آليات التماسك النصي في قصيدة المآب لإبراهيم ناجي

الأستاذة: حدة روابحية
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة باجي مختار - عنابة

الملخَّـص:

أصبحت الحاجة إلى لسانيات النص ملحة للتطوّر الذي حصل في الكثير من المفاهيم اللّسانيّة والنقديّة الحديثة في التعامل مع الظاهرة الأدبيّة بشكل خاص في سياق تحليل الخطاب على اختلاف أشكاله، حيث انبثقت لسانيات النّص لتتجاوز الدراسة اللّسانيّة الجزئية المبنية على وصف مستوى لساني محدود دون التطرّق إلى علاقة النّضام النّي تربطه بسائر المستويات.

ولتسليط الضوء على هذا الحقل المعرفي الخصب اخترنا نصا من نصوص " إبراهيم ناجي" الشعرية لنقاربه وفق منهج التحليل اللّساني النّصي، وذلك بالتركيز على الآليات النّي تحقق التماسك والترابط بين أجزائه، ومن أبرزها "الإحالة" و" التكرار" و" التوازي" إضافة إلى " أدوات الربط"، واقتضى المقام أن نسم العنوان بـ" آليات التماسك النّصي في قصيدة " المآب" لإبراهيم ناجي.

ونهدف من وراء هذا البحث إلى الكشف عن مظاهر التماسك النّصي بين الوحدات اللّغوية المشكّلة لبنيّة النّص الشعري عند إبراهيم ناجي.

الكلمات المفاتيح: التماسك النصّي، الإحالة، التكرار، التوازي، أدوات الربط.

Les mécanismes de cohésion textuelle au poème *le retour* d'Ibrahim Naji.

Résumé:

Le besoin à la linguistique du texte est devenu impératif au vu du développement survenu en nombre de concepts linguistiques et critiques modernes au traitement du phénomène linguistique notamment au contexte de l'analyse de discours sous ses différentes formes. De là naquit la linguistique du texte pour dépasser l'étude linguistique partielle basée sur la description d'un un des domaines fertile de la connaissance. Nous avons opté pour l'un des textes poétiques de « Ibrahim Naji » pour l'approcher suivant la méthode d'analyse

linguistique textuelle en insistant sur les mécanismes qui concrétisent la cohésion et la cohérence entre ses parties dont le renvoi, la répétition et le parallélisme outre les connecteurs ; le contexte a voulu que l'on intitule l'article « Les mécanismes de cohésion textuelle au poème *le retour* d'Ibrahim Naji» .

Nous visons à travers cet article à élucider les aspects de cohésion textuelle entre les unités linguistiques formant le texte poétique d'Ibrahim Naji.

Mots clés : cohésion textuelle, Référence, répétition, parallélisme et connecteurs.

Textual cohesion mechanisms in Ibrahim Naji's poem *The Return*

Abstract:

It goes without saying that the need for linguistic text has become imperative in view of the development occurred in many modern linguistic and critic concepts for the treatment of linguistic phenomenon pertinent to the context of discourse analysis in its different forms, here occurred the text linguistics to go beyond the partial linguistic study based on the description of a defined language level without resorting to cohesion relationship with all other levels.

To highlight one of the fertile fields of knowledge, we opted for one of Ibrahim Naji poems to approach it following the textual linguistic analysis method emphasizing the mechanisms that materialize cohesion and coherence between its parts whose reference, repetition and parallelism besides connectors; the context wanted the article to be entitled "**Textual cohesion mechanisms in Ibrahim Naji's poem *The return*".**

We aim through this article to shed light on aspects of textual cohesion between linguistic units forming the poetic text Ibrahim Naji.

Keywords: textual cohesion, reference, repetition, parallelism and connectors.

مقدمة:

شكّلت لسانيات النّص في الآونة الأخيرة اهتماما كبيرا من قبل الباحثين والدارسين في مجال تحليل الخطاب، وهي فرع معرفي ظهر- في البحث اللّغوي- في النصف الثاني من الستينيات في غرب أوروبا ويهدف إلى

الانتقال من تحليل الجملة إلى تحليل النّص، فقد وقف الدرس اللّساني القديم عند حدود الجملة، فبيّن مكوناتها ومختلف القواعد التّي تحكمها، وعلى ذلك قامت النّظريات النّحوية والاتجاهات اللّسانية المختلفة، في حين أصبح التركيز على النّص محور الاهتمام في بحث تحليل النّص، و عن سماته النّصيّة التّي تميّزه من مجموعة من الجمل المختلفة التّي لا تشكّل نصا.[1] لذلك ارتأينا أن ننجز هذه الدراسة ونقارب فيها نصا له خصوصية تكشف عن إمكانية استثمار مقولات لسانيات النّص في الكشف عن البنى العميقة للخطاب الشعري، وقد اخترنا نص "**المآب**" من ديوان "**إبراهيم ناجي**" الذي يتنزل في سياق مدونة تملك من الخصوصيات ما يجعلها مجالا خصبا لمثل هذه الدراسات، وهذا ما سنحاول كشفه من خلال دراسة آليات التماسك النّصي وذلك بتسليط الضوء على أدوات الاتساق من أجل اكتشاف معايير التّرابط بين الأجزاء المشكّلة للنّص ودورها في توضيح المعنى للمتلقي، فقد عالج كثير من الباحثين والنقاد شعر ناجي ولكن دراساتهم وأبحاثهم كانت تنصب على حياة ناجي وثقافته، والإشارة إلى نتف من أشعاره دون التطرق إلى القضايا الفنيّة العميقة فيها، وفي هذه الدراسة تصوّر لآليات التماسك في شعر إبراهيم ناجي.

التماسك اللفظـــي:

يعدّ التّماسك اللفظي إحدى الوسائل اللّغوية التّي تتحقق بها النّصيّة[2]، فهو يشكّل دورا مهما في عملية بناء النّص وتنظيم بنية المعلومات داخله، بالإضافة إلى تحقيقه لاستمرارية الوقائع مما يساعد القارئ في متابعة خيوط الترابط المتحركة عبر النّص؛ لذلك" يتفق علماء النّص على أنّه– أي التماسك– عنصر جوهري في تشكيل النّص وتفسيره"[3].

ويتحقق التّماسك بتوفر مجموعة من الأدوات التّي سنحاول تحليلها بحسب تواترها في النّص الشعري "المآب" لإبراهيم ناجي.

1- الإحالـــة:

إنّ أهم ما يرتكز عليه التّماسك النّصي من علاقات التّرابط ما يندرج تحت الإحالة، وقبل إبرازنا لبعض المظاهر الإحالية المبثوثة في ثنايا هذا النّص الشعري سنحاول توضيح مفهوم هذه الظاهرة، إذ حـــدّدها " **جون دي بوا**" من زاويتين اثنتين "فأمّا من الوجهة البلاغية فهي عبارة عن تكرار كلمة أو مجموعة من الكلمات في بداية ملفوظات متتابعة، وأمّا نحويا فهي ذلك المسار التركيبي الذي يعاد تكراره بواسطة مقطع أو ضمير أو كلمة" (4).

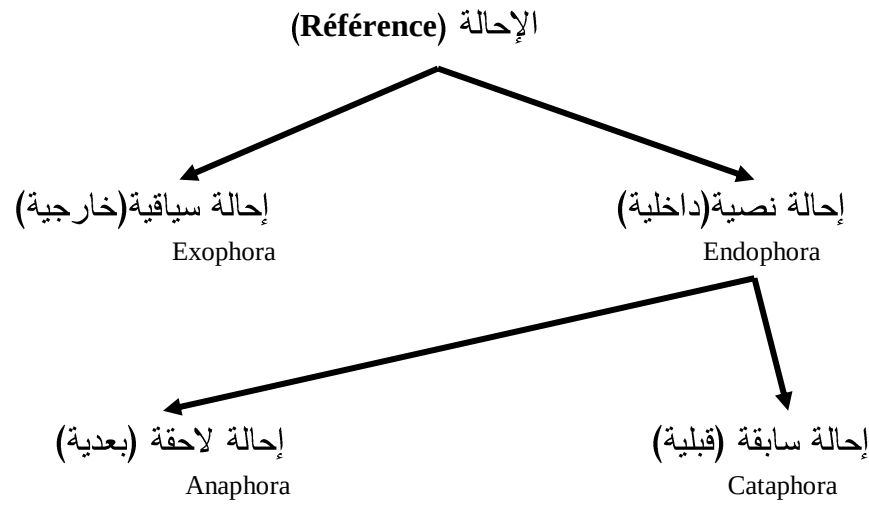
أمّا "**غريماس** " فيعدّها " علاقة جزئية تكون مثبتة في خطاب ما على المحور التركيبي بين عبارتين وتستعمل للجمع بين ملفوظتين أو بين فقرتين"(5).

لذلك يقصد بها وجود عناصر لغوية لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل إذ لا بد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها ، وكلمات الإحالة أكثر وسائل الربط شيوعا وهي في العربية عديدة تدخل فيها الضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة (6)، فهذه العناصر لا تملك دلالة مستقلة بل تعود على عنصر أو عناصر مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب، فوظيفة الإحالة داخل النّص أنّها تشير إلى ما سبق والتعويض عنه بالضمير تجنبا للتكرار، إذ تختصر هذه الوحدات الإحالية والعناصر الإشارية وتجنب مستعملها إعادتها .

وتنقسم الإحالة إلى نوعين رئيسيين " **إحالة خارجية**[7] **وإحالة داخلية** "، وتتمثل هذه الأخيرة في الإحالة النّصيّة التّي تشير إلى العنصر المشار إليه في محيط النّص أي هي إحالة على العناصر اللّغوية الواردة في الملفوظ[8]، وتنقسم بدورها إلى قسمين:

- **إحالـــة قبلية:** وفيها يشير العنصر المحيل إلى عنصر آخر متقدم عليه.
- **إحالـــة بعدية:** وفيها يشير العنصر المحيل إلى عنصر آخر يلحقه.

ويمكن التمثيل لهذه الأنواع بالمخطط التالي :[9]



وقد اخترنا النّص الشعري "**المآب**" وهو نص من ديوان إبراهيم ناجي الأوّل "**وراء الغمام**"[10]، وتضمّن هذا النّص أكثر من شخص محرّك للأحداث، لذلك تنوّعت الظواهر الإحالية فيه وكانت الضّمائر المصدر الأساس لها ، فهي تعدّ من الأدوات التّي لا غني لأيّ نظريّة عن تفسيرها،

لذلك سنحاول رصد تحوّلات الضّمائر الشخصية التّي تعلي من كفاءة النّص وفعاليته.

وقد اهتم النّحاة بالدور الرابط للضّمير في مباحث عديدة منها: تضمّن الخبر ضميرا يعود على المبتدأ أو تضمّن الحال والنّعت على ضمير يعود على المنعوت وصاحب الحال، وهي حالات تختص بكونها من قبيل الربط داخل الجملة الواحدة، كما أنّها تصدق على إضمار المتكلّم والمخاطب والغائب على شرط التقدّم في الذكر بخلاف المتكلّم والمخاطب [11].

وما يلفت انتباهنا في هذا الخطاب الشعري هو تنوّع الضمائر بتنوّع العنصر المحال إليه، حيث نجد تواتر الضّمائر التالية (**أنا، هو، أنت**) على نحو ما جاء في قوله: [12]

- يَا هــَمَ قَــلْبِي فِي صِبَا أَيَّامِهِ وَسُهَادَ عَيْنِي فِي اللَّيَالِي الأُولَى

- عَيْنَايَ كَذَّبَتَا وَقَلْبِي لَمْ تَــدَعْ دَقَــاتُهُ شَــكًــا وَلاَ تَــــأْوِيــلا

- يَا أَيُّهَا المَلِكُ العَلِيلُ أَفِقْ تَجِدْ مُضْنَاكَ بَــيْنَ العَــائِــدِينَ عَلِيلا

فإبراهيم ناجي وظّف في هذه الأبيات مجموعة من الضّمائر تجسّدت في ضمير المتكلّم "**أنا**" وضمير الغائب "**هو**" وضمير المخاطب "**أنت**"، التّي تحيل إلى أشخاص مختلقين، إذ نجد أنّ ضمير المتكلّم "أنا" مثّل أكبر نسبة للإحالة الضّميرية البعديّة في هذا النّص الشعري، والذي يحيل إلى الشاعر الذي أراد أن يواسي رفيقا له من رفاق الصّبا بعد أن رآه عليلا محمولا بعد غربة طويلة.

أمّا ضمير الغائب "**هو**" فيحيل إلى قلب الشاعر الذي أحسّ بالألم والحسرة لما أصاب صديقه، بينما ضمير المخاطب "**أنتَ**" يحيل إلى الملك العليل(رفيق الشاعر).

وقد تجسّد الضمير "**أنا**" بنويا في صورة ما يعرف "**بتاء المتكلّم**" ليحقق نوعا من التّرابط والتّماسك بين أجزاء النّص، ويتجلى ذلك في قوله:[13]

- يَوْمَ المَآبِ كَمْ انْـتَـظَرْتُـكَ بَاكِيًا وَبَعَثْتُ أَحْلاَمِي إِلَيْـكَ رَسُـولا
- خَاطَبْـتُ عَـنْكَ فَمَا تَرَكْتُ مُخَاطِبا وسَأَلْتُ حَتَّى لَمْ أَدَعْ مَسْـؤُولا
- وَغَرَقْتُ فِي الأَمَلِ الجَمِيلِ فَلَمْ أَدَعْ مـتَخـيَّلاً عَذْبًـا وَلاَ مَأْمُـولا
- وَبَكَيْتُ مِـنْ يَأْسِي عَلَيْكَ فَلَمْ أَدَعْ عِنْدَ المَحَاجِرِ مَدْمَعًـا مَبْـذُولا

تنوّعت الإحالة في هذا المقطع بين إحالة ضميرية بعديّة وإحالة ضميرية قبليّة، إذ تحيل البعديّة إلى ذات الشاعر؛ حيث يتميّز ناجي " بالذاتية الكبرى في شعره لأنّه يرتبط بنفسه أوثق ارتباط، ويميل إلـى المنـزع الرومانسي الغربي فشعره وجداني يصوّر انفعالاته وعواطفه"[14].

وتمثّلت الإحالة الضّميرية البعديّة في" **ضمير المتكلّم**" الذي جسّده الشاعر بتوظيفه "**لتاء المتكلّم**" على نحو ما نجده في(انتظرت، بعثت، خاطبت، تركت، سألت، غرقت، بكيت)، وأيضا في" ياء المتكلم" كما جاء في كلمتي (أحلامي، يأسي).وهذا ما يوضّح تنوّع التّجليات البنوية لضمير المتكلّم بحسب تمظهره السّياقي بعدّه منتجا لدلالات النّص وأحداثه باعتبار الحالة النفسيّة للشاعر المتجلية في ضمير المتكلّم" **أنا**".

كما وظّف "**إبراهيم ناجي** "ضمائر أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها مثل ضمير المخاطب "**أنت**" الذي مثّل الإحالة القبليّة (الملك العليل)، كما ورد في قوله: (انتظرتك، إليك، عليك).

إنّ تنوّع الإحالة في هذا النّص الشعري بين رئيسية – تمثّلت في الإحالة الضّميرية البعديّة – وفرعية – تمثّلت في الإحالة الضميرية القبليّة – ساهم في ترابطه وتماسك أجزائه ، فالإحالات الرئيسية تتجسّد في الإحالات المهمة والمتمثّـلة في ذات الشاعر "إبراهيم ناجي"؛ لأنّه أراد أن يعبّر عن تجربة

ذاتية صادقة، مما يجعلها قادرة على التأثير في مشاعر الآخرين، لذلك وردت الإحالات التّي تحيل إلى ضمير المتكلّم بنسبة كبيرة بلغت **أربعا وثلاثين** مرّة، فعمل وجود الإحالة البعديّة بنسبة كبيرة على تكثيف اهتمام القارئ، حيث يؤدي وجودها إلى خلق مكان فارغ مؤقت حتّى يتم شغله بالمرجع المطلوب، فكان ورودها فاعلا في بناء النّص وتحريك أحداثه.

كما نلمح ظهور مرجع آخر لا يقل أهمية عن الشاعر وهو صديقه العليل؛ الذي لم يره منذ زمن طويل، والذي جسّده ضمير المخاطب"**أنت**"، وقد تجلى هذا الضّمير في صورة الضّمير المتصل المتمثّـل في "**الكاف**"، كما ورد في الأبيات السابقة من خلال بعض الكلمات من مثل ما ورد في: (انتظرتك، إليك،عليك).

بالإضافة إلى تواتر هذه الإحالات الرئيسية، نجد مجموعة من الإحالات الفرعية التّي تمثّلت في (الزمن، الصبا)، ويتجسّد هذا النّوع من الإحالة بنويا في ضمير الغائب "**هو**"، بالإضافة إلى الألفاظ التالية (الحياة، العقول، اللحظة) والتّي يؤديها بنويا الضّمير "**هي**" لتحقق استمرارية النّص في إطار بنية شاملة. لذلك توافقت مع موضوع النّص الشعري "المآب" حيث وضّح فيه الشاعر اشتياقه لرفيق صباه الذي كثيرا ما تساءل عن مكان تواجده حتّى دعاه الأمر إلى مساءلة الزمن الذي فرّق بينهما ، ويتجلى ذلك في قوله :[15]

- **يَا أَيـــُّهَا الزّمَـــن الذِي أَسْرَارُهُ لاَ تَسْتَـــطِيعُ لَهَا العُقُولُ وُصُـــــولا**
- **بِاللهِ قُـــلْ أَوَمَا وَرَاءك لَـــحْـــظَةٌ جَمَعَتْ خَلِيلاً هَـــاجَـــرَ وَخَـــلِيـــلا**
- **هِيَ لَحْظَةٌ وَهِيَ الحَيَاةُ وَمَنْ يَعِشْ مـــنْ بَعْدِهَا يَجِدِ الحَيَاةَ فُـــضُـــولا**

تمثّلت الإحالات الفرعية في ضمير الغائب "**هو**" الذي يحيل إلى الزمن، وضمير الغائب "**هي**" الذي يحيل إلى الأسرار والحياة.

ويبدو من خلال هذا النّص أنّ التجربة التّي عبّر عنها الشاعر كانت تجربة رومانسية، فهو ينتحب على الصيرورة وجنازة الزمن ولا منطقية الحياة واستحالتها فها هو يعثر صدفة على صديق صبا قديم وفد إليه فإذا هو محمول عليل، فالزّمن هو الذي غـيّر هوية هذا الرجل، فإذا أمعنا النظـر في الأبيات السابقة وفيما تضمره من أمر نجد تعبيرا عن أحوال الزّمن وإحساسا بالعداوة يتولّد من اللاتآلف بين الرغبة والرغبة الأخرى في النفس والوجود، فالزّمن هو أمر مستقل بذاته، ليس أبًا يتعطّف ولا أمًا تحنو، له دأبه الخاص به، إنّه الإرادة الأخرى فوق الإرادة الذاتية البائسة التّي لا تفلح في تحقيق أي أمر.

2- <u>التكـــرار</u>:

بعد تناولنا لظاهرة الإحالة وما حققته من ترابط بين أجزاء النّص، فإنّنا سنتحدث عن أداة أخرى لا تقل أهمية عن الأداة السابقة وتتمثل في التكرار[16]؛ وهو ظاهرة شائعة متكررة في الكلام الشفاهي، يستعمل من أجل تقرير وجهة نظر معيّنة وتوكيدها أو لتدعيم التّماسك النّصي أو لغير ذلك من الأغراض[17].

كذلك يُوظَّف التكرار من أجل تحقيق العلاقة المتبادلة بين العناصر المكوّنة للنّص، ويشترط لتحقيق هذه الوظيفة شرطا أساسا، وهو أن يكون لهذا الملمح (العنصر) المكرر نسبة ورود عالية في النّص تميّزه من نظائره ، وأن يساعدنا رصده على فك شفرة النّص وإدراك كيفية آدائه لدلالته، فهو يؤدي إلى تحقيق السبك (التماسك) النّصي، وذلك عن طريق امتداد عنصر من بداية النّص حتّى آخره، وهذا الامتداد يربط بين عناصر هذا النّص مع مساعدة عوامل السبك الأخرى [18].

وهناك اعتباران عند تقسيم التكرار؛ اعتبار لفظي يقسّم على أساسه التكرار إلى نوعين " تكرار جزئي أو استعمال المكوّنات الأساسيّة للكلمة مع نقلها إلى فئة أخرى (من فئة الاسم إلى فئة الفعل)، وتكرار كلي حيث تتكرر الكلمة دون تغيير"[19]. ويشترط للتكرار اللّفظي وحدة المحيل إليه في اللفظتين المتكررتين حسب مبدأي الثبات والاقتصاد[20].

وهناك اعتبار دلالي حيث " ينقسم إلى تكرار معجمي مفهومي بأن يتكرر العنصر مع الاحتفاظ بالمدلول نفسه، والتكرار بذلك يحافظ على الإشارة إلى الكيان ذاته في عالم النّص...وتكرار معجمي فقط بأن يتكرر التعبير مع حمل مدلول مختلف تماما في المرّة التالية(مشترك لفظي)"[21].

ويوضّح "**هاليداي و رقية حسن** " أنّ التكرار سلم مكوّن من أربع درجات، يأتي في أعلاه إعادة العنصر المعجمي نفسه، ويليه الترادف أو شبه الترادف، ثمّ الاسم الشامل، وفي أسفل السلم تأتي الكلمات العامة، وهذا ما يجسّده الرسم التالـــي:[22]

إعادة عنصر معجمي

الترادف أو شبه الترادف

الاسم الشامل

الكلمات العامة

فإذا أحصينا ظاهرة التكرار في النّص الشعري "المآب" نجد أنّ إبراهيم ناجي لجأ في الكثير من المرات إلى تكرار بعض الكلمات أو العبارات محاولة منه لإبقائها في بؤرة التعبير ظاهرة للقارئ لأهميتها في هذا النّص، كما تساهم في بنائه وتماسك أجزائه، ويمكن توضيح ذلك من خلال التكرار المباشر(كلي) لبعض الكلمات، والذي تنوّعت أشكاله في هذا الخطاب الشعري ما بين العمودي والأفقي، ويتّضح تكرار العبارة في مثل قوله:[23]

- يَـا هَـمَ قَلْبِي فِي صِبَـا أَيَامِهِ وَسُهَادَ عَـيْنِي فِي اللَّيَالِي الأُولَى

- عَيْـنَايَ كَذَبَـتَا وَقَلْبِي لَمْ تَدَعْ دَقَـاتُهُ شَـكًّـا وَلاَ تَـأْوِيـلا

تشكّلت بنية التكرار بتواتر عبارة " **قلبي**" بشكل رأسي، حيث وردت في ثنايا الشطر الأوّل من كل بيت، وهذا ما يثبت الانسجام المطلق بين الدالين المكررين في البنية الشكلية، واللافت للانتباه أنّ الشاعر حاول أن يشير إلى العنصر المعجمي نفسه دون تغيير، لأنّه أراد أن يعبّر عن حالته النفسية وأنّ قلبه ينفطر لحال رفيقه بعد غربة طويلة، لذلك تكررت هذه الكلمة لأنّها الأنسب لمثل هذه الحالات، فالقلب هـو أوّل شيء يتأثر في الإنسان عند الإحساس بالألم والحزن.

وقد ساهم هذا النمط من التكرار في تحقيق تماسك وتآلف وحدات هذين البيتين، وتشكيل نغمة موسيقية متميّزة.

ويبدو أنّ ظاهرة التكرار كان لها حضور مكثّف في هذا النّص الشعري، إذ لجأ إلى تكرار بعض الكلمات لأنّه يرغب في إظهارها لارتباطها بالغرض العام للنّص مثل تكراره لكلمة "**الزمن**" في قوله:[24]

- وَأُسَائِلُ الزَّمَنَ الخَفِيَّ لَـعَلَّهُ يُشْفِي أَوَامًا أَوْ يَـبُلُّ غَـلِيلا

- يَا أَيُّهَا الزَّمَنَ الذِي أَسْرَارُهُ لاَ تَسْتَطِيـعُ لَهَـا العُقُـولُ وُصُولا

تظهر بنية التكرار في هذين البيتين من خلال تواتر كلمة "**الزّمن**" في ثنايا الشطر الأوّل من كل بيت بشكل رأسي، حيث عمد ناجي إلى التكرار الكلي ليثبت شدّة إصراره على إسقاط اللّوم على هذا الزّمن الخفي الذي لا يكشف أسراره إلاّ خالقه، وكررت كلمة الزّمن ليسائله الشاعر عن صديق صبا لم يره منذ زمن طويل وعن حاله الذي تغيّر بسبب تسارع اللّحظات وتفاوت الزمن، فهو المسؤول عن الحالة التّي أصبح عليها رفيقه، حيث لم يعد كما عهده في صباه، فالزّمن هــو الذي غيّر هويّة هــذا الرجل وأخرج منه إنسانا ذا عاهة غير قادر على التحرك والنهوض؛ فالرومانسي لا سبيل له" إلاّ الانتحاب أمام الزّمن، فهو ليس ثائرا متمردا يشهر سيف الغضب والرفض، بل يكابد دون أن يجاهد ويتقّبل دون أن يقابل"[25].

وقد تعاقب استخدام التكرار المباشر في هذا النّص، حيث لجأ الشاعر إلى تكرار الكلمات التالية (لحظة، حياة، خليلا) في قوله:[26]

- **بِاللهِ قُلْ أَوَمَا وَرَاءَكَ لَحَظَةٌ جَمَعَت خَلِيلاً هَــاجَــرَ وَخَلَــيلا**
- **هِيَ لَحْظَةٌ وَهِيَ الحَيَاةُ وَمَنْ يَعِشْ مِنْ بَعْدِهَا يَجِدِ الحَيَاةَ فُــضُولا**

يبدو من خلال هذين البيتين أن ناجي جمع بين أنماط متباينة من التكرار الوارد إمّا رأسيا أو عموديا، إذ يتجسّد الرأسي من خلال تواتر كلمة " **لحظة** " في نهاية الشطر الأوّل من البيت الأوّل، وفي بداية الشطر نفسه من البيت الثاني، أمّا الأفقي فيتّضح في الشطر الثاني من البيت الأوّل الذي تواترت فيه كلمة " **خليلا** " في موقعين مختلفين، إحداهما في ثنايا هذا الشطر والآخر في القافية، وهو ما يُعْرَف بالتكرار على التصدير(أو رد الأعجاز على الصدور)، مما أحدث جرسا ونغما موسيقيا مميّزا لهذا البيت.

أمّــا البيت الثاني فــيظهر فيه التكرار بشكل أفقي من خلال تواتر كلمة "**الحياة** " في ثنايا كل شطر منه، وهو ما يعرف بالتكرار على الترديد.

واللافت للانتباه هو التطابق التام بين الدوال المكررة في البنيّة الشكليّة واختلاف مواقعها النّحوية؛ فكلمة " **لحظة**" وردت في الموقع الأوّل فاعلا مؤخرا وفي الموقع الثاني خبرا للمبتدأ المتجسّد في الضمير المنفصل "هو". أمّا كلمة " **خليلا**" فلم يختـلف موقعها النّحوي في الحالتين إذ وردت مفعولا به، بينما تباين الموقع النّحوي للدال الثالث المكرر حيث ورد في الموقع النّحوي الأوّل خبرا وفي الموقع الثاني مفعولا به، وعلى الرغم من هذا التباين في المواقع النّحوية للدوال المكررة إلاّ أنّ ذلك حقق تماسكا وانسجاما بين الوحدات اللّغوية المشكّلة لهذا الخطاب الشعري، أمّا عن دلالة هذا التكرار نجد أنّ " إبراهيم ناجي" يواصل مساءلته للزمن وهذه المرّة محاولا البحث عن لحظة يجتمع فيها مع رفيق صباه، لذلك كرر لفظة " **لحظة**" لأنّه ينتظر بلهفة وشوق ليلتقي بصديقه الذي طال الفراق بينهما، وارتبطت بها كلمة أخرى لا تقل أهمية عنها وهي "**الخليل**"، حيـث تـدلّ على زميله الـذي يسعد لرؤيته بعد زمن طويل، ويواصل الشاعر توظيفه لظاهرة التكرار الكلي، حيث كرر لفظة "**الحياة**" التّي يرغـب في استمرارها ليعيشها بحلوها ومرها.

إنّ مزج الشاعر بين هذين النمطين من التكرار عمل على تقوية النبرة الخطابية وشحن النّص بقوة إيحائية تستدرج القارئ إلى فهم النّص وفك شفراته من جهة، وأسهم من جهة أخرى في تواشج الجمل الشعرية وتماسك عناصرها اللّغوية.

وبما أنّ ظاهرة التكرار تعدّ عاملا لغويا يعمل على تجسيد الاستمرارية بين أبيات النّص الشعري واستمرارية المُتَحَدث عنه، فإنّ ناجي يواصل توظيف هذه الظاهرة، حيث كرر كلمة "**النّهار**" كما جاء في قوله:[27]

– مَرَّ الظَلاَمُ وَأَنْتَ مِـلْءُ خَـوَاطِرِي وَدَنَا الصَّبَاحُ وَلَمْ أَزَلْ مَشْغُولا

– **وَأَتَى النَّهَارُ عَلَى فَـتًى أَمْسَى بِمَا حَمَلَ النَّهَارُ مِنَ الشُؤُونِ مَلُولا**

واللافت للانتباه في البيت الشعري الثاني هو التطابق التام بين الدالين المكررين من حيث الشكل والموقع النّحوي، إذ ورد كلا منهما فاعلا، مما زاد من قيمة هذا التكرار ودلالته. وقد أراد أن يوضّح الشاعر من خلال تكرار هذا الدال أن رفيقه لم يغب عن ذهنه لحظة واحدة بل يفكّر فيه في كل وقت وزمن، وهذا ما ورد في قوله:" **مرّ الظلام وأنت ملء خواطري**"، ففي اللّيل يفكّر الشاعر بصديقه، وإذا دنا الصّباح يبقى مشغولا بذلك الأمر.

ومن أشكال التكرار الواردة أيضا في هذا النّص الشعري ما أطلق عليه حديثا "التكرار الهندسي"، وهو " تكرار قائم على الشكل الخارجي للنّص الشعري، إذ يقوم الشاعر بتكرار كلمة، أو عبارة تخضع لنوع من الهندسة اللّفظية الدقيقة، ويهدف من ورائها أن يوجه القصيدة في اتجاه معيّن، أو لتأكيد موقف ما"[28]، كما أنّ هذه العبارة المكررة " تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية، تغني الشاعر عن الإفصاح المباشر، وتصل القارئ بمدى كثافة الذروة العاطفية عنده"[29]. ويتجسّد هذا النمط من التكرار في النّص الشعري" المآب" من خلال تواتر كلمة "**الصّبا**" التّي احتلت موقعا متميّزا فيه، كما جاء في قوله:[30]

– **يَا هَمَ قَلْبِـي فِـي صِبَـا أَيَّامِـهِ وَسُهَادَ عَيْنِي فِي اللَّيَالِي الأُولى**

– **وَتَتَـابُعِ الأَنْوَاءِ فِـي أُفُقِ الصِّبَا لَمْ يُبْقِ لِي صَـحْوًا أَرَاهُ جَمِيلا**

– **ذَهَبَ الصِّبَا الغَالِي وَ زَالَتْ دَوْحَةٌ مَدَّتْ لَنَـا ظِـلَّ الوَفَـاءِ ظَلِيلا**

إذ وردت هذه الكلمة في مواقع بنائية مختلفة من الشطر الأوّل لكل بيت، إذ جاءت في ثنايا الشطر الأوّل من البيت الأوّل وفي نهايته في البيت الثاني، أمّا الثالث فاحتلت فيه مركز الصدارة، مما حقق هندسة معمارية مميّزة للنّص

الشعري وأكسبته نغما وإيقاعا موسيقيا مميّزا من جهة وعملت على تحقيق التّماسك والتآلف بين عناصره اللّغوية من جهة أخرى. ويبدو أنّ الدال المكرر الأوّل ورد مخصصا بالإضافة، بينما جاء الثاني والثالث معرّفًـــا بالألف واللام وهذا ما يتعلّق بالبنيّة الشكليّة لكل دال منهم، أمّا عن مواقعها النّحوية فــقد احتل كل دال موقعا نحويا يختلف عن الآخر، فالأوّل ورد اسما مجرورا بحرف الجر "في"، بينما الثاني كان مضافا إليه، أمّا الثالث فقد ورد فاعلا للفعل "ذهب"، وعلى الرغم من هذا التباين والاختلاف في البنيّة الشكليّة والموقع النّحوي إلاّ أنّ ذلك عمل على تحقيق التّماسك والانسجام بين الوحدات اللّغوية المؤلفة لهذه الأبيات، وقد تكررت هذه الكلمة لتعبّر عن الموقف النفسي الذي يعيشه الشاعر، لأنّ" الموقف هو الذي يفرض على المرء أن يختار الأسلوب، والأسلوب بحد ذاته قادر على أن يبلور الموقف"[31]، فهو أراد أن يعبّر عن الأوقات الممتعة التّي عاشها مع رفيق صباه، وأنّ الصّبا أجــمل مرحلة في حياة الإنسان؛ لذلك فــإنّ إلحاح الشاعر على تكرار هذه الكلمة يدلّ على حرقة الحنين الذي يعصف بقلبه، وليسترجع من خلال تكرارها ذكريات صباه التّي تذكره برفيقه حيث قضى مــعه أحلى وأمتع أيام حياته.

ومن أنماط التكرار أيضا التّي وظّفها إبراهيم ناجي في نصه ما أطلق عليه " التكرار الجزئي" كما ورد في قوله: [32]

- ذَهَبَ الصِّبَا الغَالِي وَزَالَتْ دَوْحَةٌ مَدَّتْ لَنَا ظِلَّ الوَفَاءِ ظَلِيــلا

- يَا مَنْ نَزَلْتُ بِنَبْعِهِ أَرِدُ الــهوى فَأَذَاقَنِيه مُحَــطَمًا وَوَبِيــلا

- ما رَاعَنِي مَا ذُقْتُه وَخَشَيْتُ أَنْ أَلْقَاكَ بِالدَّاءِ الدَّفِين جَهُــولا

- فَأَشَدُّ مَا عَانَى الفُــؤَادُ صَبَابَةً شَبَّــتْ وَظَلَّ دَفِينُهَا مَجْهُولا

فما يميّز هذا النمط عن أنماط التكرار الأخرى هو احتمالية تعدد أطرافه، إذ يمكن أن يشتق من المادة اللّغوية الواحدة أكثر من مشتق، وبذلك يحدث التّماسك والترابط بين عدّة ألفاظ مثل(ظلّ ، ظليلا) و(أذقنيه، ذقته) و(جهولا، مجهولا).

واللافت للانتباه أنّ معظم حالات التكرار الواردة في هذا النّص الشعري جاءت بشكل عمودي لتعكس الحالة النفسيّة المضطربة للشاعر التّي ساءت لمّا رأى صديقه، وكأنّ هذا التواتر الرأسي يوحي باليأس والحزن وشدّة الألم، وهذا ما نلمحه من خلال تواتر الفعلين "**أذقنيه**" و" **ذقته**"، فكلّ منهما مشتق من المادة اللّغوية نفسها(ذاق)، وحدوثهما في زمن واحد(الزمن الماضي)، إلاّ أنّ الفعل الأوّل جاء بصيغة المبالغة لتأدية الغرض المناسب من الكلام، أمّا الفعل الثاني فأراد أن يعبّر من خلال تكراره عن الحـــزن والألم الذي يملأ نفسه ويسكن كيانه وبمجرد أن رأى حال هذا الصديق ازداد ألمه.

كما أنّ الدالين المكررين "**جهولا، مجهولا**" اشتقا من المادة اللّغوية نفسها(جهل)، إلاّ أنّ كلا منهما يحمل دلالة تختلف عن الأخرى، فالأوّل جاء على صيغة " فعول" والثاني على صيغة " اسم المفعول". مما جعل كلّ دال مكرر يرتبط بدلالة معيّنة، ولكن رغم ذلك الاختلاف في البنية الشكليّة وما تحمله من اختلافات دلالية إلاّ أنّ ذلك ساهم في تحقيق التّماسك والانسجام بين الوحدات اللّغوية المشكّلة لهذه الأبيات الشعرية، أمّا اشتراك هذه الدوال المكررة في الجذر اللّغوي فأكسب النّص هندسة إيقاعية مميّزة وأسهم في تجانس النّص وتلاحم أجزائه.

وقد ورد هذا النمط من التكرار على امتداد النّص كما جاء في مثل قوله:[33]

- عَيْنَايَ كَذَّبَتَا وَقَـــلْـــبِي لَـــمْ تَـــدَعْ دَقَـــاتُـــهُ شَـــكًا وَلاَ تَأْوِيلا

- وَغَرَقْتُ فِي الأَمَلِ الجَمِيلِ فَـــلَمْ أَدَعْ مُتَخَيَّـــلاً عَـــذْبًا وَلاَ مَأْمُولا

يتمثّل التكرار الجزئي في تواتر الفعلين(**تدع- أدع**) حيث يعود الفعل الأوّل على دقات القلب بينما يرتبط الثاني بالشاعر" إبراهيم ناجي". فكلا منهما اشتق من الجذر اللّغوي نفسه، إلاّ أنّ الأوّل جاء على صيغة المضارع ومسندا إلى دقات القلب والثاني ورد على الصيغة نفسها إلاّ أنّه أسند إلى ذات الشاعر.

وقد وظّف الشاعر ظاهرة التكرار في هذا النّص الشعري بشكل لافت للانتباه لأن ّالتكرار يقرع الأسماع بالكلمة المثيرة ويؤدي الغرض المنشود، كما أنّه يتّصل بخلجات النفس والحواس، فيكون له أثر فعّال في شدّ انتباه القارئ وزيادة اهتمامه بهذه الكلمات التّي يشكّل تكرارها نغما موسيقيا في بناء النّص وتماسك بعض أجزائه ببعضها الآخر. كما يُحْدِث التكرار الجزئي إيقاعا صوتيا متكررا منتظما، مما يزيد من أواصر الربط بين الجمل. ويساهم هذا النمط من التكرار بدوره في بناء المعلومات داخل النّص من خلال تكرار الكلمات التّي ترتبط بموضوع النّص الشعري على نحو ما نجده في قوله (خاطبت- مخاطبا) و(سألت-مسؤولا) و(ظل- ظليلا) و(أذاقنيه- ذقته) و (جهولا-مجهولا)، فكان التكرار الجزئي في هذا النّص الشعري وسيلة من وسائل تحقيق ترابطه والتئام أجزائه، كما عكس الحالة الشعورية لهذا الشاعر.

3- التــوازي:

يعدّ التوازي من أبرز المفاهيم التّي تساهم في إنتاج شعرية النّص من ناحية والدلالة المتشكّلة في فضائه من جهة أخرى، يقول جاكبسون:" إنّ موضوع التوازي لا يستنفذ، ولا اعتقد أنّه قد استهوتني مسألة خلال حياتي

العلميّة بقدر ما استهوتني مسألة التوازي"[34]. محاولا بذلك نقله من مجرد تصوّرات مفهومية إلى أداة إجرائية تحليلية بعدّه مبدأ منظّما للشعر.

ويتعلّق التوازي بالأبنية اللّغوية التّي تقوم بينها علاقات من التناسبات بناء على مبدأ التوزيع اللغوي في البنية التركيبية القائم على التأليف الثنائي الذي يخلق نوعا من التوازي الهندسي بين عناصر البنية التّي تُظْهِر أنساقا من الازدواج والتقابل[35]. ولذلك فالتوازي عبارة عن تماثل المباني أو المعاني أو تعادلها في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات القائمة على الازدواج الفني يرتبط بعضها ببعض وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية[31].

ونقصد بالجمل المتوازية[36] في نطاق هذه الدراسة "الجمل التّي يقوم الشاعر بتقطيعها تقطيعا متساويا بحيث تتّفق في البناء النّحوي اتفاقا تاما، سواء اتفقت هذه الجمل في الدلالة أم لم تتفق، فالمهم هو التطابق التام في البناء النّحوي للجمل المتوازية"[37].

وقد كان العلماء العرب القدماء على وعي تام بوجود ظاهرة الجمل المتوازية في أنماط التعبير المختلفة- في اللّغة العربية – شعرا ونثرا وسموها بأسماء مختلفة كالازدواج والتناسب وغيرهما.

ويعدّ التوازي من العناصر النّحوية المرتبطة بالإطار الموسيقي (الصوتي) للسبك- التماسك – فتكرار التركيب نفسه على مسافات متساوية يخلق إيقاعا تألفه أذن السامع، ويقوى هذا الإيقاع بما يوجد من سجع بين أواخر التراكيب المتشابهة.

وفي إطار حديثنا عن هذه الظاهرة يمكن توضيح ذلك ببعض النماذج الواردة في النّص الشعري "**المآب**" التّي تجسّد التوازي التركيبي الذي عدّه "جاكبسون" مظهرا بنائيا للغة والإبداع الأدبي وعنصرا أساسيا من عناصر

التحليل الشعري، وفي ذلك يقول: " تشكّل المقولات النّحوية... وكذلك الوظائف التركيبية لأصناف الكلمات وأصنافها الفرعية هيكلة اللّغة وعضليتها؛ وهكذا يشكّل النسيج النّحوي للغة الشعرية جزءا كبيرا من قيمتها الداخلية"[38]. وذلك يعني أنّ القوة الإيحائية في الشعر تعود إلى الأصناف الصّرفية وإلى التوازيات والتباينات التركيبية. ويُقَدِّم النسيج النّحوي للشعر فضلا عن ذلك" عددا من الملامح البارزة الشديدة الخصوصية التّي تتسم أدبا قوميا معطى، ومرحلة محدّدة وجنسا أدبيا خاصا وشاعرا مفردا أو تتسم أكثر من ذلك أثرا مفردا"[39].

ونسعى من خلال دراستنا للتوازي التركيبي في هذا النّص الشعري لكشف العلاقات التراتبية للوحدات المتوازية ، أو كما يقول "هوبكنس": " نسعى إلى دراسة نسق التوازيات الذي يشكّل القصيدة، والتعلّق الذي يؤلّف بين هذه التوازيات"[40]، على نحو ما ورد في قوله:[41]

– لِمَنْ العُـيُونُ الفاتِـــراتُ ذُبُولا وَمن الخَيَالُ مُوَسَّـدًا مَحْمُولا

فهناك تواز جزئي بين هاتين الجملتين ويقصد به "التطابق التام في كل عناصر البناء النّحوي للجمل المتوازية توازيا أفقيا؛ عدا عنصر أو عنصرين من عناصر البناء ويكون ذلك بالحذف والزيادة أو الاستبدال بين الشطرين المكونين للبيت الشعري"[42]. فالشاعر في هذا البيت أراد أن يعبّر عن حالته النفسيّة لذلك جاء التركيب الأوّل مساويا للتركيب الثاني، إذ أنّ كلّ وحدة لغوية في الشطر الأوّل لها ما يقابلها في الشطر الثاني إلاّ العنصر الأوّل المتمثّـل في أداة التعليل "اللام" لا يوجد ما يقابله في الطرف الآخر، بينما نجد أداة الاستفهام "من" تقابلها الأداة نفسها في الشطر الثاني. كما أنّ الوحدة اللّغوية "العيون" تقابلها الوحدة اللّغوية "الخيال"، ثمّ نجد أنّ الوحدة اللّغوية

"الفاترات" تقابلها الوحدة اللّغوية "مُوسّدا"، وفي الأخير يتّضح كذلك أنّ الوحدة اللّغوية "ذبولا" تقابلها الوحدة اللّغوية "محمولا".

واللافت للانتباه في البنية اللّغوية لهذا البيت أنّ الوحدات اللّغوية اتّخذت المواقع النّحوية ذاتها في الشطرين، فساهم ذلك في إعلاء درجة الإيقاع الداخلي له من جهة، وعمل من جهة أخرى على تحقيق التّماسك والتّرابط بين عناصره اللّغوية.

كما وظّف ناجي التّوازي التركيبي في قوله:(43)

– يَا هَمَ قَــلْبِي فِي صِبَا أَيَّامِــهِ وَسُهَادَ عَيْنِي فِــي اللَّــيَالِي الأُولى

نلمح في هذا البيت عدم التطابق التام بين الوحدات اللّغوية المشكّلة له مما خلق توازيا ناقصا بين التركيبين ، حيث لجأ الشاعر إلى حذف أداة النّداء في الشطر الثاني، مع ما يوجد من اختلاف بين الوحدات في نهاية كل شطر إذ جاءت شبه الجملة في الشطر الأوّل مكوّنة من حرف الجر "في" والاسم المجرور "صبا" ثمّ أُردف بالمضاف إليه "أيّام" والضمير المتّصل "الهاء"، بينما شبه الجملة الواردة في الشطر الثاني جاءت هي الأخرى مكوّنة من حرف الجر واسم مجرور" في الليالي" في حين أردفت كلمة " اللّيالي" بالصفة المتمثّــلة في كلمة " الأولى" وهذا ما أدى إلى عدم التطابق التام بين العناصر اللّغوية. ولكن رغم ذلك حقق هذا التوازي الجزئي نغما وإيقاعا موسيقيا مميزا، وعمل على شدّ أزر الوحدات المكوّنة لهذا البيت الشعري.

أمّا إذا عدنا إلى الجانب الدلالي فإنّنا نلمح ما يوجد بين الشطرين من تقارب في الدلالة، إذ عبّر الشاعر في الأوّل عن حزنه الشديد لما آلت إليه حياته بعد ما قضى ساعات الهناء والسعادة في صباه ، أمّا الثاني فيوحي هو الآخر بالألم والحسرة التّي تخيّم على حياته، إذ يقضي اللّيالي وهو يسترجع ذكريات صباه والأيام الهنيّة التّي قضاها رفقة أصدقائه وأحبابه، فالشاعر لا

يوازي بين التراكيب إلاّ إذا كان لها الأثر النفسي المشترك الذي يجمع بين دلالات وعناصر التركيبين.

4- أدوات الربــط:

يعدّ الربط وسيلة لفظيّة مهمة من وسائل الاتّصال بين مكوّنات التراكيب اللّغوية، إذ نجد العلماء العرب القدامى قد تفطّنوا إلى قيمة هذه الوسيلة في تحقيق الاتّصال بين أركان التركيب اللّغوي وعناصره، حيث يؤكّد الرضي بأنّ "الجملة في الأصل كلام مستقل، فإذا قَصَدْتَ جعلها جزءًا من الكلام فلا بدّ من رابطة تربطها بالجزء الآخر، وتلك الرابطة هي الضّمير، إذ هو الموضوع لمثــل هذا الغرض"[44].

وعلى الرغم من المعالجات المحدّدة للعلماء العرب القدامى، في إطار ما قدّموه وفي حدود ما تسمح به الدراسات العلميّة المنهجيّة الدّقيقة في زمانهم، فقد جاء تحديدهم لأدوات الرّبط وذكرهم الضّمير وما يجري مجراه، كالعائد وضمير الإشارة ونحوها، وكذلك تحديدهم لمواضع الرّبط بهذه الأدوات تحديدا يتناسب مع التراكيب العربية، وما تسمح به قواعدها من قوانين للإجازة، وقوانين مقيّدة وفقا لسلامة التراكيب وصحتها، جاءت هذه المعالجات لتؤكّد إدراكهم بقيمة هذه الوسائل، وما تقوم به من إحكام التراكيب والجمل من جهة، وأهمية تماسك عناصرها من جهة أخرى[45].

ولما كان النّص مجموعة من الجمل المتتابعة أفقيا وجب أن تكون هذه الجمل مترابطة فيما بينها حتّى تكوّن نصا متماسكا، واستعمال التعبيرات العَطْفِــيّة يشير إلى الارتباطات الواقعية بين الحوادث والمواقف[46] ولذلك فالربط هو" اصطناع علاقة نحويّة سياقيّة بين معنيين باستعمال واسطة تتمثّــل في أداة رابطة تدلّ على تلك العلاقة"[47].

كما أنّه وسيلة مهمة من وسائل التّماسك النّحوي على المستوى التركيبي، وذلك لأنّه قد لا يخلو نص من أدوات تربط بين كلمات الجمل وأخرى تربط بين الجمل، وثالثة تربط بين الفقرات، حتّى يكون النّص مسبوكا كأنّه جملة واحدة، والجملة كأنّها كلمة واحدة[48].

إنّ أدوات الرّبط وسيلة بناء لتفسير ما سيقدّم في علاقته بما سبقه، حيث تفسّر كيف أنّنا نتعرّف مسبقا على وجود العلاقة الدلالية في سطح النّص[49]، ويعدّ الوصل[50] إحدى العناصر الاتساقيّة إلاّ أنّه يختلف عن باقي العناصر الاتساقيّة الأخرى؛ لأنّه لا يتضمّن إشارة موجّهة للبحث عن المفترض فيما تقدّم أو سيلحق، كما هو الشأن في الإحالة والاستبدال والحذف، فالوصل هو الطريقة التّي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منتظم، تتمثّل وظيفته في تقويّة الأسباب بين الجمل وجعل المتواليات متماسكة .

وتُقدّم أدوات الرّبط – على اختلافها– طريقا يتمّ به الارتباط بين الأخبار التّي يعرضها الكاتب بشكل أفقي، ومع كل نوع من هذه الأدوات يعكس صاحب النّص وجهة نظر أو يسعى إلى تقديم معلومات تقديما مقصودا بهدف الحصول على قبول القارئ لإجراءاته البنائية والتّي تصل به إلى قبول النّص كلّيا.

وتؤكّد الإحصاءات التّي تمّ رصدها لنسب ورود أدوات العطف غلبة أدوات الوصل على باقي الأدوات، حيث تعدّ " **الواو**" أكثر الأدوات ورودا في هذا النّص الشعري؛ حيث تكرر ذكرها سبعا وعشرين (27) مرّة، فساهم استعمالها بفعالية في بناء عناصر الخطاب بناء محكما، وذلك يتّضح من خلال اتّصال بضع هذه العناصر ببعضها الآخر، مما أدى إلى تشكيل شبكة متّحدة الأجزاء.

بالإضافة إلى أهمية "الواو" في تحقيق التّرابط بين أجزاء الجملة فهي تعمل على " تكثيف الخطاب عن طريق الاختزال"[51]. وهذا يعني أنّ "الواو" ليست فقط وسيلة ربط إنّما هي أيضا وسيلة لجعل الخطاب أكثر فعالية وذلك بإلغاء التعابير المعبّرة عن الفكرة نفسها. ويندرج الرّبط بهذه الأداة فيما يُعْرف بـــ "الرّبط الإضافي"، حيث يعمل هذا النّوع من الرّبط على تقديم إضافات للمحتوى النّصي عن طريق ترابط الأفكار وتكثيف الدلالة، وغالبا ما يشار إليه بواسطة أدوات مثل: أدوات العطف (الواو- ثمّ- أو- الفاء- حتّى...)، حيث يتمّ الرّبط بين الجمل عبر إضافة معنى جديد ويطيلها، وقد" تكون وسيلة بناء لتفسير ما سيقدّم في علاقته بما سبقه"[52] فهذه العلاقات التّي قد تنشئها أدوات الربط علاقات دلالية بين الجمل داخل النّص، فهو يثري موضوع السياق[53].

ويمكن توضيح ذلك من خلال بعض النماذج الواردة في الخطاب الشعري "**المآب**"، حيث جاء في قوله:[54]

- لِمَن العُيُونُ الفَاتِرَاتُ ذُبُــولا وَمَن الخَــيَالُ مُــوَسَّــدًا مَحْمُولا

- يَا هَمَ قَلْبِي فِي صِــبَا أَيَّامِهِ وَسُهَادَ عَــيْنِي فِي الــلَّيَالِي الأُولى

-عَيْنَايَ كَذَّبَتَا وَ قَلْبِي لَمْ تَدَعْ دَقَــاتُــهُ شَــكًــا وَلاَ تَأْوِيــلا

- يَوْمَ المَآبِ كَمْ انْتَظَرْتُكَ بَاكِيًا وَبَــعَــثْتُ أَحْــلاَمِي إِلَيْكَ رَسُولا

فإذا أمعنا النظر في طريقة بناء هذه الأبيات سندرك أنّ الشاعر ذكر بعض المعلومات بشكل قائم على مقدار من التشابه بينها؛ لأنّه يصف حالته النفسيّة بعدما رأى رفيق دربه عليلا، لذلك حاول ذكر أكثر من خبر باستعمال أداة الرّبط "الواو". فهو في هذه الأبيات أراد أن يخبرنا بحال رفيقه الذي بات من هزاله كالخيال الموسّد الملقى على الوساد ، فبعد عودته لم يتقبّل الحال

التّي وصل إليها هذا الصديق، لذلك جاءت جمل هذا النّص متماسكة الأجزاء باعتبار وحدة الموضوع.

ومن أبرز ظواهر الرّبط أيضا نجد ما يطلق عليه " **الربط التعليلي**" حيث تتّضح دلالة التعليل من خلال مجموع مكوّنات السّياق، وأيضا بفضل بعض أدوات الرّبط التّي وظّفت لأجل ذلك، وتعدّ " الفاء" أهم تلك العناصر الاتساقيّة التّي تجسّدت في هذا النّص الشعري من خلال قول الشاعر:(55)

- خَاطَبْتُ عَنْكَ فَمَا تَرَكْتُ مُخَاطِبًا وَسَأَلْتُ حَتَّى لَمْ أَدَعْ مَسْــؤُولا

- وَغَرَقْتُ فِي الأَمَلِ الجَمِيلِ فَلَمْ أَدَعْ مُتَخَــيَّلاً عَذْبًــا وَلاَ مَأْمُــولا

حاول الشاعر في هذين البيتين أن يصوّر اشتياقه لصديق صباه الذي طال غيابه، فسأل عن أحواله من خلال تتبع أخباره مما دفعه إلى توظيف الربط التعليلي ليوضّح الأسباب والدوافع التّي جعلته يخاطب كل من يعترض طريقه موظّفا في ذلك أداة الربط " الفاء" التّي حققت الغرض المقصود، كما سأل عنه جميع معارفه مما دفعه للقول" حتّى لم أدع مسؤولا "، وتأمّل أن يجمع الدّهر بينهما من جديد فقال: " فلم أدع متخيّلا عذبا ولا مأمولا "، مستخدما الأداة نفسها لتوضيح السبب الذي دفعه للغرق في الأمل الجميل بغية العثور على هذا الصديق العزيز على نفسه والذي ترك فراغا في حياة الشاعر وإحساسه بالألم والحسرة لطول هذا الغياب. فتنوّع أدوات الرّبط في هذا النّص الشعري جعله كتلة واحدة متماسكة العناصر.

خلاصـــة:

نخلص من هذا إلى أنّ نص " المآب " نص تضافرت بنياته وتلاحمت في صورة كيان واحد متماسك الأجزاء متلاحما إن بوسائل لسانية أو بوسائط

دلالية، والغرض من ذلك تحقيق الاتساق والانسجام اللّذين هما الجوهر في بناء كل نظام.

– ومن بين هذه الوسائل نجد **الإحالة** التّي كان لها حضور مكثّف في هذا النّص الشعري مما ساهم في تماسك وحداته اللّغوية، واللافت للانتباه أنّ الإحالة الضميرية كانت متواترة أكثر من غيرها من الإحالات الأخرى، والواضح أنّ ضمير المتكلّم " **أنا** " مثّـل أكبر نسبة للإحالة الضّميرية، إذ عبّر " إبراهيم ناجي" من خلاله عن تجاربه الشخصية وهذا ما جعل شعره يتميّز بالذاتية الكبرى. بالإضافة إلى وجود ضمائر أخرى لا تقل أهمية عن هذا الضمير منها "هو، هما، أنتَ".

– يعدّ **التكرار** أيضا من بين الوسائل التّي تعمل على تعاضد الوحدات اللّغوية وتماسكها، وهذا ما جعل " إبراهيم ناجي" يعمد إلى توظيف هذه الظاهرة في نصه الشعري الموسوم بـــ " المآب"، حيث ظهرت فيه أشكال تكرارية متنوّعة منها: الكلي الذي تجسّد من خلال تواتر جملة من الكلمات والعبارات التّي عملت على تجسيد الاستمرارية بين أبيات هذا النّص، بالإضافة إلى التكرار الجزئي الذي يتميّز عن أنماط التكرار الأخرى من خلال احتمالية تعدّد أطرافه.

– كما كان **التوازي** من بين الظواهر التّي ميّزت هذا النّص، حيث عمد الشاعر إلى تكرار بعض التراكيب على مسافات متساوية مما خلق إيقاعا ونغما موسيقيا مميزا.

– إنّ تـــواتر **أدوات الرّبط** في النّص الشعري السابق ساهم بفعاليـــة في بـــناء عـــناصر الخطاب بناء محكما، من خلال اتّصال هذه العناصر بعضها ببعض مما أدى إلى تشكيل شبكة متّحدة الأجزاء.

الهـــوامش:

(1) عزة شبل محمد: علم لغة النّص" النظرية والتطبيق"، تقديم سليمان العطار، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007، ص1.

(2) استنبط كل من دو بوجراند ودريسلر سبعة معايير يجب توفّرها في كلّ نص، وإذا كان أحد هذه المعايير غير محقّق فإنّ النّص يعدّ غير اتصالي؛ وهذه المعايير هي: الاتساق – الانسجام – القصد– القبول – الإعلام – المقام– التناص .

(3) صبحي إبراهيم الفقي: علم اللّغة النّصي بين النظرية والتطبيق "دراسة تطبيقية على السّور المكيّة"، ج1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د. ط)،2000، ص74.

(4) Dubois(J) et autres :dictionnaire de linguistique et des sciences du langue, la rousse,1994,p36

(5) Greimas (A) , Courtés(J) :sémiotique(dictionnaire raisonné de la théorie du langage),hachette,p13

(6) الأزهر الزناد: نسيج النص "بحث فيما يكون فيه الملفوظ نصا"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1993، ص76.

(7) الإحالة الخارجية وفيها يحيل عنصر في النّص إلى شيء خارجه، وهذا النّوع من الإحالة لا يدخل في إطار التماسك النّصي، وإنّما يهتم بدراستها في إطار سياق الموقف الخاص بالنّص.

(8) الأزهر الزناد: نسيج النص، مرجع سابق، ص118.

(9) عزة شبل محمد: علم لغة النص" النظرية والتطبيق"، مرجع سابق، ص122.

(10) ظهر هذا الديوان سنة 1934 وهو أوّل ديوان مطبوع لناجي؛ الغمام الذي يتطلع ناجي إلى الأرض فيراه يحجب حقائق النّاس، فتلك راقصة تلهو وتمرح وكأنّها أسعد أهل الأرض، فإذا انقشع عنها الغمام وجدت وراءها مأساة دامية... والغمام الذي يتطلع ناجي للسماء فيراه يحجب حقائق السماء فيسمو إليها بخياله. ينظر: محمد رضوان: إبراهيم ناجي شاعر الأطلال وأحلى قصائده، دار الكتاب العربي، (د– ط)، 2004، ص59. كان الشاعر يقصد من هذه التسمية أن يستشف حجب الغيب ويقرأ ما وراء الغمام، ليجلي الصورة وليعمق في أغوار النّفس البشرية ويحلق في سموات الفكر حتّى ينقشع الغمام. ينظر: كامل محمد محمد عويضة: إبراهيم ناجي شاعر الأطلال، دار الكــتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،1993، ص184.

(11) محمد الشاوش: أصول تحليل الخطاب في النظرية النّحوية العربية "تأسيس نحو النّص"، مج2، المؤسسة العربية للتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص1107.

(12) مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص18.

(13) المصدر نفسه، ص18.

(14) كامل محمد محمد عويضة : إبراهيم ناجي شاعر الأطلال، مرجع سابق، ص179.

(15) مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، مصدر سابق، ص18.

(16) ارتبط التكرار في التراث النّحوي بالتوكيد اللّفظي، لأنّ التوكيد اللفظي هو " إعادة اللفظ الأوّل بعينه ". ينظر ابن هشام: شرح قطر الندى وبل الصدى، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 2001، ص388.

(17) حسام أحمد فرج: نظرية علم النّص"رؤية منهجية في بناء النّص النثري"، تقديم سليمان العطار ومحمد أحمد حجازي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص107.

(18) صبحي إبراهيم الفقي: علم اللّغة النّصي، ج 2، مرجع سابق، ص22.

(19) Robert de beaugrande and Dressler .introduction to text liguistics,p55.

(20): روبرت دو بوجراند: النّص و الخطاب و الإجراء،تر/تمام حسان،عالم الكتب، القاهرة،ط1، 1998،ص303.

(21) Robert de beaugrande and Dressler : introduction to text linguistics, p55

(22) مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، مصدر سابق، ص18.

(23) المصدر نفسه، ص18.

(24) المصدر نفسه، ص18.

(25) إليا الحاوي: إبراهيم ناجي شاعر الوجدان، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1981،2، ص12.

(26) مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، مصدر سابق، ص18.

(27) المصدر نفسه، ص18.

(28) عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي جبل، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د–ط)، 2005، ص27.

(29) السيد علي عز الدين: التكرير بين المثير والتأثير، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، مصر، ط2، (د–ت)، ص 298.

(30) مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، مصدر سابق، ص18.

(31) المصدر نفسه، ص18–19.

(32) المصدر نفسه، ص18.

(33) عبد الواحد حسن الشيخ: البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنيّة، مص، ط1999،1، ص7.

(34) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تح/ محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص105.

(35) المرجع نفسه، ص103.

(36) كان القدماء نقادا وبلاغيين على وعي تام بمفهوم هذه الظاهرة وإن اختلفوا في مصطلحاتهم الدّالة عليها، فعرضوا لنماذج كثيرة؛ قرآنيّة وحديثيّة وشعريّة ونثريّة يلحظ فيها التوازي. ومن أهم المصطلحات التّي وردت في أبحاثهم ودراساتهم مصطلح " اتّساق البناء " الذي أورده " قدامى بن جعفر"، ومصطلح " التشطير" الذي أورده" أبو هلال العسكري"، بينما أطلق عليه " القزويني" مصطلح" الموازنة". ينظر:

– قدامى بن جعفر: جواهر الألفاظ ، تح/محمد محي الدين عبد الحميد، القاهرة، 1932، ص3.
– أبو هلال العسكري: الصناعتين "الكتابة والشعر"، تح/محمد علي اليجاوي محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة ، 1952، ص463–464.
– القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تح/جماعة من علماء الأزهر الشريف، القاهرة، (د. ط)،(د.ت)، ص522.
(37) رجب عبد الجواد إبراهيم: الجمل المتوازية عند طه حسين " دراسة في أحلام شهرزاد"، مجلة علوم اللّغة ، مج3، ع4، 2000، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص231.
(38) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص82.
(39) المرجع نفسه، ص73.
(40) المرجع نفسه، ص88.
(41) مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، مرجع سابق، ص17.
(42) محمود محمد سليمان الجعيدي: الجمل المتوازية في ديوان أبي القاسم الشابي "دراسة نحوية نصية"،المؤتمر الثاني للغة والأدب،16–17يوليو،2003. ص23.
(43) مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، مصدر سابق، ص18.
(44) الرضي الاستراباذي: شرح الكافية، ج1، بيروت، 1979، ص91.
(45) حسام البهنساوي: قواعد الربط وأنظمته في العربية ونظريات الربط اللّغوية الحديثة، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط1، 2008، ص22.
(46) حسام أحمد فرج: نظرية علم النّص" رؤية منهجية في بناء النّص النثري"، مرجع سابق، ص94.
(47) مصطفى حميدة: نظام الارتباط والربط في تراكيب الجملة العربية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر، ط1، 1997، ص203.
(48) دو بوجراند: النّص والخطاب والإجراء، تر/تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1997، ص78.
(49) عزة شبل محمد: علم لغة النّص "النظرية والتطبيق"، مرجع سابق، ص110.
(50) الوصل في البلاغة هو الربط بين الجمل أو عطف بعض الجمل على بعض، وكان الجاحظ من الأوائل الذين تكلّموا فيه، ووقف العسكري وقفة طويلة وذكر أقوالا كثيرة تدلّ على أهمية هذا الأسلوب، ويعدّ عبد القاهر الجرجاني من أشهر الذين بحثوه بحثا مفصلا يقوم على التقسيم والتحديد وربطوه بباب العطف. ينظر عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح/محمد رشيد رضا، القاهرة، ط1954،5، ص154. وينظر كذلك الجاحظ: البيان والتبيين، تح/عبد السلام محمد هارون،ج1، القاهرة،1952، ص88. وينظر أيضا أبو هلال العسكري: الصناعتين، مرجع سابق، ص438.
(51) محمد خطابي: لسانيات النّص"مدخل إلى انسجام الخطاب"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص228.
(52) عزة شبل محمد: المقامات اللّزومية للسرقسطي" دراسة في علم لغة النّص"، رسالة دكتوراه مخطوطة، كلية الآداب، جامعة القاهرة،2006، ص110.

(53) ليلى السيّد خميس: الربط النّحوي في كتاب فيض الخاطر لأحمد أمين، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الألسن، جامعة عين شمس، 2000، ص53.

(54) مجيد طراد: شرح ديوان إبراهيم ناجي، مصدر سابق، ص18.

(55) المصدر نفسه، ص18.