

آليات الاتساق النصي في قصيدة:

"فلسفة الثعبان المقدس" لأبي القاسم الشابي.

الأستاذة: سهل ليلي

كلية الآداب و العلوم الإنسانية

جامعة محمد خيضر - بسكرة (الجزائر)

Résumé:

Arabe, généralement ou arabe classique, en particulier, le texte poétique était si riche de certaine propriétés de construction qui lui assurent, d'une part, son cadre formel et concret, et de l'autre part, sa continuité si fort apparente.

Cette étude vient de présenter ce texte, d'en apprécier les propriétés de sa construction et d'esquisser son archi-texte. Notre choix se fait sur une des œuvres représentatives du poète arabe tunisien (ABOU ELKACEM CHABBI); un poète qui a trop analysé les questions arabes tant convergentes que décisives, telles que l'unité, la justice, la sécurité et la liberté.

Intitulé « Philosophie du serpent sacré », le poème choisi, et qui constitue notre corpus, nous permet de cerner les éléments constituant l'unité du texte poétique, en s'appuyant sur quelques outils méthodologiques empruntés à la linguistique textuelle. Notre travail vise, donc, à étudier les éléments suivants : le renvoi (référence), la suppression, la conjonction (liaison), la répétition (redondance), le parallélisme.

ملخص:

أعطت هذه الدراسة لتوضح آليات ساق النص الشعري. وقد وقع اختيار على قصيدة لشاعر عربي نني منذ مدة بتشريح الحالة العربية، تعاملها مع القضايا المصيرية، إنه ناعر التونسي "أبو القاسم الشابي" الذي اخترنا من مجمل إبداعاته شعرية قصيدة "فلسفة الثعبان المقدس" حاولين دراسة العناصر التي تحقق حدة القصيدة وذلك استعانة ببعض أدوات المنهجية التي يتيحها علم لغة النصي وستتركز الدراسة على عناصر التالية: الإحالة، الحذف، صل، التكرار والتوازي.

قصيدة فلسفة الثعبان المقدس " لأبي القاسم الشابي "

1. كَانَ الرَّبِيعُ الْحَيُّ رُوحاً حَالِماً ❀ غَضَّ الشَّبَابُ مُعْطَرِ الْجِلْبَابِ
2. يَمْشِي عَلَى الدُّنْيَا بِفِكْرَةٍ شَاعِرٍ ❀ وَيَطُوفُهَا فِي مَوَكِبِ خَلَابٍ
3. وَالْأَفُقُ يَمْلَأُهُ الْحَنَانُ، كَأَنَّهُ ❀ قَلْبُ الْوُجُودِ الْمُتَبَجِّجِ الْوَهَّابِ
4. وَالْكَوْنُ مِنْ طَهْرِ الْحَيَاةِ كَأَنَّمَا ❀ هُوَ مَعْبَدٌ، وَالْغَابُ كَالْمِخْرَابِ
5. وَالشَّاعِرُ الشُّحْرُورُ يَرْقُصُ، مُنْشِداً ❀ لِلشَّمْسِ فَوْقَ الْوَرْدِ وَالْأَعْشَابِ
6. شِعْرُ السَّعَادَةِ وَالسَّلَامِ، وَنَفْسُهُ ❀ سَكْرَى بِسِحْرِ الْعَالَمِ الْخَلَابِ
7. وَرَأَتْهُ ثُعْبَانُ الْجِبَالِ، فَغَمَّهُ ❀ مَا فِيهِ مِنْ مَرَجٍ، وَقَيْضِ شَبَابِ
8. وَانْقَضَ مُضْطَغِئاً عَلَيْهِ، كَأَنَّهُ ❀ سَوْطُ الْقَضَاءِ، وَلَعْنَةُ الْأَرْيَابِ
9. بُغِتَ الشَّقِيُّ، فَصَاحَ فِي هَوْلِ الْقَضَا ❀ مُتَلَفِّتاً لِلصَّبَائِلِ الْمُتَنَابِ
10. وَتَدَفَّقَ الْمِسْكِينُ يَصْرُخُ نَائِراً: ❀ مَاذَا جَنَيْتُ أَنَا فَحُقَّ عِقَابِي؟!
11. لَا شَيْءَ، إِلَّا أَنَّنِي مُتَغَزَّلٌ ❀ بِالْكَائِنَاتِ، مُغْرَدٌ فِي غَايِ
12. أَلْقَى مِنَ الدُّنْيَا حَنَاناً طَاهِراً، ❀ وَأَبْنَتْهَا نَجْوَى الْمُحِبِّ الصَّابِ
13. أَيْعُدُّ هَذَا فِي الْوُجُودِ جَرِيْمَةً ❀ أَيْنَ الْعَدَالَةُ يَا رِفَاقَ شَبَابِي؟
14. لَا أَيْنَ؟ فَالْشَّرُّ الْمَقْدَسُ هَاهُنَا ❀ رَأْيُ الْقَوِيِّ وَفِكْرَةُ الْغَلَابِ!
15. وَسَعَادَةُ الضُّعَفَاءِ جُرْمٌ مَا لَهُ ❀ عِنْدَ الْقَوِيِّ سِوَى أَشَدِّ عِقَابِ!
16. وَلَتَشْهَدِ الدُّنْيَا الَّتِي غَنِيَّتُهَا ❀ حُلْمُ الشَّبَابِ، وَرَوْعَةُ الْإِعْجَابِ
17. أَنَّ السَّلَامَ حَقِيقَةٌ مَكْذُوبَةٌ، ❀ وَالْعَدْلُ فَلَْسَفَةٌ اللَّهِيبِ الْخَابِ
18. لَا عَدْلَ، إِلَّا أَنْ تَعَادَلْتَ الْقَوَى، ❀ وَتَصَادَمَ الْإِرْهَابُ بِالْإِرْهَابِ

فَتَبَسَّمَ الثَّعْبَانُ بِسَمَةِ هَازِيٍّ، ❀ وَأَجَابَ فِي سَمَتٍ، وَقَرِطَ كِذَّابٍ
يَا أَيُّهَا الْغَرَّالُ الْمُتَرَثِّرُ، إِنَّنِي ❀ أُرْثِي لِثَوْرَةِ جَهْلِكَ التَّلَّابِ
وَالْغَرُّ يَعْذُرُهُ الْحَكِيمُ إِذَا طَغَى ❀ جَهْلُ الصَّبَا فِي قَلْبِهِ الْوَثَابِ
فَاكْبَحْ عَوَاطِفَكَ الْجَوَامِحَ، إِنَّهَا ❀ شَرَدَتْ بِبُكَ، وَاسْتَمَعَ لِخَطَايِي
إِنِّي إِلَهٌ طَالَمَا عَبَدَ السُّورَى، ❀ ضَلَّيْ، وَخَافُوا لِعَنْتِي وَعِقَابِي
وَتَقَدَّمُوا لِي بِالضَّحَايَا مِنْهُمْ ❀ فَرَحِينِ، شَأْنُ الْعَابِدِ الْأَوَابِ
وَسَعَادَةُ النَّفْسِ التَّقِيَّةِ أَنَّهَا ❀ يَوْمًا تَكُونُ ضِحِيَّةَ الْأَرْبَابِ
فَتَصِيرُ فِي رُوحِ الْأُلُوْهِيَّةِ بَضْعَةً ❀ فُتْسِيَّةً، خُلِصَتْ مِنَ الْأَوْشَابِ
أَفَلَا يَسُرُّكَ أَنْ تَكُونَ ضَاحِيَّتِي ❀ فَخَلَّ فِي لَحْمِي وَفِي أَعْصَابِي
وَتَكُونَ عَزْمًا فِي دَمِي، وَتَوْهُجًا ❀ فِي نَاطِرِي، وَحِدَّةً فِي نَابِي
وَتَذُوبٌ فِي رُوحِي الَّتِي لَا تَنْتَهِي، ❀ وَتَصِيرُ بَعْضَ الْوَهْتِي وَشَبَابِي...؟
إِنِّي أُرَدْتُ لَكَ الْخُلُودَ مُؤَلَّهَا ❀ فِي رُوحِي الْبَاقِي عَلَى الْأَحْقَابِ
فَكَّرَ لِتَذْرِكَ مَا أُرِيدُ، وَإِنَّهُ ❀ أَسْمَى مِنَ الْعَيْشِ الْقَصِيرِ النَّابِي
فَأَجَابَهُ الشُّخْرُورُ، فِي غُصَصِ ❀ وَالْمَوْتُ يَخْفُقُهُ: إِلَيْكَ جَوَابِي...
لَا رَأْيَ لِلْحَقِّ الضَّعِيفِ، ❀ وَالرَّأْيُ، رَأْيُ الْقَاهِرِ الْغَلَّابِ
فَأَفْعَلَ مَشِيئَتَكَ الَّتِي قَدْ شِئْتَهَا ❀ وَارْحَمْ جَلَالَكَ مِنْ سَمَاعِ خِطَايِي
وَكَذَلِكَ تَتَّخِذُ الْمَظَالِمَ مُنَظِّقًا ❀ عَذْبًا لِتُخْفِي سَوَاءَ الْأَرَابِ

1- الإحالة Reference:

وتعني العلاقة بين العبارات من جهة، وبين الأشياء والمواقف في العالم الخارجي -الذي تشير إليه هذه العبارات من جهة أخرى- كما يقول الباحثان "هاليداي ورقية حسن:" إن العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لا بد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تكوينها (1) .

وتنقسم الإحالة إلى قسمين رئيسيين، إحالة إلى غير اللغوي أي خارج النص إحالة إلى داخل النص، وهي نوعان وهو ما تبناه "هاليداي ورقية حسن".

أ- الإحالة المقامية Exophora:

وهي إحالة إلى خارج النص، أو الإحالة إلى غير المذكور بمصطلح "روبرت دوبوجراند R. Dubeaugrande"، وهي تعتمد أساسا على السياق ومقتضى الحال وتأويلها في عالم النص يحتاج إلى تركيز على عالم الموقف الاتصالي لهذا العالم النصي (2) .

ب- الإحالة النصية Endophora:

وتقوم بدور فعال في تحقيق وحدة النص، ولذا يتخذها كل من "هاليداي ورقية حسن" معيارا للترابط و قد حضيت بأهمية بالغة في بحثهما (3).

- الإحالة القبلية Anaphora:

وقد لاقى هذا النوع من الإحالة اهتماما كبيرا عند النحاة العرب، وذلك عندما اشترطوا رجوع الضمير المطابق للاسم إذا كان بين الجملتين

ابط⁽⁴⁾، وهو أهم الروابط بين الجمل وبين الوحدات النصية، واشتروطوا ضا عودة الضمير على مرجع واحد سابق له لأن هذا هو الأقرب في كلام، وذلك لأن الضمائر كلها لا تخلو من إبهام وغموض سواء للمتكلم أو مخاطب أو للغائب، وعليه فلا بد لها من شيء يزيل إبهامها ويفسر موضحها⁽⁵⁾.

- الإحالة البعدية Cotaphora:

وهو النوع الثاني من الإحالة داخل النص، وقد ترجم إلى مصطلحات مختلفة أهمها لاحقة أمامية وبعدية، وهذا النوع من الإحالة عبارة عن استخدام كلمة بديلا لكلمة أو مجموعة الكلمات التي تليها في النص.⁽⁶⁾ إن أول ما يلاحظ على القصيدة هو تصدرها بالمقطوعة النثرية لآتية: "فلسفة الثعبان المقدس"، وهي فلسفة القوة المتقفة في كل مكان. وكما حدث الثعبان في القطعة المذكورة إلى الشحرور بلغة الفلسفة المتصوفة، بينما حاول أن يزين له الهلاك الذي أوقعه فيه سماه "تضحية"، وجعله السبيل وحيد للخلود المقدس، كذلك تحدث اليوم سياسة الغرب إلى الشعوب ضعيفة بلغة الشعر والأحلام حينما تحاول أن تسوغ طريقها في ابتلاعها العمل على قتل ميزات القومية، حيث تسميها سياسة الإدماج وتتكلم عنها لى أنها السبيل الوحيد الذي لا مفر منه لهاته الشعوب إذا أرادت نيل قوقها في هذا العالم وبلوغ الكمال الإنساني المنشود. ولكن الفناء حقيقة نبيعة مبغضة لا ينقص من فضاعتها كما في التصوف والفلسفة والشعر من نبال وأحلام.

يقول الشابي:

أَلْقَى مِنْ الدُّنْيَا حَنَانًا طَاهِرًا، وَأَبْثُهَا نَجْوَى الْمُحِبِّ الصَّابِي⁽⁷⁾

يسجل أن الشاعر الشحرور مرهف الحسّ ينقل لنا إحساسه تجاه هذه الدنيا التي لا يلقى منها إلا حنانا طاهرا فيبثها بذلك فرحة المشتاق، وينقل إلينا هذا الإحساس من خلال الإحالة القبلية التي تجسدت في العنصر الإشاري (أنا) من خلال الفعل (ألقى) الذي يحيل في البنية العميقة إلى "الشحرور". هذه الإحالة القبلية التي تجسدت أيضا من خلال عودة ضمير (الهاء) في الفعل (أبثها) على الدنيا. و يقول الشاعر أيضا:

إِنِّي إِلَهٌ طَالَمَا عَبْدَ الْوَرَى، ظَلِّي، وَخَافُوا لِعَنْتِي وَعِقَابِي

وَتَقَدَّمُوا لِي بِالضَّحَايَا مِنْهُمْ فَرَحِينْ، شَانَ الْعَايِدِ الْأَوَابِ

نجد ضمير الجمع للغائب (هم) في الفعل (خافوا) يعود على (الورى) ونجد أيضا ضمير المتكلم (أنا) في (لي) يعود على (الثعبان) وأيضا ضمير الجمع (هم) في (منهم) يعود على (الورى) وكلها إحالات ساهمت في ترابط البيت الشعري.

لقد أقر الشاعر الشحرور في مرحلة من حوارهِ بأنه لا سلام ولا عدل خارج إطار الموازنة بين قوى الإرهاب. إنه يعيد حسابات نفسه المأخوذة بسحر الحياة دون سواه، ويفصح عن أهبة في شخصه للخروج إلى الدنيا فارسا من فرسانها الأقوياء. فالشابي في هذه المرحلة من حياته في حيرة - وهو المريض - يستعرض هول السعادة على غير قدرة في اختيار أحدها بشكل نهائي.

إن هذه الأفكار قد ساهمت الإحالة في توضيحها وجعلت من النص الشعري لحمة واحدة، حيث وجدنا أن الضمير المحيل إلى المتكلم هو الذي أدى وظيفة الربط في الغالب، حتى إنه لم يخل منه مقطع بل بيت، وهذا يدل دلالة قاطعة على وجود ذوات مستمرة متكلمة فاعلة توجه الخطاب الشعري، لأن الخطاب يفصح عن حوارية مؤسسة للصراع الموهوم بين الثعبان الذي يحيل إلى القوة المتقفة المهيمنة، والشحرور رمز الوداعة والضعف، والذي يحيل إلى كل الشعوب المستضعفة، فالمتكلم موجود بالقوة وهو هنا فاعل يعدد الحالات 23 حالة. وأما الضمير المحيل إلى الغائب فقد يتناسب مع مقام الحكاية وسرد الواقعة الشعرية. كما تتم الغيبة عن الذات التابعة لفعل لذات المهيمنة والتي تثبت حضورها الدائم عن طريق ضمائر الحضور خاطبة تارة، ومتكلمة تارة أخرى. ووصل عدد الحالات عن طريق الربط واسطة الضمير إلى 24 حالة.

من خلال ما سبق نستنتج أن الإحالة متصلة رأساً بتحقيق الترابط بين نى نصية متباعدة في المساحة النصية، مما يجعل مهام الربط بهذا النوع حقق الوحدة بين البنى المضمونية الصغرى للنص.

2- الحذف Ellepsis:

يحدد الباحثان "هاليداي ورقية حسن" الحذف بأنه علاقة داخل النص يث يوجد العنصر المفترض في النص السابق وهذا يعني أن الحذف عادة يلية (8).

وقد قسم الدارسون الحذف إلى اسمي وفعلي وحذف داخل شبه جملة. فمثلاً نجد "هاليداي ورقية حسن" Haliday-Rhassan "قد قسما حذف إلى:

1/ الحذف الاسمي: وهو حذف اسم داخل المركب الاسمي

2/ الحذف الفعلي: وهو الحذف داخل المركب الفعلي.

3 / حذف داخل شبه الجملة: مثلاً كم ثمنه؟ خمسة جنيهات.

فالمتكلم لم يلجأ إلى الحذف ليحقق خلافاً ما في النص بل على العكس، إذ إن للحذف جماليات وأغراضاً كثيرة. ومع هذا لم يترك أمر الحذف لقائل النص ليفعل به ما يشاء، بل وضعت ضوابط وشروط تحكم هذه الظاهرة. ونظراً لكون هذه الظاهرة ليست مرتبطة بلغة دون أخرى. فقد التقى علماء العربية مع غيرهم من علماء اللغة حول وضع شرط للحذف على درجة كبيرة من الأهمية، وهو ضرورة وجود دليل على المحذوف. فقد تحدث "سيبويه" عن القرائن ومهمتها في إباحة الحذف، في أكثر من باب من كتابه⁽⁹⁾. ورأى "ابن جني" أن الحذف لا يحدث شيء منه إلا عن دليل عليه وإلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب.

وأما المحاور الرئيسية التي يدور حولها الحذف وهي صور المحذوف فيها فهي إما أن:

1/ يحذف جزء من الجملة (حذف أحد الأطراف).

2/ تحذف جملة (حذف تركيب).

3/ تحذف أكثر من جملة (حذف أكثر من تركيب)⁽¹⁰⁾.

ونجد حذف المفعول به في قصيدة الشابي في قوله:

وَالشَّاعِرُ الشُّحْرُورُ يَرْقُصُ، مُنْشِداً لِلشَّمْسِ فَوْقَ الْوَرْدِ وَالْأَعْشَابِ
وَرَأَاهُ تُعْبَانُ الْجِبَالِ، فَعَمَّةٌ مَا فِيهِ مِنْ مَرَحٍ، وَفَيْضِ شَبَابِ

لأن التقدير في البيت الثاني (ورأى ثعبان الجبال الشحرور) ودلّ عليه في البيت المذكور لفظتي (مرح وفيض)، لأن "الشاعر الشحرور" كان في حالة سعادة يحسد عليها حتى جاءه الثعبان الماكر رمز القوة المتغلبة، ويقول لشاعر في البيت 11:

لَا شَيْءَ، إِلَّا أَنَّنِي مُتَغَزَّلٌ بِالْكَائِنَاتِ، مُغَرِّدٌ فِي غَابِي⁽¹¹⁾

فحذف الفعل (لم أفعل) المقرون بالنفي في صدر البيت الشعري، اكتفى بذكر المفعول به (شيء) لأن هذه الكلمة هي التي يتم التركيز عليها بنا. فالشاعر ينفي أي عمل ظالم صدر منه.

فالشحرور في حالة شكوى وحسرة، وجدناه متسائلا عن كل ما لحق به من عقاب، فهو لم يفعل شيئا يستحق كل العقاب الذي لحق به، سوى أنه تغزل بالكائنات في غابيه.

فالحذف قد أسهم في تحقيق وحدة القصيدة كما يتوجه نحو توليد لإحياء وتوسيع الذاكرة الدلالية، وذلك بخلقه إمكانيات تتفجر وتتعدد دلالاتها تعدد القراء.

3- الوصل:

يشكل الوصل علاقة رابطة بين العنصرين اللذين تقوم عليهما لأدوات الاتساقية، ودوره هو إظهار النص أو بعض أجزائه في شكل وحدة تماسكة.

والربط يكون باستخدام أدوات وألفاظ تفيد ما يأتي:

1/ مطلق الجمع مثل واو العطف، أيضا، علاوة على ذلك، فوق هذا، إضافة لى هذا.

2/ التخيير مثل: أو، إما.

3/ الاستدراك مثل: لكن، مع ذلك، رغم هذا.

4/ التبعية أو التفريع مثل: لأن، من ثم، بناء على هذا، إذن، نظرا لـ...
حيث تم الوصل بواسطة حرف (الواو) بين أغلب عناصر الجملة
وبين الجمل المتتالية وأيضا بالأداة (و) التي وردت 40 مرة.

وظاهرة العطف لم تقتصر على عطف الكلمات بعضها على بعض
في الجملة الواحدة بل تعداها إلى عطف الجمل الشعرية مؤكدا تعالقتها
النحوي، وعدم تمام معناها، واكتمال الصور المعبر عنها بفضل هذا العطف.
مثل عطف البيت الثاني والثالث والرابع والخامس، لإبراز اكتمال المشهد
الطبيعي الذي رسمه الشاعر، والذي يوطر المكان السردى الذي تدور فيه
الواقعة السردية، "الربيع، الأفق، الكون، الحياة، المعبد، الغاب، العالم".
ومثالها عن ذلك قول الشاعر:

ورأه	ثُعْبَانُ	الجِبَالِ،	فَغَمَّةُ
وَأَنْقَضَ	مُضْطَغِنًا	عَلَيْهِ،	كَأَنَّهُ
بُغِتَ الشَّقِيُّ،	فَصَاحَ فِي هَوْلِ الْقَضَا،		
وَتَدَفَّقَ	الْمِسْكِينُ	يَصْرُخُ	ثَائِرًا:

ويقول أيضا:

يَمْشِي عَلَى الدُّنْيَا	بِفِكْرَةٍ	شَاعِرٍ
وَالْأَفْقُ	يَمْلَأُهُ	الْحَنَانُ،

وَيَطُوفُهَا فِي مَوْكَبٍ خَلَابٍ
قَلْبُ الْوُجُودِ الْمُنْتِجِ الْوَهَابِ

الْكُونُ مِنْ طَهْرِ الْحَيَاةِ كَأَنَّمَا هُوَ مَعْبُدٌ، وَالْغَابُ كَالْمِحْرَابِ (12)

الشَّاعِرُ الشُّحْرُورُ يَرْقُصُ، مُنْشِدًا لِلشَّمْسِ فَوْقَ الْوَرْدِ وَالْأَعْشَابِ (13)

وما نلاحظه في هذه الأبيات هو طغيان حرف العطف (الواو) سواء في البيت الشعري الواحد أو بين الأبيات المتتالية. في حين أننا نجد قصيدة فلسفة الثعبان المقدس تتمتع باتساق قوي بين أجزائها بفضل الأدوات لنحوية المؤدية لوظيفة الربط.

4- التكرار:

يمكن تعريف الشعر على أنه نوع من اللغة المبنية وفق نظام معين عل أبرز عناصره التكرار، فالبنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي (14).

فعندما نكرر صوتا معيناً أو كلمة أو تركيباً، فإننا لا نقصد أداء وظيفة بنائية أو تواصلية فحسب، وإنما هو شرط كمال أو حسن لعب لغوي (15) يبين براعة الشاعر، كما يعطي انطباعاً للمستمع بأنه يتعامل مع سرح شعري له قواعده ومفاتيحه الخاصة. فهو إذن من الظواهر التي تتسم بها اللغات عامة واللغة العربية بخاصة. ومن شواهد التكرار في القصيدة ذكر قول الشاعر في البيتين الآتيين:

وَالشَّاعِرُ الشُّحْرُورُ يَرْقُصُ مُنْشِدًا، لِلشَّمْسِ فَوْقَ الْوَرْدِ وَالْأَعْشَابِ (16)

فَأَجَابَهُ الشُّحْرُورُ، فِي غِصَصِ الرَّدَى وَالْمَوْتُ يَخْنُقُهُ: إِلَيْكَ جَوَابِي... (17)

لقد ورد في البيتين تكرار تام بمرجع واحد في كلمة (الشحرور). هذا التكرار ساهم في ترابط البيتين من خلال توضيح حالتين متناقضتين لشحرور، الأولى في مرحلة استحضاره ل بدايات الخلق في مرحلة ما قبل

الخطيئة الأصلية، فالسعادة عميم والأرض في خيرها والكون مدى للنقاء والطهر، والإنسان الشاعر الشحرور للغناء استمتاعاً بالنعيم. والحالة الثانية تعكس الحالة السيئة التي عليها الشحرور عندما بدأ يلقي جوابه على الثعبان. فالتكرار ساهم في ترابط البيتين الشعريين من خلال ضم حالتين متناقضتين كان القاسم المشترك بينهما الشاعر الشحرور.

وكما نجد التكرار التام لكلمة (الدنيا) حيث وردت بمرجع واحد في ما يذكر الشبابي:

يَمْشِي عَلَى الدُّنْيَا بِفِكْرَةٍ شَاعِرٍ، وَيَطُوفُهَا فِي مَوْكِبٍ خَلَّابٍ
الْقَى مِنَ الدُّنْيَا حَتَانًا طَاهِرًا، وَأَبْنَتْهَا نَجْوَى الْمُحِبِّ الصَّبَّابِيِّ (18)
وَلَشَهِدَ الدُّنْيَا الَّتِي غَنَيْتُهَا حُلْمَ الشَّبَابِ، وَرَوْعَةَ الإِعْجَابِ (19)

إن تكرار كلمة (الدنيا) أدى إلى لم المتفرق من الأفكار الجزئية في الأبيات الثلاثة لما تحمله هذه الكلمة من معان متمثلة في فيض الحنان، وروعة الإعجاب وحلم الشباب. وكلها معان يتوق إليها الشاعر الشحرور، حيث منح التكرار هنا ضمان الاستمرارية في بناء النص، كما كان عنصراً مولداً للاسترسال النصي. وكل أنماط التكرار تؤكد دور الدال في تنويع البناء النصي المعاصر (20). فليجأ الشاعر إلى التكرار لدوافع نفسية كحاجته إلى تأكيد المعنى وتوجيه المتلقي إليه، كما يلجأ إلى التكرار ليوظفه وظيفة موسيقية تعطي دلالة إيقاعية تؤثر في النفس وتدفع المتلقي على متابعة المعنى الدلالي الذي يلح عليه الشاعر دون سأم أو ملل. أما الدوافع النفسية فهي ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء، فمن ناحية،

باعر يعني التكرار والإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين
أصغر الموقف الشعري أكثر من غيره.

وإذا كان هذا التكرار بأشكاله المتعددة ملامح دالة على أدبية النص،
من ناحية أخرى بنى أسهمت في تناسق المقاطع المتجاورة، وتحقيق
مدتها.

- التوازي:

تقارب شيئين أو مفردتين لتبيان المتشابهين والمختلفين⁽²¹⁾، وهو نموذج
أري ملائم للتنوع، والتوازي الواحد يمكن إعادته مرات في أكثر من
لمع متتال في النثر وفي الشعر، يكون في الأبيات وأسطرها بصوره نفسها
شكل التركيب النحوي⁽²²⁾.

كما يقوم مفهوم التوازي في الخطاب الأدبي من منظور لسانيات
س على التقطيع المتساوي لأقسام الخطاب، من خلال تجزئة جملة إلى
طع متساوية بغض النظر عن توافقها أو اختلافها المعنوي على أن تكون
، البنية المتوازية متتالية في البناء النصي دون فاصل نحوي بينها.
ظاهر أن هذه الخصيصة البنوية والنصية تحقق سمة الارتباط والتناسق
أجزاء الخطاب ومبانيه مسهمة في اتساقه، ولعلها من أهم الظواهر
سية انتشارا في الشعر العربي الحديث والمعاصر. هذا وتشكل بنية
أزي في شعر أبي القاسم الشابي ملمحا مميزا له غرض دلالي واضح،
ث تميز اللسانيات النصية بين نوعين من التوازي أحدهما تام والآخر
ئي⁽²³⁾ وكلاهما يقع في مستويين متناظرين فإما أن يكونا في البيت الواحد
في مساحة نصية متباعدة وفق هذا التوزيع:

التوازي الأفقي:

التام : ويكون بالتطابق النحوي بين شطري البيت الواحد بغض النظر عن تكوين وطبيعة البنى الجمالية المتوازية التي يحرص الشاعر على تنويعها بما يوافق الغرض النصي.

الجزئي: إذ ينبنى على مبدأ النقصان في البنية المتوازية، فقد يفقد التوازي بين شطرين بإجراء عملية من عمليات التحويل النحوي بالزيادة أو النقصان (الحذف) أو الاستبدال. ومن أشهر أنواع الزيادة إضافة الواو أو الجار والمجرور، ومن أمثلتهما في القصيدة قول الشاعر:

فافعل مشيئتك التي قد شئتها وارحم جلالك من سماع خطابي (24)

نجد ذلك التطابق النحوي بين الفعلين (فافعل و وارحم) اللذين وردا على صيغة الأمر بوزن واحد وهو ما يعكس لنا بدايات استسلام الشحورور. كما ورد التوازي بين الفعلين (تعاذل وتصادم) في قول الشابي:

لا عدل، إلا أن تعادلت القوى وتصادم الإرهاب بالإرهاب

من خلال ما سبق نسجل أن التوازي ليس خصيصة اختيارية فحسب، بل هو خاصية اضطرارية، لأن النص ينمو بكيفية متوازية، وإذا وقع نقص ما فإنه يعوض ذلك، على أن هناك بعض البنيات التي لها حيوية أكثر، فتتمو بكيفية منظمة في نسق من العلائق الداخلية الملبية لقوانين صورية وكميات عامة.

2/ التوازي العمودي: ويحدث بين كل بيتين متتاليين أو بين مجموعة من الأبيات، ولهذا النوع وظيفة بنوية أكيدة في ربط أجزاء النص ببعضها وجعلها نسيجاً محكماً، مثل التوازي الحاصل بين البيتين المتتاليين في قول الشاعر:

عَرَمًا فِي دَمِي، وَتَوَهَّجًا فِي نَاطِرِي، وَحِدَّةً فِي نَابِي
فِي رُوحِي الَّتِي لَا تَنْتَهِي وَتَصِيرَ بَعْضَ أُلُوهَتِي وَشَبَابِي...؟ (25)

فالتوازي قد وقع بين الفعلين (تكون و وتذوب) اللذين وردا في البيتين الشعريين بصيغة واحدة، ونلاحظ هنا فكرة مغالطة الثعبان زور بغية استمالته وتغيير سلوكه وفق ما يراه هو مناسباً، إذ نلاحظ ما في الحجج الملقاة على المستمع غرضها ملء الفجوات التي يمكن أن مجالا لتسرب الشك وعدم الاطمئنان.

إن التوازي العمودي يؤكد استمرارية الحالة الشعورية الواحدة، وهي كمة في نمو الخطاب الشعري واستمراريته في تشكيل الصورة المركبة رسمها الشاعر، وجسدها فعل الثعبان الذي سعى إلى تزيين الهلاك وفق بة متواصلة من العزيمة، وتوهج النظر وحدة الناب والحلول في الروح ناء المطلق، كما أن هذه الصورة تتدرج من المجرد إلى الحسي، ومن ري إلى المادي، ومن الباطن إلى الظاهر. كما أن التوازي البنوي يشي المعاني الدائرة في فلك الموضوع المعبر عنه في التجربة الشعرية (26)، أن خلاصة المعنى في الجملتين المتوازيتين واحدة وإن عبر عنها بألفاظ ة مما يؤكد الغرض التوكيدي للظاهرة في مستوى تغريض الخطاب.

كما يحتل التوازي أهمية كبيرة من خلال البنى الصرفية وية التي ترد في الأبيات . يقول الشابي:

أَيُّهَا الْغَرُّ الْمَثْرَبُ، إِنِّي أُرْثِي لِثَوْرَةِ جَهْلِكَ التَّلَابِ
الْغَرُّ يَعْذِرُهُ الْحَكِيمُ إِذَا طَغَى جَهْلُ الصَّبَا فِي قَلْبِهِ الْوَتَابِ

فالتماثل قائم على مستوى بنية الكلمة، فكلمة (التلّاب) تتجاوب مع كلمة (الوثّاب)، وعلى الرغم من أن لكل كلمة منها معنى يختلف عن معنى الكلمة الأولى إلا أنهما يشتركان في الصيغة التي توحى بالامتلاء والحدة والكثرة، (فتلّاب ووثّاب) صيغتا مبالغة تفيدان التكثير، كما أن الكلمتين تشكلان نبرات موسيقية متوازية، وهذا من شأنه أن يمنح المعنى قوة، وأن يرفد الإيقاع الموسيقي الداخلي، فليست الموسيقى الخارجية هي التي تشكل إيقاع القصيدة، وإنما يتعاقد الإيقاع الداخلي مع الإيقاع الخارجي ليصبح التأثير أعمق وأشمل وأقوى. فالبنى الصرفية لا تظل خالية من مدلولات نفسية وإيقاعية وإنما هي متصلة بنفس المبدع ومحركة لنوازع السامع ومشاعره⁽²⁷⁾.

كما تدخل القافية في صلب بنية التوازي، إذ تنهض في هذا النص بدور فاعل لكونها ظاهرة موسيقية ينتهي عندها البيت الشعري من خلال تشكيلها وبنائها، فهناك تجاوبات صوتية إضافية تحدثها القافية⁽²⁸⁾، وبخاصة إذا بنيت هذه القافية على صيغ متشابهة متماثلة كما جاء في قصيدة الشابي:

والأفق يملأه الحنان، كأنه قلب الوجود المنتج الوثّاب
لا رأي للحق الضعيف ولا صدق والرأي، رأي القاهر الغلاب
يا أيها الغرّ المثرثر، إنني أرثي لثورة جهلك التلّاب
والغرّ يعذّره الحكيم إذا طغى جهل الصبّا في قلبه الوثّاب
وتقدّموا لي بالضحّايا منهم فرحين، شأن العابد الأواب

إن بناء الكلمة التي تتشكل منها القافية قد جاء على صيغ متكررة مثل صيغة "فعال"، كما شاهدنا في الأبيات السابقة في كلمات (وثّاب، غلاب،

لأب، وثأب، أوآب). فإن تكرار مثل هذه الصيغ التي اختتمت بها الأبيات وحي بالرنه الموسيقية القوية التي تتسجم مع قوة الصفات ذات الدلالة لإيجابية والسلبية معا، وتأتي أهمية مثل هذا البناء في خلق ترجيع داخلي رُفد دلالة النص ويعمق معانيه.

بالإضافة إلى ذلك فإن هناك وزنا آخر للقافية يتكرر بصورة لافتة مثل قول الشاعر:

فَتَصِيرُ فِي رُوحِ الْأُلُوهِيَةِ بَضْعَةٌ قُدْسِيَّةٌ خُلِصَتْ مِنَ الْأَوْشَابِ
إِنِّي أَرَدْتُ لَكَ الْخُلُودَ مُوَلَّهَا فِي رُوحِي الْبَاقِي عَلَى الْأَحْقَابِ
وَالشَّاعِرُ الشُّحْرُورُ يَرْقُصُ، مُنْشِدًا لِلشَّمْسِ فَوْقَ الْوَرْدِ وَالْأَعْشَابِ
أَفَلَا يَسْرُكُ أَنْ تَكُونَ ضَحِيَّتِي فَتَحُلَّ فِي لَحْمِي وَفِي أَعْصَابِي
وَكَذَلِكَ تَتَّخِذُ الْمَظَالِمُ مَنْطِقًا عَذْبًا لِتُخْفِيَ سَوَاءَ الْأَرَابِ

فالكلمات (الأوشاب، الأحقاب، الأعشاب، الأعصاب، آراب) المقفاة تجسد فيها الترجيع الغنائي الذي يزيد دلالة النص عمقا . وإحياء الصوت لذي تحدته القافية هو صوت يتجاوب مع إيقاع القصيدة وإيقاع النفس، فهو صوت يتلاءم مع المعنى. ولا تظل كلمات القافية دون ارتباط بالجو لموسيقى العام الذي يضيف على المعنى إحياء وقوة وعمقا، إذ إن تكرار لرنه الموسيقية المتساوية يصبح عنصرا فاعلا في بناء القصيدة. هذا لتوصيف يؤكد وعي الشاعر بأهمية الظاهرة، حيث نجد التوازي قد أسهم في تحقيق وحدة وجمالية النص .

هذه هي الآليات التي يعتمد عليها القارئ في التماس وحدة النص شعري جملة وجملة ومقطعا ومقطعا، إلى أن يكتمل ترابط النص كلية، وهي

مبثوثة في النص بإمكان القارئ الكشف عنها لأن النص بنية متسقة في ذاتها.

الهوامش:

- (1) محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص17.
- (2) روبرت دوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، مصر، ط1، 1998، ص332.
- (3) محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص17.
- (4) السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة العصرية، بيروت، ج3، د. ط، 1988، ص281.
- (5) حسن عباس، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط6، دت، ص119.
- (6) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء، القاهرة، ج1، ط1، 2000، ص149.
- (7) أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، تحقيق د. اميل أكيا، دار الجيل، بيروت، م1، ط3، 1997، ص138.
- (8) محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص22.
- (9) سبيويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، اهرة، م1، ط3، 1988، ص253، 260.
- (10) أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار دي للطباعة والنشر، بيروت، ج2، د ط، دت، ص360.
- (11) الشابي، الديوان، ص137.
- (12) المصدر نفسه، ص137.
- (13) المصدر نفسه، ص138.

- (14) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د. ط، 1995، ص 63.
- (15) خالد سليكي، من النقد المعيارى إلى التحليل اللسانى، الشعرية البنيوية أنموذجاً، مجلة عالم الفكر، المركز الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ج 23، 1994، ص 407.
- (16) الشابى، الديوان، ص 138.
- (17) المصدر نفسه، ص 140.
- (18) المصدر نفسه، ص 138.
- (19) المصدر نفسه، ص 139.
- (20) محمد بنيس، الشعر العربى الحديث بنياته وأبدالاتها، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ج 3، ط 2، 1996، ص 157.
- (21) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ص 129.
- (22) عبد الرحمن تبرمسى، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة فى الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط 2003، 1، ص 253.
- (23) نعمان بوقرة، التحليل النصى التداولى للخطاب الشعري، جامعة عنابة، ص 7.
- (24) الشابى، المصدر نفسه، ص 140.
- (25) المصدر نفسه، ص 140.
- (26) نعمان بوقرة، التحليل النصى التداولى للخطاب الشعري، ص 22.
- (27) موسى الربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلى، دار الكندى، الأردن، د. ط، د. ت، ص 135.
- (28) الشابى، الديوان، ص 146.