الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور خنشلة

كليـة: الآداب واللغـات
قسـم : اللغة والأدب العربي
شعبـة: الأدب العربـي
تخصص: لسانيات عامة

عنوان المذكرة:

موسيقى الشعر وأثرها في الإنسجام المعنوي للمقطوعات الغزلية

بحث مقدم لقسم اللغة والأدب العربي لاستكمال مقاييس شهادة الماستر

إعداد الطالبة:
- أمينة شرفي

إشراف الدكتور:
صالح خديش

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
قري عالية	أستاذة محاضر –أ-	جامعة عباس لغرور خنشلة	رئيسا
صالح خديش	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور خنشلة	مشرفا
زواقري عادل	أستاذ محاضر –أ-	جامعة عباس لغرور خنشلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2018م–م2019

مقدمة

من سمات العربية البارزة التجانس الموسيقي والإيقاعي الذي يحكم بنيتها الداخلية ، ويظهر ذلك جليا في الشعر العربي الذي يعد بحق ديوانهم الأول ، فالشعر صورة التجربة الشعرية للشاعر من مدح أو ذم، من فخر أو هجاء، من فرح أو حزن،والشاعر يلجأ إلى الموسيقى لنقل تجربته وأفكاره وانفعالاته النفسية كما يلجأ الرسام إلى الألوان في تزيين رسمه ، فالموسيقى عنصر جوهري في تشكيل النص الشعري، نغمات وجرسا موسيقيا خاصا، تنشرح له النفوس وتطرب له الأسماع كما تمنحه أسباب السحر فيسري في النفوس ووجدانا وفي العقل فكرا وحكمة.

فهنا تظهر أهمية الموسيقى في الشعر من خلال تفجير الطاقة الدلالية والإيحائية للغة، والكشف عن المشاعر والأحاسيس التي تنبعث من وجدان الشاعر. إذن فالموسيقى والشعر متلازمان، فهي حلة الشعر لا يمكن الفصل بينهما.

فالنص الشعري باعتباره نصا معرفيا، فهو قابل للتحليل اللغوي، وغني بالقيم الدلالية والنحوية والتركيبية والمعجمية والصوتية، مما تعطيه انسجاما ما بين أجوائه، فانصب اهتمامنا في هذا البحث على أثر موسيقى الشعر في الانسجام الصوتي الذي يعد من الأسس المهمة في بناء النمط الصوتي للكلام بصفة عامة والنص بصفة خاصة، حيث يهدف إلى التوافق الحركي والتناسق الصوتي والاقتصاد في الجهد أثناء عملية الكلام.

فالدراسات الصوتية مبنية على قيم صوتية ودلالية، ذلك أن النص الشعري يعد بنية ألسنية لغوية، قابلة لاستنطاق المعنى، والتوغل في بنية النسيج اللغوي، صوتيا ودلاليا، حيث تعد اللغة بناء متكامل كما أنها الوسيلة التي يبنى بها النص الشعري، كما أنه البوابة التي يتدفق منها.

فهي تعد فرع من فروع اللغة، ومستوى من مستوياتها الأربعة، التي لا يمكن الاستغناء عنها، لأن الأصوات هي الوحدات الصغرى التي تبنى بها الكلمات والعبارات.

يهدف هذا البحث إلى الإلمام بأهم مظاهر الانسجام الصوتي التي برع في توظيفها نزار قباني في قصيدته، دون المساس بالمعنى، والخروج عن مقصدية النص، وإبراز أهم النقاط التي ساهم فيها موسيقى الشعر لتحقيق عملية الانسجام الصوتي داخل القصيدة، وأثرها في التماسك النصي، من خلال الاتساق والانسجام ففي ضوء ذلك اخترت موضوع الدراسة المتمثل في: "موسيقى الشعر وأثرها في الانسجام الصوتي لقصيدة بلقيس لنزار قباني".

وكان وراء اختياري لهذا الموضوع جملة من الأسباب؛ منها ما هو ذاتي وما هو موضوعي؛ فالسبب الذاتي مرتبط اهتمامي الشديد بالموسيقى الشعرية وولعي بها، فهو من المواضيع الأكثر جاذبية، ومليء بعنصر التشويق، والحيوية، أما السبب الموضوعي، يتمثل في الكشف عن أهم جوانبه الخفية، وإبراز أهمية موسيقى الشعر في بناء القصيدة وتحقيق عملية الانسجام الصوتي، والكشف عن إبداع الشاعر في توظيفها دون أي خلل في المعنى، وإبراز أهم عناصر الموسيقى المؤثرة في الانسجام الصوتي، والكشف أيضا على العلاقات الجزئية بين الأصوات ومدى تأثيرها في بنية الجملة الواحدة.

ومن هنا قمت بطرح الإشكالية الشاملة للموضوع وهي ما مدى تأثر الانسجام الصوتي بموسيقى الشعر في قصيدة بلقيس لتزار قباني؟ وكيف يتحقق الانسجام الصوتي من خلال الموسيقى الشعرية؟

وانبثقت عدة تساؤلات المتضافرة فيها بينها حول بلورة الإشكالية وتتمثل في:

-ما هو مفهوم الصوت اللغوي؟

-ما هي مفهوم موسيقى الشعر؟

-ما هو مفهوم الانسجام الصوتي؟

-كيف يتحقق التماسك النصي من خلال أدوات الاتساق، وآليات الانسجام؟

-ما هي أهم أدوات الاتساق وآليات الانسجام في القصيدة؟

-ما هي عناصر موسيقى الشعر المحققة للانسجام الصوتي في القصيدة؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة اعتمدت على خطة قمت بتقسيمها إلى خمسة أقسام: المقدمة، ومدخل، فصلين وخاتمة، أما المدخل فحاولت فيه رصد أهم المفاهيم المرتبطة بالموضوع، بدءا بالصوت اللغوي ثم موسيقى الشعر والانسجام الصوتي، أما الفصل الأول اشتمل على أهم عناصر الموسيقى الشعرية المحققة للانسجام وإبراز دورها في تحقيق الانسجام الصوتي في القصيدة، وانقسمت هذه العناصر بدورها إلى موسيقى خارجية المتمثلة في المقطع الصوتي والوزن والقافية والروي، أما العنصر الثاني فهو داخلي يتمثل في مجموعة من الركائز من بينها: التكرار الصوتي والتجانس الصوتي، ثم انتقلنا إلى الفصل الثاني فتناولت فيه الاتساق والانسجام ودورهما في تحقيق التماسك النصي في القصيدة، من خلال بعض الأدوات والآليات. أما بالنسبة للخاتمة فهي احتوت على أهم الاستنتاجات، التي تم التوصل إليها من خلال بحثنا هذا.

أما بالنسبة للمنهج المتبع فهو بمثابة الدليل في رحلة البحث حرصت على إتباع المنهج الملائم لطبيعة الموضوع وأفكاره فاتبعت منهجين الوصفي والتحليلي. حيث قمت بوصف الصوت اللغوي وموسيقى الشعر وما تحمله من عناصر، وأيضا وصف الاتساق والانسجام وما يحملان من أدوات وآليات، ثم قمت بتحليلها بين ثنايا القصيدة، ومدى توفرها. واستندت زيادة على المنهجين السابقين المنهج الإحصائي حيث قمت بإحصاء هذه العناصر التي تم وصفها في متن القصيدة، والتطرق لعدد تواترها في القصيدة؟

هناك دراسات سبقت هذا البحث التي سنتناوله، حيث نجد أن قصيدة بلقيس قد تمت دراستها سيميائيا وأسلوبيا، فهذه الدراسات لم تتناول جانب الانسجام الصوتي في القصيدة، كما أهملت الموسيقى الشعرية ودورها في تحقيق الانسجام الصوتي، أما جانب الاتساق والانسجام لم يتم التطرق لها سابقا بالنسبة لقصيدة بلقيس. وهذه الدراسات تتمثل في:

-دراسة أسلوبية لقصيدة بلقيس للشاعر نزار قباني علاق رشيد.

-قصيدة بلقيس لنزار قباني: دراسة تحليلية سيميائية لريفاتير.

وكان جل اعتمادنا على المصادر والمراجع التي تناولت الموسيقى الشعرية، وعلم الأصوات كما اعتمدنا على لسانيات النص وتحليل الخطاب وتتمثل في:

-إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر.

-حسين عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي.

-تحسين فاضل: الانسجام الصوتي في القرآن الكريم.

-محمد خطابي: لسانيات النص.

-صبحي إبراهيم الفقهي: علم اللغة النصي.

-نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب.

ومن أهم الصعوبات التي واجهتنا أثناء هذا البحث كثرة المصادر والمراجع في الجانب الصوتيات مما جعل الأمر صعبا في عملية الاقتناء، أما بالنسبة للمراجع المتعلقة بالموسيقى الشعرية تكاد تنعدم قليل نوعا ما، كما واجهنا صعوبة في الجانب التطبيقي، وذلك راجع لطول القصيدة، كما ولا نجد أيضا مشكلة اختلاف المصطلحات الصوتية عند العلماء والباحثين العرب، ومشكلة الترجمة وهو ما يوقع الباحث في لبس وغموض أحيانا، بالإضافة إلى صعوبة استخراج الدلالة من أصوات النص الشعري، فهي عملية أشبه ما تكون بالبحث على الحجر، وصعوبة تأويل المعطيات اللغوية.

وفي الأخير يجدر بنا الذكر أن هذه الدراسة لم تكن لتستوي على ما هو عليه إلا بتوفيق من الله عز وجل فله الحمد على ما كان وما لم يكن، كما لا ننسى توجيه الشكر والتقدير والاحترام للأستاذ المشرف البروفيسور صالح خديش الذي أنار لنا الدروب الخفية،

وسهل لنا المسالك الوعرة، كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى كل الأساتذة اللذين أفادوني بنصائح وتوجيهات قيمة على رأسهم الدكتور عبد الله ركاب.

ولا أنسى فضل أغلى وأعز ما أملك والدي "أحمد ومريم"، فقد كان لهما دور كبير في مشواري الدراسي، من دعم وتحفيز على تحقيق هذا الإنجاز.

كما أتقدم إلى جامعة عباس لغرور بخالص الشكر التقدير والعرفان، فقد كانت لهم مساهمة في إخراج هذه الدراسة إلى النور،و إلى كل من كان له يد العون من بعيد أو قريب

مدخل:

ضبط المصطلحات

I/ مفهوم الصوت اللغوي:

1-مفهوم الصوت:

أ/ لغة:

جاء في لسان العرب: "صات يصوت نادى ويقال صوت فهو مصوت وذلك إذا صوت بإنسان ودعاه يقال صات، فهو صائت معناه صائح"[1]، فالصوت هنا جاء يحمل معنى الجرس، والصياح.

أما في معجم مقاييس اللغة: "الهاء والو أصل صحيح، وهو الصوت وهو جنس لكل ما وقر في أذن السامع يظل هذا صوت زيد ورجل صيت، إذا كان شديد الصوت وصائت إذا صاح"[2]. الصوت عنده مرتبط بالسماع، وجاء بمعنى الصياح والنداء.

جاء معنى الصوت في معجم العين في مادة (ص، و، ت): "صوت فلان بفلان تصويتا أي دعاه، وصات يصوت، صوتا، فهو صائت، بمعنى صائح وكل ضرب من الأغنيات صوت، من الأصوات ورجل صائت حسن الصوت شديده، ورجل صيت، حسن الصوت، وفلان حسن الصيت له صيت، وذكر في الناس حسن"[3].

فالصوت في اللغة إذا يحمل معاني الصياح، والنداء، والجرس، مهما كان مصدره ويدرك بحاسة السمع عن طريق الأذن.

---

[1] أبو الفضل جمال الدين ابن محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت،ط ، دت، المجلد الثاني، ص 57.

[2] أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، ج3، ص- ص 318-319.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تر، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط 1، 2003م-1424هـ، الجزء 2، ص 421.

ب/ اصطلاحا:

لقد اهتم العرب بدراسة الصوت منذ القديم، وامتدت إلى المحدثين، بشكل كبير، لذلك نجد مفهوم الصوت عند القدماء، والمحدثين يختلف.

فابن جني يعرف الصوت بقوله: "اعلم أن الصوت عرض يخرج مع النفس مستطيلا متصلا، حتى يعرض له الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته".[4]هذا التعريف يجمع مجموعة من الخصائص التي قبلت في أصول الألسنة قديما وحديثا، وتتمثل هذه الخصائص فيما يلي:[5]

1-الصوت عرض: الصوت عارض يخرج من النفس، فلا يمكن للإنسان العيش بدون نفس أما بغير الصوت يستطيع العيش، وهذا ما يوافق ما جاء به العلماء أن الصوت الإنساني يفرض على الصوت كعرض، فهم يقولون أن الصوت الإنساني مفروض على النفس Superimposed.

2-الصوت مستطيل: هنا ابن جني يصف خروج الصوت ويشبهه بالمستطيل، وذلك عند خروجه من الرئتين، وصولا إلى الشفتين، فهو يقصد الحركات في العربية وغيرها من الألسنة التي تكون في المادة مستطيلة ومتصلة.

3-الصوت متصل: يقصد أن الصوت الإنساني متصل، في الحركات، فالصوت يتصل بالنفس الإنساني، وهذا ما توصل إليه العلماء أن الوحدة الحقيقية للكلام هي الوحدة النفسية، لأن الصوت فيها يتصل بالنفس وينتهي معها.

---

[4] ابن جني: سر صناعة الإعراب، تح: حسين الهنداوي، دار الهدى للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط2، 1413هـ، 1993م، ص06.

[5] ينظر: محمد محمود غالي: أئمة النحاة في التاريخ دار الشروق، جدة، المملكة العربية السعودية،ط1، 1396هـ-1979م، ص 45.

4-الحلق، والفم والشفتان: هي عبارة عن مواقع حدوث الصوت، فبعض الساكنات حلقية، وبعضها فمية وبعضها الآخر شفوية، فهو هنا إشارة إلى مخارج الأصوات.

ويتضح أن ابن جني اهتمامه كان على مواطن الصوت، حيث نجده أنه حدد مبدأ الصوت على أنه هواء أي "عرض"، يتم خروجه عن طريق الزفير، يخرج من الرئتين مرورا بالجهاز النطقي وصولا إلى الشفتين وهذا تحليل فيزيائي.[6]

ولعل أن ابن سينا لم يبتعد كثيرا على ماء به ابن جني في تعريف الصوت، حيث يقول: "أظن أن الصوت سببه القريب تموج دفعة بسرعة وبقوة من أي سبب كان، والذي يشترط فيه من أمر القرع عسا ألا يكون سببا كليا للصوت بل كان سبب أكثر =، ثم إن كان سببا كليا فهو سبب بعيد، وليس السبب الملاصق لوجود الصوت"[7]. أشار ابن سينا إلى أن الصوت يحدث حيث خروج الهواء من الرئتين وذلك يكون بدفعه بقوة كبيرة وبسرعة، وذلك عند خروجه وليس العكس وهي عملية الزفير التي قال بها ابن جني، فلقد شبه ابن سينا الصوت بالقرع، ولكن ليس القرع كل الأصوات[8]، والقرع يقصد به هو ذلك الصوت الذي يحدث عند تصادم شيئين أو جسمين بسرعة وبقوة، فابن سينا أطلق هذا المصطلح على تصادم الهواء الذي يخرج من الرئتين بعائق، فيحدث الصوت أما عن القلع فهو يقصد به انفصال جسم عن جسم آخر، فابن سينا هنا ربط حدوث الصوت باتصال جسم بآخر أو انفصالهما وذلك بسرعة وبقوة، وهو أثر سمعي.

---

[6] ينظر: تحسين عبد الرضا الوزان: الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث، دار دجلة، الأردن، عمان، ط1، 2011م، ص 67.

[7] أبى علي الحسين بن عبد الله بن سينا: أسباب حدوث الحروق، تح: محمد حسان الطيان، يحي مير علم، مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، دط، دت، ص56.

[8] ينظر: إبراهيم بوداود: فيزياء الحركات العربية بين تقديرات القدامى وقياسات للمحدثين، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2011م/2012م، ص 26.

أما ابن سينا الخفاجي فقد عرف الصوت بقول: "الصوت مصدر صات الشيء يصوت صوتا فهو صائت وصوت تصويتا، فهو مصوت وهو عام، ولا يختص، يقال صوت الإنسان وصوت الحمار، والكتاب الكريم: "إن أنكر الأصوات لصوت الحمير"[9][10]، لم يبتعد عمن ما جاء به ابن جني، يرى أن الصوت هو عام وليس خاص، حيث أنه صفة يطلقها على الإنسان أو حيوان أو اصطدام أجسام، وأشار إلى أن الصوت مذكر، لكنه يأتي مؤنثا في حالة مجيئه للاستغاثة، فنقول في هذه الحالة "هذه الصوت" وذلك للتأويل، كما جاء في قول الشاعر:

يـأيها الراكـب المزجـي معيتـه بلغ بنـي أسـد مـا هذه الصـورة

كما أشار إلى عملية إدراك الصوت، فهي تستلزم العقل، كما أشار إلى أن الصوت عرض وليس بجسم ولا صفة لجسم، بدليل أن الصوت يتم إدراك عن طريق حاسة السمع، وهي صفة ذاتية في الإنسان حيث بها يمكن التمييز والتفريق بين الأصوات التي تحدث[11]، ويظهر ذلك في قوله: والصوت معقول لأنه يدرك ....وهو عرض ليس لجسم، ولا صفة لجسم، والدليل على أنه ليس بجسم أنه يدرك بحاسة السمع..."[12].

نلاحظ في المفاهيم التي قدمها العلماء القدامى، لم تكن واضحة، لغويا، تجعلنا نعطي مفهوما محددا واضحا للصوت.

فيمكن القول أن الصوت هو الأثر السمعي الحاصل من احتكاك بين الهواء بأحد الأعضاء الموجودة في الجهاز النطقي فيحدث الصوت، وهذا ما جاء به فندريس في كتابه

---

[9] سورة لقمان: الآية 19.

[10] أبي محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان، دط، 1402هـ-1982م، ص 15.

[11] ينظر: نور الهدى حسني: الدرس اللغوي عند ابن سينا الخفاجي "رسالة دكتوراه" ، قسم الآداب واللغة العربية،كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص 22.

[12] ابن سينا الخفاجي: سر الفصاحة، ص 16.

اللغة حيث قال: "إن ما يسمى صوتا هو الأثر السمعي على الأذن من بعض حركات ذبذبة للهواء والذبذبات في اللغة يحدثها الجهاز الصوتي للمتكلم"[13].

أما حديثا نجد إبراهيم أنيس يعرف الصوت بقوله: "هو ككل الأصوات ينشأ من ذبذبات مصدرها في الغالب الحنجرة لدى الإنسان، فعند اندفاع النفس من الرئتين يمر بالحنجرة فيحدث تلك الاهتزازات التي بعد صدورها من الفم أو الأنف تنتقل خلال الهواء الخارجي على شكل موجات حتى تصل إلى الأذن"[14]، هنا نجد إبراهيم تحدث عن الحالة الفيزيولوجية للصوت، كيفية إنتاجه وانتقاله إلى الأذن، ويظهر ذلك في استخدامه لمصطلحات الموجات، والاهتزازات، ويقول في موضع آخر أن: "الصوت ظاهرة طبيعية تدرك أثرها دون أن تدرك كنهها"[15]، يقصد هنا أن الصوت يدرك عن طريق حاسة السمع، وقوله لا تدرك كنهها، أي أنها لا ترى بالعين المجردة، فهو لم يخرج ما جاء به القدامى، إلا أنه أضاف الوسط الناقل، وسرعة الصوت، شدته، وارتفاعه، ونوعه ومنه يأتي الصوت متنوع الأشكال.

فقد حدد إبراهيم مصدر الصوت الإنساني في معظم الأحيان هو الحنجرة أو الوتران الصوتيان لأن اهتزاز هذه الأخيرتان هي التي تنطلق من الفم الأنف، ثم تنتقل إلى الأذن خلال ذبذبات.

ونجد تمام حسان يعرف الصوت بقوله: "عملية حركية يقوم بها الجهاز النطقي وتصحبها آثار سمعية تأتي من تحريك الهواء فيما بين مصدر إرسال الصوت والجهاز النطقي ومركز استقبال وهو الأذن"[16]، فالصوت هو عملية حركية، وهو الأثر الحسي الناتج عن احتكاك الهواء بأعضاء الجهاز النطقي، فالصوت حسب تعريف تمام حسان له

---

[13] فندريس: اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي محمد القصاص، تق، فاطمة خليل، المركز القومي للترجمة القاهرة،ط1، 2014م، ص 43.

[14] إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،ط5، 1975، ص 8.

[15] المرجع نفسه، ص8.

[16] تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1994م، ص 66.

معنى شخصي والسيكولوجي، وكذلك المعنى الموضوعي أو الفيزيائي[17]، هنا قد يقصد به ذلك الإحساس السمعي الذي يتوقف عن استبعاد الحاسة السمعية (الأذن) بين المكان، أو يقصد به الطاقة التي تصل إلى الأذن من الخارج عن طريق الهواء، فهو هنا ركز على جانبين الأول فيزيائي، وذلك يكمن في اعتبار الصوت عملية حركية، وجانب فيزيولوجي، حيث يحدث عن الجهاز النطقي، والأذن فهما العنصران الأساسيان الذي تمر عليها عملية إنتاج الصوت.

فمفهوم الصوت عند تمام حسان مرتبط بثلاث مصطلحات والمتمثلة في:[18] الجرس Noise: وهو الأثر السمعي، عادة يكون غير مفهوم، كالنقر والطبل، وغيرها، والحس Voice: وهو ما ينطق به الجهاز الصوتي الحي: ومصطلح الصوت Sound ويحتوي على أصوات لغوية، وغير لغوية، وهي أصوات مفهومة.

أما خوله إبراهيم طالب فقد عرفت الصوت أنه: "هو الركيزة والمقوم المادي للسان، وهو حد تحليل اللغوي، وأصغر قطعة في النظام اللغوي."[19]

من خلال هذا المفهوم مكن تحديد ثلاث عناصر يقوم عليها الصوت وهي المتمثلة في:

-الصوت الفيزيائي.

-فيزيولوجي؛ لأن مصدره الجهاز الصوتي.

-نفسي: وذلك باعتبار مدرك، أن يتم إدراكه عن طريق حاسة السمع.

---

[17] ينظر: نسيمة قسايمي: المصطلح الصوتي عند ابن سينا في ضوء الصوتيات الحديثة "رسالة أسباب حدوث الحروف أنموذجا"، رسالة ماجستير قسم اللغة العربية وآدابها،، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة البليدة، الجزائر، أفريل 2012، ص 79.

[18] ينظر: تحسين عبد الرضا الوزان: الصوت والمعنى ص 71.

[19] خوله طالب إبراهيم: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، حيدرة، الجزائر، ط2، 2000م – 2006م، ص 43.

فالصوت هو عبارة عن اهتزازات ناتجة عن اصطدام جسم بآخر، ومصحوبا بذبذبات مستمرة تستقبله الأذن.

الصوت اللغوي: إذ هو الأثر السمعي الناتج عن طريق اصطدام الهواء بعضو من أعضاء الجهاز الصوتي[20] وذلك عندما يحصل انسدادا كامل كان أو ناقصا، ليمنع الهواء من الخروج، مثال: الباء، هي نتيجة انسداد كامل في الشفتين، والسين، نتيجة انسداد ناقص في أطراف الأسنان. فالصوت اللغوي بهذا الشكل له عدة جوانب، والمتمثلة في:[21]

-**الجانب العضوي الفيزيولوجي: physiological** أو النطقي **particularity**هو مرتبط بأعضاء النطق وأوضاعها وحركاتها.

-**الجانب الأكوستيكي: Acoustique** أو الفيزيولوجي **physical**: وهو جانب مرتبط بالآثار التي تنشر في الهواء، على شكل ذبذبات صوتية تصل إلى الأذن، فتحدث فيه تأثيرا معينا، مصحوبة لردة فعل.

-**الجانب السمعي auditory**: له جانبين: فيزيولوجي، خاص بأعضاء السمع وجانب عقولي أو نفسي **psychological** خاص بالعملية النفسية، التي تتبع إدراك المتلقي للأصوات.

I/ مفهوم موسيقى الشعر:

تعد الموسيقى عنصر أساسي من عناصر الشعر، وابرز الأدوات التي يستعين بها الشاعر في بناء قصيدته، كما يميز بها بين الشعر والنثر، والموسيقى في الشعر ليست حلية خارجية يتم إضافتها للشعر وإنما وسيلة إيحاء قوية، يعبر بها عن كل ما هو عميق وخفي

[20] ينظر: محمد الأنطاكي: المحيطة في أصوات العربية ونحوها وصرفها، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان،ط3، دت، ج1، ص 13.

[21] ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، دار غريب لطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000م ، ص 119.

في نفسية الشاعر، وأكثرها تأثيرا فيها[22]. إذا هي الركن الذي لا يقوم بدونه الشعر، فمنذ أن وجد الشعر وجدت الموسيقى، حيث خلقت في أحشائها.[23]

يعرف ابن سينا الموسيقى أنها علم رياضي، حيث يقول: "علم رياضي يبحث فيه عن أحوال النغم من تأتلف وتتنافر، وأحوال الأزمنة المتخللة بينها، ليعلم كيف يؤلف اللحن، وقد دل حد الموسيقى على أنه يشمل على بحثين: أحدهما البحث عن أحوال النغم أنفسها، وهذا القسم يختص باسم التأليف والثاني البحث عن أحوال الأزمنة المتخللة بينها، وهذا البحث يختص باسم علم الإيقاع"[24]، فموسيقى مادته الأنغام، وهذه الأخيرة أصوات منسجمة وذلك عن طريق قوانين تضبطها، لتؤلف لحنا منسجما، بالإضافة إلى ذلك عنصر الزمن وهو ما يعرف بالإيقاع هما شرطان أساسيان في تآلف الأنغام، ونجد من الذين قدموا تعريفا للموسيقى الفارابي، حيث قال: "معناه الألحان واسم اللحن قد يقع على جماعة نغم مختلفة رتبت ترتيبا محدودا، وقرنت بها الحروف التي ترتب منها الألفاظ الدالة المنظومة على مجرى العادة في الدلالة بها على المعاني"[25]، فهنا نجد الفارابي يرى أن الموسيقى هي دراسة الألحان، فنرى أن الفارابي لا يتعارض مع ابن سينا في التعريف فهما متكاملان[2726].

فموسيقى الشعر هي عبارة عن أنغام معبرة عن أحاسيس والمشاعر، حيث تحمل بين طياتها إيقاع صوتي، مليء بالعواطف الإنسانية، تتم ترجمتها عن طريق إيحاءات موجودة

---

[22] ينظر: على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والتوزيع والنشر، مصر ، القاهرة، ط4، 1423هـ، 2002م، ص 154.

[23] ينظر: شوقي ضيف، في التراث والشعر واللغة، دار المعارف المصرية، القاهرة، دط، دت، ص 137.

[24] الفارابي: الموسيقى الكبير، تح:غطاس عبد المالك خشبة، محمود احمد الحفني، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط1، دت، ص 47.

[26] ينظر: عبد الحميد زاهيد: علم الأصوات وعلم الموسيقى دراسة صوتية مقارنة، تق: مبارك حنون، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، الاردن، عمان،ط1،2010 م، ص15.

داخل النص، ويمكن القول أن إشباع للنفس والفكر برموز صوتية وإشارات إيقاعية، فنجد ألو من اهتم به الخليل بن أحمد الفراهيدي واشتغل على فن الموسيقى من خلال تأليفه لكتاب بعنوان "النغم" فاعتبر الموسيقى استجابة لهمسات النفس وترجمة لرؤية الفكر ومشاعر صادقة.

تقوموا موسيقى الشعر على خاصيتين مميزتين وهما:[28]

1-التوافق الإيقاعي: ويمثله الوزن.

2- التوافق الصوتي: وهو تناسق بين مخارج الحروف في الكلمة والجملة والبيت الشعري ويقوم على مظهرين وتتمثل في:

أ-**توافق صرفي:** يتم هنا من خلال توافق الوزن الصرفي للألفاظ حيث يتحقق ذلك من خلال الإيقاع الداخلي للكلمات، فاللغة العربية، تمتاز بألفاظ تتيح للناظم فرصة كبيرة للنظم بها، حيث نجد ألفاظ كثيرة لها وزن صرفي واحد مثال ذلك: فَعِل، فُعْل، فَعَل، فُعُل، فِعَل، فَعُل، فُعْل، كلها تحت وزن صرفي واحد، وأيضا نجد: فاعل، فاعول، فعول، فعيل، مفعول، متفاعل، تفاعل، مفتعل، مستفعل، فاللغة العربية لغة الوزن في أصلها لغة التوافق الصوتي والإيقاعي.

ب-توافق صوتي: هنا يحاول الشاعر انتقاء ألفاظه وكلماته، بدقة وأكثر وضوحا، للابتعاد عن الغموض والإبهام حيث يهدف بذلك إلى إحداث جناسا صوتيا.

III/ الانسجام الصوتي: vowel-harmonie:

[28] ينظر: حسين عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية، العامة للكتابة، مصر، القاهرة،دط، 1989م، ج1، ص، ص 11-12.

يعد الانسجام الصوتي من الظواهر البارزة في اللغات، منها اللغة العربية، فهو "ظاهرة صوتية تحدث في المقاطع الكلمة الواحدة، وكذا المقاطع المجاورة نزوعا إلى التوافق الحركي والاقتصاد في الجهد المبذول ليكون العمل من وجه واحدة[29].أو أنه " جنوح أصوات المد المتجاورة في الكلام إلى الانسجام فيما بينها، حتى لا ينتقل اللسان من ضم إلى كسر إلى فتح أو بالعكس في أثناء الأداء للتسهيل.[30]"فالأصوات لها تأثير كبير أثناء التجاور. فهي تهدف بهذا التأثير إلى نوع من التقارب في ما ينص ليزداد قربها في الصفات والمخارج، فقد نلاحظ عند نطق مجموعة من الكلمات أنه هناك تأثيرا واضحا في الكلمة الواحدة، فيما بينها، وكذلك الاتصال الحاصل بين الكلمات يخضع بالضرورة إلى هذا التأثير[31].فبذلك يعد الانسجام الصوتي من أهم الظواهر التطور في الحركات، فالكلمة التي تحتوي على حركات متباينة، في تطورها، وذلك في التوافق والانسجام بين الحركات حتى لا يختلط اللسان بين الضم والكسر والفتح ولا ينتقل بينهما[32] وذلك لتحقيق الخفة وتسهيل عملية النطق.

لقد عني علمائنا القدامى بهذه الظاهرة، واهتموا بدراستها كونها لها دور كبير في جمالية الشكل والمضمون: فنجد الخليل بن أحمد الفراهيدي ت(175هـ): كانت لها جهود في هذا المجال، وذلك يظهر حين عرضه لمخارج الأصوات وصفاتها، فقد أوضح أن اتحاد المخارج أو تقاربها يؤدي إلى إهمال بعض الكلمات، فذكر في باب العين مع الحاء، إن العين تتلف مع الحاء في كلمة واحدة، وذلك راجع لقرب مخارجهما، كما ذكر أهمية الحروف الحلقية والنقلية في سياق جرس القول، فتوصل إلى أن العين والقاف، حين تدخلان على النسيج التركيبي للأصوات، يصبحان أكثر الحروف حسنا، لكونها أضخمهما جرسا[33] فقد

---

[29] خليل إبراهيم عطية، في البحث الصوتي عند العرب، منشورات دار جاحظ للنشر، بغداد، د ط، 1983م، ص75.

[30] محمد رشاد الحمزاوي: المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1987م، ص75.

[31] ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية: ص278.

[32] ينظر: إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط8، 1996م، ص96.

[33] ينظر: الخليل: كتاب العين ج1 ص52.

استعمل الخليل مصطلح التأليف للدلالة على الانسجام الصوتي، وذلك يظهر من خلال تعليله لظاهرة إبدال تاء الافتعال بقول: "وادخرت ادخارا، وناد الافتعال اذا جاءت بعد الدال تطولت إلى مخرج الدال فتدعم فيها الذال، وكذلك الأذكار من الذكر، وضعهم أن يدعوا تاء افتعل على حالها استقباحهم لتأليف الذال والتاء..."[34] وحلل ظاهرة الانسجام الصوتية بقوله: "لأن انتظامها من موضع واحد أيسر."[35] فالتعليل عنده يظهر حين ذكره للذال والدال أنهما صوتان مجهوران، والتاء صوت مهموس. فتحصل تأثيرا بين المجهور والمهموس فتحول التاء دال وذلك بهدف تحقيق الانسجام الصوتي، والتوافق بين الحرفيين، فنجد غاية الإبدال هي الميل إلى التقريب بين الصوتين، المتجاورين تسيير العملية النطق والاقتصاد في الجهد العضلي. واتبعت ابن جني. في التسمية التأليفية. وكذلك في وصف حروف الذلاقة، قال:" اعلم أن هذه الحروف كلما تباعدت في التأليف، كانت أحسن، وإذا تقارب الحرفان في مخرجيهما قبح اجتماعهما.."[36]، وعاد تسميته إلى التجنيس، حيث يرى أحمد الجندي ابن جني كان بارعا في التسمية، وهو الأصح، وأعطى أمثلة. وضح فيها هذا التقريب نحو: "الحمدُ لله"و"الحمد لله" حيث غلب الحرف المتقدم على المتأخر أو العكس[37]. يقصد ابن جني بتجنيس الصوت أن يكون العمل فيه من وجه واحدة، وذلك بتقريب حرف إلى آخر فالتجنيس له تأثير قويا.

أما ابن يعيش ت(743هـ) يرى أن تجانس الأصوات هو أن تنجو بالألف نحو الكسرة. كما تشرب الصاد صوت الزاي، ويعرفها بأنها "عدولٌ بالألف على استوائه وجنوح له إلى

---

[34] المرجع السابق ج 4 ص243.

[35] المرجع نفسه.

[36] ابن جني: سر صناعة الإعراب، ص65.

[37] ينظر: أحمد علم الدين الجندي: اللهجات العربية في التراث، القسم الأول: في النظامية الصوتي والصرفي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط1، 1983م ص268.

الياء فيصير مخرجه بين مخرج الألف المفخمة وبين مخرج الياء، بحسب قرب ذلك الموضع من الياء تكون شدة الإمالة ويحسب بعده تكون خفتها"[38].

أما نجد القدامى القائلين بالمجانسة. السيوطي (ت911هـ) الذي يرى أن المجانسة يجعل المنقول منه يتحول إلى معتل آخر من جنس الحركة المنقولة، وهذا أكثر قبولا من قول بعضهم أن الواو في "أقوم" قبلت ألفا، لتحركها في العمل وانفتاح ما قبلها بعد النقل، فهو يرى أن نقل الحركة من المعتل إلى الصحيح الذي قبله، وقلب المعتل إلى متجانس الحركة المنقولة[39]. كما نجد الفراء استعمل مصطلح التناسب للدلالة على الانسجام الصوتي، وتبعه الرضي الاستراباذي في المصطلح، أما المبرد فقد استعمل مصطلح المشاكلة، وتبعه فيه هذا المصطلح ابن الأنباري .

كما نجد عند المحدثين اهتماما كبير بهذا المصطلح، لكن اختلفوا عن القدامى في الاصطلاح أو التسمية، قال علم الدين الجندي:" إن الانسجام في طبع البدوي، لأنه يميل بطبعه إلى الاقتصاد في المجهود عند نطقه فإذا نطق بهيمة، بالكسر عمل اللسان من وجه واحد، وهو الكسر بعكس بهيمة فإن فيها مشقة: لأن اللسان يتنقل من الفتح إلى الكسر"[40].

وعرفه خليل إبراهيم العطية: "إنها ظاهرة صوتية تحدث في مقاطع الكلمة الواحدة، والمقاطع المتجاورة نزوعا إلى التوافق الحركي واقتصادا في الجهد المبذول"[41]. فاللغة العربية عرفت الانسجام الصوتي، وذلك راجع لاعتماد العرب على السمع وحده، لذلك تم اللجوء إلى الربط بين الألفاظ في ما اتصل منها في كلامه ربطا وثيقا، الذي أدى إلى ظهور الحركات الموجودة بين الكلمات لتصلها مع بعضها البعض.

---

[38] ابن يعيش: شرح المفصل، إدارة الطباعة المنبرية، مصر، القاهرة، ط1، دت، ج9، ص54.

[39] ينظر: جلال الدين السيوطي: همع الجوامع في شرح جمع الجوامع: تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان،ط1، 1418هـ، 1999م، ص 223،224.

[40] أحمد علم الدين الجندي: اللهجات العربية في التراث، القسم1، ص271.

[41] خليل إبراهيم العطية: في البحث الصوتي عند العرب، ص 75.

اصطلح عليه في الدرس الصوتي الحديث بالتماثل أو المبادلة، 'assimilation'وبدل على تأثر صوت بصوت آخر سواء كان صامتا أو صائتا، يقوم على التخفيف والتسهيل في الكلام، فرمضان عبد التواب عرض قانون المماثلة قال: تتأخر الأصوات اللغوية بعضها ببعض في المخرج أو الصفة مع الأصوات الأخرى المحيطة بها في الكلام، فيحدث نتيجة ذلك نوع من التوافق والانسجام"[42]، أما عبد الغفار هلال يسميه بتفاعل الأصول وهو أن يتأثر الصوت اللغوي بما يجاوره سواء كان قله أو بعده فهو يشمل كل من المماثلة والمخالفة والتناوب بين الأصوات[43]. تجد هناك حروف تنسجم وهناك من لا تنسجم فيما بينها، في هذه الحالة لابد من تجاور حروف متنافرة حيث يغير الحرف الآخر، وهذا ما يمكنه أعضاء النطق من التفوه بالحروف منسجمة، فهذا ما يحقق التآلف بين الحروف عند التركيب في الكلام للوصول إلى الانسجام الصوتي أما تحسين فاضل: يرى أن الانسجام الصوتي أو المماثلة هو تأثر الأصوات وتأثيرها في ما بينها يزداد مع مجاوزتها قربها في الصفات أو المخارج"[44].

فالانسجام الصوتي هو أثر سمعي لتعديلات تطبيقية للأصوات في العملية الكلامية. يقوم بتوظيفها المنتج في الخطاب أو النص من أجل تسهيل عملية النطق، والتخفيف من الجهد العضلي. وبيان دلالة بعض الأصوات وإيحائها الذي يجعلها تضيف للنص نمطا موسيقيا تأثر في الملتقي.

[42] رمضان عبد التواب: التطور اللغوي، مظاهرة وعلله وقوانينه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1417هـ، 1997م، ص، ص 30، 31.

[43] ينظر: عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللغة العربية، مكتبة وهبة، القاهرة، ط3، 1416هـ، 1996م، ص230.

[44] عباس تحسن فاضل: الانسجام الصوتي في القرآن الكريم، دار الفكر، عمان، الأردن،دط، 2012م، ص22.

الفصل الأول:

الاتساق و الانسجام الادوات و الاليات

I/ الاتساق وأدواته :

1/ مفهوم الاتساق:

أ/ لغة:

جاء في لسان العرب في مادة "و س ق": "وقد وسق الليل واتسق، وكل ما انضم، فقد استق والطريق يأتسق، ويتسق أي ينضم، .... واتسق القمر استوى وفي التنزيل "لا أقسم بالشفق والليل وما وسق والقمر إذا استق..."[45] قال الفراء، وما الوسق أي ما جمع وضم واتساق القمر، امتلاءه واجتماعه واستواؤه .... والوسق ضم الشيء إلى الشيء .... والاتساق والانتظام."[46]

أما في معجم الوسيط: "وسقت الدابة، تسق، وسقا، ووسوقا، حملت وأغلقت على الماء رحمها فهي واسق، ج وساق،.... واستق التي: اجتمع وانضم وانتظم القمر استوى وامتلأ"[47].

وجاء في متفق اللغة: اتسق، ويتسق ويأتسق الشيء: انظم وانتظم، واتسقت الإبل: اجتمعت واتساق القمر: امتلاؤه، والتمسق، من أسماء القمر، ومن كلامهم يسوق الوسيقة؛ أي بحسن جمعها وطردها"[48].

فالمفاهيم اللغوية تحمل معاني موحدة للاتساق والمتمثلة في الاجتماع والاستواء، والانضمام والانتظام.

---

[45] سورة الانشقاق: الآيات، 16-17-18.

[46] ابن منظور: لسان العرب، ص 379.

[47] مجمع اللغة العربية: معجم الوسيط، ص 1032.

[48] أحمد رضا: معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان،دط، 1380هـ-1960م، مج 5، ص 755.

ب/ اصطلاحا:

يجب قبل كل شيء الوقوف عن مفهوم الاتساق في التراث العربي، فنجد مفهوم الاتساق له مفهوم ينسجم معه ويتطابق عليه وهو مفهوم النظم، يقول أبو هلال العسكري: "حسن التأليف يزيد المعنى وضوحا وشرحا ومع سوء التأليف ورداءة الوصف والتركيب شبه في التعميم فإن كان المعنى سببا ووصف الكلام رديا لم نجد له قبول، ولم تظهر عليه طلاوة، وحسن الرصف أن توضح الألفاظ مواضعها وتكمن أماكنها ولا يستحمل فيها التقديم والتأخير، والحذف والزيادة، إلا حذف أو فسد الكلام ولا يعمى المعنى وننظم كل لفظة منها إلى شكلها وتضاف إلى لفقها، وسوء الرصف تقديم ما ينبغي تأخيره منها وصرفها عن وجوهها وتغيير صبغتها ومخالفة الاستعمال في نضمها"[49].

فهلال هنا أراد القول أنه حتى يكتمل النظم لابد من حصة السبك وسلامة التركيب وجودة التأليف، وهذا ما يؤدي إلى إتمام النظم ووضوح الفهم.

وأشار القرطاجني إليه في حديثه عن ضرورة الانتقال من الجملة إلى النص فيقول: "لما يلاحظ في النظم من حسن الاطراد من بعض إلى بعض ومراعات المناسبة ولطف النقلة"[50]، فأشار هنا إلى ضرورة الاطراد والاتساق لتحقيق الغاية التي يرمي إليها النص، كما نجد الجرجاني

---

[49] أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، عيسى الباجي الحلبي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1433هـ-2012م ، ص 34.

[50] أبي الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتح، محمد الحبيب بن الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط13، 1990م، ص 365.

يرى أن النظم: "نظير النسيج والتأليف والصياغة والبناء والتعبير، وما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأشياء ببعضها مع بعض"[51].

فهو يقصد بالنظم كيفية وطريقة تركيب الكلام انطلاقا من نظم الجملة البسيطة وصولا إلى النص بمختلف مستوياته الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية، فمن خلال يستلزم حضور النظم حتى ينبني لنا نصا، فلكل جملة أشكال من الاتساق.

كما أننا نجد الزمخشري تحدث بإسهاب عن الروابط التي تجمع آيات القرآن والتي لا تظهر بسهولة بل بدقة وتمعن في النظر.

كل هذه مجرد إشارات موجزة في كتب البلاغيين والمفسرين واللغويين والنحويين، حيث نجد أن النظم بمثابة إرهاصات للاتساق.

الاتساق يقابله في اللغة الأجنبية cohésion فقد تعددت الترجمة لهذا المصطلح حيث نجد محمد الخطابي ترجمه إلى الاتساق، وخوله الإبراهيمي ومحمد الشاوش ترجموه إلى الترابط، وموفق محمد جواد ترجمه إلى الترابط القواعدي، وإلهام أبو غزالة ترجمه إلى التضام، والأزهر الزناد، وصبحي إبراهيم الفقهي ترجموه إلى التماسك، وبشير ابرير ترجمه إلى التناسق، احمد حفيفي وتمام حسان، وجميل عبد المجيد وسعد مصلوح ترجموا المصطلح إلى السبك، رغم هذا الاختلاف في الترجمة إلا أننا نجد مصطلح الاتساق هو الأنسب فقد عرفه كل من هاليداي ورقية أنه: "مفهوم دلالي يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص والتي تحدده كنص"[52]. فمن خلال هذا

---

[51] عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح، ياسين الأيوبي، المكتبة المصرية، بيروت،دط، 1422هـ-2002م، ص 104.

[52] هاليدي ورقية حسن: الاتساق في الانجليزية، نقلا عن: بو بكر نصبة: الاتساق والانسجام في شعر إبراهيم ناجي، قصيدة ساعة التذكار أنموذجا، رسالة ماجستير، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2005-2006م، ص 30.

المفهوم نجد أنهما ركزا على الجانب الدلالي وربط الاتساق به، أما محمد خطابي فعرفه: "ذلك التماسك الشديد بين الأجزء المشكلة لنص أو خطاب ما، يهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته"[53]، فهو يشير هنا إلى الترابط الشكلي بين العناصر المشكلة والمكونة للنص، حيث لا يمكن إنتاجه في غياب مجموعة من الروابط، فهو بذلك لا يقتصر على ذاته فحسب.

ويقول إبراهيم الفقهي "أما مصطلحا cohésion و cohérence فهما يتصلان بالتماسك النصي داخل النص ويرتبطان بالرواية الشكلية والدلالية ولهما أدوات وأنواع"[54]. فهو يعتبر الاتساق وسيلة من وسائل الترابط النصي.

فالاتساق إذن مجموعة من الأدوات التي تساهم في تشكيل وبناء النص، حيث تشكل هذه الأدوات علاقات متبادلة بين التراكيب والجمل والمتمثلة في روابط لغوية شكلية تساهم بشكل كبير في تحقيق الاتساق.

أما محمد الشاوش يذهب إلى أن الإنسان هو: "مجموعة الإمكانيات المتاحة في اللغة لجعل أجزاء النص متماسكة بعضها ببعض"[55]، فهو يصرح أنه لا يمكن أن يتحقق التماسك النصي إلا في حضور الروابط المشكلة للنص والمتضافرة فيما بينها.

فالاتساق إذن هو مجموعة العلاقات المكونة للنص، والمتمثلة في روابط لغوية السطحية، التي تسعى إلى تحقيق الاستمرارية في بناء النص، وتحقيق الترابط الكامل من بداية النص إلى

---

[53] محمد خطابي: لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1، 1981م، ص 5.

[54] صبحي إبراهيم الفقهي: علم اللغة النصي بين النظري والتطبيقي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000م، ج1، ص 42.

[55] محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، المؤسسة العربية للتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 2001م، مج1، ص 24.

نهايته، دون الفصل بين مستوياته اللغوية، فإن كان عكس ذلك سيتم إنتاج حبل غير مرتبطة وبالتالي ينتج لنا لا نص.فهو من أهم العناصر التي تحقق نصية النص، حيث أنه يؤدي إلى ربط أجزاء النص بعضها ببعض، ويقوم على ملاحظة ووصف وسائل التماسك والتلاحم بين العناصر التي يبني عليها النص.

فالاتساق إذن هو تلك الأدوات التي تساهم في إنتاج نص وتنتج هذه الأدوات علاقات متبادلة بين التراكيب بين الجمل، وتتمثل هذه العلاقات في روابط لغوية شكلية تساهم في تحقيق الاتساق، وهذا ما صرح به إبراهيم الفقهي بقوله: "أما مصطلحا "cohésion" و"coherence" فهما مصطلحان يتصلان بالتماسك النصي داخل النص ويرتبطان بالروابط الشكلية والدلالية ولهما أدوات وأنواع"[56]، فالاتساق حسبه وسيلة من وسائل الترابط النصي، يحتوي على أدوات وأنواع يضبط بها النص.

فقد نال اهتمام العديد من الباحثين، مما أدى إلى خلط في ترجمة المصطلح كونه مصطلح غربي، حيث نجد الكثير لا يميز بين "cohésion" و"coherence" فنجد أحمد عفيفي، ترجم cohésion بالسبك والتضام والترابط، أما مصطلح coherence ترجمه بالحبك والانسجام أو التماسك، ونجد صبحي إبراهيم الفقهي استخدم مصطلح cohésion للتعبير عن الروابط الشكلية، ومصطلح coherence للتعبير عن الروابط الدلالية، اما محمد الخطابي ترجم cohésion إلى الاتساق وcoherence ترجمه إلى الانسجام، وهناك بعض اللسانيين من يستخدمون مصطلح الاتصال أو الارتباطconvexity عوض استخدام مصطلح الاتساق، حيث نجد أن بعض اللسانيين يستخدمون الاتساق حينما يتعلق الأمر فقط بالعلاقات[57]التي تقيمها الروابط والأدوات

---

[56] صبحي إبراهيم الفقهي: علم اللغة النصي بين النظري والتنظيمي، ج1، ص 32.

[57] ينظر: دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تز: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان،ط1، 1428هـ،2008م، ص 18.

ولعل سبب هذا الاختلاف في الترجمات راجع إلى نظرهم واتجاهاتهم لكل زاوية يريد الغوص من خلالها إلى الدرس اللغوي.

فإن مفهوم الاتساق يرتبط بالشكل العام للنص، من خلال ترابط الجمل والعبارات، والمفردات المكونة لهذا النص، عبر وسائل لغوية معينة، وهذا الترابط، يهتم بالروابط السطحية المشكلة للنص، أكثر من الاهتمام بالجانب الدلالي أو المعنوي للنص، لهذا اهتم جل الباحثين بدراسة هذه الروابط وحصرها وتصنيفها وتبيان وظائفها، ومحاولة ضبطها[58]، فهي تحقق الاستمرارية في بناء النص، وتحقيق الترابط الكامل من بداية النص إلى آخره دون الفصل بين مستوياته اللغوية، فكل هذا يتطلب النظر الشامل إلى المباني النحوية المتمثلة في الوسائل والأدوات التي تحقق الاتساق والتي سنقوم بالتفصيل فيها في ما يلي:

2/ أدوات الاتساق:

للاتساق أدوات تساهم في تحقيقه، وتكون في ظاهر النص، وهي تساهم في بناء النص واتساقه وتتمثل هذه الأدوات فيما يلي:

أ/الإحالة:Référence.

الإحالة هي علاقة قائمة بين الأسماء والمسميات[59]، فتعني العملية التي بمقتضاها تجعل اللفظ المستعمل يدل على اللفظ المتقدم عليه، فهو يعد من أهم وسائل إلتحام النص، واتساقه، من خلال عملية الوصل بين مختلف المقاطع النصية، لكن هذه العناصر المحيلة أي التي تحمل على

[58] ينظر: حمودي السعيد: الانسجام والاتساق النصي: المفهوم والأشكال، مجلة الأثر، عدد خاص، أشغال الملتقى الوطني الأول حول اللسانيات، جامعة المسيلة الجزائر، 22-23 فيفري 2012، ص 109.

[59] ينظر: نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديثة، عمان، الأردن، ط1، 2009م، ص 81.

الإحالة لا تكتفي بذاتها وإنما تتطلب عناصر أخرى تملك خاصية الإحالة، من أجل تحقيق عملية التأويل[60]، إذ لابد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها، وتتمثل هذه العناصر في: الضمائر، وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة، والأسماء الموصولة.

فالإحالة على العموم لا تخضع لقواعد نحوية، فهي دلالية. حيث تستوجب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال؛ فيعتبرها غريماس: "علاقة تعرف جزئية تكون مكتبة في خطاب ما على المحور التركيبي بين عبارتين وتستعمل للجميع بين ملفوظتين أو بين فقرتين"[61]، حسب هي تربط بين البنيات النصية الصغرى فيما بينها حتى تنتج لنا نصا مترابطا.

أما دي بوجراند يعرفها بقوله: "بأنها العلاقة بين العبارات والأشياء objectes والأحداث évents والمواقف situations في العالم الذي يدل عليه بالعبارات ذات الطابع البدائلي alternative في نص ما، إذ تشير إلى شيء ينتمي إليه نفس عالم النص أمكن أن يقال عن هذه العبارات إنها ذات إحالة مشتركة"[62]، وبذلك نجد أنها ذات وظيفة إنسانية تجعل من النص موحدا.

وتعرف "Anne Reboul " وجاك موشلر "Moeschler Jaquer" الإحالة بقولهم هي فعل لغوي يستعمل فيه المتكلم تعبيرا محيلا قصد الإشارة إلى شيء ما في العالم"[63]

---

[60] ينظر: جاسم علي حاسم: أبحاث في علم اللغة النصي وتحليل الخطاب دار الكتب العلمية، بيروت،دط، لبنان، 1971م، ص 17.

[61] نقلا عن: نوال الخلف: الانسجام في القرآن الكريم، سورة النور أنموذجا، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآدب واللغات، جامعة الجزائر، 2006-2007م، ص 118.

[62] روبرت دي بوجواند: النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة،ط1، 1418هـ-1998م، ص 320.

[63] Anne Reboul et JaquerMoeschler :Dictionnaireencyclopédique de pragmatiquecohersion in english p 362.

فهما بصراح بضرورة تطابق بين المحيل عليه مع ما يقصد المستعمل، فيقصد به من خلال ذلك العلاقة القائمة بين الأسماء والأشياء وضرورة تطابق المحيل والمحيل عليه.

كما نجد نوال غماري بريور، حاولت التفريق بين المرجع Referent والإحالة Référence، فالإحالة هي العلاقة التي يمكن إقامتها داخل الملفوظ بين المجموعة الاسمية بالتحديد، والموضوع المقصود من طرف المخاطب، انطلاقا من استعماله لمجموعة العلاقات أما المرجع فهو يشير لموضوع خارجي، خاص ومحدد في الزمن فهو غير مهم مصطلحي بل الإحالة من تهتم بها اللسانيات، حيث تقول: "لا ينبغي الخلط بين مصطلحي الإحالة والمرجع ... يشير مصطلح المرجع إلى موضوع خارج لساني، فاللسانيات لا تهتم بمعالجة المرجع نفسه، وذلك على خلاف الإحالة التي تمثل جانبا من اهتمامات اللسانيات بوصفها تشمل في علاقتها الثنائية، مفردات تأخذ في الأساس شكلا لسانيا"[64].

فعموما الإحالة يقصد بها علاقة قائمة بين لفظ معين، وبين محال عليه، وقد تكون في الأساس خارجية وداخلية حسب المحال عليه ووجوده، فللإحالة أهمية كبيرة في التماسك النصي والربط التركيبي والدلالي، بين عناصر النص حيث أنها تستخدم للابتعاد عن تكرار والاستفاضة فيه، فكثرته تؤدي إلى حدوث لبس وغموض في فهم النص، وبالاستعانة عليها تجعل النص متوازيا ومعتدل، ما نجد أن معيار الإحالة إلى الإيجاز في النص، والاقتصاد في سرد الألفاظ،

نقلا عن: شريفة بلحوت: الإحالة دراسة نظرية مع ترجمة الفصلين الأول والثاني من كتاب هاليدي ورقية حسن، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات جامعة الجزائر، 2005-2006م، ص 8.

[64] ماري نوال غاري بريول: المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، تر: عبد القادر فهيم الشيباني، سيدي بلعباس، الجزائر،ط1، 2007م، ص 90.

وهو ما يعرف بالاقتصاد اللغوي. وللإحالة عناصر مهمة لابد من توافرها في النص وتتمثل في:[65]

-اللفظ المحيل: قد يكون ضميرا أو اسم إشارة أو اسم موصول.

-المحال عليه: قد يكون لفظ أو جملة أو فقرة، أو معنى خارج النص، يدل عليه في السياق.

-العلاقة الرابطة بين اللفظ والمحال عليه: هنا من الضروري أن يتطابقان، وتكون علاقة تجمع بين الاثنين.

1/ أقسام الإحالة: تنقسم إلى قسمين:[66]

***الإحالة الداخلية:** "**Anaphore**" وتسمى النصية: وهي الإحالة على ما هو داخل النص أو اللغة، فهي تستخدم ذي بحال فيه المخاطب على عنصر لغوي موجود[67] داخل النص.فالإحالة الداخلية تقوم على فاعل في اتساق النص، فهي تركز على العناصر اللغوية في النص في حد ذاته، وهي بدورها تنقسم إلى قسمين:

أ/ إحالة قبلية: "**Anaphore**": ويقصد بها الإحالة الراجعة لما قبلها[68]، مثل استعمال كلمة أو عبارة تشير إلى كلمة أخرى جاءت قبلها في النص، مثل: قوله تعالى: "الله الذي خلق السماوات والأرض وما بينهما في ستة أيام، ثم استوى على العرش ما لكم من دونه من ولي ولا شفيع آفلا

---

[65] ينظر: سالم بن محمد المنظري: الترابط النصي في الخطاب السياسي، بيت الغشام للنشر والترجمة، سلطنة عمان، الأردن،ط1، 2015م، ص 76.

[66] ينظر: الأزهر الزنا: نسيج النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1993م، ص 118.

[67] ينظر: عبد الحميد بوترعة: الإحالة النصية وأثرها في تحقيق تماسك النص القرآني، مجلة الأثر، ، جامعة الوادي، الجزائر، 22 و23 فيفري 2012م، عدد خاص، ص 92.

[68] ينظر: عبد الكريم حاقة: بلاغية الخطاب القرآني من منظور لسانيات النص، دراستي سورة البقرة، رسالة دكتوراه، قسم الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 1436هـ-1437هـ- 2015م -2016م، ص 274.

تتذكرون"[69] تظهر الإحالة في الآية الكريمة من خلال الضمائر الظاهرة والمستترة في قوله: خلق (هو)، دونه، استوى (هو) فهي تعود إلى لفظ الجلالة: الله الذي ورد في بداية الآية الكريمة، واستعانة بالضمير للابتعاد على التكرار، فهي إحالة قبلية تعود على الله.

ب-الإحالة البعدية: "**Cataphote**": هي عكس الإحالة الأولى يستعمل اللفظ فيها ليدل على لفظ آخر سيتم استعماله، مثل في قوله تعالى: "قل هو الله أحد"[70]، فالضمير هو في الآية يدل على لفظة الجلالة الله التي استعملت بعدها.

*** الإحالة الخارجية:** "**Exophorie**":[71]وهي عكس الإحالة الأولى، تكون على ما خارج النص تركز على أنماط اللغوية التي تشير إلى الموقف الخارجي عن اللغة، لمعرفة المحال عليه خارج النص وهذا يستلزم معرفة ما يحيط بالنص وأسباب إنتاجه، وهو ما يعرف بسياق النص، فهي تربط الظروف الخارجية بالنص، وهذا عكس ما جاء به دي سوسير في دراسته للغة، وهي منعزلة عن السياقات الخارجية، فاللغة عنده نظام، وهذا الأخير هو شكلي لا مادي فقد ألغى كل الظروف الخارجية المحيطة بالنص، وقام بعزله، فهذا القسم يخرج النص عن حالى الانغلاق إلى حالة الانفتاح على العالم الخارجي، حيث يقوم بربط اللغة بالسياق والمقام.

يعرفها الأزهر الزناد هي: "إحالة عنصر لغوي إحالي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي، كان يحيل ضمير المتكلم المفرد على ذات صاحب المتكلم حيث يرتبط عنصر لغوي إحالي بعنصر اشاري غير لغوي هو ذات متكلم، ويمكن أن يشير عنصر لغوي إلى مقام ذاته في تفاصله أو مجملا، إذ يمثل كائنا أو مرجعا موجود مستقلا بنفسه فهو يمكن أن يحل

---

[69] سورة السجدة الآية 4.

[70] سورة الإخلاص الآية 1.

[71] ينظر: كريمة صوالحي: التماسك النصي في ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي "دراسة أسلوبية"، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 1431 1432هـ، 2010م، 2011م، ص 89.

عليه المتكلم"[72]. فالإحالة هنا عنصر لغوي إحالي إلى عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي، مثل إحالة ضمير المتكلم المفرد إلى ذات صاحب فهو هنا يرتبط بالعنصر الإشاري الغير اللغوي.

2/ أدوات الإحالة:

أ/ الإحالة بالضمائر:

تناول القدماء الضمائر، فقد عرفه الرضي: بقوله: "الضمير ما وضع لمتكلم أو مخاطب أو غائب تعدم ذكره لفظا أو معنى أو حكما"[73]، الضمير هنا يدل على معاني الصرفية العامة. بصفة الحضور أو الغياب، دون دلالة على خصوصية الغائب أو الحاضر، حيث جاء في ألفية ابن مالك:[74]

مـــا الـــذي غيبـــــة أو حضـــور كـــانـــت وهو ســـم بـــالضـــمير

هنا ابن مالك يرى أن الضمير ما دل على غائب كهوأو حضور، وينقسم إلى قسمان الأول ضمير المخاطب، والثاني ضمير المتكلم.

أما نعمان بوقرة يرى أن الضمير: "هو 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 لولا على الموصوف بالحدث كالصفة، ولا حدث وزمن كالفعل"[75].

---

[72]–الأزهر الزناد: نسيج النص، ص 19.

[73] محمد بن الحسن الإستراباذي السنمائي النجفي الرضي: شرح الرضي لكافية ابن الحاجب، تح: حسن بن محمد ابن إبراهيم الحفظي، يحي بشير مصطفى، جامعة الإمام محمد بن مسعود الإسلامية، القاهرة، ط1، 1417هـ–1966م، ص 111.

[74] ينظر: برهان الدين إبراهيم بن محمد بن أبي بكر بن أيوب بن قيم الجوزي: إرشاد السالك إلى حل ألفية ابن مالك، تح: محمد بن عوض بن محمد السهلي: أضواء السلف، المدينة المنورة،ط1، 1422هـ،2002م، ج1، ص 112.

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

أما عند براون ويول: الضمائر هي: "أفضل الأمثلة على الأدوات التي يستعملها المتكلمون للإحالة إلى كيانات معطاة"[76]. فهي بذلك تعد عناصر لغوية تحتاج إلى مفسر يعود عليها ويوضحها ويكشف عن دلالتها ومعانيها.

يقسم محمد خطابي الضمائر إلى قسمين الأولى هي ضمائر وجودية تتمثل في: أنا، أنت، أنتم، هو، هم، هن... إلخ، أما القسم الثاني فهو ضمائر ملكية تتمثل في الضمائر المستترة مثل: أقلامي، أقلامك، أقلامهم، أقلامه...إلخ، فالضمائر سواء كانت ملكية أو وجودية، فهي تنقسم إلى متكلم وغائب، ومخاطب.

أما تمام حسان فقد قسمها إلى ثلاث أقسام والمتمثلة في:[77]

***الضمائر الشخصية:** هي الضمائر التي تختلف فيما بينهما من ناحية البناء، سواء كانت أفراد أو تثنية أو جمع أو تذكير أو تأنيث أو متصلة أو منفصلة، ولها وظيفة كناية الضمير على الاسم الظاهر، وتنقسم إلى الضمير البارز المنفصل، فهو الضمير الذي يتصل بكلمة سابقة ولاحقة، يأتي وحده في الكلام أو الكتابة، أي ظاهرة، وينقسم إلى:

-**ضمائر الحاضر:** تكون في الخطاب المباشر وتضم: ضمائر المتكلم المتمثلة في ضمائر الموقع (أنا، نحن) وضمائر النصب (إياي، إيانا)، وتضم أيضا ضمائر المخاطب المتمثلة في ضمائر الرفع (أنت، أنت، أنتما، وأنتم، أنتن) وضمائر النصب (إياك، إياك، إياكما، إياكم، إياكن).

---

[76] ج،ب براون، ج يول: تحليل الخطاب تر، تح: محمد لطفي الزليطني، منير التريكي، النشر العلمي والمطابع، المملكة العربية السعودية، دط، 1418هـ، 1997م، ص 256.

[77] ينظر: تمام حسان: البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوب للنص القرآني، عالم الكتب، القاهرة، ط1،1993م، ص 119.

-**ضمائر الغائب:** وهي ضمائر تكون في حالة خطاب غير مباشر، وتضم: ضمائر الرفع (هو، هي، هما، هم، هن)، وضمائر النصب (إياه، إياها، إياهما، إياهم، إياهن).

أما القسم الثاني فيتمثل في الضمائر البارزة المتصلة[78] هذا النوع يتصل بما سبقه سواء حرف أو فعل أو اسم ويكون في الكلام أو الكتابة، وتنقسم بدورها إلى:

-**ضمائر الحضور:** وتضم ضمائر المتكلم المتمثل في ضمائر الرفع ("نا" نحو: كتبنا، "تا" نحو: كتبتا) وضمائر مشتركة في النصب والجر (ياء المتكلم نحو أعطاني،و"نا" المتكلمين نحو: أعطانا، وتضم أيضا ضمائر المخاطب، والتي تشمل ضمائر الرفع (ألف الاثنين، تاء الخطاب، وواو الجماعة، نون النسوة، ياء المخاطبة، وضمائر مشتركة في النصب والجر كاف الخطاب.

-**ضمائر الغائب:** وتشمل ضمائر الرفع (نون النسوة، ألف الاثنين، واو الجماعة)، وضمائر مشتركة في النصب والجر (هاء الغيبة وتصرفاتها إلى المثنى والجمع نحو كتبه، قلمه) أما الضمير المستتر فهو الذي لا صوت له وصورة له، سواء في الكلام أو الكتابة ، لا يتضح إلا من خلال السياق.

إذن فالضمائر تكتسب أهميتها كونها تأتي نيابة عن الأسماء والأفعال والجمل، فقد نجد ضمير محل كلمة أو عبارة أو جملة، كما أنها تربط بين أجزاء النص المختلفة شكلا ودلالة[79]، داخل النص أو خارجه، سابقة أو لاحقة، لذلك نجده محل اهتمام لسانيات النص من زاوية الاتساق.

من هنا نصل إن الضمائر من العناصر أو الروابط التي تساعد على تماسك النص، وتراب

---

[78] ينظر: ماجد ماجد محمد أبو عودة، التماسك النصي في قصة داوود وسليمان في القرآن الكريم، دراسة نحوية تحليلية، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأقصى غزة، 1438هـ-2016، ص ص 58-59.

[79] صبحي ابراهيم الفقهي: علم اللغة النصي، ج1، ص 137.

طه وانسجامه، حيث تبعد الكاتب عن عملية التكرار وتفيد عملية الاختصار في الكلام، ونجدها تنقسم حسب الحالة، ففي حالة الاتصال فتنقسم إلى ظاهرة ومستترة، ومن حيث الجنس وتنقسم إلى مؤنث ومذكر ومشترك، ومن حيث الدلالة تنقسم إلى منفصلة ومتصلة، أما من حيث العدد تنقسم إلى الأفراد والتثنية والجمع، كما أن الضمائر لها دور في إبراز المعنى داخل النص.

*** أسماء الإشارة:**

أسماء الإشارة تعد الوسيلة الثانية في الإحالة لتحقيق الاتساق، فيرى محمد خطابي أن أسماء الإشارة تقوم بالربط بين السوابق واللواحق[80]، الإشارة تدل على وجود إبهام لابد من الإشارة إليه بمفسر يوضحه[81]، حيث أنه لا يملك دلالة مستقلة فيحتاج إلى عنصر أو عدة عناصر لتفسيره وتوضيحه ولإزالة الإبهام والغموض عنه.

فاسم الإشارة له دور كبير في تحقيق التماسك النصي فهو عنصر فعال، إذ أنه يمكن أن يشير إلى عدد كبير من الأحداث، وذلك من أجل الاختصار وتجنب التكرار، وبالتالي فهو يحيل إلى جمل أو كلمات سابقة، فقد يحيل إلى جملة أو جمل متتالية وقد سماها كل من هاليداي ورقية بالإحالة الموسعة.

صور الإحالة بأسماء الإشارة:

1-الإحالة الداخلية: فهي تعد عنصر فعال في تحقيق التماسك النصي، فهذا الأخير نجده يتحقق من خلال الإحالة القبلية أو البعدية ، سواء كانت معجمية أو نصية وتتمثل في:[82]

---

[80] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص 19.

[81] ينظر: أشرف عبد البديع عبد الكريم: البنية الدلالية والإحالية للضمائر، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، القاهرة، 1999م، ص 90.

[82] ينظر: محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب، ج1، ص 128.

-**الإحالة القبلية:** يحيل اسم الإشارة، ما سبقه في النص، فيلخص لفظه ويبتعد عن التكرار، فقد يكون إشارة لمضمون سابق من قول أو حدث، فيكون بمثابة تلخيص لهذا القول أو الحدث.

-**الإحالة البعدية:** هنا يكون اسم الإشارة يحيل إلى ما بعده في النص، فيكون غامضا ليس له مرجعا يفسره ويوضحه، فهذا النوع يدفع المتلقي إلى البحث عن ما يحيل إليه اسم الإشارة لإزالة ذلك الإبهام، فهو بدوره يقوم بتحقيق التماسك النصي إضافة إلى ذلك لفت الانتباه إلى المشار إليه من جانب آخر.

2-الإحالة الخارجية:هنا اسم الإشارة يحيل لما هو خارج النص، أي إلى عنصر إشاري في المقام، وهو يساهم أيضا في تحقيق الربط النصي وسياقه المحيط به، أي يقوم بربط النص بالعالم الخارجي لكنه لا يساهم في تحقيق الاتساق داخل النص.

فنزار قباني لجأ إلى الإحالة بأنواعها في بناء قصيدته بلقيس فكانت على النحو التالي:

أ- **الإحالة الضميرية:** فقد نوع الشاعر في الضمائر فهي على النحو التالي:

* **الإحالة بالواو:** نلمسها في الأبيات التالية:[83]

- أن تشربوا كأساً على قبر الشهيدة.

- من بعد ما قتلوا الكلام.

- أم أننا في الأصل محترفون جريمة.

- وكيف تقاسموا فيروز عينها.

[83] محفوظ كحوال: أروع قصائد نزار قباني، في الحب الوطن السياسة، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2007م. ص-ص 107-118

– وأقول كيف تقاسموا الشعر الذي

– ضيق سطوا على آليات مصحفها الشريف.

– سأقول كيف استنزفوا دمها.

– وكيف استملكوا فمها.

– فما تركوا به وزدا...ولا تركوا عنب.

– لو أنهم حملوا إلينا.

– لو أنهم من ربْع قرن حرّدوا.

– أو أرجعوا ليمونة.

– ليغتالوا غزالهْ.

– أخذوا القصيدة: يا بلقيس

نلاحظ من خلال الأبيات أن الواو إحالة قبيلة تعود على الضمير "هم" كقولنا: تشربو، قتلوا، محترفوا، تقاسموا، استنزفوا، استملكوا...

فكلها تعود للضمير "هم" فهو ضمير يحيل المجرمون الذين اغتالوا زوجته، فنلاحظ أنها أنت إحاطة قبيلة في الأبيات جميعا، فقد ساهت في اتساق النصف وتحقيق تماسك أجزائه.

***الإحالة بالتاء:** نلمسها في الأبيات التالية:[84]

– كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل.

[84]– المرجع السابق، ص 107

– كانت أطول النخلات في أرض العراق.

– كانت إذا تمشي...

– ترافقها طواويس

– يا عصفورتي الأحلى.

– يا أيقونتي الأغلى.

– كيف أخذت أيامي وأحلامي.

– وألغيت الحدائق والفصول.

– يا زوجتي.

– حبيبتي، وقصيدتي، وضياء عيني.

– قد كنت عصفورتي الجميل

–فكيف هربْتِ يا بلقيس مني...

نلاحظ في الأبيات الضمير التاء يحيل إلى الحبيبة والزوجة (هي) فقد عبر أحاسيس اتجاهها نجدها في الكلمات التالية: كانت، عصفورتي، أيقونتي، هربت، ألفيت...وهنا حاول الشاعر أعطاء الصفات الجميلة في حبيبته، وحاول أخراج أحاسيس اتجاهها باستخدام الضمير التاء الذي يعود عليها، فقد حققت الاتساق بين أجزاء القصيدة فقد ابتعد عن التكرار باستخدام ضمير التاء.

* **الإحالة بالنون:** نلمسها في الأبيات التالية:[85]

[85] المرجع السابق: ص–ص 109–110.

– بيروت تقتل كل يوم واحداً منا.

– وتبحث كل يوم عن ضحية

– والموت...في فنجان قهوتنا

– وفي مفتاح شقتنا

– وفي أزهار شرفتنا

– مشتاقون...مشتاقون...مشتاقون

– مذبحون حتى العظم

– والأولاد لا يدرون ماذا يجري

– هل تقترعين الباب بعد دقائق؟

– هل تخلصين المعطف الشتوي؟

– هل تأتين باسمة...

– مطعونون مطعونون في الأعماق...

هنا الإحالة جاءت في حرف النون في الكلمات التالية: منَّا، قهوتنا، شقتنا، شرفتنا، هنا نلاحظ أن الإحالة قبيلة تعود على الشاعر والشعب ككل المقهور الفقير، أما في الكلمات التالية: مشتاقون، مذبوحون، لا يدرون، تفرعين، تخلصين، تأتين، مطعونون، فهنا الشاعر يتحدث عن الحسرة والآلام القاهرة والمأساة التي يعيشها في ظل غياب زوجته حبيبته معشوقته.

كما نلمسها في كلمات عدة مثل: تحترفين، القاتلين، يدمرون، يحرقون، يذهبون، يرتشون، يعتدون، موظفون، يأكلون، يسكرون، تركيبا...

* **الإحالة بالهاء:** تظهر لنا في الأبيات التالية:[86]

- تتبعها أيائل

- ويا وجعي القصيدة حين تلمسها الأنامل

- تلبس في الربيع بساقيها.

- أيتها الشهيدة والقصيدة

- سبأ تفتش عن مليكتها.

- حيث اغتيال فراشةٍ في حقلها.

- كان البنفسج بين عينيها.

-فمن الذي سيوزع الأقداح أيتها الزرافة.

- تجهل أنها قتلت عشيقها.

- تتذكر الأمشاط ماضيها.

- فيدْرج دمعها.

- هل يا ترى الأمشاط من أشواقها أيضا تعاني.

[86] المرجع السابق: ص-ص 107-115.

– وأثوابي تغطيها الدماء.

– يا قمري الذي طمروه ما بين الحجاره...

الهاء هنا ضمير لحالة، في الكلمات التالية تلمسها، سباقها، أيتها، مليكتها، حقلها، عينيها، عشيقتها، ماضيها، أشواقها، تغطيها، طمروه، تعود الهاء على الضمير "هي" ضمير يعود على الزوجة، فقد حققت الإتساق بين الأبيات حيث جعلتها موحدة دون الخروج عن المعنى، فهي احالته قبلية.

* **الإحالة بالكاف:** تظهر لنا في الأبيات التالية:[87]

– من بعد شعرك سوف ترتفع السنابل.

– قتلوك يا بلقيس.

– قسما بعينيك اللتين إليهما.

– أترى ظلمت إذ تقتلك.

– قتلوك في بيروت أي غزالة.

– ووجهك لم يزل متنقلا.

– وبيروت التي قتلتك...لا تدري جريمتها.

– كل غمامة تبكي عليك.

– كأنك السيف اليماني.

[87] المرجع السابق: ص–ص 107–120.

بعد رحيل عيناك استقال.

أخذوك أيتها الحبيبة من يدي.

فالشعر بعدكِ مستحيل.

جاءت الكاف في الأبيات ضمير يحيل إلى الزوجة، نلحظ ذلك في الكلمات التالية: شعرك، قتلوك، بعينيك، ظلمتك، وجهك، قتلتك، عليك، فجروك، عيناك، أخذوك، بعدك...>>فهي إحالة قبلية تعود للزوجة فهي حققت الاتساق في أبيات القصيدة.

نلاحظ أن الإحالة الضميرية بأنواعها جاءت قبلية، وتعود في الغالب على الزوجة التي قتلت واغتيلت، فهذه الإحالة تجعل الشاعر يتفادى ظاهرة التكرار حتى لا يقع في حالة الملل التي يجلها التكرار لدى القارئ.

قمنا بعملية إحصائية للضمائر سنوضحها في الجدول التالي:

الضمائر	النون	التاء	الهاء	الكاف	الواو
عدد توترها	54	47	30	30	23

فنلاحظ من خلال الجدول الإحصائي للضمائر الحالية نجد أن النون في الصدارة، حيث تكررت 53 مرة، ثم التاء، تكررت 44 مرة.

فحرف النون، له دلالة القوة والشدة، فالشاعر أراد تأكيد على شدة وجعه واشتياقه لزوجته (مشتاقون، مطعنون، مذبحون...) فلها دلالات على شدة الاشتياق الحسرة على الفراق، فقد جبر عن أحاسيس الداخلية، فقد أضفى حرف النون جرسا إيقاعياً في النص فانسجم مع تجربة الشاعر الشعورية.

أما بالنسبة للضمائر المنفصلة، فقد استهل الشاعر ثلاث ضمائر: أنا، نحن، أنت.

فالضمير أنا يعود على الشاعر ويدل على حضور ذاته بقوة، مثل ذلك الأبيات التالية:[88]

لا أدري أنا ماذا أقول؟

وأنا الذي يحتاج حبك مثل زينب وعمر.

وأنا المحاصر بين ألسنة اللهب.

وأنا الذي اخترع الرسائل.

نلاحظ أن الشاعر لم يستخدم ضمير أنا المنفصل بكثرة في قصيدته، نجده قد استعملها أيضا متصلة وتلمس في الكلمات التالية: يا وجعي، يا غجريتي، سأقول، لا تتغيبين عني، أقول، حبيبتي، أدري، زوجتي، قصيدتي، يثقبني، ما فرت بي، تذبحين، أقرأ، أصابعي، أثوابي، أعرف، قمري، وطني، فكرت، غزالتي، أميرتي، شكرت...>>، فهو هنا يحاول إثبات هويته وذاته.

أما بالنسبة بضمير نحن فقد حضر في القصيدة في الأبيات التالية:[89]

إلا نحن تغتال القصيدة.

فنحن قبيلة ببين القبائل.

ها نحن يا بلقيس.

ها نحن ندخل في التوحش.

ها نحن نبحث بين أقوام الضحايا.

---

[88] المرجع السابق: ص-ص 110-115.

[89] المرجع نفسه: ص-ص 107-114.

ها نحن نسأل يا حبيبي.

ها نحن ندخل عصرنا الحجري.

– نحن الجريمة في تفوقنا.

نلاحظ أن الضمير نحق حضر في القصيدة 9 مرات فقط، نجد أن الأبيات تحمل معنى الأسى والحسرة على الواقع الذي يعيشه الشاعر فهو ليس براضيْ على ما تعيشه أمهُ من ظلم وقهر، كما نجدها في الضمير المتصل بشكل كبير لم يتوقف عندها فحسب مثال ذلك: قهوتنا، شقتنا، شرفتنا، نغتالو، مشتاقون، مذبحون، قضاءنا، يغتالنا، لحمنا، بطننا، قبرنا...وغيرها من الكلمات الدالة على الجمع، فالضمير نحن يدل على الكثرة، فالشاعر هنا لم يقف في الحديث عن نفسه وزوجته فحسب وإنما تحدث أيضا عن الجماعة أو الأمة، وكل ما يحيط به من واقع أليم، فهذا التنوع أحدث جوا موسيقياً تطرب له الأذن، أما الضمير "أنت"، نجد أن الشاعر أيضا استخدم في بناء القصيدة عند حديثه على زوجته وذلك نلاحظه عند توجيه الكلام لها، وحتى وهي غائبة غير موجودة، نعطي أمثلة:[90]

في كل ركنٍ...إني حائمة كعصفورٍ

بلقيس: ما أنت التي تتكررين.

ها أنت تحترفين في حرف العشرة والعشيرة.

كل الحضارة أنت يا بلقيس والأنثى حصاره.

بلقيس أنت بشارتي الكبرى.

[90] المرجع السابق:ص– ص 113–115.

أنت الكتابة قبلها كانت كتابه.

أنت الجزيرة والمناره.

فالضمير أنتِ أحدث نوعا من الانسجام بين مقاطع الأبيات، فقد خرج الشاعر جو الملل الذي قد يقع فيه المتلقي أثناء القراءة، فالشاعر هنا يخاطب حبيبته وزوجته بشكل مباشر.

ففي الأخير نجد أن الشاعر لجأ إلى التنوع في الإحالة بالضمائر من أجل تحقيق الاتساق في بنية القصيدة والخروج عن المألوف، والابتعاد عن ما يعرف بالتكرر الذي يؤدي إلى الملل، فقد خلق هذا التنويع جرسا موسيقياً للقصيدة منسجماً.

تعمل الإحالة على الإيجاز والتركيز الدلالي، وكذلك من أجل رفع الالتباس ومن ثم تتم عملية الترابط، كما أن لها جانب إبداعي يتمثل في كيفية توظيف الشاعر للإحالة في إطار البنية الكبرى للنهي وهذا ما يحقق النصية.

ب- الإحالة بأسماء الإشارة:

لم يقتصر الشاعر على الإحالة بالضمائر بل ذهب إلى استعمال لإحالة بأسماء الإشارة وذلك من أجل تحقيق الإحالة إلى أشياء يجب الإثارة إليها نلمسها في الأبيات التالية:[91]

هذا موعد الشاي العراقي المعطر.

فهناك كنت تدخنين.

هناك كنت تطالعين.

هناك كنت كنخلة تنشطين.

[91] محفوظ كحوال: أروع قصائد نزار قباني، ص-ص 107-117.

هذا هو التاريخ يا بلقيس.

إن كان هذا القبر قبرك أنت.

ليست هذه مرثية.

فكيف نفر من هذا القضاء؟

في هذا الزمان؟

هذه بلاد يقتلون بها الخيول.

نلاحظ أن أسماء الإشارة حضرت في القصيدة 12 مرات، فنجد أيضا في الأبيات اشتياق وتحصر على الأيام التي قضاها الشاعر مع زوجته، فهو يشير إلى الأماكن التي كانت موجودة فيها، وما كانت تفعل فيها، ما أشار إلى قبر زوجته ويتحسر عليها، ويشير إلى القضاء الغير عادل الذي يحكم بلاده وكيفية الفرار منه، كما يتساءل إن كان هذا زمانه فنجد في الإشارة نوع من خيبة أمل كما نجد اشارة إلى أهم الذكريات.

فالإحالة بالأسماء الإشارة لم تكن كثيرة في القصيدة، كانت بنسبة قليلة إلى أنها حققت اتساق بين أجزاء القصيدة.

ج- الإحاطة بالأسماء الموصولة: نجد أيضا الشاعر لم يتوقف عند أسماء الإشارة بل تعدى ذلك إلى الأسماء الموصولة، فهي لها دلالات وإحالات لذلك لجأ إليها الشاعر في بناء قصيدته وذلك من أجل الجروح عن المألوف، والتنويع في الأدوات المساعدة على بناء القصيدة لتحقيق الاتساق ونلمسها في الأبيات التالية:[92]

[92] المرجع السابق: ص-ص 107-120.

تلك التي تغتال أصوات البلابل؟

فمن الذي سيوزع الأقداح أيتها الزرافة.

ومن الذي نقل الفراش لبيتنا.

وبيروت التي قتلتك...لا تدري جريمتها.

وبيروت التي عشقتك.

وأنا الذي يحتاج حبك... مثل زينب أو عمر.

وأنا الذي اخترع الرسائل.

يا قمري الذي طمروه ما بين الحجارة.

أم أنني وحدي الذي.

وأقول كيف تقاسموا الشعر الذي.

شكر تمنى قتلوك يا بلقيس.

أن الذين تواطوا في القتل كان مرادهم.

نلاحظ من خلال الأبيات أن أسماء الإشارة (التي، الذي، الذين، من) قد تكررت 12 مرة، فالأسماء الموصول لها دور في الربط بين جملتين، الصلة وما قبلها،[93] وذلك تحقيق الاتساق فهو عنصر قوي وفعال في الربط.

[93] ينظر: نعيمة سعدية، الأسماء الموصولة بين المفهوم والوظيفة في ضوء اللسانيات المعاصرة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ديسمبر 2014، ص52.

ب/ الحذف: Ellipair:

جاء في كتاب العين: "قطف الشيء من الطرف كما يحذف طرف ذنب الشاة".[94]

يعرض دي بوجراند: "استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن أو أن يوسع أو أن يعدل بوساطة العبارات الناقصة"[95]، فبمجرد وجود نظير في ذهن المتلقي يجعل إغفالها من قبل الكاتب أمرا ضروريا، إذا كان لا يؤثر سلبيا في المعنى، حيث يشترط في الحذف مراعاة صاحب النص بمكونات السياق اللغوي والاجتماعي[96]، المصاحب له، حتى يتمكن من إصابته في التقدير في العنصر المحذوف ويجب أن يكون العنصر المحذوف من نفس مادة المذكور.

الحذف ظاهرة لغوية عامة تشترك فيها جميع اللغات الإنسانية، فيكون اللجوء إليه من أجل الاختصار، فقد عني علماء العرب بهذه الظاهرة على اختلاف اتجاهاتهم ودراساتهم، فنجد سبويه يقول: "إذا طال الكلام كان الحذف أجمال وكأنه يصير بدلا من شيء"[97]، فقد خصص بابا وسماه "هذا باب يحذف المستثنى فيه استخفافا".

يقول ابن جني: "حذفت العرب الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة، وليس شيء من ذلك إلا عن دليل، وإلا كان فيه ظرف من تكليف علم الغيب في معرفته"[98]، فهو يؤكد على ضرورة اللفظ المحذوف من الكلام، إلا أن يدل عليه دليل لغوي أو مقامي، ولا يؤدي هذا الحذف إلى فساد المعنى أي أنه لا يغير في المعنى، وهذا ما أكده العلوي في قوله: "لابد من دلالة على ذلك

---

[94] خليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ص 297.

[95] روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص 34.

[96] ينظر: نادية رمضان النجار: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص 319.

[97] سبويه: الكتاب، شر: عبد السلام محمد هارون، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1408هـ.1988م ج2، ص 38.

[98] ابن جني: الخصائص، تح:محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، دط، دت، ج2، ص 260.

المحذوف فإن لم يكن هناك دلالة عليه فإنه يكون لغوا من الحديث ولا يجوز الاعتماد، ولا يحكم عليه بكونه محذوفا يحال"[99].

وقد وضع النحاة مجموعة من الشروط التي يجب أن تستوفي في الحذف والمتمثلة في:[100]

-وجود دليل مقامي أو لغوي حيث لا يمكن أن يكون اعتباطا.

-ألا يكون ما يحذف كالجزء.

-ألا يكون مؤكدا.

-ألا يبالغ في الاختصار عند الحذف.

-ألا يكون عاملا ضعيفا.

-ألا يكون عوضا عن شيء.

-ألا يؤدي الحذف إلى تهيئة العامل للعمل وقطعه عنه.

-ألا يؤدي إلى أعمال العامل الضعيف مع إمكان إعمال العامل القوي.

-لا يؤدي إلى اللبس في اللفظ أو المعنى، حتى لا تختلط المعاني في بضعها البعض.

أقسام الحذف: Ellipais:

لقد قسم الحذف على النحو التالي:[101]

---

[99] يحي بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب الخديوية، القاهرة، دط، 1332هـ-1914م، ج2، ص 88.

[100] ينظر: أحمد عفيفي: ظاهرة التحقيق في النحو العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1417هـ-1996م، ص 217-220.

1-حذف الجملة: يتم فيه حذف جملة أو أكثر فهو يساهم في ربط بين الجمل بطريقة تقنية وذلك يتم عن طريق الإحالة المحذوف على المذكور سابقا في النص، فهو بدروه يحقق الاقتصاد اللغوي وتجذب التكرار نفس الجمل في النص، ويكون حذف الجمل في: جمل القسم، وجملة الشرط وجملة جواب الشرط.

2-حذف الفعل:يحذف الفعل في الجملة سواء وحده أو مع مضمر مرفوع أو منصوب أو كلاهما، ويكون على ضربين الأول أن تحذفه والفاعل فيه أما الثاني أن تحذف الفعل وحده، فالفعل مع المضمر هما يكونان لنا جملة، ويكون هذا الحذف داخل المركب.

3-حذف الاسم:كما هو في حذف الاسم المضاف والمضاف إليه، الصلة والموصول، الصفة والمعطوف والمعطوف عليه، والمبدل منه، والاستثناء، .....وغيرها من الأسماء وهذا الحذف يكون داخل المركب الاسمي فقط.[102]

أسباب الحذف:

-الإيجاز والاختصار لتفادي الثقل والإطالة في الكلام، ليمنحها شيئا من القوة.[103]

-التفخيم والتعظيم لما له من قوة في الدلالة.

- التنبيه على أهمية عنصر الزمن وأن عدم ذكره يؤدي إلى الانشغال عن المهام وعدم ذكره.

---

[101] ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: عبد اللطيف محمد الخطيب، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، ط1، 1421هـ-2000م، ج2، ص 193-194.

[102] صبحي إبراهيم الفقهي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج2، ص 193.

[103] ينظر: زهير محمد عقاب العرود: الحذف في شعر أبي الطيب المتنبي: رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، 2004م، ص 13.

-صيانة المحذوف عن الذكر وتشريفا له، حيث أن يفرض الموقف الكلامي على المتكلم حذف ما له عظمة في نفسه صونا له وتشريفا.[104]

-التخفيف؛ ففي الصيغ والتراكيب والتقاء الساكنين يلزم ظاهرة الحذف لتجنب الثقل وتحقيق الخفة في النطق.

-أيضا للمحافظة على الوزن في الشعر، يقع الحذف فيه بإسناد الفعل إلى نائب الفاعل.

-الرعاية على الفاصلة والحفاظ على السجع.

وفي الأخير يمكن القول أن الحذف هو عبارة عن استبعاد العبارات السطحية، التي يكون محتواها في الذهن، دون الإخلال في المعنى، فهو من الوسائل المهمة التي تساهم في تماسك النص، وترابط أجزائه، تكون داخل النص، فيقوم بترك فجوة في البنية التركيبية، حيث يمكن ملؤها من مكان آخر في النص، وتكمن أهمية في البحث عن العلاقات بين الجمل ليس داخلها، فنجد أن الحذف يحقق الاتساق من خلال ترك الأثر في النص يجعل المخاطب يبحث عما يشغله ويحاول سده.

فالشاعر نزار لجأ إلى الحذف في بناء القصيدة كونه من أدوات الإتساق حتى تكون بنية القصيدة متكاملة ومتناسقة لابد من وجود ظاهرة الحذف فهي ظاهرة تقوم على العلاقة الدلالية بين المحذوف والمذكور.

سنطرق إلى أهم أنواع الحذف التي تطرق إليها الشاعر في بناء قصيدته، فيما يلي:

أ- حذف الاسم:

[104] طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر، القاهرة،ط، 1998م، ص 95.

الأبيات	الاسم المحذوف	تقديرها
– أية أمةٍ عربية – تلك التي – تختال أصوات البلابل	الأمة	تلك الأمة التي...
– والموت في فنجان قهوتنا – وفي مفتاح شقتنا – وفي أزهار شرفتنا	الموت	والموت في مفتاح شقتنا والموت في أزهار شرفتنا.
– كل الكلاب موظفون – ويأكلون. – ويسكرون.	كل الكلاب	– وكل الكلاب يأكلون. – وكل الكلاب يسكرون.
– أين السموأل؟ والمهلهل؟ والغطاريف الأوئل؟	أين	– وأين المهلهل؟ – وأين الغطاريف الأوائل؟
– وأنا المحاصر بين ألسنة اللهيب. – وبين أسنة الدخان	المحاصَرُ	والمحاصر بين ألسنة الدخان
– في كل ركنٍ...أنت صائمة كعصفورة وعاقبة كغابة بيلسان	أنت	– وأنت عاقبة كغابة بيلسان
– كل الحضارة أنت يا بلقيس والأنثى حصاره. – أنت الجزيرة والمناره	أنت	– كل الحضارة أنت يا بلقيس وأنت الأنثى حصاره. – أنت الجزيرة وأنت المناره

نلاحظ من خلال الجدول أن الشاعر لجأ إلى حذف الاسم وذلك لتفادي التكرار ومن أجل الاختصار، والإيجاز وما نلاحظه من خلال الأبيات أن المعني بقي مستقيم رغم عملية الحذف فهو لم يحدث أي خلل وهذا راجع للعملية الإبداعية لدى الشاعر، فهذا ما يحقق عملية الاتساق في النص.

ب- حذف الفعل:

الأبيات	الفعل المحذوف	تقديرها
- هل تأتين باسمة. - وناضرة. - ومشرقة كأزهار الحقول.	تأتين	- وتأتين باسمة - وتأتين مشرقة كأزهار الحقول.
- تجلدني الدقائق والثواني	تجلدني	- تجلدني الدقائق وتجلدني الحقائق.
- من القصيدة تطالعين. - من الشموع. - من الكؤوس. - من النبيذ الأرجواني.	تطالعين	- من الشموع تطالعين. - من الكؤوس تطلعين. - من النبيذ الأرجواني تطلعين.
- ها نحن نبحث بين أكوام الضحايا. - عن نجمة سقطت. - وعن جسدٍ تناثر كالمرايا	نبحث	- نبحث عن نجمة سقطت. - ونبحث عن جسد تناثر كالمرايا.
- أخذو الكتابة والقراءة	أخذو	- أخذو الكتابة وأخذو القراءة

والطفولة والأماني.		وأخذو الطفولة وأخذو الأماني
– وألغيت الحدائق والفصول	ألغيت	– وألغيت الحدائق وألغيت الفصول
– وكيف تقاسموا فيروز عينيها وخاتم عرسها.	تقاسموا	وتقاسموا خاتم عرسها
– ها نحن ندخل في التوحش والتخلف...والبشاعة...والوضاعة	ندخل	– وندخل التخلف وندخل البشاعة...وندخل الوضاعة.
– كيف تركتنا في الريح. – نرجف مثل أوراق الشجر. – وتركتنا نحن الثلاثة ضائعين. – كريشة تحت المطر.	تركتنا	– تركتنا مثل أوراق الشجر. – وتركتنا كريشة تحت المطر.
– سأقول في التحقيق. – إني أعرف الأسماء...والأشياء...والسجناء. – والشهداء...والفقراء والمستضعفين.	أعرف	– إني أعرف الأسماء...وأعرف الأشياء وأعرف السجناء. – وأعرف الشهداء وأعرف الفقراء...وأعرف المستضعفين.

نلاحظ من خلال الجدول أن التماسك النصي تحقق عن طريق حذف الفعل حيث توحد المعنى ولم يحدث أي خلل أو الخروج عنه، فهو خلق نوع من التلاحم بين أجزاء الأبيات، يقوم بالربط بين الوحدات النحوية الشكلية وبالتالي يتحقق التدفق الدلالي وتسلسل المعاني وبالتالي يتحقق الاتساق.

ففي الأخير نجد أن الحذف قد ساهم في عملية الاتساق في القصيدة حيث أن لم يحدث أي أثر على الجمل وأي خلل في المعنى، فقد بقي على حاله فقد حقق التماسك المنطقي للتركيب ، فجعل النص متماسكا متلاحما منطقياً حتى بقية البنية النصية متناسقة ومتدفقة متواصلة.

كما ساهم في عملية التخلص من الحشو وعملية على الإيجار والاختصار للابتعاد عن ظاهرة التكرار التي تؤدي بالقارئ إلى الملل، كما يساهم في الرفع اللبس والغموض داخل البنية.

كما له دور في تنشيط ذهن المتلقي في عملية البحث عنه وإكتشافه، كما أن للحذف دور في إظهار عملية الإيداع لدى الشاعر في توظيفه دون المساس بالمعنى.

3/ الربط أو الوصل: "conjonction":

أ/ لغة:

جاء في لسان العرب: "الوصل خلاف الفصل... واتصل الشيء بالشيء، لم ينقطع"[105]، وجاء في مقاييس اللغة: "الواو والصاد، واللام أصل واحد يدل على ضم شيء إلى شيء حتى يعلقه"[106]، الوصل هو "كل شيء اتصل فيما بينهما وصلة"[107].

فالوصل في اللغة يحمل معنى الضم إلى بعضهم البعض، والتماسك والشد.

ب/ اصطلاحا:

درس العلماء اللغة القدامى ضمن التوابع التي هي التوكيد والنعت وعطف البيان وعطف النسق والبدل، حيث نجد سبويه تحدث عن عطف المفردات، ابن جني تحدث عن واو العطف،

---

[105] ابن منظور: لسان العرب، ج11، ص 726.

[106] ابن فارس: مقاييس اللغة، ج6، ص 115.

[107] الخليل بن احمد الفراهيدي: كتاب العين، ج4، ص 376.

وابن هشام قام بتقسيم العطف إلى ثلاث: العطف على اللفظ، العطف على المحل، وجود المحرز، أما ابن يعيش فقط تطرق في كتابه شرح المفصل إلى عطف الظاهر على الظاهر وقسمه إلى عطف مفردا على مفرد، وعطف جملة على جملة، أما الإستراباذي فقد تحدث عن دور الفاء في عطف جملة على جملة وذلك كون مضمون الجملة التي بعدها عقب مضمون جملة بدون فاصل[108].

أما الجرجاني فقد أفرد بابا على الفصل والوصل يقول فيه: "اعلم أن العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض أو ترك العطف فيها والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى"[109]، وغيرهم من العلماء الذين تناولوه وقاموا بدراسته.

عرفه أحمد مصطفى الهراغي بقوله: "هو العلم بمواضع العطف أو الاستئناف والوصول إلى كيفية إيقاع حروف العطف في مواقعها".[110]

ويعرف على أنه عطف جملة على جملة أخرى بواسطة الواو، ولا يتحقق إلا بها، لأنها تكفي الحاجة إليها أما العطف بالفاء، يفيد التشريك والترتيب والتعاقب أما ثم فيفيد الترتيب مع التراخي عكس الواو التي تفيد الربط بين السابق وذلك حق.

أما الوصل عند اللسانيين فقد ربطوه بحرف العطف أيضا، حيث يعد عندهم من أهم العناصر التي تؤدي إلى تماسك واتساق النص، ومن أهم الروابط بين الجمل، حيث تساعد على تماسكها وإظهار تفاصيل النظام الذي يقوم عليه النص.

---

[108] ينظر: الرضي استراباذي: شرح الرضي لكافية ابن الحاجب، ج1، ص 237.

[109] الجرجاني: مفتاح العلوم، ص 247.

[110] محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب: علوم البلاغة، البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان،دط، 2003م، ص 347.

عرفته كل من هاليداي ورقية حسن على أنه: "تحديد للطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم"[111]، فالنص هنا عبارة عن متتالية من العبارات تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى روابط تقوم بالربط والاتصال بين أجراء النص، ونجده يختلف عن الأدوات الأخرى المحققة للاتساق، حيث لا يحتاج إلى سوابق ولواحق.

ومن أشهر أدواته حروف العطف، فهي تساهم في تماسك النص فيقول صبحي إبراهيم "العلاقة بين المعطوف والمعطوف عليه دلالية فالتماسك إذن شكلي الأداة، دلالي المضمون والمعنى، لذلك لا تكتسب أداة العطف معناها العطفي إلا من خلال وقوعها في تركيب العطف"[112]، فللعطف أثر بالغ في تماسك النص لأنه يربط بين المعطوف والمعطوف عليه، ما يجعلها شيئا واحدا متماسك تمتد هذه العلاقة في باقي أجزاء النص، حتى يكون منتظم متسلسل المعاني والمباني، فأدوات الوصل تساهم بشكل كبير في تماسك النص وذلك على مستوى ربط خفي بين الجمل السابقة واللاحقة، فيفيد الترتيب وعلى تحديد نوع العلاقة بين الجمل.

ج/ مواضع الوصل: بما أن الوصل يعد عطف جملة على أخرى بالواو ونحوها، فهي تقع في ثلاث مواضع نستخلصها على النحو التالي:[113]

1-إذا اتفقت الجملتين في الخبرية والإنشائية، لفظا ومعنى، أو المعنى فقط، فهنا لا يجب الفصل بينهما بل العكس الوصل لأنه لا يوجد سبب لذلك.

2-إذا كانت الجملتان مختلفتان في الخبرية والإنشائية، وكان الفصل يؤدي في هذه الحالة إلا الإبهام، وجب بذلك الفصل بينهما.

---

[111] محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 23.

[112] إبراهيم الفقهي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، ص 2219.

[113] ينظر: السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق، وتوثيق: يوسف الصبيلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1999م، ص 182.

3-إذا كانت الجملة الأولى لها محل من الإعراب حيث تشترك مع الجملة الثانية في هذه الخاصية، أي تكون الجملة الثانية لها محل ويشتركان في هذه الخاصية.

د/ أنواع الوصل:

1-الوصل بالإضافة: يقوم بالربط بين صورتين أو أكثر بوجود رابط معنوي بينهما، حتى تتم عملية تكثيف الدلالة وتتم بواسطة مجموعة الأدوات التعبيرية، أو، الواو، كذلك أم.[114]

ويندرج ضمن هذا النوع علاقة التماثل الدلالي[115]الذي يتم تحقيقه في الربط بين الجمل بواسطة تعبير من نوع: بالمثل...، وتوجد علاقة أخرى تتمثل في علاقة الشرح ويعبر عنها بـ: أعني، بتعبير آخر.....، وعلاقة أخرى تسمى بعلاقة التمثيل يعبر عنها بـ: مثلا، نحو.

2-الوصل العكسي:هذا النوع يقوم بربط بين صورتين على سبيل السلب، تكون بينهما علاقة تعارض أي أنه لا يوجد توافق بين الجملتين فيا نلص، فقد سماها دي بوجراند وصل النقيض، وأهم أدواتها: لكن، بل، غير أن، إلا أن، مع ذلك، على الرغم من، من جهة أخرى. أن يكون على عكس ما هو متوقع[116]، لا يكون أي توافق بل هناك تنافر بينهما وتعارض.

3-الوصل الزمني:هو من أنواع الوصل التي تحقق التماسك النصي، وذلك بربطه للأحداث عن طريق علاقة التتابع الزمني، وتكون بالأدوات التالية: ثم، الفاء، يعد، قبل، هذا، سابقا، مبكرا، حالا، في هذه اللحظة، في ذات الوقت، بعد ذلك، على النحو التالي، وهناك أدوات أخرى تساهم في الربط زمنيا وتتمثل في: حتى الآن، حتى هذه اللحظة، من الآن فصاعدا، هنا، في هذه اللحظة، فهي تساهم في تشكيل البعد المني الموجود في عملية الاتصال.

---

[114] ينظر: روبرت دي بوجراند: النص والخطاب والإجراء، ص 346.

[115] ينظر: محمد خطابي: لسانيات النص، ص 23.

[116] ينظر: المرجع نفسه، ص 23.

فقد استعان بها الشاعر نزار في بناء قصيدته بلقيس وإعطائها جمالاً من خلال التنويع في أدوات الوصل، كما انه أراد الربط بين الأبيات حتى يستقيم المعنى من بداية القصيدة إلى نهايتها، فمن الأدوات التي استعملها:

***الواو**: ظهرت هذه الأداة بشكل كبير بين أجزاء القصيدة، حيث حققت عملية الترابط النصي، فمن الأبيات التي نجد فيها تتمثل في:[117]

فحبيبتي قتلت وصار بوسعكم.

أين السموال؟

والمهلهل؟

والغطاريف الأوائل؟

كيف يفرق الإنسان؟

ما بين الحدائق والمزابل؟

أيتها الشهيدة والقصيدة؟

يا زوجتي.

وحبيبتي...وقصيدتي...وضياء عيني.

وورود حجلة والرصافة.

إني أعرف الأسماء...والأشياء...والسجناء.

[117] محفوظ كحوال: أروع قصائد نزار قباني، ص-ص107-119.

والشهداء...والفقراء...والمستضعفين.

حتى الضفائر والخواتم.

والأساور...والمرايا...واللعب.

حتى الكواكب والمراكب...والسحب.

حتى الدفاتر والكتب.

كان اللصوص من الخليل إلى المحيط.

يدمرون...ويحرقون.

وينهبون...ويرشون.

ويتحدون على النساء.

أخذو الكتابة والقراءة.

والطفولة...والأماني.

نلاحظ أن الشاعر قد ركز على حرف الواو للربط بين أجزاء الأبيات كما ربط بها بين الجمل والكلمات وذلك من أجل تحقيق الاتساق في القصيدة، وهي ربط الوصل الإضافي، فقد حقق التماسك بين أطراف الجمل والأبيات والكلمات أيضا وأعطت لها جمالا إيقاعيا.

***أو:**

نجد الشاعر أنه استعمل الأداة "أو" للربط بين أجزاء القصيدة وتحقيق التماسك النصي ونلمس ذلك في الأبيات التالية:[118]

لو أنهم حملوا إلينا.

من فلسطين الحزينة.

نجمة.

أو برتقالة.

لو أنهم حملوا إلينا.

من شواطئ غزة.

حجرا صغيراً.

أو محاورهْ.

لو أنهم من ربع فرن حرّدوا.

زيتونة.

أو أرجعوا ليمونة...

فالشاعر لم يستخدم "أو" بكثرة كالواو، فنلاحظ من خلال الأبيات أنها متناسقة منسجمة فيما بينها، فأو قد حققت الترابط الأبيات وجعلتها متسقة مترابطة فهي أداة وصل إضافي أيضا فهي تفيد التخيير، وهي من أدوات الوصل الإضافي.

[118] المرجع السابق: ص 119.

***الفاء:** نجد الشاعر أيضا استخدم الأداة الفاء للربط بين أجزاء القصيدة وبين دلالاتها، وهي تحقق الاتساق والتماسك الذهبي، فنلمسها في الأبيات التالية:

فحبيبتي قتلت...وصال بوسعكم...

فهل من أمة في الأرض...

فإن الشمس بعدك.

فنحن قبيلة ببين القبائل...

- فروتِ للجماهير التحتية...

فهي أهم ما كتبوه في كتب الغرام...

فمن الذي سيوزع الأقداح أيتها الزرافة...

فمن ترى يبكي عليا...

فما بلقيس اثنان.

فكل دبوسٍ صغير.. قصة..

فمن سرق البشارهْ

فما العقد الفريد...

فالشعر بعدك مستحيل...

نلاحظ في القصيدة أن الأداة "الفاء" قد ساهمت في تحقيق الاتساق والربط بين أجزاء الأبيات، حققت التماسك النصي الذي يسعى الشاعر تحقيقه في بناء قصيدته، وهي من أدواة الوصل الزمني.

*حين، بعد، لما، الآن:كما تطرق الشاعر إلى أدوات الوصل الزمني المتمثلة في حين، بعد، لما، فقد ساهمت في الربط لبين أجزاء القصيدة، وجعلها وكلماتها ونلمسها في الأبيات التالية:[119]

بلقيس يا وجعي.

ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأناملِ.

من بعد شعرك سوف ترتفع السنابل.

هل تقرعين الباب بعد دقائق؟

لن أقرأ التاريخ بعد اليوم.

بعد رحيل عينيك استقال.

لما تناثر جسمك الضوئي.

من بعدما قتلوا الكلام.

الآن...أعرف مأزق الكلمات.

الآن ترتفع الستاره.

الآن ترتفع الستاره.

[119] المرجع السابق: ص 107.

نلاحظ من خلال الأبيات أن أدوات الوصل تحمل دلالة زمنية فقد لجأ لها الشاعر للتعبير عن زمان معين كانت فيه زوجته.

ونجد أن هذه الروابط قد حققت اتساقاً بين أجزاء القصيدة.

– ونلاحظ من خلال الجدول التالي علية إحصائية للأدوات الواردة في القصيدة وهي على النحو التالي:

الأدوات	الواو	أو	الفاء	حين	بعد	لما	الآن
عدد توترها	126	3	18	01	05	01	03

من خلال الجدول الإحصائي نلاحظ أن الشاعر قد كان كركيزة الأكبر على حذف الواو، للربط بين أجزاء قصيدته، حيث تكررت 126 مرة، فقد كانت وظيفتها الترتيب، وكذلك الاشتراك، وهذا ما نجده في الأبيات التالية:[120]

– يا زوجتي.

– وحبيبتي...وقصيدتي...وضياء عيني.

– أيتها الصديقة والرفيقة.

– والرقيقة مثل زهرة الأقحوان.

نلاحظ أم حرف الواو جاءت تجمع بين صفات عبر بها الشاعر عن بلقيس الزوجة والرفيقة والصديقة والرقيقة والحبيبة والقصيدة...فهنا الواو لها دور الجمع بين هذه الصفات وغيرها من

[120] المرجع السابق: ص110.

المواضع التي وظفها الشاعر فيها للجمع والاشتراك، والربط بين الجمل والكلمات أن بنية القصيدة ككل، فمن صفات الواو أنها صوت مجهور، رخو قابل للتطويل والمط كما أنه صوت مرفق لا يقبل التضخيم، كما أنها منفتح أي أنه لا ينحصر صوته بين طرف اللسان وأقصاه، كما أنه من الحروف اللينة، فلهذه الصفات تأثير الشاعر وحالته فقد وجد سهولة في استعمالها للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه.

II/ الانسجام وآلياته :

1/ مفهوم الانسجام:Coherence:

أ/ لغة:

ورد في لسان العرب في مادة "س ج م": "سجمت العين الدمع والسحابة ماءا تسجمه سجماوسجوما وسجمانا، وهو قطران الدمع وسيلانه ... والعرب تقول دمع ساجم، ودمع مسجوم سجمته العين سجما وقد أسجمته وسجمته والسجم الدمع"[121]، ارتبط مفهومها اللغوي بالسيلان والقطران .

وجاء في مقاييس اللغة سجم: "السين والجيم والميم أصل واحد، وهو صب الشيء من الماء والدمع،يقال سجمت العين دمعها، وعين سجوم، ودمع مسجوم ويقال أرض مسجومة، ممطورة[122].

أما معجم الوسيط فجاءت في مادة (سجم): "الدمع والمطر: سجوما وسجاما، وتسجاما: سال قليلا أوكثيرا،عن الأمر: أبطأ وانقبض، العين الدمع سجما، وسجوما: اسالت... اسجمت السحابة: دام مطرها، والعين الدمع: سجمته يقال أسجمت السحابة الماء، انسجم، انصب"[123]

---

[121]–ابن منظور: لسان العرب مج 12 ص 280.

[122]–ا بن فارس: مقاييس اللغة، ص– ص 136 –137 .

ووردت في كتاب العين: "سجمت العين سجم سجوما وهو قطران الدمع قل أو كثر، وكذلك المطر، ودمع ساجم ومسجوم وسجمت العين سجما،لا يقال: اسجمته العين، والسجم الدمع"[124].

فمن الملاحظ أن المفهوم اللغوي يحمل معاني: الانصباب، والسيلان، ودوام المطر، وهذا يتطابق مع ما يضم به الانسجام الذي يعني الانصباب المعاني على النص.

ب/ اصطلاحا:

يعد الانسجام مفهوما يهتم بالكشف على التلاحم الموجود بين الجمل والفقرات والنص يعرفه سوفنسكي بقوله: "يقتضي للجمل والمنطوقات بأنها محبوكة إذا اتصلت بعض المعلومات فيها ببعض، في إطار نصي أو موقف اتصالي اتصال لا يشعر معه المستلمون أو القراء بثغرات أو انقطاع المعلومات."[125] فهو هنا يصر بضرورة ترابط بين المعلومات وعدم انقطاعها هذا ما يحقق الانسجام داخل النص.

ونجد ليفاندوفسكي يقول: "ليس الحبك محض خاص من خواص النص، ولكنه أيضا حصيلة اعتبارات معرفية (بنائية) عند المستمعين أو القراء، الحبك حصيلة تفصيل دلالي ينهض على ترابط معنوي بين التصورات والمعارض، من حيث هي مركب من المفاهيم وما بينها من علاقات على معنى أنها شبكة دلالية مختزنة، لا يناولها. النص غالبا على مستوى الشكل فالمستمع أو القارئ هو الذي يصمم الحبك الضروري أو ينشئه[126]"، فالانسجام عند حصيلة تفعيل دلالية تؤدي

---

[123]–إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط، ص418 .

[124]–الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين: ج2 ص–218.

[125] Sowinski.Bernhard :Textelinguistik, verlage w, kohthammar, stuttgart Berlin, koelm, Mainz 1938 p 38.

نقل عن : محمد العيد : حبك النص : متطورات في التراث العربي فصول للتشرع 59، 2002 م ص 55.

[126] Lewandowski, the ordre : linguistisheswoerterbuck, heidebberg, weisbaden 1994 p 546

نقلا عن : المرجع السابق ص 55.

إلى ترابط معنوي بين المعاني والمعارف التي يتم تحديدها، فلقد حدد الزاوية التي يتم منها النظر إلى الانسجام في لسانيات النص.

أما في التراث العربي نجد أبو الأصبع المصري عرف الانسجام بقوله: "هو أن تأتي كلام متحدرا كتحدر الماء المنسجم، سهولة سبك وعذوبة الألفاظ، حتى يكون للجملة من المنثور من البيت من الموزون وقع في النفوس، وتأثير في القلوب ما ليس لغيره[127]".

أما الجرجاني فقد عبر عنه بقوله: "واعلم أن مثل واضع الكلام مثل من يأخذ قطعا من الذهب أو الفضة فيذهب بعضها في بعض، حتى تصير قطعة واحدة"[128].فبنية النص تصل إلى مرحلة الصهر وتتطلب تلاحق الأجزاء وضم بعضها إلى بعض، وترابط القطعة ككل. فمصطلح الانسجام عنده مرادف المصطلحات التالية:[129] التلاؤم، النسج، التأليف والصياغة. ويظهر ذلك من خلال قوله حين فرق بين نظم الكلم ونظم الحروف: "والفائدة في معرفة هذا الفرق أنك إذا عرفته عرفت أن ليس الفرض ينظم الكلم أن توالت ألفاظها. في النظم،بل إن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل[130]".

فالانسجام هو المعيار الثاني من معايير النص التي تساهم في تماسك النصي، وهو ليس بمفهوم جديد إنما ما نلاحظه قد كان العلماء القدم منتبهين لهذا المفهوم حيث نجدهم أنهم تحدث عن مدى أثر الترابط والتلاؤم بين الجمل فيما بينها التي من خلالها ينسجم بناء النص. وليساهم في تحقيق الاستمرارية من الناحية الدلالية من بدايته إلى نهايته، فهم يقوم بتحديد العلاقات التحتية

---

[127] ابن أبي الأصبع: تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان المجاز القرآن، حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، دط، 1963 م،ج 3، ص 429.

[128] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المنار، مصر، القاهرة، ط3، 1366هـ-1946م، ص 81.

[129] ينظر: حسينة بخلف: المعايير النصية في دلائل الإعجاز. حوليات المخبر: جامعة محمد خيضر، بسكرة 2013م، ص182.

[130] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني ص 51.

التي تسمح للنص بأي يفهم لدى المتلقي. لذلك يعد من الجوانب المهمة في دراسة تحليل النصوص بوصف الوحدة الكبرى. المتعلقة بترابط الكلي للنص، فهونقطة التواصل بين المنتج للنص والمتلقي.

حيث يقول نعمان بوقرة: "الانسجام يتضمن حكما عن طريق الحدس والبديهة، وعلى درجة من المزاجية حول الكيفية التي يشتغل بها النص. فإذا حكم قارئ على نص ما بأنه منسجم فلأنه عثر على تأويل يتقارب مع نظرته للعالم، لأن الانسجام غير موجود في النص فقط، ولكنه نتيجة ذلك التفاعل مع مستقبل محتمل."[131]

أما سعد مصلوح الذي ترجمه إلى الحبك يرى أنه:"يختص بالاستمرارية المتحققة في عالم النصtextual world ونعني بها الاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم concepts والعلاقات relations الرابطة بين هذه المفاهيم"[132]. أما فان دين فيعرفه بقوله: "الأبنية الدلالية المحورية الكبرى وهي أبينة عميقة تجريدية"، هنا يرى أن الانسجام مرتبط بالجانب الدلالي عكس الاتساق المرتبط بالجانب النحوي التركيبي.

ويرى محمد خطابي: "أن الانسجام أعمق وأعم من الاتساق. فهو يتطلب من المتلقي أن يصرف النظر عن العلاقات الخلفية التي تنظم النص وتولده، ويتجاوز بصدد المتحقق،أو غير المتحقق، أي الانتقال من الاتساق إلى الكامل أي الانسجام"[133].

من خلال الآراء المقدمة نتوصل إلى أن الانسجام يشير إلى الربط بين المعلومات والأفكار والمعاني التي يستخدمها الناص في نصه والقارئ الذي يدوره يحاول إيجاد خيوط رفيعة للوصول

---

[131] نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب ص 92.

[132] سعد مصلوح: نحو أجومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول مصر، مجلد 10، العدد 1-2، 1991م، ص154.

[133] ينظر: سعيد بحيري: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العلمية للنشر،لبنان،د.ط، 1997م، ص132 .

إلى المقصدية حيث يحاول أن يوظف مجموعات المعلومات القبلية المخزنة في ذهنه مع التأويل والقياس وغيرها من الآليات التي تساعد على تحليل النصوص وصولا إلى الأفكار والمعلومات.

فالانسجام يقوم بالربط بين مفاهيم النص ودلالاته، وبالتالي فهم أعم وأشمل من الاتساق فيه يحقق النص خاصيته النصية، وبالتالي يعد الانسجام ذلك الترابط والتماسك الدلالي، داخل النص والعلاقات الخفية بين المفاهيم والأفكار والمعلومات في النص.

ونجد خولة طالب إبراهيم ربطت بين الانسجام وعلوم أخرى: الأنثروبولوجيا[134] والتاريخ وعلم النفس، وغيرها من العلوم الأخرى.

2/ آليات الانسجام:

1/السياق:

أ/ لغة:

جاء في لسان العرب أن السياق: "السوق: معروف ساق الإبل وغيرها يسوقها سوقا وسياقا، وهو سائق وسوائق، شدد المبالغة، .... وقد انساقت وتساوقت. الإبل تساوقا. إذا تتابعت، وكذلك تقاودت فهي متقاودة، ومتساوقة.... وساق بنفسه سياقا، نزع بها عند الموت، تقول رأيت فلانا يسوق سوقا أي ينزع نزعا عند الموت".[135]

[134] ينظر: خولة طالب إبراهيم مبادئ في اللسانيات، ص 171.

[135] ابن منظور: لسان العرب، مادة سوق، ص 166.

يقول ابن فارس: "السين والواو و القاف أصل واحد، وهو حد والشيء، يقال ساقه بسوقه سوقا، ما استيق من الدواب ويقال سقت إلى امرأتي صداقها، وأسقته والسوق مشتقة من هذا، لما يساق من كل شيء، والجمع أسواق"[136].

وجاء في معجم الوسيط:"ساق الحديث: سرده وسلسله وساوقه: تابعه وسايره وجاراه، وتساوقت الماشية ونحوها، تتابعت وتزاحمت في السير، وتساوق الشيئان: تسايرا أو تقارنا... وسياق الكلام: تتابعت وأسلوبه الذي يجري عليه."[137]

من خلال المفاهيم الموجودة في المعاجم نجدها تحمل معنى: التتابع، الاستقامة والانقياد والاتفاق.

ب/ اصطلاحا:

يجدر بنا قبل الولوج إلى إعطاء مفهوم السياق، نذكر بعض الإشارات التي كانت في التراث العربي القديم. فنجد من النحاة الذين تناولوه سبويه وذلك في باب الاستقامة من الكلام والإحالة. قال: فمنه مستقيم حسن ومحال، ومستقيم كذب، ومستقيم قبيح، وما هو محال كذب."[138]فنجد سبويه ركز على معيار الكذب والصدق، وأشار إلى تطابق بين التركيب اللغوي والواقع الخارجي. ويظهر ذلك من خلال حديثه عن المستقيم الكذب نحو حملت الجبل، شربت ماء البحر، فإننا نلاحظ أنها من الناحية التركيبية سليمة، لكن الدلالية ليست منطقية لا تتطابق مع الواقع، حيث تتناقض معه.

---

[136] ابن فارس: مقاييس اللغة، ص 118 .

[137] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط .ص 418 .

[138] سبويه: الكتاب، ص 24.

نجد ابن يعيش أشار إلى السياق من خلال كتابه شرح المفصل، في باب المنصوبات يقول: "المصدر ينتصب بالفعل. وهو أحد المفعولات وقد يحذف فعله لدليل الحال عليه، وهوفي قولك على ثلاثة أضرب منها: ضرب يحذف فعله، ويجوز ظهوره فأنت فيه بالخيار إن شئت أظهرته، وإن شئت أضمرته، وضرب لا يجوز استعمال فعله، ولا إظهاره، وضرب ليس له الفعل ألبته.... نحوقولك لمن لقيته وعليه وعشاء السفر، ومعه آلته، فعلمت أنه آيب من السفر فقلت: خير مقدم.... ومن ذلك إذا رأيت رجلا يعد ولا يفي قلت: "مواعيد عرقوب"، أي وعدتني مواعيد عرقوب. فهو مصدر منصوب بوعدتني، ولكنه ترك لفظه استغناء عنه بما فيه من ذكر الخلف واكتفاء "بحلم المخاطب... بالمراد."[139] نجد هنا ابن يعيش يصرح بضرورة ارتباط نصيب بعض المصادر بمتعلقات الاستعمال ولهذه الأخيرة علاقة بالواقع، وبالتالي نجده قد أشار إلى السياق الخارجي وارتباطه بالحالات الإعرابية.

أما عن البلاغيين فقد اهتموا بالسياق أو ما يعرف عندهم بالمقام. حيث نجد مجموعة من العبارات التي تدل على ارتباط علم البلاغة بالسياق، فهي تكررت في المصنفات البلاغية وتتمثل هذه العبارات في: "لكل مقام مقال"، لكل كلمة مع صاحبتها مقام" فكانت من المنطلقات الأساسية، في التنظير البلاغي والأدبي بشكل عام ونجد ذلك مع الجاحظ، يقول: "تمكن بمنهجية عقلانية ناضجة من تمثل آراء السابقين من علماء الشعر وتجويدها وسهرها، ضمن نظرية متماسكة هي نظرية المقامات التي تمثل مسلكا من أبرز المسالك إلى اكتشاف خصائص نظريته الأدبية والجمالية بشكل عام"[140]، فهن يتضح دور المقام.

---

[139] ابن يعيش: شرح المفصل ج 1 ص 113.

[140] ابن عثمان عمرو بن الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجانجي، القاهرة،ط1، 1418هـ-1998م، ج1، ص 136.

وهنا يتضح لنا أن البلاغيين قد دعوا إلى مراعاة المقام أثناء الكلام لأن المعنى ليس بشرف بأن يكون من معاني خاصة، وليس من معاني عامة. وإنما الشرف في الصواب.

والفائدة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام مقال، حيث يقول القزويني: "والبلاغة في الكلام مطابقته لمقتض الحال مع فصاحته"[141]، يتضح أن المقام أو الحال عند البلاغيين نوعية من الأساليب الكلاسيكية، التي يعتمد عليها في عملية التبليغ.

أما علماء التفسير فنجد مجموعة من العلماء الذين اهتموا بالسياق، التي تعد من أهم الركائز التي يتم بها الكشف عن مرامي ومقاصد القرآن، فنجد الزركشي يقول في حديثه عن دلالة السياق: "فإنها ترشد إلى تبيين المجمل، والقطع بعدم احتمال غير المراد وتخصيص العام وتقييد المطلق، وتنوع الدلالة، وهومن أعظم القرائن الدالة على مراد المتكلم فمن أهمله غلط في نظيره، وغالط في مناظراته، وأنظر إلى قوله تعالى: "ذق إنك أنت العزيز الكريم"[142]، كيف نجد سياقه يدل على أنه الدليل الحقير."[143] فالانطلاق من السياق يتم تحديد نوعية الخطاب، بالإضافة إلى معرفة المناسبة، التي بدورها تساعد على إدراك البعد الدلالي للآيات القرآنية.

ونجد السيوطي قد شرح السياق، حين طرحه لفكرة علاقات المناسبة. حيث يقصد بذلك دوره في الترابط التناسبي بين سورتين، والتي تنطلق من المفاهيم التي تحملها السور والآيات والعلاقات التي تربط بين مضمون الآيات والسورة على ما سبقها، وهي الإشارات التي تكون بعد تحليل

---

[141] ينظر: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان البديع ص 20.

[142] سورة الدخان: الآية 49.

[143] بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم دار التراث، القاهرة، ط1،دت، مج 2، ص127.

الآيات والسور وفق المعايير النحوية، أي سياق النص، والاعتبارات الخارجية المعروفة بسياق الموقف، من أسباب نزوله، وعلاقته القائمة بين الخطاب بالمخاطب[144].

أما بالنسبة للأصوليين، فيعد السياق من المرجعيات الأساسية المعتمدة في ضبط الدلالة. لأصول أحكام الفقه، ويظهر لنا هذا من خلال كلام الشافعي حيث يقول: "فإنما خاطب الله بكتابه العرب بلسانها، على ما تعرف من معانيها، وكان ما تعرف من معانيها اتساع لسانها،وأن خطرته أن يخاطب بشيء منه عاما ظاهرا يراد به العام الظاهر،ويستغنى بأول هذا منه عن آخره ، وعاما ظاهرا يراد به العام ويدخله الخاص فيستبدل على هذا ببعض ما خوطب به فيه، وعاما ظاهره يراد به الخاص، وظاهر يعرف في سياقه أنه يراد به غير ظاهره"[145]، نجد هنا أن الشافعي أشار إلى طبع العرب بالمؤسسة على الإشارة والتلميح وتأليف الكلام وإدراكه فهي مجموعة المعطيات للسياق التي يعتمد عليها في الكشف عن المعنى.

فكل هذا عبارة على تأكيد العلماء القدامى على أهميته وقيمة السياق، في تأطير الخطاب اللغوي، فهو يعد من أهم ركائزه التي لا يمكن الاستغناء عنه في توضيح المعنى.

أما في الدراسات الحديثة نجد أن هذا الموضوع نال اهتمام الخاص، وكان هذا الاهتمام مرتبط ببعض العلامات في نظريات تختلف، مثل جاكوبسونJacobson الذي تحدث عن السياق "حينما بين في مخططه أن للغة المنطوقة مرجعية تتعلق بالسياق"، ونجد أيضا

---

[144] ينظر: جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تح: مصطفى شيخ مصطفى. مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1429،1هـ، 2008، ص216.

[145] محمد ابن ادريس الشافعي: الرسالة، تح، شر: أحمد محمد شاكر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة،ط1، 1357 هـ، 1983م ص، ص 21-22.

بلومفيلد Bloomfield الذي استطاع أن يلفت الانتباه إلى الدور المهم الذي يقوم به السياق. والاستجابات التي يتطلبها من المتلقي[146].

فقد انطلق فيرث Firth من هذا الأساس. الذي يدرس اللغة من خلاله، ذلك انطلاقا من المواقف الفعلية، التي تستعمل فيها، حيث قام بتطويره ونماه أكثر حين بلور منهج الذي ينبغي الانضباط به في دراسة اللغة التي يتم وفق مستويات التي تضم كل العناصر اللغوية.

وأخذت فكرة السياق تتطور وتتبلور عند محللي الخطاب. فنجد من بينهم جوليا براون"G.Brown"، وجون يول "G.Yule"، حيث ذهبا إلى أن إمكانية تحليل سلسلة لغوية تحليلا منطقيا وكاملا لابد من ربطه بالسياق، ومراعاته، لهذا أصبح هذا الأخير من مكونات تحليل الخطاب حتى يتم دراسة المقاصد.

كما نجد أصحاب التداولية قد أعطوا اهتماما كبيرا للسياق، الذي اتخذته مركزا أساسيا في الدراسة.حيث نجد سيدوك Sudock أشار إلى ضرورة الأخذ بعين الاعتبار أهمية ودور السياق في فهم الجمل، فقد جعلهم هذا يفسرون إنتاج الكلام تربط المخاطب والمتلقي الذي يقوم بدوره بتفكيك الرسالة اللغوية حتى يتمكن من الوصول إلى مقصدية المتكلم وفهم رسالته[147]، فبالتالي عملية الإنتاج والفهم ترتبط ارتباطا وثيقا بالمقام الذي بدوره يؤطر عملية الإنتاج الكلامية، وفهم الصيغ الكلامية المرهونة بمعرفة كل ما يحيط بها من ظروف وملابسات.

أما هاليداي ورقية حسن يرون أن السياق: "هو النص الآخر والنص المصاحب للنص الظاهر، وهو يشابه الجسر الذي يربط التمثيل اللغوي بيئته الخارجية"[148]، ويقول روبرت دي

---

[146] ينظر: محمد حسن عبد العزيز: مدخل إلى علم اللغة، دار الفكر العربي، بيروت، د ط، ص 320.

[147] ينظر: محمد محمد يونس علي: وصف اللغة العربية دلالبا في ضوء مفهوم الدلالة المركزية، دار الكتاب الوطنية، ليبيا، دط، 1993 م ص 118.

[148] يوسف نور عوض: علم النص ونظرية الترجمة، دار الثقة للنشر والتوزيع،مكة المكرمة،ط1، 1410هـ، ص 29.

بوجراند: "ينبغي للنص أن يتصل بموقف تتفاعل فيه مجموعة من المرتكزات والتوقعات والمعارف، وهذه البيئة الشاسعة تسمى سياق الموقف أما التركيب الداخلي للنص فهو سياق البيئة"[149]، فالنص هنا يستلزم وجود سياق ما وبيئة معينة حيث يمكن القول أنهما وجهان لعملة واحدة متكاملان، ذلك أن النص والسياق يتسمان بعضهما البعض دون غياب أي طرف منهما[150]، فالسياق يقصد به مجموعة العناصر الخارجية التي تساعد على بناء النص ونقل المعلومات وتنشيط التفاعل المتبادل بين المرسل والمتلقي، فلكل حملة لابد من وجود سياق لها وتكمن أهمية السياق فيما يلي:[151]

-يساعد على بيان المعنى وتحديده.

-له أهمية كبيرة في بيان صحة التفسير والترجيح عند الاختلاف.

-يساعد على بيان المناسبات على اختلافها، بالنسبة للقرآن الكريم.

-يساعد على إظهار مرجع الضمير، أي إلى ما يعود إليه الضمير في النص.

-كما يساعد على إظهار المحذوف، يقول العز عبد السلام: "لا يحذفون ما لا دليل عليه، وإذا دار المحذوف بين أمرين قدر أحسنهما لفظا ومعنى، ولسياق مرشد إليه فيقدر في كل موضع أحسن ما يليق به."[152]

---

[149] تمام حسان: النص والخطاب والإجراء، ص 91.

[150] ينظر: جون لاينز: المعنى واللغة والسياق. تر: عباس صادق الوهاب، مراجعة:يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق،بغداد،دط، 1987م ص 255.

[151] ينظر: تهاني بنت سالم بن أحمد بلحويرث: أثر دلالة السياق القرآني في توجيه معنى التشابه اللفظي في القصص القرآنية، "لدراسة نظرية تطبيقية على آيات قصص نوح وهو د وصالح وشعيب، عليهم السلام، رسالة ماجستير، قسم الكتابة والسنة كلية الدعوة وأصول الدين، جامعة أم القرآن، المملكة العربية السعودية، 1428 هـ، 2007م، ص 55-70.

[152] الإمام الحافظ، عز الدين عبد العزيز عبد السلام السامي: الإمام في بيان أدلة الأحكام، در، تح : رضوان مختارين غريبة دار النشائر الإسلامية، بيروت، لبنان،ط1407،1هـ، ص 204.

-كما يساعد على تحديد معنى المشترك اللفظي ويقصد به ما حمل لفظه معنيين أو أكثر.

-يساعد على تحديد زمن النزول بالنسبة للقرآن الكريم.

-يكشف لنا على وجود النسخ وعدمه في الدلالة.

-يساعد على تحديد سبب النزول بالنسبة للصحيح وذلك عند تعدد الأسباب.

-يساعد على تحديد أسلوب الكلام، حين يخالف الظاهر المقصود به مثل يأتي التعبير بالماضي والمراد به المضارع، والعكس صحيح، وغيرها.

-السياق له مهمة تخصيص العام وتصميم الخاص.

-السياق يعين على معرفة سبب التقديم، لأن أسبابه، ما دل عليه السياق.

فالسياق يعد الحل الأمثل للمشكلات التخاطبية الخاصة بالدلالة لأنه القرينة الفنية الكاشفة عن الدلالة.

ج/ أنواع السياق:

1-السياق اللغوي: وهو الإطار الداخلي أي بنية النص[153]، يكون من خلال حصيلة استعمال الكلمات داخل نظام الجمل، عندما تتساوى مع كلمة أخرى الذي يعني لها دلالة خاصة لكن المعنى في السياق يختلف عن المعنى في المعاجم لأنها في هذه الأخيرة تعرف بتعدد المعاني أما السياق فالمعنى لا يتحدد بل محدود وواضح وغير قابل للتعدد والاشتراك والتعميم وينقسم بدوره إلى ما يلي:

[153] ينظر: عبد القادر عبد الجليل: علم اللسانيات الحديثة، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2002م، ص 163.

أ-**السياق الصوتي:** ويقصد به دراسة الصوت ضمن سياقه. يعتمد على النظم والجملة، ويعتمد في أصله إلى مجموعة من الكلمات التي بصفتها تتكون من مجموعة أصوات تتصف بالثبات لأن أي تغيير يطرأ عليها بالتأكيد سيؤثر في المعنى ويغيره، مما يغير السياق اللغوي[154]...

لذلك تعد الحركات عنصر أساسي في تكوين النظام اللغوي، وكل اللغات، فتغييرها يؤدي إلى تغير المعنى، فالصوت له دور في المنطوق. فهو يتميز عن ما يشبهه من أصوات، فقد يكون المنطوق معناه متوقف على صوت واحد، كقولنا نال، مال، فالحرف أو الصوت المتغير "النون، والميم" أدى بالضرورة إلى التغيير في المعنى.

ب-السياق الصرفي:

يهتم هذا الصنف بدراسة المفردات، ليس بوصفها صيغا وألفاظا فقط، بل بما فيها من خواص تفيد في خدمة الجملة أو العبارة[155]، فالمورفيمات سواء كانت حرة أو مقيدة، لا قيمة لها إذا كانت ضمن سياق تركيبي معين، فنجد السياق الصرفي يهتم بدراسة الصيغ والعلامات منفردة بل لاحقة في الكلمات من خلال سياق معين.الذي بدوره يؤدي إلى دلالة معينة، فهويركز على الصيغة من خلال القرائن الأخرى، فدلالتها يتم إنتاجها من خلال القرائن الحالية واللفظية، فهذا النوع من السياقات يتابع التغيرات التي تطرأ على صيغ الكلمات فتحدث معنا جديدا في الجملة أو التركيب، وتنتج دلالة السياق الصرفي من خلال القرائن الصرفية السياقية.

ج-**السياق النحوي:** هو مجموعة العلاقات القاعدية التي تحكم بناء الوحدات اللغوية. داخل النص تساعد على بيان الدلالة، وذلك عن طريق مجموعة القرائن النحوية[156]، نحو"الإعراب" قرينة

---

[154] ينظر:عواطف الكنوش مصطفى:الدلالة السياقية عند اللغويين، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، لندن،ط1،2007م، ص58.

[155] ينظر: عبد القادر عبد الجليل علم اللسانيات الحديثة، ص 546.

[156] ينظر: المرجع نفسه.

سياقه تتعاون مع قرائن أخرى لبناء شبكة البيانات الدلالية، فنجد من النحاة القدامى يرون أنه الأصل والأساس في تبيان الدلالة والمعنى، ويعد القرينة السياقية الكبرى، به يظهر المعنى، ويميز به في تركيب المعاني، ويتم الوقوف على الأهداف والأغراض التي يسعى المتكلمون إلى إيصالها، حيث تعد الأداة قرينة نحوية مهمتها ربط الكلام مع بعض البعض.

2-السياق الغير لغوي / سياق الحال "context de situation":

ويقصد به الإطار الخارجي للنص، يتم به فهم السياق وفهمه خارج النص، وذلك في طريق الظروف المحيطة بالنص، نحو قولنا: يرحمك الله، وذلك لمقام تشميت العاطس، يقال للميت، الله يرحمه.... وغيرها من المقولات التي تفهم من السياق، فمعناها يحدد الموقف.

ظهر هذا المصطلح مع مالينوفسكي "Malinowski"، وهوما يقابله عند العرب القدامى. ضمن مصطلح المقام خاصة لدى البلاغيين، يقول تمام حسان في هذا الصدد: "لم يكن مالينوفسكي Malinowski وهو يصوغ مصطلحه الشهير context de situation يعلم أنه مسبوق إلى مفهوم هذا المصطلح بألف سنة أوما فوقها. إن الذي عرفوا هذا المفهوم قبله سجلوه في كتب لهم تحت اصطلاح "المقام"، ولكن كتبهم هذه لم تجد من الدعاية على المستوى العالمي ما وجده اصطلاح مالينوفسكي"[157].

ولقد بين مالينوفسكي، أن سياق الحال يقصد به الوقوف على الجانب اللغوي، الحسي، أي دراسة اللغة عن طريق المشاهدة والملاحظة للكلام المنطوق في الموقف الفعلي.

إذ أن معنى الكلمات متأصل بكفاءتها العلمية؛[158] أي أنه لا يتضمن كلمات فقط في تحقيق الاتصال بل هناك صلات وظروف خارجية تسهم في إنتاج الكلام.

---

[157] تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 372.

[158] ينظر :المهدي إبراهيم الغويل: السياق وأثره في المعنى، أكادمية الفكر الجماهري، بنغاريا، ليبيا، ط1، 2011م ص 111.

كما نجد أن لهذا المصطلح عدة تسميات مثل كمال بشير سماه "المسرح اللغوي أو المقام أو مجريات الحال"، ومحمود السعران سماه "الماجرى" حيث أنه ربط الكلام بمجريات إنتاجه، فيقول: "أن السياق أو الماجرى، هو جملة العناصر المكونة للموقف الكلامي أو الحال الكلامية"[159].

سياق الحال مرتبط بالمعطيات الخارجية والملابسات التي ينتج في رحابها الكلام.

1-مكونات سياق الحال:

أ-المتكلم: عنصر أساسي في الموقف الكلامي، حيث تظهر شخصيته وثقافته وصفاته من خلال الأدوات والإجراءات التي يستعملها، فهو يعد بهذه الحالة المفعل للسياق ويشمل على مجموعة من الأمور المتمثلة في:

-عاطفته ومشاعره وحالته النفسية، سواء غضب، رضا، تشجيع، ذهول، دهشة، تهديد وغيرها من الأمور المتعلقة بالحالة النفسية.

-النبر وما تواكبه من تلوينات صوتية.

-درجة الصوت من ارتفاع وانخفاض، أو التلوينات الموسيقية التي تطرأ على الصوت من تنفير وإيقاع، والفحفحة والتأفف، وأصوات الشفتين المختلفة، ونوع الأصوات.

-درجة انتباهه وتركيزه العقلي... في كلامه، وقدرته على التذكر.

-توقع ما يرد على ذهن المخاطب.

-الفترة الزمانية المتاحة للمتكلم.

[159] ينظر: كمال بشر: علم اللغة الاجتماعي، القسم الثاني، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998م، ص- ص 122- 128.

ب-السامع والمخاطب:هو الطرف الثاني الذي يساهم مع المتكلم في تحقيق وإنجاح عملية الإتصال، فهو الذي يلقي الخطاب اللغوي.[160] ويقوم بتأويله، مصاحبا لإشارات البدء والنظرات، ذات الدلالة، أو هز الكتفين، أو التصفيق، والغمغمة والتصفيف، والعقيدة التي يعتنقها المخاطب، كذلك المستوى العلمي والثقافي، حيث يجب على المتكلم مراعاة مستوى السامع.

ج-البيئة المحيطة بالكلام:وهي المكان الذي قيل فيه الكلام وتشمل على:

-الأجناس وما تتعارف عليه من أنظمة سياسية واجتماعية وثقافية وحضارية وتربوية.

-الأوضاع الاجتماعية، والاقتصادية المرتبطة بالحدث اللغوي، والعادات والتقاليد.....[161]

-عدد المشاركين ومستوى الشكليات والرسميات وطبيعة الأنشطة الجارية.

د-الموضوع: هو الشيء المتحدث عليه، فإننا في الغالب نتحدث من أجل غاية ومحاولة إيصالها، فهذا يؤثر في القول لا محال في ذلك.

هـ-الظروف والملابسات: التي تحيط بالكلام -سياق الموقف- ويشمل على الزمان والمكان، وأسباب النزول بالنسبة للقرآن الكريم.[162]

و- طبيعة النص:أي نوعية النص تؤثر في الدلالة، بشكل كبير، فإن كان اللفظ واردا في نص شرعي انصرف المعنى إلى الدلالة الشرعية.

ر-مقدار الفترة الزمنية المحددة للكلام [163].

---

[160] ينظر: سامية بن بامنة: سياق الحال في الفعل الكلامي، مقاربة تداولية، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 1432هـ، 1433هـ، 2011م، 2012م، ص 34.

[161] ينظر: تمام حسان: اللغة العربية، معناها ومبناها، ص 352.

[162] ينظر: المرجع السابق ص 362.

ز-أثر الحدث اللغويفي المشتركين في الكلام والحضور من حيث الإقناع والفرح والألم والتصديق، والتكذيب.....

ن-**الوظيفة الكلامية**:مثل المدح والذم والهجاء، الطلب....وغيرها.

ي-**سياق التخصص والمهنة**:مثل السياق الموسيقي والسياق الأدبي وغيرها[164]، وقد قسمها كل من نايف خرما، على النحو التالي:[165]

-**نوع الحدث**:هوحوار أم محاضرة، قصة أم نكتة....

-**موضوع الحدث**:أهو طقس أو صناعة، أم ديني.....

-**غرض الحدث ووظيفته**: يشتمل الغرض من الحديث بكليته، والوظائف المختلفة لأجزائه من الأقوال الصادرة من المتكلم.

-**المناسبة أو الموقف**: تشكل المكان والزمان، بكل تفاصلهم.

-**المشاركون في الحدث**: يراعى فيه أعمار المشاركون، أجناسهم، وانتمائهم العرقي، أوصناعتهم الاجتماعية، وغيرها من التفاصيل المتعلقة معهم.

-**شكل أو صيغة الرسالة اللغوية**: يقصد به الكلام المحكي أو المكتوب، الأشكال اللغوية وغير اللغوية، اللغة التي يتم التحدث بها، اللهجة.

---

[163] ينظر: نايف خرما، علي حجاج، اللغات الأجنبية تعليمها وتعلمها، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1407هـ، 1977م، ص 33.

[164] ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب، بيروت، ط1، 1985 م ص 118.

[165] ينظر: نايف خرما، علي حجاج: اللغات الأجنبية تعليمها وتعلمها، ص 34، 37.

-**محتوى الرسالة اللغوية:** يقصد بها هنا المشاعر والأحاسيس التي وظفها المتكلم في رسالته، المعاني، الأفكار التي يهدف إلى إيصالها.

-**تسلسل الكلام والأقوال:** أي كيفية أخذ الأدوار المتكلمين في الكلام والانتقال من شخص إلى آخر دون حدوث انقطاع أو خلل في الكلام.

-**قواعد التفاعل اللغوي:** وتشمل الأصول الاجتماعية التي يجب مراعاتها أثناء الكلام.

-**المفاهيم التي على أساسها يتم تقييم الكلام:** يشمل على المعتقدات والأمور الحضارية الأخرى المشتركة بين أفراد مجتمع ما التي تساعد على التأويل وفهم الكلام.[166]

*** أسس سياق غير اللغوي أو سياق الحال:**

لقد اهتم العالم الروسي مالينوفسكي لسياق الحال، ولقد حدد مجموعة من الأسس التي ينبغي عليها والمتمثلة في:[167]

-المنطوقات اللغوية لا تنطق لا تفهم من العدم، بل هنالك ملابسات وظروف وراءها التي بدورها تمثل كل ما هو شخصي وثقافي وتاريخي.

-ضرورة دراسة الرمز والمفهوم في ضوء السياق اللغوي، وغير اللغوي في اشتراك المشاركين ثقافيا واجتماعيا.

-ضرورة فهم الألفاظ من خلال ثقافة المجتمعات.

---

[166] ينظر: المرجع السابق، ص33.

[167] ينظر:عرفة عبد المقصود عامر حسن: السياق في فكر سبويه وعلاقته بالمكون التركيبي، شبه الألوكة. www.alwkah.net ص 8 .

–الجملة هي وحدة، السياق اللغوي، وليست المفردات، وما تعدد من المعاجم ما هي إلا مستخرجات من المعاني والوظائف السياقية من الجمل.

يعد السياق العمدة في إنتاج النص وفي فهمه فالمتكلم لا يستطيع إنتاج نصا أو خطابا في غياب الظروف الخارجية والنفسية في سياق النص ودوره في الفهم والتفسير وانسجام نصف السياق تمثل في القصيدة على النحو التالي:

أ– **المتكلم أو المرسل:** وهو الذات المتكلمة الناتجة للخطاب فهو صاحب القصيدة نزار قباني، الذي عاش مأساة وآلام عند فقدانه لزوجته التي قتلت من قبل العدو وتظهر ملامح المتكلم من خلال استعمال عبارات معينة مثل: أنا، عني، قصيدتي، سأقول، عصفورتي، أيقونتي، يا قمري، تذبحني، تجلدني، تغمرني، أثواني، أعرف، فكرت بي، فرسي، مازلت، أسعد أنني، معشوقتي... وغيرها من العبارات الدالة على الأنا والذاتية فهي تعود على الشاعر حيث يتحدث عن معاناته بعد زوجته كقوله:" وأنا الذي يحتاج حبك مثل زينب أو عمر، لم تصغي يدك على يديا تذبحني التفاصيل الصغيرة في علاقتنا..."وغيرها من الأبيات الدالة على ذلك كما نجده أيضا يتحدث عن مدى حبه لها وعشقها فقوله[168]

بلقيس

ياعصفورتي الأحلى

ويا أيقونتي الأغلى

يا زوجتي

وحبيبتي... وقصيدتي... وضياع عيني

[168] محفوظ كحوال: أروع قصائد نزار قباني، ص107.

نلمس في هذه الأبيات شدة حب نزار لزوجته فهو يعشقها لحد كبير فشخصية الشاعر تظهر تظهر وراء اللغة وتحمل مجموعة من المعاني والدلالات التي تعكس شخصيته ومشاعره.

ب- **الرسالات:** القصيدة بما أنها تعد خطابا موجه من المرسل إلى المتلقي، فهي لابد من وجود مضمون تحمله بين طياتها، حتى تتم عملية التواصل، فالقصيدة تشمل على 403 بيتا، موزعا على 30 مقطعا فكل مقطع له دلالة ورسالة يحملها بين طياته، وتخللت المقاطع توظيف الألفاظ والمفردات تؤدي غرضا خطابيا يقصده المرسل مما يخلق نوعا من الانسجام داخل الموضوع، فنجد أن المقاطع لها دلالات ومعاني مثل:

المقطع الأول:موضوعه الشكر حيث بدأ الشاعر نزار قصيدته بعبارة شكر، فهو يقدم الشكر للذين قاموا بقتل زوجته، لكن هذا الشكر ليس من باب الفرح وإنما الحزن والألم.

المقطع الثاني:جاء في هذا المقطع وصف الزوجة فهو بدأ بوصف زوجته الجميلة كقوله "كانت أجمل الملكات...، كانت أطول النخلات...، كانت إذ تمشي تراقصها طواويس وتتبعها أبائل..."فهو أعطى لنا أهم الخصال التي تتميز بها بلقيس.

المقطع الثالث:هنا في هذا المقطع يتحدث عن وجعه وتحسره على فقدانها، كقوله "... بلقيس... يا وجعي، يا وجع القصيدة...فمأساته تزداد كل يوم بدونها.

المقطع الحادي عشر:هذا المقطع يحمل موضوع الاتساق فقد وظف الشاعر صيغة الجمع بقوله "مشتاقون، نصفي، فهو يتحدث عن نفسه وعن البيت الصغير وهما مشتاقون لها".

المقطع الخامس عشر:هذا المقطع يحمل دلالة اللوم فهو يعاتب زوجته على رحيلها فقوله:" كيف أخذت أيامي...وأحلامي، فكيف هربت يا بلقيس من..."،فمن شدة اشتياقه وتألمه على فراقها أصبح يعاتبها على فراقه له فلم يعد يتحمله، لذلك انقلب عليها أصبح في خالة لو بعد ما كان يتحدث عن اشتياقه لها وحبه لها وصفها، والتعبير عن مشاعره بأجمل الكلمات.

المقطع الثلاثون:نلمس في هذا المقطع أن الشاعر يريد الاعتراف أمام القاضي عن الواقع الأليم الذي يعيشه فهو سيعترف أنهم قتلوها وعن حقائقهم الأليمة ... يقول:[169]

سأقول في التحقيق

كيف غزا التي ماتت بسيف أبي لهب.

كل اللصوص من الخليج إلى المحيط.

يدمرون...ويحرقون.

وينهبون.ويرتشون.

ويعتدون على النساء.

كما يريد أو لهب.

فهو هنا أعطى شخصية كافرة، معروفة بالتسلط والقتل دون أية رحمة، فقد شبه بلاد العرب بلاد الإسلام بشخص كافر لا يعرف الشفقة ولا رحمة، والذي له الحكم في البلاد وحيث لا يمكن أن يحدث شيء دون علمه فقال:[170]

- **لا قمحة في الأرض.**
- **تنبت دون رأي أبي لهب.**
- **لا حقل ليولد عندنا.**
- **إلا وزارات أمه يوما.**
- **فراشي أبي لهب.**

---

[169] المرجع السابق: ص- ص، 117- 118.

[170] المرجع السابق: ص118.

- **لا سجن يفتح.**
- **دون رأي أبي لهب.**
- **لا رأس يقطع.**
- **دون أمر أبي لهب.**

فمن خلال هذه الأبيات نلتمس التسلط والقمع الذي كان يمارسه أبي لهب على قومه، فنلاحظ من خلال هذه المقاطع أن الشاعر كان موضوعه موحد وكانت المقاطع منسجمة فيما بينها رغم اختلاف دلالة كل مقطع فهو تارة يتحدث عن حبه وعشقه لزوجته وتارة أخرى يتحدث عن الآلام ومأساته لفراقها، وتارة أخرى يتحدث عن الأمة الغير عادلة المحرمة، وتارة أخرى يلقي اللوم على زوجته التي فارقته، وكما تحدث أيضا على أهم الاعترافات التي سيقولها أمام القاضي في التحقيق، فكلها تصب في موضوع واحد فقد وفق الشاعر في تنظيم مقاطع القصيدة وجعلها منسجمة.

ج- **المرسل إليه:** هو الطرف الآخر الموجه له الرسالة فالقصيدة لم توجه لشخص أو متلقي واحد بل تنوعت، نجده وجهها في البداية إلى الأمة أو البلاد الظالمة المستبدة الغير عادلة، تظهر في المقطع الأول من القصيدة:[171]

شكرا لكم، شكرا لكم.

فحبيبتي ماتت وصار بوسعكم

أن تشربوا كأسا على قبر الشهيدة

وهل من أمة في الأرض

يا لا نحن نغتال القصيدة

[171] المرجع السابق: ص 107.

كما نجد في مقاطع أخرى أن الرسالة موجهة لبلقيس تحمل معاني الاشتياق والآلام والحسرة على فقدانها مثال:[172]

بلقيس أيتها الشهيدة... والقصيدة...

والمطهرة التقية...

بلقيس يا عصفورتي الأحلى...

ويا أيقونتي الأغلى...

بلقيس

يا عطرا بداخلي...

بلقيس

مشتاقون...مشتاقون...مشتاقون

بلقيس

مذبحون حتى العظام

بلقيس

مطعنون... مطعنون في الأعماق...

[172] المرجع نفسه: ص 108

وغيرها من الأبيات الدالة على توجيه الرسالة إلى بلقيس فيمكن القول أنه بنسبة كبيرة القصيدة جاءت موجهة لبلقيس، فالشاعر في كلامه دائما يقول يا بلقيس، يا زوجتي، بلقيس... فهي تدل على أن الشاعر يوجه الرسالة لزوجته بشكل خاص

د- **الزمان والمكان:**أما بالنسبة للزمان فقد كتبت في عام 1981م، أما المكان فقد كتبت في دمشق بحكم أنه وطن الشاعر.

ب/ التغريض: The matisation:

هو عنصر أساسي في تحقيق الانسجام، ويقصد به ذلك الجانب من البنية الخطاب التي يتم بها تحديد الأهمية التي تعطى لمقاطع متعددة من الخطاب[173]، فالخطاب بعد متوالية من الجمل لها بداية ونهاية، لها ترابط فيما بينها، وهذا الشكل له تأثير في تأويله، يعطيه دلالة خاصة، فهو يمنح المتلقي توقعات قوية حول موضوع النص فنجد العنوان له دور كبير في عملية التغريض، حيث يتكلم فيها باعتباره أحد التعبيرات الممكنة عن موضوع الخطاب، ووظيفة العنوان هي أنه وسيلة خاصة قوية للتفويض، فمحمد خطابي يرى أن مفهوم التغريض والبناء يتعلقان بالارتباط الوثيق بين أجزاء الخطاب، وبين العنوان، ونقطة بدايته... وينبغي أن نميز بين التغريض كواقع وكونه إجراء خطابي يتطور وينمو به عنصر معين في الخطاب، وقد يكون هذا الأخير اسم شخص أو قضية ما أو حادثة،[174] فيقصد به مجمل عناصر النص التي تدور في حلقة موضوع واحد، بداية من العنوان، ذلك أن لكل نص بؤرة، تبدأ من نقطة بداية وتدور حول هذه البؤرة باقي الأجزاء.

[173] ينظر : براون يول : تحليل الخطاب، ص 156.

[174] محمد خطابي : لسانيات النص : ص 59.

التغريض يحدث بعدة طرق مختلفة كتكرار اسم شخص، استعمال الإحالة الضميرية تكرار جزء من الاسم وغيرها. بالإضافة إلى العنوان[175]، الذي يعد مفتاح النص، يتم به بناؤه وتشكيله، فله دور كبير وبالغ فيه، وكذلك في توجيه تأويل القارئ توجد علاقة وطيدة بين مفهومه وموضوع الخطاب وعنوان النص، حيث نجد العنوان يعد تعبيرا شاملا للموضوع، والعنوان له دور في عملية التغريض، فشل عندما نجد عنوانا بارزا في النص أو الخطاب نعتقد أنه أن محور الموضوع، فهذا التوقع الخالق لمظاهر التغريض.

ونجد الخطاب قد حدد مجموعة من النقاط المفيدة لتغريض النص وتتمثل في:[176]

-استمرار الإحالة إلى ذات واحدة بضمير متكلم وضمير غائب مستتر شارة. وبارز ومتصل أو منفصل تارة أخرى.

-إسناد الأفعال والصفات الخارقة إليه.

-الإشارة إلى بعض الأدوار التي يقوم بها مثال: بطل، أسطوري، محارب....

-تحديد أماكن وجوده.

-تحديد الحالات التي يتميز بها والتي تعتريه، مثل: التعب، الملل، الخبرة.....

-ذكر ردود الأفعال التي يقوم بها، كالهدم، التعذيب، التكسيرِ، الضرب....

فقد نجد أهم ما يلفت انتباه القارئ في طريقة التغريض هو حضور الذات بقوتها واستمرارها، حيث تتخذ صورا عديدة، والأدوار التي تقوم بها الذات، وهذا ما يعطي للنص انفتاحا على العالم

[175] ينظر: جاسم علي جاسم: أبحاث في علم اللغة النصي وتحليل الخطاب، ص-ص 161- 162.
[176] ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص ص 294.

الخارجي المتنوع، وبالتالي النمو في اتجاهات مختلفة، دون الخروج عن الهدف، والمعنى ذلك أن كل المقاطع لها معنى واحد وهدف واحد[177].

فالتغريض إذن يتجلى في الكيفية أو الطريقة التي نظم بها الخطاب وذلك من خلال تدفقه وتدرجه انطلاقا من نقطة البداية إلى نقطة النهاية، فله أهمية كبيرة في توضيح مقصدية النص ويساعد القارئ على التأويل وصولا إلى دلالته، يقوم بتطوير عنصرا معينا في الخطاب دون حصول أي خلل في بناء النص أو الخطاب[178].

يعد التغريض عنوان النص وله علاقة وطيدة بموضوع الخطاب (النص) وعند النظر إلى توظيفه في قصيدة بلقيس أول ما نلاحظه أن العنوان يعد بمثابة نافذة للنص، فعنوان القصيدة هو بلقيس وموضوع القصيدة يمتزج بين رثاء الزوجة وهجاء السياسة، أما المتصفح للقصيدة يجدها تحيل إلى اسم امرأة، فهل هذا العنوان يناسب مضمون القصيدة أم لا؟ وهذا ما يجب علينا توضيحه من خلال التطرق لمعاني ودلالات المقاطع المكونة للقصيدة، فنجد بدلالة بعض المقاطع من القصيدة تكون على النحو التالي:

عنوان القصيدة	المقاطع	دلالة المقاطع
بلقيس	الأول	تقديم الشكر للمجرمين
	الثاني	وصف بلقيس
	الثالث	الألم والحزن
	الرابع	التحسر على موت بلقيس
	الخامس	

[177] المرجع السابق، ص 294.

[178] ينظر: صبحي إبراهيم الفقهي: علم اللغة النص، ج1، ص 128.

	السادس	التحسر على غياب بلقيس
	السابع	التصريح بفضائح البلاد السياسية
	الثامن	التحدث عن خصال بلقيس والافتخار بها
	التاسع	التغزل ببلقيس
	العاشر	التحدث مع بلقيس عن الواقع الأليم
	الحادي عشر	الاشتياق لبلقيس
	الثاني عشر	عذاب الشاعر لفقدان بلقيس

نلاحظ من خلال بعض مقاطع القصيدة أن مضمونها مرتبط بالعنوان فهي تتحدث عن زوجته بلقيس.

وظف الشاعر التغريض من خلال استعماله لضمائر تحيل عليه مثل: الكاف(شعرك، ظلمتك، وجهك، سجادتك، قتلتك، عشقتك، عليك، أتراك، كأنك، شفتيك، فجروك، قتلوك، أخذوك، ضفائرك) فهي كلها تعود على بلقيس، كما استخدم ضمير التاء (هربت، تحديت، المطهرة، عصفورتي، أيقونتي، حبيبتي، قصيدتي، زوجتي) والهاء في الكلمات التالية:(أشغلتها، دمها، فمها،) فكل من الضمائر تعود على بلقيس فالعنوان يقدم وظيفة إدراكية هامة تهيئ المتلقي لبناء تفسير حول النص ومحتواه.

فقد تم التغريض في قصيدة بلقيس على النحو التالي:

- الإحالة إلى بلقيس باستعمال الضمائر المنفصلة والمتصلة(أنت، الهاء، التاء، الكاف...).

- الإحالة إلى بلقيس باستخدام ألفاظ أخرى تعبر عن مشاعر الشاعر وأحاسيسه فهي عبارات غزل: حبيبتي، زوجتي، قصيدتي، عصفورتي، أيقونتي، مليكتي، قمري... فهي ألفاظ تعود على بلقيس.
- الإحالة إلى المجرمون الذين اغتالوا بلقيس، يدمرون، يحرقون، ينهبون، يرتشون، يعتدون، يسكرون، تقاسموا، سطوا، استنزفوا، استملكوا، يغتالوا، أخذوا، يقتلوا فهي عبارات تعود على المجرمين.

فمن خلال تكرار الضمائر المحيلة وتكرار الاسم نلاحظ أن التغريض حاضر في القصيدة بشكل بارز وقوي، ساهم في انسجام القصيدة بين أجزائها.

ج/ العلاقات الدلالية:

إن العلاقات الدلالية تعد "حلقات الاتصال بين المفاهيم، حيث تحمل كل حلقة اتصال نوعا من التعيين للمفهوم الذي ترتبط به بأن تحمل عليه وصفا أو حكما أو تحدد له هيئة أو شكلا، وقد تتجلى في شكل روابط لغوية واضحة في ظاهر النص كما تكون أحيانا علاقات ضمنية يضفيها المتلقي على النص"[179]، فنجد العلاقات الدلالية بهذا المفهوم عبارة عن خريطة يتوصل بها إلى قضايا النص، لأن هذه الأخيرة تعد لبنات النص أو الخطاب، فالبحث في علاقات الخطاب تتعلق بالروابط بين هذه اللبنات[180]، فهي تجمع أطراف النص، وتربط بين جمله وعباراته، من دون وسائل شكلية.

---

[179] سعد عبد العزيز مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة: مجلس النشر العلمي، الكويت،ط1، 2003"م، ص 228.

[180] ينظر: محمد شاكر ناصر الربيعي، أحمد جاسم سلم: الأشكال البديعية في ضوء الانسجام محلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العدد 17، أبريل 2014، ص 455.

إن العلاقات الدلالية تساهم بصفة أساسية في وصف بنية النص، وذلك بتنظيم أحداثه لأننا نجد المتلقي حين تحليله للنص، يقوم ببناء وتمثيل للمعلومات التي يتضمنها النص[181]، لأنه يقوم بدمج القضايا المفردة المعبر عنها في النص أو الخطاب، فهو جزء مهم في عملية فهم النص.

فالنص لا يخلو من هذه العلاقات الذي له وظيفة تفاعلية وإخبارية، حيث من الضروري وجود ترابط بين المعاني داخل النص الذي يهدف إلى تحقيق التواصل حيث يستطيع أن يفهم المتلقي مراد المنتج، ومقصديته، وغاياته وأهدافه.

إن البحث في انسجام النص يدفعنا إلى رصد مجموعة من العلاقات الدلالية التي تسعى بدورها إلى جمع بين الأجزاء المتباعدة للنص، دون اللجوء إلى أدوات ووسائل شكلية[182]، سنقف عند أهم العلاقات التي أكدتها الدراسات اللسانيات الحديثة والمتمثلة في:

أ/علاقات الإجمال والتفصيل: هي إحدى العلاقات الدلالية التي يشغلها النص لضمان اتصال المقاطع فيما بينها، عن طريق الاستمرار في الدلالة في اللواحق، فهي تعني ايراد المعنى على سبيل الإجمال[183]، ثم تفصيله أو تفسيره أو تخصيصه، فنحن نجد المنتج يبدأ من فكرة عامة شاملة، مجملة ثم يقوم بتناول الفكرة بشكل مفصل.

يعمل هذا النوع من العلاقات على اتصال القضايا فيما بينها، وذلك عندما تكون العبارة الأولى بشكل مكثف، وجملة واحدة، فتأتي الأخرى لتفصلها وتقوم بتفسيرها فتكمن أهميتها في تمكين المنتج على إظهار قضية بشكل جلي فيؤكد على وجودها بأن يظهرها مجملة بعد أن فصل فيها القول، فهي تدل على أن العقل يتحرك من الفكرة العامة إلى عناصرها، بطريقة تفصيلية

---

[181] ينظر: سعيد حنين بحيري: علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص 185.

[182] ينظر: محمد خطابي: لسانيات النص، ص 268.

[183] ينظر: جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،دط، 1998م، ص 146.

يكشف عنها بعدما تحلل إلى أجواء صغيرة، غير قابلة للتجزئة أحيانا فهذا النوع من العلاقات الدلالية ركز عليها علماء النص كونها تقوم بعملية الاتصال بين المقاطع النصية ببعضها البعض، حيث تمنح هذه العلاقة استمرارية دلالية بين هذه المقاطع داخل النص، وهذه العلاقة تتصف بازدواجية الاتجاه، حيث لا تسلك دوما اتجاها موحدا وأنها وفق اتجاهين:[184]

المجمل ⟵⟶ **المفصل**

أي أنها لا تسلك اتجاها واحدا في المجمل ولا في المفصل، فقد يتحول الامر فيتقدم المفصل على المجمل، لتحقيق أهداف معينة، وهو ما عبر عنه ابن عاشور بقوله: للإجمال بعد التفصيل وقعا من نفوس السامعين"[185]، فهو هنا تجاوز المعيارية ليصبح متداول فعلاقة الإجمال والتفصيل تقوم بالربط بين أجزاء الخطاب من خلال ربط بنية واحدة بعدد من البنيات لأن الإجمال يكون في الغالب موضوعا على بنية نصية واحدة والتفصيل يكون موزعا على عدد من البنيات النصية لتحقيق استمرارية الدلالة.

الآن نقف عن أهم محطات الإجمال والتفصيل التي استخدمها نزار قباني في بنية القصيدة، فهذه العلاقة تقوم بذكر قضية مجملة في بداية النص، وهو ما يعرف بالعنوان، فيعد الأخير مجمل لموضوع القصيدة، فهو جاء في كلمة مختصرة للقصيدة "بلقيس" حيث تمهد للقارئ عن مضمون القصيدة، أما بالنسبة للتفصيل في مجموع الأبيات المنسجمة فيما بينها، تحمل دلالات مختلفة لهذا العنوان ففيها مقاطع عن الحزن والألم، ومقاطع عن الاشتياق والتحسر، ومقاطع فيها هجاء للسياسة.

---

[184] ينظر: محمد خطابي: لسانيات النص ص 6.

[185] ابن عاشور: محمد الظاهر: التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1984م، ج1، ص 302.

ونجد أيضا قضية الإجمال والتفصيل فيما يلي:[186]

شكرا لكم:

فحبيبتي قتلت وصار بوسعهم

أن تشربوا كأس على قبر الشهيدة

قصيدتي اغتيلت...

هل من أمة في الأرض

إلا نحن نغتال القصيدة؟

فكلمة شكرا لكم جاءت قولا مجمل، فهي عبارة شكرا ثم تقديمه من قبل الشاعر، هذا الشكر جاء شامل غير محدد لمن قيل أو لمن موجه وعلى ماذا تم الشكر؟ فهذا لا يظهر إلا من حال الأبيات الموالية فهي تحدد كل ذلك، فهي بإذن قول مفصل للقول المجمل، فقد حدد نوع هذا الشكر فهو ناتج عن تحسر وألم عند فقدان زوجته التي قتلت، فهو موجه للمجرمين الذين اغتالوها.

كما نجد هذه العلاقة في المثال الموالي:[187]

بلقيس:

كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل.

كانت أطول النخلات في أرض العراق.

كانت إذا تمشي.

---

[186] محفوظ كحوال: أروع قصائد نزار قباني، ص107.

[187] المرجع السابق، ص 107.

ترافقها طواويس.

وتتبعها أيائل.

فكلمة بلقيس هنا جاءت قول مجمل يعني اسم امرأة فهو اسم شامل قد تكون هذه المرأة: زوجة، أم، أخت، عمة...فهي لم تحدد من تكون إلا من خلال الأبيات الموالية لها فهي قول مفصل للمجمل، فقد قام الشاعر بوصف زوجته بلقيس، بقوله أطول النخلات أجمل الملكات...، بلقيس في مجمل الأبيات هي قول مفصل فصلت في هذه الكلمة.

فالشاعر استخدم لفظة بلقيس كقول شامل في عدة مقاطع ولها دلالات مختلفة تحملها الأبيات المفصلة لهذه اللفظة مثل:[188]

بلقيس:

- **لا تتغيبين عني.**

فإن الشمس بعدك.

- **لا تضيئ على السواحل**

هنا نلاحظ ان بلقيس جاءت قولا مجملا أما الأبيات التي تليها فيها نوع من التحسر.

بلقيس:

مشتاقون... مشتاقون... مشتاقون...

والبيت الصغير

يتسائل عن أميرته المعطرة الذيول

[188] المرجع السابق ص 108.

- نصفي إلى الأخبار والأخبار غامضة
- ولاترون فصول

هنا بلقيس قول مجمل أما الأبيات جاءت قولا تفصيلا لها تحمل معاني الاشتياق والولع لها.

بلقيس:[189]

كيف تركتنا في الريح

نرجف مثل أوراق الشجر.

وتركتنا نحن الثلاثة...ضائعين

- كريشة تحت المطر.

هنا أيضا بلقيس جاءت قولا مجملا، والأبيات الموالية لها جاءت قولا مفصلا لها لكن الدلالة تختلف عن الباقي ففيها نوع من اللوم فالشاعر يلقي اللوم على بلقيس حين تركته، فهنا نلاحظ أن بلقيس جاءت في عدة مقاطع قول مجمل والأبيات المفصلة لها تحمل دلالات تختلف من مقطع لآخر.

كما نجد في مقاطع أخرى تقول في المجملة مثال:[190]

سأقول في التحقيق:

إن اللص أصبح يرتدي ثوب المقاول.

أن القائد الم وهو ب أصبح كالمقاول

أنني اعرف الأسماء والأشياء والسجناء

---

[189] المرجع السابق: ص 111.

[190] المرجع نفسه: ص – ص 108 – 117.

والشهداء والفقراء والمستضعفين

كل اللصوص من الخليج إلى المحيط

يدمرون ...يحرقون

وينهبون... ويرتشون

ويعتدون على النساء

من خلال ما هو مقدم نلاحظ أن الجملة سأقول في التحقيق جاءت قولا إجمالا شاملة فيها نوعا من الغموض فالقارئ لهذه الجملة يقع في عدة تساؤلات واحتمالات ما الشيء الذي سيقال؟ فهي تثير الجدل: أما الأبيات التي تليها جاءت مفصلة لها، وضحت ما الذي سيقال في التحقيق، فالشاعر عرضا يريد قول كل ما يعرفه عن وطنه، فهو يقوم بهجاء السياسة.

كذلك نجد نفس الشيء في الأمثلة الموالية:[191]

أقول:

إن حكاية الإشعاع أسخف نكتة قيلت

فنحن قبيلة بين القبائل

هذا هو التاريخ يا بلقيس

كيف يفرق الإنسان

بين الحدائق والمزابل

[191] المرجع السابق: ص – ص 107– 116.

أقول:

إن عفافنا عهر

وتقوانا قذارة

أن نضالنا كذب

وان لا فرق

ما بين السياسة... والدعارة...

ب/علاقة السبب بالنتيجة: هي علاقة ترتبط بين مفهومين أو حدث وآخر، يكون أحد منهما ناتج عن الآخر[192]، فهي من العلاقات الدلالية التي يحرص الباحث او المتلقي على إيجادها في النص، فهذه العلاقة تعطي لنا معقولية لكيفية تتابع القضايا الكبرى للنص حيث لها تأثير بالغ في المتلقي، وذلك من خلال ربط الأفكار والوصل بين أجزاء الكلام فلا يمكن الاكتفاء بتلاحق عادي بينها، وتتابع طبيعي يجعل هناك تجاوب وتسلسل بين الأفعال والأفكار والأحكام، إذ يجعل بعض الأحداث تكون سببا لأحداث أخرى، وفي هذه الحالة يسمى فعل ما نتيجة، متوقعة لفعل سابق يجعله سببا لهذه النتيجة، فالعلاقة بين السبب والنتيجة علاقة شبه منطقية تجعل النص يحاكي نصوصا منطقية في ترابط أجزائها وتناسق أفكارها[193]، فهذه العلاقة لها أثر كبير في انسجام النص، لأنها علاقة تتجاوز الربط بين جملتين إلى مجموعة من الجمل المتتالية، ولا تكتفي بالربط

[192] ينظر: جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، ص 146.

[193] ينظر: سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليب، عالم الكتب الحديثة، الأردن،ط2، 2011م، ص ص 327-328.

بين أجزاء النص بل تتعداه إلى ربط بين النص والسياق[194]،فهي علاقة تساعد على ضم وحدات النص فهو رابط منطقي.

علاقة السبب بالنتيجة من العلاقات الدلالية فقد استخدم نزار هذه العلاقة في بنية القصيدة، فهي تخدم مضمون القصيدة، وذلك بإعطاء سبب النتيجة التي خلقها ذلك السبب سواء كانت سلبية أو ايجابية، فمن بين الأبيات التي وردت فيها هذه العلاقة سنوضحها في الجدول التالي:

السبب	النتيجة	صفحة
كيف تركتنا في الريح وتركتنا نحن الثلاثة ضائعين	نرجف مثل أوراق الشجر كريشة تحت المطر	388
الحزن يا بلقيس	يعصر مهجتي كالبرتقالة	392
بلقيس يا بلقيس	يا دمعا ينفظ فوق أهداب الكمان	397
نامي بحفظ الله...أيتها الجميلة	فالشعر بعد مستحيل والأنوثة مستحيلة	398

نلاحظ من خلال الجدول أن الشاعر قد وظف علاقة السبب والنتيجة فقد أعطى سببا وأهم مخلفات في السبب فمثل في قوله: الحزن يا بلقيس هنا الشاعر أعطى السبب ووضح نتيجة بعد ذلك بقوله يعصر مهجتي كالبرتقالة، فالحزن دمره وأثر فيه كثيرا، وذلك عبد فقدان زوجته، وأيضا يقول في أبيات أخرى:[195]

بلقيس صعب أن أهاجر من دمي

وأن المحاصر بين ألسنة اللهيب

[194] ينظر: عزة شبل محمد: علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة،دط، ص 209.

[195] المرجع السابق: ص 113.

وبين ألسنة الدخان

فما نجد أن النخبة تقدمت عن النسب فهي متمثلة في صعوبة هجر بلقيس من دمه، ثم أعطى سبب ذلك والمتمثل أنه محاصر بين ألسنة اللهيب والدخان فالعلاقة بينهما أضخمت انسجاما بين الأبيات كما أنه أزال الغموض والالتباس فأقول هنا جاءت قولا مجملا، والأبيات الموالية لها جاءت قولا لها، حيث وضعت ما سيقوله الشاعر نلمس في هذه الأبيات نوعا من السخرية والاستهزاء عن السياسة والنظام السائد في بلاده

فالشاعر هنا استعان بالعلاقات الدلالية بأنواعها علاقة مجمل بالمفصل وعلاقة السبب بالنتيجة لتحقيق الانسجام في بناءه للقصيدة فهذه العلاقات تزيل الغموض والإبهام على القصيدة، تعطي لها توضيحات تساعد القارئ على فهم متن القصيدة.

الفصل الثاني:

موسيقى الشعر و اثرها في الانسجام الصوتي

I- الموسيقى الخارجية:

هي مجسدة في الإيقاع العام للقصيدة، من الوزن والقافية والروي، وهذا ما يتميز به الشعر عن النثر.

1: المقطع الصوتي:

أ/ لغة:

جاء في لسان العرب في مادة (ق ط ع)، "مقطع كل شيء ومنقطعة: آخر حيث ينقطع كمقاطع الرمال والأودية الحرة، وما أشبهها، ومقاطع الأودية: مآخيرها ومنقطع كل شيء: حيث ينتهي إليه طرفه.... المقطع: أي الآخر والخاتمة."[196] ويقصد به إبانة أجزاء الشيء.

ب/ اصطلاحا:

المقطع عند العلماء القدامى كان بمعنى مخرج الصوت يظهر ذلك عند ابن جني في قوله: "يسمى المقطع أينما عرض له حرفا"[197]، وقول القرطبي "فحيث ما عرض ذلك المقطع سمى حرفا"[198]، فالمقطع إذا عند القدامى مرتبط بمخرج الصوت.

ومن التعريفات القديمة التي تتماشى مع تعريفات المحدثين تعريف أرسطو في قول: والمقطع هو صوت غير ذل، مركب من حرف صامت وحرف صائت، فإن الجيم والراء

---

[196] ابن منظور: لسان العرب، (مادة قطع)، ص 145-151.

[197] ابن جني: سر صناعة الإعراب، ص 06.

[198] عبد الوهاب بن محمد القرطبي: الموضح في التجويد، تح: غانم قدوري الحمد، دار عمار، بيروت، لبنان، ط1، 1421هـ، 2000م، ص 24.

بدون ألف هما مقطع ومع الألف هما مقطع كذلك"، ويظهر مفهوم المحدثين للمقطع في قوله بالحروف الصامتة والحروف الصائتة، فقد حدد ثلاث أنواع للحرف:[199]

-**الحرف الصائت:** وهي الحروف التي تحدث صوتا مسموعا دون اصطدام الشفتين أو الأسنان وهي حروف المد.

-**الحرف نصف الصائت:** وهي الحروف التي تحدث ما يسمى القرع ومعها صوتا مسموعا.

-**الحرف الصامت:** ما لا يحدث بنفسه صوتا مع القرع ويحدث صوتا مسموعا إذا اقترن بحروف صائتة.

فمن الملاحظ أن أرسطو كان على علم ودراسة بالحروف الصامتة والصائتة.

وعرفه ابن رشد بقوله: أما المقطع فهو صوت غير دال مركب من حرف مصوت ومن غير مصوت"[200]، فمن الملاحظ أن ابن رشد استفاد من مفهوم أرسطو.

فقد وضح من خلال تعريفه أن المقطع مكون من حرف مصوت وغير مصوت، فالمصوت هي الذي ينزل منزلة الصورة، اما غير المصوت فهو في منزلة المادة.

أما العلماء المحدثين هم الذين أعطوا الاهتمام الكبير في دراستهم المقطع، فنجد إبراهيم أنيس يعرف المقطع هو تجزئة الكلمة إلى أجزاء، وذلك لمعرفة نسيج الكلمة في لغة معينة وقد قسمها إلى قسمين:[201]

---

[199] ينظر: تحسين عبد الرضا الوزان: الصوت والمعنى، ص 295.

[200] ابن رشد: تلخيص الشعر لأرسطو طاليس في الجدل، تح: محمد سليم ساطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1980م، ص ص 109 110.

[201] ينظر: إبراهيم أنيس الأصوات اللغوية، ص 160.

1-المتحرك open: هو الكلمة التي تنتهي بصوت لين، قصير كان أو طويل.

2-الساكن closed: هو الكلمة التي تنتهي بصوت ساكن.

مثال ذلك: الفعل الماضي للفعل غلق فهي مكون من مقاطع متحركة أما مصدره غلق فهو يتكون من مقطعين ساكنين.

أما أحمد مختار عمر عرفه بقوله: "المقطع: "syllabl" عبارة عن قمة اسماع peak of sonority غالبا من تكون صوت على، إضافة إلى أصوات أخرى"[202]، فالمقطع بهذا يكون له مفهوم العلو وقمة الإسماع الطبيعي، وتكون هذه الأصوات في كثير من الأحيان أصوات علة.

وعرف عبد الرحمن أيوب المقطع بأنه: "مجموعة من الأصوات التي تمثل قاعدتين تحصران فيهما قمة،"[203] فالمقطع عنده هو اللبنات الأولى للكلام المتصل على مستوى الكلمة، وأشار في تعريفه إلى المقطع الطويل المغلق.

أما عبد الصبور شاهين فعرف المقطع بقول: "تأليف أصواتي بسيط، تتكون من واحد أو أكثر كلمات اللغة، مع إيقاع التنفس الطبيعي، ومع نظام اللغة في صوغ مفرداتها"[204]، فالمقطع عند مكون من أصوات بسيطة تتلاءم مع النفس الطبيعية، ونظام اللغة، فهو مفهوم عام يمزج بين الجانب الوظيفي والجانب النطقي.

إذا فالمقطع الصوتي هو كل جزء منطوق من أجزاء الكلمة، ناتج عن طريق دفع الهواء من الرئتين إلى الخارج، مصاحبا هدوءا وراحة أثناء نطقه، سواء كان عن طريق انسداد تام للجهاز النطقي أو انسداد ناقص، أي أنه مكون من صوائت وصوامت.

---

[202] ماريوباي: أسس على اللغة، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط8، 1419هـ-1998م، ص 96.

[203] عبد الرحمان أيوب: أصوات اللغة، مطبعة الخبلاني، القاهرة،ط2، 1968م، ص 138.

[204] برتيلمالمبرج: علم الأصوات، تر: عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، دت، ص 164.

ومن خلال المفاهيم السابقة نصل إلى أنها انقسمت إلى اتجاهين:[205] اتجاه وظيفي فونولوجي الذي يعد المقطع هو طريقة تجمع الأصوات، فهو يراعي فيها الحركات والأصوات والطول والنبر والتنغيم.

أما الجانب الثاني فهو جانب فونيتيكي، يعجون المقطع هو صوت مقطعي يتميز بالعظمة في الحجم، وتحيط به مجموعة أصوات أضعف، أي أن له صفة العلو، والقمة في عملية الاستماع.

ج/ أنواع المقاطع الصوتية:

1-من حيث الفم:[206]

-**مقطع قصير**: يتكون من صامت وحركة.

-**مقطع متوسط:** يتكون من "صامت حركة حركة" و"صامت وحركة وصامت".

-**مقطع طويل:** يتكون من "صامت، حركة، حركة وصامت"، و"صامت، حركة، صامت وصامت".

-**مقطع طويل جدا:** يتكون من "صامت، حركة، حركة، صامت صامت".

2-من ناحية فتح المقطع وغلقه:

-**مقاطع مغلقة:** هي أصوات تنتهي بصوت صامت.

-**مقطع مفتوحة:** هي أصوات تنتهي بحركة.

---

[205] ينظر: أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة،دط، دت، صص : 284-285.

[206] ينظر: عبد العزيز أحمد علاء، عبد الله ربيع محمود: علم الأصوات، مكتبة الرشد، المملكة العربية السعودية، الرياض، دط، 1438هـ-2009م، ص 281.

3-من ناحية معيار نوع المقطع: قسمت إلى:[207]

-**مقطع حر**: يأتي في الكلمة ووسطها ونهايتها ويشمل على مقطع قصير، ومقطعين متوسطين، المفتوح والمغلق.

-**مقطع مقيد**: يأتي في موضع معين، مثل المقطع الطويل الممزوج الإغلاق (ص ح ص ص) الذي يأتي إلا في أواخر الكلمات وأثناء الوقف مثل: مستقر.

4-التقسيم الذي أجمع عليه جل الدارسين: والمتمثل في:[208]

-**مقطع قصير مفتوح**: صامت+حركة. نحو: ق (ص+ح)، كتب: لأ: (ص+ح) ت(ص+ح)، ب(ص+ح).

-**المقطع الطويل المفتوح**: يتكون من صامت+حركة+حركة، أو، حركة طويلة مثل: مالك (ص+ح+ح).

-**مقطع طويل مغلق**: صامت+حركة+صامت، نحو: لم (ص+ح+ص).

-**مقطع مديد مغلق بصامت**: صامت+حركة+صامت.(ص+ح+ص)

-**مقطع مديد مغلق بصامتين**: صامت+حركة+صامت+صامت. نحو: كنت (ص+ح +ص+ص).

ويتبين لنا أن دراسة المقطع له عدة امتيازات تجعله منفردا، وله مكانة في الدراسات الصوتية العربية، فهو يتميز بـ:[209]

---

[207] ينظر: عاطف فاضل محمد: الأصوات اللغوية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1، 1434هـ-2013م، ص 97.

[208] ينظر: إبراهيم محمد خليل: في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة،عمان، الأردن،ط2، 1430هـ-2009م، ص 163.

-ان يتكون من وحدتين صوتيتين أو أكثر: أحدهما حركة.

-لا يبدأ بصوتين صامتين أو بحركة.

-لا ينتهي المقطع بصوتين صامتين إلا في بعض الأحيان وذلك في مواضع معينة مثل الوقف أو إهمال إعراب.

-غاية تشكيل المقطع أربع وحدات صوتية.

-بداية المقطع في العربية بصائت ثم يليه حركة.

-اعتبار الصائت هو نواة المقطع لا الصامت.

أما بالنسبة لأهمية دراسة المقطع فيمكن حصرها في النقاط التالية:[210]

-يساعد على التمييز بين نسيج العربية وما ليس بعربي من الكلمات.

-الأصل في اللغة كونها نظاما من الأصوات المنطوقة التي يتم التعامل بها فمن المؤكد المتكلم يعتمد بالدرجة الأولى على النظام المقطعي للكلام.

-تساعد على المنطق السليم للكلمات بعيدا على الأخطاء.

-كما تساعد على تحديد أماكن النبر، فهو ميدان الذي يقوم فيه النبر بدوره.

-تساعد على تذليل بعض الصعوبات التي تواجه المتعلم.

-تساعد على تحديد أفضلية تحليل الصوت.[211] أو المجموعات الصوتية.

---

[209] ينظر: كمال بشر: علم الأصوات، ص 509.

[210] ينظر: صباح عطبوي عبود: المقطع الصوتي في العربية، الرضوان للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 1435هـ-2014م، ص، ص 24-25.

-بما يساعد على تعلم علم العروض، لأنه يعتمد على تكرار نمطي للمقاطع القصيرة والطويلة.

فالمقطع الصوتي هو مجموعة من الأصوات المفردة تتألف من صوتين أول طليق أي صائت، والثاني حبيس أو منغلق وهو صامت أو أكثر.

المقطع لا يتكون بمجرد انضمام عناصر متجانسة لبعضها البعض وإنما اجتماع عناصر تتصهر؛[212] لتكون لنا شيئا جديدا يختلف عنها جوهريا.إذا يمكن القول أن المقطع الصوتي هو وحدة صوتية تتكون من حروف وحركات تتصف بالتماسك النطقي.

للمقطع الصوتي دور بارز بناء القصيدة، أي العمل الشعري، وذلك كونه يقوم بالإيضاح عن كنزوحه الآلية العميقة ويعد المقطع مزيج من صامت وحركة، وله عدة أنواع التي سبق ذكرها.

نعرض الآن بعض المقاطع التي استعملها نزار في قصيدة بلقيس سنوضحها في الجدول التالي:

الأبيات	مقطع طويل مغلق	مقطع قصير مغلق	مقطع طويل مفتوح	مقطع قصير مفتوح
شُكراً لَكُمْ	شك. رَنْ. ذُمْ			لَ
شكراً لَكُمْ	شُكْ. رَن. ذم			لَ

[211] ينظر: عاطف فضل محمد: الأصوات اللغوية ص 94-95.

[212] ينظر: عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتابات، تونس،ط1، 1986 ص 263.

فَحَبِيبَتِي قُتِلَتْ وَصارَ بُوسْعِكُمْ	لَتْ. وُسْ. كُمْ		بـــي. تـــي. صاَ.	فَ. حَ. بَ. ق. ت. وَ. رَ. بِ. عِ.

وقصيدتي أغُتيلتْ	تغ.لت.أُغْ.		صيِ.تيِ.تيِ.	وَ.ق.دَ.
وهل من أمةْ في الأرض	هَلْ.مِنْ.يَنْ.أُمْ.فِلْ .أرْ.			وَ.مَ.فيِ.
إلا نحن نختال القصيدة	الْ.نَحْ.نَحْ.كُلْ.دَهَ.		لا.تا.صي.	نُ.قَ
أنْ تَشْـربوُ كَأْسـاً علـى قبـر الشهيده	أَنْ.تَشْ.كَأْ.سَنْ.قَ يْ		بوُ.على.هِي.	رَ. شَ.
بلقيسْ:	بَلْ	سْ	فيِ	
يا عصفورتي الأحلى	عُصْ.تِلْ.أَحْ.		ياَ.فوُ.لَى	رَ
ويأأنقونتي الأغلى	أَيْ.تِلْ.أَغْ.		ياَ.قوُ.لىَ	وَ.نَ
وَيـاَ دَمْعـاً تنـاثر فَـوْقَ خـدِّ المجْدليّهْ	دَمْ.عَنْ.فَوْ.خَدْ.دِلْ .مَجْ.لِيْ.يَهْ.		ياَ.ناَ.	وَتَ.ثَ.رَ.قَ.رَ .
أتُرَى ظَالمتك إذْ نَقَلْتُكِ	لَمْ.إذْ.قَلْ.		رَى	أ.تُ.ظَ.تُ.لِ.نَ .تُ.كِ.
ذات يَومٍ من ضِفاف الأعظميْ	يَوْ.مِن.مِنْ.فِلْ.أَغْ		ذا.فا	تَ.ضِ.ظَ.مِ.

	.مِيْ.يَهْ.			
بيروتُ تقتل كلَّ يومٍ واحداً مناً.	بَيْ.تَق.كُلْ.يَوْ.مِنْ.دَنْ.مِنْ.		رُو.وا.نَا	ت.تُ.لُ.لَ.حِ.
وتبحثُ كلّ يوم عن ضحيّهْ	تَبْ.كُلْ.يَوْ.مِنْ.عَ.نْ.حِيْ.يَهْ.			وَ.حَ.ثُ.لَ.ضَ
والموت في فنجان قهوتنا	وَلْ.مَوْ.خَنْ.قَهْ.		في.جاَ.ناَ	تِ.نِ.وَ.
وفي مفتاح.شقتنا	مِف.شِقْ.		في.تا.نا.	وَ.حِ.قَ.
وفي أَزْهار شُرْفَتناَ	أَزْ.شُرْ.		في.ها.ناَ	وَ.رِ.فَ.
وفي أوراقِ الجرائد	أَوْ.قِلْ		في.را.را	قَ.جَ.ي.د.

وَالحروفِ.الأبجديَة	وَلْ.جِـل.أَبْ.دِيْ.يَهْ.		رُو	حُ.ج.دِ.
بَلْقيس	بَلْ	سْ	في	
إنَّ زروعِكِ الخضراء	إنْ.كِلْ.خَضْ		رُو.را	نَ.زَ.عِ.لِـ.ءِ.
ما زالت على الحطيان باكية.	لَتْ.كلْ.تَنْ		ماَ.زا.حي.ط ا.باَ.كي.	غ.نَ
وَوجهك.لم يزَلْ متنقلا.	وَجْ.لم.زَلْ.لَن.			وَ.هُ.ك.يَ.مَ.تَ. ن.قِ.
بين المرايا والستائر.	بَيْ.نَلْ.وَسْ.ئِرْ.		را.يا.تا	مَ.ش.

حتى سجادتك.التي أشعلها.	كِلْ.أَشْ		تي.جا.تي.ها.	حَ.ش.دَ.تِ.لِ.عَ.لُ.
لم تنطفئ	لَمْ.تَنْ.فِئْ.			ط
ودخانها			خا.ها.	ق.د.نُ.
ما زال يرفض.أن يُسافر	تِرْ		ما.زا.شا.	لَ.فُ.ضُ.يُ.فُ.رُ.
بَلْقيسْ	بَلْ	سْ	فِي	
يا فرسي الجميلة إنني.	سِلْ.إِنْ		يا.سي.ني	ف.رَ.جَ.لَ.ة.ن

مِن كلّ.تاريخي.خجول.	مِنْ.كُلْ	لْ	تـا.ر.ي.خ.ي.جُو	لَ.خ.
هذه بلادٌ يقتلون بها الخجول.	دُنْ.بَقْ.لوُ.هَلْ.	لْ	ذي.لا.يو	هَ.ب.تُ.نَ.خ.
من يوم أن نحروك	مِنْ.يَوْ.أَنْ.		روُ	مِ.ن.جَ.كِ.
بلقيس يا بلقيس	بلْ.بَلْ.	سْسْ	فِي.يا.في	
يـا دَمعـاً يُـنقِّطُ فَـوْق أهـداب الكلمات.	دَمْ.عَنْ.نَقْ.فَوْ.أَهْ.بِلْ.		ياَ.داَ.ماَ.	يُ.ي.طُ.ق.كَ.لِ.تِ.
علَّمْتِ مَنْ قتلوك أسرار اللهوى.	عَلْ.لَمْ.مَنْ.أَسْ.رَلْ.		لوُ.را.وَى.	تِ.قَ.ت.ك.هَ.
لكنّهم قبل انتهاء الشوْط.	كِنْ.هُمْ.قَبْ.إِنْ.		هاء	لَ.نَ.لَ.تِ.غ.ءَ.

	شَوْ.			طْ
قَدْ.قتلوُا حصاني	قَدْ		لو.صا.ني	قَ.تَ.حِ.

أخذت مجموعة من الأبيات حاولت إحصاء عدد المقاطع الموجودة في كل مقطع من المقاطع، فتحصلنا على النتائج الموضحة في الجدول التالي:

المقاطع	1	2	3	4	5	عدد تواترها
مقطع طويل مغلق	30	54	21	12	19	136
مقطع قصير مغلق	0	1	1	3	2	7
مقطع طويل مفتوح	12	28	21	12	13	88
مقطع قصير مفتوح	21	50	34	18	21	144
مجمـــــوع المقاطع	63	133	77	45	55	373

نلاحظ من خلال الجدول أن عدد المقاطع الصوتية يصل إلى 373 مقطعا صوتيا في المقاطع الخمسة، فنجد عدد المقاطع في المقطع الثاني وصل إلى 133 مقطعا بأنواعه سواء طويلة مغلقة أم مفتوحة، قصيرة مغلقة أم مفتوح، على بدل على الحالة النفسية الهادئة التي

يعيشها الشاعر ضمن الحالات النفسية المليئة بالاضطراب، فقلتها تدل على التوتر والاضطراب الذي يعيشه الشاعر، فالشاعر حاول أن يدل على حالته النفسية، من خلال عدد المقاطع الصوتية، فكثرة العدد لها دلالة تدل على الحالة النفسية، الهادئة، في أغراض الوصف والرثاء والغزل، في حين نجدها قليلة في المقاطع الأخرى، فذلك يدل على الاضطراب كالمواجهة والتحدي، فالشاعر إذا كان هادئا سينطق بمقاطع كثيرة دون عناء على حدس عندما يسيطر على الانفعال[213].

أما بالنسبة للمقاطع المفتوحة كلها تدل على الطول أثناء عملية النطق، فهي تتناسب مع التعبير عن طول المعاناة التي يعيشها الشاعر، وامتداد مأساة التي يعيشها...نجدها في المقاطع الخمسة وصل عددها إلى 232 مقطعا صوتيا طويل، فهي أصوات صادرة من نفس متألمة، مختبئة في صدر الشاعر، أما المقاطع الصوتية المغلقة، لها معاني الرفض والمنع والتصدي فقد تكررت في المقاطع الخمسة 143 صوتا مغلقا، وهذا له دلالة على الحالة النفسية التي يعانيها الشاعر، وهي حالة انغلاق وانسداد بسبب فقدان لحبيبته أي زوجته.

نلاحظ أن المقطع القصير المغلق سيطرة على المقتطع الخمس، عدد تواتره 144 مرة، وبعده نجد المقطع الطويل المغلق، عدد تواتره وصل إلى 136 مرة، فهذه المقاطع تتناسب مع آهاته المحبوسة، والتي يحاول إخراجها في شكل دفعات صوتية.

فقد ساهمت المقاطع الصوتية باختلافها في اِنسجام النغم الموسيقي للقصيدة حيث بتحدد المقاطع خلق نوعا من الانسجام في نغماتها.

[213] ينظر: إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، ص175.

2/ الوزن: هو الموسيقى المتولدة عن الحركات والسكنات في البيت الشعري، فيعد مقياسا يستعين به الشاعر في تأليف أبيات[214]، ومقطوعاته وقصائده.

عرفه مصطفى حركات: "هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات الشطران، التفاعيل، الأسباب، الأوتاد"[215].

إن دراستنا للوزن نجد انه هناك خلط بين المصطلح الإيقاع والوزن، لذلك نجد العديد من الدارسين منت فرقوا بين المصطلحين.

فنجد محمد غنيمي هلال فرق بينها، فالإيقاع عنده وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام، وفي البيت، أي أنه تعاقب الحركات والسكنات على شكل منظم وتمثله شعر التفعيلة، أما الوزن فهو مجموعة التفعيلات المكونة للبيت[216]، فهو هنا يقصد أن الإيقاع هو وحدة صغرى أما الوزن فهو وحدة كبرى تسمى البيت.

أما شكري عياد، يرى أن الوزن هو قسما أو جزءا من الإيقاع، ويعرف الوزن أو الإيقاع إجمال أنه حركة منتظمة والسلم أجزاء الحركة من مجموعات متساوية ومتشابهة"[217]. فهو يرى أن مفهوم الوزن يتضمن الإيقاع، ولا يمكن فهم الآخر في غياب الثاني عن الآخر، كما عرف محمد مدكور: "فنحن نقصد بالوزن mesure إلى كم التفاعيل والوزن يستقيم إذا كانت

---

[214] ينظر: ايميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1441هـ-1991م، ص 458.

[215] مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة،ط1، 1417هـ-1998م، ص 7.

[216] ينظر: محمد غنيمي هلال: ا النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1995م، ص 435.

[217] ينظر: شكري عياد: موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978ص ص 20 23.

التفاعيل متساوية، أما الإيقاع فهو عبارة من تردد ظاهرة صوتية ما على مسافات زمنية محددة النسب"[218].

وقد عرف رومان جاكبسون" Rouman Jakopson" الوزن: "هو القواعد التي تعدد العناصر الثابتة في البيت وترسخ حدود التنوعات"[219].

فالوزن يعد الإطار الخارجي العام للقصيدة، فهو حصيلة تناغم بين الوحدات الصوتية، أما الإيقاع هو الكل المجرد الذي يجتمع فيه كل من العوامل النفسية والتنظيمية والدلالية، وغيرها من العوامل.

إذا فالوزن يتكون من مجموعة من التفعيلات تحتوي كل منها على عدد معين من الأسباب والأوتاد، والفواصل، فالسبب يتكون من حرفين والوتد يتكون من ثلاث حروف، والفواصل توجد صغرى وأخرى كبرى[220]. الصغرى تتألف من حروف أما الكبرى من خمسة حروف.

مكونات الوزن: للوزن مكونات أساسية يتألف منها وهي على النحو التالي:[221]

1-**السبب الخفيف:** متحرك + ساكن، نحو: لن.

2-**السبب الثقيل:** متحرك + متحرك، نحو: أز

3-**الوتد المجموع:** متحرك + متحرك + ساكن، نحو: على.

---

[218] محمد مندور: الشعر العربي غناءه، انشائه ووزنه، مجلة المجلة، فبراير 1959م، العدد 27.

[219]- JAkodosonEssais de lingiguistiquegénérale, 1, les fonctions de langage, p 229.
نقلا عن: محمد بن يحي، دلالة الإيقاع في الخطاب الشعري المعاصر، مجلة الأثر، جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي، الجزائر، مارس ، 2016، العدد 24،ص 131.

[220] زبير دراقي عبد اللطيف شريفي: محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت، ص 16.

[221] ينظر: مصطفى جمال الدين: الإيقاع في الشعر العربي، مطبعة النعمان، القاهرة،دط، 1390هـ-1970م، ص 16.

4-**الوتد المفروق:** متحرك + ساكن + متحرك، نحو: ظهر.

5-**الفاصلة الصغرى:** متحرك + متحرك + متحرك + ساكن، نحو: جبلن.

6-**الفاصلة الكبرى:** متحرك + متحرك + متحرك + متحرك + ساكن، نحو: سمكتن.

أ/ **ضرورات الشعر**:هي خاصية يتميز بها الشعر حيث يجوز لشاعر ما لا يجوز للناثر، وهي على النحو التالي:[222]

1-الضرورات بالحذف: وتكون بحذف أحد الحروف.

2- الضرورات بالزيادة: وتكون بزيادة حروف ما في آخر الكلمة.

3- الضرورات بالتغيير: يكون بقطع ألف الوصل، ووصل ألف القطع، وتذكير المؤنث، وتأنيث المذكر، وإبدال حركة بحركة، وحرف بحرف، كإبدال الهمزة بالألف، وكذلك إبدال كلمة بكلمة، وإبدال المفرد بالمثنى، وإبدال المفرد من الجمع، ووضع الجمع موضع المفرد، وموضع الجمع، ووضع الجمع موضع المفرد.

ب/ الزحافات والعلل:

1-الزحافات: هو تغيير أو تحويل يمس التفعيلة مرة واحدة، ويسمى مفرد، أو مرتين يسمى مركبا، فتتمثل الزحافات المفردة في ما يلي:

1-**الخبن:** هو حذف الثاني الساكن من التفعيلة.

2-**الوقص:** هو حذف الثاني المتحرك من التفعيلة.

3-**الطي:** هو حذف الرابع الساكن من التفعيلة.

[222] ينظر: المرجع السابق، ص- ص 30-32.

4-**القبض:** هو حذف الخامس الساكن من التفعيلة.

5-**العقل:** حذف الخامس المتحرك.

6- **الكف:** حذف السابع الساكن من التفعيلة.

7-**الإضمار:** هو إسكان الثاني المتحرك.

8-**العصب:** هو إسكان الخامس المتحرك.[223]

أما النوع الثاني الزحافات المركبة أو المزدوجة تتمثل في:

1-**الخبل:** هو اجتماع الخبن والطي.

2-**الخزل:** هو اجتماع الإضمار والطي.

3-**الشكل:** هو اجتماع الخبن والكف.

4- **النقص:** هو اجتماع العصب والكف.

2-العلل: هي تغيير يدخل على الأسباب والاوتاد معا، تدخل على عروض البيت وطربه دون حشوه وتنقسم إلى[224]:

أ/ **علل بالزيادة:** وهي ثلاثة:

-**الترفيل:** هو زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع.

-**التذييل:** هو زيادة حذف ساكن على الوتد المجموع.

---

[223] ينظر: عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، القاهرة، ط3،1407هـ-1987م، ص 125-127.

[224] ينظر: صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط5،1397هـ-1977م، ص 207.

-**التسييغ:** هو زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف.

ب/ علل بالنقصان: وهي على النحو التالي:

-**الصلم:** هو اسقاط الوتد المفروق من آخر التفعيلة.

-**الحذذ:** هو اسقاط الوتد المجموع من آخر التفعيلة.

-**الحذف:** هو اسقاط السبب الخفيف من آخر التفعيلة.

-**الكسف أو الكشف:** هو حذف السابع المتحرك، أو آخر الوتد لمفروق من آخر التفعيلة.

-**القطع:** هو حذف الوتد المجموع وتسكين ما قبله.

-**القصر:** هو حذف آخر السبب الخفيف وتسكين ما قبله.

-**البتر:** هو اجتماع الحذف والقطع.

-**القطف:** اجتماع العصب مع الحذف.

-**الوقف:** هو إسكان آخر الوتد المفروق أو السابع المتحرك.

-**التشعيث:** حذف أول المترحك، أو ثاني متحرك من الوتد المجموع.

-**الحزم:** هو حذف أول حرف متحرك من الوتد المجموع.

والتشعيث والحزم هما علتان ليستا لازمتين[225].

[225] ينظر: زبير دراقي عبد اللطيف شريفي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ص 25.

فالوزن من أهم أركان القصيدة العربية، ومن خصائصها الصوتية حيث لا يمكن الفصل بين الوزن والشطر، فالفصل بينهما يكاد يشبه الفصل بين الشعر والعاطفة فهو بمثابة الذخيرة الأساسية لا يمكن الاستغناء عنه حيث يميز بين ما هو شعري وما هو نثري.

فالوزن الذي اعتمد عليه نزار في قصيدته مكون من تفعيلة متفاعلن وهي تفعيلة البحر الكامل...ونجده محققا في الأبيات التالية[226]:

شكرا لكم← شُكْرَنْ لَكُمْ

0//0/0/

متفاعلن

شكرا لكم← شُكْرَنْ لَكُمْ

0//0/0/

متْفاعلن

فحبيبتي قتلت وصار بوسعكم← فَحَبِيبَتِيْ/قُتِلَتْ وَصَاْ/رَ بِوُسْعِكُمْ

0//0/// 0//0/// 0//0///

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

أن تشربوا كأسا على قبر الشهيدهْ← أَنْ تَسشْربوُ/ كَأْسَنْ عَلى/ قَبْرِ شْشَهيدهْ

0/0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

متْفاعلاتن متْفاعلن متْفاعلن

[226] محفوظ كحوال، أروع قصائد نزار قباني، ص107.

وقصيدتي اغتيلتْ←وَقصيدتُغْ/تِيْلَتْ

0/0/ 0//0///

متفاعلن متْفا

وَهل من أمةٍ في الأرضِ← وَهَلْ/من أُمْمَنْ/ فِلْأَرْضِ

/0/0/ 0//0/ 0/ 0//

عِلن متْفاعلن متْفاع

إلا نحن نغتال القصيدْ←إِلْلَاْ/ نَحْنُ نَغْ/تَالُ لْقصيْدهْ

0/0//0/0/ 0//0/0/ 0/

لن متْفاعلن متْفاعلاتن

ها نحن نبحث بين أكوام الضحايا← ها نحن نَ/بْحَثُ بَيْنَ أَكْ/وامِ فضحايا

0/0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/

متْفاعلن متفاعلن متْفاعلاتن

عن نجمةٍ سقطتْ←عَنْ نجْمتنْ/ سَقطتْ

0/// 0//0/0/

متْفاعلن متفا

وَعن جسد تتناثر كالمرايا← وَعَنْ/ جسدت تنا/ثر كَلْمرايَاْ

0/0//0/// 0//0/// 0//

علن متَفاعلن متَفاعلاتن

ها نحن نسأل يا حبيبَهْ← هَاْ نَحْنُ نَسْـ/أَلُ يَاْ حبيْبهْ

0/0// 0/// 0//0/0/

متْفاعلن متَفاعلاتن

إنْ كان هذا القبر قبرك أنتِ← إنْ كَاْنَ هَاْ/ذَا لْقَبْـ/رُكِ أنتِ

/0/// 0//0/0/ 0//0/0/

متْفاعلن متْفاعلن متفاع

أَمْ قَبر العروبهْ← أَمْ /قبر لْـهرُوْيَهْ[227]

0/0//0/0/ 0/

لن متْفاعلاتن

البحر الكامل مرتبط بالحالة الشعورية للمشاعر، وذلك راجع إلى طول التفصيلة في السطر وهي ميزة من مميزاته للتعبير عن الحالة النفسية المرتبطة بالحزن والألم والكآبة والمآسات التي يعيشها الشاعر، عند فقدانه لزوجته.

فالبحر الكامل هو بحراً طبيعياً لا وعورة فيه[228]، يتميز بالسهولة، دلالة على الشحن والعشق...فقد تناسب البحر مع غرض القصيدة المليئة بالشحن والتلهف على المحبوبة، تم اختياره من أجل الموسيقى العالية التي تجعله فخما وجليلا.

[227] المرجع السابق، ص391.

ومن أهم الزحافات العلل المتواجدة في القصيدة نجدها موضحة في الجدول التالي:

التفعيلة	الزحاف	العلة	وزنها
مُتَفَاْعِلُنْ 0//0///	الإضمار		متْفاعلن 0//0/0/
		الترفيل	متَفاعلاتن 0/0//0///

جاءت القصيدة على ثلاث تفاعيل متَفاعلنْ الصحيحة، ومتْفاعلن المضمرة ومتفاعلاتن فكلها لها دور في إحداث تغييرات على مستوى الإيقاع داخل القصيدة، فنجد أن الإضمار يحاول التحقيق من سرعة إيقاع بحر الكامل المعروف بكثرة حركاته وبما يتلائم مع التجربة الشعورية التي يحس بها الشاعر أما الترفيل، وله دور في زيادة طول التفعيلة ومرتبط بالحالة النفسية حيث تساعد الشاعر على إخراج ما بداخله للترفيه عن نفسه والتخفيف من حزنه ومرتبط أيضا بالحالة الانفعالية.

كما نجد التدوير في القصيدة، وهو مصطلح إيقاعي ويدل على اقتضاء وزن البيت بأن يشترك على البيت الثاني في الكلمة أو التفعيلة، له دور بارز في التلوين الخفيف حيث يضفي موسيقى شطرية ونموذجا[229]، وذلك راجع إلى عملية الاختراق التي يقوم بها على مستوى الوقفة وتجاوزه لها.

---

[228] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري –دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة،ط1، بغداد، العراق، 1990، ص92.

[229] ينظر: نازك الملائكة سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د.ط، القاهرة، 2000، ص-ص129-133.

على الرغم من المكانة التي تملكها الوقفة، فالتدوير يخترق الوقفة العروضية والدلالية معاً، ونلمس في الأبيات التالية[230]:

بلقيسُ

/0/0/

متْفاع

كانت أجمل الملكات في تاريخ بابل

كانت أجمل لْ/مَلِكاْت فيِ/ تاريخ بابل

0/0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0/

لن متْفاعلن متفاعلن متْفاعلاتن

كَاْنَتْ إذَاْ/تَمشيْ

0/0/ 0//0/0/

متْفاعلن متْفا

ترافقها طواويسٌترا/فقها طو/ويسُنْ

0/0/ 0//0/// 0//

علن متفاعلن متْفا

وتَتْ/بعها أيائِلْ

0/0//0/// 0//

علن/متفاعلاتن

[230] محفوظ كحوال: أروع قصائد نزار قباني، ص107.

قتلوك يابـل/قيس

0/0/ 0//0///

متفاعلن متْفاع

أيّهُ أمّةٍ عربيةٍ

أيْ/يَةُ أمْمَيَنْ/ عربْيَتَنْ

0//0/// 0//0/// 0/

لن/ متفاعلن/ متفاعلن

فالتدوير يضيف في القصيدة نوعا من الموسيقى ونبرة لينة عذبة، تستأنس لها الأذن، فهو له دور في تهديم لبنة البيت التقليدي، في كل خصائص فيقوم بربط الأبيات وجمعها، في شكل حلقات دائرية يربطها خيط واحد متين وشديد التماسك، وعملية التدويرْ لا تأثر في المعنى إطلاقا، بل تعطي جمالا موسيقيا للقصيدة، تبعد القارئ من الملل حيث تخلق له نغمات جديدة.

3/ القافية:

1/ مفهومها:

أ/ **لغة:** جاء في لسان العرب في مادة (قفا): " "قفا يقفوا وقفوا أثر فلان إذا تبقه، لقوله تعالى: "ولا تقفو ما ليس لك به علم"[231]، والقفو مصدر بمعنى تبع الشيء والقافية مع الشعر ما يقفوا البيت، وسميت بالقافية لأنها تقفوا البيت، أو لأن بعضها يتبع أثر بعض.

[231] ابن منظور: لسان العرب، مج15، ص 190.

ب/ اصطلاحا: هي المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، وهي التي يلتزم الشاعر بتكرارها في كل بيت في قصيدته، فهي حسب القليل آخر حرف في البيت[232]، إلى أول ساكن يسبقه مع حركة الحرف التي قبل الساكن، ويقول إبراهيم أنيس: "ليست القافية إلى عدة أصوات تتكرر في أواخر أبيات القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها تستمتع بهذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن"[233]، فالقافية إذا ما هي إلا تكرارا لصوت واحد طيلة الأبيات الموجودة في القصيدة الواحدة، وهذه الأصوات اللغوية تشمل حركات تكون على النحو التالي حركتان أو ثلاثة أو أربعة يتلوها ساكن، يأتي بعده حركة وقد يكون خالي من هذه الحركة، وتكرار هذه الحروف في آخر القصيدة هو سبب حدوث النغم في الأبيات، فهو المسؤول عن الإيقاع الموحد في القصيدة" وعامل أساسي في تقسيم القصيدة إلى أبيات.

فالقافية تساهم في الانسجام الصوتي للقصيدة، والتناسق النغمي لها، وذلك لاعتبارها عنصرا موحدا بين أجزاء الإيقاع، كما تربط بين الأبيات ببعضها البعض.

والقافية لها خمسة ألقاب وجمعها الشهاب المنصوري في قوله:[234]

إن القوافـــي قد أنني يـــحـــدوها ... درب بإشعار الأوائـــــل عـــــارف

هـــي خمسة متـــكاوس، متراكـــب ... متـــــدارك، متـــواتـــر متـــرادف

كما أن القافية مرتبطة بالمعنى الذي يود الشاعر قوله من خلال قصيدته، كما تضفي نغمة موسيقية للقصيدة بالإضافة إلى نغمة الوزن.

---

[232] ينظر: صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، ص 213.

[233] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1906م، ص 244.

[234] نقل عن: موسى بن محمد بن الملياني الأحمدي نويوات: المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشر والترجمة، الجزائر، ط4، 1994م، ص 393.

2/ أنواع القافية:

1-القافية المطلقة: وهي ما يكون رويها حركة، وتكون على ستة أوجه:[235]

-مجرد من الردف والتأسيس موصول بأحرف اللين.

-مجردة موصولة بهاء.

-مردوفة موصولة باللين.

-مردوفة موصولة بالهاء.

-مؤسسة موصولة باللين.

-مؤسسة موصولة بالهاء.

2-القافية المقيدة: تكون خالية تماما من الوصل، وهي على النحو التالي:

-مجردة من الردف والتأسيس.

-مردوفة بالألف أو الواو أو الياء.

-مؤسسة.

3/ حروف القافية:

جمعها الحلي في قوله:[236]

[235] ينظر: حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصري للكتابة: القاهرة، دط، 1989م، ج1، ص 150-151.

[236] نقلا عن: محمود فاخوري: موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سوريا، دط، 1416هـ، 1996م، ص 139-141.

مجـرى القوافي فـي حـــروف ستـــة كالشـــمس تجري في علو بروجهـا

تأسيسهـــا، ودخيـــلها، مع ردفهـــا ورويـــها مـع وصلهـا وخـروجهـا

1-التأسيس:هو ألف لازمة بينها وبين الروي حرف واحد متحرك، ويشترط في كلمة الروي نفسها.

2-الدخيل:هو الحرف المتحرك، الذي يتوسط ألف التأسيس والروي.

3-الردف:هو حرف المد الواقع قبل الروي مباشرة قد يكون ألف أو ياء، أو واوا.

4-الوصل: يأتي بعد الروي، وهو على نوعين:[237]

-حرف مد يتولد من إشباع حركة الروي، فينشأ الألف عن الفتحة، والواو عن الضمة والياء عن الكسرة.

-وهاء ساكنة أو متحركة تلي حرف الروي.

5-الخروج:هو حرف متولد من إشباع هاء الوصل المتحرك، ويكون بثلاث أحرف:

-ألف بعد الهاء المفتوحة، واو بعد هاء مضمومة، وياء بعدها مكسورة.

6-الروي: هو الحرف الأساسي والركيزة في القصيدة الذي يتم تكراره طوال القصيدة من البيت الأول إلى آخر البيت، وتنسب إليه القصيدة مثل سينية البحتري، لامية العرب، همزيةالبوصيرية.

فالقافية من أهم المرتكزات الصوتية للقصيدة، فهي أصوات يتم تكرارها في آخر الأبيات مصاحبة لجرسي موسيقي له تأثير على ألذن وفي جزء مكمل الإيقاع الموسيقي التي تمنحه وظيفة جمالية، وهي حروف تبدأ بمتحرك وساكنين، وتشمل على الساكنين الأخيرين

[237] ينظر: محمود فاخوري: سفينة الشعراء، مكتبة دار الفلاح، ط4، القاهرة، 1410هـ-1990م، ص 157.

والحركة التي قبلهما وما بينهما في آخر البيتين الشعريين، قد يكون كلمة أو بعض كلمة فنجد أن نزار قد نوع في قوافي القصيدة لم يبني القصيدة على قافية واحدة بل نوع فيها، سنوضح ذلك في الجدول التالي:

الأبيات	كلمات القافية	القافية	وزنها	نوعها	
- البيت 9	بابل	بَابِلْ	0/0/	مقيدة	
- البيت41	الأوائل	وأْئِلْ	0/0/	مقيدة	
- البيت 51	النواحل	وَاحِلْ	0/0/	مقيدة	قافية ألام الساكنة
- البيت 58	القبائل	بَائلْ	0/0/	مقيدة	
- البيت 51	المزايل	زَايِلْ	0/0/	مقيدة	
- البيت الرابع	الشهيدهْ	هيدهْ	0/0/	مقيدة	
- البيت 53	القصيدة	صيده	0/0/	مقيدة	قافية الهاء الساكنة
- البيت 58	السومريّهْ	رِيْيَهْ	0/0/	مقيدة	
- البيت 66	صحيَّهْ	حَيْيَهْ	0/0/	مقيدة	
- البيت 365	غزالهْ	زاله	0/0/	مقيدة	
- البيت 31	ثعالب	عَالِبْ	0/0/	مقيدة	
- البيت 34	الكواكبْ	وَاكب	0/0/	مقيدة	قافية الياء
- البيت 343	تاريخ العرب	خ لعربْ	0//0/	مقيدة	
- البيت 154	فكرت به	كَرْتِ بي	0//0/	مقيدة	

- البيت 1	شكرا لكم	رَنْ لكم	0//0/	مقيدة	
- البيت 3	بوسْعكم	وسعكم	0//0/	مقيدة	
- البيت 33	إلَيْهاَ	ولَيْهِماَ	0//0/	مقيدة	قافيةالميم
- البيت 387	فربَّما	فَربْماَ	0//0/	مقيدة	
- البيت 378	من فمي	مِنْ فمي	0//0/	مقيدة	
- البيت 117	تتطفئ	تَتْطَفِئ	0//0/	مقيدة	
- البيت 230	كربلاء	كربلاء	/0//0/	مطلقة	
- البيت 236	للوراء	للوراء	0//0/	مقيدة	قافية الهمزة
- البيت 272	الأنبياء	أنبياء	/0//0/	مطلقة	
- البيت 1	الأرجواني	واني	0/0/	مطلقة	
- البيت 203	تعاني	تعاني	0/0//	مطلقة	
- البيت 297	هذا الوطن	ذَلْوَطَنْ	0//0/	مقيدة	قافية النون
- البيت 380	والأماني	ماني	0/0/	مطلقة	

فنلاحظ من هذا التنويع أن الشاعر أراد الكشف عن أهم الخصائص الحسية للأصوات، كما نلاحظ مجيئها متناسبة مع بناء القصيدة.

فنجد أن التنويع في القوافي أعطى للقصيدة نمطا إيقاعيا منسجما، رغم تنوعي حيث يضيف للقصيدة كما موسيقيا يضاف إلى إيقاع وزنها.

نلاحظ ميل الشاعر في تسكين قوافيه، فهذا يدل على حالة الحزن التي يعيشها الشاعر، وهذا التنوع أيضا بلغت انتباه القارئ، حيث يولد عند الاهتمام وهذا التنوع كان حسب المعنى

والعاطفة، لرقة وشدة ما بين الحروف، ذات الأصوات الانفجارية والحروف ذات الأصوات الرخوة فالقوافي كانت منسجمة بين الجرس العالي والجرس الهادئ.

فهذه القوافي التي اعتمد عليها الشاعر في قصيدته تتناسب مع آهات وأحزانه الناتجة من القلب الجريح، فقد لجأ إلى التنويع وبرع في توزيعها على قصيدته دون أي إخفاء، زادت جمالية للقصيدة وجعلتها منسجمة صوتيا وأعطت لها نغما مويسيقيا، وأحدثت إيطارا وتوترا إيقاعيا ملائما مع الجانب النفسي الذي يكشف لنا عن تجرته إيطار وتوترا إيقاعيا ملائما مع الجانب النفسي الذي يكشف لنا عن تجربته الشعورية، فالتنويع فيها يجعل النص حافلا بالموسيقى.

4/ الروي:

أ/ لغة: هو الجمع والاتصال والضم.

جاء في معجم الوسيط "الحرف الذي تبنى عليه القصيدة، إليه تنسب، يقال: قصيدة بائية، إذا كان رويها الباء"[238].

وجاء في لسان العرب: " ويقال: قصيدتان على روي واحد، قال الأخفش: الرويّ الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ويلزم في كل بيت منها في موضع واحد..."[240239]

ب/ اصطلاحا: هو الحرف الذي تتبنى عليه القصيدة، أي تنتهي به الأبيات ككل، وتنصب القصيدة لحرف الروي، وسمي بالروي حسب البعض لأن أصله في كلامهم الجمع

[238] إبراهيم أنيس: عبد الحليم منتصر، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2004م، ص 384.

[239] ابن منظور: لسان العرب، مج 14، ص- ص 348- 349.

والاتصال والضم، منه الرواء، الحبل الذي يشد على الأحمال والمتاع ليضمها[241]، وكذلك هذا الحرف، الروي ينظم ويجتمع إليه جميع حروف البيت، فلذلك سمي رويا.

وحرف الروي غالبا يكون صوتا صامتا، ونجد أن معظم حروف الهجاء تصلح أن تكون وريا، إلا بعض الأحرف المتمثلة في:[242]

-**حروف العلة:** والمتمثلة في حروف المد الثلاثة، والتي تكون في حالة السكون، إذا كانت زائدة، أو مولدة من الإشباع.

-**النون:** عندما تكون ليست من أبنية الكلية: كنون التوكيد، ونون جمع النسوة، نحو: يعلمن...

-**الهاء:** يوجد نوعين: هاء التأنيث الساكنة والوقف، وهاء الضمير المتصل.

-**واو الضمير وياؤه:** يكون بعد حركة تجانسهما نحو: اقتلوا، اقتلي....

فالروي يعد الركيزة الأساسية التي يتم بناء القصيدة عليها، فهل الغمة الموسيقية التي ينتهي بها البيت، فنجد نزار قد قام بتنويع الروي في القصيدة، سنوضحها في الجدول التالي:

الروي	عدد تكراره
النون	62
الياء	6
الهمزة	15

الروي	عدد تكراره
الراء	15
الكاف	06
الحاء	02

[241] ينظر: الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: حساني حسن عبد الله، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1415هـ 1994م، ص ص 149 150.

[242] ينظر: عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية، ص- ص 96-97.

الهاء	60		القاف	13
ألام	35		الدال	06
الميم	21		العين	06
التاء	33		الطاد	03
الباء	17		الشين	02
الضاد	03		الذال	02
السين	38		ألغاء	01

فمن خلال الجدول المقدم لاحظنا أن الشاعر نزار قد نوع في الوي، لم يبقى على روي موجد في القصيدة، نجدها تنوعت من هاء، ياء، راء، لام ونون...إلخ.

فبنسبة للروي الأكثر استعمال هي النون وحرف الهاء، بنسبة كبيرة فالنون تكررت 62 مرة والهاء 60مرة، ثم تأتي السين، التاء وألام وباقي الحروف لم تتكرر بنسبة كبيرة، وهي موضحة أكثر في الجدول السابق، سنتطرق الآن إلى أهم صفات الحروف التي اِستعان بها الشاعر في بناء قصيدته.

أ- **حرف الروي "النون"**: هي صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة،[243] فهي في عملية النطق تتمرد بدفع الهواء من الرئتين محركا الوترين الصوتيين حيث يتم بوضع اللسان على اللثة العليا مرتكزا عليها.

فهي أصلح الحروف للتعبير عن مشاع الألم والحزن، والمآسات والواقع الأليم الذي يعاش، كما تعبر على الاشتياق والحنين، فتملئ ذلك في الأبيات التالية:[244]

[243] ينظر: إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص58.

[244] محفوظ كحوال: أروع قصائد نزار قباني، ص ص 116- 117.

إن زماننا العربيَّ مختص بذبح الياسمينْ.

وقتل ذل المرسلينْ.

حتى النجوم تخاف من وطني.

لا يعرف الإنسان كيف يعيش في هذا الوطن.

لا يعرف الإنسان كيف يموت في هذا الوطن.

يدمرونَ.....ويحْرِقون.

ينهون.....ويرتشونْ.

نلاحظ أن هذه الأبيات جاء فيها نوع من الألم واللوم والحزن العميق الذي يعيش الشاعر، متحصراً على فقدان حبيبته التي قتلت، كما للنون دلالة البروز والظهور.

ب- حرف الروي "الهاء": هو صوت رخوة مهموس عند النطق يتم نطقها عند احتكاك الحاصل بين الهواء الخارج من الرئتين ومنطقة الوترتين الصوتيين دون وجود لأي تذبذب،[245] لها دلالة على اللآهات وتلمس ذلك في الأبيات التالية:[246]

يعصر مهجتي كالبرتقالهْ.

اعرف ورطة اللغة المحالهْ.

لست أدري...كيف أبتدئُ الرسالهْ.

وحاضرة العبارةُ.

كل الحضارة، أنت يا بلقيسُ، والأنثى حصاره.

[245] محمود عكاشة: أصوات اللغة، مكتبة دار المعرفة، القاهرة، ط2، 2007، ص48.

[246] محفوظ كحوال: أروع قصائد نزار قباني، ص، 115.

فمن سرق البشارهْ.

أنت الكتابة قبلها كانت كتابهْ.

أنت الجزيرةُ والمنارهْ.

نلحظ أن الهاء جاءت ساكنة في معظم الأبيات، والسكون له دلالة على الضغط والضغينة فالشاعر لجأ إليها للتعبيرْ عن آهاته وآلامه، وأحْزانه، إخراج الضغط النفسي الذي يسن قلبه.

ج- **حرف الروي "السين"**: هي صوت رخو مهموس صفيري، نلمسها في الأبيات التالية:

- بلقيس	ص 385
- ترافقها طواويسٌ	ص 383
- بلقيسُ	ص 389
- يا بلقيس	ص 390
- يا بلقيسُ	ص 394
- ها نحن...يا بلقيسُ	ص 385

د- **حرف الروي "اللام"**: ألام صوت مجهور، نجد هناك نوعين لام مرفقة ولام مغلظة،[247] فهي الأصل مرفقة، إلا في لفظ الجلالة الله، وهي متوسطة بين الشدة والرخاوة، نلمس هذا الحرف في الأبيات التالية:[248]

[247] ينظر: إبراهيم النير: الأصوات اللغوية، ص55.

[248] محفوظ كحوال: أروع قصائد نزار قباني، ص - ص، 107- 108.

ويا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامِلْ.

من بعد شعركِ سوف ترتفع السنَابلْ؟

تغتال أصوات البلابل؟...

أين السموالْ؟،والمهلْهلُ؟.. والغطاريف الأوائِلْ؟

هذه بل يقتلون بها الخيولْ.

ما بين الحدائق والمزابلْ.

نلحظ أن ألام جاءت ساكنة كالنون، دلالة على الضغط النفسي الذي يعيشه الشاعر، ألام يتصف بقوة الوضوح السمعي، يتم التركيز عليها أثناء النطق، لها سهولة المخرج بمساعدة الشاعر على إخراج ما بداخله لسهولتها.

هـ- حرف الروي "التاء": هي صوت شديدة مهموس مرقق، تظهر لنا في الأبيات التالية:

- يا امواج دجْلةٍ	ص 383
- أية أمةٍ عربيةٍ	ص 384
- تلك التي	ص 384
- فهل البطولة كذبة عربيةٌ؟	ص 384
- نصْغي إلى الأخبار...والأخبار غامضةٌ	ص 387
- ما زالت على الحيطان باكيةٌ	ص 387
- بلقيس كيف رحلت صامتةً	ص 388
- أيتها الصديق والرفيقة	ص 389

نلاحظ في الأبيات المقدمة فيها نوع من الغزل، والاشتياق فالتاء مهموسة تلاؤم الإطار النفس للشاعر في موضوع الغزل، وبما أنه صوت يمتاز بالرقة فهو يناسب صفة الرقة التي تمتاز بها الأنثى المفعمة بكل معاني الحب والإخلاص، فصوت التاء أضفى جرسا موسيقيا على القصيدة، وحققت تلوينا إيقاعيا صوتيا له خاصية مميزة على القصيدة.

كما نجد بعض الأبيات اِستخدام فيها الشاعر صوت التاء الانفجارية شديدة، فهي تناسب معاني الغضب والشدة كما تلاؤم همسات العشق والحب كما تضفي على الخطاب أو النص إيقاعا صوتيا ملائما لنفسية الشاعر الهائجة، كما تناسب العنفوان والكبرياء، الذي يشعر به الشاعر، إذا فالتاء صوت يلاءم الحالتين الهادئة والحالة الهائجة المتمردة.

و- "**حرف الروي** "**الميم، الياء، الهمزة، الراء، الياء**":نلاحظ في القصيدة أن الشاعر لم يكرر هذه الحروف، بشكل كبير في القصيدة، فكررت الميم 21 مرة، والياء 17 مرة، الهمزة والراء، والياء كررت 15 مرة، نعطي بعض الأبيات الحاملة للروي من هذه الحروف سنوضحها في الجدول التالي:[249]

حروف الروي	الأبيات	الصفحة
الميم	- فهي أهم ما كتبوه في كتب الغرام. - بين القطيفة والرخامْ. - ينام ولا ينام. - على العرب السلامْ.	386

[249] المرجع السابق.

الباء	– فما تركوا به ورلا...ولا تركوا عنب – بكل تاريخ العرب؟	396
	– لا أدري السببْ. – جميعها ضد العرب.	393
الهمزة	– كي أسعد الدنيا ولكن السماءْ. – مثل أوراق الشتاءْ. – في القلب...ليس لها شفاءْ	394
الراء	– نرجف مثل أوراق الشجرْ – كريشة تحت الأرض	388
	– وأقوال كيف تقاسموا الشعر	395
الياء	– ولم تضعي يديك...على يديا – يا كنزا خرافياً – ويا رمحا عراقياً	389

نلاحظ أن الميم جاءت منفقة في الوحدات التعبيرية اللغوية (الغرامْ، الرخامْ، ينامْ، الغمامْ الكلامْ، السلام)، أعْطت نغماً موسيقيا، فهي صوت مجهور، تحمل معنى المعاناة والمآسات التي يعيشها الشاعر، والانغلاق أيضا الذي يمر به بدون زوجته.

أما حرف الروي الباء فهو غني بالرنين لمزياه التي يتمتع بها، في أنه شديد الانفجار حيث يجد فيه الشاعر متنفسا للموقف النفسي العنيف في الحالة التي يريد فيها إيصال صوته، فهو

يتناسب مع البناء الموسيقي للقصيدة، المطبوع بطابع الانفعال، الذي يحمل نوع من التهديد والتحذير.

إذن فالتنويع في حرف الروي يساهم في تجديد نغم القصيدة مبرزا قيمتها الجمالية ودلالاتها المتنوعة.

II - الموسيقى الداخلية:

يقصد بها الموسيقى الناتجة عن مخارج الحروف وتآلف الكلمات، وهي ترتبط بالحالة النفسية للشاعر، والشعورية، حيث اننا نجد الشاعر يتعامل مع اللغة العادية، بطريقة خاصة، ذاتية، فينتج منها علاقات غير مألوفة.

1-التكرار الصوتي:

أ/ لغة:

جاء في لسان العرب: التكرار مصدر للفعل كرر أو كر، والكر: الرجوع، يقال كره وكر بنفسه يتعدى والكر: مصدر كر يكر، كرا وكرورا وتكرارا، عطف وكر عنه، رجع وكر على العدو ويكر، ورجل كرار ومكر، وكذلك الفرس، وكذرر الشيء وكرره: أعاده مرة بعد أخرى، والكره: المره، والجمع الكرات، ويقال كررت عليه الحديث وكركرته: إذا رددته عليه، وكركرته عن كذا كركره إذا رددته، والكر الرجوع"[250]. ويقال ناقة مكره أي تحلب كل يوم مرتين، فالتكرار يحمل معنى الرجوع والإعادة.

ب/ اصطلاحا:

[250] ابن منظور: لسان العرب، (مادة "كرر)، مج5،ص135.

عرفه العديد من العلماء، فنجد ابن الأثير "دلالة اللفظ على المعنى مرددا"[251]، ويعرفه ابن أبي الإصبع المصري، بقوله: "أن يكرر المتكلم اللفظ الواحد، لتأكيد الوصف، أو المدح أو الذم، أو التهويل أو الوعيد ...."[252].

أما الجرجاني فقد عرفه بقوله: "عبارة عن الإتيان بالشيء مرة بعد أخرى"[253]، فمن خلال هذه المفاهيم يتضح لنا أن التكرار يحمل معنى الإعادة، والعطف والترويد.

فالتكرار الصوتي هو عنصر مهم من عناصر الموسيقى الداخلية، حيث يعد ظاهرة أسلوبية له حضور فعال في الخطاب الشعري، يمنح للقارئ إيحاءات، فهو يتعدى الدلالة الأولى إلى دلالة ثانية، حيث يتم قراءة صور جديدة في الصورة المكررة، لذلك يمكن الاستغناء عنه في النص الشعري.

فالتكرار الصوتي يعد أسلوب تعبير يلجأ إليه الشاعر في بناء قصيدته، حتى يصور الانفعال النفسي.

فاللفظ المكرر مرتبط بالوجدان، فالمتكلم نجده يكرر ما يثير اهتمامه، ويلفت انتباهه، فهو في العموم وجه بلاغي يصور خلجان لنفس، وهذا التكرار يكون بإعادة ذكر كلمة بعبارة يلفظها ومعناها موضع آخر أو مواضع مختلفة ومتعددة.

أشكال التكرار: تتمثل أشكال التكرار فيما يلي:[254]

---

[251] ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تق، تع: أحمد الحوكي وبدوي طبانة، درا النهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص 3.

[252] ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، منشورات لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، دط، دت، ج2، ص 375.

[253] الجرجاني: أبو الحسن علي بن محمد بن علي، التعريفات وضع حواشيه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط3،2009، ص 69.

1-تكرار الحرف: وهو عبارة عن تكرار حرف ما يهيمن صوتيا على بنية القصيدة.

2-تكرار الكلمة: أي إعادة ذكر الكلمة أكثر من مرتين، فتعطي انتباها للقارئ.

3-تكرار الجملة: يكون هذا التكرار غالبا في الاستهلال، من أجل لفت الانتباه المنادى تزويد بنصائح أو بحكم، أو ما شابه بذلك.

4-تكرار الأصوات: منها الأصوات المجهورة والمهموسة، والصوامت المانحة، والصوامت المكررة، المنحرفة.

5-تكرار الأساليب: نجد فيما:

-تكرار أسلوب الأمر، تكرار أسلوب النداء، تكرار أسلوب الاستفهام، تكرار أسلوب الشرط، تكرار أسلوب النفي، تكرار أسلوب الدعاء، تكرار أسلوب النهي.

فهذه من أهم أشكال التكرار التي يعتمد عليها الشاعر في بناء قصيدته، فالتكرار إذن موسيقى تعبيرية قادرة على نقل خواطر الشاعر وأحاسيس ومشاعره، فهو عنصر مهم في الإيقاع الداخلي للقصيدة.

بعد التكرار من أكثر العوامل المؤثرة في الموسيقى الداخلي، والمكون له، بع تكتسي الموسيقى ثوب الروعة والجمال، فنجد للتكرار الصوتي حضوراً كبيراً في تشغيل الموسيقى، في قصيدة بلقيس، سنوضح ذلك في الجدول التالي لبعض المقاطع من القصيدة:

---

[254] ينظر: محمد سليمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة، إبراهيم أو سنة، حسن طلب رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1،2008م، ص ص289 295.

المقاطع	الصوائت	الصوامت	الأصوات المهموسة	الأصوات المجهورة
الأول	الألف الياء الواو	الشين، الميم، العين، التاء، الفاء، الدال، الكاف، الحاء، النون، الصاد، الياء، القاف، الراء، الهاء، الألف، السين، الضاد، اللام، الغين، الواو.	الشين(4)، الغاء(2) السين(2)، التاء(2)، الكاف(6)، الهاء(4)، الحاء(2).	الألف(17)، اللام(11)، الياء(8)، الميم(5)، العين(2)، الدال(3)، الصاد(3)، الراء(6)، القاف(4) النون(5)، الباء(5) الغين(2)، الضاد(1) الواو(5).
عدد توترها	15 مرة	88 مرة	28 مرة	76 مرة
الثاني	الياء الألف	الباء، الآم، القاف، السين، الخاف، النون، التاء، الجيم، الميم، الألف، الفاء، الخاء، الراء، الطاء، العين، الشين، الهاء.	السين(3)، الكاف(4) التاء(10)، الفاء(3) الخاء(2)، ا لهاء(2) الشين(1).	الباء(5)، الام(11) الألف(22)، القاف (4)، النون(4)، الجيم(1)، الطاء(2)، العين(2)، الراء(4)، الميم(2)، الواو(4).

عـــــدد تواترها	21 مرة	76 مرة	25 مرة	61 مرة
الثالث	الألف الياء	الباء،الآم،القاف،السين،الياء،الواو ، الجيم،العين،الألف،ألام،الصاد،الذل تاء،الحاء،الميم،الهاء،النون،الشين،ا لكاف،ألغاء،الضاد،الغين،الخاء، الواو.	السين(6)، الكاف(1) التاء(8)،ال خاء(3) الحاء(2)، الهاء(3) الصاد(1)، الشين(2) الفاء(3).	اليـــاء(6)،الـــلام(16)، الألف(30)،الياء(15)،القا ف(4)،الجيم(5)،العين(6)،ا لدال(3)،الميم(4)،النون(6) ،الضـــــــــــــاد(1) الغين(1)،الواو(6)،الراء(7) .
عدد توترها	24 مرة	139 مرة	29 مرة	110 مرة
الرابع	الواو الألف الياء	القاف،التاء،اللام،الكاف،الياء،السين الألف،الفين،الصاد،الواو،الباء، الهاء،لطاء،الفاء،الثاء،النون،العين.	الكاف(5)، السين(2)، التاء(14)، الصاد(1)، الفاء(2)،ال ثاء(2).	القاف(6)،الألف(27)، االلام(23)،الياء(7)،الغين(2)،الـــــواو(8)،البـــــاء (10)،الطاد(1)النون(3)،العـ ين(5).

			الهاء(2).	
عـــــدد تواترها	17مرة	108 مرة	28 مرة	92 مرة
الخامس	الألف الواو الياء	القاف،السين،الميم،الباء،الياء،النون الكاف،الألف،ألام،التاء،الهاء،الراء العين،الجيم،الفاء،الطاء،الذال،الثاء الخاء.	السين(2)، التاء(6) الكاف(5)، الفاء(1) الهاء(2)، الثاء(1) الخاء(1).	القاف(3)،الميم(6)،الباء(8) ،النـون(5)،اليـاء(9)،الألـف (19)،الـلام(13)،الـراء(2)، العـين(5)،الجـيم(1)،الـذال (2)،الطاد(1).
عـــــدد تواترها	15 مرة	87 مرة	18 مرة	76 مرة
السابع	الياء الألف الواو	الباء،اللام،القاف،السين،الياء الألف،النون،الهاء،الشين،الذل التاء،الصاد،الظاء،الفاء،العين الجيم،الحاء،الظاء،الراء،الواو الميم.	الهاء(9)، الشين(2) التاء(10)، الحاء(1)، السين(4)، الصاد(2)،	الألف(21)،الام(14)الباء(2)،القاف(3)النون(2)،الدال(4)،الطاء(1)،العين(3) الجيم(3)،الراء(6) الظاء(1)،الواو (5) الميم(8)،الياء(12)

			الفاء(2).	
عـــــدد توترها	13	105	30	86

من خلال الجدول المقدم نلحظ أن عدد الصوائت تكررت 105 مرة في المقاطع الست، المأخوذة من القصيدة.

فالصائت القصير (الفتحة) يتميز بالخفة والسهولة والسرعة في الأداء، حيث يخون اللسان في وضع الراحة، فهي مؤشرات صوتية، التي تنسجم مع الفصل أو التصرف الذي قام به قاتل زوجة الشاعر، حيث تم قتلها بدون ضمير أو عناء، نلمس ذلك في الأبيات التالية:[255]

- وقصيدتي اغتيلت
- قتلوك يا بلقيس
- أية أمة عربيةٍ
- تلك التي
- تفتال أصوات البلابل
- وهل من أمةٍ في الأرض
- إلا نحن نغتال القصيدة

فالشاعر هنا يتحدث لنا عن الذين قتلوا بلقيس دون ضمير أو عناء، قد لمس نوع من الخفة والسهولة في بناء الأبيات المرتبطة بالمجرم، أما الصائت الصغير "بالكسرة" فهو صائت قصير منخفضا منكسرا لانكسار الشفتين وتراجعهما إلى الخلف، أثناء عملية النطق فهذه

[255] محفوظ كحوال: أروع قصائد نزار قباني، ص 107.

الخاصية تتماشى مع معاني القصيدة الحاملة، لمنعى الانكسار والانهزام الذي يعيشه الشاعر، وكذلك تراجع مكانة الأمة التي تختال أبناء وطنها، نلمس ذلك في الأبيات التالية:[256]

بلقيس

كيف تركتنا في الريح

نرجف مِثل أوراقِ الشجرْ

وتركتينا نحن الثلاثة ضائِعين

كريشة تحت المطر

أتراكِ ما فكرتِ بي؟

وأنا الذي يحتاج حُبكِ مثل زينتَ أو عُمَرْ

ففي الأبيات انكسار وانهزام الواضح لدى الشاعر بعد فقدان زوجته، أما بالنسبة لتراجع مكانة الأمة نلمسها مثلا في الأبيات التالية:[257]

أيةُ أمةٍ عربيةٍ

ها نحن ندخل في التوحش

والتخلفِ...والبشاعةِ...والوضاعة

ندخل مرة أخرى عصور البربريةْ

حيث الكتابةُ رِحلةٌ

[256] المرجع السابق،ص 111.

[257] المرجع نفسه، 109.

– أما الصائت القصير "الواو" فهو صائت قصير ضيق يمتاز بالثقل لأن النطق به يتطلب جهداً عضليا وشقاء، فهذه الميزة نلمسها في نفسية الشاعر الحزينة، فهو يعاني ضيق في صدره وثقل الهموم عليه، وذلك من شدة اشتياقه لزوجته التي أثرت عليه بصفة كبيرة، نلمس ذلك في الأبيات التالية:[258]

بلقيس

مذبوحون حتى العظم

والأولاد لا يدرون ما يجري

ولا أدري أنا...ماذا أقول

كل اللصوص من الخليج إلى المحيط

يدَمرون...يحرقون

ينهبون...ويرتشون

ويتحدون على النساء

نما يريد أبو لهب

كل الكلاب موظفون

ويأكلون

ويكسرون...

فالقصيدة مليئة بدلالات الشكوى والأسس، فحروف المد الألف والياء، والواو هي عبارة عن صوائت تحمل معاني الألم والحزن التي أراد الشاعر تبيانها وإظهارها من خلال قصيدته،

[258] المرجع السابق، ص 110.

فهي أصوات تساعد في تشكيل الموسيقى الداخلية للقصيدة، وتظهر لنا آلام وأحزان الشاعر التي يعيشها.

فالألف، لعب دور هام في تحقيق التناغم الموسيقي، وخاصية العلو والامتداد الزمني الطويل أعطت موسيقى حزينة للقصيدة، فهي عبرت عن آهات الشاعر وأحزانه المنبثقة من طولها فالشاعر هنا خفف من آلامهم العميقة.

فهو الصوت الأنسب للتعبير عن مشاعر الحزن والأسى والشوق واللوعة والاشتياق، وكذا التحسر وهذه الأخيرة من أهم الدلالات التي تحملها الصوائت الممتدة.

أما الواو والياء فهي أصوات تحمل خاصية الوضوح السمعي، فالشاعر في حالة يحتاج فيها لهذه الأصوات، موقفة يحتم عليه استخدامها لإسماعه صوته، فهو في مقام يحتم عليه المباشرة والمصارحة، نحو: التحقيق، غزالتي، الخليج، المحيط، يدمرون، يذهبون، يرتشون، يأكلون، يكسرون".

فقد لا ساهمت الصوائت بشكل كبير في إيصال مكنونات الشاعر إلى المتلقي، وأشبعت في تفريغ أحاسيس وتجاريه المرتبطة بالذوات، كما تعطي مجال لتوزيع النغمة الموسيقية للكلمة الواحدة، أو الجملة، وهذا يفضل، إمكانيتها الصوتية ومرونتها.

أما بالنسبة للصوامت فقد تكررت 603 مرة في المقاطع الستة من القصيدة، نلحظ أن الشاعر ركز عليها بشكل كبير، وقد انقسمت بين المجهورة والمهموس فعدد تكرار المجهورة هو 76 مرة، أما المهموسة 28 مرة.

فالجهر من الطبقات التي تحمل ملمح القوة في الصوت عكس الهمس الذي يحمل ملمح الضعف...فالصوت المهموس عرف بسبويه بقول أنه <<أضعف الاعتماد في موضعه>>[259]، أما المجهور هو الذي << أشبع الاعتماد في موضعه>>[260].

فنجد عملية الإهتزاز للوترين الصوتين أثناء عملية النطق، للأصوات المجهورة يضيف حركة جديدة للأمواج الصوتية المندفعة من الرئتين، حيث ذلك يزيد من قوتها ووضوحها السمعي.[261]

فهذه الخصائص التي تمتاز بها أصوات الجهر تتناغم مع مختلف سياقات القصيدة ودلالتها، فالقصيدة فيها نوع من ردود فعل قوية وعنيفة، ضد المجتمع الذي يعيش فيه الشاعر، وضد قاتل زوجته وتلمس ذلك في الأبيات التالية:[262]

شكراً لكم

شكراً لكم

فحبيبتي قتلت وصار بوسعكم

أن تشربوا كأننا على قبر الشهيدهْ

وقصيدتي أغتيلتْ

وهل من أمةٍ في الأرض

إلا نحن نختال القصيدة؟

---

[259] سبويه: الكتاب، ج4، ص434.

[260] المرجع نفسه، ص434.

[261] ينظر: محمد جواد النوري: علم الأصوات العربية، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1، الأردن، 2007، ص61.

[262] محفوظ كحوال: أروع قصائد نزار قباني، ص 107.

فهنا نلمس حسرة وحزن الشاعر عن فقدان زوجته فكانت ردة فعله هي الشكر على ما فعلوه، وذلك من أجل اللوم والعتاب، فردة فعله قوية نابعة من أعماقه.

ونلاحظ أن القصيدة في الأبيات التالية أن الأصوات المجهورة كانت بنسبة كبيرة:[263]

وأقول إن نضالنا كَذِبٌ

وأن لا فرق

ما بين السياسة والدعارة

سأقول في التحقيق:

إني قد عرفت القاتلين

وأقول:

إن زماننا العربي مختص بذبح الياسمين

الشاعر هنا ركز على الأصوات المجهورة، ونلمس رد فعله في محاولة فضح واقع المحيط الذي يعيش فيه المليء بالأكاذيب والمجرمين، فهنا نوع الانتقاد.

فمن الحروف الصامتة التي تكررت في القصيدة بشكل كبير نجد صوت النون فهو من الصوامت التي تمتاز بالقوة ووضوح السمعي وسهولة الانتشار.

فمن خلال استهلاكه من قبل الشاعر حقق الغاية التعبيرية، وذلك قد سهل انتقال الرسالة من الشاعر إلى المتلقي، نجد من أمثلة التي نجدها في القصيدة: مشتاقون، مذبوحون، يأكلون يسكرون، ما يدرون، تقرعيين، تخلعين، تأتين، وطنْ، الكاذبون، الأماني، الأنوثة.

[263] المرجع السابق: ص 116.

فالنون هنا في الكلمات أضفت نوعا من الموسيقى الغنائية الحزينة الانتباه، هو حرف يوحي لجو من الشجن، والهدوء مرتبط بالحالات النفسية من ضغط وغضب ورفض، نذكر بعض الأبيات:[264]

بلقيس

يا وجع القصيدة حين يلمسها الأنامل

من بعد شعرك سوف ترتفع السنابل

تختال أصوات البلابل

إن الشمس لا تضيء على السواحلْ

إن اللص أصبح يرتدي ثوب المقاتلْ

إن القائد الم وهو ب أصبح كالمقاتلْ

فنحن قبيلة بين القبائلْ

ألام هنا جسدت حالة الشاعر المحاط به والمقيد، وتكرره في هذه المقطوعة أعطى طابع الحزن والكآبة، نجدها تكررت 25 مرة فالشاعر هنا وصف لنا حالته النفسية المفعمة بالتحسر والتهكم.

أما بالنسبة للراء أعطت أجواء موسيقية خاصة من خلال تكرارها، فهي صوت يدل على حالة الحلم الذي يعتقد الشاعر أنه يعيشها، وذلك لأنه لا يصدق فقدانه لزوجته وعدم عودتها.

فالراء كظاهرة صوتية من خصائصها لفت أنظار القارئ ، نعطي أمثلة:[265]

---

[264] المرجع السابق: ص 107.

[265]–المرجع نفسه، ص114.

بلقيس

إن قضاءنا العربي أن يغتالنا العرب

ويأكل لحمنا عرب

ويبقر بطننا عرب

ويفتح قبرنا عرب

فكيف نفر من هذا الفضاء

فالخنجر العربيّ ليس يقيم فرقا

بين أعناق الرجال

بين أعناق النساء

تكررت الراء في المقطوعة 12 مرة، فهي أعطت نغما موسيقيا للمقطوعة كما أنها جاءت واضحة وقوية، فيقول سبويه وهو يصفها:<< الراء إذا تكلمت بها أخرجت كأنها مضاعفة والوقف يزيدها وضوحا>>[266].

أما بالنسبة لصوت القاف فقد تكرر أيضا وأعطى طابعا موسيقي للقصيدة، فهو صوت مجهور الذي يحدث انحباساً للصوت في الحنجرة أثناء نطقه، نلمسه في الأبيات التالية:[267]

سأقول في التحقيق

إن اللص أصبح يرتدي ثوم المقاتل

وأقول في التحقي

[266] سبويه، الكتاب، ج4، ص435.

[267] محفوظ كحوال: أروع قصائد نزار قباني، ص 108.

إن القائد الم وهو ب أصبح كالمقاول

وأقول

- إن حكاية الإشعاع أسخف نكتةٍ قيلت

فنحن قبيلة بين القبائل

هذا هو التاريخ يا بلقيس

كيف يفرق الإنسان

ما بين الحدائق والمزابل

نلاحظ أن الشاعر في هذه المقطوعة كان تركيزه على صوت القاف حيث تكررت 16 مرة ، فالشاعر هنا اعتمد عليه كي يعطي الصورة الحقيقة لمحيطه القاتل لزوجته فهو بحاجة للحرية حتى يصرخ في وجههم.

أما بالنسبة لصوت الهمزة فهو صوت مميز نجده تكرر بنسبة كبيرة في القصيدة من بدايتها لنهايتها، هي من الأصوات المجهورة التي تتصف بالشدة، تعد من الأصوات الصعبة نطقا، فيصاحب أثناء نطقها جهد ومشقة.

وهذه الخاصية تكشف انفعال الشاعر وتبين لنا مدى شعوره بالحرمان والغيظ إثر فقدان زوجته ومن أمثلتها:[268]

نامي بحفظ الله أيتها الجميلة

فالشعر بعدك مستحيل

والأنوثة مستحيلة

[268] المرجع السابق، ص 120.

ستظل أجيال من الأطفال

تسأل ضفائرك الطويلة

وتظل أجيال من العشاق

تقرأ عنك أيتها المعلمة الأصيلة

وسيعرف الأعراب يوما

أنهم قتلوا الرسوله

فالهمزة هنا تعرض في هذه القصيدة تكررت 16 مرة نلمس في بعض الكلمات الحب والعشق الذي يكنه لزوجته.

أما صوت الباء فهو تكرر أيضا في القصيدة بنسبة معينة فهي صوت مجهور انفجاري يوظف هذا الصوت من أجل تأكيد الحالة النفسية المعبرة عن الغضب الشديد والاضطرابات والتصدي للواقع الأليم؛ فيقول:[269]

فقبائل أكلت قبائل

وثعالبي قتلت ثعالب

وعناب قتلت عناكب

قسما بعينيك اللتين إليهما

تأوي ملايين الكواكب

سأقول يا قمري عن العرب العجائب

[269] المرجع السابق، ص 108.

فالباء هنا تكررت 11 مرة، فالشاعر هنا وصف العرب بالوحوش والمجرمون، فقد أظهر غضبه وسُخريته منهم.

كما أننا الباء كان لها دور في تناسق البنية الموسيقية للأبيات؛ مثل قوله:[270]

بلقيس

أن قضاءنا العربي أن يغتالنا عرب

ويأكل لحمنا عرب

ويبقر بطننا عرب

ويفتح قبرنا عرب

فهنا الباء خلقت نغمات موسيقيا في آخر الأبيات مما جعلها متناسقة صوتيا، أعطيت لحنا تضرب له الأذن.

هنا تطرقنا لبعض الأصوات المجهورة الأكثر تداولاً في القصيدة، فنستخلص أن الأصوات المجهورة لها دور كبير في التعبير عن الحالة الشعورية للشاعر، ولها طابع موسيقي يخلق لنا في بنية القصيدة انسجاما صوتياً.

أما بالنسبة للأصوات المهموسة فقد تكررت 158 مرة، فأصوات الهمس لها طابع الانخفاض والهدوء في الصوت، وهي ملمح صوتي يتميز بالليونة في تكوينه، وذلك راجع لثبات وهدوء الوترين الصوتيين، وعدم اهتزازهما، فالأصوات المهموسة في القصيدة تعبر عن حالة الانقياد والرفض الشديد لفقدان الزوجة.

فنلاحظ أن التاء تكررت 7 مرات في المقاطع الستة، فصوت التاء من الأصوات الأكثر تكراراً في المقاطع الستة الموضحة في الجدول السابق، فهي صوت شديد مهموس أثناء

[270] المرجع السابق، 114.

عملية النطق لا يتحرك الوتران، فعند إنتاجه يكون بعد ضغط على مواضع النطق، وهذا النطق يحاكي ما يعيش الشاعر، نلمس ذلك في الأبيات التالية:[271]

بلقيس

إن الحزن يثقلني

وبيروت التي قتلتك لا تدري حريمتها

وبيروت التي عشقتك

تجهل أنها قتلك عشيقتها

وأطفأت القمرْ...

هنا التاء تكررت 13 مرة في هذا المقطع الصغير فالشاعر هنا يعبر عن الضغط الذي يعيشه من شدة اشتياقه لزوجته وشدة حزنه على فراقها.

ثم بعد التاء نجد صوت الهاء الذي تكرر 22 مرة في المقاطع الستة من القصيدة، فهو من الأصوات الحلقية التي لا تحتاج لجهد عقلي، فاستخدام الشاعر لهذا الصوت من أجل سهولته في النطق حتى يستطيع تفريغ آهاته المدفونة في أعماق قلبه تلمسها في الأبيات التالية:[272]

بلقيس:

أيتها الشهيدة والقصيده

والمطهرة النقيهْ

سبأ تفتش عن ملكيتها

---

[271] المرجع السابق، ص 111.

[272] المرجع نفسه، ص- ص 108- 109.

فردي للجماهير التحيهْ

بلقيس

يا دمعا تناثر فوق خد المجدليهْ

ذات يوم من ضفاف الأعظميهْ

ها نحن يا بلقيس

ندخل مرة أخرى عصر الجاهليهْ...

هنا تكررت الهاء في المقطعين الأول والثاني 14 مرة، فالشاعر هنا لجأ لصوت الهاء من أجل أن يخرج الضغط الموجود في داخله في شل انفعالات فصوت الهاء مهموسا غنيا بمعاني الألم والحزن والكآبة، فهي تعبير صوتي لانبعاث آهات الشاعر، حيث حاول تصوير آلامه النفسية من خلالها.

أما الصوت الموالي هو صوت الكاف فقد تكرر 21 مرة في المقاطع الستة فهو صوت انفجاري شديد يكون من خلال انحباس النفس للحظة، ثم يتم اندفاعه دفعة واحدة فهو يلائم حالة الكبت القاهر لصاحب الذي لا يدوم وينفجر فجأة، فالكاف هنا لجأ لها الشاعر لأنها تلائم مكبوتاته المقهورة فتنفجر أحاسيسه مرة واحدة، ليعبر عن أغراضه.

يقول:[273]

فهناك...كنت تدخنين

فهناك...كنت تطالعين

فهناك...كنت كنحلة تتمشطين

[273] المرجع السابق، ص113.

وتدخلين على الضيوف

كأنك السيف اليماني

سأقول كيف استنزفوا دمها

وكيف استملكوا فمها

فما تركوا به وزورا...ولا تركوا عنب

نلحظ في المقطعين أن الكاف تكررت 13 مرة، نلمس في الأبيات أن الشاعر يعبر بحرقة عن زوجته وأنه من المستحيل نسيانها ونسيان أفعالها فهو هنا أخرج كل مكبوتاته وحاول التعبير عنها وسرد يوميات زوجته.

نتوصل في الأخير أن الشاعر اِستخدامه للأصوات المجهورة فهذا يدل على زيادة المقام تفخيما لأنها أصوات تتصف بحركة قوية تشد انتباه السامع، أما استخدامه للمهموسة يكون الصوت خافتا والحس مرهفا فيستلزم التأمل وتوقظ حركة الوجدان والمشاعر النبيلة، لأنه غالبا ما يكون في مقام الحزن والاشتياق، فالأصوات المهموسة تدل على الألم والتحسر على فدان الشاعر لزوجته.

فمن خلال المقاطع المقدمة من القصيدة أن الأصوات المجهورة كانت أكثر استعملاً من الأصوات المهموسة، وذلك راجع إلى الشاعر حيث حاول أن يجهر بصوته عن معاناته وآلامه.

2-الجناس الصوتي:

هو من العناصر المهمة في الموسيقى الداخلية له دور كبير في تكثيف البنية الصوتية للخطاب الشعري وإعطائها نوعا موسيقيا يعطي للمعاني أكثر وضوحا وبيان.

الجناس: هو تشابه اللفظين في المنطق واختلافها في المعنى، وهو مظهر موسيقي يؤثر في المتلقي من خلال جعله يصغي للقصيدة، وإعطائها أهمية، وتجعل العبارات على الأذن سهلة، فقد عرف السكاكي بقوله: "هو تشابه كلمتين في اللفظ"[274]، أما العسكري فقد عرفه: "هو أو يورد المتكلم في الكلام القصير نحو البيت من الشعر، والجزء من الرسالة أو الخطبة، كلمتين تجانس كل واحدة منها صاحبتها في تأليف الحروف"[275]. فالجناس من فنون البديع اللفظية، يعرفه ابن المعتز بقوله: "التجنيس أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها". وهو هنا ابن المعتز في تعريفه هذا بن المعنى لم يفصح عليه، ركز على التشابه ولم يذهب إلى معاني الكلمات المبهة الحروف أم لا أما الخليل قال: "الجنس لكل ضرب من الناس والغير والعروض والنحو، فمنه ما تكون الكلمة تجانس أخرى، في تأليف حروفها ومعناها ويشتق منها مثل قول الشاعر:

"يوم خلجت على الخليج نفوسهم "[276]، ويكون تجانسها في تأليف الحروف دون المعنى مثل قوله تعالى: "وأسلمت مع سليمان لرب العالمين"، فمنهم الخليل تلمس فيه المعنى، عكس ابن المعتز الذي أهمله، ركز على تجانس الحروف والكلمات سواء اتفق المعنى أو اختلف.

فالجناس بعد من روائع الغني في التعبير الأدبي، حيث له أهمية كبيرة في إضفاء الطابع الجمالي للنص، فهو من الألوان البديعية، له تأثير كبير على المتلقي حيث يعطيه

---

[274] ابن السكاكي: الإمام سراج الملة والدين أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1407هـ-1987م، ص 429.

[275] أبو هلال العسكري: كتاب الصناعيين، ص 36.

[276] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج1، ص 267.

نوعا من الحماس من أجل الإصغاء[277]، والتلذذ بنغمة النص العذبة، تجعل النفس لها قابلية في استقبال العبارات.

إذن فالجناس عبارة عن مقطعان صوتيان متشابهان في الإيقاع مختلفان في المعنى، أي أنه من ناحية الحروف ونوعها وهيئتها وترتيبها تشابه، إذن يختلف في المعنى، مع إحداث جرس موسيقي في أذن المتلقي.

أنواع الجناس:

1-جناس تام:

هو اتفاق اللفظ في نوع الحروف وعددها وهيئتها وترتيبها، نحو قوله تعالى: "ويوم تقوم الساعة يقسم المجرمون ما لبثوا غير ساعة"[278]، يظهر الجناس هنا في كلمة الساعة، فالأولى تحمل معنى القيامة، أما الثانية تحمل معنى مدة من الزمن، وفي ما يخص تعريب الأولى وتنكير الثانية فهو لا تأثير له في عملية التجنيس، وينقسم الجناس التام إلى أقسام أخرى نذكرها على النحو التالي:[279]

أ-**الجناس التام المماثل:** هو اتفاق اللفظ في النوع، سواء كان اسما أو فعلا أو حرفا.

ب-**الجناس التام المستوفى:** هو اتفاق لفظتين من نوعين مختلفين اسم وفعل.

ج-**جناس التركيب المرفو:** وهو اتفاق لفظتين ويكون أحدهما مركبا.

---

[277] ينظر: علي الجندي: فن الجناس، درا الفكر العربي، القاهرة، دط، دت، ص 11.

[278] سورة الروم الآية 55.

[279] ينظر: محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب: علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتابة، طرابلس، لبنان، دط، 2003م، ص 114-115.

2-الجناس الغير تام: وهو اختلف اللفظين المتجانسين في النوع، والعدد والهيئة والترتيب، وينقسم هو الأطر إلى أقسام مذكرها على النحو التالي:[280]

أ-الجناس الناقص: يكون الاختلاف في عدد الأحرف فقط وهو قسمين:

1-أن يختلفان بزيادة حرف واحد.

2- أن يكون بزيادة أكثر من حرف.

ب-الجناس المضارع: إذا كان الحرفان المختلفان متقاربان يكون إما في بداية اللفظ أو وسطه.

ج-الجناس اللاحق: الحرفان المختلفان لا يكونان متقاربان، يكون في البداية والوسط وآخر الكلمة.

د- الجناس المعرف: هو اتفاق اللفظين في العدد والترتيب واختلاف في الحركات[281].

هـ-الجناس المصحف: هو اتفاق اللفظين في العدد والترتيب والاختلاف في النقط، مثل يحسبون ويحسنون.

و-جناس القلب: يكون الاختلاف هنا في الترتيب نقط، ويكون بقلب كل الحروف نحو: فتح، حتف، وقلب بعض الحروف نحو: حريقا رحيقا، والقلب المجنح، تكون اللفظة في الآخر والبداية مثل ساق، قاس

[280] ينظر: راشد بن حمد بن هاشم الحسيني: دلالة الإيقاع ونسقه التعبيري، مجلة كلية اللغة العربية، سلطنة عمان، 2015، العدد 35،ص 716.

[281] ينظر: عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط،دت، ص ص 011-214.

فالجناس المظاهر المهمة في الموسيقى الداخلية، فهو ظاهرة بلاغية يكون اللفظين واحد والمعنى يختلف، أي يتشابه اللفظان في التركيب لكن المعنى يختلف، فهذا يشكل إيقاعا داخلياً، كونه يعطي جمالا للقصيدة.

إستعمل نزار قباني الجناس في القصيدة بشكل واضح، ويتبن لنا ذلك في الجدول التالي:

البيت	الجناس	نوعه	دلالته
– يا عصفورتي الأحلى – يا أيقونتي الأغلى	الأحلى و الأغلى	ناقص	إضافة بنية جمالية إيقاعية
– يا منْ تحديث النجوم ترفعا – من أين جئت بكل هذا العنفوان	مِنْ، ومَنْ	تام	إضافة إيضاح خاص على البيت
– أيتها الصديقة والرفيقة – والرقيقة مثل زهرة أقحوان	الرفيقة والرقيقة	ناقص	إضافة بنية جمالية إيقاعية
– كل الجنائز تبتدي في كَرْباءْ	كَرْبَلاَءَ وكرْبِلاءْ	تام	إضافة إيضاح خاص على البيت
– لؤلؤة كريمهْ – فكرت: هل قتل النساء هواية عربية – أم تنافي الأصل محترفوا جريمهْ	كريمَهْ و جريمهْ	ناقص	إضافة بنية جمالية إيقاعية
– مسحوق...ومقموع ومقطوع اللسان	مقموع ومقطوع	ناقص	إضافة بنية جمالية إيقاعية

– مثل أوراق الشتاءْ – هل يولد الشعراء – من رحم الشقاء	الشتاء والشقاء	ناقص	إضافة بنية جمالية إيقاعية
– إن اللص أصبح يرتدي ثوب المقاتل – وأقول في التحقيق: إن القائد الم وهو ب بأصبح كالمقاول	المقاتل والمقاول	ناقص	إضافة بنية جمالية إيقاعية

فالجناس له أهمية كبيرة في خلق الأصوات، وذلك من خلال الموسيقى الداخلية في القصيدة، فله جمال كامن في اِنسجام حروفه وما تؤديه هذه الحروف من جمال صوتي، حتى وإن اختلف المعنى في السياق، لكننا نجد أن الصوت يحافظ على تواصل الكلام في الجملة، فهو يخلف إيقاعا موسيقي نطرب له الأذن، وتستمتع به الأسماع.[282]

فالتجنيس يعمل على خلق تراكم ضوئي ويعزز البنية الإيقاعية في القصيدة ويعطيها جانبا الالتفات والانتباه فهو مكون إيقاعيا جزئيا مكتنزا بالنغم فله دور في تشكيل البنية الإيقاعية الكلية للقصيدة.

فالشاعر نزار أنتج إيقاعا شعريا واضحاً من خلال مكونات، إيقاعية متعددة على مستوى تكرار الصوت واللفظ والنسق والوزن مع بعض الاختلافات الدلالية، وكذلك أنتج من خلال التشابه الكبير في البنية الصوتية المتمثلة في عدد الحروف ونوعها وترتيبها وحركاتها

[282] ينظر " إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص45.

خاتمة

من أهم ما توصلنا إليه من خلال دراستنا للموضوع سنقدمها في النقاط التالية:

1-يعد الصوت المستوى الأول من المستويات اللغوية، في دراسة اللغة، ووحدة لها قيمة موسيقية ودلالة خاصة بها.

2-للصوت أثر كبير في تحقيق انسجام النص واستمرارية تغني النص بجمالية الإيقاع الذي يثير في نفس المتلقي من مشاعر وانفعالات تعطيه وقعا خاصا.

3-الانسجام الصوتي ناتج عن براعة التأليف وحسن التشكيل الصوتي.

4-الانسجام الصوتي هو الحديث عن المتعة اللغوية، ولذة الخطاب وأيضا عن الأثر الذي يسحر ويفتن القلوب، ويطرب الأذن.

5-تنقسم الموسيقى إلى قسمان: خارجية وهي التي تقوم على الوزن، والقافية والروى فهما نقطة انطلاق في الدراسات العروضية، أما الداخلية فهي تقوم على المقطع الصوتي، والتكرار الصوتي، والجناس.

6-لعبت الموسيقى الخارجية دورا مهما في بناء القصيدة، حيث جعلتها متسلسلة عذبة، ذات نغمات تطرب لها الأسماع، وتهتز لها الوجدان، حيث نبع هذا الإيقاع من خلال وزنها والمتمثل في بحر الكامل الذي يعد من البحور المميزة والمناسب لحالات الحزن والاشتياق، كما يتميز بالحلاوة والطلاوة.

7-استطاع الشاعر توظيف صفات الأصوات من صوائت وصوامت المعبرة عن الحالة الشعورية للشاعر المختلفة والمتضاربة، فاستعان الشاعر بالصفات الهادئة والرخوة، في حالات الضعف والاشتياق، واستعان أيضا بالشدة للتعبير عن حالات الضغط النفسي والقلق من واقعه الأليم وحقائقه الصادمة.

8-ساهمت الموسيقى الداخلية في خلق أنغاما متغيرة، وإيقاعا متجددا مرتبط بالحالة النفسية.

9-غلبت الأصوات المجهورة على الأصوات المهموسة -داخل النص- يدل على تمرد الذات على الواقع، حيث تتوافق مع حالات الإفصاح والانفعالات السريعة، كما يجب الإشارة إلى أن الأصوات المهموسة دلالة تتمثل في الانخفاض مرتبطة بمواقف الانكسار والانهزام أمام الواقع وشدة الاشتياق والولع، وكذلك اليأس.

10-برع الشاعر في استخدام المقاطع الصوتية حيث كان تركيزه على المقاطع المتوسطة التي تدل على طول الأزمنة النفسية، كما استعانة بالمقاطع الطويلة الدالة على حالات الضعف والأسى التي تعيشها الذات بعد فقدان زوجته.

11-أدت الأصوات اللغوية دورا بارزا في بناء القصيدة من حيث برع الشاعر في محاكاة الأصوات ومداعبتها، ومغازلتها وتعكس فيها جعلها مطاوعة له، وساعدته في الإفصاح عن خوالجه كما أضافت إيقاعا موسيقيا خاصا.

12-ساهم التكرار الصوتي في القصيدة في إعطائها إيقاعا متميزا، مع تأكيده للمعاني وتقويتها، فهو يعد ضرورة ملحة في الخطاب الشعري.

13-حتى يتحقق الانسجام الصوتي في بنية القصيدة لابد من الشاعر انتقاء ألفاظه الخالية من العيوب والمخلة بالفصاحة.

14-الجناس يهدي النفوس إلى التشويق والإصغاء... مما أضفى على القصيدة جمالية وإيقاعا وجرسا موسيقيا خاصا.

17-يعد الاتساق والانسجام القطب الذي يدور حوله معيار التماسك النصي فالاتساق يساهم في الربط بين الأفكار في بنية النص، أما الانسجام فيهتم بالبنية الدلالية داخل النص، فهذا الأخير أعم وأشمل من الاتساق يجعل المتلقي يهتم بالعلاقات الخفية.

18-الإحالة تساهم في تحقيق الاتساق، كما تساهم في ربط النص بالظروف الخارجية التي قيل فيها.

19-للحذف دور بارز في تحقيق تماسك النص، ويجعل المتلقي مشاركا وعنصرا فعالا كونه مسؤول عن ملئ تلك الفجوات التي تركها الشاعر في القصيدة.

20-يساهم التغريض في تحقيق عملية الانسجام داخل النص فيقوم على مدى التوافق بين العنوان والنص الذي يمنح للقارئ توقعات مبدئية للنص.

21 وفق نزار في تنويع العلاقات الدلالية، من بينها علاقة السبب بالنتيجة، وعلاقة المجمل بالمفصل، فقد حققت الانسجام داخل النص؛ حيث نزار برع في توظيفها بين أجزاء القصيدة

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القران الكريم

المصادر:

1-محفوظ كحوال: أروع قصائد نزار قباني، في الحب الوطن السياسة، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2007م.

المعاجم:

1- إبراهيم أنيس، عبد الحليم منتصر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2003م.

2- أبو الفضل جمال الدين ابن محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط ، دت، مج:2.

3- أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، الجزء الثالث.

4- أحمد رضا: معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، دط، 1380هـ 1960م، مج: 5.

5- إسماعيل بن حامد الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تح: احمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، 1990م، مج6.

6- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين تر، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2003م-1424هـ، الجزء 2.

7-سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب، بيروت، ط1، 1985 م.

الكتب العربية:

1- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط5، 1975.

2- إبراهيم أنيس: عبد الحليم منتصر، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4،2004م .

3- إبراهيم أنيس: في اللهجات العربية، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط8، 1996م.

4- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1906م.

5- إبراهيم محمد خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط2، 1430هـ-2009م، ص 163.

6- ابن أبي الإصبع المصري، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تح: حفني محمد شرف، منشورات لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، دط، دت، ج2.

7- ابن أبي الأصبع: تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان المجاز القرآن، حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث الإسلامي، القاهرة، دط، 1963 م،ج 3.

8- ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تق، تع: أحمد الحوكي وبدوي طبانة، درا النهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.

9- ابن السكاكي: الإمام سراج الملة والدين أبي يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1407هـ-1987م.

10- ابن جني: الخصائص، تح:محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، دط، دت، ج2.

11- ابن جني: سر صناعة الإعراب، تح: حسين الهنداوي، دار الهدى للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط2، 1413هـ، 1993م.

12- ابن رشد: تلخيص الشعر لأرسطو طاليس في الجدل، تح: محمد سليم ساطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1980م.
13- ابن سينا الخفاجي، سر الفصاحة،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1402هـ- 1982م.
14- ابن سينا: جوامع علم الموسيقى: تح:زكرياء يوسف، المطبعة الأميرية، القاهرة، دط، 1956م.
15- ابن عاشور: محمد الظاهر: التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1984م، ج1.
16- ابن عثمان عمرو بن الجاحظ: البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الجانجي، القاهرة، ط1، 1418هـ-1998م، ج1، ص 136.
17- ابن علي بن يعيش النحوي: شرح المفصل، إدارة الطباعة المنيرية، مصر، ط1، دت.
18- ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: عبد اللطيف محمد الخطيب، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، ط1، 1421هـ-2000م، ج2.
19- ابن يعيش، شرح المفصل، إدارة الطباعة المنبرية، مصر، القاهرة، ط1، دت، ج9.
20- أبو هلال العسكري، كتاب الصناعيين، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، عيسى الباجي الحلبي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1433هـ-2012م.
21- أبى علي الحسين بن عبد الله بن سينا: أسباب حدوث الحروف، تح: محمد حسان الطيان، يحي مير علم، مجمع اللغة العربية، دمشق، سوريا، دط، دت.
22- أبى محمد عبد الله بن محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، دط، 1402هـ-1982م.
23- أبي الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتح، محمد الحبيب بن الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط13 1990م.

24- أبي الفتح عثمان بن جني، المحتسب في تبيين وجوه شواذ القراءات والإيضاح عنها، تح: علي النجدي ناصف، عبد الفتاح اسماعيل شلبي، دار سركين للطباعة والنشر،القاهرة، ط1، 1450هـ-1999م، ج1.

25- أحمد رضا: معجم متن اللغة، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، دط، 1380هـ-1960م، مج 5.

26- أحمد عفيفي: ظاهرة التخفيف في النحو العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1417هـ-1996م.

27- أحمد علم الدين الجندي:اللهجات العربية في التراث، القسم الأول: في النظامية الصوتي والصرفي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ط1، 1983م.

28- أحمد مختار عمر: دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة، دط، دت.

29- الأزهر الزنا: نسيج النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1993م.

30- الإمام الحافظ عز الدين عبد العزيز عبد السلام السامي: الإمام في بيان أدلة الأحكام، در، تح : رضوان مختارين غريبة دار النشائر الإسلامية، بيروت، لبنان، ط1، 1407هـ.

31- ايميل بديع يعقوب: المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1441هـ-1991م.

32- بدر الدين الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار التراث، القاهرة، ط1،دت، مج 2.

33- برهان الدين إبراهيم بن محمد بن أبي بكر بن أيوب بن قيم الجوزي: إرشاد السالك إلى حل ألفية ابن مالك، تح: محمد بن عوض بن محمد السهلي: أضواء السلف، المدينة المنورة، ط1، 1422هـ،2002م، ج1.

34- تحسين عبد الرضا الوزان: الصوت والمعنى في الدرس اللغوي عند العرب في ضوء علم اللغة الحديث، دار دجلة، الأردن، عمان، ط1، 2011م.

35- تمام حسان اللغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1994 م.

36- تمام حسان: البيان في روائع القرآن، دراسة لغوية وأسلوب للنص القرآني، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1993م.

37- جاسم علي حاسم: أبحاث في علم اللغة النصي وتحليل الخطاب دار الكتب العلمية، بيروت، دط، لبنان، 1971م.

38- جبل محمد حسن: المعنى اللغوي، دراسة عربية مفصلة نظريا وتطبيقيا، مكتبة الآداب د ط، القاهرة، 2005م.

39- الجرجاني: أبو الحسن علي بن محمد بن علي، التعريفات وضع حواشيه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط3، 2009 م.

40- جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تح: مصطفى شيخ مصطفى. مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط1429،1هـ، 2008م.

41- جلال الدين السيوطي: همع الجوامع في شرح جمع الجوامع: تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1418هـ، 1999م.

42- جميل عبد المجيد: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1998م.

43- حسني عبد الجليل يوسف: موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصري للكتابة، القاهرة، دط، 1989م، ج1.

44- حسين عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية، العامة للكتابة، مصر، القاهرة، دط، 1989م، ج1.

45- الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تح: حساني حسن عبد الله، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 3، 1415هـ 1994م، ص ص 149 150.

46- خليل إبراهيم عطية، في البحث الصوتي عند العرب، منشورات دار جاحظ للنشر، بغداد، د ط، 1983 م.

47- خوله طالب إبراهيم: مبادئ في اللسانيات، دار القصبة للنشر، حيدرة، الجزائر، ط2، 2000م/2006م.

48- راشد بن حمد بن هاشم الحسيني، دلالة الإيقاع ونسقه التعبيري، مجلة كلية اللغة العربية: سلطنة عمان، 2015م.

49- رمضان عبد التواب: التطور اللغوي: مظاهرة وعلله وقوانينه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1417هـ، 1997م.

50- زبير دراقي عبد اللطيف شريفي، محاضرات في موسيقى الشعر العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، دت.

51- سالم بن محمد المنظري: الترابط النصي في الخطاب السياسي، بيت الغشام للنشر والترجمة، سلطنة عمان، الأردن، ط1، 2015م.

52- سامية الدريدي: الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليب، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط2، 2011م.

53- سبويه: الكتاب، شر: عبد السلام محمد هارون، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1408هـ .1988م ج2.

54- سعد عبد العزيز مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة: مجلس النشر العلمي، الكويت، ط1، 2003م.

55- سعيد بحيري: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العلمية للنشر، لبنان، د.ط، 1997م

56- السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق، وتوثيق: يوسف الصبيلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1999م.

57- شكري عياد: موسيقى الشعر العربي مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978م.

58- صباح عطبوي عبود، المقطع الصوتي في العربية، الرضوان للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 1435هـ-2014م.

59- صبحي إبراهيم الفقهي، علم اللغة النصي بين النظري والتطبيقي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000م، ج1.

60- صفاء خلوفي: فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، ط5، 1397هـ-1977م.

61- طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 1998م.

62- عاطف فاضل محمد: الأصوات اللغوية، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان،الأردن، ط1، 1434هـ-2013م.

63- عباس تحسن فاضل: الانسجام الصوتي في القرآن الكريم، دار الفكر، عمان، الأردن، دط، 2012م.

64- عبد الرحمان أيوب: أصوات اللغة، مطبعة الخبلاني، القاهرة، ط2، 1968م، ص 138.

65- عبد السلام المسدي: التفكير اللساني في الحضارة العربية، الدار العربية للكتابات، تونس، ط1، 1986م.

66- عبد العزيز أحمد علاء، عبد الله ربيع مجمود، علم الأصوات، مكتبة الرشد، المملكة العربية السعودية، الرياض، دط، 1438هـ-2009م.

67- عبد العزيز عتيق: علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط،دت.

68- عبد الغفار حامد هلال: أصوات اللغة العربية، مكتبة وهبة القاهرة، ط3، 1416 م، 1996م.

69- عبد القادر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني تح، ياسين الأيوبي، المكتبة المصرية، بيروت، دط، 1422هـ-2002م.

70- عبد القادر عبد الجليل: علم اللسانيات الحديثة، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2002م.

71- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز في علم المعاني، دار المنار، مصر، القاهرة، ط3، 1366هـ-1946م.

72- عبد الله درويش: دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، القاهرة، ط3، 1407هـ-1987م.

73- عبد الوهاب بن محمد القرطبي: الموضح في التجويد، تح: غانم قدوري الحمد، دار عمار، بيروت، لبنان، ط1، 1421هـ، 2000م.

74- عزة شبل محمد: علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، دط.

75- علي الجندي: فن الجناس: درا الفكر العربي، القاهرة، دط، دت.

76- علي بن محمد بن موسى ابو الحسن نور الدين الأشموني الشافعي،شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان،1419هـ،2010م.

77- عن موسى بن محمد بن المليانى الأحمدي نويوات، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، دار الحكمة للنشروالترجمة،الجزائر، ط4، 1994م، ص 393.

78- عواطف الكنوش مصطفى: الدلالة السياقية عند اللغويين، دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع، لندن، ط2007،1م.

79- عيد بلبع: السياق وتوجيه دلالة النص، مقدمة في نظرية البلاغة، بلنسية للنشر والتوزيع، المدينة المنورة، ط 1، 1429 هـ، 2008م.

80- فندريس: اللغة، تر: عبد الحميد الدواخلي محمد القصاص، تق، فاطمة خليل، المركز القومي للترجمة القاهرة، ط1، 2014م.

81- كمال بشر، علم الأصوات، دار غريب لطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2000م.

82- كمال بشر، علم اللغة الاجتماعي، القسم الثاني، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998م.

83- محمد ابن إدريس الشافعي: الرسالة، تح، شر: أحمد محمد شاكر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط1، 1357 هـ، 1983م.

84- محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب: علوم البلاغة: البديع والبيان والمعاني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، دط، 2003م.

85- محمد أحمد قاسم، محي الدين ديب: علوم البلاغة، المؤسسة الحديثة للكتابة، طرابلس، لبنان، دط، 2003م.

86- محمد الأنطاكي: المحيطة في أصوات العربية ونحوها وصرفها، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، ط3، دت، ج1.

87- محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، المؤسسة العربية للتوزيع، بيروت، لبنان، دط، 2001م، مج1.

88- محمد بن الحسن الإستراباذي السنمائي النجفي الرضي: شرح الرضي لكافية ابن الحاجب، تح: حسن بن محمد ابن إبراهيم الحفظي، يحي بشير مصطفى، جامعة الإمام محمد بن مسعود الإسلامية، القاهرة، ط1، 1417هـ-1966م.

89- محمد حسن عبد العزيز: مدخل إلى علم اللغة، دار الفكر العربي، بيروت، د ط، دت

90- محمد خطابي: لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.

91- محمد رشاد الحمزاوي: المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية، الدار التونسية للنشر، تونس، دط، 1987م.

92- محمد سليمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة، إبراهيم أو سنة، حسن طلب رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1،2008م.

93- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1995م.

94- محمد محمد يونس علي: وصف اللغة العربية دلاليا في ضوء مفهوم الدلالة المركزية، دار الكتاب الوطنية، ليبيا، دط، 1993 م.

95- محمد محمود غالي: أئمة النحاة في التاريخ دار الشروق، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1396هـ-1979م.

96- محمد مندور: الشعر العربي غناءه، إنشائه ووزنه، مجلة المجلة، فبراير 1959م، العدد 27.

97- محمود فاخوري: سفينة الشعراء، مكتبة دار الفلاح، ط4، القاهرة، 1410هـ-1990م.

98- محمود فاخوري: موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، سوريا ، دط، 1416هـ، 1996م.

99- مصطفى جمال الدين: الإيقاع في الشعر العربي، مطبعة النعمان، القاهرة، دط، 1390هـ-1970م.

100-[1]-مصطفى حركات: أوزان الشعر، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 1417هـ-1998م.

101-المهدي إبراهيم الغويل: السياق وأثره في المعنى، أكادمية الفكر الجماهري، بنغاريا، ليبيا، ط1، 2011م.

102-نايف حرما، علي حجاج، اللغات الأجنبية تعليمها وتعلمها، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 1407هـ، 1977م.

103-نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديثة، عمان، الأردن، ط1، 2009م.
104-يحي بن حمزة بن علي بن ابراهيم العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، دار الكتب الخديوية، القاهرة، دط، 1332هـ-1914م، ج2.
105-يوسف نور عوض: علم النص ونظرية الترجمة، دار الثقة للنشر والتوزيع، مكة المكرمة، ط1، 1410هـ.

الكتب المترجمة:

1- برتيلمالمبرج: علم الأصوات، تر، عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، دت.
2- جب براون، ج يول: تحليل الخطاب تر، تح: محمد لطفي الزليطني، منير التريكي، النشر العلمي والمطابع، المملكة العربية السعودية دط، 1418هـ، 1997م.
3- جون لاينز: المعنى واللغة والسياق. تر: عباس صادق الوهاب، مراجعة، يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، دط، 1987م.
4- دومينيك مانغونو: المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1428هـ،2008م.
5- روبرت دي بوجواند: النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1418هـ-1998م.
6- ماري نوال غاري بريول: المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، تر: عبد القادر فهيم الشيباني، سيدي بلعباس، الجزائر، ط1، 2007م.
7- ماريوباي: أسس على اللغة، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط8، 1419هـ-1998م.

المجلات:

1-حوليات المخبر: جامعة محمد خيضر، بسكرة 2013م.
2-مجلة الأثر، ، جامعة الوادي، الجزائر، 22 و23 فيفري 2012م، عدد خاص.
3-مجلة الأثر، جامعة الشهيد حمه لخضر الوادي، الجزائر، مارس ، 2016، العدد 24،
4-مجلة الأثير، أشغال الملتقى الوطني الأول حول اللسانيات، جامعة المسيلة الجزائر، 22-23 فيفري 2012. عدد خاص.
5-مجلة فصول مصر، مجلد 10، 1991م، العدد 1-2.
6-مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل، العدد 17، أبريل 2014.

الرسائل والمذكرات:

1- إبراهيم بوداود: فيزياء الحركات العربية بين تقديرات القدامى وقياسات للمحدثين- رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2011م/2012م.
2- أشرف عبد البديع عبد الكريم: البنية الدلالية والإحالية للضمائر، رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، القاهرة، 1999م.
3- أبو بكر نصبة: الاتساق والانسجام في شعر إبراهيم ناجي، قصيدة ساعة التذكار أنموذجا، رسالة ماجستير، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2005-2006م.
4- تهاني بنت سالم بن أحمد باحويرث: أثر دلالة السياق القرآني في توجيه معنى التشابه اللفظي في القصص القرآنية، "لدراسة نظرية تطبيقية على آيات قصص نوح وهو د وصالح وشعيب، عليهم السلام، رسالة ماجستير، قسم الكتابة والسنة كلية الدعوة وأصول الدين، جامعة أم القرآن، المملكة العربية السعودية، 1428 هـ، 2007م.
5- زهير محمد عقاب العرود: الحذف في شعر أبي الطيب المتبني: رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، 2004م.

6- سامية بن بامنة، سياق الحال في الفعل الكلامي، مقاربة تداولية، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 1432هـ، 1433هـ، 2011م، 2012م.

7- شريفة بلحوت الإحالة دراسة نظرية مع ترجمة الفصلين الأول والثاني من كتاب هاليدي ورقية حسن، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات جامعة الجزائر، 2005-2006م.

8- عبد الكريم حاقة: بلاغية الخطاب القرآني من منظور لسانيات النص، دراستي سورة البقرة، رسالة دكتوراه، قسم الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 1436هـ-1437هـ- 2015م -2016م.

9-كريمة صوالحي: التماسك النصي في ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي "دراسة أسلوبية" رسالة ماجستير قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 1431 1432هـ، 2010م، 2011م.

10- ماجد ماجد محمد أو عودة، التماسك النصي في قصة داوود وسليمان في القرآن الكريم، دراسة نحوية تحليلية، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأقصى غزة، 1438هـ-2016.

11- نسيمة قسايمي: المصطلح الصوتي عند ابن سينا في ضوء الصوتيات الحديثة "رسالة أسباب حدوث الحروف أنموذجا"، رسالة ماجستير قسم اللغة العربية وآدابها،، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة البليدة، الجزائر، أفريل، 2012م.

12- نوال الخلف، الانسجام في القرآن الكريم، سورة النور أنموذجا، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآدب واللغات، جامعة الجزائر، 2006-2007م.

13- نور الهدى حسني: الدرس اللغوي عند ابن سينا الخفاجي "رسالة دكتوراه" ، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر.

مواقع الانترنت:

1- عرفة عبد المقصود عامر حسن: السياق في فكر سبويهوعلاقتهبالمكون التركيبي، شبه الألوكة.

www.alwkah.net .

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات	الصفحة
المقدمة	أ
المدخل: ضبط الجهاز المفاهيمي والاصطلاحي	**06**
I/ مفهوم الصوت اللغوي	**07**
II / مفهوم موسيقى الشعر	**13**
III / مفهوم الانسجام الصوتي	**15**
الفصل الأول: الاتساق والانسجام: الأدوات والآليات	**20**
I/ الاتساق وأدواته:	**21**
1- مفهوم الاتساق	**21**
2- أدواته:	**26**
أ- الإحالة	**26**
ب- الحذف	**47**
ج- الربط والوصل	**54**
II/ الانسجام وآلياته:	**64**
1 -مفهوم الانسجام	**64**
2-آلياته:	**68**
أ- السياق	**68**
ب- التغريض	**86**
ج- العلاقات الدلالية	**90**
الفصل الثاني: الموسيقى وأثرها في الإنسجام الصوتي	**99**
I/ الموسيقى الخارجية:	**100**
1- المقطع الصوتي	**100**
2-الوزن	**112**

3-القافية	**122**
4- الروي	**128**
II/ الموسيقى الداخلية:	**136**
1- التكرار الصوتي	**136**
2- الجناس الصوتي	**155**
الخاتمة	**161**