

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة محمد خيضر - بسكرة -  
كلية الآداب واللغات  
قسم الآداب واللغة العربية

الخطاب الشعري من منظور اللسانيات النصية  
ديوان "أغاني الحياة" لأبي القاسم الشابي أنموذجا

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية  
تخصص: اللسانيات واللغة العربية

إشراف الأستاذ الدكتور:

محمد خان

إعداد الطالبة:

ليلى سهل

السنة الجامعية: 1432 - 1433هـ/ 2011 - 2012م

تعدّ لسانيات النصّ فرعاً جديداً في علوم اللسان، ومنهجاً للبحث الأدبي الذي استثمرها كثيراً. ويبدو ذلك جلياً في كثير من المفاهيم والمصطلحات اللسانية التي هيمنت على الدرس الأدبي، وصرنا نقرأها في كتابات كثير من الدارسين للأدب أمثال "جاكوبسون Jakobsson" و"بنفينيست Benveniste" و"بارت Barth" و"كريستيفا Crystiva" وقد نتج عن هذا خصوصية أخرى مميزة لهذا العلم، وهي صعوبة الاتفاق على مفاهيمه وتصوّراته، فصار الباحث يقف حائراً أمام كمّ هائل من المفاهيم والتصوّرات النظرية التي تجهد؛ فيوفق أحياناً ويعجز أحياناً أخرى، وذلك لكثرة منابع هذا العلم، وتعدّد المشارب المعرفية للباحثين فيه، وعدم ارتباطه ببلد معيّن أو مدرسة محدّدة، أو اتجاه بعينه. وتتفق التعريفات تقريبا على أنّه فرع من فروع علم اللسان، يدرس النصوص المنطوقة والمكتوبة، وهذه الدراسة تؤكد الطريقة التي تنتظم بها أجزاء النصّ لتخبر عن الشكل المفيد للدراسة اللغوية لبنية النصوص. وإن كان "ديفيد كريستال David Cristal" يذكر أنّ تحليل الخطاب يرتبط بتحليل اللغة المنطوقة، أما تحليل النصّ فيرتبط باللغة المكتوبة، إلا أنّه أكّد بعد ذلك أنّ التحليل سواء أكان نصّاً أم خطاباً، فإنّه يشمل كل الوحدات اللغوية المنطوقة والمكتوبة، مع تحديد الوظيفة التواصلية. ويعرّف علم النصّ على أنّه العلم الذي استطاع أن يجمع بين عناصر لغوية وغير لغوية، لتفسير الخطاب والنصّ تفسيراً إبداعياً.

وتقوم الدّراسات اللغوية الحديثة على النصّ الذي يعدّ ممثلاً شرعياً للغة، لأنّه أرض خصبة لذلك، ويسمح تحليله بالانفتاح على نصّ متكامل، متسق ومترابط يحتكم إلى علاقات معيّنة بين المتتاليات الجمالية، وإلى آليات تصنع ترابطه الذي يستهوي القارئ، ويدعوه للولوج إلى عالمه العجيب المتناسق. فقد غدا النصّ مجالاً خصباً حيويّاً، لذلك ظهرت مدارس لغوية معاصرة كانت أحدثها المدرسة النصّية، والتي كان اهتمامها منصبّاً على الجملة بوصفها الوحدة اللغوية الكبرى، فتجاوزتها لتصل إلى وحدة أكبر متمثلة في النصّ، إذ لا يمكن دراسة المعنى منفصلاً عن سياقه اللغوي المتمثّل في

البنية اللغوية الكبرى (النص). فالنظريات الأدبية تقدّم وجهات نظرها المختلفة في كيفية مقارنة النصّ الأدبي في تزايد مستمرّ، والمناهج التي تحاول أن تمدّنا بآليات التحكّم، قصد كشف أسرارهِ وسبر أغوارهِ، وإضاءة خباياه في تكاثر لا يتوانى عن التنامي والتعدّد، غدا الإلمام بها من الصّعوبة بمكان، سواء في استيعابها والإحاطة بها، أم التحكّم في آلياتها المتنوّعة.

إنّ الإشكال الذي يحاول أن يدرسه هذا البحث الموسوم بـ"الخطاب الشعري من منظور اللسانيات النصية"، ديوان "أغاني الحياة" "لأبي القاسم الشابي نموذجاً"، يتلخّص في الإجابة عن الأسئلة الآتية: ما هي المفاهيم الأساسية للسانيات النصّ؟ وما هو الخطاب، وما شروط تحقيقه؟ وما التداخل الموجود بين النص والخطاب؟ وكيف تتجلى آليات تحقق الترابط النصّي على المستويين الخطّي والدلالي لقصائد أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي؟

واخترنا تحليل الخطاب وفق اللسانيات النصية، لأنّه محور الدّراسات التي تدور في فلكها نظريات التحليل النصّي، فعلى أساسه تبنى علاقة الكلمة بالكلمة المجاورة لها، وعلاقة الجملة بالجملة الأخرى، لنصل إلى بنية كلية، ونصّ مترابط على المستوى الشكلي السطحي، وعلى المستوى الدلالي، باعتبار أنّ النصّ وحدة دلالية كبرى. فالنصّ مكان تبنى فيه الأدبية، وهو المادّة التي يمكن إدراكها عند التلقّي، وهو المجموع المتماسك للعمليات الكلامية التي صنع منها، فيدرك المتلقّي هذه المادّة كأثما بناء من العلاقات اللسانية التي يتحكّم في ظروف وجودها تحديد الجزء والكل. فالنصّ ليس مجردّ رصف اعتباطي للكلمات والجمال وأشباه الجمل، بل هو منتج مترابط منسق ومنسجم. و كان اختيارنا لهذا الموضوع لما يحمله من جاذبية وحادثة في ساحة الدّرس اللساني. فلقد أحببنا أن نعرض في هذه الدراسة ديوان "أغاني الحياة"، وهو لرائد من رواد الحركة الشعرية التجديدية في تونس، إنه الشاعر "أبو القاسم الشابي" الذي تتجلى في شعره صورة حيّة لما بلغه الأدب التونسي من تجدّد وازدهار. واخترنا ديوان "أغاني الحياة" مجالاً للتطبيق، ميلاً لهذا الشّعْر الذي يعدّ رسالة ومبدأ للإنسانية عبّر عنه بقوله:

لَا أَنْظِمُ الشُّعْرَ أَرْجُو      بِهِ رِضَاءَ الْأَمِيرِ  
بِمِدْحَةٍ أَوْ رِثَاءِ      تُهْدَى لِرَبِّ السَّرِيرِ  
حَسْبِي إِذَا قَلْتُ شِعْرًا      أَنْ يَرْضِيهِ ضَمِيرِي (1)

وأيضاً نظراً للمآسي والنكبات التي تعرّض لها، إذ صبغت هذا الشاعر بصبغة الألم والحزن والكآبة، تلك التي انعكست في ديوانه. فكلّ من يقرأه لا يمكن إلا أن يتألم لألمه ويحزن لحزنه، فالشّابي معروف بشعره الثوري التحرري، الذي ألبسه حلّة رومانسية ورمزية يستعير فيها الصّور الطبيعية دلالات موحية بقيم العدالة والحرية والإنسانية، وفي الآن نفسه يستحضر من الطبيعة ذاتها كل الصّور المتضادة، فهو الشاعر الذي اختطفه الموت وهو في ريعان شبابه، بعد صراع مرير مع المرض الذي أصيب به. وإنّ أبا القاسم الشّابي دراسة مستقلة بذاتها، معبرة عن حبه للحياة، وفتنتها، ولكن هذه النبرات سرعان ما تتكسر، فتحوّل إلى كآبة وتبرّم، وإذ الشاعر يتساءل عن معنى الوجود، وينتبه إلى أنّ الجمال فيه، قد لا يكون إلا مظهراً خلاباً وسحراً مزوراً.

ولقد قسمنا البحث إلى مقدّمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة، فنعرض في المدخل إرهابات البحث في لسانيات النص، باعتبارها موضوع الدراسة، ثم يأتي الفصل الأوّل الذي نسمة بالمفاهيم الأساسية للسانيات النصّ، حيث نتناول بالعرض كلا من النصّ والنّصية والترابط والاتساق والانسجام. أما الفصل الثاني الموسوم بماهية الخطاب، فننتاول فيه الخطاب في الثقافتين العربية والغربية، وكذا الفرق بين النص والخطاب. ونتعرّض في الفصل الثالث الموسوم بتجليات آليات الترابط النصي على المستوى الخطي، إلى الإحالة بنوعها المقامية والمقالية (قبلية وبعديّة)، كما نتناول بالدراسة والتحليل الحذف والوصل والتكرار والتوازي، باعتبارها آليات اتساق تسهم بشكل كبير في إحداث ترابط نصوص الديوان. ويأتي الفصل الرابع الموسوم بتجليات آليات الترابط النصي على المستوى الدلالي، نحاول فيه التطرّق إلى السّياق والتّفاصيل والتضاد،

(1) أبو القاسم الشّابي، الأعمال الكاملة ديوان أغاني الحياة، مداخلة وتحقيق الدكتور إميل أ. كبا، دار الجيل،

المجلد الأوّل، الشعر، ط 1، بيروت، 1997، ص 388-389.

والتّرادف و المشترك اللفظي ، وهي الوسائل التي من شأنها أن تفسّر أبعاد النّص للقارئ، فتبدو متنافرة في بداية الأمر، ليجمع السّياق شتاتها. ونهي ستار البحث بخاتمة نضمتها أهمّ النتائج المستخلصة منه.

وكان الاعتماد في هذه الدّراسة على كل من المنهج الوصفي التّحليلي ، الذي يسمح بتتبّع عناصر البحث واحدا واحدا، وإخضاعها للتّحليل بالاعتماد على نماذج شعرية من الديوان. وأيضا المنهج اللساني القادر على استكناه قواعد النص ورصد ديناميته، ويسعى إلى دراسة بنية النص المتماسكة ذات النسق الداخلي الذي تربط بين عناصره علاقات منطقية ونحوية ودلالية ، للوقوف على عناصر هذه البنية وعلى شتى مظاهر الاتساق والانسجام فيها. أما الفعل التأسيسي فتتوّعت طرائق عرضه بين التاريخية والوصفية والمقارنة، وهذا يدل على حداثة لسانيات النص، وتشعب مفاهيمها، وتنوّع اتجاهاها.

أما أهم المصادر والمراجع المعتمدة فكانت: ديوان أغاني الحياة "لأبي القاسم الشابي"، ومجموعة أخرى من الكتب مثل: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب لـ"محمد خطابي"، ونسيج النص لـ"الأزهر الزناد"، وعلم لغة النّص لـ"سعيد حسن بحيري"، وعلم اللّغة النّصي بين النّظرية والتّطبيق لـ"صبي ابراهيم الفقي"، وتحليل الخطاب لـ"جورج براون وجيليان يول" ، إضافة إلى كتب ومقالات وجدناها ذات أهمية كبيرة في إثراء الموضوع وتوسيعه وبلورة مفاهيمه.

كما واجهتنا بعض الصعوبات التي تعود بصورة كبيرة إلى طبيعة الموضوع، تصدّرها التشعب الكبير في مفاهيم هذا العلم ومصطلحاته. إضافة إلى ذلك صعوبة الحصول على بعض المراجع ذات الصلة بالبحث التطبيقي، واستطعنا تجاوزها بالاعتماد على أهمها.

وإذا كان هذا البحث قد تمّ بعد جهد مضمّن، فإنّ الفضل في إنجازه لله سبحانه وتعالى ، ثم للمشرف الأستاذ الدكتور "محمد خان" ،الذي بذل الجهد في التّوجيه، والإخلاص في النّصيحة. فله منّي خالص الشّكر والتّقدير والاحترام.

والله أسأل أن يوفّقنا إلى ما فيه الخير والسّداد.

المدخل:

إرهاصات البحث في لسانيات النص

1- لسانيات النص ، المفهوم والنشأة.

2- من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص.

3- الحاجة إلى لسانيات النص.

4- مجالات الدرس النصي وأهدافه.

## 1- لسانيات النص ، المفهوم والنشأة:

انتقلت لسانيات النصّ إلى اللغة العربية بصفتها فرعاً من اللسانيات بواسطة الترجمة؛ ولعلّ أول إشارة إلى لسانيات النص أو تحليل الخطاب في الأعمال العربية المعاصرة هي إشارة "نهاد رزق الله" في بحث "دراسات منهجية في تحليل النصوص"؛ حيث قال: "جاء تحليل الخطاب هزيباً جداً، لأنّه اكتفى بمعنى التعبير من ضمن النص المغلق، أو أعطى كل المعاني لأيّ نص انطلاقاً من فرضيات المحلل وخلفياته"<sup>(1)</sup>.

وربما كان هذا رأي "نهاد رزق الله" ، لأنّ الرؤية لم تتضح بعد لآفاق هذا العلم، أو لبعد "نهاد رزق الله" عن ممارسة التخصص اللساني بمعناه الدقيق. ويقرّر "سعيد بحيري" بعد ذلك أنه تعرّف على كتاب "علم النص مدخل متداخل الاختصاصات" من تأليف: "فان دايك Van Dijk" في سنة 1985؛ حيث بدأ يتحوّل إلى مجال علم اللغة النصي<sup>(2)</sup>. ويلاحظ أنّ "سعيد يقطين" قد أشار إلى هذا التاريخ أي سنة 1985 م كبدية للتعرف على جهود "فان دايك" أيضاً، بيد أنّ "سعيد بحيري" يشير في آخر مترجماته التي أصدرها حول علم اللغة النصي، أنّ تعرّفه على مفاهيم هذا العلم وأعلامه يرجع إلى عام 1979<sup>(3)</sup>.

وهناك من اعتبر أنّ أول إشارة مهمّة إلى هذا العلم كانت في بحث "سعد مصلوح"، الذي عنوانه: "من نحو الجملة إلى نحو النص" الصادر في سنة (1989 م) في الكويت<sup>(4)</sup>؛ ويذكر أنّ الدعوة إلى نحو النصّ تردّدت لديه في عمليتين سابقتين هما:

(1) نهاد رزق الله، دراسات منهجية في تحليل النصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1404 هـ/1984م، ص 10.

(2) ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط2 ، المغرب ، 2001، ص14.

(3) ينظر: كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص (مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج)، ترجمة أ.د. سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1 ، القاهرة، 1425 هـ/2005 م، ص 11.

(4) ينظر: سعد مصلوح، من نحو الجملة إلى نحو النص، ضمن كتاب: الأستاذ: عبد السلام هارون معلما ومؤلفا، ومحققا، مجموعة بحوث مهداة إلى الأستاذ عبد السلام هارون في ذكراه الثانية (تحرير: ودیعة طه النجم وعبد بدوي)، جامعة الكويت -كلية الآداب، 1410 هـ/1990م، ص ص 406-432.

"الأسلوب دراسة لغوية إحصائية" الذي صدر في الكويت (1980)، وبحث "مشكل العلاقة بين البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية" ضمن ندوة "قراءة جديدة لتراثنا النقدي"، في نادي جدة الأدبي الثقافي عام (1988)، وهو يشيد في هذا البحث بلفتة بارعة لـ "أمين الخولي" في تاريخ متقدم يعود إلى عام (1931)، تشير إلى وجوب مجاوزة حدود الجملة إلى النص في الدرس البلاغي، ويذكر أن هذه اللفتة قد وجدت لدى عند "أحمد الشايب" في كتابه "الأسلوب" الصادر في طبعته الأولى سنة (1939)؛ غير أنه لم يلتفت إليها على صعيد التطبيق. ويمكن أن يكون أول بحث عربي يستعمل بعض أدوات علم اللغة النصي، هو بحث "انفتاح النص الروائي النص والسياق" الصادر في طبعته الأولى سنة (1989) في الدار البيضاء، ثم توالى المترجمات والبحوث المنشورة باللغة العربية في مجال علم اللغة النصي، وظهرت بحوث مهمة في لسانيات النص العربية، لعل من أهمها بحث "محمد خطابي" لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب"، وبحث "الأزهر الزناد" "تسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً"، وبعض البحوث المتفرقة في الجامعات العربية.

فالبحث في مثل موضوعات "لسانيات النص" مهم جدا وليس من السهولة طرقه؛ لأنه يشكل وردًا تتناصرت الهمم إليه ولا تزال، فهو يجمع بين معارف عديدة وتخصصات يتضافر بعضها ببعض في تكوين الظاهرة النصية إن جاز التعبير، هذا المصطلح "لسانيات النص"، استعمله كل من "محمد خطابي" و"تمام حسان" و"بشير إبيرير"، واستعمل "سعيد حسن بحيري" و"إلهام أبو غزالة" و"علي خليل حمد" علم لغة النص<sup>(1)</sup>، كما استعمل "صلاح فضل" و"جميل عبد المجيد" علم النص. فلا يقتصر على نوع واحد من التحليل؛ بل يتجاوزه إلى أشكال أخرى من التصوص (إعلانات، إشهار، المقال الصحفي والعلمي، الفيلم السينمائي)، وكل منتج ثقافي معاصر يتشكل في هيئة نص، أما "صبحي إبراهيم الفقي" و"فالح بن شبيب العجمي"، استعمل مصطلح علم اللغة النصي، و"إبراهيم خليل" استعمل نظرية النص؛ بينما اعتمد "أحمد عفيفي" نحو

(1) بالنسبة لعلم لغة النص فهذا أيضا استعمل خصوصا عند المشاركة الذين يترجمون Linguistique بعلم اللغة بدل اللسانيات.



النص<sup>(1)</sup>، فهو يرى أنّ النحو الذي يتّجه إلى النصّ قد غير أهدافه بتعديلها، أو بوجود أهداف جديدة لم تكن موجودة في نحو الجملة؛ فالتحليل النقدي اتّجه إلى النصّ؛ وبالتالي جاء تغيير المنهج والأهداف عاملاً أساسياً لضرورة الحاجة إلى نحو النص، الذي ترجمه آخرون إلى نحو التّصوص، وآخرون إلى علم النص وآخرون إلى لسانيات النص، وهو في الإنجليزية (Text Grammer)، وفي الفرنسية (Grammaire du texte)<sup>(2)</sup>، وكما تباينت ترجمات المصطلح كذلك تباينت تعريفاته، حيث يعرفه "مصطفى النحاس" بأنه: "النحو الذي يتّخذ من النص وحدته النقدية الكبرى للتحليل، أو هو دراسة الوظيفة الدلالية لبعض العناصر النحوية وربطها بشبكة الدلالة في النص"<sup>(3)</sup>.

فنحو النص يركّز على التفريق بينه وبين نحو الجملة من حيث المادة التي يُعنى بدراسة كل نوع وإمكاناته، إضافة إلى تقنياته في التحليل، فعلى حين يهتم نحو الجملة بالجوانب الخاصة بالعلاقات بين أجزائها، والمتواليات الجمالية وشروط الفصل والوصل، ومعاني الأساليب والدلالات الخاصة، يهتم نحو النص بقضايا أعمق من ذلك، فهو يبحث في المشكلات النصية الاتصالية، والمشكلات الدلالية المحورية إضافة إلى القضايا التركيبية<sup>(4)</sup>.

وهناك مجموعة من الأسباب دعت اللغويين إلى توسيع مفهوم النحو، ليشمل النص بعد أن كان مقصوراً على تحليل الجملة وهي:

(1) نحو النص مصطلح يقابل المصطلح الأجنبي Grammaire de texte استعمله الباحثون النحاة بهدف الوصف والدراسة اللغوية للأبنية النصية وتوضيح صور ترابطها النصي، وهو لا يختلف عن لسانيات النص Linguistique textuelle سوى أن المصطلح الأول استعمله النحاة على غرار نحو الجملة، لأنهم رأوها هي وحدة التحليل النحوي، والمصطلح الثاني استعمله اللسانيون على غرار لسانيات الجملة لأنهم رأوها هي وحدة التحليل اللساني.

(2) ينظر: خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب الشعري، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2009، ص31.

(3) مصطفى النحاس، نحو النص في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار السلاسل، دط، الكويت، 2001، ص31.

(4) ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1997، ص119-120.

1- أهمية البعد عن الشواهد المتكلفة أثناء المعالجة اللغوية، والحاجة إلى شواهد مقنعة بالظاهرة اللغوية موضوع الدراسة، وتلك الشواهد أوفر في الجملة الواحدة؛ بل في نص متكامل أنتج في موقف ما<sup>(1)</sup>.

2- انفتاح الدراسات اللغوية على مختلف العلوم الإنسانية مثل، علم الاجتماع وعلم النفس والإعلام، مما أدى بالحاجة إلى دراسة أثر هذه الجوانب في العملية الإتصالية.

3- عندما نعتمد التحليل النصي، نجد أنّ هناك إمكانية عالية لتأويل الأوضاع المختلفة للجملة، بناءً على السياقات الواردة فيها، على العكس من حالة فصل الجمل عن سياقاتها.

4- العوامل الاجتماعية والنفسية أوثق علاقة بالنصوص منها بالجملة<sup>(2)</sup>.

وعلى الرغم من النقد الموجّه نحو الجملة، فلا يمكن التخلي عنه أثناء التحليل اللغوي؛ بل إنّ التحليل النصي يعدّ نحو الجملة أساساً له ومنطلقاً، وليس التجاوز لنحو الجملة إشارة إلى عدم أهميته، ولكن الأمر لا يعدو أن يكون علماء اللغة المحدثين قد وضعوا تصوّرات جديدة للتحليل، وأهدافاً مختلفة عما سبق واختبروا ما لديهم من إمكانيات وأدوات، وعندما أدركوا قصورها عن بلوغ الأهداف التي وضعوها، لجؤوا إلى أدوات أخرى وأشكال جديدة للتحليل والوصف اللغويين، وصرّحوا في أكثر من موضع أنّ التراث النحوي السابق بكل ما يضمّه من تصوّرات ومفاهيم وقواعد وأشكال ووصف وتحليل، هو الأساس الفعلي الذي بنيت عليه هذه الاتجاهات النصية، بكل ما تتسم به من تشعيب أفكارها وتصوراتها ومفاهيمها<sup>(3)</sup>.

إنّ لا يمكن فصل نحو النص عن نحو الجملة، لأنّ الثاني جزء لا يتشكل الكل إلا في ظلّه، يقول الدكتور "النحاس" في كتابه "نحو النص": "وتأتي أهمية نحو النص في

(1) ينظر: خليل بن ياسر البطاشي، مرجع سابق، ص 32.

(2) ينظر: روبرت دويوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، ط1، مصر، 1998، ص 88.

(3) ينظر: سعيد حسن بحيري، مرجع سابق، ص 118.

مجال التحليل اللساني، من حيث احتوائه على نظم النحو التقليدي وأدواته، فكما أن نحو الجملة عالج المعنى في الأمثلة والنماذج اللغوية المنقطعة من نصوصها، من خلال أدواته ليحقق الربط الدلالي في الإسناد (المسند، المسند إليه)، فإن نحو النص يتجاوز ذلك بكثير، إذ إنه يستخدم أدوات النص ذاتها ويوظفها في تحقيق الترابط بين الجمل المتتابعة في النص أو الخطاب<sup>(1)</sup>.

ولهذا اتخذ البحث في النص أشكالاً عديدة تبعا للأسس التي استند إليها علماء النص المختلفون؛ فمنهم من اعتمد على اللسانيات البنيوية بمختلف اتجاهاتها، ومنهم من اتخذ اللسانيات الاجتماعية منطلقاً له. فمصطلح لسانيات النص قد عرف بالعديد من الترجمات كما رأينا. فقد عرف بمصطلح "علم لغة النص" أو "علم اللغة النصي" أو "علم النص" بشكل عام، وفي المغرب العربي يعرف بمصطلح لسانيات النص أو نحو النصوص، الذي يركز في دراسته على اعتبار النص الوحدة الكبرى للوصف، وبأنه مادة الدراسة الأساسية، فهو المادة المشتركة بين كثير من العلوم، ونقطة الالتقاء بينها، وهذا المصطلح لم يلق التوحيد لا عند منظريه ولا عند المترجمين، وتتمثل مهمته في وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل، واستخدام اللغة كما يتم تحليلها في العلوم المتنوعة<sup>(2)</sup>.

ففي إشارة "صلاح فضل" إلى مفهوم علم النص يقول: "يسمى بالفرنسية " Science du Texte" ويطلق عليه في الإنجليزية "Discours Analysis"، ولا يخرج الأمر عن هذين الحدين في بقية اللغات الحية؛ مما يجعل ترجمته إلى علوم النص في العربية أمراً مقبولاً<sup>(3)</sup>، وعلى الرغم من أن مصطلح تحليل النصوص كان معروفاً منذ فترة طويلة، وكذلك عبارة تأويل النصوص، خاصة في الدراسات اللغوية والنقدية، تلك التي تُعنى بالوصف المحدد للنصوص الأدبية، إلا أن علم النص يطمح إلى شيء أكثر عمومية

(1) مصطفى النحاس، مرجع سابق، ص 9.

(2) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب اللبناني المصري، ط1، بيروت/ القاهرة، 2004، ص47.

(3) المرجع نفسه، ص 248.

وشمولاً؛ فهو من ناحية يشير إلى جميع أنواع النصوص، وأنماطها في السياقات المختلفة، كما أنه من ناحية أخرى يتضمّن جملة من الإجراءات النظرية والوصفية والتطبيقية ذات الطابع العلمي المحدّد<sup>(1)</sup>.

ولسانيات النص هي علم ناشئ وحقل معرفي جديد تكوّن بالتدرّج، وبرز بديلاً نقدياً لنظرية الأدب الكلاسيكية التي توارثت في فكر الحداثة وما بعد الحداثة، وراح هذا العلم الوليد يطورّ مناهجه ومقولاته، حتى غدا أهم وافد على ساحة الدراسات اللسانية المعاصرة، وقد نشأ على أنقاض علوم سابقة له، كلسانيات الجملة واللسانيات البنيوية والأسلوبية، ثم انطلق من معطياتها، وأسس عليها مقولات جديدة، حتى وإن استثمر جميع النظريات اللسانية السابقة عليه؛ فهو يقوم في الأعم على أساس التحليل التداولي، وأهم ملمح في فرع لسانيات النص أنه غني متداخل الاختصاصات، يشكّل محور ارتكاز عدة علوم، ويتأثر دون شك بالدوافع ووجهات النظر، والمناهج والأدوات والمقولات التي تقوم عليها هذه العلوم.

وتعدّ لسانيات النص ذلك الفرع من فروع علم اللغة، الذي يهتم بدراسة النص باعتباره الوحدة اللغوية الكبرى، وذلك بدراسة جوانب عديدة أهمها الترابط والتماسك والإحالة والمرجعية وأنواعها، والسياق النصي، ودور المشاركين في النص، وهذه الدراسة تتضمّن النص المنطوق والمكتوب على حدّ سواء، أما طبيعة التحليل اللغوي فلم تقتصر على الدراسة الشكلية للنص وحدها، بل تعدّت ذلك إلى إبراز دور المشاركين في العملية اللغوية، وطبيعة التحليل اللغوي للنص في كيفية اختيار المبدع لأدواته اللغوية مثل الضمائر، والأزمنة والتكرارات والحذف.

ونلاحظ أنّ أهمية لسانيات النص تتزايد باطراد في دراسة اللغة في كثير من البلدان؛ فالانشغال السابق بالجمال التوضيحية المنعزلة في مواقف النصوص الإتصالية، يتحوّل إلى اهتمام جديد بحدوث التجليات الطبيعية للغة - أي النص - إذ ربّما اشتملت وقائع

(1) ينظر: حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، لبنان، 2007، ص25.

الاستعمال للغة على تركيب سطحي من كلمات أو جمل مفردة، ولكنها تقع في نصوص، أي أشكال من اللغة ذات معان قصد بها الاتصال<sup>(1)</sup>، وهذا العلم يهتم في دراسته لنحو النص بظواهر تركيبية نصية مختلفة منها: علاقات التماسك النحوي النصي، وأبنية التطابق والتقابل، والتركييب المحورية وحالات الحذف والجمل المفسرة، وغيرها من الظواهر التركيبية التي تخرج عن إطار الجملة المفردة، والتي لا يمكن تفسيرها تفسيراً كاملاً دقيقاً إلا من خلال وحدة النص الكلية<sup>(2)</sup>. وإنّ أغلب علماء النص لا يرون في القاعدة معياراً صارماً لا يمكن الخروج عنه؛ بل يرون إمكانية تعديلها باستمرار، ومن ثم فإنهم لم يستقروا بعد على تلك القواعد النصية؛ إذ إنّها تحتاج إلى تجريب مستمر ومنتظم على مجموعة غير محدودة من النصوص، وهذا أمر يتطلب طرح عدد كبير من النماذج والنظريات الجزئية حتى يمكن تحديد السمات الظاهرية، والقواعد التي تحظى بقدر كبير من الصلاحية، وهذا ما يجعل وظيفة لسانيات النص تقتصر على الاهتمام ببنية النصوص النحوية وتوظيفها في الاستعمال، وتعمل على تأسيس النص على قاعدة النص لا غير<sup>(3)</sup>.

### 1-1 لسانيات النص بين الدراسات الغربية والعربية:

يحاول "كوزريو Cozeriu" أن يقدم الإجابة عن سؤال طرحه وهو: لماذا نحتاج إلى علم لغة يدرس النص؟ فيرى أن لسانيات النص ليس شيئاً غير نظرية علم التأويل (التفسير)، وذلك باعتبار أنّ علة إنشاء هذا العلم تقوم على الحقيقة القائلة بأن الأمر يتعلق بالنص حول مستوى مستقل لما هو لغوي، لا يمكن أن يوضّح مستوى الكلام بوجه عام<sup>(4)</sup>. وينشغل هنا بتحديد ما هو مختلف، وما هو مشترك، وبالعلاقة ما هو لغوي، وما هو غير لغوي. وتألّف النص بلغة معينة، وبلغات مختلفة، وغير ذلك من صور التمييز التي تكشف عن تعقّد كثير من مسأله، ويثير فكرة تستحق النظر والتأمل؛ حيث يميّز بين قواعد النص الخاص، وقواعد اللغة العامة التي كتب بها هذا النص.

(1) ينظر: روبرت دوجراندي، النص والخطاب والإجراء، ص 71.

(2) ينظر: محمود جاد الرب، علم اللغة نشأته وتطوره، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1975، ص 124-125.

(3) ينظر: صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، جوان 2001، ص 163.

(4) ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص 33.

كما يمكن ذكر جهود الباحثين للوصول إلى معايير موضوعية في التعامل مع النص، ومع ذلك تظل هذه الموضوعية نسبية؛ إذ إنَّ من يعالجها هو ذات في المقام الأول، ومهما حاولت هذه الذات أن تتجرد وتتأى بنفسها عند التحليل، فإنها لا يمكن أن تصنع ذلك في العملية الأولى، حين تقع على النص، ويبدأ من خلال عمليات القراءة صراع شديد في محاولة منها للتغلب على لغته، والدخول إلى عوالمه، وكشف أبنيته واستنطاق مكوناته وسبر أغواره.

كما تستطيع دراسات لسانيات النص إعطاء القارئ إدراكا لصفات صيغ التنظيم في بعض أصناف النصوص، ولتوظيف نصوص معينة في السياق الاجتماعي الملموس، وهذا يفضي بالقراءة إلى درجة عليا من التغلغل الواعي المستقل في كيان النص. والبحث النصي يتجاوز إطار الشكل دون إهماله؛ غير أنه ينطلق أساسا من مضمون النص بوصفه بنية، أو وحدة كبرى متماسكة الأجزاء، ويتجاوز إطار القواعد الخاصة التي تنطبق على أبنية مفردة دون إهمالها، ويركز على الوصول إلى القواعد العامة التي تصلح كأسس مشتركة ليس في لغة بعينها، بل في لغات عدة<sup>(1)</sup>، لذلك أخذت اللسانيات النصية بصفقتها العلم الذي يهتم ببنية النصوص اللغوية وكيفية جريانها في الاستعمال، شيئا فشيئا مكانة هامة في النقاش العلمي في السنوات الأخيرة، فلا يمكن اليوم أن نعدّها ممثلا ضروريا للأوصاف اللغوية التي اعتادت أن تقف عند الجملة معتبرة إياها أكبر حدّ للتحليل، بل تحاول اللسانيات النصية أن تعيد تأسيس الدراسة اللسانية على قاعدة أخرى هي النص لاغير، لكن هذا لا يعني أننا نعتمد المعنى المتداول بين الناس للنص، بل ينبغي أن ندرج في مفهومنا للنص كل أنواع الأفعال التبليغية التي تتخذ اللغة وسيلة لها<sup>(2)</sup>. ولذلك تعتبر دراسة النصوص هي دراسة للمادة الطبيعية التي توصلنا إلى فهم أمثل لظاهرة اللغة، لأنّ الناس لا تكتب - حين تكتب -

(1) ينظر: سعيد حسن بحيري، مرجع سابق، ص 71.

(2) ينظر: خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللسانيات العامة، دار هومة، دط، الجزائر، 2000، ص 167 - 168.

جملاً أو تتابعا من الجمل، ولكنها تعبر عن الموقف اللغوي الحيّ من خلال حوار معقد متعدّد الأطراف مع الآخرين<sup>(1)</sup>.

والملاحظ بوجه عام أنّ هذا الاتجاه قد أثار نقداً شديداً، وخلافاً كبيراً بين الدارسين حول حدود النص وتصوّراته وعلاقاته. فهم يرون أنه لا توجد مصاعب تواجه علماً من العلوم مثلما هي الحال بالنسبة للسانيات النص، حيث إنّها ينتمي لاتجاهات وتصوّرات غاية في التباين، وفروع علمية غاية في الاختلاف، ونتيجة لذلك، فإنه لا يسود حول مقولاته وتصوّراته ونظرياته الأساسية أي اتفاق بين الباحثين، إلا بقدر ضئيل جداً على الرغم من الجهود المضنية التي بذلها أعلامه، لوضع حدود واضحة بينه وبين العلوم الأخرى<sup>(2)</sup>.

كما ظهرت اتجاهات عدّة في التحليل النصي من بينها تجزئة النص عند "هنري فارينريش H. Weinrish"، أو التجزئة النحوية للنص؛ حيث حرص على تقديم فهم جديد في معالجة النص؛ إذ إنّها يراعي أوجه ترابط نحوي عدّة فيه، ولا ينشأ ذلك الترابط في حقيقة الأمر إلا على مستوى الجملة أولاً، ثم ينتقل بعد ذلك إلى مستوى النص؛ حيث يمكن أن يتوازي المستويان، ويسهمان معا في تحديد البنية الكلية المتماسكة، فلا ينظر إلى الجملة باعتبارها جزءاً مستقلاً مفيداً، يمكن عزله عن بقية الأجزاء المكوّنة الكلية للنص؛ بل هي جزء مكمل في حقيقة الأمر؛ غير أنّ الأجزاء الأخرى تشترك في فهمه على نحو أكثر معقولة، إنها لا تقدم إلا معلومة محدّدة، تسهم مع المعلومات الأخرى في تشكيل كمّ من المعلومات التي تنتظم بقوة في بنية واحدة، قد تكون موضوع النص، أو المعنى الكلي أو المغزى<sup>(3)</sup>. فقد عرفّ النص بأنه تكوين حتمي أجزاءه ثابتة، بمعنى أنه وحدة كلية مترابطة الأجزاء، تتتابع الجمل فيها وفق نظام، وتسهم كل جملة في فهم ماتليها، كما تسهم المتقدمة في فهم المتأخرة، بحيث لا يتحقق المعنى من خلال معنى الأجزاء فحسب، بل من خلال معاني الأجزاء وتأزرها في بنية كلية كبرى.

(1) ينظر : سعيد حسن بحيري، مرجع سابق، ص 36.

(2) ينظر : المرجع نفسه، ص 115.

(3) ينظر : المرجع نفسه، ص 191.

فإن "فاينريش" اعتمد في تحديد وحدة النص على مجموعة من السياقات الدلالية التي تتضافر معها لتكوين التماسك الكلي ، وقد حاول أن يتجاوز حدّ الجملة في التحليل.

ويوجد اتجاه آخر لصاحبه "فندايك Van-dijk" هو نحوية النص أو أجرومية النص، فلقد بدأ ببيان أوجه عدم كفاية نحو الجملة لوصف ظواهر تتجاوز حدودها ، فالأمر بالنسبة له و لغيره من علماء النص ،يمكن أن يتحدّد في أنه قد تحتمّ بعد إدخال عناصر دلالية وتداولية على الوصف والتحليل اللغويين، و أن يتغيّر الإطار الأساسي الذي يضم الجملة؛ إذ إنّه لم يعد كافياً لاستيعاب العناصر السابقة، وبخاصة أنه لم يعد النظر إليها كوحدة أساسية للوصف النحوي؛ بل عدّ النص بأكمله على الرغم من الاختلاف الشديد حول مفهومه وحدة أساسية لا تستوجب تحوّلًا كميًا في المعايير كما يظن ذلك من أول وهلة؛ بل يرى أنّ هذا الإطار الموسّع يدفع إلى تغيير كيني في إطار حرص "فاندايك" على تكوينه، وقد ميّزه وخصّه بمصطلح "نحو النص" أو نحو الخطاب" أو "أجرومية النص"<sup>(1)</sup>.

ويقول "فاندايك van-dijk": "...يبدو في الواقع أنّ الخصائص الأكثر تمييزًا للنصوص توجد أساسًا في المستوى الدلالي، وكذا في المستوى التداولي"<sup>(2)</sup>، كما وصف هذه النصوص من خلال قواعد إرجاعية أو هياكل (تخطيطات) قاعدية، بوصفها متوالية من الجمل، بعض المتواليات مقبول وبعضها غير مقبول، كأن لا يكون وصفها قابلاً للفهم<sup>(3)</sup>. فإنّ أغلب المعايير التي استخدمها في التحليل ترجع إلى النحو التحويلي التوليدي بشكل خاص؛ إذ نجد في معالجة الأشكال الدلالية الاستبدال، أو الإحلال، بالإضافة إلى المجاورة، والازدواج والتوازي والمثابته وغير ذلك. ولا يقتصر هنا على عناصر دلالية ونحوية فقط؛ بل إنّه يدخل عملية التواصل والسياق وعناصر تداولية

(1) ينظر : سعيد حسن يحييري ، مرجع سابق ، ص 218.

(2) فاندايك، النص بنياته ووظائفه "مدخل أولي إلى علم النص"، ترجمة محمد العمري، دط، إفريقيا الشرق، 1996، ص 55.

(3) ينظر : المرجع نفسه، ص 51.



أخرى كثيرة، يرى أنه لا يمكن الاستغناء عنها لفهم النص وتفسيره<sup>(1)</sup>، وهكذا نجد في لسانيات النص وصفا للعلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بكل مستوياتها المختلفة، نحوية كانت أو دلالية من جهة، وبحث لأشكال التواصل واستخدامات اللغة والسياقات المختلفة من جهة أخرى، في إطار مجموعة من الإجراءات المنظمة الوصفية والتحليلية والنظرية والتطبيقية، والسعي بكل قوة إلى اكتشاف تلك العمليات المعرفية والاستراتيجية التي تحكم عمليات إنتاج النصوص وفهمها. ومن هذا المنطلق يمكن لمستخدم اللغة إنتاج وتوليد العديد من النصوص المقبولة وغير المقبولة، لما له من قدرة على فعل ذلك. وعلى علم النص وحده دون غيره أن يبين النصوص المقبولة، و يعطي قواعد أو نحو بنائها؛ حيث يقول "ديك": "...ونحن ننتظر من النحو النصي -من بين ما ننتظر منه- أن يحدّد الشروط التي يتطلب من المتوالية أن تفي بها لكي تكون مقبولة"<sup>(2)</sup>.

ووصفت محاولات "فاندايك" بوجه عام بأنها محاولات متقدمة إلى حد بعيد في شرح عمليات الترابط النحوي بين المتواليات النصية، والتماسك الدلالي بين الأبنية النصية الكبرى، كما حدّد هذا العلم من الناحية الوظيفية بأنه "علم يفي بشرح كيفية قيام النص بوظائفه، أي تحليل الخواص المعرفية العامة التي تجعل من الممكن إنتاج البنيات النصية المعقدة في مرحلة الأداء وإعادة إنتاجها بالفهم في مرحلة التلقي"<sup>(3)</sup>. فإن "فاندايك" لا ينطلق من نموذج نحوي صارم للنص على الرغم من إصراره على أن منهجه يدخل تحت ما يسمى بنحوية النص، وذلك لأنه يوسّع من إطار النحو ليضم مفاهيم أخرى، تتيح له تجاوز الأطر الضيقة التي تعجز عن تفسير دقيق للنصوص، وتقتصر على السلامة النحوية، بوصفها هدفا نهائيا، وقد مكّنته تلك الرؤية الموسّعة من الإلمام إلى حدّ كبير بجوانب كثيرة يضمّها النص أو الخطاب، فيبحث "فاندايك" عن بنية كلية دلالية مجردة، تمكّنه من اختزال عدد غير محدود من المعلومات التي تقدّمها

(1) ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص 220.

(2) فاندايك، مرجع سابق، ص 51.

(3) المرجع نفسه، ص ن.

المتواليات الجمالية، ويشكل الحدس المعياري في مثل هذه العملية، ويحاول أن يقدم نموذجاً يضم مجموعة من الإجراءات التي يسلكها القارئ لبناء هذه الأبنية، ويؤكد في أكثر من موضوع أن مجموع المتواليات التي لا تضم بنية كلية، أو لا يمكن للقارئ أن يتوصل إليها أثناء عملية التلقي، تعدّ غير مقبولة في السياقات التواصلية<sup>(1)</sup>.

كما ظهر اتجاه آخر عُرف بالتحليل التوليدي للنص، أو التحليل النحوي الدلالي للنص عند "بيتوفي" "Petovi"؛ حيث حاول تقديم عدة أشكال للوصف والتحليل النصيين، وحرص فيها على ضم أهم المكونات التي تتعامل مع النص تعاملًا مباشرًا، غير أنه رأى ضرورة انطلاق أية نظرية تتعامل مع النص من رؤية جوهرية واضحة، تعدّ النص وحدة كلية وليس دون ذلك، ورأى أيضاً -في الوقت ذاته- أن تكون النظرية نحوية الأساس، وهو متأثر في ذلك بـ "تشومسكي". إلا أن للمكوّن والتفسير الدلاليين وظائف مميزة، ويشبه تصوّره ذلك تصوّر أصحاب نظريات الدلالة التوليدية؛ غير أن نموذجاً لا بدّ أن يوضّح كفاءات المتحدثين والمستمعين في الوقت ذاته؛ أي كيف يبدأ المتحدث من المعنى، ويصوغ المتتابعات الجمالية المتضمنة له في وحدة مترابطة، ثم كيف تمضي هذه المتتابعات، ليرتدّ إلى المعنى تارة أخرى، فأنموذجه لا يكتفي بأن يضمّ عناصر دلالية فحسب؛ بل يضمّ إليها عناصر تداولية أيضاً<sup>(2)</sup>.

ويحاول "بيتوفي" "Petovi" أن يحقق توازناً معقداً بين عالم واقعي فعلي يطلق عليه بنية العالم، وعالم إبداعي تحقق في بنية النص. ويرى في إطار ذلك التصوّر أنه لا يكفي في تحليل هذا العمل الإبداعي (النص) الكشف عن العلاقات الداخلية التي تمتد داخل النص، وتظهر في معانيه الأساسية ومعاني أبنيته فحسب؛ بل يجب أن يتّسع ذلك التحليل ليضم تلك المعاني الخارجية له، تلك المعاني التي يحيل إليها النص وهو ما يطلق عليه المعاني الإضافية، أو الإشارية أو الإحالية، أو التداولية وغيرها<sup>(3)</sup>.

(1) ينظر : سعيد حسن بحيري ،مرجع سابق، ص 248.

(2) ينظر :المرجع نفسه، ص 267.

(3) ينظر : المرجع نفسه ، ص ن.

ويرى أنّ التصورات التي خرجت عن تصورات الأساس لـ"تشومسكي" تتفق في عدد من الملامح المشتركة، غير أنّ أكثرها رسوخاً ولفناً للأنظار يمكن أن يتمثل في عزو أهمية أكبر للتمثيل الدلالي، في مقابل عملية التفسير التي أسندت إلى المكوّن الدلالي في النظرية التحويلية الكلاسيكية. فقد بنيت على ذلك الأساس النظري؛ حيث يمكن التغلب على الاختلاف بين مكونات الأنموذج من الناحية الإتصالية، ولم يستبعد ذلك التصور أيضاً إمكانية التوليد بمفهوم رياضي. ويذهب إلى أنّ المقام ليس مقام مفاضلة بين نحو الجملة ونحو النص، فكلّ حدوده وأهدافه ووسائله، ولذا لا يجد ما يسوّغ التساؤل؛ أي أنموذج من الأنموذجين (أنموذج تشومسكي، أنموذج التوليديين) أكثر سلامة لوصف الجملة؟ بيد أنّ الاختلاف في الرأي يعكس الحقيقة القائلة بأنّه يمكن أن تتولد الأبنية النحوية على نحو اتصالي غير متغاير.

تفهم لسانيات النص على "أنها نظرية وتطبيق في مجال إعادة التكوين العلمي للنصوص"<sup>(1)</sup>، وأن موضوع علم النص هو الدلالة الكلية للنص، وهي تتجم عنه بوصفه بنية كبرى شاملة<sup>(2)</sup>.

كما يبحث "بتوفي" "Petovi" عن أنموذج يتحقق من عناصر الاتصال؛ بحيث يمكن أن تلاحظ عملية التفاعل بين النص والمتحدث من جهة، ثم بين النص والمستمع من جهة أخرى، ولا ينبغي أن نربط بين التأليف وإنتاج النص، وبين التحليل وتلقي النص. فكلتا العمليتان تقعان لدى المتحدث في مرحلة، ثم لدى المستمع في مرحلة أخرى، ولذلك نراه يوجّه نقداً إلى أنموذج التحويليين الذين راعوا المتحدث في المقام الأول<sup>(3)</sup>، والحق أنه لم يقدم جديداً فيما يتعلق بأوجه النقد التي وجهت إلى النظرية التحويلية؛ إذ إنّ محدودية الوصف الجملي قد اتضحت إلى حدّ كبير من خلال كثير من التساؤلات التي صدرت عن علماء النص، ومن قبلهم علماء اللغة؛ غير أنّه يسعى إلى طرح عدة

(1) ينظر: ميخائيل باختين، مسألة النص، ترجمة محمد علي مقلد، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع33، 1988، ص41.

(2) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص107.

(3) ينظر: سعيد حسن بحيري، مرجع سابق، ص261.

أشكال وصفية تتجاوز الطرق التقليدية<sup>(1)</sup>، ولا يعني ذلك أن "بتوفي" "Petovi" قد التزم بهذا الاتجاه؛ إذ إننا نجده يعرض عن ذلك النهج، ويسلك دروبا متباينة مما يؤكد أن الوصف والتحليل النصيين لم يستقرا بعد لدى أكبر علماء النص. فقد نتج عن اتساع إطار الوصف عدد كبير من المشكلات التي يحاولون التغلب عليها، ولكنها تستعصي عليهم؛ إذ لا يزال أكثرها مطروحا للنقاش والنقد والجدل. فيتطرق "بتوفي" بحذر إلى بعض مشكلات الوصف النحوي، فيرى أنه يمكن أن يعدّ الوصف النحوي للجملة أنموذجا لإنشاء نظرية نصية من جهة أخرى. وعلى هذا النحو، يمكن أن ينشأ انتقال سلس إلى أكبر حدّ من الوصف النحوي للجملة.

وعلى الرغم من اكتمال خصوصيات هذا العلم المميز عن العلوم الأخرى، فإنه قد استقى أكثر أسسه ومعارفه من علوم أخرى تتداخل معه تداخلا شديدا؛ بحيث يمكن أن يشكّل أدواته في حرية تامة، ثم تصبّ نتائج تحليلاته في هذه العلوم، فتزيدها ثراء وتكشف عن كثير من الغموض في مسائلها وقضاياها<sup>(2)</sup>.

ولعل مناقشتنا لحدود البلاغة وعلاقتها بلسانيات النص دلالة واضحة على الصلة الوثيقة بينهما، إلى الحد الذي جعل بعض الباحثين يعدها السابقة التاريخية لها؛ غير أنهما في الحقيقة يختلفان في المنهج والأدوات، والتحليل والأهداف، وغير ذلك من أوجه الخلاف الجلي<sup>(3)</sup>. ومن الباحثين من يرى أن البلاغة هي السابقة التاريخية للسانيات النص؛ إذ نحن أخذنا في الاعتبار توجّهها العام المتمثل في وصف التّصوص وتحديد وظائفها المتعدّدة، ويؤثرون مصطلح علم النص، لأن كلمة بلاغة ترتبط حاليا بأشكال أسلوبية خاصة، كما كانت ترتبط بوظائف الاتصال العام، ووسائل الإقناع<sup>(4)</sup>.

ولعل العلاقة بين البلاغة واللغة بوجه عام تتضح من خلال عبارة "لاوسبرج" "Lawsberg"؛ "حيث إنّ البلاغة تشير إلى اللغة، وهي الوسيلة القارة التي يعبر عنها

(1) ينظر: سعيد حسن بحيري، مرجع سابق، ص 266.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 2.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 5.

(4) ينظر: صلاح فضل، مرجع سابق، ص 326.

الكلام. فاللغة بدون كلام تصبح ميتة، والكلام بدون لغة لا إنساني؛ إذ إنّ اللغة والفن والحياة الفردية والاجتماعية تقدّم نموذجاً واضحاً من التعالق الجدلي بين اللغة والكلام<sup>(1)</sup>. ولاشك في أنّ هذه العلاقة قد صيغت على نحو ما في ثنائية "دو سوسير" أساساً؛ فاللغة نظام من الرموز؛ بل إنها عدة أنظمة داخلية متشابكة يجمعها نظام واحد كلي، ويتسم هذا النظام بالتماسك والوحدة المنطقية، وتظل العلاقة بينها وبين الكلام علاقة متوترة؛ إذ يقدم الكلام الحيوية والاستمرار والتغير، واللغة الثبات والترابط والمنطقية، وتحافظ تلك العلاقة المتوترة بين المستويين المنطوق والمكتوب على التجدد والبقاء معاً<sup>(2)</sup>. وتتوجّه البلاغة إلى المستمع القارئ لتؤثر فيه، وتلك العلاقة ذات خصوصية في البحث اللغوي النصي؛ إلا أن العلاقة العكسية لا تقل عنها أهمية، لأنّ عملية الإتصال تجمع العلاقة بين أطراف الاتصال الثلاثة (نص، منتج، متلق). ويمكن أن تتضح العلاقة في عدة تصورات للبلاغة التي عدّ علم النص وريثها الشرعي؛ فالبلاغة يمكن أن تصل إلى الهدف الذي يتمثل في إرشاد السامع أو القارئ إلى التعرف على المتكلم أو الكاتب بطرق ثلاثة، بشرح تعليمي موجّه في المقام الأول وبغرض ممتع، ثم من خلال طريقة عاطفية أو بلاغية بارعة<sup>(3)</sup>. ولا يتوقف حدّها عند التأثير، بل يتجاوزه إلى الإقناع، وكلها تصورات ترجع إلى الإرث الأرسطي. ولا بدّ من تحقق المناسبة والجمال أيضاً؛ فالبلاغة فن الخطابة الجيد، وينبغي أن يناسب الخطاب الموقف، وأن يحقق التأثير المطلوب. وللبلاغة دور مماثل عند إنتاج النص، وذلك فيما يتصل بالعناصر التي تبنتها من أجل التأثير والإقناع، فليس من السهل الاندفاع في هذا، كذلك فيما يتصل بالتركيب التي تستخدم في البرهنة، إنّ هدفها الرئيس ينحصر في توفير القواعد، وإعداد النماذج التي يستطيع المتكلم بمساعدتها إقناع سامعيه بحديثه

(1) صلاح فضل، مرجع سابق، ص 326.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 6.

(3) ينظر: بيرند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1987، ص 164.

وبمقدرته على تحقيق إثارة الشيء الذي يدافع عنه، ويمكن وصف الخطاب بالمتحيز القائم على الإقناع<sup>(1)</sup>.

ولقد قدّمت البلاغة القديمة نموذجاً معيّناً كان معيناً للآراء والاقتراحات التي طرحت فيما بعد، وبخاصة من خلال النظريات الحديثة حول نماذج إنتاج النص، فقد عرفت البلاغة القديمة درجات إنشاء النص في موقف محدّد شكّل نصيباً من مادة محددة لأهداف محددة بطريقة محددة؛ "فالبلاغة القديمة إذن تضم الأفكار الجوهرية التي عنيت الدراسات النصية بالتوسّع فيها؛ وبالتالي توجد جوانب اتفاق عدّة بينها إلى حدّ يصعب معه إغفال الأثر حتى حين تكون درجة خفائه مرتفعة"<sup>(2)</sup>. أما بالنسبة للبلاغة الحديثة فقد أسهمت في توجيه النظر إلى العلاقات الداخلية في النص، بالنظر إلى بعض الصيغ النحوية كالتشبيه والاستعارة، ومن ذلك العلاقة بين الجملة والجملة التابعة لها. وانتقال البلاغة إلى علم النص لا يعني أخذ مفاهيمها العتيقة، كما كانت موظّفة، لأنّ هذا يؤدي إلى السقوط في التكرار؛ بل يجب إعطاؤها أبعاداً جديدة، وتوسيعها إلى مجالات معرفية لم تكن من مجال اختصاصها في الماضي، ويرى الدكتور "صلاح فضل" أنّ تحوّل البلاغة الجديدة في الواقع إلى علم النص، يرتبط بمدى قدرتها في الثقافات المختلفة على تكوين نموذج جديد لإنتاج الخطاب بكل أنماطه، دون الاقتصار على نوع واحد منه، كما كانت تفعل البلاغة القديمة"<sup>(3)</sup>. فإذا كان علم النص عند "فاندايك" قد أخذ من البلاغة مفاهيمها وكيفياتها الإجرائية، فإنّ على هذه الأخيرة أن تعدّل من مواقفها تجاه النصوص؛ بحيث تتحوّل من الطابع المعياري المتعالي تجاه النصوص الأدبية إلى اتّخاذ طابع تحليلي أكثر مرونة حتى تتمكّن من الانضواء تحت علم النص<sup>(4)</sup>.

كما تولّت البلاغة دراسة الأبنية النصية الخاصة، والوظائف الجمالية والبرهانية للأقوال والنصوص. و كان اهتمام البلاغيين منصبا على الكلام الفصيح، لأنّ معانيه

(1) ينظر : سعيد حسن بحيري، مرجع سابق، ص 9.

(2) المرجع نفسه، ص 167.

(3) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 251.

(4) ينظر : حسين خمري، مرجع سابق، ص 25.

تتساق مع ألفاظه، والبلاغة في حقيقتها هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال، لأن مقام التذكير يباين مقام التعريف، ومقام الإطلاق يباين مقام التقييد، ومقام الذكر يباين مقام الحذف<sup>(1)</sup>، وقد كان للنظم الحظ الأوفر في دراسات البلاغيين، كما كان "عبد القاهر الجرجاني" (ت 471هـ) هو السباق إلى ذلك، فقد عرّف النظم بأنه (أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو)<sup>(2)</sup>، لأنه وجد أن ضمّ الكلمات بعضها إلى بعض يخضع لقيود نحوية بتركيبها، وباعتمادنا على الترتيب والتأليف والتصوير تتساق دلالاتها مع الألفاظ في العقل. ولا تتضمّ الألفاظ في جملة من حيث هي ألفاظ وبمعزل عن دلالاتها، وإنما بمراعاة تلك الدلالات؛ أي أنّ النظم يكون بين المعاني لا بين المباني<sup>(3)</sup>، وكما يعني النظم كيفية تركيب الكلام انطلاقاً من الجملة البسيطة ليصل إلى نظم القرآن في تراكيبه الصوتية والدلالية والنحوية والبلاغية والأسلوبية والإعجازية. والنظم باختصار يعني تأليف الحروف والكلمات والجمل تأليفاً خاصاً يسمح للمتكلم والسامع أن يرتقيا بفضل بدیع التركيب إلى مدارك الإعجاز في المعاني، والنظم كالبناء والنسيج يتم في معاهد النسب والشبكة؛ فمعاهد النسب تبرم الخيوط التي تذهب طولاً، ومعاهد الشبكة تبرم الخيوط التي تذهب عرضاً؛ فإذا نسجت خيوط الطول في خيوط العرض حصل النظم<sup>(4)</sup>. فالنظم لا يخرج عن كونه خاضعاً لقواعد نحوية، وهو بهذا أرسى اللبنة الأساسية الأولى لمفاهيم لم تتبلور إلا في العصر الحديث كالتكرار والحذف والإضمار والإحالة واعتبار النص بنية كلية، وكل هذه العناصر أصبحت فيما بعد من صميم الدراسات النصية. فـ: "عبد القاهر" يعدّ بحق ممثلاً عن البلاغيين الأوائل

(1) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دط، مكتبة القاهرة، 1980، ص 64.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

(3) ينظر: مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، الشركة المصرية العالمية للنشر لوانجمان، ط1، القاهرة، 1997، ص 10.

(4) ينظر: محمد الصغير بناني، المدارس اللسانية في التراث العربي وفي الدراسات الحديثة، دار الحكمة، دط، الجزائر، 2001، ص 25.

الذين انتهجوا طريقا واضحا حمل بذور علم جديد ظهر على أيدي علماء غربيين أمثال هاليداي Halliday وهاريس Harris وفانديك Van dijk وغيرهم .

كما يؤكد "عبد القاهر الجرجاني" مجموعة من المبادئ يعتمد عليها في قراءته للنصوص شعرية كانت أم نثرية، وهي لا تتفصل كثيرا عما مارسه علماء النصية اليوم، منها<sup>(1)</sup>:

1- أهمية التماسك في النص على المستوى الأفقي أو ما يعرف اليوم بالإتساق.

2- لا يمكن إغفال جزء من أجزاء النص عند معالجة غيره، بل هو أجزاء لا تتفرق.

3- اتسام النص بالتماسك في أجزائه جميعها؛ إذ لا فرق هنا بين عمدة وفضلة؛ فالكل يسهم في صياغة الرسالة.

إنّ تحوّل البلاغة الجديدة في الواقع إلى علم النص، يرتبط بمدى قدرتها في الثقافات المختلفة على تكوين نموذج جديد لإنتاج الخطاب بكل أنماطه، دون الاقتصار على نوع واحد منه، كما كانت تفعل البلاغة القديمة، فهناك من يعيد قراءة البلاغة ليجعل منها علما وصفيا بحثا، في مقابل اتجاه آخر يعيد قراءتها، ليقوم منها علما توليديا يبحث في كيفية الإنتاج الخلاق للنصوص؛ مما يفضي بها إلى أن تصب في علم النص<sup>(2)</sup>.

وثمة روافد أخرى غير البلاغة أسهمت في توجيه النظر إلى قواعد تركيب النص، فألى جانب البلاغيين من قدماء ومحدثين، أدلى الأنثربولوجيون بدلائلهم في هذا السياق، من هؤلاء "مالينوفسكي" "Malinouwisky"، "فلاديمير بروب" "F.Brob" و"ستراوس" "Straws" وأتباعهم. فقد تميزت جهود الأنثربولوجيين بالإفادة من علم اللغة البنيوي في تحليل النماذج والأنماط السائدة في الأدب الشعبي والأسطوري لإيجاد ما أصبح معروفا

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 70.

(2) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 251.



بالبنى وتفكيك الرموز لإلقاء الضوء على الأسس المؤثرة في تمكين الناطق باللغة العربية من تأليف نصوص واستعمالها للاتصال بين الأشخاص<sup>(1)</sup>.

ولفقه اللغة هو الآخر دوره في البحث عن علم يهتم بقواعد النص، وأشهر من سعى للكشف عن الروابط بين دراسة النحو، ودراسة المعنى من الفيلولوجيين هو "هنري فايل" "H.Weil" الذي طوّر اللغة ببراعة آرائه، وبتركيزه على المنظور الوظيفي للجملة وهو منظور حتمّ ملاحظة الصلة بين جملتين وأكثر، وتأثرت وظيفة الجملة بهذه العلاقة القائمة على التقديم والتأخير في أكثر الأحيان<sup>(2)</sup>، كما تُعزى إلى "هارفنج" "Harwang" أول محاولة (1968) جادة لوصف التنظيم الذاتي الداخلي للنصوص من خلال الحديث عن بعض العلاقات التي تسودها، مثل علاقة الإحالة والاستبدال التي فصل فيها القول، مشيراً إلى التكرار والحذف، والترادف والعطف والتنويع والترتيب، وذكر النتيجة بعد السبب، والجزء بعد الكل أو العكس<sup>(3)</sup>.

دون أن ننسى أنّ لعلم الأسلوب دوراً كبيراً، فهو المبتدئ بلسانيات النص وهو يشترك مع البلاغة في المعايير أو المراحل لتحديد كليات النص، وقد كان التوسيع في الدرس الأسلوبي يعتمد على التصوّر الأسلوبي الحديث لمكونات غير لغوية وسياقية للكلام، وأخرى تعتمد على كل ما يهم في إيصال الأثر بمساعدة أقوال النص، وهذا يختص بقضايا المقصدية واختيار المادة والموضوعات تحت شروط مرتبطة بالسياق، وتحديد أنواع العرض وطرائق الإتصال وهي أسس بناء الأقوال النصية<sup>(4)</sup>؛ أي المعايير التي يكون بها الخطاب خطاباً والنص نصاً.

(1) ينظر: إبراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، عمان/الأردن، 2007، ص 186.

(2) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 187.

(4) ينظر: فولفجانج هاينه من وديتر فيهيفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود، دط، الرياض، 1998 ص 17.

وذهب كل من "إلهام أبو غزالة" و"علي خليل حمد" إلى اعتبار "أنّ الأسلوبية قد دفعت هي الأخرى بعجلة ظهور لسانيات النص من خلال الدراسات الأسلوبية، فنشعبت في الأزمنة الحديثة واتسع مداها، ومنذ وقت قريب بُدئ باستعمال علم اللغة كأداة لاكتشاف الأساليب ووصفها"<sup>(1)</sup>. وبالرغم من تعدّد المراحل وتنوّعها نجد جميع المؤلفات تقريبا تعكس انتقادا بأن طبيعة الأسلوب تصدر عن انتخاب خاص من الخيارات المتعلقة بإنتاج نص ما أو مجموعة معينة من النصوص.

والحق أن تبادل مصطلحات لسانيات النص ومفاهيمه وتصوّراته بين علوم مختلفة يجعل من تحديد موضوعه عملية غاية في الصعوبة؛ إذ إنه ليس أكثر من اصطلاح لنظريات متباينة؛ بل لفروع علمية مختلفة إلى حد بعيد؛ بل يذهب أكثر من باحث إلى أن مقولاته بوجه خاص لا يسودها اتفاق إلا بشكل ضئيل جدا، فكل مؤلف يُورد جديدا يخالف به غيره، حتى المصطلح المميز له (Textem) لم ينج من هذا الاضطراب؛ إذ لا نجد خلافا حوله بين الباحثين فحسب؛ بل تلك هي الحال لدى كل باحث بعينه؛ إذ إنه لا يتوقف عن تقديم حدّ جديد له في كل مرحلة. ربما يكون ذلك هو وضع كل علم ناشئ بكر متخلق من أمشاج متداخلة متباينة الأصول.

## 1-2 من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص:

تعرف لسانيات الجملة بأنها صورة من صور التحليل النحوي ، يقف في معالجته عند حدود الجملة. وترى أنّها الوحدة اللغوية الكبرى التي ينبغي أن يقعد لها دون أن يتجاوزها إلا في القليل النادر -الاستدراك مثلا- فإذا ما تعدى الأمر في تجاوز حدود الجملة إلى مجموعة تتابعات كبرى، تتصل بكلية النص وبنائه العام عن طريق البحث في تلك الظواهر التي تتعلق ببنية النص الكلية. فإنّ ذلك تجاوز لسانيات الجملة إلى لسانيات النص.<sup>(2)</sup>

(1) إلهام أبو غزالة، علي خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النص تطبيقات لنظرية دوجراند وولفجانج دريسلر، الهيئة

المصرية العامة للكتاب ، ط2 ، القاهرة، 1999 ، ص 40.

(2) ينظر :سعيد حسن بحيري ، مرجع سابق، ص 218.

لا تعترف لسانيات النص باستقلالية الجملة، ولسانيات الجملة لا تتجاوز حدودها إلى النص، ونظرا لقصورها، وتضييق مساحة البحث فيها وتحجيم وسائلها، اندفع البحث إلى النظر في النصوص؛ بل ربما كان هذا الإندفاع بالمنهج والرؤية التي قامت عليها لسانيات الجملة<sup>(1)</sup>، فلسانيات النص تدرس النص من حيث هو بنية مجردة تتولد بها جميع ما نسمعه، ويطلق عليه لفظ (نص)، ويكون ذلك كما يقول "الأزهر الزناد" برصد العناصر القارة في جميع النصوص المنجزة مهما كانت مقاماتها وتواريخها ومضامينها، وهي في هذا تتقاطع في موضوعها مع جميع العلوم المختلفة بدراسة النص، وتجمعها فتتجاوزها"<sup>(2)</sup>. ويرى كثير من اللغويين المحدثين ضرورة لسانيات النص، لكنهم في الوقت نفسه لا يرفضون معطيات لسانيات الجملة؛ فنرى أن "فانديك" الذي وجّه نقده لنحو الجملة على أساس عدم كفايته لوصف ظواهر تتجاوز حدود الجملة، لا يعني رفض مقولات نحو الجملة أو التقليل من قيمتها، أو التشكيك في صحتها؛ بل إن الأمر بالنسبة له ولغيره من علماء النص يمكن أن يتحدّد في إدخال عناصر دلالية وتداولية إلى الوصف والتحليل اللغويين<sup>(3)</sup>. وإنّ الفهم الحق للظاهرة اللسانية يوجب دراسة اللغة دراسة نصية، وليس الاجترار والبحث عن نماذجها، وتهميش دراسة المعنى كما ظهر في لسانيات "بلومفيلد" أول أمرها، ومن ثم كان التمرد على لسانيات الجملة والاتّجاه إلى لسانيات النص أمرا متوقعا واتجاها أكثر التصاقا مع الطبيعة العملية للدرس اللساني الحديث. وإنّ "دراسة النصوص هي دراسة للمادة الطبيعية التي توصلنا إلى فهم أمثل لظاهرة اللغة، حين نتعقد العلاقات بين مكونات الصياغة اللغوية، وترتدّ أعجازها على صدورها، وتتشابك العلاقات في نسيج معقد الشكل والمضمون، على نحو يصبح فيه ردّ الأمر كلّه إلى الجمل أو نماذج الجمل، تجاها للظاهرة المدروسة، وردّا لها إلى بساطة مصطنعة تُخلّ بجوهرها وتُفضي إلى عزل السياقات المقالية والمقامية، والأطر الثقافية واعتبارها أمرا قائما خارج النحو وطارئا

(1) ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت،

لبنان، 1993، ص 20.

(2) المرجع نفسه، ص 66.

(3) ينظر: سعيد حسن بحيري، مرجع سابق، ص 218.

عليه" (1). فالعلماء الذين اهتموا بلسانيات الجملة قد أبعادوا العوامل الاجتماعية والتبليغية، واهتموا في المقابل بالوصف من دون النظر إلى السياق اللغوي، ليس لأنهم غير وعاء به، وإنما لأنهم رأوه من الناحية المنهجية لا يدخل في ما تقتضيه دراساتهم وأبحاثهم في تحليل اللغة، وبذلك بقيت كثير من الإشكالات مطروحة على بساط البحث. نجد العديد من اللسانيين إلى يومنا هذا لا يزالون يصرّون على ضرورة الوقوف عند حد الجملة كوحدة كبرى قابلة للتحليل، وعدم تخطيها إلى وحدات أخرى أكبر منها، ولم يعد ذلك من صميم الدراسة اللسانية، حيث نجد دارسين آخرين يؤكّدون على حتمية تعدي الجملة إلى وحدات لغوية أكبر منها قابلة للتحليل، لما في ذلك من فائدة تعود بالضرورة على تحليل الجملة ذاتها. وبناءً على ذلك أدخلوا مصطلحات ومفاهيم جديدة غير الجملة مثل: المفووظ، الخطاب والنص، فهذه المصطلحات تدل على قيام لسانيات جديدة تختلف عن لسانيات الجملة لها مفاهيمها الخاصة ورؤاها المتميزة في التحليل.

وإذا كان التركيز قد انصب على اللغة في جانبها الوصفي مما أدى إلى الاهتمام بدراسة اللسان، فإنه يجب ألا ننسى أنّ اللسان يؤدي وظيفة تبليغية تتحقق باستعمال الأفراد له في الواقع الاجتماعي لقضاء حاجاتهم، والتعبير عن أغراضهم ومقاصدهم، مما لزم إعادة الاعتبار لدراسة الظواهر الكلامية التي كانت مبعدة من الدراسة منذ "سوسير"، لأنهم عدّوها خارجة عن موضوع اللسانيات (2).

وهكذا توسّع موضوع الدراسة، فتعدّت لسانيات الجملة أو لسانيات اللسان كما تسميها "خولة طالب الإبراهيمي"، إلى كل ما له أثر في العملية التبليغية، بما في ذلك مختلف القرائن الحالية والمقالية؛ فاللغة ظاهرة إنسانية يلتقي فيها الفكر والثقافة، وهي وسيلة هذا اللقاء والتفاعل بين المتكلمين، مما يدعو على رأي "بنفنيست" "Benveniste" إلى لزوم قيام لسانيات جديدة تتأسس على اللغة والثقافة والشخصية (3)، وبالتالي تبين

(1) جميل عبد المجيد، علم النص أسسه المعرفية وتجلياته النقدية، عالم الفكر، ع2، م32، أكتوبر 2003، ص 67.

(2) ينظر: بشير إبرير، التفكير التربوي وإشكالات قراءته (من الجملة إلى علم النص)، مجلة قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، 2005، ص 8.

(3) ينظر: خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ اللسانيات العامة، ص 58.

للمختصين أنه ينبغي لهم أن يتجاوزوا في تحليلهم النشاط الكلامي البشري حدود الجملة، وأن يعتبروا النص هو الوحدة القاعدية للخطاب اللغوي<sup>(1)</sup>.

وفي هذا الصدد يقول اللغوي الألماني "روك Rucke": "أخذت اللسانيات النصية بصفتها العلم الذي يهتم ببنية النصوص اللغوية، وكيفية جريانها في الاستعمال شيئاً فشيئاً مكانة هامة من النقاش العلمي في السنوات الأخيرة؛ حيث لا يمكن اليوم أن نعدّها كمكلاً ضرورياً للأوصاف اللغوية التي اعتادت أن تقف عند الجملة، معتبرة إياها أكبر حد للتحليل؛ بل تحاول اللسانيات النصية أن تعيد تأسيس الدراسة اللسانية على قاعدة أخرى هي النص لا غير، لكن هذا لا يعني أننا نعتمد المعنى المتداول بين الناس للنص (نص مكتوب عادة ما يأخذ شكل منتج مطبوع)؛ بل ينبغي أن ندرج في مفهومنا للنص كل أنواع الأفعال التبليغية التي تتخذ اللغة وسيلة لها"<sup>(2)</sup>. ومن الواضح أيضاً عدم إلغاء لسانيات النص للسانيات الجملة، ولعل إشارات "جوليا كريستيفا" توضح الحاجة إلى النظر في بنية الجملة بشكلها المعياري<sup>(3)</sup>، ومن هنا فليس لأحد الاتجاهين أن يلغي الآخر. وفي تراثنا العربي من الدلائل ما يشير إلى ضرورة الجمع بين المنهجين، وذلك من مآثوراتنا أن القرآن يفسّر بعضه بعضاً، وأن السنة تُفصّل ما في القرآن من إجمال<sup>(4)</sup>، ويذهب الدكتور "سعيد بحيري" "إلى أنّ التراث النحوي السابق (نحو الجملة) بكل ما يضمّه من تصورات ومفاهيم وقواعد وأشكال ووصف وتحليل، غير ذلك الأساس الفعلي الذي بنيت عليه هذه الاتجاهات النصية بكل ما تتسم به من تشعيب أفكارها وتصوراتها"<sup>(5)</sup>.

(1) ينظر : خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ اللسانيات العامة ، ص 167.

(2) Rucke.H, 1980 Linguistique Textuelle et enseignement du français, Hotier, Paris 1980 ,p168

(3) ينظر : أحمد عفيفي، نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق القاهرة ، دط، 2001، ص 70.

(4) ينظر : روبرت دوبراند، النص والخطاب والإجراء، ص 4.

(5) سعيد حسن بحيري، مرجع سابق، ص 134.

## 3-1 الحاجة إلى لسانيات النص:

تتنوّع فوائد لسانيات النص وتتداخل مع أسباب الحاجة إليها، بعد أن أصبحت تلك الحاجة ملحة لتغيّر كثير من المفاهيم النقدية الحديثة، وتغيّر النظرة اللسانية إلى مفهوم اللغة ووظيفتها عند تحليل الخطاب، وفيما يلي توضيح ذلك بإيجاز:

1. من الواضح أن لسانيات النص قد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بتحليل الخطاب، وبوجود مذاهب نقدية جديدة تركز على النص، كبنية كلية لا على الجمل باعتبارها بُنى فرعية. وعلى هذا اجتذبت النصوص علم النحو، بناء على وجود تلك المذاهب باتجاهاتها النصية؛ حيث صنع ذلك تطوراً واضحاً من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص، الذي يشمل النص وسياقه وظروفه وفضاءاته، ومعانيه المتعاقبة القبلية والبعديّة، مراعيًا ظروف المتلقي وثقافته وأشياء كثيرة تحيط بالنص<sup>(1)</sup>.

2. لم تفسّر كثير من الظواهر اللغوية تفسيراً كافياً، وربما تغيّر الحال، إذ اتجه الوصف إلى الحكم على هذه الظواهر في إطار وحدة أكبر من الجملة، ويمكن أن تكون هذه الوحدة هي النص.

من هنا فإنّ النصّ يهتم في تحليلاته بضمّ عناصر جديدة لم تكن موجودة في نحو الجملة؛ إنّه يذهب في تحليله إلى قواعد جديدة منطقية ودلالية وتركيبية، ليقدّم شكلاً جديداً من أشكال التحليل لبنية النصّ وتصوّر معايير التماسك والترابط والانسجام، ولهذا تضافرت تقارير اللسانيين من أمثال "Hartmann هارتمان"، "Gilisson جليسون"، "Sandriss ساندرس" وغيرهم، على أن نحو النص بالنسبة لأي لغة بعينها هو أكثر شمولاً وتماسكاً من النحو المصوّر في حدود الجملة<sup>(2)</sup>.

3. تغيّر الدرس اللساني في نظرته إلى اللغة، وذلك للإحساس الطاعي بالوظيفة الاجتماعية لها، وإلى ضرورة وجود الدور التواصلية الذي يعده علماء اللسانيات

(1) ينظر: محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت/ لبنان، 1990، ص 30.

(2) ينظر: سعد مصلوح، من نحو الجملة إلى نحو النص، جامعة الكويت، الكتاب التذكاري بقسم اللغة العربية، إعداد وديعة طه نجم، 1990، ص 415.

جوهر العمليات الاجتماعية، حيث "أدرك علماء اللسان أن اجتزاء الجمل يحيل اللغة الحية فتاتا وتفاريق من الجمل المصنوعة المجففة أو المجمدة"<sup>(1)</sup>.

4. الإفادة من لسانيات النص في خدمة الترجمة من لغة إلى أخرى؛ حيث يمكن للسانيات النص أن تقدم إسهامات لدراسات الترجمة بعكس اللسانيات التقليدية التي تُعنى بالنظم الافتراضية، لأن الترجمة من أمور الأداء وليس امتلاك النحو والمعجم فقط كافيا للقيام بالترجمة، بسبب الحاجة إلى الترابط في استعمالات اللغة وذلك من المهام الأساسية لنحو النص<sup>(2)</sup>.

ومن خلال ما سبق نلاحظ أنّ لسانيات النص تُعدّ علما بكرًا؛ إلا أنّها في تجاوزها نحو الجملة محاولة إيجاد قواعد لنحو النص، ستصبح من أهم فروع اللسانيات التي يعتمد عليها أي باحث في أي مجال معرفي كان، ولذلك من الواجب الاهتمام بلسانيات النص التي يراها بعضهم السبيل الوحيد للقضاء على العقم الذي ران طويلا على نحو الجملة بعد نظريات "تشومسكي"، فضلا عن ذلك فإنّ الجهود القيّمة التي قام بها اللغويون والأصوليون العرب القدامى، تكون أفضل أساس لإقامة نظريات نصية جديدة.

وإنّ النظر فيما يستدعي تناول العلمين (لسانيات الجملة و لسانيات النص) في ما يجمع بينهما فيمنع تأسيس اللاحق منهما (أي لسانيات النصوص)، وما يفرّق بينهما، فيحتم وجودهما مفترقين أو مجتمعين في القليل أو الكثير. ويمكن ولوج هذه القضية من باب مفهومي فلسفي عام يوصلنا إلى ضبط حدود كل من العلمين، فننظر فيما يلي أسس كل علم من حيث الموضوع والمنهج والغاية<sup>(3)</sup>:

**1- الموضوع:** من حيث الموضوع تدرس لسانيات الجملة ما يعرف بالجملة وتعريفاتها عديدة يتوسّل بعضها بالمعنى، فيربط حدودها باستيفاء المعنى، وبعضها

(1) سعد مصلوح، من نحو الجملة إلى نحو النص، ص 415.

(2) ينظر: أحمد عفيفي، مرجع سابق، ص 41.

(3) ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، ص 16.

بالشكل والمعنى، فيربط حدودهما باستيفائهما معا، وبعضها يرتبط بالشكل فقط. وتدرس لسانيات النصوص ما يعرف بالنص، وتعريفاته متعدّدة هو الآخر، حيث يقوم بعضها على مفهوم التعدّد في أجزاء الملفوظ الواحد، ويذهب بعضها إلى اعتبار كل ملفوظ مهما كان حجمه نصا، فيكون اللفظ المفرد ما هو في حدود الجملة وما تجاوزها نصا. إذ تتفق كلها في تركيبها من سلسلة من الوحدات التي تقبل التحليل إلى وحدات أصغر، ويتواصل هذا التقسيم حتى يستوفي جميع الأقسام الممكنة، وبعضها يطلق النص على جميع الوحدات اللغوية ذات الوظيفة التواصلية الواضحة التي تحكمها جملة من المبادئ منها الانسجام والتماسك والإخبارية. وبعضهم يفرّق بين نص هو كائن فيزيائي منجز، وخطاب هو موطن التفاعل والوجه المتحرك منه. ويتداخل في الاستعمال مفهوم النص من حيث هو وحدة لسانية قائمة بذاتها بمفهوم النص أو النصوص المعتمدة في دراسة ما؛ بل إنه يتجاوز الملفوظ اللغوي إلى كل ما يدل على شيء ما، فتكون العلامات البصرية أو الإشارية نصوصا يتجاوز درسها حدود اللسانيات إلى علم العلامات.

**2- المنهج:** أما من حيث المنهج فيتحتم رفع كثير من اللبس؛ فتمهّد إلى النظر الصحيح المميز بين لسانيات الجملة و لسانيات النصوص، وأهمها يتعلق بالتصنيف؛ فالجملة مثلا تنقسم إلى أنواعها باعتماد معايير تختلف عن معايير إلى بسيطة ومركبة، ومهما تعددت أنواعها، فإنّ تلك المعايير تبقى لغوية يستتبطها النحو الواصف من شكلها بصرف النظر عن مدلولها، أما النصوص فتتنقسم إلى أنواعها، وفق مضامينها في الأساس، وإن اعتبر الشكل في ذلك فهو من درجة ثانية؛ فالنص يصنّف إلى أدبي وقانوني وسياسي وفلسفي، باعتماد معيار الشكل وحده، أو الشكل والمضمون معا؛ والنص الأدبي ينقسم إلى نثر وشعر باعتماد الشكل اللغوي وباعتماد الشكل الفني أيضا، إلى رواية ومسرح وخرافة ومذكرات... الخ.

**3- الغاية:** يسعى كل واحد من النحويين إلى وصف النظام الذي يقوم به موضوع درسه، والنظام جملة من العلاقات المحكومة بقواعد تقيم أشكالها يُقاس عليها الكلام، فيكون صحيحا مقبولا، وصحيحا غير مقبول، أو غريبا وخاطئا مقبولا، وخاطئا غير مقبول، والصحة تتعلق بالبنية الدالة من حيث مطابقتها للشكل المود لها، أو خروجها



عنه، أما المقبولية فتتعلق بالمعنى، وهذه الصفات تطبق في مستوى الجملة، ولكنها تتعثر في مستوى النص، وهذه الحقيقة تعود إلى مبدأ كوني ينسحب على جميع الظواهر<sup>(1)</sup>.

يتبين أن النص يحتوي الجملة، فإذا ما حصل التطابق بين النص والجملة في الكمية، فلنقل أن يقول: "ما الفائدة من نحو آخر يدرس الموضوع نفسه؟" وهذه قضية مطروحة في كثير من المواضع ضمناً أو صراحة، أما إذا تلفظ المتكلم بما هو دون الجملة وفهم عنه سامعه، فيطرح سؤال من نوع آخر يتعلق بآليات ذلك الفهم ومفاتيحه، فهذا الملفوظ الناقص من حيث المنطوق تام من حيث المفهوم؛ وهذا التمام مرتبط بالمقام؛ حيث تتوَقَّر العناصر المتممة ارتباطاً لفظياً بما سبق أن ذكر فيه، أو ارتباطاً غير لفظي بتوَقَّر العناصر المتممة في المقام، وهي بذلك تعمل عمل الملفوظ المعبر عنه لو ذكر<sup>(2)</sup>.

والمستويات الثلاثة ما هو دون الجملة والجملة وما فوقها في دلالتها، ترتبط بالمقام ارتباطاً واحداً، وهذا الارتباط يعتمد طرفاً التواصل في تركيب الكلام وتحليله، لكن نحو الجملة قاصر على بيان وجود هذا الارتباط، إذا ما تعدى الملفوظ مستوى أكبر وحدة لفظية يشتغل عليها (أي الجملة) بالزيادة أو النقصان، وتظهر هنا الحاجة إلى جهاز وصف يتجاوز حدود الجملة، فيقف على دلالة النصوص والبنية التي تحكمها.

والجدول التالي يوضح أوجه الإتفاق والإختلاف بين النحويين (الجملي والنصي)<sup>(3)</sup>:

(1) ينظر: الأزهر الزناد، مرجع سابق، ص 16.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 16.

(3) نعمان بوقرة، نحو النص مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية اللسانية الحديثة، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، ج 61، مج 16، جدة، جمادى الأولى 1428هـ/مايو 2007، ص 26.

أوجه الاختلاف	أوجه الاتفاق	
<ul style="list-style-type: none"> <li>-استقلال النحو عن السياق بأنواعه.</li> <li>-قيامه على التحليل بإخضاع كل الجمل إلى قواعد ثابتة</li> <li>- قيامه على النمذجة والتقطيع.</li> <li>- خضوعه للإطراء القواعدي.</li> <li>- الاقتصار على مكونات الجملة.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* الاتساق (Cohesion).</li> <li>* الانسجام (Coherence)</li> </ul>	الجملة و النص
<ul style="list-style-type: none"> <li>- القصـد</li> <li>-التتـاص</li> <li>-الاعتراف بالمؤشر الأسلوبي (الخصوصية الأسلوبية).</li> <li>- رعاية الموقف.</li> <li>- القبـول.</li> <li>- الإعلامية.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>*الاتساق (Cohesion).</li> <li>*الانسجام (Coherence)</li> </ul>	النص و الجملة

وهكذا تختلف لسانيات النص عن لسانيات الجملة ، حيث إن المعنى في نحو الجملة لا يظهر مرتبطا بالدلالة المطلقة للنص، ويحصر في نطاق دلالي ضيق منفصل لا يمكن أن يفهم منه السياق العام للخطاب<sup>(1)</sup>. ويُصّر اللسانيون على وحدة تماسك النص، وبالتالي ينتفي عندهم الفصل بين مستويات التشكيل النصي، وهذا ما يمكن تسميته

(1)ينظر :مصطفى النحاس، نحو النص في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص 11.

بالنظرة الكلية للنص، وهو يقوم على مبدأ التماسك الذي يتمثل في الخاصية الدلالية الجامعة للخطاب من أدلة إلى أخرى بفضل جملة من الوسائل والأدوات التي يعنى التحليل اللساني النصي في ضوء نحو النصوص بتحديدتها وتوظيفها من خلال نظرة شمولية، تتجاوز نظرة التحليل النحوي التقليدي والأسلوبية، وعليه سيكون من مهام لسانيات النص دراسة الخواص التي تؤدي إلى تماسك النص، وتعطي عرضاً لمكونات منظمة لنماذجه النصية، وقد تكون هذه المكونات مبعثرة غير خاضعة لمنطق التنظيم النحوي المؤلف، ويكون حينها واجبا على المحلل استكشاف الخيط الحريري الرابط بينها ليشكل منها نسيجاً متميزاً، وهذا ما يعطي أهمية كبرى للروابط التقليدية التي تظهر على مستوى التشكيل السطحي. وقد حاول مجموعة من الدارسين عنوا في وقت مبكر بدراسة نحو النص، تأسيس نظرية شاملة تبحث في الترابط النصي من حيث أشكاله ووسائله، ولعل أهمهم "هاليداي"، "فانديك"، "فاينريتش" و"دوبوجراند"<sup>(1)</sup>.

#### 4-1 مجالات الدرس النصي وأهدافه:

تعددت آراء الباحثين في المجالات التي تطرحها لسانيات النص بتعدد المدارس اللغوية التي ينتمي إليها كل منهم، فمنهم من ركّز على النواحي اللغوية في الدراسات النصية، ورأى أن النتائج المتوخاة من ممارسة نحو النص وتحليلاته هي لذات اللغة، ويهدف إيجاد نماذج نصية مقننة في تلك اللغة، وتقييد اللغة على مستوى النص، بعد أن تم ذلك على مستوى الجملة. ورأى آخرون أنه لا يجب التوقف عند النتائج التي يفرزها التحليل النصي والاكتفاء بذلك؛ بل لابد من توظيف تلك النتائج في تطبيقات تمس حياة الإنسان، وتعمل على تطويرها بما يحقق له مزيداً من التقدم والرقي مثل علوم التربية و النفس والاجتماع<sup>(2)</sup>.

ومن الباحثين من يرى ضرورة توظيف العلوم المختلفة في التحليل النصي من أجل النص نفسه، لأن علم النص يستهدف ما هو أكثر عمومية وأكثر شمولية، فهو يتعلق

(1) ينظر : نعمان بوقرة، مرجع سابق، ص 27.

(2) ينظر : خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، دار جرير للنشر والتوزيع،

ط 1، عمان، 2003، ص 48.

بكل أشكال النص الممكنة الأدبية، الاجتماعية، الطبية...)، وبالسياقات المختلفة المرتبطة به<sup>(1)</sup>. ولا يمكن فصل لسانيات النص عن العلوم الأخرى المرتبطة بها، وهذا ليس إلغاء لخصوصية هذا العلم؛ بل هو الاتجاه إلى العقلانية في معالجة النصوص؛ إذ قصرت هذه المعالجة على النواحي اللغوية فقط.<sup>(2)</sup>

وغير بعيد عن هذا التوجه يعرض الدكتور "صلاح فضل" لمهمة لسانيات النص، فيرى أنها تختص بوصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستعمال اللغة، كما يتم تحليلها في العلوم المتنوعة<sup>(3)</sup>. ثم يتعمق في الهدف المرجو من لسانيات النص إلى مظاهر برجماتية مثل: شرح كيفية امتلاك المتحدثين لكفاءة القراءة وسماع المظاهر اللغوية المعقدة المتمثلة في النصوص، وفهمها واستخلاص معلومات محددة منها، والتخزين الجزئي على الأقل لهذه البيانات في الذهن، وإعادة إنتاجها طبقاً للمهام والأغراض، أو المشكلات التي تثار من أجلها.

كما يتمركز عمل عالم النص أساساً مهما اختلفت أشكاله وأنواعه ومميزاته حول وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية النصية بمستوياتها المختلفة، وشرح أشكال التواصل واستخدام اللغة. فلسانيات النص تجمع بين أنواع النصوص وأنماطها في السياقات المختلفة، وجملة من الإجراءات النظرية والوصفية والتطبيقية التي تتسم بطابع علمي محدد، ولهذا يجب الربط بين انتشار لسانيات النص، وذيوع التحليلات النصية في مختلف العلوم الإنسانية والاجتماعية الحديثة، أو بروز مناهج متعددة فيها، أهمها التحليل المضموني الذي يصف النص بطريقة عبر تخصصية<sup>(4)</sup>. كما تهدف لسانيات النص إلى صياغة القواعد الممكنة من تحديد كل النصوص النحوية في لغة ما بوضوح، وتزويد المتلقي بوصف شامل للأبنية. كما تسعى في المستوى التحليلي إلى

(1) ينظر : خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص 48.

(2) ينظر : المرجع نفسه، ص 49.

(3) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 49.

(4) ينظر : نعمان بوقرة، مرجع سابق، ص 45.

الكشف عن الأبنية السطحية والعميقة للنصوص، من خلال البحث في علاقات الترابط والتناغم، والكشف عن العلاقات الرابطة بين القارئ والنص والمنتج، ضمن ثلاثية (نص-سياق-تداول). ولنا فيما يأتي تبين أهم المفاهيم الأساسية للسانيات النص:

## 1- النص:

## 1-1 النص في الثقافة العربية:

تتوّعت الدلالات المعجمية لمادة (ن ص ص) في لسان العرب وبقية المعاجم العربية، وإن كانت في مجملها تدل على:

- الرفع والإظهار: «النصُّ رَفَعَكَ الشَّيْءُ، نَصَّ الْحَدِيثَ يَنْصُهُ نَصًّا رَفَعَهُ، وَكُلُّ مَا أَظْهَرَ فَقَدْ نُصَّ»، ومنه: «نصّ المتاع نصًّا: جعل بعضه على بعض». (1)

- الوضوح والثبات: ويتصل هذا المعنى بالسابق، فإذا رُفِعَ الشيء تجلّى وبان، وقيل: «نصُّ القرآن ونصُّ السنّة أي ما دلَّ ظاهرُهُ لفظهما عليه مِنَ الأحكام» (2). لوضوح دلالتها وثبات أحكامها، ومن ذلك قول «عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أنصُّ للحديث من الزُّهري» (3)، فهو ينقل الحديث كما هو دون تغيير أو تحوير. ومما يدل على الثبات كذلك النصنصة وهي «إثباتُ البعير رُكْبَتَيْهِ فِي الْأَرْضِ وَتَحْرُكُهُ إِذَا هَمَّ بِالنُّهُوضِ». (4)

- الاستقصاء والإحكام: يتجلّى هذا المعنى في قول أبي عبيد: «النصُّ التَّحْرِيكُ حَتَّى تَسْتَخْرَجَ مِنَ النَّاقَةِ أَقْصَى سَيْرِهَا» (5). ولن نبعد كثيرا عن معنى الإظهار والثبات لنستشف معنى الإحكام وعدم التفكك، فـ «نصُّ الأمرِ شِدَّتُهُ». (6)

وإذا أنعمنا النظر في المعاني السابقة، وجدنا النص ظاهرا جليًا من حيث كونه متحققا باللفظ أو الكتابة. والنص قبل أن يتشكّل في صورة مكتوبة أو ذبذبات مسموعة كان أفكارا باطنية، مخبوءة في ذهن المتكلم غير واضحة بالنسبة للسامع، حتى إذا أراد المتكلم إبلاغ معنى معين رفعها من نطاق الكمون إلى نطاق التحقق، ومن الموجود بالقوة إلى الموجود بالفعل، فصارت الرسالة واضحة بالنسبة للمتلقى.

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ن ص ص) دار صادر، ط1، بيروت-لبنان، 1997، 6/196.

(2) المصدر نفسه، ص197.

(3) المصدر نفسه، ص196.

(4) المصدر نفسه، ص ن.

(5) المصدر السابق، ص ن.

(6) المصدر نفسه، ص ن.

فعلى الرغم من أن كتب القدماء لم تتضمن تعريفاً مقنعاً للنص، إلا أن إشارات تؤكد أن فهمهم له لم يكن بعيداً كما هو متداول اليوم. فقد صرح القدماء أن القرآن الكريم نص، والسنة النبوية كذلك، مما يعني اتصافهما بكل ما يندرج تحت هذا المصطلح من خصائص أفادها المعنى اللغوي الذي ساقته المعاجم، وأوردناه فيما سبق ومن هذه الخصائص:

- ✓ الظهور والبيان.
- ✓ النظم والترتيب المقصود.
- ✓ الاستقصاء والشمول وتحقيقه للهدف الذي وضع من أجله.
- ✓ السلامة والاستقامة والاستواء حسب معايير معروفة للاستقامة ومتفق عليها.
- ✓ التعيين والدلالة على شيء ما.

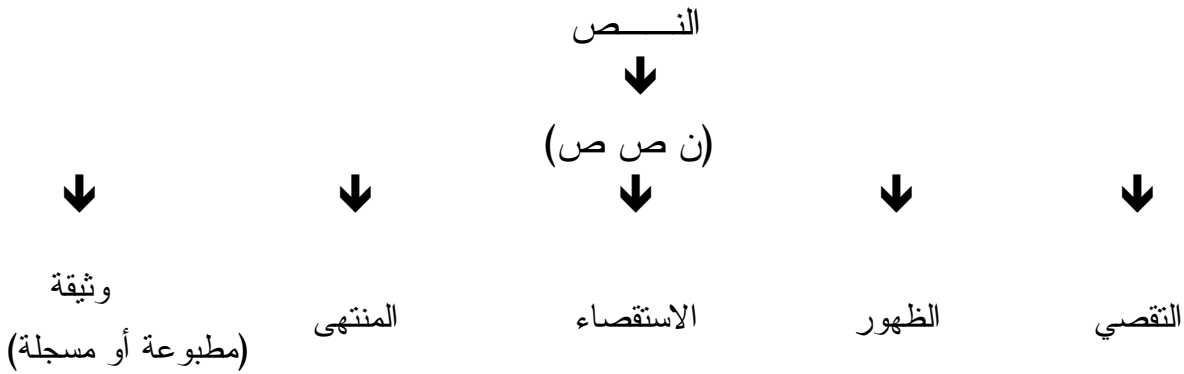
نستخلص من قراءتنا لهذه المادة المعجمية أن النص يعني الرفع بنوعيه الحسي والتجريدي، وأقصى الشيء وغايته والاستقصاء والإظهار. وتفيد هذه المعاني جميعها أن النص هو ما يرتفع أو يظهر، إما كحدث كلامي من خلال الصوت المسموع، وإما كإنتاج خطي مرئي تظهره الكتابة. (1) يرى الدكتور "عمر أبو خرمة" في كتابه (نحو النص): " لو أنعمنا النظر قليلاً في المعنى المعجمي الذي قدمه اللسان، لوجدنا أمارات تفيد كثيراً في الوصول إلى مراد العربية بالنص" (2).

أما المعاني اللغوية الأساسية للفظ "Texte" في الثقافة الغربية بصفة عامة والمستخلصة من المعاجم اللغوية الفرنسية بصفة خاصة، فإنها تتحدر من الأصل اللاتيني "Textus"، وتعني بصفة عامة "النسيج"، والورقة المطبوعة أو المكتوبة لوثيقة، أو مؤلف أصلي، أو مجموعة العناصر والعبارات التي تكون مكتوباً أو مؤلفاً، خلافاً لرؤوس الأقلام (Notes) أو التعليقات (Commentaires). ومن ذلك النصوص القديمة أو الكتب الأجنبية في لغتها الأصلية دون الترجمة.

(1) ينظر: نبشير إبرير، مفهوم النص في التراث اللساني العربي، م23، ع1، مجلة جامعة دمشق، 2007، ص85.

(2) عمر أبو خرمة، نحو النص نقد النظرية وبناء أخرى، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2004، ص

ويمكن تلخيص كل المعاني السابقة وترتيبها في خمسة حقول دلالية كما هو موضح في الشكل الآتي:



يمكن أن نستخلص أن هذه المعاني تعود في المعاجم العربية اللغوية القديمة إلى جامع واحد هو الارتفاع، وهو أظهر مكونات الشيء أو أقصاها(1)، وأنها في المعاجم الحديثة خاصة في المعاجم اللغوية الفرنسية، تعني الكلام الأصلي أو الوثيقة الأصلية سواء أكانت مخطوطة باليد، أم مطبوعة بالكتابة أم مسجلة بالصوت، وهي بهذه المعاني كلها قريبة من معانيها الاصطلاحية، إذ يسهل أن نستنتج من المعاني اللغوية في الثقافة العربية أن النص كائن لغوي، يطلق على ما يظهر له المعنى في الشكل الصوتي المسموع من الكلام أو الشكل المرئي، عندما يترجم إلى المكتوب. وهذا الشكل الصوتي يمثل آخر طور يبلغه الكلام في توليد بنية النص الظاهرة التي قد تطول أو تقصر، وهو السمة المادية التي تلازم أي نص من النصوص اللغوية لاسيما تلك النصوص المكتوبة.

يمكننا القول باطمئنان أن دلالة لفظة (Texte) في الثقافة الغربية على النسيج، هي أقرب من نظيرتها في الثقافة العربية إلى المعنى الاصطلاحي، كما أن لفظة "نسيج" في منشئها الصناعي المادي تحيل على الحياكة أو الغزل عبر خيوط ينضم بعضها إلى بعض، انضماما قوامه التداخل والالتواء والترابط، مكونة لحمة وسدى قطعة النسيج المطلوبة، فإن النص هو نسيج من الكلمات تتشابك فيما بينها عبر تراكيب مختلفة، قوامها التضم والترابط، والتداخل والانسجام لتكوّن نوع النص المطلوب، حيث يكون

(1) ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص، ص12.



هذا الأخير سطحا ظاهريا، هو نسيج الكلمات المستعملة والموظفة فيه بشكل يفرض معنى قابلا للإدراك بصريا من خلال عملية الكتابة التي تجعل منه موضوعا مؤسسيا يتصل بالقانون والدين والأدب.(1)

ولعل الارتباط الصحيح للفظ النص والنسيج بالكتابة، جعله يقترب من المعنى الاصطلاحي في الثقافة الغربية، توجيهها كتابيا ارتبط بالنصوص الكتابية المختلفة التي كونت مرجعيتها الثقافية والحضارية، حيث استمدت هذه الأخيرة أطرها من نصوص الفلسفة والأدب اليوناني ونصوص الإنجيل والتوراة، ونصوص القانون الإغريقي. وفي المقابل تميّزت الثقافة العربية الإسلامية بطابعها الشفهي الذي ربطها بالرواية، وأبعدها عن النصوص المكتوبة ردحا من الزمن، قبل مرحلة التدوين بصفة عامة، وتدوين النص القرآني بصفة خاصة، الأمر الذي جعل المعاني اللغوية للفظ النص لا تقترب كمثيلتها الغربية من بعض المعاني الاصطلاحية العامة إلا بالتأويل البعيد.

وعلى الرغم من أنّ النص القرآني أصبح بعد تدوينه القطب الذي دارت حوله أغلب الدراسات اللغوية وغير اللغوية (معجمية، نحوية، بلاغية، فلسفية، فقهية...)، إلا أن تلك الدراسات على تنوعها لم تقترب من المعاني الاصطلاحية إلا اقترابا محتشما بسيطا كقولهم: "النص لا يحتمل إلا معنى واحداً أو لا يحتمل التأويل، ولا اجتهاد مع النص".(2) بخلاف معنى النسيج الذي يمسّ جوهر النص. أضف إلى ذلك أن لفظ النص زاحمته مفاهيم أخرى كمفهوم اللفظ ومفهوم البيان ومفهوم النظم<sup>(3)</sup> الذي كان أقربها إلى مفهوم النسيج النصي، إذ كثيراً ما كان "عبد القاهر الجرجاني" يشبهه بالنسيج هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فإن النص القرآني على أهميته يرتبط عند عامة الناس بالجانب السمعي الشفوي المتصل بتحقيقه قراءة وترتيلا وحفظا أكثر من ارتباطه

(1) ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان، 2001، ص22.

(2) محمد الصغير بناني، مفهوم النص عند المنظرين القدامى، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، ع12، ديسمبر، جامعة الجزائر، 1997، ص40.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص42.

بالكتابة، مما يجعله أقرب إلى مفهوم الخطاب الذي تقترب معانيه اللغوية في الثقافة العربية اقتراباً كبيراً من معانيه الاصطلاحية، خلافاً للمعاني اللغوية للفظ النص. وإذا كانت آراء النحاة -القدماء والمحدثين- قد تعددت حول تعريف الجملة، فإن النص قد تعددت تعريفاته أيضاً وتوّعت، بل وتداخلت إلى حدّ الغموض أحيانا أو التعقيد أحيانا أخرى، فبعض مكونات النص تعتمد على مكونات الجملة وتتبعها، وبعضها يضيف إلى تلك الجمل الترابط، وبعض يعتمد على التواصل النصي والسياق، وبعض يعتمد على الإنتاجية الأدبية أو فعل الكتابة، وبعض يعتمد على جملة المقاربات المختلفة والمواصفات التي تجعل الملفوظ نصاً، فيكون لدينا حصيلة كبرى من التعريفات التي تقرّبنا من ملامحه.

ويمكن أن يحدّد مفهوم النص في التراث اللساني العربي من خلال منظومة مفاهيمية متناسقة منسجمة، مثل الجملة والكلام، والبيان بأنواعه والخطاب والتبليغ، وإذا كان النحاة والبلاغيون العرب لم يستعملوا مصطلح "نص"، فلأن مفهومه كان مشغولاً بواحد من المصطلحات، وإذا كانوا لم يعبروا بكلمة "نص" صراحة مصطلحاً له المفهوم الموجود عندنا والمتعارف عليه بيننا، فإنه قد كان قائماً في صدورهم، متصوراً في أذهانهم مختلجاً في نفوسهم، متصلاً بخواطرهم حادثاً به فكرهم، موجوداً فيهم بالقوة، وحاولوا إخراجهم إلى الفعل والممارسة، لما رأوا حاجة ثقافتهم إلى التأسيس والتوثيق والانفتاح على الثقافات الأخرى، وتبادل الأخذ والعطاء(1).

كما أن هناك اختلاف شديد في تعريف النص إلى حدّ التناقض أحيانا، والإبهام أحيانا أخرى(2)، ولا يوجد تعريف متفق عليه من الباحثين في اتجاهات علم النص بشكل مطلق. وجدير بالذكر أنّ الاختلاف في تعريف مصطلح "النص" ليس بدعا في الدراسات اللغوية، بل في كثير من العلوم، خاصة في بداية نشأتها وهذا أمر طبيعي. ويكمن السرّ في عدم استقرار مفاهيم النص في عدة أمور:

(1) ينظر: بشير ابرير، مفهوم النص في التراث اللساني العربي، ص 26.

(2) ينظر: أحمد مختار عمر، المصطلح الألسني العربي و ضبط المنهجية، ع3، مجلة عالم الفكر، ع3،

1989، الكويت، ص 500.

أولاً: التماس بين لسانيات النص وغيرها من العلوم، وإن كنا نرى هذا التماس الذي عدّ سبباً من أسباب عدم الاستقرار، ركناً أساسياً في الدراسة النصية، فالنص يصدر عن نفسية معينة وعن مجتمع، ومن ثمّ وجب ارتباطه بعلوم النفس والاجتماع والفلسفة والفيزياء والأدب... الخ.

**ثانياً:** تعدد معايير هذا التعريف، فهل هي معايير شكلية، أم معايير دلالية أم شكلية دلالية معاً؟ أم غيرها من المعايير.

**ثالثاً:** عدم اكتمال تطوير نحويات النص، لأن عدم الاكتمال يعني عدم اكتمال العلم، مع الإشارة إلى أن الكلمة الأخيرة في أي علم من العلوم أمر صعب الحسم فيه، ولكن نقول على وجه التقريب في الحسم النهائي بالكلمة الأخيرة<sup>(1)</sup>.

يقول "صبحي إبراهيم الفقي": إنّ هذه المفاهيم لا تخرج عن أحد المعايير الآتية<sup>(2)</sup>:

- ✓ كون النص منطوقاً أو مكتوباً أو كليهما.
- ✓ مراعاة الجانب الدلالي.
- ✓ مراعاة التحديد الحجمي (طول النص).
- ✓ مراعاة الجانب التداولي.
- ✓ مراعاة جانب السياق وهو متعلق بالمعيار السابق.
- ✓ مراعاة جانب التماسك وهو أهم المعايير التي يقوم عليها التحليل النصي.
- ✓ مراعاة الجانب الوظيفي للنص.
- ✓ مراعاة التواصل بين المنتج والمتلقي.
- ✓ الربط بينه وبين مفاهيم تحويلية مثل الكفاءة والأداء وغيرها.
- ✓ إبراز كونه مفيداً.

وتعد هذه المعايير سمات النص الكامل، إن فقدت سمة من هذه السمات، يمكن أن نطلق عليه نصاً ناقصاً، ولذا يمكن أن نعدّها شروطاً ينبغي توافرها حتى يمكن أن نطلق عليه مصطلح نص كامل. ويمكننا التعرض لبعض من مفاهيم مصطلح "النص"

(1) ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص، 27.

(2) المرجع نفسه، ص، 29.

حتى نتمكن من اختيار مفهوم يتلاءم مع طبيعة العلم بصفة عامة. فهل يمكننا الإجابة عن السؤال الآتي: ما مدى استقرار مفهوم النص؟.

إنّ حرص علماء اللغة على هذا الأمر جعلهم يؤكّدون التعريفات التالية للنص باعتباره الموضوع الرئيس في التحليل النحوي، معتمدين على المكونات والعناصر التي يتألف منها، أي من خلال مفهومه وتراكيبه وتراپطه<sup>(1)</sup>. إذ يشكل مفهوم النص أحد تجليات هذه المحاولات، لهذا فإنّ كلمة "نص" تتحوّل من المصطلح النظري إلى ما تشير إليه بشكل غير مباشر في الاستعمال اليومي، حيث تدل على النصوص اللغوية المكتوبة أو المطبوعة، فمن المفترض أن توجد أبنية نصية ذات طابع شمولي، هي التي تسمّى أبنية كبرى، وهي ذات صبغة دلالية، لأن البنية الكبرى للنص هي تمثيل تجريدي للدلالة الشاملة للنص<sup>(2)</sup>، فمفهومه هو محاولة لوصف كل الممارسات الإنسانية، في جانبيها التواصلي والمعرفي، وتعتبر الدليل المادي على النشاط الفكري.

ويطرح "محمد مفتاح" السؤال الآتي: ولكن ما هو النص؟ ثم يجيب قائلاً: "أهم ضابط للنص هو الانسجام وهو يضمّ عدة عناصر، وفي هذا المفهوم خلاف، ويمكن أن نتكلم عن مفهوم الاتساق ومفهوم التضيد، فمفهوم التضيد هو المرحلة الأولى أي العلاقة بين الجمل، وواو العطف و فاء السببية إلى غير ذلك من ارتباط الكلام بعضه ببعض وتراصه"<sup>(3)</sup>. فالنص عبارة عن متتالية من الجمل بينها مجموعة من العلاقات. ويربط "محمد مفتاح" خاصتي النظم والانسجام بنظرية اللغة عند "جون أوستين" عندما يتكلم عن الأفعال الكلامية، أي أنّ النص يعتبر حدثاً كلامياً، والحديث في المفهوم الأرسطي غير قابل للتكرار، أو إعادة الإنتاج.

ويقدم لنا الدكتور "محمد مفتاح" مجموعة من التعريفات المتعلقة بالنص، فهو مدوّنّة كلامية تتألف من كلام لا من أشياء أخرى غير الكلام.

وهو **حدث**: بمعنى أنه يقع في زمان ومكان محدّدين لا يعيد نفسه مثله مثل

الحدث التاريخي.

(1) ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1994، ص 45.

(2) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص 265.

(3) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، دار التنوير، للطباعة و النشر، ط1، بيروت، 1985، ص118.

**تواصل:** بمعنى أنه يهدف إلى إيصال معلومات ونقل خبرات وتجارب مختلفة إلى المتلقين.

**ومغلق:** أي له نقطة بداية ونقطة نهاية.

**وتوالدي:** أي أنه سليل أحداث تاريخية، وفسانية ولغوية، وتتبع منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له (1).

ومن خلال هذه التعريفات جميعها خلص الدكتور "محمد مفتاح" إلى تركيب التعريف الآتي: "النص هو مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة" (2).

الملاحظ أن هذا التعريف قد حاول الإحاطة بكل الجوانب المتعلقة بالنص الاجتماعية والتاريخية والفسانية واللسانية، ثم إنه عدّ النص مدونة حدث كلامي، أي أنه يتعلق بالكتابة. واللافت للنظر أن "محمد مفتاح" يؤكد أن النص مدونة كلامية وحدث زمكاني تواصل تفاعلي مغلق في سمته الكتابية، وتوالدي وهو جمع صريح بين النص والخطاب وكلاهما يرتكز على وظائف التواصل.

أما "سعد مصلوح" فإنّ النص عنده "ليس إلا سلسلة من الجمل كل منها يفيد السامع فائدة يحسن السكوت عليها، وهو مجرد حاصل جمع للجمل أو لنماذج الجمل الداخلة في تشكيله" (3)، فقد فقدت الجمل داخل هذا التعريف خاصية الاتصال أو خاصية ارتباطها بسياق خطابي. علاوة على ذلك فإنّ النص يمكن أن يجيء على صورة كلمة واحدة أو جملة واحدة أو مجموعة من الأجزاء أو خليط من البنيات السطحية (4). مما يؤكد أن نحو النص لا يتناول النص على أنه وحدات أكبر من الجمل أو جمل متوالية في سياق، وتلك الفائدة للجملة التي يحسن السكوت عليها - كما أشار الدكتور "سعد مصلوح" - إنما تصلح في نحو الجملة، لأنّ النص كما يرى "فاينرش" أنه وحدة كلية مترابطة الأجزاء، فالجمل يتبع بعضها بعضا وفقا لنظام سديد، بحيث تسهم كل جملة في فهم الجملة التي تليها فهما معقولا، كما تسهم الجملة التالية من ناحية أخرى في فهم الجمل السابقة عليها فهما أفضل (5). وعلى هذا تكون استقلالية معنى الجمل في لسانيات

(1) ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري إستراتيجية التناص، دار التنوير، للطباعة و النشر، ط1، بيروت، 1985، ص 119-120.

(2) المرجع نفسه، ص 120.

(3) سعد مصلوح، من نحو الجملة إلى نحو النص، ص 407.

(4) ينظر: روبرت دو بوجراند، النص و الخطاب و الإجراء، ص 64.

(5) ينظر: محمد العبد، اللغة و الإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات و النشر، دط، القاهرة ، 1997، ص 36.

النص غير قائمة، فالمعنى يتحدد من خلال النص لا من خلال الجملة، ومن هنا ترتبط في النص الأجزاء السابقة باللاحقة، فيمكن أن تفسر جملة سابقة جملة لاحقة والعكس، مما يؤدي إلى القول بكلية النص. ولهذا يشير الدكتور "محمد عبد اللطيف حماسة" إلى أن النص لا يصبح نصاً إلا إذا كان رسالة لغوية تشغل حيزاً معيناً فيها جديلة محكمة مضمفورة من المفردات، وهذه الجديلة المضمفورة تؤلف سياقاً خاصاً بالنص نفسه يبيث في المرسلات اللغوية كلها، فينبغي إذن أن يكون لكل نص هدف وبناء محكم وسياق خاص، وعلى هذا فإن الفكرة القائلة بإمكان تحليل سلسلة لغوية - جملة مثلاً - تحليلاً كاملاً دون مراعاة للسياق قد أصبحت في السنين الأخيرة محل شك كبير<sup>(1)</sup>.

ومن هنا وجدنا نحاة الجملة يعتمدون على اعتبارات ضمنية ذات صلة وثيقة بالسياق والخطاب والتواصل عند إصدار أحكامهم على الجملة. وإن لا نستطيع تناول النص من خلال وصفه بأنه ذو وحدات كبرى أو جمل متوالية، إلا إذا وجدت خاصيته الأولى وهي كونه وارداً في الاتصال<sup>(2)</sup> أي كان حجم النص، كلمة أم جملة أو شبه جملة... الخ.

يقول "الأزهر الزناد": "النص نسيج من الكلمات يترابط بعضها ببعض وهذه الخيوط تجمع عناصره المختلفة والمتباعدة في كل واحد، ما نطلق عليه مصطلح نص"<sup>(3)</sup>. وهكذا يهتم التعريف بالربط اهتماماً كبيراً دون إشارة صريحة إلى الكتابة أو النطق وإن كان فيه ميل إلى الملفوظ. كما يقول "صلاح فضل": "علينا أن نبني مفهوم النص من جملة المقاربات التي قدمت له في البحوث البنيوية والسيميولوجية الحديثة، دون الاكتفاء بالتحديدات اللغوية المباشرة، لأنها تقتصر على مراعاة مستوى واحد للخطاب، هو السطح اللغوي بكيونته الدلالية. فالنص ليس مجرد لغة، وليس مجرد اتصال وليس مجرد كتابة، وليس تتابعاً لجمل مترابطة، تراعى فيه الظروف الخارجية أحداثاً وزماناً ومكاناً، إنه يتكون من كل ذلك وأكثر"<sup>(4)</sup>.

(1) محمد عبد اللطيف حماسة، منهج في التحليل النصي للقصيدة، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، مجلة فصول، صيف 1996، ص 108.

(2) ينظر: روبرت دوبوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 64.

(3) الأزهر الزناد، نسيج النص، ص 26.

(4) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 266.

وإذا رجعنا إلى "الجرجاني" (ت471هـ) فإننا نجد صاحب فضل كبير في دراسة موضوعات تتعلق بلسانيات النص ، فموضوعات الحذف والذكر والتقديم والتأخير والحقيقة والمجاز والاستعارة والكناية ، هي موضوعات مرتبطة بجودة النص وأثره في المتلقي. وتؤثر في تمايز النصوص بعضها عن بعض، ولا ترتبط بموضوع كيفية بناء النص من حيث هو نص، وقوانين إنشائه مباشرة، وإن كانت ذات أثر فاعل في تحديد مفهوم النص ذاته. ومع أن كثيرا من الدارسين رأوا في دراسة تلك القضايا في دلائل الإعجاز وعيا من "الجرجاني" بنحو النص<sup>(1)</sup>. فقد كان لإدراكه طبيعة علم النحو أثر بارز في خدمة نحو النص، كحديثه في الفصل والوصل الذي يعدّ نموذجا بارزا لما يجب أن يبحث فيه هذا العلم. وليس كل نظرية نحو النص ضمن فهم "الجرجاني" لعلم نحو النص بمصطلحه المعاصر إلا ما كان من إبراز لموضوع ظاهر من مواضيع هذا العلم، وربما لم يقدم كتاب الدلائل في مجمله، أكثر من نظرية جديدة لعلم النحو، وسيكون الدليل على صدق هذه الدعوى، ما قدمه "الجرجاني" نفسه في الدلائل، حيث انطلق من أغراض المتكلم وأحوال الخطاب، وما يترتب على ذلك من كلام يتميز بخواص تركيبية وموضعية، تتلاءم مع المقامات التي يقال فيها ، فنفذ إلى صميم الظاهرة النصية من خلال نظرية النظم، وهو توخي معاني النحو وأحكامه ، وفروقه ووجوهه ، والعمل بقوانينه وأصوله ، "وهو أن ترتب المعاني أولا في نفسك ، ثم تحذو على ترتيبها في الألفاظ في نطقك" <sup>(2)</sup> قال: "واعلم أن ليس النظم (أي صناعة النص)، إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله ، وتعرف مناهجه التي نهجت ، فلا تزيع عنها ، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها، وذلك أنا لا نعلم شيئا يبتغيه الناظم بنظمه، غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه... الخ"<sup>(3)</sup>.

يظهر جليا أن "الجرجاني" يرى أن النص لا يتكون إلا حسب قوانين النحو ومناهجه. وهو هنا يدرك أن علم النحو ليس نحو الجملة فقط، إذ يرى أن نحو الجملة جزء يسير من علم النحو، ويؤكد هذا الفهم ما أكمل به "الجرجاني" كلمته فقال: " فينظر

(1) ينظر: عمر أبو خرمة، نحو النص، ص 43.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني ، سلسلة الأنيس ، موفم للنشر، الجزائر ، 1991 ، ص 405

(3) المصدر نفسه، ص 94-95.

في الخبر... وفي الشرط والجزاء... وفي الحال... فيعرف لكل ذلك مواضعه، ويجيء به حيث ينبغي له<sup>(1)</sup>.

ونقرأ نصاً آخر "لعبد القاهر" مفاده "أن سبيل هذه المعاني في الكلام الذي هي مجاز فيه، سبيلها في الأشياء التي هي حقيقة فيها، وأنه كما يفضل هناك النظم النظم والتأليف التأليف والنسيج النسيج والصياغة الصياغة، ثم يعظم الفعل وتكثر المزية حتى يفوق الشيء نظيره... وحتى ينتهي إلى حيث تنقطع الأطماع... ولا يكفي أن تقولوا إنه خصوصية في كيفية النظم... حتى تصفو تلك الخصوصية، كما يذكر لك عمل من تستوصفه عمل الديباج المنقش، ما تعلم به وجه دقة الصيغة أو يعمله بين يديك، حتى ترى عياناً كيف تذهب تلك الخيوط وتجيء، وما يذهب منها طولاً وما يذهب عرضاً، وبما يبدأ وبما يثني، وبما يثلث، وتبصر بالحساب الدقيق، ومن عجيب تصرف اليد ما تعلم منه مكان الحذق وموضع الأستاذية"<sup>(2)</sup>

نستنتج من هذا النص الصورة التي عقدها "عبد القاهر" للتشبيه بين النظم والنسيج، فكما تنتظم الخيوط في آلة النسيج، فكذلك الشأن بالنسبة للألفاظ تنتظم في النص، وكما تذهب الخيوط طولاً وعرضاً، ويتكون المنسوج من تلاقي بعضها ببعض، تتعالق الألفاظ وتتقاطع أفقياً وعمودياً، حيث يتكون النص من محور التركيب ومحور الاختيار والاستبدال. وقد سمى "عبد القاهر" هذا التقاطع بين المحورين بمعاهد الشبكة.

استطاع الجرجاني "سبر أغوار الظاهرة اللغوية أو أغوار الظاهرة النصية باهتمامه الواضح بأحوالها، وتفكيكها إلى مختلف مكوناتها. وبناءً على هذا يمكننا أن نذهب إلى أن نظرية النظم في الحقيقة نظرية في الخطاب أو النص، وإن دلائل الإعجاز كتاب في تحليل النصوص والخطابات وظواهر التبليغ اللغوي.<sup>(3)</sup>

كما عرّف "الشريف الجرجاني" (ت816) النص بقوله: "النص ما ازداد وضوحاً على المعنى الظاهر لمعنى في نفس المتكلم، وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى، كما

(1) عبد القاهر الجرجاني، مصدر سابق، ص 95.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

(3) ينظر: بشير إبرير، مفهوم النص في التراث اللساني العربي، ص 115.



يقال أحسنوا إلى فلان الذي يفرح بفرحي ويغتمّ بغمّي" (1)، وقال: "وأنه ما لا يحتمل إلا معنى واحداً، وقيل ما لا يحتمل التأويل". (2)

الناظر إلى التعريف الأول يلاحظ مستويين:

يتعلق المستوى الأول بالمعنى الظاهر، ويتعلق المستوى الثاني بزيادة الوضوح على المعنى الظاهر، وتلك الزيادة اقتضاها معنى في نفس المتكلم يودّ تبليغه إلى المخاطب. ومن الشروط الأساسية اللازم توافرها في إفهام المخاطب شرط الوضوح ليفهم المعنى المقصود بدقة دون حاجة إلى تأويل، لأنّ النص كما أشار "الشريف الجرجاني" في تعريف ثانٍ هو ما لا يحتمل إلا معنى واحداً، وقيل ما لا يحتمل التأويل، وهذا يعني أن مفهوم النص عنده ليس هو المفهوم نفسه بالصورة التي هو عليها في ثقافتنا الحالية، لأن له معنى واحداً، ولا يحتمل التأويل كما جاء في التعريفات. (3) ولكّنه في الثقافة المعاصرة يكون بحسب نوع المعرفة التي هو منها ويعبّر عنها، فقد يكون متعدداً إذا كانت المعرفة أدبية مثلاً، ومن ثم يقبل التأويل وتتعدّد القراءة، وقد لا يقبل التعدد، إذا كان ينتمي إلى المعرفة العلمية الصارمة الدقيقة. (4)

غير أن "الشريف الجرجاني" (ت 816هـ) يعرف المصطلح الظاهر بقوله: "الظاهر هو اسم الكلام ظهر المراد منه للسامع بنفس الصيغة، ويكون محتملاً للتأويل والتخصيص". (5) فقد تحدّث صاحب التعريفات هنا عن المعنى الظاهر، وهو الذي يحتمل التأويل والتخصيص في معناه، ولعل ذلك يرتبط بمفهوم البيان ومستوياته عنده، فقد عرفّ البيان قائلاً: "هو عبارة عن إظهار المتكلم المراد للسامع، والبيان هو النطق الفصيح المعرب المظهر عما في الضمير" (6)، وهو أيضاً إظهار المعنى وإيضاح ما كان مستورا قبله، وقيل هو حدّ الإخراج من حدّ الإشكال، فكأنّ البيان هنا يساوي الكلام الظاهر المراد للسامع بالنطق الفصيح والإعراب عن المستور وإبانته. (7)

(1) علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، التعريفات، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت، القاهرة، ص310.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) ينظر: بشير إبرير، مرجع سابق، ص116.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص116.

(5) الشريف الجرجاني، مصدر سابق، ص147.

(6) المصدر نفسه، ص39.

(7) ينظر: بشير إبرير، مرجع سابق، ص117.

ويمكن أن يحدّد النص من خلال التفريق بين مستويين في دراسة اللغة: مستوى البنية، ومستوى الخطاب الذي يعدّ الكلام حدثاً إعلامياً يتطلب عناصر كالمتكلم والسامع أو المخاطب، والمعلومات التي يعرفها عن الخطاب والمقام الذي يحدث فيه كل ذلك. فيمكن أن يحدّد مفهوم النص في التراث اللساني العربي من خلال منظومة مفاهيمية متناسقة منسجمة مثل الجملة والكلام والاتساع في الكلام والبيان بأنواعه والخطاب والتبليغ.

ويحمل العلماء العرب القدامى من الوعي المتعلق بدراسة النصوص، ما يجعلهم من المؤسسين الحقيقيين للدراسة النصية كما هي عليه الآن، فيما يسمّى بنحو النص أو لسانيات النص أو تحليل الخطاب، وبخاصة ما تعلق بمحاور الإحالة الكلامية، وبناء النصوص ودلالاتها على مستوى العلامات اللغوية وأركان الجملة، وآليات التخاطب ووظائف اللغة، وما تعلق بدراساتهم لضوابط الربط الفكري والانسجام المتعلق بالتشكيل اللغوي في مستوياته الصوتية والصرفية والنحوية، والجانب الإعلامي في النص والقصد والمقام، وكلها عناصر ذات أهمية في الدراسات النصية في عصرنا، إذ من خلالها تتكوّن النصانية كما عند "درسلر Dressler ودوبوجراند Dubeagrande".

والنص مقولة مركزية في بناء الحضارة العربية الإسلامية، التي توصف بأنها حضارة النص، بمعنى أن القرآن الكريم يعدّ نصاً محورياً فيها، وليس معنى ذلك أن النص بمفرده هو الذي أنشأ الحضارة، إنّ النص أياً ما كان لا ينشئ حضارة، ولا يقيم علوماً وثقافة، إنّ الذي أنشأ الحضارة وأقام الثقافة جدل الإنسان مع الواقع من جهة، وحواره مع النص من جهة أخرى. وللقرآن في حضارتنا دور ثقافي لا يمكن تجاهله في تشكيل ملامح هذه الحضارة وفي تحديد طبيعة علومها.

وبناء على هذا يمكن النظر إلى مسيرة العرب التاريخية في مختلف أبنيتها وتحولاتها، أي النظر إلى القرآن الكريم باعتباره فضاء دلالي، وإلى اللغة العربية باعتبارها المؤسسة التي انتظمت فيها نشاطات العقل العربي، وهذا النظر هو المفضي حقا إلى الوقوف على نمط تفكير القوم، وطريقة اجتماعهم وطبائع سياستهم، وإذا كانت الحضارة الغربية قد أطلقت ما يسمّى بالأعجوبة اليونانية التي قفزت بالفكر من

المستوى الخرافي إلى المستوى العقلي، فإنّ الأعجوبة اللغوية هي التي صنعت الحضارة العربية الإسلامية.

## 2-1 النص في الثقافة الغربية

يشتق مصطلح "النص" "Texte" في اللغات الأجنبية من الفعل "Texture" الذي يعني يحوك أو ينسج، ويوحى بسلسلة من الجمل والملفوظات المنسوجة بنيويا ودلاليا<sup>(1)</sup>، نلاحظ ذلك التقارب بين اللغتين العربية واللاتينية لمصطلح النص، حيث نلمح تقريبا تعريفا واحدا لهذا الأخير، وهو الرفع والإظهار، وبلوغ الغاية، واكتمال الصنعة في النسيج. إنّ مفهوم النص مفهوم إشكالي، لأنّ طابعه المتغيّر والمشكلات التي يتمظهر بها تجعل من تعريفه مهمة صعبة، وبوصفه سيرورة تواصلية، فإنّ العديد من أنماط التواصل تتنازع حوله، وتحاول أن تجرّه إلى حقلها وتوظيفها توظيفا إجرائيا. ونجد في الثقافة الفرنسية أنّ إشكال مفهوم النص يحيل على هذا التنازع بين اختصاصات مختلفة، حيث تحاول في اختصاص أن تستأثر بهذا المفهوم، وتجعل منه حجر الزاوية في مقارنته بالموضوع الذي يحلّه<sup>(2)</sup>. وتختلف وجهات النظر في تعريف النص من اللغوي إلى اللساني إلى الناقد إلى المؤرخ إلى الفيلسوف إلى المفسر إلى اللاهوتي.

والمهمّة الصعبة التي يواجهها النقد المعاصر هي تحديد المصطلحات بدقة ورسم حدودها المنهجية، فإنّ هذا المفهوم يفقد طابعه الإجرائي ويتحوّل إلى مفهوم غائم<sup>(3)</sup>. وقبل تعريف هذا المفهوم وبحث كفياته وصيغ تشكلاته، يتعين علينا البحث في تاريخيته، فالنص صيغة من صيغ اشتغال اللغة، شكّل موضوعا للتحديد المفهومي في فرنسا، خلال سنوات الستينات حول مجلة (تال كال) « Tel Quel » مع رولان بارث<sup>(4)</sup> Rolan barth " و " Jack drida جاك دريدا" و " Fillip sollers فيليب سولرز" وخاصة "جوليا كريستيفا Julia kristiva"<sup>(4)</sup>

<sup>(1)</sup> ينظر: فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1994، ص 72.

<sup>(2)</sup> ينظر: حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 2007، ص 35.

<sup>(3)</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 43.

<sup>(4)</sup> ينظر: حسين خمري، مرجع سابق، ص 43.

والمفهوم الشائع للنص أنه شكل لغوي يمتاز بطول معين، كأن يكون قصة أو رواية أو مقامة أو معلقة أو كتابا. ولكن الفكر النقدي المعاصر ضبط هذا المفهوم، ولم يربطه بالقياسات الشكلية الخارجية، حيث يرى أن "النص" يمكن أن يتطابق مع "جملة" كما يمكن أن يتطابق مع كتاب كامل، ويعرف باستقلاليته وانغلاقه... ويشكل نظاما مختلفا عن النظام اللغوي، ولكنه يوجد في حالة تعالق معه، علاقة تواجد وعلاقة مشابهة.

ونجد قول الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا": "إنّ النص جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام التواصلي، راميا بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة"<sup>(1)</sup>. فالنص أكثر من مجرد خطاب أو قول، إنه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية، بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة، لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها، وبهذه الطريقة فإنّ النص جهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة ترتبط بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها، والنص نتيجة لذلك إنما هو عملية إنتاجية، إلا أنه لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تحويل لنصوص أخرى. حيث أخرجت تعريف النص من الإطار الشكلاني المغلق إلى فسحة المجتمع والتاريخ، مؤكدة على رسالته، وعلى علاقته بالنصوص الأخرى. وهو ما يسمى بالتناص الذي أولته هذه الناقدة أهمية خاصة في دراساتها السيميائية. فتعريفها للنص على تشابكه قد ظفر باهتمام خاص لأنه يطعن في كيفية النظر إلى السطح، ويبرز ما في النص من شبكات متعاقبة<sup>(2)</sup>. فهي ترى أن النص أكثر من مجرد خطاب أو قول، إذ إنه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة عبر لغوية، بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة، لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها، والنص الذي هو لوحة إنتاجية يعني أمرين:

(1) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، ط2، المغرب، 1997، ص13.

(2) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص 229.

1- علاقته باللغة التي يتموقع فيها، حيث تصبح من قبيل إعادة التوزيع عن طريق التفكير وإعادة البناء مما يجعله صالحا، لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية.

2- يمثل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية تناص، ففي فضاء النص تتقاطع أقوال عديدة، مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحديد البعض الآخر، وترتبط بهذا المفهوم فكرة النص، باعتباره وحدة أيديولوجية على أساس إحدى مشكلات البحث السيميولوجي، حينئذ تطرح التقسيم البلاغي القديم للأجناس الأدبية، لتحل محله عمليات تحديد لأنماط النصوص المختلفة بالتعرف على خصوصية الانتظام الذي يهيمن عليها، ووضعها في سياقها الثقافي الذي تنتمي إليه.

ومن منظور لساني وظيفي تداولي يعرف (فان ديك) النص بأنه "عبارة عن ممارسة نصية"<sup>(1)</sup>، أي يصفه بأنه نتاج وأساس لأفعال وعمليات التلقي من جهة، وهو استعمال داخل نظام التواصل والتفاعل من جهة ثانية. فالنص عبارة عن بنية سطحية توجهها وتحفزها بنية دلالية عميقة، ويتصور البنية العميقة للنص بكونها (كلا منظمًا من التتابعات)، فهي تعرض البنية المنطقية المجردة للنص. وتعدّ البنية العميقة الدلالية للنص، بالنسبة لفاندايك أيضا نوعا من إعادة صياغة مجردة تتحدّد في النواة (البنية الموضوعية للنص)، ويقوده فهم البنية العميقة الخاصة بالموضوع إلى تجريد مفاده أنه يمكن النظر إلى البنية العميقة للنص على أنها خطة نص ما على نحو ما يبدو أنه يحدد سلوكنا من خلال خطط أساسية<sup>(2)</sup>، وإنّ افتراض بنية عميقة لنص ما يدعم حسب "فان ديك" الجوانب الآتية:

- 1- التماسك الدلالي للنصوص الذي يعدّ في رأيه ظاهرة تركيبية عميقة.
- 2- إمكانية اختصار نص في ملخص، في عنوان... الخ.
- 3- إمكانية تذكّر مضمون نصّ طويل (حتى دون استخدام الوحدات المعجمية للنص ذاته).

(1) فاندايك ، النص بنياته ووظائفه "مدخل أولي إلى علم النص"، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، دط، الدار البيضاء، 1996، ص 54.

(2) ينظر : صلاح فضل ، مرجع سابق ، ص 229.

4- إمكانية كتابة نصوص مختلفة ذات بنية عميقة دلالية مطابقة (كما في أشكال المحاكاة تقريبا وفي المعالجة الدرامية أو السينمائية للرواية.

فإذا كان النص هو ما يتجاوز الجملة، وأهو مجموع البيانات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه، فإنه ينطلق من اعتبار اللسانيين الجملة أعلى وحدة قابلة للوصف اللساني، ولذا فهو يتناول كل جملة على حدة، أو يأخذ متواليه من الجمل منظورا إليها كمركب جملي، والنص ما هو إلا بنية كلية ذات موضوع، بمعنى أنه يدور في بؤرة محدّدة هي موضوعه، وإن كل الجمل الأخرى ما هي إلا شرح وتفسير وإعادة صياغة لتلك البؤرة. واستدل على سلامة فكرته بأنّ المتلقي بعد سماعه للخطاب أو قراءته للنص يسأل ماذا قال؟ هذا موضوع غير مترابط، ما العلاقة بين هذه وتلك؟ وهذا يؤكد أن المقصود هو إيجاد بنية كلية ذات موضوع<sup>(1)</sup>.

يرى "فانديك" أنّ النصّ نموذج القضية، وهي تتابع منتظم من قضايا يرتبط بعضها ببعض عن طريق تداخلها، حيث لا تقتصر العلاقات على القضايا المتجاورة فحسب، بل يتم التوصل إلى إيجاد روابط بين وحدات كبرى تتشكل من وحدات نصية صغرى، ترتبط بينها علاقات نحوية على المستوى الأفقي، وعلاقات دلالية منطقية على المستوى الرأسي<sup>(2)</sup>. كما ركّز "فانديك" على مصطلحي الوحدات الصغرى والكبرى للنص، والنص في نظره مظهر دلالي، فهو يؤكد أنه يتعين علينا أن نأخذ في الاعتبار الوقائع الآتية:

1- للتمكن من إقامة الروابط بين القضايا المعبر عنها بجمل النص المتتالية، على مستعمل اللغة أن يستعين بمعرفته للعالم، وهذا يعني أنه ينبغي له انطلاقا من مكتسباته المعرفية المخزونة في ذاكرته، أن يختار قضية أو أكثر، وأن يربط بالتالي بين قضايا النص.

2- إنّ الفهم الفعال لعناصر النص يكمن في ذاكرة عملية حسب مصطلح علم نفس المعرفة، وهذه الذاكرة لا تملك سوى طاقة محدودة.

(1) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991، ص 88.

(2) ينظر: فولفجانج هاينه من و ديتر فيهيفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، ص 48.

ولنستطيع فهم نص معين علينا أن نقيم بين الجمل الطويلة الروابط الضرورية في الذاكرة العملية، ثم نحرر هذه الأخيرة جزئياً من حملتها، وندخل فيها مجدداً معلومات جديدة، وعليه فإنّ المبدأ العام الذي يلعب دوراً هاماً في تخزين المعلومات النصية واستذكارها واسترجاعها، هو العملية البنيوية لهذه المعلومات، فإذا كانت قضية ما مرتبطة بقضايا أخرى كثيرة في الذاكرة من النص ذاته، أو مستمدة من معارف وتجارب سابقة، فإنّ قيمتها البنيوية ستكون أكبر، ويصبح استرجاعها حينئذ أسهل منالاً(1).

ويرى " هاليداي ورقية حسن " Halliday, R. Hassan أن كلمة "نص" تستخدم في علم اللغة للإشارة إلى أي فقرة منطوقة أو مكتوبة مهما طالت أو امتدت، والنص هو وحدة اللغة المستعملة، وليس محددًا بحجمه... والنص يرتبط بالجملة بالطريقة التي ترتبط بها الجملة بالعبارة... والنص لا شك أنه يختلف عن الجملة في النوع(2). وأفضل نظرة إلى النص أنه وحدة دلالية، وهذه الوحدة ليست شكلاً، ولكنها معنى، لذا فإنه - أي النص - يتصل بالعبارة أو الجملة بالإدراك لا بالحجم، غير أنهما أضافاً حيثيات أخرى في تعريف النص فيقولان: "نحن نستطيع تحديد النص بطريقة مبسطة بالقول، إنه اللغة الوظيفية. ونعني بالوظيفية - اللغة التي تفعل أو تؤدي بعض الوظائف في بعض السياقات - لذا فأى مثال من لغة الحياة يؤدي دوراً أو بعض الأدوار في سياق الحال سوف نطلق عليه نصاً، وهذا ينبغي أن يكون منطوقاً أو مكتوباً أو بالفعل بأي وسيلة أخرى للتعبير أو التفكير بها، والنص أساساً وحدة دلالية والنص إنتاج وعمليات، والنص تبادل المعنى بين المشاركين في الحديث والحوار"(3).

أضافاً في التعريف الثاني ارتباط النص بالسياق، فالسياق إذن يؤدي دوراً بارزاً في تفسير النص، كما أضافاً أمراً جديداً. وهو أن النص لا ينبغي أن يكون بالضرورة مكتوباً أو منطوقاً فقط، بل بالفعل بأي وسيلة أخرى من وسائل التعبير، وهذا يفرض سؤالاً، هل لغة الإشارة بأي عضو من أعضاء الجسم تعد نصاً؟

(1) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص 247.

(2) Halliday. M.A.K and ROUQUOYA HASSAN, cohesion in English, Longman, London, p:1

2.

(3) Ibid,p: 10- 11.

رأى كل من "هاليداي ورقية حسن" أن النص وحدة لغوية في طور الاستعمال ، وهما يركّزان على الوحدة والانسجام في النص من خلال الإشارة إلى كونه وحدة دلالية لها ثلاث وظائف، هي: الوظيفة التجريبية التي تبرز في مضمون الاستعمال، والوظيفة التواصلية التي تتصل بالبعد الاجتماعي بين الأشخاص كوظائف اللغة التعبيرية، وفيها يتم تحديد زاوية المتكلم ووضع أحكامه وتفسيره، والوظيفة النصية التي تتضمن الأصول التي تتركّب منها اللغة لإبداع النص كوحدة دلالية<sup>(1)</sup>. وهكذا فإن كل مقطع لغوي له وحداته الدلالية وانسجامه في سياق مقام معين يشكل نصا.

وفي قول "هاليداي Halliday": "إنّ النص وحدة لغوية في طور الاستعمال"، ما يعنيه أن الوحدة اللغوية هنا، ليس الوحدة النحوية التي أساسها الجملة أو شبه الجملة، وإنما هي الوحدة الدلالية التي قد يكون أساسها الكلمة أو الجملة والعمل الأدبي بكامله. لذلك نجد أنّ النص عنده لا يتألّف من الجمل، ولكنه يتحقق بواسطتها ويرجع السبب في ذلك حسب "هاليداي" إلى أنّ القارئ / المستمع يمكنه فك الشفرة النصية مادام النص وحدة دلالية، وهذه الوحدة هي أساس العمل الأدبي.

أما "رولان بارت Rolan Barth" فقد أفاد من تحليلات "كريستيفا" للنص وطور من خلالها رؤيته له، ليستنتج من تعريفها المشار إليه أنفا تعريفا أوسع وأشمل، حدده بأنه "عبارة عن ممارسة دلالية، تعيد للكلام طاقته الحيوية الفاعلة، وينهض بها فاعل متعدد الجوانب، وهذا يقتضي أنّ النص عبارة عن إنتاجية مستمرة العطاء، وليس منتجا أو مجرد منتج عمل، إنه الساعة ذاتها التي يتصل فيها الفاعل (كاتب النص) بقارئ النص أو متلقيه، لذلك فهو يعتمل طول الوقت ولو كان مثبتا (مقيدا بالكتابة)، فإنه لا يكفّ عن الاعتمال وعن تعهد مدارج الإنتاج<sup>(2)</sup>، وما يعتمل في النص حسب "بارت" هو لا شيء سوى اللغة، فاللغة تعتمل في النص من حيث إنه يفكك لغة الاتصال ولغة التمثيل، ويعيد بناء لغة أخرى ذات حجم، لكن دون عمق أو سطح.

كما يؤكد "رولان بارت R. Barth" أنّ النص إنتاج، حيث يدخل دائما القارئ في الاعتبار، فقد أعدّ النص نسيجا وحجابا جاهزا يكمن وراءه المعنى مختلفا فيقول: "فإننا سنشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية القائلة إنّ النص يتكوّن ويضع نفسه من خلال

(1) ينظر: محمد عزام، النص الغائب، ص 14.

(2) رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2 سوريا، 2002، ص 34.



تشابك مستمر، ولو أحيينا عمليات استحداث الألفاظ لاستطعنا أن نصف نظرية النص بكونها علم نسيج العنكبوت<sup>(1)</sup>. فهنا شبه "بارت Barth" النص بالنسيج الذي منه يحصل حجاب جاهز، ولباس نلبسه فيسترننا ونتخفى فيه، ويصبح جزءا من شخصيتنا، لأنّ النص هو أيضا منتج لعملية الترابط المستمر، والانسجام والتماسك التي يقيمها الناص أو الكاتب للكلمات، والجمل والمعاني، والتي تعطينا في النهاية نصا، كما تعطي العنكبوت شبكة من ذاتها. فالناصر يعادل أو يوازي العنكبوت في هذا التعريف، والشبكة توازي أو تعادل شبكة الكلمات والجمل والمعاني التي تؤلف النص.

كما يعد "رولان بارت" النص إنتاجية شأنه شأن ما ذهبت إليه "جوليا كريستيفا" حيث يقول: "النص نشاط وإنتاج... النص قوة متحوّلة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعا يقاوم الحدود وقواعد المفهوم والمعقول، إنّ النص وهو يتكون من حقول منتظمة وإشارات وأصداء لغات وثقافات عديدة تكتمل فيه خريطة التعدّد الدلالي، وإنّ النص منتج ينتجه القارئ في عملية مشتركة لا مجرد استهلاك. هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعني اندماجها في عملية دلالية واحدة، فممارسة القراءة إسهام في التأليف"<sup>(2)</sup>.

يتفق مفهوم "بارت" للنص اتفاقا شبه تام مع ما توصل إليه من مفهوم النص في الثقافة العربية، فبعد أن سرد التعريف العام للنص من أنه السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج من الكلمات المنظومة في التأليف والمنسقة، بحيث تعرض شكلا ثابتا ووحيدا ما استطاعت إلى ذلك سبيلا.<sup>(3)</sup> حيث يقول: " إنّ النص يشاطر الأثر الأدبي هالته الروحية (علو المصدر) وهو مرتبط تشكيلا بالكتابة (الظهور) وهو الذي يوجد الضمان للشيء المكتوب، جامعا وظائف صيانتها، الاستقرار (التركيب والترتيب) واستمرار التسجيل الرامي إلى تصحيح ضعف الذاكرة، فالنص سلاح في وجه الزمان والنسيان (الثبات)، وفي وجه براعات القول، يستدرك ويخلط (الاختصار) ويتكرر بسهولة تامة، وهو مرتبط تاريخيا بعالم بأكمله من النظم في القانون والدين والأدب والتعليم

(1) رولان بارت، لذة النص، ص 35.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

(3) ينظر: عمر أبو خرمة، نحو النص، نقد النظرية و بناء أخرى، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2004، ص 32.

(الاستقصاء التام)، إذ هو موضوع أخلاقي، أي الكتابة حين تشارك في العقد الاجتماعي، إنه يفرض نفسه ويطلب بأن نحترمه" (1).

إذا كان "بارت" يزعم أن جمالية اللذة في النص المنسوج هي الكتابة ذات الصوت العالي، أو هي كتابة متعالية الصوت. فإن النص هو نسج أنيق من الألفاظ الصامته التي تحمل المعاني في ذاتها، فهو كتابة كأنها السحر (2). ويخلص "بارت" في الأخير إلى القول عن النص: "إنه في محصلته النهائية عبارة عن تناص، وكل نص ليس سوى نسيج من استشهادات سابقة، وهو ما أعطى أصوليا نظرية النص جانبها الاجتماعي، إذ الكلام كله سألقة أو حاضرة، وإنما يصبّ في بحر النص، لكن ليس وفق طريقة متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، بل وفق طرائق متشعبة أو وفق صورة تمنح النص وضع الإنتاجية، وليس إعادة الإنتاج" (3). ليصل "بارت" إلى نتيجة مؤداها "أن النص ليس إلا نسيجا في حالة نسجه، أي في حالة تشابك الأنظمة والصيغ، إنه النسيج الذي يتموضع فيه الفاعل الناسج مثل العنكبوت" (4).

كما ينبغي أن يكون المفهوم الأساس لأي نص، أنه وسيلة لنقل الأفكار والمفاهيم للآخرين، فهو ينقل شيئا ما إلى المخاطب، وهو ليس هدفا في حد ذاته، إنما هو طريق للخطاب، إنه عبارة عن التوصيل اللغوي سواء أكان منطوقا أم مكتوبا، باعتباره رسالة وحسب، تتخذ صورة شفرات محددة في صورتها المسموعة أو المرئية. وذلك يوحي كما يقول الدكتور "محمد عناني": "بأن الحديث عن النص معناه التركيز على اللغة" (5) ومن هنا تأتي أهمية دراسة النص لتطوير الاتصال. واللغة بهذا المفهوم لا تكون إلا نصا مهمته التوصيل. ويستحيل كما يشير "جون كوين jhon koyn" أن نوصل شيئا إذا لم يكن الخطاب مفهوما لقواعد الكلام، ومن هنا يكون الاتصال واقعا عن طريق النص، لا عن طريق الكلمة أو الجملة المجردتين من النصية (6).

(1) رولان بارت، مرجع سابق، ص 33.

(2) ينظر: عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، دط، الجزائر، 2007، ص 47.

(3) رولان بارت، مرجع سابق، ص 34-35.

(4) المرجع نفسه، ص ن.

(5) محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، لونجمان، دط، القاهرة، 1997، ص 112.

(6) ينظر: أحمد عفيفي، نحو النص، ص 21.

واختلفت مفاهيم النص تبعاً لاختلاف مشارب أصحابها الفكرية، إلا أن هناك محاولات جادة سعت إلى التوفيق بين عامة هذه المفاهيم<sup>(1)</sup>، نجد أن تعريف النص قد احتل مساحة كبيرة عند المهتمين بلسانيات النص، حيث يذكر "برينكر Brinker" و"إيزنبرج Izenberg" و"شتاينتز SHteinitz" وغيرهم، "أن النص تتابع مترابط من الجمل. ويستنتج من ذلك أن الجملة بوصفها جزءاً صغيراً ترمز إلى النص. ويمكن تحديد هذا الجزء بوضع نقطة أو علامة استفهام أو علامة تعجب، ثم يمكن بعد ذلك وصفها أنها وحدة مستقلة"<sup>(2)</sup>. وعلى هذا يكون النص مركباً من عدة جمل أو نصوص، مما يؤدي إلى غموضه، أو انعدام الروابط أحياناً لاستقلال الجمل نسبياً على حدّ الاستنتاج السابق، فهذا التعريف كما هو واضح دائري، بمعنى أنه يوضح النص بالجملة من خلال النص، كما أنه غير منهجي علمياً لغموض الرموز والعلاقات التي يتضمنها اتساع الوصف، ومن ثم لا يمكن تطبيقه، لعدم وضوح الحد الفاصل بين الجملة والنص من ناحية، وإمكانية وصف الجمل على أنها وحدات مستقلة من ناحية ثانية. مما يجعلنا نؤكد أن هذا التعريف يجعل النص وحدة أكبر من الجمل، أو توسع نطاق دراسة الجملة، لتصبح نصاً.

نلاحظ مما سبق أنّ المنظرين ينقسمون إلى ثلاثة أقسام في النظر إلى النص، حيث تذهب جماعة منهم إلى تعريفه مباشرة من خلال مكوناته، يمثلهم "تودوروف Todorov"، "فإن مفهوم النص لا يتموضع في نفس المستوى مع مفهوم الجملة أو العبارة أو المركب... الخ، وبهذا المعنى يجب تمييز النص عن الفقرة التي تمثل وحدة مطبعية لعدد من الجمل. يمكن أن يكون النص جملة، كما يمكن أن يكون كتاباً بأكمله. إن أهم ما يحدده هو استقلاليته وانغلاقه...". فالنص في رأيه نظام تضميني، نستطيع التمييز بين مكوناته على ثلاثة أوجه: ملفوظي و نحوي ودلالي، وهو يوازي النظام اللغوي ويتداخل معه. وقسم ثان يعرفه من خلال ارتباطه بالإنتاج الأدبي، ويمثله "رولان بارت" الذي وجد عند "جوليا كريستيفا" تعريفاً جامعاً أو أصولياً، فالنص: آلة نقل لسانی، يعيد توزيع نظام اللغة، فيضع الكلام التواصلي، أي المعلومات

(1) ينظر: عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، ط1، القاهرة، 1998،

ص17.

(2) برند شبلنر، علم اللغة و الدراسات الأدبية، ص 188.

المباشرة في علاقة تشترك فيها ملفوظات سابقة، أو متزامنة ومختلفة<sup>(1)</sup>. ويذهب قسم ثالث إلى ربطه بفعل الكتابة يمثله "بول ريكور Pool Rychor" وهو منظور إيصالي، فالنص هو كل خطاب تثبته الكتابة، إذ هو أداء لساني وإنجاز لغوي يقوم به فرد معين<sup>(2)</sup>.

لقد توهم أغلب دارسي النص من الباحثين العرب المعاصرين أن أصل معنى النص في الثقافة العربية قائم على ما به يظهر المعنى، أي الشكل الصوتي المسموع من الكلام أو الشكل المرئي منه عندما يترجم إلى مكتوب<sup>(3)</sup>. وتوصل آخرون إلى أن النص بمفهومه الاصطلاحي عند العرب يختلف تماما عن مفهومه في العالم الغربي، إذ هو عندهم - في الغرب - نسيج من العلاقات اللغوية المركبة التي تتجاوز حدود الجملة بالمعنى النحوي للإفادة<sup>(4)</sup>، بينما هو عند العرب لا يتجاوز دلالاته المركزية الأساسية للدال (نص)، وهي الظهور والانكشاف<sup>(5)</sup>. فلا علاقة له عندهم بالتمييز بين المكتوب والمفوظ من جهة، ولا علاقة له بالجملة وما فوقها من جهة ثانية، إذ قد يكون النص جملة أو أكثر، وكذلك لا علاقة له بكيفية تركيب الجملة أو مجموعة الجمل من جهة ثالثة، بل كل علاقته بالوضوح المضموني، فما كان واضحا فإنه نص، وما لم يكن فليس كذلك<sup>(6)</sup>، وأن مفهوم النص عند العرب لا ينصرف إلى معنى الوضوح والانكشاف كما قدروا. كما يمكن تركيز مميزات النص بالنقاط الآتية هي: الظهور والثبات وعلو المصدر، والتركيب والترتيب.

ومن خلال ما سبق، نلاحظ أن مفاهيم النص قد اختلفت باختلاف التوجهات المعرفية والنظرية والمنهجية، واختلاف تصورات ومنطلقات كل باحث، فلا نجد للنص تعريفا يعرف به عدد من الباحثين في اتجاهات لسانيات النص بشكل مطلق، لأنها اعتبرت فرعا علميا متداخلا الاختصاصات من جهة، كما اعتبرت علما يركّز على النصوص في ذاتها وعلى أشكالها وقواعدها، ووظائفها وتأثيراتها المتباينة من جهة

(1) ينظر: فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2003، ص 38.

(2) ينظر: مندر عياشي، مقالات في الأسلوبية، اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2003، ص 38.

(3) ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص، ص 12.

(4) ينظر: عمر أبو خرمة، مرجع سابق، ص 24.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

(6) ينظر: المرجع نفسه، ص 25.

أخرى، إنَّها تعريفات تميل كلها إلى خلق حالة منسجمة من النظام والتشاكل والتماثل بين مختلف المستويات الصوتية والصرفية، والنحوية والدلالية للنص.

ومن التعريفات الجامعة للنص ذلك الذي نقله كل من الدكتور " سعد مصلوح" والدكتور "سعيد بحيري" عن "روبرت دو بوجراند" و"ولفجانج دلايسلر" أنه حدث تواصل يُلزم لكونه نصاً أن يستوفي له سبعة معايير للنصية مجتمعة، ويزول عنه هذا الوصف إذا تخلف واحد من هذه المعايير، وهي السبك والحبك والقصد والقبول أو المقبولية والإخبارية، أو الإعلام والمقامية والتناص.

لقد استعصى فعلاً مصطلح النص على التعريف قديماً وحديثاً، إذ كثيراً ما تكاثفت الأسئلة في ماهيته وأقسامه وأغراضه، وتمايزت عن أشكال تواصلية أخرى. ومن بين الأسئلة الملحة، أي نص نعني؟ أهو الديني أم الفلسفي أم العلمي أم الأدبي أم اللساني؟ أهو النص المنطوق أم المكتوب أهو التراثي؟ أم الحداثي؟ الشعري أم النثري؟<sup>(1)</sup>. وبازدحام هذه المعاني وتشابكها كان من الضروري أن ننطلق من عمق التراث للبحث عن حدود هذا النسق اللغوي، وبخاصة أن هذا المصطلح سجّل حضوراً مركزياً في الذخيرة اللغوية العربية والمعرفية أيضاً، فقد عبّر عن مرجعية القوانين المحتكم إليها في الحياة العربية الإسلامية، ويبدو أن العرب الأوائل ميّزوا بين مستويين في النص، هما مستوى النظام ومستوى التوظيف، ولما كانت الرسالة الدينية نصية في شكلها، فإنها أسست لكيفية استثمار المقولات الدينية في الحياة الإنسانية، ثم وجهت بطريقة غير مباشرة الفكر العربي للنظر في الكون والوجود، بكل أبعاده النفسية والاجتماعية والحضارية والأدبية واللغوية. ولعل التوصيف الموضوعي لأنواع الخطاب العربي القديم هو الذي وجّه الأنظار إلى تأسيس المعرفة اللغوية الصوتية، والنحوية والبلاغية والمعجمية والتاريخية والإبداع بشتى أشكاله. وقد تمّ هذا التوصيف في دائرة اللفظ والمعنى، وربما هذا هو السبب الذي يجعلنا نقرّ مطمئنين أن الحضارة العربية نصية في مبدئها.<sup>(2)</sup>

<sup>(1)</sup> ينظر: الحبيب شبيل، من النص إلى سلطة التأويل، ندوات جامعة منوبة، مجلد 8، تونس، 1992، ص 448.

<sup>(2)</sup> ينظر: مندر عياشي، اللسانيات والدلالة والكلمة، مركز الإنماء الحضاري، ط 1، حلب، 1996، ص 15.

## 2- النصية: Textualité

إن فكرة النصية تشمل فكرة النظم عند "عبد القاهر الجرجاني" ، كما أنها أعم وأشمل من المنهج البنيوي عند البنيويين ، والتحويلي عند التحويليين الذي انحصر في نطاق الجمل ولم يتعداها.(1) حيث ولدت أجرومية النص من رحم البنيوية القائمة على أجرومية الجملة في أمريكا، وكان مقال "زيلنغ هاريس Z. Harris" عن تحليل الخطاب من معالم الطريق في هذا الاتجاه. ثم شهدت اللسانيات منذ منتصف الستينات في أوروبا توجهها نحو الاعتراف بأجرومية النص بديلا موثوقا لأجرومية الجملة.(2) فلسانيات النصوص تدرس النص من حيث هو بنية مجردة ،تتولد بها جميع النصوص المنجزة، مهما كانت مقاساتها وتواريخها ومضامينها ،وهي بهذا تتقاطع في موضوعها مع جميع العلوم المتعلقة بدراسة النص.(3)

وتحتل مسألة النصية مكانا مرموقا في البحث اللساني، لأنها تجري على تحديد الكيفيات التي ينسجم بها النص الذي هو وثيقة مكتوبة أو ملفوظ أو تلفظ، فهي المرجع الأول لكل عملية تحليلية تكشف عن الأبنية اللغوية وكيفية تماسكها. ولقد تعرض الكثير من الدارسين لمصطلح النصية، فنجد "إريك إنكفيست Inkivist" قد أشار إلى النصية في معرض حديثه عن البناء النصي السليم، والذي اعتبره وظيفة تتكون من ثلاثة أنواع من العناصر الرئيسية:(4)

أولاً: إنه يعتمد على البناء النحوي السليم للجمل المفردة.

ثانياً: إنه يعتمد على النمط الذي تنتج به الجمل، وترتبط ببعضها حتى تؤلف

النص.

ثالثاً: إنه يعتمد على القياس.

كما تقوم وجهة نظر "هاليداي ورقية حسن" في كيفية تشكيل النص على إيمانها

العميق بأن نحو النص ما هو إلا دراسة الاعتبارات اللغوية الرابطة بين جمل لغوية في

(1) ينظر: عبد النعيم خليل، نظرية السياق بين القدماء والمحدثين، دراسة لغوية نحوية ودلالية، دار الوفاء لندنيا للطباعة والنشر، ط1 ، الاسكندرية، 2007، ص342.

(2) ينظر: سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م1، ع10، القاهرة، يوليو، 1991، ص153.

(3) ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص، ص18.

(4) ينظر: نيلس إريك انكفيست، الأسلوبية اللسانية، ترجمة أحمد مومن، معهد اللغات الأجنبية، دط، مطبوعات منتوري، قسنطينة، 2001، ص113.

متتالية خطية، وهذه الاعتبارات هي الإحالة والاستبدال والحذف و الوصل والاتساق المعجمي.<sup>(1)</sup> ويرى الباحثان أن النص يكتسب نصيته من وجود تلك الاعتبارات، إذ هما يميزان الخطاب من النص، بمعنى أنهما يؤمنان بأن نصية النص قضية داخلية، وظيفة المتلقي أمامها الحكم بوجودها أو عدمه، إذ قام بحثهما (الاتساق في اللغة الانجليزية) على الموازنة بين الاتساق في النص والخصائص التي تجعل من عينة لغوية ما نصاً<sup>(2)</sup>، مما حدا بهما إلى عدّ الروابط داخل النص هي النصية، أي الخاصية التي تحولّ الخطاب إلى نص، لأن الخطاب من وجهة نظرهما هو ما فوق الجملة، في حين النص هو الروابط التي تسمح بالحكم على الخطاب بأنه متسق، فالنص ميزة من ميزات الخطاب، ويؤدي هذا الفهم بالضرورة إلى عدّ كل عمل كتابي نصاً، إذ لا يخلو عمل كتابي من الجملة، مهما كان جنسه أو نوعه من تلك الروابط أو أدوات الاتساق على ما يسميانها كلها أو بعضها.<sup>(3)</sup>

تجاوز علم النص سائر تلك الدراسات التي اقتصرت على وصف التراكيب اللغوية وحدها، ولم تهتم بكيفية بناء النصوص وأغراض استخدامها، وبذلك حدث تحول في الدراسات اللغوية المعاصرة بتجاوز دراسته الجمل المنعزلة إلى دراسة النصوص المعيرة عن اللغة في حالات استعمالها في مواقف تواصلية محددة، مما أوجب دراسة العمليات التي يتم بواسطتها توظيف اللغة باعتبارها وسيلة تواصلية أساسية.

ومفهوم النصانية يعدّ من المفاهيم التي جاء بها "دوبوجراند وزميله دريسلر"، فقد رأيا أن محاولات "هاريس" والتحويليين في إيجاد قواعد لإنشاء النصوص آلت جميعها إلى الفشل، لأنها لم تستطع أن تحدّد موقفا واضحا من النصوص غير النحوية، لذلك اقترحا بعض المبادئ العامة التي تصلح أساسا للنصانية دون أن تكتسب هذه المبادئ صفة القوانين الصارمة، أي هي مجرد مؤشرات مهمة في إنشاء النصوص، كما أورد كل من "روبرت دوبوجراند ودريسلر" ستة نصوص متنوعة لدراسة النصية وتوضيحها: أول هذه النصوص يمثل إحدى علامات الطريق، والثاني شعر خاص بالأطفال، والثالث يمثل مقتطفات من مقالات صحيفة، والرابع نص من كتاب علمي

(1) ينظر: عمر أبو خرمة، نحو النص، نقد النظرية وبناء أخرى، ص 83.

(2) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 12.

(3) ينظر: عمر أبو خرمة، مرجع سابق، ص 84.

منهجي، والخامس محادثة بين شخصين، والأخير عبارة عن قصيدة شعر. وخلصا إلى أن الوسائل التي تربط بين الأحداث الكلامية والتي تحدد العلاقات بينها في سياق الحال أو المقام تتمثل في روابط الوصل والفصل والربط، ويقترحان العديد من المعايير لجعل النصية أساسا مشروعا لإيجاد النصوص واستعمالها، ويمكن تصنيف هذه المعايير السبعة في الآتي ذكره:

- 1) ما يتصل بالنص في ذاته، وهما معيارا السبك والحبك.
- 2) ما يتصل بمستعملي النص سواء أكان المستعمل منتجا أم متلقيا، وهما معيارا القصد والقبول.
- 3) ما يتصل بالسياق المادي والثقافي المحيط بالنص، وهي معايير الإعلام والمقامية والتناص.

لا شك أن أعمال تلك المعايير السبعة في تحديد ما به يكون الكلام نصا، إنما يعدل من نظرتنا إلى التقابل المفترض بين مفهومي الجملة والنص، ومن ثم معيار التمييز بين ماصدقات المفهومين، بعيدا عن حصره في الكم أو مطلق البنية النحوية.<sup>(1)</sup> فهذه المعايير من شأنها أن تحقق النصية، حيث تتنافى النصية، إذا توافقت هذه المعايير من المقطع اللغوي أو المتتالية الجمالية وهي:

**1-2 الاتساق: \* Cohésion** يختص هذا المعيار بالوسائل التي تتحقق بها خصيصة الاستمرارية في ظاهر النص، ونعني بظاهر النص، الأحداث اللغوية التي ننطق بها أو نسمعها في تعاقبها الزمني، والتي نخطها أو نراها بما هي كم متصل على صفحة الورق، وهذه الأحداث أو المكونات ينتظم بعضها مع بعض تبعا للمباني النحوية، ولكنها لا تشكل نصا، إلا إذا تحقق لها من وسائل السبك، مما يجعل النص محتفظا بكيونته واستمراريته. ويجمع هذه الوسائل مصطلح عام هو الاعتماد النحوي، ويتحقق الاعتماد في شبكة هرمية متداخلة من الأنواع هي:<sup>(2)</sup>

1- الاعتماد في الجملة.

2- الاعتماد فيما بين الجمل.

<sup>(1)</sup> ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص13.

\* ترجم هذا المصطلح تمام حسان إلى السبك، كما اعتمد الأستاذ بشير إبرير الانسجام، ومحمد خطابي عربيه الاتساق والفقي اعتمد الترابط الشكلي، وسعد مصلوح الاعتماد النحوي.

<sup>(2)</sup> ينظر: سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، ص154.



3- الاعتماد في الفقرة أو المقطوعة.

4- الاعتماد فيما بين الفقرات أو المقطوعات.

5- الاعتماد في جملة النص.

2-2 الانسجام \* **Cohérence**: ويعني الطريقة التي يتم بها ربط الأفكار داخل

النص، وهو بذلك وجود منطق للأفكار مبني على الخبرة، وما يتوقعه الناس من النصوص في هذا المجال، ويتعلق هذا العنصر أيضا بالنص في حد ذاته، والالتحام يتطلب من الإجراءات ما تنتشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه، وتشتمل وسائل الالتحام على:

1- العناصر المنطقية كالعموم والخصوص.

2- معلومات عن تنظيم الأحداث والأعمال والموضوعات والمواقف.

2-3 **الموقفية أو المقامية Situationalité**: يمثل هذا المصطلح تسمية

عامة للعوامل التي تقيم صلة بين النص وبين موقف واقعة ما، سواء أكان موقفا حاضرا أم قابلا للاسترجاع. (1) والموقفية مناسبة النص للموقف، ذلك أن الخروج على الأنماط والأعراف يُذهب بمصداقية الكلام، ويخرج النص عن مقتضى الحال، ويخرجه إلى اللانص، ويتطابق هذا المعيار مع المقولة التراثية البلاغية "لكل مقام مقال"، ذلك أن النص يجب أن يكون مطابقا لمقتضى الحال، ويتضمن العوامل التي تجعل النص مرتبطا بموقف سائد يمكن استرجاعه، وقد لا يوجد إلا القليل من الوساطة في عناصر الموقف كما في حالة يمكن الاتصال بالواجهة في شأن أمور تخضع للإدراك المباشر، وربما توجد وساطة جوهريّة، كما في قراءة نص قديم، ذي طبيعة أدبية يدور حول أمور تنتمي إلى عالم آخر. (2)

والمقام يتعلّق بالسياق الثقافي والاجتماعي للنص، ويعني أن يكون النص موجها

للتلاؤم مع حالة أو مقام معين، بغرض كشفه أو تغييره، وقد يكون الموقف الذي يحمله النص مباشرا، يمكن إدراكه بسهولة، أو غير مباشر يمكن استنتاجه، ويفترض هذا العنصر وجود مرسل ومرسل إليه.

\* عربّ تمام حسان هذا المصطلح إلى الحبك، واعتمد صبحي إبراهيم الفقي وسعيد حسن بحيري التماسك الدلالي، واستعمل الدكتور بشير إبرير مصطلح الترابط الفكري.

(1) ينظر: إلهام أبو غزالة، علي خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النص، ص12.

(2) ينظر: روبرت دوبيو جراند، النص والخطاب والإجراء، ص104.

4-2 الإعلامية أو الإخبارية **Informativité**: وتتعلق بإمكانية توقع

المعلومات الواردة في النص أو عدم توقعها على سبيل الجدة، فالنص لا بد أن يحمل دلالات تحمل مضمونا إعلاميا يتنوع بتنوع النصوص، ولا يتحقق الانسجام في البنية النحوية الصحيحة للنص، إذا خلت من المحتوى الإعلامي، إذ لا يكون النص نصا بدونه، لذا اهتمت الدراسات الحديثة بمصطلح الإعلام، وحظي بجملة من التعاريف تنوعت بتنوع المجالات التي بحث فيها كل من نظرية الإعلام وعلم النفس المعرفي والتداولية وتحليل الخطاب، فنجد أن كل نص من النصوص يهدف إلى تقديم بعض المعلومات في النص بحسب نوع النص. والملاحظ أن الإخبارية تكون عالية الدرجة عند كثرة البدائل، وعند الاختيار الفعلي البديل من خارج الاحتمال، حيث يجب على الناص المتحدث توزيع معلوماته في النص، بحيث لا يكون فيها قصور أو زيادة تخلّ بالتماسك العام للنص. (1)

ففي إطار الدراسات التداولية أدخل فلاسفة اللغة جملة من المفاهيم الإعلامية من خلال نظرية الأفعال اللغوية بصفة عامة، والدراسات النحوية بدءًا بالجملة وانتهاءً بالنص بصفة خاصة، كمفهوم الفعل اللغوي ومفاهيم المحتوى القضوي للجملة الذي يعكس معلومة معينة، تنتقل عبر القوة الإنجازية الحرفية للجملة إلى خبر واستخبار أو أمر أو نهى، وقد تتجاوزها إلى قوة إنجازية مستلزمة من السياق أو من مبادئ الحوار إلى أغراض مختلفة، كأن يكون ظاهر الجملة استخبارًا، وباطنها خبرًا، والعكس صحيح.

أما في مجال تحليل الخطاب فإن مفهوم الإعلام يأخذ تقريبا طابع الخطاب الذي يحلّ فيه، حيث يتأثر بالغاية المقصودة من الموقف التبليغي، ويتعلق الأمر بمعرفة هوية المشاركين في الحديث، أو بمن صدر منه الخبر أم بطبيعة الخبر، كأن تكون الغاية منه معرفة معلومة أو معرفة معتقد. حيث يمكن تعريف الخطاب الإعلامي بمقابلته بالخطاب العلمي أو التعليمي، وبخطاب وسائل الإعلام بصفة خاصة. غير أنّ السؤال المهم في هذا السياق يتعلّق بما يجب أن نعتبره إعلامًا أهو المصرّح به أم هو الضمني؟ أهو الذي ينطوي على معرفة المعلومة أم على معرفة المعتقد؟ أم هو الذي ينصب على معرفة هوية كل المشاركين في الفعل اللغوي أم على بعض منهم؟

(1) ينظر: محمد محمصاجي، لسانيات النصوص ما هي؟، مجلة دفاتر الترجمة، ع 1، جامعة الجزائر، 1993، ص 90.

## 5-2 المقبولية L'acceptabilité: ترتبط المقبولية بالمتلقي وحكمه على

النص بالقبول والتماسك، ويعني ذلك أن القبول مرتبط بمجموع الدلالات التي يطرحها النص بشرط تماسكها والتحامها، وتحديدًا بعيدًا عن الاحتمالية الدلالية، أو عن جواز أكثر من وجه إعرابي. ومن هنا تكون المقبولية في نحو النص في مقابل مطابقة القاعدة في نحو الجملة، غير أنها مع الجملة قد تسمح بالاحتمال الدلالي وتعدّد الأوجه الإجرائية، لكنها مع النص تتخفف درجة الاحتمال إلى الصفر، ويرجع الوجه الإعرابي المناسب مع النصوص العادية بصفة خاصة. والقبول يتضمن موقف مستقبل النص إزاء كون صورة ما من صور اللغة ينبغي لها أن تكون مقبولة من حيث هي نص ذو سبك والتحام، وللقبول أيضا مدى من التغاضي في حالات تؤدي فيها المواقف إلى ارتباك، أو حيث لا توجد شركة في الغايات بين المستقبل والمنتج<sup>(1)</sup>، ولا يعني القبول أن تكون الجملة موافقة للنظام اللغوي فقط. فقد تأتي حسب هذا النظام ولا تظفر بهذا المبدأ، إنما القبول أن تأتي الجملة بحسب النظام اللغوي المفروض، كما يجب أن تتلاءم مع الواقع الخارجي للغة.

## 6-2 القصد أو المقصدية L'intentionnalité: يعد أحد المقومات الأساسية

للنص، باعتبار أن لكل منتج خطاب غاية يسعى إلى بلوغها، أو نية يريد تجسيدها. ويستمد مفهوم القصد شرعية وجوده في الدراسات اللسانية من أن كل فعل كلامي يفترض فيه وجود نية للتوصيل والإبلاغ، فلا يتكلم المتكلم مع غيره إلا إذا كان لكلامه قصد. ويتضمن مجموعة صور الأحداث اللغوية المعيرة عن اعتقاد منشئ النص وموقفه ومقاصده التي يهدف إبلاغها إلى المتلقي. وبذلك يمكننا القول بأن القصد يرتبط بأول عنصر أساسي في عملية التبليغ المتمثل في المبلغ أو المرسل المنتج للنص، الذي قد يكون شخصا عاديا أو أدبيا لا ينتج النص مجانا، وإنما ينتجه لينقل من خلاله إلى المتلقي موقفه ووجهة نظره حول الموضوع الذي يطرحه في نصه. ولذلك تنتفي صفة النصية عن النصوص التي لا ينوي منتجها إيصال أية فكرة أو غرض إلى المتلقي. فهذا الأخير يتفاعل في الغالب تفاعلا إيجابيا أو سلبيا مع المقاصد التي يستخلصها بصورة مباشرة أو غير مباشرة من الأفعال اللغوية المختلفة المكونة لبنية

(1) ينظر: روبرت دويو جراند، النص والخطاب والإجراء، ص 104.

النص، باعتبارها بنية كبرى، أو فعل خطاب عام. ولما كان النص مظهرا من مظاهر السلوك اللغوي، وشكلا من أشكال اللغة، فإنه يحتوي لا محالة عن قصد معين. وتكمن أهمية هذا الجانب في أنه يمثل جزءا مهما من دلالة الخطاب.

والقصد يتضمن موقف منشئ النص من كونه صورة ما من صور اللغة، قصد بها أن تكون نصا يتمتع بالاتساق والانسجام، وأن مثل هذا النص وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها. وهناك مدى متغير للتغاضي في مجال القصد، حيث يظل قائما من الناحية العملية حتى مع عدم وجود المعايير الكاملة للترابط، والقصد يرتبط بهيئة المنتج. والوقوف على هذا العنصر أمر شائك في الدرس اللغوي، حيث يخفي المتحدث قصده في كثير من الحالات، ولا معول في استخلاصه إلا باعتماده على المقام، أو سياق الحال أو الظروف المحيطة بالمنتج.

### أهمية المقاصد في الخطاب:

يرتكز دور المقاصد بوجه عام على بلورة المعنى كما هو عند المرسل، إذ يستلزم منه مراعاة كيفية التعبير عن قصده، وانتخاب الاستراتيجية التي تتكفل بنقله مع مراعاة العناصر السياقية الأخرى. ولقد عرف الباحثون أهمية المقاصد في الخطاب، تمثل ذلك عند كثير منهم في شتى العلوم التي تتعلق بلغة الخطاب، سواء أكان ذلك في القديم أم في الحديث، انطلاقا من أن المقاصد هي لب العملية التواصلية، لأنه لا وجود لأي تواصل عن طريق العلامات دون وجود قصدية وراء فعل التواصل، ودون وجود إبداع، أو على الأقل دون وجود توليف للعلامات.<sup>(1)</sup>

كما أن غاية قصد المرسل هي إفهام المرسل إليه، ويشترط ليعبر المرسل عن القصد الذي يتوصل إليه، أن يمتلك اللغة في مستوياتها المعروفة، ومنها المستوى الدلالي، وذلك بمعرفته بالعلاقة بين الدوال والمدلولات. وكذلك معرفته بقواعد تركيبها وسياقات استعمالها. وعلى الإجمال معرفته بالمواصفات التي تنظم إنتاج الخطاب بها. ويثير الناس عادة في تبادلاتهم التخاطبية السؤال الآتي: ماذا تقصد بخطابك؟ ماذا يعني كلامك؟ وتجنبنا لهذا السؤال المفترض يعمد طرفا الخطاب إلى تحديد المقاصد من الألفاظ والمفاهيم والعبارات مسبقا، خصوصا عند سنّ القوانين أو الأنظمة، وكذلك

(1) ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، مرجع سابق، ص 183.

في النقاشات والحجاج، وذلك لينطلقوا من قاعدة واحدة، تكون مرجعا لهم عند الاختلاف، بل قد يستعملها أي منهما حجة ضد الطرف الآخر، وذلك عند الاختلاف أو محاولة التملص.<sup>(1)</sup> وللقصد دوره في تقنين مسارات النقاش والحجاج بشرط أن يكون المرسل إليه قد فهمه كما يعنيه المرسل، حيث يجب عليه أن لا يتكلم إلا عن المقصود من كلامه.<sup>(2)</sup>

**7-2 التناص Intertextualité:** هو التفاعل والتعلق والتداخل والالتقاء (اللفظي والمعنوي) بين نص ما ونصوص أخرى سبقته، واستفاد منها اقتباسا أو تضمنا أو تنصيحا. والنص في هذه الحالة يمكن أن يتكون من نقول منظمة، أو إشارات أو أخذات من لغات وثقافات عديدة.<sup>(3)</sup> فالنص ليس تركيبا لغويا عشوائيا، وإنما هو بناء حصيف يخضع لمعايير عديدة، منها ما يتصل بالنص ذاته، ومنها ما يتصل بمنتجه ومتلقيه أو بسياقه بصفة عامة. وإن من شأن الإخلال بأحد هذه المعايير أن يجعل هذا البناء يختل بسبب فقدانه لأحد مقومات انسجامه.

### 3- الترابط:

الترابط النصي من أهم عناصر الموضوع، بمعنى أن التحليل النصي يعتمد أساسا على الترابط في تحقيق النصية. فهو يهتم بالعلاقات بين أجزاء الجملة وأيضا بالعلاقات بين جمل النص، وبين فقراته، بل بين النصوص المكونة للكتاب. ويهتم أيضا بالعلاقات بين النص وما يحيط به، ومن ثم يحيط بالنص كاملا داخليا وخارجيا. وبمعنى آخر يمثل السياق والمتلقي والتواصل، الوسائل والعوامل المساعدة في تحقيق ذلك الترابط وفك شفرة النص. فالترابط النصي ذو طبيعة دلالية من ناحية، و ذو طبيعة خطية شكلية من ناحية أخرى، وإن الطبيعتين تتضافران معا لتحقيق الترابط الكلي للنص. وقد احتل الربط بوجه خاص بكل صورته موقعا متقدما من التحليلات النصية واستخدم علماء النص عدة مصطلحات للتعبير عنه، والتميز بين أنواعه. مما يحتم ضرورة مراعاة الفروق الدقيقة بينها من خلال عملية المقابلة. وهم يتفقون بوجه عام على أنه عنصر جوهري في تشكيل النص وتفسيره، ويتحقق على مستويات

(1) ينظر: عبد الهادي بن ظافر الشهري، مرجع سابق، ص184.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص187.

(3) ينظر: سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1989، ص91.

مختلفة، إذ يمكن أن تركز العلاقات التي تكون بين الجمل والعبارات في متتالية نصية على الدلالات، أي على علاقات الامتداد الخارجي<sup>(1)</sup>. فالترابط "قوام النص أو هو- على الأقل- شرط أول لكي يكون الكلام نصاً، ويؤكد هذا كثير من تعريفات النص مبنياً بعضه على بعض نحويًا، وما يكون به عالم النص مسبوكا محبوكا، ولكلا الترابطين معياران السبك "Cohésion" والحبك "Cohérence"<sup>(2)</sup>.

ومن الضروري أن يوضع في الاعتبار أنّ المكونات السطحية المحققة على أسس اصطلاحية هي علامات لغوية قائمة على أشكال من التبعية النحوية، الغرض منها تشكيل المعنى، أمّا العلاقات التي تعدّ عناصر ربط بين التصوّرات الواردة في عالم النص، ربما تكون صريحة في النص، أو بمعنى أدقّ ربما لا تعكس الأبنية الموجودة على السطح بشكل مباشر، ومن ثم تحتاج إلى تصوّر معرفي أكثر اتساعاً، حتى يمكن اكتشافها، وتحديدتها ووصفها بشكل كافٍ يصير معه النص مفهوماً<sup>(3)</sup>.

وعنيت لسانيات النص بالظواهر التي تتجاوز إطار الجملة المفردة، والتي لا يمكن تفسيرها تفسيراً كاملاً ودقيقاً، إلا من خلال ما سمّي بالوحدة الكلية للنص، ومن هذه الظواهر ظاهرة الترابط النصي التي تعتمد على تصوّر يجمع بين عناصر نحوية، وعناصر أخرى تستقى من علوم متداخلة مع النحو في الأصل<sup>(4)</sup>، إذ ينبغي التفريق بين الربط الذي يمكن أن يتحقق من خلال أدوات الربط النحوية (الروابط)، والتماسك الذي يتحقق من خلال وسائل دلالية في المقام الأول. ويمكن تتبع إمكانات الأول على المستوى السطحي للنص، إلا أن الثّاني يتمثّل في بنية عميقة على المستوى العميق للنص، تقدّم إيضاحاً لطرق الترابط بين تراكييب قد تبدو غير متّسقة أو مفكّكة على السطح.

إذن يعتمد الترابط على المستوى السطحي على وسائل لغوية ذات وظيفة مشتركة، أما التماسك الآخر الذي يعني الوحدة والاستمرار والتشابك، فيقوم على قواعد وأبنية تصوّرية تجريدية. وقد أدّت هذه الخاصية الجوهرية بها إلى الاختلاف بين علماء النص في محاولاتهم المتكرّرة والمتباينة المدخل لاكتشافها. وهذا التماسك الكلي

(1) ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص 145.

(2) ينظر: روبرت دوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 103.

(3) ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص 121.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 122.

يتجاوز الأول، ولكن تحقيقه غير ممكن دون أن تتخطى كفاءة الشخص العادي كفاءة المفسر الواعي، فهو الذي يبرز خواص أيّ نظام للتفكير، ويتصف بالدينامية، ويستند إلى أنواع مختلفة من المعارف. وكما يتجاوز نحو النص الجملة، يتجاوز التماسك الدلالي الترابط النحوي، ويتصل بجمل عالمها الدلالي والشعري، وهو يتجلى في تلك الحالات التي قد يبدو فيها النص مفككا من السطح، ولكننا لا نلبث أن ننتبين وراءه بنية عميقة محكمة في تماسكها، وتفسر تشاكل الأجزاء، وتضمن اتساقها مع تشتمتها الخارجي. وقد يعتمد اكتشاف هذه البنية على بعض المفاهيم التي يستخدمها علماء النص، مثل المفاهيم المنطقية والدلالية، ومجموعات الحقول الموضوعية المركبة وطبيعة علاقات التميز الأدبي<sup>(1)</sup>.

واعتمد "فاندايك" على أسس دلالية منطقية في شرح عمليات الترابط النحوي بين المتتاليات النصية، والتماسك الدلالي بين الوحدات الكبرى، بالإضافة إلى عدد من المعلومات النحوية التقليدية المستقاة من اتجاهات مختلفة، كما اعتمد على أسس تداولية واجتماعية تصل بين الأبنية والاستعمالات والسياقات. وتكشف عن أشكال العلاقات بينها بصورة دقيقة، ويؤكد في مواضع مختلفة من عمله الأساسي على قيمة أبنية النص ومستوياته، والحركة الديناميكية أثناء عملية الانتقال بينها، وصور التفاعل الناتجة عن تلك الحركة. بحيث انتهى إلى "أنّ تحليل النصوص يعتمد أساسا على رصد أوجه الربط والترابط والانسجام والتفاعل بين الأبنية الصغرى الجزئية، والأبنية الكلية الكبرى التي تجمعها في هيكل تجريدي منتظم"<sup>(2)</sup>، فإذا خلا النص من هذه الأدوات سواء أكانت شكلية أم دلالية، فإنه يصبح جملا متراسّة لا يربط بينها رابط، ويصبح النص إذا عدناه حينئذ نصا - جسدا بلا روح - فمثلا نجد أهمية الإحالة لما يتأخر، لا نقول أن دورها يعدّ ضئيلا بالقياس لدور الإحالة لما تقدّم. ففي العربية نرى دور ضمير الشأن واضحا للربط بينه وبين ما يفسره فيما بعد، لكن الضمائر التي تحيل على ما سبق كثيرة جدا.

(1) ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص124.

(2) فاندايك، النص بنياته ووظائفه "مدخل أولي إلى علم النص"، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، دط، الدار البيضاء، 1996، ص56.

## 4- الاتساق:

جاء في لسان العرب: "وسقت الناقة وغيرها تسق أي حملت وأغلقت رحمها على الماء، والوسوق ما دخل فيه الليل، وأتسق، وكل ما انضم فقد اتسق، واتسق القمر استوى"<sup>(1)</sup>.

اشتمل علم اللغة النصي على مصطلحات عديدة، يمثل كل منها جانبا من جوانب هذا العلم، قد تتضاءل أهمية جانب على حين تتزايد أهمية جانب آخر. وهذا ينطبق على المصطلح الذي نحن بصدده، وهو مصطلح الاتساق الذي اخترناه في هذه الدراسة، لأنه أصبح له حضور واجب في أي نص، ذلك أن كل جملة تمتلك بعض أشكال التماسك عادة مع الجملة السابقة مباشرة، من جهة أخرى تحتوي على الأقل على رابطة واحدة تربطها بما حدث مقدّما، ونوع آخر من الجمل يمكن أن يحتوي على رابطة شرطية بما سوف يأتي، لكن هذه نادرة جدا وليست ضرورية لتعيين النص<sup>(2)</sup>، فإذا خلا نص من هذه الأدوات سواء أكانت شكلية أم دلالية فإنه يصبح جسدا بلا روح. فالاتساق هو أحد المعايير النصية السبعة وأهمها، ونجده مظهرا لدراسة النسيج النصي، وعاملا من العوامل الأساسية لديناميكية المجموع. وربما كان الأستاذ "محمد خطابي" أبرز من قدّم أدقّ تعريف للاتساق، حيث قال: "نقصد عادة بالاتساق ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص /خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته"<sup>(3)</sup>. فالاتساق في اللغة كثير المعاني، غير أنها تجتمع كلها في معان محدودة على الرغم من تشعب ميادين استخدامها، إذ إنها لا تخرج في مجملها عن معاني الانتظام والانضمام، والاجتماع والاستواء والاطراد على صوب واحد، وكل هذا ليس بعيدا عن معنى الاتساق في الاصطلاح.

## 4-1 نظرة القدماء إلى الاتساق:

لقد نزل القرآن الكريم بلسان عربي مبين، ونزل معجزا في جوانبه كلها، ومن هذه الجوانب إعجازه اللغوي. ولهذا فقد حار العرب في أمره، إذ لا يرون في آدابهم له

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (و، س، ق)، دار صادر، مج1، ج6، بيروت، 1997، ص441.

(2) Halliday, R. Hassan, Cohesion in english., P324.

(3) محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص5.



نظيراً، ولا يرون أنفسهم قادرين على تقليده، وذلك لسمو أسلوبه وجمال نسجه، وما اشتمل عليه من تشريع وإخبار بالغين<sup>(1)</sup>. وقد لوحظ أن حسن النسق من جوانب الإعجاز في القرآن الكريم، كما أن انسجام الشعر من جوانب جماله. وقد لاحظ القدماء هذا الجانب المعجز في القرآن الكريم، وحاولوا دراسته كل بما يتناسب تفسيره. والقرآن الكريم لشدة تماسكه عدّ كالكلمة الواحدة، على الرغم من أن كل سورة من سور القرآن ذات ملامح متميزة، وذات منهج خاص و أسلوب معيّن، و مجال متخصص في علاج هذا الموضوع الواحد<sup>(2)</sup>.

فإذا كان هناك مفهوم ينسجم مع الاتساق في التراث، فهو بلا شك مفهوم النظم، فهذا الأخير ليس له إطار يحدده أو سور يحيط به بدقة، فمن الصعب تلخيص مدلوله، حيث تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض، ويستند ارتباط ثانٍ منها بأول، وإنما يحتاج إلى وصفها في النفس وصفاً واحداً، فالكلام أو الجملة وحدة متماسكة العناصر، لها نظامها وعلاقاتها الداخلية، ولها توزع وتعدّد ونظم مدلولي تام. ووفق رؤية "الجرجاني" نجد أن لا نظم في الكلام ولا ترتيب حتى يعلّق بعضها ببعض، وأنّ الاهتمام بهذا الموضوع يكفل توضيح الخصائص الأدبية، فلقد راح يتأمّل العلاقة بين أجزاء التعبير، ويحاول التعرف على تفصيلات الترابط بين الكلمات التي أهملها النحاة قبله، أو الاحتمالات المختلفة التي يتعرّض لها الترابط بين عنصرين أو الإسناد ككل.

وكما يحفظ الاتساق للنص نصيته، يبعد النظم الكلام (النصوص) عن ضعف التأليف والنسج الذي تقع فيه النصوص بمخالفتها القانون النحوي المستمد مما ألفه العرب في لغتهم، وتداولته ألسنتهم في الكثير الغالب.<sup>(3)</sup> وهذه القوانين والمعاني هي التي تخلق حسن نسق النص، وذلك بأن تكون الكلمات متتالية متلاحمة تلاحماً سليماً مستحسنًا لا معيباً مستهجنًا. وفي ذلك قال "الجرجاني": "لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلّق بعضها ببعض، وتجعل هذه سبباً من تلك"<sup>(4)</sup>، وبهذا تتعالق الوحدات البنائية لتشكل نصاً. فكل الوحدات النحوية من جمل وأقوال وتركيبات متسقة داخلياً، أي أنّ هناك علاقات معينة بتوفرها يحقق النص نصيته فيصبح كلاماً موحد الأجزاء متسقاً.

(1) ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الإنجلو المصرية، ط5، القاهرة، 1978، ص322.

(2) ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ص125.

(3) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص137.

(4) المصدر نفسه، ص198.

النظم عند "الجرجاني" هو نظير النسيج والتأليف والصياغة وما أشبه ذلك، مما يوجب اعتبار الأجزاء مرتبطة بعضها ببعض، ويعني عنده كيفية تركيب الكلام انطلاقاً من الجملة البسيطة وصولاً إلى نظم النص في تراكيبه الصوتية والنحوية، والدلالية والبلاغية والأسلوبية والفنية والإعجازية. إنه تأليف الحروف والكلمات والجمل تأليفاً خاصاً، يسمح للمتكلم والسامع أن يرتقيا بفضل بديع التركيب إلى مدارك الإعجاز في المعاني - علماً بأن المعاني تملأ الكون وتغمر الفضاء - واختيار تركيب من التراكيب في النص كاختيار مسلك من المسالك في البرّ والبحر، قد تؤدّي بالسالك أي - المتكلم - إما إلى الوصول إلى الغاية التي يقصدها في برّ النجاة، أو إلى الضلال والهلاك<sup>(1)</sup>. فالمفردات كما يرى "الجرجاني" لا تتمثل إلا ناحية جامدة هادمة من تلك اللغة، وليست اللغة - في حقيقة أمرها - إلا نظاماً من الكلمات التي ارتبط بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً تحتّمه قوانين معينة للغة، كما تحتّمه أدوات الاتساق ووسائله<sup>(2)</sup>.

وأشار "الجرجاني" إلى أهمية التماسك الدلالي، والتماسك بين أجزاء النص وإلى التعالق وإلى العلاقة السببية، وهي من علاقات التماسك النصية. فالنظم عند "الجرجاني" لا معنى له غير توخي معاني النحو فيما بين الكلمات، ويتم ذلك بترتيب الألفاظ بحكم أنها خدم للمعاني، وتابعة لها، وخاضعة لمعاني النحو التي لا تخرج عن المقاييس اللغوية المعمول بها في الكلام الجاري عن سمت كلام العرب، وتوخي النحو يقصد به توخي تلك المعاني الدالة على المعقولية، التي لا تخالف المنطق العقلي ولا اللغوي. "والجرجاني" في نص نفيس وبديع قام بتلخيص نظريته في صورة هندسية، لا يعتقد أن الدراسات اللسانية القديمة والحديثة، فكرت في مثل هذا التصور العجيب بين البناء اللساني، والبناء بالأجر عند رصف البناءات ورصّها في اتجاه أفقي، وإعلائها في اتجاهها العمودي، مع مراعاة الجهات والأبعاد الأخرى، وتكامل اللبّات أو تباينها، وانسجام الأجزاء وتناسقها، لتحقيق البنية في الصورة الهندسية التي اختارها المهندس لإنجاز بنائه المشيّد طبقاً للصورة المثالية التي ارتسمت في ذهنه قبل الشروع في البناء. والناظم الذي تقوم هندسته على نظم أجزاء النص ورصّها في الجدار

(1) ينظر: محمد الصغير بناني، المدارس اللسانية في التراث العربي وفي الدراسات الحديثة، دار الحكمة، الجزائر، 2001، ص 34.

(2) ينظر: إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، مكتبة الإنجلو مصرية، ط6، القاهرة، 1978، ص 15.

الكلامي رصاً تراعى فيه الأبعاد والسطوح المختلفة انطلاقاً من النقطة، والمرور بالخط والوصول إلى المساحة<sup>(1)</sup>. يقول "الجرجاني" في هذا الشأن: "إنّ مما هو أصل في أن يدقّ النظر في توخي المعاني التي عرفت أن تتحد أجزاء الكلام، ويدخل بعضها في بعض ويشتدّ ارتباط ثان منها بأول، وأن يحتاج في الجملة أن تضعها في النفس وضعا واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه هاهنا، في حال ما يضع بيساره هناك، وفي حال ما يبصر مكاناً ثالثاً ورابعاً يضعهما بعد الأولين"<sup>(2)</sup>. إلى أن يقول: "واعلم أن من الكلام ما أنت تعلم إذا تدبّرتّه، إذ لم يحتج واضعه إلى فكر ورويّة حتى انتظم، بل ترى سبيله في ضمّ بعضه إلى بعض"<sup>(3)</sup>. فالانساق يحفظ نصية النص، كما أنّ النظم يبعد الكلام عن ضعف التآليف والنسيج الذي تقع فيه النصوص، بمخالفتها القانون النحوي المستمد مما ألفه العرب في لغتهم.

ومن أساسيات النظم، "البحث في علاقات الكلمات المتجاورة أو المتباعدة عن طريق الروابط النحوية"<sup>(4)</sup>، فللنص أدوات إذا خلا منها يصبح جملاً لا رابط يجمعها. وهذا يعني أن النظم ووسائله عند "الجرجاني"، والانساق ووسائله عند علماء لسانيات النص إذا انتقيا في النص، يخرج النص عن نصيته عند المحدثين، كما يخرج عند القدماء إلى سوء التآليف، وسوء النظم. فغاية "الجرجاني" الكشف عن العلاقة بين أجزاء التعبير، ومحاولة التعرف على تفصيلات الترابط بين الكلمات التي أهملها النحاة قبله، كما هو عند علماء لسانيات النص، خاصة "هاليداي ورقية حسن"، فالانساق وفق منظور كل منهما يشير "إلى مجموعة من الإمكانيات التي تربط بين أجزاء الجملة وأجزاء النصّ شكلياً ودلالياً"<sup>(5)</sup>.

ونجد إشارة "القرطاجني" (ت 684 هـ) إلى ضرورة الانتقال من الجملة إلى النص من جهة، مع ضرورة الاطراد والانساق في النص حتى يحقق غايته وهدفه، وذلك في قوله: "...لما يلاحظ في النظم من حسن الإطراد من بعض العبارات إلى

(1) ينظر: محمد الصغير بناني، المدارس اللسانية في التراث العربي وفي الدراسات الحديثة، ص 35، 39.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص 137.

(3) المصدر نفسه، ص ن.

(4) محمد عبد المطلب، النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، سلسلة الفصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م 5، ع 1،

أكتوبر، مصر، 1994، ص 28.

(5) Halliday M.A.K. and Rouquaya Hassan, Cohesion in English, p10.

بعض، ومراعاة المناسبة ولطف النقلة...<sup>(1)</sup> كما تحدّث "الزمخشري" (684هـ) عن الروابط التي تجمع آي القرآن والتي تظهر بدقة النظر وطول التأمل، وهي روابط اتساقية دلالية كلما توفّرت في نص، كان أحسن لتلاؤم الكلام وأخذ بعضه بعض.<sup>(2)</sup> وأيضا تكلم "الزركشي" (ت794هـ) كذلك عن ارتباط آي القرآن بالطريقة التي تستدعي فيها آية ذكر آية أخرى بشكل متناغم متلائم منسق، وأعطى كل الحالات لذلك.<sup>(3)</sup>

أما بالنسبة إلى اللغويين، فإنّ الأمر يختلف إلى حدّ كبير، إذ إنهم يركّزون تركيزا شديدا على التماسك على مستوى الجملة فقط، وهذا في الغالب، فقد ركّزوا في قضية الإسناد على الابتداء والفاعلية وغيرها، مما يتعلّق بالجملة، وعلى ضرورة وجود الرابط في جملة الصلة، والخبر، وهذا نوع من التأكيد على ضرورة التماسك، لكن على مستوى الجملة فقط، فتحدّث "سيبويه" عن أهمية وجود الضمير الذي يحيل على السابق و إلّا يصبح الكلام غير حسن.

ومن النقاد من يجعل من الاتساق خطوة أولى ضرورية للمرور إلى الانسجام، بمعنى أنهم يعدّونه مرحلة هامة في تحقيق الانسجام، كالذي نجده عند الباحث "مفتاح بن عروس" حين يقول: "إنه لا يمكن أن نتصور نصا منسجما دون أن يكون متسقا، وبهذا المعنى يكون الاتساق شرطا ضروريا للانسجام"<sup>(4)</sup>. ثم استشهد بذلك بقوله للناقد "ميشال كارول" "Charolles. M": "وحتى يكون النص منسجما يجب أن يتميز بالاستمرار، وبمعنى لساني يجب أن يحتوي في مساره الخطي عناصر استمراره"<sup>(5)</sup>.

ويقصد بالمسار الخطي للنص جانبه الشكلي (النحوي) منه. ومن العلماء من يقدّم تصوّرا دقيقا لصور الربط النصي، فيذكرون أنّ التماسك، أي الربط النحوي يعتمد على

(1) أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد نجيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، لبنان، 1981، ص364.

(2) ينظر: أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشري، تفسير الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ج2، ص15.

(3) ينظر: بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، بيروت ط3، 1980، ج1، ص40، 54.

(4) مفتاح بن عروس، حول الاتساق في نصوص المرحلة الثانوية (مقاربة لسانية)، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر، ع12، ديسمبر، ص431.

(5) Charolles M, Grammaire de texte, Théorie de discours narrative. P142.

فهم كل جملة مكونة للنص في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى<sup>(1)</sup>، ويشرحون العوامل التي يعتمد عليها الترابط على المستوى السطحي للنص، وما يتمثل في مؤشرات لغوية مثل علامات العطف والوصل والفصل، وكذلك أسماء الإشارة وأدوات التعريف والأسماء الموصولة وأبنية الحال والزمان والمكان وغير ذلك من العناصر الرابطة التي يعنى علم اللغة بتحديددها، وتقوم بوظيفة إبراز ترابط العلاقات السببية بين العناصر المكونة للنص في مستواه الخطي المباشر للقول<sup>(2)</sup>. ويلاحظ أن البحوث البلاغية القديمة في علم المعاني، تقتصر في جملتها على هذا المستوى من الترابط القائم بين وحدتين من القول فحسب، وذلك عند تحليل مشكلات الفصل والوصل، التي لا تكاد تتعدى هذا التطابق الجزئي المحدود، مما جعل جهودها ينصب على المستوى النحوي أو التركيبي، دون أن يتجاوزها إلى التطابق الدلالي للفقرة الكاملة أو المتتالية النصية<sup>(3)</sup>.

فالاتساق ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص أو خطاب ما ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تتصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته. ومن أجل وصف اتساق الخطاب/النص يسلك المحلل الواصف طريقة خطية متدرجا من بداية الخطاب حتى نهايته، راصدا الضمائر والإشارات المحيلة إحالة قبلية أو بعدية، مهتما أيضا بوسائل الربط المتنوعة كالعطف والاستبدال والحذف والمقارنة والاستدراك، فكل ذلك من أجل البرهنة على أن النص/الخطاب يشكل كلا متآخذا<sup>(4)</sup>. والاتساق له معايير تسهم في كفاءة الصياغة المتمثلة في إعادة اللفظ والتعريف واتحاد المرجع والإضمار بعد الذكر (إحالة قبلية)، والإضمار قبل الذكر (إحالة بعدية) والإضمار لمرجع (إحالة خارجية)، والحذف والربط<sup>(5)</sup>، وهي التي تحقق خاصية الاستمرارية في ظاهر النص. ويبقى محتفظا بكيونته واستمراريته. ويجمع هذه الوسائل مصطلح عام هو الاعتماد النحوي.

(1) ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص 123.

(2) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 264.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 265.

(4) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 05.

(5) ينظر: دوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 301.

ومن الباحثين من نظر إلى النص نظرة تحويلية، فالتحويليون يجعلون لكل جملة بنية عميقة وأخرى سطحية، وهذا الأمر بالنسبة إلى النص يظهر ظهوراً قوياً حينما يبدو النص مفككا من السطح، ولكننا لا نلبث أن ننتبين أن وراءه بنية عميقة محكمة في تماسكها، وتفسر تشاكل الأجزاء وتضمن اتساقها مع مشتتها الخارجي<sup>(1)</sup>، فقد نجد عدداً من الجمل المتراسة لا يجمعها إطار شكلي، ولكن حين النظر إلى الإطار الدلالي الذي يتحكم في هذه الجمل المتجاوزة يتبين الخيط الذي يضم حباب هذا العقد فيما بينها، وهذا يرتبط بأدوات التماسك الدلالي، وبالرجوع إلى السياق المحيط بالنص، يتمكن المتلقي من اكتشاف ذلك التواصل الدلالي<sup>(2)</sup>.

ويرى كل من "هاليداي ورقية حسن" "أن الاتساق مفهوم دلالي يحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص والتي تحدده بوصفه نصاً"<sup>(3)</sup>، ويمكن أن تسمى هذه العلاقة تبعية، خاصة حين يستحيل تأويل عنصر دون الاعتماد على العنصر الذي يحيل إليه. ويبرز الاتساق في تلك المواضع التي يتعلق فيها تأويل عنصر من العناصر بتأويل العنصر الآخر، يفترض كل منهما الآخر مسبقاً، إذ لا يمكن أن يحلّ الثاني إلا بالرجوع إلى الأول، وعندما يحدث هذا تتأسس علاقة اتساق.<sup>(4)</sup> فالاتساق لا يتم في المستوى الدلالي فحسب، بل يتم أيضاً في مستويات أخرى كالنحو والمعجم، وهذا مرتبط بتصوّر الباحثين للغة كنظام ذي أبعاد أو مستويات، الدلالة (المعاني)، والنحو، المعجم، والصوت، والكتابة (التعبير). يعني هذا التصور أن المعاني تتحقق كأشكال، والأشكال تتحقق كتعابير، وبتعبير أبسط تنقل المعاني إلى كلمات، والكلمات إلى أصوات أو كتابة.<sup>(5)</sup>

ونجد "إلهام أبو غزالة" تستعمل لفظة "التضام" للدلالة على الاتساق، وترى أن "التضام يشمل الإجراءات المستعملة في تحقيق الترابط بين عناصر ظاهر النص كبناء الجمل واستعمال الضمائر وغيرها من الأشكال البديلة"<sup>(6)</sup>، و "موضوعه هو ما يقوم بين مكونات ظاهر النص، أو الكلمات الفعلية التي نسمعها أو نراها ضمن تتالٍ لغوي

(1) ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص121.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص122.

(3) Halliday, and Rouquaya Hassan, cohesion in english p4.

(4) Halliday, and Rouquaya Hassan, cohesion in english p4.

(5) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل انسجام الخطاب، ص15.

(6) إلهام أبو غزالة، علي خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النص، ص11.

معين، وتعتمد مكونات ظاهر النص بعضها على بعض وفقا للأعراف والأشكال القائمة في علم القواعد<sup>(1)</sup>. ويرى "صبحي إبراهيم الفقي": أن مصطلح التماسك النصي يشتمل على مصطلحي الاتساق والانسجام معا، إذ يرى ضرورة التوحيد بينهما باختيار أحدهما وليكن cohesion "ويقسّمه إلى: (2)

1- تماسك شكلي يهتم بعلاقات التماسك الشكلية.

2- تماسك دلالي يهتم بعلاقات التماسك الدلالية.

ويربط التماسك بين أجزاء الجملة وأجزاء النص. وهذا الرابط دلالي شكلي. وهناك من يرى أن التماسك لا يركّز على ماذا يعني النص، لكن يركّز على كيفية تركيب النص كصرح دلالي<sup>(3)</sup>، فهدف النص ليس من وظائف المحلل اللغوي، إذ يركّز فقط على الكيفية الشكلية والدلالية التي تلاحم النص من خلالها، ولهذه الأهمية أصبحت روابط التماسك بين الجمل هي المصدر الوحيد للنصية<sup>(4)</sup>، فالتماسك النصي هو أهم شيء بالنسبة إلى التحليل النصي، ومن ثم عدّه بعض الباحثين شرطا ضروريا وكافيا للتعرف على ما هو نص وعلى ما هو ليس نصا. فأهمية التماسك النصي تكمن في:

أولاً: التركيز على كيفية تركيب النص بوصفه صرحا دلاليا.

ثانياً: إعداد روابط التماسك المصدر الوحيد للنصية.

ثالثاً: التعرف على ما هو نص وما هو غير ذلك.

رابعاً: الربط بين الجمل المتباعدة زمنياً<sup>(5)</sup>.

#### 4-2 دور المتلقي في الحكم على اتساق النص:

أصبح المتلقي ركنا أساسا من أركان التحليل النصي، فهو القراءة الثانية للنص، ولهذا لم يغفل علماء اللغة هذا الدور للمتلقي، فالنص يعد حوارا قائما بين قائل النص والنص والمتلقي، وهذا الأخير ليس على إطلاقه، بل يجب أن تتوافر فيه الكفاية التي تمكنه من استيعاب النص وتفكيكه، وتتمثل تلك الكفاية في معرفة لغة النص وأسلوبه، وسياقه. ولقد أدرك علماء النص هذه الأهمية للمتلقي، وأنه ليس مجرد مستهلك سلبي

(1) إلهام أبو غزالة، علي خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النص، مرجع سابق، ص25.

(2) صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص42، 96.

(3) Halliday M.A.K and Rouquaya Hassan, cohesion in English, P1,2.

(4) ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ص99.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص100.

للنص، بل يعدّ مشاركا في النص، وهذه المشاركة لا تضمن قطيعة بين البنية والقراءة، وإنما تعني اندماجها في عملية دلالية واحدة. فممارسة القراءة إلهام في التأليف، فللقارئ مكان جوهري في عملية التفسير لا يقلّ عن دور المنتج<sup>(1)</sup>. لذلك إذا سأل سائل عن الذي يحكم على قيمة النص؟ تجد أن الإجابة عن هذا السؤال لا يختلف فيها اثنان، فالذي يقيم النص هو القارئ المستوعب له. وهذا يعني أن القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى، وهو شريك مشروع، لأن النص لم يكتب إلا من أجله. وعلى هذا النحو فإنّ المبدع يخلق عملا ينتزع فيه الكلمات من عالم المحسوسات، مجسّمة في نسيج عالم خيالي مصنوع ومحكم الربط والبناء، ومهياً لأن يستكمل على نحو خاص لدى كل قارئ<sup>(2)</sup>. والقارئ الذي يدرك طبيعة المنتج وطبيعة النص والوسائل المستعملة فيه، وسياقه، هو ذلك القارئ أو المتلقي النموذجي أو المثالي، إن صحّ التعبير. فكم من قارئ لا يفهم ما يقرأ، وكم من قارئ يفهم جزءا مما قرأ، قلّ هذا الجزء أو أكثر، وكم من قارئ يفهم ما قاله أو كتبه المنتج كله. ولهذا وجدنا في النص القرآني العديد من التفسيرات المختلفة لأية واحدة، ووجدنا القدماء والمحدثين قد عرفوا أشياء أخرى لم تخطر ببال السابقين. وهكذا شأن التفاعل الدائم مع النص، إذ نرى المتلقي كثيرا ما يضع أسئلة كثيرة يواجه فيها النص، ويلاحظ وسائل التماسك حيث يستطيع في النهاية فك شفرته<sup>(3)</sup>. وإنّ الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومنتقيه...ومن هنا يمكن أن نستخلص أنّ للعمل الأدبي قطبين، قد نسميهما القطب الفني والقطب الجمالي، فالأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ. وفي ضوء هذا التناقض يتضح أن العمل الأدبي ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا لا للنص ولا لتحقيقه، بل لا بدّ أن يكون واقعا في مكان ما بينهما، وهو يستمد حيويته من هذه الفاعلية.

فالنص لم يكتب إلا من أجل القارئ. وما من فجوات أو حذف لبعض العناصر إلا ويقوم القارئ(المتلقي) بملئها، فالنص ليس له وجود إلا عندما يتحقق، وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ. ومن ثمّ تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد للواقع المشكّل

(1) ينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص 111-112.

(2) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 238.

(3) ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص 112.



من قبل هذا العمل الأدبي نفسه. والقارئ لا يكون مستهلكاً، بل يعدّ مشاركاً في النص، فهو يدرك طبيعة النص والأدوات اللغوية المستعملة فيه، وسياق النص. وهذا القارئ أو المتلقي الذي هذه خصائصه، هو الذي يحكم على ترابط النص من عدمه. إذ يجب أن تتوفر لديه معرفة الوسائل والأدوات التي يتماصك ويترايط بها النص<sup>(1)</sup>.

### 5- الإسجام:

جاء في لسان العرب: "سجمت العين الدّمع والسحابة الماء تسجمه سجما وسجوما وسجمانا: وهو قطران الدمع وسيلانه قليلا كان أو كثيرا، وانسجم الماء والدمع، فهو منسجم إذا انسجم، والانسجام هو الإنصباب"<sup>(2)</sup>. فانصباب الماء يقابل انصباب المعاني المستخلصة من قراءة نصّ معيّن في اتجاه واحد يحقّق انسجام النص الذي يختص بالوسائل التي تتحقق بها خصيصة الاستمرارية داخل النص، فلكي تكتسب التتابعات الجمالية صبغة النصية لا يكفي ما بينها من ترابط أفقي مباشر، بل لا بدّ من دائرة أوسع تتداخل بين هذه الدوائر أو التتابعات الجمالية، وتتمثل هذه الدائرة الأوسع في موضوع عام أو قضية كبرى، ينطلق منها منتج النص، ويسعى المتلقي إلى الوصول إليها مستعينا في ذلك بذاكرة المدى الطويل. ويشتمل النص الواحد على عدد من الأبنية الكبرى باعتبار أن لكل وحدة من وحداته بنية كبرى، وتندرج هذه الأبنية الكبرى في النص الواحد من حيث العموم والشمول، وصولاً إلى البنية الأعم والأشمل أي الدلالة العامة أو الكلية للنص، هذه الدلالة يطلق عليها "فاندايك" *vadijk* البنية الكبرى في النص. وبوجه عام توحيد مستويات ممكنة ومختلفة للبنية الكبرى في النص، بحيث يقدم كل مستوى أعلى من القضايا بنية كبرى<sup>(3)</sup>.

وسعى بعض علماء النص إلى وضع عدّة تصوّرات تتعلق بالمفهوم السابق أولاً، وهو الأبنية النصية الكبرى، وهي في حقيقة الأمر مفاهيم منطقية ودلالية، ومحاولة مهمة تستحق التأمل والدراسة. فعن طريق مفهوم هذه البنية الكبرى استطاع علماء

<sup>(1)</sup> ينظر: نبيلة إبراهيم، القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، ع1، القاهرة، 1984، ص102.

<sup>(2)</sup> ابن منظور، لسان العرب، مادة: (س، ج، م)، مج2، ص250.

<sup>(3)</sup> Vandijk, Text linguistique, Tulunjer, 1972, P152.

النص مقاومة الفكرة الشائعة على أن الاتساق يتحدّد على مستوى علاقات الترابط بين المتتاليات والجمل، لأن مستوى علاقات الترابط هذا لا يقدم سوى الأبنية الصغرى، وتظل البنية الكبرى هي التمثيل الكلي الذي يحدد معنى النص باعتباره عملا كليا فريدا<sup>(1)</sup>، وهذه الأبنية الكبرى ترتبط بالموضوع الكلي للنص، كما أنها تتسم بالنسبية من جهة تعدد مستويات هذه الأبنية وتدرّجها في النص الواحد، وعلاقة كل بنية بما يسبقها وبما يليها، وهي تحقق التماسك الكلي، لأنها تتعلّق بمستوى الدلالات والعلاقات بين الأشياء، والتصورات، وتتعلّق بمستوى الإحالة أيضا، أي ما تحيل إليه الوحدات المادية في متواليه نصية. وهكذا فإنّه يمكن أن يطلق على متواليه ما أنها متماسكة دلاليا حين يمكن أن تفسر كل قضية في المتواليه مفهوما أو ما صدقيا، مرتبطة بتفسير قضايا أخرى في المتواليه أو قضايا خاصة أو عامة من خلالها<sup>(2)</sup>، وتصبح المتتالية متماسكة دلاليا عندما تقبل كل جملة فيها التفسير والتأويل في خط داخلي، يعتبر امتدادا بالنسبة إلى تفسير غيرها من العبارات الماثلة في المتتالية، أو من الجمل المحددة المتضمنة فيها. ومن هنا فإنّ مفهوم النص تتحدّد خصائصه بفكرة التفسير النسبي، أي تفسير بعض أجزائه بالنسبة إلى مجموعها المنتظم كليا.

فمعيار الانسجام يتطلب العديد من الإجراءات، الأمر الذي تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي، وتتمثل الوسائل التي تحقق الالتحام في هذا المعيار على العناصر المنطقية كالسببية والعموم والخصوص، ومعلومات عن تنظيم الأحداث والموضوعات والمواقف، والسعي إلى التماسك فيما يتصل بالتجربة الإنسانية، ويدعم الالتحام بتفاعل المعلومات التي يعرفها النص مع المعرفة الشائعة<sup>(3)</sup>.

وكان اختيارنا لمصطلح الانسجام، لأنه يعني العلاقات التي تربط معاني الأقوال في الخطاب، أو معاني الجمل في النص، إنه مفهوم يتم السعي من خلاله إلى تقريب ماهية الموضوع (موضوع النص) أين تكون وضعية القراءة طبيعية من قبل النصوص لكل من القارئ والمستمع، وذلك بعلاقات وروابط خاصة، مثل هذه الروابط تعتمد على معرفة المتحدثين والسياق المحيط بهم، لأنّ "التناغم" شيء موجود في الناس لا في

(1) ينظر: سعيد حسن بحيري، مرجع سابق، ص 126.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 127.

(3) ينظر: روبرت دوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 103.

اللغة، فالناس هم الذين يحددون معنى ما يقرؤون وما يسمعون، فهم يحاولون الوصول إلى تفسير ينسجم مع خبرتهم، وفي الواقع لا تمثل قدرتنا على تفهم ما نقرأ إلا جزءا يسيرا من قدرتنا العامة على تفهم ما ندركه وما نكتبه في الحياة<sup>(1)</sup>. ومن ثم يصبح النص منسجما إذا وجدنا سلسلة من الجمل تطوّر الفكرة الرئيسة، وهذا يعني الاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم والعلاقات الرابطة بين هذه المفاهيم<sup>(2)</sup>.

كما يورد "محمد مفتاح" مفهوم الانسجام بمعنى التنسيق، إذ هو العلاقات المعنوية والمنطقية بين الجمل، حيث لا تكون روابط ظاهرة بينها. والبحث عن العلاقات الخفية في النص هو الذي أطلق عليه جمهور الباحثين اصطلاح الانسجام، حيث يقول "محمد مفتاح": "إن هذا الالتحام وما يقتضيه من تضيد وتنسيق، هو ما يدعى غالبا بانسجام النص لدى الدارسين البنويين المحافظين والمحللين للخطاب من اللسانيين"<sup>(3)</sup>. فالناقد رغم اعتماده على ما قدّمه الباحثون لمفهوم الانسجام لا يكف نفسه عناء التدقيق في ماهيته وما يتحلّى به في النص من عناصر وأدوات. وكما يورد مفهوم الانسجام بمعنى الترابط الفكري، ويقوم على الترابط المفهومي الذي تحققه البنية العميقة للخطاب، وتظهر هنا عناصر منطقية كالسببية والعموم والخصوص، وهي التي تعمل على تنظيم الأحداث والأعمال داخل بنية هذا الخطاب<sup>(4)</sup>، فإذا كان معيار الاتساق مختصا برصد الاستمرارية المتحققة في سطح النص، فإن معيار الانسجام يختص بالاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم، وكلا هذين الأمرين هو حاصل العمليات الإدراكية المصاحبة للنص إنتاجا وإبداعا وتلقيا واستيعابا.<sup>(5)</sup> وهو يتطلب من الإجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه<sup>(6)</sup>، أو هو بعبارة أكثر تفصيلا، يعني بالطرائق التي تتكون بها مكونات العالم النصي (هيئة المفاهيم والعلاقات

(1) ينظر: جورج يول، معرفة اللغة، تر: محمود فراج عبد الحافظ، دار الوفاء، د ط ،الإسكندرية، د ت، ص146.

(2) ينظر: جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط ، مصر ، 1998 ، ص154.

(3) محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز المركز الثقافي العربي، ط 2 ، الدار البيضاء، المغرب، 1999، ص44.

(4) ينظر: روبرت دوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص103.

(5) ينظر: سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، ص104.

(6) ينظر: روبرت دوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص103.

التي تحت سطح النص) مبنية بعضها على بعض و مترابطة، كما يمكن تعريف المفهوم بوصفه هيئة لمعرفة المحتوى المدرك التي يمكن استعادتها أو تنشيطها بدرجات متفاوتة من الوحدة والاتساق في العقل. وهي حلقات وصل بين المفاهيم التي تظهر معاني العالم النصي، وتحمل كل حلقة وصل نوع من التعيين للمفهوم الذي ترتبط به<sup>(1)</sup>.

ويشرح لنا علماء النص الشروط التي تتيح لنا معرفة ما إذا كانت المتوالية النصية منسجمة أم لا، على اعتبار أن هذه الشروط هي التي يتوقف عليها وجود النص أو الاعتداد به، فيرون أن التماسك اللازم للنص ذو طبيعة دلالية، مهما تدخلت فيه العمليات التداولية، وهذا التماسك بالإضافة إلى ذلك يتميز بخاصية خطية، أي أنه يتصل بالعلاقات بين الوحدات التعبيرية المتجاورة داخل المتتالية النصية. فالتماسك يتحدد على مستوى الدلالات عندما تكون العلاقات قائمة بين المفاهيم والذوات والمشابها والمفارقات في المجال التصويري، كما يتحدد أيضا على مستوى الدلالات، أو ما تشير إليه النصوص من وقائع وحالات<sup>(2)</sup>.

وتصبح المتتالية متماسكة دلاليا عندما تقبل كل جملة فيها التفسير والتأويل في خط داخلي، يعتبر امتدادا بالنسبة إلى تفسير غيرها من العبارات الماثلة في المتتالية، أو من الجمل المحددة المتضمنة فيها. ومن هنا فإن مفهوم النص تتحدد خصائصه بفكرة التفسير النسبي، أي تفسير بعض أجزائه بالنسبة إلى مجموعها المنتظم كليا<sup>(3)</sup>، فالخطوة الأولى والهامة في تحليل العلاقة بين الوحدات في المتتالية النصية، مرهونة بالكشف عن البنية الكبرى. وكما أن الجملة ليست مجرد مجموعة من الكلمات، بل إن علاقة هذه الكلمات بنيويا هي التي تجسد الجملة، فإن تحليل النصوص للوصول إلى بنيتها الكبرى يتجاوز بالضرورة مجموعة من الجمل التي تتميز فيما بينها بتحقيق شروط الترابط. وإنه من المعتاد أن تقوم هذه المتتاليات بتكوين نصوص تتسم بالتماسك، غير أن التماسك الذي يلاحظ فيها لا يزال يتسم بأنه خطي أي أفقي، فإذا انتقلنا من ذلك إلى المستوى التالي، فإن الوصف لن يؤخذ من اعتباره روابط الجمل المعزولة

(1) ينظر: جميل عبد المجيد، علم النص أسسه المعرفية وتجلياته النقدية، ص 103.

(2) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 255.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 255-256.

والعبارات المتتالية، ولكنه يتأسس حينئذ على النص باعتباره كلا منسجماً أو على الأقل يتأسس طبقاً للوحدات النصية الكبيرة<sup>(1)</sup>.

فكثيراً ما يتداخل مصطلح الانسجام مع مصطلح الاتساق، وهو تداخل يعكس مدى العلاقة التي تربط بينهما، إذ إنه لا يمكن أن نتصور نصاً منسجماً دون أن يكون متسقاً<sup>(2)</sup>، والفرق بينهما هو أن اتساق نص ما يتوقف على علاقاته الدلالية الداخلية، بينما انسجامه يتوقف على علاقاته مع المحيط خارج لساني. فالانسجام يدخل السياق بمعناه الواسع، أي المقام خارج لساني، إضافة إلى معارف العالم، أو بتعبير "إيكو" الموسوعة الثقافية المرتبطة بالنص. لكن يبعث إشكال آخر يطرحه مفهوم الانسجام وهو: هل انسجام الخطاب شيء معطى في النص، أم هو شيء يتم بناؤه في الخطاب؟ اقترح محللو الخطاب مقاربتين: مقارنة ترى أن النص منسجم في ذاته أي أن الانسجام شيء معطى في النص، ومقارنة ترى أن انسجام الخطاب نستمدّه من خلال فهمنا وتأويلنا له، وتعزى هذه المقاربة إلى "براون ويول Yule، Brown". فالانسجام عندهما شيء يبينه القارئ اعتماداً على تشغيل تجربته السابقة، أي إن المتلقي هو الذي يحكم على النص أنه منسجم، وعلى آخر أنه غير منسجم... بتعبير آخر، يستمد الخطاب انسجامه من فهم وتأويل المتلقي ليس غير... وكل نص قابل للفهم والتأويل فهو نص منسجم"<sup>(3)</sup>. لذا نجد "براون ويول" يقدمان للقارئ المؤول مبادئ وعمليات تساعد على بلوغ هذه الغاية:<sup>(4)</sup>

. **التغريض:** وهو كيفية انتظام الخطاب في تدرّجه من البداية إلى النهاية، ويتحكم في تأويله، كما أنه إجراء خطابي يطور عنصراً معيناً في الخطاب.  
**مبدأ التشابه:** وهو إدراك المتلقي بعد مواجهة خطابات متنوعة، الإشارات عن طريق التعميم واكتشاف الثوابت والمتغيرات، فيتزود المتلقي بالقدرة على توقع اللاحق من الخطابات بناء على السابق.

(1) ينظر: صلاح فضل، مرجع سابق، ص 255.

(2) ينظر: مفتاح بن عروس، حول الاتساق في نصوص المرحلة الثانوية، مقارنة لسانية، ص 431.

(3) جورج براون وجيليان يول: تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود،

دط، الرياض، 1997، ص 175.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

. المعرفة الخلفية: إذ لا يواجه القارئ النص وهو خالي الذهن، فعند تحليلنا للمقامات لا يمكن إلا أن نستحضر ما تراكم لدينا من معلومات متعلقة بخصائصها النوعية. ومفهوم المعرفة الخلفية هو مفهوم يتماشى مع مفهوم الموسوعة الذي يحتل حيزاً مهماً في نظرية "أمبرتو إيكو"، فهو يرى أن التأويل يخضع لاستراتيجية معقدة تدخل ضمنها كفاءة القارئ اللسانية... وكذلك موسوعته التي تتضمن التعاقدات الثقافية التي ينتجها الكلام، وحتى تاريخ التأويلات السابقة لمجموعة من النصوص، والتي من بينها تأويلات النص الذي يكون القارئ بصدد تحليله.<sup>(1)</sup> وبقدر ما يعرف المحلل أكثر ما يمكن من خصائص السياق، بقدر ما يحتمل أن يكون قادراً على التنبؤ بما يحتمل أن يقال.<sup>(2)</sup> ويتجاوز البحث عن انسجام الخطاب الجانب الشكلي إلى الجانب الدلالي، الذي لا تكفي فيه الدلالة اللغوية وحدها بالأقوال في فهم الخطاب وتأويله. فالقارئ في حاجة إلى الوقوف على ملابسات القول من أحوال المتخاطبين وطبيعة العلاقة بينهم.

<sup>(3)</sup> Umberto Eco: *Interprétation et surinterprétation*, Traduit de l'anglais par Jean Pierre Cometti, 1<sup>er</sup> édition, Presse Universitaire de France, Paris, 1992, p62 .

<sup>(2)</sup> ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 53.

## 6- الخطاب :

## 1- الخطاب لغة:

الخطاب مادة لغوية بصيغة المصدر مأخوذة من الفعل الثلاثي (خَطَبَ)، ومنه: (خَطَبَ): الذي يجمع على خطوب، ويعني الأمر أو الشأن<sup>(1)</sup>، ومن الجذر نفسه اشتقت مادة الخطابة، والخطبة يراد بها الجنس الأدبي النثري القائم على المشافهة والتماس كل السبل لإقناع السامع بفكرة أو رأي، وهو ما عناه "علي بن محمد الجرجاني" و"محمد بن عبد الرؤوف المناوي" في تعريف هذا الجنس بأنه: "قياس مركّب من مقدمات مقبولة أو مظنونة من شخص معتقد فيه، والغرض منها ترغيب الناس بما ينفعهم معاشاً ومعاداً كما يفعله الخطباء والوعاظ"<sup>(2)</sup>. وقد زيد على المادة الثلاثية ألف المفاعلة للدلالة على المشاركة (الخطاب)، أي حصول الحدث من أكثر من طرف بقصد الإفهام، وعلى هذا المعنى جاءت في قوله تعالى حكاية عن أحد المتخاصمين إلى داوود عليه السلام: {إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ فَقَالَ أَكْفُنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ} <sup>(3)</sup>.

ولا يمكننا فصل مفهوم الخطاب عن مفهوم اللغة على الرغم من الفارق الأساسي بينهما، فإذا كان الخطاب هو ممارسة قدرة الحديث وكفايته أو الكلام وطريقته، فإنّ كل منطوق قابل للملاحظة؛ أي كل جملة أو مجموعة من الجمل الملفوظة أو نص مكتوب بالتعارض مع النسق المجرد الذي هو اللغة؛ حيث يتحقق كإنجاز وإنتاج خاص فردي لمجموعة من العلاقات والوحدات، والعمليات المتواضع عليها في الحوار النظمي للكلام بين طرفين من خلال علاقة الاتصال بالمنطوقات<sup>(4)</sup>. والخطاب ليس هو الكلام، إنه

(1) ابن منظور، لسان العرب، مادة (خ ط ب ) ، ج1، ص360.

(2) علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، التعريفات، ص 314.

(3) سورة ص، الآية 22.

(4) ينظر: عبد الرحمان حجازي، مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، مجلة علامات، ج57، م15، سبتمبر

2005، ص 127.

واقع وسيط بين اللغة والكلام، إنه المنطوق أو الملفوظ اللغوي. ويصبح الإستعمال اللغوي من خلال هذا الفهم محددًا اجتماعيًا أي بوصفه خطابًا.

نلاحظ أن المعاني العامة لاشتقاقات الخطاب في الثقافة العربية بصفة خاصة لها انعكاس مباشر على المفهوم الاصطلاحي للخطاب (Discour)، فهو رسالة أو قطعة كلام لها بداية ونهاية، تراعى فيها المناسبة أو المقام (التفاعل بين المتخاطبين)، سواء تعلق الأمر بالكلام العادي (محادثة الجماهير)، أو الكلام الرسمي (خطاب العرش، خطاب الافتتاح)، أو الخطاب الفني (الفصاحة، البراعة). وهو في كل ذلك مهارة، بل استراتيجية للحسم، للإقناع، للإمتاع ولاستنباط الأحكام...<sup>(1)</sup>.

## 2- الخطاب اصطلاحًا:

### 2-1 في الثقافة العربية:

الخطاب كمصطلح هو الوحدة اللغوية المتمثلة في الجملة كحد أدنى، أو ما يربو عليها في شكل متتالية لسانية ذات بعد إبلاغي، منطوقة أو مكتوبة بين حدّي البداية والنهاية. ومن ثمّ فهو بهذا الطرح يعقب مصطلح آخر هو الملفوظ، بدءًا بالجملة التي هي نقطة عبور من مجال اللغة بوصفها نظامًا للعلامات، إلى صفة الخطاب التي تستعمل على أرضيتها اللغة كوسيلة للتوصيل بافتراض متكلم ومستمع، يهدف من الأول التأثير في الثاني<sup>(2)</sup>. فالخطاب في بعده الشمولي يعدّ أهم ما يمكن من ضبط الاتصال بين المرسل والمتلقي عبر الوسيط اللساني، وما يضمنه الخطاب هو الكفيل بتحديد بنيته النوعية وبرصد غايات عملية التواصل.

ويتردّد لفظ الخطاب كثيرًا بالاقتران بوصف آخر مثل الخطاب الثقافي، الخطاب الصوفي، الخطاب السياسي، الخطاب التاريخي، الخطاب الاجتماعي. ولذلك فقد ورد بتعريفات متنوعة في هذه الميادين العديدة بوصفه فعلاً يجمع بين القول والعمل، فهذا

(1) ينظر: يحيى بعيطيش، نحو نظرية وظيفية للنحو العربي، أطروحة دكتوراه دولة في اللسانيات الوظيفية الحديثة، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، 2005-2006، ص 281.

(2) ينظر: نواري سعودي أبو زيد، جدلية الحركة والسكون، نحو مقاربة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري، الغاضبون نموذجًا عند نزار قباني، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2009، ص 15.



من سماته الأصلية، وليس في هذا تشتت بقدر ما فيه من غنى وسعة في التصنيف، وقد ورد لفظ الخطاب عند العرب كما ورد عند الغربيين مع درجات من التفاوت أو التقارب في معناه، لقد ورد الخطاب في عدة مواضع؛ إذ ورد في القرآن الكريم بصيغ متعددة منها: صيغة الفعل في قوله تعالى ﴿وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا﴾<sup>(1)</sup>، والمصدر من قوله تعالى: ﴿رَبُّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنُ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا﴾<sup>(2)</sup>. وفي قوله تعالى عن داوود عليه السلام: ﴿وَوَسَدَدْنَا مَلَكُةً وَأَنْبِيَاءَ الْحِكْمَةِ وَفَصَّلَ الْخِطَابِ﴾<sup>(3)</sup>. الخطاب إذن كتلة نطقية لها طابع الفوضى وحرارة النفس، ورغبة النطق بشيء ليس هو تماما الجملة ولا هو تماما النص، بل هو فعل يريد أن يقول<sup>(4)</sup>.

إنطلاقا من هذا ؛ فالنص غير الجملة والجملة غير الخطاب، لأن الخطاب فاعلية يمارسها مخاطب يعيش في مكان وفي زمان تاريخي، تسود فيه العلاقات الاجتماعية بين الناس. فاللغة بعدها نظاما سلطويا ثابتا تصير لغة محترفة باستمرار بالمنطوق ، وهي صياغة الخطاب الذي يتوجه به مخاطب إلى مخاطب، لا للطلب أو الرفض أو الاحتجاج أو الشكوى، ليحوّل اللغة ويمارسها، فتتجدد ويحصل هذا التجديد بالانتهاء بفعل النطق الذي يصير صياغة تريد أن تقول الجديد<sup>(5)</sup>، "والجديد هو الخطاب وهو الصياغة، وهنا يحصل التقاطع بدوره بين الأسلوبيات البنوية والبحث النقدي، لأن الصياغة الجديدة هي وقائع التعبير في الأسلوبية الوصفية، وهي السمات البارزة للنص في الأسلوبيات التكوينية وهي الرسالة في الأسلوبيات البنوية؛ هذه الأوجه إذن كلها متغيرات لسانية تتدرج تحت صلب الأسلوب"<sup>(6)</sup>. وانطلقت "يمنى العيد" من النص وعلاقته بالمرجع والمادة اللغوية والكلمات المحولة إلى رموز، كالحمامة الدالة على

(1) سورة الفرقان، الآية 63.

(2) سورة النبأ، الآية 37.

(3) سورة ص، الآية 20.

(4) ينظر: يمنى العيد، في القول الشعري، دار توبقال للنشر، دط، دار البيضاء، 1987، ص 12.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص 12-13.

(6) يمنى العيد، مرجع سابق، ص 155-167.

السلام ،والغراب الدال على الشؤم والشر، وهي من خلال هذه المفاهيم ترى أن الأشياء والموجودات الطبيعية أو الاجتماعية يمكن أن تتراح عن مستواها المطابق لها، فيحصل التقاطع بين الرؤية والعلاقات في نطاق العلاقات الاجتماعية، فتتحول الكلمات إلى علامات تصاغ بها قيم دلالية تعبر عن الحاجة والمصلحة والتطلع، وهكذا تتحول الكلمة إلى علامة، والعلامة بدورها إلى تركيب أو صياغة ،والتركيب يصير موضوعا تداوليا تخاطبيا (شفهي أو كتابي) بين الناس فينتقل من المخاطب إلى المخاطب، فيكتسب دلالة إضافية تتجلى في اجتهاد المتحدث في تحميل الرسالة إلى التركيب، لأن التركيب أقرب إلى اللغة والنظام، والرسالة أقرب إلى الخطاب، إن لم نقل هي الخطاب عينه<sup>(1)</sup>.

وترى "يمنى العيد" أنه يمكننا أن نصل إلى الحديث عن الخطاب الذي قد يكون وصفا للتركيب ليندرج تحت نظام اللغة في ثباتها، وقد يكون صياغة تعبيرية، فيخرج من اللغة ليندرج تحت سياق العلاقات الاجتماعية ، والخطاب خطابان: يندرج الأول تحت نظام اللغة وقوانينها وهو النص الأدبي، ويخرج الثاني من اللغة ليندرج تحت سياق العلاقات الاجتماعية ليضطلع بمهمة توصيل الرسالة الجديدة وهو الخطاب؛ فالأول فضاءه واسع، والثاني الخطاب يتشكل ابتداء من عملية (التركيب، الصياغة) أو (التركيب العبارة)"<sup>(2)</sup>.

وهكذا فإن مفهوم الخطاب يظهر بوضوح من خلال الفصل بين اللغة بوصفها مفهوما مجردا، وهي نظام متجانس في الوقت نفسه، وبين اللغة في حالة الاستخدام؛ إذ تكون ممارسة اجتماعية وهي تكون عندئذ ظاهرة اجتماعية محكومة بجملة شروط وظروف تكون بها جزءا من سيرورة المجتمع. فالخطاب مجموعة من النصوص ذات العلاقات المشتركة؛ أي إنه تتابع مترابط من صور الاستعمال النصي، يمكن الرجوع إليه في وقت لاحق"<sup>(3)</sup>، فهو إذن يشمل النصوص والأقوال ذات النظام البنائي والبنية المنطقية المنظمة على وفق قاعدة بيانية، والخطاب بهذا المعنى يكون أوسع من النص في الإطار المفهومي؛ إذ يرجع

(1) ينظر: رباح بوحوش، اللسانيات وتحليل النصوص، منشورات باجي مختار، دط، عنابة، دت، ص 104.

(2) يمنى العيد، مرجع سابق، ص 14.

(3) ينظر: روبرت دوبوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 6.

النص إلى الخطاب، فهو مجموعة من المنتجات الفكرية التي تقدّم موقفا شموليا أو جزئيا من قضية أو مشكلة قائمة أو مفترضة؛ أي ما يقدم من الفكر وجهة نظر في موضوع ما<sup>(1)</sup>؛ فالخطاب الذي هو مجموعة النصوص التي يربط بينها مجال معرفي واحد يكون عالمه أوسع من عالم النص، فإذا كان عالم النص هو الموازي المعرفي للمعلومات المنقولة والمنشطة بعد الاختزان في الذاكرة من خلال استعمال النص، فإنّ عالم الخطاب هو جملة أحداث الخطاب ذات العلاقات المشتركة في جماعة لغوية أو مجتمع ما<sup>(2)</sup>.

ولقد أصبح مفهوم الخطاب متداولاً في مجالات عديدة منها نظرية النقد وعلم الاجتماع والألسنية، والفلسفة وعلم النفس الاجتماعي. وشاع استعمال هذا المصطلح لدرجة أن الكثير من الباحثين دأب على تركه دون تعريف أو تحديد، وكأنّ استعماله أصبح أمراً بديهياً وبسيطاً لدى الجميع. وكثيراً ما يستعمل هذا المصطلح في تحليل النصوص الأدبية وغير الأدبية للإشارة بطريقة غير غامضة تثير الدهشة أحياناً، إلى شكل من أشكال الحذف النظري. وبالرغم مما لمصطلح الخطاب من تعدد في المعاني مقارنة بالمصطلحات الأخرى؛ إلا أنه دوماً أقلها تعريفاً وتحديداً ضمن النصوص النظرية، فهناك تذبذب في التركيز على مظهر من مظاهر الخطاب دون سواه، فلنتأمل مثلاً التعاريف الآتية: <sup>(3)</sup>.

1- الخطاب اتصال لفظي: كلام محادثة.

2- معالجة شكلية لموضوع ما شفويًا أو كتابياً.

3- وحدة نصية يستعملها المختصون في مجال الألسنية لتحليل الظواهر الألسنية تفوق

الجملة الواحدة.

(1) ينظر: فرحان بدري الحربي، مرجع سابق، ص 42.

(2) ينظر: روبرت دوجراند، مرجع سابق، ص 6.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 3.

## 2-2 في الثقافة الغربية:

لقد تعددت مفاهيم مصطلح الخطاب بتعدد تصورات المهتمين به، تلك التصورات المتميزة عن بعضها والمتكاملة في الوقت ذاته؛ إذ تنوعت المنطلقات نتيجة اختلاف فهم المهتمين له ، وذلك انطلاقاً من وصفهم له بأنه مجموعة من أفعال الصياغة والجمل والقضايا. فالخطاب مجموعة من العلامات توصف بأنها عبارات (ملفوظة) يمكن تعيين أنماط وجودها الخاصة، هذا من الناحية السيميائية. ولقد تعدى اللسانيون هذا المفهوم وتجاوزوا المناطق وأصحاب التحليل التواصل ما قدمه سابقوهم بإعطائه تصوراً أكثر شمولاً في عملية الإتصال، ويمكن تلخيص مفاهيمه بالآتي: (1)

الخطاب: مصطلح مرادف للكلام (Parole): بحسب رأي "سوسير" Sossur اللساني البنيوي وهناك خطاب أدبي بحسب رأي "موريس" Moriss. وهو وحدة لغوية ينتجها المتكلم تتجاوز أبعاد الجملة أو الرسالة بحسب رأي "هاريس" Hariss. وهو وحدة لغوية تفوق الجملة تتولد من لغة جماعية بحسب رأي "بنفنيست" Benvenist.

مفهوم الخطاب يقابل مفهوم الملفوظ في المدرسة الفرنسية؛ إذ إنهم يرون النظر إلى النص بوصفه بناء لغوي يجعل منه ملفوظاً، أما البحث في ظروف إنتاجه وشروطه فإنه يجعل منه خطاباً. وهو نظير بنيوي لمفهوم الوظيفة في استعمال اللغة بحسب رأي "تودوروف" Todorove. فهو أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راو ومستمع، وعند الأول نية التأثير في الآخر بطريقة معينة (2).

كما يشير مصطلح الخطاب إلى نظام فكري يتضمن منظومة من المفاهيم والمقولات النظرية حول جانب معين من الواقع الاجتماعي بغية تملكه معرفياً، ومن ثم يفهم منطقته الداخلي، وذلك عن طريق عملية فكرية محددة تنتظم بناء على المفاهيم

(1) ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 21.

(2) ينظر: فرحان بدري الحربي، مرجع سابق، ص 40.

والمقولات بشكل استدلالي، بحكم الضرورة المنطقية التي تصاحب عملية إنتاج المفاهيم (1).

واستخدم مصطلح الخطاب في الماضي للدلالة على الصياغة الشكلية للكلام أو للكتابة بشكل عام؛ فإنه قد اكتسب خلال العقود الأخيرة عددا من الدلالات الجديدة الإضافية التي زاحمت دلالاته السابقة وطغت عليها، وربما كان السبب الأساسي في تنوع هذه المعاني بروز الدراسات الألسنية الحديثة التي تأثرت بها نظرية الأدب والنقد الأدبي، مع ظهور تيار البنيوية في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، ذلك بأن مصطلح الخطاب لدى الألسنيين يعني الوحدة اللغوية المكتملة التي تمتد فتشمل أكثر من جملة، ومن ثم كان تحليل الخطاب عندهم يعني دراسة العلاقات القائمة بين الوحدات اللغوية في أية لغة شفاهية أو كتابية، ولقد أصبح مصطلح الخطاب في الآونة الأخيرة مصطلحا شائعا؛ إلا أنه تشعب وصارت له دروب عديدة ومفاهيم مختلفة لا متناهية، حتى بات العثور عليه وتحديد أمره صعبا، كما أنه عبارة عن مجموعة من المنطوقات أو الملفوظات التي تكون بدورها مجموعة من التشكيلات المحكومة بقواعد التكوين والتحويل (2).

ويعتمد مصطلح الخطاب على اللغة والمنطوق معا؛ حيث يستلزم وجود أحدهما الآخر، إلا أن هذه العلاقة ليست متساوية تماما؛ فالمنطوق ليس شرطا لوجود اللغة مادام يمكن استبداله بغيره، ولكن اللغة في جميع الأحوال تتكون من منظومة أو نسق من المنطوقات الممكنة تماما، كما يعرفها "دوسوسير" باعتبارها نظاما من العلاقات (3)؛ إذ إن الخطاب هو اللغة باعتبارها حوارا بين الكاتب والقارئ، أو بين ما يمثله الكاتب اجتماعيا أو سياسيا أو ثقافيا، وما يمثله القارئ. فمصطلح الخطاب يشير إلى الطريقة التي تشكل بها الجمل نظاما متتابعا تسهم به في نسق كلي متغاير، ومتحد الخواص،

(1) ينظر: فرحان بدري الحربي، مرجع سابق، ص 40.

(2) ينظر: ميشال فوكو، نظام الخطاب وإرادة المعرفة، تر أحمد السطاقي وعبد السلام بن عبد العالي، دار النشر

المغربية، دط، الدار البيضاء، 1985، ص 51، 52.

(3) ينظر: محمد عناني، من قضايا الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، القاهرة، 1995، ص 36.

وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجمل في نظام بعينه، لتشكل نصا مفردا أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد، وقد يوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلامات أو يوصف بأنه مساق من العلامات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض متعينة.

ويكاد يجمع كل الباحثين الغربيين في تحليل الخطاب على ريادة "زيلينغ هاريس-Z-Harris" في هذا المضمار، وأنه أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني، الذي توقف عند الجملة فقط. وبجعله يتعدى حدود الجملة إلى الخطاب بكامله، ومما أثر عنه تشكيكه في صواب استغناء اللسانيات عن المظهر الكتابي للغة، واقتصارها على اللغة المنطوقة في دراستها للنظام اللغوي . وهو ما كان سببا في اعتقاده في إغفال وجود جملة طويلة ولا متناهية يعجز النحو عن الإلمام بقواعدها ما لم يعتمد على الكتابة التي تسلمنا حتما إلى دراسة النص<sup>(1)</sup>. ولذلك فقد عرف الخطاب من منظور لساني بحت بأنه ملفوظ أو عبارة متتالية من الجمل، تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية<sup>(2)</sup>.

كما أنّ ثمة باحثين آخرين نظروا إلى الخطاب بوصفه بنية كلية تستوعب النص أو مجموعة النصوص، ومن هنا جاء في وصفهم للخطاب بأنه الطريقة التي تُشكّل الجمل مكونة نظاما متتابعا أسهم به في تشكيل نص مفرد، أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع، لتشكل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد<sup>(3)</sup>. وقد يوصف

(1) Elia sarfati Georjes, éléments analyse du discours, editions nathan, 1997, pp 12-13.

(2) ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي الزمن السرد التبتير، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، الدار البيضاء، 1989، ص 17.

(3) ينظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر جابر عصفور، دار الفكر للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1991، ص 168.

الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي، تنتجها مجموعة من العلاقات، أو يوصف بأنه مساق من العلاقات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض معينة<sup>(1)</sup>.

ولقد نظر "باختين Bakhtine" إلى الخطاب بوصفه تلفظاً يمكن وصفه حسب "تودوروف" بأنه عبارة عن حدث اجتماعي وليس حدثاً فردياً، وهو حدث اجتماعي، لأن الذات المتلفظة وإن بدا عليها أنها مأخوذة من الداخل؛ إلا أنها تعدّ بصورة كلية نتاجاً لعلاقات اجتماعية متداخلة، مما يعني أن التعبير الخارجي ليس وحده ما يقع ضمن حدود الأرض الاجتماعية؛ بل إنّ الخبرة الداخلية هي الأخرى أيضاً تقع ضمن تلك الحدود الاجتماعية<sup>(2)</sup>. ومن هنا فإنّ السبل التي تصل الخبرة الداخلية المعبر عنها بعملية تحويلها (التلفظ) إلى موضوع خارجي تقع بكاملها ضمن الأرض الاجتماعية، على أنّ ما يميّز مفهوم التلفظ عند "باختين" عن مفهوم الخبر أو السرد، أن التلفظ يعدّ بالضرورة نتاجاً لسياق محدد هو بالضرورة سياق اجتماعي؛ أما الثاني فلا يحتاج إلى سياق ليحدث، وهذا يقتضي أن التلفظ وفقاً لـ"باختين" ليس مجرد فعل أو عمل خاص بالمتلفظ وحده، ولكنه نتيجة لتفاعل المتلفظ مع طرف آخر هو المتلفظ إليه (المستمع) الذي يدمج بفاعله هو الآخر أيضاً، ويكامله مع التفاعل الخاص بالمتكلم سلفاً.

يرى "باختين" أنّ الخطاب يعني اللغة المجسّدة ذات الشمول والاكتمال، كما أنه يرتبط بشكل أو بآخر بالكلمة المنطوقة التي تقوم على أساس العلاقات الحوارية، سواء داخل أو خارج اللغة من خلال زاوية حوارية، ومن ثم تكون العلاقات الحوارية خارج نطاق علم اللغة، ولكن في الوقت نفسه لا يجوز أن تفصل عن مجال الكلمة، أي عن اللغة بوصفها ظاهرة ملموسة ومكتملة؛ فاللغة تحيا فقط في الاختلاط الحوارية بين أولئك الذين يستخدمونها... إنّ هذه العلاقات الحوارية قائمة في مجال الكلمة، لأنّ الكلمة ذات طبيعة حوارية بالضرورة<sup>(3)</sup>، وإنّ دراسة الخطاب لدى "باختين" تعني "دراسة

(1) ينظر: رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 168.

(2) ينظر: عبد الواسع الحميري، مرجع سابق، ص 99.

(3) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1986، ص 267.

عمليات التلفظ اللغوي في سياقات أدائها الاجتماعي<sup>(1)</sup>، وذلك على أساس أنّ السياق الاجتماعي جزء لا ينفصل عن أي فعل لغوي، وأنّ معنى كل تلفظ يتضمن وضع المتكلم بوصفه ذاتا اجتماعية تتعكس على غيرها. ومن جانب آخر يرى "باختين" أنّ الشكل والمضمون في دراسة العمل الفني شيء واحد داخل الخطاب المعبر بمثابة ظاهرة اجتماعية، هو اجتماعي في مجموع مجالات وجوده وعناصره، ابتداءً من الصورة السمعية، ووصولاً إلى التصنيفات الدالة الأكثر تجريداً<sup>(2)</sup>. ويكشف "باختين" أنّ عالم الشعر هو دائماً عالم بخطاب وحيد، فالصراعات والتناقضات والشكوى داخل الموضوع وداخل الانفعالات وبكلمة واحدة تظل داخل مادة البناء الشعري، لكنها لا تنتقل إلى اللغة. ففي الشعر يجب أن تكون لغة الشك لغة أكيدة.

ونتيجة التقاطع بين اللسانيات والأسلوبيات والنقد، خرج مفهوم الخطاب من حيّزه الضيق إلى مجالات واسعة، فصار هو الأسلوب؛ بل الكتاب برمته. يقول "باختين": "كذلك الكتاب وهو فعل كلامي مطبوع يشكل أحد عناصر التبادل اللفظي، إنه موضوع نقاشات تتخذ شكل حوار، وهو موضوع بالإضافة إلى ذلك لكي يفهم بطريقة فعالة، ولكي يدرس بعمق، وليعلق عليه وينتقد في إطار الخطاب الداخلي، وهكذا فالخطاب المكتوب إنما هو شكل من الأشكال، وجزء لا يتجزأ من نقاش أيديولوجي يمتد على نطاق واسع جداً، إنه يردّ على شيء ما ويفنّد ويؤكد ويستبق الأجوبة والاعتراضات المحتملة ويبحث عن سند"<sup>(3)</sup>.

كما أخذ "فوكو" "Foko" يحدد مفهوم الخطاب على أساس أنه لا يمكن فصل مفهوم الخطاب عن مفهوم اللغة، وعن ذلك التمييز القائم بين لغة جدلية ولغة غير جدلية أوبين لغة خطابية ولغة غير خطابية، حيث تمتاز اللغة غير الجدلية أو غير الخطابية في منظور "فوكو" بالإختراق والتجاوز والتعدي وبالطابع الوجودي؛ بينما اللغة الجدلية أو الخطابية، تمتاز بتلك الخصائص التي بها يختلف عن مفهوم اللغة، وإن كانت اللغة تلتقي

(1) ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ص 268.

(2) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر، ط1، القاهرة، ط1، 1987، ص 35.

(3) المرجع نفسه، ص 129.



معه في المرجع والطابع الوجودي؛ فاللغة والخطاب لا يمكن إرجاعهما إلى الذات أو إلى المؤسسة؛ بل يتميزان بوجود مغاير<sup>(1)</sup>. مما يسمح لنا بالقول إنّ "فوكو" قد عمل على تأسيس مفهوم جديد للخطاب لا يقوم على أصول ألسنية أو منطقية، بل يتشكل أساسا من وحدات سماها بالمنطوقات؛ هذه المنطوقات تشكل منظومات منطوقية يسميها "فوكو" التشكيلات الخطابية، وهذه التشكيلات تكون دائما في حقل خطابي معين، وتحكمها قوانين التكوين والتحويل.

وهذا يقتضي أنّ الخطاب ليس أكثر من مجموعة من المنطوقات تنتمي إلى تشكيلة خطابية ما؛ فهو عبارة عن عدد محصور من المنطوقات التي تستطيع تحديد شروط وجودها، أو هو بتعبير آخر لـ"فوكو" عبارة عن وحدة أكبر من المنطوق، ولكنه جزء من التشكيلة الخطابية؛ حيث يحاول "فوكو" بكل ما أوتي من علم أن يحدد لمفهوم الخطاب سياقاً دلالياً واصطلاحياً مميّزا عبر التنظير والتطبيق، فهو مجموعة من العبارات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلة الخطابية، فهو ليس وحدة بلاغية أو صورية قابلة لأن تتكرر إلى ما لا نهاية، حيث يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التاريخ؛ بل هو عبارة عن عدد محصور من العبارات التي نستطيع تحديد شروط وجودها. إنّ الخطاب يعني الميدان العام لمجموع المنطوقات، أو مجموعة متميزة من العبارات بوصفها تنتمي إلى تشكيلة خطابية محددة، كما أنّه يشكل شبكة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج بها الكلام<sup>(2)</sup>.

ومن وجهة نظر اللسانيات فإنّ الخطاب لا يمكن أن يكون سوى مرادف للملفوظ، فالهدف الأساس من استعمال الكلام هو إيصال رسالة ما إلى شخص معين أو إلى مجموعة من الأشخاص، ولذلك فإنّ استعمال الكلام يستوجب وجود عنصرين لا يكون

(1) ينظر: بغورة الزواوي، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2000، ص 143.

(2) ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2000، ص 89.

الحديث إلا بهما، وهما المتكلم الذي يؤلف المرسله تبعاً لأهوائه ورغباته، والمخاطب الذي يقوم بفك رموز هذه المرسله لفهمها.

فلا بدّ إذن من أن تكون هناك مرسله يبيّنها المتكلم، لينقلها المستمع الذي قد يكون شخصاً حقيقياً، أو وهمياً متخيلاً من قبل المتكلم. فهذا التواصل الخارجي لا يقوم إذن إلا بوجود قطبيّ الحديث (المرسل والمرسل إليه)؛ بالإضافة إلى ضرورة وجود مرسله تنتمي إلى نظام مشترك بين طرفي التواصل، ليتمكن كل منهما من فهم الآخر وإفهامه، ويميّز "جاكسون" نوعاً آخر من التواصل، يكون فيه المتلقي والمرسل شخصاً واحداً وهو ما يعرف بالتواصل الداخلي، كما يشدّد على أهمية التواصل الخارجي في إيصال الأفكار للآخرين والتعامل معهم، فهو لا يفتأ يذكر الحوار الداخلي أيضاً؛ فالتواصل مع الآخرين لا يكتمل إلا باستبطان اللغة.

ويمثّل الخطاب العلمي أحد الأنواع الرئيسية في الخطاب عموماً، ويتميز بخلوه من الإيحاء وتراكم الدلالة، وطاقة الإخبار فيه مهيمنة، وهو غير قابل للإشراك والترادف، كما أنّ تراكيبه غير مكررة ولا تعيد نفسها، وهي تنجح إلى الدقة في استعمال المصطلح الخاص بالحقل العلمي الذي تغوص فيه، كما يقوم الخطاب العلمي اعتماداً المنطقية في عرض موضوعه، ووصفه وتحريّ الموضوعية والدقة والمنهجية في وصف الظواهر التي يتناولها بالدراسة والتحليل وتجنّب ما يثير التأويل وعدم اللجوء إلى ما في تشكيله من دلالات تضمينية، واعتماد دلالة المطابقة، لأنها تجسّد علاقة الدال بمدلوله<sup>(1)</sup>.

وإنّ من مميّزات الخطاب الأدبي قيامه على خصائص جمالية وأسلوبية وبنوية ووظيفية متنوعة، واستثمار الأدلة الصوتية في السياق الشعري للخطاب الأدبي، وعبر هذه الخاصية تتشكّل رمزية الأصوات، ويتحدّد الإيقاع بين الطويل والقصير والبطيء والسرعة والإيجابية والسلبية. والخطاب عند "تودوروف" "توعان: نقدي وأدبي؛ أما الخطاب النقدي، فهو الممارسة التي يكون فيها الناقد كالمَنْجَر لا يستطيع أن يتحدث إلا خطاباً متقوباً، وهي مرحلة يظهر فيها تحويل الأنا إلى علاقة؛ حيث ما يبقى له سوى

(1) ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص 40.

أن يصمت عبر نوع من الدرجة الصفر للمتكلم، لأن أنا الناقد ليست أبدا فيما يقول، أو في انقطاع نفسه الذي يميّز كل خطاب نقدي، والخطاب الأدبي والشعري خصوصا ليس ممكنا إلا عبر فصل الخطاب الذي يعبر العمل الفني به عن نفسه، عن كلية اللغة إلا أن هذا الفصل لا يتحقق إلا إذا كان للخطاب ذاته حركته الخاصة المستقلة؛ وبالتالي زمنه<sup>(1)</sup>؛ فالخطاب عند "تودوروف" جسم له ذاته وحركته وزمنه، وهو مختلف عن كل ما عداه يخضع للانتظام الداخلي، لكنه يتحرك بحرية مستقلة؛ ومن ثم فهو لون يختلف عن النص<sup>(2)</sup>. فالخطاب الأدبي خطاب انقطعت الشفافية عنه، والخطاب العادي هو خطاب شفاف نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه هو في ذاته، فهو منفذ بلوري لا يقوم حاجزا أمام أشعة البصر؛ بينما يتميز عنه الخطاب الأدبي بكونه غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بلوري طلي صورا ونقوشا وألوانا ، فصدّ أشعة البصر أن تتجاوزَه<sup>(3)</sup>.

كما يستطيع النص/ الخطاب أن يكون جملة، يستطيع أن يكون أيضا كتابا كاملا، ويقيم نظاما لا ينتمي للنظام اللساني، ولكنه على علاقة تماس معه وتشابه في الوقت نفسه، ويكون الخطاب في الأدب مجموعة أشكال وظواهر علامية في حاجة إلى أن تدرس من الوجهة الدلالية التعبيرية ، كما تدرس من الوجهة التركيبية والأسلوبية في شكلها القصصي والشعري<sup>(4)</sup>. و"الجملة في اللسانيات وحدة أخيرة في اللغة، وهذا يعني أنّ الخطاب لا يوجد إلا في الجملة، لأنها هي القسم الأصغر الذي يمثل بجدارة كمال الخطاب بأسره. واللسانيات لا يسعها أن تتخذ موضوعا أرفع من الجملة، لأن بعدها ليس هناك جمل. لهذا من الحتمي أن يكون الخطاب ذاته منتظما ضمن مجموعة من الجمل، فتغدو عبر هذا التنظيم رسالة تبعث بها لغة أخرى متفوّقة على لغة اللسانيين، لأن للخطاب وحداته و قواعده وقوانينه. لهذا يجب أن يكون الخطاب موضوع

(1) تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ترجمة ساسي سويدان، دط ،بيروت، 1986، ص29.

(2) ينظر: رايح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، دط ، عنابة، دت، ص 89.

(3) ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري

والسردي، دار هومة، ج2، الجزائر ، دت، ص 16 .

(4) المرجع نفسه ، ص 27.

لسانيات ثانية، وهكذا من خلال علاقة التشابه بين الجملة والخطاب<sup>(1)</sup>. فينتهي "بارت" إلى أن الخطاب "جملة كبيرة، ومنها يصير السرد جملة كبيرة، لأن لغة السرد عامة لا تعدو كونها أحد الاصطلاحات التعبيرية التي وهبت للسانيات الخطاب"<sup>(2)</sup>. و لم يبق "بارت" حبيس هذه الرؤية، بل توسعت نظرتة حتى صار الخطاب متعة، وعندها يكون الخطاب النظري تجسيدا لدوافع الذات التي تنتج كل خطاب يكون إذن خطابا للمتعة<sup>(3)</sup>، ومتعة الخطاب هنا لا تتعلق بنظرية، أي الجمال والجميل، بل هو الحديث عن اللغة المتعة من حيث هي بعد في الخطاب نفسه؛ فالمتعة واللذة طاقة فاعلة من طاقات الخطاب.

كما يحاول "بارت" Barth تحديد الميادين المعرفية التي عرفت الخطاب وحاولت تحديده وفق المعطيات الآتية: الأول هو أن كل مظهر خطابي أقل من الجملة أو معادل لها ينضوي إلزاما تحت لواء اللسانيات، والثاني هو أن كل ما وراء الجملة يلتحق بالخطاب الذي هو موضوع علم معياري قديم هو البلاغة، وعلى أن الأسلوبية والبلاغة تستطيعان معالجة ظواهر داخلية في الجملة (اختيار الكلمات، التقنية، الأشكال) وقد حاول بعض اللسانيين من جانب آخر تأسيس لسانيات حديثة (تحليل الخطاب)، فإن تلك المحاولات لا تقارن بعمل التحليل النصي؛ ذلك لأنها إما متجاوزة (بلاغة) وإما محدودة (أسلوبية)<sup>(4)</sup>.

والواقع أن اللسانيات بدأت في تجاوز موضوعها الذي كادت حدوده تتوقف على مستوى الجملة إلى مستوى الخطاب كله، كما أن الخطاب الأدبي ليس حكرا على البلاغة والأسلوبية، والبلاغة ليست علما متجاوزا؛ بل هي علم له أدواته الإجرائية وهذه الإجراءات يمكن استثمارها في تحليل الخطاب، كما أن الأسلوبية ليست محدودة بل فيها من الفن والمطاوعة ما يمكنها من تحليل الخطاب الأدبي تحليلا موضوعيا.

(1) رولان بارت، لذة النص، ص 7.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 95.

(4) ينظر: نور الدين السد، مرجع سابق، ص 32.

فإذا كان الخطاب هو متتالية من الجمل، فلا بدّ أن تكون بين هذه الجمل علاقات ، فتمت هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جملة لاحقة، أو بين عنصر وبين متتالية برمتها سابقة أو لاحقة، وتعلّق عنصر بما يسبقه (علاقة قبلية) وتعلّقه بما يلحقه (علاقة بعدية). غير أنّ التمثيل بالعلاقة بين عناصر جمل سابقة وبين عناصر جمل لاحقة أو العكس، لا يعني أنّ النص مجموعة من الجمل، وذلك لأنّ النص يمكن أن يكون منطوقاً أو مكتوباً نثراً أو شعراً، حواراً خارجياً أو داخلياً. وإذا كان النص يتكون من جمل، فإنه يختلف عنها نوعياً. إنّ النص وحدة دلالية وليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص، أضف إلى ذلك أنّ كل نص يتوافر على خاصية كونه نصاً يمكن أن يطلق عليها النصية، وهذا ما يميّزه عما ليس نصاً.

كما نال مفهوم الخطاب التعدد والتنوع، وذلك بتأثير الدراسات التي أجراها عليه الباحثون حسب اتجاهي الدراسات اللغوية الشكلية، والدراسات التواصلية. ولهذا فهو يطلق إجمالاً على أحد مفهومين، يتفق في أحدهما مع ما ورد قديماً عند العرب، أما في المفهوم الآخر فينقسم بجدّته في الدرس اللغوي (الحديث) وهذان المفهومان هما:

الأول: أنه ذلك الملفوظ الموجّه إلى الغير بإفهامه قصداً معيّناً.

الأخر: الشكل اللغوي الذي يتجاوز الجملة.

وانتقل هذا التباين إلى الدراسات اللغوية الحديثة عند العرب، فقد اختلف الباحثون في تحديد مفهوم الخطاب، شأنه شأن أي مصطلح منقول عن ثقافته إلى ثقافة أخرى، ساعد على هذا الاختلاف عوامل كثيرة، منها تعدد التخصصات التي ينتمي إليها الباحثون، فأفرز هذا التعدد خلطاً بين مفهومي الخطاب والنص، والحق أنّ بينهما اختلاف؛ فالنص في هذه الدراسات هو مجمل القوالب الشكلية النحوية والصرفية والصوتية بغض النظر عما يكتنفه من ظروف؛ في حين يحيل الخطاب على عناصر السياق الخارجية في إنتاجه وتشكيله اللغوي، وكذلك في تأويله مما يفترض معرفة شروط إنتاجه وظروفه، كما أنّ هناك عدد من العناصر التي تشترك في بلورة عملية التواصل في الخطاب، ويمكن معرفتها وفحصها من خلال النظر إلى الخطاب ذاته

بوصفه الميدان الذي تتبلور فيه كل هذه العناصر مما يحيلها إلى عناصر سياقية. وعناصر الخطاب السياقية هي إجمالاً:

1- المرسل

2- المرسل إليه

3- العناصر المشتركة مثل العلاقة بين طرفي الخطاب، والمعرفة المشتركة والظروف الاجتماعية العامة، بما تثيره من الافتراضات المسبقة والقيود التي تؤطر عملية التواصل، وقد يكون العنصر الأخير هو أكثر العناصر المهيمنة في الخطاب نفسه، لما لآثاره من انعكاس على العناصر الأخرى، وبالتالي على تكوين الخطاب نفسه، ويقوم على هذه العناصر الأساسية وما يحيلها إلى عناصر سياقية، هو أنّ الخطاب ممارسة تجري تداولياً في السياق؛ مما يحول دون ثبات سماتها؛ فالمرسل متجدد، وكذلك المرسل إليه، كما أنّ عناصر السياق الأخرى متغيرة دوماً، وهذا هو وجه تسميتها بعناصر سياق الخطاب، مما يمنح كلا منها صيغته التداولية.

3- الفرق بين النص والخطاب:

### 1-3 مرجعية النص ومرجعية الخطاب:

يتميز الخطاب عن النص على المستوى المرجعي، من جهة أنّ مرجع الخطاب خارجي مقامي، يتجلى في شبكة من العلاقات القائمة بالقوة أو بالفعل بين أطراف العملية التخاطبية، المخاطب والمخاطب والواقع من خلال اللغة، أما مرجع النص فداخلي نصي (مقالي)، وهو مرتبط بالتناص كنسيج لعلاقات تسدّها عملية الكتابة والقراءة<sup>(1)</sup>، وهذا يقتضي النص كلية مفتوحة على متعدد النصوص، أو على جملة النصوص التي يتفاعل معها النص لتنتجها، أو التي يأتلف أو يختلف معها النص، أو التي يتشكل منها ويُشكل بسببها، لأن الأصل في النص يحيل على عدد لا متناه من

(1) ينظر: عبد الواسع الحميري، الخطاب و النص المفهوم، العلاقة السلطة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات

والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2008، ص 175.

النصوص، كما في ذلك تلك النصوص التي تصوِّغ أحداثاً ووقائع خارجية، لذلك فالنص يصوغ أحداثاً ووقائع خارجية، ولا يحيل على أحداث ووقائع خارجية مباشرة، ما يعني أنه يحيل على مراجع نصية تشكل في جملتها مجموع النصوص التي يتقاطع معها، أو يشكّل منها بما في ذلك نصوص الوقائع والأحداث الخارجية، وهذا يقتضي أن إحالة النص إلى الوقائع والأحداث الواقعة، أو التي يمكن أن تقع ليست إحالة لغوية مباشرة، بل إحالة كلية مركبة، كونها تتم عبر وساطة النصوص الأخرى التي تتطوي عليها، أو يتشكل من مجموعها نصّ الكتابة - القراءة التي سبق إنتاجها في السياق نفسه - أو التي سبق لها أن نصّت تلك الأحداث والوقائع ذاتها.

وهذا يعني أنّ إحالة النص الجديد لا تتم ولا تتحقق في أفق الخضوع والتبعية، خضوع النص الجديد لشروط النص أو جملة النصوص السابقة، وتبعيته لتلك الشروط. وإنما تتم في أفق الحوار والجدل مع تلك النصوص، أي في أفق اختراق تلك النصوص وتجاوز كل إحالة نصية سابقة، وكل محال عليه سابق، وهذا يقتضي أنّ على نص الواقع الجديد، إذا سلّمنا أنّ ثمة نصاً واقعياً جديداً، عليه أن يتناص وأن يتقاطع ويتداخل مع كل نصوص الواقع القديمة، مع كل ما قيل ويقال في الموضوع ذاته<sup>(1)</sup>.

### 2-3 بنية الخطاب وبنية النص:

كما يتميز الخطاب عن النص على مستوى بنيته، باعتبار أن الخطاب ينطوي على بنية التخاطب بما هي بنية تواصل لساني (مقامي)، فهي عبارة عن بنية بيانية بمعنى محاكاتية (تمثيلية) في الأصل. أما النص فينطوي على بنية إتصال حي وحيوي عبر لساني، لذلك فهو عبارة عن بنية كيانية. ومن هنا فالنص يستطيع أن يفصح عن نفسه على شكل جسد يتشظى إلى موضوعات تيمية، وإلى كيانات متصارعة داخل كيان واحد يوحدّها في نسيج لغوي واحد<sup>(2)</sup>. فبنية الخطاب إذن بنية تواصل نفعي قصدي، فهي عبارة عن بنية إبانة وتبيين، أما البنية النصية فبنية وجود وإيجاد، أو بنية كشف

(1) ينظر عبد الواسع الحميري، الخطاب و النص المفهوم، العلاقة السلطة، مرجع سابق، ص 176.

(2) رولان بارت، لذة النص، ص 59.

وتكشف. البنية التخاطبية بنية سلطة وتسلط، والبنية النصية بنية تفاعل وجدل أو بنية اتصال وجودي حي وحيوي (جدلي) .

### 3-3 النص والخطاب عند الباحثين العرب:

كم من باحث يحاول إقامة الفرق بين النص والخطاب على أساس أن الخطاب يعدّ مصطلحا أكثر سعة من النص، وإن كان مبنيا في عدد لا متناه من النصوص، وليس من الأعمال، لأنّ العمل عبارة عن مرسلّة تنتمي إلى مرسلها، أما النصّ فعبارة عن فعالية تلقّ تفتح هذه المرسلّة على ما سواها<sup>(1)</sup>. وهذا يقتضي أنّ العمل يتمثل فيما نقوله أو نكتبه، أما النصّ فيتمثل فيما نسمعه أو نقرؤه؛ فالأول متعلق بعملية الإرسال، أما الثاني فمتعلق بعملية التلقي. وإذا كان الفرق بين النص والخطاب قد أقيم على أساس أنّ بنية الخطاب أعم وأشمل من بنية النص، أو على اعتبار أنّ بنية الخطاب بنية كلية تستوعب النص أو مجموعة النصوص، فإنّ باحثا آخر<sup>(2)</sup> قد رفض الفرق القائم بين النص والخطاب؛ معتبرا هذا التوجه الذي أعطى الخطاب قدرة احتضان النص اتجاها معاكسا لما قد طرحته "جوليا كريستيفا" عن النص، إذ نظرت هذه الباحثة إليه بوصفه أعم وأشمل من الخطاب، أو بوصفه أكثر من مجرد خطاب أو قول، لأنه موضوع للعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتدّ بها على أساس أنها ظاهرة لغوية، باعتبار أنها مكوّنة بفضل اللغة، ولكنها غير قابلة للإحصار في مقولاتها<sup>(3)</sup> هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد رفضت فكرة احتضان الخطاب للنص، فلنص وجود في ذاته، كما للخطاب وجود في ذاته، وأن الخطاب يحتضن عملية التوصيل بجهازها الثلاثي، فهو ينتسب إلى مصدر (متكلم) ويمتد إلى متلق (مستهلك)، دون أن تتوقف ماهيته على ثنائيات الذات والموضوع، الشكل والمضمون، الداخل والخارج. بينما يرفض النص التعامل مع مثل هذه الثنائيات، فمن شأن النص الاحتفاظ لنفسه بشرعية

(1) ينظر: عبد الواسع الحميري، مرجع سابق، ص 134.

(2) ينظر: محمد عبد المطلب، النص المشكل، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان/الدار البيضاء،

المغرب، 2001، ص 10 ص 56.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 56.



كونه دالا احتماليا، أو دالا مفتوح الدلالة مهياً للاستقبال مثلما هو مهياً للإرسال، مثله مثل البركان المكوّن من مجموعة ترسّبات سابقة، لكنها تماسكت وشكلت كينونة طارئة<sup>(1)</sup>.

وجرى "سعيد يقطين" في تتبّع أثر النص والخطاب على مسح التوافقات والتعارضات بين المصطلحين مع طوائف عدة من الباحثين، ليستخلص أن "الخطاب مظهر نحوي يتم بواسطته إرسال القصة، وأن النص مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي. في الخطاب نقف عند حدود الراوي والمروي له، وفي النص نتجاوز ذلك إلى الكتاب والقارئ، إنه توسيع مشروع نؤسسه على قاعدة الترابط والانسجام بين الحكي كخطاب والحكي كنص، وبين باقي مكوناتها في علاقتها بالقصة"<sup>(2)</sup>.

إنّ تأمل كلام "سعيد يقطين" يؤدي بالضرورة إلى تصوّر تلك الفروقات بين النص والخطاب على مستوى النحو والدلالة، وعلى مستوى عملية التواصل (الراوي والمروي له، القارئ والكتاب) بفعل التجاوز، لأنه يغلب فكرة النص من الخطاب؛ "بل النص خطاب مترابط مثبت بواسطة الكتابة، يقوم على الترابط والانسجام من جهة، والتواصل من جهة أخرى"<sup>(3)</sup>.

### 3-4 النص والخطاب عند الباحثين الغرب:

يمكن القول إنّ موقف الباحثين الغرب من طبيعة العلاقة بين كل من النص والخطاب قد تمحورت بشكل عام حول موقفين رئيسيين:

1- موقف يقوم على عدم التمييز بينهما واستخدامهما بمعنى واحد، أو للدلالة على شيء واحد هو العمل الأدبي، الذي ما فتىء أصحاب هذا الموقف يطلقون عليه تارة مصطلح خطاب، وتارة مصطلح نص، منطلقين في ذلك ربّما من عدم قدرة اللغة التي

(1) ينظر : محمد عبد المطلب، النص المشكل ، ص 51.

(2) المرجع نفسه ، ص 10، 32.

(3) المرجع نفسه ، ص 26.

يستخدمونها على استيعاب الفرق بين المصطلحين. وأصحاب هذا الموقف كثر ويصعب حصرهم أو تصنيفهم.

2- وموقف يقوم على عدم التمييز بينهما واستخدامهما بمعنى مختلف، أو للدلالة على معانٍ وقيمٍ نوعية مختلفة ينطوي عليها، أو يقوم على أساسها كل عمل أدبي. وأصحاب هذا الموقف في جملتهم أربع فئات<sup>(1)</sup>:

1. فئة حاولت إقامة الفرق بين النص والخطاب على أساس تكاملي، أي على أساس أن النص يمثل شكل العمل الأدبي، أو بنيته السطحية الظاهرة، أما الخطاب فيمثل مضمونه الباطن أو بنيته العميقة. الأول أي النص يمثل دال العمل الأدبي، أما الثاني فيمثل مدلوله. ومن الباحثين الذين يمثلون هذا التوجه "فاولر fawler" الذي عرف النص بأنه البنية السطحية الأكثر إدراكاً ومعاينة<sup>(2)</sup>، ليعرف الخطاب من ثم بأنه ما تؤدّيه اللغة عن معتقدات الكاتب وتطور أفكار الشخصيات وقيمها والراوي والقارئ. فالنصية والخطابية إذن في منظور هذا الباحث قيمتان نوعيتان مختلفتان، أو لنقل إنهما صفتان مختلفتان ينطوي عليهما، أو يمكن أن يوصف بهما موصوف واحد هو العمل الأدبي؛ غير أن الأولى منهما (النصية) مما يتعلق بالشكل الحسي، أو بالجانب المادي من العمل الأدبي ما نراه أو نلمسه أو ندركه بإحدى حواسنا، أما الثانية (الخطابية) فمما يتعلق بالمضمون أو بالجانب المعنوي من العمل، ما تحيل عليه اللغة أو ما ندركه بالعقل من المعتقدات والأفكار؛ فالأولى تتعلق بالشكل المعبر، أما الثانية فتتعلق بالمقاصد والأغراض المعبر عنها.

2. وفئة ثانية من الباحثين حاولت إقامة الفرق بين النص والخطاب على أساس ما بينهما من عموم وخصوص، أو على أساس أنهما يتفقان في شيء أو صفة، ويختلفان في شيء أو في صفة أخرى أو في جملة صفات، فهما يتفقان في أصل طبيعتهما أو فيما

(1) ينظر: عبد الواسع الحميري، مرجع سابق، ص 122.

(2) ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 43.

يشكل أصل تلك الطبيعة، ولكنهما يختلفان من حيث زاوية النظر إليهما، أو إلى ما يشكل أصل طبيعتهما.

ومن هنا وجدنا بعض الباحثين وفي مقدمتهم "ليتشس lishes" وزميله "شورت shoort"، وهما من أقطاب المدرسة الأسلوبية الجديدة، ينظران إلى الخطاب بوصفه توأصلا لسانيا، ينظر إليه كإجراء يتم بين المتكلم والمخاطب، أو بوصفه فعالية تواصلية يتحدد شكلها بوساطة غاية اجتماعية؛ في حين نظر إلى النص بوصفه توأصلا لسانيا ينظر إليه كمرسلة مشفرة عبر وسيطها المكتوب أو الشفوي<sup>(1)</sup>، فهذا الفريق من الباحثين قد أقام الفرق بين النص والخطاب، على أساس أن الخطاب إنما يتمثل فيما نقوله أو نكتبه، أما النص فيتمثل فيما نسمعه أو نقرؤه، وهذا يعني أن الخطابية سمة نوعية متعلقة بعملية الإنتاج، في حين النصية سمة نوعية متعلقة بعملية التلقي.

3. على أن ثمة فئة ثالثة من الباحثين حاولت إقامة الفرق بين النص والخطاب على أساس أن النص هو ما ينصه الخطاب؛ أي ما يظهره الخطاب ويبرزه، ومن هنا رأينا "فان ديك" يعرف النص بأنه "البناء النظري المجرد، أو بأنه وحدة ذهنية مجردة لا تتجسد إلا من خلال الخطاب كفعل تواصلية، ففي إطار هذه العلاقة يتم الربط بين النص كإعادة بناء نظري مجرد وبين سياقه التداولي، كما يتجلى من خلال الخطاب"<sup>(2)</sup>.

4. وهناك فئة رابعة من الباحثين أقامت الفرق بين النص والخطاب على أساس المظهر الكتابي الذي يتحلى به النص دون الخطاب، ومن الباحثين الذين يمثلون هذا التوجه "بول ريكور" الذي عرف النص بأنه كل خطاب مثبت بواسطة الكتابة؛ فالكتابة كمؤسسة لاحقة بالكلام استعملت لتثبيت بواسطة الخطية كل التمهصلات التي تجلت شفويا، وبذلك ترتبط الكتابة بعملية القراءة وتجعل النص مختلفا عن الخطاب الذي نجد العلاقة فيه بين المتكلم والمستمع مباشرة<sup>(3)</sup>. وهذا يعني أن للخطاب نشاط تواصلية يتأسس أولا وقبل كل شيء في اللغة المنطوقة، بينما النص مدونة مكتوبة؛ فالخطاب

(1) ينظر: سعيد يقطين، مرجع سابق، ص 44.

(2) فان ديك، النص والسياق، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء، 2000، ص 19.

(3) ينظر: عبد الواسع الحميري، مرجع سابق، ص 125.

تنتج اللغة الشفوية؛ بينما النصوص تنتجها الكتابة، لذلك نجد أن الخطاب لا يتجاوز سامعه إلى غيره، لأن قناته محدودة في الزمان والمكان فهو مرتبط بلحظة إنتاجه، أما النص فله ديمومة الكتابة، فهو يقرأ في كل زمان ومكان<sup>(1)</sup>.

إلى أن ثمة باحثين آخرين وفي طليعتهم "ميشيل فوكو" نظروا إلى الخطاب بوصفه بنية كلية تستوعب النص أو مجموعة النصوص، ومن هنا جاء في وصفهم للخطاب بأنه الطريقة التي بها تتشكل الجمل مكونة نظاما متتابعًا، تسهم به في تشكيل نسق كلي مغاير ومُتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الجمل في خطاب بعينه أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع، لتشكل خطابًا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد.

ما يعني أنّ الخطاب في المفهوم الفوكوي يتجاوز المفهوم اللساني، ويفيد منه أو بالأحرى يتقاطع معه، من جهة أن النص المكتوب يشكل جزءًا من الممارسة الخطابية، ولكنّه لا يقف عند هذا الحد، لأنه لا يمثل الخطاب؛ وإنما يمثل ذرة الخطاب فقط، ومن ثم ندرك جيّدًا أنّ فهم الخطاب يجب أن يمرّ عبر تفكيك هذه الذرة (النص)؛ فالخطاب لا يتعرّف على ذاته بوصفه إحدى الخيارات الممكنة، من خلال المنطوق الذي يكشف عن الموقع الخاص للخطاب، أكثر مما يكشف عن إنتاجيته<sup>(2)</sup>.

كما يرى "هيلمسليف Hjelmslev" أن النص ملفوظ كيفما كان منطوقًا أو مكتوبًا طويلًا أو قصيرًا قديمًا أو حديثًا، وهي تسوية لا تخفى بين النص والخطاب لفظًا وكتابةً، والاشتغال في التواصل ظاهر. ويظهر من التعريف التسوية بين المنطوق والمكتوب طال أم قصر، شكلته جملة واحدة أو عدة جمل. وأما العناصر المنهجية اللسانية فهي من صميم اختصاصه، وفي الشق الأول يوافق "إيميل بنفينيست" ويخالفه معًا؛ في كون الجملة عنصرًا ملفوظًا من الخطاب مقاربا "سوسير" في مصطلحه الكلام، ليكون الخطاب عنده هو الملفوظ من وجهة اشتغاله في التواصل، وما يتطلبه السياق

(1) عبد الواسع الحميري، مرجع سابق، ص 125.

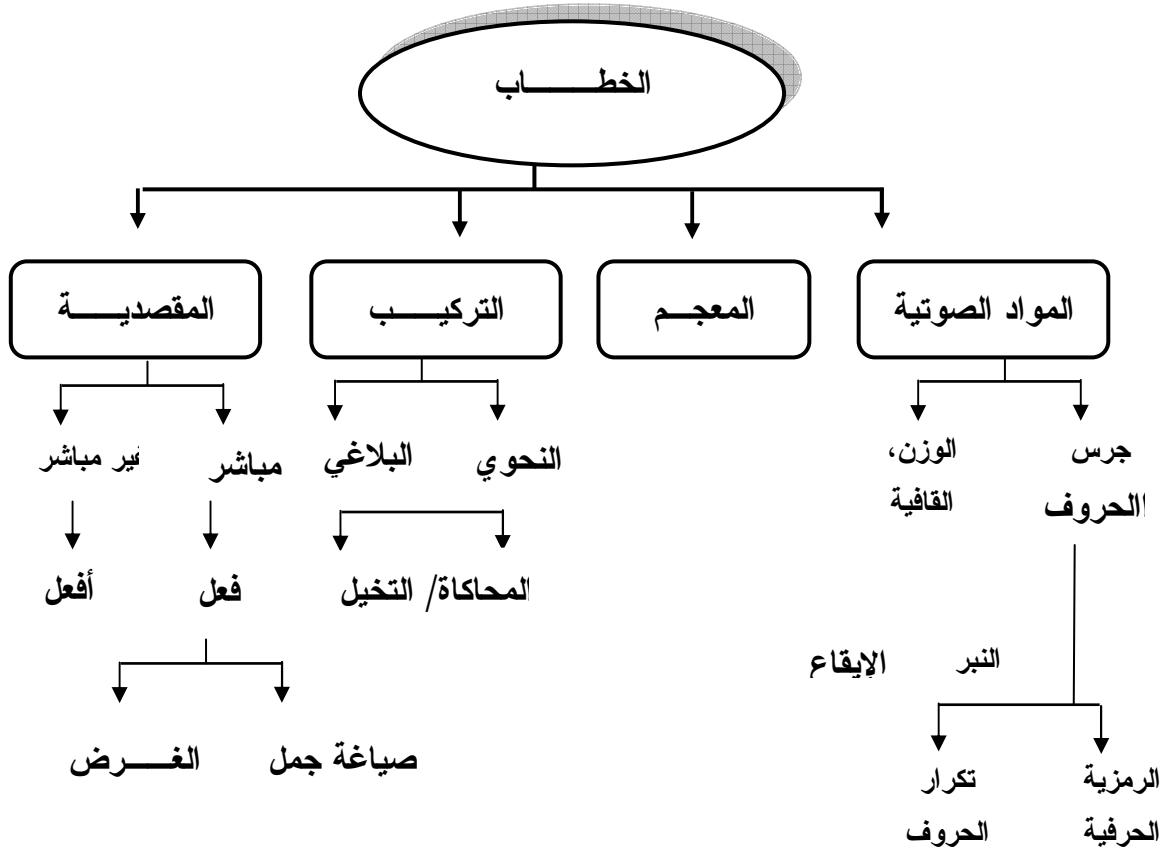
(2) ينظر: خالد سليكي، التراث والخطاب، جذور، ع 8، مج 4، مارس 2002، ص 425.

الخطابي من مخاطب ومخاطب ورسالة ووضع ومقام وقناة تواصلية، ليوافق في ذلك "جاكسون" و"مايكل ريفاتير"؛ حيث يعرف النص من وجهة نظر المعنى "بأنه ليس إلا سلسلة من وحدات إخبارية متعاقبة"<sup>(1)</sup>.

ويشترك النص والخطاب معا في الإخبارية والقصدية لوجود نية الإخبار، ويخالف "بنفينست" "جاكسون" و"مايكل ريفاتير" في مسألة المنطوق والمكتوب كما سبق، أما "بنفينست" Benviniste " فقد استعمل خلافا لـ "هيلمسليف" مصطلح الخطاب في مقابل اللغة أو النظام، وعرفه بأنه "كل قول يفترض متكلما ومستمعا، يكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما". فهو يرغب في أن تنتقل إليه معلومة، أو ينشيء معه علاقة عن طريق الخبر أو الاستفهام أو الأمر، وهي الوظائف الثلاثة التي يتبادلها البشر فيما بينهم بوساطة الخطاب. صار الخطاب طال أم قصر يجمع بين المكتوب والملفوظ مشتغلا في التواصل غاية، ومانعا أنماطه اللغوية الخاصة إبداعا، وله دوافع اجتماعية ونفسية لها ارتباطات بصناعة الدلالة. هكذا هو الخطاب في ماهيته؛ فكيف هو من حيث المكونات؟ نقترح الخطاطة التالية للإجابة عن السؤال<sup>(2)</sup>:

(1) رومان جاكسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988، ص 24.

(2) ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 142.



تقليب الحروف/ الكلمات المحور

وإن كثيراً من الدراسات استعملت مصطلح النص وهي تقصد الخطاب، وأخرى استعملت الخطاب وهي تقصد النص، ولذلك يحق للسائل أن يسأل عن الفرق بينهما؛ والجدول التالي يوضح ذلك<sup>(1)</sup>:

(1) نعمان بوقرة ، نحو النص مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية اللسانية الحديثة ، ص17.

الخطاب	النص
<ul style="list-style-type: none"> <li>- يفترض وجود السامع الذي يتلقى الخطاب.</li> <li>- نشاط تواصلية يتأسس أولاً وقبل كل شيء على اللغة المنطوقة.</li> <li>- لا يتجاوز سامعه إلى غيره؛ أي أنه مرتبط بلحظة إنتاجه.</li> <li>- تنتج اللغة الشفوية.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- يتوجه إلى متلق غائب يتلقاه عن طريق القراءة.</li> <li>- النص مدونة مكتوبة.</li> <li>- له ديمومة الكتابة فهو يقرأ في كل زمان ومكان.</li> <li>- تنتج الكتابة.</li> </ul>

نستنتج مما سبق أن الخطاب يتصل بالجانب المنطوق، فيما النص يتصل بالجانب الخطي (المكتوب)، لما يتجلى لنا على الورق، وربما أمكننا التسليم بهذا التمييز مؤقتاً بالرغم من عدم دقته؛ فالنص إذن وحدة كبرى شاملة لا تضمها وحدة أكبر منها، هذه الوحدة الكبرى تتشكل من أجزاء مختلفة تقع من الناحية النحوية على مستوى أفقي، ومن الناحية الدلالية على مستوى رأسي؛ حيث يتكون المستوى الأول من وحدات نصية صغيرة تربط بينها علاقات نحوية؛ بينما يتكون المستوى الثاني من تصورات كلية تربط بينها علاقات التماسك الدلالية المنطقية، ومن ثم يصعب أن يعتمد في تحليل النص على نظرية بعينها، وإنما يمكن أن تنتبئ نظرية كلية تنفرع إلى نظريات صغيرة تحتية تستوعب كل المستويات، وقد اعتمد بعض الباحثين على ما يسمّى بنظرية السياق الاتصالي التي يُحدد للنص من خلالها وظيفة معينة.

هكذا تجلت المفاهيم الأساسية للسانيات النص ، ولنا وقفة فيما يأتي لنتطرق من خلالها إلى آليات ترابط خطاب نصوص "ديوان أغاني الحياة لأبي القاسم الشابي" على المستوى الخطي:

## تمهيد:

ربّما كان النصّ الشعريّ بعامّة، والعربيّ بخاصّة، والعربيّ العموديّ على نحو أخصّ، أسعد حظاً من حيث اشتماله على علامات شكلية توفّر له إطاراً محسوساً تتحقّق له بها سمة الاستمرارية الظاهرة للعيان، ونعني بها قيامه على نوع من الإيقاع<sup>(1)</sup> فيختزل النصّ العالم بأسره. إنه كيان بالغ التعقيد والتشابك يحوي الحياة بشكل فريد التنظيم، لاسيما إذا كان شعراً. فالشعر لغة خاصة ترقى عن سائر مستويات الكلام الأخرى، ومن ثمّ يمكن القول: "إنّ القصيدة نسيج من الحروف والكلمات المنتظمة بشكل خاص ومميّز، وإذا كان الكيان البشريّ ينمو عن طريق توالد الخلايا الجسمية وتكاثرها، فإنّ المعمار الشعريّ يبني بدوره عن طريق تناسل أبيات القصيدة بعضها من بعض"<sup>(2)</sup>، لذا صحّ القول: "إنّ الشبه كبير بين النصّ والنسيج من حيث التوالد وآليات البناء، بل إنّ النصّ هو النسيج نفسه حسب بعض الثقافات المستندة إلى الأصول اللاتينية، لأنّ معنى النصّ في هذه الثقافة هو النسيج بما تعنيه الكلمة في المجال الماديّ الصناعيّ، ثمّ نقل هذا المعنى إلى نسيج النصّ"<sup>(3)</sup>. والجملة الشعرية هي كل قول أدبيّ جاء على شكل شعريّ من حيث إنه يقوم على إيقاع مطرد، أي على نظام فنيّ لأيّ جنس قائم مثل الشعر العموديّ، أو الحرّ أو المنثور. فالجملة الشعرية لا بدّ أن تكون تجسيدا لغويا تاما يسمو على المعنى<sup>(4)</sup>.

كما يمكن تحديد هوية البنية الشعرية بوصفها عبارة عن توافر عدد من النظم أو الضوابط، التي يقصد إلى توافرها عادة في اللغة الطبيعية. ومن ثمّ فقد تمّ تحديد أساسيات البنية حسب "جون بياجيه" J. Piages في ثلاثة عناصر هي: الشمولية والتحوّل والتحكّم الذاتي. والتي تتعاقد جميعها لخدمة فكرة التوالد، فالشمولية ضدّ التجزيئية للنصّ، وتعني التماسك الداخلي للوحدة، بحيث تصبح كاملة في ذاتها، وليست شكلا لعناصر متفرقة. وهذه المكونات تجتمع لتعطي من مجموعها خصائص أكثر وأشمل من مجموع ما، هو في كل واحدة منها على حدة. وإنّ فالبنية تختلف عن

(1) ينظر: سعد مصلوح، نحو أجرومية للنصّ الشعريّ، دراسة في قصيدة جاهلية، ص 155.

(2) أحمد مفتاح، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي، ط 1، الدار البيضاء/ المغرب، 1999، ص 20.

(3) المرجع نفسه، ن ص.

(4) ينظر: عبد الله محمد الغدامي، الخطبة والتكفير من النبوية إلى التشريحية مقدمة نظرية دراسة تطبيقية، دار سعاد الصباح، الكويت، 1999، ص 94.



الحاصل الكلي للجمع. لأنّ كل مكوّن من مكوناتها لا يحمل الخصائص نفسها إلا في داخل هذه الوحدة، ولذلك فالبنية غير ثابتة وإنما هي دائمة التحوّل، وهذا التحوّل يحدث نتيجة التحكم الذاتي من داخل البنية، فهي لا تحتاج إلى سلطان خارجي لتحريكها<sup>(1)</sup> وتماسكها أو اتساقها، الذي يقصد به ذلك الترابط الشديد بين الأجزاء المشكلة للنص<sup>(2)</sup>، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكوّنة لجزء من خطاب أو خطاب برمته، هاته الوسائل هي التي يسبك بها النص الذي يقوم على مبدأ الاعتماد النحوي في شبكة من العلاقات الهرمية المتداخلة، ويأتي في مستويات صوتية وصرفية وتركيبية ومعجمية ودلالية<sup>(3)</sup>.

تتصل مقوّمات الاتساق بالمساق، أي بالنسيج الداخلي للنص. فهذا الأخير بنية قد تطول أو تقصر، تمثل سطحه الذي يشغل حيزا يكون له كائنا مستقلا بنفسه، فيحلّ بذلك في الزمان والمكان من خلال انتظام كلماته ومركباته، وجمله مشكلة بذلك سلاسل جمالية أو بنيات نصية كبرى تتعالق فيما بينها، وتتألف بروابط نحوية ومعنوية مختلفة، تشكل مجال نحو النص الذي مداره التضام والترابط بين أبنية النص الصغرى (المركبات والعبارات والجمل المركبة والقطع وال فقرات).

ومن هذا المنطلق يحتلّ الربط النصي مكانة بارزة في اتساق النص، فهو الأساس الذي يقوم عليه تشكيل النص وتفسيره، وبدونه لا تقوم للنص قائمة، حيث يصبح مجردّ ركام من العبارات والجمل أو القطع والفقرات، لا يحصل بها أي غرض تبليغي أو فهم أو إفهام، لذا وجّه منظرو نحو النص كل عنايتهم بدراسة الروابط النصية، محاولين حصرها وتصنيف أنواعها وبيان وظائفها، فالنص غالبا ما تعكس خطيته مؤثرات لغوية تقوم بين مركباته وجمله وفقراته، مثل الروابط النحوية المختلفة كحروف العطف والوصل والفصل... والروابط الإحالية النحوية واللفظية.

ويسعى منظرو نحو النص إلى حصر الروابط النصية حصرا منظما في قوائم مغلقة محاولين تعميمها على أكبر عدد ممكن من النصوص، وتعزى في هذا المجال محاولة لهارفج "Harweg" الذي حاول حصر الاتساق الداخلي للنص في بعض

(1) ينظر: عبد الله محمد الغدامي، الخطبة والتكفير من البنيوية إلى التشريرية، ص 35.

(2) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 5.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 157.

العلاقات التي تسوده، كعلاقة الإحالة التي فصل فيها القول إلى جانب التكرار والعطف والتفريع والترتيب.<sup>(1)</sup> وهذه العناصر كما يلاحظ تمثل أغلب مظاهر الاتساق التي اتفق عليها أغلب منظري نحو النص فيما بعد.

فمن أجل وصف ترابط النص على المستوى الخطي (السطح)، نسلك طريقة خطية متدرجين من بداية النص حتى نهايته، راصدين الإحالة والضمائر والإشارات المحيلة إحالة قبلية أم بعدية، مهتمين أيضا بالحذف ووسائل الربط المتنوعة، كالعطف وأشكال التوازي، والتكرار الذي منه تكون البداية.

### 1- التكرار:

#### 1-1 مفهوم التكرار:

التكرار في اللغة من الفعل كرر، وهو الترجيع والتردد والإعادة، وفي لسان العرب: يقال: "كرر الشيء تكرارا وتكريرا، أعاده مرّة بعد أخرى"<sup>(2)</sup>.

ولقد ظلت رؤية العلماء لحقيقة التكرار متقاربة إلى حدّ بعيد، فهي لم تخرج عن حدود اعتباره إعادة للفظ أو للمعنى، فـ"ابن الأثير" (ت 637 هـ) يعرفه بقوله: "هو دلالة اللفظ على المعنى مرددا لقولك لمن تستدعيه (أسرع أسرع)، فإنّ المعنى مردد واللفظ واحد"<sup>(3)</sup>.

التكرار ظاهرة من ظواهر الأداء اللغوي، ولذلك لا يمكن أن يكون وجوده في الشعر وجودا هامشيا دون أن يكون مقترنا بفائدة تركيبية أو إيقاعية، وبخاصة إذا ما عرف الشاعر كيف يستخدمه، فهو ليس جمالا يضاف إلى القصيدة، بحيث يحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله؛ وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات<sup>(4)</sup>. وهو ظاهرة

(1) ينظر: إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت، 1997، ص 129.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (كرر)، ج 5، ص 135-136.

(3) أبو الفتح ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ط 1، القاهرة، ج 2، دت، ص 345.

(4) ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط 1، بيروت/ لبنان، 2000، ص 280-281.

عامّة في الكلام البشري، وقد قصدت به العرب العودة إلى البدء والرجوع إليه؛ أي ما قد نسمّيه إحالة قبلية؛ إذ بمجرد سماع اللفظ للمرّة الثانية سنذكر ما كان منه في السابقة، و"الكرّ" مصدر معناه العطف، والعطف صفة جامعة لمعطوفين تجعلهما متماسكين لا انفصال بينهما، ومن ثمّ يحمل التكرار في طياته معنى الجمع والربط بين الأجزاء وبناء اتساقها، وفي حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كل تكرار يخطر على البال؛ من ثمّ يسلب الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه<sup>(1)</sup>. وإنّ لغة التكرار ليست جديدة على الشعر؛ بل التكرار من أهم خصائص الشعر قديما وحديثا، وهو سمة لا تكاد تفارق عنصرا من عناصره. فأوزان الشعر وأنغامه قائمة على عنصر تكرار المفاعيل والأبحر، وحتى الزحافات والعلل<sup>(2)</sup>.

وهو ظاهرة أسلوبية شائعة في النص الأدبي شعره ونثره قديمه وحديثه، لأنّه يرتبط ارتباطا وثيقا بالعاطفة الجياشة والإيقاع المتوازن، وهما من أهم خصائصه. ولقد لفتت هذه الظاهرة أنظار البلاغيين والنقاد في الآداب المختلفة، فرسموا حدودها ورصدوا أنماطها، وتبعوا وظائفها في النصوص، ونبّهوا إلى ما يستحسنون منها وما لا يستحسنون، ووضعوا مصطلحات دقيقة لكلّ لون منها<sup>(3)</sup>. ولقد حقّق التكرار في الشعر الحديث أوسع مما كان في القصيدة القديمة، من حيث الكم أو التنوع، ويعدّ من سمات الثورة اللغوية الجديدة التي تحاول الخروج عن الأعراف اللغوية الجارية، وقد برز بروزا لافتا حتى بلغ أحيانا حدودا متطرّفة لا تتمّ عن إتران، فإنّ كان تكرار كلمة واحدة أو أكثر أمرا شاع استخدامه في الشعر العربي القديم، فإنّ الشكل الموسيقي التقليدي لهذا الشعر المبني على وحدة الوزن كان يتسع لذلك، على حين كانت الأنماط الجديدة من التكرار المقتبسة من

(1) ينظر: نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 242.

(2) ينظر: إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، ط1، عمان، الأردن، 2008، ص 283.

(3) ينظر: نجوى محمود صابر، دراسات أسلوبية وبلاغية، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2008، ص 3.

الشعر الغربي لا يتأى استخدامها إلا في الشكل المتأثر بالشعر الغربي، فهو الشكل الذي يمنح الشاعر حرية استخدام أي عدد من التفعيلات في كل سطر، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنّ التكرار التقليدي القديم تكرر خطابي، غايته توليد إيقاع حماسي رنان. وليست الحال كذلك في أحدث استخدام للتكرار، إنه تكرر درامي ونفسي، يستهدي البوح بأحاسيس الشاعر الباطنة، أو حالته الذهنية والإيماء بمعان مختلفة، ويستغل الشعراء عنصر التكرار في إضفاء جوّ موسيقي خاص عن طريق الإكثار من تكرار حرف معيّن أو حرفين متشابهين، ولعل التكرار في الشعر الحر يحاول أن يعوض جزءاً من الإيقاع الذي فقدته القصيدة، إذ تخلت عن وحدة البيت والقافية والروي<sup>(1)</sup>. كما يعمد الشعراء إلى تكرار بعض الكلمات لفظاً ومعنى أو تكرارها لفظاً دون معنى، أو إلى التقسيم الداخلي للبيت؛ حيث يوجدون نوعاً من التشطير للشطر الواحد أو للبيت كله. وتكرار الظاهرة لا يقف عند حدود قصيدة معينة، بل يتعداها إلى غيرها من القصائد، وهذا النوع من التكرار له أبعاد نفسية؛ إذ يتأثر الشاعر بحدث ما أو تبهره لفظة أو عبارة، فيردّها في أكثر من موقع، كذلك نجد بعض الشعراء بدافع الإعجاب أو الانتماء يتبنّون استخدام أسلوب معيّن في قصائدهم<sup>(2)</sup>.

والشعر هو نوع من اللغة المبنية وفق نظام معين، والذي يعدّ التكرار من أبرز عناصره، فالبنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية؛ حيث تنتظم في نسق لغوي، فالبنية الأساسية للبيت هي التكرار، فعندما نكرّر صوتاً معيّنًا أو كلمة أو تركيباً، فإننا لا نقصد أداء وظيفة بنائية أو تواصلية فحسب؛ وإنما هو شرط كمال أو حسن لعب لغوي يبيّن براعة الشاعر<sup>(3)</sup>. كما يعطي انطباعاً للمستمع بأنّه يتعامل مع صرح شعري له قواعده

(1) ينظر: ساعي أحمد بسام، حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، دار المأمون للتراث، دمشق، 1998، ص 255.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 136.

(3) ينظر: خالد سليكي، من النقد المعياري إلى التحليل اللساني الشعرية البنيوية أمودجا، مجلة عالم الفكر، المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب، ج 23، الكويت، ج 23، 1994، ص 407.

ومفاتيحه الخاصة، فهو إذن من الظواهر التي تتسم بها اللغات عامة واللغة العربية بخاصة<sup>(1)</sup>.

وذكر النحاة العرب في معرض حديثهم التوابع في النحو العربي باب التوكيد، فمن يطالع مؤلفاتهم يرى أن تسليطهم الضوء على مصطلح التكرار ومناقشتهم له، لم يخرج عن هذا الباب إلا عرضاً، ومن هؤلاء "أبو الفتح عثمان ابن جني" (ت392هـ)؛ إذ تحدّث عن التكرار قائلاً: "إعلم أن العرب إذا أرادت المعنى مكنته، واحتاطت له، فمن ذلك التوكيد وهو على ضربين: أحدهما تكرير الأول بلفظه وهو نحو قولك قام زيد، قام زيد و ضربت زيدا ضربت، وقد قامت الصلاة قد قامت الصلاة..، والثاني تكرير الأول بمعناه، وهو على ضربين أحدهما للإحاطة والعموم، والآخر للتشبيث والتمكين؛ فالأول كقولنا: "أقام القوم كلهم"، والثاني نحو قولك: "قام زيد نفسه"<sup>(2)</sup>، ومثل قول "ابن جني" نجده في أغلب كتب النحو محصوراً في باب التوكيد، والتوكيد اللفظي على وجه الخصوص، وهذا التكرار لا يأتي إلا لفائدة كتأكيد اللفظ المكرر أو إظهار عناية المتكلم به<sup>(3)</sup>.

## 2-1 أنواع التكرار:

يمكن أن تتكرّر في الشعر عناصر كثيرة ما بين لفظة وحركة وأسلوب وتركيب ومقطع صوتي ومقطع شعري وجملة وشرط وبيت، فلا يجب للشاعر أن يكرّر اسماً إلا على جهة التشويق والاستعذاب، وانطلاقاً من هذه الأهمية الجمالية تؤثر هذه القراءة فحص بعض صور التكرار في النص الشعري المختار، باعتبار أن التكرار ظاهرة مهمة تستدعي الوقوف عندها ودراستها وتحليلها بمختلف أنماطها التي تسهم في صنع الإيقاعات الرديفة في الشعر العربي، سواء أكانت هذه الأنماط تكرر الحرف أم للكلمة أم للعبارة، ونوردها في الآتي:

(1) ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ص 17.

(2) ابن جني، الخصائص، ج3، ص 101-104.

(3) ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت/

لبنان، 2004، ص 22.

1-2-1 تكرار الحرف: وهو أبسط أنواع التكرار، وقد يلجأ إليه بدوافع شعرية لتعزيز الإيقاع في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، أو ربما جاء للشاعر عفوا دون وعي منه، وإذا كان النص الشعري بنية كلية فإنّ من مقومات هذه البنية وحدة لغوية فاعلة في النص تتمثل في وحدة الصوت، فهو يقف في مقدمة المقومات اللغوية الأخرى المتمثلة في الكلمة والجملة، كونه أصغر النصوص اللغوية والسياقية والدلالية<sup>(1)</sup>. ومفهوم الحرف حرفان: صامت وصائت؛ هذين العنصرين يكسبان الكلمة إيقاعا مختلفا في السمع، فتكون الصورة الإيقاعية إما متنافرة أو منسجمة حسب التردد الناتج من تكرار الحرف، هل هو متصل أو منفصل؟ ولكل منهما أثره في المتلقي حسب الطاقة الإيقاعية التي يحملها القرع الذي يحدثه في السمع<sup>(2)</sup>.

وأي تكرار في القصيدة يفرز النسيج الصوتي ويتحقق عن طريق جرس الحروف والكلمة، فتجاوب الأصوات اللغوية عند تموجها شدة ولينا وعلوا وهبوطا، فتمنح القصيدة إيقاعها الذي يستجيب للحاجة النفسية للشاعر، ومنه تنتقل العدوى للمتلقي المتذوق الحساس، وكلما زاد العنصر التكراري زادت كثافة الإيقاع. والتكرار الذي هو أقرب ما يكون إلى المادة الصوتية المسموعة، لا يمكن أن يثير في نفس المرء حسا عظيما، وأن يوقظ انفعاله كما لو كان مكتوبا؛ فالأصوات لا يمكن أن تُرى ولكنها تُسمع، وسماعها هو الذي يثير في النفس استجابة مع ذلك الجو الذي ترد فيه، فالأصوات توافقها ألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة<sup>(3)</sup>، وإن تكرار حرف ما في بيت من الشعر أمر لافت للنظر حتى أنه يقود القارئ في بعض الأحيان إلى اتهام الشاعر بالتكلف والتصنع.

(1) ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء

لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، 2002، ص 21.

(2) ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، الدار

البيضاء، المغرب، 1985، ص 39.

(3) ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة العامة للكتاب، ط2، القاهرة، 1985، ص 27.

1-2-2. تكرار المفردات (التكرار اللفظي): هو لجوء الشاعر إلى تكرار لفظة في أبيات متتالية، وعلى الغالب في بداية الأبيات أو المقاطع أو نهايتها<sup>(1)</sup>. ويأتي تكرار اللفظة الواحدة في القصيدة ذاتها ليعزز الإيقاع الذي يرسم الصورة النفسية بما تشتمل عليه اللفظة من معنى انسجم مع طول الاستعمال مع الصوت، فتتداخل في الوقت الواحد أبعاد الموسيقى الداخلية في رسم الصورة الموسيقية، كي تتبدى العلاقة الانفعالية بين رسم الكلمة ومعناها، متضافرة مع تكرار المقطع واللفظة<sup>(2)</sup>.

ويرد في أحيان كثيرة تكرار كلمات معينة في أبيات القصيدة، وكل تكرار لهذه الكلمات يؤدي غرضاً أساسياً لا يمكن بتره عن السياق بأي شكل من الأشكال، والتي لا يمكن أن يصل معها المرء إلى نتائج ثابتة دون تحفظات<sup>(3)</sup>؛ فالكلمات المكررة ربما لا تكون عاملاً مساهماً في إضفاء جوّ الرتبة على العمل الأدبي، ولا يمكن أن تكون دليلاً على ضعف الشاعرية وإثرائها وتقديمها للقارئ الذي يحاول الشاعر بكل الوسائل أن يحرّك فيه هاجس التفاعل مع تجربته، وإنّ حرص الشاعر على إحيائها في نفوس المتلقين يجعله يتحرّز في اختيار الأسلوب الأكثر ملاءمة<sup>(4)</sup>.

وإنّ عالم الكلمات قد يكون أكثر دقة في نتائجه عن الحروف، كون الكلمة الركن الثاني مباشرة بعد الصوت في بناء النص الشعري، أو لنقل إنّ الحروف في التحامها تشكل ضفيرة لفظية ملأى بالمؤثرات الصوتية ذات الصبغة البلاغية. فالتكرار ما هو إلا تقانة معاصرة لعناصر الإبداع المتمثلة في الترصيع والتجنيس في قالب فني أسلوبى جديد يحوي كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية<sup>(5)</sup>.

(1) ينظر: نازك الملائكة، مرجع سابق، ص 254.

(2) ينظر: مصطفى عبد الفتاح النجار، مرجع سابق، ص 139.

(3) ينظر: موسى رابعة، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، 2001، ص 28.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 31.

(5) ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 263.

1-2-3 تكرار الجمل: هو تكرار الشاعر لجملة في بداية كل مقطع من مقاطع قصيدته أو نهايتها، أو في بداية القصيدة ونهايتها<sup>(1)</sup>. وهذا النوع من التكرار إذا أُجيد استخدامه بلغ التأثير لما يتركه من دهشة وما يثيره من مشاعر. وأقل ما فيه من تكرار لفظين أو ثلاث في مجال أفقي يكون لهما دور تنظيمي للإيقاع أو المحافظة عليه، وإذا تعدّد التكرار في أكثر من خطين فإنه يكون متعامداً، ومتى التقى عنصر التعمد والامتداد العرضي حدث الانتشار، وبعده يتّمّع المبصر بالزخرفة الحرفية الناجمة عن الانتشار، كما تتمتع الأذن بالإيقاع وبنغمات التكرار<sup>(2)</sup>.

1-2-4 تكرار اللازمة: اللازمة هي عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منظمة. واللازمة على نوعين: الثابتة وهي التي يتكرّر فيها بيت شعري بشكل حرفي، والمائعة وهي التي يطرأ فيها تغيير خفيف على البيت المكرّر<sup>(3)</sup>. إنّ هذا اللون من التكرار يخدم بالدرجة الأولى الترابط والتلاحم بين أجزاء القصيدة، كما أنه يساعد على جعل القصيدة قادرة على تكوين تركيب متناسق، ومن خلال هذا يحسّ المرء أنّها ذات وحدة متكاملة مترابطة ليس من ناحية الموضوع فحسب؛ وإنما من ناحية البناء أيضاً<sup>(4)</sup>، فوظيفة اللازمة لا يمكن أن تكون هامشية، وإنما هي داخلة في صميم تركيب النص الشعري؛ ومنحه بنية متكاملة متساوية. فاللازمة الرنانة المنتظمة عنصر مهم في بناء القصيدة، تكرارها قد استطاع تكوين بناء متماسك متصل، مما أدى إلى تحويل الأداة الأسلوبية (اللازمة)، إلى أداة تركيبية<sup>(5)</sup>.

(1) ينظر: إيمان محمد أمين الكيلاني، مرجع سابق، ص 291.

(2) ينظر: عبد الرحمن تيرماسين، مرجع سابق، ص 219.

(3) ينظر: موسى ربابعة، التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة، م5، ع1، الأردن، 1990، ص 4.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 63.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص 67.



## 3-1 أغراض التكرار ووظيفته:

تتجلى وظيفة التكرار في القصيدة المعاصرة في القيمتين الجمالية والنفعية معا، وذلك باستغلال فضاء للقصيدة شكلا ومعنى وتوزيعا، فالتوزيع الذي أساسه الانتشار هو بنية تقوم على النظام والتناسق، ويغدو شكل القصيدة ذا وظيفة جمالية. لأن التكرار ينتج الإيقاع ويساعد الشاعر على حفظ توازنه والتزامه بخطّ إيقاعي معيّن له وظيفة الإمتاع<sup>(1)</sup>، كما يعمل على تنامي القصيدة ويوسّع من حركة الانتشار المنتجة للإيقاع والباعثة للنغم.

وغرض اللجوء إلى التكرار إثراء الفضاء وملء المكان لخلق الحركة الإيقاعية داخل الفضاء المعماري للقصيدة، وليكسب صفة جمالية تنبع من تلك الحركة. كما يمنح التكرار عوامل إيقاعية، تتولد عنه عند الانتشار، كالتوازي والتعامد والتناظر والتوازن والامتداد والموضعية والتماثل. فيعدّ التكرار من المفاهيم الأساسية في معالجة النص الأدبي، فهو وسيلة مهمة في اكتشاف الواقعة الأدبية في التداوليات الأدبية، ويمكن أن يظهر العنصر المكرّر في أشكال مختلفة، فإمّا أن يكرّر الدال مع مدلول واحد، وإمّا أن يكرّر مع مدلول يتحقق من جديد في كل مرّة، مما يؤكّد السمة البنيوية للتكرار في النصوص.<sup>(2)</sup>

ودراسة الظاهرة لا تتوقف عند حدّ رصد تواترها الخطابي؛ بل يعنى المحلل بإبراز أدبية الظاهرة للإفهام والإيضاح، والكشف والتأكيد والتقرير والإثبات. ويميّز علماء اللسانيات النصية بين التكرار التام والجزئي، الذي يقوم على الاستعمال المختلف للجذر اللساني للمادة المعجمية نفسها، ويعدّ هذا النوع بالذات من أهم الآليات اللسانية التي تحقق الوظيفة الإيقاعية في النصوص الحجاجية، كما أنّ التكرار الإيقاعي المتناسق المميّز للقصيدة، تشيع فيه لمسة عاطفية وجدانية، تحققها تكرارات المتواليات اللفظية والتركيبية، مما يجعل لدى المتلقّي قدرة على التأويل والتأمل بشكل جدّ فعال، وهذا ضرب من

(1) ينظر: عبد الرحمن تبرمسين، مرجع سابق، ص 198.

(2) ينظر: نعمان بوقرة، التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري، ص 17.

ضروب الانسجام الوجداني بين النص والمتلقي. ويعدّ التكرار من الظواهر الأسلوبية لفهم النص الأدبي، وقد درسها البلاغيون العرب، وتنبّهوا إليها عند دراستهم لكثير من الشواهد الشعرية والنثرية، وبيّنوا فوائدها ووظائفها (1)، كما أنّ دراستهم النص القرآني والبحث في إعجازه قد دفعهم إلى البحث في مثل هذه الظواهر، خصوصاً أنه وردت بعض نماذج التكرار في القرآن الكريم قام على دراستها وتفسيرها بعض البلاغيين، فحاولوا تفسير هذه الظواهر وبيان دلالتها ضمن السياق القرآني (2).

والتكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللفظة في السياق الشعري، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، وبذلك فإنه يعكس جانباً من الموقف النفسي والانفعالي، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التكرار داخل النص الشعري الذي ورد فيه، فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة، تفرضها طبيعة السياق الشعري، ولو لم يكن له ذلك، لكان تكراراً لجملة من الأشياء التي لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري، لأن التكرار إحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه وتصويره، ولا بدّ أن يعتمد التكرار بعد الكلمة المتكررة حتى لا يصبح مجرد حشو، فالشاعر إذا كرّر عكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما يعيده، حتى تتجدّد العلاقات وتثري الدلالات وينمو البناء الشعري. (3)

وللتكرار خفة وجمال لا يخفيان، ولا يغفل أثرهما في النفس؛ حيث إنّ النقرات الإيقاعية المتناسقة، تشيع في القصيدة لمسات عاطفية وجدانية يفرغها إيقاع المفردات المكررة بشكل تصحبه الدهشة؛ مما يجعل حاسة التأمل لديهم ذات فعالية عالية (4). وللتكرار مدلول نفسي سيكولوجي يساعد الناقد على تحليل شخصية الشاعر ومعرفة الأبعاد النفسية

(1) ينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محمد محي الدين عبد المجيد، دار الجيل، ط5، بيروت، 1981، ج2، ص 73.

(2) ينظر: ابن قتيبة، تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر السيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، لبنان، 1981، ص 232-241.

(3) ينظر: مدحت سعد الجبار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1984، ص 47.

(4) ينظر: إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، ص 288.

والدوافع الحقيقية التي لا يخفيها عن الآخرين، أو التي لا يشاء أن يفصح عنها فيهدينا إليها التكرار. وتحليل ذلك أن النفس تعبر عن حاجاتها أو ما يصيبها من اختلال بالتوازن الداخلي بطريقة غير واعية أو لا إرادية، وقد يكون التكرار أحد صورها، أو أحد المنافذ التي تُفرغ هذه المشاعر، وهذا فوق ما يثبو التوقع ثم دون المتوقع من شعور بالرضى، لأننا ننتظر هذا الذي سيقال ونحن مسبقا عارفون به<sup>(1)</sup>. ومن هنا جاءت هذه الدراسة لشعر "الشابي" محاولة لكشف واستكناه هذه القوالب الفنية، لبيان أبعادها ودلالاتها على اختلاف مواقعها سواء أكان في الحرف أو الكلمة أو العبارة (الجملة).

(1) ينظر: عمران خضير الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، دت، ص 182.

## 1-4 تجليات التكرار في الديوان:

التكرار عند الشابي<sup>(1)</sup> صورة لافتة للنظر، تشكلت في ديوانه ضمن محاور متنوعة وقعت في الحرف والكلمة والجملة وتكرار البداية وتكرار اللازمة، وقد ظهرت في شعره بشكل واضح، وشكل منها إيقاعات موسيقية متنوعة، تجعل القارئ والمستمع يعيشان الحدث الشعري المكرر، وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية، إذ كان يضي على بعض هذه التكرارات مشاعره الخاصة، فهي بمثابة لوحات إسقاطية يتخذها وسيلة للتخفيف من حدة الصراع الذي كان يعيشه، أو حدة الإرهاصات التي واجهها في حياته، فوجد في التكرار غايته وطموحه، فثار على الحياة لتفأوله بما بعدها، وثار على إنسان عصره لإحساسه بوجود كوني آخر يتمثل فيه الإنسان المثال أو النموذج، لذلك

(1) ولد أبو القاسم في قرية "الشابة" إحدى ضواحي توزر، عاصمة واحات الجنوب التونسي، في منطقة الجريد، في مارس 1909. أبوه "الشيخ محمد بن بلقاسم الشابي"، من أسرة الشابية ذات الشأن في التاريخ التونسي (منذ القرنين العاشر والحادي عشر للهجرة)، دينا ودنيا وثقافة. وهو شيخ تخرّج من الأزهر، وأقام سبع سنوات في مصر، ثم درس سنتين بتونس في جامع الزيتونة، وحاز شهادة التطويح نهاية تحصيله العلمي، ليسمى من بعد قاضيا شرعيا لسنة من ولادة بكره "أبي القاسم". كان الشابي يميل إلى الأدب، فاطلع على آثار كبار الأدباء من العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، كما أنه شغف بما كان يترجم إلى العربية من الآداب الأجنبية سواء من الأدب الفرنسي أو الإنجليزي أو الأمريكي، ثم أعجب كذلك بشعر المهجر والشعراء الرومانسيين أمثال "جيران خليل جبران" و "لامارتين" الفرنسي، وإلى جانب هذا كله كان يتابع قراءة عدد كبير من المجلات العربية التي كانت تصدر آنذاك كالهلال والمقتطف وغيرهما، فتمكن بفضل مطالعته الخاصة الواسعة من استيعاب ما تنشره المطابع العربية من أعمال أدباء الغرب وحضارتهم بالرغم من عدم معرفته باللغة الأجنبية. وإنه على الرغم من العمر القصير "لأبي القاسم الشابي" فقد ترك لنا إنتاجا أدبيا متنوعا يتميز بالوفرة والخصوبة، فهو لم يكن شاعرا فحسب، بل كان أديبا جمع بين النثر والشعر. وفي صيف عام 1934 شرع في جمع ديوانه أغاني الحياة بنية طبعه، لكن قضاء الله كان أسبق، فاشتد عليه المرض وقصد تونس الحاضرة يوم 26 آب أغسطس 1934 ودخل المستشفى، وهناك توفي فيها فجر الاثنين 9 أكتوبر 1934 في المستشفى الإيطالي (القديم) بحي "مونغولوري" وهو المستشفى الذي عرف فيما بعد بمشفى "الحبيب تامر". وفي مساء ذلك اليوم حمل جثمانه إلى بلدة الشابة قرب توزر" ثم نقل إلى "توزر" أمام (دار الثقافة) بين النخيل.

ومن أهم آثاره: ديوان أغاني الحياة في الشعر، والخيال الشعري عند العرب في النثر. لكن له آثارا أخرى منها: "جميل بثينة" وقصص أخرى كانت مسودة في يد أخيه "محمد الأمين الشابي"، وزير المعارف في الحكومة الدستورية الأولى. "مذكرات" وهي أحد كتب هذه المجموعة التي تصدر. قصة "الهجرة النبوية" نشرتها مجلة العالم في تونس، وغيرها كثير. ينظر: أبو القاسم الشابي، الأعمال الكاملة، ديوان أغاني الحياة، ص 5-10.

حاول أن يخلق من خلال التكرار واقعا سياسيا واجتماعيا جديدا، فوظف هذه الصور التكرارية لرفض النمط التقليدي على مستوى الإنسان وعلى مستوى المجتمع، وهذا التجديد لا يختلف عن محاولات الشاعر التي ظهرت في شعره، فكان يكتب من فيض الروح ويستنتقها، لذلك كان شعره قريب الفهم والإدراك، لأنه لغة كل زمان ومكان، وهذه اللغة تمثلت في عباراته البسيطة، لكنها كالسيف القاطع تهوي في خط مستقيم غلب عليها أنها عبارات موسيقية راقصة (1).

### 1. تكرار الحرف:

ظاهرة تكرار الحرف موجودة في الشعر العربي، ولها أثرها الخاص في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقى، فهي تمثل الصوت الأخير في نفس الشاعر، أو الصوت الذي يمكن أن تصبّ فيه أحاسيسه ومشاعره عند اختيار القافية مثلا، أو قد يرتبط ذلك بتكرار حرف داخل القصيدة الشعرية تكون له نغمته التي تغطي على النص (2). فلا يمكن لأية دراسة مهما كانت أن تلغي تكرار الحروف؛ فهي ظاهرة موجودة، وما على الباحث إلا اكتشاف دورها، لأن عزل الصوت عن المعنى افتراض لا يمكن أن يختلف فيه اثنان، أنه لا وجود لشعر موسيقي دون شيء من الإدراك العام لمعناه أو على الأقل لنغمته الانفعالية (3).

وكان شعر (الشابي) في معظمه شعرا يعتمد على موسيقى راقصة، فكل حرف يوحي لنا بموسيقى مميزة لا نستطيع أن نفلت من أسرارها، ولهذا فالحكم الذي يمكن أن نصدره على قصيدة، يمكن أن نغمّه على معظم قصائده لاعتمادها على الموسيقى الداخلية والخارجية. فشعره يفيض بهذا النوع الموسيقي الخاص، فنقرأ في كل حرف وكل نغمة ملامح تكوينه النفسي، وتشكيلا متدرجا لمراحل حياته التي تبدأ بالحرف ثم تنتهي إلى الكل، وهو الكلمة التي تتشكل منها العبارة أو الجملة ثم إلى بيت الشعر.

(1) ينظر: أبو القاسم محمد كرو، دراسات عن الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1984، ص 52.

(2) ينظر: رينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1985، ص 165.

(3) ينظر: موسى ربابعة، مرجع سابق، ص 22

ووقع تكرار الحرف عند "الشابي" في نمطين أولهما: الصوت الداخلي الذي يشيع في داخل القصيدة سواء أكان تكراره بشكل رأسي أم أفقي، وثانيهما الصوت الخارجي المنظم (القافية) الذي بنى عليه الشاعر قصائده، لأنّ للقافية دوراً أساسياً في خلق جو من التماثل الموسيقي المتراتب الذي يقع في آخر البيت الشعري، فنراه نوعاً في قوافي قصائده. فنظم على حروف (الباء واللام والنون والسين والميم والقاف والداد والناء والراء والفاء والهاء والعين والتاء)، ولكن بعض القوافي قد تكررت عنده أكثر من غيره كقافية (الداد والميم والباء والهاء).

وحرف "الداد" في قصيدة (قلت للشعر) يختلف عن حرف "الداد" في قصيدة (أغاني التائه) لاختلاف طبيعة الموقفين، على أن النغمتين متساويتين في الروي، ومثل هذا يعمم على بقية القوافي التي تقع في نهاية السطر الشعري.

قال الشابي في قصيدة (قلت للشعر) (الخفيف):

فَسَوَاءَ عَلَى الطُّيُورِ، إِذَا	غَنَّتْ، هَتَّافِ السُّورِومِ وَالْمُسْتَعِيدِ
وَسَوَاءَ عَلَى النُّجُومِ، إِذَا	لَا حَتَّ، سَكُونِ الدُّجَى، وَقَصْفِ الرَّعُودِ
وَسَوَاءَ عَلَى النِّسِيمِ، أَفِي	قَفَرٍ تَغْنَى، أَمْ بَيْنَ غَضِّ الْوَرُودِ
وَسَوَاءَ عَلَى الْوَرُودِ، أَفِي	الْغَيْرَانَ فَاحَتَ، أَمْ بَيْنَ نَهْدِ وَجِيدِ (1).

وقال أيضاً في قصيدة (أغاني التائه) (الرملي):

لَيْتَ شِعْرِي: هَلْ سَنَسَلِينِي الْغَدَاةُ؟!	وَتُعْزِينِي عَنِ الْأَمْسِ الْفَقِيدِ؟!
وَتُرِينِي أَنْ أَفْرَاحَ الْحَيَاةِ	زُمراً تَمْضِي، وَأَفْوَاجَ تَعُودِ؟!
فَإِذَا قَلْبِي صَبَاحُ، وَإِيَّاهُ؟	وَإِذَا أَحْلَامِي الْأُولَى وَرُودِ؟
وَإِذَا الشَّحْرُورُ حَلُوُ النِّغْمَاتِ؟	وَإِذَا الْغَابُ ضِيَاءُ وَنَشِيدِ؟ (2).

وقال في (صلوات في هيكل الحب): (الخفيف)

وَتَرَاءَى الْجَمَالَ يَرْقُصُ رَقْصًا	قَدُسِيَا عَلَى أَغَانِي الْوُجُودِ
وَتَهَادَّتْ فِي أَفْقِ رُوحِكَ	أَوْزَانُ الْأَغَانِي وَرَقَّةُ التَّغْرِيدِ

(1) الشابي، الديوان، ص 437.

(2) المصدر نفسه، ص 439-440.

فتمايلت في الوجود كلحن  
خطوات سكرانة بالأناشيد  
عقبري الخيال حلو النشيد  
وصوت كرجع ناي بعيد  
كل شيء موقع فيك حتى  
لفتة الجيد واهتزاز النهود<sup>(1)</sup>

تتقلنا هذه الأبيات من الطبيعة والحب إلى مشهد الفن الذي يصور انصهار الشعاعية المبدعة في رمز العاطفة الوجدانية . ولهذا الانصهار مراتب وتجليات تدركها أعضاء الحس ، فترى العين في هذا الرمز الملهم الموحى جمالا مطلقا يتراوح بين السكون الساحر وحركة الرقص الأخاذة ، وتسمع الأذن أوزان الغناء ووقائع التغريد ، ثم تستنشق النفس عطر الورد، فيغدو الحبيب مجمع الأحاسيس يستقي منه المحب معين ما يلهمه في كل عوالمه الوجدانية .<sup>(2)</sup>

وإن أقل ما يقال في هذا المجال، أن التزام الشاعر بحرف روي واحد في عدة مقاطع أو في عدة أشطر، يفسر الحاجة لترديد صوت معين، أو أصوات متعددة وفقا لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للمقطع، ولذلك نجد أبا القاسم الشابي يجعل من حرف الروي صوتا متنقلا ومتنوعا، قد يختلف في مقطع وقد يتفق في آخر، مما يجعلنا نقر أن لشاعرنا حاسة موسيقية، ووعيا بكل الحالات التي يقتضيها النفس الشعري ويتطلبها التدفق الموسيقي الذي يمليه الشعور، ومن ثم فهو من هذه الناحية يكون قد اقترب من الصورة الموسيقية في القصيدة الحديثة، وبالتالي تعد مساهمته الإبداعية في هذا المجال مساهمة معتبرة.

وإن مبدأ الارتكاز الصوتي في الحياكة الشعرية مبدأ قاعدي رغم ما يبدو عليه من ارتسامية الوصف والقول بتوارد النغم الصوتي ، بدفع توليدي من الضوابط التي وإن بدت مشكلة - فإنها غير مضللة متى سبرنا ترابطها واقتصدنا في استنباطاتها . ويكفي لضرب الشاهد أن نلاحظ غياب حرف "القاف" طيلة الأبيات الثلاثة المكونة للوحة السابقة ، ثم نتبين تصدرها في اللوحة الموالية حرفا رئيسا رابطا لأنسجة الإيقاع قال:(الخفيف)

<sup>(1)</sup> الديوان، ص 316 .

<sup>(2)</sup> ينظر: عبد السلام المسدي ، قراءات مع الشابي والمنتبي والجاحظ وابن خلدون، دار سعاد الصباح ، ط4، الكويت، 1993، ص32.

أنتِ ما أنتِ ؟ أنتِ رسم جميل      عبقري من فن هذا الوجود  
فيكِ ما فيه من غموض وعمق      وجمال مقدّس معبود  
أنتِ ما أنتِ ؟ أنتِ فجر من السحر      تجلّي لقلبي المعمود  
فأراه الحياة في مونق الحسن      وجلّى له خفايا الخلود<sup>(1)</sup>

(العبقري والعمق والمقدّس والقلب والمونق) ، كلها دعائم النغم الإيقاعي ، حيث يتضافر التوليد الصوتي على الأبيات مفردا فمثنى فمفردا بالتوالي ، فهذه اللوحة قائمة على التردّد بين التساؤل والجزم ، وهو حلقة من التآرجح بين الشك واليقين ، فتعكس تموجات التذبذب صورة الكتلتين السابقتين من المداليل الشعرية، كما توارد اللفظ المفتاح الذي هو ضمير المخاطبة ، بما يربط نسيج البث اللغوي ومدّ الإفضاء النفسي ، وهو في تواتره وتوزّعه يجسّد نمط التأليف بين حقيقة الإقرار، وواقع الاستفسار : "أنت ما أنت؟" "أنت ما أنت؟ أنت" وبين مسام الطرز اللفظي تقوم معاهد الصوت، فتننغم نبرات الحروف بين الجميل والوجود والجمال والفجر والتجلّي ، في صيغتيه مثلما يتداعى صوت الغنة من "الميم" في الغموض والعمق والجمال والمقدّس والمعبود<sup>(2)</sup>.

كما تعتمد القصيدة العربية على الشعر الملتزم من جهة نظمها على أصلين هما: الوزن ووحدة القافية، ونعني بوحدة الوزن مجموعة التفاعيل التي تنتمي إلى بحر من البحور الشعرية المعروفة، وإذا نظم الشاعر القصيدة على بحر معين، وجب عليه الالتزام به فيها مهما كان طولها. وبقي الشعر على حالته تلك حتى اختلط العرب بغيرهم من الأمم، فتغيّرت طبيعة حياتهم وبدأوا ينوعون القوافي في العصر العباسي لشيوع ألوان من الفنون بينهم لم تكن معروفة، فجدّدوا في أوزانهم<sup>(3)</sup>.

ولهذا لجأ عدد كبير من الشعراء المحدثين إلى التخلص من قيد القافية الواحدة إلى نظم الموشحات والثنائيات والرّباعيات، وتحت تأثير الغرب واطّلاع الشعراء العرب على أشكال مختلفة من الشعر الأوروبي، واعتقادهم أنّ القافية مهما تنوّعت في الموشحات أو غيرها، فإنّها ستظلّ عائقا ينبغي أن يزول. وعندما جاء شعراء أبولو وكان

<sup>(1)</sup> الشابّي، الديوان ، ص315.

<sup>(2)</sup> ينظر : عبد السلام المسدي ، مرجع سابق، ص 30.

<sup>(3)</sup> ينظر : عادل أبو عمشة، العروض والقافية، مكتبة خالد بن الوليد، ط1 ، نابلس، 1986، ص 22.



(الشابي) أحد رموزهم وسّعوا هذه المحاولات فاستخدموا بحورا جديدة، وحاولوا أن يمزجوا بين البحور المختلفة وتحرّروا من القافية الموحّدة، والتزموا الشعر المرسل ونسجوا على غرار الموشحات وتوسّعوا فيها توسّعا كبيرا (1).

وحاول "الشابي" أن يجدد في العروض، فنظم الموشحات مثل (الصباح الجديد) ومطلعها: (مجزوء الرمل)

اسْكُنِّي يَا جِرَاح      وَاسْكُنِّي يَا شَجُون (2).

تفنن (الشابي) في وزنها ، كما تفنن في قافيتها المتنوعة (3). ونظم فضلا عن الشعر العمودي الشعر المرسل، وهو الشعر الذي يلتزم البحر الواحد ويتحرر من القافية (4)، وقد تنوّعت البحور الشعرية التي نظم عليها (الشابي) قصائده وموشحاته ومقطوعاته ، و كان مجموعها عنده عشرة بحور استعمل بعضها مرات كثيرة، وبعضها الآخر لم يتجاوز مرة واحدة، فمثلا البحر الخفيف كان أكثر البحور استعمالا عند الشاعر إذ إنّ هذا البحر يلائم موضوعات استنهاض الهمم كما يناسبه التعبير عن الحزن والأسى، وما أكثر الشعر الذي عبّر به الشاعر عن تلك الموضوعات مثل (تونس الجميلة والدموع، أيها الليل، يا رفيقي) فهذا البحر يصلح للموضوعات الجادة (5)، ويليه الكامل من حيث الاستعمال عند "الشابي"، والغريب أنه نظم تسع قصائد على مجزوء الكامل الذي لا يرد ذكر له عند القدماء (6).

ونظم على الرمل قصائد وموشحات تعبّر عن الحزن والاكتئاب والضجر كقصائد (أخلة الموت، في الظلام وأغنية الأحزان). وهذه الموضوعات تتناسب مع الرمل الذي يصلح للأغراض التي فيها إظهار الشجن والاكتئاب. وجاء في المرتبة الرابعة المتقارب ثم البسيط ثم الطويل، حيث إنّ المتقارب يتكون من وحدات موسيقية متساوية

(1) ينظر: عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، 1960، ص 526.

(2) الشابي، الديوان، ص 214.

(3) ينظر: البشير ابن سلامة، اللغة العربية ومشاكل الكتابة، تقديم محمد مزالي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1971، ص 184.

(4) ينظر: عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبولو وأثرها في الشعر العربي الحديث، ص 31.

(5) ينظر: عادل أبو عمشة، العروض والقافية، ص 125.

(6) ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالها، دار توبقال ، ط 2، الدار البيضاء/المغرب، 1996، ص 90.

منظمة. ويصف الدكتور (سيد بحرأوي) في موسيقى الشعر عند شعراء (أبولو) أنه وزن صاعد الإيقاع في الدرجة الوسطى، لذلك فهو من البحور المناسبة للشعر الذي يمزج حرارة العاطفة لمنطقية العقل، وهذا ما ترجمه (الشابي) في قصيدة (إرادة الحياة) والتي مطلعها: (المتقارب)

إذا الشَّعْبُ يَوْمًا أَرَادَ الْحَيَاةَ      فلا بُدَّ أن يَسْتَجِيبَ القَدْرُ<sup>(1)</sup>.

بينما يوصف البسيط بأنه بساطة وحلاوة وجلالة<sup>(2)</sup>، وهو يناسب أغراض الشعر التأملية، ومن أشعار الشابي فيه (غرفة من يم، وإلى عازف أعمى والأبد الصغير). ومن القصائد التي نظمها على الطويل (زئير العاصفة) حيث يتعالى صوته مهددا المستعمر برجال بلاده الذين سيثأرون لمجدهم المهتم، وقصيدة (يا حماة الدين) التي يدعو فيها رجال الدين إلى اليقظة والابتعاد عن العادات البالية، حيث وصف الكون من خلالها برواية هزلية أن الكل ممثل وهو ممثل عليه. ونلاحظ أن هذه القصائد والمقطوعات مناسبة لوزن الطويل، لما فيه من اتساع وجدية متجهمة، أما المجتث فلم ينظم فيه سوى أربع قصائد<sup>(3)</sup>. ونظم في السريع ثلاث قصائد، إذ أصبح الشعراء ينفرون منه ومن موسيقاه، لأنها تشعرهم باضطرابها، ولا تستريح له الأذان إلا بعد مران طويل<sup>(4)</sup>، والمتدارك فلم ينظم فيه سوى قصيدتين ربما كان الشاعر مثل معظم الشعراء الذين هجروا هذا البحر لكثرة ما فيه من مقاطع ساكنة، فوجدوه أليق بالأدب الشعبي، إلا أن (إبراهيم أنيس) أكد انسجام موسيقاه وحسن موقعها في الأذان<sup>(5)</sup>. ونظم على المنسرح قصيدة واحدة " الكأبة المجهولة" وهذا طبيعي، لأننا لا نكاد نشعر بانسجام في موسيقاه، حيث يتخلل وزنه نوعا من الاضطراب، وقلما كتب عليه القدماء والمحدثون، وربما ينقرض من الشعر<sup>(6)</sup>.

(1) الشابي، الديوان، ص 500.

(2) ينظر: شكري محمد عياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دارالمعرفة، ط2، القاهرة، 1978، ص 151.

(3) ينظر: الطاهر الهمامي، كيف نعتبر الشابي مجددا، دراسة عروضية لديوان الشابي، الدار التونسية للنشر، مؤسسة الوحدة للنشر والتوزيع، دط، الكويت، 1972، ص 105.

(4) ينظر: إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، مكتبة الإنجلو المصرية، ط5، القاهرة، 1978، ص 90.

(5) ينظر: المرجع نفسه، ص 106.

(6) ينظر: المرجع نفسه، ص 94-95.

وما يلاحظ على البحور المستعملة من قبل (الشابي) في شعره ، قفزة الخفيف إلى المرتبة الأولى، ما يفسّر ميل الشاعر إلى استخدام هذا البحر بكثرة في شعره لارتباطه بمستويات التجربة وأبعادها المختلفة. وإنّ وقوع (مستعلن) بين (فاعلاتن) يبطئ من تدفق الحالة الوجدانية السريعة ويقلل من التصعيد النفسي العنيف الذي تبناه الشاعر إزاء لحظة معيّنة، كما ينقص من حدة الخلجة الشعورية المتوترة أملا في قدر معيّن من الهدوء، ولا يحدث ذلك إلا بالانكسار النازل الذي تحدثه التفعيلة (مفاعلاتن) سواء في بداية العجز أو نهاية الصدر.

وإنّ ما يؤكّد ذلك الأداء النفسي للتجربة في شعر (أبي القاسم الشابي) أنّ بحر الخفيف بحر ممتزج متكوّن في أصله من اجتماع الرّمل والرّجز، أخذ من الرّمل هدوءه ورزائنه مرتّين، كما أخذ من الرّجز سرعته وخفته في تفعيلة (مستعلن) ،وكأنّ وقوع تفعيلة الرّجز بين تفعيلتي الرّمل يحدث نوعا من التّواصل والحركة والخفة .

ومن أبرز نماذج الأداء النفسي والشعوري لهذا البحر قصائد متعدّدة منها قصيدته (تحت الغصون) التي قال فيها(الخفيف):

ها هُنا في خمائل الغاب تحت الزان	والسنديان والزيتون
أنتِ أشهى من الحياة وأبهى	من جمال الطبيعة الميمون
ما أرق الشباب في جسمك الغضّ	وفي جديك البديع الثمين !
والدّ الحياة حين تُغنين	فأصغي لصوتك المحزون
وأرى رُوحك الجميلة عطرا	ضائعا في حلاوة التلحين !
قد تغنيت منذُ حين بصوت	ناعم حالم شجيّ حنون
نغما كالحياة عدبا عميقا	في حنان ورقة وحنين
فلمن كنتِ تُشدين؟ فقالت:	للضياء البنفسجي الحزين (1).

وهذه القصيدة حوارية نفسية يستعيد فيها الشاعر ذكرى حاملة، ويستحضر كذلك لحظة عزيزة عليه، وهي التقاؤه بتلك الفتاة التي بثها أشجانه وأحزانه، والشيء الذي تتميز به هذه القصيدة أنها رحلة نفسية رصدت حالات التوتر والهدوء التي صاحبته مع

(1) الشابي، الديوان، ص 334.

رفيقته. وهذه الرحلة النفسية تتلاءم وطبيعة الوحدات العروضية المكونة لبحر الخفيف، فالحوار النفسي الذي خلقه الشاعر في هذه القصيدة يتميز بالهدوء تارة وبالحركة والسرعة تارة أخرى، وذلك بحسب الحال التي يجدها عند محبوبته، وبالتالي فإن هذا الحوار وافق الهيكل العروضي من حيث كونه يقبل مثل هذا النوع من المونولوج الذي يدور بين الشاعر ونفسه، أو بينه وبين حبيبته أحيانا أخرى.

ولذا فإنّ التركيب التفعيلي لبحر الخفيف بأكثر من تفعيلة واحدة يعطي فسحة للشاعر في الامتداد والمواصلة، هذا علاوة عن بعض الظواهر اللغوية التي شاعت في هذه القصيدة، وساعدت على تحقيق الاتساق والالتحام بين الهيكل العروضي والمعاني، وخلقت نوعا من التكامل الفني في القصيدة، من ذلك ألفاظ القول التي يكثر الشاعر استخدامها نحو (قلت، قالت، فقالت، ...) التي أوجدت التقارب بين الوزن والموقف النفسي للشاعر.

كما يظهر حرصه وعنايته كذلك بتشكيلات صوتية معينة تتلاءم مع الحروف وتتناغم، مثيرة نوعا من التأثير الخفيّ على نسيج البيت، ونجد هذا التشكيل بارزا في هذه القصيدة المذكورة (تحت الغصون)، فقد احتوت على عدد من الحروف المكررة كحرفي "السين والشين" اللذين يكثر ورودهما مما يضيف على القصيدة طابع الحزن وجوا نفسيا خاصا، ليحدث الأثر الموسيقي في القصيدة، وكذلك حرف (الهاء) المكرر الذي يتصدّر القصيدة ولاسيما هذه (الهاء) التي تخرج من نهاية الجهاز الصوتي، قد أضافت آهة إلى آهات الشاعر الذي وقف يسائل حبيبته باثا حزنه وألمه لها، كما وفق الشاعر أيضا في إيجاد الإيقاع الداخلي الذي مثلته المقاطع ذات الوحدات الموسيقية الموجودة في الصدر والعجز (1).

ومن تكرار الشاعر لحرف (السين) مثلا في قصيدة (تحت الغصون) التي قال

فيها: (الخفيف)

فَلَمَنْ كُنْتَ تُنْشِدِينَ؟ فَقَالَتْ: لِلضِيَاءِ الْبَنْفَسَجِيِّ الْحَزِينِ

(1) ينظر : علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، 1975، ص489.

للمساء المُطَلِّ، للشفق الساجي، لسيحُر الأسي، ولسيحُر السكون  
 للنسيم الذي يُضَمِّح أحلامي بعطر الأقاح والليْمُون  
 للشبابِ السكران، للأمل المعبُود، لليأس، للأسى، للمنون  
 ومَضَت نَسْمَةٌ تُوسُّوسُ للغاب، وتَجْدُو في عمق ذاك السكون  
 وطغى السحر، والغرام بقلبي، فتوسلت ضارعا بجفوني (1).

ويستوقفنا في هذا الشعر نعت الشاعر كل مظهر من مظاهر الطبيعة بالسحر، فالضيء البنفسجي الحزين ساحر، والضباب المورّد المتلاشي ساحر، والنهار المتناقض مفسحا للمساء المطل ساحر، ومثلها الأسي والسكون، إنه موقف الرضى والقبول يواجه به الشاعر الحياة، وكدور أحداثها، وقناعة شعرية لا تقيس الأشياء إلا بمقياس أثرها في النفس.

وفي تكرار الشاعر لحرف (الشين) قال أيضا: (الخفيف)

فلمن كنت تُتَشَدِّين؟ فقالت:  
 للحيّاة التي تُغني حوَالِيَّ  
 على السهل والشذا والحزون للشبابِ السكران، للأمل  
 المعبُود، لليأس، للأسى، للمنون للجمال الذي يفيض على،  
 الدنيا لأشواق قلبي المشجون (2).

وفي تكرار الشاعر لحرف (الهاء) قال (الخفيف):

فتنهدتُ، ثم قلتُ: وقلبي أي خمر مُوجِّح ولهيب  
 من يُغنيهِ؟ من يُبيدُ شجوني؟ وردتها الحياة في لهب السحر،  
 مسكر؟ أي نشوة وجنون؟ طهري، يا شقيقة الروح ثغري  
 وتور الهدى، وظل الشجون؟ أه ما أجمل الظلام! وأقوى  
 بلهيب الحياة، بل قبليني أه ما أعذب الغرام! وأحلى  
 وحيه في فؤادي المفتون! رثة اللثم في خشوع السكون (3).

(1) الشابى، الديوان، ص 338.

(2) المصدر نفسه، ص 335.

(3) المصدر نفسه، ص 339.

وفي قصيدته (أيتها الحاملة بين العواصف) قال: (الخفيف)

أنتِ كالزهرَةَ الجميلةِ في الغاب  
والرياحينُ تحسبُ الحسكُ الشرير  
فأفهمي الناسَ إنما الناسُ خلق  
والسعيدُ السعيدُ منَ عاشَ كالليل  
وَدَعِيهِمْ يَحْبُونَ مِنْ ظِلْمَةِ الإثم  
كالملاكِ البريءِ كالوردَةِ البيضاءِ  
كأغاني الطيورِ كالشفقِ الساحر  
كتلوجِ الجبالِ يغمُرُها النور  
وتسمو على غبار الصَّعيدِ (1).

تعتمد هذه القصيدة على قوة العاطفة وثورة الانفعال المتصاعدين من أعماق الشاعر، ولقد ترك ورود حرف (الكاف) أثرا حزيناً على جو القصيدة، وحركة سريعة في بنائها، فالغربة جسدتها "الكاف" المتكررة، كما أن وقوف " لكن" الاستدراكية حدا على حافة الجملة، يؤكّد وحشته وانفراده وإبراز فكرة معينة يفسر بها ما كان قد أشير إليها بتصوير عام، وكأن الشاعر ينساب أحياناً مع خياله ويحلّق في دنيا حاملة، فينسى ما كان يعذّبه ويوحشه، حتى إذا ما استيقظ إحساسه وعاد إلى الظهور أصابته رجّة على إثر صحوّة مفاجئة، فيزداد سخطه وانفعاله.

وهذا التشكيل النفسي في انحداره وتصعيده، يلائم طبيعة التفعيلات الموجودة في البحر الخفيف ذات المنحنى النفسي المتموج لما فيها من الامتداد والتواصل. وفي مطلع هذه القصيدة المذكورة تشكيل دقيق رسمه الشاعر بكل براعة وذكاء، فقد استخدم (الكاف) مرة واحدة في الصدر وحشده حشداً في العجز محدثاً أثراً موسيقياً بارزاً، وهذا من أساليب الشاعر التنغيمية، ليمهد لحرف معين له دلالاته الشعورية والنفسية، ويكثر حشده في بقية الأبيات.

كما لفت انتباهي مجموعة من الظواهر الصوتية والموسيقية في قصائد الشابي، كالميل إلى التسكين والكسر في أواخر الأبيات، ويظهر التسكين أكثر في موشحاته مع

(1) الديوان، ص 324.

تصرّف واضح في تعدّد قوافيه. وظاهرة التسكين بوجه عام شاعت بكثرة في معظم قصائد الديوان ثم تليها ظاهرة الكسر، مما يفسر ميل الشاعر إلى الإكثار من هذه الظواهر اللغوية والموسيقية . فتوالي الكسرات في البيت أو في القافية، يعني في الغالب الأعم انكسارا نفسيا وحرنا شديدا ، وحالة من التوتر يصل إلى حدّ التمرد، لاسيما إذا توالى الياءات مع الكسرات، من ذلك ما يقوله شاعرنا في مطلع قصيدة (أيها الحب): (الخبيف)

أَيُّهَا الْحُبُّ أَنْتَ سِرٌّ بَلَائِي      وَهَمُومِي وَرَوْعَتِي وَعَنَائِي  
وَنُحُولِي، وَأَدْمُعِي، وَعَذَابِي      وَسَقَامِي وَلَوْعَتِي وَسَقَائِي (1).

يمثل المطلع ضربة إيقاعية قوية اشتركت في نسجها مجموعة من الياءات تكرّرت وتوالى مكسورة، محدثة أثرا عنيفا في القصيدة، كشفت عن حالة الشاعر النفسية، ومهدت لحركة الروي لتكون نقطة النقاء هذه النداءات الخارجة من أعماق الشاعر، ولحظة الإيقاع النفسية التي تكوّنها هذه الحركات المكسورة، وما التصريح الموجود في هذه القصيدة إلا تنغيم متلاحم مع بقية أجزاء البيت. فالمطلع الذي يبدأ بالعذاب والبلاء والهموم والسقام ، لا يعني الجسد والآلام المادية ، بل يختص بالروح التي تسعى إلى تمجيده وتقديسه فوق كل مادية، ورفعه إلى أعلى مرتبة من الإجلال فتصطدم معه بعوائق التخلف والأنانية، فترتدّ حزينة مكسورة تبحث عن الثوابت المساعدة على تركيزه فوق عرش التقدير والإعجاب.

وفي قصيدته (شعري) قال: (المجتث)

شِعْرِي نَفَاثَةٌ صَدْرِي      إِنَّ جَاشَ فِيهِ شُعُورِي  
لَوْلَاهُ مَا انْجَابَ عَنِي      غَيْمُ الْحَيَاةِ الْخَطِيرِ  
مَا الشِعْرُ إِلَّا فِضَاءٌ      يَرَفُّ فِيهِ مَتَعَالِي  
فِيمَا يُسِرُّ بِلَادِي      وَمَا يُسِرُّ الْمَعَالِي  
يَا شِعْرُ أَنْتَ مَلَائِكِي      وَطَارِقِي وَتِلَادِي

(1) الشابي، الديوان، ص 265.

أنا إِلَيْكَ مُرَادٌ وَأَنْتَ نِعَمَ مُرَادِي (1).

هذه القصيدة متنوعة الروي من الرء إلى اللام إلى الدال، وهذه الأصوات متقاربة المخرج من الجهاز الصوتي من حيث كونها متآلفة في الجرس الصوتي، ومن هنا يأتي اختيار الشاعر لهذه الحروف بالذات، ليجعل من القافية وحدة إيقاع واندماج أو تتاسب في الأصوات، كما هو الحال في الجناس، "القافية هي نوع من المؤلففة في الأصوات" (2). وقال أيضا :

الْحَبُّ شَعْلَةٌ تُورِ سَاحِرٌ هَبِطْتُ      مِنْ السَّمَاءِ فَكَانَتْ سَاطِعَ الْفَلَقِ  
وَمَزَّقَتْ عَنْ جَفُونَ الدَّهْرِ أَغْشِيَةَ      وَعَنْ وَجْوهِ اللَّيَالِي بُرْقَعَ الْغَسَقِ  
الْحَبُّ رُوحٌ إِلَهِي مُجْبَحَةٌ      أَيَّامُهُ بِيضَاءُ الْفَجْرِ وَالشَّفَقِ  
يَطُوفُ فِي هَذِهِ الدُّنْيَا فَيَجْعَلُهَا      نَجْمًا جَمِيلًا ضُحُوكًا، جَدِّ مُؤْتَلَقِ (3).

كشفت بعض التشكيلات الموسيقية التي استخدمها الشاعر في هذه القصيدة عن دلالات وجدانية وشعورية في أعماق الشاعر، وتتمثل هذه التشكيلات في حرف الروي (القاف) حينما ولد هذه الكلمات (الفلق، الغسق، الشفق، مؤتلق) مجسدة رؤية الشاعر للحب. حيث تردد الدنيا صدى هذا النشيد المتعالي روحا وريحانا ، فتصل أنغامه مسامع النجوم الغامزة بعيونها الفضية، صفحة الجدول اللامع، فتفيض في نفس شاعرنا ألحان الصباية عذبة بنور الأمل (4).

وأما ميله للتسكين هو ضرب من الاستبطان حول تخطي الصباية الفنية التي تبدأ في التشكل والانتظام، لتصبح بناء متكاملًا. ففي موشحته (الصباح الجديد) التي قال فيها: (مجزوء الرمل)

أَسْكُنِي يَا جِرَاحُ      وَأَسْكُنِي يَا شَجُونُ  
مَاتَ عَهْدُ النُّوَاخِ      وَزَمَانُ الْجُنُونِ  
وَأَطْلُ الصَّبَاخِ      مِنْ وَرَاءِ الْقُرُونِ

(1) الديوان، ص 390.

(2) شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1978، ص 189.

(3) الشابي، الديوان، ص 267.

(4) ينظر : عبد المجيد الحر، أبو القاسم الشابي كوكب السحر، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت - لبنان، 1995، ص 86.



قد دَفَنْتُ الأَلمَ	في فجاج الرَدَى
لرياح العدم	ونثرت الدموع
مِعْزَفاً لِلنَّعْمِ	وَأَتَخَذْتُ الحَيَاةَ
في رَحَابِ الزمَانِ <sup>(1)</sup> .	أَتَغْنَى عَلَيْهِ

نلاحظ في هذه الموشحة أن تسكين الروي جاء نتيجة استخدام الشاعر لألفاظ موحية بالسكون كلفظتي (أسكني واسكتي)، وكذلك (موت والصبح)، وهو استخدام يوحي بالموقف الدرامي الذي بلغ أقصاه، ولكنه يكشف عن نفس الشاعر التي تنتظرها الآمال في نهاية المطاف، حيث ينعم آنذاك بالهدوء والراحة والإطمئنان في عالمه الرحب، وفؤاده الذي نسجته الحياة برؤاها وخيالها. وهذا الائتلاف الواضح بين الألفاظ التي ولدت حرف الروي، حقق انسجاما في الإيقاع الموسيقي. وتقاديا لرتابة هذا الإيقاع عمد الشاعر إلى تشكيل صوتي آخر رغبة في إيجاد التوازن بين هذه التشكيلات، ويتمثل ذلك في روي الصدر وهو "الحاء" وروي العجز في "النون"، وهذان الحرفان من مخرجين متباعدين، فالحاء يخرج من أقصى الحلق، والنون من تدوير الشفتين وانفتاح الحنكين العلوي والسفلي، وهذا التباعد لاشك أنه يلون التشكيلات الموسيقية ويربط بعضها ببعض.

فحالات الكسر والسكون تفسر قلق الشاعر، وهذا يتلاءم ونزعه الرومانسية، ذلك أن مثل هذه الظواهر اللغوية والموسيقية التي شاعت في شعره، هي مجموعة من الشرائح النفسية والمعنوية ترسبت عليها تجارب الشاعر. وقد وقف شاعرنا في تشكيله لهذه الظواهر بحسب المثيرات النفسية، وكشفت في الوقت نفسه عن جوانب إبداعية في الفن الشعري عنده. فنلاحظ على قصائده في الديوان ما يلي:

1. شيوع ظاهرة المقاطع الشعرية عنده، مما يجعلنا نذهب إلى أن المقطع الشعري يكاد يهيمن على معمارية القصيدة عند الشاعر، وهذا ما يفسر محاولة التخلص من روح القصيدة القديمة شيئا فشيئا.

(<sup>1</sup>) الديوان، ص 245.

2. ارتفاع نسبة تعدد الروي، وهذا بطبيعة الحال يؤكد تحرر الشاعر من وحدة القافية في القصيدة، واحتفاء بالتنوع في الروي لما يقتضيه الموقف الشعوري.

فالشكل الأول من المقاطع يتمثل في القصائد التي يقسمها الشاعر على عدد من المقاطع كل مقطع بروي واحد، كما في قصيدته (شعري) التي قال فيها: (المجتث)

شِعْرِي نُفَاثَةٌ صَدْرِي	إِنْ جَاشَ فِيهِ شِعُورِي
لَوْلَاهُ مَا أَنْجَابَ عَنِّي	غَيْمُ الْحَيَاةِ الْخَطِيرِ
وَلَا وَجَدْتُ اِكْتِنَابِي	وَلَا وَجَدْتُ سُرُورِي
بِهِ تَرَائِي حَزِينَا	أَبْكِي بَدَمْعَ غَزِيرِ
بِهِ تَرَائِي طَرُوبًا	أَجْرُ ذَيْلِ حُبُورِي

\* \* \*

لَا أَقْرَضُ الشَّعْرَ أَبْغِي	بِهِ اقْتِنَاصَ نَوَالِ
الشَّعْرُ إِنْ لَمْ يَكُنْ فِي	جَمَالِهِ ذَا جَلَالِ
فَإِنَّمَا هُوَ طَيْفٌ	يَسْعَى بَوَادِي الظَّلَالِ
يَقْضِي الْحَيَاةَ طَرِيدًا	فِي ذَلَّةٍ وَعَازِلِ

\* \* \*

يَا شِعْرُ أَنْتَ مَلَائِكِي	وَطَارِقِي وَتِلَادِي
أَنَا إِلَيْكَ مُرَادٌ	وَأَنْتَ نِعْمَ مُرَادِي
قِفْ لَا تَدَعْنِي وَحِيدًا	وَلَا أَدْعَكَ تَتَمَادِي
فَهَلْ وَجَدْتَ حَسَامًا	يُنَاطُ دُونَ نَجَادٍ؟ ! <sup>(1)</sup>

وهذه القصيدة من بحر المجتث (مستفعلن فاعلاتن) تتألف من خمسة مقاطع، كل مقطع يتكون من خمسة أبيات أحيانا ومن أربعة أو ثلاثة أحيانا أخرى، وأما بالنسبة للروي فإنه مقطعي، بمعنى أن لكل مقطع رويًا خاصًا به تقريبًا، من حرف الراء إلى حرفي اللام والذال. وفي قصيدته (نظرة في الحياة) التي قال فيها: (المجتث)

إِنَّ الْحَيَاةَ صِرَاعٌ	فِيهَا الضَّعِيفُ يُدَاسُ
--------------------------	---------------------------

(<sup>1</sup>) الشابي، الديوان، ص 390.

مَا فَازَ فِي مَاضِغِيهَا      إِلَّا شَدِيدُ الْمِرَاسِ  
لِلْحُبِّ فِيهَا شُجُونٌ      فَكُنْ فَتَى الْاِحْتِرَاسِ  
الْكُونَ كُونَ شَقَاءٌ      الْكُونَ كُونَ التَّبَاسِ  
الْكُونَ كُونَ اخْتِلاقٌ      وَضَجَّةٌ وَاخْتِلاسٌ  
سَيَانَ عِنْدِي فِيهِ      السُّرُورُ وَالْاِبْتِئَاسِ

\* \* \*

إِنَّ السَّكِينَةَ رُوحٌ      فِي اللَّيْلِ لَيْسَتْ نُضَامٌ  
وَالرُّوحُ شُعْلَةٌ نُورٌ      مِنْ فَوْقِ كُلِّ نِظَامٍ  
لَا تَنْطَفِئُ بِرِيَّاحٍ      الْإِرْهَاقُ أَوْ بِالْحُسَامِ  
بِهِ قَدْ يَعَجُّ لَهَا      سَيْلًا وَيَطْغَى الضَّرَامُ  
كُلُّ الْبَلَايَا... جَمِيعًا      تَفْنَى وَيَحْيَا السَّلَامُ !  
وَالذَّلُّ سَبَةٌ عَارٌ      لَا يَرْتَضِيهِ الْكِرَامُ ! (1).

نجد تكوّن هذه القصيدة من عدد من المقاطع مختلفة الروي من حرف السين إلى حرف الميم ، والهمزة في بقية المقاطع الأخرى ، وكذا الحال في قصيدة (المساء الحزين) التي نقتطف منها الأبيات التالية: (المتقارب)

أظَلَّ الْوَجُودَ الْمَسَاءُ الْحَزِينُ،      وَفِي كَفِّهِ مِعْزَفٌ لَا يُبِينُ  
وَفِي ثَغْرِهِ بَسَمَاتُ الشُّجُونِ ،      وَفِي طَرْفِهِ حَسْرَاتُ السِّنِينِ  
وَفِي صَبْرِهِ لَوْعَةٌ لَا تَقْرُّ      وَفِي قَلْبِهِ صَعَقَاتُ الْمَنُونِ  
وَقَبْلَهُ قَبْلًا صَامِتَاتٍ،      لَمَّا يَلْتَمُ الْمَوْتُ وَرَدَ الْغَصُونُ  
وَأَقْضِي إِلَيْهِ بُوْحَى النُّجُومِ ،      وَسِرِّ الظَّلَامِ وَلَحْنِ السُّكُونِ (2).

فيستقل كل مقطع بروي واحد من حرف (النون) إلى حرف (الذال) وكذا حرف (الباء) في بقية الأبيات الأخرى.

(1) الديوان، ص 474.

(2) المصدر نفسه، ص 183.

أما الشكل الثاني لظاهرة المقاطع فيتمثل في القصائد التي يقسمها الشاعر إلى عدد من المقاطع، ولكنه في هذه الحالة تشترك بعض الأسطر المكونة لكل مقطع في روي واحد، وتستقل بقية الأسطر الأخرى بروي واحد، أي يقوم بعملية تزواج بين هذه الأسطر، من ذلك قصيدة (جدول الحب بين الأمس واليوم) التي نذكر منها المقاطع الآتية : (مجزوء الكامل)

حياتي كالسَّماءِ الباسِمةِ	بالأمسِ قدْ كانتْ
كأعماقِ الكُهوفِ الواجِمةِ	والْيومِ قدْ أمستْ
بينَ أحلامي الجميلةِ جَدولِ	قدْ كان لي ما
المحبةِ طاهرا يتسلسل	يجري به ماء
كأحلام الصبا	تسعى به الأمواج باسمه
ضحوكا مثل أزهار الربى	بيضاء ناصعة
قد كان في قلبي الخضيلُ	هو جدول الحب الذي
منطلقا يسيرُ على مهلُ	بمراشفِ الأحلا
أغاريدِ الحياةِ الطاهرةِ	يتلوه على سَمعِ
أناشيدِ الخلودِ الساحرةِ	ويثيرُ في قلبي
عرائسُ الشعرِ البديعِ	تقفُ العذارى الخالداتُ
نغمةِ الحلمِ الوديعِ <sup>(1)</sup> .	في ضيقتهِ مُردّاتِ

وما يلفت النظر في هذه القصيدة ذات المقاطع المتعددة، اشتراك كل ثنائية في روي واحد من كل مقطع من هذه المقاطع، وكذا قصيدته الرباعية (الطفولة)، التي قال فيها: (مجزوء الكامل)

الطفولة ! إنَّها حلمُ الحياةِ	الله ما أحلى
ما بينَ أجنحةِ السُّباتِ	عهدُ كمعسولِ الرؤى
فيها بعينِ باسمه	ترثوا إلى الدنيا، وما
وأديها بنفسِ حالمه	وتسيرُ في عدواتِ

(1) الديوان ، ص 297.

إِنَّ الطُّفُولَةَ زَهْرَةٌ      تَهْتَزُّ فِي قَلْبِ الرَّبِيعِ  
 رِيَانُهُ مِنْ رَيْقِ      الأنداءِ فِي الفجرِ الوَدِيعِ  
 غنَّتْ لَهَا الدُّنْيَا      أغاني حُبِّهَا، وَحُبُّورِهَا  
 فتأوَدَّتْ نشوَى      بأحلام الحَيَاةِ، وتُورِهَا (1).

ويلجأ أحيانا إلى التلاعب بالقوافي، محاولة منه الإتيان بشكل جديد منها، أو بنمط أسلوب مغاير للمألوف، رغبة منه في الخروج من أسار التقليد والجمود، فهو من دعاة الثورة لا السكون، فرسم بعض صور تكرار الحروف أشكالا هندسية، بعد أن كانت ذات خط مستقيم أخذت تتجه إلى بؤره مركزية جاذبة لكل الحروف، وباعثة ومفجرة لطاقات الشاعر الإبداعية قال في (ماتم الحب) : (مجزوء الرمل)

لَيْتَ شِعْرِي  
 أَيُّ طَيْرٍ  
 يَسْمَعُ الأَحْزَانَ تَبْكِي      بَيْنَ أعْمَاقِ القُلُوبِ  
 ثُمَّ لَا يَهْتَفُ فِي الفجرِ،      برناتِ النَّحِيبِ  
 بخشوع، وَكَيْتَابِ

لَسْتُ أَدْرِي !  
 أَيُّ أَمْرٍ  
 أُخْرَسُ العُصْفُورَ عَنِّي      أُثْرَى مَاتَ الشُّعُورُ  
 فِي جَمِيعِ الكَوْنِ، حَتَّى      فِي حُشَاشَاتِ الطُّيُورِ ؟  
 أَمْ بَكَى خَلْفَ السَّحَابِ؟ (2)

كرر حرف (الباء) وشكل منه بؤرة مركزية متوحدة الإيقاع كسعي الشاعر للتوحد مع ذاته، ومع الآخرين ليصبح قوة فاعلة في مواجهة الظلم والجهل، ومثل هذا النوع من التوزيع الموسيقي قد يعكس حياة الشاعر التي بدأت صغيرة، ثم تدرجت في السعي نحو التوحد.

(1) الشاببي، الديوان، ص 403.

(2) المصدر نفسه، ص 294.

وقد اهتدى بفطرته السليمة إلى ضرورة توحيد القافية في الأبيات الثلاثة الأولى من كل رباعية، ذلك لأنّ هذا التوحيد يشبع نفسه ويرضي إحساسه، ويوحى بقوى إلحاح تلك الأحاسيس التي يتابع موجّها في روحه المعذبة بين الشك واليقين، وبين الحياة والموت<sup>(1)</sup>. وما هذا التنويع التقليدي في بناء القصيدة الذي سار فيه على مناهج الأقدمين إلا محاولة من الشاعر لإثبات نزعة التجديد في شعره، ولتنفيس همومه وآلامه التي صبغت حياته بالسوداوية قال: (مجزوء الرمل)

أَسْكُنِي يَا جَرَّاحُ	وَأَسْكُنِي يَا شَجُونُ
مَاتَ عَهْدُ النَوَاحِ	وَزَمَانُ الْجُنُونِ
فِي فِجَاجِ الرَّدَى	قَدْ دَفَنْتُ الْأَلْمَ
وَنَثَرْتُ الدُّمُوعَ	لِرِيَّاحِ الْعَدَمِ
إِنَّ سَحَرَ الْحَيَاةِ	خَالِدٌ لَا يَزُولُ
فَعَلَامَ الشِّكَاةِ	مِنْ ظِلَامِ يَحُولُ

\* \* \*

مِنْ وَرَاءِ الظَّلامِ	وَهَدِيرِ المِيَاهِ
قَدْ دَعَانِي الصَّبَاحُ	وَرَبِيعِ الحَيَاةِ <sup>(2)</sup> .

كما كرّر "الشابي" حرف (الواو) بشكل خضع لبعض التدايعيات الرأسية المعمّقة كما في قصيدته "يا موت"، حيث كرّر هذا الحرف أربعاً وعشرين مرة قال:

يَا مَوْتُ قَدْ مَزَقْتَ صَدْرِي	وَقَصَمْتَ بِالْأَرْزَاءِ ظَهْرِي
وَرَمَيْتَنِي مِنْ حَالِقٍ،	وَسَخَرْتَ مِنِّي أَيَّ سُخْرِ!
وَقَسَوْتُ إِذْ أَبْقَيْتَنِي،	فِي الكَوْنِ أَدْرَعُ كُلَّ وَعَرٍ
وَفَجَعْتَنِي فِي مَنْ أَحَبُّ	وَمَنْ إِلَيْهِ أُبْثُ سِرِّي <sup>(3)</sup> .

يوصل تكرار (الواو) في بداية السطر الشعري بشكل مكثف، وكأنّه بذلك يعرض ما آلت إليه حاله بعد وفاة والده بشكل مفصل متّصل بتتابع أسلوبية، يرتبط كل (واو)

(1) أبو القاسم محمد كرو، دراسات عن الشابي، ص 160.

(2) الديوان، ص 245-246.

(3) الشابي، ص 377.

بحدث معيّن يعكس من خلاله صورة من صور حياته (ورميتي، وقسوت، وفجعتي)، مما يجعلنا نجزم أنّ لهذا التكرار علاقة بالموقف الحزين المؤلم، الذي يقف عنده الشاعر. فتكرار هذا الحرف يجسّد حالة الشاعر النفسية وما آلت إليه بعد فقد عزيز عليه، وطبيعة الموقف تستدعي هذا التكرار، حتى أنّ الأفعال التي تلاحمت مع الواو، جاءت متلاحقة متعاقبة، وكأنه بذلك يشرح المراحل النفسية التي عانى منها، لأنّ والده كان بمثابة الفجر الجميل، والمزمارة الذي يعزف أوتاره، وكأس خمره وغايته، وكل ما في الوجود.

حمل "الواو" دلالات متنوعة وطرائق أسلوبية متعددة، تراوحت بين الماضي والحاضر والمستقبل، ولكنها أزمان متشابهة بعد وفاة والده، ومن هنا جاء توسيعه وتعداده لدلالات "الواو" التي امتدّت بشكل رأسي معمّق مترابط متوالي، يخضع للتداعي وتعداد صور الأشياء<sup>(1)</sup>.

كما جعل من تكرار الحرف نغمة موسيقية تنقل القارئ إلى جوّ النص، وإلى طبيعة الموقف الذي عاشه الشاعر، فجسّد من خلال حرف الكاف كشفاً واضحاً لتجربة الشاعر الانفعالية كما في قوله من قصيدة (صلوات في هيكل الحب): (الخفيف)

عَذْبَةٌ أَنْتِ كَالطُّفُولَةِ كَالْأَحْلَامِ      كَالْحُنِّ كَالصَّبَاحِ الْجَدِيدِ  
كَالسَّمَاءِ الضَّحْوِكَ كَاللَّيْلَةِ الْقَمْرَاءِ      كَالوَرْدِ كَابْتِسَامِ الْوَالِدِ<sup>(2)</sup>.

كشف حرف (الكاف) عن حلقات متتابعة متصلة بمرحلة عاطفية خاصة عاشها الشاعر. وهذه المراحل متلاحقة مترابطة، لكنها تشكل في بنائها وحدة موسيقية وإيقاعية مستقلة (كالطفولة أو كالصباح الجديد).

ويمكن القول إنّ بعض صور تكرار الحروف عند الشاعر ترتبط بهيكل القصيدة، فتعكس الموضوع الشعري داخل التجربة، وتكشف عن الموقف الحقيقي للشاعر، فنجد من هذه الأشياء الطبيعية التي صورّها، مسكناً لروحه ومشاعره التي

<sup>(1)</sup> ينظر : مدحت الجبار، الصورة الشعرية عند الشابي، ص 68.

<sup>(2)</sup> الشابي، الديوان، ص 314.

تأدّت وتألّمت، وهو يلجأ إليها كرها للإنسان، وبغضا لسلوكياته. حيث قال في قصيدة (قلب الأم): (الكامل المجزوء)

يُصْنَعِي لِصَوْتِكَ فِي	الوَجُودِ، وَلَا يَرَى إِلَّا بَهَاكُ
يُصْنَعِي لِنِعْمَتِكَ الْجَمِيلَةِ	فِي خَرِيرِ السَّاقِيَةِ
فِي رِنَّةِ الْمِزْمَارِ، وَفِي	لَعْوِ الطُّيُورِ الشَّادِيَةِ
فِي ضَجَّةِ الْبَحْرِ	الْمُجَلِّجِ فِي هَدِيرِ الْعَاصِفَةِ (1).

تكرّر حرف الجرّ (في) ثمان وأربعين مرة في القصيدة، منها ما هو في بدايات الأبيات الشعرية، ومنها ما هو في صدورها، ومنها ما هو في أعجازها. وقد شكل حرف (في) بؤرة التوتر في القصيدة، حيث ساهم في ترابط أبياتها بعضها ببعض. وقال الشابي في قصيدة (قلب الأم) : (الكامل المجزوء)

فِي رِنَّةِ الْمِزْمَارِ، فِي	لَعْوِ الطُّيُورِ الشَّادِيَةِ
فِي ضَجَّةِ الْبَحْرِ	الْمُجَلِّجِ، فِي هَدِيرِ الْعَاصِفَةِ
فِي لَجَّةِ الْغَابَاتِ فِي	صَوْتِ الرَّعُودِ الْقَاصِفَةِ
فِي نُغِيَةِ الْحَمَلِ	الْوَدِيعِ، وَفِي أَنَاشِيدِ الرَّعَاةِ
فِي آهَةِ الشَّاكِي	وَصَوَاضَاءِ الْجُمُوعِ الصَّاخِبَةِ
فِي شَهْقَةِ الْبَاكِي	يُوجَّجُهَا نَوَاحُ النَّادِبِهِ
فِي كُلِّ أَصْوَاتِ	الْوَجُودِ: طُرُوبَهَا وَكَنِيْبَهَا
فِي رِقَّةِ الْفَجْرِ	الْوَدِيعِ، وَفِي اللَّيَالِي الْحَالِمَةِ
فِي فِتْنَةِ الشَّفَقِ	الْبَدِيعِ، وَفِي النُّجُومِ الْبَاسِمَةِ
فِي رَقْصِ أَمْوَاجِ	الْبُحَيْرَةِ، تَحْتَ أَضْوَاءِ النُّجُومِ (2).

جسدّ (الشابي) أوجاعه وآلامه عبر قلب الأم الصادق ليدل على صدق حزنه، فيؤثر بذلك في المتلقي بإيقاعات موسيقية متناسقة ذات نغمة حزينة تتسحب داخل الأبيات بشكل متعاقب متلاحق، مصدرًا حرف الجرّ (في) في الأبيات مشيرًا إلى

(1) الديوان ، ص 220 .

(2) المصدر نفسه ، ص 221 .



التضحية والعتاء تجاه خصوصية معينة، فنتماهى عندئذ ذاته مع الآخر، وتشكل منها قوة خلاقية ذات طاقة مميزة كقوة القلب المتدفق، فجعل من هذا الحرف بؤرة مركزية تنطلق منها الأبيات، فإنّ ما يثيره التكرار من إحساس في نفس السامع هو تجسيد لقيّمته ووظيفته.

وقال في قصيدة (إلى الموت): (المتقارب)

إلى المَوْتِ يَا ابْنَ الحَيَاةِ التَّعِيسَ	ففي المَوْتِ صَوْتِ الحَيَاةِ الرَّخِيمِ
إلى المَوْتِ، إِنَّ عَدَبَتَكَ الدُّهُورُ،	ففي المَوْتِ قَلْبُ الدُّهُورِ الرَّحِيمِ
إلى المَوْتِ، فَالمَوْتُ، رُوحٌ جَمِيلٌ،	يُرْقِرُ مَنْ فَوْقَ تِلْكَ الغُيُومِ
إلى المَوْتِ، فَالمَوْتُ جَامٌ، روي	لِمَنْ أَظْمَأَتْهُ سُمُومُ الفَلَاةِ
إلى المَوْتِ، فَالمَوْتُ مَهْدٌ وَثِيرٌ	تَنَامُ بِأَحْضَانِهِ الكَائِنَاتِ
إلى المَوْتِ، إِنَّ حَاصِرَتَكَ الخُطُوبُ،	وَسَدَّتْ عَلَيْكَ سَبِيلَ السَّلَامِ
هُوَ المَوْتُ طَيْفُ الخُلُودِ الجَمِيلِ	وَنِصْفُ الحَيَاةِ الَّذِي لَا يُنُوحُ <sup>(1)</sup> .

ترجم الشاعر عذاباتة في الحياة عبر علاقات لغوية ممتدة تبدأ بحرف الجر (إلى) الذي يفيد الانتهاء الزمني والمكاني، فليس هناك بديل ناجح يخلصه من عبث الحياة إلا الموت، ولذلك يحببه إلى نفسه، كما يحببه إلى المتلقي عبر علاقات لغوية، فالموت روح جميل، وجعله قوة فاعلة و ثابتة.

## 2. تكرار الاسم:

إذا كان تكرار الحرف وترديده في الكلمة الواحدة يمنحها نغمة وجرسا ينعكسان على جمال الصورة؛ فإنّ تكرار اللفظة في الموطن اللغوي لا يمنح النغم فقط، بل يمنح امتدادا للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد، نتيجة تكرار العنصر الواحد، فتمنح القصيدة قوة وصلابة نتيجة ذلك التردد للفظة المكررة، حيث في القصيدة المعاصرة يصبح العنصر التكراري محل التأمل، لاشتغاله أكبر مساحة من المكان الذي يمنحه شكلا معيناً؛ بل مميّزا يستشف منه الناظر شكلا هندسيا، في الغالب ما يكون التوازي أحد

(1) الديوان، ص 190.

الأشكال المعروفة، و بقدر اشتغاله للمكان، يكون للزمان أثر في ذلك، وفي تشكيل الصورة الإيقاعية التي يريد الشاعر تبليغها من خلال الفكرة القائمة على التكرار والديمومة<sup>(1)</sup>.  
 الحب قيمة ومعنى، يسعى أن يكون هذا الاسم هو محرك الشعوب ومعيار علاقاتها في مختلف المجالات، فهو رمز الصفاء والنقاء ورمز الطهر والعفة قال:  
 (البسيط)

الحُبَّ جَدُولٌ خَمْرٌ مَن تَذَوَّقَهُ      خَاضَ الجَحِيمَ وَلَمْ يُشْفَى مِنَ الحَرَقِ

الحُبَّ غَايَةَ آمَالِ الحَيَاةِ فَسَمَا      خَوْفِي إِذَا ضَمَّتِي قَبْرِي؟ وَمَا فَرَّقِي؟<sup>(2)</sup>.

فهو يعلي من شأن الحب ويؤكد على قيمته، لأنه ذو فضيلة تطهر النفوس، كما أنه وسيلة تجعل الإنسان يخوض غمار الحياة بكل ما فيها من مرارة وعذاب، وهذا ما يسعى إليه الرومانسيون في التأكيد على حب الإنسان للإنسان، فكانت ثورتهم على مجتمعاتهم لخلق مجتمع مثالي ينشدونه في فردوسهم المفقود، يقوم على دعائم، من أهمها الحب الصافي، فهو غاية كل البشر. لهذا اتخذ التكرار الشكل الراسي الذي يحرص فيه على خلق صورة شعرية جديدة، ولكنه قد يخضع للتداعي ويستسلم لصورة من التكرار لأسماء لا داعي لها، يمكن أن يستعاض عنها. وعندئذ يستقيم الإيقاع الشعري.

كما كانت الغربة الروحية من الموضوعات التي تناولها شعر "الشابي" كثيرا ، والغربة الروحية إحدى القضايا الشهيرة في الأدب الرومانسي شرقا وغربا ، فالشاعر يرى أنه غريب في عصره ، يرى ذلك بإحساسه وشعوره ومثله الأخلاقية والجمالية ، ولهذا فإنه حزين لا يجد سلواه التي يبحث عنها. كما وظف بعض صور تكرار أسماء المعاني للكشف عن لحظة الغربة والاعتراب التي يعيشها، فهي ملازمة له ثابتة، بل إنها غربة تختلف عن غربة غيره من البشر، ويؤكد على ذلك من خلال صور التكرار الرأسي التي جاءت لتعمق إحساس الشاعر بهذه الغربة والحيرة، من أن مسميات بعض القصائد قد أطلق عليها أسماء توحى بهذا الإحساس مثل (الأشواق التائهة) (إلى قلبي

(1) ينظر: عبد الرحمن تبرمسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، ط1، القاهرة، 2003،

ص 212.

(2) الشابي ، الديوان، ص 268.

التائه). ويجسد ذلك قوله في قصيدته (الكأبة المجهولة) بتعبير مليء بالمرارة من خلال مطلعها: (المنسرح)

كأبتي خالفت نظائرها      غريبة في عوالم الحزن  
كأبتي فكرة مُغرّدة      مجهولة من مَسامع الزمّن<sup>(1)</sup>.

كرّر كلمة (كأبتي) وبعض مشتقاتها في القصيدة (كئب، يكتئب، اكتئاب)، بشكل يعكس إلاح الشاعر للتأكيد على تفرّده وتميّزه حتى في عالم الحزن، لأن كأبته ثابتة لا تتغير، بينما كأبة الناس عابرة متغيرة، فهو يسعى من خلال هذا التكرار إلى تقديم وصف دقيق لواقعه الحزين الذي يعيشه، ويسعى فيه إلى التخلص من عذاباته وهمومه، كي يسمعها الناس ليتعاطفوا معه ويشفقوا عليه، ولكنه لم يجد من يسمعها فهو غريب عن كل شيء، غريب في مشاعره وإحساسه، حتى جعل هذه الكأبة غريبة غربة صاحبها، وكأنه يستغيث بالسامعين، ليأخذوا بيده نحو بناء مجتمع أفضل، ويندب حظّه الذي عاش الكأبة منذ ولادته.

لكنّه يعود ليجعل من كأبته طاقة متفجرة، هي كالسكون الذي يسبق العاصفة يحاول إعطاءها صورة جديدة، يطرح من خلالها موقفه من الحزن الذي غطى معظم حياته. يقول في نبرة صادقة عميقة: (المنسرح)

كأبتي شُعلة مُوجّبة      تحت رَمادِ الكون تستعيرُ  
سيعلم الكون ما حقيقتهَا      ويطلعُ الفجرُ يومَ تنفجرُ<sup>(2)</sup>.

أي إنّه حين يموت تنفجر كأبته وتتلاشى، ويطلع الفجر بطولوع روحها إلى منبعها الأول، فهو وإن عمق من تكراره الرأسي لكلمة (كأبة)، إلا أنه يمكن أن يكتفي بما قاله في بداية القصيدة للتأكيد على تفرّده وتميّزه في كل شيء، فهي إضافات كمية أثقل بها المعنى الشعري، وأثقل بها بناء القصيدة. وبينما هو يبلسم جراحه بمرارة من الصبر، يترأى له فوق تلك الصخرة الصماء، يطلّ عليه شبح الأباطيل الخادعة،

(1) الشابى، الديوان، ص 149.

(2) المصدر نفسه، ص 151.

بأقوال الكذب والنفاق الوقح ، ليقنعه بما في قلبه من إشفاق على ما أصابه، ولكنه يكشف أذاليه بقوله في قصيدة (إلى الشعب): (الخفيف)

أنت قلب ، لا شوق فيه ولا عزم  
وهذا داء الحياة الدويّ  
أنت دنيا ، يظلمها أفق الماضي،  
وليل الكآبة الأبدية<sup>(1)</sup>

وقد استخدم (الشابي) من أصل كلمة (حتف)<sup>(2)</sup>، مشتقا واحدا هو (حتوف) مرتين للدلالة على الموت في قوله: (المتقارب)

كرهت القصور وقطانها،  
وما حولها من صراع عنيف  
ونوح اليتامى على أمّهات  
توارين خلف ظلام الحُتوف  
تباكي بها لبها المستطار  
وتترثي ما طوته الحُتوف<sup>(3)</sup>.

نلاحظ أن (الشابي) لم يستخدم لفظ (الحتوف) مفردا بل جمعا، وجاء الحنف عنده في سياق مغاير للمألوف عند العرب، إذ جرت العادة أن يقال (حنف أنفه) ولكن (الشابي) خالف فجمع وشكل، فأضاف (للحتوف) (الظلام) وجعلها تطوي من تأخذهم ما يوحي بأن الشاعر استجاب لمقتضى النزعة التشاؤمية التي كانت تستبدّ به، وذهب في ذلك مذهبا بعيدا.

كما استخدم الشابي من أصل (ضحو)<sup>(4)</sup>، مشتقين هما (ضحية) وتكررت ثلاث مرات وكلمة (ضحايا)، فالأولى بصيغة المفرد، والثانية بصيغة جمع التكسير مجازا للدلالة على القربان فقال في (فلسفة الثعبان المقدس) : (الكامل)

وَسَعَادَةُ النَّفْسِ التَّقِيَّةِ أَنَّهَا  
يَوْمًا تَكُونُ ضَحِيَّةَ الْأَرْبَابِ<sup>(5)</sup>.  
وقال أيضا: (الكامل)

وَتَقَدَّمُوا لِي بِالضَّحَايَا مِنْهُمْ  
فَرَحِينِ شَأْنِ الْعَابِدِ الْأَوَّابِ<sup>(6)</sup>.

(1) الديوان، ص 513.

(2) ابن منظور، لسان العرب، ج3، ص 200.

(3) الشابي، ص 350-351.

(4) ضحو: ما دل على بروز الشيء، ينظر: ابن فارس، مقاييس اللغة، ج3، ص 391.

(5) الديوان، ص 140.

(6) المصدر نفسه، ص 139.

إذ يستخدم (الثعبان) فلسفة القوة المثقفة في كل مكان، و تحدث (الثعبان) إلى الشحرور بلغة الفلسفة المتصوّفة حينما حاول أن يزيّن له الهلاك الذي أوقعه فيه فسّمّاه تضحية، وجعله السبيل الوحيد للخلود المقدّس، وهذا ما تقوم به سياسة الغرب تجاه الشعوب الضعيفة فتحاول أن تسوّغ طريقها في ابتلاعها، والعمل على قتل خصائصها القومية فتسمّيها سياسة الإدماج، وتتكلّم عنها باعتبارها السبيل الوحيد الذي لا مفرّ منه لهذه الشعوب، إذا أرادت نيل حقوقها، وبلوغ الكمال الإنساني المنشود.

كما كرّر (الشابي) أيضا كلمة (الليل) قائلا في قصيدة (أيها الليل): (الخفيف)

أَيُّهَا اللَّيْلُ يَا أَبَا الْبُؤْسِ وَالْهَوْلِ، أَيَا هَيْكَلِ الْحَيَاةِ الرَّهِيْبِ !  
فِيكَ تَجَنُّوْ عَرَائِسَ الْأَمْلِ الْعَذْبِ، تُصَلِّي بِصَوْتِهَا الْمَحْبُوبِ  
أَنْتَ يَا لَيْلُ ذَرَّةٌ، صَعِدَتْ لِلْكُوْنِ مِنْ مَوْطِيءِ الْجَحِيْمِ الْغَضُوبِ  
أَيُّهَا اللَّيْلُ، أَنْتَ نَعْمُ شَجِي فِي شِفَاهِ الدُّهُورِ، بَيْنَ النَّحِيْبِ (1).

فتكرار كلمة (الليل) في الأبيات جعلها لحمة واحدة بهذا التسلسل، فالشاعر يخاطب الليل وكأنه إنسان سيلتفت إليه بعد النداء، بل هو أبو البؤس والشقاء.

كما وردت كلمة (المنون) تسع مرات للدلالة على الموت، فقال في قصيدة (إلى الموت): (المتقارب)

هُوَ الْمَوْتُ طَيْفُ الْخُلُودِ الْجَمِيْلِ، وَنِصْفُ الْحَيَاةِ الَّذِي لَا يَنْوُحُ  
هُنَالِكَ... خَلْفَ الْفَضَاءِ الْبَعِيْدِ، يَعْيشُ الْمَنُونُ الْقَوِي الصَّبُوْحُ (2).

يعد الشاعر الموت الخلاص الوحيد من ضنك العيش وبؤسه، حيث شبّهه بإنسان قوي يفتح له الأفق لعيش آخر غير هذا العيش البائس.

كما وردت كلمة (المنون) ثلاث مرات للدلالة على الألم والعذاب، فقال محذرا من التمادي في الحب في (كهرباء الغرام): (الخفيف)

يُرْسِلُ اللَّحْظَ لِلْقُلُوبِ كُنُورِ، فَإِذَا مَسَّهَا فَنَارُ الْمُنُونِ (3).

(1) الديوان ، ص 154.

(2) المصدر نفسه ، ص 191.

(3) المصدر نفسه، ص 259.

تكون نظرات الحب كالنور إذا أسرت القلوب قاتلة، لأنها تبعث الألم والعذاب إلى النفس، وهذا الوصف من المخالف للمألوف، إذ جعل للمنون نارا تحرق القلوب، وبهذا اكتسبت هذه المفردة دلالتها الجديدة.

وقال في (أغنية الأحران): (الرمل)

إِنْ مَنْ أَصْغَى إِلَى صَوْتِ الْمُنُونِ وَصَدَى الْأَجْدَاثِ  
لَيْسَ تَسْتَهْوِيهِ أَلْحَانُ الطُّيُورِ  
بَيْنَ أَزْهَارِ الرَّبِيعِ السَّاحِرَةِ (1).

كما وردت للدلالة على التشاؤم. قال متحسرا على حبيبته في (الذكرى): (مجزوء الكامل)

فَاصْبِرْ عَلَى سُخْطِ الزَّمَانِ، وَمَا تُصْرِفُهُ الشُّؤُونُ  
فَلَسَوْفَ يُنْقِذُكَ الْمُنُونُ، وَيَفْرِحَ الرُّوحَ السَّجِينُ (2).

فالشاعر يتمنى الموت، لأنه يعدّ السعادة على هذه الأرض مستحيلة، وكأن الروح الإنسانية تستقر بالضيق، وتحاول التخلص من قفص الجسد.

وكما كرّر الشابي كلمة (الألم) للدلالة على الشدة والقسوة، قال في قصيدة (أيها الليل): (الخفيف)

تَتَلَوَى الْحَيَاةَ مِنْ أَلَمِ الْبُؤْسِ س، فَتَبْكِي بِلُوعَةٍ وَتَحْيَبِ (3).

عندما أضاف (البؤس) إلى (الألم) اكتسبت هذه المفردة دلالة القسوة والشدة، وهي دلالة خاصة عبّر عنها الشاعر داخل السياق، كما وردت كلمة (الألم) لدلالة القلوب المجروحة المكسورة خاطر فقال في الأبد الصغير: (البسيط)

وَرَفَرَفَ الْأَلَمِ الدَّامِي بِأَجْنِحَةٍ مِنْ اللَّهْيَبِ وَأَنَّ الْحَزْنَ وَالنَّدَمَ (4).

(1) الديوان، ص 175.

(2) المصدر نفسه، ص 303.

(3) المصدر نفسه، ص 155.

(4) المصدر نفسه، ص 208.

إذ شبه الشاعر قلبه المجروح بالطائر المحلق بأجنحته، يصرخ ويئن من الألم على سبيل الاستعارة المكنية، لذلك تغيّرت دلالة هذه الكلمة من معناها المعجمي مكتسبة دلالة جديدة خلال هذا السياق.

وقال واصفا القلب في (إلى عذارى أفروديت.. الجمال المنشود): (الخفيف)  
يَرزحُ القلبُ فيهِ بالألمِ المرِّ، وَيَشقى بعَيْشِهِ المَنكُودِ (1).

تحدّث "الشابي" في أبيات سابقة عن ظلال النفوس التي تجعل القلب لشدة ضلالها يزرح أو يسقط، بحيث يصبح غير قادر على الاستواء من هزال وتعب، حيث يشقى حياته غير المحظوظة. كما جاءت لدلالة البؤس والمصائب، قال واصفا الدنيا في (السعادة): (البسيط)

ترجُو السَعَادَةَ يَا قلبي ولو وُجِدَت في الكونِ لم يَشْتعلْ حزنٌ ولألمٌ (2).

فطلب السعادة مستحيل في هذه الدنيا، كما يقول الشاعر، لأنه استخدم حرف الشرط (لو) الذي يفيد الامتناع والاستحالة. كما نلاحظ تشبيه الشاعر للأحزان والآلام بالنار التي تحرق قلبه قهرا وألما، لذلك اكتسبت دلالتها الجديدة خلال هذا النص.

و كرّر الشاعر كلمة (الشقي) في مواضع متعدّدة من الديوان ولدلالات متنوعة أيضا، فاستخدمها لدلالة المأساة فقال في (النبى المجهول): (الخفيف)

والشقيّ الشقي من كان مثلي، في حساسيتي، ورقة نفسي (3).

أنت مفردة (الشقي) بمعنى البائس، ولكثها هنا مجاز دلت على المأساة، لأنّ الشاعر يعتقد أنه وحده الذي يدرك مأساة شعبه، فهو يرى في نفسه مرآة لعصره، والشاعر الكبير هو هكذا فعلا، وحده يواجه الألم، ويدرك هول المصير منه، حيث يمثل الرعب وينذر الآخرين ويعضهم، وهم لاهون عنه بضجيج حياتهم الفارغة (4). فلا يعبر "الشابي" عن نفسه إلا بالطائر المحلق في قبة الفلك، في حين يرشق الحاسدون ظله بالحجارة، ثم يفرّون من العاصفة وهو يخفق من فوقهم في سمائه .

(1) الديوان، ص 270.

(2) المصدر نفسه، ص 122.

(3) المصدر نفسه، ص 491.

(4) ينظر: إيليا الحاوي، أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والموت، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1972، ص 173.

وتكررت كلمة (الشقي) أيضا في موقف آخر من الديوان ،لدلالة السخرية والتهكم. قال مخاطبا شعبه في (إلى الشعب): (الضعيف)

وَالشَّقِيَّ الشَّقِيَّ فِي الأَرْضِ قَلْبُ      يَوْمُهُ مَيِّتٌ، وَمَاضِيهِ حَيٌّ<sup>(1)</sup>.

ذلك الشعب العربي كما رآه "الشابي"، بعين الرؤيا في يومه الحاضر،شعب نائم على وسادة التاريخ، بل على قبره يعبث برممه، يفخر بفتوح تاريخية، ولا ينظر في بؤس حاضره. فلقد كرر كلمة (الشقي) مرتين لدلالة التوكيد.

وقال في قصيدة (فلسفة الثعبان المقدس) مسجلا الحوار الذي دار بينه وبين الثعبان ،رمز القوة المستعمرة في كل مكان: (الكامل)

وَأَنْقَضُ مَضْطَغْنَا عَلَيْهِ، كَأَنَّهُ      سَوَّطَ القَضَاءِ وَلَعْنَةُ الأَرْبَابِ  
بُغْتِ الشَّقِيَّ، فَصَاحَ فِي هَوْلِ القَضَاءِ،      مُتَلَفِّتَا لِلصَّائِلِ المُنْتَابِ<sup>(2)</sup>.

رمز (الشقي) هنا للشاعر الشحورور،وهو رمز للضعف،فكيف باستطاعته أن يجابه الثعبان رمز القوة ؟ .كما تكررت كلمة (ضعيف) أيضا ،حيث قال في (إلى طغاة العالم): (المتقارب)

سَخَرْتُ بِأَنَاتِ شَعْبِ ضَعِيفٍ ،      وَكَفَكَ مَخْضُوبَةً مِنْ دِمَاءِ<sup>(3)</sup>.

يسخر الشاعر من المستعمر الذي يستهزئ بأنات الشعب الضعيف، وفي الوقت نفسه كفه مخضبة بدمائه، فالصورة كلها توبيخ واستهزاء، فالسخرية ليست من الصوت القوي القاهر، وإنما من الأنات الضعاف ،والكف ليست مخضبة بالحناء بل بالدم.

وجاء لفظ (الضعيف) لدلالته المجازية المرتبطة بسياق سوء المجتمع وانحرافه

فقال في (بقايا خريف): (المتقارب)

كَرِهْتُ القُصُورَ وَقَطَانِهَا      وَمَا حَوْلَهَا مِنْ صِرَاعِ عَنيفٍ  
وَكَيْدِ الضَّعِيفِ لِسَعْيِ القَوِيِّ،      وَعَصْفِ القَوِيِّ بِجَهْدِ الضَّعِيفِ<sup>(4)</sup>.

(1) الديوان، ص 514.

(2) المصدر نفسه، ص 139-140.

(3) المصدر نفسه ، ص 514.

(4) المصدر نفسه ، ص 350.



وكما جاء لدلالاته المجازية المرتبطة بالحسرة والألم فقال في القصيدة نفسها:  
(المتقارب)

فتبكي بقاء الغريب الوحيد  
بشجو كظيم، ونوح ضعيف<sup>(1)</sup>.

كما ارتبطت الكلمة مجازاً لدلالة السخرية من الواقع الذي جعل الإنسان الضعيف ذليلاً مهضوم الحقوق، والظالم ذو شأن عظيم فقال في (الجنة الضائعة):  
(مجزوء الكامل)

أرى الأباطيل الكثيرة والمآثم والشُرور  
وتصادم الأهواء بالأهواء في كل الأمور  
ومدلة الحق الضعيف وعزة الظلم القدير<sup>(2)</sup>.

كما كرر الشابي كلمة (الموت) سبعا وأربعين مرة، فقال معتبرا الموت حلاً  
لأدواء الوجود في (إلى الموت): (المتقارب)

إلى الموت يا بن الحياة التعيس  
ففي الموت صوت الحياة الرخيم<sup>(3)</sup>.

يملي الشاعر الموت حلاً للحياة التعيسة وعذاب الدهور، لذلك بقيت هذه المفردة في إطار الدلالة المعجمية العامة. ووردت مرتين للدلالة على الاستسلام والخضوع فقال:

وللشعوب حياة  
والياس موت، ولكن  
حيناً، وحيناً فناء  
موت يثير الشقاء<sup>(4)</sup>.

يؤدي اليأس إلى الخضوع والاستسلام. والاستسلام نتيجة طبيعية تبعث الشقاء وعدم الطمأنينة، وبذلك اكتسبت المفردة هذه الدلالة. كما دلت على الصمت والسكون قال الشابي:

قد قنعت كف المساء  
الموت بالصمت الرهيب

(1) الديوان ، ص 351.

(2) المصدر نفسه، ص 449.

(3) المصدر نفسه ، ص 189.

(4) المصدر نفسه ، ص 347.

فغداً كأعماق الكُهوف      بلا ضجيج أو وجيب<sup>(1)</sup>.

يعطي الشاعر الموت دلالة الصمت واللامبالاة، حيث جعل لها قلباً متحجراً، يقابل أفراح النَّاس وأحزانهم بلا مبالاة كالصمت الرهيب.

وتكررت كلمة (الموت) ستّ مرات للدلالة على المرارة والألم أثناء وفاة والد الشابى قال في (ياموت):

يَا مَوْتَ قَدْ مَزَقْتَ صَدْرِي      وَقَصَمْتَ بِالْأَرْزَاءِ ظَهْرِي  
وَرَمَيْتَنِي مِنْ حَالِقٍ وَسَخِرْتَ      مِنْي أَيَّ سُخْرٍ !<sup>(2)</sup>

يريد الشاعر أن يصور آلامه الشديدة من سخرية الموت واحتقار شعبه له، فالموت يحرمه من والده، لذلك صورّه برجل يرميه من حالقه ازدراء واحتقارا له، ثم أظهر الشاعر هذه المرارة في تعبيره (وسخرت منّي أي سخر)، ليظهر التهويل في المرارة والألم، فجاء المصدر مسبقاً (بأي).

وقال في قصيدة (فلسفة الثعبان المقدس) : (الكامل)

يَمْشِي عَلَى الدُّنْيَا بِفِكْرَةِ شَاعِرٍ      وَيَطُوفُهَا فِي مَوْكِبِ خَلَابٍ  
أَلْقَى مِنَ الدُّنْيَا حَنَانًا طَاهِرًا      وَأَبْثَهَا نَجْوَى الْمُحَبِّ الصَّابِي  
وَلتَشْهَدِ الدُّنْيَا الَّتِي غَنِيَّتْهَا      حُلْمَ الشَّبَابِ وَرَوْعَةَ الإِعْجَابِ<sup>(3)</sup>.

أدى تكرار كلمة (الدنيا) إلى لمّ المتفرق من الأفكار الجزئية في الأبيات الثلاثة لما تحمله هذه الكلمة من معان متمثلة في فيض الحنان، وروعة الإعجاب وحلم الشباب، وكلها معان يتوق إليها الشاعر الشحورور، حيث منح التكرار هنا ضمان الاستمرارية في بناء النص، كما كان عنصراً مولداً للاسترسال النصي، وكل أنماط التكرار تؤكد دور الدال في تنويع البناء النصي المعاصر<sup>(4)</sup>، ويلجأ الشاعر إلى التكرار لدوافع نفسية كحاجته إلى تأكيد المعنى وتوجيه المتلقي إليه، كما يلجأ إلى التكرار ليوظفه وظيفة موسيقية، تعطي دلالة إيقاعية تؤثر في النفس، وتدفع المتلقي على متابعة المعنى الدلالي

(1) الديوان ، ص 240.

(2) المصدر نفسه، ص 377.

(3) المصدر نفسه ، ص 139.

(4) ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإدلائها، ص 157.

الذي يلحّ عليه دون سأم أو ملل، أما الدوافع النفسية فهي ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء، حيث يعني التكرار والإلحاح في العبارة على معنى شعوري، يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره. وقال "الشابي" أيضا في القصيدة نفسها:

لا أين؟ فالشرعُ المقدّسُ ها هنا      رأي القوي وفكره الغلاب!  
لا رأي للحق الضعيف ولا صدَى      والرأي رأي القاهر الغلاب<sup>(1)</sup>.

وهنا نلاحظ تكرار كلمة (الغلاب) في عجزى البيتين الشعريين، وهي شهادة بحق للشحور بأنه لا رأي يسود إلا رأي القوي، حتى وإن كان ذلك الضعيف على صواب وعلى حق.

ولما كان النص الشعري واحدا من النصوص ذات الوظائف الصياغية والطاقة التعبيرية اللغوية، فالتكرار فيه وفي النص الأدبي يتجلى باعتباره إحداثا لمبدأ التنظيم أيضا، لأنّ البنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حيث تنظّم في نسق لغوي، ومن ثم تخلق وصفا شديدا التعقيد. فالقصيدة تمثل نصا كلاميا، وهذا النص ليس في الحقيقة نظاما بل هو إحداث جزئي للنظام، لأنه لوحة شعرية للعالم، يقدم نظاما كليا يتحقق من خلال الموقعية التكرارية بالكامل، وهي موقعية يتمثل محورها الأساس، فيما يدعى التكرار باعتباره المبدأ الذي يسمح بإقامة ضرب من التوازن بين هذه العناصر بجعلها منظمة ومتسقة، وفي القصيدة يبدو التكرار حركة أساسية في الحفاظ على بنية عالم الذات الشاعرة واستمرارها وانتظامها.

### 3. تكرار الفعل:

شكل تكرار الفعل حضورا فاعلا عند الشابي، لتزاحم الأحداث التي مرّت في حياته، وكثرة المصائب والهموم التي واجهته منذ الولادة حتى الموت، فكان الفعل أكثر قدرة على التعبير عن هذه التحولات الزمانية بأشكالها المختلفة لنقل تجربته الخاصة به، لتثير إحساسا لدى المتلقي، وتكسب الشاعر جمهورا متعاطفا، فالشاعر بشر يتحدث

(1) الشابي، الديوان، ص 140.

إلى بشر، ويعمل جاهدا ليعثر على أجود الألفاظ في أجود نسق لكي يجعل تجربته تعيش مرة أخرى لدى الآخرين.

سعى (الشابي) من تكرار الفعل إلى جعله حدثا فاعلا سواء أكان ماضيا أم حاضرا أم مستقبلا، ليستوعب جزئيات حياته وهمومه وآلامه بتراتب وتناسق في شكل الكلمة وحروفها، فتلاحم أجزاءها ومخارجها يعني توحد الرسالة التي يحملها الشاعر، فيلغي دور الفاعل والمفعول الظاهرين، ويغيبها في ذاته فتتماهى هذه الفاعليات وتتصهر في ذات الشاعر، ليؤكد قوته وتصميمه على إحداث التغيير. يقول في (الكأبة المجهولة): (المنسرح)

لكنني قد سمعت رنتها	بمُهَجَّتِي في شَبَابِي الثَمَلُ
سمعتها فأنصرفت مكثبًا	أشدُّ بحزني كطائر الجبل
سمعتها أنه يرجعها	صوت الليالي ومُهَجَّة الأزل
سمعتها صرخة مضعضعة	كجدول في مضايق السبل
سمعتها رنة يعانقها	شوق إلى عالم يُضعضعها (1).

كرّر الفعل (سمع) أربع مرات متتالية بنغمة موسيقية واحدة وتشكيل أسلوبية موحد (فعل + فاعل + مفعول به)، وعمل على ربط هذا المكون الأسلوبية بمميز يستوعب ذات الشاعر وهمومه (أنة، صرخة، رنة) بشكل يتفق مع آلام الشاعر وصرخاته التي يسعى للبحث عنها عن مخرج ومنتفس، لأنه الوحيد الذي يسمع شكوى نفسه وعذاباتها منذ الولادة، ولذلك جعل من كل فعل من هذه الأفعال وسيلة للتأكيد على هذا المعنى لإظهار التجبر، والإرادة القوية ليحول هذه الصرخات والأنات إلى أشواق وآمال تسمو فوق الجسد والروح، لتنتقل وعي الناس من الجهل إلى النور عبر هذه التناغمات الموسيقية المتشابهة التي تستوعب غربته، لم يكن ليتحقق له ذلك لو اختلفت الكلمات وتنوعت، لأنّ التعبيرات إذا اختلفت شكلا، فإنها تختلف معنى (2)، وقد ساعده على ذلك أيضا اعتماده على الطبيعة ولجوئه إليها ليجعل من هذه الصور أكثر فاعلية

(1) الشابي، الديوان، ص 150.

(2) ينظر: كراهم هارف، الأسلوبية والأسلوب، ترجمة، كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، ع 1، بغداد، 1985، ص 21.

وقدرة على إحداث التغيير (طائر الجبل، صوت الليالي، كجدول) وهذا اللجوء إلى الطبيعة وانعتاقه إلى أسرارها وجمالها، جعله يتخذ بعض صور التكرار للتعبير عن رؤيته الخاصة تجاه عالم الغاب، بعيدا عن الوصف والرصف بحثا عن الحرية والفرح، والمثال الذي يسعى إليه. لذلك نراه يصّر على أداء هذه الرؤية بأسلوب معيّن وبكلمات تثري هذه التجربة، وتنميّ التفاعل بينه وبين المتلقي، فيختار الكلمات التي تستطيع أن تستوعب هذا الحبّ والانعتاق للطبيعة والتباهي في جوهرها، بحيث يصبح جزءا منها يقول في (ذكرى صباح): (الخفيف)

كَبْلِينِي بِهَاتِهِ الْخُصْلُ الْمُرْخَاةِ      فِي فِتْنَةِ الدَّلَالِ الْمَلُولِ  
كَبْلِينِي بِكُلِّ مَا فِيكَ مِنْ عِطْرِ      وَسِحْرٍ مُقَدَّسٍ مَجْهُولِ  
كَبْلِينِي يَا سَلْسِلَ الْحُبِّ أَفْكََا      رِي وَأَحْلَامَ قَلْبِي الضَّلِيلِ  
كَبْلِينِي فَإِنَّمَا يُصْبِحُ الْفَنَانُ      حُرًّا فِي مِثْلِ هَذِي الْكُبُولِ (1).

يفيد فعل الأمر (كبليني) الانعتاق في عالم الطبيعة، لذلك نراه يشكل هذا التوحد الأسلوبي توحدًا في المشاعر والأحداث، ليشكل صوتًا قويًا يدوي في أعماق هذا الغاب الساحر، لا يستطيع أي فعل آخر أن يقوم مقامه وأن يعطي هذه القوة في نفس المتلقي، وهكذا يقوم التكرار الصوتي والتوتر الإيقاعي بمهمة الكشف عن القوة الخفية في الكلمة.

ويتشكل تكرار الفعل عند "الشابي" بأنماط أسلوبية متنوعة تبعا لتنوع أنماط حياته وهمومها، وقد استوحى مظاهر هذا التكرار في غالبه من الطبيعة بمظاهرها المختلفة، فيصوّر من خلالها مراحل حياته، وكأته يكتب ويرسم صفحات حياته من خلال الطبيعة التي يتوحد معها، فتتماهى ذات الشاعر الفاعلة لتبرز بوضوح حدثية الفعل والمفعولية عبر منظومة زمنية واحدة تحمل في ثناياها مفاجآت عديدة واحتمالات كثيرة، جاءت عبر حرفي (الفاء) و (الواو). قال في (صفحة من كتاب الدموع): (المتدارك)

وَيَرَى الْآفَاقَ فَيُنْصِرُهَا      زُمْرًا فِي النَّوْرِ تُرَاصِدُهُ  
وَيَرَى الْأَطْيَارَ فَيُحْسِنُهَا      أَحْلَامُ الْحُبِّ تُغَرِّدُهُ

(1) الشابي، الديوان، ص 327.

وَيَرَى الْأَزْهَارَ فَيُحْسِبُهَا  
وَيَرَى الْيَنْبُوعَ وَنَصْرَتَهُ  
وَيَرَى الْأَعْشَابَ وَقَدْ سَمِقَتْ  
بَسَمَاتِ الْحُبِّ تُوَادِدُهُ  
وَنَسِيمَ الصُّبْحِ يَجْعَدُهُ  
بَيْنَ الْأَشْجَارِ تُشَاهِدُهُ (1).

كرّر الشاعر الفعل (يرى) في بداية كل سطر شعري، وأخذ حيّزه المكاني والزماني في ذاكرة الشاعر، لأنه يقوم على اليقين، فيؤكد الحضور للذات الغائبة في عالم الطبيعة ليظهر الصدق في نقل تجربته وتصوير مراحل حياته وأفكاره، وتتعدد لوحات الرؤيا والآمال التي يبحث عنها الشاعر (الأطيّار، الأزهار، الينبوع، الأعشاب) وهي من جزئيات الطبيعة ملازمة لها متوحدة معها، محققا هذا التتابع والتعاقب عبر حرفي (الفاء) في (فيحسبها و فيبصرها) والواو في (ويرى ونصرته ووقد) التي تشير إلى نسق زمني مختلف عن نسق البداية من حيث التشكيل، لكنها تتفق معها في المعنى (فيحسبها أحلام). وبذلك يكشف التكرار عن دلالات وإيحاءات تعكس لهفة الشاعر لاستغلال كل لحظات حياته لأحداث التغيير النوعي في المجتمع الذي سبّب له صدمة اجتماعية وسياسية جعلته ينسحب من حلبة الحياة، والتحلل من قيودها الذي منحه بعض العزاء في العودة إلى الحياة الأولى إلى نوع من البكارة البدائية في تلمّس حقائق الوجود، عودة إلى طفولة الإنسان. وبهذا عثر على شيء من فردوسه الضائع فماتت فيه حياة الجماعة، وبقيت حياته الخاصة القائمة على النشوة الصوفية في معانقة الكون. فكان تكرار الفعل (يرى) بمثابة البؤرة المركزية لهذه النشوة الكونية، وكأته بذلك يتعبّد في محراب الطبيعة، ليكشف سرّها وسر نفسه بفعل يقيني، لأنّ عزلته كانت عزلة تأمل ومعرفة.

كما تكرر الفعل (مات) ثمان مرات في الديوان والفعل (يموت) مرتين (ومتّ) المتصل بضمير رفع مرتين، قال مخاطبا محبوبته في (صلوات في هيكل الحب): (الخفيف)  
أنتُ تُحْيِينِ فِي فُؤَادِي مَا قَدْ مَاتَ فِي أَمْسِي السَّعِيدِ الْفَقِيدِ (2).

(1) الديوان، ص 306.

(2) المصدر نفسه، ص 316.

تدل عبارة (ما قد مات) التي وردت في البيت الشعري على ما انتهى وفات زمانه، وليس بمعنى الموت الذي يقصد به انتهاء الأجل. كما جاء هذا الفعل للدلالة على وداع الأحزان ونبذ الهموم فقال في (الصباح الجديد) في صورة فيلسوف صاحب نظرة متأملة في الحياة والكون متقلبة بين اللذة والألم، فيهتف من أعماق نفسه مستصرخا الجراح الدامية، هاتفا بها أن كفي عن نواحك وأنيك، ولكن أتى لها أن تصيح هذه الصرخات التي لا تلبث أن تتلاشى في خضم الحياة :

أَسْكُنِي يَا جِرَاحُ                      وَأَسْكُنِي يَا شَجُونُ  
مَاتَ عَهْدُ النَوَاحِ                      وَزَمَانُ الْجُنُونِ  
وَأَطْلُ الصَّبَاحُ                      مِنْ وَرَاءِ الْقُرُونِ<sup>(1)</sup>.

يطلب الشاعر إخماد الجراح والأحزان، لأن عهدها ودّع وانتهى، ويعلن عن بدء صباح جديد. ولقد تكرر هذا الفعل في مواضع أخرى من الديوان للدلالة نفسها. كما تكرر الفعل (تموت) للدلالة على اليأس والتشاؤم فقال الشابي مشتكيا مائلا من الحياة:

وَوَرُودُ تَمُوتُ فِي الْأَشْوَاكِ                      مَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الْمُمِلَّةُ؟<sup>(2)</sup>

الشاعر في حالة ضيق واختناق، إذ شبّه نفسه بالورود، والحياة بالأشواك التي تحيط بهذه الورود، فالفعل (تموت) لا يعبر عن الموت الحقيقي بقدر ما يعبر عن يأس الشاعر وسأمه من هذه الحياة المملّة.

وظّف الشابي تكرار الفعل، جاعلا منه أداة للتعبير عن الأمة وهمومها، سواء الخاصة منها أو العامة، وجاء ذلك بشكل رأسي يعمق إحساسه بهذه الهموم، ويحفز عن عمق النص بشكل متوال عبر طرق أسلوبية منها:

1. فعل ماضي + ضمير الفاعل المتوحد مع الفعل: قال في (ياموت: مجزوء

الكامل

فَقَدْتُ رُوحًا طَاهِرًا شَهْمًا، يَجِيشُ بِكُلِّ خَيْرٍ

(<sup>1</sup>) الديوان، ص 214.

(<sup>2</sup>) المصدر نفسه، ص ن.

وَفَقَدْتُ قَلْبًا، هَمَّهُ أَنْ يَسْتَوِيَ فِي الْأَفْقِ بَدْرِي  
وَفَقَدْتُ كَفًّا فِي الْحَيَاةِ تَصَدَّ عَنِّي كُلَّ شَرٍّ  
وَفَقَدْتُ وَجْهًا، لَا يَعْبَسُهُ سِوَى حَزْنِي وَضُرِّي  
وَفَقَدْتُ نَفْسًا، لَا تَتِي عَنْ صَوْنِ أَفْرَاحِي وَبِشْرِي (1).

فتتماهى فيه ذات الشاعر، لتشكل بذلك قوة فاعلة في إثراء التجربة الشعرية والتنفيس عن المكونات الداخلية، فيسمو فوق هذه الأيام ليحيا حياة سامية كما في قول (فقدت) والتي تكررت خمس مرات في بداية كل سطر شعري، فاستطاع أن يوئد من الفعل (فقدت) صورا شعرية ذات أبعاد نفسية مختلفة ودلالات متنوعة، معتمدا في ذلك على الترديد. وبذلك يكسب همومه حضورا وتأثيرا في نفس المتلقي، وهو بهذا يحاول أن يجعل من التكرار وظيفة جمالية، لأنها تقوم بمثابة المحرك للصورة الشعرية، وفي الوقت نفسه الجزء الثابت بين مجموعة من الصور الشعرية مما يحمل الكلمة دلالات وإيحاءات جديدة في كل مرة، وتعكس في الوقت نفسه إلهام الشاعر على دلالة معينة تختزل موقفه الجمالي. وبذلك يعدّ الفعل طريقة للتعبير عن الرفض والتمرد على الواقع، ورغبة جامحة في التحول.

كما كرر الشابي الفعل (وأعده) في بداية الأبيات الشعرية الثلاثة من قصيدة (يا موت) قائلا:

وَأَعَدُّهُ فَجْرِي الْجَمِيلَ ،      إِذَا أَدْلُهُمْ عَلَيَّ دَهْرِي ،  
وَأَعَدُّهُ وَرْدِي ،      وَمَزْمَارِي وَكَاسَاتِي وَخَمْرِي  
وَأَعَدُّهُ غَابِي ،      وَمَحْرَابِي ، وَأَغْنِيَّتِي وَفَجْرِي (2).

كما كرر الشاعر فعل الأمر (دعي) في قصيدة (نكري صباح): (الخفيف)

وَدَعِي الشَّمْسَ وَالسَّمَاءَ تَسْوِي      لَكَ تَاجًا مِنَ الضِّيَاءِ الْجَمِيلِ  
وَدَعِي مُرْهَرِ الغُصُونِ      يَغْشِيكَ بِأَوْزَاقٍ وَرَدِهِ المَطْلُولِ  
وَدَعِي للشَّقِيّ أَشْوَاقَهُ      الظَّمْأَى وَأَوْهَامَ ذَهْنِهِ المَعْلُولِ

(1) الديوان، 378.

(2) الشابي، الديوان، ص 378.



أَهْ كَمْ يُسْعِدُ الْجَمَالَ وَيُسْقِي مِنْ قُلُوبٍ شِعْرِيَّةٍ، وَعَقُولٍ (1).

يدعو الشّابي في هذه القصيدة، الحبيبة إلى المكث في الطبيعة مع أشيائها علّها بقائها جميلة، ويتخطّرها أمام عينيه جزءا من المكان السّاحر المحيط فتعوض خسارته المتراثية خلال فراقهما المنتهي.

2. فعل الأمر + فاعل محذوف + مفعول به ضمير متصل (خذني) التي كررها أربع مرات في بداية كل سطر شعري، للتعبير عن عمق المأساة لفقده والده، وحجم المسؤولية التي تركها له، فتحمل أعباء حياتية جديدة، وبذلك فقد شكل من هذا الفعل وحدة صوتية وموسيقية ذات إحياءات ثابتة تجاه الموت الذي يرى فيه المخلص من هذه الحياة وآلامها وهمومها ومسؤولياتها، ليبعث من جديد فيعيش فجرا جديدا وحياة أفضل:

خُذْنِي إِلَيْكَ، فَقَدْ تَبَخَّرَ فِي فِضَاءِ الْهَمِّ عُمْرِي

خُذْنِي إِلَيْكَ، فَقَدْ ظَنَّمْتُ لكَأْسِكَ الْكَدْرَ الْأَمْرَ

خُذْنِي فَقَدْ أَصْبَحْتُ أَرْقَبُ فِي فِضَاكَ الْجَوْنَ فَجْرِي

خُذْنِي، فَمَا أَشْقَى الَّذِي يَقْضِي الْحَيَاةَ بِمِثْلِ أَمْرِي ! (2).

وبذلك يتخلص من عبثية الحياة وجهل أبنائها ورجعيتهم، ويعيش في عالم مثالي تسوده المحبة والإخاء.

من هنا يمكن القول إنّ الشاعر جعل من أنماط الأفعال الثلاثة (الماضي، المضارع والأمر) بؤرة مركزية لمبدأ الثورة والتمرد والرفض لهذا الواقع الذي يسعى إلى الخلاص منه، فلا يعنيه الماضي المؤلم ولا الحاضر الرجعي، وإنما يبحث عن زمن جديد يحقق فيه ذاته. لذلك بدأت دوائر الزمن عنده تعلو في آخر أنفاسها، وتتطلق دون قيود الزمن القاسية، وقيود المجتمع الزائفة، لإيجاد طريقة مثلى يعيش بها إنسانيته في عالم اللانهاية، فيخفف بذلك من حدة الصراع والنشأوم الذي يعلو أفكاره أحيانا. ولهذا فقد وقعت هذه الأفعال على اختلاف أشكالها في بداية الأبيات الشعرية، لتعكس هذه الانطلاقة القوية عند الشاعر، بتجاوزه حدود الزمن والانفلات من أساره.

(1) الديوان، ص 329.

(2) المصدر نفسه، ص 179-380.

## 4. تكرار اللازمة:

يعمل تكرارها على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضمن دائرة إيقاعية واحدة، وكأنها قالب فني متكامل في نسق شعري متناسق تجعل قارئها يحسّ بأنها وحدة بنائية ووحدة موسيقية ذات إيقاع واحد. يكشف هذا التكرار عن إمكانيات تعبيرية وطاقات فنية تغني المعنى وتجعله أصيلاً، إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه، وأن يجيء في موضعه، بحيث يؤدي خدمة فنية ثابتة على مستوى النص، تعتمد بشكل أساسي على الصدى أو التردد لما يريد الشاعر أن يؤكد عليه، أو يكشف عنه، بشكل يبتعد عن النمطية الأسلوبية. ولذلك فإنّ أضمن سبيل إلى إنجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغير طفيف على المقطع المكرر، والتفسير السيكولوجي لهذا التغير أنّ القارئ، وقد مرّ به هذا المقطع يتذكره حين يعود إليه مكرراً في مكان آخر من القصيدة وهو بطبيعة الحال يتوقع توقعاً غير واعي بوجوده كما مرّ به تماماً، ولذلك يحسّ بالسرور حين يلاحظ فجأة أنّ الطريق قد اختلف، وأنّ الشاعر يقدم له في حدود ما سبق أن قرأه لونا جديداً<sup>(1)</sup>.

ويحتاج تكرار اللازمة إلى مهارة ودقة، بحيث يعرف الشاعر أن يضعه في مكانه اللائق، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، لأنّه يمتلك طبيعة خادعة، فهو بسهولة وقدرته على ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرة يستطيع أن يضلّل الشاعر، ويوقعه في مزلق تعبيرية.

واستخدم (الشابي) تكرار اللازمة في شعره بشكل غير ثابت، في ذلك شأن حالته النفسية المضطربة، فتراوحت اللازمة عنده بين تكرار العبارة وتكرار البيت الشعري متفاوتة في عدد مرات التكرار مع إحداث تغيير طفيف في هذه القوالب، ليجسد من خلالها آهاته وعذاباته فيرددها، ويلجّ عليها لتجد صداها في أهل زمانه وأبناء عصره، ليعملوا على تغيير بنية المجتمع الاجتماعية والثقافية والسياسية نحو مجتمع أفضل، خصوصا أنّ معظم الصّور التكرارية ملازمة عنده، والتي وقعت في هذا الإطار. كما أخذ تكرار اللازمة عند (الشابي) شكلين: أحدهما تكرار اللازمة غير الممتدة القصيرة، فتتكون من كلمتين وتكرّر داخل القصيدة بشكل رأسي، وثانيهما

(1) ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط7، بيروت، 1983، ص 270

اللازمة الطويلة التي تتشكل من سياقات لغوية ممتدة، ذات صدى أوسع وانتشار أكبر في ألفاظها وإيقاعاتها، ولكنها أيضا لم تأخذ شكلا ثابتا في عدد مرات التكرار، أو عدد الكلمات فهي قلقة متغيرة.

قال الشابي في (يارفيقي): (الخفيف)

يَا رَفِيقِي وَأَيْنَ أَنْتَ؟فقد أعمت جُفُونِي عَوَاصِفِ الأَيَّامِ (1).

نراه يكرر اللازمة (يا رفيقي) مرة أخرى بعد اثنتي عشر بيتا يشرح فيها عذباته وآلامه، كي ينقّس عما في نفسه، لهذا الرفيق الذي وجد فيه المنقذ الأعظم فيقول:

يَا رَفِيقِي مَا أَحْسَبَ الْمَنَبَعِ الْمَنَشُودِ الأُورَاءِ لَيْلِ الرَّجَامِ (2).

ثم يكرر هذه اللازمة بعد بيتين مرة، وبعد أربعة عشر بيتا مرة أخرى فيقول:

يَا رَفِيقِي لَقَدْ ضَلَلْتُ طَرِيقِي وَتَخَطَّتْ مُهَجَّتِي أَقْدَامِي (3).

جعل من هذه المسافات بين صور التكرار دائرة يتحرك فيها ليشرح لرفيقه ما أصاب الكون من فساد، فأصبح جحيما. لذلك جعل من هذه اللازمة وسائل دفاعية ضد المجتمع والإنسان والكون، رابطا بين هذه المسافات بوحدة شعورية تتساب بين ثنايا السطور الشعرية، وبوحدة لغوية مع حرف (الواو) أحيانا، وأحيانا بأنماط أسلوبية متنوعة بين الجملة الفعلية والاسمية والإنشائية والخبرية، ولكنها تتمحور وتدور حول نقطة الارتكاز (يا رفيقي)، وكأنه بذلك يكرّر هذه اللازمة نفسيا في بداية كل سطر شعري.

وتكوّنت اللازمة الطويلة من وحدات متداخلة متلاحمة، يحدث بها تأثيرا قويا وفاعلية في نفس المتلقي، لأنها تمتدّ عبر سطر شعري ومتكامل، وذات بناء لغوي متعدّد، ليتمكّن من خلالها من التعبير والتنقيص عما يجول في خاطره من حسرات وآهات، فنوع في مواقعها، فكانت على شكل افتتاحيات على طريقة نظم الموشحات، فهو لا يخرج عن الإطار التقليدي لبناء القصيدة العربية، ومع هذا لا يستطيع إغفال هذه

(1) الشابي، الديوان، ص 73.

(2) المصدر نفسه، ص 160.

(3) المصدر نفسه، ص 254.

الظاهرة في شعره، لأنها داخلة في صميم تركيب النص الشعري ، وتشكل محطات منتظمة في خلق إيقاعات شعرية متساوية ، فاللازمة الرئانة المنتظمة عنصر مهم في بناء القصيدة .

كما وقع الربط بين أجزاء القصيدة من خلال هذه اللازمة بقوله في قصيدة (الكأبة

المجهولة):

أنا كئيبٌ

أنا غريبٌ

كأبتي خالفتْ نظائرها	غريبةٌ في عوالم الحزن
كأبتي فكرةٌ مُغرّدة	مجهولةٌ من مَسامع الزمن
لكئني قد سمعتُ رنتها	بمُهجتي، في شبّابي الثمل
سمعتها فانصرفتُ مكئبًا	أشدو بحزني كطائر الجبل
سمعتها أنه يُرجعها	صوت الليلي ومُهجة الأزل
سمعتها صرخةٌ مُضععة	كجدول في مضايق السبل
سمعتها رنةٌ يُعانقها	شوقٌ إلى عالم يُضععها
ضعيفةٌ مثل أنه صدت	من مُهجة، هدها توجّهها

أنا كئيبٌ،

أنا غريبٌ<sup>(1)</sup>.

كرّر الشابي اللازمة (أنا كئيب، أنا غريب) مرتين، شكّل منها مساحات واسعة وفضاءات ممتدة داخل النص الشعري، حتى إننا نلمح معاني هذه الكلمات ودلالاتها في كل سطر شعري مع اختلاف في الأنماط الأسلوبية المستخدمة والاشتقاقات اللغوية المتعددة، فذكر لكلمة (كئيب) مرادفات مختلفة (كأبتي، كأبة، اكتئاب)، حتى أنه جعل من بعضها لوازم أخرى مساندة لللازمة الرئيسية، مثل قوله (أما اكتابي فلوعة سكنت)، فكرّرها مرتين في البيت التاسع والبيت الخامس عشر، لأن إحساس الشاعر بالغربة والاعتراب جعله يوزع دوائر الإيقاع المكاني حتى لا يدع مجالاً للشك بأنه غريب، بل

(<sup>1</sup>) الشابي، الديوان، ص 150.

إنَّ غربته تختلف عن غربة غيره من البشر، فهي لا تفارقه، سكنت روحه وتبقى معه إلى الأبد ، بينما كآبة الناس شعلة تنقد وتغفو ثم تزول، ولم يشاركه أحد هذه الهموم، لأنه يعيش غربة روحية وفكرية، لم يستطع التكيف مع واقعه الاجتماعي فجنح إلى الهجرة الروحية ، فتعلقت همته ببيئة أخرى مثالية، يحيا بها بروحه، ويخلق فيها بخياله، ولكن هذا الإحساس لم يجعله يهرب من الواقع ليعشق ذاته، وإنما كان هذا الإحساس دافعا لأفعاله بحثا عن عالم آخر، وبديل للعالم الذي تصفو فيه روحه، ويتخلص من آثام الدنيا وشرورها، وجهل الناس ولؤمهم<sup>(1)</sup>.

ولم يكتف بأن يجعل من اللازمة افتتاحية وانطلاقة لثورته وتمردّه، بل جعل منها رابطا قويا بين مطلع النص ومركزيته، فكثف هذه اللازمة في بؤرة النص فقال:

كان في قلبي فجرٌ ونجومٌ	وبحار لا تُغشّيها الغيومُ
وأناشيد وأطيّار تحومُ	وربيعٌ مشرقٌ حلو جميل
كان في قلبي صياح وإياه	وابتسامات ولكن وآسَاه
آه، ما أهول إعصار الحياة	آه ما أشقى قلوب الناس آه

كان في قلبي فجرٌ ونجومٌ

فإن الكُل ظلام وسديم

كان في قلبي فجرٌ ونجومٌ<sup>(2)</sup>.

جاءت اللازمة (كان في قلبي فجر ونجوم) قوية، لها صداها منذ بداية تكرارها في كل سطر شعري، جسّد فيها ماضيه المشرق الجميل الذي فقده لعظم المصائب التي لحقت به، حيث كانت حياته صافية وربيعها حلو جميل، لذلك نراه يؤكد على هذه اللحظات الحلوة التي مرّت سريعا عبر الأساليب التكرارية المتلاحقة، حيث وقعت في مسافات التوتّر المختلفة بين اللازمة الأولى، وكل من الثانية والثالثة، لأنّ اللازمة الأولى كانت أكثر قدرة على تجسيد الماضي بكل أحداثه وانحرافاته، بينما الثانية والثالثة جاءتا مؤكّدتين ومردّدتين ما آلت إليه حال الشاعر، لينطلق بعد ذلك باحثا عن

(1) أبو القاسم محمد كرو، دراسات عن الشابي، ص 99.

(2) الشابي، الديوان، ص 89.

صباح مشرق جميل، فنراه في النص نفسه يلجأ إلى لازمة أخرى تجسّد ثورة الانطلاق والانعقاد من الماضي المظلم الذي تعيشه أمته وبني جنسه، للبحث عن فجر وصفه بالبعيد، متخذاً الطريقة نفسها التي كررها في المقطع الأول فقال:

يَا بَنِي أُمِّي تَرَى أَيْنَ الصَّبَاحِ؟      قَدْ تَقَضَى العُمُرَ وَالْفَجْرَ بَعِيدَ  
وَطَغَى الوَادِي بِمَشْبُوبِ النَوَاحِ      وَانْقَضَتْ أَنْشُودَةُ الفِصْلِ السَّعِيدِ  
أَيْنَ نَائِي؟ هَلْ تَرَامَتِ الرِّيَاحِ      أَيْنَ غَابِي؟ أَيْنَ مِحْرَابِ السُّجُودِ؟  
خَبَرُوا قَلْبِي فَمَا أَقْسَى الجِرَاحِ      كَيْفَ طَارَتِ نَشْوَةُ العَيْشِ الحَمِيدِ؟

يَا بَنِي أُمِّي تَرَى أَيْنَ الصَّبَاحِ؟  
أوراء البحر ! أم خلف الوجود  
يَا بَنِي أُمِّي تَرَى أَيْنَ الصَّبَاحِ؟ (1).

جسد الشاعر الحلم الجميل الذي لا زال يراوده في كل لحظات حياته عبر عالم الطبيعة الذي اتخذه محرّاباً له يجد فيه نشوته، وذاته لكثرة أسرارها وجمالها، كما يرى فيها الأنيس والرفيق الذي يحسّ به وبآلامه وهمومه.

كما حرص على تجسيد لحظة الصّراع بين الماضي والحاضر والمستقبل، أو بين الموت والحياة، ولكن ليس الموت النهائي، إنّما الموت الذي يبشّر بحياة أخرى حافلة بالعطاء، لأنّ اللازمة تتكوّن من جملة من الأساليب اللغوية، تبدأ بمقطع ثم تنتهي بالبيت الشعري الكامل، فهي أكثر قدرة على استيعاب هذا الزمن الممتد والفضاء الواسع الذي يبدأ بالماضي ليتجاوزَه إلى الحاضر والمستقبل، لأنّ الماضي بالنسبة له هو فناء وموت وسكون، والحاضر هو الحياة والانطلاق التي تستشرف المستقبل، فالماضي هو الأمس، والحاضر هو اليوم من قصيدة (جدول الحبّ بين الأمس واليوم) التي تقع في ستين بيتاً قال فيها: (مجزوء الكامل)

بِالأَمْسِ قَدْ كَانَتْ      حَيَاتِي كَالسَّمَاءِ البَاسِمَةِ  
وَاليَوْمِ قَدْ أَمَسَتْ      كَأعمَاقِ الكَهُوفِ الوَاجِمَةِ (2).

(1) الديوان، ص 89.

(2) المصدر نفسه، ص 296.

ثم يكرّر هذا المقطع بعد أربع وثلاثين بيت، فجعل عنوان القصيدة في تكرار لازمته، وجسد خلالها لحظة التجلي الشعاعية الماضية التي عاشها، ضاحكا حالما لحظة الحب للذات، والآخر التي كانت كبسمة القلب الثمل، فكان الحب ملاذه من الاغتراب والغربة التي عاشها، فهو يطهر القوس ويخلص الإنسان من شقائه ومحنته الكونية، وهذا هو شأن الرومانسيين الذين يمجّدون الحب، ويعدّونه أساسا من الأسس التي يجب أن يقوم عليها المجتمع (1).

ولذلك جسّد في هذه اللازمة التي تمثل انطلاقة وتحرّره، من عالم الأمس فرحته ونشوته في الحب الذي رآه في الطبيعة والمرأة، ولكنه يلحّ على ثنائية الأمس واليوم، أو الماضي والحاضر في ثنانيا النص، ليبقى النص مشدودا يتحرك في إطار هذا الزمن المحدود الذي أراد من خلاله أن يصوّر حياته وما آلت إليه، فنراه يكرّر ويقول بين حين وآخر في القصيدة نفسها:

قَدْ كَانَ ذَلِكَ كُلُّهُ بِالْأَمْسِ الْبَعِيدِ

وَالْأَمْسِ قَدْ جَرَفَتْهُ مَقْهُورًا يَدَ الْمَوْتِ الْعَنِيدِ

قَدْ كَانَ ذَلِكَ تَحْتَ ظِلِّ الْأَمْسِ وَالْمَاضِي الْجَمِيلِ

قَدْ كَانَ ذَلِكَ فِي شِعَاعِ الْبَدْرِ مِنْ قَبْلِ الْأَفْوَلِ

وَالْيَوْمِ إِذَا زَالَتْ ظِلَالُ الْأَمْسِ عَن زَهْرِي الْبَدِيعِ (2).

ثم يستمر في تجسيد ذاته في كل حرف وكلمة، إلى أن بدأ الماضي يتلاشى، فيعود مرة أخرى إلى اللازمة، ويكرّرها كما هي، بعد أن بان ليله، لأنّ الليل عند الرومانسيين يوحى بالإنطلاق والتحرّر، فهو مليء بالأسرار وهو معبر إلى اللانهاية المظلمة مثل مستقبل الشاعر المظلم، لذلك فإنّ المعاني الشعرية التي طرحها بعد اللازمة الثانية جاءت لتجسد لحظة المستقبل، وما آلت إليه حاله من جفاف الدموع، والغيوم الحزينة التي تغطي سماءه، حيث المرارة والأسى والكآبة.

(1) ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت، ص 172.

(2) الشابي، الديوان، ص 299.

حاول (الشابي) أن يجعل من تكرار اللازمة نمطا أسلوبيا ثابتا مع اختلاف في بنائها اللغوي، فيجعلها أول القصيدة التي تشكل فاتحة لصرخته وآهاته، ثم يكررها داخل النص مرتين أو ثلاث، بشيء من التساوي تقريبا في إعداد الأبيات بين كل لازمة، إلا أنه يجسد في كل بيت يأتي بعد اللازمة صورها، ليشكل منها بؤرة مركزية ويجعلها مصدرا لتوتره، بل إنّه أحيانا يجعل من عنوان بعض القصائد مادة لتكرار اللازمة، كما هو الحال في قصيدة (ياموت) ، فجاءت اللازمة في هذه القصيدة ضمن هذا التوجيه الأسلوبي حيث قال:

يَا مَوْتُ قَدْ مَزَقْتَ صَدْرِي      وَقَصَمْتَ بِالْأَرْزَاءِ ظَهْرِي (1).

جسد الشاعر معاناته وعذابه، من هذا الموت الذي تفارقه صورته، وهو لحظة الإحساس بالنهاية، فسيطر هذا الشعور على كل الأبيات التي وقعت بعد اللازمة، وحتى يؤكد ذلك فقد اتخذ من حرف (الواو) رابطا بين أطرافها، ليعدد مآسي الموت ومصائبه، وصوره البشعة التي تصيب البشرية (ورميتي وقسوت وفجعتني وهدمت وفقدت) مع التأكيد على الفعل (فقد) الذي قضى مضاجعه لفقده والده، ويبقى الموت في ذاكرة الشاعر هاجسا مؤلما ومصيرا محتوما، لكنّه يدخله في دائرة السؤال والاستفهام الإنكاري الذي يقترب من حدّ الفلسفة، فليس في الحياة إلا ألوان من العذاب خاتمته الموت:

يَا مَوْتُ قَدْ مَزَقْتَ صَدْرِي      وَقَصَمْتَ بِالْأَرْزَاءِ ظَهْرِي

يَا مَوْتُ مَاذَا تَبْتَغِي، مَيِّي      وَقَدْ مَزَقْتَ صَدْرِي؟

مَاذَا تَوَدِّ، وَأَنْتَ قَدْ      سَوَدْتَ بِالْأَحْزَانِ فِكْرِي؟

خُذْنِي إِلَيْكَ، فَقَدْ      تَبَخَّرَ فِي فِضَاءِ الْهَمِّ عَمْرِي (2).

وتبدأ دائرة السؤال الفلسفي ليشرح الموت ويكشف عن أسرارهِ الخفية (ماذا تودّ؟) ، وبذلك يكشف عن حيرة الشاعر وقلقه من هذا المصير، وخوفه من المجهول الذي ينتظره، ولكنه يستسلم لتداعيات الموت وعذاباته اليائسة — (خذني) ليخلص من

(1) الديوان، ص 317.

(2) المصدر نفسه ، ص 379.



شروبه وشورور الإنسانية عامة، فقد أصبح ينتظر دوره في الفناء، ولذلك يجسد في اللازمة الثالثة قمة الاستسلام واليأس التي غطت معظم وجوه حياته، فيقرع الموت ويطلبه :

يَا مَوْتَ قَدْ مَزَقْتَ صَدْرِي      وَقَصَمْتَ بِالْأَرْزَاءِ ظَهْرِي  
يَا مَوْتَ قَدْ شَاعَ الْفُؤَادُ      وَأَقْفَرْتَ عَرَصَاتِ صَدْرِي  
وَعَدَوْتَ أَمْشِي مَطْرَقًا      مِنْ طُولِ مَا أَنْقَلْتُ فِكْرِي  
يَا مَوْتَ ! نَفْسِي مَلَّتِ الدُّنْيَا      فَهَلْ لَمْ يَأْتِ دَوْرِي؟ ! (1)

جسد في هذه اللازمة مشاعر الأسى والحزن واليأس، وفقدان الأمل الذي يعتور حياته، ولذلك نراه يتعامل مع الموت كأنه شخص يناديه ويتمنى مجيئه، لأن أجله كما يعتقد أصبح قريباً. فالشابي يتخذ من هذه اللازمة وسيلة لإعادة ما في ذهنه وجوهر حياته، حيث يسقط عليها أو من خلالها همومه وآلامه وثورته.

وتتجلى الرتابة في تكرار اللازمة عند (الشابي) في قصيدته (الصباح الجديد) فيوسّع من حدودها الزمانية والمكانية، فتقع في ثلاثة أبيات ثم تتكرر بشكل منتظم دقيق بعد كل ثمانية أبيات، وكأنه بذلك يبحث عن صباح جديد منظم، صباح يخلو من الألم والحزن:

أَسْكُنِي يَا جِرَاحُ      وَأَسْكُنِي يَا شَجُونُ  
مَاتَ عَهْدُ النُّوَاخِ      وَزَمَانُ الْجُنُونِ  
وَأَطْلُ الصَّبَاحُ      مِنْ وَرَاءِ الْقُرُونِ (2).

تمثل هذه اللازمة لحظة الانطلاقة الفعلية والتحرر المطلق من تبعات الماضي وجراحه، للسعي نحو مجتمع مثالي يجد فيه ذاته وحلمه، بصبر وحزم، وقد جسد ذلك في أفعال الأمر (أسكتي) الذي يوحي بالشدّة والحزم، فقد مات عهد النواخ وأطلّ الصباح من وراء القرون، فيطمئن نفسه وأساريره بهذا الحلم الجميل الذي يراوده، لذلك نرى حتمية هذا السكوت والسكون ومستوياته قد تمثلت في الأبيات التي جاءت بعد هذه

(1) الديوان، ص 380.

(2) المصدر نفسه، ص 244.

اللازمة الأولى، فهو قد دفن الألم وأذاب الأسي، ساعيا نحو الصباح الجديد الذي يعطيه الحياة والأمل، لأنّ هذا السعي المستمر الدؤوب جعله مشدودا لا يتحرك إلا في دائرة الفعل (أسكتي) وكذلك عمل على ربطه بقافية رباعية تنتهي بالنون (الزمان، الحنان):

أَتَغْنَى عَلَيْهِ فِي رَحَابِ الزَّمَانِ

وَالهَوَى وَالشَّبَابَ وَالْمُنَى وَالْحَنَانَ (1).

ثم يربط بين الرباعيتين بعد هذه اللازمة بوحدة شعرية منسقة مع معاني اللازمة فربط بينها بحرف العين.

لَمْ يَعدْ لِي بَقَاءٌ فَوْقَ هَذِهِ الْبِقَاعِ (2).

ثم في الرباعية الثانية:

وَنَشَرَتِ الْقِلَاعِ فَالْوَدَاعِ ! الْوَدَاعِ ! (3).

وهذا التوحد بين الرباعيات يشبع نفس الشابي ويرضي إحساسه، ويوحي بقوة تلك الأحاسيس المعدبة بين الشك واليقين، وبين الحياة والموت .

### 5. تكرار البداية:

يشكل هذا النوع من التكرار مساحة أكبر مما شكلته أنواع التكرار الأخرى، ولعل ذلك يعود إلى نفسية (الشابي) المتوترة التي تعتقد أن تكرار البداية هو البداية القوية للانطلاق والتحرر والتمرد، وهي صرخته القوية أمام الجهل والتخلف والفساد. تكثف تكرار البداية عند الشاعر بشكل رأسي يعمق صرخاته وآهاته، ويرددها، ليسمع الآخرون صداها وأوجاعها عبر إيقاعات موسيقية متوالية، وبناءات لغوية مختلفة، تراوحت بين الكلمة والعبارة التي يحتويها صدر البيت الشعري.

كما شكّل أسلوب النداء جملة مركزية ينطلق منها الشاعر ليكشف عما في أعماقه، من خلال حرف النداء (يا) الذي تكرر أيضا في (الأشواق النائية ومناجاة عصفور، والنبي المجهول ونشيد الأسي) يقول من قصيدته (يا شعر): (مجزوء الكامل)

يَا شِعْرُ أَنْتَ فَنِّ الشُّعُورِ وَصَرَخَةُ الرُّوحِ الْكَيْبِ

(1) الديوان، ص 245.

(2) المصدر نفسه، ص 246.

(3) المصدر نفسه، ص 247.

يَا شِعْرُ أَنْتَ صَدَىٰ نَحِيبِ الْقَلْبِ وَالصَّبِّ الْغَرِيبِ  
يَا شِعْرُ أَنْتَ مَدَامِيعٌ عُلِقْتَ بِأَهْدَابِ الْحَيَاةِ  
يَا شِعْرُ أَنْتَ دَمٌ تَفَجَّرُ مِنْ كُلِّ كَائِنَاتٍ  
يَا شِعْرُ قَلْبِي مِثْلَمَا تَدْرِي شَقِيٍّ مَظْلَمٍ  
فِيهِ الْجِرَاحُ النُّجْلُ يَقْطُرُ مِنْ مَعَاوِرِهَا الدَّمُ (1).

كرّر أسلوب النداء (يا شعر) واتّخذة بداية و فاتحة لانطلاقته، ليجعل مع كل بداية صورة مستقلة تكشف عن رؤية الشاعر نحو مفهوم الشعر وأبعاده، وما أصابه من غربة في عالم لا يفهم معناه، فيعزز من قيمته ويعلي من شأنه، فيكرّر هذه البداية خمس مرات متوالية، ليعلن صرخته ودعوته الأكيدة لإنقاذ الشعر الذي أصابه ماقد أصاب الشاعر من غربة فكرية وروحية، فيحاول أن يعطيه بعدا ومفهوما أوسع وأشمل، فيجعله وسيلة محاكاة للنفس البشرية، ووسيلة للتعبير عن خيال الشاعر، فلم تعد رسالته ألفاظا منمّقة، وعبارات مرصّعة، وكلاما مرصوصا.

نرى الشاعر معبرا عن معاناته الذاتية، مجسّدا ذلك عبر أسلوب النداء والاستفهام، ليعلق الرفض والخضوع والاستسلام لهذا الداء. قال في (الأبد الصغير): (البسيط)

يَا قَلْبُ كَمْ فِيكَ مِنْ دُنْيَا مُحِبَّةٍ      كَأَنَّهَا حِينَ يَبْدُو فَجْرُهَا إِرْمُ  
يَا قَلْبُ كَمْ فِيكَ مِنْ كَوْنٍ قَدْ اتَّقَدَّتْ      فِيهِ الشَّمْسُوسُ، وَعَاشَتْ فَوْقَهُ الْأَمَمُ  
يَا قَلْبُ كَمْ فِيكَ مِنْ قَبْرِ قَدْ انْطَفَأَتْ      فِيهِ الْحَيَاةُ، وَضَجَّتْ تَحْتَهُ الرَّجْمُ !  
يَا قَلْبُ كَمْ فِيكَ مِنْ غَابٍ وَمِنْ جَبَلٍ      تَدْوِي بِهِ الرِّيحُ أَوْ تَسْمُو بِهِ الْقِمَمُ  
يَا قَلْبُ كَمْ فِيكَ مِنْ كَهْفٍ قَدْ انْبَجَسَتْ      مِنْهُ الْجَدَاوِلُ تَجْرِي مَا لَهَا لُجْمُ (2).

كرر (يا قلب كم فيك) في بداية كل سطر شعري ليؤكد على أهمية القلب الذي يشكل مصدرا لوجعه وآلامه، فهو مصدر حياة الإنسان، وسرّ شقائه وسعادته ومستودع أسرارهِ. ولجوء الشاعر إلى هذا الأسلوب يجعلنا نتساءل عن سبب اختياره، ولكن إذا

(1) الديوان، ص 391.

(2) المصدر نفسه، ص 206.

نظرنا في القصائد التي وقعت ضمن تكرار البداية، سواء أكانت بأسلوب النداء أو الاستفهام أو غير ذلك، وجدنا الشاعر يجسّد عبر هذه الشرائح حالاته النفسية، ومشاعره الخاصة وهمومه وآلامه التي يعانيتها، فهي تتوزّع ضمن محور الغربة والاعتراب الفكري والروحي التي تمثلت في قصيدته التي أشرنا إليها سابقا (يا شعر)، أو ضمن آلامه الخاصة وأوجاعه الذاتية سواء أكانت جسدية أو نفسية، وتتمثل في بعض قصائده التي بدأت بأسلوب نداء أو استفهام. أما المحور الثالث فهو الصدمة الاجتماعية التي واجهته في أبناء شعبه لما فيهم من جهل وتخلف وفساد، فيجعل من نفسه مصلحا مثاليا في تأسيس مجتمع تسوده المحبة والأمان والعدل والمساواة.

أما تكرار البداية الذي وقع في أسلوب الاستفهام، فلا يكاد يختلف أو يخرج من حيث الدلالة عما لاحظناه في تكرار النداء وإن كان (الشابي) في معظم صور التكرار يحاول أن يؤكّد على رومانسيته في هروبه من الواقع وذمّ الحياة، والهروب من المدينة واللجوء إلى الطبيعة، وما أسلوب الاستفهام إلا حلقة متصلة من حلقات التصوير النفسي، والحيرة التي تسكن نفسه، أو أنه يسعى من خلال هذا الأسلوب إلى أن يكون له تميّز خاص، واستقلالية ذاتية في بحثه عن المفقود، وحضور فاعل في الوجود عبر ثنائية الحضور والغياب قال في (نشيد الأسي): (مجزوء الكامل)

مَا لِلْمَيَاةِ نَفِيَّةٍ حَوْلِي	وَيَنْبُوعِي مَشُوب؟
مَا لِلصَّبَاحِ يَعُودُ لِلدُّنْيَا	وَصَبْحِي لَا يَأُوب؟
مَا لِي يَضِيقُ بِي الْوُجُودُ	وَكُلُّ مَا حَوْلِي رَحِيب؟
مَا لِي وَجَمْتُ وَكُلُّ	مَا فِي الْغَابِ مُغْتَرِدُ طُرُوب؟
مَا لِي شَقِيتُ وَكُلُّ	مَا فِي الْكُونِ أَخَاذُ عَجِيب (1).

تشكل الربط من خلال تكرار حرف الاستفهام (ما) لتكون نسقا بنائيا قويا مؤثرا، وبذلك يمنح التكرار قوة فاعلة في إيجاد وحدة شعورية متلاحقة، كما أنه يعكس رؤية الشاعر وهدفه الذي يسعى إلى تحقيقه، وهو الخروج من هذه الحياة الصاخبة إلى حياة دافئة، وما هذه التساؤلات إلا انعكاس لما يدور في ذهن الشاعر من أمور تتعلق بذاتيته

(1) الشابي، الديوان، ص 432.

وتكوينه النفسي، الذي تبدو عليه ملامح التشاؤم والسوداوية من خلال أسلوب التضاد الذي يجمع بين الحاضر والغائب.

كما لجأ إلى أدوات استفهامية أخرى (ماذا، أين) لتكشف هي الأخرى عن حيرته وقلقه على هذا الوجود أو المصير، أو رغبته في البحث عن عالم آخر غير المدينة، أو شعب آخر غير هذا الشعب على عادة الرومانسيين.

المدينة رمز الشرور وبؤرة المفساد، والطبيعة رمز الصفاء والطهارة والعفة، يجد فيها ذاته، وتسمو فيها روحه على كل القيم قال في (مناجاة عصفور): (الرملة)

مَآذَا أَوْدُ مِنْ الْمَدِينَةِ وَهِيَ غَارِقَةٌ بِمَوَارِ الدَّمِ الْمَهْدُورِ؟

مَآذَا أَوْدُ مِنْ الْمَدِينَةِ وَهِيَ لَا تَرْتِي لِصَوْتِ تَفْجَعِ الْمُؤْتُورِ؟

مَآذَا أَوْدُ مِنْ الْمَدِينَةِ وَهِيَ لَا تَعْنُو لِغَيْرِ الظَّالِمِ الشَّرِيرِ؟

مَآذَا أَوْدُ مِنْ الْمَدِينَةِ وَهِيَ مَرْتَادٌ لِكُلِّ دَعَاةٍ وَفَجُورِ؟<sup>(1)</sup>

استخدم أسلوب تكرار البداية عبر نمط أسلوب متلاحق (ماذا أود من المدينة) لينفي عن المدينة صفات الخير والمحبة بشكل متواصل عميق، لا يجعل للقارئ أدنى شك للتصديق فيما يسعى إليه، لأن كل صيغة من هذه الصيغ تحمل في ثناياها الرفض والتمرد على هذا الواقع، فجردّها من كل الصفات الطيبة، ليجعل المتلقي يعيش معه ثورته وتمردّه فيشاركه هذه الروح التي تمثلت في ذات الشاعر صاحب الرسالة الذي يسعى بمفهوم شامل للإصلاح والتغيير برغبة جامحة قوية (أود)، وقد ألحّ عليها في كل بداية ليعمّق من دلالتها.

ويكشف تكرار البداية عن نزعة التحسّر والأسى والإشفاق الكامنة في نفس الشاعر من خلال أداة الاستفهام (أين) على أبناء عصره الذين يعانون الجهل والفساد، وهم أصحاب رسالة لهم ماضٍ مجيد، ولقد تحقق له ذلك بتكرار هذه الأداة في صدر الأبيات وعجزها بما يمكن أن يسمّى ردّ العجز على الصدر، ثم ربطها بصفات مفقودة عند أبناء شعبه (الطموح، الأحلام، الروح، الخيال، ...) قال في (إلى الشعب): (الخفيف)

أَيْنَ يَا شَعْبُ قَلْبِكَ الْخَافِقُ الْحَسَّاسُ؟ أَيْنَ الطَّمُوحُ وَالْأَحْلَامُ؟

(1) الديوان، ص 308.

أَيْنَ يَا شَعْبُ رُوحَكَ الشَّاعِرَ الْفَنَانَ؟ أَيْنَ الْخِيَالَ وَالْإِلَهَامَ؟

أَيْنَ يَا شَعْبُ فَنُكَ السَّاحِرَ الْخَلَاقِ أَيْنَ الرَّسُومَ وَالْأَنْعَامَ؟

أَيْنَ عَزَمَ الْحَيَاةَ، لَا شَيْءَ إِلَّا الْمَوْتَ وَالصَّمْتَ وَالْأَسَى وَالظَّلَامَ<sup>(1)</sup>.

تكشف هذه التساؤلات عن التوتر الانفعالي بشكل مكثف متعاقب، كما تكشف عن طبيعة البنية المكوّنة لهذا التساؤل، وكأنّ الشاعر يصوّر ما في ذهنه من أمور تتعلق بمصير هذا الشعب وخوفه على مستقبله، لهذا جاءت البنية متعمقة في نمط رأسي وأفقي ممتد داخل القصيدة ، لأنّه أراد أن يعكس واقع الشعب الذي وصفه بالموت والصمت والأسى والظلام، وكأنه يئس من توالي النداءات والتساؤلات التي لم تلق صدًى في تونس الثورة.

أما تكرار البداية الذي وقع في بناء الجملة على اختلاف أنواعها، فكان أكثره حضوراً في ذهن الشاعر، وأكثره قدرة على استيعاب ما في ذهنه ، فجاءت بدايات الأفعال متحركة ثائرة تصوّر ما آلت إليه حاله من غربة روحية ، بينما الجملة الاسمية تميّزت بالسكون والهدوء والثبات، ولهذا نراه قد أكثر من هذا النمط الأسلوبى من خلال الضمير (أنت) فكرّره كثيراً في بدايات قصائده، ليركّز على الفعل الماضي الذي يعكس ما أصابه في حياته .قال في (صوت تائه): (الكامل)

شَرِدْتُ عَنْ وَطَنِي السَّمَاوِي الَّذِي مَا كَانَ يَوْمًا وَاجِمًا مَغْمُومًا

شَرِدْتُ عَنْ وَطَنِي الْجَمِيلِ أَنَا الشَّقِي فَعِشْتُ مَشْطُورَ الْفُؤَادِ يَتِيمًا

فِي غَرْبَةٍ رُوحِيَّةٍ مَلْعُونَةٍ، أَشْوَأَقَهَا تَقْضِي عَطَاشًا هَيْمًا

شَرِدْتُ لِلدُّنْيَا وَكُلِّ تَائِهِ فِيهَا يَرُوعُ رَاحِلًا، وَمُقِيمًا<sup>(2)</sup>.

جسد الشاعر تكرارا عبر العبارة (شردت) من الفعل ونائب الفاعل معاناته التي وقعت له قهرا بفعل قوى خارجية فرضت عليه، فتقبّلها وحاول الخروج عنها، وهذا الفعل يحمل في ثناياه الحزن والأسى الذي كرّره بشكل متعاقب متوال، وكان تشريده

(1) الديوان، ص 508 .

(2) المصدر نفسه، ص 195.

عن وطنه، وعن الدنيا بكل ما فيها، ولذلك وصفها بأنها (غربة روحية ملعونة)، وخلق كل فعل صورة من صور العذاب .

أما الجملة الاسمية التي شكّل منها تكرارات بدايات متنوّعة عبر الضمير (أنت) الذي كرره في معظم بدايات الأبيات الشعرية والضمير (نحن) ، وشكل منهما أبنية متناسقة قوية، فمثالها قوله في (قلت للشعر): (الخفيف)

أنتَ يَا شِعْرُ فَلْدَةٌ مِنْ فُؤَادِي	تتغنى، وقِطْعَةٌ مِنْ وُجُودِي
أنتَ يَا شِعْرُ قِصَّةٌ عَنْ حَيَاتِي،	أنتَ، يَا شِعْرُ، صُورَةٌ مِنْ وُجُودِي
أنتَ، يَا شِعْرُ إِنْ فَرَحْتَ، أَغَارِيدي	وإن غنّتِ الكآبة، عُوْدِي
أنتَ، يَا شِعْرُ، كَأْسُ خَمْرٍ عَجِيبٌ،	أتلّهي بهِ خِلالِ اللّهُودِ... ! (1)

يكرّر الشابي هذه البداية (أنت يا شعر) أربع مرات متوالية، يجسّد من خلالها حبّه للشعر، فهو الأنيس وليس له في الوجود إلا هذا الصديق الذي يستوعب زفراته وآهاته. وتبدو هذه النزعة العلاماتية المترتبة أكثر وضوحا من خلال تكرار الضمير وإيقاع العلاقات في قصيدته (إلى قلبي التائه) ، فجعل عنوان القصيدة هو موضوعها بالحاح شديد على هذا الضمير(أنت) ، مما يجعل القارئ يفلت من هذا الأسار القسري

لسلطة النص ،فقال في (إلى قلبي التائه): (مجزوء الرمل)

أنتَ يَا قَلْبِي قَلْبٌ	أُنضَجَتُهُ الزَّفَرَاتُ
أنتَ يَا قَلْبِي عَشٌّ،	نَفَرَتْ عَنْهُ القُطَاةُ
أنتَ حَقْلٌ مُجْدَبٌ	قَدْ هَزَّاتُ مِنْهُ الرُّعَاةُ
أنتَ لَيْلٌ مُعْدَمٌ	تتدب فيه البَاكِيَاتُ
أنتَ كَهْفٌ مُظْلِمٌ	تأوي إليه البَائِسَاتُ
أنتَ صرْحٌ شَادِهٌ	الحُبُّ عَلَى نَهْرِ الحَيَاةِ
أنتَ قَبْرٌ، فِيهِ	من أَيامي الأُولَى رُفَاتُ
أنتَ عُوْدٌ مَزَقَتْ	أوتاره كَفَّ الحَيَاةِ
أنتَ لحنٌ ساحرٌ	يخبط في التيه الموات

(1) الديوان، ص 436.

أنت أنشودة فجر رتلتها الظلمات (1).

كرر الشابي الضمير (أنت) عشر مرات متعاقبة، مما أعطاه قوة وفاعلية استمدّها من الصفات المتعاقبة أيضاً، تعاقبا مستمرا متصلا عبر تنوين الضم المتلاحق، فجعل من الضمير ولازمته مرتكزا، يبني عليه في كل مرة معنى جديدا وصفة جديدة، وبهذا يصبح التكرار وسيلة إثراء الموقف وشحن الشعور إلى حدّ الامتلاء (2).

ويحاول الشاعر أن يجعل من تكرار البداية بالضمير (أنت) قوة فاعلة وسلطة قوية في نفس المتلقي للتأثير عليه، وجعله يعيش جوّ النص، ليؤكد على قيمة الحب بكل أنواعه، لأنه يطهر النفوس، وقد تجسّد الحبّ في محبوبته وتقديسها، والإشادة بها والخضوع لسلطانها، وقد جاء ذلك تكراره للضمير (أنت) بشكل أفقي ورأسي للتأكيد على قيمة هذا المفهوم وإعلاء شأنه. قال في (صلوات في هيكل الحب): (الخفيف)

أنتِ أنتِ الحياة، في قدسها السامي وفي سحرها الشجي الفريد  
أنتِ أنتِ الحياة، في رقة الفجر في روثق الربيع الوليد  
أنتِ أنتِ الحياة، كل أوان في رداء من الشبّاب جديد  
أنتِ أنتِ الحياة، فيك وفي عينيك آيات سحرها المحدود (3).

عمق هذا التكرار التأكيد على الضمير (أنت) بنغمة موسيقية هادئة، تخلو من العنف والقسوة الذي يتمثل في التنوين، لذلك جاءت النغمة العلاماتية بعد الضمير هادئة تكشف عن تماسك وتلاحم أوصال الشاعر عند حديثه عن محبوبته التي نعتها بنعوت متعدّدة، حتى جعلها كل ما في الوجود، لا سبيل إلى سعادته إلا بتواصلها معه. وقد التفت القدماء إلى ظاهرة تكرار صدور الأبيات، فتحدثوا عن فائدته، ومنهم من علل هذا التكرار بآئه" لما كانت الحاجة إلى تكرارها ماسة والضرورة إليها داعية لعظم

(1) الشابي، الديوان، ص 443.

(2) موسى رابعة، مرجع سابق، ص 32.

(3) الشابي، الديوان، ص 314.



الخطاب ، وشدة موقع الفجيرة ، فهذا يدلّك على أنّ الإطناب عندهم مستحسن كما أن الإيجاز في مكانه مستحب<sup>(1)</sup>

إنّ يأس الشاعر من الواقع بكلّ صورته جعله يعطي الضمير (أنت) روح الثورة والتمرد على الذات والغير، فيكرّره في قصيدته عتاب (إلى الله):

يَا إِلَهَ الْوَجُودِ هَذِي جِرَاحٍ      فِي فُؤَادِي، تَشْكُو إِلَيْكَ الدَّوَاهِي  
أَنْتَ أَنْزَلْتَنِي إِلَى ظِلْمَةِ الْأَرْضِ      وَقَدْ كُنْتُ فِي صَبَاحِ زَاهٍ  
أَنْتَ أَوْصَلْتَنِي إِلَى سُبُلِ الدُّنْيَا      وَهَذِي كَثِيرَةُ الْأَشْتِيَاوِ<sup>(2)</sup>.

ثم يواصل تكرار "أنت" بشكل معمق، يحفر بشدة ليكشف عن يأس الشاعر وقنوطه (أنت أوقفنتي على لجة الحزن، أنت أنشأتني غريبا بنفسي، أنت كرهتني الحياة، أنت جّبلت بين جنبي قلبا، أنت عدّبتني برقة حسي...) فكرر الضمير (أنت) بقوة، حيث جعله النقطة المركزية التي تدور حولها الأبيات الأخرى، ليعطيها أكثر قوة وسلطة تكشف عن تحدّيه وتمردّه ، فقد ربط هذا الضمير بأفعال تنبئ عن حسّ الشاعر الحزين ، وثورة انفعالاته وتمردّه على الوجود (أنزلتني، أوصلتني، عدّبتني، كرهتني). أما الضمير (نحن) الذي شكّل منه تكرار بداية في قصيدته (ألحاني السكري) يقول:

نَحْنُ نَحْيَا كَالطَّيْرِ فِي الْأَفْقِ      السَّاجِي وَكَالنَّحْلِ فَوْقَ غَصْنِ الزُّهُورِ  
نَحْنُ نَلْهُو تَحْتَ الظِّلَالِ      كَطِفْلَيْنِ سَعِيدَيْنِ فِي غُرُورِ الطُّفُولَةِ  
نَحْنُ نَعْدُو بَيْنَ المَرُوجِ وَنَمْسِي      وَنَغْنِي مَعَ النِّسِيمِ المَغْنِي  
نَحْنُ مِثْلَ الرَّبِيعِ: نَمْشِي عَلَى      أَرْضِ الزَّهْرِ، وَالرُّؤْيِ وَالْخِيَالِ  
نَحْنُ نَحْيَا فِي جَنَّةٍ مِنْ جَنَانِ      السِّحْرِ فِي عَالَمِ بَعِيدٍ بَعِيدِ،  
نَحْنُ فِي عُسْنِ المُورِدِ نَتَلُو      صُورَ الحُبِّ للشَّبَابِ السَّعِيدِ  
نَحْنُ نَحْيَا فَلَا نُرِيدُ مَزِيدًا،      حَسْبُنَا مَا مَنَحْتَنَا، يَا حَيَاةَ<sup>(3)</sup>.

(1) أبو هلال بن عبد الله العسكري، الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتي العلمية، بيروت ، 1971، ص 144.

(2) الشابي، الديوان، ص 201.

(3) المصدر نفسه ، ص 332.

يكشف تكرار الضمير (نحن) عن أهمية ذات الشاعر وتقويمها، فقد بدأ كل بيت بالضمير (نحن) وهذه البدايات المتساوية تبعها فعل مختلف (نحيا، نلهو، نغدو، نمشي)، وبذلك يعكس كل بيت جانبا من إحساس الشاعر بالذات التي تسعى للعيش الهادئ في اللحظة الراهنة. فحرف النون يعدّ جزءا من الضمير (نحن)، وكأته بذلك يجعل السامع أو القارئ واقعا تحت سلطان التنبؤ والتوقع لما يحدث الآن، لأنّ الشاعر قد أورد من خلال الضمير تصوّرا جديدا في إطار الجوّ العام الذي يتحدث عنه وهو حب الذات. ونجد الشاعر في قصيدة (في ظل وادي الموت) حائرا في معنى الزّمن، متعطشا إلى الجديد الكامن وراء جدار الحياة:

نَحْنُ نَمْشِي وَحَوْلَنَا هَاتِهِ      الْأَكْوَانُ تَمْشِي، لَكِنْ لِأَيَّةِ غَايَةٍ؟  
نَحْنُ نَشْدُو مَعَ الْعَصَافِيرِ      لِلشَّمْسِ، وَهَذَا الرَّبِيعُ يَنْفُخُ نَايَهُ  
نَحْنُ نَتَلُو رَوَايَةَ الْكَوْنِ      لِلْمَوْتِ وَلَكِنْ مَاذَا خِتَامُ الرِّوَايَةِ؟ (1)

بدأ كل بيت شعري بالضمير (نحن) تبعها أفعال مضارعة مختلفة (نمشي، نشدو، نتلو) بهذا الترتيب جعلت من الأبيات لحمة واحدة.

أما تكرار البداية الذي وقع في شبه الجملة خلق تلاحما بين الأبيات، هذا التلاحم يعكس نفسية الشاعر ويصوّرها في ذهنه حيث يسعى إلى التوحّد مع الآخر ليتخلص من الهموم والأوجاع، وملاذه في ذلك الأم أو الموت أو الشعر، التي جعل منها عنوان بعض قصائده (قلب الأم) و (إلى الموت) و (قلبت للشعر) يقول في قصيدته (قلبت للشعر):

فِيكَ مَا فِي جَوَانِحِي، مِنْ حَيْنِ      أَبْدِي إِلَى صَمِيمِ الْوَجُودِ  
فِيكَ مَا فِي خَوَاطِرِي، مِنْ بُكَاءِ      فِيكَ مَا فِي عَوَاطِفِي مِنْ نَشِيدِ  
فِيكَ مَا فِي مَشَاعِرِي، مِنْ وَجُومِ      لَا يَفْنَى، وَمِنْ سُرُورِ عَهِيدِ  
فِيكَ مَا فِي عَوَالِمِي، مِنْ ظَلَامِ      سَرْمَدِي وَمِنْ صَبَاحِ وَليدِ  
فِيكَ مَا فِي عَوَالِمِي، مِنْ نُجُومِ      ضَاكِكَاتِ خَلْفِ الْعَمَامِ الشُّرُودِ  
فِيكَ مَا فِي عَوَالِمِي، مِنْ ضَبَابِ      وَسَرَابِ وَيَقْظَةِ وَهْجُودِ

(1) الديوان، ص 134.

فِيكَ إِنَّ عَانِقَ الرَّبِيعِ فُؤَادِي، تَتَنَتَّى سَنَابِلِي وَوَرُودِي (1).

كرّر عبارة (فيك ما في)، ونلمس بهذا عمق إحساس الشاعر بأهمية الشعر ودوره في الحياة العامة، ولهذا جاء التكرار بشكل رأسي متوال، ليحدث نغمة إيقاعية موسيقية في كل بيت، ومثل هذا التكرار المتساوي في نسقه يجعل الأبيات وحدة بنائية متكاملة، تشكلت من تكرار البداية المتساوي المتوحد.

فِيكَ يَا بُلْبُلُ مَا فِي	الشَّعْرُ مِنْ وَحْيِ تَعُوبُ
فِيكَ مَا فِي الْفَجْرِ مِنْ	رَقَّةٍ لِأَلَاءِ طُرُوبُ،
فِيكَ مَا فِي الْكُونِ مِنْ	فَنٍّ وَمِنْ سِحْرِ خَلُوبُ
فِيكَ مَا فِي الزَّهْرِ	مِنْ شَعْرِ الدَّمُوعِ
فِيكَ مَا فِي الدَّمْعَةِ	الْمُنْحَدِرَةِ مِنْ مَعَانٍ (2).

عدّد الشاعر (فيك ما في) في الأبيات الشعرية السابقة، فجاء التكرار بشكل رأسي متوال محدثاً نغمة موسيقية متتالية جعلت من الأبيات لحمة واحدة.

كما خضع التكرار عند (الشابي) لرؤيته النفسية التي كانت تلحّ على بعض المرتكزات لتغييرها أو استبدالها، ولهذا نراه كان يستسلم لتداعيات بعض صور التكرار بشكل لافت للنظر في مختلف أشكال التكرار، وخاصة تكرار البداية، فجعل من هذه البداية نقطة مركزية تجتمع فيها صور التكرار الأخرى، وجعله موضوع القصيدة عنواناً لتكرار البداية، ويبنى عليه إيقاعات موسيقية متنوّعة يفتقد فيها قوة التأثير والفاعلية على المتلقي. ومما يلاحظ أنّ التكرار جاء عند الشابي بشكل أفقي ورأسي، أخضعها لإيقاعات موسيقية تعكس ملامح رؤيته النفسية والفلسفية، التي تكشف عن موقفه الحقيقي من الحياة والكون والطبيعة، من خلال سياقات وبناءات أسلوبية متنوّعة على مستوى الكلمة أو الجملة.

وحاول "الشابي" بذلك أن يجعل من صور التكرار أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري، وتؤدي وظيفة أسلوبية تكشف عن الإلحاح أو التأكيد الذي يسعى إليه الشاعر،

(1) الشابي، الديوان، ص 435.

(2) المصدر نفسه، ص 408.

ولكن التكرار عنده قد تأثر ببعض جوانب حياته الخاصة، فغلب عليه التداعي والتماثل في معظم صورته، لذلك ما كان التكرار ليكون عند (الشابي) لولا حاجته الملحة للكشف عما يدور في ذهنه، وإبراز أفكاره التي أصبحت هي الأخرى صورة من صور التكرار. فالمعاناة والألم تبدو واضحة في كل أنفاسه الشعرية، وكأنه بذلك يكرّر هذه المعاناة في كل نمط تكراري على اختلاف أشكاله.

من خلال ماسبق نلاحظ أن التكرار وسيلة اتساقية لها وزنها ودورها في الوضوح الذي يحيلنا إلى ماهية الفكرة، ودورها أيضا في تحقيق ترابط النص، لأنه يساعدنا على معرفة الفقرة الأساسية أو القطعة المكتوبة، كونه يظهر لنا الجملة مرتبطة بالجملة التي تأتي بعدها والتي قبلها، كما يظهر لنا الأبيات مجتمعة بالتي تليها والتي قبلها، ومن ثمّ فما على القارئ إلا أن يوضّح مواضعه ويبينها، لأنّ الترابط أمر حاصل في النص.

كما نلاحظ قدرة التكرار على الانتشار النصي، محققا بذلك الترابط بين أجزاء النصّ الظاهرة من جهة، ومؤكّدا ثوابت المفاهيم والأفكار التي تكوّن عالم النص، وموضوع الخطاب من جهة ثانية، فتعدّد الأنساق اللسانية لجذر معجمي واحد من خلال الاشتقاق والانتقال من الفعلية إلى المصدرية، أو إدخال قاعدة تحويلية من قواعد الزيادة والنقصان يضمن نموّ البنية الشكلية عن طريق التفرّع والتوليد في اتجاهات متوازية ومتكاملة. فإذا كانت هذه التكرارات ملامح دالة على أدبيّة النصّ، فإنّها من ناحية أخرى بنى تسهم في تناسق المقاطع المتجاورة وتحقيق نصيّتها. لنتطرق إلى عنصر اتساق آخر له نفس الوظيفة في تحقيق الترابط النصي ألا وهو عنصر الحذف:

## 2- الحذف:

### 1-2 مفهوم الحذف:

الحديث عن الحذف بوصفه لغة توصيلية بليغة، وحدثا يخالف بناؤه الأصل بغية تحقق بنية تركيبية أقل لفظا وأكثر معنى، هو حديث عن الدلالات العميقة؛ بل هو حديث عن ظاهرة تشبه السحر على حدّ قول "عبد القاهر الجرجاني": "هو باب دقيق المسلك

لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين<sup>(1)</sup>.

يُضح من الكلام السابق أنّ "الجرجاني" كان واعيا بمكان هذه الظاهرة العجيبة في اللغة، وإذا قرأنا عبارته منطلقين من الجوّ الذي نبحت فيه الآن (الترابط النصي)، يمكن أن نصل إلى نتيجة أنّ الحذف بالأحرى الفراغ الذي يؤدّي بالمتلقي إلى الرجوع إلى الخطاب السابق، للوصول إلى ما يسدّ به الفراغ مما يوجد علاقة بين السياق الحالي وما سبق، فيحسّ المتلقي بلدّة هذا الجهد الذي بذله في قراءة النص وتفسيره، إضافة إلى ضمان وضوح الرسالة التي يتلقاها، لأنّه شارك في إنتاجها ولم يتأثر المرسل بذلك.

ويبدو هامًا تناول ظاهرة الحذف من منظور لساني نصي بوصفها ظاهرة لغوية ممتازة، أخذ الحديث عنها حيّزا واسعا في دراسات القدامى، وارتبطت ارتباطا وثيقا بخبرة المتلقي في الدراسات الحديثة القائمة أساسا على دراسة العلاقات التي تقوم بين البنيات التركيبية وبين البنيات الدلالية، وفي ضوء هذا الفهم، فإنّه لا يمكن بناء دلالات النصّ إلا إذا أخذنا بعين الاعتبار الكلام الآخر (المحذوف) الذي تقوله ألوان المحذوف، لكن هذا الأمر يبدو صعب التحديد وتحقيقه يقتضي متلقيا خبيراً. وينبئ الحذف من خلال صمت اللغة عن عقد حوار فني بين عالمي الشاعر الداخلي والخارجي، وتعمل هذه المزوجة على تحقيق متعة أدبية نستشقه من خلال القدرة على توظيف ألوان من المحذوف كلغة دالة وقيمة تعبيرية هادفة، الأمر الذي يضفي على النص بعدا إيحائيا، ويعمّق العطاء والرؤية عند المتلقي، ومن هنا ندرك سرّ توظيف هذه الملكة التعبيرية في الشعر، وذلك لإثارة الإحساس وجلب الإنتباه والتأثير في المتلقي بنقل الدلالة من البسيط إلى المركّب، ومن المنطوق إلى المحذوف، ومن العالم الخارجي إلى العالم الداخلي والنفسي. والحذف ظاهرة لغوية شاعت في اللغات الإنسانية، إذ إنه ليس وقفا على لغة دون أخرى، وهو يصيبها في أصواتها وتراكيبها للوصول إلى دلالة بعينها، وقد نال

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 112.

الحذف اهتمام القدماء من العلماء العرب ، فهو ظاهرة أصلية في العربية من حيث الوجود والدراسة ، وهو يصيب الجملتين الفعلية والاسمية معا<sup>(1)</sup>.

و استعمل مفهوم الحذف منذ القديم من قبل النحاة الذين عكفوا على وضع الأسس اللغوية. وينتج عن أسباب متباينة باختلاف خصوصية كل لغة وطبيعتها. فالضرورة المنهجية تقتضي منا تعريف كلمة (الحذف) في وضعها اللغوي؛ حيث عرفها "ابن منظور" بقوله: "حذف الشيء يحذف حذفاً، قطعه من طرفه، والحذافة ما حذف من الشيء فطرح"<sup>(2)</sup>.

أما في وضعه الاصطلاحي" فهو حذف يعتري جزءاً من الكلمة أو حذف كلمة، أو أكثر من تركيب لغوي، اعتماداً على القرائن المصاحبة عقلية كانت أو حالية أو لفظية"<sup>(3)</sup>، ولقد أشار "سيبويه" للحذف بقوله: "واعلم أنّهم يحذفون الكلم وإن كان أصله في الكلام غير ذلك، ويحذفون ويعوّضون ويستغنون بالشيء عن الشيء الذي أصله في كلامهم حتى يصير ساقطاً"<sup>(4)</sup>، والغالب فيه أن يكون عند بعض العرب إذا اجتمع حرفان من جنس واحد أسقطوا أحد الحرفين، واكتفوا بحرف واحد وقد يكون في غير المتشابهين.

و اقترح "مصطفى شاهر خلوف" من خلال أبحاثه بعض المقترحات في تعريف الحذف<sup>(5)</sup>:

1. إنّ الحذف هو إسقاط حركة أو حرف من كلمة، وهذا التعريف يوجد عند علماء الصرف، ومن أعلام هذا المفهوم أو الاتجاه المازني والأنباري.

(1) محمود سليمان ياقوت ، علم الجمال اللغوي ، المعاني البيان البديع ، دار المعرفة الجامعية ، مصر ، ج 1 ،

1995، ص307

(2) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ح ذ ف)، ص 339.

(3) سيبويه، الكتاب، ج1، ص 138، 269.

(4)المصدر نفسه ، ص 240.

(5) ينظر :مصطفى شاهر خلوف، أسلوب الحذف في القرآن الكريم وأثره في المعاني والإعجاز، دار الفكر ،

ناشرون ، ط 1 ، عمان ، 2009، ص 23.

2. إن الحذف هو إسقاط كلمة أو جملة أو أكثر لغرض من الأغراض مع الدليل على ذلك، وهذا التعريف يوجد عند علماء النحو وعلماء المعاني، وعلماء البيان وعلماء التفسير، ومن أعلام هذا المفهوم أو الاتجاه "سيبويه"، و"الجاحظ"، و"ابن السراج"، و"الرماني"، و"ابن جني"، و"الباقلاني"، و"الخفاجي"، و"ابن الأثير"، و"الزركشي"، و"أبو زهرة"، و"أبو المكارم"، و"العمرى".

3. إن الحذف هو إسقاط حرف من حروف الهجاء أو جميع الحروف المعجمية، وهذا التعريف يوجد عند علماء البديع، ومن أعلام هذا المفهوم أو الاتجاه "العلوي" و"الحموي".

4. إن الحذف هو إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة، وهذا التعريف يوجد عند علماء العروض، ومن أعلام هذا المفهوم أو الاتجاه "التبريزي"، "الرجاني".

من خلال التعريفات الأربعة يمكن استنتاج تعريف شامل للحذف: هو إسقاط عنصر من عناصر النص، سواء كان حرفاً أو كلمة أو جملة أو أكثر، على أن يكون الإسقاط لغرض من الأغراض البيانية مع وجود قرينة تدل على ذلك.

الحذف ظاهرة لغوية عامة تشترك فيها اللغات الإنسانية؛ حيث يميل الناطقون إلى حذف بعض العناصر المكررة في الكلام، أو إلى حذف ما قد يمكن للسامع فهمه اعتماداً على القرائن المصاحبة الحالية كانت أو عقلية أو لفظية، كما قد يعتري الحذف بعض عناصر الكلمة الواحدة، فيسقط منها مقطع أو أكثر. ولعلّ مقارنة عابرة بين المنطوق والمكتوب في لغة كالفرنسية تكفي في الدلالة على الحذف، الذي يعتري أواخر الكلمات<sup>(1)</sup>، وتحظى هذه الظاهرة بعناية خاصة من قبل أتباع المنهج التحويلي حيث يحاولون وضع الأحكام والقواعد التي تنتظمها في لغة من اللغات على أساس من نظرية "تشومسكي" في التراكيب النحوية.

كما يعدّ الحذف تحوّلاً في التركيب اللغوي، يثير القارئ ويحقره نحو استحضار النص الغائب أو سدّ الفراغ، كما أنه يُثري النصّ جمالياً ويبعده عن التلقّي السلبي، فهو أسلوب يعمد إلى الإخفاء والاستبعاد بغية تعددية الدلالة، وانفتاحية الخطاب على آفاق غير

(1) ينظر: طاهر سليمان حمودة، ظاهرة الحذف في درس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر، الإسكندرية،

محدودة؛ إذ تصبح وظيفة الخطاب الإشارة وليس التّحديد؛ فالتّحديد يحمل بذور انغلاق النصّ على نفسه، ولا يُبقي للقارئ فرصة المشاركة في إنتاج معرفة جديدة بالنّص ودلالاته<sup>(1)</sup>.

و حاول القدماء تفهّم هذا البعد ضمن إطارَي الحضور والغياب، وعمدوا إلى حصر أشكاله رغبة في تلقي النّصوص القديمة على نحو لغوي لاستخلاص ما فيها من ألوان الجمال، أو لرصد ما فيها من ظواهر القبح. بمعنى آخر كانت هذه الخاصية من أهم مظاهر تقييم العمل الأدبي، وتبدو مقدرة القدماء في إدراكهم أنّ بعض العناصر اللغوية برز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها<sup>(2)</sup>.

ويعدّ الحذف أحد العوامل التي تحقق التماسك النصي ويتم هذا الأمر من جانبين: الأول أنّ الحذف يترك فجوة في الخطاب تحث المتلقي على البحث عما يشغلها ويسدّها، ويستعين في بحثه هذا بمكونات الخطاب الذي بين يديه؛ والثاني هو ما يشرطه علماء اللغة القدماء والمحدثون في المحذوف، وهو أن يكون من جنس المذكور، أو أن يكون فيها المذكور ما يدلّ عليه. إذ بهذا لا يتعدّى الحذف عملية تكرار حذف المكرر فيها مؤقتاً، وهذا ما دعا الباحثين الغربيين إلى ربط الحذف بما يسمى لديهم بالإبدال؛ أي الحذف على نية تكرار اللفظ المحذوف. وهناك علاقة كذلك بين الحذف والمرجعية؛ إذ الحذف يمثل علاقة مرجعية لما سبق، وقد تكون مرجعية الحذف خارجية تعتمد على سياق الحال الذي يمدنا بالمعلومات التي تسهم في تقدير المحذوف، ويرى جلّ الباحثين في علم اللغة النصي أنّ الحذف ذا المرجعية الخارجية، لا يحقق التماسك؛ في حين نرى أنّ السياق يسهم في عملية التماسك النصي حسب رؤية "فان ديك" في كتابه "النص والسياق"؛ إذ يرى أنّ الترابط لا تحدده العناصر اللغوية السطحية الظاهرة من الخطاب، فأهم شرط لتحقيق الترابط لديه هو تعليق الوقائع التي تشير إليها القضايا، وذلك في عوالم أزمنة

(1) ينظر: عبد الباسط محمد الزبيد، من دلالات الإنزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة الصقر لأدونيس، مجلة جامعة دمشق، م23، ع1، سوريا، 2007، ص 172.

(2) ينظر: محمد عبد المطلب، جدلية الأفراد والتركيب، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، القاهرة، 1994، ص 18.



وأمكنة متعاقبة<sup>(1)</sup>. فيحقق الحذف الترابط من خلال البحث عما يملأ الفراغ فيما سبق من خطاب، وبذلك يقوم المتلقي بعملية الربط التلقائي بين السياق الحالي، وما سبق من خطاب، كما في قوله تعالى: {وَيَوْمَ نَحْشُرُهُمْ جَمِيعاً ثُمَّ نَقُولُ لِلَّذِينَ أَشْرَكُوا أَيْنَ شُرَكَائُكُمْ الَّذِينَ كُنْتُمْ تَزْعُمُونَ} <sup>(2)</sup>؛ إذ حذف مفعولي (زعم) والأصل تزعمونهم شركاء.

ولا شك أننا نعتمد في حديثنا، وفي كتاباتنا إلى حذف كثير من العناصر التي تتكرر في الكلام، أو التي نستطيع الاستدلال عليها من قرائن حالية أو مقالية. ونحن نستطيع فهم هذه العبارات التي حذف جانب منها اعتماداً على القرائن؛ بحيث لو افترضنا تجرّدها عن هذه القرائن، للزمنا أن نعيد المحذوفات التي فهمنا معانيها من قبل دون أن نلفظ بها. فذهن القارئ وهو يجوب فضاء النص سيربط حتماً بين الموجود والغائب، وهو ما يقتضي منه العودة إلى الموجود ليتوسل به إلى استخراج الغائب لملاء الفراغ الذي يشكله السابق في الجملة اللاحقة، ثم إن السياق يبقى مستمراً وموجوداً في اللاحق من أوصال النص على الرغم من حذفه وإخفائه، وهو ما يمثل الامتداد بين وحدات النص بما يكفل اتساق بنائه.

وكانت المناقشات حول الحذف وهو ما يسمّى أحياناً الاكتفاء بالمبنى العدمي مثاراً للخلاف، ويمكن التعبير عن هذه المحاولة على النحو الآتي: إنّ البنيات السطحية في النصوص غير مكتملة غالباً، بعكس ما قد يبدو في تقرير الناظر وفي النظريات اللغوية التي تضع حدوداً واضحة للصواب النحوي أو المنطقي، حيث يتكاثر بحكم الضرورة بالنظر إلى العبارات بوصفها مشتملة على حذف، بحسب ما يقتضي مبدأ حسن السبك<sup>(3)</sup>، والحذف يعني استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن، أو أن يوسّع أو يعدل بواسطة العبارات الناقصة، كما في قوله تعالى: {شَهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ وَالْمَلَائِكَةُ وَأُولُوا الْعِلْمِ} <sup>(4)</sup> على تقدير وشهد الملائكة وشهد أولوا العلم، فيحدد الباحثان "هاليداي" و"ورقيه حسن" الحذف بأنه علاقة داخل النص؛ حيث يوجد

(1) ينظر: فان ديك، النص والسياق، ص 20.

(2) الأنعام، الآية 22.

(3) ينظر: روبرت دويوجراند، مرجع سابق، ص 340.

(4) آل عمران، الآية 18.

العنصر المفترض في النص السابق، وهذا يعني أن الحذف علاقة قبلية<sup>(1)</sup>، والحذف بوصفه علاقة اتساق لا يختلف عن الاستبدال إلا بكون الأول استبدال بالصدر؛ أي أن علاقة الاستبدال تترك أثراً، وأثرها هو وجود أحد عناصر الاستبدال؛ بينما علاقة الحذف لا تخلف أثراً، ولهذا فإن المستبدل يبقى مؤشراً يسترشد به القارئ للبحث عن العنصر المفترض مما يمكنه من ملء الفراغ الذي يخلقه الاستبدال؛ بينما الأمر على خلاف هذا في الحذف، إذ لا يحل محل المحذوف أي شيء، ومن ثم نجد في الجملة الثانية فراغاً بنيويًا يهتدي القارئ لمثله على ما ورد في الجملة الأولى أو النص السابق.

## 2-2 أسباب الحذف:

يمكننا حصر أسباب الحذف فيما يأتي:

**1- كثرة الاستعمال:** يبدو كثيراً عند النحاة أكثر الأسباب التي يفسرون في ضوءها هذه الظاهرة، فـ"سيبويه" يعلل بها أنواعاً مختلفة من الحذف، ثم يذكر: "أن ما حذف في الكلام لكثرة استعمالهم كثير، ويعلل حذف ياء المتكلم في نداء (يا بن أم) و(يا بن عم) بكثرته في كلامهم، ولذا لم يحذف الياء في (يا ابن أبي، ويا غلامي)، لأنها في العبارتين الأخيرتين أقل استعمالاً." (2)

**2- الحذف لطول الكلام:** يعكس حديث النحاة والبلاغيين عن تحليل الحذف في بعض المواضع بطول الكلام، إدراكهم ما يعتري التراكيب من ثقل إذا طالت، وإن الحذف يقع فيها خوفاً من الثقل وجنوحاً إلى الإيجاز الذي يمنحها شيئاً من القوة، ولذلك يعلون به مواضع تستطيل فيها التراكيب، ويقع فيها الحذف كجملة الصلة إذ استطالت. وأسلوب الشرط الذي يتركب من جملتين قد تستطيل إحداها بتوابعها، وأسلوب القسم، وفي سياق العطف أو غير ذلك من المواضع التي تستطيل فيها الجملة (3).

(1) ينظر: محمد خطابي، مرجع سابق، ص 21.

(2) سيبويه، الكتاب، ج2، ص 130.

(3) ينظر: مصطفى شاهر خلوف، مرجع سابق، ص 64.

**3- الحذف للضرورة الشعرية:** الحذف للضرورة يتصل بالصيغ لا بالتراكيب؛ حيث تحذف الحروف التي هي أجزاء الكلمات أو الحركات التي هي أبعاض حروف مدّ، كما يعتري الحذف غالبا آخر الكلمة شأن ما هو معهود في الظاهرة اللغوية بصفة عامة، وأكثر الحروف تعرّضا للحذف حروف العلة، لا سيما إذا كانت أحرف مدّ، ويقع الحذف في الواو والياء آخر الكلمات دون الألف. كما يغلب الحذف في حذف النون والتنوين والحركات، ويندر تعرّض غير ذلك للحذف<sup>(1)</sup>.

## 2-3 أنواع الحذف:

**1. حذف الحروف:** يذهب "ابن جنّي" مع أستاذه "أبي علي الفارسي": "إلى أنّ حذف الحروف ليس بالقياس، وذلك أنّ الحروف إنما دخلت الكلام لضرب من الاختصار، فلو ذهبت تحذفها لكنت مختصرا لها هي أيضا واختصار المختصر إجحاف له"<sup>(2)</sup>. بيد أن القياس العقلي لا يتفق مع واقع اللغة التي ورد فيها حذف للحروف في مواضع كثيرة، واللغة لا تخضع في ظواهرها لمنطق العقل، وهذا الواقع اللغوي هو الذي حمل "ابن جنّي" على أن يقول: "هذا هو القياس ألا يجوز حذف الحروف ولا زيادتها، ومع ذلك فقد حذفت تارة وزيدت تارة أخرى"<sup>(3)</sup>، وفي بعض المواضع يكثر حذف الحروف حتى يصبح عند النحاة موضعا قياسيا للحذف، وبعضها يقلّ فيه الحذف أو ينذر، فيقصرونه على السماع<sup>(4)</sup>.

**2. حذف اسمي:** هو نوع من الحذف يعتري التراكيب الإسنادية؛ حيث يكون العنصر المحذوف اسما يستغنى عنه بالقرينة الدالة عليه وبشروط مخصوصة، وبعض التراكيب يرد فيها بكثرة، وبعضها الآخر يمتنع الحذف فيها أو ينذر، ويقع الخلاف أحيانا بين النحويين في تقدير المحذوف في مواضع تحتمل وجهين أو أكثر، ويعني حذف مركب اسمي في الجملة اللاحقة لتمثله مع اسم في جملة سابقة، كقول الأم لابنتها متسائلة مثلا:

"أي فستان تلبسين اليوم؟ الأبيض أفضل من الأسود".

(1) ينظر: مصطفى شاهر خلوف، مرجع سابق، ص 64.

(2) ابن جنّي، الخصائص، ج2، ص 273.

(3) المصدر نفسه، ص 280.

(4) ينظر: طاهر سليمان حمودة، مرجع سابق، ص 265.

3. **حذف فعلي:** يرد في اللغة حذف الفعل وحده أو حذفه مع فاعله المضمرة، وبعض مواضع الحذف يصفها النحاة بالوجوب؛ أي إنّ إظهار الفعل فيها غير جائز، بعبارة أخرى يلتزمون هذا الحذف. وفي مواضع أخرى يكون الحذف جائزاً بمعنى أنّ إظهار الفعل المحذوف تكون الجملة معه صحيحة لجري العادة اللغوية على ذكر المحذوف<sup>(1)</sup>.

ويتم بحذف مركّب فعلي في الجملة اللاحقة، لأنّه يماثل فعلاً في جملة سابقة مثل قوله تعالى: {وَلَيْنَ سَأَلْتَهُمْ مَنْ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ لِيَقُولَنَّ اللَّهُ فَأَنَّى يُؤْفَكُونَ} <sup>(2)</sup>؛ أي خلقهن الله.

أ: ماذا كنت تنوي؟ ب: السفر إلى بيت الله الحرام.

4. **حذف الجملة:** حذف الجملة أو القول يتم بحذف قول أو جملة كاملة من بين الجمل اللاحقة مثل قوله تعالى: {وَإِذِ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ، فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَشْرَبَهُمْ كُلُوا وَاشْرَبُوا مِنْ رِزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعْتُوا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ}. <sup>(3)</sup> فتقدير الجملة المحذوفة في هذه الآية هي (فضرب الحجر بعصاه فانفجرت منه..)، لأنّ أسلوب الطلب في الأصل يتطلب ذكر جواب، لكن الآية حذفته ووضعت مكانه جملة أخرى ترتبط بالجملة المحذوفة بعلاقة سببية، وهي طلب الماء وضرب الحجر، للدلالة على القوة المعجزة وسرعة الاستجابة.

ومما يحسن التنبّه إليه أنّ ظاهرة الحذف في نظرية النحو الوظيفي تعدّ ظاهرة طبيعية يفرضها السياق فرضاً، لأنّها محصّلة أو منتج حركية التبليغ، وليس محصّلة تقليص أو حذف. حيث يقوم الحذف بدور كبير في اتّساق النص، فإذا كان هذا الدور مختلفاً من حيث الكيف عن الاتّساق بالإحالة؛ فإننا نظنّ أنّ المظهر البارز الذي يجعل الحذف مختلفاً عنها، هو عدم وجود أثر عن المحذوف فيما يلحق من النص.

(1) ينظر: طاهر سليمان حمودة، مرجع سابق، ص 244.

(2) الزمر، الآية 38.

(3) البقرة، الآية 60.

لكن هناك من خرج عن هذا التقسيم المحدود للحذف، وجعله حذف الكلمة وحذف الجملة وحذف الفقرة الشعرية والمقطع الشعري، وأخيراً حذف البداية والنهاية، والإجابة عن صيغة الاستفهام<sup>(1)</sup>. وكان تبرير وجود هذه الأنواع هو أنها تسهم في خلق الشعر الغامض، المعادل لرمز غامض في الوجود الذي يحيا فيه الشاعر المعاصر، الذي يسعى إلى إعادة إنتاج اللغة داخل القول الشعري الخاص؛ حيث إنها تصبح هنا أساسية في الشعر، فتحرّر الكلمة من ضغط العناصر الخارجية لتبحث عن امتدادها في علاقاتها الداخلية<sup>(2)</sup> لمحاولة التخلص من سلطة العناصر الخارجية، وهي الدافع إلى مثل هذه الطريقة المتحرّرة التي تعطي القصيدة شكل السلسلة المنفصلة الحلقات؛ غير أنّ الحذف لا يجعل القصيدة في الحقيقة عقداً منفرطاً؛ بل يعني استمرارية القول الشعري واستمرارية الكتابة، ولكن بالحبر السريّ المفرغ من اللون، لأننا نجد القارئ في حديثه يسقط ما يمليه عليه السياق الذهني والنفسي والثقافي، على سياق الفقرة أو المقاطع بتأويل شخصي، توجّهه الإشارات المتاحة في النص، مما لا يدع له مجالاً للعبثية في إعادة إنتاجية النص. فلا ينزلق إلى هدم المحتوى النصي من حيث يريد إثراءه، وإغناؤه وإعادة بنائه<sup>(3)</sup>.

## 2-4 شروط الحذف وأحكامه:

لقد تبيّن للنحاة أهمية الحذف في الكلام العربي، وأنّه أبلغ من الذكر. ولذا التمسوا الطريق إليه لما في ذلك من قوة المعنى، وجودة التركيب، وغلب على استعمالهم في معرض حديثهم عن الحذف الإشارة إلى علم المخاطب، ويخضع الحذف لشرطين أساسيين:

أ. أن يوجد دليل يدلّ على المحذوف ومكانه، لأنّ عدم معرفة كل من المحذوف ومكانه يفسد المعنى ويؤثر فيه؛ حيث إنّ أهمية وجود الدليل يمكن من تحقيق مرجعية بين المذكور والمحذوف في أكثر من جملة، والدليل يعتبر مرشداً للقارئ.

(1) ينظر: أسيمة درويش، مسار التحولات قراءة في شعر أونيس دار الآداب، ط1، بيروت، 1992، ص 217.

(2) ينظر: إلياس خوري، في نقد الشعر، دار ابن رشد، دط، دت، ص 63، 64.

(3) ينظر: أسيمة درويش، مرجع سابق، ص 220.

ب. ألا يترتب على حذف المحذوف إساءة للمعنى وإفساد في الصياغة اللفظية؛ بحيث يرد في سياق يترجّح فيه الحذف على الذكر<sup>(1)</sup>، وذلك ليهتدي القارئ إلى إيجاد المحذوف بمعرفة كيفية تقديره، واختيار مكان التقدير الناتج عن رغبة القارئ في إتمام العناصر المحذوفة في النص.

لاشك إن في أهمية وجود دليل مقالي أو مقامي على المحذوف، والذي يهمننا هو وجود هذا الدليل على مستوى أكثر من جملة، فإذا كان المحذوف في جملة، والدال عليه مذكور في جملة أخرى سواء أكانت في هذا النص أم في نص غيره، بشرط كون النصين من قائل واحد، لأنّ هذا يسهم في تماسك هاتين الجملتين، أو هذه الجمل خاصة إذا كان المحذوف من لفظ المذكور، أو يترادف معه، أو يتقابل معه، كما أنّ أهمية وجود الدليل تكمن في كونه يحقق المرجعية بين المذكور والمحذوف في أكثر من جملة، وكذلك قد يحقق التكرار باللفظ والمعنى، وقد يكون بالمعنى دون اللفظ، لكن استمرارية النص على الرغم من عدم تكرار اللفظ قائمة.

والدليل يعدّ مرشدا للقارئ، به يهتدي إلى إيجاد المحذوف وكيفية تقديره واختيار مكان التقدير، ومن ثمّ لدى المتلقي النية في إتمام النص بالحصول على العناصر المحذوفة، وتلك العناصر من بين المتطلبات التي تهّم المتلقي<sup>(2)</sup>، وقد أطلق "السيوطي" (ت 911هـ) على الحذف مصطلح الاحتباك وهو ثالث أنواع الحذف عنده، ويذهب إلى: "أنّ الحذف من الأول ما أثبت في الثاني، أو من الثاني أثبت نظيره في الأول، ومأخذ هذه التسمية من الحبك الذي معناه الشدّ والإحكام وتحسين أثر الصنعة في الثوب، فحباك الثوب سدّ ما بين خيوطه من الفرج وشدّه وإحكامه، من أنّ مواضع الحذف من الكلام شبّهت بالفرج بين الخيوط، فلما أدركها الناقد البصير بصوغه الماهر في نظمه وحوكه،

(1) ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ج2، ص 208.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 89.

فوضع المحذوف مواضعه كان حابكا له ،مانعا من خلل يطرقة<sup>(1)</sup>.

كما نال الحذف اهتماما كبيرا من قِبَل الباحثين العرب القدماء والمحدثين ،ونظرا لأهميته فإنه قلما يوجد مؤلف لم يتحدث عن هذه الظاهرة، ومن هنا يتبين لنا أنّ توظيف الحذف لم يكن عفوا واعتباطا، بل أمسى معللا بعلة يقتضيها العمل الفني بحق، وما ذلك إلا لأنّ العمل الفني الرفيع ينحو نحو التأثير في المتلقي، ولا يتحقق ذلك التأثير عادة إلا بالخروج عن المألوف الذي يؤدي إلى الإحساس بالمتعة واللذة معا، فمن المشكلات الصعبة مشكلة تفسير السبب، الذي يجعل القصيدة تعجز عادة عن توليد أي أثر في نفوسنا؛ حينما تبدو غاية الشاعر فيه واضحة جلية أكثر مما ينبغي. كما يعدّ الحذف وسيلة تعبيرية فنية بالغة القيمة في النص الشعري، بخاصة إذا استطاع المبدع التحكم فيه بناءً على حاجة السياق النفسي والجمالي إليه، ومن ثمّ فإنّ توظيف الشابي لألوان كثيرة من الحذف شكلت في علاقتها بما يجاورها وبما يسبقها، وبما يلحقها بنية نصية متماسكة ومنسجمة من حيث البناء الشكلي والدلالي على حد سواء. وهذا ما سنلاحظه في الآتي:

## 2-5 تجليات الحذف في الديوان:

إنّ ذهن القارئ وهو يجوب النص نجده سيربط حتما بين الموجود والغائب، وهو ما يقتضي منه العودة إلى الموجود ليتوسّل به إلى استخراج الغائب لملء الفراغ الذي يتركه غياب السابق في الجملة اللاحقة، ثم إنّ السابق يبقى مستمرا وموجودا في اللاحق من أوصال النص رغم حذفه وإخفائه. وهو ما يمثل الامتداد بين وحدات النص بما يكفل اتساق بنائه.

وحذف الهمزة كثير، وقد جاء في الكلمات من قصائد الديوان "البكاء" وصارت (البكا) ومثلها (البهاء، والدماء، والسماء، والشقاء، والضياء، والغناء، والفضاء، والفناء، والقضاء، والمساء)، كل هذه الكلمات حذفتمزتها في أكثر من موضع حتى وهي مضافة إلى الضمير مثل كلمة (غناءك) التي صارت (غناك)، وكلمة (شقاءها) التي صارت (شقاها)، وقد عبّر القدماء عن حذف الهمزة في مثل هذه المواضع ضرورة

(1) جلال الدين عبد الرحمن السيوطي، الإتيان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة

العصرية، بيروت، ج1، 1988، ص 182-183.

بمصطلح (قصر الممدود) ،عبر عن ذلك (ابن جني) أثناء حديثه عن كثرة ما يورد في أشعار المحدثين من الضرورات، كقصر الممدود وصرف ما لا ينصرف وتذكير المؤنث ونحوه:" وقد حضر ذلك وشاهده جل أصحابنا من أبي محمد وإلى آخر وقت، ولم نر أحدا من هؤلاء العلماء أنكر على أحد من المؤنثين ما ورد في شعره من هذه الضرورات التي ذكرناها، وما كان نحوها خلال ذلك على رضاهم به وترك تتاكرهم إياه". (1)

ودلّ على أنّ أبا القاسم الشابي شاعر مطبوع، وباستقراء جميع مواضع حذف الهمزة تبيّن أنها جاءت لضرورة شعرية، وأنها جاءت باختيار الشاعر لأداء وظائف صوتية هي: (2)

- أ. الحفاظ على سلامة التفاعيل التي تمثل الموسيقى في البحر العروضي.
- ب. الحفاظ على سلامة التفاعيل ،وتحقيق التوازي الرأسي الداخلي.
- ج. الحفاظ على سلامة التفاعيل ،وتحقيق التوازي الرأسي والأفقي.
- د. الحفاظ على سلامة التفاعيل ،وتحقيق التوازي الرأسي في كلمة القافية وضبط إيقاعها.

ونذكر بعض الأمثلة لتوضيح هذه الأهداف (الوظائف) الموسيقية:

- أ. **الحفاظ على سلامة التفعيلة:** ويمثل ذلك قول الشابي في (نشيد الجبار): (الكامل)  
لا يَعْرِفُ الشُّكْوَى الذَّلِيلَةَ وَالْبُكَاءَ وَضُرَاعَةَ الأَطْفَالِ وَالضُّعْفَاءَ (3).

البيت من الكامل، وكلمة (البكا) تقع ضمن تفعيلة العروض (متفاعلن)، فلو لم يحذف الهمزة لكان في هذه التفعيلة مقطع صوتي قصير مفتوح (ص ح) زائد، وهو يمثل نشازا موسيقيا لا يقبله البحر، فجاء الحذف هنا لأداء وظيفة موسيقية، وهي الحفاظ على موسيقى البحر العروضي، وضبط الإيقاع الموسيقي في كلمة العروض (4).

- ب. **الحفاظ على سلامة التفعيلة وتحقيق التوازي الرأسي الداخلي:** ومن ذلك قوله:

(1) ابن جني، الخصائص، ج1، ص 327-328.

(2) فريد عوض حيدر، شعر أبي القاسم الشابي دراسة أسلوبية، مكتبة زهراء الشرق، دط، القاهرة، 2002، ص 11.

(3) الشابي، الديوان، ص 456.

(4) العروض هو آخر جزء من الشطر الأول في البيت، ينظر: الشريف الجرجاني: التعريفات، ص 171.



رُبَّ ظَبِي عَلَّقْتَهُ بِالْبَهَا قَدْ تَقَرَّطًا (1).

اختر "الشابي" حذف الهمزة هنا من كلمة (البهاء)، فحذف مقطعا قصيرا مفتوحا (ص ح) وهو يمثل سببا خفيفا، وهو بذلك حافظ على وزن مجزوء الخفيف (فاعلاتن متفعلن)، ولو أبقى الهمزة لاختل الوزن بما لا يتفق مع البحر المذكور، إذن فالحذف حقق هدفين هما:

- ضبط موسيقى البيت على البحر الذي عليه القصيدة، وتحقق التوازي الرأسي الداخلي بين كلمة (البها) وأربع كلمات تحتل موقعها في أبيات أربعة تالية. هذه الكلمات هي (غدا، دها، الشقا). قال في (قلب الشاعر): (الرملة)

ههنا تعصف أهوال الدجى ، ههنا ، تخفق أحلام الورود

هَهْنًا تَهْتَفُ أَصْدَاءُ الْفَنَّا هَهْنًا تَعْرِفُ أَلْحَانُ الْخُلُودِ

ههنا تمشي الأماني ، والهوى، والأسى في موكب فخم النشيد (2)

حذف "الشابي" سببا خفيفا من كلمة (الفناء) التي هي كلمة العروض، وهذا الحذف يعادل مقطعا قصيرا مفتوحا (ص ح)، وإن كان هذا جائزا في بحر الرمل إلا أنه حقق وظيفة موسيقية، وهي إحداث التعادل الموسيقي بين شطري البيت من جانب، وتحقق التوازي الرأسي من جانب آخر بين كلمة (الفنا) وكلمة (الدجى) في بيت قبلها، وكلمة (الهوى) في بيت بعدها حيث تحتلّ هذه الكلمات الثلاثة موقع تفعيلة العروض في ثلاثة أبيات متتالية.

**ج. الحفاظ على سلامة التفعيلة وتحقيق التوازي الرأسي بين كلمات القافية وضبط إيقاعها:**

وحدث ذلك في قصيدة واحدة (يابن أمي) ، وهي من المتقارب في كلمات ثلاث هي كلمة (سماه، سمائه) في البيت الأول، وكلمة (ضياه، ضياؤه) في البيت الثامن وكلمة (غناه، غنائه) في البيت الخامس عشر، وتحقق من جراء حذف الهمزة فيها ذلك التوازي الذي حدث بين الكلمات الثلاثة مع بقية كلمات القافية في جميع القصيدة، ومن

(1) الشابي، الديوان، ص 265

(2) المصدر نفسه، ص 251.

هذه الكلمات (تراه، رباه، الحياة، الجباه، صداه)، كما تحقق التعادل الموسيقي بين شطري كل بيت من الأبيات الثلاثة قال في (يابن أمي): المتقارب

حُخْتُ طَلِيقًا كَطِيفِ النَسِيمِ،      وَحُرًّا كَنُورِ الضَحَى فِي سَمَاءِ  
وَتُطِيقُ أَجْقَانِكَ النَّبْرَاتِ عَنَ      الْفَجْرِ، وَالْفَجْرُ عَدْبُ ضِيَاءِ؟  
وَالْإِ حَمَامُ الْمُرُوجِ الْأَنِيقِ      يُغَرِّدُ مُنْطَلِقًا فِي غِنَاءِ (1).

فلما كانت العروض في الشطر الأول (فعو) اختار الشاعر الحذف لكي تكون تفعيلة القافية أيضا (فعو) ويحقق بذلك التعادل الموسيقي بين الشطرين.

د. الحفاظ على سلامة التفعيلة وتحقيق التوازي الرأسي والأفقي الداخليين معا: وقد حدث هذا في قول الشابي:

وَالضِيَاءَ وَالظَّلَالَ      وَالشَّدَى وَالْوَرُودَ (2).

والقصيدة من مجزوء الخفيف (فاعلاتن فعو)، وقد حذف الشابي الهمزة من كلمة (الضياء) في التفعيلة الأولى من البيت، وبذلك حافظ على النظام الموسيقي لمجزوء الخفيف من جانب، وحقق التوازي الرأسي بين كلمة (الضياء) وكلمة (الهورى) التي بعدها في البيت التالي من جانب ثان، وحقق التوازي العروضي بين كلمة (الضياء) في أول الشطر الأول أيضا، وكلمة (الشذى) التي تقع في أول الشطر الثاني، إذن فالحذف هنا اختيار له أهداف موسيقية جمالية.

وقال الشابي في (فلسفة الثعبان المقدس): (الكامل)

كَانَ الرَّيْبِيُّ الْحَيُّ رُوحًا حَالِمًا      غَضَّ الشَّبَابِ مُعَطَّرِ الْجَبَابِ  
يَمْشِي عَلَى الدُّنْيَا بِفِكْرَةِ شَاعِرٍ      وَيَطُوفُهَا فِي مَوْكِبِ خَلَابِ (3).

نجد حذف الفاعل الربيع (الشحور الشاعر) من الفعل (يمشي) والأمر نفسه نجده في كلمة (يطوفها) حيث حذفت كلمة (الدنيا) ودلّ عليها ضمير (هاء) في (يطوفها) وهي وقعت مفعولا به وهو يعد أحد عناصر بناء الجملة، والحذف فيه جائز إن وجد

(1) الشابي، الديوان، ص 485-486.

(2) المصدر نفسه، ص 140.

(3) المصدر نفسه، ص 137.

دليل عليه، وهو مدار الإيجاز بالحذف<sup>(1)</sup>، يقول الجرجاني: "إنّ في حذف المفعول وترك ذكره فائدة جليّة، وإنّ الغرض لا يصحّ إلا على تركه، وعلى قصده في الوقت نفسه مع هذا الترك"<sup>(2)</sup>.

وقال الشابي:

أيُّ عيش هذا وأيُّ حياة؟      رُبَّ عيشٍ أخفّ منه الحمامُ<sup>(3)</sup>.

تم حذف اسم الإشارة من صدر البيت الشعري في الاستفهام، ودلّ عليه اسم الإشارة (هذا) كدليل قبلي مقالي، لأنه في تقدير الكلام (أي عيش هذا وأي حياة هذه؟) فحذفت (هذه) لتفادي التكرار، ليجعل بذلك من البيت الشعري لحمة واحدة، فالموت عند "الشابي" أخف من العيش دون كرامة، فلقد أعلن رفضه للحياة الذليلة التي يعيشها أبناء شعبه، فكان واسع الإطلاع على الآداب القديمة، إذ كان يستدعي الموروث لتوظيفه بالحاضر المأساوي الذي يعيشه، فالماضي هو امتداد للحاضر ولو تغيّرت الوجوه والأشكال.

استخدم الشاعر الفعل (تشكو) للدلالة على التذمّر من بؤس الحياة ومشقّتها فقال في (إلى عذارى أفروديت.. طريق الهاوية): (الخفيف)

والطيورُ التي تغني، وتقضي      عيشها، في ترثمٍ وعَريذٍ  
إبّها في الوجود تشكو إلى الأيام      عبء الحياة بالتعريذ...<sup>(4)</sup>.

نلمس استبدال اسم (إن) في صدر البيت الثاني، في (إبّها) ودلّ عليه دليل مقالي قبلي في صدر البيت الأول وهو (الطيور). فوسيلة الشكوى عند الطيور هي التعريد وأي شكوى؟ عبء الحياة.

وقال مخاطباً قلبه:

مَا لِمَزْمَارِكَ لَا يَشْدُو بغير الشَهَقَاتِ

(1) ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، في بناء الجملة الشعرية، دار الشروق، ط1، مصر، 1996، ص 315.

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

(3) الشابي، الديوان، ص 226.

(4) المصدر نفسه، ص 273.

ولأوتارك لا تحقّق إلا شاكيات<sup>(1)</sup>.

حذف اسم الاستفهام من السطر الثاني ودلّ عليه دليل مقالي قبلي هو اسم الاستفهام (ما)، فتقدير الكلام (وما لأوتارك...)، فالشاعر متوجّع متألم حزين لما يلاقي في هذه الدنيا من ألوان العذاب والمرض الذي جعل بقية عمره بؤسا وشقاء، فانتابه الحزن والتشاؤم في كثير من الأوقات.

وقال أيضا واصفا قدوم المساء في (المساء الحزين): (المنقارب)

أظللّ الوجودَ المساءَ الحزينَ، وفي كفه معزفٌ لا يُبينُ

وعلمه كيف تأسى النفوسُ، ويقضي يؤوساً لديها الحنين<sup>(2)</sup>.

كانت حالة "الشابي" ممعنة في التشاؤم بسبب الأوضاع الاجتماعية القاسية المؤلمة التي نما في وسطها إحساسه، وسبب الفوضى التي تحيط بأهل زمان رأوا من البؤس ما يثير حفيظة الشاعر انشاقا عليهم، من حالة الذلّ الذي يرى الموت هي منقذ لهم من العيش في ظل الاستعمار، وهو لا يرى نفسه بأحلى مما عليه الشعب المقهور، فالحذف في الأبيات الشعرية قد ساهم في تحقيق تماسكها وترابطها من خلال حذف الفاعل والمفعول به في (وعلمه)، ودلّ عليهما في صدر البيت الأول، لأن تقدير القول (وعلم المساء الحزين الوجود). وقال أيضا:

لست يا شيخ، للحياة بأهل، أنت داءٌ يببدها وتببده<sup>(3)</sup>.

استبدل من عجز البيت الشعري المفعول به في كل من (بببدها) و (تببده)، ودلّت عليه قرينتان مقاليتان هما (الحياة) في (بببدها) و (داء) في (تببده)، فالضمير قد ساهم في ربط اللاحق بالسابق، فالشاعر يحكم على شعبه بأنه غير جدير بالحياة وما هو إلا داء ستزيله، ونعت شعبه بالمرض سخرية واستهزاء به، لأنه غير قادر على مجارة الحياة في محاولة لاستنهاضه لمسايرة الزمن بعزم.

وكما استخدم الشاعر كلمة (ألم) لدلالة الحزن والكآبة:

(<sup>1</sup>) الديوان، ص 139.

(<sup>2</sup>) المصدر نفسه، ص 184.

(<sup>3</sup>) المصدر نفسه، ص 513.

فَلَقَدْ جَرَّعَنِي صَوْتُ الظَّلامِ أَلَمًا      عَلَّمَنِي كُرْهَ الحَيَاةِ (1).

نلمس استبدال الفاعل من عجز البيت الشعري ودلت عليه قرينة قبلية مقالية، فتقدير القول (علمني صوت الظلام كره الحياة)، فالشاعر يرمز للظلام بالقسوة والشدة، جعل له صوتا شديدا، فشبّهه بأنه ذو قسوة يجبره على تجرّع الحشرات التي تؤدي بدورها إلى مرارة ووجع دائم لدى الإنسان. وقال جريحا:

أنتَ أنتَ الخِضَمُ الرَّحْبُ، لا فرح      يَبْقَى عَلَى سَطْحِكَ الطاغِي ولا ألم (2).

تقدير القول (ولا يبقى ألم)، فكان الحذف مؤديا للغرض، وأسهم في ترابط البيت الشعري، فعاد الشاعر هنا بالقلب إلى دائرة الزمن الساعي ويجعله إياه لا لون له، ولا رائحة ولا مجد، فيمضي كل شيء والقلب يبقى إياه كأته الخضمّ الرّحب لا فرح ولا ألم، فاعتبر قلبه واسعا يمسح بمائه كل الأرواح والجراح. قال في (بقايا خريف): (المتقارب)

فترنو لما حولها من زهور،      وماتمّ إلا السّحيق الجفيف

فتبكي بكاء الغريب الوحيد      بشجدو كظيم وتّوح ضعيف (3).

فالزهرة تنظر إلى ما يحيط بها من مظاهر الموت، فتبكي بكاء الغريب، ولا يسمعا أحد. فنلاحظ أنّ كلمة (كظيم) اكتسبت دلالة خاصة خلال السياق، إذ يصور الشاعر الزهرة بإمرأة تبكي، ولكن بكاءها حبيس أحشائها خوفا وجزعا لما حولها من مظاهر الموت، وتجوّد الزهرة بروح شقيّ شجيّ، فتموت وقبضتها غيوم المساء كغانية ضرّجتها السيوف، فتبكي بكاء الغريب. ونلمس الحذف في البيتين الشعريين من خلال حذف الفاعل (الزهرة) في كل من (فترنو) و (فتبكي) لتدل عليه قرينة قبلية مقالية، فتقدير الكلام (فترنو الزهرة لما حولها) و (فتبكي الزهرة بكاء الغريب).

وقال أيضا مناشدا للبلبل: (مجزوء الرمل)

أيها البلبل يا شاعر أحلام الربيع

غنتي إن على صوتك أحلام الربيع

(1) الديوان، ص 120.

(2) المصدر نفسه، ص 154.

(3) المصدر نفسه، ص 351.

غَنِّيَ فهو يُرِينِي أَمَلَ الْقَلْبِ الصَّرِيحِ<sup>(1)</sup>.

يدعو الشابي (البلبل) شاعر أحلام الربيع إلى الغناء، ليبصر أملا جديدا بدلا من الأحران والمتاعب المرهقة لقلبه، فحملت هذه المفردة دلالة الانكسار الذي أحسّه قلب الشاعر من هذه الحياة. وهذا المعنى شائع عند كثير من الناس إذ يشبّهون الإنسان المحزون بالصرّيع، وبذلك خرجت هذه المفردة عن دلالتها المعجمية إلى دلالة المجاز، ولقد عبّر الشاعر عن هذه الأفكار بترابط محكم بين مفرداته التي وقع في بعضها حذف زاد من تماسكها، فنلمس حذف عبارة (أيها البلبل) أي أداة النداء والمنادى من صدري البيتين الثاني والثالث، ودل عليه دليل مقالي قبلي، وحذف المبتدأ أيضا من صدر البيت الثالث، والذي استعير عنه بضمير الرفع البارز المنفصل للمفرد الغائب (هو)، ودلت عليه قرينة مقالية قبلية في البيت الثاني، فتقدير الكلام (غَنِّيَ فصوتك يريني).

وفي منحى آخر نجد الشاعر قائلا:

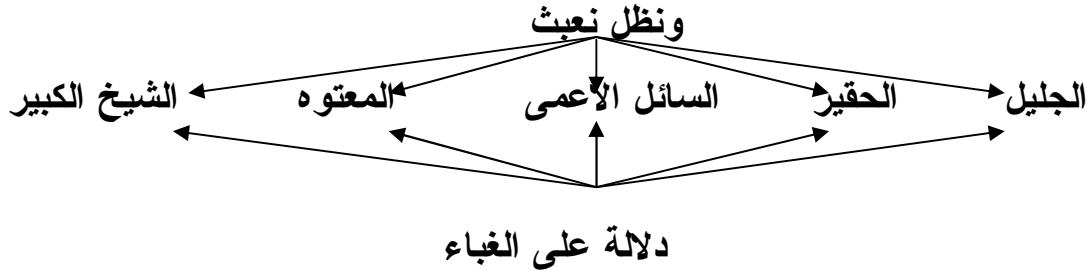
وَنَظْلُ نَعْبَثُ بِالْجَلِيلِ      مِنْ الْوَجُودِ وَبِالْحَقِيرِ

بِالسَّائِلِ الْأَعْمَى      وَبِالْمَعْتَوِهِ، وَالشَّيْخِ الْكَبِيرِ<sup>(2)</sup>.

وردت كلمة (المعتوه) في هذا السياق لدلالاتها الحقيقية التي تعني نقص العقل من غير مسّ جنون، والعرب استخدمت مثل هذا التعبير دلالة على المعتوه، فالشاعر يؤكد حتمية غياب الشعب الذي يظل يعبث بأي كان أجليلا أم حقيرا، أم أعمى أم غيبا أم شيئا كبيرا فكل عنده سواسية. ولقد تم الترابط بواسطة حذف عبارة (ونظل نعبت) في العديد من الفواصل المشكّلة للبيتين الشعريين، فتقدير الكلام (ونظل نعبت بالحقير) (ونظل نعبت بالسائل الأعمى) (ونظل نعبت بالمعتوه) (ونظل نعبت بالشيخ الكبير)، فلقد شكّلت هذه العبارة مركز الثقل في البيتين الشعريين وبحذفها تحقق الترابط بينهما.

(1) الديوان، ص 181.

(2) الديوان، ص 210.



وفي إعلان "الشابي" خيبة أملة مما وصل إليه الناس من حضيض:

وقميء، يطاولُ الجبلَ العالِي فلله ما أشدَّ غِبَاءَهُ !

ودنيء، تَارِيخُهُ فِي سِجَلِ الشَّرِّ: إِفْكٌ، وَقِحَّةٌ وَدَنَاءَةٌ ! (1)

استبدل الشاعر من عجز البيت الشعري الأول (المضاف إليه) في (غباءه)، ودلت عليه قرينة مقالية قبلية في صدر البيت الشعري، فالأصل (فله ما أشدَّ غباء القميء)، فالشاعر يثم الحضارة بالمفاسد والشرور، ويذكر لنا أن هناك الكثير من الأدلاء ذوي التاريخ المزور الكاذب همهم الأول أن يسودوا على الرغم من سجلهم الأخلاقي المخزي، وهذا ما جعل كلمة (قحّة) تكتسب هذا المعنى المجازي الجديد في السياق، حيث عبّرت عما يدور في نفس الشاعر من ألم وسخرية واحتقار في أن واحد لأشكال هذا النوع من البشر.

وقال أيضا متغنيا بالشعر:

الشعرُ إن لم يكن في جماله ذا جلال

فإنما هو طيف يسعى بوادي الظلال

يقضي الحياة طريداً في ذلة واعتزال (2).

استبدل الشاعر المبتدأ من صدر البيت الثاني، ودلت عليه قرينة مقالية قبلية، لأنّ تقدير الكلام (فإنما الشعر طيف)، كما حذف الفاعل من صدر البيت الثالث فتقدير الكلام (يقضي الشعر الحياة طريداً). فالشابي يتعالى بالشعر ويسمو به لجعله أداة

(1) الديوان، ص 250.

(2) المصدر نفسه، ص 80.

لإضاعة الوجود حتى ولو ترك وحيدا منعزلا بعض الوقت دون قراءة، فيقرأ واقع الشعر حيث الحضارة الإستهلاكية اليوم تهمل أصحاب القلوب من حملة الأقلام، ولا توجد لهم مكانا على طاولاتهم في زحمة أعمالهم المادية اليومية.

وكما نلمس إسهام الحذف في تحقيق التناسق بين الأبيات الشعرية من خلال قوله في مخاطبة قلبه في فجاج الآلام: (المجتث)

يَا قَلْبُ نَهْنِهْ دُمُوعَ الْأَسَى،      وَلَوْعَةَ رَوْعِكَ  
إِنَّ الدَّهْرَ الْبَوَاكِي غَنِيَّةٌ      عَنْ دُمُوعِكَ (1).

الشاعر حزين يريد أن يعرض أمثلة للحزن والألم، فهو يطلب من القلب البكاء، لأنّ الدهر لن يسمع هذا البكاء، فهو مثله يبكي ويئنّ (على سبيل الاستعارة المكنية) فكيف يستمع الدهر لبكاء الآخرين وهو مهموم محزون منشغل بنفسه، ليس لديه القدرة على سماع الآخرين، فتم حذف فعل الأمر (نهنه) من عجز البيت الأول ودلّ عليه دليل قبلي مقالي، وتقدير الكلام (ونهنه لوعة روعك). وقال:

وَتَظَلُّ تَرْقِصُ لِأَسَى،      لِلهُو، أَشْبَاحُ الدَّهْوَرِ  
حَتَّى يُوَارِيهَا ضَبَابٌ      الْمَوْتِ فِي وَادِي الدَّهْوَرِ (2).

تم حذف عبارة (وتظل ترقص) من عجز البيت الأول ودلّ عليها دليل مقالي قبلي، فتقدير القول (وتظل ترقص للهو)، وأيضا تم استبدال المفعول به من صدر البيت الثاني، ودلت عليه قرينة مقالية قبلية، لأن تقدير الكلام (حتى يوارى ضباب الموت أشباح الدهور)، فالناس الذين أطلق عليهم الشاعر أشباح الدهور يرقصون للأسى حتى يوارىهم الموت، ويتراقصون للمفرح ويبقون كذلك حتى يوارى الموت أجسادهم، ويفنون في وادي النسيان والإمحاء بعد زمن دون ذكر لهم، كما تبلى المنازل وتصبح دروسا.

ولقد تعرّض الشبابي إلى محن وابتلاءات كثيرة، ضربت نفسيته الرقيقة، فكان أولها الاستعمار، وثانيها موت الحبيبة، وثالثها مرضه، ورابعها موت والده، وخامسها تنكّر شعبه له في بعض الأحيان، وسادسها الفتن والخلافات المنتشرة بين شعب سبب

(1) الديوان: ص 420 .

(2) المصدر نفسه، ص 222 .



تمسكه بعادات وتقاليد خرافية بعيدة عن الدنيا... الخ حتى أصبح يشعر بأن قوى الغيب لم تخلق الدنيا سوى للاندثار والفناء، إذ انحرف إلى كثرة الخطوب والمحن والابتلاءات التي أصابته.

ويأتي تقديس الشاعر للمرأة عندما يوحد بينها وبين الطبيعة فتتحول كل زهرة جميلة إلى امرأة، وتصير كل نغمة رقراقة مثالا لطهارتها وجهها، وعندئذ تصبح الطبيعة بمختلف مظاهرها، الصورة المثالية الخالصة المتحررة التي يجدها في المرأة. فقال في قصيدة (أيتها الحاملة بين العواصف): (الخفيف)

وَدَعَيْهِمْ يَحْيُونَ فِي ظِلْمَةِ الْإِثْمِ      وَعَيْشِي فِي طَهْرِكَ الْمَحْمُودِ  
كَالْمَلَائِكِ الْبَرِيِّءِ، كَالْوُرُودِ الْبَيْضَاءِ      كَالْمَوْجِ فِي الْخِضَمِّ الْبَعِيدِ  
كَأَغَانِي الطَّيُورِ كَالشَّفَقِ السَّاحِرِ      كَالكُوكَبِ الْبَعِيدِ السَّعِيدِ  
كَتَلُوجِ الْجِبَالِ، يَغْمُرُهَا النُّورُ      وَتَسْمُو عَلَى غُبَارِ الصَّعِيدِ (1).

شكل فعل الأمر (عيشي) مركز الثقل وبؤرة التوتر، فلقد تم حذف هذا الفعل في الكثير من الفواصل المشككة لأبيات الشعرية، فتقدير الكلام (عيشي كالملاك البريء، وعيشي كالورود البيضاء، وعيشي كالموج في الخضم البعيد) هذا في البيت الثاني، و (عيشي كأغاني الطيور، وعيشي كالشفق الساحر، وعيشي كالكوكب البعيد السعيد) في البيت الثالث و (عيشي كتلوج الجبال يغمرها النور وتسمو على غبار الصعيد) في البيت الأخير. ويهذا ساهم الحذف في جمال التعبير، فلو ذكر الفعل المحذوف في الكثير من هذه الفواصل، لكان التعبير ركيكا في إطناب دون الإفادة بغرض المعنى، كمكانة المرأة في شعر "أبي القاسم الشابي" التي تميّزت بالنظرة الروحية العميقة، تلك النظرة الفنية التي تعتبر المرأة قطعة فنية يلتبس فيها الوحي والإلهام دون أن يسلك مسلك الشعراء الغزليين قديمهم وحديثهم.

وفي حبّ الشاعر للإسلام وغيرته عليه، قال في قصيدته (يا حماة الدين): (الطويل)

سَكْتُمْ حُمَاةَ الدِّينِ ! سَكْتَنَةٌ وَاجِمٌ      وَنَمْتُمْ بِمَلْءِ الْجَفْنِ، وَالسَّيْلُ دَاهِمٌ

(1) الشابي، الديوان، ص 320.

سَكُتُمْ وَقَدْ شَتْتُمْ ظِلَامًا، غصُونَهُ  
كَلَامٍ كُفِّرَ تَأْيِرَ وَمَعَالِمِ  
مَوَاكِبُ الْإِحَادِ وَرَاءَ سَكُوتِكُمْ  
تَضَجَّ وَهَا إِنَّ الْفَضَاءَ مَاتُمْ  
أَفَيْقُوا فَلَيْلُ النَّوْمِ وَلِي شَبَابَهُ  
وَلَا حَتَّ لِلْآلَاءِ الصَّبَاحِ عَلَائِمِ (1).

يقف الشاعر في هذه القصيدة وقد تملكه الإحساس الديني القومي مندداً بالحالة السيئة التي آل إليها رجال الدين، وسكوتهم عن مظاهر الإلحاد والكفر التي انتشرت في شعبه، داعياً إلى تحمّل المسؤولية الكاملة في الدفاع عن الدين، فحذف المنادى من صدر البيت الثاني، ودل عليه دليل مقالي قبلي في البيت الأول والتقدير (سكتم حماة الدين) وأيضاً حذف المنادى من صدر البيت الأخير والتقدير (أفيقوا حماة الدين). ونجد الشاعر مودعاً كل شيء في هذه الدنيا وكأنه قد أحسّ برحيله في قوله:

الْوَدَاعُ الْوَدَاعُ  
يَا ضَبَابَ الْأَسَى !  
يَا جِبَالَ الْهُمُومِ  
يَا فِجَاجَ الْجَحِيمِ !  
قَدْ جَرَى زَوْرَقِي  
فِي الْخِضَمِّ الْعَظِيمِ  
وَنَثَرْتُ الْقِلَاعَ  
فَالْوَدَاعُ ! الْوَدَاعُ ! (2)

نلمس أحاسيس متناقضة هي شيء من التاريخ الشخصي لهذا الشاب الهرم، فالحزن في القصيدة ليس الحزن، وفرحها ليس الفرح بالمعنى الإنساني الشائع بين الناس، فتتداخل جراء ذلك دمة وابتسامة في إثر قراءة تتلمّظ طعم الرماد في الزهرة الفوّاحة، فالشاعر يودّع الحياة بما فيها، يئس منها ومن قنوطها، فرأى أنّ الموت ستريحه. وفي المثال نجد حذف الشاعر لعبارة (الوداع الوداع) في البيت الثاني في كل من صدره وعجزه، وقد دلّ عليه دليل مقالي قبلي، والتقدير (الوداع الوداع يا ضباب الأسى، الوداع الوداع يا فجاج الجحيم). فمن خلال الحذف بدت الأبيات محكمة مع بعضها البعض. ومن جهة أخرى يعجب الشاعر لما في قلبه من أسرار وشموس وكواكب، وكم فيه من عناصر الموت والحياة، ومن كهوف وجداول، وإذا به مشى

(1) الديوان، ص 495.

(2) المصدر نفسه، ص 247.

بغصن أو وردة أو نحلة أو طائر ميت، كأنه الأبد المجهول، قد عجز العقل عن تفسيره فقال في (الأبد الصغير): (البسيط)

يَا قَلْبُ كَمْ فِيكَ مِنْ دُنْيَا مُحَبَّبَةٍ،      كَأَنَّهَا، حِينَ يَبْدُو فَجْرُهَا إِرْمُ !  
يَا قَلْبُ كَمْ فِيكَ مِنْ كَهْفٍ قَدْ انْبَجَسَتْ      مِنْهُ الْجَدَاوِلُ تَجْرِي مَالَهَا لُجْمُ  
تَمْشِي فَتَحْمَلُ غُصْنَا مَزْهَرًا نَضِرًا،      أَوْ وَرْدَةً لَمْ تُسَوِّهُ حُسْنَهَا قَدَمُ  
أَوْ نَحْلَةً جَرَّهَا التِّيَّارُ مُنْدَفِعًا      إِلَى الْبَحَارِ، تُغْنِي فَوْقَهَا الدَّيْمُ  
أَوْ طَائِرًا سَاحِرًا مَيِّتًا قَدْ انْفَجَرَتْ      فِي مَقْلَتِيهِ جِرَاحُ جَمَّةٍ وَدَمٌ (1).

جسد الفعل (تحمل) في هذا المثال مركز الثقل في الأبيات الشعرية، فتم حذفه في العديد من مواقع الأبيات ودلّ عليه دليل مقالي قبلي في البيت الثالث، والتقدير في الكلام (أو تحمل وردة) في عجز البيت الثالث و (أو تحمل نحلة جرّها التيار) في البيت الرابع و (أو تحمل طائرا ساحرا ميتا) في البيت الأخير. فالشاعر يخاطب القلب ويقصد ذاته حيث يمشي فيحمل غصنا مزهرا نضرا، ويحمل أيضا الورود التي لم تدسها الأقدام، أو يحمل النحلة التي جرفها التيار مندفعاً إلى البحار تغني فوقها الأمطار في سكون وهدوء، وتحمل طائرا ميتا جريحا، فنجد خطاب الشاعر للقلب معنيان: ذاتي وشمولي، من الأول حرارة الوجدانية وقذى العين الشاعرة محدقة في التاريخ الشخصي للشاعر، ومن الثاني استعادة تجارب الإنسان عبر الأزمنة في شبه وقوف حائر أمام عظمة الحياة والخافق في وسطها كله الإنسان العظيم. وقال أيضا في نفس القصيدة:

يَا قَلْبُ كَمْ تَمَلَيْتَ الْحَيَاةَ، وَكَمْ      رَقَصْتَهَا مَرَحًا، وَمَا مَسَّكَ السَّأْمُ !  
وَكَمْ تَوَشَّحْتَ مِنْ لَيْلٍ، وَمِنْ شَفَقٍ،      وَمِنْ صَبَاحِ ثُوشِي ذَيْلُهُ السُّدْمُ !  
وَكَمْ نَسَجْتَ مِنَ الْأَحْلَامِ أُرْدِيَّةً،      قَدْ مَزَقْتَهَا اللَّيَالِي، وَهِيَ تَبْتَسِمُ !  
وَكَمْ ضَفَرْتَ أَكَالِيلاً مُورِدَةً،      طَارَتْ بِهَا زَعْرُغٌ تَدْوِي وَتَحْتَدِمُ !  
وَكَمْ رَسَمْتَ رُسُومًا، لَا تُشَابِهُهَا      هَذِي الْعَوَالِمُ، وَالْأَحْلَامُ وَالنُّظْمُ ! (2)

(1) الديوان ، ص 207.

(2) الديوان ، ص 207.

شكلت في هذا المثال جملة النداء (ياقلب) مركز الثقل في الأبيات الشعرية، فقد تم حذفها من صدور الأبيات التالية للبيت الأول، فتقدير الكلام (يا قلب كم توشحت من ليل) من البيت الثاني و (يا قلب كم نسجت من الأحلام أردية) في البيت الثالث و (يا قلب كم ضفرت أكاليا موردة) من البيت الرابع و (يا قلب كم رسمت رسوما..) في البيت الأخير، فالشاعر يخاطب قلبه ويسرد عليه حكاية الاستمتاع بالحياة والرقص فيها مرحا، دون أن يمسه أيّ سقم أو علة، لكن تبددت أحلامه وزالت رسومه.

وفي موقف آخر نجد الشاعر يعنى على الوجود شقاءه السرمدي وتهوي كل بهجة فيه إلى خاتمة فاجعة، لذائذ وأمانى وأناشيد وورود، وما يلحظ في الحياة غير سأم من ترجحها بين فجر وليل، وهي زهدية واضحة كأثر تابع لرؤيا تصوفية في تلك المرحلة من حياة الشاعر، ففراغ الوجود في معتقده النظري يظهر له تسرد البهجات بنحو خواتمها الفاجعة، وتشابه أحداث الوجود مترجحة ما بين ولادة وموت، إنه الصديق بمعناه الكوني أن ينكفى الشوق من رحلة المطامح مجرّح الأجنحة فيرفض صاحبه أي شيء لأنه يريد كل شيء دفعة واحدة:

لَمْ أَجِدْ فِي الْوُجُودِ إِلَّا شَقَاءً،      سَرْمَدِيًّا، وَوَلَدَةً مَّضْمَحَلَةً  
وَأْمَانِي، يُفَرِّقُ الدَّمْعُ      أَحْلَاهَا، وَيَغْنِي الزَّمَانُ صَدَاهَا  
وَأَنَاشِيدَ يَأْكُلُ اللَّهَبُ      الدَّامِي مَسْرَاتِيهَا، وَيُبْقِي أَسَاهَا  
وَوُرُودًا تَمُوتُ فِي قَبْضَةٍ      الْأَشْوَاكِ، مَا هَذِهِ الْحَيَاةُ الْمُمِلَّةُ؟<sup>(1)</sup>

نلاحظ في هذا المثال حذف عبارة (لم أجد في الوجود إلا) من صدور الأبيات التالية للبيت الأول، ودلت عليها قرينة مقالية قبلية وتقدير الكلام (لم أجد في الوجود إلا أمانى) في البيت الثاني، و (لم أجد في الوجود إلا أناشيد) في البيت الثالث، و (لم أجد في الوجود إلا ورودا) في البيت الأخير، فحذف هذه العبارة وعدم تكررها في الأبيات الأخرى ساهم في ربط الأبيات بعضها ببعض .

وفي قصيدة "قلب الأم" قال : (الكامل المجزوء)

يَصْنَعِي لِنَعْمَتِكَ الْجَمِيلَةَ      فِي خَرِيرِ السَّاقِيَةِ

(1)الديوان : ص 212.

لغُو الطيُور الشَّادية	في رثّة المزمّار، في
المُجَلِّج، في هدير العاصِفة	في ضجّة البحر
صوت الرُّعودِ العاصِفة	في لجة الغابات، في
الوديع، وفي أناشيد الرُّعاة	في نُغية الحمل
والسّحح المجلل بالنبات	في المروج الخضر
وضوضاء الجموع الصاخبة <sup>(1)</sup> .	في آهة الشاكي،

شكّلت في هذا المقطع عبارة (يصغي لنغمتك الجميلة) من صدر البيت الأول بؤرة التوتّر في كل الأبيات الشعرية، حيث تمّ حذفها ودلت عليها قرينة مقالية قبلية في البيت الأول، فالأصل في القول في الأبيات التالية له (يصغي لنغمتك الجميلة في رنة المزمّار) و (يصغي لنغمتك في لغو الطيور الشادية) هذا في البيت الثاني و (يصغي لنغمتك الجميلة في ضجة البحر المجلل) في البيت الثالث و (يصغي لنغمتك الجميلة في لجة الغابات) و (يصغي لنغمتك الجميلة في صوت الرعود العاصفة) هذا في البيت الرابع، و (يصغي لنغمتك الجميلة في نغية الحمل الوديع) و (يصغي لنغمتك الجميلة في أناشيد الرعاة) في البيت الخامس و (يصغي لنغمتك الجميلة في المروج الخضر) و (يصغي لنغمتك الجميلة في السفح المجلل بالنبات) في البيت السادس و (يصغي لنغمتك الجميلة في آهة الشاكي) و (يصغي لنغمتك الجميلة في ضوضاء الجموع الصاخبة) وهذا في آخر بيت شعري.

كما أسهم الحذف في تحقيق التناسق والترابط بين الأبيات الشعرية، ومن ثم توضيح الفكرة وتجليها وإيصالها للقارئ بطريقة جدّ رائعة، فكل نسي الطفل ما عدا فؤادا ظل يذكره مصغيا إلى صوته في كل مظاهر الطبيعة رثّة المزمّار، وصوت الرعد ونغية الحمل ورقة الفجر وفتنة الشفق ورقص أمواج البحر وسحر أزهار الربيع ولمعة البرق ومشهد الغاب وظلمة الليل.

وفي شكوة الشاعر حرمان الحب وآلامه قال:

كَيْفَ لِي بِالصَّبْرِ، وَالصَّبْرُ، انْدَثَرُ  
تَحْتَ أَقْدَامِ النُّجُوى، لَمَّا انْقَدَ؟ !

(1) الديوان ، ص 220.

كَيْفَ لِي؟ وَالْحَبُّ لَا يُبْقِي عَلَيَّ جَدَّ الْقَلْبِ، بِأَشْوَقِ الْهَيْامِ!

كَيْفَ لِي؟ وَالْحَبُّ قَدْ زَادَ إِلَى صَعَقَاتِ الْحُزْنِ أَتَاتِ السَّقَامُ! (1)

نرى الشاعر متشكياً لضياح فرحه بأوهام الصبّاء، وفي الطبيعة كل دواء يشيجه، ولا من مجيب أو معين. فنلمس في هذا المثال حذف الجار والمجرور في كل من صدرى البيتين الثاني والثالث، ودلّ عليه دليل مقالي قبلي، فالأصل في الكلام (كيف لي بالحب؟ والحب لا يبقي... ) في البيت الثاني و (كيف لي بالحب؟ والحب قد زاد إلى... ) في البيت الثالث. وقالفي (صلوات ي هيكل الحب): (الخفيف)

فِي فُؤَادِي الْغَرِيبُ تَخْلُقُ أَكْوَانٌ مِنَ السِّحْرِ، ذَاتُ حُسْنٍ فَرِيدُ

وَسَمُوسٌ وَضَاءَةٌ، وَنَجُومٌ تَنْثُرُ النُّورَ، فِي قَضَاءٍ مَدِيدُ

وَرِيَاضٌ لَا تَعْرِفُ الْحَلْكَ الدَّاجِي، وَلَا ثَوْرَةَ الْخَرِيفِ الْعَتِيدُ

وَطَيُورٌ سَحْرِيَّةٌ، تَنْتَاغَى بِأَنَاشِيدِ حَلْوَةِ التَّغْرِيدِ

وَقِصُورٌ كَأَنَّهَا الشَّفَقُ الْمَخْضُوبُ أَوْ طَلَعَةُ الصَّبَاحِ، الْوَلِيدُ

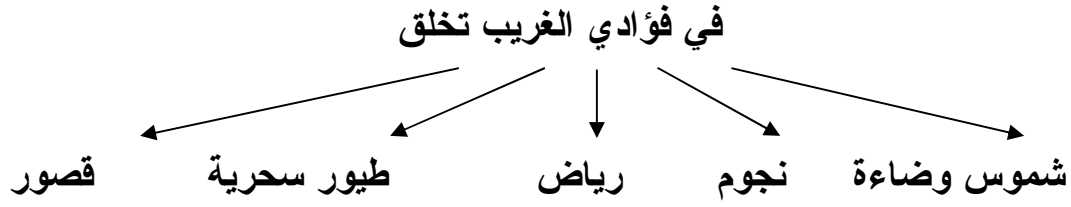
وَعُيُومٌ رَقِيقَةٌ تَنْهَادِي، كَأَبَادِيدَ مِنْ نُتَارِ الْوَرُودِ

وَحَيَاةٌ شَعْرِيَّةٌ هِيَ، عِنْدِي صُورَةٌ مِنْ حَيَاةِ أَهْلِ الْخُلُودِ (2).

شكل الفعل (تخلق) مركز النقل وبؤرة التواتر في الأبيات الشعرية، حيث تمّ حذفه ودلّ عليه دليل مقالي قبلي، والأصل في الكلام (تخلق شمس وضاءة) و (تخلق نجوم تنثر النور) في البيت الثاني و (تخلق رياض لا تعرف الحلك) في البيت الثالث و (تخلق طيور سحرية) في البيت الرابع و (تخلق قصور كأنها الشفق المخضوب) في البيت الخامس و (تخلق غيوم رقيقة تنهادي) و (تخلق حياة شعرية...) في البيت السادس، وكلها حذف جعلت من الأبيات الشعرية لحمّة واحدة.

(1) الديوان ، ص 261.

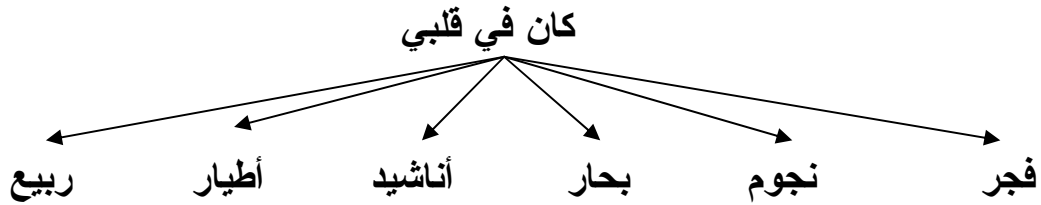
(2) المصدر نفسه ، ص 319.



وفي قصيدة (أغاني التائه) قال:

كَانَ فِي قَلْبِي فَجْرٌ، وَنُجُومٌ، وَأَنَاشِيدٌ، وَأَطْيَارٌ تَحُومٌ  
وَبَحَارٌ، لَا تُغْشِيهَا الْعُيُومُ  
وَرَبِيعٌ، مَشْرُقٌ، حُلُوءٌ، جَمِيلٌ (1).

حذف الناسخ وشبه الجملة، ففي الأصل في الكلام (كان في قلبي نجوم)، (كان في قلبي بحار)، (كان في قلبي أناشيد)، (كان في قلبي أطيوار تحوم)، (كان في قلبي ربيع مشرق)، فالترابط واضح من خلال الحذف في البيتين الشعريين.



نخلص إلى أنّ الحذف أسهم في تحقيق الترابط النصي في الديوان، كما يتوجّه نحو توليد الإيحاء وتوسيع الذاكرة الدلالية، وذلك بخلقه إمكانات تتفجّر وتتعدّد زواياها باختلاف القارئ، وما يحملونه من تجارب متباينة، وتتصافر فاعلية الإيحاء النابع من الحذف مع فاعلية العناصر الأخرى في النص الجامع لتصنع الدلالة التي يتم تحقيقها من خلال عنصر اتساق آخر، وهو التوازي الذي نستشفّ دوره الآن في ترابط قصائد الديوان .

(1) الديوان ، ص 438.

## 3- التوازي :

## 1-3 مفهوم التوازي (PARALLELISME):

التوازي خاصية لصيقة بكل الآداب العالمية قديمها وحديثها، شفوية كانت أم مكتوبة؛ إنه عنصر تأسيسي وتنظيمي في آن واحد، ولذلك اهتم به الدارسون للآداب في مختلف أصقاع المعمورة، ولعلّ الشعر العربي هو شعر التوازي بكلّ ما تعنيه الكلمة من معنى، فهو مؤسس على بعضه وهو منظم بأنواع أخرى منه. اهتم بدراسته البلاغيون والنقاد القدماء والمحدثون. والتوازي من بين المفاهيم التي احتلت مركزاً مهماً في تحليل الخطاب الشعري، وأصل هذا المفهوم المجال الهندسي، ولكنه تنقل مثلما تنقل كثير من المفاهيم الرياضية والعلمية في ميادين أخرى، ومنها الميدان الأدبي والشعري على الخصوص<sup>(1)</sup>.

والتوازي مصطلح هندسي يدل على الخطوط المستقيمة أو غير المستقيمة التي لا تلتقي، وهو خطان لا يلتقيان والمساحة الفاصلة بين الخطين المتوازيين واحدة نحو خطي سكة الحديد أو درجات السلم. ولهذه الظاهرة وجود ملحوظ في القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وكلام العرب القدماء، شعرا ونثرا، فمن ذلك قوله تعالى: {وَأَتَيْنَاهُمَا الْكِتَابَ الْمُسْتَقِيمَ، وَهَدَيْنَاهُمَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ}<sup>(2)</sup>. وقول الرسول الكريم عليه الصلاة والسلام: "من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليكرم ضيفه، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليصل رحمه، ومن كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيراً أو ليصمت"<sup>(3)</sup>.

إنّ ظاهرة التوازي هي إحدى ظواهر التعبير في اللغة العربية المفضية إلى ترابط الجمل والنصوص والخطابات، وجعلها كلاماً متلاحماً متآخذاً. فلقد كان القدماء نقادا وبلاغيين، على وعي تام بمفهوم هذه الظاهرة وإن اختلفوا في مصطلحاتهم الدالة عليها، فعرضوا لنماذج كثيرة قرآنية وحديثية وشعرية ونثرية، يلحظ فيها التوازي جلياً

(1) ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1996، ص 97.

(2) الصافات: الآيات 117، 118.

(3) محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تحقيق الدكتور، مصطفى ديب البغا، دار بن كثير، بيروت، الحديث رقم: 56 73.



أثناء تناولهم لبعض المصطلحات النقدية والبلاغية، وهم في هذا العرض يزاجون بين نماذج تلحظ فيها ظاهرة التوازي، وبين نماذج أخرى لا تلحظ فيها، وهو ما يشير ضمناً إلى أنهم لا يقصدون بهذه المصطلحات ظاهرة الجمل المتوازية، ومن ثمّ فلا يمكن أن نعتبرها دالة على ما نقصده بظاهرة التوازي أو الجمل المتوازية، فأكثرها وردت لديهم متّقة مع ما نقصده بالتوازي أي مصطلح اتساق البناء<sup>(1)</sup>.

وأطلق ابن أبي الأصبع المصري (ت 645 هـ) على هذه الظاهرة مصطلح (المماثلة)، وقد عرفها بقوله: "هي أن تتماثل ألفاظ الكلام، أو بعضها في الرتبة دون التقفية"<sup>(2)</sup>، ومثل لها بقوله تعالى: ﴿وَأَتَيْنَاهُمَا الْكِتَابَ الْمُسْتَبِينَ، وَهَدَيْنَاهُمَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ﴾.<sup>(3)</sup> إلا أن كتب النقد والبلاغة العربية القديمة لم تذكر مفهوم التوازي بنصه وحرّوفه، ولكن هناك أشكالاً بلاغية كثيرة يمكن أن تندرج تحت هذا المفهوم. أما في لسان العرب فقد جاء أنّ الموازة هي المقابلة والمواجهة، قال "ابن منظور": "والأصل فيه الهزمة، يقال: آزيتة إذ حاذيته"<sup>(4)</sup> والتوازي هو تقارب شيئين أو مفردتين لتبيان المتشابهين والمختلفين، وهو نموذج تكراري ملائم للتنوع، والتوازي الواحد يمكن إعادته مرّات في أكثر من مقطع متتال في النثر، وفي الشعر يكون في الأبيات وأشطرها بصوره نفسها، أو شكل التركيب النحوي<sup>(5)</sup>.

والتوازي بوصفه مصطلحاً قائماً بذاته ومستقلاً عن غيره، لا نجد له تعريفاً في كتب البلاغة العربية؛ إلا أنه يوجد ضمناً في البديع كالجناس والتوازن والتكرار. وهو آلية من آليات التوالد النصي الذي تفرضه الحركة الاتساعية للقصيدة، "باعتبارها حركة تكرارية لعناصر النص الدلالية والتركيبية والعروضية"<sup>(6)</sup>، لذا يمكن النظر إلى مبدأ التكرار باعتباره المبدأ الذي يسمح بإقامة ضرب من التوازن بين هذه العناصر، دون أن يعني

(1) ينظر: قدامة بن جعفر، جواهر الألفاظ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دط، القاهرة، 1932، ص 3.

(2) ابن أبي الأصبع المصري، تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق الدكتور حنفي محمد شرف، دار نهضة مصر، ط 1، القاهرة، 1957، ص 107.

(3) الصافات: الآيتان 117، 118.

(4) ابن منظور، لسان العرب، مادة (وزي)، ص 922.

(5) ينظر: عبد الرحمن تبرمسين، مرجع سابق، ص 253.

(6) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 525.

ذلك أن كل تكرار عبارة عن توازٍ؛ فالتوازي يمكن النظر إليه كونه ضرباً من التكرار، وإن يكن تكراراً غير كامل، كونه يتضمّن نوعاً من التشابه على العكس مما هو الوضع في حالتَي التطابق التام أو التمايز المطلق. ويكاد يكون التشابه أبرز خواص التوازي، فنهايات الأبيات المتجانسة مواضع تلتقي فيها القافية الواحدة والضرب الواحد والروي، ونهايات الأبيات أيضاً منازل بها تكتمل التراكيب النحوية في الغالب، وهو ما يتأتى منه تواز بين وجوه من التجانس شئ<sup>(1)</sup>، على الرغم من بنية هذا المفهوم، إلا أنّ المعاجم اللغوية والمصطلحية والتاريخية للأدب تكاد تتفق على أنّه التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية<sup>(2)</sup>.

كما يبقى التوازي خاصية لصيقة بكل الأدب العالمية كونه يفرض نفسه على اللغة الطبيعية والشعرية بطريقة اضطرارية، فهناك كلمات يدعو بعضها بعضاً بالمشابهة وبالمقابلة، كما أنّ النص يتنازل أحياناً وينمو حسب مبدأ التنظيم الذاتي، كما وجدنا التوازي عبارة عن تماثل أو تعادل المباني والمعاني بين سطور متطابقة الكلمات والعبارات القائمة على الأزواج الفني، وترتبط ببعضها وتسمى عندئذٍ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية في الشعر أو النثر، خاصة المعروف بالنثر المقفى أو النثر الفني، ويوجد التوازي بشكل واضح في الشعر، فينشأ بين مقطع شعري وآخر، أو بيت شعري وآخر<sup>(3)</sup>. فمثلاً عندما يلقي المتكلم جملة ما ثم يتبعها بجملة أخرى متصلة أو مترتبة عليها سواء أكانت مضادة لها في المعنى أم مشابهة لها في الشكل النحوي، ينشأ عن ذلك ما يُعرف بالتوازي الذي هو نوع من أنواع الترابط بين الألفاظ مفردة أو مركبة المعاني، سواء كان هذا الترابط بالتضاد أو خلافه، فهو يعدّ من المفاهيم اللسانية التي تسرّبت إلى النقد الأدبي الحديث عن طريق كتب ومقالات "جاكوبسون" "JAKOBSON"؛ حيث اهتم بالتوازي من خلال الوظيفة الشعرية؛ إذ على الرغم من أن النص يتضمن عناصر

(1) ينظر: محمد الجنو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، أنشودة المطر لبدر شاكر السياب أنموذجاً، دار الجنوب، دط، تونس، 1995، ص 91.

(2) ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1996، ص 97.

(3) ينظر: عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، كلية التربية، ط1، مكتبة الإسكندرية، 1999، ص 8.

كثيرة، إلا أن الشاعرية أبرز سماته، ويعتقد "جاكسون" أن النص الأدبي ينشأ مثل نشوء أي نص لغوي، مرتكزا على عنصري الاختيار والتأليف، حيث يشمل التوازي مستويات متعددة مثل البنى التركيبية والصيغ والمقولات النحوية، وتأليف المشكلات الصوتية والأشكال التطريزية<sup>(1)</sup>.

ويحتل مفهوم التوازي مكانة مركزية في نظرية "رومان جاكوبسون"، فهو أساس بناء الشعراء ومحور العلاقات المورفوتركيبية والدلالية، بين عناصر المنتاليات المكوّنة للبيت والمقاطع في نسيج القصيدة الشعرية. وقد أدرج في الشعرية باعتباره وسيلة تحليلية، وإجراء دقيقا بفضله يمكن اكتشاف البناء اللغوي لمختلف الآثار الفنية إضافة إلى آثار هذا البناء على التلقين. ويعتبر هذا المفهوم حديثا بالمقارنة مع المفاهيم المعروفة في البلاغة الكلاسيكية<sup>(2)</sup>.

و تنبّه "جاكسون" أنّ اللغة الشعرية تحتوي على عملية أساسية هي الربط بين عنصرين معا ربطا أحاديا من ناحية المقارنة، وقد انتهى إلى أن أنواع التوازي هي:

أ- **تواز صوتي**: ويعني به الصوت المفرد، ويكون على مستوى الكلمة المفردة ويكون في الصوت صدى للإحساس.

ب- **تواز غير صوتي أي توازي لغوي** ينقسم إلى:

1. التوازي الخاص ببناء الجملة، وهو ما يعرف بالتوازي الإعرابي.

2. التوازي الدلالي وهو خاص بدلالات الألفاظ، والأساس في التوازي الدلالي هو

وحدة الجذور أي الأصول الثلاثية (ف/ع/ل)<sup>(3)</sup>.

ولهذا جاءت في الكتب البلاغية والنقدية العربية القديمة مفاهيم بلاغية عديدة تدرج تحت مفهوم التوازي، وتدعو إلى انسجام بنية الأبيات مثل التقسيم لانتلاف التناسب، تشابه

(1) ينظر: موسى ربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص 129.

(2) ينظر: عبد القادر الغزالي، اللسانيات ونظرية التواصل، دار الحوار للطباعة والنشر، ط1، سوريا، 2003، ص

81.

(3) ينظر: عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص 21.

الأطراف، المقابلة، والموازنة، ولكن في كل ذلك قاربت مفهوم التوازي الذي يعدّ عنصراً يستطيع أن يحقق مبدأ التناسب<sup>(1)</sup>، فالتوازي بأنواعه آلية من آليات انتظام النص واتساقه، لأنه ليس ظاهرة جمالية فقط؛ وإنما يكتسب وظيفة بنائية تركيبية تستطيع أن ترفد النص بالتلاحم والترابط، ويفهم من هذا أنّ موضوع النص يدخل مباشرة في تشكيل بنائه؛ وهذا ما يمنح القصيدة ترابطاً وتلاحماً واتساقاً نصياً، كما يكسبها بعداً موسيقياً إيقاعياً. ولهيمنة التوازي على النص الأدبي عموماً والشعر خصوصاً، عدّت ومنحت له مصطلحات حسب وروده في هذه النصوص، فكان للنص الديني أثر في جلب القارئ والباحث إليه، لسمة لغته العالية لخصيصة الموسيقى التي تتفرّد بها عن خصائص أي جنس أدبي، ولاحتوائه على فواصل موسيقية رافقت الوقف في القرآن.

أما الدكتور "محمد مفتاح" فقسّمه إلى ثلاثة أقسام، كل قسم تنضوي تحته جملة من الفروع إلا الثالث فهو أحادي وهو كالاتي<sup>(2)</sup>:

1/ تواز تام	2/ شبه تواز	3/ توازي التناظر
أ. تواز مقطعي.	أ. تواز شطري.	أ. تواز خطي وكتابي
ب. تواز عمودي.	ب. تواز كلمي.	
ج. تواز مزدوج.	ج. تواز صوتي.	
د. تواز أحادي.	د. تواز إيقاعي	

وهذا التقسيم طبيعة الشعر العمودي الذي تطغى عليه ظاهرة التوازي بدءاً من الشكل إلى المضمون. ومقولة التوازي لا تفرّق بين بنية الشعر العمودي وبنية الشعر الحر، إلا في الشكل والتوزيع ونوعية البيت الصوتي<sup>(3)</sup>، وبالتالي هو تماثل أو تعادل المباني أو المعاني، قائم على التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو

(1) ينظر: موسى ربابعة، قراءة النص الشعري، ص 129.

(2) ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص 96.

(3) ينظر: عبد الرحمن تبرماسين، مرجع سابق، ص 250.

الجملة أو القصيدة الشعرية توزيعاً قائماً على الإيقاع، سواء للفظ أو الصوت المنسجم<sup>(1)</sup>، وإنّ للتوازي مظهرين:

**1- مظهر ملازم وبصفة دائمة للغة الشعرية:** حيث إنّ الأساس في جوهر البراعة الشعرية، يتألف من منظومة متكررة من المقاطع المتتالية المتوازية، فيعتبر التوازي بهذا المعنى امتداداً لمبدأ ازدواجية المستويات المميزة لمنطق اللفظ. وللناحية الإعرابية والدلالية للتعبير. ومن ثمّ تُعدّ اللغة الشعرية أكبر الأنماط والأشكال وضوحاً للتقابل والتوازي<sup>(2)</sup>.

**2- المظهر الثاني للتوازي:** أنه يشير إلى ألوان من التفاعل بصفتها وسيلة دقيقة ومنسجمة وسائدة للتعبير في اللغة الشعرية، وبذا يصير التوازي مبدأً من المبادئ الفنية، خاصة عندما تكون بعض المقابلات المتوازية لفظية متتابعة، فتكون لها الأفضلية في التعبير، وهو ما أشار إليه "ج.م. هوبكنز" "G.M.HOPKINS" بأنه تماثلات فنية معروفة خاصة في الشعر العمودي، الذي هو عبارة عن سطور متلاحقة تعرف الصلة بينها بترديد فقرة منها، أو بتفصيل عبارة مجملة، تذكر في السطر الأول، وتشير إليها السطور التالية، أو بالاستجابة بين الشرط والجواب، وبين الصلة والموصول لتعليق المعنى المنتظر على نحو يشبه تعليق السمع بانتظام القافية<sup>(3)</sup>.

والتوازي يساعد على تنمية الصورة الفنية و إطراد، نموّها وحيويتها، كما يساعد على إبراز التجربة الفنية للشاعر، فلا يصرفه عن هدفه الأساسي الذي أنشئت القصيدة من أجله، بل يكون عاملاً مساعداً يجمع الجزئيات ويوحدها، أما إذا كان متكلفاً مفتعلاً فإنه سوف يصرف الشاعر عن هدفه ويوزع جهده في التجربة بأكملها، ويصير التوازي عبئاً على تجربة الشاعر الفنية ككل<sup>(4)</sup>. وإنّ التوازي بجميع أنواعه يقوم بوظيفة جمالية كالتى تقوم بها القافية في تجانسه الخطي؛ أي اتفاق الفواصل في الوزن، وهو خصيصة

(1) ينظر: عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص 24.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 8.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 9.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 25.

جوهرية في الشعر، ومن ثمّ فهو عامل التأثير الجمالي، وخاصة الخفيّ منه لاعتماده على الصوائت، وأساسه التكرار، ولذا فإنّه يفيد التوكيد كما يفيد التنبيه بالإيقاع<sup>(1)</sup>، بفضل توازي التناظر الناتج عن المساحة المكتوبة واحتلاله فضاء منظّمًا ومرتبًا .

كما يختلف التوازي عن التكرار الذي يتطلب التماثل فقط، وبذا يعدّ أعم من التكرار، فأيّ شكل من أشكال التوازي هو توزيع الثوابت والمتغيّرات، وكلما كان توزيع الثوابت أدق، كلما كانت القدرة على التمييز بين التوازي والتكرار، وقابلية التمييز وتأثير المتغيّرات أكبر<sup>(2)</sup>. والجمل المتوازية هي الجمل التي يقوم الشاعر بتقطيعها تقطيعًا متساويًا، بحيث تتفق في البناء النحوي اتفاقًا تامًا، سواء اتفقت هذه الجمل في الدلالة أو لم تتفق، فالمهم هو التطابق في البناء النحوي للجمل المتوازية<sup>(3)</sup>.

و كان القدماء نقادا وبلاغيين على وعي تام بوجود ظاهرة الجمل المتوازية في أنماط التعبير المختلفة في اللغة العربية شعرا ونثرا، وكانوا على وعي أيضا بأنّ هذه الظاهرة ليست تسير في النمط المألوف لأنماط التعبير في اللغة العربية، وإنّما تدخل في نطاق الأنماط غير التقليدية أو الأنماط الأدبية، ومن ثم جاء تحليلهم لها مقترنا بتحليل كثير من الظواهر الانحرافية أو الانزياحية في اللغة العربية، وإن كان للقدماء فضل سبق إلى رصد هذه الظاهرة، فإنّ تحليلهم لها لم يتعدّ حدود الشاهد الواحد، أو البيت الواحد، ولم يتخطّ ذلك إلى حدود النص، وهو ما التفت إليه علم اللغة النصي.

### 2-3 تجليات التوازي في الديوان:

الشاعر هو ابن اللغة، بل هو أصدق المعبرين عن هذه اللغة وأنماطها. ومما لا شك فيه أنه حينما يريد التعبير، فإنّما يستلهم بشكل ما أو بأخر أحد هذه الأنماط. والشاعر في اختياره لنمط ما من بين كثير من الأنماط اللغوية التي تزخر بها اللغة، إنّما يبحث عن أكثر هذه الأنماط تعبيرًا عن قول ما يريد قوله واختيار دقيق من بين

(1) ينظر: عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص 276.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 18.

(3) ينظر: رجب عبد الجواد، الجمل المتوازية عند طه حسين دراسة في أحلام شهر زاد، مجلة علوم اللغة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، م3، ع4، القاهرة، 2000، ص 231.

عدّة إمكانات لغوية من أجل إحكام البناء وجمال التنسيق، ولا يعني هذا الاختيار حرية خرقاء، وإيما هو اختيار واع في إطار قد حدّد بوضوح بقرارات مسبقة (1).

ويقوم مفهوم التوازي في الخطاب الأدبي من منظور لسانيات النص على التقطيع المتساوي لأقسام الخطاب من خلال تجزئة جملة إلى مقاطع متساوية، بغض النظر عن توافقها أو اختلافها المعنوي على أن تكون هذه البنية المتوازية متتالية في البناء النصي دون فاصل نحوي فيها، والظاهر أنّ هذه الخصيصة البنوية والنصية تحقق سمة الارتباط والتناسق بين أجزاء الخطاب ومبانيه مسهمة في اتساقه. ولعلها من أهم الظواهر النصية انتشارا في الشعر العربي الحديث والمعاصر، هذا وتشكّل بنية التوازي في شعر "أبي القاسم الشابي" ملمحا مميزا له غرض دلالي واضح حيث تميّز اللسانيات النصية بين نوعين من التوازي أحدهما تام والآخر جزئي (2). وكلاهما يقع في مستويين متناظرين، فإما أن يكون في البيت الواحد أو في مساحة نصية متباعدة. وقد لوحظ في ديوان الشابي نوعان من التوازي: هما التوازي التام، والتوازي الجزئي، وكل نوع يقع على مستويين هما: المستوى الأفقي (مستوى بناء البيت الواحد)، والمستوى الرأسي (مستوى بناء القصيدة)، وذلك على النحو الآتي:

### 1. التوازي الأفقي:

#### أ. التوازي الأفقي التام:

ويقصد به التطابق التام في كل عناصر البناء النحوي للجمل المتوازية على المستوى الأفقي - مستوى بناء البيت الواحد - ويكون ذلك بالتطابق التام بين كل شطرين يكونان بيتا شعريا واحدا. والتوازي الأفقي التام قد يكون بين جمل كاملة، أو بين فضلات الجمل من (جار ومجرور، أو صفة وموصوف...). والجمل المتوازية توازيا أفقيا تاما قد تكون اسمية خبرية أو إنشائية، أو فعلية خبرية أو إنشائية شرطية، (3) قال الشاعر:

(1) ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة، 1985، ص 90.

(2) ينظر: نعمان بوقرة، التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري، دراسة في قصيدة حديثة، ص 7.

(3) ينظر: محمد مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار

البيضاء، 1996، ص 97.

ولعلّعة الحق الغصوب لها صدّ ودمدمة الحرب الضروس لها فم<sup>(1)</sup>.

وقع التوازي بين الجملة الاسمية الخبرية المثبتة في صدر البيت الشعري (ولعلّعة الحق الغصوب لها صدّ) وبين الجملة في عجز البيت الشعري (ودمدمة الحرب الضروس لها فم).

وقال أيضا في قصيدة (حديث المقبرة): (المتقارب)

وفيها البديع وفيها الشنيع ومنها الوديع، ومنها العنيد<sup>(2)</sup>.

نجد التوازي بين الجملة الواقعة في صدر البيت مع الجملة الواقعة في عجز البيت الشعري، حيث كان التطابق بين (وفيها البديع) مع (ومنها الوديع) وكذلك شبه الجملة (وفيها الشنيع) مع (ومنها العنيد) فكل جزء يتطابق تماما مع نظيره الآخر. وقال الشابي أيضا:

فما الدمع إلا شراب الدهور وما الحزن إلا غذاء الحياة<sup>(3)</sup>.

وقع التوازي بين الجملة الاسمية الخبرية المنفية المقترنة بالاستثناء في صدر البيت الشعري في (فما الدمع إلا شراب الدهور) مع الجملة في عجز البيت الشعري في (وما الحزن إلا غذاء الحياة)، فالتطابق وقع بين كل جزء من أجزاء الجملة في صدر البيت، مع كل جزء من أجزاء الجملة في عجز البيت الشعري.

وقوله في (إرادة الحياة): (المتقارب)

فلا الأفق يحضن ميت الطيور ولا النحل يلثم ميت الزهر<sup>(4)</sup>.

وقع التطابق بين الجملة الاسمية الخبرية المنفية في صدر البيت (فلا الأفق يحضن ميت الطيور) مع الجملة في عجز البيت الشعري (ولا النحل يلثم ميت الزهر) التماثل الشعري هنا قوي الدلالة على الفكرة، فإذا مات طير في أجوائه لا تمتد من الأفق ذراعان لتحضناه، والنحل لا يهوي فوق ذكرى عطور خمدت، هي الحياة عند الشابي عطاء وحركة فهذا لتلك، وهي لغاية تواصل منه.

(1) الشابي، الديوان، ص 141.

(2) المصدر نفسه، ص 231.

(3) المصدر نفسه، ص 231.

(4) المصدر نفسه، ص 501.



وقال الشابي في (حديث المقبرة): (المتقارب)

فِيصْبِحُ مِنْهَا الْوَلِيُّ الْحَمِيمُ، وَيُصْبِحُ مِنْهَا الْعَدُوُّ الْحَقُودُ<sup>(1)</sup>.

نلاحظ التوازي جليا بين الجملة الاسمية الخبرية المنسوخة (فيصبح منها الولي الحميم) والجملة الواقعة في عجز البيت الشعري (ويصبح منها العدو الحقود)، فالتطابق كان بين كل جزء مكون للجملة الواقعة في صدر البيت مع كل جزء مكون للجملة في عجز البيت الشعري.

وقال الشاعر في قصيدته (إرادة الحياة):

إِذَا الشَّعْبُ يَوْمًا أَرَادَ الْحَيَاةَ      فَلَا بُدَّ أَنْ يَسْتَجِيبَ الْقَدْرُ  
وَلَا بُدَّ لِلَّيْلِ أَنْ يَنْجَلِيَ      وَلَا بُدَّ لِلْقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِرَ<sup>(2)</sup>.

وقع التوازي بين الجملة الاسمية الخبرية الواقعة في صدر البيت الثاني (ولابد لليل أن ينجلي) مع الجملة الاسمية الواقعة في عجز البيت الثاني في (ولا بد للقيد أن ينكسر). فالتوازي لم يقع على مستوى البنية فقط، وإنما على مستوى الدلالة أيضا. وإذا لاحظنا أن الفكر سابق على اللغة، أو أن المعنى سابق على اللفظ، فإن توازي المعاني هو الذي وجه الشاعر إلى توازي المباني، وذلك على أساس أن اللغة نتاج آلي واستجابة كلامية لحافز سلوكي<sup>(3)</sup>. ومثل هذا التوازي في المعنى يعدّه بعض الباحثين نوعا من الإطناب، ومن الملاحظ أن توازي المعاني إلى جوار توازي المباني يرتبط ببعد دلالي واضح هو التأكيد، وهو بعد دلالي واضح من خلال الشاهد السابق، وواضح كذلك في كثير من المواضع التي توازت فيها المعاني إلى جوار توازي المباني.

وقال الشاعر في قصيدة (المساء الحزين): (المتقارب)

قَوِيٍّ، غُلُوبٌ كَسِحْرِ الْجُفُونِ،      شَجِيٍّ، لَعُوبٌ، كَزَهْرِ مَسْتَكِينٍ  
ضُحُوكٌ، وَقَدْ بَلَّلَتْهُ الدُّمُوعُ،      طَرُوبٌ، وَقَدْ ظَلَلَتْهُ الشُّجُونُ<sup>(4)</sup>.

فكل شطر يوازي الشطر الآخر من البيت الشعري نفسه عبر جرس متناغم.

(1) الديوان ، ص 231.

(2) المصدر نفسه، ص 500

(3) ينظر: خليل أحمد عميرة، في نحو اللغة وتركيبها، مكتبة المنار، دط ،الأردن، 1990 ، ص 83.

(4) الشابي ، الديوان ، ص 184.

وفي قول الشاعر في قصيدته (حديث المقبرة): (المتقارب)

وَمَا شَأْنُ هَذَا الْعِدَاءِ الْعَنِيفِ؟      وَمَا شَأْنُ هَذَا الْإِخَاءِ الْوَدُودِ؟<sup>(1)</sup>.

نجد التطابق واقعا بين الجملة الاسمية الإنشائية الإستفهامية الواقعة في صدر البيت الشعري (وما شأن هذا العداء العنيف؟) والجملة الواقعة في عجز البيت الشعري (وما شأن هذا الإخاء الودود؟) وفي البيت الشعري مجاز العلاقات المضطربة والصالفة بين الناس. وأيضا نجد في قول الشابي في قصيدته (أيها الليل): (الخفيف)

فَلَكَ اللهُ مِنْ فُؤَادِ رَحِيمٍ!      وَلَكَ اللهُ مِنْ فُؤَادِ كَيْبٍ!<sup>(2)</sup>.

التوازي واقع بين الجملة الاسمية الدعائية الواقعة في صدر البيت الشعري (فلك الله من فؤاد رحيم!) والجملة الواقعة في عجز البيت الشعري (ولك الله من فؤاد كئيب!). وفي (إرادة الحياة) قال:

ظَمِئْتُ إِلَى الثُّورِ فَوْقَ الْغُصُونِ      ظَمِئْتُ إِلَى الظِّلِّ تَحْتَ الشَّجَرِ<sup>(3)</sup>.

نجد التطابق بين عناصر الجملة الفعلية الخبرية المثبتة، الواردة في صدر البيت الشعري (ظمئمت إلى النور فوق الغصون) وبين عناصر الجملة الواقعة في عجز البيت الشعري (ظمئمت إلى الظل تحت الشجر) على الترتيب.

وقول الشاعر في قصيدة (قلب شاعر): (الرمل)

هَهْنَا تَعْصِفُ أَهْوَالِ الدَّجَى      هَهْنَا تَخْفُقُ أَحْلَامَ الْوَرُودِ  
هَهْنَا تَهْتَفُ أَصْدَاءُ الْفَنَاءِ      هَهْنَا تُعْرِفُ أَلْحَانَ الْخُلُودِ<sup>(4)</sup>.

وقع التوازي بين الجملة المثبتة الواردة في صدر البيت الشعري الأول والمسبوقة باسم الإشارة (ههنا) في (ههنا تعصف أهوال الدجى)، والجملة الواقعة في عجز البيت الأول (ههنا تخفق أحلام الورود)، وكذلك الأمر نفسه نجده في البيت الثاني من خلال التطابق الواقع بين الجملة الفعلية (ههنا تهتف أصداء الفناء) الواقعة في صدر

<sup>(1)</sup>الديوان ، ص 231.

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه ، ص 155.

<sup>(3)</sup>المصدر نفسه ، ص 504.

<sup>(4)</sup>المصدر نفسه ، ص 251.

البيت الثاني، وجملة (ههنا تعزف ألحان الخلود) في عجز البيت الثاني، فكل الكلمات متعلقة مع بعضها البعض من أفعال وأسماء وظروف.

وفي موضع آخر:

فلم تَرْتَشِفْ مِنْ رِضَابِ الْحَيَاةِ      وَلَمْ تَصْطَبِحْ مِنْ رَحِيقِ الْوُجُودِ (1).

التطابق في البيت الشعري وقع بين الجملة الفعلية المنفية في صدر البيت (فلم ترشف من رضاب الحياة)، والجملة في عجز البيت الشعري (لم تصطحب من رحيق الوجود)، فكلّ عنصر من الجملة الأولى يتطابق تماما مع العنصر في الجملة الثانية من حرف النفي والفعل المضارع وحرف الجرّ والاسم المجرور والمضاف إليه بهذا الترتيب، فكوّنت كلا متآخذا.

وقال أيضا:

وَتَرْتَمُوا مَا شِئْتُمْ بِشَتَائِمِي      وَتَجَاهَرُوا مَا شِئْتُمْ بَعْدَائِي (2).

تطابقت عناصر الجملة الفعلية الإنشائية الأمرية والتي وقعت في صدر البيت الشعري (وترتموا ما شئتم بشتائمي) مع عناصر الجملة الواقعة في عجز البيت الشعري (وتجاهروا ما شئتم بعدائي). فالتطابق وقع بين فعل الأمر و(ما) الموصولة والفعل الماضي وحرف الجرّ والاسم المجرور والمضاف إليه على الترتيب .

وقال أيضا :

أَسْمَعُكَ اللَّيْلُ نَدْبَ الْقُلُوبِ؟      أَرَشْفُكَ الْفَجْرُ كَأْسَ الْأَسَى؟ (3)

التوازي واقع بين السطر الأول الذي هو عبارة عن جملة فعلية إنشائية استفهامية (أسمعك الليل ندب القلوب؟)، والسطر الثاني والذي هو جملة فعلية أيضا استفهامية (أرشفك الفجر كأس الأسى؟) فالتطابق واضح بين العناصر المكوّنة للجملتين أي بين أداة الاستفهام (الهمزة)، والفعل الماضي (أسمعك) و(أرشفك) والفاعل (الليل) و(الفجر)، والمفعول به (ندب) و(كأس) ، والمضاف إليه (القلوب) و(الأسى) فشكّلت بذلك كلا واحدا متآخذا.

(1) الديوان، ص 233.

(2) المصدر نفسه، ص 396.

(3) المصدر نفسه، ص 385.

وقال الشابي أيضا في موضع آخر:

فإذا رأى طفلاً بكاكَ                      وإن رأى شبَّحاً دعاكَ (1).

كما وقع التطابق أيضا بين عناصر الجملة الفعلية الشرطية في صدر البيت (فإذا رأى طفلا بكاك)، والجملة في عجز البيت (وإن رأى شبحا دعاك) بين عناصر الجمل من خلال أداة الشرط (فإذا) و(وإن)، وفعل الشرط الماضي (رأى) والمفعول به (طفلا) و(شبحا)، وجواب الشرط (بكاك) و(دعاك)، وكلها ساهمت في بناء وربط عناصر البيت الشعري بعضها ببعض في (يا رفيقي): (الخفيف).

عجبا للنفوس وهي بواك !                      عجباً للقلوب وهي دوام ! (2).

التوازي واقع بين عناصر الجملة الفعلية الإنشائية التعجبية في صدر البيت الشعري (عجبا للنفوس وهي بواك!) مع عناصر الجملة في عجز البيت الشعري (عجبا للقلوب وهي دوام!) من خلال المفعول به المقدم، والجار والمجرور، وحرف العطف والمبتدأ والخبر، بهذا الترتيب.

وقال أيضا:

يا شعر أنت نشيد                      أمواج الخضم الساحرة  
الناصعات الباسمات                      الراقصات الطاهرة (3).

وقع التوازي بين الكلمات التي وقعت صفات في صدر البيت الثاني (الناصعات الباسمات)، وعناصر العجز من البيت الثاني (الراقصات الطاهرة) فهو توازي بين فضلات الجمل وليس الجمل.

كذلك نجد التوازي في قول "الشابي":

ويراك في صور الطبيعة                      حلوها وذميمها  
وحزينا وبهيجها                      وحقيرها وعظيمها (4).

(1) الديوان ، ص 325.

(2) المصدر نفسه ، ص 427

(3) المصدر نفسه ، ص 333

(4) المصدر نفسه ، 120

وقع التطابق بين عناصر صدر البيت الثاني (وحزينا وبهيجا) مع عناصر عجزه (وحقيرها وعظيمها)، أي التوازي بين حروف العطف (و) والمعطوف (حزين) و(حقير) والمضاف إليه (الهاء)، وحرف العطف (و) والمعطوف (بهيج) و(عظيم) والمضاف إليه (الهاء) بهذا الترتيب.

### ب. التوازي الأفقي الجزئي:

ويقصد به التطابق التام في كل عناصر البناء النحوي للجمل المتوازية توازيا أفقيا عدا عنصرا أو عنصرين من عناصر البناء، ويكون ذلك بالحذف والزيادة أو الاستبدال بين الشطرين المكوّنين للبيت الشعري. ومن الملاحظ أنّ التوازي الجزئي الأفقي قد يقع في جمل اسمية أو فعلية أو شرطية، أو بين فضلات الجمل وهو ما سيتضح في الآتي:

#### 1. زيادة حرف العطف:

من الملاحظ أنّ الاختلاف بين الجملتين المتوازيتين توازيا جزئيا في الشطرين قد يكون بزيادة حرف العطف بين الجمل المتوازية، سواء كانت اسمية أو فعلية ومن ذلك قول الشاعر:

يُرَوِّعَهَا فِيهِ قَصْفُ الرُّعُودِ وَيُحْزِنُهَا فِيهِ نَدْبُ الزَّفِيفِ (1).

وقع التطابق التام بين عناصر الجملة الفعلية (يروعها فيه قصف الرعود) الواقعة في صدر البيت الشعري، والعناصر المكوّنة للعجز (يحزنها فيه ندب الزفيف) ولكن بزيادة حرف العطف (و) في هذه الجملة أي في عجز البيت، فتحوّل التوازي إلى جزئي. وقال أيضا في (بقايا الخريف): (المتقارب)

فِي ظِلَامِ الكُهُوفِ أشْبَاحِ شَوْمٍ وَبِهَذَا الفِضَاءِ أَطْيَافِ نَحْسٍ (2).

نلاحظ التوازي بين عناصر الصدر (في ظلام الكهوف أشباح شؤم) وعناصر العجز (بهذا الفضاء أطياف نحس) مع زيادة حرف العطف (الواو) الذي لا يطابقه حرف في الصدر، فتحوّل هذا التوازي إلى جزئي.

(1) الديوان ، ص 351

(2) المصدر نفسه ، ص 163

## 2. زيادة الجار والمجرور:

من الملاحظ أنّ الاختلاف بين الجملتين المتوازيتين توازيا جزئيا في الشطرين قد يكون بزيادة الجار والمجرور، ومن ذلك قول الشاعر في (الساحرة): (الخفيف)

رَاعَهَا مِنْهُ صَمْتَهُ وَوَجُومَهُ      وَشَجَاهَا شُحُوبُهُ وَسُهُومُهُ<sup>(1)</sup>.

نلاحظ التوازي الجزئي بين صدر البيت الشعري (راعها صمته ووجومه) وعناصر العجز (شجاها شحوبه وسهومه)، ولكن زيد حرف الجرّ والاسم المجرور (منه) في صدر البيت. وقال الشاعر أيضا في (غرفة من يم): (البسيط)

هَذَا إِلَى الْمَوْتِ وَالْأَجْدَاثِ سَاخِرَةٌ      وَذَا إِلَى الْمَجْدِ وَالْدُنْيَا لَهُ خَوْلٌ<sup>(2)</sup>.

التوازي الجزئي تمّ بالتطابق بين العناصر المكوّنة لصدر البيت (هذا إلى الموت والأجداث ساخرة)، وعناصر عجز البيت (وذا إلى المجد والدنيا له خول)، فلقد زيد الجار والمجرور في العجز (له) فتحوّل التوازي من تام إلى جزئي.

وقال في (السعادة): (البسيط)

فَمَنْ تَأَلَّمَ لَمْ تُرْحَمْ مَضَاضُهُ      وَمَنْ تَجَلَّدَ لَمْ تَهْزَأْ بِهِ الْقِمَمُ<sup>(3)</sup>.

نجد التطابق بين شطري البيت الشعري، فعناصر صدر البيت (فمن تألم لم ترحم مضاضته)، تتطابق مع عناصر العجز (ومن تجلد لم تهزأ به القمم)، ولكن هذا التطابق جزئي بزيادة الجار والمجرور (به) في عجز البيت الشعري.

## 3. توازي الاستبدال:

من الملاحظ أنّ الاختلاف بين الجملتين المتوازيتين توازيا جزئيا في الشطرين يكون في الاستبدال بين صفة وموصوف ومضاف إليه ومن ذلك قول الشاعر:

فَعَجَّتْ بَقْلِي دِمَاءُ الشَّبَابِ      وَضَجَّتْ بَصْدْرِي رِيَا حُ أُخْرٍ<sup>(4)</sup>.

التطابق بين شطري البيت الشعري وقع بين (فعجت بقلبي دماء الشباب) و(وضجت بصدري رياح أخر) من خلال: فعل ماضي في (فعجت) و(وضجت) والجار

(1) الديوان ، ص 451

(2) المصدر نفسه ، 146

(3) المصدر نفسه ، ص 236

(4) المصدر نفسه ، ص 501

والمجرور في (بقلبي) و (بصدري)، والفاعل (دماء) و (رياح) ، والمضاف إليه (الشباب) والصفة (أخر). فبهذا الأخير كان التطابق بين المضاف إليه والصفة على سبيل التوازي الجزئي. وقال :

فَتَقَرَّ عَاصِفُهُ الظلام وَيَهْجَعُ الرَّعْدُ الغُضُوبُ<sup>(1)</sup>.

وقع التوازي بين (فتقرّ عاصفة الظلام) و(ويهجع الرعد الغضوب) ، أي بين الفعل المضارع (فتقرّ) و(ويهجع) ، والفاعل (عاصفة) و(الرعد) والمضاف إليه (الظلام) والصفة (الغضوب) ، فالتطابق الأخير بين المضاف إليه والصفة هو الذي حول التطابق إلى جزئي. وقال أيضا:

إلى النور فالنورُ عذبٌ جميلٌ إلى النور فالنورُ ظلُّ الإله<sup>(2)</sup>.

التطابق واقع بين العناصر المكوّنة للبيت الشعري أي بين (إلى النور فالنور عذب جميل) و(إلى النور فالنور ظل الإله) . فالتوازي وقع بين حرف الجرّ (إلى) في الصدر وحرف الجرّ (إلى) في العجز، والاسم المجرور في الصدر (النور) والاسم المجرور (النور) في العجز، والمبتدأ (النور) في الصدر، والمبتدأ (النور) في العجز والخبر (عذب) في الصدر، والخبر (ظل) في العجز، والصفة (جميل) والمضاف إليه (الإله) والتطابق الأخير هو الذي حدّد نوع التوازي الجزئي.

وقال أيضا:

أيامُ كانتَ للحياةَ وحلاوة الروض المطير...  
وتتبع النحل الأنيق وقطف تيجان الزهور<sup>(3)</sup>.

نجد التوازي في البيت الثاني بين عناصر الصدر (وتتبع النحل الأنيق) وعناصر العجز (وقطف تيجان الزهور). فوقع التطابق بين الاسم المعطوف (وتتبع) و(وقطف)، والمضاف إليه (النحل) و(تيجان)، والصفة (الأنيق) والمضاف إليه (الزهور) فالتطابق الأخير بين الصفة والمضاف إليه حول التوازي إلى جزئي.

(1) الديوان ، ص 429

(2) المصدر نفسه ، ص 487

(3) المصدر نفسه ، ص 356

ومن الملاحظ أنّ الاختلاف بين الجملتين المتوازيتين توازيا جزئيا قد يكون في الاستبدال بين صفة مفردة وصفة جملة ومن ذلك قول الشاعر في (قلب الشاعر): (الرملة)

كُلُّ مَا وَهَبَ وَدَبَّ وَمَا      نَامَ أَوْ حَامَ عَلَى هَذَا الوجودِ  
 مِنْ طُيُورٍ وَرَهُورٍ وَشَدَى      وَيَنَابِيعٍ وَأَغْصَانٍ تَمِيدٌ...  
 وَتَلُوجٍ وَضَبَابٍ عَابِرٍ      وَأَعَاصِيرٍ وَأَمْطَارٍ تَجُودُ<sup>(1)</sup>.

نلاحظ وقوع التطابق في البيت الثالث بين عناصر صدر البيت (وتلوج وضباب عابر) ،وعناصر عجز البيت (وأعاصير وأمطار تجود). نقول إنّ التوازي قد وقع بين (وتلوج) و(أعاصير) و(ضباب) و(أمطار) ،والصفة (عابر) والصفة (تجود) هذه جملة فعلية في محل جرّ صفة لذلك وقع الاستبدال بين الصفة المفردة والصفة الواقعة جملة على سبيل التوازي الجزئي بالاستبدال. وقال:

أَتَخَشَى نَشِيدَ السَّمَاءِ الْجَمِيلِ      أَتُرْهَبُ نُورَ الْفَضَا فِي ضِحَاهُ؟<sup>(2)</sup>

نلاحظ التطابق بين (أتخشى نشيد السماء الجميل) و(أترهب نور الفضا في ضحاه) ،ولكن التوازي النحوي قد وقع بين الفعل المضارع (أتخشى) و(أترهب) والمفعول به (نشيد) و(نور) ،والمضاف إليه (السماء) و (الفضا) والصفة (الجميل) والجار والمجرور (في ضحاه) .فنلاحظ أنه قد تمّ الاستبدال بين الصفة (الجميل) والجار والمجرور (في ضحاه) على سبيل التطابق الجزئي بالاستبدال.

كما ترتبط الظاهرة في مستوى دلالي آخر بدلالة التفاعل والتعاكس المعنوي ، وهذا ينسجم مع طبيعة التجربة التي تضع بين أطراف الحياة صراعا وجدلية تعكس رؤية المبدع للكون والعالم ، وخير مثال على ذلك قول "الشابي" في قصيدته (فلسفة الثعبان المقدس) :

لَا عَدْلَ إِلَّا إِنْ تَعَادَلَتْ الْقَوَى،      وَتَصَادَمَ الْإِرْهَابُ بِالْإِرْهَابِ<sup>(3)</sup>

<sup>(1)</sup>الديوان ، ص250

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه ، ص486

<sup>(3)</sup>المصدر نفسه ، ص139



نجد ذلك التطابق النحوي بين عبارتي (تعادلت القوى) و (تصادم الإرهاب) وهي صرخة من قلب شاعر وجدناه معلما مصححا للمعايير ، حيث إن العدالة في رأيه لن تتحقق ، إلا إذا تعادلت الموازين والأطراف أين يكون التصادم بين هاتيه القوى.

## 2. التوازي الرأسي (العمودي):

### أ. التوازي العمودي التام :

ويقصد به التطابق التام في كل عناصر البناء النحوي للجمل المتوازية على المستوى الرأسي ومستوى بناء القصيدة، ويكون ذلك التطابق التام بين كل بيتين متتاليين، أو بين كل مجموعة أبيات متتالية وهو ما يحقق للنص ترابطا بنائيا رأسيا . ومن الملاحظ أن التوازي التام الرأسي قد يكون بين جمل كاملة أو بين فضلات الجمل من (جار ومجرور، أو صفة وموصوف....)، والجمل المتوازية توازيا رأسيا قد تكون اسمية أو فعلية أو شرطية كما سيتوضح في الآتي .قال الشابي في (الأشواق التائهة): (الخفيف)

يَا صَمِيمَ الْحَيَاةِ ، إِنِّي وَحِيدٌ  
مُدْلَجُ تَائِهَةٍ فَأَيْنَ شُرُوقِكَ  
يَا صَمِيمَ الْحَيَاةِ إِنِّي فُؤَادُ  
ضَائِعِ ظَمَائِي فَأَيْنَ رَحِيقِكَ (1).

التطابق التام نجده بين صدر البيت الأول (يا صميم الحياة إني وحيد) وصدر البيت الثاني (يا صميم الحياة إني فؤاد) ، وأيضاً بين عناصر عجز البيت الأول (مدلج تائه فأين شروقك) وعجز البيت الثاني (ضائع ظمائيء فأين رحيقك) . وكذلك نلمس التطابق التام العمودي بين البيتين التاليين في قول الشابي في (صلوات في هيكل الحب): (الخفيف)

أَنْتِ أَنْتِ الْحَيَاةُ فِي قَدْسِهَا السَّامِي ، وَفِي سِحْرِهَا الشَّجِيّ الْفَرِيدِ  
أَنْتِ أَنْتِ الْحَيَاةُ فِي رِقَّةِ الْفَجْرِ ، وَفِي رَوْنِقِ الرَّبِيعِ الْوَلِيدِ (2).

التطابق التام بين البيتين الشعريين قد وقع من خلال تطابق صدر البيت الأول مع صدر البيت الثاني من خلال (أنت أنت الحياة في قدسها السامي) و(أنت أنت الحياة في رقة الفجر)، وكذلك تطابق عجز البيت الشعري الأول بعجز البيت الثاني من خلال

(1) الديوان ، ص210

(2) المصدر نفسه ، ص317



نجد التوازي العمودي التام بين الجملة الفعلية الخبرية المثبتة في البيت الأول (طالما خاطب العواطف في الليل، وناجى الأموات من كل جنس) وعناصر الجملة الفعلية المثبتة في البيت الثاني (طالما رافق الظلام إلى الغاب، ونادى الأرواح من كل جنس).

كما نلاحظ التطابق النحوي العمودي جليا من خلال التطابق بين (طالما) في البيت الأول و(طالما) في البيت الثاني، والفعل الماضي (خاطب) و(رافق)، والمفعول به (العواطف) و(الظلام)، والجار والمجرور (في الليل) و(إلى الغاب)، وحرف العطف (الواو) والفعل الماضي (ناجى) و(نادى)، والمفعول به (الأموات) و(الأرواح)، والجار والمجرور (في غير) و(من كل) في البيت الثاني، والمضاف إليه (رمس) في البيت الأول و(جنس) في البيت الثاني. فأصبح بهذا البيتان لحمة واحدة.

وقال الشاعر في قصيدته (قلت للشعر) اصطناعا بالفن لحياة موازية لما يجري

في الوجود فرحا وحزنا: (الخفيف)

فِيكَ مَا فِي الْوُجُودِ، مِنْ حَلْكِ دَاجٍ، وَمَا فِيهِ، مِنْ ضِيَاءٍ بَعِيدٍ

فِيكَ مَا فِي الْوُجُودِ مِنْ جَبَلٍ وَعَرٍّ، وَمَا فِيهِ مِنْ حَضِيضٍ وَهَيْدٍ<sup>(1)</sup>.

وقع التوازي العمودي التام بين الجملة الواقعة في البيت الأول والجملة الواقعة

في البيت الثاني، من خلال التطابق النحوي التام بين حرف الجرّ والاسم المجرور (فيك)، والاسم الموصول (ما) والجار والمجرور (في الوجود)، و(في الوجود) في البيت الثاني، والجار والمجرور (من حلك) و(من جبل)، والصفة (داج، وعر) وحرف العطف (الواو) والاسم الموصول (ما) والجار والمجرور (فيه) والجار والمجرور (من ضياء) و(من حضيض)، والصفة (بعيد ووهيد) بهذا الترتيب النحوي يكون قد تحقق التوازي بين البيتين.

وقال الشاعر في قصيدة "قلب شاعر":

هَهُنَا تَعْصَفُ أَهْوَالُ الدُّجَى هَهُنَا تَحْفَقُ أَحْلَامُ الْوُرُودِ

(1) الديوان ، ص 436.

هَهْنَا تَهْتَفُ أَصْدَاءُ الْفَنَاءِ هَهْنَا تَعْرِفُ أَلْحَانَ الْخُلُودِ<sup>(1)</sup>.

تجلى التطابق النحوي العمودي التام بين الجمل المثبتة الخبرية من البيت الأول (ههنا تعصف أهوال الدجى، ههنا تخفق أحلام الورد) وفي البيت الثاني (ههنا تهتف أصداء الفناء، ههنا تعرف ألحان الخلود). فالتطابق النحوي العمودي وقع من خلال ظرف المكان (ههنا)، والفعل المضارع (تعصف) و(تهتف) والفاعل (أهوال) و(أصداء)، والمضاف إليه (الدجى) و(الفناء) و(ألحان) و(الخلود) في كل من عجزى البيتين الأول والثاني، والفعل المضارع (تخفق) و(تعرف) ونائب الفاعل (ألحان، أحلام)، والمضاف إليه (الورد) و(الخلود).

و في قصيدة (قلت للشعر): (الخفيف)

يَا مُهْجَةَ الْغَابِ الْجَمِيلِ      أَلَمْ يَصْدَعْكَ النَّحِيبُ؟  
يَا وَجْنةَ الْوَرْدِ الْأَنْبِقِ      أَلَمْ تَشُوْهَكَ النَّدُوبُ؟  
يَا جَدُولَ الْوَادِي الطَّرُوبِ      أَلَمْ يَرْنَقَكَ الْقَطُوبُ؟  
يَا غَيْمَةَ الْأَفْقِ الْخَصِيبِ      أَلَمْ تَمزَقَكَ الْخَطُوبُ؟<sup>(2)</sup>

نلاحظ التطابق العمودي بين الجمل الفعلية الاستفهامية الواردة في الأبيات المتتالية، فمثلا نجد التطابق النحوي بين الأسطار الأولى في (يامهجة الغاب الجميل) و(يا وجنة الورد الأنبيق) و(يا جدول الوادي الطروب) و(ياغيمة الأفق الخصيب) أي أداة نداء (يا) ومنادى ومضاف إليه وصفة. كان هذا التطابق النحوي في جميع الأسطار الأولى للأبيات الشعرية، إضافة إلى ذلك التطابق النحوي بين أعجاز الأبيات الشعرية من خلال أداة الاستفهام المقرونة بالنفي (ألم) والفعل المضارع والمفعول به (الكاف) والفاعل. فالتوازي العمودي التام كان متحققا في هذه الأبيات الشعرية مما جعلها لحمة واحدة. وقال أيضا:

أَيْنَ يَا شَعْبَ قَلْبِكَ الْخَافِقِ الْحَسَّاسِ      أَيْنَ الطُّمُوحِ وَالْأَحْلَامِ؟  
أَيْنَ يَا شَعْبَ رُوحِكَ الشَّاعِرِ الْفَنَّانِ      أَيْنَ الْخِيَالِ وَالْإِيهَامِ؟

(1) الديوان ، ص 251.

(2) المصدر نفسه ، ص 430

أَيْنَ يَا شَعْبَ فَتَاكَ السَّاحِرَ الْخَلَّاقِ      أَيْنَ الرُّسُومِ وَالْأَنْعَامِ؟<sup>(1)</sup>

نلاحظ ترابط الأبيات من خلال التوازي الرأسي المتحقق بين الجمل الاستفهامية، فنجد التطابق النحوي الرأسي في الأبيات من خلال اسم الاستفهام (أين) وأداة النداء (يا) والمنادى والخبر والمضاف إليه والصفة واسم الاستفهام (أين) ، والخبر والاسم المعطوف بهذا الترتيب النحوي الرأسي نفسه في جميع الأبيات.

فَعَسَى يَكُونُ اللَّيْلُ أَرْحَمَ      فَهُوَ مِثْلِي يَنْدُبُ

وَعَسَى يَصُونُ الزَّهْرُ دَمْعِي      فَهُوَ مِثْلِي يَسْكُبُ<sup>(2)</sup>.

التطابق النحوي الرأسي نجده بين الجمل الفعلية الرجائية في البيتين الشعريين في (فعسى يكون الليل أرحم، فهو مثلي يندب) وعناصر الجملة الفعلية الرجائية في البيت الثاني (وعسى يصون الزهر دمعي، فهو مثلي يسكب) . فالتوازي حصل بين البيتين العموديين من خلال فعل الرجاء (فعسى) ، والفعل المضارع الناسخ (يكون) و(يصون) ، واسم الناسخ (الليل) ، والفاعل (الزهر) ، وخبر الناسخ (أرحم) ، والمفعول به (دمعي) ، ونلاحظ التطابق النحوي أيضا بين عجزى البيتين الشعريين (فهو مثلي يندب) و(فهو مثلي يسكب) بهذا الترتيب.

وقال الشابي أيضا:

وَإِذَا مَا ضَاعَ عِطْرُ      كَانَ فِي الْعِطْرِ شَذَاهُ

وَإِذَا مَا رَفَّ زَهْرُ      كَانَ فِي الْعِطْرِ صَبَاهُ<sup>(3)</sup>.

كما وقع التوازي العمودي التام في الجمل الفعلية الشرطية في البيتين الشعريين من خلال استخدام أداة الشرط (إذا) وحرف النفي (ما) والفعل الماضي (ضاع) و(رفّ) والفاعل (عطر) و(زهر) ، والفعل الناقص (كان) ، وحرف الجرّ (في) ، واسم المجرور (العطر) و(العطر) في البيت الثاني ، واسم الناسخ (شذاه) و(صباه) لتجعل من البيتين كلا واحدا.

وقال أيضا في (المساء الحزين):

<sup>(1)</sup>الديوان، ص366

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه ، ص179

<sup>(3)</sup>المصدر نفسه ، ص312

وَلَوْ لَا غَيُومَ الشِّتَاءِ الْغِضَابُ، لَمَّا نَضَدَ الرَّوْضُ تِلْكَ الْوَرُودُ  
وَلَوْ لَا ظِلَامُ الْحَيَاةِ الْعَبُوسُ، لَمَّا نَسَجَ الصُّبْحُ تِلْكَ الْبُرُودَ (1).

وقع التطابق النحوي عموديا بين البيتين الشعريين وهو تطابق تام، لأن كل عنصر نحوي في البيت الأول يطابقه في البيت الثاني العنصر النحوي نفسه، مثلا حرف الامتناع (لولا مع لولا) و(غيوم، ظلام) و(الشتاء، الحياة) و(الغضاب، العبوس) و(لما نضد، لما نسج) و(الروض، الصبح) و(تلك الورود، تلك البرود)، وكلها جعلت من البيتين الشعريين لحمة واحدة، من خلال توازي الجمل الشرطية بعضها مع بعض.

وقال الشابي في موضع آخر:

وَيَرَاكَ فِي صُورِ الطَّبِيعَةِ حُلُوهَا وَذَمِيمُهَا  
فِي مَشْهَدِ الْغَابِ الْكُنَيْبِ وَفِي الْوَرُودِ الْعَاوِيَةِ  
فِي ظِلْمَةِ اللَّيْلِ الْحَزِينِ وَفِي الْكُهُوفِ الْعَارِيَةِ (2).

نلاحظ التطابق النحوي في البيتين الشعريين الثاني والثالث من خلال التوازي بين (الجار والمجرور، المضاف إليه، الصفة، حرف العطف، الجار والمجرور، الصفة) في البيت الثاني من خلال (في مشهد الغاب الكئيب وفي الورود العاوية)، والبيت الثالث من خلال (في ظلمة الليل الحزين وفي الكهوف العارية). فالترايط النحوي العمودي قد تحدّد من خلال حرف الجرّ (في)، في كل من صدري البيتين الأول والثاني، والاسم المجرور (مشهد) و(ظلمة)، والمضاف إليه (الغاب) و(الليل)، والصفة (الكئيب) و(الحزين)، وفي عجز البيتين بين الجار والمجرور (في) و(في) و(الورود) و(الكهوف) والصفة (العاوية) و(العارية) بهذا الترتيب، محققا ترايط البيتين الشعريين حيث أصبحا لحمة واحدة.

وقال:

نَسَيْتَكَ أَمْوَاجَ الْبُحَيْرَةِ وَالنُّجُومَ اللَّامِعَةَ  
وَجَدَّأُولَ الْوَادِي النَّضِيرِ بَرَقَصِهَا وَخَرِيرَهَا

(1) الديوان، ص 188.

(2) المصدر نفسه، ص 289.

وَمَسَالِكُ الْجَبَلِ الصَّغِيرِ      بَعْشِبَهَا وَزَهْرَهَا (1).

وقع التطابق النحوي بين البيتين الشعريين الثاني والثالث من خلال التوازي التام بين حرف العطف والمعطوف والمضاف إليه، والصفة والجار والمجرور والمضاف إليه وحرف العطف والمعطوف والمضاف إليه بهذا الترتيب، فالتطابق وقع بين (وجداول الوادي النضير برقصها وخريرها) و(مسالك الجبل الصغير بعشبتها وزهورها)، والترابط النحوي بين الجملتين نلحظه بين حرف العطف (الواو) والمعطوف (جداول) و(مسالك)، والمضاف إليه (الوادي) و(الجبل)، والصفة (النضير) و(الصغير)، والجار والمجرور (برقصها) و(بعشبتها) وحرف العطف (الواو) والمعطوف المجرور (خرير) و(زهور) والمضاف إليه (الهاء) بهذا الترتيب النحوي العمودي الذي حقق بدوره الترابط بين البيتين الشعريين.

#### ب. التوازي الرأسي الجزئي:

ويقصد به التطابق التام في كل عناصر البناء النحوي للجمل المتوازية توازياً رأسيًا، عدا عنصرًا، أو عنصرين من عناصر البناء، ويكون ذلك بالحذف والزيادة أو بالاستبدال بين كل بيتين أو مجموعة أبيات، ومن الملاحظ أنّ التوازي الجزئي الرأسي قد يقع بين جمل اسمية أو فعلية أو شرطية، أو بين فضلات الجمل وهو ما سيوضح من خلال مايلي:

#### - زيادة حرف العطف :

قال الشابي:

يَتْلُو عَلَى سَمْعِي      أَغَارِيدَ الْحَيَاةِ الطَّاهِرَةِ  
وَيُثِيرُ فِي قَلْبِي      أَنَاشِيدَ الْخُلُودِ السَّاحِرَةِ (2).

تجلى التطابق النحوي العمودي في البيتين الشعريين بين جميع عناصرهما عدا حرف العطف (الزائد) في صدر البيت الشعري الثاني (الواو)، وهو ما أدى إلى تحديد نوع التوازي الجزئي، فنلحظ التطابق النحوي بين الفعل (يتلو) و(يثير)، وحرف الجر

(1) الديوان ، ص 252

(2) المصدر نفسه ، ص 120

(على وفي) ،والاسم المجرور والمضاف إليه (سمعي) و(قلبي) ،والمفعول به (أغاريد) و(أناشيد) ،والمضاف إليه (الحياة) و(الخلود) ،والصفة (الطاهرة) و(الساحرة) بهذا الترتيب فجعل من البيتين كلا موحدًا.

وقال الشابي أيضا:

إذا أضجرتك أغاني الظلام      فقد عذبتي أغاني الوجوم  
وإن هجرتك بنات الغيوم      فقد عانقتي بنات الجحيم<sup>(1)</sup>.

كان الاختلاف بين الجملتين المتوازيتين توازيا رأسيا جزئيا بزيادة حرف العطف بين الجمل الشرطية، فنلمس زيادة حرف العطف (الواو) في صدر الجملة الشرطية الواقعة في صدر البيت الثاني، فالتوازي النحوي كان بين أداة الشرط (إذا) و(إن) والفعل الماضي والمفعول به (أضجرتك) و(هجرتك) ،والفاعل المؤخر (أغاني) و(بنات) ،والمضاف إليه (الظلام) و(الغيوم) ،وحرف التحقيق المقترن بالفاء (فقد) والفعل والمفعول به (عذبتي) و(عانقتي) والفاعل المؤخر (أغاني) و(بنات) والمضاف إليه (الوجوم) و(الجحيم) بهذا الترتيب عدا حرف العطف الذي زيد في بداية البيت الثاني ولا يوجد ما يطابقه في البيت الأول على سبيل التوازي الجزئي الذي حقق تلاهما للبيتين الشعريين.

وقال الشابي:

ردد على سمع الدجى      أنات قلبي الواهية  
واسكب بأجفان الزهور      دموع قلبي الدامية<sup>(2)</sup>.

الاختلاف بين الجملتين المتوازيتين توازيا رأسيا جزئيا ،كان بزيادة حرف العطف (الواو) في الجملة الإنشائية الأمرية الواقعة في البيت الثاني، فالتطابق النحوي نلحظه جيّدا بين البيتين من خلال فعل الأمر (ردد) و(اسكب)، والجار والمجرور (على سمع) و(بأجفان) ،والمضاف إليه (الدجى) و(الزهور) ،والمفعول به (انات) و(دموع) والمضاف إليه (قلبي) ،والصفة (الواهية) و(الدامية) بهذا الترتيب المنظم ،عدا حرف

(1) الديوان ، ص 87

(2) المصدر نفسه ، ص 322



العطف الزائد في البيت الثاني، فلا يوجد ما يطابقه في البيت الأول، ليحقق بذلك التوازي الترابط بين البيتين الشعريين.

- زيادة الجار والمجرور:

قال الشابي في قصيدته (إلى قلبي التائه):

أنتَ يَا قَلْبِي قَلْبٌ أَنْضَجْتَهُ الزَّفْرَاتُ

أنتَ يَا قَلْبِي عَشٌّ نَفَرْتُ عَنْهُ الْفُطَاهُ<sup>(1)</sup>.

الاختلاف بين الجملتين المتوازيين توازيا جزئيا كان بزيادة الجار والمجرور في السطر الثاني (عنه)، حيث نجد التطابق النحوي واقعا بين عناصر السطر الأول (أنت يا قلبي قلب أنضجته الزفرات)، وبين عناصر السطر الثاني (أنت يا قلبي عش نفرت عنه القطة)، فكل العناصر النحوية متطابقة مع بعضها البعض عدا الجار والمجرور (منه) في السطر الثاني فلا يوجد مطابق نحوي له.

- الاستبدال:

قال الشاعر:

بِالْأَمْسِ يُعَانِقُهَا فَرَحًا

وَالْيَوْمَ يُسَايِرُهَا شَبْحًا<sup>(2)</sup>.

كان الاختلاف بين الجملتين المتوازييتين توازيا جزئيا رأسيا بالاستبدال بين حرف الجرّ (الباء) في السطر الأول (بالأمس يعانقها فرحا)، وحرف العطف (الواو) في السطر الثاني (واليوم يسايرها شبحا)، وبقي التطابق النحوي بين ظرف الزمان (الأمس) و(اليوم) والفعل المضارع والمفعول به (يعانقها، يسايرها)، والحال (فرحا) و(شبحا).

قال الشابي في قصيدة (قلب شاعر) رائيا قلبه غلافا يسع العلم والكون ويتواصل

فيه شروق الأشياء وغيابها:

كُلُّ مَا هَبَّ، وَمَا دَبَّ، وَمَا  
نَامَ أَوْ حَامَ عَلَى هَذَا الْوَجُودِ

(1) الديوان، ص 441.

(2) المصدر نفسه، ص 221.

من طُيُور، وَزَهُور، وَشَذَى  
وَبَحَارٍ وَكُهُوفٍ وَذَرَى،  
وَضِيَاءٍ وَظِلَالٍ، وَدَجَى،  
وَتَلُوجٍ، وَضَبَابٍ عَابِرٍ،  
وَتَعَالِيمٍ، وَدِينٍ، وَرَوْى،  
وَيَنَابِيعٍ، وَأَغْصَانٍ تَمِيدُ  
وَبَرَاكِينٍ، وَوَدْيَانٍ، وَبِيدُ  
وَقُصُولٍ، وَغَيُومٍ، وَرَعُودُ  
وَأَعَاصِيرٍ، وَأَمْطَارٍ تَجُودُ  
وَأَحَاسِيسٍ، وَصَمْتٍ، وَنَشِيدٍ (1).

تجلى الاختلاف بين الجمل المتوازية توازيا جزئيا رأسيا بالاستبدال بين الكلمة الواقعة في صدر البيت الشعري الخامس (عابر)، والاسم المعطوف الواقع في الأبيات الأخرى في (وذرى، ودجى ورؤى)، فنلاحظ التطابق النحوي قد وقع بين جميع الأبيات الأربعة الأخيرة عدا (عابر) التي وردت نحويا صفة، على خلاف مواقع الكلمات التالية السابقة لها في الأبيات الشعرية، والتي وقعت معطوفات، فالتوازي الرأسي (العمودي) يؤكد استمرارية الحالة الشعورية الواحدة، وهي المتحكمة في نمو الخطاب الشعري واستمراريته في تشكيل الصورة المركبة التي رسمها الشاعر، كما أن التوازي البنوي يشي بتوازي المعاني الدائرة في فلك الموضوع المعبر عنه في التجربة الشعرية (2).  
وذلك أن خلاصة المعنى في الجملتين المتوازيتين واحدة، وإن عبر عنها بألفاظ مختلفة مما يؤكد الغرض التوكيدي للظاهرة في مستوى تغريض الخطاب.

ويشكل التكرار لأسلوب الاستفهام في مواقع مختلفة من قصائد الديوان مركز الثقل في الأبيات، فهو إلى جانب كونه اختيارا ممثلا للحس الانفعالي دلاليا يجسد نبزات متوازية، لا على صعيد اللغة فحسب، بل على صعيد الشعور أيضا وفي ذلك تجسيد شكوى وأسى وحسرة الشاعر في الكثير من المواقع. قال الشابي في قصيدة (أكثر يا قلبي فماذا تروم؟): (السريع)

يَا قَلْبِي الدَّامِي ! إِمَامَ الوَجُومِ؟  
مَالِكَ لَا تُصْغِي لِغَيْرِ الأَسَى؟  
يَكْفِيكَ إِنَّ الحَزْنَ فَظًّا، غَشُومٌ  
مَالِكَ لَا تَرْتُو لِغَيْرِ الكَلُومِ؟  
الأَيَامَ إِلَّا فِي شِعَابِ الجَحِيمِ؟  
مَالِكَ قَدْ أَصْبَحْتَ لَا تَصْرَفُ

(1) الديوان ، ص 250.

(2) ينظر : نعمان بوقرة، التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري، ص 22.

أما ترى البُلْبُل، في غابه يَشْدُو، وَفَوْقِ الْغَابِ تَخْطُو النُّجُومُ؟

أما ترى الآمال في سحرها؟ أما ترى الليل يُناغي النجوم؟ (1)

وقال أيضا في قصيدة (أغاني التائه): (الرمل)

يا بني أمي ! ترى أين الصبّاح؟ فقد تقضى العمر، والفجر بعيد

يا بني أمي ! ترى أين الصبّاح؟

أوراء البحر؟ أم خلف الوجود؟

يا بني أمي ! ترى أين الصبّاح (2)

وفي قصيدة (إلى الشعب) يقول: (الخفيف)

أين يا شعبُ فنك السّاحرُ الخلاق؟ أين الرسومُ والأنغام؟

إنّ يمّ الحياة يدوي حواليك، فأين المغامرُ المقدم؟

أين عزم الحياة؟ لا شيء إلا الموت، والصمت، والأسى، والظلام (3).

وقال الشابي في (أنسيم يهب..) يردّ على تهنئة نسيبه الشيخ عامر بن محمد

الصالح الشابي، مطربا شعره وبلاغته:

أنسيم يهبُ في الأسحار، بين تغريد بلبل وهزار؟

أم أناشيدُ معبدٍ رتلثها كالنسيماتِ غانياتِ الجوّاري؟

أم أريجُ الزهور أم نغمه الأطيّار أم غنة النهر الجّاري؟

أم تهانيك صاغها فكرك السامي، فكانت فريدة الأشعار؟ (4)

وفي قصيدة فلسفة الثعبان المقدس يقول:

أبعد هذا في الوجود جريمة؟ أين العدالة يا رفاق شبابي !

لا أين؟ فالشرعُ المقدسُ ههنا رأي القوي وفكرة الغلاب ! (5)

وقال الشابي في قصيدته "أنا أبكيك للحب": (الرمل المجزوء)

(1) الشابي، الديوان، ص 198.

(2) المصدر نفسه، ص 439.

(3) المصدر نفسه، ص 508.

(4) المصدر نفسه، ص 384.

(5) المصدر نفسه، ص 138.

فإذا ما لاح فجرٌ	كان في الفجر سناه
وإذا غرد طيرٌ	كان في الشدو صداه
وإذا ما ضاع عطرٌ	كان في العطر شذاه
وإذا ما رف زهرٌ	كان في الزهر صباه (1).

استمرّ التوازي في أربعة أبيات متوالية، فالشطر الأول في جميعها مكوّن من أداة شرط وفعل تسبقه دوماً (ما) ما عدا في البيت الثاني حذف (ما) ، والشطر الثاني جملة اسمية مكوّنة من كان واسمها وخبرها، مع توازي الكلمات في عدد حروفها وصيغتها الصرفية غالباً، وهذا التوازي المعتمد على التكرار ينجم عنه حدوث التجانس الاستهلاكي بنوعيه الصوتي والصرفي (2) والتجانس النحوي، أو ما يطلق عليه التشاكل التركيبي النحوي وهو تعادل التراكيب النحوية. فالتراكيب النحوية إذن تصبح ذات طابع جمالي تأثري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلائقية (3).

كما قد تدخل القافية في صلب بنية التوازي، إذ تنهض في هذا الخطاب بدور فاعل لكونها ظاهرة موسيقية ينتهي عندها البيت الشعري من خلال تشكيلها وبنائها، فهناك تجاوبات صوتية إضافية تحدثها القافية، وبخاصة إذا بنيت على صيغ متشابهة متماثلة.

ويعرّف علماء العروض القافية بأنها المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة، أي المقاطع التي يلزم تكرارها في كل بيت (4)، فالقافية إذن تشتمل على حروف وحركات بوضع معيّن، ولها في كلتا الحالتين صفات خاصة ينبغي مراعاتها. (5) مراعاتها. (5) وتتكوّن القافية من حرف أساس يسمّى الروي، وهو آخر حرف في البيت،

(1) الديوان ، ص 312.

(2) ينظر :فاطمة محجوب، دراسات في علم اللغة، دار النهضة العربية، القاهرة ، 1976 ، ص54.

(3) ينظر : محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي، ط3 ،الدار البيضاء ،المغرب ، 1992 ، ص 26-27.

(4) ينظر :عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، ط2 ، بيروت، لبنان، 1967 ، ص 134.

(5) المرجع نفسه ،ص 135.

البيت، وعليه تبنى القصيدة، وإليه تنسب (1) فيقال رائية أو سينية...الخ، والروي إما أن يكون ساكنا نحو (الرمال، الظلال، الجبال) كقول الشابي:

لَوْ كَانَتْ الْأَيَّامُ فِي قَبْضَتِي  
أَدْرَيْتُهَا لِلرَّيْحِ، مِثْلَ الرَّمَالِ (2).

وإما أن يكون متحركا نحو: قدر، قدر، قدر، قدرا كقول الشابي:

يَا لَيْلُ، مَا تَصْنَعُ النَّفْسُ الَّتِي سَكَنْتَ  
هَذَا الْوُجُودَ، وَمَنْ أَعْدَائُهَا الْقَدْرُ؟ (3)

"والهاء" حرف ضعيف لا يصلح للروي، لكن كثيرا من العلماء أجازوا أن تكون رويا إذا كانت من أصل الكلمة أو تسبق بحرف مدّ إذا كانت ضميرا (4).

الملاحظ في "أغاني الحياة للشابي" أنّ "الميم" هي الأكثر استعمالا عنده، فهي من الحروف الشفوية، ومن الحروف المجهورة، وكثيرا ما استعملها الشعراء رويا في قصائدهم الطويلة.

حازت حروف "الميم والباء والذال" على أعلى تكرار، إذ بلغ مجموع ما كتب عليها تسعا وثلاثين قصيدة، أي ما يعادل الثلث أو أكثر مما نظم الشابي على غيرها من حروف الروي، وأغلب القوافي الموحدة التي نظم الشابي عليها قصائده هي القوافي الذلل (5) وهي الباء والتاء والذال والغين، والميم والياء المتنوعة بألف الإطلاق، ومال الشابي في بعض قصائده إلى التسكين وخصوصا الموشحات، وربما يعود ذلك لانسجامها مع رغبة الجمهور وخصوصا العامة منهم، حيث يميلون إلى تسكين أواخر الكلمات (6).

ومن الأمور التي يشار إليها في هذا السياق بعد "الشابي" عن بعض الحروف في الروي انسجاما مع غالبية الشعراء، كما مرّ القيس وطرفة في العصر الجاهلي، وجري

(1) ينظر: مختار عطية، موسيقى الشعر العربي بحوره، قوافيه، ضرائره، دار الجامعة الجديدة، دط، الإسكندرية، 2008، ص 253.

(2) الشابي، الديوان، ص 248.

(3) المصدر نفسه، ص 167.

(4) ينظر: عبد العزيز عتيق، مرجع سابق، ص 140، 141.

(5) ينظر: الطاهر الهمامي، كيف نعتبر الشابي مجددا دراسة عروضية لديوان الشابي، الدار التونسية للنشر، مؤسسة الوحدة للنشر والتوزيع، الكويت، 1972، ص 72.

(6) ينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الإنجلو المصرية، ط 5، القاهرة، 1978، ص 222.

في العصر الأموي، حيث خلت حروف رويهم من الذال والزاي والشين، ووجد جبران خليل جبران أحد شعراء العصر الحديث لا يستعمل الضاد والزاي والذال. (1)

وكان "الشابي" في طليعة من نادى بضرورة التجديد في الشعر العربي لا من حيث الشكل والأسلوب فحسب، بل من حيث المضمون، فقد نظم عشرات القصائد المتحررة من القافية مثل (في ظل وادي الموت، والأشواق التائهة) وهذا يعني أن الشاعر حاول التخلص من تقييد القافية، إلى تقييد الخيال والعواطف، والدليل على ذلك أن أحسن قصائده وأقواها شحنة شعرية وأكثرها انسجاما مع آرائه ومذهبه في الشعر هي التي لم يلزم فيها قافية واحدة، بل تصرف فيها تصرفا مكنه من تخفيف حدة القيود التي أحكمها رواد الشعر العربي في الجاهلية (2). واستخدم "الشابي" صيغا عديدة في الديوان تفيد المبالغة، وصيغ المبالغة اسم مشتق للدلالة على الكثرة والمبالغة في الحدث، وتصاغ من الفعل الثلاثي المبني للمعلوم. ولأنّ (الشابي) كان كثير الشكوى والتبرّم استخدم الكثير من صيغ المبالغة ما يسعفه في التعبير عن مكنونه منها :

الكلمة	الصيغة
تعوب، جزوع، ركود، سوء، شرود، ضروس، ظلوم، عبوس، عسوف، عسوف، غشوم، غضوب، فجور، كنود، لغوب، ملول، هلوع.	فَعُول
تُلاب، سُلاب، عُلاب.	فُعَال
ظلام، هدام، وهاب، وثاب، غلاب، تلاب، أوّاب.	فَعَال
شريّر	فَعِيْل
ديجور	فِيْعُول

(1) ينظر: جبران خليل جبران، قصائد الأعمال الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، ط3، بغداد، 2002.

(2) ينظر: البشير بن سلامة، اللغة العربية ومشاكل الكتابة، تقديم محمد مزالي، الدار التونسية للنشر ، 1971، تونس، ص184.

و رتب النحاة أوزان صيغة المبالغة حسب كثرة استعمالها على النحو الآتي: (فَعَالٌ، مفعالٌ، فعولٌ، فعيلٌ، فعلٌ) ، ولقد استخدم الشابي بشكل لافت للانتباه صيغة (فَعِيلٌ) التابعة للصفة المشبهة في الديوان مثل الأليم، البهيم، الحزين... الخ، وكأنه يريد أن يؤكد ثبات هذه الصفة وملازمتها له طوال حياته.

كما يحتل التوازي أهمية كبيرة من خلال البنى الصرفية والنحوية التي ترد في الأبيات كقول الشابي:

يَا أَيُّهَا الْغَرَّ الْمُثْرَثُ، إِنِّي

أرثي لِثَوْرَةِ جَهْلِكَ التَّلَابُ

وَالْغَرَّ يَعْذِرُهُ الْحَكِيمُ إِذَا طَغَى

جَهْلُ الصَّبَا فِي قَلْبِهِ الْوَثَابُ (1).

التمائل قائم على مستوى بنية الكلمة في آخر البيتين الشعريين، فكلمة (التلاب) تتجاوب مع كلمة (الوثاب) على الرغم من أن لكل كلمة معنى، يختلف عن معنى الكلمة الأولى، إلا أنهما يشتركان في الصيغة التي توحى بالامتلاء والحدّة والكثرة، (فتلاب ووثاب) صيغتا مبالغة تفيدان التكثر، كما أن الكلمتين تشكلان نبرات موسيقية متوازية، وهذا من شأنه أن يمنح المعنى قوة، وأن يرفد الإيقاع الموسيقي الداخلي فليست الموسيقى الخارجية هي التي تشكل إيقاع القصيدة، وإنما يتعاقد الإيقاع الداخلي مع الإيقاع الخارجي ليصبح التأثير أعمق وأشمل وأقوى، فالبنى الصرفية لا تظل خالية من مدلولات نفسية وإيقاعية، وإنما هي متصلة بنفس المبدع ومحركة لنوازع السامع ومشاعره (2).

وقال: (الكامل)

قَلْبُ الْوَجُودِ الْمُنْتَجِ الْوَهَابُ

وَالْأَفْقُ يَمْلَأُهُ الْحَنَانُ، كَأَنَّهُ

وَالرَّأْيُ، رَأْيُ الْقَاهِرِ الْغَلَابُ

لَا رَأْيَ لِلْحَقِّ الضَّعِيفِ وَلَا صَدَى

أرثي لِثَوْرَةِ جَهْلِكَ التَّلَابُ

يَا أَيُّهَا الْغَرَّ الْمُثْرَثُ، إِنِّي

جَهْلُ الصَّبَا فِي قَلْبِهِ الْوَثَابُ

وَالْغَرَّ يَعْذِرُهُ الْحَكِيمُ إِذَا طَغَى

فَرَحِينَ، شَأْنَ الْعَابِدِ الْأَوَابُ (3).

وَتَقَدَّمُوا لِي بِالضَّحَايَا مِنْهُمْ

(1) الشابي، الديوان، ص 139.

(2) ينظر: موسى رابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص 135.

(3) الشابي، الديوان، ص 138 - 139.

جاءت الكلمة التي تتشكل منها القافية على صيغ متكررة مثل صيغة فعّال كما شاهدنا في الأبيات السابقة في كلمات (وهاب، غلاب، تلاب، أواب) تتسجم مع قوة الصفات ذات الدلالة الايجابية والسلبية معا، وتأتي أهمية مثل هذا البناء في خلق ترجيع داخلي يرفد دلالة النص ويعمق معانيه.

بالإضافة إلى ذلك فإنّ هناك وزنا آخر للقافية يتكرر بصورة لافتة مثل قول

الشاعر: (الكامل)

فتصير في رُوح الألوهيّة بضعة	قدسيّة خلصت من الأوثاب
إني أردتُ لك الخلود مؤلّها	في رُوح الباقِي على الأحقاب
والشاعر الشحرور يرقص، مُنشدًا	للمشمس فوق الورد والأعشاب
شعر السعادة والسلام ونفسه	سكرى بسحر العالم الغلاب
أفلا يسرك أن تكون ضحيتي	فتحلّ في لحمي وفي أعصابي
وكذاك تتخذ المظالم منطقا	عذبا لتخفي سوءة الآراب (1).

الكلمات (الأوثاب، الأحقاب، الأعشاب، أعصاب، الآراب) المقفاة يتجسد فيها الترجيع الغنائي الذي يزيد دلالة النص عمقا، وإيحاء الصوت الذي تحدّثه القافية هو صوت يتجاوب مع إيقاع القصيدة وإيقاع النفس. فهذا التوصيف يؤكد وعي الشاعر بأهمية الظاهرة، حيث أسهم في تحقيق جمالية الخطاب واتساق أبنيته، لتحقيق غرض الترابط النصي، فالتوازي سمة غالبية في شعر الشابي لدرجة أنّ أحد الباحثين اقترح، أنّه كلما كثر التوازي في شعر ما، كان أكثر شعرية .

وجدت ظاهرة التوازي بشكل ملحوظ وبنسبة عالية في ديوان الشابي، وهو ما يشير إلى وعي الشاعر، بل وإحاحه عليها في كثير من قصائده، ولقد وجدت الظاهرة في كل أنواع الجمل اسمية وفعلية وشرطية وكذلك فضلات الجمل، والجمل الخبرية والإنشائية، وهو ما يشير إلى قدرة الشاعر اللغوية على سبك الجملة والعبارة بشكل حملّ الظاهرة كثيرا من الأبعاد الدلالية، وهو ما جعلنا نشعر أنّ النحو لدى الشاعر ليس نحوا قواعديا تعليميا يحفل بالصواب والخطأ، بقدر ما هو نحو إبداعي، وهو ما يتواءم

(1) الديوان، ص 140.



والثورة العارمة الملحوظة في ديوانه على الموروثات الفكرية والاجتماعية البالية لدى مجتمعاتنا العربية. ولنتطرق إلى عنصر اتساق آخر وهو الإحالة:

#### 4- الإحالة :

#### 1-4 مفهوم الإحالة RéfERENCE :

وتعني الإحالة العلاقة بين العبارات من جهة، وبين الأشياء والمواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه هذه العبارات من جهة أخرى ، والإحالة عبارة عن علاقة دلالية تخضع لقيود نحوية، إلا أنها تخضع لقيود دلالية ، وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه<sup>(1)</sup>.

ويشير "لاينز Lyons" في سياق حديثه عن المفهوم الدلالي للإحالة بقوله: "إنّ العلاقة القائمة بين الأسماء والمسميات هي علاقة إحالة. فالأسماء تحيل إلى المسميات"<sup>(2)</sup>. ولا يزال هذا المفهوم يجد ذبوعاً في الدراسات اللغوية دون أن يأخذ بالاعتبار مستعمل اللغة. ففي نظر "سيرل Syrl": "إن كنا نعني أنّ المتكلمين يحيلون، فإنّ التعبيرات لا تحيل أكثر من أنّ هؤلاء المتكلمين يصرون وعوداً وأوامر. ففي تحليل الخطاب ينظر للإحالة على كونها عملاً يقوم به المتكلمون و عملاً يقوم بها المتكلم/الكاتب وهكذا"<sup>(3)</sup>.

فالإحالة تركيب لغوي يشير إلى جزء ما ذكر صراحة أو ضمناً في النص الذي يتبعه أو الذي يليه. وذلك بأن يعتمد عنصراً معيّناً في النص على عنصر آخر، فالأول يفترض الثاني، حيث لا يمكننا فك شفرته إلا بالعودة إلى الثاني، لأنّ العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكفي بذاتها من حيث التأويل. إذ لا بدّ من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها وفهمها وتفسيرها حتى يتم اتساق النص، وذلك من منطلق أنّها عناصر لا تملك دلالة مستقلة، فشرط وجودها هو النص من جهة، ومعرفة ما تشير إليه من جهة أخرى، كونها رابطاً دلالياً إضافياً لا يطابقه أي رابط بنوي.<sup>(4)</sup>

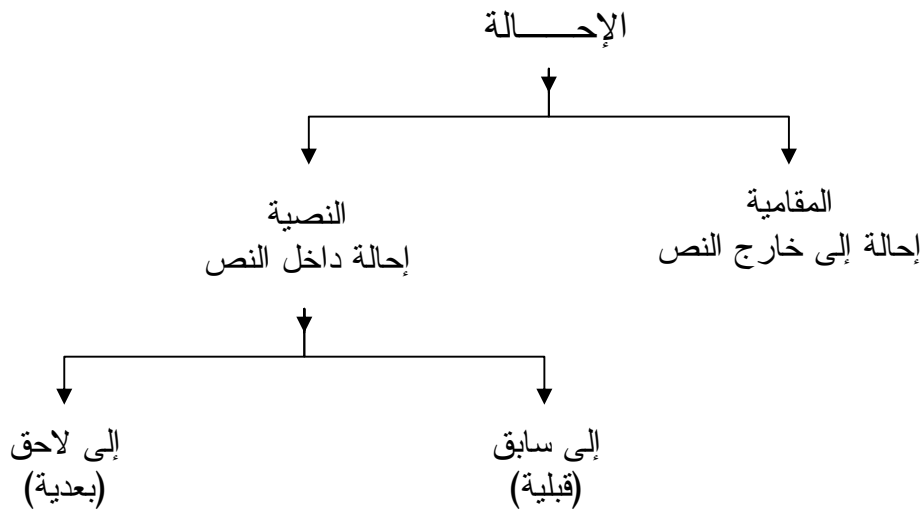
(1) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص17.

(2) J.Lyons, linguistique general introduction à linguistique theorique traduction, Dubois, Charlier et Robinson, Larousse, France, Paris 83, P383.

(3) جورج براون وجيليان يول، تحليل الخطاب، ص36.

(4) ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصاً، ص118.

ويستعمل الباحثان "هاليداي ورقية حسن Halliday-R. Hassan" مصطلح الإحالة استعمالاً خاصاً، وهو أن العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل، إذ لابد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها. وتتوفر كل لغة طبيعية على عناصر تملك خصيصة الإحالة وهي حسب الباحثين الضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات المقارنة. فتعتبر الإحالة علاقة دلالية، ومن ثم لا تخضع لقيود نحوية إلا أنها تخضع لقيود دلالية، وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه. وتنقسم الإحالة إلى نوعين رئيسيين: الإحالة المقامية والإحالة النصية، وتتفرع الثانية إلى إحالة قبلية وإحالة بعدية. وقد وضع الباحثان رسماً يوضح هذا التقسيم: (1)



فإذا كانت الإحالة نصية، فإنها يمكن أن تحيل إلى السابق أو إلى اللاحق، أي إن كل العناصر تملك إمكانية الإحالة، والاستعمال وحده هو الذي يحدد نوع إحالتها، على الرغم من الاختلاف الملحوظ بين نوعي الإحالة المقامية والنصية، فإن ما يعدّ أساسياً بالنسبة إلى كل حالة من الإحالة هو وجود عنصر مفترض ينبغي أن يستجاب له، وكذا

(1) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص17.

وجوب التعرّف على الشيء المحال إليه في مكان ما<sup>(1)</sup>، لكن هل معنى هذا أنّ نوعي الإحالة المقامية والنصية متساويان بحيث تلغى جميع الفروق بينهما؟ كما أسلفنا الذكر بأنّ الإحالة تنقسم إلى قسمين رئيسيين، إما إحالة إلى غير اللغوي أي خارج النص، وإما إحالة إلى داخل النص، وبهذا فهي نوعان أيضا وهو ما تبنّاه "هاليداي ورقية حسن".

### 1- الإحالة المقامية Exophora: وهي الإحالة إلى خارج النص، أو الإحالة

إلى غير المذكور بمصطلح "روبرت دوبراند R. Dubeaugrande"، فهي تعتمد في الأساس على السياق ومقتضى الحال (خارج حدود النص)، وتأتيها في عالم النص سيحتاج إلى تركيز على عالم الموقف الاتصالي لهذا العالم النصي<sup>(2)</sup>. وعليه سنجد تفاعلا متبادلا بين اللغة والموقف. فالموقف يؤثر بقوة في استعمال طرق الإجراء، ولكن بعض الأعراف تكون مع هذا موضع رعاية في هذا المجال<sup>(3)</sup>.

والإحالة إلى خارج النص تتطلب من المستمع أن يلتفت خارج النص حتى يتعرّف على المحال إليه، فالإحالة هنا هي عنصر لغوي إحالي إلى عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي<sup>(4)</sup>، كأن يحيل ضمير المتكلم المفرد إلى ذات صاحبه، فيرتبط العنصر اللغوي الإحالي بالعنصر الإشاري غير اللغوي. ويمكن أن يشير العنصر اللغوي إلى المقام ذاته في تفاصيله أو مجملا، حيث يمثل مرجعا موجودا أو مستقلا بنفسه، ويتوقّف هذا النوع من الإحالة على معرفة سياق الحال أو الأحداث والمواقف التي تحيط بالنص، حتى يمكن معرفة المحال إليه من بين الأشياء والملابسات المحيطة بهذا النص. ومن هذا المنطلق تصبح كل العناصر تملك إمكانية الإحالة والاستعمال وحده هو الذي يحدد نوع إحالتها و دورها في إحداث الاتساق .

ولذلك نجدهما يركّزان على النوع الثاني من الإحالة، وهو الإحالة النصية بصفته النوع الذي يضيف صفة الترابط والاتساق النصي.

(1) Halliday .M.A.K and Rouquaya Hassan, Cohesion in English, P33.

(2) ينظر : روبرت دوبراند، النص والخطاب والإجراء، ص332.

(3) ينظر : جورج براون ويول، تحليل الخطاب، ص238.

(4) ينظر : صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ج2، ص41.

## 2- الإحالة النصية Endophora:

وتقوم بدور فعّال في اتساق النص، ولذا يتّخذها كل من "هاليداي ورقية حسن" معيارا للترابط، ومن ثمّ يوليائها أهمية بالغة في بحثهما<sup>(1)</sup>، وهي الإحالة داخل النص، حيث يطلب من القارئ أو المستمع أن ينظر في النص ذاته في الشيء المحال إليه، وتأتي بصورتين: إما قبلية إلى عنصر سبق ذكره، وإما بعدية وهي إحالة إلى عنصر لاحق سيأتي ذكره في النص.

## أ- الإحالة القبليّة Anaphora:

وهي الرجوع إلى ما سبق ذكره في النص، وهي الإحالة السابقة أو الخلفية التي تستخدم فيها كلمة بديلا لكلمة أو مجموعة من الكلمات السابقة لها في النص<sup>(2)</sup>، ومعنى هذا المصطلح أيضا استعمال كلمة أو عبارة تشير إلى كلمة أخرى أو عبارة أخرى سابقة في النص، وهي تعود على لفظ سبق التلّفظ به. وفيها يجري تفويض واستبدال اللفظ (المفسّر) الذي كان من المفروض أن يظهر حيث يرد العنصر المضمّر، وليس الأمر كما استقرّ في الدرس اللغوي. إذ يعتقد أنّ المضمّر يعوّض اللفظ المفسّر المذكور قبله، فتكون الإحالة بناء النص على صورته التامة التي كان من المفروض أن يكون عليها، فهي تحليل جديد من حيث هي بناء جديد له<sup>(3)</sup>.

وقد لاقى هذا النوع من الإحالة اهتماما كبيرا عند النحاة العرب، وذلك عندما اشترطوا رجوع الضمير المطابق للاسم إذا كان بين الجملتين رابط<sup>(4)</sup>، وهو أهم الروابط بين الجمل وبين الوحدات النصية، واشترطوا أيضا عودة الضمير على مرجع واحد سابق له، لأنّ هذا هو الأقرب في الكلام، وذلك لأنّ الضمائر كلها لا تخلو من إبهام سواء للمتكلم أو للمخاطب أو للغائب، وعليه فلا بد لها من شيء يزيل إبهامها ويفسّر غموضها<sup>(5)</sup>.

(1) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 17.

(2) ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، مرجع سابق، ص 38-39.

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

(4) ينظر: جلال الدين السيوطي، الإتيقان في علوم القرآن، ص 281.

(5) ينظر: حسن عباس، النحو الوافي، دار المعارف، ط 6، مصر، القاهرة، د ت، ص 119.

ب- الإحالة البعدية *Cataphora*:

وهو النوع الثاني من الإحالة داخل النص، وقد ترجم بمصطلحات مختلفة أهمها لاحقة أمامية وبعديّة، وهذا النوع من الإحالة عبارة عن استخدام كلمة بديلاً لكلمة أو مجموعة الكلمات التي تليها في النص<sup>(1)</sup>، حيث يتم استعمال كلمة أو عبارة تشير إلى كلمة أخرى أو عبارة أخرى، فهي الإحالة التي تعود إلى عنصر إشاري مذكور بعدها في النص ولاحق عليها. وقد عرف النحو العربي هذا النوع من الإحالة وعقد له باباً هو (ضمير الشأن وعودة الضمير إلى متأخر) حيث يكون الضمير صدر جملة، بعده تفسر دلالاته وتوضح المراد منه ومعناه.

و تلجأ العربية إلى الربط بواسطة لفظية حين تخشى اللبس في فهم الانفصال بين معنيين، أو في فهم الارتباط بينهما، إما أن تكون ضميراً منفصلاً، وإما متصلاً وما يجري مجراه من العناصر الإشارية، كالاسم الموصول واسم الإشارة، وإما أن تكون أداة من أدوات الربط، وليس الربط بالضمير كالربط بالأداة. فوظيفة الربط بالضمير ناشئة مما سبق الضمير من إعادة الذكر، وفي هذا تعليق وائتلاف وربط<sup>(2)</sup>. فالضمائر عند علماء لسانيات النص تقوم مع غيرها من عناصر الإحالة بدور فعال في تماسك النص. لذا أولى علماء النص الضمائر أهمية بالغة في دراساتهم، فهي تقوم على مفهوم الشخوص المشاركة في عملية التلطف، وإذا نظر إليها من زاوية التماسك كان التمييز فيها بين أدوار الكلام "Speech-Roles" التي تتدرج تحتها جميع الضمائر الدالة على المتكلم والمخاطب<sup>(3)</sup>، وإذا أريد تشكيل المعنى وإبرازه، اعتمد في ذلك على وضع الضمائر داخل النص. وإذن فإنّ هذه الضمائر تعدّ من بين الوسائل التي تحقق التماسك الداخلي والخارجي.

وإذا نظرنا إلى الضمائر من زاوية الاتساق، أمكن التمييز فيها بين أدوار الكلام التي تتدرج تحتها جميع الضمائر الدالة على المتكلم والمخاطب، وهي إحالة إلى خارج النص، ولا تصبح إحالة داخل النص أي اتساقية إلا في الكلام المستشهد به، أو في خطابات مكتوبة متنوعة من ضمنها الخطاب السردية، ذلك لأنّ سياق المقام في

(1) ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص 149.

(2) ينظر: مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، القاهرة، 1997، ص 155.

(3) ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص، ص 117.

الخطاب السردى يتضمن ما في الإحالة، وهو تخيل ينبغي أن يبنى انطلاقاً من النص نفسه، بحيث إنّ الإحالة داخله يجب أن تكون نصية<sup>(1)</sup>، ومع ذلك لا يخلو النص من إحالة سياقية تحيل فيها الضمائر إلى الكاتب (أنا، نحن) أو إلى القارئ بالضمائر (أنت، أنتم) هذا بالنسبة إلى أدوار الكلام. أما الضمائر التي تؤدي دوراً هاماً في اتساق النص فهي تلك التي يسميها المؤلفان أدواراً أخرى، وتتدرج ضمنها ضمائر الغيبة أفراداً وتثنية وجمعا (هو، هي، هما، هم، هن) وهي على عكس الأولى تحيل قبلها بشكل خطي. إذ تقوم بربط أجزاء النص وتصل بين أقسامه. نجد هذا في قول الباحثين عند حديثهم عن الوظيفة الاتساقية لإحالة الشخص، فإنّ صيغة الغائب هي التي تقصد على الخصوص<sup>(2)</sup>.

والوسيلة الثانية من وسائل الاتساق الداخلية في نوع الإحالة هي أسماء الإشارة. ويذهب الباحثون إلى أنّ هناك عدّة إمكانات لتصنيفها إما حسب الظرفية: الزمان (الآن، غداً..) أو المكان (هنا، هناك...) أو الانتقال (هنا، هؤلاء...) أو حسب البعد (ذاك، تلك..) والقرب (هذا، هذه...). فأسماء الإشارة تقوم بالربط القبلي والبعدي، حيث تسهم في ترابط النص، فإنّ اسم الإشارة المفرد يتميز بما يسميها المؤلفان (الإحالة الموسّعة) أي إمكانية الإحالة إلى جملة بأكملها أو متتالية من الجمل<sup>(3)</sup>.

وبالتالي، تعدّ قضية الإحالة في الكلام من القضايا التي شغلت كل من اهتم بالنشاط الفكري عند الإنسان، من الفلاسفة والمناطقة وعلماء النفس، وشغلت كذلك كل من اهتم بالنشاط اللغوي عنده من النحاة والبلاغيين وعلماء اللسان بمختلف فروعهم وغيرهم، وهي ظاهرة تقع في أساس كل منظومة فكرية. فاللغة نفسها نظام إحالي، إذ تحيل إلى ما هو غير اللغة، وهي نفسها تشتمل على نوعين من العناصر، إحالية وإشارية، وهما وجهان لا بدّ من النظر فيهما عند دراسة الدلالة اللغوية إذ هما أساسها. يعتمد المتكلم الفرد إلى اللغة، فيقتطع منها ما يحتاج إليه للتعبير عن حاجاته، ولمجرّد حدوث التلفظ يصبح ذلك الكلام ملكاً له، فتفسّر الأبعاد الجماعية في اللغة كي

(1) Halliday .M.A.K and Rouquaya Hassan, cohesion in English, P50.

(2) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص18.

(3) ينظر: محمد خطابي، مرجع سابق، ص19.

تحلّ محلها الأبعاد الفردية المقترنة "بالأنا والأنت"، وقرائنها هي العناصر الإشارية كما أسلفنا. وهذه القرائن شرط في فهم الملفوظ وإعطائها معنى، لأنها ترتبط بالمقام<sup>(1)</sup>. ولقد اختلف نحاة النص في زمرة وسائل الاتساق الإحالية فقد قصرها كما رأينا "هاليداي ورقية حسن" على الضمائر وأسماء الإشارة وصيغ المقارنة<sup>(2)</sup>، ووسّع "باكو ودارو" "Beacco, Darot" إلى أكثر من عشرة أنواع<sup>(3)</sup>، نختار منها ما يناسب اللغة العربية وهي كالآتي:

أ) الإحالة بالضمائر تشمل ضمائر الغيبة الشخصية أفرادا وتثنية وجمعا، وتلعب دورا كبيرا في اتساق النص، إضافة إلى ضمائر الملكية المعبر عنها ببياء المتكلم أو النون وكاف المخاطب وهاء الشخص الثالث من جهة، وضمائر شخص المتكلم والمخاطب من جهة أخرى. غير أنّ هذه الأخيرة كثيرا ما تكون الإحالة فيها إلى خارج النص، وعندئذ تلعب دورا في اتساقه<sup>(4)</sup>، لأنها تصبح مركز المقام التبليغي الإشاري التي تتخذ من خلالها الأطراف المشاركة في الخطاب، وأهمها الطرفان الأساسيان الفاعلان في عملية التخاطب، وهما المبلغ والمبلّغ، أي المرسل المتكلم (بصيغة الأنا أو نحن) والمرسل إليه المخاطب (بصيغة الأنت أو أنتم).

ب) الإحالة بأسماء الإشارة: وتقوم بالربط القبلي والبعدي، وتصنّف إلى أنواع منها الظرفية المحيلة على الزمان (الآن، غدا...) ومنها المحيلة على المكان (هنا، هناك)، ومنها ما يشير إلى البعد (ذلك، تلك) أو القرب (هذا، هذه...).

ج) الإحالة بالأسماء الموصولة: وتقوم مثل أسماء الإشارة بالربط القبلي والبعدي بالأسماء الموصولة المعروفة تذكيرا وتأنيتا، أفرادا وتثنية وجمعا، مثل الذي التي اللذان اللتان الذين اللواتي... وهي لا تتفصل عن جملة الصلة الموضحة لإبهامها.

د) الإحالة بأداة التعريف هي نوع إحالي قريب من الإشارات المحددة لذوات معينة كأسماء الأعلام والضمائر وأسماء الإشارة، مثل أسماء الجنس والصفات الدالة على العموم كالرجل والمرأة والشجرة والطويل والقصير والصادق والكاذب، فإن أسهم

(1) ينظر: الأزهر الزناد، نسيح النص، ص116.

(2) ينظر: محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، تأسيس نحو النص، منشورات كلية الآداب، جامعة منوبة، ج1، ط1، تونس، دت، ص126.

(3) Jean Claude Beacco, Mirrielle Darot: Analyse de discours, Lecture et expression, Hachette, Larousse, Paris, 1984, p164, 168.

(4) ينظر: محمد الشاوش، مرجع سابق، ص127.

المقام التبليغي في تخصيصها وتعيينها وتحديدها، كانت أقرب إلى مظاهر الانسجام منها إلى مظاهر الاتساق، وإن بقيت محافظة على عموميتها كانت أقرب إلى مظاهر الاتساق.

هـ) الإحالة القائمة على المقارنة، حيث تعتبر المقارنة ضرباً من الإحالة إلى جانب الإضمار والإشارة، وترجع المقارنة إلى التطابق أو اتحاد الهوية (نفسه) أو المشابهة (مثله)، والاختلاف (لكن، بالمقابل). فلا يمكن للشيء سواء كان ذاتاً أو جثة مثلاً في عبارة نفسه أو مثله أو بالمقابل، أن يحيل على الشيء ذاته، وإنما يكون شيئاً آخر قريباً منه، وبالتالي فإن المقارنة ضرب من ضروب الإحالة التي قد تكون إحالة قبلية أو بعدية.<sup>(1)</sup>

ومما تجدر ملاحظته أنّ بعض المهتمين بنحو النص قسم الإحالة في هذا المجال باعتبار مداها؛ أي المسافة الفاصلة بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه إلى إحالة قريبة أو ذات مدى قريب، وتكون على مستوى الجملة، وإحالة بعيدة أو ذات مدى بعيد وتجري بين الجمل المتصلة أو المتباعدة في فضاء النص.<sup>(2)</sup>

إنّ هذا التقسيم كما يبدو فيه حشو من جهة، ويوحى بالتعارض بين الجملة والنص من جهة أخرى، وكأنّ الإحالة على مستوى الجملة ليست إحالة نصية، لأنّ هذه الأخيرة توجد على مستوى الجمل المتصلة أو المتباعدة، أضف إلى ذلك أن يؤوّل في النهاية إلى إحالة نصية واحدة، ويلحق بهذه الإحالة ما يمكن أن نسميه بالإحالة عبر نصية، ونعني بها الإحالة إلى كل ما له علاقة بالنص كهوامشه وملحقاته ومراجعته، وتؤديها عبارات مثل أنظر الهامش أو الملحق أو المرجع وكذا. فالمتكلم الفرد يعمد إلى اللغة، وهي الملك المشاع، فيقتطع منها ما يحتاج إليه للتعبير عن حاجاته، ولمجرد حدوث التلفظ يصبح ذلك الكلام ملكاً له، لتفسّر الأبعاد الجماعية في اللغة كي تحلّ محلها الأبعاد الفردية المقترنة بالأنا والأنت وقرائنها هي العناصر الإشارية كما أسلفنا، وهذه القرائن شرط في فهم الملفوظ وإعطائها معنى، لأنّها ترتبط بالمقام.<sup>(3)</sup>

(1) ينظر: محمد الشاوش، أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية، ج1، ص129.

(2) ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص، ص123-124.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص116.



وهذا عرض بسيط قمنا به لمفاهيم الإحالة بشتى أنواعها كما تطرّق إليها علماء لسانيات النص وتحليل الخطاب، وذلك من أجل إعطاء صورة واضحة عن ماهية الإحالة بوصفها خطوة أولى تتبعها خطوة ثانية، وهي رصد دور الإحالة في تحقق ترابط نصوص ديوان أغاني الحياة :

#### 2-4 تجليات الإحالة في الديوان:

يقوم وصف الإحالة على رصد تحولات الضمير لكونه مفتاحا سهل المنال للوقوف على تقطعات النفس الشعري المصاحب لهذه التجربة الشعرية، ولعلّ تحولات الضمائر تقلل نوعا من ذلك التكتيف الدلالي الذي يجعل من القصيدة لحمّة واحدة يصعب فصلها. وبداية لذلك نقف عند قول الشاعر "الشابي" في عمرالمراهقة بشرح دوافع التدخين، وخلافه يهوي إليه الناس اصطناعا لعوالم سحرية في مقطوعة (من حديث الشيوخ ... أولا): (الطويل)

لقد خدعتني في الحياة حشيشتي      ولكنتني قد حنكتني التجاربُ  
فقد كنتُ أقي للدجى برغائبي      فأبصرها فوق الدنى تتخاطبُ<sup>(1)</sup>.

نسب الشاعر هذه المقطوعة إلى شيخ يعترف فيها بأنّ الحشيشة قد خدعتة في الحياة لكنها قد أتقنت سعيه وزادته تجربة، فكان يلقي برغائبه في الدجى ويبصرها تتخاطب عبر الدخان فوق دنياه. ولقد تجسدت هذه الأفكار عن طريق أنواع من الإحالات التي جعلت من الأبيات لحمّة واحدة. (فالتاء) مثلا في كلمة (خدعتني) في صدر البيت الشعري الأول تحيل إلى اسم لاحق وهو (حشيشتي)، وكذلك الأمر نفسه نلاحظه في كلمة (حنكتي) في عجز البيت الشعري الأول (فالتاء) تحيل إلى اسم لاحق وهو (التجارب) في الحالتين إحالة بعدية، لأنّ المحال إليه قد ذكر بشكل بعدي في (حشيشتي والتجارب).

كما تضمّنت الكلمات (خدعتني، حنكتي، رغائبي) عنصرا إشاريا يعود على ضمير المتكلم (أنا) متجسدا في (بإاء المتكلم) على سبيل الإحالة المقامية للشاعر

(<sup>1</sup>) الشابي، ديوان أغاني الحياة، ص 127.

الشابي، وكذلك الفعل (كنت) تضمّن عنصرا إشاريا يعود على "الشابي" على سبيل الإحالة المقامية أيضا، والأمر نفسه في الفعل (ألقي) الذي تضمّن عنصرا إشاريا يعود على الشاعر "الشابي" أيضا، و (الهاء) أيضا في (فأبصرها) تحيل إحالة قبلية إلى (رغائبي)، وكلها إحالات ساهمت في ترابط الأبيات بعضها ببعض.

وقال:

فَسِرْتُ، وَنَادَيْتُ: يَا أُمَّ ! هَيَّا  
إِلَيَّ ! فَقَدْ أَضْجَرْتَنِي الْحَيَاةُ (1).

ضمير المتكلم (التاء) في كل من (فسرت وناديت) في السطر الأول يحيل إحالة مقامية إلى الشاعر "الشابي"، وكذلك الأمر نفسه في كلمة (أضجرتني) التي تضمّنت عنصرا إشاريا هو (أنا) يعود على الشابي، وتضمنت أيضا عنصرا إشاريا هو (التاء) الذي يعود على (الحياة) التي ذكرت لاحقا على سبيل الإحالة البعدية. وهي إحالات جعلت من الأبيات لحمّة واحدة في ترابط تام من خلال توضيح فكرة الشاعر الذي يروي حكاية اليتيم تشيخ عن الطبيعة بحرا وغابا ونهرا وهي أم، فينادي أمّه وإذ لا تردّ النداء فينتهر النفس بالإسكات، قائلا:

وَلَمَّا نَدَبْتُ وَلَمْ يَنْفَعِ  
وَنَادَيْتُ أُمَّي، فَلَمْ تَسْمَعْ  
رَجَعْتُ بِحَزْنِي إِلَى وَحْدَتِي  
وَعَانَقْتُ فِي وَحْدَتِي لَوْعَتِي  
وَقَلْتُ لِنَفْسِي: أَلَا فَاسْكُتِي (2).

(تاء) المتكلم في (ندبت، ناديت، رجعت، عانقت، قلت) وياء المتكلم في (أمي، بحزني، وحدتي، لوعتي، نفسي) هي كلها إحالات مقامية للشاعر "الشابي".

وقال في قصيدة (أبناء الشيطان) ينعي على الحضارة الإنسانية اختلالها الخلقي ويتشكّى من المظالم في كل مرفق من مرافق الحياة في (أبناء الشيطان): (الخفيف)

(1) الديوان ، ص 127

(2) الديوان ، ص 130.

أَيُّ نَاسٍ هَذَا الْوَرَى؟ مَا أَرَى      إِلَّا بَرَايَا شَقِيَّةً، مَجْنُونَةً  
جَبَلَتْهَا الْحَيَاةُ، فِي ثَوْرَةِ الْيَأْسِ      مِنْ الشَّرِّ كَيُّ نُجْنٍ جُنُونَةً  
فَأَقَامَتْ لَهُ الْمَعَابِدَ فِي الْكُونِ      وَصَلَّتْ لَهُ وَشَادَتْ حُصُونَهُ (1).

أول ما نسجله هو الإحالة المقامية في الفعل ( أرى ) الذي تضمّن عنصرا إشاريا يحيل إلى الشاعر "الشابي" وهو الضمير (أنا)، وضمير المتصل للغائب المفرد المؤنث (ها) في (جبلتها) يعود على (برايا) في عجز البيت الأول، (والتاء) في الكلمة نفسها (جبلتها) تحيل إلى اسم لاحق هو (الحياة) على سبيل الإحالة البعدية، (والهاء) في (جنونه) تعود على (الشر) من عجز البيت الثاني على سبيل الإحالة القبلية وكلمات (أقامت،صلت ووشادت) تضمنت عنصرا إشاريا هو (التاء) الذي يحيل إحالة قبلية إلى (برايا) من صدر البيت الثاني. و (الهاء) في (له) من صدر البيت الأخير و (له) من عجز البيت الأخير تعود على (الشر) في عجز البيت الثالث على سبيل الإحالة القبلية، و(الهاء) في (حصونه) تعود على (الشر) على سبيل الإحالة القبلية، وكل الإحالات المتنوعة جعلت من الأبيات كلا متلامحا تعكس عجب الشاعر للخلق، فهو لا يرى في الجامعة البشرية إلا جنونا إذ أقامت للشر معابد وشادت له الحصون.

وقال أيضا في (حرم الأمومة) يتغنى بالأمومة فرصة لاكتمال الحياة: (الكامل)

الأمُ تَلِثُ طِفْلَهَا، وَتَضَمُّهُ      حَرَمٌ سَمَاوِيٌّ الْجَمَالَ، مَقْدَسٌ  
تَتَأَلَّهُ الْأَفْكَارُ، وَهِيَ جَوَارُهُ      وَتَعُودُ طَاهِرَةٌ هُنَاكَ الْأَنْفُسُ  
بُورَكْتَ يَا حَرَمَ الْأُمُومَةِ وَالصَّبَا      كَمْ فِيكَ تَكْتَمِلُ الْحَيَاةُ وَتَقْدَسُ (2).

تضمّنت كلمة (طفلها) عنصرا إشاريا يعود على (الأم) على سبيل الإحالة القبلية، و (الهاء) في (تضمه) تحيل إلى (طفلها) على سبيل الإحالة القبلية أيضا، وضمير الرفع البارز المنفصل للغائب المؤنث المفرد (هي) في صدر البيت الثاني تحيل إحالة قبلية (للأم) ، و (الهاء) في (جواره) تحيل إحالة قبلية إلى (طفلها)، والفعل من عجز البيت الثاني (تعود) تضمّن عنصرا إشاريا يحيل إحالة قبلية (للأم)، و (التاء)

(1) الديوان ، ص 133.

(2) الديوان ، ص 136.

في (بوركت) تحيل إلى (حرم الأمومة) على سبيل الإحالة البعدية، والفعل (تكتمل) من عجز البيت الثالث تضمّن عنصرًا إشاريًا يعود على الحياة بعدها، فكأنما القصيدة اعتصار للحظة وجدانية هزّت كيان الشاعر، لمرأى ولده الأصغر "جلال" بين يدي أمّه، لكنه ينحو فيها ناحية استخلاص العبر، موشّحًا الحياة ككل دون غبطته المطمئنة: إنّه الشاعر يخلد مختارًا إلى جزيرة للفرح والأمان اسمها الأسرة.

وما الحروب عنده إلا الوحشية نهضت في النفوس فعانت في الأرض آثامًا، وصبغتها بالدماء، وبها ينطلق مارد الموت يخطف ويدمّر، وينشر الأشلاء في القفار قصائد بشعة فريدة في قوله في (غرفة من يم): (البسيط)

مَا الْحُرُوبُ سِوَى وَحْشِيَّةٍ نَهَضَتْ      فِي أَنْفُسِ النَّاسِ، فَانْقَادَتْ لَهَا الدُّوْلُ  
وَأَيْقَظَتْ فِي قُلُوبِ النَّاسِ عَاصِفَةً      غَامَ الوجودُ لَهَا، وَارْبَدَّتِ السُّبُلُ  
وَالْمَوْتُ كَالْمَارِدِ الْجَبَّارِ، مُنْتَصِبٌ فِي الْأَرْضِ      يَخْطِفُ مَنْ قَدْ خَانَهُ الْأَجَلُ<sup>(1)</sup>.

(فالتاء) في (نهضت) من صدر البيت الأول تعود على (وحشية) على سبيل الإحالة القبلية، و (التاء) في الفعل (فانقادت) تعود على اسم لاحق وهو (الدول) على سبيل الإحالة البعدية، والفعل (أيقظت) من صدر البيت الثاني تضمّن عنصرًا إشاريًا يعود على (الحروب) على سبيل الإحالة القبلية، و (لها) في عجز البيت الثاني تضمّن عنصرًا إشاريًا هو (ها) يعود على (العاصفة) مجسدا الإحالة القبلية أيضا، وكما تضمّن الفعل (اربدت) عنصرًا إشاريًا (التاء) الذي يحيل بدوره إلى (السبل) بعده محققًا الإحالة البعدية، وكلها إحالات ساهمت في تحقيق وحدة الأبيات الشعرية.

وقال الشابي في (الكأبة المجهولة) متغنيا بالحزن: (المنسرح)

كَابَتِي فِكْرُهُ مَغْرَدُهُ      مَجْهُولُهُ مِنْ مَسَامِعِ الزَّمَنِ  
لَكِنِّي قَدْ سَمِعْتُ رَنَّتَهَا      بِمَهْجَتِي فِي شِبَابِي الثَّمَلِ  
سَمِعْتُهَا فَانصَرَفْتُ مُكْتَتِبًا      أَشْدُو بِحُزْنِي كَطَائِرِ الْجَبَلِ  
سَمِعْتُهَا أَنَّهُ يَرْجِعُهَا      صَوْتُ اللَّيَالِي وَمَهْجَةُ الْأَزْلِ  
سَمِعْتُهَا صَرَخَةً مَضَعُضَةً      كَجَدُولٍ فِي مَضَابِقِ السُّبُلِ

(<sup>1</sup>)الديوان ، ص 147.

سَمِعْتَهَا رَثَّةً، يُعَانِقُهَا شَوْقٌ إِلَى عَالَمٍ يَضَعُضُهَا (1).

تضمّنت الكلمات (كأبتي، لكنني، بمهجتي، شبابي، بحزني) عنصرا إشاريا يعود على المتكلم الشاعر الشابي على سبيل الإحالة المقامية، وكلمة (رثتها) تضمّنت عنصرا إشاريا هو (الهاء) الذي يعود على (كأبتي) في البيت الأوّل على سبيل الإحالة القبلية، والفعل في صدر البيت الثالث والرابع والخامس والسادس (سمعتها) تضمّن عنصرا إشاريا هو (ها) الذي يعود على (رثتها) محققا بذلك الإحالة القبلية، والفعل (سمعتها) أيضا في البيت الثالث والرابع والخامس والسادس تضمّن عنصرا إشاريا (تاء المتكلم للفاعل) وهو يحيل إلى "الشابي" على سبيل الإحالة المقامية، كذلك الفعل (يعانقها) تضمّن عنصرا إشاريا هو (ها) الذي يعود على (رثّة) على سبيل الإحالة القبلية، فالشاعر يرى أنّ كاتبته لا نظير لها ، وكأئها أثة ترجّعها مهجة الأزل، ولوعة تسكن روحه وتبقى إلى الأبد، في حين أنّ كآبة الناس شعلة ما إن تظهر حتى تخبو، ولا يجد بين الناس من يحمل معشار ما يجد، وإذا صرخت روحه فإنّ جسده لا يسمع، ولم يسمع الدهر مثل قسوتها وهي تستعر تحت رماد الكون، أما حقيقتها فستعلم مع طلوع الفجر يوم تنفجر، وكلّ الإحالات ساهمت في ترابط الأبيات مع بعضها البعض.

قال "الشابي" حائرا من طلاسّم الوجود متألّما من مظاهر البؤس في (شجون): (الخفيف)

عَجَبًا لِي ! أَوْدُ أَنْ أَفْهَمَ الْكُونَ      وَنَفْسِي لَمْ تَسْتَطِعْ فَهْمَ نَفْسِي !

لَمْ أَفْذُ مِنْ حَقَائِقِ الْكُونَ إِلَّا      أَنْيَّ فِي الْوَجُودِ مَرْتَادَ رَمْسِ

كُلُّ دَهْرٍ يَمُرُّ يَفْجَعُ قَلْبِي      لَيْتَ شِعْرِي ! أَيْنَ الزَّمَانُ الْمُؤَسِّي (2).

كما تضمّنت الأفعال (أودّ، أفهم، أفذ) عنصرا إشاريا هو (أنا) الذي يعود على الشاعر "الشابي" على سبيل الإحالة المقامية، و (ياء المتكلم) في (لي، نفسي، أني، قلبي، شعري) تحيل إحالة مقامية للشاعر الشابي، و نلاحظ أنّ الفعل (تستطيع) من عجز البيت الثاني، تضمّن عنصرا إشاريا هو (هي) الذي يعود على (نفسى) على سبيل

(1) الديوان ، ص 149-150 .

(2) الشابي ، الديوان ، ص 163.

الإحالة القبلية، والفعل (يفجع) في البيت الأخير تضمّن عنصرا إشاريا (هو) يعود على (دهر) على سبيل الإحالة القبلية، فالشاعر عاجز متعجب كيف له أن يفهم أسرار الكون، وهو عاجز عن فهم نفسه، ويقرّ بأنه لم يفد من الوجود سوى أنه طالب قبر، ودأب الأيام إلحاق الفجيعة به، هي الحياة منذ بعيد صورة للشقاء ولون أسود في كل تاريخ .

ويبوح الشاعر بأنه ما كره الحياة، إلا لأن الإنسان في كفّ الموت كالحصاة ولأنها تغني على قبورهم، وراها تبكي فانغمس في السقطات، وأهمه حزنها فضاعت بهجائه، فقال:

مَا كَرِهْتُ الْحَيَاةَ إِلَّا لِأَنَّ      النَّاسَ فِي رَاحَةِ الرَّدَى حَصَوَاتُ  
وَهِيَ جَبَّارَةٌ تَدُوسُ بَنِيهَا،      وَتُغْنِي وَهُمْ لَدَيْهَا رُفَاتُ  
غَيْرَ أَنِّي رَأَيْتُهَا وَهِيَ تَبْكِي      فَأَفَاقْتُ بِمُهْجَتِي الزَّفَرَاتُ<sup>(1)</sup>.

يحيل حرف "التاء" في (كرهت، رأيتها) إحالة مقامية خارج النص إلى الشاعر الشابي، وضمير الرفع البارز المنفصل للغائب المؤنث المفرد (هي) يحيل إحالة قبلية (للحياة) من صدر البيت الأول، ولقد تضمّنت كل من الأفعال (تدوس، تغني) في البيت الثاني و (تبكي) في صدر البيت الثالث عنصرا إشاريا (هي) الذي يعود على (الحياة) على سبيل الإحالة القبلية، وكذلك نجد حرف (هاء) في (بنيها) من صدر البيت الثاني وفي (لديها) من عجز البيت الثاني وفي (رأيتها) من صدر البيت الثالث، وكذلك الضمير (هي) كلها تحيل إحالة قبلية إلى (الحياة)، وكما نجد الضمير المنفصل للجمع الغائب (هم) يحيل إحالة قبلية إلى (بنيها) في البيت الثاني. كما نلمس حرف (الياء) في (أني، بمهجتي) وحرف (التاء) في (رأيتها) يحيلان إحالة مقامية للشاعر "الشابي" وكذلك نجد الإحالة البعدية في (فأفاقت) حيث تحيل (التاء) إلى عنصر ذكر لاحقا وهو الفاعل (الزفرات).

جعلت كل الإحالات من الأبيات لحمة واحدة نظرا لعودة كل ضمير على اسم سواء كان سابقا أو لاحقا، ووجدنا أن الشاعر كاره الحياة لغموضها واستغلاق

(1) الديوان ، ص 163.

طلاسمها، ولوقوع الإنسان فيها فريسة القدر المفروض يدفعه نحو استحقاق أخير هو الموت، والتعبير مباشر بالغ الوقع بإعلانه الحقائق الفاجعة المشاهدة في الواقع الإنساني، ويحرص على تأييد الرأي بالحجة، ويعترف بأنه إذا طواه القبر يوما ينسى الشقاء ويسكن طائر حزنه.

ونجده في (المساء الحزين) يصف قدوم المساء في طرفه حسرات السنين، يلثم الوجود بقبلات صامته، ويوحى إليه بوحى النجوم وسرّ الظلام، فأغفى الوجود على صدره وفي روحه حلم ذليل، وأعاد إلى نفسه الشاعرة خيالاً جميلاً، فطافت بها هجسات الأسي من زكريات حبه الذي ضاع حيث قال:

أظَلَّ الوجودَ المساءَ الحزينُ،	وفي كَفِّهِ معزفٌ لا يُبينُ
وفي ثَغْرِهِ بَسَمَاتُ الشَّجُونِ،	وفي طرفِهِ حَسَرَاتُ السنينِ
وفي صدرِهِ لوعَةٌ لا تَقْرُ،	وفي قلبِهِ صَعَقَاتُ المُنُونِ
وقَبْلَهُ قُبلاً صَامِتَاتِ،	كَمَا يَلْثَمُ الموتُ وَرَدَ الغصُونِ
وأفضَى إِلَيْهِ بوحي النُّجُومِ،	وسرَّ الظلامَ ولحنَ السُّكُونِ
وأوحَى إِلَيْهِ مزاميرَهُ،	فغَنَّتْ بِهَا في الظلامِ الحُزُونُ <sup>(1)</sup> .

الكثير من الإحالات تجسّدت من خلال هذه الأبيات وساهمت في ترابط السابق منها باللاحق واللاحق بالسابق، فمثلاً نجد حرف (الهاء) للغائب في (كفه) في البيت الأول، وفي (ثغره) في (الثاني) وفي (طرفه) من نفس البيت الشعري، وأيضاً في (صدره وقلبه) من البيت الثالث كلها تحيل إحالات قبلية (للمساء الحزين). وكما نلمس الإحالة البعدية في (فغنت)، حيث تحيل تاء التانيث إلى اسم ذكر لاحقاً وهو (الحزون). وسأل المساء: هل لربيع الحياة عودة إلى قلبه؟ فأصغى هذا إلى لهفه، ويخاطبه بأنّ زكريات الهوى تعود، ولكن سحر الهوى لا عودة له، فاضطرب أسي وقنوطاً حيث قال في (المساء الحزين): (المتقارب)

ولمَّا أظَلَّ المساءَ السَّمَاءَ،	وأسكَّرَ بالحُزنِ روحَ الوجودِ
وقَفَّتْ وساءلتهُ: هلْ يُووبُ	لقلبي ربيعُ الحَيَاةِ الشُّرودُ؟

(1) الشاببي، الديوان، ص 183.

فتخفقُ فيه أغاني الودودِ، وَيَخْضُرُ فردوسُ نفسي الحصيدِ؟  
تعودُ إذكاراتُ ذاك الهوى، وَلَكِنَّ سحرَ الهوى لا يعودُ  
فجاشتُ بنفسي مآسي الحياة، وَسُخِطُ القنوطِ القوي المريدُ (1).

حرف (التاء) في (وقفت) و (وساءلته) من صدر البيت الثاني، وكذلك (الياء) في (لقلبي) من عجز البيت الثاني و (نفسى) من عجز البيت الثالث و (نفسى) من صدر البيت الخامس كلها تحيل إحالة مقامية إلى الشاعر الشابي.

وأيضاً حرف (الهاء) في (ساءلته) من صدر البيت الثاني يحيل إحالة قبلية (للمساء) في البيت الأول، وأيضاً (الهاء) في (فيه) في صدر البيت الثالث تحيل إحالة قبلية أيضاً إلى (لقلبي) من عجز البيت الثاني، و(التاء) في (فجاشت) من البيت الأخير تحيل إحالة بعدية إلى (مآسي الحياة) وكلها إحالات جعلت من الأبيات لحمة واحدة.

وقال الشابي مخاطباً نفسه على سبيل التجريد متشكياً في (إلى عازف أعمى):

أدركتَ فجرَ الحياةِ أعمى، وَكُنْتَ لا تعرفُ الظلامَ  
فأطبقتَ حولكَ الدياجي، وَغَمَ مِنْ فوقكَ الغمامَ  
وَعَشْتَ في وَحْشَةٍ تُقاسي، خواطرًا، كُلُّهَا ضِرَامَ  
وَعَرْبِيَّةٍ ما بها رَفِيقُ، وَظَلَمَةٍ ما لها خِتَامَ  
هُونَ على قلبكَ المعنى، إِنْ كُنْتَ لا تُبصِرُ النجومَ  
وَلَا ترى الغابَ وهو يَلْعُو، وَفوقَهُ تَخْطِرُ الغيومُ (2).

حرف (التاء) في (أدركت، كنت، عشت، كنت) تحيل إحالة مقامية للشاعر "الشابي" لأنه يخاطب نفسه في هذه القصيدة، (والكاف) أيضاً في كل من (حولك وفوقك وقلبك) تحيل أيضاً إحالة مقامية للشاعر. فالعازف الأعمى ليس سوى الشاعر المأخوذ بطلاسم الوجود وأسراره (والتاء) في (فأطبقت) من صدر البيت الثاني تحيل إحالة بعدية إلى (الدياجي) (والهاء) في (كلها) في عجز البيت الثالث تحيل إحالة قبلية إلى (خواطرًا) وأيضاً (الهاء) في (بها) من صدر البيت الرابع تحيل إحالة قبلية إلى

(1) الديوان، ص 186-187.

(2) الديوان، ص 192.



غربة)»، و (لها) في عجز البيت الرابع اشتملت على (الهاء) التي تحيل إلى (ظلمة) على سبيل الإحالة القبلية، وضمير الرفع البارز المنفصل لمذكر الغائب المفرد (هو) من صدر البيت الأخير يحيل إحالة قبلية إلى الغاب، (والهاء) في (فوقه) تحيل إحالة قبلية إلى (الغاب) أيضاً. وكلها إحالات ساهمت في الربط بين الأبيات بعضها ببعض.

يهوّن الشاعر على قلبه المعنى إذ كان لا يبصر النجوم، أو لا يرى الغاب والجدول المغني، فالناس بانسون وكلهم عميان تقودهم رياح الأقدار، وحولهم يزرق الموت فالحياة قفر وسراب، وأسعد الناس فيها أعمى.

ويدعو الشبابي إلى حمد إله الحياة والافتتاع بالحنانه العذاب حيث قال:

فاحمداً إله الحياة واقنع  
فيها بالحنانك العذاب

وعش كما شاءت الليالي  
من أهة الناي والرباب<sup>(1)</sup>.

اشتملت الأفعال (فاحمد، اقنع، عش) على عنصر إشاري (أنت) الذي يحيل إحالة مقامية إلى الشاعر الشبابي، وأيضاً الكاف في (الحنانك) تحيل أيضاً إحالة مقامية للشبابي" فالحل هو ثابتة من ثوابت "الشبابي" حيال معطلات الوجود، إما نشدان الموت باستسلام ورضى، وإقحام للعمر في عالم الفن استغرافاً وراء نغمة ينتهد بها آهات وأحزانا . وقال في (صوت تائه): (الكامل)

قضيت أدوار الحياة، مفكراً  
في الكائنات معدباً مهموماً

فوجدت أعراس الوجود مائماً،  
ووجدت فردوس الزمان جحيماً

وحضرت مائدة الحياة، فلم أجد  
إلا شراباً أجناً، مسموماً

ونفضت أعماق الفضاء، فلم أجد  
إلا سكواً متعباً محموماً

ولمست أوتار الدهور، فلم تفض  
إلا أنيناً دامياً مكلوماً

شردت عن وطني السماوي الذي  
ما كان يوماً واجماً مغموماً

شردت عن وطني الجميل، أنا  
الشقي، فعشيت مشطوراً الفؤاد يتيماً<sup>(2)</sup>.

(1) الديوان ، ص 193.

(2) الديوان ، ص 194-195.

يثبت الشاعر في هذه الأبيات خيبته من حياة أعراسها ماتم وفراديسها جحيم، ومن أعمار تتبخّر تحت السماء، فتموت أشواقه من أقاصيص التّعاسة والأسى، ويأسف لتشرّده عن وطنه السماوي الأصلي، فصار مشطور الفؤاد يتيما، والمفكر ذو العقل يعيش في الدنيا سائما ومسؤوما، وكلما نادى الحياة لا يجيبه إلا الموت، أما هي فتكمل سيرها ولا يستوقفها بؤسه وشقاؤه، هي إحالات وجدناها في هذه الأبيات جاعلة منها وحدة متكاملة، فمثلا نجد (تاء المتكلم) في كل من الأفعال (قضيت، فوجدت، حضرت، نفضت، لمست، شردت، عشت) كلها تحيل إحالة مقامية للشاعر "الشابي"، والاسم الموصول (الذي) في البيت السادس يحيل إحالة قبلية (لوطني)، وكذلك ضمير الرفع البارز المنفصل للمتكلم المفرد (أنا) في البيت الأخير يحيل إحالة مقامية للشاعر "الشابي".

وأیضا اشتمل الفعل (أجد) في صدري البيتين الثالث والرابع على عنصر إشاري (أنا) الذي يحيل إحالة مقامية للشاعر "الشابي". وكذلك الفعل (تفض) في صدر البيت الخامس تضمّن عنصرا إشاريا (هي) الذي يحيل في البنية العميقة إلى (أوتار الدهور) على سبيل الإحالة القبلية.

وقال "الشابي" في قصيدته (أكثر يا قلبي فماذا تروم؟) متشكيا من قلبه النائح:

يَا قَلْبِي الدَّامِي ! إلامَ الوُجُومُ؟      يَكْفِيكَ ! إِنَّ الحَزْنَ فَظٌّ، غَشُومٌ  
هَذِي كُوُوسِي مُرَّةً كَالرَّدى،      مَا مَلُؤَهَا إِلَّا عَصِيرُ الهُمُومِ  
وَذَاكَ نَائِي صَامِتٌ، وَاجِمٌ،      يَصْنَعِي إِلَى صَوْتِ الغَرَامِ القَدِيمِ<sup>(1)</sup>.

يدعو الشاعر قلبه للكفّ عن الحزن، فما في فضاء الكون شيء يدوم، ولقد تجسّدت الإحالة في الأبيات من خلال الإحالة المقامية في (قلبي)، (فالياء) الدالة على ضمير المتكلم (أنا) تحيل إلى الشاعر الشابي، (والكاف) في (يكفيك) من عجز البيت الأول تحيل إحالة قبلية إلى (قلبي)، واسم الإشارة (هذي) تحيل إحالة بعدية إلى (كووسي) من صدر البيت الثاني، وكذلك اسم الإشارة (ذاك) في صدر البيت الثالث يحيل إحالة بعدية إلى (نايي).

(1) الديوان، ص 197.

قال الشاب في قصيدته (إلى الله...): (الخفيف)

يَا إِلَهَ الْوُجُودِ ! هَذِي جِرَاحُ      فِي فُؤَادِي تَشْكُو إِلَيْكَ الدَّوَاهِي  
هَذِهِ زَفْرَةٌ يُصَعِّدُهَا الْهَمُّ      إِلَى مَسْمَعِ الْفَضَاءِ السَّاهِي  
هَذِهِ مُهْجَةٌ تُتَاجِبُكَ      فَهَلْ أَنْتَ سَامِعٌ إِلَهِي؟ (1)

نجد الإحالة بواسطة اسم الإشارة من خلال اسم الإشارة (هذي) في صدر البيت الأول والذي يحيل بدوره إلى اسم بعده هو (جراح) على سبيل الإحالة البعدية، وكذلك اسم الإشارة (هذه) في صدر البيت الثاني يحيل إلى (زفرة) على سبيل الإحالة البعدية، وأيضا (هذه) في صدر البيت الثالث، الذي يحيل إحالة بعدية إلى (مهجة) وكلمة (فؤادي) التي تضمنت عنصرا إشاريا يعود على ضمير المتكلم (أنا)، والذي يحيل بدوره إحالة مقامية للشاعر، و(الهاء) في (يصعدها) تحيل إحالة قبلية إلى (زفرة)، وضمير الرفع البارز المنفصل للمخاطب المفرد (أنت) تحيل إحالة بعدية إلى (إلهي). فالشاعر يقول إن جراحه تشكو إلى الله المصائب، وزفرة يصعدها على أمل أن يصغي إليه.

ويختتم الشاعر بشبه صلاة وندم على ما تفوه به مستغفرا ربّه، فاليأس أصاب قلبه، فتشظى وهو معبد الحق والإيمان والنور وناي الجمال، ولكن الدواهي حطّمته حيث قال: (الخفيف)

مَا الَّذِي قَدْ أَتَيْتَ، يَا قَلْبِي      الْبَاكِي؟ وَمَاذَا قَدْ قَلَّتْهُ، يَا شَفَاهِي !  
يَا إِلَهِي ! قَدْ انْطَلَقَ الْهَمُّ قَلْبِي      بِالَّذِي كَانَ، فَاغْتَفِرْ، يَا إِلَهِي !  
فَتَشْطَى، وَتِلْكَ بَعْضُ      شِظَايَاهُ، فَسَامِحْ قَنُوطَهُ الْمُتْنَاهِي  
فَهُوَ، يَا رَبِّ، مَعْبُدُ الْحَقِّ      وَالْإِيمَانَ، وَالنُّورَ، وَالنَّقَاءَ الْإِلَهِي  
وَهُوَ نَائِي الْجَمَالِ، وَالْحُبِّ      وَالْأَحْلَامِ، لَكِنْ قَدْ حَطَّمْتَهُ الدَّوَاهِي (2)

(التاء) تحيل إحالة بعدية في (أتيت) إلى (قلبي)، وفي (قلته) تحيل إحالة بعدية إلى (شفاهي)، واسم الإشارة (تلك) في البيت الثالث، يحيل إحالة بعدية إلى (بعض شظاياها)، وضمير الرفع البارز المنفصل للغائب المفرد المذكر (هو) في البيتين الرابع

(1) الديوان ، ص 200.

(2) المصدر نفسه ، ص 204-205.

والخامس يحيل إحالة قبلية إلى (قلبي)، و(التاء) في (حطّمته) تحيل إحالة بعدية إلى (الدواهي) و(الهاء) من الكلمة نفسها من البيت الثالث، تحيل إحالة قبلية إلى (قلبي). كل الإحالات على اختلافها ساهمت في تحقيق التناسق بين الأبيات الشعرية.

هي حقيقة خاتمة يقول فيها الشاعر صلّاته، ندمه واستغفاره عن طريق الشعر ذاته. فزعزعة الايمان في قلبه مردّها إلى المصائب التي ألمّت به، ولذلك يدعو ربّ السماء على محن الأرض، ويعود في ظلاله العارض محتميا برجائه فعل كل مؤمن كسير القلب.

ويمضي كل شيء والقلب يبقى إياه كأنه الخضمّ الرّحب ، لا فرح ولا ألم، ويسأل كم وكم وكم، جمالات وتبديد جمال، وقلبه يبلى الحياة وتبليه ويخلعها ليرتدي أخرى ويظلّ شبّابا خالدا كالطبيعة لا شيب ولا هرم قال: (البسيط)

يَا قَلْبُ قَدْ تَمَلَّيْتَ الْحَيَاةَ وَكَمْ      رَقَصْتَهَا مَرَحًا، مَا مَسَّكَ السَّأْمُ !  
 وَكَمْ نَسَجْتَ مِنَ الْأَحْلَامِ أُرْدِيَّةً،      قَدْ مَزَقْتَهَا اللَّيَالِي، وَهِيَ تَبْتَسِمُ !  
 وَكَمْ رَسَمْتَ رَسُومًا، لَا تَشَابِهُهَا      هَذِي الْعَوَالِمُ، وَالْأَحْلَامُ، وَالنُّظْمُ !  
 تَبْلُو الْحَيَاةَ فَنُبْلِيهَا وَتَخْلَعُهَا،      وَتَسْتَجِدُ حَيَاةً، مَا لَهَا قَدَمُ  
 وَأَنْتَ أَنْتَ شَبَابُ خَالِدٍ، نَضِرُ      مِثْلَ الطَّبِيعَةِ: لَا شَيْبُ وَلَا هَرَمٌ (1).

حرف(التاء) في الأفعال (تمليت، نسجت، رقصتها، رسمت) يحيل إحالة قبلية إلى (قلب)، و(الهاء) في (مزقتها) تحيل إحالة قبلية إلى (أردية)، وضمير الرفع البارز المنفصل للغائب المؤنث (هي) يحيل إحالة قبلية إلى (الليالي)، واسم الإشارة (هذي) يحيل إحالة بعدية إلى (العوالم والأحلام والنظم)، و(الهاء) في الفعل (تبليها) والفعل (تخلعها) يحيل إحالة قبلية إلى (الحياة)، وضمير الرفع البارز المنفصل للمخاطب المفرد (أنت) يحيل إلى اسم سبق ذكره هو (قلب). ويخاطب "الشابي" الطفل الذي مات بعدما كان لحنا جميلا ووردة بيضاء ومضت به الملائك روحا إلى السماء، فيذكر أن الناس الذين شيّعوه إلى القبر نسوه، وقد شغلّتهم عنه الحياة قال: (الكامل المجزوء)

يَا أَيُّهَا الطِّفْلُ الَّذِي      قَدْ كَانَ كَاللِّحْنِ الْجَمِيلِ

(1) الديوان، ص 208-209.

وَالْوَرْدَةَ الْبَيْضَاءَ،  
يَا أَيُّهَا الطِّفْلُ الَّذِي  
فَرِحًا، يُنَاجِي فِتْنَةَ  
هَا أَنْتَ ذَا، قَدْ أَطْبَقْتَ  
تَعَبَّقُ فِي غِيَابَاتِ الْأَصِيلِ  
قَدْ كَانَ فِي هَذَا الْوَجُودِ  
الدُّنْيَا بِمَعْسُولِ النَّشِيدِ  
جَفْنِيكَ أَحْلَامُ الْمُنُونِ<sup>(1)</sup>.

كما يحيل اسم الموصول (الذي) في كل من صدري البيتين الأول والثالث إحالة قبلية إلى (الطفل)، واسم الإشارة (هذا) في البيت الثالث يحيل إلى (الوجود) إحالة بعدية، وضمير المخاطب (أنت) يحيل إحالة قبلية إلى (الطفل) و(التاء) في (أطبقت) تحيل إلى (أحلام) على سبيل الإحالة البعدية والكاف في (جفنيك) تحيل إحالة قبلية إلى الطفل أيضا.

أَعْرِفْتَ هَذَا الْقَلْبَ، فِي  
هُوَ قَلْبُ أُمِّكَ، أُمَّكَ  
هُوَ ذَلِكَ الْقَلْبُ الَّذِي  
سَيَعِيشُ، كَالشَّادِي الضَّرِيرِ<sup>(2)</sup>.  
ظَلَمَاءِ هَاتِيكَ الْلُحُودِ؟  
السَّكْرَى بِأَحْزَانِ الْوَجُودِ

يحيل اسم الإشارة (هذا) إحالة بعدية إلى (القلب)، واسم الإشارة أيضا (هاتيك) يحيل إحالة بعدية إلى (اللحود)، وضمير الرفع البارز المنفصل للغائب (هو) واسم الإشارة أيضا (ذلك) يحيلان إحالة بعدية إلى القلب.

كل نسي الطفل ما عدا فؤادا ظلّ يذكره مصغيا إلى صوته في كل مظاهر الطبيعة، هذا القلب هو قلب أمّه السكرى بأحزان الوجود لا تبلي الأيام بأناملها أساه إلا إذا جنّ، فمهما تدقّ الزمن، فسيظلّ يعيد ذكرياته كالأرض تمشي فوق تربتها المسرّة والشباب والليل والحب والموت، حتى يوازي ضباب الفناء أشباح الدهور، هي بسمات ثغر حالم، وورود روض باسم.

قال "الشابي" حائرا في معنى الزمن في (في ظل وادي الموت): (الخفيف)

ثُمَّ مَاذَا؟ هَذَا أَنَا: صِرْتُ فِي  
فِي ظِلَامِ الْفَنَاءِ، أَدْفَنُ  
الدُّنْيَا بَعِيدًا عَن لَهْوَهَا، وَغِنَاهَا  
أَيَّامِي، وَلَا أَسْتَطِيعُ حَتَّى بُكَاهَا

(1) الديوان، ص 219.

(2) المصدر نفسه، ص 222.

وَزَهْوَرُ الْحَيَاةِ تَهْوِي، بَصْمَتِ  
مُحْزَنٍ، مُضْجِرٍ، عَلَى قَدَمَيَا

جَفَّ سِحْرُ الْحَيَاةِ، يَا قَلْبِي  
الْبَاكِي، فَهَيَا نَجْرَبَ الْمَوْتَ هَيَا (1).

أول ما نلاحظه هو اسم الإشارة (هذا) في صدر البيت الأول الذي يعود على ضمير الرفع البارز المنفصل (أنا) على سبيل الإحالة البعدية، و(الهاء) في (لهوها، وغناها) تحيل إحالة قبلية إلى (الدنيا) في عجز البيت الأول، وأيضاً (الهاء) في (بكاها) في عجز البيت الثاني تحيل إحالة قبلية إلى (الأيام). هي حالة المتقف تستعجل أشواقه مسافات العمل تحقيقاً للمرتجى، ولا يقابل بغير التسرد المتجزئ للأشياء والأحداث في منأى، ولا مبالاة بأحلامه وطموحاته الكبيرة، إنه الشاعر أيأسه جدار الحقائق المكين، فيدعو إلى محاولة التفاض من آخر على جديد في قفار الموت.

ويدعو "الشابي" في (الصباح الجديد) جراحه وأحزانه إلى الاستكانة فالصباح أطلّ من وراء الزّمن باقتراب الموت، وعزاؤه نثره الدموع لرياح العدم، واتخاذ الحياة معزفاً للأنغام، وصنع النشيد من كل ضوء وظلّ وشذا وحبّ، وأمنيات وحنان: (مجزوء الرمل)

وَأَسْكُنِي يَا شَجُونُ	أَسْكُنِي يَا جِرَاحُ
وَزَمَانَ الْجُنُونِ	مَاتَ عَهْدُ النَّوَّاحِ
قَدْ دَفَنْتُ الْأَلَمَ	فِي فِجَاحِ الرَّدَى
لِرِيَّاحِ الْعَدَمِ	وَنَثَرْتُ الدَّمُوعَ
مَعْرِفًا لِلنَّعْمِ	وَأَتَّخَذْتُ الْحَيَاةَ
فِي جَمَالِ الْوَجُودِ	وَأَذْبَتُ الْأَسَى
رَاحَةً لِلنَّشِيدِ (2).	وَدَحَوْتُ الْفُؤَادَ

الضمير المنّصل للمتكلم (التاء) في الأفعال (دفنت، نثرت، اتخذت، أذبت، دحوت) يحيل إلى الشاعر أبي القاسم الشابي إحالة مقامية.

(1) الديوان، ص 236.

(2) الشابي، الديوان، ص 244.

وأشار الشاعر في قصيدته (قلب شاعر) أنه يرى أنّ الكائنات والعناصر كلها حسيات ومجردات وأفكار ورؤى تحيا في قلبه، وفي قلبه تتجاوز ظلمات وأحلام أصداء الفناء وألحان الخلود، فجر وليل شروق الأشياء، فغروبها من جديد هو قلب الشاعر: (الرملة)

هَهْنَا فِي قَلْبِي الرَّحْبِ الْعَمِيقِ      يَرِقْصُ الْمَوْتُ وَأَطْيَافُ الْوَجُودِ  
هَهْنَا تَعْصِفُ أَهْوَالُ الدُّجَى      هَهْنَا، تَحْقُقُ أَحْلَامُ الْوَرُودِ  
هَهْنَا تَهْتَفُ أَصْدَاءُ الْفَنَاءِ      هَهْنَا، تَعْرِفُ أَلْحَانُ الْخُلُودِ  
هَهْنَا الْفَجْرُ الَّذِي لَا يَنْتَهِي      هَهْنَا اللَّيْلُ الَّذِي لَيْسَ يُبِيدُ<sup>(1)</sup>.

يحيل اسم الإشارة (ههنا) إحالة بعدية إلى (قلبي) في البيت الأول، ويحيل إحالة قبلية إلى (قلبي) في الأبيات الشعرية الأخرى، ففي القلب يرقص الموت وتعصف الأهوال، وتحقق الأحلام وتهتف أصداء الفناء، وتعزف الألحان.

وقال أيضا في قصيدة (أيها الحب) مخاطبا الحبّ بأنّه دمة وابتسامة: (الخفيف)

أَيُّهَا الْحَبُّ أَنْتَ سِرٌّ بَلَائِي      وَهَمُومِي وَرَوْعَتِي وَعَنَائِي  
وَنُحُولِي وَأَدْمُعِي وَعَذَابِي      وَسَقَامِي وَلَوْعَتِي وَشَقَائِي<sup>(2)</sup>.

كما يحيل ضمير الرفع البارز المنفصل للمخاطب المفرد (أنت) إحالة قبلية إلى (الحب) ،و(الياء) في (بلائي وهمومي وروعتي وعنائي ونحولي وأدمعي وعذابي، وسقامي ولوعتي وشقائي)، تحيل إلى الشاعر الشابّي إحالة مقامية، الذي يخاطب الحبّ بأنّه سرٌّ بلائه، ورجائه وأنّه نور في ديجور دهره المفعم بالأسرار.

وقال في (صفحة من كتاب الدموع) متحسّرا على زمن الحبيب الذي غاب

متوجّعا من إقفار حاضره وعقوق الأيام: (المتدارك)

غَنَاءَ الْأَمْسِ، وَأَطْرَبَهُ      وَشَجَاهُ الْيَوْمِ، فَمَا غَدُهُ؟  
قَدْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ      كَالطِّفْلِ، يَدُ الْأَحْلَامِ تَهْدِيهِ  
فِي جَوْفِ اللَّيْلِ يُنَاجِيهِ،      وَأَمَامَ الْفَجْرِ يَمَجِّدُهُ

(<sup>1</sup>) الديوان ، ص 251.

(<sup>2</sup>) المصدر نفسه ، ص 265.

وَعَلَى الْهَضْبَاتِ، يَغْنِيهِ      آيَاتِ الْحُبِّ، وَيُنَشِّدُهُ<sup>(1)</sup>.

الهاء في (غناه، وأطربه، وشجاه، غده، تهدده، يناجيه، يمجده، يغنيه، ينشده) تحيل إلى الشاعر إحالة مقامية، فالشاعر يتكلم بلغة التجريد راويا عن شاعر أطربه أمسه وشجاه الحاضر، فيما مضى كان له ملاك يعبده ويناجيه في الليل ومن أجله وضع القصائد، وله ارتدت الطبيعة أبهى أثوابها آفاقا وأطيارا وأزهارا ونجوما، وأورادا ويناابيع وأعشابا.

وقال في (صلوات في هيكل الحب): (الخفيف)

أَنْتِ، مَا أَنْتِ؟ أَنْتِ رَسْمٌ جَمِيلٌ      عَبْقَرِي مِنْ فَنِّ هَذَا الْوُجُودِ؟

فِيكَ مَا فِيهِ مِنْ غَمُوضٍ، وَعَمَقٍ،      وَجَمَالٍ مُقَدَّسٍ مَعْبُودٍ؟ !

أَنْتِ مَا أَنْتِ؟ أَنْتِ فَجْرٌ مِنْ      السِّحْرِ تَجَلَّى لِقَلْبِي الْمَعْهُودِ<sup>(2)</sup>.

يعود ضمير الرفع البارز المنفصل للمخاطب المفرد (أنت) على الحبيبة على سبيل الإحالة المقامية، فالشاعر يتغنى بجمال المحبوبة وداعة وجمالا وشبابا وطهارة ورقة، والكاف في (فيك) تعود أيضا على المحبوبة، فالشاعر في محلّ تغني بجمال الحبيبة ووداعتها، ويراها رسما عبقريا وفجرا من السحر. ويصفها بأنشودة الأناشيد تتهادى في روحها أوزان الأغاني بخطوات سكرانة، ولقطة جيد واهتزاز نهود، وهي الحياة في عينيها آيات سحرها، وكل معاني القداسة والولادة الجديدة والخلود حيث قال: (الخفيف)

أَنْتِ أَنْشُودَةُ الْأَنْشِيدِ،      غَنَّاكَ إِلَهُ الْغِنَاءِ، رَبُّ الْقَصِيدِ

فِيكَ شَبُّ الشَّبَابِ، وَشَحْه      السِّحْرِ، وَشَدْوُ الْهَوَى، وَعِطْرُ الْوَرُودِ

وَتَهَادَتْ فِي أَفْقِ رُوحِكَ      أَوْزَانُ الْأَغَانِي، وَرَقَّةُ التَّغْرِيدِ<sup>(3)</sup>.

نلمس ضمير الرفع البارز المنفصل للمفرد المخاطب (أنت) في البيت الأول و(الكاف) أيضا في (غناك، فيك، روحك) يحيل إحالة مقامية إلى المحبوبة، و(الهاء) في

<sup>(1)</sup>الديوان، ص 305.

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه، ص 315.

<sup>(3)</sup>المصدر نفسه، ص 316.



(وشّحه) تحيل إحالة قبلية إلى (الشباب) ،و(التاء) في (تهادت) تحيل إحالة بعدية إلى (أوزان الأغاني ورقة التغريد).

وينادي الشاعر ابنة النور سائلا أن تبقى إلى جانبها ليحيا عيشة الجمال والفن والإلهام، وتمنحه السلام والفرح الروحي، بعدما تنقذه من الأسى ومن غربته وسط الورى، لأنها كالصباح الجميل تتعش بالدفء حياة المحطم المكروه حيث قال:

يَابِنَةُ النُّورِ، إِنِّي أَنَا وَحَدِي      مَن رَأَى فِيكَ رَوْعَةَ المَعْبُودِ  
فَدَعِينِي أَعِيشُ فِي ظِلِّكَ      العَدَبُ وَفِي قَرَبِ حَسَنِكَ المَشْهُودِ (1).

حرف(الياء) في (إنني) وفي الفعل (دعيني) المتضمنين العنصر الإشاري (أنا) وكذلك (أنا) في البيت الأول، تحيل كلها إلى الشاعر "الشابي" إحالة مقامية، وأيضا (الكاف) في (فيك) في البيت الأول،و(ظلك وحسبك) في البيت الثاني يحيل إلى المحبوبة إحالة مقامية .

وقال أيضا منتحبا على أبيه المتوفى في ياموت:(مجزوء الكامل)  
يَا مَوْتَ، قَدْ مَزَّقْتَ صَدْرِي      وَقَصَمْتَ بِالْأَرْزَاءِ ظَهْرِي  
وَرَمَيْتَنِي مِنْ حَالِقٍ،      وَسَخَرْتَ مِنِّي أَيُّ سَخَرِ !  
فَلَبِثْتُ مَرَضُوضَ الفُؤَادِ      أَجْرًا أَجْنَحْتِي بِذَعْرِ  
وَقَسَوْتَ إِذْ أَبْقَيْتَنِي      فِي الكَوْنِ أَنْرَعُ كُلِّ وَعَرِ  
وَفَجَعْتَنِي فِي مَنْ أَحَبَّ      وَمَنْ إِلَيْهِ أُبْتُ سَرِّي،  
وَأَعَدَّهُ فَجْرِي الجَمِيلِ      إِذَا أَدْلَهَمَ عَلَيَّ دَهْرِي (2)

حرف(التاء) في (مزقت ،قصمت، ورميتني، وسخرت وقسوت وفجعتني) تحيل إحالة قبلية إلى (الموت)، و(الياء) في (صدري، ظهري، مني، أجنحتي، أبقيتني، وفجعتني، سري، فجري، دهري) تضمّت العنصر الإشاري (أنا) للإحالة المقامية للشاعر "الشابي" ، فالشاعر يخاطب الموت بعيد فجيعة بأبيه شاكيا ما حلّ به كأنه مرمي من حالق يذرع كل وعر، فأبوه كان مستودع سرّه وفجره الجميل في ظلام

(1)الديوان ، ص 324.

(2)المصدر نفسه ،ص 378.

العمر وورده ومزماره وغايه ومحرايه، ومات فأصيب في عمدته ومشورته وتداعى صرحه، وفقد قلبا وكفا ووجها ونفسا، فزال فرحه وبشره، وتفشى حزنه ويأسه. ويتمنى "الشابي" عيش حياة شاعر لوحدته وظلامه في الطبيعة، حيث الجمال السامي واقترابا من الحياة الحقيقية، مكرسا عمره للفن والإلهام، ولا يستطيع، فإنه مكبل بقيود حيّة: أمه وإخوان صغار فقدوا الأب الحاني، وهو لهم الملجأ. ولكنّه مكره على سكن المدينة، والإصغاء إلى الدنيا السخيفة حاملا عدته ليردّ أهوالها في قيود الأحلام: (الكامل)

وأودُّ أن أحيًا بفكرة شاعر،	فأرى الوجودَ يضيقُ عن أحلامي
إلا إذا تقطعت أسبابي مع الدنيا	وعشتُ لوحدتي، وظلامي
وأعيشُ عيشة زاهدٍ متنسك،	ما إنْ تدنّسُ الحياةَ بذام
لكني لا أستطيع، فإن لي	أما يصدّ حنائها أوهامي
وصغارَ إخوان يرونَ سلامهم،	في الكائناتِ مُعلقا بسلامي
فقدوا الأب الحاني، فكنتُ لضعفهم	كهفا، يصدُّ غوائلَ الأيام
فأنا المكبلُ في سلاسلِ حيّة،	ضحتُ، من رآفي بها، أحلامي
وأنا الذي سكنَ المدينة مكرها،	ومشَى إلى الآتي بقلب دام <sup>(1)</sup> .

نلمس العديد من الإحالات المتنوعة، والتي كان لها الدور الفعال في ربط الأبيات ببعضها البعض، وربط البيت الواحد بين صدره وعجزه، فالأفعال (وأود، أحيًا، أرى) من البيت الأول و(عشت) من البيت الثاني، و(أعيش) من البيت الثالث و(أستطيع) من البيت الرابع، و(كنت) من البيت السادس و(ضحيت) من البيت السابع، تضمّنت عنصرا إشاريا (أنا) الذي يحيل إحالة مقامية للشاعر "الشابي"، وأيضا (الياء) في (أسبابي، ظلامي، لي، أوهامي، لكنني، سلامي، رآفي، أحلامي) تضمّنت عنصرا إشاريا (أنا) الذي يحيل إحالة مقامية للشاعر "الشابي"، والتاء في (انقطعت) في البيت الثاني تحيل إحالة بعدية إلى (أسبابي)، و(الهاء) في (حنائها) تحيل إحالة قبلية إلى (أما) و(هم) في

(1) الديوان، ص 382.

(سلامهم) يحيل إحالة قبلية إلى (إخوان)، وضمير الرفع البارز المنفصل (أنا) في البيتين السابع والثامن يحيل إحالة مقامية للشاعر "الشابي".

وينادي "الشابي" رفيقه الشعر ليغثيه مبدداً عنه وحشة الحياة وما فيها من مصائب وظلمات، ولا يخفيه أنه حاول فهم الوجود فأعياه، والحياة لم تبلّ بعض عطشه، ولذلك يسأله الغناء وبالشعر ينيم همومه:

يَا رَفِيقِي، وَأَيْنَ أَنْتَ؟ فَقَدْ      أَعْمَتُ جُفُونِي عَوَاصِفُ الْأَيَّامِ  
وَرَمَتْنِي بِمَهْمَةٍ قَاتِمٍ      قَفَرٌ، تَدَجِّيهِ دَاجِيَاتُ الْغَمَامِ  
خَذْ بِكَفِّي، وَغَثَّتْنِي، يَا رَفِيقِي،      فَسَبِيلُ الْحَيَاةِ وَعَرُّ أَمَامِي  
كُلَّمَا سِرْتُ زَلَّ بِي فِيهِ مَهْوَى      تَتَضَاعَى بِهِ وَحُوشُ الْحَمَامِ (1).

كلمات (رفيقي، جفوني، كفي، أمامي) تضمّنت عنصراً إشارياً يعود في البنية العميقة على الشاعر "الشابي"، وضمير المخاطب للمفرد (أنت) يحيل إحالة قبلية إلى (رفيقي)، و(التاء) في (أعمت) تحيل إحالة بعدية إلى (عواصف)، و(التاء) في (رمتني) تحيل إحالة قبلية إلى (عواصف) فالإحالات ساهمت في تناسق الأبيات الشعرية.

كان العنصر المسيطر هو الإحالة الضميرية، على سائر الإحالات الأخرى فإحالة هذه الضمائر ساهمت في تحقيق الاتساق النصي لقصائد الديوان، لأنّ لهذه الإحالة شأناً آخر في مجال الربط هو التذكير بعنصر آخر من عناصر الجملة الذي من شأنه أن يحدث الترابط بين الجملتين، ومن ثمّ تتحقق لحمة النص ونسيجه، وبالتالي فإنّ الضمائر بمختلف أنواعها أدّت دورها في تحقيق هذه الغاية على مستوى الإحالة بين أجزاء النص وبنياته الوظيفية.

كما تحقق الترابط بين أجزاء النص الشعري من خلال استعمال أسماء الإشارة التي أطلق عليها النحاة اسم المبهمات لوقوعها على كل شيء، وعدم دلالتها على شيء معيّن مستقل، إلا بأمر خارج لفظها وفي معظم الحالات يأتي بعدها، وإذا كانت الضمائر

(1) الديوان، ص 424.

تحدد مشاركة الشخص في التواصل أو غيابها عنه، فإن أسماء الإشارة تحدّد مواقعها، ولا تفهم إلا إذا ربطت بما تشير إليه (1).

قال الشابي: (الكامل)

وَرَأهْ ثَعْبَانَ الْجَبَالِ فَعَمَّهُ      مَا فِيهِ مِنْ مَرَحٍ، وَفَيْضِ شَبَابٍ  
وَأَنْقَضَ مُضْطَغِنًا عَلَيْهِ، كَأَنَّهُ      سَوَطُ الْقَضَاءِ، وَلَعْنَةُ الْأَرْبَابِ (2).

اشتملت أداة المقارنة (كأنه) على ضمير يعود على الثعبان الذي شبهه بسوط القضاء ولعنة الأرباب، على سبيل إحالة المقارنة، فقد شبه الثعبان بالإله الذي له حكم القدر الذي لا يردّ.

وفي قول الشابي أيضا:

إِنِّي إِلَهَ ظَالِمًا عَبْدَ الْوَرَى،      ظَلِي، وَخَافُوا لِعَنِّي وَعِقَابِي  
وَتَقَدَّمُوا لِي بِالضَحَايَا مِنْهُمْ      فَرَحِينَ شَأْنَ الْعَابِدِ الْأَوَابِ (3).

نجد أداة المقارنة (شأن) في ما تحمله من معنى التشبيه، حيث شبه (الورى) بالعابد الأواب على سبيل إحالة المقارنة. فقد جاءت المقارنات لغايات تشبيهية بحتة غرضها شدّ انتباه القارئ إلى الجمال الخارق الذي تقدّمه الطبيعة، وما يحلم به الإنسان الحرّ بعالم ينبغي العيش في كنفه. ونجد مقارنة أخرى غرضها التشنيع على القوى الظالمة ممثلة في الثعبان الذي حلت لعنته على الشرور الأمن، كما تحلّ لعنة الأرباب على البشر، وتعدد الأرباب هنا يعكس استحضارا للميثولوجيا الوثنية القائمة على تعدّد الآلهة وتوظيفها هنا من قبل تكثير اللعنات والإمعان في وصف الغضب والقسوة (4).

من خلال ما سبق نستنتج أنّ الإحالة متصلة رأسا بتحقيق الترابط بين بنى نصية متباعدة في المسافة النصية، مما جعل مهام الربط بهذا النوع تحقق الترابط بين البنى المضمونية الصغرى للخطاب، وفي هذا الصدد تبرز القيمة الإحالية للضمير في كون توظيفه يؤذن بتمام الاسم، أما اسم الإشارة فتكمن قيمته الإحالية في تحقيق الترابط بين

(1) ينظر: الأزهر الزناد، نسيج النص، ص 118.

(2) الشابي، الديوان، ص 138.

(3) المصدر نفسه، ص 139.

(4) ينظر: نعمان بوقرة، التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري، ص 14.

أجزاء الخطاب المتباعدة عبر تسلسل محكم يحيل على مرجع واحد وثابت يمثل موضوع الخطاب، فهكذا اتضح دور الإحالة في اتساق النصوص وترابطها، وسننتقل إلى عنصر اتساق آخر وهو الوصل:

### 5- الوصل :

#### 1-5 مفهوم الوصل (الربط) : (CONJUNCTION)

ليس الإنتقال من الحديث عن الإحالة إلى الحديث عن الوصل انتقالاً من مظهر اتساق إلى مظهر إتساق آخر فحسب؛ بل هو انتقال من أنواع اتساقية يربط بينها على اختلافها جامع الاتصاف بالثنائية ، إلى نوع لا أثر للثنائية فيه؛ أي إلى عنصر أحادي الدلالة فردي المظهر، وذلك أنه لا يحوي إشارة موجّهة نحو البحث عن المفترض فيما تقدّم ، أو فيما سيلحق .كما هو الشأن بالنسبة إلى الإحالة والحذف الذي يقوم كل منهما على عنصرين علاقتهما التشابه أو التماثل أو التقابل، أما في الوصل فالأمر يختلف تماماً، لأنه يعني تحديد الطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم<sup>(1)</sup>. وأطلق لفظ الرابطة عند بعض الباحثين على الفاء الواقعة في جواب الشرط، وإذا الفجائية النائية عنها، ويسمى الربط بالحرف الإبتاع<sup>(2)</sup>.

وعلى الرغم من أنّ التوابع جميعاً تسهم في تحقيق التماسك النصي؛ إلا أننا سنقصر هنا الحديث على وسيلة واحدة وهي العطف (الوصل) ، لأنّ المقام سيطول لو عمدنا إلى التوابع الأخرى مثل النعت، البدل والتوكيد، وكان الاختيار للعطف من منطلق شيوعه وقوة فاعليته في عملية التماسك التي نحن بصدد الحديث عنها. والعطف كونه وسيلة اتساق في النص يختلف عن الإحالة، إلا أنه لا يتضمن إشارة وجهة إلى سابق، وإتّما يحتاج إلى عناصر رابطة متنوعة تصل بين أجزاء النص الذي هو عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطياً<sup>(3)</sup>.

(1) ينظر : محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 23.

(2) ينظر :جمعة عوض الخباص، نظام الربط في النص العربي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع،

دط، عمان، 2007، ص 16.

(3) ينظر :مصطفى النحاس، نحو النص في ضوء التحليل اللساني للخطاب ، ص 72.

ولم يُغفل القدماء من البلاغيين خاصة أهمية العطف في تحقيق التماسك بين أجزاء النص، حيث قال "عبد القاهر الجرجاني" في باب الفصل والوصل: "إعلم أنّ العلم بما ينبغي أن يصنع في الجمل من عطف بعضها على بعض، أو ترك العطف فيها والمجيء بها منثورة تستأنف واحدة منها بعد أخرى من أسرار البلاغة، ومما لا يأتي لتمام الصواب فيه إلا الأعراب الخُصّ" (1). ورأى "الجرجاني" أنّ حروف العطف حروف ربط؛ ففي حديثه عن اتصال بعض الجمل ببعضها، قال: "يكون في الجمل ما تتصل من ذات نفسها بالتي قبلها، وتستغني بربط معناها لها عن حرف عطف يربطها." (2) بل لقد أقام "الجرجاني" نظريته في النظم على أساس الربط والتعلق، فقال: "واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك، علمت علما لا يعترضه الشك أن لا نظم في الكلام، ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبني بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك" (3).

أداة العطف عند "عبد القاهر الجرجاني" من الروابط التي لا غنى عنها في وصل الجمل بعضها ببعض، وقد فرّق بين "الواو" وهي من أشهر حروف العطف، و"الفاء" التي توجب فضلا عن الاشتراك في الحكم والترتيب، ثم التي توجب الترتيب مع التراخي، و"أو" التي تُفيد التخيير و"لكن" و"بل" وكل منها تفيد الاستدراك والإضراب، لكن "الواو" التي وظيفتها إشراك ما بعدها من الكلم في حكم ما قبلها، لها من الاستعمال ما لا يطرد (4). يلحظ "عبد القاهر الجرجاني" أن الجمل في العربية ثلاثة أنواع هي:

1- نوع تكون فيه علاقة الجملة الثانية بالأولى كعلاقة الصفة بالموصوف، وهذا الذي لا يحسن فيه العطف، لأنّ الشيء لا يعطف على نفسه.

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلال الإعجاز، ص 223.

(2) المصدر نفسه، ص 214.

(3) المصدر نفسه، ص 217.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص 217.

2- ونوع حال الجملة الثانية فيه مع التي قبلها كحال الاسم يكون غير الاسم الذي قبله؛ إلا أنه يشاركه في حكم ويدخل معه في معنى، مثل أن يكون كلا الاسمين فاعلا أو مفعولا أو مضافا إليه ، فيكون حقها العطف.

3- نوع ثالث الجملة فيه ليست في شيء من الحالتين، وفق هذا النوع ترك العطف البتة لأنّ العطف لا يكون إلا فيما له حال ليس بين الحالين<sup>(1)</sup>.

ويذكر "الجرجاني" نوعين للعطف؛ الأول: عطف مفرد على مفرد، والثاني عطف جملة على جملة. أما الأول فلا يشكل على أحد، وغرضه حسب رأي "الجرجاني" أن يشرك الثاني في إعراب الأول، وإذا فعل ذلك فقد أشركه في حكمه. والنوع الثاني هو عطف جملة على جملة، فله وجهان؛ الأول منهما أن تكون الجملة المعطوف عليها لها محل من الإعراب، وبذلك يحدث ترابط بين جملتين ويحقق العطف هدفه، أما الثاني بأن تكون الجملة المعطوف عليها لا محل لها من الإعراب، وهذه له فيها نظر؛ إذ يرى أن العطف فيها بالواو، ويولد إشكالا دون العطف بالحروف الأخرى، لأنّ الواو تفيد مطلق الجمع ولا تفيد معنى آخر ، مثل باقي أدوات العطف التي تفيد التخيير والتعاقب وغيرها من المعاني.

تتحدّد خاصية الوصل في تحديد الكيفيات التي يتم بها ترابط أجزاء النص اللاحقة بأجزائه السابقة؛ فالنص عبارة عن سلاسل من التراكيب أو الجمل المتعاقبة خطيا لا ترصف مع بعضها رصفا تراكميا عشوائيا؛ وإنما تتألف وتتربط فيما بينها بروابط نحوية ومعجمية متنوعة مكوّنة نسيجا متماسكا. ووسائل الربط النصي كثيرة ومتنوعة أهمها:<sup>(2)</sup>.

أ- الربط الإضافي أو مطلق الجمع: ويتم بأداة العطف الواو، وبعض ألفاظ التماثل الدلالي كلفظ (بالمثل علاوة على هذا بالإضافة إلى...).

(1) ينظر: إبراهيم خليل، في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، عمان، الأردن،

2007، ص 225.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 200.

ب- الربط التفسيري: ويتم بأدوات مثل: أي، إنه، لأنه، وبعض الألفاظ مثل أعني بعبارة أخرى، ويلحق بالربط التفسيري التمثيلي مثل: نحو، على سبيل المثال، والربط الترتيبي مثل: أولاً، ثانياً... في البداية، في النهاية.

ج- الربط الاستدراكي: ويربط بين جملتين، أو جمل ذوات حمولة دلالية متعارضة؛ حيث يتم بواسطة أدوات مثل: لكن، بل، مع ذلك، ويلحق به الربط الضدي أو العكسي مثل: لكن، بالمقابل، على العكس.

د- الربط السببي: يتحقق من خلال العلاقات المنطقية بين جملتين أو أكثر ضمن علاقات خاصة؛ كالسبب والنتيجة والتفريع والشرط... من أدواته (لأن، بما أن، لهذا، من حيث، بناء على هذا، من ثم، هكذا، بالتالي إذا وإن...).

ويلحق بالربط السببي ربط التعدية الذي يماثله في إلحاق جملة أو عدة جمل بجملة أساسية في النص تكون تابعة لها بالاعتماد على بعض الروابط اللفظية مثل: (فضلاً عن، في المقابل، من جهة أخرى...).

هـ- الربط الزمني: ويربط بين جملتين أو جمل متتابعة ومتألفة زمنياً، ويتحقق بألفاظ مثل: (قبل أن، بعد أن، أثناء ذلك، في الوقت ذاته)، كما يتحقق بصرفات تصريفية خاصة تلتصق بالفعل؛ فالصيغ الزمنية تساعد على تماسك النص من خلال ترابط الجمل وفقاً لقواعدها الإنجازية؛ حيث ترتبط الجمل الفعلية الخبرية الماضية أو المضارعية أو جمل الأمر والاستفهام مثلاً بنظائرها.

ويوجد تصنيف آخر لأدوات الربط اعتماداً على أبعادها الدلالية: فنصف يفيد الإضافة مثل: الواو، أو، أيضاً، بالإضافة. ونصف يفيد التعداد مثل: أولاً، ثانياً، ثالثاً... إلخ، ونصف يفيد الشرح: لأن، بمعنى، ونصف يفيد التوضيح كمثلاً، خاصة، ونصف يفيد الربط العكسي كلكن، غير أن، عكس ذلك. وهذا التصنيف تقريبي فقط، خاصة وأن العديد من الروابط تتداخل في معانيها، بحيث يمكن إدراج رابط واحد ضمن أكثر من صنف. بعبارة أخرى يمكن أن يكون للرابط الواحد أكثر من معنى، وإن نسبة توظيف أدوات ذات طبيعة معينة، تحددها طبيعة النص وموضوعه، فالنص الفلسفي مثلاً



يقتضي توظيف أدوات تختلف عن تلك التي توظف عادة في النص الأدبي السردية، ولكن أيا كان نوع النص، فإن الربط عن طريق هذه الأدوات، يعتبر عامل انسجام أساسي بما يتيح من تقوية العلاقات الجمالية، وتمتين التماسك بين المتواليات النصية.

كما تلجأ العربية إلى الربط بواسطة لفظية حين تخشى اللبس في فهم الانفصال بين معنيين، أو في فهم الارتباط بينهما. والواسطة اللفظية؛ إما أن تكون ضميرا منفصلا وإما متصلا، وما يجري مجراه من العناصر الإشارية كالاسم الموصول واسم الإشارة، وإما أن تكون أداة من أدوات الربط. وليس الربط بالضمير كالربط بالأداة؛ فوظيفة الربط بالضمير ناشئة مما سبق الضمير من إعادة الذكر وفي هذا تعليق وائتلاف وربط<sup>(1)</sup>.

كما أسهب علماء النص المعاصرون في الحديث عن الضمائر وأهميتها في تحقيق تماسك النص الشكلي، إذ تسهم الضمائر في تشكيل معنى النص وإبرازه<sup>(2)</sup>، ويتعدد دور الضمير في عملية الإحالة، فقد يحيل إلى كلمة مفردة أحيانا (اسم) وقد يحيل إلى جملة في بعض الأحيان. ويحيل في أحيان أخرى إلى تركيب أو خطاب متكامل، هذا إضافة إلى قدرته على الإحالة إلى سياق مقامي خارج النص. ويعدّ الربط بالضمير بديلا لإعادة الذكر، وأيسر في الاستعمال وأدعى إلى الخفة والاختصار؛ بل إن الضمير إذا اتصل فقد أضاف إلى الخفة والاختصار عنصرا ثالثا هو الاقتصاد<sup>(3)</sup>. ويؤكد اللغويون المحدثون على دور السياق في معرفة مرجعية الضمير خاصة إذا كانت مرجعيته غامضة، وكذلك إذا كانت مرجعيته خارجية، لأن المرجعية الخارجية تعتمد على سياق الحال<sup>(4)</sup>.

وهناك سؤال يطرحه الباحثون في علم النص، وهو هل يمكن تصوّر جمل متماسكة

دون وجود ضمير يربط بينها؟

(1) ينظر: مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ص 155.

(2) ينظر: خليل بن ياسر البطاشي، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص 167.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 167.

(4) ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج 1، ص 156.

إنّ وجود الضمير أو عدمه يعتمدان على قوة العلاقة بين الجملتين أو عنصري الخطاب. ففي بعض الأحيان تكون العلاقة بينهما واضحة للعيان لا تحتاج إلى رابط خارجي، كالضمير وغيره، ويتمثل ذلك في الجمل المفسّرة والتوابع، ويمكن الاستعانة أيضاً بأسلوب آخر في توجيه الإحالات الضميرية في النص، وذلك من خلال ما يسمى البؤرة الرئيسية للنص أو النواة؛ إذ تعمل هذه الأخيرة على شدّ مكونات النص نحوها بما فيها الضمائر، ويكون النص متماسكا عندما تعمل البؤرة على استقطاب وجذب الضمائر نحوها.

ولعل أقدم إشارة إلى أهمية الوصل في الخطاب ما ورد في كتاب "البيان والتبيين" ذلك أثناء سرد "الجاحظ" (ت255هـ) لتعريفات البلاغة، جاء في تعريفه أنه قيل للفارسي: "ما البلاغة؟" قال: "معرفة الفصل من الوصل"<sup>(1)</sup>. وفي اعتقادنا أنّ وضع هذا التعريف على رأس التعريفات لم يتم مصادفة، وخاصة إذا علمنا أنّ اثنين من أقطاب البلاغة العربية (الجرجاني والسكاكي) يعدان الفصل والوصل أصعب وأدقّ مبحث في البلاغة كلها.

كما وضع "محمد خطابي" وسيلتي الوصل والفصل وفق أساس نحوي كما هو موضح في الجدول التالي<sup>(2)</sup>:

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	موضوع صفة/ مؤكد، صفة، تخصيص	الفصل

(1) أبو بكر عثمان عمر بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ص 111.

(2) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 102.

إنّ دراسة الربط في البنية النصيّة مهم ،لأن تأكّيده يثبت صفة النصية ووحدة البناء، وسيكون الطريق مفتوحا بالنسبة إلى الدارس لكي يحاور نصّه ويؤوِّله انطلاقا من معرفته الخلفية ورؤيته للعالم<sup>(1)</sup>، فيقوم الربط التعليلي على ارتباط تركيبين نحويين تامين بأداة مفيدة للتعليل والاختصاص كـ"اللام و"لأن" أو ما يقوم مقامهما.فقد لا تظهر الأداة فينوب البناء المضموني دالا على معنى التعليل كدلالة القيد أو الاشتراط، والظاهر أنّ التعليل مختص بأحد طرفي الإسناد أو بمضمونه الذي يحتلّ صدر الكلام وعليه مدار الخبر.<sup>(2)</sup> وفيما يلي هذا الجدول الذي يوضّح الأدوات الرابطة التي وردت عند النحاة في النظرية ولم ترد في الاستعمال ضمن عينات البحث:

الأداة	المبحث
<ul style="list-style-type: none"> <li>- الربط بالاسم الموصول اللذان</li> <li>- الربط بالاسم الموصول اللتان.</li> <li>- الربط بالاسم الموصول الألى،</li> <li>اللاؤون</li> <li>- الربط بالاسم الموصول أل</li> <li>- الربط بالاسم الموصول ذو</li> <li>- الربط بالاسم الموصول أي</li> </ul>	الربط بالاسم الموصول
<ul style="list-style-type: none"> <li>- الربط بأداة العطف بل</li> <li>- الربط بأداة العطف لكن.</li> <li>- الربط بأداة العطف لا.</li> <li>- الربط بأداة العطف إما.</li> </ul>	الربط بأدوات العطف

(1)ينظر:نعمان بوقرة، التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري، ص 06.

(2)ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

- الربط بأداة العطف حتى	
- الربط بأداة الاستئناف لكن	الربط بأدوات الاستئناف
- الربط بأداة الاستئناف حتى	
- الربط بأداة الشرط الجازمة إذ، ما	الربط بأدوات الشرط الجازمة والأدوات
- الربط بأداة الشرط الجازمة متى	الواقعة في جوابها
- الربط بأداة الشرط الجازمة أتى	

### 2-5 تجليات الوصل في الديوان:

قال الشابي دالا على الحزن والحرقه والأسى شاكيا ظلما الحبّ في (أيها

الحب): (الخفيف)

أَيُّهَا الْحُبُّ أَنْتَ سِرٌّ بَلَائِي      وَهَمُومِي، وَرَوْعَتِي وَعَنَائِي  
وَنُحُولِي، وَأَدْمُعِي وَعَذَابِي      وَسَقَامِي، وَلَوْعَتِي وَشَقَائِي (1).

يظهر العطف جليا من خلال استعمال (حرف الواو) للجمع بين الألفاظ الدالة في مجموعها على قمة الحزن والحرقه والأسى التي أصابت الشاعر. وحرف (الواو) كان مقرونا بكثير من الألفاظ التي وردت في البيتين الشعريين، في عجز البيت الأول كألفاظ (وهوموي، وروعتي، وعنائي)، أو في صدر وعجز البيت الثاني على التوالي كألفاظ (ونحولي، وأدمعي، وعذابي، وسقامي، ولوعتي، وشقائي)، وكلها ألفاظ دلت في ترابطها على الحالة المضنية والسيئة التي آل إليها الشاعر.

وقال أيضا في (ياموت): (مجزوء الكامل)

يَا مَوْتَ ! قَدْ شَاعَ الْفُؤَادُ،      وَأَقْفَرْتَ عَرَصَاتِ صَدْرِي  
وَعَدَوْتَ أَمْشِي مَطْرَقًا      مِنْ طُولِ مَا أَتَقَلْتُ فِكْرِي (2).

ورد الفعلان الماضيان (أقفرت، وعدوت) مسبوقين بحرف العطف (الواو) في البيتين الشعريين على التوالي لجمع الكلم السابق باللاحق وجعله لحمة واحدة، وتأدية

(1) الشابي، الديوان، ص 265.

(2) المصدر نفسه، ص 145.

المعنى الذي يقصده الشابي هذا من جهة، ومن جهة أخرى وصف حالة الشاعر المزرية، فكلمة (أثقلت) التي وردت في البيت الثاني تعني الحمل الثقيل، ولكن بعدما أتبعها بكلمة (فكري) أصبح مجازاً دالاً على الهموم والمتاعب، لأنّ الشاعر أخذ يمشي متخبّطاً من كثرة التفكير بالموت الذي سرق منه والده.

وقال مخاطباً ابن آدم:

هَالَتْهُ أَشْبَاحُ الظَّلامِ،  
وَدَوِيَ إِعْصَارُ الأَسَى،  
وَرَاعَهُ صَوْتُ القَبُورِ  
وَالْمَوْتِ، فِي تِلْكَ الوُعُورِ<sup>(1)</sup>.

يرى الشاعر أنّ ابن آدم هائم في الجبال تطارده أشباح الظلام مرتعباً من دويّ إعصار الأسي، والموت الذي يطارده حتى في الأماكن الموحشة، لذلك جاءت كلمة (وعور) منحرفة عن معناها العام وهو الأماكن الموحشة، لأنّ هروب الإنسان إلى هذه الأماكن يكون بعد حيرة وتيه، فالعطف بالواو ساهم في جمع شتات هذه الألفاظ (راعه، دوي، الموت) لتؤدي المعنى المقصود.

وقال أيضاً في قصيدته (صوت تائه) ناعياً على الحياة بؤسها وأقاصيص أساها مؤثراً عليها وطنه الجميل، وحسرة في قلبه من شقاء رجل الفكر اليقظ الروح: (الكامل)

قَضَيْتُ أَدْوَارَ الحَيَاةِ، مُفَكِّراً  
فَوَجَدْتُ أَعْرَاسَ الوُجُودِ مَاتِمًا،  
فِي الكَائِنَاتِ، مَعْدَبًا، مَهْمُومًا  
وَوَجَدْتُ فِرْدَوْسَ الزَّمَانِ جَحِيمًا  
وَحَضَرْتُ مَائِدَةَ الحَيَاةِ فَلَمْ أَجِدْ  
إِلَّا شَرَابًا آجِنًا، مَسْمُومًا<sup>(2)</sup>.  
وَنَقَضْتُ أَعْمَاقَ الفُضَاءِ فَلَمْ أَجِدْ  
إِلَّا سَكُونًا، مُتَعَبًا مَحْمُومًا<sup>(3)</sup>.

العطف (بالواو) واضح من خلال الكلمات (وجدت) في البيت الثاني و(حضرت) و (نقضت)، والذي أدى بدوره توضيح حالة العذاب والهمّ والجحيم كما وصفها الشابي في هذه الأبيات، عبر ترانجية خطية وزمنية موحدة، أدت بالشاعر إلى قول هذه الأبيات. فمن الظروف الصعبة التي عاشها الشاعر رفض شعبه شعره حيث عدّوه ملحدًا خارجاً عن الدين، فسخط عليهم وسخطوا عليه، فعاش في شقاء وغربة عنهم. وهناك

<sup>(1)</sup> الديوان، ص 82.

<sup>(2)</sup> آجنا: متغير الطعم واللون. ينظر: الديوان، ص 194.

<sup>(3)</sup> الشابي، الديوان، ص 194.

ظروف أخرى جسدت مأساته وهي استعمار بلاده ،و وفاة محبوبته وموت والده، ولكن يمكن أن نعدّ وفاة والده حادثة مؤلمة كان لها أثر بالغ في نفسه وحياته، بسبب ملء الفراغ لسد مكانه.

وقال الشابي في قصيدته (الجنة الضائعة) متألماً لحاضر لم يبين له غير وجه اليأس والعناء، ساخراً من الواقع الذي جعل الإنسان الضعيف ذليلاً مهضوم الحقوق والظالم ذو شأن عظيم: (مجزوء الكامل)

أه توأرى فجري	القدسي، في ليل الدهور
وفني كما يفنى	النشيد الحلو في صمت الأثير
وبقيت في وادي الزمان	الجهم، أداب في المسير (1)
وأدوس أشواك الحياة	بقلبي الدامي الكسير
وأرى الأباطيل الكثيرة	والمائم والشرور
وتصادم الأهواء	بالأهواء في كل الأمور
ومذلة الحق الضعيف	وعزة الظلم القدير (2).

وقع الربط بين الأبيات الشعرية المتصدرة بحرف العطف (الواو) وجمع بينها، وجعلها كلا متناسقا من خلال إيضاح الشاعر لفكرته، وهي السخرية من هذا الواقع، فمن هو صاحب حق هو على باطل لا شيء، فقط لأنه ضعيف. ومن هو على باطل هو على ألف حق لا شيء، فقط لأنه قوي. هذه الفكرة التي أصبحت مسيطرة الآن على عقل كل من يعتبر نفسه الأقوى، ومن يعتبر أن السلطة بيده، وليس بحق لأي أحد أن يقف في وجهه أو يقوم بردعه، والجواب بالفعل يعرضه هذا الضعيف وهو مسحه تماما من هذا الوجود. هكذا عبر الشابي عن فكرته من خلال كلمات ارتصفت مع بعضها البعض، واجتمعت مؤدية هذا المعنى. وفي البيت الأخير هناك عطف المتاضدات أو المتناقضات بين (مذلة، الحق، الضعيف) و (عزة، الظلم، القدير) فالعطف قد وقع بين صدر البيت الشعري وعجزه وهما متناقضين من حيث الدلالة.

(1) وادي الزمان: تشبيهه معكوس أصله الزمان الذي كالوادي، ووجه الشبه من مجهول مظلم غامض. ينظر: الديوان ص 448.

(2) الشابي، الديوان، ص 449.

يسير الشابي بأجنحة خياله التي ما تنفك تبتعد عن تصوّراته للعالم، وبنية الوقائع والأشياء فيه، تتمّ ترانبيتها في ذهنه وتداعيتها في خياله، فيستطيع بذلك أن يقرب عناصر متباعدة في الواقع ليصنع منها معنى جديدا يقابله وصل شكلي في بعض الحالات، وهو ما تحدّث عنه (السكاكي ت 626هـ) فيما أسماه بالجامع الخيالي الذي يقع بين عنصرين، إذ يكون بين تصوّراتهما تقارن في الخيال سابق لأسباب مؤدّية إلى ذلك.<sup>(1)</sup>

وقال الشابي مودّعا آلامه وجراحه:

أَسْكُنِي يَا جِرَاحُ                      وَأَسْكُنِي يَا شَجُونُ  
مَاتَ عَهْدُ النُّوَّاحِ                      وَزَمَانُ الْجُنُونِ<sup>(2)</sup>.

يودّع الشاعر أحزانه وآلامه الذي تلظّي بها في عصور الأسى والنواح الماضية، فلعلّه في هذه الأبيات صحا من ظلمات التشاؤم إلى عهد جديد، فدور حرف الوصل (الواو) نجده واضحا في تأدية هذا المعنى من خلال جمع الحكم الواحد بين متعدّد في البيتين الشعريين، لأنّ الربط نجده واضحا في البيت الأول بين الصدر والعجز (أسكني يا جراح واسكني يا شجون)، وكذلك في البيت الثاني بين (مات عهد وزمان) لأنّ الأصل في الكلام مات عهد النواح، ومات زمان الجنون.

وقال الشابي متحديا أعداءه في (نشيد الجبار) قائلا للقدر: (الكامل)

فَاهْدُمِ فُؤَادِي مَا اسْتَطَعْتَ، فَإِنَّهُ                      سَيَكُونُ مِثْلَ الصَّخْرَةِ الصَّمَاءِ،  
لَا يَعْرِفُ الشَّكْوَى الذَّلِيلَةَ وَالْبُكَاءَ                      وَضَرَاعَةَ الْأَطْفَالِ وَالضُّعْفَاءِ  
وَيَعِيشُ جَبَّارًا، يَحْدَقُ دَائِمًا                      بِالْفَجْرِ... بِالْفَجْرِ الْجَمِيلِ النَّائِي  
وَأَمْلًا طَرِيقِي بِالْمَخَافِ، وَالذُّجَى،                      وَزَوَابِعِ الْأَشْوَاكِ، وَالْحَصْبَاءِ<sup>(3)</sup>.

عطف الكلمات على بعضها البعض في الأبيات الشعرية السالفة الذكر أكسب القصيدة بناء واحدا في مثل (والبكا، وضراعة، ويعيش، واملا، والدجى، وزوابع،

<sup>(1)</sup> ينظر: أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي يعقوب السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، ط 1، ج 4، بيروت، 1987، ص 264.

<sup>(2)</sup> الشابي، الديوان، ص 214.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص 457.

والحصباء) حيث وردت هذه الكلمات في تناسق تام مؤدّية غرض الشاعر المقصود، فهو لا يهّمه من يصادفه في طريقه ، ويخاطب أعداءه بأن يصنعوا ما شاؤوا وأن ينشروا الخوف والظلام والمصاعب، فكل ذلك لا يضرّه. وكلمة (الدجى) في صدر البيت الأخير المقرونة بواو العطف قبلها فهي رمز للمصاعب والمشاق التي يصنعها الأعداء أمام طموح الشاعر.

وقال في قصيدته (الأبد الصغير) للدلالة على الشدّة، واصفا قلبه متأملا القلب الإنساني المترجّح بين نشوات وخيبات: (البسيط)

يَا قَلْبُ، إِنَّكَ كَوْنٌ مُدْهِشٌ عَجَبٌ،      إِنَّ يُسْأَلُ النَّاسُ عَن آفَاقِهِ يَجْمُؤَا (1).

كَأَنَّكَ الْأَبْدُ الْمَجْهُولُ، قَدْ عَجَزْتُ      عَنكَ النَّهْيَ، وَكَفْهَرْتُ حَوْلَكَ الظُّلْمُ (2).

جمع حرف (الواو) بين الفعلين الماضيين (عجزت) و (اكفهرت). فالقلب قد عجزت العقول عن تفسيره واكفهرت حوله الظلم، بمعنى زادت الضبابية وتكاثفت حوله، فالقلب هو الأبد المجهول الذي عجزت العقول عن تفسيره وبيان ما في داخله، على الرغم من تراكم واشتداد الالتباسات في الآراء حوله، لذلك فكلمة (واكفهرت) المقرونة، بحرف العطف كناية عن تجهّم الدنيا وشدّة قسوتها.

وقال الشابي في قصيدته (صلوات في هيكل الحب): (الخفيف)

فِي فُؤَادِي الْغَرِيبِ تُخْلَقُ      أَكْوَانٌ مِنَ السِّحْرِ، ذَاتِ حُسْنٍ فَرِيدِ

وَسَمُوسٌ وَضَاءَةٌ، وَنَجُومٌ      تَنْثُرُ الثُّورَ، فِي فِضَاءٍ مَدِيدِ

وَرَبِيعٌ، كَأَنَّهُ حُلْمُ الشَّاعِرِ      فِي سَكْرَةِ الشَّبَابِ السَّعِيدِ

وَرِيَاضٌ، لَا تَعْرِفُ الْحَلْكَ      الدَّاجِي، وَلَا ثَوْرَةَ الْخَرِيفِ الْعَتِيدِ

وَطَيُّورٌ سَحْرِيَّةٌ، تَنْتَاغِي      بِأَنَاشِيدِ حُلُوةِ التَّغْرِيدِ

وَقِصُورٌ، كَأَنَّهَا الشَّفَقُ      الْمَخْضُوبُ أَوْ طَلَعَةُ الصَّبَاحِ، الْوَلِيدِ

وَعِغْيُومٌ رَقِيقَةٌ تَنْتَهَادِي،      كَأَبَايِدٍ مِنْ نُّنَارِ الْوُرُودِ

وَحَيَاةٌ شِعْرِيَّةٌ هِيَ، عِنْدِي      صُورَةٌ مِنْ حَيَاةِ أَهْلِ الْخُلُودِ (3).

(1) يجموا: يسكتوا عجزا عن التكلم. ينظر: الديوان، ص 207.

(2) الأبد: الدهر، اكفهرت: اشتدت ظلاما، ينظر: الديوان ، ص 307.

(3) الشابي، الديوان، ص 314.



ربط حرف العطف (الواو) بين البيت الأول وجميع الأبيات التالية له، من خلال توحيد حكم الخلق في الكلمات المعطوفة على بعضها البعض في (أكوان وشموس وربيع، ورياض، وطيور، وقصور، وغيوم، وحياة)، والتي تعكس جملة من الأماني، فنجده يخاطب حبيبته ناعتا لها بالزهرة الجميلة، ويقول لها أنا أتلهف لرؤية نجوم تنثر النور ورياض لا تعرف اليباس، وطيور تتلاعب بأصواتها، وحياة شعرية هي عنده صورة من حياة أهل الخلود.

وقال "الشابي" في قصيدته: (الأشواق التائهة) شاكيا إلى ربّ الحياة حيرته وضياعه صابيا إلى فجرها:

كُنْتُ فِي فَجْرِكَ الْمُوشِحِ	بِالْأَحْلَامِ، عَطْرًا يَرِفُ، فَوْقَ وُرُودِكَ
حَالِمًا يَنْهَلُ الضِّيَاءَ، وَيَصْغِي	لَكَ، فِي نَشْوَةِ بَوْحِي نَشِيدِكَ
وَسَحَابًا مِنَ الرُّؤْيِ، يَتَهَادَى	فِي ضَمِيرِ الْأَزَالِ وَالْآبَادِ
وَضِيَاءً، يُعَانِقُ الْعَالَمَ الرَّحْبَ،	وَيَسْرِي فِي كُلِّ خَافٍ وَبَادٍ
وَضَبَابًا مِنَ الشَّدَا، يَتَلَاشَى	بَيْنَ هَوْلِ الدَّجَى وَصَمْتِ الْوَجُودِ
وَأَنْقَضَى الْفَجْرُ فَاَنْحَدَرَتْ مِنْ	الْأُفُقِ، تَرَابًا إِلَى صَمِيمِ الْوَادِي (1).

تجسد العطف من خلال حرف (الواو) الذي نجده في الأبيات: الثالث والرابع والخامس في كلمات (سحابا، ضياء، ضبابا) المعطوفة على بعضها البعض مشكلة بذلك من القصيدة لحمة واحدة، لأنّ الأصل في الكلام (كنت حالما، وكنت سحابا، وكنت ضياء، وكنت ضبابا) فوضّحت معنى الشاعر هنا، وهو يوازن بين ماضيه الخصب، وحاضره الذي أصبح خاليا من الحبّ جامدا باردا كالثلج. والماضي هنا بالنسبة للشاعر إنّما هو جرعة تخذير للذات، إنّهُ موضوع تشغل الذات به نفسها حتى تنرسب أحزانها في القاع.

وقال في قصيدة (فلسفة الثعبان المقدّس) مصطنعا حوارا بين شحورور وثعبان ومفاضلا بين الضعف المتخلّي السعيد والتوحش الخالد:

كَانَ الرَّبِيعُ الْحَيُّ رُوحًا حَالِمًا، غَضَّ الشَّبَابِ، مُعَطَّرَ الْجَلْبَابِ

(1) الشابي، الديوان، ص 211.

يَمْشِي عَلَى الدُّنْيَا، بِفِكْرَةِ شَاعِرٍ، وَيَطُوفُهَا فِي مَوْكِبِ خَلَابٍ  
وَالْأَفُقُ يَمْلَأُهُ الْحَنَانُ، كَأَنَّهُ قَلْبُ الْوَجُودِ الْمُنْتَجِ الْوَهَابِ  
وَالْكَوْنُ مِنْ طَهْرٍ الْحَيَاةِ كَأَنَّمَا هُوَ مَعْبَدٌ، وَالْغَابُ كَالْمِحْرَابِ (1).

العطف لم يقتصر على ربط الكلمات بعضها ببعض في الجملة الواحدة، بل تعداها إلى عطف الجمل الشعرية مؤكداً تعالقاتها النحوي، واكتمال الصورة المعبرة عنها تجسّد من خلال عطف البيت الثاني والثالث والرابع لإبراز اكتمال المشهد الطبيعي الذي رسمه الشاعر، والذي يؤطر المكان السردية الذي تدور فيه الواقعة السردية (الربيع، الأفق، الكون، الحياة، المعبد، الغاب).

وقال الشاعر أيضاً:

وَرَأَهُ تُعْبَانُ الْجِبَالِ، فَغَمَّهُ مَا فِيهِ مِنْ مَرَحٍ، وَفَيْضُ شَبَابٍ  
وَأَنْقَضَ مُضْطَغْنَا عَلَيْهِ، كَأَنَّهُ سَوَاطِئُ الْقَضَاءِ، وَلَعْنَةُ الْأَرْيَابِ  
بُغْتِ الشَّقِيَّ، فَصَاحَ فِي هَوْلِ الْقَضَاءِ، مُتَلَقِّتَا لِلصَّائِلِ الْمُنتَابِ  
وَتَدَقَّقَ الْمَسْكِينُ يَصْرُخُ ثَائِرًا: مَاذَا جَنَيْتُ أَنَا فَحَقَّ عِقَابِي؟! (2).

أصبحت الأبيات الشعرية لحمّة واحدة، وكأنّها قطعة سردية، أو قصة تجلّت من خلال توالي الأفعال وعطفها على بعضها البعض عبر ترانئية منظمّة جعلت من الأبيات كلا موحدًا بدءًا بالرؤية (وراه) ،مرورا بالانقضا (وانقض) ،وصولاً بالتدقق (وتدقق) .فيرمز الثعبان إلى قوى الشرّ والمستعمر، فقد اغتم وأصابه الغيظ والقهر عندما رأى الشحرور (الشاعر) فرحا مسرورا، فأطبق عليه وكأته لا يحقّ له أن ينعم بالسرور. فأراد أن يحرمه تلك السعادة باسم القضاء والقدر، ومثل هذا تفعل الدول القوية تجاه الشعوب الضعيفة ، حيث تحرمها من أبسط حقوقها معللة ذلك بأنه نعيم لا تستحقه تلك الشعوب.

وَمَدَّ عَلَى الْكَوْنِ سِحْرُ غَرِيبٍ، يَصْرِفُهُ سَاحِرٌ مُقْتَدِرٌ  
وَضَاعَتِ شَمُوعُ النُّجُومِ الْوَضَاءِ، وَضَاعَ الْبُخُورُ، بِخُورِ الزَّهْرِ

(1) الديوان ، ص 137.

(2) المصدر نفسه ، ص 138.

وَرَفَرَفَ رُوحٌ غَرِيبٌ الْجَمَالِ،      بِأَجْنَحَةٍ مِنْ ضِيَاءِ الْقَمَرِ  
وَرَنَّ نَشِيدُ الْحَيَاةِ الْمُقَدَّسِ      فِي هَيْكَلِ حَالِمٍ قَدْ سُحِرَ (1).

وما الروح إلا استعادة لفعل الخلق الأول، فيعيد الشابي حدث التكوين عن طريق الشعر إعلانا والثورة الشعبية ارتقابا، وموقف فني يصقي الحياة من بشاعة، ويستعيدها بهيئة طاهرة كما شاءها الله، فردوسا بديلا من ذلك الذي ضاع في غياهب الخطيئة. فنلاحظ إحساس الشاعر بوجعه من التاريخ مقرون بتوق إلى خلاص، فالحزن فيها برجاء، وألم لأمل آت على يد الشعب المنتفض بالهمة والإرادة على سبات الجمود في قوله:

وَأَعْلَنَ فِي الْكَوْنِ أَنَّ الطُّمُوحَ      لَهَيْبِ الْحَيَاةِ، وَرُوحِ الظَّفَرِ  
إِذَا طَمَحَتْ لِلْحَيَاةِ النَّفُوسُ      فَلَا بَدَّ أَنْ يَسْتَجِيبَ الْقَدَرُ (2).

كما تجلّى الربط بحرف (الفاء) واضحا في الديوان، والذي ساهم بدوره في ربط الكلمات والعبارات بعضها ببعض، والأبيات الشعرية المتتالية حتى أصبحت لحمة واحدة. قال الشاعر متحسرا في (صوت تائه):

شُرِدْتُ عَنْ وَطَنِي السَّمَاوِيِّ الَّذِي      مَا كَانَ يَوْمًا وَاجِمًا، مَغْمُومًا  
شُرِدْتُ عَنْ وَطَنِي الْجَمِيلِ، أَنَا الشَّقِي،      فَعِشْتُ مَشْطُورَ الْفُؤَادِ، يَتِيمًا (3).

(الفاء) ربطت بين صدر البيت الشعري الثاني وعجزه مقترنة بالفعل الماضي (عشت)، فالشاعر حزين، لأنه أصبح فاقدا لوطنه، بعيدا عنه كاليتيم الذي يفقد والديه، فهو متأسف لتشرده عن وطنه السماوي الأصل. فصار مقسوم الفؤاد منهوب الأمالي بين نوازع الروح وأهواء الجسد.

وقال في القصيدة نفسها:

قَضَيْتُ أَدْوَارَ الْحَيَاةِ، مُفَكِّرًا      فِي الْكَائِنَاتِ، مُعَدَّبًا، مَهْمُومًا  
فَوَجَدْتُ أَعْرَاسَ الْوُجُودِ مَاتِمًا،      وَوَجَدْتُ فِرْدَوْسَ الزَّمَانِ جَحِيمًا

(1) الديوان، ص 507.

(2) المصدر نفسه، ص 507.

(3) المصدر نفسه، ص 195.

تَدْوِي مَحَارْمُهُ بِضَجَّةٍ صَرَّصَرَ مَشْبُوبَةً، تَذْرُ الْجِيَالَ هَشِيمًا (1).

(الفاء) تصدرت البيت الشعري الثاني رابطة له بالبيت الأول، فعندما قضى الشاعر أدوار الحياة مفكراً في كائناتها معدباً مهموماً لما لاقاه من مآسي، وجد أعراس الوجود مآتماً و فردوس الزمان جحيماً، هي متناقضات استطاعت حقا أن تبرز قمة الأسي الذي أصاب الشاعر، وحزنه الكبير الذي أظهر عنده النزعة التشاؤمية بشكل واضح، حيث يرى أعراس الوجود كلها عزاء، وجمال الطبيعة جحيماً.

وقال مخاطباً أمته في قصيدته (إلى الشعب) للدلالة على الذل والخنوع:

قَدْ مَشَتْ حَوْلَكَ الْفُصُولُ وَغَنَّتْكَ، فَلَمْ تَبْتَهَجْ وَلَمْ تَتَرَنَّمْ

وَأَطَافَتْ بِكَ الْوَحُوشُ، وَنَاشَتَكَ فَلَمْ تَضْطَرْبَ، وَلَمْ تَتَأَلَّمْ

أَنْتَ لَا مَيِّتٌ فَيَبْلَى، وَلَا حَيٌّ فَيَمْشِي، بَلْ كَائِنٌ لَيْسَ يُفْهَمُ (2).

الفعل المضارع (تضطرب) دالٌّ في ذاته على الحركة وعدم الثبات والتغيير، ولكن عندما سبق بحرف الجزم "لم" المقرونة (بالفاء) الرابطة بين صدر البيت الثاني وعجزه، دلَّ على الثبات وقلب دلالاته إلى دلالة الخنوع والذلّ القابع في نفوس أبناء شعبه، فالشاعر يحاول أن يفهمهم أنّ الخطر قد أحاط بهم من جميع الجهات، لعل ذلك يشعرهم بالقلق من أجل استنهاضهم. وكذلك نلتمس الربط واضحاً في كل من صدر البيت الثالث وعجزه في كلمتي (فيبلى) و (فيمشي)، وكأنها نتائج لأسباب سابقة. فالشاعر ختم قوله بعبارة (ليس يفهم) فهو حائر حقا من هذا الشعب.

وقال في قصيدة (عبثية الحياة) متسائلاً عن جدوى الاستمرار في حياة متسرّدة

العناصر إلى زوال، وناعياً على الوجود تحولاته الفاجعة: (الطويل)

أَرَى هَيْكَلِ الْأَيَّامِ يَعْلُو، مَشِيدًا، وَلَا بَدَّ أَنْ يَأْتِيَ عَلَى أَسِّهِ الْهَدْمُ

فَيَصْبِحُ مَا قَدْ شَيْدَ اللَّهُ وَالْوَرَى خَرَابًا، كَأَنَّ الْكُلَّ فِي أَمْسِهِ وَهْمٌ!

فَقُلْ لِي: مَا جَدْوَى الْحَيَاةِ، وَكَرْبَهَا، وَتِلْكَ الَّتِي تَدْوِي، وَتِلْكَ الَّتِي تَنْمُو؟ (3)

(1) الديوان، ص 194.

(2) المصدر نفسه، ص 510.

(3) المصدر نفسه، ص 165.

ربط حرف (الفاء) في الفعل المضارع (يصبح) من صدر البيت الثاني بينه وبين البيت الأول، فأصبح كل شيء خراباً، لأنه لا توجد قاعدة أو أساس متين لهذه الحياة، فالشاعر يؤكد أنها مهما ازدهرت، لا بدّ أن يصيب جذورها وأسّها الخراب، ليصبح كل ذلك دماراً كأنه وهم وخيال، وهذا يعكس تشاؤمه وإحساسه الحاد بالكآبة والضيق من الدنيا وقطانها، فالشاعر يسخر من الحضارة والمدينة التي يعمرها الخلق الآبية إلى خراب وحطام، كأنها شيء لم يكن.

ونراه يقول في قصيدة (أيها الليل): (الخفيف)

تتلوى الحياة من ألم      البؤس فتبكي بلوعةً ونحيب  
وعلى مسمعك تنهل، نوحاً      وعويلاً مرّاً، شجونُ القلوب  
فأرى برقعاً شفيقاً، من      الأوجاع، يُلقي عليك شجو الكئيب<sup>(1)</sup>.

تضمن الفعل (تبكي) في عجز البيت الأول حرف العطف (الفاء) الذي ربط العجز بالصدر، وأصل الكلام (تتلوى الحياة) و (تبكي الحياة) وهي استعارات ساهمت في توضيح عمق الحزن الذي اكتسى الشاعر، وأصبح معروفًا به، فهو ينسب أشياء ليست لليل من أجل أن يعطي صورة حقيقية لمعاناته.

وقال أيضاً في قصيدته (دموع الألم) متغنياً بآلامه النفسية:

مَا نَدَبْتُ الْحَيَاةَ إِلَّا وَسَمَعِي      مَلُؤُهُ مِنْ نَشِيحِهَا شَهَقَاتُ<sup>(2)</sup>  
غَيْرَ أَنِّي رَأَيْتُهَا، وَهِيَ تَبْكِي،      فَأَفَاقَتْ بِمُهْجَتِي الزَّفَرَاتُ  
أَلْمَتِي شُجُونُهَا، فَتَعَدَّبْتُ      وَطَارَتْ بِغَبْطِي الْهَفَوَاتُ  
وَشَجَبْتِي دُمُوعُهَا، فَتَأَلَّمْتُ      وَغَاضَتْ بِمُهْجَتِي الْبِسَمَاتُ<sup>(3)</sup>.

كان حرف العطف (الفاء) حاضراً في مواقع متعدّدة من هذه الأبيات جعلها لحمّة واحدة في مثل (فأفاقت مهجتي، فتعذبت، فتألمت) وكلها كلمات تعكس كره الشاعر للحياة، لغموضها واستغلاق طلاسماها، ولوقوع الإنسان فيها فريسة

<sup>(1)</sup> الشابى ، الديوان ، ص 154.

<sup>(2)</sup> نشيح: صوت البكاء. ينظر : الديوان ، ص 182.

<sup>(3)</sup> الشابى، الديوان، ص 182.

القدر المفروض، يدفعه نحو استحقاق أخير هو الموت. والتعبير مباشر، بالغ الوقع بإعلانه الحقائق الفاجعة المشاهدة في الواقع الإنساني.

وقال "الشابي" في قصيدة (فكرة الفنان) ساخرا على العقل الإنساني:

وَالْعَقْلُ رَغَمَ مَشِيئِهِ وَوَقَّارِهِ      مَا زَالَ فِي الْأَيَّامِ جَدُّ صَغِيرِ  
يَمَشِي، فَتَصْرَعُهُ الرِّيحُ، فَيَنْتَبِي      مُتَوَجِّعًا، كَالطَّائِرِ الْمَكْسُورِ (1).

يعتبر الشاعر العقل على الرغم من بلوغه الحكمة قاصرا في تبصره الحياة، إذ يصوره كالطفل الصَّغير الذي تصرعه الرياح، فيسقط ويتراجع متألما كالطائر المكسور الذي لا يستطيع الطيران، نلاحظ عبارتي (فتصرعه الرياح) و (فينتبي متوجعا) أوصافا لهذا العقل وحدت الصورة والفكرة الدونية التي يرسمها الشاعر عنه. فهو تهكم وسخرية من هذا العقل الذي يعتبر مركز القوة والإلهام لدى الإنسان. فقلما نجد الشابي يطرق موضوعا ولا نلقاه متألما جاعلا مغزى موضوعه الألم وما ذلك، إلا أنه أطف الناس حسا، فكان ألمه أشد من المهم.

وقال في قصيدة (صفحة في كتاب الدموع) متحسرا على زمن الحبيب الذي غاب متوجعا من إقفار حاضره و عقوق الأيام: (المتدارك)

غَنَاهُ الْأَمْسُ، وَأَطْرَبَهُ      وَشَجَاهُ الْيَوْمَ، فَمَا غَدُهُ؟  
تَمَشِي فِي الْغَابِ، فَتَتْبَعُهُ      أَفْرَاحُ الْحُبِّ، وَتَتَشَدُّهُ  
وَيَرَى الْأَفَاقَ فَيُصِيرُهَا      زَمْرًا فِي الثَّوْرِ، تَرَاوِدُهُ  
وَيَرَى الْأَطْيَارَ، فَيَحْسِبُهَا      أَحْلَامَ الْحُبِّ تُغَرِّدُهُ  
وَالْيَوْمَ، لَقَدْ غَشَّاهُ اللَّيْلُ،      فَمَا فِي الْعَالَمِ يُسْعِدُهُ؟ (2).

تعني جملة (غشاه الليل) في البيت الأخير أنقله الهم والنكد، فالشاعر حزين في حاضره، وما من شيء يسعده في الدنيا، فوقعت (فاء) العطف في الكثير من المواضع لتربط لاحقها بما سبقها مثل (فما غده؟، فيبصرها، فيحسبها، فتتبعه) هي كلمات عكست الزمن الحالم الذي كان يعيش في كنفه الشاعر، أو بالأحرى الزمن المستعار أو المتخيل

(1) الديوان ، 215.

(2) المصدر نفسه ، ص 307.

أو المنشود، لتكون الخاتمة بعبارة (فما في العالم يسعده؟) جملة استفهامية صدرت بالفاء دلالتها الإنكار، بمعنى لا يوجد أي شيء في هذه الدنيا يمكن إسعاده. ففي القصيدة زمان، زمن الحبيب الذي كان، والآخر الذي عقب رحيله. مع الأول فرحة الانطلاق في الوجود والرؤية المتفائلة للحياة، ورغد الاستسلام إلى الطبيعة على تواصل بين عافيتها ونظارة القلب الإنساني، أما مع الثاني فعزلة وتفرد بالألم وانقطاع.

وقال مخاطبا نفسه بلسان الشعور:

واجعلْ شعورك، في الطبيعة قائداً  
فهو الخبير بتهيها المسحور  
صحب الحياة صغيرة ومشي بها،  
بين الجمام، والدّم المهثور<sup>(1)</sup>.

اقترن حرف (الفاء) في عجز البيت الشعري الأول بضمير الرفع البارز المنفصل للغائب المفرد (هو) والذي يعود على الشعور الذي ورد في صدر البيت. فالشاعر يدعو نفسه لتتخذ الشعور قائداً في الطبيعة، يسير بها فوق الجمام والدماء المستباحة، وهذه نزعة إصرار وتحذ من الشاعر، لذلك جاءت صفة (المهدور) خلال السياق حاملة دلالة الكفاح والتحدّي، وهي دلالة مجازية خرجت عن المؤلف.

وقال الشاعر دالا على الحزن والألم المزوج باليأس من شعبه:

في صباح الحياة ضمختُ  
أكوابي وأترعتها بخمرة نفسي  
كم قدّمته إليك، فأهرقت  
رحيقي، ودست يا شعب كآسي  
فتألّمت، ثم أسكتّ آلمي  
وكفّفت من شعوري وحسي  
ثم قدّمته إليك فمزقت  
ورودي، ودستّها أيّ دوس<sup>(2)</sup>.

ساهم حرف (الفاء) المتصل بالأفعال في مواقع مختلفة من هذه الأبيات مثل (فأهرقت، فتألّمت، فمزقت) في ربط شتات الكلمات بل الأفكار وجعلها لحمة واحدة مؤدّية معنى واحداً وهو تبيين حالة الشاعر، وهو في حالة حزن وامتعاض من شعبه الذي يكره النور، وهذا الامتعاض الذي ولد عنده الإحباط واليأس، فقد تنكّر لخميرته ومزّق وروده وداسها أيّ دوس.

(1) الديوان، ص 181.

(2) المصدر نفسه، ص 148.

وقال في قصيدة (النبي المجهول) ناعيا على الإنسان تنكّره للنور، ملتجئا إلى

الطبيعة:

أَيُّهَا الشَّعْبُ ! لَيْتَنِي كُنْتُ      حَطَابًا فَأَهْوِي عَلَى الْجُدُوعِ بِفَأْسِي  
لَيْتَ لِي قُوَّةَ العَوَاصِفِ، يَا      شَعْبِي، فَأَلْقِي إِلَيْكَ ثُورَةَ نَفْسِي !  
لَيْتَ لِي قُوَّةَ الأعَاصِيرِ، إِنْ      ضَجَّتْ فَادْعُوكَ للحَيَاةِ بِنَبْسِي (1).

ما ميّز حرف (الفاء) في هذه الأبيات هو وقوعها في أعجاز الأبيات الشعرية مقترنة بالأفعال المضارعة مثل (أهوي، فألقي، فادعوك)، وكلها مواضع جاءت (الفاء) رابطة مستأنفة للكلام الذي جاء قبلها، فهذا المقطع بدأ بمنطق خاص كان الشاعر قد آمن به وأعدّه لنفسه، فهو شكل معادلا موضوعيا بين نفسه وذاته، وبين عالمه الخارجي. فالطبيعة عنده مصدر الحياة والتجدد، ولذلك فهو يفهم لغتها ورموزها في مختلف مظاهرها. ولقد أقام معها علاقة وثيقة مشتركة يشارك عملها الدائم المتجدد، فالسيول والرياح والشتاء والأعاصير، كلها مظاهر تتخذها الطبيعة وسيلة للثورة على ذاتها.

ونسلم الشابي يبتغي الموت جهارا والمثل من (إلى الموت) يقول:

إِلَى المَوْتِ، يَا ابْنَ الحَيَاةِ التَّعِيسِ،      فِي المَوْتِ صَوْتُ الحَيَاةِ الرَّحِيمِ  
إِلَى المَوْتِ، إِنْ عَدَبْتِكَ الدَّهْورُ،      فِي المَوْتِ قَلْبُ الدَّهْورِ الرَّحِيمِ  
إِلَى المَوْتِ، فَالمَوْتِ جَامُ رَوِيٍّ      لِمَنْ أَظْمَأَتْهُ سَمُومُ الغَلَاةِ  
إِلَى المَوْتِ فَالمَوْتِ مَهْدٌ وَثِيرٌ،      تَتَامُ بِأَحْضَانِهِ الكَائِنَاتِ (2)

اقتترنت (الفاء) بحرف الجرّ (في) في كل من عجز البيت الأول والثاني واقتترنت بكلمة (الموت) في صدر البيت الثالث والرابع جاعلة بذلك الكلام يسترسل بعضه بعضا دون انفصال، بل هو الخلاص المتاح للقلوب المعدّبة فتستكن. ويراه الشابي قلب الدهور الرحيم والمهد الذي تتام بأحضانه الكائنات متساوية بالرقاد بعدالة سوداء، مادام الدمع شراب الدهور والحزن غذاء الحياة، لكنها مع ذلك عدالة منقذة من عناء وأي عناء؟ برأينا هو الاشتغال بهمّ الكون، ونظرة عشواء من الشاعر

(1) الديوان، ص 488.

(2) المصدر نفسه، ص 338.



الشاب، عمودية وأفقية في آن واحد، تعود دوماً من رحلة الناس والحقائق محملة بالمآسي ومفارقات المظالم والأيام.

وتكثر الشواهد في أغاني الحياة الدالة على التاريخ الشخصي، الذي في أدب الشاعر كقصيدة (الذكرى) تصور تحسره على زمن الحب الذي ضاع قال: (مجزوء الكامل)

مَاتَ الْحَبِيبُ، وَكُلُّ مَا      قَدْ كُنْتَ تَرْجُو أَنْ يَكُونَ  
فَاصْبِرْ عَلَى سُخْطِ الزَّمَانِ،      وَمَا تُصِرُّهُ الشُّؤُونُ  
فَلَسَوْفَ يُنْقِذُكَ الْمَنُونُ،      وَيَفْرَحُ الرُّوحَ السَّجِينُ<sup>(1)</sup>.

لا يتوقف الشعر على نار إلتياعه والرغبة في الانطفاء، في فناء الذات الناظرة في مرآتها معرضاً عما سواها، بل نراه متسامياً إلى رحاب الإنسانية بنزعة بيانية إلى التأمل واستقراء الحياة، ليحيلنا تمنيه الموت على معتقد نظري لديه، باستحالة السعادة على الأرض العزيزة على قلوب المتصوفة، وشعراء الإيمان بمعنييه الديني والخلقي على حدّ سواء.

ونجد الحوار بين الشاعر وروح الفيلسوف، والنظرات الهائمة في المرامي البعيدة للوجود، تبدو نوافذ على الأمل والحرية، ولكن في فناء سجن كبير هو الكون. قال الشابي في (حديث المقبرة) ثائراً بين انطلاق وانقطاع: (المتقارب)

إِنَّ جَمَالَ الْكَمَالِ الطَّمُوحُ،      وَمَا دَامَ فِكْرًا يَرَى مِنْ بَعِيدٍ  
فَلَا تَطْمَحُ النَّفْسُ فَوْقَ الْكَمَالِ،      وَفَوْقَ الْخُلُودِ لِبَعْضِ الْمَزِيدِ؟  
إِذَا لَمْ يَزَلْ شَوْقَهَا فِي الْخُلُودِ،      فَذَاكَ، لِعَمْرِي، شَقَاءُ الْجُدُودِ<sup>(2)</sup>.  
وَإِنْ زَالَ عَنْهَا فَذَاكَ الْفَنَاءُ      وَإِنْ كَانَ فِي عَرَصَاتِ الْخُلُودِ<sup>(3)</sup>.

شكلت كل من (الفاء) الاستئنافية والابتدائية دوراً كبيراً في ربط السابق باللاحق من هذه الأبيات لتوضيح فكرة "الشابي" للطموح، فهو شهية الاستمرار يطارد به الشاعر الكمال، وفيه جوهر السعادة الحقيقي، والإخفاق في الوصول إليه من حاجة الإنسان إلى

<sup>(1)</sup> الديوان، ص 303.

<sup>(2)</sup> الجدود، الخطوط. ينظر: الديوان، ص 232.

<sup>(3)</sup> الشابي، الديوان، ص 232.

البعد الدائم بينه، وبين الأمانى لأطراد عمل وانشغال شوق، والعزاء على المستوى الكوني للنوع بأسره ، إته الشاعر وسط الغرائب، مترجّح العواطف بين قنوط وأمل انقطاع وسعي دؤوب . وقد تختلف سيرورة الأشياء عما هي عليه في الواقع، وتركب الأمور بخلاف توقعاتنا المسبقة ومعارفنا المشتركة، أو يعدل الإنسان عن رأيه أو يوضّح ما غمض منه ،وغير ذلك مما يتطلب العلاقات الاستدراكية غير المتوقعة، هذه العلاقات تتطلب روابط خاصة (كلكن مثلا) ،ويمكن التمثيل بالربط الاستدراكي في استخدام الشابي لكلمة (يأس) دلالة على القنوط والإحباط فقال:

وَالْيَأْسَ مَوْتُ وَلَكِنْ مَوْتُ يُثِيرُ الشَّقَاءَ (1).

وقع الربط بواسطة أداة الاستدراك ،فهناك اعتراف من الشاعر أنّ اليأس هو موت فعلا،ونجده يستدرك هذا مفسّرا المعنى الأول بقوله: (لكن موت يثير الشقاء) بمعنى متعب جدا، فحياة الشابي بلا معنى،فهو في حالة يأس سينقضي العيش عنده بالموت. فصورة (اليأس، الموت) توحى بما يشعر به اليأس من الإحباط وتخلي المجتمع عنه . وقال غابطا العصفور على غنائه بين الرياحين، داعم العينين من أذى الإنسان والمدينة في قصيدته (مناجاة عصفور):

غردّ، ففي قلبي إليك مودّة، لكن مودّة طائر مأسور  
غردّ ولا ترهب يميني، إنني مثل الطيور بمهجتي وضميري  
لكن لقد هاض الثراب مدامعي ، فلبثت مثل البُلْبُل المكسور  
أنا طائر متغردّ، مُترّيم لكن بصوت كآبتي وزفيري (2).

ما ميّز مقولة "الشابي" هو أنها أكثر عذوبة، وقربا من كل إنسان في جوّ عام من حضارة معاصرة ،أدار الشاعر لها ظهره، ونزع إلى الطبيعة رياحين وكائنات، وما تعابير في القصيدة من مثل (إنني مثل الطيور بمهجتي وضميري) أو (لكن لقد هاض الثراب مدامعي) ،إلا ليبعد هذا الأثر عن الذاتية الوجدانية المتوقعة على الألم الخاص، ويدنيه من التجربة الإنسانية الحيّة ،وقد تقاطعت مع زمانها ومكانها. فوجدنا تلك

(1) الديوان ، ص 55.

(2) المصدر نفسه ، ص 354.

العلاقة الحميمة بين الشاعر والكائنات التي شبّه نفسه بها (إنني مثل الطيور)، (فلبثت مثل البلبل المكسور)، هي كائنات صغيرة ضعيفة مغرّدة لكن بصوت الكآبة والتنهّجات.

قال "الشابي" حائراً في معنى الزّمن متعطّشاً إلى الجديد الكامن وراء جدار

الحياة في قصيدته (في ظل وادي الموت): (الخفيف)

نَحْنُ نَمْشِي وَحَوْلَنَا هَاتِيهِ      الْأَكْوَانُ تَمْشِي لَكِنْ لِأَيَّةِ غَايَةٍ؟

نَحْنُ نَنْتَلُو رَوَايَةَ الْكَوْنِ      لِلْمَوْتِ وَلَكِنْ مَاذَا خِتَامُ الرِّوَايَةِ؟

هَكَذَا قَلْتُ لِلرِّيَّاحِ فَقَالَتْ:      سَلْ ضَمِيرَ الْوُجُودِ: كَيْفَ الْبَدَايَةِ؟<sup>(1)</sup>.

أول ما نسجّله في هذه الأبيات الأسئلة والاستفهامات المتكرّرة في نهاية كل بيت شعري سبقها الاستدراك بـ "لكن" وكأنه يوجد تناقض ما، فتقول شيئاً ما لم يتم استدراكه لظهور شيء آخر. هكذا فعل الشابي في قصيدته هذه، والتي تعتبر من أجمل قصائده، فهو يتحدّث عن الموت بمعنى عميق من معانيه، فليس الموت في هذه القصيدة هو موت شخص فحسب، أو هو فناء يتسلل إلى ظاهرة من ظواهر الطبيعة، بل معناه العميق الخفي، هو أن تصبح الحياة فارغة المعنى بلا غاية، فيتأملها الإنسان، فيجدها هوةً فارغة صامتة. هنا يولد الموت ويطلّ، ليضع البداية والنهاية.

أحدث الاستدراك ربطاً بين أحداث متقابلة أو متناقضة حتى صارت كتلة لغوية واحدة. وقد يصف المتكلم في حديثه وقائع، ويطلق أحكاماً قد يتراجع عن بعضها ويستدرك في أخرى، كأن يجد في كلامه غموضاً، فيزيل ذلك، أو يتوقع سوء فهم من متلقيه فيقيّد كلامه، أو يرغب في تعديل رأيه، فيأتي برأي جديد. "ويلجأ المتكلم في كل ذلك إلى الاستدراك"<sup>(2)</sup>. ولما تضمّن الاستدراك إيضاح ما عليه ظاهر الكلام من الإشكال عدّ من المحاسن، لأنّ الأحكام العامة والآراء المطلقة قليلاً ما تفلح، وبخاصة إذا كان المتلقي شغوفاً في بحث ما يناقضها أو يخالفها.

وقال (الشابي) دالاً على حزنه وهمّه وحسرتة:

بَيْنَ قَوْمٍ لَا يَفْهَمُونَ أَنَاشِيدَ      فَوَادِي وَلَا مَعَانِي بُؤْسِي<sup>(3)</sup>.

<sup>(1)</sup> الديوان، ص 234.

<sup>(2)</sup> السيوطي، الإتيان في علوم القرآن، ج 4، ص 264.

<sup>(3)</sup> الشابي، الديوان، ص 164.

الوصل بأداة (لا) في (لامعاني) ساهم في ربط البيت الشعري، فالشاعر يبكي غربته وسط قوم لا يفهمون معاني شعره المحزن المعدب، نتيجة لصبوات هذه الغربة، لذلك أكسبت كلمة بؤس هذا المعنى الجديد عندما أضافها لكلمة معاني، حيث لا تكون المعاني إلا في الكلام، سواء أكان شعرا أم نثرا.

وقال (الشابي) محاولا بعث الأمل في نفوس أمته من أجل المقاومة والانتقام:

رَجَالٌ يَرَوْنَ الذَّلَّ عَارًا وَسَبَّةً      وَلَا يَرَهُبُونَ الْمَوْتَ وَالْمَوْتَ مُقَدَّمٌ (1).

كان العطف بـ "لا" المقرونة بالواو، فالشاعر يحاول إلهاب الصدور بالحماس، وبتّ الأمل في النفوس، لأنّ الأحرار يرفضون حياة الذل والهوان، ويفضّلون الموت على الذل. فالشاعر يحاول النهوض بأبناء الشعب من التخلف والجهل وبرائث الاستعمار البغيض، فتارة يلجأ إلى تفريعهم بألفاظ الخزي والعار، لعل ذلك يخرجهم من سباتهم، وإذا ما فعلوا أخذ يمجّدهم وينزّهم عن الذلّ والعار تارة أخرى. وفي قوله أيضا:

إِنِّي أَرَدْتُ لَكَ الْخُلُودَ مُؤَلِّهَا      فِي رُوحِي الْبَاقِي عَلَى الْأَحْقَابِ  
فَكَرَّرْتُ لِتَذْرِكَ مَا أُرِيدُ، وَإِنَّهُ      أَسْمَى مِنَ الْعَيْشِ الْقَصِيرِ النَّابِي (2).

تجلى الوصل في (لتدرك) بواسطة (اللام) وهي دعوة الثعبان للشحور لإعمال فكره من أجل معرفة ما يريده، وكذلك العطف الذي وقع بواسطة حرف (الواو) في (وإنه).

لقد قامت عناصر الوصل بوظيفتين: الأولى ربط أجزاء النص وجعلها كلا متآخذا، والثانية تكثيف النص عن طريق الاختزال خوفا من تهلهل النص. فقصائد ديوان أغاني الحياة تمتاز باتساق قوي بين أجزائها بفضل الأدوات النحوية المؤدية لوظيفة الربط، فقوة انتشار أدوات الربط في الخطاب المدروس، وتنوع البنيات التي تربط بينها هذه الأدوات، قد أكسب الخطاب اتساقا وترابطا، وأصبح لحمة واحدة من

(1) الديوان، ص 252.

(2) الديوان، ص 140.

خلال استدعاء أجزائه بعضها ببعض عن طريق الجمع والشرح، والتفسير والتعليل والاستدراك . وكلّ أسهم في تنظيمية الخطاب الشعري.

وهذه هي الوسائل الاتساقية التي يعتمدها القارئ في التماس ترابط النصوص الشعرية على مستوى السطح جملة فجملة، ومقطعا فمقطعا إلى أن يكتمل ترابط النص ككلية، وهي أدوات متوافرة في النص ولا دخل للقارئ إلا في الكشف عنها، باعتبار النص بنية متسقة في ذاتها، نظرا لتوافر هذه الوسائل فيه، بالإضافة إلى هذا لا يمكننا الحكم على ترابط النص على مستوى السطح فقط، بل يتّضح انسجامه وترابطه على مستوى عالمه أي على مستوى الدلالة، وهو محور حديثنا في الجزء الموالي:

## تمهيد:

لا يتمّ الحديث عن الترابط النصي على مستوى الدلالة بوصفه امتداداً للحديث عن الترابط النصي على مستوى سطح النص، إلا من جهة أنّ سطح النص خطوة مبدئية لإنجاز الانسجام، لأنّ الانتقال من أدوات الاتساق إلى أدوات الانسجام انتقال نوعي منهجي، ولأنّ مدار اتساق النص بناء على مفهومه وأدواته؛ في حين أنّ الخروج عنه إلى الانسجام يعني بالضرورة الخروج من النص إلى سياقاته المعرفية المختلفة.

فإن كان عمل المتلقي في المستوى الاتساق للنص، لا يعدو أن يكون متابعة ورصداً للمتحقق الفعلي الذي عمله لا يتجاوز الإحصائية الاستقرائية للعوامل المختلفة المتحكمة في ترابط النص، فإنه على خلاف ذلك يصبح ذا دور جوهري فعّال فيما يتعلق بالبحث في مدى تحقق انسجام النص، لأنّ جهده ينصرف من العمل الإحصائي للمعطيات النصية، إلى كل عمل يمكن أن يوصف بأنه عمل إبداعي يقتضي التزوّد بقدرات معرفية وثقافية ومنهجية، تختلف الحاجة إلى غناها وثراها وقتاً وجهداً ودراية، وحتى عزيمة تفوق بكثير ما يستلزمه البحث في اتساق النص بطريقة خطية أفقية، إلى التنقيب عن الكامن المعنوي في بنية النص العميقة بطريقة عمودية. كما أنّ الحديث عن انسجام نص جمالي يعني إجراء عملية تحويل جذرية لخصائصه من شكل جمالي إلى خطاب جمالي تدرج فيه بنية معرفية كلية تتحقق فيها شروط الوحدة والانسجام. وقد ربط اللسانيون النصيون في دراستهم للانسجام بين النص والمتلقي، وتحقق هذه السمة النصية ليس معطى سالفاً في النص، وإنما يدرك عبره، لذلك يفترض تنزله في ضوء علاقة النص بالمقام، ومن مكونات المقام القارئ.

ويتحقق الانسجام في الخطاب الشعري بفضل تداخل مجموعة من الآليات والعلاقات الدلالية التي تعمل مجتمعة على حبك مضامين الخطاب، وتحقيق التكامل والتناغم بينها. ولعل أهم هذه الآليات: التناص، التضاد، الترادف، المشترك اللفظي، السياق ومنه تكون البداية:

## 1- السيّاق :

لا يكون السياق أول آيات الخطاب في النص، التي تحقق انسجامه فحسب؛ بل هو أساسه وجوهره، فهو الذي يوضّح ما يمكن أن يكون ملتبسا في هذا النص أو ذلك، وهو الذي يحدّد أغراضه ومقاصده بدقة، ويحصر مجالات تأويله الممكنة فيه من جهة، ويرجّح التأويلات المقصودة منه من جهة أخرى.

لقد أصبحت الفكرة القائلة بإمكانها تحليل سلسلة لغوية طالت أو قصرت، دون مراعاة للسياق في السنين الأخيرة محلّ شكّ كبير، ويبدو من المستحيل مقارنة نص دونما مراعاة لسياقات مختلفة تحدّد دلالاته؛ بحيث يتمكن الواصف من معالجة مادته اللغوية بوصفها مدوّنة (نص) لعملية حركية استعملت فيها اللغة كأداة توصيلية في سياق معيّن من قبل متكلم أو كاتب، للتعبير عن معانٍ وتحقيق مقاصد الخطاب<sup>(1)</sup>؛ حيث إنّ حرفية الكلمات المنطوقة في الجملة أو في المفردة، لا تنبئ على دلالة ذلك المنطوق، أو معنى هذا الملفوظ وذلك راجع إلى المواقف المتعدّدة التي تستخدم فيها الكلمات، أو تنطق فيها الجمل. ومن ثمّ يمثل السياق الأساس في محاولة إدراك الدلالات، وتمايز مراميها واختلاف مقاصدها، فهو بمثابة الجدّ الذي تنسب إليه جميع أحفاده جيلا بعد جيل، والمرجع الذي سيسند إليه جميع النسل.

وعلى الرغم من أهمية السياق وشيوعه في الدراسات الحديثة، فإنه لم يحظ بتعريف دقيق محدّد بين الباحثين، فهم لم يتفقوا على تعريف موحد يمكن الرجوع إليه، ولم تخرج محاولاتهم الجادة عن بعض التعريفات العامة التي لا تشفي غليل الباحث المدقق عن الحديث عن أبعاده وأنواعه وأهم عناصره.

(1) ينظر: جورج براون وجيليان يول، تحليل الخطاب، ص 33.

## 1-1 مفهوم السياق :

يُعدّ المفهوم اللغوي للألفاظ الركن الأصيل في تحديد وتوضيح المعنى الاصطلاحي، بل إنّه لا يتّضح إلا من خلاله، ولذا كان من اللازم بيان المعنى اللغوي وعطف المعنى الاصطلاحي عليه.

ونورد ما جمعه "ابن منظور (ت 711هـ) من المعاجم المتقدمة من تداول لمادة "س وق" وما يقودنا إليه هذا الأصل من معانٍ احتوتها حروفه، حيث جاء في لسان العرب "ساق الإبل يسوقها سوقا وسياقا وهو سائق وسواق. وسواق يسوق بهنّ أي حاد يحدو الإبل فهو يسوقهن بحدائهن، وسواق الإبل يقدمها"<sup>(1)</sup>.

وقال "ابن فارس" (ت 395هـ): "السين والواو والقاف أصل واحد وهو حدو الشيء يقال: ساق يسوق سوقا، والسيقة ما استيق من الدواب، ويقال: سقت إليّ امرأتي أي صدقتها واسقته، والسوق مشتقة من هذا، لما يساق إليها من كل شيء، والجمع أسواق والساق للإنسان والجمع سوق، وإنما سمّيت بذلك لأنّ الماشي ينساق عليها"<sup>(2)</sup>.

و يمكن القول إنّ مصطلح السياق يطلق على مفهومين:

1. السياق اللغوي.

2. سياق التفظ أو سياق الحال أو سياق الموقف.

وكان المفهوم الأول الأكثر شيوعا في البحث المعاصر، فهو الجواب البديهي عندما يتبادر إلى الذهن السؤال الهام ما السياق؟ فيتّضح بهذا المفهوم أنه تجسيد لتلك التتابعات اللغوية في شكل الخطاب من وحدات صوتية وصرفية ومعجمية، وما بينها من ترتيب وعلاقات تركيبية، وقد غدا مصطلح السياق من المصطلحات الشائعة والمؤثرة في الدرس اللغوي الحديث منذ ابتدعه "مالينوفسكي"<sup>(3)</sup> ليتّسع مفهوم السياق خصوصا في الدراسات

(1) محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، ج10، ص 166-169.

(2) أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، تحقيق شهاب الدين أبو عمر، دار الفكر، ط2، بيروت،

1418هـ، ج3، ص 117.

(3) ينظر: محمد يوسف حباص، البحث الدلالي عند الأصوليين، عالم الكتب، ط1، القاهرة، 1411 هـ، ص 3



التداولية بما أنها تعدّه أساسا من أسسها ، ولهذا تجاوز الباحثون التعريف التّمودجي إلى التعريف الأرحب للسياق، فأصبحت تعرف مجموعة الظروف التي تحفّ حدوث فعل التّلفظ بموقف الكلام، وتسمّى هذه الظروف في بعض الأحيان بالسياق.

وللسياق ألفاظ مرادفة تؤدّي معناه نفسه كألفاظ المقام ومقتضى الحال والقرينة وغيرها:

**1- المقام:** يلتبس مصطلح السياق بمصطلح المقام، وهذا الالتباس ممتد بين زمنين وثقافتين، فقد شاع المقام عند العرب قديما عندما استعملوه في الدراسات البلاغية؛ في حين استعمل كثير من المحدثين خصوصا الغربيين مصطلح السياق، وإذا نظرنا إلى كلّ منهما فإننا نجد فروقا بين ما كان يقصده البلاغيون العرب ،وما يقصده التداوليون في البحث اللغوي الحديث. وهذا ما يبديه "تمام حسان" عند تحقّظه على تحديد مفهوم المقام عند البلاغيين العرب، فهو يرى أنّ الفيصل في ذلك الاختلاف بين مفهومي المقام والسياق هو معرفة ما تنطوي عليه الثقافة ، ففيها يرتبط كثير من المواقف بالاستعمال اللغوي مما يحدّ من إخضاع المقام للمعيارية التي تلتصق بتعريفات البلاغيين العرب ، وذلك بقوله: "لقد فهم البلاغيون المقام أو مقتضى الحال فهما سكونيا قلبيا نمطيا مجردا، ثم قالوا لكل مقام مقال، فهذه المقامات نماذج مجردة أو أطر عامّة وأحوال ساكنة، وبهذا يصبح المقام عند البلاغيين سكوني، فالمقام ليس إطارا ولا قلبا، إنّما هو جملة الموقف المتحرّك الاجتماعي الذي يعتبر المتكلم جزءا منه، كما يعتبر السامع والكلام نفسه وغيره مما له اتصال بالمتكلم، وذلك أمر يتخطّى مجرد التفكير في موقف نموذجي ليشمل كل عملية الاتصال"<sup>(1)</sup> وعلى الرغم من الفارق بين فهمه وفهم البلاغيين للمصطلح الواحد ،يجد لفظ المقام أصلح ما عبّر به عمّا فهم من المصطلح الحديث الذي يستعمله المحدثون، ومع هذا التحقّظ؛ إلا أنه يفضّل استعمال مصطلح المقام في النهاية مع مخالفته للعرب في مرجعه.

ويرى "عبد الهادي بن ظافر الشهري" "أنّ مصطلح السياق هو المصطلح الأنسب للصفة التي يراها "تمام حسان" ، وذلك للدلالة على الممارسة المتصلة بالفعل اللغوي الذي يتجاوز مجرد التّلفظ بالخطاب بدءا من لحظة إعمال الذهن للتفكير في إنتاجه، بما يضمن

(1) تمام حسان، الأصول، دار الثقافة، دط ،الدار البيضاء، دت، ص 332.

تحقيق مناسبة التداولية، بالرغم من أنه ليس من السهل تحديد مجال السياق، فيجب على أي واحد أن يأخذ بعين الاعتبار العالم الاجتماعي والنفسي الذي يؤثر فيه مستعمل اللغة في أي وقت كان<sup>(1)</sup>.

**2- النظم:** لقد تناول العلامة "الجرجاني" نظرية النظم وتحدّث على حدّ النظم وحقيقته، كما عرض لبيان الفرق بين نظم الحروف ونظم الكلم، قال: "نظم الحروف هو تواليها في النطق، ولا الناظم لها بمقتف في ذلك رسما من العقل اقتضى أن يتحرّى في نظمه لها ما تحرّاه، وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتفي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو إذن منتظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذي معناه ضمّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق، ولذلك كان عندهم نظيرا لنسيج التأليف والصياغة والبناء...وما أشبه ذلك مما يوجب اعتبار الأجزاء بعضها مع بعض، حتى يكون لوضع كل حيث وضع، علة تقتضي كونه هناك، وحتى لو وضع في مكان غيره لم يصلح"<sup>(2)</sup>.

**3- دلالة الجمل أو مقتضى الحال أو قرينة الحال:** فالبلاغة عند أهل البيان هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وهو عندهم مختلف؛ إذ إنّ مقامات الكلام متفاوتة، فمقام كل من التذكير والإطلاق والتقديم والذكر يباين مقام خلافه. ومقام الفصل يباين مقام الوصل، ومقام الإيجاز يباين مقام خلافه. ويقصد أهل البيان بمطابقة الكلام لمقتضى الحال، هو أنّ ارتفاع بيان الكلام في الحسن والقبول بمطابقته للاعتبار المناسب، وانحطاطه كذلك، إنما يكون بعدم المطابقة والموافقة؛ إذ مقتضى الحال هو الاعتبار المناسب.

فأهل البلاغة والبيان يطلقون المقام على مقتضى الحال، ويرى الدكتور "تمام حسان" تقارب مصطلحي الحال والمقام، حيث يعبر عن ذلك بقوله: "إنّ مجموع الأشخاص المشاركين في المقال إيجابا أو سلبا، ثم العلاقات الاجتماعية والظروف المختلفة في نطاق

(1) عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1

بيروت، 2004، ص 42.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 250.

الزمان والمكان، وهو ما أسميه المقام، وهو بهذا المعنى يختلف عن فهم الأولين الذين رأوا حالاً ثابتة، ثم جعلوا البلاغة مراعاة لمقتضى الحال" (1).

4- القرينة: وهي ما يوضح المراد لا بالوضع؛ بل تؤخذ من لاحق الكلام الدال على خصوص المقصود أو سابقه. ولمعرفة العلاقة بين السياق والقرينة، فإنه يلزم التعرف على نظرة الأصوليين، فمنهم من يرى أنّ السياق قرينة من القرائن، ومنهم من يرى أنّ القرينة جزء من السياق، وهذا ما يفهم من كلام بعض الأصوليين؛ إذ يقرّرون أنّ الدلالة في كل موضع بحسب سياقه، وما يحفّ به من القرائن اللفظية والحالية. فهم يعدّون القرينة من دلالة السياق وليس العكس، لأنّ السياق أعم من القرائن لظهوره على جميع المستويات الكلامية من صوتية أو صرفية أو نحوية أو دلالية، ولاشتماله على المقام بما يتضمّنه من عناصر حسية ونفسية واجتماعية (2).

وإذا ما نظرنا إلى المقام على أنه يمثل سياق الموقف، وجدنا ذلك أيضاً واضحاً عند البلاغيين، فهذا "عبد القاهر الجرجاني" يربط الكلام بمقام استعماله، ومراعاة مقتضى حاله، وهو لبّ دراسة المعنى اللغوي عنده، ومنبثقاً من نظريته للنظم، وثار على اللغويين العرب، لأنّهم لم يستفيدوا من مبدأ جيّد وضعه "سيبويه"، مؤدّاه ربط الكلام بمقام استعماله، بل وقع في ظنّهم "أنّ كل تقديم أو تأخير أو حذف، إنما هو للعناية والاهتمام كما قال صاحب الكتاب" (3).

وعبر "عبد القاهر" عن أهمية السياق في إضفاء الجمال على الكلمة بقوله: "وجب أن يعلم أنه لا يجوز أن يكون الحكم بالرداءة والحسن في الكلمة المفردة" (4)، لأنّ تقدير كونه فيها يؤدي إلى المُحال، وهو أن تكون اللفظة المفردة التي هي أوضاع اللغة، قد حدثت في أوصاف لم تكن لتكون الأوصاف فيها قبل نزول القرآن، وتكون قد اختصت في

(1) تمام حسان، اللغة العربية معناها ومبناها، ص 351.

(2) ينظر: تمام حسان، البيان في روائع القرآن، القاهرة، عالم الكتب، 1413 هـ، ص 163.

(3) سيبويه، الكتاب، ج1، ص 34.

(4) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 386.

أنفسها بهيئات وصفات وسمات يسمعها السامعون عليها، إذا كانت متلوّة في القرآن لا يجدون لها تلك الهيئات والصفات خارج القرآن.

كما يتناول الدكتور "محمود السعران" بالحديث المقصود بسياق الحال أو المقام، فهو يعني عنده مجموعة من العناصر: (1).

1. شخصية المتكلم والسامع وتكوينها الثقافي .

2. العوامل والظواهر الاجتماعية ذات العلاقة باللغة وبالسلوك اللغوي لمن يشارك في الموقف الكلامي، وكل ما يطرأ أثناء الكلام ممّن يشهد الموقف الكلامي من انفعال، أي ضرب من ضروب الاستجابة، وكل ما يتعلق بالموقف الكلامي أيا كانت درجة تعلقه.

3. أثر النصّ الكلامي في المشتركين، كالاقتناع أو الإغراء.

كما أفرد الدكتور "طاهر سليمان حمودة" فصلاً بعنوان "نظرية السياق" في كتابه "دراسة المعنى عند الأصوليين"، تناول فيه التعريف بنظرية السياق باختصار شديد؛ حيث ارتضى السياقية منهجاً لدراسة المعنى؛ يقول: "تعدّ نظرية السياق على النحو الذي حدّده "فيرث" في نظرنا من أفضل المناهج لدراسة المعنى، بسبب ما تميّزت به من عناية بالعناصر اللغوية والاجتماعية، والابتعاد عن كثير من الأفكار البعيدة عن الواقع، بسبب المنهج الذي طرّحته لدراسة النصوص"<sup>(2)</sup>، كما أشار إلى أنّ استصحاب سياق الحال ضروري لدراسة النصوص اللغوية المكتوبة التي فقدت عنصراً هاماً من عناصر السياق يتمثّل في الأداء الصوتي، وعلى قدر ما يمكننا استحضاره من عناصر، يكون فهمنا للمعنى من حيث الدقة والوضوح؛ حيث يتوقف الفهم الدقيق للكثير من النصوص بسبب قطعها عن السياق الحالي، أو غيبة بعض عناصره.

كما وقق البلاغيون في إدراك شيء مهمّ في الدرس اللغوي، وهو المقام، ولكن كعادتهم طبّقوه بطريقتهم الخاصة. لقد كانت عنايتهم في المقام موجّهة نحو الصّحة

(1) ينظر : محمود السعران، علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار المعارف، دط ، الإسكندرية، دت، ص 339.

(2) طاهر سليمان حمودة، دراسة المعنى عند الأصوليين،الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، دط ،الاسكندرية، 1983، ص 313.

والخطأ، أو نحو الجودة وعدمها، ولهذا كانت نظرتهم إلى المقام أو مجريات الحال نظرة معيارية، لا وصفية<sup>(1)</sup>. وبذلك يختلف المقام عند البلاغيين عن سياق الموقف عند المحدثين، أضف إلى ذلك أن المقام عند البلاغيين معيار جمالي، أي يحكم براعته ببلاغة المقال وبعدم مراعاته بعد البلاغة، وبهذا يكون النحاة أقرب إلى سياق الحال أو الموقف من البلاغيين.

ففي الغرب قد عرفت مدرسة لندن ما سمي بالمنهج السياقي، وكان زعيم هذا المنهج "فيرث" "FIRTH" الذي أكد على الوظيفة الاجتماعية للغة، ومعنى الكلمة عند أصحاب هذه النظرية هو استعمالها في اللغة، فالمعنى عند "فيرث" لا ينكشف إلا من خلال تسييق الوحدة اللغوية، أي وضعها في سياقات مختلفة، ويرى أصحاب هذه النظرية في شرح وجهة نظرهم أن معظم الوحدات الدلالية، تقع في مجاورة وحدات أخرى، وإن معاني هذه الوحدات لا يمكن وصفها أو تحديدها إلا بملاحظة الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها<sup>(2)</sup>، فجعلت مدرسة "فيرث" من سياق الحال النصيب الأكبر في اهتماماتها، باعتبار أنه يبني شخصية المتكلم والسامع، وجميع الظروف المحيطة بالكلام، ونوع الوظيفة الكلامية.

ولقد تعددت المناهج اللغوية الغربية المختلفة لدراسة المعنى، كالنظرية الإشارية التي قامت على يد كل من "أوجدن" و"ريتشاردز" اللذان ظهرت أفكارهما في كتابهما "THE MEANING OF MEANING" والنظرية الصورية أو العقلية للفيلسوف "جون لوك" "JHON LOCH" والنظرية السلوكية التي يعدّ "بلومفيلد" "BLOOMFIELD" المسؤول عن تقديمها إلى علم اللغة<sup>(3)</sup>، كما لفت انتباهه إلى أهمية الموقف والاستجابة التي تستدعي لدى السامع في تحديد معنى الصيغة اللغوية، وتناول المتكلم والسامع بالتحليل، فجعل الكلام بديلاً من استجابة لمثير معيّن.

(1) ينظر: محمد سالم صالح، أصول النظرية السياقية الحديثة عند علماء العربية، قسم اللغة العربية، كلية المعلمين، محافظة جدة، دط، دت، ص 09.

(2) ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط1، الكويت، 1982، ص 68.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 54-67.

و تولّد اهتمام اللغويين المحدثين بدراسة السياق بتأثير واضح من نظرية "فيرث FIRTH" السياقية، لأنّهم تلقوا هذا العلم على يديه بشكل مباشر أو غير مباشر، ومن أمثلة هؤلاء كما رأينا الدكتور "تمام حسان" والدكتور "كمال بشر"، والدكتور "محمود السعران" وغيرهم، ويظهر ذلك بجلاء في مؤلفاتهم العلمية، وبناءً عليه فقد شملت عناصر السياق اللغوي المكوّنة للحدث اللغوي عندهم ما يأتي: (1)

1. الوحدات الصوتية والصرفية والكلمات التي يتحقّق بها التركيب والسبّك.

2. طريقة ترتيب هذه العناصر داخل التركيب.

3. طريقة الأداء اللغوي المصاحبة للجمل، أو ما يطلق عليه "التطريز الصوتي" وظواهر هذا الأداء المصاحب المتمثلة في النبر والتنغيم، والفاصلة الصوتية أو الوقف.

ويمكن أن نستأنس بالتقسيم التقليدي الذي يستوحي مفاهيم نظرية السياق عند "فيرث" الذي يقسّم السياق إلى أربعة أقسام هي (2):

**1- السياق اللغوي:** ويقصد به السياقات المتنوعة التي ترد فيها الكلمة، مثل كلمة "حسن" التي قد ترد وصفاً للأشخاص كقولك: "رجل حسن أو ولد حسن"، فتعني به الناحية الخلقية وتقول: "طبيب حسن"، فتعني المتفوّق في الأداء. وقد ترد وصفاً للمقادير كقولك: "دقيق حسن أو تمر حسن"، فتعني الصفاء والنقاوة.

**2- السياق العاطفي:** ويقصد به درجة القوة والضعف في الانفعال مما يقتضي تأكيدا أو مبالغة أو اعتدال، فكلمة (يعشق) غير كلمة (يحب)، على الرغم من اشتراكهما في أصل المعنى، وهو الحب، وكلمة يكره غير يبغض على الرغم من اشتراكهما في أصل معنى الكره.

**3- السياق الثقافي:** ويقضي استحضار المحيط الثقافي، أو الاجتماعي الذي يمكن أن تستخدم فيه الكلمة. فكلمة جذر لها معان مختلفة باختلاف الشراخ أو الأوساط

(1) ينظر: محمود السعران، علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، ص 337-341.

(2) ينظر: كمال بشر، دراسات في علم اللغة، دار المعارف، ج 1، مصر، 1971، ص 69-75.

الاجتماعية التي تستعملها، فهي عند المزارعين تعني معنى خاص بالجذر النباتي الذي يطمر تحت سطح التربة، وعند اللغويين تعني معنى يرتبط بأصل المادة اللغوي الذي تشتق منه الكلمات، ولدى علماء الرياضيات تعني معنى آخر مرتبط بعالم الأرقام الحسابية.

4- **سياق الموقف:** ويعني الموقف الخارجي الذي يمكن أن تقع فيه الكلمة، أو العبارة مثل استعمال كلمة (يرحم) في عبارة (يرحمك الله) التي تقال للعاطس، وفي عبارة (الله يرحمه) في مقام الترحم بعد الموت، فالأولى تعني طلب الرحمة في الدنيا، والأخرى طلب الرحمة في الآخرة، وقد دلّ على ذلك سياق الموقف إلى جانب السياق اللغوي المتمثل في تقديم الفعل وتأخير<sup>(1)</sup>.

إنّ أول ما يلاحظ على هذا التقسيم هو عدم دقته في التفريق بين السياق الداخلي (اللغوي)، والسياق غير اللغوي (الخارجي). فضلا عن دورانه على مستوى التمثيل للكلمة وإغفاله مستوى الجملة والنص بصفة خاصة.

ولعلّ أحسن من فصل مفهوم السياق ووضّحه بالأمثلة المناسبة صاحبها كتاب تحليل الخطاب "براون ويول" اللذان تحدثا بإسهاب عن مفهوم السياق ومبادئه وملامحه وعملياته وعناصره، كمبدأ التأويل والتشابه، والمعرفة الخلفية والأطر والمدونات...فعلى المحلل مهمة صعبة، وهي أن يأخذ السياق بعين الاعتبار، وأن تتوقّر لديه مجموعة من المعلومات عنه، يمكن أن يحدّد الاحتياج إليها كثرة أو قلة حسب النص، ولعلّ ما قاله "براون ويول" يشير إلى ذلك بشكل مباشر وصريح حيث يقولان: "ومن الوحدات اللغوية التي تتطلب أكثر من غيرها معلومات عن السياق، ليتيسر فهمها نورد الأدوات الإشارية مثل: هنا، الآن، أنا، أنت، هذا...وذلك، فإذا أردنا أن نفهم مدلول هذه الوحدات إذا ما وردت في مقطع خطابي، استوجب ذلك معرفة هويّة المتكلم والمتلقي، والإطار الزمني والمكاني

(1) ينظر: كمال بشر، مرجع سابق، ص 73.

للحدث اللغوي، على حين توجد وحدات لغوية أخرى لا تحتاج إلى كبير معرفة بالسياق.<sup>(1)</sup>

"أما هاليداي HALLIDAY" في تحديده للسياق فنجده قد ربطه بمفهوم آخر هو النص، فرأى أنهما وجهان لعملة واحدة، ذلك أن السياق عنده هو النص الآخر أو النص المصاحب للنص الظاهر. والنص الآخر لا يشترط أن يكون قولياً؛ إذ هو يمثل البيئة الخارجية للبيئة اللغوية بأسرها، وهو أيضاً بمثابة الجسر الذي يربط التمثيل اللغوي ببيئته الخارجية، ونظراً لأن السياق يسبق في الواقع العلمي النص الظاهر، أو الخطاب المتصل به. فقد رأى "هاليداي" أن يعالج السياق قبل أن يعالج موضوع النص<sup>(2)</sup>. وقد ركّز في دراسته التي بدأها بالحديث عن اللغة من حيث هي ظاهرة اجتماعية على سياق المقام؛ إذ اعتمد على ثلاثة مظاهر أساسية تؤثر تأثيراً بالغاً في معالم النص ويمكن إجمالها في<sup>(3)</sup>:

-المجال ويقصد به "هاليداي" الموضوع الأساسي الذي يتخاطب فيه المشاركون، والذي تشكل اللغة أساساً مهماً في التعبير عنه.

-نوع الخطاب وهو نوع النص المستخدم لإكمال عملية الإتصال، ويركّز هنا على طريقة بناء النص والبلاغة المستخدمة فيه، وما إذا كان مكتوباً أو منطوقاً، وما إذا كان سردياً أو أمرياً أم جدلياً.

-المشاركون في الخطاب، ويقصد "هاليداي" طبيعة العلاقات القائمة بين المشاركين في الخطاب، ونوع العلاقة القائمة بينهم، هل هي رسمية أو غير رسمية عارضة ونحو ذلك.

ومن مميزات هذا التقسيم أنه يغفل الفصل بين ما ينتسب إلى اللغة، وما ينتسب إلى العناصر التي تؤثر في تشكيلها خطابياً.

و أكد اللسانيون من أصحاب المدرسة الاجتماعية على دور السياق في تحديد المعنى، واهتموا بالاستعمال الفعلي للكلمة في إطار مجتمع بعينه، ورأى أصحاب هذه

(1) جورج براون ويول، تحليل الخطاب، ص 35.

(2) ينظر: يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، ط 1، القاهرة، 1994، ص 82-83.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 85.



المدرسة أنّ الاستعمال يحكمه السياق اللغوي الذي لا ينظر إلى الكلمات بوصفها وحدات معزولة، أي أنّ الكلمة يتحدّد معناها بعلاقتها مع الكلمات الأخرى في السلسلة الكلامية، وأيضا القرينة أو الموقف الذي يقال فيه الكلام، أي الظروف التي يحدث فيها السياق اللغوي. وقد أصبح المعنى والسياق متلازمين، خاصة إذا حدث غموض، فليس هناك بدّ من اللجوء إلى السياق. وعلى كل حال أصبح للسياق نظرية، وصارت نظرية السياق إذا طُبقت بحكمة تمثل حجر الأساس في عالم المعنى، وقد أفادت هذه النظرية بالفعل إلى الحصول على مجموعة من النتائج الباهرة.

يقول صبحي الصالح: "ولهذا حينما نقول إنّ لإحدى الكلمات أكثر من معنى قي وقت واحد، فإنّما نكون ضحايا الانخداع إلى حدّ غير قليل؛ إذ لا يطفو في الشعر من المعاني المختلفة التي تدلّ عليها إحدى الكلمات، إلا المعنى الذي يعنيه سياق النص" (1). فالمعنى هو مجموعة من الملامح المفهومية التي بفضل بنيتها الخاصة يتشكّل معنى العلامة، وتأتي علاقة السياق بالمعنى من كون العديد من الملفوظات لا يمكن تحديد معناها بدقة، إلا بمعرفة سياقها الذي وردت فيه، الذي من شأنه أن يجعل المعنى سهل الانقياد للملاحظة والتحليل الموضوعي، كما يبعد عن فحص الحالات الفعلية الدّاخلية، ويعالج الكلمات باعتبارها أحداثا وأفعالا وعادات تقبل الموضوعية، والملاحظة في حياة الجماعة المحيطة بنا (2).

والطرائق التي تنتج النص الشعري لغويا بكلّ عناصره الجزئية والمركبة والكلية هي التي تنتج الدلالة، والدلالة ثمرة القرائن المتوقّرة في نسيج الخطاب، لأنّ العبارة والإثارة والكتابة تدلّ على أنّ لها مدلولاً متميزاً عن سائر المدلولات، وقد فلسفها "عبد القاهر الجرجاني" على نحو رائع، وأعطاهما ما تستحقّه من مكانة في الدّراسات البلاغية؛ حيث رأى: "أن لا سبيل إلى أن تجيء إلى معنى بيت شعر أو فصل من النثر فتؤدّيه بعينه، ولا يغرنك قول الناس قد أتى بالمعنى بعينه وأخذ معنى كلامه فأبداه على وجهه،

(1) صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، ط10، بيروت، 1983، ص 306 .

(2) ينظر: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 73

فإنه تسامح منه، والمراد أنه أدّى الغرض، فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في الكلام الأوّل حتى لا تعقل هاهنا إلا ما عقلته هناك<sup>(1)</sup>.

فالسّياق يشمل بوجه عام جميع العلاقات المتبادلة بينه وبين مكوّنات التشكيل اللغوي الأخرى، أي إنه يؤكّد أنّ الظاهرة اللغوية لا يمكن أن تُفهم منعزلة، وإنّما تفهم فقط بدراسة تشكيلاتها، يجعل بذلك النص ظاهرة لغوية باعتباره كلا متماسكا متّسقا، ليمدّنا أخيرا بقراءة مترابطة لهذا الكل المتلاحم المتّسق<sup>(2)</sup>، ولما كان النص الشعري فعلا تواصليا، يخضع لقانون العرض والطلب (سوق القراءة)، فإنّه لا محالة متوافر على سياق سواء أكان داخليا أم خارجيا.

### 2-1 أهمية السياق:

السياق مسألة ضرورية في مجال اللغة؛ حيث يسمح لنا بالحديث عن الأشياء بدقة ووضوح، ويمكننا من تحديد ودراسة العلاقات الموجودة بين السلوك الاجتماعي والكلامي في استعمال اللغة. وأيّ استغناء عن السياق سيجعل قناة التواصل متوترة. لذا فهو يقوم بدور فعال في تواصلية الخطاب وانسجامه، كما يقوم السياق في أحيان كثيرة بتحديد الدلالة المقصودة من الكلمة في جملتها، وقد أشار العلماء قديما إلى أهميته، وقالوا عبارتهم المعجزة الدالة (لكل مقام مقال)، والسياق متضمّن داخل التعبير المنطوق بطريقة ما<sup>(3)</sup>، ولذلك ركّز النّحاة على اللغة المنطوقة، فتعرّضوا للعلاقة بين المتكلم وما أراده من معنى، والمخاطب وما فهمه من الرسالة والأحوال المحيطة بالحدث الكلامي،<sup>(4)</sup>.

و تتركز أهمية سياق الحال أو المقام في الدرس الدلالي في فوائد منها: الوقوف على المعنى وتحديد دلالة الكلمات، وإفادة التخصيص ودفع توهم الحصر وردّ المفهوم

(1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 81.

(2) ينظر: جورج براون ويول، تحليل الخطاب، ص 60-61.

(3) ينظر: محمد حماسة عبد اللطيف، النحو والدلالة، دار غريب للطباعة والنشر، ط 1، القاهرة، 1983، ص 9

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 33-36.

الخاطيء وغيرها، كما يساعد السياق على تحديد وتعيين دلالة الصيغة، فربما جاءت بعض الأبنية متحدة الوزن، ولكنها تختلف في دلالتها عن المعنى المراد الذي يحدّد هذه الدلالة، وإّما هو سياق الكلام. وفي كل ما تقدم لا يمكن التفارقة بين الزمان والمكان إلا بالسياق، وهو الذي يحدّد المراد، ومن ذلك النسب إلى ما آخره ياء مشدّدة نحو كرسي وشافعي، أدبي. ففي هذه الحالة يتحدّد لفظ المنسوب وغير المنسوب، والذي يفرّق بينهما إنما هو السياق<sup>(1)</sup>.

أشار الدكتور "محمد حماسة" على مستوى التركيب إلى أهمية السياق في الوصول إلى المعنى النحوي الدلالي قائلا: " لا تكون للعلاقة النحوية ميزة في ذاتها ولا الكلمات المختارة ميزة في ذاتها، ولا لوضع الكلمات المختارة في موضعها الصحيح ميزة في ذاتها، ما لم يكن ذلك كله في سياق ملائم"<sup>(2)</sup>. كما أشار إلى التفاعل بين العناصر النحوية والدلالية، فكما يمدّ العنصر النحوي العنصر الدلالي بالمعنى الأساسي في الجملة، يمدّ العنصر الدلالي العنصر النحوي كذلك ببعض الجوانب التي تساعد على تحديده وتميّزه. فبين الجانبين تبادل تأثير، فلا يمكن بحال نكران تأثير دلالة سياق النص اللغوي وسياق الموقف الملابس له، على العناصر النحوية من حيث الذكر والحذف، والتقديم والتأخير. ولا ينكر أن دلالة السياق التي تجعل الجملة ذات الهيئة التركيبية الواحدة بمفرداتها نفسها؛ إذا قيلت بنصّها في مواقف مختلفة، تختلف باختلاف السياق الذي ترد فيه مهما كانت بساطة هذه الجملة<sup>(3)</sup>.

### 1-3 تجليات السياق في الديوان:

لم يعد النص نفسه وبنائه النحوي أو الدلالي نقطة الارتكاز في دراسات علم اللغة النصي، بل الممارسات الاتصالية العلمية التي تؤسّس النص، حيث تكون هذه

(1) ينظر: دردير محمد أبو العود، دلالة السياق وأثرها في الأساليب العربية، مجلة كلية اللغة العربية، ع7، أسبوط، 1987، ص 507-509.

(2) محمد حماسة عبد اللطيف، مرجع سابق، ص 98.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 113.

بالطبع قابلة للتوضيح بوساطة سياقات مجتمعية شاملة، فلم تعد النصوص مهمة فقط بوصفها إنتاجا منتهيا، مما يمكن تحليله نحويا أو دلاليا، بل أصبحت تفحص بوصفها عناصر أحداث عامة، وأدوات لتحقيق حدس معين للمتكلم من ناحية اتصالية واجتماعية<sup>(1)</sup>. وهذا الطرح الجديد في الدراسة النصية أفضى إلى الاستفادة من فروع معرفية أخرى، مثل علم الاجتماع اللغوي وعلم النفس اللغوي وعلم التواصل، وغيرها مما تتوسل به اللسانيات إلى معالجة السياق بمعناه العام، وبخاصة بعدما صار موضوعا لكثير من التخصصات وفي مقدمتها التداولية، والتي تعني دراسة اللغة في الاستعمال أو في التواصل، فالمعنى ليس شيئا متأصلا في الكلمات، ولا مقتصرا على المتكلم بمفرده، ولا السامع بمعزل عن غيره. إنَّ المعنى مرتبط بتداول اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدد<sup>(2)</sup>، ويتسع السياق ليشمل العنصرين السابقين، والعلاقات الاجتماعية والثقافية والنفسية التي تحيط بإنتاج الملفوظ، كما قد يضيق ليدلَّ على تجاوز لغوي محض ( وحدات معجمية، صرفية، تركيبية )<sup>(3)</sup> تتفاعل فيما بينها لتحدث دلالة لم تكن لها قبل الدخول في ذلك السياق اللغوي، وهو ما تجلَّى في استقرارنا بعض وسائل الاتساق نحو الإحالة والحذف والتكرار والتوازي والوصل... الخ.

وما يعيننا هنا هو السياق الخارجي، وبالتحديد عناصره، فبمجرد التلقظ به تتبادر إلى الذهن مجموعة من الأسئلة عن المتكلم والمتلقي، والزمان الذي يحكم النص، والمكان الذي يؤطره، والأطراف المشاركة وهلمَّ جرا. ومن الواضح أنَّ المشاركين في الخطاب هم:

### 1. المتكلم:

يمثل المتكلم أحد عناصر المقام الرئيسية، بل الذات المحورية في إنتاج الخطاب، لأنه هو الذي يتلقظ به من أجل التعبير عن مقاصد معينة. ويجسد ذاته من خلال بناء خطابه باعتماد استراتيجية خطابية تمتد من مرحلة تحليل السياق ذهنيا والاستعداد له

(1) ينظر: هاينه من وديتر فيهيفيجر، مدخل إلى علم اللغة النصي، ص 61.

(2) ينظر: محمود أحمد نحلة، أفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، دط، الأزاريطة، 2006، ص 14.

(3) ينظر: جورج بروان ويول، تحليل الخطاب، ص 35.

بما في ذلك اختيار العلامة الملائمة ، وبما يضمن تحقق منفعته الذاتية بتوظيف كفاءته للنجاح في نقل أفكاره بتتوّعات مناسبة . والمرسل للفعل اللغوي يبني عالمه و ذاته أيضاً، من خلال الخطاب الذي ينتجه ويتكوّن فيه وينتج عنه في الآن ذاته،<sup>(1)</sup> وهذا ما يرسّخ سيرورة اللغة وميزتها الاحتوائية الضامنة لتفسير نفسها وغيرها، فما وصل إلينا من خطابات مكتوبة منسوبة إلى ذوات غائبة لم تعرقل فهمنا لها ومعرفتنا لمنتجها من خلال لغتهم فقط.

والمتكلم في هذا الخطاب الشاعر "أبو القاسم الشابي" من جيل الرواد الرومانسين، فإذا عدنا إلى الديوان مكتملاً وجدناه منسوباً إلى "الشابي" كما يشير إليه الغلاف الخارجي للديوان "أغاني الحياة" ،لقد وظّف تقنية القناع ليقمّص دور القوي المتغلب بفكره وبطشه ، وفي الآن نفسه دور الضعيف المحبّ المنكسر القلب ، فقد عقد مع نصوص الديوان ميثاقاً قوياً.

نجد مثلاً في قصيدة (فلسفة الثعبان المقدّس) الأنا النصي الحاضر بعمق في كل فضاءات هذا النص، يوحى بأنّ المتكلم إنسان زواج بين الظالم والمظلوم، أي بين الثعبان والشحرور:

وتدقق المسكينُ يصرخ تائراً      ماذا جنيتُ أنا فحقّ عقابي !؟

لاشيء، إلا أنّي متغرّلاً      بالكائنات مغرّد في غابي

ألقي من الدنيا حناناً طاهراً      وأبئها نجوى المحبّ الصابي<sup>(2)</sup>

ظهرت أنا الشاعر الشحرور شاكية متحسّرة رافضة لكل أنواع الخضوع، فهي مسكونة بهوم الذات ورغبتها في تحقيق وجودها وكينونتها، وهي تواجه الآخر الذي يريد أن يجعلها تنخرط في صفّ التحجّر والسكون والرتابة، لذا جاءت الأنا محمّلة بشعور قوي ينبع من الأعماق، ليفجّر كل ما يتنافى مع عالمها النقي، والمطالبة بالحاح بأن تتحرّر من كل أشكال السلطة التي سعت إليها أنا الشاعر، والمجسّدة في "الثعبان" لقوله: (الكامل)

(1) ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 122.

(2) الشابي، ص 138.

إِني إِلَهُ طالما عَبَدَ الْوَرَى      ظلي، وخافوا لعنتي وعقابي  
وتقدّموا إليّ بالضحايا منهم      فرحين شأن العابد الأواب  
أفلا يسرّك أن تكون ضحيتي      فنحل في لحمي وفي أعصابي  
إني أردت لك الخلود مؤلها      في روعي الباقي على الأحقاب<sup>(1)</sup>

المتكلم في النص ذات متمرّدة تعيش لحظة توترعنيف، لذا فإنّها ترفض كل أشكال الهزيمة والاستسلام، ليبقى شعارها السيطرة لا الخضوع. فالشعر هو الأفق الذي يكشف فيه الإنسان عن نفسه، ويفجرّ فيه رؤيته للوجود، ورجبته العميقة في الاتصال بالأشياء والانفصال عنها في الآن نفسه خارج العالم، وكل الحدود التي تحول دون مغامرة الذات، وإلحاحها على تخطّي الزمان والمكان. ومنذ البدء كان الشعر هو المخرج من كل أنواع السيطرة، فالشعر مكان تجمع فيه المتناقضات وزمان تداخلها، حيث الحيرة والضياح والحياة والموت، اللذة والألم والغربة والفناء.

إنّ أصالة "أبي القاسم الشابي" تتجلى بالخصوص في تعاطفه مع شعبه وإطلاعه على هموم تونس كلّها، ولم يغفل عن مصير وطنه على الرغم مما فعلت به عهود الانحطاط، فأحبّه حبّاً جمّاً، بل إنّه تبيّن بقلبه الكبير ووجدسه الفيّاض مصير الشعب التونسي، ومقوماته التي لا يمكن أن تفتنى أو تمشخ. فنجد المناجاة للوطن والإصداع بمحبّته، والإيمان بمصيره المشرق على الرغم من قوى الظلام، وقسوة الدهر، لها جميعاً صداها المتجاوب مع شوق الثائرين وعزم المناضلين، ويقين المؤمنين ينهل رسالتهم في كل مكان وزمان. قال في (تونس الجميلة): (الخفيف)

لست أبكي لعسف ليلٍ طويلٍ      أو لربع غدا العفاء مرّاحه  
إنّما عبرتني لخطبٍ ثقيلٍ      قد عرانا، ولم نجد من أزاحه  
كلما قام في البلاد خطيبُ      موقظ شعبه، يريد صلاحه  
أنا يا تونسُ الجميلة في لجّ      الهوى، قد سبحت أيّ سباحه  
شرعتي حبّك العميق وإني      قد تذوّقت مرّه وقرّاحه  
لست أنصاع للواحي ولومتّ      وقامت على شبابي المنّاحه

(1) الديوان، ص 140.

لا أبالي، وإن أريقتم دمائي فدماً العشاق دوماً مباحه (1)

يخاطب الشاعر نفسه واصفاً شعوره نحو شعبه في هذه القصيدة، فنجد مشفقاً متحسراً مبدياً العطف والحنان والاستعداد للذواء، " فالشابي " شاعر ما في ذلك ريب عبقرى دون شك، امتاز بخاصية في شعره قلما نجدها في الشعر العربي منذ أقدم عصوره، هي خاصية سعة خياله بين الكلمات في قصائده ومقطوعاته. وتتخطم قوى النبي المجهول ويخور عزمه فينسحب من الميدان تاركاً شعبه في ضلاله يهيم، ويقنع الشاعر بعزلته، وانفراده في الغاب الجود، ليعيش مع الطبيعة ومباهجها الفاتنة:

أيها الشعبُ ليّتي كنتُ حطّاباً	فأهوي على الجذوع بفأسي !
ليّتي كنتُ كالسيّول إذا سالت	تهدُّ القبور رمسا برمس !
ليّتي كنتُ كالشتاء أغشّي	كل ما أذبل الخريف بقرسي!
إنني ذاهبٌ إلى الغاب ياشعبي	لأقضي الحياة وحدي، بيأس
إنني ذاهبٌ إلى الغاب، عليّ	في صميم الغابات أدفن بوّسي
ثم أنساك، ما إستطعت، فما أنتَ	بأهل لخمرتي ولكأسي (2)

كان "الشابي" شاعراً مرهف الحسّ، تجرح عاطفته لأقل جفاء، فتأثر من ردّ قومه، وغضب غضبة تفجّر قلبه بهذا القصيد المدمدم المزمجر، ذلك القصيد الذي صور فيه حقيقة حال الشعب التونسي، وما تلك الجذوع اليابسة، ولا تلك القبور الباردة ولا تلك النباتات الطفيلية السامة التي تميت الزهور، والتي يتمنى الشاعر لو كان من أجلها حطّاباً فيقتلعها بفأسه، وسيلا عارماً يهدّها باندفاعه، وريحا عاتية يطويها ويميتها بنحسه، وشتاء قاسياً يغشّيها بثلوجه، إلا أولئك الجامدون والانتفاعيون الذين يغدرون بالشعب، ويمتصّون رحيق جهوده وعصارة كده، مستعبدينه مذليّنه قاضين عليه بالشقاء والحرمان.

ويعلن لنا بصراحة وبصدق أنّه عبد الحياة التي كانت له قبل كل شيء أمّا يكرّمها ككلّ ابن بار يعيش بمثله النيرة الواضحة :

(1) الديوان، ص 468-469.

(2) المصدر نفسه، ص 488.

ما كنتُ أحسبُ بعد موتك يا أبي ومشاعري عمياء بالأحزان  
أني سأظماً للحياة وأحتسي من نهرها المتوهج التَّشواء  
وأعود للندى بقلب خافق وللحبِّ، والأفراح، والألحان<sup>(1)</sup>

و"للشابي" قصيدة أسماها "ألحاني السكري" وربما أحسَّ القارئ في العنوان نفسه شيئاً من قوة الابتكار، وروعة التجديد في المعنى. وتلك من الميزات التي طبع عليها "أبو القاسم"، وإنَّ هاتين الكلمتين فحسب، لتصوران لسامعهما واديا سحرية تتغنى فيه ملائكة الحبِّ، وتدوي فيه أغاريد الشباب المعسول. ففي جوهر القصيدة ولبها يصور الشاعر المحييين كالمطائر في الأفق السَّاجي:

نحن مثل الربيع نمشي على أرض من الزهر، والرؤى، والخيال  
فوقها يرقص الغرام، ويلهو ويغني في نشوة ودلال<sup>(2)</sup>

ولا نعجب إذا رأينا الشابي يتفانى في حبه ويقدِّس هذا الغرام الوليد، ولا نلومه على بكائه له، ففي فؤاده ثورة قلما تتطفئ وإلما تخمد إلى حين، كأنها اللهب يتأجج تحت الرماد قال في (أنا أبكيك للحب): (الرمال المجزوء)

لستُ يا أمسي، أبكيكَ لمجد أو لجاه  
فأنا أحتقر المجدَ وأوهام الحياة  
أو لعمر بلغت منه الليالي منتهاه  
وتلاشت في خضمّ الزمن الطاغية قواه  
فأنا مازلت في فجر شبّابي أو ضحاه<sup>(3)</sup>

يعرض الشاعر علينا في هاته الأبيات صورة نفسه وقد رغبت عن المجد والجاه، وكل ما يشغل النفوس، وليس يبكي عمره، وهو مازال في فجر عقده الثالث ينعم بالشباب الغض والأمل الباسم، ويأمل في الحياة آمالاً طروبة. وقال في قصيدة "أحلام شاعر":

ليت لي أن أعيش في هذه الدنيا سعيديا بوحدتي، وانفرادي!  
أصرف العمر في الجبال وفي الغابات بين الصنوبر الميَّاد

(1) الديوان، ص 386.

(2) المصدر نفسه، ص 331.

(3) المصدر نفسه، ص 311.



عيشة للجَمالِ والفنِّ أبغيتها بعيدا  
عن أمّتي، وبِلادي (1)

وقال في قصيدة "قيود الأحلام":

وأودّ أن أحيا بفكرة شاعر  
فأرى الوجود يضيق عن أحلامي

في الغاب، في الجبل البعيد عن الوري  
حيث الطبيعة، والجَمال السامي

فأعيش في غابي حياة كلّها  
للفنِّ، للأحلام للإلهام

لكنني لا أستطيع، فإنّ لي  
أمّا، يصدّ حنانها أوهامي (2)

القصيدة الثانية تطوير فكري للقصيدة الأولى: الأحلام واحدة في القصيدة، وهي الموضوع الذي يتشبّث بقلب الشاعر وخياله، ولكنه في الثانية يصحو على الواقع فيعدّ الأسباب التي تحول بينه وبين تحقيق تلك الأحلام. فهذا الميل إلى الاتساع في الموضوع الواحد، أو إلى توليد موضوع آخر منه، يحتلّ انطلاق موجة من موجة في مدى زمني متقارب الطرفين، وأنّ جيشان النفس لا يستقر مع انطلاقة الأولى، وإثما يظلّ يستجمع لانطلاقة أخرى تبعث في نفس الشاعر طمأنينة صحيحة ورضى مكتملا. وهذا شيء ربما لم يحدث لو كان الشاعر يقيّد خطواته في المدى المتطاول، ليبنى من تلك الشذرات قصيدة، أو فكرة مبهمة يحاول تطويرها كتابة.

وقال أيضا في قصيدة "نشيد الجبّار": (الكامل)

سأعيش رَغَم الداء والأعداء  
كالنَّسر فوق القمّة الشَّماء

أرنو إلى الشَّمس المضيئة، هازئا  
بالسَّحب بالأمطار والأنوار

وأقول للقدر الذي لا ينثني  
عن حرب أمالي بكل بلاء:

لا يطفئ اللهب الموجَّج في دمي  
موج الأسي، وعَواصف الأرزاء (3)

هذه القصيدة حافلة بالمضاعفات والتقمّصات الوجدانية، ألمّ الشاعر من خلال المعاني الظاهرة بمعان أخرى تناقضها، أو كأنّ المعاني الظاهرة هي ردّة فعل على المعاني الخفية المكتومة، بالرغم من أنّ ظاهر القصيدة ينمّ عن التمرد والاعتصام بالقدرة الإنسانية، فإنّ ضميرها حافل بفاجعة الضعف وتخاذل الإرادة، وإذا كان

(1) الديوان، ص 359.

(2) المصدر نفسه، ص 381، 382.

(3) المصدر نفسه، ص 456.

"الشابي" عزم عن التصدي للخطوب والأسقام، فإن ثورته هي ثورة الأسير المكبل بأغلالها، الواقع بين حبالها. ويمكننا تفسير شعلة العذاب المتأججة في شعر "الشابي" بالشعور بالغرابة والتوحد، وذلك نوع من العذاب الذي انطلق من بعض الوقائع والأحداث المادية، لكنه انتهى إلى تجربة روحية ميتافيزيقية تفصح عن عذاب الروح الأسيرة في جسدها، وبين جدران العالم وغربتها عن وطنها الأصلي، حيث كانت تعانق الحرية والحقيقة والسعادة:

شردت عن وطني السماوي الذي      ما كان يوما واجما، مهموما  
شردت عن وطني الجميل، أنا الشقي      فعشت مشطور الفؤاد يتيما  
وفي غربة روحية، ملعونة      أشواقها تقضي، عطاشا، هيمًا (1)

أنعم "الشابي" في التحري عن ذاته المفقودة الضائعة، فلقد تحرر عن الحقيقة من الخارج في الطبيعة، يستمد من نواميسها دلائل يستدل بها على نوع من اليقين الكامل أو المجزوء. إلا أن اليقين الذي أدركه ظل جزئيا، عثرت فيه الروح على الفرح، ولكنها ظلت تعاني شعور القسر والعطب، فعانقت الموت على أنه سبيل الحرية:

أما إذا خمدت حياتي، وانقضى      عمري، وأخرست المنية نائي  
فأنا السعيد بأنني متحول      عن عالم الأثام والبغضاء  
لأذوب في فجر الجمال السرمدي،      وأرتوي من منهل الأضواء (2)

وبذلك يتأكد لنا أن مشكلة "الشابي" الدائمة كانت مشكلة الخلود، أي مشكلة الحياة والموت والزمن الذي هو أبو الصيرورة، وناشر ألوية الزوال والعبث على مطارح الوجود. ففي قصيدة "الجنة الضائعة" تحدث عن أيام الطفولة، فنراه يتحسر على جنة الأيام الغابرة عندما كان طفلا يعدو في الوادي سحرا وأصيلا، تلك أيام الطهارة والوداعة، لا يلم بها سوى السرور يتسلق النخل ويقطف الزهر، ويصعد إلى الجبل ويبنى الأكواخ، ويخاطب الأصدقاء، ويعدو خلف أسراب الفراش ويعبث بالبهائم، وينتهي إلى القول:

(1) الديوان، ص 195.

(2) المصدر نفسه، ص 457، 458.

قد كنت في زمن الطفولة	والسداجة والطهور
أحيا، كما تحيا البلابل	والجداول، والزهور
لا تحفل الدنيا تدور	بأهلها، أو لا تدور
واليوم أحيا مرهق الأعصاب	مشبوب الشعور
متأجج الإحساس، أحفل	بالعظيم، وبالحقير
تمشي على قلبي الحياة	ويزحف الكون الكبير (1)

لاحظنا إسهام طبيعة النصوص في استكناه خصوصيات المتكلم وتحديد كيفية التعامل معه. فالنصوص الشعرية تنتج من ذات خاصة. فالإنسان الشاعر هو المتحد مع ذاته و هو الذي يواجه الأشياء القائمة ببراعة، وبنبرة تفيض عشقا تجعل من الشعر في النهاية المسكن الوحيد له ،والخلاص الحقيقي للنفس من سيوف الانتظار والمطاردة.

## 2. المتلقي:

يكون المتلقي في كثير من الخطابات غاية العملية التواصلية، ومناطق اهتمام المتكلم. إذ لا يمكن أن يبني المرسل لغته دون أن يقصد شخصا معينا. هذا المتلقي يتدخل في صياغة الخطاب بدرجات متفاوتة بحسب طبيعة المتلقي للخطاب. والمتخاطبان في اللغة العادية يختلفان عنهما في اللغة الأدبية، إذ كثيرا ما يعرف المتكلم والمتلقي بعضهما بعضا في النصوص العادية، وبينان تواصلهما على ميثاق معين، ومعرفة مسبقة بخلاف ما عليه الحال في النصوص الأدبية.

وتوزعت نظرة اللسانيين والنقاد إلى القارئ على بضع شعب كان فيها مقصودا ونموذجا خيرا ومثاليا، ومعاصرا وضمنيا (2) ولعلّ القارئ الضمني أكثر الأنواع استيعابا لطبيعة المتلقي الذي نحن بصدد استكشافه ، فالنص لا يصبح متحققا إلا إذا قرئ في ظلّ شروط التحقق التي يقدمها النص لقارئه الضمني. (3) وكذلك فعل المتكلم في الخطاب المعني عند تفاعله مع جمهور القراء .وليس أدلّ على ذلك من لجوئه إلى الحذف والإشارة إليه في أحايين كثيرة ،وما كان الشاعر ليلجأ إلى ذلك حتى عقد ميثاقا

(1) الديوان ، ص 450.

(2) ينظر :علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري، ص 105، 107.

(3) الديوان، ص 107.

افتراضيا مع متلقيه، فهذه الإشارات وتلك الفراغات تولد إحساسا قويا بضرورة فكّها وملئها من لدن القارئ.

والنص الأدبي كما يذكر (أمبرتو إيكو) (E. Eco) "مفتوح يترك لقارئه المبادرة على التأويل، والحرية في فهمه وملء فراغاته التي يتعمّد إيجادها استعراضا لوظيفته الجمالية، وتنشيطا للعبة القراءة، هذه الطريقة الجديدة التي تكاد تعمّم على النصوص الأدبية الحديثة تتيح للقارئ القدرة على استقصاء المعاني الممكنة والتأويلات المحتملة، ما يجعله يتجاوز القراءة الأحادية ليحقق ما يسمّى بالقراءة اللامتناهية".<sup>(1)</sup> النص إذن لا يخلد لكونه فرض معنى واحدا على أناس مختلفين، وإّما لكونه يوحي بمعان مختلفة لقارئ واحد، وتظلّ رموزه مدعاة للتساؤل والتأويل عبر أزمنة وأمكنة متنوعة، وظروف متميزة.

وأول مشاهد فصل المناجاة: (الكامل)

أنت روح الربيع ، تَحْتَال	في الدّنيا فَتَهْتَرُ رَائِعَات الورود
وتَهَبّ الحياة سكرى من	العطرويدويّ الوجود بالتغريد
كلما أبصرتك عَيْناي	تَمشِينَ بخطو موقع كالنّشيد
خَفَقَ القلب للحياة ، وَرَفَّ	الزّهر في حَقْل عمري المجرود
وَأَنْتِشت رُوحِي الكئيبة	بالحبّ ، وَغَنَّت كالبلبل الغرّيد <sup>(2)</sup>

هذا هو مشهد الطبيعة في ملحمة الغناء الوجداني، والسرّ أن مداره خفي الدّكر ، تقرأ الربيع والورود والزهر والبلابل، فلا يردّ على سمعك إلا ما يبرز الطبيعة دون تصريح بها ، وبهذه الطاقة من التّضمين الدلالي تعانقت عناصر مختلفة حصل بينها تطابق وإسقاط ، وتلك العناصر هي الأنا والأنت ، فأما الأول فيتناظر والطبيعة ، وأما الثاني فصورته الربيع ، ثم يحلّ الضمير المخاطب من الأنا المتكلم حول الربيع من الطبيعة ، فيرتسم سوار رباعي يدور على نفسه فيحوّل عناصره إلى زوايا متناظرة : فيها الشاعر يدعو الحبيب ويذوب في الطبيعة ، وفيها الربيع يحيي الطبيعة ويؤاخي

(1)Eco Umberto Interpretation et surinterprétation, Traduit de l'anglais par Jean Pierre Cometti, 1<sup>er</sup> édition, Presse Universitaire de France, Paris, 1992,p125.

(2) الشابي، الديوان ، ص 315-316.

الحبيب ، ويبقى النداء ممتدا كالرجع للصدى أن يحلّ الحبيب في روح الشاعر حلول الربيع في جسم الطبيعة.

ويدعو الشاعر شعبه ليثور ويحطم الأغلال، يدعو بالقول الصارخ وبالحكمة البالغة يناديه ويخاطبه، يضرب له الأمثال، ويبين له وضعيته الشاذة الغربية، عله إذا تحرك عزمه أن يبدل الأوضاع ويتشبث بحقيقة الحياة:

أين يا شعب، قلبك الخافق الحساس؟ أين الطموح والأحلام؟

أين يا شعب روحك الشاعر الفنان؟ أين الخيال والإلهام؟

أين يا شعب فتك الساحر الخلاق؟ أين الرسوم والأنغام؟

أنت لا ميت فيبلى، ولا حي فيمشي، بل كائن، ليس يفهم؟<sup>(1)</sup>

إنه يخاطبه ويناديه، يلح في النداء ويمعن في اللوم والتقريع، عسى أن يفيق هذا الشعب من الإغفاءة الثقيلة التي استبدت به، فجعلته يغط في نوم ثقيل.

ويلتفت "الشابي" إلى الطغاة الجبابرة، إلى هؤلاء الذين استغلوا الشعب وامتصوا دماءه، وغرهم الجبروت، فابتعدوا عن شرف الإنسانية ومثلها العليا، إنه ينذر الطغاة بالثورة التي تحطم كل شيء وتطغى مندفعة جارفة، إنه ينذر المستبدين بالنار الكامنة تحت الرماد، ويبشّر بالانفجار المهول الذي سيفرق كل شظية من حصون الظلم والاستبداد، فيكون بذلك ضربا من تجسيم الإرادة الشعرية بتفجير اللفظ حتى يتحول إلى فعل واقع: (المتقارب)

ألا أيها الظالم المستبد حبيب الظلام، عدو الحياة

سخرت بأثام شعب ضعيف وكفك مخضوبة من دماه

حذار، فتحت الرماد اللهب ومن يبذر الشوك يجن الجراح

سيجرفك السيل، سيل الدماء ويأكلك العاصف المشتعل<sup>(2)</sup>

أيها الشعب أنت طفل صغير ، لأعب بالتراب، والليل مغس

<sup>(1)</sup>الديوان ، ص 508 - 509.

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه ، ص 515 - 516.

أنتَ في الكون قوّة، لم تسسها فكرة عبقرية، ذات بأس<sup>(1)</sup>

جابه بالنصيحة والإرشاد، ولكن الشّعب لا يسمع النصيحة ، لقد داس وحطّم ما قدّمه إليه ذلك النّبي المجهول، وألبسه ثوب الحزن المرير وتوّج رأسه بأشواك الجبال، وصخورها القاسية. فيضيق "الشابي" ذرعا بغباوة هذا الشّعب الذي شلّ جهاز تفكيره بما موّهوه ، حتى أصبح لا يدرك الحقائق ولا يفقه الزّور من الصدق ، ثم يعمد الشابي إلى تجاوز التجربة التونسية ، فيصدح بالثورة على كل أصناف الاستعمار في أي وطن كان ، وهي ثورة باسم القيم الإنسانية والمبادئ المجرّدة من عدالة وإنصاف ترمي إلى التّنديد بكل مظاهر الكبت والتعسّف ، وعندئذ يفتح الشابي جبهة صراع جديدة وهي مرحلة استنهاض الشعب وإيقاضه ، فيضطلع برسالة الأديب الواعي والمفكّر الملتزم ، فيقدّم روائع فنية هي من الشعر الهادف الصافي ، تجلو في مجملها تحسّس الشابي سبيل بعث الوعي في نفوس الشعب المتردّد بحثًا عن "يقظة الحسّ":

ليتَ لي قوّة الأعاصير لكن أنتَ حيّ يقضي الحياة برمس

أنتَ روح غبيّة تكره النور وتقضي الدّهور، في ليل ملس

أنتَ لا تدرك الحقائق، إن طأ فت حوَاليك دون مسّ وجسّ

أنتَ في الكون قوّة لم تسسها فكرة عبقرية ذات بأس

أنتَ في الكون قوّة كبلتها ظلمات العصور من أمس أمس

هكذا قال شاعر، ناول الكأس رحيق الحياة في خير كأس

فأشاحوا عنها، ومروا غضابا واستخقوا به، وقالو بيأس:

قد أضاع الرّشاد في ملعب الجنّ، فيا بوّسه أصيب بمسّ<sup>(2)</sup>

وهكذا جرح "الشابي" في صميمه، وسقط عليه جدار الجحود الذي شاء تحطيمه لإشادة معقل العزّة والكرامة لقومه بذلّه. فلقد كان شاعرا، عاش بالشعر وللشعر، وحياته

(1) الديوان ، ص 490 - 491.

(2) المصدر نفسه ، ص 490 - 491.

حياة من لا يحيا لغير قلبه، ولا يعيش بسواه، يترنم في سكون الظلام، ولا يستطيع غير الترنم والإنشاد... والظلام الذي عاش فيه "الشابي"، يغري بالزهد في الأدب، ويمهّد لإخماد كل صوت يلفظه الفؤاد، فقد ظلّ كالطائر يهتف ويغني، لأن قلبه حياة بعيدة نائية رحبة الآفاق، بعيدة القرار قوية جبارة، تغالب العواصف وتصارع الظلام... ولا تنقطع عن الشّدو أو تزهد في الغناء، فلقد سلك إلى فهم الحياة طريق الشّعور الملمه، الذي يتجاوز الأشكال العقلية ومنطقها الجامد وهو محمول على أجنحة من النور ويغنيه:

عش بالشّعور وللشّعور فأئماً      دنياك كون عواطف وشعور

شيدت على العطف العميق، وإنّها      لتجفّ لو شيدت على التفكير (1)

عاش "الشابي" يعاطف الكون ويبادلّه المحبّة والفهم، زهد قلبه فيما سوى هذا العطف، فمضى يتغنى بآلام الحياة وأفراحها، ومضت نفسه تتمايل بين آمال الوجود وأسحاره فيهمس:

واجعل شعورك، في الطّبيعة، قائداً      فهو الخبير بتيها المسحور

وافتح فؤادك للوجود وخله      لليمّ، للأمواج، للديجور

للتلج تنثره الزّوابع، للأسى      للهول، للآلام للمقدور

حتّى تعانقه الحيّاة، ويرثوي      من ثغرها، المتأجج... المسحور

فتعيش في الدّنيا بقلب زآخر،      يقظ المشاعر، حالم، مسحور (2)

يخاطب غيره ويقصد ذاته، لقد قفز قفزة هائلة وقع فيها على حقيقة الحياة، التي ألهمتها إلهاما، في أشكالها وصورها المتغيرة وجزئياتها التي توزعت على الناس، فنال كل منهم نصيبا منها، وحرّم من غيره. ولكّنه وقع منها على المنبع نفسه، ومنه تناول الرّحيق في خير كأس.

(1) الديوان، ص 213.

(2) المصدر نفسه، ص 211-212.

كما كان "الشابي" متعلقاً بوالده إلى حدّ التقديس ، رأى فيه مثله الأعلى في العقيدة والسلوك ، فلما افتقده كان موته عليه صدمة صاعقة ، زعزعت كيانه ونبّهته إلى فاجعة المآل والمصير ، وهكذا ينضاف إلى التمزّق العاطفي في شعر الشابي تمزّق ما ورائي وجودي، مداره تركيب ثنائي مزدوج هو الآخر طرفاه : الموت والآلهة. فالموت كدلالة قابضة خلف المضامين ، وكصورة شعرية تطفو على سطح الملفوظ لا يكاد ينفكّ عن كل مضانّ أغاني الحياة ، فحيثما استلهم الشاعر إحياء المأساة الوجودية، فهو نواة تحيط بها عناصر الانفجار السلبي في المرض والحاجة والتتكرّر ... فهو إذن مصبّ لكل التيارات الخارجية المسلّطة على الشاعر، ضغوطاً واعية أو مكبوتة قهرية . ويصل في تصويره هذا الجانب من التمزّق إلى تشكيل صورة الانشطار في قصيدة "ياموت" حيث تقوم المناجاة على سلّم من القيم المتدرّجة نحو الذوبان :

يَامُوتُ قَدْ مَزَّقْتَ صَدْرِي      وَقَصَمْتَ بِالْأَرْزَاءِ ظَهْرِي  
وَرَمَيْتَنِي مِنْ حَالِقٍ وَسَخَرْتَ      مَنِّي أَيَّ سَخَرِ  
قَلْبْتُ مَرَضُوضَ الْفُؤَادِ      أَجْرًا أَجْنَحْتِي بِذَعْرِ (1)

ولمن نظر إلى ديوان الشابي كلاً لا يتجزأ بحثاً عن بنيته الخفية ، حيث تتراعى أطراف المقصود الإنشائي إلى اعتبار قصيدة "ياموت" قضية ذهنية ، فهذه المقطوعة قد استوعبت في أبياتها حلقة الوازع الحيوي الدّاحض لصيرورة الفناء ، لذلك صوّرها الشابي كرسياً ينتصب عليه المذنبون ، ليفضوا باثمهم وليكونوا بالبوح والاعتراف خلقاء بالرحمة والغفران .

وبنفس النسق التأملي يرد ذكر الإله في شعر الشابي ذكراً عرضياً في غالب الأحيان ، فهو بذلك ذكر غير واع يلتجئ إليه الشاعر في صيغ اعتراضية دون أن يتمييز فيها الإله كحقيقة مقصودة لذاتها . إلا أنّ الموضوع يستقلّ بنفسه في بعض الأحيان ، فيتشكّل بصيغة الحقائق المجرّدة ، ويتخذ الشابي قالب المناجاة المباشرة على نمط رسالة مفتوحة إلى الآلهة في قصيدة "إلى الله". ويتجلى التمزّق في الحالة النفسية

(1)الديوان ، ص 377.



المضطربة التي تحفّ بهذا الخطاب ، وهذا الاضطراب تحرّكه جدليّة ثلاثية تنطلق من حالة الإقرار، حيث يتّجه الشابي إلى الله ملتجئاً مستغيثاً مصوراً واقع المسلم المؤمن :

يَالِهَ الوجود هَذِي جراح  
هَذِي زَفْرَةَ يصعدها الهَمّ  
في فؤادي، تشكو إليك الدّواهي  
إلى مَسَمَعِ الفُضَاءِ السّاهي<sup>(1)</sup>

وما قولك في رجل عاش قلبه يحمل كل هذه الثورة من الحياة:

يَا قلب كم فيك من كون قد اتقدت  
يَا قلب، إنك كون مدهش عجب أن  
فيه الشمس، وعاشت فوقه الأمم  
يسأل الناس عن آفاقه يجموا  
كأنك الأبد المجهول، قد عجزت عنك  
النهي، واكفهرت حولك الظلم  
أنت أنت الخضمّ الرّحب لافرح  
يبقى على سطحك الطاعي ولا ألم  
وأنت أنت شباب خالد، نضر  
مثل الطبيعة: لا شيب ولا هرم<sup>(2)</sup>

ويزداد "الشابي" سموخا أمام الطغاة ويمعن في الإنذار بيوم الثأر:

فيا أيها الظلم المصعّر خده  
سيثأر للعزّ المحطم تاجه،  
رويدك، إنّ الدهر بيني ويهدم  
رجال، إذا جاش الردى فهم هم  
رجال يرون الذلّ عارا وسبّة،  
تصدع أغلال الهوان، وتحطم<sup>(3)</sup>

يتحطم هناء "الشابي" ويظل لقمة سائغة، ويستسلم استسلام المتبرّم الذي ناصفته الأيام أو هادنة القدر، ليثور بعد هذا الاستسلام: (إلى الله)

فاهدم فؤادي ما استطعت، فإئه  
لا يعرف الشكوى الذليلة والبكا،  
سيكون مثل الصخرة الصماء،  
وضراعة الأطفال والضعفاء  
واملاً طريقي بالمخاوف، والدّجى،  
وزوابع الأشواك، والحصباء

<sup>(1)</sup>الديوان ، ص 200 .

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه ، ص 208 - 209.

<sup>(3)</sup>المصدر نفسه ، ص 479.

وانشر عليه الرعب، وانثر فوقه رجم الردى، وصواعق البأساء

سأظلّ أمشي رغم ذلك، عازفاً قيثارتي، مترنماً بغنائي (1)

وكذلك هو بهذا العزم يصارع القدر، ويغالب المصاب وهي مصارعة ملأى بالمرارة تبرّماً ونقمة على الحياة، وهي نقمة مالاقيه "الشابي" من شقاء، وما تجرّعته نفسه وهي دائبة في طريق المخاوف والأشواك.

وفي قصيدة (يا بن أمي) والتي خاطب من خلالها "الشابي" يوم 20 فيفري 1929 شقيقه وليد التربة التونسية العربية الإسلامية، وأهاب به أن يفكّ عنه الأغلال، فيتحرّر من ضروب الاستعباد و الأوهام:

خلقت طليقا كطيف النسيم، وحرّاً كنور الضحى في سماه

فما لك ترضى بذلّ القيود، وتحني لمن كبّلك الجباه؟

ألا انهض وسر، في سبيل الحياة، فمن نام لم تنتظره الحياة

إلى النور، فالنور عذب جميل إلى النور، فالنور ظلّ الإله (2)

لئن قاسى "الشابي" في حياته قساوة الغربة المعنوية، وهي أشد مرارة من غربة نأى عن وطن ينبت العز لأهله، فإنّ أشجان غربته وما تبعها من قلق روحي وفكري كانا يلازمناه في آثاره الشعرية والنثرية، ولم تكن تلك الأشجان سلبية معطلة حركية التفكير والعمل، إذ نشد "الشابي" الحياة في حالة الاغتراب والحيرة، ودعا شعبه إلى تحطيم القيود المكبلة للأجساد والعقول والأرواح.

ومن حالم جانح في عديد من قصائده، إلى الأسلوب الإيحائي الرمزي ينقلب

ثائراً مدوّياً بصريح الوعيد في قصيد "إلى طغاة العالم" الذي نظمه يوم 8 أفريل 1934 فخاطب المستعمر بقوله:

ألا أيّها الظالم المستبدّ، حبيب الظلام، عدوّ الحياة

(1) الديوان، ص 457.

(2) المصدر نفسه، ص 486 - 487.

سَخَرْتَ بِأَنَاتِ شَعْبٍ ضَعِيفٍ      وَكَفَكَ مَخْضُوبَةً مِنْ دَمَاهِ  
حَذَارٌ، فَتَحَتَ الرَّمَادَ اللَّهَيْبَ      وَمَنْ يَبْذُرُ الشُّوكَ يَجْنُ الْجِرَاحَ  
سَيَجْرَفُكَ السَّيْلُ، سَيْلَ الدَّمَا      وَيَأْكُلُكَ الْعَاصِفُ الْمَشْتَعِلُ (1)

بمثل هذا الشعر تبوأ "الشابي" منزلة الشاعر القومي في بلاده، واحتلّ مكانة مرموقة في الأدب العربي، وعرفته الشعوب الأجنبية بترجمات شعره، لأنه تجاوز به حدود الزمان والمكان، وأكسبه أبعاداً إنسانية خالدة. وكان في صدر حياته القصيرة روحاً متفتحة للحياة والحب، الحب الذي أنشد في هيكله هذه الصلوات:

عَذْبَةٌ أَنْتِ كَالطَّفُولَةِ كَالْأَحْلَامِ      كَاللَّحْنِ، كَالصَّبَّاحِ الْجَدِيدِ  
أَيِّ شَيْءٍ تَرَكَ؟ ... هَلْ أَنْتِ      فَنَيْسَ تَهَادَتِ بَيْنَ الْوَرَى مِنْ جَدِيدٍ؟  
أَمْ مَلَكَ الْفَرْدَوْسَ جَاءَ إِلَى الْأَرْضِ،      لِيُحْيِيَ رُوحَ السَّلَامِ الْعَهِيدِ؟ (2)

إلى آخر تلك الصلوات التي تبهرننا لا بجدّة معانيها أو غرابة صورها، بل بتلك الرّوح الشّابّة التي تسبح فيها، فيشجينا عبيرها.

ووجدنا في شعر "أبي القاسم الشابي" إبداعاً من خياله الفذّ لصور فتانة لم يسبقه إليها أحد، ولو طالعنا قصيدتيه "صلوات في هيكل الحب" أو "في ظل وادي الموت" لنرى أية عبقرية وأي إعجاز في المعاني، وابتكار في الأخيلة، وإلا فمن هذا الذي استطاع قبل "أبي القاسم" أن يأتي بهذه المعاني النادرة، إته يقدر قيمة الحبّ في دفع عجلة الحياة، وهل الحبّ احترام المرأة التي اعتبرها الأدب العربي في بعض مراحلها ملهاة بيد الرجل؟ إنّ جمال المرأة في نظره فن متجرّد عن تلك المظاهر المادية التي تتّصل بالجسد، إنّ النظرة السامية للمرأة يزدوج فيها الحبّ مع الإجلال:

أَنْتِ... مَا أَنْتِ؟ أَنْتِ رَسْمٌ جَمِيلٌ      عَبْقَرِي، فِي هَذَا الْوُجُودِ  
فِيكَ مَا فِيهِ مِنْ غَمُوضٍ وَسِحْرِ      وَجَمَالٍ مَقْدَسٍ مَعْبُودِ

(1) الديوان، ص 515-516.

(2) المصدر نفسه، ص 314-415.

أنتِ روح الربيع تختال في الدنيا فتهتزي رائعات الورود

وتهب الحياة سكرى من العطر ويدوي الوجود بالتغريد (1)

كثيرا ما يتجرّد الشاعر عن مادّيّة الحياة، وينساب بنظره وخياله إلى عوالم يصوّرُها له الفكر، فيرى بعقله الباطن ما تعجز العين المجرّدة عن رؤيته، ولعلنا إذا أردنا محبّة الحق، وجادّة الصواب فإننا نقول: "إنّ الشاعر المبدع الخالق لا بدّ له من إحساس قوي يدفعه، ثم يعمد هذا الشعور الجارف إلى تكوين الأفكار التي تتكوّن منها القصيدة، لنحسّ بذلك بإحساس قوي، ونلمس أثر هذا وصحّته في شعر الشابي غزلا كان أم وجدانا. ومن مظاهر شاعريته القويّة تلك الموهبة التي عرف كيف يستغلّها فكانت بعض كلماته المفردة تخلق في مخيّلته القارئ عالما آخر، وترسم صورا قويّة واضحة كما في قوله: (الخفيف)

أنتِ تحيين في فؤادي ما قد مات في أمسي السعيد الفقيد

بعد أن عانقت كآبة أيامي فؤادي، وألجمت تغريدي (2)

وقال:

أيّها الدهرُ، أيّها الزمّنُ الجاري إلى غير وجهة وقرار

أيّها الكونُ، أيّها الفلكُ الدوّارُ بالفجرِ والدجى والنّهار

أيّها الموتُ أيّها القدرُ الأعمى ففؤوا حيث أنتم أو فسيروا

ودعونا هنا تغني لنا الأحلام والحبّ والوجود الكبير

وإذا ما أبيتّم فاحملونا ولهيب الغرام في شفتينا

وزهور الحياة تعبق بالعطر وبالسّحر والصّبّا في يدينا (3)

(1) الديوان، ص 415.

(2) المصدر نفسه، ص 316.

(3) المصدر نفسه، ص 200.

وإنا لنلمح بين ثنايا هذه الأبيات السالفة الذكر، روح الثورة والتمرد، ولكن آية ثورة وأي تمرد يزأر بهما ذلك الشاب الشيخ؟...إنها ثورة على كل ما في الوجود وتمرد السّاحر بالحياة، وعطفه وحسرتة على من فيها، فما أشبهه في ذلك بسقراط، فقد سخر هو الآخر من جهل القادة، وإن كان رثى لهم في نفس الوقت، وإنا لنحسّ بجانب هذا في تلك الأبيات بعاطفة وجدانية، تبعثه إلى أن يصيح هذه الصيحة المدوية في أذن الدّهر ومسمع الحياة.

فسواء لدى الشّاعر أن يقف الدّهر أو يتابع سيره، وسواء لديه الحياة والموت، ثم هاهو ذا يهزأ بالكون والموت، وبكل ماعلى سطح البسيطة من قوى، مادام هو بجانب حبيبته، وهو يهتف بهؤلاء جميعا، إن تركونا في وحدتنا، تغني لنا الأحلام والحب والوجود، ولكّنه يرجع إلى نفسه، فيراها أضعف من أن يقف موقفا سلبيا إزاء هذه القوى المتكالبة عليه فيتقهقر.

وهو في النهاية يتفانى في حبّه، فيرى أنّ الغرام أسمى هبة يهبها الله للشاعر، وماذا يكون في الأمر لو نضب معين الحبّ وجفّ ورده؟ فما الحياة إلا أنفاس الحب، وليست إلا ألعانا موقعة على قيثارته السحرية. إنّ هذا الحبّ هو الذي يصفه "شكسبير" بأنّه وشيجة الخلود الأبدية لاتنال منها العواطف الهوجاء، وهو الذي يحمل النفس إلى وادي الخلود حيث تظلّ على قيد الحياة إلى الأبد. (1)

و"الأبي القاسم الشابي" ولع شديد بالطبيعة، فهو يستغلّها استغلالا كليا وجزئيا في قصائده الرائعة، وإنّ مطالع شعره يرى صورة باسمه من بلاده كما صورّها في شعره الفتان، ولا يفوته أن يستشهد بالطبيعة في ثنايا كثير من أشعاره، وقد يقف موقف الخشوع أمام مظاهر الطبيعة القوية، ولكّنها وقفة الجبار المنهزم الأسير، وهو في هذا الضرب يأتي لنا بمعان نادرة قد تستعصي على كثيرين، وإن كُنّا نلمح فيها الرمزية واضحة، فعجبا لهذا الشابّ الذي يقف أمام الليل ويخاطبه، فتداخله الحيرة والعجب والخشوع والاطمئنان، ويشعر باللذة والألم قائلا:

(1) ينظر: أبو القاسم محمد كرو، دراسات عن الشابي، ص 174.

أيها الليل، يا أبا البؤس والهول  
 أيها هيكَل الحياة الرهيب:  
 فيك تجثوا عرائس الأمل العذب،  
 تصلي بصوتها المحبوب  
 أنت يا ليل ذرّة، صعّدت للكون  
 من موطن الجحيم الغضوب  
 فيك تنمو زنايق الحلم العذب  
 وتذوي لدى لهيب الخطوب<sup>(1)</sup>

عجبا كيف يتأتى مثل هذا لشباب مازال في فجر شبابه، ويرى هذه الصورة العابسة، فلو عاش لغنى لنا على قيثارته السحرية أبداع ألحان، يترنم بسحرها الوجود ويطمئن إلى أنغامها الحزين، ولا عجب فلهيب احتراق الشاعر هو شعلة الخلود، غير أنه يصور لنا حزنه الأليم: (الخفيف)

يا لقلب تجرّع اللوعة المرّة  
 من جدول الزمان الرهيب  
 ومضت في صميمه شعلة الحزن  
 فعشتته من شعاع الלהيب<sup>(2)</sup>

ولم ينس أن يبث شكواه من دائه الذي أصابه، والذي استحکم فيه في كثير من قصائده، وكيف لا يشكو وكيف لا يتألم، وهو يرى المرض يصارعه ويسير به سريعا إلى ظلام الفناء؟ فكان يتشبث بالحياة ويودّ لو يرتشف كأسه منها، كما يرتشف غيره ممن هم في مثل عمره، ونراه يشكو إلى الشّعر هذه العلة التي أودت به، وما يلاقيه في مجاهل الزّمن من أشواك تقطع نياط قلبه وتخرق شغافه، فتتساب قطرات دمه الحارّ في نهر الحياة شعرا عذبا . و نجد الشابي كثير الإنفعال يهدأ و يصخب، يضحك ويبكي تكاد تغتاله أوهامه، ثم يفيق على شعاع من نور، أو بسمة من زهرة، فتنتطق نفسه ويتفاعل، وإذا بالوهم الدّساس يتسلل إليه، وهو يعزف فيريدّ من جديد ثم يعود، وظلّ على هذه الحال دون أن ندري أنطرب معه، أم نبكي من أجله:

يا شعر، قلبي مثلما تدري  
 شقيّ، مظلم  
 فيه الجراح، النّجل يقطر  
 من مغاورها الدم  
 يا قلب لا تسخط على الأيام،  
 فالزهر البديع

(1) الديوان، ص 155-156.

(2) المصدر نفسه، ص 160.

يصغي لضجّات العواصفِ      قبل أنغام الربيع<sup>(1)</sup>

و"للشابي" قصيدة نظمها وقد ذهب مستشفى في بلدة تدعى (عين دراهم) خلدها في شعره ،وهو يصوّر نفسه بين شياهاه وخرافه وأسراب الطيور فوق الأفنان تلقّت ألحان الهوى، ويلقن بعضها أناشيد الحياة السعيدة في هذه البلدة، قضى الشاعر عهدا شعريا وديعا خالصا للشعر والأحلام حيث الطبيعة العذراء والغابات الملتفة الهائلة والجمال المجللة بالسنديان فقال:

قد أفاق العالم الحيّ،	وغنّى للحياه
فأفيقي يا خرافي	وهلمّي يا شياه
واتبعيني يا شياهي	بين أسراب الطيور
واملئي الوادي ثغاء	ومراحا وحبور
واسمعي همس السواقي	وانشقي عطر الزهور
وانظري الوادي،	يغشّيه الضباب المستير
واقطفي من كلاً الأرض	ومرعاها الجديد <sup>(2)</sup>

عرض الشاعر في هذه الأبيات صورة مستحبة من صور الطبيعة الفاتنة، وقد أخذت الأرض زخرفها وازينّت ،والفجر قد انبثق عموده وغشّى الوادي ذلك الضباب الرائع .وما أخاله إلا قصيدة ملموسة من صور الطبيعة، ومما افتنّ فيه "أبوالقاسم" إفتنانا يجعلنا نقف معجبين بهذه العبقرية الرائعة في قصيدته (يا شعر) التي قال فيها:

يا قلب، لا تسخط	على الأيام، فالزهر البديع
يصغي لضجّات العواصف	قبل أنغام الربيع
يا قلب ،لا تقنع	بشوك اليأس من بين الزهور

(<sup>1</sup>) الديوان، ص 391-392.

(<sup>2</sup>)المصدر نفسه، ص 120

## فوراء أوجاع الحياة

عذوبة الأمل الجسور<sup>(1)</sup>

يقدم الشاعر في هذه القصيدة صورا متعددة للحياة، ويصور فيها محنته القاسية إزاء حركة الحياة وتقلباتها، مخاطبا القلب، حيث ينهض ليهتف بالإرادة والتجدد في عودة الإشراق والأمل، فهو يقدم لنا صورة أولى لصبره وهدوئه من خلال تصوير مجسد للأيام. فشاعرنا عاش حياة قاسية، ولكن سخطه منها يصنع صداه بعد أن لاحت في الأفق علامات الربيع، وهذا يفسر ومضات الأمل التي تسربت إلى قلبه بعد أن يئس من الحياة، وأمله هذا استوحاه من الزهر البديع الذي يحلم بأنغام الربيع قبل قدومه، فيجسد الشاعر صورة للأمل، وكأنه الزهر الذي يحمل بذور الحركة والتجدد. وهنا يعرفنا أن الأمل لا يموت ولا ينتهي، حتى وإن قويت العاصفة على الزهر، ثم تأتي صورته الثانية (لا تقنع بشوك اليأس)، لتجسد أيضا إرادته وطموحه وإيمانه القوي بالحياة، وهذه الصور الجزئية تلاحمت فيما بينها، وجسدت مضمونا عميقا للزمن والحياة وحركتهما المستمرة.

وليتخلص الشاعر من وطأة البث المباشر، ففي قصيدته "أيها الليل" يحاول تلمس

وسائط عامة في الطبيعة تمثل صورا جزئية في تصعيد القصيدة ونموها:

أيها الليل، يا أبا البؤس والهول، أيا هيكل الحياة الرهيب

فيك تجثو عرائس الأمل العذب، تصلي بصوتها المحبوب

يا ظلام الحياة، ياروعة الحزن، ويا معزف التعيس الغريب

إن في قلبك الكئيب، لمرتادا لأحلام كل قلب كئيب

فيك تنمو زنايق الحلم العذب، وتذوي لدى لهيب الخطوب<sup>(2)</sup>

خاطب الشاعر الليل، ونعته بظلام الحياة، مقدما صورا متعددة لحالته الوجدانية القائمة، فظلام الحياة وزنايق الحلم وقيثارة السكينة، والصفائر السود مظاهر طبيعية متناقضة في شكلها العام، ومتباعدة في مضامينها الخارجية. فصورة الليل وظلمته أيقضت في نفس الشاعر همومه وأحزانه، وأثارت في ذهنه حالة من الحيرة حول طبيعة

(1) الديوان، ص 293.

(2) المصدر نفسه، ص 155 - 156.



الليل الذي يحتضن الكون، وطمأنينة العصفور وحنان الأم، وهو في الوقت نفسه قيثارة السكينة والهدوء.

### 3. الزّمن:

لا يستقر الزّمن في النصوص عموماً، والأدبية منها خصوصاً على حالة معيّنة أو ينظر إليه بمنظار محدّد ووحيد، فالزّمان الواقعي تتلاشى ملامحه الأصلية، وتتشكل مرة أخرى تبعاً للإطار التخيلي الذي يصنع أحداث الخطاب ووقائعه، وكذلك الأمر بالنسبة لزمن إنتاج الخطاب وتلقيه، حيث يأخذان منحى السطحية ومنحى العمومية، ومع ذلك يظل الخطاب الشعري يدين ولو بالتلميح للقيّد الزماني الحقيقي.

وفي مقابل الزّمن الخارجي يضطلع الزّمن الداخلي أو التخيلي بدور أكثر عمقا وجمالية في تشكيل مقامية الخطاب الشعري، "ويتمركز الزّمن الداخلي في صيغ الأفعال التامة والناقصة، وكذلك ظروف الزمان وبعض البنى التركيبية الأخرى في الجملة، ولكن الأفعال تبقى أوفر تلك الوسائل دقة و استعمالاً"<sup>(1)</sup>. ويعدّ الزمان من العناصر الأساسية التي تشكل العمل الأدبي، والتي شغلت الإنسان منذ أن دبّ ودرج في الكون، لأنّه في الزمان يعلن يوم مجيئه إلى الحياة، وبالزمان يسجّل يوم رحيله عنه، وبين الميلاد والموت يعيش مراحل حياته مع الزمان، لينتقل من طور إلى طور جسماً وعقلاً، ويحقق ما يريده وما يهدف إليه.<sup>(2)</sup>

وأسهل أنواع تقسيم الزّمن هو النظر إليه باعتباره ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، غير أنّ موضوع الزّمن ليس بهذه البساطة، فالماضي نفسه مثلاً يتشكل من ماضٍ بعيد ضارب في جذور التاريخ، ومن ماضٍ قريب تعيش صورته واضحة في المخيلة.

وإنّ دراستنا لرؤى "الشابي" الزمنية، حقيقة بأن تكشف لنا مدى التعقيد الفني والفكري اللذين بنيت عليهما شخصيته الشعرية، فموقفه من الزّمن موقف مبطن متعدد الوجوه، دون أن ينكشف في جوهره عن تناقض سلبي. وإنّ تناقضات الموقف عنده كثيرة تعود إلى قدرة هذا الشاعر الفتي على رؤية الحياة الإنسانية من جميع وجوهها، وعلى

(1) الأزهر الزناد، نسيج النص، ص 87.

(2) ينظر: كريم زكي حسام الدين، الزمان الدلالي، دراسة لغوية لمفهوم الزمن وألفاظه في الثقافة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 2002، ص 9.

معاناة التجربة المعقدة من نواحيها المتعددة. إنَّ شعره يفتِّح عن مسافات روحية وفنيّة واسعة إذا ما طبقت عليه أدوات النقد الحديث، بينما يفتقر شعره أهم صفاته عندما يتناوله النقد التقليدي بالبحث والتعليق .

وينظر الرومانسيون عادة إلى الماضي البعيد كزمن أكثر سعادة واكتفاء، حيث كان الرومانسيون الغربيون في القرن التاسع عشر على سبيل المثال يؤمنون بأنّ اليونانيين القدماء كانوا يتنعمون بحياة حرّة منسجمة لا تشعّب ولا انقسام فيها، حيث كان الإنسان فيها متوحّداً مع نفسه ومع الطبيعة ومع العالم الخارجي، وكانوا يرون بأنّ حياتهم المعاصرة قد غزاها التصدّع والتفسّخ، وانفتحت على الغربية والكآبة وامتلات بالنعص والخسران، فحثّوا إلى الحياة القديمة، ومجّدوا الماضي البعيد. رفضوا الحاضر المتفسّخ المسخّر للقدر والطبيعة ولقوى المجتمع الفوضوي المضطرب (1). واختلف الرومانسيون المحدثون عن هذا الموقف اختلافاً كبيراً، حيث كانت الرومانسية العربية ثورة على القديم في إنجازاته الأدبية، وفي دلالاته الروحية والاجتماعية، فكان "شوقي" مثلاً يقدّس الماضي الكلاسيكي ويقف منه موقف القبول، واكتسى شعره حنيناً عجبياً لمثالية ذلك الماضي في عصور الإسلام الذهبية واشترك معه شعراء جيله، ثم مئات الشعراء المحافظين من بعده في أغنية التمجيد الطويلة لماضٍ بعيد، رأوه ثابتاً مضيئاً كنجم ثاقب.

ويبيّض أنّ الزمان من بين العناصر المهمّة التي تشكل العمل الأدبي، ومن خلال النصوص الشعرية نكشف عن الأزمنة ودلالاتها التي أوردها "الشابي" في سياقاته المتنوعة:

قال "الشابي" في قصيدته "الحاني السكري": (الخفيف)

يامدير الكؤوس، فاصرف كؤوسك

قد سكرنا بحبنا واكتفينا

السّحر في عالم بعيد، بعيد

نحن نحيا في جنة من جنان

فليقضوا الحياة كما أرادوا

قد تركنا الوجود للناس

(1) ينظر: أبو القاسم محمد كرو، مرجع سابق، ص 224.

وذهبنا بلبّه، وهو روح، وتركنا القشور، وهي جماد<sup>(1)</sup>

انعكس حزن "الشابي" المتّصف بالوجدانية والذاتية إلى حدّ بعيد برقة جميلة في أدبه، نتيجة سلوكه مسلك العفوية والتلقائية، صراخا واعتراضا، أو سكوتا وارتضاء. وأكثر ما تظهر هذه الميزة في كل ما يمتّ إلى الزمن الخاص بالشاعر تاريخيا لحميميات من حياته. قال على سبيل المثال في قصيدة "الذكرى":

ورد الحياة مرتّق، والموت مورده معين  
ولربّما شاق الرّدى الداجي، وأعماق المنون  
قلبا تروّعه الحياة، ولا تهادنه السنون  
ومشاعرا حسرى، يسير بها القنوط إلى الجنون<sup>(2)</sup>.

هي المجانية صفة كبرى لهذا الشعر لدرجة مساواته بالتهدّد في الحسرة والانفجار بالدمع . ولذلك راوح الكلام بين إيماء قليل وإفصاح كثير، كمظهر حسي في اللغة، لما يعتمل قلب الشاعر من أنواع الانفعال واللهات المتعب حتى التلاشي. وتأتي هذه الرقة أحيانا مزوجة بين قوالب الفصحى وتوقيع العامية في كل بلد عربي. قال في "أنا أبكيك للحب" متحسّرا على هواه الذي ضاع، حيث نلمس في الأبيات الشعرية أفعالا متعدّدة :

وهو في قلبي، الذي عانقه، الفجر، إله  
عبقري السّحر، ممراح، وديع في سماه  
ينسج الأحلام في قلبي بأضواء الحياة  
ويغنييني، فأنسى في مسرّات غناه  
كل ما في الكون، من حزن وأفراح، عداه<sup>(3)</sup>.  
وقال أيضا :

كان الربيع الحيّ روحا حالما غضّ الشباب معطرّ الجلباب<sup>(4)</sup>.

(1) الديوان ، ص 330-331.

(2) المصدر نفسه، ص 302.

(3) المصدر نفسه ، ص 311.

(4) المصدر نفسه، ص 320

الفعل الناقص (كان) عكس لنا مشهد الطمأنينة والسعادة التي كان يعيش في كنفها الشاعر، وفي قوله:

بغت الشَّقِّي، فصاح في هول القضا متلقّتا للصائل المنتاب

وتدقق المسكين يصرخ ثائرا ماذا جنيت أنا فحقّ عقابي؟ (1)

دلت الأفعال الماضية في البيتين على حدثي الاستنجد والتدبير بأفعال الثعبان المشينة تجاه ذلك الشحور المسكين المستضعف، والذي أوضح نيته السيئة التي يحملها تجاهه ، حيث انقض عليه بعد لقائه:

ورآه ثعبان الجبال فغمّه، ما فيه من مرح وفيض شباب (2).

وأیضا في قصيدة (في الظلام) تبدأ قراءة الشاعر لذاته عبر أشكال من صفحة الطبيعة، مضاءة بأشياء من المناخ الداخلي كالأحلام والشجون والآلام:

رفرفت في دجية الليل الحزين زمرة الأحلام

فوق سرب من غمامات الشجون ملؤها الآلام

شخصت ، لما رأت، عين النجوم بعثة العشاق

ورمتها من سماها برجوم تسكب الأحراق (3).

فجسدت الأفعال الماضية (رفرفت، شخصت، رمتها) والفعل المضارع (تسكب)

مقطعا تستقيم به صورة الحالة أو النغمة العامة التي تدور وانفعالاته بشكل مباشر.

كنت إذ ذاك على ثوب السكون أنثر الأحزان

والهوى يسكب أصداء المنون في فؤاد فان (4).

تبدأ قراءة الشاعر لذاته عبر أشكال صفحة الطبيعة، مضاءة بأشياء من المناخ الداخلي كالأحلام والشجون والآلام، حتى إذا استقامت صورة الحالة أو النغمة العامة التي تدور في محورها القصيدة، فأقحم الشابي أحاسيسه وانفعالاته بشكل مباشر، عكستها أفعال (كنت، أنثر، يسكب) ، فأوحى إحياء بدلا من أن يأتي شعره

(1) الديوان ، ص 139.

(2) المصدر نفسه ، ص 138.

(3) المصدر نفسه ، ص 286.

(4) المصدر نفسه ، ص 287.

بإضافات. ويأتي الإيحاء معه، متوسلاً الأضداد استدعاء لحالته. قال في (تحت الغصون):

أي خمر رشفت، بل أي نار

في شفاء بديعة التكوين

ورددتها الحياة في لهب السحر، ونور الهوى، وظلّ الشجون؟<sup>(1)</sup>

عرف "الشابي" ببراعة أسلوبه من خلال استدعائه الأضداد إيحاء بالحالة المبعثرة، فالهب ونور، والأفعال (رشفت، وردتها) متجانسات بطبيعتها على تباعد، قوية الدلالة على هذا الكلّ الذي قد صار بالحيرة شظايا.

وقال:

وأجابت وكلها فتنة تغوي،

وتغري بالحب، بل بالجنون

أبدأ أنت حالم، فاسأل

الليل، فعند الظلام علم اليقين..<sup>(2)</sup>

هي إحالة على الليل تلك الصفحة المستغلقة الخطوط، هذه دعوة الاستسلام لحدث الحياة، انضواء في موكب المجهول الجميل، معه ترتجل الحياة ارتجالاً حاملة مزيج من الفرح والدهشة.

وسكتنا، وغرّد الحبّ في

الغاب، فأصغى حتى حفيف الغصون

وبنى الليل والرّبيع حوالينا

من السّحر والرّوى والسّكون<sup>(3)</sup>

فبين الربيع والليل أكثر من وجه شبه عند الرومنطقي، فالليل إذ يمحو بسواده مفارقات الأشياء ومظاهرها المختلفة، حتى لكأنه الصفحة من جديد، يقرأ فيها ما يعكس على جداره من خيالات نفسه الحاملة المشتاقة.

وتطالعنا قصيدة (ياموت):

وفقدت قلباً همّة

أن يستوي في الأفق بدري

وفقدت كفاً، في

الحياة، تصدّ عني كل شرّ

وفقدت وجهاً، لا

يعبّسه سوى حزني وضريّ

<sup>(1)</sup>الديوان ، ص 337.

<sup>(2)</sup>المصدر نفسه ، ص 337.

<sup>(3)</sup>المصدر نفسه ، ص ن.

وفقدت نفسا، لانتني عن صون أفرحي وبشري (1)

عبارات (فقدت قلبا، فقدت كفا، فقدت وجها، فقدت نفسا) منزلة على السبيل الاستعاري في ثوب المحسوس، وهي ذات ثقل وكثافة تذكرنا بمراثي القدامى بدءا بالخنساء الجاهلية، وصولا إلى ابن الرومي العباسي في بكائه ولده الأوسط. وقال في (الجنة الضائعة):

هالته أشباح الظلام وراعه صمت القبور (2)

هي معان مجردة حفرت في المحسوس (هالته، راعه) وهي بداليتين: أولاهما أنّ ذا الكثافة من المعاني في تفكيره بسبب إلحاح الفكرة عليه، يصبح ذا وزن وحجم عند نقله إلى ميزان التعبير، وثانيهما أنّ الجمالية في الشعر العربي خصوصا تتشكل عند كبار الشعراء بالخطوط والمسافات، والأبعاد خالقة في الصفحة البيضاء داخل قلب القارئ ما يماثل العالم المترائي لعيني الشاعر ووجدانه، مقصرة المسافة بين تجربة صاحب الشعر واندماج ذلك المدعو بالقراءة، إلى تجربة مشابهة ولو تأثيرية ومن غير تعبير.

وقال في "الصيحة":

يا قوم مالي أراكم	قطنتم الجهل دارا؟
أضعتم مجد قوم،	شادوا الحياة فخارا
..يا شعر..أسمعت لكن	قومي أراهم سكارى
فلا تبال إذا ما	أعطوا نذاك أزرارا (3)

هو مؤشّر على التزام الشابي "المبكر بالقضايا القومية بحسّ حضاري، رهيف وعشق للتقدم (أراكم، قطنتم، أضعتم، شادوا، أراهم، أعطوا) على الرغم من السقطات الأدائية من الأثر الضيق في أفق معانيه، كون القصيدة من أوليات الشاعر، وتعود إلى عام 1925.

(1) الديوان، ص 337.

(2) المصدر نفسه، ص 445.

(3) المصدر نفسه، ص 200.

ومن قصائد الديوان ما يحيلنا على الشأن الوطني القومي، بعثا لروح النضال ضد طاغوت الأقوياء والمستعمرين قال في (تونس الجميلة):

فدماء العشاق دوما مباحه	لا أبالي .. وإن أريقتم دمائي
صادق الحبّ، والولا سجاحه	وبطول المدى تريك الليالي،
من وراء الظلام شمت صباحه	إنّ ذا عصر ظلمة، غير أنّي
سترّد الحياة، يوما، وشاحه (1)	ضيق الدهر مجد شعب، ولكن

يتجاور في الشعر شعور بأحاسيس الدمار والخيبة والموت من جهة، وروح البناء والتأمل والحياة من جهة ثانية (لا أبالي، تريك الليالي، صادق الحب، ضيق الدهر)، في تمرّد على الاحتلال الفاجع مني به الإنسان والأوطان. وقصيدته تختزن عناصر وجدانية من تجربته الشخصية بحثا عن قضية كبرى، وكأنها رؤيا الحاضر الآتي لا محال، على ضوء من أمل الشباب المكابر المعاند في زحمة المعوقات ووطأة الآلام.

و (إرادة الحياة) أعظم قصائده، تحيل الأرض بالنضال شكلا فردوسيا ومدينة فاضلة، والمتكلم الواعظ هو الكائنات وروحها المستتر:

إذا الشعب يوما أراد الحياة	فلا بد أن يستجيب القدر
ولا بد لليل أن ينجلي	ولا بد للقيد أن ينكسر
ومن لم يعانقه شوق الحياة	تبخر في جوها، واندثر
فويل لمن لم تذقه الحياة	من صفة العدم المنتصر (2)

لا يخفى البعد العقدي الإصلاحية هنا، إذ الشاعر للعمل والمجاهدة تغييرا للأقدار، أفرادا وجماعات، وما جهد الأمة ومجاهدة الشعب، إلا من عمل كل إنسان متساوق مع عمل أخيه في الأمة الواحدة، وفي كلها إحساس الشاعر بوجع التاريخ خاصا وإنسانيا، وهو مقرون بتوق إلى خلاص، فحزنها لرجاء، وألمها لأمل آت على يد الشعب المنتفض بالهمة والإرادة.

(1) الديوان ، ص 469.

(2) المصدر نفسه ، ص 500.

(والأبد الصغير) أكثر تصريحا بهذا الإحساس الفاجع بالزمن على نغمية، زهدية باكية، قال "الشابي":

تمضي الحياة بماضيها، وحاضرها وتذهب الشمس والشيطان والقمر  
وأنت أنت الخضمّ الرّحب، لا فرح يبقى على سطحك الطاغي، ولا ألم (1)  
القلب مخاطب الشاعر، ينفي عليه أي لون، ولا رائحة ولا مجد إلا باطل في  
النهاية، ويصبح هذا المنحى شيئا من ثوابت شعره في انتماءاته العقدية. وليس أدل  
على ذلك من " الرواية الغريبة" حيث قال "الشابي" فيها:

ضحكنا على الماضي البعيد وفي غد ستجعلنا الأيام أضحوكة الآتي  
وتلك هي الدنيا، وآية ساحر عظيم غريب الفنّ، مبدع آيات  
وكل يؤدي دوره، وهو ضاحك على الغير، مضحوك على دوره العاتي (2)  
وكانّ "بالشابي" يقف وسط ملحمة الزمن يبصر ما يأتي ناسخا لما أتى، وقال  
أيضا:

والربيع الجميل، في هاته الدنيا خريف يذوي رفيق الورود  
والورود العذاب في ضفة الجدول، شوك مصقح بالحديد (3)  
يجلي إحساسه بهروب الزمن، وضياح الأيام عبر تسرد الكائنات الجميلة من  
صباحاتها نحو الكسوف فالانطفاء وتسارع البهجات، سوقا إلى نهاية فاجعة. وكما يتوسّط  
هذا الإحساس قطبين، أولهما ماض والطريق إليه هي الذكرى، وثانيهما أت يقوده إليه  
حاضر مقفر، وحدايات حزينة. قال في "الجنة الضائعة":

قد كنت في زمن الطفولة، والسذاجة والطهور  
أحيا، كما تحيا البلابل، والجدول، والزهور  
لا تحفل، الدنيا تدور بأهلها، أو لا تدور  
واليوم أحيا مرهق الأعصاب، مشبوب الشعور  
تمشي على قلبي الحياة ويزحف الكون الكبير

(1) الديوان، ص 206.

(2) المصدر نفسه، ص 242.

(3) المصدر نفسه، ص 272.



هذا مصيري، يا بني الدنيا، فما أشقى المصير (1)

يسمعنا الأثر صوتين: صوت الماضي الجميل ببراعته وتخيله وعبثه، وصوت الحاضر المتعثر بنكبتين: المثقف بفاجعة الزمن الهارب على غير هوادة، هو "الشابي" إذ يبكي الزمن الضائع، وقوفا عند باب الذكرى محاذرا آتية الذي بحجم حياة تمشي على قلبه، وزحف الكون الكبير.

### \* الماضي البعيد والتاريخ في شعر الشابي:

لم يكن "الشابي" عاشقا لعظمة الأيام القديمة، يختزن ذاكرته معالم عصور ذهبية منصرمة، ولم تقلقه أطراف الماضي البعيد، فيحنّ إلى عهود الإيمان الضائع، التاريخ كزمن مستمر متصل تتزاحم فيه الأسباب والنتائج، ويترأوح فيه المدّ والجزر. فإن كان الكلاسيكيون الجدد قد حاولوا أن يبرهنوا على قدرة الإنسان في العالم العربي على الإنبعاث، لأنّه وريث تلك الحضارة الشامخة، فإنّ الشابي في اللحظات التي تحدّث فيها عن إمكان البعث، حاول أن يبرهن على قدرة الإنسان في عالمه على الإنبعاث لأنّه إنسان، ولأنّ الإنسان في إمكاناته كائن عظيم، غير أنّ الشابي لم يفهم روح العالم القديم ولا شعره، ولا حركة الفن في المجتمع الجاهلي أو الإسلامي. ولقد كان أعظم المنشقين روحيا وأكثرهم جرأة وصراحة، ولعلّ خروج الفكري عن التراث يمثل أقوى وجه في محاضراته الشهيرة (الخيال الشعري عند العرب) التي ألقاها في سنة 1929 في الجمعية الخلدونية بتونس العاصمة.

و كان " الشابي " في شعره أقلّ احتفاءً بالهجوم على الماضي الكلاسيكي، ولكن الدعوة إلى التجديد والتغيير تنتفس في كل ما قاله من شعر بهذا الصدد، وتكتسي نغمة سخرية لاذعة:

يحيا على رمم القديم المجتوى كالدود في حمم الرماد الخابي (2)

والشعب الذي يتعبّد أطراف الماضي أشبه بعجوز كل دنياه ذكرى شبابه، ويبلغ "الشابي" أوجّ السخرية من هذا الارتباط بالقديم عندما قال في (الدنيا الميتة): (الكامل)

(1) الديوان ، ص 445 - 446.

(2) المصدر نفسه ، ص 521.

والشّقي الشّقي في الأرض قلب يومه ميّت وماضيه حيّ (1)

لقد قطع "الشابي" شجرة الزّمن من جذوعها، وتغاضى عن الجذور الضاربة في الأرض ، ناقض فيه شعراء المدرسة الكلاسيكية الجديدة الذين عادوا إلى الماضي لكي يكون لهم بعد جمالي وروحي، يتغلّب على ضعف الزمن الحاضر ومخاطره، وموقف نقضه شعراء المدرسة الحديثة برؤياهم الشاسعة لزمن أسطوري، يمتدّ من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، ويربط تاريخ ألامه في كلّ موحدّ، مشيراً إلى استمرارية الزّمن وقدرته على إعادة نفسه من جديد. ويقف "الشابي" وقوفاً مأساوياً إزاء التغيّر في الحياة، وهو تغيّر يحسّ به حدّة، إذ يواجه تعاسة همومه الشخصية التي جعلته ينحدر من الأفق تراباً إلى صميم الوادي، حسب تعبيره: (الخفيف)

لم أجد في الوجود إلا شقاء	سرمدياً، ولدّة مضمحلّة
وأمانيّ، يفرق الدمع	أحلاها، ويغنيّ الزمان صداها
وأناشيد يأكل اللهب	الدّامي مسرّاتها، ويبقي أساها
ووروداً، تموت في قبضة	الأشواك، ما هذه الحياة المملّة؟ (2)

ينبثق العنصر المأساوي في مواجهة الشاعر لهذا المصير في الدرجة الأولى من أنّه لا يحمل في أغلب هذه القصائد رؤياً لاستمرار الحياة بعد الموت، فكأنّ الموت هو النهاية الحاسمة لكل ما يشغل الإنسان ويغريه، وإنّ الارتباط الفكري والديني بيقين الحياة الأخرى، وحضور هذا الارتباط في ذهن الشاعر باستمرار خليق بأن يسيطر على موقفه في لحظة الإبداع، ويوجّهه نحو الأمل والإيمان والعزاء فتنتفي حدّة الفجيرة وتحوّل إلى استسلام مطمئن للقدر الإلهي، غير أنّ " الشابي" لم يبين الجسور الميتافيزيقية لعالم خالد بعد الموت، ولعلّه يتساءل أحياناً عن غاية الوجود وختام الرواية:

نحن نتلو رواية الكون	للموت ولكن: ماذا ختام الرواية؟ (3)
ويرهقه الملل:	

(1) الديوان ، ص 514.

(2) المصدر نفسه ، ص 212.

(3) المصدر نفسه ، ص 234.

وتعشّي الضباب نفسي، فصاحت  
 في ملال مرّ: إلى أين أمشي؟  
 قلت: سيرى مع الحياة..فقال: ما جنينا، ترى، من السير أمس؟ (1)  
 فتهيمن عليه في بعض قصائده عبثية لا ترى أبعد من حدود الحياة الفردية على  
 هذه الأرض، ويجد في الموت العلاج الوحيد عندما تتكاثر هموم الحياة:  
 ثم ماذا؟ هذا أنا: صرت في  
 الدنيا بعيدا عن لهوها، وغناها  
 في ظلام الفناء، أدفن  
 أيامي، ولا أستطيع حتى بكائها  
 وزهور الحياة تهوي، بصمت  
 محزن، مضجر، على قدميّا  
 جفّ سحر الحياة، يا قلبي الباكي  
 فهيا، نجرب الموت..هيا (2)  
 ولكن "الشابي" لا يتخذ من هذه الدنيا موقفا نهائيا، فهو قادر أيضا على رؤية  
 الزمن كامتداد دائري لولبي، يستطيع إعادة الأشياء إلى منبعها، ووصل النهاية ببداية  
 جديدة، وفي حالاته الأكثر تفاقولا، عندما يستمدّ قوى جديدة من محض العذاب النفسي  
 والاعتراب الروحي الطويل، يسعفه إدراكه للمعنى المنضوي في تعاقب الفصول  
 ودوران الزمن، ليكشف في قصائده "مشيئة الجبار، والصبح الجديد، وإرادة الحياة" عن  
 رؤيا شمولية مفعمة بالإيمان: (مجزوء الرمل)

فعلام الشكاه  
 من ظلام يحول  
 ثم يأتي الصباح  
 وتمرّ الفصول..؟  
 سوف يأتي ربيع  
 إن تقضى ربيع (3)

وكانت رؤياه هذه لدوران الزمن وعودة الربيع، هي أساس الموقف الفلسفي في  
 رسالته التي خاطب بها الشعب في قصيدته الشهيرة "إرادة الحياة" فبعد أن:  
 يجيء الشتاء، شتاء الضباب،  
 شتاء الثلوج شتاء المطر  
 وتهوي الغصون، وأوراقها،  
 وأزهار عهد حبيب نضر  
 ويفنى الجميع كحلم بديع  
 تألق في مهجة واندثر  
 وتبقى البذور، التي حملت  
 ذخيرة عمر جميل، غير

(1) الديوان ، ص ن.

(2) المصدر نفسه ،ص 236.

(3) المصدر نفسه ، ص 246.

معانقة، وهي تحت الضباب، وتحت الثلوج، وتحت المدر

لطيف بأغاني الطيور، وعطر الزهور، وطعم الثمر (1)

استطاع أخيرا أن ينظر إلى الماضي وإلى المستقبل معا، بعد أن نفذ صبره وإعتراه الملل، من مراقبة امتداد الحياة في مسيرة أفقية نحو الفناء، فكان هذا الانفجار ثمرة ذلك التعطش لإيجاد طريقة يقيس بها حياة الإنسان تحت مجهر اللانهاية، وانضوى هذا الموقف على انتصار عظيم لفكرة الخلود والاستمرار، وقد بنى "الشابي" إيمانه بتجدد الحياة من آلامه على رؤياه الثاقبة لدورة الزمن والفصول، فجعل بذلك الإرادة الإنسانية قادرة على تجديد الحياة بمحض قوتها وتصميمها.

ونظر الشابي إلى مجتمعه، فوجده وجودا متعقنا، ونظر إلى معاصريه من أفراد الشعب الكبير كجماعة اقتطعت عن عهد منحدر، ولم تزل محافظة على سيماء الماضي وروحه، كأثا حجارة نقشت فوقها العيوب القديمة الراسخة:

عمر ميّت، وقلب خواء ودم لا تثيره الآلام (2)

كان يعيش "الشابي" في زمن الشوق إلى التغيير والتجديد، ولكنه كان زمن اضطراب القيم أيضا، إبحار ولا مرسى، ورياح تهبّ من كلّ جانب، حاملة الأفكار والمواقف والقيم. فتختلط وتصطدم دون أن تلتقي، ومجتمع راسخ في ثبوتية القديم وطمأنينته وطغيانه، "الشابي" بالرغم من إحساسه المرير بتفاهة الحاضر، لم يتمكن من أن يقيسه بالماضي، وأن يندب ضياع الجواهر، فلم تكن الحضارة الماضية تهمة، بل كان كل توجّهه واندفاعه نحو روح العصر الحديث، هذا هو المحرك وراء رفضه وغضبه وثورته الجوهرية على الشعب المستسلم لرؤى الأزمنة المنحدرة.

كل شيء يساير الزمن الماشي بعزم، حتى التراب، ودوده

كل شيء، إلّاك، حيّ عطوف يؤنس الكون شوقه، ونشيد

فلماذا تعيش في الكون يا صاح ، وما فيك من جنى يستفيده (3)

(1) الديوان ، ص 504.

(2) المصدر نفسه ، ص 509.

(3) المصدر نفسه ، ص 513.

موقف كهذا يشير إلى التزام صميم عند "الشابي" بعصره وبأوضاع شعبه. لقد كان يعيش داخل هذا العصر، ما في ذلك من شك، إنه عشق الغاب حلما وحقيقة، وهرب إليه في لحظات الإعياء الجسدي والروحي، ولكن هذه الفترات كانت مجرد هدنة تستعيد فيها النفس عافيتها والجسد قوته. (1)

وكما تحتل قصيدة الشابي "إرادة الحياة" مكانا مهما في الموروث الشعري، وقد انتشرت هذه القصيدة بقوة بين الناس إلى مطلع الخمسينات، لأنهم وجدوا فيها تمجيذا لإرادة الإنسانية، وإيمانا بقوة الشعب وهي القوة الوحيدة التي بقيت بعد أن فشلت الجيوش والهيئات الرسمية في درء النكبة، وغيّرت القصيدة ولو للحظة ذلك التصدّع الموجه الذي أصاب القلوب، إنها قصيدة الرؤى المستقبلية الصادقة المبنية على الإيمان والوثوق، ولا تزال قادرة حتى اليوم على إعادة التوازن للنفس، إذا ما غزاها الحزن أو الشكوك:

أنت يا كاهن الظلام، حياة      تعبد الموت... أنت روح شقيّ (2)

فإلى جانب اهتمامه بعصره وتجربته المعاشة، يميل في كثير من الأحيان إلى التأمل في الحياة، إلى التجريدات الذهنية المطلقة، إنه يحاول أن يفلسف الحياة في عشرات القصائد، ويؤوّلها في مطلقات ثابتة متحدّثا عن السعادة والفضيلة والحبّ والموت، وهذا في جوهره اتصال بالمطلق الذي لا يكاد يتغيّر.

### توقف الزّمن في شعر "الشابي":

إن كان "الشابي" في قصائده التأملية قد أعطى الأحكام المطلقة التي لا ترتبط في جوهرها بأي مفهوم زمني، فإنّه في بعض قصائده الأخرى قد قطع على الزّمن حركته واستمراره، هذه هي القصائد التي يعبر فيها عن تجربة حادّة يشعر بأنّها أقوى من الزّمن، وقادرة على التغلب عليه. ففي قصائد اليأس المطلق يعطينا صورة الموت الكامل وقد خيم على الدنيا. فهاهم الناس كما قال :

(1) ينظر: سلمى خضراء الجبوسي، أبعاد الزمان والمكان في شعر الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس/ تونس، 1984، ص 234.

(2) الشابي، الديوان، ص 513.

موتى، نسوا شوق الحياة وعزمها، وتحركوا كتحرّك الأنصاب  
 وخبا بهم لهب الوجود، فما بقوا إلا كمحترق بين الأخشاب (1)  
 ودوت حولهم العواصف والأنواء، فلم يضطربوا أو يتألموا حتى ملّ نهر الزّمان  
 نفسه أيامهم المينة حيث قال:

ودوت فوقك العواصف والأنواء، حتى أوشكت أن تتحطم  
 وأطافت بك الوحوش، وناشتك فلم تضطرب، ولم تتألم  
 ملّ نهر الزّمان أيامك الموتى، وأنقاض عمرك المتهدم (2)  
 هي صور ناطقة لعالم أبكم عاجز، توقف فيه الزّمن وانحلت عنه عرى  
 الحياة. غير أننا في قصائد الشابي التي تحتفل ببهجة الحياة القصوى، نجد التّعبير الأكمل  
 عن توقّف الزّمن. وإنّ قصائد النشوة الحقيقية والامتلاء العاطفي نادرة في الشعر، وإنه  
 لشاهد على تنوّع قدرة هذا الشاعر على تذوّق التجارب المختلفة، أن نجد في شعره مكانا  
 فسيحا للتجارب المتناقضة، أن ننقل معه من قمة اليأس والحزن، إلى سطوة الغضب  
 والرفض إلى ذروة الفرح والنشوة.

يفقد مرور الزّمن عند الشابي معناه في بعض القصائد ، كقصيدة "الغاب" مثلا،  
 حيث تكثّر فيها صور الربيع الأبدي الذي يتنقّس خارج الفصول، ليعطينا إحساسا بتلك  
 الحرية الغريبة، التي يعرفها الإنسان عندما يتحرّر في لحظات العمر النادرة من حدود  
 المكان والزّمان، ونشعر بأنّه قد حوّل الغاب إلى مكان سرمدي، صباحه ومساؤه قرير،  
 وليله لا وحشة فيه، وإنّه قد قلب الأشياء الواقعية الملموسة: الأزهار والأشجار وطيور  
 الغاب، إلى لوحات تنبض بحياة أبدية، وتفقد ارتباطها بمرور الزّمن الحامل للتغيّر  
 والفناء.

غير أنّه في قصيدة "ألحاني السكرى" يتجاوز هذا إلى التمسك باللحظة الراهنة،  
 إنها لحظة النشوة العظيمة المحلقة، مجسّدة وممتلئة بالحيوية تتحد فيها جميع تجارب

(1) الديوان ، ص 520.

(2) المصدر نفسه، ص 509.

الفرح، بالحياة والحب والجمال، وينسكب فيها الزمن الماضي والآتي في لحظة وعي مكثف بالحاضر: (الخفيف)

قد سكرنا بحبنا واكتفينا،  
نحن نحيا فلا نريد مزيدا،  
حسبنا زهرنا الذي نتنشى  
حسبنا ما منحتنا، يا حياة  
حسبنا كأسنا الذي نرتشف

\*\*\*

أيها الدهر، أيها الزمن الجاري  
أيها الكون أيها الفلك،  
أيها الموت أيها القدر الأعمى  
إلى غير وجهة، وقرار  
الدوار بالفجر، والدجى، والنهار  
قفوا حيث أنتم، أو فسيروا  
الأحلام، والحب، والوجود الكبير  
ودعونا هنا: تغني لنا

\*\*\*

وإذا ما أبيتم، فاحملونا  
وزهور الحياة، تعبق بالعطر  
ولهيب الغرام في شففتينا  
وبالسحر، والصبأ في يدينا (1)

الإكتمال هو بدء النهاية، هذا ما تومئ إليه القصيدة، وإذ تهرب اللحظة القريرة فالشاعر يمسك بها في قصيدته إلى الأبد، إنه لا يطيق أن يرى التغير المحتوم الذي يحمله الزمن في قلبه يغزو التجربة الممتلئة، ويسلمها إلى النقصان والتفسخ، ويفضل عليه الموت، لأن الموت وحده هو الذي يستطيع أن يحمي التجربة من التغير، ويحافظ عليها في توهجها وجمالها واكتمالها، ليصبح هنا هو الحامي للحياة.

#### 4. المكان:

يتبع الحديث عن الزمان حديثا عن المكان في الخطاب الشعري، وكلاهما يمثل ركيزة في بناء المقام وفهم الخطاب. "ويشغل المكان بعدا إستراتيجيا في حياة الناس، إذ به يحيا الإنسان، فهو يتأثر ويؤثر فيه، وينظمه ويتكيف معه. ولذلك فإنه يحتل حيزا

(1) الشابي، الديوان، ص332.

كبيراً في الاستعمال اللغوي العادي".<sup>(1)</sup> وتقوى الوشيجة الترابطية بين المكان والإنسان وتتكشف صورها عندما تتغيّر ملامح الأرض أو يفتقد الوطن.

مثلاً يدرس المكان في النص الروائي والمسرحي والقصصي واللوحه الفنية، يمكن أن يدرس في النص الشعري من خلال جماليات تشكّله، ووظيفته وأبعاده الدلالية، لأنّه يلتصق بذات الإنسان. فحين يلجأ الشاعر إلى المكان، فإنّه يسعى بذلك للتعبير عن مكانن نفسه ودواخله وتصوّراته للحياة والوجود، فهو يعيش ويموت فيه ويمارس تكوينه وأحلامه وعشقه ومراراته وحريته.

ولو قام ناقد بدراسة أهم قصائد "الشابي" دون سابق معرفة بهويّة وبتاريخ حياته لما استطاع أن يتكهّن بسهولة من أي بلد هو، إذ إنّ شعره لا يحمل إلا أواهي الإشارات المباشرة إلى وطنه "تونس" كمكان خاص متميّز، ولا يحفل بذكر الأماكن بمسمياتها المعروفة، ولعلّ في هذا خروجاً عن عرف الشعر العربي في تاريخه الطويل، "فحتى الرومانسيون العرب الحداثيون من معاصريه، كثيراً ما لجؤوا إلى التخصيص، وذكر الأسماء وإبراز الطبيعة الخاصة التي ميّزت مكاناً دون سواه"<sup>(2)</sup>.

وكان ذكر أسماء الأماكن من أهم أركان القصيدة العربية، ومن أبلغ محرّكات الوجد والذكرى والحنين، يربط القصيدة بمكان معيّن كأنّه يجعل لها نسبة وهوية وأرضية، ويزرع لها جذوراً فيما هو محسوس وملمس، فيقربها من التجربة الواقعية، ويقدم نوعاً من الدليل على صدق تجربتها. وإنّ أسماء الأماكن من قرى ومدن وجبال وأنهار في الشعر الوطني، تبعث العواطف المرتبطة بحبّ الوطن، فتهيّج في المغترب الشوق والحنين، وفي المقيم الحماسة والإحساس بالانتماء. وقد استغل هذه الخاصية المهمة الشعراء الفلسطينيين استغلالاً كبيراً، فأكثرُوا في شعرهم من ذكر أسماء الأماكن الكبيرة في الأرض المغتصبة، ليذكوا شعلة الغربة المحترقة، والحنين الدائم لأرض لا تمحي معالمها الجغرافية من الذاكرة ولا تزول.<sup>(3)</sup>

(1) محمد مفتاح، دينامية النص، تنظير وإنجاز المركز الثقافي العربي بيروت/لبنان، الدار البيضاء، ط2، المغرب، 1990، ص 69.

(2) سلمى خضراء الجبوسي، أبعاد الزمان والمكان في شعر الشابي، ص 213.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 215.



كان "الشابي" شديد التعلق بوطنه ومحباً غيوراً عليه، إلى درجة الهوس على النهضة الأدبية في "تونس" طموحاً، لها أن تقتحم الحقل الأدبي العربي، وتدخل إلى روح العصر الحديث بقوة وأصالة. وإنّ الرسائل المتبادلة بين "الشابي" و"الحليوي"، ومقالات "الشابي" المتعددة عامرة بتعابير تدل على متانة العلاقة بين الشاعر ووطنه، فهو إذ يلحّ في إحدى رسائله على "الحليوي" أن يواظب على الكتابة عن الأدب، يربط هذا النشاط بالشعور الوطني، "فتونس" لفي حاجة إلى أبنائها الذين تتدقق في دمائهم عزمات الفتوة، وتونس لفي حاجة أن تتقدم بخطوات ثابتة إلى سبيل النور الذي رفع رأسها عالياً<sup>(1)</sup>. وقال متغنيا بحبه لبلاده: (الخفيف)

أنا يا تونس الجميلة في لجّ الهوى، قد سبحت أي سباحه  
شرعتي حبك العميق، وإنّي قد تذوّقت مرّه وقراحه<sup>(2)</sup>

لم يكن الوطن غائباً على عين الشاعر لحظة واحدة، وقد كان انهماكه في الوطن وهمومه، وراء الكثير من الحزن والقلق والغضب لذكر أسماء الأماكن وتعيين حدودها المتميّزة. وتفسير هذا يعود إلى عدة أمور لا علاقة لها بحبّ الشاعر لوطنه، "فالشابي" يميل إلى التجريد والتعميم، أكثر من ميله إلى التخصيص، حيث يزخر شعره بالصور الحسية البعيدة عن التجريد، ولكنها عادة في مدلولها الأخير تظلّ صوراً ذات معانٍ تجريديّة مطلقّة، أكثر ماهي ذات إشارات حسيّة معينة، فتغدو الطبيعة جنّة رائعة لا عيب فيها ولا نقص، ويفقد الوطن هويّته الأرضية الجغرافية، ويصبح فكرة الشاعر عن الشعب.

و يتخطّى الشاعر باستمرار حدود الأشياء الحسية، ليصل للامحسوس إلى عالم الأفكار والمشاعر والمثل العليا، ولا يهتمّ بعد ذلك أن يسمّي المكان باسمه، أو الحبيبة باسمها، أو أن ينسب التجربة إلى مكان معيّن يتعرّف عليه القارئ دون التباس.

<sup>(1)</sup> ينظر: محمد الحليوي، رسائل الشابي، الرسالة الثامنة 21 مارس، 1930 دار المغرب العربي، تونس، 1966، ص 45.

<sup>(2)</sup> الديوان، ص 469.

كان يودّ "الشابي" دائماً أن يرتفع فوق خصوصية المكان ومحدوديته، ونحن نراه عند ذكر البيت مرّة واحدة في قصيدته "الساحرة"، يطلق عليه حكماً تجريدياً فيقول:

إنّ للبيت لهوهُ الناعم      الخلو، وللكون حربهُ وهُمومه (1)

البيت مجاز الحياة العادية للناس إزاء الكون الأوسع لها، ولعلّ في لفظة "البيت" ما يوميء ولو همسا إلى أنّ ساحرة القصيدة للبيت زوجة الشاعر أمّ ولديه، فكان "الشابي" أكثر احتفاءً في شعره بالوجود الكبير والموت والخلود، وبالمجردات الأخرى كالحبّ والشباب والسعادة والعذاب منه بأي شيء آخر. وجعل لها في شعره فلسفة ملازمة، شغلته على الاهتمام بالحدود الضيقة التي تفرضها الأماكن الخاصة على الشاعر.

وإنّ الجهاز العصبي عند العباقرة جهاز غير عادي، وقد يكون جهازاً غير طبيعي أحياناً. والوضع يزداد حدّة إزاء العبقرية الرومانسية، لأنّ جوهرها هو الثورة ورفض الوضع الراهن والأعراف الموروثة، والسعي وراء تحديد الحياة. وكان "الشابي" صافي العبقرية، عاجزاً عن الاحتفاظ بوداعتها وتماسكها، عندما يدخل إلى ذلك القفر البائس الموبوء الذي هو المجتمع حيث قال:

وأودُّ أن أحيَا بفكرة شاعر،      فأرى الوجودَ يضيقُ عن أحلامي  
في الغاب، في الجبل البعيد عن الوري،      حيث الطبيعة، والجمال السامي  
وأنا الذي سكن المدينة مكرها،      ومشى إلى الآتي بقلب دام  
وأنا الذي يحيا بأرض قفرة،      مدحوةً للشكّ والآلام (2).

يصبح المجتمع مكاناً مضطرباً تتبعثر فيه نفس الشاعر، وتصيبها الغربة كالتطاعون، وكان "الشابي" عندما يعين لهذا الشعب مكاناً، يجعله في المدينة ذات القلب المتحجّر، المدينة الغارقة بمرور الدّم، وبؤرة الشرّ والمظالم، إنّها الأرض القفر التي سكنها الشاعر مكرها، وفيها تتمثّل الدنيا الغالية، وتتشعشعش بها تفاهة الحياة الاجتماعية وسخفها ولغوها، وإزاء المدينة تقف الطبيعة الصافية، فالمدينة تمثل القيود والتصنّع والتعقيد،

(1) الديوان، ص 452.

(2) المصدر نفسه، ص 381، 382.

وضرورة العمل لكسب العيش، وتحكّم الأنظمة الموروثة والطبيعية التي تمثل الحرية والبساطة والتواضع، والصفاء والبراءة والمساواة.

تحدّث "الشابي" عن غياب حقيقي أولع به إلى درجة الشغف، ومن تجربته التي تصل به إلى درجة التوهّج الصوفي، وصل أحيانا في بعض قصائده إلى وحدة الوجود، ولكنّه في أغلب قصائده جعل من الغاب ملجأ شخصيا يحجب عنه شرور المجتمع وقيوده وتقاليده، مكانا تتطهّر فيه النفس وتنسى عذابها: (الخفيف)

شعبي لأقضي الحياة، وحدي، بيأس	إنني ذاهبُ إلى الغاب، يا
في صميم الغاباتِ أدفنُ بؤسي	إنني ذاهبُ إلى الغاب، علي
الغاب يحيا حياة شعر وقدس	هكذا قال، ثمّ سار إلى
الذي لا يظله أي بؤس	وبعيدا هناك، في معبد الغاب
يقضي الحياة حرسا بحرس (1)	في ظلال الصنوبر الحلو، والزيتون،

ويرتحل إلى الغاب لانغماس في حركة الحياة والكون، لا يظله أي بؤس، في

ظلال الصنوبر والصبّاح الجميل، رفيقا للطير نافخا في نايه، مغنّيا: (الخفيف)

الدينا، سعيدا بوحدتي، وانفرادي:	ليت لي أن أعيش في هذه
الغابات، بين الصنوبر المياد	أصرف العمر في الجبال، وفي
الغاب وأصغي إلى خرير الوادي	وأعني مع البلبل في
بعيدا عن لغو تلك النوادي (2).	وبعيدا عن المدينة والناس،

يقول الأستاذ "أحمد المختار الوزير" معلّلا غضب "الشابي" هنا: " فشعوره بدائه

في هذا القصيد ليس إلا خيطا مفردا، له حصّة من الوجود النفسي الشامل له ولغيره من خيوط أخرى مكوّنة بإضافتها إليه، (الدينا، الجبال، الغابات المدينة) وبإضافته لها نسيج الحالة النفسية المعبر عنها، وليست حصّة ذلك الخيط من الوجود النفسي هي أوفى الحصص، ولا نصيبه من ذلك الوجود هو أوفى نصيب، بل إنّ أثر الحياة الاجتماعية

(1) الديوان، ص 489-492.

(2) المصدر نفسه، ص 359-360.

ليبدو من خلال القصيد أبعد توغّلاً في نفس "الشابي" من كل شيء سواه، مما له اتّصال بعلمته واشتدادها ". (1)

ووسّع قلب "الشابي" حياة الناس يومذاك بما كان شائعا مستفيضا في دواخلها من سوء وفساد، فلم يضق بشيء من ذلك بمثل ما قد تألم له، ولم ينشد لنفسه قرارا منه يمثل ما أراد له من صلاح، ولم ييأس من قدرته على صلاحه، بمثل ما آمن به من تلك القدرة على الصلاح، وما قصيدة (أحلام شاعر) إلا صورة من ذلك الإيمان، وإن تغشّاه لون من اليأس؟ قال أحمد المختار الوزير: "أليس الأحقّ أن نقول إنّ "الشابي" في هذه القصيدة لا ينشد الفرار وإنما كان ينشد القرار؟ وهيهات أن يجد القرار، مادام مردّدا بين النقص والكمال". (2)

وهو مسحور بالغاب ينشده معزّلا، ومجلى إلهام ومسرح أحلام، ومغنى شاعر، فيه يتملّى سحر الطبيعة وسحر الحبيبة في حنان ولذة وذهول، وفيه يروي من الحسن المعشوق في أمان وفرحة:

قدّس الله ذكره من صباح	ساحر، في ظلال غاب جميل
كان فيه التّسيم، يرقص سكرانا	على الورد، والثّبات البليل
وضباب الجبال، ينساب في رفق	بديع، على مروج السهول
وأغاني الرّعاة، تحلق في الأغوار	والسهل، والرّبا، والتّلول
ورحاب الفضاء تعبق بالألحان	والعطر، والضّياء الجميل
والملاك الجميل، ما بين ريحان	وعشب، وسنديان، ظلّيل
يتغنّى مع العصافير، في الغاب	ويرنو إلى الضباب الكسول (3)

ويروي الأستاذ "كرو" عنه أنّه لم تكن له طيلة حياته أمنية ، أو رغبة يحنّ إليها، ويرغب في تحقيقها كالغاب بسنديانه وبكل ما فيه من نبات وحيوان وسماء صافية (4).

(1) أحمد المختار الوزير، مقال أحلام شاعر، مجلة الفكر، تونس ، أكتوبر 1956، ص 31.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

(3) الديوان، ص 326.

(4) أبو القاسم محمد كرو ، مرجع سابق ، ص124.

إنّ في الغاب أزاهيرا، وأعشابا عذاب  
 ينشد النحل حوالها أهازيجا طراب  
 لم تدنّس عطرها الطاهر أنفاس الذئاب (1)

ففي قصيدة (الغاب) وجدنا الشابي واصفا الصباح في الطبيعة، متغنيا بالغاب التي لم تدنّس عطره الطاهر أنفاس الذئاب: (الكامل)

في الغاب، في الغاب الحبيب، وإته  
 طهّرت في نار الجمال مشاعري،  
 ونسيت دنيا الناس، فهي سخافة  
 حرم الطبيعة والجمال السّامي  
 ولقيت في دنيا الخيال سلامي  
 سكرى من الأوهام والآثام (2)

فبين الشاعر وبين محاورة الغاب حديث ونجوى، ومحاورة روحية وانسجام كامل، إته غاب ربيعي يفيض حياة وبشرا وطمأنينة، والشتاء حامل الزوابع والسيول والرعد والصقيع، لا يمرّ به إلا لكي يعيد الجمال والصبّا إليه في انتظار قدوم الشاعر. هذه الاستراحة الأمانة، وهذا الهجوع إلى الطبيعة يشير إلى شوق في النفس للعودة إلى رسم الأمل، ويتفق مع ما نعرفه عن نزوع الشاعر الملحّ إلى التخلّص من الغربة الروحية، التي تسقطها عليه بلاوي الحياة الإجتماعية، وعن توفقه إلى مكان أمين يحميه، ولمّا كان الغاب هو المكان الوحيد الذي تحققت له فيه السعادة، والذي يعني الابتعاد عنه العودة الأليمة إلى تجربة الشقاء والضجر والضيق، فإنّه انتهى بإخراجه من حياته المضنية إلى نعيم عامر بالحبّ والنشوة والجمال، وتطلّ صورة هذه الجنان العجيبة ذات الربيع الذي لا يذبل، تغرينا بوعداها الدائم بسعادة أكيدة وانسجام أليف، وتتدفّق أجمل قصائده الغزلية بإيقاعات الغاب الفردوسي، وعندما يتحقق له الحب في ظلال الأشجار الوارفة يصل الشاعر إلى أقصى درجات النشوة والسلام.

ونجد قول الشابي في (بقايا خريف): (المتقارب)

كرهتُ القصورَ وقطّانها  
 وكيد الضّعيف لسعي القويّ  
 وما حولها من صراع عنيف  
 وعصف القويّ بجهد الضعيف (3)

(1) الديوان، ص 363.

(2) المصدر نفسه، ص 371.

(3) المصدر نفسه، ص 350.

التجأ الشاعر إلى الطبيعة، بعدما ألمه ما يرى في المجتمع من اقتتال الناس، فيكيد الضعيف للقوي، ويعصف القوي بجهده، والمظالم تنال من قلوب الفقراء والأرامل واليتامى.

ماذا أودّ من المدينة، وهي غارقة بموار الدم المهدور؟  
 ماذا أودّ من المدينة، وهي لا ترثي لصوت تقجّع الموتور؟  
 ماذا أودّ من المدينة، وهي لا تعنو لغير الظالم الشرير؟  
 ماذا أودّ من المدينة وهي مرتاد لكل دعارة وفجور؟<sup>(1)</sup>

المدينة في القصيدة مجسّم الحضارة أو عيّنة من عيّناتها، وعبر نقمة الشاعر عليها نقرأ جوانب من حياة الريفي، وقد اصطدم بواقعها المغاير لمنبته، فخُطت في صفحة نفسه أحلام حنين إلى المثل، وحقّرت ضوابط الأخلاق والإيمان والتدين.

وفي قصيدة (شجون) قال "الشابي":

في ظلام الكهوف أشباح شؤم، وبهذا الفضاء أطياف نحس  
 وخلال القصور أُنات حزن، وبتلك الأكواخ أنضاء بؤس<sup>(2)</sup>

الشؤم والنّحس والبؤس، صور على سبيل الإيحاء بالوحشة والكآبة والقنوط. فالكهف شكل الضيق والالتمام والتفوق، والفضاء لسعة مضلّة مخيفة، ويتساوى النقيضان بايذاء الشاعر، الذي يقرّ بأنه لم يفد من الوجود سوى أنه طالب قبر ودأب الأيام إلحاق الفجيرة به ولا عزاء، ومظاهر الألم في القصور والأكواخ على حدّ سواء وكل مظلوم ظالم.

ويخاطب "الشابي" قلبه في قصيدته (إلى قلبي التائه): (مجزوء الرمل)

هوَ ذا يا قلبي البحرُ، وأمواجُ الحياة  
 هوَ ذا الشّاطيء لكن أين ربّانك؟ مات  
 أنتَ حَقْلٌ مجذب قد هزأت منه الرّعاة  
 أنتَ كهفٌ مظلم تَأوي إليه البائساتُ

<sup>(1)</sup> سلمى خضراء الجيوسي، أبعاد الزمان والمكان في شعر الشابي، ص 357.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص 163.

أنت صرح، شادَه الحُبُّ على نَهر الحَيَاة (1)

نلمس في هذه القصيدة تعدد الأماكن التي يناديها الشاعر، واصفاً بها قلبه (البحر، الشاطئ، الحقل، الكهف، نهر). فقلبه غير ما كان عليه لحناً و أوتاراً وأنغاماً، كأنه القارب شدَّ إلى الصفاة وقد مات ربانه. فإحساس غريب من الشاعر بدنوّ أجله في هذه المرحلة من حياته، فقد أصيب بداء انتفاخ القلب.

وللسّياق دور بارز في تحديد معنى النص، ومن ثمّ تحديد انسجامه، ذلك لأنّ اللغة وليدة الاحتكاك بين أفراد المجتمع، باعتباره يحيط باللغة، فإنّ معناها بالتأكيد يرجع إليه. (2) فالسياق مسألة ضرورية في نزول اللغة، حيث يسمح لنا بالحديث عن الأشياء بدقة ووضوح، ويمكننا من تحديد ودراسة العلاقات الموجودة بين السلوك الاجتماعي والكلامي في استعمال اللغة، وأي استغناء عن السياق سيجعل قناة التواصل متوترة، فمسألة السياق الوثيق الصلة بالنص الأدبي مسألة مهمة، لأنّها الأساس في فهم النص الشعري، وذلك من خلال إعادة الظروف لإنشائه، لأنّه إذا كان الشاعر متحرراً من السياق فهو مقيد بخلقه في الأنا نفسه. (3)

ولقد قام السياق بدور فعّال في تواصلية الخطاب و انسجامه، كما قام في أحيان كثيرة بتحديد الدلالة المقصودة من الكلمة في جملتها. هكذا صنع النص مقامه معتمداً على نفسه، وعملية فهمه تعتمد على هذا وغيره، لأنّ السّياق في النص الشعري جهاز من المعلومات. لننتقل إلى عنصر ترابطي آخر، وهو التناص، لنستشفّ بذلك دوره في تحقيق الترابط الدلالي لنصوص الديوان:

(1) الديوان ، ص 441-442.

(2) ينظر: صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج1، ص 106.

(3) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى إنسجام الخطاب، ص 303.

## 2-التناص:

## 2-1 مفهوم التناص :

لم تتوقّر معاجم اللغة العربية القديمة على كلمة التناص المستخدمة في النصّ النقدي الحديث ، ولا تشير دلالاتها الاصطلاحية المتعارف عليها في النّقدين الأوروبي والعربي معا فيما بعد، "والتناص مصدر الفعل على وزن تفاعل"<sup>(1)</sup> أي المشاركة و"المفاعلة" والتعدية. "و نصّ القرآن ونصّ السنة ،أي ما دلّ ظاهر لفظها عليه من الأحكام"<sup>(2)</sup>.

والتناص هو "قراءة أقوال متعدّدة في خطاب أدبي واحد، تحيلنا إلى خطابات أخرى متعدّدة، يمكن أن تتطابق مع النصّ الأدبي المتعيّن ،لأنّ الشفرة الشعرية لا يمكن أن تكون رهينة شفرة وحيدة، بل تتقاطع فيها عدّة شفرات، وكلّ منها ينفي الآخر"<sup>(3)</sup>. وبمعنى آخر التناص هو استبطان نصّ سابق في سياق نصّ لاحق؛ بحيث تتولّد من هذه العملية دلالات متجدّدة لا يمكن استكشافها في النصّ الأسبق، وقد يكون لها في النصّ اللاحق حضور دلالي متميّز بإعادة حياة عدد من النصوص في النصّ الجديد، أو هو "حضور النصوص الغائبة التي تتناص مع النصّ المقروء"<sup>(4)</sup>. التناص إذن هو دراسة النصّ الحاضر من خلال علاقته بنصوص سابقة، وبخاصّة العلاقات المعقّدة التي لا يمكن اكتشافها إلا من خلال المخزون الثقافي للدارس أو المتلقي، لأنّه ليس من السهل اكتشاف تداخل النصوص لدى عمالقة الأدب العربي بيسر وسهولة، فهؤلاء اكتسبوا عبر الزمنّ الشعري آليات خاصّة بكل واحد في توظيف المخزون التراثي مما يعقد مسألة البحث في تتبّع المنابع الحقيقية التي استقوا منها أو أعادوا إليها أو أثرت فيهم؛ أي أنّ كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدّة، فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها واحتذاء وتكثيفا ونقلًا وتعميقًا.

(1) عبد الواحد لؤلؤة، من قضايا الشعر العربي المعاصر، التناص مع الشعر العربي، مجلة الوحدة، العدد 83، 82، يوليو أغسطس، 1991، ص14.

(2) ابن منظور، لسان العرب، ص 42-44.

(3) Julia Kristiva, Sémiotica, Madrid, 1981, P 66

(4) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط ،مصر، 1998، ص 17.



وتتعدّد تعريفات التناص بشكل عام بين النقاد واللغويين؛ غير أنّها كلها تُظهر هذا التفاعل والتعالق والالتقاء، والتداخل اللفظي أو المعنوي بين نصّ ما ونصوص أخرى سبقته، استفاد منها هذا النص المراد دراسته. فالتناص "أن يمثّل النص عملية استبدال من نصوص أخرى، أو هو ترحال للنصوص، وتداخل نصي في فضاء نص معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"<sup>(1)</sup>، أو هو "أن يتضمّن العلاقات بين نص ما ونصوص أخرى مرتبطة به، وقعت في حدود تجربة سابقة، سواء بواسطة أو بغير واسطة"<sup>(2)</sup>.

من الواضح أنّ التناص واقع بين نص ما حادث، ومجموعة من النصوص السابقة عليه. وهو في هذه الحالة يتكوّن من نقول متضمّنة وإشارات وأصداء للغات أخرى، وثقافات عديدة، وهو إذن تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة، تلك الكيفيات تتحصر في نمطين أساسيين يشير إليهما فيما يلي الدكتور "محمد عبد المطلب"<sup>(3)</sup>:

أولهما: يقوم على العفوية وعدم القصد، إذ يتم التسرّب من الخطاب الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي، أو يتم ارتداد النص الحاضر على الغائب في الظرف الذهني نفسه.

ثانيهما: يعتمد على الوعي والقصد؛ بمعنى أنّ الصياغة في الخطاب الحاضر تشير إلى نص آخر، وتكاد تحدّده تحديدا كاملا يصل إلى درجة التنصيص.

وعن دور التناص في إنتاجية المعنى في النص الأدبي عامّة والروائي خاصة يكشف "حميد لحداني" في بحثه (التناص وإنتاجية المعاني) عن دور مهم، يدفع عن النص الروائي بُعد التاريخي الذي انحصر فيه إلى الأمام الآن، والمستقبلي المستشرق تفعيلاً لدور القراءة وإسهاماً في إنتاجية المزيد من المعاني، حيث يقول "حميد لحداني" عن دور التناص في إنتاجية المعنى: "إنّ التمييز بين مقاطع النصوص، والتناص يهدف

(1) حسن محمد حماد، مرجع سابق، ص 17.

(2) جوليا كريستيفا، علم النص، ص 21.

(3) محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان،

ط1، القاهرة، 1995، ص 153.

إلى دفع دراسة النص الأدبي والرواية على الخصوص، نحو الأمام بتخليصها من الرؤية النقدية التاريخية التي عرفت ازدهارا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وطُبقت على كثير من النصوص الأدبية ومنها الرواية<sup>(1)</sup>.

## 2-2 التناسل في الدرس الغربي:

لا شك أنّ مبادئ النظريات النقدية الأوروبية على اختلاف مشاربها في كتابات منظريها مثل آراء "دوسوسير" في اللغة والكلام، والعلامة اللغوية، وآراء الشكلايين في ثنائية الشكل والمضمون، وآراء "باختين" في المبدأ الحوارية. قد ساعدت على انبثاق مصطلح التناسل، على يد الكاتبة الفرنسية "جوليا كريستيفا" التي نظرت إليه باعتباره نتاجا لنصوص سابقة يعقد معها النص الجديد علاقة تبادل حوارية، ويكسر بالتالي أحد أعمدة البنيوية، وهي فكرة مركزية النص وانغلاقه على ذاته باعتباره بنية مكتفية بذاتها؛ أي أنّ النص ينشئ علاقة مع الماضي في سياقاته الثقافية والتاريخية والاجتماعية، لكنّها علاقة محمّلة بدلالات معاصرة ومستحضرة لصور تعبّر عن الواقع في الارتداد إلى الماضي، واستحضاره من أكثر الأمور فعالية في عملية الإبداع؛ سوف يحدث تماس يؤدي إلى تشكيلات تداخلية. لأنّ الكلمة لا تقوم بمفردها ولا تنغلق على ذاتها؛ بل هي حزمة من الكلمات المتعددة القابلة للدخول أيضا مع مفردات أخرى، في تركيبات عنقودية لا نهاية لها. ولذلك فإنّ كل نص محكوم بالتوالد مع نصوص أخرى بآليات وقوانين متعدّدة، يختار الشاعر من بينها ما يراه مناسباً للتعبير عن نصوص الرؤيا الفنية التي يبتغي ملامستها في خطابه الأدبي.

والتناسل "جملة المعارف التي تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى، وما أن نفكر في معنى النص باعتباره معتمدا على النصوص التي استوعبها وتمثلها، فإننا نستبدل مفهوم تفاعل الدوات بمفهوم التناسل، ثم نوضّح أن التناسل يندرج ضمن إشكالية الإنتاجية النصية التي تتبلور كعمل النص وهو نص منتج"<sup>(2)</sup>. وتشير "جوليا كريستيفا" إلى

(1) حميد لحداني، التناسل وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، مج10، ج40، النادي الأدبي بجدة، ربيع

الثاني، 1422 هـ، ص 73.

(2) أحمد المدني، في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية العربية، ط1، العراق، 1987، ص 103.

أنها أخذت تسمية التناص من "سوسير"؛ حيث قالت: "وقد استطعنا من خلال مصطلح التصحيف الذي استعمله "سوسير" بناءً خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية، عيّنّاها باسم التصحيفية"<sup>(1)</sup>،

كما أولى الناقد الفرنسي "جيرار جينيت" "GERARD GENETTE" اهتماماً بالغاً بما أسماه بـ"المتعاليات النصية" في مؤلفه "مدخل لجامع النص"، وهذا التعالي النصي يتضمّن بشكل نسبي أو كامل، النص الغائب في النص الحاضر، كما يتضمّن المحاكاة والمعارضة. فالتعالي النصي عنده "كل ما يجعل نصاً واحداً مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني"<sup>(2)</sup>، فيرى في التناص محاولة دراسة العلاقة بين النصوص المكوّنة لنص معيّن؛ إذ إنّ العلاقة تتخذ أبعاداً مختلفة وصوراً شتى، يبدو أنّها ترجع إلى صورة واحدة تخضع لعملية تقويم؛ أي أنّ نصاً واحداً يتضمّن نصوصاً متعدّدة .

فالتعالي النصي يتجاوز معمار النص، ويحدّد تبعاً لهذا التعريف خمسة أنماط من التعاليات النصية هي: (3)

1. **التناص**: وهو يحمل معنى التناص كما حدّدته "جوليا كريستيفا"، وهو خاص عند "جينيت" بحضور نص في آخر كالاستشهاد والتلميح والسرقعة... الخ.

2. **المناس**: ونجده حسب تعريف "جينيت" في العناوين والعناوين الفرعية والمقدّمات وكلمات الناشر والخواتيم والصور... الخ.

3. **الميتناص**: وهو علاقة التعليق الذي يربط نص بآخر يتحدّث عنه دون أن يذكره أحياناً.

(1) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، المغرب، 1997، ص 78.

(2) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، المغرب، 1986، ص 75.

(3) ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، المغرب، ط2، 2001، ص 97.

4. النص اللاحق: ويكمن في العلاقة التي تجمع النص (ب) كنص لاحق بالنص (أ)، وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

5. معمارية النص: إنّه النمط الأكثر تجريدا وتضمّنا؛ إنه علاقة صمّاء تأخذ بعدا مناصيا وتتصل بالنوع: شعرا، ورواية، وبحث.

نلاحظ أنّ هناك علاقات وطيدة بين هذه الأنماط؛ بل إنّ هذا التعالي مظهر من مظاهر نصية النص أو أدبيته، فيحاول "جيرار" من خلال الأنماط السابقة رصد كل ما يتعلّق فيه نص بنص آخر دون الجزم بتحكّم نمط على آخر في بنية النص، وذلك لانفتاح النص وتعديّه إلى نصوص أخرى؛ فالنص في نظره لا يعتمد على ذاته في نسج فضائه الذي يحويه، وإّما يستعين في ذلك بعدد من اللبّات التي يستمدّها من عوالم فنية أخرى.

لقد تحدّث "جيرار" عن التناسية الجمعية التي تعبّر عن علاقة النص اللاحق بالنص السابق له، وعنى بالتعالي النصي "نوعا من المعرفة التي ترصد العلاقات الخفية والواضحة لنص معيّن مع غيره من النصوص، ويتضمّن التعالي النصي التداخل النصي الذي يعني عنده الوجود اللغوي، وربّما كانت أوضح صور التداخل والاستشهاد بالنص الآخر داخل قوسين بالنص الحاضر، كما يتضمّن علاقة المحاكاة والمعارضة والمحاكاة الساخرة"<sup>(1)</sup>.

وتعد نظرية "ميخائيل باختين" في الملفوظ أساس مركزي لتكوّن مفهوم التناص، فكل ملفوظ بالنسبة لـ"باختين" هو متجدّد في سياق اجتماعي يسمه بعمق، كما أنّه موجّه لأفق اجتماعي أيضا، كل ملفوظ وكل تعبير هو حاصل لكلام غير متجانس يشكّله. فـ"باختين" كان له فضل السبق في تأصيل فرضية التناص، فهو يفيد النظر فيها ويكتفها ويراجع صياغتها؛ أي إنّه يحولّها لتصبح دالة على أعم مما كانت تدل عليه<sup>(2)</sup>، فيوسّع مفهوم التناص ويعده بعدا كليا في مواجهته لإشكالية اللفظ الحوارية واللاحقاري (الحديث

(1) جيرار جينيت، مرجع سابق، 90.

(2) ينظر: حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دط، المغرب، 2003

العادي) ،حتى أنه يستخدم مصطلحي الحوارية والحوارية بصورة موسّعة إلى الدرجة التي يصير فيها الحديث الذاتي نفسه حوارياً.

أما "رولان بارت" فيرى أنّ "كل نص تناص، وأنّ النصوص الأخرى تتراءى فيه لمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصيّة على الفهم؛ إذ فيها نتعرّف على نصوص الثقافة السالفة والحالية"<sup>(1)</sup>. فكل نصّ عنده ليس إلا نسيج جديد من استشهادات سابقة، والتناصية عند "بارت" هي قدر كل نص مهما كان جنسه، ولا تقتصر على التأثير فحسب<sup>(2)</sup>؛ فـ"رولان بارت" وسّع الدائرة التناصية شكلاً ومضموناً، وهذا التوسيع الشارح هو الذي يساعد القارئ الحقّ على محاولة فكّ ارتباط نص لاحق بنصوص سابقة، سواء من حيث المبنى أو المعنى، لأنّ النص ليس فضاء افتتان كما ذهب "بارت" نفسه في نظرية القراءة، وليس كما ذهب "جيرار جينيت" من أنّ التناص مجرد علاقة من التواجد مع نصين، أو مجموعة من النصوص، أي الحضور المثبت لنص ما داخل نص آخر<sup>(3)</sup>. وحصراً في الاقتباس والتلميح والانتحال، لأنّ التناص لا يتعدّى المضمون إلى الشكل وزنا ومفردة وصيغاً وأشكالاً، فمهمّة الأديب مهمّة بناء وهدم، كما أنّها مهمّة جمالية توسّع دائرة الحياة ورؤية المتلقي، مما يجعله يبدع أثراً لا يشابه الأثر السابق ليخرجه من دائرة التكرار والتشابه، إلى دائرة الإبداع عن طريق التخيّل والمحاكاة وما إلى ذلك، لأنّ الإنسان يتطور ولا ينكمش، فكلما سائر الزّمن نما إبداعه وتوسّعت دائرة معارفه مما يثري العملية الإبداعية ويغني الحركة الإنسانية.

كما أشار الباحث "ميشال ريفاتير" إلى مفهوم التناص واستعمله كمرتبة من مراتب التأويل، وهذا الاستعمال مرتبط بأفكاره عن الوقائع البلاغية والأسلوبية، والمقروئية الأدبية على مستوى افتراض تطابق متبادل بين الشكل والمضمون، فإنّ مرجعيات

(1) رولان بارت ، لذة النص ، ص 65.

(2) محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ، 2001، ص 31.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

النصوص حسب "ريفاتير" هي نصوص أخرى، والنصية مرتكزها التناص<sup>(1)</sup>. والتناص هو ملاحظة القارئ لعلاقات ما بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة، وهو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية التي وحدها في الواقع تنتج الدلالة. أما القراءة السطرية المشتركة بين النصوص الأدبية وغير الأدبية، فإنها لا تنتج غير المعنى<sup>(2)</sup>. حلّ التناص محلّ ما يعرف بتواصل المعارف الذاتية، وحقل تطبيقاته ليس ببعيد عن المجال التقليدي ونقد المصادر. كما أثار مصطلح التناص اهتماما كبيرا في الأوساط النقدية الغربية، ذلك أنّ الإجراءات التي تضمّنها بدت كتعويض منهجي لنظرية التأثير التي قامت عليها أساسا الأبحاث في الأدب المقارن.

### 3-2 التناص في الدرس العربي:

اهتدى الدرس اللساني العربي في مقاربتة لظاهرة التناص إلى اعتماد جملة من المصطلحات، والتي أبرزها السرقات الأدبية، فلقد أسالت هذه القضية حبر نقاد العرب القدامى، وغلبت على مصنّقاتهم، فأفردوا لها كتباً بأكملها تفاوت الطرح فيها من مصنّف إلى آخر، والمقصود بالسرقة هو أن يعمد شاعر لاحق، فيأخذ من شعر الشاعر السابق بيتاً شعرياً أو شطر بيت أو صورة فنية، أو حتى معنى ما، فهي نقل أو محاكاة<sup>(3)</sup>.

إنّ النقاد العرب مجمعون على أنّ السرقة لا تكون إلا في البديع المخترع، الذي ليس للناس فيه إشراك على اللفظ والمعنى، لانتصاف البديع بالندرة والخروج عن العادة بما جادت به قريحة الشاعر والكاتب. يقول "ابن رشيق" (ت 436هـ): "والسرقة أيضاً إنّما هي في البديع المخترع الذي يختصّ به الشاعر، لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم مما ترتفع الظنّة فيه، عن الذي يورده أن يقال إنّه أخذه من غيره، واتّكال الشاعر على السرقة بلادة، وتركه كل معنى سبق إليه جهل، ولكن

(1) ينظر: نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 2، ص 98.

(2) محصول سامية، التناص إشكالية المصطلح والمفاهيم، مجلة دراسات أدبية، مركز البصرة، ع 1، الجزائر، 2008، ص 65.

(3) ينظر: محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص، 2001، ص 105.

المختار له عندي أوسط الحالات"<sup>(1)</sup>. و يعزو "الجاحظ" الأصل في السرقات الشعرية إلى إعجاب المتأخرين بالمتقدمين، فكأنّ الشيخ كان يرفض فكرة السرقات حين يصطنع مصطلح التنازع بين الشعراء حول فكرة واحدة. و"الجاحظ" بعد أن يثبت التناص للأمم القديمة وينفيه عن العرب القدماء، يعود فيثبته للعرب؛ ربّما من حيث لم يكن يشعر. ذلك بأنّ السرقات في مفهومها العام هي ما عرف الناس أنّ أدبيا أخذ من أديب آخر في نسج لفظ، أو في طرح فكر بالإتفاق والمحاكاة، أو بالاختلاف والمعارضة<sup>(2)</sup>.

يقول "ابن خلدون" (ت808هـ): "إعلم أنّ لعمل الشعر وأحكام صناعته شروطا، أولها الحفظ من جنس شعر العرب حتى تنشأ في النفس ملكة ينسج على منوالها، ويتخيّر المحفوظ من الحر النقي، فمن قلّ حفظه أو عدم، لم يكن له شعر. وإنّما هو نظم ساقط واجتتاب الشعر أولى بمن لم يكن له محفوظ، ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحذ القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ"<sup>(3)</sup>.

يرى "ابن خلدون" أنّ الذي يحفظ كثيرا من النصوص الشعرية قد يكون شاعرا على عكس الذي لا يحفظ إلا الأحاديث والرسائل والخطب، فإنه قد لا يكون إلا كاتباً. وإنّ فإن الذي يريد أن يكتب أدبا، شعرا أو غير شعر لا مناص له من أن يتناص مع المحفوظ أو المسموع أو المروي أو المقروء من عيون الكلام، وتلك هي أسس نظرية التناص المعاصرة التي ترى أنّ كل أديب هو نسخة من غيره، وأنّ كل نص هو مجرد مرآة لنصوص أخرى سبقته. ويتحدّث "ابن خلدون" عن أصل التناص، لا عن التناص نفسه، أي عن كيف يمكن لشخص أن يغتدي كاتباً أو أدبيا وهو لا يتحقق له ذلك؛ إلا إذا كانت له ذخيرة من الألفاظ والمعاني والتراكيب، يتناص معها حين الكتابة. فالتناص مسألة حتمية تأتي قبل الشروع في الكتابة نفسها. لذلك يرى الشيخ "ابن خلدون" أنه لا يمكن لأي

(1) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ج2، ص282.

(2) ينظر: عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص 225.

(3) عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة المسمّى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، بيروت/ لبنان، 2007، ص 626.

شخص أن يشرع في الكتابة إلا بحفظ النصوص الأدبية شعرا ونثرا، لأنّ المحصّل لهذه القوالب في الذهن إنما هو حفظ أشعار العرب وكلامهم، وهذه القوالب كما تكون في المنظوم تكون في المنثور، فإن العرب استعملوا كلامهم في كلا الفئتين<sup>(1)</sup>

ووردت في تراثنا النقدي مصطلحات عديدة تقارب مصطلح التناص في الحقل البلاغي كالتضمين والتلميح والإشارة والاقْتباس... الخ، وفي الميدان النقدي كالمناقضات والسرققات والمعارضات، وكلها تقترب قليلا أو كثيرا من مفهوم التناص؛ إذ يشير "ابن سنان الخفاجي" في كتابه "سرّ الفصاحة" إلى حضور شعر القدماء في شعر المحدثين، كما يشير إلى إدراك بعضهم بالتداخل الدلالي الذي يرى أنّ جميع معاني المحدثين إنّما تستند إلى معاني القدماء<sup>(2)</sup>. فالتلميح يؤكّد الجانب التحسيني، ويعتمد على صدور إشارات من النص الغائب (السابق)، وهذه الإشارات ترتدّ إلى قصة أو مثل أو شعر، والتضمين يتم بين نصين شعريين، وتتجلى فيه القصيدة تجليا مباشرا، فيُشار إلى النص الغائب باقتطاع جزء من البيت الشعري أو البيت بكامله، أو أكثر من بيت، وهنا ينبغي ملاحظة مستوى وعي المتلقي، فإن كان حضور النص الغائب له شهرة، اكتفى بإعلان عملية التداخل<sup>(3)</sup>. والاقْتباس هو أن يأخذ الشاعر شعرا من بيت شعري بلفظه ومحتواه، وهو يمثل شكلا تناصيا يرتبط فيه المدلول اللغوي بالمفهوم الاصطلاحي، الذي يتمثل في عملية الامتداد التي تتيح للمبدع أن يحدث انزياحا محدّدا في خطابه، بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئا من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف أو الشعر القديم. ولعلنا بهذا نكون قد أجبنا عن سؤال طالما تردد طرحه وهو على حد تعبير عبد الملك مرتاض: "هل الكتابة انبثاق من صميم الذات؟ أم هي إبداع متولّد عن أشتات الغير؟ أم هي مزيج من هذا وذاك؟"<sup>(4)</sup>

(1) ينظر: عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، 251.

(2) ينظر: محمد عزام، النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي، ص 40.

(3) ينظر: عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص 42.

(4) ينظر: عبد الملك مرتاض، الكتابة أم حوار النصوص؟، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد

330، دمشق، تشرين الأول 1998، ص 21.



وعلى أنّ كتاب "الخطيئة والتكفير" لـ"عبد الله محمد الغدامي" الذي صدر عام (1985) وهو من أحسن الكتب الأولى التي ظهرت في الحداثة العربية، لم يستعمل هو أيضاً مصطلح التناص فيه صراحة، ولكنّه أوردته تحت مصطلح تداخل النصوص، وقد علّق "الغدامي" على هذا المفهوم" بأنه متطورّ جداً في كشف حقائق التجربة الإبداعية، وفي تأسيس العلاقة الأدبية بين النصوص في الجنس الأدبي الواحد، وفي قيامها على سياق يشملها"<sup>(1)</sup>.

ويبدو أنّ "صبري حافظ" من أوائل النقاد العرب الذين اصطنعوا مصطلح التناصية بما هو جار عليه الآن، حسب المتابعات الأولية للكتابات النقدية عن التناص، ثم "محمد مفتاح" الذي كتب عن هذا المصطلح عام (1985) زهاء خمس عشرة صفحة، ثم "عبد الله محمد الغدامي" و"بشير القمري" و"سامي سويدان" و"عبد الملك مرتاض". ثم ظهر فريق بعد هؤلاء ممّن أفاضوا في هذه المسألة التي أمست من المفاهيم المبتدلة في النقد الجديد<sup>(2)</sup>.

ظهر مصطلح التناص في الدرس اللساني العربي المعاصر بعدّة صياغات منها: "التناص والتناصية والنصوصية تداخل النصوص أو النصوص المتداخلة، النص الغائب وتضافر النصوص، تفاعل النصوص، والتداخل النصي، والتعدّي النصي، التنصيص. ومهما يكن من أمر فإنّ ردّ النصوص إلى أحدهما يعتمد على حصافة القارئ ومعرفته وحدّة انتباهه، كما أنّ معظم الدارسين يتفقون على أنّ التناص شيء لا مناص منه، لأنّه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتها ومن تاريخه الشخصي؛ أي من ذاكرته. "فأساس إنتاج أي نصّ هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضاً"<sup>(3)</sup>. ولكن لا يمكن أن نغفل أنّ كتاب "محمد مفتاح" كان في

(1) عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريرية، النادي الأدبي الثقافي، ط1، جدة، 1985، ص 13.

(2) ينظر: عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص 256.

(3) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، المغرب، 92، ص 123.

أغلبه دراسة لقضايا بلاغية وعرضا لتيارات غريبة. ثم توالت الدراسات العربية ، المعرفة بالتناص وأشكاله وميادينه ومصادره ،حتى بات الأمر في ظنّ النقاد حتما لا بدّ منه، وكأنّ النصّ الإبداعي الجديد هو أبدا قائم على أنقاض نصوص أخرى انقرضت في ذاكرة الناص، فهي تضمين بغير تنصيص (1).

ويؤثر "سعيد يقطين" استعمال التفاعل النصي على استعمال التناص، وهذا "لأنه أعم من التناص، فيما أنّ النصّ ينتج ضمن بنية نصية سابقة، فهو يتعالق بها ويتفاعل معها تحويلا أو تضمينا أو خرقا" (2).

كما يعرف "عبد العاطي كيوان" التناص على أنه "نوع من تأويل النص، ذلك الفضاء الذي يتحرك فيه القارئ الناقد بحرية وتلقائية، معتمدا على مخزونه من المعارف والثقافات، وذلك بإرجاع النصّ إلى عناصره الأولى التي شكّلتها وصولا إلى فكّ شفراته؛ إذ إنّ ثقافة المبدع قد تكوّنت عبر دروب مختلفة لا يستطيع تبيانها في كلّ الأحوال" (3).

يمكن أن نستشفّ من خلال هذا التعريف، أنّ الباحث يستحضر في عملية التناص الأقطاب الثلاثة لعملية التواصل.

المرسل (المبدع) ← الرسالة (النص) ← المرسل إليه (القارئ).

وبناء عليه يمكن إيجاز بعض السمات المميزة للتناص في النقاط التالية:

1. التناص منهج يستوعب إجراءات ومناهج أخرى، مما يحقق له الشمولية.

2. التناص له إجراءاته المميزة التي تصل نصه بالخطاب العام.

3. التناص له أفقه التأويلي الخاصّ به لإنتاج خطابه النصي الخاص.

4. التناص هو أشبه بمادة يتعاطاها المبدع ساعة خلقه لنصه.

(1) ينظر: عبد الملك مرتاض، فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات في النقد، ج1، ص 1 مج 1، النادي الأدبي بجدة، ماي 1991، ص 83.

(2) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي النص والسياس، ص 98.

(3) عبد العاطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، دط، القاهرة، 1998، ص

ويرى " عبد الملك مرتاض " أن التناص ليس إلا حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر ونص لاحق، وهو ليس إلا تضمين بغير تنقيص<sup>(1)</sup>. فالباحث له جانب من الصحة، بأن التناص هو امتداد لرؤية ثقافية غربية وعربية معا، لكن من المبالغة إرجاع نظرية التناص كلها إلى الاقتباس أو السرقة، لأنه لا يمكن لمصطلح بلاغي واحد أو أكثر أن يقابل نظرية بكاملها، وبكل مصطلحاتها وأشكالها.<sup>(2)</sup>

كما يكشف "حميد لحداني" في كتابه "القراءة وتوليد الدلالة" عن الدور الفعال الذي بفضلته تخلص النص الأدبي بعامّة، والروائي بخاصة من الرؤية النقدية التاريخية، هذا الدور الفعال يتمثل في فعل القراءة ومدى إسهامها في إنتاجية المعاني؛ إذ إنّ النقد الروائي العربي قد عانى كثيرا من النتائج السلبية للقراءات الخطية الباحثة بالضرورة عن المعنى الواحد<sup>(3)</sup>. كما يعرفه "جاسم عاصي" بأنه "تشطّي المعرفة بالموروث في جسد النص على شكل علامات وإشارات، يشير إلى بنية حدث، وبمجموع الإشارات تكمن صيرورة الحدث الرئيس وكيّته"<sup>(4)</sup>.

نلاحظ أنّ مفهوم التناص في الدراسات العربية، قد بقيّ مشتملا على شيء من الغموض، ولعلّ ذلك راجع إلى صعوبة الوصول إلى تعريف نهائي لمفهومه، بسبب بنائه أصلا على مبدأ تعددية المعاني، ولكن ثمة جهود تعريفية مأخوذة عن تعددية المفهوم العربي الغربي ومحاولة التوفيق قدر الإمكان، ومن هذه الجهود محاولة "رجاء عيد" لتعريفه من خلال النص بقوله: "هو انفتاح على واقع خارجي وتفاعل مع سياقه، متجاوزا

(1) عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، دت، ص 43.

(2) ينظر: حميد لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص 27.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص 27.

(4) جاسم عاصي، قراءة التناص الموروث في النص، مجلة الرافد، دار الثقافة والإعلام، ع 31، الشارقة، مارس 2000، ص 29.

في ذلك حدّ البنيوية؛ فالنص يتولد من نصوص أخرى في جدلية تتراوح بين هدم وبناء وتعارض وتداخل وتوافق وتخالف" (1).

التناص عند العرب يختلف قليلا عن نظرية التناص الغربية الحديثة؛ فالتناص الغربي يتحدث عن الثمرة ويهمل الشجرة، فهو لا يكاد يتحدث عن مسألة الكتابة لدى كاتب معيّن على نحو معيّن دون سواه؛ وإنما يتحدث عن أنّ الكاتب يتأثر بكل ما يقرأ أو يسمع أو يحفظ؛ في حين أنّ التناص العربي يقرّ هذا ويزيد عليه البحث في كيفية الطرائق التي تفضي إلى تكوين الشخصية الأدبية لدى كاتب معيّن.

#### 2-4 مصادر التناص:

الأسطورة هي جزء من التاريخ أو من التراث، وليس قصرا على أمة دون أخرى، وسنجد ضربا من الشيوع في استعمال الأسطورة في النص الأدبي مرتبطا بدرجة شيوعها في الحياة الثقافية العامة للأمم، بغض النظر عن كون هذه الأسطورة أو تلك، تمثل جزءا من تراث تلك الأمة أو لا تمثل. ولكل أمة أساطيرها التي تسوّغ كثيرا من الأسئلة القديمة وإجاباتها، لكننا سنلاحظ أيضا أنّ ثمة تداخلا غير قابل للفصل في كثير من الأحيان بين ما هو تاريخي وما هو ديني في تلك الأساطير؛ فالعرب إذن أمة لها أساطيرها التي تسمها، وتعلل ما لا يستطيع العقل الإنساني تعليله من ظواهر طبيعية وإشكالات أخرى، لم يكن يدركها لولا نسج تلك الأساطير له (2).

المصادر الدينية: إنّ المهمة التي يؤديها التناص، تنبع من خصوصية اللحظة التي مثلتها الرؤيا الدينية في سياق التجربة الوجودية الإنسانية، ولذلك فالشاعر يتخذ من هذه التجربة بما تحمله من دلالات وتوتر وكثافة، أساسا يقيم عليه رؤيته الواقع العربي (3).  
ونعني بالمصادر الدينية القرآن الكريم والحديث الشريف، وما جاء في الكتب السماوية

(1) رجاء عيد، القول الشعري (منظورات معاصرة)، منشأة المعارف، دط، الإسكندرية، 1995، ص 227.

(2) ينظر: عبد الستار جبر الأسدي، قراءة في الإشكالية النقدية، ماهية التناص، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ع 31، مارس 2000، ص 17 ص 38.

(3) ينظر: مفيد نجم، التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، ع 317، دمشق، 27 أيلول، 1997، ص 48.

الأخرى من نصوص. ويعرف التناص مع المصادر الدينية عادة بالاقْتباس؛ فالاقْتباس يدخل دائرة التناص، ويشكل رافداً مهماً وأساسياً من روافده، وقد يأتي التناص عبر مجموعة من التدخّلات التراثية أو الأسطورية، ويمثّل الاقْتباس شكلاً تناصياً يرتبط مدلوله اللغوي بعملية الاستمرار التي تتيح للمبدع إحداث انزياح في أماكن محدّدة في خطابه الشعري، بهدف إفساح المجال لشيء من القرآن أو الحديث النبوي.

أ. القرآن الكريم: يعدّ القرآن الكريم رافداً مهماً للشعر العربي المعاصر، فقد نزعت فئة من الشعراء العرب المعاصرين إلى أن تقتبس من القرآن الكريم صياغات جديدة لم يعرفها الشعراء من قبل. ومشكلة التعبير هي التي تحمل الشاعر المبدع على التفتّن في عبارات ولغة جديدة غير مستهلكة، تستطيع أن تتقلّ أكبر قدر ممكن من المعاناة والإحساس، وهي تدفع الشعراء إلى خلق رموز جديدة، وبعث أساطير قديمة واقتحام أرض مجهولة، وللتناص القرآني ثراؤه واتساعه؛ إذ يجد الشاعر فيه كل ما قد يحتاجه من رموز تعبّر عما يريد من قضايا، من غير حاجة إلى الشرح والتفصيل، فهو مادة راسخة في الذاكرة الجماعية لعامة المسلمين، بكل ما يحويه من قصص وعبر ناهيك عن الاقتصاد اللفظي والفني اللذين يميز بهما الخطاب القرآني<sup>(1)</sup>.

ب. الحديث الشريف: الحديث الشريف كما عدّه علماءه، أنّه كل قول أو فعل أو تقرير صدر عن النبي -صلى الله عليه وسلم-، كان أحد المشارب التناصية التي رُفد منها الشعراء العرب في عصورهم المختلفة، وإن كانت تظهر في البداية ظهوراً مباشراً هدفه النصح والإرشاد أو أخذ العبرة، لكن بعد حين صارت متداخلة بالنص الشعري حتى يصعب فصلهما، كما يصعب تبيّنهما، وخاصة عند غياب الإحالة أو التنصيص<sup>(2)</sup>.

ج. الكتب السماوية: لم يقتصر النصّ على ما جاء في القرآن والسنة من أخبار وقصص ليرفد مادته الشعرية بما قد تحويه هذه النصوص من قبسات تناصية، يوظّفها لخدمة موضوعه الشعري؛ بل تعدّى ذلك إلى ما جاء في الكتب السماوية من نصوص توراتية

(1) ينظر: مفيد نجم، التناص ومفهوم التحويل، ص 41.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 46.

وإنجيلية قد يكون القرآن أو الحديث تعرّضا لها أو صحّاحها، وقد تكون مأخوذة بنصيتها المباشرة، ولا سيما أنّ الشاعر خاضع للواقع<sup>(1)</sup>.

## 2-5 تجليات التناص في الديوان:

### 1-التناص القرآني:

التناص القرآني الذي في شعر الشابي من "المحاكاة المقتدية"<sup>(2)</sup>، ذلك أنّ لها قوة إيحائية تساند النص وتضفي عليه قيمة أسلوبية يشعر بها المتلقي، عندما تفاجئه تلك الكلمات، أو تلك العبارات الذاتية التي اختارها الشاعر في مواضع متفرقة من شعره، وهذا التناص يعكس ثقافة قائل النص، وهو أيضا وسيلة تواصل بين قائل النص ونصّه من جانب، وبين نصوص سبقته من جانب آخر. وقد تأثر الشابي بتعلّمه في مرحلة النشأة حين أرسله والده إلى مصر<sup>(3)</sup>، ومن ثمّ وجدنا من خصائص أسلوبه تأثره بالقرآن الكريم، وقد نضج هذا التأثير بكلمات قرآنية تستدعي في ذهن القارئ الآيات التي وردت فيه، وإذا كان الشابي قد استعار كلمات مفردة، فقد صاغها في سياقات، طامحا بذلك إلى إضفاء شيء من قدسية البيان القرآني على أسلوبه، فمثلا نذكر كلمة "الباسرة"، وهي "الوجوه العابسة"<sup>(4)</sup>، وقد وردت اللفظة في قول "الشابي" واصفا بها الزهور:

وَهَوَى مِنْ الْأَغْصَانِ مَا بَيْنَ الزُّهُورِ الْبَاسِرَةِ؟<sup>(5)</sup>

وهذا من قبيل الاستعارة، فلهذا الاختيار هدف جمالي، نتج عن استعارة العبوس من حقل دلالي خاص بالإنسان، ووفق الشاعر في العدول به، بينه وبين الزهور (حقل

(1) ينظر: مفيد نجم، التناص ومفهوم التحويل، ص 47.

(2) وهناك نوعا آخر من المحاكاة يسمى المحاكاة الساخرة (النقيضة)، ينظر: المرجع نفسه، ص 122.

(3) ينظر: الديوان، ص 20.

(4) أبو القاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، القاهرة، كتاب الجمهورية، 1991، ص 46.

(5) الديوان، ص 396.

النبات) فنتجت هذه الصور الجمالية. والتي جاءت في قوله تعالى: {وَجُوهٌ يَوْمَئِذٍ بِأَسِرَةٍ} (1)، وهي "الوجوه العابسة" (2)

كما استخدم الشابي كلمة (الكنود) وصفا للقبر قائلاً: (مجزوء الكامل)

لَمَّا رَأَى عَدَلَ الْحَيَاةِ      يَضْمُهُ لِلْحَدِّ الْكَنُودِ ؟ (3).

أي القفر الذي لا ينبت شيئاً. وردت في قوله تعالى: {إِنَّ الْإِنْسَانَ لِرَبِّهِ لَكَنُودٌ} (4). وتعيّن في الآية (كفور لنعمته) كقولهم (أرض كئود إذا لم تُنبت شيئاً) (5). وو ووردت عبارة (كأسا دهاقا) في قوله تعالى:

{إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا، حَدَائِقَ وَأَعْنَابًا، وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا، وَكَأْسًا دِهَاقًا} (6)، أي مفعمة (7).

ولقد استخدم الشاعر (كأسا دهاقا) في قوله:

إِنَّ الْحَيَاةَ كَنِيْبَةً      مَغْمُورَةٌ بِدُمُوعِهَا

فَتَجَرَّعَتْ كَأْسًا دِهَاقًا      مِنْ مُشْعَشَعَةِ الشَّقَقِ ؟ (8).

ووردت عبارة (كأسا دهاقا) في قوله تعالى: {إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ مَفَازًا، حَدَائِقَ وَأَعْنَابًا، وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا، وَكَأْسًا دِهَاقًا} (9)، أي مفعمة (10).

كما ورد في القرآن الكريم قوله تعالى على لسان لقمان: {وَلَا تُصَعِّرْ خَدَّكَ لِلنَّاسِ} (11). والمعنى لا تمل خدك عن النظر كبرا (12).

استخدم الشاعر هذا المعنى استخداما مجازيا في قوله متألماً من حال المجد في بلاده ، وباعثاً في نفوس مواطنيه أمل المقاومة والثأر في زئير العاصفة: (الطويل)

(1) القيامة ، الآية 24.

(2) أبو القاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، القاهرة، كتاب الجمهورية، 1991، ص 46.

(3) الديوان، ص 397.

(4) سورة العاديات، الآية 6.

(5) أبو القاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني، مرجع سابق، ص 443.

(6) سورة النبأ، الآيات من 31-34.

(7) الراغب، المفردات، ص 173.

(8) الديوان، ص 399.

(9) سورة النبأ، الآيات من 31-34.

(10) الراغب، المفردات، ص 173.

(11) سورة لقمان، الآية 18.

(12) الراغب، المفردات، ص 271.

فِيَا أَيُّهَا الظُّمُّ الْمُصَعَّرُ خَدَّهْ: رُوَيْدَكَ ! إِنَّ الدَّهْرَ بَيْنِي وَيَهْدُمُ

سَيِّئَارُ لِلْعَزِّ، المحطم تاجه، رجالُ إذا جَاشَ الرِّدَى فهُمُ هُمُ؟ (1).

فكون من التناص هنا صورة جمالية شخّص فيها الظلم، فأضفت على أسلوبه رونقا وجدة. فيخاطب الشاعر الظلم المستعلي على آلام الشعوب، مذكرا بأن الدهر يعلي ويهدم، وبأن رجال بلاده سيثأرون للمجد المحطم تاجه، إذ هم لا يرهبون الموت، وبهم أشواق النفوس الأبية إلى ارتقاء المعالي بعد تحطيم أغلال الاستعباد.

واستخدم الشاعر كلمة (عجاب) في قوله في (السامة) المتقارب:

فَحَالَ الْجَمَالَ وَغَاضَ الْعَبِيرُ وَأَذَوَى الرِّدَى سِحْرَهُنَّ الْعُجَابُ (2).

والصيغة معدولة عن عجيب، ولا يخفى ما في هذا العدول من إفادة دلالة المبالغة، والشاعر في هذا القسم انصرف إلى الإيحاء بالمناحات الداخلية لشخصه، عن طريق ما يعترى العالم الخارجي المحيط من وهن ومرض، وذبول، وإذا في أفق القصيدة موازاة بين راء ومتراء، على نحو يناه مع الأثر عن محدودية الألم النسبي ويصاحب كل شمولي رحيب في أفق المعاناة الإنسانية. كما وردت في قوله تعالى: {أَجْعَلِ الْآلِهَةَ إِلَهًا وَاحِدًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ} (3). وهي صيغة نادرة لم ترد في القرآن إلا في هذا الموضع.

ونتيجة لتأثر الشابي بأسلوب القرآن الكريم فقد ورد اللفظان (مكان، بعيد)

مصطحبين في قوله في قصيدة (المساء الحزين):

فَقَدْ كَبَّلْتَهُ بِنَاتِ الظَّلَامِ، وَأَلْفِينَهُ فِي ظِلَامِ اللُّحُودِ؟

فَأصْغَى إِلَى لَهْفِي الْمُسْتَمِرِّ، وَخَاطَبَنِي مِنْ مَكَانٍ بَعِيدٍ:

تَعُودُ اذْكَارَاتُ ذَاكَ الْهَوَى، وَلَكِنْ سَحَرَ الْهَوَى لَا يَعُودُ (4).

فلقد سأل المساء: هل لربيع الحياة عودة إلى قلبه؟ فأصغى هذا إلى لهفه، وخاطبه بأن ذكريات الهوى تعود، ولكن سحر الهوى لا عودة له، فاضطرب أسي

(1) الديوان، ص 479.

(2) الديوان، ص 402.

(3) سورة ص، الآية 5.

(4) الديوان، ص 187.



وقنوطاً. وقد ذكرنا اللفظتين مصطحبتين في قوله تعالى: {أُولَئِكَ يُنَادُونَ مِنْ مَكَانٍ بَعِيدٍ} (1)

وقد تأثر الشابي بأسلوب القرآن الكريم، فساق تعبيراً على لسان فتاة تبكي أبويها، حيث قال على لسانها:

تَقُولُ: وَاللَّيْلُ سَاجٍ      وَالْقَبْرُ مُصْنَعٌ إِلَيْهَا:  
يَا لَيْتَنِي مِتُّ مِنْ      قَبْلَ أَنْ تَسُوءَ حَيَاتِي (2).

و ورد تعبير (يا ليتني مت) في القرآن الكريم على لسان مريم عليها السلام: {يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَذَا وَكُنْتُ نَسِيًّا مَنْسِيًّا} (3).

فلقد أورد الشابي لفظ (حصيد) في قوله:

أَتَنْشُدُ صَوْتَ الْحَيَاةِ الرَّخِيمِ      وَأَنْتَ سَجِينٌ بِهَذَا الْوَجُودِ؟  
وَتَطْلُبُ وَرْدَ الصَّبَاحِ الْمَخْضَبِ      مِنْ كَفِّ حَقْلِ جَدِيْبٍ، حَصِيدٍ؟ (4).

وهو على وزن فعيل بمعنى مفعول أيضاً أي (محصول المواسم)، فالشاعر في هذه القصيدة يملي الموت حلاً للحياة التاعسة، ونادى نفسه صبيّ الحياة الشقيّ منهُما إياه بأنه قد ضلّ الطريق، إذ ينشد في الوجود صوت الحياة الرّخيم وهو سجين، ويطلب ورد الصباح المخضّب. كما ورد لفظ (حصيد) أيضاً في قوله تعالى: {ذَلِكَ مِنْ أَنْبَاءِ الْقُرَى نَقِصُهُ عَلَيْكَ مِنْهَا قَائِمٌ وَحَصِيدٌ} (5)

وقد ورد لفظ (هشيم) لدى الشابي في وصف الريح أيضاً في قوله في (صوت

تائه): (الكامل)

فَوَجَدْتُ أَعْرَاسَ الْوَجُودِ مَاتِمًا ،      وَوَجَدْتُ فِرْدَوْسَ الزَّمَانِ جَحِيمًا  
تَدْوِي مَخَارِمُهُ بِضَجَّةِ صَرَّصَرٍ      مَشْبُوبَةً، تَذِرُ الْجِبَالَ هَشِيمًا (6).

(1) فصلت، الآية 44.

(2) الديوان، ص 420.

(3) مريم، الآية 23.

(4) الديوان، ص 189.

(5) هود، الآية 100.

(6) الديوان ، ص 195.

يثبت الشاعر خيبة من حياة أعراسها ماتم وفراديسها جحيم ،ومن أعمار تتبخّر تحت السماء وتموت أشواقها من أقاصيص التعاسة والأسى. كما ورد لفظ (هشيمًا) في قوله تعالى: ﴿وَأَضْرَبْ لَهُمْ مَثَلِ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَا أَنْزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيحُ﴾ (1).

كما وردت لفظة (صرصر) في وصف الريح في القرآن الكريم في ثلاثة مواضع فقط ،جميعها في وصف الريح .ومنها قوله تعالى: (وَأَمَاعَادَ فَأَهْلَكُوا بِرِيحِ صَرَصَرٍ عَاتِيَةٍ) (2)، وهي الريح الشديدة البرد أو شديدة الصوت.

وأورد الشابي لفظة (هيم) في قوله:

شُرِدْتُ عَنْ وَطَنِي الْجَمِيلِ، أَنَا      الشَّقِي، فَعِشْتُ مَشْطُورَ الْفُؤَادِ، يَتِيمًا  
في غربة، رُوحِيَّة، مَلْعُونَةٍ      أَشْوَاقَهَا تَقْضِي، عِطَاشًا، هِيمًا (3).

واستخدم الشاعر الكلمة للدلالة على تأكيد معنى كلمة (عطاشا) السابقة عليها ويريد (عطاشا) أشد العطش. و أورد (عطاشا) أصابها الهيام ،وهو داء يأخذ الإبل من العطش (4). وقد استخدمها مجازا للأشواق. فكون التناس هنا صورة جمالية، لأن الشاعر يأسف لتشرده عن وطنه السماوي الأصلي، فصار مشطور الفؤاد يتيمًا. كما ورد لفظ (هيم) في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿فَشَارِبُونَ عَلَيْهِ مِنَ الْحَمِيمِ، فَشَارِبُونَ شَرْبَ الْهِيمِ﴾ (5). "والهيم هي الإبل العطاش،فقوم هيم أيضا عطاش" (6)

وورد في قول الشابي تعبير (يدسه في التراب):

يَدْعُو الْحَيَاةَ، فَلَا يُجِيبُ سِوَى      الرَّدَى لِيَدْسَهُ تَحْتَ التُّرَابِ رَمِيمًا (7).

نلاحظ اختلاف تعبير الشابي في استخدام "تحت" بدلا من "في" ، لأن ما يتحدث عنه دفن بعد الموت، أما ما جاء في القرآن الكريم فهو دفن للموعدة وهي على حياة،

(1) الكهف، الآية 45.

(2) الحاقة، الآية 6.

(3) الديوان، ص 194.

(4) الراغب، المفردات، ص 548.

(5) الواقعة، الآيتان 54-55.

(6) أبو عبد الله القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، دار الحديث، ط 1، القاهرة ، 1993، ص 207.

(7) الديوان ، ص 195.

وأسلوبه هنا استحضار للصورة القاتمة التي حكاها القرآن، بخصوص هذه العادة الجاهلية الشنيعة (وَأَدِ الْبَنَاتِ). فوجدنا الشابي في القصيدة ينادي الحياة، فلا يجيبه إلا الموت، أما هي فتكمل سيرها ولا يستوقفها بؤسه وشقاؤه. كما ورد تعبير (يدسه في التراب) في القرآن الكريم في قوله تعالى: { أَيْمِسُّهُ عَلَى هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُ فِي التُّرَابِ أَلَا سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ }<sup>(1)</sup>.

كما قال في قصيدة "النبى المجهول":

قَدْ أَضَاعَ الرَّشَادَ فِي مَلْعَبِ الْجَنِّ، فَيَا بُؤْسَهُ ! أَصِيبَ بِمَسِّ

طَالَمَا خَاطَبَ الْعَوَاصِفَ فِي اللَّيْلِ وَنَاجَى الْأَمْوَاتِ فِي غَيْرِ رَمَسٍ<sup>(2)</sup>.

وجاء في قوله تعالى: {الَّذِينَ يَأْكُلُونَ الرِّبَا لَا يَقُومُونَ إِلَّا كَمَا يَقُومُ الَّذِي يَتَخَبَّطُهُ الشَّيْطَانُ مِنَ الْمَسِّ }<sup>(3)</sup>.

ومن معاني المسّ أنه يقال في كل ما ينال الإنسان من أذى ، فلفظ (المسّ) قد استخدمه "الشابي" في سياق أشبه بهذا السياق،

وهو بهذا التناص يستدعي في ذهن المتلقي الصورة المشينة التي يبعث عليها أكله الربا يوم القيامة، فيؤكّد الشابي أنّ هذا كلام شاعر لم يصدّقه قومه وسخروا منه، وعدّوه ساحرا كافرا، وطالبوا بطرده، فهم جهلوا روحه وأغانيه، وهو النبي في مذهب الحياة والمجنون في اعتقادهم.

وفي وصف البحر قال تعالى: {وَالْبَحْرَ الْمَسْجُورَ }<sup>(4)</sup>، بمعنى الموقد<sup>(5)</sup>.

و أورد "الشابي" لفظ (المسجور) بهذا المعنى ،تأكيدا بمعنى اللفظ السابق عليه

في قوله:

وَيَخُوضُ أَحْشَاءَ الْوُجُودِ، مُغَامِرًا فِي لَيْلِهَا الْمَتَهَيْبِ الْمَحْدُورِ

<sup>(1)</sup> النحل، الآية 59.

<sup>(2)</sup> الديوان ، ص 491.

<sup>(3)</sup> البقرة، الآية 275.

<sup>(4)</sup> الطور، الآية 6.

<sup>(5)</sup> القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، ص 63.

حتى تُعَانِقَهُ الحَيَاةُ، وَيَرْتَوِي مِنْ ثَغْرَهَا الْمُتَأَجِّجَ الْمَسْجُورَ (1).

وصف البحر قال تعالى: {وَالْبَحْرَ الْمَسْجُورَ} (2)، بمعنى الموقد (3).

كما ورد التركيب (علم اليقين) في قوله تعالى: {كَلَّا لَوْ تَعْلَمُونَ عِلْمَ الْيَقِينِ، لَتَرَوُنَّ الْجَحِيمَ} (4).

واستخدم الشاعر تركيب (علم اليقين) في قوله:

وَأَجَابَتْ، وَكُلُّهَا فِئْتُهُ تَعْوِي وَتُعْرِي بِالْحَبِّ، بَلْ بِالْجُنُونِ:

أبدًا أنت حالمٌ، فاسأل الليلَ، فعندَ الظلامِ علمُ اليقين (5).

كما ورد التركيب (علم اليقين) في قوله تعالى: {كَلَّا لَوْ تَعْلَمُونَ عِلْمَ الْيَقِينِ، لَتَرَوُنَّ الْجَحِيمَ} (6).

وإنّ تأثر الشابي بأسلوب القرآن الكريم واستخدامه لبعض ألفاظه وتراكيبه، يشكّل سمة من سمات أسلوبه، وقد أسهم التناسل القرآني في إيجاد صورة فنية أضفت على أسلوب الشابي قيمة جمالية. بالإضافة إلى أنّ استحضار النص القرآني وهو أعلى ما في العربية من بيان في الموقف المناسب، حيث يضيف على الأسلوب قيمة بيانية رفيعة.

## 2- التناسل الأسطوري:

من المكونات الأساسية للصورة الشعرية، اعتمادها في كثير من الأحيان على الرمز أو على دلالة أسطورية. وقبل تتبّع هذه الظاهرة في شعر "أبي القاسم الشابي" نودّ أن نشير إلى أنّ الأسطورة ظلّت إلى زمن طويل الوسيلة التي أجابت عن معظم التساؤلات التي كان الإنسان في بدايته يطرحها حول ما يحيط به من ظواهر طبيعية، تثير في كثير من الأحيان دهشته وحيرته، ودعت إلى البحث عن الجواب، فلم يكن أمامه إلا اللجوء إلى الأسطورة التي فسّر بواسطتها الحياة، وظواهر الكون الغامضة

(1) الديوان، ص 215.

(2) الطور، الآية 6.

(3) القرطبي، الجامع لأحكام القرآن، ص 63.

(4) التكاثر، الأيتان 5-6.

(5) الديوان، ص 337.

(6) التكاثر، الأيتان 5-6.

معتمدا في ذلك على خياله وتصوّراته الخاصّة، وهذه الوساطة اختلف الباحثون والنقاد حول مفهومها، وظلّ الخلاف قائماً على الرغم من المحاولات التي بذلت بشأن تأصيل مصطلح نقدي محدّد للأسطورة خاصّة. فبعضهم يرى أنّها نتاج، بينما يرى آخرون أنّ أساطير العالم القديم إنّما تمثّل الخلق الملهم لعقول شاعرية خيالية موهوبة سليمة<sup>(1)</sup>، وقد أكّد نقادنا العرب ما ذهب إليه علماء الأنتربولوجيا من أنّ الأسطورة هي الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية<sup>(2)</sup>، في حين يرى البعض أنّ الأساطير تحمل التجربة الإنسانيّة الأولى مع الحياة، ومواجهتها للكون والأشياء<sup>(3)</sup>.

الأسطورة هي مزيج من الخيال والسّحر والتأمّل والدين، صيغ بأسلوب تبدو الأحداث من خلاله، كأنّها أحلام طفولية، جسّدت تأمّلات الإنسان القديم، وحيرته في البحث عن وجوده بين الظواهر الكونية الأخرى. وبالتالي يمكن اعتبار الأسطورة حصيلة تجارب ومواقف عبّرت عن رضاه الزمني في كل حين، فكانت تاريخاً لتأمّله الفكري، وتسجيلاً لحيرته وقلقه في لغة فنية نسجها الخيال والدين والأحلام، وإذا كانت هذه هي حال الإنسان القديم، فإنّ الإنسان الحديث أصبح يعيش شبه غربة كونية كذلك، لأنّ العلاقات الإنسانيّة لم تعد تفيض بالوجدان، بل أمسى القلق سمة العصر الحديث فأحدث حالة من اليأس والتبرّم في نفس الإنسان، ومن هنا يحاول الأديب أن يبحث عن العالم الذي يمكن أن يعيد له شيئاً من طبيعته الأولى في تشكيل جديد، يجسّد فيه طموحه ورؤاه، وهو في رحلة الشعريّة هذه يعتمد إلى استخدام نمطين من التعبير، هما الرّمز والأسطورة.

والرّمز تعبير عن حقيقة لا يمكن التعبير عنها بدون حقيقة العقل الباطن وأزماته المبهمة في اللاوعي، وبالتالي فإنّ الرّمز وليد الإبداع الخيالي بعكس الأسطورة، فإنّها مرتبطة بناحية عقيدية معيّنة، ومضمونها وليد تجربة بشرية في عصر من العصور، وتلتقي الأسطورة بالرّمز في أنّ كلا منهما يعتمد على تفجير الكلمة الشعريّة في

(<sup>1</sup>) ينظر: علي عبد الرضا، الأسطورة بين الدلالة والتوظيف، مجلة الأقلام، دار الحرية للطباعة، ع 1، بغداد، 1975، ص 26.

(<sup>2</sup>) ينظر: شكري عياد، البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، ط1، القاهرة، 1959، ص 85.

(<sup>3</sup>) ينظر: أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الجيل للطباعة والنشر، القاهرة، دت، ص 20.

القصيدة، وعلى النظرة الثاقبة التي تلقىها على الحياة النفسية، فلقد ظهرت الرمزية في الشعر العربي الحديث بعد أن انتقلت الرومانسية إليه، مستمدة في ذلك أصولها من الثقافات الغربية المختلفة، وهذه الثقافات التي وجدت صداها عند مدارس التجديد ودعواتهم نحو بناء القصيدة الشعرية بناء جديدا يتماشى وطبيعة التجربة، وقد ضمت هذه المدارس عددا كبيرا من الشعراء الرومانسيين أمثال ميخائيل نعيمة، وإيليا أبي ماضي وجبران خليل جبران، وأبي القاسم الشابي وغيرهم. وهؤلاء متأثرون بالرومانسية في نظرتها الشاملة إلى العالم، وإحساسها بالحياة الطبيعية وتقديسها للحب والجمال. ثم نزعتها إلى تمجيد الأمل وإلى الثقة المطلقة بالعاطفة والخيال (1).

ومهما اختلفت هذه المؤثرات الأجنبية في شعر هذه المدارس، فإن هؤلاء قد حاولوا استخدام الخصائص الرمزية والأسطورية في تعبيراتهم وصورهم الفنية، وقد استفادوا من هذه المؤثرات في توظيف هذه الصور الرمزية والأسطورية في أعمالهم الشعرية قصد تطوير الأداء، وتعميق الموقف في الشعر العربي، ومن ثم تعدت مصادر استخدام الأساطير عند هؤلاء الشعراء الرومانسيين، حيث نجد في أعمالهم الإشارات إلى أساطير اليونان كأسطورة (سيزيف) (2) و(فينوس) (3)، وغيرها من الأساطير، أو بعض الإشارات الرمزية التي يستمدّها هؤلاء من الأديان كالإيمان بالإنجيل مثلا إلى غير ذلك من الرموز والأساطير، ويعني هذا أنّ الشاعر الحديث في تعامله الشعري مع الأسطورة قد رجع عن المنهج العقلي، بل رجع إلى طبيعة الوحدة بين الشعر والأسطورة في جوهرهما لغة وأداة، فلغة كل منهما هي اللغة المجنحة التي توميء ولا توضح، وتوحي بالحقيقة ولا تقبض عليها الرياضيات (4).

وهذا الأداء الفني المتقارب هو الذي يكشف وسائل التجسيد للشعور والفكر ويصوغ التجربة النفسية في رموزها الخاصة، وإذن فلا غرابة أن نجد الشاعر "أبا

(1) ينظر: أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 160.

(2) سيزيف: الإنسان الذي حكمت عليه الآلهة في عالم الأموات أن يدرج صخرة ضخمة صعودا، فإذا بلغ القمة انحدرت حتى تستقر في الوادي، وعليه أن يظل مسخرا لهذا العذاب إلى الأبد، ومن ثم اعتبرت أسطورة سيزيف رمزا للجهود الإنسانية.

(3) فينوس: أسطورة يونانية رمز للحب والجمال صنعت من زبد البحر.

(4) ينظر: أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 13.

القاسم الشابي" يعي هذا التعامل الشعري مع الرمز والأسطورة، لأنه وجد في استخدامهما الكشف عن عمق التجربة وفعالية الموقف. وفي هذا المجال قال: "بل ربما لا أغلو في كثير ولا قليل إن قلت أنها أقوى دلالة من الشعر" (1)، وهو يقصد الأساطير.

ومن هنا فإنّ الشاعر الرمزي يعمد إلى وسيلة الإيحاء الشعري عن طريق خلق الأجواء الأسطورية المشعة في الصّور الفنية، لأنّ الصقل الأسطوري يخرج العمل الأدبي من حساسيته وحدوديته، إلى عالم يشعّ بالإيحاء حيث الجوهر والحقيقة الدفينة وراء الأشياء المادية، وهذا التأثير الذي تتركه الأشياء في النفس، تقوم ببلورته وتفجيرها الصّورة التي بدورها تضيء على الرؤية الشعرية بعدا جديدا يعمق الفكرة ويحوّل التجربة الشعورية إلى تجربة ممثلة نابضة حيّة تحقّق التواصل النفسي، وتخلق البعد الموضوعي للشاعر.

نجد "أبا القاسم الشابي" يستغلّ كل طاقات اللغة الشعورية، بأن يعرّي الصورة من ماديتها، ويخلصها من قيودها الحسية المحدودة التأثير، ليضفي عليها ألوانا مختلفة من الأجواء الغامضة، والظلال الأسطورية والرمزية في لغة شعرية غنائية، ترقب تموجات النفس وترصد كل الإشعاعات العاطفية والوجدانية الموجودة في أعماق الشاعر.

ومن هنا يلتقي "الشابي" مع ما نادى به الرمزية من الابتعاد عن التعبير المباشر إلى استخدام الصورة الإيحائية المركزة. وفي شعره كثيرا ما نشاهد هذه الظاهرة، إلا أنّها تأتي في بعض الأحيان غامضة الدلالة حتى يصبح من العسير ملاحظة المستوى الشعوري للتجربة، ومن أبرز مظاهر هذا الإيجاد والتكثيف في شعر "أبي القاسم الشابي" قصيدته (جمال الحياة) التي قال فيها واصفا جمال الشمس وقت الغروب وجمال الصباح زمن ظهوره: (مجزوء الرمل)

فاحتستتْ خمرَ نديٍّ      الداميس من كأس الأجاج  
وأعلتْ بلقيسُ عرشَ      الليل في تلك النواحي (2).

(1) أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، تونس، 1975، ص 28.

(2) بلقيس: اسم أطلقه العرب على ملكة سبأ التي جاءت إلى سليمان الحكيم تلقي عليه الألبان وتسمعه أقوال حكمته. ينظر: الديوان، ص 346.

ثَمَ مَالَتْ لِغُرُوبِ،      بَعْدَ إِضْرَامِ الْكِفَاحِ

وَاسْتَوَى اللَّيْلُ، بِرُغْمِ      الشَّمْسِ، فِي الْعَرْشِ الْفُسَاحِ (1).

والقصيدة تصوير لغروب الشمس، و قدوم الليل بعد انقضاء النهار. ومقابلة بين حياة الطبيعة ونحوها، وبين حركة الزمن وتقلباته، وكأنّ الشاعر تصوّر صراعا أو كفاحا بين مختلف مظاهر الكون، فالنهار في كفاح وصراع مع الليل، فما يكاد يوميء الفجر بتباشيره وأنواره حتى يأتي الغروب، ليضع حدًا لذلك الإشراق، ومن هنا جاءت الصورة الرمزية، واعتلت "بلقيس" عرش الليل لتعطي معنى شعريا كحركة الزمن الذي يولد الحياة "والموت". "بلقيس" رمز لبلوغ الذروة والكمال، وهذا الكمال الذي سوف يتهاوى وينتهي أمام عنق الزمن وقوته، وصحته. والصورة الثانية (ثم مالت لغروب...) حيث ارتفع الشاعر باللفظة الدالة على العنصر الطبيعي إلى مستوى الزمن، وشحنها بمدلولات شعورية وفكرية كشفت عن عمق التجربة، وتكامل الرؤية. ومن هنا فإنّ عملية التركيب للصورة الرمزية في شعر "أبي القاسم الشابي" ومراحل تدرّجها يمكن أن نلخص بعضها من سماتها على النحو الآتي:

إنها تؤدي وظيفة الاستكشاف، وذلك عندما يحاول الشاعر التعبير عن واقعه النفسي وإحساسه الدقيق، من خلال استعمال رمز معين له دلالاته وأبعاده، يكشف عن باعث للتجربة، ووضوحها. ففي قصيدته (مناجاة عصفور) يعمد الشاعر إلى شيء من تشخيص الطبيعة في صورة هذا العصفور الشادي، فيضفي عليه أحاسيسه ومشاعره، وكأنّه يستخدم نوعا من أنواع المعادل الموضوعي ينبئ عن وجدان الشاعر وحالته النفسية فيقول:

يَا أَيُّهَا الشَّادِي الْمَغْرَدُ، هَهُنَا،      ثَمَلَا بِغِبْطَةِ قَلْبِهِ الْمَسْرُورِ  
مُنْتَقِلًا بَيْنَ الْخَمَائِلِ، تَالِيًا      وَحِي الرَّبِيعِ السَّاحِرِ الْمَسْحُورِ  
غَرْدٌ، فِي تِلْكَ السُّهُولِ زَنَابِقُ،      تَرْتُو إِلَيْكَ بِنَاطِرِ مَنْظُورِ  
غَرْدٌ، فِي قَلْبِي إِلَيْكَ مَوَدَّةً،      لَكِنْ مَوَدَّةً طَائِرٍ مَأْسُورِ

(1) الديوان، ص 346.



هَجْرَتُهُ أَسْرَابَ الْحَمَائِمِ، وَأَنْبَرَتْ لِعَذَابِهِ جَنِيَّةُ الدِّيُجُورِ (1).

العصفور الشادي في هذه الأبيات هو النموذج الآخر الذي يطمح إليه، وهو الحياة الحرّة الكريمة التي يرغب فيها كذلك، والعلاقة بين الشاعر وأعماقه من جهة، وبين مجتمعه وتقاليده وقيمه من جهة أخرى. فقد اتّسمت بشيء من التناقض، واتّصفت بالتوتر، وبلغت حدّ الغضب والتمرد، فإذا بالشاعر يعيش بإحساس الطائر المكسور الذي سدّت أبواب أماله، لكن هذا الواقع الذي استبدّ وعصف به، جعله يبحث عن ذلك المثال في صورة العصفور الشادي المغرّد، وهذه الصورة الرّمزية كشفت لنا عن شخصية داخل شخصية لدى الشاعر الطائر المكسور، وهو الواقع النفسي الذي آل إليه، والمثال الذي يجده في ذلك العصفور الشادي المتقلّب بين الخمائل والسهول.

وتلك العلاقة المتوتّرة القائمة بين الشاعر ومجتمعه تدفعه إلى الثورة والانفعال، فيلجأ إلى صورة رمزية أخرى، تنبئ بحالة القداسة والعظمة التي يجدها في أحاسيسه وأفكاره، وحينئذ يجمع بين الحياة الطليقة للعصفور، قداسة أفكاره ومشاعره لينسج لنفسه حياة قدسية حاملة:

وَإِذَا دَخَلْتُ إِلَى الْبِلَادِ فَإِنَّ أَفْكَارِي تُرْفَرَفُ فِي سُفُوحِ الطُّيُورِ  
حَيْثُ الطَّبِيعَةُ حُلُوةٌ فَتَانَةٌ، تَخْتَالُ بَيْنَ نُبْرَجٍ وَسُفُورِ  
مَاذَا أَوْدُ مِنَ الْمَدِينَةِ، وَهِيَ غَارِقَةٌ بِمَوَارِ الدَّمِ الْمَهْدُورِ  
مَاذَا أَوْدُ مِنَ الْمَدِينَةِ، وَهِيَ مُرْتَادُ لِكُلِّ دَعَارَةٍ وَفُجُورِ؟ (2)،

ومن هنا تلتقي الصورتان الرّمزيتان لتحكي قصة الشاعر وواقعه النفسي الدقيق من خلال صور (الشادي المغرّد، الطائر المكسور)، حيث اجتمعت هذه الصور كلها لتضيء ما غمض من عوالم نفسية مجهولة قارّة في أعماق الشاعر.

ويحدث الاتصال بين الشاعر والرّمز عندما يحول الشاعر الاستخدام اللغوي المألوف إلى استخدام شعري جديد، ويرتفع ببعض المسمّيات من معناها العادي، إلى معانٍ شعرية شاملة تحقق قدرا من التّواصل الوجداني في التّجربة، ومن ذلك رمز

(1) الديوان، ص 454.

(2) الديوان، ص 357.

(الناي) الذي تكرر كثيرا في قصائد "أبي القاسم الشابي" . من ذلك قصيدته (أكثر يا قلبي فماذا تروم؟) التي قال فيها:

يَا قَلْبِي الدَّامِي ! إلامَ الوُجُوم؟  
هَذِي كُوُوسِي مُرَّةً كَالرَّدى،  
وَذَاكَ نَائِي صَامِتٌ، وَاجِمٌ،  
يَكْفِيكَ ! إِنَّ الحزنَ فَظٌ، غشُوم  
مَا مَلُوهَا إِلَّا عَصِيرُ الهُمُوم  
يُصْغِي إلى صَوْتِ الغَرَامِ القديم (1).

(الناي) كما نعلم هو الآلة الموسيقية المعروفة، ومساق هذه اللفظة في التعبير الشعري يوحي بمشاعر الحزن والأسى، لأنّ (الناي) بطبيعته لا يخرج في الغالب إلا أنغاما شجيّة، لكن الشاعر هنا لم يستخدم اللفظة لمجرد الأسى والحزن، وإنما جعلها وسيلة للتعبير عن حالاته النفسية والوجدانية، وما تشي به من ملامح الرغبة في الانطلاق والتحرر، وحينئذ يصبح (الناي) رمزا لمعاني الغربة ومسارا للحرية والانبعاث، ويتضح ذلك أكثره عندما يسأل الشاعر نايه، ويطلب منه الكفّ عن ألحانه الشجية، وعن بكائياته الدامية، ليرقص مع النور الضحوك، ويشدو مع أنغام الطبيعة وهي في أسرارها الحالمة:

أَمَا تَرَى البُلْبُلَ، فِي غَابِهِ  
أَمَا تَرَى الأَسْحَارَ تَبْدُو بِهَا  
أَمَا تَرَى الآمَالَ فِي سِحْرَهَا؟  
يَشْدُو، وَفَوْقَ الغَابِ تَخْطُو النُجُومُ؟  
الغَابَاتُ، كالأحلام خلفَ السديم؟  
أَمَا تَرَى اللَيْلَ يُنَاغِي النُجُومُ؟ (2)

إنّه إحساس قوي بالحرية وتجسيم حيّ لرغبة الشاعر بحياة حرّة سعيدة، ولده الرّمز في صورة شعرية نامية. بذلك يلتقي "الناي" مع الشاعر. ويظلّ رمزه يسير معه في الاتجاه نفسه، مضيفا للصورة أبعادا جديدة، ومثيرا لمشاعر إنسانية ووجدانية أخرى كالحب والجمال والصقّاء والإخلاص في قوله:

قَدَمَ اليأسِ وَالكَآبَةِ دَاسَتْ  
فَتَشْطَى وَتَلْكَ بَعْضُ  
فَهُو، يَا رَبِّ، مَعْبُدُ الحَقِّ  
قَلْبِي المُتَعَبِ، الغريبِ، الوَاهِي  
شَطَايَاهُ، فَسَامِحٌ قَنُوطُهُ المُتْنَاهِي  
وَالإِيمَانِ، وَالنُّورِ، وَالتَّقَاءِ الإِلَهِي

(1) الديوان ، ص 197.

(2) المصدر نفسه ، ص 198.

وَهُوَ نَائِي الْجَمَالِ، وَالْحُبِّ وَالْأَحْلَامِ، لَكِنْ قَدْ حَطَّمَتَهُ الدَّوَاهِي (1).

"النائي" هنا رمز لمعاني الجمال والحب التي ينشدها الشاعر لقلبه الذي حطّمته الخطوب، وهو شعور بالتمزّق والضياع، وهنا يرتبط الرّمز بالشاعر حينما يشكّل من الناي عالمين، عالم مادي يبثّه محنته الكونية المتمثلة في سقوطه وضياعه، حتى أصبح أوراقا ذابلة، وضبّابا متلاشيا بين هول الظلام وكآبة الوجود القاتلة، وبين عالم روحي شفاف يطمح إليه الشاعر:

النَائِي وَغَامَ الْفَضَاءَ... فَأَيْنَ بَرُوقِكَ؟	يَا صَمِيمَ الْحَيَاةِ ! قَدْ وَجَمَ
فَتَحَتِ النُّجُومَ يُصْغِي مَشُوقَكَ	يَا صَمِيمَ الْحَيَاةِ ! أَيْنَ أَغَانِيكَ؟
بِالْأَحْلَامِ، عِطْرًا يَرْفُ، فَوْقَ وَرُودِكَ	كُنْتُ فِي فَجْرِكَ الْمَوْشَحِ
لَكَ، فِي نَشْوَةِ بُوْحِي نَشِيدِكَ	حَالِمًا، يَنْهَلُ الضِّيَاءَ، وَيُصْغِي
أُورَاقًا بَدَادًا، مِنْ ذَابِلَاتِ الْوُرُودِ	ثَمَ جَاءَ الدُّجَى، فَأَمْسَيْتُ
بَيْنَ هَوْلِ الدُّجَى وَصَمْتِ الْوُجُودِ	وَضَبَابًا مِنَ الشَّدَا، يَتَلَاشَى
بِالسَّحْرِ، فَضَاءً مِنَ النَشِيدِ الْهَادِي (2).	كُنْتُ فِي فَجْرِكَ الْمُغْلَفِ

وفي هذه القصيدة رمزان: (النائي) وهو رمز لسقوط الشاعر ومحنته، و(العطر) وهو رمز للحياة المثلى وللعالم الروحاني، وهذان الرمزان يجسدان حالة الشاعر وبؤسه.

ويقف "الشابي" (في ظل وادي الموت)، موزّع النفس شارد الدهن مثيرا لقضايا فلسفية ميتافيزيقية حول مصير الإنسان وقيّمته في هذه الحياة حيث قال: (الخفيف)

نَحْنُ نَمْشِي، وَحَوْلَنَا هَاتِيهِ	الْأَكْوَانُ تَمْشِي، لَكِنْ لِأَيَّةِ غَايَةٍ؟
نَحْنُ نَشْدُو مَعَ الْعَصَافِيرِ	لِلشَّمْسِ، وَهَذَا الرَّبِيعُ يَنْفُخُ نَائِيَهُ
نَحْنُ نَتَلُو رَوَايَةَ الْكَوْنِ	لِلْمَوْتِ وَلَكِنْ: مَاذَا خِتَامِ الرِّوَايَةِ؟ (3)

(1) الديوان، ص 205.

(2) المصدر نفسه، ص 211.

(3) المصدر نفسه، ص 234.

ونلمس هذه الصورة الفلسفية التأملية التي حملها رمز "الناي" ، حيث يحدثنا الشاعر عن طريق رمزه عن واقعه الشعوري الذي يرتبط بتلك التساؤلات التي كان الفلاسفة يثيرونها ، حيث جسدت حيرة الشاعر ودهشته.

إنّ هذا التعامل الفني مع الرمز يضيف على الصورة كلها معان شعورية، تسهم في نموّ التجربة وتعميقها، ويحقق نوعاً من التلاحم النفسي بين الشاعر ورموزه، مما نستطيع أن نفهم الكثير من الأسرار النفسية البعيدة داخل هذا الإطار الشعري، وهو ما يفسّر قدرة الشاعر على تلوين رموزه حسب رؤاه وتجاربه.

وإنّ المنتبّع لقصائد "أبي القاسم الشابي" يلاحظ أنّ معظم صورهِ الرمزية يأخذها من الطبيعة، وهذا يؤكد أنّها القاسم المشترك لكل التجارب الشعرية عنده، حيث سجّلت هروبه وسيلة إلى الإنعزالية في اللجوء إلى حياة الغاب المثالية، بعد أن عجز المجتمع عن احتواء مشاعره، فضعفت الصلّة النفسية بين الشاعر وقومه، لذلك نراه يهرب من عالم الواقع ويهيم بمثالية الغاب، لأنّه وجد في الطبيعة العطاء والكرم، بعيداً عن الغرضية والنفعية:

وَأَعْشَابِ عَذَابٍ	إِنَّ فِي الْغَابِ، أَزَاهِيرًا،
أَهَازِجًا طُرَابٍ	يَنْشُدُ النَحْلُ حَوَالِيهَا ،
أَنْفَاسُ الذَّنَابِ	لَمْ تُدْنَسْ عِطْرَهَا الطَّاهِرِ
فِي بَعْضِ الصِّحَابِ (1).	لَا وَلَا طَافَ بِهَا الثَّغْلُبُ

استدعى الشاعر في هذا المقطع أكثر من رمز لتوضيح الصورة وتعميق الفكرة في ذهن الملتقي. فالى جانب رمز "الغاب" ، هناك رمز "الذئب" ويقصد به الشاعر بعض الأنماط البشرية الطفيلية، ورمز "الثعلب" ويعني به مظاهر المكر والخداع التي شاعت في المجتمع. كل هذه الرموز تضافرت فيما بينها ورسمت اللوحة المثالية لحياة الغاب، وكشفت في الوقت نفسه سلبيات الواقع ومساوئه.

ولم يكن (الغاب) رمزا للفضيلة والطهر فحسب، بل كان كذلك رمزا للحب والخير، ولعالم المثال والخلود: (الكامل)

(1) الديوان ، ص 234.

بَيْتُ بِنْتِهِ لِي الْحَيَاءُ مِنَ الشَّدَى، وَالظِّلُّ، وَالْأَضْوَاءُ، وَالْأَنْغَامُ  
 بَيْتٌ مِنَ السِّحْرِ الْجَمِيلِ، مُشِيدٌ لِلْحُبِّ، وَالْأَحْلَامُ، وَالْإِلْهَامُ  
 فِي الْغَابِ سِحْرٌ رَائِعٌ، مُتَجَدِّدٌ، بَاقٌ عَلَى الْآيَامِ وَالْأَعْوَامِ  
 وَشَدَى كَأَجْنِحَةِ الْمَلَائِكِ، غَامِضٌ، بَاقٌ، يُرْقِرْفُ، فِي سُكُونِ سَامٍ (1).

وهكذا غدت الصورة الرمزية في هذا المجال، وسيلة فنية عكست الصدى النفسي للشاعر، ومحاولاته في تشييد عالم مثالي يتجرد فيه الإنسان من كل تقاليد المجتمع وقيوده، ورغبته في تحويل واقع هشّ في صورة طبيعية جميلة رمز إليها بالغاب.

كان "أبو القاسم الشابي" على وعي بتوظيف الرموز الأسطورية في شعره، حيث عملت على صنع الكيان الكلي الموحد في تجربته، وعمقت مضمون العطاء الفني، في نفس المتلقي، من ذلك قصيدته (الأبد الصغير) التي قال فيها:

يَا قَلْبُ، كَمْ فِيكَ مِنْ دُنْيَا مُحَبَّبَةٍ، كَأَنَّهَا، حِينَ يَبْدُو فَجْرُهَا إِرْمٌ (2)  
 يَا قَلْبُ، كَمْ فِيكَ مِنْ كُونٍ، قَدْ انْقَدتْ فِيهِ الشَّمُوسُ، وَعَاشَتْ فَوْقَهُ الْأُمَمُ  
 يَا قَلْبُ، كَمْ فِيكَ مِنْ أَفْقٍ تُنْمِقُهُ كَوَاكِبُ تَتَجَلَّى، ثُمَّ تَنْعَدِمُ !  
 يَا قَلْبُ، كَمْ فِيكَ مِنْ قَبْرِ، قَدْ انْطَفَأَتْ فِيهِ الْحَيَاءُ، وَضَحَّتْ تَحْتَهُ الرَّمَمُ !  
 يَا قَلْبُ، كَمْ فِيكَ مِنْ غَابٍ وَمِنْ جَبَلٍ تَدْوِي بِهِ الرِّيحُ، أَوْ تَسْمُو بِهِ الْقِمَمُ !  
 يَا قَلْبُ، كَمْ فِيكَ مِنْ كَهْفٍ قَدْ انْبَجَسَتْ مِنْهُ الْجَدَاوِلُ تَجْرِي مَالَهَا لَجْمٌ (3).

ويعجب الشاعر لما في قلبه من أسرار وشموس وكواكب، وكم فيه من عناصر الموت والحياة ومن كهوف وجداول، وإثّه في هذه القصيدة عثر على رمز للأمل الهارب وللمدينة المجهولة، مما يتلاءم وحالته النفسية في أسطورة (إرم) التي وجد فيها استمراراً للأمل والمستقبل، والتطلع إلى دنيا مليئة بالمشاعر والأحلام، هذا التطلع المتزايد في أعماق الشاعر، يفسر صورة من صور المقاومة النفسية الدفينة بين الإحساس النابض بالحياة والخلود، وبين الواقع المرّ الذي يعيشه الشاعر:

(1) الديوان ، ص 218.

(2) إرم: مدينة أسطورية قيل إنها بنيت على ضفة الجنة، أرضها من مسك وقصورها من خالص الذهب واللؤلؤ والمرجان، وسماؤها من سحر مرصع بالأحلام، وأنها ما تزال إلى يومنا في صحراء العرب ولكن محجوبة لا يراها أحد. ينظر: الديوان ، ص 206.

(3) الديوان ، ص 207.

تَبْلُو الحَيَاة فُتْبِلِيهَا وَتَخْلَعُهَا،      وَتَسْتَجِدُ حَيَاةً، مَا لَهَا قَدَمٌ  
وَأَنْتَ أَنْتَ شَبَابٌ خَالِدٌ، نَصِيرٌ      مِثْلُ الطَّبِيعَةِ: لَا شَيْبٌ وَلَا هَرَمٌ (1).

وهكذا استطاع الشاعر أن يمنح (إرم) الأسطورة تشخيصاً فنياً، وتواصلها نفسياً جسدت رحلته من خلال بعث الظلال الوجدانية والمعنوية لهذه الأسطورة، والتعبير بها عن مضامين مرسّبة في أعماق الشاعر. وهذا الإحساس القوي بالمقاومة والتطلع نجده كذلك في قصيدته (نشيد الجبار) أو (هكذا غنى برومئوس):

سَأَعِيشُ رَغَمَ الدَّاءِ وَالْأَعْدَاءِ      كَالنَّيْسِ فَوْقَ القِمَّةِ الشَّمَاءِ  
أُرْتُو إِلَى الشَّمْسِ الْمُضِيئَةِ، هَازِنًا      بِالسُّحْبِ وَالْأَمْطَارِ، وَالْأَنْوَاءِ  
لَا أَرْمُقُ الظِّلَّ الكَثِيبَ، وَلَا أَرَى      مَا فِي قَرَارِ الهُوَّةِ السَّوْدَاءِ  
وَأَسِيرُ فِي دُنْيَا المَشَاعِرِ، حَالِمًا      مَغْرَدًا، وَتِلْكَ سَعَادَةُ الشُّعْرَاءِ  
أَصْغِي لِمُوسِيقَى الحَيَاةِ، وَوَحْيِهَا      وَأَذِيبُ رُوحَ الكَوْنِ فِي إِنْشَائِي  
وَأَصِيحُ لِلصَّوْتِ الإِلَهِيِّ، الَّذِي      يَحْيِي بقلبي مَيِّتَ الأَصْدَاءِ (2)  
وَأَقُولُ لِلقَدَرِ الَّذِي لَا يَنْتَهِي      عَن حَرْبِ آمَالِي بِكُلِّ بَلَاءِ !  
لَا يُطْفِئُ اللّهَبَ المُوجِّجَ فِي دَمِي      مَوْجُ الأَسَى، وَعَوَاصِفُ الأَرْزَاءِ  
فَاهْدِمِ فَوَادِي مَا اسْتَطَعْتَ، فَإِنَّهُ      سَيَكُونُ مِثْلَ الصَّخْرَةِ الصَّمَاءِ (3).

تأخذ المقاومة في هذه القصيدة شكل الصِّراع بين الشاعر ومجتمعه، ويتملكه الإحساس بالتمرد والتصدي لكل أسباب الضعف والخور، متخذاً من الطبيعة عناصر المقاومة مستلهماً شجاعته من إيمانه الإنساني القوي الذي تشع به أسطورة "برومئوس" في البذل والعطاء. فقصيدته (نشيد الجبار) ذات عنوان تأويلي آخر في أصلها هو "هكذا غنى برومئوس"، وهو في الأساطير اليونانية "تيتان بن جابيت Japet" الحادب على البشر، وقد اختلس نار الآلهة وخبأها في داخل عصا مجوفة، فقيدته هؤلاء على قمة "القوقاز"، حيث راح نسر يقضم له كبده، ثم أنقذه "هيراكليس Héraclès" بقتله النسر،

(1) الديوان ، ص 209.

(2) الديوان ، ص 456.

(3) المصدر نفسه ، ص 456.

و"بروميثيوس" في الأساطير الشعبية هو الذي علم البشر وسائل بناء المدينة: فن تشييد المنازل، وشفاء الأمراض وترويض الحيوانات والكتابة، وقراءة المستقبلات (1).

وهناك مفارقة بين أطراف الصِّراع في الأسطورة، حيث نجد صراعا بين (بروميثيوس) وكبير الآلهة (زيوس)، فإنّ "أبا القاسم الشابي" لم ينقل أحداث الصِّراع في هذه الأسطورة، وإنما اكتفى ببعض ملامحه التي توضحها شخصية "بروميثيوس"، تلك الشخصية التي لم تضعف أمام كل العقبات، وصمدت في وجه كل المحن والصّعوبات، وهذه الملامح هي التي نجدها في قصيدة "أبي القاسم الشابي" المذكورة و المتمثلة في مظاهره، الصّمود والتّحدي، وذلك ما أوحى به هذه الصورة الأسطورية، فحقّق الشاعر قدرا كبيرا من التواصل الأسطوري في معناه البعيد، وأضفى عليه نوعا من الدّلالة الشعرية الموحية، ولم يصرّح تصريحاً مباشراً بالإطار الأسطوري، بقدر ما كان شعاعاً رفيعاً يتأثر على مختلف مستويات التجربة الشعرية، وكما تمثّل هذه الصّور مواقف المقاومة، فإننا نجد الشاعر يعمد إلى التّعبير عن معاني وجدانية، كالحبّ والجمال، فيصطنع جواً أسطوريا لشخصه، ولاسيما حبيبته، ويضفي عليها هالة من القداسة والعظمة تشبه عالم الأساطير، من ذلك قصيدته (إلى عذارى أفروديت الجمال المنشود): (الخفيف)

وَالْأَحْلَامُ بَلْ يَا بَهَاءَ هَذَا الْوَجُودِ	يَا عَذَارَى الْجَمَالِ (2)، وَالْحُبِّ،
كَلَّمْتُ حُسْنَهَا صَبَاحُ الْوَرُودِ	قَدْ رَأَيْتُنَا الشُّعُورَ مُنْسَدِلَاتٍ،
تَحَلَّمُ بِالنُّورِ، بِالْهَوَى، بِالنَّشِيدِ	وَرَأَيْتُنَا الْجُفُونَ تَبْسِمُ.. أَوْ
فَأَهَا مِنْ سِحْرِ تِلْكَ الْخُدُودِ !	وَرَأَيْتُنَا الْخُدُودَ، ضَرَجَهَا السِّحْرُ،
دُنْيَا مِنَ الْوَرْدِ، غَضَّةً، أَمْلُودِ (3).	وَرَأَيْتُنَا الشِّفَاهُ تَبْسِمُ عَن
	أَوْ فِي قَصِيدَتِهِ (صلوات في هيكل الحب) التي قال فيها: (الخفيف)
كَالْأَحْلَامِ، كَاللَّحْنِ، كَالصَّبَاحِ الْجَدِيدِ	عَذْبَةٌ أَنْتِ كَالطَّفُولَةِ،

(1) ينظر: الديوان، ص 455.

(2) أفروديت: آلهة الجمال والحب عند الإغريق، تقابلها فينوس عند الرومان، وعشتروت عند الفينيقيين، وعذاراها هن الحسان عند الشاعر. ينظر: الديوان، ص 269.

(3) الديوان، ص 269.

القمرَاء، كَالوَرْدِ، كَابْتِسَامِ الوَلِيدِ

كَالسَّمَاءِ الضُّحُوكِ كَاللَّيْلَةِ

وَشَبَابِ مُنَعَمِ أَمْوَدِ !

يَا لَهَا مِنْ وَدَاعَةٍ، وَجَمَالِ،

النَّقْدِيسِ فِي مُهْجَةِ الشَّقِيِّ العَنِيدِ !

يَا لَهَا مِنْ طَهَارَةٍ، تَبَعْتُ

الوَرْدُ مِنْهَا فِي الصَّخْرَةِ الجُلْمُودِ !

يَا لَهَا مِنْ رِقَّةٍ، تَكَادُ يَرَفُ

تَهَادَّتْ بَيْنَ الوَرَى، مِنْ جَدِيدٍ؟ ! (1)

أَيُّ شَيْءٍ تُرَاكِ؟ هَلْ أَنْتِ فَنِيْسِ

المَعْسُولَ للعَالِمِ التَّعْيِيسِ العَمِيدِ؟

لِتَعِيدِ الشَّبَابَ وَالفَرَحَ

الأَرْضَ لِيُحْيِي رُوحَ السَّلَامِ العَهِيدِ؟ (2).

أَمْ مَلَائِكُ الفِرْدَوْسِ جَاءَ إِلَى

هاتان القصيدتان المذكورتان متقاربتان من حيث اشتراكهما في تصوير المرأة التي فتن بها الشاعر، وسما بجمالها إلى مصاف القداسة الأسطورية، غير أن القصيدة الأولى (إلى عذارى أفروديت... الجمال المنشود) تحتوي على لوحة كلية للجمال المنشود، والقصيدة الثانية (صلوات في هيكل الحب) تضم صورا جزئية خص بها الشاعر محبوبته، حيث غدت هذه الأخيرة مثالا للكمال والجمال.

والمعلوم لدى الدارسين اليوم أن اللغة باتت الوسيط بين المستعملين، إذ بوساطتها يحصل التفاعل الاجتماعي والثقافي والمعرفي بوجه عام ويتحقق علمنا بالعالم الخارجي، هذا العلم الذي يركز عليه أثناء قراءتنا للنصوص أيا كان نوعها (3)، غير أن استدعاء هذا العالم يتطلب تنظيما للمعرفة في الذاكرة، وتنشيطها بكيفية تخدم الفهم، وهذا بالتحديد ما يؤكده علم النفس المعرفي، وربما هذا ما عنى جانب منه "Manjino" في كتابه "التداولية من أجل النص الأدبي"، حيث قرّر أن الفهم يستدعي مجموعة من القرارات تقطع مسافة خطابية موجهة زمانيا بانسجام، ويرتبط بمسألة المعرفة الخلفية التناص، وهو كما يحدده ميشال أريفي "Michel Arivi" مجموع النصوص التي تتعالق في نصّ معطى، وهذا التناص طبعا يمكن أن يأخذ أبعادا مختلفة.

وفي الأدبيات النقدية الحديثة يمثل التناص فسيفساء من نصوص أخرى، أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، فإذا عدنا مثلا إلى قصيدة من قصائد الشابي "فلسفة الثعبان المقدس"

(1) فينيس أو فينوس آلهة الحب والجمال عند الرومان، ينظر: الديوان، ص 315.

(2) الديوان، ص 314-315.

(3) ينظر: جورج براون ويول، تحليل الخطاب، ص 233.



سيكون من الواجب طرح بعض التساؤلات حول القصيدة ذاتها مثل: ما هي النصوص التي احتوتها القصيدة، وأعدت إنتاجها بطريقتها الخاصة؟ بإشارة واضحة إلى تقاطع هذا النص عبر فضاء المناصصة مع أسطورة الثعبان المقدس عند الفراعنة، والتي تجعل من (أتوم) إله الموت والحياة، في الآن نفسه يتحكم في مصير الخلائق والوجود، وهو ربّ الأرباب لا رادّ لقضائه<sup>(1)</sup>، وهو ما تعبّر عنه "فلسفة الثعبان المقدس" عند الشابي.

كما تتقاطع هذه القصيدة في منظومتها الفكرية واللغوية مع الخطاب الصوفي، وبخاصة في الفكر الإسلامي، مما يؤدي إلى تشبّع المبدع بالثقافة التراثية واستحضار قيمها المختلفة، كما يستدعي من عمق التراث فكرة تعدد الآلهة التي لم تخل منها الأديان غير السماوية، والتعدّد في جوهره يشي بالفرقة والكثرة والضدية. فتتعلق أسطورة الثعبان مع الفلسفة الاستعمارية الحديثة، التي تنتهك حقوق المستضعفين وتميّبهم في الآن نفسه بتحقيق الرفاهية والتقدم، في ظل تبعيتهم لهذه القوة، والحقيقة المموّهة والمملوءة بالحلم لا تعدو أن تكون تزيينا لسياسة الاحتواء والسيطرة الفكرية والإقتصادية والعسكرية، وغيرها من ألوان الهيمنة، ولا يجد هؤلاء الضعفاء من ناصر فيضطرون إلى الرضوخ قانعين بغلبة الأقوياء، فلا رأي ولا مشورة لمن لا يمتلك القوة والقدرة على المواجهة، والأولى له حفاظا على حياته أن ينعم بجحيم العبودية، فناء في حبّ المحبوب على طريقة الصوفية والمتعبدين<sup>(2)</sup>.

قال الشاعر:

لا رَأْيَ لِلْحَقِّ الضَّعِيفِ وَلَا صَدَى وَالرَّأْيِ، رَأْيُ الْقَاهِرِ الْغَلَابِ<sup>(3)</sup>.

إنّ قراءة سياقية لأبيات القصيدة تسهم في كشف مكنون النص الشعري محدّدة موضوعه الأساسي، والمتمثل في صورة الشعوب الضعيفة في أيديولوجيا القوى العالمية، وسياسة الدول الكبرى في ممارسة فعل السيطرة على المجتمعات الضعيفة.

<sup>(1)</sup> ينظر: نعمان بوقرة، التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري، ص 71.

<sup>(2)</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 71.

<sup>(3)</sup> الديوان، ص 140.

والمستمع القارئ حين يواجه خطاباً لا يواجهه، وهو خاوي الوفاض، وإثماً يستعين بتجاربه السابقة، بمعنى أنه لا يواجهه وهو خالي الذهن. فالمعروف أنّ معالجته للنص المعين تعتمد على ما تراكم لديه من معارف سابقة تجمّعت لدى قارئ متمرّس، قادر على الإحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص السابق له قراءتها ومعالجتها، ولنأخذ على سبيل المثال قارئاً يواجه نصاً جاهلياً منسوباً إلى شاعر جاهلي، فالمفترض أنّ هذا القارئ له اطلاع سابق على مجموعة من النصوص الشعرية عموماً، وعلى نصوص جاهلية خصوصاً، هذا بالإضافة إلى اطلاعه على أغراض النقد القديم للشعر الجاهلي من مديح وهجاء ورتاء، ومواصفات كل غرض... وكذا اطلاعه على ترتيب الشعراء في طبقات، أضف إلى هذا كله ما تراكم لدى القارئ المعني من المعلومات المتعلقة بقضايا الشعر الجاهلي، ولكن المشكل هو أنّ النصّ المواجه قد لا يحتاج إلى استحضار هذه المعلومات، فقد يتطلب فقط استحضار واقعة بعينها، أو حدث بعينه أو تجربة غرامية عاشها الشاعر (1).

ومن أجل إبراز هذا الطابع المنظم حاول باحثون ينتمون إلى تخصصات مختلفة تمثيل هذه المعرفة المخزونة في الذاكرة، وبحثها بطريقة علمية تمكّن من اكتشاف العمليات الذهنية التي يشغلها القارئ أثناء مواجهة نصّ من النصوص، ويذهب هؤلاء الباحثون إلى أنّ تمثيلات المعرفة هذه، تتسم بأنّها منظّمة بطريقة ثابتة بوصفها وحدة تامّة من المعرفة الجاهزة في الذاكرة، فيعدّ الفهم عملية ذاكرية، ومن ثمّ فإنّ فهم الخطاب يعدّ بالأساس عملية سحب المعلومات من الذاكرة، وربطها مع الخطاب المواجه (2).

وتهدف الدراسات المتصلة بالتعالق النصي، إلى إبراز عدم اقتصار النصّ على صوت واحد، إذ ربّما تداخلت فيه مجموعة من الأصوات الناجمة عن تداخل النصوص ضمن الجنس الأدبي الواحد (3)، فكل نصّ نسيج جديد من الشواهد المتطوّرة، إلا أنّ

(1) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النصّ مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 61.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص 62.

(3) ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 122.

وراء هذا التداخل النصي الذي يظهر في مستوى الموضوع والمضامين تشابها بنيويا، يظهره التمثيل اللساني في مستوى البنية السطحية (1).

وإنّ نص "فلسفة الثعبان المقدّس" ينتمي إلى جملة أخرى من النصوص تمثّل كلّها تقليدا أدبيا يتقاطع معها ويشابهها، والقارئ مطالب بأن يكون متوقفا على زاد معرفي يؤهّله لفهم النصّ في ضوء النصوص الأخرى التي تمثّل هي أيضا جزءا من سياقه العام. ومن المهمّ أن نعلم باعتبارنا متلقين، أنّه نص شعري حديث من حيث الموضوع والصّور والأخيلة، ومنتجه شاعر مجدّد يدعو إلى خلق تقاليد جديدة في القول الشعري، الذي له خلفية تتمثّل في تأثره بالمذاهب الغربية كالرومانسية والرمزية. ولعلّ ذلك يظهر في توظيف الرّمز بنسبة عالية، فالرمز قوّة تأثيرية في الذين يقرّون بوجود علاقة بين الرّمز والمرموز إليه كدلالة العلم في نسبته إلى وطن معيّن، والهلال بالنسبة إلى حضارة الإسلام، والميزان بالنسبة إلى العدالة، وتقلّب الرموز في القصيدة، فالثعبان المقدّس رمز القوة المثقفة المتعلّبة، والشاعر الشحرور رمز الكائن البشري الضعيف، والضحية رمز الفداء والسعادة الأبدية، والأرباب رمز الهيمنة والسيطرة على الآخرين، مما يجعلنا نقول: "إنّ الشابّي" في تجربته النصية هذه يتحرّك في إطار من العالم الحسّي محاولا بناء وجود خارجي لعالمه الداخلي، رابطا في ذلك بين الذات (الشاعر الشحرور) والموضوع (صراع بين القوة المثقفة والإنسان الضعيف في كل مكان)، ولعلّ هذا النوع من التّصوير الذي تبناه "الشابّي" هو الوسيلة التي أتاحت له الهروب من عالم المشاعر الداخلي، بتحويل هذه الآلام، إلى إحساس كوني يشترك فيه ملايين المستضعفين على الأرض".

هذا الشّعر ذو بعد سياسي وأيديولوجي مناهض للهيمنة الاستعمارية بمختلف أشكالها الثقافية والاقتصادية والاجتماعية، ويمكن للقارئ المنتبّع لإنتاج الشابّي أن يكون قد اطلع على قصائد أخرى في ديوانه، وهي تكون مجتمعة، ما يسمّى في لسانيات النص بإطار الشاعر. وأبرز ما يميز الإطار أنه يشكّل سياقاً ممتدا للنص المؤلّ تمثله النصوص التي يحيل إليها الديوان، والتي تتلو النص المدروس وربما مثلت موضوع

(1) ينظر : نعمان بوقرة، مرجع سابق، ص 71.

الحياة محور هذا الإطار، إذ نجدها تؤسس للخطاب في قصائد عدّة من الديوان منها قصيدة إرادة الحياة (1).

ومن صور التناص الإفرادي في قصيدة "الشابي" استدعاؤها للغة الخطاب الصوفي من خلال مفردات محدّدة الدلالة في معجم الصوفية مثل: "الطول والعزم" على أنّ النص يعيد إنتاج دلالات جديدة موائمة لسياق الخطاب وأغراضه ، فلقد جعل النصّ مركز ثقله على بعد صوفي تأملي، يقوم على رمزية تعدّدية تؤسس للغة مثالية قائمة على نموّ الأفكار. إلا أنّ هذه الرمزية التعددية تحاول التحررّ دوماً من نمطية الدلالة التي تفرضها سلطة المرجع الثقافي، منتجة مدلولات جديدة في عالم نصي خاص "بالشابي" (2).

والظاهر أنّ هذا التوظيف الأسطوري للرمزية العددية ينمّ عن موسوعية الشاعر وتحكّمه في مفاصل الإبداع الإنساني في تفسير الظواهر الكونية أسطورياً، وإطلاعه على ما جاءت به العبقرية البشرية في أوجّ تطورها، وليس أدلّ على ذلك من استحضاره لأسطورة الثعبان المقدّس البابلية القديمة، وما يمكن قوله في هذا السياق في إطار البحث عن مفاصل الانسجام النصي، أنّ روحاً صوفية عارمة تحكّمت في موضوع الخطاب الشعري الذي يعكس رؤية صاحبه لجدلية الصراع بين الخير المستضعف والشرّ الطاغي.

وخلاصة القول إنّ الرموز الأسطورية في صورها المختلفة التي لمسناها في قصائد أبي القاسم الشابي ، تتوقّر على قدر كبير من التواصل النفسي والإيحاء الشعري، وأنّ هناك تفاعلاً قوياً بين مضامين هذه الأساطير والمستويات النفسية للشاعر أخصب الدلالة الفنية ، وأثرى التجربة الشعورية والفكرية . وهذا لون من ألوان التشكيل الفني الجيد للأسطورة في الشعر.

(1) ينظر: نعمان بوقرة، تفاعل البنية والدلالة في فلسفة الثعبان المقدس للشابي، جامعة عنابة، 2005 ، ص 72.

(2) ينظر: القاسمي العروسي، اللغة المتلى ونحو الأفكار عند الشابي، ع 113 ، الحياة الثقافية، 2000، ص9.

## 3- التناص الصوفي:

لكل متصوّف أسلوب خاص، يزعم أن يقترب به من الله، إلا أن جميع المتصوّفين متفقون على أن ظاهرة العبادة، الصلاة والصوم على الصورة التي أقرتها الأديان والمذاهب، ليست ضرورية. وإثما الضروري أن يجتهد المتصوّف في الاقتراب من الله بطريقة يقتنع هو وحده بصحتها. وأصل التصوّف العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه، والإنفراد عن الخلق في الخلوة، والعبادة (1).

ولأنّ "أبا القاسم الشابي" من الشعراء الرومانتيكيين الذين يمجّدون الطبيعة والذات الفردية، فهم يمتازون بانعزالهم والإغراق في العاطفة والحبّ الذاتي والإلهي، فنجده يستعمل معنى الزهد في هذه الدنيا قائلاً في: (البسيط)

فأثرك إلى الناس دنياهم، وضجّتهم، ومآبنوا لنظام العيش أو رسموا  
وأجعل حياتك دوحاً مزهراً، نظراً في عزلة الغاب يئمو، ثم ينعدم (2).

وهي نفحة زهدية تدعو إلى رفض السعادة المتاحة للكائن، ثم العزلة في الغاب حيث الولادة والموت.

وقال الشابي في موضع آخر: (البسيط)

الحبّ شُعلةٌ نُورٍ سَاحِرٍ، هَبَطَتْ من السَّمَاءِ، فَكَانَتْ سَاطِعَ الفَلَقِ  
ومزّقت عن جنون الدهر أغشية، وعن وجوه الليالي برقع الغسق  
الحبّ رُوحٌ إلهي، مُجَنِّحَةٌ أَيامه، بيضاء الفجر والشفق (3).

الحب للشاعر درب إلى الآخر، وصلة بجوهر الحياة حالة انتماء إلى الزمان، ونقطة انطلاق في المعرفة العميقة الكون، وفي الرؤية الشابية ما يمزجها بين الحبّ بمعناه القلبي الإنساني، والآخر الذي يتجلّى أكثر في قصائد المتصوّفين.

وقال أيضاً:

الحبّ جدول خمر، من تذوقه خاض الجحيم، ولم يشفق من الحرق

(1) ينظر: عمر فروخ، التصوف في الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، 1981، ص 19.

(2) الديوان، ص 239.

(3) المصدر نفسه، ص 267.

الحُبَّ غايَةَ أَمالِ الحياة، فما خوفي إذا ضمّني قبْري؟ وما فرقي؟<sup>(1)</sup>.

تزاوج القصيدة بين معنيين جميلين: واقعي إنساني، ومثالي متصوّف لا يلزمه إلا المريدون، عشاق الليل والحقيقة والحياة، وفي البيت الثاني تغدو التّضحية محلّ المعرفة، فالحبّ شعلة نور ساحر، وهو روح إلهي، وهو جدول خمر، وهو غابة أَمال للحياة عند الشابي. وكلّها معان تصبّ في منظور الصوفيين، فحينما تصفو النفس يعرّج القلب من مقامه أو تعرّج الروح، والسرّ يتفوّق به الأولياء والعارفون بالله، بما خصّهم الله به من الأسرار الإلهية والحقائق الربّانية.

#### 4- التناص الأدبي:

هناك حضور قويّ للنص الشعري القديم في النص الجديد، قائم من خلال التداخل الدلالي عن طريق توليد معاني الشعراء السابقين. هذا التفاعل مع التراث الشعري، يأتي عن طريق اطلاع الشعراء المعاصرين على نصوص التراث، وإعجابهم بالعديد من أعلامه مثل (المنتبّي وأبي فراس والمعري...) وغيرهم، ومن ثمّ يتجلّى التناص عبر مقاطع نصوصهم في معجمهم الشعري وفي بنيتها الشعرية.

ونحن ندرس ثقافة الشابي لا بدّ أن نتبيّن الأشخاص الذين أثروا فيه وأغنوا ثقافته، وأخصبوا عقله وأرهفوا شاعريته، فحياته الفكرية بدأت منذ أن التحق بالزيتونة، إذ عكف على قراءة الآثار القديمة والآثار الجديدة<sup>(2)</sup>، وحفظ الكثير من قصائد الشعر الجاهلي و صدر الإسلام والعصرين الأموي والعباسي<sup>(3)</sup>، إلى جانب اهتمامه الكبير بالشعر الحديث وخاصة الشعر المهجري<sup>(4)</sup>. وقد كان شغوفاً بالقراءة، والاطّلاع باللغة العربية المؤلّف بها والمترجم إليها، وكثيراً ما كان يتألّم لعدم تعلمه لغة أجنبية، يطلع من خلالها على ثقافة أجنبية يستخرج منها بتذوّقه ما يمكن أن يكون رافداً لإبداعه

(1) الديوان، ص 268.

(2) ينظر: محمد بن عبد المنعم خفاجي، الشابي ومدرسة أبولو، ط1، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، 1986، ص 177.

(3) ينظر: عبد المجيد الحرّ، أبو القاسم الشابي أعطى الحياة إرادتها وأخذ منها حزنها وكأبتها، دار الفكر العربي، دت، بيروت، ص 72.

(4) ينظر: نعمات أحمد فؤاد، أبو القاسم الشابي شعب وشاعر، مؤسسة الخانجي بمصر، مطبعة السنة المحمدية، القاهرة، 1958، ص 146.

وإبداع قارئيه، كما كان تأثيره كبيراً بأفكار العقاد وطه حسين، وأدب جبران ومطران وميخائيل نعيمة . وقد ظهرت هذه التأثيرات في آثاره الأولى ، إلا أنه سرعان ما تكاملت العناصر الفاعلة في تكوين شخصيته الأدبية، تلك التي جمعت بين تراث حيّ ومتجدد، وأدب عربي وعالمي معاصر . فإلى جانب اطلاعه على التراث العربي وإبداعاته، كان شديد التأثير والإعجاب بالأدب المهجري، والآداب الغربية المترجمة<sup>(1)</sup>. كما جعل الدكتور "شوقي ضيف" "الشابي" قمة القمم في شدة الإحساس بشعره الوطني والسياسي<sup>(2)</sup>. ورأى ميخائيل نعيمة بأنه جدير بأن يعرف العرب في كل أقطارهم أين نبت وكيف عاش، وعن ماذا تفنّقت قريحته الجياشة بالثورة على الظلم<sup>(3)</sup>.

فلا عجب إذ يستشهد "بقطري بن الفجاءة" "المازني"، ويأخذ منه قوله:

وَمَنْ لَا يَغْتَبِطُ يَسْأَمُ وَيَهْرَمُ      وَتَسْلَمَهُ الْمُنُونُ إِلَى انْقِطَاعِ  
وَمَنْ لِلْمَرْءِ خَيْرٌ فِي حَيَاةٍ      إِذَا مَا عَدَّ مِنْ سَقَطِ الْمَتَاعِ<sup>(4)</sup>.

وكذلك في قصيدة (تحت الغصون) التي قال فيها:

وَجَحِيمٌ تَوَجَّحَتْ      فَرَادَيْسٌ كَأَحْلَامِ شَاعِرِ مَجْنُونٍ<sup>(5)</sup>.

إذ تأثر ببيت امرئ القيس:

تَضِيءُ الظَّلَامُ بِالسَّقَاءِ كَأَنَّهَا      مَنَارَةٌ مُمَسِّي رَاهِبٍ مُنْبَتِّلٍ<sup>(6)</sup>.  
وفي قصيدة (إلى الشعب) قال :

أَيَّ عَيْشٍ هَذَا ، وَأَيَّ حَيَاةٍ ؟      رَبِّ عَيْشٍ أَخْفَّ مِنْهُ الْحَمَامُ<sup>(7)</sup>.

نجده قد تأثر "بالممتنبي" في عجز البيت فقال:

ذَلَّ مَنْ يَغْبِطُ الدَّلِيلَ بَعِيشٍ      رَبِّ عَيْشٍ أَخْفَّ مِنْهُ الْحِمَامُ<sup>(1)</sup>.

(1) ينظر: عبد العزيز النعماني ، أبو القاسم الشابي رحلة طائر في دنيا الشعر، ط 1 ،الدار المصرية اللبنانية، القاهرة/ بيروت، 1997، ص 25.

(2) ينظر : أبو القاسم محمد كرو، آثار الشابي وصداه في الشرق، المكتب التجاري، ط 1 ،بيروت، 1961، ص 55.  
(3) ينظر: المرجع نفسه ، ص 57.

(4) زكي المحاسني، شعر الحرب في أدب العرب، دار المعارف المصرية، د ط ، القاهرة ، 1961، ص 59.  
(5) الديوان، الشابي، ص 224.

(6) أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلمات السبع، دار الجيل، د ط ،بيروت، لبنان، د ت، ص 32.  
32.

(7) الشابي ، الديوان، ص 508.

ربّ عيش أخفّ منه الحمام : عجز بيت لأبي الطيب المتنبّي ، يقول في صدره:  
"نلّ من يغبط الذليل بعيش " ، والحمام هو الموت ، ولعل أقرب المعاني المتنبئية إلى  
قصد الشابي قول الشاعر العباسي في هجاء كافور : " إنّ المنية عند الذلّ قنديد " أي  
بطعم السكر ، والقنديد عصير قصبه. (2).

وكذلك في قصيدته (صوت تائه):

يَا غرْبَةَ الرُّوحِ المُفكِّرِ إنَّهُ      فِي النَّاسِ يَحْيَا سَائِمًا مَسْؤُومًا  
شَرِدَتْ لِلدُّنْيَا...، وَكُلُّ تَائِهٍ      فِيهَا يُرْوَع رَاحِلًا وَمَقِيمًا (3).

وجدنا الشابي متعجبًا متحسّرًا متضجرًا، وفي البيت شبّه بما يقوله أبو الطيب المتنبّي  
في هجاء ابن كيغّغ ، من شقاء الراجح العقل في البيئّة الضحلة. قال :  
ذو العقل يشقى في النعيم بعقله      وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم (4).

في النعيم وفي الشقاوة حالان من الضمير و الفعلين ، وبعقله صلة يشقى ، يقول  
العاقل يشقى بعقله ، وإن كان في نعيم من الدنيا لتفكره في العواقب وعلمه بتحوّل  
الأحوال ، والجاهل ينعم وهو في الشقاوة لضعف حسّه وقلة تفريقه بين حال وحال.  
ولعلّ هذه الأحكام التي يطلقها الشابي ، تحيلنا إلى عالم "ابن الرومي" ، الشاعر العباسي  
وبخاصة قوله:

لَمَّا تَنَبَّأ الدُّنْيَا بِهِ مِنْ صرُوفِهَا      يَكُونُ بُكَاءَ الطِّفْلِ سَاعَةَ يُولَدُ (5).  
وقوله في قصيدة "الرواية الغريبة":

وَكُلُّ يُؤدِّي دَوْرَهُ، وَهُوَ ضَاحِكٌ      مَضْحُوكٌ عَلَى دَوْرِهِ العَاتِي (6).

هي قصيدة عظيمة الدلالة على مرارة العبثية يشعرها الشاعر قانونا للحياة في  
تلك الفترة من عمره (1933) ،فهو يقف وسط ملحمة الزمن يبصر ما يأتي ناسخا لما  
أتى .

(1) أبو الطيب المتنبّي ،الديوان،مراجعة الدكتور يوسف فرج عباد ، دار الجيل ، ط4 ،بيروت ،1999 ، 362.

(2) الديوان ، ص508.

(3) المصدر نفسه ، ص 195.

(4) المتنبّي ، الديوان ، م 1 ،ص11.

(5) الشابي ،الديوان، ص 145.

(6) المصدر نفسه، ص 243.



وكما نجد في تأثره بالمتنبي في قصيدته (متاعب العظمة) حيث قال الشاعر:

إِذَا صَغُرَتْ نَفْسُ الْفَتَى كَانَ شَوْقَهُ      صَغِيرًا، فَلَمْ يَتَعَبْ، وَلَمْ يَتَجَشَّمْ

وَمَنْ كَانَ جَبَّارَ الْمَطَامِعِ لَمْ يَزَلْ      يُلَاقِي مِنَ الدُّنْيَا ضَرَاوَةَ قَشْعَمٍ (1).

والبيت الأول تأويل لأحد المطالع في شعر أبي الطيب المتنبي . يقول الشاعر

العباسي :

عَلَى قَدَرِ أَهْلِ الْعَزْمِ تَأْتِي الْعَزَائِمُ      وَتَأْتِي عَلَى قَدَرِ الْكِرَامِ الْمَكَارِمُ

وَتَعْظُمُ فِي عَيْنِ الصَّغِيرِ صِغَارُهَا      وَتَصْغُرُ فِي عَيْنِ الْعَظِيمِ الْعَظَائِمُ (2).

وأقرب إلى معنى الشابي قول أبي الطيب أيضا :

وَإِذَا كَانَتْ النُّفُوسُ كِبَارًا      تَعْبَتُ فِي مَرَادِهَا الْأَجْسَامُ (3).

الشاعر ليس مجرد صانع، أو مشكل لمعان معروفة وصور متداولة، وإنما

يمزجها ببنائه الفكري والروحي، فالنص عبارة عن تبادل نصوص أي تناص،

والقصيدة في رحلة تكوينها مسكونة بذاكرة النصوص القديمة.

قال الشابي في موضع آخر:

فَمَا الْمَجْدُ فِي أَنْ تَسْكُرَ الْأَرْضُ بِالْدِمَا،      وَتَرْكَبُ فِي هَيْجَائِهَا فَرَسًا نَهْدًا

وَلَكِنَّهُ فِي أَنْ تَصَدَّ بِهَمَّةٍ عَن      الْعَالَمِ الْمَرْزُوءِ، فَبِيضِ الْأَسَى صَدَا (4).

(4).

أنت الأبيات كردّ على الأخيطة الصحراوية ، والمنتبئية خصوصا ، في تعظيم

القوة والغلاب ، واعتبار الحرب طريقا إلى الأمجاد . قال أبو الطيب المتنبي في شعر

الشباب :

وَلَا تَحْسَبَنَّ الْمَجْدَ زَقَا وَقِينَةَ      فَمَا الْمَجْدُ إِلَّا السَّبْقُ وَالْفَتَكَةُ الْبَكْرُ

وَتَضْرِيْبُ أَعْنَاقِ الْمُلُوكِ، وَأَنْ تَرَى      لَكَ الْهَبَوَاتِ السُّودِ، وَالْعَسْكَرِ وَالْمَجْرُ (1).

والمجر (1).

(1) الديوان ، ص464. قشعم: الأسد.

(2) المتنبي ، الديوان ، م 2 ، ص731.

(3) المصدر نفسه ، م 2 ، ص527.

(4) الشابي، ص 131.

وإذا بأبي القاسم يرى البطولة في المشاركة الإنسانية الرحيمة ، بحسّ مدني متحضّر ، وانتماء إلى العصر بأبهى صور الفكر والالتزام. هي حجارة لفظية قد صقلت صقلا في هذا الأثر، وكأنما رامها الشاعر بنيةً داخلية ، لتغدو البديل من قصائد العنجهية البدوية الجوفاء ، فكانت عناصر الكلام من عالم الصحراء ، وكذلك الأجراس الصوتية ذات المواصفات الصوتية الخطابية الواضحة.

و"الشابي" شاعر وجداني يندرج شعره في إطار المذهب الرومانطيسي، حيث سعى إلى تأكيد ذاته الشخصية في زمن كانت البيئة السياسية والاجتماعية تحاول سلب حرية الفرد وخصوصيته، تلك الذات الفردية التي حاول الاستعمار في بلدان الشرق كفها عن المطالبة بحقوق بلدانها ورفقي شعوبها، ويلتقي كذلك معهم في تقديس الألم، لأته جوهر الحياة. ونجد تغنيته بالألم في هذه القصيدة الذي ما هو إلا محاولة اقتراب من جوهرها وانشقاق لكنهها، فهذا البيت يجسد هذه الفكرة في قصيدة (أيها الليل):

خَضَبَ الْاِكْتِابَ أَجْنِحَةَ      الْأَيَّامَ بِالْدَمْعِ، وَالْدَمَّ الْمَسْكُوبَ (2).

وإذا انتقلنا إلى الأدب المهجري نلمس تجاوبا واضحا بين "الشابي وجبران" أبعد من أن يكون مصادفة فحسب، فنحن نرى أراء "جبران" وسمات ثورته العنيفة التي تأثر فيها "بنيته" ومعظمها تتمثل في شعر الشابي وفنه (3). فلقد كان "جبران" يؤمن بأنّ الحبّ بين الناس هو شريعة الحياة ،وعلى عتباته يزول ما بينهم من فوارق، وتدوب ما بينهم من خصومات . كذلك الشابي يؤمن بالحبّ وعبر عنه في قصائد كثيرة، فقال "جبران" عن الحبّ:

فَالْحُبُّ لَا يُعْطِي إِلَّا ذَاتَهُ      وَلَا يَأْخُذُ إِلَّا مِنْ ذَاتِهِ  
وَالْحُبُّ لَا يَمْلِكُ      وَلَا يَمْلِكُهُ أَحَدٌ فَهُوَ مُكْتَفٍ بِذَاتِهِ.

وقال الشابي:

فَإِذَا مَا لَاحَ فَجْرٌ،      كَانَ فِي الْفَجْرِ سَنَاءُ  
وَإِذَا غَرَّدَ طَيْرٌ،      كَانَ فِي الشَّدْوِ صَدَاءُ

(1) المتنبّي ، الديوان ، ص212.

(2) الشابي،الديوان، ص 159.

(3) ينظر :محمد حمدي عبد الوهاب، الشابي شاعر الخضراء، الدار القومية للطباعة والنشر، دت، ص 108.

وَإِذَا مَا ضَاعَ عِطْرُ،      كَانَ فِي الْعِطْرِ شَذَاهُ  
وَإِذَا مَا رَفَّ زَهْرُ      كَانَ فِي الزَّهْرِ صَبَاهُ  
فَهُوَ فِي الْكَوْنِ جَمَالُ      يَمَلَأُ الْأَفْقَ ضِيَاءَهُ (1).

وكما نلاحظ تلاقي "الشابي وجبران" في موقع آخر مثلاً نجده في قصيدة (الغاب) إذ وصف "الشابي" مثل وصف "جبران"، ولكنّه أخذ المضمون فقط، ويسمّى هذا النوع بالتناص المضموني، إذ يلتقيان في الوحدة والإنفراد. فقال في قصيدة (أحلام شاعر):

لَيْتَ لِي أَنْ أَعِيشَ فِي هَذِهِ الدُّنْيَا      سَعِيدًا بُوْحْدَتِي وَأَنْفِرَادِي  
أَصْرَفُ الْعُمْرَ فِي الْجِبَالِ وَالْغَابَاتِ      بَيْنَ الصَّنَوْبَرِ الْمِيَّادِ (2).  
ونجد جبران قال:

هَلْ اتَّخَذْتَ الْغَابِ مِثْلِي      مَنْزِلًا دُونَ الْقَصُورِ  
فَتَتَّبَعْتَ السَّوَاقِي      وَتَسَلَّقْتَ الصُّخُورِ

وفي هذا نرى أنّ شاعرنا "الشابي" قد أخذ المضمون، وصاغه في بهرج آخر بدت من خلاله عبقريته وحذقه في الشعر. فلقد تأثر الشابي بجبران في خياله وأسلوبه الفدّ، وحبّه للجمال، وكرهه للقيح وثورته على القيود التي تكبل الإنسان.

وفي مثال آخر على تأثر "الشابي" بشعر المهجر، تأثره "بمطران" في "مسائه"

فقال:

مُنْفَرِدٌ بِصَبَابَتِي، مُنْفَرِدٌ      بِكَأَبْتِي مُنْفَرِدٌ بِغِنَائِي  
وقال الشابي:

مُتَوَحِّدًا بِعَوَاطِفِي، وَمَشَاعِرِي      وَخَوَاطِرِي وَكَأَبْتِي، وَسُرُورِي (3).  
وإذا كان مطران يقول:

بَنَتْ بِهَا مَوْجَ كَمَوْجِ مَكَارِهِي      وَلَفْتَهَا كَالسَّقَمِ فِي أَعْضَائِي (4).

يقول الشابي: (الكامل)

(1) الديوان، ص 312.

(2) الديوان، ص 359.

(3) ينظر: الديوان، ص 356.

(4) خليل مطران، الديوان، ص 356.

يَنْتَابِنِي حَرْجُ الْحَيَاةِ، كَأَنْتَنِي مِنْهُمْ بُوهُدَةً جَنْدَلٌ وَصَخُورٌ<sup>(1)</sup>.

إذ إن قافية "مطران" همزية، وقافية "الشابي" رائية، وكلا القصيدتين من الكامل

والجوّ النفسي فيهما متقارب إلى حدّ بعيد أيضا<sup>(2)</sup>.

ولعلّ أعظم تجاوب للشابي كان مع زملائه شعراء (أبولو)، ومثال ذلك في

قصيدته الخالدة (صلوات في هيكل الحب) التي قال في مطلعها:

عَذْبَةٌ أَنْتِ كَالطُّفُولَةِ كَالْأَحْلَامِ كَاللَّحْنِ، كَالصَّبَّاحِ الْجَدِيدِ<sup>(3)</sup>.

فهي متجاوبة مع قصيدة "بشارى خوري" (عرس المأتم) التي كان يعجب بها

"الشابي" وقد جاء مطلعها غير المسبوق إلى طرازه:

عَذْبَةٌ أَنْتِ فِي الْخَفَاءِ وَفِي الْجَهْرِ، وَفِي الْهَجْرِ، يَا أَغَانِي الظَّلامِ<sup>(4)</sup>.

وقد تأثر "الشابي" بنهج أبي شادي في استلهاام العديد من قصائده من التراث،

ومن الأساطير، وينظم "أبو شادي" على وزن جديد قصيدته:

اضْحَكِي يَا رَمَالَ مِنْ هَدِيرِ المِيَاهِ

وَائْتَبِي يَا شِعَاعَ نَبْضِ قَلْبِي الْحَزِينِ<sup>(5)</sup>.

فيعجب "الشابي" بالقصيدتين وبوزنهما الجميل، ويكتب شاعرنا قصيدته (الصباح

الجديد) التي قال فيها:

الوَدَاعُ الوَدَاعُ يَا جِبَالَ الْهُمُومِ<sup>(6)</sup>.

ولقد نظّمها "الشابي" في الخامس من أبريل عام 1933 متجاوبا مع "أبي شادي"

في الموسيقى والصورة الشعرية<sup>(7)</sup>.

(1) الشابي، الديوان، ص 356.

(2) ينظر: محمد سعد نشوان، مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث، دار المعارف، ط 1، القاهرة، 1982، ص 263.

(3) الشابي، الديوان، ص 314.

(4) بشارى عبد الله الخوري، ديوان الأخطل الصغير، 1961، ص 221.

(5) ينظر: عبد المنعم محمد خفاجي، الشابي ومدرسة أبولو، ص 192.

(6) الشابي، الديوان، ص 247.

(7) ينظر: عبد المنعم محمد خفاجي، مرجع سابق، ص 192.

بالإضافة إلى "أبي شادي"، كانت "الشابي" صلات أدبية عن طريق المراسلة بعدد من أدباء الشرق وشعرائه، إذ إن معظم شعراء الشباب في العراق والشام ومصر والسودان، متأثرون بشعر "الشابي" بصرف النظر عن مدى هذا التأثير ونتائجه<sup>(1)</sup>. كما يلتقي "أبو القاسم الشابي" مع "إيليا أبي ماضي" هذا الالتقاء الذي يتجسد في قصيدته (إرادة الحياة):

وَمَنْ لَمْ يُعَانِفْهُ شَوْقُ الْحَيَاةِ      تَبَخَّرَ فِي جَوْهَا، وَانْدَثَرَ<sup>(2)</sup>.

مقابلا لقول إيليا أبي ماضي:

مَنْ لَيْسَ يَسْخُو بِمَا تَسْخُو الْحَيَاةُ      بِهَا فَإِنَّهُ أَحْمَقُّ بِالْحِرْصِ يَنْتَحِرُ<sup>(3)</sup>

فامتص "الشابي" المعنى، وترك الألفاظ ليأتي بحلّة جديدة تجسد فكرته. كما تحدّث "أبو القاسم الشابي" و "إيليا أبي ماضي" عن الصداقة في قولهما (يا رفيقي...)) إذ قال الشابي: "يا رفيقي وأين أنت"، وقال إيليا: "يا رفيقي... أنا لولا أنت ما وقعت". وثمة نموذج آخر مستوحى من قصيدة "يا رفيقي" للشاعر "ميخائيل نعيمة" من ديوانه (همس الجفون) والتي قال فيها:

قُلْ: وَلَجْنَا قَصْرَ الْحَيَاةِ عُرَاةَ      وَاقْتَرَبْنَا مِنَ الْحَيَاةِ سَكَارَى

فَاسْتَطَبْنَا لَهَاثَهَا وَلَمَاهَا      وَعَشَقْنَا ظِلَامَهَا وَالنَّهَارَا

وَرَضَعْنَا مِنْ ثَدْيِهَا مَا اشْتَهَيْنَا      وَتَزَعْنَا عَنْ مُنْكَبِهَا الْإِزَارَا

غَيْرَ أَنَا لَمَّا دَعَيْنَا انْطَلَقْنَا      وَتَرَكْنَا كَمَا وَجَدْنَا الدِّيَارَا

وَخَرَجْنَا مِنْهَا عُرَاةَ حَيَارَى<sup>(4)</sup>.

فلو قلنا أنّ "الشابي" قرأ هذه القصيدة ودارت نغمتها في نفسه وملكت إعجابه لا بنغمتها فحسب، بل أيضا بالروح الفلسفية التي تشير إلى الارتواء والعطاء معا، فإنّه نقل هذا إلى معنى الاكتفاء بكأس الحب، لا بكأس الحياة في قصيدته (ألحاني السكرى) حيث قال:

(1) ينظر: أبو القاسم محمد كرو، آثار الشابي وصداه في الشرق، ص 38-39.

(2) الشابي، ص 500.

(3) إيليا أبو ماضي، الديوان، دار العودة، بيروت.

(4) ميخائيل نعيمة، الديوان، ص 325.

قَدْ سَكْرْنَا بِحُبِّنَا وَكَتْفِينَا،      طَفَحَ الكَأْسُ، فَادْهَبُوا يَا سَقَاةَ  
نَحْنُ نَحْيَا فَلَا نُرِيدُ مَزِيدًا      حَسْبُنَا مَا مَنَحْتَنَا يَا حَيَاةَ (1).  
وقال الشابي:

وكانت ظلال هذه القصيدة تخيم على نفسه من قبل، حين نظم قصيدته (في ظل وادي الموت) حيث قال:

قَدْ رَقَصْنَا مَعَ الحَيَاةِ طَوِيلًا،      وَشَدَوْنَا مَعَ الشَّبَابِ سِنِينًا  
وَعَدَوْنَا مَعَ اللِّيَالِي حُفَاةً،      فِي شِعَابِ الحَيَاةِ حَتَّى دَمِينَا،  
وَأَكَلْنَا التُّرَابَ حَتَّى مَلَلْنَا      وَشَرَبْنَا الدَّمُوعَ حَتَّى رَوِينَا  
وَنَثَرْنَا الأَحْلَامَ وَالحُبَّ وَالآ      لَامَ وَاليَأْسَ وَالْأَسَى، حَيْثُ شِينَا (2).

فهنا كان اللقاء مع الشاعر "ميخائيل نعيمة" مرتين، وفي كلتيهما لم يتخلّ خيال "الشابي" عن اتساقه مع إحساسه النفسي، ويكون لقاؤه بنعيمة أمرا عابرا.

وقال الشابي في قصيدته "قالت الأيام":

يَا أَيُّهَا السَّادِرُ فِي غِيَّهِ      يَا وَاقِفًا فَوْقَ حُطَامِ الجِبَاهِ  
مَهْلًا.. ففِي أُنَاتٍ مِنْ دُسْتِهِمْ      صَوْتُ رَهِيْبٍ سَوْفَ يَدْوِي صَدَاهُ (3)

يربط القارئ بين فكرة الشابي في البيتين، وفكرة أبي العلاء المعري في قصيدته "ضجعة الموت رقدة" التي عبّر عنها في ديوانه "سقط الزند" بقوله:

خَقَفَ الوَطءُ مَا أَظَنَّ أَدِيمَ الـ      أَرْضَ إِلا مِنْ هَذِهِ الأَجْسَادِ (4)

ولكن القارئ ما يلبث أن يدرك أنّ هذه رابطة عابرة، فالشابي يتحدث عن الجبار الذي يدوس جباه المستضعفين، ويومئ إلى أنّ الحق أشدّ جبروتا، وأنّه إن أغفى مرّة فإنّ في عينيه يقظة، تستشرق الفجر الذي لا يستطيع أن يبصره ذلك الجبار السادر في غيّه. فليس غريبا على شاعر بحجم الشابي أن يدفع شعره إلى هذا الفضاء الرّحب القابعة فيه مدلولات لم نكن لنعرفها، إلا من خلال تتبّع لبعض خطاه، وليس

(1) الشابي، الديوان، ص 332.

(2) الديوان، ص 236.

(3) الديوان، ص 483.

(4) أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، دار صادر، بيروت، 1957، ص 07.

غريب عليه كذلك أن يجيد ويحسن استحضار هذه المدلولات، وهذا دليل على موهبته الشعرية، فنجد مثلاً يعرف الشعر إذ قال: "هو ذلك الخلاق الذي يبعث في آثاره شعلة من روحه ونسمة من حياته، فإذا هي ناطقة تعبر في قوة وإبداع عما في الوجود من سحر وفنّ وجمال، وتتغنى بما يزخر بلغة السماء عن نشوة الروح، وحيرة الفكر التائه بين نواميس العالم" (1).

كما نطق حنين الشابي بالمرأة بقصائد سامية بديعة، ارتفعت إلى مستوى الأدب العالمي بل التقت معه ، فقصيدته "ألحاني السكرى" تتناغم مع الشاعر "لامرتين" Lamartine في قصيدته البحيرة ، بل إن الشابي زاد معنى أعلى وأسمى من ذلك الذي بنى عليه لامرتين، حيث كان يصيح بالزمن قائلاً: "أيتها الأرض أوقفي دورائك وأنت أيتها الساعات أوقفي جريانك ، ودعينا نتمتع بعاجل لذاتنا، وننعم بأجمل أيام شبابنا" (2). وقال الشابي :

قد سكرنا بحبنا واكتفينا      طَفَحَ الكَأْسُ ، فَادْهَبُوا يَاسِقَاةَ  
نَحْنُ نَحْيَا فَلَا نَرِيدُ مَزِيدَا      حَسْبُنَا مَا مَنَحْتَنَا يَا حَيَاةَ (3)

ويقول من تلك القصيدة ما يشبه صيحات "لامرتين" :

أَيُّهَا الدَّهْرُ ، أَيُّهَا الزَّمَنُ الجَا      ري إلى غير وَجْهَةٍ وقرار  
أَيُّهَا الكَوْنُ ، أَيُّهَا الفَلَكُ الدَوَّ      ار بالفجر والدُّجَى والنَّهَار  
أَيُّهَا المَوْتُ ، أَيُّهَا القَدْرُ الأَ      عمى، قَفُوا حيث أنتم أوفسيروا  
وَدَعُونَا هُنَا تَغْنِي لَنَا الأَحـ      لَامُ والحَبُّ والوجود الكبير  
وَإِذَا مَا أبيتُم .. فاحملونا      ولهيب الغرام في شففتينا

لقد كان "لامرتين" يشعر بمسيرة الزمن ، في حين كان "الشابي" ذاهلاً في سكرته عن مضي الزمن ، لقد نسي وجوده في وجود المحبوب ، ولذا فقد استوى عنده سير الزمن ، أو توقف دوران الكون أو تعطّله . فقد امتلأت كأسه، فسكر بحبه واكتفى.

(1) عبد العزيز النعماني، أبو القاسم الشابي رحلة طائر في دنيا الشعر ، ص 46-47.

(2) ينظر: الديوان ، ص 38.

(3) المصدر نفسه ، ص 245.

استطاع "الشابي" أن يخلق لنفسه وسطاً شعرياً خاصاً به ، فكان يختار قصائده وأبحرها اختياراً خاصاً ، كما يفعل الشعراء الكبار، ولقد فتح مجالاً رحباً في دنيا الشعر العربي ، عاش كالزهرة الغضة ينهل من الضياء والجمال، ليجعل من قفر الحياة لوحة جميلة ساحرة، فمثلاً لو تأملنا هذه الأبيات، إذ قال في قصيدته (صلوات في هيكل الحب):

في فؤادي الغريب تخلق أكواً      ن من السحر ذات حُسن فريدٍ  
 وَشَمُوسٌ وَضَاءٌ وَنَجُومٌ      تَنْثُرُ النُّورَ فِي فِضَاءٍ مَدِيدٍ  
 وَرَبِيعٌ كَأَنَّ حُلْمَ الشَّاءِ      عَرِ فِي سُكْرَةِ الشَّبَابِ الْبَعِيدِ (1).

ونذكر عدداً من الشعراء الذين تأثروا بخصائص الشابي الفنية واتجاهاته المذهبية. ففي "العراق" نجد "نازك الملائكة" و"البياتي"، في شعرهما الأول المتمثل في ديوان (عاشقة الليل) لنازك الملائكة و (شيطان) للبياتي، أما في "سوريا" فنجد "سليمان العيسى" و"شوقي البغدادي"، وفي "فلسطين" نلتقي مع "فدوى طوقان"، وفي "مصر" نجد عدداً كبيراً في مقدمتهم "كامل أمين" (2).

ومن القائلين بأثر "جبران" في "الشابي" الأستاذ "زين العابدين السنوسي": "وهو قد تشبّع بالمدرسة الرمزية التي أقام عمادها في العربية جبران خليل جبران" (3) وكما يقول الدكتور إحسان عباس: "ولا نستطيع أن نجد مدرسة رومانطيقية واضحة المعالم إلا في العصر الحديث... ومؤسسها جبران ، تكاد لا تفترق في شيء عن شعراء الرومانطيقية بفرنسا وإنجلترا... وقد مجّدت هذه المدرسة العودة إلى الطبيعة ، وامتلات بالحنين الطاعي وبالكآبة والألم، وبالنفور من حياة المدينة، وبالثورة على التقاليد والشرائع، وقدّست شريعة الحبّ واتخذت القلب إماماً هادياً... وغمرتها الرموز الصوفية، وثارَت على الشكل، واهتمّت بالمضمون وحطّمت قالب اللغوي الصّلب، ولجأت إلى التحليل، وتعلّقت في ما كتبه "جبران" بخيال لا يقرّ على هذه

(1) الديوان ، ص 314.

(2) ينظر : أبو القاسم محمد كرو، آثار الشابي وصداه في الشرق، ص 39.

(3) زين العابدين السنوسي، أبو القاسم الشابي حياته وشعره ، دار الكتب الشرقية، تونس، 2003، ص 56.

ص ، 148.



الأرض، إلا ليستجمع فيطير إلى آفاق أعلى، وقد كثر تلامذة هذه المدرسة سواء بتأثير من مدرسة المهجر، أو بمؤثرات مباشرة من أوربا، فإذا بها تعمّ البلاد العربية فتظهر في الزهد والتصوّف، والإغراق في الروحانية والميل إلى الطفولة "عند التيجاني يوسف بشير" وفي الميل إلى الطفولة وعشق المرأة المنحوتة من الوهم في "شعر الشابي" (1).

ويدلّل الأستاذ "كرو" على أثر الأدب المهجري في شعر "الشابي"، فإنّ بينه وبين "جبران" علاقة في وصف السعادة التي قال فيها: (2)

وَمَا السَّعَادَةُ فِي الدُّنْيَا سِوَى شَبَحٍ  
كَالنَّهْرِ يَرْكُضُ نَحْوَ السَّهْلِ مُكْتَدِحًا  
لَمْ يَسْعُدِ النَّاسُ إِلَّا فِي تَشَوُّقِهِمْ  
فَإِنْ لَقِيتَ سَعِيدًا، وَهُوَ مُنْصَرَفٌ  
يَرْجَى، فَإِنْ صَارَ جَسَمًا مَلَهُ الْبَشَرُ  
حَتَّى إِذَا جَاءَهُ يُبْطِئُ وَيَعْتَكِرُ  
إِلَى الْمَنْبَعِ، فَإِنْ صَارُوا بِهِ فَتَرُوا  
عَنِ الْمَنْبَعِ، فَقُلْ: فِي خَلْقِهِ الْعَبْرُ  
حَيْثُ قَالَ الشَّابِيُّ:

فَمَا السَّعَادَةُ فِي الدُّنْيَا سِوَى حُلْمٍ  
نَاجَتْ بِهِ النَّاسُ أَوْهَامٌ مُعْرِبِدَةٌ  
فَهَبْ كُلَّ يُنَادِيهِ وَيُنْشِدُهُ  
حُذْ الْحَيَاةَ كَمَا جَاءَتْكَ مُبْتَسِمًا  
وَأَرْقِصْ عَلَى الْوَرْدِ وَالْأَشْوَاكِ مُنْبِدًا  
وَأَعْمَلْ كَمَا تَأْمُرُ الدُّنْيَا بِلا مَضْضٍ،  
فَمَنْ تَأَلَّمَ لَمْ تَرْحَمْ مَضَاضَتُهُ،  
نَاءً، تَضْحَى لَهُ أَيَّامَهَا الْأَمَمُ  
لَمَّا تَغَشَّتْهُمُ الْأَحْلَامُ وَالظُّلْمُ  
كَأَتَمَّا النَّاسُ مَا نَامُوا وَلَا حَلَمُوا  
فِي كَفِّهَا الْغَارُ، أَوْ فِي كَفِّهَا الْعَدَمُ  
غَنَّتْ لَكَ الطَّيْرُ أَمْ غَنَّتْ لَكَ الرَّجْمُ  
وَالْجَمُّ شُعُورِكَ فِيهِ إِنَّهَا صَنَمٌ  
وَمَنْ تَجَلَّدَ لَمْ تَهْزَأْ بِهِ الْقِمَمُ (3).

إنّ تشابه الصدر في البيتين ليس معناه هنا التقليد، إن دلّ التشابه عليه في أحوال مماثلة، إذ إنّ أبيات "الشابي" التالية تتمّ عن دفعة شعرية تنبع من نفسه، هو في اتجاه خاص بها غير تابعه، وقد سلم باختلاف "الشابي" عن "جبران" الناقد نفسه، بل قال بالنص بعد أن عرض رأي "جبران" في السعادة (4).

(1) ينظر: إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 4، عمان، الأردن، 1987، ص 46.

(2) أبو القاسم كرو، الشابي، ص 74-75.

(3) الشابي، الديوان، ص 238.

(4) ينظر: نعمات أحمد فؤاد، مرجع سابق، ص 152.

فيولع "بالشابي" لا لعبقريته الفنية فحسب، بل لإنسانيته الرفيعة والوطنية السامية أيضاً، وكان التجاوب تاماً مع تميّزه بأناقة لا يعرف لها نظير، إلا في قصائد الشاعر الفحل العظيم "بشارة الخوري"، مثال ذلك موسيقى الشابي في قصيدته الخالدة التي قال فيها:

عَذْبَةُ أَنْتِ كَالطُّفُولَةِ      كَالأَحْلَامِ كَاللَّحْنِ كَالصَّبَّاحِ الْجَدِيدِ !<sup>(1)</sup>

فهي متجاوبة مع قصيدة "عرس المأتم" التي كان يعجب بها الشابي وقد جاء في مطلعها غير المسبوق إلى طرازه:

عَذْبَةُ أَنْتِ فِي الْخَفَاءِ وَفِي الْجَهْرِ      وَفِي الْهَجْرِ، يَا أَغْنِي الظَّلامِ  
بَلَّغِي الْعَاشِقَ الْأَمِينِ مَدَى الْعُمُرِ      شَقَاءَ لِقَابِهِ الْمُسْتَهَامِ  
وَأَرْقِئِي أَدْمِعِي، فَحَسْبِي عَزَاءُ      أَنْ يَسِرَّ الْحَبِيبَ مِنْ إِيْلَامِي  
وَفِي قَصِيدَتِهِ الْجَمِيلَةِ (الصباح الجديد) التي قال في مطلعها:  
أَسْكُنِي يَا جِرَاحَ !      وَأَسْكُنِي يَا شَجُونِ<sup>(2)</sup>

فهو متجاوب معها بطراز موسيقاها مع قصيدتين رائدتين، هما قصيدة (الوداع)،

(قطرة من يراع، الجزء الثاني) وقد جاء في مطلعها:

انْتَهَبْ يَا شُعَاعُ      بِنَبْضِ قَلْبِي الْحَزِينِ  
حَانَ وَقْتُ الْوَدَاعِ      لَيْتَهُ لَا يَحِينُ  
انْتَهَبْ يَا شُعَاعُ      أَنَا ذَاكَ الْقَرِيبُ  
إِنَّ رُوحِي مُشَاعُ      فِي مَدَاكَ الْعَجِيبِ<sup>(3)</sup>

وقصيدة (بعد الصيف)، (ديوان أشعة وظلال) التي جاء في مطلعها:

اضْحَكِي يَا رَمَالَ      مِنْ هَدِيرِ الْمِيَاءِ  
غَابَ مَلَكُ الْخِيَالِ      وَتَجَلَّى سِوَاهُ  
ذَاكَ بَحْرُ الدُّمُوعِ      مِنْ بَكَاءِ الزَّمَانِ  
فَهُوَ دَوْمًا مُرَوِّعٌ      مِنْ مَالِ الْهَوَانِ

<sup>(1)</sup> الشابي، الديوان، ص 314 .

<sup>(2)</sup> الديوان، ص 256.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص 156.

كُلُّ حَسَنَ بِنَاهُ	يُبَدِّيه يَزُولُ
اضْحَكِي يَا رَمَالَ	مِنْ فَنُونِي الْعَظِيمِ
أَنَا عَبْدُ الْجَمَالِ	الضَّرِيرِ الْحَكِيمِ (1).

وقرّر الدكتور "أبو شادي" أنّ "الشابي" كان معجبا بالقصيدتين، وكلاهما نسج على منوالها.

رمز الغاب عند "جبران" إلى حياة أفضل، حياة أسعد مما نعيش جميعا فيها، إنّ غاب "جبران" يذكرنا بالفلاسفة من أصحاب المدينة الفاضلة، ومن العجب أن يفسّر هتاف جميع المهجريين بالغاب... هذا التفسير، أيجوز في منطق العقل، وأحتى المصادفة أن يتفق "جبران" ونسيب عريضة وإيليا أبو ماضي" على أسلوب موحد في حب الوطن، والتغني به عن طريق الرمز بالغاب؟ (2).

لقد أحبّ "جبران" الغاب بحكم البيئتين الأدبية والطبيعية المحيطتين به، فليس في الغاب سيّد ولا مسود... ولا حزن ولا هموم... لا زيف ولا خداع، ولا ملل، لا موت ولا قبور... الغاب ملاذ وأمل، فهو يهتف، وبه من وقدة الشوق عاصف:

العَيْشُ فِي الْغَابِ وَالْأَيَّامُ لَوْ نَظِمْتَ فِي قَبْضَتِي لَغَدْتُ فِي الْغَابِ تَنْتَشِرُ (3).

بعد أن تترنّم في حنان ولذة وذهول:

لَيْسَ فِي الْغَابَاتِ رَاعٍ لَأ، وَلَا فِيهَا الْقَطِيعُ

لَيْسَ فِي الْغَابَاتِ حُزْنٌ لَأ، وَلَا فِيهَا الْهُمُومُ

لَيْسَ فِي الْغَابِ خَلِيعٌ يُدْعَى نُبْلُ الْغَرَامِ

لَيْسَ فِي الْغَابِ رَجَاءٌ لَأ، وَلَا فِيهِ الْمَلَلُ

رَبْمَا السَّعْيُ بِنَابِ أَمَلًا، وَهُوَ الْأَمَلُ؟ (4).

هكذا غنى "جبران"، فطرب "الشابي" من الغناء والمغنى، كان يعاني من مثل علل "جبران"، فالشعر وافق هواه، والشاعر كأنه غنى على ليلاه، ظفر عنده بالدواء

(1) أبو القاسم محمد كرو، مرجع سابق، ص 24.

(2) ينظر: نعمات أحمد فؤاد، مرجع سابق، ص 163.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

(4) ينظر: المرجع نفسه، ص 164.

والعزاء، فأقبل عليه وأصغى إليه، وتجاوب معه ثم حاكاه وزاد عليه في المعاني والأصوات. يردّد نشيد الغاب، يدفع بالصوت حيناً، وحيناً يرتفع به ويمعن في التحليق. وقد غدت مشاعره في يقظة مسجورة.

وَسَنَى، كَيَقْظَةِ أَدَمَ لَمَّا سَرَى  
وَسَجَّنَتْهُ مُوسِيقَى الْوَجُودِ، وَعَانَقَتْ  
وَرَأَى الْفِرَادِيسَ الْأَيْفَةَ، تَنْثَنِي  
وَرَأَى الْمَلَائِكَةَ، كَالْأَشْعَةَ فِي الْفَضَاءِ،  
وَأَحَسَّ رُوحَ الْكَوْنِ يَخْفِقُ حَوْلَهُ  
وَالْكَائِنَاتِ تَحُوطُهُ بِحَنَانِهَا  
حَتَّى تَمَلَأَ بِالْحَيَاةِ كَيَانَهُ  
فِي جَسْمِهِ رُوحَ الْحَيَاةِ النَّامِي  
أَحْلَامَهُ، فِي رَقَّةٍ وَسَلَامٍ  
فِي مَتَرَفِ الْأَزْهَارِ وَالْأَكْمَامِ  
تَنْسَابُ سَابِحَةً، بَغَيْرِ نِظَامٍ  
فِي الظِّلِّ، وَالْأَضْوَاءِ، وَالْأَنْسَامِ  
وَبِحُبِّهَا الرَّحْبِ، الْعَمِيقِ الطَّامِي  
وَسَعَى وَرَاءَ مَوَاكِبِ الْأَيَّامِ (1).

عندما نقف عند قصيدة "الشابي" (في ظلّ وادي الموت)، نلمس وجه الشبه بينها وبين قصيدة "إيليا أبي ماضي"، فإنّ "الشابي" في قصيدته القصيرة نسبياً لم يعرج على البحر والدير والقصر والكوخ، ولم يتعمّق كنه الفكر والنفس والحياة على نحو ما فعل "إيليا" في جداوله، ولكن الروح وطابع الحيرة واحد في مطلعيهما، فنرى تقابلاً يكاد يكون تاماً بين قول "الشابي":

نَحْنُ نَمْشِي، وَحَوْلَنَا هَاتِهِ  
نَحْنُ نَشْدُو مَعَ الْعَصَافِيرِ  
نَحْنُ نَنْتَلُو رَوَايَةَ الْكَوْنِ  
هَكَذَا قَلْتُ لِلرِّيَّاحِ فَقَالَتْ:  
الْأَكْوَانُ تَمْشِي، لَكِنْ لِأَيَّةِ غَايَةٍ؟  
لِلشَّمْسِ، وَهَذَا الرَّبِيعُ يَنْفُخُ نَايَةً  
لِلْمَوْتِ وَلَكِنْ: مَاذَا خَتَامُ الرُّوَايَةِ؟  
سَلْ ضَمِيرَ الْوَجُودِ: كَيْفَ الْبِدَايَةِ؟ (2).

وقول إيليا أبي ماضي في قصيدته "لست أدري":  
جئْتُ لَا أَعْلَمُ مِنْ أَيْنَ  
لَقَدْ أَبْصَرْتُ قَدَامِي  
كَيْفَ جئْتُ كَيْفَ  
وَلَكِنِّي أَتَيْتُ  
طَرِيقَنَا فَمَشَيْتُ  
أَبْصَرْتُ طَرِيقِي

(1) الشابي، الديوان، ص 369.

(2) المصدر نفسه، ص 234.

لست أدري

وَطَرِيقِي مَا طَرِيقِي      أَطْوِيلُ أَمْ قَصِيرُ  
هَلْ أَنَا أَصْعَدُ أَمْ أَهْبِـ      ط فِيهِ أَمْ أَغُورُ  
أَنَا السَّائِرُ فِي الدَّرْبِ      وَالذَّهْرُ يَجْرِي؟

(1) لست أدري.

جهل البداية، جهل النهاية، جهل الهدف من الحياة، هذا هو فلك المعاني الذي تدور فيه القصيدتان في مطلعهما، وتمتدّ المقارنة بين هاتين القصيدتين، لأنّ المعاني الدائرة فيهما ليست من المعاني الدارجة التي وصفها "أبو هلال العسكري"، بأنّها يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، بل إنّها على خاصية، فيها ممّا يخرج على العرف العقلي والديني. وهكذا صنع التناص حضوره، وأدى بذلك دوره في تحقيق الترابط الدلالي لنصوص ديوان "أغاني الحياة". يتبعه عنصر آخر ألا وهو التضاد .

### 3- التضاد: Antonime

تمهيد:

اتّسمت اللغة العربية الفصحى من بين سائر اللغات السامية الأخرى بخصائص تفرّدت بها ، تجلّت فيها مكانتها وقدرتها على التعبير، فشرّفها الله تعالى بأن جعلها لغة القرآن، فهي تعتبر أوسع اللغات السامية ثروة في أصول الكلمات، ولا نظير لها في أخواتها، ومن بين هذه الخصائص الثابتة في اللغة العربية: الترادف، والمشارك اللفظي، والتضاد، فأضفت هذه المصطلحات الثلاثة على المعجم العربي ثراء لا ينكر، وهو لا يقف عند حدود مقارنة العربية بأخواتها الساميات، وإنّما نراه ماثلاً بيننا إذا ما قارنا العربية بسائر لغات العالم، وهو ثراء يشمل الأفعال والأسماء والصفات، وليس مقتصرًا على نوع واحد منها.

ففي الدرس اللغوي الحديث تدرس هذه المصطلحات (الترادف، المشترك اللفظي، التضاد) في إطار نظري واحد يطلق عليه علماء اللغة (نظرية العلاقات الدلالية Semantic relation) وهي نظرية حديثة نسبيًا في ميدان الدراسات اللغوية،

(1) إيليا أبو ماضي ، الديوان ، ص58.

تتصل بتعدد دلالة الكلمة وغموضها<sup>(1)</sup>، فهي خاصة بمفردات اللغة خارج إطار السياق الذي ترد فيه، وهي تتصل مباشرة بوسائل النمو اللغوي الدلالي، لأنّ العلاقات بين المفردات تولد دلالات متنوعة من خلال تقابلها وترابطها مع بعض، بما يمكننا من الوقوف على الحقل الترابطي المعين لمجموعة من الكلمات، سواء أكان هذا الحقل الترابطي ترادفاً، أو اشتراكاً، أو تضاداً، أو تقابلاً أو غير ذلك<sup>(2)</sup>.

وكما ينظر عادة إلى العلاقات التي تجمع أطراف النص أو تربط بين متوالياته (أو بعضها) دون بدوّ وسائل شكلية تعتمد في ذلك عادة، على أنها علاقات العموم والخصوص، المجلّم والمفصّل، التضاد والترادف... الخ. وهي علاقات لا يكاد يخلو منها نصّ، يحقق شرط الإخبارية، مستهدفاً تحقيق درجة معينة من التواصل، سالكا في ذلك بناء اللاحق على السابق، بل لا يخلو منها أي نص يعتمد الربط القوي بين أجزائه. بيد أنّ النص الشعري مادام نصّاً تحكمه شروط الإنتاج والتلقين، فإنه لا يتخلّى عن هذه العلاقات، وإنّما الذي يحصل هو بروز علاقة دون أخرى<sup>(3)</sup>.

وذلك من أجل بيان النظام الذي يتحدّد بعناصر النصّ المجتمعة، ومن ثم إعطاء هذا النظام شيئاً من العقلانية، باعتبار أنّ لغة النصّ الأدبي نظام قائم بذاته ومقفل على نفسه. وبناء عليه فإنّ النصّ الأدبي يركّز في بنائه على مجموعة من العلاقات الدلالية التي تتجلّى بين متوالياته، وتتلاحم في بناء منطقي محكم، سواء أكان ذلك في مستوى البنية السطحية أم البنية العميقة.

كما تخضع القصيدة لنظام دقيق من العلاقات يربط بين محاورها ومستوياتها، وتتولد منه الدلالات وتتكامل بفضلها، ويبطل بعضها بعضاً. والعلاقات على تنوعها، تتفق على مسعى لغوي واحد، وهو الكشف عن الوشيجة الترابطية للقصيدة، وذلك باستخراج هذه العلاقات في بناء النصّ<sup>(4)</sup>.

(1) ينظر: حلمي خليل، مقدمة لدراسة فقه اللغة، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، د ط، مصر، 2005، ص 175.

(2) ينظر: هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث، ط 1، عمان، الأردن، 1429 هـ، 2008 م، ص 399.

(3) ينظر: محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 269.

(4) ينظر: عبد القادر عبد الجليل، التنوعات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط 1، عمان، 1997، ص 334.

وإذا كانت الدلالة الكلية لنظام البنية هي ما يشدّ العناصر المكوّنة إلى مركز واحد، وهي كما يصوّرها البنويون أشبه ما تكون بأسلاك عجلة الدراجة التي ترتبط جميعها بنقطة رئيسية في مركز دائرته. فإنّ النص الشعري يتميّز بأنّ فيه بؤراً أخرى تختلف من حيث أهميتها. فإذا كان العنصر ذا هيمنة وقوة فاعلة، فإنّه يصنع دائرة خاصة، ولكن الدوائر تنتمي إلى المحيط الذي يشملها جميعاً، وليس شرطاً أن تكون العلاقات بين دوائر النص أو عناصره قائمة على التوافق، بل قد يبنى النظام على التناقض بين الأجزاء. وتشارك علاقات التماثل والتناقض في صناعة النظام على نحو متساوٍ، وقد تزيد إحداها على الأخرى، فينطبع النص بطابعها. ويبدو أنّ العلاقات في بعض النصوص تنسّم بالتعقّد إلى درجة أنّ المحلّ يعاني معاناة كبيرة في سبيل كشف نوعية العلاقات وتحديد معالمها، وهذا يحتاج إلى ثقافة معرفية، أو خبرة جمالية ومرونة وحركية في التطبيق يكتسبها من الدربة والمران على مقارنة النصوص الشعرية.

ولم يعد الخطاب الشعريّ المعاصر يقبل المباشرة والتتابع المنطقيّ والمحاكاة الجادة للأحداث، بل صار مرآة للضبابية وعدم المنطقية وبناء جديد للوقائع؛ لذا تعمّد الشعراء تقريب المتباعد، والتأليف بين المتنافر، وجمع المتضادّ في قالب لغويّ خاصّ يسمح به نوع خاصّ من النصوص، إنّه النصّ أو الخطاب الشعريّ، فينصبّ تركيزنا في هذا السياق على جملة من الظواهر الدلالية، لها أثرها في ربط أفكار النصّ والتأليف بين معانيه، وهي علاقات الترادف، المشترك اللفظي والتضاد الذي به تكون البداية.

### 3-1 مفهوم التضاد:

جاء في "القاموس المحيط" للفيروزآبادي (ت817هـ)<sup>(1)</sup>، الضدُّ بالكسر، والضديُّ: المثل، والمُخالفُ ضدُّ، ويكون جمعاً، وضدّه في الخصومة: غلبه، وعنه: صرّفه ومنعه برفق، بنو ضدِّ، بالكسرة: قبيلة من عاد، وضادّه: خالفه، وهما متضادّان".

(1) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحى السيد، المكتبة التوفيقية للطباعة، ج3، القاهرة، مصر، ص375.

ونقل "ابن سيده" (ت 408هـ): «الضدّ ضربا من الخلاف، وإن لم يكن كل الخلاف ضدا»<sup>(1)</sup>، وقد عدّ بعض العلماء الأضداد نوعا من المشترك اللفظي بدلالة بعض ألفاظه عن المعنى وضده<sup>(2)</sup>، فكل تضاد مشترك لفظي وليس العكس.

### 3-2 أنواعه:

ينقسم التضاد إلى نوعين: نوع يجيء بلفظين مختلفين في معنيين متضادين، ونوع يجيء في لفظ واحد ليبدل على الشيء وضده: (3)

أ- التضاد باختلاف اللفظ: وهو النوع المعروف المؤلف المستعمل كثيرا في اللغات، لسهولة مأخذه ومطابقته الظواهر والأشياء التي غالبا ما تحوي في ذواتها معاني متعاكسة. فالظلام ضد "النور"، والشر ضد "الخير"، والفرح ضد "الحزن"، والجوع ضد "الشبع"، والقبح ضد "الحسن"، وعصى ضد "أطاع"، وكره ضد "أحب"، وقام ضد "جلس"، وبعد ضد "قرب"، وحي ضد "مات"... الخ، إلى غير ذلك من الأزواج المركبة من متباينين، إذا حضر أحدهما غاب الآخر بالضرورة.

ولا ريب في أنّ هذا النوع كثير في اللغة، لأنّ وضعه أيسر، ومآتاه اختلاف لفظيه وتضادهما في المعنى، بحيث لا يمكن اجتماعهما قط، للدلالة على شيء واحد في زمان واحد، فالتضاد في مثل: "الحرام" و"الحلال" كائن في احتمال الأمر للنقيضين. والنقيض أو المعاكسة ظاهرة وجودية كالحياة والموت، وخلقية كالصدق والكذب، ولغوية كفعل ولم يفعل، ذائعة في كل المجتمعات البشرية، والشرط الواحد في النقيضين المتمانعين بالذات كالإيجاب والسلب، ألا يجمعهما بوجه واحد.

ب- التضاد باتحاد اللفظ: هو نوع من المشترك، فالكلمة الواحدة في العربية قد تؤدّي دلالات مختلفة كالمشترك اللفظي، وقد تؤدي معنيين متضادين "كالجلل" للعظيم واليهين اليسير، و"المسحور" للمملوء والفارغ و"الرهو" للارتفاع والانحدار.

(1) أبو الحسن علي بن إسماعيل (ابن سيده)، المخصص، دار الكتب العلمية، د ط، بيروت، لبنان، د ت، مج 12، ص 259.

(2) ينظر: محمود عكاشة، الدلالة اللفظية، مكتبة الإنجلو المصرية، د ط، القاهرة، 2002، ص 72.

(3) ينظر: زبير دراقي، محاضرات في فقه اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط 2، 1994م، ص 112.



## 3-3 آراء العلماء في التضاد:

لقد اختلف علماء اللغة في التضاد، كما اختلفوا في ظواهر لغوية أخرى. فقد كانت هذه الظاهرة مثار جدل حادّ بينهم، فتعدّدت آراؤهم، وتباينت مذاهبهم في شأنها، فمنهم من أنكره ومنهم من أثبته، ومنهم من ضيقّ فيه ومنهم من وسّع. أما المنكرون له فهم قلة وعلى رأسهم أحد شيوخ ابن سيّده، وقد قال في كتابه "المخصص": « وكان أحد شيوخنا ينكر الأضداد، التي حكاها أهل اللغة »<sup>(1)</sup>. فليس في كلام العرب ضد، لأنّه لو كان فيه ضد لكان الكلام محالاً، لأنّه لا يكون الأبيض أسود والأسود أبيض، وكلام العرب إن اختلف اللفظ فالمعنى يرجع إلى أصل واحد).

وقد ألف "الأمدي" (ت370هـ) كتاباً في إنكار الأضداد سماه "الحروف من الأصول في الأضداد". "وابن درستويه" ألف كتاباً في إبطال الأضداد، كما ذكر "السيوطي" في كتابه "المزهر"<sup>(2)</sup>، وأشار ابن درستويه إلى هذا الكتاب في موضعين من (التصحيح)، ونقل منه شيئاً في تعزيز ما ذهب إليه. "فابن درستويه" يعدّ من أشدّ المعارضين لوجود الأضداد، ذلك، أنّ القول به يجعل اللغة مبهمّة غير واضحة، ولذلك ألف كتاباً ينكر فيه ذلك، سماه "إبطال الأضداد"، فالنّضاد مؤدّ لتغطية وتعمية المعنى وحجبه عن القارئ، وما دام واضع اللغة حكيماً، فإنّه لم يضع اللفظ لضدين. فظاهرة التضاد تعتبر أكثر الظواهر التي دار حولها النقاش والجدل بين المهتمين بالدراسات اللغوية، فتعدّدت فيها الآراء واشتدّت حولها الخلافات.

وأما المثبتون للتضاد فهم أكثر أهل اللغة، منهم "الخليل ابن أحمد" و"سيبويه" و"أبو زيد الأنصاري"، و"ابن فارس" و"ابن سيّده"، و"الثعالبي"، و"المبرد"، و"السيوطي" وبعضهم ألف فيه مثل: "قطرب"، "الأصمعي" و"ابن الأنباري".

ويعدّ كتاب "ابن الأنباري" (ت328هـ) "الأضداد" أشهر الكتب التي ألّفت في هذا المجال، حيث ردّ على منكري الأضداد، بقوله: « إنّ كلام العرب يصحّ بعضه بعضاً، ويرتبط أوله بآخره، ولا يعرف معنى الخطاب منه إلا باستيفائه، واستكمال جميع

(1) ابن سيّده، المخصص، مج12، ص259.

(2) السيوطي، المزهر، ج1، ص311.

حروفه، فجاز وقع اللفظة على المعنيين المتضادين، لأنه يتقدّمها ويأتي بعدها ما يدلّ على خصوصية أحد المعنيين المتضادين دون الآخر<sup>(1)</sup>.

وأما المحدثون من علمائنا، فالأجاء العام الذي ينتظم معظمهم هو الاعتراف بالتضاد ضمن حدود وضوابط تخرج كثيرا من الأمثلة التي روتها كتب اللغة من إطاره، وتبقي على بعض من هذه الأمثلة على أنها من التضاد.

يرى الدكتور "علي عبد الواحد وافي" « أن من التعسف إنكار التضاد ومحاولة تأويل أمثلته جميعا تأويلا يخرجها من هذا الباب ... وذلك أن بعض أمثله لا تحمل تأويلا من هذا القبيل، حتى أن "ابن درستويه" نفسه وهو من المنكرين للتضاد اضطرّ إلى الاعتراف بوجود النادر من تلك الألفاظ. فلو جاز اللفظ الواحد الدلالة على معنيين مختلفين أو أحدهما ضد الآخر، لما كان ذلك إيانة بل تعمية وتغطية.»<sup>(2)</sup> كما يرى الدكتور "ربحي كمال" هذا الرأي نفسه وعباراته فيه تكاد تتطابق مع عبارات الدكتور "صبحي الصالح" الذي قال: «على أننا لن نذهب مذهب "ابن درستويه" في إنكار التضاد إطلاقا، فإنّ قدرا منه ولو ضئيلا لابدّ من التسليم به، ولكنا في القدر الذي ننكره ونؤوّله تأويلا آخر مناسباً للسياق، نجد أنفسنا طوعا أو كرها أمام كلمات حفظ لنا فيها معنى التعاكس»<sup>(3)</sup>.

أما الدكتور "إبراهيم أنيس" فيبدو رأيه في التضاد أشبه برأي "درستويه" الذي أنكره ولم يعترف إلا بالنادر من الأمثلة، فهو يرى أنّ ما روي عن الأضداد من الشواهد يعوز أكثره النصوص الصريحة القوية، وحين نحلل أمثلة التضاد في اللغة العربية ونستعرضها جميعا، ثم نحذف منها ما يدل على التكلف والتعسف في اختيارها، يتضح لنا أنّ ليس بينها ما يفيد التضاد بمعناه العلمي الدقيق، إلا نحو عشرين كلمة في كل لغة. ومثل هذا القدر الضئيل من كلمات اللغة لا يستحق عناية أكثر من هذا، لاسيما

(1) الأنباري محمد بن قاسم، كتاب الأضداد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الكويت، 1960، ص 02، والسيوطي، المزهر، ج1، ص312-313.

(2) علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط2، القاهرة، 2000، ص194.

(3) صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، ص313.

مصير كلمات التضاد إلى الانقراض من اللغة، وذلك بأن تشتهر بمعنى واحد أو بمعنيين مع مرور الزمان<sup>(1)</sup>.

أما المحدثون الغرب فلم يولوا اهتماما ملحوظا، اللهم إلا ما يأتي عرضا عندهم مثل "ستيفن أولمان Stiven Ulman": «من المعروف أن المعاني المتضادة للكلمة الواحدة قد تعيش جنبا إلى جنب لقرون طويلة بدون إحداث أي إزعاج أو مضايقة»<sup>(2)</sup>. وأخذ التضاد عند المحدثين مفهوما مختلفا للكلمة الواحدة عن المفهوم القديم، فالتضاد عندهم يعني: «وجود لفظين يختلفان نطقا ويتضادان معنى»، والخاصية الأساسية لكلمتين بينهما تضاد أنهما يشتركان في ملامح دلالي واحد. وهناك ملامح دلالي لا يشتركان فيه، يكون موجودا بإحدهما وغير موجود بالأخرى.

وقد قسم اللغويون المحدثون التضاد إلى أنواع متباينة<sup>(3)</sup>، فنجد « J.Lyons » يفرق بين التضاد الحاد مثل (حي - ميت) (متزوج - أعزب)، والتضاد المتردد وهذا النوع من التضاد نسبي مثل: (ساخن - بارد)، فإن هناك درجات من السخونة والبرودة متعدّدة تجعل التضاد نسبيا. وهناك التضاد العكسي، الذي يظهر بين أزواج الكلمات مثل: (باع - اشترى)، (دفع - أخذ)، وهناك التضاد الاتجاهي الخاص بالاتجاهات (أعلى - أسفل) (فوق - تحت) ... الخ، وهناك أيضا التضاد العمودي: (شرق - غرب)، (شمال - جنوب).

### 3-4 تجليات التضاد في الديوان :

يأتي دور التضاد في بناء الجملة الشعرية ، و يحمل موقف الشاعر المتردد بين اليأس والأمل، أو الرائي لتناقضات مجتمعة في حياته، كما يحمل عدة دلالات تكشف عن التناقض ، أو التلاحم بين المتناقضات، وكشف الحيرة والتردد أو التمرد

(1) ينظر : صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة ، ص ن.

(2) ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، ط2 ، مصر، دت ، ص139.

(3) ينظر : أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص102-103.

واللامبالاة، أو البحث عن الأمل وبعثه عن طريق المقارنة والمفاضلة. فمثلا لفظ

"البلاء" استخدمه بمعنى واحد هو المصائب أو النعمة والمحنة فقال :

أيها الحبُّ أنتَ سرُّ بلّائي                      وهمومي وروعتي وعنائي

ونحولي ، وأدعي ، وعذابي ،                      وسقامي ، ولوعتي ، وشقائي (1).

وهذا اللفظ من الأضداد يستخدم بمعنى النعمة، والمحنة والنعمة. يلفتنا هذا الحشد اللفظي في المطلع إلى أنّ في نفس الشاعر احتقانا كبيرا، لا تتوقف تفجراته العاطفية. والحبُّ هنا تمثيل بكلِّ ذراعين مراهقتين توذّان احتضان الوجود ، فيعادل الحبُّ في القصيدة المعرفة الحقيقية للحياة، والامتلاء بالأجوبة المقنعة التي تضيء أسرارها، فنجد الشاعر يبني قصيدته على الصور المتقابلة المتضادة ، ليخرج في النهاية بتشكيل جمالي يصوّر موقفه من موضوع شعره ، أو من إحدى الظواهر الطبيعية أو الاجتماعية ، فنجده يسأل الحب، ويستجوبه ليعرض من خلال السؤال والاستجاب حيرته وقلقه ، واضطراب موقفه ورؤيته لهذا الحب ، ويثمه بأنه سر شقائه وهمومه وتعبه وفزعه ، ثم إنه متعب بلوعته. ثم أعقب هذه الصورة التي قدّمها بصورة أخرى مشرقة يقول فيها:

أيها الحبُّ أنتَ سرٌّ وجُودي                      وحياتي ، وعزّتي ، وإيائي

وشُعاعي ما بين ديجور دهري                      وألّيفي ، وقرّتي ورجائي (2)

ثم عاد إلى عرض الموقفين (الصورتين) مرة واحدة في قوله:

يا سُلّاف الفؤاد ، ياسمّ نفسي                      في حياتي ، ياشدّتي ، يا رخائي (3)

وبعد أن عرض كل موقف على حدة ، جمعهما في بيت واحد ، عاد إلى الصوّر

المتضادة داخل البيت ، ولكن في صيغة السؤال، ليعكس الحيرة والمرارة :

ألهيب يثور في روضة النَّفس                      فيطغى، أم أنت نور السّماء؟

ليت شعري ،يا أيها الحبُّ ، قل لي                      من ظلام خلقت أم من ضياء؟ (4)

(1) الشابّي، الديوان، 265.

(2) المصدر نفسه ، 265.

(3) المصدر نفسه، 266.

(4) المصدر نفسه، ص ن.

فيكرّر الدلالات من خلال صور شعرية تعتمد على علاقات جديدة ، تتابع فيها الصور الشعرية المتضادة ، التي تكون الموازنة الرمزية، والتشكيل الجمالي لموقف الشاعر الحائر والمتردّد والمضطرب. والشاعر حين يقارن، ليفضل صورة على أخرى، كأن يقارن بين الموت والحياة الدلّيلة ، ليفضل الموت، فإنّه يكون في موقف يدعوّه إلى بناء التّضاد.

وكذلك لفظ " الجنّ " حيث قال:

قد أضاع الرّشادَ في ملعبِ الجنِّ      فيا بؤسَهُ أُصيبَ بمسِّ (1).

والجنّ يُطلق على 'الجنّ والملائكة' (2)، ولم يستخدمه إلا لمعناه الأول، والجون استعمله بمعنى الأسود، فقال:

خُدّني فقد أصبحتُ      أرُقُبُ في فضاءكَ الجونِ فجري (3).

ومثال ذلك أيضا قوله:

كم فتاةٍ جميلةٍ مدحوها      وتغنّوا بها لكي يسقطوها

فإذا صانتِ الفضيلةَ عبّوها      وإن باعتِ الخنا عبّوها (4).

فالتضاد بين (الفضيلة – الخنا) يعكس خلل المجتمع من ناحية، وسخرية الشاعر من الحضارة في زمنه من ناحية ثانية، حيث أصبحت تحترم المنكر وتقّده وتخطّ من شأن الفضيلة وتنقصها. وقوله:

فوجدتُ أعراسَ الوجودِ مآتما      ووجدتُ فردوسَ الزمانِ جحيما

يتلو أقاصيصَ التعاسةِ والأسى      ويصيرُ أفراحَ الحياةِ هُمومًا (5).

فالشاعر وظّف الطباق (أعراس ، مآتم)، (التعاسة، الأفراح) ليصوّر رؤيته لواقعه المتناقض – وبالتالي عكست تشاؤمه من الواقع، إذ أعدّ أعراس الوجود مآتما، وأفراح

(1) الديوان، ص 491.

(2) محمد بن قاسم الأنباري، الأضداد، ص 334 .

(3) الشابي، الديوان، 379.

(4) المصدر نفسه، ص 170.

(5) المصدر نفسه ، ص 128.

الحياة ليست سوى مآتم وهموم، فهذا التناقض الذي يصنعه الشاعر ما هو إلا صورة للحاضر والمستقبل المظلم (1).

وقال:

ونسينا الحياة والموت والسكون وما فيه من منى ومنون (2).

الحياة ضد الموت، والمنى ضد المنون، والشاعر ينسى الحياة والموت، وهذا يعني أنهما عنده سياتن، ليعكس من خلال هذين اللفظين تشاؤمه من الحياة، فلا يمكن أن يتساوى الموت معها، إلا إذا كان الموت خلاصاً من بؤسها.

وقال:

ههنا تهتف أصداء الفنا ههنا تعزف ألحان الخلود (3).

إن التناقض بين "الفنا - الخلود" إذ يتحاور الموت والحياة، على تواصل، وتتلاقى الأتراح والأفراح تحوّلًا من الزمن المائت بانقضاء، إلى الزمن الباقي عن طريق الشعر. وقال أيضاً:

ليت شعري إيا أيها الحب، قل لي: من ظلام خلقت، أم من ضياء؟ (4).

نلاحظ في اللفظين "ظلام، ضياء" ما يذكّر بأكثر من معنى ديني أو خلقي، ففي الظلام ظلّ الخطيئة والسرّ المستغلق والظلم، كما في الضياء لون الطهارة والعفوية الواضحة، والغبطة الداخلية العارمة.

وقال:

بالأمس قد كانت حياتي كالسماء الباسمه

واليوم، قد أمست كأعمق الكهوف الواجمة (5).

الشاعر يصف ماضيه الباسم بالأمس، وحاضره الواجم المظلم باليوم، فالطباق يعكس واقعه الحاضر البائس. حيث فطن الشاعر أنه يبكي أمسه الذي ولى بمن كان

(1) مدحت سعد الجبار، الصورة الشعرية، ص 73.

(2) الشابي، الديوان، ص 22.

(3) المصدر نفسه، 151.

(4) المصدر نفسه، ص 265.

(5) المصدر نفسه، ص ن.

حبيبه ، وتسيل دموعه على خده حارة تحرق قلبه ، وتذبل فؤاده ، وتكاد تزهق روحه من جسده .

وقال أيضاً :

أحمدوا صوتَه الإلهيَّ بالعسفِ، أماتوا صداحَه ونواحه (1).

الشاعر يائس بئس من ظلم المستعمر الذي يحاول قهر أبناء شعبه ، حيث ترجم الطباق، هذا اليأس بين (صداح ، نواح) ،فهو لا يريد أن يدخل الفرحة في نفوس التونسيين من جهة، ولا يريد أن يرتفع صوتهم بالبكاء أو التذمر من جهة أخرى.

وقال أيضاً:

وردُ الحياة مُرنقٌ والموت مَوردهُ معين (2).

الشاعر في تناقض شديد، يعيش بين الحياة المعكّرة، والموت المعين المورده، إنه يقارن بين حالتين ليفضّل الموت الذي سيريحه، فالحياة موردها معكّر، والموت مورده صافٍ. فالجملة الشعرية قائمة على التناقض بين الموت والحياة .

وتشتدّ ضغوط المتناقضات على إحساس الشاعر وكيانه، فتنفجر نفسه بالمآسي القائمة على التمزق والشعور بالألم والحرمان.

أصغي لموسيقى الحياة، ووحّيها وأذيبُ روحَ الكونِ في إثنائي

عن حرب آمالي بكل بلاء: وأقول للقدر الذي لا ينتهي

لا يطفئ اللهب المؤجّج في دمي موج الأسي ، وعواصف الأرزاء

واملاً طريقي بالمخاوف ، والدّجى، وزوابع الأشواك ، والحصباء

و أنشرُ عليه الرُّعبَ، وأنثرُ فوقه رجم الرّدى، وصواعق البأساء (3)

تقع أعيننا على تضاد بين الحياة، الرّدى فيعني الشاعر بالرّدى: الموت الذي لا رجعة فيه، حيث لا انبعاث في هاته الدنيا.

وقال أيضاً:

(1) الديوان، ص468

(2) المصدر نفسه ، ص100

(3) المصدر نفسه ، ص456

يا ليئت شعري ! هلْ لِّلَّيلِ النفس منْ صبح قريب؟<sup>(1)</sup>

نلاحظ التضاد العكسي بين كلمتي ( الليل، صبح ) ، فالليل يدلّ في بعض القصائد على الاستعمار الذي يستوطن البلاد، أما الصبح فيدل على الحرية والاستقلال عند بعض الشعراء الموهوبين.فالتعجب هنا يفيد معنى الحسرة.

و من أمثلة التضاد الاتجاهي التي عثرنا عليها في قصيدة( نشيد الجبار):

سأعيشُ رغمَ الدَّاءِ والأعداءِ كالتَّسرِّ فوق القمّةِ الشَّماءِ

وأقول للجمع الذين تجشّموا هدمي ، وودّوا لو يخرّ بنائي

فارموا إلى النَّارِ الحشائشَ، والعبّوا يامعشرَ الأطفالِ تحتَ سماءِ<sup>(2)</sup>

نستشف التضاد الاتجاهي بين كلمتي (فوق، تحت) وهما متضادتان اتجاهيا. والناظر لأشعار الشابي يجده دائما يريد تحقيق أمني وطموحات عديدة، ولكن هذه الطموحات تتسم باللامحدودية، على الرغم من المرض الذي لازمه والحياة المؤلمة التي عاناها وكابدها، وقال في( قصيدة نشيد الأسي) ناعيا على الطبيعة فرحها ، فيما هو لحزن وانقباض :

يا كوكب الشَّقِّ الضَّحُوكِ وأنتَ مَبْتَهَلُ الكَثِيبِ

لح في السماء، وغمّ أبناءَ الشقاوةِ والخُطوبِ

ففي الأرضِ أقدامُ الربيعِ ثلامِيسُ السَّهْلِ الجَدِيبِ<sup>(3)</sup>

نجد التضاد الاتجاهي بين السماء، الأرض ، فالشاعر الرومانسي يقصد بالسماء العلوّ،والأرض يريد بها الانخفاض . أما فيما يخصّ قصيدة "غرفة من يمّ" على قول شاعرنا الرومانسي :

والنَّاسُ شَخْصانَ، ذا يَسعى بهِ قَدَمُ من القنوطِ، وذا يَسعى بهِ الأملِ

ففي التَّماجِدِ تمويّةً، وشعوذةً، وفي الحقيقةِ ما لا يُدركُ الدَّجْلُ<sup>(4)</sup>

(1)الديوان ، ص429.

(2)المصدر نفسه ، ص457-458.

(3)المصدر نفسه ، ص125.

(4)المصدر نفسه ، ص146.



فالتضاد في البيت الأول يظهر بين القنوط والأمل، فيراد بالقنوط: اليأس، أما في البيت الثاني فوقع بين كلمتي الحقيقة، الدجل، فالدجل هو الكذب. و في قصيدة (يا شعر) قال:

يا قلب، لا تجزعُ                      أمامَ تصلّبِ الدهرِ الهصورِ  
فوراء أوجاع الحياةِ                      عُذوبة الأملِ الجسورِ<sup>(1)</sup>

والتضاد هنا بين الظروف المكانية أمام، وراء وهذا يسمّى بالتضاد الاتجاهي. ورأينا أنّ التداخل الحاصل بين الخفة الغنائية، والومضة الحكيمة التعليمية، تضعف جماليات الشعر هنا إذ تمنحه بعدا خلقيا إنسانيا، يتلاءم والقيمة التي يصبو إليها الناس في كل العصور.

هذه هي علاقة التضاد التي تميّزها صور التقابل والتناظر، والصراع والتجاذب والتوتر الناتج عن تناطح كتلتين أو نزعتين، وهو من أهم الوسائل المولدة لدينامية النص، وتجسيد الصراع والتعارض بين القوى البشرية، ومصالحها في الواقع، ولعلّه ناتج عن ولوع الشاعر بالتناظر بين عناصر الصورة في الواقع، بحيث يكون الأثر النفسي لأحد طرفي الصورة مناقضا لأثر الطرف الآخر.

ومن خلال هذا التحليل التمسنا محاولة التعرف على طبيعة علاقة التضاد وكيفية بنائها وصياغتها وتركيبها، وإلى أي مدى استطاع الشاعر أن يوفق في بنائها، ليجعل منها أداة فاعلة عاملة على انسجام النص الشعري، وأن يوظفها توظيفا دقيقا لتصبح أداة جمالية تحرك فضاءه. وسننتقل إلى علاقة أخرى كان لها الدور الفعّال أيضا في ترابط النص الشعري، وهي علاقة الترادف:

#### 4- الترادف Synonime :

##### 1-4 مفهومه:

جاء في "لسان العرب" "لابن منظور" في مادة (ردف) <sup>(2)</sup>: "الرَدْفُ: ما تَبِعَ الشيء، وكل شيء تَبِعَ شيئا، فهو رَدْفُهُ، وإذا تتابع شيء خلف شيء، فهو التَّرَادْفُ"

(1) الديوان، ص201.

(2) جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، مج 9، ص114-117.

والجمع الرُّدَاقِي " . والترادف ما اختلف لفظه واتفق معناه، و هو أن يدلّ لفظان أو أكثر على معنى واحد، مثل: أسهب ، وأطنب ، وأفرط ، وأسرف ، بمعنى واحد، وقد تناوله "الغزالي"(ت505هـ) فقال: « وأما التُّرادف فنعني به الألفاظ المختلفة والصيغ المتواردة على مسمّى واحد، كالليث والأسد ، والسهم والثَّشاب، وبالجملة كل اسمين لمسمّى واحد، يتناوله أحدهما من حيث يتناوله الآخر من غير فرق»<sup>(1)</sup>.

و أشار "سيبويه" (ت 180هـ) في "الكتاب" إلى ظاهرة التُّرادف، كما أشار إليها "ابن جني"(ت392هـ) تحت اسم « تعادي الأمثلة وتلاقي المعاني»، وتناول "جلال الدين السيوطي"(ت911هـ) في "المزهر" قول الإمام "فخر الدين الرازي" (ت 656هـ) في تعريفه للمترادف بأنّه: « الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد»<sup>(2)</sup>، ويعلق على التعريف بقوله: « واحترزنا بالإفراد عن الاسم والحدّ، فليس مترادفين، وبوحدة الاعتبار عن المتباينين كالسيف والصارم ، فإنّهما دلا على شيء واحد، لكن باعتبارين: أحدهما على الذات والآخر على الصفة، والفرق بينه وبين التوكيد أنّ أحد المترادفين يفيد ما أفاده الآخر، كالإنسان والبشر، وفي التوكيد، يفيد الثاني تقوية الأول؛ والفرق بينه وبين التابع أنّ التابع وحده لا يفيد شيئاً .»<sup>(3)</sup>

ويعرّف بعض المحدثين المترادفات بأنّها: « ألفاظ متّحدة المعنى، وقابلة للتبادل فيها في أي سياق ...»<sup>(4)</sup>. والترادف هو ما اختلف لفظه واتفق معناه، نحو: البرّ والحنطة والقمح. وبمثل هذا المفهوم حدّه "سيبويه" بقوله: هو "اختلاف اللفظين والمعنى واحد"<sup>(5)</sup>. وممن اشتهر اسمه بمعالجة ظاهرة الترادف"أبو العباس ثعلب" الذي يروى عنه إنكار الترادف، على الرغم من أنه يعدّ أحد المظاهر الدلالية التي أدركها أغلب علماء العربية، وألوهها عناية خاصة، منذ وقت مبكر كنتيجة من نتائج رواية اللغة و

(1) أبو حامد محمد بن محمد الغزالي، المستصفي من علم الأصول، تحقيق: محمد سليمان الأشقر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ج1، ص45.

(2) السيوطي، المزهر، ج1، ص316.

(3) المصدر نفسه، ص ن.

(4) ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص119.

(5) سيبويه، الكتاب، ج1، ص 24.

جمعها من القبائل العربية المختلفة. وتمثلت هذه العناية في إفرادها بالتأليف المستقل، أو تخصيص مباحث في تصانيفهم، وكلا النوعين شملته منهجية عامة تتمثل في تدوين ما عرض لهم من الألفاظ والعبارات التي رأوا فيها وقوع الترادف دون النظر إلى الفروق الدلالية، التي قد تبرز خلال التدقيق في معانيها. فجاءت معالجاتهم لشرح هذه الألفاظ، وبيان دلالتها كأنها مترادفة في أصل وضعها؛ لأنهم لاحظوا تأديتها لمعنى واحد متعارف عليه في عصرهم، دون النظر إلى أصول أسمائها، أو الظروف التي رافقت نشوءها، والتطورات الدلالية التي مرت بها<sup>(1)</sup>.

إن علاقة الترادف ذات أهمية خاصة في العمل المعجمي، حيث إنّه كثيراً ما يشرح معنى الكلمة في المعجم بكلمة أخرى، وهذا يعني أنّ الكلمتين بمعنى واحد.

#### 2-4 آراء العلماء حول الترادف:

لقد لفتت ظاهرة الترادف في اللغة العربية أنظار العلماء، فأولوها عناية ملحوظة، وعدّها بعضهم من أبرز خصائص العربية؛ ومما يدلّ على اهتمام هؤلاء العلماء أنّ بعضهم قد أفرد كتباً للكلمات المترادفة، فألف "ابن خالويه" (ت 370 هـ) كتاباً في أسماء الأسود، وكتاباً آخر في أسماء الحيّة، كما ألف "الفيروزآبادي" (ت 817 هـ) كتاباً في أسماء الرّوض المسلوف فيما له اسمان إلى ألوف"، وكتاباً آخر أسمائه "تدقيق الأسل في أسماء العسل" وذكر فيه للعسل ثمانين اسماً<sup>(2)</sup>. وعلى الرغم من هذا فقد انقسم علماء العرب القدامى إلى فريقين: فريق ينكر وجوده في اللغة وفريق يثبتته.

فأمّا الدّين اعترفوا به وأثبتوا وجوده في اللغة، فقد ألف بعضهم فيه كتاباً، وسعى أصحاب هذا الرأي في تأكيد مذهبهم الإشارة إلى أنّ ألفاظ اللغة يفسر بعضها بعضاً، ولا ضير من أن تتعدّد المسمّيات والألفاظ للدلالة على المعنى الواحد. ويمثّل هذا الرأي فريق من العلماء منهم "الأصمعي" الذي حفظ للحجر سبعين اسماً في كتابه المسمّى "ماختلفت ألفاظه واتّفتت معانيه". وقد نقل "ابن فارس" (ت 395 هـ) عن مثبتي الترادف قولهم في كتابه "الصاحبي": «لو كان لكل لفظة معنى غير الآخر، بما أمكن أن يعبر

(1) ينظر: صبيح التميمي، هداية السالك إلى ألفية ابن مالك، ص 266.

(2) ينظر: حلمي خليل، مقدمة لدراسة فقه اللغة، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة دط، مصر، 2005، ص 167.

عن شيء بغير عبارته، وذلك لأننا نقول في "لا ريب فيه" "لا شك فيه"، فلو كان الريب غير الشكّ لكانت العبارة عن معنى الريب بالشك خطأ، فلما عبّر عن هذا ، علم أنّ المعنى واحد»<sup>(1)</sup>.

"وابن جني" في "خصائصه" يشير إلى "أنّ باب تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني باب من العربية حسن كثير المنفعة ، قويّ الدلالة ، على شرف هذه اللغة؛ وذلك أنّ للمعنى الواحد أسماء كثيرة، وإذا ما بحث المرء عن أصل كل منها فإنه سيجده مفضي المعنى إلى صاحبه"<sup>(2)</sup>، ومن ذلك إشارته إلى الترادف بين "المسك" و"الصوار"، وإن كان من أصليين مختلفين ، وبناءين متباينين ، كما أنّ الخليفة من (خ ل ق) ، والسجّية من (س ج و) ، والطبيعة من (ط ب ع) ، والغريزة من (غ ر ز) ، والسليقة من (س ل ق) ، فالأصول مختلفة ، والأمثلة متعادية ، والمعاني في ذهنك متلاقية"<sup>(3)</sup>.

لقد شغلت قضية الترادف علماء العربية القدماء والمحدثين، واختلفت مذاهبهم إزاءها، لما لها من اتصال وثيق بقضية المعنى والدلالة، وما يحيط بها من غموض وإيهام يسجّل، فمنهم من رآها ظاهرة ثراء وسعة وقدرة على التصرف، وما أكثر من يباهون بهذه الثروة اللغوية، ويعدّونها ميزة من مزايا العربية الشريفة. ومنهم من يعدّها ظاهرة فقدان الحسّ اللغوي وعدم قدرته على ضبط الدلالات وتحديد معاني الألفاظ، أو يراها من الفضول والتزيّد الذي لا فائدة فيه<sup>(4)</sup>. وظاهرة الترادف إحدى الظواهر اللغوية التي استوقفت اللغويين في العصور المختلفة، وهي ظاهرة أمرها طبيعي تفرزها كل اللغات وتشهد بها أبحاث اللغويين، ففي بادئ أمرها بهرت جامعي اللغة فتجشّموا لها كل شاق في تصيّدّها ،وتباهوا لدى الخلفاء بما عندهم منها<sup>(5)</sup>.

(1) ابن فارس، الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها ، ص97.

(2) ابن جني ، الخصائص، ج2، ص115.

(3) المصدر نفسه، ص120.

(4) ينظر :ابن فارس، الصحابي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، ص08.

(5) ينظر :عمر عبد المعطي أبو العينين، الفروق الدلالية بين النظرية والتطبيق، منشأة المعارف، دط، الإسكندرية، 2003، ص 32.

يقول "ابن جني" في (باب تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني) وهو من علل وجود الترادف: "هذا فصل في العربية حسن كثير المنفعة قويّ الدلالة على شرف هذه اللغة، وذلك أن تجد للمعنى الواحد أسماءً كثيرة، فتبحث عن أصل كل اسم منها، فتجده مفضي المعنى إلى معنى صاحبه"<sup>(1)</sup>. إنّ في إقرار "ابن جني" بالترادف شيء من التحقّظ والتشديد في شروطه. ومن العلماء المحدثين الذين يقرّون بوجود الترادف "إبراهيم أنيس" الذي يقول: "مهما حاول بعض علماء اللغة كـ"ابن دريد" و "ابن فارس" وأمثالهما، أو بعض الأدباء من أصحاب الخيال الخصب الذين يلتزمون من ظلال المعاني فروقا بين مدلولات الألفاظ، و مهما حاول هؤلاء إنكار وقوع الترادف من ألفاظ اللغة العربية، فليس يغيّر هذا من الحقيقة الواقعة شيئا"<sup>(2)</sup>. فمثبتو الترادف قد احتجّوا بأنّ جميع أهل اللغة إذا أرادوا أن يفسّروا كلمة، فإنّهم يجنحون لمقابلتها، وهذا يدلّ على أنّ الكلمة ومقابلها سواء، فإذا ما أرادوا أن يفسّروا اللبّ، قالوا: العقل، وهذا يدلّ على أنّ العقل واللبّ عندهم سواء<sup>(3)</sup>، "ولو كان لكل لفظة معنى غير معنى الأخرى، ما أمكن أن يعبر عن شيء بغير عبارته، فلنا أن نقول في: "لا ريب فيه": "لا شك فيه"، ولو كان الرّيب غير الشك، لكانت العبارة خطأ"<sup>(4)</sup>.

والملاحظ أن مثبتي الترادف كانوا فريقين، أحدهما وسّع في مفهومه ولم يقيّد حدوثه بأية قيود، والآخر كان يقيّد حدوث الترادف، ويضع له شروطا تحدّد من كثرة وقوعه. ومن الآخرين "الرازي" الذي كان يرى قصر الترادف على كل ما يتطابق فيه المعنيان بدون أدنى تفاوت، فليس من الترادف عنده السيّف والصّارم، لأنّ في الثانية زيادة في المعنى. ومنهم "الأصفهاني" الذي كان يرى أنّ الترادف الحقيقي هو ما يوجد في اللهجة الواحدة، أما ما كان من لهجتين فليس من الترادف.

ومن الذين أنكروا وقوع الترادف في العربية "ابن الأعرابي"؛ إذ إنّّه كان يرى « أن كل حرفين أوقعتهما العرب على معنى واحد، في كل واحد منهما معنى، ليس في

(1) ابن جني، الخصائص، ج2، ص 113.

(2) إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الإنجلومصرية، ص 211.

(3) ينظر: أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، تحقيق: حسام الدين القدسي، دار الكتب العلمية، دط، بيروت، دت، ص 13.

(4) السيوطي، المزهرة في علوم اللغة وأنواعها، ج1، ص 404.

صاحبه، ربّما عرفناه فأخبرنا به، وربما غمض، فلم نلزم العرب جهله»<sup>(1)</sup>، وكان "أبو علي الفارسي" من منكري الترادف عندما كان في مجلس سيف الدولة بـحلب، حين قال: "ابن خالويه": «أنا أحفظ للسيف خمسين اسما، فتبسّم "أبو علي"، وقال: ما أحفظ له إلا اسما واحدا، وهو السيف، قال ابن خالويه: "فأين المهتد والصّارم وكذا وكذا؟"، فقال أبو علي: هذه صفات ..»<sup>(2)</sup>.

يقول "ابن فارس": «ويسمى الشيء الواحد بالأسماء، نحو: السيف، والمهتد، والحسام، والذي نقوله في هذا أنّ الاسم واحد وهو السيف، وما بعده من الألقاب صفات، ومذهبنا أنّ كل صفة منها معناها غير معنى الأخرى، وقد خالف في ذلك قوما، فزعموا أنّها وإن اختلفت ألفاظها، فإنّها ترجع إلى معنى واحد، وذلك قولنا: سيف، وحسام، وقال آخرون: ليس منها اسم ولا صفة إلا ومعناه غير معنى الآخر، قالوا: وكذلك الأفعال، نحو: مضى، وذهب، وانطلق، وقعد وجلس، وركد ونام وهجع، قالوا: ففي قعد معنى ليس في جلس، وكذلك القول فيما سواه، وبهذا نقول: وهو مذهب شيخنا أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب»<sup>(3)</sup>.

وقد ألف "أبو هلال العسكري" (395) كتابه "الفروق في اللغة"، وذهب إلى إبطال الترادف وإثبات الفروق بين الألفاظ التي يدعى بترادفها، وقد بدأ كتابه بعنوان: "باب في الإبانة عن كون اختلاف العبارات والأسماء موجبا لاختلاف المعاني في كل لغة"، قال فيه: "الشاهد على أنّ اختلاف العبارات والأسماء يوجب اختلاف المعاني أنّ الاسم كلمة تدل على معنى دلالة الإشارة، وإذا أشير إلى الشيء مرّة واحدة، فعرف، فالإشارة إليه ثانية وثالثة غير مفيدة (...). وكما لا يجوز أن يدلّ اللفظ الواحد على معنيين، فكذلك لا يجوز أن يكون اللفظان يدلان على معنى واحد، لأنّ في ذلك تكثيرا للغة بما

(1) محمد بن القاسم الأنباري، كتاب الأضداد، ، ص 07 .

(2) ابن فارس، الصحابي، ص 96.

(3) المصدر نفسه، ص 218.

لا فائدة فيه"<sup>(1)</sup>، ف"أبو هلال العسكري" مبطل لوجود ظاهرة الترادف في اللغة، منكر وجود الألفاظ المترادفة والمتشابهة في المعنى<sup>(2)</sup>.

وبالتالي فمكرو الترادف في اللغة يقرّون بأنّ هناك فوارق دلالية بين ما يظنّ أنه من المترادف، فاختلفت العبارات والأسماء موجب لاختلاف المعاني في كل لغة، وأنّ كل اسمين يخرجان عن معنى من المعاني وعين من الأعيان، فإنّ كل واحد منهما يقتضي خلاف ما يقتضيه الآخر<sup>(3)</sup>. وهكذا نجد أنّ علماء العربية القدامى درسوا ظاهرة الترادف على نحو دقيق على الرّغم من اختلافهم حول وقوعه، ويرجع السّبب في هذا الاختلاف إلى نظرة كل منهم إلى الظاهرة، فالذين قالوا بوقوع التّرادف كانوا ينظرون إلى الثروة اللفظية في اللغة العربية نظرة وصفية آنية Synchronic، أما الذين كانوا يقولون بعدم وقوع التّرادف، فقد نظروا إلى اللغة نظرة تاريخية تطوريّة Diachronic؛ أي كانوا ينظرون إلى اللغة عبر فترات زمنية مختلفة، ولذلك قالوا: "إنّ وقوع الترادف من آثار التداخل اللهجي أو التطور الدلالي"<sup>(4)</sup>.

وإذا انتقلنا إلى علماء اللغة المحدثين، نجد بينهم الخلاف نفسه الذي حدث بين القدماء، فمنهم المنكر ومنهم المثبت لظاهرة الترادف، غير أنّهم وسّعوا من دائرة البحث فيه، أخذين بعين الاعتبار ماهية المعنى. أما الذين أقرّوا بوجوده، فذلك على قدر التأمل والتدقيق وعدم الإغراق في التوسيع والتضييق، "كعلي الجارم" و "إبراهيم أنيس، وستيفن أولمان" لدى الغرب<sup>(5)</sup>.

كما أشار الدكتور "إبراهيم أنيس": "إلى أنّ المحدثين من علماء اللّغة يجمعون على إمكان وقوع التّرادف في أيّ لغة من لغات البشر، بل إنّ الواقع المشاهد أنّ كل لغة تشتمل على بعض تلك الكلمات المترادفة، ولكنهم يشترطون شروطاً معيّنة، لا بدّ من

(1) أبو هلال العسكري، كتاب الفروق، قدم له وضبطه وعلق حواشيه وفهرسه: أحمد سليمان الحمصي، طرابلس، لبنان، 1415هـ-1971، ص55.

(2) ينظر: إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية، المكتبة الإنجلومصرية، ط3، 1965، ص 219.

(3) ينظر: هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي، ص405.

(4) حلمي خليل، مقدمة لدراسة فقه اللغة، ص171.

(5) ينظر: هادي نهر، مرجع سابق، ص413.

تحققها حتى يمكن أن يقال إنَّ بين الكلمتين ترادف<sup>(1)</sup>، وقد انتقد مذهب القدامى المنكرين للترادف قائلا: "إنَّ بعض هؤلاء الدِّين أنكروا الترادف كانوا من الأدباء النقاد الذين يستكشفون في الكلمات أمورا سحرية، ويتخيّلون في معانيها أشياء لا يراها غيرهم، فهم قوم شديدو الاعتزاز بالألفاظ اللّغة، يتبنّون الكلمات، ويرعونها رعاية كبيرة، ينفقون عما وراء المدلولات... وفي كل هذا من المبالغة والمغالاة ما يباه اللغوي الحديث في بحث التّرادف، فإذا أبعدت من المترادفات تلك الكلمات التي تحايل عليها من أثبتوا الترادف، وخلقوا بينها مماثلة، كما أنّه إذا أبعدت تلك الكلمات التي لم ترد في نصّ لغوي صحيح النسبة، وجدنا أنفسنا أمام عدد معقول من المترادفات في اللّغة العربية"<sup>(2)</sup>.

إلى جانب هذا نجد الدكتور "صبحي الصالح" الذي يقرّ بوجود الترادف في القرآن الكريم، لأنّه نزل بلغة قريش المثالية يجري على أساليبها وطرق تعبيرها، وقد أتاح لهذه اللّغة طول احتكاكها باللّهجات العربية الأخرى، اقتباس مفردات تملك أحيانا نظائرها ولا تملك منها شيئا أحيانا أخرى، حتى إذا أصبحت جزءا من محصولها اللغوي، فلا غضاضة أن يستعمل القرآن الألفاظ الجديدة المقتبسة إلى جانب الألفاظ القريشية الخالصة القديمة، وبهذا نفسّر ترادف "أقسم" و "حلف" في قوله تعالى: {وَأَقْسَمُوا بِاللّهِ جَهْدَ أَيْمَانِهِمْ} <sup>(3)</sup>، وقوله: {يَحْلِفُونَ بِاللّهِ مَا قَالُوا وَلَقَدْ قَالُوا كَلِمَةَ الْكُفْرِ} <sup>(4)</sup>، وترادف "بعث" و "أرسل" في قوله تعالى: {وَمَا كُنَّا مُعَدِّينَ حَتَّى نَبْعَثَ رَسُولًا} <sup>(5)</sup>، وقوله: {وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ} <sup>(6)</sup>، فقريش كانت تستعمل في بيئتها اللغوية أحد اللفظين في هذه الأمثلة، وإثما اكتسبت اللفظ الآخر من احتكاكها بلهجة أخرى لها بيئتها اللغوية المستقلة، وهكذا لم نجد مناصا عن التسليم بوجود

(1) إبراهيم أنيس، في اللّهجات العربية، ص 231.

(2) المرجع نفسه، ص ن.

(3) النور، الآية 53.

(4) التوبة، الآية 74.

(5) الإسراء، الآية 15.

(6) الأنبياء، الآية 107.



الترادف، ولا مفرّ من الاعتراف بالفروق بين المترادفات، لكن هذه الفروق على ما يبدو تُنوّسبت فيما بعد، وأصبح من حقّ اللّغة التي ضمّتها إليها أن تعتبرها ملكا لها، ودليلا على ثرائها، وكثرة مترادفاتها<sup>(1)</sup>.

أما الدكتور "أحمد مختار عمر" في كتابه "علم الدلالة" فيخلص أن لا ترادف في اللّغة: "إذا أردنا بالترادف التطابق التام الذي يسمح بالتبادل بين اللفظين في جميع السياقات، دون أن يوجد فرق بين اللفظين في جميع أشكال المعنى (الأساسي، والإضافي، والأسلوبي، والنفسي، والإيحائي)، ونظرنا إلى اللفظين في داخل اللّغة الواحدة، وفي مستوى لغوي واحد، وخلال فترة زمنية واحدة، وبين أبناء الجماعة اللغوية الواحدة، فالترادف غير موجود على الإطلاق"<sup>(2)</sup>.

وقد ميّز المحدثون بين الترادف التام (الكامل) والترادف بمعنى التقارب في المعنى أو أشباه الترادف.

أ- **الترادف التام (الكامل):** Complete synonyme: ذلك حين يتطابق اللفظان تمام المطابقة، ولا يشعر أبناء اللّغة بأي فرق بينهما، ولذا يبادلون بحرية بينهما في كل السياقات<sup>(3)</sup>. وقد أنكر أغلب اللغويين المحدثين هذا النوع، حيث إنّ الثروة اللفظية للّغة ما، تتمايز في إطار الفروق الأكثر خصوصية، ولو كانت الكلمتان مترادفتين من جميع النواحي، لما كان هناك سبب في وجود الكلمتين معاً، كما أنّ الاختلاف الصوّتي يتبعه اختلاف دلالي، حيث إنّ هناك فروقا دقيقة بين الكلمات التي يعتقد أنّ بينها ترادفا تاما، ولكن قد يصعب ملاحظة هذه الاختلافات، إذ إنّ معلومات الفرد منّا عن لغة، بعيدة عن مجال الفحص الدقيق<sup>(4)</sup>.

ب- **الترادف بمعنى التقارب في المعنى أو الشبيه بالترادف:**

وذلك بأن يتفق اللفظان في كثير من الملامح الدلالية، لكن يختلف كل لفظ منهما عن الآخر في ملمح دلالي مهم أو أكثر، بحيث نجد اللفظين متقاربين تقاربا شديدا

<sup>(1)</sup> ينظر: صبحي الصالح، دراسات في فقه اللّغة، ص 299-300.

<sup>(2)</sup> أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص 227-228.

<sup>(3)</sup> ينظر: المرجع نفسه، ص 220.

<sup>(4)</sup> ينظر: محمد محمد داود، العربية وعلم اللّغة الحديث، ص 192.

لدرجة يصعب معها لغير المختصين أن يفرّق بينهما، كما نرى في كلمات مثل: "الناقة الضامر (الناقة النحيفة)، الدّوسر (الناقة البدينة)، اللبون (الناقة المدرة للبن)، والشّخص (الناقة التي ذهب لبنها)<sup>(1)</sup>، كذلك كلمة: عام، سنة، حول... ثلاثتها قد وردت في مستوى واحد من اللغة في القرآن الكريم.

وهذا النوع من الترادف هو الشائع في اللغة، ويوجد داخل ألفاظ المجال الدلالي، حيث تشترك ألفاظ المجال في كثير من الملامح الدلالية التي تجمعها تحت معنى واحد، لكن تبقى فروق دقيقة أو ملامح دلالية خاصّة ومهمّة، تميّز بين كل كلمة وأخرى داخل المجال الدلالي.

ومن فوائد الترادف دائما إكثار الوسائل التعليمية للمتعلّم الذي قد تكاد ذاكرته، تغيب عنها اللفظية المقصودة، أو يعسر عليه نطقها بسبب لثغة في لسانه، فيجد في المترادفات ما يعينه على الإفصاح عمّا في نفسه وبلوغ مراده . كما للتّرادف فائدة لا تنكر، وقيمة لا تقدّر عند الشعراء والخطباء، والمترسّلين الذين يلجؤون إليه في نظمهم ونثرهم لتحقيق سجعه، أو صنف من صنوف البديع، كالتجنيس والتصريع والتطريز . وبلا شكّ أنّ الترادف حقيقة لغوية في كثير من اللغات، ومن جحده فقد ألقى جزءا من رصيد العربية اللغوي من قبل الشاعر والأديب، وحتى الإنسان الأمي الذي لا يميّز الجلوس من القعود، ولا القيام من النهوض.

#### 3-4 تجليات التّرادف في الديوان:

وبعد هذه الإطلالة الموجزة على تعريفات الترادف عند القدماء والمحدثين، نبدأ بدراسة هذه الظاهرة في ديوان الشابي، إذ تجلّت بكثرة في شعره، ولا نريد هنا أن نذكر جميع المترادفات بقدر ما نودّ إظهارها في ديوانه ، متخيّرين بعض المجموعات الدلالية مثل: ألفاظ الموت، وألفاظ الحزن والكآبة وألفاظ المرض، وألفاظ البلاء والمحن، وغيرها من المترادفات ، ونبدأ بالموت، فقد استخدم الشاعر مفردات ( الموت، الحتوف، الحمام، الرّدى، الفناء، المنايا، المنون) لتدلّ على معنى واحد حيث قال:

<sup>(1)</sup> ينظر :كريم زكي حسام الدين، أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، الرشد للطباعة والتغليف، ط1 ،مصر، 2001 م ص292.

إلى الموتِ !يا ابنَ الحياةِ التّعيسِ  
تباكي بها لُبّها المُستطار  
وقال أيضا:

ففي الموتِ صوتَ الحياةِ الرّخيم<sup>(1)</sup>.  
وتَرثي به ما طَوَّته الحُتوف<sup>(2)</sup>.

أَيِّ عيشِ هذا وأي حياةٍ؟  
هكذا المخلصونَ في كل صوب  
تبرّمت بالعيشِ خوفَ الفناءِ  
با لَمنايا تغتالُ أُنهي أمانِيَّ  
وقال:

رُبَّ عيشِ أخفُّ منه الحِمَامُ<sup>(3)</sup>.  
رشقات الرّدى إليهم مُتاحة<sup>(4)</sup>.  
ولودمت حيا سئمت الخلود<sup>(5)</sup>  
وتُذوي مَاجري، وشفاهي<sup>(6)</sup>.

وما تُصرفه الشؤون

فا صَبِرْ على سُخْطِ الزّمانِ  
فلسوف يُبْذِك المَنونَ،

ويَفْرَحُ الرّوحُ السّجين<sup>(7)</sup>.

الموتِ خلاف الحياة<sup>(8)</sup>، جعله الشاعر حلا للحياة التعيسة، وعذاب الدهور .

والحُتف: الموت، وجمعه حُتوف<sup>(9)</sup>، وجاء الحُتف عند الشابي مغايرًا للمألوف عند العرب إذ جرت العادة أن يقال: "حُتف أنفه". ولكنّ الشابي خالف، فجمع وشكّل وجعلها تطوي مَنْ تأخذهم، استجابة لمقتضى النزعة التثاؤمية التي كانت تستبدّ به.

والحِمَامُ: قضاء الموت وقدره . والحِمَمُ: المنايا واحدها حِمَّة . وحُمَّة: المنية والفراق. منه: ما قَدَّر وقُضِيَ . والجمع حُمَمٌ وحِمَامٌ، وهذا حَمٌّ لذلك، أي قَدَرٌ، ونزل به حِمَامُه: أي قَدَرُه وموتُه<sup>(10)</sup>. فالحمام أو الموت عند الشابي أخفّ من العيش دون كرامة. أما الرّدى: فهو الهالك. والرّدى الهلاك<sup>(11)</sup>.

(1) الشابي، الديوان، ص 189

(2) المصدر نفسه، ص 352

(3) المصدر نفسه، ص 226

(4) المصدر نفسه، ص 468

(5) المصدر نفسه، ص 229

(6) المصدر نفسه، ص 202

(7) المصدر نفسه، ص 303

(8) ابن منظور، لسان العرب، ج 14، ص 147

(9) المصدر نفسه، ج 4، ص 150

(10) الديوان، ص 232-233.

(11) المصدر نفسه، ص 250

حيث جعل الشاعر الموت والهلاك مصير من يحاول أن يخلص شعبه من ظلم المستعمر واستبداده .والفناء أيضاً نقيض البقاء، ويقال: تفانى القوم قتلاً: أفنى بعضهم بعضاً، فالشاعر يواسي نفسه، فقد ملّ الحياة، وفي الوقت نفسه يخاف الموت، وهو سوف يسأم الخلود إذا استمرت الحياة، والمنية أيضاً الموت وجمعها المنايا.<sup>(1)</sup> حيث شبه الشاعر المنايا بالشيء القاسي الذي يقتل أمانى الإنسان وطموحاته. أما المنون فهو الموت، لأنه يَمُنُّ كل شيء حيث يضعفه وينقصه ويقطعه<sup>(2)</sup>. ويتمنى الشاعر في البيت الأخير الموت، لأنه يعتبر السعادة على هذه الأرض مستحيلة، وكأنّ الروح الإنسانية تشعر بالضيق وتحاول التخلص من قفص الجسد، وهذا بدوره يكشف عن تشاؤمه من هذا الوجود إلى حد بعيد. ويقع ترادف آخر في قول الشاعر: (الكامل)

فَأَجَابَهُ الشَّحْرُورُ، فِي غُصَصِ الرَّدَى      وَ الْمَوْتُ يَخْتَفُّ: إِلَيْكَ جَوَابِي...<sup>(3)</sup>

وقع الترادف بين الردى والموت ، لما تحمله هاتان المفردتان من معاني الزوال والعدم والفناء، وهكذا ساهم في توضيح المعنى، وربط العجز بالصدر من خلال توضيح قيمة الحزن الذي لحق بالشحورور، عندما كان يلقي جوابه على الثعبان، المستبد، الذي انتهز ضعف الشحورور، وأخذ يعرض عليه الإغراءات الكثيرة حتى يتمكن منه، ويقع في قبضته. والشاعر يعكس لنا تجربته الشعرية التي قلما تصدر دون باعث وجداني أو وجودي، مثل عامل الأسى كما هو موجود في هذه القصيدة، وتوقع كل غدر من القدر حيناً آخر، وتظلّ التجربة تتأرجح في النفس، ما لم يهتد الشاعر إلى يقين يطمئن إليه.

الشعر هو وليد الخصام في النفس والوجود والخير المتداعي والسعادة المولية، المترامي عليها ظلّ السواد والألم، والحركة العجيبة التي تلد الحياة والموت. وأنّ لغز الحياة وأحداثها هي جميعاً بواعث الشعر إلى رؤية يقين الخير إذا كان للخير يقين. كما استخدم الشابي مفردات ( الحزن، والأسيف، وأساهأ، وأشجان، وشجي، والاكتئاب) لتدلّ على معنى واحد:

(1) الديوان ، ص138-139.

(2) المصدر نفسه، ص134.

(3) المصدر نفسه ، ص137.

وقمت على النَّهر ، أهرق دمعاً  
وقال:

لكنَّ قلبي وهو

جاشت به الأحرانُ،

فقلَّبتُ طرفي بمهوى الزهور

وتشكو أساها بياضَ النهار

وجئتُ إلى الغابِ

كفحِ اللهبِ نحيباً

وسالَ يرُنُّ بندبِ القلوبِ

وقال:

يا أيها القلبُ الشَّجيُّ!

رُحْمَاكَ قد عدَّبتني بالصِّمْتِ

وقال الشابي:

كأبتي خالفتْ نظائرها

كأبتي فكرةً مغرّدة

ولكنني أجهدت نفسي،

ودَفَعْتُهَا وهي الهزيلة

أسمعت نوحَ العاشقِ

تفجّرَ فيض حُرْنِي الأليم (1).

مُخضَلُّ الجوانبِ بالدموع

إذا بها تلكَ الصُّدوع (2).

وصعدتُ في الفضاءِ الأسيِّف (3).

وتتدبُّ حظَّ الحياةِ السخيف (4).

أسكبُ أوجاعَ قلبي نحيباً،

تدافعَ في مهجتي

فلم يفهم الغابُ أشجانَه (5).

إلامَ تُخرسُكَ الشُّجونُ

والدمعُ الهُتون (6).

غريبةً في عوالم الحزنِ

مجهولةً من مسمعِ الزمن (7).

وهي بادية اللُغوبِ

في مُغالبةِ الكروب (8).

الولهانِ ما بينَ القبور (9).

(1) الديوان ، ص 67

(2) المصدر نفسه، ص 220

(3) المصدر نفسه، ص 353

(4) المصدر نفسه ، ص 352

(5) الديوان، ص 67.1

(6) المصدر نفسه، ص 303.

(7) المصدر نفسه، ص 146.

(8) المصدر نفسه، ص 161.

(9) المصدر نفسه، ص 175.

وإذا ما تتبّعنا الكلمات المترادفة في الأبيات ،وجدنا دورانها حول معنى الحزن والأسى. فالحزن هو خلاف السرور، وجمعه أحران<sup>(1)</sup>، ففي البيت الأول أتى الشاعر يهرق عند النهر دمه بمهجة مملوءة حزن وأسى، وفي البيت الثاني يذكر أن قلبه قد طغا بالحزن وامتلاً. أما في البيت الرابع فقد استخدم لفظ الأسيف، والأسيف والأسوف يأتي بمعنى السريع الحزن وقد يأتي بمعنى الغضبان<sup>(2)</sup>، فالشاعر يظهر في هذا البيت فزعه وحزنه من مظاهر الحضارة ومظالمها. وجاءت كلمة أساها في البيت الخامس بالمعنى السابق أيضاً واصفاً شقاء زهرة حزينة، تندب حظها في هذا الوجود القاسي.

واستخدم في البيت الثامن كلمة أشجان (أثناء مخاطبته الطبيعة) الغاب (الذي تركه وحيداً في مجابهة أحرانه)، فجاءت هذه الكلمة بمعنى الحزن والهم، ومفرد أشجان: شجن، يقال "شجن، بالكسر، شجنًا وشجونًا، فهو شاجن"<sup>(3)</sup>.

وفي البيت التاسع جاءت كلمة "شجي" بالمعنى السابق وهو الحزن، يقال أشجيتُ الرجل: أوقعتُهُ في الحزن، والشجو الحزن<sup>(4)</sup>.

وجاء "الاكتئاب" في البيتين الحادي والثاني عشر، عاكسا تضخم إحساس الشاعر الكبير بحزنه، فالكآبة هي: سوء الحال<sup>(5)</sup>، كئِبَ يكأبُ، واكتأبَ اكتئابًا: حزن واغتم. والكآبة: تغيّر النفس من شدة الهمّ والحزن<sup>(6)</sup>، وبذلك نكتشف هنا وجود علاقة لغوية تعكس واقعاً نفسياً مريراً لدى الشاعر هي الكآبة الفكرة، وهي علاقة خاصة تعطي دلالة التمكّن، تمكّن الكآبة من الشاعر، ومع ذلك فالزمن لا يريد أن يسمعها فتتفرد بأحزانها.

كما جاء في البيت الرابع عشر لفظ (الكروب) جمع كريب، بمعنى الحزن والغمّ الشديدين<sup>(7)</sup>. في معرض حديثه عن مجابهة الحياة القاسية، وهو في حالة ضعف وهزال.

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج 4، ص 109-110.

(2) الديوان، ص 105-106.

(3) ابن منظور، ج 8، ص 27.

(4) المصدر نفسه، ص 28-29.

(5) ابن فارس، مقاييس اللغة، ج 5، ص 150.

(6) ابن منظور، لسان العرب، ج 13، ص 5.

(7) ابن فارس، مقاييس اللغة، ج 5، ص 174.

وفي البيت الأخير استخدم لفظ "الولهان"، والولّه يكون في الحزن والسّرور مثل الطّرب<sup>(1)</sup>، لكنّه عبّر به هنا لمعنى الحزن واللوعة خلال بثّ شكواه إلى الشعر.

ونلاحظ خلال الاستعراض السريع لمعنى الكلمات وشرحها خلال الأبيات أنّها مختلفة باللفظ متّفقة بالمعنى، وهذا ما يسمّى بالترادف عند اللغويين.

كما استخدم الشاعر مفردات (البلوى، والخطوب، والدواهي، والأرزاء، والمصائب، والنوائب)، لتدلّ على معنى واحد .

وَيَعْتَلِجُ النَّحِيبَ (2) فِي مُهْجَتِي تَتَأَوَّهُ الْبَلْوَى

وشدّت على قلبي مخالِبُها الحُمُرُ (3) وَلَوْلَا حُطُوبٌ مَزَقَّتْنِي نِيوبِهَا

وقال: (إلى الله)

والأحلام، ولكن قد حَطَّمْتُهُ الدَّوَاهِي (4) وَهُوَ نَائِي الْجَمَالِ، وَالْحُبِّ

وقصمت بالأرزاء ظهري (5) يَا مَوْتَ! قَدْ مَزَقَّتْ صَدْرِي

تَحَطَّمُهَا مِثْلَ الْغُصُونِ الْمَصَائِبُ (6) أَلَا إِنَّ أَحْلَامَ الشَّبَابِ ضَنْبِيَّةٌ

أَبْهَطْتَهَا قَوَارِعُ الْأَيَّامِ (7) وَنَشِيجٍ مُضَرَّمٍ مِنْ فِتْنَةٍ

وقال أيضا: (الطويل)

تُقَدِّ قَوَامِ الدِّينِ، وَالدِّينِ قَائِمٌ (8) عَوَائِدُ تَحِييٍ فِي الْبِلَادِ نَوَائِبًا،

نلاحظ أنّ الألفاظ السابقة جميعها عبّرت عن مصائب الشباب العظيمة، ومحنه وابتلاءاته، فوردت بألفاظٍ وسياقات مختلفة، ولكنّ معناها واحد، فالبلوى من بلى يبلى،

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج 15 ، ص 280

(2) الشبابي، الديوان، ص 433

(3) المصدر نفسه، ص 254

(4) المصدر نفسه ، ص 205

(5) الديوان، ص 189

(6) المصدر نفسه، ص 142

(7) المصدر نفسه، ص 426

(8) المصدر نفسه ، ص 496

والبلبلى مصدره، والبلاء في الخير والشر<sup>(1)</sup>، حيث اعتلى صوت الشاعر بالبكاء لكثرة المصائب التي ألمّت به، والخطوب في البيت الثاني تعني المصائب.

أما الدوّاهي فهي جمع داهية: ما أصاب الإنسان من عظام<sup>(2)</sup>، واستخدم الشاعر هذه الكلمة في البيت الثالث، وهو آخر أبيات قصيدة (إلى الله) يُقرّ ويعترف بأن خلل الإيمان الذي أصاب قلبه يعود إلى المصائب والبلايا التي أصابت قلبه. وكذلك كلمة "الأرزاء" في البيت الرابع تعني المصائب، وتجمع أيضاً على "رزايا" ومفردها "الرزئية"<sup>(3)</sup>، عندما اعترف الشاعر في ذلك البيت أنّ المصائب قصمت ظهره وكان في مقدّمها موت والده. أما في البيت الخامس فقد استخدم لفظ "المصائب" بمعنى النوائب والفجائع، وذلك من خلال حزنه وألمه على طموحات الشباب التي تحطّمها المصائب والفجائع، فيصبحون دون حلم وطموح.

ونجد في البيت السادس، كلمة "قوارع" ومعنى "القارعة": النازعة الشديدة تنزل على الذين كفروا بأمر عظيم، وقيل ليوم القيامة: القارعة أيضاً<sup>(4)</sup>. وذلك خلال حديث الشاعر عن فتاة تبكي بغصّة ثقل المصائب والمهالك التي تعرّضت لها جراء بؤس الحياة وشقائها.

و في قصيدة أيها الحب قال الشابي :

أَيُّهَا الْحُبُّ، أَنْتَ سِرُّ بَلَائِي، وَهُمُومِي، وَرَوْعَتِي، وَعَنَائِي  
وَنُحُولِي، وَأَدْمُعِي، وَعَذَابِي، وَسَقَامِي، وَلَوْعَتِي، وَشَقَائِي<sup>(5)</sup>

نلاحظ ورود الترادف بين كلمتي بلائي وهمومي، فلفظة "بلائي" تعني المصيبة التي تلحق بالإنسان في حياته، أما كلمة "همومي" فيراد بها المشاكل التي تملأ حياة المرء، فالشاعر وقع في حيرة وتحسّر وألم من أوجاع الحياة، وما فيها من حب وغيره. كما نجد الترادف بين لفظتي "عنائي وشقائي"، فالمقصود بالكلمة الأولى: التعب والمشقة، فهو أكثر تعب وملل من سأم الواقع الذي يعيشه، كذلك نلاحظ الترادف بين

(1) ابن منظور، لسان العرب، ج 1، ص 292-293

(2) ابن فارس، مقاييس اللغة، ج 2، ص 305

(3) ابن منظور، لسان العرب، ج 6، ص 144

(4) المصدر نفسه، ج 14، ص 377

(5) الديوان، ص 265.



"بلائي، وسقامي" من البيت الشعري نفسه، فيعني بالبلاء المحنة التي تنزل بالمرء ليختبر بها، أما السقام فالمراد به المرض الذي يبتلى به الإنسان.

كما يتحقق الترادف بين المخاوف، الرعب في بيت شعري آخر:

وَأَمَّا طَرِيقِي بِالْمَخَافِ وَالذُّجَى،      وَرَوَايِعَ الْأَشْوَاكِ، وَالْحَصْبَاءِ  
وَأَنْتَرُ عَلَيْهِ الرُّعْبَ، وَأَنْتَرُ فَوْقَهُ      رَجَمَ الرَّدَى، وَصَوَاعِقَ الْبِأْسَاءِ.<sup>(1)</sup>

ومن خلال ما سبق نستطيع القول إنَّ علاقة الترادف قد أسهمت في تحقيق ترابط نصوص "أغاني الحياة" وانسجامها، حيث أصبحت لحمة واحدة، لا يفصل الجزء منها عن الآخر. لننتقل بعدها إلى علاقة أخرى كان لها أيضا دور في تحقيق ترابط النص على مستوى الدلالة، وهي علاقة المشترك اللفظي:

## 5- المشترك اللفظي: Homonime

### 1-5 مفهومه:

يقال: "الشَّرْكُ والشَّرْكَةُ، وقد اشتركا وتشاركا، وشارك أحدهما الآخر، جمع: شركاء"<sup>(2)</sup>. والمشترك اللفظي هو مصطلح مقابل للترادف، وهو أن يكون للكلمة الواحدة عدّة معاني تطلق على كل منها على سبيل الحقيقة لا المجاز، وهذا ما ذهب إليه "ابن فارس"<sup>(3)</sup>، وقد عرفه أهل الأصول بأته: "اللفظ الواحد الدال على معنيين مختلفين فأكثر، دلالة على السواء عند أهل اللغة"<sup>(4)</sup>. وبعبارة أخرى فالمشترك اللفظي هو ما اتحد لفظه وتعددت معانيه، نحو لفظة "النوى" الدالة على الدار والقصد والبعد. وقد عرفه "سيبويه" بقوله: "إعلم أنّ من كلامهم اختلاف اللفظين لاختلاف المعنيين، واتفاق اللفظين والمعنى مختلف كقولك: وجدت عليه من الموجدة، ووجدت إذا أردت وجدان الضالة وأشياء كهذا كثير"<sup>(5)</sup>.

(1) الديوان، ص487.

(2) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السيد، المكتبة التوفيقية للطباعة، د ط، القاهرة، مصر، د ت، ج3، ص349.

(3) ابن فارس، الصاحبى، ص456.

(4) جلال الدين السيوطي، المزهر، ج1، ص292.

(5) سيبويه، الكتاب، ج1، ص24.

يعدّ المشترك اللفظي صورة من صور تعدّد المعنى، وهو لا يختلف عما أطلق عليه الوجوه والنظائر أو الأشباه والنظائر، لأنّه يدخل في هذا النوع الأخير. ويعدّ الأصوليون هم أكثر علماء العربية عناية به، لما له من علاقة وطيدة بالدلالة وأثرها في أحكام الشّرع.

ولقد اتفق علماء الأصول على وجود الاشتراك في اللغة، وإن اختلفوا من الناحية التطبيقية، لكن اختلف اللغويون في وجوده، فهم بين مؤيّد له ومضيقّ لحدوده أو منكر له، لأنّ وجوده مخالف لنطق اللّغة من حيث الإبانة والتّوضيح. ومعظم أهل اللّغة أقرّوا وقوعه فيها، وأقاموا حججهم بشواهد لغوية<sup>(1)</sup>.

وتناول "الغزالي" (ت 505هـ) المشترك اللفظي ضمن حديثه عن الألفاظ المتعدّدة فقال: "وأما المشتركة فهي الأساس، التي تنطبق على مسمّيات مختلفة لا تشترك في الحدّ والحقيقة البتّة، كاسم "العين" للعضو الباصر، وللوضع الذي يتفجّر منه الماء، وهي العين الفوّارة.. فقول الاسم المشترك قد يدلّ على المختلفين كما ذكرناه، وقد يدلّ على المتضادّين، والناهل للعطشان والريّان، والجون للسواد، والبياض"<sup>(2)</sup>.

فالاشتراك عند "الغزالي" يقع في الألفاظ المتباينة التي اختلف مفهوم مدلولها والألفاظ المتضادة، وهي التي تدل على معنى يخالف غيره ويناقضه مثل (الأسود، الأبيض). ومن أمثلته أيضا لفظ "العين"، فالعين: عين الإنسان التي ينظر بها، والعين عين البئر: ومخرج مائها، والعين: القناة التي تعمل حيث يظهر ماؤها، والعين الفوّارة التي تقور من غير عمل، والعين ما عني يمين القبلة، قبلة العراق، والعين عين الميزان: والعين عين الجيش الذي ينظر لهم. أي الجاسوس، والعين هي التي تصيب الإنسان، والعين عين اللصوص... الخ

## 5-2 آراء العلماء حول المشترك اللفظي:

لقد اختلف علماء العربية القدماء حول ظاهرة المشترك اللفظي، فمنهم من أقرّ به في اللغة العربية ومنهم من أنكره، فمن الفريق الذي رأى أنّه وقع في العربية بكثرة،

(1) ينظر: محمود عكاشة، الدلالة اللفظية، مكتبة الإنجولومصرية، دط، القاهرة، 2002 ص 61.

(2) أبو أحمد محمد بن محمد الغزالي، المستصفي من علم الأصول، ج 1، ص 32..

وأكثر من ذكر أمثلته "الأصمعي" و"الخليل بن أحمد" و"سيبويه" و"أبو زيد الأنصاري" و"المبرد" و"السيوطي".<sup>(1)</sup> ولعلّ من كثرة المشترك اللفظي في اللغة، انفراد بعض العلماء بالتأليف فيه أولاً "كالأصمعي" و"أبو عبيدة" و"أبو زيد"، كذلك "أبو محمد الحسن بن مبارك اليزيدي" وأبو العباس محمد بن يزيد المبرد". وعناوين كتبهم لا تخرج عما اتفقت ألفاظه واختلفت معانيه، إلا المبرد الذي ركّز دراسته على القرآن الكريم.

وبالمقابل نجد فريقاً آخر وعلى رأسهم "ابن درستويه" ينكر المشترك اللفظي إنكاراً، ويعمل على تأويل أمثلته حيث يخرجها من هذا الباب، كأنّ يجعل إطلاق اللفظ في أحد معانيه حقيقة في المعاني الأخرى مجازاً<sup>(2)</sup>. كما ذكر "سيبويه" المشترك في أوّل كتابه، وجعله من الأصول المتقدّمة، فظنّ من لم يتأمّل المعاني، ولم يتحقق الحقائق، أنّ هذا اللفظ واحد قد جاء لمعاني مختلفة، وإنما هذه المعاني كلها شيء واحد، وهو إصابة الشيء خيراً كان أو شراً، لكن فرّقوا بين المصادر، لأنّ المفعولات كانت مختلفة، فجعل الفرق في المصادر بأنّها أيضاً مفعولة والمصادر كثيرة التصاريف، وأمثلتها مختلفة وقياسها غامض، وعللها خفية، والمفتشون عنها قليلون والصبر عليها معدوم، فلذلك توهم علماء اللغة أنها تأتي على غير قياس، لأنّهم لم يضبطوا قياسها، ولم يقفوا على غورها<sup>(3)</sup>.

نجد العلماء والباحثين لم يختلفوا حول قضية المشترك اللفظي كما اختلفوا حول الترادف، فهناك شبه إجماع على أنّ المشترك هو دلالة اللفظ على معنيين مختلفين أو أكثر. ويعرّفه "ابن فارس" (ت395هـ) بقوله: "الاشتراك أن تكون اللفظة محتملة لمعنيين أو أكثر"<sup>(4)</sup>، ومما يُعدّ من المشترك اللفظي ما يدلُّ على المتضادين في المعنى كالجون للأبيض والأسود<sup>(5)</sup>.

(1) ينظر: علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط2، القاهرة، 2000، ص189.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص185.

(3) ينظر: السيوطي، المزهري، ج2، ص303.

(4) أبو الحسن أحمد بن فارس، الصحابي في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامهما، ص207.

(5) أبو أحمد محمد بن محمد الغزالي، المستنصر في علم الأصول، ج1، ص32.

كما حاول بعض المحدثين الموازنة بين من أنكر المشترك ومن أقرّ به، فمن التعسّف محاولة إنكار المشترك إنكاراً تاماً، وتأويل جميع أمثله تأويلاً يخرجها من هذا الباب، ذلك أنّه في بعض الأمثلة لا توجد بين المعاني التي يطلق عليها اللفظ الواحد أي رابطة واضحة تتوّج هذا التأويل، وغير أنّهم لم ينكروا دور المشترك اللفظي في اللغة العربية على الصورة التي ذهب إليها الفريق الذي يقرّ بوجوده مطلقاً؛ إذ يمكن تأويل بعض ما يظنّ أنه من المشترك تأويلاً يخرج من هذا الباب<sup>(1)</sup>. وأقرّ علي عبد الواحد وافي " بوجود الاشتراك في اللغة، إلا أنّه ينفي كثرة وقوعه، فقد ينال الأصوات الأصلية للفظ ما، بعض التغيير أو الحذف أو الزيادة، وفقاً لقوانين التطوّر الصوتي، فيصبح هذا اللفظ متحداً مع لفظ آخر يختلف معه في مدلوله<sup>(2)</sup>.

وذكر حسن ظاظا: "أنّ الأسباب الرئيسية لوقوع المشترك في اللغة، وجود كلمة، هي من حيث اللفظ عند أكثر من قبيلة، مع اختلاف المعنى أو الاستعمال في كل من هذه القبائل، فإذا ما حدثت وحدة بينهما، اكتسب اللفظ أكثر من معنى من القبائل التي كانت تستعمله"<sup>(3)</sup>. و المشترك اللفظي مهما تعدّدت حوله الآراء، فإنّه يعتمد على مبدئين أساسيين هما: وحدة اللفظ واختلاف المعنى الذي يؤدّيه.

### 3-5 تجليات المشترك اللفظي في الديوان:

وبعد هذا العرض حول تعريفات المشترك، والآراء التي دارت حوله نذكر بعض الشواهد التي قدّمها الشابي من المشترك اللفظي في الديوان، حيث استخدم كلمة "مات" لمعنيين، الأول بمعنى انتهاء الأجل، والآخر بمعنى خمد وسكن، أو انقضى، فقال:

يا فؤادي مات من تهوى ! وهذا الحدُّ قد ضمَّ الحبيب<sup>(4)</sup>.

وقال:

مات عهدُ النّواح وزمانُ الجنون<sup>(5)</sup>.

(1) ينظر: هادي نهر، علم الدلالة التطبيقي، ص 425.

(2) ينظر: علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، ص 189-192.

(3) حسن ظاظا، كلام العرب من قضايا اللغة العربية، دار النهضة، بيروت، 1976، ص 110.

(4) الشابي، الديوان، ص 255.

(5) الديوان، ص 244.

جاء في اللسان: مات يموتٌ موثًا، والميت الذي مات، والميت يصلح لما قد مات، ولما سيموت، ويقال أيضًا: مات الرجل وهمدًا إذا نام. والموت: السكون. وكلُّ ما سكن، فقد مات، فيقال ماتت النار أي بردت، وماتت الريح: سكنت (1).

واستعمل الشاعر مشتقًا آخر من الجذر (م وت) وهو كلمة "ميت" المعان مختلفة، الذي يموت وينتهي أجله، والذل، والحزن:

فيشيع الميت جمع من حيّه، يذبونه (2).

وأيضًا:

الشقي، الشقي في الأرض قلب يومه ميت وماضيه حي (3).

وقال: (الكامل)

و أصيخ للصوت الإلهي، الذي يحيي قلبي ميت الأصداء (4).

ذكرنا من قبل أن الميت هو الذي مات، والميت تصلح لمن مات، وسيموت وقيل قد يستعار الموت للأحوال الشاقة، كالفقر والذل والسؤال والهزم والمعصية وغيرها، وقيل أيضًا الموت يقع على أنواع منها الخوف والحزن المكدرين للحياة (5).

الموت، وجمعها أموات، واستخدم الشابي من هذا المشتق معنيين، الأول وهو ضد الحياة، والثاني هو الذل (6)، فقال:

يا موت قد مزقت صدري وقصمت بالأرزاء ظهري (7).

وأيضًا يقول الشابي معلنا أن الإرادة وراء نهضة الشعوب، وأن الأموات المستسلمين لقيود الاستعباد:

و القيد يألفه الأموات، ما لبثوا، أما الحياة فيبليها وتبليه (8).

(1) ابن منظور، اللسان، ج 14، ص 148

(2) الشابي، الديوان، ص 421

(3) الديوان، ص 229

(4) المصدر نفسه، ص 456

(5) ابن منظور، اللسان، ج 14، ص 147-148.

(6) الشابي، الديوان، ص 147-148.

(7) المصدر نفسه، ص 189

(8) المصدر نفسه، ص 498

المنية :وجمعها منايا، استخدمها الشاعر لمعنيين، الأول بمعنى الموت، والثاني بمعنى البلى والمصائب، فقال:

إذا لم يكن من لقاء المنايا  
مناصٌ لمن حلَّ هذا الوجود (1).

وقال:

و حوله تزَعق المنايا  
كأنها جنة الجحيم (2).

المنية :هي الموت، وجمعها المنايا، لأنها مقدّرة بوقت مخصوص، ويقال مُنيتُ بكذا وكذا :إبتليت به . ويقال : "مُنِي ببلية أي ابتلي بها كأنما قدّرت له وقدر لها" (3).  
واستخدم الشاعر مفردة "الأعمى" لمعنيين، الأول لذهاب البصر، والثاني والثالث للحائر أو الضال عن الطريق.

و أسعدُ الناس فيه أعمى  
لا يُبصرُ الهولَ والمُصاب (4).

وقال في (الجنة الضائعة): (مجزوء الكامل)

و نطلُ نَعَبْتُ بالجليل  
بالسائل الأعمى  
و نزلُ نَعَبْتُ بالجليل  
من الوجودِ وبالحقيرُ  
وبالمعتوه، والشيخ الكبير (5).  
وقال:

و كُننا في الحياة أعمى  
يسوقُهُ زَعزَعُ عقيم (6).

قيل العمى :ذهابُ البصرُ كله، من العينين كلتيهما، وعمى يعمى عمى فهو أعمى .  
ورجل عمي القلب أي جاهل .العمى :ذهاب نظر القلب (7). ويقال: عمي فلان طريقه إذا لم يَهتد لطريقه . والعماية الضلال، والعمياء تأنيث الأعمى، يريد بها الضلالة والجهالة، وعمي عليه الأمر التبس (8).

واستخدمت كلمة "سديم" دالة على معنيين، فقال:

(1) الديوان، ص230

(2) المصدر نفسه، ص126

(3) ابن منظور، لسان العرب، ج 14، ص139

(4) الديوان، ص127

(5) المصدر نفسه، ص447

(6) المصدر نفسه، ص126

(7) ابن منظور، لسان العرب، ج 10، ص289-290.

(8) المصدر نفسه، ص290-292

أما ترى الأسحار تَبْدُو بها الغاباتُ ، كالأحلام خُفَّ السَّديم (1).

وقال:

كان في قلبي فجرٌ ونجوم  
فإذا الكَلُّ ظلامٌ وسديم (2).

فسديم في البيت الأول تعني الضباب أو الرقيق (3)، وفي الثاني مجاز التعمية والنتية (4).

كما وردت مفردة "الأعاصير" بمعنيين، الأول بمعنى الرياح، والثاني بمعنى الأزمنة والأحداث، فقال:

وُثُلُوجٌ وَضَبَابٌ عَابِرٍ  
وَأَعاصيرٍ وَأَمْطَارٍ تَجُودُ (5).

وبمجد الحياة والشوق غنيتُ  
فلم تَقْهَمَ الأعاصيرُ قَصْدِي (6).

الأعاصير: هي الرياح التي تحمل التراب أو تثير السُحْب (7)، وقيل العَصْرُ والعَصْرُ العَصْرُ والعَصْرُ: الدهر (8).

وإنَّ الأعاصير في البيت الثاني مجاز الأزمنة المأخوذة بأحداثها الصغيرة التي كالدَّوامة في الشوق البائس (9).

ووردت أيضا لفظة "عور" بمعنيين، الأول بمعنى الصعب ضد السهل، والثاني بمعنى المخيف الموحش .

وَلَمْ تُجَنَّبْ وَعُورَ الشَّعَابِ  
وَلَا كِبَةَ اللَّهَبِ المُسْتَعْرِ (10).

وقال: (مجزوء الكامل)

هالتهُ أشباحُ الظلامِ  
وراعهُ صمْتُ القبورِ

(1) الديوان ، ص197

(2) المصدر نفسه، ص 137

(3) ابن منظور، اللسان، ج 7، ص156

(4) الشابي، الديوان، ص428

(5) الديوان، ص250

(6) المصدر نفسه، ص460

(7) ابن منظور، اللسان، ج 10، ص171

(8) المصدر نفسه، ج 10، ص169

(9) الشابي، الديوان، ص460

(10) المصدر نفسه، ص218

ودويُّ إعصار الأسي والموت في تلك الوُعر (1).

تدل عبارة "وعور الشَّعاب" على الأماكن القاسية، ففي اللسان الوَعْرُ: ضد السَّهْل، طريق وَعْرٌ ووَعْرٌ. وجمع الوَعِرِ أوعُرٌ. والكثيرُ وُعُورٌ، والوَعْرُ: الموضع المخيف الموحش (2). فكثيراً ماتتني المعاني المجردة مع الشابي في الصَّور الحسية كجبل الحياة للعناء الذي يلاقيه الإنسان، وهو يشقّ سبيل العيش، والمزالق والصخور للمعوقات التي تطلعه إيّان مسيره، ودويّ إعصار الأسي للخيبات المتلاحقة المواكبة لعمره. وكما استخدمت كلمة "الظلام" لمعنيين، الأوّل بمعنى العتمة، والثاني بمعنى الجور ومجاوزة الحدّ خلال تفرّعه برجال الدّين الذين مالوا عن الحقّ:

ولم يسلكوا، للخلود المرجى، سبيل الردى و ظلام اللّود (3).

وقال:

سكتم، وقد شمتّم ظلاماً، غضونه علائمُ كفرٍ نائرٍ ومعالم (4)

الظُّلْمَة: خلاف النور والضياء، والجمع ظلمات. والظَّلام: اسم الظلمة، وقد أظلم المكان إظلاماً (5). وأصل الظلم الجورُ، ومُجَاوِزَة الحدِّ. ويقال تظلم الرجلُ أحال الظلم على نفسه. والمتظلم الذي يشكو رجلاً ظلمه. ويقال ليلة ظلماء، ويوم مُظلمٌ: شديد الشَّرِّ. وظلمات البحر: شدائده (6).

وبهذا تتضح لنا علاقة المشترك اللفظي أنها ذات وظيفة مهمّة في تحقيق ترابط النص الشعري وانسجامه. فلقد عبّر الشابي عن أفكاره بواسطة هذه الأبيات الشعريّة. فالشعر لغة تتطلق من الجسد مبرزة ما تضره الروح، حيث تتوحّد بالشعر كل الأشياء، لهذا كان ولا يزال الشعر حنيناً أدياً إلى الحرارة الفطرية للأشياء، فحين يتحدث الشاعر عن نفسه، أو عن الوجود فإنّه يفارق الحياة في غيبوبة ونشوة ينغمسان فينا بقوة السحر. هكذا ينحو الشعر في الدّاخل ليفجّر في المخيلة خواطراً تمتزج بالعالم

(1) الديوان، ص 449

(2) ابن منظور، اللسان، ج 15، ص 242

(3) الشابي، الديوان، ص 227

(4) المصدر نفسه، ص 495

(5) ابن فارس، مقاييس اللغة، ج 3، ص 468

(6) ابن منظور، لسان العرب، ج 9، ص 193-194



والحياة لتحاورهما عبر التساؤل والتمرّد والشكّ، إته بداية التحوّل لإعادة تنظيم العالم وتقديسه وتمجيده، لا للسيطرة عليه.

وإذا كانت مظاهر الاتّساق أو التماسك ترتبط بالصّورة اللفظية أو الصورية أو البنية السطحية التي تؤلف خطيّة النصّ على المستوى الأفقي، فإنّ مظاهر الانسجام كما رأينا ترتبط بالبنية الدلالية الكبرى للنصّ أو البنية التحتية العميقة له، ممثلة في مستواه العمودي الذي يمتدّ من سطح النصّ إلى أعماقه؛ لذا يعدّ الانسجام أعمق من الاتّساق ويتطلب من المتلقي صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفيّة التي تنظّم النصّ وتولده، خاصة في النصّ الأدبي الذي يرى بعض المنظرين أنّ انسجامه شيء غير معطى، بمعنى أنّه لا يوجد في النصّ؛ وإثما هو شيء يبيّنه المتلقي بفهمه وتأويله، وسواء كنا مع النصّ الأدبي أو غيره، فإنّ انسجام أي نصّ يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالسياق الذي يلعب دوراً فعّالاً في تبليغية الخطاب .

حاولنا في هذا البحث أن نقيم كيانا علميا لمجموعة من الظواهر اللسانية التي شاعت في شعر "أبي القاسم الشابي" في ارتباطها بالتجربة النفسية، ثم علاقاتها الوجدانية وصور تفاعلها بالمضمون، والنتائج الفنية التي حفل بها شعره تضاف إلى رصيد الحركة التجديدية في الشعر العربي. "الشابي" الإنسان الشاعر الذي تمخّضت عنه بيئة المغرب العربي، وأنضج أدبه التراث الأدبي العربي، وخالصة الأدب الأوروبي الفرنسي المترجم، و من النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة ما يأتي:

- لم يكتب "الشابي" شعره بالذهنية الأسطورية فحسب، بل إنّه استوى في البشرية متأملاً، محاولاً العثور على الأصل البكر. إنّه لم يخلق في مآهات ميتافيزيقية بقدر ما التمس طهارة الإنسان في حياة كان متأكداً أنّها طريق للموت، ولهذا رأى أنّ الإنسان ينبغي أن يكرّس حياته للجمال والفنّ، فلقد ملأ "الشابي" الدنيا شعرا ونثرا، وكان صادقا في أدبه يمعن في تأمل الذات الإنسانية ويخترق سطح الحياة المألوفة، لينفذ بعزم جديد إلى عمق الحياة البشرية بأبعادها المتنوّعة، فكان أدبه تجربة إنسانية وجدت وعاء فنياً استوعب المران النافذ عنده.

- إنّ العمل الفنيّ الحقّ هو الذي يجمع توافره على مواقف إنسانية نبيلة وأفكار رفيعة، عناصر الاتساق والانسجام. فيكون بذلك قادرا على التأثير والإقناع، وهو يتّجه بموضوعاته وشكله وأسلوبه إلى القارئ، إذ تتفجّر لديه متعة القراءة ولدّة هي أشبه ما تكون بالواقعة الغزلية الحيّة، وربما يكون الفنّ المؤثر محققا لغايته التداولية من خلال أسلوب العرض ونمط البناء، ولعلّ أهمّ تثمين للتجربة الشعرية عند المبدع (الشاعر) هي ذاته المرتبطة بتقويم المستوى الفنيّ، وطرائق الأداء من حيث هي تقنيات تحقق الجمال على مستوى الشكل الأدبي، إذ يمثل العمل الإبداعي نصّا لسانيا مفتوحا، وبالتالي سيكون التحليل اللساني للشكل الشعري منصبا على توصيف البنية اللسانية والتصوير، وقوالب البناء الشعري في ضوء مقولات التحليل اللساني للنصوص، ومن منظور لسانيات النص بوجه خاص، التي تؤكّد أنّ النص شبكة من الصلات والعلاقات وليس مجرد عناصر تتوزّع تلقائيا.

- عرفت اللسانيات الحديثة توجّها آخر انتقل فيه مركز الاهتمام من الجملة إلى النص، وعرفت بتسميات مختلفة كاللسانيات النصية ولسانيات الخطاب ونحو النص وعلم النص، وهي تسميات مختلفة لمسمّى واحد موضوعه الخطاب أو النص؛ بحيث يكون هذا الأخير مجالاً للفهم والتأويل والتحليل والإنتاج؛ وبالتالي هو الوحدة الأساسية للدراسة اللسانية أو النحوية منه تبدأ وإليه تنتهي، وعليها تكشف القواعد والقوانين والمبادئ التي تقوم عليها البنية العامة للنص من حيث ترابط عناصر أو أجزاء هذا الأخير واتساقها وانسجامها.

- لم يقتصر موضوع النص على اللسانيات فحسب؛ فلقد حظي باهتمام علوم عديدة منذ أقدم العصور، ثم تفرّدت به اللسانيات الحديثة في زمن متأخّر جداً، بالقياس إلى قدم المعارف البشرية وإلى المراحل البارزة التي قطعناها، كما أنّ ازدواجية النص والخطاب لم تقتصر على القواميس المتخصصة التي لم تكن في حقيقتها إلا المرآة العاكسة لمعانيها الاصطلاحية، وللتطوّرات التي عرفتها المسيرة المظفرة لللسانيات الحديثة، ومما يحسن لفت الانتباه إليه في البداية هو سيطرة مصطلح الجملة على الدراسات اللسانية طوال عقود عديدة، إلى الحدّ الذي جعل أغلب الدارسين يسمون اللسانيات الحديثة بسمّة لسانيات الجملة.

- ثبتت الدّراسة أنّ تحقيق كل من اتساق النص وانسجامه أمر مهم، ذلك أنّ الاتساق شيء معطى لا يصعب تتبّعه في النص، فيسهل على القارئ إرجاع الضمير إلى صاحبه، والإشارة إلى ما تشير إليه وهلمّ جرّاً. ولكن المشكلة التي تصادف القارئ في مواجهة الخطاب الشعري المعاصر هي أساساً مشكلة العلاقات القائمة بين العناصر المشكّلة لجملة شعرية ومتوالية من الجمل الشعرية.

- من أهمّ المدارس التي أكّدت دور المتلقي المدرسة النصية، فالمتلقي ذو دور واضح في التحليل النصي، بل عدّ المبدع الثاني للنص، إذ إنّّه يضيف أبعاداً جديدة إليه، ومن ثمّ فهو الذي يحلّله، ويفكّ شفرته ويحكم على تماسكه من عدمه، بل يحكم على نصية النص من عدمها. فالدراسة النصية تقوم على إظهار العلاقة التواصلية بين أطراف

ثلاثة متمثلة في المنتج والنص (السياق) والقارئ، هذا القارئ الذي يقوم بدور كبير. فهو يعدّ بحقّ المبدع الثاني للنص.

- لقد وقع خلط بين مصطلحي الاتساق والانسجام بسبب عدم التفريق بين أدوات وغايات كل من المصطلحين، لكن إجماع الباحثين انتهى إلى أنّ الاتساق يتحقق عن طريق النظر في الأدوات الشكلية والروابط النصية التي تمنح النص تلاحمه، أما الانسجام فيقوم على إيجاد العلاقات الخفية التي تمنح النص تماسكه المعنوي، وهو ما يقتضي من الباحث الاعتماد على العناصر غير النصية، وهو ما يدفعه إلى الارتكاز على سياق النص والمعرفة الخلفية له، التي تسهم بشكل فعّال في تفسير العلاقة المتوترة بين القارئ والنص، وبالتالي تجعله يشعر بإمكان الفهم والتأويل.

- مصطلحا النص والخطاب؛ متداخلان إلى حدّ التماهي، على أنّ تدقيق النظر في تعريفاتهما شكك في انفراد النصّ بالكتابة والخطاب بالشفوية، تلك الرؤية التي تشكلت من أصلية تحققهما لا تجد مكانا لها في الخطابات المسجّلة. كما أنّ التمييز بين النص والخطاب على أساس الطول أو العموم، طبعه التعارض بين النظرية والتطبيق، والتناقض في التصوّر بين جاعل النص أكبر وأشمل من الخطاب والعكس. وعليه لا فرق بين النص والخطاب من حيث التحديد الكمي والماهوي؛ إنّما يكمن الفرق في استغناء النص نسبيا عن آليات التواصل وعناصره، وكفاية بنياته اللغوية في التحليل، واستدعاء الخطاب مقامه التواصل من متكلم و مستمع وملابسات، وارتباط بنياته اللغوية بذلك.

- لا يمكن الحكم على ترابط النص على مستوى السطح فقط، بل يتحقق انسجامه على مستوى الدلالة بوساطة أدوات كان لها الدور الفعّال في تحقيق هذا الترابط، وبالتالي فبالإمكان طرح منظور تحليلي آخر يتأسس على البعد الخطاب في النص، ويصبح هذا الأخير مجموعة من الخطابات التي تتركز على اختلاف أقطاب التواصل. وبذلك يتم اكتشاف وجهة أو وجهات الخطاب فيه. ولا يتنافى هذا مع مفهوم وحدة الموضوع الذي عادة ما يعتمد أساسا لتحليل الانسجام. فاختلاف الخطابات لا يعني

غياب الوحدة، بل بالإمكان إيجاد علاقات بين هذه الخطابات ليصنع المتلقي في نهاية المطاف انسجاما في ما يتلقاه.

- لم تصبح مستويات التحليل اللغوي خمسة فقط: الصوتي، الصرفي، المعجمي، النحوي والدلالي، بل أكدت الدراسة أنّ هناك مستوى سادسا هو المستوى النصي الذي لم تتوقف اهتماماته عند تحليل الجملة بصفقتها الوحدة اللغوية الكبرى للوصف، بل عدّ النص الوحدة اللغوية الكبرى للتحليل اللغوي.

- اتسم ديوان أغاني الحياة باتساق قويّ، جسّد الحضور الكثيف للإحالة والحذف والتكرار والتوازي والربط. فلقد حضرت بكثرة أسماء الإشارة والأسماء الموصولة والضمائر المتصلة وأدوات المقارنة فيما يخصّ الإحالة. وتتوّع العنصر المحذوف ليبرز جمالية التلميح في صناعة عقد تواصلية مع القارئ، ويؤكّد إسهامات المعرفة المسبقة عند الشاعر أبي القاسم الشابي، وعن الواقع العربي في استكناه العنصر العدمي في سطح الخطاب. كما تميّز أسلوب الخطاب المدروس بانتشار ملحوظ للتكرار والتوازي، وكلاهما ارتبط بمقاصد الشاعر وكثافته الشعورية.

- أثرت شعرية الخطاب على وسائل الاتساق والانسجام؛ بحيث أكسبتها أبعادا دلالية إيحائية، فضلا عن دورها في نسج أسطر الخطاب وصناعة جوّ خطابي للنص، تتفاعل على ضوئه عناصر اللغة والمقام. فلقد أسهمت الإحالة في ربط أجزاء الخطاب من خلال استدعاء العناصر الإحالية مراجعها، وعبرت تلك الروابط الإحالية عن عناية الشاعر بقضية ما وترابط الأحداث بها. وهو ما لوحظ كذلك في الحذف؛ حيث برز دور المتلقي في إثبات نصية الخطاب عن طريق الاجتهاد في معرفة العناصر المحذوفة بناءً على السياق. وبالإضافة إلى هذا الدور الاتساق الذي صنّعه الاستبدالات النحوية- كالتوازي، والتكرار الذي يعدّ أسلوبا تعبيريا يحوّل اضطراب النفس، ويدلّ على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو المفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان والإحساس لدى المتلقي، عندما يكون مثيرا للإيقاع إذ ليس كلّ تكرار إيقاعا، ومن مهامه التأكيد ولفت النظر وانصهارهما في نغمة إيقاعية، ويساعد على الاسترجاع والتذكير، وهو وثيق الصلة بهما، ويتوقف ذلك على قوة العنصر

المذكور، وأثره له معنى مقصود دائما، فالتكرار لا يتألف مع الملل أو يتحالف معه؛ بل على العكس.

إنّ تتبّعنا لنصوص الديوان، أوضح لنا ترابطها من خلال انساقها القائم على توافر الروابط الشكلية الكافية لالتحام عناصرها وأجزائها، لدرجة بدت فيها وحدة متماسكة الأجزاء، ولقد كان هذا الانساق عنصرا أساسيا مضيئا المرحلة التالية للبحث ألا وهي مرحلة البحث عن انسجام النصوص، التي كانت بدورها مترابطة الأجزاء على ما أتاحه سياقها النصي، وسياقها الموسّع من إمكانات لتأويل ما كان يبدو في ظاهر النص غير متّصل. وبالتالي فديوان "أغاني الحياة" يعتبر نموذجا للنصوص المترابطة، لغناه بالروابط الشكلية وثرائه بالعلاقات الكامنة الخفية. وانطلاقا من هذه الأهمية الاعتبارية للشكل في علاقته بالدلالة النصية توقفنا عند حدود ديوان الشابي.

المصحف الشريف برواية ورش عن نافع، الديار المقدسة للطباعة والنشر ، ط2 ،  
دمشق، 2008.

1- الكتب باللغة العربية والمترجمة:

• إبراهيم أنيس:

- 1) دلالة الألفاظ، مكتبة الإنجلومصرية ، ط2، القاهرة، 1963.
- 2) في اللهجات العربية، مكتبة الإنجلومصرية، ط3 ، القاهرة ، 1965.
- 3) من أسرار اللغة، مكتبة الإنجلومصرية، ط 6، القاهرة، 1978.
- 4) موسيقى الشعر، مكتبة الإنجلو مصرية، ط5 ، القاهرة، 1978.

• إبراهيم خليل :

- 5) الأسلوبية ونظرية النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1 ،بيروت، 1997.
- 6) في اللسانيات ونحو النص، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1 ،عمان،  
الأردن، 2007.

• الإبراهيمي خولة طالب:

- 7) مبادئ في اللسانيات العامة، دار هومة، دط ،الجزائر، 2000.

• ابن الأثير ( أبو الفتح ضياء الدين ت637هـ):

- 8) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، مكتبة  
مصطفى الحلبي ، ط1 ،مصر ،القاهرة ،1939.

• إحسان عباس:

- 9) فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع ، ط4 ،عمان ، الأردن ، 1987 .

• أحمد عفيفي:

(10) نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، دط، القاهرة، 2001.

• أحمد مختار عمر:

(11) علم الدلالة، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط1، الكويت، 1982.

• أحمد مديني :

(12) في أصول الخطاب النقدي الجديد، دار الشؤون الثقافية العربية، ط1، العراق، 1987 .

• أحمد مفتاح:

(13) المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1999.

• الأزهر الزناد:

(14) نسيج النص بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1993.

• أسيمة درويش:

(15) مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، ط1، بيروت، 1997.

• ابن أبي الأصبع المصري (ت645هـ):

(16) تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق الدكتور حنفي محمد شرف، دار نهضة مصر، ط1، القاهرة، 1957.

• الأصفهاني (أبو القاسم حسين بن محمد الراغب ت425هـ):

(17) المفردات في غريب القرآن، كتاب الجمهورية، القاهرة، 1991.

• إلهام أبو غزالة، علي خليل حمد:

(18) مدخل إلى علم لغة النص تطبيقات لنظرية دوبراند وولفجانج دريسلر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة، 1999.

• الأنباري (محمد بن قاسم ت328هـ) :



19) كتاب الأضداد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، الكويت، 1960.

• أنس داود:

20) الأسطورة في الشعر العربي الحديث، القاهرة، دار الجيل للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت.

• إيليا الحاوي:

21) أبو القاسم الشابي شاعر الحياة والموت، دار الكتاب اللبناني، دط، بيروت، 1972.

• إيمان محمد أمين الكيلاني:

22) بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر، ط1، عمان/ الأردن، 2008.

• باختين ( ميخائيل):

23) الخطاب الروائي، تر محمد برادة، دار الفكر، ط1، القاهرة، 1987.

24) شعرية دوستوفسكي، تر جميل نصيف التكريتي، مراجعة حياة شرارة، دار توبقال، ط1، الدار البيضاء، 1986.

25) الماركسية وفلسفة اللغة، تر محمد البكري، يمنى العيد، دار توبقال، الدار البيضاء/ المغرب، 1986.

• البخاري (محمد بن إسماعيل ت 256هـ):

26) صحيح البخاري، بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، ط1، الرياض ، دت.

• بحيري (سعيد حسن) :

27) علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1، بيروت ، 1997.

• برند شبلنر:

(28) علم اللغة والدراسات الأدبية (دراسة الأسلوب ، البلاغة ، علم اللغة النصي)، ترجمة محمود جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 1987.

• البشير بن سلامة:

(29) اللغة العربية ومشاكل الكتابة، تقديم محمد مزالي، الدار التونسية للنشر، تونس، 1971.

• البطاشي (خليل بن ياسر):

(30) الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب الشعري، دار جرير للنشر والتوزيع، ط 1، عمان ، 2009.

• بوحوش رابع:

(31) الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، دط، عنابة، دت.

• تبرمسين عبد الرحمن:

(32) البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، ط 1، القاهرة، 2003.

• تمام حسان :

(33) البيان في روائع القرآن، عالم الكتب، القاهرة، 1413 هـ.

(34) اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب للنشر والتوزيع ، ط 3 ، القاهرة ، 1998 .

• تودوروف تزفيتان:

(35) نقد النقد، تر: ساسي سويدان، دط، بيروت، 1986.

• الجاحظ (أبو بكر عثمان عمر بن بحر ت 255هـ) :

(36) البيان والتبيين، دار الفكر، ج 2، بيروت/ لبنان، دط، دت.

• جبران خليل جبران:

(37) قصائد الأعمال الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، ط 3، بغداد، 2002.

• الجرجاني (عبد القاهر ت 471هـ):

(38) دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، دط، مصر، 1980.

• جميل عبد المجيد:

(39) البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، مصر، 1998.

• ابن جني (أبو الفتح عثمان ت 392هـ) :

(40) الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، ج 1، بيروت، د ت .

• جورج براون وجيليان يول:

(41) تحليل الخطاب، ترجمة محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، دط، الرياض، 1997.

• جورج يول:

(42) معرفة اللغة، تر: محمود فراج عبد الحافظ، دار الوفاء، الإسكندرية، د ت.

• جوليا كريستيفا:

(43) علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط 2، الدار البيضاء/ المغرب، 1997.

• جيرار جينيت:

(44) مدخل لجامع النص، تر عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، ط 3، الدار البيضاء/ المغرب، 1986.

• حبيب شبيل:

(45) من النص إلى سلطة التأويل، ندوات جامعة منوبة، مجلد 8، تونس، 1992.

• الحرّ (عبد المجيد):

(46) أبو القاسم الشّابي أعطى الحياة إرادتها وأخذ منها حزنها وكآبتها، دار الفكر العربي، بيروت، د ت.

47) أبو القاسم الشابي كوكب السحر، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت /لبنان، 1995.

• حسن ظاظا:

48) كلام العرب من قضايا اللغة العربية، دار النهضة، ط1، بيروت، 1976.

• حسن عباس:

49) النحو الوافي، دار المعارف، ط6، مصر، القاهرة، د.ت.

• حسن محمد حماد:

50) تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 1998.

• حلمي خليل:

<sup>51</sup> مقدمة لدراسة فقه اللغة، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطة، مصر، 2005.

• الحليوي محمد:

52) رسائل الشابي، دار المغرب العربي، تونس، 1966.

• الحميري (عبد الواسع):

53) الخطاب والنص المفهوم، العلاقة السلطة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2008.

• الخباص (جمعة عوض):

54) نظام الربط في النص العربي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2007.

• خطابي محمد:

55) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991.

• ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد تـ808هـ) :

56) مقدمة المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2007.

• خليل أحمد عمايرة:

57) في نحو اللغة وتركيبها مكتبة المنار، دط، الأردن، 1990.

• **خمري حسين:**

58) نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم، ناشرون،

ط1، بيروت، لبنان، 2007.

• **رجاء عيد:**

59) القول الشعري (منظورات معاصرة)، منشأة المعارف، دط، الإسكندرية، 1995.

• **روبرت دويوجراند:**

60) النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، ط1، مصر، 1998.

• **رولان بارت:**

61) لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، سوريا، 2002.

• **رومان جاكسون:**

62) قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار

البيضاء، 1988.

• **رينيه ويليك:**

63) نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية

للدراسات والنشر، ط3، بيروت / لبنان، 1985.

• **زبير درافي:**

64) محاضرات في فقه اللغة، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، بن عكنون، الجزائر،

1994م.

• **الزركشي (بدر الدين محمد بن عبد الله ت794 هـ):**

65) البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، ط3، بيروت، ج

1، 1980.

• **الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر ت538 هـ):**

- 66) تفسير الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ج 2 .
- **زواوي بغورة:**
- 67) مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2000.
- **الزوزني (عبد الله حسين بن أحمد):**
- 68) شرح المعلمات السبع، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط 1، د ت.
- **ساعي أحمد بسام :**
- 69) حركة الشعر الحديث من خلال أعلامه في سوريا، دار المأمون للتراث، دط، دمشق، 1998.
- **ستيفن أولمان:**
- 70) دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، مصر، 1990.
- **سعد مصلوح:**
- 71) من نحو الجملة إلى نحو النص، ضمن كتاب الأستاذ عبد السلام هارون معلما ومؤلفا، ومحققا، مجموعة بحوث مهداة إلى الأستاذ عبد السلام هارون في ذكراه الثانية (تحرير: وديعة طه النجم وعبد بدوي)، جامعة الكويت كلية الآداب، 1989م.
- **سعيد يقطين :**
- 72) انفتاح النص الروائي النص والسياق، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء/المغرب، 2001.
- 73) تحليل الخطاب الروائي الزمن السرد التبيير، منشورات المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت/الدار البيضاء، 1989.
- **السكاكي (يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي تـ626هـ):**
- 74) مفتاح العلوم، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط1، ج 4، بيروت، 1987.

• سلمى خضراء الجيوسي:

(75) أبعاد الزمان والمكان في شعر الشبابي ، دار العربية للكتاب ، دط، طرابلس/ تونس، 1984.

• السنوسي زين العابدين:

(76) أبو القاسم الشبابي حياته وشعره ، دار الكتب الشرقية، دط ، تونس ، 2003.

• سيبويه (أبو بشر عمر و بن عثمان بن قنبر تـ180هـ):

(77) الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العلمية، ط3، م1، ج2 بيروت، القاهرة، 1988.

• ابن سيده (أبو الحسن علي بن إسماعيل ت 408 هـ) :

(78) المخصص، دار الكتب العلمية، ، مج12، بيروت، لبنان ، دط، دت.

• السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن ت911هـ):

(79) الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم ،المكتبة العصرية، ج1 ،بيروت ، 1988 .

• الشبابي (أبو القاسم ت1934) :

(80) الخيال الشعري عند العرب، دار التونسية للنشر، دط ، تونس، 1975.

(81) ديوان أغاني الحياة ، مداخلة وتحقيق الدكتور إميل ،أ. كبا ، دار الجيل ، ط 1، بيروت، المجلد الأول ، الشعر ، 1997 .

• الشريف الجرجاني (علي بن محمد السيد ت816هـ):

(82) التعريفات، دار الكتاب العربي، ط2، بيروت/ القاهرة، 1997.

• شكري محمد عياد :

(83) موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، ط2، القاهرة، 1978.

(84) البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، ط1 ، القاهرة ، 1959.

• صالح بلعيد:

85) نظرية النظم، دار هومة للنشر والتوزيع، دط، الجزائر، جوان 2001.

• **صبحي الصالح:**

86) دراسات في فقه اللغة، دار العلم للملايين، ط10، بيروت، 1983.

• **صبيح التميمي:**

87) هداية السالك إلى ألفية ابن مالك، دار الهداية، ج2، ط2، قسنطينة، 1990.

• **صلاح فضل :**

88) بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب اللبناني المصري، بيروت / القاهرة، 2004.

89) علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة العامة للكتاب، ط2، القاهرة، 1985.

• **ظاهر سليمان حمودة:**

90) دراسة المعنى عند الأصوليين، الدار الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع،

دط، الإسكندرية، 1983.

91) ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعية للطباعة والنشر، دط، الإسكندرية،

1999.

• **عادل أبو عمشة:**

92) العروض والقافية، مكتبة خالد بن الوليد، ط1، نابلس، 1986.

• **عبد العاطي كيوان:**

93) التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، ط1، القاهرة، 1998.

• **عبد العزيز الدسوقي:**

94) جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، دط، 1960.

• **عبد العزيز عتيق:**

95) علم العروض والقافية، دار النهضة العربية، ط2، بيروت/ لبنان، 1967.

• **عبد القادر عبد الجليل:**

96) التنوعات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1997.

• **عبد القادر الغزالي:**



(97) اللسانيات ونظرية التواصل، دار الحوار للطباعة والنشر، ط1، سوريا، 2003.

• عبد الهادي بن ظافر الشهري:

(98) استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، 2004.

• عبد الواحد حسن الشيخ:

(99) البديع والتوازي، كلية التربية، مكتبة الإسكندرية، ط1، القاهرة، 1999.

• العسكري (أبو هلال بن عبد الله ت بعد 395هـ):

(100) الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، 1971.

<sup>(101)</sup> كتاب الفروق اللغوية، قدم له وضبطه وعلق حواشيه وفهرسه: أحمد سليمان الحمصي، ط1، طرابلس، لبنان، 1415هـ/1971.

• أبو العلاء المعري :

<sup>(102)</sup> ديوان سقط الزند، دار صادر، بيروت، 1957.

• علي آيت أوشان:

(103) السياق والنص والشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 2000.

• علي عباس علوان:

(104) تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، 1975.

• عمر أبو خرمة :

(105) نحو النص نقد النظرية وبناء أخرى، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد/الأردن، 2004.

• عمران خضير الكبيسي :

(106) لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، دت.

• عمر عبد المعطي أبو العينين:

(107) الفروق الدلالية بين النظرية والتطبيق، منشأة المعارف، دط، الإسكندرية، 2003.

• عمر فروخ:

(108) التصوّف في الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، 1981.

• الغدّامي (عبد الله محمد):

(109) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشرّحية مقدّمة نظرية دراسة تطبيقية، دار سعاد الصباح، دط، الكويت، 1999.

• الغزالي (أبو حامد محمد بن محمد تـ505هـ):

<sup>(110)</sup> المستصفي من علم الأصول، تحقيق محمد سليمان الأشقر، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ج2، دط، دت.

• ابن فارس (أبو علي أحمد بن زكريا تـ395هـ):

(111) الصاحب في فقه اللغة العربية وسنن العرب في كلامها، تحقيق مصطفى الشويمي، دط، بيروت، 1963.

(112) مقاييس اللغة، تحقيق شهاب الدين أبو عمر، دار الفكر، ط2، ج3، بيروت، 1418هـ.

• فاضل ثامر:

(113) اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1994.

• فاطمة محجوب:

(114) دراسات في علم اللغة، دار النهضة العربية، دط، بيروت، 1976.

• فان ديك:

(115) النص بنياته ووظائفه "مدخل أولي إلى علم النص"، ترجمة محمد العمري، إفريقيا الشرق، دط، الدار البيضاء، 1996.

(116) النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، ط1، الدار البيضاء، 2000.

• فرحان بدري الحربي:

## قائمة المصادر والمراجع

117) الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2003.

• فريد عوض حيدر:

118) شعر أبي القاسم الشابي دراسة أسلوبية، مكتبة زهراء الشرق، دط، القاهرة، 2002.

• الفقي (صبحي إبراهيم):

119) علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء، ط1، القاهرة، 2000.

• فهد ناصر عاشور:

120) التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت/لبنان، 2004.

• فولفجانج هاينه من و ديتر فيهيفيجر:

121) مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود، دط، الرياض، 1998.

• الفيروزآبادي (ت817هـ):

<sup>122</sup> القاموس المحيط، تحقيق مجدي فتحي السيد، المكتبة التوفيقية للطباعة، ج3، دط، القاهرة، مصر، دت.

• ابن قتيبة (ت276هـ):

123) تأويل مشكل القرآن، شرح ونشر السيد أحمد صقر، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، لبنان، 1981.

• قدامة بن جعفر:

124) جواهر الألفاظ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1932.

• القرطاجني (أبو الحسن حازم ت684هـ):

125) منهاج البلاغ وسراج الأدياء، تقديم وتحقيق محمد نجيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، بيروت، لبنان، 1981.

• القرطبي (أبو عبد الله ت 671هـ):

126) الجامع لأحكام القرآن، دار الحديث، ط1، القاهرة، 1993.

• القيرواني (أبو علي ابن رشيق الحسن الأزدي ت 436هـ):

127) العمدة في محاسن الشعر، تحقيق محي الدين عبد المجيد، دار الجيل، ط5، ج2، بيروت، 1981.

• كراهم هارف:

128) الأسلوبية والأسلوب، ترجمة، كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، ع1، بغداد، 1985.

• كرو أبو القاسم محمد:

129) آثار الشابي وصداه في الشرق، المكتب التجاري، د ط، بيروت، 1961.

130) دراسات عن الشابي، الدار العربية للكتاب، د ط، طرابلس، 1984.

• كريم زكي حسام الدين:

131) أصول تراثية في اللسانيات الحديثة، الرشاد للطباعة والتغليف، ط3، مصر، 2001.

132) الزمان الدلالي دراسة لغوية لمفهوم الزمن وألفاظه في الثقافة العربية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، القاهرة، 2002.

• كلاوس برينكر:

133) التحليل اللغوي للنص (مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج)، ترجمة أ.د سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1425 هـ/ 2005.

• كمال بشر:

134) دراسات في علم اللغة، دار المعارف، ج1، مصر، 1971.

• لحمداني حميد:

135) القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، د ط، الدار البيضاء، المغرب، 2003.

• المتنبي (أبو الطيب ت 354هـ):

136) الدّيون،مراجعة الدكتور يوسف فرج عباد ، دار الجيل ، ط4 ،بيروت ،1999.

• المحاسني زكي:

137) شعر الحرب في أدب العرب، دار المعارف المصرية، د ط،القاهرة، 1961.

• محمد بنيس:

138) الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، دار توبقال ، ط2 ،الدار البيضاء/المغرب ،1996.

• محمد الجنو:

139)مدخل إلى الشعر العربي الحديث، أنشودة المطر لبدر شاكر السياب أنموذجا، دار الجنوب، د ط،تونس، 1995.

• محمد حماسة عبد اللطيف :

140) في بناء الجملة الشعرية، دار الشروق، ط1،مصر، 1996.

141)النحو والدلالة،دار غريب للطباعة والنشر، ط1 ،القاهرة ، 1983.

• محمد حمدي عبد الوهاب:

142) الشبابي شاعر الخضراء، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1984.

• محمد سعد نشوان:

143) مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث، دار المعارف ،د ط ،القاهرة، 1982.

• محمد الشاوش:

144) أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية ، تأسيس نحو النص، منشورات كلية الآداب ، جامعة منوبة ، ج1 ، ط1 ،تونس ، دت.

• محمد الصغير بناني:

145)المدارس اللسانية في التراث العربي وفي الدراسات الحديثة، دار الحكمة، الجزائر، 2001.

• محمد العبد:

146) اللغة و الإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات و النشر، القاهرة ، 1997.

• محمد عبد المطلب:

(147) جدلية الأفراد والتركيب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط1، القاهرة، 1994.

(148) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط1، القاهرة ، 1995.

(149) النص المشكل، الهيئة العامة لقصر الثقافة، القاهرة ، يوليو، 1999.

• محمد عبد المنعم خفاجي وآخرون:

(150) الشبابي ومدرسة أبولو، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، ط1، السعودية، 1986.

(151) النحو والدلالة، ط1، القاهرة، 1983.

• محمد عزام:

(152) النص الغائب تجليات التناص في الشعر العربي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001.

• محمد عناني :

(153) المصطلحات الأدبية الحديثة، لونغمان، ط1، القاهرة، 1997.

(154) من قضايا الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، القاهرة، 1995.

• محمد غنيمي هلال:

(155) الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، ط1 ، دت.

• محمد محمد داود:

(156) العربية وعلم اللغة الحديث، دار غريب، ط1، القاهرة، 2001 .

• محمد مفتاح :

(157) تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء /المغرب ، 1992.

158)التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ،الدار البيضاء  
،1996.

159)دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، ط2،الدار البيضاء/ المغرب،  
1990.

• محمد يوسف حبص:

160) البحث الدلالي عند الأصوليين، عالم الكتب، ط1،القاهرة، 1411 هـ.

• محمود أحمد نحلة:

161) أفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة الجامعية الأزاريطة،  
دط،القاهرة،2006.

• محمود جاد الرب:

162) علم اللغة نشأته وتطوره، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1975.

• محمود السعران:

163)علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار المعارف، الإسكندرية، دت.

• محمود سليمان ياقوت:

164) علم الجمال اللغوي، المعاني البيان البديع، دار المعرفة الجامعية، ج1 ،مصر، 1995.

• محمود عكاشة:

165) الدلالة اللفظية، مكتبة الإنجلومصرية ، دط ،القاهرة ، 2002 .

• مختار عطية:

166)موسيقى الشعر العربي بحوره، قوافيه، ضرائره، دار الجامعة الجديدة، دط،  
الإسكندرية،2008.

• مدحت سعد الجبار:

167) الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1984.

• مراد عبد الرحمن مبروك:

168) من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لـدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، مصر، 2002.

• مرتاض (عبد الملك):

169) في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر، دط، الجزائر، دط، 2007.

170) نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر.

• المسدي (عبد السلام):

171) قراءات مع الشبابي والمنتبي والجاحظ وابن خلدون، دار سعاد الصباح، ط4، الكويت، 1993.

• مصطفى حميدة:

172) نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، القاهرة، 1997.

• مصطفى شاهر خلوف:

173) أسلوب الحذف في القرآن الكريم وأثره في المعاني والإعجاز، دار الفكر ناشرون، ط1، عمان، 2009.

• منذر عياشي :

174) اللسانيات والدلالة، الكلمة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 1996.

175) مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2003.

• ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ت 711هـ):

176) لسان العرب، دار صادر، ط3، بيروت، 1994.

• موسى ربابعة:

177) قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2003.

• ميجان الرويلي وسعد البازعي:

178) دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت/الدار البيضاء، 2000.

• ميشال فوكو:



179) نظام الخطاب وإرادة المعرفة، تر أحمد السطاقي وعبد السلام بن عبد العالي، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1985.

• نازك الملائكة:

180) قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت/ لبنان، 2000.

• نجوى محمود صابر:

181) دراسات أسلوبية وبلاغية، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2008.

• النحاس مصطفى:

182) نحو النص في ضوء التحليل اللساني للخطاب، منشورات ذات السلاسل، ط1، الكويت، 2001.

• نعمات أحمد فؤاد:

183) أبو القاسم الشابي شعب وشاعر، مؤسسة الخانجي بمصر، مطبعة السنّة المحمديّة، القاهرة، 1958.

• النعماني عبد العزيز:

184) أبو القاسم الشابي رحلة طائر في دنيا الشعر، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة/بيروت، 1997.

• نهاد رزق الله:

185) دراسات منهجية في تحليل النصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1404 هـ/1984.

• نواري سعودي أبو زيد:

186) جدلية الحركة والسكون، نحو مقارنة أسلوبية لدلائلية البنى في الخطاب الشعري، الغاضبون نموذجا عند نزار قباني، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2009.

• نور الدين السد:

187) الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردية، دار هومة، ج2، دط، الجزائر، دت.

• نيلس إريك انكفيست:

188) الأسلوبية اللسانية، ترجمة أحمد مومن، معهد اللغات الأجنبية، مطبوعات منتوري، قسنطينة، 2001.

• هادي نهر:

<sup>189</sup> علم الدلالة التطبيقي في التراث العربي، عالم الكتب الحديث، ط1، عمان / الأردن، 1429 هـ / 2008 .

• الهمامي طاهر:

190) كيف نعتبر الشابي مجددا دراسة عروضية لديوان الشابي، الدار التونسية للنشر، مؤسسة الوحدة للنشر والتوزيع، دط، الكويت، 1972.

• وافي (علي عبد الواحد):

<sup>191</sup> فقه اللغة، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط2، القاهرة، 2000.

• يمني العيد:

192) في القول الشعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.

• يوسف نور عوض:

193) نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، ط1، القاهرة، 1994.

## 2- الكتب باللغة الأجنبية:

194) Charolle M

Grammaire de texte, Théorie de discours narrative partiques ,1976.

195 )Elia sarfati Georjes :

ditions nathan ,1997.éléments danalyse du discours ,

196) Halliday. M.A.K and ROUQUAYA HASSAN:

cohesion in English, Longman, London, 1976.

**197) Jack Richard**

A Longman, dictionary of Applied Linguistics.

**198) Jean Claude Beacco Mirrielle Darot:**

Analyse de discours, Lecture et expression, Hachette, Larousse, Paris, 1984.

**199) Jean Dubois:**

Dictionnaire de linguistique la rousse. 2<sup>ème</sup> éd , larousse bordas  
228 vues, 2002

**200) John Lyons:**

linguistique générale introduction à linguistique théorique ,  
traduction : Dubois, Charlier et Robinson, Larousse, imprimerie  
herissey , France, paris, 1983.

**201) Julia Kristiva:**

Sémiotica, Madrid, 1981.

**202) Rucke. H**

Linguistique Textuelle et enseignement du français, Hatier,  
Paris, 1980 .

**203) Todorov ducrot oswald tezvitian:**

dictionnaire encyclopidique des science du langage. éditions du  
seil, 1972.

**204) Umberto Eco:**

Interprétation et surinterprétation, Traduit de l'anglais par Jean  
Pierre Cometti, 1<sup>er</sup> édition, Presse Universitaire de France, Paris,  
1992.

205) Vandijk:

Text linguistique, Tulunjer, 1972.

### 3- المجلات والدوريات:

• إبرير بشير:

(206) التفكير التربوي وإشكالات قراءته (من الجملة إلى النص)، مجلة قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، 2005.

(207) مفهوم النص في التراث اللساني العربي، م23، ع1، مجلة جامعة دمشق، سوريا، 2007.

• أحمد المختار الوزير:

(208) مقال أحلام شاعر، مجلة الفكر، تونس، أكتوبر 1956.

• أحمد مختار عمر:

(209) المصطلح الألسني العربي و ضبط المنهجية، ع3، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1989.

• أحمد يوسف:

(210) بين الخطاب والنص، مجلة تجليات الحداثة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران.

• الأسدي (عبد الستار جبر):

(211) قراءة في الإشكالية النقدية، ماهية التناص، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ع31، مارس 2000.

• باختين ميخائيل:

(212) مسألة النص، ترجمة محمد علي مقلد، ع33، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، 1988.

• بوقرة نعمان:

- (213) التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري، دراسة في قصيدة حديثة، فلسفة الثعبان المقدس أنموذجاً للشابي، جامعة عنابة، 2005.
- (214) نحو النص مبادئه واتجاهاته الأساسية في ضوء النظرية اللسانية الحديثة، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، ج61، مج16، جدة، جمادى الأولى 1428هـ/مايو 2007.
- جاسم عاصي:
- (215) قراءة التناسل الموروث في النص، مجلة الرافد، دار الثقافة والإعلام، ع31، الشارقة، مارس 2000.
- جميل عبد المجيد:
- (216) علم النص أسسه المعرفية وتجلياته النقدية، عالم الفكر، ع2، دمشق، أكتوبر، ديسمبر.
- حجازي عبد الرحمان:
- (217) مفهوم الخطاب في النظرية النقدية المعاصرة، مجلة علامات، ج57/م15، جدة، سبتمبر 2005.
- خالد سليكي:
- (218) التراث والخطاب، ع8، مج4، مجلة جنور، النادي الأدبي الثقافي، ج8، مج4، جدة، مارس 2002.
- رجب عبد الجواد:
- (219) الجمل المتوازية عند طه حسين دراسة في أحلام شهر زاد، مجلة علوم اللغة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، م3، ع4، القاهرة، 2000.
- ريما سعد سعادة الجرف:

(220) مهارات التعرف على الترابط في النص، مجلة رسالة الخليج العربية، مكتبة التربية العربية لدول الخليج، ع78، الرياض، المملكة العربية السعودية، 2001.

• شربل داغر:

(221) التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول، م16، ع1، القاهرة، صيف 1997.

• عبد الباسط محمد الزيود:

(222) من دلالات الإنزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة الصقر لأدونيس، م23، ع1، مجلة جامعة دمشق، 2007.

• عبد الواحد لؤلؤة:

(223) من قضايا الشعر العربي المعاصر، التناص مع الشعر العربي، مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، العدد82، 83بيروت، يوليو-أغسطس، 1991.

• العروسي القاسمي:

(224) اللغة المثلثى ونحو الأفكار عند الشباب، ع113، مجلة الحياة الثقافية، تونس 2000.

• علي عبد الرضا :

(225) الأسطورة بين الدلالة والتوظيف، مجلة الأقلام، دار الحرية للطباعة، ع1، بغداد، 1975.

• لحمداني حميد:

(226) التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي، مج10، ج40، جدة، ربيع الثاني، 1422هـ.

• محصول سامية :

- (227) التناص إشكالية المصطلح والمفاهيم ، مجلة دراسات أدبية، مركز البصرة، ع 1، الجزائر، 2008 .
- محمد أبو العود دردير:
- (228) دلالة السياق وأثرها في الأساليب العربية، مجلة كلية اللغة العربية، ع7، أسيوط، 1987.
- محمد حماسة عبد اللطيف:
- (229) منهج في التحليل النصي للقصيدة، مجلة فصول ، القاهرة ،المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، صيف 1996.
- محمد سالم صالح :
- (230) أصول النظرية السياقية الحديثة عند علماء العربية، قسم اللغة العربية ،كلية المعلمين، محافظة جدة.
- محمد الصغير بناني:
- (231) مفهوم النص عند المنظرين القدامى، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، ع12، جامعة الجزائر، ديسمبر، 1997.
- محمد عبد المطلب:
- (232) النحو بين عبد القاهر وتشومسكي، سلسلة الفصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م5، ع1 مصر/ القاهرة ، أكتوبر 1994.
- محمد محمصاجي:
- (233) لسانيات النصوص ما هي؟، مجلة دفاتر الترجمة، ع1، جامعة الجزائر، 1993.
- مرتاض عبد الملك:
- (234) فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات في النقد ، النادي الأدبي ج1، مج 1 ، ع1، جدة، ماي 1991 .

(235) الكتابة أم حوار النصوص ؟ ، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، العدد 330 ، دمشق ، تشرين الأول ، 1998.

• مفتاح بن عروس:

(236) مفهوم النص في التراث اللساني العربي، م23، ع1، مجلة جامعة دمشق، 2007.

(237) حول الاتساق في نصوص المرحلة الثانوية (مقاربة لسانية)، مجلة اللغة والأدب، ع12، جامعة الجزائر، ديسمبر.

• مفيد نجم :

(238) من النقد المعياري إلى التحليل اللساني الشعرية البنيوية أنموذجاً، مجلة عالم الفكر، المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب، ج23، الكويت، 1994.

(239) التناسق ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، ع317، دمشق، 27 أيلول، 1997.

• موسى ربابعة:

(240) التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتته للبحوث والدراسات، جامعة مؤتته، م5، ع1، الأردن، 1990.

• نبيلة إبراهيم:

(241) القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ع1، القاهرة ، 1984 .



4- الرسائل الجامعية:

• يحي بعيطيش:

(242) نحو نظرية وظيفية للنحو العربي، أطروحة دكتوراه دولة في اللسانيات  
الوظيفية الحديثة، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة،  
2006-2005.

## العنوان: الخطاب الشعري من منظور اللسانيات النصية

### ديوان " أغاني الحياة " لأبي القاسم الشابي نموذجاً

تعدّ دراسة النصوص دراسة للمادة الطبيعية التي توصلنا إلى فهم أمثل لظاهرة اللغة، لأنّ الناس لا تنطق حين تنطق، ولا تكتب حين تكتب جملاً أو تتابعاً من الجمل. ولكنها تعبّر عن التحقّق اللغوي الحيّ من خلال حوار متعدّد الأطراف مع الآخرين. ولسانيات النصّ على غرار المباحث الأخرى لها مفاهيم أساسية تعتمد عليها كالتّرابط والنصّ والنصيّة والاتّساق والانسجام، ويحتلّ هذان الأخيران موقعا مركزيا في الأبحاث والدّراسات التي تتدرج في مجالات تحليل الخطاب ولسانيات الخطاب/النص. حتى إنّنا لا نكاد نجد مؤلّفا ينتمي إلى هذه المجالات خاليا من هذين المفهومين (أو من أحدهما) أو من المفاهيم المرتبطة بهما كالتّرابط والتعالق وما شاكلهما.

والخطاب مجموعة من النصوص ذات العلاقات المشتركة؛ أي أنّه تتابع مترابط من صور الاستعمال النصّي، يمكن الرّجوع إليه في وقت لاحق، فهو إنّ يشمل النصوص والأقوال ذات النظام البنائي والبنية المنطقية المنظّمة على وفق قاعدة بيانية، والخطاب بهذا المعنى يكون أوسع من النصّ في الإطار المفهومي وهو يشمل النصّ؛ إذ يرجع النصّ إلى الخطاب فهو مجموعة من المنتجات الفكرية التي تقدّم موقفا شموليا أو جزئيا من قضية أو مشكلة قائمة أو مفترضة؛ أي ما يقدم من الفكر وجهة نظر في موضوع ما.

و التّرابط النصّي من أهم عناصر الموضوع، بمعنى أنّ التّحليل النصّي يعتمد أساسا على التّرابط في تحقيق النصية، فهو يهتم بالعلاقات بين أجزاء الجملة، وأيضا بالعلاقات بين النصّ وما يحيط به. ومن ثمّ يحيط بالنصّ كاملا داخليا وخارجيا. فالتّرابط قوام النصّ، أو هو على الأقلّ شرط أوّل لكي يكون الكلام/الخطاب نصا. والتّرابط النصّي ذو طبيعة دلالية من ناحية، وذو طبيعة خطية شكلية من ناحية أخرى، وإنّ الطبيعتين تتضافران معا لتحقيق التّرابط الكلي للنصّ.

فدراسات علم اللغة النصي تستطيع أن تعطي القارئ إدراكا لصفات صيغ التنظيم في بعض أصناف النصوص، ولتوظيف نصوص معينة في السياق الاجتماعي الملموس، وهذا يفضي بالقراءة إلى درجة عليا من التغلغل الواعي المستقل في كيان النص.

والبحث النصي يتجاوز إطار الشكل دون إهماله؛ غير أنه ينطلق أساسا من مضمون النص بوصفه بنية أو وحدة كبرى متماسكة الأجزاء، ويتجاوز إطار القواعد الخاصة التي تنطبق على أبنية مفردة دون إهمالها، ويركز على الوصول إلى القواعد العامة التي تصلح كأسس مشتركة ليس في لغة بعينها، بل في لغات عدة، لذلك أخذت اللسانيات النصية بصفاتها العلم الذي يهتم ببنية النصوص اللغوية وكيفية جريانها في الاستعمال شيئا فشيئا، مكانة هامة من النقاش العلمي في السنوات الأخيرة. فلا يمكن اليوم أن نعدّها ممثلا ضروريا للأوصاف اللغوية التي اعتادت أن تقف عند الجملة معتبرة إياها أكبر حدّ للتحليل، بل تحاول اللسانيات النصية أن تعيد تأسيس الدراسة اللسانية على قاعدة أخرى هي النص لا غير، لكن هذا لا يعني أننا نعتمد المعنى المتداول بين الناس للنص، بل ينبغي أن ندرج في مفهومنا للنص كل أنواع الأفعال التبليغية التي تتخذ اللغة وسيلة لها. ويلاحظ أنّ هذا الاتجاه قد أثار نقدا شديدا وخلافا كبيرا بين الدارسين حول حدود النص وتصوّراته وعلاقاته. ويرون أنّه لا توجد مصاعب تواجه علما من العلوم مثلما هي الحال بالنسبة للسانيات النص؛ حيث إنّه لم يتحدّد بعد بدرجة كافية ودقيقة؛ بل إنّه ينتمي إلى اتجاهات وتصوّرات غاية في التباين وفروع علمية غاية في الاختلاف. ونتيجة لذلك فإنّه لا يسود حول مقولاته وتصوّراته ونظرياته الأساسية أي اتفاق بين الباحثين، إلا بقدر ضئيل جدا رغم الجهود المضنية التي بذلها أعلامه لوضع حدود واضحة بينه وبين العلوم الأخرى.

ومن أجل وصف مظاهر تحقق الاتساق في ديوان "أغاني الحياة" لأبي القاسم الشابي يسلك المحلل الواصف طريقة خطية متدرّجا من بداية النص حتى نهايته، راصدا الإحالة والضمائر والإشارات المحيلة إحالة قبلية أو بعدية، مهتما أيضا بالحذف ووسائل الربط المتنوّعة كالعطف والتكرار وأشكال التوازي. فهاته البنى النصية لها

دور كبير في تحقيق الترابط النصي على مستوى السطح، والذي يعتبر بدوره خطوة مبدئية لإنجاز الترابط على مستوى عالم النص (دلالتة)، لأنّ الانتقال من أدوات الاتساق إلى أدوات الانسجام انتقال نوعي منهجي بالأساس. ولأنّ مدار الاتساق بناء على مفهومه وأدواته في النص، في حين أنّ الخروج عنه إلى الانسجام يعني بالضرورة الخروج من النص إلى سياقاته المعرفية المختلفة. فعمل المتلقي في المستوى الاتساقى للنص لا يعدو أن يكون متابعة ورصدا للمتحقق الفعلي، وبالتالي فعمله لا يتجاوز العملية الإحصائية الاستقرائية للعوامل المختلفة المتحكّمة في ترابط النص، فإنّه على خلاف ذلك يصبح ذا دور جوهري فعّال فيما يتعلّق بالبحث في مدى تحقق انسجام النص، لأنّ جهده ينصرف من العمل الإحصائي للمعطيات النصيّة إلى عمل أقلّ ما يمكن أن يوصف به أنّه عمل إبداعي يقتضي التزوّد بقدرات معرفية وثقافية ومنهجية. وإذا كان الاتساق قد أدّى دوره اعتمادا على ما قدّمه سطح الخطاب من قواعد نصيّة، فإنّ عالم الخطاب يضيف إلى ذلك مساهمة المتلقيّ أو المحلّل في تأدية وسائل الانسجام لوظائفها. وهو ما وضّحه استجماع عناصر المقام واستخلاص النصوص المتناصّة مع نصوص أغاني الحياة ، فيتحقّق الترابط على المستوى الخارجي (الدلالة) لنصوص الديوان، بفضل تداخل مجموعة من مظاهر تحقق الانسجام التي تعمل مجتمعة على حيك مضامين الخطاب، وتحقيق التكامل والتناغم بينها، ولعل أهمها السياق، التناص، التضاد، الترادف و المشترك اللفظي والتي لها دور بارز في تجلّي المعنى.

## LE RÉSUMÉ

### **le discours poétique du point de vie de la linguistique textuelle. Etude sur recueil « AGHANI AL-HAYAT d'Abelkacem Achabi »**

On prend l'étude des textes comme étude de la matière naturelle qui nous mène à bien comprendre le phénomène de la langue, car parler ou écrire ne dépend pas de la production des phrases, mais c'est la réalisation langagière à travers un dialogue multiple avec les autres.

Dans ce cadre, la linguistique textuelle, comme d'autres domaines de recherche, a des concepts essentiels tels que la connectivité, le texte, la textualité, la cohésion et la cohérence. Ces deux dernières forment le centre de gravité pour toute étude qui a pour objet l'analyse de discours.

Le discours est l'ensemble des textes qui ont des relations en commun, autrement dit, c'est la continuité des images textuelles sur le plan de l'utilisation, afin qu'on puisse y retourner dans un autre temps, ainsi il comprend les textes et les paroles à système structural logique.

Donc, le discours est un ensemble de produits intellectuels qui nous propose un état global ou partial d'une cause réelle ou virtuelle.

La connectivité textuelle est un des éléments les plus importants, dans l'analyse qui a pour but de textualité. De ce fait, elle se présente ayant une nature sémantique, et une autre linéaire.

Les recherches de linguistique textuelle permettent aux lecteurs de percevoir les manières d'organisation et de fonctionnement des textes dans le contexte social pour une lecture consciente.

On ne peut pas négliger le cadre formel, car toute recherche prend départ du texte lui même autant que structure ou macro-unité cohérente, tout en surpassant le cadre des règles spécifiques pour atteindre les règles générales de toute langue humaine.

Pour ceci, la linguistique textuelle est devenu récemment l'objet d'un débat scientifique, qui tend à mettre sous lumière le texte et son système.

Ce qui est spécifique est de prendre la linguistique textuelle avec la forte assistance de la communication, ce qui a provoqué plusieurs problèmes sur le plan de désigner nettement l'objet, en insinuant à la convergence de plusieurs disciplines provoquant cet aspect non cohérent des concepts.

Pour décrire les configurations de la cohésion dans le recueil « AGHANI AL-HAYAT », on applique l'analyse descriptive pour détecter ses différents mécanismes, tels que l'ellipse, connectivité, répétition et parallélisme. Ces structures textuelles ont un rôle important dans la réalisation de la textualité au niveau superficiel.

De l'autre côté, la cohérence se base sur la sémantique et les contextes cognitifs. Le travail du récepteur dans cette phase consiste à surpasser, sous forme de statistique, les facteurs de relations textuelles et à déterminer l'acte de cohérence à travers l'argumentation qui nécessite des compétences cognitives, culturelles et méthodiques.

Enfin, comme la cohésion a accompli son rôle au niveau superficiel, la cohérence (monde du discours) y ajoute la contribution du récepteur un faisant fonctionner ses mécanismes pour réaliser, la complémentarité et l'harmonie entre le contexte, la textualité antonymie, la synonymie et l'homophonie ce qui permet au sens de se surjir.

مقدمة.....أ - د

المدخل: إرهاصات البحث في لسانيات النص 5-35

- 1 - لسانيات النص ، المفهوم والنشأة.....5
- 2- من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص.....24
- 3- الحاجة إلى لسانيات النص.....28
- 4- مجالات الدرس النصي وأهدافه.....33

الفصل الأول: المفاهيم الأساسية للسانيات النص 36-109

- 1 - النَّص.....36
- 2- النَّصِيَّة.....60
- 3- التَّرَابِط.....67
- 4- الاتِّساق.....70
- 5- الانسجام.....79
- 6- الخطاب.....85

الفصل الثاني: تجليات آليات الترابط النصي على المستوى الخطي

- (السطح) .....110-291
- تمهيد.....110
- 1- التكرار.....112
- 2- الحذف.....178
- 3- التوازي.....206
- 4- الإحالة .....239
- 5- الوصل (الربط).....267

الفصل الثالث: تجليات آليات الترابط النصي على المستوى الدلالي: .....292-439

- تمهيد.....292



293.....	1- السباق
350.....	2- التناص
403.....	3- التضاد
415.....	4- الترادف
431.....	5- المشترك اللفظي
440.....	الخاتمة
445.....	قائمة المصادر والمراجع
472.....	ملخص الرسالة
478 .....	فهرس الموضوعات