بنية النص ورؤية العالم في أوراق الغرفة (٨)
من منظور البنيوية التكوينية
قصيدة الخيول أنموذجا

دكتور/ منصور بن محسن ضباب
أستاذ النقد والأدب المقارن المشارك
كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة الملك عبد العزيز

الملخص:
تناولت هذه الدراسة بنية النص الشعري ورؤية العالم من منظور البنيوية التكوينية في ديوان أوراق الغرفة (٨) للشاعر أمل دنقل مع التطبيق على قصيدة الخيول، وانطلقت من البنيوية الشكلانية التي تتمحور في الجوانب اللغوية والنصية إلى البنيوية التكوينية والأنساق الثقافية من منظور لوسيان جولدمان مقترنة بالأبعاد السياسية والاجتماعية والثقافية والحضارية وغيرها. لأن المعالجة النقدية الدقيقة تتطلب دراسة النص وفق رؤية شمولية تبدأ من البنية اللغوية التشكيلية وتنتهي بالبنية التكوينية ورؤية العالم. وإذا كان التحليل البنيوي يدور حول لغة النص كعنصر أساسي لتشكيله فإننا نعالج النص الشعري هنا وفق المنهج البنيوي برؤيته الكلية التي تنطلق من البنيوية الشكلية وتنتهي بالبنيوية التكوينية لأن فض مغاليق النص الأدبي لايتأتي ببعد أحادي لكنه يتأتي من خلال البعدين معا، ومن ثم نبحث في بنية النص الداخلية وما يربطها ببنية العمل الأدبي برباط ممتد من العلاقات المتداخلة في سبيل تفسير النص واستخراج دلالاته، على أننا لا ننسى ربط البنى الداخلية للنص بالبنى الخارجية كمحصلة نهائية للوصول إلى تحليل النص تحليلا بنيويا تكوينيا دقيقا، ولذلك تناول البحث ثلاثة محاور هي؛ الأول: المفاهيم والأبعاد، والثاني: البنية التشكيلية والنص وتناول ثلاثة جوانب هي؛ البنية الإفرادية، والبنية التركيبية، والبنية الصورية، والثالث: البنية التكوينية ورؤية العالم وتناول ثلاثة جوانب هي؛ الوعي الفعلي، والوعي الممكن، ورؤية العالم.

ABSTRACT

Structure of the Text and the world vision in " The papers of Room (٨)" from the Perspective of the Generative Structuralism

Poem "The horses" as a model

This study deals with the structure of the poetic text and the vision of the world from the perspective of generative structuralism in the collection (Diwan) of poems by Amal Dunqul with the application of poem "Horses", and started from structural formalism that focuses on the linguistic and textual aspects to the generative structuralism and cultural patterns from the perspective of Lucian Goldman, with also the political, social, cultural dimensions and others issues. The critical depth treatment requires studying the text in accordance with a holistic vision that begins from the linguistic and formal structure and ends with the structural formalism and the world vision. And If the structural analysis talks about the text language as an essential element of its formation, we treat the poetic text here in accordance with the structural approach of his holistic vision, which starts from structural formalism and ends with a generative structuralism that we will not be able to read literary texts and understand it if we come with a single dimension but comes through the two dimensions together, and after that we try to find the Internal structure of the text and its interconnected with the of literary work in a bond extending from the interrelationships in order to interpret the text and extract its implications, but we do not forget to link the internal structures of the text with the external structures as a final outcome to arrive at the analysis of the text analysis structure structurally accurate, The structure of the structure and the text, and dealing with three subjects: The individual structure, the structural structure, and the visual structure.

Second: The structure of formation and the vision of the world which is

Dealing with three subjects: An actual awareness, possible awareness and world vision.

أولا: المفاهيم والأبعاد

(١)

خرجت البنيوية التكوينية وغيرها من أنواع البنيويات الأخرى من عباءة النقد الشكلاني ويعنى به المعالجات النقدية التي عنيت بالشكل الأدبي للنص من خلال النظريات السردية المتعاقبة والمناهج النقدية الشكلانية والبنيوية، والنقد الشكلاني بهذا المفهوم انطلق من الشكلانية الروسية التي توطدت في روسيا بين عامي ١٩١٩ – ١٩٣٠، وامتد ليشمل البنائية والدلالية، لأن كلا منها جاء امتدادا للتيار الشكلاني. ذلك أن الشكلية والبنائية والدلالية اشتركت في عناصر جوهرية أهمها: الانطلاق من النص الأدبي كأساس جوهري في العملية النقدية دون اقحام عناصر خارجية عليه. أي التركيز على النص من الداخل دون الخارج. وكذلك الاستناد إلى المعطيات العلمية في فهم النص وتحليله.

وقد نشأت الشكلية الروسية أثناء الحرب العالمية الأولى، وكانت بالتالي معاصرة تقريبا للمرحلة الباكرة من النقد الجديد واللسانيات السوسيرية، ولم يدرك معظم منظريها مع هذا شكلية النقد الجديد (بينما في الواقع كان النقاد الجدد مدركين لتطورات نظرية الأدب الروسية) بالرغم من أن مدرستي التنظير كلتيهما،إلي حد ما، من أصول فلسفية متشابهة، ترجع إلي نهايات القرن التاسع عشر... كما أن رومان ياكبسون قد ابتكر مصطلح البنيوية Structuralism، وهو أحد أعضاء كل من مجموعة التشكيليين في موسكو وحلقة براغ الألسنية بعد ذلك. [١].

وأخذ نقاد البنيوية الشكلانية على عاتقهم وضع العمل الأدبى في دائرة اهتمامهم رافضين المقاربات السيكولوجية أو الفلسفية أو السيسيولوجية التي كانت فى ذلك الوقت مسيطرة على النقد الأدبى الروسي وتخلصوا بذلك من تفسير العمل الأدبي وفق سيرة حياة كاتبه أو الحياة الاجتماعية والسياسية التى تحيط به. وارتبطت الشكلانية فى بدايتها أشد الارتباط بالطليعة الفنية للنص... واستطاع الشكلانيون أن يدخلوا فى نزاع مع الرمزيين من أجل تخليص الإنشائية من أيديهم وتحريرها من النظريات الذاتية الجمالية والفلسفية، وقادوها إلى طريق الدراسات العملية للوقائع وكانت الثورة التى

[١]) انظر: ديفيد بشيندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر وترجمة عبد المقصود عبد الكريم، ص ٩٧–٩٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.

أثارها المستقبلون ضد النظام الشعري للرمزية سندا للشكلانيين، لأنها أسبغت على معركتهم طابعا واهنا ، وأدت إلى الانشقاق بين منظري الرمزية أنفسهم ([1]).

(٢)

(٢ – ١)

تطور مفهوم البنيوية في المرحلة التالية وتحول إلى البنيوية التكوينية بداية من عشرينيات القرن الماضي حيث شهدت هذه المرحلة انتشار القواعد النظرية فى مجالات اهتمام أوسع تشمل الشعر والدراما والمسرح والسينما والحكايات الشعبية والعادات، وانتشرت نظرية الشكلية الروسية في أوربا خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وكان يوجد ما يشبهها فى الغرب خاصة فى فرنسا كالبنيوية الفرنسية فى أعمال بعض الأعلام مثل كلود ليفى شتراوس ورولان بارت فقد تعرف شتراوس على البنيوية فى اتصاله المباشر مع ياكبسون الشكلي السابق فى نيويورك ، وكان لترجمة تزفيتان تودورف فى أوائل الستينيات لعدد من أعمال الشكليين الأساسية إلى الفرنسية أثرها الفعال على كتابات بارت وآخرين. ([2])

وفي هذه المرحلة اتسع مفهوم "الشكل" عند الشكلانيين الروس، وضمنوا مفهوم الشكل معنى "التكامل" ومزجوه بصورة العمل الفني ووحدته..... ذلك أن مفهوم الشكل قد تأثر بملامح الديناميكية من حيث أن وحدة العمل الأدبي ليست كيانا متناسقا مغلقا ، لكنها تكامل ديناميكي يتوفر على سيرورته الخاصة، إن عناصره ليست مرتبطة فيما بينها بعلامة تساوي أو إضافة بعلامة التلازم والتكامل الديناميكية، ولذا يجب الإحساس بشكل العمل الأدبي كشكل ديناميكي. ([3]) ".

ومن ثم يتضح أن الشكل قد تطور تطورا ملحوظا ولم يعد يقتصر على الهيكل الخارجي للعمل ، بل أصبح يشمل المادة والتراكيب والأنساق النوعية في النص. وأصبح مفهوم الشكل مفهوما متكاملا من حيث المبنى والمعنى والتركيب والدلالة. وهذه نقلة نوعية تضاف للشكلانيين عندما استطاعوا تجاوز التفرقة بين ما كان يسمى

---

[1]) نظر: بوريس ايخنباوم، بحث نظرية المنهج الشكلي ضمن كتاب "الشكلانيون الروس" ص ٣٣-٣٤.

[2]) للمزيد انظر: ديفيد بشبندر، نفسه ص ١٠٠-١٠٢.

[3]) بوريس ايخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص ص٥٨ – ٥٩.

الشكل أو المضمون والنظر إليهما نظرة اندماجية واحدة تنصهران في بوتقة الشكل المتكامل.

ومن هنا تعددت مفاهيم البنية في الدراسات اللسانية، والأنثروبولوجية والإبستمولوجية والنفسية، والأدبية، وظل هذا المفهوم يتطور في الدراسات الإنسانية حتى شكل نظرية لها أسسها ومفاهيمها ومعاييرها النقدية. وقد عرف البنية عالم النفس السويسري " جان بياجيه " فذكر: "أن البنية هي نسق من التحولات له قوانينه الخاصة باعتباره نسقاً (في مقابل الخصائص المميزة للعناصر) علماً بأن من شأن هذا النسق أن يظل قائماً، ويزداد ثراءً بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تخرج عن حدود ذلك النسق، أو أن تهيب بأية عناصر أخرى تكون خارجة عنه ([١]) ، وقصارى القول إنه لابد لكل بنية إذن من أن تتسم بالخصائص الآتية: الكلية والتحولات، والتنظيم الذاتي ويعرفها ليفي شتراوس ([٢])بأنها: " تحمل – أولاً وقبل كل شيء – طابع النسق أو النظام، فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى[٣].

ولعلنا لا نبالغ حين القول إن البنيوية التكوينية خرجت من عباءة البنيوية الأنثروبولوجية وشكلت نمطاً من أنماط المنهج البنيوي، وقد عنى بها العالم الاجتماعي المعاصر شتراوس – المولود سنة ١٩٠٨م وهو شيخ البنيويين المعاصرين، وإذا كان شتراوس نفسه قد حرص أكثر من مرة على القول بأن البنيوية الأنثربولوجية منهج لا نظرية، فذلك لأنه قد شاء أن يؤكد دور العقلانية العلمية في تأسيس الظاهرة الاجتماعية بوصفها "واقعة علمية" تقبل التحليل والصياغة الرياضية الدقيقة ككل ماعداها من وقائع طبيعية. ومن عباءة شتراوس وكانط تولدت البنيوية التكوينية عند لوسيان جولدمان (٢ – ٢)

ومن ثم تنطلق دراستنا التطبيقية للنص من البنيوية الشكلانية التي تتمحور في الجوانب اللغوية والنصية إلى البنية التكوينية والأنساق الثقافية التي تعني بدراسة البنية الأدبية – من منظور لوسيان جولدمان – مقترنة بالأبعاد السياسية والاجتماعية والثقافية والحضارية وغيرها. ذلك أن المعالجة النقدية الدقيقة تتطلب دراسة النص وفق رؤية

١) د. زكريا إبراهيم: مشكلة البنية ص ٣٣.

٢) نفسه:ص ٣٥

شمولية تبدأ من البنية اللغوية التشكيلية وتنتهي بالبنية التكوينية ورؤية العالم. فالنص الأدبي وفق النقد الجديد مجموعة من البنى تتمثل في دلالات الألفاظ وتراكيبها، والنص الشعري وفق هذا المنهج هو مجموعة من البنى.

وإذا كان التحليل البنيوي يدور حول لغة النص كعنصر أساسي لتشكيله فإننا نعالج قصيدة (الخيول) من ديوان أوراق الغرفة (٨) لأمل دنقل وفق المنهج البنيوي برؤيته الكلية التي تنطلق من البنيوية الشكلية وتنتهي بالبنيوية التكوينية لأن فض مغاليق النص الأدبي لايتأتي ببعد أحادي لكنه يتأتي من خلال البعدين معا ، ومن ثم نبحث في بنية النص الداخلية وما يربطها ببنية العمل الأدبي برباط ممتد من العلاقات المتداخلة في سبيل تفسير النص واستخراج دلالاته، على أننا لا ننسى ربط البنى الداخلية للنص بالبنى الخارجية كمحصلة نهائية للوصول إلى تحليل النص تحليلا بنيويا تكوينيا. ومن ثم تتم معالجتنا للنص من خلال البعدين الآتيين:

الأول: البنية التشكيلية والنص وتناولت ثلاثة جوانب للبنية هي البنية الإفرادية، والبنية التركيبية ، والبنية الصورية. والثاني: البنية التكوينية ورؤية العالم: وتناول ثلاثة جوانب هي ؛ الوعي الفعلي ، والوعي الممكن ، ورؤية العالم.

ثانيا: البنية التشكيلية للنص

ترى البنيوية أن النص الشعري إنما هو نظام لغوي يتكون من مجموعة من البنى اللغوية، وأنه من الممكن تطبيق هذا المنهج على جل النصوص الإبداعية، كما أن الوقوف على هذا المنهج يتطلب منا الكشف عن هذه البنى وفق السياق الذاتي والسياق التجاوري للكلمة، وذلك بتعرية البنية السياقية للكلمة، والبحث عن دلالاتها وفق السياق التجاوري؛ إذا أن الكلمة في النص لا يمكن أن تكون بمعزل عما يجاورها سواء من حيث الدلالة المباشرة (السطحية) أو الدلالات العميقة وبصهرها في بوتقات التشكل والتضاد والترادف والانزياح الذي يزيح الدلالة عن موضعها الذي وضعت فيه حسب معناها المعجمي فتكتسب دلالات جديدة هي التي يحملها المبدع في لغته، ومن ثم تفجير الدلالات والطاقات الإبداعية في النص.

ونظن أن النص الذي بين أيدينا (الخيول) للشاعر أمل دنقل نص مطاوع لتطبيق هذا النهج؛ نظرا لما يزخر به من دلالات ورموز لغوية وبناء فني وإشارات لغوية أجدر بنا أن نقف عندها للكشف عن هوية النص وفتح مغاليقه وسبر أغواره للوصول

إلى الدلالة الكلية للنص التي لن تكون بمعزل عن السياقات الخارجية على المستويين النفسي والاجتماعي للشاعر. وذلك من خلال الجوانب الآتية:

- البنية الإفرادية
- البنية التركيبية
- البنية الصورية

٢-١ ــ البنية الإفرادية:

" تشكل الكلمة الركن الثاني مباشرة – بعد الصوت فى بناء النص الشعري وفى الوحدة الصغرى للنص وحيث تحتل المؤثرات الصوتية النوعية الركن الأول لأنها أصغر وحدة فى النص يليها مباشرة دور الكلمة في السياق " ([١]). على أنه "لا يمكن فهم أية كلمة على نحو تام بمعزل عن الكلمات الأخرى ذات الصلة بها والتي تحدد معناها. ولو نظرنا إلى المسألة من وجهة نظر دلالية لوجدنا من الأفضل اعتبار البنية المعجمية للغة. بنية مفرداتها – شبكة واسعة معقدة من علاقات المعنى، أى أنها تشبه نسيج العنكبوت الواسع المتعدد الأبعاد، يمثل كل خيط فيه إحدى هذه العلاقات، وتمثل كل عقدة فيه وحدة معجمية مختلفة."([٢])

"ومما تجدر الإشارة إليه أن الكلمات لا تعيش منعزلة فى نظام اللغة لكنها تندرج تحت أنواع شتى من المجموعات والتقسيمات التي يرتبط بعضها البعض بواسطة شبكة من العلاقات المعقدة غير المستقرة المتوغلة فى الذاتية، علاقات بين الألفاظ وعلاقات بين المدلولات، علاقات أساسها التشابه أو بعض الصلات الأخرى، وهذه العلاقات الترابطية إنما نشعر بها عن طريق آثارها ونتائجها" ([٣]) أى أن معنى الكلمة يمكن أن يحدد بالنظر إلى السياق الذي تقع فيه وترجع أصول هذه الفكرة إلى الرأي القائل بأن التحليل اللغوى معني أساساً بتوزيع العناصر اللغوية، وهو رأى ارتبط إلى حد يعيد "بهاريس" Harris" وكانت لفكرة التوزيع أهمية كبيرة عند المدرسة البنيوية فى علم اللغة"([٤])

---

[١]) د مراد مبروك، النظرية النقدية ج ١، " من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري " ط ٤، النادي الأدبي الثقافي، جدة ، ٢٠١٢ ص ٧٤

[٢]) جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة د.عباس صادق الوهاب ص ٨٣

[٣]) ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة د.كمال بشر ص ٧٨

[٤]) ف.ر.بالمر: علم الدلالة إطار جديد، ترجمة د. صبري إبراهيم السيد ص ١٤٢، وللمزيد انظر: مراد مبروك مرجع سابق ص ٧٥

وعلى الرغم من تعدد هذه المفاهيم يمكن القول: "إن الكلمة تساوي الوحدة المعجمية، التي تشكل بدورها وحدة من الوحدات الصغرى للنص، ولا يمكن فهم معنى الكلمة أو الوحدة المعجمية للنص بمعزل عن الوحدات المعجمية الأخرى، لكن هذه الكلمات أو الوحدات المعجمية تتضافر فى سياق النص حتى تشكل الدلالة الكلية للنص"([١])

وفى إطار النص الشعري " تصبح الكلمة المنطوقة أو المكتوبة تعبيرا عن الحالات الشعورية والعقلية للمرسل أو المبدع أو الشاعر من ناحية، كما تصبح رمزا للخطاب الذي يبغي الشاعر توصيله من ناحية ثانية، وتنبيها للمتلقي لقضايا وطنه وواقعه المعيش من ناحية ثالثة، لكن هذه الأبعاد تتم فى إطار السياق الكلى للنص. "([٢])." لأن "الأصوات والكلمات ليست هي الوحدات الوحيدة للكلام، إننا لا نتكلم كلمات مفردة، ولكننا نكون منها تراكيب: عبارات أو جملا ووحدات أكبر من ذلك، ووظائف هذه الوحدات هي بيان الارتباطات والعلاقات بين الأشياء، أما الأشياء نفسها فيرمز إليها بالكلمات المفردة، وقد تقوم الكلمة الواحدة فى الحالات القصوى مقام النطق الكامل كما فى الصيحة "حريق" وفى هذه الحالة تقوم الحركات الجسمية والتنغيم والموقف اللغوى جميعها بإمدادنا بالأدلة للفهم." ([٣])

إن " سياق الكلمة يبحث فى النص الشعري من زاويتين الأولى: علاقة الكلمة بالكلمات المتجاورة ومحاولة الوصول إلى المعاني المطروحة من خلال هذا التركيب، ويمكن أن نطلق عليه السياق التجاوري للكلمة، والثانية: طبيعة الكلمة نفسها فى علاقتها بالمعنى من خلال تركيب الكلمة نفسها ويمكن أن نطلق عليه السياق الذاتي للكلمة، على اعتبار أن الكلمة هي اللفظ المنطوق أو المكتوب أو الرمز الدال. وما ترمز إليه هو المدلول وما يدور فى الذهن من صور ومعان حولها هو الفكرة أو الصورة التي تتشكل فى الذهن، فمجال دراستها هو علم النفس، لكن ما يعنينا منها كيفية تفجير هذه الصورة لمجموعة من الدلالات والأبعاد الفنية التي تثرى النص الأدبى ، من خلال تعدد المعنى." ([٤])

---

[١]) مراد مبروك، مرجع سابق ص ٧٥

[٢]) نفسه ص ٧٦

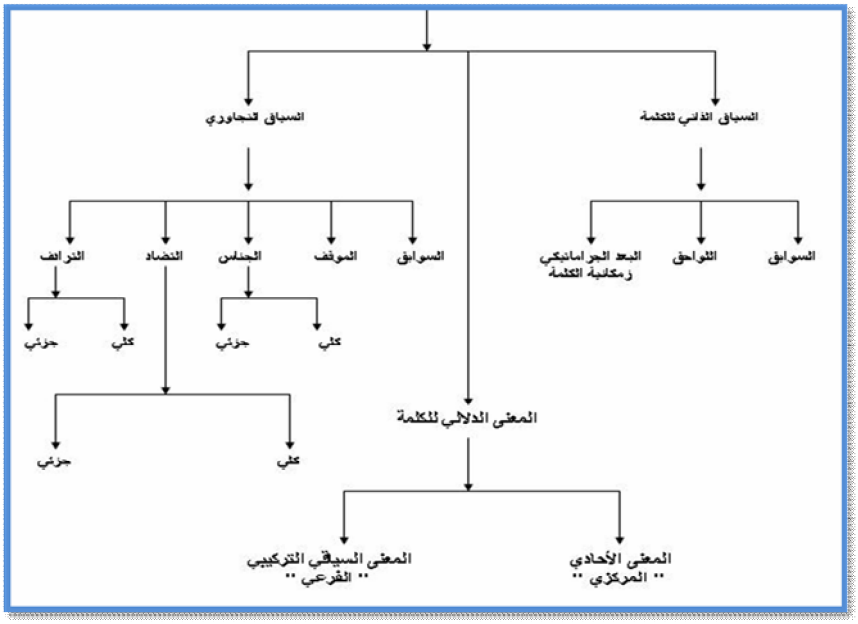
[٣]) نفسه ص ٧٦

[٤]) نفسه ص ٧٩

وتحليل " السياق الذاتي للكلمة فى النص يتم من خلال دراسة طبيعة الكلمة والعناصر المكونة لها والمقترنة بها كالسوابق Prefixes ومثالها حروف "أنيت" التي تدخل فى أول الفعل المضارع، واللواحق Suffixes ومثالها الضمائر المتصلة التي تلحق أخر الفعل الماضي، وهذه السوابق واللواحق تساعد على تكوين كلمات جديدة فى النص الأدبي، وتؤدى إلى ظهور كلمات مشتركة فى اللفظ أو المعنى وفقا لطبيعة تركيبها فى السياق وفى هذه الحالة تصبح الكلمة دالا وما ترمز إليه هو المدلول، والمدلول يتشكل وفقا لسوابق الكلمة ولواحقها فى السياق " ([1])

أما بالنسبة لدراسة "علاقة الكلمة بالكلمات المتجاورة والمتضافرة معها فإنها تدور حول خصوصية تركيب الكلمة مع الكلمة المجاورة لها ، وأثر هذا التركيب فى إبراز المعاني الإيحائية والدلالية للنص الأدبى، والشكل التالي يوضح أسس التحليل السياقي للكلمة فى النص الأدبى". ([2]).

أسس التحليل السياقي للكلمة فى النص الأدبى:



[1]) نفسه ص ٧٩

[2]) نفسه ص ٨٠ –٨١

ومن خلال تطبيقنا لهذه الأسس على قصيدة (الخيول) لأمل دنقل نجد ان السياق الذاتي لبنية الكلمة يتمثل في في السوابق واللواحق، فتدخل في تكوين بنية الكلمة، وتشير إلى دلالتها في النص ونعني بالسوابق حروف المضارعة التي تسبق الفعل المضارع كـــ (التاء، والياء، والهمزة، والنون)؛ ولكي نقف على دور هذه الحروف في بنية الكلمة المفردة سنقف على أهم السوابق التي شكلت بنية الكلمة في القصيدة المعنية حسب ما يوضحه الجدول التالي:

جدول السوابق واللواحق في النص الشعري لقصيدة (الخيول)

رقم السطر الشعري	السوابق		اللواحق			رقم السطر الشعري	السوابق		اللواحق	
	حروف المضارعة	الفعل	الضمائر المتصلة بآخر الفعل	الفعل			حروف المضارعة	الفعل	الضمائر المتصلة الفعل	الفعل
٣		رسمتها	الهاء	رسمتها		٣٦	ت	تتنفس		
٤	ي	يميل				٣٧	ي	يتنفسها	الهاء	يتنفسها
٥	ي	يميل				٣٩			ي	اركضي قفي
٦			الياء	اركضي قفي		٤٠	ي	يتقاطع		
٩	ت	تمحى				٤١	ت ي	تذهبي يتراجع	ي ت	تذهبي اخترت
١١	ي	يتنحى				٤٢	ت	تنحدر		
١٣	ت	تجاهد ــ تبعث				٤٣	ي	ينحدر		
١٥			ي	اركضي		٤٤	ت	تنحدر		
١٧			ي	صيري		٤٨	ي	يحاول ــ يلمس		

رقم السطر الشعري	السوابق		اللواحق		رقم السطر الشعري	السوابق		اللواحق	
	حروف المضارعة	الفعل	الضمائر المتصلة بآخر الفعل	الفعل		حروف المضارعة	الفعل	الضمائر المتصلة الفعل	الفعل
١٨			ي	صيري	٥٠	ت	تختفي		
١٩			ي	صيري	٥١	ت	تكتفي		
٢١			ي	صيري	٥٢			ي	اركضي ــ قفي
٢٢	ت	تجف			٥٣	ي	يقودك	ك	يقودك
٢٥	ت	تتراكض			٥٨			وا	صاروا
٢٧	ت	تمتلك			٦٤	ي	يسيرون	ون	يسيرون
٢٩	ي	يوطأ- يركب			٦٥			ي	اركضي
٣٠	ي	يلن			٦٦			ي	اركضي ــ قفي
٣١	ي	يمتثل			٦٨	ت	تتساوى		
					٦٩	ي	يتصبب		
٣٢	ي	يكن			٧٠	ي	يستحيل		
٣٣	ت	تكن			٧٥	ت	تعلو	ك	تعلوك
٣٤	ي	يك- يثقلها	الهاء	يثقلها	٧٨	ت	تسير		
					٧٩	ت	تسير		

ومن خلال هذا الجدول يتضح لنا اعتماد الشاعر في القصيدة إلى حد كبيرة على صيغ الأفعال المضارعة المبدوءة بحرفي المضارعة (التاء، والياء) حيث بلغ عدد الأفعال

المضارعة في ثنايا النص (ثلاثا وثلاثين) فعلا، في الوقت الذي لم ترد صيغ الفعل الماضي سوى (اثنتين وعشرين) مرة وهي على حد رأيي نسبتان متفاوتتان إلى حد ما، وهذا ما اقتضته طبيعة النص في الاعتماد على صيغ المضارعة في التعبير عن القضية التي أراد الشاعر البوح بها على مستوى البناء الكلي للنص، والإدلاء بالرؤية التي تنطلق من ذات المبدع.

كما أن اعتماد الشاعر على صيغ المضارع يفضي إلى نتيجة مهمة، وهي دلالة هذه الصيغ على الحضور والاستقبال؛ لتبدو المعايشة الحقيقية للواقع من قبل الشاعر، فيلجأ إلى تصوير الواقع المعيشي ومن ثم تتشكل الدلالة الكلية من خلال البنى الداخلية للنص (النسق والنظام اللغوي) وتفاعلها مع البنى الخارجية

في الوقت ذاته لا نجد تفاوتا كبيرا بين نسبة صيغ الماضي ونسبة ورود صيغ المضارع؛ لأن طبيعة تعبير الشاعر يأتي من منطلق معايشته مواقف النص التي تستدعي استحضار الماضي لتصوير الواقع المعيش، حيث يكون الماضي بدلالاته صورة مناقضة تماما لصور ومشاهد الواقع، فالاعتماد على الصيغ سواء للفعل المضارع أو الفعل الماضي تتداخل في بنى النص فيحدث التفاعل بين البنى اللغوية التي تدخل في تشكيل النص للوصول إلى الدلالة الشمولية للنص. فترد في النص صيغ الفعل المقترن بلم، للتحدث عن الماضي بصورة المضارع، ولذلك يقول أمل دنقل في قصيته الخيول من ديوانه " أوراق الغرفة (٨)" معبرا عن هذا الواقع الذي يموج بالتناقض والضعف حيث لم تعد الخيول العربية رمزا للقوة والعزة والحرية مثلما كانت في الماضي بل أصبحت ضعيفة أشبه بالتماثيل والحلى الشكلية:

" وها هي كوكبة الحرس الملكي ..
تجاهد أن تبعث الروح فى جسد الذكريات
بدقِّ الطبول
اركضي كالسلاحف
نحو زوايا المتاحف ..
صيري تماثيل من حجرٍ فى الميادين
صيري أراجيح من خشبٍ للصغار – الرياحين
صيري فوارس حلوى بموسمك النبوي

وللصبية الفقراء حصاناً من الطينِ
صيري رسوماً... ووشماً
تجف الخطوط به. "([1])

ومن خلال التعبير بهذه الصيغ التي تراوحت بين الماضي والمضارع نلاحظ أن الذات المبدعة عمدت إلى ذلك؛ لافتقاد صورة الماضي في الواقع المعيش، فهو يزاوج بين الماضي والحاضر ليصور نوعا من التضاد بين الماضي العتيق والحاضر العقيم. وبذكر صيغ المضارع المتعلقة بصورة الماضي بناء على عملية الاسترجاع التي تجسد الحالة الراهنة والبحث عن الذات الغائبة والمفقودة في الزمن الآني.

لذلك نلحظ أن خطاب الشاعر يتجاوز حدود الذات إلى الذات الغائبة وهي صورة الخيول العربية الضائعة في العصر الراهن، لذلك نجد صيغ الخطاب تتضح في القصيدة من خلال الضمائر المتصلة بالأفعال وهي (ياء المتكلم في الصدارة، ثم هاء الغيبة، يليها ضمائر المخاطب (الكاف والتاء)، ثم واو الجماعة، على أن صورة الخطاب الموجه بصورة متصدرة في القصيدة كان باستخدام ياء (المخاطب) فهو يخاطب ذات ماثلة أمامه في واقعه. ومن ثم يتوجه بالحديث عنها باستخدام ضمير الغائب، والخطاب لها بصورة يمتزج فيها الحاضر بالماضي للفصل بين صورتين صورة تجسد الماضي، وأخرى تجسد الواقع، الذي سيطر عليه الضعف والخزلان يقول:

اركضي أو قفي الآن.. أيتها الخيلُ:
لستِ المغيرات صبحا
ولا العاديات – كما قيل – ضبحا
ولا خضرة فى طريقك تُمحى
ولا طفل أضحى
إذا ما مررت به... يتنحَّى

على أن خطاب الشاعر في الأبيات بمستوييه الفردي والجماعي يرجع إلى تحسر الشاعر على حال الواقع العربي المعيش وواقع الذات العربية التي أصابها الذل والاستهانة والتقهقر والتراجع والتخاذل في ظل غياب التصميم والإرادة وشيوع

[1]) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ديوان الغرفة (٨)، دار الصفوة، القاهرة، د. ت ١-٣٨ -٣٨١ – ٩٩٨٥ :ISBN

الضعف العربي. فالشاعر عندما يخاطب الذات المعنية في القصيدة وهي (الخيول) اعتمد في خطابه على صيغة المخاطب المفرد واحتلت (ياء المخاطب صدارة سياق المخاطب)، لكن هذا الخطاب تجاوز حدود الذات المعايشة للواقع إلى الذات المفقودة في الحاضر، لذلك لجأ إلى استحضار الماضي للتعبير عن الحاضر ولتكون (الخيول) ذاتا أخرى تخلد في ظلال أبي الهول الذي كسرت أنفه لعبة الانتظار الطويل، فقد أدمن الناس الامثال المعبرة عن الصبر والانتظار دون جدوى، فضلا عن التردي العربي الراهن يقول أمل دنقل:

" **فى نزهة المركبات السياحية المشتهاة**

وفى المتعة المشتراة

وفى المرأة الأجنبية تعلوكِ فى ظلالِ أبى الهول

(هذا الذي كسرت أنفه * لعنة الانتظار الطويل)**

استدارت – إلى الغربِ – مزولة الوقت

صارتِ الخيلُ ناساً تسيرُ إلى هوَّةِ الصمت

بينما الناسُ خيلٌ تسيرُ إلى هوَّةِ الموت !! (١)

يضاف إلى ذلك أن أغلب كلمات القصيدة تقترن كلماتها أو تلحقها (أل التعريف)، حيث تكررت الألفاظ المقترنة بـــ (أل التعريف) ما يقارب (إحدى ومئة مرة) من مجمل كلمات القصيدة، وهذا يؤكد الوضوح الدلالي الذي اعتمد عليه بناء النص من خلال الكلمات المعرفة، التي لم تقف أهميتها عند حدود الوضوح الدلالي بل استطاع الشاعر من خلالها التعبير عن الصورة أو الواقع الذي يتطلع إليه الشاعر، فتكررت في النص كلمات موحية تدل على التطلع والأمل المنشود الذي يصبو إليه الشاعر ويريد تحقيقه في صورة طامحة إلى حاضر يضيء المستقبل لتسود قيم الحرية والفضيلة والحق والنهوض والإباء، فعلى سبيل المثال تكررت بعض الألفاظ في القصيدة منها منها (الغد، الركابان، السيف، المغيرات، العاديات، الذكريات البدء، الشمس، العشب، الفاتحون، الحر، الزمن، الذهبي، النبيل، ..... الخ). وغيرها

---

١) أمل دنقل: المصدر السابق ص ٣٧٣

ومن هنا نجد أن سوابق الكلمة ولواحقها شكلت دورا كبيرا دور كبير في تفسير دلالة النص على أنه لا ينبغي تناول هذه العلامات اللغوية بمعزل عن سياق الكلمة، فمن خلال الضمائر استطعنا إدراك خطاب الشاعر للذات المتطلعة للخلاص، ومن خلال سوابق ولواحق الكلمة تم تشكيل البعد الدلالي ويمكن إيضاح السياق الذاتي للكلمة المفردة في القصيدة في الجدول التالي:

السوابق		العدد الكلي للسوابق	اللـــــــــــواحق				
الياء	التاء		ياء المخاطب	كاف الخطاب	تاء الفاعل	واو الجماعة	هاء الغيبة	العدد الكلي للواحق
١٨	١٣	٣١	١٢	٣	٢	٢	٢	٢٠

ومن خلال الجدول السابق نلاحظ مدى اعتماد الشاعر على الصيغ المضارعة التي تدل على صيغ الاستقبال والحضور مما يدل على معايشة الشاعر للواقع لذا يستدعي صورة الماضي مخاطبا إياها باستخدام صيغ المضارع لمعايشة الشاعر للحظة الآنية التي افتقدت معها صورة الماضي (لوضع الخيول)

كما يتضح خطاب الذات في النص بكل أبعادها وتخاذلها وتراجعها فقد أضحت رسوما وتماثيل مستخدما صيغة الأمر لخطاب الذات العجزة عن الفعل، وتأتي ياء المخاطب في جميع صور تكرار الفعل لتفجير المعنى الدلالي للفعل (صيري)إلى الوراء؛ إذ تعكس الصياغة في هذه الأبيات تلاحما بين الذات المخاطِبَة (المبدع)، والذات المخاطَبَة، وهو تلاحم قد تأتّى بآلية تعبير واضحة هي اتصال دال (الفعل) بضمير المتكلم (ي)، مما ترتب عليه أن ضيق المسافة بين الذات، والذات المخاطبة (الخيول كرمز) يشير بوضوح إلى مسألة وعي الذات بكيانها الذي يتصل بـــ (الذات المخاطبة) اتصالا مباشرا على المستوى الخارجي كواقع، والداخلي كوجدان، مما أثرى الدلالة، وقوّاها بوسائل تعبيرية تمثلت في صور التماثيل والرسوم والوشم والسلاحف وهدف الخطاب كنوع من بوح الذات المتكلمة التي تنادي بالنهوض ونيل الحرية. واستنهاض الهمم.، كما يتجه الخطاب إلى الذات الأخرى التي فقدت، ويتطلع إلى تحقيقها في الواقع

بدليل هيمنة ياء المخاطبة في لغة الخطاب الشعري، وهو خطاب يتجاوز حدود الأنا والذات إذ يمثل الخطاب انتقالا من الذات (الخيول) كدال إلى المستوى الجمعي و(كمدلول) لتنتقل الذات من مرجعيتها(الخيول) كرمز إلى الشعب العربي والأمة العربية كحال لا يرضي الذات (المُخَاطِبة) في واقعها، فحال الذات (المُخاطبَة) لا يقل ترديا وتراجعا وتخاذلا عن حال الجماعة التي تعيش خذلانا وتراجعا وسباتا وجمودا. ومن ثم يمكننا القول إن سوابق ولواحق الكلمة قد اسهمتا في بنية النص في دلالة الخطاب في النص الشعري ومثلت أبعادا دلالية ستقودنا إلى إدراك دلالة البنية الكلية للنص ومن ثم الدلالة الشمولية.

كما نجد أن السياق التجاوري للكلمة في النص الشعري شكل بنية متكاملة ومترابطة وبعدا دلاليا تمثل في التضاد والترادف والموقف والعاطفة.حيث شكل التضاد بعدا دلاليا لسياق الكلمة في النص، فقد تكررت في القصيدة بعض صيغ التضاد، ويؤدى تضاد الكلمات ومفارقتها على مستوى اللفظ فى سياق النص الشعري إلى تعميق دلالة النص الأدبى وتعدد المعنى فى سياقه التركيبي، لأن الكلمة ترتبط بأخرى مضادة لها فى نفس السياق من ناحية، وتحمل الكلمة الواحدة المعنى ونقيضه فى آن واحد من ناحية ثانية. إذ "أن قدرة الكلمة الواحدة على التعبير عن مدلولات متعددة إنما هي خاصية من النواحي الأساسية للكلام الإنساني، وأن نظرة واحدة فى أى معجم من معجمات اللغة لتعطينا فكرة عن كثرة ورود هذه الظاهرة.... وقد ينشأ التعارض عندما يكون للكلمة الواحدة معنيان أو أكثر يصلح كل منهما للمواقف والسياقات التي يصلح لها المعنى الأخر[١]." وتؤدي هذه الألفاظ قيمتها من حيث المساهمة في إضافة بعد دلالي آخر يمثل بنية النص كوحدة أو كنسيج مترابط إذا تعبر عن تناقض البنى القومية في ظل قيم الحاضر المتدهور من الضياع والتقهقر والتخاذل فها هو ذا يقول:

" كانت الخيلُ – فى البدءِ – كالناس
برِّيَّةً تتراكضُ عبر السهول
كانت الخيلُ كالناس فى البدءِ
تمتلكُ الشمس والعشب
والملكوتِ الظليل

[١]) ستيفن أولمان، مرجع سابق ص ١٢٩، وللمزيد أيضا انظر: ف.بالمر وعلم الدلالة إطار جديد ص١٢٢

.....

.....

.....

اركضي... أو قفي

زمنٌ يتقاطعُ

واخترتِ أن تذهبي فى الطريق الذي يتراجعُ

تنحدرُ الشمس

ينحدرُ الأمس

تنحدر الطرق الجبلية للهوَّة اللانهائية " ([1])

وهنا نجد التضاد بين مرحلتين؛ الأولى: مرحلة قوة وعزة وبراءة وتحرر عاشتها الخيول العربية مع فرسانها، والثانية مرحلة الضعف والخذلان والهوان، ففي حالة الذل والاستكانة والتردد وعدم الأقدام تتساوى قيم الرفض أو الركض المتناقضة، حيث عدم الجدوى والفائدة بعد فوات الأوان وحلول التراجع والذل الذي يأبى النهوض والتصميم والإرادة، وبهذا تأتي البنى المتضادة في النص للتعبير عن التناقض في القيم والمبادئ السائدة في الواقع المعايش واضطراب معاييره نتيجة اهتراء وتمزق البنية الاجتماعية والقومية.

كما نجد أن الترادف شكل بعدا آخر في السياق التجاوري للكلمة في القصيدة حيث إن " ترادف الكلمات فى سياق النص الأدبي ، قد يؤدى إلى تعميق المعنى وتوسيع الدلالة وتجدد النص، وقد يؤدى إلى إزالة الغموض واللبس الواقع على إحدى الكلمات المترادفة، فالمترادفات فى حالات الضرورة قد يكون لها دور أكبر فى نظام التعامل باللغة، فإذا ما تطرق الغموض إلى كلمة من كلمات بحيث تصبح غير وافية الغرض، فالغالب أن نلجأ إلى كلمة أخرى مرادفة لها كي تسد هذا النقص. ([2]) وقد وشكل الترادف بعدا دلاليا في القصيدة وعبر عن الثنائية المتضادة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون في واقع الخيول العربية أو بالأحرى في الواقع العربي نفسه. ونجد هذا في البنى اللفظية المترادفة في المعني لتؤدي معنى دلاليا لفض مغاليق النص الذي بين

---

[1]) المصدر نفسه ص ٣٧٠- ٣٧١

[2]) ستيفن أولمان: مرجع سابق ص ١٨٦

أيدينا والاتجاه إلى العمق الدلالي، سواء كان الترادف كليا أو جزئيا. على أننا لا نجزم تماما بتماثل المعنى في الترادف الكلي فذلك يرجع للسياق ومن الترادف نستطيع تتبع الكلمات المترادفة على مستوى اللفظ رغم تباين المعاني بينهما مثل قول الشاعر: ((تبعث الروح في جسد الذكريات، والذكريات أشهرت شوكها كالقنافذ، والذكريات التي سلخ الخوف بشرتها)) فرغم التوافق في دلالات الكلمة إلا أن المعنى يتباين فالذكريات قد تكون متنفسا يمكن استدعاؤه عند غياب الواقع المأمول، وقد تكون الذكريات مبعثا للألم كشوك القنافذ، وقد تكون مصدرا للخوف من الضياع.

وشكل الجناس بعدا أيضا في السياق التجاوري في النص من خلال إيقاعات إيحائية تتضافر مع مقومات النص؛ لأن السياق يوضح معاني الكلمات المشتركة فى اللفظ ، ويزيل الإبهام بينهما، حيث "يمثل الجناس (الكلى أو الجزئي) علاقة قائمة بين وحدتين معجميتين متميزتين أو أكثر، هكذا يحدد التمييز بينهما عموما." ([1]) ليؤدي النص دلالاته الإيحائية المتضافرة مع الإيقاع الإيحائي المتناسق مع بنية النص وجزيئاته ومعبرا عن الثنائية الدلالية أيضا بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، ونجد هذا على سبيل التمثيل: ((المسالك، الممالك، السلاحف، المتاحف، تماثيل، أراجيح، برية حرية، الشمس والأمس، أشباه أشباح، تعب، ذهب، الركض، الرفض، المشتهاة المشتراة، الصمت، الموت .... الخ)).

وشكلت العاطفة بعدا دلاليا في فهم دلالة النص والعاطفة وإن كانت حالة شعورية داخلية إلا أنها تتجسد من خلال النص ودلالات الألفاظ في سياقها النصي لتعبر عن انفعال الشاعر وتلك الدفقة الشعورية التي كانت نقطة مهمة في إخراج النص إلى حيز الوجود، ولو تأملنا الهيكل العام للنص وما يحويه من ألفاظ لاستطعنا أن نقف على بعض الكلمات الدالة على العاطفة في القصيدة منها على سبيل التمثيل كلمات ((دماء، يتراجع، الهوة اللانهائية، الشهب المتفحمة، الشوك، الخوف، تختفي، انحدرت، دمعة الندى، أشباح، الهوان، الرفض، كسرت أنفه، استدارت إلى الغرب، الصمت، الموت، تعب، انحدرت، الأمس، يثقلها، يتراجع، أراجيح، تماثيل، رسوما)).

[1]) جون لاينز: مرجع سابق ص ٤٨

وهذه الألفاظ في بعدها الدلالي المرتبط بالسياق تعبر عن عاطفة التحسر والأسى والألم والحزن والمرارة التي تعانيها الذات من اضطراب المعايير والقيم القومية في الواقع المعايش نتيجة التقهقر والتراجع إلى الوراء والانحدار للهوة اللانهائية يقول:

" **الشهب المتفحمة**

الذكريات التى أشهرت شوكها كالقنافذِ

والذكريات التى سلخ الخوفُ بشرتها

كل نهر يحاول أن يلمس القاع –

كل الينابيع إن لمست جدولاً من جداولها

تختفي

وهى... لا تكتفي

فاركضي أو قفي

كل درب يقودك من مستحيل إلى مستحيل !! [١]

وهنا جاءت العاطفة دفقة شعورية واحدة في النص بدرجة انتماء عالية تعبر عن الواقع المتناقض كقيمة كبرى عليا بدأت تتخاذل وتتراجع فـــإذا هي مثقلة بالأنين والجراح لذا جاء الخطاب من الذات المبدعة إلى الذات التي تمثل الجماعة تأكيدا لمبدأ الانتماء القومي والتحسر على ضياع معايير وقيم الواقع تحت شبح الهوان، وكابوس الضعف والتخاذل.مما انعكس على طبيعة الحال الشعورية المتوترة عند الشاعر والدليل هو أن هذه الدفقة قد عمدت إلى شحن أبياتها بتوتر انفعـــالي شديد، تجسّد في حضور تلك الألفاظ التي مثلت بعدا دلاليا كشف لنا عاطفة الشاعر إزاء زيف الواقع المتخاذل انطلاقا من مركز الثقل الدلالي الذي تضمنه السياق من خلال البنية الافرادية للكلمة التي لا يمكن الاعتداد بها بمعزل عن النص بكل مقوماته السياقية.

٢ – ٢ ــ البنية التركيبية

يعنى بالبنية التركيبية سياق الجملة في النص حيث تشكل الجملة الركن التالي فهي فهمنا لسياق النص الشعري. فإذا كانت الوحدات الصوتية تشكل الكلمة – وهى

[١]) نفسه ص ٣٧١

أصغر وحدة ذات معنى للكلام واللغة (١)."– فإن الكلمات المتجاورة والمترابطة والمتضافرة تشكل جملة دالة على معنى فى سياق النص الشعري.

"إن الجمل لا يكون لها معنى بالطريقة التى يكون بها للكلمات معنى، فلو تأملنا المعنى بالنظر إلى الإشارة "Reference" بالمعنى الواسع، مثلما نقول شيئا عن الحياة حولنا. لكان مقبولا أن نعتقد أن الجمل فقط هى التى يمكن أن يكون لها معنى، ولما كان للكلمات معان إشارية، فإنها تكتسبها إما من خلال كونها أجزاء من جمل، وإما بتحديد أكثر من خلال التعريفات الظاهرية." (٢)

وسياق البنية التركيبية ناتج عن تشكل البنية السياقية للجملة، " ويمثل هذا الجانب بعدا دلاليا يتضافر مع البنى التركيبية للنص على مستوى الجملة والهيكل التشكيلي للنص لإعطاء البعد الدلالي التكميلي نتيجة تضافر البنى على مستوى السياق الإفرادي والسياق التجاوري، وذلك وفق محور الاندماج (تشكل الجملة في السياق)، ومحور الوحدة التركيبية. ولسنا بصدد العرض التاريخي لمفهوم الجملة عند اللغويين القدامى والمحدثين فهذا مجال الدرس اللغوى لكن ما يعنينا هو كيفية تفجير المعنى الدلالي المتعدد للنص من خلال سياق الجمل وتضافرها فى النص الشعري " (٣)

ونعنى بالجملة ذلك المعنى الذي أراده الدكتور إبراهيم أنيس "وهى أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلا بنفسه، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر. " (٤)

وبرغم تعدد آراء اللغويين قديما وحديثا حول التقديم والتأخير فى ركني الجملة ومتعلقاتها،" إلا أن طبيعة الإبداع المعاصر وبخاصة النص الشعرى لا تخضع فى كثير من الأحيان للتصنيفات التقليدية التي أقرها بعض اللغويين ، لكنها تخضع للرؤية الفنية وللحالات الشعورية ولطبيعة التعبير عن الواقع الحياتي المعيش. كما أنها تخضع لمنطقية العمل الفني، التي هى في الحقيقة مستمدة من منطقية الواقع، فقد تنعكس لا منطقية الواقع أحيانا على التراكيب اللغوية في سياق النص الشعرى، والعكس أيضاً

---

١) أنظر: تعريف أستيقن أولمان للكلمة في كتابه " دار الكلمة في اللغة " مرجع سابق ص ٤٩

٢) ف. ر.بالمر: مرجع سابق ص ١٥

٣) انظر: مراد عبد الرحمن مبروك، مرجع سابق ٨٥

٤) د. إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة، ص ٢٦٠ – ٢٦١، ط (٣)

ومن هنا يكون تفسير السياق ليس خاضعا لمنطقية التركيب النحوي التقليدي، لكنه يخضع لمنطق الفن وفلسفة الواقع. " ([1])

وهذا بدوره يقودنا إلى دراسة تراكيب الجمل وسياقها الشعرى في ضوء صياغة النص ومصداقية الواقع المعيش، والصياغة هنا ترتبط بالحركة الفلسفية المعروفة بالوضعية المنطقية التي أنشأها أعضاء حلقة فينا في الفترة التي سبقت الحرب العالمية الثانية مباشرة، فقد نشط العديد من المنادين بهذه الفلسفة خاصة كار ناب ورايخنباخ في عملية بناء أنظمة لتحليل اللغة أدت بشكل مباشر تقريبا إلى وضع طرق علم الدلالة الشكلي الحديث، وتكلم رايل Ryle عن نظرية التحقيق فقال:" لقد أسهمت هذه النظرية في كشف حقيقة مهمة ألا وهى أننا نتكلم شيئا معقولا بطرق مختلفة عديدة، كما أننا نتكلم هراء بطرق مختلفة متعددة." ([2])

إن علاقة الجمل بالقضايا المطروحة تبلور رؤية الشاعر تجاه هذه القضية، خاصة " أن الجمل تعد أداة تعبيرية عن هذه القضايا، لأنها تعتبر ذات دلالة حقيقية عن القضية المطروحة شريطة أن يكون الشاعر واعيا فكريا وحضاريا وثقافيا وسياسيا واجتماعيا بأبعاد هذه القضية، ولا يتطلب هذا بالضرورة أن تكون الجملة منطقية من حيث التركيب النحوي التقليدي، لكنها لابد أن تتوافق والمعنى الذي يبغى الشاعر توصيله. قد تكون المعاني في بعض النصوص الشعرية المعاصرة شاذة من الناحية الدلالية المنطقية لكونها غير مألوفة، أو تطرح أبعادا لا منطقية من الناحية الواقعية، لكن حقيقتها لها معنى على المستوى الفني " ([3])

ومن ثم يمكن القول إن البنية التركيبية للنص هي محصلة اندماج المركبين الاسمي والفعلي في السياق النصي، إذ أن سياق الجملة يعتمد على المركب الإسنادي للجملة الاسمية والفعلية ويعد المركب الاسمي والفعلي من مقومات بناء الجملة في العربية، وبما أن النص وجدة متكاملة فقد تشك نتيجة البنى الافرادية التي لا بمكن تصورها بمعزل عن النص، ونتيجة هذا البنى تشكلت البنية التركيبية للنص ومن ثم الهيكل النصي كوحدة متكاملة، ويلعب الركن التكميلي بعدا آخر لا يقل أهمية عن البعد

---

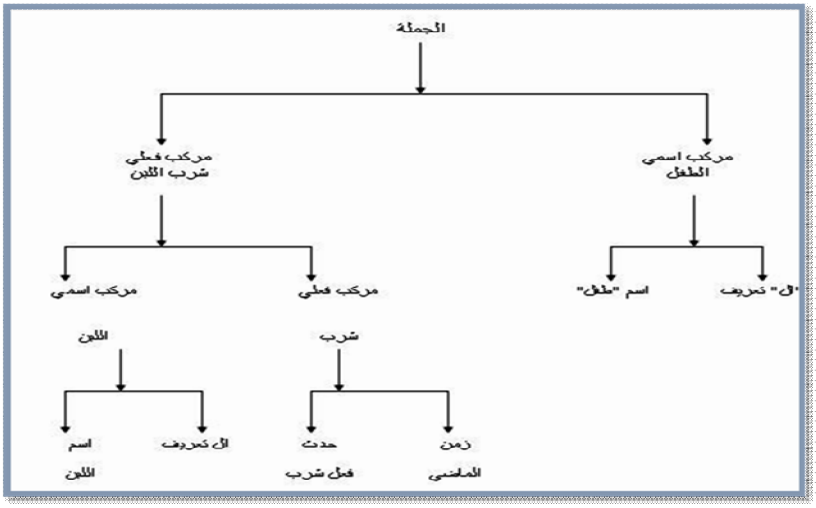
[1]) مراد عبد الرحمن مبروك، مرجع سابق ص ٨٥

[2])) انظر: جون لاينز: اللغة و المعنى و السياق، ص ١١٦

[3]) نفسه ص ٨٦

الإسنادي للربط بين الجمل المشتملة على المركبين الاسمي والفعلي، وتعميق وتركيز البعد الدلالي في النص وذلك من خلال أدوات الربط والصفات والمجرورات. ويتضح المركبان الاسمي والفعلي في النص الشعري من خلال الشكل الآتي: ([1])

المركبان الإسمي والفعلي في النص الشعري



ومن خلال هذا الشكل التوضيحي توصلنا إلى جدول المركبين الإسمي والفعلي في قصيدة الخيول للشاعر أمل دنقل على النحو الأتي:

رقم السطر الشعري	عدد المركب الأسمى	عدد المركب الفعلي	رقم السطر الشعر	عدد المركب الأسمي	عدد المركب الفعلي	عدد المركب الاسمي	عدد المركب الفعلي
٢ـ٣	١	١	٢٩	١	٢	٥٥		١
٤	١	١	٣٠		١	٥٠	١	
٤	١	١	٣١	١	١	٥٦ ـ ٥٧	١	١

[1]) انظر مراد عبد الرحمن مبروك، المرجع السابق ص ٨٩

رقم السطر الشعري	عدد المركب الأسمى	عدد المركب الفعلي	رقم السطر الشعري	عدد المركب الأسمى	عدد المركب الفعلي	رقم السطر الشعر	عدد المركب الاسمي	عدد المركب الفعلي
٥		١	٣٢		١	٥٩ ــ ٦٠	١	١
٦		٢	٣٣		١	٦٤		١
٧		١	٣٤	١	١	٦٥		١
٨		١	٣٥		١	٦٦		٢
٩		١	٣٦		١	٦٧		١
١٠		١	٣٧		١	٦٨		١
١١		٢	٣٩		٢	٦٩		١
١٢ ــ ١٣	١	٢	٤٠		١	٧٠		١
١٥		١	٤١		٣	٧٥		١
١٧		١	٤٢		١	٧٦		١
١٨		١	٤٣		١	٧٧		١
			٤٤		١	٧٨		٢
١٩		١	٤٦		١	٧٩		١
٢١		١	٤٧		١			
٢٢		١	٤٨	١	١			
٢٣		١	٤٩، ٥٠	١	٢			
٢٤		١	٥١		١			
٢٤		١	٥١		١			
٢٥		١	٥٢		٢			
٢٦		١	٥٣	١	١			

جدول المركبين الاسمي والفعلي في القصيدة

عدد المركبات الاسمية = ٣١ بنسبة ٣٦,٥ % من البنى التركيبية في النص
بينما عدد المركبات الفعلية = ٥٤ بنسبة ٦٣,٥ % من البنى التركيبية في النص

ومن خلال هذا الجدول نجد تضافر المركبين الاسمي والفعلي في تشكيل النص الشعري وغلبة المركب الفعلي في تشكيل النص على المركب الاسمي؛ لأن المركب الفعلي المستند علي صياغة الفعل المضارع المرتبط بالزمن يدل على دينامية النص وحركية الحدث، والشاعر يركز على الحدث المرتبط بالزمن لأنه يعبر عن معايشة الواقع للأحداث بكل صورها ومشاهدها ومواقفها فتتابع المركب الفعلي وتعدد المعاني والدلالات أدى إلى حركية النص ودينامية الأحداث فمثلا نجد الشاعر يقول:

" **ظهرها... لم يوطأ لكي يركب القادة الفاتحون**
ولم يلنِ الجسدُ الحُرُّ تحت سياطِ المروِّض
والفمُ لم يمتثل للجام
ولم يكن... الزاد بالكاد
لم تكن الساق مشكولة
والحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدني الصقيل
كانت الخيلُ برِّيَّة
تتنفس بحرية
مثلما يتنفسها الناس
فى ذلك الزمن الذهبي النبيل " ([1])

وتتضح دينامية الحركة في النص السابق من حيث توالي الأفعال التي تعبر عن الحدث والموقف، وما يزيدها غزارة وبعد دلالي في النص أن الأفعال في حد ذاتها أيضا دالة على الحركة' حيث نلمس ذلك في الأفعال: ((يوطأ، يركب، يلن، يكن، تكن، يثقلها تتنفس – يتنفسها.. ألخ أفعال النص والقصيدة أيضا)).وتتضح دينامية الحركة من خلال حركية هذه الأفعال وتعبيرها عن حالات التضاد بين ما هو كائن وما يجب أن يكون في الواقع المعيش.

[1]) أمل دنقل المصدر السابق

ومن ثم نستنتج هيمنة المركب الفعلي على المركب الاسمي مما أدى إلى دينامية النص من خلال الاعتماد على صيغ المضارع وحركيته وأحداثه وتمثلت الحركية في القصيدة في تتابع الأحداث وارتياطها بالزمن وتعدد المعاني بالأبعاد الدلالية التي أثرت النص من حيث العمق الدلالي وغزارته. ونستطيع القول إن المركبين؛ الاسمي والفعلي جاء كل منهما مكملا لسياق الجملة عن طريق تضافر جميع هذه العناصر، ويرجع ذلك لمعايشة الذات لأحداث الواقع المعيش والمواقف الحياتية.

كما أن لاحظنا أن خطاب الذات تجاوز الحدود الفردية ليكون خطابا للجماعة، وذلك بحكم المعايشة عن قرب وهذه المعايشة تتطلب الحركية والدينامية في النص ولذلك كله هيمنت صيغ المضارع في النص على الزمن الماضي. وعلى المركب الاسمي معا، وكلها تعبر عن حالة التضاد بين ما هو كائن وما يجب أن يكون في الواقع المعيش.

٢-٣ البنية الصورية :

" يعنى بالصورة تضافر سياق الجمل في النص تضافراً تاماً حتى تشكل مشهداً أو لوحة أو صورة فنية متكاملة تعتمد على التجسيد والتشخيص وتراسل مدركات الحواس والاختفاء التدريجي.والصورة الأدبية بهذا المفهوم ليست مستحدثة في النقد الأدبي الحديث، لكنها قديمة قدم الخطاب النقدي العربي القديم، وتطورت تطوراً تدريجياً وفقاً لتطور الأجناس الأدبية، وانتقالها من طور إلى آخر عبر العصور الزمنية المتعاقبة. ولسنا بصدد عرض مفهوم الصورة وتطورها قديماً وحديثاً في الخطاب النقدي العربي والأوروبي. لكننا بصدد مفهوم بنائي للصورة الأدبية، يتمثل في أن الصورة في النص تشكلت نتيجة تضافر عدة سياقات أولية ؛ أولها: سياق الأصوات اللغوية المكتوبة أو المنطوقة التي شكلت كلمات دالة على معنى وثانيها: سياق الكلمات المتضافرة والمتجاورة التي شكلت جملا ذات معان ثابتة أو متحركة. وثالثها: سياق الجمل المتعاقبة والدالة على معان متعددة والتي شكلت مقطوعات جزئية أو كلية في النص، ومن تضافر سياقاتها تتشكل الصورة الأدبية في القصة أو الرواية أو القصيدة، وكلما كانت هذه السياقات شديدة التضافر والتماسك وبعيدة عن الحشو والتكلف والافتعال كلما كان النص الأدبي أكثر تماسكا من الناحية الفنية والدلالية." ([1])

[1]) انظر مراد عبد الرحمن مبروك، المرجع السابق ص ٩٢

إن الصورة بهذا المفهوم البنائي تأتى مكملة لسياق الجملة ومتممة للسياق الكلى للنص، ولا تقف عند النص المكتوب لكنها تتجاوزه إلى النص المنطوق الذي بدوره يبلور الصور الذهنية ثم تتجسد في صور مكتوبة، ومن ثم نرى أن سياق الصورة تمثل في محورين: الأول: محور السياق الدال للصورة، والثاني: المدلول السياقي للصورة.

٢-٣ – أ – السياق الدال والمقومات الصورية

وهو المحور الذي يعنى بالأنماط السياقية للصورة، والمقومات السياقية لها. أي أنه ينقسم إلى مستويين الأول: مستوى الأنماط السياقية للصورة، ويتمثل في ثلاثة سياقات دالة هى: السياق الذهني للصورة، والسياق الملفوظ "المنطوق" للصورة، والسياق اللغوى المكتوب للصورة. الثاني: مستوى المقومات السياقية، أي مستوى العناصر الجوهرية التي تساعد في تشكيل هذه السياقات، وتتمثل هذه المقومات في الذاكرة والحواس والخيال. غير أننا نقف عند المقومات السياقية للصورة، وهذه المقومات تشمل : الذاكرة والحواس والخيال " (١) ولا يمكن النظر إليها على أنها عن وحدات منفصلة الواحدة عن الأخرى، وإنما هبي وحدة كلية مترابطة محكمة النسج ونقف أولا عند المقومات الحسية التي هي بدورها تعد مقوما رئيسا من مقومات الوعي الصوري.

جدول المقومات الحسية لتكوين الصورة في القصيدة

	السطر الشعري	المقومات الحسية							ملاحظات
		تصور	لتذكر	لمس	سمع	بصر	شم	تذوق	
الصورة الأولى	١	•	•	•					
	٢ ــ ٣	•	•	•					
	٤ــ ٥	•	•	•					
الصورة الثانية	٦	•		•					
	٧	•							
	٨	•	•		•				

١

السطر الشعري		المقومات الحسية							ملاحظات
		تصور	لتذكر	لمس	سمع	بصر	شم	تذوق	
	٩	•		•		•			
	١٠ ــ ١١	•	•						
الصورة الثالثة	١٢ ــ ١٣	•		•					
	١٤	•		•	•				
	١٥ــ ١٦	•		•	•				
الصورة الرابعة	١٧ ــ ١٨	•		•					
	١٩	•							
	٢٠	•		•					
	٢١ ــ ٢٢	•		•					
	٢٣	•			•				
الصورة الخامسة	٢٤	•	•						
	٢٥	•		•	•				
	٢٦	•	•						
	٢٧ ــ ٢٨	•				•			
	٢٩	•	•	• ٢					
	٣٠	•	•	•					
	٣١	•		•					
	٣٢	•	•						
	٣٣	•	•	•					
	٣٤	•	•	•					
الصورة السادسة	٣٥	•	•						
	٣٦	•	•				•		
	٣٨	•							

السطر الشعري		المقومات الحسية							ملاحظات
		تصور	لتذكر	لمس	سمع	بصر	شم	تذوق	
الصورة السابعة	٣٩ _ ٤٠	•		•					
	٤١	•							
	٤٢	•							
	٤٣	•							
	٤٤	•		•					
	٤٥	•		•					
	٤٦	•	•	•					
	٤٧	•	•	•					
الصورة الثامنة	٤٨	•		•					
	٤٩ _ ٥٠	•		•					
	٥٢	•		•					
	٥٣	•		•	•				
الصورة التاسعة	٥٤ _ ٥٥	•		•					
	٥٦_ ٥٧	•	•	•					
	٥٨	•		•					
الصورة العاشرة	٥٩	•	•	•					
	٦٠	•	•	•					
	٦١	•	•						
	٦٢	•		•					
	٦٣	•		•					
	٦٤	•		•					
الصورة الحادية عشرة	٦٥	•		•	•				
	٦٦	•		•	•				

السطر الشعري		المقومات الحسية							ملاحظات
		تصور	لتذكر	لمس	سمع	بصر	شم	تذوق	
الصورة الثانية عشرة	٦٧	•		•	•				
	٦٩	•		•			•		
	٧١ــ ٧٢	•		•					
	٧٣	•							
	٧٤	•							
	٧٥	•		•					
	٧٦	•		•			•		
	٧٧		•						
	٨٧	•	•						
	٩٧	•	•						
المجموع		٧٠	٢٢	٤٨	٩	٣	٣	صفر	

ونستنتج من خلال التحليل السابق لمقومات الصورة أن (التصور) وهو التخيل قد احتل الصدارة من حيث تشكيل سياق الصورة في القصيدة فقد تكررت جزئيات التصور في النص الشعري (سبعين مرة)، أما التذكر فيعد في مرتبة التصور لأن التخيل مرتبط بعملية التذكر والتذكر عملية استحضار للصورة في الذهن، فقد تكرر (اثنتين وعشرين مرة)، وتأتي حاسة اللمس في المرتبة الثانية ومثلت الصدارة من حيث الصور المعتمدة على الحواس فقد تكررت جزيئاته (ثماني وأربعين مرة)، وحاسة السمع في المرتبة الثالثة حيث تكررت جزيئاته(تسع مرات)، وحاسة الشم والبصر في مرتبة واحدة، حيث تكررت جزيئاتهما(ثلاث مرات)، وأما حاسة التذوق فلم يرد في النص ما يمثلها عند تحليل مكونات الصورة الشعرية وفق المقومات الحسية.

فالتذكر والحواس قد تضافرت سويا في تشكيل الصورة الشعرية، وقد جاء التصور محتلا الصدارة الأولى في تكوين الصورة كما لاحظنا مما يدل على الاعتماد على الخيال في استحضار الصور والمشاهد لتكون حاضرة في اللحظة الآنية، وعنصر

الخيال كما نعرف يؤدي إلى دينامية النص وحركيته، وكلما كان الاعتماد على الخيال في التعبير عن مكنون النفس كان ذلك أكثر عمقا وأبقى أثرا وكان النص ثريا بالدلالات والإيحاءات وخرج من قالب الأسلوب التقريري المباشر إلى قلب جمالي مفعم بالحيوية، إلا أن نجاح الصورة اعتمد في المقام الأول على موافقتها للموقف الانفعالي للشاعر، والاعتماد على البنية الإفرادية والتركيبية في النص لتكون أغزر دلالة وأكثر عمقا.

ويتضح من خلال القصيدة وملاحظة المقومات القياسية للصورة على التصور، حيث أن بعض صور القصيدة يحضر فيها عنصر التصور بصورة بارزة ملفتة للنظر ويتضح ذلك من خلال الصورة التالية التي يمثلها قول الشاعر:

" **وها هي كوكبة الحرس الملكي..**

تجاهد أن تبعث الروح في جسد الذكريات

بدق الطبول

اركضي كالسلاحف

نحو زوايا المتاحف..

صيري تمثيل من حجر في الميادين

صيري أراجيح من خشب للصغار– الرياحين

صير ي فوارس حلوى بموسمك النبوي

وللصبية الفقراء: حصانا من الطين

صيري رسوما.. ووشما

تجف الخطوط به " ([1])

والتذكر يسير جنبا إلى جنب مع الخيال إذ لا تتشكل الصورة إلا بعد التصور الذهني المعتمد على استحضار المشاهد والصور ومن ثم صهر بانفعالات المبدع ومخزون اللغة ومن ثم تتشكل الصورة، ويتضح التذكر في كل الصور القصيدة وذلك من خلال استحضار الصور والمشاهد من الماضي إلى الحاضر.

" **زمنٌ يتقاطعُ**

واخترتِ أن تذهبي فى الطريق الذي يتراجعُ

تنحدرُ الشمس

---

[1]) أمل دنقل المصدر السابق ص ٣٦٩

ينحدرُ الأمس
تنحدر الطرق الجبلية للهوَّة اللانهائية
الشهب المتفحمة" ([1])

ونستطيع القول إن هذه الحواس هي التي أسهمت في تشكيل الصورة الشعرية، وقادة حركة الوعي الإدراكي والإبداعي كما بدا لنا ذلك من خلال تتبع المقومات الحسية للصورة، ومثلت حاسة اللمس بعدا أساسيا في تكوين الصورة الشعرية، ونحن نعرف أنه كلما كانت حاسة اللمس تشكل بعدا جوهريا في تكوين الصورة الشعرية قاد ذلك إلى التجسيد، وتتضافر الحواس الأخرى مع حاسة اللمس للدلالة على اتجاه الوعي الإدراكي والفكري والإبداعي في القصيدة. وهكذا تشكل بقية الحواس الأخرى بعدا جوهريا في بنية الصورة الشعرية عند أمل دنقل.

٢-٣ – ب – المدلول السياقي للبنية الصورية:

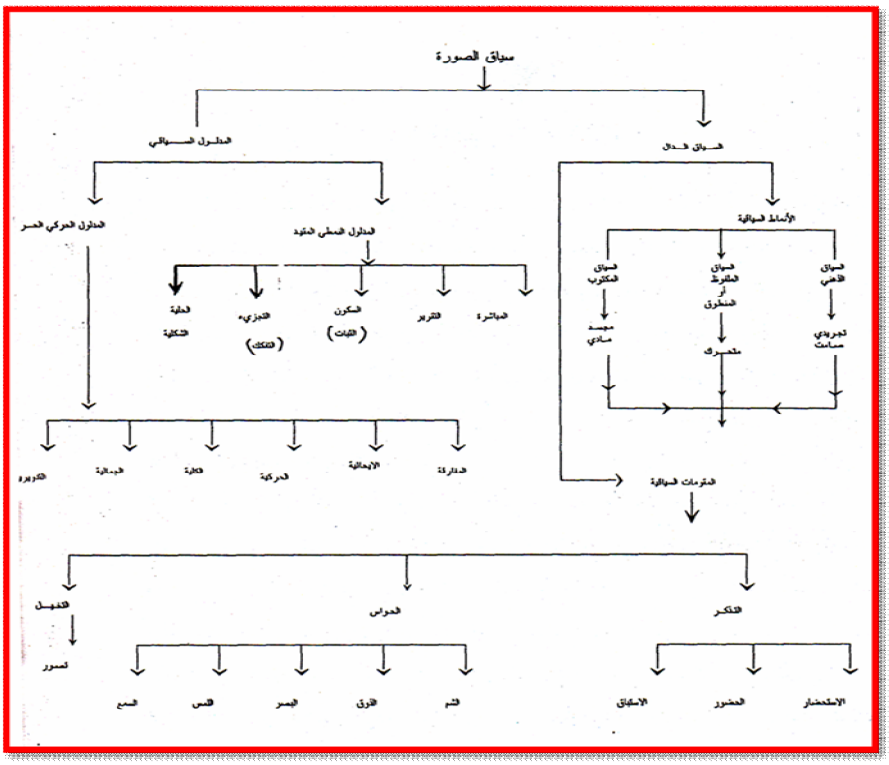
يعنى " بالمدلول السياقي للصورة المعاني التي تدل عليها السياقات الصورية من حيث نمطية المعنى وسكونيته ومباشرته أو من حيث حركيته وتعدد معانية وأبعاده ولذلك نقسم هذا المدلول إلى قسمين: أحدهما: مدلول نمطي مقيد، وثانيهما: مدلول حركي حر. ويعنى بالأول المدلول الثابت أو المقيد عند معنى معين هو المعنى المعجمي أو الأحادي للصورة ويتسم مدلول الصورة بعدة سمات أهمها: المباشرة والتقريرية والسكونية، والحلية الشكلية العارضة والتجزئ أو التفكك في تشكيل الصورة. ويعنى بالثاني تعدد المعاني للصورة الشعرية ولا يقيد المدلول بجزئية معينه في القصيدة لكنه ينساب حرا طليقا من أول القصيدة إلى آخرها. لأن الصورة في هذه الحالة تجاوزت جزئيات القصيدة إلى كلياتها، وأصبحت الصورة الكلية تتضافر مشاهدها ولوحاتها تضافراً بنائيا متماسكا من أول القصيدة إلى آخرها، واتسمت بعدة سمات هى المفارقة والإيحائية والحركية والكلية والجمالية والتدويرية. "([2]) والشكل التالي يوضح طبيعة دراستنا للصورة من خلال محوري: السياق الدال للصورة البنائية، والمدلول السياقي لها.

---

[1]) نفسه ص ٣٧١

[2]) للمزيد انظر مراد عبد الرحمن مبروك المرجع السابق ص ١٠٤-١٠٦

السياق الدال والمدلول السياقي للصورة البنائية



على أن النص الشعري عند أمل دنقل لاسيما قصيدة الخيول اتسمت الصورة البنائية عنده بالمدلول الحر الذي يعتمد على تعدد المعاني والرمز والإيحاء والحركية والمفارقة والكلية والجمالية ولعل المفارقة شكلت عنده بعدا جوهريا في القصيدة و" معظم صور المفارقة عنده تتبع من رؤيتين:

الأولى: هى الدهشة التي تهز مشاعر الفنان حين يتبين له أن الواقع المدرك من الخارج ليس هو الواقع الذي يعيشه أو يحسه في تلك اللحظة، والثانية: هى الرؤية الكلية لطبيعة الإنسان والكون والحياة تلك الطبيعة التي تزيل حجاب اللغة بين الإنسان

والخارج ، وتقدم إليه ازدواج الوجود أو التضاد القائم فيه على الأقل من ناحية الشعور." [١]

وعلى الرغم من وجود كل السمات الدالة على المدلول السياقي الحر للصورة البنائية في قصيدة الخيول إلا اننا نقف عند بنية المفارقة في القصيدة لكونها شكلت بنية جوهرية في هذا النص، فضلا عن أن مفارقة الصورة ترتبط أشد الارتباط بمفارقة اللفظ والموقف، فإذا حوى اللفظ معنيين متباينين في آن واحد، انعكس هذا على الصورة التي هى مجموعة ألفاظ وجمل متضافرة ــ وأصبحت الصورة تحوى الشيء ونقيضه في آن واحد إذ " ينشا تعقيد المفارقة نتيجة لعملية سكها encodingوحلها decoding ذلك أنها تشمل على دال واحد ومد لوليين اثنين الأول حرفي ظاهر وجلي، والثاني متعلق بالمغزى،موحى به خفي.. المفارقة تشمل أيضا على علامةmarker توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول ٢." [٢٥٤] ومن ثم لا تقف مفارقة الصورة عند معنى واحد لكنها تعبر عن التناقض السائد في الواقع المعيش نتيجة التباين بين ما هو كائن وما يجب أن يكون. والقصيدة تعتمد على هذه المفارقة على مستوى الصورة يقول:

" كانت الخيلُ بريِّةً
تتنفس بحرية
مثلما يتنفسها الناس
فى ذلك الزمن الذهبي النبيل

***

اركضي... أو قفي
زمنٌ يتقاطعُ
واخترتِ أن تذهبي فى الطريق الذي يتراجعُ
تنحدرُ الشمس
ينحدرُ الأمس

---

[١]) د. نعيم الباقي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ص ٢٧، منشورات اتحاد الكتاب العربـــي. دمشق سنة ١٩٨٣. ص ١٩١

[٢]) د. سيزا قاسم: المفارقة في النص العربي المعاصر، فصول عدد مارس سنة ١٩٨٢ القاهرة

تنحدر الطرق الجبلية للهوَّة اللانهائية " ([1])

وهنا نلحظ المفارقة على مستوى الصورة بين لوحتين صوريتين ؛ الأولى: لوحة الخيول والناس وهم يعيشون حالة من الحرية والانطلاق في الواقع لا تقيدهم قيود، والثانية لوحة القيود والضعف والهوان والخنوع

" واتسم المدلول الحر عند أمل دنقل في الصورة البنائية بالحركية أيضا نتيجة اعتماد الصورة على تعدد المعاني والدلالات فلم تتقيد الصورة بمفهوم واحد تظل ثابتة عنده لكنها تجاوزت هذا المفهوم الثابت إلى مفاهيم عديدة من خلال اقترانها بالسياق ومن ثم تحولت من سكونية المعنى إلى حركيته. كما أن الصورة لا ترصد الحركة الخارجية للأشياء فحسب، لكنها تعنى بالتفاعلات الشعورية الداخلية التي تنعكس بدورها على المواضعات الخارجية، فنشعر كما لو كانت العوالم الخارجية والداخلية المصورة تتحرك بحركية الصورة ودمينا ميتها. وتتضح هذه الصورة الحركية في العديد من القصائد المعاصرة.([2]) وبخاصة شعر أمل دنقل لاسيما قصيدة "الخيول" والقصيدة جميعها تتضح فيها هذه الحركية كما في قوله – على سبيل المثال – لا الحصر:

الذكريات التى أشهرت شوكها كالقنافذِ
والذكريات التى سلخ الخوفُ بشرتها
كل نهر يحاول أن يلمس القاع –
كل الينابيع إن لمست جدولاً من جداولها
تختفي
وهى... لا تكتفي
فاركضي أو قفي
كل دربٍ يقودك من مستحيل إلى مستحيل. ([3])

يضاف إلى ذلك أن الصورة في الإبداع المعاصر أصبحت صورة كلية تحوي جوانب القصيدة من أولها إلى آخرها، وهذا بدوره جعل القصيدة تتخلص من الحشو والتكرار، وترهل البناء وتفكك نسيجها، وبالتالي أصبح المدلول لا يتقيد بصورة جزئية

[1]) أمل دنقل: المصدر السابق ص ٣٧١

[2]) مراد عبد الرحمن مبروك، مرجع سابق ص ١٠٧

[3]

في النص، لكنه يحوي كل جوانب النص ولا يتقيد بنمط صوري واحد وهذا ما نجده في قصيدة الخيول.

كما " أن تدويرية الصورة الشعرية في القصيدة ، أو لنقل "الصورة المدورة" أدى إلى تضافر المعاني واتساقها بحيث تكون وحدة كلية في القصيدة كلها، وهذه الوحدة الكلية تتوافق مع الصورة الكلية ، وتتوافق مع المعنى الكلى في النص. وبالتالي تصبح القصيدة هيكلا متماسكا ومتضافرا في شتى جوانبه وأركانه ودلالاته ؛ والصورة المدورة شكلت محورا بارزا في القصيدة العربية المعاصرة، أدت إلى ثراء القصيدة وتعدد معانيها،ودراسة الصورة في علاقتها بالصورة الأخرى، وفى علاقتها بالتراكيب اللغوية والأسلوبية والصوتية، يجعلنا أقرب الرؤية النقدية الموضوعية في فهم جوانب القصيدة وأركانها، والتي بدورها تعكس طبيعة الواقع المعيش الذي أفرز هذا المنتوج الشعرى.: ([1]) وهذه الصورة التدويرية تعتمد عليها القصيدة عند أمل دنقل لاسيما قصيدة الخيول يقول على سبيل التمثيل :

" **اركضي أو قفي الآن.. أيتها الخيلُ:**

لستِ المغيرات صبحا

ولا العاديات – كما قيل – ضبحا

ولا خضرة فى طريقك تُمحى

ولا طفل أضحى

إذا ما مررت به... يتنحَّى "([2])

وهكذا نجد أن البنية الصورية في قصيدة الخيول تعتمد على المدلول الحر للصورة الأمر الذي جعل القصيدة في تعدد دلالي فضلا عن حركية المعنى وجمالية التشكيل وتدوبرية البناء ومفارقات اللغة والصورة ورمزية الأبعاد .

ثالثا: – البنية التكوينية ورؤية العالم

تقدمت البنيوية التكوينية خطوة متقدمة ومحورية عند لوسيان جولدمان ، فقد عني بالبنيوية التكوينية، والفرضية الأساسية للبنيوية التكوينية، مؤداها أن كل سلوك إنساني هو محاولة لتقديم جواب دال لوضعية مطروحة، ومحاولة من خلال ذلك لخلق توازن

---

[1]) المرجع السابق ص ١٠٨

[2]) المصدر السابق ص ٣٦٨

بين الذات الفاعلة والموضوع الذي مورس عليه الفعل، هذه الفرضية مقبولة بالبداهة، شريطة ألا تكون فرضية مطلقة، وعلى وجه العموم إذا كانت عملية إنشاء البنيات وعملية تفكيكها تحقق توازناً، فإنه ليس من اللازم أن يكون الجواب المقدم دالاً في كل حالة فردية، بل إن جولدمان يتحدث في لحظة معينة عن "نتاجات مهمة حقاً" ويقبل ويسلم في إحدى المناقشات بأن الدال والتكوين مترادفان . ([1])، وانطلق جولدمان من عدة أطروحات هي :

- العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي لا تتعلق بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنساني فحسب، بل تتعلق بالبنيات الذهنية، وليست هذه البنيات الذهنية ظواهر فردية بل ظواهر اجتماعية، وهي لا تتعلق بأيديولوجيات المبدع بل تتعلق بما يرى وبما يحس.
- البنيوية التكوينية عنده تسعى إلى تحقيق وحدة بين الشكل والمضمون، بين حكم القيمة وحكم الواقع، بين التفسير والفهم، بين الغائية والحتمية.
- إن البنيوية التكوينية من خلال هذا المفهوم تدور في محورين أساسيين ؛ محور خارجي يرتبط بالأنساق والتراكيب الاجتماعية، ومحور داخلي يرتبط ببنية النص الأدبي، مثل البنية الدلالية التي ترتبط – بالموضوع من خلال النص، والبنية الجمالية التي هي صياغة خيالية، والبنية الموازية هي التي تتجاوب مع الأبنية الأخرى، وكلها تشكل البنية المتولدة، عن بنية أشمل هي رؤية العالم عند الطبقة الاجتماعية أو الطبقة التي ينتمي إليها الأديب.

ومن ثم تقوم البنيوية التكوينية عنده على مجموعة من الأسس أهمها؛ الوعي الفعلي والوعي الممكن، ورؤية العالم، والقيمة والفن والوعي عنده هو "مظهر معين لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل. " ([2])

٣ – ١ – الوعي الفعلي

الوعي الفعلي هو الوعي بالحاضر، ويرتبط بالمشكلات التي تعانيها الطبقة، من خلال علاقتها بالطبقات الاجتماعية الأخرى. وفي نص الخيول تتكشف للشاعر جوانب التحلل

---

[1]) يون يوسكادي: بحث البنيوية التكوينية، ولوسيان جولدمان، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد سبيلا، ص ٤٤.

[2]) نفسه ، ص ٤٤.

والضياع الاجتماعي من جراء التخلف والاستبداد والقهر وضياع الحرية والأوطان لذلك يقول الشاعر:

ماذا تبقى لكِ الآن ؟ ماذا ؟
سوى عرقٍ يتصببُ من تعبٍ
يستحيل دنانير من ذهبٍ
فى جيوب هواةِ سلالاتك العربية
فى حلبات المراهنةِ الدائرية
فى نزهة المركبات السياحية المشتهاة
وفى المتعة المشتراة
وفى المرأة الأجنبية تعلوكِ فى ظلالِ أبى الهول
(هذا الذى كسرت أنفه * لعنة الانتظار الطويل)** [١]

فما تبقى من مجد الأمة وعزتها لا يتجاوز حدود المتع والمظاهر الخادعة التي هي عبارة عن مرايا تعكس زيف الواقع بكل تناقضاته في سبيل تحقيق المتع الزائفة، والقيم المغايرة لكل معاني البطولة والرفعة والعزة والأنفة للأمة العربية في أوج عزها ومجدها وتاريخـــها الحافل، كما أن حالة ضياع الذات وتقهقرها في ظل تناقضات المجتمع واضطراب موازينه جعل من الصعب النهوض وضعف الذات في المواجهة وقهر التحديات، وتحقيق النصر المتمثل في عز الأمة ومجدها، وما ذلك إلى لتقهقر الذات فلن تعد فاعلة قادرة على مواجهة كل التحديات، فلا زالت تتخبط وتنتظر الخلاص وفي هذا يقول الشاعر:

استدارت – إلى الغربِ – مزولة الوقت
صارتِ الخيلُ ناساً تسيرُ إلى هوَّةِ الصمت
بينما الناسُ خيلٌ تسيرُ إلى هوَّةِ الموت!!

٣ – ٢ – الوعي الممكن

" الوعي الممكن Conscience Possible هو ما يشكل الوعي بالمستقبل ومن ثم يرتبط بالحلول الجذرية التي تطرحها الطبقة لتنفي مشكلاتها، وتصل إلى درجة من التوازن

[١]) نفسه ص ٣٧٢-٣٧٣

في العلاقات مع غيرها من الطبقات الأخرى "[1] وهذا لا يتأتي إلا من خلال استرجاع عناصر القوة مثلما كان الواقع العربي في عصر قوته ومجده، ويتضح هذا في قول الشاعر:

الفتوحات فى الأرض – مكتوبة بدماء الخيول

وحدودُ الممالك

رسمتها السنابك

والركابان: ميزان عدل يميل مع السيف

حيث يميل

وإذا كانت الذات لا زالت تعاني حالة التمزق والضياع والضعف والاضمحلال ولم تستطع العودة إلى صورتها لماضية، فكذلك الأمة العربية والإسلامية إن ما ينتابها من قهر وتخاذل وتراجع بشكل لم يعد باستطاعة العربي مواجهة الخطر المحدق بهذه الأمة نظرا لتمزق البنية الاجتماعية وانهيارها وقصورها عن الوفاء بمتطلبات الزمن الحاضر للنهوض والمواجهة والتمرد على كل قيم الفساد ومحاربتها والتصدي لكل سطوة سلطوية تريد النيل منها، من هنا لابد من البحث عن هذه الذات المفقودة الذي يعد العثور عليها في الواقع المعايش من المحال بمكان في تحت ظلال الذل والهوان لدرجة يبدو معها المستقبل ليس مشرقا بنظرة تشاؤمية سوداوية يبثها الشاعر في جنبات النص كصرخة مودية للنهوض والإفاقة من سبات المتع واللهو والتمزق والمرايا الخادعة. فيلجأ الشاعر إلى بث انفعالاته وتداعياته النفسي وكأني بالقصيدة ترجمة لمشاعر تختلج الفؤاد المكلوم لجراح الأمة العربية ومن هنا تتضح لنا الدلالة النفسية في النص ومن ذلك قول الشاعر:

" **والخيول التى انحدرت نحو هوة نسيانها**

حملت معها جيل فرسانها

تركت خلفها: دمعة الندى الأبدي

وأشباح خيل

وأشباه فرسان

ومشاةٍ يسيرون– حتى النهاية – تحت ظلال الهوان "

---

[1]) لوسيان جولدمان : الوعي القائم والوعي الممكن، ترجمة محمد براده ص٣٣

فعدم توافق الذات مع الجماعة على مستوى التعبير القومي والوطن العربي، هو ما أدى إلى تلك التداعيات النفسية وتمحور الذات حول نفسها للبحث عن المفقود في ظل اختلال معايير المجتمع وتناقض بنائه وتقويض دعائمه.، فأضحت الذات تؤول إلى سقوط في هوة النسيان، وتترك وراءها ذكريات الألم عبر دموع خطها الزمن أمدا طويا، فهاهي الذات تتراءى كأشباح وفرسانها أشباه فرسان، خلف زوايا مظلمة من واقع الأمة العربية في واقعها الحاضر الذي باتت تئن فيه تحت وطأة الذل والهوان، وتنطلق صرخات مودية للعودة إلى ماضيها المجيد، ويتردد الصدى في زوايا تلك الأمكنة لأجل العودة فهل تعود أم أن حاضر الأمة أصبح ظلال من الذل والهوان الذي لن يزول وبتفاعل الذات مع الواقع المحيط الذي لم يعد منه جدوى، مما جعلها تتفاعل مع مقومات النص الداخلية للتعبير عن تلك الحالات والدفقات الشعورية حدث ذلك التفاعل من خلال التعبير عن تلك الانفعالات من الصور والمتتابعة التي شكلت بعدا جماليا وإيحائيا ورمزيا قادنا إلى معرفة الدلالة الكلية في النص بكل أبعادها على كافة الأصعدة والمناحي. وتأتي الدلالة النفسية كمحصلة لعدد من العوامل ولعل أهمها تصدع الخلل داخل البنية الاجتماعية وعدم القدرة على مواجهة واقع التحديات، التناقض في معايير المجتمع واختلال موازينه، الظروف السياسية والاقتصادية المهيمنة على خارطة الواقع كل ذلك يحيط بالعالم الشعري للمبدع فيجعل من الإحساس بها عيا نفسيا يقوده إلى التعبير عن هذا الواقع بكل تناقضاته بشكل تتحد فيه الرؤية وطريقة التعبير التي قد تقود أحيانا إلى حد الغموض واللا منطقية، حيث يقول الشاعر:

تنحدرُ الشمس
ينحدرُ الأمس
تنحدر الطرق الجبلية للهوَّة اللانهائية
الشهب المتفحمة
الذكريات التى أشهرت شوكها كالقنافذِ
والذكريات التى سلخ الخوفُ بشرتها
كل نهر يحاول أن يلمس القاع –
كل الينابيع إن لمست جدولاً من جداولها
تختفي

وهى... لا تكتفى

فانحدار الشمس والأمس، والطرق الجبلية، وإشهار الذكريات للشوك، وسلخ الخوف بشرة الذكريات، ولمس النهر للقاع والينابيع للجداول والاختفاء وعدم الاكتفاء مدلولات تفضي إلى غموض يمثل انعكاس للواقع بمعاييره المضطربة وموازينه المختلة، حيث أصبحت الذات تتخبط في ظلال الواقع بكل تناقضاته وخباياه على المستوى العربي والقومي والإسلامي إلى درجة التقهقر والتراجع والاضمحلال.

وحينما تعيش الذات الصراع الداخلي مع تلك الأوضاع نجدها تفصح ضعف الهوية القومية نتيجة ضعف القوة السياسية وعدم قدرتها على المواجهة في وقت أصبحت الذات العربية أحوج ما تكون إلى التلاحم والاتحاد لأجل مواجهة قهر السلطة والقوة بكافة اتجاهاتها وضغوطها المستبدة.

كما أن اضطراب الواقع واختلال موازينه وما فيه من تناقضات تعد محورا أساسيا في توجه الذات للجوء خلجات النفس والارتماء في أحضان عناصر للتعبير عن خلجات النفس ومآسيها والاتكاء إلى التداعيات النفسية وخطاب الذات.

٣– ٣ – البنية الشمولية ورؤية العالم

عندما يصل الوعي الممكن إلى درجة من التلاحم الداخلي ويشكل رؤية معبرة عن المشكلات التي تواجهها الطبقة حينئذ يصبح الوعي الممكن "رؤية للعالم". و ترجع بنا "رؤية العالم" على هذا النحو إلى مفهوم لوكاتش عن الكلية الاجتماعية، ولكن جولدمان يطور هذا المفهوم عندما يتعامل مع الرؤية باعتبارها بنية لا تفهم إلا في تحقيقها الوظيفة، وعندما يفهم هذه البنية في ضوء السيكولوجية المتطورة التي ثقفها عن أستاذه "جان بياجيه"، فينظر إلى رؤية العالم باعتبارها متولدة عن مشكلات تتطلب حلاً، وباعتبارها نسقاً متلاحماً يضع المشكلات في مقابل حلولها فتصبح رؤية العالم بنية شاملة، تهدف بنسقها المتلاحم إلى تطويع الموقف الذي تعانيه الطبقة أو المجموعة، وهكذا يعرفها جولدمان بأنها خط متلاحم من المشاكل والإجابات "[١] ومن خلال تضافر الوعي الفعلي والوعي الممكن تتشكل رؤية العالم.

[١]) للمزيد أنظر: البحث السابق ص ٣٤–٣٥.، وانظر د. جابر عصفور – قراءة في لوسيان جولدمان عن البنيوية التوليدية، مجلة فصول يناير ١٩٨١م.

وتتضافر البنية مع رؤية العالم ويعنى بها الدلالة التي يؤول إليها تفصيل النص وأبعاده، من الناحية السياسية والاجتماعية والنفسية والثقافية والحضارية والفكرية والميثيولوجية، وهى المحصلة المضمرة أو المتخفية التي يطرحها النص طرحا غير مباشر،.لكننا نتوصل لهذه الدلالات من خلال الرؤية الشمولية المطروحة في النص الشعرى ، لأن النص الشعرى لا ينفصل عن الواقع الذي أنتجه، بل إن النص في هذه الحالة يكون متوجا إبداعيا لهذه الجوانب الحياتية. كما أن العمل الفني عند المبدع هو ثمرة سيرورة نظام تترابط فيه التجارب الشخصية والوقائع والقيم والدلالات، وتتجسد في جهاز لتشكل شيئا واحد، وتتمثل فيه... وإذا ما استطاع عمل أن يصبح معبرا في عيون متفرج فذلك بفضل وجود دلالات وقيم صادرة عن التجارب سابقة وقابلة لان تصهر مع الخصائص التي يقدمها العمل الفني." ([1])

وتبدو طبيعة هذه الدلالة الكلية التأويلية في الإشارات الداخلية للنص كالأسطورة أو الرمز أو التناص أو الأنماط التراثية حيث تنتقل هذه الإشارات من معناها المعجمي إلى معان دلالية متعددة. فمن حيث الرمز نلاحظ أن النص حمل بين جنباته رموزا إيحائية أدت إلى تعدد المعاني بإيحاءاتها المختلفة، ويتضح ذلك من خلال التناص في بعض صور القصيدة يقول الشاعر:

اركضي أو قفي الآن.. أيتها الخيلُ:
لستِ المغيرات صبحا
ولا العاديات – كما قيل – ضبحا
ولا خضرة فى طريقك تُمحى
ولا طفل أضحى
إذا ما مررت به... يتنحَّى
وها هي كوكبة الحرس الملكي..
تجاهد أن تبعث الروح فى جسد الذكريات
بدقِّ الطبول[2]

---

[1]) أمبرتواكر: بحث تحليل اللغة الشعرية ضمن كتاب في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني ص ٨٤، دار الشؤون الثقافية، بغداد سنة ١٩٨٧.

[2]) المصدر السابق ص ٣٦٨-٣٦٩

فتحمل الأبيات بعض الإشارات والدلالات الايحائية التي تجلت في اضمحلال صورة الذات في الواقع المعيش، ولعل تاريخ كتابة القصيدة عام ١٩٨١م يجسد حالة الأمة العربية بعد حرب السابع والستين، وانتصار أكتوبر ١٩٧٣ ثم أعقبه انكسار الصلح مع العدو الصهيوني ١٩٧٩ يعبر عن ضرورة عودة الوعي العربي، حيث تعد القصيدة صورة من صور التمرد السياسي إزاء الخلل والضعف الذي بدأ يتسرب إلى الجسد العربي، فكانت القصيدة رؤية قومية دفعت الشاعر لاختيار رموز التراث العربي للتعبير عن هموم العرب، وأنه لا خلاص للواقع ولا رؤية للعالم إلا بالتحرر وعودة الوعي وممارسة الخيول العربية لدورها البطولي الأصيل.