تفعيل النحو
تشكل الدلالة

محمد أحمد العشيري

لوحتان

(1)

1 – لأنك عُمدْت مستلهِماً

2 – رؤاك بنار القرى

3 تفرَّدت بالماء نارا

4 وبالنار ماء ، وبالصمت أدنى

5 – من الهمس ، بالصدر أحنى

6 من العنق المشرئب :

7 واحة من سماء المروج

8 لوحة لاحتضار الضجيج

(2)

9 من الطين حتى خروج الأجنَّة هذا اللهب

10 يداك ضياء الحنايا

11 من الناي حتى أنين السواقي أزيز الحطبْ

12 يداك حنين الصبايا

13 وريشتك المجتلَى والجنَى

14 إلى القادمين من الشجر المنتَهبْ

15 ووَشْى الغمام الذهبْ

16 إلى العائدين إلى الشجن المستحبْ

17 نزيف دوالي العنبْ

18 عزيف القصبْ

19 يداك انسياب الغضبْ

20 وداع الفدائي أهله :

21 لوعة لاصفرار الأريج

22 لوحة لاخضرار التعب

(3)

23 أيها العاشق المنتظر

24 في ضفاف البروج

25 مقعدٍ من حريرٍ حجرْ

26 بين سيفَيْ نخيل

27 وهلاليْ رحيل

28 مبدعا للسنا والندى

29 تحت دفء العراء

30 واختلاج الندوب

31 من رماد القُرَى

32 من مرايا الردى

33 وحصار الشهُب

34 رنوة في شقوق المدى

35 غمضة في ازرقاق الربى

36 وبقايا نَشيج

37 لاصفرار الأريج

38 واخضرار التعب

39 أيها المستهام الذي

40 كم نحب

(4)

41 يا شجيَّ المطرْ

42 مُمْعِناً في رمال الضجرْ

43 منعِماً بالرؤى تنفجرْ

44 حالماً بالهديل

45 خلف سِتْر المقِيل وبَوْح السكون

46 عبرة لا تسيل

47 ومتاعٌ قليلٌ .. شجون

48 والأماني شظايا وترْ

(5)

49 يا أسير الديار خفيَّ الصور

50 لك منا القلوب التي

51 تحت شمس الغروب

52 أشرقتْ

53 والعيون التي في محاق القمرْ

54 ودَّعت حاملاتِ العشاء الأخير

55 قاومت

56 قبست من رؤاك السهرْ

57 في مخاض الدروب

58 وقَّعت خفقتين

59 لوحة لاحتضار الضجيج

60 لوحة لاخضرار التعب

(6)

61 يا صَفِيَّ الجموع

62 كل غيم شجرْ

63- كل جرح هلالْ

64 يا نَجِيَّ النجوعْ

65 فانطلق

66 كي تسير الحياه

67 كي تضيء الجباه

68 لا تغب

69 كي نحب

70 كي يغني العُناه

71 لا تغب

72 ليكون الربيع

73 لا تغب .. وانتصر

تبحث الدراسة الماثلة النص بما هو ممارسةٌ لغوية ، تقوم فيه العلاقة بين المبدع واللغة على أسس جدلية ، يتولد منها النص الذي يسعى دوماً لإنتاج أسلوبه الخاص ، حصنه المنيع ، عزلته الباهرة ، سجنه الرائع الذي يحتفظ بمفاتيحه داخله ، لكنها بائنة لمن يحفظ للمكان وقاره ، يصعد إليه على لغته .

إن النص لا ينتظر من يسنون[1] له التشريعات ، حتى إذا ما طال انتظاره ، جاءته الأخبار تنمى من الحدود بأنه (ما عاد لهم وجود). ليس هو هذا المشاع الذي ينتظر أن يجود عليه الخارج بأطُرُه

ونُظُمــه وأطروحاته . (ماذا سنفعل الآن بلا برابرة ؟ لقد كان هؤلاء الــناس حَــلاً مــن الحلول). من أراد أن يدخل النص ليدخل على شرائطه.

أولاً :

في البنية النحوية

تســعى الدراســة النصية إلى إضاءة الجوانب المختلفة للعمل الفني منها البنية النحوية . والوقوف بالتحليل على هذا الجانب يؤدي غايتين : ذلك أن الكشف عن الإمكانات المتعددة التي يطرحها النص على مستوى البنية النحوية ثراء للجانب الدلالي ، إذ يحمل كل توجيه نحوي جديد للجملة مظهراً دلالياً مختلفاً عن سابقه ، وهو ما يعود على البــنية الــنحوية الكــبرى للنص بالتغيير الأمر الذي يعدل من بنيته الدلاليــة . فنصبح بالفعل في خضم حركية تتعدد أدوارها بين النحو والدلالة ، تغدو معها محاولة قسر القراءة على توجيه نحويّ واحدٍ حداً من ثراء النص .

هــذا كمــا أن التوجيه النحوي هو التدشين الحقيقي لتعدد الدلالات ، إذ يعمل النحو على مستوى أولي للدلالة ، فوق مستوى الكلمة ودون مستوى الرمز ، وحتى عندما يتعدى مستوى الجملة إلى مســتوى الــنص سوف يظل يقدم توجيهاته لبنى النص الأمر الذي يترتب عليه بلاشك وفرة في التأويل وتعدد لأنماط القراءة .

ويلقي التحليل النحوي من جانب آخر ضوءاً على مكونات الــنص ألفاظاً كانت أو جملاً باعتبارها وحدات مكونة للنظام النحوي

للنص . يقول عبدالقاهر الجرجاني : " فقد عُلِمَ أن الألفاظ مغلقة على معانيها حتى يكون الإعراب هو الذي يفتحها ، وأن الأغراض كامنة فيهـــا حتى يكون هو المستخرج لها ، وأنه المعيار الذي لا يتبين نقصان كلام ورجحانه حتى يُعرض عليه ، والمقياس الذي لا يُعْرف صحيحٌ من سقيم حتى يرجع إليه "[2].

المقطع الأول (1 8)[*]

ينـــبني المقطـــع كلـــه على الفعل (تَفَرّد) المتوجه إلى مخاطب (تفـــردتَ). وبهذه الجملة البسيطة دون غيرها يكون الشاعر قد وفّى البنية المنطقية للمعنى حقها ؛ فنسب إلى المخاطب تفرده . بعدها يتوجه (الكـــلام) لأداء وظيفـــته الشعرية خلال ثمانيةٍ من الأسطر وبواسطة أربعة من المركبات الجريّة (بالماء بالنار بالصمت بالصدر) يشعب البناء وتنبني تنويعاته .

تفردت " بالصدر أحنى من العنق المشرئب :

واحة من سماء المروج

لوحة لاحتضار الضجيج "

فيـــتعدد التوجيه النحوي للمفردتين (واحة لوحة) في ضوء النقطـــتين المتعامدتين السابقتين (علامة التوضيح) بشكل يعدد الدلالة كمـــا يمكنـــنا أيضاً تجاوزها فنغلب النحو على الرسم الكتابي ، ومن نتائج الحالتين يتعدد التوجيه كالتالي :

– النصب ، على اعتبار واحة (تمييزاً) لاشرئباب العنق

من العنق (المشرئب ⟵ واحةً من سماء المروج)

(المشرئب ⟵ لاحتضار الضجيج)

– أو النصب أيضاً على اعتبار واحة (حالاً) للفاعل في الفعل تفردت، ويمكن لها أن تؤول بمشتق فتطَّرد على قواعد النحاه ، بعد أن فرضت اللغة على التقعيد سطوتها .

(تفردت ⟵ واحةً من سماء المروج)

(تفردت ⟵ لوحةً لاحتضار الضجيج)

ويمكن لنا كذلك أن نرفع كلاً من (واحة لوحة) على أنهما خبر لمبتدأ محذوف يعود على الضمير أنت في الفعل تفردت .

(أنت ⟵ واحةٌ من سماء المروج)

(أنت ⟵ لوحةٌ لاحتضار الضجيج)

ومن ثم تكون الدلالة رهنَ التوجيه النحوي على (الحالية أو الخبرية أو التمييز) .

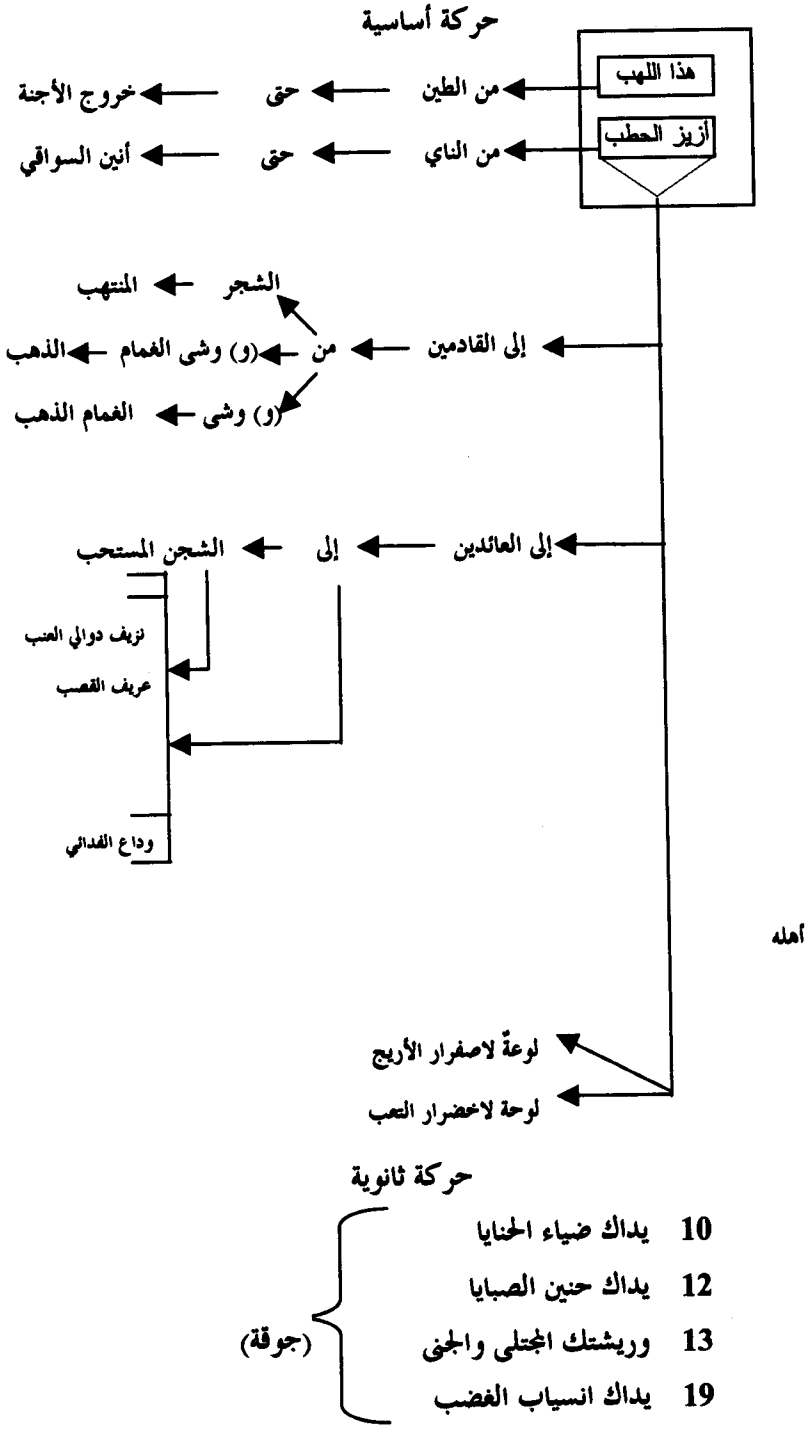
المقطع الثاني (9 22)

لهذا المقطع لدي تصوران :

تصور أول

يتكون من حركتين ؛ حركة أساسية وأخرى ثانوية .

ويوضحه المخطط التالي :


حركة أساسية
هذا اللهب
أزيز الحطب
من الطين
من الناي
حق
حق
خروج الأجنة
أنين السواقي
إلى القادمين
من
الشجر
المنتهب
(و) وشى الغمام
الذهب
(و) وشى
الغمام الذهب
إلى العائدين
إلى
الشجن المستحب
نزيف دوالي العنب
عريف القصب
وداع الفدائي
أهله
لوعةٌ لاصفرار الأريج
لوحة لاخضرار التعب
حركة ثانوية
10 يداك ضياء الحنايا
12 يداك حنين الصبايا
13 وريشتك المجتلى والجنى
19 يداك انسياب الغضب
(جوقة)

- وبهذا نعيد لاسم الإشارة في السطر (9) صدارته ونرد الجملة نحوياً إلى نسقها الأساسي الذي انحرف عنه التركيب الشعري . وكذلك فعلنا مع السطر (11) حيث تقدم الخبر شبه الجملة على المبتدأ النَّكرة المضاف إلى معرفة وصورة النحو في النص وإن لم تكن أصلاً عند النحاة ، فإن الشعر بدوره لا يبحث عن الشائع المألوف.

- وكما كان المبدأ في (هذا اللهب) عاملاً أو متعلَّقاً لمركب الجر (من الطين)، وكذلك المبتدأ في (أزيز الحطب) متعلقاً للمركب (من الناي) فإن كلاً منهما أو هما معاً يتعلق بهما المركبان الجرّيان (إلى القادمين إلى العائدين) .

- وعبارة (نزيف دوالي العنب) ونظيراتها تدخل مع (الشجن المستحب) في علاقة (بدلية) أو (وصفية) أو ربما تعمل (إلى) فيها عمل الجر (إلى العائدين إلى الشجن المستحب ، إلى العائدين إلى نزيف دوالي العنب ، ..).

- وباعتبار تعدد الخبر ، تصبح عبارتا (لوعةٌ لاصفرار الأريج) و(لوحة لاخضرار التعب) خبران جديدان لكلٍ من (هذا اللهب) و(أزيز الحطب) أو لهما معاً . وكما يمكن أن يتوجه الوصف (الذهب) إلى وشي الغمام (الوشي ذهباً)، يمكن له أيضاً أن يتوجه إلى الغمام فيصبح الوشي وشياً لذلك (الغمام الذهب).

- ومع قراءتنا للحركة الأساسية للمقطع علينا أن نرهف السمع لهذه السطور التي تمثل نداءً خلفياً تغنّيه (الجوقة) أو (الكورس) لهذا المخاطَب (الشعب في تأويلي).

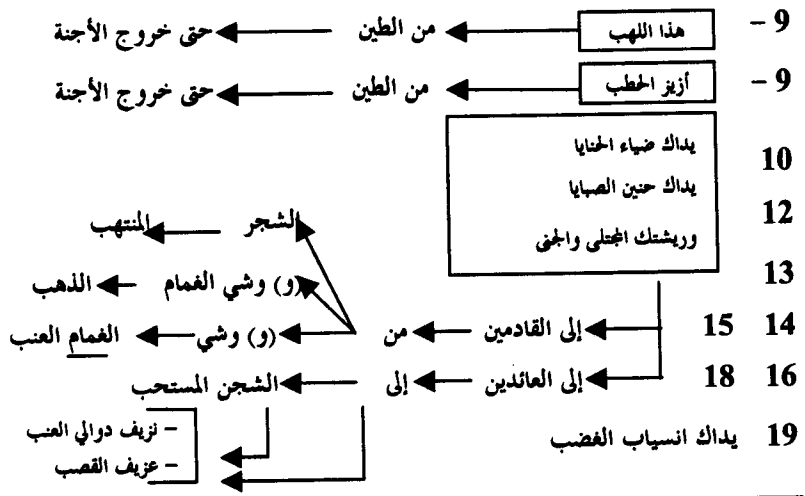
وعلينا أن نتوقف بين السطر والآخر لنسمع هذه الهينمات

الحـــركة الـــثانوية التي يُتغزل بها متناصةً مع " نشيد الإنشاد " من شـــوليت إلى سليمان أو من سليمان لشوليت ، أو هي هينمات مهيبة لهذا المخاطب ، هينمات تتبادل في حوارية بين صوت (الجواب) كما يســـميه الموســـيقيون أعق صوت المتكلم داخل النص و(القرار) الذي يمثل هذه الجوقة الخلفية . وعلينا أن نلحظ حينئذٍ هذه السطور في نسق القصيدة محتلةً السطور (10 ، 12 ، 13 19).

ويتمحور كل من صوت المتكلم بالقصيدة وصوت (الجوقة) حـــول مخـــاطبٍ واحدٍ ، لكنه مع المتكلم بالقصيدة (مُتَكَلَّمٌ عنه) نحو (القـــادمين من الشجرِ المنتهب ، العائدين إلى الشجن المستحب) ومع (الجوقة) مُتكلَّم إليه.

والجوقـــة هنا كما هي في المسرح اليوناني والكلاسيكي تمثل الـــرؤيا الثاقبة والمعرفة الكاملة التي تتجاوز الظواهر لتحيط بالبواطن والجواهـــر ، إنها الهدوء والاستقرار ، إنها المعرفة الحقيقية بالشيء قبل أن يبدأ .

تصورٌ ثانٍ



20 وداع الفدائي أهله ← لوعة لاصفرار الأريج
← لوحة لاخضرار التعب

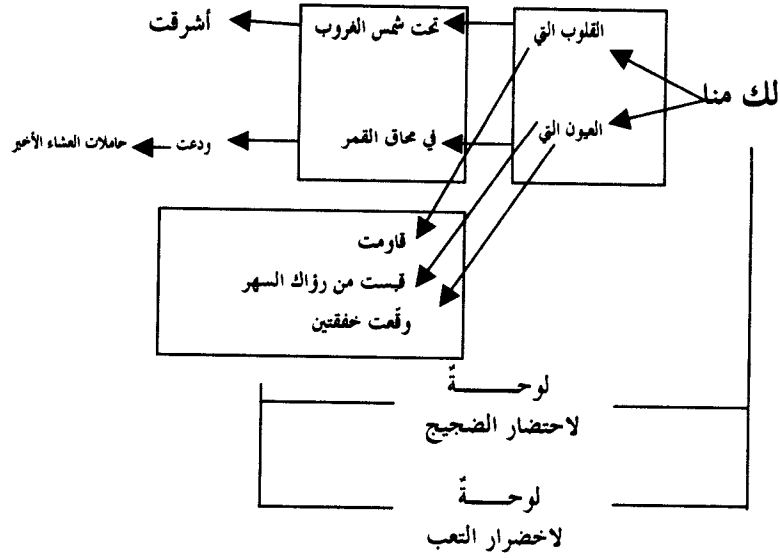
– وفي هـذا التصـور يتعـلق المركبان الجريان (إلى القادمين إلى العـائدين) ومـا يتصل بهما بالعبارات الموضحة (يداك ضياء الحنايا ، يداك حنين الصبايا).

– وتغـدو الجملتان (لوعة لاصفرار الأريج لوحة لاخضرار التعب) خبرانِ للمبتدأ (وداع) في قوله (وداع الفدائي أهله).

المقطع الخامس (49 60)

وفـرة الـتوجيهات الـنحوية نلمسها أيضاً في هذا المقطع الخامس، يبينها ذلك المخطط :

يا أسير الديار / خفي الصور



يكـاد يضع النص في كل جملة فجوةً يجاوز بها النمط الشائع والبسيط للنحو .

– فعبارته (لك منا القلوب التي تحت شمس الغروب أشرقت) يعترض فيها بين الموصول وصلته بالظرف والمضاف إليه (تحت شمس الغروب) وكذلك يفعل أيضاً مع جملته (لك منا العيون التي في محاق القمر وَدَّعت حاملات العشاء الأخير)، ولنلحظ توازن الجملتين تركيبياً وتماثلهما ، بل أيضاً توازن الاعتراض داخلهما .

– وعندما نصل للأفعال (قاومت قبست وقّعت) فإن التوجيه النحوي يصرفها إما إلى (القلوب) ← (القلوب التي قاومت ، التي قبست ، التي وقّعت) أو إلى (العيون) ← (العيون التي قاومت ، التي قبست ، التي وقَعت) وإذا كانت (العيون تقبس السهر) و(القلوب توقع خفقتين) فإن تعدد التوجيه النحوي في سياق الشعر يسمح للقلوب أن تقبس السّهر) و(للعيون التي توقع خفقتين). ويمكننا أن نوجهه توجيهاً ثالثاً على (القلوب والعيون معاً).

– ومع وفرة هذه التوجيهات يمكننا أن نضيف متغيراً آخر مع سائر الأفعال المتصلة (بالقلوب والعيون) هما المركبين الظرفيين (تحت شمس الغروب) و(في محاق القمر). ويبدو أن تقديم كل منهما على الموصول الفعلي (أشرقت ودعت) هو ما سمح لنا بأن ندخلهما في علاقات داخلية جديدة مع أفعال تمثل جملاً أخرى للصلة على سبيل العطف المقدر (التي قاومت ، التي قبست التي وقعت).

– وثمة توجيه للكلمتين (لوحة لوحة) في السطرين (59 ، 60) فتعد كل منهما بدل بعض من كل من (خفقتين) السابقة عليهما .

أو يتوجهان إلى الرفع على الابتداء ، فيتعلقان ببداية المقطع

(لك منا ←——— لوحة لاحتضار الضجيج).

(لك منا ←——— لوحة لاخضرار التعب).

المقطع السادس (61 73)

بإمكاننا أن نحمل التركيب في السطور (61 64) على أنه :

61 يا صفي الجموع ← 62 كل غيم شجر

63 كل جرح هلال ← 64 يا نجي النجوع

أي أنـــه (يا صفي الجموع كل غيم شجر ، يا نجي النجوع كل جرح هلال)، لكن التركيب الشعري جنح إلى بناء الجملتين المتناظرتين على وضعيةٍ متعاكسة :

هي يا صفي الجموع ← كل غيم شجر

← كل جرحٍ هلال

– يا نجي النجوع ← (حذف).

* * *

ثانياً : النص ووحداته المفصلية

لوحـــتان ، هـــذا هو العنوان الذي احتشد له النصّ بطريقة مـــراوغة تـــناوش اعتيادنا الأليف لمثل هذه العنوانات . نبدأ القراءة وكلنا توقع للشكل الممكن ارتياده ، كأن تأتي القصيدة في لوحتين أو تـــتوزع الصور المتواترة في النص لترسم لنا لوحتين أو حالتين ، حتى

الوجود المباشر لهذا المدلول على امتداد النص يحاول النص مراوغته ، وهو ما يقودنا إلى الوحدات المفصلية فيه .

ثمة وحـــدات بنائية تتميز داخـــل البناء تحتل السطور التالية (8 ، 8) (21 ، 22) (59 ، 60). وطّـــأ لاستنتاجها مؤشرات نصية كبنية التشابه والتكرار ، في ضوء النحو والصرف والأصوات ، إضافةً لموقعيـــتها في نهايـــة المقاطع (تتحدد المقاطع لدينا من خلال مساحات الفراغ بين السطور المتوالية).

تُسبق هذه الوحدات دوماً بنقطتين رأسيتين (علامة التوضيح) ممـــا يعني أنّ مَدّ نوع من العلاقة بين هذه الوحدات المفصلية أمرٌ واردٌ على الأقل باعتبار التناظر بين وحدات النص .

وحدة مفصلية أولى	7	واحةٌ من سماء المروج
	8	لوحةٌ لاحتضار الضجيج
وحدة مفصلية ثانية	21	لوعةٌ لاصفرار الأريج
	22	لوحة لاخضرار التعب
وحدة مفصلية	59	لوحة لاحتضار الضجيج
	60	لوحة لاخضرار التعب

وهنا نلحظ :

(أ) الـــتماثل البـــنائي عـــلى المستوى النحوي لسائر مكونات هذه الوحدات [اسم + مركب جَرّي (حرف جر + مركب إضافي)]

وكذا التقارب الصوتي ؛ فالكلمة الأولى هي (لوحة) وعندما

تتغير فهي (واحة) وهي (لوعة). وتتأتى العلاقة الصوتية واضحة أكثر بين (واحة) و(لوعة) من خلال المقارنة بالقاسم المشترك وهو (لوحة).

واحة ← لوحة → لوعة

وهـذا التقارب الصوتي والصرفي نلحظه بين (اصفرار اخضرار احتضار) وكذا بين (ضجيج أريج مروج).

(ب) السطران المكونان للوحدة الأولى يقفان في علاقة تطابق أو تشابه أو على الأقل مطلق التجاوز .

بيد أن هذه العلاقات لا تتوافر في الوحدة الثانية ، ومن ثم على المتلقي أن يؤجل توقعه الذي ربما يبنيه على نمط الوحدة الأولى .

بل التناقض الداخلي قائم داخل الوحدة نفسها (الاصفرار × الاخضرار) إذا أُخذا بدلالاتهما الفنية باعتبار (الشحوب × النماء).

(اصفرار الأريج × اخضرار التعب).

(جـ) ربّما هيأ لنا الوضع البنائي للسطرين (7 ، 21) اعتبار كلّ منهما مقابلاً للسطر التالي له ، وهكذا تتوازى (واحة من سماء المروج) مع (لوحة لاحتضار الضجيج)، وكذلك (لوعة لاصفرار الأريج) مع (لوحة لاخضرار التعب)، وكأنّ هذه (الواحة) أو هذه (اللوعة) هي التجلّي للوحة الأخرى الغائبة (لاحظ التقارب الصوتي المشار إليه آنفاً).

(د) يعود النص فيجمع اللوحتين المتفرقتين في مقطعين مختلفين سطور (8 ، 22) معاً في نهاية مقطعٍ واحد سطور (59 ، 60).

59 لوحة لاحتضار الضجيج .

60 لوحة لاخضرار التعب.

هـــنا يمكننا القول أن هذه هي الوحدة المفصلية لجمل النص ، والتي تمثل (جين) النص أو موروثاته التي يتخلق في ضوئها ، إنها شفرته الـــتي تكـــون منها تركيبه العضوي ، حتى أن النص عندما اختُزِلَ في العـــنوان (لوحتان) فإن ما تمّ اختزاله تحديداً هو هذه الوحدة المفصلية بالدرجة الأولى .

(هـــــ) في (لوحـــة لاحتضار الضجيج) نحن مع صفات بشرية ، مع المعاناة ، مع النزع الأخير ، هذا الصراع القائم على حافة الحياة وعلى شفا الموت .. وهو صراع ينضوي عليه الضجيج بالأصالة ، لكن مآله إلى الهدوء والسكينة والسلام .

وإذا كـــان الاحتضـــار السابق يشير إلى ركود الحياة ، فإن الاخضـــرار في قولـــه (لوحة لاخضرار التعب) يعني البعث والحياة ، وباقتران الاخضرار بالتعب تكون الثمار .

وبالتالي نحن أمام لوحتين :

لوحـــة للصراع المؤول إلى الهدوء والسكينة ، وأخرى للعناء المثمر .

ثالثاً : مكونات الطبيعة وعلاقة الإضافة

يخـــبرنا الحـــدس بـــأن المركب الإضافي هو هيكل القصيدة وقوامهـــا، والمقاربـــة الإحصائية تؤكد ذلك ؛ فاحتواء قصيدة ليست بـــذات طول على هذا النحو على مركبات إضافية يبلغ عددها ستة وأربعين مركباً أمرٌ يجانب المعتاد والشائع .

من هذه المركبات عشرون مركباً مسبوق بحرف جَرٍّ وعشرة آخرون واقعة بعد ظرف للزمان أو المكان (حتى خلف) هذا باعتبار

العطف سواء أكان عطفاً ظاهراً أو مقدراً ، وهي دوماً في موقع المكمل ؛ فالبؤر التي تتعلق بها مثل هذه المركبات الكثيرة محدودة إلى حَدٍّ كبير ، ومن ثم كان هذا المركب الإضافي تحديداً هو المركب الجرّي من أهم العناصر التي وسّعت الجملة النحوية داخل النص ومدّتها .

كان هذا موقف للنص من اللغة ، وله أيضاً موقف متميز من مكونات الطبيعة حوله ؛ فمعلوم أن انسجام المرء مع ما حوله من أشياء أمرٌ طبعي على أي شكل كان ، لكن الفنان يعيد هذا الانسجام على نحوٍ خاص ، ليضعه وضعيةً جديدة ، فالإحساس بالهمس والضجيج والأنين والشهب واللهب والانسياب والاحتضار ، الندى، العراء ، القمر ، المروج ، الإحساس بكل ذلك وغيره أمرٌ واردٌ ، والقراءة المبدئية نفسها تكشف عن تكتل متميز لهذه المفردات مفردات الطبيعة بصورة لا تخطؤها العين ، لكن على أي نحو، كيف يصنع الشعر من (لغة الأشياء) (كلاماً بالأشياء) و(عن الأشياء).

ومن ثم نحاول هنا دراسة تشكيل عناصر الطبيعة داخل المركب الإضافي لبناء الصورة الشعرية . أو استكشاف دور المركب الإضافي في النص في طرح تصورٍ جمالي عندما يتلبس به جانب دلالي خاص هو عناصر الطبيعة . إننا في النهاية ندرس(بنيةً جماليةً في ضوء مكون تركيبي).

يتألف المركب الإضافي من خانتين (موقع المضاف + موقع المضاف إليه). وتتوزع مركبات النص الإضافية التي يبلغ عددها اثنين وأربعين مركباً ، بعد تنحية المكرر والمضاف إلى ضمير ، تتوزع كالآتي :

(أ) مركبات إضافية ثلاثة فقط ، يمكن لها أن تخلو من أحد عناصر الطبيعة كمكون لها (هذا رغم تفاوت الباحثين في الدلالة في توجيه كثير من المفردات نحو الحقول الدلالية خاصةً في ضوء السياق، ويتعقد الأمر للغاية في إطار الشعر لمستوياته الدلالية المتعددة ونظمه الإشارية الخاصة). هذه المركبات هي (ستر المقيل انسياب الغضب بقايا نشيج)، لكننا نلحظ المضاف إليه وقد جاء معنوياً ، وكان المضاف مصدراً يشير دوماً إلى تجسيد ، فيصبح للمقيل ستر ، وللنشيج بقايا ، والغضب المعنوي ينساب فيضاناً .

(ب) مركبات ستة نؤثر تنحيتها رغم صلة بعض مكوناتها بالطبيعة (كالأشياء والبشر) هي (مرايا الردى حاملات العشاء الأخير أسير الديار وداع الفدائي صفي الجموع أنين السواقي).

وبهذا يصبح عدد المركبات التي لم يدخلها أحد عناصر الطبيعة إلى الأخرى التي دخلتها (9 : 33)، أي بنسبة كلية هي (9 : 42) أي بنسبة أقل من خمسة وعشرين بالمائة من مجمل التراكيب ، في حين أن تراكيب بنسبة خمسة وسبعين بالمائة دخلتها مفردة من مفردات الطبيعة.

(جـ) وداخل البناء النحوي وجدنا :

- أربعة تراكيب كانت مفردات حقل الطبيعة الدلالي في موقع المضاف (هلالي رحيل رمال الضجر شظايا وتر اخضرار التعب).

- ستة تراكيب كانت مفردات حقل الطبيعة في موقع كل من المضاف والمضاف إليه، (شمس الغروب محاق القمر نار القرى رماد القرى اصفرار الأريج ضفاف البروج).

– واحد وعشرون تركيباً كانت مفردة الطبيعة في موقع المضاف إليه، أي بنسبة تبلغ خمسة بالمائة من مجمل المركبات الإضافية في النص . (ومن ثم يصبح مجمل ما لدينا في موقع المضاف إليه فقط من هذا الحقل الدلالي سبعة وعشرين لفظةً).

هذه المركبات السابقة هي :

(خروج الأجنة حنين الصبايا نزيف دوالي العنب كل غيم كل جرح أزيز الحطب وشي الغمام عزيف القصب سيفي نخيل حصار الشهب ازرقاق الربى احتضار الضجيج شقوق المدى شجى المطر بوح السكون مخاض الدروب نجى النجوع).

– ولما كان المضاف إليه هي المحكوم عليه (المسند إليه) والمضاف هو الحكم (المسند) وكانت الغلبة والسيادة لمفردات عناصر الطبيعة في موقع المضاف إليه ، أمكن لنا أن نبرهن أسلوبياً على أن النص يتخذ من عناصر الطبيعة رموزه الأساسية التي يجري عليها حكمه .

ذلك أن المضاف إليه في المركب الإضافي هو رأس الدلالة وما سوف يشغل هذا المحل سيكون صاحب الهم المعلّى في تشكيل الدلالة العامة للتركيب . فازرقاق الرّبى ينتج لنا رباً مُزْرقّة أما اخضرار التعب فينتج تعباً أخضر ، وتركيب رمال الفجر يمنحنا ضجراً له حالة الرمال. ولو أن (النص انحاز إلى النمطين الأخيرين لتولد نص يعتمد العناصر ذات الدلالات المعنوية أساساً للبناء . ولكن هذا ما لم يكن ، فانحاز صوب نموذج النمط الأول مختزلاً تجربته في عناصر الكون باعتبارها مادةً أولى للتشكيل لديه ؛ (فتترف دوالي العنب ويئز

الحطب ويتعالى عزيف القصب وتزرق الرّبى ويحتضر الضجيج ويبوح السكون وتمخض الدروب).

رابعاً : المركب الإضافي والملائمة الدلالية

في إطار محاولة تقديم تشخيص أسلوبي للنص يكشف عن بنيته المجازيـــة سوف نتخذ المركب الإضافي الذي يستقطب النص كله مـــادةً للدراســـة . ومن خلال قراءة دلالية لركني المركب الإضافي باعتبار علاقة الإضافة هي المولدة لطاقة المجاز في التركيب يمكننا أن نقدم الجدول التالي لمركبات النص الإضافية(**):-

ملائمة	عدم ملائمة من الدرجة الأولى	عدم ملائمة من الدرجة الثانية
نار القرى	عزيف القصب هلالي رحيل	احتضار الضجيج
خروج الأجنة	أنين السواقي أزيز الحطب	اصفرار الأريج
حنين الصبايا	وشي الغمام سيفي نخيل	اخضرار التعب
دوالي العنب	حصار الشهب ازرقاق الربى	دفء العراء
وداع الفدائي	نجي النجوع نزيف دوالي العنب	مرايا الردى
شمس الغروب	ضياء الحنايا انسياب الغضب	شقوق المدى
محاق القمر	اختلاج الندوب رماد القرى	بقايا نشيج
سماء المروج	رمال الضجر ستر المقيل	شجي المطر
أسير الديار	شظايا وتر مخاض الدروب	بوح السكون
خفي الصور		
حاملات العشاء الأخير		
صفي الجموع		

ويتحدد معيار الملائمة(***) لدينا بناءً على السمات الانتقائية التي تميز كل مفردة وانتمائها لحقلٍ دلاليٍ بعينه بدرجات متفاوتة عن الحقل الآخر ، أيضاً بناءً على ما يمكن أن ينشأ من علاقات التجانس الدلالي أو عدمه بين المفردات في حال الإضافة .

(أ) مستوى الملائمة :

القائمة الأولى تتضمن (مركبات إضافية) تستقيم العلاقة بين طرفيها في ملائمة واضحة بين المضاف والمضاف إليه (نار للقرى) (خروج الأجنة) وداع الفدائي لأهله أو وداع للفدائي من أهله) (أسير في الديار) (خفي في الصور) (شمس للغروب) (محاق للقمر).

وفيه لا يعمل أي من المضاف أو المضاف إليه بعيداً عن الآخر فيما أتصور ، بل يتحدان اتحاد الكيمياء ، فيكتسب المركب قيماً إشاريةً خاصة . فعلى سبيل المثال في (نار القرى) لا تعمل كلمة النار بعيداً عن كلمة القرى ، وربما لا يعنينا من كلمة النار سوى كونها وسيلة للإنضاج بما تتطلبه من توهج وحرارة ، ولا يعنينا من القرى سوى أوصاف طيبة ، وكثرته وثرائه . وتتحد هذه الأقسام الخاصة من قيم الدلالة معاً ، بما يصب في دلالة (الكرم) التي تستمد من كلتيهما معاً (نار القِرى). والمركب (شمس الغروب) ما يعنينا منه هو دلالة التركيب الإشارية التي تعود إلى الشمس حال هذا التوقيت المعين (الغروب). وكذلك (محاق القمر) يعنينا منه القمر حال المحاق . ومن ثم فما يشغلنا من هذه المركبات هو (قيمتها الإشارية النهائية)، بما هي في النهاية (رمز لغوي وقيمة إشارية). ويمكننا أن نشير لهذه الدلالة النهائية للمركب الإضافي ، والمغايرة في ذات الوقت لدلالة كل مفردة على حدة بالصورة التالية :

أ + ب = جـ

حيث [أ] هي دلالة المضاف ، [ب] هي دلالة المضاف إليه ، [جـ] هي دلالة المركب الإضافي نفسه .

عـلى أن التخلي عن المجاز أو عدم الملائمة لم يغسل عن هذه المركـبات شـاعريتها أو قيمها الإيحائية ، إذ يتخير النص في النهاية مركبات قادرة على أن ترمز ، قادرة على أن تضع مستويين ، مستوى للأشـياء والصور الحسيتين يؤخذ قالباً للرمز وآخر للحالات المعنوية النفسية والمعرفية المرموز إليها ، فيوجد فيما بينهما في ثياب من الرمز؛ فمـع (صـفي الجموع) الذي ينعت بأنه (نجي النجوع)، نحن مع هذا البشر الذي يصادق الرعاع ، يناجي الحيارى ، تفضي إليه العذارى ، يتكشـف أمامه الجميع عن آلامهم ، آمالهم ، أفراحهم ، نواياهم وأمـام (شمـس الغـروب) الـتي تثير مواقف الوداع ، التلاشي ، الاضـمحلال يكـون (محاق القمر) ويكون نصف السطوع ، نصف الحقيقـة ، نصـف الأمـل ، إنهـا الأشياء حيرى بعد الظهور وقبل الاكتمال، فهل هي إلى الصعود والنمو أم هي إلى التلاشي والمغيب !

ب عدم الملائمة

في القائمتين الثانية والثالثة يشارك كل من المضاف والمضاف إليـه معـاً في صنع الصورة ، وفضلاً عن الإشارات المثارة في مجمل الـتركيب ، فـإن كـلاً من ركني المركب قادرٌ على إثارة إشارات ودلالات خاصة . فدلالة الحصار في قوله (حصار الشهب) لا تتحدد هذا التحدد الصارم الذي وجدناه مع كلمة نار في قوله (نار القرى). وعمـلية الإضافة هنا تكاد لا تطفىء هذا الكم الهائل من الإشارات

الـــتي تثيرها كل كلمة على حدة . وكمّ السمات الدلالية التي تتيحها عملية الإضافة من كل مفردة وصولاً لدلالة عامة هي في هذا التركيب أقل بكثير من تلك التي تنحى في قوله (نار القرى) و(شمس الغروب).

ولنقل بمعنى آخر أن الانفعـــالات المثـــارة لا تأتي من المركب بأكمله وإنما أيضاً من ركنيه كل على حدة .

ففـــي (دفء العـــراء) و(شقوق المدى) و(اختلاج الندوب) و(رمـــال الضـــجر) كل مفردة داخل المركب الإضافي مازالت قادرة عـــلى أن توحي بمفردها ، ولم تزل العلاقة بين دلالة كلمة المضاف في توتر دائم مع دلالة المضاف إليه ، ترفض الترويض والاستسلام لقهر علاقة الإضافة لها ، فقد يكون للعراء دفء في (دفء العراء)، ولكننا مع هذا لا نستطيع أن نتخلص من جموع كل من المفردتين وحضورهما بســـائر طاقاتهمـــا الدلاليـــة (مطلق الدفء مطلق العراء)، وتصبح المعادلة هنا على النحو التالي :

أ + ب = أ ب

تتضـــاءل عملية تقييد الإضافة لعناصر المسند ، ويصبح ناتج الإضـــافة ، هـــو حاصـــل تبادلات غير محددة بين الوحدات الدلالية للمضاف والمضاف إليه .

(جـــ) عدم الملائمة من الدرجة الأولى

تـــتفاوت مركـــبات هـــذه القائمة في السمات الانتقائية بين المضـــاف والمضـــاف إليه بما يوفر لهما حداً من المجاز ؛ فطرفي المركب يفـــترقان في الســـمة المميـــزة لكلٍ منهما لكن ثمة سمات أخرى تجمع بينهما.

– ففي (أنين السواقي)، لا يصدر الأنين إلا عن الإنسان .

والإنسان = + مادي + حياة + صفة بشرية

أما السواقي = + مادي صفة البشرية حياة

وجـــامع المشابهة إلى عنصر المادية (طبيعة الشجن) التي تربط بين صوتي السواقي والأنين .

– وإذا كـــانت المســـافة تتباعد ما بين الشهب وقيامها بالمحاصرة في التعبير (حصار الشهب) فلا تملك الشهب من عنصر المبادرة أن تحاصر وتترصـــد ، فإن علاقة التجمع والتكوكب قاسماً بين الشهب وعملية المحاصرة .

– ومركب مثل (ضياء الحنايا) ويمكن أن يكون في أصله المقدر من الحـــنايا أو ضـــياءً في الحنايا أو ضياء للحنايا هذا المركب يجمع بين طرفيه الطهر والصفاء والاستشراق .

– وفي (نـــزيف دوالي العنب) لا تنتج دوالي العنب (ماء) بل (نزقاً)، وبـــدت تـــتراكب ... مع النـــزف ، أو النـــزف مع ... في قائمـــة اســـتبدالية واحدة . وتنشط علاقات الغياب ما بين المفردة الحاضرة منها والأخرى الغائبة ، فتقترن (المدامة بالنـــزف) و(اللذة بالألم).

– وفي (عـــزيف القصب)، العزيف في الأصل صوت الرمال (عزيف الـــرمال). وإذا كانت الرمال تشير رمزياً للمتاهة والجفاف والظمأ ، وكـــان العزيف صوت مرهب إلى جانب الرياح التي تحدثه ، صوت خفيّ لا يُدْرى مأتاه ، ملغز فإن دلالات القصب على التضاد تشير إلى الاستقرار ، الخصوبة ، الاخضرار ، الماء فإذا ما أُسْنِدَ العزيف

(صوت الرمال) على ما بيّنا إلى (القصب) فإن هذا يعني خلخلة مفهوم الخصوبة في دلالة رمز (القصب).

(د) عدم الملائمة من الدرجة الثانية

تتباعد بشكل واضح عناصر التشابه والالتقاء ما بين طرفي المركب الإضافي في مركبات هذه القائمة .

– ولننظر لمركب مثل (احتضار الضجيج) في ضوء مركب آخر سبق هو (أنين السواقي)، فالمسافة تتسع ما بين الاحتضار والضجيج ، فليس الفارق فقط بين سمات كل من المضاف والمضاف إليه (صفة البشرية) فقط كما في (أنين السواقي)، بل تخلو مفردة الضجيج في المركب (احتضار الضجيج) من صفة البشرية وأيضاً من صفة المادية ، وتنغلق طرق التلاقي بين السمات الدلالية الخاصة بكل من مكونات هذا المركب .

لون آخر من العلاقات نجده في هذه القائمة المتوترة الدلالة ، ففي تركيب مثل (شقوق المدى)، هل هي (شقوقٌ في المدى) كتشقق الجفاف والعطش ، يتشقق المدى كما تتشقق الأرض ، أم هي (شقوق مؤدية إلى المدى)، فرجات ضوء في جدار الكآبة الممتد ، فَيُبْدَعُ فيها رنوةً ، رؤيةً ، مستقبلاً ، عالماً جديداً . يمتد هذا العالم في التصور الأول ليتخلل شقوق الظلام ، ويمتد في التصور الثاني عبر فيض من النور .

وفي مركب مثل (اصفرار الأريج) تتراسل الحواس ، فيستعار للأريج وهو من المشمومات أوصاف حاسةٍ أخرى هي هنا حاسة

البصـــر ، فيوصـــف الأريج بالاصفرار ، وتستنفر الحواس تجاه اللون وتستدعي دلالاته المستمدة من سياقاته المتعددة .

وتعتمد تراكيب أخرى مثل (دفء العراء) و(بوح السكون) على مفارقة دلالية بين ركني المركب تصل به إلى حد التناقض الداخلي أو ما يقاربه ، فيعرف هذا التضاد القائم بين المضاف والمضـــاف إليه في الدلالـــة الرئيسة ، على نحو ما نجد في (بوح السكون) (بالتناقض الظاهـــري)، يوضـــحه كشـــف جانب من السمات الانتقائية لكلا المفردتين .

فكـــلمة (بوح = + صوت) وكلمة (سكون = – صوت)، ومن ثم يقوم المركب الإضافي دلالياً على عمليتين يطلق عليهما "مارفن شـــنج " (المحـــو والإحلال)[3] يصبح فيها المضاف إليه هو (المخصص الدلالي للكلمة الرأس) كلمة المضاف إليه ، فيُمارس المخصص الدلالي (بـــوح) عـــلى الكلمة الرأس (السكون) عملية محو للسمة الدلالية الأساسية لها (– صوت)، ويحل محلها سمة أخرى هي (+ صوت) تلك الموجودة في المخصص الدلالي نفسه .

وبالتالي تُضْفَى علاقة الإضافة على (السكون) صوتاً .

ويصبح (بوح السكون = صوت)

بيـــد أن توجهاً آخر يمكن إجراؤه على نفس التركيب ، فقد أخذنـــا في التحـــليل الســـــابق (السكون) باعتباره = + صوت ، وكـــانـــت آليـــة التـــناقض الكامل أولى بأن تســـتدعي (الصمت) باعتـــباره = – صـــوت ، بدلاً من السكون ، باعتبار الأخير ، أقصد السكون ، وإن كان يعني الصمت إلا أن سمته الأصيلة فيما أتصور هي (– حركة) وفي ضوء هذا يصبح البوح = + تحرر .

ويغـــدو المحو والإلغاء في (بوح السكون) من قبل المخصص الـــدلالي (بـــوح = + تحرر) للسمة (– حركة) الموجودة في الكلمة الرأس (السكون) ومن ثم يصبح بوح السكون = حركة .

خامساً : من الملامح الصوتية في النص

يحفـــل النص بملامح صوتية منها ذلك الاهتمام غير العشوائي بالمفـــردات الـــتي تمـــثل محاكاة صـــوتية ، فورود أصوات (الهديل العـــزيف الأنين الأزيز النشيج الهمس) في نصٍ شعري كهذا أمـــرٌ لافت خاصةً مع كونها دوماً ضالعةً في التصوير الشعري حيث كانت .

تُوقفُنا هذه المفردات على صوت الطبيعة الحي بعيداً عن اللغة المصطلحية الاعتباطية ، صوت يمثل لغة الأشياء نفسها ، حيث أقصى حضور لأصوات الأشياء يمكن للغة أن تصوره .

وإذا كـــانت ســـائر المفردات تعبر عن مدلولاتها في رموز ، العلاقة فيها بين الدال والمدلول علاقة عرفية ، فإن هذه المفردات تحمل قدراً كبيراً من التشابه مع مدلولها الإشاري ، حتى مع تفاوت اللغات في الإشارة إلى هذه الأصوات الطبيعية واختلاف الأصوات اللغوية من لغة إلى أخرى في التعبير عنها .

ثم تـــتولى آليـــة التشـــابه بـــين الأصوات اللغوية المختارة والأصوات الطبيعية إعادة إنتاج الأصوات المشار إليها ، وكأنها تحاول طباعتها أو تجسيدها قدر الإمكان .

يتطـــلب التحليل الصوتي للنص حصراً محدداً لأصواته ، لكن الحدس يمكن أن يقودنا إلى عناصر أصيلة وبارزةٍ فيه .

– فالنص الأدبي لا يحيد بحالٍ الجانب الصوتي ، وإنما تتواصل خطـــوط التشـــابه والـــتماثل بين مكوناته لوضع أنماط من العلاقات كالتوازي والتعارض والتماثل

ولنرَ تردد (الراء والدال) في هذه السطور :

" مـــبدعاً / من رماد القُرى / من مرايا الردى / وحصار الشهب / رنوةً في شقوق المدى / غمضةً في ازرقاق الربى ..".

فالمفـــردات (رماد ، مرايا ، الردى ، القرى ، الربى) تشكل تجمعاً صوتياً متميزاً يتردد بتنوعات متناضرة ؛ يقودنا المركب الإضافي إلى نظير له ، الذي يقودنا بدوره إلى آخر وهكذا ..، ويسلمنا الرماد إلى المرايا ، والقرى إلى الردى ، وفي الردى نلمح ظلّ أصوات كلٍ من رماد ومرايا ومن الردى إلى المدى إلى الربى .

فقد تتملك كلمة بإيقاعها ورنينها الخاص مقود الإبداع الذي يـــأخذ في متابعة رنينها داخل الفئات المتعددة التي تنتمي إليها الكلمة صوتياً ودلالياً ، فيسلمنا الصوت إلى قريبه أو شبيهه ، ويسلمنا الشبيه الصـــوتي إلى شبيه دلالي آخر ثم لنظير صوتي للكلمة السابقة ، فيرتبط بها صوتياً وينتقل بالدلالة لشيءٍ جديد .

وهكـــذا تخضـــع عملية البناء لضروب من المراجعة والتعديل وتتبع قيادات جديدة توحي بها اللغة نفسها ، فالشعر كما يقول بول فاليري (يُصْنعُ لا من الأفكار ، بل من الكلمات).

ومـــن التنسيق الصوتي في النص اعتماد أصوات الكلمة مع شيء من التنظيم والتنسيق داعياً للربط بين بعض المفردات على نحو ما نجد في : (الناي أنين حنين)، (عزيف نزيف)، (الحياة الجباه

العُناه) (ودّعت وقّعت). وصيغة الاشتقاق الصرفي من دواعيه أيضاً نحو : (اصفرار اخضرار) (صفى نجى).

ومن التنسيق أيضاً ما نجده في السطور (44 37) فثمة تناغم ثنائي بين (الهديل) و(المقيل)، ورغم تداخل كلمة (السكون) معهما إلا أن التناغم السابق يتكامل بالمفردات (تسيل قليل)، ثم يتبع ذلك بمفردة تتوازى مع كلمة (سكون) هي (شجون) وكان هذا المحذوف قبلها وثمة نقاط تشير للحذف يعطينا مساحةً للسكت يسمح باستعادة نظيرها الصوتي للمقابلة

(بوح السكون)

(شجون)

ولما كانت التوازنات الصوتية هي الغالبة فإن الخروج الصريح عليها في موضع من المواضع أمر لافت على نحو ما نجد في السطر (40) (أيها المستهام الذي / كمْ نحبْ) .

إنه ينماز عن سائر السطور بهذين السكونين على الميم والباء في (كم نحب). أيضاً خلوهما من حروف المدّ واللين إلى جانب أن الفعل نحب لا يتناظر مع أي مفردة صوتية سابقة عليه .

وهذا أمرٌ لافت بلاشك في موقعٍ كهذا ، فإذا بها في التحليل الأخير مناط المقطع كله ؟ إذ ينبني المقطع على نداءين الأول وما يتعلق به يصل من السطر (23 38) في حين لا يحتل النداء الأخير سوى السطرين (39 40) وهما نهاية المقطع .

والنداء الأول لا يقدم حكماً كما هو الحال في النداء الثاني ، فقط كان يقدم وصفاً (المنتظر) وحالاً (مبدعاً).

وكأن المحتوى الإعلامي المنطقي للمقطع مؤداه

(أيها العاشق .. أيها المستهام ←——— كمْ نحبْ).

الهوامش

*) القصـــيدة منشورة ضمن ديوان للشاعر بعنوان " كل غيم شجر كل جرح هلال " الصادر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1993 .

1) راجع قصيدة " في انتظار البرابرة " للشاعر كافافيس ، " ديوان كافافيس شاعر الإسكندرية ". ترجمة د. نعيم عطية ، دار سعاد الصباح . ط 1 ، 1993 .

2) دلائل الإعجاز : عبدالقاهر الجرجاني ص 80 . تحقيق د. محمودرضوان الداية ود. فايز الداية. مكتبة سعد الدين . دمشق . سوريا . ط 2 ، 1987 .

**) أخرجـــنا من التقسيم مركبين إضافيين هما (كل غيم كل جرح) لأن كلمة كل هنا ليس لها وظيفة سوى كونها كما يقول النحاة (اسم لاستغراق أفراد المُنكّر). كما استبعدنا من المركبات الإضـــافية ما تكرر . واستبعدنا أصلاً من الاستقراء الإضافة إلى الضمير ، لأنها ليست بذات جدوى في بحث ما نحن بصدده .

***) ورد مصطلح (الملائمة وعدم الملائمة من الدرجة الأولى والثانية) لدى جون كوين في كتابه بناء لغة الشعر ، في الترجمة القيمة التي قدمها الدكتور أحمد درويش ، وإن كانت المصطلحات تسير بتكييفٍ آخر عند جون كوين .

بناء لغة الشعر . جون كوين ، ت. د. أحمد درويش . سلسلة كتابات نقدية أكتوبر 1990 الهيئة العامة لقصور الثقافة .

3) راجـــع للدكـــتور محيي الدين محسب ، هوامشه على ترجمته لمقال " الأسلوبية وعلم الدلالة " لستيفان أولمان ص 96 ، الناشر : مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر ط 1 ، 1992 .