وحدة القصيدة وخصوصيات البناء:
«فلسفة الثعبان المقدس» للشابي نموذجا

الدكتورة: سهل ليلى
قسم الآداب واللغة العربية
كلية الآداب واللغات
جامعة محمد خيضر بسكرة

ملخص

جاءت هذه الدراسة لتوضح وحدة النص الشعري وتبّين خصوصيات البناء فيه وأهميتهما في المعمار الفني.وقد وقع الاختيار على قصيدة لشاعر عربي عني منذ مدة بتشريح الحالة العربية في تعاملها مع القضايا المصيرية كالوحدة والعدالة والأمن والحرية،إنه الشاعر التونسي "أبو القاسم الشابي" والذي اخترنا من مجمل إبداعاته الشعرية قصيدة "فلسفة الثعبان المقدس" محاولين دراسة عناصر وحدة القصيدة وذلك استعانة ببعض الأدوات المنهجية التي يتيحها علم اللغة النصي وستتركز الدراسة على العناصر التالية: الإحالة، الحذف، الوصل، التكرار والتوازي.

Résumé

Arabe, généralement ou arabe classique, en particulier, le texte poétique était si riche de certaine propriétés de construction qui lui assurent, d'une part, son cadre formel et concret, et de l'autre part, sa continuité si fort apparente.
Pour s'en faire, le poème classique s'appuie essentiellement sur la composante «rythme» pour pouvoir englober tout ce texte univers. Cette étude vient de présenter ce texte, d'en apprécier les propriétés de sa construction et d'esquisser son archi-texte. Notre choix se fait sur une des œuvres représentatives du poète arabe tunisien (ABOU ELKACEM CHABBI); un poète qui a trop analysé les questions arabes tant convergentes que décisives, telles que l'unité, la justice, la sécurité et la liberté.
Intitulé « Philosophie du serpent sacré», le poème choisi, et qui constitue notre corpus, nous permet de cerner les éléments constituant l'unité du texte poétique, en s'appuyant sur quelques outils méthodologiques empruntés à la linguistique textuelle. Notre travail vise, donc, à étudier les éléments suivants : le renvoi (référence), la suppression, la conjonction (liaison), la répétition (redondance), le parallélisme.

الكلمات المفتاحية :الاتساق ، لسانيات النص، التكرار ، الحذف ، الوصل

1- الإحالة Reference:

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

وتنقسم الإحالة إلى قسمين رئيسيين، إما إحالة إلى غير اللغوي أي خارج النص وإما إحالة إلى داخل النص، وبهذا فهي نوعان أيضا وهو ما تبناه "هاليداي ورقية حسن".

1_ الإحالة المقامية Exophora:

وهي الإحالة إلى خارج النص، أو الإحالة إلى غير المذكور بمصطلح "روبرت دوبوجراند R. Dubeaugrande"، فهي تعتمد في الأساس على السياق ومقتضى الحال وتأويلها في عالم النص سيحتاج إلى تركيز على عالم الموقف الاتصالي لهذا العالم النصي[2].

2_ الإحالة النصية Endophora:

وتقوم بدور فعال في تحقيق وحدة النص، ولذا يتخذها كل من "هاليداي ورقية حسن" معيارا للترابط ومن ثم يوليانها أهمية بالغة في بحثهما[3].

الإحالة القبلية Anaphora:

وقد لاقى هذا النوع من الإحالة اهتماما كبيرا عند النحاة العرب، وذلك عندما اشترطوا رجوع الضمير المطابق للاسم إذا كان بين الجملتين رابط[4]، وهو أهم الروابط بين الجمل وبين الوحدات النصية، واشترطوا

أيضا عودة الضمير على مرجع واحد سابق له لأن هذا هو الأقرب في الكلام، وذلك لأن الضمائر كلها لا تخلو من إبهام وغموض سواء للمتكلم أو المخاطب أو للغائب، وعليه فلا بد لها من شيء يزيل إبهامها ويفسر غموضها[5].

الإحالة البعدية Cotaphora:

وهو النوع الثاني من الإحالة داخل النص، وقد ترجم بمصطلحات مختلفة أهمها لاحقة أمامية وبعدية، وهذا النوع من الإحالة عبارة عن استخدام كلمة بديلا لكلمة أو مجموعة الكلمات التي تليها في النص.[6]

إن أول ما يلاحظ على القصيدة هو تصدرها بالقطعة النثرية الآتية:" فلسفة الثعبان المقدس"، وهي فلسفة القوة المثقفة في كل مكان. وكما تحدَّث الثعبان في القطعة المذكورة إلى الشحرور بلغة الفلسفة المتصوفة، حينما حاول أن يزين له الهلاك الذي أوقعه فيه سماه"تضحية"، وجعله السبيل الوحيد للخلود المقدس، كذلك تُحدِّث اليوم سياسة الغرب إلى الشعوب الضعيفة بلغة الشعر والأحلام حينما تحاول أن تسوغ طريقها في ابتلاعها والعمل على قتل ميزاتها القومية، فتسميها سياسة الإدماج وتتكلم عنها على أنها السبيل الوحيد الذي لا مفر منه لهاته الشعوب إذا أرادت نيل حقوقها في هذا العالم وبلوغ الكمال الإنساني المنشود. ولكن الفناء حقيقة شنيعة مبغضة لا ينقص من فضاعتها كما في التصوف والفلسفة والشعر من خيال وأحلام.

يقول الشابي في قصيدته:

أَلْقَى مِنْ الدُّنْيَا حَنَاناً طَاهِرا، وَأَبُثُّهَا نَجْوَى المُحِبِّ الصَّابِي[7]

يسجل أن الشاعر الشحرور مرهف الحسّ ينقل لنا إحساسه تجاه هذه الدنيا التي لا يلقى منها إلا حنانا طاهرا فيبثها بذلك فرحة المشتاق، وينقل إلينا هذا الإحساس من خلال الإحالة القبلية التي تجسدت في العنصر

الإشاري (أنا) في الفعل(ألقى) الذي يحيل في البنية العميقة إلى "الشحرور".هذه الإحالة القبلية التي تجسدت أيضا من خلال عودة ضمير(الهاء) في الفعل(أبثها) على الدنيا.و يقول الشاعر أيضا:

إِنِّي إِلَهٌ طَالَمَا عَبَدَ الوَرَى، ظلِّي، وَخافُوا لِعْنَتِي وعِقَابِي
وَتَقَدَّمُوا لِي بِالضَّحَايَا مِنْهُمْ فَرِحِينَ، شَأْنَ العَابِدِ الأَوَّابِ

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

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

فهاته الأفكار قد ساهمت الإحالة في توضيحها وجعلت من النص الشعري لحمة واحدة، حيث وجدنا أن الضمير المحيل إلى المتكلم هو الذي أدى وظيفة الربط في الغالب، حتى إنّه لم يخل منه مقطع بل بيت، وهذا يدل دلالة قاطعة على وجود ذوات مستمرة متكلمة فاعلة توجه الخطاب الشعري، ذلك أن الخطاب يفصح عن حوارية مؤسسة للصراع الموهوم بين الثعبان الذي يحيل إلى القوة المثقفة المهيمنة، والشحرور رمز الوداعة والضعف، والذي يحيل إلى كل الشعوب المستضعفة، فالمتكلم موجود بالقوة وهو هنا

فاعل وعدد الحالات 23 حالة. وأما الضمير المحيل إلى الغائب فقد يتناسب مع مقام الحكاية وسرد الواقعة الشعرية. كما تنم الغيبة عن الذات التابعة لفعل الذات المهيمنة والتي تثبت حضورها الدائم عن طريق ضمائر الحضور مخاطبة تارة، ومتكلمة تارة أخرى. ووصل عدد الحالات عن طريق الربط بواسطة الضمير إلى 24 حالة.

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

2 _الحذف Ellepsis:

يحدد الباحثان"هاليداي ورقية حسن" الحذف بأنه علاقة داخل النص حيث يوجد العنصر المفترض في النص السابق وهذا يعني أن الحذف عادة قبلية[8].

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

1/ الحذف الاسمي: وهو حذف اسم داخل المركب الاسمي

2/ الحذف الفعلي: وهو الحذف داخل المركب الفعلي.

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

فالمتكلم لم يلجأ إلى الحذف ليحقق خللا ما في النص بل على العكس، إذ إن للحذف جماليات وأغراضا كثيرة. ومع هذا لم يترك أمر الحذف لقائل النص ليفعل به ما يشاء، بل وُضعت ضوابط وشروط تحكم هذه الظاهرة.ونظرا لكون هذه الظاهرة ليست مرتبطة بلغة دون أخرى. فقد التقى علماء العربية مع غيرهم من علماء اللغة حول وضع شرط للحذف على

درجة كبيرة من الأهمية، وهو ضرورة وجود دليل علـــى المحـــذوف. فقـــد تحدَّث "سيبويه" عن القرائن ومهمتها في إباحة الحذف، في أكثر من باب من كتابه[9]. ورأى "ابن جني" أن الحذف لا يحدث شيء منه إلا عن دليل عليه و إلا كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب .

وأما المحاور الرئيسة التي يدور حولها الحذف وهي صور المحذوف فيهـــا فهي إما أن:

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

2/ تحذف جملة(حذف تركيب).

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

ونجد حذف المفعول به في قصيدة الشابي في قوله:

وَالشَّاعِرُ الشُّحْرُورُ يَرْقُصُ، مُنْشِدًا لِلشَّمْسِ فَوْقَ الوَرْدِ وَالأَعْشَـــابِ

وَرَآهُ ثُعْبَـــانُ الجِبَـــالِ، فَغَـــــمَّهُ مَا فِيهِ مِنْ مَرَحٍ، وَفَيْضِ شَبَابِ

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

لاَ شَـــيْءَ، إلاَّ أَنَّنِي مُتَغَـــزِّلٌ بِالكَائِنَاتِ، مُغرِدٌ فِي غَابِي[11]

فحذف الفعل(لم أفعل) المقرون بالنفي في صدر البيـــت الشـــعري، واكتفى بذكر المفعول به(شيء) لأن هذه الكلمة هي التي يتم التركيز عليهـــا هنا. فالشاعر ينفي أي عمل ظالم قد صدر منه.

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

فالحذف قد أسهم في تحقيق وحدة القصيدة كما يتوجه نحو توليد الإيحاء وتوسيع الذاكرة الدلالية، وذلك بخلقه إمكانيات تتفجر وتتعدد زواياها باختلاف القارئين، وما يحملونه من تجارب متباينة

3_ الوصل:

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

والربط يكون باستخدام أدوات وألفاظ تفيد ما يأتي:

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

2/ التّخيير مثل: أو، إما.

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

4/ التبعية أو التفريع مثل: لأن، من ثم، بناء على هذا، إذن، نظرا لـــ...

حيث تم الوصل بواسطة حرف (الواو) بين أغلب عناصر الجملة وبين الجمل المتتالية وأيضا بالأداة (و) التي وردت 40 مرة.

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

فمثلا نجد قول الشاعر:

ورآَهُ ثُعْبَـــانُ الجِبَـــالِ، فَغَمَّـــهُ مَا فِيهِ مِنْ مَرَحٍ، وَفَيْضِ شَـبَابِ
وَانْقَضَّ مُضْـطَغِنًا عَلَيْـهِ، كَأَنَّـهُ سَوْطُ القَضَاءِ، وَلَعْنَةُ الأَرْبَـابِ
بُغِتَ الشَّقِيُّ، فَصَـاحَ فِـي هَـوْلٍ مُتَلَفِّتًـا لِلصَّـائِلِ المُنْتَـابِ
وَتَدَفَّقَ المِسْكِينُ يَصْـرُخُ ثَـائِرًا: مَاذَا جَنَيْتُ أَنَا فَحُـقَّ عِقَـابِي؟!

ويقول أيضا:

يَمْشِي عَلَى الدُّنْيَا بِفِكْـرَةِ شَـاعِرٍ وَيَطُوفهَا فِـي مَوْكَـبٍ خَـلاَّبِ
والأُفْـقُ يَمْلَـأُهُ الحَنَـانُ، كأنـه قَلْبُ الوُجُـودِ المُنـتِجِ الوَهَّـابِ
وَالكَوْنُ مِنْ طُهْـرِ الحَيَـاةِ كَأَنَّمَـا هُوَ مَعْبَدُ، وَالغَابُ كَـالمِحْرَابِ[12]
وَالشَّاعِرُ الشُّحْرُورُ يَرْقُصُ، مُنْشِدًا لِلشَّمْسِ فَوْقَ الوَرْدِ وَالأَعْشَابِ[13]

إننا نلاحظ في هذه الأبيات طغيان حرف العطف(الواو) سـواء فـي البيت الشعري الواحد أو بين الأبيات المتتالية.ووجدنا أن قصيدة فلسفة الثعبان المقدس تتمتع باتساق قوي بين أجزائها بفضـل الأدوات النحويـة المؤديـة لوظيفة الربط.

4_التكرار:

يمكن تعريف الشعر على أنه نوع من اللغة المبنية وفق نظام معـين لعل أبرز عناصره التكرار، فالبنية الشعرية ذات طبيعة تكرارية حين تنتظم في نسق لغوي[14].

فعندما نكرر صوتا معينا أو كلمة أو تركيبـا، فإننـا لا نقصـد أداء وظيفة بنائية أو تواصلية فحسب، وإنما هو شـرط كمـال أو حسـن لعـب

لغوي[15]يبين براعة الشاعر، كما يعطي انطباعا للمستمع بأنه يتعامل مع صرح شعري له قواعده ومفاتيحه الخاصة. فهو إذن من الظواهر التي تتسم بها اللغات عامة واللغة العربية بخاصة.ومن شواهد التكرار في القصيدة نذكر قول الشاعر في البيتين الآتيين:

وَالشَّاعِرُ الشُّحْرُورُ يَرْقُصُ مُنْشِدًا، لِلشَّمْسِ فَوْقَ الوَرْدِ وَالأَعْشَابِ[16]

فَأَجَابَهُ الشُّحْرُورُ، في غصص الردى وَالمَوْتُ يَخْنُقُهُ: إِلَيْكَ جَوَابِي... [17]

فلقد ورد في البيتين تكرا ر تام بمرجع واحد في كلمة(الشحرور). فهذا التكرار ساهم في ترابط البيتين من خلال توضيح حالتين متناقضتين للشحرور، الأولى في مرحلة استحضاره لبدايات الخلق في مرحلة ما قبل الخطيئة الأصلية، فالسعادة عميم والأرض في خيرها والكون مدى للنقاء والطهر، والإنسان الشاعر الشحرور للغناء استمتاعا بالنعيم.والحالة الثانية تعكس الحالة السيئة التي عليها الشحرور عندما بدأ يلقي جوابه على الثعبان. فالتكرار ساهم في ترابط البيتين الشعريين من خلال ضم حالتين متناقضتين كان القاسم المشترك بينهما الشاعر الشحرور.

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

يَمْشِي عَلَى الدُّنيا بِفِكْرَةِ شَاعِرٍ، وَيَطُوفُهَا فِي مَوْكِبِ خَلاَّبِ

أَلْقَى مِنْ الدُّنْيَا حَنَانَاً طَاهِرا، وَأَبُثُّهَا نَجْوَى المُحِّبِ الصَّابِي[18]

وَلْتَشْهَدْ الدُّنْيَا التِّي غَنَيْتُهَا حُلْمَ الشَّبَابِ، وَرَوْعَةَ الإِعْجَابِ[19]

إنّ تكرار كلمة(الدنيا) أدّى 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 الشحرور،

حيث منح التكرار هنا ضمان الاستمرارية في بناء النص ،كما كان عنصرا مولدا للاسترسال النصي. وكل أنماط التكرار تؤكد دور الدال في تنويع البناء النصي المعاصر[20]. فيلجأ الشاعر إلى التكرار لدوافع نفسية كحاجته إلى تأكيد المعنى وتوجيه المتلقي إليه، كما يلجأ إلى التكرار ليوظفه وظيفة موسيقية تعطي دلالة إيقاعية تؤثر في النفس وتدفع المتلقي على متابعة المعنى الدلالي الذي يلّح عليه الشاعر دون سأم أو ملل. أما الدوافع النفسية فهي ذات وظيفة مزدوجة تجمع الشاعر والمتلقي على السواء، فمن ناحية، الشاعر يعني التكرار والإلحاح في العبارة على معنى شعوري يبرز من بين عناصر الموقف الشعري أكثر من غيره.

فإذا كانت هذه التكرارات ملامح دالة على أدبية النص، فإنها من ناحية أخرى بنى تسهم في تناسق المقاطع المتجاورة، وتحقيق وحدتها.

5_التوازي Parallelisme:

هو تقارب شيئين أو مفردتين لتبيان المتشابهين والمختلفين[21]، وهو نموذج تكراري ملائم للتنوع، والتوازي الواحد يمكن إعادته مرات في أكثر من مقطع متتال في النّثر، وفي الشّعر يكون في الأبيات وأشطرها بصوره نفسها أو شكل التركيب النحوي[22].

وإن التوازي بجميع أنواعه يقوم بوظيفة جمالية كالتي تقوم بها القافية في تجانسه الخطي أي اتفاق الفواصل في الوزن وهو خصيصة جوهرية في الشعر ومن ثمة فهو عامل التأثير الجمالي وخاصة الخفي منه لاعتماده على الصوائت وأساسه التكرار، ولذا فإنه يفيد التوكيد كما يفيد التنبيه بالإيقاع[23]. ويتفرع التوازي إلى:

1/ التوازي الأفقي التام:

يكون بالتطابق النحوي بين شطري البيت الواحد بغض النظر عن تكوين وطبيعة البنى الجملية المتوازية التي يحرص الشاعر على تنويعها بما يوافق الغرض النصي. ومن شواهده في القصيدة قول الشابي:

يَمْشِي عَلَى الدُّنْيَا، بِفِكْرَة شَاعِرٍ، وَيَطُوفُهَا فِي مَوْكِبِ خَلاَّبِ

فالتوازي قد وقع بين صدر البيت وعجزه في عبارتي(يمشي على الدنيا بفكرة شاعر) و(ويطوفها في موكب خلاب) حيث نجد توافقا بين الفعلين(يمشي ويطوف) وبين الجار والمجرور والصفة ومن خلال عبارة(بفكرة شاعر) وعبارة(في موكب خلاب).

2/ التوازي الأفقي الجزئي:

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

وَتَكُونَ عَزْمًا فِي دَمِي، وَتَوَهُّجًا فِي نَاظِرَيَّ، وَحِدَّةً فِي نَابِي[24]

نجد التطابق قد وقع عن طريق النقصان (الحذف) من خلال التوازي بين العبارات التالية

(وتكون عزما في دمي) و(و توهجا في ناظريّ) حيث تم حذف الفعل(تكون) من العبارة الثانية والتي الأصل فيها (وتكون توهجا في ناظريّ). والتطابق قد وقع بين الكلمات (عزما وتوهجا) و(في ناظريّ وفي دمي).

3/ التوازي العمودي التّام:

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

وَتَكُونَ عَزْمًا فِي دَمِي، وَتَوَهُّجًا فِي نَاظِرَيَّ، وَحِدَّةً فِي نَابِي
وَتَذُوب فِي رُوحِي الَّتِي لاَ تَنْتَهِي وَتَصِيرَ بَعْضَ أُلُوهَتِي وَشَبَابِي...؟ (25)

فالتوازي قد وقع بين عبارة(تكون في دمي) التي وقعت في صدر البيت الأول، وعبارة (تذوب في روحي) التي وردت في صدر البيت الثاني، إذ نجد التطابق قد وقع بين الكلمات (تكون وتذوب) وبين (في روحي و في دمي). وقد حقق التوازي هنا فكرة مغالطة الثعبان للشحرور بغية استمالته وتغيير سلوكه وفق ما يراه هو مناسبا، إذ نلاحظ تدرجا وتراتبية في الحجج الملقاة على المستمع غرضها ملء الفجوات التي يمكن أن تشكل مجالا لتسرب الشك وعدم الاطمئنان.

4/ التوازي العمودي الجزئي:

ويقصد بهذا النوع التطابق التام بين الجمل المتتالية في النص، عدا بعض عناصرها للأسباب السالفة نفسها أي الزيادة أو النقصان أو الاستبدال، ومن شواهده نذكر قول الشابي:

كَانَ الرَّبِيعُ الحَيُّ رُوحًا حَالمًا، غَضَّ الشَّبَاب مُعَطَّرَ الجلْبَاب
يَمْشِي عَلَى الدُّنْيَا، بِفِكْرَةِ شَاعِرٍ، وَيَطُوفُهَا فِي مَوْكِبِ خَلاَّبِ

فالتوازي قد وقع بين العبارتين اللّتين وردتا في صدري البيتين(كان روحا حالما) و(يمشي على الدنيا بفكرة شاعر)، فهو تواز وقع من خلال زيادة الجار والمجرور في العبارة الثانية من صدر البيت الثاني(على الدنيا)،

فيكون التطابق بين الكلمات(كان ويمشي) وبين (روحا و حالما) وبين (فكرة وشاعر).

كما تقوم القصيدة على تشكيل أبيات لا تقف منفصلة عن بعضـــها، وإنما تتعاقب وتتعاضد لترفد بنية أكبر هي القصيدة، وبخاصة عندما تتكـــرر المتماثلات لتشكل نسقا ذا دوائر متعددة.

وهكذا ظهرت خصوصيات البناء التي يعتمد عليها القارئ في التماس وحدة النصوص جملة فجملة ومقطعا فمقطعا، وهي متوافرة في الـــنص، ولا دخل للقارئ إلا في الكشف عنها باعتبار النص بنية متسقة في ذاتها، نظـــرا لتوافر هذه الوسائل فيه.

قصيدة فلسفة الثعبان المقدس" لأبي القاسم الشابـــي"

1.كَـــانَ الرَّبِيـــعُ الحَـــيُّ رُوحـــاً حَالِمـــاً ۞ غَضّ الشَّـــبَابِ مُعَطَّـــر الجِلْبَـــابِ

2.يَمْشِـــي عَلَـــى الـــدُّنْيَا بِفِكْـــرَةِ شَـــاعِرٍ ۞ وَيَطُوفَهَـــا فِـــي مَوْكَـــبٍ خَـــلاَّبِ

3.والأُفْـــقُ يَمْلَـــأُهُ الحَنَـــانُ، كَأَنَّـــهُ ۞ قَلْـــبُ الوُجُـــودِ المُنـــتِج الوَهَّـــابِ

4.وَالكَـــوْنُ مِـــنْ طُهْـــرِ الحَيَـــاةِ كَأَنَّمَـــا ۞ هُوَ مَعْبَـــدُ، وَالغَـــابُ كَـــالمِحْرَابِ

5.وَالشَّاعِرُ الشُّـــحْرُورُ يَـــرْقُصُ، مُنْشِـــدًا ۞ لِلشَّمْسِ فَـــوْقَ الـــوَرْدِ وَالأَعْشَـــابِ

6.شِـــعْرَ السَّـــعَادَةِ وَالسَّـــلاَمِ، وَنَفْسُـــهَ ۞ سَكْرَى بِسِـــحْرِ العَـــالَمِ الخَـــلاَّبِ

7.ورَآهُ ثُعْبَـــانُ الجِبَـــالِ، فَغَمَّـــهُ ۞ مَا فِيهِ مِنْ مَرَحٍ، وَفَـــيْضِ شَـــبَابِ

8.وَانْقَـــضَّ مُضْـــطَغِنًا عَلَيْـــهِ، كَأَنَّـــهُ ۞ سَوْطُ القَضَـــاءِ، وَلَعْنَـــةُ الأَرْبَـــابِ

9.بُغِتَ الشَّقِيُّ، فَصَاحَ فِي هَـــول القَضَـــا ۞ مُتَلَفِّتًـــا لِلصَّـــائِلِ المُنْتَـــابِ

10.وَتَـــدَفَّقَ المِسْـــكِينُ يَصْـــرُخُ ثَـــائِرًا: ۞ مَاذَا جَنَيْتُ أَنَـــا فَحُـــقَّ عِقَـــابِي؟!

11.لاَ شَـــيْءَ، إِلاَّ أَنَّنِـــي مُتَغَـــزِّلٌ ۞ بِالكَائِنَـــاتِ، مُغَـــرِّدٌ فِـــي غَـــابِي

12.أَلْقَـــى مِـــنْ الـــدُّنْيَا حَنَانًـــا طَـــاهِرًا، ۞ وَأَبُثُّهَا نَجْـــوَى المُحِـــبِ الصَّـــابِي

13.أَيُعَـــدُ هَـــذَا فِـــي الُوجُـــودِ جرِيمَـــة ۞ أَيْنَ العَدَالَـــةُ يَـــا رِفَـــاقَ شَـــبَابِي؟

14.لاَ أَيْـــنَ؟ فَالشَّـــرْعُ المُقَـــدَّسُ هَاهُنَـــا ۞ رَأْيُ القَـــوِيِّ وَفِكْـــرَةُ الغَـــلاَّبِ!

15.وَســـعَادَةُ الضُّـــعَفَاءِ جُـــرْمٌ مَـــا لَـــهُ ۞ عِنْدَ القَوِيِّ سِـــوَى أَشَـــدَّ عِقَـــابِ!

16.ولْتَشْـــهَد الـــدُّنْيَا الَّتِـــي غَنَّيْتُهَـــا ۞ حُلْمُ الشَّبَابِ، وَرَوْعَـــةُ الإِعْجَـــابِ

17.أَنَّ السَـــــلاَمَ حَقِيقَـــــةٌ مَكْذُوبَـــــةٌ، ۞ وَالعَدْلُ فَلْسَـــفَةُ اللَّهِيـــبِ الخَـــابِي

18.لاَ عَـــدْلَ، إِلاَّ أَنْ تَعَادَلَـــتْ القِـــوَى، ۞ وَتَصَـــادَمَ الإِرْهَـــابُ بِالإِرْهَـــابِ

19.فَتَبَسَّـــمَ الثُّعْبَـــانُ بَسْـــمَةَ هَـــازِيءٍ، ۞ وَأَجَابَ فِي سمَتٍ، وَفَـــرْطِ كِـــذَّابِ

20.يَـــا أَيُّهَـــا الغِرّالمُثَرْثِـــرُ، إِنَّنِـــي ۞ أَرْثِـــي لِثَـــوْرَةِ جَهْلِـــكَ الـــتَلاَّبِ

21.وَالغِـــرُّ يَعْـــذُرُهُ الحَكِـــيمُ إِذَا طَغَـــى ۞ جَهْلُ الصِّـــبَا فـــي قَلْبـــه الوَثَّـــابِ

22.فَـــاكْبَحْ عَوَاطِفَـــكَ الجَـــوَامِحَ، إِنَّهَـــا ۞ شَرَدَتْ بِلُبِّكَ، وَاســـتْمعْ لِخْطَـــابِي

23.إِنِّـــي إِلَـــهٌ طَالَمَـــا عَبَـــدَ الـــوَرَى، ۞ ضَلِّي، وَخَـــافُوا لعنَتِـــي وعِقَـــابِي

24.وَتَقَـــدَّمُوا لِـــي بِالضَّـــحَايَا مِـــنْهُمْ ۞ فَـــرِحِينَ، شَـــأْنَ العَابِـــدِ الأَوَّابِ

25.وَسَـــعَادَةُ الـــنَّفْسِ التَقِيَّـــةِ أَنَّهَـــا ۞ يَوْمًـــا تَكُـــونُ ضَـــحِيَّةَ الأَرْبَـــابِ

26.فَتَصِيرَ فِـــي رُوحِ الأُلُوهِيَّـــةِ بِضْـــعَةً ۞ قُدْسِيَّةً، خَلُصَـــتْ مِـــنْ الأَوْشَـــابِ

27.أَفَـــلاَ يَسُـــرُّكَ أَنْ تَكُـــونَ ضَـــحِيَّتِي ۞ فَتَحُلَّ فِي لَحْمِي وَفِـــي أَعْصَـــابِي

28.وَتَكُونَ عَزْمًا فِـــي دَمِـــي، وَتَوَهُّجًـــا ۞ فِي نَـــاظِرَيَّ، وَحِـــدَّةً فِـــي نَـــابِي

29.وَتَذُوب فِي رُوحِي الَّتِي لاَ تَنْتَهِي، ۞ وَتَصِيرَ بَعْضَ أُلُوهَتِي وَشَبَابِي...؟

30.إِنِـــي أَرَدْتُ لَـــكَ الخُلُـــودَ مُؤَلِّـــهًا ۞ فِي رُوحِي البَاقِي عَلَـــى الأَحْقَـــابِ

31.فَكِّـــرْ لِتُـــدْرِكَ مَـــا أُرِيـــدُ، وَإِنَّـــهُ ۞ أَسْمَى مِنْ العَيْشِ القَصِـــيرِ النَّـــابِي

32.فَأَجَابَهُ الشُّحْرُورُ، فِي غُصص الرَدَّى، ۞ وَالمَوْتُ يَخْنُقُهُ: إِلَيْكَ جَوَابِي...

33.لاَ رَأْيَ لَلْحَق الضَّعِيف، وَلاَ صَدَى، ۞ وَالرَّأْيُ، رَأْيُ القَاهِرِ الغَلاَّبِ

34.فَافْعَلْ مَشِيئَتَكَ الَّتِي قَدْ شِئْتَهَا ۞ وَارْحَمْ جَلاَلَكَ مِنْ سَمَاعِ خِطَابِي

35.وَكَذاكَ تَتَّخِذُ المَظَالِمُ مَنْطِقاً ۞ عَذْبًا لِتُخْفِي سَوْأَةَ الآرَابِ

الهوامش:

---

[1] محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص17.

[2] روبرت دوبوجراند، النص والخطاب والإجراء،ترجمة تمام حسان،عالم الكتب،مصر،ط 1998،1 ص332.

[3] محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص17.

[4] السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ج3، د ط، 1988، ص281.

[5] حسن عباس، النحو الوافي، دار المعارف، مصر، القاهرة، ط6، د ت، ص119.

[6] صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ، دار قباء، القاهرة، ج1، ط1، 2000، ص149.

[7] أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، تحقيق د.اميل أكيا، دار الجيل، بيروت، م1، ط3، 1997، ص138.

[8] محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص22.

[9] سيبويه، الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العلمية، القاهرة، م1، ط3، 1988، ص253، 260.

[10] أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ج2، د ط، د ت، ص360.

[11] الشابي، المصدر نفسه، ص137.

[12] الشابي، الديوان، ص137.

[13] الشابي، المصدر نفسه، ص138.

[14] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1995، ص63.

[15] خالد سليكي، من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، الشعرية البنيوية أنموذجا، مجلة عالم الفكر، المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ج23، 1994، ص407.

[16] الشابي، الديوان، ص138.

[17]الشابي، المصدر نفسه، ص140.

[18] الشابي، الديوان، ص138.

[19] الشابي، المصدر نفسه، ص139.

[20] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ج3، ط2 ، 1996، ص157.

[21] يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ص129.

[22] عبد الرحمن تبرمسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2003، ص253.

[23] عبد الرحمن تبرمسين، البنية الإقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص276.

[24] الشابي، الديوان، ص140.

[25] الشابي، الديوان، ص140.