مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (5) العدد (6) 2021
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (5) No. (6) 2021

الصّورة والمركّب النّحويّ على المستوى الأفقي في شعر خليل مطران

أ. د. تيسير جريكوس *

رهف وسوف**

(تاريخ الإيداع 9 /3 /2021. قُبِل للنشر في 6/17 /2021)

□ ملخّص □

إنّ عمليّة التّصوير الفنّيّ لا تكتسب جماليّاتها وشعريّتها من احتلالها البنية التّخييليّة في الفكر المُتلقّي فحسب ، بل عبر عمليّات نصّيّةٍ تتقاطع فيها البُنى التّصويريّة التّخييليّة مع البُنى النّحويّة والصّرفيّة والصّوتيّة المُشكِّلة للتّركيب التّصويريّ على مستوى اللّغة ضمن سياق محدّد .

ومن هنا فإنّ تداخل عمليّة التّخييل بعمليّة البناء النّحويّ يُحقِّق للتّركيب التّصويريّ غايته الشّعريّة ، فعندما تتآزر حركة الانزياح النّاتج عن التّشكيل البلاغيّ في التّركيب التّصويريّ مع حركة الانزياح النّاتج عن خلخلة البُنى النّحويّة تتشكّل الجملة التّصويريّة التي تشعّ شعريّة ، مُشكّلة البؤرة النَّصّيّة التي ترتبط بها المكوّنات النَّصّيّة الأخرى ، وعليه ينال التّركيب التّصويريّ الذي حدثت فيه هذه التّقاطعات والعمليّات البلاغيّة النّحويّة سمة قيادة مكوّنات النَّصّ ، والانتقال بها من دائرة التّواصل التّقليديّ إلى دائرة البلاغة والشّعريّة التي تجعل المُنجَز الأدبيّ يحمل صفة الأثر والإبداعيّة على جميع مستوياته البنائيّة ، فشعريّة التّصوير ليست مُجرّد عمليّةٍ تخييليّةٍ تستند إلى علاقات المُشابهة أو المجاورة ، بل هي عمليّة مُتكاملة الأبعاد يحتلّ النّحو وحركيّته فيها منزلة مهمّة وأساسيّة في بلاغة الصّورة ومن ثمّ شعريّتها .

كلمات مفتاحيّة : تصوير ، نحو ، بلاغة ، شعريّة .

* أستاذ في قسم اللّغة العربيّة ، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة تشرين ، اللاذقيّة .

** طالبة ماجستير ، قسم اللّغة العربيّة ، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ، جامعة تشرين ، اللاذقيّة .

مجلة جامعة طرطوس للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (5) العدد (6) 2021
Tartous University Journal for Research and Scientific Studies –Arts and Humanities Series Vol. (5) No. (6) 2021

The image and the syntactic complex on the horizontal level in Khalil Mutran's poetry

Pr. Tayseer Gericus *
Rahaf wassouf **

(Received 9/3 /2021. Accepted 17/6/2021)

□ ABSTRACT □

The artistic photographic process does not acquire its aesthetics and poetry only from its occupation of the fictional structure in the recipient thought, but through textual processes in which the imaginary pictorial structures intersect with the syntactic, morphological and phonological structures that form the context of the pictorial synthesis.

Hence, the overlap of the visualization process with the syntactic construction process, with which the pictorial syntax is linked, achieves its poetic purpose, for when the displacement movement resulting from the rhetorical formation in the pictorial synthesis is combined with the syntactic shift movement resulting from the disruption of the syntactic structures, the syntactic syntax is formed. , Accordingly, the pictorial structure in which these intersections and grammatical rhetorical processes took place acquires the characteristic of leading the components of the text, moving them from the circle of traditional communication to the circle of rhetoric and poeticism that makes the literary achievement bear the quality of impact and creativity on all its constructive levels. Or adjacent, rather it is an integrated process of dimensions, in which syntax and its dynamism occupy an important and basic position in the rhetoric of the image, and then its poetry.

Keywords: representation, syntax, rhetoric, poetry.

* Professor at the Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia.
** Master's student, Department of Arabic Language, College of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia.

مقدّمة :

ظلّ الدّرس البلاغيُّ النّقديُّ الذي تطرّق لمركّبات المشابهة بنسبة غير قليلة مُتمسّكاً برؤيةٍ تقليديّةٍ تُحاول تناول الصّورة من الخارج بوصفها مجرّد تشكيلٍ تخيّليٍّ دون الالتفات إلى جماليّة العلاقات التي تُحدثها المعاني النّحويّة المُشكِّلة لهذا المُركّب البلاغيّ ، ومع بزوغ شمس الدّراسات البلاغيّة الحديثة التي تستفيد من معطيات النّصّ كاملةً، ولا تفضّل عنصراً على آخر ، برزت بعض الدّراسات التي حاولت تناول الصّورة وفاقاً لهذه النّظرة ، ولكنّها رغم التفاتها إلى هذه النّظرة والأسلوب الجديد في الدّراسة ظلّت تتناول جماليّة التّركيب النّحويّ للصّورة ضمن عناصر البناء النّصّي ، فكان تحليلها لعلاقات التّشكيل النّحويّ ضمن الصّورة تحليلاً عرضيّاً عابراً يتّسم في أغلب الأحايين بالجزئيّة ، والبُعد عن الاستنطاق العميق .

إنّ هذه النّظرة للصّورة تبتعد عن شموليّة وقيادة الصّورة للمكوّنات النّصّيّة نحو الدّلالة الكلّيّة ، فالصّورة البلاغيّة تشكيلٌ تخييليّ ، إلاّ أنّه يتمظهر بشكلٍ نحويٍّ لغويّ ، فالصّورة البلاغيّة القائمة على مبدأ المشابهة هي كيانٌ قصديّ له بنية خاصّة تنضوي على قيمٍ جماليّة ، ولا يمكن قراءة إيحاءاتها داخل النَّصِّ الشّعريّ إلاّ بالنّظر إلى حركة البنى الدّاخليّة النّابعة من تفاعل الدّلالات داخل سياق النّصّ .

إنّ تتبّع حركيّة النّحو ضمن عمليّة التّصوير القائم على المشابهة مرحلة مهمّة من مراحل التّحليل الجماليّ للصّورة الشّعرية " فالظّاهرة النّحويّة قد ترتبط بأكثر من ممكن واحد ، وقد تصاحبها حالةٌ رمزيّة دون أن تكون كذلك ، وقد تقابلها في النّفس زوايا عميقة تتجمّع فيها كلّ إيحاءات الظّواهر اللّغويّة الأخرى التي تقوم حولها " [1] .

إنّ لغة الشّعور تنزع بعد التّشكّل اللّغوي إلى الاستقلال عن لغة النّحو المعياريّ ، وهذا ما أشار إليه (ماركاروفسكي) الذي أكّد استقلاليّة اللّغة الشّعريّة عن اللّغة المعياريّة تبعاً لنطاقها الخاصّ على المستويين المعجمي والتّركيبي ، وفي الوقت ذاته يُؤكّد الارتباط المُحكم والوثيق بينهما ، وتأثير الخلفيّة التي تعكس الانحراف الجماليّ للّغة الشّعريّة ، فوجود اللّغة الشّعريّة إذاً مُرتهن بوجود اللّغة المعياريّة ... ، والشّعر يزيد القدرة على توجيه اللّغة وتهذيبها [2] .

والقارئ للتّركيب النّحويّ التّصويريّ في شعر خليل مطران يلمح تباين درجاته بين طولٍ وقصرٍ ، كما يلحظ تفاوت دوائرها الإيحائيّة بين انفتاحٍ وانغلاق ، فيعمد لوضع اليد على هذه الدّرجات من التّباين والتّفاوت إلى التّفكيك والتّحليل ، ورصد أشكال التّماثل والاختلاف في بنية المركّبات على المستوى الفنّيّ ، وهذا الأمر يقتضي الوعي بمكوّنات الجملة وارتباطاتها العضويّة بالبنية ؛ أي بالنّصّ الشّعريّ ، وإدراك الطّبقات المتنوّعة المُشكّلة لهيكليّة العمل الفنّيّ ، ورصد العمل في انزياحات البنية النّحويّة نحو الوظيفة الشّعريّة ، وذلك من خلال إدراك العمل في كلّيّته داخل فضاءاته الجماليّة ؛ إذ يمكننا إعادة تأسيس هذا العمل بوصفه موضوعاً جماليّاً ؛ والموضوع الجماليّ يتأسّس عندما نحاول القبض على الخيال والطّبيعة ونتحسّسهما ونُمسك بهما في فعلٍ متزامنٍ.

---

[1] نظريّة اللّغة والجمال في النّقد العربيّ ، د. تامر سلّوم ، دار الحوار ، اللاذقيّة ، ط1 ، 1983 م ، ص151–152 .

[2] يُنظر: اللّغة المعياريّة واللّغة الشّعريّة ، ماركوفسكي، ترجمة إلفت كمال الرّوبي ، مجلّة فصول ، ع1 ، ج2 ، 1984 م ، ص46 .

أهمّيّة البحث :

تكمن أهمّيّة البحث في جانبين اثنين :

الأوّل : تأكيد أنّ عمليّة التّصوير الفنّيّ في النّصّ الأدبيّ المدروس لا تكتمل غايتها البلاغيّة ، ومن ثمّ الشّعريّة دون القبض على معالم التّأثير النّحويّ ، ودور حركيّته ضمن التّركيب التّصويريّ ، وهنا يُلامس البحث شعريّة النّحو في تمظهراتها التّصويريّة .

الثاني : التّطبيق التّحليليّ على نصوص شعريّةٍ في تجربة خليل مطران ، هذا التّطبيق المقرون بالإحصاء والتّتبّع لترددات النّحو وحركيّته ضمن البنى التّصويريّة ، وهو يستهدف إثبات تموضع دائرة البلاغة والشّعريّة في المنطقة النّاتجة من تقاطع التّصوير البلاغيّ بإمكاناته وأدواته مع النّحو في حركيّته وانزياحاته المتنوّعة ، وبذلك تكون أهمّيّة هذا التّحليل التّحقّق الفعليّ من مقولةٍ أساسيّةٍ تُؤكّد أنّ النّحو والبلاغة مستويان متقاطعان لتوليد الشّعريّة انطلاقاً من الجملة التّصويريّة ، وصولاً إلى النّصّ الصّورة .

هدف البحث :

يهدف البحث إلى رصد حركيّة المركّب النّحويّ في التّراكيب التّصويريّة بامتداداتها المتنوّعة في نصوص مُختارة من تجربة الشّاعر خليل مطران ، ومن ثمّ رصد تواتراتها الكمّيّة والنّوعيّة وتمظهراتها الأسلوبيّة في النّصوص المدروسة ضمن عمليّة تحليلٍ نوعيّة تستهدف إمساك المخلوق التّصويريّ في بنيته النّحويّة والبلاغيّة ، ومن ثمّ الوقوف على الشّعريّة والبلاغة المُتحقّقة في دائرة التّقاطع السّابقة .

منهج البحث :

يعتمد البحث في المقام الأوّل على التّحليل المُستند إلى الإحصاء ، ومن ثمّ استخلاص قيم النّصّ من خلال المُعاينة الطّويلة ؛ أي من خلال التّحال مع النّصّ عبر القراءة المُتمعّنة لبُناه النّحويّة والبلاغيّة ، ومن هنا لا نحاول ليّ عنق النّصّ ليتقبّل الدّلالات الخارجيّة الثابتة للظّاهرة النّحويّة أو اللّغويّة ، أو البلاغيّة بل نسعى إلى محاولة القبض على المُعطيات الجماليّة التي يستثيرها العمل التّحليليّ النَّصِّيّ الذي يتّجه نحو سبر النّظام التّصويريّ النّحويّ في شعر خليل مطران .

وعليه ، فإن المنهج المُتّبع هو منهج يستفيد من معطيات الإحصاء والتّحليل ، ويدرس البنية النَّصِّيّة على أساسٍ تكوينيّ مُنفتح الدّلالة نحو فضاءات الدّلالة الممكنة المُتأتّية من دراسة الدّاخل / الخارج النَّصِّي في سياقه الشّعريّ المُحدّد .

حركيّة المركّب النّحويّ التّصويري على المستوى الأفقيّ :

إنّ الوصول إلى شعريّة الجملة التّصويريّة ، ثمّ النّصّ التّصويريّ انطلاقاً من البنية النّحويّة ، واعتماداً على مبادئ التّحليل النّصّي ، يحتاج من القارئ المُحلّل أدواتٍ لا تتوقّف عند تحديد المكوّنات الفونولوجيّة والمورفولوجيّة والدّلاليّة للنّصّ من الدّاخل ، بل لا بدّ من أن تنفتح القراءة النّصّيّة على فضاءات اللّغة المُتحقّقة ؛ وهنا يظهر خلف الأفق الظّاهريّ للبنية الموصوفة إشعاعاتٍ سيميائيّة تتقاطع مع تشكّلات التّركيب النّحويّ في تحققاتها التي تتباين صورها تبعاً لدرجة تحرّك المُعطى المضمونيّ للظّاهرة المقروءة على المستويين الأفقي والعموديّ .

وندرس في حركة المركّب التّصويريّ النّحويّ الامتداد التّراصفيّ للبنية التّصويريّة ، ونقرأ تنوّعات هذه الامتدادات من حيث الطّول والتّوسّط والقصر ، ومن حيث البساطة والتّركيب ، في التّجربة الشّعريّة لشاعرنا التي تبدو وفق دائرتين متقاطعتين هما :

1- دائرة الامتداد التّركيبي / التّراصفي .

2- دائرة العلاقات الإسناديّة .

1- دائرة الامتداد التّركيبيّ / التّراصفيّ :

نقرأ في هذه الدّائرة من دوائر التّركيب النّحويّ المقادير الكمّيّة والنّوعيّة لتمظهرات التّركيب النّحويّ من حيث الطّول والقصر ، وتفرز لغة القياس الكمّي والنّوعي للمركّب النّحويّ على امتداد تجربة الشّاعر خليل مطران جوانب كثيرة على المستوى الجماليّ والنّصّيّ والثقافي ، وقد عمد البحث إلى عمليَّةٍ إحصائيّة حاولنا من خلالها إظهار المقدار الكمّيّ لكلّ امتدادٍ من امتدادات التّركيب النّحويّ المُتمظهر في صور المُشابهة ، وخرج البحث بالجدول الإحصائي الآتي الذي يُحدّد نسبة كلّ امتدادٍ وفق تحقّقاته النَّصّيّة بين جملةٍ وبيتٍ ومقطعٍ .

نوع الامتداد	العدد	النّسبة المئوية قياساً بالمجموع	الامتداد القصير	نسبته لمجموعه	الامتداد الطّويل	نسبته لمجموعه	الامتداد المتوسّط	نسبته لمجموعته
الجملة	6667	% 51.08	4720	%60.51	1830	% 36.4	110	% 12.3
البيت	5335	% 40.08	281	% 36	1930	% 49.1	580	% 66.2
المقطع	1004	% 7.84	270	% 30.4	580	% 14.6	190	%21.34
المجموع	12630		7800		3950		880	

إنّ الجدول السّابق يُبرز مجموعة من الحقائق على الصّعيد الشّكليّ والمضمونيّ ضمن ديوان الشّاعر خليل مطران؛ يمكن إيضاحها وفقاً للعنوانات الآتية :

أ- التّردد الكمّي النّوعي للتّركيب التّصويريّ (الجملة) :

تتنوّع الجمل وكيفيّات صياغتها داخل النّصّ الشّعريّ في تجربة العلامة، وتحتلّ الجملة / الجزء المرتبة الأولى ؛ إذ تبلغ نسبتها (51.8 %) بالنّسبة إلى المجموع العام ، وهذا الأمر يُعدُّ منطقيّاً في إطار تجربة الشّاعر خليل مطران ؛ لكون قصائده تنتمي إلى النّمط القديم للقصيدة العربيّة ؛ إذ يعمد الشّاعر في أنواع الصّور البلاغيّة عند نظم البيت الشّعريّ إلى إيراد صورٍ ضمن جُملٍ مُستقلَّةٍ في عمليّة بناءٍ تراصفيّ لتأسيس عمليّة بناء تصويريّ هرميّ تنتقل فيه الصّورة من التّركيب الجُملي البسيط إلى الصّورة البيت ، ثم الصّورة المقطع وصولاً إلى القصيدة الصّورة ؛ ولذا يكثر استخدامها بحكم وظيفتها البنائيّة من جهة ، وبحكم طبيعة الشّعر العمودي من جهة ثانية .للصّورة من الجزء إلى القصيدة النّسب التّالية لتموضعات الجملة/ الصّورة ؛ إذ تنخفض نسبة الجملة البيت على نحوٍ واضحٍ حيث تبلغ (40.9 %) لتُشكّل نسبة الصّورة / المقطع ذروة الهرم البنائي بنسبة (7.82 %) . ويتواتر حضور (الجملة التّصويريّة) في موضوعات الدّيوان المدروس على نحوٍ متباين ، وذلك على نحو ما يفرضه السّياق وما يقتضيه النّحو في علاقاته، وما تفرضه موسيقا البيت الشّعريّ ، ولكن لا بدّ من الإشارة إلى أنّ (الجملة / الجزء) لا تستقلّ في دلالتها ، ولا تبني نسقاً شعريّاً منفصلاً ، بل تمدّ يدها إلى سواها من جُملٍ تصويريّة جزئيّة لتُؤسّس مهاداً للبناء التّصويريّ المقطعي ، ثمّ النّصّيّ الكُلّيّ .

يقول خليل مطران [1] :

داءٌ ألمَّ فخلتُ فيه شِفائِي

من صَبوتي فتضاعَفَتْ برحائي

شاكٍ إلى البحرِ اضطرابَ خواطِري

فيُجيبُني برياحِهِ الهَوجَاءِ

ثاوٍ على صخرٍ أصمٍّ وليتَ لي

قلباً كَهذِي الصَّخرَةِ الصَّمَّاءِ

يَنتابها موجٌ كَموجِ مَكَارِهِي

ويَفُتّها كالسُّقمِ في أعضائي

والبحرُ خفّاقُ الجوانبِ ضائقٌ

كمداً كصدري ساعة الإمساءِ

تغشَى البريَّة كدُرّة وكأنّها

صَعِدَت إلى عينيَّ من أحشائي

تبدو فاعليَّة الخلق الفنِّيّ عند خليل مطران في الحركيّة المُستمرَّة للأنساق التّركيبيّة التّصويريّة الجزئيّة ، وتدلّ كثافة الجملة / الجزء ذات الامتداد القصير والإيحائيّة العالية في هذا النّمط من القصائد الوجدانيّة على ديناميّة الدّفق الشّعوريّ لدى الشّاعر ، وعمق التّجربة ، وامتلاكه القدرة على الخلق ، ومن هنا استطاع أن يكثّف بتراكيبه التّصويريّة الجزئيّة معالم التّجارب في الثيمات الفرعيّة المتنوّعة، كما استطاع أن يفتح لغتها على التّأويل، فتجاوز السّطحيّة والمباشرة ، ولاسيّما في السّياق الوجدانيّ إلى العمق الذي يكتنز ضبابيّةً تفتح فجوات التّوتر الفكريّ ، وتحفّز القارئ على

[1] ديوان خليل مطران ، مطبعة دار الهلال ، مصر ، 1949 م ، ج1/144-145 .

تلقّيها وردمها ، فيُؤسِّس بذلك لإبداعيّةٍ تتجاوز النّسق الإبداعيّ المُتعارف عليه في الفكر الإبداعيّ المُتداول في الفترة الزّمانيّة التي شهدت ولادة تجربته.

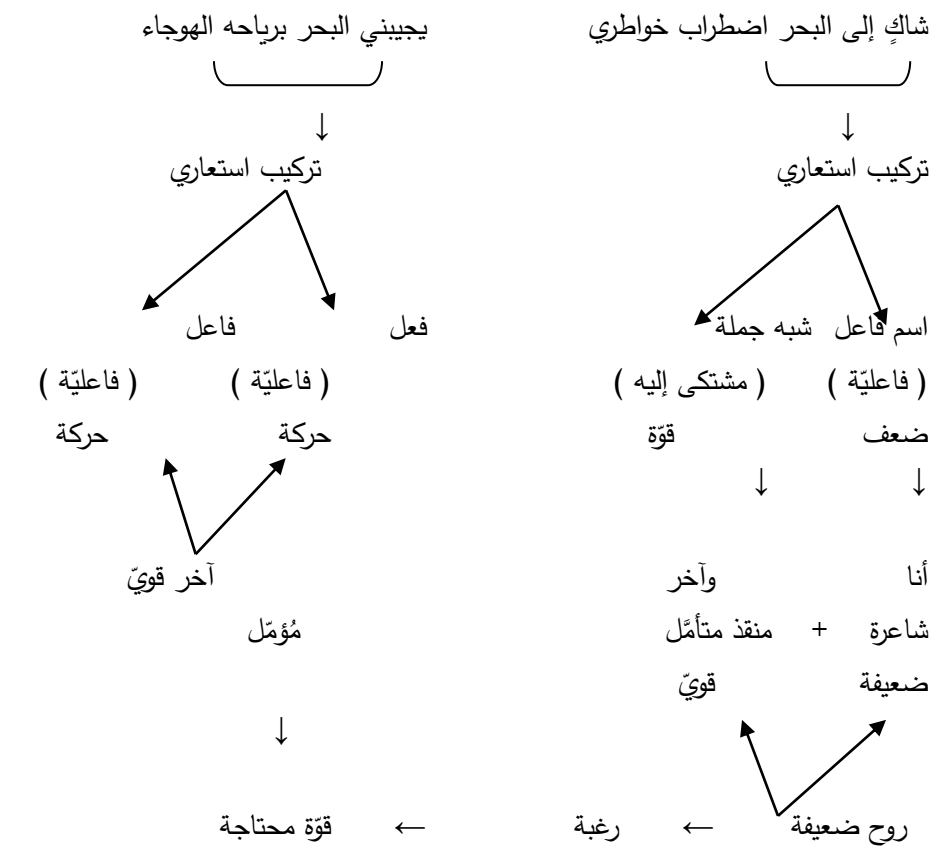
وعلى مستوى حركيّة النّحو وتساوقها مع هذا الفكر المُبدِع نجد في النّصّ السّابق توزّعاً كمّيّاً بنسبة كبيرة تجعل من النَّصّ شبكةً يتقاطع فيها التّخييل مع النّحو والإيقاع لإنتاج النَّصّ الأثر .

وتتوزّع التّراكيب التّصويريّة على مساحة النَّصّ لترسم لوحةً إبداعيّة تنضح بالمشاعر التي تحملها مكنونات هذه التّراكيب ، فنقرأ في مطلع الشّكوى الصّورة (شاكٍ إلى البحر) والصّورة المقابلة (فيُجيبُني برياحه الهوجاء) تقابلاً (اسميّاً فعليّاً) بين تركيبين تصويريين ، وهذا التّقابل إنّما يخلق حالةً ضدّيّة على صعيد الحركة والسّكون ، فالشّكوى التي ألبستها الصّيغة الاسميّة على صعيد النّحو – الثبات – تقابلها حركة وتجدّد . وإذا كان المشكو إليه قد تجلّى في علاقة الجرّ ضمن شبه الجملة ، مُصرَّحاً به في تركيب استعاريّ يُشخّص البحر ويجعله أهلاً لتقبّل شكوى الشّاعر ، فإنّه في الجملة الاستعاريّة الثّانية ، الجملة المقابلة ، لا يظهر ، لا يغادر ميدان التّأثير النّحويّ لأنّه يترك للضّمير الغائب مهمّة إثبات وجوده ، لكنّه لا يجيب بنفسه ، بل يترك لرياحه الهوجاء (الطّبيعة) مهمّة الإجابة ، فالتّعريف الذي تلبّسته الصّفة حدّد كينونة الجواب وخصّصته ، وهنا نقرأ المقابلة بين الضّعف الذي أوحى به الدّالّ (شاكٍ) بما يحمله من الدّونيّة ، فالشّكوى تكون من الأدنى إلى الأعلى ، في حين نجد القوّة وعلوّ الشّأن يقابل هذا الضّعف ، تتجلّى هذه القوّة في ماهيّة الجواب عبر (الهوجاء) ، إنّها الشّكوى الخافتة الصّادرة عن الضّعف في مواجهة القوّة النّابعة من دلالة الهيجان ، فهل كانت قوّة الجواب تفاعلاً مع حال الشّاعر وانسجاماً ومشاركة للطّبيعة إيّاه في حزنه ، أم أداة تعبيريّة تكتنز هامشيّة يعيشها الشّاعر في حياته ، وانعداماً للوزن الوجوديّ .

إنّ فحوى الشّكوى (اضطراب خواطري)التي يستخدم فيها الشّاعر المصدر المُعبّر عن ذروة الاضطراب المُضاف إلى (الخواطر) المضافة بدورها إلى (ياء المُتكلِّم) يوضح حالة التّزعزع الوجدانيّ ، والفراغ الرّوحي الذي يعيشه الشّاعر . وإذا كان الاضطراب يوحي بالزّعزعة وعدم الاستقرار ، فإنّ (الرّياح الهوجاء) خيرُ مُجيب على هذه الشّكوى ، وخير مُكمل لصورة الإنسان التّائه الذي تتقاذفه أمواج الضّياع ولا تستقرّ به .

إنّ التّقابل النّحويّ بين التّركيبين التّصويريّين الاستعاريّين جعلا القارئ يُلامس حالة الشّاعر الشّعوريّة ، ويلتقطها بمنظاره الشّعوريّ وكأنّها نبضات ذات خطوط مُتأرجحة ، تُماثل أمواجاً صاعدةً هابطة ، فقلب الشّاعر في لحظة الفقد والإحباط هو عينه البحر في لحظة الهيجان وعدم الاستقرار .

لقد تقابل في هذين التّركيبين كلّ المكوّنات النّحويّة منها والتّخييليّة لتنتج دلالة خاصّة يُمسك فيها النّحو بيد التّركيب البلاغيّ نحو ساحة الشّعريّة على النّحو الآتي :



إنّ حركيّة النّحو الذي حقّقته تقاطعات التّراكيب بامتدادها القصير يشهد حركة توالديّة تُؤدّي إلى تأسيس البناء الهرمي التّصويريّ من جهة ، وإبراز الحالة الشّعوريّة السّائدة في السّياق العاطفيّ للنَّصّ من جهة أخرى ، وهذا ما يتبدّى جليّاً في عمليّة التّصوير التي يلجأ الشّاعر إليها لاستكمال الصّورة المأساويّة القائمة على الخواء الرّوحيّ ، فعندما يستعمل التّشبيه في قوله (ليت لي قلباً كهذي الصّخرة الصّمّاء) يستغلّ إمكانات النّحو وحركيّته لتثبيت حالة المعاناة ، ولعلّ مصدر المعاناة يبدو واضحاً جليّاً ؛ إنّه (القلب) ؛ أي (الشّعور) ، فالشّعور الذي قاد الشّاعر إلى الضّعف والشّكوى وانتظار العون هو مصدر (الحياة) ، غير أنّه عندما يُسيطر عليه السّكون المعنويّ ، وتبقى فيه الحركة الماديّة يصبح عبئاً؛ إذ إنّه مصدر المعاناة، ومن هنا يستحضر الشّاعر الحرف (ليت) بدلالته على التّمنّي ليُقحمها في عمليّة التّصوير القائمة على مبدأ المشابهة ، فيُضيف إلى الدّلالة التي يحملها التّشبيه ، فالشّاعر يُدرك عمق معاناته وضعفه عندما يعجز عن إدراك الخيال ، فهو عوضاً عن أن يقول (قلبي كالصّخرة) ويُقرّر حالته ، عمد إلى التّمنّي ، والتّمنّي هنا يُعمّق المعاناة ، فهذا القلب الذي كان مُحدّداً ما زال سبب ضعف الشّاعر ومعاناته ؛ ولذا نجده في تمنّيه يُنكّره ، نازعاً عنه الخصوصيّة ، واهباً إيّاها للصّخرة عبر تعريفها ، ومن ثمّ نعتها ، إنّه ينشد قلباً بلا روح ليفرّ من معاناةٍ ، فتحوّل القلب إلى الصّخر الأصمّ يعني إخراج الحياة منه ، وإخراج الخواطر المضطربة التي يشكوها إلى البحر من موقع الضّعف والحاجة ، فعند تحقّق هذه الأمنية يتخلّص الشّاعر من عجزه وضعفه الذي سبّبه له الفشل العاطفيّ . إنّه طقس جنائزيّ ، وعالم خاصّ شكّلته المعاناة ، وكانت الطّبيعة وسيلة الشّاعر لتشكيله وتكوينه ورسم معالمه ، والنّحو ميدان تحقّقه الشّعريّ في قوالبه البلاغيّة المتنوّعة .

ب- التّردد الكمّيّ النّوعي للتّركيب التّصويريّ (البيت) :

تتأسّس الصّورة الشّعريّة بوصفها تشكيلاً بلاغيّاً بفعل التّآزر والتّراصف اللّغويّ ، والتّفاعلات النّصّيّة والميّزات الأسلوبيّة التي يستخدمها الشّاعر في طرق عرضه اللّغويّ ، وعليه تبدو الجملة النّحويّة التّصويريّة ليست مجرّد نحوٍ وقوانين لغويّة ، بل مجموعة علاقات تقود دلالات النّصّ إلى دائرة الشّعريّة ، والشّعريّة هنا تتقاطع مع مفهوم النّظم عند الجرجاني ؛ إذ يقول : " اعلم أنّ النّظم ليس إلاّ أن تضع الكلام الموضع الذي يقتضيه علم النّحو " [1] .

إنّ استخدام الشّاعر للتّراكيب والجمل بترددداتها الكمّيّة المتنوّعة ليست إلاّ دليلاً لغويّاً ، وطريقاً جماليّاً يُثبت فنّيّة الأداء النّصّيّ الشّاعريّ عند الشّاعر خليل مطران ، ونقرأ في نمط التّردد الكمّيّ للتّركيب (التّصويري / البيت) في جلّ الأغراض العامّة التي تناولتها التّجربة الشّعريّة لشاعرنا ، ولكنّها تتركّز في غرضي المدح والرّثاء والجملة التّصويريّة الممتدّة على مستوى البيت الشّعريّ كاملاً هي سمة بنيويّة نحويّة ذات دلالة وإيحاء غزير " فالنّصّ النّحويّ المركّب ضربٌ من العلاميّة الدّالّة على تخيّر الكاتب لأشكال إسناديّة تحقّق ما يسعى إليه من مقاصد دلاليّة لها سياقها التّركيبيّ ومقامها المقالي " [2] .

وعندما يتخيّر الشّاعر نمطاً تركيبيّاً يُلبسه تفكيره التّصويريّ ، ويمدّه ليشمل بيتاً شعريّاً كاملاً ، فإنّه يتعمّد مدّ النّفس التّصويريّ وزيادة مساحات الشّعريّة والإدهاش النّاجمة عن هذا الامتداد ، فضلاً عن اتّساع آخر تحظى به الدّلالة بفضل الثّراء في الأدوات النّحويّة والتّقنيات التي قد يشملها البيت الشّعريّ كتركيبٍ نحويٍّ مُتعدّد العلاقات الإسناديّة والنّحويّة ، هذا الاتّساع يُحقّق لذّة التّلقّي عندما يتمكّن القارئ من رصد حركيّة التّصوير في قوالبه الإجرائيّة وبُناه الشّكليّة.

يقول خليل مطران في وصف مصرع الجيش الاستعماريّ الفرنسي [3] :

تُلْقى الرّجال على الثّرى قتلى كما

يُلقِي السّنابلَ مِنجَلُ الحصّادِ

لله درّهم وقد حمى الوغى

فتهاجموا كتهاجم الآسادِ

فالشّاعر في هذا السّياق يصوّر الضّربة القاسية التي كانت بمثابة ردّ فعل الألماني في عهد نابليون الثالث على العدوان الفرنسيّ في عهد نابليون الأوّل باستخدام التّشبيه المُرسل المُجمل ، وقد أراد على مستوى البنية الفكريّة القول إنّ الرّجال الفرنسيين يلقون على الأرض وهو المشبّه، كما يُلقي بالسّنابل منجل الحصاد، وهو المشبّه به، والأداة التّشبيهيّة هي الكاف (كما) ، ووجه الشّبه المحذوف بين إلقاء الرّجال على الثرى ، وإلقاء السّنابل على الأرض هو

---

[1] أسرار البلاغة ، الجرجاني ، تحقيق محمود شاكر ، دار المدني ، القاهرة ، ط1 ، 1991 م ، ص347 .

[2] بنية الجملة العربيّة بين التّحليل والنّظريّة، المنصف عاشور، منشورات سلسلة اللسانيّات ، كلّيّة الآداب، تونس – منوبة ، مجلّد 2 ، 1991 ، ص138 .

[3] ديوان خليل مطران ، ج15/1 .

التّجمّع على الأرض سراعاً . وفي البيت الثاني شبّه ضرباتهم للجيش الفرنسي بتهاجم الآساد ، ووجه الشّبه بينهما هو الشّجاعة والسّرعة والإقدام .

أمّا على مستوى البناء النّحويّ فنجد أنّ كلّ بيت من البيتين السّابقين يشكّل جملة تصويريّة مستقلّة ، وتُمارس أداة التّشبيه (الكاف) عمليّة الرّبط الهيولي بين طرفي الجملة الشّعريّة النّحويّة المُستقلّة ، فالجملة الشّعريّة تبدأ بفعل مُكرّر في طرفي التّشبيه ، وهو مبني للمجهول في الطّرف المُشبّه ومبني للمعلوم في الطّرف المُشبّه به ، تاركاً الفاعل مُستتراً في الأوّل ، وظاهراً في الثاني ، واستتاره في الطّرف المُشبّه إنّما يأتي لبسط تأثير الصّورة وإيضاح معالمها ، ولفت انتباه المُتلقّي على حالة المُصوَّر .

فالأهمِّيَّة هي إبراز الحالة سعياً لإبراز الضّعف ، ومن ثمّ فإنّ إبراز الفاعليّة (المنجل) المقترنة بإسقاط سنابل القمح هو عمليّاً إبراز لقوّة هذا المستتر في الجزء الأوّل ، فحالة الجنود في الطّرف الأوّل قد نتجت عن قوّة يأتي التّشبيه بالمنجل محدّداً لها ، ومُبرزاً لفاعليّتها ، ومن ثمّ فإنّ تقديم (السّنابل) المفعول به على الفاعل في الطّرف الثاني من التّشبيه يأتي لموازنة حال القتلى بحال السّنابل ، وتوحيد عنصر القوّة المُسبِّب لسقوط كلاهما ، فسقوط الجنود وسقوط السّنابل يعني تحقيق فاعليّة الإنهاء وترسيخها .

الجملة / البيت							
مشبّه				مشبّه به			
فعل	مفعول به	شبه جملة	حال	فعل	مفعول به	فاعل	مضاف إليه
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
فاعليّة	مركز الأهمِّيّة	تحديد	رسوخ	فاعليّة	مركز الاهتمام	فاعليّة	تحديد
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
تُلقى	الرّجال	على الرّمال	قتلى	يُلقي	السّنابل	منجل	الحصّاد

فالنّحو أعان التّشبيه السّابق على إبلاغ رسالة فكريّة ، تطيح بقوّة العدوّ عندما جعل (الرّجال) في موازاة (السّنابل) نحويّاً وتخيّليّاً في حالة السّقوط وعدم النّفع ، فضلاً عن اكتناز هذه الموازاة معنى الكثرة الذي تلبّس القتلى بانتقاله من حال السّنابل المحصودة ، فالكثرة التي نجدها في السّنابل عند سقوطها على الأرض في أثناء الحصاد كانت خير صورة معبّرة عن كثرة القتلى ، فالبيت كان بمثابة تركيبٍ واحدٍ ، وصورةٍ واحدةٍ كثّفت صورةً حركيّة ، عبر اقتصاد لغويّ لم يغفل إحداث الأثر الجماليّ الشّعريّ عبر العلاقات النّصّيَّة ، ولاسيّما الانزياح الموضعي الذي شهدناه في تقديم المفعوليّة على الفاعليّة في الجزء المُشبّه به بين المنجل والسّنابل .

ج- التّردد الكمّي النّوعي للتّركيب التّصويريّ (المقطع) :

تبلغ نسبة استخدام الجملة (التّركيب التّصويري) الممتد إلى أن يكون مقطعاً شعريّاً نسبة (21.34%) بالقياس إلى عدد أبيات الدّيوان الشّعري المدروس وهي نسبة غير قليلة في تجربة شعريّة اعتمدت في جلّها على النّمط القديم لهيكل القصيدة العربيّة ، ونظراً للامتداد والوحدة الفكريّة التي يشهدها هذا النّمط من القصائد في أغلبها فقد فرضت علينا طبيعة المادّة المدروسة أسلوب " الانتقاء " عند التّحليل ، لكنّنا حاولنا أن يكون الانتقاء موضوعيّاً يستفيد من خصوصيّة المقاطع التّصويريّة على مستوى البنية الشّكليّة والبنية الفكريّة؛ وهذا الانتقاء الموضوعي كان وليد الغوص في نصّ مطران ، وصوره الشّعريّة بشكل شموليّ يجسّد التّوجّهات الدّاخليّة للتّخييل النّابع من القراءة الضّمنيّة، حين يتجاور الوصف إلى قفل بناء المعنى ضمن شروط استحداثيّة تحاول تفسير الواقع الذي يُنتجه النّصّ .

وتتنوّع هذه المسافة الجماليّة عند مطران وتختلف درجاتها بتنوّع الغرض العام والثّيمة الفرعيّة ، ويتحكّم بطولها وقصرها السّياق الشّعري والتّجربة الشّعوريّة التي تحكم البنية النّصيّة في المقاطع الشّعريّة التّصويريّة المنتقاة من التّجربة الشّعريّة المدروسة .

يقول خليل مطران في قصيدته بعنوان (انفراج الأزمة) حيث شحّ الذّهب في مصر وخُشي أن يحدث أزمة ماليّة كبيرة ، ورأى الشّاعر في تلك الأيّام عذراء حسناء ذهبيّة الشّعر تتدلّى من رأسها إلى عطفيها ضفائر برّاقة مستخدماً التّشبيه المرسل المفصّل ضمن تركيبٍ تصويريّ يستغرق المقطع كلّه ويوحّد ماهيّته الفكريّة [1] :

حوريّةٌ لاحت لنا تنثني كالغصن حيّاهُ الصَّبا حين هبّ

مرّت فما الحيّ إلاّ فتىً فؤاده في إثرها قد ذهبْ

شُعاع عينها إذا ما رنت يوقعُ في الأنفسِ منها الرّهبْ

والوجه كالجنّة حُسناً فإنْ ظننتَ عدنا قد تراءت ، فهب

والشّعر منضود على رأسها كالعسجدِ الحُرّ زها والتهب

يُشبه فوّارةَ نورٍ لها أشعةٌ موّاجةٌ بالصّهب

وربَّ راءٍ راعَه فيضُه فأكبر الواهب فيما وهب

وصاحَ مذهولاً ألا فانظروا في هذه الأزمةِ هذا الذّهبْ

يتركّب المقطع فسيفسائيّاً من زخم هائل من الصّور على مستوى المعنى السّطحي فيشبّه تحركات شعر الحسناء بالغصن في الصّباح ، ووجه الشّبه بينهما هو الميل بسبب هبوب الرّيح ، وشبّه وجهها في البيت الرّابع من المقطع بالجنّة في الحُسن ، وشبّه شعرها بالعسجد وهو الذّهب ووجه الشّبه بينهما هو الزّهي واللمعان ، وفي البيت السّادس المشبّه هو الضّمير المتّصل بالفعل (يشبه) أي أنّ شعر تلك الحسناء يشبه (فوّارة) وهو المشبّه به ، وأداة التّشبيه (يشبه) والنّور المتلألئ هو وجه الشّبه ، وإنّ السّياق الذي يحكم النّص المدروس سياق على المستوى المضموني يتحرّك في دوائر الغزل المتماهي مع قضيّة اجتماعيّة معيشة ، وهي الأزمة الماليّة فيستفيد الشّاعر من الغزل وجماليّاته في التّخفيف من وطأة الأزمة بروحٍ شعريّة لطيفة لا تخلو من استخدام فعّال للصّورة في عمليّة توالديّة تجعل المقطع صورة واحدة استعاريّة تصبح بها الأنثى ذات الشّعر الذّهبي وكلّ يكتفي بذاته بل يحتاج كلّ منهما إلى الآخر لتوليد البنية التّصويريّة له استعان بالنّحو ، واستفاد من حركيّته في مكوّناته المختلفة لدعم الحركة التّصويريّة على امتداد (المقطع / الصّورة) .

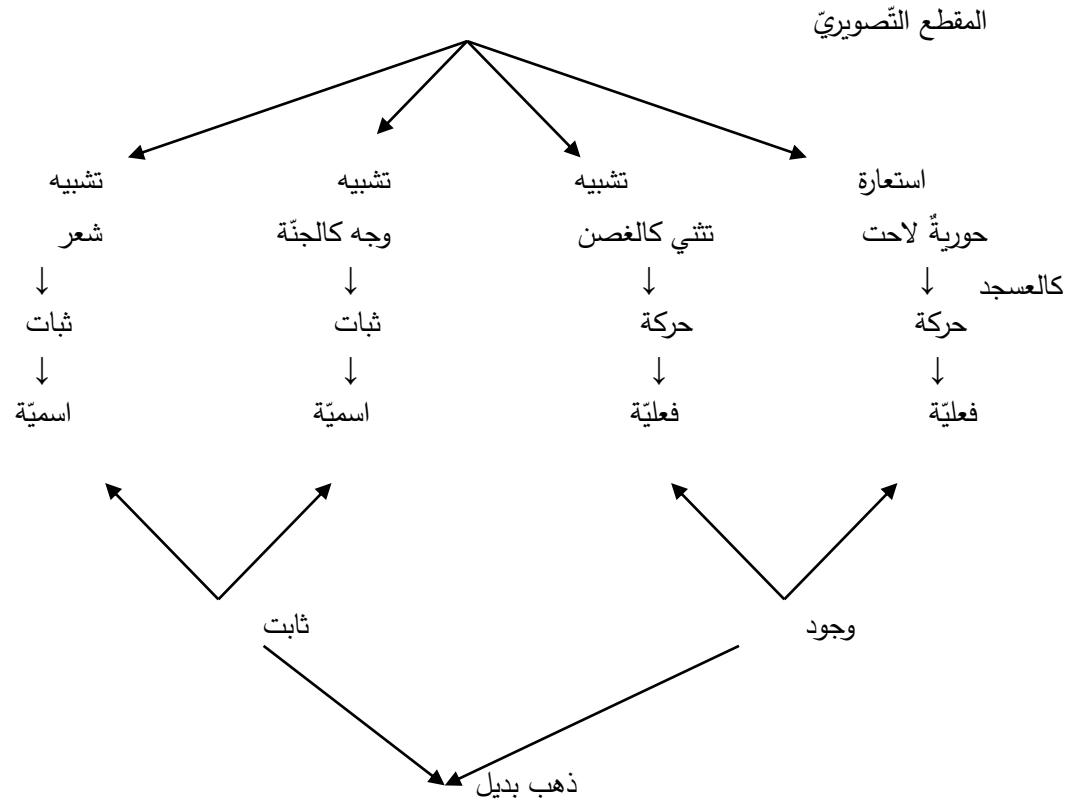
[1] ديوان خليل مطران ، ج186/1 .

ففي الصّورة الأولى اعتمد الشّاعر ضخّ كميّة وافرة من الحركة فيه لبثّ الحيويّة ، وجذب المتلقّي فأقام الاستعارة التّصريحيّة (حوريّةٌ لاحت) على الاسميّة ، وجعل المشبّه به منكراً ، ليترك الإخبار به فيكون إخباراً معمّماً، ويدعم هذا التّعميم ضمير الجماعة في شبه الجملة (لنا) فيصبح التّركيب الاستعاري على المستوى النّحوي على النّحو التّالي :

مبتدأ محذوف +	خبر نكرة +	فعل +	شبه جملة (ضمير جماعة)
↓	↓	↓	↓
الفتاة	جمال مُعمّم	استقرار وثبات	ترسيخ تعميم التّلقّي

فتلقّي الجمال بات محقّقاً بفضل ماضويّة الفعل (لاحت)، وبات معمّماً بفعل التّنكير، ومن ثمّ دلالة الضّمير وبعد تمام الإعلان على الصّعيدين التّصويري الذي منح الجماليّة، والجذب النّحوي الذي منح النّص التّصويري الحركيّة، وأطلق عنان الدّلالة نحو المنشود الوصفي في سياق إقناع استبدال جمال الذّهب بجمال الفتاة الموصوفة؛ ويأتي دور التّشبيه الذي يرصد حركة هذه الفتاة، ويختار لإبراز جماليّته حركة انثناء الغصن ضمن سياق زمنيّ محدّد ، إنّ الظّهور الأوّل للموصوفة (الأنثى) كان عبر السّياق الحركي ، وابتداء الشّاعر إبراز الموصوفة عبر الحركة يلائم حالة لفت الانتباه وشدّ الأنظار نحو الموصوف؛ فالوصف الحركيّ الذي يمنح مشهد الجمال الحركة تبدّى منذ اللحظة الأولى عبر الفعل (تنثني)، واختيار صيغة الحاضر الدّالّة على استمراريّة الحدث في لحظة الظّهور يقوّي حركة الجذب؛ فالحركة تمارس فاعليّة الجذب ، وهي هنا تمارسها بلطف ومن هنا فاختيار التّثنّي بدلاً من المشي أو التّمايل يوحي بغير صفة مضمرة يُسبغها الشّاعر على الموصوفة ، فالتّثنّي يوحي بالرّقّة واللطف والغنج وهذه كلّها صفات جاذبة؛ فضلاً عن كونها ذات إيحاء جماليّ يقويّ تأثير الموصوف على المتلقّي ، ومن ثمّ فإنّ تشبيه هذا الانثناء بمقوّماته بانثناء الغصن ضمن زمان محدّد وهو الصّباح الذي يوحي بالبداية الجديدة ، وجعل الشّاعر العلاقة بين المشبّه به (الغصن) المحدّد بالتّعريف ، وبين الزّمان علاقة وديّة ومعرفة متبادلة بدلالة (التّحيّة) ، وإظهار التّحيّة عبر الصّيغة الفعليّة (حيّاه) الدّلالة على عمق العلاقة وقدمها ورسوخ التّشابه والبعد الجمالي بين انثناء الموصوفة وانثناء الغصن ، وتأتي دلالة السّطر لتخرج من إطار الماضي وتوحي بتعميم تبادل التّحيّة في كلّ زمان يأتي فيه الصّباح، وهذا ما تؤكّده دلالة الفعل (هبْ)؛ فعند أيّ هبوب يتسبّب بانثناء الغصن سيكون ثمّ انثناء مقابل يعمّ حركة الموصوفة ، وقد لعب التّقديم والتّأخير عند تقديم المفعول به (حياه) على الفاعل (الصّبا) دوراً يوحي بأهميّة الغصن الموازي للمحبوبة بوصفهما محور المشهد الحركيّ على الصّعيد الجماليّ .

وبذلك يكتمل الجزء الأوّل من المقطع الشّعريّ التّصويريّ الذي تميّزه الحركة ، أمّا الجزء الثّاني بعد الحركة فيتمركز في قوله (والوجه كالجنّة حسناً) في البيت الرّابع ، وقوله (والشّعر كالعسجد الحُرّ زها والتهب) ففي هاتين الصّورتين تحتلّ الاسميّة ميدان الوصف ليتوقّف الجزء الحركي من الصّورة ويبدأ معها الجزء الثّاني السّاكن والسّكون هنا لا يعني انعدام الحيويّة وإنّما يعني استقرار الجمال ورسوخه ونقائه وعدم وجود ما يشوبه؛ فالوجه اختصر كل جمال حتّى بات يضاهي الجنّة في جميع محاسنها ، والشّعر أكمل الصّورة بفاعليّة اللون الذّهبي المشعّ والذي استقى الإشعاع من مصدره (الشّمس) ، لقد اكتملت كلّ معالم الذّهب البديل الذي يفوق الذّهب الأصلي قيمةً بفعل وجوده وحركته ، لقد غدا المقطع الشّعريّ صورة واحدة شكّلتها التّقنيّات التّخييليّة في دوائرها النّحويّة المنزاحة أو النّظاميّة ، وعليه كان جمال الأشياء في النّسق الفكريّ المبدع متوافراً عندما نستطيع البحث عنه في أُطر أخرى ، وضمن دوائر حياتيّة تتجاوز العرف والتّقليد وتنشد الجديد والمبدع .



2- دائرة العلاقات الإسناديّة :

إنّ قراءة متأنيّة في شعر خليل مطران ، ومن ثمّ سبر العلاقات التّركيبيّة في الجمل المشكّلة للبنية التّصويريّة بامتداداتها المختلفة تكشف عن نوعين من القوالب التي ينسج بها شاعرنا جمله التّصويريّة في المستوىأ+الأفقي وهم**قالب الإسناد البسيط :**

يتمّ تركيب الجملة وفقاً لهذا القالب بالاعتماد على علاقة إسناديّة واحدة ، ويكثر هذا النّمط في علاقة الاستعارة والتّشبيه البليغ ، يمكن أن تلحظ وجود نمطين لهذا النّوع من الجمل :

1- الجملة البسيطة المجرّدة :

وهي التي تكتفي بعلاقة إسناد بين طرفين أساسيّن دون الحاجة إلى مكمّل نحويّ ، حيث لا نجد إلاّ هيكل الإسناد بنوعيه :

الفعلي : فعل + فاعل

الاسمي : مبتدأ + خبر

ومن ذلك نجد أمثلة كثيرة في شعر مطران منها مشت الجبال [1] ، إنك أسدٌ [2] ، تصطاده الأسماع [3] ، إنك بحر [4] ، هي أفلاك [5] .

2- **الجملة البسيطة الموسّعة** : وتكون عبر إضافة كلمات إلى الجملة كقوله في الصّور الآتية : أنا الأسد الباكي [6] ، أنا جبال الأسى [7] .

فأساس الجملة التّصويريّة الأولى هي (أنا الأسد) ، ودخول الصّفة على الجملة أتى لتحديد ماهيّة التّشبيه وإضافة صفة أخرى في مجرى الصّفات المشتركة بين المشبّه والمشبّه به ، وتحقيق انزياح معنوي ، مخصّص فمن المعلوم أنّ التّشبيه بالأسد إنّما يأتي لإبراز معاني القوّة والشّجاعة والبسالة ، ويكمن الانزياح بإضافة صفة البكاء على الشّجاعة، مما يضفي صفة الشّجاعة ويلغي تأثيرها؛ نظراً لمصاحبة الحزن والبكاء للضّعف فالشّاعر الأسد وإن كان يمتلك القوّة والشّجاعة نظريّاً لكنّه في هذا السّياق قد جمّد هذه القوّة بفعل تأثير البكاء ، فتوسيع التّركيب التّصويري جاء لإثراء المضمون وتوسيع البناء التّركيبي للجملة، دون الامتداد إلى المتممات وفي التّركيب الثّاني (أنا جبال الأسى) نجد أنّ أساسها التّشكيلي (أنا جبال) ، وهو تشبيه ينحرف فيه الشّاعر دلاليّاً إلى منطقة ذات فجوة كبيرة بين الطّرفين وتباعد دلاليّ كبير بين طرفي الجملة التّشبيهيّة عبر علاقة الإضافة بين المشبّه به (الجبال) والمضاف إليه (الأسى) ، فمن المعلوم أنّ الجبال توحي بالثّبات والرّسوخ ، والأسى يوحي بالقلقلة والتّخبّط ، وعدم الاستقرار والألم ، والتّزعزع النّفسيّ ، فاجتماع دلالتين متضادتين قاد إلى فجوةٍ ذات سمة توتّريّة وأدّى إلى شعريّة خاطفة تسيّدها التّكثيف الدّلاليّ في أقل عددٍ ممكن من الوحدات اللّغويّة ؛ إذ عملت بساطة التّركيب على عصف الخيال بشكل قويّ وفوريّ ، ومن ثمّ أردفت عمليّة العصف الخيالي بعمليّة بناءٍ نحويٍّ سلبت التّفكير اللغويّ عند المُتلقّي نحو بساطةٍ في التّحليل ، وبالرّبط بين عمليّة العصف التي تعرّض لها ذهن المُبدع من أجل إدراك البنية التّخييليّة القائمة على الرّبط بين الطّرفين التّشبيهيّين ، والتّحليل المباشر النّاتج عن بنية النّحو تتشكّل بنية جديدة تنقل الجملة (الدّال) من ساحة الإبداع التّأليفي إلى ساحة التّلقّي الإبداعي ، حيث يصبح المُتلقّي قارئاً ومبدعاً في الآن نفسه .

إنّ العلاقة الإسناديّة في الجملة التّصويريّة أداةٌ نحويّةٌ أساسيّةٌ في صنع الدّلالة ، وإبراز الغايات المعنويّة والفكريّة ، والأبعاد الثقافيّة المُكتنزة في النّصّ والمتوضّعة في البناء النّحويّ .

إنّ عمليّة الاختيار تتحكّم في البناء النّحويّ ، ولكنّها تترجم بغية الشّاعر ، وتترجم تفاصيل الآليّة التي يُريد الشّاعر من خلالها الولوج إلى عالم المُتلقّي ، وزرع ما يُريده من أفكار في ساحات تلقّيه الثّقافيّة .

فلو أنّنا نزعنا علاقتَي التّبعيّة (الوصف والإضافة) من التّركيبين التّصويريّين السّابقين فإنّهما ستفقدان وظيفتَين أساسيتين في السّياق الشّعريّ ، الأولى هي الوظيفة التّداوليّة ؛ إذ إنّ زيادة الوحدات اللّغويّة تحتاج في البُعد التّداوليّ عند المُرسَل إليه زمناً أطول في تلقّي الرّسالة وفكّ شيفراتها ، ومن ثمّ إيجاد مقصدها التّداوليّ التّواصلّي وعكس الرّسالة

---

[1] ديوان خليل مطران ، ج15/1 .
[2] ديوان خليل مطران ، ج21/1 .
[3] ديوان خليل مطران ، ج235/3 .
[4] ديوان خليل مطران ، ج91/4 .
[5] ديوان خليل مطران ، ج75/1 .
[6] ديوان خليل مطران ، ج19/2 .
[7] ديوان خليل مطران ، ج19/2 .

على نحوٍ ما ، وهذا يتعالق مع الوظيفة الشّعريّة التي بدورها اعتمدت الاقتصاد اللّغويّ المُباشر والإدهاش الفوري ، وتحقيق الجماليّة بإيراد طرفي التّشبيه على نحوٍ مُجرّدٍ لتكون المقابلة بينهما واضحة وضوحاً شديداً .

إنّ أيّ خلل في بنية الجملة قد يعرّضها لفقد وظيفة أساسيّة في أثناء تشكّلها على المحورين الأفقيّ والعموديّ ، كما يعرّضها لفقد قيمتها الجماليّة النّاتجة عن عمليّة التّقاطع المُبدع بين المحورين في سياقٍ محدّدٍ وضمن أُفقٍ جماليٍّ خاصّ .

وهنا نستنتج أنّ التّوسّع في الجملة البسيطة لا يتجاوز حاجة الشّاعر إلى مُتمّم لإيضاح المعنى ، وإكمال النّسق النّحويّ بغية الوصول إلى الدّلالة المنشودة ، وتأسيس النّسق الشّعريّ الجماليّ عند عمليّة التّلقّي .

ب- **قالب الإسناد المركّب** : في هذا النّمط من الإسناد يتمّ الرّبط والمزج بين أكثر من عمليّة إسناد ، لتبدو الوحدات المركّبة وكأنّها مركّب نحويٌّ واحدٌ ، والتّركيب ها هنا عمليّة أسلوبيّة تقوم على استخدام تقنيتين أساسيتين :

1- **التّركيب التّرابطي** : وذلك عبر أدوات الرّبط المتنوّعة التي تجمع نحويّاً بين بناءين تركيبيّن، ليغدو بناءً واحداً، وتجمع بين دائرتين دلاليتين لتغدوا دائرة واحدة .

ويكثر هذا النّوع من الجُمل التّركيبيّة التّرابطيّة في ديوان مطران في الأغراض الشّعريّة بمجملها، وفي غرض المدح على نحوٍ خاصّ، ولاسيّما في دائرة ذكر صفات الممدوح وخصاله، وفي غرض الرّثاء بمقدار أقلّ، ولاسيّما في عرض مناقب المرثي ، فضلاً عن وروده في سياقات متقاطعة الامتدادات الفكريّة .

والآليّة النّحويّة التي يستند إليها هذا النّمط من التّركيب يقوم على الجمع بين التّركيب الإسناديّ الاسميّ والفعليّ ، يقول خليل مطران [1] :

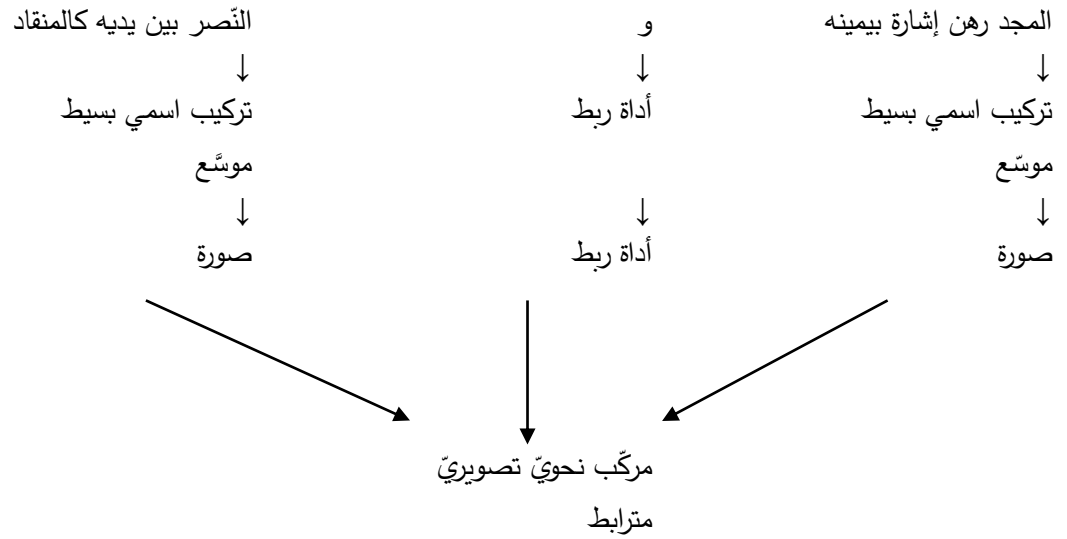
وكأنّ نابليون في إشرافِه عَلَمٌ على عَلمِ الزّعامةِ بادِ

المجدُ رهن إشارة بيمينه والنّصر بين يديهِ كالمنقادِ

نقرأ في هذين البيتين على المستوى التّصويريّ تشبيهاً عبر الأداة (كأنّ) وذكر واضح للمشبّه (نابليون) في إشرافه ، وذكرٌ للمشبّه به وهو العَلَم البادي ، وهو الجبل المرتفع جدّاً إلى السّماء ، وذكر وجه الشّبه هنا إنّما جاء على سبيل التّفصيل ، أمّا في البيت الثاني فيستخدم التّشبيه المُرسَل المُجمل المُحقّق ؛ إذ نجد المُشبّه وهو النّصر في يد نابليون على نحو ما وجدنا المجد رهن الإشارة ليمينه .

ولعلّ التّركيب التّرابطي النّحويّ يبدو واضحاً في البيت الثاني ، معتمداً نظام الإسناد الاسميّ ، بحيث يمكن تحليل البيت وفق التّركيب النّحويّ التّالي :

[1] ديوان خليل مطران ، ج15/1 .



إنّ التّركيب التّرابطيّ النّحويّ لا يتأسّس على نحوٍ اعتباطيٍّ ، ولاسيّما في نمط الشّعر العموديّ القديم ؛ إذ يتمّ الأخذ بعين الاعتبار مواطن الانتقال الأسلوبيّ من الجملة البسيطة المُجرّدة أو المُوسّعة إلى وحدة تركيبيّة أكبر ؛ وهي الجملة المُركّبة عبر الرّبط ، وهذا بحدّ ذاته أسلوب توالديّ للجملة النّحويّة انطلاقاً من الوحدة الصّغرى إلى الوحدة الكبرى ، وهي عمليّة تُشبه عمليّة الجمع الرّياضي لإيجاد ناتج جديد في سياق محدّد .

وهذا يعني أنّ العمليّة النّحويّة هنا "عمليّة خلقٍ تتمّ عبر التّوالد والتّرابط للوصول إلى الجملة النّصّ"[1] .

أمّا الاختيار الإسناديّ فهو ظاهرة أسلوبيّة أخرى تتنوّع وفقاً للدّلالة المقصودة وتبعاً للغرض الشّعريّ المُراد ، وهذا ما سنبحث فيه لاحقاً .

إنّ عمليّة توالد الجُمل في الإسناد لإنتاج الأبنية السّطحيّة والعميقة ينشأ عنه أمران ، الأوّل : شكليّ ، يُؤثر في الإيقاع الموسيقيّ للجملة ، ثمّ للبيت ، فالنّصّ وعلى التّوزيع البصريّ للوحدات اللّغويّة على نحوٍ يجذب القارئ ويُؤثر في إدراكه الجماليّ عند عمليّة القراءة ، والأمر الآخر هو أمر يتعلّق بالبنية الفكريّة والمعنى ، ويقوم على مزج الدّلالات لإنتاج الدّلالة العامّة ، فعندما نقرأ التّركيب التّصويريّ :

المجدُ رهن إشارة بيمينه والنّصر بين يديهِ كالمنقادِ

نجد تقسيماً للجملة المُركّبة المُترابطة يجمع بين ما يقابلها في الجملة الثانية :

فالمجد يقابل النّصر ← تعريف + مصدر = تعريف + مصدر

ويمينه يقابل يديه ← اسم + ضمير [معرّف بالإضافة] = اسم + ضمير [معرّف بالإضافة]

فالعلاقة بين كلّ طرفين هي علاقة تقود إلى توحّد ، فالعلاقة بين الطّرفين الأوّل والثاني هي علاقة سببيّة تقود إلى تكامل ، فالمجد لا يتحقّق إلاّ بالانتصارات والأمجاد ، بين (اليمين واليد) هي علاقة ترادف وتحديد وعلاقة غزارة في الإنجاز والعمل ، وبذا تتعالق المكوّنات النَّصِّيّة عبر أداة الرّبط لإنتاج الصّورة الواحدة التي تقول : إنّ نابليون استطاع تحقيق الأمجاد عبر الانتصارات التي تحقّقت بسهولة وبفضل قيادته هو لها ، ومن ثمّ نلمح إبداعاً في الاختيار

[1] التّوليد الدّلالي في أنماط الجملة العربيّة (دراسة تطبيقيّة) ، إحسان عبد المقتدر ، دار المعارف المصريّة ، القاهرة – مصر ، ط1 ، 1991 م ، ص73 .

الإسقاطي والرّصف الأفقيّ بغية خلق الدّلالة الشّعريّة المنشودة ، فالمجد يحتاج إلى انتصارٍ يتحقّق ليتجسّد ويصبح (رهن اليمين) ، واختيار اليمين كدال لغويّ عوضاً عن اليد غير المُختارة في الجزء الأوّل من الصّورة يلائم الحاجة والجهد والتّعب والذاتيّة التي تُحقّق المجد ، فضلاً عن معنى المطاوعة الذي أوحت به كلمة رهن ، في حين اختار (يديه) في الجزء المُتعلّق بالنّصر لإبراز معالم القّوة والتّحكّم ، ويتقاطع الاختياران في دائرة الاقتران بالضّمير (الهاء) العائد على (نابليون) بوصفه يقوّي دلالة التّحكّم والسّيطرة .

لقد عمد الشّاعر في هذا التّركيب التّرابطيّ إلى فتح مساحة الإبداع والجمال أمام المُتلقّي عبر نشر الوحدات المعجميّة اللّغويّة المُترابطة عبر أسلوبٍ محدّدٍ ، وبذلك فقد اكتسب النَّصّ أمام القارئ أناقة بصريّة في هيكليّة البنية النّحويّة عبر المقابلة بين الوحدات التي يجمعها غالباً ميدانٌ واحدٌ .

2- التّركيب المُتفرّع :

يعتمد هذا النّمط من التّركيب مبدأ التّداعي والتّفرعّ في إنتاج الجملة التّصويريّة ، وبمقدار ازدياد علاقات الإسناد في الجملة الكبرى تزداد درجة التّركيب التي تظهر عندما نقسّم الوحدات اللّغويّة على عدد علاقات الإسناد الاسمي أو الفعليّ في التّركيب ذاته .

يقول خليل مطران [1] :

مثالي هذا مُنبئٌ عن سريرتي

شهادتُهُ حقٌّ عليَّ مبينُ

صبوتُ به خِلاً يُوفّي بصونِهِ

كرامةَ ودّي والوفيّ أمينُ

مشى النّور فيه والظّلال تحفّهُ

صوادقَ في التّشبيه ليس تمينُ

دَمِي منه يجري في الغصونِ ومهجتي

يحسُّ لها تحت السّكون حنينُ

البنية الدّلاليّة السّطحيّة للمركّبات التّصويريّة تُظهر الشّاعر مُعترفاً ومعلناً ما في قلبه ، وما يجول في فكره على لسانه ، وقد استخدم الاستعارة المكنيّة حيث استعار كلمة (النّور) وهي من لوازم الإنسان مكان الإنسان الذي يمشي وهو المُشبّه به المحذوف على سبيل الاستعارة المكنيّة التّبعيّة ، والعلاقة بين الإنسان والنّور هي النّظر والقرينة المانعة

[1] ديوان خليل مطران ، ج14/2 .

من إرادة المعنى الأصلي لكلمة (النّور) هو الفعل (مشى) ، كذلك قوله : (دمي منه يجري في الغصون) ، ومهجتي (قلبي) هو المُشبّه ، (يحسّ لها تحت السّكون حنين) جسّم كلمة (حنين) التي هي من لوازم الإنسان المُشبّه به المحذوف على سبيل الاستعارة المكنيّة .

أمّا البناء النّحويّ فقد قام على أساس التّفرّع التّخييليّ التّصويريّ ، وبالاعتماد عليه لإظهار دلالة محدّدة مفادها أنّ الشّعر وسيلة البناء والتّعبير الفكريّ للمبدع في شروط ثقافيّة واجتماعيّة محدّدة ، وهو أداته التي تمكّن وجوده الإنساني والاجتماعيّ ، ويتمظهر التّرابط التّصويريّ النّحويّ في الصّور التّالية (صبوت به خلاً يوفي) ، (مشى النّور فيه) ، (الظّلال تحفّه) ، (دمي منه يجري في الغصون) .

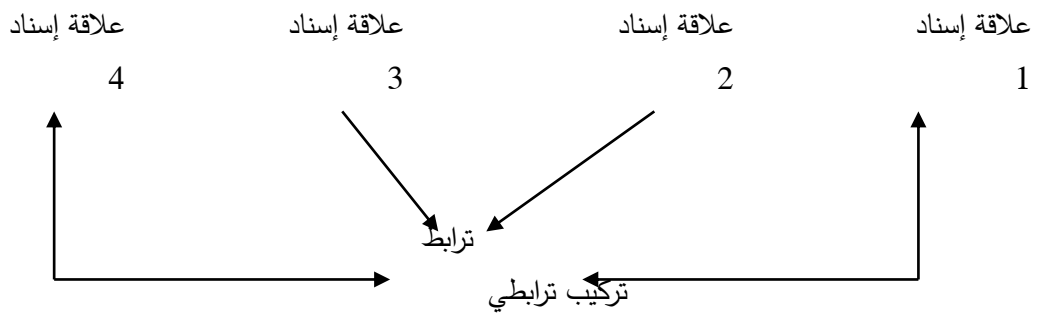
فالشّعر بات خلاً وفيّاً للشّاعر ، ووصول الشّاعر إلى هذا المقدار من الارتباط بالشّعر الذي يحوّل الشّعر إلى شيءٍ خرافيّ كالخلّ الوفيّ ، يُفسّر الصّور الآتية المُرتبطة دلالياً بالصّورة الأولى ؛ إذ أصبح من الطّبيعيّ أن يمشي النّور بين طيّاته ، مُتجاوزاً صعاب الحياة وتجاربها (الظّلال) ، ومن ثمّ يصبح جوهر الشّاعر ودمه الذي يحقّق الاستمراريّة لروحه .

وقد ترافق هذا التّفرّع التّخييليّ التّصويريّ الذي قام على مبدأ التّداعي ، تفرّعاً نحويّاً تجلّى في الانتقال من عمليّة إسنادٍ إلى عمليّةٍ أخرى، بدأت بعلاقة إسناد فعليّ (صبوت به خلاً) جامعاً فيه بين الرّغبة والميل الذي توحيه دلالة الفعل (صبوت) ، هذه الرّغبة المُستقرّة والمُستودعة بحكم ماضوية الفعل إلى جانب ضمير المُتكلّم المُرسّخ للرّغبة والميل ، ومن ثمّ يأتي حرف الخفض الباء ليكون وساطة الشّاعر اللّغويّة لبلوغ ما يصبو إليه في الشّعر ، ليأتي التّنكير في (خِلاً) مُطلِقاً العنان والتّعميم لكلّ دلالات (الخلّ) التي يقصدها الشّاعر ، والتي يصبّ معظمها في معنى الوفاء ، وتأتي علاقة الإسناد الثانية (مشى النّور فيه) غير بعيدة في مكوّنها النّحويّ عن المكوّن النّحويّ للعلاقة الأولى من حيث استخدام (المشي) في صيغة الماضي ، والاستفادة من دلالة الجار والمجرور لبثّ تأثير فاعليّة النّور في عموم الوجود الشّعريّ ، وهذا ما يتحقّق في شبه الجملة (فيه) .

ويُخفي الشّاعر الفعل في علاقة الإسناد الثالثة (الظّلام يحفّه) ليستفيد من دلالة الثبات في النّمط الاسمي من الإسناد ، فاستمرار جريان النّور في هيكل الشّعر على الرّغم من ثبات المعوقات (الظّلمات) هو التّحدّي الأكبر لفاعليّة الشّعر، وهو المُحفّز الأساسي للشّاعر لاتّخاذ الشّعر (خِلاً) ، ومن ثمّ تحوّله إلى (دمٍ) يجري في أعماقه ، وعليه ارتبطت علاقة الإسناد الثالثة (دمي منه يجري) بالعلاقات السّابقة عبر زجّ الاسميّة مع ضمير المُتكلّم (الياء) ، واقتران شبه الجملة مع ضمير الغائب العائد إلى الشّعر ليُصبح الشّعر والشّاعر كُلاً واحداً موحّداً.

وعليه يصبح التّوزيع النّحويّ للبنى التّصويريّة على النّحو الآتي :

صبوت إليه خلاً	مشى النّور فيه	الظّلال تحفّه	دمي منه يجري
↓	↓	↓	↓



إنّ عمليّة التّفرّع هنا بسيطة؛ إذ تفرّعت جملة تصويريّة مترابطة إلى جملةٍ أخرى وهكذا ، ولكن تستمرّ التّفرّعات حتّى تصبح بنية النّصّ التّصويريّ كاملاً بنية شجريّةً ، تبدأ بالجملة الصّورة وتنتهي بالنَّصِّ المُتفرّع شجريّاً ، المُحقِّقة للتّكامل التّصويريّ ، وبالمقابل ترتفع درجة التّركيب وفقاً للسّياق وتبعاً للغرض التّداوليّ كلّما ازداد عدد التّفرّعات في النّصّ الشّعريّ .

الخاتمة ونتائج البحث :

يمكن أن نخرج بعد هذه القراءة التّحليليّة لحركيّة النّحو في البُنى والتّراكيب التّصويريّة ضمن النّماذج الشّعريّة المدروسة للشّاعر خليل مطران بنتائج يمكن تكثيفها على النّحو الآتي :

1- لقد دلّلت الإيحاءات التي ولّدتها حركيّة النّحو على المستوى التّراصفيّ على فاعليّة الدّور الذي أدّته المركّبات النّحويّة في الإسهام بشعريّة النّصوص المُختارة ، ويبدو أنّ التّحقّقات النَّصِّيّة التي أنتجتها حركيّة النّحو في تمظهراتها الكمّيّة والنّوعيّة كانت غالبة على مُجمل أنواع الصّور البلاغيّة من تشبيه واستعارة وأثبتت الدّراسة أنّ نمط القصيدة التّقليديّ الذي تبنّاه مطران في تجربته الشّعريّة قد أدّى إلى تسيّد نمط البناء التّركيبيّ التّصويريّ (الجملة) واحتلاله النّسبيّة الكمّيّة والنّوعيّة الأكبر على حساب النّمط التّركيبيّ / البيت ، ومن ثمّ النّمط التّركيبيّ / المقطع .

3- كثرت في تجربة مطران القوالب الإسناديّة وتنوّعت بتنوّع الثيمات العامّة والفرعيّة في النّصوص . ولحظ البحث مرونة أسلوبيّة في استعمال أنماط الإسناد البسيط منه والمُركّب تبعاً لما يُلائم السّياق ، فالسّياق النّصِّيّ فرض تردّداً كمّيّاً واسعاً حيناً ومُحدّداً حيناً آخر ، الأمر الذي أدّى إلى فرز واضح لهذا الاستعمال تبعاً للسياق وللموضوع الذي يُعالجه النّصّ .

وخَلُصَ البحث من خلال تتبّع البُنى النّحويّة للتّراكيب التّصويريّة إلى القول : إنّ التّركيب التّصويريّ قد يفقد جزءاً من شعريّته وبلاغته ما لم يُحسن المبدع توظيف النّحو بما يُلائم التّركيب التّصويريّ في السّياقات المتنوّعة .

ثبت المصادر والمراجع

1- *أسرار البلاغة* ، الجرجاني ، تحقيق محمود شاكر ، دار المدني ، القاهرة ، ط1 ، 1991 م .

2- *بنية الجملة العربيّة بين التّحليل والنّظريّة، المنصف عاشور، منشورات سلسلة اللسانيّات* ، كلّيّة الآداب ، تونس – منوبة ، مجلّد 2 ، 1991 .

3- *التّوليد الدّلالي في أنماط الجملة العربيّة (دراسة تطبيقيّة)* ، إحسان عبد المقتدر، دار المعارف المصريّة، القاهرة – مصر ، ط1 ، 1991 م .

4- *ديوان خليل مطران* ، مطبعة دار الهلال ، مصر ، 1949 م .

5- *اللّغة المعياريّة واللّغة الشّعريّة* ، ماركوفسكي ، ترجمة إلفت كمال الرّوبي ، مجلّة فصول ، ع1 ، ج2 ، 1984 م.

6- *نظريّة اللّغة والجمال في النّقد العربيّ* ، د. تامر سلّوم ، دار الحوار ، اللاذقيّة ، ط1 ، 1983 م.