أدوات الاتســـــــاق النصـــــــــــي في رواية

تغريبـــــــــــة القافـــــــــر لزهـــــران القاســـــــمي

رسالـــــــة

مقدمة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية

تخصص اللغويات

إعـــــــداد

موزة بنت علي بن محمد بن حمود اليزيدية

إشراف

الدكتور/ محمد الجامودي

2026م/ 1447هـ

الاتساق النّصي في رواية "تغريبة القافر" لزهران القاسمي

أعدتها الطالبة: موزة بنت علي بن محمّد اليزيديّة

الرقم الجامعي: **2214217**

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ: **2026/03/30**

المشرف الرئيس : د.محمّد بن سالم بن محمّد الجامودي.

المشرف الثاني: د.صالح الكلباني.

أعضاء لجنة المناقشة

م	صفته في اللجنة	الاسم	الرتبة الأكاديمية	التخصص	الكلية/ المؤسسة	التوقيع
1	رئيس اللجنة	د.سعيد الراشدي	أستاذ مساعد	دراسات إسلامية	جامعة الشرقية	
2	المناقش الخارجي	د. حمود الرمحي	أستاذ مساعد	اللغويات	جامعة السلطان قابوس	
3	المناقش الداخلي	د. عبدالله التوبي	أستاذ مساعد	اللغويات	جامعة الشرقية	
4	المشرف الرئيس	د. محمّد الجامودي	أستاذ مساعد	اللغويات	جامعة الشرقية	

إقرار الباحث

أقـر بـأن المـادة العلميـة الـواردة فـي هـذه الرسـالة قـد عولجـت وفـق أسـس البحـث العلمـي وقواعـد الأمانـة العلميـة وأنَّ محتواهـا غيـر مسـتّل مـن أي مصـدر منشـور أو غيـر منشـور وأنـه غيـر مقـدَّم للحصـول علـى أي درجـة علميـة أخـرى، وأن مضـمون هـذه الرسـالة يعكـس آراء الباحـث الخاصـة وهى ليست بالضرورة الآراء التي تتبناها الجهة المانحة.

الباحثة/ موزة بنت علي بن محمد بن حمود اليزيدية **الرقم الجامعي:** 2214217

التوقيع/

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبفضله تتيسر الخطوات، فله الحمد في البدء والختام.

وأفتتح بالشكر الخالص الجزيل لعائلتي العزيزة، والديّ الكريمين وإخوتي الذين كانوا الدافع الأول والطاقة التي لا تنطفئ، على ما أحاطوني به من حبٍّ ودعاءٍ وصبرٍ ودعمٍ متواصل. وإلى طفليَّ الحبيبين **أمجد وأحمد**، أهديكما ثمرة هذا الجهد، ففي ملامحكما وجدت المعنى الحقيقي للأمل، ومن براءتكما استمددت الصبر في أوقات التعب. هذه الصفحات بعضٌ منكما، وبعضٌ لكما.

أتوجّه بالشكر إلى الدكتور محمد الجامودي على ما قدّمه من دعم علمي وتوجيه أكاديمي، فقد كان لعنايته بتفاصيل العمل البحثي وملاحظاته أثرا في إخراج هذه الرسالة على الوجه الذي أرجوه من الدقة والإتقان. ولا يفوتني أن أعبّر عن امتناني لأعضاء لجنة الإشراف والمناقشة لما بذلوه من جهدٍ كريم ومتابعة علمية جادة أسهمت في بلورة أفكاري وتجويد نتائجي.

وأتقدّم بخالص الامتنان إلى دكاترتي في قسم اللغة العربية الذين كانوا لي خير سند، وإلى كل من شاركني الحوار والمشورة خلال مراحل هذا البحث، فلكلٍّ منهم في هذه الصفحات بصمة لا تُمحى. وأخيرًا، أسأل الله أن يجعل هذا العمل خالصًا لوجهه الكريم، وأن ينفع به طلبة العلم والباحثين، وأن يجزي كل من أعانني في سبيل إنجازه خير الجزاء.

الباحثة: موزة بنت علي اليزيدية

المستخلص:

هدفت الدراسة إلى الربط بين النص العربي والدرس اللساني الحديث، والكشف عن أدوات الاتساق النصي المستخدمة في رواية "تغريبة القافر"، وإظهار الأثر الجمالي لأدوات الاتساق النصي الموظفة في الرواية.

اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي لبيان أدوات الاتساق وتوصيف أنواعها ودلالتها وتأثيرها في الخطاب السردي، وبينت النتائج أن استخدام أدوات الاتساق بنوعيه النحوي والمعجمي كان له أثر دلالي على النص بجانب تحقيقه للاتساق الشكلي له.

توصلت الدراسة إلى عدة نتائج أكدت أن الرواية استندت إلى نظام متكامل من الآليات اللغوية التي عملت بتناسق لإنتاج اتساق نصي قوي. يتمثل هذا أولاً في مستوى الإحالة والاستبدال، حيث تؤدي الإحالات الضميرية دوراً تشويقياً محورياً، بينما تهيمن الضمائر المتصلة على نظيراتها المنفصلة، مشكلة سلاسل متصلة تربط أجزاء النص بانسيابية. وتعزز هذا أسماء الإشارة الدالة على البعيد بنسبة 82.1%، ما يضع الحكاية في ماضٍ سحيق يمنح الرواية طابع الحكاية الشعبية. والأسماء الموصولة بصيغة المفرد (94.14%) تبني جملاً وصفية توصل معلومات تعريفية، بينما يخدم الاستبدال بأنواعه الثلاثة أغراضاً فنية مختلفة: فمثلا: يعكس الاستبدال الاسمي الوعي الجمعي؛ ويحقق الفعلي الغموض والاقتصاد السردي؛ ويستخدم القولي لأرشفة تجارب جماعية كاملة في كلمة واحدة. وقد عملت أدوات الوصل والحذف على تحقيق ربط منطقي للأفكار وتعزيز صور الغياب والانتظار.

وشكّل المستوى المعجمي تقنية فنية متعددة الوظائف؛ فهو ينشئ على المستوى البنيوي سلاسل معجمية متصلة تضمن اتساقاً دلالياً، وعلى المستوى الأسلوبي يكوّن إلحاحاً إيقاعياً يبقي القارئ منتبهاً. وأظهرت الدراسة الإحصائية فروقاً دالة بين التكرار في هذه الرواية والأعمال الأخرى لنفس الكاتب. وتتضافر الأدوات النصية لتنتج شبكة سردية محكمة توصل إحساس الاغتراب بوضوح، حيث تختلط البنية المعجمية بالرمزية في بناء سردي كاشف عن أبعاد دلالية عميقة.

Abstract:

The study seeks to establish a link between the Arabic text and contemporary linguistic theory, and to examine the textual cohesion devices employed in the novel *Taghribat al-Qafer*, highlighting the aesthetic value generated by their use. Adopting a descriptive analytical approach, the study identifies the various cohesion mechanisms, classifies their types, and analyzes their semantic functions and their impact on the narrative discourse. The findings demonstrate that both grammatical and lexical cohesion devices contribute not only to the structural coherence of the text but also to its semantic depth.

The study concludes that the novel relies on an integrated system of linguistic strategies that work in concert to produce a highly cohesive textual fabric. At the level of reference and substitution, pronominal references in particular assume a central role in creating suspense, with attached pronouns dominating their detached counterparts, thereby forming uninterrupted referential chains that link the narrative segments fluidly. This pattern is reinforced by the predominance of distal demonstratives (82.1%), which situate the narrative in a distant past and endow it with the qualities of a folkloric tale. Likewise, singular relative pronouns (94.14%) function to construct descriptive clauses that convey essential identifying information. The three forms of substitution serve distinct artistic purposes: nominal substitution evokes collective consciousness; verbal substitution achieves narrative economy and controlled ambiguity; and clausal substitution encapsulates entire collective experiences within a single lexical unit. Conjunction and ellipsis further contribute to the logical sequencing of ideas and intensify the motifs of absence and anticipation.

On the lexical level, cohesion emerges as a multifaceted stylistic device. Structurally, it generates interconnected lexical chains that reinforce semantic consistency; stylistically, it produces a rhythmic insistence that maintains the reader's engagement. Statistical analysis reveals significant differences between the patterns of repetition in this novel and those in the author's other works. Together, these textual mechanisms create a tightly woven narrative structure that conveys a pronounced sense of estrangement, where lexical architecture intertwines with symbolic dimensions to produce a narrative form rich in deep semantic resonances.

المحتويات

مقدمة: 1
الأهمية: 2
الأهداف: 3
إشكالية الدراسة: 3
المنهج: 4
الحدود: 4
الدراسات السابقة: 4
مخطط الدراسة: 7
التمهيد: 8
التعريف بالكاتب: 10
التعريف برواية تغريبة القافر: 11
الفصل الأول: الاتساق النحوي 23
الإحالة: 23
الإحالة في رواية "تغريبة القافر": 27
أولا: الإحالة بالضمائر: 27
ثانيا: الإحالة الإشارية: 39
ثالثا: الإحالة بالاسم الموصول في تغريبة القافر: 43
الإحالة البعدية: 47
الإحالة الخارجية: 49
المبحث الثاني: الاستبدال 53
تجليات الاستبدال الاسمي في رواية تغريبة القافر: 55
الاستبدال الاسمي بكلمة (الآخر): 57
الاستبدال بكلمة (واحد) وتشكيل الهوية الجمعية 57
تحديد الهوية المتناقضة: توظيف كلمة (نفسه) 58
تحليل الاستبدال الفعلي ودوره في تكثيف الحدث السردي: 59
الغموض والاقتصاد اللغوي 60
تجليات الاستبدال القولي: 62
التكثيف النفسي والجسدي: 62
"ذلك": أداة الذاكرة الجمعية 63
بلاغة الغياب وتأسيس القطيعة 64
المبحث الثالث: الحذف 67
الحذف الاسمي في رواية تغريبة القافر 69
تعزيز الحذف لصورة الغياب والانتظار 71
فعالية الحذف الاسمي في سرد حكاية الوعري 72

الحذف الفعلي في رواية تغريبة القافر 73
تسريع الإيقاع السردي: 74
الحذف الفعلي والعمق النفسي 75
حذف شبه الجملة في رواية تغريبة القافر 76
المبحث الرابع: الوصل 78
الوصل بمطلق الجمع: 80
الوصل بالتخيير: ندرة الخيار وحتمية المسار 84
الوصل الاستدراكي: 85
الوصل التفريعي: 86
خاتمة الفصل: 88
الفصل الثاني 90
الاتساق المعجمي 90
أولا: إعادة العنصر المعجمي: 92
سيطرة معجم الماء ومتعلقاته: 95
تكرار الشخصية المحورية: 96
تكرار ألفاظ الطبيعة الصماء: 97
تكرار كلمة "الرأس": بؤرة التأزم 98
تكرار "القرية": الهوية الجمعية 99
ثانيًا: الترادف وشبه الترادف: 101
الحقل الدلالي للمكان: 103
ثالثًا: الاسم الشامل: 104
الاسم الشامل ورسم ملامح الهوية: 104
وصف عناصر الطبيعة: 105
رابعًا: الكلمات العامة في رواية تغريبة القافر: 106
الإشارة إلى الأحداث والمواقف: 106
وصف الحالات والأوضاع: 107
الإشارة إلى المسكوت عنه: 108
أثر الكلمات العامة في النص: 108
التكرار المعجمي في رواية "تغريبة القافر" باستخدام برنامج الغواص() 110
تحليل أسلوبي وإحصائي 110
تحليل التكرار في سياق الرواية: 111
المبحث الثاني: التضام 120
أثر التضام في تشكيل الزمن السردي: 125
دور التضام في إبراز جماليات السرد الروائي 125

خاتمة الفصل: 129
الفصل الثالث: الأثر الجمالي للاتساق النصي في رواية "تغريبة القافر" 130
المبحث الأول: دور الاتساق النحوي والمعجمي في تحقيق الجمالية النصية: 133
الإحالة الضميرية وتشكيل شخصية القافر: 133
الأثر الدلالي للإحالة الإشارية: 134
بناء العالم الأسطوري وتوظيف الذاكرة الجمعية: 137
الحاضر الغائب: دلالة ندرة "هذا" و"هنا" 138
الدلالات الأسلوبية والسردية لتوزيع الأسماء الموصولة 142
هيمنة المفرد وانعكاسها على بؤرة السرد 142
الجملة الموصولة وتكثيف الصورة الشعرية والبصرية 144
أثر الاستبدال في خلق المفارقة والبعد الميتافيزيقي: 148
أسلوبية الاستبدال وأثرها الجمالي في السرد: 150
موهبة القافر الغامضة 151
جدلية الماء، الفعل، والمصير 152
أثر الحذف في رسم عالم القافر بين السر والانكشاف: 152
أثر الاتساق المعجمي: 155
المبحث الثاني: دور الاتساق النحوي والمعجمي في بناء صورة الأنا الغريب 158
خاتمة الفصل: 169
نتائج الدراسة: 170
الخاتمة 173
قائمة المصادر والمراجع: 175
الملاحق 185

مقدمـــــة:

شهدت الدراسات اللسانية في القرن العشرين تحولاً بارزا، فقد انتقل من "لسانيات الجملة"، التي كانت ترى أن الجملة هي الوحدة الأساسية للتحليل اللساني، إلى "لسانيات النص"، التي أظهرت أن اللغة في استعمالها الفعلي لا تتحقق في جمل معزولة عن سياقها، بل في وحدات تواصلية كبرى هي النصوص[1]. فالنص ليس مجرد "جملة كبرى"، بل هو نسيج متواصل يشكل وحدة دلالية. وفي سياق هذا التحول، يُطرح سؤال جوهري: ما الذي يجعل تتابعاً من الجمل نصاً متكاملاً، وتتابعاً آخر مجرد رصف لكلمات لا معنى لها؟

يمثل الاتساق النصي محورا رئيسا من محاور التماسك النصي، حيث أن أدواته تتظافر لإنشاء نص مترابط يأخذ بعضه برقاب بعض، لينتج صورة ذهنية متكاملة معنويا ودلاليا في ذهن القارئ، فكما يقول رولان بارت: "رهان العمل الأدبي أن يجعل من القارئ مُنتجا للنص وليس مجرد مستهلك فحسب، وأن ينغمس كليا في فتنة الدال وشهوة الكتابة" [2] وهذا ما يوصل القارئ لعمق الدلالة المختبئة خلف المظاهر الشكلية، ولم يكن الاتساق وآلياته مجرد أدوات شكلية وإنما هو بعد دلالي موصل إلى عمق النص. ولهذا فإن تحليل الاتساق في النص يعد الخطوة الأولى للوصول إلى أعماقه ودلالاته، وبما أن المكتبة العربية عامة والعمانية خاصة بحاجة إلى مادة تطبيقية للنظريات اللسانية الحديثة تخرجها من إطارها المحلي لتكون متداولة على نطاق أوسع، فقد جاء اختيار موضوع الرسالة مركزا على استخراج تطبيقات الاتساق النصي في رواية عمانية مميزة حائزة على جائزتين، ألا وهي رواية تغريبة القافر لزهران القاسمي.

---

(1) ديبوجراند، روبرت: النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1998، ص65.
(2) بارت، رولان: س / ز، ترجمة: محمد بن رافه البكري، ط1، دار الكتاب الجديد، طرابلس، 2016.

الأهميـــــــــة:

تنبع أهمية هذا البحث من كونه يتناول الاتساق النصي في رواية تغريبة القافر بوصفه مدخلًا لسانيًا وجماليًا قادرًا على الكشف عن طرائق انتظام الخطاب السردي وتماسك مكوّناته الداخلية، لا من حيث ترابط الجمل والعبارات فحسب، بل من حيث إسهام هذا الترابط في بناء الدلالة وتشكيل التجربة القرائية. فالرواية، بما تنهض عليه من عوالم مكانية مرتبطة بالماء والقرية والذاكرة والحكاية الشعبية، تقدّم مادة خصبة لدراسة أدوات الاتساق النحوي والمعجمي، مثل الإحالة، والحذف، والاستبدال، والربط، والتكرار، والتضام، بوصفها آليات لا تعمل عملًا شكليًا معزولًا، وإنما تسهم في توجيه مسار السرد، وربط الشخصيات بالأحداث، وتكثيف حضور المكان، وتعميق البعد الرمزي للنص. كما تبرز أهمية البحث في سعيه إلى وصل التحليل اللساني بالقراءة النقدية الجمالية؛ إذ لا يكتفي برصد الروابط النصية أو تصنيفها، بل يحاول بيان أثرها في إنتاج المعنى، وبناء الإيقاع السردي، وترسيخ وحدة النص، وإبراز خصوصية الكتابة الروائية العمانية المعاصرة. ومن ثمّ، فإن دراسة الاتساق في تغريبة القافر تتيح فهمًا أعمق لكيفية تشكّل البنية السردية من خلال شبكة من العلاقات اللغوية والدلالية التي تمنح النص قدرته على الاستمرار والتأثير. وتكتسب هذه الدراسة أهميتها كذلك من إسهامها في إثراء الدراسات التطبيقية في لسانيات النص، ولا سيما في مجال تحليل الرواية العربية الحديثة، إذ تنقل مفاهيم الاتساق من بعدها النظري العام إلى فضاء تطبيقي محدد، يكشف عن فاعلية الأدوات اللسانية في قراءة النصوص الأدبية قراءة دقيقة ومنظمة. وبذلك يسهم البحث في إبراز قيمة تغريبة القافر بوصفها نصًا روائيًا تتضافر فيه البنية اللغوية مع الرؤية الجمالية، ويقدّم نموذجًا لتحليل النص السردي وفق منظور يجمع بين الصرامة المنهجية والحس النقدي.

الأهـــــداف:

يهدف هذا البحث إلى الكشـــف عن أدوات الاتســـاق في رواية تغريبة القافر لتحقيق الأهداف الآتية:

1. الربط بين النص العربي والدرس اللساني الحديث.
2. الكشف عن أدوات الاتساق النصي المستخدمة في رواية "تغريبة القافر".
3. إظهار الأثر الجمالي لأدوات الاتساق النصي الموظفة في الرواية.
4. خدمة المكتبة العربية عموما والعمانية خصـوصـا بدراسـات نصّـية تكشـف الاتسـاق في نصوصها.

إشكالية الدراسة:

قلة الدراســات التي تجمع بين الجانبين النظري والتطبيقي في نطاق الســرديات العمانية، ويعد هذا النوع من الدراســات خطوة هامة في الجمع بين الســرديات العمانية والدرس اللســاني الحديث؛ ولذلك فإن هذه الدراسة تحاول الإجابة عن الأسئلة الآتية:

1. ما الإطار النظري المستند على الدرس اللساني الحديث الذي ستنطلق الدراسة منه؟
2. ما أدوات الاتساق النصي الموظفة في رواية "تغريبة القافر"؟
3. ما الأثر الجمالي لأدوات الاتساق النصي الموظفة في رواية "تغريبة القافر"؟

المنهـــــج:

ســتســتخدم الدراســة المنهج الوصــفي لبيان أدوات الاتســاق وتوصــيف أنواعها ودلالتها وتأثيرها في الخطاب السردي، مع الإفادة من المنهج الإحصائي.

الحـــــــــدود:

تكمن حدود هذه الدراسة في النص التطبيقي رواية تغريبة القافر لزهران القاسمي.

الدراسات السابقة:

1. **الاتساق النصي آلياته ووسائله: رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة أنموذجا:**

رسالة ماجستير من إعداد سميحة آل زيد، مؤلفة في سنة 2016، والتي اعتمدت فيها الباحثة على تحليل رواية ريح الجنوب وفق آليات الاتساق، وقد توصلت إلى عدة نتائج أبرزها: أن الإحالة كانت الأكثر استخداما في الرواية، وقد شاع استخدام الإحالة الداخلية مقارنة بنظيرتها الإحالة الخارجية التي شح وجودها في الرواية وقد عزت الباحثة السبب إلى أن الرواية تستند إلى وقائع مبنية على سرد الكاتب. وقد وجدت الباحثة أن الوصل كان له دور هام في تحقيق الاتساق النصي لاسيما الوصل الإضافي الذي تمثل في استحدام حرف الواو، وقد خلصت الدراسة إلى أن الرواية قد حققت الاتساق النصي نظرا لاشتمالها على مجمل آليات الاتساق النصي ولذلك فقد حققت معاييره.

2. **الروابط اللغوية في رواية نبوءة فرعون لميسلون هادي:**

رسالة ماجستير من إعداد عبدالله خليل الشبول، منشورة بعام 2018، والتي اعتمد فيها الباحث على تحليل رواية نبوءة فرعون لميسلون هادي وفق آليات الاتساق، لكنه اختار مصطلح الروابط اللغوية ليعبر عنها، إلا أنه في خضم رسالته يذكر أن الروابط هي مفهوم أشمل لعوامل الاتساق والإنسجام والحبك والسبك، ولذلك نجد تقسيمه لفصوله مستند على عوامل الاتساق والانسجام، وقد خلُصت دراسته إلى عدة نتائج أبرزها: أن الإحالة كانت الأكثر ظهورا في الرواية والتي تشمل الضمائر وأسماء الإشارة، وأن التكرار كان هو الأعلى نسبة بين أدوات التماسك المعجمي الأخرى.

3. **عناصر الاتساق في المجموعة القصصية "دمشق الحرائق" لزكريا تامر نموذجا:**

رسالة ماجستير من إعداد نور الفاتحة بنت حنفي، منشورة بعام 2018، والتي قامت الباحثة فيها بدراسة أدوات الاتساق في المجموعة القصصية مركزةً على عناصر الاتساق النحوي والمعجمي، وقد خلصت الدراسة إلى عدة نتائج أبرزها: أن الكاتب يمعن في استخدام الإحالة بالضمائر المتصلة والمنفصلة في أغلب قصصه على اختلاف دلالاتها وأنواعها، بالإضافة إلى استخدامه الاستبدال والعطف والحذف، وقد وظف الاتساق المعجمي بنوعيه التضام والتكرار.

4. **وسائل الاتساق: دراسة تطبيقية نص من كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع أنموذجا:**

وهي دراسة منشورة بعام 2020 في مجلة الممارسات اللغوية للكاتبة: مسعودة سليماني، والتي بحثت أدوات الاتساق في نص من اختيارها من كتاب كليلة ودمنة، وانطلقت الكاتبة من مبدأ أن طريقة استخدام أدوات الاتساق هي التي تعطي صبغة أسلوبية تميز كاتبا عن آخر، وقد درست الكاتبة أدوات الاتساق المستخدمة في النص خالصةً إلى عدة نتائج

أبرزها: غياب الاستبدال في النص بكل أنواعه وقد أحالت ذلك إلى صغر المدونة مما أعطى الكاتب سمة أسلوبية تميزه، وغلبة استخدام حرف العطف (و) مقارنة بغيره من الحروف.

5. الاتساق النصي في رواية أحجية العزلة:

وهي دراسة منشورة بعام 2022 في مجلة أمارات في اللغة والأدب والنقد، للباحثة: أريج يوسف معلا المطيري، وقد بحثت الدراسة بعض أساليب الاتساق في رواية أحجية العزلة كالإحالة والاستبدال والتكرار والتضام، وقد توصلت إلى عدة نتائج أبرزها: ظهور التكرار بصورة بارزة في النصوص بشكل عام والروايات بشكل خاص، وقد ظهرت أدوات الاتساق النحوي والمعجمي في الرواية بصورة واضحة مما حقق اتساق الرواية.

وتكمن أصالة الدراسة في أنه لم يسبق تحليل الاتساق النصي في رواية تغريبة القافر، وهذا ما ستضيفه الدراسة للمكتبة العمانية خصوصا والعربية عموما.

مخطط الدراسة:

1. **مقدمـــة.**
2. **تمهيـــــد.**

أ. نبذة عن زهران القاسمي ونشاطه الروائي.

ب. التعريف بالرواية

3. **الفصل الأول: الاتساق النحوي في رواية "تغريبة القافر".**

أ. المبحث الأول: الإحالة.

ب. المبحث الثاني: الاستبدال.

ج. المبحث الثالث: الحذف.

د. المبحث الرابع: الوصل.

هـ. خاتمة الفصل.

4. **الفصل الثاني: الاتساق المعجمي في رواية "تغريبة القافر".**

أ. المبحث الأول: التكرار.

ب. المبحث الثاني: التضام.

ج. خاتمة الفصل.

5. **الفصل الثالث: الأثر الجمالي للاتساق النصي في رواية "تغريبة القافر".**

أ. المبحث الأول: دور الاتساق النحوي والمعجمي في تحقيق الجمالية النصية

ب. المبحث الثاني: دور الاتساق النحوي والمعجمي في بناء صورة الأنا الغريب

6. **الخاتمة.**
7. **المراجع.**

التمهيد:

النص مشفر في الجمل وليس مكوَّنًا منها ولذلك يمثل التماسك النصي اللب الذي ينشده المؤلف، فهو يستعمل أدوات الاتساق النحوية والمعجمية بطريقة تضمن وجود علاقات مترابطة بينها لتوصل الدلالة المراد إيصالها بنسيج مندمج محكم التسلسل، فالاتساق والانسجام هما الركنان الأساسيان للتماسك النصي، والنص هو الإطار الأوسع الذي يكونانه.

وتعتمد هذه الدراسة على تحليل أحد شقي التماسك النصي ألا وهو الاتساق، حيث إنه الهيكل الأساسي المحسوس الذي يكوّن النص، ولهذا فإن مفهوم الاتساق يستند إلى مفهوم النص، فكما قال تمام حسان في مقدمته لكتاب دي بوجراند: "إذا كانت الغاية من التحليل هي الوصف، فإن الغرض من التركيب هو الاتصال، والاتصال لا يكون بواسطة وصف الوحدات الصغرى صوتية وصرفية ولا بعرض العلاقات النحوية، وإنما باستعمال اللغة في موقف أدائي حقيقي، أي بإنشاء نص ما، وقد يطول هذا النص أو يقصر."[(1)]

النَّصُ لغة وفق ما ورد في معجم العين: "نصَّ: نَصَصْتُ الحديث الى فلان نَصّاً أي رَفَعْتُه، قال:

ونّصَّ الحديثَ الى أهله فإن الوَثيقَةَ في نَصِّهِ

(علّق أنه لم يهتدي إلى قائل البيت)"[(2)]

وذكر ابن منظور في لسان العرب بما يتوافق مع هذا المعنى؛ فقد قال: "نصَصَ : النَّصُّ: رفْعُك الشَّيْء، نَصَّ الْحَدِيثَ يَنُصُّه نَصًّا : رفَعَه. وَكُلُّ مَا أُظْهِرَ، فَقَدْ نُصَّ. وَقَالَ عَمْرُو

(1)ديبوجراند، روبرت: النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، ط1، عالم الكتب، القاهرة، ص4.

(2)الفراهيدي، الخليل بن أحمد: كتاب العين، تحقيق: د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، (د.ط)، دار ومكتبة الهلال، ج7، ص86.

بْنُ دِينَارٍ :مَا رأَيت رَجُلًا أَنَصَّ لِلْحَدِيثِ مِنَ الزُّهْرِي أَي أَرْفَعَ لَهُ وأَسْـنَدَ . يُقَالُ : نَصَّ الْحَدِيثَ إِلى فُلَانٍ أَي رفَعَه، وَكَذَلِكَ نصَصْتُه إِليه[1]."

ويتلخص المعنى اللغوي لكلمة "نص" في الظهور والارتفاع، "فهو يطلق على ما به يظهر المعنى أي الشكل الصوتي المسموع من الكلام أو الشكل المرئي منه عندما يُترجم إلى المكتوب،"[2] فالنص هو القالب الذي يحمل المعنى النهائي الذي يصل إلى القارئ.

وقد ذكر هاليدي ورقية حسن في كتابهما أن النص يستخدم في اللسانيات للدلالة على أي مقطع، مكتوبا كان أو منطوقا، ومهما كان طوله على أن يمثل كُلًا موحدا[3]، وبهذا فإن التركيز الأساسي في معنى كلمة النص هو قوة التجانس الشكلي والمعنوي للكلمات بحيث تشكل نسيجا متصلا محققا لهدف واحد، ونجد الأزهر الزناد في كتابه نسيج النص يؤكد على نفس المعنى فيقول: "فالنص مزيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض، هذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كلّ واحد هو ما نطلق عليه مصطلح "نص". [4]، وهذا النص يتركب من ثنائية الدال والمدلول، فالدال يطلق عليه الاتساق وأما المدلول فيمثله مصطلح الانسجام.

يُشتقّ الاتساق لغة من الوسق :ضمك الشيء إلى الشيء بعضهما إلى بعض . والاتِّساق: الانضمام والاستواء كاتِّساقِ القمر إذا تم وامتلأ فاستوى، واستَوْسَقَت الإبل: اجتمعت وانضمت، والراعي يَسِقُها أي يجمعها، وقوله تعالى : ﴿ وَٱلَّيۡلِ وَمَا وَسَقَ﴾ (سورة الانشقاق: الآية 17) أي جمع. [5]

(1)ابن منظور، محمد بن مكرم بن على: لسان العرب، الحواشي: لليازجي وجماعة من اللغويين، ط3، دار صادر، بيروت، ج7، ص97.
(2)الزناد، الأزهر: نسيج النص، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص12.
(3)حسن، هاليدي، رقية: التماسك بالإنجليزية، دراسة ماجستير مترجمة الفصلين الأول والثاني،الجزائر، 2005.
(4)الزناد، الأزهر: نسيج النص: بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص12.
(5)الفراهيدي، ج5، ص191.

يتضح مما سبق أن معاني الاتساق معجميا تتلخص في ضم الأشياء إلى بعضها فتكون نسيجا واحدا، وهذا يتفق مع تعريفه الاصطلاحي، فالاتساق هو التماسك الشديد بين الأجزاء المُشكلة لنص/خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية الشكلية التي تصل بين العناصر المكونة لجزءٍ من خطاب أو خطاب برمته[1].

يقصد به العلاقات المعنوية الموجودة داخل النص والتي تعرّفه كنص[2]، فالعلاقة بين أجزاء النص مترابطة متداخلة، وقد وصفها محمد خطابي بالعلاقة التبعية[3]؛ ولكنني أرى الأقرب إلى وصفها بالترابط وليس التبعية إذ أن التبعية توحي بمعنى يسبق آخر وهذا قد ينطبق على بعض أدوات الاتساق مثل الإحالة، لكنه لا ينطبق على أدوات الاتساق جميعها.

وقد ذكر صاحبا نظرية نحو النص بأن "الاتساق يظهر حين يعتمد عنصر ما في الخطاب على تأويل عنصر آخر، إذ يفترض كلٌ منهما الآخر، بحيث لا يمكن فعلا فهم الثاني إلا بالرجوع إلى الآول، وحين يحدث هذا تتأسس علاقة اتساق"[4]، فالغرض الذي يبحثه الاتساق هو بحث العلاقات الشكلية في النص ودراسة قوة ترابطها بحيث تحقق نصا يمثل كُلاً موحدا.

التعريف بالكاتب:

زهران القاسمي روائي وشاعر عماني، نال وسام الإشادة السلطانية من جلالة السلطان هيثم بن طارق آل سعيد سنة 2024، حاز على عدة جوائز آخرها الجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) عن رواية تغريبة القافر عام 2023، وجائزة أفضل إصدار روائي لعام 2018 عن رواية

(1)خطابي، محمد: لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب. الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، 1991. ص5.
(2)هاليدي ورقية حسن، ص75.
(3)خطابي، 1991، ص15.
(4)هاليدي ورقية حسن، ص75.

جوع العسل من الجمعية العمانية للكتاب والأدباء، وجائزة أفضل إصدار روائي لعام 2014 عن رواية القناص من الجمعية العمانية للكتاب والأدباء، وله أعمال مترجمة مثل جوع العسل التي ترجمت إلى الإنجليزية، ورواية تغريبة القافر التي ترجمت إلى لغة الساموراي والفارسية.

التعريف برواية تغريبة القافر:

تدور أحداث الرواية في إحدى القرى العُمانية بمحافظة الشرقية، وتروي حكاية "سالم بن عبد الله"، القافر، باحث عن الماء في رحلة عبر الزمان والمكان، وقد تمتعت بلغة ثرية، وبناء سردي متين، تتداخل فيه الأحداث الواقعية والتاريخية والعجائبية، وأبرزت الرواية قضايا إنسانية عميقة، كالصراع على الماء، والحياة في بيئة قاسية، والبحث عن الهوية، وثنائية الأنا والآخر.

تشكل رواية تغريبة القافر للروائي العُماني زهران القاسمي حلقة مهمة في سياق السرد العُماني الحديث، إذ تأتي ثمرةً لمسيرة تطور طويلة أوصلت الرواية العُمانية إلى مرحلة النضج الفني. يجمع الباحثون على أن عقدي الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضي شكّلا مرحلة التأسيس للسرد العُماني، ثم جاءت بدايات الألفية الثالثة (2000–2010) لتشهد إرهاصات التطور نحو أشكال أكثر نضجًا. وتذكر د. فوزية الفهدي وزملاؤها إلى أن عام 2010 كان منعطفًا محوريًا في تاريخ الرواية العُمانية، إذ شهد صدور رواية سيدات القمر لجوخة الحارثي التي يمكن اعتبارها البداية الفعلية لمرحلة النضج الفني ودخول طور التجريب والإبداع[1]. في ضوء ذلك، تطوّرت الرواية العُمانية لغةً وتقنيةً بصورة ملحوظة، واستطاعت أن تؤكد وعي الاختلاف عبر معالجة

(1) الفهدي، فوزية بنت سيف بن علي، علي بن حمد بن عبدالله الفارسي، ويوسف سليمان المعمري. تطور البنية السردية في الرواية العمانية: دراسة مقارنة في البنية السردية بين مرحلة البدايات والتأسيس ومرحلة النضج الفني .مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع83 (2023): 6–42.

طيف واسع من القضايا الاجتماعية والفكرية والتاريخية[1]. ضمن هذا السياق الأدبي المزدهر، برزت تغريبة القافر لتجسّد نضج التجربة السردية العُمانية وقدرتها على الإضافة والابتكار.

تبرز أحداث تغريبة القافر شخصية "القافر" الذي يعمل مقتفيًا لأثر الماء وتستعين به القرى بحثًا عن منابع المياه الجوفية. فيحضُر عنصر الماء بوصفه بطلاً موازياً في السرد؛ فحياة القافر منذ مولده مشروطة بالماء: فقد غَرِقت أمّه في أحد الأفلاج، وطُمر والده تحت فلج منهار، ويجد نفسه في نهاية المطاف سجينًا في قناة فلج يكافح للبقاء حيًا. تنهض الرواية على صوت سردي يتخذ هيئة الحكّاء الشعبي، بما يُعيد إلى الراوي وظيفته الأولى في ريّ الناس وإشباع ظمئهم بالحكاية[2]. ضمن هذا الإطار التراثي، تُقدّم الرواية مشاهد ثرية بالتقاليد والأعراف المحلية، وتشتبك مع المعتقدات الأسطورية والخرافات السائدة في القرية، كاشفةً عن قضايا أخلاقية واجتماعية عميقة ضمن حبكة تمزج بين الواقعي والفانتازي بصورة سلسة.

نالَت تغريبة القافر تقديرًا عربيًا رفيعًا بفوزها بـ«الجائزة العالمية للرواية العربية» (البوكر) لعام 2023؛ مسجِّلةً بذلك أول فوز لرواية عُمانية بهذه الجائزة ومؤديةً إلى صدور طبعات متوالية منها وصلت حتى الآن إلى الطبعة العاشرة. أحدث هذا الإنجاز صدى واسعًا في الأوساط الأدبية؛ حيث تسلّطت الأضواء على الرواية وعلى السرد العُماني عمومًا، وازداد الاهتمام النقدي والإقبال القرائي عليها، مما فتح المجال لمزيد من القراءات والدراسات حولها وحول موقعها ضمن السرد العربي المعاصر.

(1) حمد، محمود. وعي الاختلاف في الرواية العمانية: قراءة في مضمون التنوع .مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع73 (2023): 126–152.

(2) رمضان، بلال. صدور الطبعة السادسة لرواية تغريبة القافر بعد فوزها بجائزة البوكر 2023 .اليوم السابع، 26 أيار/مايو 2023، https://www.youm7.com/story/2023/5/26/6170147/. تاريخ الاسترجاع: 23 مايو 2025

ترصد رواية تغريبة القافر على مستوى البنية الحكائية حيوات البشر والماء في آن واحد ضمن ثنائية متكاملة. فبحسب دراسة د. أسماء شنقار، تجمع الرواية بين "سيرة القرية" و"سيرة الماء" في حكاية واحدة[1]، حيث يغدو عنصر الماء كائنًا حكائيًا له مساره الخاص بالتوازي مع المسار الاجتماعي لأهل القرية. وتتجلى هذه الثنائية عبر جعل الأفلاج (قنوات الري) بمنزلة مستودع للذاكرة الجمعية؛ إذ تحضر "ذاكرة الأفلاج" كفضاء قصصي تُحفظ فيه الحكايات والأساطير الشعبية المرتبطة بالمكان. في هذا السياق، يكتسب الماء بُعدًا رمزيًا عميقًا – فلا يبقى مجرد مورد طبيعي – بل يتحول إلى رمز للحياة والموت والتجدّد، تتداخل حكايته مع مصائر شخصيات القرية وصراعاتها من أجل البقاء. وهكذا تكشف الرواية عبر ثنائية الماء والقرية عن مدى التشابك بين الطبيعة والمجتمع في تشكيل هوية المكان وذاكرته.

تستثمر تغريبة القافر –من الناحية الفنية– مجموعة متنوعة من التقنيات السردية الحديثة التي باتت تميّز مرحلة النضج في الرواية العُمانية، ومن أبرزها توظيف الرمز والإيحاء على نحو مكثف، وفي مقدمة ذلك رمز الماء ذو الدلالات الميثولوجية والثقافية، فضلاً عن المزج بين الواقعي والغرائبي؛ إذ تتداخل الأحداث الواقعية بعناصر فنتازية مستمدة من الموروث الشعبي والميتولوجيا المحلية، بما فيها الأساطير والخوارق[2]. يرفد هذا النزوع إلى الفانتازيا والغرائبية النصَّ بطابع سحري ويُعمّق مستوياته الدلالية. إلى جانب ذلك، تعتمد الرواية تقنية تعدد الأصوات السردية ووجهات النظر؛ فلا تكتفي بصوت حكائي واحد، بل تُفسح المجال لأصوات الشخصيات المختلفة

(1) شنقار، أسماء إبراهيم حسين .سيرة الماء والقرية في رواية تغريبة القافر لزهران القاسمي: دراسة سيميائية .مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، ع. 37 ج. 3 (2024): 157–241.

(2) أحمد، أيمن عيسى .اتجاهات الرواية العمانية: الثيمات والتقنيات – دراسة نقدية .مجلة البحث العلمي في الآداب، مج. 24، ع. 5 (2023): 211–254.

وللغة الماء الخاصة لتروي جانبًا من الحكاية، مما يضفي على السرد طابعًا حواريًا بوليفونيًا ينسجم مع التوجه التجريبي في الرواية العُمانية الحديثة.[1]

وقد أثارت الرواية زخما إعلاميا تزامن مع فوزها بجائزة البوكر ، فتناولتها العديد من الدراسات بالبحث والنقد –كدراسة أسماء شنقار التي عرضنا جزئية منها ودراسات أخرى سنستعرضها تباعًا– ، وعقدت على محفلها جلسات نقاشية، وقد تم تحويلها إلى المسرح بتنفيذ من مسرح الدن العُماني، لتتجسد رمزياتها بحيث تُتداول بصورة أوسع.

كتبت سجا عبدالله العيسى رسالتها للماجستير بعنوان: "البنى السردية في رواية تغريبة القافر"[2]، والتي تناولت فيها عتبات النص، فبدأت بالعتبات الخارجية وناقشت عنوان الرواية وقدرته في الكشف عن "عمق النص وعلاقاته"[3]، فالعنوان يتكون من كلمتين: "تغريبة القافر"، فالتغريبة في مجمل معناها اللغوي مرتبطة بمفهوم الغربة الذي يرتبط بالعنصر المكاني؛ إلا أن النص يأخذ بالمفهوم لمعنى آخر غير المألوف، مثل غربة القافر النفسية والمكانية وغربة أهل القرية معه.

ولم تكن الغربة لشخصية القافر وحده، بل تعددت الغربات داخل النص؛ فلكل شخصية غربة: "غربة آسيا عن زوجها، وغربة مريم عن مظاهر الحياة بسبب مرضها، وغربة كاذية بعشقها للوعري، وغربة الوعري في حياته وطفولته وحبه"[4].

(1)الحجري، أحمد بن محمد بن حمود؛ علي بن حمد بن عبد الله الفارسي؛ ويوسف بن سليمان بن خلفان المعمري .بنية السارد في الرواية العمانية، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع. 85 (2023): 78–115 .

(2) العيسى، سجى عبدالله العودة، وعبدالله عمر محمد الخطيب: البنى السردية في رواية تغريبة القافر لزهران القاسمي رسالة ماجستير، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، عمان، 2024، مسترجع من: http://search.mandumah.com/record/1489154

(3) المرجع نفسه، ص14.

(4) المرجع نفسه، ص15.

ومما لفت انتباهي ربط الكاتبة الدلالة الإحصائية لتكرار كلمة القافر في الرواية، حيث تكررت مائة مرة، فربطتها بالآية الكريمة "أَنَّىٰ يُحْيِي هَٰذِهِ اللَّهُ بَعْدَ مَوْتِهَا ۖ فَأَمَاتَهُ اللَّهُ مِائَةَ عَامٍ ثُمَّ بَعَثَهُ ۖ" البقرة الآية 259.

"فالآية الكريمة تدل على الإحياء والبعث بعد الموت، فكذلك القافر الذي يمنح الحياة للأرض بفضل الله من خلال بحثه عن الماء، وسماعه لصوت الماء في باطن الأرض"[1].

أما الفصل الثاني من الدراسة فقد ناقشت فيه الكاتبة مكونات السرد وآلياته؛ من حيث السرد الروائي والشخصية الروائية والحدث الروائي، فحللت الراوي بأنه متخف خارجي لا يتأثر بالشخصيات ولا يؤثر بالأحداث[2]، مبتعدا عن الميل لأي شخصية أو التعاطف معها.

أما الشخصية الروائية فالقافر –الشخصية الموسومة في عنوان الرواية– هو شخصية خيالية تمتلك قدرة تفوق الإنسان الطبيعي؛ سماعه صوت الماء بباطن الأرض، وبناء على هذه الشخصية تتشكل الشخصيات الأخرى ضمن بنى سردية لها أبعادها المادية والنفسية والاجتماعية[3].

ويأتي الفصل الثالث ليناقش مفهوم بنية الفضاء الزمكاني[4] للرواية، وقد فرَّقت الكاتبة بين زمن القصة وزمن السرد، حيث اعتمد الكاتب على تقنيات الاسترجاع الداخلي والخارجي، إلا أنني كنت أبحث عن الدلالة التي أعطتها هذه التقنيات فلم أجدها، فقد اكتفت الكاتبة بوصف ما حصل دون إعطاء دلالات لذلك.

---

(1) المرجع نفسه، ص16.
(2) المرجع نفسه، ص45.
(3) المرجع نفسه، ص69.
(4) المرجع نفسه، ص95.

ونشرت نجلاء حداد مقالا[1] تحلل فيه بلاغة الماء في رواية تغريبة القافر، فسلطت الضوء على الماء وكيف أنه كان المحور الذي دارت حوله أحداث النص منذ بدايته إلى نهايته، فالماء لم يكن سببا لوفاة أم بطل القصة وسببا لبداية تأزم النص وحسب، بل كان جوهرا يعود إليه الكاتب حتى في وصفه لأدق مشاعر الحب، "حيث يساهم الماء في تصعيد كثافة المعنى وضمان جاذبية اللغة الشعرية" وقد استشهدت الكاتبة بعبارة من الرواية في سياق حديث سالم عن بداية شعوره بالحب: "دخل المجلس مع والده وبدأ ينصت إلى ينبوع ضئيل يسيل متدفقاً خجلاً في أعماقه، ينبوع ضئيل أنساه كل الأصوات من حوله، أصغى إلى وجيب قلبه فوجد كل شيء فيه معلقا في ابتسامتها ووجهها".

وقد لاحظتُ أن "بلاغة" الماء لم تكن مختصة بالشخصية الرئيسة فقط كما قالت نجلاء، وإنما كان في الشخصيات التي تتفاعل معها، وليس الماء لوحده من قام بهذه المهمة وإنما كل ما يتعلق به من صفات كالسُقيا والارتواء، فنجد آسيا بنت محمد تتذكر زوجها بعباراته "كل حد يسقيه الله فهالدنيا من روح إنسان ثاني، كلّ حدّ عطشان الين يلقى لماه ... أنت عطشي وأنت لماي".

ونشرت عبير السيد مقالا تحلل فيه رواية تغريبة القافر وفق الأنثروبولوجيا، تحدثت عن قدرة الرواية في نقل المشهد الواقعي للحياة العُمانية حيث قارنتها بالقصص التي كانت تسمعها من والدها الذي عمل في سلطنة عمان كإداري لمدرسة في إحدى القرى الجبلية، لتحاول أن تسقط ما كانت تسمعه عن عمان فيما ستقرأه بين سطور القاسمي.

(1) الحداد، نجلاء: بلاغة الماء في رواية تغريبة القافر لزهران القاسمي، مجلة فكر، ع 39 (2024): 182 – 183 ، مسترجع من http://:search.mandumah.com/Record/1450368/

وجدت عبير السيد[1] النص خصبا ومثقلا بالدلالات الرمزية العميقة، فزوج آسيا الذي هاجر من القرية بسبب قدراته الكلامية العالية باحثا عن فرص عمل تضمن له مستوى معيشيا أفضل، هاجر من قريته بعد أن توفي له خمسة من البنات في عمر الطفولة المبكرة، تاركا زوجته آسيا، باحثا "عن الذات بين الهجرة والترحال، في وطن تموت فيه الآمال والأطفال"[2].

وجدت عبير السيد في قصة آسيا نموذج المرأة الخاضعة للثقافة التي تحصر دور المرأة في الحمل والولادة وطاعة الزوج، حيث انتظرته لمدة ست سنوات دون أن تعرف عنه شيئا، لتتفاجأ بعدها أنه مريض فذهبت إليه قاطعة مسافة ثلاثة أيام مع دليل غريب، دون أن تكلمه بطول المسافة، ليستنبط الكاتب بذلك مشهد حادثة الإفك مع السيدة عائشة.

"وهكذا لم يستطع الكاتب خلع عباءة الدين أو الثقافة في أي سطر من سطور الرواية"[3]، فنجده يتحدث عن المس السفلي الذي اتهم أهل القرية مريم به بعد أن عانت من صداع شديد لم يوقفه شيء إلا دواء حصلت عليه من طبيب رحّال، إلا أنه بعد أن انتهت قنينة الدواء لم تجد الطبيب ثانية فلجأت إلى الدجل والطب الشعبي، وانتهى بها الأمر بسماع أصوات غريبة جعلتها تلقي بنفسها في البئر.

رأت عبير السيد أن النص يتمثل سيطرة المعتقد الديني، لكنني أرى أن المشهد الأول في الرواية ينسف هذا الرأي، حيث أن كاذية التي خالفت رأي شيخ الدين صراحة عندما أفتى بحرمة

---

(1) السيد، عبير: تعانق الأدب والأنثربولوجيا بين الواقع والمأمول: قراءة نقدية على ضوء الأنثربولوجيا الثقافية بين الأدب والواقع في رواية تغريبة القافر،عالم الكتاب – الإصدار الرابع 80 (2023): 83 – 85.
مسترجع من http://search.mandumah.com/Record/1470721

(2) المرجع نفسه، ص84.

(3)المرجع نفسه، ص84.

إخراج الجنين من بطن المتوفاة، فشقّت كاذية بطن جثة مريم المسجاة لتخرج الجنين الحي بداخلها، لتردّ عليه بالفعل دون القول فيسمع الجميع بكاءه، ثم رددت وقد ملأت الدموع عينيها:

«محلاه ... صلاة محمد السلام ... يُخرج الحي من الميت، يخرج الحي من الميت، يخرج الحي من الميت».[1]

ونشر الدكتور ياسر آل مدعث[2] بحثا يحلل فيه رواية تغريبة القافر وفق نظرية العوالم الممكنة، وقد رأى أن رواية تغريبة القافر تتميز بالقدرة على تجديد العالم السردي والمراوحة بين العوالم الممكنة والمتخيلة، فمشهد الغريقة مريم والغموض الذي يكتنفه لاسيما مع سماتها التي تتمثل في خوفها الشديد من الآبار وابتعادها عنها –كما وصفها زوجها– يفتح الباب على مصراعيه أمام القارئ ليرسم عوالما خفية متداخلة لتفسير الأحداث.

التفاف الناس حول البئر التي تمثل عالما ممكنا ومتخيلا لأنها تحمل رمزية للغموض، وأيقونة للجسر الممتد بين سطح الأرض الظاهر وباطنها الذي يحمل الخفايا، يمثل مشهدا فيه تصاعد للأحداث ليبدأ الهدوء عند خروج الغريقة ومعرفة هويتها، إلا أن وجود طفل يتحرك بداخلها يهيج الفجوة بين "الواقع والخيال، العالم كما هو، وكما يمكن أن يكون"[3]، فيكمن العنصر الرئيسي لهذا النص في المرأة التي كسرت الرأي المفروض من قبل الشيخ لتتجرأ بإخراج الطفل الذي يرمز لإلحاح الحياة وسط ضجيج النزاع والفوضى.

(1) القاسمي، زهران: تغريبة القافر، الطبعة العاشرة، دار رشم للنشر والتوزيع، تونس، 2023، ص15.

(2) آل مدعث، ياسر بن تركي: رواية تغريبة القافر لزهران القاسمي في ضوء نظرية العوالم الممكنة، مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية مج 5، ع 4 (2023): 404 – 445 ، مسترجع من htt1443072://search.mandumah.com/Record/

(3) المرجع نفسه، ص420.

ويبرز العالم العجائبي في شخصية سالم بن عبدالله القافر الذي عادة ما يضع أذنه على الأرض وكأنه يسمع صوتا ثم ينادي: ماي ..ماي، فتحاول كاذية –المرأة التي تكفلت بتربيته بعد غرق والدته مريم– أن تخفي هذا الأمر عن باقي أهل القرية حتى لا تتأكد شكوكهم التي لطالما أثاروها حوله، إلا أن الخبر ينتشر كالنار في الهشيم بعد أن رأته أحد صديقاتها.

وتبدأ سلسلة من الصراع حول عجائبية القافر، وتنتشر حوله عدة عبارات: "ود عبدالله بن جميل يسمع شيئا في باطن الأرض"

قالوا: "يكلموه أهل تحت"

وقالوا: "تو تأكدت أنه ود الجن"[1]

استطاع الكاتب أن يوظف العالم العجائبي في روايته ناجحا في خلق طبقات من المعنى ووادفعا بالسرد بصورة تشويقية تحفز ذهن القارئ للكشف عما ورائيات النص، فالخوف الجماعي الذي سببته قدرة القافر الخارقة تجذب الانتباه على مدى الرواية، حتى على مستوى شخصية القافر نفسه: "كانت تلك الأصوات تنجذب إلى أذنيه من كل صوب، وكان يطيب له أن يحللها ويرجعها إلى مكوناتها الأولى، وكلما وصله صوت غريب داخله الفضول، وشرع يتخيل من يكون وراءه"[2].

وتظهر ميزة شخصية القافر في قدرته على مواجهة المجتمع –الذي تسوده الكراهية– بشخصية إيجابية قوية، اختارت المواجهة بدلا من الانكماش والهروب.

وسّع الكاتب أبعاد الرواية بتوظيف العالم الأسطوري، فرسم حول شخصية عبدالله بن جميل عالما أسطوريا يتمثل في الحكاية التي يتناقلها أهل القرية عنه: "أما عبدالله بن جميل فلقد سماه

(1) القاسمي، 2023، ص72-73.
(2) المرجع نفسه، ص79.

الناس بالمغيَّب واخترعوا حكاية مفادها أن الساحرة أكلت زوجته واستحوذت على بيته وولده"[1] ولهذا أطلقوا عليه لقب "المغيَّب" لتنتقل شخصية عبدالله من شخصية إنسان عادي إلى شخصية خيالية غامضة.

وقد وظّف الكاتب عوالم الحلم في الرواية؛ فقد كانت الأحلام حاضرة ومثاله: "في تلك الأحلام كانت البدايات والأحداث تختلف من حلم إلى آخر، ولكن النهايات ظلت متشابهة، يرى فيها الفتاة تسقط من رقصتها في بئر مظلمة، ويسمع صراخها وبكائها يتصاعدان من أعماقها"[2].

إن مشهد الفتاة الراقصة وهي تسقط في البئر يحمل رموزا مكثفة، فالسقوط في البئر دلالة على "العجز أو الخوف من الفشل التي يمكن أن تكون متجذرة من خلال الارتباك والخوف من الحالة العاطفية التي يمر بها سالم القافر"[3].

خلصت الدراسة إلى أن الرواية وظفت عدة عوالم ما بين خيالية وعجائبية وأسطورية وحلمية، حيث تظافرت هذه العوالم "لتتيح فرصة لاستكشاف اللاوعي للأحداث غير الواقعية بغية تقديم تجارب روائية فريدة تتجاوز حدود الواقع"[4].

ختاما، تبرز تغريبة القافر بوصفها عملًا سرديًا استثنائيًا في المشهد الروائي العُماني، تنطوي على نضج فني واضح وتجريب دلالي وجمالي عميق. لقد استطاع زهران القاسمي من خلال هذه الرواية أن يُعيد تشكيل العلاقة بين الإنسان والمكان عبر بنية ثنائية متماسكة تجمع بين سيرة الماء وسيرة القرية، من خلال حبكة تتداخل فيها الواقعية المحلية مع الأسطورة والغرائبية والرمزية. وتؤكد الرواية، من خلال حصولها على جائزة "البوكر العربية"، أن الأدب العُماني لم يعد

(1) المرجع نفسه، ص76.
(2) المرجع نفسه، ص78.
(3) آل مدعث، 2023، ص435.
(4) المرجع نفسه، ص441.

هامشيًا أو محليًا، بل غدا حاضرًا ومؤثرًا في الحقل الروائي العربي. كما أن تعدد الأصوات، وتكثيف الرمز، واستدعاء الموروث، يعكس وعيًا سرديًا يُراهن على التفكيك والتركيب، ويجعل من النص ساحة تأمل سردي وفلسفي. وقد أظهرت الدراسات النقدية التي تناولت هذه الرواية أن تغريبة القافر تُعدّ نموذجًا سرديًا دالًا على مرحلة النضج الأدبي في الرواية العُمانية. ومن هنا، فإن تحليل هذه الرواية لا يقف عند حدود التقديم أو التصنيف، بل يمهد لفهم أعمق للأنساق الاتساقية والجمالية التي تشكل نسيج النص، وهو ما سيتناوله الفصل التالي من هذه الدراسة.

الفصل الأول

الاتســـــاق النحـــوي

المبحـــــــث الأول: الإحالـــــــة.

المبحـــــــث الثاني: الاستبـــــدال.

المبحـــــــث الثالث: الحـــــــذف.

المبحـــــــث الرابع: الوصـــــــل

الفصل الأول: الاتساق النحوي

يُعد الاتساق النحوي ركيزة أساسية في بناء النصوص المتماسكة، فهو المعنيّ بتنظيم العلاقات الشكلية بين عناصر الجمل والفقرات، بما يتيح للنص أن يُقرأ ككل مترابط لا أجزاء مفككة. ويتجلى الاتساق النحوي من خلال وسائل نحوية محددة تُسهم في ربط المعاني وتحقيق الانسجام البنيوي، مثل :الإحالة التي تُشير إلى عناصر سبق ذكرها أو ستُذكر، والاستبدال الذي يختصر التعبير دون الإخلال بالمعنى، والحذف الذي يراهن على ذكاء القارئ وسياق الكلام، إلى جانب أدوات الوصل. هذه الوسائل مجتمعة لا تُنتج فقط جمالًا لغويًا، بل تُمكّن القارئ من تتبع التطور المنطقي للأفكار، مما يجعل الاتساق النحوي عاملًا فاعلًا في نقل المعنى بوضوح وكفاءة داخل النص.

الإحالـــــــة:

تعد الإحالة من أبرز وسائل الاتساق النحوي التي تضمن ترابط أجزاء النص وتماسكه دلاليًا وبنيويًا، فهي الأداة التي تُحيل القارئ على عنصر لغوي سبق ذكره أو سيُذكر لاحقًا، دون الحاجة إلى تكراره صراحة. ومن خلال الإحالة، يتحقق اختصار التعبير وتجنب التكرار الممل، مع الحفاظ على وضوح المعنى واستمرارية الفهم. وتكمن أهمية الإحالة في دورها الوظيفي داخل النص؛ إذ تُساعد القارئ على تتبع الشخصيات أو المفاهيم أو الأحداث من دون ارتباك، مما يجعلها عنصرًا محوريًا في تحقيق الترابط الداخلي للنصوص، سواء في الخطابات السردية أو العلمية أو التفسيرية.

وتعرّف الإحالة المشتقة من جذر (حَوَلَ) لغةً وفق كتاب العين على أن "المحال من الكلام: ما حُوّل عن وجهه، وحال الشيءُ يحول حؤولاً في معنيين، يكون تغييراً، ويكونُ تحويلاً"[1]، وورد في لسان العرب: "التَّحَوُّل: التَّنَقُّل مِنْ مَوْضِعٍ إِلى مَوْضِعٍ، وَالِاسْمُ الحِوَل؛ وَمِنْهُ قَوْلُهُ تَعَالَى: "خالِدِينَ فِيها لَا يَبْغُونَ عَنْها حِوَلًا"، والحَوَل كالحِوَال. وحَوَالُ الدهرِ: تَغَيُّرُه وصَرْفُه، وحَالَ الشيءُ نفسُه يَحُولُ حَوْلًا بِمَعْنَيَيْنِ: يَكُونُ تَغَيُّراً، وَيَكُونُ تَحَوُّلًا"[2]؛ وبهذا يتّحد المعنى اللغوي لكلمة الإحالة في ارتباطه بالتغيير وذكر لفظٍ يحولك إلى معنى آخر غيره، فالذي يهمنا توحد المغزى واتفاقهم عليه.

ويرتبط المعنى الاصطلاحي لكلمة الإحالة بكونه: "علاقة قائمة بين الأسماء والمسميات، فهي تعني العملية التي بمقتضاها تحيل اللفظة المستعملة على لفظة متقدمة عليها، فالعناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، وصورة الإحالة استخدام الضمير ليعود على اسم سابق أو لاحق له بدلا من تكرار الاسم نفسه"[3]، ويتضح من التعريف أن نعمان بوقرة حصر تعريف الإحالة في نوع واحد وهو الإحالة القبلية، ولكننا نجده في قائمة المصطلحات يفصل بينها كمسميات لكنه في المتن دمجها ضمن فقرة واحدة. ويمكن تلخيص تعريف الإحالة بأنها العملية التي بمقتضاها تحيل اللفظة المستعملة على لفظة أخرى، إما أن تكون متقدمة عليها فتكون إحالة قبلية، أو متأخرة عنها فتكون إحالة بعدية، أو تحيل لكيان خارجي غير مذكور في النص فتكون إحالة خارجية.

---

(1)الفراهيدي، الخليل بن أحمد: كتاب العين، تحقيق: د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، (د.ط)، دار ومكتبة الهلال، ج3، ص 298.

(2))ابن منظور، محمد بن مكرم بن على: لسان العرب، الحواشي: لليازجي وجماعة من اللغويين، ط3، دار صادر، بيروت، ج11، ص 187 و 189.

(3)بو قرة، نعمان: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ط1، دار عالم الكتب الحديث، إربد، 2010، ص81.

وعرّفها دي بوجراند بأنها "العلاقة بين العبارات من جهة وبين الأشياء والمواقف في العالم الخارجي"[1]

وقد وردت الإحالة عند شارودو بمصطلح "سلسلة الإحالة" إذ عرّفها بأنها: ملفوظ أو نص كل متتالية من المفردات تحيل على مرجع واحد، ويتعلق هذا بالمتتاليات المتكونة من مجموع اسميّ وضمائر عائدية قبلية أو بعدية[2]، وتعتمد سلسلة الإحالة على نمطين أحدها لغوي والآخر تداولي، فالنمط اللغوي هو النمط البديهي الذي يحقق الاتساق النصي، أما النمط التداولي فهو الذي يحقق الانسجام المعنوي ويحمل دلالات أبعد من مجرد تحقيق "الإشباع اللغوي"[3].

ويعتمد شرط نجاح الإحالة على تطابق المحيل إلى المحال عليه، "فإذا كان الشيء الذي يسنده المخاطب مرجعا إلى التعبير الإحالي مطابقا للشيء الذي كان المتكلم يقصد تعيينه"[4] فإن الإحالة تكون ناجحة.

وتنقسم الإحالة إلى ثلاثة أنواع كما ورد في (الشكل رقم 1) الآتي:

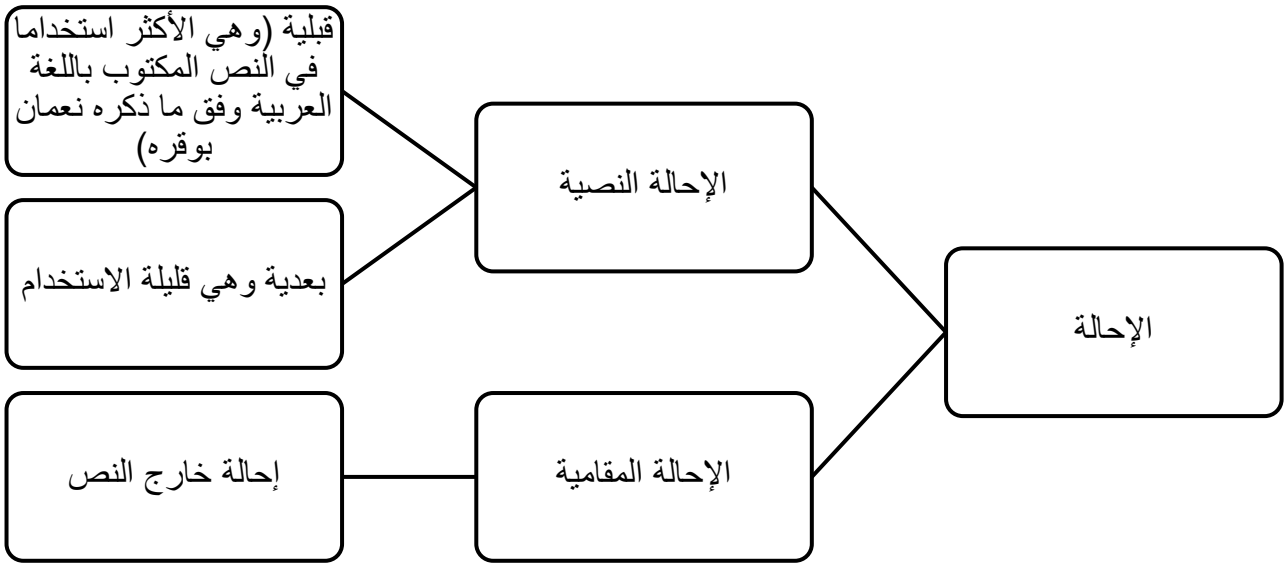
(1)ديبوجراند، روبرت: النص والخطاب والإجراء، ترجمة: تمام حسان، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1998، ص172.

(2)شارودو، باتريك، و دومينيك منغنو، معجم تحليل الخطاب، ت: عبدالقادر المهيري، وحمّادي صمّود، ط1، دار سيناترا، تونس، 2013، ص96.

(3)المرجع نفسه، ص97.

(4)موشلر، جاك. وآن ريبول. القاموس الموسوعي للتداولية، ت: المجدوب عز الدين وآخرون، ط1، دار سيناترا، تونس، ص387.

1 الشكل رقم 1: أقسام الإحالة:



يقصد بالإحالة النصية العائد الذي يحيل لمعنى موجود بداخل النص، والذي ينقسم إلى قسمين كما هو واضح في (الشكل رقم 1)، إحالة قبلية وإحالة بعدية، فتكون الإحالة قبلية إذا كانت الإحالة "تتجه نحو مفسر سابق"[1]، وتكون الإحالة بعدية إذ كانت عائدة على مرجع لاحق لها في السياق النصي.

أما الإحالة المقامية أو الخارجية فتطلق على الإحالة التي ترتبط بمرجع غير حاضر في النص، كأن تعود على "عنصر من عناصر الوضع الخارج لغويًا حاضرٌ وقت التفاعل، أو تستند إلى معطى واضح الحضور في الذاكرة"[2]. وتتعدد أدوات الإحالة ووسائلها، مثل الضمائر والأسماء الموصولة وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة[3].

(1)شارودو، باتريك، و دومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، ت: عبدالقادر المهيري، وحمّادي صمّود، ط1، دار سيناترا، تونس، 2013، ص215.

(2)المرجع نفسه، ص215.

(3)أحمد عفيفي، 2001، ص118.

الإحالة في رواية "تغريبة القافر":

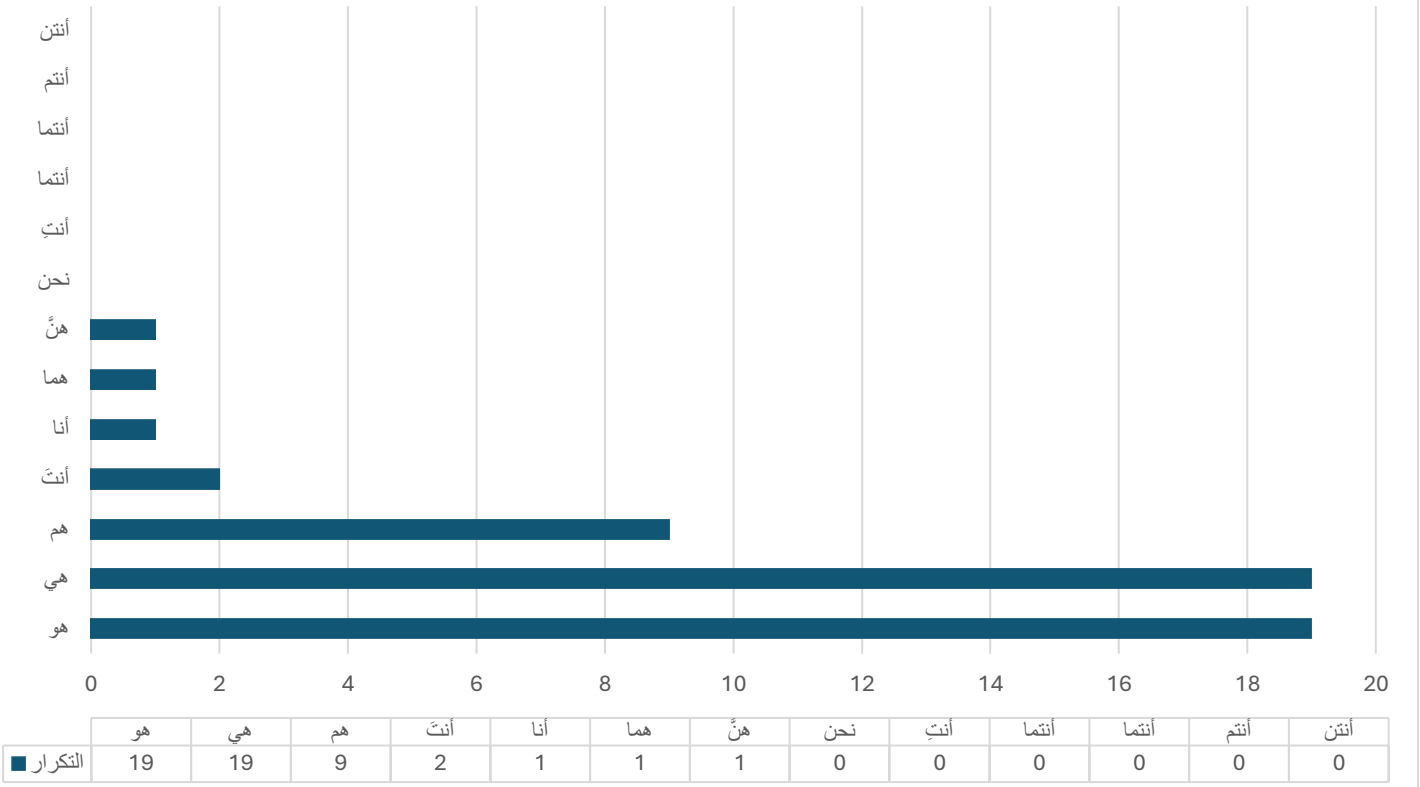
الإحالة النصية كانت الأكثر بروزا في الرواية مقارنة بنظيرتها الإحالة المقامية، وبالنظر إلى أقسام الإحالة النصية فقد أكدت النتائج ما ذكره نعمان بوقرة من أن الإحالة القبلية هي الأكثر توظيفا في اللغة العربية؛ وعزى السبب في ذلك إلى أن الإحالة البعدية دخيلة على اللغة العربية بفعل الترجمة ونقل النصوص الأجنبية إلى العربية، والذي يؤدي تباعا إلى التأثر بأسلوب اللغة المأخوذ منها.

ظهرت الإحالة القبلية بوفرة في الرواية، وسأستعرضها بأنواعها الأربع:

أولا: الإحالة بالضمائر:

نظرا لصعوبة رصد الضمير بصورة تفصيلية وشاملة للرواية كاملة بسبب كثرة استخدامها في النص، فقد ركزت على استخراجها من الفصل الأول، وسأبدأ باستعراض الضمائر المنفصلة الواردة فيه عبر الجدول المرفق بعنوان الإحالة بالضمائر صفحة 190، ويلخصه (الشكل رقم1):

الشكل 1: تكرار الضمائر المنفصلة في الفصل الأول من الرواية.



جدول 1 : جدول الضمائر المنفصلة

الضمير	التكرار	النسبة %
هو	19	%36.5
هي	19	%36.5
هم	9	%17.3
أنتَ	2	%3.8
أنا (لمتحدث ذكر)	1	%1.9
هما (للمؤنث)	1	%1.9
هنَّ	1	%1.9
هما (للمذكر)	0	%0
أنا (للمؤنث)	0	%0

نحن	**0**	**%0**
أنتِ	**0**	**%0**
أنتما	**0**	**%0**
أنتم	**0**	**%0**
أنتن	**0**	**%0**
المجموع	**52**	**%100**

برزت الضمائر المنفصلة في النص لتكون أشد الأسماء تعيينا وتوضيحا إذ إنه وظّف في أغلبه للدلالة على الأسماء الصريحة في ظهورها الأول بالنص، فمن الملاحظ أن الضمير المنفصل وإن كان أقل ظهورا من الضمير المتصل والمستتر –كما سنلاحظ في بقية التحليل– إلا أن استخدامه يأتي ليبرز الشخصية ويُعرّف بها للقارئ، حيث يسهم في رسم الصورة التخييلية المرادة للشخصية عبر ذكر سمات الشخصية وما عُهدت عليه كما في التعريف بشخصية الوعري، أو ذكر شخصية سيف بن حمود الرجل المبادر.

يُشير التعادل في تكرار الضميرين (هو/ هي) –والذين تكررا 19 مرّة لكل منهما– إلى حضورٍ نوعي متوازن على مستوى المفرد الغائب، إذ يمنح السرد مساحة متساوية لتمثيل الشخصيات الذكورية والأنثوية دون ترجيح ظاهر لكفّة إحداهما. هذا التوازن يعكس ميلًا إلى حيادٍ سرديّ أو رغبة في إبراز التجربة الإنسانية بمعزل عن الانحياز لجنس معين. غير أنّ هذا التساوي، ورغم دلالته الإيجابية، يكشف في الوقت نفسه عن ارتفاع واضح في التركّز؛ فالضميران وحدهما يشكّلان نحو 73% من مجموع الضمائر المستخدمة في العيّنة، ما يعني أن السرد يعتمد اعتمادًا شبه كامل على الغائب المفرد، ويُهمِل ضمائر المخاطَب والمتكلّم، ويحدّ من تنوّع زوايا الرؤية، فيُنتج سردًا كثيفًا حول شخصيات محدّدة أكثر من كونه سردًا متعدّد الأصوات.

ومن خلال التركيز على الضمائر العائدة للمذكر والضمائر العائدة للمؤنث على اختلافها، فإنه يُلاحظ أن نسبة ظهور الضمير العائد على المذكر (هو/هم/ أنتَ/أنا) الذي بلغت نسبته 59.6% أعلى من الضمير العائد على المؤنث (هي/ هن/ هما) والذي بلغت نسبته40.4%، وذلك لأن الفصل الأول كان يتحدث عن مشهد الحصول على غريق مجهول في البئر، فكان دور الإنقاذ منوطا برجال القرية.

وقد ورد الضمير "هم" والذي يعود على أهل القرية تسع مرات بما نسبته 17.3% أقل من الضمير العائد على المفرد (هو) الذي ورد 19 مرة بما نسبته 36.5%، والضمير "هم" فيه رمزية تدل على العقل الجمعي، فظهوره بنسبة أقل يدل أنه لم يكن له تأثير قوي في المشهد، فمشهد الغريق كان موقفا جديدا لم يعتادوا عليه، ولذلك فمن الطبيعي أن يكون لكل شخص رأي وفكرة مختلفة.

أثرت الإحالة في التمهيد للأحداث، فقد رسمت بنية تنبؤية، يُلاحظ في بداية الرواية اعتماد مكثّف على الضمائر، لاسيما ضمير الغائب المفرد (هو) وضمير الجمع (هم)، لإدارة المشهد الأول المرتبط بحادثة الغرق. ففي جملة مثل: "ارتفع صوت الطارش في بلدة المسفاة وهو يطرق الأبواب"[1] تعود الإحالة (هو) على "الطارش"، لكنها لا تكتفي بربط الجملة السابقة باللاحقة، بل تمارس وظيفة تمهيدية تعرّف القارئ بشخصيةٍ أثارت لغطا في قرية كان يعمها الهدوء؛ فالضمائر إنما سيقت "لتكون لواصق ووسائل من وسائل بيان الشخص"[2] لترسم هوية الشخصية في ذهن القارئ بما يتوافق مع هوية النص.

(1) القاسمي، 2023، ص7.
(51) حسان، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، ط5، 2006، ص156.

أسهم التكرار الإحالي في صناعة المشهد الجماعي، ففي مشهد الحشود التي تندفع نحو البئر، يظهر الضمير الجمعي (هم) بوضوح كما في: "واكتظت بأقدام أهل القرية وهم يتجهون مسرعين"، والذي يُظهر أن الحدث ليس فرديًا بل هو صدمة جماعية تعصف بالقرية. تواتر الإحالات بضمير الجمع (هم) يصنع حالة من الاتساق الشعوري، فالجميع متأثرون بما حصل، ويحاولون الوصول إلى طريقة لإخراج الغريق والتعرف عليه.

كان للإحالة للمجهول دور في بناء الغموض بالرواية؛ فإن من أبرز الوظائف الجمالية للإحالة في هذا الفصل استخدامها لإبقاء الغريق مجهول الهوية. وهذا يتضح في عدة مواضع حين يُستخدم الضمير (هو) للإشارة إلى الغريق دون ذكر اسمه: "من هو؟"، "هل هو من أهل القرية؟"، "لم يره أحد وهو ينزل البئر"[1] هذه الإحالات للشخصية الغامضة تعمل كأداة تشويقية تُبقي القارئ منتبها. فالضمير (هو) لا يُحيل إلى مرجع معلوم بل إلى فراغ دلالي يثير ذهن القارئ ويجعله يبحث عن إجابة، وهذا ما يضفي على السرد توترًا دراميًا.

يُستخدم الضمير (هو) مرارًا في وصف الشايب "حميد بو عيون"، كما في: "يرى في البعد ما لا يراه الآخرون، وهو قادر على معرفة القادم من بعيد"[2]، هذه الإحالات تصنع هالة أسطورية له، كشخصية لها بصيرة خارقة تسبق الآخرين. الإحالة بالضمير (هو) لا تؤدي وظيفة نحوية فحسب، بل تساهم في بناء صورة شخصية غامضة تحتل مكانة هامة في الحدث.

الأمر نفسه يتكرر مع "الوعري" الذي يُقدَّم عبر الضمير قبل أن يذكر اسمه، مما يرسّخ حضوره القويّ قبل التعريف به: "فهو لم يتوان قط عن فعل شيء"[3]، الإحالة هنا تؤسس لانطباع

(1) القاسمي، 2023، ص10.
(2) المرجع نفسه، ص9.
(3) المرجع نفسه، ص11.

ذهني عن "الوعري" بوصفه الشخصية البديلة عن الفشل، الرجل الذي يُعوَّل عليه حين ينهار الآخرون.

تبرز شخصية مريم بين الوجع والتلاشي، فالإحالة بالضمير (هي) تعطينا معاني الاغتراب النفسي المرتبط بشخصية "مريم"، حيث يُستخدم الضمير بصورة مغايرة، إذ لا يشير إلى شخصية فاعلة فقط، بل إلى كينونة منكسرة تتفكك على مهل. ويتضح ذلك في مواضع مثل: "فقدت مريم أمها وهي صغيرة"، "وهي تمسك برأسها تحت شلال الماء"، "ولكن لا ألم يشبه ألمها الذي غيّبها عن الدنيا وهي فيها"[1] ، تكشف الإحالة عن المسافة العاطفية المتنامية بين مريم والعالم.

يتكرّر الضمير (هي) لخلق حالة اغتراب وجودي، تصبح فيه مريم "موضوعًا لغويًا" أكثر من كونها فاعلة، وتتضاءل أمام وقع الوجع والموت التدريجي، فيتحوّل الضمير إلى مرآة لوضعها النفسي المتردي. وتُنزل اللغة السرد منزل اللب والجوهر؛ "فالثقافة الإنسانية إن كانت تدين لشيء؛ فإنما تدين للرغبة في الخلود، والرهبة من الموت"[2]. كل "هي" في هذه المواضع لا تعني مجرد إحالة نحوية، بل تعبّر عن تلاشي الذات وسط الوجع والوسواس والأصوات مجهولة المصدر.

تتحول الإحالة في هذا الفصل إلى أداة لنسج صورة رمزية عن الجسد بوصفه وعاءً للحياة والموت. هذا الاستخدام يُشير إلى ثنائية رمزية كثيفة: المرأة/الأم/الموت/الولادة، وكلها تتجلّى عبر ضمير غائب أنثوي (هي) يعيد إنتاج صورة "المقدس الأنثوي" بلغة دفينة.

(1) المرجع نفسه، ص25.
(56) عبد البديع، لطفي: دراسات أدبية: ميتافيزيقيا اللغة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص6.

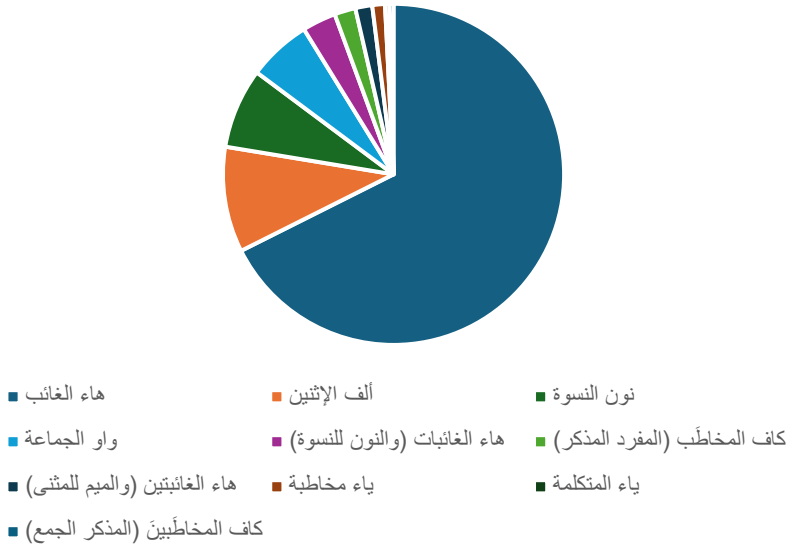
الضمير المتصل:

احتوى النص على الكثير من الضمائر المتصلة، فنجده فاق الضمائر المنفصلة من حيث العدد، وأستعرض بعض المواضع في الجدول الملحق بعنوان الضمائر المتصلة صفحة 193.

جدول 2 الضمائر المتصلة في الفصل الأول من رواية تغريبة القافر

(نوع الضمير المتصل)	عدد الأمثلة	النسبة من الإجمالي
هاء الغائبه	233	%48.2
هاء الغائب	169	%35
ألف الإثنين	25	%5.2
نون النسوة	19	%3.9
واو الجماعة	15	%3.1
هاء الغائبات (والنون للنسوة)	8	%1.7
كاف المخاطَب (المفرد المذكر)	5	%1
هاء الغائبتين (والميم للمثنى)	4	0.8%
ياء مخاطبة	3	%0.6
ياء المتكلمة	1	%0.2
كاف المخاطَبينَ (المذكر الجمع)	1	%0.2
تاء المخاطب	0	%0
تاء المتكلم\المتكلمة	0	%0
هاء الغائبَين (والميم للمثنى)	0	%0
تاء المخاطبين والميم للمثنى)	0	%0
تاء المخاطبتين والميم للمثنى)	0	%0
نا المتكلمين والمتكلمين (الفاعلين)	0	%0
تاء المخاطبة	0	%0
كاف المخاطبة (المفرد المؤنث)	0	%0
كاف المخاطَبَين/ المخاطبَتَين	0	%0
كاف المخاطَبات	0	%0
المجموع	483	%100

شكل 3: الضمائر المتصلة



بناءً على المعطيات الموضحة في الشكل، يتبدّى حضورٌ طاغٍ لضميري الغائبة والغائب؛ إذ تتقدّم صيغة الهاء العائدة على الغائب المؤنث على هاء العائدة على المذكر، بما يعكس استراتيجية سردية تركّز على إحالة مرجعية إلى شخصيات غير حاضرة في مقام الخطاب. ويُنتج هذا التركّز أثرًا أسلوبيًّا مزدوجًا: فمن جهةٍ، يثري شبكات العلاقات الدلالية المتصلة بدلالات الملكية (كما في توالي الإشارات إلى أعضاء الجسد والأشياء الملازمة للشخصية: رأسها، بطنها، أنفاسها)، ومن جهةٍ ثانيةٍ يُقلِّص تنوّع زوايا الرؤية بسبب ارتفاع معدّل التكرار في ضمائر الغائب، ولا سيّما هاء الغائبة وهاء الغائب. ورغم رصد تمثيلٍ متوسط لصيغ التثنية والجمع –كألف الاثنين، وواو الجماعة، ونون النسوة– فإن الحضور المحدود لصيغٍ مثل هاء الغائبتين وغياب هاء الغائبين يشي بانحيازٍ بنيويّ نحو السرد عن المفرد الغائب. كما تكشف القيم الصفرية لصيغ المخاطب والمتكلم (مثل تاء المتكلم/المتكلمة وتاء المخاطب/المخاطبة وكاف المخاطبة ونا الفاعلين) عن ضمورٍ

واضح في أنماط التواصل التفاعلي داخل النص؛ وهو ما يضعف التعدّدية الصوتية ويُرسّخ هيمنة منظورٍ واحد، على حساب حواراتٍ مباشرة وتمثيلاتٍ أوسع لتبدّل المقام التخاطبي.

من الملاحظ سيطرة الضمائر المتصلة بنسبة أعلى من الضمائر المنفصلة التي أوردناها سلفا، وقد وردت الضمائر المتصلة ضمن وظائف نحوية متنوعة: ضمائر الرفع (ليعينوا/ ينقلوا/ يتساءلون)، والنصب (انتظره/ يخبره)، والجر (صفيرها/ وجوههم/ ملامحه)، فالضمائر المتصلة لها مرونة تمكنها من التكيف ضمن السياقات النحوية المختلفة.

ساهمت الضمائر المتصلة في ضمان استمرارية الصورة المرسومة في ذهن القارئ؛ فهي تمثل رمزا بديلا عن الأسماء الظاهرة، وتتضافر فيما بينها مشكلة سلسلة متواصلة تربط السابق باللاحق بطريقة انسيابية تحقق بها ترابط النص وتماسكه.

إن الضمائر المتصلة في رواية تغريبة القافر ليست مجرد أدوات لغوية تؤدي وظيفة الإحالة النحوية، بل هي لبنات سردية دقيقة تُبنى عليها العلاقات النفسية والاجتماعية والمعنوية داخل النص؛ فيمكن للنص التعبير "عن معانٍ إضافية لا يقولها بشكل مباشر بل من خلال عودة الضمائر وتنوعها"[1]. إن تكرار الضمائر، وتنوّع المحال إليه، وتعدّد السياقات التي ترد فيها، يمنحها طاقة تأويلية تتجاوز الإسناد اللغوي، لتتحول إلى مجسات حساسة تقيس توتر الشخصيات، وتكشف أعماقها، وتُظهر التفاعلات الخفية بين الأفراد والمكان. ففي عالم تتداخل فيه الحياة اليومية مع الفجيعة، ويتصارع فيه البشر مع الطبيعة والمجهول، لتصبح الضمائر المتصلة تجسيدًا لغموض العلاقة بين الإنسان والحدث، بين الذات وما يحيط بها من كائنات وأشياء.

(61) النجادات، نايف: الضمائر في رواية سلطان النوم وزرقاء اليمامة لمؤنس الرزاز: دراسة لغوية، حوليات آداب عين شمس، القاهرة، مج40، ص224 ص ص195-230.

حين يقال "فتفقدنَ أطفالهنَّ في أرجاء البيوت والحيشان"[1]، لا يتمثل أثر الضمير (هنّ) في مجرد الإشارة إلى النساء، بل يكشف عن لحظة جماعية ترتبك فيها الأمهات، فتفقد كل واحدة إدراكها التام بالأمان. إن التوتر الذي يتسرّب إلى الأمكنة عبر هذا الفعل الجماعي المشحون يرتبط مباشرة بالإحالة، فضمير الجمع هنا يذيب الحدود بين الأفراد ليصنع مشهدًا قلقًا موحّدًا. والضمائر الأخرى التي تشير إلى الرّيح والوجوه والسكون والبيوت، كما في "بصفيرها"[2] و"وجوههم"[3]، تعيد ترتيب العلاقة بين الطبيعة والإنسان، بحيث تغدو الطبيعة نفسها كيانًا حيًا متربصًا، له صفيره وتأثيره على أجساد البشر. الضمائر لا تربط الكلمات بالجمل وحسب، بل تنقل المشاعر والمعاناة والأثر، في لحظة يصبح فيها الجوّ والغبار والخوف والنبأ المفزع كيانًا واحدًا يلف القرية.

إن استخدام الضمائر المتصلة المرتبطة بالشخصيات الفاعلة، مثل حمدان أو حميد بو عيون أو الغريق، يضفي على السرد بعدًا دراميًا متصاعدًا؛ ففي وصف حمدان، تظهر ضمائر مثل "غدائه"، "عادته"، "انتظره"، لتعكس تتابعًا سرديًا يوصلنا من الرتابة اليومية إلى لحظة الانفجار المفاجئة. الضمير هنا ينتقل من الخاص إلى العام، من همّ الرجل في بذور البطيخ[4] إلى نداء الطوارئ، من الذات المتأملة إلى الجسد المندفع في مهمة طارئة. وبالمثل، حين تتكرر الإحالة على "حميد بو عيون" بضمير الغائب (ه)، فإننا لا نحصل فقط على وصف عجوز حاد البصر، بل على بناء هالة أسطورية لرجل يرى ما لا يراه الآخرون. "يرى في البعد"، "يعرف الحيوان وصاحبه"، "يقف عند البئر"، هذه الأفعال التي ترتبط به عبر الضمائر المتصلة تعيد إنتاج شخصية

(1) القاسمي، 2023، ص7.
(2) المرجع نفسه، ص8.
(3) المرجع نفسه، ص15.
(4) حيث كان عائدا من قرية مجاورة ذهب إليها باحثا عن بذور البطيخ الموصوفة بجودتها. المرجع نفسه، ص8.

تشبه الراصد الكوني، الذي يكشف الحقيقة قبل ظهورها، ويقف عند الحدّ بين الحياة والموت. إن الضمير هنا لا يعود على كائن عادي، بل على حامل رؤية، تتكثف عبر اللغة والإحالة.

أما عند الحديث عن الغريق، فإن كثافة الضمائر المتصلة (ه) المرتبطة به، دون أن يُسمّى، تخلق نوعًا من الغموض البنيوي في النص، وتدفع القارئ للبحث عن مرجعٍ لا يظهر بسهولة. في عبارات مثل "ما الذي حدث له؟"، "هل سقط وحده؟"، "لم يره أحد وهو ينزل البئر"، لا يُستخدم الضمير لإراحة القارئ، بل لتشويشه. الإحالة هنا ليست تأكيدًا، بل مراوغة مقصودة، تجعله موجودًا وغائبًا في الوقت ذاته. هذا النوع من الضمائر المتصلة يعمل بوصفه تقنية تشويق روائي، يبقي الشخصيات والمصائر مُعلّقة في الظلّ، ويحول الضمير إلى ظلّ لا مرجع له، إلا في الخيال والحدس والتوجس. فاختيار "الضمائر قصدي في النص الفني، وكل معنى من الضمائر يحيل على معنى مختلف عن الآخر"[1] وتحليلها يعطي أبعادا أعمق للنص.

يمتد الأثر نفسه حين تستخدم الضمائر المتصلة في وصف شخصيات ثانوية أو هامشية على نحو ظاهري، لكنها مؤثرة على المستوى الرمزي. الضمير في "ها" في عبارة "أن يلقي بنظره إلى قعرها"، حين تعود على البئر، لا يُظهر المكان كعنصر محايد، بل يُشخصنه، ويمنحه طابعًا أنثويًا غامضًا، يتوارى فيه الخطر. البئر ليست ثقبًا في الأرض فحسب، بل أنثى قاتلة، تمارس الإغواء الصامت، وتبتلع دون أن تهمس. الإحالة المتصلة هنا تبني تشبيهًا رمزيًا مزدوجًا بين رحم الأم وقعر البئر، بين الحاضن والمُفني، بين الحياة والموت. ويتعزز هذا التأويل حين نرى أن جسد الغريقة امرأة حامل، وأن البئر لم تقتلها وحدها، بل كانت قاب قوسين من أن تقتل جنينها، كأنما هي تنفذ حكم الطبيعة القاسية على أضعف مخلوقين في آن واحد.

---

(62) النجادات، ص226.

في لحظات أخرى، تبرز الضمائر رموزا مثالية "أقرها العرف اللغوي للتعبير عن الذات بصورة مجردة"[1]، ولذا تؤدي الضمائر المتصلة دورًا نفسيًا دقيقًا يكشف عن التداخل بين وعي الشخصية وعجزها. ففي وصف سيف بن حمود، المتطوع الذي ينزل إلى البئر، ترد عبارات مثل "كان يرتجف"، "وهو يهذي"، "صرخ بهم"[2]، لتؤكد التحوّل النفسي من البطولة الظاهرة إلى الانهيار الداخلي. الضمير المتصل في "يهذي" لا يعود فقط على جسد مرعوب، بل على وعي ينهار أمام شيء فوق طاقته. بهذه الطريقة، يُستخدم الضمير أداة لتعميق الشرخ بين الصورة العامة للشخصية ومكاشفتها في لحظة الضعف، حيث يصبح السقوط في العتمة معادلًا للسقوط في الذات.

يمتد أثر الضمائر المتصلة أيضًا إلى رسم العلاقات الاجتماعية الدقيقة، ففي عبارات مثل "أطفالهنّ"، "صاحبها"، "أماكنهم"، نلمس صورة مصغّرة لمجتمع تقليدي تتداخل فيه الأمومة بالتملك، والملكية بالهوية، والانتماء بالخوف. الضمير لا يقول فقط إن الطفل يخصّ أمه، بل يقول إن الخوف لا ينفصل عن الأمهات، وإن البيت لا ينفصل عن الرعشة الداخلية التي تعتري الجسد حين يُفقد أحد الأطفال. وبالمثل، عندما يعود الضمير على البذور، أو الحيوان، أو البيت، أو الريح، فإن السرد يُعيد تمثيل تفاصيل الحياة اليومية في الريف كعناصر فاعلة، ويُعيد للغة دورها في تشخيص الجماد وإحيائه داخل شبكة السرد.

إن تتبّع هذه الإحالات يكشف أن البنية الإحالية المتصلة ليست حيادية، بل هي منحازة لصالح الكشف، والانفعال، والانهيار. الضمير ليس أداة وصل بل أداة كشف: يكشف من ينهار، من يخاف، من يرى، من يهذي، من يتراجع. وحين تتكثف هذه الإحالات في مشهد واحد، كما في

(1) عبد المعطي، عبد المعطي صالح: دور الضمائر في حضور الذات دراسة في إدراك الشعر للشاعر، فيلولوجي: سلسلة في الدراسات الأدبية واللغوية، مج 468، 2006، ص،114 - 84 (ص87).
(2) القاسمي، 2023، ص11.

لحظة تجمهر القرية حول البئر، فإننا لا نقرأ فعلًا جماعيًا بسيطًا، بل نقرأ تاريخًا جمعيًا من الخوف المتراكم، ينفجر لحظة أن يُصبح الضمير ذاته غير قادر على العودة إلى مرجعه.

تستخدم الرواية الضمير الغائب المفرد للإشارة إلى سالم في سياقات تطمس الخط الفاصل بين الإنساني والخارق للطبيعة؛ لما فيه من قدرة على "تعرية النفس من داخلها عبر خارجها"[1]. فعندما يمارس سالم قدرته الفريدة في الاستماع إلى الأرض، يركز السرد على حالته الجسدية، لكن الفعل نفسه يظل غامضاً ومحاطاً بهالة من الرهبة. "يفلت من قبضتها ويركض مسرعًا ليحني جسده ثمّ يُلصق أُذنه بالأرض، ويضيّق عينيه كمن يحاول رؤية شيء ما في العتمة، ويصيخ السمع كأنّ أحدًا يناديه من الأعماق"[2] الضمير المتصل (ه) في أذنه وجسده يشير بوضوح إلى سالم، لكن الفعل الذي يقوم به (يصيخ السمع كأنّ أحدًا يناديه) يربط هذا الجسد البشري بعالم غيبي. السلسلة الإحالية هنا تربط بين فتى عادي وفعل استثنائي شبه صوفي، مما يساهم في بناء شخصيته الأسطورية. وتعد "الشخصية العجائبية مساحة مشتركة يجتمع فيها الواقعي واللاواقعي"[3]. إن استخدام الإحالة الضميرية لوصف أفعال خارقة يجعل هذه الأفعال تبدو طبيعية ومن صميم كيان الشخصية.

ثانيا: الإحالة الإشارية:

ينطلق هذا المبحث من أطروحة مفادها أن اختيارات الكاتب لأسماء الإشارة ليست عشوائية أو مجرد ضرورة نحوية، بل هي استراتيجية سردية متكاملة تسهم في تشكيل النسيج اللغوي الفريد للرواية. إن هيمنة الإشارة للبعيد، والتركيز على صيغ المفرد، والمزج المدروس بين اللغة الفصحى

(61) مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، الكويت: عالم المعرفة، 1998، ص82.

(2) القاسمي، 2023، ص65.

(61) بوقرومة، حكيمة: العجائبي في رواية الغيب لمحمد ساري، مجلة دراسات، مجلد9، ع1، 11-6-2020، ص ص 59-90، ص76.

واللهجة العامية، كلها عناصر تعمل معًا لبناء عالم روائي يجمع بين البُعد الأسطوري الملحمي والواقعية المحلية الملموسة، وهو ما سنكشف عنه من خلال التحليل الإحصائي والدلالي.

التوزيع الكمي لأسماء الإشارة:

اعتمد هذا التحليل على استخلاص جميع أسماء الإشارة الواردة في الجدول المرفق بعنوان: أسماء الإشارة في رواية تغريبة القافر صفحة 244، ولأغراض الدقة الإحصائية، تم اتباع الخطوات الآتية:

1. حصر البيانات : تم رصد كل اسم إشارة ورد في الجدول المقدم، سواء كتب بالفصحى أو العامية بغض النظر عن السوابق واللواحق التي لا تؤثر على المعنى الأصلي.
2. توحيد الصيغ : تم تجميع الصيغ المتقاربة تحت فئة واحدة لتسهيل العد؛ على سبيل المثال، تم جمع "هذه" و"هذي (عامية)" تحت فئة "هذه"، وبالمثل، تم جمع "ذلك" و"ذاك (عامية)" تحت فئة واحدة.
3. تصنيف الصيغ العامية : تم التعامل مع الصيغ العامية الصريحة التي لا تندرج تحت فئة فصيحة مباشرة مثل: "هذاك وهذيلا" كفئات مستقلة لإبراز حضورها النوعي.

يقدم الجدول رقم (1) النتائج الكمية لهذا الإحصاء، موضحًا التكرار والنسبة المئوية لكل اسم إشارة من المجموع الكلي، مرتبة ترتيبا تنازليًا.

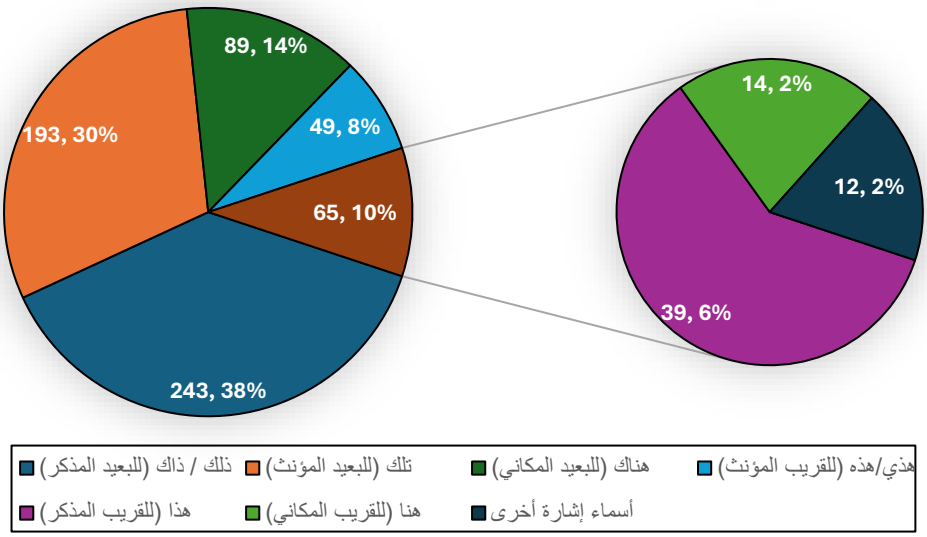
جدول 3: إحصائية أسماء الإشارة في رواية "تغريبة القافر":

اسم الإشارة / الفئة	التكرار	النسبة المئوية
ذلك / ذاك (للبعيد المذكر)	243	%38.0
تلك (للبعيد المؤنث)	193	%30.20
هناك (للبعيد المكاني)	89	%13.90
هذي/هذه (للقريب المؤنث)	49	%7.70
هذا (للقريب المذكر)	39	%6.10
هنا (للقريب المكاني)	14	%2.20
أسماء إشارة أخرى	12	%1.90
المجموع	639	100

تكشف البيانات الأولية في الجدول عن نمط واضح ومثير للاهتمام: هيمنة كاسحة لأسماء الإشارة الدالة على البعيد. يشكل اسما الإشارة "ذلك" و"تلك" مجتمعين ما نسبته 68.2% من إجمالي أسماء الإشارة المستخدمة في العينة. وإذا أضفنا إليها "هناك"، فإن مجموع أدوات الإشارة الدالة على البُعد يصل إلى نسبة تبلغ 82.1%، في المقابل، تتقلص أهمية الإشارة للقريب ("هذا"، "هذه"، "هنا")، والتي لا تمثل مجتمعة سوى 16% من الإجمالي (انظر الشكل رقم 2). هذه

الملاحظة الكمية ليست مجرد رقم، بل هي بصمة أسلوبية تستدعي تحليلًا أعمق لفهم أبعادها الدلالية والسردية.

الشكل رقم 4: أسماء الإشارة في رواية تغريبة القافر



إن الهيمنة الواضحة للبعيد، والتهميش شبه الكامل للقريب وفق ما تثبته الأرقام أعلاه، يقدم دليلاً قاطعاً على أن بنية السرد اللغوية مصممة بشكل متعمد لتوجيه وعي القارئ بعيداً عن الحاضر المباشر.[1]

تصبح الفجوة بين هيمنة "البعيد" (82.1%) وندرة "القريب" (16%) هي التجسيد اللغوي الدقيق لمفهوم "التغريبة". الشخصيات ليست فقط مغتربة عن مكانها، بل هي مغتربة عن زمانها الحاضر. وبذلك تتجلى أحد أغراض اسم الإشارة في "بيان حال المشار إليه في القرب والبعد"[2]؛

---

(1) الجوادي، عبد الله الطبري الآملي: تسنيم في تفسير القرآن، ترجمه عبد المطلب رضا، وحققه محمد عبد المنعم الخاقاني، الطبعة الثانية، دار الإسراء للطباعة والنشر، 2011، ج 2، ص ص 173–195.

(68) السامرائي، فاضل: معاني النحو، الأردن: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص88.

فتجنب السرد استخدام "هذا" أو "هنا" إلا نادراً، وإصراره على توظيف "ذلك" و"هناك"، يعكس حالة وعي ممزق ومنفصل عن الواقع المباشر[1]. هذا التهميش اللغوي للحظة الراهنة يجعل من الحاضر مجرد محطة عبور باهتة وفارغة من المعنى، محطة تقع بين ثقل ماضٍ لا يُنسى ("ذلك") ووهم مستقبل لا يُدرك ("هناك"). وبهذا، تقدم لنا الأرقام دليلاً أسلوبياً على أن الاغتراب في الرواية ليس مجرد حدث، بل هو شرط وجودي راسخ في صميم اللغة التي ترويه.

إن الإشارة المستمرة إلى الشخصيات والأحداث والأماكن بـ "ذلك الرجل" أو "تلك القرية" أو "في ذلك الزمن" تضع عالم الحكاية في ماضٍ سحيق ومكتمل، وتفصله عن حاضر السرد وحاضر القراءة. يتجلى ذلك بوضوح في بداية السرد عن حادثة الغرق: "في ذلك اليوم، تناول حمدان وجبة غدائه متأخراً عن عادته..."[2] استخدام "ذلك" يضع الحدث فوراً في إطار زمني بعيد، مما يتناغم بشكل عضوي مع عنوان الرواية "تغريبة القافر"، الذي يوحي بالارتحال ليس فقط في المكان، بل في عمق الزمان والذاكرة. فالراوي لا يقدم الأحداث على أنها تقع "الآن"، بل على أنها وقعت "هناك" في زمن بعيد، مما يمنح السرد طابع السيرة الشعبية أو الحكاية المتوارثة.

ثالثا: الإحالة بالاسم الموصول في تغريبة القافر:

تُظهر البيانات الإحصائية بالجدول رقم 4، هيمنة مطلقة لصيغتي المفرد المؤنث "التي" والمفرد المذكر "الذي". فقد وردت "التي" 196 مرة بنسبة 49.87%، ووردت "الذي" 174 مرة بنسبة 44.27%. وتشكل هاتان الصيغتان معاً ما نسبته 94.14% من إجمالي الأسماء الموصولة المستخدمة في الرواية. ومن الناحية الوظيفية، تُستخدم هاتان الصيغتان بشكل أساسي في بناء

---

(1) الفدادي، مولاي المصطفى: المنظور النفسي في النقد الروائي، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، مج 3، العدد 9، 1 أيلول 2023، ص ص 80–94.

(2) القاسمي، 2023، ص 8.

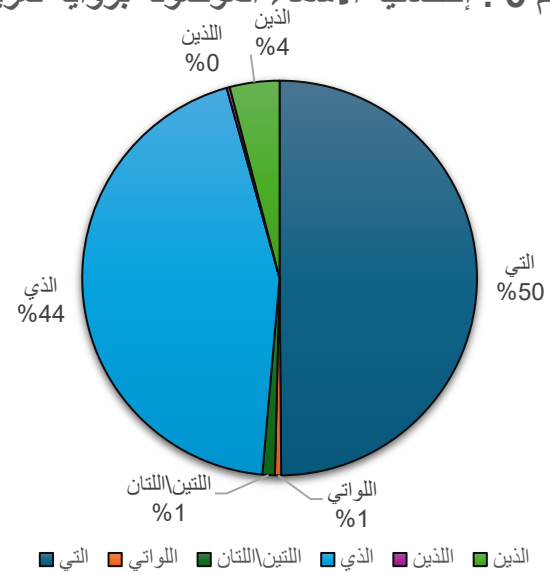
الجمل الوصفية، حيث تعملان كأداة ربط نحوية تصل جملة الصلة بالاسم الموصوف لتقديم معلومات تعريفية أو تفصيلية إضافية عنه. فالأسماء الموصولة إنما وضعت "توصلا إلى وصف المعارف بالجمل"[1] مما سنتبينه ضمن السياقات التي وُظفت فيها بتغريبة القافر.

جدول 4: إحصائية الأسماء الموصولة برواية تغرية القافر

الكلمة	ت–ك	النسبة
التي	196	%49.9
اللواتي	2	%0.5
اللتين/اللتان	4	%1.0
الذي	174	%44.3
اللذين	1	%0.3
الذين	16	%4.1
المجموع	393	100

(71) السامرائي، 2000، ص123.

الشكل رقم 5 : إحصائية الأسماء الموصولة برواية تغرية القافر



ويتجلى هذا الاستخدام الوصفي في سياقات سردية متعددة داخل الرواية، منها:

- تعريف الشخصيات وتحديد هويتها كما في قوله: "الطارش الذي هز القرية كان حمدان بن عاشور"[1]، حيث تقوم جملة الصلة بتعريف "الطارش" وتحديد هويته.

- وصف الحالات النفسية: يتضح ذلك في التساؤل حول غرق مريم: "فما الذي جعل زوجته التي تخاف الاقتراب من حدود الآبار، تقترب حتى تسقط"[2]، حيث تصف "التي" حالة الخوف المتأصلة لدى الشخصية، مما يعمق من المفارقة المأساوية.

- وصف الأدوات والأماكن والأحداث: مثل وصف الحبل الذي ارتبط بأحلام مريم: "وأمسكت الحبل الذي لطالما رأته في الحلم"، أو في تحديد طبيعة حدث ما: "إذ كانت تلك المرة الأولى التي يتكفل فيها بمهمة الطارش".

(1) القاسمي، 2023، ص8
(2) المرجع نفسه، ص13.

الحضور المحدود لصيغ الجمع ("الذين" و"اللواتي")

على النقيض من الحضور المكثف لصيغ المفرد، يأتي استخدام صيغ الجمع بشكل محدود جداً؛ فقد ورد اسم الموصول "الذين" الخاص بجمع المذكر 16 مرة فقط، أي ما يعادل 4.07% من المجموع الكلي. أما صيغة "اللواتي" الخاصة بجمع المؤنث، فلم ترد سوى مرتين (0.51%).

يشير هذا التوزيع إلى أن السرد نادراً ما يتخذ من الجماعة (سواء كانت من الرجال أو النساء) فاعلاً أساسياً أو موصوفاً محورياً يتطلب تفصيلاً عبر جملة الصلة. فعندما تظهر هذه الصيغ، فإنها غالباً ما تكون في سياقات تصف مجموعات من الناس بشكل عابر أو ثانوي، كما في وصف عمّات مريم: "وعماتها الثلاث اللاتي يسكن في الحارة نفسها"[1].

الندرة الإحصائية لصيغ المثنى ("اللتين/اللتان" و"اللذين")

يكاد استخدام صيغ المثنى يكون هامشياً إلى درجة الغياب الإحصائي. فقد وردت صيغة المثنى المؤنث "اللتين/اللتان" 4 مرات فقط (1.02%)، بينما لم ترد صيغة المثنى المذكر "اللذين" إلا مرة واحدة (0.25%) على امتداد النص الروائي بأكمله. هذه الندرة الشديدة تعكس، على المستوى الوصفي، غياباً للتركيز السردي على العلاقات الثنائية ككيان مستقل يتطلب وصفاً موصولاً خاصاً به، مما يشير إلى أن البنية السردية لا تُعنى كثيراً بتفصيل حكايات أو صفات الشخصيات في صيغة المثنى.

(1) القاسمي، 2023، ص24.

الإحالة البعدية:

وفق ما وجدت فقد ندر استخدام الإحالة البعدية إلا في مواضع قليلة، وسأعرض ثلاثة مواضع اخترتها بصورة عشوائية، الأول جاء بضمير الهاء العائدة على متأخر في الجملة الآتية: "وعلى الرغم من **أنها** ساعة سكينة يظل الناس فيها مستلقين تحت الأشجار بعد أن يبللوا الأرض الطينية بالماء ليتطلف الهواء"[1]. فقد ورد الضمير (ها) محيلا على (ساعة سكينة) التي وردت بعده، وتحمل الإحالة البعدية هنا دلالة على عظم الحدث الذي شغل أهل القرية مما جعلهم ينسون وقت راحتهم. والموضع الثاني هو: "أدرك الشّايب عريق أن لا أحد يقدر على الهبوط إلى قعر البئر غير شخصٍ يُسمّونه الوعري". فهنا جاءت كلمة شخص نكرة محيلة إلى اسم متأخر وهو (الوعري)[2] ونجد في هذا الموضع أن السرد يعتمد على إحالة بعدية دقيقة، حيث يتقدّم الاسم النكرة "شخصٍ" بوصفه محيلًا عامًا مبهمًا[3]، ثم يُعرَّف لاحقًا بـ"الوعري"، لتُستكمل هويته على نحو يؤسس لحدث محوري في الفصل. فـ"الوعري" ليس مجرد اسم علم، بل هو شخصية مثقلة بالدلالة في النسيج السردي؛ إذ يُقدَّم بوصفه المنقذ المحتمل في لحظة عجز جماعي، ما يمنحه وظيفة شبه أسطورية.

هذه الإحالة البعدية تؤسس تدرجًا معرفيًا متعمدًا؛ إذ ينتقل القارئ من العمومية التي في كلمة (شخصٍ) إلى التحديد (الوعري) على نحو يخلق توترًا سرديًّا لحظيًّا يُثير الفضول: من يكون هذا الذي يُعوَّل عليه في موقف مستعصٍ كهذا؟ وما دلالته في الذاكرة الجمعية للمجتمع القروي؟ ما يفتح المجال لتوقعات كثيرة قبل أن يُحسم المرجع بالإشارة الاسمية المباشرة "عليكم بالوعري".

---

(1) القاسمي، 2023، ص9.
(2) المرجع نفسه، ص11.
(3) عبيد، مضر صاحب: الإحالة في سورة الأنعام وأثرها في دلالة النص، أوراق ثقافية، 5 كانون الثاني 2022، www.awraqthaqafya.com/1532/. تاريخ الوصول 30 Nov. 2025.

كما أن استخدام الفعل "يُسمّونه" يضيف طبقة دلالية جماعية؛ فالاسم ليس ذاتيًا بل موهوبًا من المجتمع، ما يُضفي على الشخصية طابعًا شبه أسطوري، بوصفه حاملًا لصفة تُجمع عليها الجماعة، وتستحضره عند الأزمات. ولذلك؛ تحقق الإحالة البعدية نوعًا من الترقب السردي، مما يسهم في شحن الموقف بدراما داخلية ترتكز على الانتظار والكشف.

أما الموضع الثالث فهو الهاء في كلمة "أمه" العائدة على "كاذية" في الشاهد الآتي: "مرّةً حكى لأمّه كاذية بنت غانم أنّه يُصادف في أوقاتٍ متباعدة رجلًا ذا شعر أشيب منكوش"[1]، يتجلى في الجملة مثال بالغ الدقة على الإحالة البعدية، حيث يتقدم ضمير الغائب "الهاء" في "أمّه" على المرجع الاسمي "كاذية بنت غانم"، الذي لم يُصرّح به إلا لاحقًا في السياق نفسه. وهذا الترتيب ليس مجرد اختلاف شكلي في ترتيب العبارات، بل هو اختيار أسلوبي واعٍ يتصل بتقنيات الحجب والكشف، التي يُراهن عليها السرد لبناء التشويق والتأثير العاطفي.

حين يُستعمل الضمير قبل أن يُكشف مرجعه، كما في هذا الموضع، تُخلق لحظة معرفية معلقة، تُبقي المتلقي في حالة توتر دلالي، متسائلًا عن الهوية المضمَنة خلف هذه الإشارة الضميرية. غير أن الجواب لا يتأخر، إذ يُسارع النص بعد قليل إلى تقديم الاسم "كاذية بنت غانم"، فيحصل بذلك انفراج دلالي يُعيد ترتيب عناصر المشهد ذهنياً، ويمنح الضمير مرجعيته المكتملة. إن هذا الانزياح في الترتيب لا يُنتج فقط تأخيرًا في المعنى، بل يبني طبقة من الإدراك السردي المتنامي، حيث يُعاد تأويل الجملة الأولى في ضوء ما يتبعها، ويُعاد تشكيل علاقات القرب والحميمية بين الشخصيات.

(1) القاسمي، 2023، ص83.

الإحالة البعدية تُمارس دورًا مزدوجًا: فهي من جهة، تقنية لغوية تُثري النسيج النحوي للنص وتمنحه ليونةً وديناميكية في ترتيب المكونات؛ ومن جهة أخرى، هي وسيلة جمالية لإبراز مركزية كاذية في عالم شخصية القافر. إذ إن القارئ لا يعرف من هي "الأم" إلا بعد لحظة قصيرة، لكنه يعلم منذ اللحظة الأولى أنها ليست شخصية عابرة، بل كيان له حضور متين في حياة القافر، حضورٌ يسبق اسمه؛ مما يمنح الإحالة البعدية بعدًا عاطفيًا.

وفي هذا السياق، لا يمكن فصل البعد اللغوي عن البعد الرمزي. فـ"كاذية بنت غانم" لا تُذكر ابتداءً، بل تأتي لاحقًا بوصفها كشفًا لما كان مضمرًا، وهذا بدوره يعكس طبيعة العلاقة بينها وبين ابنها: علاقة محفوفة بالحنين، بالاعتراف، وبنوع من التقديس العاطفي الذي يسبق التسمية. فالضمير في هذا الموضع لا يختزل الاسم، بل يعلّيه، يقدّمه بوصفه غائبًا حاضرًا، صوتًا داخليًا يتردد في الذاكرة قبل أن يتجسد في الحاضر.

هكذا تنجح الإحالة البعدية في أن تؤدي وظيفة سردية تتجاوز مجرد التعريف بالشخصية، لتصبح أداة لترسيخ الحميمية بين الشخصية ومرجعها، وتأكيدًا على أن العلاقة لا تحتاج إلى تسميات كي تُفهم، بل يكفي أن يُقال "أمّه"، لتُستدعى كاذية بكل حضورها الرمزي والوجداني، ثم تُمنح اسمها بوصفه امتدادًا لذلك الحضور، لا تأسيسًا له.

الإحالة الخارجية:

ظهرت الإحالة الخارجية ظهورا محتشما توافقت فيه مع الإحالة البعدية، فمثلا في الفصل الأول وردت في قوله: "وكان قد ذهب إليها منذ الصّباح الباكر باحثًا عن بذور بطّيخ وصفها له أحدّهم قائلًا إنّها أفضل بذور"[1] فكلمة أحدهم تحيل لشخص خارجي مجهول غير مذكور في

(1) القاسمي، 2023، ص8.

النص، وذلك يعطي النص ترابطا واتساعا؛ فالإحالة الخارجية تحفز خيال القارئ لتصور شخصيات لم تُذكر تفاصيلها الكاملة في النص؛ مما يفتح له بياضات تحفزه لملئها وطرح أسئلة حولها.

وقد أورد الكاتب بعض المسميات التي قد تكون لها إحالات خارجية في أرض الواقع مثل: (ضاحية القعتة، طوي الخطم، طوي البحرين، شجرة لسوقم، قرية المسفاة)؛ فإنها إن كانت واقعية فيمكننا اعتبارها إحالات خارجية متاحٌ للقارئ البحث عنها ومعرفة ما يرتبط بها من أحداث تاريخية.

وقد استخرجت الدراسة مواضع الإحالات المقامية المرفقة بجدول الإحالة المقامية صفحة202، وفقا للمفردات "التي يدركها المتكلم والمخاطب باعتبارها غيرهما فيكون للعوامل الحسية دور جوهري"[1] في فهمها. وتنهض الإحالة المقامية بوظيفة سردية محورية تتجاوز البعد الإشاري الظاهر إلى أبعاد دلالية أكثر عمقًا، حيث تعمل هذه الإحالات بوصفها أدوات لتوليد المعنى وتكثيف البعد الشعوري والوجداني، وتلعب دورًا خفيًّا لكنه فعّال في تحقيق شبكة الاتساق الداخلي بين النص والعالم الخارجي، بين اللغة والمقامات التي تستدعيها من خارج إطار الرواية. إن تواتر الإشارات إلى عناصر غير حاضرة في السياق النصي، لكنها مفهومة ضمنيًّا من السياق المقامي المشترك، مثل الإشارات إلى "الله"، "الشرع"، "يوم القيامة"، أو حتى الأمكنة المفتوحة كـ"الدنيا كلها"، تخلق روابط خفية بين القارئ والعالم المرجعي الذي يستحضره النص ضمنًا دون أن يفصح عنه مباشرة. بذلك، تتجاوز الإحالة المقامية وظيفتها البلاغية إلى آلية ترسيخ للانتماء الرمزي، حيث تعيد تشكيل العلاقة بين الإنسان والقدر، بين القروي ومحيطه الميتافيزيقي، وتؤسس لمجال شعوري جماعي يتقاطع فيه الخاص بالعام، والحسي بالمتخيل.

---

(1) باديس، نرجس: دلالة الحضور في الإحالة المقامية: المشيرات المقامية نموذجاً، في أعمال الندوة العلمية الثانية: الإحالة وقضاياها في ضوء المقاربات اللسانية والتداولية القيروان: جامعة القيروان – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – وحدة البحث في التداولية، (2006): 105 – 117 ، مسترجع من http://search.mandumah.com/Record/804016 ص109.

الإحالة إلى لفظ الجلالة تتكرر في مواضع عدة في النص، لا باعتبارها إحالة إلى موجود علوي فحسب، بل كآلية لتبرير الحزن والخذلان وتفسير العجز الإنساني أمام الموت والفقد. حين يقول أحدهم "الله غناها عن هذا الماي"[1]، أو عندما تُذكر عبارة "لا حول ولا قوة إلا بالله"[2]وعبارة "وتعوّذ بالله"، فإن النص لا يقتصر على ذكر عبارة دينية، بل يوظفها لخلق مفارقة بين الواقع المادي المحكوم بالقوانين المُتعارف عليها، والملاذ الميتافيزيقي الذي لا يُقهر.

ومن اللافت أن الإحالات المقامية لا تقتصر على المرجع الديني، بل تمتد إلى عناصر زمانية ومكانية تتداخل في النسيج السردي كأدوات لفهم الإيقاع الداخلي للحياة القروية. الإشارة إلى "يوم القيامة"[3] مثلًا، لا ترد كعبارة دينية محضة، بل تُدرج ضمن خطاب مجنون القرية الذي يحذر من فساد العالم، مما يمنح الإحالة بعدًا تأويليًّا مزدوجًا: فهي تُستقبل على مستوى الشخصية كعلامة جنون، ولكنها تتجاوَز الشخصية لتكون نبوءة ضمنية بانهيار نظام القيم وهشاشة البناء الاجتماعي، خصوصًا أمام العاصفة المطرية العاتية التي تحوّل القرية إلى خراب. هنا، تندمج الإحالة الخارجية في نسيج السرد بوصفها شيفرة جمالية تُعيد تعريف العلاقة بين الإنسان والطبيعة، بين النظام والفوضى.

تأتي الإحالة المقامية أيضًا بوصفها وسيلة لتكثيف التوتر العاطفي في لحظات الذروة، كما في مشهد ولادة الرضيع من رحم الأم الغريقة، حيث تختلط الإشارات الدينية ("يخرج الحي من الميت") مع مرجعيات شعائرية واجتماعية، فتمتزج الحياة بالموت في وحدة رمزية كثيفة. في هذه

(1) القاسمي، 2023، ص29.
(2) المرجع نفسه، ص25.
(3) القاسمي، 2023، ص98.

اللحظة، تتجلّى الإحالة كحدث لغوي واستعاري في آن واحد، إذ يُعاد تعريف معنى "النجاة" و"الحياة" لا مفاهيما بيولوجية، بل أبعادا وجودية ترتبط بتصورات جماعية حول المصير والبركة والتكفير.

وفي مستوى أعمق، تكشف هذه الإحالات عن حضور دائم لفكرة الخارج اللامرئي، غير المكتوب، المفترض في قلب البنية السردية. فالرواية لا تكتفي بأن تحكي داخل حدود النص، بل تسحب القارئ نحو مناطق خارجية يشاركها ضمنيًّا، سواء أكانت دينية، زمانية، مكانية، أو نفسية. هذه المناطق تشكل في مجملها "المقامات" التي يتغذى منها النص، ويعيد تشكيلها وفق منظور ذاتي وجمعي في آن واحد.

ختاما، استطاع القاسمي أن يُوظف الأنواع الثلاثة للإحالة بذكاء سردي؛ فالقبلية للاسترجاع، والبعدية للإثارة، والمقامية لتثبيت العالم المرجعي. وبهذا يتضح أن الإحالة في الرواية ليست مجرد وظيفة لغوية، بل استراتيجية جمالية ومقوم بنيوي يضبط توازن النص، ويدفع القارئ إلى إعادة القراءة والتأويل والانخراط الفعلي في بناء المعنى.

المبحث الثاني: الاستبدال

ذكر الفراهيدي في كتابه العين مادة: "بدل :البَدَلُ: خَلَفٌ من الشيء، والتبديل :التغيير. واستبْدَلْتُ ثوباً مكانَ ثَوبٍ"[1]، وجاء في لسان العرب: "البَدِيل: البَدَل، وبَدَلُ الشَّيْءِ: غَيْرُه، وتَبَدَّل الشيءَ وتَبَدَّلَ بِهِ واسْتَبْدَلَهُ واسْتَبْدَلَ بِهِ، كُلُّه: اتَّخَذَ مِنْهُ بَدَلًا، واسْتَبْدَلَ الشَّيْءَ بِغَيْرِهِ وتَبَدَّلَهُ بِهِ إِذا أَخذه مَكَانَهُ"[2].

أما اصطلاحا فقد عرفه نعمان بوقرة على أنه "صورة من صور التماسك النصي التي تتم في المستوى النحوي المعجمي، بين كلمات أو عبارات، وهو عملية تتم داخل النص، إنه تعويض عنصر في النص بعنصر آخر، وصورته المشهورة إبدال لفظة بكلمات مثل: ذلك وأخرى وأفعل: مثال: هل تحب قراءة القصص؟ نعم أحب ذلك."[3] فنجد هنا أن كلمة أفعل تمثلت في الفعل (أحب) والتي جاءت بديلة عن الفعل (تحب)، وكلمة (ذلك) التي جاءت بديلة عن (قراءة القصص).

فالاستبدال "إحلال عنصر بعنصر آخر ... بحيث أن العنصر البديل له نفس الوظيفة البنيوية التي يقوم بها العنصر الذي يحل محله"[4] وبهذا نجد أن الاستبدال يتميز عن الإحالة في أنه "علاقة بين عناصر لغوية بينما الإحالة علاقة بين المعنى"[5].

رغما عن كون الاستبدال بأنه إحلال عنصر لغوي (كلمة أو عبارة) محل عنصر آخر سبق ذكره؛ بهدف تحقيق الاقتصاد اللغوي وتجنب التكرار. لكن التحليل المعرفي، كما تطرحه

---

(1)الفراهيدي، الخليل بن أحمد: كتاب العين، تحقيق: د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، (د.ط)، دار ومكتبة الهلال، ج8، ص 45.

(2)ابن منظور، محمد بن مكرم بن على: لسان العرب، الحواشي: لليازجي وجماعة من اللغويين، ط3، دار صادر، بيروت، ج11، ص 48.

(3)بو قرة، نعمان: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ط1، دار عالم الكتب الحديث، إربد، 2010، ص83.

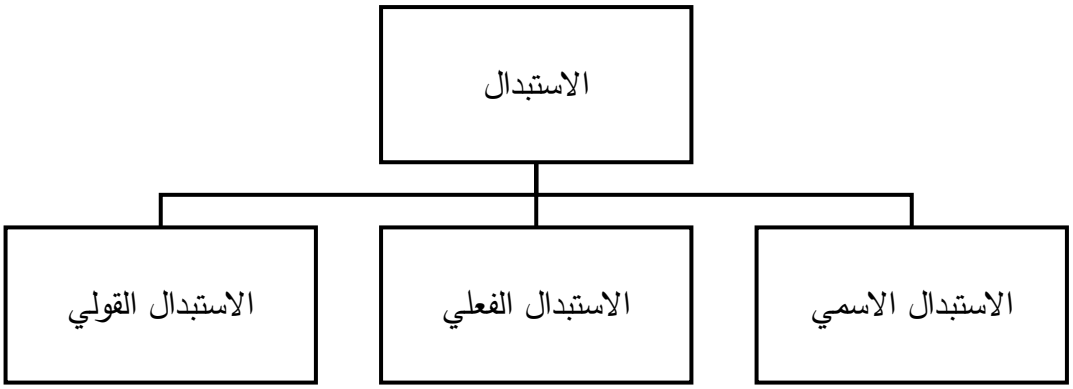
(4) Halliday, and Ruqaiya Hasan. Cohesion in English, Longman, p88-89.

(5)هاليدي ورقية حسن، ص 89.

ماري–جوزي ريشلر–بيغلان، يكشف أن هذه العملية ليست مجرد "تكرار" أو "استبدال" لعنصر سابق، بل هي عملية تذكير أو استدعاء لمعلومات تم تخزينها وتفعيلها في ذاكرة خطابية مشتركة بين الكاتب والقارئ. هذه الذاكرة لا تتكون فقط مما ذُكر صراحةً، بل تشمل أيضاً ما هو ضمني ومستنتَج عبر عمليات استدلالية تعتمد على "المعرفة المشتركة[1]"

ينقسم الاستبدال إلى ثلاثة أنواع وفق ما ذكره هاليدي ورقية حسن في كتابهما، ألخصها بالشكل رقم(3) :

الشكل رقم6 : أقسام الاستبدال



فالاستبدال الاسمي هو الذي يتم باستخدام عناصر لغوية اسمية مثل: (آخر، آخرون، نفس، واحد) مثاله قول الشاعر:

فتاتانِ أمّا منهما فشبيهَةٌ هلالا وأخرى منهما تشْبِهُ البدْرَا

(1)ريشلر-بيغلان، ماري-جوزي. الإحالة القبلية والإحالة البعدية والذاكرة الخطابية، ترجمة مفتاح بن عروس، مجلة اللسانيات، ع 24، ص18 13-60 .

فقد استبدل في الشطر الثاني بكلمة (أخرى) والتقدير (والفتاة الأخرى)[1].

أما الاستبدال الفعلي وذلك باستخدام الفعل (يفعل)، مثاله: هل تظن أن الطالب المكافح ينال حقه؟ أظن أن كل طالب مكافح (يفعل)، فكلمة يفعل استبدلت عن عبارة (ينال حقه).[2]

ويتمثل الاستبدال القولي في استخدام (ذلك، لا) ومثاله قوله تعالى: ﴿ قَالَ ذَٰلِكَ مَا كُنَّا نَبۡغِۚ فَٱرۡتَدَّا عَلَىٰٓ ءَاثَارِهِمَا قَصَصٗا﴾ (سورة الكهف: 64)، فكلمة ذلك جاءت بدلا من الآية التي تسبقها: ﴿قَالَ أَرَءَيۡتَ إِذۡ أَوَيۡنَآ إِلَى ٱلصَّخۡرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ ٱلۡحُوتَ وَمَآ أَنسَىٰنِيهُ إِلَّا ٱلشَّيۡطَٰنُ أَنۡ أَذۡكُرَهُۥۚ وَٱتَّخَذَ سَبِيلَهُۥ فِي ٱلۡبَحۡرِ عَجَبٗا ﴾ (سورة الكهف: 63).[3]

تجليات الاستبدال الاسمي في رواية تغريبة القافر:

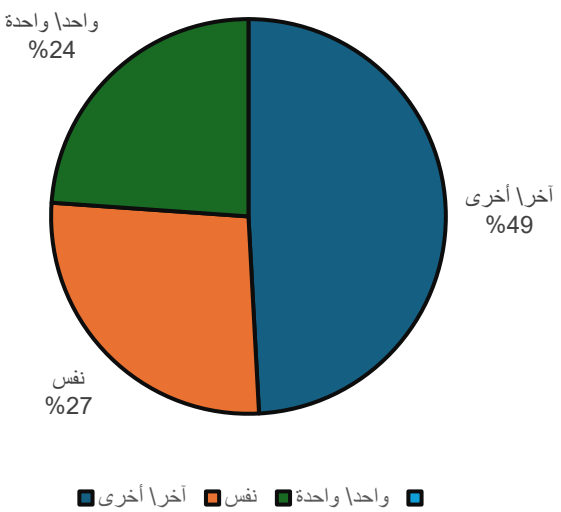
يعد الاستبدال الاسمي من أبرز آليات الاتساق التي تعمل على مستوى العبارة الاسمية، حيث يستخدم عناصر اسمية نائبة مثل "واحد"، "آخر"، "أخرى"، "آخرون"، و"نفس" لتحل محل أسماء أو عبارات اسمية سبق ذكرها. وفي رواية "تغريبة القافر"، لا يقتصر توظيف هذا النوع من الاستبدال على تحقيق الاقتصاد اللغوي وتجنب التكرار، بل يتجاوزه ليصبح أداة فنية فعالة في بناء العلاقات بين الشخصيات، ورسم ملامح الهوية الجمعية للقرية، وتوجيه رؤية القارئ.

(1)عفيفي، أحمد: نحو النص: اتجاه جديد في الدرس النحوي، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2001، ص123.
(2)المرجع نفسه، ص124.
(3)المرجع نفسه، ص124.

جدول 5 الاستبدال الاسمي في رواية تغريبة القافر

الكلمة	تكرارها	النسبة
آخر/ أخرى	144	%49
نفس	79	%27
واحد/ واحدة	70	%24
المجموع	293	%100

شكل 7: الاستبدال الاسمي في رواية تغريبة القافر



يظهر بالنظر إلى الاحصائيات هيمنة كلمة "آخر/أخرى" حيث أن تكرارها (144) يزيد عن ضعف تكرار الكلمة الأقل شيوعًا "واحد/واحدة" (70).

بينما يتضح التقارب بين تكرار كلمتي "نفس" و "واحد/واحدة" فالفارق في التكرار بينهما ليس كبيرًا (9 تكرارات فقط)، مما يشير إلى أن استخدامهما في النص متقارب نسبيًا.

ولذلك فالتوزيع بين الكلمات الثلاث لا تتكرر بشكل متساوٍ، فكلمة ("آخر/أخرى") تستحوذ على نصف الاستخدام تقريبًا، بينما تتقاسم الكلمتان الأخريان النصف الآخر.

الاستبدال الاسمي بكلمة (الآخر):

تُستخدام أدوات الاستبدال مثل "آخر" و"أخرى" بشكل متكرر في سياقات الصراع والتقابل، حيث لا تكتفي الأداة بتجنب التكرار، بل تساهم في تأسيس ديناميكية الآخر على المستوى اللغوي، فالعلاقة الاستبدالية "علاقة تطابق واختلاف في آن واحد"[1]. يتجلى هذا بوضوح في المشهد الافتتاحي للرواية: "...وشب نزاع بين امرأتين... لأن طفل إحداهما خرج... مع طفل الأخرى"[2] إن اختيار "الأخرى" بدلًا من تكرار "المرأة الثانية" أو استخدام ضمير، هو اختيار أسلوبي دقيق يؤطر العلاقة بين الشخصيتين كعلاقة تقابل وتضاد منذ اللحظة الأولى. فالأداة النحوية هنا لا تصف الصراع فحسب، بل تشارك في بنائه الدلالي، وتؤسس لثنائية "الأنا" و"الآخر" التي ستتكرر في علاقات القرية لاحقًا. وبالمثل، يأتي استخدام "آخر" في سياق الحوار الجماعي حول جثة مريم في المقبرة: "فصاح أحدهم: القبر جام والميتة تغرق، أيش الحل؟ رد عليه آخر وهو يصرخ بنزق..."[3] هنا، "آخر" لا تحدد هوية المتكلم، بل تؤكد على تعدد الأصوات وتضاربها في لحظة الأزمة، مما يعكس حالة الفوضى والهرج التي سادت الموقف.

الاستبدال بكلمة (واحد) وتشكيل الهوية الجمعية

(91) عبد يحيى، عماد. الحياني، عبدالله: أثر الاستبدال في الاتساق النصي، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، حزيران 2020، ص110.
(2) القاسمي، 2023، ص7.
(3) المرجع نفسه، ص30.

تتجلى إحدى أعمق وظائف الاستبدال الاسمي في الرواية في استخدامه كأداة لتصوير الوعي الجمعي للقرية وطغيان الجماعة على الفرد. يتكرر استخدام أداة الاستبدال "الواحد منهم" لوصف ردود أفعال أهل القرية في المواقف الجماعية. يقول السارد واصفًا تجمعهم حول البئر: "احتشد الناس على هذا النحو: يأتي الواحد منهم مهرولًا، يُحدّق في الظلال... وهكذا دواليك".[1]

إن هذا الاختيار اللغوي ليس اعتباطيًا. كان بإمكان السارد أن يختار فردًا بعينه (حمدان، سيف، أو أي اسم آخر) ويصف رد فعله كنموذج، لكنه يلجأ إلى "الواحد منهم" كعينة مجردة تمثل الكل. هذا الاستخدام يعكس ثيمة محورية في الرواية، وهي ذوبان الفرد في بوتقة الجماعة. فالفعل الفردي ليس سوى تكرار لنمط سلوكي جماعي متوقع. هذه التقنية اللغوية ترسخ فكرة أن القرية كائن واحد يتصرف بمنطق القطيع، حيث الفضول، والخوف، وإطلاق الأحكام هي ردود أفعال موحدة. هذا التأسيس اللغوي للهوية الجمعية يفسر لاحقًا سهولة انتشار الشائعات حول مريم وابنها سالم، وهيمنة الأعراف والتقاليد على أي محاولة للتفكير الفردي أو المستقل. الاستبدال هنا ليس مجرد أداة نحوية، بل هو استراتيجية سردية لتجريد الشخصيات من فردانيتها وتصويرها كجزء من "كورال" جمعي، مما يخدم في بناء عالم الرواية القائم على السلطة غير المرئية للمجتمع.

تحديد الهوية المتناقضة: توظيف كلمة (نفسه)

يظهر التوظيف الدقيق لكلمة "نفسه" في بناء الشخصيات المتناقضة. فعندما يفر سيف بن حمود من هول رؤية الغريقة وهو "رجلٌ جهم، طويلٌ بجسم قويّ، مفتول العضلات، معروف في القرية بأن لا معضلة تقف في طريقه إلاّ ووجد لها حلًّا"[2]، لكننا نجده: " فر هاربًا إلى بيته وأغلق الباب على نفسه" تؤكد "نفسه" على ارتداد فعل الخوف إلى الداخل، وانغلاق الشخصية على

(1) المرجع نفسه، ص10.
(2) القاسمي، 2023، ص11.

ذاتها، مما يبرز هشاشتها النفسية وعجزها. في المقابل، عند وصف شخصية الوعري المنعزلة والقوية، يقول السارد: "...فهو لم يتوان قط عن فعل شيء طلب منه أو قرّره من تلقاء نفسه"[1]، نجد في هذا السياق أن استخدام كلمة "نفسه" تؤكد على الاستقلالية المطلقة والاكتفاء الذاتي للشخصية، وأن أفعالها تنبع من إرادة داخلية. وتبرز لنا شخصية الوعري كبطل يُلجأ إليه في المُهمات، وشخصية مقدامة على فعل ما تريد. وهكذا، فإن ("نفسه") تكتسب دلالتين متضادتين تماماً بفضل السياق السردي، فتسهم في رسم ملامح شخصيتين لذات الشخص.

تحليل الاستبدال الفعلي ودوره في تكثيف الحدث السردي:

يوظف القاسمي هذه الآلية اللغوية البسيطة؛ ليبني الغموض السردي، ويعبر عن الطبيعة الغيبية لموهبة البطل، ويجسد حالة العجز الجمعي للمجتمع، وترسيخ الأجواء الأسطورية المهيمنة على الرواية. وقد أسهم الاستبدال الفعلي في إيضاح المعنى وإبراز "أثره في البعد النفسي للنص"[2]. وبذلك، يتحول الفعل النائب "فَعَلَ" إلى ما يشبه "الدال العائم" الذي يتشكل معناه باستمرار داخل السياقات السردية والثيمة المتجددة.

(1) المرجع نفسه، ص11.
(97) مرداني، عفة: الاستبدال ودوره في اتساق الغزل عند الشريف المرتضى، مجلة جيل الدراسات الادبية والفكرية، ع 71، 2021، ص23.

الغموض والاقتصاد اللغوي:

يستخدم القاسمي الاستبدال الفعلي كأداة لخلق التشويق. فعندما يصل الصارخ إلى مزرعة "الوعري" لينبئه بالحادثة، يهب الوعري من نومه: "فهب من رقدته ليرى ما يحدث"[1] هنا، يعمل الفعل النائب "يحدث" كعنصر استبدال فعلي، حيث يشير إلى حدث لم يتم تحديده بعد (وهو اكتشاف غريق في البئر). هذا الاستخدام لا يقتصر على تحقيق الاقتصاد اللغوي، بل يضع القارئ في موقع الشخصية نفسها؛ فكلاهما يجهل طبيعة الحدث ويندفع نحو المجهول بشعور الفضول والقلق. إن الغموض الذي يولده الفعل "يحدث" هو غموض مقصود، يعمل محركا يدفع السرد إلى الأمام ويشد انتباه القارئ منذ اللحظات الأولى.

يتجلى دور الاستبدال في التكثيف والتجريد في قول "عريق" مجنون القرية، الذي كان يردد أن القيامة ستقوم قريباً، "وأن ما يفعله الناس علامة على ذلك"[2] لا يشير الفعل النائب "يفعله" هنا إلى فعل واحد محدد، بل يستبدل مجموعة واسعة من السلوكيات التي انغمس فيها أهل القرية خلال سنوات الخصب: "فتمرغوا في البذخ، وصاروا يشترون أشياء كثيرة لم يعرفوها من قبل ولم يحتاجوا إليها، فتنافسوا في جمع الآلات والأثاث وبنادق الصيد والصيغة من الفضة والذهب" وظيفة الاستبدال هنا هي اختزال ظاهرة اجتماعية معقدة (الانغماس في المادية والغفلة) في دال واحد موجز وحاسم. يسمح هذا التكثيف للسارد بإصدار حكم قيمي على الحالة الجمعية للقرية دون الحاجة إلى سرد تفصيلي لكل مظاهر الانحراف، مما يمنح المقولة قوة رمزية ونبرة تحذيرية.

يظهر الاستخدام الأكثر شيوعاً للاستبدال في وظيفته كأداة لتحقيق الإيجاز وتجنب التكرار الذي قد يثقل النص. يتضح هذا في جملة مثل: "لم يستطع سالم بن عبد الله اللعب مع الأطفال

(1) القاسمي، 2023، ص12.
(2) القاسمي، 2023، ص98.

مثلما كان يفعل سابقًا"[1] هنا، يعود الفعل "يفعل" بوضوح وكفاءة على العبارة الفعلية السابقة ("اللعب مع الأطفال"). هذا الاستخدام يضمن انسيابية السرد ويحافظ على اللغة الموجزة، حيث يتم الحفاظ على الترابط دون التضحية بالجمالية اللغوية. إنه يجسد المبدأ الأساسي للتماسك النصي الذي يهدف إلى ربط أجزاء النص بسلاسة وفعالية.

يصل الاستبدال الفعلي إلى ذروة فاعليته عندما يستخدم لتكثيف معضلات أخلاقية ووجودية. ففي المشهد المحوري لاكتشاف أن مريم الغريقة تحمل جنيناً حياً، يطرح السارد السؤال الذي يشل القرية: "ما الذي يتوجب عليهم فعله؟"[2] المصدر "فعله" هنا لا يستبدل فعلاً واحداً، بل خيارين متضادين ومروعين: "فتح بطن الميتة واستخراج جنينها أم يجب أن يدفن معها؟" لا تكمن وظيفة الاستبدال هنا في مجرد الاقتصاد، بل في نقل الموقف من مستوى الإجراءات المادية الملموسة إلى مستوى المعضلة الأخلاقية والفقهية المجردة. يتحول التركيز من التفاصيل المروعة للأفعال المحتملة إلى المفهوم الكلي والمجرد لـ "الفعل الصائب"، وهو مفهوم تعجز الجماعة عن حسمه، مما يمهد الطريق للفعل الفردي الحاسم الذي ستقوم به "كاذية".

عند تتبع هذه الاستخدامات، يتكشف نمط واضح في توظيف الكاتب لهذه الأداة؛ فالمرجع الذي يعود عليه الفعل المستبدل يصبح أكثر تجريداً وغموضاً وأهمية وجودية مع تقدم السرد. تبدأ الرواية باستخدام "يحدث" للإشارة إلى حدث مادي مجهول، ثم تنتقل إلى "يفعله الناس" للإشارة إلى سلوك اجتماعي مجرد، وتبلغ ذروتها في الإشارة إلى موهبة القافر الغامضة. هذا التدرج يكشف عن استراتيجية سردية واعية، حيث يقوم القاسمي بـ"تدريب" القارئ على الانتباه لهذا الاستبدال الفعلي، محملاً إياها بشحنات دلالية متزايدة، حتى تصبح بؤراً مركزية للمعنى في النص.

---

(1) المرجع نفسه، ص77.
(2) القاسمي، 2023، ص14.

تجليات الاستبدال القولي:

إن وظيفة الاستبدال القولي وتوظيف أدوات مثل "ذلك"، "تلك"، و"كذا" في "تغريبة القافر" لا تقتصر على تحقيق الربط النحوي وتجنب التكرار، بل هي استراتيجيات سردية فاعلة. فكيف يوظفها القاسمي لتكثيف الذاكرة الفردية والجمعية، وبناء علاقات القوة داخل الخطاب، وتحميل النص بشحنات رمزية تتجاوز معناها الحرفي المباشر؟ للإجابة عن هذا السؤال، ستحلل الدراسة الأمثلة الواردة في الجدول المرفق بعنوان: الاستبدال الحرفي الذي يحتوي أمثلة مستقاة من متن الرواية، ووضعها ضمن سياقها السردي والنصي الأوسع.

التكثيف النفسي والجسدي:

بالنظر إلى الأمثلة الواردة في الجدول يتجلى توظيف الاستبدال القولي في تصوير معاناة شخصية مريم بنت حمد ود غانم. بعد أن يفصّل السارد على مدى صفحات طبيعة صداعها المريع، والأحلام المزعجة التي تراودها عن "زندين كبيرين يحملان مطرقة ضخمة ويهويان بها على صخرة صماء"، يختزل كل هذه التجربة الحسية والنفسية المعقدة في إشارة واحدة عند وصف رد فعل زوجها: "ولقد أخبرت زوجها بما تراه في منامها ويقظتها فعزا ذلك إلى شدة الصداع"[1]. هنا، لا تحيل كلمة "ذلك" إلى جملة سابقة فحسب، بل إلى تجربة كاملة من الألم والهلوسة والرؤى التي تم بناؤها سردياً. وبالمثل، عندما تتدهور حالة مريم وتصل إلى "حالة شديدة من التشتت والضياع"، يصف السارد دخول زوجها عليها بقوله: "دخل عليها عبد الله بن جميل مرّةً فوجدها على حالتها

(1) القاسمي، 2023، ص19.

تلك"[1] إن كلمة "تلك" لا تشير إلى فعل واحد، بل تستدعي حالة وجودية كاملة تم تفصيلها مسبقاً، بما في ذلك مشيها البطيء ويديها المرتعشتين وقضاؤها وقتاً طويلاً منكسة رأسها داخل الدلو.

إن لهذا الاختزال أثراً مباشراً على الإيقاع السردي؛ فبعد أن يمنح السارد الوصف التفصيلي حقه من السرد، يسمح له استخدام الاستبدال القولي بالانتقال السريع من وصف الحالة إلى تصوير أثرها على شخصية أخرى. ففي المثال الثاني، ينتقل التركيز فوراً من حالة مريم إلى فعل عبد الله ومراقبته لها. فعندما يقدم السارد تفاصيل معاناة مريم، فإنه يقدمها كقائمة من الأعراض؛ ولكن عندما يدخل عبد الله ويرى "حالتها تلك"، فإن الاستبدال بتوظيف "تلك" لا تستدعي قائمة الأعراض، بل تقدمها كوحدة واحدة متكاملة، وتقدم للقارئ انطباع كلي ومؤثر كما يراه عبد الله في تلك اللحظة. إنها لا تعني "التشتت والضياع وتنكس الرأس"، بل تعني "هذا المشهد المريع الذي أراه أمامي". وبهذا، تنقلنا الأداة اللغوية من عدسة الراوي العليم إلى عيني الشخصية، مجسدةً لغوياً عملية الإدراك التي تحول التفاصيل المتفرقة إلى انطباع نفسي شامل.

"ذلك": أداة الذاكرة الجمعية

يستخدم الكاتب أداة الإشارة "ذلك" بكثافة لافتة، ليس فقط كأداة ربط نحوي، بل كآلية سردية تقوم بـ "أرشفة" كتل زمنية وتجارب جماعية كاملة في كلمة واحدة. هذه الوظيفة تخدم هدفين رئيسيين: تسريع الإيقاع السردي، وتأسيس ذاكرة مشتركة بين الشخصيات والقارئ.

يوظف الكاتب الاستبدال القولي (ذلك) عند الإشارة إلى أحداث مفصلية في تاريخ القرية. فبعد خمسة عشر عاماً من الخصب الذي تبع موت الغريقة مريم، يلخص السارد كل تلك الفترة

(1) المرجع نفسه، ص23.

بقوله: "واستمرت آثار ما حدث بعد ذلك من سيول وخصب سنوات..."[1] هنا، لا تحيل "ذلك" إلى جملة سابقة، بل إلى "حدث–أسطورة" كامل هو "موت مريم" الذي أصبح نقطة تحول في ذاكرة المكان، حيث ارتبط الموت بالخصب والماء. وبالمثل، عندما يحلم الشايب حميد بو عيون بالنار التي تجتاح البلاد، يخبر الجميع بحلمه، "وبعد ذلك بأيام قليلة مرض مرضًا لم يتعاف منه، ثم مات". تقوم "ذلك" هنا بضغط حدث الحلم وتداعياته وتحويله إلى سبب مباشر للمرض والموت، رابطةً بين الرؤيا والمصير.

تصل هذه الأداة إلى ذروة فعاليتها في تلخيص التجربة الوجودية للبطل. ففي نهاية رحلته المأساوية، وبعد أن يفقد أباه في قاع الفلج، ويقرر التوقف عن اقتفاء أثر الماء، يختتم الراوي مسيرته السردية الطويلة بالقول: "...وختم كل ذلك بالقول: ايش الفايدة، الماي فهذي الأرض فاسد ويخلق نفوس فاسدة"[2] إن توظيف "ذلك" هنا لا تشير إلى حدث واحد، بل إلى "تغريبة القافر" بأكملها: ولادته المعجزة، نبذه الاجتماعي، قدرته الخارقة، مأساة أبيه، وقراره النهائي. إنها أداة أرشفة وجودية تحول السرد الطويل إلى بلاغة لغوية، والتجربة المعيشة إلى مآل مليء باليأس والاستسلام.

بلاغة الغياب وتأسيس القطيعة

إذا كانت "ذلك" أداة للحضور المكثف، فإن أداة النفي "لا" تعمل في السرد كآلية لتأسيس الغياب والقطيعة. إنها لا تنفي فعلاً فحسب، بل تستبدل واقعاً ممكناً بواقع العدم، وتكشف عن مواقف الشخصيات والمجتمع تجاه التحولات الكبرى.

(1) القاسمي، 2023، ص97.
(2) المرجع نفسه، ص 172.

نلاحظ بعد ظهور علامات الجفاف بعد سنوات الرخاء، يظهر "عريق بن خميس" وهو يردد "أنّ القيامة ستقوم قريبًا، وأن ما يفعله الناس علامة على ذلك، ولكن لا أحد كان يبالي به وبما يقول"[1] هنا، أداة النفي "لا" لا تنقل مجرد معلومة، بل تؤسس لحالة وجودية كاملة للمجتمع. إنها تستبدل فعل "المبالاة" المتوقع بـ "غياب المبالاة" التام، وتكشف عن حالة الغفلة والانهيار القيمي التي أصابت أهل القرية في زمن الرخاء، والتي ستكون سبباً في معاناتهم اللاحقة. وبالمثل، يصف الراوي شخصية الوعري المنعزلة بالقول: "يمشي كأن لا شيء في الحياة يدفعه إلى المضي" [2]تستبدل "لا" هنا كل الدوافع والأهداف الإنسانية الممكنة بالفراغ، وتلخص في كلمتين فلسفة الوعري القائمة على الانفصال التام عن صراعات المجتمع ورغباته.

تستخدم "لا" أيضاً كأداة حاسمة في التعبير عن الرفض وتأكيد الهوية المتفردة. عندما تحاول زوجة القافر إقناعه بترك عمله في البحث عن الماء خوفاً من كلام الناس، يرفض قائلاً إن الآخرين يريدون له أن يظل فقيراً، ويتساءل: "فهل يعقل أن تحقق رغبتهم وتقمع رغبته؟...شعرت بأنّ حديثها بلا جدوى، فلن يثني عزيمته شيء"[3] هذا الرفض الذي تؤكده أفعاله، هو استبدال لإرادة المجتمع بإرادته الفردية. وتصل هذه الوظيفة إلى ذروتها في قراره النهائي بعد موت أبيه، حين يعلن توقفه عن القفر. وعندما يأتيه محسن بن سيف طالباً منه المساعدة، يجيبه القافر: "من زمان عاهدت نفسي ما أقفر"[4] هنا، النفي (باستخدام "ما" التي تؤدي وظيفة "لا") ليس مجرد رفض للعرض، بل هو إعلان لهوية جديدة، واستبدال لهويته القديمة كـ "قافر" بهوية جديدة قائمة على جفاء قدرته –اقتفاء الماء– التي جلبت له المأساة.

(1) المرجع نفسه، ص98.
(2) المرجع نفسه، ص107.
(3) المرجع نفسه، ص164.
(4) المرجع نفسه، ص 172.

ختاما، فقد نجح القاسمي في ممارسة ما يمكن تسميته بـ "اقتصاد الأرشفة"، حيث يتم ضغط وتكثيف الأحداث والتجارب المعقدة في إشارة لغوية واحدة (ذلك)، مما يمنح السرد إيقاعاً متدفقاً ويؤسس لذاكرة نصية مشتركة، تماماً كما يتدفق الماء في الفلج حاملاً معه ذاكرة الأرض التي مر بها.

وعلى النقيض، تأتي أداة النفي "لا" لتؤسس لـ "فلسفة العدم" داخل النص. إنها لا تلغي حدثاً فحسب، بل تستبدل حضوراً ممكناً بغياب قاطع، وتكشف عن الفراغات الوجودية والقيمية في حياة الشخصيات والمجتمع. إنها الأداة التي ترسم حدود العزلة، والقطيعة، والرفض، والقرار الوجودي بالانفصال.

إن هذه الجدلية بين التكثيف الإشاري والإلغاء النحوي، بين الحضور المؤرشف والغياب المؤسس، هي التي تمنح سردية القاسمي بعدها الفلسفي العميق. فالرواية لا تحكي فقط عن البحث عن الماء، بل عن البحث عن المعنى في عالم تتجاذبه قوى الحضور المكثف للذاكرة والغياب القاطع للأمل، وهو ما يجعل من "تغريبة القافر" نصاً ثرياً يغتني فيه المعنى كلما أوغلنا في تحليل أبسط أدواته اللغوية.

المبحث الثالث: الحذف

ذكر الفراهيدي المعنى اللغوي للجذر حذف بأنها "قَطْفُ الشَّيْء من الطَّرَف كما يُحْذَف طَرَفُ ذَنَب الشّاة"[1]، قال ابن منظور: "حذَفَ الشيءَ يَحْذِفُه حَذْفاً: قَطَعَه مِنْ طَرَفه"[2]، قال الْجَوْهَرِيُّ : "حَذْفُ الشَّيْءِ إسْقاطُه"[3]، وبهذا فإن معنى الحذف اللغوي يتمثل في القطع والإسقاط حتى لا يبقى له أثر، وهذا ما يتوافق مع عبارة هاليدي ورقية حسن في أن الحذف استبدال من الصفر[4]، فهو يختلف عن الاستبدال في أنه يخفي أثرا المحذوف تماما ويسقطه.

فالحذف ليس غيابًا مطلقًا، بل هو غياب عنصر لغوي يفترضه السياق، ويقوم المتلقي (القارئ أو السامع) باستعادته ذهنيًا بناءً على ما ورد سابقًا في النص. هذه العملية الذهنية التي يقوم بها القارئ لاستعادة العنصر المحذوف هي التي تخلق الربط الاتساقي، حيث تصبح الجملة التي وقع فيها الحذف معتمدة في تأويلها على جملة سابقة، مما ينسج خيوط النص معًا.

وقد وصف عبد القاهر الجرجاني الحذف بأنه "بابٌ دقيقُ المَسْلك، لطيفُ المأخذ، عجيبُ الأَمر، شبيهٌ بالسِّحْر، فإنكَ ترى به تَرْكَ الذِكْر، أَفْصَحَ من الذكْرِ، والصمتَ عن الإفادةِ، أَزْيَدَ للإفادة، وتَجدُكَ أَنْطَقَ ما تكونُ إذا لم تَنْطِقْ، وأَتمَّ ما تكونُ بياناً إذا لم تبن"[5].

---

(1)الفراهيدي، الخليل بن أحمد: كتاب العين، تحقيق: د مهدي المخزومي، د إبراهيم السامرائي، (د.ط)، دار ومكتبة الهلال، ج3، ص 201.

(2)ابن منظور، ج9، ص39.

(3) الجوهري، اسماعيل: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، 1987، ج4، ص1341.

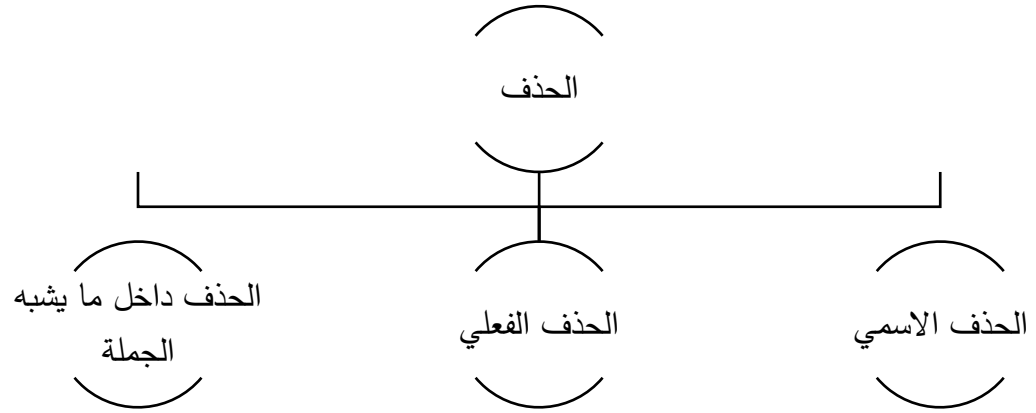
(4) هاليدي ورقية حسن، ص142.

(5))الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط3، دار المدني، جدة، 1992، ج1، ص 146.

يصطلح الحذف عند شارودو على أنه "عملية تقوم على إسقاط عنصر أو عدة عناصر من الجملة حضورها في العادة مطلوب"[1] وتكمن أهمية الحذف في إضفاء سمة تشويقية تتحدى القارئ في تحليل "بياضات" النص والكشف عن ما ورائياته.

ويقسم هاليدي ورقية حسن[2] الحذف إلى ثلاثة أقسام يوضحها الشكل الآتي:

الشكل رقم8: أقسام الحذف



يقصد بالحذف الاسمي "حذف اسم داخل المركب الاسمي مثل: أي قميص ستشتري؟ هذا هو الأفضل، أي هذا القميص".[3]

(1)شارودو، باتريك، و دومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، ت: عبدالقادر المهيري، وحمّادي صمّود، ط1، دار سيناترا، تونس، 2013، ص202.
(2)هاليدي ورقية حسن، ص142، 167، 196.
(3)أحمد عفيفي، 2001، ص127.

أما الحذف الفعلي فهو أن يكون " المحذوف عنصرا فعليا، مثل: ماذا كنت تنوي؟ السفر الذي يمتعنا برؤية مشاهد جديدة، والتقدير: أنوي السفر."[1]

وأما الحذف داخل ما يشبه الجملة فيقصد به حذف مكونات تركيبية مقاربة لجملة متكاملة ومثاله: "كم ثمن هذا القميص؟ خمسة جنيهات"[2] وتقدير المحذوف: ثمن القميص هو خمسة جنيهات.

ويعد الحذف "ظاهرة لغوية عامة تشترك فيها اللغات الإنسانية حيث يميل الناطقون إلى حذف بعض العناصر المكررة في الكلام، أو إلى حذف ما قد يمكن للسامع فهمه اعتمادا على القرائن المصاحبة حالية كانت أو عقلية أو لفظية."[3]

الحذف الاسمي في رواية تغريبة القافر:

يتجلى الحذف الاسمي في الرواية بصيغ متنوعة منها حذف الفاعل، وحذف المفعول به، وحذف المضاف إليه، وحذف المبتدأ. ويورد الجدول الملحق بعنوان: الحذف الاسمي في رواية تغريبة القافر –صفحة 214– شواهدا باختيار عشوائي لمواضع متنوعة من الرواية على ذلك.

الحذف الاسمي وربطه بمشهد الفزع الجماعي:

تُفتتح الرواية بمشهد درامي مكثف: اكتشاف جثة غريقة في بئر "طوي الخطم" وما يتبعه من فوضى وهياج في قرية المسفاة. يستخدم القاسمي الحذف الاسمي كأداة لغوية أساسية لخلق إيقاع سردي سريع ومتلاحق، يعكس حالة الخوف والارتباك التي انتابت أهل القرية. اللغة موجزة

(1) عفيفي، أحمد، 2001، ص127.
(2) المرجع نفسه، ص127.
(3) سليمان، طاهر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ط1، الدار الجامعية، الاسكندرية، 1998، ص4.

ومباشرة، والجمل غالباً ما تكون قصيرة ومبتورة، كأنها أنفاس متقطعة؛ ففي لحظات الأزمات الكبرى، يميل التواصل البشري إلى الاختزال والتركيز على الأساسيات[1]، وهذا ما تعكسه بنية اللغة السردية. الحوارات، مثل رد الرجل الطاعن في السن "محد غرقان غيرك"[2]، تأتي مبتورة وحادة، حيث تُحذف المكونات التي يمكن للسياق المشترك أن يوفرها، فالحذف "يجعل المتلقي يُعمل عقله للربط بين المذكور والمحذوف"[3] مما يضفي على المشهد واقعية ودرامية عالية.

يختلف الإيقاع السردي حينما ينتقل التركيز من حادثة الموت للغريقة إلى حدث الولادة المعجزة التي رافقته. فتتغير وظيفة الحذف الاسمي؛ فبدلاً من خلق السرعة والفوضى، يُستخدم لبناء لحظات حميمية مركزة مليئة بالأمل والبهجة. ففي قوله: "...ابتسمت وسط الفجيعة وردّدت وقد ملأت الدموع عينيها: محلاه... صلاة محمد السلام... يُخرج الحي من الميت..."[4] حذف المبتدأ (المشار إليه) وحذف الفاعل (لفظ الجلالة) وتقدير المحذوف: "محلاه (هذا الطفل) يُخرج (الله) الحي من الميت".

يُظهر الحذف الاسمي كيف يمكن لنفس الآلية اللغوية أن تخدم أغراضاً أسلوبية متباينة. يُستخدم الحذف في مشهد ولادة الطفل من بطن الغريقة ليرسم ثنائية الموت والحياة. فمثلًا في قوله: "ما إن رُفعت الغريقة من قعر البئر حتّى عرفها من لون دشداشتها الأخضر قبل أن تصل" حذف فاعل الفعل "تصل" في جملة "قبل أن تصل" يركز الانتباه على "دشداشتها الخضراء" بدلاً من "الوجه"، وهو فعل لغوي يعكس حالة الصدمة التي تدفع الوعي إلى التركيز على التفاصيل الثانوية

---

(1) Saslow, Laura R., et al. Speaking under Pressure: Low Linguistic Complexity Is Linked to High Physiological and Emotional Stress Reactivity. PLOS ONE, vol. 8, no. 12, 2013, e0186394, PMC4059522.

(2) القاسمي، 2023، ص10.

(122) السيد، محمد شكري خليل: الحذف وأثره فى الترابط النصى في سورة هود وأخواتها، كتابات ع 7 (2013): 189 - 232 ، مسترجع من http://search.mandumah.com/Record/717855 ص209.

(123) المرجع نفسه، ص 5.

في محاولة للكشف عن الهوية. في المقابل، الحذف المحيط بالطفل الوليد وآسيا وكاذية هو حذف حميمي وشخصي. عندما يصف الراوي أفعال كاذية مع الرضيع، يتم حذف الأسماء التي أصبحت بديهية في السياق المادي المباشر، مما يخلق تركيزاً سينمائياً على الأفعال نفسها: الغسل، والتقميط، والاحتضان.

ويلعب الحذف دوراً في تصوير الحالة النفسية للشخصيات[1]. ففي وصف حزن آسيا على بناتها المتوفيات وغياب زوجها يسهم الحذف في رسم شعورها بالفراغ والضياع. مثلا: الجمل التي تصف انتظارها لزوجها: "ترتقب صوته، تنتظرُ إدَارته زند المغلاق، وتُصغي..."[2] تحذف الفاعل (هي) بشكل متكرر، مما يجعل فعل الانتظار نفسه هو البطل، وليس الشخص الذي ينتظر. هذا يعكس كيف استنزف الانتظار ذاتها وحولها إلى مجرد حالة من الترقب.

تعزيز الحذف لصورة الغياب والانتظار

يوظف الحذف الاسمي في قصة آسيا مرضعة القافر ليجسد ثيمات الغياب الطويل (سفر إبراهيم بن مهدي)، والانتظار المضني (انتظار آسيا)، والعمل الشاق والمستمر (قصة حفر الفلج). يوظف القاسمي الحذف الاسمي ببراعة لردم الفجوات الزمنية الطويلة وتصوير الأفعال المتكررة، مما يعكس التجربة النفسية للشخصيات؛ لتصبح البنية النحوية مرآة للتجربة النفسية للشخصيات. فعند وصف عمل إبراهيم بن مهدي المتنقل والمضني، يستخدم السرد سلسلة من الأفعال التي يُحذف فاعلها "إبراهيم" بشكل متكرر: "يشتري... ويبدأ... باعها"[3]. هذا الحذف المتعمد يزيح التركيز من الفاعل (إبراهيم) إلى الفعل نفسه (العمل). هذا يعكس بدقة حالة إبراهيم النفسية، فهو

---

(1) مليايني، محمد: جمالية الحذف من منظور الدراسات الأسلوبية، مجلة كلمة، 4 تشرين الأول 2012.
(2) المرجع نفسه، ص32.
(3) المرجع نفسه، ص58.

رجل ينفصل عن حياته وعائلته في سبيل تحقيق أحلامه. فالحذف الاسمي لإبراهيم كفاعل يمثل لغوياً هذا التنصل من حياته الروتينية في سبيل تحقيق ذاته.

وبالمثل، في قصة حافر الفلج الأسطوري، فإن حذف الفاعل "الشاب" في جملة "وظلّ سنين عديدة يُعالج الصخر" يبرز الفعل نفسه "المعالجة" على مدى "سنين عديدة". هذا يؤكد على صورة الصبر والمواظبة والعمل الشاق الذي يتجاوز الفرد ليصبح ركنا من تاريخ المكان الأسطوري. الحذف هنا يساهم في تحويل الفعل من حدث فردي إلى عملية تاريخية مستمرة.

فعالية الحذف الاسمي في سرد حكاية الوعري:

يخصص الكاتب الفصل الخامس بالكامل لسرد قصة "الوعري سلام ود عامور"، وهي حكاية داخل حكاية ترويها كاذية لسالم. يوظف الحذف هنا لخدمة أسلوب الحكي الشفوي، وللتعبير عن العزلة واليتم اللذين شكلا شخصية الوعري. فالحذف الاسمي يصبح أكثر كثافة، محاكياً طبيعة الكلام المنطوق الذي يعتمد بشدة على السياق المشترك بين الراوي والمستمع. تُحذف أسماء الشخصيات (صبيحة، سلام، الشايب) بشكل متكرر بعد تقديمها لأول مرة، لأن السياق الحكائي يجعل الإشارة إليها مرة أخرى غير ضرورية. هذا الأسلوب يمنح صوت كاذية مصداقية وواقعية.

علاوة على ذلك، يعكس الحذف ثيمة العزلة والغياب التي تطبع حياة الوعري. فبعد مقتل أمه وسجن أبيه، يصبح الوعري كائناً منبوذاً. السرد الذي يصف حياته يستخدم الحذف ليؤكد على وحدته. في جملة "زاد الوعري في توعّره... صار يهيم في البلاد ولا يقبل أن يتحدث مع أحد"[1]، حذف الفاعل في الجمل المتعاطفة يجعل الأفعال ("يهيم"، "لا يقبل") تصف حالة وجودية مستمرة

(1) القاسمي، 2023، ص94.

أكثر من كونها أفعالاً يقوم بها فاعل محدد[1]. إنه لم يعد "سلام الذي يهيم"، بل أصبح هو نفسه حالة من "الهيام".

الحذف الفعلي في رواية تغريبة القافر:

يوضح الجدول المرفق بعنوان الحذف الفعلي –صفحة 226– ارتباط الحذف بموضوعات الرواية الجوهرية: الندرة، والفقد، والصدمات غير المعلنة التي تشكل حيوات الشخصيات؛ فيصبح فعل الحذف في اللغة مرآة للفراغات والغيابات التي تملأ عالم الرواية.

في اللحظات المشحونة عاطفيًا، سواء كانت حزنًا أو فرحًا أو مفاجأة، تميل الشخصيات إلى استخدام لغة موجزة ومقتضبة[2]. يصبح الحذف هنا وسيلة للكشف عن حالتهم النفسية وعمق علاقاتهم. فمثلا عند سؤال عبدالله بن جميل عن سبب اختيار كاذية لاسم الرضيع "ليش سالم؟"[3] نجد أن الحذف الفعلي وُظف هنا وأصل الجملة: "ليش سميتيه سالم؟" أو "ليش اخترت اسم سالم؟". الإيجاز هنا يعكس حالة عبد الله النفسية المعقدة؛ فهو بين صدمة فقدان زوجته ومعجزة نجاة ابنه. السؤال ليس استفسارًا لغويًا بقدر ما هو تعبير عن الذهول والحيرة. الحذف يجعل الحوار أكثر حميمية وواقعية، فهو ليس بين غرباء يحتاجون إلى توضيح كل كلمة، بل بين شخصين يتقاسمان لحظة فريدة من الألم والأمل.

ونجد في مشهد آخر من حوار دار بين سالم ونصرا بنت رمضان عند لقائهما بعد سنوات طويلة "انتيه؟!"[4] و "هيه أنا" ، فجملة سالم هي حذف لجملة استفهامية كاملة تقديرها "هل أنتِ

---

(1) الطويل، ريما. مقدادي، سميح: الحذف من البلاغيين إلى نحاة النص: دراسة تطبيقية نصية على نموذج من سورة يوسف، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 51، ج1، 2024.

(2) Manopoulou, Maria. Crisis Narratives of Politicians and Citizens: An Intercultural Communication Perspective. MA thesis, Utrecht University, 2023.

(3) القاسمي، 2023، ص41.

(4) المرجع نفسه، ص143.

هي الفتاة التي رأيتها من قبل؟"، وجواب نصرة هو حذف لتقدير "نعم، أنا هي". هذا الحذف المتبادل، الذي يختزل حوارًا كاملاً في ثلاث كلمات، هو أبلغ تعبير عن قوة اللحظة. الفجوة اللغوية تملؤها ذاكرة مشتركة[1] وعاطفة متقدة. إن استخدام الصيغ الكاملة كان سيضعف من الأثر الدرامي للمشهد ويجعله مصطنعًا. الحذف هنا ينقل المفاجأة والتعارف الفوري الذي يتجاوز الحاجة إلى الكلمات.

في هذه الأمثلة، يصبح الحذف الفعلي أداة سردية قوية "تُظهر" ولا "تُخبر". فبدلاً من أن يصف السارد الحالة النفسية للشخصيات، فإنه يجعل لغتهم تعكسها بشكل مباشر، مما يشرك القارئ في عملية استنتاج المعنى العاطفي الكامن وراء الكلمات المحذوفة.

تسريع الإيقاع السردي:

يستخدم الراوي الحذف لتكثيف السرد وتسريع وتيرته، خاصة في وصف الأفعال المتتابعة. فمثلا في قوله واصفا آسيا واستعدادها للقاء زوجها الغائب "وضعت كل ما تحتاج إليه في صرة واحدة؛ ملابس، زينة، مفتاح البيت، صكا شرعيا"[2]، حُذف الفعل، وتقدير الجملة بإضافة الفعل "وضعت" قبل كل عنصر في القائمة: "وضعت ملابس، ووضعت زينة...". هذا الحذف يتجنب التكرار الممل ويسرّع من إيقاع الجملة، ويضيف تدفقًا إيقاعيًا يعكس حالة آسيا النفسية المتأزمة وعجلة أمرها.

ويرد الحذف أيضا في لحظة اكتشاف وجود جنين في بطن الغريقة حيث تصرخ خالتها عائشة: "في بطنها حياة.. في بطنها حياة.."[3]، وتقدير الجملة هو "توجد في بطنها حياة" بحذف

---

(1) حمودة، طاهر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، اسكندرية: الدار الجامعية، 1998م.
(2) القاسمي، 2023، ص46-47.
(3) المرجع نفسه، ص13.

الفعل، تتحول الجملة من مجرد إخبار عن وجود حياة إلى إعلان قوي ومباشر عن "حياة" ككيان قائم بذاته؛ فالتركيز ينتقل من فعل الوجود إلى الاسم نفسه. "حياة" هنا ليست مجرد معلومة، بل هي معجزة تتجلى في وجه الموت.

وفي مثال آخر على غرار المثال السابق، نجد الكاتب يستخدم الحذف في سياق رد سالم على أهل القرية الذين جاءوا لتثبيطه ورميه بالجنون عند رغبته بالحفر بحثا عن الماء عند صخرة صماء ضخمة، فرد عليهم: "تحت هذي الحصاة ماي واجد"[1] وتقدير الجملة هو "تحت هذه الحصاة (يوجد) ماء واجد"؛ فالحذف يضع "الماء" في بؤرة الاهتمام. ويتجسد بذلك الماء والحياة العنصران الأكثر حيوية وندرة في عالم الرواية من خلال الحذف كآداة للبنية النحوية، يرفع السرد هذين العنصرين إلى مستوى القوى الأساسية[2] التي تتحدى الموت والجفاف، ويمنحهما حضورًا وجوديًا مطلقًا.

الحذف الفعلي والعمق النفسي:

يكشف الحذف عن الحالات الداخلية للشخصيات، مثل الصدمة، الحزن، أو الرغبات المكبوتة. ففي نقاش نصرا مع أهلها عندما طلبوا منها الرجوع للعيش معهم، ردت قائلة: "وإذا رجع سالم وما لقاني في البيت؟"[3] فنجدها ترفض مغادرة بيتها بعد اختفائه، وتعبّر عن قلقها بتوظيف حذف جواب الشرط، وتقدير الجملة: "وإذا رجع سالم وما لقاني في البيت فماذا سيحدث؟". إن حذف النتيجة أكثر بلاغة من ذكرها، لأنه يمثل فكرة مؤلمة لدرجة أن الشخصية لا تستطيع نطقها.

(1) المرجع نفسه، ص 157.

(2) Manopoulou, Maria.2023 .

(3) المرجع نفسه، ص210.

هذا التوقف المفاجئ في البنية النحوية هو تجسيد لغوي للكبت النفسي مما يفتح نافذة مباشرة على قلق نصرا وأملها اليائس، ويجعل حالتها العاطفية ملموسة للقارئ دون الحاجة إلى سرد مباشر.

حذف شبه الجملة في رواية تغريبة القافر:

يوضح الجدول المرفق صفحة 229 بعنوان الحذف فيما يشبه الجملة في رواية تغريبة القافر شواهد متنوعة لأسلوب حذف شبه الجملة. ومنها ورود الحذف فيما يشبه الجملة في الحوار المتوتر بين الشيخ حامد وبو عيون لحظة الاختلاف حول كيفية التصرف في جنين الغريقة، ففصل الشيخ حامد تساؤلاتهم بقوله:

-"بو فبطنها أولى به الدّفن" اتكّأ الشّايب حميد بو عيون على جذع نخلةٍ، وتحدّث كأنّه يُكلّم نفسه، ولكن من الواضح أنّه قصدَ بكلامه الشّيخ حامد:

- أيش وازنك تحرّم وتحلّل فأرواح النّاس.

سمع الشّيخ حامد كلامه فنظر إليه بغضبٍ وقال له:

- الشّرع يقول كذا.

فنقر الشّايب بو عيون بعصاه الأرض الطّينيّة بين قدميه، وردّ:

- الشّرع هذا تتحمّله فعنقك إلى يوم القيامة."[1]

فجواب بو عيون يحذف جملة اعتراضية تقديرها: "هذا ليس من الشرع/ أو هذا ما يوافق هواك" لينخرط مباشرة في تحدٍ بينه والشيخ، محولًا الحذف إلى موقع للصراع. إن هذا التقطيع اللغوي

(1) القاسمي، 2023، ص14.

يعكس التقطيع النفسي والاجتماعي للحظة، حيث تفرض الحاجة السردية للإلحاح نفسها عبر آلية اتساقية محددة.

إن الاستخدام المتكرر والمكثف للحذف يخلق عالمًا نصيًا ذا خصائص مميزة. إنه عالم تسوده المباشرة والإيجاز، حيث يُستبعد كل ما هو فائض عن الحاجة الدلالية المباشرة. وهو عالم من التوتر الذي يترك الكثير من المعنى ضمنيًا لا مصرحًا به. عالم من الواقعية النفسية، حيث يعكس كلام الشخصيات ضغوطها الداخلية والخارجية. فالكاتب يوظف الحذف "ويكتفي بدلالة القرائن العقلية والحالية واللفظية على المحذوف"[1] . إن الاتساق الذي يتحقق عبر الحذف ليس اتساقًا أملسًا وسلسًا، بل هو اتساق ديناميكي، يتطلب من القارئ مشاركة فاعلة في سد الفجوات واستكمال المعنى، مما يعمق من انغماسه في عالم النص.

(134) حمودة، طاهر، 1998م، ص293.

المبحث الرابع: الوصل

أورد ابن منظور جذر (وصل) فقال فيه: "وَصَلْت الشَّيْءَ وَصْلًا وَصِلَةً، واتَّصَلَ الشيءُ بِالشَّيْءِ: لَمْ يَنْقَطِعْ"[1]، فالوصل يأتي بمعنى الاتصال والاستمرارية دون انقطاع.

وعرّفه روبرت ديبوجراند على أنه: "العلاقات التي بين المساحات أو بين الأشياء التي في هذه المساحات"[2]

ظهرت جدلية في مصطلح الوصل، فنجد من يسميه بالرابط وبين من يستخدم كلمة الوصل، فنعمان بوقرة في دراسته المعجمية استخدم مصطلح (رابط) وعرّفه على أنه " كل أداة تؤدي وظيفة الربط اللفظي أو المعنوي، منها حروف العطف في اللغة العربية"[3] أما القاموس الموسوعي للتداولية فقد عرض المصطلحين معرفا كل مصطلح بتعريف منفصل حيث جعل الوصل وصفا للجملتين المرتبطتين بلفظ يربط بينهما، وعرّف الرابط أنه الأداة التي تحقق ذلك، فقد عرف الوصل بأنه المصطلح الذي يطلق على "جملتين متصلتين عندما ترتبطان بحرف العطف (و) وتكونان منفصلتين عندما ترتبطان بالأداة (أو)"، وعرّف الربط بأنه يطلق على اللفظ "إن كان يسمح بربط مركبين إسناديين اثنين ... لتكوين مركبات إسنادية مركبة أو جمل مركبة"[4]، وميز الروابط إلى صنفين: روابط منطقية مثل: و، أو، أن، إذن، وروابط غير منطقية مثل: لكن، لأن، غير أنّ.

---

(1) ابن منظور، ج11، ص 726.

(2) ديبوجراند، روبرت: النص والخطاب والإجراء، ت: تمام حسان، ط1، عالم الكتب، مصر، 1998، ص346.

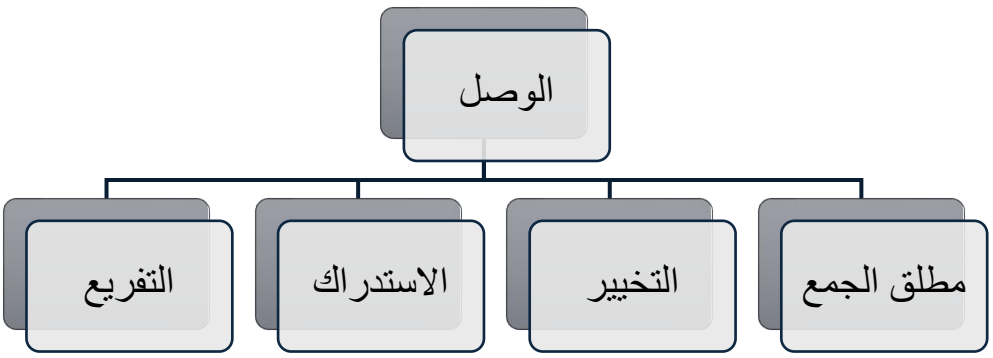
(3)نعمان بوقرة، 2010، ص116.

(4)موشلر، جاك. وآن ريبول، ص566.

ومما سبق أرى أنه لا فرق بينهما إلا أن الصراع المصطلحي هو من يصنع الارتباك، ولذلك سأستخدم مصطلح الوصل وأقصد به الأسلوب، ولاسيما أن لكل أسلوب ادواته؛ وعليه فأدوات أسلوب الوصل هي الحروف التي تحققه.

يتفرع الوصل إلى أربعة أنواع يوضحها الشكل رقم 5 الآتي:

شكل رقم 9: أقسام الوصل



فمطلق الجمع هو الذي يربط "صورتين أو أكثر من صور المعلومات بالجمع بينهما"[1] وتستخدم فيه الأداة: (و)، ويتضمن أيضا التعبيرات المندرجة تحت التمثيل الدلالي ("بالمثل، أعني، كذلك، فضلا عن ذلك، بالإضافة إلى ذلك، مثلًا، نحو،"[2] علاوة على هذا[3]) وكل ما يندرج تحت هذا المعنى.

(1)ديبوجراند، 1998، ص346.

(2))النجار، نادية رمضان: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: الخطابة النبوية نموذجا، مجلة علوم اللغة، المجلد:9، العدد2، 2006، ص23.

(3)عفيفي، أحمد، 2001، ص129.

أما التخيير فهو الذي "يربط بين صورتين تكون محتوياتهما متماثلة وصادقة، غير أن الاختيار لابد أن يقع على محتوى واحد"[1]، فالفرق بين هذا النوع والنوع السابق هو أن محتويات مطلق الجمع جميعها صادقة وينطبق عليها الوصف، بعكس التخيير الذي لا ينطبق فيه الصدق إلا على محتوى واحد[2].

أما الاستدراك فهو الذي يربط بين صورتين بينهما علاقة تعارض، وتبرز فيه الأدوات مثل: (لكن، بل، مع ذلك"[3]، على الرغم من ذلك، عوضا عن ذلك).

أما التفريع يقصد به أن "العلاقة بين صورتين من صور المعلومات هي علاقة تدرج، أي أن تحقق إحداهما يتوقف على حدوث الأخرى"[4]، ويستخدم لذلك: (لأن، مادام، من حيث، ولهذا، بناء على هذا، ومن ثم، وهكذا...إلخ).

الوصل بمطلق الجمع:

يبرز الوصل بمطلق الجمع باستخدام حرف العطف "الواو"، على النسيج اللغوي للرواية، وهو ما يتجاوز كونه مجرد سمة أسلوبية للغة العربية إلى كونه اختياراً فنياً ذا دلالة عميقة. إن التوظيف المكثف لـ"الواو" يخلق إيقاعاً سردياً متصلاً ومتدفقاً، يحاكي جماليات الحكي الشفاهي، ويصور جريان الزمن والأحداث كقوة حتمية متوالية لا تتوقف، كما يظهر جلياً في وصف سنوات الخصب التي مرت على القرية كوحدة زمنية واحدة متصلة، أو في وصف العمل الجماعي الشاق والمتواصل في حفر الأفلاج والبحث عن الماء.

(1)المرجع نفسه، ص129.
(2)ديبوجراند، 1998، ص346.
(3)أحمد عفيفي، 2001، ص129.
(4)ديبوجراند، 1998، ص 346.

يوضح الجدول المرفق صفحة 232 بعنوان: "أمثلة على الوصل بمطلق الجمع" التتابع السريع باستخدام "الواو" في مقاطع سردية طويلة –مثل وصف معاناة "سلام ود عامور" في طفولته– الذي يلغي المسافات الزمنية والمنطقية بين الأفعال. فعلى سبيل المثال، في وصف رد فعل أم سلام على ابنها الذي تبدل حاله، يقول الكاتب: "ثم قامت فأمسكت بيد الطفل وسحبته لتخرجه من البيت وهي تقول: روح عند أهلك، هذا ما بيتك، وخبرهم يجيبوا ولدي. حاول الولد التملص من قبضتها فأحكمتها عليه، ثم امتدت يدها الثانية إلى وجهه وبدأت تخدشه وما أفلتت يده إلا لتقبض على عنقه محاولةً خَنْقَه"[1] فالأحداث لا تُقدَّم كأفعال منفصلة أو خيارات، بل كسلسلة واحدة متصلة لا فكاك منها. وبذلك، لا يعود استخدام "الواو" مجرد ربط، بل يصبح تجسيداً لغوياً لمفهوم "المصير" الذي يهيمن على الرواية؛ فالأحداث تقع وتتوالى وتتداعى كأنها قوة واحدة جارفة، والشخصيات تبدو مسلوبة الإرادة أمام هذا التدفق الذي تجسده "الواو" على المستوى اللغوي.

ونجد ورود (فضلا عن) في وصف إبراهيم زوج آسيا:

"كان من النّادر أن يمرّ بالقرية المسافرون أو الباعة المتجوّلون، لذلك هو لا يسمع الكثير من أخبار العالم وما يدور خارج القرية، فضلًا عن أنّه بطبعه لا يُحبّ الاقتراب من النّاس والدّخول معهم في حكايات وأحاديث كثيرة، ويمكن القول إنّه أبقى فاصلًا بينه وبينهم متفاديًا الضّغائن ونقل الكلام والمشاحنات، وظلّ محتفظًا بغُربته، مستغرقًا في الأرض وزراعتها."[2]

في هذا المقطع، يصف الكاتب شخصية "إبراهيم بن مهدي" ويفسر سبب عزلته وانقطاعه عن أخبار العالم الخارجي. يقوم النص ببناء هذه الحجة عبر سببين متكاملين، وتأتي أداة الوصل "فضلًا عن" لتؤدي دورًا دلاليًا دقيقًا في ربطهما؛ فالسبب الأول (خارجي وظرفي): "كان من النادر

(1) القاسمي، 2023، ص93.
(2) المرجع نفسه، ص 62.

أن يمر بالقرية المسافرون؛ لذلك هو لا يسمع الكثير من أخبار العالم". فالعزلة مفروضة بسبب الموقع الجغرافي للقرية وندرة الزوار.

والسبب الثاني (داخلي وشخصي): "فضلًا عن أنه بطبعه لا يُحِبّ الاقتراب من الناس". هذه المعلومة، التي تُضيفها أداة الوصل، تنقل التفسير من الظروف الخارجية إلى الطبيعة الداخلية للشخصية. ولذلك، لا تكتفي أداة "فضلًا عن" بالربط النحوي، بل تسهم في تحقيق الاتساق الدلالي على مستويين:

- التراكم والتأكيد: تعمل الأداة على تراكم الأسباب التي تبرر عزلة إبراهيم؛ فالعزلة ليست مجرد نتيجة لظرف خارجي قاهر، بل هي أيضًا اختيار نابع من طبيعته الانطوائية. هذا يجعل عزلة الشخصية أكثر منطقية وعمقًا في نظر القارئ.
- سمة الشخصية: من خلال إضافة هذا السبب الشخصي، ينتقل السرد من مجرد وصف حالة إلى تحليل دقيق لسمات الشخصية؛ فيصبح القارئ مدركًا أن إبراهيم بن مهدي ليس مجرد ضحية للعزلة، بل هو صانع جزء منها، مما يمنح الشخصية بعدًا نفسيًا أكثر تعقيدًا.

وبهذا فإن استخدام "فضلًا عن" في هذا السياق هو توظيف فني دقيق لآلية من آليات وصل مطلق الجمع. فهي لا تضيف معلومة مكافئة فحسب، بل معلومة تعزز المعلومة السابقة وتتعاضد معها لتأسيس حقيقة سردية متماسكة، وتكشف عن تضافر العوامل الخارجية (ظروف القرية) مع العوامل الداخلية (طبع الشخصية) في رسم مصير إبراهيم بن مهدي وعزلته.

ويرد في موضع آخر استخدام كلمة: (كذلك) في قوله: "جلبوا من القرى المجاورة فسائل النّخل وأشجار اللّيمون والسّفرجل والأمبا، وغرسوا مكان كلّ نخلةٍ أخذها السّيلُ فسيلةً من النّوع نفسه، وكذلك فعلوا مع الأشجار الأخرى، حتّى عادت القرية واحةً غنّاء متجدّدة."[1]

تصف هذه الفقرة الجهود الحثيثة التي بذلها أهل القرية لإعادة إحياء أرضهم بعد السيول المدمرة. وتلعب "كذلك" دورًا في وصل المعاني ببعضها، فقوله: "غرسوا مكان كلّ نخلةٍ أخذها السّيلُ فسيلةً من النّوع نفسه". يقدم الكاتب وصفاً دقيقاً ومفصلاً للإجراء الذي تم اتخاذه بخصوص "النخيل": استبدال كل نخلة مفقودة بأخرى من نفس نوعها، مما يدل على العناية والدقة.

وبعدها يستعيض بكلمة "كذلك" تجنبا للتكرار وطلبا للاختصار "وكذلك فعلوا مع الأشجار الأخرى". تعمل أداة الوصل "وكذلك" كأداة وصل تحيل القارئ إلى الفعل المفصّل المذكور سابقاً. فهي تقول ببراعة: "إن الإجراء الدقيق الذي تم مع النخيل قد تم تطبيقه بالمثل على بقية الأشجار (الليمون، السفرجل، الأمبا)".

إن استخدام "كذلك" يسهم في تحقيق الاتساق النصي من خلال تجنّب السرد تكرار العبارة الطويلة: "وغرسوا مكان كل شجرة ليمون وسفرجل وأمبا أخذها السيل فسيلة من النوع نفسه". فباستخدام "وكذلك"، تم إيصال المعنى كاملاً بكلمة واحدة، مما يمنح النص إيجازاً وبلاغة ويحافظ على تدفقه السردي دون ترهل.

لا تكتفي الأداة بالربط، بل تؤكد على أن عملية إعادة الإعمار كانت شاملة ومنهجية؛ فالجهد لم يكن عشوائياً، بل اتبع المبدأ نفسه مع كل أنواع الأشجار، مما يعكس وعي أهل القرية وإصرارهم على إعادة الحياة إلى أرضهم كما كانت تماماً.

(1) القاسمي، 2023، ص45.

يترسخ في ذهن القارئ صورة متكاملة لمشروع جماعي منظم، وليس مجرد أفعال متفرقة. وبذلك، تسهم الأداة اللغوية في بناء الانسجام الدلالي لمشهد "البعث والتجدد" الذي يمثل أحد المحاور الرئيسة في الرواية. وبهذا تتجاوز أداة الوصل "وكذلك" وظيفتها النحوية البسيطة لتصبح أداة أسلوبية بليغة تحقق الإيجاز، وتؤسس لعلاقة منطقية قائمة على المماثلة، وتعزز الصورة الكلية لجهد جماعي منظم، مما يجعلها عنصراً فاعلاً في بناء نسيج نصي متسق ومحكم.

الوصل بالتخيير: ندرة الخيار وحتمية المسار:

على النقيض من الحضور الطاغي لأدوات الوصل الجمعي والاستدراكي، يلاحظ ندرة شديدة في استخدام أدوات الوصل التخييري، مثل "أو" و"أم". هذه الندرة ليست فجوة عفوية، بل هي سمة أسلوبية دالة تعكس الطبيعة الحتمية للعالم الروائي الذي تقدمه "تغريبة القافر". فالشخصيات نادراً ما تُوضع أمام خيارات حقيقية ومتكافئة (أفعل هذا أو ذاك)، بل هي في معظم الأحيان تُدفع في مسار واحد لا بديل له، مرسوم سلفاً بقوة القدر أو الظروف القاهرة.

إن عالم الرواية هو عالم جبري بامتياز. شخصيات مثل "مريم" التي يقودها صداعها إلى البئر، و"عبد الله" الذي يغيب في حزنه، و"سالم" الذي يطارده قدره الخاص، لا يختارون مصائرهم بقدر ما تُفرض عليهم. وعليه، فإن غياب الأداة اللغوية التي تقدم البدائل "أو" هو انعكاس مباشر لغياب البدائل الفعلية في حياة هذه الشخصيات. وبهذا المعنى، يجب تحليل هذه الندرة ليس بوصفها نقصاً، بل بوصفها غيابا دالا. إن الصمت عن تقديم الخيارات هو بحد ذاته تصريح أسلوبي عن الطبيعة الحتمية للعالم الروائي. وحتى في الحالات القليلة التي تظهر فيها أداة التخيير، فإنها غالباً ما تأتي في سياق وصف حالتين متلازمتين لا خيار حقيقي بينهما، أو في سياق سؤال استنكاري لا يقدم بديلاً فعلياً. فمثلا في وصف مرض الوعري عندما كان صغيرا:

"وطوال شهر كامل ظلّت الحمّى تخضّ الوعري وتسيله عرقًا ورجفة، ولم ينفع معه دواء أو تميمة، فلم تبقِ أمّه متبصِّرا أو مداويًا في البلاد والبلاد المجاورة إلّا وذهبت إليه."[1]

يتجاوز استخدام أداة الوصل (أو) معناها الأصلي للتخيير، ليصبح أداة بلاغية لتأكيد شمولية النفي واستحالة الخيار؛ ففي جملة "لم ينفع معه دواء أو تميمة"، لا يُطرح بديلان فشل أحدهما، بل تُقدَّم حالتان متلازمتان في الفشل المطلق: عالم الطب المادي وعالم الموروث الشعبي، وكلاهما عاجز. ويتكرر هذا الأسلوب في "فلم تبقِ أمّه متبصِّرا أو مداويًا"، ليؤكد أن بحث الأم اليائس استنفد كل أنواع المعالجين دون أي بديل حقيقي؛ وبذلك تتحول (أو) إلى أداة لنفي وجود أي مخرج، وتثبت أن الخيارات المتاحة كانت وهمية ومحكومة بالنتيجة الحتمية ذاتها.

الوصل الاستدراكي:

تعمل أدوات الوصل الاستدراكي، وفي مقدمتها "لكن"، بوصفها مفاصل سردية كبرى تتجاوز وظيفتها على مستوى الجملة لتحدث تحولات حاسمة في مسار السرد. إنها الأداة الأبرز في إحداث المفاجأة وكسر أفق توقع القارئ، كما يتجلى في الانتقال المفاجئ من سنوات الخصب والرخاء إلى سنوات المحل والجفاف: "ولكن لا أحد كان يبالي به وبما يقول. مرت الأعوام من دون أن يخطر ببال أحد أن الماء الذي كان يجري منحدرا مع الوادي سيغور ويختفي"[2] فبعد وصف طويل للرخاء، تأتي هذه الجملة لتؤسس لمرحلة جديدة من المعاناة.

تظهر "لكن" في لحظات حاسمة من الرواية، غالباً بعد فترات من الأمل أو الاستقرار النسبي، لتصبح علامة لغوية على سخرية القدر. فمثلا عندما يبذل أهل القرية جهداً جباراً في حفر

(1) القاسمي، 2023، ص85.
(2) القاسمي، 2023 ص98.

الفلج ويصلون إلى الماء، وهو حدث يدعو إلى الفرح والخلاص، "ولكن"[1] تقف صخرة صماء في طريقهم لتحبس عنهم الماء. وبالمثل، يرد في موضع آخر؛ بعد أن يجد القافر الماء في قرية المسيلة، ينهار السقف على أبيه فيموت في لحظة كان يُنتظر فيها الفرج[2]. في هذه المواضع، لا تعمل "لكن" كأداة تعارض لغوي فحسب، بل هي تجسيد لمبدأ "السخرية التراجيدية" إنها الأداة التي يستخدمها السرد ليقول: "لقد ظننتم أنكم وصلتم إلى الخلاص، ولكن القدر كان يخبئ لكم الأسوأ". إنها تفصل بين الأمل الإنساني والحكم القدري القاسي، وتكشف عن حضور القدر الساخر الذي يهدم كل ما تبنيه الشخصيات من آمال.

الوصل التفريعي:

تبني أدوات الوصل التفريعي (السببي) شبكة محكمة من العلاقات السببية التي تحكم عالم الرواية، وتكشف عن المنطق الذي يقف خلف الأحداث المأساوية. فالأحداث الكبرى في الرواية لا تقع بشكل عشوائي، بل هي دائماً نتيجة حتمية لأسباب سابقة، وتأتي أدوات مثل "الفاء السببية"، و"لأن"، و"لذلك"، و"من ثم" لتوضح هذه العلاقة وتؤكدها.

إن وظيفة هذه الأدوات تتجاوز التفسير البسيط للأحداث لتؤسس "حتمية سببية" تجعل مصائر الشخصيات تبدو كأنها مسارات محكمة الإغلاق. على سبيل المثال، ضمن مشهد تجمع أهل القرية حول البئر، يقول الراوي: "وهز رجل طاعن في السن رأسه وهو يرد على الشاب: محد غرقان غيرك .**فنكس** الشاب رأسه خجلا وصمت"[3] تربط "الفاء" بشكل فوري ومباشر بين فعل التوبيخ (السبب) ونتيجة الخجل والصمت (النتيجة). لا توجد مسافة زمنية أو نفسية؛ الفعل يتبعه

(1) المرجع نفسه، ص120.
(2) المرجع نفسه، ص149.
(3) القاسمي، 2023، ص10

رد الفعل في تتابع حتمي يعكس ديناميكية العلاقات الصارمة في القرية. أيضا عند انتشار الشائعات حول سالم القافر كان لأن الناس يخافون من اختلافه وموهبته الغامضة (سبب)، فأصبح منبوذاً (نتيجة). وحين حل الجفاف بالقرية (سبب)، قرروا حفر الفلج (نتيجة). وحتى في لحظات الحوار التي قد تتيح فرصة لإبطاء السرد، يحافظ الكاتب على هذا الإيقاع المتسارع: "ضحك القافر **فرددت** الجبال صدى ضحكته الغليظة ...**فاستدرك** قائلاً لها"[1] ضحكة القافر تؤدي فوراً إلى ترديد الصدى، وهذا الصدى بدوره يؤدي فوراً إلى استدراك القافر. كل فعل هو محفز لما يليه في سلسلة لا تنقطع، مما يكرس الشعور بأن الشخصيات، حتى في أفعالها الكلامية، محكومة بتسلسل سببي صارم لا فكاك منه. هذه الأدوات تحول سلسلة الأحداث من مجرد تتابع زمني (كما تفعل الواو) إلى سلسلة منطقية صارمة، وتكشف عن "المنطق الداخلي" للمأساة، مما يجعل القارئ يرى أن كل كارثة نتيجة حتمية لما سبقها؛ فيبنى بذلك منطق الأحداث لغوياً.

(1) المرجع نفسه، ص160.

خاتمـــة الفصـــل:

أظهـــرت النتـــائج تنوعًـــا واضـــحًا فـــي وســـائل الاتســـاق النحـــوي التـــي اســـتخدمها القاســـمي. وقـــد بـــرزت الإحالـــة بأنواعهـــا المختلفـــة كوســـيلة أساســـية لـــربط أجـــزاء الـــنص وتوجيـــه القـــارئ نحـــو العناصـــر المحـــال إليهـــا، ممـــا ســـهَّل الانتقـــال بين مواقف السرد المختلفة.

وقـــد بـــرز الاســـتبدال كـــأداة لتشـــكيل الهويـــة بمختلـــف تطوراتهـــا الســـردية، ومجـــردا للمعـــاني راســـما بـــذلك صـــورا للغمـــوض تـــارة ومُحقـــا للاقتصـــاد اللغـــوي تـــارة أخـــرى. إضـــافة إلـــى ذلـــك، جـــاء الحـــذف بأشـــكاله المختلفـــة لتخفيـــف العـــبء اللغـــوي علـــى الســـرد دون الإخـــلال بســـياقه، حيـــث اعتمـــد الـــراوي الحـــذف كوســـيلة لضـــمان انسيابية النص وتحقيق الاقتصاد اللغوي.

حضـــرت أدوات الوصـــل لتحقيـــق ربـــط الجمـــل والفقـــرات، الأمـــر الـــذي يكفـــل تشابكًا منطقيًا للأفكار داخل البناء الروائي.

الفصـــــل الثانـــي:

الاتســـــــــاق المعجـــمي

المبحـــــــــث الأول: التكـــــــــــــــــرار

المبحـــــــــث الثاني: التضـــــــــــــــــام

الفصـــــــل الثانـــــــي

الاتســـــاق المعجـــــمي

يُعد الاتساق المعجمي من أهم الوسائل التي تسهم في تحقيق تماسك النص ووحدته الموضوعية، إذ يتعلّق بالربط بين مفردات النص على مستوى المعنى والدلالة. ويُشير هذا النوع من الاتساق إلى الطريقة التي تُستَخدم بها الكلمات وتُعاد صياغتها أو تحويرها ضمن السياق، بما يرسّخ موضوعًا معينًا ويُظهر العلاقة بين مفرداته. وينقسم الاتساق المعجمي إلى نوعين أساسيين : التكرار، والتضام، وتفصيل معناهما فيما يلي:

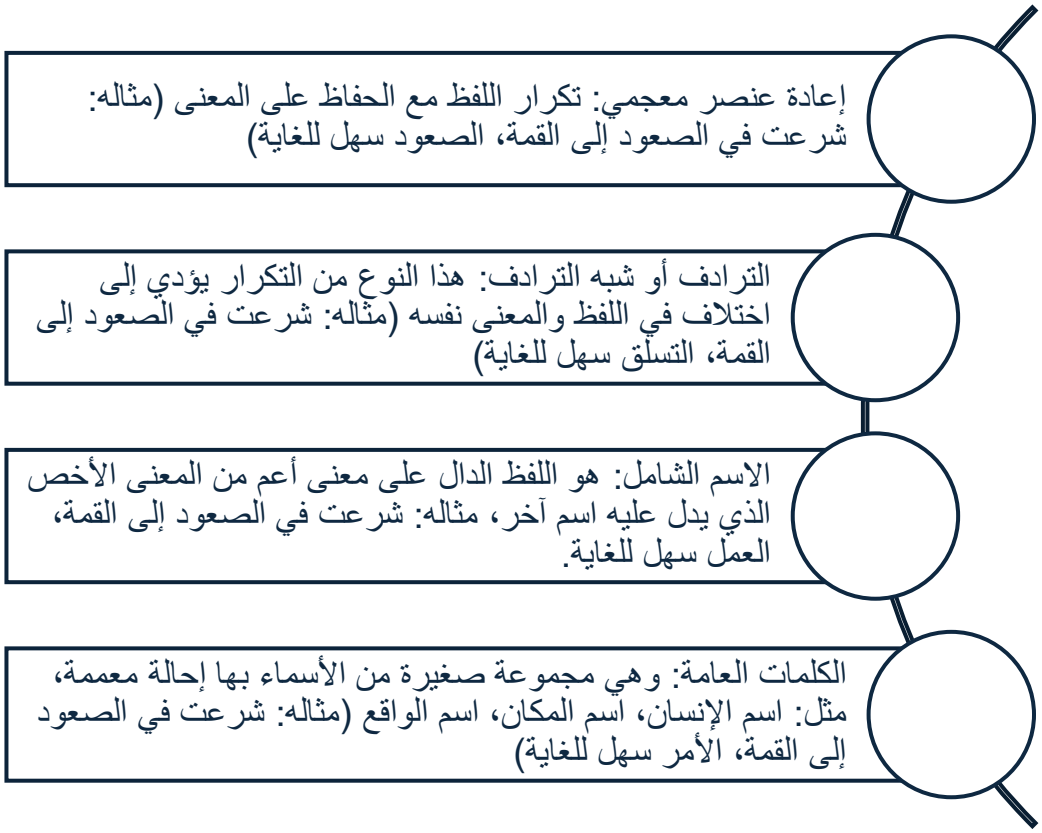
التكرار لغة وفق ما جاء لدى الفراهيدي في معجمه: الكَرُّ: الرجوع عليه، ومنه التكرار[1]، وذكر ابن منظور: "كَرَّرَ الشَّيْءَ وكَرْكَره :أَعاده مَرَّةً بَعْدَ أُخرى .والكَرّةُ :المَرَّةُ، وَالْجَمْعُ الكَرَّات، وَيُقَالُ :كَرَّرْتُ عَلَيْهِ الْحَدِيثَ وكَرْكَرْتُه إِذا رَدَّدْتُهُ عَلَيْهِ"[2]. وبهذا فإن التكرار في معناه اللغوي يعني الإعادة.

أما اصطلاحا فقد عرّفه هاليدي ورقية حسن بأنه شكل من أشكال التماسك المعجمي التي تتطلب إعادة عنصر معجمي أو وجود مرادف له او شبه مرادف[3]، وهذا التكرار في ظاهر النص يصنع ترابطا بين أجزاء النص بشكل واضح[4]، وينقسم إلى أربعة أنواع[5]:

---

(1) الفراهيدي، الخليل، ج5، ص٢٧٧.
(2) ابن منظور، ج5، ص١٣٥.
(3) Halliday, and Ruqaiya Hasan. Cohesion in English, Longman, p278.
(4) عفيفي، أحمد، 2001، ص106.
(5) خطابي، 1991، ص24-25.

شكل رقم 10: أقسام التكرار:



يُشكّل التكرار المعجمي في تغريبة القافر بُعدًا لغويًا وجماليًا بالغ الأهمية، إذ لا يكتفي بتقوية أواصر النص شكليًا، بل يُسهم في بناء عالمه الدلالي والرمزي، ويكثف من أجوائه النفسية والسردية. من خلال تتبع الأنواع الأربعة للتكرار، والتي أُرفقت في الملحق بعنوان: التكرار في تغريبة القافر، يتضح كيف يوظف زهران القاسمي هذه الظاهرة لخلق نصٍ منسجم ومترابط يتجدّد دون أن يكرر ذاته حرفيًا.

أولا: إعادة العنصر المعجمي:

يشكل إعادة العنصر المعجمي صوتًا ثابتًا في نسيج متحرك، فقد ظهر هذا النوع في تكرار ألفاظ كـ"الماء"، "القافر"، "الصخرة"، وهو تكرار شكلي يؤدي إلى تعزيز الترابط الموضوعي داخل النص. هذا النوع من التكرار يمنح النص نوعًا من الإيقاع الداخلي، ويؤكد على رمزية بعض العناصر (كالماء الذي يمثل الخطر أو الغموض، والقافر كمحور للرواية). ويخلق هذا التكرار إحساسًا بالاستمرارية والدوام، ويعمّق حضور الأشياء في ذهن القارئ.

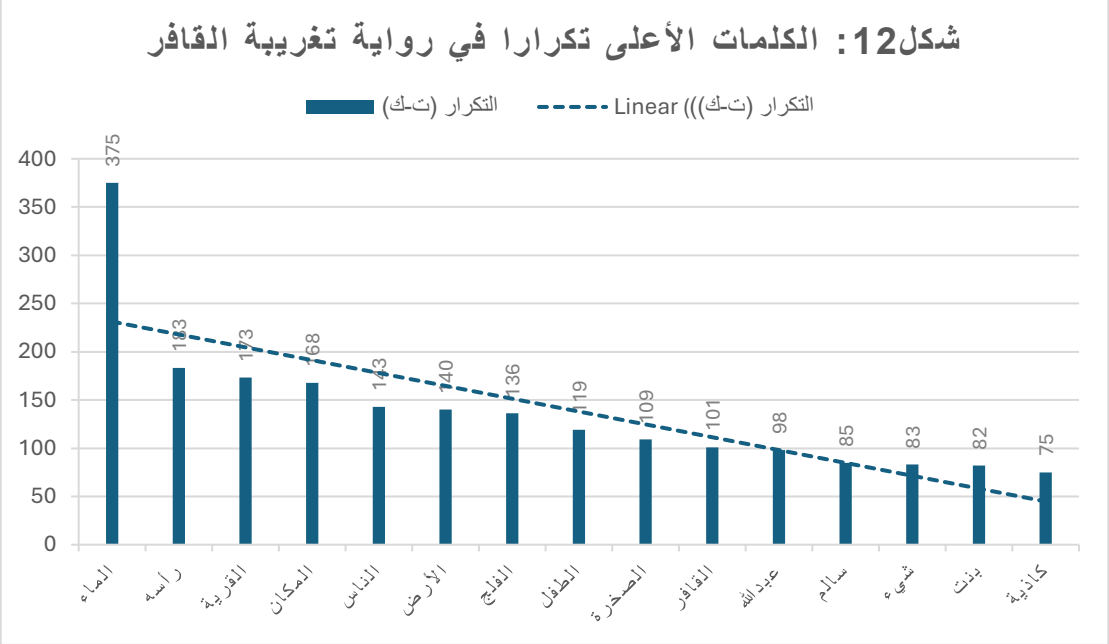
يمثل التحليل الإحصائي المرفق بعنوان: التكرار ومربع كاي في رواية تغريبة القافر بالمقارنة مع جوع العسل والقناص، المدونة اللغوية الأساسية للتحليل، فبعد استبعاد الكلمات الوظيفية ذا التكرار العالي مثل (حروف الجر، أدوات العطف، أسماء الإشارة، إلخ)، يبرز عدد من الكلمات المحورية التي تحمل ثقلاً دلالياً في بناء فضاء الرواية. يعرض الجدول الآتي أول خمس عشرة كلمة مع تكرارها مرتبة ترتيبا تنازلياً.

جدول6: الكلمات الأعلى تكرارا في رواية تغريبة القافر:

الكلمة المفتاحية	التكرار (ت-ك)
الماء	375
رأسه	183
القرية	173
المكان	168
الناس	143
الأرض	140
الفلج	136
الطفل	119
الصخرة	109
القافر	101
عبدالله	98
سالم	85
شيء	83
بنت	82
كاذية	75

شكل شجرة الكلمات11: الكلمات الأعلى تكرارا في رواية تغريبة القافر

شكل 11 شجرة الكلمات: الكلمات الأعلى تكرارا في رواية تغريبة القافر



تكشف هذه القائمة الإحصائية عن الأعمدة الموضوعاتية التي يقوم عليها السرد: صراع الإنسان مع عناصر البيئة المُعاشة: (الماء، الأرض، الفلج، الصخرة)، الهوية الجمعية والمكان (الناس، القرية، المكان)، والشخصية المحورية ومن يساندها (القافر، سالم، عبدالله، كاذية).

سيطرة معجم الماء ومتعلقاته:

سيطر معجم الماء على قائمة الكلمات الأعلى تكرارا، حيث تكررت كلمة "الماء" 375 مرة، والفلج الذي يعد قناة لخروجه: 136 مرة، مما يجعلها العنصر الأكثر هيمنة في عالم الرواية. يؤسس الراوي بتكراره للماء عالما تتصارع فيه ثنائية الحياة والموت في آن واحد. فنجد الرواية تبدأ أحداثها بفاجعة الغرق في البئر المسماه "طوي الخطم" مما يرسم لنا الماء فخاً قاتلاً. يتكرر ذكر "ماء البئر" في سياق الهلع والخوف"[1] عندما نزل سيف بن حمود متدليا بالحبل وغاص تحت ماء البئر، اصطدم نظره بعيني الغريقة المفتوحتين كأنهما تنظران إليه بغضب، فاهتز من الخوف والهلع وكاد يشرق بالماء ويغرق". فالماء ليس مجرد سائل عادي، بل هو فضاء تتهاوى عنده شجاعة الشجعان.

وفي الجهة الأخرى نجد الماء شرطا للحياة ومطلبًا أسمى. ويظهر هذا جلياً في سعي "القافر" للكشف عن منابعه بعدما حل الجفاف. ويتحول البحث عن الماء إلى صراع للبقاء، وتصبح لحظة انبثاقه انتصاراً على الموت: "كما ينفجر الماء من قلب الحجر، ويرسي الينبوع منحدرًا على الأرض العطشى، وكما كان القافر يطرب لخرير الماء في الأعماق".[2]

(1) القاسمي، 2023، ص11.
(2) المرجع نفسه، ص135.

تتكرر كلمة "الفلج" لترمز إلى شريان حياة القرية وقناة اتصالها بمصادر المياه. فالفلج كشريان للحياة هو مصدر الماء الذي "يستقي منه أهالي القرية". ويتحول في أزمة الجفاف ليصبح المحرك الرئيسي للأحداث "ليش ما نحفر الفلج؟"[1] وتدفقه في النهاية يرمز إلى عودة الحياة للمجتمع بأسره.

إن حفر "الفلج" وصيانته عمل جماعي يتطلب تعاونا وصمودا للبلوغ إلى كُنهه، ف"أمهات الأفلاج الغائرة"[2] لا تكتفي أحيانا بالجهد المستمر بل تتطلب التضحيات كما حصل في نهاية عبدالله بن جميل الذي مات بسبب انهيار حبسه بداخل الفلج، وسالم (القافر) الذي أُسر هو الآخر نتيجة مواصلته للبحث عن الماء.

إن الإلحاح على تكرار مفردات: (الماء، الفلج، الأرض، الصخرة..) يحْبِك شبكة دلالية متماسكة تجعل من الماء القوة الأساسية في تطور الأحداث، وله إيقاع مدوي في رسم صورة الحياة والموت في القرية.

تكرار الشخصية المحورية:

يُظهر التحليل الإحصائي أن لقب الشخصية المحورية، "القافر"، ورد بتكرار 101 مرة، بينما ورد اسمه الأول: "سالم" 85 مرة. هذا التقارب في التكرار مع تفوق اللقب يوصل للقارئ ارتباط هوية الشخصية بوظيفتها التي هي جوهر تأزم النص.

إن الاستخدام المتكرر للقب "القافر" يجرّد الشخصية من بعدها الاجتماعي العادي ويحولها إلى رمز للإنسان في مواجهة الأزمة الوجودية (البحث عن الماء). يتأكد هذا الربط في سياقات

(1) المرجع نفسه، ص106.
(2) المرجع نفسه، ص12.

مثل: "كانت حكاية سالم بن عبدالله القافر تلوكها الألسن"[1]، حيث يأتي اللقب مذيلا لاسمه، ليصبح الصفة النهائية والمُميزة له.

ويتكرر اسم "القافر" عبر فصول الرواية لأنه المحور الرئيسي الأحداث. فكل مشهد صراع مع الصخر، وكل بحث عن مصدر للماء، ترتبط به وتُروى من خلاله، وهذا التكرارُ يبني صورةَ القافر بوصفه قوّةً فاعلةً تُوازي في عنادها قسوةَ الطبيعة.

تكرار ألفاظ الطبيعة الصماء:

إذا كان الماء يمثل القوة الغامضة، فإن الصخر يمثل الحاجز الأصم الذي يحبسه. تكررت كلمة "الصخرة" 109 مرة، وترمز الصخرة إلى الحاجز الصلب الذي يقف في وجه الإرادة الإنسانية. تمثل "الصخرة" التحدي المباشر الذي يتطلب قوة جماعية وحيلة محكمة. يصف الراوي في عدة مشاهد أهل القرية وجهودهم لمواجهتها: "حين بلغا المكان ذاته وجدا الجميع في انتظارهما، كانوا يتشاورون في أمر الصخرة والحيل التي تنفع حتى تتفتت أو تثقب"[2]. إن تكرار كلمة (الصخرة) في هذا السياق يؤكد على مركزيتها كعقبة أساسية في طريق وصولهم إلى الماء.

تتكرر أيضا في الرواية ألفاظ الجبال والحجر والتي ترتبط مباشرة بالحبكة الأساسية للنص فالوعري مثلا يصعد من البئر "متسلقا الحجر" مما يظهر الحجر كجزء من بيئة قاسية تتطلب جهدا جسديا. أما "الجبال" بوعورتها واتساعها تسهم في تضخيم المأساة، فمثلا لحظة انتشار خبر الغريقة يرد ذكر الجبال وهي "تردّد صدى صوت طبل ضخم"[3] وكأنها تشارك في نقل الخبر الحزين عبر أرجاء القرية.

(1) المرجع نفسه، ص158.
(2) المرجع نفسه، ص123.
(3) المرجع نفسه، ص8

إن التكرار المستمر لمعجم ألفاظ البيئة الصلبة: (الجبال، الصخور، الحجر..إلخ) يخلق صورة قائمة على أفعال الطرق والنحت والكسر؛ ليرسم لنا صورة الجهد البشري في مواجهة الطبيعة الصماء.

تكرار كلمة "الرأس": بؤرة التأزم:

تحتل كلمة "رأس" المرتبة الثانية في التكرار بواقع 183 مرة، مما يشير إلى تركيز سردي عميق على العالم الداخلي للشخصيات، وعيها، وتجربتها الجسدية الحسية.

يبدأ تكرار كلمة (رأس) مع صداع مريم الذي لا يُحتمل. فرأسها هو فضاء من الألم. إن تكرار "رأسها" في هذا السياق ("داخل رأسها"، "يكاد يتهشم"، "رأسها الثقيل")[1] يبني لازمة قوية للوجع الداخلي الذي لا مهرب له.

يرث الابن سالم ألم الرأس؛ لكنه ليس ألمًا ماديًا وإنما ألم نفسي. يظهر أول مرة وهو "يلصق أذنه بالأرض"[2]. لم يعد الرأس هنا مصدر ألم، بل أصبح قناة لحاسة فريدة: القدرة على سماع خرير الماء. يتحول التكرار من رمز للمعاناة إلى رمز للإدراك الخارق "ويصيخ السمع كأنّ أحدًا يناديه من الأعماق"[3]؛ فيصبح فعل حني الرأس "نكس رأسه"[4] فعلاً للإنصات إلى عمق الأرض وأسرارها.

تُستخدم الكلمة أيضاً بشكل تقليدي للتعبير عن مشاعر الإنكسار والذل، كما في مشهد الشاب الذي "نكس الشاب رأسه خجلا" [16]، أو عندما يحني عبد الله رأسه حزناً.

(1) المرجع نفسه، ص18.
(2) المرجع نفسه، ص65.
(3) المرجع نفسه، ص65.
(4) المرجع نفسه، ص72.

إن التكرار المكثف لكلمة "رأس" ليس له رمزية ثابته، بل تتنوع رمزياته فينتقل من الألم لدى الأم إلى موهبة نادرة لدى الابن. رأس مريم كان معذباً بأصوات لا تهدأ إلا عندما تضع رأسها في الماء. أما رأس سالم فيصبح هو المكان الذي يسمع فيه صوت الماء داخل الأرض. يخلق التكرار هنا مساراً سردياً يجمع تناقضا عجيبا، فسبب الألم لدى الأم يتحول إلى هبة إعجازية لدى الابن. وهذا التكرار يرسم للقارئ ثيمة يعاد تشكيلها عبر الأجيال، مبيناً كيف يمكن للصدمة أن تولد من جديد كشكل مميز من أشكال الهوية.

تكرار "القرية": الهوية الجمعية:

تظهر كلمة "القرية" 173 مرة، مما يؤسس للمجتمع حضورا دائما لا يمكن الفرار منه؛ فالقرية تمثل نسيجًا واحدا له سماته وخصائصه. فنجدُ في لحظاتِ الأزماتِ أنّ القريةَ تتصرّفُ بوصفها كيانًا واحدًا، فمثلا: خبر الغرق الذي "هز القرية" جعلهم يتحركون بشكل جماعي؛ فقد "ضاقت السكك الهاجعة واكتظت بأقدام أهل القرية" [1] . وأثناء الجفاف نجدهم يتحدون لحفر الفلج والبحث عن الماء، ويتعاونون بجدول مقسم يلتزم فيه كل شخص بدوره للحفاظ على مورد الماء الذي تبقى لهم. هذا التكرار يؤسس للقرية مكانا قائما على الفعل الجماعي ومرهونٍ بالمصير المشترك.

تمثل القرية أيضا مصدرا للحكم والإشاعة؛ فالكيان الجماعي الذي يتحد في الأزمات هو نفسه الذي يتحد في إصدار الأحكام وإطلاق الألقاب التي تحدد هوية الشخصيات، فمثلا: يطلقون على سلام لقب "الوعري"، وعلى سالم "ود الجن". إن التكرار الظاهر لكلمتي "القرية" و"الناس" يسلط

(1) المرجع نفسه، ص8.

الضوء على قوة الصوت الجمعي حتى وإن كان اختلاقا مبنيًا على الوهم كما وصفه الراوي: "اختلقته ألسنة أهل القرية"[1] .

إن التكرار المستمر لكلمتي "القرية" و"الناس" يخلق جوا يخضع فيه الجميع للمراقبة، فالشخصيات لا تُعرَّف بما هي عليه في عزلتها، بل بكيفية وصف أهل القرية لها. فمثلا: "الوعري" يرونه غريبا، وموهبة "القافر" تصبح جنونا لأن القرية تعزوها إلى مسٍّ من الجن. وبهذا، فتكرار كلمتي القرية والناس يبني ثيمة المجتمع المنغلق المُقصي للآخر المختلف عنهم.

تكرار كلمة "الطفل" وصورتها الدلالية:

تظهر كلمة "الطفل" 119 مرة، وهو الذي يعد المفتاح الأساسي لإعادة الحياة إلى القرية بعد سيطرة الجفاف عليها. يُقدَّم الطفل سالم منذ ولادته كائنًا مرتبطًا بالماء ارتباطًا جوهرياً؛ فهو مولود من بطن غريقة، ولديه قدرة خارقة في سماع صوت الماء المختبئ تحت الأرض. يحيل إليه الراوي مراراً بصفة "الطفل" في سنواته الأولى، مؤكداً على ضعفه في مواجهة الظروف الغريبة لنشأته. وتترسخ هويته عندما تصبح قدرته الفريدة على سماع الماء هي المفتاح لتحديد موقع ينبوع الماء بدقة. فيصبح بقاء المجتمع مرهوناً بهذه الموهبة المعجزة "للطفل".

يوضح الراوي أن المجتمع الذي نبذ الطفل في البداية لغرابة قدرته الإعجازية، لا يمكنه البقاء إلا بقبول هذه الغرابة والاستناد إليها. وهكذا، يصبح بقاء الجماعة معتمدًا على قدرتها في احتضان المواهب الفريدة لأفرادها المنبوذين؛ فيتحول من منبوذ إلى مقصود من قريته ومن خارجها.

(1) المرجع نفسه، ص25.

ثانيًا: الترادف وشبه الترادف:

إن التكرار بالترادف وشبه الترادف يُحقق تجديد المعنى بعيدًا عن التكرار[1]، حيث يتنوّع القاموس المعجمي للسرد من خلال استخدام مرادفات دلالية (الخوف/ الرعب، يفكر/ يتأمل، الفرار/ الهرب). وهذا التنويع يُجنّب السرد الرتابة، ويُبرز مستويات متنوعة من تدرج المشاعر دون الخروج عن وحدة الموضوع. ففي لحظات التوتر، يظهر الترادف كأداة لتصعيد الشعور، وكأن الكاتب يُسلّط الضوء على الفكرة بألفاظ لغوية مختلفة.

الحقل الدلالي للإدراك البصري: (رأى، نظر، حدّق)

تُظهر رواية "تغريبة القافر" توظيفاً دقيقاً للأفعال التي تنتمي إلى حقل الإدراك البصري، حيث لا تُستخدم كمترادفات تامة، بل يحمل كل فعل منها دلالة خاصة ترتبط بطبيعة الإدراك وحالة الشخصية النفسية.

يُستخدم الفعل "رأى" للدلالة على الإدراك البصري الأولي[2] ، أو لحظة الاكتشاف غير المتوقعة. إنه فعل يصف نتيجة عملية الإبصار الطبيعية. يتجلى هذا في لحظة اكتشاف الشايب حميد للجثة: "فيرى تحت صفحة الماء القائمة شبح إنسانٍ"[3] . فكلمة "يرى" هي لحظة وقوع الصورة على الشبكية، وهي لحظة مفاجئة وغير مقصودة. فيكررها ويعاود النظر حتى "تيقن مما رآه"[4] .

---

(1) علام، إيمان عبد الجابر: آليات الاتساق المعجمي وأثرها في ترابط النص: قصة 'إنت اسمك إيه' نموذجًا، مجلة كلية الآداب – جامعة بورسعيد، العدد 19، كانون الثاني 2022، ص ص. 121–145.

(2) العسكري، أبو هلال: معجم الفروق اللغوية: الحاوي لكتاب أبي هلال العسكري، وجزءًا من كتاب فروق اللغات لنور الدين بن نعمة الله الجزائري، الطبعة الأولى، مؤسسة النشر الإسلامي التابعة لجماعة المدرسين بقُم، إيران، ١٤١٢ هـ، ص544.

(3) القاسمي، 2023، ص9.

(4) المرجع نفسه، ص9.

بخلاف الفعل "رأى"، يحمل الفعل "نظر" معنى القصـــدية[1] وتوجيه حاســـة البصـــر نحو هدف محدد. إنه فعل إرادي يهدف إلى الفحص والتحقق. يســـبق هذا الفعل غالباً فعل الرؤية، كما في: "أن يُلقي بنظره إلى قعرها... فيرى...". ويأتي أيضـــــاً مرحلة تالية للرؤية الأولية بهدف التدقيق، كما في: "وأمعن النظر، فتيقن مما رآه". إن "إمعان النظر" هو فعل واعٍ ومكثف يتجاوز مجرد الرؤية العابرة.

ويأتي الفعل "حدّق" للدلالة على التركيز المجهِد والمطوَّل، فيتحول الفعل من مجرد تصرف غير مقصود ليبلغ الدرجة القصوى من التركيز البصري. إنه فعل يصف محاولة إبصار شيء غامض أو بعيد، في محاولة لمعرفة تفاصيله. وقد وظَّفه الراوي لوصف الجهد الجماعي العاجز لأهل القرية: "يأتي الواحد منهم مهرولا، يُحدّق في الظلال القائمة وفي عمق المياه حتى تنجلي له صورة شخص ما في القعر، شخص لا يتمكن أحد من تبين ملامحه"[2] التحديق هنا هو فعل لا يحقق الإبصار رغم الإمعان فيه، وهذا يعكس عمق البئر وغموض المأساة.

إن هذا التدرج الدلالي من "رأى" إلى "نظر" إلى "حدّق" يعكس بدقة تطور الموقف السردي: من الاكتشاف الفردي المفاجئ، إلى محاولة التحقق المقصودة، وصولاً إلى العجز الجماعي الذي لا يملك إلا التحديق المجهِد بلا فائدة.

---

(1)السامرائي، فاضل: ما الفرق بين النظر والبصر؟ تفسير مميز من د/ فاضل السامرائي: يوتيوب، 24 ديسمبر 2024، www.youtube.com/watch?v=jwbD7nNXGHg.

(2) القاسمي، 2023، ص10.

الحقل الدلالي للمكان:

على الرغم من أن كلمتي "بئر" و"طوي" مترادفتان في المعنى العام، إلا أن استخدامهما في الرواية نستخلص منه تمايُزا وظيفيا. فكلمة "طوي" وهي الاسم الخاص المرتبط بالحدث تظهر في بداية الرواية مقترنة باسم "الخطم" لتشكل اسمَ علمٍ لمكان محدد: "طوي الخطم". هذا الاستخدام يمنح المكان هوية فريدة ويربطه مباشرة بالحدث الفاجع النادر حصوله (موت الغريقة مريم). إنها الكلمة المستخدمة في الإعلان الصادم الذي يهز القرية: "حد غرقان في طوي الخطم"[1] استخدام اسم العَلم هنا يضفي على الخبر طابعاً محلياً، فهو اسم معروف لدى أهل القرية جيداً، مما يجعله أكثر وقعاً وتأثيراً لدى السامعين.

ويأتي الاسم العام "البئر" بعد ذكر "طوي الخطم" بوصفه موقعا للفاجعة، ينتقل السرد لاستخدام الكلمة الأعم "بئر" لوصف حركة الناس الجماعية نحو المكان "يتجهون مسرعين ناحية البئر"، ولوصف خصائص البئر الفيزيائية الخطرة "عمق البئر يتطلب أن يهبط فيها رجل ذو خبرة"، ولوصف مسرح الأحداث أثناء محاولات الإنقاذ "نزل سيف بن حمود... وغاص تحت ماء البئر".

هذا التحول من الخاص "طوي الخطم" إلى العام "بئر" يخدم وظيفة سردية تسهم في تطور الأحداث؛ فهو ينقل التركيز من الصدمة الأولية المرتبطة باسم المكان، إلى المشكلة العملية التي تواجه المجتمع حول كيفية إخراج الغريق وكشف هويته. يحافظ الترادف على الرابط الدلالي بالمكان، لكنه يغير زاوية النظر إليه من موقع مأساة يُراد تصديقها إلى تحدٍّ جماعي بعد التسليم بوقوعها.

(1) المرجع نفسه، ص7.

ثالثًا: الاسم الشامل:

يعمل الاسم الشامل على بناء العلاقات بين الجزء والكل، ويستخدم الاسم الشامل لتجميع التفاصيل المحيطة بالشخصية أو الأحداث تحت مظلة دلالية أوسع. وهذا يحقق نوعًا من التحول من الجزء إلى الكل، مما يسمح للنص بربط المشاهد الصغيرة بالصورة العامة[1]. كما أن هذا الأسلوب يسهم في خلق انتقالات سلسة بين الجمل والفقرات، ويكوّن فهمًا كليّا للنص من خلال مكوناته الجزئية.

الاسم الشامل ورسم ملامح الهوية:

تتجلى هذه الآلية بوضوح في طريقة الإشارة إلى الشخصية المحورية "سالم"، حيث تتدرج الإحالات بين مستويات مختلفة من التخصيص والتعميم، مما يعطي تنوعا في منظور القارئ تجاه الشخصية.

تتوع وصوف الشخصية المحورية فتارة يوصف بالمجنون "باقي نسمع كلام المجانين"[2] وتارة يوصف وفق ما يملكه: "مجرّدُ طفلٍ يتيم فقير مع أبٍ ضعيف لا ضاحية ولا نخلة"[3]. وجميعها صفات تدخل ضمن الاسم الشامل الذي يساويه بغيره. ويأتي استخدام اللقب "القافر" ليربط الشخصية بوظيفتها المعروفة بها في المجتمع. ويُعد اسما شاملا لأنه يعمم هويته من مجرد "سالم" إلى الشخص الذي يقفر الماء بحثا عن الماء.

---

(1) جلال، مصطفى: بين لسانيات النص ولسانيات الخطاب، مجلة الرافد، دائرة الثقافة – حكومة الشارقة، 8 آب 2022، arrafid.ae/Article-Preview?I=RDsCUrpmRCk%3D&m=5U3QQE93T%2F0%3D. Accessed 30 Nov. 2025.

(2) القاسمي، 2023، ص113.

(3) المرجع نفسه، ص 115.

هذا التنوع في الإشارة يعد أداة أسلوبية تتيح للكاتب التحكم في المسافة بين القارئ والشخصية، فتارة يقدمه فردًا له تاريخ اجتماعي، وتارة رمزًا للصراع، وتارة أخرى نموذجًا إنسانيا عاما.

ونجد أيضا في مشهد حفر الفلج انتقال اسم المعاونين من الاسم الوظيفي "الحفارين"[1] إلى الاسم العام "الجماعة" في المشهد الذي يقف فيه عبدالله بن جميل مع ابنه تاركا الجماعة. ليتحول بذلك تركيز القارئ من وظيفة الحفارين إلى كونهم جماعة يعارضون حدس الطفل سالم.

وصف عناصر الطبيعة:

تظهر علاقة الاشتمال أيضاً في وصف عناصر الطبيعة، مما يمنحها بعداً رمزياً يتجاوز التحديد المادي؛ فمثلا: يستخدم الراوي كلمة الشجر وبعدها يفصل في الأنواع: "فأكل النّاس ورق الشّجر المرّ كالسيداف وورق الغاف"[2]، ويذكر الثمار التي نفدت بسبب المحل ثم يفصل في المقصود بها: "لقد أكل المحل كلّ شيء، كلّ ما خزّنوا من ثمار، نفد البصل والثّوم واللّيمون المجفّف والتّمر"[3]، مما يحمل دلالة سيطرة الجفاف والمحل على القرية ونفاد كل سبل العيش فيها.

أثر الاسم الشامل على النص:

يعمل الاتساق عبر الاسم الشامل كآلية سردية تتيح التركيز والإبعاد على مكونات السرد وعناصره. فهو يسمح للرواية بالتركيز على تفاصيل صغيرة ومشبعة بالدلالات في لحظة ما، ثم الابتعاد في اللحظة التالية لتقديم هذه التفاصيل ضمن مفردات شاملة. هذا التذبذب بين الخصوص والعموم يخلق نصا قادراً على مخاطبة القارئ على مستويات مختلفة لإعطاء صورة أعمق. إنه

(1) المرجع نفسه، ص116.
(2) المرجع نفسه، ص121.
(3) المرجع نفسه، ص121.

ينسج خيوط الاتساق ليس فقط على المستوى الأفقي بين الجمل، بل على المستوى العمودي أيضًا، راسمًا رمزيات دلالية متصلة بجوهر النص، مما ينتج نصاً غنياً بالدلالات ومتماسكًا بنيويا.

رابعًا: الكلمات العامة في رواية تغريبة القافر:

التي تمثل إحالة غامضة مفتوحة على التأويل، فباستخدام الكلمات العامة (كالشيء، الناس، الوضع، ذلك)، يبدو النص وكأنه يتعمد الغموض، مما يفتح المجال للتأويل ويُشرك القارئ في ملء بياضات النص. وتظهر هذه الكلمات غالبًا في المواقف المشحونة مشاعريا، حيث لا يكون التصريح بالتفاصيل مناسبا. لذا تسهم الكلمات العامة في إضفاء طابع تأمليّ على السرد[1]، وتُبطّن النص بمعانٍ تتجاوز الظاهر.

الإشارة إلى الأحداث والمواقف:

استخدمت الرواية كلمة "الأمر" للإشارة إلى مواقف صعبة تتضمن أفعالاً ومشاعر مأساوية. ففي بداية الرواية، يُكلَّف حمدان بن عاشور بمهمة إعلان خبر الغرق لأهل القرية؛ فيصف الراوي ارتباكه قائلاً: "في أول الأمر ارتبك حمدان، إذ كانت تلك المرة الأولى التي يتكفل فيها بمهمة الطارش"[2] فكلمة "الأمر" تشير إلى المشهد المفاجئ؛ مهمة أن يصبح طارشاً لأول مرة، وأن يطرق الأبواب، وأن يصرخ بخبر مؤلم صادم في سكون الظهيرة. إن استخدام هذه الكلمة العامة يسمح للراوي بالانتقال بسلاسة من وصف الحدث الخارجي إلى التعليق على الحالة النفسية الداخلية للشخصية "ارتبك"، دون الحاجة إلى إعادة سرد التفاصيل؛ ولذلك فالكلمات العامة تعد أداة للاقتصاد السردي.

---

[1] علام، 2022.
(2) القاسمي، 2023، ص8.

ويأتي استخدام كلمة "الأمر" أيضا في لحظة انكشاف بوادر معجزة القدرة الخارقة التي يمتلكها الطفل سالم. ففي اللحظة التي رأت فيها حركات الطفل الغريبة من التصاق أذنه بالأرض وتكراره لكلمة ماي؛ اعتبرتها سرا مريبا يجب كتمانه: "كانت تلك المرة الأولى الّتي حدث فيها الأمر أمامها، لم يكن هناك غيرها ولم تحك لأحد، كتمت ذلك السّر"[1] وقد وُظفت كلمة "الامر" للدلالة على غموض مغزى حركات الطفل سالم لمن حوله.

وصف الحالات والأوضاع:

استخدم الراوي كلمة "الحال" لوصف وضعية جسدية أو ذهنية، وتحويلها إلى حالة مستمرة لايصال دلالات مختلفة للقارئ. فمثلا عندما يكتشف الشايب حميد بو عيون الجثة في البئر، يصف النص ردة فعله البصرية المركزة: "ويُضيّق جفنيه حتى يكاد يُغلق عينيه، ثم يظل على حاله مستغرقًا يرقب ماء البئر حتى تتكشف له الحقيقة"[2] ؛ فكلمة "حاله" تشير إلى حالة التحديق الشديد مع جفنين شبه مغلقين، في وضعية جسدية ثابتة، وحالة ذهنية من التركيز والترقب. تعمل الكلمة العامة على تثبيت هذا المشهد في لحظة صمت يرتجى منها الكشف عن المجهول.

ويوظف الراوي أيضا لفظة (حاله) في وصف عبدالله بن جميل: "لقد صارت تلك حاله منذ أن فقد زوجته"[3] ، ليبين لنا انقلاب حاله بعد صدمة وفاة زوجته وتفضيله السكوت على الكلام، ناقلا أثر التغيير بكلمة عامة تتيح للقارئ تفسيرها وفق تجربته.

(1) المرجع نفسه، ص 66.
(2) المرجع نفسه، ص9.
(3) المرجع نفسه، ص71.

الإشارة إلى المسكوت عنه:

تظهر كلمة "شيء" بتكرار بلغ 80 مرة، وغالباً ما تُستخدم للإشارة إلى ما هو مبهم، أو غير محدد، أو ما يرغب السرد في إبعاد صورته عن القارئ. فمثلا؛ في ذروة صراع القافر مع الجوع داخل سرداب الفلج المظلم، يمسك بعنكبوت ويأكله. يصف الراوي هذه اللحظة بقوله: "سُعد بدخول شيء ما جوفه بعد تلك الأيام". فاستخدامه لكلمة "شيء" بدلاً من "العنكبوت" هو اختيار أسلوبي بالغ الأهمية. فالكلمة العامة في هذا الموضع تعمل كآلية لخلق مسافة نفسية بين القارئ والفعل الحاصل[1]. وبذلك فإنها تركز على ما تم ابتلاعه كشيء يسد الجوع بدلاً من التركيز على ماهيته المثيرة للاشمئزاز. بهذا، تحافظ الكلمة العامة على اتساق السرد مع التركيز على الحالة الداخلية للشخصية من شعورٍ بالسعادة لدخول "شيء" ما وإن كان ممقوتا.

أثر الكلمات العامة في النص:

يتضح أن الكلمات العامة في "تغريبة القافر" ليست مجرد حشوٍ لغوي، بل هي أدواتٌ دقيقة لإدارة السرد تسمح بالانتقال السلس بين الوصف الخارجي والتحليل النفسي، كما أنها توفر وسيلة للتعبير عن المفاهيم المجردة أو تجنب الوصف الصريح عند الحاجة. من خلال الإحالة إلى كتل دلالية كاملة، تعمل هذه الكلمات كـ "غراء" غير مرئي يربط أجزاء النص المتباعدة، ويضمن تدفق السرد بشكل منطقي ومتماسك، مما يؤكد على أن أسهل الأدوات اللغوية يمكن أن تؤدي أعقد الوظائف الأسلوبية في بناء النص الروائي.

---

[1] علام، 2022.

خلاصـــــــة، إن التكـرار المعجمـي فـي تغريبـة القـافر لـيس مجـرد آليـة اتسـاق لغـوي، بـل هـو تقنيـة فنيـة تُسـهم فـي إيقـاع الـنص وتطـوره الـدلالي، وتعكـس دقـة الكاتـب فـي إدارة مفرداتـه لتحقيـق التماسـك والثـراء معًـا. فكـل نـوع مـن أنواعـه يخـدم غرضًـا خاصًـا: إمـا تعزيـز لفكـرة، أو توسـيع للحقـل الـدلالي، أو تعميـق للجو النفسي، أو دفع القارئ للتفاعل والتأويل.

التكرار المعجمي في رواية "تغريبة القافر" باستخدام برنامج الغواص[1]

تحليل أسلوبي وإحصائي

يتضمن ملف البيانات الإحصائية المرفق صفحة 247 بعنوان: التكرار في رواية تغريبة القافر مقارنة بجوع العسل والقناص، جدولا يوثق الكلمات التي تكررت في رواية تغريبة القافر وأهم الخصائص ذات الصلة. يتألف الجدول من أعمدة أساسية أبرزها (الكلمة): وهي اللفظة المتكررة محل التحليل، عدد التكرارات: عدد مرات ظهور تلك الكلمة في النص، بالإضافة إلى نتائج اختبارات إحصائية تم إجراؤها للمقارنة بين رواية "تغريبة القافر" وروايتين مرجعيتين أخريين لنفس المؤلف "جوع العسل" و"القناص"، من أهم هذه الاختبارات مربع كاي (χ^2) الذي استُخدم لقياس مدى الاختلاف في توزع الكلمات بين "تغريبة القافر" والنصين المرجعيين. يظهر في الجدول عمود لقيمة مربع كاي لكل كلمة، وفيما إن كانت تلك المفردة مميزة إحصائيًا في الرواية موضع الدراسة مقارنةً بالروايتين المرجعيتين. فعلى سبيل المثال، الكلمات المرتبطة بموضوع الماء (مثل: القافر، ماء، عطش) سجلت قيم مربع كاي مرتفعة تدل على زيادة تواترها في تغريبة القافر بشكل ملحوظ عن معدلها في النصوص الأخرى. قيمة χ^2 المرتفعة المصحوبة باحتمالية دلالة ($p < 0.05$) تشير إلى أن ظهور الكلمة ليس عرضيًا، بل ذو دلالة إحصائية. كما تضمن الجدول مقاييس إحصائية أخرى (مثل معامل الغرابة ومعامل المعلومات المتبادلة وغيرها) التي تدعم فهم مدى تميز التوزيع التكراري للكلمات في النص محل الدراسة، إلا أنها ثانوية بالنسبة لموضوع الدراسة

(1) غواص هو نظام معالجة المدونات اللغوية والعربية على وجه الخصوص وهو محدد البيانات التالية للكلمات في المدونة، كشاف السياقي، التلازم اللفظي والكلمات المميزة ملف التردد والتوافق والتجميع والكلمات الرئيسية.

الحالي. يبلغ طول رواية "تغريبة القافر" حوالي (39،000) كلمة، بينما عدد الكلمات المميزة في النص فيقارب (13،700) مفردة، مما يشير إلى ثراء معجمي معتبر.

يركز التحليل على الكلمات المحورية التي يتكرر ذكرها بالنص، إذ تحمل مهمة تحقيق التماسك النصي وتساهم في نسج خيوط السرد وترابطه الموضوعي. وتبين باستخدام معادلة مربع كاي وجود فروق دالة إحصائيًا في نمط التكرار المعجمي بين رواية تغريبة القافر والروايتين المرجعيتين (عند مستوى دلالة 0.05) مما يدل على أن رواية تغريبة القافر تتميّز بتكرار معجمي خاص يرتبط بثيماتها المركزية (كالماء والعطش والأفلاج وغيرها) بشكل يفوق نظيراتها في الأعمال الأخرى للكاتب نفسه.

تحليل التكرار في سياق الرواية:

عند دراسة مواضع الكلمات المتكررة في سياقها السردي داخل رواية تغريبة القافر، تتضح كيفية توظيف التكرار المعجمي لبناء الترابط النصي وخدمة الدلالات الفنية. يظهر التكرار بأشكاله المختلفة في كل من السرد الخارجي والحوار وحتى في لحظات التداعي الداخلي، ويلعب دورًا وظيفيًا في كل موضع. يستخدم الكاتب التكرار اللفظي المباشر أحيانًا لترسيخ عناصر المشهد المحوري، فعلى سبيل المثال، تتكرر مفردة "الماء" بصيغ مختلفة عبر المقاطع الوصفية لتجليات الطبيعة القاسية؛ فنجد وصف مصادر الماء وشحّه يتكرر لإبراز صورة العطش والجفاف كخلفية دائمة. تكرار لفظ "الماء" وغيره من عناصر البيئة مثل: "المطر" و"البئر" ليربط بين مشاهد مختلفة ويخلق خيطًا سرديًا مستمرًا حول ثنائية الجفاف والمطر التي تشكّل العمود الفقري لعالم الرواية. إضافة لذلك، تُستخدم الترادفات أحيانًا في الوصف لإثراء الصورة دون فقد الترابط؛ فنجد مشهدًا يصف قسوة العطش بتكرار كلمة "ظمأ" عدّة مرّات، ثم يعزّز المعنى بمرادفها "العطش" في الحقل

الدلالي نفسه، مما يكثّف إحساس القارئ بحالة الظمأ المعنوي والمادي في آن واحد. هذه التكرارات ليست حشواً، بل تؤدي وظيفة إبقاء تركيز القارئ على حالة الطبيعة والشخصيات عبر الإلحاح المعنوي واللفظي على الفكرة المحورية .

يظهر التكرار بجلاء في سياق الحوار والمشاهد الدرامية، وخاصة على شكل إعادة لفظية للتعبير عن نداء أو فكرة؛ فمثلاً: عندما يكرر سالم: "ماي... ماي..." – وهذه الكلمة باللهجة العمانية تعني "ماء" بتسهيل الهمزة– حيث يتكرر النداء لفظيًا بشكل مباشر[1]:

"– ماي.. ماي..

يسقط على الأرض فتهرع إليه لتلتقطه وتحمله في حضنها.

– بسم الله عليك.. بسم الله عليك.

يشير إلى الأرض حيث وقع وهو يكرّر "ماي.. ماي.."

تعتقد أنّه عطش فتمتدّ يدُها إلى الكوب، تملَؤُه بالماء، وتعطيه لكي يشرب لكنّه يهزّ رأسه ثمّ يشير مرّةً أخرى إلى المكان ذاته ويكرّر "ماي.. ماي..".

يفلت من قبضتها ويركض مسرعًا ليحني جسده ثمّ يُلصق أُذنه بالأرض، ويضيّق عينيه كمن يحاول رؤية شيء ما في العتمة، ويصيخ السمع كأنّ أحدًا يناديه من الأعماق.

تبدو السّكينة والطّمأنينة على وجهه وهي تُراقبه بصمتٍ، والدّموع تتساقط من عينيها من دون أن تشعر بذلك، ترقب ضآلة وجهه النّحيف وشعر رأسه النّاعم يغطّي جبينه وقد قصّت أطرافه أعلى حاجبيه تمامًا. كانت تقف في مكانها غير قادرة على التحرّك نحوه خطوة واحدة"

(1) القاسمي، 2023، ص 65.

يتكرر على لسان الطفل سالم في مشهد بالغ الرمزية لفظ "ماي.. ماي.." بطريقة توحي بأن التكرار لا يأتي لطلب الماء في معناه المادي المعتاد، بل يتجاوز ذلك نحو نداء غامض لا تدركه الشخصيات الأخرى بقدر ما ينكشف للطفل وحده. فحين تهرع أمه إليه وتناوله كوب الماء، يهزّ رأسه رافضًا، ثم يعود للإشارة إلى الأرض ويكرر الكلمة ذاتها بإلحاح إيقاعي: "ماي.. ماي.." ينطوي هذا التكرار –على بساطته الظاهرية– على مفارقة دلالية عميقة؛ فالكلمة المكررة لا تحيل إلى حاجة بيولوجية، بل إلى كشف داخلي، أقرب إلى الحدس الغيبي، حيث يُلصق الطفل أذنه بالأرض كأنّه يصغي إلى صوت ينبعث من الأعماق.

لا يعود تكرار الكلمة هنا إلى مجرد إعادة لفظ معجمي في وظيفته المعجمية الصريحة، بل أصبحت كلمة مفتاحية للكشف عن شيء غير منظور بين الطفل سالم وصوت العالم السفلي. إن النغمة الصوتية التي تُردّد بها الكلمة تشكّل إيقاعًا داخليًا يضفي على المقطع جوًا من السكون الماورائي، في مقابل ذهول الأم كاذية وعجزها عن الفهم أو التدخل، مما يعمّق الإحساس بأننا إزاء لحظة شفافة تُرفع فيها الحُجب بين الإنسان ونداءات الطبيعة.

يتخذ التكرار في هذا السياق وظيفة تختلف جذريًا عن التكرار المعجمي من النوع الأول، الذي يهدف عادة إلى تحقيق التماسك النصي بإعادة اللفظ ذاته بنفس الدلالة[1]؛ فالكلمة تُعاد، نعم، لكنها تُعاد لا لربط الجمل شكليًا، بل لخلق أثر نفسي وتأويلي يتجاوز مستوى المعنى المعجمي. إنّها إعادة توظيف رمزي للكلمة، بحيث تُبنى دلالة جديدة فوق البنية الصوتية القديمة. ولذلك، يمكن تصنيف هذا التكرار ضمن النمط الرمزي، حيث تُستخدم الكلمة لإحداث أثر سردي، وشحن

[1] علام، 2022.

المعنى بإيقاع وجداني يُشعر القارئ بأنه لا يسمع الكلمة، بل يحس بما ستبنيه من غربة جديدة للبطل.

ولعل هذه اللحظة من التكرار تؤسس أيضًا لبعدٍ بنيوي أعمق في الرواية، يتمثل في جعل "سالم" حاملًا لقوة عجائبية، هي القدرة على الاستماع إلى ما لا يُسمع؛ فالتكرار هنا لا يعلن فقط وجود الماء، بل يكشف عن مقدرة خارقة لدى الطفل سالم على الإصغاء إلى باطن الأرض. فنجد أن كلمة "ماي" تصبح أداة اتصال بين عالمين: ظاهر تعيشه الأم ببصرها المادي، وباطن يعيشه سالم ببصيرته الحدسية. والتكرار هو الوسيط بين هذين العالمين، واللغة هي القناة التي تسيل فيها هذه الرؤية الخارقة.

إن مشهد "ماي.. ماي.." ليس تكرارًا لفظيًا وحسب، بل هو تجلي صوتي لرؤية داخلية؛ هو ترجمة لغوية لصوت الماء في جوف الأرض كما تسمعه أذن الطفل وحده. وهكذا، يتبدّى أن "ماي" في هذا السياق، لم تعد كلمة تنتمي إلى معجم الماء، بل تحوّلت إلى ومضة شعرية تحوّل الواقع البسيط إلى رمزية ساحرة، وتمنح الرواية تماسكًا شعوريًا ورمزيًا في آن واحد.

ونجد تكرارًا لفظيًا في الحوار الداخلي لمريم "تعالي تعالي" في الفقرة الآتية:

"في ظهيرة أحد الأيّام والسّكون يلفّ القرية وقد خبت أصوات المناجير، خرجت مريم بنت حمد ود غانم من بيتها متّجهة صوب بئر الخطم، حاملةً جسدها المتعب، تجرجره وتترنّح تحت وطأة الوجع، حتّى وصلت عند البئر، فوضعت قدميها على حافّتها، وأمسكت الحبل الّذي لطالما رأته في الحلم، مستجيبةً للهمس المنادي من الأعماق، "تعالي تعالي"، تدلّت هابطة في البئر وإذ ثقل جسدُها على الحبل أفلتت يديها وسقطت في الهوّة العميقة".[1]

(1) القاسمي،2023، ص26.

ففي لحظة مشحونة بالتوتّر والسكينة القاتلة، تتقدّم مريم بنت حمد ود غانم نحو "طوي الخطم" كما لو كانت تسير في مصير غامض مكتوب سلفًا. الجو مسكون بصمت الظهيرة، وقد خفتت أصوات الناس، ولم يتبقَّ سوى الوجع الذي يسحب جسدها الثقيل إلى حافّة البئر. في هذه اللحظة، تتردّد داخلها عبارة واحدة لا نسمعها إلا كما تسمعها هي "تعالي تعالي" هذا التكرار لا يصدر عن أحد، ولا يُنسب إلى كائن محدّد، بل يأتي كهمس غائر من الأعماق، وكأن الأرض تناديها، أو كأن نداءً من مكانٍ غير مرئي يجذبها نحو مصيرها المجهول.

يتكرّر اللفظ "تعالي "مرتين، ليُحدِث أثرًا إيقاعيًا خاصًا في أذن الشخصية والقارئ معًا. غير أن هذا التكرار لا يهدف إلى توكيد النداء فقط، بل يؤدي وظيفة شعورية، تجعله أقرب إلى نداء غيبي أو استدعاء رمزي للموت؛ فـ"تعالي" لا تعني هنا المجيء إلى شخص منتظِر، بل العبور نحو الغياب، الاستسلام لنداء لا يبوح بهويته، ولا يفسّر مراده، مما يزيد من غموض المشهد ويمنحه توترًا سرديًا داخليًا. الكلمة المكرّرة تصبح هنا بوابة لغوية إلى مصيرٍ لا يُكشف، وتؤدّي وظيفة سردية تتجاوز الإحالة، لتصبح بمثابة علامة جمالية على الفقد والغياب.

وعلى مستوى التماسك المعجمي، فإنه رغم تصنيف هذا التكرار باعتباره من النوع الأول (إعادة عنصر معجمي)، إذ أن كلمة "تعالي" تتكرر بوظيفة لغوية ثابتة، إلا أنه ينبع من داخل اللاوعي؛ لذا يُمكن إدراج هذا التكرار ضمن التكرار الرمزي أو الإيحائي، حيث تستعمل الكلمة لا لتحقيق الربط السردي، بل لخلق أثر داخلي نفسي وعجائبي[1]، ولتنفيذ بنية رمزية تُسهم في دفع الحبكة نحو الذروة.

(1) مرتاض، 1998.

والمفارقة الجمالية هنا أن مريم لا تستجيب لتكرار صادر عن الخارج، بل تُجذَب من داخلها إلى صدى الكلمة، كأنما تردّدها ذاتُها المجهدة المتعبة. هذه الثنائية بين السامع والناطق، بين الداخل والخارج، بين الصوت والمصير، تُضفي على التكرار صبغةً ميتافيزيقية، وتحوّل الكلمة البسيطة "تعالي" إلى عتبة نصيّة تفصل بين الحياة والموت، بين سطح العالم السردي وقعر البئر الذي ستسقط فيه مريم.

إن هذا الاستخدام للتكرار يذكّرنا ببنية "النداء غير المجاب عليه" في الأدب الأسطوري، حيث ينادي الغيب الإنسان إلى فنائه، لا بوصفه موتًا عدميًا، بل كعبور غامض إلى قدرٍ مكتوب لا يُقاوَم. والتكرار هنا يُقنِع الشخصية بالمضيّ، لا لأنه منطقي، بل لأنه يتسلل إلى الذات كنغمة لا تُردّ. وهو بهذا المعنى يصنع تماسكًا بنيويًا داخليًا، لا عبر الإحالة المرجعية، بل عبر تكثيف الشعور بالمصير، وجعل اللغة نفسها تشارك في صنع هذا المصير من خلال إيقاعها وتكرارها.

وهكذا يتجاوز تكرار "تعالي" في هذا المشهد حدود اللغة الوظيفية أو الحوارية، ويتحوّل إلى لغة للنداء الماورائي، إلى كلمة مشبعة بالموت والانقياد الصامت. وتصبح الكلمة المكرّرة هنا بمثابة نص سردي مصغّر يُوجِز لحظة الانهيار والخسارة، ويُضفي على فعل السقوط بعدًا شعوريا [1]، يجعل من مريم لا ضحيةً عابرة، بل رمزًا أنثويًا للانجذاب الغامض نحو العمق والغياب.

تُعدّ بنية "النداء غير المجاب عليه" من أبرز الآليات الأسلوبية التي تلجأ إليها الرواية الأسطورية لتوليد التوتر السردي والغموض الرمزي، حيث يُسمع نداء يتكرّر دون أن يُجاب عليه بصورة كلامية مباشرة، ويؤدي إلى تحول داخلي في الشخصية. هذا النمط يتجاوز وظيفة التكرار

[1] علام، 2022.

العادية، ليتحوّل إلى أداة لاستدعاء المصير. ويمكنا أن نضيفه كمصطلح ينتمي لمفاهيم نقد الأدب العجائبي، مطلقين عليه مصطلح: النداء الخفي.

يتجاوز مفهوم "النداء الخفي" كونه خطابًا موجّهًا من شخصية أدبية إلى جهة غير مستجيبة، ليتحول إلى بنية سردية تؤطر انبثاق الحدث العجائبي ذاته. هذا النداء لا يتحدد بلفظ صريح أو نداء مباشر، بل يتجلى بوصفه صدى غامضًا يتخلل فضاء النص، أشبه بنبوءة أو همس داخلي، يربك قوانين السرد الواقعي ويهيّئ لظهور الخارق؛ ولذلك، لا ينفصل هذا النداء عن منطق الحكي العجائبي، بل يُعد لحظة تأسيسية ضمن بنيته التكوينية.

قدمت سناء الجمالي[1] قراءة نقدية لرواية عمانية: "لا يُذكرون في مجاز"، فوجدت أن النص يتخلله ما يمكن وصفه بنداءات داخلية تتراءى في مفاصل حاسمة من السرد، ولا يتلقى القارئ أو الشخصيات أي استجابة واضحة لها. فهناك لحظات تفجُّر سردي يأتي فيها الحدث العجائبي كاختفاء مريم كمحصّلة نداء غير مرئي، ينبعث من هامش النص أو من وعي الشخصية المضطرب، وهذه "الأصوات" التي لا يُعرف مصدرها، مما يجعل الحدث العجائبي نفسه امتدادًا لاستدعاء داخلي مجهول المصدر.

إن حضور هذا النداء داخل النصوص العجائبية، لا يُفهم إلا في ضوء التداخل بين الأسطورة والتجربة السردية. كما تشير غيبوب[2] في دراستها عن المتعالي الأسطوري، فإن النصوص السردية المعاصرة "ترتفع بالحدث إلى مستوى البنية الأسطورية دون اللجوء إلى التيمة التقليدية للأسطورة"، هذا يعني أن كثيرًا من التحولات العجائبية في السرد لا تُبنى على أساس

(1) الجمالي، سناء بنت الطاهر، والسلطاني، إيمان مطر مهدي: الميثولوجيا وثقافة الهامش في رواية لا يُذكرون في مجاز لـ هدى أحمد . مجلة آداب الكوفة، مج. 16، ع. 62، 2024، ص46–75. جامعة الكوفة، .https://search.mandumah.com/Record/1529631
(2) **غيبوب، باية:** الرواية والمتعالي الأسطوري ، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، ع. 32، 2015، ص9–26. مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، .https://search.mandumah.com/Record/653058

استجابة لطلب أو دعوة محددة، بل على العكس، تتكون كردّ وجودي على فراغ ما، أو نداء مبهم لا يُعرف كيف يُستجاب له. هنا يكمن مفهوم النداء الخفي؛ فالحدث العجائبي لا يُستدعى لأنه مرغوب، بل لأنه يُفرض كجواب على نداء خفي مجهول المصدر لم يكن له صوت عالٍ.

يتوافق هذا الطرح مع ما تقترحه صالحي[1] وعشور في قراءتهما لرواية هابيل، حيث تُفهم "التمزقات النفسية للبطل في المنفى" على أنها نتاج تراكم أصوات أسطورية غامضة، تشكّل حضورًا داخليًا مشوّشًا دون مرجع واضح. فبطل الرواية، الذي يتماهى تارة مع مجنون ليلى وتارة مع السندباد أو فايتون، يبدو وكأنه يتلقى نداءات رمزية عبر الأسطورة، لكنه لا يعرف كيف يُجيب عنها، ولا ما إذا كان مطلوبًا منه أصلاً أن يجيب. في هذا السياق، يصبح التمزق والشرود العجائبيان هما الشكل السردي لعدم تلقي إجابة – أي أن العجائبي هو ذاته أثر نداء خفي.

أما من زاوية نقدية تأويلية، فتقدم سارة إيمان حسين[2] مقاربة مقنعة في دراستها للتأويل الأسطوري، حيث ترى أن الاستدعاء غير المفسَّر للأساطير داخل بعض الروايات ليس لتأكيد حضورها التفسيري، بل لفضح الصمت التأويلي الذي يواجه به الواقع المعاصر تلك الأساطير؛ فالنتيجة أن الحدث العجائبي حينئذٍ لا يجيب عن شيء، بل يُطرح هو نفسه كسؤال. وهذا يعزز من فهم "النداء غير المجاب عليه" بوصفه ليس فقط صرخة داخل النص، بل بنية تُنتج العجائبي ذاته كحالة من اللاجواب.

(1) صالحي، آمال، وعشور، إسماعيل: جمالية التوظيف الأسطوري في رواية هابيل لمحمد ديب، مجلة قراءات، مج. 16، ع. 1، 2024، ص191–208، جامعة محمد خيضر بسكرة، https://search.mandumah.com/Record/1538583.

(2) حسين، سارة إيمان سيد: ارتدادات التأويل الأسطوري: الأسطورة والتأويل، حوليات آداب عين شمس، مجلد 44، 2016، ص. 55–64، جامعة عين شمس، كلية الآداب، مسترجع من http://search.mandumah.com/Record/955672.

ومن خلال تتبع التحليل الرمزي في دراسة عبد الله الشاهر حول وظائف الرمز الأسطوري[1] يمكن استنتاج أن الأسطورة حين تحضر بوصفها مرجعية داخل السرد، فإنها لا توفّر مفتاحًا تفسيرًا جاهزًا، بل تحضر كقوة غامضة تُزعزع الواقع وتُدخل عليه عنصرًا خياليًا غير قابل للسيطرة. وفي تلك اللحظة، يكون النداء غير المجاب عليه هو الآلية التي تنتج المتعالي الأسطوري دون وعد بالخلاص، أو إجابة على الأسئلة الكامنة في قلب النص.

إن ربط العجائبي بالنداء الخفي يسمح بإعادة فهم الحدث السردي لا كاستجابة منطقية، بل كفجوة تتسرب منها الأسطورة إلى جسد الحكاية. وتلك الفجوة، بدورها، لا تنغلق إلا بنهاية مفتوحة أو بسقوط البطل في هذيان داخلي كما في مصير هابيل، أو التحوّل المصيري لمريم التي أصبحت مهددة بالغرق، نتيجة تبعيّتها لنداء غامض لا نعرف هل هو صوت خارجي أم صدى دواخلها المفككة. فـ"الأحداث تتصاعد، وتزداد حدة التوتر في النص مع زيادة النفس العجائبي، وكلما ازداد هذا النفس ازداد تردد القارئ وازدادت حيرته ودهشته، فهو لا يدرك حقيقة ما يقرأ هل هو خيال أم حقيقة؟ أهو واقع أم هو خارج حدود المألوف؟"[2] مما يصاعد تأزم الأحداث السردية.

هكذا يمكن القول إن "النداء الخفي" يعمل كبنية سردية تولّد العجائبي، لا بوصفه ردة فعل أو جزاء سرديًا، بل كأثر اهتزازي لما لا يمكن تفسيره. فالنداء لا يُسمع تمامًا، ولا يُردّ عليه، ولكن النص يُعاد تشكيله حول صمته.

(1) الشاهر، عبد الله: وظائف الرمز الأسطوري، الموقف الأدبي، مج. 44، ع. 532، 2015، ص39–42. اتحاد الكتّاب العرب، https://search.mandumah.com/Record/674996.

(2) السادة، مي: السرد العجائبي في الرواية الخليجية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2014، ص 78.

المبحث الثاني: التضام

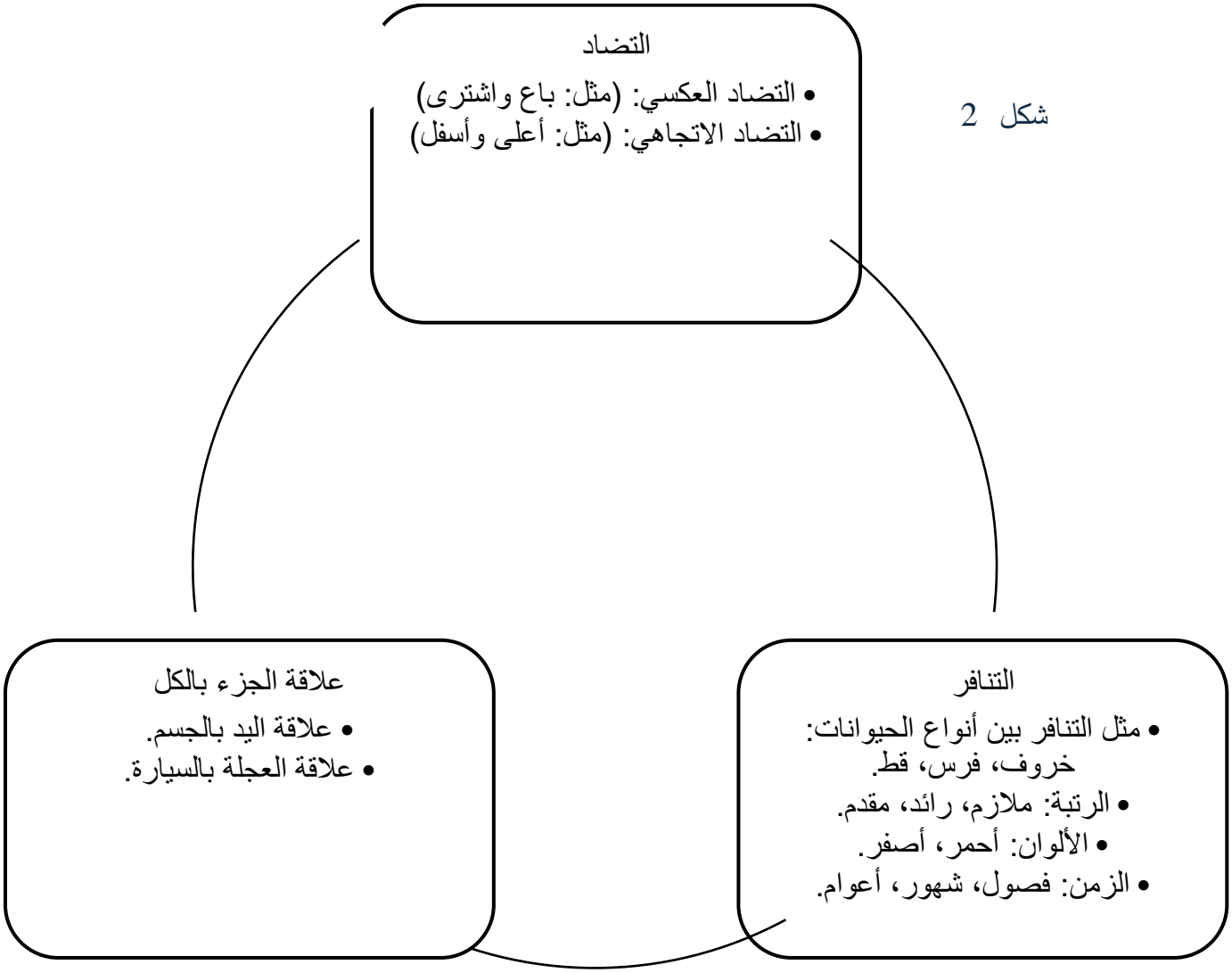
يُعــدّ التضــام المعجمــي أحــد المفــاتيح المركزيــة فــي تحليــل الخطــاب، خصوصًــا فــي النصــوص الأدبيــة، حيــث تتجــاوز وظيفتــه حــدود التــرابط اللغــوي لتؤســس شــبكة دلاليــة متكاملــة تحكــم منطــق الــنص وتشــكّل خيوطــه الرمزيــة. وتكتســب هــذه الظــاهرة بعــدًا جماليًّــا ونفســيًا حــين تتجسّــد فــي ســياق ســردي تتــداخل فيه مشاعر الفقد، والانتظار، والانتماء إلى الأرض.

يقصــد بالتضــام لغويــا وفــق مــا جــاء فــي معجــم العــين: الضَــمُّ: ضــمك الشــيء إلــى الشــيء، وضــامَمْتُ فلانــاً أي قُمــتُ معــه فــي أمــرٍ واحــد. والضِّــمامُ :كــلُّ شــيءٍ يُضَــمُّ بــه شــيءٌ إلــى شــيءٍ[1]. وجــاء فــي لســان العــرب: ضــمم :الضَّــمُّ: ضَــمُّكَ الشــيءَ إِلَــى الشَّــيْءِ، وَقِيــلَ :قَــبْضُ الشَّــيْءِ إِلَــى الشَّــيْءِ، وضَــمَّه إِلَيْــهِ يَضُــمُّه ضَــمّاً فانضــمَّ وتَضــامَّ .تَقُــولُ :ضَــمَمْتُ هَــذَا إِلَــى هَــذَا، فأَنــا ضامٌّ وَهُوَ مَضْموم.[2]

ويصــطلح فــي (التضــام) أنــه "تــوارد زوج مــن الكلمــات بالفعــل أو بــالقوة نظــرا لارتباطهــا بحكــم هــذه العلاقــة أو تلــك"[3]، وينقســم إلــى ثلاثــة أنــواع[4] وفــق الشكل رقم 1:

(1) الفراهيدي، أحمد. ج.7، ص16.
(2) ابن منظور، ج12، ص٣٥٧.
(3) خطابي، 1991. ص 25.
(4) عفيفي، أحمد، 2001، ص113.

شكل رقم13: أنواع التضام:



يروم هذا المبحث الوقوف على مواضع التضام في الرواية، كاشفا دلالات التضام وأنماطه وأثره الجمالي والفلسفي، عبر رصد أنواعه الثلاثة: التضاد، التنافر، وعلاقة الجزء بالكل. وفق الملحق المرفق بعنوان: التضام في رواية تغريبة القافر الذي يستعرض مواضع التضام في الرواية بأنواعه المختلفة صفحة 239، مستكشفين الدلالات التي حملتها.

يبرز التضاد بصورة واضحة في الرواية ليرسم لنا ألوانا مختلفة من الثنائيات المتصارعة في الرواية: ثنائية الحياة والموت والتي تتجلى في المشهد التأسيسي للرواية. فالتضاد في عبارة "في

بطنها حياة"[1]، التي تصف جثة الغريقة مريم، ليس مجرد مقابلة بلاغية، بل هو المفارقة المركزية التي ستولد منها الحكاية بأكملها. هذا التضاد يؤسس لهوية "سالم" كشخصية ولدت من رحم الموت، وهو ما يتم تكريسه وتأكيده بالتكرار الإيقاعي لعبارة "يُخرج الحي من الميت".

ثنائية الخصب والجفاف والتي تمثل الصراع بين الماء والعطش، والرخاء والمحل الذي يعد المحرك الأساسي للسرد. ويعمل التضاد على تجسيد هذا الصراع لغوياً. فالمفارقة بين "أوج الصيف" والشعور بـ"شدة البرد" أثناء دفن مريم تمنح المطر بعداً خارقاً، وكأن الطبيعة نفسها تشارك في الحدث بطريقة استثنائية. ولاحقاً، يصبح الانتقال من "الخصب الطويل" إلى الإحساس بـ"العطش" نقطة تحول كارثية، حيث يجسد التضاد التدهور المفاجئ الذي أصاب القرية، ناقلاً إياها من الفرح إلى الألم.

ثنائية الظاهر والباطن التي تتجلى في شخصية "سالم" وقدرته الفريدة. فالتضاد بين "الوادي القاحل" و"الغافة متشعبة الجذور"[2] يهيئ المسرح لكشف سالم عن حياة باطنية (الماء) في قلب أرض ميتة ظاهرياً. وتأتي حركة جسده "ينكس رأسه حتى تلامس أذنه الأرض" لتكون أول تجسيد مادي لهذه العلاقة بين الظاهر (الأرض الصماء) والباطن (الصوت الخفي). وعندما "يغمض عينيه وينفصل عن الضجيج"، فإنه يستخدم التضاد بين عزل الحواس الظاهرة وتفعيل الحاسة الباطنية كطقس ضروري للكشف.

ثنائية الفرد والجماعة التي تعكس التضاد أيضاً وترسم حالة العزلة والاغتراب التي تعيشها الشخصيات الاستثنائية. فآسيا تعيش "الوحدة...في قرية ضاجة بالبشر"[3]، وهو تضاد يكشف عن عزلتها النفسية العميقة التي لا تنفيها الكثرة العددية. وتتجلى هذه العزلة في أقصى صورها مع

(1) القاسمي، 2023، ص13.
(2) المرجع نفسه، ص68.
(3) المرجع نفسه، ص48.

كاذبة التي صارت النساء "يهربن من طريقها، يتجاهلنها ويغيرن مسارهن"[1]، حيث يعمل تضام الأفعال على تكثيف حالة النبذ الجماعي. ويصل هذا الصراع إلى ذروته في قول الوعري: "ما بيني وبين الناس شيء"، الذي يؤسس لقطيعة وجودية بين الفرد والجماعة.

تتعمق العلاقة بين التضاد وبنية الصراع في النص، حينما يُشكّل التضاد في الرواية نواةً دلالية أساسية [2]تعكس عمق التوتر النفسي لدى الشخصيتين الرئيسيتين: "نصرا" و"سالم". ففي الفصل الحادي عشر، تظهر المفارقات بوضوح بين "الفراغ" و"خيال الحبيب"، بين "حرارة حضوره" و"برودة موته المفترض". هذه الصياغات المضادة لا تعمل فقط على تأزيم الشعور، بل تعكس أيضًا مأزقًا وجوديًا: الانشداد نحو الأمل من جهة، والإذعان للغياب من جهة أخرى. وفي المقابل، تُجسّد الرواية صراعًا فيزيائيًا وجوديًا مع الطبيعة، يتمثل في محاولة سالم الخروج من جوف الفلج عبر التضاد بين "العتمة والنور"، "الضيق والانفتاح"، "الغضب والانهيار". فالتضاد هنا ليس فقط تلوينًا لغويًا، بل تمثيل درامي لصراع الذات مع قدرها.

إلى جانب التضاد ذي الوظيفة الدرامية، تبرز أنماط التضام الأخرى (علاقة الجزء بالكل، والتنافر) أداة أساسية لبناء عالم روائي مادي وملموس، يشعر القارئ بالانغماس في تفاصيله الحسية.

ويظهر ذلك في عدة مواضع منها تشكيل الجسد؛ فالرواية تُقدم الشخصيات أجسادًا متفاعلة مع محيطها. فالتضام بين "شعر منكوش ولحية كثة" [3]يبني صورة الوعري البصرية المتماسكة. وعندما "ابتلت الرؤوس وخضّل المطر اللحى[4]"، فإن علاقة التنافر لا تصف المشهد فحسب، بل

(1) المرجع نفسه، ص 74.
(2) علام، 2022.
(3) القاسمي، 2023، ص83.
(4) المرجع نفسه، ص30.

تجعل القارئ شريكاً في التجربة الجسدية للشخصيات تحت المطر، مما يعزز من واقعية المشهد وقوته التأثيرية.

تُستخدم علاقات التضام في الرواية لبناء جغرافية متسقة للقرية وبيئتها. فالتضام بين "البيوت والحيشان "يرسم خريطة مكانية لانتشار الخبر. وعندما تمتلئ "الوديان والشعاب"، فإن هذا التضام الشمولي يجسد عودة الخصب إلى كل أرجاء المكان. كما أن ذكر "أشجار السدر والسمر" معاً لا يأتي اعتباطاً، بل يبني صورة بيئية دقيقة ومتماسكة، ويضفي على المكان طابع الأصالة والواقعية.

يؤدي التنافر دورا مهما في تمثيل التنوّع الثقافي والمعرفي، فتتجلى دلالة "التنافر" في الرواية من خلال التعدد النوعي داخل الحقول الدلالية (مثل الحيوانات، الألوان، الأفلاج). هذا التنافر لا يُقصَد به الفوضى، بل هو انعكاس لثراء العالم الروائي وتعدّد رمزياته. ففي حديث نصرا عن الأغنام ومنتجاتها "لحمها وحليبها وسمنها"[1]، تظهر بنية ذهنية تصنيفية تستعيد من خلالها العالم القروي القائم على المعايشة مع التنوع الطبيعي. بالإضافة إلى ذلك فتقديم أسماء أفلاج متعددة (النوّاح، العفريت، الشللي، البير، البحري، المطوّع، النهّام، الجوبي)[2]، يحوّل التنافر إلى سجل أسطوري يعيد رسم الجغرافيا بوصفها حيّزًا روحيًا وتاريخيًا في آن واحد. وهكذا يتحوّل التنافر من تمايز لغوي إلى ذاكرة جمعية تتنفس عبر الكلمات.

تكشف العلاقة بين الجزء والكل عن رؤية فلسفية راسخة في النص تحول الألفاظ من التجزئة إلى التماهي؛ حيث تتعلّق بفهم الذات ضمن محيطها الأكبر؛ فـ"الخيط" عند نصرا ليس مجرد مادة للغزل، بل مسار زمني وجسدي وروحي يحمل اسم "السمدي" أو "العفريت"، ويُغزل بأمل

(1) القاسمي، 2023، ص203.
(2) المرجع نفسه، ص214.

اللقاء. الجسد نفسه يتحوّل إلى خريطة تضامّية، حيث الأصبع، والكتف، واليد، والعين، كلها تُذكر في علاقتها الكلية بـ"سالم" أو بـ"الصخرة" التي تُطرق بالمسمار. إنَّ كل جزءٍ يوحي بكلٍّ مغيَّب، غائب، مأمول، أو مفقود؛ فالجزء يُعاد توظيفه لتجسيد الثبات في عالم متغيّر، وكأن الرواية تقول: الكلّ المفقود يُستدعى بذكر الأجزاء.

أثر التضام في تشكيل الزمن السردي:

يوظَّف التضام في النص كأداة لإعادة تشكيل الزمن، لا وفق منطق خطيّ زمني تقليدي، بل وفق زمن داخلي[1] دائري .الغزل عند نصرا ليس فعلاً يوميًا، بل طقس زمنيّ مقاوم للنسيان، يربطها بحبيب غائب ويُحوّل انتظارها إلى زمن غزلي رمزي. أما عند سالم، فعملية الحفر بالمسمار وإعادة الطرق على الصخر تتحوّل إلى طقس نَحْت وجودي، حيث كلّ ضربة تفتح نافذة على الماضي والمستقبل، وتعيد الزمن من سجن الماء إلى فضاء الأمل.

يُقدّم التضام في الرواية بنية لغوية ذات أبعاد دلالية وجمالية عميقة، تتجاوز التماسك النصي إلى تأسيس عالم رمزيّ قائم على الثنائية، والتوتر، والانتظار. ويتجلّى التضام –بأنواعه الثلاثة– كأداة لكشف المعيش، وخلق التماهي، وإعادة بناء الحاضر الغائب. وبهذا المعنى، يمكن القول إن التضام في هذه الرواية ليس مجرد استراتيجية لغوية بل فلسفة سردية للذاكرة والمقاومة.

دور التضام في إبراز جماليات السرد الروائي

يتحوّل التضام إلى عنصر بنيوي فاعل يُعيد تشكيل التجربة السردية من الداخل، فيعيد للقارئ إدراكه لمفهوم الزمن، والمكان، والذات، والحكي نفسه. إن علاقة الكلمات ببعضها – من

[1] منصوري، مصطفى: الزمن في سردية جيرار جينات، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج 2، ع 1، 2 حزيران 2003، صص. 76–84.

حيث التضاد، التنافر، والتراتب بين الجزء والكل – لا تنشئ فقط ترابطًا دلاليًا، بل تنتج حركية سردية تُسهم في بناء الجمالية العامة للنص.

فاللغة في "تغريبة القافر" لا تُساق بوصفها أداة سرد، بل بوصفها كينونة تشارك في تشكيل الحدث وتحوّله إلى رمز. وعبر العلاقات التضامية المختلفة، يعيد السارد تشكيل ما يشبه الخريطة النفسية للمكان والشخصيات[1]، متوسّلًا بذلك بنية لغوية تتّسم بكثافة المجاز، وتفاعل الصور، وتراكب الأصوات.

لنأخذ على سبيل المثال نمط التضاد العكسي، وهو النمط الأكثر هيمنة على الفصول المتأخرة من الرواية. فالمفارقة التي تنشأ بين "الظل" و"الفراغ"، أو بين "البرودة" و"نبض الحياة"، لا تنتمي إلى مستوى السرد الظاهري فحسب، بل تنبئ عن أزمة وجودية كامنة في النسيج السردي. إن شخصية نصرا، التي تعيش على أمل عودة زوجها، لا تتنقّل بين مشاهد الحضور والغياب بوصفها واقعة، بل بوصفها شبكة من العلامات المتضادة التي تغذّي الحنين وتشكّل توتر السرد. هكذا يتحوّل الانتظار إلى نوع من التأرجح بين الضدين، ويغدو التضاد أسلوبًا نفسيًّا في التعبير عن التمزّق الداخلي.

ويتكرّس هذا التمزّق أكثر عندما تستخدم الرواية التضاد في سياقات المكان والحركة، مثل تعارض "حبس الأنفاس" مع "السباحة عكس التيار". فهنا يتقاطع الجسد المقهور مع التيار المائي، فيرسم الكاتب عبر التضاد صورةً درامية للصراع بين العزيمة والقدر، بين الرغبة في النجاة والخوف من الفناء. لا تكون هذه العلاقة التضادية بين فعل وسكون مجرد مقابلة، بل هي اختزال عميق

[1] حوحو، صالح: إسهام التضام في تماسك النص الشعري القديم: معلقة طرفة بن العبد نموذجا، مجلة الأثر، ع23، ديسمبر 2015، صص 219-230.

للمأزق الإنساني الذي يواجهه "القافر"، حيث يتحوّل التيار إلى استعارة عن الزمن الذي يدفع الإنسان رغمًا عنه.

أما علاقات التنافر، فتأخذ في الرواية شكلًا من أشكال تهشيم النسق الواقعي، عبر إدخال عناصر غريبة أو غير منسجمة ضمن السياق نفسه. ففي مشهد "الغريقة" الذي يتحدّث عن حادثة حصلت لمريم التي تخاف الاقتراب من البئر، أو عند ذكر "الأفلاج" بأسمائها المتعددة، لا تتكرّس الغرابة من بنية لغوية خرافية، بل من جوهر التنافر نفسه؛ فالجمع بين الأرواح والماء، أو بين الطيور والكلاب، يُنتج حقلًا دلاليًا لا يستقيم منطقيًا، لكنه يندمج جماليًا. هذا التنافر لا يبعثر الخطاب، بل يعمّق شبكة المعاني من خلال إشاعة التعدد والتغاير داخل الوحدة السردية. وهكذا، يغدو التنافر تقنية لكسر التوقعات، ولإعادة تشكيل الخيال القرائي.

وتبدو علاقة الجزء بالكل من أكثر العلاقات اتساقًا مع البنية الرمزية للرواية. فمفردات مثل "الخيط"[1] و"المسمار" و"الإصبع" لا ترد مجرد تفاصيل، بل بوصفها مداخلًا إلى الكل الغائب أو المنتظر.

فكل خيط تغزله نصرى هو خيط في نسيج زمني، وكل مسمار يثبّته القافر هو خطوة في مشروع الخلاص. هذه العلاقة لا تنتمي إلى نسق تشريحي، بل إلى نسق كوني، تُصاغ فيه الحياة بوصفها امتدادًا لصيغ جزئية. تكوّن الرواية استعارة متكاملة عن المصير في كل تفصيل لغوي، حتى يصير المغزل آلة للزمن، والمسمار رمزًا للاختراق، والخيط طريقًا إلى الماوراء.

وبالعودة إلى المعجم المستخدم، نلاحظ أن الرواية توظّف لغة مشبعة بالحمولات الحسية، ولكنها في الوقت ذاته لغة مجازية تأملية. إن الكثافة اللغوية للشواهد التضامية – سواء في وصف

(1) القاسمي، 2023، ص213.

الرائحة، أو ملمس الأشياء، أو تتابع الأفعال – تُنتج نوعًا من الإشباع الدلالي الذي يجعل من كل مفردة إمّا بوابة لحنين، أو شرخًا في اليقين. فمثلاً، المشهد الذي تصف فيه نصرا ملابس زوجها المعلّقة، يخلق إحساسًا طاغيًا بالحضور، رغم الغياب، ويصوغ علاقة التضام بين أجزاء الجسد (الإزار، الكمّة، الدشداشة[1]) والجسد نفسه الذي لا يظهر أبدًا. إنه حضور مفكك ومركّب في آن واحد، يصوغ فيه التضام فعل الإحياء السردي.

ولا يُمكن إغفال دور الصوت في تشكيل التضام النصي داخل الرواية، إذ تُبنى كثير من العلاقات على المقابلات السمعية. فبين "الهدير" و"العزلة"، أو بين "الصمت" و"الطرق"، تنشأ بنية صوتية تعكس التوتر القائم بين الداخل والخارج، بين ما يُقال وما يُخزن. إن شخصية القافر، الذي يتحوّل في خاتمة الفصل الثاني عشر إلى مجرّد ذراع تضرب الجدار، تُجسّد أقصى درجات الاندماج بين الجسد والمادة، بين الصوت والرغبة. وهنا لا يعمل التضام بوصفه علاقة لغوية فقط، بل يتحوّل إلى إيقاع درامي متصاعد، يضرب الصخرة في النص، كما تضرب المطرقة في السرد.

تُثبت رواية "تغريبة القافر" أنّ التضام النصي ليس مجرّد علاقة شكلية بين الكلمات، بل هو عمود أسلوبي محوري ينظم الإيقاع السردي، ويوحّد التجربة القرائية، ويُضفي على اللغة الروائية طابعها الفريد الذي يمزج بين الواقعي والمجازي، وبين الحسيّ والرمزيّ، وبين البسيط والعميق. وبهذا المعنى، فإن تحليل التضام النصي ليس استقصاءً لشكليات لغوية، بل هو سبرٌ للجماليات الخفيّة التي تحكم بنية النص، وتحوّله من قصة إلى كونٍ لغوي نابض بالمعنى.

(1) المرجع نفسه، ص200.

خاتمـــــــة الفصـــــــــــل:

ختاما، يؤدي التكرار بأنواعه الأربعة في رواية "تغريبة القافر" وظيفة موسيقية ودلالية. فعلى المستوى البنيوي، يكوّن سلاسل معجمية متصلة تعمل أعمدةً متماسكة تربط أجزاء النص، مما يضمن اتساقاً دلالياً قوياً. أما على المستوى الأسلوبي، فيُنشئ التكرار إلحاحا إيقاعاً يُبقي القارئ حاضرا ذهنيا مع المكونات الأساسية للصراع (الإنسان، الماء، الصخر). فيبنى بذلك عالماً أسطورياً ذا مفردات محدودة ولكنها مشحونة بدلالات عميقة، مما يجعل كل تكرار بمثابة ترسيخ وتأكيد على الحبكة الأساسية للنص.

وقد وظفت الرواية التضام النصي ضمن البنية السردية، إذ اختلطت البنية المعجمية بالبنية الرمزية، وساهمت العلاقات التضامية في بناء أفق سرديّ لا يكتفي برواية الحدث بل يتأمل في كيفية سرد هذا الحدث، متجاوزًا السرد المباشر إلى سرد كاشف عن أبعاد دلالية أخرى: فالرواية لم تكتفِ بسرد أحداث عن «القافر» و«نصرا»، بل جعلت من اللغة، والتكرار، والانتظار، وأدوات الحكي ذاتها (مثل الغزل، المسمار، المغزل، الأثر، الفلج...) مكوّنات واعية تُشير إلى ذاتها كجزء من عملية سردية تتأمل وتنتج المعنى في آنٍ معًا. إنها لا تحكي فقط عن الحب أو الغياب، بل عن كيف يُحكى هذا الحب، وكيف يُكتب الغياب.

فالسرد الذي يلتفت إلى نفسه بوصفه حكاية تُبنى وتُصاغ وتُعاد مساءلتها، ويتجاوز الحضور إلى استحضار الغائب، ويتجاوز الواقع إلى خلق حيواتٍ كاملةٍ من خلال اللغة. بهذا، تكون الرواية قد نجحت في ترسيخ التضام بوصفه جمالية كبرى، لا وسيلةً سردية فقط، بل أسلوبًا في التفكير، وشكلًا في التأمل، وأساسًا في بناء العالم الروائي داخل النص.

الفصـــــــل الثالث:

الأثر الجمالي للاتساق النصي في رواية "تغريبة القافر"

المبحث الأول: دور الاتساق النحوي والمعجمي في تحقيق الجمالية النصية

المبحث الثاني: دور الاتساق النحوي والمعجمي في بناء صورة الأنا الغريب

مقدمـــــــــة الفصـــــــل:

يُعَــدّ الاتســـاق النصـــي مـــن المفـــاهيم المركزيـــة فـــي الدراســـات اللســـانية الحديثـــة، لمـــا لـــه مـــن دور جـــوهري فـــي الكشـــف عـــن طبيعـــة الـــنص بوصـــفه بنيـــة دلاليـــة متماســـكة تتجـــاوز حـــدود الجملـــة إلـــى فضـــاء الخطـــاب بكـــل مكوناتـــه. فقـــد انتقـــل اهتمـــام الـــدرس اللغـــوي مـــن التركيـــز علـــى الجملـــة كوحـــدة نحويـــة إلـــى الاهتمـــام بـــالنص كوحـــدة اتصـــالية ودلاليـــة كبـــرى، تقـــوم علـــى مبـــدأ التـــرابط بـــين عناصـــرها المكونـــة مـــن جمـــل وعبـــارات وألفـــاظ ومقـــاطع، تـــرتبط فيمـــا بينهـــا بعلاقـــات نحويـــة ومعجميـــة تضـــمن للـــنص تماســـكه وانســـجامه. ومـــن هنـــا بـــرز الاتســـاق بمســـتوييه النحـــوي والمعجمـــي بوصـــفه أحـــد أهـــم المعـــايير التـــي تمـــنح النص شرعيته النصية وقدرته على التواصل والإيحاء والجمال الفني.

فـــالنوع النحـــوي مـــن الاتســـاق يخـــتص بتـــرابط المكونـــات التركيبيـــة داخـــل الـــنص، وذلـــك مـــن خـــلال وســـائل متعـــددة كالإحالـــة والـــربط والحـــذف والاســـتبدال وغيرهـــا مـــن الأدوات التـــي تُســـهم فـــي بنـــاء شـــبكة العلاقـــات الشـــكلية والدلاليـــة بـــين الجمـــل، ممـــا يُحـــدث انتظامـــاً فـــي البنـــاء الخطـــابي ويمنـــع تفكـــك أجزائـــه. أمـــا الاتســـاق المعجمـــي فيتجلّـــى فـــي العلاقـــات القائمـــة بـــين المفـــردات مـــن خـــلال التكـــرار والتـــرادف والتضـــاد والتضـــمين الـــدلالي والمجـــالات المعجميـــة المشـــتركة، وهـــو مـــا يمـــنح الـــنص طابعـــاً مـــن الوحـــدة المعنويـــة والتـــرابط الـــدلالي الـــذي يُعـــزّز الانسجام ويُظهر البنية الرمزية الكامنة فيه.

ويُنظَـــر إلـــى هـــذين المســـتويين، النحـــوي والمعجمـــي، علـــى أنهمـــا ركيزتـــان متكاملتـــان فـــي تحقيـــق الجماليـــة النصـــية؛ فالنظـــام النحـــوي يُضـــفي علـــى الـــنص نظامـــاً شـــكلياً منســـجماً يُبـــرز علاقاتـــه الداخليـــة، بينمـــا يمنحـــه التـــرابط المعجمـــي بعـــداً دلاليـــاً متجـــدداً يجعـــل الـــنص ينـــبض بالحيـــاة والإيحـــاء ويكشـــف عـــن الحـــس الجمـــالي الكـــامن فـــي اللغـــة ذاتهـــا. ومـــن خـــلال هـــذا التفاعـــل العميـــق بـــين البنيـــة النحويـــة والدلاليـــة يتحقـــق الاتســـاق الـــذي يُعـــدّ مـــن أبـــرز مقـــاييس جماليـــة الخطـــاب، إذ يجعـــل المتلقـــي يعـــيش تجربـــة لغويـــة تُـــزاوج بـــين الدقـــة المنطقيـــة وجمـــال التعبيـــر الفني.

ومـــن ثـــمّ، فـــإن دراســـة الاتســـاق النصـــي لا تقتصـــر علـــى تحليـــل علاقـــات التـــرابط فـــي مســـتوياتها الشـــكلية، بـــل تمتـــد لتشـــمل الكشـــف عـــن البنيـــة الجماليـــة للـــنص بوصـــفها نتاجـــاً لتفاعـــلٍ خـــلاقٍ بـــين اللغـــة والمعنـــى، وبـــين النظـــام والبنـــاء الفنـــي. وهـــذا مـــا يبـــرّر الاهتمـــام المتزايـــد مـــن قبـــل اللســـانيين والنقـــاد المعاصـــرين بتحديـــد مظـــاهر الاتســـاق وعناصـــره وآثـــاره فـــي إنتـــاج المعنـــى وفـــي تشـــكيل الجمـــال النصـــي الـــذي يُميّـــز النصـــوص الأدبيـــة الرفيعـــة عـــن غيرهـــا مـــن الخطابـــات، وهـــذا سيكون مرتكز هذا الفصل.

المبحث الأول: دور الاتساق النحوي والمعجمي في تحقيق الجمالية النصية:

الإحالة الضميرية وتشكيل شخصية القافر:

تبدأ رحلة سالم الإحالية وهو مجرد كائن غير مسمى، يُعرّف بالكامل من خلال علاقته بأمه مريم. في البداية، هو مجرد امتداد لها، يُشار إليه باسم عام: "في بطنها حياة.. في بطنها حياة"[1] ثم ملكية: "جنينها"، وهو لا يزال في رحمها الميت. حتى بعد ولادته، يظل معرفاً من خلال الآخرين، فعندما يسأل عبد الله بن جميل عنه، تقول له كاذية: "ولدك"[2]. في هذه المراحل المبكرة، لا يمتلك سالم هوية مستقلة، بل هو موضوع في علاقة تبعية مع أمه ثم مع أبيه.

بعد ذلك، يكتسب هوية أكثر استقلالية عندما يُشار إليه بـ الطفل أو المولود، ثم تمنحه كاذية اسماً: "اسمه سالم". هذه اللحظة تمثل ولادة لغوية له، حيث يصبح له اسم خاص به. ولكن هذه الهوية الفردية سرعان ما تتعرض لهجوم من قبل الوعي الجمعي للقرية. فيعيد المجتمع تسميته وربطه بالمأساة الأصلية، فيصبح "ود الغريقة"[3] (ابن الغريقة). هذا اللقب الجديد يلغي اسمه الفردي ويعيده إلى حالة التبعية، لكن هذه المرة ليس لأمه كشخص، بل لمأساتها التي أصبحت وصمة تلاحقه.

تكتمل رحلته الإحالية عندما يكتسب لقبه النهائي، "القافر"[4]. هذا اللقب، على عكس "ود الغريقة"، لا يفرضه المجتمع عليه بوصفه وصمة، بل يكتسبه من خلال قدرته الفريدة على اقتفاء أثر الماء. إنه

(1) القاسمي، 2023، ص13.
(2) المرجع نفسه، ص40.
(3) المرجع نفسه، ص80.
(4) المرجع نفسه، ص122.

اسم يدل على الفعل والقدرة، ويمثل تحول سالم من كائن سلبي تُفرض عليه الأسماء إلى فاعل يكتسب هويته من خلال مهارته.

إن تتبع هذه السلسلة من المحيلات (جنينها ← ولدك ← سالم ← ود الغريقة ← القافر) يكشف عن أن هوية سالم هي نتاج لغوي، تتشكل وتتغير في بوتقة اللغة الجماعية. فهو نادراً ما يقوم بتسمية نفسه؛ الآخرون هم من يمنحونه هويته. الضمير الذي يشير إليه يحمل في كل مرحلة دلالات مرتبطة بالاسم الذي يحل محله. فعندما يشير هو إلى "ود الغريقة"، فإنه يحمل معه ظلال الشك والخوف. وعندما يشير إلى "القافر"، فإنه يحمل دلالات القوة الغامضة والأمل. رحلة سالم هي صراع لإعادة تعريف المرجع الذي يشير إليه، والانتقال من كونه موضوعاً للتسمية الجماعية الساخرة إلى فاعل اسمه مرادف للقوة.

خلاصةً، إن الضمائر المتصلة لا تُبقي السرد متماسكًا فقط، بل تمنحه نبضه الداخلي، وانكساره، وتحوله؛ فهي ليست أدوات ثانوية، بل أعمدة خفية تنهض عليها بنية الرواية كلها، وتمنحها جوّها الغرائبي النفسي المميز، حيث اللغة، قبل الحدث، هي التي تخلق الرعب، وتُشرّع الدهشة، وتمنح الموت لغته الكاملة.

الأثر الدلالي للإحالة الإشارية:

يمثل الحضور الطاغي لاسم الإشارة "ذلك" و"تلك" أداة أسلوبية مركزية لتأسيس مسافة زمنية ونفسية بين السارد والقارئ وبين الأحداث المروية. لا تجري أحداث الرواية في حاضر مستمر، بل تُستعاد عبر فعل الذاكرة. "ذلك" هي الأداة النحوية المثلى لهذا الاستدعاء الذي يتم عن بعد؛ فعندما يتناول السرد المأساة التأسيسية لغرق والد القافر وغياب سالم ابنه من بعده، فإنه لا يشير إليها باعتبارها حدثاً آنياً، بل ككتلة من الماضي المؤلم والمكتمل، وذلك عبر صيغ مثل "ذلك

الوادي"[1] أو "ذلك اليوم المشؤوم"[2]. هذه الإشارة لا تربط أجزاء النص فحسب، بل تغلف الحدث بهالة من الانقضاء والحتمية، وتضعه في إطار الذاكرة لا المعايشة. وبذلك، يتحول السرد إلى شهادة ورثاء، وتتحول اللغة إلى وعاء للحسرة التي تفصل الشخصيات عن ماضيهم الذي لا يمكن تغييره، مما يعمق الشعور بالمصيرية والاغتراب عن زمن كان يمكن أن يكون مختلفاً.

إذا كانت "ذلك" تؤسس للمسافة الزمنية، فإن الظرف "هناك" يقوم بهندسة الفضاء الروائي على محور الأمل والسراب. تتكرر "هناك" بشكل لافت في سياق رحلة البحث عن الماء، وهي لا تعمل كإحداثية جغرافية دقيقة بقدر ما تعمل كرمز للوعد والغاية المنشودة. إنها تمثل الأفق الذي تتجه إليه الشخصيات، وهو أفق غائب ومجهول تارة، وأفق حاضر وزاخر بالأمل تارة أخرى. هذا الاستخدام المكثف يحول الفضاء الصحراوي في الرواية من مجرد مكان إلى حالة وجودية من السعي خلف المجهول. وتكمن المفارقة الدرامية في أن "هناك" غالباً ما تقود إلى الخيبة. فالوصول إلى المكان الذي كان "هناك" يكشف عن فراغه، ليتحول الأمل إلى سراب.

ففي المشهد الافتتاحي للرواية، يستخدم الراوي كلمة "هناك" ليحدد بدقة مكان وجود الجثة في قاع البئر، مما يخلق بؤرة مكانية للحدث المأساوي الذي ستدور حوله الفصول الأولى. فبعد أن لمح الشايب حميد بو عيون شبحًا في الماء، أمعن النظر ليتيقن مما رأى: "رأى هناك جثةً طافية، إنسانًا غريقا، فمسح عينيه جيدًا، ثمّ أعاد فَتْحَهُما، وأمعن النظر، فتيقن مما رآه"[3] الإشارة بـ "هناك" تحدد موقع الحدث في عمق البئر المظلم، وتفصله مكانياً عن المشاهد الواقف على الحافة، مما يعزز الإحساس بالعمق والغموض.

(1) القاسمي، 2023، ص163.
(2) المرجع نفسه، ص186.
(3) القاسمي، 2023، ص9.

تُستخدم "هناك" أيضًا للإشارة إلى مكان بعيد وغير محدد بدقة، مكان يرتبط بالغياب والترحال. فعندما كانت آسيا بنت محمد تفكر في زوجها الذي سافر إلى مسقط، تساءلت بقلق عن حياته الجديدة في ذلك المكان البعيد: "وهل سيجد هناك ماءً كالذي يشربه عندها؟"، ثم يتضاعف قلقها ليتحول إلى خوف من أن يجد امرأة أخرى "هناك"[1]. في كلا الموضعين، تحيل "هناك" على مدينة "مطرح" التي لم تزرها آسيا قط، مما يجعلها فضاءً ذهنياً بعيداً ومجهولاً، ومصدراً للقلق والخوف من المجهول.

ونجد أيضا توظيف (هناك) في لحظة تأمل عميقة بعد دفن زوجته، يتخيل عبد الله بن جميل لقاءً روحانياً معها، حيث تأخذه إلى عالم آخر يتجاوز الواقع المادي. في هذا السياق، تصبح "هناك" إشارة إلى عالم ما بعد الموت، إلى ضفة أخرى للحياة يأمل أن تكون زوجته بانتظاره فيها: "هل أرادت أن تقول له إنها بخير وتنتظره هناك على الضفة الأخرى للحياة؟"[2] الإشارة هنا مكانية ورمزية في آن واحد، فهي تحدد موقعاً متخيلاً (الضفة الأخرى) وتمنحه بعداً روحانياً عميقاً.

وعندما يكتشف سالم قدرته على سماع الماء، تُستخدم "هناك" لتحديد الموقع الدقيق الذي يشير إليه بيقين. ففي أثناء محاولات أهل القرية اليائسة للعثور على الفلج، يتدخل سالم بثقة ويشير إلى مكان محدد قائلاً: "هناك، عند الحصاة الكبيرة"[3]. كلمة "هناك" في هذا السياق ليست مجرد إشارة عابرة، بل هي تحديد دقيق لمصدر الحياة، وتأكيد على قدرته الخارقة التي تتجاوز خبرة كبار السن، مما يضع معرفته الحدسية في مواجهة مباشرة مع شكوكهم.

ونجد في مشهد دفن والده، تتحول "هناك" إلى بؤرة مكانية تجتمع فيها مشاعر الحزن والفقد. فبعد انتشال الجثة من النفق المنهار، "وضعوها عند باب الفرضة، وهناك جلس القافر يتمعن في وجه

(1) القاسمي، 2023، ص35.
(2) المرجع نفسه، ص39.
(3) المرجع نفسه، ص109.

أبيه ورأسه الأشيب وشعره المنكوش". استخدام "هناك" يركز انتباه القارئ على هذا المكان المحدد (باب الفرضة) ويجعله مسرحاً للحظة تأمل سالم المؤلمة، حيث يواجه حقيقة الموت وجهاً لوجه، مما يكثف من الأثر الدرامي للمشهد.

هذه الديناميكية، التي تتكرر في منعطفات سردية عدة، تجسد ثيمة البحث عن الأمل، وتؤكد على أن تغريبة الشخصيات ليست مجرد رحلة في المكان، بل هي دوران في حلقة من الأمل المتحقق أحيانا والخادع أحيانا أخرى.

بناء العالم الأسطوري وتوظيف الذاكرة الجمعية:

يتجاوز استخدام الإشارة للبعيد مجرد التحديد، ليصبح أداة لتفعيل ذاكرة جمعية مفترضة. فعندما يشير الراوي إلى "تلك البئر"[1] التي غرقت فيها أم القافر، أو "تلك الأيام"[2] وهو يصف أيام السيل الجارف، فإنه لا يعرفهما تعريفاً أولياً، بل يحيل إليهما كعناصر أيقونية معروفة سلفاً في تراث القرية الشفوي. هذه التقنية تضفي على الأماكن والأحداث هالة من الأسطورة والفولكلور. فعندما يصف الراوي معاناة مريم، يقول: "وقد أدرك في تلك اللحظة معنى الأحلام التي كانت تقصها عليه، وتلك الأصوات التي تضجّ بها جمجمتها وتشكو منها طوال الوقت، لا شك في أن تلك الأصوات اللعينة قد دفعتها إلى الهبوط في البئر..."[3]؛ فالإشارة المتكررة بـ "تلك" تجعل من هذه الأصوات قوة غيبية وأسطورية معروفة، لا مجرد عرض مرضي، وتدعو القارئ إلى الدخول في عالم تؤمن فيه الجماعة بالخرافات والجن والقدرات الخارقة.[4]

(1) القاسمي، 2023، ص78.
(2) المرجع نفسه، ص39.
(3) المرجع نفسه، ص37.
(4) نادي الكتاب، مناقشة رواية: تغريبة القافر| زهران القاسمي، يوتيوب، 6 يونيو 2023، (24:43 ,11:33) www.youtube.com/watch?v=UVSkIpr7QdA.تاريخ الوصول 7 سبتمبر 2025.

إن الاستخدام المنهجي لإحالة الإشارية بالأداة (تلك) يكرس هوية الراوي كـ"حكواتي "أو راوٍ عليم ينقل سيرة محفوظة في الذاكرة، وليس كشاهد عيان يعيش الأحداث ويتفاعل معها. إنه ينظر إلى عالمه السردي من بعيد، فيتأمله بنظرة بانورامية. فعندما يصف حالة عبدالله بن جميل بعد غرق زوجته، يقول: "متى عاد من رحلته **تلك؟** هو لا يدري ولا يكترث لعودته، ...ولماذا عاد من **ذلك** المكان الذي يشبه الجنة"[1] استخدام "تلك" و"ذلك" في هذا السياق يضع رحلة عبد الله النفسية في إطار تأملي بعيد، وكأن الراوي يروي حكاية قديمة مُمعنا في تفاصيلها الغامضة، مما يمنحه سلطة سردية، ويسمح له بالتحرك بحرية بين الأحداث وتقديمها كعبرة أو حكمة مستخلصة من الماضي.

الحاضر الغائب: دلالة ندرة "هذا" و"هنا"

في خطاب سردي تهيمن عليه "سيمياء المسافة"، يصبح كل استخدام لأسماء الإشارة الدالة على القرب (هذا، هذه، هنا) حدثاً أسلوبياً ذا دلالة خاصة تعمل كأداة لتعديل الإيقاع السردي[2]، وكسر المسافة المهيمنة بشكل مؤقت ومدروس لتحقيق تأثيرات محددة؛ فبينما تؤسس إشارة البعد للإطار العام للحكاية، تعمل إشارة القرب على خلق بؤر من الحضور والتوتر داخل هذا الإطار.

إن شح استخدام أسماء الإشارة للقريب ("هذا"، "هنا") هو الوجه الآخر لاستراتيجية التغريب السردي. هذه الندرة اللغوية تعكس بدقة متناهية حالة الاغتراب (التغريبة) التي تعيشها الشخصيات؛ فهم غرباء ليس فقط عن المكان، بل عن الزمان الحاضر؛ فواقعهم المباشر يبدو بلا أهمية، مُفرغاً من المعنى، ومُهمشاً لغوياً. وعي الشخصيات ممزق بين ماضٍ لا يمكن تجاوزه ("ذلك") ومستقبل لا

(1) القاسمي، 2023، ص38.
(2) مرتاض، 1998.

يمكن بلوغه ("هناك"). أما الحاضر ("هنا")، فهو مجرد فراغ عابر. هذا التغييب اللغوي للحظة الراهنة يغمر القارئ في عمق التجربة الوجودية للشخصيات، ويجعله شريكاً في شعورهم بالضياع والانفصال عن الواقع الملموس.

ويظهر في اللحظات المفصلية من السرد، انتقال الراوي من السرد البعيد إلى التقديم القريب لتركيز انتباه القارئ وتكثيف الأثر الدرامي. يتجلى هذا بوضوح في الحوار المحتدم بين الشايب حميد بو عيون والشيخ حامد حول مصير الجنين، حيث يصرخ بو عيون: "لكن هذي حياة، تدفن إنسان حي في التراب وتحكم عليه بالموت، وتقول شرع؟"[1] استخدام "هذي" هنا يركز بشكل درامي ومباشر على قيمة الحياة التي يمثلها الجنين، وينقل القارئ من موقع المستمع للحكاية إلى قلب الصراع الأخلاقي واللحظة المشحونة بالتوتر.

تُستخدم الإشارة للقريب لنقل القارئ إلى داخل التجربة الحسية للشخصية، وجعله يعيش اللحظة بتفاصيلها. فعندما يكتشف سالم الماء في أرض الوعري القاحلة، لا يقول "هناك ماء"، بل يقول ببساطة وثقة: "هنا ماي"[2] فاستخدام "هنا" يلغي المسافة ويضع القارئ في نفس البقعة التي يقف عليها سالم، ليشاركه في لحظة الكشف المباشر والحسي، تتجلى قدرة سالم الخارقة لأول مرة أمام شخصية "الوعري" الحكيمة، الذي يمثل الطبيعة الفطرية والمعرفة الأصيلة. هذا المشهد يؤكد على تميز سالم ويضعه في مسار مختلف عن بقية أهل القرية؛ فالحضور المكاني القريب باستخدام اسم الإشارة (هنا) يجعل قدرة سالم الخارقة أكثر واقعية وتأثيراً في تلك اللحظة.

(1) القاسمي، 2023، ص15.
(2) المرجع نفسه، ص102.

ويصل الصراع ذروته المأساوية حين يدفع القافر ثمن موهبته غالياً بفقدان والده، الذي كان سنده الأكبر؛ ففي أثناء العمل في فلج قرية المسيلة، ينهار النفق على عبد الله بن جميل[1]. هذا الحدث الصادم يمثل نقطة تحول كبرى في حياة سالم، ويدفعه إلى قرار مصيري بالتخلي عن قدرته التي جلبت له الألم.

وبعد هذه الفاجعة، "عندما عاد إلى قريته قرر التوقف تمامًا عن اقتفاء أثر الماء. أغلق أذنيه عن كل صوت، فلم يعد يستمع إلى الهمس الذي كان يستطيع سماعه من خلف الجدران"[2].

لكن نداء الماء وقدره المحتوم يعودان لإلحاحهما، فيقرر سالم العودة إلى الحفر، ولكن هذه المرة في مشروع شخصي منعزل في "نجد النوح"، بعيداً عن أعين أهل القرية. هذا القرار يواجه بقلق زوجته نصرا التي تتوسل إليه قائلة: "بس هذي حصاة صام[3]، من شار عليك بهالشّور[4]؟"؛ لكنه يجيبها بيقين لا يتزعزع: "هنا عين ماي حلوة ونشيطة، وبعد ما أخوز[5] هالحصاة بتطلع وتسيل إلين تحت"، فتوظيف اسم إشارة القريب (هذي) يكشف عن إصراره على تحقيق ذاته من خلال موهبته، حتى لو كان ذلك يعني تحدي المنطق ومواجهة العالم وحيداً، مدفوعاً بصوت داخلي لا يسمعه سواه.

يوظف الكاتب أيضا اسم إشارة القريب في رسمه لوحة مؤثرة لانتظار نصرا لزوجها المفقود سالم، حيث ترفض التسليم بفكرة موته وتنسج من صوف أغنامها أملاً لا ينقطع. يصبح غزل الصوف طقساً رمزياً للوفاء ووسيلة لتمرير الزمن الثقيل. لقد ربطت مصيرها بانتهاء هذا العمل الذي لا نهاية له، فعندما يلح عليها أهلها بالزواج من رجل آخر، تجيبهم: "من أخلص غزل كل هذا الصوف، أوعدكم

(1) المرجع نفسه، ص149.
(2) القاسمي، 2023، ص150.
(3) باللهجة العُمانية، يُقال: حصاة: وهي الحجر، وكلمة صام تعني صلبٍ أملسَ متماسكٍ، لا يتفتّت ولا يتكسّر بسهولة.
(4) يُقصد بكلمة الشّور :الرأي أو المشورة أو الاقتراح الذي يقدّمه شخص لآخر.
(5) أخوز: تعني باللهجة العمانية أزيح الشيء أو أحرّكه من مكانه.

زوجوني وين ما تريدوا"[1]. وحين يسألونها عن موعد انتهائه، يكون ردها قاطعاً ورمزياً: "بيخلص يوم يخلص" [2]إنها بذلك تحيك من خيوط الصوف زمناً موازياً، زمناً مفتوحاً على احتمال عودته الأبدي.

إن تحليل أنماط الإحالة الإشارية في "تغريبة القافر" يكشف أن هذه الأداة اللسانية الدقيقة ليست مجرد عنصر من عناصر الاتساق النحوي، بل هي استراتيجية تداولية متكاملة تسهم في بناء هوية الخطاب وتوجيه عملية التأويل[3]. إن هيمنة "إشارة البعيد" ليست تطبيقاً آلياً لقواعد اللغة، بل هي اختيار واعٍ يخدم بناء "عالم نصي" متسق مع طبيعته كحكاية شعبية عجائبية أسطورية.

تسهم هذه الاستراتيجية الإشارية في تشكيل هوية الخطاب الروائي ككل؛ فالرواية لا تقدم نفسها تقريرا واقعيا أو محاكاة أمينة للحياة، بل أثرا للواقع الذي تمت إعادة صياغته وتأطيره عبر منظور الذاكرة والأسطورة. الإحالة الإشارية، بسيطرتها على المسافة بين السرد والحدث والمتلقي، هي الأداة اللسانية التي تنفذ هذه الاستراتيجية على المستوى التركيبي، وتجعل من كل جملة لبنة في بناء صرح مترابط أسطوري.

وعلى المستوى التداولي، فإن لهذه الاستراتيجية أثراً مباشراً على القارئ؛ فإنها تضعه منذ البداية في موقع "المتلقي" لحكاية شعبية، وتؤسس لـ"عقد قراءة" ضمني بينه وبين النص. يُدعى القارئ من خلال هذه الإشارات المستمرة للماضي البعيد إلى قبول المسافة السردية، وتعليق معايير الحكم الواقعية الصرفة، والانخراط في عالم تحكمه قوانين مختلفة، منطقها هو منطق الأسطورة والخيال الشعبي والعجائبي.

---

(1) المرجع نفسه، ص212.
(2) المرجع نفسه، ص212.
(3) نزار، ميلود: نحو نظرية عربية للإحالة الضميرية: دراسة تأصيلية تداولية، مجلة علوم إنسانية، السنة السابعة، العدد 42، صيف 2009، .www.ulum.nlتاريخ الوصول 7 سبتمبر 2025، ص53.

الدلالات الأسلوبية والسردية لتوزيع الأسماء الموصولة

ينتقل هذا القسم من العرض الكمي إلى التحليل الكيفي، بهدف تفسير الدلالات العميقة للأنماط الإحصائية التي تم رصدها في البيانات الإحصائية. لم يعد السؤال هنا "كم مرة" وردت هذه الأدوات، بل "لماذا" تم توظيفها بهذا الشكل تحديداً، وكيف تسهم هذه البنية النحوية المهيمنة في تشكيل عالم الرواية السردي، وتعزيز بصمة الكاتب الأسلوبية، وتحقيق أثره الجمالي. إن التحليل سيسعى للإجابة عن سؤال جوهري: كيف يصبح الاختيار النحوي اختياراً أسلوبياً وسردياً ذا معنى؟

هيمنة المفرد وانعكاسها على بؤرة السرد

إن التوزيع الإحصائي الذي أظهر هيمنة شبه مطلقة لصيغ المفرد ("الذي" و"التي") بنسبة تتجاوز 94% ليس مجرد سمة لغوية عابرة، بل هو التمثيل النحوي والتركيبي لثيمة الرواية الأساسية: "التغريبة" الفردية. فالرواية، في جوهرها، تتابع مصائر شخصيات معزولة تعيش كل منها غربتها ومعاناتها الوجودية الخاصة، من مريم التي يغتالها صداعها الغامض، إلى زوجها عبدالله الذي يغيب في حزنه، مروراً بابنهما سالم الذي ينشأ موسوماً بقدراته الغريبة، وصولاً إلى شخصيات هامشية ككاذية والوعري، اللذين يعيشان على تخوم المجتمع.

هنا، يصبح الإفراط في استخدام صيغ المفرد اختياراً أسلوبياً واعياً يعكس هذا التركيز السردي العميق على الفرد؛ فالجملة الموصولة، بوظيفتها الوصفية، لا تكتفي بتقديم معلومة عن شخصية ما، بل تقوم بعزلها نحوياً، وتخصيصها بحكاية أو صفة تميزها عن الجماعة[1]. إنها الأداة التي تسمح للسارد بأن يقول: "هذا هو الرجل الذي..." أو "هذه هي المرأة التي..."؛ ليفتح بذلك قوساً سردياً يركز

[1] زماش، مصطفى: الإحالة الموصولية ودورها في تحقيق الترابط النصي في شعر سليمان العيسى: ديوان الجزائر نموذجًا، حوليات المخبر، المجلد 2، كانون الأول 2014، صص، 153–177.

على مصير فردي بعينه. وفي المقابل، فإن الغياب شبه التام لصيغ الجمع والمثنى ليس مجرد نقص إحصائي، بل هو "غياب دلالي"؛ إنه يمحو صوت الجماعة وقصصها المشتركة من الواجهة السردية، مؤكداً أن المأساة في "تغريبة القافر" هي مأساة فردية بالدرجة الأولى، وأن كل شخصية تخوض تغريبتها وحيدة.

يمثل التكرار المرتفع للجمل الموصولة (393 مرة) الآلية التركيبية الأساسية التي يوظفها القاسمي للتحكم في إيقاع السرد. فالأسماء الموصولة، بطبيعتها كأدوات ربط، تبني جملاً مركبة ومعقدة، مما يساهم في تحقيق الاتساق النصي. لكن الأهم من ذلك، أن جملة الصلة هي بنية استطرادية[1] بطبيعتها، فهي تضيف معلومة ثانوية تعلق الحدث الرئيسي وتؤخر اكتماله، مما يؤدي بالضرورة إلى إطالة الجملة وإبطاء الإيقاع السردي.

تتمدد لغة القاسمي وتصبح أكثر انسيابية في المشاهد الوصفية والتأملية لكن دون اسهاب. إن هذا التكرار العالي للجمل الموصولة هو الخيار النحوي الذي يحقق هذا الأثر. فالكاتب يميل بنيوياً نحو الجمل الطويلة والمتدفقة التي لا تهدف إلى تسريع الأحداث، بل إلى تعليقها والغوص في تفاصيلها النفسية والمكانية. هذا الأسلوب يوجد ما يمكن تسميته بـ"الزمن النفسي" الذي يحل محل الزمن الخطي السريع، وهو زمن يتناسب تماماً مع أجواء الرواية الحالمة والتأملية. على سبيل المثال، جملة مثل: "فما الذي جعل زوجته التي تخاف الاقتراب من حدود الآبار، تقترب حتى تسقط وتغرق في هذه البئر العميقة؟" لا تكتفي بسرد حدث، بل تبطئ السرد لتغوص في أعماق المفارقة النفسية للشخصية، مانحة القارئ مساحة للتأمل في دوافعها الخفية.

(1) مفرق, حسن محمد حسن: أدوات الصلة ودورها في التركيب النحوي، الممارسات اللغوية ,مجلد 13, عدد 1, 2022, صص، 9-18.

الجملة الموصولة وتكثيف الصورة الشعرية والبصرية

يتجاوز القاسمي الوظيفة النحوية البحتة للجملة الموصولة ليستخدمها إطارا فنيا لبناء صور شعرية وبصرية مكثفة. يعكس هذا التوظيف صوته السردي الذي وصفه هو نفسه بأنه "أقرب إلى أحد الحكائين القرويين"[1] وهو الحكّاء الذي يميل إلى زخرفة حكايته بالتفاصيل والصور الجذابة. فالجملة الموصولة بوظيفتها التعريفية "الطارش الذي هز القرية" تحاكي أسلوب الحكّاء الشفهي الذي يحرص على تقديم شخصياته وأماكنه بوضوح للمستمع.

إن "الذي" و"التي" تظهران في مواقع متعددة بوصفهما وسيلتين لرصد الشخصيات أو الأحداث أو الحالات، دون تكرار رتيب أو تتابع وصفي مباشر. فنحن أمام إحالة موصولية تسعى إلى إعادة تقديم المحال إليه من زاوية جديدة، تعبّر غالبًا عن تحول في الشعور، أو انتقال في الإدراك. فعندما نقرأ "الطفل الذي أرضعته وسال حليبها ينبوعًا بين شفتيه"[2]، فإن "الذي" هنا ليس مجرد موصول، بل نقطة ارتكاز لتجربة أمومية شديدة العمق والانفعال، تُحول الجملة كلها إلى مركز وجداني مشحون بالتعلّق والانصهار. الأمر نفسه يُقال عن "الحريق الذي شبّ" و"الحمّى التي أصابت"، فتصبح الإحالة الموصولية تمثيلًا لحالات اختراق وجودي تُهدد الألفة اليومية، وتفكك استقرار الشخصيات.

لكن القاسمي يرتقي بهذه الوظيفة من التعريف إلى التكثيف الشعري، فتصبح جملة الصلة لوحة فنية مصغرة. يتجلى ذلك بوضوح في وصف أصوات المناجير ليلاً: "تاركةً كل منجور من تلك المناجير يطرز الليل بصوته الشجي"[3]. كان يمكن للجملة أن تنتهي عند كلمة "المناجير"، لكن إضافة جملة الصلة الفعلية "يطرز الليل" تحول الصوت المسموع إلى فعل بصري (التطريز)، مما يكثف

(1) ميثاء العلياني: الكاتب العُماني زهران القاسمي: خصوصية المكان وثقافته سر التميز الذي يجذب الآخر، الجزيرة ثقافة عُمان، 1 يونيو 2023، www.aljazeera.net/culture/2023/6/1/الكاتب-العُماني-زهران-القاسمي-خصوصية.
(2) القاسمي، 2023، ص49.
(3) المرجع نفسه، ص26.

الصورة ويمنحها بعداً شعرياً عميقاً. هذا الأسلوب يتماشى تماماً مع ما أشار إليه النقد من قدرة القاسمي على "التقاط العادي وتحويله إلى حدث استثنائي"[1]، حيث تصبح الأداة النحوية وسيلة لتحقيق هذه النقلة الجمالية.

الواضح في توزيع الأسماء الموصولة أنّها لا تنحصر في "الذي" و"التي" بوصفها روابط موضعية، بل تُستخدم بتنوع دلالي واسع يشمل الموصولات العامة مثل "ما" و"من"، لتتسع الإحالة إلى كيانات مجردة أو مفاهيمية، كالألم، الغاية، الصراع، أو حتى ما هو مجهول أو محتمل. وبهذا، فإن حضور "ما" ليس مجرد تعويض عن مرجع غامض، بل توسيع للمدى المرجعي لما لا يُحد بوضوح، وما لا يُقال مباشرة، وما يظل معلقًا في المنطقة الرمادية من الوعي السردي. فحين يرد مثلًا "ما كانت تعانيه" أو "شيء ما" أو "صلاة ما"[2]، فإن هذه الإحالات لا تؤدي وظيفة الإخبار فقط، بل تكوّن فراغًا دلاليًا يتعين على القارئ ملؤه، وتُتيح للنص أن يحتفظ بجانبه الغامض والرمزي والمفتوح.

إنّ ما تُنتجه الإحالة الموصولية في الرواية من أثر جمالي يرتبط بطبيعة التراكم الذي تحدثه، فهي لا تأتي كعناصر لغوية مفردة، بل كخيوط متشابكة تشد النسيج السردي نحو وحدة عضوية. ففي الأمثلة المتكررة من "الطفل الذي"، "الكلمة التي"، "الوحيدة التي"، "الرأي الذي"، نلاحظ كيف تعود الأسماء الموصولة لتعيد تأكيد التعلق، أو العزلة، أو الحيرة، ولكن بأساليب متعددة تحفظ للتكرار وظيفته التطويرية. كل "الذي" ليست تكرارًا لسابقتها، بل وجه جديد للشعور ذاته، بنبرة مختلفة، ووقع مختلف في الزمن السردي. وهذا ما يمنح الرواية تلك القدرة على ايجاد امتداد دلالي دون أن تسقط في السرد الخطي الممل.

(1) موسى، عماد الدين: الخوف كائناً حياً في «الروع» لزهران القاسمي، المجلة: ثقافة ومجتمع، 6 مايو 2025، www.majalla.com/node/325494/ثقافة-ومجتمع/الخوف-كائنا-حيا-في-الروع-لزهران-القاسمي.

(2) القاسمي، 2023، ص55.

كذلك يتجلى البعد البنيوي للإحالة الموصولية في كونها عنصرًا من عناصر البناء الداخلي للفقرة، فهي غالبًا ما تفتتح وحدة دلالية جديدة، أو تُعيد ترتيب العلاقات بين الجمل. ففي الجمل التي تبدأ بـ "الذي" أو "التي"، نلاحظ تحولًا في الفاعل أو في زاوية الرؤية، أو حتى في مزاج السرد نفسه. فمثلاً: "الرأي الذي سمعته"، "الحوار الطويل الذي لا يخفت"، "وكانت الصخرة الباب الذي ظلّ مغلقًا"[1]، كلها إحالات تؤسس لعتبات جديدة في الحكاية، تدفع بالنص نحو مستويات أعمق من المعنى والتأويل.

من جانب آخر، لا يمكن عزل الإحالة الموصولية عن بعدها الرمزي. فغالبًا ما يُحيل الاسم الموصول إلى مفردة تنطوي على قيمة ثقافية أو وجدانية أو وجودية، كما في "الخصب الذي حلّ"، "التدهور الذي يهد جسد الطفلة"، "الكلمة التي ما إن سمعتها"[2]، حيث ننتقل من الإخبار إلى الإيحاء، ومن التقرير إلى الرمز، ومن الواقعي إلى المجازي. هذا التداخل بين الإحالة والرمز يمنح الرواية عمقًا شعوريًا، ويُبرز قدرة اللغة على أن تُشير لا إلى الأشياء فقط، بل إلى ما تمثله تلك الأشياء من علاقات وارتباطات عاطفية.

ولا يغيب عن التحليل أيضًا أثر الإحالة الموصولية في توليد الإيقاع السردي للنص. فالتكرار النغمي والإيقاعي الذي تُحدثه الموصولات، ولا سيما "الذي" و"التي"، يمنح النص تدفقًا موسيقيًا خفيًا، يُضفي عليه طابع الحكي الشفوي أحيانًا، أو الطقس الإنشادي المترابط. وهذا الطابع الإيقاعي لا يُنتج جمالًا سطحيًا، بل يُرسّخ البنية الشعورية للتجربة، ويُعمّق من أثر التلقّي.

بالإضافة إلى ذلك، فإن استعمال الموصولات في السياقات الحوارية أو في مواطن البوح الداخلي يُظهر دورها في تكثيف الشعور بالتردد والشك والندم، حيث يُترك المرجع في الغالب غير

(1) القاسمي، 2023، ص61.
(2) المرجع نفسه ص49.

محدد، أو متسربًا من السياق. وهذا يُلاحظ في مواضع مثل: "ما دار في رأسها"[1]، "ما رأوه"، "ما فعلته"، حيث تُسهم الإحالة في ترسيخ منطقة الغموض، وتحفيز القارئ على تأمل ما هو غير منطوق، أو مسكوت عنه.

أما "من" فتلعب دورًا خاصًا في الإحالة على الشخصيات غير المحددة، أو الجمعيات البشرية النمطية، كما في: "من يدلها على الطريق"، "من يقودونه إلى المذبح"، "من يحيطون بها"، وبهذا تُفتح الإحالة على نموذج عام يتجاوز الفرد إلى الجماعة، ويتجاوز المعلوم إلى المجهول، ما يجعلها إحالة مفتوحة على التعميم والتأويل. فـ"من" لا تُشير إلى شخص بقدر ما تُشير إلى وضع، أو موقف، أو منظومة علاقات اجتماعية تشكّل خلفية لصراع الشخصية أو اغترابها.

ختاما، كشفت الدراسة عبر منهج الأسلوبية الإحصائية عن خصائص بنيوية عميقة في رواية "تغريبة القافر".

كمياً، أظهر التحليل انحيازاً أسلوبياً حاداً وغير متوازن نحو استخدام الأسماء الموصولة بصيغة المفرد "الذي" و"التي"، والتي شكلت ما يزيد عن 94% من إجمالي الاستخدام، مقابل ندرة ملحوظة لصيغ الجمع والمثنى.

كيفياً، تم تفسير هذه الهيمنة الإحصائية بأنها ليست مجرد سمة تركيبية عشوائية، بل هي استراتيجية أسلوبية وسردية متكاملة تخدم أهدافاً متعددة ومتشابكة: ثيماتيا، وإيقاعيا، وجماليا. فثيماتياً كانت تعكس التركيز السردي على ثيمة العزلة والمصير الفردي للشخصيات، حيث تعمل الجملة الموصولة على عزل الفرد نحوياً وتخصيص حكايته. وإيقاعياً ساهمت في بناء إيقاع سردي متأنٍ وتأملي، من خلال إطالة الجمل وتعليق الحدث الرئيسي لصالح الوصف والتفصيل. وجمالياً عملت

(1) المرجع نفسه، ص55.

أدوات الصلة على تكثيف الصور الشعرية والبصرية، وتجسيد صوت "الحكّاء القروي" الذي يميل إلى التفصيل والزخرفة اللغوية.

أثر الاستبدال في خلق المفارقة والبعد الميتافيزيقي:

يتجلى البعد البلاغي والجمالي للاستبدال بشكل لافت في الاستخدام المتكرر لكلمة "آخر". فعندما يرى عبد الله بن جميل جثة زوجته مريم، يصف السارد حالته قائلاً: "كان مع الناس جسدًا ماثلًا مثل أجسادهم، أما قلبه وروحه ففي مكان آخر" فمن الناحية البنيوية، تستبدل "آخر" اسماً نكرة "مكان" وتضيف إليه صفة التغاير. لكن دلالياً، يخلق هذا الاستبدال مفارقة وجودية عميقة بين الحضور الجسدي والغياب الروحي[1]. "مكان آخر" هنا ليس مجرد موقع جغرافي مختلف، بل يصبح كناية عن عالم الموت الذي رحلت إليه زوجته، أو عالم الصدمة النفسية الذي انفصل فيه عن الواقع، أو عالم الذاكرة الذي لجأ إليه هرباً من الحاضر المؤلم. هذا الاستخدام يفتح النص على قراءات متعددة ويضفي عليه عمقاً فلسفياً ونفسياً، محولاً أداة نحوية بسيطة إلى بوابة نحو عوالم غير مرئية.

تتجلى إحدى أبرز الاستراتيجيات السيميائية في الرواية من خلال الاستخدام المتكرر لأدوات الاستبدال التي تفيد التعميم والتنكير، مثل "الواحد منهم"[2]، "واحد"، و"آخر" عند الإشارة إلى الأشخاص. هذه الأدوات، عند النظر إليها كنمط متكرر، تتجاوز وظيفتها المحلية في الجملة لتصبح علامة دالة على ثيمة محورية في الرواية: طغيان السلطة الجمعية للمجتمع القروي وقدرتها على سحق الفرد وتغييب هويته.

---

[1] مرتاض، 1998.

(2) القاسمي، 2023، ص10.

فالاختيار اللغوي لاستخدام "الواحد منهم" بدلاً من "رجل" أو "أحدهم" ليس عفوياً؛ إنه قرار أسلوبي يجرّد الشخص من أي سمة فردية ويحوله إلى مجرد عينة ممثلة للقطيع. هذا "التغييب" اللغوي يوازي تماماً "التغييب" الاجتماعي والنفسي الذي تعاني منه شخصيات الرواية. فالمجتمع في "تغريبة القافر" هو الذي يصدر الأحكام، وينشر الإشاعات، ويتصرف ككتلة واحدة متجانسة في مواجهة الأحداث، من لحظة اكتشاف الغريقة إلى نبذ سالم واتهامه بالجنون، يصبح الاستبدال التعميمي هو المظهر اللغوي لهذه السلطة القاهرة، وهو يترجم رؤية العالم الروائية التي ترى الأفراد مجرد نسخ خاضعة لقوانين الجماعة الصارمة والقدر المحتوم الذي لا فكاك منه.

تتحول كلمة "آخر"، عبر توظيفها المكثف والمتنوع في الرواية، من مجرد أداة استبدال إلى "لازمة رمزية" تستدعي كل ما هو غيبي، ومجهول، وميتافيزيقي في عالم الرواية. إنها العلامة اللغوية التي تفتح النص على عوالم موازية تتداخل مع الواقع القروي.

عندما يرد الاستبدال في صيغ مثل "مكان آخر"، "حين إلى آخر"، أو "رجل آخر"، فإنه في كل مرة يشير إلى شيء يقع خارج نطاق المألوف أو الراهن. هذا الاستخدام ينسجم تماماً مع بنية الرواية المشبعة بالغيبيات: عالم البئر السفلي الذي يسكنه الجن، والجنون الذي يمثل حالة وجودية "أخرى"، والموت الذي يعد الانتقال إلى عالم "آخر". تعمل كلمة "آخر" كعلامة لغوية تستدعي هذا البعد الميتافيزيقي باستمرار. فـ"مكان آخر" الذي يذهب إليه قلب عبد الله بن جميل ليس مجرد مكان جغرافي، بل هو "العالم الآخر"[1] الذي سُحبت إليه زوجته . وبهذا، ينسج الاستبدال بـ"آخر" شبكة من الإحالات الضمنية إلى القوى الخفية التي تحرك السرد وتبني عالم التغريبة.

(1) القاسمي، 2023، ص39.

أسلوبية الاستبدال وأثرها الجمالي في السرد:

إن التحليل النقدي لتوظيف الاستبدال الاسمي في "تغريبة القافر" يكشف عن وعي أسلوبي عميق لدى الكاتب، حيث تتحول هذه الأداة اللسانية إلى مكون فاعل في تشكيل جماليات النص السردي.

يحقق الاستبدال الاسمي اقتصاد اللغة وتكثيف الدلالة فنجد الكاتب يبدع في استخدام الاستبدال لتحقيق لغة روائية اقتصادية ومكثفة. فبدلاً من اللجوء إلى التكرار اللفظي الذي قد يثقل النص، أو الوصف المطول الذي قد يبطئ من إيقاعه، تأتي أداة استبدال واحدة لتفتح أفقاً دلالياً واسعاً. فكلمة "آخر" في سياق غياب عبد الله بن جميل الروحي، تغني عن صفحات من التحليل النفسي لحالته، محققة بذلك ما يعرف في البلاغة بـ"الإيجاز" الذي يترك للقارئ مساحة للتأويل والتفكير، فالاقتصاد اللغوي لا يخل بالمعنى، بل يكثفه ويجعله أكثر تأثيراً وعمقاً.

يسهم الاستبدال بشكل فعال في التحكم بإيقاع السرد وتلوينه، ففي المشاهد التي تصور الحشود والتجمعات، كما في مشهد البئر، يأتي استخدام أدوات مثل "واحد" و"آخر" ليسرّع من وتيرة الحوار والأحداث، ويمنح المشهد طابعاً جماعياً وفوضوياً، حيث تتداخل الأصوات وتتلاشى الفروق الفردية. وعلى النقيض، ففي المقاطع التأملية التي تغوص في أعماق الشخصيات، يعمل استخدام الاستبدال الاسمي في "مكان آخر" على إبطاء الإيقاع، وخلق وقفة تأملية تجبر القارئ على التفكير في الحالة النفسية والانفصال الوجودي الذي تعيشه الشخصية.

إن التوظيف المكثف والواعي للاستبدال الاسمي يشكل جزءاً لا يتجزأ من البصمة الأسلوبية للروائي في هذا النص. إنه يعكس صوتاً سردياً فريداً يميل إلى التلميح لا التصريح، وإلى خلق جو من الحتمية والغموض عبر أدوات لغوية دقيقة وموحية. وهذا الأسلوب ينسجم تماماً مع طبيعة

"التغريبة" التي تعيشها شخصيات الرواية، حيث الأقدار غامضة، والقوى المحركة للأحداث خفية، والأفراد ضائعون في مواجهة جماعة لا ترحم. فاللغة، عبر آلية الاستبدال، لا تصف هذا العالم فحسب، بل تجسده وتشكله على المستوى البنيوي، مما يجعل الأسلوب والمعنى وحدة لا تنفصم.

ختاما، يمكن القول إن ظاهرة الاستبدال الاسمي في رواية "تغريبة القافر" تتجاوز حدودها كأداة لسانية لتحقيق التماسك النصي، لتصبح عنصراً فاعلاً في البناء السردي والجمالي للنص.

موهبة القافر الغامضة:

تعد العبارة المتكررة كآداة للاستبدال الفعلي والتي تصف استعادة سالم لقدرته "...تمامًا كما كان يفعل في الماضي" [1] مثالاً نموذجياً على هذه الوظيفة السيميائية. فالفعل الذي يستبدله "يفعل" – وهو قدرة القافر الفريدة على سماع خرير الماء في باطن الأرض – لا يُقدَّم أبداً في الرواية كتفسير عقلاني أو تقني، بل كصلة روحانية غامضة بالأرض. فالاستخدام المتكرر للاستبدال الفعلي بدلاً من وصف مباشر يحول هذه القدرة من مجرد "مهارة" إلى "أسطورة". يصبح الفعل "يفعل" دالاً مدلوله هو "الغموض" ذاته. إنه يجسد لغوياً "الآخرية" التي تتسم بها موهبة القافر، ويجعلها شيئاً لا يمكن التعبير عنه بلغة القرية اليومية، مما يعزز من عزلته الاجتماعية والوجودية.

تكتسب العلامة بعداً تراجيدياً عندما تأتي في صيغة النفي، كما في عبارة "...فلا يستطيعون فعل شيء أو قول شيء" [2]، التي تصف حال أسرة مريم أمام الشائعات التي طالتها ومرضها العضال. فيصبح نفي الفعل علامة قوية في حد ذاته. يتم استحضار مفهوم "الفعل" فقط ليتم إلغاؤه فوراً، مما ينتج ثنائية سيميائية واضحة: (الفعل/اللا فعل). توضع شخصيات الرواية، وخاصة المجتمع ككل،

(1) القاسمي، 2023، ص181.
(2) المرجع نفسه، ص 25.

بشكل متكرر في خانة "اللا فعل"، ليس نتيجة اختيار، بل كاستسلام لقوى تتجاوز سيطرتهم (المرض، ضغط المجتمع، القدر). تصبح هذه العبارة لازمة سردية تدل على العجز المأساوي للجماعة أمام مصيرها.

جدلية الماء، الفعل، والمصير

الماء هو الرمز المركزي في الرواية؛ إنه مصدر الحياة والموت، والغموض والقدر[1]. إن أهم "الأفعال" في السرد هي استجابات بشرية لقوة الماء: العثور عليه (فعل القافر)، الولادة منه (ولادة القافر)، الموت فيه (موت أمه)، والوقوع في أسره (مصير أبيه ومصيره هو). ولأن قوة الماء تُقدَّم قوةً عنصرية تتجاوز الفهم الإنساني الكامل، فإن الطبيعة المجردة والغامضة أحياناً للاستبدال الفعلي تصبح الأداة اللغوية المثلى للتعبير عن علاقة القافر المعقدة بالماء.

يمكن القول إن الاستبدال الفعلي يعمل نظيرا لغويا للثيمة المركزية للرواية: "التغريبة" أو الاغتراب. فكما أن الشخصيات مغتربة عن أوطانها، وعن يقينها، وعن مصائرها، يقوم الفعل المستبدل بـ "تغريب" الفعل عن وصفه المحدد، ويفرض عليه حالة من التجريد والغياب. مُغيِّبا الفعل الأصلي ليحل محله دال عام (فعل). بهذا المعنى، فإن الآلية اللغوية المهيمنة في النص تعكس بشكل مصغر ثيمته المهيمنة.

أثر الحذف في رسم عالم القافر بين السر والانكشاف:

يلعب الحذف الاسمي دوراً محورياً في تصوير التوتر بين عالم سالم الداخلي ونظرة المجتمع الخارجي له. وظّف الكاتب الحذف الاسمي لتمييز الأصوات ووجهات النظر؛ فالحذف في حوارات سالم

(1) الحمادي، لطيفة،: رمز الماء في رواية تغريبة القافر لزهران القاسمي: دراسة سيميائية. مجلة آداب الرافدين، المجلد 54، العدد 96، 2024، ص ص، 119-131. DOI: 10.33899/radab.2023.141770.1965.

مع نفسه أو مع المقربين منه "ماي.. ماي"[1] يعكس براءة وعفوية عالمه الداخلي. وفي المقابل، الحذف في جمل مثل "قالوا: يكلموه أهل تحت"[2] هو حذف مختلف تماماً. الفاعل المحذوف هنا هو "أهل القرية"، وهو فاعل جماعي ومجهول يمثل صوت الشائعة والقيل والقال. هذا الاستخدام لكلمة "قالوا" بدون فاعل محدد هو تقنية سردية فعالة لتصوير قوة الضغط الاجتماعي وسلطة الكلام الجمعي الذي لا يمكن نسبته إلى فرد بعينه، مما يجعله أكثر تهديداً وقوة.

كما يساهم الحذف في تسريع وتيرة السرد عند انتقال الخبر. جملة "وانتشر الخبر" تتبعها سلسلة من الأقوال المنسوبة إلى "قالوا"، مما يخلق إحساساً بأن الشائعة تنتشر كالنار في الهشيم، وهو ما يؤكده التشبيه الذي يستخدمه الراوي نفسه؛ فالحذف هنا يخدم الإيقاع السردي ويؤكد على ثيمة الوصم الاجتماعي.

يستخدم الحذف في الرواية لغرض تصوير العمل الجماعي، ففي أثناء وصف محاولات أهل القرية لحفر الفلج، يكثر حذف الفاعل "الناس" أو "الرجال"، ويتم التركيز على الأفعال نفسها: "حفروا"[3]، "بحثوا"، "اختلفوا"، وهذا يعكس طبيعة الجهد الجماعي حيث تذوب الفردية في بوتقة العمل المشترك.

في المقابل، عندما تفشل جهودهم ويواجهون الصخرة الصماء، يصبح الحذف أداة لخلق التوتر. الحوارات تصبح أكثر إيجازاً وحدة. جملة الشيخ سليمان بن خميس الشهيرة: "ما سادكم[4] من العطش، باقي تسمعوا كلام المجانين"، تحذف العديد من الروابط المنطقية لتصل مباشرة إلى قلب المعنى، معبرة عن نفاد الصبر واليأس. ويرد أيضا حذف الفاعل في وصف تصرفات الوعري ("ينظر

(1) القاسمي، 2023، ص65.
(2) المرجع نفسه، ص 73.
(3) المرجع نفسه، ص182.
(4) تعني كلمة سادكم كفاكم أو أشبعكم

إلى عيني المتكلم") ليعزز من هالة الغموض والهيبة التي تحيط به؛ فهو لا يتكلم، بل يكتفي بالنظر، وفعله هذا، المفصول عن اسمه الصريح عبر الحذف، يبدو أكثر قوة وتأثيراً.

يصور الكاتب رحلة القافر ووالده والوعري بين القرى لمساعدة أهلها في العثور على المياه، ويتوج بزواج القافر من نصرة بنت رمضان وموت والده المأساوي. فيرد الحذف في هذا القسم ليخدم إيقاع السرد المتنقل ويعمق من اللحظات العاطفية.

يتشابك الحذف مع ثيمات الحب والفقد. في المشاهد التي تجمع سالم بنصرة، يُستخدم الحذف لخلق جو من الحميمية والتركيز على المشاعر. عندما يرى سالم نصرة، السرد يركز على ما يراه ("رآه في ابتسامتها"[1]، ويحذف الفاعل "سالم" بشكل متكرر، كأن ذاته تذوب في حضرة المحبوبة.

ثم يأتي المشهد المأساوي لموت عبد الله بن جميل، حيث يُستخدم الحذف لبلوغ الذروة الدرامية للمشهد. في وصية عبد الله الأخيرة وهو محبوس تحت الركام، تأتي الجمل على شكل أوامر ورجاءات موجهة لابنه: "سلّم على كاذية، قولها...". هنا، يُحذف الفاعل "أنت" (يا سالم) بشكل طبيعي، مما يمنح الكلام إيقاعاً لاهثاً ومتقطعاً يعكس حالة الاحتضار. هذا الحذف لا يخدم الاقتصاد اللغوي فقط، بل هو محاكاة دقيقة لصوت رجل يلفظ أنفاسه الأخيرة، مما يجعل المشهد مؤثراً للغاية.

يعود القافر إلى قريته بعد فاجعة موت أبيه، ويعتزل الناس وقدرته على اقتفاء أثر الماء، ليبدأ رحلة جديدة من الهوس الفردي: محاولة شق صخرة "نجد النوح". الحذف في هذا الفصل يصور عزلته وهوسه.

(1) المرجع نفسه، ص135.

يبرز الحذف عزلة القافر المتزايدة حين يركز السرد بشكل شبه كامل على أفعاله ("وضع أذنه"[1] ، "بدأ يطرق")، مع حذف فاعلها "سالم" بشكل مستمر. هذا ينشئ إحساساً بأن القافر قد أصبح مجرد أداة لهوسه؛ لم يعد هو من يفعل، بل الهوس هو الذي يفعل من خلاله.

ويعود استخدام "قيل" و"قالوا"، ليعيد بناء جدار العزلة بين القافر والمجتمع، فكلام أهل القرية عنه يأتي دائماً بصيغة جماعية ومجهولة، مما يؤكد على اغترابه عنهم. في المقابل، حواره مع الزائر محسن بن سيف يتميز بالوضوح وقلة الحذف، مما يشير إلى إمكانية وجود تواصل حقيقي خارج حدود قريته التي لم تعد تفهمه.

أثر الاتساق المعجمي:

يكشف التحليل المتعمق لأنماط التكرار الأربعة في رواية "تغريبة القافر" عن وجود بنية اتساق معجمي متكاملة ومتعددة المستويات، حيث يؤدي كل نمط وظيفة أسلوبية وموضوعاتية متمايزة[2] تتضافر مع غيرها لتشكيل النسيج الكلي للنص.

إعادة العنصر المعجمي هي الاستراتيجية الأكثر هيمنة والأقوى أثراً؛ فمن خلال الإلحاح على مفردات مثل "الماء"، "القافر"، و"الصخرة"[3] ، يؤسس الكاتب لنبرة ملحمية وأسطورية، ويرسخ الصراع الأولي بين الإنسان والطبيعة عمودا فقريا للسرد، وهذا النمط هو المسؤول عن بناء الإيقاع التكراري للنص ومنحه طابعه الشعائري.

---

(1) القاسمي، 2023. ص 72.

(2) علام، 2022.

(3) القاسمي، 2023، 154.

التـــرادف وشـــبه التـــرادف ينـــتج قـــوة موازنـــة، حيـــث يكســـر رتابـــة التكـــرار المباشـــر ويضـــفي علـــى الســـرد عمقـــاً نفســـياً ودقـــة وصـــفية. يتجلـــى ذلـــك فـــي التمييـــز بـــين أفعـــال الإدراك (رأى، نظـــر، حـــدّق) الـــذي يعكـــس الحـــالات الذهنيـــة للشخصـــيات، والتمييـــز بـــين أســـماء المكـــان (بئـــر، طـــوي) الـــذي يـــدير منظـــور السرد، وهذا النمط هو المسؤول عن التلوين الدلالي وإثراء التفاصيل.

الاســـم الشـــامل والكلمـــات العامـــة يعمـــلان علـــى مســـتوى أعلـــى مـــن التجريـــد، ويقومـــان بوظـــائف تتعلـــق بـــإدارة بنيـــة الســـرد وتدفقـــه. فالاســـم الشـــامل (مثـــل الانتقـــال مـــن "ســـالم" إلـــى "القـــافر") يســـمح بالتنقـــل بـــين الهويـــة الفرديـــة والنمـــوذج الإنســـاني العـــام، ممـــا يمـــنح الـــنص بعـــداً رمزيـــاً. أمـــا الكلمـــات العامـــة (مثـــل "الأمـــر" و"الحـــال")، فتعمـــل بوصـــفها أدوات للاقتصـــاد الســـردي، حيـــث تكثـــف المعلومـــات المعقدة وتسرّع الإيقاع، مما يضمن سلاسة السرد ومنطقيته.

إن القـــوة الأســـلوبية لروايـــة "تغريبـــة القـــافر" لا تنبـــع مـــن اســـتخدام نمـــط واحـــد مـــن هـــذه الأنمـــاط بمعـــزل عـــن الآخـــر، بـــل مـــن تفاعلهـــا الـــديناميكي. فـــالنص متماســـك بشـــبكة كثيفـــة مـــن الـــروابط المعجميـــة التـــي تعمـــل علـــى مســـتويات مختلفـــة فـــي آن واحـــد: مســـتوى الإلحـــاح والتأكيـــد (إعـــادة العنصـــر المعجمـــي)، ومســـتوى التنويـــع والدقـــة (التـــرادف)، ومســـتوى التصـــنيف والهرميـــة (الاســـم الشـــامل)، ومســـتوى التجريـــد والتكثيف (الكلمات العامة).

هـذا التفاعـل هـو مـا يخلـق حبكـة الـنص ويمنحـه هويتـه الفريـدة. فـالنص قـادر علـى أن يكـون ملحميـاً فـي جـوهره، ونفسـياً فـي تفاصـيله، ومحليـاً فـي رمـوزه، وعالمياً في دلالاته، وذلك بفضل التوظيف الاستراتيجي لهذه الآليات الاتساقية.

فـي الختـام، يثبـت هـذا التحليـل أن دراسـة الاتسـاق المعجمـي، التـي قـد تبـدو للوهلـة الأولـى تمرينـاً لغويـاً تقنيـاً، هـي فـي الحقيقـة مـدخل دقيـق لفهـم البنيـة العميقـة للعمـل الأدبـي. إن تتبـع الـروابط المعجميـة فـي "تغريبـة القـافر" يكشـف عـن "معماريـة" دلاليـة متقنـة، حيـث لا توضـع كلمـة فـي موضـعها عبثـاً. كـل اختيـار معجمـي، وكـل تكـرار، وكـل انتقـال مـن الخـاص إلـى العـام، هـو قـرار أسـلوبي يسـهم فـي بنـاء عـالم الروايـة، وتشـكيل شخصـياتها، وتعميـق موضـوعاتها. وهكـذا، يقـدم التحليـل اللسـاني للـنص منظـوراً دقيقـاً يسـمح بتقـدير البراعـة الفنيـة التـي تكمـن وراء بناء عالم سردي متماسك ومؤثر.

المبحث الثاني: دور الاتساق النحوي والمعجمي في بناء صورة الأنا الغريب

تُقدِّم رواية تغريبة القافر نموذجًا أدبيًا ثريًا لشخصية تجد نفسها في حالة اغتراب وعزلة داخل مجتمعها الريفي؛ فالعنوان ذاته يوحي بهذه الثيمة؛ إذ تشير كلمة "تغريبة" إلى الغربة والترحال وفقدان الاندماج، يمزج القاسمي في هذه الرواية بين الواقع والأسطورة، وبين الماء بوصفه عنصرا للحياة وبين الشعور الوجودي بالوحدة . القافر– وهو لقب سالم بن عبد الله بطل الرواية – شخصٌ حباه الله بقدرة خاصة على اقتفاء أثر الماء في باطن الأرض لخدمة قريته العطشى، لكنه في الوقت نفسه يعاني اغترابًا نفسيًا واجتماعيًا عميقًا يفصله عن محيطه. وفي سياق الرواية، تُطرح تساؤلات جوهرية حول علاقة الفرد بوطنه ومجتمعه: هل يتقبّله الوطن والمجتمع رغم اختلافه أم يلفظه خارجًا؟

إن مفهوم "الـ(أنا) الغريب" في الأدب يُحيل إلى الحالة النفسية والاجتماعية للفرد الذي يشعر بأنه غريب بين أهله وفي موطنه. ولا عجب حيث إن موضوعات الأدب العجائبي تتمحور حول الأنا (الغريب في المجتمع) والآخر (المرفوض في المجتمع): فالأنا الغريب في المجتمع يصل لغربته عندما يكون رد الفعل مانعا لاستيعاب الفعل، فيصبح رد الفعل أكثر بروزا من الفعل نفسه[1]، أما الآخر المرفوض في المجتمع فهو "رد فعل طبيعي حيث إن الإنسان بطبيعته يخشى ما يجهله، ويضمر له العداوة، وفي الوقت نفسه هو لا يتحمل استمرارية العيش مع هذه العداوة؛ لذلك يلجأ إلى معرفة واكتشاف المجهول بل وحتى التصالح معه"[2]. وقد تناول النقاد ظاهرة

(1) مي السادة: السرد العجائبي في الرواية الخليجية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2014. ص97.

(2) المرجع نفسه، ص110.

الاغتراب هذه بوصفها أزمة للذات في مواجهة مجتمعها وظروفها. ففي الشعر العربي مثلاً، رُصدت "الخيبة الاجتماعية الممزوجة بشعور العزلة والوحدة والتفرّد والوحشة من الناس"[1] بوصفها نتيجة لتفكك العلاقات وانكسار الذات، هذه المشاعر ذاتها تتجلّى في سرد القاسمي؛ فبطل تغريبة القافر يمرّ بأحداث تفقده رويدًا رويدًا إحساسه بالانتماء، فيغدو منفردًا في رؤيته وموقفه، يعاني وحدةً داخلية حتى وهو بين الناس. ويمكننا أن نستحضر هنا جدلية الأنا والآخر التي أشار إليها حمداوي في الخطاب الروائي العربي[2]؛ فالرواية ترسم صورة ذات (أنا) مهمّشة في مقابل مجتمع (آخر) يزداد ابتعادًا عنها، على أن المفارقة اللافتة هي أنّ هذا المحتوى القائم على الاغتراب يأتي في نصٍّ شديد التماسك البنيوي. حافظ القاسمي على اتساق النص وترابطه الداخلي عبر توظيف واعٍ لأدوات الاتساق النحوي والمعجمي، فجعل القارئ يتابع حكاية الشخصية ويشعر بعزلتها في آن واحد.

الاتساق النحوي وتمثيل العزلة والاغتراب:

أتاحت البنية النحوية للنص تجسيد الشعور بالعزلة لدى البطل من خلال عدة وسائل، أبرزها الإحالة بالضمائر وتقابل صيغ الجمع والفرد، وكذلك أدوات الربط التي أبرزت المفارقة بين الذات والجماعة. نلاحظ منذ بداية الرواية اعتماد السرد بضمير الغائب المفرد عند الحديث عن القافر، مقابل استعمال ضمائر الجمع وأسماء الجمع عند الحديث عن أهل القرية. هذا التقابل النحوي ينشيء في وعي القارئ ثنائية ضمنية بين "هو" (البطل الوحيد المنعزل) و"هم" (الجماعة المحيطة به). فعلى سبيل المثال، بعد وفاة والد القافر المأساوية في أحد الأفلاج، يعود سالم إلى

(1) كباش، ماهر: الخيبة الاجتماعية في شعر الغربة، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مجلد 83، عدد 3، 2008، ص 637–654، ص639.

(2) حمداوي، جميل: صور جدلية الأنا والآخر في الخطاب الروائي العربي، مجلة الأزمنة الحديثة، العدد 3–4، 2011، ص 137–145، ص40.

قريته حزينًا منفردًا: "دفن القافرُ أباه في صبيحة ليلة عرسه، ثمّ ترك قرية المسيلة برفقة زوجته، وعاد حزينًا مكسورًا، يملأ الفقدُ روحه"[1]. في المقابل، يصوّر السرد ردّ فعل الجماعة بصيغة الجمع وأداة الربط "أما" التي تُبرز التضاد: "أمّا أهلُ المسيلة فقد استمرّوا في الحفر حتى وصلوا إلى موضع أمّ الفلج... انفجر الماء من بين الرمل وتدفّق... إلى قرية المسيلة العطشى". يتضح هنا عبر هذه البنية التركيبية المتوازنة أن هناك مسارين متباينين: مسار الفرد الذي يعاني الفقد وينكفئ على أحزانه، ومسار الجماعة التي تواصل حياتها وتحتفل بتدفق الماء الجديد غير عابئة تمامًا بما حلّ بالقافر. أداة الربط التقابلي "أما... فـ" أدّت وظيفة اتساق نصي مهمة بتقسيم المشهد إلى شطرين متضادين ومتزامنين زمنيًا، مما يعزز إحساس القارئ بهوة العزلة التي تفصل البطل عن الآخرين رغم اشتراكهم في الحدث العام.

كذلك تُستخدم الضمائر وأدوات الإشارة في الرواية بطريقة تكشف موقف المجتمع من الشخصية المغتربة. فعندما يقرّر سالم اعتزال مهنته القفر بعد تلك الفاجعة، يخبر أهل القرى البعيدة التي تأتي طالبةً مهاراته بأنّه أصيب في سمعه ولم يعد يقوى على الاستمرار: "أغلق القافرُ أذنيه عن كل صوت... وبدا للآخرين كأنّه أُصيب بالصمم"[2] لفظ "الآخرين" يحيل هنا على عموم أهل القرية وكل من حوله، وكأن سالم بات ينظر إليه من الخارج كـ"آخر" غريب الأطوار فقدَ حواسه. إن توظيف كلمة "الآخرين" في حد ذاتها له دلالة مهمة في رسم ثنائية الهوية الغيرية؛ فالسرد يضع القافر في مقابل هؤلاء "الآخرين" الذين صار بالنسبة لهم موضع ريبة وشفقة وربما سخرية. "إن الوعي بالآخر لا يتأتى إلا من خلال الوعي بالذات، فالوعي بالأنا في حالة سيلانية تامة مع الوعي بالآخر، كلاهما مكمل وممتزج بالآخر"[3] فالقافر انتقل في هذا المشهد من محاولة استجداء القبول

(1) القاسمي، 2023، ص149.
(2) القاسمي، 2023، ص150.
(3) مي السادة، 2014، ص108.

من الآخر لمحاولة العودة للذات والابتعاد عما يثيرها. وفي موضع آخر، ترد عبارة: "قيل إن سالم بن عبدالله القافر قد جُنّ تمامًا وذهب عقله وغار في الأرض السابعة"[1]، حيث يُروى الخبر بصيغة المجهول للدلالة على شيوع الإشاعة بين جماعة القرية "قيل"، وتُستخدم أيضًا صيغة الغائب عن البطل. هذه البنية تعكس كيفية تحدث المجتمع عن الشخص المنعزل بوصفه آخر لم يعد منهم. إن الضمائر وعبارات الإشارة في هذه المواضع تعمل كروابط نصية تربط بين الجمل، لكنها في الوقت ذاته تحمل شحنة دلالية تفصل الضمير "هو" عن "هم"، موحيةً بأن الـ(أنا) موضع الحديث أضحى غريبًا تمامًا في نظر الجماعة.

الاتساق المعجمي وتمثيل العزلة والاغتراب:

تستعين الرواية بثروة معجمية تتسم بالتكرار والترابط الدلالي لرسم أجواء الاغتراب. لقد أدرك النقاد أن التكرار ليس مجرد إعادة لفظية جوفاء، بل يمكن أن يعمل كموتيف[2] يحمل دلالات نفسية عميقة. وضمن نص تغريبة القافر نجد العديد من الكلمات والمصطلحات المفتاحية تتكرر عبر الفصول لتكوّن حقولًا معجمية مترابطة تسهم في تماسك النص من جهة، وتوكد ثيمة العزلة من جهة أخرى. من أبرز هذه الحقول المعجمية: حقل الماء ومشتقاته، وحقل الصوت والسمع، وحقل مفردات الوحدة والغربة، بالإضافة إلى حقل الأسطورة والخارق (المرتبط بتبرير التغريبة).

يشغل الماء مكانة مركزية في عالم الرواية بوصفه مصدر الحياة وموضوع البحث الأساسي للبطل ومجتمعه. ومن ثمّ تكررت المفردات المرتبطة بالماء في معظم المشاهد: الفلج، البئر، الوادي، النفق، المطر، العطش، التدفق، وغيرها. هذا التكرار المعجمي أدى وظيفة الاتساق عبر

(1) القاسمي،2023، ص153.
(2) (الموتيف: motif) أصغر وحدة موضوعية، وعندما يتكرر الموضوع الدال غير مرة في النص فإنه يسمى (leitmotif) الموضوع السائد، المرجع: برنس، جيرالد، المصطلح السردي: معجم مصطلحات، ترجمة صايد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريدي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص: 137.

ربط أجزاء الحكاية المختلفة بخيط دلالي واحد، لكنه أيضًا اكتسب معنى رمزياً يتعلق بوضع الشخصية الرئيسيّة. فالماء الذي يسعى وراءه القافر باستمرار هو ذاته سبب معاناته وعزلته في نهاية المطاف؛ لقد أصبح الماء لعنةً بالنسبة له بعد أن فقد والده غرقًا في سبيله. وتعبّر الرواية عن هذا المنظور من خلال معجم يجمع بين الماء والموت: "بدأ يبكي، وكان خريرُ الماء يسيل في أعماق الأرض كأنّ الأرض تبكي الفقيد في عروقها"[1]. من جهة أخرى، بعد تلك الحادثة وعلى إثر اعتزال القافر، يعبّر عن نقمته على الماء بقوله: "إيش الفايدة، الماي فهذه الأرض فاسد ويخلق نفوس فاسدة"[2]. كلمة "فاسد" وصف بها الماء والنفوس معًا، مما يربط معجميًا بين العنصر الطبيعي والمجتمع البشري في سياق الفساد والهلاك. إذًا، التكرار المستمر لكلمة "الماء" في الرواية – مع ما يلازمها من أوصاف سلبية أحيانًا (ماء فاسد، أم الفلج المقترنة باللعنة) – يبلور تدريجيًا علاقة تنافرية بين البطل ومحيطه، فكأن الماء الذي يفترض أنه سبب الحياة للجماعة أصبح نذير شؤم لحياته الفردية.

يقترن بحقل الماء حقلٌ معجمي آخر هو الصوت. لقد تكررت الألفاظ الدالة على الأصوات والسمع بشكل ملحوظ في الرواية: صوت، صدى، صرخات، همس، خرير، نباح، صمت...، وليس ذلك غريبًا بالنظر إلى أن موهبة القافر الأساسية هي قدرته على سماع صوت المياه الجوفية في بطن الأرض. في بداية مسيرته كان هذا الصوت مصدر اندماجه في مجتمعه، إذ بفضله يجلب الخير إلى القرى؛ ولكن مع تطور الأحداث ينقلب صوت الماء إلى صوت يؤرّقه ويلاحقه في عزلته. نقرأ بعد عودة سالم إلى قريته واعتزاله القفر أنه "أغلق أذنيه عن كل صوت... سجنها في أعماق الصمت"[3]، تعبيرًا عن محاولته التخلص من أصوات الماء والذكريات المرتبطة به.

(1) القاسمي، 2023، ص149.
(2) المرجع نفسه، ص172.
(3) المرجع نفسه، ص150.

ولأن الصمت التامّ مستحيل، تبدأ الأصوات تتحول إلى هلوسات في ذهنه مع اشتداد اضطرابه النفسي. ففي المشاهد الأخيرة، عندما يجد القافر نفسه وحيدًا في ظلمة أحد الأفلاج، تحاصره أصوات مختلطة: "أصواتُ بكاءٍ مختلطٍ بضحكٍ غريب، أصواتٌ تناديه، أصواتٌ تهمس باسمه، أصواتٌ كثيرة تداخلت فجعلت عينيه تتوقفان في محجريهما ولا تتحركان مطلقًا"[1]. هذا المقطع يتكئ بوضوح على التكرار المعجمي؛ فكلمة "أصوات" تتكرر أربع مرات في جمل متتابعة، مما ينشيء إيقاعًا لغويًا يوحي بتعدد الأصوات داخل رأس الشخصية بشكل فوضوي. وإضافةً إلى "أصوات" نجد ألفاظ بكاء، ضحك غريب، تناديه، تهمس باسمه – وكلها تنتمي لحقل السمع – مما يربطها دلاليًا. إن هذا الحشد من مفردات الصوت المتداخلة ينقل للقارئ حالة اللااتساق الداخلي التي يعيشها البطل رغم اتساق النص ظاهريًا. فالنص يستخدم التكرار ليحقق انسجامًا وبنية إيقاعية، لكن الدلالة المستفادة هي اضطراب نفس القافر وانفصاله عن الواقع من حوله. وهكذا يؤدي التكرار وظيفة فنية مزدوجة: فهو من ناحية يحقّق الاتساق المعجمي بوصفه آلية نصّية أساسية[2]، ومن ناحية أخرى يُقدِّم الموتيف الرئيسي للرواية (موتيف الصوت والماء) محمّلًا بما يتركه من أثر انفعالي في نفس المتلقي[3].

وبجانب الترادف، استفاد النص من قوة التضاد المعجمي لتسليط الضوء على ثنائية الداخل/الخارج والاندماج/الانفصال. مجموعة من الألفاظ المتقابلة تتكرر في الرواية ضمن سياقات مختلفة، مما يكوّن روابط خفية بين الأجزاء ويبرز التناقض في تجربة القافر. من ذلك ثنائية الحياة/الموت: القرية التي يحييها الماء مقابل حياة القافر الشخصية التي خيم عليها الموت (موت

(1) القاسمي، 2023، ص218.
(2) بلحوت، شريفة: مفهوم الاتساق بين نظرية هاليداي وحسن والنظم عند عبد القاهر، وقائع ندوة اللسانيات والرواية، جامعة ورقلة، 2013، ص48.
(3) خضري، علي، وآمنة آبگون، ورسول بلاوي: الموتيف ودلالاته في شعر عدنان الصائغ: موتيف النافذة نموذجًا، مجلة الباحث، مجلد 13، عدد 1، 2021، ص 286–307.

الأحبة وانطفاء المعنى). لقد وُصف مجتمع القرية في غياب الماء بأنه "قرية ميتة"، ولكن ما إن تفجّر الماء في المسيلة حتى "انحدر ناحية قرية المسيلة العطشى... وعمّت الحياة من جديد"[1]. على النقيض، فإن تدفق الماء الذي أعاد الحياة للقرية اقترن بموت والد سالم ثم بانطفاء روح سالم نفسه (مجازيًا). هذا التقابل الدلالي بين حياة الجماعة وموت الفرد ظلّ يحوم في الخلفية، مؤكَّدًا بتكرار مفردات مثل "الحياة، الماء، الموت، الفقد" عبر الفصول.

كذلك تحضر ثنائية الخارج الداخل ضمن المعجم بشكل جليّ. تعرِّف الرواية بطلها منذ البداية بأنه يعيش بين عالمين، عالم البشر في الخارج وعالم الأساطير في الداخل. وفي السرد نطالع كثيرًا من الألفاظ المكانية المتضادة: يخرج/يدخل، داخل الأرض/خارجها، قمم الجبال/عمق الفلج، الداخل/الخارج، السجن/التحرر. تكرار هذه المفردات ليس اعتباطيًا، بل يُظهر حالة التأرجح التي يعانيها القافر بين الانخراط في الواقع (على مضض) والانغماس في عالمه الداخلي المعتم. على سبيل المثال، بعد فاجعة الفلج، تساءل السارد بلسان سالم: "كيف له أن يخبر أمّه كاذية بنت غانم بما حدث، وهي الّتي كانت توصيه دومًا بألاّ يسمح لوالده بالدّخول إلى عمق الفلج؟ وكيف له أن يعود إلى بيت لا يجد فيه رائحة أبيه؟ كيف له أن يستمرّ في البحث عن الماء بجنون؟"[2]. هذه الأسئلة البلاغية الثلاث تربطها لفظة الاستفهام "كيف"، كما يجمعها موضوع العودة/الاستمرار؛ ثم يأتي القرار الحاسم الذي استخدم فيه الكاتب أيضًا معجم الداخل/الخارج: "وعندما عاد إلى قريته قرّر التوقّف تمامًا عن اقتفاء أثر الماء... ادّعى أنّ شيئًا أصاب أذنه فلم يعد يسمع ما كان يسمعه من قبل". "أغلق أذنيه عن كل صوت... وبدا للآخرين كأنه أصيب بالصمم" هنا تكررت ألفاظ السمع والأصوات متبوعة بفعل "أغلق" الذي ينتمي لحقل الإغلاق/الفتح، وهو حقل دلالي قريب

(1) القاسمي، 2023، ص149.
(2) القاسمي، 2023، ص150.

من ثنائية الداخل/الخارج. فقد أغلق سالم حاسة السمع التي كانت تربطه بالعالم وبالآخرين، وسجن الأصوات في داخله "سجنها في أعماق الصمت". لاحقًا حينما يعزم سالم الابتعاء وبناء مملكته الخاصة في نجد نوح تأتي الصياغة أنه "غار في الأرض السابعة"، أي اختفى تمامًا في أعماق الداخل (باطن الأرض). هذه العبارة تكرّر حرفيًا أسطورة تواري أمه (الغريقة) في قاع البئر، فكأن الداخل ابتلع العائلة كلها. مثل هذه الصور القائمة على التضاد (الخروج إلى السطح/الغوص إلى القاع، السمع/الصمم، الإفصاح/الكتمان) تتكرر بإيقاعات مختلفة في الرواية لتؤكد البون الشاسع بين عالم البطل الداخلي وعالم المجتمع الخارجي. وهي تُكسب النص اتساقًا معجميًا من خلال إعادة الإنتاج المستمرة لثنائية الدال والمدلول في صور متنوعة.

من التحليل أعلاه يتضح أن أدوات الاتساق النحوي والمعجمي في تغريبة القافر لم تكن مجرد وسائل لغوية لربط أوصال النص وحسب، بل كانت أيضًا وسائل دلالية لبناء الثنائيات المتقابلة التي تشكل روح الرواية. وأبرز هذه الثنائيات: الاندماج مقابل الاغتراب، والهوية مقابل الآخر، والداخل مقابل الخارج.

فعلى مستوى الاندماج/الاغتراب، تصوّر الرواية لحظات اندماج القافر في جماعته عبر لغة جماعية احتفالية، تقابلها لحظات اغترابه عبر لغة فردية حزينة. في عرس سالم بن عبد الله – الذي جاء تتويجًا لنجاحه في استخراج ماء المسيلة – يسرد الكاتب مشهد اندماج اجتماعي بهيج: "بارك الجميعُ للقافر وكأنّهم يباركون لأنفسهم إذ استطاعوا أن يخرجوا أخيرًا من ذلك الوجوم الذي احتلّ وجوههم"[1] فالكلمات: (الجميع، ولأنفسهم) تعبّر عن وحدة حال بين البطل ومجتمعه؛ إنه جزء من كلٍّ، وانفراج أزمة الماء كان فرحًا مشتركًا؛ لكن هذه الصورة سرعان ما تنقلب بعد مأساة

(1) القاسمي، 2023، ص146.

الفلج إلى مشهد اغتراب كامل، تتغير فيه اللغة كليًا: لم نعد نسمع الجميع بل القافر وحده، ولم يعد ثمة مباركات بل اتهامات بالجنون[1] وهمسات حول لعنة أصابته. حتى كاذية في لحظات يأسها الأخيرة كفت عن مناداته، واكتفت بالرقاد صامتة تبكي غيابه. هذه التحولات في التسميات والخطابات موثقة نصيًا بأدوات إحالة واضحة؛ اللقب حينًا والضمير حينًا آخر (كما في "بدا للآخرين أنه أصيب بالصمم" حيث تحوّل في نظرهم إلى "الآخر" الغريب عنهم). ويمكن أن نربط هذا بالتصور النقدي أن صورة الأنا الروائية كثيرًا ما تتشكل عبر الجدلية مع الآخر [2].

أما ثنائية الهوية/الآخر، فهي جوهر مأساة "الأنا الغريب" التي نناقشها. الهوية ممثلة في القافر ذاته، الفرد الذي يمتلك موهبة فريدة (اقتفاء أثر الماء) تميّزه عن الآخرين. هذه الهوية الخاصة كان من الممكن أن تكون مصدر اندماج وفخر، لكنها تحولت إلى عزلة؛ لأنه اختلف عن السياق العام وخالف توقعات الجماعة في نهاية المطاف. ولغة الرواية تضعنا أمام مرآة ثنائية تجمع بين نظرة البطل لذاته ونظرة الآخرين إليه. فعندما كان مفيدًا للمجتمع، كان القافر بطلًا محبوبًا، يُنادى بلقبه احترامًا وتقديرًا. نلاحظ أن هذا اللقب "القافر" نفسه أصبح اسمه الرئيس في الرواية وكاد يطغى على اسمه الشخصي (سالم)، مما يشير إلى اندماج هويته الفردية بدوره الاجتماعي. لكن بعد اعتزاله العمل، رأينا كيف انقلب خطاب الجماعة عنه: لم يعد "القافر" بل "المجنون" أو "الممسوس". هكذا بُنيت ثنائية الهوية والآخر في الرواية عبر طبقات من اللغة: طبقة الألقاب والضمائر، وطبقة الصور الأسطورية، وكلها متسقة داخليًا في النص تكرارًا وإحالةً.

وبالنسبة إلى ثنائية الداخل والخارج، فقد تجلّت بصورة رمزية حادة. مكانيًا، الداخل هو باطن الأرض المظلم (حيث يختبئ الماء وحيث انتهت مصائر عائلة القافر: الأم ماتت في بئر،

(1) المرجع نفسه، ص164.
(2) حمداوي، جميل: صور جدلية الأنا والآخر في الخطاب الروائي العربي، مجلة الأزمنة الحديثة، العدد 3–4، 2011، ص 137–145.

الأب طُمر في نفق، والابن في النهاية سجين قناة فلج)، أما الخارج فهو سطح الأرض حيث يعيش الناس حياتهم اليومية في القرية. الرواية تربط هذين المستويين المكانيين باستمرار عبر لغة مشحونة بالمعنى: الدخول إلى جوف الأرض يقابله الخروج إلى نور السطح. سالم القافر كان دائم التنقل بين الداخل والخارج بحكم عمله؛ يدخل باطن الأرض روحيًا باستماعه لهمس الماء، ثم يخرج حسيًا ليخبرهم بمكانه ويشارك في استخراج الفلج. لكنه شيئًا فشيئًا مال إلى البقاء في الداخل (رمزيًا ونفسيًا). قراره بإغلاق أذنيه عن أصوات العالم هو انكفاء إلى الداخل بمعنى الانعزال عن المؤثرات الخارجية. وكذلك انغماسه في نحت الصخرة منفردًا فوق الجبل كان نوعًا من الهروب إلى الداخل، إلى عالم يسيطر عليه هو وحده. ثم تأتي النهاية لتضعه حرفيًا في الداخل، في قناة الفلج حيث يختفي عن الأنظار. هذه الرحلة من الخارج إلى الداخل تتأكد لغويًا بتكرار المفردات المكانية والأفعال المتعلقة بها كما أسلفنا، حتى في حبكة القصة الفرعية للطفل سلام ابن صبيحة[1]، نجد تنويعًا على ثنائية الداخل والخارج: إذ تعتقد أمه أن ابنها الحقيقي أخذه الجن لعالمهم وتركوا لها ولدًا غريبًا في الخارج. ويأتي الحل من قبل إحدى الجارات التي تنصحها أن ترعى ابنها وتتقبله، مشيرةً إلى ضرورة إعادته من عالم الغيب إلى حضن الواقع. هكذا يصبح الداخل عالم الجن مرادفًا للاغتراب والمجهول، في حين أن الخارج مرادفٌ للمجتمع والحياة الطبيعية، غير أن الرواية تقلب هذه المعادلة في حالة القافر: فبالنسبة له، كان الخارج (المجتمع) هو مكان العذاب والسخرية والنبذ، بينما مثّل الداخل (عزلته في الجبل ثم اختفاؤه في الفلج) مهربًا أخيرًا من ذلك الواقع القاسي. هذه المفارقة العميقة هي ما تمنح الرواية بعدها المأساوي والفلسفي معًا، وقد جرى تكريسها نصيًا عبر ثنائيات لفظية متكررة (مثل: يغيب/يظهر، يدخل/يخرج، سجن/تحرر، ظلام/نور، أعلى الجبل/قعر البئر) تربط الأجزاء المختلفة ضمن ثيمة متسقة. إن هذا النوع من الاتساق المعجمي

(1) القاسمي، 2023، ص89.

يجعل القارئ يدرك الترابط بين مصائر الشخصيات المختلفة في الرواية، ويستخلص المعنى الرمزي العام: ثمة من يبقى في الداخل وحيدًا إلى الأبد، لأن الخارج لفظه ولم يجد فيه مكانًا.

ختاما، نجد أن رواية تغريبة القافر قد نجحت في توظيف أدوات الاتساق النحوي والمعجمي بطريقة جسدت موضوع "الأنا الغريب في المجتمع". لقد ظل النص متماسكًا ومترابطًا على المستوى البنيوي بفضل الاستخدام الكثيف للضمائر والإحالات والتكرار والحقول الدلالية المشتركة، مما أكسب الحكاية وحدة عضوية قوية[1]. وفي الوقت ذاته، لم تكن هذه الأدوات محايدة أو مجرد روابط شكلية، بل حملت في طياتها دلالات عميقة بشأن الاغتراب والعزلة. فالضمائر وأدوات الربط أبرزت التباعد بين الشخصية المحورية ومحيطها الاجتماعي، والتكرار المعجمي للموتيفات (الماء، الصوت، الغياب) ولّد لدى القارئ شعورًا بتكرار معاناة البطل وتفاقمها، كما أن الحقول الدلالية المتقابلة أبرزت الثنائيات التي تعالجها الرواية (اندماج/اغتراب، هوية الأنا/آخر، داخل/خارج).

بهذا المعنى، تحقق في النص نوعٌ من الاتساق الدلالي بين الشكل والمضمون: فالبنية اللغوية المتماسكة عكست حالة التفكك النفسي والاجتماعي للشخصية. وقد أكدت الشواهد النصية كيف أن الوحدة العضوية للرواية – المتأتية من الاتساق النحوي والمعجمي – ساعدت على إبراز عزلة البطل وليس إخفاءها. فبدلًا من أن يؤدّي التماسك النصي إلى طمس شعور التفكك، رأيناه يُبرز المفارقة بين انتظام سرد الأحداث واضطراب العالم الداخلي للقافر. وهذا دليل على براعة القاسمي في دمج التقنيات الأسلوبية بالمعالجة الموضوعية.

لقد أضاء مفهوم الموتيف مثلاً دور التكرار في إنشاء معنى يتجاوز الظاهر اللفظي، وهو ما شهدناه في موتيف الصوت والماء الذي حمل دلالات الاغتراب والوحشة. ورصد صور الأنا

(1) بلحوت، شريفة: مفهوم الاتساق بين نظرية هاليداي وحسن والنظم عند عبد القاهر، وقائع ندوة اللسانيات والرواية، جامعة ورقلة، 2013، ص49.

والآخر وجدليتها التي عملت على تطور أحداث الرواية، وهو ما وجدناه مجسدًا في علاقة القافر بمجتمعه عبر علاقات لغوية متوترة؛ ونتيجة لذلك، تتجلى تغريبة القافر بوصفها نصا يُمثّل فيه الاتساق النصي تجليًا من تجليات الصراع بين الفرد والجماعة؛ حيث يظل النص متماسكًا في بنائه، فيما تتفكك شخصية الفرد داخليًا وتنعزل عن محيطها.

خاتمة الفصل:

ختاما، فإن العلاقة بين الاتساق النصي وتمثيل "الأنا الغريب" هي علاقة عضوية وتكاملية في تغريبة القافر. فكل أداة لغوية مستخدمة – من إحالة ضميرية، أو إشارية، أو أدوات للوصل، أو تكرير للفظ وغيرها– ساهمت في نسج شبكة سردية محكمة توصل إحساس الاغتراب إلى القارئ بوضوح وتَمكُن. وبهذا فإن النص المتسق سمح لنا أن نرى بجلاء ثغرة الافتراق بين البطل ومجتمعه وهي تتسع شيئًا فشيئًا حتى ابتلعته تمامًا. فتغريبة القافر حكاية للاندماج المفقود الذي روي بلغة متماسكة البنيان، عميقة الإيحاء، فجاءت لوحةً متكاملة لأزمة الإنسان حين يجد نفسه غريبًا في أقرب الأماكن إلى روحه.

نتائـــــج الدراســـــــــة:

خرجت الدراسة بمجموعة من النتائج وهي:

1. أسـهمت هـذه الدراسـة فـي الكشـف عـن مرونـة الـدرس اللسـاني الحـديث مـن خـلال قـدرتها علـى تكييـف مفاهيمـه الإجرائيـة مـع خصوصـية الروايـة العمانيـة المعاصـرة، دون الإخـلال بأسسـها النظريـة أو تقـويض سـياقها الثقـافي المحلـي. فقـد أظهـر التحليـل أن المنـاهج اللسـانية الحديثـة، بمـا تمتـاز بـه مـن التركيـز علـى بنيـة الـنص ووظـائف الخطـاب ومسـتوياته الدلاليـة، قابلـة لإعـادة التشـكيل بمـا يسـتجيب لسـمات السـرد العمـاني مـن حيـث بنـاء الشخصـيات وتمثيـل المكـان وتمفصـل الـزمن. وأثبتـت الدراسـة عمليًـا أن أدوات اللسـانيات الحديثـة – مـن مفـاهيم البنيـة والعلاقـات والانسـجام النصـي إلـى آليـات تحليـل السـرد والحكـي – لا تنحصـر فـي المـتن الغربـي الـذي نشـأت فيـه، بـل تمتـد بمرونـة إلـى نصـوص عربيـة وخليجيـة معاصـرة، بمـا يثـري الـدرس النقـدي المحلـي ويؤكـد صـلاحية اللسـانيات إطـارًا نظريًـا عـابرًا للحدود الجغرافية والثقافية.
2. تجليـات الإحالـة الضـميرية والموصـولية فـي بنـاء "الـذات المغتربـة" واسـتمرارية السـرد تجـاوزت الإحـالات الضـميرية فـي الروايـة وظيفتهـا النحويـة لتصـبح أداة لتعميـق "الاغتـراب الوجـودي"؛ حيـث كشـف تكـرار الضـمير (هـي) عـن تحـول الشخصـية (مـريم) مـن فاعـل إلـى "موضـوع لغـوي" يتلاشـى أمـام وطـأة الوجـع والوسـاوس. وقـد تعـزز هـذا البنـاء بتوظيـف الأسـماء

الموصولة بصيغة المفرد بنسبة طاغية (94.14%) كأداة وصفية تعريفية ترفد النص بتفاصيل دقيقة. ومن جانب آخر، لعبت الهيمنة الإحصائية للضمائر المتصلة دوراً حيوياً في ضمان "انسيابية الصورة الذهنية"، مشكلةً سلسلة مترابطة تربط السابق باللاحق وتحقق تماسك النص من خلال الرمز البديل للأسماء الظاهرة .

3. استراتيجيات الإزاحة الزمنية و أرشفة الذاكرة عبر الإشارة والاستبدال كشفت النتائج عن توجه السرد نحو خلق عالم أسطوري ينفصل عن الحاضر، وذلك عبر هيمنة أسماء الإشارة للبعيد بنسبة (82.1%)، مما أضفى على الرواية طابع الحكاية المتوارثة أو السيرة الشعبية التي وقعت (هناك) في زمن سحيق. وقد تآزرت هذه الرؤية مع الاستبدال القولي عبر أداة الإشارة (ذلك) التي عملت كآلية سردية لأرشفة كتل زمنية وتجارب جماعية كاملة في وحدة لغوية واحدة، مما ساهم في تسريع الإيقاع السردي وتأسيس ذاكرة مشتركة بين الشخوص والقارئ .

4. بلاغة "التغييب" وتصوير "الوعي الجمعي" عبر الاستبدال والحذف أظهرت الدراسة كفاءة عالية في استخدام الاستبدال الاسمي (مثل: الواحد منهم) لتصوير طغيان الجماعة على الفرد وتجسيد الوعي الجمعي لأهل القرية وسلطة المجتمع غير المرئية . وفي مقابل هذا الحضور الجمعي، عمل الحذف بأنواعه على تعزيز ثيمة الغياب والانتظار، بينما أسهم الاستبدال الفعلي في تحقيق الاقتصاد السردي والغموض الذي يعمل كمحرك يدفع المتلقي لمواصلة القراءة بتيقظ.

5. الاتساق المعجمي وبناء "المكان الأسطوري" عبر التكرار والتضام أثبتت الدراسة وجود تمايز معجمي إحصائي لرواية تغريبة القافر مقارنة بأعمال الكاتب الأخرى، حيث تركز التكرار حول ثيمات مركزية (الماء، العطش، الأفلاج). وقد أدى هذا التكرار وظيفة مزدوجة: الأولى بنيوية عبر خلق سلاسل معجمية تعمل كأعمدة تربط أجزاء النص، والأخرى دلالية تخلق إلحاحاً إيقاعياً يضع القارئ في قلب الصراع مع البيئة (الإنسان، الصخر، الماء) . وقد أسهم التضام في دمج البنية المعجمية بالرموز، مما بنى أفقاً سردياً تأملياً يتجاوز سرد الأحداث المباشر إلى الكشف عن أبعاد دلالية أعمق، محولاً عناصر البيئة إلى ركائز لميتافيزيقيا المكان.
6. تضافر الأدوات اللسانية في تشكيل تجربة "الاغتراب" فقد خلصت النتائج إلى أن جميع الأدوات اللغوية –من إحالات وأدوات وصل وتكرار وغيرها– لم تعمل بشكل منفصل، بل تضافرت لنسج "شبكة سردية محكمة"؛ غايتها الكبرى هي نقل إحساس الاغتراب الوجودي وتحقيق التشابك المنطقي للأفكار، مما يضمن وحدة البناء الروائي وتأثيره في المتلقي.

الخاتمـــــــــة:

شكلت تغريبية القافر ساحة خصبة لدراسة الاتساق بأدواته المختلفة، تكشف دراسة أدوات الاتساق في رواية تغريبة القافر لزهران القاسمي عن بنية لغوية شديدة التماسك، تُجسّد وعيًا سرديًا متقدمًا بكيفية تشييد المعنى عبر تضافر المستويات النحوية والمعجمية في آنٍ واحد. فقد أظهر التحليل أن الكاتب يوظف أدوات الإحالة والحذف والاستبدال والربط النحوي على نحوٍ يضمن للنص انسجامه الداخلي، ويجعل من تتابع الجمل والمقاطع حركة لغوية متصلة تشبه تدفّق الماء الذي يشكّل أحد الرموز المركزية في الرواية. ومن خلال هذا النسق الاتساقي المتين، تتشكل علاقات دلالية متشابكة تُعبّر عن صراع الإنسان مع مصيره، وعن التوتر بين الجفاف والفيض، الفقد والبحث، الغياب والعودة.

أما الاتساق المعجمي، فقد جاء ليعمّق هذا البناء النحوي عبر تكرار الألفاظ المحورية وتضامن الحقول الدلالية المرتبطة بالماء والموت والذاكرة، وهو ما أضفى على النص إيقاعًا داخليًا يسهم في توحيد الرؤية السردية وتكثيف أجوائها الرمزية. لقد تجلت في الرواية شبكة لغوية متكاملة تتفاعل فيها المفردات والصور لتؤسس نسيجًا دلاليًا محكمًا، يجعل اللغة ذاتها بطلًا مشاركًا في التجربة الإنسانية التي تعيشها الشخصيات.

إنّ هذا التكامل بين أدوات الاتساق النحوي والمعجمي في تغريبة القافر لا يهدف إلى مجرد تحقيق الترابط الشكلي بين الجمل، بل يتجاوز ذلك إلى بناء عالم روائي نابض بالحياة، حيث تتفاعل اللغة مع الرؤية الفنية لتوليد المعنى. وهكذا يتضح أن الاتساق في هذه الرواية يشكل ركيزة أساسية لجمالياتها، إذ يمنح السرد انسيابه وإيقاعه ويُعمّق دلالته الوجودية، لتغدو تغريبة القافر

نموذجًا متقدّمًا للنص العربي الذي يزاوج بين الاتساق بوصفه آلية لغوية، والجمال بوصفه أفقًا دلاليًا مفتوحًا.

وبذلك تؤكد الدراسة أن زهران القاسمي استطاع أن يجعل من أدوات الاتساق جسورًا بين اللغة والحياة، وأن يوظفها لإنتاج خطاب سردي متماسك تتآزر فيه البنية والرمز، فيتحقق للقرّاء نصٌّ يجمع بين الصنعة اللغوية والعمق الإنساني في توازن دقيق يمثل جوهر الإبداع الروائي الحديث.

توصي الدراسة بمقارنة كتابات زهران القاسمي فيما بينها ودراسة الاتساق فيها والسمات المشتركة بينها بُغية تحليل نمط الكاتب وأسلوبه. وتدعو الدراسة كذلك إلى اعتماد مناهج التحليل الإحصائي والأسلوبية الإحصائية، لتمكين الباحث من الكشف المنهجي عن البنيات والأساليب المميزة في هذه النصوص. كما يُستحسن توسيع نطاق المقارنة لتشمل روايات من الأدب العماني المعاصر أو روايات عربية أخرى تتقاسم مع كتابات القاسمي في الخصائص السردية والأسلوبية ذاتها، مما يسهم في رسم خارطة أعمق للروابط الفنية والأدبية ضمن السياق الإبداعي. بالإضافة إلى ذلك، يمكن إجراء دراسات تطبيقية على نصوص أخرى للقاسمي لاختبار مدى تحقق الاتساق النحوي والمعجمي فيها، ما يعزز مصداقية النتائج ويفتح آفاقاً لتعميمها. إن تبنّي هذه التوصيات البحثية سيسهم في تعميق الفهم العلمي لإنتاج القاسمي وتوسيع آفاق الدراسات المستقبلية للأدب العماني المعاصر.

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابن منظور، محمد بن مكرم بن على: لســان العرب، الحواشــي: لليازجي وجماعة من اللغويين، ط3، دار صادر، بيروت، ج7 ج11.

2. أحمد، أيمن عيســى. اتجاهات الرواية العمانية: الثيمات والتقنيات – دراســة نقدية. مجلة البحث العلمي في الآداب، مج. 24، ع. 5 (2023): 211–254.

3. آل مدعث، ياسر بن تركي: رواية تغريبة القافر لزهران القاسمي في ضوء نظرية العوالم الممكنة، مجلة الآداب للدراسـات اللغوية والأدبية مج 5, ع 4 (2023): 404 - 445 ، مسـترجع من Record/com.mandumah.search//:htt/1443072

4. باديس، نرجس: دلالة الحضور في الإحالة المقامية: المشيرات المقامية نموذجاً، في أعمال الندوة العلمية الثانية: الإحالة وقضاياها في ضوء المقاربات اللسانية والتداولية القيروان: جامعة القيروان – كلية الآداب والعلوم الإنســـانية – وحدة البحث في التداولية، (2006): 105 - 117 ، مسترجع من http://search.mandumah.com/Record/804016.

5. بـارت، رولان: س / ز، ترجمـة: محمـد بن رافـه البكري، ط1، دار الكتـاب الجـديـد، طرابلس، 2016.

6. برنس، جيرالد، المصــطلح الســردي: معجم مصــطلحات، ترجمة صــايد خزندار، مراجعة وتقديم محمد بريدي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003.

7. بلحوت، شريفة: الإحالة دراسة نظرية مع ترجمة الفصلين الأول والثانى من كتاب Cohesion in English لـ م.أ.ك هاليداى ورقية حسن، جامعة الجزائر، 2005.

8. بلحوت، شـريفة: مفهوم الاتسـاق بين نظرية هاليداي وحسـن والنظم عند عبد القاهر، وقائع ندوة اللسانيات والرواية، جامعة ورقلة، 2013.

9. بو قرة، نعمان: المصـطلحات الأسـاسـية في لسـانيات النص وتحليل الخطاب، ط1، دار عالم الكتب الحديث، إربد، 2010.

10. بوقرومة، حكيمة: العجائبي في رواية الغيب لمحمد سـاري، مجلة دراسـات، مجلد9، ع1، 11-6-2020، ص ص 59-90.

11. الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: محمود محمد شاكر، ط3، دار المدني، جدة، 1992، ج1.

12. جلال، مصـطفى: بين لسـانيات النص ولسـانيات الخطاب، مجلة الرافد، دائرة الثقافة – حكومة الشـــــــارقـــــــة، 8 آب 2022، arrafid.ae/Article-Preview?l=RDsCUrpmRCk%3D&m=5U3QQE93T%2F0%3D. Accessed 30 Nov. 2025.

13. الجمالي، سـناء بنت الطاهر، والسـلطاني، إيمان مطر مهدي: الميثولوجيا وثقافة الهامش في رواية لا يُذكرون في مجاز لـــــ هدى أحمد. مجلة آداب الكوفة، مج. 16، ع. 62، 2024، ص46-75. جامعة الكوفة، https://search.mandumah.com/Record/1529631.

14. الجوادي، عبد الله الطبري الآملي: تسـنيم في تفسـير القرآن، ترجمه عبد المطلب رضـا، وحققه محمد عبد المنعم الخاقاني، الطبعة الثانية، دار الإسـراء للطباعة والنشـر، 2011، ج 2، ص ص 173-195.

15. الجوهري، اسـماعيل: الصـحاح تاج اللغة وصـحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط4، دار العلم للملايين، بيروت، 1987، ج4.

16. الحجري، أحمد بن محمد بن حمود؛ علي بن حمد بن عبد الله الفارسـي؛ ويوسـف بن سـليمان بن خلفان المعمري. بنية السارد في الرواية العمانية، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع. 85 (2023): 78–115.

17. الحداد، نجلاء: بلاغة الماء في رواية تغريبة القافر لزهران القاسـمي،مجلة فكر،ع 39 (2024) : 182 – 183 ، مسترجع من Record/com.mandumah.search//:http/1450368

18. حسان، تمام: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، ط5، 2006.

19. حسـين، سـارة إيمان سـيد: ارتدادات التأويل الأسـطوري: الأسـطورة والتأويل، حوليات آداب عين شـمس، مجلد 44، 2016، ص. 55–64، جامعة عين شـمس، كلية الآداب، مسـترجع من .http://search.mandumah.com/Record/955672

20. الحمادي، لطيفة،: رمز الماء في رواية تغريبة القافر لزهران القاسـمي: دراسـة سـيميائية. مجلة آداب الـرافـديـن، الـمـجـلـد 54، الـعـدد 96، 2024، ص ص، 119–131. DOI: .10.33899/radab.2023.141770.1965

21. حمد، محمود. وعي الاختلاف في الرواية العمانية: قراءة في مضـمون التنوع. مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع73 (2023): 126–152.

22. حمداوي، جميل: صـور جدلية الأنا والآخر في الخطاب الروائي العربي، مجلة الأزمنة الحديثة، العدد 3–4، 2011، ص ص 137–145.

23. حمودة، طاهر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، اسكندرية: الدار الجامعية، 1998م.

24. حوحو، صالح: إسهام التضام في تماسك النص الشعري القديم: معلقة طرفة بن العبد نموذجا، مجلة الأثر، ع23، ديسمبر 2015، ص ص 219-230.

25. خضري، علي، وآمنة آبگون، ورسول بلاوي: الموتيف ودلالاته في شعر عدنان الصائغ: موتيف النافذة نموذجًا، مجلة الباحث، مجلد 13، عدد 1، 2021، ص 286-307.

26. خطابي، محمد: لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب. الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، 1991.

27. ديبوجراند، روبرت: النص والخطاب والإجراء، ت: تمام حسان، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 1998.

28. رمضان، بلال: صدور الطبعة السادسة لرواية تغريبة القافر بعد فوزها بجائزة البوكر 2023، اليوم السابع، 26 أيار/مايو 2023، https://www.youm7.com/story/2023/5/26/6170147/. تاريخ الاسترجاع: 23 مايو 2025

29. ريشلر-بيغلان، ماري-جوزي. الإحالة القبلية والإحالة البعدية والذاكرة الخطابية، ترجمة مفتاح بن عروس، مجلة اللسانيات، ع 24، ص ص 13-60.

30. زماش، مصطفى: الإحالة الموصولية ودورها في تحقيق الترابط النصي في شعر سليمان العيسى: ديوان الجزائر نموذجًا، حوليات المخبر، المجلد 2، كانون الأول 2014، ص ص، 153-177.

31. الزناد، الأزهر: نســـيج النص: بحث فيما يكون به الملفوظ نصـــا، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.

32. السادة، مي: السرد العجائبي في الرواية الخليجية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2014.

33. السامرائي، فاضل: ما الفرق بين النظر والبصر؟ تفسير مميز من د/ فاضل السامرائي: يوتيوب، 24 ديسمبر 2024، www.youtube.com/watch?v=jwbD7nNXGHg.

34. السامرائي، فاضل: معاني النحو، الأردن: دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2000.

35. سليمان، طاهر: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ط1، الدار الجامعية، الاسكندرية، 1998.

36. الســـيد، عبير: تعانق الأدب والأنثربولوجيا بين الواقع والمأمول: قراءة نقدية على ضـــوء الأنثربولوجيا الثقافية بين الأدب والواقع في رواية تغريبة القافر،عالم الكتاب – الإصـــدار الرابع 80 (2023): 83 – 85 .

37. السيد، محمد شكري خليل: الحذف وأثره فى الترابط النصى في سورة هود وأخواتها، كتابات ع 7 (2013): 189 – 232 ، مســـــتـــرجـــع مـــن http://search.mandumah.com/Record/717855.

38. شـــارودو، باتريك، و دومينيك منغنو: معجم تحليل الخطاب، ت: عبدالقادر المهيري، وحمّادي صمّود، ط1، دار سيناترا، تونس، 2013.

39. الشـــاهر، عبد الله: وظائف الرمز الأســطوري، الموقف الأدبي، مج. 44، ع. 532، 2015، ص39–42. اتـــــحـــــاد الـــــكـــــتّـــــاب الـــــعـــــرب، https://search.mandumah.com/Record/674996.

40. شنقار، أسماء إبراهيم حسين: سيرة الماء والقرية في رواية تغريبة القافر لزهران القاسمي: دراسة سيميائية، مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، ع. 37 ج. 3 (2024): 157–241.

41. صـالحي، آمال، وعشـور، إسـماعيل: جمالية التوظيف الأسـطوري في رواية هابيل لمحمد ديب، مجلة قراءات، مج. 16، ع. 1، 2024، ص191–208، جامعة محمد خيضـــر بســـكرة، https://search.mandumah.com/Record/1538583.

42. الطويل، ريما. مقدادي، سميح: الحذف من البلاغيين إلى نحاة النص: دراسة تطبيقية نصية على نموذج من سورة يوسف، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 51، ج1، 2024.

43. عبد البديع، لطفي: دراســات أدبية: ميتافيزيقيا اللغة، مصــر: الهيئة المصــرية العامة للكتاب، 1997.

44. عبد المعطي، عبد المعطي صـالح: دور الضـمائر في حضـور الذات دراسـة في إدراك الشـعر للشــاعر، فيلولوجي: ســلســلة في الدراســات الأدبية واللغوية، مج 468، 2006، ص 84 – 114.

45. عبد يحيى، عماد. الحياني، عبدالله: أثر الاستبدال في الاتساق النصـي، مجلة ميسـان للدراسـات الأكاديمية، حزيران 2020.

46. عبيد، مضر صاحب: الإحالة في سورة الأنعام وأثرها في دلالة النص، أوراق ثقافية، 5 كانون الثاني 2022، www.awraqthaqafya.com/1532/. تاريخ الوصول 30 Nov. 2025.

47. العسكري، أبو هلال: معجم الفروق اللغوية: الحاوي لكتاب أبي هلال العسكري، وجزءًا من كتاب فروق اللغات لنور الدين بن نعمة الله الجزائري، الطبعة الأولى، مؤسسة النشر الإسلامي التابعة لجماعة المدرسين بقُم، إيران، ١٤١٢ هـ.

48. عفيفي، أحمد: نحو النص: اتجاه جديد في الدرس النحوي، ط1، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2001.

49. علام، إيمان عبد الجابر: آليات الاتساق المعجمي وأثرها في ترابط النص: قصة 'إنت اسمك إيه' نموذجًا، مجلة كلية الآداب – جامعة بورسعيد، العدد 19، كانون الثاني 2022، ص ص. 121–145.

50. العلياني، ميثاء: الكاتب العُماني زهران القاسمي: خصوصية المكان وثقافته سر التميز الذي يجذب الآخر، الجزيرة ثقافة عُمان، 1 يونيو 2023، www.aljazeera.net/culture/2023/6/1/الكاتب-العُماني-زهران-القاسمي-خصوصية.

51. العيسى، سجى عبدالله العودة، وعبدالله عمر محمد الخطيب: البنى السردية في رواية تغريبة القافر لزهران القاسمي رسالة ماجستير، جامعة العلوم الإسلامية العالمية، عمان، 2024، مسترجع من: http://search.mandumah.com/record/1489154

52. غيبوب، باية: الرواية والمتعالي الأسطوري ، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، ع. 32، 2015، ص9–26. مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، https://search.mandumah.com/Record/653058.

53. الفدادي، مولاي المصـــطفى: المنظور النفســـي في النقد الروائي، مجلة ابن خلدون للدراســـات والأبحاث، مج 3، العدد 9، 1 أيلول 2023، ص ص 80–94.

54. الفراهيدي، الخليل بن أحمد: كتاب العين، تحقيق: د مهدي المخزومي، د إبراهيم الســـامرائي، (د.ط)، دار ومكتبة الهلال، ج8، ج7، ج3.

55. الفهدي، فوزية بنت سيف بن علي، علي بن حمد بن عبدالله الفارسي، ويوسف سليمان المعمري. تطور البنية الســردية في الرواية العمانية: دراســة مقارنة في البنية الســردية بين مرحلة البدايات والتأسـيس ومرحلة النضــج الفني. مجلة الأندلس للعلوم الإنسـانية والاجتماعية، ع83 (2023): 6–42.

56. القاسمي، زهران: تغريبة القافر، الطبعة العاشرة، دار رشم للنشر والتوزيع، تونس، 2023.

57. كباش، ماهر: الخيبة الاجتماعية في شعر الغربة، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، مجلد 83، عدد 3، 2008، ص ص 637–654.

58. مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، الكويت: عالم المعرفة، 1998.

59. مرداني، عفة: الاستبدال ودوره في اتساق الغزل عند الشريف المرتضـى، مجلة جيل الدراسات الادبية والفكرية، ع 71، 2021.

مسترجع من Record/com.mandumah.search//:http/1470721

60. مفرق، حسن محمد حسن: أدوات الصلة ودورها في التركيب النحوي، الممارسات اللغوية، مجلد 13، عدد 1، 2022، ص ص 9–18.

61. ملياني، محمد: جمالية الحذف من منظور الدراسات الأسلوبية، مجلة كلمة، 4 تشرين الأول 2012.

62. منصوري، مصطفى: الزمن في سردية جيرار جينات، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج 2، ع 1، 2 حزيران 2003، ص ص. 76–84.

63. موسى، عماد الدين: الخوف كائناً حياً في «الروع» لزهران القاسمي، المجلة: ثقافة ومجتمع، 6 مايو 2025، www.majalla.com/node/325494/ثقافة–ومجتمع/الخوف–كائنا–حيا–في–الروع–لزهران–القاسمي.

64. موشلر، جاك. وآن ريبول: القاموس الموسوعي للتداولية، ت: المجدوب عز الدين وآخرون، ط1، دار سيناترا، تونس.

65. نادي الكتاب، مناقشة رواية: تغريبة القافر لزهران القاسمي، يوتيوب، 6 يونيو 2023، (11:33, 24:43) www.youtube.com/watch?v=UVSkIpr7QdA. تاريخ الوصول 7 سبتمبر 2025.

66. النجادات، نايف: الضمائر في رواية سلطان النوم وزرقاء اليمامة لمؤنس الرزاز: دراسة لغوية، حوليات آداب عين شمس، القاهرة، مج40، ص ص195–230.

67. النجار، نادية رمضان: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: الخطابة النبوية نموذجا، مجلة علوم اللغة، المجلد:9، العدد2، 2006.

68. نزار، ميلود: نحو نظرية عربية للإحالة الضميرية: دراسة تأصيلية تداولية، مجلة علوم إنسانية، السنة السابعة، العدد 42، صيف 2009، www.ulum.nl. تاريخ الوصول 7 سبتمبر 2025.

قائمة المصادر والمراجع الأجنبية:

1. Halliday، and Ruqaiya Hasan. "Cohesion in English،" Longman.
2. Manopoulou، Maria. “Crisis Narratives of Politicians and Citizens: An Intercultural Communication Perspective. MA thesis، Utrecht University، 2023.
3. Saslow، Laura R.، et al. “Speaking under Pressure: Low Linguistic Complexity Is Linked to High Physiological and Emotional Stress Reactivity. PLOS ONE، vol. 8، no. 12، 2013، e0186394، PMC4059522.

الملاحق

ملحق الضمائر المنفصلة في رواية تغريبة القافر:

الضمير	موضع الشاهد	المحيل إليه	نوع المحيل
هو	"ارتفع صوت الطارش في بلدة المسفاة وهو يطرق الأبواب"	الطارش	قبلي
هم	"واكتظت بأقدام أهل القرية وهم يتجهون مسرعين"	أهل القرية	قبلي
هو	"إنَّ هو يرى في البعد ما لا يراه الآخرون"	الشايب حميد (الموصوف في الجملة السابقة)	قبلي
هو	"وهو قادر على معرفة القادم من بعيد"	الشايب حميد	قبلي
هي	"فهي ليست في طريقه إلى البيت" (بعد ذكر "طوي الخطم")	طوي الخطم (المكان المذكور)	قبلي
هو	في السؤال الاستفهامي: "من هو؟"	المحيل إليه مستتر، يُفهم أنه الغريق	قبلي
هو	في السؤال: "لم يره أحد وهو ينزل البئر"	يُشير إلى الغريق؛ المرجع غير مذكور صراحةً	قبلي
هو	في السؤال: "هل هو من أهل القرية أم واحد من الغرباء؟"	المعنى مستتر ويُشير إلى الغريق	قبلي
هي	"قالت امرأة وهي تغطي فمها بلثام"	المرأة المتكلمة	قبلي
هو	"وهز رجل طاعن في السن رأسه وهو يرد على الشاب"	الرجل الطاعن في السن	قبلي
هو	"كان يرتجف وهو يهذي" (أثناء نزول سيف بن حمود)	سيف بن حمود (المتطوع الذي هبط إلى البئر)	قبلي
هو	"فهو لم يتوان قط عن فعل شيء" (يتحدَّث عن الشخص الذي يُعرف بالوعري)	الوعري (سلام ود عامور)	قبلي
هي	"إذ هي المرة الأولى" (في خطاب أحدهم)	المرة الأولى (الحدث المشار إليه)	قبلي
هي	"وهي الهيئة نفسها..."	الهيئة (الموصوفة في الكلام عن الشايب)	قبلي

هو	"بينما كان هو يلف الحبل جيدا حول الجثة"	الرجل الذي هبط (أي سيف بن حمود)	قبلي
هو	"وهو يحوقل" (أثناء إخراج الجثة)	نفس الرجل الذي هبط (سيف بن حمود)	قبلي
هو	"فهو ما جعلها تقرر التوقف" (عند الحديث عن الصداع)	الصداع (المسبب للقرار)	قبلي
هو	"ثم يعود تدريجياً... وهو يقترب رويدا رويدا"	الصداع (المُرتَد إلى حالته)	قبلي
أنا	" أنا مترحل أبيع دويات..." (في حوار الرجل المترحل)	المتكلّم (الرجل المترحل نفسه)	ذاتي؛ لا يعتمد على اسم سابق
هو	"وهو يقول" (متابعة لحوار المترحل)	الرجل المترحل (المتكلم نفسه)	قبلي
هي	"لكنها، هي مسجاة" (وصف جثة مريم)	زوجة عبد الله بن جميل (مريم الغريقة)	قبلي
هي	"فقدت مريم أمها وهي صغيرة"	مريم	قبلي
هي	"ومات في البحر... وهي بنت ثلاث"	مريم (الموصوفة بكونها بنت ثلاث)	قبلي
هي	"خالتها هي من تكفلت بتربيتها"	خالة مريم (كاذية بنت غانم)	قبلي
هي	"وهي تمسك برأسها تحت شلال الماء"	مريم (محور الحدث)	قبلي
هي	"وهي تحدق في ما حولها"	مريم	قبلي
هي	"ولكن لا ألم يشبه ألمها الذي غيبها عن الدنيا وهي فيها"	ألمها (المقصود بها مريم الغائبة ذهنيا عن الدنيا)	قبلي

ملحق الضمائر المتصلة:

م	الضمير المتصل	موضع الشاهد (الجملة كاملة)	نوعه (قبلي \بعدي)	المحيل إليه
.1	هنَّ	فتفقدنَ **أطفالهنَ** في أرجاء البيوت والحيشان	قبلي	النساء
.2	ها	مُتّكِئةً على **هراوتها**	قبلي	عجوز معمّرة

.3	هـ	هبّ شابّ قصير من **استلقائه** وخرج يركض	قبلي	شابّ قصير
.4	و	تسابق الشّباب **ليعينوا** الطّارش وينقلوا الخبر إلى البيوت البعيدة	قبلي	الشباب
.5	ها	الرّيح الغربيّة **بصفيرها** تهبّ ساخنة	قبلي	الرّيح الغربيّة
.6	هم	الرّيح الغربيّة بصفيرها تهبّ ساخنة لتلفح **وجوههم** وتعصف بسيقان الشّجر	قبلي	الناس
.7	هـ	تناول حمدان وجبة **غدائه** متأخّرًا عن عادته	قبلي	حمدان
.8	ها	لأنّه عاد مُتأخّرًا من القرية المجاورة، وكان قد ذهب **إليها** منذ الصّباح الباكر	قبلي	القرية المجاورة
.9	هـ	وظّل حمدان في بيت الرّجل، **وانتظره** كثيرًا حتّى وجد المكان الّذي خبأه فيه البذور	قبلي	رجل يقيم في القرية المجاورة
.10	هـ	كأنّ الخبر الّذي يودّ أن **يخبره** به سيّودي بحياته	قبلي	حمدان
.11	هـ	سيّودي **بحياته**	قبلي	حميد بو عيون
.12	هـ	لقد أطلق الناس تسمية بوعيون على الشايب حميد لحدة **بصره ودقته.** حدث ذلك أثناء **شبابه،** ولكن **بصره** ظل حادًا رغم بلوغه الثمانين	قبلي	حميد بو عيون
.13	هـ	**إنه** يرى في البعد ما لا **يراه** الآخرون	قبلي	حميد بو عيون
.14	ها	ويعرف **صاحبها**	قبلي	الحيوانات
.15	هـ	فهي ليست في **طريقه** إلى البيت	قبلي	البئر
.16	ها	أن يلقي بنظره إلى **قعرها**	قبلي	البئر
.17	هـ	كأن صوتا قد **أمره** بذلك، فيرى تحت صفحة الماء القائمة شبح إنسان	قبلي	حميد بو عيون
.18	هـ	أن يلقي **بنظره** إلى قعرها كأن صوتا قد أمره بذلك، فيرى تحت صفحة الماء القائمة شبح إنسان	قبلي	حميد بو عيون
.19	هـ	ويُضيق **جفنيه** حتى يكاد يغلق **عينيه**	قبلي	حميد بو عيون

20.	ه	ثم يظل على **حاله** مستغرقا يرقب ماء البئر حتى تتكشف له الحقيقة	قبلي	حميد بو عيون
21.	ها	بسبب عمق البئر **وعتمتها**	قبلي	البئر
22.	هم	فإن الخوف دب في **قلوبهم**، وزاد **فضولهم** المعرفة هوية الغريق	قبلي	الناس
23.	هم	فترك الجميع **أماكنهم** الظليلة، وخرجوا إلى البئر مهرولين	قبلي	الناس
24.	ها	لم يستطع معرفة هوية الغريق بسبب عمق البئر **وعتمتها**	قبلي	البئر
25.	و	وقد تحلق الناس حول البئر **يتساءلون** عن الغريق	قبلي	الناس
26.	ه	ما الذي حدث **له**	قبلي	الغريق
27.	ه	لماذا لم **يره** أحد وهو ينزل البئر	قبلي	أحد
28.	ه	هل سقط وَحْدَهُ أم هناك من **دفعه**	قبلي	أحد
29.	ه	شخص لا يتمكن أحد من تبين **ملامحه** ولا **جنسه**، وهكذا دواليك	قبلي	الغريق
30.	ه	وهز رجل طاعن في السن **رأسه** وهو يرد على الشاب	قبلي	رجل طاعن في السن

ملحق تحليل الاسم الموصول برواية تغريبة القافر:

الكلمة	ت ـك	النسبة	م ـك	م ـم	م ـزد	م ـتي	م ـدايس	م ـلوغ ـدايس		م ـغ
االتي	196	49.9	7.1991	-0.2249	-2.1842	-2.3612	0.0099	7.3376	7.3913	0.7981
االلواتي	2	0.5	1.4991	0.9996	0.9996	0.7069	1.00E-04	0.748	1.3856	3.9985
االلتين\ اللتان	4	1.0	0.0622	0.1696	0.2037	0.1921	2.00E-04	1.3328	0.0611	1.1996
االذي	174	44.3	2.7683	-0.149	-1.3551	-1.4269	0.0087	7.1534	2.8169	0.8597
االلذين	1	0.3	-4.00E-04	-2.00E-04	-2.00E-04	1.00E-04	-0.252	0	0.9996	
االذين	16	4.1	1.7902	-0.3927	-1.0921	-1.2513	0.0008	3.7458	1.8757	0.6806
المجموع 393										

ملحق الإحالة المقامية (الخارجية) في تغريبة القافر:

الجملة التي وردت فيها الإحالة	نوع الإحالة	المرجع المقصود	رقم الصفحة
الشّرع هذا تتحمّله فعنقك إلى يوم القيامة.	إحالة زمانية	يوم القيامة	14
على التلّ الجبلّي لضاحية «القعتة» أُقيم بيت عبدالله بن جميّل وحيدًا متفرّدًا تحيط به النّخيل والمزروعات، وتحت التلّ مباشرةً تنتصبُ شجرة «سوقم» عظيمة ومعمّرة	إحالة مكانية	القعتة\ سوقم	16
وجُلّ ما اختلقته ألسنةُ أهل القرية، كان يصل إلى أمّهاتها وزوجها فلا يستطيعون فعل شيء أو قول شيء أكثر من «لا حول ولا قوة إلا بالله«.	إحالة دينية	الله	25
راجية الله أن تجد له رضيعًا يستغني به.	إحالة دينية	الله	27
لكنّ الحفّار قال له: "الله غناها عن هذا الماي."	إحالة دينية	الله	29
قال لها إنّا على مسير ثلاثة أيّام شرقًا، واتّفقا على التحرّك عند ظهيرة يوم غد.	إحالة مكانية	اتجاه الشرق	46
ظلّت هناك في تلك اللّحظات التي لا يعلم إلا الله كم استمرّت، رحلت بعيدًا مع الزمن لتستعيد الحكايات والأحداث...	إحالة دينية	الله	66
رأت كيف تنظر بعض النّساء إليه، كيف يُتمتِمن خلسةً بالتّعاويذ ويبسملن ويقولن ويلعنّ الشيطان كلّما حضت معها،	إحالة دينية	الشيطان	66
ضحكت كاذية بنت غانم من كلامه وأخبرته بأنّ الرجل يُسمّى الوعري، سلام ود عامور الوعري، مؤكّدةً أنّه لا أحد في البلدة وفي الدنيا كلها أكثر شهامةً وطيبةً منه.	إحالة مكانية	الدنيا (العالم)	83
وطوال تلك السنين ظلّ عريق بن خميس مجنون القرية يجوب الحارات وهو يردّد أنّ القيامة ستقوم	إحالة دينية	يوم القيامة	97

قريبًا، وأنّ ما يفعله النّاس علامةٌ على ذلك، ولكنّ لا أحد كان يبالي به وبما يقول.			
وكانت قد سمعت حكاية فلج العفريت الّذي يقال إنّ أوّل من حفره عفاريت من الجنّ، استطاعوا في ليلة واحدة أن يشقّوا الأرض من القرية حتّى تخوم الجبال البعيدة. وجاء بعد ذلك الشللي، النوّاح، البير، البحري، المطوّع، النهّام، الجوبي، وغيرها، الكثير الكثير من الأسماء، والكثير الكثير من الخيوط تغزلها أصابعها وتعيد إليها الحياة بأسمائها المائيّة.	مكانية	العفريت، الشللي، النوّاح، البير، البحري، المطوّع، النهّام، الجوبي	214

ملحق الاستبدال الفعلي في رواية تغريبة القافر:

المثال النصي (الاقتباس)	رقم الصفحة	الأداة المستبدِلة	العنصر المستبدَل عنه (المرجع)	التأويل السيميائي (المفهوم المدلول عليه)	الارتباط بالحبكة السردية
"...فهب من رقدته ليرى ما يحدث..."	12	يحدث	الحدث الذي أدى إلى صراخ الرجل (وجود غريقة في البئر).	علامة المجهول والحدث الفارق	القدر والمصير
"ما الذي يتوجب عليهم فعله؟"	14	فعله	الإجراء الواجب اتخاذه (شق بطن الميتة أو دفنها مع جنينها).	المفترق الأخلاقي	جدلية الحياة والموت
"...ورفعت الطفل كما تفعل أي قابلة متمرسة..."	15	تفعل	عملية الولادة القيصرية الطارئة (شق البطن، إخراج الطفل، قطع المشيمة).	علامة الفعل الخارق للعادة	الإرادة الفردية في مواجهة التردد الجماعي
"...فلا يستطيعون فعل شيء..."	25	فعل شيء	أي إجراء عملي لمواجهة الشائعات أو علاج مريم.	علامة العجز المطلق واليأس	قسوة المجتمع واستسلام الإنسان للقدر
"لم يستطع سالم بن عبد الله اللعب مع الأطفال مثلما كان يفعل سابقًا."	77	يفعل	اللعب والتفاعل الاجتماعي مع الأطفال.	علامة الفقد والنبذ الاجتماعي	الاغتراب (التغريبة) والعزلة
"...وأن ما يفعله الناس علامة على ذلك..."	98	يفعله	أفعال البذخ والترف والغفلة التي انغمس فيها الناس.	علامة البعد الأخلاقي والقيمي	غفلة الإنسان وزوال النعم

"...المهمّ أن يُشير عليهم بما يستطيعون فعله، لعلّ الصّخرة تنكسر"	127	فعله	فلق الصخرة وكسرها بالمطرقة الضخمة.	علامة الفعل المطلوب لتحقيق الخلاص	صراع الإنسان مع الطبيعة
".. ولم يلبث أن بدأ يُصغي... تمامًا كما كان يفعله في الماضي"	181	يفعله	قدرة القافر الخارقة على سماع الماء في باطن الأرض.	علامة ما لا يمكن وصفه	العلاقة الأسطورية بين الإنسان والطبيعة

ملحق الاستبدال الحرفي في رواية تغريبة القافر:

المثال النصي (الاقتباس)	الأداة المستبدِلة	العنصر المستبدَل عنه (المرجع)	رقم الصفحة
"لقد أطلق الناس تسمية بوعيون على الشايب حميد الحدة بصره ودقته. حدث ذلك أثناء شبابه..."	ذلك	جملة "إطلاق الناس تسمية بوعيون على الشايب حميد".	9
"...ولعله من الغريب أيضًا أن يلقي بنظره إلى قعرها كأن صوتًا قد أمره بذلك"...	ذلك	فعل "إلقاء نظره إلى قعرها".	9
"سمع الشيخ حامد كلامه فنظر إليه بغضب وقال له: – الشرع يقول كذا".	كذا	قول الشيخ حامد السابق: "بو فبطنها أولى به الدفن".	4
"ولقد أخبرت زوجها بما تراه في منامها ويقظتها فعزا ذلك إلى شدة الصداع."	ذلك	ما تراه مريم في منامها ويقظتها (مشهد الطرق).	9
"دخل عليها عبد الله بن جميل مرّةً فوجدها على حالتها تلك"...	تلك	حالتها الموصوفة سابقًا (التشتت، الضياع، تنكيس الرأس).	23
"أو تتكفّل أمهاتها بذلك. وفي أحيان كثيرة يجدونها إما مغمى عليها..."	ذلك	فعل "البحث عنها".	25
"سألها بحزن وقد أعيته الحيرة: كيف.. كيف ولدي؟ متى ولدته؟ تعجبت كاذية من سؤاله، وتأكدت من فقدانه ذاكرته، وإلا كيف لا يتذكر ما حدث ذلك اليوم عند البئر؟"	ذلك	"ذلك اليوم" يشير إلى يوم الغرق وما صاحبه من أحداث.	40
"تحدث كاذية بنت غانم نفسها بذلك كأنها تحدث شخصا ما بجانبها..."	ذلك	فكرة أن "الناس لا هم لهم إلا لوك الحكايات الجديدة".	67

"وكان ردّ كاذية أن أمعنت النظر في الشيخ فتغير وجهه وبدا الخوف ينز من عينيه وتعوذ بالله منها مخافة أن تسحره، ولقد لاحظت ذلك وكادت تضحك..."	ذلك	تغير وجه الشيخ وشعوره بالخوف.	75
"وطوال تلك السنين ظل عريق بن خميس مجنون القرية يجوب الحارات وهو يردّد أنّ القيامة ستقوم قريبًا، وأن ما يفعله الناس علامة على ذلك"...	ذلك	قيام القيامة قريبًا.	98
"...ولكن من يستطيع الذهاب والتحدث إليه عن ذلك، وقد هجره الجميع وعاش ميتًا في قلوبهم؟"	ذلك	عين الوعري ومصدر مائها.	04
"...فكاد يلزم الصمت، لكنه سرعان ما عدل عن ذلك وقال باقتضاب..."	ذلك	لزوم الصمت.	57
"...وختم كل ذلك بالقول: –ايش الفايدة، الماي فهذي الأرض فاسد..."	ذلك	ما حدث لأبيه وقراره بالتوقف والأحداث التي تلت.	72
"من زمان عاهدت نفسي ما أقفر." (بمعنى لا أقفر)	ما (لا)	هوية القافر القديمة وقدرته على إيجاد الماء.	172
"...فأعجب الناس بذلك الحل، إلا أن الأخوين لم يرضيا به..."	بذلك	الحل الذي اقترحه الصديق (دفن الخاتم).	207
"...سمعوا الكثير من التّأويلات والحكايات الملفقة عن تلك الحادثة..."	تلك	حادثة غرق وموت القافر.	210

ملحق الحذف الاسمي في رواية تغريبة القافر:

الصفحة	النص المقتبس	التقدير (العنصر المحذوف بين قوسين)	التصنيف والملاحظات
7	"...وشب نزاع بين امرأتين... لأن طفل إحداهما خرج... مع طفل الأخرى ولم يعودا."	"...مع طفل (المرأة) الأخرى ولم يعودا."	حذف المضاف. السياق يحدد أن "الأخرى" تعود على "امرأة".
8	"...لم يكمل بضع لقيمات حتى سمع الشايب حميد بو عيون يُناديه ويطرق بابه، ولما خرج وجده يرتعش كأن الخبر الذي يود أن يخبره به سيودي بحياته."	"...ولما خرج (حمدان) وجده يرتعش..."	حذف الفاعل. الفاعل "حمدان" مفهوم من السياق السابق مباشرة.
9	"وزاد فضولهم لمعرفة هوية الغريق التي لم يكشفها الطارش، فترك الجميع أماكنهم الظليلة، وخرجوا إلى البئر مهرولين."	"...فترك الجميع (من أهل القرية) أماكنهم الظليلة..."	حذف المضاف إليه. "الجميع" هنا تشير إلى أهل القرية.
0	"وقال شاب في العشرين من عمره: ما شفت حد غرقان. وهز رجل طاعن في السن رأسه وهو يرد على الشاب: محد غرقان غيرك."	"محد غرقان غيرك (أنت الغرقان في جهلك)."	حذف المبتدأ والخبر. الجملة المحذوفة تقدم تفسيراً وتوبيخاً للشاب.
3	"كان زوجها عبد الله بن جميل حاضرًا، فاقترب منها وبقي ينظر إليها غير قادر على تصديق ما حدث..."	"كان زوجها عبد الله بن جميل حاضرًا، فاقترب (عبد الله) منها..."	حذف الفاعل. استمرارية الفاعل تجعل ذكره غير ضروري.
5	"...ابتسمت وسط الفجيعة وردّدت وقد ملأت الدموع عينيها: محلاه... صلاة محمد السلام... يُخرج الحي من الميت..."	"...محلاه (هذا الطفل)... يُخرج (الله) الحي من الميت..."	حذف المبتدأ (المشار إليه) وحذف الفاعل (لفظ الجلالة).

27	"عادت النساء لتكفين الجثة، أما كاذية بنت غانم فأخذت الطفل وغادرت..."	"...أما كاذية بنت غانم فأخذت الطفل وغادرت (المكان)..."	حذف المفعول به. السياق يوضح أنها غادرت مكان البئر.
28	"لقد أنجبت آسيا بنت محمد خمس بنات لم تبق منهن واحدة، و آخر هن طفلة..."	"...وآخر (بناتها) هن طفلة..."	حذف المضاف. "آخر" هنا تعني آخر البنات.
33	"كان زوجها إبراهيم بن مهدي يُفكر في الذهاب إلى مطرح منذ زمن بعيد. ولم يكن لها أي دخل بقرار سفره المفاجئ..."	"...ولم يكن (لآسيا) أي دخل بقرار سفره..."	حذف المجرور. يعود الضمير المحذوف على "آسيا".
37	"ما إن رفعت الغريقة من قعر البئر حتى عرفها من لون دشداشتها الأخضر قبل أن تصل..."	"...قبل أن تصل (الجثة/الغريقة)..."	حذف الفاعل. الفاعل مفهوم من السياق وهو "الغريقة".
4	"قلب الاسم الذي اختارته في رأسه ثم سألها: ليش سالم؟ لأن الله سلمه من الغرق، من الموت."	"...لأن الله سلمه من الغرق، (وسلمه) من الموت."	حذف الفعل والفاعل. تكرار الفعل "سلمه" محذوف للاقتصاد.
44	"...ومع الأيام عاد إلى القرية رونقها وبهجتها كأن شيئا لم يمر بها من قبل."	"...كأن شيئا لم يمر بها من قبل (هذا الحدث)."	حذف المضاف إليه. السياق يحدد أن المقارنة مع ما قبل المطر والخصب.
45	"شب عود الطفل سالم بن عبد الله في رعاية كاذية بنت غانم وحنان آسيا بنت محمد التي أرضعته إلى أن أكمل السنتين..."	"...التي أرضعته إلى أن أكمل (سالم) السنتين..."	حذف الفاعل. الفاعل "سالم" مفهوم من السياق.
5	"الناس يأكلوا بعضهم بعض فهذي البلاد، لسانهم ما تشبع، ما يكلوا ولا يونوا ليل نهار..."	"...ما يكلوا (الناس) ولا يونوا (الناس) ليل نهار..."	حذف الفاعل. تكرار الفاعل "الناس" محذوف في الجمل المتعاطفة.
58	"في كل قرية يشتري ضاحيةً صغيرة... ويبدأ في	"...حتى إذا استقامت (الضاحية) وصارت	حذف الفاعل. استمرارية الفاعل

	صيانتها... حتى إذا استقامت وصارت كأجمل ما يكون من الضواحي باعها."	(الضاحية) كأجمل ما يكون..."	"الضاحية" تجعل ذكره متكرراً.
6	"...لكن الشاب استمر يشق القناة ويحفر الفلج عميقا في ذلك الوادي الكبير، وظلّ سنين عديدة يُعالج الصخر..."	"...وظلّ (الشاب) سنين عديدة يُعالج الصخر..."	حذف الفاعل. الحذف هنا يركز على استمرارية الفعل (العمل الشاق) أكثر من الفاعل.
62	"وكانت سنوات خصب فظل منسوب الماء ثابتًا يكفيه لزراعة ما يريد ويفيض."	"...يكفيه (إبراهيم) لزراعة ما يريد ويفيض (الماء)."	حذف المفعول به (ضمير يعود على إبراهيم) وحذف الفاعل (الماء).
65	"بسم الله عليك.. بسم الله عليك. يشير إلى الأرض حيث وقع وهو يكرر «ماي.. ماي»."	"(سالم) يشير إلى الأرض حيث وقع..."	حذف الفاعل. سالم هو محور المشهد.
68	"...سأله: «تريد تشرب؟ هذي القربة معلقه»."	"...سأله (عبد الله): «تريد تشرب؟..."	حذف الفاعل. السياق يحدد أن الأب هو المتكلم.
73	"قالوا: «يكلموه أهل تحت». وقالوا: «تو تأكد أنه ود الجن»."	"قالوا (أهل القرية): «يكلموه أهل تحت»..."	حذف الفاعل. "قالوا" تشير إلى الشائعة الجماعية لأهل القرية.
77	"لم يستطع سالم بن عبد الله اللعب مع الأطفال مثلما كان يفعل سابقا. صار الكل يتحاشاه وهو لا يدرك لصنيعهم سببًا..."	"...مثلما كان يفعل (اللعب) سابقا."	حذف المفعول به. "اللعب" مفهوم من السياق.
8	"وفي طريق عودته إلى البيت رآها هناك تقف عند باب بيتهم وهي تنظر إليه بحنان..."	"وفي طريق عودته إلى البيت رأى (سالم) ها هناك..."	حذف الفاعل. الفاعل هو سالم العائد من المدرسة.
83	"هذا الرجال هو اللي طلع أمك من الطوي."	"هذا الرجال هو (الرجل) الذي طلع أمك من الطوي."	حذف الموصوف. "الذي" تعود على "الرجال".

84	"وضعته بين يديه وهي تبكي وتقول: ولدي بتشله مربيته، ولدي بيموت ولا نفع معه دوا ولا محو."	"وضعته (أم سلام) بين يديه (الشايب سويدان)..."	حذف الفاعل والمجرور. الشخصيات مفهومة من سياق الحكاية.
89	"يشبهه واجد، لكن هذا حواجبه عليهن شعر واجد، وولدي سلام شعره خفيف."	"...لكن هذا (الولد) حواجبه عليهن شعر واجد..."	حذف الموصوف. "هذا" تشير إلى الولد الموجود.
93	"ثم قامت فأمسكت بيد الطفل وسحبته لتخرجه من البيت وهي تقول: روح عند أهلك..."	"ثم قامت (صبيحة) فأمسكت بيد الطفل..."	حذف الفاعل. الفاعل هو أم سلام (صبيحة).
95	"وليش ما تزوجتيه؟ ضحكت كاذية من سؤال طفلها، ثم أجابته وقد غطت شفتيها حياء: أنا أتزوج الوعري؟"	"وليش ما تزوجتيه (أنتِ)؟"	حذف الفاعل (ضمير المخاطبة). سالم يوجه السؤال مباشرة لكاذية.
97	"...تقابلها من ناحية الغرب أرضٌ ممتدّة ومفتوحة على الأفق."	"...تقابلها (الجبال) من ناحية الغرب أرضٌ ممتدّة..."	حذف المفعول به (ضمير). السياق يوضح أن الأرض تقابل الجبال.
00	"سمح الوعري لكل عائلة بأخذ نصيبها من الحوض دلوا واحدًا كُلّ يوم..."	"...بأخذ نصيبها من الحوض (وهو) دلوا واحدًا..."	حذف المبتدأ في جملة حالية. "دلوا" تفسر "نصيبها".
06	"ليش ما نحفر الفلج؟ نظر الناس إليه، بعضهم هز رأسه متفكّرًا، وبعضهم كاد يرد عليه ردًا غاضبًا..."	"...وبعضهم (من الناس) كاد يرد عليه..."	حذف المبتدأ. "بعضهم" تعود على "الناس".
7	"...وجد فيه العزلة التي ينشدها بعيدًا عن البقية، كان اليأس يلم به أحيانًا وهو يرى جهدهم يذهب هباءً..."	"...كان اليأس يلم به (عبد الله) أحيانًا..."	حذف المجرور. الضمير "به" يعود على عبد الله بن جميل.
20	"حاول أحدهم فتح حديث معه، ينظر إلى عيني المتكلم بأن لا ينبس بحرف..."	"...(الوعري) ينظر إلى عيني المتكلم..."	حذف الفاعل. السياق يوضح أن الوعري هو الصامت الذي ينظر.

32	"قال لهم: المكان باغي تطيري دم، بيجي الماي بيجي."	"قال لهم (الوعري): المكان باغي تطيري دم..."	حذف الفاعل. الوعري هو صاحب القول في هذا المشهد.
35	"رآه في ابتسامتها عندما كانت تقف أمام داره، في نظراتها... ناداه الحب."	"رآه (سالم) في ابتسامتها..."	حذف المفعول به (ضمير). السياق يوضح أن الحب نادى سالماً.
37	"وجد عبد الله بن جميل وابنه في عرض أهل المسيلة فرصة جديدة للعمل بعد طول انتظار، فلم يتوانيا عن القبول..."	"...فلم يتوانيا (عبد الله وابنه) عن القبول..."	حذف الفاعل. الفاعل المثنى مفهوم من السياق السابق.
44	"...انزاح عنه ثقل السر الذي كان يخفيه حين أخبر والده، فهدأت نفسه، رأى البشاشة والفرح في وجه أبيه..."	"...رأى (سالم) البشاشة والفرح في وجه أبيه..."	حذف الفاعل. سالم هو الذي رأى الفرح على وجه والده.
48	"«سلّم على كاذية، قولها ولدش يسلّم عليش...»"	"«(أنت يا سالم) سلّم على كاذية...»"	حذف الفاعل (ضمير المخاطب). الكلام موجه من عبد الله إلى ابنه سالم.
49	"دفن القافر أباه في صبيحة ليلة عرسه، ثم ترك قرية المسيلة برفقة زوجته، وعاد حزينًا مكسورًا..."	"...وعاد (القافر) حزينًا مكسورًا..."	حذف الفاعل. استمرارية الفاعل "القافر" في الجمل المتعاطفة.
53	"قيل إن سالم بن عبد الله القافر قد جُن تمامًا وذهب عقله وغار في الأرض السابعة."	"قيل (من قبل أهل القرية) إن سالم..."	حذف الفاعل. استخدام الفعل المبني للمجهول "قيل" لإظهار انتشار الشائعة.
54	"...وضع أذنه عليه ليستمع إلى همس تلك الصخرة الملساء، أصغى إلى ذلك الصوت المنبعث من بطن الصخرة..."	"...وضع (سالم) أذنه عليه..."	حذف الفاعل. سالم هو الشخصية المحورية في هذا الفصل.

60	"...قالت له وهي تمضي: من مات أبوك وأنت قايل ما تقفر ولا تخدم عن الماي."	"...وأنت قايل (أنك) ما تقفر..."	حذف "أن" المصدرية واسمها. شائع في اللهجة المحكية.
72	"وبعد احتساء القهوة قال الزائر لسالم بن عبد الله: أنت القافر."	"...قال الزائر لسالم بن عبد الله: (هل) أنت القافر؟"	حذف أداة الاستفهام. مفهوم من سياق السؤال والجواب.
75	"كل شيء يستوي في غمضة عين."	"كل شيء يستوي (في هذه الدنيا) في غمضة عين."	حذف المجرور. السياق العام للحياة والموت.
85	"انفجرت العين بغتةً، وقد قرّر النهر المختزن في أعماق الصخر أنذرته بوجوده..."	"...فلا قطرة ماء تسربت من قبل (النهر) أنذرته بوجوده..."	حذف الفاعل. الفاعل "النهر" مفهوم من السياق.
86	"تشقلب جسده، وصارت دوامات الماء تلعب به في تعرجات القناة."	"تشقلب جسده (القافر)..."	حذف المضاف إليه.
90	"حاول طرد الأسماك من حوله ولكن هجومها اشتد على رجله، وبدأت تنبش الجروح."	"...وبدأت (الأسماك) تنبش الجروح."	حذف الفاعل. الفاعل "الأسماك" مفهوم من الجملة السابقة.
94	"...وصل إلى العدد خمسين، ثم خرج مندفعًا وشهق شهيقًا شديدًا محاولاً إدخال أكبر كمية من الهواء..."	"...ثم خرج (القافر) مندفعًا..."	حذف الفاعل.
98	"سبح بعيدًا حتى وصل إلى بقعة الضوء، سبح ولم يرفع رأسه مستعينًا بالأرض حتى شاهد الزرقة وهي تتلألأ أعلى رأسه."	"سبح (القافر) بعيدًا..."	حذف الفاعل.
99	"...وكلما حركت يدها بدت لها كأنها تلمس شعر رأسه الكثيف الذي لم يلقه قط."	"...الذي لم يلقه (شعر رأسه) قط."	حذف المفعول به.
156	"بخير، بخير، صحيح ما فيي عقل لكنّي بخير".	(أنا) بخير، (أنا) بخير، صحيح (أنه) ما فيّ عقل لكني بخير.	حذف المبتدأ
187	"ود لغريقة، ود لغريقة."	(هذا) ود الغريقة، (هذا) ود الغريقة.	حذف المبتدأ

200	"سوف تنتظره، كل شيء سيبقى على حاله، البيت، وملابسه التي تبخرها بالصمغ واللبان كل يوم."	"...التي تبخرها (نصرة) بالصمغ واللبان..."	حذف الفاعل. الفاعل هو نصرة.
203	"...ولم يكن ينقصها شيء سوى أن يرزقها الله بطفل تتسلى به ويكون لهما عونًا في قادم الأيام."	"...بطفل تتسلى به (نصرة) ويكون لهما عونًا..."	حذف الفاعل.
212	"بيخلص يوم يخلص".	يخلص (الغزل) في اليوم الذي يخلص فيه.	حذف الفاعل
214	"وعاد أهلها بعد حين ووجدوها على حالها، ففاتحوها ثانية بأمر الزواج، لكنها تذرعت بأن غزلها لم ينته بعد..."	"...بأن غزلها لم ينته بعد (من الغزل)."	حذف المجرور.
214	"...بدأت تغزله ليمتد ويمتد مثل فلج يرض بقناته في أعماق الوديان البعيدة..."	"...بدأت (نصرة) تغزله..."	حذف الفاعل.

ملحق الحذف الفعلي في رواية تغريبة القافر:

النص الذي وقع فيه الحذف	التقدير (العنصر المحذوف)	نوع الحذف	رقم الصفحة
"فقال لهم "عليكم بالوعري"	(استعينوا) بالوعري. \ (اذهبوا) عليكم بالوعري.	فعلي	11
"في بطنها حياة.. في بطنها حياة"	في بطنها (توجد) حياة..	فعلي	13
"رد عليه آخر وهو يصرخ بنزق...: الميتة غرقانة من قبل".	الميتة (كانت) غرقانة من قبل.	فعلي	30
"ليش سالم؟"	ليش (سميته) سالم؟ \ ليش (اخترت اسم) سالم؟	فعلي	41
"وضعت كل ما تحتاج إليه في صرة واحدة؛ ملابس، زينة، مفتاح البيت، صكا شرعيا"...	(وضعت) ملابس، (ووضعت) زينة، (ووضعت) مفتاح البيت...	فعلي	46
"قوم من مكانك، أيش فيك؟"	قوم من مكانك، أيش (أصابك)؟	فعلي	68
"ها الله هالله بولدش".	(كوني حريصة) الله الله بولدك.	فعلي	91
"الماي ما هنا، الماي هناك".	الماي ما هنا، الماي (يوجد) هناك.	فعلي	110
"رآه في ابتسامتها عندما كانت تقف أمام داره، في نظراتها ناداه الحب".	في نظراتها (التي تنظر بها إليه) ناداه الحب.	فعلي	135
"تحت هذي الحصاة ماي واجد".	تحت هذه الحصاة (يوجد) ماء واجد.	فعلي	157
"أخذ معه مطرقة وتوغل في الداخل فلما وصل إلى الفرضة الأولى طرق على الجدار وصرخ"...	...فلما وصل إلى الفرضة الأولى (أخذ) يطرق على الجدار و(أخذ) يصرخ.	فعلي	178
"هذا الفلج فيه خاتم".	هذا الفلج (يوجد) فيه خاتم.	فعلي	179

ملحق الحذف فيما يشبه الجملة:

النص الذي وقع فيه الحذف	التقدير (العنصر المحذوف)	رقم الصفحة
"غريقة.. غريقة.."	(هناك) غريقة.. (هناك) غريقة..	7
"– الشرع هذا تتحمله فعنقك إلى يوم القيامة."	(أنا لا أوافق على) الشرع هذا (الذي تقول به) تتحمله فعنقك إلى يوم القيامة.	14
"– عجلوا في الفقيدة، إكرام الميت دفنه."	(يا جماعة) عجلوا في (تكفين الفقيدة ودفنها) ...	27
"– أيش الحل؟ – الميتة غرقانة من قبل."	(الحل هو أن ندفنها، ف) الميتة غرقانة من قبل.	30
"– ولدك... ولدك."	(هذا هو) ولدك... (هذا هو) ولدك.	40
"– هذي مشيئة الله. – كل شي بمشيئة الله، حتى اللي يقتلوا بعضهم بعض."	(أنا أعلم أن) كل شي بمشيئة الله، ولكن هذا لا يبرر الشر...	53
"– خير يا بنتي مو مستوي؟ – أيش بقى من الخير، أكلتي أولادي..."	(لم يحدث) خير يا بنتي، (بل حدث الشر، ف) أيش بقى من الخير...	54
"– لا تتعب نفسك، الماي الموجود ما بيزيد فيه شي."	(يا بني) لا تتعب نفسك (بشق القنى وحفر الفلج)...	60
"– ماي.. ماي.."	(أنا أسمع صوت) ماي.. (أنا أسمع) ماي..	65
"– هذي أذنك توجعك، يمكن بيجيك زكام."	(أنت لا تسمع ماء، بل) هذي أذنك توجعك...	69
"– أنا فيي عين؟ أنا فيي عين بس؟ لا، أنا فيي عينين..."	(هل تسألني إن كنت أقر بأن) أنا فيي عين؟	75
"– هذا بو يقوله الرمل."	(أنا أعلم أن ولدك في البيت، ولكن) هذا بو يقوله الرمل.	85
"– وعيونه؟ – مالهن عيونه؟"	(ماذا عن) عيونه؟ – (ما) مالهن عيونه؟	89
"– أنا أتزوج الوعري؟"	(هل تتوقع مني أن) أنا أتزوج الوعري؟	95
"– تو تروحله، من يضمن تعيش لبكرا؟"	(يجب عليك أن) تو تروحله...	104
"– قول للشيخ يجي عندي باكر الصبح."	(أنت مكلف أن) تقول للشيخ يجي عندي باكر الصبح.	105
"– هناك، عند الحصاة الكبيرة."	(بداية الفلج) هناك، عند الحصاة الكبيرة.	109
"– ما سادنا من العطش، باقي تسمع كلام المجانين."	(هل) ما سادنا من العطش، (حتى أنك) باقي تسمع كلام المجانين.	113

"– هناك، ذراع بس، ذراع واحد وبيجي الماي كله."	(احفروا) هناك، (مقدار المسافة) ذراع بس...	120
"– ثوم، من وين نجيب ثوم في هذا المحل؟"	(هل تقصد أننا نحتاج) ثوم؟ من وين نجيب ثوم...	121
"– فيك شي؟ تشكي شي؟ يعورك شي؟"	(هل) فيك شي؟ (هل) تشكي شي؟ (هل) يعورك شي؟	142
"– أنتيه.. – هيه أنا."	(هل) أنتيه (هي الفتاة التي قابلتها سابقًا)؟ – (نعم)، هيه أنا.	143
"– استويتي حرمة."	(لقد كبرتِ و) استويتي حرمة.	143
"– هذا بو هداك عليه عقلك؟ نهايتها تكسر حصاة صام؟"	(هل) نهايتها (أنك) تكسر حصاة صام؟	156
"– تحت هذي الحصاة ماي واجد."	(أنا أفعل هذا لأنه) تحت هذي الحصاة ماي واجد.	157
"– بكم من الثوم؟"	(بكم اشتريت كل هذا) من الثوم؟	171
"– ود لغريقة، ود لغريقة."	(هذا هو) ود لغريقة، (إنه) ود لغريقة.	187
"فتح عينيه، الظلمة على أشدها..."	فتح عينيه، (وكانت) الظلمة على أشدها...	188
"– بو يجي من الله حياه."	(أنا لا أحتاج إلى علاج لأن) بو يجي من الله حياه.	204
"– وإذا رجع سالم وما لقاني في البيت؟"	(لن أذهب معكم، ف) إذا رجع سالم وما لقاني في البيت (فماذا سيحدث)؟	210
"– بيخلص يوم يخلص."	(لا تسألوني عن موعد، فإنه) بيخلص يوم يخلص.	212

جدول: أمثلة على الوصل بمطلق الجمع:

أداة الوصل	النص المقتبس	رقم الصفحة
و	"كانت تمسك بيده ولا تتركها، تجلس بجانبه وتنظر في عينيه، وتغني له أغانيها الجبلية الشجية..."	38
فضلا عن	فضلًا عن أنّه بطبعه لا يُحبّ الاقتراب من النّاس والدّخول معهم في حكايات وأحاديث كثيرة،	62

و	"مرة حكى لأمه كاذية بنت غانم أنه يُصادف في أوقات متباعدة رجلا ذا شعر أشيب منكوش له لحية كثة وشارب كبير يغطي شفتيه..."	83
و	"...حكت له عن الخوف والبغض واليتم، وأغلب الظن أنها كانت تحكي لنفسها والطفل صامت لا يفهم معظم ما تقول."	84
ثم	"...ثم أخذته وغسلته وغسلت ملابسه كلها وفراشه، لكن ذلك لم يُجد نفعا..."	84
ثم	"ضرب خماس الرّمل ثمّ قال في صوت مخنوق إن الأرض قد ابتلعت الولد..."	85
و	"وظل الطفل يأكل كلّ ما يُقدَّم له ولا ينطق بحرف واحد، أكل أيامًا وأسابيع..."	86
ثم	"...ثم قامت فأمسكت بيد الطفل وسحبته لتخرجه من البيت وهي تقول..."	93
و	"مرت خمسة عشر عامًا على وفاة مريم بنت حمد ود غانم غريقة في البئر، واستمرت آثار ما حدث بعد ذلك من سيول وخصب..."	97
بل	"...صاروا يشترون أشياء كثيرة لم يعرفوها من قبل ولم يحتاجوا إليها، فتنافسوا في جمع الآلات والأثاث وبنادق الصيد..."	98
ثم	"جاء الصيف وذهبت مياه الينابيع والوديان، تبخرت ولم يبق منها إلا آثارها..."	99
ثم	"...ثم فتح عينيه ونظر إلى القناة الطويلة التي استمروا في حفرها لأيام..."	115
و	"...فإذا اكتملت وغنت وبانت معالمها جلية كأحسن ما يكون دخل البرود والملل إلى نفسه، ولا يلبث أن ينادي عليها في القرية حتى يبيعها..."	159
و	"حاول طرد الأسامك من حوله ولكن هجومها اشتد على رجله، وبدأت تنبش الجروح."	190

ثم	"...ثم تمتم مستوثقا: مات؟ فأجابته صبيحة وقد غلبتها دموعها: صابته أم الصبيان، أخذته معها."	193

ملحق الوصل بالتخيير:

أداة الوصل	النص المقتبس	رقم الصفحة
أو	"...وهي تطبخ أو وهي تكنس الحوش، ثمّ تسترق نظرةً نحوه فتخيفها عيناه."	87
أو	"...بل ما عادوا يحفلون بأن تكون السماء غائمة أو صحوًا..."	98
أو	"لم يبق بلادًا ولا قريةً قريبة أو بعيدةً على حالها..."	99
أو	"...يتنقل بين القرى بمفرده أو برفقة والده، وأحياناً برفقة والده والوعري..."	136
أو	"...أو أن تعيش في مكان آخر، فيحفر زوجها حيث لا تصل إليه عيونهم."	164
أو	"...أو ينقلب عكس ذلك فتتقدم قدماه إلى الداخل."	186

ملحق الوصل بالاستدراك:

أداة الوصل	النص المقتبس	رقم الصفحة
لكن	"كانت سنة خصب لم يتوان الناس فيها عن ترميم بيوتهم... لكنهم وجدوها قد تهدمت وتحولت أطلالاً..."	44
لكنه	"...ويشعر برابطة تشدّه إليه... لكنه لا يُدرك كنه ذلك الانجذاب العجيب..."	83
ولكن	"...وطلب منها أن تسقيه ولدها، ولكن طفلها ظل يهذي والحمى تشتد به..."	84
لكن	"فامتنعوا عنه وتركوه لحال سبيله، لكن لم يستطع أحد أن يقنع أمه بتغيير طريقة تعاملها معه..."	89
لكن	"مرت الأعوام من دون أن يخطر ببال أحد أن الماء الذي كان يجري منحدرا مع الوادي سيغور ويختفي... ولكن لا أحد كان يبالي به وبما يقول."	98
لكن	"...فإذا مل جيدوا ماءً واستمر القحط هلكوا، لكن لو عثروا على الماء سوف تعود الحياة إلى قريتهم."	106
لكن	"كانوا ثلاثة، رجل وزوجته يصطحبان معهما طفلاً رضيعاً... لكنه وصل وحيداً ومدعوماً..."	115
غير أن	"...يرى جهدهم يذهب هباءً ولا يصلون إلى شيء، غير أنه قرّر مؤازرة ابنه والوقوف بجانبه..."	117
لكن	"لكن الذراع لم تكتمل. لقد سدت صخرة صلبة."	120

لكن	"...تركهم متذمرين وقانطين، إذ كيف سيستطيعون انتظار ثلاثة أيام والماء قاب قوسني من خروجه؟"	123
لكن	"...فأغلق على سمعه أصوات الليل، وذهب بعيداً... لكن قلبه ما برح عتبة باب الدار."	142
لكن	"حاول طرد الأسامك من حوله ولكن هجومها اشتد على رجله، وبدأت تنبش الجروح."	190
لكن	"...فقد تذرعت بأن غزلها لم ينته بعد، وعبثاً أسمعوها كلاماً كثيراً، فقد تجاهلت كل ما قالوه..."	212

جدول: ملحق الوصل بالتفريع:

أداة الوصل	النص المقتبس	رقم الصفحة
فـ	"فنكس الشاب رأسه خجلا وصمت."	10
فـ	"كانت يده خضراء مباركة، فما إن تمتد إلى الأرض الميتة... حتى تصير بستانا مخضرا..."	58
لذلك	"...ولذلك هو لا يسمع الكثير من أخبار العالم وما يدور خارج القرية..."	62
لأن	"...وكتمته لأن أهل العالم السفلي يراقبون كل كلمة تتلفظ بها."	73
فـ	"انتشر الخبر، انتشر كما الحريق يبدأ من شرارة... وفي لحظة قصيرة من الزمن يتوهج المكان ولا تبقي النار ولا تذر."	73
فـ	"...لكنه لا يُدرك كنه ذلك الانجذاب العجيب، فيظل متوجسًا ولا يقترب منه."	83
فـ	"مرض مرضًا شديدًا، فاحتارت أمه وعجزت عن معرفة ما عليها أن تفعله ليشفى..."	84
فـ	"...فعادت إلى الشايب سويدان وقد حملت طفلها على كتفيها."	84
فـ	"...فرحت صبيحة بتعافي ولدها وإقباله على الأكل..."	86
فـ	"جاء الصيف بقسوة لم يعهدها أحد... عندئذ شعر الناس بالعطش... فصاروا يشربون بغير انقطاع."	99
فـ	"...فصار لكل منهم وقته وحصّته من الماء..."	100
إذ	"إذ لم يكن همّه أن يمتلك الكثير، بل أن يجد كفاية حاجته."	101
فـ	"ضحك القافر فرددت الجبال صدى ضحكته الغليظة... فاستدرك قائلاً لها..."	160

ملحق التضام في رواية تغريبة القافر

رقم الصفحة	رقم الفصل	نوع التضام	الشاهد النصي	تعليق تحليلي
199	الفصل الحادي عشر	تضاد عكسي	"فإذا اشتدّ بها الشّوق يُخيّل إليها أنّا رأت ظلّه" ← "لكنّها ل تجد سوى الفراغ"	يوجد تباين دلالي بين **رؤية الخيال (الوهم)** و**الفراغ (العدم)**؛ وهو تضاد عكسي يجسّد العلاقة بين **الأمل/التخيل** مقابل **الواقع/الفقد**.
200	الفصل الحادي عشر	علاقة جزء بالكل	"إزاره البنيّ، دشداشته الرّماديّة، وكمّته ذات النّجوم الخضراء"	الإزار والكمّة والملابس تمثل **أجزاء** من الملبس الكامل، مما يعكس علاقة الجزء بالكل.
203	الفصل الحادي عشر	تنافر (أنواع)	"فطرحت عليه فكرة شراء بعضها – والستفادة من لحمها وحليبها وسمنها"	ذكر لمنتجات متعددة من الغنم (اللحم، الحليب، السمن) يمثل **تنافرًا في النوع** ضمن حقل دلالي واحد (مشتقات الأغنام).
204	الفصل الحادي عشر	تنافر (أنواع)	"شاهدتها تجلس قرب حافّة بئر الغريقة... وقالت أخرى: «تكلّمها الغريقة كما كانت تكلّم ولدها"«.	هنا **الغريقة** تُصوّر ككيان له شخصية فاعلة تتحدّث، والتنافر يكون بين البشر والجن أو الأرواح؛ مما يندرج ضمن **التنافر الدلالي الأسطوري**.
205	الفصل الحادي عشر	تضاد اتجاهي	"ثمّ قالت... حتّى لو خطفت عليه السّنين ونسيوه النّاس"	العلاقة بين **مرور الزمن (العلو)** و**نسيان الناس (الهبوط)** يمثل تضادًا اتجاهيًّا بين **استمرارية الزمان** و**اضمحلال الذكر**.
207	الفصل الحادي عشر	تنافر (أنواع/زمن)	"تهبّ الرّياح الغربيّة..." ← "الطّيور المهاجرة" ← "الثّعالب" ← "الكلاب"	في هذا المقطع، تتنافر أنواع الكائنات (طيور، ثعالب، كلاب) وتنوّع توقيتها الزمني، مما يعكس **تنافرًا فصليًا/نوعيًا** ضمن حقل الطبيعة والزمان.
211	الفصل الحادي عشر	تضاد عكسي	"يوم يبرد فقلبي، هذيك السّاعة أعرف أنّه مات".	التضاد بين **البرودة (الموت)** و**حرارة القلب (الأمل/الحياة)** يمثل علاقة عكسية قوية تعبّر عن التناوب بين الحياة والموت.

رقم الصفحة	رقم الفصل	نوع التضام	الشاهد النصي	تعليق تحليلي
212	الفصل الحادي عشر	تضاد عكسي	"أريد أغزل هذا الصوف... أوعدكم زوجوني وين ما تريدوا." ← "تقدري تاخذي الصوف معك"...	يوجد تضاد بين **رغبة نصرا في التأجيل** مقابل **إلحاح الأسرة على التعجيل بالزواج؛** وهو تضاد عكسي في السلوك بين الإصرار والضغط.
213	الفصل الحادي عشر	علاقة جزء بالكل	"خيط السمدي يمتدّ ويلتفّ حول قدميْها"	الخيط هنا يمثل **جزءًا** من عملية الغزل الأشمل، كما أن القدمين جزء من الجسم؛ مما يخلق طبقة مزدوجة من التضام "جزء ↔ كل."
214	الفصل الحادي عشر	تنافر (أفلاج/أسماء)	"وجاء بعد ذلك الشللي، النوّاح، البير، البحري، المطوّع، النهّام، الجوبي"...	الأسماء المتنوعة لأفلاج الغزل تمثل **تنافرًا رمزيًا في الدلالة؛** هي وحدات ضمن حقل دلالي مشترك (الأفلاج)، لكنها تختلف من حيث **الموقع والاسم.**
214	الفصل الحادي عشر	تضاد عكسي	"من يقول لي المغزل خلصت، تكون عدتي خلصت"	تضاد رمزي بين **"الإنهاء" (الغزل)** و**"البدء" (الزواج/الرحيل)**، حيث يمثل المغزل خط الحياة الممتد، وإنهاؤه يعني اكتمال القدر/التحول.
215	الفصل الحادي عشر	علاقة جزء بالكل	"تجلس أمام مغزلها وتفتح باب الأبديّة في انتظار الخيط"	الخيط هنا رمز جزئي لمسار الحياة، والمغزل هو الجهاز الكامل؛ العلاقة هنا "الخيط ← الغزل ← الزمن"، وهو **تسلسل تراتبي جزء/كل.**
215	الفصل الحادي عشر	تنافر (مكان/زمان)	"وديان... جبال... أشجار كثيفة... مغاور الصّحراء... السّيوح الممتدّة"	تمثل هذه المواقع **تنافرًا مجاليًا** من حيث التضاد الجغرافي (جبال ← وديان ← صحراء ← سيوح)، وكلها ضمن حقل الترحال والانتظار الرمزي.

رقم الصفحة	رقم الفصل	نوع التضام	الشاهد النصي	تعليق تحليلي
217	الفصل الثاني عشر	تضاد عكسي	"حبس أنفاسه... وسبح عكس التيار"	تضاد بين **السكون (حبس الأنفاس)** و**الحركة (السباحة عكس التيار)**، مما يعكس الصراع بين الجمود والإصرار في موقف البطل.

218	الفصل الثاني عشر	علاقة جزء بالكل	"فتح يده... ثمّ وضع إصبع الخنصر على حافّة الثّقب"	ذكر الإصبع ضمن سياق قياس الكتف يوضّح علاقة "جزء ↔ كل" بين أجزاء اليد والكتف والجسد.
219	الفصل الثاني عشر	تنافر (أنواع أفلاج)	"خواتم مربّعة... دائرية... أسطوانيّة... روازن متجاورة أو متراكبة"	هذا التعدد في أشكال الخواتم يعكس **تنافرًا بصريًا/هيكليًا** ضمن نفس المجال الدلالي "الهندسة المائية للأفلاج."
219	الفصل الثاني عشر	تنافر (أنواع أفلاج)	"أفلاج تتكاثر فيها السّواعد... أفلاج تنبع من تحت الجبال... أفلاج ضيّقة"...	تنويع أنواع الأفلاج وتضاد خصائصها يبرز **تنافرًا طبوغرافيًا** داخل نفس الفئة مما يعزز التفرد الرمزي لكل موقع.
220	الفصل الثاني عشر	علاقة جزء بالكل	"يقيسون الوقت بأثر الظلّ... ظلّ الرجل"	الظل هنا يمثل **أثرًا جزئيًا** لوجود الكائن الحي، وهو علاقة جزء بالكل بين الجسد وظله المستخدم كأداة للقياس الزمني.
221	الفصل الثاني عشر	تضاد عكسي	"سليمان ود منصور... عبيد بن حارث"	تقديم أحدهم كـ"رجل بدين ذو قدمين كبيرتين"، والآخر "رجل طويل ذو قدمي قزم" يوضح تضادًا جسديًا عكسيًا وظيفيًا يخلق تلاعبًا ساخرًا بالقياس.
222	الفصل الثاني عشر	تنافر (أنواع زمنية)	"في الصّباحات... في الشّتاء... في هجرة الصّيف"...	التنويع الزمني هنا يعكس **تنافرًا فصليًا** يدل على إدراك الشخصية لمواعيد الماء عبر اختلاف المواسم والسياقات الزمنية.

رقم الصفحة	رقم الفصل	نوع التضام	الشاهد النصي	تعليق تحليلي
223	الفصل الثاني عشر	تضاد عكسي	"الماء يتسرّب إلى الجهة الأخرى" ← "العتمة"	تضاد بين **الانفتاح/الحركة (تسرب الماء)** و**الجمود/الغلق (العتمة)** يعكس فكرة التقدم مقابل الاحتجاز، الضوء مقابل الظلام.
224	الفصل الثاني عشر	علاقة جزء بالكل	"رفع المسمار وثبّته على الصّخرة... طرقات خفيفة"	المسمار أداة جزئية ضمن المنظومة الكلية للهروب، يمثل جزءًا صغيرًا لكنه حاسم في اختراق "جسد الفلج" ككل.
225	الفصل الثاني عشر	تضاد عكسي	"لم يعد مستعجلًا" ← "كلّ خيط دربٌ"	هذا التضاد بين **اللامبالاة بالزمن** و**التقدّم في العمل** يعكس المفارقة بين **السكون الخارجي** و**الإنجاز الباطني/الذهني**.

226	الفصل الثاني عشر	علاقة جزء بالكل	"شقّ المسمار طريقه... حتى وصل إلى فتحة الخاتم"	حركة المسمار من ثقوب صغيرة إلى الخاتم تمثل انتقالًا من **أجزاء النظام** إلى **جوهره المركزي**؛ مثال على تفكيك الكلّ عبر جزئياته.
227	الفصل الثاني عشر	تضاد عكسي	"الهدير الّذي يصمّ أذنيه" ← "العزلة التي تمتدّ وتمتدّ"	تضاد بين **الضوضاء الشديدة** و**الصمت الوجودي الطويل**؛ كلاهما متطرفان ولكن في اتجاهين عكسيين، مما يخلق توترًا داخليًا قويًا.
227	الفصل الثاني عشر	تضاد عكسي	"يهوي بالمطرقة على سجنه، على غيابه، على اليأس"	استخدام متتالٍ للأفعال التصادمية ضد حالات ذهنية ساكنة يمثل تضادًا بين **الفعل** و**المعاناة**، بين **الهدم المادي** و**القهر المعنوي**.
228	الفصل الثاني عشر	علاقة جزء بالكل	"تداعت الصخرة... وانفتح الخاتم على النفق"	العلاقة بين تفكك **الصخرة** (جزء) وظهور **النفق** (كلّ ممر الهروب) يجسد العلاقة الديناميكية بين المكونات والنتيجة الكبرى.

ملحق أسماء الإشارة في رواية تغريبة القافر

حساب تكرارات (ذلك)

الكلمة	ت-ك	م-ك	م-م	م-زد	م-تي	م-دايس	م-لوغ-دايس	ل-ل	م-غ
ذلك	213	2.0326	0.1147	1.1611	1.1158	0.0108	7.4612	2.0064	1.1296
ذلك،	19	7.775	0.7451	2.2762	1.7582	0.001	3.9948	7.2455	2.5324
لذلك	17	4.3984	-0.5947	-1.7117	-2.1035	9.00E-04	3.8327	4.7225	0.5665
ذلك.	7	2.4595	0.6915	1.2804	1.0075	4.00E-04	2.555	2.2996	2.3325
ولذلك	6	1.4985	0.5846	0.9994	0.8161	3.00E-04	2.3326	1.4121	1.9993
بذلك	6	1.2329	-0.5309	-0.9064	-1.0895	3.00E-04	2.3321	1.3136	0.5998
وبذلك	4	4.8979	1.2627	1.8068	1.1665	2.00E-04	1.7479	4.5943	7.997
بذلك،	3	0	-4.00E-04	-4.00E-04	-4.00E-04	2.00E-04	1.3327	0	0.9996
كذلك	3	0.2852	0.3622	0.436	0.3846	2.00E-04	1.3328	0.2742	1.4994
ذلك؟	3	1.5989	0.8476	1.0323	0.7696	2.00E-04	1.3329	1.4825	2.9989
بذلك.	2	3.9986	1.5846	1.6326	0.9427	1.00E-04	0.748	4.3935	Infinity
وذلك	2	0.2505	-0.4154	-0.4086	-0.4719	1.00E-04	0.7478	0.2632	0.6664
فذلك	1	1.9993	1.5846	1.1544	0.6666	1.00E-04	-0.2519	2.1967	Infinity
بذلك؟	1	1.9993	1.5846	1.1544	0.6666	1.00E-04	-0.2519	2.1967	Infinity
وكذلك	1	0.7507	-1.0004	-0.7074	-1.0005	1.00E-04	-0.2521	0.8459	0.3999
المجموع	288								

حساب تكرارات (ذاك)

ذاك	14	12.0951	1.07	2.8392	1.9595	7.00E-04	3.5547	11.1888	4.6649
بذاك	1	0.2497	0.5846	0.408	0.3332	1.00E-04	-0.252	0.2353	1.9993
المجموع	15								

حساب تكرارات (تلك)

تلك	169	1.6994	-0.1178	-1.0618	-1.1061	0.0085	7.1288	1.7228	0.8868
بتلك	9	0.0695	-0.1035	-0.2152	-0.223	5.00E-04	2.917	0.0703	0.8997
تلك،	5	1.2487	0.5846	0.9123	0.745	3.00E-04	2.0697	1.1767	1.9993
وتلك	5	4.5692	1.0992	1.7451	1.1923	3.00E-04	2.0698	4.2305	4.9981
لتلك	4	0.0387	-0.1158	-0.1606	-0.1672	2.00E-04	1.7476	0.0392	0.8886
تلك؟	1	1.9993	1.5846	1.1544	0.6666	1.00E-04	-0.2519	2.1967	Infinity
المجموع	193								

حساب تكرارات (تينك)

تينك	1	1.9993	1.5846	1.1544	0.6666	1.00E-04	-0.2519	2.1967	Infinity
بتينك	1	1.9993	1.5846	1.1544	0.6666	1.00E-04	-0.2519	2.1967	Infinity
المجموع	2								

حساب تكرارات (هذا)

هذا	30	17.439	-0.8835	-3.4071	-4.6277	0.0015	4.6489	19.3808	0.441
-هذا	3	5.9979	1.5846	1.9995	1.1546	2.00E-04	1.333	6.5903	Infinity

بهذا	2	0.801	-0.7373	-0.7307	-0.9434	1.00E-04	0.7477	0.8749	0.4998
فهذا	1	2.4516	-1.7373	-1.2783	-2.3342	1.00E-04	-0.2523	2.9959	0.2221
لهذا	1	0.7507	-1.0004	-0.7074	-1.0005	1.00E-04	-0.2521	0.8459	0.3999
وهذا	1	3.3772	-2.0004	-1.5003	-3.001	1.00E-04	-0.2523	4.236	0.1818
هذا.	1	1.9993	1.5846	1.1544	0.6666	1.00E-04	-0.2519	2.1967	Infinity
المجموع	39								

حساب تكرارات (هذاك)

وهذاك	1	1.9993	1.5846	1.1544	0.6666	1.00E-04	-0.2519	2.1967	Infinity
هذاك	1	1.9993	1.5846	1.1544	0.6666	1.00E-04	-0.2519	2.1967	Infinity
المجموع	2								

حساب التكرارات (هذه)

هذه	16	34.7455	-1.6442	-4.8095	-8.5031	8.00E-04	3.7426	42.0434	0.2387
وهذه	2	0.0997	0.2627	0.2578	0.2354	1.00E-04	0.7479	0.0969	1.3328
بهذه	1	0.2497	0.5846	0.408	0.3332	1.00E-04	-0.252	0.2353	1.9993
لهذه	1	0.4005	-0.7373	-0.5167	-0.6671	1.00E-04	-0.2521	0.4374	0.4998
كهذه	1	1.9993	1.5846	1.1544	0.6666	1.00E-04	-0.2519	2.1967	Infinity
المجموع	21								

حساب تكرارات (هذي)

هذي	24	15.2052	0.9216	3.1831	2.3128	0.0012	4.3317	14.0666	3.4273
فهذي	3	5.9979	1.5846	1.9995	1.1546	2.00E-04	1.333	6.5903	Infinity
وهذي	1	0.2497	0.5846	0.408	0.3332	1.00E-04	-0.252	0.2353	1.9993
المجموع	28								

حساب تكرارات (هذيك)

هذيك	1	0.2497	0.5846	0.408	0.3332	1.00E-04	-0.252	0.2353	1.9993

حساب تكرارات (هذين)

لهذين	1	1.9993	1.5846	1.1544	0.6666	1.00E-04	-0.2519	2.1967	Infinity

حساب تكرارات (هناك)

هناك	56	19.0274	-0.6795	-3.5573	-4.5019	0.0029	5.5456	20.6366	0.5256
وهناك	12	0.1356	0.1252	0.3007	0.2879	6.00E-04	3.3319	0.1337	1.1424
هناك،	11	0.4631	-0.2414	-0.5555	-0.604	6.00E-04	3.2061	0.4765	0.7854
هناك.	5	1.9984	0.7366	1.1541	0.8941	3.00E-04	2.0697	1.8632	2.4991
فهناك	3	0.2852	0.3622	0.436	0.3846	2.00E-04	1.3328	0.2742	1.4994
وهناك،	1	0.4005	-0.7373	-0.5167	-0.6671	1.00E-04	-0.2521	0.4374	0.4998
هناك!	1	1.9993	1.5846	1.1544	0.6666	1.00E-04	-0.2519	2.1967	Infinity
المجموع	89								

حساب تكرارات (هنا)									
هنا	5	12.7188	-1.7659	-2.9111	-5.3684	3.00E-04	2.0682	15.5866	0.2173
هنا،	6	0.1005	-0.1524	-0.2588	-0.2728	3.00E-04	2.3323	0.1023	0.8568
هنا؟	2	0.0997	0.2627	0.2578	0.2354	1.00E-04	0.7479	0.0969	1.3328
-هنا	1	1.9993	1.5846	1.1544	0.6666	1.00E-04	-0.2519	2.1967	Infinity
المجموع	14								

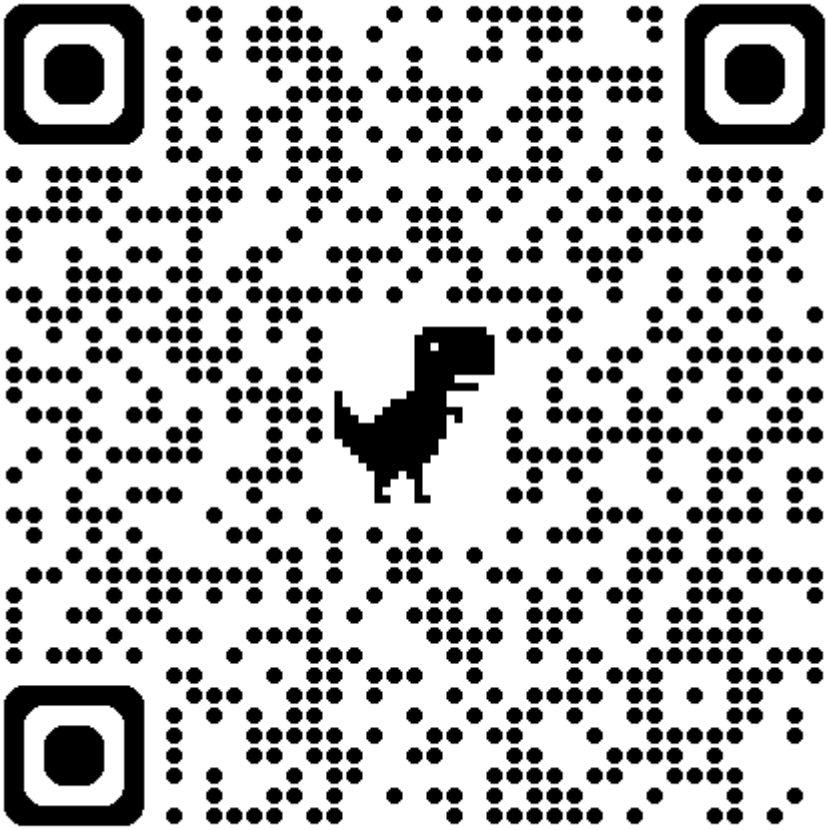
حساب تكرارات (هنالك)									
هنالك	2	4.4508	-1.6633	-1.7223	-3.0652	1.00E-04	0.7474	5.3974	0.2352
فهنالك	1	1.9993	1.5846	1.1544	0.6666	1.00E-04	-0.2519	2.1967	Infinity
المجموع	3								

حساب تكرارات (هؤلاء)
لا يوجد

حساب تكرارات (هذيلا)									
هذيلا	3	5.9979	1.5846	1.9995	1.1546	2.00E-04	1.333	6.5903	Infinity

جدول التكرار لتغريبة القافر مقارنة مع جوع العسل والقناص

نظرا لكبر حجم البيانات أُرفقت عبر الرابط الآتي يمكنكم الرجوع إليه عبر الكود الآتي:



https://docs.google.com/spreadsheets/d/1Yb0l7uJ2ABs9lwNmGzU3z9yEopcVeFuB/edit?usp=sharing&ouid=106657129107156051746&rtpof=true&sd=true

وَفِي ٱلْخِتَامِ، لَا تَدَّعِي هَذِهِ ٱلدِّرَاسَةُ ٱلْكَمَالَ، فَٱلْكَمَالُ لِلَّهِ وَحْدَهُ، وَإِنَّمَا هِيَ لَبِنَةٌ مُتَوَاضِعَةٌ فِي جِدَارِ ٱلْمَعْرِفَةِ ٱلْعِلْمِيِّ، نَأْمَلُ أَنْ تَفْتَحَ آفَاقًا جَدِيدَةً لِبَاحِثِينَ آخَرِينَ يُوَاصِلُونَ ٱلطَّرِيقَ مِنْ حَيْثُ ٱنْتَهَيْنَا. لِيَبْقَى ٱلْعِلْمُ نَهْرًا مُتَدَفِّقًا لَا يَنْضَبُ