عَنَاصِرُ الاتِّسَاقِ فِي «مَصْرَعِ كِلْيُوبَاتْرَا» لِأَحْمَدِ شَوْقِي دِرَاسَةٌ فِي ضَوْءِ لِسَانِيَّاتِ النَّصِّ

د. هانئ إبراهيم الدسوقي عبد الوهاب الوكيل
مدرس النحو والصرف بكلية التربية جامعة عين شمس

المستخلص

تتناول هذه الدراسة تحليل عناصر الاتساق والتماسك النصي في مسرحية «مصرع كليوباترا» لأحمد شوقي، بوصفها أحد أبرز النماذج في الشعر المسرحي العربي، وتهدف إلى الكشف عن الوسائل اللغوية والأسلوبية التي أسهمت في تحقيق الترابط بين أجزاء النص، وذلك في ضوء نظرية الاتساق والتماسك النصي كما صاغها علماء اللسانيات النصية، وعلى رأسهم «هاليداي ورقية حسن»، وقد اعتمدت الدراسة منهج نحو النص، وما يرتبط به من أدوات كالإحصاء والتحليل والاستنباط، وركّزت آليات اشتغال المنهج وأدواته على تحليل أبرز عناصر الاتساق، مثل الإحالة بأنواعها، والحذف، والاستبدال، والتكرار، والربط السياقي والدلالي، مع تتبع تكرارها وتوزعها داخل نسيج الحوار المسرحي. كما أولت اهتمامًا خاصًّا بالدور الذي تؤديه هذه الوسائل في تعزيز الانسجام بين الشخصيات والوقائع، وفي توجيه فهم المتلقي وتفاعله مع النص.

وقد أظهرت النتائج أن شوقي قد وُفِّق في توظيف عناصر الاتساق وأدواته على نحو يُبرز البنية الكبرى، ويدعم البناء الدرامي للنص، ويعزز التتابع المنطقي للأحداث والانفعالات، كما أن الحوارات المكثفة بين الشخصيات شكلت نسيجًا لغويًا متماسكًا بفضل كثافة الإحالات والتكرارات والحذف الدال، كما تبرز هذه الدراسة إسهام أحمد شوقي في تطوير لغة المسرح الشعري العربي من خلال بنية لغوية محكمة تنسجم مع الأبعاد الدرامية والتاريخية للنص، كما أبرزت تميزه في توظيف بعض التقنيات اللغوية التي أفرزتها طبيعة النص المسرحي، وأكَّدت على أن التماسك النصي عنصر أساس في بناء المعنى الأدبي والتأثير الجمالي.

الكلمات المفتاحية:
الاتساق - التماسك النصي – الإحالة – الحذف – الاستبدال – الربط – الشعر المسرحي – أحمد شوقي – مصرع كليوباترا.

Abstract

This study explores the cohesive and coherent devices in The Death of Cleopatra by Ahmed Shawqi, considering it one of the most prominent examples of Arabic verse drama. It aims to investigate the linguistic and stylistic mechanisms that contribute to textual connectivity, in light of the framework of cohesion and coherence as formulated by scholars of text linguistics, notably Halliday and Ruqaiya Hasan.

The study adopts a text-linguistic approach, drawing upon quantitative analysis, descriptive observation, and interpretative inference. It focuses on the functional deployment of key cohesive devices such as reference (of various types), ellipsis, substitution, repetition, and both grammatical and semantic conjunction. The distribution and recurrence of these elements within the structure of dramatic dialogue are analyzed closely.

Particular attention is given to the role these devices play in reinforcing the harmony between characters and events, and in guiding reader interpretation and engagement with the text. The findings demonstrate Shawqi's successful employment of cohesion strategies in a way that highlights the macrostructure of the text, supports its dramatic architecture, and enhances the logical sequencing of actions and emotional shifts.

The study further underscores Ahmed Shawqi's contribution to the development of Arabic dramatic poetry through a tightly woven linguistic structure that resonates with the dramatic and historical dimensions of the play. It also reveals his distinctive use of certain linguistic techniques shaped by the nature of dramatic discourse. Ultimately, the study affirms that textual cohesion is a foundational component in constructing literary meaning and achieving aesthetic impact.

Keywords:

Cohesion – Textual Coherence – Reference – Ellipsis – Substitution – Conjunction – Dramatic Poetry – Ahmed Shawqi – The Death of Cleopatra

عَنَاصِرُ الاتِّسَاقِ فِي «مَصْرَعِ كِلْيُوبَاتِرَا» لِأَحْمَدِ شَوْقِي دِرَاسَةٌ فِي ضَوْءِ لِسَانِيَّاتِ النَّصِّ

د. هانئ إبراهيم الدسوقي عبد الوهاب الوكيل
مدرس النحو والصرف بكلية التربية جامعة عين شمس

مُقَدِّمَة

مَعَ تطوُّر حركة العلوم، وتنامي مساراتها وتشعُّبها في القرن العشرين، ظهر علم نحو النَّصِّ بوصفه أحد الفروع المستحدثة في مجال اللِّسانيَّات المعاصرة، وهو علمٌ يهدف في الأساس إلى تحقيق فهمٍ أعمقَ للتِّقنيات والأدوات التي يتحقَّق من خلالها الاتِّساق والانسجام في النُّصوص، والوقوف على الآليَّات الَّتي تترابط بها مكوناتها، وتتآصر عناصرها، وارتكز في ذلك على دراسة النُّصوص وتحليلها في إطار كون النَّصِّ وحدة كليَّة مترابطة الأركان.

وقد ظهر هذا الاتجاه ردَّة فعل على القيود المعياريَّة التي يتبنَّاها نحو الجملة التَّقليديِّ في كثير من الأحيان بمعزل عن السِّياق النَّصِّيِّ، فمع تطوُّر لسانيَّات النَّصِّ بفروعها المختلفة، أصبح من الضروريِّ دراسة النَّصِّ كوحدة متكاملة، وعدم وقوف الدرس اللغوي عند حدود الجملة، وأصبح نحو النَّصِّ أداةً أساسيَّة لفهم كيفيَّة بناء النُّصوص، وطرائق تنظيمها، واتِّساق عناصرها.

وقد عكف اللِّسانيُّون المعاصرون في النِّصف الثَّاني من القرن العشرين على التأسيس لهذا العلم، وكان من أبرز هؤلاء، (فان دايك *Van Dijk*)، و(روبرت دي بوجراند *Robert de Beaugrande*)، واضطلع آخرون بتطوير هذا العلم الناشئ، والعمل على تحرير مفاهيمه، والوقوف على وسائله، وتصنيف أدواته. وهنا نجد أنَّ (مايكل هاليداي *M.Halliday*)، و(رقيَّة حسن *Ruqaiya Hasan*) قد لعبا دورًا محوريًّا في هذا التطوير من خلال تقديم مفهوم (الاتساق *Cohesion*)، و(الانسجام *Coherence*)، وتمييز وسائلهما وعناصرهما.

ومن هنا جاء اختيارنا لهذه الدراسة التي نستهدف فيها الوقوف على عناصر الاتساق في المسرحية الشعرية (مصرع كليوباترا) لأحمد شوقي؛ نظرًا لقلة الدراسات اللسانية التطبيقية التي تستهدف المسرح الشعري على خصوصيته، وجاء اختيارنا لأمير الشعراء أحمد شوقي ومسرحيته المشهورة؛ نظرا لما تتميز به لغة أمير الشعراء من جزالة ورصانة في تركيبها، وتكثيف في دلالاتها، فكان ذلك مُشجِّعًا على محاولة استكشاف مظاهر الاتساق وعناصر تحقيقه، والكشف عن تقنيات توظيف الأدوات اللغوية في إحكام هذا البناء المسرحي الذي يزخر بالحوارات التي تكشف عن صراعات، وتطرح العديد من القضايا. فكيف استطاع شوقي إذًا أن يحقق التماسك في هذا النصِّ الذي تتعدد فيه الأصوات، وتتناوب فيه الأدوار، وتتراكم فيه الأبعاد الرمزية، والصراعات التاريخية.

ومن هنا ستعكف هذه الدراسة على بنية الحوار في المسرحية؛ من أجل دراستها وتحليلها في ضوء معطيات نحو النص ومتطلباته، ووفق مفهوم الاتِّساق وعناصره المختلفة، للوقوف على الآليَّات والتِّقنِيات والأدوات التي وظَّفها أمير الشعراء في توليد الدلالات، وتحقيق الاتِّساق والتَّماسُك في البنية الشِّعريَّة لحواره المسرحيّ. وهو ما يُفصح بجلاء عن **هدف** هذه الدراسة وإشكالها. إذ تستهدف تحليل بنية الحوار المسرحي في ضوء منهج نحو النص بهدف فهم النص بوصفه بنية متكاملة مع التركيز على العلاقات الداخلية بين عناصره، ودراسة الاتساق والتماسك بين الحوارات والجمل عبر أدوات مثل الروابط اللغوية، والإحالات، والانزياحات، والاختيارات المعجمية، وهي العناصر التي تبرز العلاقات الدلالية بين أجزاء الحوار، وطريقة تفاعلها.

ومنهجنا في هذا البحث «نحويٌّ نصِّيٌّ» تمتد أدواته وإجراءاته لتستكشف بنية الحوار المسرحيّ وركائز اتِّساقها، ودعائم تماسكها، مع رصد أنساق التواصل بين النَّاصِّ والمتلقي؛ إذًا فحدود دراستنا هي البنية الحواريَّة لمسرحية مصرع كليوباترا لأحمد شوقي بوصفها بنيةً لنحو النَّصِّ، لا بنيةً لنحو الجملة، وهو الأساس الذي ارتكز

عليه اختيارنا لمنهج نحو النص، بيد أنَّ اختيار البنية الحوارية مجالًا لعمل المنهج بوصفها بنية نصيَّة صالحة لاشتغال المنهج بآلياته المختلفة قد يُوشي بطيف من الشك لدى بعض الدارسين حول مشروعيَّة الإطار، ومسوّغ المنهج. وهو ما أحوجنا في البداية إلى التأكيد على أنَّ الحوار المسرحي شعريًّا كان أم نثريًّا يُعَدُّ مادة أوليَّة صالحة لتطبيق منهج نحو النص؛ إذ يستوفي المعايير الأساسية التي يعتمد تطبيق هذا المنهج على وجودها وتوافرها، ولعل أولها هو (النَّصِّيَّة *Textuality*)؛ فليس الحوار المسرحي مجرد جمل متناثرة متفرقة، بل هو نصٌّ متكامل له بنية محددة قابلة للتحليل وَفْقَ معايير الاتساق (*Cohesion*) والانسجام «*Coherence*»، إذ يفترض أن يتحقق فيه التماسك النصي بأدواته وعناصره المختلفة مثل الإحالة، والربط والوصل، والحذف، والاستبدال، والتكرار، وغيرها من العناصر التي تُسهم في ترابط البنية الحوارية داخل النص، كما يلزم أنَّ تتَّسق دلاليًّا حيث يتضمن الحوار المسرحي نظامًا دلاليًّا مترابطًا يحدد العلاقة بين الشخصيات والأحداث، من أجل تعزيز فهم النَّصِّ كوحدة متماسكة، كما أنَّ التفاعل النَّصِّيَّ (*Inter textuality*) الذي يؤطِّره هذا الحوار المسرحي الشعري ينطوي على إشارات إلى نصوص أخرى ترتبط بأحداثٍ ووقائعَ تاريخيَّةٍ تُشكِّل جانبًا مُهمًّا في تحليل نحو النَّصِّ؛ ونظرًا لأن الحوار المسرحي الشعري يحمل بُعدًا تداوليًّا قويًّا، فإنَّ ذلك يجعله مادة قابلة للتحليل من منظور الوظائف اللُّغويَّة والتَّواصليَّة، فضلًا عن تحليل العلاقات النحويَّة والدَّلاليَّة في إطار منهج نحو النَّصِّ.

واستنادًا إلى ما سبق فإنَّ نحو النَّصِّ منهجٌ مناسب لتحليل الحوار المسرحي الشعري؛ لأنه يتعامل مع النَّصِّ كوحدة متكاملة، ويركز على التَّماسك والاتِّساق، والسِّياق وقرائن الأحوال، والتَّفاعل بين الشخصيات. ومن ثَمَّ يمكن تطبيقه لفهم أعمق للبنية النَّصيَّة والدِّلاليَّة للحوار، ومدى النَّجاعة في تحقيق الوظائف التَّواصليَّة داخل المسرحية، وطريقة تفاعلها مع السياق المقامي الخارجي، وتكشف عن الدلالات الثقافية والرمزية المرتبطة بالحوار الشعري المسرحي وتأويلها وفق منهجية تعتمد أدوات نحو النص.

وقد تعدَّدت **الدراسات** التي تناولت المسرح الشعري عند شوقي عامة، ومصرع كليوباترا خاصة، وتنوعت معها طرائق تناولها ومدخلاتها؛ فنجد من الدارسين مَنْ يتخذ من النقد الأدبي والدرس المقارن مدخلا للتناول كما فعل الدكتور محمد مندور في كتابه: (محاضرات عن مسرحيات شوقي) الذي تناول فيه بالنقد مسرحية (مصرع كليوباترا) لأحمد شوقي[١]، وكما فعل عبد الحكيم حسان في كتابه عن (أنطونيو وكليوباترا، دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي)[٢]، وكذلك الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه (في النقد المسرحي) الذي تناول فيه مصادر شوقي في مصرع كليوباترا، كما تناول وطنية شوقي في المسرحية ذاتها[٣]، ونحا الدكتور طه وادي منحًى نقديًّا مغايرًا حين ضمَّن كتابه (شعر شوقي الغنائي والمسرحي)[٤] مقالَ (نازك الملائكة) عن العروض في المسرحية وتجاوبه مع الانفعالات والفكر، دون حرج في إبراز هفوات شوقي العروضية. وفي المقابل نجد دراسات أخرى تهتم بالجوانب التاريخية، كما نجد عند الدكتورة نجاد الملحم في دراستها عن (استدعاء الشخصيات التاريخية في مسرح شوقي، دراسة تطبيقية في مسرحية مصرع كليوباترا، وأميرة الأندلس، وعلي بك الكبير)[٥]، ثُمَّ توالت الدراسات داخل مصر وخارجها؛ فنجد دراسة لإخلاص بعيطيش في دورية (المدونة) بالجزائر تتناول فيها (شخصية كليوبترا من منظور أحمد شوقي: قراءة في الثابت والمتحول) وهي دراسة تتعلق بكيفية تصنيع خطابات شوقي المسرحية وتشكيل دلالاتها[٦]، وكما أوردت فإنني لم أقف حتى تاريخ نشر هذا البحث، على دراسة تتناول عناصر الاتساق في مسرحية

[١] يُنظر: محاضرات في مسرحيات شوقي، محمد مندور، وهي محاضرات ألقاها على طلبة قسم الدراسات الأدبية، بمعهد الدراسات العالية التابع لجامعة الدول العربية ١٩٥٤م.

[٢] يُنظر: أنطونيو وكليوباترا، دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي، عبد الحكيم حسان، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٢م.

[٣] يُنظر: في النقد المسرحي، محمد غنيمي هلال، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٧٤م.

[٤] يُنظر: شعر شوقي الغنائي والمسرحي، طه وادي، دار المعارف، مصر، يناير ١٩٩٤م

[٥] يُنظر: استدعاء الشخصيات التاريخية في مسرح شوقي، دراسة تطبيقية في مسرحية مصرع كليوباترا، وأميرة الأندلس، وعلي بك الكبير، د. نهاد أحمد الملحم، المجلة العلمية لكلية الآداب جامعة طنطا، العدد ٥٧ لسنة ٢٠٢٤م

[٦] يُنظر: شخصية كليوبترا من منظور أحمد شوقي: قراءة في الثابت والمتحول، إخلاص بعيطيش، مجلة المدونة جامعة البليدة، الجزائر، المجلد ١١، العدد ٢، ديسمبر٢٠٢٤، ص ٥١ إلى ٧٠.

مصرع كليوباترا في ضوء لسانيات النص، وفي إطار تطبيق منهج نحوي نصي كما هو متبع في هذه الدراسة.

وبناءً على ما تقدَّم تتشكَّل الخطة التفصيلية للدراسة من (مقدمة)، و(تمهيد)، ومبحثين رئيسين، أولهما تحت عنوان: (الاتساق النحوي)، والآخر بعنوان: (الاتساق المعجمي)، تتلوهما خاتمة تحتوي أهم نتائج الدراسة، وتختم بقائمة مفصلة للمصادر والمراجع.

تمهيد

- **انزياح الموقف التاريخي:**

نشأ الفنُّ المسرحيُّ في كنف الشعر، تغذيه روافد وتدعمه صِلات وثيقة بالشعر، تلك الروافد والصِّلات التي حقَّق أصولها وقنَّنَ لها «أرسطو» في كتابه «فنّ الشِّعر» حين قال إنَّ "الشَّعر محاكاة"[٧]؛ فالمسرح هو الفنُّ الذي يمكنه أن يحاكي الأحداث التاريخيَّة والرُّؤي الفكريَّة الخاصة ويحوّلها إلى واقع مجسَّدٍ. وإذا كان النَّصُّ المسرحيُّ في الأساس هو حوار في سياق حركيَّة الدراما[٨]، فإنَّ بنية الحوار في المسرح الشعري تُصاغ بلغة إيقاعيَّة وَفق مواصفات شعريَّة خاصَّة تتَّسم بالقوَّة والكثافة. كما أنَّ الشعر يستطيع "أنْ يخلق لنفسه مادَّته الخاصَّة، ولغته الخاصَّة"[٩]. وإذا كان التاريخ لا يتخيله المؤرِّخُ ولا يخترعه، بل يستمده من وثائق ووقائع مثبتة؛ فإنَّ الشَّاعر يمكنه أن يُحوِّل المادَّة التَّاريخيَّة الأوليَّة إلى مادَّة شعريَّة مُتخيَّلة نابعة من قريحته وخياله، عبر لغة موسيقيَّة خاصة.

---

[٧] فن الشعر – أرسطوطاليس:٣ [ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقَّق نصوصه عبد الرحمن بدوي – مصر – القاهرة – مكتبة النهضة المصرية – ط ١- ١٩٥٣م].

[٨] يُنظر: بنية التخاطب بين النحو العربي ولسانيات النص – عبد السلام حامد، ومحمد مصطفى سليم: ١٥٨١ [مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، المجلد ٣٨، العدد٣، يوليو ٢٠١٨م].

[٩] فن الشعر – مقدمة المترجم: ١٧

وحين اتصَّل شوقي بالتراث الأوروبيّ إبان دراسته ونفيه، اطَّلع أثناء ذلك على الخطاب التاريخيّ حول آخر ملكات العهد البطلميّ في مصر (كليوباترا)، كما وجده عند (شكسبير)، و(برنارد شو)، و(كورني)، ويبدو أنَّ شوقي قد استشعر بحدسه المتوقد فداحة ما ينطوي عليه هذا الخطاب من نوازع الانتماء العرقي، والتعصب القومي الجارف، فهو خطاب متربِّص مجحف يصل إلى حدِّ التشنيع بملكة مصر، خطاب عنصري يزج بها في أتون صراع حضاري وثقافي، ويكشف عن نعرة عرقية متأصلة، واستعلاء أوروبيّ عرقيّ على حضارات العالم الأخرى، وهنا جاء خطاب شوقي في مسرحية (مصرع كليوباترا) انزياحًا عن هذا الموقف التاريخي والأيديولوجي السائد، فهو موقف دفاعيٌّ في جوهره، في إطار خطاب يستدعى من خلاله شوقي أصوات المؤيدين لها، والحانقين عليها في فضاء واحد؛ فيستدعي معه الجدل الحاصل بين فصيلين أكبرهما مُنَاصرٌ لها ومدافع عنها، في مقابل صوت خافت مناهض لها ومتحامل عليها، وفق ما تقتضيه متطلبات الدراما المسرحية التي يطرحها؛ مستهدفًا من خلالها استجلاء الحقائق كما يراها، أو كما يريدها؛ مدافعًا عن كليوباترا ومنافحًا عنها، ولعله أراد بذلك أن يتعاطى مع موجات المدِّ الوطنيِّ الجارف التي تتابعت في أعقاب ثورة الثامن من مارس ١٩١٩م. فالإطار العام للبنية الحوارية يُجسد حرصه الدءوب على الدفاع عنها والارتقاء بها من مهاوي الخيانة إلى مراقي المجد والسؤدد، وهو ما يمثِّل ‹‹البنية الكبرى›› التي تُحقق الحبك والانسجام البنيوي (*Coherence*) في مصرع كليوباترا. وتمثِّل" عملية استبدال من نصوص أخرى؛ أي عملية ‹‹ تناصٍّ *Inter textuality* ›› ففي فضاء النَّصِّ تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى؛ مِمَّا يجعل بعضها يقوم بتحييد البعض الآخر ونقضه"[١٠]

[١٠] بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل: ٢١٢ [عالم المعرفة – القاهرة – عدد ١٦٤- أغسطس ١٩٩٢].

- **(الاتِّساق) ركيزة السَّبك، ومحور الحركة:**

يُعَدُّ الاتِّساق« *Cohesion*» حجر الزَاوِيَة وَالْمَرْتَكز الأَساس فِي إطار اللِّسانيَّات النَّصِّيَّة الَّتي تتجاوز نحو الجملة إلى تحليل النصوص بوصفها وحدات لغوية كبرى لها بنيتها ودلالتها المتماسكة، إذْ يتعلَّقُ بدراسة العناصر اللُّغويَّة التِي تُسهم في تحقيق التَّماسك البنائِيّ الشَّكلِيّ، وتُعِينُ على فهم النَّصِّ وتفسيره وتأويله على المستوى الدَّلالي، فالنَّصُّ "تحكمه علاقات لغويَّة ودلالية تعمل على تماسكه وترابط أجزائه، وهذه العلاقات تُكوِّن شبكة نصيَّة تُعين على تفسير النَّصِّ، وهي ما تُسَمَّى « الاتِّساق»"[١١]

والاتِّسَاقُ لُغَةً يَحْمِلُ دَلَالَاتٍ مُتَعَدِّدَةً؛ فَيَقُولُ صَاحِبُ اللِّسَانِ:" وَقَدْ وَسَقَ اللَّيْلُ وَاتَّسَقَ؛ وَكُلُّ مَا انْضَمَّ فَقَدِ اتَّسَقَ. وَالطَّرِيقُ يَأْتَسِقُ وَيَتَّسِقُ أَيْ يَنْضَمُّ؛ حَكَاهُ الْكِسَائِيُّ. وَاتَّسَقَ الْقَمَرُ: اسْتَوَى. وَفِي التَّنْزِيلِ: ﴿فَلَا أُقْسِمُ بِالشَّفَقِ وَاللَّيْلِ وَمَا وَسَقَ وَالْقَمَرِ إِذَا اتَّسَقَ﴾[١٢]؛ قَالَ الْفَرَّاءُ: وَمَا وَسَقَ أَيْ وَمَا جَمَعَ وَضَمَّ. وَاتِّسَاقُ الْقَمَرِ: امْتِلَاؤُهُ وَاجْتِمَاعُهُ وَاسْتِوَاؤُهُ."[١٣]

وذَكَرَ صَاحِبُ الْمُحْكَمِ وَالْمُحِيطِ الأَعْظَمِ:" وَكُلُّ مَا انْضَمَّ: فَقَدِ اتَّسَقَ...وَوَسَقَ الإِبِلَ: طَرَدَهَا وَجَمَعَهَا...واتَّسَقَتِ الإِبِلُ، واسْتَوْسَقَت: اجْتَمَعَتْ...وَقِيلَ: كُلُّ مَا جُمِعَ فَقَدْ وُسِقَ."[١٤]

وَجَاءَ فِي الْمُعْجَمِ الْوَسِيطِ:" وَسَقَ الشَّيْءَ: ضَمَّهُ وَجَمَعَهُ...وَاتَّسَقَ الشَّيْءُ: اجْتَمَعَ وانْضَمَّ. واتَّسَقَ: انْتَظَمَ."[١٥]

---

١١ الإبداع الموازي، التحليل النصي للشعر – محمد حماسة عبد اللطيف: ٤٥ [دار غريب – القاهرة – ٢٠٠١م].

١٢ الانشقاق: ٨٤/ ١٦-١٧-١٨.

١٣ لسان العرب – ابن منظور المصري: ٣٧٩/١٠ [المجلد العاشر – دار صادر – بيروت – د.ط – د.ت]

١٤ المحكم والمحيط الأعظم – أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي، المعروف بابن سيده: ٥٢٩/٦ [تحقيق: عبد الحميد هنداوي– دار الكتب العلمية – بيروت – ط١– ٢٠٠٠م].

١٥ المعجم الوسيط– مجمع اللغة العربية بالقاهرة (إبراهيم مصطفى/ أحمد الزيات/ حامد عبد القادر/ محمد النجار): ١٠٣٢ [مكتبة الشروق الدولية – القاهرة – ط٤ – ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م]

وَوَرَدَ فِي مُعْجَمِ اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ الْمُعَاصِرَةِ: "اتِّسَاقٌ [مفرد]: مَصْدَرُ اتَّسقَ. عَدَمُ التَّنَاقُضِ أَوِ التَّكَلُّفِ فِي أَجْزَاءِ الْفِكْرَةِ. انْسِجَامٌ أَوْ تَوَافُقٌ تَامٌّ بَيْنَ الْمُقَدِّمَاتِ والنَّتَائِجِ"[١٦]

وَكَمَا نَلْحَظُ فَإِنَّ للاتِّسَاقِ دَلَالَاتٍ مُتَعَدِّدَةً تَدُورُ فَي فَلَكِ الانْضِمَامِ، والاسْتِوَاءِ، والاجْتِمَاعِ، والامْتِلاءِ، والانْتِظَامِ، والانْسِجَامِ، والتَّوَافُقِ. وَهْيَ دَلَالَاتٌ تَقْتَرِبُ كَثِيرًا مِنْ مَفْهُومِهِ الاصْطِلَاحيّ فِي إِطَارِ اللِّسَانِيَّاتِ النَّصِّيَّةِ.

أمَّا مَفْهُومُ الاتِّسَاقِ (*Cohesion*) فِي إِطَارِ لِسَانِيَّات النَّصِّ كما حدَّدهُ (مايكل هاليداي)، و(رقيَّة حسن) فهْوَ" مفهوم دلاليّ يشير إلى العلاقات الدلاليَّة التي تربط بين عناصر النَّصِّ، والَّتي تُعرِّفه كنصٍّ، ويحدث هذا الاتِّساق حين يعتمد تفسير عنصرٍ معيَّن على عنصرٍ آخرَ"[١٧]، فهو عندهما خاصيَّة لغويَّة تجعل النَّصَّ مترابطًا من حيث المعنى، ويكمن تحقيقه في استخدام وسائل لغويَّة تربط بين عناصر النَّصِّ بحيث تجعل منه وحدة دلالية متكاملة، وليس مجرد تجميع عشوائي للألفاظ والجمل. وهما في هذا الإطار يرتكزان على محورين متوازيين يهتمَّ أولهما بالاتِّساق ووسائله "أي الكيفية التي يتماسك بها النَّصُّ"١٨، ويبحثان في الآخر عن الخصائص التي تميّز النَّصَّ مِمَّا لا يُعَدُّ نصًّا.١٩

ويعرِّفُه (أحمد عفيفي) بأنَّه" تحقيق التَّرابط الكامل بين بداية النص وآخره دون الفصل بين المستويات اللُّغويَّة المختلفة حيث لا يعرف التجزئة، ولا يحدّه شيء."[٢٠]

كما يعرّفه (محمد خطابي) بأنَّه: "ذلك التَّماسك الشديد بين الأجزاء الْمُشَكِّلة لنصٍّ / خطاب ما، ويُهتمُّ فيه بالوسائل اللّغويَّة (الشَّكليَّة) التي تصل بين العناصر الْمُكَوِّنة لجزء من خطاب، أو خطاب برمَّته"[٢١]، وهو ما يعني - في رأيه - أنَّ (الاتِّساق) مَعْنِيٌّ

١٦ معجم اللغة العربية المعاصرة – أحمد مختار عمر: ٢٤٤٠ [عالم الكتب– القاهرة – ط١ – ١٤٢٩هـ / ٢٠٠٨ م]

١٧ (Cohesion): "The concept of cohesion is a semantic one; it refers to relations of meaning that exist within the text, and that define it as a text. Cohesion occurs where the interpretation of some element in the discourse is dependent on that of another."— Halliday & Hasan (1976), p. 4

١٨ لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب– محمد خطابي:١٢[المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ط ١ – ١٩٩١م]

١٩ يُنظر المرجع السابق: ١٢

٢٠ نحو النص (اتجاه جديد في الدرس النحوي) – أحمد عفيفي: ٩٦ [مكتبة زهراء الشرق – القاهرة – مصر – ط ١ – ٢٠٠١م]

٢١ لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) محمد خطابي:٥

بالتَّرابط الشَّكليّ بين أجزاء النَّصِّ. فالاتِّساق لا ينتظم الجوانب الدلالية فحسب، وإنَّما يتَّسع ليشمل مستويات أخرى كالنحو والمعجم، ويرتبط ذلك بتصور (هاليداي)، و(رقية حسن)" للغة كنظام ذي ثلاثة أبعاد / مستويات: الدلالة (المعاني)، والنحو – المعجم (الأشكال)، والصوت والكتابة (التعبير). يعني هذا التصور أن المعاني تتحقق كأشكال، والأشكال تتحقق كتعابير، وبتعبير أبسط: تنقل المعاني إلى كلمات، والكلمات إلى أصوات وكتابة"[٢٢].

ومن ثَمَّ فإنَّنا نعني بالاتِّساق الوسائل والأدوات اللُّغوية الشَّكليَّة، والعلاقات الدَّلاليَّة التي تُسهم في تحقيق الربط بين عناصر النَّصِّ ومكوناته الداخليَّة من جهة، والنص وسياقه وبيئته الخارجية من جهة أخرى.

ووَفقًا لمقتضيات اشتغال منهج نحو النَّصِّ فإنَّ نقطة الولوج الرئيسة تُستمدُّ من ‹‹البنية الكبرى›› التي شكلتها الرؤية الفكرية، والمنطلق الوطني الذي تبناه شوقي في هذه المسرحية الذي عرضناه منذ قليل، إذ تُمثِّل هذه البنية المرتكز الذي يُحدد المسار الدلالي، ويُحقِّق التَّرابط المنطقيَّ في مواقف الشُّخوص وأفعالهم، ويُبرز ما يسعى إلى تحقيقه كلُّ حوار أو مشهد في إطار هذه البنية الكبرى، ومنها يُنتَقل إلى البحث في الوسائل التي تجعل من النَّصِّ وحدة مُتَّسقة متماسكة، بالانتقال من دراسة الجملة أو البنية اللُّغويَّة السَّطحيَّة البسيطة إلى دراسة النَّصِّ بوصفه وحدة كبرى لها اتِّساقها وتماسكها، إذ ينطوي الحوار المسرحي على خصائصَ تركيبيَّةٍ ودَلالِيَّة تتيح مقاربتها من هذا المنظور، وهو ما تسعى الدراسة إلى تتبعه عبر (١٢٢٣) ثلاثة وعشرين ومئتين وألف بيت، تمثل

٢٢ المرجع السابق: ١٥

البنية الحوارية لمسرحية مصرع كليوباترا، وهي الأبيات التي قد تتشظّى أحيانًا لتستوعب المساحة اللُّغوية للبيت حوارًا بين طرفين وفق مقتضيات الحوار.

ووفق ما ذكره (هاليداي)، و (رقيَّة حسن) في كتابهما (*Cohesion in English*) فإنَّ الاتِّساق يُمكن تقسيمه إلى قسمين: (الاتِّساق النحويّ *Grammatical Cohesion*)، و(الاتِّساق المُعجميّ *Lexical Cohesion*)[٢٣].

الْمَبْحَثُ الأَوَّلُ

الاتِّسَاقُ النَّحْوِيُّ

Grammatical Cohesion

يُعدُّ الاتِّساق النَّحويُّ عنصرًا مُهمًّا في تحقيق الترابط الداخلي للنص من خلال الاستعمال المنظم للأدوات والعلاقات التركيبية داخل النَّصّ، بحيث تكوّن هذه العلاقات شبكة من الروابط التي تحقِّق التماسك الداخلي للنَّصّ. إذ تعمل على رصف النسيج النَّصّيّ وَفق آليات نحويَّة تتنوع بين الإحالة، والاستبدال، والحذف، وأدوات الربط والمقارنة، وغيرها من الآليات التي تولِّد الدلالات المختلفة، وتيسر الفهم، وتحقِّق مظاهر الاقتصاد اللُّغويّ، وهو ما سنعرض له فيما يأتي:

- **العناصر الإحاليَّة:**

تُعَدُّ (**الإحالة** *Reference*) من أهمّ وسائل الاتِّساق والتَّماسك في إطار نحو النَّصّ، ونعني بها العلاقات التي يُمكن رصدها بين العناصر المورفيميَّة الْمُكوّنة للنَّصّ ملفوظةً كانت أم مقدَّرةً، وذلك في سياق النَّصّ الدَّاخليّ أو في مقامه الخارجيّ.

كما تُعَدُّ الإحالة من أهمّ المعايير الَّتي يُعوَّل عليها في تحقيق الكفاية النَّصّيَّة. ومن ثَمَّ تتجلَّى أهمية الإحالة في إسهاماتها في سبك النَّصّ والربط بين وحداته ومكوناته واتِّساق عناصره وتماسكها تركيبيًّا ودلاليًّا، من خلال تفسير الـمُضمرات والـمُبهمات، وردِّها إلى مرجعيَّاتها الإشاريَّة الواردة في النَّصّ أو المستقرَّة في ذهن المتلقِّي.

٢٣ يُنظر: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية – جميل عبد المجيد ص ٧٧ [الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – ط١ – ١٩٩٨م]

والإحالة لغة من "أَحَالَ يُحِيلُ، أَحِلْ، إِحَالَةً، فَهُوَ مُحِيلٌ، والْمَفْعُولُ مُحَالٌ. أَحَالَ الشَّيْءَ كَذَا / أَحَالَ الشَّيْءَ إِلَى كَذَا: غَيَّرَهُ مِنْ حَالٍ إِلَى حَالٍ".[٢٤]

وفي **اللِّسانِ**: "والْمُحَالُ مِنَ الكلامِ ما عُدِلَ به عن وَجْهِهِ. وحوَّله جَعَله مُحالًا. وأَحال: أَتى بمُحال. ورجل مِحْوال كثيرُ مُحال الكلام. وكلام مُستحيل: مُحال. ويقال: أَحَلْت الكلام أُحِيله إحالةً إذا أفسدته. وروى ابن شميل عن الخليل بن أحمد أنَّه قال: المُحال الكلم لغير شيء، والمستقيم كلامٌ لشيء...وأَحالَ الرَّجُلُ: أَتَى بالْمُحال وتكلَّم به...وتحوَّل: تنقَّل من موضع إلى موضع آخر...الأزهري: سمعت المنذري يقول: سمعت أبا الهيثم يقول عن تفسير لا حَوْلَ ولا قُوَّة إلَّا باللَّهِ قال: الحَوْلُ الحَرَكةُ، تقول: حالَ الشَّخصُ إذا تحرَّكِ، وكذلك كلُّ مُتَحَوَّل عن حاله"[٢٥].

أمَّا في **إطار اللسانيَّات النَّصِّيَّة؛** فيعرِّفها (**روبرت دي بوجراند** *Robert de Beaugrande*) بقوله: "يتمُّ تعريف الإحالة *Reference* عادة بأنَّها العلاقة بين العبارات من جهة، وبين الأشياء والمواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه العبارات"[٢٦] .

ويُعرِّفها (**جون ليونز** *John Lyons*) بأنَّها: "العلاقة بين الكلمات، وبين الأشياء والأحداث والأفعال والصِّفات التي تشير إليها"[٢٧]. ونلحظ هنا أنَّ تعريف (جون ليونز) يأتي في إطار اللسانيات البنيويَّة التقليدية الَّتي تبحث في العلاقة بين الدَّالِّ والمدلول.

بينما ذهب (**هاليداي**)، و(**رقيَّة حسن**) إلى أنَّ الإحالة "علاقة دلالية لا تخضع لقيود نحوية؛ فلا تكتفي بذاتها في تأويلها دلاليًّا بل تُحيل على شيء آخر من حيث

٢٤ معجم اللغة العربية المعاصرة – أحمد مختار عمر: ٥٨٦ [عالم الكتب – القاهرة – الطبعة الأولى – ١٤٢٩هـ / ٢٠٠٨ م]

٢٥ لسان العرب – ابن منظور المصري: ١٨٦/١١[المجلد الحادي عشر – دار صادر– بيروت – د.ط – د.ت]

٢٦ النص والخطاب والإجراء – روبرت دي بوجراند: ١٧٢ [ترجمة الدكتور تمام حسان – عالم الكتب – القاهرة – ط ١ – ١٤٤١٨هـ / ١٩٩٨م]

٢٧ علم الدلالة – جون لاينز: ٤٣ [ترجمة مجيد عبد الحليم الماشطة – حليم حسين فالح –كاظم حسين باقر –كلية الآداب جامعة البصرة – مطبعة كلية الآداب جامعة البصرة ١٩٨٠م].

تأويلها، أي تدل على ضرورة استعادة المعلومة من مكان آخر، وتعرف هذه المعلومة بالمعنى الإحالي، وهو ما يستمده الاتِّساق من خاصية الاستمرار التي تتمُّ بواسطتها"[٢٨]، ومن ثَمَّ فإنَّ "العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لا بد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها، وتتوفَّر كلُّ لغة طبيعية على عناصرَ تملك خاصيَّة الإحالة، وهي حسب الباحثَيْن: الضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات المقارنة".[٢٩]، ومن ثمَّ يمكننا القول إنَّ الإحالة، وإنْ كانت في الأساس خصيصة دلالية – بحسب هاليداي ورقية حسن – فإنَّها تُستَمَدُّ من الخصائص النحويَّة التركيبية، ولهذا لا يمكن الفصل فيها بين الدلالة والتركيب النحويّ.

ويُعرِّفها (**أحمد عفيفي**) بأنَّها "علاقة معنويَّة بين ألفاظ معيَّنة وما تشير إليه من أشياءَ أو معانٍ أو مواقفَ تدلُّ عليها عباراتٌ أخرى في السِّياق، أو يدلُّ عليها المقام، وتلك الألفاظ الْمُحيلة تعطي معناها عن طريق قصد المتكلم مثل الضمير واسم الإشارة واسم الموصول...إلخ؛ حيث تُشير هذه الألفاظ إلى أشياء سابقة أو لاحقة قُصدت عن طريق ألفاظ أخرى أو عبارات أو مواقف لغوية أو غير لغوية، والمتكلِّم أو الكاتب هو الذي يُحمِّل التعبير دلالة تكشف عن وظيفة إحاليَّة."[٣٠]

ويرى (**الأزهر الزناد**) أنَّ العناصر الإحاليَّة إنَّما "تُطلق على قسم من الألفاظ لا تملك دلالة مستقلة بل تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب، فشرط وجودها هو النَّصُّ، وهي تقوم على مبدأ التماثل بين ما سبق ذكره في مقام ما، وبين ما هو مذكور بعد ذلك في مقام آخر".[٣١]

---

٢٨ الإحالة دراسة نظرية مع ترجمة الفصلين الأول والثاني من كتاب (*Cohesion **in English***) – شريفة بلحوت: ١٢٠ [مذكرة ماجستير بجامعة الجزائر بإشراف مفتاح بن عروس، والحواس مسعودي – ٢٠٠٦م].

٢٩ لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) – محمد خطابي: ١٦-١٧

٣٠ الإحالة في نحو النص – أحمد عفيفي: ١٢- ١٣. [نسخة إلكترونيَّة عبر الإنترنت].

٣١ نسيج النص (بحث فيما يكون به الملفوظ نصًّا) الأزهر الزناد: ١١٨ [المركز الثقافي العربي – ط ١ – ١٩٩٣م]

وتتفرَّع الإحالة إلى فرعين رئيسين، هما:

(١) (**الإحالة النَّصِّيَّة**): وتُسمَّى أيضًا (**المَقَالِيَّة**)، وتُحيل على السِّياق اللُّغويِّ، وينصبُّ اهتمامها على العلاقات بين العناصر اللُّغويَّة داخل النَّصِّ، من خلال بعض الأدوات كالألفاظ الكنائية، والمترادفات والألفاظ الشارحة[٣٢]، أو ما يُسمَّى بأدوات المقارنة[٣٣]، وتنقسم بدورها إلى قسمين:

- إحالة إلى سابقٍ (**قبليَّة**): إذ تكون الإحالة من خلال العودة على مُفسِّرٍ سبق التَّلفُّظُ به.
- إحالة إلى لاحقٍ (**بعديَّة**): وفيها تكون الإحالة إلى عنصرٍ لُغويٍّ متأخِّر عن عنصر الإحالة.

ومن الجوانب الدقيقة في هذا الإطار ما يتعلق بمدى الإحالة، ونقصد به المسافة النَّصيَّة أو السياقيَّة بين لفظ الإحالة ومرجعه، إذ يُسهم مداها القريب في الوضوح المرجعي، وتيسير عمليات التتبع المرجعي لدى المتلقِّي، وفي المقابل فإنَّ المدى الواسع لهذه الإحالات على الرغم من أنَّه يمتحن الذاكرة النَّصِّيَّة للمتلقي، فإنَّه يعزِّز التماسك على المدى البعيد بين أجزاء متباعدة للتذكير بها؛ أو لترسيخ معانٍ محوريَّة، أو التنبيه إلى روابط بين المقدمات والخواتيم من أجل الحفاظ على الوحدة الموضوعيَّة.

(٢) (**الإحالة المقامِيَة**): وفيها تُحيلُ عناصرُ لغويَّةٌ إلى عناصرَ غيرِ لغويَّةٍ في المَقام الخارجيِّ للنَّصِّ، وهي وإن كانت خارج إطار النَّصِّ، بل وخارج إطار اللُّغةِ؛ فإنَّها تُسهم في اتِّساق النَّصِّ من خلال إسهامها في تحقيق الرَّبط بين النَّصِّ وسياق المقام الذي يحيط به.

فالإحالة المقاميَّة ينحصر دورها في الرَّبط بين النَّصِّ وسياقه الخارجيِّ، بينما تضطلع الإحالات النَّصِّيَّة بعمليَّات السَّبك بين أجزاء النَّصِّ لتشكِّلَ كُلًّا مُتكاملًا مُتَّسقًا،

٣٢ يُنظر: النص والخطاب والإجراء – روبرت دي بوجراند: ٣٢٠

٣٣ يُنظر: الإحالة في نحو النص – أحمد عفيفي: ٢٦.

وكلا الشَّكلين من أشكال الإحالة يتطلَّب استدعاء التَّفسير والتأويل من موضع سابق له أو لاحق عليه، ومن ثمَّ فإنَّ العنصر الإحاليَّ يظلُّ معزولًا ومحايدًا إنْ لم يرتبط بعنصر التأويل المحال إليه. وبفعل هذه العناصر الإحالية التي تستحضر دلالات مورفيمات تباعدت أو مرجعيَّات غائبة أو غامضة، تتشكَّل منها شبكة متداخلة متناسلة من المعاني والدَّلالات التي تحقق النَّصِّيَّة، وتضمن للنَّصِّ تفرُّده وتمايزه.

- **الإحالة بالضمائر:**

تُعَدُّ الضَّمائر أكثر الأنواع الإحاليَّة استعمالًا، فهي ركن ركين لا ينهض النَّصُّ بدونه، ولا يستقيم تأويله دون ربطه بما يحيل إليه الضمير ويؤوله وهو المحال إليه، ولا يشعر قارئ النَّصِّ أو سامعه بانسياب ألفاظه وسلاسة أدائها للمعنى، وانصياعها للأفهام إلَّا حال اتِّساق النَّصِّ وتماسك عناصره. وتحقيق الترابط على المستوى اللُّغويِّ الذي يقود إلى اتِّساق المستوى الدَّلاليِّ واستقامة معانيه لتحقيق الإفهام واجتناب اللبس، إذ يرتبط المعنى بإطار عمل الضمائر وفاعليتها في تحويل الجمل المتراصَّة إلى نصٍّ حقيقيٍّ بفعل ما تحققه الضمائر من تعالق بين مكونات النَّصِّ وعناصره، ومنع التَّكرار الذي يُخلُّ بجماليَّات النَّصِّ، ومن خلال خضوعها للقيود الدلالية التي تضمن تطابق الخصائص الدَّلاليَّة بين المُحيل والمُحَال إليه.

ويكشف **(عبد القاهر الجرجاني)** عن دور الضمير في الربط الإحاليِّ بقوله: "الإظهار للقطع والاستئناف ووضع الكلام وضعًا لا يحتاج فيه إلى ما قبله، والإضمار وضع وضعًا الكلام يحتاج فيه إلى ما قبله"[٣٤]، وحقيقة الأمر أنَّ الإضمار لا يجعل الكلام في حاجة إلى ما قبله في إطار التركيب أو النَّصِّ فقط، إذ قد يكون في حاجة إلى ما بعده أيضًا في سبعة أبواب كما صنَّفها ابن هشام[٣٥]، بل قد يجعله محتاجًا إلى مرجعٍ يقع خارج حدود النَّصِّ أصلًا، وهنا نلحظ أنَّ الربط بالضمائر على مستوى التركيب يستند إلى قيود

٣٤ دلائل الإعجاز – عبد القاهر الجرجاني: ١٨٣ [قراءة وتعليق محمود محمد شاكر – مكتبة الخانجي – القاهرة – ط٥ – ٢٠٠٤م].

٣٥ انظر: شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب – ابن هشام الأنصاري :١٥٤-١٥٥ [تحقيق حنا الفاخوري – دار الجيل – بيروت – الطبعة الأولى – ١٩٨٨م].

الدلالة وليس إلى الإعراب، إذ تتباين مواضعه ومحالّه الإعرابية رفعًا ونصبًا وجرًّا دون اشتراط لوحدة العامل، مِمَّا يُمكِّن الضمير من الربط بين مكونات الجملة الواحدة، أو بين الجمل المستقلة في إطار النَّصِّ[٣٦]، حين تتطابق الخصائص الدلالية بين المُحيل والمُحَال إليه.

ولا تتحقَق دلالة الضَّمير إلَّا حين يرتبط باسم يزيل عنه الإبهام والغموض، ولهذا "صار الضمير معرفة؛ لأنَّك لا تضمره إلَّا بعدما يعرفه السَّامعُ"[٣٧]. وقد حدَّد النُّحاة مراتب الضمير من حيث التعريف؛ فقدَّموا المتكلِّم على المخاطب، وقدَّموهما على الغائب؛ "فأعرف المضمرات المتكلم؛ لأنَّه لا يوهمك غيره، ثُمَّ المخاطب، والمخاطب تلو المتكلم في الحضور والمشاهدة، وأضعفها تعريفًا كناية الغائب؛ لأنَّه يكون كناية عن معرفة ونكرة"[٣٨].

ويُقسِّم الدكتور (تمَّام حسَّان) الضمائر إلى ضمائر حضور، وضمائر غيبة، "والحضور قد يكون حضور تكلُّم كأنا ونحن وقد يكون حضور خطاب كأنت وفروعها أو حضور إشارة كهذا وفروعها، والغيبة قد تكون شخصية كما في هو وفروعه، وقد تكون موصوليَّة كما في الذي وفروعه"[٣٩]

ويُقسِّم (محمد خطابي) الضمائر في سياق الاتِّساق إلى ضمائرَ "وجوديَّةٍ مثل: أنا، أنت، نحن، هو، هم، هن ... إلخ. وإلى ضمائرَ مِلكيَّةٍ مثل: كتابي، كتابك، كتابهم، كتابه، كتابنا...إلخ"[٤٠]. وبعيدًا عن كون الضمير وجودِيًّا أو للملكيَّة، فإنَّ ضمائر المتكلِّم (أنا – نحن)، وكذلك الْمُخاطب (أنتَ – أنتِ – أنتما – أنتم – أنتن) تُحيل غالبًا إلى الْمَقام

٣٦ انظر: الكتاب – سيبويه: ١ / ١٣٥- ١٣٦[تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون - مكتبة الخانجي – القاهرة – ط٣ – ١٤٠٨هـ / ١٩٨٨م].

٣٧ المقتضب – محمد بن يزيد المبرد: ٤/ ٢٨٠ [تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة – طبعة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية – القاهرة – ط٢ – ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٩م].

٣٨ شرح المفصل – ابن يعيش: ٣/٨٤-٨٥ [طبعة إدارة الطباعة المنيرية- د.ط-د.ت]

٣٩ اللغة العربية معناها ومبناها – تمام حسان: ١٠٨ [المغرب - الدار البيضاء – دار الثقافة – ط١ – ١٩٩٤م]

٤٠ لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) محمد خطابي: ١٨

أو السِّياق الخارجيّ للنَّصِّ، فالمتكلم هو صانع النَّص أو مرسل الخطاب، ويظهر في النَّصِّ من خلال ضمائر المتكلم، وفي المقابل تُمثِّل ضمائر المخاطب متلقي النَّصِّ أو الخطاب. ولا تكون هذه الضمائر نصِّيَّة تحيل إلى داخل النَّصِّ إلا حين تتضمنها عباراتٌ محكيَّة يُستشهد بها في إطار النَّصِّ كما في قوله تعالى: ﴿قَالَ عِفْرِيتٌ مِّنَ الْجِنِّ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن تَقُومَ مِن مَّقَامِكَ﴾[٤١]، فالضمير (أنا) يُمثِّل إحالة نصيَّة قبليَّة إلى لفظ (عفريت) السابق عليه في سياق الآية الكريمة.

وكما نلحظ فإنَّ ضمائر الحضور (*Participant Pronouns*)، غالبًا ما تُصنَّف على أنَّها" إحالة لخارج النَّصِّ بشكل نمطيٍّ، ولا تصبح إحالةً داخل النَّصِّ، أيِ اتِّساقيَّة، إلَّا في الكلام المستشهد به"[٤٢]، أي إنَّها تحيل إلى غير مذكور يُجتهد في تَصيُّده من خلال عناصر خارج النَّصِّ ‹‹ *Exophoric Reference*››، وتصنَّف وَفْقًا (لهاليداي ورقية حسن) ضمن السياق الموقفي (*Context of Situation*) أو أدوار الكلام (*Speech Roles*)[٤٣]، التي لا يُفهم مرجعها من النَّصِّ بل من السياق الخارجي للنَّصِّ، تتساوق معها وتدعمها أشكال من الإشارات المقامية (*Deixis*)[٤٤] أو النظام اللغوي الذي يعتمد على المقام أو السياق الخارجي في إطار يشير إلى تفاعل متبادل بين اللغة والمقام يساعدنا على فهم معاني الألفاظ والعبارات وإبراز دلالاتها؛ فيشمل بذلك كلَّ العناصر اللغوية التي تشير إلى المقام؛ وينتظم كل الإحالات التي تشير إلى الأدوار في الحوار، سواء أكانت إحالات شخصية (*Person Deixis*) كضمائر التكلم-*First Person Pronouns*، التي تشير إلى (الباثِّ) في الحوار المسرحي، أو ضمائر الخطاب *Second-Person Pronoun* ، التي تشير إلى (المتلقي)، أم كانت إشارات زمانية (*Time Deixis*) كالآن، وغدًا، وأمس...إلخ، أم كانت إشارات مكانية

---

٤١ النمل: ٣٩

٤٢ لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) محمد خطابي: ١٨

٤٣ المرجع السابق: ١٨

٤٤ يُنظر: علم لغة النص، النظرية والتطبيق – عزة شبل محمد: ١٢١[مكتبة الآداب – القاهرة– ٢٠١٨م]، ونسيج النص – الأزهر الزناد: ١١٦

(*Place Deixis*) نحو هذا، وذلك، وهنا، وهناك...إلخ، أم تُمثِّل إشارات اجتماعية (*Social Deixis*) تُبرز العلاقات الاجتماعية بين المتكلم والمخاطب، أو المكانة الاجتماعية التي كثيرًا ما تتمظهر في الألقاب والألفاظ الرسمية، وضمائر الاحترام. أم إشارات خطابية (*Discourse Deixis*) تُحيل إلى أجزاء سابقة من الخطاب أو الحوار المسرحي، أو إلى خطاب لاحق سوف يرد ذكره في الكلام[٤٥].

فالمتكلم أو الباثُّ هو المحور الأساس في إنتاج النَّصِّ في أي شكل من أشكال الخطاب؛" لأنَّه هو الذي يتلفظ به من أجل التعبير عن مقاصد معيَّنة"[٤٦]

والمخاطب أو المتلقي هو الطرف الثاني الذي لا يكتمل بدونه الحوار؛ وهو" الذي يُوجَّه إليه المرسل أو المتكلم خطابه، بحيث يستحضر المرسِل ذهنيًّا المرسَل إليه، ويكون حاضرًا في ذهنه وهذا ما يهمُّ في حركيَّة الخطاب بين المرسِل والمرسَل إليه."[٤٧]

وهذان الشكلان من الضمائر التي تستند إليها الأدوار في الحالة الحوارية هما" بالأساس عناصر ذات إحالة مقامية، وبالتالي لا دور لهما في تحقيق تناسق النَّصِّ، وقد تكون عَرَضًا ذات إحالة مقاليَّة، وبالتالي يصبح لها دور في تحقيق اتساق النَّصِّ"[٤٨]

وفي المقابل فإنَّ ضمائر الغيبة ‹‹ *Third-Person Pronouns* ››التي لا دور لها في عملية التَّخاطب فهي التي تضطلع بعمليات الاتِّساق والتَّماسك والرَّبط بين أجزاء النَّصِّ، وتندرج تحت ما أسماه ‹‹هاليداي›› و ‹‹رقية حسن›› بالأدوار الأخرى (*other Roles*)[٤٩]، "وهي على عكس الأولى تُحيل قبليًّا بشكل نمطيٍّ إذ تقوم بربط

---

[٤٥] https://en.wikipedia.org/wiki/Deixis

[٤٦] استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية – عبد الهادي الشهري: ٤٥ [دار الكتاب الجديد المتحدة-لبنان-بيروت- ط١- ٢٠٠٤م].

[٤٧] المرجع السابق: ٤٨

[٤٨] أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية – محمد الشاوش: ١/ ١٢٦[طبعة كلية الآداب-منوبة-تونس، بالاشتراك مع المؤسسة العربية للتوزيع-طبعة جديدة ٢٠١٤م].

[٤٩] لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) محمد خطابي: ١٨

أجزاء النَّصِّ".[٥٠]بيد أنَّها "قد تكون عَرَضًا ذات إحالة مقامية، وبالتالي يبطل دورها في تحقيق اتِّساق النَّصِّ"[٥١]

ومن ثَمَّ فإنَّ التَّساؤل الذي نحاول الإجابة عنه في هذا الصَّدد يتعلَّق بمدى اطِّراد هذا التَّأطير المعتمد على ‹‹هاليداي›› و ‹‹رقية حسن›› وانطباقه على الحوار المسرحيِّ الشِّعريِّ عند شوقي، والوقوف على التِّقنيات التي اعتمدها شوقي في سبك إحالاته ونسج حواره، وهل أفرزت طبيعةُ النَّصِّ المسرحيِّ الشِّعريِّ عند شوقي أشكالًا من الظواهر الإحاليَّة التي تخالف التَّأطير السابق؟

تآصرت عبر نسيج النَّصِّ وسياقه المقاميِّ (٢٢٩٢) اثنتان وتسعون ومئتان وألفا إحالة ضميرية، منها (١٠٨٨) ثمانٍ وثمانون وألفُ إحالة نصِّيَّة، أحالت (١٠٦٧) سبعٌ وستون وألفٌ مِنها إلى مرجعٍ قَبليٍّ، بينما أحالت (٢١) إحدى وعشرون منها إلى مرجع بعديٍّ.

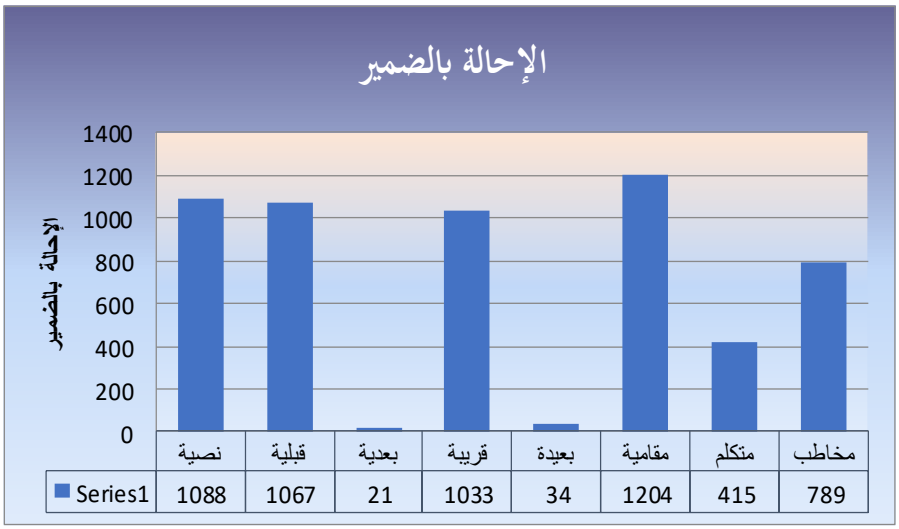
وقد اتَّسع مدى الإحالات النَّصِّيَّة القبلية، وابتعد مرجعها عبر فواصل حواريَّة في (٣٤) أربعة وثلاثين موضعًا، احتاج المتلقي معها إلى تتبُّع ذهني واستدعاء معرفي لتتبُّع مراجعها وتصُّيدها، بينما اقترب المدى المرجعي في (١٠٣٣) ثلاثة وثلاثين وألف موضعٍ، كما اقترب المدى المرجعي في جميع الإحالات النَّصِّيَّة البعديَّة الإحدى والعشرين.

وفي المقابل انطوى فضاء النَّصِّ وسياقه المقاميِّ التَّواصليُّ على (١٢٠٤) أربع ومئتين وألف إحالة مقامية خارجية، توضَّعتْ (٤١٥) خمسَ عشرةَ وأربعمئة إحالةٍ منها في هيئة ضمير التَّكلُّم، بينما جاءت (٧٨٩) تسعٌ وثمانون وسبعمئة إحالة منها في صورة ضمائر الخطاب. وهو ما يُظهره الْمُخطَّط التالي:

---

[٥٠] المرجع السابق: ١٨

[٥١] أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية – محمد الشاوش: ١٢٦/١، ويُنظر: **Halliday & Hasan (1976), p. 51— Cohesion in English**



وبالنظر إلى المخطَّط السابق أشير إلى ما يلي:

أوَّل ما يلفتنا في هذا المخطَّط الزيادة في عدد الإحالات المقاميَّة مقارنة بالإحالات النَّصيَّة، وهو مظهر يتعلَّق في الأساس بطبيعة الحوار في المسرح الشعري ووظائف اللغة فيه، إذ إنَّ ضمائر الحضور هي الأكثر ملاءمة للحوار التَّواصلي المباشر في مواقف المواجهة والانفعال الشعوري حيث يكون المتكلم والمخاطب حاضرَيْن في المقام التَّخاطبيّ، كما أنَّ هذه الضمائر تُبرز الذات المتكلمة وتمنحها حضورًا قويًّا في الحبك الدرامي من جهة، وفي ربط الحوار بالسياق الخارجي من جهة أخرى، وأرى أنَّ الدور المركزي لكليوباترا وتضخم وجودها الدرامي في بنية النَّصِّ، وتمحور الأحداث الدرامية حولها ألجأ شوقي إلى التكرار اللافت في ضمائر الحضور حيث تحيل إلى ذاتها بواسطة ضمير المتكلم، فتقوم بإدخال معلومات جديدة تصنع تداخلات وتنسج شبكات من العلاقات الدلالية بين الجمل والتراكيب على مستوى النص، وهو ما يسهم في تماسكه والربط بين عناصره، أو أن تحيل إلى غيرها بضمائر الخطاب فتساعد على تتبع مسارات التفاعل بين الشخصيات؛ وهو ما يُسهم في اتِّساق الحوار بين المتكلم

والمخاطب. بل قد يصل الأمر إلى أن تكون هي المُرسِل والمُرسَل إليه في مقام التخاطب، وهي المسند والمسند إليه، وهي الفاعل والمفعول في نسيج النَّص، يقول على لسانها:

"أَرَانِي لَمْ يُحْسِنْ إِلَيَّ مُعَاصِرِي وَلَمْ أَجِدِ الإِنْصَافَ عِنْدَ لِدَاتِي"[٥٢]

فالنمط الإحاليّ الاستهلالي (**أَرَانِي**) يُمثِّل نمطًا فريدًا، هيَّأته طبيعة الحوار الشعري المسرحي، إذ تستقطب بنية الفعل ضميرين يؤدي كلٌّ منهما وظيفة نحوية مستقلة (فاعل، ومفعول به)، وهما إحالتان مقاميتان مستقلتان إلى مرجع واحد خارج حدود النص، وهو الذات المتكلمة (كليوباترا)، وقد يؤدي هذا الشكل من الإحالات إلى اللبس الظاهري؛ فيتوهم البعض أنَّ الإحالة بضمير المسند إليه المستكن (أنا) تُحيل إلى المقام الخارجي الحضوريّ، بينما مرجعية ضمير المفعول البارز هي مرجعية نصيَّة قبلية الاتجاه قريبة المدى، تحيل إلى ضمير المسند إليه المستكن، وهذا غير صحيح، إذ إنَّ الضميرين يحيلان إلى مرجع خارجي واحد، ولا يحيل ثانيهما إلى أولهما.

وهناك تقنية فريدة وظَّفها شوقي بوضوح؛ فنجده كثيرًا ما يستدعي المقام الخارجي إلى نسيج النَّصِّ؛ فتتحوَّل معه الإحالات بضمائر الحضور إلى إحالات نصِّيَّة، وذلك عبر تقنية (النِّداء)، وهي تقنية معتادة مأنوسة في النَّصِّ القرآني المقدَّس، كما في قوله تعالى: ﴿يَا زَكَرِيَّا إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلَامٍ اسْمُهُ يَحْيَىٰ لَمْ نَجْعَل لَّهُ مِن قَبْلُ سَمِيًّا﴾[٥٣]، وقوله عزَّ وجلَّ: ﴿يَا يَحْيَىٰ خُذِ الْكِتَابَ بِقُوَّةٍ وَآتَيْنَاهُ الْحُكْمَ صَبِيًّا﴾[٥٤]، **وقد تعاطى شوقي بكثرة مع هذه التقنية؛ فوظَّفها بوعي يُعظِّم اتِّساق النَّصِّ وتماسك عناصره، وليس الأمر عَرَضًا أو من خلال عبارات محكيَّة يُستَشهد بها كما ادَّعى ‹‹هاليداي، ورقيَّة حسن››؛ إذ تحوَّلت عند شوقي إلى تقنية معتمدة إلى الحدِّ الَّذي تواترت معها في ثمانٍ وأربعين**

[٥٢] مصرع كليوباترا- تأليف أحمد شوقي بك:٩٨[مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٦م].

[٥٣] مريم: ٧

[٥٤] مريم: ١٢

موضعًا في المنظر الأول فقط، وهو ما يقطع بأنَّ الأمر لم يأت خبط عشواء، يقول شوقي على لسان كليوباترا :

"شرميونُ اهْدَئِي فَمَا أَنْتِ إِلَّا مَلَكٌ صِيغَ مِنْ حَنَانٍ وبِرّ"[٥٥]

فضمير المخاطبة يُحيل نصّيًّا إلى مرجع قبليٍّ قريب وهو المنادى محذوف الأداة، وتتوالى بعده العديد من الإحالات إلى المرجع ذاته في هذه الجملة الحوارية المطوَّلة. ولم يكتف شوقي باستدعاء المقام الخارجي إلى البنية اللُّغوية للنَّصِّ عبر تقنية النِّداء، بل تنوَّعت طرائقه في ذلك؛ فتجده يُحيل نَصِّيًّا بضمائر الحضور عبر إقحام حرف الجر الزائد، كما نجد في قوله على لسان (ديون):

"هَدَاكَ اللَّهُ مِنْ شَعْبٍ بَرِيءٍ يُصَرِّفُهُ الْمُضَلِّلُ كَيْفَ شَاءَ"[٥٦]

فأحال بعديًّا بضمير المخاطب إلى مرجع مذكور توسَّل في استقطابه إلى نسيج الحوار بحرف الجر الزائد، وكأنَّ شوقي قد أراد بتوظيفه لهذه التقنية في سبك حواره أن يحتاط لشرود المتلقي في لحظات الانفعال والتوتر والتكثيف العاطفي، فرأى أنَّه من الأنسب ألَّا يُرهقه بمحاولات تصيُّد المرجع من المقام الخارجي؛ فاستدعاه إلى نسيج النَّصِّ.

وقد وظَّف شوقي ضمائر الحضور في السياق الحواري التخاطبيّ لتشكيل ملامح التراتبية الاجتماعية والعلاقات السلطوية بين شخصيات حواره عبر الإشارات الاجتماعية (*Social Deixis*)؛ فيستطيع المتلقِّي من خلال رصد الوظيفة الخطابية لهذه الضمائر في ضوء المقام تحديدَ ملامح الهرم الاجتماعي والسياسي، فكلُّ ضمير عنده يؤشِّر إلى موقع اجتماعي أو سياسي في بنية الصراع الذي تجسِّده البنية اللُّغوية للحوار، وهو ما يجعل البنية الإحاليَّة متماسكة وغنية في بُعدها الدلالي.

[٥٥] مصرع كليوباترا:١٩

[٥٦] المرجع السابق:٩

فيستعمل شوقي ضمير التكلم لتضخيم الذات الملكية لكليوباترا:

والشَّـــــرقُ سُلْطَـــانِي الَّذِي إِكْلِيـــــلُهُ لِـــــيَ انْعَقَـــــدْ[٥٧]

فالتمكين اللغوي لكليوباترا، وتضخيم الذات الملكية باستعمال ضمير الملكية في (سلطاني، ولي)، أشبه بصرخة لغوية، ومقاومة نفسية، ضد كل مظاهر الانكسار التي تعانيها كليوباترا في الواقع؛ ومن خلال هذه المفارقة يُخلِّق شوقي تماسكًا نصِّيًّا دلاليًّا من خلال الاتساق بين البنية الإحاليَّة، وصوت المتكلم، فتمكينها تركيبيًّا بضميري الملكية على مستوى البنية اللغوية، هو إعلاء لذاتها، وإعلان لصمودها في مقاومة واقعها المتداعي على المستوى الدلالي.

والذات الملكيَّة أو ذات المتكلم (كليوباترا) تعكس السلطة التي تملك الصفح والعفو، تقول:

"وَلَكِنْ لِنَنْسَ الَّذِي قَدْ مَضَى فَمِثْلُكَ تَـــابَ وَمِثْـــلي عَـــفَا"[٥٨]

فشوقي يستخدم الإحالات الضميرية الحضورية في (مِثْلُكَ، وَمِثْـلي)، بوصفها وسيلة تأليفية تحدد المكانة الاجتماعية من خلال علاقة التقابل: [(**أنا**) في مقابل (**أنتَ**)]، وهي علاقة تظهر التسامح السلطوي الذي مهَّد له في قوله: (**لِنَنْسَ**) حين جمع بين المتكلم والمخاطب في مقام واحد في الضمير المستكن (نحن)، وهو ما يكسب هذه الضمائر دلالات نفسية تُثري عناصر الاتِّساق والتَّماسك النَّصِّيَّ.

وتأتي الإحالات المكثَّفة بضمائر الحضور التي تُحيل إلى مقام التحُّولات النفسيَّة والاجتماعيَّة من أجل تصوير لحظاتِ انكسارها وخضوعها، وهي تركع أمام تمثال (إيزيس)، بعد أن فقدت حليفها، وانهار مُلكها:

"إِيزِيـــسُ يَنْبُوعَ الحَنَـــانِ تَعَطَّـفِي وَتَلَفَّـــتِي لِضَرَاعَـــتِي وَسُـــؤَالِي
أَنْتِ الَّتِي بَكَتِ الأَحِـــبَّةَ وَاشْتَكَتْ قَبْلَ الأَرَامِـــــلِ لَوْعَةَ الإِرْمَـــــالِ

---

[٥٧] المرجع السابق:٥٤

[٥٨] مصرع كليوباترا:٢٦

إنِّي وَقَعْتُ عَلَى رِحَابِـــكِ فارْحَـمِـــي ذُلَّ الْمُلُـــــــوكِ لِمَجْدِكِ الْمُتَعَالِي"[٥٩]

فتتابع الإحالات بضمائر الخطاب في قولها: (تَعَطَّـفِي، وَتَلَفَّتِي، أَنْتِ، ورِحَابِكِ، وارْحَمِي، مَجْدِكِ)، عبر تقنية استدعاء المقام إلى نسيج النص الحواري من خلال النداء التي أشرنا إليها منذ قليل. في مقابل صوت خافت لضمير المتكلم الخاضع المُتذلِّل في (ضَرَاعَتِي، وَسُـؤَالِي، إنِّي)، ليس مجرد توظيف لأدوات لغوية إحاليَّة، وإنما هي مظهر دلاليّ يعكس الخضوع وتمزُّق الذات المتكلمة وتغير مكانتها الاجتماعية، ويحقِّق شوقي من خلاله قدرًا أعلى من الاتِّساق والتَّماسك، ويدعم هذا الاتِّساق ويقويه ما انطوت عليه هذه الأبيات من إحالة نصيّة باسم العلم الغائب (إيزيس)، وهي إحالة تُمثِّل تناصًّا (*Inter textuality*) يتماهى مع حدث تاريخي أسطوري، يتمثل في قصة (إيزيس، وأوزوريس) المعروفة.

وليست شخصية كليوباترا وحدها مَنْ خضعت لهذا التحول النفسي، وانهيار المكانة الاجتماعية، يقول شوقي على لسان (أنطونيو) حين لحقته الهزيمة، واعترته قشعريرة الخوف رهبة من الرِّق والعبودية، بعد أن كانت الأرض تقشعر خوفًا تحت جواده:

"لَسْتُ الْيَوْمَ مَوْلَى أَحَدْ أُكْتَافْيُو السَّيِّدُ والْعَبْدُ أَنَا"[٦٠]

فالضمائر الحضورية (لستُ، وأنا) تكشف عن عمق التحول النفسي، وفداحة الانكسار، وفقد المكانة الاجتماعية، وتوثيق الانهيار النفسي حال الانتقال من موقع القوة والسؤدد، إلى الذل والعبودية، فالتقابل الحاد بين (السيد) و(العبد) يقوم في الأساس على ثنائية [(**هو**) في مقابل (**أنا**)]، وإن لم يذكر الضمير الإحالي (هو) فقد استعاض عنه شوقي بالإحالة باسم العَلَم (أكتافيو)، الذي يعطينا في النهاية الدلالة ذاتها، تلك الدلالة التي تحمل قدرا عاليًا من المفارقة؛ فالقائد ينقلب إلى عبد أمام (أكتافيو) الذي يمثل قوة الواقع الجديد.

---

[٥٩] المرجع السابق:١٠٣

[٦٠] المرجع السابق:٥٨

وفي المقابل فإنَّ ضمائر الغيبة هي التي تضطلع في الأساس بعمليات الاتِّساق والتَّماسك والرَّبط عبر نسيج النَّصِّ، يقول شوقي على لسان الكاهن (**أنوبيس**) في **المونولوج الداخلي**:

"يَقُولُـــونَ أَنُـــوبِيـــــسُ وَلُـــوعٌ بِـــأَفَـــاعِـــيـــه
وَمَشْـــــغُوفٌ بِتُعْبَـــانٍ مِنَ الوَادِي يُرَبِّيـــــــــه
وَفِي نَادِيـــــهِ حَيَّـــــاتٌ مِنَ الجِـــنِّ تُنَاجِـــيـــــه
وَلَوْ ذَاقُوا هَـــوَى الْعِـــلْمِ كَمَا ذُقْتُ فَنَوا فِيـــــــه
أَلَا يَـــا رُبَّ خَـــــــداعٍ مِنَ النَّاسِ تُلَاقِـــيـــــه
يَعِيبُ السُّـــمَّ فِي الأَفْـــعَى وَكُلُّ السُّمِّ فِي فِيـــــــــه"[٦١]

في هذه الجملة الحوارية التي تعكس التوتر والتدفق الشعوريّ الداخليّ، ينسج شوقي شبكة متداخلة من العلاقات الإحاليَّة النَّصيَّة والمقامية التي تحقق الاتِّساق النّصيّ في ظل غياب الحوار الخارجيّ، أو وجود شركاء في الحوار؛ فتتابع الإحالات هنا يُبقي على تماسك النَّصِّ ويُوسِّع دائرة الفهم رغم تعدّد المراجع على النحو التالي:

الكلمة	العنصر المحيل	الحالة	المحال إليه	جهة الإحالة	مدى الإحالة	نوع الإحالة
يقولون	واو الغائبين	بارز	غير محدد	خارجية	بعيدة[٦٢]	مقامية
ولوع	ضمير الغائب	مستتر	أنوبيس	قبلية	قريبة	نصية
بأفاعيه	هاء الغيبة	بارز	أنوبيس	قبلية	قريبة	نصية
مشغوف	ضمير الغائب	مستتر	أنوبيس	قبلية	قريبة	نصية
يربيه	ضمير الغائب هاء الغيبة	مستتر بارز	أنوبيس ثعبان	قبلية قبلية	قريبة قريبة	نصية نصيَّة
ناديه	ضمير الغيبة	بارز	أنوبيس	قبلية	قريبة	نصيَّة

[٦١] مصرع كليوباترا: ٥٥

[٦٢] نبني الحكم في مدى الإحالات المقامية، استنادًا إلى الشرط التخاطبي وزمنه، ومن ثم نحكم عليه بالبعد هنا لغياب المخاطب أو عدم وجوده في الأساس.

ثُناجيه	ضمير الغائب هاء الغيبة	مستتر بارز	أنوبيس حيَّات	قبلية قبلية	قريبة قريبة	نصيَّة نصيَّة
ذاقوا	واو الغائبين	بارز	غير محدد	خارجية	قريبة	مقاميَّة
ذقتُ	تاء المتكلم	بارز	أنوبيس	خارجية	قريبة	مقاميَّة
فنوا	واو الغائبين	بارز	غير محدد	خارجية	بعيدة	مقاميَّة
فيه	هاء الغيبة	بارز	هوى العلم	قبلية	قربية	نصيَّة
ثُلاقيه	ضمير المخاطب هاء الغيبة	مستتر بارز	غير محدد خدَّاع	خارجية قبلية	بعيدة قريبة	مقاميَّة نصيَّة
يعيب	ضمير الغائب	مستتر	خدَّاع	قبلية	قريبة	نصيَّة
فيه	ضمير الغائب	بارز	خدَّاع	قبلية	قريبة	نصيَّة

واللافت في هذا المونولوج الداخليّ أنَّه يُحيل بضمائر الغيبة إلى خارج النَّص؛ فيحيل إلى أشخاص ليسوا حاضرين فعليًّا؛ لكنه يستدعيهم مقاميًّا من خلال تَصوُّره لهم؛ فيمزج بين ما هو ذهنيٌّ متخيَّل، وما هو واقع مرئيٌّ، فضمير جمع الغائبين (واو الجماعة) في الأفعال: (يقولون)، و(ذاقوا)، لا يعود إلى مرجع مذكور، وإنَّما يحيل إلى شخصيات غير محددة حضرت فقط في وعي الكاهن أنوبيس؛ فأحال إليهم عبر سياق تخاطبي متخيَّل يُسهم في رسم حالة التَّصدُّع الذاتيّ الدَّاخليّ لهذا الكاهن، حين يصف نفسه كما يراه الآخرون؛ فيعكس من خلال ذلك المفارقةَ بين الداخل والخارج، كما أنَّه حين يُحيل إلى نفسه باسم العلم (أنوبيس) ويشير به إلى ذاته، فإنَّه يُعمِّق حالة الاغتراب الذاتيّ التي يعيش فيها حين يتأمل ذاته من منظور الآخرين. وهنا نشير إلى أنَّه على الرغم من أنَّ ضمائر الغياب هي التي تضطلع بالإحالة داخليًّا (*Endophora*)؛ فإنَّها قد أحالت هنا خارجيًّا (*Exophora*) إلى غير موجود في البنية اللغويَّة للنَّصِّ، ولا وجود له أيضًا في المقام الخارجي، إنَّما اقتصر وجوده في السياق المتخيل في وعي الكاهن، فإنَّها قد حقَّقت الاتِّساق من خلال نمط إحاليٍّ فريد يصون بنية المونولوج، ويمنحها عمقًا دلاليًّا يخدم البناء النفسي لهذه الشخصية. **وهو ما يعني أنَّ ضمائر الغيبة**

يمكن توظيفها في الإحالات المقاميَّة وفق تقنيات محددة، كما حدث في تقنية المونولوج الداخلي هنا، وليس عَرَضًا وَفق ما ذهب إليه (هاليداي ورقية حسن).

وقد وظَّف شوقي ضمائر الغيبة بوصفها أداة لنسج ملامح الآخر، وإبراز مكانته وسلطته؛ فتراه يكثر من الإحالة بضمير الغائب إلى شخصيات رئيسة مثل (أنطونيو)، و(أكتافيو)، و(قيصر)، أو إلى مركز الصراع الرئيس (روما)، وهي عناصر تحضر كثيرًا في نسيج النصِّ بصيغة الغائب، لكنها تؤدي دورًا فاعلًا في تشكيل الحاضر النَّصِّيِّ. يقول على لسان (كليوباترا):

"دَعُـــــوا رُومَـــــــا وَلَا تُجْـــــرُوا لَهَا ذِكْـــــرَا
فَمَا أَنْطُونْيُـــــو مِنْهَـــــا وَإِنْ كَـــــانَ ابْنَهَا البِكْـــــرَا
وَلَكِنْ تَحْـــتَ أَعْلَامِـــــي يَقُـــودُ البَّـــــرَّ والبَحْـــــرَا"[٦٣]

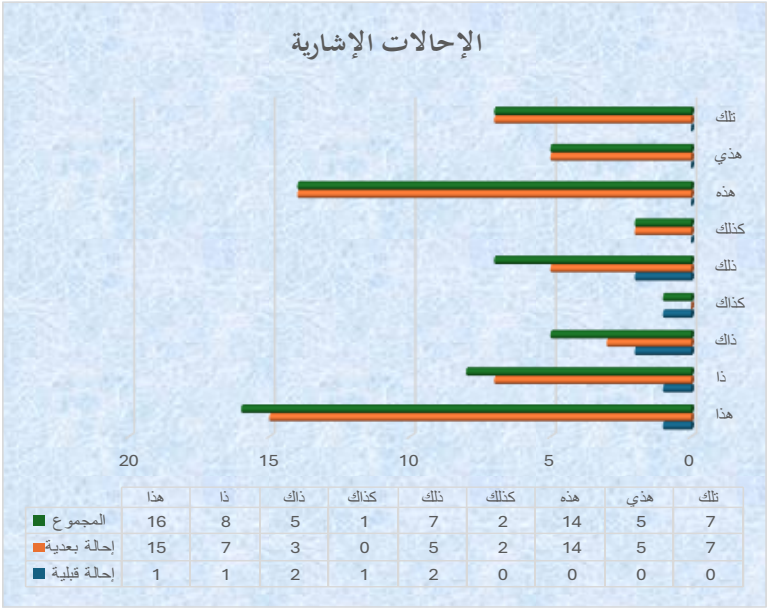
فهي تُحيل نَصِّيًّا إلى غائبين (روما)، و(أنطونيو)، لكنَّ حضورهما عبر ضمائر الغيبة في (دَعُوا، ولا تجروا، ولها، ومنها، وكان، وابنها، ويقود)، يشكل ملامح الطرف الآخر في الصراع، ويُعيد تمثيل القوة العسكرية والسياسية المعادية، كما يجعل النَّص يتعاطى مع تأثير سلطتهم في الصراع، فضمائر الغائب هنا تغزل شبكة العلاقات عبر نسيج النص، لكنَّ ذلك لا يعني أنَّ الغياب هنا هو غياب فعليٌّ، وإنَّما هو قوة لغويَّة تُشكِّل العلاقات بين الشخوص ومصائرهم في الواقع، ويتردد صداها في كل الحوارات المسرحيَّة؛ لتكشف عن رؤيتها لذاتها في مقابل أعدائها، ونفي انتماء حليفها للسلطة المعادية، ومحاولة تعويض الانكسار باستعراض مظاهر الهيبة المزيفة حين تقول: (وَلَكِنْ تَحْتَ أَعْلَامِـي يَقُودُ البَّـرَّ والبَحْـرَا)، فالإحالات بضمير الغائب هنا تُسهم في اتِّساق الحوار، وتحقيق العمق الدلاليّ، وتتبع مسارات التفاعل بين الشخوص والأماكن.

[٦٣] مصرع كليوباترا:٣٨

- **الإحالة بأسماء الإشارة:**

سبق أنَّ أشرنا إلى أنَّ الإحالات النَّصِّيَّة من أهمِّ الوسائل الَّتي تسبك مكوِّنات النصِّ وتحقِّق الاتِّساق بين عناصره وتجلي معانيه وتبرز دلالاته، وتستخدم أسماء الإشارة في الإحالات النَّصِّيَّة القبليَّة والبعديَّة، فاسم الإشارة هو"اسم يعين مدلوله بواسطة إشارة حسية إليه، أو معنوية"[٦٤]. وهي إشارات مبهمة غامضة لا يتضح معناها إلا بتحديد المشار إليه. ومن ثَمَّ فإنَّ أثرها لا ينحصر في كونها تنوب عن عناصرَ اسميَّةٍ، أو فعليَّةٍ، أو تراكيبَ، أو عباراتٍ سابقةٍ، أو لاحقةٍ، بل يتعدَّى ذلك إلى الإسهام بقوة وفاعليَّة في تحقيق الاتِّساق والتَّماسك النَّصِّيّ.

وقد تواتر استعمالها في نسيج النص المسرحي في (٦٥) موضعًا، موزَّعةً على النحو التالي:



	هذا	ذا	ذاك	كذاك	ذلك	كذلك	هذه	هذي	تلك
المجموع	16	8	5	1	7	2	14	5	7
إحالة بعدية	15	7	3	0	5	2	14	5	7
إحالة قبلية	1	1	2	1	2	0	0	0	0

٦٤ ضياء السالك إلى أوضح المسالك – محمد عبد العزيز النجار: ١٤٥ [مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان – الطبعة: الأولى، ١٤٢٠ هـ – ١٩٩٩ م]

وبالنظر إلى المخطَّط السابق أشير إلى ما يلي:

اختلفت العناصر الإشارية في مداها وإطارها، إذ ينحصر مدى بعضها في حدود الجملة، ويتجاوز بعضها حدود الجملة إلى تحقيق الاختزال النَّصِّيّ، ويضطلع هذا النوع من الإحالات بتحديد مواقع الأحداث وملابساتها، إلى جانب إسهاماته في ضبط إيقاع التنظيم التعاقبي، والتتـابع الخطي للأحداث عبر فضاء النَّصّ.

انمازت الإحالات الإشارية بخصيصة ليست لغيرها من أدوات الإحالة، وهي كونها قادرة على تحقيق ما أسماه (هاليداي ورقيَّة حسن) بالإحالة الموسَّعة[٦٥]، إذ يمكن لاسم الإشارة المفرد أن يُحيل إلى جملة، أو إلى جمل متتابعة، أو إلى فِقرة كاملة، بل إلى نصّ كامل بجميع مكوناته.[٦٦]

يقول شوقي على لسان (شرميون):

"رَبَّةَ التَّاجِ ذَلِكَ الصُّنعُ صُنْـــعِي أَنَا وَحْدِي وَذَلِكَ الْمَكْـــــرُ مَكْرِي"[٦٧]

فالإحالة الإشـاريَّة التي تحيل إلى لاحق ظاهر ومحدَّد؛ تُحيل أيضًا إلى مضامين وأحداث متعاقبة، وعلى الرغم من أنَّ الإحالة الإشارية هنا هي الأكثر وضوحًا في عملية الربط، فإنَّ دلالة الربط السببي الذي أفصح عنه اعتراف الوصيفة بتدبيرها لكل الأحداث السابقة، يمثل الدلالة المركزية، وتعقبها دلالة الربط الإشاري بوصفها دلالة تابعة، والتضافر الحاصل بين هذه الروابط المتداخلة يزيد من تماسك النص وإحكام عناصره.

ويقول شوقي على لسان (أنشو):

" تِـــــــلْكَ واللهِ قَضِيَّـــــهْ أَصْبَحَ الرَّاعِي رَعِيَّـــــــهْ
حَـكَمَ الحُـــبُّ عَلَى قَيْـــــــ ـــــصَرَ والحُـــبُّ بَلِيَّـــــهْ
صَـــــارَ كَالشِّعْبِ وَسَاوَى هَمَـــجَ الإسْـــكَنْدَرِيَّـــــهْ"[٦٨]

---

٦٥ انظر: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النص) – محمد خطابي: ١٩

٦٦ انظر: المرجع السابق: ١٩

٦٧ مصرع كليوباترا:١٨

٦٨ مصرع كليوباترا: ٤١

فالإحالة الإشاريَّة البَعديَّة في قوله (تِلْكَ) هَهُنا لا تَتَّخذُ شكل الربط التقليدي الشائع؛ إذ لا يقتصر دورها على الإحالة إلى عنصر لغوي لاحق بهدف الاختزال وتجنب التَّكرار، وإنما تُحيل في سياق ذلك إلى محتوى ضمني يُستَنتَجُ من خلال الاستدلال المفسر لهذا العنصر اللغوي؛ فالمحال إليه وهو لفظ (قضيةْ) ما يزال يحتفظ بالكثير من إبهامه وغموضه في إطار بنية إحالية ضمنية؛ لكنه مُفسَّرٌ بسياقه اللاحق، وهو ما يعمل على امتداد جسور الاتصال عبر فضاء النص، ويحقق قدرًا أعلى من الاتساق والتماسك بين عناصره.

يستعمل شوقي الضمير الإشاري في إطار وظيفتين أولاهما نحوية تركيبية حين يورده في موضع المسند إليه، تُسند إليه الأخبار التالية، والثانية دلالية تقصد إلى إحداث الترابط النصي من خلال الإحالة البعدية إلى قريب، كما في قوله على لسان كليوباترا:

"هَذَا مَقَامُ صَلَاتي وَهَيْكَلِي للضَّرَاعَةِ"[٦٩]

كما أنّ بنية الضمير الإشاري هنا قد سبقت بـ (ها) الدالة على معنى التنبيه، وهم يعمدون إلى التنبيه إذا "أرادوا تعظيم الأمر والمبالغة في إيضاح المقصود"[٧٠].

قد تأتي الإشارة في سياق التَّناصِّ التَّام بالاقتباس كما في قوله على لسان (أنطونيو):

"جُنُودُ أُكْتَافِ أَدْرَكُوني يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا"[٧١]

فالإشارة القَبْلِيَّةُ فِي قَوْلِهِ: (**هَذَا**) تأتي في إطار استحضار النَّص القُرآني إلى بنية الحوار، ومن خلالها يستدعي شوقي حالة شعورية مشابهة يسيطر فيها شعور العجز، والخوف من العار على السيدة مريم العذراء في قوله تعالى: ﴿يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا﴾[٧٢]، فاستدعاء التناصِّ يبرز عمق الألم والمعاناة النفسية، ويثري الدلالة بمعانٍ

---

[٦٩] المرجع السابق:٢٢

[٧٠] شرح المفصل لابن يعيش: ٣ / ١٣٦

[٧١] مصرع كليوباترا:٧٦

[٧٢] مريم : ٢٣

تبرز المشاعر الإنسانية في لحظات الضعف والانهيار، ومن جهة أخرى يضفي قدسية ورهبة على التركيب المحمَّل بهذه الدلالات. ويجدر بنا هنا أن نشير إلى أن هذه الإحالة الإشارية القبلية في هذه الجملة الحوارية قد تنطوي على حذف ضمني لألفاظ محتملة يقتضيها السياق عبر تقنية بلاغية تسترعي ذهن المتلقي؛ إذ يكون التقدير الممكن لهذه العبارة: (يا ليتني مِتُّ قبل هذا الأمر)، وحينئذٍ ستكون الإحالة بعدية، وأميل إلى هذا التقدير المحتمل الذي ستتكشف من خلاله أنظمة الربط عبر تقنيات ثلاث وهي: الاستبدال، والإحالة، ثُمَّ الحذف، وهو ما يعمق مظاهر الاتساق والتماسك بين مكونات النص.

يستعمل شوقي ضمير الإشارة (**كذلك**) في الإحالة إلى متأخر بهدف إحداث تعادل أو تساوٍ في المعنى بين بنيتين تركيبيتين مستقلتين، كما في قوله:

"إِذَا جَرَحَتْ لَمْ تَقُمْ عَنْ دَمٍ كَذَلِكَ يَجْرَحُ سَهْمُ القَدَر"[٧٣]

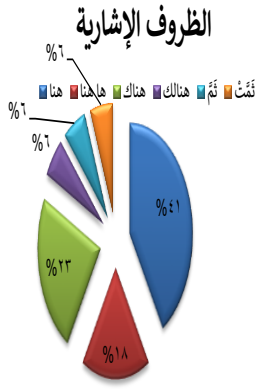
كما أدَّت **الظروف المكانية ذات المدلول الإشاريّ** دورًا مهمًّا في وضوح الدلالات وتماسك العناصر اللغوية في بنية الحوار المسرحي من خلال الإحالة إلى نقاط مرجعية في السياق الحواري؛ ومن ثَمَّ فإنَّ تأويلها يعتمد على السياق وعلى "معرفة مكان المتكلم وقت التَّكلُّم، أو على مكان آخر معروف للمخاطب أو السامع، ويكون لتحديد المكان أثره في اختيار العناصر التي تشير إليه قُربًا أو بُعدًا أو جهةً"[٧٤].

وقد توضَّعت هذه الظروف الإشارية في سبع عشرة بؤرة مكانية عبر نسيج النصّ على النحو التالي:

---

[٧٣] مصرع كليوباترا: ٧٢

[٧٤] آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر – محمود أحمد نحلة: ٢١ [دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية – ط١ – ٢٠٠٠]



ويُشير المخطَّط السابق إلى ما يلي:

تعددت الظروف الإشارية وتتابعت عبر نسيج النصَّ من بدايته إلى نهايته؛ لتسهم في التحديد المكاني الذي يكسب المتلقي قدرا أعمق من المعرفة السياقية ويلفت انتباهه إلى نقاط محددة أو أفكار معينة وردت في سياق قريب أو بعيد، وهو ما يعزز أنظمة التماسك النصي، ويضفي على المعاني وضوحًا، ويجعل عمليات التتابع والانتقال من فكرة إلى فكرة، أو من حدث إلى حدث أكثر مرونة وسلاسة.

تنوعت الظروف الإشارية مع تعدد مواقع الأحداث عبر نسيج النص؛ فيستشعر المتلقي وجودها من المنظر الأول حيث نجد الظرف الإشاري (هناك) يُحيل إلى المكان البعيد الْمُدرَك من الحوار، وهو ميناء الإسكندرية، في لحظة استرجاع زمني لمشهد يُمثِّل المرتكز الأساس للبناء الدرامي للمسرحية، وهو مشهد عودة الأسطول منسحبًا، بينما كانت أناشيد النصر الكاذب (تهزُّ أعطاف الديار)[٧٥]، إذ لم يقتصر استعماله للإحالة الإشارية هنا على مجرد التأطير المكاني، بل تجاوز ذلك إلى أبعاد أخرى وجدانية تُسهم

[٧٥] مصرع كليوباترا: ٩

في تفسير المدلولات الكامنة، وتحبك التتابع في الأحداث؛ فيقول شوقي على لسان (ديون) :

"نَعَمْ، وَهُـنَاكَ آنَسْنَا سَحَابـًا وَرَاءَ اللَّيْلِ جَلَّلَتِ السَّمَـاءَ
فَقُلْتُ انْـظُرْ دُيُـــونُ تَرَ الجَوَارِيَ يَطَأْنَ الْمَاءَ هَمْسًا وَالفَضَــاءَ
وأقبلت البـــــوارجُ بعد حـــــين سوائبَ لا دليلَ ولا حُـــداءَ
رَجَعْنَ رجوعَ قُرصان أصابـــوا من الغزو الهزيمةَ والبـــلاءَ
فلم نسـمعْ لمـــلّاح هُتـــافًا يُبشرُ بالقدوم ولا نـــداءَ
ولم نَرَ فـوق سـارية سـراجًا ولا من ثَقْب نافذة ضـــياءَ"[٧٦]

فقد استحضرت الإحالة الإشارية (**هناك**) شعورًا غلَّف الجوَّ العامَّ بمشاعر الحزن واليأس والتشاؤم، وهو شعور ينبئ بفاجعة وشيكة، وكأن شوقي يُمهِّد من خلال هذا الوصف في بداية المسرحية إلى الفاجعة والمصير المأساوي الذي سَيحلُّ بكليوباترا، كما يعزِّز من تصور المتلقي لمشهد انسحاب الأسطول؛ ومن ثَمَّ فإنَّ هذه الإحالة الإشارية تتجاوز فكرة التحديد المكاني إلى خلق حالة وجدانية تعكس الإحباط والخيبة من هذا النصر المكذوب.

وبذلك تكون الإحالات الإشارية قد دعَّمت التنظيم النَّصِّيّ، والتكثيف الدلالي، وساعدت على تسلسل البنية النصيَّة، وتنظيم عمليات التتابع للأفكار والأحداث عبر نسيج النص، فهي مفاتيح التحكم في الإيقاع الزمني والمكاني، ودعم متطلبات الاقتصاد اللغوي دون الحاجة إلى تكرار المعلومات، وأسهمت في تحقيق الاتِّساق والتماسك البنائي لنسيج النص، وضبط التنظيم الداخلي للبنية الدلالية.

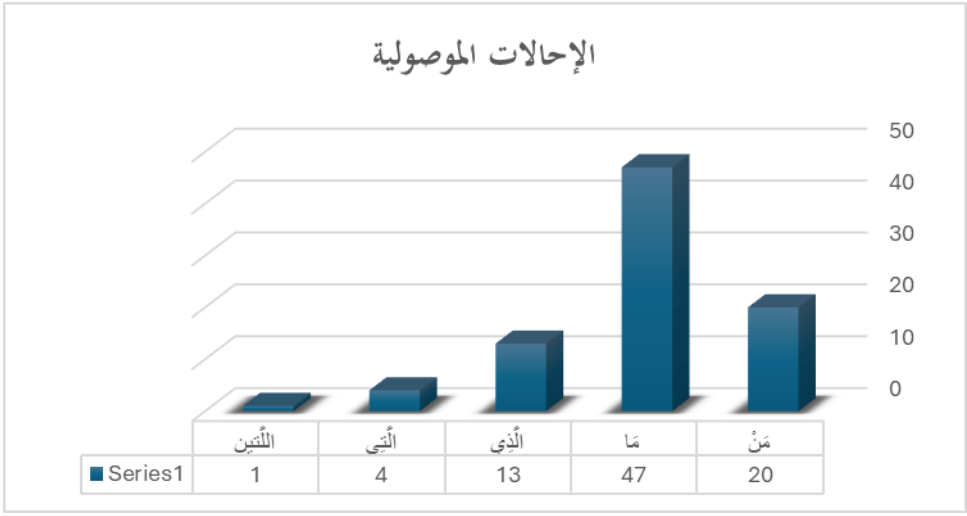
- **الإحالة بالموصول الاسمي:**

تُعَدُّ الموصولات الاسمية أدوات رئيسة في الربط الإحاليّ، وعلى الرَّغم من كونها من المبهمات لافتقارها الدائم إلى الصلة؛ فإنَّها تدعم الربط التركيبيَّ والدَّلاليَّ بين

[٧٦] مصرع كليوباترا:٨

عناصر النَّصِّ المختلفة من خلال الإحالة إلى مرجع سابق أو لاحق؛ وهو ما يسهم في تنظيم الخطاب وفهم العلاقات بين الأفكار والأحداث، ويُحقِّق التَّماسك والوضوح.

وقد سجَّلت الموصولات الاسمية حضورها عبر نسيج النَّصِّ في خمسة وثمانين موضعًا، وتوزَّعت في إطار يتناغم مع بنيته التركيبية والدلالية، وذلك على النحو الموضَّح في المخطَّط التالي:



ويُشير المخطط السابق إلى ما يلي:

كثرة استعمال الموصول الاسمي المشترك (ما) في عمليات الربط الإحالي يحمل دلالات تتعلق بطبيعته وخصائصه الوظيفية، فما يمتاز به الموصول (ما) من دلالات عامة جعل شوقي يوظفه في عمليات الربط بين الأحداث والمواقف والإشارة إلى العموميَّات والمفاهيم المجرَّدة، في مقابل الموصولات الاسمية الأخرى (مَنْ، الذي، التي، اللتين) التي تركِّز غالبًا على الأشخاص والأشياء المحدَّدة.

يقول على لسان (كليوباترا):

"يَا لَإِفْكِ الرِّجَالِ مَاذَا أَذَاعُـــــوا كَذِبٌ مـَا رَوَوْا صُرَاحٌ لَعَمْري"[٧٧]

[٧٧] مصرع كليوباترا: ١٨

فالاسم الموصول (ما) يحيل إلى مضمون الشائعات الي نسبها الرجال إلى (كليوباترا)، واستعمال شوقي الدقيق للاسم الموصول (ما) دون تحديد المضمون وإسناد الكذب إليه، يمنح هذه الروايات صفة التهويم والتضليل، ويضعف من صدقيتها، وهو عندما يُحيل إلى هذه الروايات إجمالًا دون تفصيل، فإنَّه يُبقي المتلقي في دائرة الترقب والاستدعاء الذهني للمضامين السابقة، وهو ما يحقق التماسك والترابط بين أجزاء الحوار.

ويقول على لسان (زينون):

"بُـنـيَّ لَـــــيْسَ بِالْفَـــــتَى إِذَا أَحَـــبَّ مِنْ عَجَـــبْ

مَـــنْ لَـــمْ يُحِـــبَّ لَمْ يُـــــوَ دِّ لِلشَّـبَابَ مَا وَجَـــبْ"[٧٨]

فعلى الرغم من أنَّ استعمال اسم الموصول العاقل (مَنْ) يُراد باستعماله في الغالب الأعم التركيز على الفاعل أو الشخص، فإنَّ استعماله قد ينسحب إلى الإشارة إلى السلوكيَّات أو الصفات التي يتَّصف بها هؤلاء الأشخاص وما يجسدونه من قيم أو مواقف أخلاقية أو حالات شعوريَّة، مما يكثِّف العمق الإنساني للتجربة الفردية، كما حدث هنا في حوار (زينون) مع (حابي)، وكأنَّ شوقي قد أراد أن يكثف دلالاته بإبراز مكانة الحب كقيمة في حياة الإنسان، فليس المقصود هنا (حابي) الشاب لم يعترف له بالحب، أو أنَّه لم يجب في الأساس، بل المقصود كل مَن تخلَّى عن الحب كقيمة إنسانية، وهو ما يعزز الاتساق الدَّلاليَّ للنَّصِّ، ويُثري الْمَلكة التأمليَّة عند المتلقي.

وقد اختلفت تقنيات الربط بالموصول الإحالي، وَفْقَ سياق ورودها ومقصديَّته عبر نسيج النِّصِّ، وكان أول ورود لها في قول شوقي على لسان (ديون):

"حَـــابِي سَـــمِعْتُ كَمَا سَمِعْتَ وَرَاعَنِي أَنَّ الرَّعِـــيَّةَ تَحْتَفِي بِالـــرَّامِـــي

هَتَفُوا بِمَنْ شَـرِبَ الطِّلَا فِي تَاجِهِم وَأَصَـــارَ عَرْشَـــهُمُ فِرَاشَ غَـــرَامِ"[٧٩]

[٧٨] مصرع كليوباترا: ١١

[٧٩] مصرع كليوباترا: ٨

فالاسم الموصول (مَنْ) يُحيل إلى سابق وهو الاسم المعرَّف (الرَّامِي)، وعلى الرغم من كونه مُعرَّفًا بأل؛ فإنَّ التعريف هنا قد ورد دون عهد ذِكْرِيٍّ سابق في بنية النص، ومن ثمَّ فهو تعريف يقتصر على الشكل دون الدلالة؛ لأنَّه يحمل قدرًا كبيرًا من الإبهام والغموض لدى المتلقي، وخاصة مع ورود هذه الجملة الحوارية في مطلع المنظر الأول من المسرحية، حيث لم تتضح بعدُ مرجعيته، ويبدو أنَّ شوقي قد عمد إلى هذه التقنية؛ تحقيقًا لعنصر التشويق في مستهلَّ المسرحية، وفي الوقت عينه يعمد إلى تعزيز قدرة المتلقي على الاستدلال؛ لاستنتاج الشخص المقصود، وهو ما يدعم الاتصال والربط عبر الجمل الحوارية التالية.

وقد يوظِّف شوقي الموصول الاسمي في إبراز علاقات وصفيَّة للاسم المحال إليه؛ مِمَّا يجعل العلاقة التركيبية والدلالية بين الجمل واضحةً ودقيقةً؛ يقول شوقي على لسان (كليوباترا):

"إِذَنْ فَاذْكُرِي أَنَّ خَصْمِي العَتِيدَ يَخَافُ اِنْتِحَارِي وَيَخْشَى الْهَرَبْ
وَلَيْسَ الَّذِي يَشْتَهِي لِيَ الْحَيَاةَ وَلَكِنْ لَهُ فِي حَيَاتِي أَرَبْ"[٨٠]

...

فالإحالة القبلية بالاسم الموصول (الذي)، الذي يُحيل من خلاله إلى قوله: (خَصْمِي)، قد أسهمت في رصف العلاقات الدلالية واتِّساقها عبر الجمل الوصفية الممتدة في نسيج الجملة الحواريَّة المطوَّلة مع الحفاظ على تسلسل أفكارها، وترابط عناصرها التركيبية في ظل توضّع الاسم الموصول مُسندًا في تركيب جاء فيه المسند إليه ضميرًا عائدًا إلى المحال إليه (خَصْمِي)، مِمَّا يحول دون انقطاع الخيط المرجعي، ويُثري عناصر الاتِّسَاق والتَّماسك والرَّبط.

فقد عملت الموصولات الاسمية كأدوات فعَّالة للربط والحفاظ على تسلسل الأفكار وتتابع الأحداث، وهو ما عزَّز من اتِّساق النَّصِّ المسرحي وتماسك عناصره، كما

[٨٠] مصرع كليوباترا:٨٨

أسهمت في الأخذ بيد المتلقي نحو فهم منطقيٍّ ودقيق للعلاقات بين الأفكار والأحداث؛ ليتدفق الحوار المسرحي بشكل أكثر سلاسة ووضوحًا.

- **التعريف والتنكير عنصران إحاليَّان:**

يُشير مصطلح (التعريف *Definiteness*) إلى الحالة التي يُعرَّف فيها الاسم حين يكون مرجعه مُحدَّدًا على مستوى السياق، أو معلومًا لدى المتلقي، وفي المقابل فإنَّ (التنكير *Indefiniteness*) يشير إلى الحالة التي يفتقر الاسم فيها إلى التعريف والتحديد مِمَّا يجعل مرجعه عامًّا غير محدَّدٍ، ويرتبط المصحان في إطار نحو النص بمفهوم المرجعية «*referentiality*» التي تفسرهما وتحددهما على مستوى السياق. ومن ثَمَّ فإنَّهما ينضويان على جانبين: "دلالي يتمثل في المراد بكل منهما وشكلي يتمثل في الوسائل اللفظية التي تحدد كلا منهما وتعين على إدراكه"[٨١]

وتُعَدُّ بعض صور التَّعريف من المظاهر التي تُحَقِّق الاتِّساق والتَّرابط لكونها شكلًا من أشكال الإحالة القبلية أو البعدية إلى معهود بالذِّكْر؛ فالعهد الذِّكْري في المعارف هو ما يضطلع بالتجسير والربط عبر نسيج النص، فهو استدعاء لهذا الشيء المعهود و"إحياء لشيء كامن مودع في الذهن الحافظ؛ ليصبح عنصرًا عاملًا متحركًا في الذهن الفاعل. فكلما استعمل المتكلم معرفة فإنَّه يغترف من هذا الذهن الحافظ ويأخذ منه."[٨٢]

والتعريف والتنكير قضية تخصَّ المتلقِّي في الأساس، في إطار معطيات المعهود وغير المعهود، ومن ثَمَّ فإن وضعيات الإجراء والاستعمال تفرض ثبوت أحدهما في مقابل انتفاء الآخر. فلام التعريف قد تُرتِّب معطيات على مستوى التماسك والربط وفق شرط العهد الذِّكري، بينما لا يتوفَّر لها هذا الدور إذا كان العهد ذهنيًّا أو حضوريًّا أو كانت اللام استغراقًا للجنس، أو تعريفًا لماهيته[٨٣]، يقول شوقي على لسان (ديون):

"قُـــلْتُ ديـــــــونُ إنِّـــــي أَرَى الأُسْـــطُولَ بِالْوَيْـــلَاتِ جَـــــــــاءَ

---

[٨١] التعريف والتنكير بين الدلالة والشكل – محمود أحمد نحلة: ٢١٥ [دار التوني للطباعة والنشر- الإسكندرية-ط١- ١٩٩٧م]

[٨٢] أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية – محمد الشاوش:١٠١٦/٢

[٨٣] يُنظر: اللغة العربية معناها ومبناها – تمام حسان:١٥٨، وأصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية – محمد الشاوش ٢/ ١٠٢١

دُخُولُ الظَّافِـرِينَ يَكُونُ صُبْحًـــا وَلَا تُـــزْجَـــى مَوَاكِـــبُهُمْ مَسَـــاءَ

فَلَمَّا أَصْبَحَـــ الصُّبْـــحُ انْتَبَهْـــنَا نَـــرَى الأُسْـــطُولَ أَزْيَنَ مَـــا تَـــرَاءَى"[٨٤]

فالاسم المعرَّف باللام (**الأسطول**) المتكرر عبر بنيتين تركيبيتين متوازيتين، تتفقان لفظًا لكنهما متناقضتان في الشعور والدلالة، وكلاهما يُحيل إلى مرجع سابقٍ مذكور في مطلع المنظر الأول في المسرحية، حين كانت الجماهير المُضَلَّلة تهتف فرحًا بأهازيج النصر المكذوب:

"أَحْرَزَ الأُسْطولُ نَصْرًا هَزَّ أَعْطَافَ الدِّيَـــارِ

شَرَفًا أُسْـــطُولَ مِصْـــرَا حُزْتَ غَايَاتِ الفَخَارِ"[٨٥]

فالإحالة إلى المعهود الذكري أسهمت في إحكام عمليات التماسك والربط عبر نسيج النص، وكانت فاعلة بقوة في لحظة نقض الزيف وسفور الحقيقة، فالربط الإحالي اللَّفظي في جانبه الشكلي قد أنتج دلالات ما كانت لتتكشف إلا من خلال هذه الإحالة؛ لتظهر مدى المفارقة والتناقض لحال الأسطول في الموقفين.

وقد يتحصَّل التعريف بالإضافة المحضة على نصيب في عمليات الاتساق والربط شريطة أن يُحيل المضاف إليه إلى مرجع داخل النص من قبيل العهد المذكور[٨٦]، فالعهد في أسماء الأعلام عهد وضعي سابق للنَّصِّ، ومن ثَمَّ "لا يُمكن أن يُعتدَّ به في قيام التَّرابط بين الجمل في نص الخطاب إلَّا على وجه التَّكرار"[٨٧]

قال (شوقي):

"دَارَتْ عَلَى أُكْتَافْيُو وَجَيْشِ أُكْتَافْيُو الرَّحَىٰ"[٨٨]

---

[٨٤] مصرع كليوباترا: ٨

[٨٥] مصرع كليوباترا:٧

[٨٦] ينظر: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية – محمد الشاوش: ٢/ ١٠٤٣

[٨٧] المرجع السابق: ١٠٤٦/٢

[٨٨] مصرع كليوباترا: ٢٩

ومن وجوه التعريف التي جاءت محقِّقة للتماسك النَّصيِّ التَّعريف بالنِّداء الذي يُحيل إلى متقدِّم كما في قول شوقي على لسان (كليوباترا):

"وَمِنْ عَجَبٍ كَادَ يَمْضِي النَّهَارُ وَمَا مِنْ رَسُـــولٍ ولَا مِنْ نَبَـــا

...

يَا فَرَحَا مَا أَعْظَمَ البِشَـارهْ حَلَّتْ عَلَى أُكْتَافْيُو الخَسَارَهْ

وَأَكْتِيُومَ قَدْ أَخَذْنَا ثَـــارَهْ خُذْ يَا رَسُـولُ البُشَـــارَهْ"[٨٩]

فلفظة (رسول) المنكرة في الموضع الأول، زال عنها شيوعها، ونقلها النداء المسبوق بالفعل الإنجازي التداولي (خُذْ) إلى أحياز التعريف والتحديد، وهو ما أسهم في تماسك الموقف الحواري، وأسهم في تعميق الموقف الشعوري في لحظات الفرح والنصر، ويبقى هنا أن أشير إلى أنَّ مجيء لفظ (البشاره) معرَّفةً في الموضعين، ومع الاختلاف الدقيق في الضبط، وما يسفر عنه من تباين واضح في الدلالة، فإنَّ ذلك يُسهم في إحكام عمليات الاتساق والتماسك؛ من خلال التشابه البنيوي الذي يسترعي انتباه المتلقي من أجل التفرقة بين الدلالتين، وهو ما يكشف من عمليات الإحكام والربط.

ومن هنا فقد جاءت بعض وجوه التعريف محقِّقة للتماسك النصَّيِّ من خلال" اتفاق الإحالة بين الاسم المعرفة وعنصر آخر متقدم عليه أو متأخر"[٩٠] عنه.

- **الإحالة بأدوات المقارنة:**

المقارنة علاقة دلالية تنشأ بين طرفين أو أكثر لتبيين التشابه أو التفاوت بينهما، باستخدام أدوات أو صيغ أو تراكيب محددة، وهي أحد الأشكال التركيبية التي تلعب دورًا محوريًّا في تماسك النصوص واتِّساق عناصرها على مستويات مختلفة، حيث تسهم في عمليات الربط والتنظيم بين الأفكار والتراكيب داخل نسيج النص، مِمَّا يُعزِّز التَّماسك المنطقي للأفكار، وينبِّه المتلقي إلى التَّشابهات والفروق، على النحو الذي يدعم ترابط

[٨٩] مصرع كليوباترا: ٢٨

[٩٠] المرجع السابق: ٢/٩٩١

النَّصِّ، ويجعله أكثر وضوحًا، وأدق تنظيمًا[٩١]، وهي من منظور الاتساق "لا تختلف عن الضمائر وأسماء الإشارة في كونها نصيَّة"[٩٢]، إذ تستلزم الإحالة إلى أحد طرفي المقارنة.

وتنقسم أدوات المقارنة إلى أدوات (عامَّة) يتفرَّع منها:

- (التَّشابه) من خلال استعمال عناصر مثل: (يشبه، مثل، نظير، كما)، وما يرادفها.
- و(التطابق) وتستعمل فيه ألفاظ على غرار (نفسه)، و(ذاته).
- وأدوات (المقارنة الكمية)؛ نحو: (أكثر)، أو (المقارنة الكيفية)؛ نحو: (أجمل)، ونحو ذلك[٩٣].

ويوظِّف شوقي تقنية التشابه كوسيط لغوي يرتِّب العلاقة بين فكرتين أو أكثر، على نحو ما جاء على لسان (كليوباترا) حين استرقت السمع إلى حديث الغواية من جانب (حابي) وهو يستدرج الوصيفة (هيلانة) لخلوة يبثها فيها لواعج العاشق المغرم، ويُغلظ أثناء ذلك في الحديث عن مليكته؛ كغيره من الفتية العابثين الحانقين على حكمها؛ فيقول شوقي على لسانها بعد أن صفحت عنه:

وَلَكِنْ لِنَنْسَ الَّذِي قَدْ مَضَى فَمِثْلُكَ تَابَ وِمِثْلِي عَفَا

أو يوظِّفها في إبراز التطابق والتساوي، كما في قوله على لسان (أنطونيو):

"سَمِعْتِ حَبْرًا مَلِكَتِي كَيْفَ اِبْتَكَرْ
كُلِّفَ أَنْ يَصْنَعَ سِـحْرًا فَشَـــعَرْ

فَيَرُدُّ (بولا الشاعر): **السِّـــحْرُ والشِّـعْرُ سَوَاءٌ فِي الأَثَرْ"**[٩٤]

٩١ يُنظر: أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية – محمد الشاوش: ١/ ١٣٠-١٣١

٩٢ لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النص) – محمد خطابي: ١٩

٩٣ لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النص) – محمد خطابي: ١٩

٩٤ مصرع كليوباترا: ٤٣

كما يستدعي أدوات المقارنة من أجل إبراز العلاقات الدلالية؛ ليسهِّل على المتلقِّي إدراك الفروق من خلال المقارنة، على نحو ما جاء على لسان (أنوبيس) في المونولوج الداخلي، حين طلبت منه الملكة أن يصلي لابنها (قيصرون):

"إِيزِيـــسُ كَيْفَ أُصَلِّي عَلَى ابْنِ يُولْيُـوسَ قَيْصَـــــرْ
أَبُوهُ عَـــالٍ وَلَكِـــنْ فِرْعَـــوْنُ أَعْـلَى وَأَكْبَـــر"[٩٥]

أو الوقوف على التَّشابهات في المواقف والأحداث والمصائر، كما فعل على لسان (أنطونيو) في لحظات الضعف والجزع والندم قبل انتحاره:

"كَانَ الْمُلْوكُ عَبِيدِي فَصِرْتُ عَبْدَ الحِسَانِ
وَلَسْتُ أَوَّلَ حُرٍّ اِسْتَعْبَدَتْهُ الغَوَانِـــي"[٩٦]

وحينئذٍ يُبادره قائده (أوروس)، مُقارنًا بينه وبين موقف (يوليوس قيصر) ومصيره المحتوم؛ يقول:

"فَمَـا أَنْتَ أَوَّلُ نَجْـــمٍ أَضَـــاءَ وَلَا أَنْتَ آخِـــرَ نَجْـــمٍ خَبَـــا
وَقَدْ تَنْزِلُ الشَّمْسُ بَعْدَ الصُّعُودِ وَتَسْقَمُ بَعْدَ اعْتِـــــدالِ الضُّحَـــا
وَيَا رُبَّ غَـــارٍ عَرَاهُ الجُـفُـــوفُ عَلَى هَامَـــةٍ قَدْ عَلَاهَا البِلَـــى
أَمَا لَكَ أَنْطُونيُـــو أُسْـــوةٌ بِيُولِيُـــوسَ قَيْصَـــرَ أَيْنَ انتَهَى"[٩٧]

فأدوات المقارنة عند شوقي أسهمت في تعزيز التماسك والاتساق في الحوار الشعري، من خلال حبك التماسك المنطقي للعلاقات، وخلق ترابط منطقي ودلالي بين الأفكار، وتيسير فهم التشابهات أو الفروق، كما حفزت المتلقي على التحليل والتفكير النقدي، حيث يُطلب منه ملاحظة الفروق والتشابهات، ممَّا يعزز فهمه للنص.

[٩٥] مصرع كليوباترا:١٧

[٩٦] مصرع كليوباترا: ٥٦

[٩٧] مصرع كليوباترا: ٥٧

- **أدوات الربط** (*Cohesive devices*)

اللغة ليست تجميعًا عشوائيًّا لألفاظ وتراكيب وجمل منفصلة، وإنَّما هي بنية مترابطة تتفاعل من أجل تخليق دلالة كليَّة، ومن هنا يبرز دور عناصر الربط (*Conjunction elements*) بوصفها وسائل لغويَّة تُسهم في سبك العلاقات بين المفردات والجمل، مِمَّا يجعل النَّصَّ أكثر تماسكًا، وأيسر فهمًا. وليست عناصر الربط أدوات تماسك نصيٍّ في ذاتها، وإنَّما تقوم بعمليات الاتساق والسبك بصورة غير مباشرة بفضل ما تمتلكه من معانٍ ودلالات مميزة. ونسعى في هذا المطلب إلى تحليل أدوات الربط وتصنيفها وفق العلاقات الدلاليَّة التي تُخَلِّقها.

- **أوَّلًا: الرَّبط الإضافيُّ** (*Additive Conjunction*):

وهو شكل من أشكال الربط يعتمد على الربط الجامع بين المكونات والعناصر التي تنتمي إلى الحالة نفسها، بمعنى أنَّها صحيحة كلها أو متحققة في إطار فضاء النَّصِّ[٩٨]، تستخدم فيه أدوات مثل: (الواو- كذلك)، أو في إطار علاقة التخيير (*disjunction*) بمعنى أنَّ الحالتين المترابطتين متاحتان في عالم النَّصِّ، وذلك من خلال أدوات مثل: (أو– أم – إمَّا)، كما يُمكن أن يندرج تحت علاقات الربط الإضافيِّ تلك العبارات التي "تحمل معنى التشابه الدلالي مثل: (على نحو مشابه– مثل هذا–بنفس الطريقة)"[٩٩]، وغيرها من ألفاظ المقارنات التشبيهية (*Comparative relations*) بهدف التأكيد على أنَّ الحالة الجديدة تمتلك الأثر نفسه، أو من خلال المقارنات المنفية حين يكون المعنى مغايرًا على نحو ما نجده من ألفاظ مثل (وفي المقابل - على العكس من ذلك – من ناحية أخرى)، كما يمكن الربط من خلال الألفاظ العبارات الدَّالَّة على التفسير (*expository*) نحو : (أقصد – أعني – بعبارة أخرى – ما أقوله هو)، أو الأدوات والعبارات التي تستهدف التمثيل (*examplifactory*)، نحو (الكاف– كأنَّ-

[٩٨] ينظر: علم لغة النص – عزة شبل: ١١١.

[٩٩] علم لغة النص – عزة شبل: ١١١.

مثل- على سبيل المثال)، وكذلك الألفاظ والعبارات التي تعمل على التخصيص نحو (خاصة – خصوصًا – على وجه الخصوص)، أو تلك الألفاظ والعبارات التي تؤدي عملية الربط والإضافة من خلال طرح فكرة عارضة خطرت في ذهن المتكلم كما في (بالمناسبة – بالمصادفة)[١٠٠].

فهذه الأدوات وغيرها تُسهم في الارتباط وتحقيق الاتساق، وخاصة عندما تكون العلاقات بين مكونات النَّصِّ مبهمة أو غير واضحة، كما تتيح للنَّاصِّ التأكيد على وجهة نظره، و"ممارسة التحكُّم في كيفيَّة استقبال المتلقي للعلاقات وتكوينها"[١٠١].

والنَّصُّ المسرحي يعتمد في بنائه على التبادل الحواري بشكل رئيس، إذ تنمو من خلاله الحركة الدرامية، وهنا تُسهم أدوات الربط الإضافي في الدفع بالأحداث، والحفاظ على تماسك العلاقات أثناء تبادل الأدوار الحواريَّة، وتسهم على المستوى التركيبي في الربط بين المفردات، أو بين المفردات والجمل، أمَّا على المستوى النَّصِّيِّ فيبرز دورها في الربط بين الجمل أو بين الأحداث والقضايا في عالم النَّصِّ من خلال الانتقال والتناوب أثناء التبادل الحواري، وتسهيل عمليات الانتقال من الإنشاء إلى الإخبار في إطار الثنائيات المتجاورة؛ كثنائية السؤال والإجابة ، يقول شوقي:

"كليوباترا: **"أَبِي أَعَلِمْتَ أَنَّ الْجَيْشَ وَلَّى وأَنَّ بَوَارِجِي أَبَتِ الْمُضِيَّا؟**

أنوبيس: **عَلِمْتُ، وَكَانَ ذَلِكَ فِي حِسَابِي وَذَا حَابِي بِهِ أَفْضَى إِلَيَّا**

كليوباترا: **وَهَلْ نَبَّاكَ عَنْ أَنْطُونيُوس؟ وَكَيْفَ جَرَتْ هَزِيمَتُهُ عَلَيَّا؟**

وَمَا أَدْرِي أَأَرْدَوْهُ قَتِيلًا صَبَاحَ الْيَوْمِ أَوْ أَخَذُوهُ حَيَّا؟"[١٠٢]

فالربط الإضافي بين مكونات بنية الحوار المعرفي الذي يستند إلى عمليات نقل الأفكار بين طرفي الحوار، والذي يرتبط هنا بوقائع مهمة تُسهم في الدفع بحركة الأحداث وتمهِّد لأحداث كبرى تالية، فـ(الواو) في الحوار السابق أسهمت في التدرج والتفريع

[١٠٠] ينظر: علم لغة النص – عزة شبل: ١١١.

[١٠١] علم لغة النص – عزة شبل: ١١١.

[١٠٢] مصرع كليوباترا: ٧١

وسبك البنية الاستفهامية الممتدة على لسان (كليوباترا)، وهو يضبط الإيقاع التراكمي للانفعال، الذي يعكس شعورًا طاغيًا بالحيرة والقلق العميق، يدعمها في ذلك الربط التخييري بـ (أو) الذي يصدق على محتوى واحد فقط في سياق المخاوف التي تنتابها، وهو ما يُفصِّل دوافع الشعور بالقلق والحيرة، كما عملت الواو على ربط الأحداث وإضافة عناصر إخبارية جديدة في بنية التركيب الخبري على لسان (أنوبيس)، ليظهره في صورة الحكيم الفطن العالم ببواطن الأمور وخفاياها، فكل ذلك يعزّز التماسك الداخلي للحوار، ويسهم في اتساق البناء الحواري بين الشخصيتين عبر بنية تفاعلية منسجمة دون فجوات أو انقطاع.

وتقوم أدوات الربط الإضافي بالتوسيع والامتداد من خلال إدخال معلومات جديدة، والإسهام في عمليات التكثيف الدلالي عبر فضاء النص المسرحي بفعل أدوات التخيير، أو التعيين، أو التفصيل من خلال الإمكانات التي توفرها أدوات مثل (أو- أم – إمَّا):

يقول شوقي على لسان ليسياس: **"قُلْ لِي أَحيٌّ فِي البِلَادِ مُشَرَّدٌ هُوَ أَمْ لَهُ قَبْرٌ فِي البِلَادِ يُــزَارُ"**[١٠٣]

ويقول على لسان كليوباترا: **"أَبِي تَهْــزَأُ أَمْ بِالْمَيْــ ــت أَمْ بِالْمَوْقِــف الضَّنْــكِ"**[١٠٤]

ويقول على لسان حابي: **"فَهُنَاكَ خَاتِمَـةُ الصِّراعِ إمَّـا الدَّمَـارُ بِهِ وَإمَّــا الغَــارُ"**[١٠٥]

ويقول على لِسَانِ كليوباترا: **"هُنَالِكَ يُقْضَى مَصِيرُ البِـلَادِ فَإمَّــا الْبَقَاءُ وإمَّــا الفَــنَا"**[١٠٦]

وهذه الأدوات إلى جانب تنظيمها لعلاقات التوالي، وما يُفضي إليه استعمالها من تناسق وتوازٍ، تُسهم في سبك العلاقات التركيبية بين الألفاظ، وتعمل على تراكم الدلالة وتماسك علاقاتها.

---

[١٠٣] مصرع كليوباترا: ٢٣

[١٠٤] مصرع كليوباترا: ٨٤

[١٠٥] مصرع كليوباترا: ٢٤

[١٠٦] مصرع كليوباترا: ٢٨

ولا يُسهم الربط الإضافيُّ في تسهيل عمليات الامتداد والتوسعة وتيسير الانتقال الحواري فقط؛ بل يمتد أثره ليُسهم في بناء الأحداث وتتابعها ونسج بنية الوصف الشعوري وتتابع حركته وتآزر دلالاته، وخاصَّة ما يرتبط منها بالأحداث الرئيسة التي تُمثِّل ذروة التوتر الدِّراميّ، يقول شوقي على لسان (كليوباترا):

"الْيَوْمَ أَقْصَرَ بَاطِـــلِي وَضَـلَالِـــي وَخَلَتْ كَأَحْلَامِ الْكَرَى آمَـــالِي

وَصَحَوْتُ مِنْ لَعِبِ الْحَيَاةِ وَلَهْـــوِهَا فَوَجَدْتُ لِلدُّنْيَا خُمَـــارَ زَوَالِ

وَتَلَـفَّتَتْ عَيْنِـــي فَلَا بِمَواكِبِـــي بَصُرَتْ وَلَا بِكَتَائِبِي وَرِجَـــالِي

وَطِئَتْ بُسَاطِي الْحَادِثَاتُ وَأَهْرَقَتْ كَأْسِي وَفَضَّتْ سَامِرِي ونِقَالِي"[١٠٧]

حيث تتابع الجمل وما تحويه من أبنية دلالية على المستوى التركيبي في إطار الربط الإضافي، الذي يُسهم في البناء الوصفي لتلك اللحظات الفارقة، حين تصطرع في نفسها حالة شعورية شديدة التكثيف والتوتر، وهي اللحظات التي قرَّرت فيها الانتحار بعد أن فقدت حبيبها وانهار مُلكها وتكشَّفت أمامها حقيقة الوجود، وهو ما يبرز دور الربط الإضافي في تماسك هذا البناء الوصفي الذي يصوِّر هذه الحالة الشعورية المكثفة من خلال تتابع أدوات الربط الإضافي ، إذ تقوم (الواو) التي تكررت في عشرة مواضع بإضافة المعلومات التي تشكِّل لَبنات هذا الوصف، وتتضافر معها (الفاء) التي وردت في موضعين من أجل التسبيب والتعقيب.

وتأتي علاقات التشبيه في عالم النَّصِّ لتربط بين طرفين تجمعها سمات وتفرقهما أخرى، فكليوباترا المرأة الجميلة:

" كُلَّ يَومٍ تَتَجَـــلَّى سَاعَـةً هَاهُنَا كَالشَّمْـــسِ في عِزِّ ضُحَاهَا"[١٠٨]

[١٠٧] مصرع كليوباترا: ١٠٣

[١٠٨] مصرع كليوباترا: ١٠

تلك الجميلة شديدة الثقة بجمالها تناجي الموت الذي يحيط بها، ولا يشغلها إلَّا أن يحفظ الموت جمالها، وهنا تجتمع أداتان من أدوات الربط التشبيهي (الكاف)، و(كأنَّ)؛ فتقول:

"حَتَّى أَمُوتُ كَمَا حَييتُ كَأَنَّنِي بَيْتُ الْخَيَـــالِ وَدُمْيَةَ الْمَثَّـــــالِ

وَكَأَنَّ إِغْمَاضَ الجُفُونِ تَنَاعُسٌ وَكَأَنَّ رَقْدَتِي اضْطِجَــاعُ دَلَالِ"[١٠٩]

وتلك الجميلة قويةٌ تعفو عن الزَّلَّات في سبيل مصلحة الوطن، فمن خلال الربط التشبيهي يربط شوقي بين موقفين متناقضين، تقول في عتابها لـ (حابي):

"وَلَكِنْ لِتَنْسَ الَّذِي قَدْ مَضَى فَمِثْلُك تَـــــابَ وَمِثْلِي عَفَــا"[١١٠]

فهذه الأدوات الرابطة أسهمت في سبك العلاقات الداخلية عبر نسيج النَّصِّ؛ لتضفي عليه مزيدًا من التماسك والاتساق.

- **ثانيًا: الربط الاستدراكي** (*contra junction Conjunction*):

وهو شكل مختلف من أشكال الربط يعتمد على معلومات غير مترابطة أو متعارضة، تخالف التوقُّع المستمد من وقائع أو معلومات سابقة في إطار النَّصِّ[١١١]، يقول (دي بوجراند):"ويربط الاستدراك *contra junction* على سبيل السلب صورتين من صور المعلومات بينهما علاقة تعارض *antagonistically* إذ تكونان في بيئتهما متحدتين أو متشابهتين أو أنَّ ذلك يكون بتناولهما لموضوعات بينها علاقة لكن من خلال تجمُّع غيرِ متوقَّعٍ في التنشيط الموسع، وقد يكون كل من الصورتين صادقًا بالنسبة لعالم النص، ولكن تعلق كل منهما بالآخر غير واضح"[١١٢]، ومن ثمَّ يلزم تنبيه المتلقي إلى ذلك، وتستخدم أدوات وعبارات للربط بين هذه الوقائع المتعارضة التي تتوضَّع في الغالب في الجمل الطويلة الموسَّعة حيث يكون التعارض واضحًا بصورة أكبر، ومن هذه

---

[١٠٩] مصرع كليوباترا: ١٠٢

[١١٠] مصرع كليوباترا: ٢٦

١١١ انظر: علم لغة النص – عزة شبل: ١١١.

١١٢ النص والخطاب والإجراء – روبرت دي بوجراند: ٣٤٦-٣٤٧

الأدوات والعبارات ما نجده في استخدام (بل - لكن– مع ذلك – في الواقع – في الحقيقة - فعليًّا – في المقابل – على الرغم من – مع أنَّ – إلا أنَّني ... إلخ)[١١٣]، للتعبير عن التغيير الاستدراكي المفاجئ لمجرى بعض الأحداث أو المعلومات في سياق تلك السلسلة الكلاميَّة .

وفي نصٍّ يصوِّر عالَمًا مليئًا بالتناقضات والصراعات يبرزُ دورُ الربط الاستدراكي التَّقابُليِّ في الجمع بين الأحداث والمواقف التي تخالف التوقُّع وتصل أحيانًا إلى حدِّ النَّقيض، ففي هذا العالم الظنين المليء بالشكوك والدسائس والفتن، تتحصن الملكة بخلصائها وفي مقدمتهم وصيفتها (شرميون)، فتقول في حديثها إليها:

أَنْتِ لِي خَادِمٌ وَلَكِنْ كَأَنَّـــا فِي الْمُلِمَّاتِ أَهْلُ قُربَى وصِهْرِ[١١٤]

فجاء الاستدراك بـــ (لكنْ) للربط بين المعاني التقابلية المتناقضة التي تحكم علاقتها بوصيفتها المخلصة، تعضده روابط من مستويات أخرى كالرابط الإضافي التشبيهي في (كأنَّ)، والربط الإضافي التجميعي بـــ (الواو) وهو ما أسهم في تفسير تلك العلاقة المتقابلة واقعيًّا؛ إذ أضحت متَّسقة في نسيج النَّصِّ من خلال هذا الرابط الاستدراكي.

وأنطونيو ذلك البطل الذي تراه كليوباترا "محور الأرض وميزان الشعوب"[١١٥]، وهو ذاته ذلك العاشق المتيَّم الذي أضعفه العشق حتى أضحى لا يقوى على وداعها؛ وهذا التقابل يسبكه الاستدراك؛ فيحقق له الاتِّساق على مستوى النَّصِّ، يقول شوقي:

وَلَسْتُ أَقُولُ مَلَاكِي الوَدَاعَ وَلَكِنْ أَقُولُ إِلَى الْمُلْتَقَى[١١٦]

ومن الظواهر الفريدة في استعمال هذا الشَّكل من أشكال الربط، ما جمع فيه شوقي بين (بَلْ) و(لكنْ) ليُظهر لنا جليًّا ما يدور في عالم النَّصِّ من تناقضات وتقابلات،

---

١١٣ انظر: علم لغة النص – عزة شبل: ١١١.

١١٤ مصرع كليوباترا: ٢٦

١١٥ مصرع كليوباترا: ١٩

١١٦ مصرع كليوباترا: ٥٣

لا تنال مشاعرهم ومواقفهم فحسب، بل تنسحب إلى مفهومهم وتفسيرهم لتلك المشاعر؛ ولننظر إلى هذا الحوار الذي يدور بين أنطونيو - وهو يصارع الموت بعد أن طعن نفسه - وأحد جنود روما:

أنطونيو: **وَيْحِي أَحَيٌّ أَنَا جَرِيـــــحٌ؟ مَاذَا يُرِيدُ القَضَاءُ مَـــاذَا**

جُنُـــودُ أُكْتَافَ أَدْرَكُونِـــي يَا لَيْتَنِي مِـــتُّ قَـــــبْلَ هَذَا

جندي: **لَا بَلْ جُنُـــودُك لَكِـــــنْ خَانُوكَ حُـــبًّا لِرُومَـــــــا**[١١٧]

فهذا الموقف شديد التناقض في إطار عالم النص الذي يعجُّ في الأساس بالتناقضات، وتحوط جنباته الخيانة والغدر في مقابل الوفاء والإخلاص، وتختلف وجهات نظر شخوصه حول مفهوم هذين الشعورين، وما صدقيتهما، فخيانة القائد هي ذاتها إخلاص ووفاء وحبٌّ للوطن، وهذا الموقف المتناقض يَظهر شديد الاتساق على مستوى النَّص من خلال النَّاصِّ المتمكن من أدواته، المبدع في نقل هذه الدلالات المتناقضة إلى المتلقي عبر نسيج نصيٍّ متماسك متَّسقٍ، لا يستشعر معه المتلقي تناقضًا أو خللًا أثناء عملية التلقِّي بفضل توظيفه الدقيق لروابط الاستدراك (بل)، و(لكن)، مما ينبّه المتلقي إلى تلك التناقضات في سياق هذا النموذج الحواري المرتكز على الثنائية المتجاورة للسؤال والجواب، والتي مثل فيها حرف الجواب بالنفي وروابط الاستدراك العامل الأساس في سبك هذه الدلالات المتناقضة واقعًا، من خلال بنية لغويَّة حوارية تحققت فيها أعلى درجات التماسك والاتساق.

- **ثالثًا: الرَّبطُ السَّببيُّ (*Causal Conjunction*):**

ويأتي تصنيف هذا الشكل من أشكال الربط في إطار العلاقات السببية الرئيسة؛ كالعلة (*reason*)، والنتيجة (*result*)، والغاية (*purpose*)، والشرط (*condition*)، حيث تُصنَّف العناصر والمعلومات إلى علة ونتيجة وغاية، وتستخدم في

[١١٧] مصرع كليوباترا: ٧٦

إطاره وسائل الربط القائمة على السببية، مثل (الفاء- كي– اللام - لذلك - لأنَّ - مادام - من حيث - لهذا - بناء على هذا - ومن ثَمَّ - نتيجة لـ - بسبب ... إلخ)[١١٨].

وفي الإطار ذاته "يستخدم (دي بوجراند)، و(دريسلر) مصطلحًا آخر هو التبعية *subordination* حيث يعتمد عنصر على وجود عنصر آخر، ويندرج تحتها علاقة السبب والنتيجة، والعلاقة الزمنية، والعلاقة الشرطية، وتعبر عنها الأداة (إذا) حيث تكون الأحداث والسياقات في عالم النص ممكنة أو محتملة أو ضرورية."[١١٩]

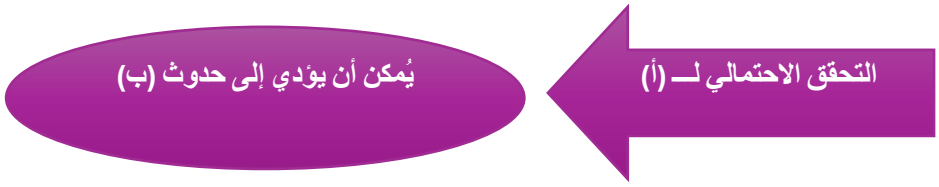
وتُسهم علاقات الربط السببي في تماسك نسيج النص، بيد أنَّها تبدو أكثر دقة وصعوبة من علاقات الربط الأخرى، إذ يتطلب الأمر فيها مزيدًا من التَّمحيص؛ لأن هذا الشكل من العلاقات يتضمن قدرًا من التفسير، ومن ثمَّ يتعيَّن التَّدقيق في عمليات رصد العلاقات وتحديدها، وفي هذا الإطار أيضا يجب التمييز بين علاقات التسبيب والعلاقات الشرطية، فالرَّبط السَّببيُّ يعتمد على استدعاء معلومات أو أحداث سابقة لتربطها بجملة لاحقة لها، أمَّا في حالة الرَّبط الشرطي فإنَّ الجملتين ترتبطان من خلال تصدير أداة وظيفية تقوم بالربط التعليقيّ الاحتماليّ لجملتين لاحقتين، ففي إطار علاقة التسبيب فإنَّ المطلب المنطقيَّ يستلزم أن يكون وجود إحداهما سببًا في وجود الأخرى، أمَّا في حالة التَّعالق الشَّرطيَّ فإنَّ التَّحقُّق الاحتماليَّ لحدوث إحداهما، يمكن أن يؤدي إلى حدوث الأخرى، وهو ما يمكن تمثيله في الشكل التالي:

[١١٨] يُنظر: النص والخطاب والإجراء – روبرت دي بوجراند: ٣٤٩.

[١١٩] علم لغة النص – عزة شبل: ١١٣.

في علاقة التسبيب

في حالة التعالــق الشرطي



ومن أكثر الروابط التي وظَّفها شوقي في هذا الإطار (الفاء)، إذ تعمل على الربط وإحكام التسبيب بين جملتين أو أكثر، إلى جانب ما تدلُّ عليه من ترتيب وتعقيب للقضايا والأحداث المتحققة في عالم النص؛ يقول شوقي على لسان الوصيفة (شرميون):

كَثُرَتْ أَمْسِ فِي الإِيَابِ الأَقَــاوِيـــــــ ـــــــلُ وَظَنَّ الظُّنُونَ مَنْ لَيْسَ يَدْرِي
فَأَذَعْتُ الَّذِي أَذَعْتُ عَنِ النَّصْـــــ ـــــرِ وَأَسْمَعْتُ كُلَّ كُـــــوخٍ وَقَصْـــرِ
خِفْتُ فِي خَاطِرِي عَلَيْكِ الْجَمَاهِيـــ ـــــرَ وَأَشْفَقْتُ مِنْ عِدًى لَكِ كُثْـــــــرِ
فَاغْفِرِي جُرْأَتِـــي فَيَا رُبَّ ذَنْـــبٍ يَتْعَبُ الْعُـــذْرُ فِيـــهِ مَهَّـــدْتِ عُـــذرِي[١٢٠]

فربطت فاء التسبيب بين مضمون الأبيات في هذه الجملة الحوارية في إطار تدرج الأحداث وسرعة تعاقبها عبر نسيج النَّصّ؛ فالفاء في البنية التركيبية الفعلية (فَأَذَعْتُ) ببنيتيها الإسناديتين من الفعل الماضي المسند إلى ضمير الباث للخبر وهو الوصيفة، وقُيّد المفعول به الذي يُمثِّل بؤرة هذه الجملة بالاسم الموصول وصلته

[١٢٠] مصرع كليوباترا: ١٨

المدعومة بالربط الإضافي بالواو؛ لتفصح عن السبب الحقيقي لما أقدمت عليه من مكر وتدبير بإذاعة ذلك النبأ المكذوب عن النصر المزعوم خوفًا على سيدتها من غضبة الجماهير، وحقد الرجال الطامعين حين كثرت الشائعات والأقاويل إبان عودتها منسحبة بأسطولها؛ وفي هذا التبرير سبب لأن تطلب الصفح والغفران؛ فجاءت الفاء في (فَاغْفِرِي) للربط بين السبب الذي أفصحت عنه، والطلب الذي ترجوه وهو الغفران والصفح عن هذا الذنب الكبير. وقد أسهم الربط الإضافي بـ (الواو) في عمليات الامتداد ونسج البنية الوصفية في سياق إفصاحها عن السبب، ويمتد الربط السببي بـ (الفاء) في ثنايا الجملة الحوارية التالية على لسان كليوباترا في معرض تبريرها الانسحاب من المعركة وتغليبها لمصلحة الوطن على حبها لأنطونيو؛ فتقول:

قُلتُ رُومَا تَصَدَّعَتْ فَتَرَى شَطْـ ـــرًا مِنَ الْقَـوْمِ فِي عَدَاوَةِ شَـطْرِ

...

فَتَأَمَّـلْـتُ حَالَتِـــي مَلِـــيًّا وَتَدَبَّرْتُ أَمْرَ صَـحْوِي وَسُـــكْرِي
وَتَبَيَّـنْـــتُ أَنَّ رُومَـــا إِذَا زَا لَتْ عَنِ الْبَحْرِ لَمْ يَسُدْ فِيهِ غَيْرِي
كُنْتُ فِي عَاصِفٍ سَلَلْتُ شِـرَاعِيَ مِنْهُ فَانْسَـلَّتِ الْبَـوَارِجُ إِثْـرِي
خَلُصَتْ مِنْ رَحَى القِتَـالِ وَمِمَّا يَلْحَقُ السُّفْنَ مِنْ دَمَـارٍ وَأَسْـرِ
فَنَسِيتُ الْهـوَى وَنُصْـرَةَ أَنْطُنْـ ـــيُوسَ حَتَّى غَدَرْتُـهُ شَـرَّ غَـدْرِ[١٢١]

وهنا يتسلَّح شوقي بالرابط السببي الترتيبي (الفاء) في (فَتَأَمَّـلْـتُ)، و(فَانْسَـلَّت)، و(فَنَسِيتُ)، والرابط السَّببيّ التَّعليليّ (حَتَّى) في إطار بنية تركيبية متماثلة تتمظهر للمتلقي في شكل الجملة الفعلية المرتكزة على الفعل الماضي المناسب لطبيعة الموقف، والفاعل المضمر الذي يُمثلُ الباثَّ لهذا الخبر وهو (كليوباترا)، والمفعول الذي يأتي ظاهرًا أو مؤوَّلًا مدعومًا بأداة الربط الإضافي (الواو)، أو بالربط الشرطي لتحقيق أعلى درجات التماسك، وهنا يجتهد شوقي من أجل تبرير وجهة نظره، ودفاعه عن موقف كليوباترا،

[١٢١] مصرع كليوباترا: ١٩

وهو الموقف الذي يناقض كل الروايات التاريخية حولها، كما أنَّ هذه الروابط السببية تساعد المتلقي على التَّفكُّر من أجل استكشاف الأسباب والعلل لما طرحه شوقي من أفكار غير متوقعة؛ قام ببثها في مفاصل النَّصِّ، يُظهر من خلالها وطنيتها وجدارتها بمُلك مصر، وهو ما يُسهم في نسج خيوط التماسك في عالم النص ويتماهي مع البنية الكلية للنَّصِّ. يُعضِّد ذلك أيضًا ما نلحظه في هذه الجملة الحوارية من علاقات سببية خارج نطاق أدوات الربط التركيبي، وهو ما نستنتجه من دلالاتِ أفعالٍ مثل: (تَبَيَّـنْتُ)، و(خَلُصَتْ).

وتأتي (لام التعليل) لتشارك في إحكام الربط السببي، ومن نماذجها تلك المحاورة بين (كليوباترا) و(أوكتافيو) حين تجرَّأ أحد جنود روما بكشف الغطاء عن جثمان (أنطونيو) المسجَّى أمامهم ليتأكَّد من حقيقة موته؛ فنهرته كليوباترا على فعلته:

كليوباترا: **مَكَانَكَ يَا عَبْدُ لَا تَهْتِكَنَّ عَلَى سَيِّدِ الْهَالِكِـــينَ القِـــنَاعْ**

تُرِيدُ لِتَكْشِفَ عَنْهُ الغِطَاءَ عَسَى تَحْتَهُ حِيلَةٌ أَوْ خِـدَاعْ[١٢٢]

أكتافيو: **أَنَاتَـــكِ سَيِّـــدَتِي إِنَّـــهُ فَتًى طَاهِرُ القَلْبِ حُرُّ الطِّبَـــاعْ**

أَرَادَ لِيَحْتَاطَ لِي جُهْـــدَهُ وَيُخْلِصُ فِي خِدْمَتِي مَا اسْتَطَاعْ[١٢٣]

فاللام التعليلية تكشف على المستوى التركيبي عن دلالات كامنة، ما كان للمتلقي أن يلحظها دون توظيف هذا الرابط السببي؛ فكليوباترا تتفطن إلى سبب جرأة هذا الجندي المخلص لسيده، وتعلل ذلك بأنَّه أراد أن يكشف عنه الغطاء ليتأكَّد من حقيقة موته، وأنَّه ليس ثمة حيلة أو خداع، ومن ثمَّ يعلل (أوكتافيو) ذلك بأنَّ فعل الجندي قد جاء من باب الاحتياط والإخلاص.

ويُكْثِرُ شوقي من (الرَّبط الشَّرطيّ)، وتتنوع أدواته وصوره عبر نسيج النَّصِّ المسرحيِّ، وتتنوع معها وظائفه ودلالاته، وعلى الرُّغم من أنَّ العلاقات الشَّرطيَّة من

[١٢٢] مصرع كليوباترا: ٨٤

[١٢٣] مصرع كليوباترا: ٨٥

أبرز العلاقات الدلالية التي اهتمَّ بها نحو الجملة، إذ أفردت له مباحث مستقلة، فقد انصبَّ اهتمام النحاة على أدواته وأركانه، والعلاقات العامليَّة وما تحدثه من أثر تركيبي، والخصائص الإعرابية المترتبة على هذا الأثر، وكذلك الانزياحات التي قد تطرأ على أنماطه التقليدية في إطار التَّعليق الشرطي لاحتمالية حصول مضمون جملة بحدوث مضمون جملة أخرى، لكنَّ كلَّ هذا الاهتمام يفتقر إلى التركيز على الدور الرئيس الذي تضطلع به هذه الأدوات في الربط بين أجزاء الكلام، وما ينجم عنها من أثر دلالي.

وتتباين الأدوات المستعملة في عمليات الربط الشرطي ما بين حروف المعاني (إنْ - إذما)، والأدوات الأخرى المحوَّلة من الظرفية الزمانية، نحو: (إذا – لَمَّا – أيَّان – متى)، أو الظرفية المكانية، نحو: (حيث– أنَّى)، أو الاسمية، نحو: (كيف)، أو المبهمات ذات الطابع الضميري المحيل إلى غير محدد، نحو: (مَنْ – ما – أيّ)، وهي الأدوات التي تستعمل في الربط الإمكاني الاحتمالي، إلى جانب الربط الشرطي الامتناعي، في نحو: (لو– لولا)[١٢٤]، وفي هذا الإطار تُعَدُّ (إنْ) أُمَّ الباب في أدوات الشَّرط، أو كما نَقَلَ (سيبويه) عن الخليل أنَّها "أُمُّ حروف الجزاء."[١٢٥]

والبنية التركيبية الشرطية تأتلف من بنيتين إسناديتين تربطهما أداة شرط في سياق أحداث مستقبلية، ومن ثَمَّ فإنَّ الأفعال في أحياز الشرط لا ترتبط بزمنها الصرفي المستمد من الصيغة على نحو ما نجده في (نحو الجملة) بفعل الانفكاك التحليلي لمفهوم الزمن والجهة، وما أسفر عنه من قصور في الكشف عن طبيعة الأدوات التي تنصرف إلى الزمن، والأدوات التي تُخصِّص جهة الفعل وتمامه أو استمراره، وهو ما انسحب أيضا إلى عدم التفرقة بين أوجه الزمن النحوي الذي تعبر عنه الصيغة، والزمن الذي يُسفر عنه السياق[١٢٦]. وهو ما نلحظه حين تكون أداة الشرط (إنْ)، ويكون فعل الشرط هو الفعل (كان)، فيختلف النحاة حول زمن الفعل، وهل يبقى الفعل في إطار الزمن

[١٢٤] ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها – تمام حسان: ١٢٣

[١٢٥] الكتاب – سيبويه: ٦٣/٣

[١٢٦] ينظر: اللغة العربية معناها ومبناها – تمام حسان: ١٢٩-١٣٠

الماضي المستمد من الصيغة أم يتحوَّل إلى الاستقبال بأثر من أداة الربط الشرطي؟[١٢٧] والسبب الرئيس في هذا الخلاف هو أنَّ النحاة قد فرضوا الدلالات الزمنية للبنى الصرفية على الزمن النحوي السياقي، وهو ما أفرز إشكاليات في التطبيق؛ فنسبوا المُضي إلى الصيغة منعزلةً، ونسبوا الاستقبال إلى الأداة، ولجئوا إلى التأويل كما فعل (الزمخشري) في الكشاف حين تعرَّض لتفسير قوله تعالى: ﴿وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ﴾[١٢٨]، إذ يقول: "فإنْ قُلتَ كيف جاز الجمع بين: (إنْ) الذي هو للاستقبال، وبين (كان)؟. قلت: لأنَّ المعنى أن يعلم أنَّه كان قميصه قُدَّ"[١٢٩]، فالخلاف في الأساس يعود إلى الوظيفة التي يقوم بها فعل الكينونة (كان) في إطار الجهة (*aspect*) وتخصيص دلالة الفعل "إمَّا من حيث الزمن، وإمَّا من حيث الحدث."[١٣٠]

ولننظر إلى ما قاله (شوقي) على لسان (أنطونيو) مُخاطبًا وطنه (روما):

إِنْ كَانَ مَوْتِي كُلَّ مَا تَبْغِينَهُ فَهُنَاكَ هَأَنَذَا أَمُوتُ هُنَاكَ [١٣١]

حيث يأتي الرَّبط الشَّرطيُّ بـ (إنْ) في إطار التَّعالق السَّبَبِيّ بين أحداث مستقبلية لم تقع بعدُ، وإن جاءت صيغة الحدث بالفعل الماضي لتخصيص جهة الفعل، "بواسطة الدلالة على الاقتران الزماني بين حدثين مدلول عليهما بعنصرين مختلفين في الجملة"[١٣٢]، وهو ما يُسهم في التَّماسك التركيبيّ والدَّلاليّ لبنية الحوار المسرحيّ، ويبثُّ شوقي من خلالهما مقصديَّات عُليا في إطار البنية الكليَّة للنَّصّ التي تحمل رؤيته، ويؤكد حرصه على أن يُمسك المتلقِّي بخيوط هذه البنية في إطار من الوعي والفهم والتفسير

---

[١٢٧] انظر حول هذا الخلاف: الدر المصون في علوم الكتاب المكنون – السمين الحلبي: ٦/٤٧٣ [تحقيق أحمد محمد الخراط – دمشق – دار القلم – ١٩٨٦]

[١٢٨] يوسف: ١٢/٢٧

[١٢٩] يُنظر: الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل – الزمخشري: ٣/٢٧٤ [تحقيق عادل أحمد عبد الموجود، علي محمد عوض – الرياض – العبيكان – ١٤١٨هـ / ١٩٩٨ م]

[١٣٠] اللغة العربية معناها ومبناها – تمام حسان: ٢٥٧

[١٣١] مصرع كليوباترا: ٦١

[١٣٢١٣٢] اللغة العربية مبناها ومعناها – تمام حسان: ٢٥٧

لتفاصيل الإسقاطات التي تتشكَّل من خيوطها البنيةُ الدلاليَّة الكليَّةُ التي تدور حول الوطن؛ فمَن خان وطنه من أجل الانغماس في الملذات والشهوات، فلا بُدَّ أن يتجرَّع كأس الخيانة من اليد ذاتها التي خان وطنه من أجلها، وسيموت وحيدًا شريدًا، وهي (الثيمة *theme*) الرئيسة التي ينبني عليها نسيج الأحداث في النَّص المسرحي التي أراد (شوقي) من خلالها أن يُظهر (كليوباترا) في صورة الملكة الوطنية المخلصة، وفي المقابل يُمثِّل (أنطونيو) المعادل الموضوع للفكرة المناقضة وهي خيانة الوطن والمصير المحتوم المرتبط بها، وهي أن يموت الخائن ذليلًا منبوذًا شريدًا لا يجد أرضًا حنونًا تحتضن جثمانه، ومن اللافت في هذا الإطار أن يختار شوقي لتلك اللحظة كلمات مثقلة بحرف الهاء الحنجري للتعبير عن نفس (أنطونيو) المثقلة بالعذابات والهموم وشعوره بالخزي والعار.

ونلحظ هنا أنَّ البنية التركيبية الشرطية في البيت السابق تأتلف من بنيتين إسناديتين أولاهما منسوخة بفعل الكينونة، والأخرى فعلية تربطهما أداة شرط في سياق أحداث مستقبلية، ويُلحُّ من خلال التكرار الظرفي على زمان حدث الفعلين في البنيتين الإسناديتين وهو في كلتيهما حدث مستقبلي أفصحت عنه معاني الزمن والجهة التي أفرزها الإلحاح على الظرف (هناك) حتى بدت البنية الإسنادية الثانية (أموتُ) في ظل ما اعتراها من عوارض تركيبية، وكأنَّها معترضة بين ظرفين للتأكيد على الجهة المحددة للزمن النحوي، وأسهم فعل الكينونة في سبك ذلك الاقتران الزماني لحدثين دلَّ على كُلِّ واحد منهما عنصر مختلف حين دلَّت الأداة على الاستقبال ودلَّت صيغة الفعل على الـمُضي، وكما يقول الدكتور (تمام حسان) فإنَّ الزمن "وظيفة في السياق لا ترتبط بصيغة معينة دائمًا، وإنَّما تُختار الصيغة التي تتوافر لها الضمائم والقرائن التي تُعين على تحميلها معنى الزمن المعيَّن المراد في السياق"[١٣٣]، كما نشير هنا إلى أنَّ الربط الإضافيَّ بفاء الجزاء يُمثِّل قرينة لفظية دالَّة على أنَّ ما اقترنت به الفاء هو جواب

[١٣٣] اللغة العربية معناها ومبناها – تمام حسان: ٢٤٨

الشرط، إذ لو زالت لاحتملت أن تكون الجملة الثانية على الاستئناف أو أن يقع اللبس في الكلام.

ويستمر شوقي في إبداعه الشعري معتنيًا بهيكله التركيبيّ الذي يفتح من خلاله البابَ للمتلقي من أجل الولوج إلى أعماق دلالاته، ومتابعة حركة العلاقات الداخلية في عالم النَّصِّ المسرحي من خلال صور فريدة في سبك التراكيب الشرطيَّة؛ فيقول على لسان (كليوباترا) مخاطبة القائد الرومانيَّ رسول (أوكتافيوس):

وَلَهُ الشُّكْرُ إذا لَمْ يَأْتِ أَوْ إنْ هُوَ جَاءْ[١٣٤]

فهنا يرصف لنا شوقي بنيتين شرطيتين بأداتين مختلفتين وظيفةً ودلالةً تعتريهما عدةُ عوارضَ وانزياحاتٍ. أولاهما غير جازمة شاع ربطها بالدلالة على اليقين، وعلى الرغم من هذا فقد جاء الفعل بعدها في سياق النفي، والأخرى جازمة تقوم بالربط الشرطي الذي يساوره الشَّكُّ في كثير من الأحوال، وبعيدًا عن الخوض في الخلاف المشهور بين البصريين والكوفيين حول الجملة السابقة عليهما، وهل هي دليل على الجواب المحذوف أو هي الجواب عينه كما ذهب الكوفيون؟ فقد اشتركتا سويًّا في دليل واحد أو في جواب واحد؛ لتظهرا معًا أشدَّ تماسكًا وتلازمًا على الرغم من أنهما في المستوى الشَّكليّ جُملتان، فـ (الشُّكر) ملازم له في الحالين، وهو ما يظهر عبقريَّة شوقي في سبك هذه التراكيب السطحية التي تحمل في ظاهرها جملة من المتناقضات التي يبدو أنَّه تَقَصَّدها ليفتح من خلالها للمتلقي بابًا يَلِجُ منه إلى عالم النص وما يحمله من تناقضات ومفارقات، فالبيت يُبرز في دلالته الظاهرة كُلَّ معاني الذِّلَّة والخضوع التي تشعر بها كليوباترا، وهي تشكر القائد المنتصر (أوكتافيوس) إنْ لبَّى دعوتها له بالزيارة أو لم يُلبِّ، وهو ما أساء رسولُ أوكتافيوسَ فهمَهُ، وعبَّر عنه في الجملة الحواريَّة التَّالية بقوله:

سَأَذْكُرُ مَـــوْلَاتِي لِمــوْلَايَ قَيْصَـــرٍ وَأَنْقُـــلُ مَا أَبْدَيْتِ مِنْ رَغَبَـــاتِ

وَلِمَ لَا يُلَبِّي دَعْوَةَ الْحُسْنَ طَائِعًا وَيَسْعَى لَهُ مُسْتَعْجِلَ الخُطُوَاتِ؟

[١٣٤] مصرع كليوباترا: ٩٨

وَقَدْ كَـــانَ يُولِيُـــوسٌ يَقُـــومُ بِبَابِهِ وَيَمْثُـــلُ أَنْطُونْيُـــوسُ فِي العَتَبَـــاتِ[١٣٥]

فقد أساء القائد الرسول فهمًا، وظنَّ بها الظنون، وكأنَّها غانية تبحث عن رفيق جديد، وهنا تبادره كليوباترا بكبرياء وأنفة:

أَسَأْتَ أَخَـــا الرُّومَـــانِ فَهْم إِشَارَتِي[١٣٦]

فالبيت النموذج الذي نحن بصدده يحمل في دلالته الظاهرة دلالات استمدَّها القائد الروماني من معلومات ووقائع سابقة في فضاء النَّصِّ حول علاقة كليوباترا السابقة بيوليوس قيصر وأنطونيوس، وهو ما أفصح عنه في جملته الحوارية التالية، بينما البنية الدلالية الكامنة التي أراد شوقي للمتلقي أن يُمسك بأطرافها، وهي أن يقف على مراميه وأهدافه في الدفاع عن كليوباترا التي أساء إليها معاصروها قبل أن يظلمها التاريخ، وهو ما يثير الشَّغف والتَّوقُّع لدى المتلقي عبر الجمل الحوارية التالية على امتداد النَّصِّ المسرحيِّ.

ويرتكز الرَّبط السَّببيُّ الشرطيُّ الامتناعيُّ على فكرة الامتناع أو الوجود، وما يكون منه قائمًا على الامتناع يمتنع فيه الجواب لامتناع حصول الشرط، فرابط السببية فيه ينعقد على الامتناع مع (لَوْ)، كما في قوله تعالى :﴿ وَلَوْ آمَنَ أَهْلُ الْكِتَابِ لَكَانَ خَيْرًا لَّهُم ﴾[١٣٧]، وما يكون قائمًا على الوجود يمتنع فيه الجواب لوجود الشرط، ومن ثَمَّ فإنَّ الربط السببيَّ فيه ينعقد على الوجود مع (لَوْلَا)، كما في قوله تعالى: ﴿فَلَوْلَا فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُ لَكُنْتُمْ مِنَ الْخَاسِرِينَ﴾[١٣٨]، وتنسحب دلالته في الحالين إلى الْمُضي بخلاف الشرط غير الامتناعي الذي تنسحب دلالته في الأساس إلى المستقبل، وقد وظَّف شوقي هذا الشكل من أشكال الربط في مواضع كثيرة، منها ما جاء على لسان (أنطونيو) ردًّا على قول (كليوباترا) فرحًا بعودته سالمًا من المعركة:

---

[١٣٥] مصرع كليوباترا: ٩٨

[١٣٦] مصرع كليوباترا: ٩٨

[١٣٧] آل عمران: ١١٠/٣

[١٣٨] البقرة: ٦٤/٢

أَنْطُونِيُو سَيِّدِي هَلْ نَحْنُ فِي حُلْمٍ؟ *** *** أَسَالِمٌ أَنْتَ؟ لَا أَسْرٌ وَلَا عَارُ؟[١٣٩]

فيقول مُستنكرًا:

لَوْ قُلْتِ قَتْلٌ لَكَانَ الْقَوْلُ أَشْبَهَ بِي *** *** كَأْسُ الْمَنَايَا عَلَى الْأَبْطَالِ دَوَّارُ [١٤٠]

فالبنية الشرطية الامتناعية تستدعي صورًا وحالاتٍ معاكسةً تتحقَّق في عالَم النَّصِّ، ومن خلالها يُسلِّط شوقي الضوء على جانب آخر من شخصية (أنطونيو)؛ فأنطونيو -وإن كان ذلك العاشق المُتدلِّه السِّكِّير الذي أذلَّه الهوى وضحَّى بالمجد في سبيل الهوى العشق والغواية- هو أيضًا البطل الشجاع الباسل في ساحة الوغى الذي يأبى الأسر والعار، ومن هنا عبَّرت هذه البنية الامتناعيَّة عن رفضه واستنكاره، فهو البطل المغوار الذي لا يهاب الموت، وتأبى نفسه إلَّا أن تتجرَّع كأسه عن أن تذوق هوان الأسر والعار، وجاءت اللام في الجواب مؤكَّدة لتلك الدلالة الَّتي يراها أشبه بتلك النفس الأبية.

لكن البطل الذي كانت الملوك عبيدًا له، قد صار عبدًا للغواني والحِسان، يقول:

وَلَوْلَا اخْتِلَافُ الْحَرْبِ بِالنَّاسِ لَمْ يَهُنْ عَزِيزٌ وَلَمْ يَنْزِلْ عَلَى القَيْدِ سَيِّدُ[١٤١]

وهنا وظَّف شوقي البنية الامتناعية بـ (لولا) في سياق الحكمة للتعبير عن اختلاف الأحوال، فإنْ كانت الحرب قد أنهكت قواه، وهانت معها عزته، وأضاعت مجده وحطَّت رفعة شأنه، فعليه أن يلقاها ثَبْتَ الجَنَان فليس آخر نجم يخبو ضوْءُه، فالشَّمس تنزل بعد صعود كما صوَّره (شوقي) بعد ذلك.

وقد أسهمت هذه الروابط السببية والشرطية في تشكيل سلاسل العلاقات عبر نسيج النَّصِّ، ودفع الأحداث، وربط المشاهد، وتبرير رؤية شوقي، وتماسك بنيته الدلاليَّة الكبرى.

[١٣٩] مصرع كليوباترا: ٣١

[١٤٠] مصرع كليوباترا: ٣٢

[١٤١] مصرع كليوباترا: ٥٧

- **رابعًا: الربط الزمني (*Temporal Conjunction*):**

تترابط الأحداث زمنيًّا في فضاء النَّصِّ من خلال علاقات زمنية متباينة تُسهم في سبك النص، وتحقيق الاتساق في العلاقات والوقائع الداخلية والخارجية، وقد تربط الأحداث في شكل تتابع زمنيٍّ (*sequential*) تحققه ألفاظ وتعبيرات على نحو (ثَمَّ – التالي - بعد ذلك – ومن بعدُ)، أو من خلال ألفاظ وعبارات تشير إلى الزمن الحالي، نحو (حالًا – مباشرة - في هذه اللحظة – في الوقت ذاته)، أو تشير إلى الأسبقية الزمنية (*previous*)، مثل (قبل هذا -سابقًا -مبكرًا – بعد ذلك فقط –حتى الآن–حتى اللحظة– إلى الحين)، أو الإشارة إلى المستقبل نحو (من الآن فصاعدًا)، كما يمكن أن ترتبط الأحداث والقضايا في سياق تزامني (*simultaneous*)، تستخدم في التعبير عنه ألفاظ على نحو (في الوقت نفسه – في تلك اللحظة)[١٤٢] .

وعلى الرغم من أنَّ الزمن في نحو الجملة يستند إلى الطبيعة الإشارية الداخلية لزمن الفعل التي تتفق مع التقسيم الطَبَعِيّ للزمن إلى ماضٍ وحاضرٍ ومستقبلٍ فإنَّه غير قادر على استيعاب تعقُّد العلاقات الزمنية بين الوقائع والأحداث في الزمن النحوي الذي "هو وظيفة في السياق يؤديها الفعل وغيره من أقسام الكلم التي تُنقل إلى معناه"[١٤٣]، حين تتفاعل الإشارات الزمنية في الحوار من أجل تحديد الإطار الزمني للحكاية أو الأحداث، ورصد التفاعلات الزمنية بين المعلومات والإشارات التي تفرزها اللغة، ومن ثَمَّ فإنَّ الدَّرس اللِّسانيَّ المعاصر" قد أحدث قطيعة مع التصور الفيزيقي التقليدي المتوارث للزمن من خلال الاعتقاد في الزمن كعنصر موصل مبني على آلية الذاكرة والخطاب لبنية نصية تتمظهر بوصفها نحوًا شعريًّا"[١٤٤]

---

[١٤٢] يُنظر: علم لغة النص– عزة شبل: ١١٢، و١٦٤.

[١٤٣] اللغة العربية معناها ومبناها – تمام حسان: ٢٤١

[١٤٤] التعاضد الجمالي للزمن في نسق البناء الدرامي – رياض موسى سكران: ٤٣ [مجلة الأكاديمي – جامعة بغداد – المجلد ٢٠٠٧ – العدد ٤٦ – يونيو ٢٠٠٧م ص ٤١إلى ص ٥٣]

وإذ يرتكن شوقي في هذا النصِّ المسرحي إلى وقائع مستمدة من التاريخ، فقد أعاد تقديم تلك الوقائع التي حدثت في الزمن الماضي في إطار رؤيته المعاصرة الخاصة، بهدف تكثيف وعي المتلقي بحاضره من خلال إحالته إلى الزمن الماضي، وإتاحة الفرصة له من أجل الحكم على هذه الوقائع في إطار تفسيره ورؤيته الخاصة، ومن خلال الزمن الحواري الذي أعاد تشكيل زمن الأحداث في المسرحية في الإطار الذي اختاره شوقي وَفق نظام افتراضي تتابعي نَظَم معه الخيوط الدقيقة التي نسجت البناء الزمني للمسرحية، ذلك البناء الذي ترتبط من خلاله الوقائع وتتطور المواقف والأحداث في خط مستقيم على هذا النحو التراتبي ذي الطبيعة المتحركة التي تدفع حركة الأحداث عبر فضاء النَّصِّ.

والزمن الداخلي الذي يُشكِّل عالم النَّصِّ، والذي تتشعَّب منه جميع الأزمنة الفرعية الداخلية هو الزمن الماضي الذي حَدَّده (شوقي) مع بداية المنظر الأول في المسرحية بقوله:

يَوْمُنَا فِي أَكْتِيُومَـــــــــــا ذِكْرُهُ فِي الأَرْضِ سَـــــــــــارْ[١٤٥]

فالأحداث الداخلية تصوِّر تلك الحقبة الزمنية التي تلت موقعة (أكتيوم) البحرية التي انتهت في الثاني من سبتمبر عام (٣١ ق.م)[١٤٦]، وحتى انتحار (كليوباترا) في الثاني عشر من أغسطس عام (٣٠ ق.م)[١٤٧]، وهي الفترة التاريخية التي تُمثِّل عالم الأحداث الأصلي وَفق المصادر التاريخية.

ومن ثَمَّ تشيع المفردات المعجمية التي تنتمي للحقل الزمني عند (شوقي) بتنوع ألفاظها واشتقاقاتها وتباين دلالاتها عبر نسيج النَّصِّ المسرحيِّ، على نحو ما نجده في ألفاظ مثل: (اليوم، أمس، الغد، الليل، النهار، الصُّبح، المساء، الفجر، الشروق، الضُّحى، الغروب، الدُّجى، السَّحَر، حين، إذْ، الساعة، وقت، الغداة، الآن، الأوان، عام، الدَّهر،

[١٤٥] مصرع كليوباترا: ٧

[١٤٦] كليوباترا ملكة مصر – سالي- آن أشتون: ١٦٨ [ترجمة زينب عاطف – مؤسسة هنداوي – القاهرة – ٢٠١٧م]

[١٤٧] المرجع السابق: ١٧٦

الزمان، عَصْر، عُمْرًا، قديمًا، ماضيًا). إلى جانب الألفاظ والتراكيب ذات الارتباط بسبك دلالة الزمن، نحو: ("ستحضر"[١٤٨]، "سأفعل"[١٤٩]، "سَيعلم"[١٥٠]، "عَجِّلْ يُعَجَّلْ"[١٥١]، "طويل المدى"[١٥٢]، "الذي قَدْ مَضَى"[١٥٣]، "مالت الشَّمسُ"[١٥٤]، "البدَارَ البَدَارَ"[١٥٥]، "قد عُمِّرَتْ كَعُمْرِ النُّجُومِ"[١٥٦]، "نحن في الحبِّ حديثٌ بعدَنا"[١٥٧]، "ذَهبنا مَثَلًا فِي الأَعْصُرِ"[١٥٨]، "مُعاصِرِيَّ"[١٥٩]، "أَفْنَتِ الْعُمْرَ"[١٦٠]، وغير ذلك.

ويحرص شوقي على أن يوظِّف الربط الزمني في مواقف حوارية تصف مواقف داخليَّة بصورة دقيقة يدفع من خلالها بحركة الأحداث، يقول على لسان أنطونيو:

قَدِ انْتَصَفَ اللَّيْلُ أَوْ فَوقَ ذَاكَ وَآذَنَـــنَا بِالْمُضِيِّ الدُّجَـــــى
وَدُونَ الخِيَـــامِ سُـــرى سَـــاعَةٍ وَعِنْـــدَ الصَّبَاحِ تَدُور الرَّحَى
فَهَـــلْ تَأْذَنِيـــنَ لَنَـــا يَا مَـــلَاكُ فَلَا بُدَّ مِنْ سِـنَةٍ مِنْ كَـــرَى
وَلَسْتُ أَقُولُ مَـــلَاكِي الـــــودَاعَ وَلَكِنْ أَقُولُ إِلَى الْمُلْتَقَـــــى[١٦١]

فالزَّخم الكثيف من الأزمنة والتراكيب الإسنادية والإضافيَّة التي تُسهم في سبك دلالة الزمن في هذه الجملة الحوارية وتربط الحدث التواصلي في الحوار عبر نقاط

[١٤٨] مصرع كليوباترا: ٩
[١٤٩] المرجع السابق: ٩
[١٥٠] المرجع السابق: ١٠
[١٥١] المرجع السابق: ١٦
[١٥٢] المرجع السابق: ٢٥
[١٥٣] المرجع السابق: ٢٦
[١٥٤] المرجع السابق: ٣٢
[١٥٥] المرجع السابق: ٣٦
[١٥٦] المرجع السابق: ٤٧
[١٥٧] المرجع السابق: ٤٨
[١٥٨] المرجع السابق: ٤٩
[١٥٩] المرجع السابق: ٩٨
[١٦٠] المرجع السابق: ٩٨
[١٦١] المرجع السابق: ٥٢-٥٣

متتابعة إلى أن تصل إلى نقطة الختام الذي لايراه (أنطونيو) وداعًا، وإنَّما لقاء بعد تحقيق الأمل الْمُرتجى، هذا الزَّحم الزَّمنيُّ الذي رصفه شوقي بدقَّة واضحة تحوَّل إلى أداة سبكٍ نصيٍّ تربط بين هذه الجمل في إطار وحدة زمنية واحدة عبر نسيج النَّصِّ المسرحيِّ.

وقد يتجاوز الحوار وظيفته الإعلامية إلى وظيفة شعوريَّة يتحوَّل معها الزَّمن إلى زمنٍ نفسيٍّ يرتبط بالانفعالات التي تشهدها مفاصل التَّحوُّل الزَّمنيِّ الدَّاخليِّ في عالم النص، يقول شوقي على لسان (كليوباترا):

اليَوْمَ تَعْلَمُ رُومَا أَنَّ ضَرَّتَهَـــا ثُقَـــلِّدُ مَنْ تَهْـوَى وتَخْتَـــارْ

وَاليَوْمَ تَعْلَمُ رُومَا أنَّ فَارِسَهَا جَيْشٌ بِمُفْرَدِهِ فِي الرَّوْعِ جَرَّارْ[١٦٢]

فلحظة التَّكثيف الزَّمنيِّ في إطار التَّحوُّل المفاجئ التي سيطرت على مشاعر كليوباترا حين بادرها أنطونيو مُبشِّرًا بقُرب تحقيق النَّصر، راجيًا منها أن تكلِّل جبينَه بقُبلة تعوِّضه عن أكاليل الغار التي سُلبت منه، فجاء ردُّكليوباترا مُعبِّرًا عمَّا تشعر به من اعتزاز وفَخَارٍ، وطغى انفعالها العميق على كثافة الزَّمن حتَّى تشعر أنَّ الرَّبط المتحقِّق من الزَّمن الاستهلاليِّ في البيتين يُجاوز إطاره الزمنيَّ الفيزيائيَّ إلى معنًى مختزلٍ مكثَّفٍ في تلك اللحظة، وكأن الزَّمن قد صار يُقاس بمقياس شعورها اللَّحظيِّ وليس بوحدات قياسه المعروفة؛ فالإحساس بالزَّمن تحكمه المشاعر والانفعالات التي قد تكثِّفه وتقلِّصه، وقد تَبْسُطُهُ وَتُمَدِّدُهُ[١٦٣]، وهو ما أفصح عنه (شوقي) على لسان كليوباترا أيضًا:

يَومِي بِأيَّامٍ لِكَثْرَةِ مَا مَشَتْ فِيهِ الْحَيَاةُ وَلَيْلَتِي بِلَيَالِي

وتتنوَّع تِقنيات الرَّبط الزَّمنيِّ في فضاء النَّصِّ؛ فيلجأ (شوقي) إلى أسلوب الاستدعاء الزَّمنيِّ الذَّاتيِّ الذي تزول معه الفواصل بين الماضي والحاضر ومخاوف المستقبل، وخاصة في الجمل الحوارية المطوَّلة على لسان شخوصه الرئيسة من أجل تفسير وقائع الزَّمن الماضي ونتائجها في الزَّمن الحاضر، يقول على لسان (كليوباترا):

---

[١٦٢] مصرع كليوباترا: ٣١

[١٦٣] يُنظر: الزمن في الأدب – هانز ميرهوف: ٢٠ [ترجمة أسعد رزوق – القاهرة – مؤسسة سجل العرب – ١٩٧٢ م]

أَلَسْتَ بِالأَمْسِ وَأَمْـــــــــسِ لَفْتَـــــةً لَمْ تَبْعُـــدِ
وَهَبْتَ لِي جَرِيرَتِـــــــي وَالصَّفْحُ نِصْفُ السُّؤْدُدِ
فَاطْوِ مَعِي حَوَادِثَ الـــــــيومِ وَدَعْ هَمَّ الغَـــدِ[١٦٤]

فمن خلال الزَّمن الإحاليّ بأسماء الأزمنة المعيَّنة (الأمس، والغد) الموزَّعة عبر الأبيات السابقة التي تتماسك من أجل تشكيل وحدة زمانية واحدة تنتظم هذه الأزمنة الفرعيَّة التي تشملها الجمل المكوِّنة لهذه الأبيات في إطار زمن الحوار أو الزمن الحاضر(اليوم)؛ وهو ما يُسهم في تماسك الزَّمن الدَّاخليّ للوقائع والأحداث.

كما يُوظِّف شوقي تقنية الرَّبط الزَّمنيّ التَّتابعيّ لنسج الحركة والتَّطور في زمن الوقائع والأحداث في إطار زمنيٍّ متَّصل تنعكس من خلاله التَّفاعلات بين الزَّمن والانفعالات والمشاعر الَّتي تُسيطر على شخوصه؛ يقول على لسان (شرميون):

كَثُرَتْ أَمْسِ فِي الإِيَابِ الأَقَـــاوِيـــــــــلُ وَظَنَّ الظُّنُونَ مَنْ لَيْسَ يَـــدْرِي
فَأَذَعْتُ الَّذِي أَذَعْتُ عَنِ النَّصْـــــــرِ وَأَسْمَعْتُ كُلَّ كُـــــوخٍ وَقَصْـــــرِ
خِفْتُ فِي خَاطِرِي عَلَيْكِ الْجَمَاهِيـــــــرَ وَأَشْفَقْتُ مِنْ عِدًى لَكِ كُثْـــــرِ[١٦٥]

إذ تجاوز استعمال أدوات الربط الزمني (الفاء) و (الواو) في الربط الزمنيّ على مستوى الجملة الحوارية تحديد الإطار الزمنيّ للأحداث، إلى الكشف عن مشاعر الوصيفة المخلصة وانفعالاتها، ويعكس تلك الوتيرة المتسارعة في تجاوبها مع الأحداث، على نحو يدفع المتلقي إلى تشكيل وعيه الخاص بالزمن المسرحي الذي تفرزه الانفعالات والمشاعر ليطغى عليه الشعور بأنَّ الزمن التتابعي هنا لا يُقاس بوحدات الزمن المألوفة، وإنما بمشاعر الخوف واللهفة التي تجاوزت تتابع الوصف الزمني إلى نقل العاطفة والشعور.

[١٦٤] مصرع كليوباترا: ٣٥
[١٦٥] المرجع السابق: ١٨

وقد يَعمد شوقي إلى تعزيز فرص الاتصال مع المتلقِّي وإخراجه من دائرة الشعور السُّكوني بالزمن، إلى استشراف آفاق المستقبل في إطار الاستباق الزمنيّ لأحداثٍ ووقائعَ يُسهم المتلقِّي في تشكُّلها وتصوُّرها، مُوظِّفًا رصيده المخزون من الحكمة على لسان (كليوباترا):

وَغَدًا يَعْلَمُ الحَقِيقَةَ قَوْمِي لَيْسَ شَيءٌ عَلَى الشَّعُوبِ بِسِرّ [١٦٦]

حيث اختتم هذه الجملة الحوارية بزمن استباقي تُشكِّل الحكمةُ محورَه الأساس، ويستنكر فيه شوقي على لسان مليكته تلك الأكاذيب ووقائع النصر المزعوم، وقد جاء منصهرًا ومتوافقًا في سياقه بنيةً ودلالةً. وصار الوصل الزمني هو اللُّحْمَةُ التي تستقطب ما قبلها من مقدِّمات ووقائع، ومنها تشعُّ الحقيقة على ما يليها من جُمل حوارية، فالربط الزمني الممزوج بالحكمة التي تتضمن الرسالة التي يُراد تنبيه المتلقِّي إليها والاعتبار منها، يُضفي مزيدًا من التَّماسُك والتواصل بين محركات الأحداث المختلفة، ونلحظ هنا أنَّ التمهيد للحكمة بالمضارع في سياق الاستقبال يمنحها الديمومة، ويطلقها حقيقة مجرَّدة تقاوم عوارض الدهر، وتتحدى تقلُّبات الزمان.

- **(الحذف *Ellipsis*)**:

تعتمدُ اللُّغاتُ البشريَّة الحذفَ وسيلةً من وسائل الإيجاز والاختصار، تستغني به عن الحشو والتَّكرار في الفعل الكلامي، بيد أنَّ تلك الظاهرة أكثر بروزًا في اللغة العربية لما تمتاز به العربية من ميل واضحٍ إلى الإيجاز والاختصار.

فالمعنى ما هو إلَّا محصِّلة تضافر القرائن اللفظيَّة والمعنويَّة على مستوى التَّركيب، وحين يمكن الوصول إلى المعنى دون أدنى درجات اللبسِ فإنَّ أبناء اللُّغة يترخَّصون في أمر القرائن التي لا فائدة من ذكرها؛ ولذلك فقد ارتضى النُّحاة مبدأ الحذف وتقدير المحذوف، مُستلهمين في ذلك ديدن العربية في كلامها، وما سلكته ألسنة العرب في تعابيرها، إذ كانوا يميلون إلى الإيجاز، ويكرهون فضولَ الكلام، ولا يطربون

[١٦٦] المرجع السابق: ١٨

لذكر المعلوم، وإثبات ما دلَّ عليه دليلٌ، ويستحسنون الحذف في الكلام الذي يُذكر فيدلُّ أوَّلُه على آخرِهِ، أو يُحذفُ أوَّلُه فيدلُّ عليه آخرُهُ،" قال الشيخ عبد القاهر: ما مِنْ اسم حذف في الحالة التي ينبغي أن يحذف فيها إلَّا وحذفه أحسن من ذكره ، وسمَّى ابن جنّي الحذف شجاعة العربية؛ لأنَّه يشجِّع على الكلام"؛ فهم يحذفون" ما دام هذا الحذفُ لا يؤثِّر على وضوح معنى العبارة أو لفظها بإبهام، أو لبس، أو إجحاف بالمعنى أو اللفظ"[١٦٧]، وكما يقول الدكتور (محمد حماسة) فإنَّ كثيرًا "مِمَّا يُقدِّره النُّحاة على أنَّ فيه حذفًا واجبًا، يكون الاعتماد فيه على تقدير المعنى، ومن باب أولى ما يعدُّونه حذفًا جائزًا، وهنا نجد عنصر دلالة المقام أو المقام، يؤدي إلى التسامح في هذا الحذف أو الإلزام به، وهو كثير في النصوص اللغوية"[١٦٨].

والحذف من الظواهر اللِّسانيَّة النَّصِّيَّة التي أدرك القدماء أهميتها في تماسك النَّصِّ وجودته؛ ففصلوا الحديث في آلياته وقواعده، والإحاطة بأسراره واستكناه خباياه، حتَّى أسَّس عبد القاهر الجرجاني نظريته السبَّاقة في النظم على معاني النحو، وهو ما أظهر جليًّا أنَّ الجرجانيَّ كان " يرى أنَّ النَّصَّ لا يتكوَّن إلَّا حسب قوانين النحو ومناهجه، وهو هنا يدرك تمامًا أنَّ علم النحو ليس نحو الجملة فقط، إذ يرى أنَّ نحو الجملة جزءٌ يسير من علم النحو."[١٦٩]

وقد أطلَّ علينا الحذف في الدَّرس اللِّسَانيِّ النَّصِّيِّ في ثوب جديد، إذ أضحى من أهمِّ العناصر التركيبيَّة الَّتي تُسهمُ في تحقيق التَّماسك النَّصِّيِّ، وتخليق عناصره من خلال بنية حواريَّة افتراضيَّة في بين النَّصِّ والمتلقِّي في سياق تواصله مع النَّصِّ، ومن ثَمَّ كان الحذف من أكثر عناصر التَّماسك شيوعة، إذ إنَّ البنية السطحيَّة لأيِّ نصِّ في الغالب لا

---

١٦٧ ظاهرة التخفيف في النحو العربي – أحمد عفيفي: ٢٧٤ [الدار المصرية اللبنانية– القاهرة – الطبعة الأولى – ١٩٩٦م].

١٦٨ النحو والدلالة . مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي . د / محمد حماسة عبد اللطيف: ١٣٣-١٣٤ [دار الشروق . القاهرة . الطبعة الأولى – ١٤٢٠هـ/٢٠٠٠م].

١٦٩ نحو النص، نقد النظرية، وبناء أخرى – عمر محمد أبو خرمة: ٤٤ [عالم الكتب الحديث – إربد/ الأردن – ط١ – ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٤م].

تكون مكتملةً كما يبدو للقارئ العادي، وهنا يأتي دور المتلقي في التَّفطن إلى مواطن الحذف، واستجلاء مظانِّه في العبارة، وملء الفراغات البنيوية لاستكمال رقعة النَّصِّ، وتجاوز المعنى الظاهر؛ بُغية الوصول إلى المعنى العميق الَّذي تَقَصَّده الْمُبدعُ دون لبسٍ، ومن ثَمَّ يستقصي القواعد التركيبية الَّتي نُظِمَ هذا النَّصُّ في إطارها. وهو ما دعا (تشومسكي) إلى أَنْ يعدَّ الحذف قاعدةً من قواعد تحويل البنية العميقة إلى البنية السطحيَّة في إطار نظريته التوليدية التحويلية.

ويُسهم الحذف في تحقيق التَّماسك النَّصِّيِّ حين يحقِّق ما اشترطه النحاة في المحذوف من قرائن تكفي لأداء المعنى، وحين يستحثَّ الْمُتلقِّي على سدِّ الفجوات التركيبية؛ فالحذف" ليس طردًا لعنصر كامل، بل هو اقتصاد في ذكر الملفوظ بكل عناصره."[١٧٠]

ويرى (مايكل هاليداي)، و(رقيَّة حسن) أنَّ الحذف (استبدالٌ صفريٌّ)[١٧١]،"إذ لا يحلُّ محلَّ المحذوف أيُّ شيءٍ، ومن ثَمَّ نَجِدُ في الجملة الثانية فراغًا بِنيويًّا يهتدي القارئ إلى ملئه اعتمادًا على ما ورد في الجملة الأولى أو النَّصِّ السابق"[١٧٢].

وقد قسَّم الباحثون الحذف إلى ثلاثة أقسام:

- **"الحذف الاسمي** *Nominal Ellipsis*.
- **الحذف الفِعلي *Verbal Ellipsis***
- **الحذف داخل ما يشبه الجملة *Clausal Ellipsis*."**[١٧٣]

وقد تواتر الحذف في مصرع كليوباترا، وتنوعت صوره وأشكاله، بدءًا من حذف (الصوائت القصيرة) استجابة لمتطلبات القافية كما رأينا في الجملة الحوارية

---

١٧٠ المرجع السابق: ١٦٧

١٧١ ***(That is why we say that ellipsis can be regarded as substitution by zero) - Cohesion In English - M.A.K.HALLIDAY and RUQAIYA HASAN (142)***

١٧٢ يُنظر: محمد خطابي:٢١

١٧٣ يُنظر: نحو النص (اتجاه جديد في الدرس النحوي) – أحمد عفيفي: ١٢٧

الأولى من المسرحيَّة[١٧٤]، أو حذف (الصوائت الطويلة) كما في (كَذَبُونْ)[١٧٥]، أو حذف المقاطع المتماثلة المتتابعة في أول صيغة (تَتَفَعَّل) كما في (تَعَثَّرُ)[١٧٦]، وأصلها: (تَتَعَثَّرُ)، أو في صيغة (تَتَفَاعَلُ) كما في (تَوَالَى)، وأصلها: (تَتَوالَى)[١٧٧]، أو حذف حروف المباني وخاصَّة في الأَعْلَام التي تفنَّن شوقي في تشذيب بنيتها وإخضاعها لموسيقاه، سواء أكان ذلك عن طريق الترخيم القياسي على لغة مَنْ يَنتظر، كما في (هِيلَانُ)[١٧٨]، ولغة مَنْ لا ينتظر كما في (هِيلَانَ)[١٧٩]، أم كان ترخيمًا اعتباطيًّا، كما في (كيلُبترا)[١٨٠]، و(كلوباترة)[١٨١]، و(كلوباترا)[١٨٢]، و(كلُوبَترا)[١٨٣]، و(أنطنيوسُ)[١٨٤]، و(أنطون)[١٨٥]، و(أنطوان)[١٨٦]، و(أُكتاف)[١٨٧]، و(أكتافو)[١٨٨]. وامتدَّ الحذف ليشمل حروف المعاني، كحذف حرف النداء (يا) الذي اطَّرد حذفه في عشرة ومئتي موضعٍ عبر نسيج النَّصِّ المسرحي.

- **(الحذف الاسمي):**

الحذف الاسمي ليس مجرد ظاهرة أسلوبية، أو عارضًا من عوارض التركيب، بل هو عنصر فاعل في بناء المعنى، وتحقيق الاتِّسَاق والتَّمَاسك النَّصِّيّ، وخاصَّة في

[١٧٤] مصرع كليوباترا: ٧.
[١٧٥] مصرع كليوباترا: ٨٢.
[١٧٦] مصرع كليوباترا: ٤٩.
[١٧٧] مصرع كليوباترا: ٧٩.
[١٧٨] مصرع كليوباترا: ٩، و١٠١.
[١٧٩] مصرع كليوباترا: ١٠٢، و١٠٨.
[١٨٠] مصرع كليوباترا: ٩، و٧٩.
[١٨١] مصرع كليوباترا: ٨٤.
[١٨٢] المرجع السابق: ٣٥، و٦١.
[١٨٣] مصرع كليوباترا: ١٠٧، و١١٦.
[١٨٤] مصرع كليوباترا: ١٣.
[١٨٥] مصرع كليوباترا: ١٥.
[١٨٦] مصرع كليوباترا: ٨٧.
[١٨٧] مصرع كليوباترا:١٥، و١٩.
[١٨٨] مصرع كليوباترا: ٩٦.

الأجناس الأدبيَّة التي تعتمد على التَّكثيف اللُّغويّ والشُّعوريّ، كالمسرح الشِّعريّ، حيث يُمكن توظيفه في تحقيق الاقتصاد والتكثيف اللُّغويّ.

ويظهر في إسقاط عنصر اسمي يُستَدلُّ على حذفه من سياق الحوار، وهو ما تواتر كثيرًا في النسيج اللغوي للحوار المسرحي، لكنَّ اللافت أنَّه مع تعدد العناصر الاسمية المحذوفة من المبتدأ، والخبر، والفاعل ونائبه، والمفعول به، وتمييز كم الخبرية، وغيرها من الأسماء المحذوفة، فقد مثَّل حذف (المبتدأ) ظاهرة واضحة في نسيج النص، إذ تواتر تقديره في (٤٧) سبعة وأربعين موضعًا، قال شوقي على لسان (أنوبيس)، واصفًا أفاعيه:

قِصَارٌ وَهُنَّ سِهَامُ الْمَنُـــــونِ وَلَيْسَ يَعِيبُ السِّهَامَ الْقِصَـــــرْ
تَمَسُّ الْفَرِيسَةَ مَسَّ السِّـــــنَانِ وَتَمْضِي مَضَاءَ الحُسَامِ الذَّكَـــــرْ
وَكُلُّ الَّذِي لَمَسَتْ مَقْتَـــــلٌ وَلَوْ أَنْشَبَتْ نَابَـــهَا فِي ظُـفُـــــرْ
إِذَا جَرَحَتْ لَمْ تَقُـمْ عَنْ دَمٍ كَذَلِكَ يَجْـرَحُ سَـــهْمُ الْقَـــــدَرْ
وَمَائِتُهَا لَا يُحِسُّ الْمَنُـــــونَ كَمَنْ مَاتَ فِي النَّوْمِ لَا يُحْتَضَرْ[١٨٩]

فالبنيات التركيبية في كل مكونات هذه الجملة الحوارية ترتكز على طرف الإسناد الاسمي المحذوف في أولها، وهو المسند إليه المفهوم من السياق السابق (أَفَاعٍ)، ومع حذف المبتدأ يُقدَّر عنصر إحاليٌّ ضميريًّا كان أم إشاريًّا، ويبقى مرجعه واضحًا للمتلقي عبر السياق، وهو ما يحقق الربط والتماسك عبر الجمل الحواريَّة المتوالية، ويعزز عمقه الدلالي، ويُضفي طابعًا شعريًّا خاصًّا.

وقد يُعزِّزُ الحذف في البنى التركيبية أنماطًا معيَّنة من التوازي الذي يصبغ الحوار بسمات شعريَّة وإيقاعيَّة مائزة، كما يضفي على الحوار المسرحي قدرًا أكبر من الانفعال والتوتر، قال شوقي على لسان (أنطونيو):

ضَحَّيْتُ بِالدُّنْيَا وَقُلْتُ رَخِيصَةٌ وَبَذَلْتُ أَيَّامِي وَقُلْتُ فِدَاكِ[١٩٠]

[١٨٩] مصرع كليوباترا: ٧٢.

وقد يكون الحذف الاسمي للخبر معزّزًا للتركيز والتكثيف والاقتصاد اللغوي؛ لأنه شديد الوضوح من خلال السياق، كما في قول شوقي على لسان (أنطونيو) أيضًا:

رُومَـــا سَلَامٌ مِنْ طَرِيدٍ شَارِدٍ فِي الأَرْضِ وَطَّنَ نَفْسَهُ لِهَـــلَاكِ[١٩١]

وقد يكون الحذف الاسمي للمبتدأ والخبر معًا، ويبقى الفعل الناسخ دالًّا عليها في سياق لا يعتمد على الظهور النحوي لهما، ودون أنَّ يخلَّ ذلك بالتماسك والاتساق، قال شوقي:

وَمَالَتِ الشَّمْسُ أَوْ كَادَتْ فَرَاجَعَنِي شَوْقٌ إِلَيْكِ قَدِيمُ الدَّاءِ سَـــوَّارُ[١٩٢]

فحذف اسم كاد وجملة خبرها دون أن نستشعر أدنى افتقار لهما عبر إيجاز دلاليٍّ فائق حبكه شوقي هنا.

- **(الحذف الفعلي):**

ويأتي حذف الفعل لدعم التناغم البنائي الهيكلي من خلال تضمين أنماط تركيبية متكررة تستدعي عناصر محذوفة استنادًا إلى متطلبات دلالية يستلزمها السياق. وأبرز هذه الأنماط المتكررة التي وظَّفها شوقي عبر نسيج النَّص المسرحي يتمثل في النمط التركيبي [فعل محذوف + مصدر منصوب ينوب عن الفعل]، وهو نمط تواتر في (١٩) تسعة عشر موضعًا، ما يعني أنَّه تحوَّل إلى تقنية تستهدف إلزام المتلقي بربط الجملة بسياقها من أجل ملء الفراغ التركيبي وإعادة تشكيل السياق عبر استعادة العنصر المحذوف، كما تعني أنَّ المصدر قد استحال إلى عنصر إحاليٍّ يخلق تماسكًا نصيًّا على مستوى التركيب والدلالة؛ يقول شوقي على لسان (أنطونيو):

أَعْرَضْتِ غَضْبَى فِي الحَيَاةِ فَرَحْمَةً لَا تَحْرِمِينِي فِي الْمَمَاتِ رِضَاكِ[١٩٣]

...

[١٩٠] مصرع كليوباترا: ٦٢

[١٩١] مصرع كليوباترا: ٦٠

[١٩٢] مصرع كليوباترا: ٣٢

[١٩٣] مصرع كليوباترا: ٦١

صَفْحًـــا كِلُوبَاتْرَا فُرُبَّتَ زَلَّـــــةً قَدْ كُنْتِ تَغْتَــفِرِينَ حِـــينَ أَرَاكِ[١٩٤]

فالمصدر المنصوب النائب عن الفعلين (ارحمي، واصفحي) في الموضعين، يحمل شحنة مكثفة من التوسُّل واستدرار الرحمة والعفو، استهدف شوقي من خلالها التركيز على الانفعال دون الحاجة إلى تركيب مطوَّل، وهو ما يثري الدلالة، ويحفز خيال المتلقي على تحديد الفعل المحذوف مِمَّا يُقوِّي روابط التماسك النصيّ.

ويتعاطى شوقي مع رخصة الجواز النحوي في حذف الفعل في الإغراء لتحقيق الإيجاز والتكثيف في قوله:

وَقَارَكَ قَيْصَرُ لَا تَجْزَعَنَّ وَخَلِّ الْمَقَادِيرَ تَجْرَي الْمَدَى[١٩٥]

فحذف الفعل الذي اقترن مع حذف حرف النداء مكَّن شوقي من التكثيف واختزال المعنى في عبارة موجزة، تُلزم المتلقي بالتأويل؛ فيدمج التركيب بيسر وسهولة في نسيج الحوار المسرحي وهو ما يحقق الاتساق السياقي، كما يثري الدلالة من خلال جعل (وقارك)، و(قيصر) يتجاوران دون فاصل، والربط بينهما إحاليًّا، وهو ما يحدث نوعًا من التماهي والتلازم بين الطرفين دون الحاجة إلى تشبيه مباشر، ما يرسخ فكرة الثبات والسمو في مواجهة المصير.

- **(الحذف داخل ما يشبه الجملة)**

هو نوع من الحذف الذي يحدث عندما تُحذف جملة كاملة أو جزء كبير منها مع الاحتفاظ بالمعنى بفضل السياق، ويُعَدُّ هذا الشكل من أشكال الحذف من أبرز مظاهر الاقتصاد اللغوي التي تُوظَّف تجنب التكرار، وتُسهم في التماسك النصي في التحليل اللغوي، إذ يعتمد على استعادة العناصر المحذوفة، استنادًا إلى الإشارات السياقية السابقة أو اللاحقة، ومن ثَمَّ فهو يختلف عن الحذف الاسمي أو الفعلي؛ لأنَّه يتعاطى مع وحدات تركيبية أكبر، كالجمل الفرعية أو أشباه الجمل، مِمَّا يجعله أداة حيوية في الحوار

[١٩٤] مصرع كليوباترا: ٦١

[١٩٥] مصرع كليوباترا: ٥٧.

المسرحي؛ ولذلك يَكثر في الحوارات، أو في التراكيب التي تُبنى على أساس الجمل المتوازية أو المتقابلة.

وقد وظَّفه شوقي كثيرًا في السياقات الحوارية، على نحو ما جاء على هذه المحاورة بين (كليوباترا)، و(أنوبيس):

(كليوباترا): **أَبِي أَعَلِمْتَ أَنَّ الْجَيْـــشَ وَلَّـى وَأَنَّ بَوَارِجِي أَبَتِ الْمُضِيَّا**

(أنوبيس): **عَلِمْتُ وَكَانَ ذَلِكَ فِي حِسَابِـــي وَذَا حَابِي بِهِ أَقْضَى إِلَـيَّـــا**[١٩٦]

فجملة مفعول العلم محذوفة؛ لأنَّها مفهومة من السياق، إِذِ التَّقدير: (عَلِمْتُ أَنَّ الْجَيْشَ وَلَّى وَأَنَّ بَوَارِجَكِ أَبَتِ الْمُضِيَّا)، ويتعاضد معها الاستبدالُ القولي في قوله: (ذلك)، والإحالة الضميرية في (به) من أجل رصف التَّماسُك النَّصِّيّ، وحفز المتلقي على استعادة العناصر المحذوفة.

ويوظِّفه شوقي في التوازي والتقابل مع أدوات الاستدراك، حيثُ يحذف إحدى الجمل المناقضة للتوقع حين يستعمل أدوات الاستدراك والتقابل. يقول في محاورة بين (أنطونيو) وأحد جنوده:

(أنطونيو): **وَيْحِي أَحَيٌّ أَنَاجَرِيـــــحٌ؟ مَاذَا يُرِيدُ الْقَضَاءُ مَاذَا**

جُنُودُ أُكْتَافِ أَدْرَكُونِي يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا

(جندي): **لا بَلْ جُنُودُكَ لَـكِـــــنْ خَانُوكَ حُبًّا لِـــرُومَـــــا**[١٩٧]

فالجملة المفتاحية الواردة على لسان الجندي في الموقف الحواري التخاطبي، تبدو في ظاهرها غير مكتملة تركيبيًّا، إذ توقع يحذف الجندي قولًا بعد (لا)، و(بل)، فيسهم ذلك في حفز المتلقي على استكماله تركيبيًّا؛ ليعيد تشكيل المعنى وبنائه، [**لا** ما أدركَكَ جنودُ أكتاف، **بل** أدركَكَ جُنُودُك]، ومن ثَمَّ تأتي (لكنْ) بعد نفي ضمني لفكرة أن

[١٩٦] مصرع كليوباترا: ٧١

[١٩٧] مصرع كليوباترا: ٧٦

الجنود هم جنود أكتاف، على الرغم من أنه لم يذكر فعلًا صريحًا في الشق الأول المقابل لما بعد (لكنْ)، فالمحذوف هو الجملة التي تهيئ للمقابلة الدلالية.

فالحذف إذًا ليس مجرد غياب لمكوّن لغوي، بل هو حضور معنويٌّ بليغ، وخاصة في المسرح الشعري الذي يُسهم الإيقاع في تشكيل بنيته اللغويَّة، فالحذف فيه يمثِّل وسيلة إبداعية تمزج بين الاقتصاد اللُّغوي والثراء الدلالي، وتجعل المتلقي شريكًا فاعلًا في إنتاج المعنى والدلالة حين يفعِّل آليات التلقي والتأويل الفني والجمالي، ومن ثَمَّ فالحذف عنصرٌ أصيل في تعزيز الاتساق الداخلي للنَّصِّ.

- **(الاستبدال *Substitution*)**:

يُعَدُّ الاستبدال وسيلة رئيسة من وسائل تحقيق الاتِّساق في النُّصوص، وهو عمليَّة تتمُّ داخل النَّصِّ لا خارجه من خلالها يتمُّ "تعويض عنصر في النَّصِّ بعنصر آخر"[١٩٨]؛ بهدف اجتناب التَّكرار وتنويع الدلالة، وإذا كانت الإحالة تُعبِّر عن علاقة دلاليَّة معنويَّة فإنَّ الاستبدال يتمُّ في "المستوى النَّحويّ – المعجميّ بين كلمات أو عبارات"[١٩٩]، لكنه في الوقت ذاته يضمن الاستمرارية الدلاليَّة من خلال "وجود العنصر المستبدل في الجملة اللاحقة"[٢٠٠]، ومِن ثَمَّ تُمثِّل عمليات الاستبدال في الأغلب الأعمِّ شكلًا من أشكال التَّعالق القَبليّ إذ إنَّ اللَّفظ المتأخِّر يحلُّ بديلًا للَّفظ المتقدِّم وهو ما يُفضي إلى اتِّساق النَّصِّ وتماسكه، ويُعَدُّ الاستبدال أحد القواعد التحويلية الَّتي ضمَّنها (تشومسكي) نظريته التوليدية التحويلية، فعلى المستوى العمودي الرأسي تستدعي بعضُ الوحدات اللُّغويَّة في

١٩٨ لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) محمد خطابي: ١٩ [المركز الثقافي العربي – بيروت – الطبعة الأولى – ١٩٩١م]، وانظر: التوجيه اللساني للبنى المحولة بالاستبدال – رابح أحمد بومعزة – مجلة الذاكرة – تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري – العدد الحادي عشر – جوان – ٢٠٠٨م.

١٩٩ المرجع السابق نفسه: ١٩

٢٠٠ نحو النص (اتجاه جديد في الدرس النحوي) – أحمد عفيفي: ١٢٣

أذهاننا وحداتٍ لغويَّةً أخرى ترتبط معها بصِلات لغويَّة ما، ومن خلال عمليات الاستبدال تتحول المعاني من البنية العميقة إلى البنية السطحيَّة الظاهرة[٢٠١].

ويأتي الاستبدال في إطار نحو النَّصِّ على صور ثلاث هي:

- (**الاستبدال الاسمي** *Nominal Substitution*)، "ويتم باستخدام عناصر لغوية اسمية مثل (آخر – آخرون – نفس)"[٢٠٢].
- (**الاستبدال الفعلي** ***Verbal*** *Substitution*)، "ويمثله الفعل (يفعل)"[٢٠٣].
- (**الاستبدال القولي** *Clausal Substitution*)، ويكون "باستخدام (ذلك، لا)"[٢٠٤]. وهنا أشير إلى أنَّني أميل إلى أنَّ الألفاظ الواردة في سياق الاستبدال تتجاوز بكثير ما ذكره الدَّارسون من ألفاظ محدودة في هذا الإطار.

ففي (**الاستبدال الاسمي**) تحلُّ وحدات لغويَّة اسميَّة محلَّ وحدات اسميَّة أخرى بهدف الربط وجذب الانتباه، كما قال شوقي على لسان كليوباترا مخاطبة (زينون):

مَا لَيْسَ يَعْلَمُ الْبَلَدْ وَلَا دَرَى بِهِ أَحَدْ[٢٠٥]

فقد استبدل لفظة (أَحَدْ) بلفظة (البَلَدْ)، وهو استبدال يؤكِّد خفاء الحقيقة عن الشعب كله، والإمعان في التفسير والتبرير، في سياق دفاعها عن نفسها تجاه ما أشيع عن انتصارها المزيَّف في موقعة أكتيوم، وهو مَا يُسهم في الربط والاتِّساق، وتكثيف الشعور.

وقال شوقي على لسان (حابي):

اِسْمَعِ **الشَّعْبَ** (دُيُونُ) كَيْفَ يُوحُـــون إِلِيـــهِ

مَلَأَ الجَـــوَّ هُتَـــافًـــا بِحَيَـــاتَيْ قَاتِـــلَيْـــهِ

---

٢٠١ يُنظر: الاتجاهات النحوية لدى القدماء، دراسة تحليلية في ضوء المناهج المعاصرة – دار وائل – عمان – الطبعة الأولى – ٢٠٠٥م ص ٥٥

٢٠٢ نحو النص (اتجاه جديد في الدرس النحوي) – أحمد عفيفي: ١٢٣

٢٠٣ نحو النص (اتجاه جديد في الدرس النحوي) – أحمد عفيفي: ١٢٤

٢٠٤ نحو النص (اتجاه جديد في الدرس النحوي) – أحمد عفيفي: ١٢٤.

٢٠٥ مصرع كليوباترا: ٢٠

أَثَـــرَ الْبُهْتَـــــــانُ فِيـــــهِ وَانْطَلَى الزُّورُ عَلَيْـــهِ

يَا لَـــــهُ مِنْ **بَبَّغَـــــــــــاءَ** عَقْـــلُهُ فِي أُذُنَيْـــــــــهِ[٢٠٦]

فقد استبدل (ببغاء) بـلفظة (الشعب) الواردة في بداية الجملة الحواريَّة؛ لتضيف إلى جانب دورها في الربط وجذب الانتباه مقصديَّة دلالية رامها الباثُّ لهذه الجملة الحوارية، وهي أنَّ الشعب قد بات ضحية هذه الأكاذيب التي روَّجت لها الطبقة الحاكمة حول النصر المزيَّف؛ فأصبح يردد أهازيج النَّصر ويهتف بحياة قادته دون وعي وإدراك لحقيقة الخديعة التي انطلت عليه.

ويقول شوقي على لسان (زينون) الغاضب تعقيبًا على تعريض كليوباترا به أثناء تلك المساجلة المهينة بينه وبين (أنشو):

مَاذَا تقـــــول السَّيِّدَه؟

فتجيب كليوباترا:

وَاحِـــدَةٌ بِوَاحِـــــدَه[٢٠٧]

فقد استبدل لفظة (واحدة) المكررة بلفظة (إهانة) في كلا الموضعين، في سياق سخريتها من كلا المتحاوريْن.

أمَّا (**الاستبدال الفعليُّ**) فيُعبَّر عنه بالفعل الكنائي البديل (فعلَ)، وكأنَّه إضمار لفعلٍ أو لحدثٍ بهدف الحفاظ على استمرارية محتوى هذا الفعل أو الحدث[٢٠٨]، ويكثر في المحادثة والحوار، كما في تلك المحاورة بين (هيلانة)، و(حابي):

هيلانة: **أُمِرْتُ أَنْ أَقُولَ للأَمِينِ سَتَحْضُرُ الْمَلِكَةُ بَعْدَ حِينِ**

فَبَلِّغِ الأَمْرَ إِلَى زِينُون

حابي: **سَـــيِّدَتِي سَـــأَفْعَلُ أَمْـــرُكُمَا مُمْتَثَـــــلُ**[٢٠٩]

---

[٢٠٦] مصرع كليوباترا: ٧

[٢٠٧] مصرع كليوباترا: ٢٢

[٢٠٨] يُنظر: علم لغة النص – عزة شبل: ١١٤

[٢٠٩] مصرع كليوباترا: ٩

فقد استبدل الفعل الكنائيّ (سَأَفْعَلُ) بالفعل الذي تضمنه الأمر السابق في (فَبَلِّغْ)، وعلى الرغم من اختلاف زمن الصيغتين فإنَّ هذا مناسب لأبعاد الحوار المسرحي في إطار الطلب والاستجابة له، وما يتطلبه السياق من إظهارٍ لمشاعر الولاء والطاعة، وهو ما يعكس قدرة شوقي على توظيف الإمكانات التي يتفرَّد بها الحوار المسرحي في سبك الحوار الربط بين عناصره ومكوناته.

واستبدل الفعل (فَعَلْتَ) بعبارة فعلية في قوله على لسان (أنطونيو):

أرُوسُ أَلَـــمْ تَفْهَمْ هُوَ الذُّلُّ فَاشْفِنِي بِضَرْبَةِ سَـيْفٍ أَوْ بِطَعْــنَةِ خِــنْجَـــرِ

فَإِنَّكَ حُـــرٌّ إِنْ فَعَــلْتَ وَفــائِزٌ بِسَيْفِي وَأَثْوَابِـــي وَدِرْعِـي وَمِغْــفَرِي[٢١٠]

فالفعل (فَعَلْتَ) حلَّ محلَّ التركيب الإسنادي الفعلي (فَاشْفِنِي بِضَرْبَةِ سَيْفٍ أَوْ بِطَعْــنَةِ خِنْجَرٍ)، وهو ما يُجنِّب التَّكرار، ويربط بين التركيب والجمل من خلال خلق صلة واضحة بين السابق منها واللاحق؛ فيحافظ على اتِّساق النَّصّ.

أمَّا **(الاستبدال القولي)** فلا يتحقق في إطار استبدال كلمة بأخرى، وإنَّما يتأتَّى من خلال استبدال كلمة بجملة أو أكثر من جملة، بهدف توسيع المدى الدلالي لجملة ما وامتداده إلى الجملة التالية مع تجنب التكرار؛ فهو "وسيلة من وسائل الاقتصاد في الاستخدام اللغوي؛ حيث تسمح لمستخدمي اللغة بحفظ المعنى مستمرًا في الذاكرة النشطة دون الحاجة إلى التصريح به مرة أخرى"[٢١١]، وهي تقنية ناجعة في الحوار المسرحي، وظَّفها شوقي ببراعة على امتداد النَّصّ المسرحي، ومن أبرز نماذجه حوار (كليوباترا) مع وصيفتها المخلصة (شرميون)، يقول شوقي على لسان المتحاورتين:

الملك: **يَاالإِفْكِ الرِّجَالِ مَاذَا أَذَاعُـــوا كَذِبٌ مَا رَوَوْا صُرَاحٌ لَعَمْـــــرِي**

أيُّ نَصْرٍ لَقِيتُ حَتَّى أَقَامُـــوا أَلْسُنَ النَّاسِ فِي مَدِيحِي وَشُكْرِي؟

...

[٢١٠] مصرع كليوباترا: ٦٤ – ٦٥

[٢١١] علم لغة النص – عزة شبل: ١١٤

شرميون: **ربَّة التاج ذلك الصُّنع صنـــعي أنا وحدي وذلك المكـــر مكري**[٢١٢]

إذ يعتمد تفسير الجملة الحوارية الأولى على لسان (كليوباترا)، التي أفصحت فيها كليوباترا عن غضبها ودهشتها لتلك الفرحة العارمة التي انتابت الجماهير بنبأ نصر المكذوب، على التفسير الحادث في الجملة الحوارية الثانية على لسان (شرميون) بفضل الاستبدال في لفظة (ذلك) التي أحالت إلى الجملة الحوارية الأولى، احتفظت بمعناها نشطًا في ذاكرة المتلقي، ومؤكِّدًا عليه من خلال التَّكرار المحض، وهو ما حقَّق الربط والاتساق بين عناصر الحوار المسرحي.

وعلى الرغم من أنَّ "الاستبدال على نحو أساسيٍّ علاقة نصيَّة سابقة *anaphoric* حيث يتم الربط من خلال وقوع العنصر المستبدل أوَّلًا، ثُمَّ استخدام العنصر البديل بعد ذلك"[٢١٣]، فقد "يقع الاستبدال اللاحق *cataphoric* في سياقات معينة"[٢١٤]، وهو ما وظَّفه شوقي في إطار الاستبدال القولي على لسان (أنشو):

تِلْكَ واللهِ قَضِيَّـــــهْ أَصْبَحَ الرَّاعِي رَعِيَّـــــهْ
حَكَمَ الحُبُّ عَلَى قَيْـــ ـــصَرَ والحُبُّ بَلِيَّـــهْ
صَارَ كَالشَّعْبِ وَسَـاوَى هَمَجَ الإِسْكَنْدَرِيَّـــــهْ[٢١٥]

فلفظة (تِلْكَ) تُحيل إلى مضمون الجمل التالية، وهو مَا يجذب انتباه المتلقي للتَّعرف على مرجعية هذا العنصر الإشاري الْمُحِيل، والإحاطة بالدلالة التي تَقَصَّدَهَا البَاثُّ مِن ذِكْرِ هذا الْمُحِيلِ الإِشَارِيّ.

فالاستبدال يمثل وسيلة فعَّالة في تحقيق الاتساق والتماسك النصي الداخلي عبر تجنب التكرار؛ فيسهم في الحفاظ على بنية لغويَّة مقتصدة ومنظمة، كما يُمكِّن المتلقي من المشاركة التأويلية؛ وهو ما يضفي على النَّصّ قدرًا أكبر من المرونة والحيوية، ويَبرز

---

[٢١٢] مصرع كليوباترا: ١٨

[٢١٣] علم لغة النص – عزة شبل: ١١٥

[٢١٤] علم لغة النص – عزة شبل: ١١٥

[٢١٥] مصرع كليوباترا: ٤١

دوره في الحوار الشعري المسرحي الذي يعتمد في الأساس على التكثيف والاقتصاد اللغوي.

المبحث الثاني

الاتِّساق المعجمي

(Lexical Cohesion)

يُعدُّ الاتِّسَاقُ الْمُعجَمِيُّ من أبرز آليَّاتِ الاتِّسَاق على مستوى النَّصِّ، إذ يُمثِّل اللَّبنة الأولى لتشكُّل مستويات الاتِّساق والترابط على مستوى النَّصِّ؛ فمن خلال إسهامه في تدفق المتواليات المعجميَّة وانسيابها على نحو منتظم عبر نسيج النصِّ يكتسب النَّصُّ صفة النَّصِّيَّة.

والحوار المسرحي الشعريُّ هو بنية نصِّيَّة تتضافر فيها الأصوات والأبنية والتراكيب والدلالات، ومن ثَمَّ فإنَّ الدراسة المعجمية لا يمكن أنْ تنفكَّ عن سياقها التركيبي والدَّلالي، ذلك أنَّ الألفاظ المعجمية تتباين دلالاتها وفق سياقاتها التركيبة والثقافيَّة والاجتماعيَّة المختلفة، بل إنها تتباين في دلالتها ما بين شاعر وآخر في السياق الثقافي أو الاجتماعي الواحد. إذ إنَّ الخلفية المعرفية المشتركة ضرورية في عملية إنتاج النَّصِّ وآلية استقبال المتلقي له في إطار عملية تواصلية فعَّالة ناجحة، ويرتبط ذلك في الأساس بمدى قدرتها على الاستجابة والتماهي مع مقصديَّة النَّاصِّ، وإدراك المتلقِّي للرسالة واعتقاده فيها أو اعترافه بها، فالشاعر يستدعى من خلفياته التاريخية والثقافية ما يحتاج إليه في دعم مقصديته، وإثراء تجربته الشعرية بما يُضَمِّنه من إشارات تأخذ بيد المتلقي عبر طريق ترصفه المعاني التي يرومها، وتسبكه الدلالات التي يتقصدها.

فمع عتبة العنوان (مصرع كليوباترا)، يقدح شوقي شرارة البدء، ومعها ينبَّه المتلقي لما يتوجب أن يختزنه في ذهنه الواعي، حين يستدعي شوقي وقائع وأحداثًا تاريخية، لا ينظمها لنا في شكل قصيدة تقليدية، وإنما تتداعى شيئًا فشيئًا في ثنايا حواره الشعريِّ، الذي سخَّره من أجل نسج صورة مختلفة عن بطلته، صورة تناقض تلك

الصورة التي رسَّخها كلٌّ مَن عالجوا قصتها مع أنطونيوس في الأدب الغربيّ وعلى رأسهم (شكسبير)، و(دريدن)، وغيرهما ممن ركزوا على الجانب الأنثوي في شخصيتها، وجعلوا منها امرأة شهوانية مستهترة خائنة ماكرة؛ فحوَّلها شوقي إلى شخصية وطنيَّة مخلصة، وملكة مصريَّة تدافع عن مُلك مصر وهويتها، واختيار العنوان في صورة المركَّب الإضافيّ في إطار الحذف التركيبي لأحد طرفي الإسناد، ينطوي على علاقة دلالية سوغت اقتران هذين المتضايفين، دلالة تولدت من هذا التركيب المشترك بينهما، ولا يمكن أن تتولد من كل لفظة منهما على حدة. فإذا كانت الإضافة المعنوية عند النحاة في الأساس تتضمن معنى اللَّام الدالَّة على الـمِلكيَّة في سياق التعريف أو التخصيص؛ فيجب علينا حينئذٍ أن نتنبَّه إلى أنَّ الملكية من الدلالات المركَّبة التي لا تتولَّد من عناصرَ مفردةٍ، وهو الأمر الذي يسمح بتوليد دلالات جديدة مرتبطة بالنمط التصوري التقليدي للملكية، أو يُتيح توليد علاقات استعارية جديدة، فالتركيب الإضافي (مصرع كليوباترا) ينضوي تحته شكل استعاريّ توسعيّ لمعنى الملكية، يمتد ليجعلنا نتصور أن كلَّ ما هو حادث لكليوباترا هو مِلك لها، وإنْ كان ذلك هو مصرعها، فالمكون التركيبيّ الأوليّ للمتضايفين هو الأساس الذي انطلقت منه وارتكزت عليه الدلالة الاستعارية المتولدة المستمدة من السياق التاريخي، وهو ما حدَّد منذ البداية المقصديَّة المحتملة للخطاب، الذي لا يستطيع فكَّ شفرته إلا مَن يملك الخلفية المعرفية حول كليوباترا وحياتها ونهايتها المأساويَّة، كما يُلقي بظلاله على معجم ألفاظ النسيج الحواري **للمسرحية**، كما أنَّ استعمال المصدر الميمي (مَصرع) الذي يحمل معنى السقوط أرضًا إثر صِراع[٢١٦] أو حادث أو كارثة، يحمل قدرًا كبيرًا من المفارقة، ويظهر مدى إصرار شوقي على الدفاع عنها، فهو لم يستعمل لفظ (انتحار) على الرغم من أنَّه

[٢١٦]"(الصَّرْعُ): الطَّرْحُ بالأَرْضِ، وخَصَّهُ فِي التَّهْذِيبِ بالإِنْسَانِ، صَارَعَهُ فَصَرَعَهُ يَصْرَعُهُ صَرْعًا وَصِرْعًا، الفَتْحُ لِتَمِيمٍ وَالْكَسْرُ لِقَيْسٍ؛ عَنْ يَعْقُوبَ، فَهُوَ مَصْرُوعٌ وصَرِيعٌ، والجَمْعُ صَرْعَى؛ والمِصارَعةُ والصِّراعُ: مُعالَجَتُهما أَيُّهُما يَصْرَعُ صاحِبَه"[لسان العرب لابن منظور، مادة (صرع) ١٩٧/٨، طبعة دار صادر، بيروت]

قدَّم وصفًا دقيقًا لمشهد انتحارها في النهاية، بل إنَّه أجرى لفظ الانتحار على لسانها في المونولوج الداخلي الذي تسترجع فيه كلام (أنوبيس) حين قال :

أُدَاوِي بِهَا أَوْ بِتِرْيَاقِهَا مُحِبَّ الحَيَاةِ أَوِ **الْمُنْتَحِرِ**[٢١٧]

فشوقي يُخلص في الدفاع عنها، وهو دفاع أفصح عنه من لدن العنوان، وثبت عليه حتى النهاية.

ويتحقَّق الاتِّساق المعجميُّ عبر وسيلتين أساسيَّتين هما[٢١٨]:

- **(التَّكرار *Reiteration*):**
- **(التَّضامّ *Collocation*):**

- **أوَّلًا: (التَّكرار):**

يُمثِّل التَّكرار أحد أشكال التَّماسك المعجميّ الَّتي تتطلب "إعادة عنصر معجميٍّ، أو ورود مرادفٍ له، أو شبه مرادف، أو عنصرًا مطلقًا، أو اسمًا عامًّا"[٢١٩].

يقول (دي بوجراند): "إعادة اللفظ ***Recurrence*** وهي التكرار الفعلي للعبارات، ويمكن للعناصر المعادة أن تكون هي بنفسها أو مختلفة الإحالة أو متراكبة الإحالة"[٢٢٠]، حيث يُسهم تكرار بعض الألفاظ والأنساق التركيبية في تعزيز التَّماسك داخل بنية النَّصّ، ويرتبط ذلك في الأساس بقدرة اللفظ المكرَّر على أن "يعطي النَّصَّ القُدرةَ على خلق صور لغويَّة جديدة "[٢٢١].

والتَّكرار من أبرز الروابط اللفظية التي ترمي إلى تأكيد المعنى والتنبيه عليه، وجذب انتباه المتلقي والاحتياط لشروده، بهدف إقناعه والتأثير فيه، إذ إنَّ التَّكرار بصوره المختلفة يُمثِّل عنصرًا قويًّا من عناصر الإقناع.

---

[٢١٧] مصرع كلوباترا: ٧٢

٢١٨ يُنظر: علم لغة النص، النظرية والتطبيق– عزة شبل محمد: ١٠٤

٢١٩ لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النص) – محمد خطابي: ٢٤

٢٢٠ النص والخطاب والإجراء – روبرت دي بوجراند: ٣٠١

٢٢١ النص والخطاب والإجراء – روبرت دي بوجراند: ٣٠٦

وتتباين صور التَّكرار في النَّصِّ المسرحيِّ ما بين (تكرار كليٍّ ***Full Recurrence***)، و(تَكرار جزئيٍّ ***Partial Recurrence***)، أو (تكرار بالترادف ***Synonym***)، أو (شبه التكرار ***Near-synonymy***)[٢٢٢] .

وكلُّ صورة من هذه الصُّور تستطيع تجسيد الشعور من خلال هذا التَّعاقب الشَّكليِّ الذي يثير التَّوقُّع لدى السَّامع أو القارئ، وتحفز انتباهه أثناء التَّلَقِّي.

(١) **(التَّكرار الكُلِّيُّ)، أو (الْمَحْضُ):** ونعني به تكرار اللفظ دون تغيير، وهذا النوع من التَّكرار إلى جانب ما يؤديه من دور في تحقيق الاتِّساق المعجميّ، يُسهم في تجسيد المعاني والدَّلالات، وينقسم باعتبار المرجع إلى قسمين[٢٢٣]:

- **التَّكرار مع اتِّحاد المرجع:** ويكون المسمَّى فيه واحدًا، فيتكرَّر بلفظه ومعناه، وهو كثير عند شوقي، يقول على لسان (كليوباترا):

اليومَ تَعْلَمُ روما أنَّ ضَرَّتَـــــهَا *** تُقَلِّدُ الغَــارَ مَنْ تَهوى وتختـــــارُ

واليومَ تَعْلَمُ روما أن فارســها *** جيشٌ بمفرده في الرَّوْعِ جَـــــرَّارُ[٢٢٤]

ويقول على لسانها أيضًا:

أنطونيوسُ مَلِكِي *** **أنطونيوسُ** سيِّدي[٢٢٥]

ويتفرَّد شوقي بأشكال مائزة من التكرار الاستهلالي والختامي الذي يكثِّف الشعور، فحين عبَّر عن سعادة كليوباترا بعودة بطلها وحبيبها منتصرًا، وأراد شوقي أن يبرز جزالة احتفائها بعودته؛ قال:

البَدَارَ البَدَارَ يا وُصفَـــــائِي وَوصِـــــيفَاتِي **البَدَارَ البَـــدَارَ**

قَيْصَرٌ قَيْصَرٌ هو الأمرُ النَّا هِي عَلَى القَصْرِ فَلْيَكُنْ مَا أَشَارَا[٢٢٦]

---

٢٢٢ ينظر: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النص) – محمد خطابي ٢٥/٢٤، ونحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي – أحمد عفيفي: ١٠٦

٢٢٣ يُنظر: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النص) – محمد خطابي ٢٤

٢٢٤ مصرع كليوباترا: ٣١

٢٢٥ مصرع كليوباترا: ٣٥

فتكرار (**البَدَار**) مرتين في استهلال الصدر وفي خاتمة العجز، وتكرار (**قيصر**) في مستهل البيت الثاني، يشكل خيطًا معجميًّا رابطًا يُسهم في اتِّسَاق المعنى، ويمنع تفكك الحوار، كما يبرز كثافة الانفعال اللحظي، بما يتوافق مع سياق الدراما، إلى جانب أنَّه يُعمِّق مركزية شخصية (قيصر) في هذه الجملة الحوارية بوصفه محور الفعل؛ فترتبط الألفاظ والدلالات بحضوره وهيبته، كما يُضفي إيقاعًا صوتيًّا منتظمًا يدعم الإيقاع الشعري، وهو جانب يُسهم في التماسك النصيّ.

ويقول أيضًا :

يَا مَوْتُ أنتَ أحبُّ أسرًا فاسْـــــبِنِي *** لا تُعْطِ رُومَا والشُّيُوخَ عِقَالِـــــــي

يَا مَوْتُ لا تُطْفِئْ بَشَاشَـــةَ هَيْكَلِـــي *** وَاحْفَظْ ظَوَاهِرَ لَمْحَتِي وَجَلَالِـــي

يَا مَوْتُ طُفْ بالرُّوحِ واسْرِقْهَا كَمَا *** سَرَقَ الكَرَى عَيْنَ الخَلِـــيِّ السَّالِي[٢٢٧]

فالتكرار الظاهري للنداء يمثِّل أداة من أدوات التماسك المعجمي، وكأنَّه شكل من أشكال الإحالة المعجمية التكرارية، كما يُوظِّفُه (شوقي) على لسان بطلته (كليوباترا) في الإفصاح عن حالاتها الشعورية والانفعاليَّة المتصاعدة من بيت إلى آخر، فعلى الرغم من تكرار النداء في مستهل الأبيات الثلاثة، فإنَّه يُضيف بُعدًا شعوريًّا ودلاليًّا جديدًا في كلِّ مرَّة، وهو ما يُسهم في تطوير الانتقال المرحليّ للأحداث عبر فضاء النَّصِّ المسرحي، كما يسهم في إشباع المتعة الجمالية لدى المتلقي؛ إذ يمثل تكرار النداء لازمة موسيقية تُضفي إيقاعًا مهيبًا يتناسب مع لحظات المصير المحتوم.

وَكَمَا نرى فيما أوردناه من نماذج أنَّ الألفاظ واحدة ومرجعياتها متَّفقة، بما يسهم في تحقيق الاتِّساق وتجسيد المعنى، ولكن حين يُهيِّئُ الغِناءُ الْمُناخَ الملائمَ لأن يَقْدَحَ شوقي زِنَادَ عبقريته وتفرُّده وإبداعه؛ فإنَّه يأتي فيه بعجائب يندر رصدها، يقول على لسان الْمُغنِّي (أياس):

---

[٢٢٦] مصرع كليوباترا: ٣٦

[٢٢٧] مصرع كليوباترا: ١٠٥

أنَا أنْطـــونيـــو وأنطـــونيـــو أنا *** ما لروحينا عن الحـــــبِّ غِنَى[٢٢٨]

الْحَيَاةُ الحُـــبُّ والحُـبُّ الحَيـــــاةْ *** هُوَ مِنْ سَرْحَتِهَا سِرُّ النَّـــواةْ [٢٢٩]

فيوظِّف شكلًا نادرًا مُمَيَّزًا من أشكال التِّكرار البنيوي المقلوب، في وضع التبادل العكسي بين الطرفين، وهو شكل يصعب مجيئه في الأشكال الفنية الأخرى خارج إطار الشعر المسرحي، فَيُبادل شوقي بين ركني القصر في الجملة الاسمية المعرَّفة الطرفين، ومحتفظًا بالقصر على حاله مع تباين المظهر النحوي لأحوال المسند والمسند إليه، مستثمرًا خصائص الحوار في الشِّعر المسرحي إيقاعيًّا ودلاليًّا؛ ليضع جمهوره في إطار دائرة مغلقة لا فَكَاكَ منها، فالحبُّ هو السرُّ الأبديُّ للنَّماءِ والحياة، ولا يمكن للحياة أن تستمرَّ بدونه؛ ومن ثَمَّ يربط ذاته ووجوده بهذا السرّ العظيم من أسرار الحياة؛ فالتكرار عبر التشاكل المعجمي، يحقق وحدة معجمية داخلية؛ تُولِّد ترابطًا لغويًّا قويًّا داخل البيت، وتُسهم في تماسكه، وتمنع تفككه الدلالي، كما تخلق إيقاعًا موازيًا يجعل النطق به محمَّلًا بنغمة شعوريَّة عميقة.

- **التَّكرار مع اختلاف المرجع**: وفيه يكون اللَّفظ واحدًا، مع اختلاف المسمَّى والمرجع، وبه يستهلُّ شوقي منظره الأول في المسرحية على لسان الجماهير خارج القصر ابتهاجًا بالنَّصر في (أكتيومَ)؛ يقول:

يومنا في أكتيومـــــــــا ذكره في الأرض ســـــارْ

اسألوا **أُسْطُولَ** رومـــا هـلْ أذقناه الدَّمَـــــــارْ!

أحرز **الأُسْطُولُ** نصرا هزَّ أعطاف الدِّيَـــــار

شرفًا **أُسْطُولَ** مِصْرَا حُزْتَ غاياتِ الفَخَـــار[٢٣٠]

الأسطول في الموضع الأول أسطول روما، وفي الموضعين التاليين أسطول مصر ويقول على لسان الملكة:

[٢٢٨] مصرع كليوباترا: ٤٧

[٢٢٩] مصرع كليوباترا: ٤٨

[٢٣٠] مصرع كليوباترا: ٧

يا فرحَا ما أعظمَ **البِشَـــاره !** حلَّت على أكتافيو الخَسَـــــاره

وأكتيومُ قد أَخَـــذْنَا ثَـــــاره خُـــذ يارســولُ هذه **البُشَـارَه**[٢٣١]

فالتكرار الكليُّ أو المحض هنا قد توزَّع على امتداد النَّصِّ المسرحيِّ كله، عبر جمله الحوارية ومن خلال تتابعات تتفاوت قربًا وبُعدًا عبر فضاء النَّصِّ؛ لتسهم في سبك النَّصِّ وحبكه في آن واحدٍ.

(٢) (التَّكرار الجُزئيُّ):

وهناك شكل آخر من أشكال التَّكرار التي وظَّفها شوقي من أجل دعم نصِّيَّة النَّصِّ وهو"التَّكرار الجزئي *Partial Recurrence* . ويُقصد به تكرار عنصر سبق استخدامه، ولكن في أشكال وفئات مختلفة"[٢٣٢]، تُسهم في خلق حالة مستمرة من الحيوية والنشاط والاستدعاء المتبادل بين ألفاظ النَّصِّ ودلالاته، وليس مجرَّد حلية لفظية يُشكِّلها المبدع ليستلذَّها المتلقِّي، بل أداة فاعلة في سبك نسيج النَّصِّ، وتعميق الدلالة وتقوية المعنى، يقول شوقي على لسان (شرميون):

ربَّةَ التاج ذلك **الصُّنع صنـــــعي** أنا وحدي وذلك **المكـــــــر مكري**

كثرت أمسِ في الإياب الأقاويـــــــ ـــل و**ظنَّ الظُّنون** مَنْ ليسَ يدري [٢٣٣]

ويقول على لسان (الملكة):

أَيُّهَا السَّادَةُ اسْمَعُوا خَبَـرَ الْحَـــرْ بِ **وَأَمْـــرَ** القِتَالِ فِيهَا **وَأَمْـــــرِي**

...

كُنْتُ فِي عَاصِفٍ **سَلَلْتُ** شِراعِيَ مِنْهُ **فَانْسَـــلَّتِ** البَوَارِجُ إِثْـــــــرِي[٢٣٤]

وقد يُزاوج شوقي بين أشكال من التكرار الكليّ والجزئيّ؛ فيقول على لسان (أنطونيو):

---

[٢٣١] مصرع كليوباترا: ٢٩

[٢٣٢] في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة – سعد عبد العزيز مصلوح: ٢٤٣[مجلس النشر العلمي – لجنة التأليف والتعريب والنشر – جامعة الكويت – ٢٠٠٣م].

[٢٣٣] مصرع كليوباترا: ١٨

[٢٣٤] مصرع كليوباترا: ٢٠/١٩

كُلُّـــــوبَاتِرَا دَعِينَا مِنْ تَجَنِّيكِ **كُلُّوبَاتـــــرَا**
أَتَبْكِينَ عَلَى **الصَّبـــــرِ** وَقَوْمٌ حُرِمُوا **الصَّبْـرَا** ؟
وَبِي مِنْ **صَبْرِكِ** الْوَاهِي جِـــرَاحُ الأَمْسِ لَمْ تَبْرَا
لَقَدْ مَنَّيْتُ **أُسْطُولِـــي** لَدَى **أُسْطُولِكِ** النَّصْرَا

فقد عزَّز التَّكرارُ التَّماسكَ والتلاحمَ بين مكونات النَّصِّ المسرحي على مستوى البنية الخارجية للحوار، أو على مستوى العلاقات الدلالية الداخلية.

(٣) (التَّكرار بالْمُرادِف أو شبه المرادف *Synonym near Synonym*):

يُعدُّ الترادف شَكلًا من أشكال العلاقات الدَّلاليَّة التي تجمع بين لفظين أو أكثر يختلفان في مبنييهما ويتفقان في معنييهما. وقد اختلف العلماء قديمًا وحديثًا حول هذه الظاهرة ما بين مُثبِتٍ لها ومُنْكِرٍ لوجُودِها؛ فأشار إليها (سيبويه) في كتابه؛ فقال: "اعلم أنَّ من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين، واختلاف اللفظين والمعنى واحد، واتِّفاق اللفظين والمعنى مختلف"[٢٣٥]، وأفرد (ابن جني) لها بابًا أسماه (باب في تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني)[٢٣٦]، وصنَّف (الرُّمانيُّ) كتابًا بعنوان: (الألفاظ المترادفة المتقاربة المعنى)[٢٣٧]، وفي المقابل ألَّف (أبو هلال العسكري) كتابه (الفروق في اللغة) من أجل إبطال فكرة الترادف، وإثبات الفروق في المعاني بين الألفاظ التي يُدَّعى ترادفها.

ويميِّز المحدثون بين أنواع متفاوتة من المترادفات، ويرون أنَّ ما أسموه الترادف الكامل*perfect synonymy*، أو التماثل، هو في الأساس غير موجود أو نادر الحدوث، يقول (بلومفيلد *Bloomfield*) إنَّ "كل كلمة من كلمات الترادف تؤدي معنى ثابتًا مختلفًا عن الأخرى، وما دامت الكلمات مختلفة صوتيًّا فلا بدَّ أن تكون معانيها

[٢٣٥] يُنظر: الكتاب – سيبويه: ٢٤/١ [تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٤٠٨هـ/١٩٨٧م]
[٢٣٦] يُنظر: الخصائص – أبو الفتح عثمان بن جني: ٢/ ١١٣ [تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، ١٩٥٢-١٩٥٦م]
[٢٣٧] الكتاب حققه الدكتور فتح الله صالح علي المصري، ومطبوع في دار الوفاء بالمنصورة عام ١٤٠٧هـ/١٩٨٧م.

مختلفة كذلك، وعلى هذا فنحن– في اختصار– نرى أنَّه لا يوجد ترادف حقيقي"[٢٣٨]، وفي المقابل فقد أثبتوا وجود ما يسمَّى شبه الترادف[239] *near synonymy*، وما يعرف بالتقارب الدلالي[٢٤٠] *semantic relation*، والاستلزام [٢٤١] *entailment*، ومن مظاهره:

- تَكرَارُ الْمُترادفاتِ في الجَرْسِ والدَّلَالَةِ: ويتحقَّق بتكرار لفظتين أو أكثر تحملان معنى واحدًا، وتتماثلان في الوزن، مع اشتراكهما في بعض الأصوات. يقول شوقي على لسان (كليوباترا):

حُقُوقُ الوِلَايَةِ يا ذَا الْغُلَامِ *** حُقُّوقُ **الرِّعَايَةِ** يَا ذَا الفَتَى [٢٤٢]

ويرمي هذا الشَّكل من أشكال التَّكرارِ إلى مَقْصديّاتٍ دلاليَّةٍ، وأبعادٍ نفسيَّة خفيَّة يَعْمَدُ إليها (شوقي)، كما فعل هنا على لسان بطلته وهي تبرز استياءها من عدم إخلاص هؤلاء الأصفياء المقربين، كما يمنح لغتَه وحواره قِيَمًا جماليَّة، وإيقاعًا موسيقيًّا متناسقًا من خلال هذا التوازي التركيبي (الجراماتيكي)، وهو الشكل الذي استطاع من خلاله شوقي توكيد معانيه، وتوسيع دلالاته والإشارة إلى فلسفة الحُكم وأنَّ كليوباترا ليست لها سلطة الولاية فقط، وإنما تمتد أيضًا إلى تحمُّل أعباء الرعاية، وهو ما يلقي بأعباء نفسية على الطرف الآخر في الحوار.

- تَكرارُ الْمُترادِفاتِ دَلَالَة فحسب: يقول شوقي على لسان (زينون):

أُطَأطِئُ رَأْسًا لِمَجْدِ النُّبُوغِ *** **وأَخْفِضُ** رَأْسًا لِمَجْدِ الْجَمَالْ[٢٤٣]

---

[٢٣٨] علم الدلالة – أحمد مختار عمر: ٢٢٤

[239] المرجع السابق: ٢٢٧

[٢٤٠] المرجع السابق: ٢٣٠

[٢٤١] المرجع السابق: ٢٣٠

[٢٤٢] مصرع كليوباترا: ٢٦

[٢٤٣] مصرع كليوباترا: ١٦

ولعلَّ ذلك الشَّكلَ من أشكال التَّكرار قد وظَّفه شوقي في التنويع وتكثيف الدَّلالة، ولفت انتباه المتلقِّي ودفع الملل عنه، وهو ما يُفضي في النهاية إلى مزيد من التماسك بين عناصر النَّصِّ ومكوناته.

(٤) (شبه التَّكرار):

وهو شكل من أشكال التَّكرار"يقوم في جوهره على التَّوهُّم"[٢٤٤]، وتفتقد عناصره ومكوناته "علاقة التَّكرار المحض، كما تفتقد في الوقت نفسه العلاقة الصرفيَّة القائمة على الاشتقاق أو تغاير صرفيمات الإعراب"[٢٤٥]، ويمكن رصده على مستوى تكرار بعض الوحدات الصوتية."وهو أقرب شيء إلى ما سماه الإمام السكاكي الجناس المحرف"[٢٤٦]، يقول شوقي على لسان (كليوباترا) ترثي حبيبها (أنطونيو):

قَدْ تَدَاعَى مَحْوَرُ الأَر ضِ وَمِيزَانُ الشُّعُـــوبِ
مَالَ كَالشَّمْسِ جَمَالًا وَجَلَالًا فِي الغُـــرُوبِ
أَيُّهَا الْمَجْرُوحُ لَوْ تَـــدْ رِي جُرُوحِي وَنُدُوبِـــي
أَيُّهَا الذَّاهِبُ قَـــدْ آ نَ عَنِ الدُّنْيَا ذُهُوبِـــي
أَيُّهَا الخَالِـــصُ وُدًّا لَيْسَ وُدِّي بِالْمَشُـــوبِ
أَيُّهَا الصَّادِقُ وَعْـــدًا لَيْسَ وَعْدِي بِالْكَذُوبِ
عَنْ قَرِيبٍ يَنْطَوِي الْقَبْـ ـــرُ عَلَيْنَا عَنْ قَرِيـبِ
كَلِّلُوهُ بِالرَّيَاحِيـــ ـــينِ وَبِالْغَـــارِ الرَّطِيبِ
وَاهْتِفُـــوا فِي أُذُنَيْـــهِ بِأَنَاشِـــيدِ الحُـــرُوبِ[٢٤٧]

[٢٤٤] في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة – سعد عبد العزيز مصلوح: ٢٤٤[مجلس النشر العلمي – لجنة التأليف والتعريب والنشر – جامعة الكويت – ٢٠٠٣م].

[٢٤٥] المرجع السابق: ٢٤٤

[٢٤٦] المرجع السابق: ٢٤٤

[٢٤٧] مصرع كليوباترا: ٨١-٨٢

فالمتأمل لهذه الجملة الحوارية، وبعيدًا عن التَّكرار المحض لبعض الألفاظ كوصلة نداء المعرَّف بأل (أَيُّهَا)، والفعل الجامد (ليس)، ولفظة (قريب)، يستشعر إيقاعًا خاصًّا يُحدثُ تَماسُكًا قويًّا بفعل كثافةَ شبه التَّكرار الذي أحدثه التشاكُل الصَّوتيُّ والصرفيُّ لبعض الوحدات المعجميَّة، مثل: (الشُّعُوبِ / الغُرُوبِ / الْمَشُوبِ / الْكَذُوبِ / الحُرُوبِ)، و(جَمَالًا / جَلَالًا)، و(وَنُـذُوبـي / ذُهُوبِـي)، و(وُدًّا / وَعْدًا)، و(وُدِّي/ وَعْدِي)، و(قريب/رطيب)، بما يجسِّد الانفعال النفسي ويكثِّف الحالة الشعوريَّة التي تفيض بالتوجع والتَّحسر الذي انتابها بفقد حبيبها وبطلها المغوار أنطونيو، ومن خلاله تنتقل عدوى هذه الحالة الشعورية إلى ذائقة المتلقي كلما تتابع هذا الإيقاع وازداد قوةً وكثافةً، وخاصة حين يتركَّز هذا التتابع في البنية الختامية لأبيات الجملة الحوارية التي اختار له شوقي حرف الباء الانفجاري المجهور؛ ليجهر بحسرتها وفجيعتها، وأردفه بالواو المديَّة، ووصله بإشباع الكسر؛ ليضاعف بهذا الإيقاع الهابط من شعورها بالانكسار والحسرة، وتتعانق في إطاره المفارقة الشعورية المتناقضة التي تتنازعها، بين فقدها لحبيبها، وخوفها على مُلكها المتزعزع ووطنها المُهدَّد؛ لتطفو هذه المشاعر الكامنة على البنية السطحية للنَّصِّ، وفي الوقت ذاته تأخذ بيد المتلقي لكي يغوص في أعماق بنيته الدلالية العميقة؛ فتحقَّق تماسكًا نصِّيًّا راسخًا بين بنيتيه السطحية والعميقة.

(٥) (تكرار التوازي *Parallelism*):

ويُسمَّى أيضًا التكرار التركيبي(*Syntactic Parallelism*) أو الجراماتيكي (*Grammatical*)، ونعني به تكرار الأنساق التركيبية التي تأتلف بها الجمل وأشباه الجمل وَفق كيفية وتراتبية متوازية مع اختلاف معانيها، ودون التَّقيُّد بوجوب التَّماثل الصَّوتيِّ للوحدات المعجمية المتوازية، وقد يحتمل ذلك التكرار المحض لبعض الألفاظ في الأنساق التركيبية المتعاقبة[٢٤٨].

٢٤٨ يُنظر: ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء – موسى ربابعة:٢٣٠ [مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية – الجامعة الأردنية – عمان – الأردن– المجلد ٢٢ – العدد ٥ – ١٩٩٥ م].

ويتحقَّق هذا الشَّكلُ من أشكال التَّكرار من خلال التوازي الأفقي للوحدات اللُّغويَّة على مستوى العلاقات التركيبيَّة، وعلى مستوى التَّشاكل الرأسي بين الوحدات الصرفيَّة المجسدة لتلك العلاقات التركيبية في إطار المتواليات الكلامية، وهو ما ينعكس أثره على المنتوج الإيقاعيّ والدَّلاليّ لتلك المتواليات[٢٤٩]؛ كما يُولِّدُ ألفة في ذائقة المتلقي تُسهم في تماسك نسيج النَّصِّ إلى جانب ما توفِّره من قيمٍ جماليَّة بفعل التناسق الإيقاعي لهذه المتوازيات.

وقد وظَّف (شوقي) هذا الشَّكل من التَّكرار التركيبيّ في تنمية جُمَلِهِ الحوارية وما تحمله من بُؤَرٍ دَلالية مكثَّفة تحتاج إلى الامتداد والتوضيح من خلال الإلحاح والتركيز على تلك الحالة اللغوية المتكررة التي تسهم في إثراء النص من خلال إدخال معلومات جديدة. وهذا الشكل كثيف غزيرٌ عند شوقي في هذه المسرحية، وغالبًا ما يأتي صِنو التَّكرار المحض، ومن أمثلته، يقول على لسان (أنطونيو):

فَإِنْ **عِشْتُ عِشْتُ** نَقِيَّ الْجَبِينِ * * * وَإِنْ **مِتُّ مِتُّ** كَرِيمَ الثَّنَا[٢٥٠]

فالنسقان الشرطيان ضمن السلسلة الكلامية يتوازيان تركيبيًّا على مستوى الوحدات وعلى مستوى العلاقات النحويَّة الحاكمة على النَّحو الذي يظهره التقسيم التالي:

فإنْ	عِشْتُ	عِشْتُ	نَقِيَّ	الجبين
وإنْ	مِـــتَّ	مِـــتَّ	كَرِيمَ	الثَّـــنَا

فكلُّ تركيب شرطيّ منهما تتوازى فيه الأداة مع فعل الشرط المسند إلى ضمير المتكلم المتصل المتبوع بحال مضافة إلى معرَّف بأل. وإضافة إلى هذا التَّوازي التَّركيبيّ، وهناك توازٍ صرفيٌّ لافتٌ في بنية الأفعال الجوف في جملتي الشرط والجواب

٢٤٩ يُنظر: التوازي ولغة الشعر–محمد كنوني: ٨٠ [مجلة فكر ونقد – المغرب– السنة الثانية – العدد ١٨ – إبريل ١٩٩٩ م].

٢٥٠ مصرع كليوباترا: ٥٨

ووزنها الصرفي، وجاء كلٌّ منها مُعلًّا بحذف عينه تخلّصًا من توالي الساكنين، وكذلك مجيء صيغة الحال في إطار بنية الوزن الصرفيّ ذاته، وهو وزن (فَعِيل).

وهذا التوازي التركيبيُّ الصَّرفيُّ المشفوع بالتَّكرار المحض هو مطلبٌ إيقاعيٌّ ودَلاليٌّ في الوقت ذاته، فتراكم عناصر التوازي التركيبيّ والصَّرفيّ قد شكلَّ بنية إيقاعيَّة تزخر بالطاقات الموسيقيَّة التي تستعذبها ذائقة المتلقي فتجذبه وتحتاط لشروده وخاصة حين تطول الجمل الحوارية على لسان أبطاله، كما أنَّ إلحاحه على هذا التوازي يُفصح للمتلقِّي عمَّا يَرومه من مَقصديَّات دَلاليَّة على لسان بطله تمتزج فيها مشاعر الحسرة مع الشعور بالفخار والاعتزاز، ويسهم هذا كلُّه في إضفاء المزيد من التماسك المعجمي بين أعطاف النَّصِّ المسرحيّ وجنباته.

(٦) (الكلمة الشاملة *A Superordinate Word*):

ونعني بها تلك الكلمات الشاملة التي تعبر عن فئات شاملة تنضوي تحتها كلمات وعناصر تنتمي إلى تلك الفئات أو تشير إليها[٢٥١]، وهي طريقة أخرى وظَّفها شوقي في تخليق عناصر التماسك المعجمي على مستوى نسيج النَّصِّ المسرحي، فحينما ذكر الكلمة الشاملة (**الحرب**) ذكر العديد من الكلمات والعناصر التي تنضوي في إطارها؛ فذكر: (الأسطول / البوارج / القتال / الصراع / انسحابي / الأبطال / جوادي / القنا / المهند / أجنادي / أعلامي / تظفر / جيش / جنودي / أجنادي / فارسها / الكر / الفر / يستسلم / النصر / سناني / نزالي / طعاني / قتيلها / الأسير / الوغى / سيفك / قناتك / القنا / عسكر / العدا / أساطيل / الجحافل / سيف / خنجر / درعي / السيف / الدرع / سهام / سهم) ، وحين ذكر (**السماء**) ذكر: (سحابة / كواكبها / الفلك / الشمس / شمسين / شموسًا / ضحاها / الشفق / برقًا / المُزن / نجم / الشمس / الضحى / غربها) ، وحين جاء بلفظ (**الصلاة**) ذكر : (صلاتي / هيكلي / ساجدين / الضراعة / صلِّ / معبد / الكهان / الأحبار / آلهة / صليا / صلاتي / اسجدا / سجودي) ، والكلمة الشاملة (**اللون** /

٢٥١ يُنظر: علم لغة النص، النظرية والتطبيق: عزة شبل: ١٠٨ [مكتبة الآداب للنشر والتوزيع – القاهرة – الطبعة الأولى – ٢٠٠٧م].

الألوان) ، ينضوى تحتها: (الأرجواني / أرجواني / الأرجوان / بيضاء / حمراء / سود)، وحين ذكر (**الضواري**) تتابعت ألفاظ (الهزبر / الذئاب / أسود / الأسود / ليث / غضنفر / الليث / النمر / سباعًا / الثعالب / السباع) ، إلى غير ذلك من البؤر الدلاليَّة التي يضيق المقام عن ذكرها في هذه الدراسة.

وتناسل هذه البؤر المعنويَّة أسهم في الحفاظ على التواصل الدَّلاليّ بين أجزاء النَّصِّ المسرحيّ، والربط بين عناصره؛ فتواصل المعنى في إطار تفاعل هذه العناصر المعجميَّة وحركيتها عبر فضاء النص هو ما يمنح النصَّ نصِّيَّته، ويسهم في اتِّساقه وتماسكه المعجمي.

(٧) (الكلمة العامة *A General Word*):

ويُقصد بها تلك الكلمات التي تتَّسع دلالاتها بقدر من العموم والشمول يفوق ما هو موجود في الكلمات الشاملة، وتنضوي على إحالات معممَّة يوظِّفها النَّاصُّ كوسيلة للربط بين العناصر المعجمية على مستوى النَّصِّ، وتنقسم إلى: أسماء دالة على الإنسان، أو المكان، أو الواقع، أو الحقيقة[٢٥٢]، وقد وظَّف شوقي هذا الشَّكل من أشكال الرَّبط المعجمي بصوره المتنوعة؛ فمن الأسماء الدَّالَّة على الإنسان: (إنسان / الناس / شعب / الرجال / النساء / الجماهير / الولد / ولدًا / الفتى / الغلام / الأمهات / شباب / شيوخ / العجائز)، ومن الأسماء الدَّالَّة على المكان: (مكاني / مكان / مكانك / الفَلَك / المجال / جنبات / ناحية / الوطن)، ومن الأسماء الدَّالَّة على حقيقة: (شيء / قضية / الأمر / أمر / خبر / سؤالي).

ولعلَّ تفعيل شوقي لكل هذه الأنماط التكرارية المتباينة والإلحاح عليها على مستوى النَّصِّ المسرحيّ أفقيًّا ورأسيًّا، يخلق علاقة رابطة بين المفردات الخاصة المختلفة، من خلال إلحاقها وإسنادها إلى مشترك عام تنضوي تحته؛ ومن ثَمَّ لا تُطرح

٢٥٢ يُنظر: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النص) – محمد خطابي: ٢٥، وينظر كذلك: علم لغة النص، النظرية والتطبيق: عزة شبل: ١٠٨.

الألفاظ والمعاني مفككَّةً بل تنضوي تحت وحدة كلية، وهو ما أسهم في تحقيق الاتِّساق المعجمي، والتَّماسك النَّصِّيّ، والانفلات من عوامل التَّشتت عبر مستويات الحوار، وعزَّز قدرته على استنباط الدلالات في سياقاتها المتجددة المتنوعة، وكذلك دعم إيقاعه الشعري وتدفقاته التي تخلق الألفة لدى المتلقي وتحتاط لشروده.

- **ثانيًا: التَّضَامُّ (*Collocation*):**

يُعدُّ التَّضامُّ أو الألفاظ المصاحبة من الآليات التي تُسهم في تحقيق التماسك المعجمي للنَّصِّ، ونعني به "توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرًا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك"[٢٥٣]، وتدلُّ هذه الألفاظ المصاحبة "على معنى خاص ولا تدل عليه في وضعها دون مصاحبة على هذا النمط، ولا تدلُّ عليه وحداتها مفردة دون اصطحاب لازمها في التركيب الدال عليها، وهو ترابط بين الألفاظ للدلالة على معانٍ مخصوصة، ويسمى بالمعنى التواردي، وتسمى في اللفظ التضام؛ لأنها اجتماع لفظ بلفظ أو أكثر للدلالة على معنى من تضامها"[٢٥٤]، ويرتكز هذا النوع من التشاكل والمصاحبة "على تحديد المفاهيم كتضام لمقومات أو خصائص؛ وقد وظف هذا التحليل في الأنثروبولوجيا وفي اللسانيات وفي علم النفس للحصول على معلومات حول الخصائص العميقة لحقل مفهومي معين في استعمال لغوي؛ ولإثبات الاختلاف والتماثل بين الثقافات، وللبحث عن البنيات المعرفية الكامنة خلف الأنساق المعجمية لمجتمع ما، ولإثبات انسجام رسالة النص"[٢٥٥]

---

٢٥٣ لسانيات النص (مدخل إلى انسجام النص) – محمد خطابي: ٢٥

٢٥٤ تحليل النص (دراسة الروابط النصية في ضوء علم اللغة النصي) – محمود عكاشة: ٣٥٢[مكتبة الرشد – الرياض – الطبعة الأولى – ١٤٣٥هـ/ ٢٠١٤م].

٢٥٥ التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية) – محمد مفتاح: ١٣٢-١٣٣[المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – الطبعة الأولى – ١٩٩٦م].

وتتنوع الأطر والأنساق المعجميَّة الحاكمة للعلاقات الدلالية في سياق التَّضامِّ، ومنها:

(١) (التضادِّ *Oppositeness*):

ويقصد به الطباق أو المطابقة في الاصطلاح البلاغي، ويتحقق باجتماع اللفظ مع ضده في شكل:

- (التَّضادُّ الحادُّ أو غير المتدرّج *Ungradable*) أو ما يُسمَّى النَّقيض في اصطلاح المناطقة، نحو: (ذكر ≠ أنثى)، و(ميت ≠ حي)، إذ التضاد هنا يكون حاسمًا دون وجود تفاوت في درجته.[٢٥٦]
- و(التَّضادُّ المتدرّج *Gradable*) ويتدرج بين حدَّين أو نهايتين متضادتين، دون أن يعني نفي أحدهما إثبات الآخر، بل قد ينتفيان معًا حين يقع الوصف وسطًا بينهما، كما في (بارد ≠ ساخن) إذ تتفاوت درجات البرودة والسخونة، باختلاف طبيعة الأشياء والمواد.[٢٥٧]
- (التَّضادُّ العكسيُّ *Converseness*)[٢٥٨] الذي يستوجب التلازم بين الضدين، نحو: (زوج ≠ زوجة) فحين نقول: (عليٌّ زوج فاطمة) فإنَّ ذلك يستوجب أن تكون فاطمةُ زوجةً لعليٍّ، ومثل: (باع ≠ اشترى)، فلا بيع بدون شراء.
- (التَّضادُّ الاتِّجاهِيُّ *Directional Opposition*)[٢٥٩] المرتبط بالاتجاهات المكانية، نحو: (أعلى ≠ أسفل)، و(يأتي ≠ يذهب)، وينطبق كذلك على ما يسمى بالتضاد العمودي نحو: (شرق ≠ غرب)، و(شمال ≠ جنوب).

ويشكِّلُ التَّضادُّ عند شوقي في (مصرع كليوباترا) مرتكزًا رئيسًا يمتد عبر مشاهدها وفصولها بمختلف صوره وأشكاله؛ فعبر ثنائياته تتابع الأفكار وتتشابك

---

[٢٥٦] يُنظر: علم الدلالة – أحمد مختار عمر: ١٠٢

[٢٥٧] المرجع السابق: ١٠٢

[٢٥٨] المرجع السابق: ١٠٣

[٢٥٩] المرجع السابق: ١٠٤

العلاقات في جسد الحوار المسرحي بفاعليتها الدلالية، ودورها الحيوي في تشكيل البنية الحركية للنَّصِّ، وإبراز حركة العلاقات الإنسانية المتناقضة بين شخوصه وأبطاله في إطار المفارقة التي تحكم علاقة الصراع الذي يقوم على التضاد والتوازي في الوقت ذاته، الصراع المحتدم بين حبِّ كليوباترا وأنطونيو في مقابل وفاء كلٍّ منهما وإخلاصه لوطنه، ومن هنا أحكم منطق المفارقة والتناقض والتضاد بناءَ النَّصِّ المسرحي برمته، ومن خلال تفاعلهما في الحوار المسرحيِّ يتطور البناء الدرامي وتتوالد المتضادات والصور والمفارقات الجزئية الأخرى.

ويوظِّف شوقي التضاد وتتزاحم صوره وأشكاله لتُسهم في تنامي البنية الحركيَّة في النَّصِّ، وإبراز مواقف شخوصه وأفعالهم المتناقضة، وما يخوضونه من صراعات؛ ولذلك تميزت أضداده بفاعليتها الدلالية، وخاصة حين يصور الصراع الوجودي الذي يعاني منه بطلا المسرحية، وهو ما عبَّر عنه كثيرًا من خلال (التَّضادِّ الحادِّ) لثنائية الحياة والموت على لسان البطلين، يقول على لسان (كليوباترا):

وما أدري أَأَردوْه **قتيلًا** صباح اليوم أو أخذوه **حيًّا**؟[٢٦٠]

ويقول على لسانها في المونولوج الداخلي:

محب **الحياة** أو **المنتحر!**[٢٦١]

ويقول على لسانها أيضًا:

واحتفوْا في **الحياة والموت** بالغا لبِ فانظر هل عظموا مغلوبا[٢٦٢]

ويقول:

يا **موتُ** ملْ بالشراع واحمل جريح **الحياة**[٢٦٣]

ويقول:

[٢٦٠] مصرع كليوباترا: ٧١

[٢٦١] مصرع كليوباترا: ٧٢

[٢٦٢] مصرع كليوباترا: ٨٢

[٢٦٣] مصرع كليوباترا: ٩٥

فكيف إذا ما غيَّبَ **الموتُ** ذَادَتي *** * ** وبدَّدَ أنصـــــاري وفضَّ حُماتي!

كأنـــي بعدي بالأحاديث سُلِّطت *** *** على سيرتي أو وُكِّلت **بحيــاتي**[٢٦٤]

ويقول: يموتون بي عشقًا ويَشْقَونَ بالهوى *** *** فكم من **حياة** في يدي **وممات**[٢٦٥]

ويقول:

حتى **أموتَ** كما **حييت** كأنني *** *** بيتُ الخيالِ ودُمية الْمَثَّالِ[٢٦٦]

ويقول:

أموتُ كما **حييتُ** لعرشِ مصرٍ *** *** وأبذلُ دونه عرشَ الجمالِ[٢٦٧]

ويقول على لسان (أنطونيو) مازجًا بيت التضاد الحادِّ والتَّكرار الكُلِّيّ:

فإنْ **عِشْتُ عِشْتُ** نَقِيَّ الجبينِ *** *** وإنْ **مِتُّ مِتُّ** كريم الثنا[٢٦٨]

ويقول على لسانه أثناء حديثه إلى (روما) مازجًا بين (التضَّاد الحاد)، و(التضاد المتدرج):

أَعرضَتْ **غَضْبَى** في **الحياة** فرحمةً *** *** لا تحرميني في **الممات رضاكِ**[٢٦٩]

ويقول على لسانه أيضًا:

أرى **الموت** ممدود اليدين كمنْقذٍ *** *** لمثليَ من غَرْقَى **الحياة** مُسَخَّرِ[٢٧٠]

ويقول على لسان القائد الروماني تعليقًا على تجاهل (أنطونيو) لعتابه:

ألا إنَّه ليلٌ له ما وراءَه *** *** غرامُك **حيٌّ** فيه والمجدُ **مَيِّتُ**[٢٧١]

---

[٢٦٤] مصرع كليوباترا: ٩٨

[٢٦٥] مصرع كليوباترا: ٩٩

[٢٦٦] مصرع كليوباترا:١٠٥

[٢٦٧] مصرع كليوباترا: ١٠٦

[٢٦٨] مصرع كليوباترا: ٥٨

[٢٦٩] مصرع كليوباترا: ٦١

[٢٧٠] مصرع كليوباترا: ٦٣

[٢٧١] مصرع كليوباترا: ٣٧

كما يأتي (التضاد المتدرج) على لسان (كليوباترا) حين تقول:

أنطونيو سيدي هل نحن في حلم؟ *** *** **أسالمٌ** أنتَ ؟ لا **أسرٌ** ولا **عار**؟[٢٧٢]

وحين تقول:

ليس **العبوس** سُنَّةً *** *** لوجهك **الطَّلْقِ** النَّدِي[٢٧٣]

كما وظَّف (التَّضادَ العكسيَّ) في مواضع عديدة ليعكس من خلاله تفاعل العلاقات الداخلية، وتناقض المواقف في النَّصِّ، يقول على لسان (كليوباترا):

ولكنْ تحت أعلامي *** *** يقودُ **البرَّ والبَحْرَا**[٢٧٤]

ويقول على لسان (ديون) :

حابي سمعتُ كما سمعتَ وراعَني **** أنَّ **الرَّمِيَّةَ** تَحتفي **بالرَّامِي**[٢٧٥]

ويقول على لسان (زينون):

حابي بُنَيَّ لا تَرُعْ ** *** مِنَ **السؤالِ** بل **أجبْ**[٢٧٦]

كما يأتي (التَّضاد الاتجاهيُّ) معبرًا عن الحَيْرة والتَّشتت ، يقول على لسان (كليوباترا):

رَأيَكُمَا في **الْمُكْثِ والذِّهابِ**[٢٧٧]

ويقول على لسانها أيضًا:

تعالَ حبرا وقلِّبْ *** **** يَدَيَّ **يُمنى لِيُسْرَى**[٢٧٨]

فالتضاد عند شوقي -كما يظهر فيما أوردناه من أمثلة – يُعَدُّ خَيطًا دلاليًّا محوريًّا يعكس تطور المواقف والانفعالات من الهروب من الموت إلى قبوله والسعي إليه كما حدث مع (كليوباترا)، وهو ما يحقق ربطًا مركزيًّا بين الجمل الحواريَّة لتأتلف حول

---

[٢٧٢] مصرع كليوباترا: ٣١

[٢٧٣] مصرع كليوباترا: ٣٥

[٢٧٤] مصرع كليوباترا: ٣٨

[٢٧٥] مصرع كليوباترا: ٧

[٢٧٦] مصرع كليوباترا: ١٢

[٢٧٧] مصرع كليوباترا: ٣٠

[٢٧٨] مصرع كليوباترا: ٤١

مركز دلالي واحد، ويُعَدُّ التضاد بين (الحياة، والموت) من أبرز الثنائيات الدلالية التي تهيمن على المسرحية بوجه عام، ويظهر معها التضاد في صوره وأشكاله المختلفة، ليجسد الصراع القيمي والنفسي للشخصيات، وإعادة تعريف الموت كخلاص واعٍ جسدته الشخصية المحورية (كليوباترا) التي سعت إلى الخلاص هروبًا من الأسر والعار، كما خلق التضاد توازيًا داخليًّا في التراكيب والعبارات، ومن خلاله سعى شوقي إلى تحقيق تماسك موضوعي، ودلالي، ومعجمي متكامل، وهو ما تحقَّق له في النهاية.

(٢) (الارتباط بموضوع معين *association with particular topic*):

ويعني التلازم بين عناصر معجمية ترتبط بموضوعات معينة، وتظهر عادة في سياقات متشابهة [٢٧٩]، وقد سخَّر شوقي محصوله اللغويَّ في التَّلازم الذِّكْرِي بين عناصر ووحدات لغوية ترتبط بموضوعات معينة عبر نسيج النَّصِّ المسرحيّ؛ فمع ذكر الطبيب تلازم ذكر الدَّاءَ، والدواء، ومع ذكر الدواء تذكر الصيدلية، يقول شوقي على لسان (حابي):

أَبِي أَنْتَ **الطَّبِيبُ** وكلُّ **داءٍ** لَّهُ فِي **صَيْدَلِيَّتِكَ الدَّوَاءُ** [٢٨٠]

وتضام هذه الألفاظ يُمثِّل أساسًا للوعي المشترك بين النَّاصِّ والمتلقي، ومن سُدى هذه الخيوط الدلالية ولُحمتها يتماسك نسيج النصِّ المسرحي، ويتحقق الإدراك المشترك لمقصدياته الدلالية.

(٣) (الاشتمال المشترك *Co-hyponyms*):

ويُشير إلى شكل من العلاقات الدلالية بين أنواع فرعية تنتمي إلى حقل دلاليٍّ واحد، بحيث تنتمي هذه الأنواع الفرعية إلى فصيلة أشمل، وهذه الفصيلة الأشمل تنتمي إلى جنس أكثر عمومية، في إطار علاقات العموم والخصوص، وظَّف شوقي هذا الشكَّل من الضمائم من خلال أطر تركيبية متنوعة، كالتركيب الإضافي في نحو: (رنَّة الصَّوت،

[٢٧٩] يُنظر: علم لغة النص، النظرية والتطبيق: عزة شبل محمد: ١٠٩.

٢٨٠ مصرع كليوباترا: ١٦

ودرُّ القواقع، وظلمة الليل، ودويُّ الرياح، وهَزَجَ الرَّعد، وصياح الهزبر، وجنبات الحياة، وشعاع الضُّحى)، أو الاشتمال والمصاحبة في إطار التركيب الإسنادي للفعل والفاعل كما في (تدور الرحى، انطلى الزور، وتجرى الرياح، وانفضَّتِ الحربُ)، أو بين المبتدأ والخبر كما في (الحياة الحب، والحب الحياة)، أو في إطار التركيب الوصفي كما في (التحيات الزكيَّات، وسمومك الزعف، فرس ملتثم، العيد السعيد، البرج المشيد، الأسير المقيَّد)، أو في إطار المعطوف عليه والعطف، كما في (النغمة والرقصة، الهموم والكدر، مكامن وشباك، جدولًا وخميلة، وتاج العصور وعرش الحِقَب).

وتتنوع أنساق هذا الاشتمال إذ قد يرد في إطار أزواج من الوحدات المعجميَّة التي يشملها نسق ترتيبي أو مجموعة منتظمة (*membership In ordered set*)، كأسماء الجهات على نحو ما أورده (شوقي) في قوله:

الشَّرْقُ يَدْرِي نِزَالِي **وَالْغَرْبُ** يَدْرِي طِعَانِي[٢٨١]

وقوله:

وَأُحْدَجُ بِالشَّمَاتَةِ عَنْ **يَمِينِي** وَيَعْرِضُ لِي التَّهَكُّمُ عَنْ **شِمَالِي**[٢٨٢]

وقوله:

كَزَهْرِ المقَاصِـــيرِ لَمْ يَنْتَفِعْ **بِطُولِ** الأَدِيـــمِ **وَعَرْضِ** الثَّــرى [٢٨٣]

أو في شكل وحدات معجميَّة ينتظمها نسق أو مجموعة غير منتظمة (*membership In unordered set*)، يقول شوقي على لسان (أَنشُو):

أَمَا يُغْنِيهِ عَنْ رَأْسَيْـــــــ ـــــــنِ رَأْسٌ فِيهِ وَجْهَـــانِ
فَحِينًا هُوَ **مِصْـــــــرِيٌّ** وَحِينًا هُوَ **يُونَـــــــانِـــي**
وَفِي مَجْلِسِ يُولْيُوسَ وَاَنْطُونْيُوسَ **رُومَـــــــانِي**
وَإِنْ لَاقَى أَغَا الْقَصْرِ **فَنُوبِـــــيٌّ وَسُودَانِـــــي**[٢٨٤]

٢٨١ مصرع كليوباترا: ٥٦

٢٨٢ مصرع كليوباترا: ١٠٤

٢٨٣ مصرع كليوباترا: ٢٧

فكلمات مثل (مصري / يوناني / روماني / نوبي / سوداني) تُعبِّر على الجنسية والانتماء، لكنه نسق معجمي غير منتظم، على نقيض ما نجده من انتظام في أسماء الجهات على سبيل المثال.

فالاشتمال المشترك يُسهم في تعزيز الاتساق المعجمي، استنادًا إلى دوره في تعزيز العلاقات الدلالية بين الكلمات داخل النص، ويلفت المتلقي إلى إدراك الترابط بين الوحدات المعجمية النصيَّة، وتكوين سلاسل لفظية لبناء حقل دلالي متماسك.

(٤) (علاقة الكل بالجزء *part-whole relation*):

ونعني به تلك العلاقة القائمة على المصاحبة اللفظية بين شيئين متصلين كمصاحبة اليد للجسم، ومصاحبة الأوراق للكتاب، وهو ما أبرزه شوقي في مواضع عدَّة، كنحو قوله: (ألسن الناس، أيدي الكُماة، وأعطاف الديار، وفروع الشجر، در القواقع، أنوف الأسود، عيون الظبا، مكتبة القصر، سموم الأراقم).

(٥) (علاقة الجزء بالجزء *part to part*):

ويظهر عند شوقي في إطار علاقات بين أجزاء تنتمي إلى كُلٍّ جامع لها، على نحو ما أورده في قوله: (قلامة/ ظفر)، (كفي / أظفار)، (رأس/وجهان)، (أذنان/عين)، (جناحيهم/قلبهم)، (لسان/لعاب)، (القرن/الناب)، (شفتاه/ لسانه)، (جبين/وجه).

(٦) (التَّنافر *Incompatibilit*):

ونعني به "عدم التطابق بين الوحدات اللغوية"[٢٨٥]، إذ يشير هذا الشكل من أشكال التضامِّ إلى فئة من الألفاظ التي تنتمي إلى حقل دلالي واحد، ويؤدي اختيار لفظ منها إلى استبعاد الكلمات الأخرى المندرجة في إطار هذا الحقل ، من خلال عدم التضمين بين الطرفين[٢٨٦]، فإذا كان (أ) لا يشتمل على (ب)، وكانت (ب) لا تشتمل على (أ) فالعلاقة بينهما هي علاقة تنافر، وتدخل في هذا الإطار علاقات الرتبة واللون، إذ لا

[٢٨٤] مصرع كليوباترا: ١٧

[٢٨٥] علم الدلالة المقارن – حازم كمال الدين:٦٥٦ [القاهرة – مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع – يناير ٢٠٠٧م].

[٢٨٦] يُنظر: علم الدلالة – أحمد مختار عمر: ١٠٥.

يمكن وصف شيء واحد برتبتين أو بلونين مختلفين، ومن ثمَّ فالعلاقة التي تميز هذه الفئة من الكلمات هي تنافرها ، يقول شوقي:

وَلَا تُطِعِ الْفِتْيَةَ العَابِثِنَ أُسُودَ الكَلَامِ نَعَامَ الوَغَى[٢٨٧]

فألفاظ مثل (أسود)، و(نَعام) على الرغم من أنهما ينتميان إلى حقلٍ دَلَالِيٍّ واحدٍ، أو جنس واحد وهو (الحيوان)، فإنَّ العلاقة بينهما علاقة قائمة على التنافر إذ إنَّ الأسود لا تشتمل على النعام، وكذلك النعام لا ينتمي إلى الأسود؛ فالعلاقة بينهما علاقة تنافر وعدم تضمين بين الطرفين، ويُسهم هذا الشكل من العلاقات بدلالاته المتناقضة في تحقيق النَّصِّيَّة، وفي التعيين والتخصيص في إطار السياق الدَّلاليّ. يعمد إليه المبدع بهدف إعلام المتلقي بمقصدياته الدلالية في إطار المواقف المتناقضة، فقد أراد شوقي في هذا الإطار أن يميز بين صنفين متنافرين من المدافعين عن مصر، صنف يذود عنها بسيفه وروحه، وصنف آخر يكتفي بالكلام وإطلاق الشعارات الرنانة.

وظهور هذه الصور المتنوعة من الضمائم والعناصر المعجمية ذات العلاقة والانتماء، والربط اللفظي بينها في البنية السطحية للنص يشير إلى العلاقات الدلالية الضمنية التي تنتظمها، كما يتحكَّم في إدراك المتلقي لهذه العلاقات واستنباط دلالاتها، وذلك في إطار شبكة متنوعة من العلاقات التي تبرز المخزون اللغوي لدى شوقي وتحقق الربط المعجمي بين مكونات النصِّ المسرحي وعناصره، وتسهم في تماسك السبك واتِّساق دلالاته.

[٢٨٧] مصرع كليوباترا: ٢٧

خاتمة الدراسة ونتائجها

بعد هذه الرحلة الطويلة بين أعطاف النَّص الشعري الماتع لمسرحية «مصرع كليوباترا» لأحمد شوقي، من أجل الوقوف على عناصر الاتساق وأنظمة التماسك النصي في إطار معطيات الدرس اللساني الحديث، فقد آن لهذه الدراسة أن تُسفر عن نتائجها على النحو التالي.

نتائج الدراسة:

(١) كشفت الدراسة بوضوح عن تنوع أنساق الاتِّساق والتَّماسك الداخلي بين الوحدات المكونة للنص الشعري المسرحي، وهو ما أسهم في تدفق الدلالات والمعاني داخل النص، وكشف عن قدرة شوقي على بناء نص مسرحي مُتَّسقٍ ومتماسك، رغم تعدد الأصوات، واختلاف الشخصيات.

(٢) أبرزت الدراسة دور العناصر الإحالية بأشكالها وصورها المختلفة، في عمليات سبك أجزاء الحوار، وربط الشخصيات بالوقائع والمرجعيَّات النَّصِيَّة والمقاميَّة، وهو ما يساعد المتلقِّي على تتبع المواقف والأحداث، ورصد التحولات في مواقف الشخوص وأوضاعهم الاجتماعيَّة والنفسيَّة.

(٣) وقفت الدراسة على أنماط فريدة غير معتادة من الإحالات الضميرية، تخالف ما قرَّره علماء نحو النَّصِّ وعلى رأسهم (هاليداي، ورقية حسن)، وهي أنماط أفرزتها في الأساس طبيعة النص المسرحي، ودعمتها قدرات أحمد شوقي الإبداعية، كاستخدام ضمائر الحضور في الربط النصي الداخلي عبر تقنيات محددة منتظمة، وليس عَرَضًا كما يدعي اللسانيون المعاصرون، كما كشف الدراسة أيضًا عن تقنيات مناظرة لاستخدام ضمائر الغيبة في الربط المقامي خارج البنية اللغوية للنص، على خلاف ما قرّره علماء نحو النص.

(٤) كشفت الدراسة عن دور التوزيع المنظم لضمائر التكلم والخطاب في تنشيط التفاعل النصي، وتجسيد انفعالات الشخصيات والتحولات النفسية عبر أدوات لغوية دقيقة.

(٥) أظهرت الدراسة نجاعة الإشارات الخارجية والإحالات المقامية في تعزيز البنية التواصلية للنص، من خلال توفير مرجعيات سياقية تدعم التفاعل بين النص ومقامه الخارجي؛ وتسهم في بناء التماسك الكلي، وتوضيح المعاني، وتعزيز الدلالات.

(٦) أظهرت الدراسة فاعلية التوازي التركيبي في تحقيق التماسك الشكلي والإيقاعي، عبر ترسيخ الصورة الذهنية والمعنوية للفكرة أو الوجدان.

(٧) بيَّنت الدراسة وظيفة الاستبدال والحذف في تحقيق الاقتصاد اللغوي، وخلق إيقاع شعري رشيق ومكثَّف يعكس قدرة شوقي على تطويع اللغة من أجل تحقيق الاتساق على مستوى التركيب والدلالة.

(٨) وضَّحت الدراسة التقنيات التي وظَّفها شوقي في تنظيم العلاقات المنطقية، وحبك المسارات الدلالية عبر أنظمة دقيقة للربط الإضافي، والسببي، والاستدراكي، والزمني، وهو ما أسهم في نسج خطاب داخلي يتَّسم بالمنطقية والوضوح، رغم طبيعة النَّص الشعري، وعمق الرسالة الفكرية التي تقصَّدها.

(٩) رصدت الدراسة دور التكرار بأنواعه المختلفة في تعزيز الاتساق والتماسك المعجمي، وتعميق الانفعالات وترسيخ المفاهيم والفِكر المحورية في ذهن المتلقي.

(١٠) أبرزت الدراسة دور الضمائم والمتصاحبات اللفظية في تشكيل الأطر والأنساق المعجميَّة الحاكمة للعلاقات الدلالية مِمَّا سهَّل فهمها، وعزَّز من قدرة المتلقِّي على التوقُّع، وأسهم في تحقيق الاتساق المعجمي، ودعم التماسك النصي.

والحمد لله أوَّلًا وآخرًا، والحمد لله دائمًا وأبدًا

ثَبَتُ الْمَصَادِرِ والْمَرَاجِعُ

- **القرآن الكريم**

(١) آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، محمود أحمد نخلة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٠م.

(٢) الإبداع الموازي، التحليل النصي للشعر، محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠١م.

(٣) الاتجاهات النحوية لدى القدماء، دراسة تحليلية في ضوء المناهج المعاصرة، دار وائل، عمان، ط١، ٢٠٠٥م.

(٤) الإحالة دراسة نظرية مع ترجمة الفصلين الأول والثاني من كتاب (*Cohesion in English*)، شريفة بلحوت، مذكرة ماجستير بجامعة الجزائر بإشراف مفتاح بن عروس، والحواس مسعودي، ٢٠٠٦م.

(٥) الإحالة في نحو النص، أحمد عفيفي، نسخة إلكترونيَّة عبر الإنترنت.

(٦) استدعاء الشخصيات التاريخية في مسرح شوقي، دراسة تطبيقية في مسرحية مصرع كليوباترا، وأميرة الأندلس، وعلي بك الكبير، د. نهاد أحمد الملحم، المجلة العلمية لكلية الآداب جامعة طنطا، العدد ٥٧ لسنة ٢٠٢٤م

(٧) استراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي الشهري، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، بيروت، ط١، ٢٠٠٤م.

(٨) أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، محمد الشاوش، طبعة كلية الآداب، منوبة، تونس، بالاشتراك مع المؤسسة العربية للتوزيع، طبعة جديدة ٢٠١٤م.

(٩) أنطونيو وكليوباترا، دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي، عبد الحكيم حسان، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٢م.

(١٠) البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، جميل عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

(١١) بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، عالم المعرفة، القاهرة، عدد ١٦٤، أغسطس ١٩٩٢.

(١٢) بنية التخاطب بين النحو العربي ولسانيات النص، عبد السلام حامد، ومحمد مصطفى سليم، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، المجلد ٣٨، العدد٣، يوليو ٢٠١٨م.

(١٣) تحليل النص، دراسة الروابط النصية في ضوء علم اللغة النصي، محمود عكاشة، مكتبة الرشد، الرياض، ط١، ١٤٣٥ه/ ٢٠١٤م.

(١٤) التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦م.

(١٥) التعاضد الجمالي للزمن في نسق البناء الدرامي، رياض موسى سكران، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، المجلد ٢٠٠٧ ، العدد ٤٦، يونيو ٢٠٠٧م، ص ٤١ إلى ص ٥٣.

(١٦) التعريف والتنكير بين الدلالة والشكل، محمود أحمد نخلة، دار التوني للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط١، ١٩٩٧م.

(١٧) التوازي ولغة الشعر، محمد كنوني، مجلة فكر ونقد، المغرب، السنة الثانية، العدد ١٨، إبريل ١٩٩٩ م.

(١٨) التوجيه اللساني للبنى المحولة بالاستبدال، رابح أحمد بومعزة، مجلة الذاكرة، تصدر عن مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، العدد الحادي عشر، جوان – ٢٠٠٨م.

(١٩) الخصائص، أبو الفتح عثمان بن جني، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، القاهرة، ١٩٥٢-١٩٥٦م.

(٢٠) الدر المصون في علوم الكتاب المكنون، السمين الحلبي، تحقيق أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق، ١٩٨٦م.

(٢١) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الخامسة، ٢٠٠٤م.

(٢٢) الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة أسعد رزوق، القاهرة، مؤسسة سجل العرب، ١٩٧٢ م.

(٢٣) شخصية كليوبترا من منظور أحمد شوقي: قراءة في الثابت والمتحول، إخلاص بعيطيش، مجلة المدونة جامعة البليدة، الجزائر، المجلد ١١، العدد ٢، ديسمبر٢٠٢٤، ص ٥١ إلى ٧٠.

(٢٤) شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، ابن هشام الأنصاري، تحقيق حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٨م.

(٢٥) شرح المفصل، موفق الدين ابن يعيش، طبعة إدارة الطباعة المنيرية، د.ط، د.ت.

(٢٦) شعر شوقي الغنائي والمسرحي، طه وادي، دار المعارف، مصر، يناير ١٩٩٤م

(٢٧) ضياء السالك إلى أوضح المسالك، محمد عبد العزيز النجار، مؤسسة الرسالة، لبنان، بيروت، ط١، ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩ م.

(٢٨) ظاهرة التخفيف في النحو العربي، أحمد عفيفي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

(٢٩) ظاهرة التوازي في قصيدة للخنساء، موسى ربابعة، مجلة دراسات للعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، الأردن، عمَّان، المجلد ٢٢، العدد ٥، ١٩٩٥ م.

(٣٠) علم الدلالة، جون لاينز، ترجمة مجيد عبد الحليم الماشطة، حليم حسين فالح، كاظم حسين باقر، كلية الآداب جامعة البصرة، مطبعة كلية الآداب جامعة البصرة ١٩٨٠م.

(٣١) علم الدلالة المقارن، حازم كمال الدين، مكتبة الآداب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، يناير ٢٠٠٧م.
(٣٢) علم لغة النص، النظرية والتطبيق، عزة شبل محمد، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠١٨م.
(٣٣) فن الشعر، أرسطوطاليس، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقَّق نصوصه عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط ١، ١٩٥٣م.
(٣٤) في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة، سعد عبد العزيز مصلوح، مجلس النشر العلمي، لجنة التأليف والتعريب والنشر، جامعة الكويت، ٢٠٠٣م.
(٣٥) في النقد المسرحي، محمد غنيمي هلال، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٧٤م.
(٣٦) الكتاب، سيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٤٠٨ه / ١٩٨٨م.
(٣٧) الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري، تحقيق عادل أحمد عبد الموجود، علي محمد عوض، العبيكان، الرياض، ١٤١٨ه/١٩٩٨م.
(٣٨) كليوباترا ملكة مصر، سالي- آن أشتون، ترجمة زينب عاطف، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٧م.
(٣٩) لسان العرب، ابن منظور المصري، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت.
(٤٠) لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩١م.
(٤١) اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، دار الثقافة، المغرب، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤م.
(٤٢) محاضرات في مسرحيات شوقي، محمد مندور، محاضرات ألقاها على طلبة قسم الدراسات الأدبية، بمعهد الدراسات العالية التابع لجامعة الدول العربية ١٩٥٤م.
(٤٣) المحكم والمحيط الأعظم، أبو الحسن علي بن إسماعيل بن سيده المرسي، المعروف بابن سيده، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م.
(٤٤) مصرع كليوباترا، تأليف أحمد شوقي بك، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٤٦م.
(٤٥) معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٤٢٩ه / ٢٠٠٨ م.
(٤٦) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، إبراهيم مصطفى، وأحمد الزيات، وحامد عبد القادر، ومحمد النجار، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط٤، ١٤٢٥ه/٢٠٠٤م.

(٤٧) المقتضب، محمد بن يزيد المبرد، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، طبعة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ط٢، ١٣٩٩ه/ ١٩٧٩م.

(٤٨) نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، أحمد عفيفي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط ١، ٢٠٠١م

(٤٩) نحو النص، نقد النظرية، وبناء أخرى، عمر محمد أبو خرمة، عالم الكتب الحديث، الأردن، إربد، ط١، ١٤٢٥ه / ٢٠٠٤م.

(٥٠) النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، محمد حماسة عبد اللطيف، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٠ه/٢٠٠٠م.

(٥١) نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصًّا، الأزهر الزناد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٣م.

(٥٢) النص والخطاب والإجراء، روبرت دي بوجراند، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٤١٨ه/١٩٩٨م.

(53) COHESION IN ENGLISH - M.A.K.HALLIDAY & RUQAIYA HASAN – LONGMAN- LONDON.1976