

التوازي ودوره في ترابط النص الشعري من خلال "فلسفة الثعبان المقدس" لأبي القاسم الشابي

أ. سهل ليلى

جامعة محمد خيضر بسكرة

الملخص :

إن 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. وإن العمل الفني الحق هو الذي يجمع توافره على مواقف إنسانية نبيلة وأفكار رفيعة عناصر الاتساق والانسجام.

فتهدف هذه الدراسة بشكل رئيس ومباشر إلى تحليل آلية من آليات الاتساق النصي ألا وهي ظاهرة "التوازي" تحليلا لغويا موضوعيا للكشف عما يتيح النص الشعري من أسرار أدبية استنادا إلى أسس لغوية موضوعية والتي ركز علم اللغة النصي عليها باعتبارها إحدى وسائل الربط النحوي الشكلي الهامة، ذلك أنها تحقق للنص ترابطا شكليا على المستويين الأفقي والرأسي. مشيرين في ذلك إلى مفهوم الظاهرة وأنواعها وكيفية تجليها في قصيدة "فلسفة الثعبان المقدس" للشابي.

Résumé:

L'interdépendance entre les éléments les plus importants du texte, en ce sens que le texte de l'analyse est principalement basée sur le lien pour le texte. Il est préoccupé par les relations entre les parties de la phrase, et aussi les relations entre les phrases du texte, et entre les paragraphes, mais parmi les textes constitutifs de l'ouvrage. Le droit est une oeuvre d'art, qui allie la disponibilité des postes et des idées de l'humanitaire noble, éléments d'une grande cohérence et d'harmonie.

Objectifs de cette étude est directement au président et à l'analyse des mécanismes de cohérence textuelle est le phénomène de "parallèle" analyse objective de la langue de ce texte à la disposition sur la divulgation des secrets de la poésie littéraire, sur la base de la linguistique et des connaissances de la langue, qui a porté sur le texte comme un moyen d'établir des liens formels grammairien important, qu'ils font sur le texte d'une corrélation entre les horizontales et verticales. renvoyant à la notion de phénomène et la façon dont les types et dans le poème «la philosophie du serpent», le Saint des Shabi.

مقدمة:

لقد احتل الربط بوجه خاص بكل صوره موقعا متقدما من التحليلات النصية واستخدم علماء النص عدة مصطلحات للتعبير عنه، والتميز بين أنواعه. مما يحث ضرورة مراعاة

الفروق الدقيقة بينها من خلال عملية المقابلة. وهم يتفقون بوجه عام على أنه عنصر جوهري في تشكيل النص وتفسيره، ويتحقق على مستويات مختلفة، إذ يمكن أن تركز العلاقات التي تكون بين الجمل والعبارات في متتالية نصية على الدلالات، أي على علاقات الامتداد الخارجي (1). فالترابط قوام النص أو هو - على الأقل - شرط أول لكي يكون الكلام نصا، ويؤكد هذا كثير من تعريفات النص مبنيا بعضه على بعض نحويا وما يكون به عالم النص مسبوكا محبوبا ولكلا الترابطين معياران السبك "Cohesion" والحبك "Coherence" (2). ومن الضروري أن يوضع في الاعتبار أن المكونات السطحية المحققة على أسس اصطلاحية هي علامات لغوية قائمة على أشكال من التبعية النحوية، الغرض منها تشكيل المعنى، أما العلاقات التي تعد عناصر ربط بين التصورات الواردة في عالم النص، ربما تكون صريحة في النص أو بمعنى أدق ربما لا تعكس الأبنية الموجودة على السطح بشكل مباشر، ومن ثم يحتاج إلى تصور معرفي أكثر اتساعا، حتى يمكن اكتشافها، وتحديد لها ووصفها بشكل كاف يصير معه النص مفهوما (3).

وربما كان النص الشعري بعامته، والعربي بخاصته، والعربي العمودي على نحو أخص، أسعد حظا من حيث اشتماله على علامات شكلية توفر له إطارا محسوسا تتحقق له بها سمته الاستمرارية الظاهرة للعيان، ونعني بها قيامه على نوع من الإيقاع (4) فيختزل النص العالم بأسره. إنه كيان بالغ التعقيد والتشابك يحوي الحياة بشكل فريد التنظيم، لاسيما إذا كان شعرا. فالشعر لغة خاصة ترقى عن سائر مستويات الكلام الأخرى، ومن ثم يمكن القول: إن القصيدة نسيج من الحروف والكلمات المنتظمة بشكل خاص ومميز، وإذا كان الكيان البشري ينمو عن طريق توالد الخلايا الجسمية وتكاثرها، فإن المعمار الشعري ينبني بدوره عن طريق تناسل أبيات القصيدة بعضها من بعض، لذا صَحَّ أن نقول:

"إن الشبه كبير بين النص والنسيج من حيث التوالد وآليات البناء، بل إن النص هو النسيج نفسه حسب بعض الثقافات المستندة إلى الأصول اللاتينية، لأن معنى النص في هذه الثقافة هو النسيج بما تعنيه الكلمة في المجال المادي الصناعي، ثم نقل هذا المعنى إلى نسيج النص" (5).

فالتوازي هو أحد المعايير المهمة لتحقيق نصية النص، ونجده مظهرا لدراسة النسيج النصي، وعاملا من العوامل الأساسية لديناميكية المجموع. وقد كان اختيارنا لهذا الموضوع لما يحمله من جاذبية وحدائث في ساحة الدرس اللساني. وأما اختيارنا لقصيدة "فلسفة الثعبان المقدس" للشاعر أبي القاسم الشابي مجالا للتطبيق، ذلك لأن الشاعر عرف بشعره الثوري التحرري الذي ألبسه حلة رومنسية ورمزية يستعير فيها الصور الطبيعية دلالات موحية بقيم العدالة والحريّة والأمل والإنسانية، وفي الآن نفسه يستحضر من الطبيعة ذاتها كل الصور المضادة المنسجمة مع قيم الأعدل والسيطرة

والشر. وهذه القصيدة أنموذج من نماذج شعره المعبر عن الصراع الأزلي بين الخير والشر وبين القوة الظالمة والشعوب المستضعفة التي ضمها ديوانه أغاني الحياة. لم يكن اختيار ظاهرة الجمل المتوازية في ديوان أبي القاسم الشابي، محلا للبحث والدراسة، ولید الصدفة، بل إنه اختيار علمي مؤسس على وجود فعلي لهذه الظاهرة في شعر أبي القاسم الشابي، بل والحاح شديد من الشاعر عليها في كثير من القصائد، ويبدو ذلك واضحا من خلال فهم الشاعر للظاهرة واستيعابه لأنماطها، وتكراره لهذه الأنماط وتوظيفها توظيفا دلاليا جيدا في إطار النص. فماذا نعني بظاهرة التوازي؟ وماهي أنواعها؟ وكيف تتجلى في قصيدة فلسفة الثعبان المقدس؟

الجملة الشعرية هي أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه سواء أتركب هذا القدر من كلمة واحدة أم أكثر، فليس للجملة طول محدد بل يتراوح بين القصير جدا والطويل جدا، لأن المهم فيها خصيصة الإسناد أو تحقق طرفي الإسناد. فالجملة الشعرية هي كل قول أدبي جاء على شكل شعري من حيث إنه يقوم على إيقاع مطرد أي على نظام فني لأي جنس قائل مثل الشعر العمودي، أو الحر أو المنثور. فالجملة الشعرية لا بد أن تكون تجسيدا لغويا تاما يسمو على المعنى(6). فكما يمكن تحديد هوية البنية الشعرية بوصفها عبارة عن توافر عدد من النظم أو الضوابط، التي يقصد إلى توافرها عادة في اللغة الطبيعية. ومن ثم فقد تم تحديد أساسيات البنية حسب "جون بياجيه" J. Piages في ثلاثة عناصر هي: الشمولية والتحول والتحكم الذاتي. والتي تتعاضد جميعها لخدمة فكرة التوالد، فالشمولية ضد التجزيئية للنص، وتعني التماسك الداخلي للوحدة، بحيث تصبح كاملة في ذاتها وليس شكلا لعناصر متفرقة. وهذه المكونات تجتمع لتعطي من مجموعها خصائص أكثر وأشمل من مجموع ما هو في كل واحدة منها على حدة. واذن فالبنية تختلف عن الحاصل الكلي للجمع. لأن كل مكون من مكوناتها لا يحمل الخصائص نفسها إلا في داخل هذه الوحدة، ولذلك فالبنية غير ثابتة وإنما هي دائمة التحول، وهذا التحول يحدث نتيجة التحكم الذاتي من داخل البنية، فهي لا تحتاج إلى سلطان خارجي لتحريكها(7) وتماسكها أو اتساقها، الذي يقصد به ذلك الترابط الشديد بين الأجزاء المشكلة للنص(8)، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية(الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمتة، 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(9).

ومن أجل وصف ترابط النص على مستوى الشكل، يسلك المحلل الواصف طريقة خطية متدرجا من بداية النص حتى نهايته، راصدا الإحالة والضمائر والإشارات المحيطة بحالة قبلية أم بعدية، مهتما أيضا بالحذف ووسائل الربط المتنوعة كالعطف والتكرار وأشكال التوازي. فهاته البنى النصية لها دور كبير في تحقيق الترابط على مستوى

سطح النص. ومن أبرز من تحدث عن أدوات التماسك النصي "هاليداي ورقية حسن Haliday-Rhassan" في كتابهما (التماسك في الإنجليزية) الذي قام على خمس أدوات هي: الاستبدال، الحذف، العطف (الوصل)، التماسك المعجمي و الإحالة (المرجعية) والتوازي والذي منه تكون البداية: (10)

ولقد أصبح للتماسك 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 مقدما، وبعض آخر من الجمل يمكن أن يحتوي على رابطة شرطية بما سوف يأتي، لكن هذه نادرة جدا وليست ضرورية لتعيين النص (11)، فإذا خلا نص من هذه الأدوات سواء أكانت شكلية أم دلالية فإنه يصبح جملا مترابطة، ويصبح النص إذا عددناه حينئذ جسدا بلا روح.

1/ مفهوم التوازي Parallelisme؛

هو 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. وهذا المصطلح كغيره من المصطلحات العلمية التي انتقلت إلى النقد الأدبي. يبدو أن أول من استعمله وأشار إليه في تحليل النصوص هو الراهب "روبرت لوث R. Louth" الذي حلل في ضوئه النصوص التوراتية واقترحه وسيلة للتحليل.

فلم تذكر كتب النقد والبلاغة العربية القديمة مفهوم التوازي بنصه وحرفه، ولكن هناك أشكالا بلاغية كثيرة يمكن أن تندرج تحت هذا المفهوم. أما في "لسان العرب" فقد جاء أن الموازنة هي المقابلة والمواجهة. قال "ابن منظور": "والأصل فيه الهمزة، يقال: "أزيتته، إذ حاذيته" (12).

والتوازي هو تقارب شيئين أو مفردتين لتبيان المتشابهين والمختلفين (13)، وهو نموذج تكراري ملائم للتنوع، والتوازي الواحد يمكن إعادته مرات في أكثر من مقطع متتال في النثر، وفي الشعر يكون في الأبيات وأسطرها بصوره نفسها أو شكل التركيب النحوي (14).

وإن التوازي بوصفه مصطلحا قائما بذاته ومستقلا عن غيره لا نجد له تعريفا في كتب البلاغة العربية، إلا أنه يوجد ضمنا في البديع كالجناس والتوازن والتكرار (15)، وهو آلية من آليات التوالد النصي الذي تفرضه الحركة الاتساقية للقصيدة، باعتبارها حركة تكرارية لعناصر النص الدلالية، والتركيبية والعروضية. لذا يمكن النظر إلى مبدأ التكرار باعتباره المبدأ الذي يسمح بإقامة ضربا من التوازن بين هذه العناصر (16)، دون أن يعني ذلك أن كل تكرار عبارة عن تواز، فالتوازي يمكن النظر إليه كونه ضربا من التكرار، وإن يكن تكرارا غير كامل، كونه يتضمن نوعا من التشابه، على العكس مما هو الوضع في حالتها المتطابق التام أو التمايز المطلق.

ويكاد التشابه يكون أبرز خواص التوازي. فنهايات الأبيات المتجانسة مواضع تلتقي فيها القافية الواحدة والضرب الواحد والرّوي، ونهايات الأبيات أيضا منازل بها تكتمل التراكيب النحوية في الغالب، وهو ما يتأتى منه تواز بين وجوه من التجانس شئ (17). ورغم بنية هذا المفهوم إلا أن المعاجم اللغوية والمصطلحية والتاريخية للأدب، تكاد تتفق على أنه التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية (18)، كما يبقى خاصية لصيقة بكل الآداب العالمية كونه يفرض نفسه على اللغة الطبيعية والشعرية بطريقة اضطرارية. فهناك كلمات يدعو بعضها بعضا بالمشابهة وبالمقابلة، كما أن النص يتناسل أحيانا وينمو حسب مبدأ التنظيم الذاتي. كما وجدنا أن التوازي عبارة عن تماثل أو تعادل المباني والمعاني بين سطور متطابقة الكلمات، والعبارات القائمة على الازدواج الفني وترتبط ببعضها. وتسمى عندئذ 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 (19)، فمثلا عندما يلقي المتكلم جملة ما ثم يتبعها بجملة أخرى متصلة بها أو مترتبة عليها سواء أكانت مضادة لها في المعنى أم مشابهة لها في الشكل النحوي، ينشأ عن ذلك ما يعرف بالتوازي الذي هو نوع من أنواع الترابط بين الألفاظ مفردة ومركبة المعاني سواء كان هذا الترابط بالتضاد أو خلافا، فهو يعد من المفاهيم اللسانية التي تسربت إلى النقد الأدبي الحديث عن طريق كتب ومقالات "جاكسون Jakobson"، حيث اهتم بالتوازي من خلال الوظيفة الشعرية، إذ على الرغم من أن النص يتضمن عناصر كثيرة إلا أن الشعرية 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 التشكلات الصوتية والأشكال التطريزية (20)، "فجاكسون" قد تنبه أن 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 فيه الصوت صدى للإحساس.

ب/ تواز غير صوتي: أي توازي لغوي وينقسم 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 (21).

ولهذا جاءت في الكتب البلاغية والنقدية العربية القديمة مفاهيم بلاغية عديدة تندرج تحت مفهوم التوازي وتدعو إلى انسجام بنية الأبيات مثل التقسيم لائتلاف التناسب، تشابه الأطراف، المقابلة، والموازنة، ولكن في كل ذلك قاربت مفهوم

التوازي الذي يعد عنصرا يستطيع أن يحقق مبدأ التناسب (22). 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 أن موضوع النص يدخل مباشرة في تشكيل بنائه إذ يساهم التوازي بشكل فعال في إنماء الإحساس بالفاجعة واليأس والضياع، وهذا ما يمنح القصيدة ترابطا وتلاحما واتساقا نصيا كما يكسبها بعدا موسيقيا إيقاعيا. ولهيمنة التوازي على النص الأدبي عموما والشعر خصوصا عدت ومنحت له مصطلحات حسب وروده في هذه النصوص، فكان للنص الديني أثر في جلب القارئ والباحث إليه لسمته لغته العالية، ولخصيصتها الموسيقية التي تنفرد بها عن خصائص أي جنس أدبي، ولاحتوائه على فواصل موسيقية رافقت الوقف في القرآن. فالنص الديني والأحاديث القدسية والنبوية تحتوي على خصيصة التوازي، ولميزة النص القرآني عن غيره جاءت المصطلحات المناسبة لنسيجه الخاص ومنها:

1/ توازي البدايات.

2/ التوازي في وسط القرائن.

3/ التوازي في أواخر القرائن وهذا التوازي يتعدد إلى:

تواز دقيق يشبه التكرار.

تواز متقارب.

تواز أقل تقاربا.

أما الدكتور "محمد مفتاح" فقسمه إلى ثلاثة أقسام، كل قسم تنضوي تحته جملة من الفروع إلا الثالث فهو أحادي وهو كالآتي: (23)

1/ توازي تام	2/ شبه توازي	3/ تواز 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 طبيعته على الشعر العمودي الذي تطفئ عليه ظاهرة التوازي بدءا من الشكل إلى المضمون. ومقولة التوازي لا تفرق بين بنية الشعر العمودي وبنية الشعر الحر إلا في الشكل والتوزيع ونوعية البيت الصوتي (24)، وبالتالي هو تماثل أو تعادل المباني أو المعاني قائم على التنسيق الصوتي عن طريق توزيع الألفاظ في العبارة أو

الجملة أو القصيدة الشعرية توزيعاً قائماً على الإيقاع سواء للفظ أو الصوت المنسجم (25).
وان للتوازي مظهرين:

1/ مظهر ملازم وبصفة دائمة للغة الشعرية، حيث إن 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 ثم تعد اللغة الشعرية أكبر الأنماط والأشكال وضوحاً للتقابل والتوازي (26).

2/ المظهر الثاني للتوازي أنه يشير إلى ألوان من التفاعل بصفتها وسيلة دقيقة منسجمة وسائدة للتعبير في اللغة الشعرية، وبذا يصير التوازي مبدأ 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 اليهودي، الذي هو عبارة عن سطور متلاحقة تعرف الصلة بينها بترديد فكرة منه،
أو بتفصيل عبارة جملة تذكر في السطر الأول، وتشير فيها السطور التالية أو بالاستجابة بين الشرط والجواب، وبين الصلة والموصول لتعليق المعنى المنتظر على نحو يشبه تعليق السمع بانتظام القافية (27)

والتوازي يساعد على تنمية الصورة الفنية وإطراد نموها 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 (28)، 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 (29)، وبفضل توازي التناظر الناتج عن المساحة المكتوبة واحتلاله فضاء منظماً ومرتباً، قصد منه الشاعر في وقت هو زمن ذلك التوازي أثناء النطق، فيقوم التوازي بتجميل المكان وفتح فضاءات جديدة تكشف هويتها من خلال الشكل الذي يمنحه لها ويقوم الإيقاع بفتح نافذة دلالية التي يتوازي فيها الشكل والمعنى فتقوم حاسة السمع بتتبع إيقاع الحروف في حين تقوم حاسة البصر بتتبع ما بينها من توافق واختلاف (30).

كما يختلف التوازي عن التكرار الذي يتطلب التماثل فقط، وبذا يعد أعم من التكرار، والتكرار أخص من التوازي. وذلك لأننا في الآثار المبنية على التوازي نضع في الاعتبار العلاقة التكرارية، وتكون العلاقة بينهما هي علاقة الاختلاف. فأي شكل من أشكال

التوازي هو توزيع للثوابت والمتغيرات وكلما كان توزيع الثوابت أدق، كلما كانت القدرة على التمييز بين التوازي والتكرار وقابلية التمييز وتأثير المتغيرات أكبر. (31)

2/ التوازي في القصيدة:

يقوم 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 بينها. والظاهر أن 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 وتشكل بنية التوازي في شعر أبي القاسم الشابي ملمحا مميزا له غرض دلالي واضح، حيث تميز اللسانيات النصية بين نوعين من التوازي أحدهما تام والآخر جزئي (32)، وكلاهما يقع في مستويين متناظرين فإما أن يكونا في البيت الواحد أو في مساحة نصية متباعدة وفق هذا التوزيع:

1/ التوازي الأفقي التام: يكون بالتطابق النحوي بين شطري البيت الواحد بغض النظر عن تكوين وطبيعة البنى الجمليّة المتوازية التي يحرص الشاعر على تنويعها بما يوافق الغرض النصي. ومن شواهد في القصيدة قول الشابي في البيت الثاني:

يَمْشِي عَلَى الدُّنْيَا، بِفِكْرَةِ شَاعِرٍ، وَيَطُوفُهَا فِي مَوْكَبِ خَلَابٍ

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)، فهذا التوازي ساهم في ترابط النص الشعري من خلال توحيد فكرة بدايات الشحور السعيدة.

كما نجد التطابق النحوي في قول الشاعر في البيت الثاني عشر:

أَلْقَى مِنَ الدُّنْيَا حَنَانًا طَاهِرًا، وَأَبْنَتْهَا نَجْوَى الْمُحِبِّ الصَّابِي

فالتقابل قد وقع بين الفعلين (ألقى وأبث) والمفعول به (حنانا) في صدر البيت و(نجوى) في عجز البيت. وهذا التوازي عكس نفسية الشحور المتفائل في هذه الحياة.

وفي قول الشاعر أيضا في البيت السابع عشر:

أَنَّ السَّلَامَ حَقِيقَةً مَكْذُوبَةً، وَالْعَدْلُ فَلِسْفَةُ اللَّهِيبِ الْخَابِي

نجد التطابق أو التوازي قد وقع بين عبارة (السلام حقيقة مكذوبة) وعبارة (العدل فلسفة اللهيب) حيث نجد تطابق الكلمات التالية مع بعضها البعض: (السلام) و(العدل) و(حقيقة مكذوبة) و(فلسفة اللهيب). فكما نلمس التوازي أيضا في قول الشاعر في البيت التاسع عشر:

فَتَبَسَّمَ الثُّعْبَانُ بِسْمَةِ هَازِيٍّ، وَأَجَابَ فِي سِمَتٍ وَفَرَطٍ كِذَابٍ

فالتوازي قد وقع بين الفعلين (فتبسم وأجاب) وأيضا وقع بين المضاف والمضاف إليه (بسمته هازئ وفرط كذاب) وهي أفعال قد صدرت من الثعبان الذي يهيئ للمصيدة التي سيوقع فيها الشحرور.

كما نجد التطابق النحوي بين الفعل والفاعل والمفعول به والمضاف إليه من خلال عبارتي (فأفعل مشيئتك) و(وارحم جلالك) في قول الشاعر:

فَأَفْعَلُ مَشِيئَتِكَ الَّتِي قَدْ وَارْحَمِ جَلَالَكَ مِنْ سَمَاعِ خُطَابِي (33)

نجد التطابق قد وقع بين الفعلين (فأفعل و وارحم) والمفعول به (مشيئتك و جلالك) زائد حرف الخطاب الكاف من الكلمتين "مشيئتك و جلالك" وهو ما يعكس لنا بدايات استسلام الشحرور.

وفي قول الشاعر:

لَا عَدْلَ، إِلَّا إِنْ تَعَادَلَتِ الْقَوَى، وَتَصَادَمَ الْإِرْهَابُ بِالْإِرْهَابِ (34)

نجد التطابق قد وقع بين الجملتين (تعادلت القوى) و(تصادم الإرهاب) حيث نجد تطابق الفعلين الماضيين (تعادلت و تصادم) والفاعلين (القوى والإرهاب). والتطابق النحوي أيضا يظهر من خلال قول الشابي:

أَفَلَا يَسْرُكُ أَنْ تَكُونَ ضَحِيَّتِي فَتَحُلْ فِي لَحْمِي وَفِي أَعْصَابِي

نجد التوازي قد وقع بين الفعلين (يسرك وتحل)، وكذلك بين الجار والمجرور (في لحمي وفي أعصابي). ونجد التوافق النحوي بين عبارتي (لا رأي ولا صدق) في قول الشاعر:

لَا رَأْيَ لِلْحَقِّ الضَّعِيفِ، وَلَا صَدَى وَالرَّأْيِ، رَأْيِ الْقَاهِرِ الْغَلَّابِ

فهذا يمنح التوازي الأبيات بعدا ترابطيا تلاحميا، إذ يكسبها بعدا موسيقيا يقصد إليه وعي المبدع، واللافت للنظر أنه ثمة نوعا آخر من التوازي وهو:

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 أمثله في القصيدة قول الشاعر:

وَالْغُرُ يُعَذِّرُهُ الْحَكِيمُ إِذَا طَغَى جَهْلُ الصَّبَا فِي قَلْبِهِ الْوَثَابِ (35)

فالتوازي قد وقع من خلال تقابل كل من (جهل وقلب) وكذلك (الصبا والوثاب) وكان عن طريق زيادة حرف الجر (في) في (في قلبه)، وهذا توضيح لفكرة الاستهزاء التي يمارسها الثعبان على الشحرور.

وفي قول الشاعر:

وَتَكُونُ عَزْمًا فِي دَمِي وَتَوْهَجًا فِي نَاضِرِي، وَحِدَّةً فِي

نجد التطابق قد وقع عن طريق النقصان (الحذف) من خلال التوازي بين العبارات التالية (وتكون عزمًا في دمي) و(وتوهجًا في ناضري) حيث تم حذف الفعل (تكون) من العبارة

الثانية والتي الأصل فيها (وتكون توهجا في ناظري). والتطابق قد وقع بين الكلمات (عزما وتوهجا) و(في ناظري وفي دمي). فذلك التتابع أو النسيج الصوتي للكلمات مثل "في دمي، في ناظري، في نابي". قد دل على الانغماس الشديد للشحورور في الثعبان، حيث أصبح جزءا لا يتجزأ منه، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على حقيقة العلاقة بين الشعوب المستضعفة والمستعمرين. وفي قول الشابي في البيت الثالث والثلاثين:

لَا رَأْيَ لِلْحَقِّ الضَّعِيفِ، وَلَا صَدَى وَالرَّأْيِ، رَأْيُ الْقَاهِرِ الْغَلَّابِ

نجد التوازي قد وقع بين عبارتي (رأي للحق الضعيف) و(رأي القاهر الغلاب)، فالتطابق قد وقع بين الكلمات (رأي ورأي) و(للحق والقاهر) بزيادة حرف الجر "الأم" و(الضعيف والغلاب). فالتوازي هنا قد حقق فكرة انتقال الشحورور من الضعف السعيد، إلى القوة المتغطسة، من خلال تأكيد بآن الضعيف لا يؤخذ برأيه حتى وإن كان على حق، بل يؤخذ برأي القوي حتى وإن كان هذا القوي على باطل.

وفي قول الشابي:

أَفَلَا يَسْرُكُ أَنْ تَكُونَ ضَحِيَّتِي فَتَحُلْ فِي لَحْمِي وَفِي أَعْصَابِي (37)

يلاحظ أن التوازي قد وقع بين عبارتي (فتحل في لحمي) و(في أعصابي)، فالتطابق قد وقع بواسطة الحذف، أي حذف الفعل (فتحل) من العبارة الثانية لأن الأصل في القول (فتحل في أعصابي)، ومن ثم نجد التطابق بين الكلمات (فتحل و فتحل) و(في لحمي و في أعصابي) فهذا التوازي قد حقق فكرة الإغراء التي يمارسها الثعبان على الشحورور الضعيف.

من خلال ما سبق نسجل أن التوازي ليس خصيصة اختيارية فحسب، بل هو خاصية اضطرارية، لأن النص ينمو بكيفية متوازية، وإذا وقع نقص ما فإنه يعوض ذلك، على أن هناك بعض البنيات التي لها حيوية أكثر، فتنمو بكيفية منظمة في نسق من العلائق الداخلية الملبيبة لقوانين صورية وكمليات عامة، كما نجد بنيات أخرى تكتفي بوظيفتها في حد ذاتها، لأن هناك حركة واستقرار. والتفاعل بين الحركة والاستقرار يؤدي إلى توازن النص وترابطه وتماسكه، هذا النص الذي يراقب نفسه بنفسه والذي يضبطه إيقاع نمو القصيدة وديناميتها (38).

والنوع الثالث من التوازي هو:

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

وَتَكُونُ عَزْماً فِي دَمِي، وَتَوْهْجاً فِي نَاضِرِي، وَحِدَّةً فِي نَابِي
وَتَذُوبٌ فِي رُوحِي الَّتِي لَا تَنْتَهِي وَتَصِيرُ بَعْضَ أَلْهَوَتِي وَشَبَابِي...؟ (39)

فالتوازي قد وقع بين عبارة (تكون في دمي) التي وقعت في صدر البيت الأول، وعبارة (تذوب في روعي) التي وردت في صدر البيت الثاني، إذ نجد التطابق قد وقع بين

الكلمات (تكون وتذوب) وبين (في روعي و في دمي). وقد حقق التوازي هنا فكرة مغالطة الثعبان للشحور بغية استمالته وتغيير سلوكه وفق ما يراه هو مناسباً، إذ نلاحظ تدرجاً وترايبية 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 شواهد نذكر قول الشابي:

كَانَ الرَّبِيعُ الْحَيُّ رُوحًا حَالِمًا، غَضَّ الشَّبَابُ مُعْطَرِ الْجَلْبَابِ
يَمْشِي عَلَى الدُّنْيَا، بِفِكْرَةِ شَاعِرٍ، وَيَطُوفُهَا فِي مَوْكِبِ خَلَابٍ

فالتوازي قد وقع بين العبارتين اللتين وردتا في صدري البيتين (كان روحاً حالماً) 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 (روحاً و حالماً) وبين (فكرة و شاعر). فساهم التوازي في تبين الحالة التي كان عليها الشحور والتي تعكس سعادته من جمال الحياة.

و في قول الشاعر:

وَالْأَفُقُ يَمْلَأُهُ الْحَنَانُ، كَأَنَّهُ قَلْبُ الْوُجُودِ الْمُنْتَجِ الْوَهَابِ
وَالْكُونُ مِنْ طَهْرِ الْحَيَاةِ كَأَنَّمَا هُوَ مَعْبُدٌ، وَالْغَابُ كَالْمَحْرَابِ (40)

فنلاحظ التطابق بين عبارتي (والأفق يملأه، كأنه) و (والكون من طهر الحياة كأنما). فهذا التوازي عن طريق الحذف أي حذف الفعل (يملأ) من صدر البيت الثاني لأن الأصل في القول (والكون يملأه طهر الحياة كأنما). فترديد كلمات: الكون، الأفق، الحنان، الطهر، يدل على حياة الصفاء والنعيم والسعادة، وإن صح القول تعكس بداية حياة الشحور قبل لقائه بالثعبان.

إن التوازي الرأسي (العمودي) يؤكد استمرارية الحالة الشعورية الواحدة، وهي المتحركة في نمو الخطاب الشعري واستمراريته في تشكيل الصورة المركبة التي رسمها الشاعر، وجسدها فعل الثعبان الذي سعى إلى تزيين الهلاك وفق تراتبية متواصلة من العزيمة، وتوهج النظر وحدة الناب والحلول في الروح ثم الفناء المطلق، كما أن هذه الصورة تتدرج من المجرد إلى الحسي، ومن المعنوي إلى المادي، ومن الباطن إلى الظاهر. كما أن التوازي البنوي يشي بتواز المعاني الدائرة في فلك الموضوع المعبر عنه في التجربة الشعرية (41)، ذلك أن خلاصة المعنى في الجملتين المتوازيتين واحدة وإن عبر عنها بألفاظ مختلفة مما يؤكد الغرض التوكيدي للظاهرة في مستوى تغريض الخطاب. كما ترتبط الظاهرة في مستوى دلالي آخر بدلالة التفاعل والتعاكس المعنوي، وهذا ينسجم مع طبيعة التجربة التي تصنع بين أطراف الحياة صراعا وجدلية تعكس رؤية المبدع للكون والعالم، وخير مثال على ذلك قول الشاعر:

لَا عَدْلَ، إِلَّا أَنْ تَعَادَلْتَ الْقَوَى، وَتَصَادَمَ الْإِرْهَابُ بِالْإِرْهَابِ
نجد ذلك التطابق بين عبارتي (تعادلت القوى وتصادم الإرهاب) وهي صرخة من قلب
شاعر وجدناه معلماً مصححاً للمعايير، حيث إن العدالة في رأيه لن تتحقق إلا إذا تعادلت
الموازين و الأطراف، أين يكون التصادم بين هاتيه القوى.
كما نجد في هذه القصيدة أسلوب الاستفهام الذي يقيم نبرات متوازية متماثلة من خلال
تكرار هذا الأسلوب في قول الشاعر:

أَيُّعَدُ هَذَا فِي الْوُجُودِ جَرِيمَةً؟ أَيْنَ الْعَدَالَةِ يَا رِفَاقَ شَبَابِي؟
لَا أَيْنَ؟ فَالْشَّرُّ الْمُقَدَّسُ هَاهُنَا رَأَى الْقَوَى وَفِكْرَةَ الْغَلَابِ! (42)

ويشكل هذا التكرار لأسلوب الاستفهام مركز الثقل في الأبيات، فهو إلى جانب كونه
اختياراً ممثلاً للحس الانفعالي دلاليًا، يجسد نبرات متوازية لا على صعيد اللغة فحسب،
بل على صعيد الشعور أيضًا وفي ذلك تجسيد لشكوى وأسى وحسرة الشاعر الشحورور.
كما تقوم القصيدة على تشكيل أبيات لا تقف منفصلة عن بعضها، وإنما تتعاقب
وتتعاقد لترقد بنيت أكبر هي القصيدة، وبخاصة عندما تتكرر المتماثلات لتشكل
نسقا ذا دوائر متعددة، فيحدث التوازي من خلال التكرار في قول الشاعر:

لَا أَيْنَ؟ فَالْشَّرُّ الْمُقَدَّسُ هَاهُنَا رَأَى الْقَوَى وَفِكْرَةَ الْغَلَابِ!
وَسَعَادَةُ الضَّعْفَاءِ جُرْمٌ، مَالَهُ عِنْدَ الْقَوَى سِوَى أَشَدِّ عِقَابِ! (43)

فالتوازي قد حدث في عبارتي (رأى القوى) و(عند القوى)، فهذا النمط لا يقتصر أثره
على مستوى الفضاء البصري للنص، وإنما يمتد ليشكل توازيا على المستوى السمعي
للمتلقي أيضا، إذ إن هذا اللون من التوازي يشير إلى تموقع القارئ ويحدث توترا على
مستوى الإيقاع والتركيب والدلالة، فإيقاعيا تمنح الأذن رنة موسيقية متساوية،
وتركيبيا تتمثل الكلمة في كونها اسما يتكرر في بداية كل عجز بيت. وأما على
المستوى الدلالي، فإنها تعكس الحالة الشعورية للشاعر الشحورور لأنها ترسخ فكرة
البقاء الذي لا يكون إلا للأقوى.

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

يَا أَيُّهَا الْغَرُّ الْمُثْرَثُ، إِنِّي أُرْشِي لِثَوْرَةٍ جَهْلِكَ التَّلَابُ
وَالْغَرُّ يَعْذُرُهُ الْحَكِيمُ إِذَا طَفَى جَهْلُ الصَّبَا فِي قَلْبِهِ الْوَثَابُ

فالتمائل قائم على مستوى بنيت الكلمة، فكلمة (التلاب) تتجاوب مع كلمة (الوثاب)،
وعلى الرغم من أن لكل كلمة منها معنى يختلف عن معنى الكلمة الأولى إلا أنهما
يشتركان في الصيغة التي توحى بالامتلاء والحدة والكثرة، فتلاب ووثاب صيغتا مبالغة
تفيدان التكثير، كما أن الكلمتين تشكلان نبرات موسيقية متوازية، وهذا من شأنه
أن يمنح المعنى قوة، وأن يرفد الإيقاع الموسيقي الداخلي، فليست الموسيقى الخارجية
هي التي تشكل إيقاع القصيدة، وإنما يتعاقد الإيقاع الداخلي مع الإيقاع الخارجي

ليصبح التأثير أعمق وأشمل وأقوى. فالبنى الصرفية لا تظل خالية من مدلولات نفسية وإيقاعية وإنما هي متصلة بنفس المبدع ومحركة لنوازع السامع ومشاعره. (44)

كما تدخل القافية في صلب بنية التوازي، إذ تنهض في هذا النص بدور فاعل لكونها ظاهرة موسيقية ينتهي عندها البيت الشعري من خلال تشكيلها وبنائها، فهناك تجاوبات صوتية إضافية تحدثها القافية، وبخاصة إذا بنيت هذه القافية على صيغ متشابهة متماثلة كما جاء في قصيدة الشابي، (45)

يَمْشِي عَلَى الدُّنْيَا، بِفِكْرَةِ شَاعِرٍ، وَالْأَفْقُ يَمْلَأُ الْحَنَانَ، كَأَنَّهُ	وَيَطُوفُهَا فِي مَوْكِبِ خَلَابٍ قَلْبُ الْوُجُودِ الْمُنْتَجِ الْوَهَابِ
لَا رَأْيَ لِلْحَقِّ الضَّعِيفِ وَلَا صَدَى يَا أَيُّهَا الْغَرَّ الْمَثْرَثُ، إِنِّي	وَالرَّأْيُ، رَأْيُ الْقَاهِرِ الْعَلَابِ أُرْشِي لِثَوْرَةِ جَهْلِكَ التَّلَابِ
وَالْغَرُّ يَعْذَرُهُ الْحَكِيمُ إِذَا طَغَى وَتَقَدَّمُوا لِي بِالضَّحَايَا مِنْهُمْ	جَهْلُ الصَّبَا فِي قَلْبِهِ الْوَثَابِ فَرَحِينُ، شَأْنُ الْعَابِدِ الْأَوَابِ

إن بناء الكلمة التي تتشكل منها القافية قد جاء على صيغ متكررة مثل صيغة "فعال"، كما شاهدنا في الأبيات السابقة في كلمات (خلاب، وهاب، غلاب، تلأب، وثاب، أوأب). فإن تكرار مثل هذه الصيغ التي اختتمت بها الأبيات توحى بالرنّة الموسيقية القوية التي تنسجم مع قوة الصفات ذات الدلالة الإيجابية والسلبية معا، وتأتي أهمية مثل هذا البناء في خلق ترجيع داخلي يرفد دلالة النص ويعمق معانيه.

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

وَسَعَادَةُ الضُّعَفَاءِ جُرْمٌ، مَا لَهُ	عِنْدَ الْقَوِيِّ سَوَى أَشَدِّ عِقَابِ
فَتَصِيرُ فِي رُوحِ الْأُلُوهِيَةِ بَضْعَةً	فُدُسيَةً خَلَصَتْ مِنَ الْأَوْشَابِ
إِنِّي أَرَدْتُ لَكَ الْخُلُودَ مَوْلَهَا	فِي رُوحِي الْبَاقِي عَلَى الْأَحْقَابِ
وَالشَّاعِرُ الشُّخْرُورُ يَرْقُصُ، مُنْشِدًا	لِلشَّمْسِ فَوْقَ الْوَرْدِ وَالْأَعْشَابِ
أَفَلَا يَسُرُّكَ أَنْ تَكُونَ ضَحيَّتِي	فَتَحُلَّ فِي لَحْمِي وَفِي أَعْصَابِي
وَكَذَلِكَ تَتَّخِذُ الْمَظَالِمُ مَنْطِقًا	عَذْبًا لِتُخَفِّي سَوَاةَ الْأَرَابِ

فالكلمات (الأرياب، الأوشاب، الأحقاب، الأعشاب، الأعصاب، آراب) المقفاة يتجسد فيها الترجيع الغنائي الذي يزيد دلالة النص عمقا. وإحياء الصوت الذي تحدثه القافية هو صوت يتجاوب مع إيقاع القصيدة وإيقاع النفس، فهو صوت يتلاءم مع المعنى. ولا تظل كلمات القافية دون ارتباط بالجو الموسيقي العام الذي يضيف على المعنى إحياء وقوة وعمقا، إذ إن تكرار الرنّة الموسيقية المتساوية يصبح عنصرا فاعلا في بناء القصيدة. هذا التوصيف يؤكد وعي الشاعر بأهمية الظاهرة، حيث نجد التوازي قد أسهم في تحقيق جمالية النص واتساق أبيته وانسجام موضوعاته، لتحقيق غرض الترابط النصي.

خاتمة :

هكذا صنع النص اتساقه من خلال ظاهرة التوازي بجميع أنواعها والذي أسهم بحق في ترابط النص الشعري الذي بين أيدينا ذلك أن العمل الفني الحق هو الذي يجمع توافره على مواقف إنسانية نبيلة وأفكار رفيعة، عناصر الاتساق ومن بينها التوازي. فيكون بذلك قادرا على التأثير والإقناع ، وهو يثجه بموضوعاته وشكله وأسلوبه إلى القارئ، إذ تنفجر لديه متعة القراءة ولذة هي أشبه ما تكون بالواقعة الغزلية الحية، وربما يكون الفن المؤثر محققا لغايته التداولية من خلال أسلوب العرض ونمط البناء.

ولعل أهم تامين للتجربة الشعرية عند المبدع (الشاعر) هو ذاته المرتبط بتقويم المستوى الفني، وطرائق الأداء من حيث هي تقنيات تحقق الجمال على مستوى الشكل الأدبي، إذ يمثل العمل الإبداعي نصا 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 تؤكد أن النص شبكة من الصلات والعلاقات وليس مجرد عناصر تتوزع تلقائيا. إحدى الظواهر اللغوية التي يزر بها شعرنا العربي، القديم والحديث على حد سواء، ذلك أنها تمثل نمطا من أنماط التعبير الثابتة في عقل الجماعة اللغوية العربية، والشاعر ابن اللغة، بل هو أصدق المعبرين عن هذه اللغة وأنماطها، ومما لا شك فيه أنه حينما يريد أن يعبر فإنما يستلهم بشكل ما أو بآخر أحد هذه الأنماط.

والشاعر في اختياره لنمط ما من بين كثير من الأنماط اللغوية التي تزخر بها اللغة إنما يبحث عن أكثر هذه الأنماط تعبيرا عن قول ما يريد أن يقول، واختياره عندئذ اختيار دقيق من بين عدة إمكانات لغوية من أجل إحكام البناء وجمال التنسيق، ولا يعني هذا الاختيار حرية خرقاء، "وإنما هو اختيار واع في إطار قد حدد بوضوح بقرارات مسبقية".

الهوامش

- (1) سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، دار نوبار للطباعة ، القاهرة ط1، 1997، ص145.
- (2) روبرت دويوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان ،عالم الكتب ،مصر ،ط1، 1991، ص103.
- (3) سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص121.
- (4) سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، ص155.
- (5) أحمد مفتاح، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص20.
- (6) عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريعية، دار سعاد الصباح ،القاهرة ،دط، 1999، ص94.
- (7) عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريعية، ص35.
- (8) محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي ،بيروت ،ط1، 1991، ص5.

(9) محمد خطابي، المرجع نفسه، ص157.

(10) Halliday .M .A. K and Rouquaya Hassan, Cohesion in English, P40.

(11) Halliday, R. Hassan, Cohesion in English., P324.

- (12) ابن منظور، لسان العرب، مادة، (و ز ي)، ص 922.
- (13) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، دار المعارف، القاهرة، ط 5، 1995 ص 129.
- (14) عبد الرحمن تبرمسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 253.
- (15) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ترجمة: علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1987، ص 525.
- (16) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ص 65.
- (17) محمد الجنو، مدخل إلى الشعر العربي الحديث، أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذجاً، دار الجنوب، تونس، ط 1، 1995، ص 91.
- (18) محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 5، 1985 ص 97.
- (19) عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، كلية التربية، مكتبة الإسكندرية، ط 1، 1999، ص 8.
- (20) موسى الربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، دار الكندي، الأردن، ص 129.
- (21) عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص 21.
- (22) موسى الربابعة، المرجع نفسه، ص 132.
- (23) محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ص 96.
- (24) عبد الرحمن تبرمسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 250.
- (25) عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص 24.
- (26) عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص 8.
- (27) عبد الواحد حسن الشيخ، المرجع نفسه، ص 9.
- (28) عبد الواحد حسن الشيخ، المرجع نفسه، ص 25.
- (29) عبد الرحمن تبرمسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 276.
- (30) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الحركة المصرية العالمية، لونغمان، القاهرة، ط 1، 1997، ص 317.
- (31) عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، ص 18.
- (32) النعمان بوفرة، التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري، ص 7.
- (33) أبو القاسم الشابي، ديوان أغاني الحياة، تحقيق د اميل أكيا دار الجيل، بيروت، ط 1، 3، 1997، ص 140.
- (34) الشابي، الديوان، ص 139.
- (35) الشابي، المصدر نفسه، ص 139.
- (36) الشابي، الديوان، ص 140.
- (37) الشابي، المصدر نفسه، ص 140.
- (38) محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 230، 231.
- (39) الشابي، الديوان، ص 140.
- (40) الشابي، الديوان، ص 137.
- (41) النعمان بوفرة، التحليل النصي التداولي للخطاب الشعري، ص 22.
- (42) الشابي، الديوان، ص 138.
- (43) الشابي، المصدر نفسه، ص 139.
- (44) موسى الربابعة، قراءة النص الشعري الجاهلي، ص 135.
- (45) الشابي، الديوان، ص 146.