

تمهيد :

سيقف قارئ هذا البحث عند مصطلح " الجملة الشعرية "، و على هذا ارتأينا أن نقدم مفهومنا لهذا المصطلح.

***الجملة الشعرية :** يأخذ هذا المصطلح مجرى خاصا كمفهوم في النقد الحديث، إذ " هو كل قول أدبي جاء على شكل شعري، من حيث إنه يقوم على إيقاع مطرد على أي نظام فني لأي جنس قائم مثل الشعر العمودي أو الحر أو المنثور أو قصيدة النثر... الجملة الشعرية لا بد أن تكون تجسيدا لغويا تاما يسمو على المعنى.. " (1)، و تصبح بذلك خاضعة لصفات الإيقاع، و التحكم و التفاعل، أي بعبارة أخرى " بنية صغرى تتحرك متجهة نحو مثيلاتها لبناء " البنية الكبرى " التي هي النص الشامل " (2). و هذا تعريف يقترب كثيرا من طبيعة الإبداع المعاصر و بخاصة النص الشعري، و هي طبيعة لا تخضع في كثير من الأحيان للتصفيات التقليدية التي أقرها بعض اللغويين، لكنها تخضع للرؤية الفنية، و للحالات الشعورية، و لطبيعة التعبير عن الواقع الحياتي المعيش (3). و بما أننا لسنا بصدد عرض تعريفات الجملة الشعرية؛ أنماطها و تقسيماتها و أركانها و خلاقات اللغويين القدامى و المحدثين حولها، لأن هذا مجال آخر، و لكن سنحاول عرض تعريف، نراه جامعا للجملة من منظور هذه الدراسة، حيث تعتبر الجملة " ما يحسن عليها السكوت و تجب بها الفائدة للمخاطب " (4)، أو هي كل لفظ مفيد مستقل بنفسه مفيد لمعناه (5). و بهذا، تكون الجملة في أقصر صورها هي أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر؛ فليس للجملة طول محدد، بل تتراوح بين القصيرة جدا، و الطويلة جدا،

(1) عبد الله محمد الغدامي، الخطبة و التكفير (من البنيوية إلى التشريحية) - مقدمة نظرية، دراسة تطبيقية - دار سعاد الصباح، الكويت، 1984، ص 94 - 95.

(2) المرجع نفسه، ص 96.

(3) مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص (نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري)، دار الوفاء لدنيا الطبع و النشر، الإسكندرية، ط1، 2002، ص 86.

(4) المبرد، المقتضب، تحقيق: محمد عبد الخالق عزيمة، دار الكتاب المصري/اللبناني، القاهرة/بيروت، الطبعة الثانية، 1399هـ/1979م، ج1، ص 8، و ينظر: ص 10 و 46.

(5) ابن جني، الخصائص، ج1، ص 17.

لأن المهم فيها خاصية الإسناد، أو تحقق طرفي الإسناد الذي تتعد به الجملة و ليس لها حد أقصى تلتزم به، حيث إنها " مركب لغوي دال مكون في اللسان العربي من عنصرين رئيسين اثنين هما : المسند و المسند إليه اللذان يظهران في نماذج الكلام المشخص بصورة متعددة متنوعة بالغة الغنى تتضمنها بنى تركيبية أساسية كل منها يشبه النواة " (6).

فالجملة من حيث الطول أكثر مرونة من البيت في الشعر بشكليه القديم و الجديد، و من هنا ظل تطابق البيت مع الجملة متوقفا على ما يريده الشاعر أو على قدرته في الإفصاح و البيان، لأنه يجب " أن تتوافق و المعنى الذي يبغى الشاعر توصيله " (7). سواء كان البيت جملة أو بعض جملة.

و الجملة سواء كانت اسمية أو فعلية قضية إسنادية لكونها تركيبيا من كلمتين أسندت إحدهما إلى الأخرى؛ إنها وحدة صغرى في النص ترتبط فيها العناصر بأدوات ترجع إلى الفعل أو الاسم، و التوسع فيها لا يغير كثيرا من أصول الجملة، فالمهم فيها أن تكون تركيبيا له معنى مستقل مفيد فائدة يكتفي بها المتكلم و السامع (8)؛ لأن الجملة الشعرية عملية إسنادية مفيدة، إنها وحدة صغرى متضمنة في وحدة لغوية كبرى (النص)؛ و الجملة في الشعر - خاصة الحر - قد تكون قصيرة جدا بحيث تكون سطرا شعريا أو بعض سطر، و قد تمتد إلى سطرين و ما يزيد من الأسطر؛ إذ لا يمكن التنبؤ بما سيسلكه الشاعر من بناء الجملة في القصيدة لأن هذا الجانب هو مكن الإبداع، لأن الشعر يصنع من الكلمات لا من الأفكار (9) -على حسب تعبير مالارمييه - كما أنها أساس الإيقاع الشعري، لأنها تعطي للعناصر المختلفة التي تتألف منها القصيدة

(6) أحمد حاطوم، اللغة ليست عقلا، من خلال اللسان العربي، دار الفكر اللبناني، بيروت، ص 126، 127، و ينظر: حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، 218.

(7) مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص، ص 86 - 87، و ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص 218.

(8) ينظر : الزمخشري، المفصل، 60، و العكبري، مسائل خلافية في النحو، ص 41، و عباس حسن، النحو الوافي، ج 1، 15، و المنصف عاشور، المرجع نفسه، ص 12 - 13، و خليل أحمد عاميرة، في نحو اللغة و تراكيبيها، ص 77.

(9) محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص 48.

أحجامها على مستوى البناء اللغوي⁽¹⁰⁾؛ فكل كلمات متجاورة و مترابطة و متضافرة تشكل جملة دالة على معنى في سياق النص الشعري. و رغم كل هذه الميزات الأخيرة تبقى الجملة مركبا من ركنين أساسين - المسند و المسند إليه - و الحكم فيها عملية الإسناد من جهة، و المعنى و تحققه من جهة أخرى.

و من منطلق أن النص الأدبي-خاصة النص الشعري - " لم يعد واحة يلقي القارئ بجسده المنهك عليها طلبا للراحة و الاسترخاء، بل أصبح هما يلازمه و يلاحقه، فلا يستطيع الظفر بثماره إلا بعد لأي، و لم يعد القارئ مجرد مستهلك للنص بل أصبح منتجا له و مشاركا فيه بصورة أو بأخرى⁽¹¹⁾. و عليه، سنحاول الوصول إلى تحليل يهدف إلى تحليل هذا النص في ذاته؛ من حيث هو نص أدبي دون أن نفرض عليه تفسيرات مسبقة، تخضعه لعوامل و اعتبارات خارجية، لأننا سنسعى إلى إثبات اتساقه من ذاته، باعتبار أنه كذلك في ذاته، و ما على القارئ إلا أن يقيم " حوارا عميقا و متجددا بين مكونات النص بدءا من أصغر و حداته، و مروراً بأبنيته و أنساقه، متتبعا هذه الأبنية في حوارها و جدلها فيما بينها من ناحية، و مع غيرها من النصوص الخارجية من ناحية أخرى، وصولا إلى البؤرة الأصلية، و سعيًا إلى إقامة المغزى الكلي للنص⁽¹²⁾.

و عليه سنبدأ البحث عن هذا الجدل بين بنى النص و تجسيد اتساقها بما أنها متنسقة في ذاتها. فدور القارئ هنا ليس في صنع الاتساق النصي بقدر ما هو جعل هذا الاتساق واضحا و مبنيا... و ستكون البداية في كيف تجسد الاتساق النصي على المستوى الشكلي في قصيدة " النخلة و المجداف " للشاعر عز الدين ميهوبي، أو بعبارة أخرى؛ سيكون الكشف عن وسائل الاتساق النصي على المستوى الشكلي (النحوي / المعجمي). و أول وسيلة تقع عليها أعيننا، لأنها تكاد تكون في كل جمل النص، و التي أولها كل من هاليداي و رقية حسن اهتماما بارزا، هي الإحالة، و منها تكون البداية.

(10) الياس خوري، دراسات في النقد الشعري، دار ابن رشد، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص 178.

(11) فوزي عيسى، النص الشعري و آليات القراءة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 09.

(12) فوزي عيسى، النص الشعري و آليات القراءة، ص 10.

I- الإحالة و دورها في اتساق نص القصيدة :

1- مفهوم الإحالة :

يقول لاينز (J. Lyons) في سياق حديثه عن المفهوم الدلالي التقليدي للإحالة " العلاقة القائمة بين الأسماء و المسميات هي علاقة إحالة، فالأسماء تحيل إلى مسميات " (13). و في إشارتنا هذه نود القول أن الإحالة إحدى القضايا الرئيسية، التي شغلت كل من اهتم بالنشاط اللغوي، لأنها ظاهرة واقعة في أساس كل منظومة فكرية؛ فاللغة نفسها نظام إحالي يحيل إلى ما هو غير لغوي.

و يقصد بالإحالة في هذا المقام، استخدام الضمير الذي يعود على اسم سابق أو لاحق له، بدلا من تكرار الاسم نفسه، و هو ما ذهب إليه تعريف ميرفي : (Murphy) « بأنها تركيب لغوي يشير إلى جزء ما ذكر صراحة أو ضمنا في النص الذي سبقه أو الذي يليه » (14)، و ذلك بأن يعتمد عنصر معين في النص على عنصر آخر؛ فالأول يفترض الثاني؛ حيث أنه لا يمكننا فك شفرته بنجاح إلا بالعودة إلى الثاني، لأن العناصر المحلية كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل؛ إذ لا بد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها (15) و فهمها و تفسيرها حتى يتم اتساق النص. و ذلك من منطلق أنها عناصر لا تملك دلالة مستقلة، فشرط وجودها هو النص من جهة، ومعرفة ما تشير إليه من جهة أخرى، كونها " رابط دلالي إضافي لا يطابقه أي رابط بنيوي " (16).

(13) J.Lyons. linguistique general. p 383.

(14) ربما سعد سعادة الجرف، مهارات التعرف على الترابط في النص، مجلة رسالة الخليج العربي، العدد 7، ص 82، و ينظر : براون ويول، مرجع سابق، ص 36 و ص 73. و ينظر :

J.R. Martin , cohesion and texture , p : 2.

(15) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 16 - 17.

(16) الأزهر الزناد، نسيج النص، ص 118.

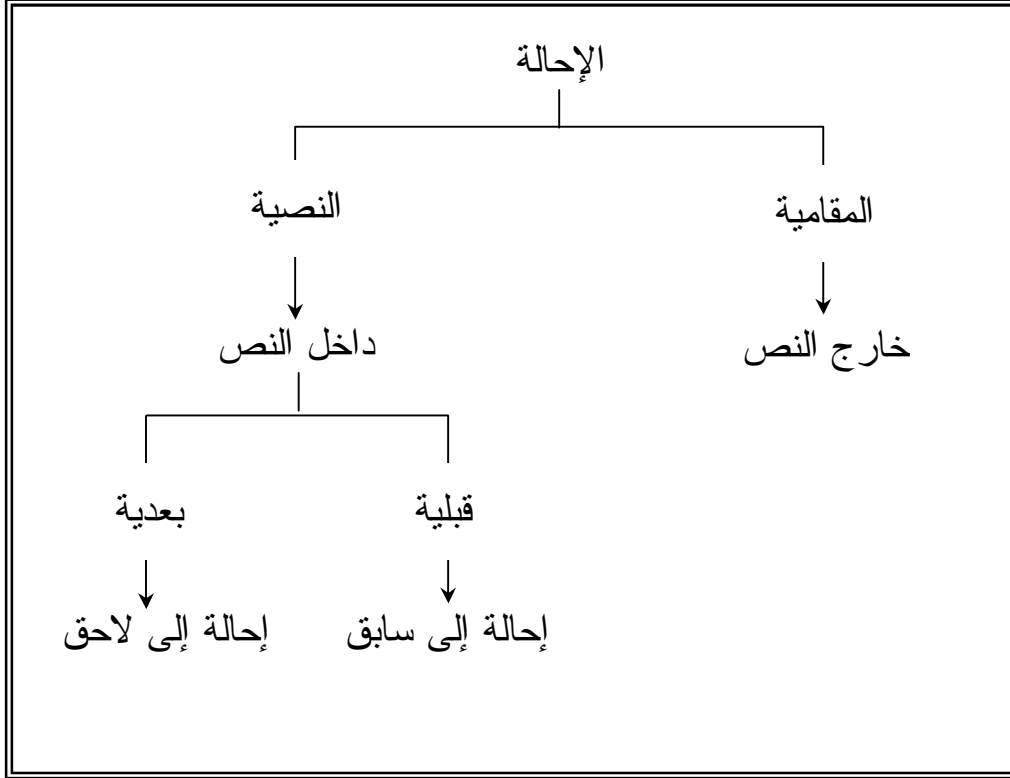
و هذا ما ذهب إليه مانجينو (D.Mangueneau) إذ يعتبر الإحالة عبارة عن " العلاقات الاسترجاعية (العائدية) بين عنصر و عنصر آخر في السلسلة النصية " (17).

و ما يستنتج من ذلك، هو أن يكون لكل إحالة وجود عنصر مفترض ينبغي أن يستجاب له. و كذا وجوب التعرف على الشيء المحال إليه في مكان ما؛ إذ مهما تعددت أنواع الإحالة، فإنها تقوم على مبدأ واحد الاتفاق بين العنصر الإشاري و العنصر الإحالي في المرجع (18)، و بهذا فهي تخضع لقيود دلالية ألا و هو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل و العنصر المحال إليه. و هذا ما يفسره الترابط التركيبي للنص و سياق الفهم، لأن معرفة المحيل إليه أمر ضروري ليتحقق اتساق النص؛ فلإحالة دور هام، كونها وسيلة اتساقية بارزة، يحدث من خلالها أن يصبح النص لحمية واحدة و كلا لا يتجزأ.

و يتضح مما سبق - أيضا- أن الإحالة لا تخرج أن تكون نوعين رئيسيين : إما إحالة إلى غير اللغوي، أي خارج النص، و إما إحالة إلى داخل النص. و بهذا فهي نوعان أيضا. و هو ما تبناه هاليداي (Halliday) و رقية حسن، و بلوراه في مخطط قدماء لنا في كتابهما مرفوقا بتحليل، و نكتفي بتقديم المخطط :

(17) Dominique Maingueneau , l'analyse du discours. p 17.(introduction aux le de l'archive (linguistique) Hchatte k parisk 1991, p. 222.

(18) ينظر : الأزهر الزناد، نسيج النص، ص 119.



مخطط الإحالة

أ- الإحالة المقامية : (Exophora) :

و هي الإحالة إلى خارج النص، أو الإحالة لغير المذكور - بمصطلح روبرت ديبوقراند (R.debaugrande)-؛ فهي تعتمد في الأساس على السياق و مقتضى الحال (خارج حدود النص)، و تأويلها في عالم النص سيحتاج تركيزا على عالم الموقف الاتصالي لهذا العالم النصي⁽¹⁹⁾. و عليه سنجد "تفاعلا متبادلا بين اللغة و الموقف؛

⁽¹⁹⁾ روبرت ديبوقراند، النص و الخطاب و الإجراء، ص 332.

فالموقف يؤثر بقوة في استعمال طرق الإجراء، و لكن بعض الأعراف ستكون مع هذا موضع رعاية في هذا المجال (20).

و الإحالة إلى خارج النص تتطلب من المستمع أن يلتفت خارج النص حتى يتعرف على المحال إليه. فالإحالة هنا « هي عنصر لغوي إحالي إلى عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي » (21)، كأن يحيل ضمير المتكلم المفرد إلى ذات صاحبه، فيرتبط العنصر اللغوي الإحالي بعنصر إشاري غير لغوي. و يمكن أن يشير العنصر اللغوي إلى المقام ذاته في تفاصيله أو مجملا؛ حيث يمثل مرجعا موجودا و مستقلا بنفسه و يتوقف هذا النوع من الإحالة على معرفة سياق الحال أو الأحداث و المواقف التي تحيط بالنص، حتى يمكن معرفة المحال إليه من بين الأشياء و الملابس المحيطة بهذا النص. و من هذا المنطلق تصبح كل العناصر تملك إمكانية الإحالة. والاستعمال وحده هو الذي يحدد نوع إحالتها.

و عن دورها في إحداث الاتساق يقول " هاليداي " و " حسن " : « إن الإحالة المقامية تساهم في تكون النص (خلقه)، حيث نجدها تربط بين اللغة في النص و السياق الذي تقال فيه.. لكنها لا تساهم هذه الإحالة المقامية في اتساقه بشكل مباشر » (22). و لذلك نجدهما يركزان على النوع الثاني من الإحالة ألا و هو " الإحالة النصية" بصفتها النوع الذي يضيفي صفة الترابط و الاتساق في النص. و لذا يتخذانها معيارا للإحالة. و على هذا الأساس سارت هذه الدراسة في هذا المبحث.

ب- الإحالة النصية : (ENDOPHORA):

(20) المرجع نفسه، ص 339، و ينظر : برواون ويول، تحليل الخطاب، ص 238.

(21) الأزهر الزناد، ص 119، و ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ج1، ص41.

(22) Helliday , Hassan , cohesion in english. P 37.

و هي الإحالة داخل النص حيث يطلب من القارئ أو المستمع أن ينظر في النص ذاته للبحث عن الشيء المحال إليه. و تأتي بصورتين؛ إما قبلية؛ إلى عنصر سبق ذكره، و إما بعدية؛ إحالة إلى عنصر لاحق سيأتي ذكره في النص.

— **الإحالة القبليّة** : هي الرجوع إلى ما سبق ذكره في النص، و هي " الإحالة السابقة أو الخلفية التي تستخدم فيها كلمة كبديل لكلمة أو مجموعة من الكلمات السابقة لها في النص »⁽²³⁾؛ فهي استعمال لكلمة أو عبارة تشير إلى كلمة أخرى أو عبارة أخرى سابقة في النص. و في تعريف آخر مقارب لما سبق نقول: « هي التي تعود على مفسر سبق التلفظ به »⁽²⁴⁾؛ حيث يجري تعويض لفظ المفسر الذي كان من المفروض أن يظهر في المكان الذي يرد فيه المضمرة، و ليس الأمر كما استقر في الدرس اللغوي؛ إذ يعتقد أن المضمرة يعوض لفظ المفسر المذكور قبله، فتكون الإحالة بناء للنص على صورته التامة التي كان من المفروض أن يكون عليها، بل أصبحت الإحالة أكبر من ذلك، لأننا نجدها عنصرا هاما يساهم في اتساق النص و تشكل نسيجه حتى يبدو لحمة واحدة يؤدي السابق فيما إلى اللاحق و العكس.

و ما تجدر الإشارة إليه أن هذا النوع من الإحالة لاقى اهتماما كبيرا عند النحاة العرب؛ و ذلك عندما اشترطوا رجوع الضمير المطابق للاسم إذا كان بين الجملتين رابط⁽²⁵⁾. و هو أهم الروابط بين الجمل، و بين الوحدات النصية. و اشترطوا - أيضا - " عودة الضمير على مرجع واحد سابق له، لأن هذا الأقرب في الكلام، و ذلك لأن الضمائر كلها لا تخلو من إبهام و غموض سواء للمتكلم أو للمخاطب أم للغائب. و عليه فلا بد لها من شيء يزيل إبهامها و يفسر غموضها " ⁽²⁶⁾.

(23) ريماء الجرف، المرجع نفسه، ص 82، و ينظر : صبحي إبراهيم الفقي، المرجع نفسه، ج1، ص 38 - 39.

(24) الأزهر الزناد، نسيج النص، ص 118 - 119.

(25) ينظر : ابن الحاجب، الكافية في النحو، ج1، ص 211، ص 327، ص 340، ج1، ص 174، 175، و ابن هشام، مغنى اللبيب، ج2، ص 252، ينظر: السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1988، ج3، ص 281.

(26) حسن عباس، النحو الوافي، ج1، ص 255 - 261، و ينظر كذلك عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، 1988 / 1408 هـ، ص 97.

– الإحالة البعدية : (cataphora) : و هو النوع الثاني من الإحالة داخل النص، و قد ترجم بمصطلحات مختلفة أهمها : " لاحقة"، " أمامية"، " بعدية"، و نعتمد المصطلح الأخير في هذه الدراسة، و هذا النوع من الإحالة عبارة عن " استخدام كلمة كبديل لكلمة أو مجموعة من الكلمات التي تليها في النص " (27)؛ حيث يتم استعمال كلمة أو عبارة تشير إلى كلمة أخرى أو عبارة أخرى سوف تستعمل لاحقاً في النص، فهي " الإحالة التي تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النص، ولاحق عليها ". (28) و عرف في النحو التوليدي التحويلي – ببعض ملامحه – بالعائد الإشاري السطحي الذي يحيل و يشير رجعيًا إلى العبارة الفعلية الأولى. و النوع الأول عرف في هذا النحو بالعائد الإشاري العميق الذي يحيل رجعيًا إلى بنية عميقة سابقة باعتبار الميل الشديد لإضمار الشيء بعد ذكره (29).

و قد عرف النحو العربي هذا النوع من الإحالة، و عقد له باباً هو " ضمير الشأن"، أو " عودة الضمير على متأخر"، حيث يكون الضمير في صدر جملة بعده، تفسر دلالاته و توضيح المراد منه، و معناها معناه. و في سبيل ذلك أعطى ابن هشام شروطاً لعودة هذا الضمير على متأخر (30).

و الجدير بالذكر، أن النحاة شبهوا الضمائر بالحروف، و لذلك كانت الضمائر البارزة تؤدي وظيفتها في الربط. كما تؤديها أدوات المعاني الرابطة لأن الضمير البارز يعتمد على إعادة الذكر، في حين تعتمد أدوات الربط على معانيها الوظيفية التي تحدد نوع العلاقة المنشأة (31). كما أن وجود الضمير يشير إلى تعلق الجملة الثانية بصاحب الضمير، و لولا وجود الضمير لنشأ لبس في فهم الانفصال بين الجملتين (32). و بهذا

(27) ربما سعادة الجرف، المرجع نفسه، ص 82 – 83، و ينظر : صبحي إبراهيم الفقي، المرجع نفسه، ص 149.

(28) الأزهر الزناد، المرجع نفسه، ص 149.

(29) ينظر : معجم اللسانيات الحديثة، ص 6، و ينظر : دي بوقراند، النص و الخطاب و الإجراء، 337

(30) ينظر : ابن هشام الأنصاري، مغنى اللبيب، (ت/ 761هـ)، تقديم : أميل بديع يعقوب، / حسن جماد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998/ 1418هـ، ج2 / ص 205 – 206.

(31) مصطفى حميدة، نظام الارتباط و الربط في تركيب الجملة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط1، 1997، ص 152.

(32) المرجع نفسه، ص 193.

تكون لهذه الإحالة جذور في نحونا العربي. كما نلمح اشتراكهم مع اللسانيين النصيين و محلي الخطاب في تبنيتهم إلى دورها في إحداث الاتساق في النص.

كان هذا عرض لمفاهيم الإحالة بشتى أنواعها على النحو الذي قدمه علماء لسانيات النص و تحليل الخطاب. و ذلك تمهيدا لذهن القارئ على التعامل معها و فهمها قبل التعرض لها في تحليل النص من جهة، و تقاديا للتكرار من جهة أخرى. و سعينا في هذا، المقام يكمن في استخراج بعض الإحالات - على سبيل المثال لا الحصر - و إبراز دورها في اتساق النص - قيد الدراسة - الذي هو عبارة عن قصيدة شعرية طويلة لعز الدين ميهوبي بعنوان النخلة و المجداف⁽³³⁾.

جاء نصها مؤلف من 22 حلقة شعرية، كل حلقة تراوحت عدد جملها الشعرية بين (12 - 32) جملة شعرية.

2- الإحالة في القصيدة :

نظرا لتداخل الإحالات في الحلقة الواحدة، بل في المقطع الواحد. أفردنا هذا المبحث بغية التمكن من تحليل الإحالات بشتى أنواعها دون عسر في ذلك، لأن القارئ لقصيدة " النخلة و المجداف"، أو لأي نص آخر عليه أن لا يقف عاجزا عند رؤية القصيدة بمنظار التشتت و عدم الاتساق فيلغيها، لذلك و جب استنطاقها بغية كشف حجمها و لحم أجزائها. و في النهاية يزيل النقاب عن اتساقها، ذلك لأننا نعتبر " كل مقطع نصا، و نصر على ذلك طالما كان اعتبارنا ممكنا إلى أبعد الحدود " ⁽³⁴⁾ لأن المستمع/ القارئ لا يعتمد على الأدوات النحوية للترابط و الاتساق حتى يسمى النص نصا، و ذلك لتجاوز النص زمانا و مكانا، و منه و جب محاولة فهم بعضه على ضوء بعضه الآخر، و كبداية لذلك نقف عند قول الشاعر في الحلقة الأولى :

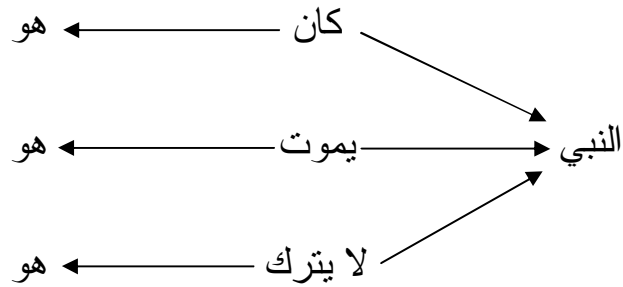
فأنت بداية حرف موروث عن ألف نبي

⁽³³⁾ عز الدين ميهوبي، النخلة و المجداف، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي و الفني، سطيف، الجزائر، ط1، نوفمبر 1997.

⁽³⁴⁾ براون ويول، تحليل الخطاب، ص 237.

كان يموت و لا يترك غير الفطرة
تكبر داخل أرحام الطين (35).

هذا المقطع من أربع جمل شعرية أحدث اتساقه، و ترابط جملة بوسيلة ظاهرة هي " الإحالة القبلية التي تظهر في السطر الشعري الثاني، و المتمثلة في الضمير "هو" الذي يعود على "البنى" في السطر الشعري الأول" مع وجود بعض الروابط الأخرى، و تمثل لذلك بـ :



كما نجد إحالة أخرى قبلية في الفعل " تكبر " هي عبارة عن عائد إشاري في البنية العميقة إلى كلمة " الفطرة " التي يتركها النبي. و بهذا تعد الإحالة هنا الرابط الذي أوجب الاتساق بين الجمل فبدت متماسكة متسقة. و يتعدى هذا إلى اتساق الحلقة ككل، لأن الضمير " أنت" للمخاطبة يعود مقاميا إلى التي يحاورها الشاعر و يرفض الإبحار في عينيها كقرار لعدم المغامرة خوفا من تملكها، فتكون نهايته، و تجسد ذلك في :

لن أبحر في عينيك

و أجعل هذا البحر مرايا صامتة كالحزن

... ..

فاحمل في نعش الرؤيا (36)

(35) الديوان، ص 12.

(36) الديوان، ص 12.

فالسطر الأول هو بداية الحلقة رقم "1"، وبالتالي، بداية القصيدة ككل، و السطر الثالث هو في نهاية الحلقة. وهذا إن دل فإنما يدل على ترابط السابق باللاحق، و اللاحق بالسابق حتى يحدث المعنى، و وضوح المعنى ناتج عن تحقق الاتساق.

و في الحلقة رقم " 2 " يقول :

لماذا الرمل تمدد عبر الشاطئ

ينتظر العودة نحو البدء

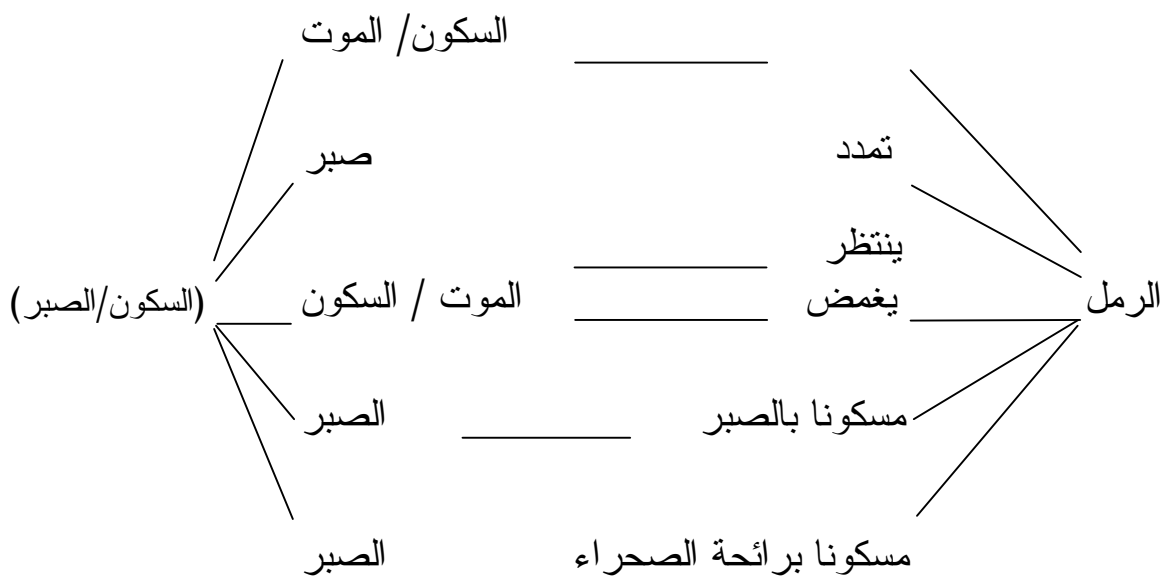
و يغمض جفناك

مسكونا بالصبر

ورائحة الصحراء؟! ! (37).

حدث الربط هنا بواسطة الإحالة القبلية إلى العنصر الاشاري الذي ذكر في

لبداية " الرمل " :



الملاحظ أن " الرمل " كلمة ساهمت بدور فعال في جعل المقطع متسقا. و كأنه جملة واحدة و الرمل يحيلنا أيضا إلى " البحر " الذي ذكر في بداية الحلقة. و في الحلقة التي قبلها، لأن البحر لا بد له من شاطئ، و الشاطئ عبارة عن رمال ممددة من الحد إلى الحد. فلوهله الأولى يبدو أنه لا علاقة بين كل ذلك، و لكن في العمق هناك علاقة و علاقة وطيدة أيضا؛ فبداية إبحار الذات الشاعرة و مغامرتها في المجهول، تقربا من الآخر، حتى يمتلكها، لأنه أكبر منها، وهي جزء منه، و قوفا على رمال الشاطئ. و عند حدوث التملك و استيقاظ الشعور فيه، ستكون رحلة العودة المضادة، أين تصل في الأخير إلى الصحراء التي ستنتظرها في شوق كبير، إنها تتوق إليها أيضا، لذلك جاء في المقطع " سأضم الصحراء " و في كلتا الرحلتين، أمام الذات الشاعرة طريقان؛ إما الصبر، و إما الهلاك (الموت/ السكون)، لأن الذي يتمدد هو الميت، و من يغمض الجفن (النائم / الميت)، و للخروج من الحالتين لا بد من الطريق الأول الصبر على كل شيء حتى تتخطى المحنة، و بالتالي تتخطى التلاشي، تلاشي الأنا في الآخر.. مع الحنين إلى الصحراء. و ما يلاحظ أن " أنا الشاعر " في هذه الحلقة ستصلب في ثنائية (الصحراء / البحر)؛ و بهذا يتمهى الضد بضده، ليؤسس تراجيديا الصلب، حيث يتوه الشعر، و يشد الشاعر إلى "غدوية" أشبه ما تكون بالنبوءة، يجمعها هذا الزمن العبثي، و هي أولى صدمات الشاعر ابن بيئته، فتزداد حدة توتره و تنهض منبهات روحه تريد الانسجام مع كل ما يحيط به من واقع. و هكذا تبدأ مغامرة المعرفة بالرؤيا و قراءة الكف بحثا عن الاتساق الضائع في الواقع، و هو ما يفرضه اتساق النص الحاصل الذي تحققه الإحالة بأنواعها باعتبارها عنصرا هاما مساهما في إحداث ذلك الاتساق :

مازلت..

سيقرأها العراف..

و سيقرأها المحكوم عليه

بموت آخر
ما بين معانقة الصحراء
بكف واحدة
و معانقة المجداف (38)

و في هذا إحالة قبلية في الضميرين: "ها" و "ها"، اللذان يعودان على الكف في الجملة الأولى، و عليه يتحقق الاتساق شكليا و دلاليا أيضا، بين هذه الجمل الشعرية. و الكف ستعانق الصحراء بكف واحدة، و المجداف بأخرى. و بهذا نعود إلى الثنائية (صحراء / بحر) التي تجلت لنا في بداية القصيدة.

و هذا إن دل، إنما يدل على الترابط الحاصل بين حلقات القصيدة بعنصر الإحالة قبلية، و كذلك الإحالة البعدية التي جاءت معظمها بأسماء الإشارة. لأننا نعلم أن هذه الأخيرة و معها الأسماء الموصولة " أطلق عليها النحاة اسم المبهمات " لوقوعها على كل شيء (..) و عدم دلالتها على شيء معين مفصل مستقل إلا بأمر خارج لفظها " (39) و في معظم الحالات يأتي بعدها، و مثال ذلك في النص :

(38) الديوان، ص 22.

(39) حسن عباس، النحو الوافي، ج1، ص 338 - 339.

لا موت يجيء...
العمر سيفنى بعد دقيقة
يا رمل الموت يداهمني..
سأموت و لم تغتسل الأعضاء
سأغمض هذا الجفن

... ..

فهذا اليوم تجرد من رائحة الأموات

... ..

سأرقص هذي الليلة يا أحباب
سأرقص حتى مطلع هذا القرن (40)

أسماء الإشارة هنا، كما في كل النص الشعري، هي إحدى العناصر المحققة للإحالة البعدية؛ حيث تحيل لما يأتي بعدها أو يلحقها لأنها تتوضح بهما كما أن المحال إليه يتوضح بالعناصر المحللة. و قد كان لها دور في الاتساق، إذ أن أسماء الإشارة هنا للقرب و الانتقاء (41)؛ ففي الأولى اختار الشاعر الجفن لأن الميت عندما يتوقف قلبه عن الخفقان يغمض جفنه، و لذلك استعمل " اسم الإشارة "، لأنه اسم يعين مدلوله تعيينا مقرونا بإشارة حسية إليه (42). فالموت للباحث قريب لكنه ليس اليوم، لذلك جاءت الإشارة " هذا " في السطر الشعري كإحالة بعدية لليوم تربطه بجملة " لا موت يجيء " فكان لها بذلك إسهام في تحقيق الربط و الاتساق بين السطرين أو بين الجملتين الشعريتين - بالمعنى الأصح - كما ساهم في الربط بين الجمل مجيء الفعل مضارعا مقرونا ب "سين " الاستقبال القريب في كل الجمل، عدا مرة جاء ماضيا في تجرد من رائحة الأموات" وهذا ما يجعل الأنا الشاعرة و قارئ كفها و الكف موضوعات في سياق واحد مباشر و متسق. و هذا يعني أن اسم الإشارة "ذا" يتضمن أمرين : الأول؛

(40) الديوان، ص 38 - 39.

(41) ينظر : الزمخشري، المفصل في علم العربية، دار الجيل، بيروت، لبنان، 141، و ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، ص 19.

(42) حسن عباس، النحو الوافي، ج1، ص 321.

المعنى المراد منها (المدلول و المشار إليه)، و الثاني؛ الإشارة إلى ذلك الاسم، ففي الأمثلة نجد الأول (المعنى المراد) على التوالي (الموت، الحياة، البقاء، تجرد من الموت، الفرح، الاستمرار)، و الأمر الثاني (إشارة إلى ذلك الاسم (إغماض الجفن، اليوم، الليلة، القرن) و الأمران مقترنان، لأنهما يقعان في وقت واحد، لا يفصل أحدهما عن الآخر. فهما متلازمان دائماً⁽⁴³⁾ و الذي يحدد ذلك السياق اللغوي للنص و اتساقه، و يقول في موضع آخر :

لن أعلن توبة هذا الكون..

قبيل الفجر

و عودة راحلة الدجال

من يقرأ كفك يا هذا..

لن يعرف غير الموت

و خاتمة الأهوال⁽⁴⁴⁾

في هذا المقطع إحالتان؛ الأولى " هذا الكون.. " فاسم الإشارة هو إحالة بعدية إلى الكون، رغم أن الشاعر لم يكمل صفة هذا الكون الذي يرفض إعلان توبته إلا أننا استناد لقوله في هذا المقطع الموالي، نكشف صفة الكون المرفوض :

وحب الحب لهذا الكون الذابل

... لا أقرأ غير وجوه تشبه أرضاً..

تنتظر الأمطار

فلا يأتي الموسم..⁽⁴⁵⁾

إن الصفة هي " الذابل " و "اليابس" ، و ما يمكن استخلاصه — مما سبق — هو مدى حاجتنا لكلمة أو مقطع بأكمله، حتى نؤول كلمة لنتمكن من إزالة اللبس أو الغموض في النص الذي نقرأ. و هذا دليل على الاتساق بين مقاطع هذه الحلقة المعنونة "قراءة أولى

⁽⁴³⁾ حسن عباس، النحو الوافي، ج 1، ص 321.

⁽⁴⁴⁾ الديوان، 56.

⁽⁴⁵⁾ الديوان، 56.

الكف"، كما نلاحظ " اسم الإشارة" الذي كان له صلة قرابة بينه و بين ما يشير إليه في الجملتين. لأن لكل مشار إليه " اسم إشارة " يناسبه. كما أن لكل اسم إشارة مقصور على مشار بعينه (46)، حتى تتحقق الإحالة و العودة إلى الشيء بعينه و من ثم يتحقق الاتساق بين طرفي الجملتين.

و نلمح إحالة أخرى في قوله : " يا هذا " التي تفسر تفسيرين؛ فإذا أبقينا على الحذف الظاهر في البنية السطحية فهذه الإحالة قبلية إلى " صاحب الكف " أو " الأنا الشاعرة " أو "الهارب عن العالم " المقدر في البنية العميقة في الفعل " أعلن (أنا) و أما إذا حاولنا تقدير " مشار إليه " في البنية العميقة ليزيل الإبهام عن اسم الإشارة منطلقين في ذلك من السياق اللغوي سنجد (البائس، اليائس، الباحث، الهارب، الشاعر..)، و هو الأمر الذي يزيد في اتساق نسيج النص، حيث يتمظهر هذا الباحث منذ بداية القصيدة وصولاً إلى هذه الحلقة.

و قد أحالت أسماء الإشارة في هذا النص إلى شخصيات (الباحث، القارئ، أنا، أنت، الشاهد..) و إلى أشياء أو أعضاء (الكون، العالم، الكف، الخيمة، الرمل...) و إلى الزمان (اليوم، الفجر، الليل..) و إلى مكان (صحراء، البحر...) سواء جاءت دالة على القرب أو دالة على البعد. و كل هذه الأدوات قامت بربط أجزاء النص، و من ثم اتساقه. كما نجدها قامت بدور " الإحالة الموسعة " حيث يحيل العنصر الإشاري أو الإحالي إلى جملة كاملة أو متتالية من الجمل (47) في مثل :

يا قبر هذا الذي يقف الآن قربك
يبحث عنك.. (48)

فقد أحالت " هذا " على جملة كاملة هي " الذي يقف الآن قربك"؛ إذا لم نقل الجملتين الشعريتين المتتاليتين. و مثلهما أيضا :

(46) عباس حسن، النحو الوافي، ج1، ص 335.
(47) ينظر : محمد خطابي، لسانيات النص، ص 19.
(48) الديوان، ص 45.

و لا خيمة غير تلك التي تتراءى
تريد الرحيل.. (49)

فإحالة هذه الضمائر حقت في كل الحالات ثلاث وظائف؛ الأولى الإشارة إلى ما سبق أو إلى ما سيلحق من ناحية، و الثانية التعويض عنه بالضمير أو ما يدل عنه من ناحية أخرى، و أخيرا الإسهام في تحقيق الاتساق النصي للقصيدة من ناحية ثالثة، لأن لهذه الإحالة " شأن آخر في مجال الربط هو التذكير بعنصر آخر من عناصر الجملة، حتى يحدث الترابط بين الجملتين و من ثم تتحقق لحة النص و نسيجه (50)، إذن الضمائر بمختلف أنواعها أدت دورها في تحقيق هذه الغاية على مستوى الإحالة بين أجزاء النص و بنياته الوظيفية.

و إذا نظرنا إلى الضمائر بنظرة وصفية أمكن التمييز فيها بين أدوار الكلام التي تتدرج تحتها جميع الضمائر الدالة على المتكلم، " أنا الباحث " " أنا الشاعر " " أنا الهارب " ... إلخ. و المخاطب " الأنت "، و هي إحالة إلى خارج النص بشكل نمطي، فلا تصبح بذلك إحالة داخل النص، أي اتساقية إلا في الكلام المستشهد به أو في الخطابات المكتوبة المتنوعة (51).

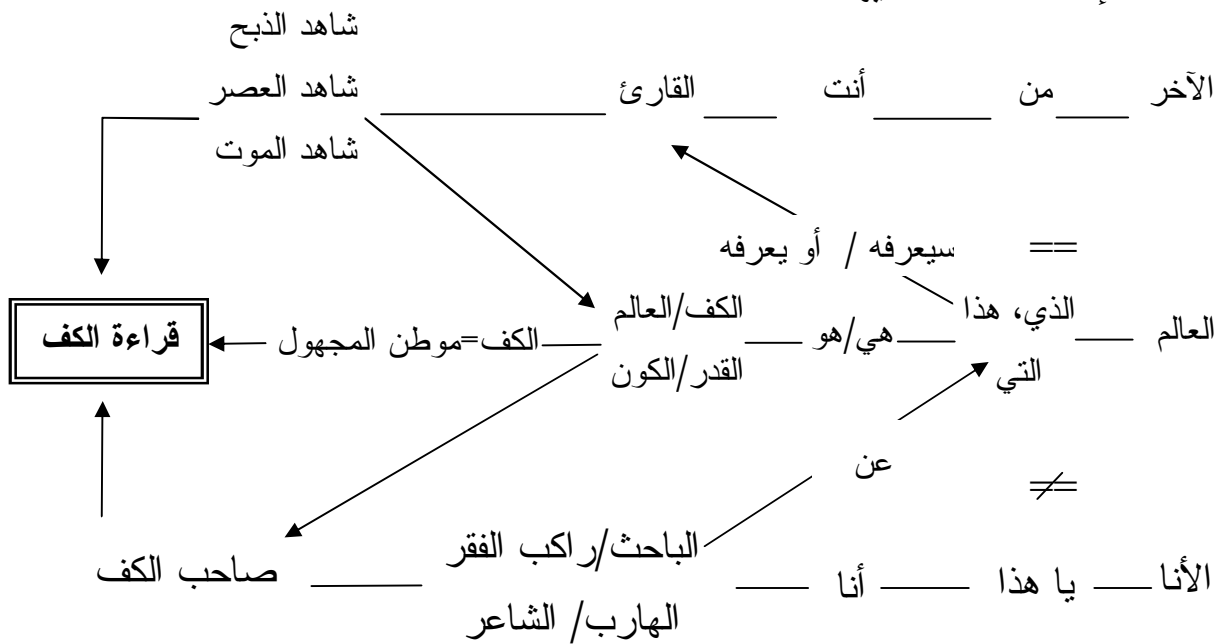
ولما كان سياق المقام في الخطاب الشعري يتضمن سياقاً للإحالة ، باعتباره تخيلاً ينبغي أن يبنى انطلاقاً من النص نفسه، فإن الشاعر استعمل الضمير " أنا " المشار إليه في القصيدة أكثر من مرة (أنا من برج، أنا المنبوذ، أنا الباحث، أنا الهارب، أنا الشاعر.. إلخ). و من هنا تكون الإحالة داخلية نوعاً ما خاصة إذا وجدنا أن هذا النوع من الإحالة في هذا النوع من النصوص يحقق الاتساق و التناسق بين كل حلقات القصيدة لحضوره القوي في كل حلقة دون استثناء. و صحيح أن ليس لهذا النوع من الضمائر عند هاليداي و حسن كبير شأن في تحقيق اتساق النص، لأنها فقط على خلق النص ليس أكثر.

(49) الديوان، ص 48.

(50) ينظر : تمام حسان، الخلاصة النحوية، عالم الكتب، القاهرة ن ط1، 1420/2000 هـ، ص 89 - 90.

(51) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 18.

و تستند هذه الدراسة على دور مثل هذه الضمائر في تحقيق اتساق النص و تماسكه و انسجامه، لما لوحظ من الطبيعة الحوارية الخطابية في هذا النص؛ حوار كان يجمع بين قارئ الكف / الآخر و صاحب الكف / الأنا الشاعر، و تجمعهما قضية مشتركة تصب في هذا قالب الحوار، و هي قراءة الكف، و بالتالي معرفة المصير؛ مصير الإنسان الضائع، الذي يهرب من عالمه و الرفض للواقع طالبا معرفة القدر، جاعلا نفسه لعبة بين يدي هذا القدر، لا إرادة له، و لا قوة ، سوى أن يهرب من الصحراء متجها إلى البحر و إلى المغامرة و المجهول؛ و لهذا بدا لنا النص متسقا؛ لأنه صب في هذا القالب الحواري الذي يجمع بين الأنا المتكلمة في النص والآخر القارئ/ المستمع. فمرة تتكلم الذات الشاعرة ليسمع القارئ و مرة أخرى يتكلم القارئ لتستمع الذات الشاعرة. ومرة ثالثة يتبادل كل منهما الحوار . و على هذا الأساس تكاثفت الإحالات الدالة عليهما :



بهذا تشكلت حلقة الضمائر المحيلة لأنا الشاعر، و أنت القارئ للكف من آخر القصيدة إلى أولها، و من أولها إلى آخرها. فالضمير " أنا " هو الذي قام بوظيفة الربط بين حلقات القصيدة الشعرية، لذلك تواجد في كل حلقة واحدة منها، مثله مثل الضمير أنت المحيل للآخر القارئ / العارف. و كذلك الضمير " هي " أو " هو " المحيل على الكف

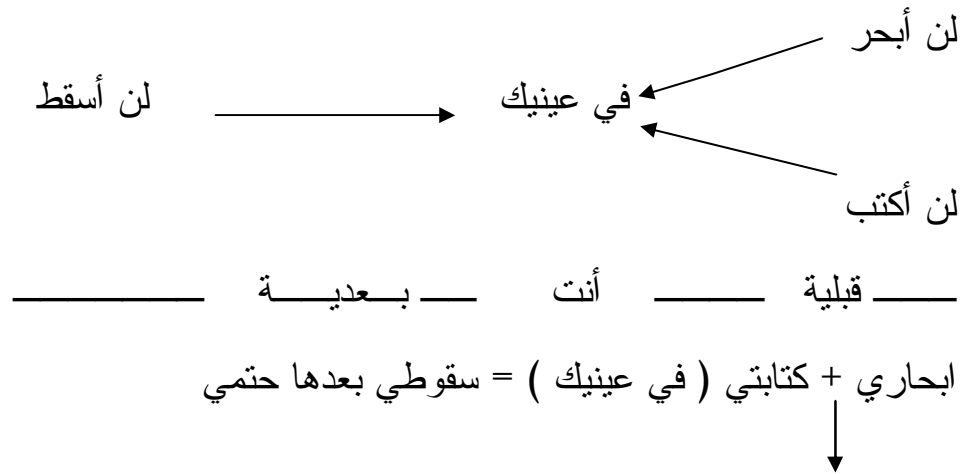
/ العالم؛ المحور في هذه القضية. و هذا الثالث الحاضر باستمرار، إذا دل على شيء في النص، فإنما يدل على أن هذه الذات مع كفاء وقارئها مستمرة و حاضرة بقوة في النص برمته، و هذا ما حقق اتساقه. و بعملية شبه إحصائية لهذه الإحالات " المرتبطة بـ "الأنا" نجد :



=

مصير الذات الشاعرة

جاءت جميع الأفعال مصحوبة بالضمير "أنا" المحذوف من البنية السطحية والمقدر في البنية العميقة، مع وجود بعض الصفات المتعلقة بالذات، مثل (الباحث، الشاعر، المنبوذ..)، وياء النسبة التي تعود على الأنا الشاعرة، باعتبارها نوعا من أنواع ضمائر الملكية، في مثل : شفتي، أسفاري، موتي، دمي..إلخ. و قد تحاورت الأفعال فيما بينها منذ البداية القصيدة إلى نهايتها، لتجسد للقارئ مأساة الشاعر ومصيره المظلم اللذان يعتبران الشغل الشاغل لأطراف المحادثة التي برزت في القصيدة فمثلا نجد في البداية :



قبل السقوط

نستنتج في آخر حديثنا عن الإحالة ودورها في إحداث اتساق القصيدة، أن كل الضمائر التي تكاثفت و تنامت عبر القصيدة، وعودتها إلى أنا المتكلم، يضيف اتساقا عليها، باعتبارها نصا أو معطى لغويا متنسقا في ذاتها؛ فاللاحق منها يؤدي إلى ما سبق ذكره لماله من علاقة تبعية، و تعلق و ارتباط بالسابق، في بعض الحالات. والسابق يؤدي إلى اللاحق، باعتبار أن له نفس العلاقات مع ما سيلحق في النص. فيدل كل واحد على الآخر، لأنه مهما كان نوع الضمائر، فلا بد من شيء يفسرها (مرجع) [في النص] و يوضح معناها و المراد منها (52) حتى تتحقق دلالة النص و يتضح الاتساق.

II - الحذف و دوره في اتساق نص القصيدة:

1- مفهوم الحذف:

ظاهرة لغوية تشترك فيها اللغات الإنسانية حيث يميل الناطقون إلى حذف العناصر المكررة في الكلام، أو إلى حذف ما يتمكن السامع من فهمه اعتمادا على القرائن المصاحبة (53). إذ يحذف أحد العناصر لوجود قرائن معنوية أو مقالية تومئ إليه و تدل عليه، و يكون في حذف معنى لا يوجد في ذكره لذلك قال الجرجاني: « الحذف باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر، شبيه بالسكر فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، و الصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، و تجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، و أتم ما تكون بيانا إذا لم تبين (54). و هذه غاية كل النصوص الأدبية خاصة الشعرية التي تعتمد التلميح أكثر من التصريح، لأنها تخفي أكثر مما

(52) حسن عباس، النحو الوافي، 1/ 255.

(53) طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللساني، الدار الجامعية للطبع و النشر، الاسكندرية، ط، د.ت، ص04، و في هذا كتاب عرض لكثير من قضايا المتعلقة بالحذف (تعريفه - أسبابه، أشكاله)

(54) الجرجاني، دلائل الاعجاز، ص 177، و ينظر: ابن الأثير المثل السائر في أدب الكتاب و الشاعر، مكتبة النهضة مصر، ط1، 1960، ج2، ص 279.

تظهر و سبيلها إلى ذلك - كما قلنا - هو الحذف على " أن يكون هناك ما يدل على المحذوف، و إلا كان ضرباً من تكليف علم الغيب في معرفته" (55) بأن يفهم المحذوف و يؤول من شيء خارج عنه لكنه لا يحذف شيء من الأشياء إلا لقيام قرينة الحذف جائزاً أو واجباً (56)، و الحذف يتحقق في أمرين؛ ما زاد معناه على لفظه و ما اتسعت رؤياه و ضاقت عباراته؛ لأنه تقانة تتوجه نحو توليد الإيحاء و توسيع الدائرة الدلالية لخلق حالات من إمكانات تفجر العطاء و تعدد زواياه باختلاف القارئ، و ما يحملونه من تجاوب متباينة فتتظافر فيها فاعلية الإيحاء.

و الحذف في اللغة يعني القطع، و حذف الشيء؛ قطعه من طرفه، و قال الجوهري: حذف الشيء إسقاطه (57) تخفيفاً و تركاً للإطالة. و يسعى الحذف إلى منح النص هامشاً من عدم التعرية و الكشف المفضوح؛ لكي يكون للمتلقي دوراً في عملية الفهم و الإفهام، فتمنح له الشراكة في ثلاثية المراسلة اللسانية و الاجتماعية؛ إذ يلجأ الكاتب أو المتحدث إلى حذف الجزء الممكن إدراكه و تقديره من الكلام في السياق دون أن يسبب ذلك خللاً نحوياً أو دلالياً في الجملة، لأن الحذف يستعمل للإيجاز و الاقتصار و الإكتفاء بيسير القول، إذا كان المخاطب عالماً بمرادها فيه (58).

و قد وضع لهذا الحذف، الذي يعتبر ضرباً من الاختصار بحيث لا نجده يختص بباب معين، و لا يقتصر على مسألة معينة، لأن في وجوده استغناء على ما يمكن الاستغناء عنه من الألفاظ لداع يقتضيه الحذف نفسه، و صاحب النص، و هو في كل ذلك خاضع لشروطين أساسيين :

(55) ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، المكتبة العلمية، الجزء الثاني، ص 360، و ينظر: ابن هشام الأنصاري مغني اللبيب، ج2، ص 437 - 438، ابن حجة الحموي، خزنة الأدب، ج2، ص 275، ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 251، الزمخشري، المفصل، ص 103، حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، ص 61، ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص 279.

(56) ابن الحاجب، الكافية في النحو، ج1، ص 76، و ينظر: حماسة عبد اللطيف، في بناء الجملة العربية، ص 346.

(57) ابن منظور، لسان العرب، ج9 / ص 39 - 40. (مادة حذف).

(58) ينظر: موسى عمايرة و آخرون، مقدمة في اللغويات المعاصرة، ص 203. و ينظر: قدامة بن جعفر، نقد النثر، تحقيق عبد الحميد العبادي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1416 هـ / 1995 م، ص 69، و ينظر: عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية و ثلاثية الدوائر البلاغية، ص 282.

أ- أن يوجد دليل، يدل على المحذوف و مكانه؛ لأن عدم معرفة المحذوف يفسد المعنى، و عدم معرفة مكانه يؤثر في المعنى، حيث إن أهمية وجود الدليل تمكن في كونه يحقق مرجعية بين المذكور و المحذوف في أكثر من جملة و الدليل يعتبر مرشدا للقارئ.

ب- ألا يترتب في حذفه (المحذوف) إساءة للمعنى، و افساد في الصياغة اللفظية؛ بحيث في سياق يترجح فيه الحذف على الذكر⁽⁵⁹⁾، و ذلك ليهتدي إلى القارئ إيجاد المحذوف، بمعرفة كيفية تقديره و اختيار مكان التقدير، الناتج عن رغبة القارئ في إتمام العناصر المحذوفة في النص.

أما الحذف في الاصطلاح : هو "علاقة داخل النص قبلية عادة، بحيث أننا أينما وجدنا الحذف سنجد افتراض مقدم أو دليل عليه"⁽⁶⁰⁾، فالعنصر المفترض (المحذوف) موجود في النص السابق، و هذا ما يضيف اتساقا على النص، و لعل هذا ما جعل " قراند " (De Beaugrande) يطلق عليه الاكتفاء بالمبنى العدمي⁽⁶¹⁾ أين يصبح للقارئ أمام هذه الظاهرة دورا فعالا في ملء الفراغ البنيوي الذي أحدثته الاستبدال بالصفير (الحذف)، معتمدا في ذلك على ما ورد في الجملة الأولى أو النص السابق⁽⁶²⁾ باعتبار دور الحذف كوسيلة اتساقية تبرز فيها العلاقة بين الجمل داخل النص.

يركز هذا التعريف الذي يجعل من الحذف وسيلة اتساقيا، على حالة ارتباط المحذوف بما سبق في النص، و لكنه أهمل حالة يكون فيها للمحذوف ارتباط بما سيأتي من النص (ارتباط بعدي مع المذكور) أو علاقة داخلية متبادلة؛ فالمرجعية إذا كانت بين المحذوف و المذكور فهي داخلية لاحقة، أما إذا كانت بين المذكور

⁽⁵⁹⁾ حسن عباس، النحو الوافي، ج2، ط56، و ينظر : عبد القادر عبد الجليل، المرجع نفسه، ص 285، صبحي إبراهيم الفقي، المرجع نفسه، ج 2، ص 208.

⁽⁶⁰⁾ Halliday & Hassan, cohesion in English, p. 144.

⁽⁶¹⁾ روبرت دوبوقراند، النص، الخطاب ة الاجراء، ص 340. و ينظر :

J.R.Martin , cohesion and texture , p : 2.

⁽⁶²⁾ ينظر : محمد خطابي، لسانيات النص، ص 21.

و المحذوف على الترتيب فإنها داخلية سابقة، أو لنقل هي مرجعية داخلية متبادلة⁽⁶³⁾، و سيأتي توضيح ذلك في حينه، لأننا نجد الحذف موجودا بدرجات مختلفة يتلائم كل منها مع النص و الموقف⁽⁶⁴⁾ و بهذا يتحقق الاتساق في النص، و عن ذلك يقول قراند (R.debaugrande): « إن القارئ ليتوقع أن يضيف معلومات جديدة بناء على شاغل الموقع... و إن التركيب الذي يسبق في الكلام يمكن أن يمدنا بكميات متفاوتة من المادة التي تملأ الفجوة»⁽⁶⁵⁾، فتقانة الحذف عنده تتطلب جهدا كبيرا، حتى يتمكن من ربط نموذج العالم التقديري للنص بعضه ببعض في الوقت الذي يجد ضرورة ملحة تقطع من البنية السطحية الشكلية بشدة، لتتم محذوفها. و قد أدرك ذلك- قبلا- ابن الحاجب في قوله: « الغرض من الإيهام، ثم التفسيرات إحداث وقع في النفوس، لذلك المبهم لأن النفوس تتشوق إذا اسمعت المبهم ثم العلم منه»⁽⁶⁶⁾ و كأن هذا القول إدراك للحذف الذي له مرجعية داخلية لاحقة.

كما تنبه السيوطي إلى أن للحذف علاقة في تحقيق الاتساق بين عناصر النص، و أطلق عليه مصطلح " الاحتباك " و هو ثالث أنواع الحذف عنده، و يعرفه بـ " أن يحذف من الأول ما أثبت نظيره في الثاني، و من الثاني ما أثبت نظيره في الأول.. و مأخذ هذه التسمية من الحبك، الذي معناه الشد و الإحكام و تحسين أثر الصنعة في الثوب، فحك الثوب سد ما بين خيوطه من الفرج و شده، و إحكامه، بحيث يمنع عنه الخلل مع حسن الرونق , بيان أخذه منه من أن مواضع الحذف من الكلام شبهت بالفرج بين الخيوط، فلما أدركها الناقد البصير بصوغه الماهر في نظمه و حوكه، فوضع المحذوف مواضعه، كان حابكا له مانعا من خلل يطرقه... »⁽⁶⁷⁾.

(63) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ج2، ص 203.

(64) ينظر : روبرت دي بوقراند، المرجع نفسه، ص 345 ن و ينظر : تامر سلوم، نظرية اللغة في النقد العربي القديم، ص 133.

(65) دي بوقراند، المرجع نفسه، ص 342.

(66) ابن الحاجب، الكافية في النحو، ج1، ص 76، 77.

(67) السيوطي، الإتيان في علوم القرآن، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1408/ 1988، ج 3، ص 182-183.

و عليه، يكون الحذف أو الاحتباك بأن « يجتمع في الكلام متقابلان، فيحذف من كل واحد منهما مقابله لدلالة الآخر عليه »⁽⁶⁸⁾، و بهذا يكون الحذف/تقانة تساهم في تحقيق الاتساق النصي، و تتوجه نحو توليد الإيحاء و توسيع الدائرة الدلالية و ذلك بخلقه هالات من إمكانيات تفجر العطاء و تعدد زواياه باختلاف القارئ، و ما يحملونه من تجارب متباينة، و تتضافر فاعلية الإيحاء النابع من الحذف مع فاعليات العناصر الأخرى في النص لتصنع الدلالة⁽⁶⁹⁾، و لتحقيق اتساق النص، و من ثم تحقق النصية لهذا النص، والذي قلنا أن الاتساق هو أهم عناصرها و معاييرها لأن النص يكتسب حياته و شرعيته من هذا المعيار الذي سيثبته القارئ، باعتباره حكماً على الشرعية النصية، لأنه هو من يفك شفرة ذلك النص و يستخرج ما فيه، فكل متلق يؤول النص و يسد ثغراته حسب ثقافته و أفقه، و معرفته بعالم ذلك النص و سياقه؛ الذي يمكنه من إدراك ما في النص من أفكار و مبادئ و جماليات، و يمكننا - كذلك - من ملء الفراغ الكامن بين عناصر ذلك النص، على وجه الخصوص. و قد نال الحذف عناصر البناء التركيبي للنص الشعري " النخلة و المجداف "، و استطاع بذلك أن يحدد مجموعة من الدلالات، التي ستفسر عنها الأمثلة المنتخبة، وفق منظور هذه الدراسة، و التي تمكنه من ملء الفراغات في النص، الناتج عن فهمنا الشخصي للنص.

و الحذف - بمنظوره العام- يدور على ثلاث محاور رئيسية : و هي صور المحذوف فيها⁽⁷⁰⁾ فإما أن :

1- يحذف جزء من جملة : (حذف أحد الأطراف)

2- يحذف جملة (حذف تركيب)

3- يحذف أكثر من جملة (حذف أكثر من تركيب)

(68) المرجع نفسه، ص 182. و ينظر : الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، ط 3، 1400/1980، ص 407.

(69) عدنان حسين قاسم، الاتجاه البنيوي الأسلوبي، ص 222.

(70) ينظر: ابن جني، الخصائص، ج2، ص 360، و ينظر : القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تقديم على بوملحم، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط الأخيرة، 2000، ص 170.

و لكن في كل هذا يجب أن يكون هناك دليل على هذا الحذف.

2- الحذف في نص القصيدة :

أ- **حذف مفردة:** و هو أن تحذف أحد أجزاء الجملة (مسند، مسند إليه، مفعول به... إلخ) من الجملة، على أن يدل هذا الحذف قرينة مقالية أو سياقية ذكرت قبلا أو ستذكر بعد ذلك⁽⁷¹⁾. و المسند ركن أساسي في بنية النص أو الجملة، و حضوره أصل فيهما، و لكن له حالات يحذف فيها سواء كان خبرا أو فعلا، و في حذف هذا الركن الإسنادي سنركز في أمثلتنا المنتقاة تلك التي كان فيها الحذف وسيلة اتساقية بارزة في ربط أطراف الجمل بعضها ببعض، و من ذلك قول الشاعر :

جبين الأرض..

بالوان شتى⁽⁷²⁾

في هذا المثال حذف الخبر " ملون " أو " مرصع للمبتدأ (جبين الأرض)، حذفاً ظاهراً، و الدليل هنا مقالي بمرجعية بعيدة دل عليها اللفظ المذكور لاحقاً هو " ألوان " و هذا من قبيل الاحتراز من العبث لوجود القرينة الدالة عليه و هو حذف مخبر به، لأننا نجد دوال الترقيم تثبت عنصراً محذوفاً أو عناصر محذوفة، و بذلك تتداخل الدوال في بناء النص من خلال ما هو غير مكتوب تفاعلاً مع المكتوب⁽⁷³⁾.

و قوله أيضاً :

ما أطول دربك يا هذا..

ما أثقل خطوتك الأولى..

ما أخبث هذا الغرب

و هذا الشرق

⁽⁷¹⁾ ينظر: القزويني ، الإيضاح، ص91، و عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية و الدوائر الثلاثية البلاغية، ص289-290.

⁽⁷²⁾ الديوان، ص 22.

⁽⁷³⁾ ينظر : محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و ابدالاتها الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001، ص 178.

يا للويل (74)

فجملته " و هذا الشرق " هي جملة اسمية تركيبها الأصلي (مبتدأ + خبر) لكن ما جرى أنه ذكر المبتدأ دون الخبر (المسند)، و تركزت مهمة تقديره للقارئ الذي قرأ النص جيداً، و ربط مكوناته بعضها ببعض، لأنه وحده من يسهم في إكمال النص بإعطاء خبر للمبتدأ، و ذلك وفق معطيات سابقة أو لاحقة، و وفق القرائن المتاحة مقالية كانت أو مقامية.

و كتأويل لهذا الفراغ البنيوي لهذه الجملة في هذا السطر الشعري و باعتمادنا على السياق من جهة، و على الترابط بين مفردات الحلقة من جهة أخرى، نقول أن الكلمة التي حذفت، يمكن تأويلها و تقديرها (مغلوب، مسكين، التابع..)؛ فالشاعر أظهر حقيقة الغرب في الجمل السابقة، قد ميزها بالخبث، و الاحتواء... إلخ، لما كان الغرب كذلك، فهو يهدف إلى القضاء على الآخر و احتوائه، و الشرق لا حيلة له، و بالتالي فهو تابع، مغلوب على أمره، و مغبون... إلخ و العنصر الإسنادي " الخبر " حذف لأن الموقف الاستعمالي اقتضى ذلك دون مراعاة نوع الجملة ماذا كانت اسمية أو فعلية (75).

و حذف الفعل (المسند) في كثير من المواضع في الجملة الفعلية، و التقدير
عموماً بالقرينتين مثل :

صحت : أريد بقية عمر..

لأنسج عمراً جديداً..

و ثوباً.. (76)

في هذا المثال، تم حذف العنصر الإسنادي (الفعل مع فاعله المضمرة)، و استناداً إلى الجملة السابقة؛ فالفعل المحذوف هو " أنسج "، كما حذفت " الصفة " للمفعول به " " ثوباً " و تقديرها "جديداً " مستنديين في ذلك على السياق اللغوي

(74) الديوان، ص 32.

(75) ينظر : عبد الطيف حماسة، في بناء الجملة العربية، ص 349، 350.

(76) الديوان، ص 52.

أو القرينة المقالية، في الجملة السابقة، التي ربطت ربطا سببيا بالجملة السابقة لها، المعطوفة على الجملة السابقة كذلك. و من قبيل ربط السابق باللاحق لتحقيق اتساق النص، و في كل مواضع حذفه، هناك أحسن من ذكره، و ترى إضماره في النفس أولى و أنس من النطق به (77).

أما عن حذف المسند إليه المفرد المبتدأ الذي أصل فيه أن يكون حاضرا في التركيب (مثل الفاعل)، و أثناء جريان القول حسب ما يتطلب السياق، و لكن له حالات يحذف فيها، و يضم مع وجود دليل على ذلك، مثل :

يا رملا أوفي مني..

و من زبد البحر المفتون بموج

يخترن الأسماك المسمومة

و الحيتان

من أنت ؟

الباحث عن عمر آخر (78)

جملة " الباحث عن عمر آخر " هي جواب لاستفهام كان في الجملة السابقة " من أنت ؟ " حيث حذف المسند إليه " أنا " من البنية السطحية، و هو الحذف الذي أشار إليه العسكري بقوله: " و من الحذف أن تضم عن مذكور " (79) و الذي دل على المبتدأ المحذوف المضمرة قرينة حالية لأن اسم الفاعل أدل على ثبوت الحدث و لقد كان الاستفهام بـ " من " الجنسية طلبا للمستفهم عنه، إذ يعد معلوم بالنسبة للمستفهم " الرمل ". و هذا ما يجعلنا نستنتج أن التركيب الاستفهامي محمول على التحقير بقرينة الحال، الذي يستدعي الجهل بالمسؤول عنه، و يحدده لنا كامل الحوار عبر السياق الشعري :

أخرس

و الله !

(77) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 183.

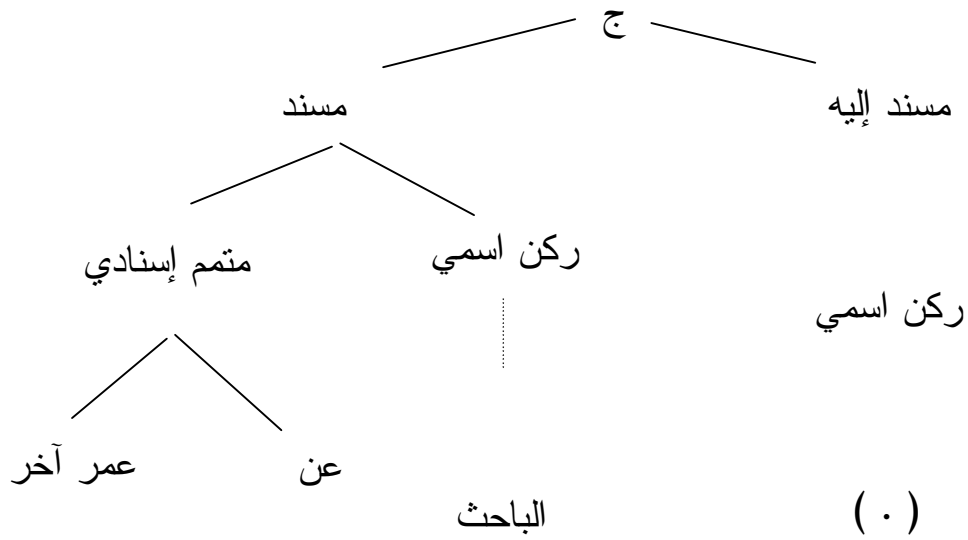
(78) الديوان، ص 37.

(79) العسكري، الصناعتين، ص 184، و ينظر : عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية، ص 285، و عن حذف الفاعل، حماسة عبد اللطيف، في بناء الجملة العربية، ص 350..

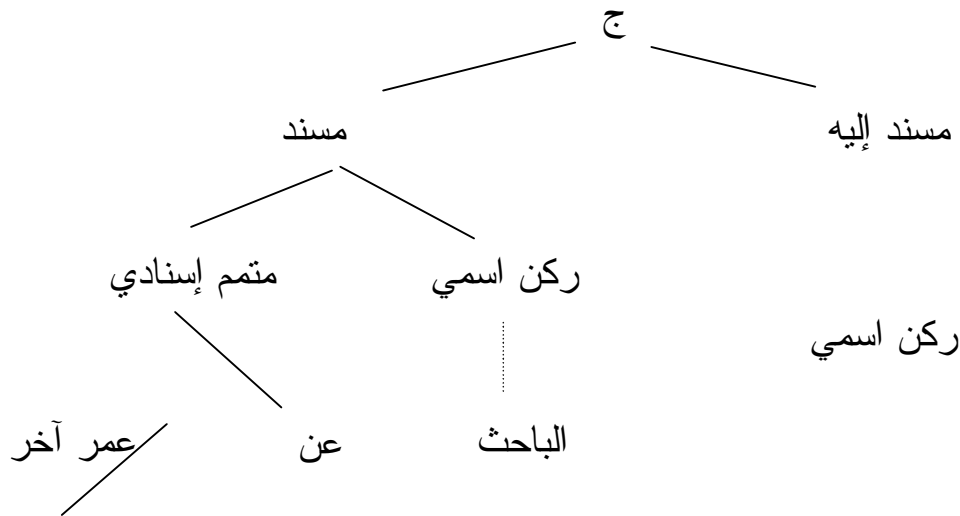
خسئت.. أتبحث عن عمر آخر داخل

مملكة الرمل المنبوذ ؟ ! (80)

و أما عن إلغاء الحذف في البنية السطحية و تقديره في البنية العميقة فنجد:



بالإلغاء الحذف :



(أنا)

فالدليل هنا (مقامي/ حالي)، دل عليه السياق الذي جمع بين الرمل و هذا الباحث عن العمر الآخر، و هما – هنا – من العناصر المكونة للموقف الكلامي؛ الذي يقصد به الكلام المنطوق ذاته، و شخصية كل من المتكلم و السامع، و الظروف الملابسة للنص (81) ، و يقول في موضع آخر :

و تحترق الخيمة

العين

و القلب

و الدرب

و الكون

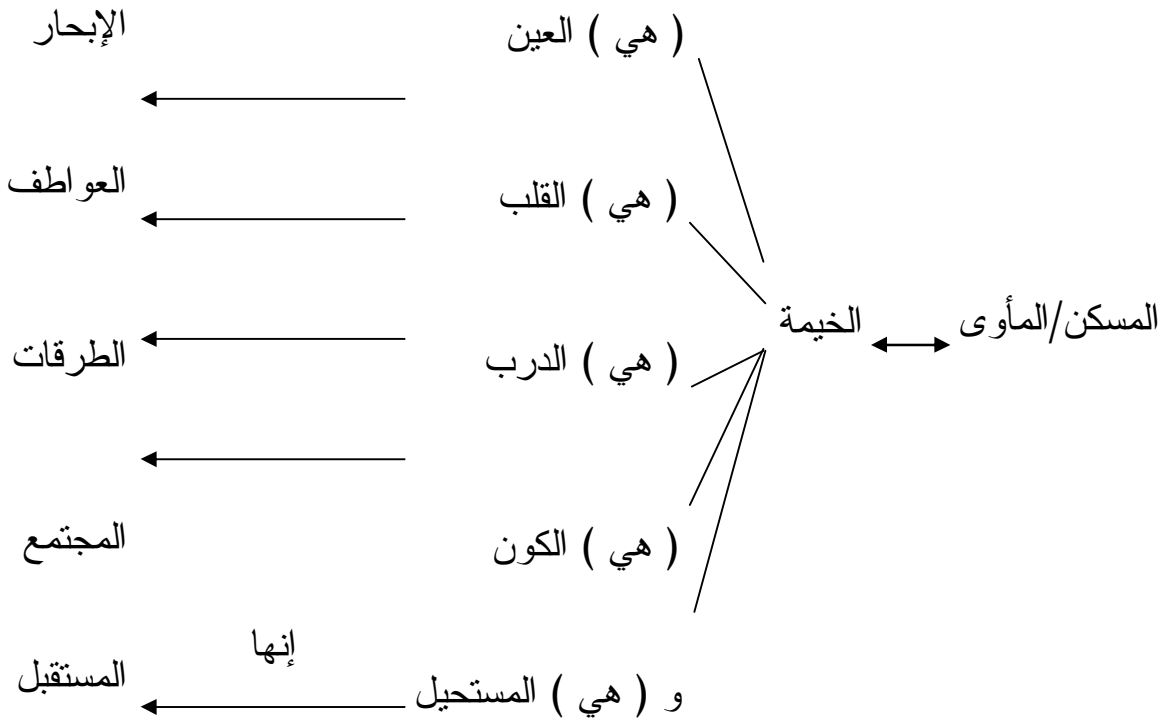
والمستحيل (82)

هي ستة أسطر شعرية تتألف من ستة جمل شعرية حدث في الخمس الأخير حذف، دل عليه دليلاً مقالياً ذا مرجعية سابقة، لأنها أخبار لمبتدأ محذوف تقديره "هي" حذفت احترازاً من العبث و لضيق المقام، لأن الشاعر و هو ينظر للخيمة تأكلها النار و بعد ندائه لشاهد العصر بالانضمام إليه، و عندما فوجئ بالفاجعة الكبرى، أخذ يقول جمل قصيرة حسب متطلبات المقام الذي هو فيه، و ما يضيف المقام الضيق لهذا المشهد الظلامي الفجائعي، أنه جعل الخيمة كل شيء في عالم الشاعر الذي يحيا فيه، و ما يؤكد ذلك قوله في آخر هذا المشهد الظلامي الناري " و كنت أحرق فيها " (*) :

(81) طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص 130.

(82) الديوان، ص 47.

(*) لهذا المثال تأويلات عديدة وفق منظور الحذف، كان ذلك إحداها، و يمكن أن نعتبر وجهة أخرى في ذلك، بحيث نلغي الحذف في الجملة الثانية باعتبار " العين " نعت للخيمة.. و في وجه آخر نعتبرها بدلاً منها (الخيمة) و القلب و الدرب و الكون و المستحيل معطوفات عليه.



فهي ذات مرجعية واحدة لمذكور سابق، و هو ما يحقق الاتساق بين الجمل و بعودة النهاية على البداية تحقق الاتساق على المستوى الشكلي / الدلالي للحلقة. و الحلقة نص فرعي في القصيدة؛ إذا كانت هي متسقة، فلأنها ارتبطت بما قبلها و ما يليها، و هذا ما يجعل القصيدة متسقة.

و حذف "الفاعل" حضر بقوة إذ في معظم الأفعال الفاعل لا يذكر في البنية السطحية، و يقدر في البنية العميقة (مضمر)، و ما يعين القارئ على تقديره - دائماً - المقام، في حين القرينة المقالية قليلة مقارنة بالقرينة الأولى. و ما يلاحظ أن الفاعل المضمر - دائماً أو في أغلب الأحيان - يعود إلى الأنا الشاعرة، و هذا ما يحقق تلاحم النص، و يجسد اتساقه بهذه العودة إلى ذات واحدة منذ بداية القصيدة إلى نهايتها.

و نشير في آخر حديثنا عن حذف المفردة إلى حذف المفعول به، و الذي يقول عنه الجرجاني: « إن في حذفه و ترك ذكره فائدة جليظة، و أن الغرض لا يصح إلا على تركه، و على قصده في الوقت نفسه مع هذا الترك »⁽⁸³⁾، و ذلك في مثل:

(83) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 194.

فتشت

و فتشت

و فتشت لأعرف

خاتمة الآيات الموشومة

في كفي..(84)

المفعول به هو أحد عناصر بناء الجملة، و الحذف فيه جائز؛ إن وجد دليل عليه، و هو مدار الإيجاز بالحذف⁽⁸⁵⁾. و ما دل على المحذوف هو القرينة المقالية، و التي جاءت لفظا مذكورا في جملة أولى سابقة في بداية الحلقة : " فتشت عواصم هذا الكون"، فنظرا لتوالي عملية التفتيش في نفس المكان، و في زمن متعاقب، حذف الشاعر المفعول به لضيق المقام، و احترازا من العبث، و تحقيقا للترابط بين الجمل.

كما تجدر الإشارة إلى حذف مخبر به، قد حدث في نطاق "حذف المفردة" و هذا النوع من الحذف قد تحدد عدد حروفه المحذوفة؛ بحيث أن القارئ يجد نفسه أمام بياضات ليست لها حقيقة – خاصة – سوى حقيقة الكلمات نفسها، فهي تعتبر مقاطع تمثل الكلمات أطرافها⁽⁸⁶⁾. إنها بياضات تمنح صورة تخلق النص و اتساقه، و كمثال لهذا نجد :

و لست الذي يقرأ الكف

و المستحيل

..... (8 نقاط = 8 حروف)

و تحترق الخيمة العين و القلب

بإخضاع هذا الحذف للقريتين؛ المقامية في تصورنا المقطع حوارا بين الذات و الآخر، القارئ، و المقالية بتركيزنا على كلمات، هي مركز الثقل فيه، نقول الكلمة المحذوفة هي (المستحيل)؛ لأن المستحيل، هو معرفة المستقبل، رغم كل البوادر و

(84) الديوان، ص 15.

(85) ينظر : محمد عبد اللطيف حماسة، في بناء الجملة العربية، ص 315..

(86) ينظر:محمد بنيس، المرجع نفسه، ج3 ن ص 165.

الطلائع التي أمام الذات الشاعرة و محيطها، فهي لا تعرف مستقبلها؛ و تتصوره حرقاً للخيمة، للبصر، للعاطفة... إلخ، إنه حرق للقيم الإنسانية.

و في قوله :

— سمعت بأن لعينيك لون السحاب و لون التراب

فهل كنت تحلم بالأتربة

— (4 نقاط = 4 حروف)

— سمعتك

— اخرس.. و قل أي شيء سوى الأتربة (87)

فتقدير الكلمة المحذوفة وفق القرينة المقامية هي " ماذا " بناء على تعجب الذات الشاعر و استنكارها للأتربة التي ذكرتها ذات القارئ في الجملة التي سبقت الحذف المخبر به، و التي وقفت عند حقيقة موجودة في ذات الشاعر بالقوة. لكنه يهرب منها و كأن بهروبه سينهي تلك المأساة، لأن الفراغ هنا هو مصدر للحركية النصية (88) مجالاً تتلأأ فيه المحذوفات وفق رؤى مختلفة تسعى جاهدة للكشف عنها، و محاولة تأويلها قدر المستطاع.

ب - حذف الجملة :

تحذف الجملة كلها إذا وجدنا في الموقف اللغوي إبانة عن ذلك، و إذا كان للمتلقى وعياً تاماً بتقدير الجملة المحذوفة؛ حيث يجب أن يكون له من الشروط ما يكفي ليتمكن من فك شفرة النص و الربط بين عناصره المذكورة و المحذوفة (89) مما يحقق اتساقه و تلاحم أجزائه، و مثال حذف الجملة، قول الشاعر:

يا رمل الموت يداهمني..

سأموت و لم تغتسل الأعضاء..

سأغمض هذا الجفن..

(87) الديوان ، ص 55 .

(88) محمد بنيس، المرجع نفسه، ج3، ص 165.

(89) حماسة عبد اللطيف، في بناء الجملة العربية، ص 354.

و أفتح نافذة القبر
لا موت يجيء... (90)

فالجملّة الأخيرة هي " جواب " لسؤال يفهم من السياق اللغوي للمقطع، فنزلت منزلته، لأن السؤال استنادا للجمل الأولى : " هل سيجيء الموت ؟ " فتكون الإجابة : " لا موت يجيء "

كما نجد حذف جملة الاستفهام في أكثر من موضع مثل :

لماذا ؟

و كنت تمرين عبر امتداد الشرايين

و الروح

...ولماذا ؟ (91)

فقد حدث الحذف على مستوى جملي الاستفهام، لأننا نجد بعد اسم الاستفهام مضمون الاستفهام في بداية الحلقة عندما قال الشاعر :

لماذا اغترابك يا نخلة ؟

فلإيجاز و الاختصار و تفاديا لتكرار وضع الشاعر كامل الثقل على أداة الاستفهام، و يحذف جملتها، لأن لها دليلا مقاليا سابقا. الأمر الذي يجعل الثاني يفتقر للأول، أي افتقار اللاحق للسابق. و بهذا يتجسد الاتساق في النص، و ما يظهر ذلك تكرار العناصر نفسها لفظا و معنى بين المذكور و المحذوف، و لهذا ترك للمتلقي مهمة تكملة الجملة بناء على ما ورد في الجملة السابقة، لأن حذف القول يكون جائزا لوجود كلام قبله يدل عليه و على مكانه (92). و مثال ذلك أيضا :

و لا خيمة غير تلك التي تتراءى

تريد الرحيل

..... (9 نقاط = 9 حروف + علامة الاستفهام)

(90) الديوان، ص 39.

(91) الديوان، ص 41.

(92) حسن عباس، النحو الوافي، ج2، ص 55، و ينظر صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ج2، ص 230.

طبول تدق

لمن ؟

لست أعرف (93)

أول ما نلمح -هنا- حذف مخبر تم على صعيد جملة بأكملها، نتصورها جملة استفهام، و الدلالة على هذا المحذوف يتكفل بها التركيب المنطوق، و انتماؤه إلى نموذج معين هو البنية، و الاعتماد على الموقف الكلامي أو المقام⁽⁹⁴⁾، و بناء عليه نتصور المقطع حوارا بين الذات الشاعرة و قارئ الكف؛ و تكملته على هذا النحو:

ماذا أسمع ؟

طبول تدق

لمن ؟ لست أعرف

من قبيل أن البياض المنقط مهياً لكل امتلاء، بحيث نجعل من الحذف عنصرا محركا للنص الناقص.⁽⁹⁵⁾ كما نجد حذف جملة الاستفهام في السطر الثالث و التقدير " لمن تدق الطبول ؟ و كان من دل على هذا الحذف قرينة مقالية ذات مرجعية سابقة، لأن العناصر المذكورة في سياق الكلام تدل على المحذوف منها. و كان ذلك احترازا من العبث و طلبا للاختصار و الإيجاز.

ج-حذف أكثر من جملة :

تحذف الجمل في اللغة من الكلام تجنباً للإطالة و جنوحاً إلى الاختصار⁽⁹⁶⁾. و أمام هذا النوع من الحذف تصبح عملية القراءة إعادة بناء للنص طبقاً لتصور القارئ الذي يعمل على اللعب مع هذا النوع من الفراغات النصية بغية ملئها و بهذا يأخذ النص أبعاداً جديدة، لم تكن مقروءة من قبل ، في هذه الحال يصبح النص كائناً في حالة سكون يبعث بالقراءة من جديد و بأشكال جديدة، و يصبح

(93) الديوان، ص 48.

(94) حماسة عبد اللطيف، في بناء الجملة العربية، ص 351.

(95) محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 178.

(96) الطاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، ص 284. و ينظر : أحمد مطلوب، معجم

المصطلحات البلاغية، ص 209.

- بذلك - القارئ مؤلفا كما كان المؤلف قارئاً؛ فالنص إبداع مستمر، و خلق جماعي لا فرق بين تأليفه و قراءته (97).

و مثال ذلك في النص قول الشاعر :

يا شاهد موتي الأول

طال البحث

و صرت بلا عنوان

ففي هذا المقطع، يجد القارئ نفسه أمام خلاصة البحث الطويل، و احتفظ الشاعر بتفاصيل البحث لنفسه، ليجد القارئ نفسه مضطرا على تصورها ملئها وفق القرينة المقالية، و القرنية المقامية، التي تمكنه من الوصول إلى لب النص و معناه، و من ثم استقراره في عقل و قلب القارئ الذي يشعر بمساهمته في بناء هذا النص الذي قرأ .

فالبحث طال و الشاعر أصبح بلا عنوان، هكذا كانت نقطتي حدود الجملة، و ما بينها قلق و توتر و خوف و موت على كل الأصعدة. و هذا ما يدخل في إطار حذف أكثر من جملة. فمن خلاله ربط أجزاء الحلقة في هذا البناء النصي، لأننا نجد كل عنصر محذوف يفتقر إلى عنصر مذكور آخر في البنية النصية حتى يتمكن القارئ من قرائته و فهمه و تأويله. و عليه فالمرجعية سابقة / لاحقة داخلية، يدركها المتلقي بعقد الصلة بين المحذوفات، و بين ما ذكر منها، مما تعلق أمره بهذه المحذوفات، معتمدين في ذلك على طبيعة النص و شكله و دلالاته و يمكن اعتبار قوله :

فتشت

و فتشت

و فتشت لأعرف (98)

(97) ينظر : صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ج2، ص 216.

(98) الديوان، ص 15.

نمط لحذف أكثر من جملة، و الحذف ظاهر بعد الفعل و تكراراته و الدليل على ذلك قرينة مقالية سابقة و التقدير يكون كالتالي:

فتشت عواصم هذا الكون
لأقرأ كفي..
كانت مفعمة بالحزن
و أشياء بلون الخوف القادم من أزمنة
ترفض أزمنة كانت !
و فتشت لأعرف
أين يقيم القمر المكلوم
المنكسر الأضواء
و سنبله ماتت ! (99)
فتشت

فهكذا كانت بداية البحث وفق هذه المقطورة الجمالية التي حذفها بعد ذلك، للاختصار و لوجود ما يدل عليها في السياق اللغوي، و هكذا دل اللاحق على السابق؛ مما يكشف أن الحذف في هذا النمط " لم تقتصر مهمته على تحقيق التماسك بين عناصر الجملة الواحدة.. بل يحقق التماسك بين أكثر من جملة (100). و كذلك بين أكثر من حلقة، غير أن الحالة الأولى أكثر انتشار من الثانية في القصيدة.

و هذا يدخل في إطار حذف الجمل المفيدة التي تستقل بنفسها كلاما، و هذا أحسن المحذوفات جميعها، و أدلها على الاختصار (101) و مثال ذلك أيضا قوله :

ناديت البحر..
ففاض الموج.. (102)

(99) الديوان، ص 15.

(100) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ج2، ص 216، التماسك هنا هو الاتساق عبر صفحات هذا البحث.

(101) ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، تحقيق أحمد الحوفي / بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط1، 1380 / 1960، ج2، ص 280.

(102) الديوان، ص 14.

فهما جملتان تجسدان لنا الفعل و رد الفعل (مثير و استجابة) : و بين النداء و نتيجته، هناك الكثير من العناصر اللغوية و غير اللغوية منها : مضمون النداء و حالة البحر قبل النداء و أثناءه، و حالة صاحب النداء و دوافعه و مسبباته. و ذلك من قبيل الاكتفاء بالمسبب عن السبب؛ المسبب الذي هو النداء عن السبب الذي هو التعاسة و الحزن الشديد و اليأس و حالة البحر في الفيضان (103).

و كل هذا يبرز أثر المتلقي في تقدير، و قراءة ما بين السطور باستدلال السطور ذاتها، و من ثم العثور على المعنى الكلي للنص بتفاصيله كلها؛ المذكورة و المحذوفة حتى تكتمل صورة النص الدلالية في ذهنه. و هذا ما يجعلنا نقول بأهمية السياق الذي يعتبر من بين أنماط الكفاءة التي يجب أن تتوافر لدى المتلقي للنص، في ملئه الفراغات التي تسمح باستمرار التواصل الدلالي بين عناصر النص، ليتم الفهم من جهة، و العثور على المعنى الكامل له، من جهة أخرى، حيث يلقي النص بمعطيات كثيرة و متنوعة للمتلقي، ليقوم هذا الأخير بتفكيكها، و منحها أبعادا جديدا و ملء الفراغات التي بها (104)؛ إذ من شروط التلقي معرفة لغة النص و قواعدها باعتبارها لغة تميل للإيجاز بطبيعتها؛ كما أن الحذف وسيلة تثير ذهن المتلقي أكثر من غيرها، و هذه الإثارة للذهن تحقق نمطا من الحوار بين النص و فراغاته و متلقيه، و من ثم يتحقق التواصل بينهم، ليتجسد الاتساق النصي في إطاره.

(103) ينظر: ابن الأثير، المثل السائر، ج2، ص 294، 259.

(104) ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ج2، ص 236-240.

III- الوصل و دوره في اتساق نص القصيدة :

و هو أحد المظاهر الاتساقية أو وسيلة من وسائل تحقيق الاتساق، لكنه يختلف عن كل وسائل الاتساق الأخرى، لأنه يشير إلى العلاقات التي بين المساحات، أو بين الأشياء التي في هذه المساحات للمعلومات "النصية"، التي تحافظ عليها الإحالة و الحذف و الاستبدال؛ الذي هو عبارة عن "عملية تتم داخل النص يتم فيها تعويض عنصر في النص بعنصر آخر" (105).

و عليه فالوصل يشير ببساطة إلى تلك الإمكانيات التي تسمح باجتماع الصور و العناصر النصية بشكل يتعلق بعضها ببعض في فضاء النص الذي يعتبر مركبا بسيطا من جمل تقوم بينها علاقة تناسق. وهذا وفق تعاقب أفقي لوحدات لغوية مترابطة تقوم على أسس محددة من حيث التسلسل (106)، لأن الوصل علاقة تعمل على تحديد الطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم (107). و هذا لاشتمالها على أدوات الربط التي قسمها علماء لسانيات النص إلى أربعة أقسام؛ أولها : الربط الإضافي و يتم بـ (و) و (أو) و بالمثل، و أعنى... إلخ، و الربط العكسي و يتم بـ (على العكس، عكس، لكن... إلخ)، و الوصل السببي الذي يمكننا من إدراك العلاقة المنطقية بين الجملتين أو أكثر، و يتم التعبير عنه بعناصر مثل : (إذن، فـ، بسبب، لأن.. إلخ). و الوصل الزمني الذي يعتبر علاقة بين أطروحتي جملتين متتابعتين

(105) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 19. و ينظر :

J. R. Martin , cohesion and texture , p : 2.

(106) فولفجانج & ديتر، مدخل إلى علم اللغة النصي، ص 25.

(107) روبرت دي بواقراند، النص والخطاب و الإجراء، ص 346.

زمنياً، و يتم بـ إذن، لذلك.. إلخ⁽¹⁰⁸⁾، و كلمات و عبارات أخرى تبدأ بها الجمل أو الفقرات، و يدل على وجود علاقة معينة بين الجمل التي تتقدمها هذه العبارات و الجمل السابقة لها⁽¹⁰⁹⁾. و ذلك من قبيل أن النص عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطياً، تظهر لنا كوحدة متسقة و متماسكة. و ما يوضح ذلك عناصر الربط المتنوعة، التي تصل بين أجزاء النص.

و في كل ذلك، لا نجد هوة كبيرة عن هذه العلاقة في تراثنا. بحيث أن كل ما جاء فيه لا يبعد عما قاله البلاغيون العرب. و لعل أقدم إشارة له في تراثنا قول الجاحظ: « البلاغة؟ معرفة الفصل من الوصل »⁽¹¹⁰⁾ و الذي طوره كل من الجرجاني و السكاكي؛ فالأول يقول عنه: « ما ينبغي أن يضع في الجمل من عطف بعضها على بعض؛ أو ترك العطف فيها، و المجيء بها منثورة، تستأنف واحدة منها أخرى و ذلك من أسرار البلاغة »⁽¹¹¹⁾ و اللغة العربية. و محاولة الجرجاني الظاهرة باعتبارها إحدى التجليات السطحية العميقة لاتساق النص وفق أساس نحوي و وفق وسيلة الوصل اختزلها محمد خطابي في جدول: ⁽¹¹²⁾

الواسطة	عطف جملة على جملة	الواسطة	عطف مفرد على مفرد	
الواو	الاشتراك في الحكم الإعرابي	الواو	الاشتراك في الحكم الإعرابي	الوصل
معنوية	التأكيد / البيان	معنوية	موصوف صفة، مؤكد، بيان، تخصيص	الفصل

⁽¹⁰⁸⁾ ينظر: براون ويول، تحليل الخطاب، ص 228 - 229، و ينظر محمد الخطابي، لسانيات النص، ص 23.

⁽¹⁰⁹⁾ موسى عميرة و آخرون، مقدمة في اللغويات المعاصرة، دار وائل للنشر و التوزيع، عمان، ط1، 2000، ص 202.

⁽¹¹⁰⁾ الجاحظ، البيان و التبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ج1، ص 68.

⁽¹¹¹⁾ الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 239.

⁽¹¹²⁾ محمد خطابي، لسانيات النص، 102.

أما السكاكي، فقد سار في الطريق غير التي سلكها الجرجاني، و ذلك بانطلاقه من " مسلمة " مفادها قوله : « مركز في ذهنك، لا تجد لرده مقالا، و لا لارتكاب جده مجالا، أن ليس يمتنع بين مفهومي جملتين؛ اتحاد بحكم التآخي، و ارتباط لأحدهما بالآخر مستحکم الأواخي، و لا أن يباين أحدهما الآخر مباينة الأجانب لانقطاع الوشائج بينهما من كل جانب، و لا أن يكونا بين بين لأصرة رحم ما هنالك، فيتوسط حالهما بين الأولى و الثانية لذلك⁽¹¹³⁾. فقد صنف السكاكي العلاقة بين الجمل إلى ثلاثة أصناف هي مدار الفصل و الوصل؛ بين ذكر العاطف و ترك ذكره، و لأن فصل الجمل يتمحور حول ذكر الواو أو عدم ذكرها، فإن الأمر يحتاج في نظر السكاكي، إلى استيعاب أصول نحوية منها ما سماه محمد خطابي في كتابه "الأساس النحوي"، و الذي يعني به عدم إمكانية إدراك الوصل و الفصل كمظهر خطابي إلا إذا أُنقن المستعمل أصولا ثلاثة يعتمدها العطف في باب البلاغة، وهي : الموضع الصالح للعطف من حيث الوضع، و فائدة العطف و مقبولية العطف⁽¹¹⁴⁾، فالأصل الأول يتقدمه شرط التمييز بين الإعراب التبع و الإعراب غير التبع، أما الثاني فشرط معنى العطف، و هو إشراك الثاني الأول في حكمه، و الأخير يتقدمه شرط وجود جهة جامعة بين المعطوف و المعطوف عليه، فإتقان الفصل و الوصل هو إتقان لهذه الأصول.

إن الوصل - إذن - عطف بعض الجمل على بعض، و الفصل تركه⁽¹¹⁵⁾؛ فالأول يكون بالواو عادة لصلة بين الجمل في المبنى و المعنى أو دفعا لأي لبس يمكن أن يحصل. و الثاني هو ترك ذلك العطف إما لأن الجمل متحدة مبنى و معنى لأنه لا صلة بينهما في المبنى أو في المعنى⁽¹¹⁶⁾. و بهذا يصبح المقصود من

(113) السكاكي، مفتاح العلوم، تعليق، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1407هـ — / 1987، ص 248 - 249.

(114) ينظر : السكاكي، مفتاح العلوم، ص 249.

(115) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح و تعليق : د، محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط3، المجلد الأول، الجزء الثالث، ص 97، و ينظر : يوسف أبو العدوس، البلاغة و الأسلوبية، ص 85.

(116) ينظر : يوسف أبو العدوس، مرجع سابق، ص 85.

الوصل و الفصل: « تأليف الكلام الأدبي، تأليفاً فنياً سليماً » (117). تظل فيه الألفاظ و المعاني في منأى عن العيب و النقص، و سوء التأليف و السبك و الاتساق لأن ذلك سيرمي بنا دون شك عند نص أبسط ما نقول عنه " لآلئ بلا نظام " (118) ولأهمية ذلك راح رجيل من العلماء يبين مواضع كل واحد منهما و يحذر من اختلاط الأمرين " افصلوا بين كل معنى منقص، و صلوا إذا كان الكلام معجوناً بعضه ببعض " (119). لما لذلك من دور في تقوية الأسباب بين الجمل، و جعل المتواليات مترابطة، متماسكة و متسقة. و في هذا المقام سنعمل جاهدين إلى تبيان الوصل و الفصل داخل الحلقة الواحدة، ثم نتعدى ذلك لنبين الوصل و الفصل داخل القصيدة ككل؛ من حلقة إلى حلقة أخرى، و يكون ذلك عبر أمثلة مختارة حسب ما يسمح به المقام.

و أما إحصائيات كل ذلك، فقد أسفرت عن ورود (119) حالة ربط بالواو، و (14) حالة ربط بالفاء، زد على ذلك الإحالة التي طغت على القصيدة فلا نجد حلقة إلا واحتوت على إحالتين فما فوق، و كمثال لتجسيد ذلك :

لن أبحر في عينيك

و أجعل هذا البحر مرايا صامته كالحزن

و أعكس أيام القحط المشدودة كاللغة الموعودة

تحت مواجع هذا القرن

لن أكتب في عينيك

فأنت بداية حرف موروث عن ألف نبي

كان يموت و لا يترك غير الفطرة

فهذا المقطع المختار كان استعمال أدوات الربط فيه منتشراً جداً و ثابتاً إلى حد بعيد. كما أن التجاور وحدة تبرز هذا الوصل (120) و لا نسعى من خلال هذه الدراسة إلى

(117) ينظر : العسكري، الضاعتين، ص 438.

(118) ينظر : العسكري، الضاعتين، ص 438.

(119) المرجع نفسه، 440.

(120) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة : مبارك حنون، و محمد الولي و محمد أوراغ، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص 201.

تحليل مفصل لكل تلوينات الربط الممكنة، و لكن سننتقي مثالا كلما سمح المقام لتوضيح الاتصال المتباين لمعان ملتقطة في حركة تمتد شيئا فشيئا، حتى تصل إلى كل مترابط متناسق و متنسق .

و أدوات الاتساق النصي الظاهرة في هذه الحلقة الأولى (أنا، أنت، و، أنا، هذا، ك، و، أنا، ك، هذا، أنا، أنت، ف، أنت، هو، و هو، هي، أنا، أنت، ف، أنا، و، و، أنا، ل، أنا) و هذا ما يجعلنا نقول أن هذا النص الفرعي المتمثل في الحلقة الشعرية الأولى، متنسق أشد الاتساق. أما الوصل فيه فكان بـ (و، و، ف، و، ف، و، و، ل) لتكون بين جمل الحلقة علاقة تجعل منها نسا ذا " وحدة لغوية نحوية، لها انسجامها الدلالي و تتاسقها في نظام صوتي، تظهر قيمته من خلال ما يحتله كل عنصر في ذلك النظام و الترتيب الكلامي " (121) الذي سيطر على النص و سهل عملية فهمه.

و يلاحظ هنا أن العلاقة بين العناصر المتعاطفة داخل الجملة الشعرية نفسها أو بين عناصر الحلقة يطرح العديد من المشاكل التي يصعب حصرها و التفصيل فيها في هذا المقام. و عليه، سنكتفي بالإشارة إلى بعضها، و محاولة فك الجزء منها فقط، ففي هذا المقام تتسع الرؤيا و تضيق العبارة.

بداية، نجد تكرار " الواو " خمس مرات على مستوى هذه الحلقة، و التي يتم بواسطتها الوصل الإضافي؛ لأنها الأداة التي تخفي الحاجة إليها، و يتطلب فهم العطف بها دقة في الإدراك؛⁽¹²²⁾ و السبب دلالتها على مطلق الجمع و الاشتراك. و لكن في هذه الحلقة " الواو اقتضت المغايرة بعدم دخولها بين الشيء و نفسه؛ حيث أن جملة " لن أبحر في عينيك " عبارة عن قرار الرفض لفعل الإبحار في عيني الآخر، و الجملة الثانية التي عطف عليها هي إدراج لنفسية الأنا في حال إبحارها في ذات الآخر؛ حيث ستصبح حزينة، و الحزن هنا قيمة صوفية؛ تتجلى فيه الروح من خلال الجسد، إنه رؤية اللامحدود في المحدود، لأن الشاعر يريد أن يرى ذاته في الآخر لا أن يرى

(121) المنصف عاشور، المرجع السابق، ص 29.

(122) عبد العزيز عتيق، علوم البلاغة (المعاني، البيان، البديع)، دار النهضة العربية، بيروت، 155، و ينظر : الجرجاني، الدلائل، ص 240. و السكاكي، المفتاح، ص 121.

مجرد السطح في المرآة التي تعكس الحزن، بل ربما هي الحزن عينه. و الرفض للإبحار في الآخر، هو رفض للمغامرة خوفا من تملك الآخر، و من ثم الغرق فيه، فالنهاية تكون بشدة الحزن و الوجد للذات الشاعرة؛ فالواو هنا وصلت وصلا إضافيا بين القرار، و ما بعد القرار أي النتيجة، و لأن الشاعر يهدف إلى التشريك لجأ للعطف بالواو مع مراعاة المناسبة التي توجب القران، و هي مناسبة ضرورية لصحة نسق الكلام و تلاؤمه، لأنه كلما كان الامتزاج بين الجملتين أشد تلائما كانت الواو أكثر تمكنا و أحكم إصابة⁽¹²³⁾ لما للجملتين من شبه كمال الانقطاع بينهما لأن المناسبة تبقى هي الجامع بينهم، و هي من صنع القارئ الذي يصنع للوصل ضلوعا في النص، بمحاورته، و الكشف عن ترابطاته.

و قامت الواو بنفس الدور - تقريبا - في كل موضع تأتي فيه عبر نص القصيدة؛ إذ نجدها تربط بين أزواج مختلفة من الأحداث الطرف الثاني منها يتلو الأول في الزمن و الحدوث، لكن المدى الفاصل بينهما غير محدد، أو لم يقصد إلى تحديده فكل ما يتوفر فيها هو " الجمع " بين المربوطين. كما نجد الواو تربط بين أزواج من الأحداث، يعقب الثاني منها الأول ينتج عنه، و إن غاب القصد إلى بيان هذه العلاقة⁽¹²⁴⁾ في مثل:

كان يموت و لا يترك غير الفطرة⁽¹²⁵⁾

و كذلك :

يا شاهد الموت الصبر ..
ترى هل أكمل فاتحتي ..
و أصلي ركعتي الأولى ؟

⁽¹²³⁾ محمد أوب موسى، دلالة التركيب، ص 285، و ينظر : صالح بلعيد، نظرية النظم، ص 57، و أحمد مطلوب،

معجم المصطلحات البلاغية، ص 550، و ص 553، و ينظر : أحمد محمود نخلة، المرجع نفسه، ص 75.

⁽¹²⁴⁾ الأزهر الزناد، المرجع نفسه، ص 118، و ينظر : المنصف عاشور، المرجع نفسه، ص 25، محمد أبو

موسى، المرجع نفسه، ص 340..

⁽¹²⁵⁾ الديوان، ص 12.

فالواو في الموضعين جاءت لتصل بين حدثين، ينتج الثاني عن الأول، و ينتج عنه، ففي الأول يأتي ترك الفطرة بعد الموت، و في الثاني الذات الشاعرة ستصلي الركعة بعد إكمال الفاتحة.

و جاءت " الفاء " التي هي أحد الأدوات تحقيق هذا النوع من الوصل - في العموم - لتربط بين أزواج من الأحداث يعقب منها الثاني الأول، و يفصله عنه لمدة قصيرة جدا. كما يمكن أن تتضاف علاقة أخرى بين الحدثين المربوطين كالسببية أو المفاجأة أو غيرهما، إلى ذلك التعاقب و قصر المدى الفاصل (126) و ذلك في :

لن أسقط في عينيك

فاحمل في نعش الرؤيا

فرفض السقوط هنا سببه عدم تقبل حمله في نعش الرؤيا، و الفاء للوصل الإضافي، و هي هنا " لتربط الجملة التي دخلت عليها بالجملة السابقة " ربطا محكما متتابعا (127)، لأنها تجعل الكلام ذا تعاقب و ترتيب و انتظام، في كل المواضع التي ترد فيها في نص القصيدة لتساهم - بعد ذلك - في تحقيق اتساقه.

و تجدر الإشارة هنا إلى أن الجملة بعد الفاء قامت بشرح الجمل الأولى؛ لأن الجملة الأولى كانت إجمالا، في حين الثانية و ما بعدها جاءت تفصيلا لها (128) و هو ما يجسد لنا قول الشاعر السابق. و الذي نلخصه في :

صمت	_____	و	
الحزن	_____	و	للإبحار
القحط	_____	و	= مغامرة
الوجع	_____	و	

(126) الأزهر الزناد، المرجع نفسه، ص 47.

(127) ينظر : ابن هشام، مغنى اللبيب، ج2، ص 205، محمد محمد أبو موسى، المرجع نفسه، ص 340، ينظر :

المنصف عاشور، المرجع نفسه، ص 26.

(128) محمد محمد أبو موسى، المرجع نفسه، ص 305.

البداية	_____	و	للكتابة	
الموت	_____	و	إعطاء للقيمة =	← الرفض
الميراث	_____	و		
الحمل في نعش	_____	ف		
صلاة الجنازة	_____	و	للسقوط	
دفع صك الغفران	_____	و	= الموت	←
إكمال مرحلة التدجين	_____	ل		

لقد قامت عناصر الوصل هنا بوظيفتين؛ الأولى : ربط أجزاء النص، و جعلها متآخذاً، تجتمع في كل واحدة هو " الرفض "، و الثانية تكثيف النص عن طريق الاختزال خوفاً من تهلhel النص⁽¹²⁹⁾، أي أن رفض الإبحار، و بالتالي المغامرة، إنما هو خوف من تملك الآخر الذي سيغرقه في الصمت، و الحزن، و القحط، و الوجع، فهو الأقوى لأنه سيمتصه لو جازف بفعل الإبحار، و أما رفض الكتابة، فهو رفض لإعطاء القيمة للآخر، فبكتابته نثمنه و نقيمه، و لكن في نصه هذا، يمكن أن تمنحه دلالة رفض لقوقعة في الذات الأصلية، التي هي حروف موروثه عن ألف نبي، ليأتي رفض السقوط في كليهما، أو في الواحد دون الآخر، فهذا سيجعله يحمل في نعش الرؤيا و يصلي عليه صلاة الجنازة، و هذا نتيجة حتمية للسببين الأولين جسده " الفاء " باعتبارها الأداة التي " تحفظ التناسق الداخلي للجملة المركبة من الجملتين الفرعيتين⁽¹³⁰⁾.

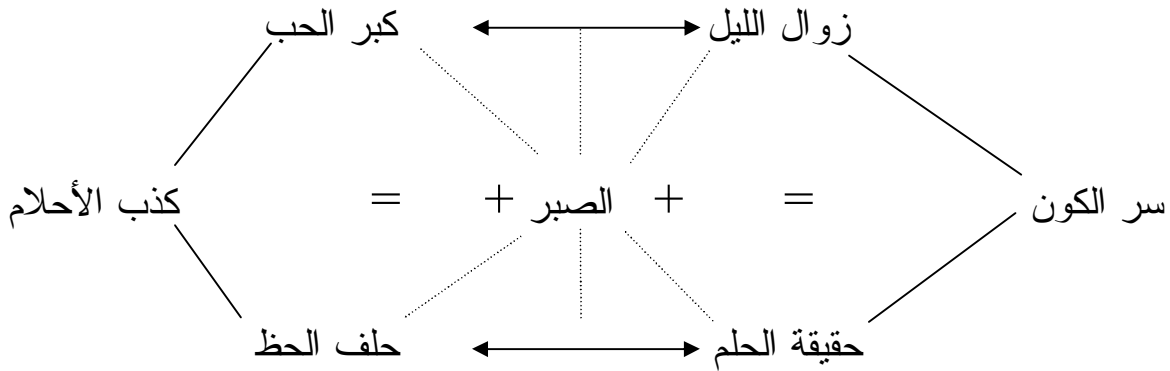
(129) محمد خطابي، لسانيات النص، 229، (و يستعمل صاحب الكتاب الخطاب كمرادف للنص).

(130) عبد العزيز بومسهولي، قواعد اللغة العربية و اللسانية، مجلة الفكر العربي المعاصر (مجلة شهرية)، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد 40، تموز / آب، 1986، ص 101.

و يقول في موضع آخر :

أفواه الصمت تريد البوح بسر الكون
و ما تحمله الأبراج المخمورة
من كذب الأحلام
« الليل يزول فلا تيأس
« و الحب سيكبر لا تيأس
« و الصبر جميل يا هذا..
« و الحلم حقيقتك الأولى..
« و الحظ حليفك لا تيأس.. (131)

ف نجد نوعين من الاتصال؛ اتصال برابط، و اتصال دون رابط الذي هو الفصل، فنوع الاتصال الأول (الوصل) جاء لتوافق الجملتين، و اشتراك الثانية في الحكم الذي تتضمنه الأولى، " فأفواه الصمت ستبوح بسر الكون"، كما ستبوح بما تحمله الأبراج من الأكاذيب، و هنا يبدأ الاتصال دون رابط، و الذي جاء لقوة العلاقة بين هذا البوح، و مضمونه.. فالجملتان اتصلتا من ذات نفسيهما، و تداخلتا، و صارتا كالشيء الواحد، لأن الثانية بيان للأولى، فأفرغا في قالب واحد (132)، فمضمون البوح جاء في خمس أسطر شعرية؛ فالأولى اتصلت بما قبلها دون رابط و ذلك للاتحاد التام بينها و بين ما قبلها و الأربع الأخيرة تصدرتها " الواو " لتمنح الجمل صبغة التجدد و التكرار، و لتحدث الارتباط قصد اشتراك الجمل في حكم واحد، كي لا يكون الكلام مبتورا لا طلاوة له، لأن كل الأقوال هي مضمون للبوح كما إنها أكاذيب أجرام لا غير، و سنحاول جمع هذه الأقوال جمعا هندسيا لنجعل الكلمة فوق هندسة الأشكال:



إنه لا يمكن أن يكبر الحب إلا إذا زال الليل، و لا يعني هذا نهاية الليل بالضرورة ستكون بداية الحب، و ذلك لوجود " السين " للاستقبال، و هذا ما وضحه السطر الثالث (03) لأن ما يقصر في الليل هو الصبر، ليبدأ الحب؛ فالصبر جميل. ثم إن الحقيقة الأولى للإنسان هي الحلم و الخيال الذي سيفتح المجال أمامه للحرية و الإبداع و التألق و الثبات، و في كل ذلك الحظ يجب أن يكون الحليف

(132) محمد محمد أبو موسى، المرجع نفسه، ص 195، يوسف أبو العدوس، البلاغة و الأسلوبية، ص 85.

و الذي يقصر المسافة بين الاثنتين هو الصبر دائما. و هذا ما يفسر توسط قول " الصبر جميل يا هذا.. " في البوح مما تقوله الأجرام كقلب نابض يمد الجملتين السابقتين و اللاحقتين بحبل وريد، و بشعاع الأمل و التحقق.

أما المسألة الثانية من دراسة الوصل في القصيدة، جاءت من منطلق أن الربط يجب أن يتجسد أيضا بين الحلقات (22) و التي كانت الحلقات (من 1 إلى 18) مرقمة بهذا الشكل و دون عنوان، الأمر الذي جعلنا نجتهد و نعطي لكل واحدة عنوانا و الأربع الأخيرة جاءت بعناوين منحها الشاعر نفسه لهذه الحلقات الأربعة ، باعتبار أن الحلقات الشعرية نصوص فرعية تألفت و ترابطت و تأخذت لتشكل نصا شعريا واحدا عنوانه " النخلة و المجداف " كنص متنسق متماسك و محكم بأدوات الوصل فيه، و جاء على الشكل :

إن القارئ لنص " النخلة و المجداف " سيشعر بانقطاع ما بين المقاطع و هو ما تجسده العناوين المقترحة، و ربما يعود ذلك لانتقاء أدوات الوصل في بداية كل حلقة؛ أي بين الحلقات (22)؛ لكن لا يجب أن نتوقف عند ذلك؛ فالقصيدة جاءت على شكل مسلسل مكون من 22 حلقة شعرية؛ الحلقات الأولى مرقمة من (1 إلى 18)، و الثانية منفصلة بعناوينها، متصلة بموضوعها، لأن كل حلقتين مترابطتين عندما يكون موضوع الثانية هو الأولى⁽¹³³⁾، و لذلك فهذه النصوص الفرعية المكونة للنص الأصلي جاءت مرتبة في ذاتها، و مرتبة مع غيرها داخل ذلك العالم الكبير للنص الموحد "النخلة و المجداف" الذي يدور موضوعها حول (الباحث / الكف / القارئ) و الذي تظهر في كل حلقة ؛ ففي مقابل التناسق الشكلي و الذي فرضته الأرقام التي تعتبر عناصر ترتيب مفضلة، تمنح للقارئ صورة توحد النص و اتساقه، يأتي التناسق المعنوي الذي يفرضه المنطق و وحدة الموضوع⁽¹³⁴⁾ (قراءة الكف).

فالنص عبارة عن جملة من الأحداث أو الوقائع تؤديها عدد من الذوات التي تجري في الزمن المطلق و الفضاء اللامحدود، و هي نفسها تخضع في جريانها للمدى المتناسق و التابع و الترتيب، و هذا ما يعني أن العالم مرتب كذلك؛ إذ النص مثل العالم الذي ينقله الشاعر و يصوره، و الذي يتكون من عناصر تربط بينها علاقات لا يكشفها إلا القارئ المتمعن فيها، باعتبار أن النص ذو بداية و مجال وسط، قد يطول و قد يقصر، و نهاية، و بداية هذا النص كانت رفض للإبحار رفض للكتابة و السقوط، لينادي البحر، و يرمي عليه همومه، لتبدأ المأساة بالبحث عن قارئ للكف التي أضاعت، فالصلاة، فالمطاردة، فالإعياء، فالحصار، فالموت، فالاغتراب و الهروب.. إلخ لتكون النهاية ذبح الكف بسبب المأساة. و هذا ما يجعلنا نقول أن القصيدة في بنيتها الظاهرة / السطحية، كانت جامعة لعدد من الصور و الرؤى ليس بينها من حيث النظرة الأولى جامع، لكن بتجاوز ذلك إلى البحث عن رابط جامع عميق، تسنى لنا كشف هذا الجامع أو الموضوع الواحد؛ لأن الرؤى و الصور كلها في نص واحد، و هي تصب في قالب واحد (قراءة الكف و المأساة) ، و لكن تبقى لهذه الوحدة أشياء أخرى تتحقق من خلالها سنكتشف عنها في حينها.

⁽¹³³⁾ جان كوهين، النظرية الشعرية (بناء لغة الشعر، اللغة العليا)، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة، 2000، ص 190.

⁽¹³⁴⁾ المرجع نفسه، ص 189 - 190، و ينظر : محمد الماكري، الشكل و الخطاب، ص 110.

IV - التكرار ودوره في اتساق نص القصيدة :

إن معاني مادة " كرر " تدور حول عدة محاور من بينها : الرجوع..
و الكر : مصدر كر عليه يكر كرا و كرورا و تكرارا : عطف.. و كر الشيء
و كركره : أعاده مرة بعد مرة، و كررت عليه الحديث.. رددته عليه.. و الكر :
الرجوع على الشيء، و منه التكرار، و الكرة : البعث و تجديد الخلق بعد الفناء..
و الكر: الحبل الغليظ.. و الكر : ما ضم ظلفتي الرحل، و جمع بينهما.. " (135).

إن علاقة التكرار تشمل الإحالة القبلية بالرجوع إلى ما سبق ذكره في النص
بتكراره مرة أخرى، و من معانيه كذلك : البعث و تجديد الخلق بعد الفناء، وكأنه يريد
أن يقول إن المتكلم يذكر - على سبيل المثال - عدة جمل متتالية، و بعد فترة " من
الحديث يكاد المستمع يذهب إلى نسيان ما قيل في أول الكلام، فنجد المتكلم يعود ليكرر
بعض ما قاله أولا، ليذكر المستمع، و يبعث الجملة، و يجدها بعد أن كادت
تنسى " (136)، و هذا ما يسميه السجلماسي "البناء" الذي يعد أحد أنواع التكرار اللفظي،
ففيه تتم الإعادة " مرتين " فصاعدا خشية تناسي الأول لطول العهد به في القول (137)
و ذلك تجديدا لهذا العهد وتطرية له، بضم الشيء إلى نظيره، الذي ذكر قبله ليكون
الربط بين الثاني و الأول، والعكس. كما نجد في أحد ملامح التعريف السابق ضم
الظلفتين إلى بعضهما البعض. و في هذا تحقيق للاتساق بين هاتين الظلفتين، و من ثم
يبدو فيه معنى الاتساق، فهذا التعريف يحمل في ثناياه بعضا من معاني الاتساق منها
الإحالة القبلية، و البعث و التجديد و الضم للشيين المتباعدين ليتسقا. و عن هذا يقول
الرضي: « التكرير ضم الشيء إلى مثله في اللفظ مع كونه إياه في المعنى للتأكيد و

(135) ابن منظور، لسان العرب، المجلد الخامس، مادة (كرر)، ص 135 - 137.

(136) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ج2، ص 18،

Dominique Maingueneau, l'analyse du discours. P. 223- 224

و ينظر:

(137) السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق : علاء الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1،

1401هـ/ 1980، ص 478. و ينظر : السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج3، ص 200.

التقرير « (138). بحيث تجد فيه بيانا لوظيفة من وظائف التكرار، و هي الضم، و الضم يعني ربط الشيء بما ضم إليه، و بهذا الربط يتحقق الاتساق بينهما.

و يعرفه السجلماسي: «كرر تكريرا، ردد و أعاد " و التكرار [عنده] جنس عال تحته نوعان : أحدهما التكرير اللفظي (مشاكلة) و الثاني التكرير المعنوي (مناسبة). و ذلك لأنه إما أن نعيد اللفظ، و إما أن نعيد المعنى « (139). و هو منهجنا في تقصي هذه الظاهرة في القصيدة.

و التكرار ظاهرة لغوية نجدها في الألفاظ و التراكيب و المعاني لتحقيق البلاغة في التعبير، و التأكيد للكلام، و الجمال في الأداء اللغوي و الدلالة على العناية بالشيء الذي كرر فيه (140). و هو من أبرز التقنيات التي لجأ إليها الشعراء المعاصرون - و عز الدين ميهوبي واحد منهم- من أجل طبع القصيدة بضرب من الإيقاع الذي ينحو باللغة نحو الكثافة و الانسجام. و تحقيق الاتساق الذي يجعل من القصيدة كلا موحدا و محكما. و لا يتحقق التكرار على مستوى واحد بل على مستويات متعددة (الحرف، الكلمة، التركيب، القصة، القطعة... إلخ).

و ما يلاحظ على الدراسات النحوية البلاغية التي تناولت التكرار في التراث، أنها اقتصرت على عدة أمور منها بيان معنى التكرار و أنواعه و أغراضه، و ذكر شواهد له، إلى غير ذلك من هذا النوع من القضايا المتعلقة بالتكرار (141). و لكننا لا نجد إسهامات توضح دور التكرار في تحقيق التماسك الاتساق بين عناصر النص المتباعدة، و هذا ناتج عن كون دراستهم مقصورة على الجانب الجمالي أو البلاغي في الغالب. هذا عدا عن بعض الإشارات التي تتبها لها البلاغيون و أحدثها بعض النقاد

(138) الرضى الاستريادي، شرح الكافية، ج1، ص 46.

(139) السجلماسي، المنزع البديع، ص 476.

(140) محمود سليمان ياقوت، علم الجمال اللغوي (المعاني، البيان، البديع)، دار المعرفة الجامعية، مصر، د. ط،

1995، ص 449. و ينظر صبحي إبراهيم الفقي، المرجع نفسه، ج2، ص 17.

(141) ينظر : محمود السيد شيخون، أسرار التكرار في لغة القرآن، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط1،

1404هـ/ 1983م، 9 - 20.

العرب المعاصرون ⁽¹⁴²⁾ الذين تناولوا التكرار في ضوء اللسانيات النصية بإبرازه كوسيلة اتساقية لها دور في توحيد النص و تلاحمه.

و النص الشعري باعتباره واحدا من النصوص ذات الوظائف الصياغية و الطاقة التعبيرية القوية، و التي تعتمد في بنائها على تغليب النمط الأول تغلبا واضحا. و يتجلى التكرار في النص الأدبي باعتباره إحداثا لمبدأ التنظيم أيضا " ⁽¹⁴³⁾؛ لأن البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي، و من ثم تخلق وضعا شديدا التعقيد، فهذه القصيدة أو تلك تمثل بذاتها نصا كلاميا، و هذا النص ليس في الحقيقة نظاما بل هو إحداث جزئي للنظام، لأنه لوحة شعرية للعالم، يقدم نظاما كليا يتحقق من خلال الموقعية* ^(*) التكرارية بالكامل. و هي موقعية يتمثل محورها الأساسي فيما يدعى بالتوازي، أي " التكرار باعتباره المبدأ الذي يسمح بإقامة ضرب من التوازن بين هذه العناصر ⁽¹⁴⁴⁾ بجعلها منتظمة و متسقة، و في القصيدة يبدو التكرار حركة أساسية في الحفاظ على بنية عالم الذات الشاعرة و استمرارها و انتظامها.

و التكرار من هذا المنطلق هو " شكل من أشكال الاتساق المعجمي، يتطلب إعادة عنصر معجمي، أو ورود مرادف له أو شبه مرادف، أو عنصر مطلقا، أو اسما عاما: ⁽¹⁴⁵⁾ إنه وسيلة شكلية تربط بين العناصر في النص، تعتمد النصوص في إحداث اتساقها جملة فجملة، مقطعا فمقطعا، حلقة فحلقة، فهو من الوسائل الموجودة في النص ذاته؛ فبالتكرار يستطيع الكاتب ربط بعض الفقرات ببعض الآخر ليمنحها الوضوح الذي يحيلنا إلى ماهية الفكرة؛ فالتكرار وسيلة اتساقية لها وزنها ودورها في تحقق النص واتساقه، لأنه يساعدنا على معرفة الفقرة الأساسية أو القطعة المكتوبة؛

⁽¹⁴²⁾ ينظر : جميل عبد المجيد، المرجع نفسه، ص 84 - 107.

⁽¹⁴³⁾ يوري لوتمان، تحليل النص الشعري (بنية القصيدة)، ترجمة فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 63.

^(*) الموقعية : بالمفهوم اللغوي تتحدد باعتبارها خاصية اقترانية، و ينظر في ذلك : يوري بوتمان، تحليل النص الشعري، ص 63.

⁽¹⁴⁴⁾ يوري لوتمان، المرجع نفسه، ص 65.

⁽¹⁴⁵⁾ محمد خطابي، لسانيات النص، ص 24، و ينظر :

كونه يظهر لنا الجملة مرتبطة بالجملة التي تأتي بعدها، والتي قبلها كما يظهر الفقرة مجتمعة بالتالي تليها، والتي قبلها (146). ومن ثم فما على القارئ إلا أن يوضح مواضعه وبيئتها؛ لأن الاتساق أمر حاصل في النص.

فالتكرار سلم مكون من أربع درجات يأتي في أعلاه إعادة عنصر معجمي عينه، و يليه الترادف (أو شبه الترادف)، و في الدرجة الثالثة الاسم الشامل، و في أسفل السلم تأتي الكلمات العامة، و ما يلاحظ أن النوعين الأولين ذكرهما ، كما ذكرها غيره. و ما زاد الباحثان إلى النوعين الأخيرين، نفصل دراستهما في الفصل الموالي. و التكرار في القصيدة ليس خاصا بمستوى معين، كما أنه ليس له موضع معين، فنجده في بداية الجملة، كما نجده في وسطها و نهايتها، و تجده في اول الحلقة كما في وسطها و نهايتها، و كلها تكرارات ساهمت في اتساق النص لذلك.

و في هذا يقول الباحث صبحي إبراهيم الفقي :« إن التكرار هو إعادة ذكر لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة و ذلك باللفظ نفسه أو بالترادف، و ذلك لتحقيق أغراض كثيرة » (147)، أهم هذه الأغراض الاتساق بين عناصر النص المتباعدة، و مثال ذلك التكرار الذي مس بعض الألفاظ التي نعتبرها الكلمات المفاتيح (البحر، السفر، البحث، الصحراء، العمر)؛ لأن اشتراك النص في خمس كلمات معينة من بداية القصيدة إلى نهايتها، تتكرر إما لفظا و إما معنى، فقد يكون له قيمة تنغيمية تزيد من ربط الآداء بالمضمون الشعري.

و على هذا الأساس لا بد أن يكون هناك انسجام بين الألفاظ الخمس المتكررة، و بين المعنى الذي يراد التعبير عنه في القصيدة؛ فالسفر على سبيل المثال كلمة تكررت ما يقارب 16 مرة و جاءت متباعدة في القصيدة في الصفحات التالية (16، 20، 21، 23، 29، 31، 33] جش : 27، و جش: 29]، 39، 50، 51، 53، 54، 54، 61، 85، 85) و هذا ما يجعلنا نقول أن كل مرة يتكرر فيها السفر، يتجدد معناه عبر

(146) Judith Kilborn & Nathan Kriri, cohesion :using repetition and reference words to emphasize key ideas in your writing, Last up date.

(147) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ج2، ص 20.

النص، ليتحقق انضمام الجمل التي يرد فيها إلى الجمل الأخرى التي كانت بينهما، و من ثم يتحقق توحد النص و اتساقه؛ فكلمة سفر تعتبر حبالا سريا و الوميض الذي يبرق بين الفينة و الأخرى لتعود الحياة، و ليعود الترابط و الاتساق بين الجمل و الحلقات. فما السعي " من تكرار الكلمة أو العبارة نفسها في ثنايا النص، إلا لتذكر القارئ بأن الحديث ما زال عن الشيء نفسه. و هذا النوع من التكرار مقبول. و لا يؤدي إلى ضعف أسلوبه في الكتابة. بقدر ما يؤدي للاتساق (148) و دلالة السفر تتكرر أيضا إلى حد التنبيه و الاستوقاف و تفصيل الطقوس، هي شواهد على تأصيل التجربة الذاتية للشاعر، بعضها ذات مدلول تجريدي صرف كالصلاة؛ باعتبارها صيغة تواصل مع الذات العليا، و بعضها دال على الزمان و المكان (149). فهو سفر يبحث فيه عن العمر.

أما تكرار الوحدة المعجمية " بحر " فيقال عنه ما قيل عن الأولى؛ فالبحر سمي كذلك لسعته و انبساطه و عمقه، و لذلك ترفضه الذات الشاعرة الباحثة عن بقية العمر في كل مرة ، حتى و هي تناديه؛ لأنه يدل على ذلك الوافد؛ فالأنا ترفض الإبحار، كما ترفض المغامرة خوفا من الانحلال في ذلك الآخر الوافد. و قد جاء تكرار كلمة " البحر " على صورتين؛ تكرار كلي؛ حيث تتكرر الكلمة كما في السابق - مبنى و معنى - و تكرار جزئي؛ أين تتكرر الاستخدامات المختلفة للجزر اللغوي " (150) (أبحر، بحر، إبحار، أبحرت... إلخ) و كلها ساهمت في تحقيق الاتساق، و في ذكر البحر نجد ما يحيل على الصحراء التي تعتبر نقطة البداية لكل إبحار، كما تعتبر نقطة النهاية.

و أما عن تكرار الفعل "أفتش"، فجاء بصورتين؛ الأولى تكراره بعينه، والثانية تكرار ما يتعلق به من أفعال و صفات، كفاعلية صمود لا تتماثل بذاتها بل تنمو في الزمن؛ فالتفتيش و البحث فاعلية دائمة، تنمو في الزمن دون أن تتكرر بهذا المعنى للتكرار أو قد يكون تكرارها ذي طابع آخر يميزها في زمنها الخاص بها، لأنه مادام

(148) موسى عمايرة و آخرون، مقدمة في اللغويات المعاصرة، 204.

(149) الديوان، ص 9.

(150) جميل عبد المجيد، المرجع نفسه، ص 82.

هناك قلق، فسيستمر البحث إلى أن تتحقق القراءة و المعرفة؛ لأن التفنيس فعل يحمل في ذاته طابع استمراره، و يتطلب تحقيقه زمنا معينا. و هو تكرار منطقي تنتج آليته المعينة التي تتوسل لغة تمارس منطقتها في شكل تحقق هذه الآلية. بهذا الشكل تنهض القصيدة بنية متماسكة متناسقة على تعدد عناصرها و تناقض العلاقة بين الحركات فيها⁽¹⁵¹⁾، حيث يشكل التكرار نسقا تعبيريا في بنية الشعر التي تقوم على تكرار السمات الشعرية و معاودتها في النص بشكل تأس إلى النفس التي تتلف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة⁽¹⁵²⁾. لعل أهمها تحقيق التلاحم و التناسق و الاتساق. و هو ما يبرزه بشكل واضح تكرر هذا الفعل؛ فهو يرد بصورة تتحكم في اتساق النص و وحدة بنائه؛ كما أنه كلما تخلل نسيج القصيدة يظهرها أكثر التكاملا⁽¹⁵³⁾ لتناسق الأجزاء و تلائم البداية مع النهاية و العكس. فالفاعل و الفاعل المضمرة، يتكرران كعبارة مركزية تتخذ لها في كل حلقة شعرية حالة شعورية خاصة، و كأنها تفرع على لحن معين واحد و نلخص تكرار الفعل + الفاعل و ما شاكلة في هذا الجدول :

⁽¹⁵¹⁾ يماني العيد، في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، منشورات دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص 143.

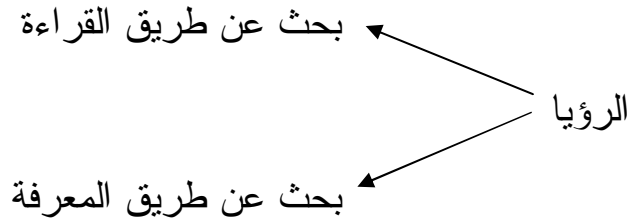
⁽¹⁵²⁾ حسين الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر المعاصر، ص 81.

⁽¹⁵³⁾ المرجع نفسه، ص 85، و ينظر : محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، 1973، ص 67.

رقم الحلقة	رقم الجملة الشعرية	الوحدة المعجمية المكررة	نوعها	نوع التكرار
1	01	أبحر	فعل + فا	تكرار معنوي
	09	الرؤيا	إسم	تكرار معنوي
	12	التدجين	إسم	تكرار معنوي
2	14	أسافر	فعل + فا	تكرار معنوي
	15	ألاحق	فعل + فا	تكرار معنوي
	16	أجمع آخر الأصداء	فعل + فا	تكرار معنوي
3	01	فنتشت	فعل + فا	تكرار لفظي كلي
	02	فنتشت	فعل + فا	تكرار لفظي كلي
	07	فنتشت	فعل + فا	تكرار لفظي كلي
	08	فنتشت	فعل + فا	تكرار لفظي كلي
	09	فنتشت	فعل + فا	تكرار لفظي كلي
4	09	أفتش	فعل + فا	تكرار لفظي جزئي
7	02	يفتش	فعل + فا	تكرار لفظي جزئي
	13	أفتش	فعل + فا	تكرار لفظي جزئي
9	01	البحث	إسم	تكرار معنوي
11	10	يبحث	فعل مضارع	تكرار معنوي
12	08	يفتش	فعل مضارع	تكرار لفظي جزئي
	10	تبحث	فعل مضارع	تكرار معنوي
	11	تسافر	فعل مضارع	تكرار معنوي
13	03 و 04	هربت.. جئت أمدد	فعل ماض	تكرار معنوي
	07 و 08	أريد بقية عمر	فعل مضارع	تكرار معنوي
		أطلبه	فعل مضارع	تكرار معنوي
14	10	الباحث	إسم فاعل	تكرار معنوي
	17	تبحث	فعل مضارع	تكرار معنوي
15	05	البحث	إسم	تكرار معنوي
	16	بحثا	مصدر	تكرار معنوي
16	03	يبحث	فعل مضارع	تكرار معنوي
17	12	أطلبه	فعل مضارع	تكرار معنوي
	13	أفتش	فعل مضارع	تكرار معنوي
18	21	أريد	فعل مضارع	تكرار معنوي
	32	هربت.. جئت أمدد	فعل مضارع	تكرار معنوي
19	08	عودة	مصدر	تكرار معنوي
20	03	سافر.. يطلب	فعل + فعل	تكرار معنوي
21	08	يفتش	فعل مضارع	تكرار لفظي جزئي
22	05	الغربة	إسم	تكرار معنوي

ما يلاحظ على هذا الجدول تكرار الفعل " أفتش " بتحويلاتهِ الثلاث (أفتش،فتشت، يفتش) 11 مرة، و هذا دلالة على ترابط الحلقات التي ذكر فيها من جهة، و ترابطها في ما بينها من جهة أخرى، لتكون بذلك القصيدة كلا واحدا. ففعل التفتيش الحيوي الدينامي هو ما يمنح الاستمرارية للذات الشاعرة، لأن بهذا التكرار نصل " إلى القوة التي أراد الشاعر إيداعها في النص إثباتا للمعاني " (154).

و ما يثمن ذلك حضور فعل التفتيش، و ما يتعلق به في كل حلقات القصيدة دون استثناء ليكون رابطا لفظيا، يحدث اتساق النص، بداية بالتفتيش عن طريق الرؤيا :

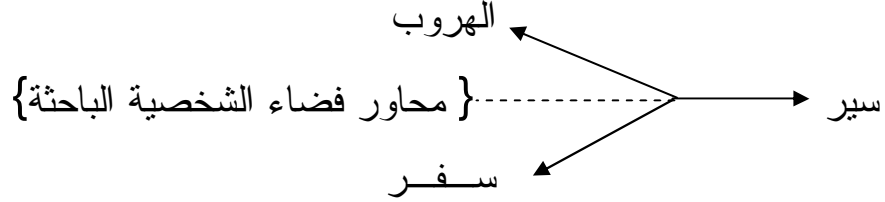


و الرؤيا هنا تتعلق بالبحث؛ كما تتعلق بالسفر في الكف، هذا التكرار المعنوي لفعل التفتيش في الحلقة الثانية في الجملة الشعرية الثانية، و فعل السير (أسير) في الجملة الشعرية الثانية، في الحلقة الخامسة. كما في الحلقة الثانية؛ حيث تسعى الذات الباحثة إلى كشف المجهول و معرفة ما في العالم و معرفة العالم لا تكون إلا بسفر الذات الشاعرة و التفتيش الكبير، كبر الغاية التي تطمح لها الذات.

فهذا التكرار نمط مميز لعملية نمو الفعل و الحركة في القصيدة، و ذلك ما ينسجم انسجاما وثيقا بالمعنى. فالسير و السفر و الهروب كلها أمور تتعلق بالتفتيش، إنها وحدات معجمية تكشف عن دلالة محاور الحركة في عالم الشخصية؛ فالذات الشاعرة كانت في حركة دائمة نحو " البحر " غير أن الأنا المسافرة غيرت وجهتها بصفة نهائية، فالهروب يتضمن الانسحاب، و هو دلالة على الرفض للانتماء إلى واقع معين، و من

(154) ينظر : إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط2، أبريل، 1980، ص 141. و ينظر : نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، ماي 1978، ص 290.

ثم يتبين التناقض بين الذات الشاعرة و ذوات الواقع، الأمر الذي يولد مطاردة تسعى لاحتواء الشخصية و تقييدها، و هو الأمر المرفوض منذ البداية :



إن القصيدة حركة كبرى تنطلق من نقطة معينة هي التشكل أو التكوين، ثم تتقدم محكومة بنوع من الجدل الدائم، و تتوزع إلى حركات داخلية صغرى تعمق التوجه العام و تثريه، و هي تفعل ذلك تظل تعود إلى لحظة البداية (155)، أي إلى منبعها، و تشرع في رحلة الكشف من جديد، و ينتج عن عملية العودة هذه نوع من التكرار يفرز إيقاعا و انساقا بارزين، و يبرر ذلك – على سبيل المثال لا الحصر – في تكرار لازمتين في ثانيا القصيدة أولها " ناديت البحر" في الحلقة الثانية، و فعل الأمر "أفق" في الحلقة السادسة عشرة؛ حيث نجدهما يتكرران عندما يشرف مسار المقطع أو الحلقة على تحول ما، فتقوم هذه الأخيرة (اللازمة) بالإضافة إلى بعدها الإيقاعي بوظائف عديدة منها الربط و إحداث الاتساق على مستوى كل حلقة ؛

ناديت البحر

لماذا يخافك قحط الأرض

وقافلة الأسماك

تشد إليك زعانف تحمل روح الماء

ناديت البحر

لماذا الرمل تمدد عبر الشاطئ

.. ناديت البحر

ففاض الموج

.. ناديت البحر

و عدت ألمم قافية الميلاد الأول (156)

(155) محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985، 128.

(156) الديوان، ص 13 – 14.

فجملته " ناديت " هنا جاءت لازمة، تجدد مضمون النداء الذي يكرس الحالة النفسية للشاعر كمحاولة للتواصل؛ و هو نداء جسد لنا طلمسية الشاعر في هذا الكون. فالتكرار هنا يعد عاملا من عوامل الربط النظمي، كما تعد تكرارا نمطيا⁽¹⁵⁷⁾. و تمكن اللازمة القصيدة من العودة إلى لحظة الولادة، لحظة البدء، و تحمل الحركة - بحكم تراكم الأفعال الصاخبة و العنيفة - إلى نوع من السكون يرفدها بنبرة حاملة، فيبرز جانبها النبوي الرؤيوي⁽¹⁵⁸⁾. و هذا ما يجعلنا نعتبر التكرار في حد ذاته وسيلة من الوسائل السحرية التي تعتمد على تأثير الكلمة أو الجملة المكررة، في إحداث نتيجة معينة في العمل السحري الشعائري. الذي ميز القصيدة منذ بدايته لتجسد لنا مأساة الأنا الشاعرة، هذه الأخيرة التي تكررت في كل حلقة 3 ضمائر و ما يزيد. و من ثم نجد الجو الشعائري الذي طغى على الذات الشاعرة في كل القصيدة، مع تكرار صفات تعود على (يا راكب هذا القفر، يا هذا، هذا العائد، الباحث....) و في المقابل تكرار للذات القارئة التي ستواجه الكف المضيئة؛ باعتباره مسرحا للأحداث، و البحر الذي سيحدث فيه السفر بحثا عن القراءة و المعرفة، و اللتان لا تتحققا إلا بالتفتيش في أغوار هذا العالم الرهيب. و كل ذلك يعطي الاستمرارية لهذه العناصر (الأنا، السفر، الكف، القارئ) من خلال كل الصفات، و ما يتعلق بها عبر القصيدة، لتعبر عن مأساة الذات في بحثها الدائم عن الوطن، عن الأمان، عن السعادة، عن النماء، عن الهدوء... إلخ و في سفرها الأزلي و بحثها الدائم، و كل ذلك منح النص اتساقا على المستوى الشكلي و الدلالي للنص الشعري. لأن الاستمرارية قائمة على هذه الحقيقة، و كون الحقيقة تكررت في القصيدة أكثر من ثلاثين مرة لفظا و معنى، مع ما يعقب هذه الحقيقة في كل مرة. و لهذا تحقق الاتساق؛ إذ منح التكرار، هنا، ضمان الاستمرارية في بناء النص، كما كان عنصرا مولدا للاسترسال النصي، و كل أنماط التكرير تؤكد دور الدال في تنويع البناء النصي العناصر، بما هو بناء لا يخضع لقالب مسبق و قبلي، بل يخضع لمنطق داخلي

(157) حسين الغرقي، المرجع نفسه، ص 50.

(158) محمد لطفي اليوسفي، المرجع نفسه، ص 128 - 129، و ينظر : علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى القرن 2هـ (دراسة في أصولها و تطورها)، دار الأندلس للطباعة و النشر، ط2، 1401هـ / 1981، ص 218.

يدفع الدوال لتبحث عن زوبعة المسار الأحادي الذي كانت تتبعه القصيدة للوصول إلى بيتها الأخير و هي تعلم خطاطة السفر بين البداية و النهاية (159).

و تجدر الإشارة إلى أن التكرار اللفظي، يأخذ أشكالاً أو أنماطاً عديدة، فصل البلاغيون العرب الحديث عنها بمنحهم كل نمط مصطلحاً و تعريفاً. و من بين هذه الأنماط : رد العجز على الصدر، و هو عبارة عن وسيلة يحدث من خلالها الارتباط المعنوي بين الشطرين و يعرفه السجلماسي : « قول مركب من جزئين متفقي المادة و المثال، كل جزء منهما يدل على معنى هو عند الآخر بحال ملائمية، و قد أخذ من جهتي وضعهما في الجنس الملائمي من الأمور و وضع أحدهما صدرا و الآخر عجزا مردودا على الصدر بحسب هيئة الوضع اضطرارا، و معنى ذلك أنه لما قد تقرر، ينبغي أن يكون أحد الجزئين، و هو العجز ضرورة كائنا من القول في الخاتمة و النهاية، و الآخر فقط دون تضاعيفه و أثناؤه، و قال قوم " التصدير هو أعجاز الكلام على صدوره " « (160).

و للتصدير موقع جليل في البلاغة، و قد أورد محمد خطابي تعليقا على هذا التعريف، معتبرا إياه مظهرا خطايا معجميا قائما على الإعادة (إعادة الكلمة نفسها) و هكذا يقوم العنصر المعاد بوظيفة الربط بين طرفي البيت؛ الأول و الثاني، أي أن يكون أحدهما في آخر البيت و الآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه أو آخره أو في صدر الثاني، و هذا ما يكسو النص ديباجة و اتساقا و رونقا مما يزيد مائة و طلاوة، حيث أن " ورود اللفظ في المطلع و المقطع دليل على الرغبة في أن يخرج البيت في شكل وحدة منغلقة؛ نقطة البداية فيه هي نقطة النهاية " (161) و أمثلة ذلك في النص :

(159) محمد بنيس، الشعر العربي المعار، ج3، ص 157.

(160) السجلماسي، المنزع البديع، ص 406.

(161) محمد عبد العظيم، في ماهية النص الشعري، ص 69. و ينظر القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 200.

التقطيع

0//0/0 /
فاعل/فا

0 /0//0//0/ /0/0//0//
علن/فاعل/فاعل/فاعل

0 //0//0//0///
فعلن/فاعلن/فا

صليت

و لم أكمل ركعتي الأولى

و رجعت أصلي..

يتضح لنا أن القصيدة من بحر المتدارك ذي التفعيلات (فاعلن X 8) و هو بحر لخفة حركاته و تداركها يساعد الشاعر على إخراج ما يختلج في صدره باتساق و انسجام؛ فالبداية كانت بـ " صليت " و النهاية بـ " أصلي " و هو تكرار جزئي / اشتقائي : فالوحدة المعجمية المكررة الثانية تعود على الأولى، من قبيل رد العجز على الصدر " و هنا يتضح دور هذا النمط في تحقيق الاتساق بين قسمي كل كلام يرد فيه لأن الرابطة بين جزئي الكلام حاصلة سواء لفظيا أو معنويا (162)، و الصلاة تقوم بها الأنا لشدة خوفها من بحثها السيزيفي الذي طال، و هذا إن دل فإنما يدل على الترابط القوي بفعل التفتيش الذي تكرر أكثر من ثلاثين مرة، إنه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة، فاللفظ مهما كان نمطه يخضع لقواعد أولها أن يكون وثيق الصلة و الارتباط بالمعنى العام، و إلا كان متكلفا لا سبيل لقبوله (163).

و ثانيها : خضوعه للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة و أحدها قانون التوازن و الحدث عن التوازن يحيلنا للحديث عن ظاهرة التوازي.

(162) ينظر : محمد عبد المطلب، البلاغة و الأسلوبية، ص 223، و عبد القادر الفاسي الفهري، المرجع نفسه،

ص 317.

(163) نازك الملائكة، المرجع نفسه، ص 264، و ص 276 - 277.

IV - التوازي وسيلة اتساقية شكلية :

و هو من المفاهيم اللسانية التي تسربت إلى النقد الأدبي الحديث عن طريق كتب و مقالات " جاكسون " (R. Jakobson) على وجه الخصوص هذا الأخير الذي استند في تحديد هذا المفهوم إلى الإرث السابق، و المتمثل في الراهب (R. Loth) الذي يعتبر أول من أشار إلى هذا المفهوم الذي يعني " المبدأ المنظم للغة الشعر " (164)، حيث قال جاكسون : « إن بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر الذي يمتد مما يسمى التوازي التقني للشعر.. » (165) و هذه التقنية تجعل من النص متسقا خطيا؛ لأن يحدث في مستواه - " تكرير بنية تملأ بعناصر جديدة؛ إنه المظهر الذي يقتضي إعادة استعمال صيغ سطحية تملأ بتعابير مختلفة... المبدأ الذي يؤسس الوظيفة الشعرية للغة » (166)، باعتبار أن أسلوب التكرار و أسلوب التوازي يستطيعان أن يمنحا للشاعر فرصة لتأليف ترابط أكبر بين الأبيات من جهة، و كما أنهما تحافظا على النغمة المتساوية للجو الشعائري في القصيدة من جهة أخرى باعتبار أن القصيدة نص نعكس دلالة الضياع لطول البحث السيزيفي، كما يعكس مناجاة النفس التي أرقها الإعياء.

و قد جاءت ظاهرة التوازي في الكتب البلاغية و النقدية العربية القديمة بمفاهيم بلاغية عديدة تدرج تحت هذا المفهوم، و تدعو إلى انسجام بنية الأبيات مثل : التقسيم، الائتلاف، التناصب، تشابه الأطراف، التشطير، التفويف، المقابلة، الموازنة، الأرصاد،

(164) حسين الغرني، المرجع نفسه، ص 100، و ينظر موسى ربايعه، في قراءة النص الشعري، ص 127.

(165) رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، و مبارك حنون، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص 105، 106، و ينظر : موسى عمايرة و آخرون، مقدمة في اللغويات المعاصرة، ص 205.

(166) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 229-230.

الطرد... إلخ " (167) و لكن في كل ذلك قاربت مفهوم التوازي، الذي يعد عنصرا يستطيع أن يحقق مبدأ التناسب (168)؛ و من ثم فالتوازي دور بارز في إثراء و تبيان هذا التناسق بين الأجزاء، و لعل من أجل ذلك قال العسكري: « خير الشعر ما تسابق صدوره و أعجازه و معانيه، و ألفاظه، فتراه سلسا في النظام، جاريا على اللسان، لا يتنافي، و لا يتنافر، كأنه سبيكة مفرغة، أو وشي منمنم، أو عقد منظم من جوهر متشاكل متمكن القوافي غير قلقة، و ثابتة غير مرجة ألفاظه متطابقة، و قوافيه متوافقة، و معانيه متعادلة، كل شيء فيه موضوع في موضعه و واقع في موقعه (169).

فالتوازي عبارة عن تماثل، أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفني، و يرتبط بعضها ببعض، و تسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية (170)، فوجود التوازي أمر ينتج عنه ارتباط الصيغتين برباط المشابهة، لأنه " مركب ثنائي التكوين؛ أحد طرفيه لا يعرف إلا من خلال الآخر " (171) و بالتالي يكون التوازي " النسق الذي يضيف على النصوص الانسجام و التنوع... بمعنى أن الدلالة المحورية للقصيدة قد تكون مضمرة في توزيع الأصوات فضاء القصيدة، و أن المحلل يعيد تركيب هذه الأصوات للظفر بالنواة المركزية للنص " (172).

و بهذا يكون مفهوم التوازي في الشعر سندا للتحليل اللساني، لبلورة أدوات صارمة يمكنها أن تبرز مختلف تجليات هذا التوازي في مختلف الأشكال الشعرية. و هذه البنية

(167) ينظر : ابن حجة الحموي، خزنة الأدب، ج2، ص 409، ينظر : موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص 129، و ينظر: محمد عبد العظيم، المرجع السابق، ص 119، ص 118، و محمد غنيمي هلال، المرجع نفسه، ص 394، و ص 388.

(168) موسى ربابعة، قراءة النص الشعر الجاهلي، ص 129.

(169) العسكري، الضاعتين، ص 382.

(170) عبد الواحد حسن الشيخ، البديع و التوازي، مطبعة الإشعاع الفنية، القاهرة، ط1، 1419هـ / 1999م، 7، و ينظر محمد علي الشوابكة / أنور أبو سو يلم، مصطلحات العروض و القافية، جامعة مؤتة، دار البشير، الأردن، 1412هـ / 1991م، ص 71 - 72 و ص 76 - 77.

(171) يوري لوتمان، مرجع سابق، ص 129.

(172) www. Google. Com / serchzq= cache : rjfayqngv5QC : a lmotanaby. Ajeeb. Com / manaheg/0026.

أخذت موقعها و دورها في نص " النخلة و المجداف" و هو ما نستشفه في قول هذا
المثال: (173)

لن أبحر في عينيك
.. لن أكتب في عينيك
.. لن أسقط في عينيك

جاء التوازي في هذا المقطع؛ ليضمن الاتساق في الحلقة الشعرية الأولى، و هو
تواز يدخل في إطار الـ "تساكن النحوي" الذي يهدف إلى تبليغ الرسالة بواسطة تعادل
التراكيب النحوية التي نجدها في الشعر ذات الطابع الجمالي التأثيري إلى جانب طابعها
المعنوي و العلائقي (174).

كما يدخل هذا في إطار " التقسيم و التعادل العروضي " حيث إن هذا النوع من التقسيم
عند الشاعر عز الدين ميهوبي أساسه التعادل العروضي؛ فالوزن هنا تحكم في هذا
التقسيم، حيث نلاحظه يقوم على لون من التعادل العروضي، باعتبارها تعادلا يخضع
للتقطيع الشعري، إذ الكلمات هنا على تكرارها متوازية توازيا عروضيا (175).

فالأسطر الشعرية تسير على نسق عروضي واحد، لأنها متوازية و لعل هذا النسق
العروضي هو الذي أدى إلى هذا التعادل، الذي نمثله على هذا الشكل:

(173) ينظر المرجع نفسه.

(174) ينظر : محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،

ط2، 1986، ص 25.

(175) حسين الغرني، المرجع السابق، ص 156.

أبحر	أكتب	أسقط	لن
عيناك	في	مجرور	أداة
مركب	اسمي	مركب	مركب

و عليه، نجد توازيا عروضيا داخل هذا التقسيم بين الأسطر الشعرية إلى جانب التوازي التركيبي. كما يظهر في الجدول أعلاه، حيث كل سطر يتكون من العناصر النحوية نفسها التي تظهر مركبين : فعلي واسمي لكن علينا أن نتساءل هل هذا النوع من التوازي العروضي / التركيبي يخلق موازاة دلالية ؟

و لكن ما يبدو لنا أن الاختلاف الدلالي داخل هذا التقسيم يتمحور داخل المركب الفعلي في ركن " الفعل "؛ لأننا نجد التكرار موجود بين مقاطع الأسطر الشعرية، و الاختلاف تم على مستوى الأفعال (أبحر، أكتب، أسقط)، لكونها بنيات تنتمي إلى الفئة العامة نفسها؛ و ذلك لما لهذه الأفعال من فاعلية دائمة تنمو في الزمن، و زمنها هو حركيتها و نموها⁽¹⁷⁶⁾. كما أن هذه الأسطر الشعرية كل منها يتداخل مع الآخر في الدلالة، و يلبسها في البنية الشعرية و التركيب اللغوي بحيث يتوازي بالتطابق⁽¹⁷⁷⁾. و هذا " التوازي الموسوم في البنية هو الذي يولد التوازي الموسوم في الكلمات و المعاني"⁽¹⁷⁸⁾. و هذا ما يجعلنا نقول أن البنية هنا تؤدي دورها في الكشف عن أبعاد تلك العلاقة و تجلياتها.

فالشاعر يرفض الإبحار في عيني الآخر، و يمارس ذلك الرفض في حضور قوي يؤكد ضمير المتكلم المتشبهت بالأفعال المتعاقبة (لن أبحر، لن أكتب، لن أسقط). و

⁽¹⁷⁶⁾ يماني العبد، المرجع نفسه، ص 147.

⁽¹⁷⁷⁾ الشيخ بوقربة، النقد الأدبي و لسانيات النص، علاقات، مج 8، ج 31، ذو القعدة 1419هـ/ فبراير 1999 ص

56.

⁽¹⁷⁸⁾ محمد خطابي، لسانيات النص، ص 230.

تعاقب هذه الأفعال في زمنها الحاضر في ترابط منطقي و محكم، وفق قانون التداعي الزمني بحيث يفضي كل فعل إلى صاحبه و يكون نتيجة حتمية أو منطقية لسابقه؛ فهو يرفض الإبحار لكي لا يكتب الآخر و يثمنه. و بهذا سيكون مآله السقوط في الأخير. و عليه فكل كلمة جديدة تضاف إلى التركيب " تصادف استعدادا سابقا، و تلتئم مع هذا الاستعداد، و لا يعنى هذا الالتئام أن الكلمة الجديدة تأتي دائما بإشباع التوقع.. إنما يعنى هذا الالتئام أن كل مؤثر جديد يدخل في تكوين الاستجابة التالية.. " (179)

و مثل ذلك قوله أيضا:

(179) شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي (مشروع دراسة علمية)، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978. ص

طلبت من الليل غاب..

طلبت من الرمل ذاب..

طلبت من النخل خاب.. (180)

فالاختلاف هنا كان على مستوى الأسماء (الليل، الرمل، النخل)، و أيضا على مستوى الأفعال في الحرف الأول فقط، إذ نجد تعالقا تشدد بواسطة توازي الشكل (181). و سنكتفي ببعض الأمثلة من باب أن يدل المذكور على غير المذكور.

و هناك تعادل آخر استنادا للتقسيم – السالف ذكره- و هو "التعادل التركيبي"، الذي يقوم على " تكرار فونيم معين في أول كل بيت أو سطرين شعريين " (182)؛ و مثاله :

.. لا أرض لمن يحتضن الأمواج

.. لا أرض لمن يمسح من عينيه تراب الأرض

.. لا أرض لمن قدم للبحر قرابين ماء

.. لا خالق إلا خالق هذا الأصل

.. لا بعث لغير الأموات

.. لا بعث لغيرك

و قبله قال :

.. لا حلم أضم الآن

.. لا عمر لغير الأحياء

.. لا ذنب لكف تبحث عن يقرأ خطأ

.. لا عمر لدي

.. لا موت يجيء

.. لا شيء سوى كفك و الريح المسكونة بالجن (183)

(180) الديوان، ص48.

(181) محمد خطابي، لسانيات النص، 230.

(182) حسين الغرقي، حركية الإيقاع، ص 157.

(183) الديوان، ص 58 – 62، ص 34، ص 36، ص 38، ص 39.

إن هذه الأسطر على الرغم من تباعدها إلا أنها تجمع في بنية واحدة، و هي بنية التوازي التي تجعل من النص " متماسك الحلقات منذ البداية إلى النهاية " (184) و ذلك لما للتوازي من الإسهام في تحقيق الاتساق من خلال استمرار بنية شكلية في سطور عدة. كما أنه يمنح النص فرصة للتنامي، و ذلك بإضافة عناصر جديدة. و هذا ما نلاحظه في الأسطر السابقة، إذ أن التوازي " تام " في بعض الأسطر، إذا لم نقل أغلبها حيث أن عدد العناصر المشكلة لكل سطر تكاد تكون متماثلة (185). و هذا ما يجعلنا نقول أن للتوازي دورا في نسيج النص الشعري، لما له من إسهام في تشكيل هندسة البيت الشعري، و إظهار بناء القصيدة و معماريتها" (186).

و عليه، فالتوازي ليس خاصية اختيارية فحسب، بل هو خاصية اضطرارية، لأن النص ينمو بكيفية متوازية، و إذا وقع نقص ما فإنه يعوض ذلك، على أن هناك بعض البنيات لها حيوية أكثر، فتنمو بكيفية منظمة في نسق من العلائق الداخلية المليئة لقوانين صورية و لكليات عامة. كما نجد بنيات أخرى تكتفي بوظيفتها في حد ذاتها، لأنه هناك حركة و استقرار، و التفاعل بين الحركة و الاستقرار يؤدي إلى توازن النص و ترابطه و تماسكه (187)؛ هذا " النص الذي يراقب نفسه بنفسه، والذي يضبطه إيقاع نمو القصيدة و ديناميتها.

فالتوازي بأنواعه آلية من آليات إنتظام النص و اتساقه؛ لأنه ليس ظاهرة جمالية فقط، و إنما يكتسب وظيفة بنائية تركيبية تستطيع أن ترفد النص بالتلاحم و الترابط. و يفهم من هذا أن موضوع النص يتدخل مباشرة في تشكيل بنائه " (188)؛ إذ يساهم التوازي بشكل فعال في إنماء الإحساس بالفاجعة و اليأس و الضياع. و هذا ما يمنح القصيدة ترابطا و تلاحما و اتساقا نصيا. كما يكسبها بعدا موسيقيا إيقاعيا.

(184) محمد مفتاح، التلقي و التأويل، ص 156، و التماسك هنا يعني الاتساق، في هذا البحث.

(185) ينظر : محمد خطابي، لسانيات النص، ص 230 - 231.

(186) موسى ربابعة، قراءة في النص الشعري الجاهلي، أريد، الأردن، 1998، ص 127.

(187) محمد مفتاح، التشابه و الاختلاف (نحو منهجية شمولية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1،

1996، ص 124.

(188) موسى ربابعة، قراءة في النص الشعري، ص 132.

في أسطر شعرية أخرى، نجد البنية تألفت من [لن + فعل + التكملة]. و هو الأمر الذي يجعل القصيدة على نسق واحد، تجسد في الرفض الذي ظهر في البداية و استمر حتى النهاية :

لن أحمل سفرا للمنفى
لن أكتب شعرا للمنفى
لن أعبد ربا آخر
.. لن أقرب عاصمة المنفى المنفى
.. لن أقرب عاصمة..
لن أحمل غير بقية حزني المنهار
لن أعلن توبة هذا الكون

و قبلها كان :

لن أبحر في عينيك
لن أكتب في عينيك
لن أسقط في عينيك

إن بنية التوازي الناتجة عن تماثل افتتاحية الأسطر الشعرية، لا تخص البعد الشكلي فحسب، و إنما تعمق البعد المعنوي؛ لأن التوازي يقتضي إعادة استعمال صيغ سطحية تملأ بتعابير مختلفة " (189)، و هذا يظهر تصاعد بنية التوازي و تناميها، لأنه عندما يتنامى التوازي فإن دلالة الرفض لـ " أحمل " تتعمق في الرفض لـ " أكتب"، لتتعمق أكثر في " أعبد "... إلخ و قبلها تعمقت في الرفض لـ " أبحر " و " أكتب " و " أسقط"، و هذا ما يبرز مساهمة التوازي في إحداث اتساق قصيدة (النخلة و المجداف) و نموها أيضا.

(189) محمد خطابي، لسانيات النص، ص 230، و ينظر : موسى ربابعة، المرجع نفسه، ص 132.