The Effect of Conceptual Linking on Generating Semantics in the Poetry of Muhammad Afifi Matar

Ahmad M. Ashraah[(1)*]

(1) Hashemite University, Zarqa - Jordan.

Received: 12/03/2023
Accepted: 05/06/2023
Published: 31/12/2023

* *Corresponding Author:*
aashraah@yahoo.com

DOI:https://doi.org/10.59759/art.v2i4.406

Abstract

This study aims to search for the semantics generated by the conceptual linking among the tissues of the texts, through the conceptual relations among which: causation, comparison, totality, detail, generality, specificity, and time space within a poetic sample of Muhammad Afifi Matar, within a framework of a descriptive and analytical approach. The research ended with the most significant semantics due to the tools of conceptual linking.

Keywords: Conceptual Linking, Semantics, Poetry , Matar.

أثر الربط المفهومي في توليد الدلالة في شعر محمد عفيفي مطر

أحمد مرزوق الشرعة[(١)]

(١) الجامعة الهاشمية، الزرقاء – الأردن.

ملخص

تهدف هذه الدراسة إلى البحث عن الدلالات المتولدة بفعل الربط المفهومي بين أنسجة النصوص، وذلك من خلال العلاقات المفهومية بينها: السببية وهي والمقارنة والإجمال والتفصيل والعموم والخصوص والفضاء الزمني ضمن عينة شعريّة لمحمد عفيفي مطر، في إطار منهج وصفي تحليلي، وانتهى البحث إلى أبرز الدلالات المنتجة بفعل أدوات الربط المفهومي.

الكلمات المفتاحية: الربط المفهومي– الدلالة – شعر – مطر.

المقدمة

يعدُّ علم اللسانيات من العلوم المثارة الحديثة، والتي باتت تخوض غمار النصوص وتسبر أغوارها، فلم يعد الأمر قاصراً على حدود الجملة النحويّة، بل تعدى الأمر إلى النظر بمضمون النص والإمكانات الدلالية الممكن إنتاجها.

والحديث عن إنتاج الدلالة يستلزم إعادة تفكيك النص، والولوج إلى خباياه، وتأمل الروابط التي تشد نسيج النص، وتنتج دلالاته.

ومن هذا المنطلق، تنطلق الدراسة في البحث عن الدلالات المنتجة من الربط المفهومي في نص شعري، اختاره الباحث لما وجده من مادة غنية تصلح للدراسة.

مشكلة الدراسة

البحث عن الدلالات المنتجة من خلال أدوات الربط المفهومي.

منهج الدراسة

تختط الدراسة المنهج الوصفي التحليلي بمقوماته بما يسعف الباحث إلى الدلالات النصية المرجوة داخل النص الشعري، وذلك من خلال الوقوف عند نصوص شعرية ووصفها وصفاً تحليلياً مبيناً الروابط المفهومية بين مفاصل النص الشعري والوقوف عن الدلالات المنتجة.

حدود البحث

تتناول الدراسة نصوصا شعرية حديثة، تم اختيارها بناءً على توفر المادة البحثية القابلة للمناقشة والتحليل، وقد وقع الاختيار على ديوان "والنهر يلبس الأقنعة" لمحمد عفيفي مطر.

تقسيم البحث

تنتظم الدراسة في مقدمة و خمسة مباحث وخاتمة؛ يشير الباحث في المقدمة إلى خطة بحثه والتمهيد للبحث، وفي المبحث الأول يتناول محور السببية مشفوعا بالأمثلة الشعرية، وفي المبحث الثاني يتناول محور المقارنة مشفوعا بالأمثلة الشعرية، ثم المحور الثالث متناولا محور الإجمال والتفصيل ثم المحور الرابع متناولا فيه محور الفضاء الزمني، ثم المحور الأخير يتناول فيه محور العموم والخصوص، ثم تختم الدراسة بجملة من النتائج توصل إليها الباحث.

أسئلة البحث

يحاول البحث الإجابة عن الأسئلة التالية:

س١: ما القيمة المستفادة من أدوات الربط المفهومي في توليد الدلالة؟

س٢: ما الدلالات المنتجة من وسائل الربط المفهومي في النص الشعري؟

الدراسات السابقة

لم يقع الباحث في حدود بحثه على دراسات سابقة تطرقت لهذه المبحث في شعر محمد عفيفي مطر على هذا الخصوص.

توطئة

يعد التوليد الدلالي من أهم مباحث الدلالة؛ إذ يبحث في الدلالات المتولدة من النص، ويسعى الباحث إلى الكشف عنها من خلال أدوات الربط المفهومي، والذي يعد مبحثا من مباحث التماسك النصي، وقد جاء الحديث عن ذلك من خلال طرح خمسة مفاهيم ومناقشتها داخل النصوص الشعرية، وهي: السببية، والمقارنة، والإجمال والتفصيل، والعموم والخصوص، والفضاء الزمني.

أولا: السببية

لعل لفظة "السببية" تنبئ بمخبرها؛ إذ يقصد منها البحث عن العلاقة السببية التي تربط بين بعض الجمل؛ إذ يحمل بعضها على بعض أحيانا، كجملتي السبب والنتيجة؛ كأن تقول: (ثابر زيدٌ في دروسه؛ فحصل على أعلى الدرجات)، فالعلاقة القائمة في المثال السابق بين الجملتين علاقة سببية، فكانت المثابرة سببا في حصول زيد على أعلى الدرجات.

فالربط الحاصل بين الجمل القائم على السبب والنتيجة، يفضي إلى التماسك النصي، ويبرز العلاقة بين الجمل، وفي ذلك يعطي المتلقي قدرة على الربط، وإدراك العلاقة بين الجمل.

وقد "يلجأ المرسل إلى هذه العلاقة لربط قضيتين في الوحدة النصية أو أكثر بعضهما ببعض؛ إذ تتحول القضيتان في النهاية إلى قضية واحدة، فالقضية وعلتها شيء واحد، لا يمكن فك إحداهما عن الأخرى. ولا يعني ذلك أن التعليل لا يحمل بعداً دلاليا أكثر مما يحمله المعلل، بل إن المرسل يلجأ إلى

التعليل زيادة في توضيح القضية التي يتناولها؛ إذ يجد المتلقون القضية معللة أمامهم، وهو أمر يحملهم على التفاعل مع الرسالة، فيقتنعون بوجهة نظر المرسل، أو يرفضونها"[١]. (الوداعي، ٢٠٠٥م، ص:١٩١).

ويرى الخطابي أن السببية هي من قبيل الربط السببي؛ إذ يقول:" أما الوصل السببي، فيمكننا من إدراك العلاقة المنطقية بين جملتين أو أكثر، ويعبر عنه بعناصر مثل: (Therfore, hence, thus, so) ...، وتندرج ضمنه علاقات خاصة، كالنتيجة والسبب والشرط..، وهي كما نرى علاقات منطقية ذات علاقة وثيقة بعلاقة عامة هي السبب والنتيجة"[٢]. (خطابي، ٢٠٠٦م، ص٢٣).

ويكون "التماسك في هذا النمط دلالي؛ إذ يربط بينهما رابط منطقي؛ يترتب فيه المسبَّب على المسبِّب"[٣]. (الفقي، ٢٠٠٠م، ص١٤٩).

والروابط السببية التي يمكن أن تفضي إلى طبيعة العلاقة مثل: لذلك، من أجل، الفاء السببية[٤] (حسن، د.ت، ص:٣٥٤)، حتى، لعل، أدوات الشرط، وغير ذلك.

ومن مظاهر السببية في شعر محمد عفيفي مطر:

قوله:

أفتح الآن زجاج النافذة

علني ألبس من لحم الظلام

جسدا يستر منفاي المقام

استعمل الشاعر لفظة (علني)، كرابط سببي بين جملتي (أفتح الآن زجاج النافذة)، وجملة (ألبس من لحم الظلام جسدا يستر منفاي المقام)، إذ استعمل في الجملة الأولى لفظة " النافذة" إشارة إلى الاستشراف والانطلاق، وفي الجملة الثانية استعمل " الجسد" في صورة انزياحية، إذ تحول من "مستور" إلى "ساتر"، ولعل فتح النافذة ينبئ بنتائج متعددة، ولكن الشاعر بين السبب فأكسب النص دلالة تحديد تعبر عن حالته النفسية التي كان عليها حينما كان في السجن، كما أن فتح النافذة عند الشاعر يحمل دلالة سوداوية، فهو في سجن مظلم، وإن فتح النافذة لن يجد سوى الظلام.

ويكرر الشاعر لفظة "علني" كمفتاح سببي لعدة تراكيب كما يوضحه الشكل التالي:

أسمع ميراث الحقول

أفتح الآن زجاج النافذة علني أطلق عصفور الهواجس

أترك صرخة في وجه عذبات النخل أو وشما على حائط مبكى

أو دما مشتعلا فوق وسادة

أو سياجا مشرعا من زهرات الشوك في وجه الرياح المستعادة[٥] (مطر، ١٩٩٤م، ص:١١)

إن فتح النافذة عند الشاعر مؤذن بتحقيق العديد من الأمنيات عطف بعضها على بعضها الآخر ؛ ففيها تحقيق حريته في التعبير عن هواجسه وهمومه، أو يترك صرخة في وجه عذبات النخل، أو وشما على حائط مبكى أو دما مشتعلا فوق وسادة، أو سياجا من زهرات الشوك في وجه الرياح المستعادة، فالصراخ فيه تفريغ لشحنات الهموم، والوشم دلالة ثبات، والدم هو عصب الحياة في الإنسان والسياج رمز الحماية.

ويقول أيضا في قصيدة " ظلمائيل.. صورة وصفية:

كروم غلغلت أصلابها في رأسه المعطاء

لِتشرب من عطاياه

وتحمل من عناقيد التذكر كل ما سيجيء من أحياء

وفي رئتيه روح الماء

وأشجار التناسل والدم الدوار في دوامة الأبناء[٦] (مطر، ١٩٩٤م، ص:١٤)

استعمل الشاعر "لام التعليل" رابطا سببيا بين السطر الشعري الأول " كروم غلغلت أصلابها في رأسه المعطاء" والأسطر الشعرية الأخرى، حين عمد إلى الربط بين الكروم المتغلغلة في رأس ظلمائيل، وسبب تغلغلها، فظلمائيل – الصورة الوصفية للقوة الظالمة– تصبح مصدر الحياة للضعفاء الذي لا ينسون ألمهم وقهرهم، ويتوارثون القهر جيلا بعد جيل.

ويقول في موضع آخر على لسان الشبح:

قال: "هبني صوتك الدافئ كي أنعس فيه

وأرحني من شقاق الكلمات

كل آت سيجيء ..."[٧] (مطر، ١٩٩٤م، ص١٨)

يشير الشاعر إلى الحزن الذي يكتنفه فيخرج على هيئة دموع، وهذا حال الإنسان حين يفيض حزنه على هيئة دموع، وشكلت الفاء في " فارتمت" رابطا سببيا يحمل تصورا للحالة النفسية التي كان عليها الشاعر حين هزه الشبح (الصورة المتخيلة التي يعلق عليها الشاعر سبب حزنه)، ويراها الباحث أنها صورة ألمه وحزنه وذكرياته التي تجري في دمه.

واستخدم الشاعر "كي"، رابطا سببيا يبين الغاية من طلب الشبح صوت الشاعر الدافئ، كي ينعس فيه "كناية عن طلب الراحة"، و(الشبح) أحد الأقنعة التي يتخفى الشاعر وراءها يبث من خلاله رؤاه وأحلامه.

ويقول في موضع آخر:

وأنا أنتظر الناقة من فتق السماء

علها تلقي عن الرحل كتابات المطر

ومن الضرع حكايات السهول[٨] (مطر، ١٩٩٤م، ص٢٩)

استعمل الشاعر مرة أخرى لفظة " علّها" ليربط بين انتظاره للناقة من فتق السماء " أمنية كبيرة" وبين سبب هذه الأمنية (تلقي عن الرحل كتابات المطر)؛ فاستخدام اللفظ " عل" والمتكرر في أكثر من موضع، يحمل دلالة الترجي في وقت عاش فيه الشاعر أصناف المعاناة، ولعل التركيب النصي السابق الذي قام على وجود سبب ورابط ومسبب أعطى قيمة للناقة؛ إذ هي الفرج الذي ينتظره الشاعر من الله، ثم إن ذكر " المطر" والسهول" والضرع" إشارة إلى رموز الخير الذي ينتظره الشاعر، وما يعتمد عليه الناس آنذاك، فالشاعر عادة لا يحمل همه الشخصي، وإنما يحمل على الدوام همّ بني جلدته.

ويقول في موضع آخر:

وأنا فزاعة الطير بأرض الفقراء..

علني آخذ رأسي بعد أن يضربه السيف وأمضي[٩] (مطر، ١٩٩٤م، ص:٣٥)

استعمل الشاعر لفظة " علني" ليبين العلاقة السببية في النص؛ إذ أصبح الشاعر سبباً لإنقاذ الفقراء، لأن الفزاعة رمز لحماية المحصول من الطيور المعتدية على المحاصيل، وهو بهذا التشبيه يصبح وسيلة الدفاع التي تحمي أرض الفقراء من المتغطرسين، كما ان العلاقة واضحة بين السيف والرأس؛ فالسيف وسيلة لقطع الرأس عند حدوث الذنب العظيم، والشاعر يقدم نفسه فداء للفقراء الذين يدافع عن حقوقهم على الدوام.

ويقول في موضع آخر:

كان إرث الفقراء خاتما، كان زفاف الملكة

نفخة البوق ليمتد سماط الأرض بين الأمراء بعناقيد الشواء

وطقوس الصمت والرقص وأيام الحداد[١٠] (مطر، ١٩٩٤م، ص:٣٩)

استعمل الشاعر (اللام) رابطا سببيا ليربط بين زفاف الملكة وما يحدثه من أثر بين الأمراء؛ إذ تسبب نفخة البوق الواحدة امتداد مفرش الطعام بين الأغنياء، مقارنا ذلك بحال الفقراء، في إشارة من الشاعر إلى التعدد الطبقي في بلاده آنذاك، وفي إشارة إلى الوضع الاقتصادي التي تعيشه هذه الطبقات، فالفقراء يعيشون بصمت ويذوقون الموت ويقيمون الحداد، بينما الأغنياء يعيشون الفرح وينعمون بالخيرات.

ويقول أيضا:

أيتها النائمة هلمي فاستيقظي وأبشري

فقد أنزلت المائدة ونبعت عليها عيون الطعام

والشراب وسوف يأتونك فيروني عن يمينك وشمالك ويكونون أعوانك ويغلبون لأن الذي يقاتلهم يقاتلني وأنا الغلوب...[11] **(مطر، ١٩٩٤م، ص:١٠٠)**

استعمل الشاعر لفظة (لأن) رابطا سببيا مبينا أنه أقوى من كل التحديات التي تواجهه، وأنه لا يأبه بأحد، ومع هذا كله يبقى حلما، إذ إن المفردات المستخدمة من النص الصوفي السابق تحمل آمالا وتطلعات في نفس الشاعر من توفر الطعام والشراب وتوفر الغلبة له ولغيره، والسبب الذات الشاعرة التي تمنح القوة لغيره.

إن فكرة السببية في النص الشعري، تبعث على الشرح والتعليل للقارئ، عله يظفر بفهم عميق لتجليات النص الشعري، فوجود مثل الأدوات السببية تشير إلى العلاقة بين الأسطر الشعرية.

وحين يجد القارئ نفسه أمام أسطر شعرية متعلقة بالسطور التي قبلها، علاقة سبب ونتيجة، فإنه لا يعدم أن يفهم النص، وربما لا يقع في شرك التأويل، والمجازفة في حمل النص على ما ليس عليه.

فالسببية علاقة وشيجة تشي بترابط الجمل بعضها ببعض، إذ لا يوجد نتيجة بلا سبب، ولا سبب دون نتيجة، وكل ذلك يخدم دلالة النص المطروح.

ثانيا: المقارنة

لعل المقارنة أحيانا تفضي إلى الحقائق، عندما نقارن بين شيئين، ولعلها في الآن نفسه، تجعلنا نميز بين الخبيث والطيب، وقوله تعالى: **﴿هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ﴾** دليل دامغ لكل ذي لب أن العالم ليس بمنزلة الجاهل، وذلك تبعا لما يصدر من سلوكيات من كل منهما.

ويبحث الباحث في هذا المضمار المقارنة وتجلياتها في النص الشعري المختار، علـه يصل إلى مقارنات استعملها الشاعر في ديوانه المدروس.

ومن الأمثلة على المقارنة، قولنا: "محمد طالب نجيب، بينما سعيد ليس كذلك"، ويفهم من المثال السابق، أن محمد أفضل من سعيد حينما نقارن بينهما، وما من شك أن المقارنة وسيلة للربط بين الجمل التي تتم المقارنة بينها، مما يساعد على الربط النصي.

فالمقارنة قائمة على "الإتيان بصورتين متناقضتين في السياق نفسه، لتحقيق هدف ما، والوصول إلى دلالة واحدة"[١٢]. (البطاشي، ٢٠٠٩م، ص:٧٩).

ومن الأمثلة على المقارنة في شعر مطر، حين قارن الشاعر نفسه مع الشبح في قصيدة "الشبح":

أقبل الموت بوجه وقناع
ضمني وهو يغني بالوداع.... إلى قوله:
وأنا أغلي وأغلي.. أتبخر
تصبح الظملة أقدامي وعنف الريح في البحر خُطايا
آخذ النار التي خبأها البرق بأوتاد الخلايا ...[١٣] (مطر، ١٩٩٤م، ص:٢٠-٢١)

يقارن الشاعر حاله بحال الموت؛ إذ أقبل الموت في صورة فرح وأنس، بينما كان حال الشاعر في حالة غليان، في دلالة منه على الغضب، فالمقارنة حملت دلالة المفارقة بين الشاعر والموت، فالموت يعني الانتهاء والصمت، بينما الشاعر في حالة غليان وثورة وحركة.

ويمثل على المقارنة في موضع آخر، إذ يقول:

ظللتني من جناحيها سحابة
وصلتني بالدم الهارب من شق لشق
وضعتني في الربابة
وترا ممتلىء الصوت بكنز الصرخات
فتحت قلبي فأطلقت حمامة
لبست من زغب الصوت تواريخ الظمأ
وتواشيح الكآبة
وأنا أنتظر الناقة من فتق السماء
علها تلقي عن الرحل كتابات المطر

ومن الضرع حكايات السهول[١٤] (مطر، ١٩٩٤م، ص:٢٩)

يقدم الشاعر مقارنة بينه وبين السحابة؛ إذ هي تقدم له الكثير من المعطيات، فهي ظللته ووضعته في الربابة صوتا، ...إلخ، ولكنه في المقابل قابل هذا العطاء بالانتظار المشحون بالأمنيات، فالعلاقة القائمة بين الشاعر والغمامة علاقة تكاد تقوم على عدة دلالات متفجرة من المقارنة التي جاء بها الشاعر: فالدم دلالة الرابط القومي والصوت في الربابة يحمل في طياته صوت الحق، والحمامة رمز السلام وتواريخ الظمأ إشارة للعطش المتكرر والشاعر في انتظار المعجزة من الله حين ألمح إلى ناقة صالح –عليه السلام–، ليعم الخير في الضرع والسهول.

ويقول في قصيدة شبح:

كان القافية الصعبة والليل البطيء

مقودا حول عظام القدمين

وأنا أحمل في ثلج اليدين

تاجه حتى ينام

رمحه حتى ينام

وانتظار الشمس من عام لعام[١٥] (مطر، ١٩٩٤م، ص:١٨)

تجلت المقارنة بين الشاعر وبين الشبح والذي ربما قصد به حارس السجن، الذي كان ينام بحرية وراحة، بينما كانت القافية تستعصي على الشاعر، والليل يمر ببطء والشاعر يشعر ببرودة الطقس داخل الزنزانة، منتظرا الخروج منها.

ويقول في موضع آخر:

حين كان الموت يأتي كل عام

في خطى قابلة القرية يرمي كعكة المر

وإكليل الفطام

كنت في موعد ميلادك تبكي وتغني[١٦] (مطر، ١٩٩٤م، ص:٥٥)

يصور الشاعر الموت يتبع خطى القابلة، في إشارة إلى انتشاره بسبب الجوع والمرض، وكأن الموت يفطمهم عن الحياة باكرا ويقدم وسائل الفطام (كعكة المر)، في حين يصور الشاعر يصور نفسه تصويرا يجمع بين البكاء والغناء معا.

ويقول في موضع آخر:

أنا في دمشق التي كنت أعشق غمازتيها
أمر مرور الهواء المراوغ
تمتد بي شجرة الموت كالقلع
من حولي الأرض مركبة جنحت
أما السفينة فكانت لمساكين يعملون في البحر
فأردت أن أعيبها وكان وراءهم ملك يأخذ
كل سفينة غصبا
ولكنهم أسلموني.. وهي الأرض معطوبة[١٧] (مطر، ١٩٩٤م، ص:٩٠)

يصور الشاعر حاله عاشقا لدمشق ومروره العابر بها، رغم اقتراب الموت منه دائما، ويقارن نفسه بالسفينة التي تعرضت للخرق رغم أهميتها في نقل من عليها، ولكن الخرق جاء من أجل السفينة، أما الشاعر فما تعرض له لم يكن من أجل الخير له، وإنما من أجل إلحاق الاذى به، إن هذه المفارقة تشير أن الشر يكمن في لبه الخير، بينما مع الشاعر يبقى الشر شرا.

ويقدم الشاعر مقارنة أخرى بين شجرة النهر والأرض في صورة تشي بشيء مشترك بينهما؛ إذ يقول:

أنتِ.. هل أنت بلاد الدفء والأرض فوق
أكتافك محلول العرى والبحر في حقويك محرور
رمى سرواله الأخضر واستلقى نعاسا
تحت أفيائك
والأرض صراخ نثرت فوق مهاويه القرى
واستُنْبِتت من ركضه الهالع أسوار المدائن
فأنا أبحر فيها؟؟![١٨] (مطر، ١٩٩٤م، ص:٩٥)

إن آلية المقارنة جرت بين (شجرة النهر و الأرض)، فالأولى تمثل الثبات والأخرى تمثل مرجعية العودة التي يتشبث بها الشاعر ومن يسير على دربه، فالشجرة لم يكن لها ثبات لولا وجود الأرض، والفيء لم يكن موجودا لولا وجود الشجرة، ولم يكن للشجر حياة لولا وجود النهر؛ فمقومات الحياة جاءت مجتمعة، وفي ذلك كله إشارة إلى ثبات الشاعر على مواقفه ومبادئه، ويمكن القول: إن الدلالات

المنتجة قامت على التلازم والارتباط ما بين المقومات السابقة: النهر والأرض والشجر والفيء، وكلها تعني الراحة والأمان لدى الفلاح المصري.

ويقول أيضا:

هذه الأرض المقيمة في خطاك

وهذه سجادة الظمأ المشجرة المساحة بالشقوق.

وأنت للفيضان أبواب مفتحة برائحة المياه،

تفوح من إبطيك رائحة الدريس، بوجهك الشمس

ابتنت أكواخها،

قدماك جوربت الشقوق عليهما جلد الذبيحة...[١٩] (مطر، ١٩٩٤م، ص:١١١-١١٢)

لعل المقارنة الواقعة في المقطع السابق بين الذات الشاعرة وبين الأرض، مقارنة تشي بالعلاقة بينهما، فالأرض تقيم في خطى الشاعر إقامة تدل على الترابط المعنوي بينهما، والشمس التي ما انفكت تباغت وجه الشاعر الذي ظل محافظا عليها، حتى رائحة الدريس باتت ملتصقة بالذات الشاعرة، تلك الذات التي تفني عمرها من أجل الأرض.

فالصورة المتشكلة مما سبق، صورة الفلاح الذي يفني عمره من أجل أرضه، وإن شققت الأرض قدمه، وإن لفحته الشمس، تبقى العلاقة صامدة بينهما، فالدلالة المنتجة من المقارنة السابقة بين الأرض والشاعر هي دلالة التلازم والالتصاق، وكأن الأرض سكنت ما بين شقوق أقدام الفلاح، وما هذه الشقوق إلا علامة على الكفاح المستمر في هذه الأرض.

ويقول أيضا:

كنت مدفونا أرى دائرة الأفق تضيق

وغبار الهدم يصَّاعد، والشمس بقايا

من دم يعقد في بطن السديم[٢٠] (مطر، ١٩٩٤م، ص:٢٢)

لعل المقارنة بين الشاعر والغبار علاقة عكسية في الاتجاه فالشاعر مدفون (اتجاه أسفل)، والغبار يصَّاعد (اتجاه أعلى)، وهذا ولد صراعا بينهما، إذ كان الغبار سببا في تضييق رؤية الأفق لدى الشاعر، وتحمل المقارنة دلالة الانكسار شيئا فشيئا، ذلك أن دائرة الأفق بدأت تضيق، وحتى الشمس التي تحمل دلالة النور والحرية أصبحت بقايا.

ويقارن الشاعر بين آماله وتطلعاته من جهة، والواقع المعاش من جهة أخرى، حيث يقول:

كنت في الأرض الغريبة
أحرث القلب لأيام العناقيد الحبالى
كل أحلامي كروم، طرقي قنينة السكر الخرافي
وفي بحر الجسد
سمك القرش وصوت السفن المشتعلة
واغتلام الليل والريح وقرصان الحوار المنفرد
والتشهي للردى الراقص في برق المرايا[٢١]. (مطر، ١٩٩٤م، ص:٣١)

إن ما تحلم به الذات الشاعرة، يبعث على الآمال والتطلعات، لكن الواقع المعاش حينما تستفيق يكون عكس ذلك، حيث الطامعون يتربصون بكل مكان، وتصبح النفس تشتهي الموت على أن تستسلم، إن ما تنتجه المقارنة بين الواقع المعاش وأحلام الشاعر يبعث على القنوط واليأس، لتجعل الشاعر يشتهي الموت، وفي ذلك كله دلالة سوداوية لديه.

ويقارن الشاعر بينه وبين الشعب؛ إذ يقول:

أنا جسد يسكن الصوت أعضاءه.. وأنا الصوت
أسكن في جسد الشعب
والشعب يبني القرى...[٢٢] (مطر، ١٩٩٤م، ص:٨٢)

يرى الشاعر أنه صوت الحق الذي لا يقبل بالذل، لا بل صوت الشعب الذين لا صوت لهم، وإنما اكتفوا بالبناء، وفي ذلك إظهار للأفضلية بالنسبة للشاعر، فالشاعر الذي أكد في غير مرة على دوره الدفاعي عن شعبه، يترك لبني شعبه مهمة البناء فقط..

والأمثلة على المقارنة في الديوان الشعري كثيرة، وقف الباحث عند بعضها، ولم يأت عليها كلها على سبيل التمثيل لا الحصر.

إن فكرة المقارنة، والتي مثل عليها الباحث بعدد غير قليل من الأمثلة عليها، جاءت لتظهر دلالات ابتغاها الشاعر، ولم تكن تلك المقارنات بغية المفاضلة بين شيء وآخر، ولكن فهمنا لدلالة عبارة ما يتوقف أحيانا على مقارنتها بعبارة أخرى؛ ولهذا جاءت المقارنة وسيلة من وسائل الربط المفهومي.

وأحيانا تكون المقارنة للوصول إلى شيء مشترك بين الشيئين المقارن بينهما، كالمقارنة بين النهر والدم؛ إذ كلاهما يجري في مجرى معين؛ فالماء يجري ضمن شقوق صخرية، ويبعث على الحياة

للأرض، وكذلك الدم الذي يجري في عروق الإنسان، ويبعث على الحياة، فكلاهما سبب لوجود الحياة للطرف الآخر.

ثالثا: الإجمال والتفصيل

يأتي الإجمال قبل التفصيل، وهذا من بديهيات القول، أن يبدأ الإنسان كلامه بفكرة عامة، ثم يشرع في كلامه مفصلا عنها.

وكذلك الأمر في الشعر، لا نعدم أن نجد الشاعر يأتي بفكرة في سطر شعري، ثم يبدأ يوضح ما يريد في أسطر أخرى.

إن العلاقة بين الإجمال والتفصيل علاقة "شديدة الصلة بالتماسك النصي؛ إذ التفصيل يعد شرحا للإجمال، والإجمال – في الغالب – سابق للتفصيل، ومن ثم نرى أن التفصيل يحمل المرجعية الخلفية لما سبق إجماله في الإجمال"[٢٣]. (الفقي، ٢٠٠٠م، ص:١٤١)

و"تعد إحدى العلاقات الدلالية التي يشغلها النص لضمان اتصال المقاطع ببعضها عن طريق استمرار دلالة معينة في المقاطع اللاحقة"[٢٤]. (خطابي، ٢٠٠٦م، ص:٢٧٢)

إن علاقة (الإجمال التفصيل)" تدل على أن العقل يتحرك مع الإجمال والتفصيل منطلقا من الفكرة الكلية العامة إلى عناصرها، بطريقة تفصيلية تكشف عن أن هذه الفكرة تتحلل إلى عناصر جزئية صغيرة غير قابلة للتجزئة أحيانا، أو أنها تتحرك مع عناصر مختلفة، تكون هذه العناصر مجتمعة فكرة عامة أو كلية"[٢٥] (القرعان، ١٩٩٤م، ص:١٠).

ومن مظاهر ذلك في شعر محمد عفيفي مطر قوله:

لظلمائيل عينان ← **إجمال**

مرمدتان بالشمس القديمة والسديم الأول
المحمول في نقالة الخلق
مفتحتان في الأرض التي لم تختمر طميا
ولم تخضرَّ صحراء
وتائهتان تحت مجرة الفوضى
ومعتمتان تركض فيهما نار الدهور[٢٦]**. (مطر، ١٩٩٤م، ص:١٣)** ← **تفصيل**

بدأ الشاعر كلامه بعبارة مجملة **(ظلمائيل عينان)**، ثم بدأ يفصل عن طبيعة هذين العينين، وظلمائيل شخصية متخيلة أسقطها على الظلم الذي تعيشه البلاد والشاعر آنذاك، فكل المعاني المسقطة على هذه الشخصية تحمل الظلم والسلبية، وتنتج الدلالة في التفصيل؛ إذ في ذلك دلالة استدعائية تحمل المتلقي على فهم المجمل.

ويقول في موضع آخر:

وأنا فزاعة الطير بقمح الفقراء — **إجمال**

أغرس القامة في طين المجاعة
قدمي ساخت.. فيلتف بها الطحلب والعشب،
وفي جمجمتي عششت الغربان، — **تفصيل**
في مملكة القش وأوراق التقاويم– الجسد
وطن تسكنه الريح وأطيار العراء

وأنا فزاعة الطير بأرض الفقراء[٢٧] **(مطر، ١٩٩٤م، ص:٣٤-٣٥)** — **تكرار**

يحمل السطر الأول فكرة الدفاع والحماية التي وضعها الشاعر على عاتقه، ثم بدأ يفصل ما حصل له وما تعرض له جراء هذه المهمة، ثم يكرر ما بدأ به (وأنا فزاعة الطير بأرض الفقراء)، وكأنه يقول أنه سيبقى هكذا مهما حصل، فالعلاقة بين ما جاء مجملا وما جاء مفصلا علاقة وطيدة، ويحمل دلالة التوضيح والشرح والتلازم.

وأحيانا كانت تأتي عناوين القصائد عناوين مجملة ويأتي التفصيل في القصيدة[٢٨]؛ أي سرد القصيدة تفصي للعنوان، مثلا: قصيدة مهرة الحلم، إذ يقول:

مهرة الحلم كانت تحمحم في سماء البراري
ومن فوق صهوتها أتوحد بالسرج:
ساقاي هُدَّابة الصوف، لين الأصابع
خيط الحرير المحير في نمنمات الفتوح القديمة....[٢٩] **(مطر، ١٩٩٤م، ص:٤٧)**

وهكذا، نجد الشاعر كثيرا ما يعطي عناوينَ لقصائده مشحونة بالمعاني، ثم يأتي التفصيل بعد ذلك من خلال القصيدة، وهذا الإجمال في العنوان والتفصيل في القصيدة، يبعثان على وحدة القصيدة والعلاقة الوطيدة التي تربط العنوان بالقصيدة.

وعلى هذا النهج قدم الشاعر كثيرا من المفاهيم، من مثل: الأرض، والنهر، وغيرها، يقول في

حديثه عن الأرض:

هي الأرض.. ← **إجمال**

هذا الدم المتخثر، وجه الحسين
وعيناه كأسا دم،
والشهادة بين ذراعيه: طفل تكلم بين جانبيه ← **تفصيل**
الفتوق السخية
ودائرة الرمل كعكته وفطام الشفاه الطرية

هي الأرض.. ← **إجمال**

قارورة الظمأ المتجذر بين التعاشيق
(هل كان يدري الحسين
بأن المياه الأسيرة ملح أجاج ← **تفصيل**
وأن اشتجار السهام على الأفق فاتحةٌ
في كتاب المطر؟)[٣٠] **((مطر، ١٩٩٤م، ص:٧٦)**

يتبين من حديث الشاعر عن الأرض، أنها ذات دلالات من رؤيته المختلفة – بوصفه شاعرا ينظر إلى الأمور نظرة مختلفة عن الناس–؛ إذ ذكر الشاعر الأرض ذكرا مجملا، ثم يبدأ يفصل ويبين أهميتها وعلاقتها ببعض الأمور، ويلمح إلى التضحية من أجلها، ببذل الدم، ويشير أيضا إلى عصب الحياة لدى الأرض وهو الماء رابطا إياه بعصب الحياة لدى الإنسان وهو الدم.

وكذلك حديثه عن الشمس، حين قال:

هي الشمس.. سمرها عنكبوت الشظايا
سفينة نوح على الأرض،
وجهك يا طفلة الحلم والرعب منقسم
مستريب المساحات، أثوابك امتلأت
بعطايا التناقض:
من تحتها سرة تتشقق[٣١] **((مطر، ١٩٩٤م، ص:٧٥)**

يقدم الشاعر لنا الشمس بصورة مختلفة، إذ هي النجاة من الهلاك كسفينة نوح التي حملت من كل زوجين اثنين، فالعنوان "هي الشمس" كان مجملا، ليأتي بعد ذلك التفصيل في تتمة المقطع؛ فالشمس دلالة الحرية والنور؛ الذي كان حلما لدى الجميع؛ فالشاعر الذي عاين الأسر وذاق مرارة الظلم يعرف ذلك جيدا، ويعرف أن الحرية هي نجاة المظلومين على الأرض، ولذلك أورد في التفصيل "سفينة نوح"؛ لتحمل فكرة النجاة والخلاص.

وحديثه عن "شتاء المطر" في صورة غريبة، حين أخرجه عن كينونة السوائل إلى كينونة المواد الصلبة؛ إذ يقول:

هذا شتاء المطر — **إجمال**

أتى كرغيف الطحالب.. هل يغسل الماء أطرافه
أم يجيء دما من فساد العناصر والوقت
هل يغسل الماء ما خلفته اليد البائدة — **تفصيل**
وهذا ربيع المواقيت أم موعد للشجر
يفتق من قشرة الوقت أكمامه الهامدة!![٣٢] **((مطر، ١٩٩٤م، ص:٧٤)**

يأتي المطر كعادته ليغسل كل شيء، ولكن نظرة الشاعر اليائسة تجاه المطر تعطي دلالة مختلفة، فالمطر قد يكون مبعثا على الفساد إذا كان ما سيحييه يذهب إلى الفاسدين، وكأنه يأتي محملا بدماء الفقراء التي يمتصها الجشعون، فالدلالة التي يحملها التفصيل لمفهوم "شتاء المطر" تحمل دلالة التناقض والاختلاف، فالشتاء الذي يأتي محملا بالخير على عادته، سيأتي فاسدا لأنه لن يعود على الفقراء بخير، وإنما سيذهب خيره إلى الفاسدين.

ومن مظاهر الإجمال والتفصيل في قوله:

هو الماء — **إجمال**

جرح الكتابة، أوراقها الصفر والخضر،
يمحو ويثبت، والماء طمث على قدم المدن الراحلات إلى
أول الليل والماء طمث على راحة المدن المقبلات — **تفصيل**
ووجهي- الشواطئ..[٣٣] **(مطر، ١٩٩٤م، ص:٨١)**

تعد نظرة الشاعر تجاه الماء نظرة مغايرة عن المألوف، فالماء عنده يسبب الجرح للكتابة، بل هو أوراقها الصفر والخضراء، وقد يتحول إلى طمث لا قيمة له، وربما هذه السوداوية نابعة بسبب أن الماء

لن يخدم الفقراء بقدر ما سيصب في مصلحة الأغنياء.

فالماء إذن، ليس مبعثا على الحياة، بالنسبة للشاعر، بل أسبغ الشاعر عليه بعدًا رمزيا مخالفا للمألوف، وفي ذلك دلالة على يأس الشاعر وعدم استبشاره بالماء، بل أصبح لا قيمة له كالطمث.

رابعا: الفضاء الزمني

الفعل جزء أساسي من بنية الجملة الفعلية، والشعر لا يخو من الأفعال، إذ لا يمكن أن تقوم المنظومة الشعرية دون أفعال، لما للأفعال من حركة وحيوية يضفيها الشاعر على نصه.

وقد راوح الشاعر بين الأفعال الثلاثة، الماضي والمضارع والأمر، بحسب النص الشعري، وبحسب الدلالة المرجوة من الفعل، فالماضي لما مضى، والمضارع لما يحدث الآن، والأمر للمستقبل؛ أي ما يستقبل من الزمان.

وما من شك أن الأفعال الماضية قد تخرج عن دلالتها الحقيقية، فقد تخرج للدعاء، كما في قولنا "رضي الله عنه"، أو " افعل ذلك وفقك الله "، وغيرها من الأفعال التي تخرج لهذا الغرض.

وهناك من الأفعال المضارعة إذا ما اتصلت بها "سين" الاستقبال أو "سوف"، دلت على المستقبل أيضا، ومنها ما يحمل قيمة الاستمرار كقولنا "الشمس تشرق كل يوم"، إذ الإشراق متجدد كل يوم، في حين أن هناك من الأفعال المضارع ما تكون وليدة لحظتها، ثم ما تنفك تنتهي، من مثل: "يشرب علي الشاي"، إذ الشرب آني في لحظته، لكنه محدد بوقت قصير.

و"يرى مستعملو النص الحوادث والمواقف في عالم النص من خلال العلاقات القائمة بينها ولا ينظرون إليها كل على حدة، ويتدخل الزمن بشكل جوهري في إيجاد مثل هذه العلاقات بين الحوادث، وعامل الزمن في النص له أثر مهم لا يمكن إغفاله في عملية القراءة والتحليل خاصة"[٣٤]. (البطاشي، ٢٠٠٩م، ص:٧٧)

إن استخدام الشاعر لتقنية الزمن في النص لا يتوقف على استخدام الفعل كما هو، وإنما بخروجه عن نطاقه الزمني إلى زمن آخر، وبمعنى آخر أن سلسلة الأفعال في النص الشعري تساهم بشكل كبير في تكوين الصورة الشعرية.

ويفرق تمام حسان بين الزمان والزمن، إذ يرى أن الزمان هو "الوقت الفلسفي الذي ينبني على الماضي، والحاضر، والمستقبل، ويعتبر قياسا لكمية تجربة في الرياضة، أو الطبيعة أو الفلسفة، ويعبر

عنه بالتقويم، والإخبار عن الساعة... ويقابله في الإنجليزية كلمة (time)، ونقصد بالزمن الوقت النحوي الذي يعبر عنه بالفعل الماضي والمضارع، تعبيرا لا يستند إلى دلالات زمنية فلسفية، وإنما ينبني على استخدام القيم الخلافية بين الصيغ المختلفة، في الدلالة على الحقائق اللغوية المختلفة، ويقابل الزمن في الإنجليزية كلمة (tense)، ...والزمن النحوي نسبي اعتباري. والماضي والمضارع صيغ لا أفكار، فصيغة الماضي نوع من الماضي، ولو دلت على المستقبل والحضور الفلسفيين"[٣٥]. (حسان، ١٩٩٠، ص:٢١١)

أما عن قيمة الزمن في الدراسات النصية، "فيمكن النظر إليها من جانبين: الجانب الأول: دراسة الزمن على مستوى النص في ظل بعض الدراسات الأدبية، خصوصا في شكل الرواية العربية، حيث تهتم كثير من دراسات الرواية بما يسمى بالفضاء (من مصطلحات نقد الرواية المعاصرة)، ومنه الفضاء الزمني...، أما الجانب الآخر من دراسة الزمن على مستوى النص، فقد كان ضمن الإطار اللساني البحت سواء أكان ضمن لسانيات النص أم ما قبل لسانيات النص، أو من اتجاهات مختلفة اعتمدت النص في النظر إلى الزمن[٣٦]. (عبد الكريم، ٢٠٠٩م، ص:٣٢٧، ص٣٢٩).

تجليات الزمن في شعر محمد عفيفي مطر

يساهم الفضاء الزمني في تشكيل الصورة الشعرية؛ إذ إنه بلا شك يمثل الحيز المتغير ما بين ماض وحاضر ومستقبل، وهذه المتغيرات يستخدمها الشاعر بما ينسجم ورؤيته الشعرية، والأمثلة على ذلك كثيرة في الديوان الشعري، يذكر الباحث منها بعضها على سبيل الذكر لا الحصر:

استعمل الشاعر كثيرا من الأفعال، لدلالاتها التي وضعت لها، أو لدلالات أخرى خرجت إليها هذه الأفعال.

ومن هذه الأفعال، قول الشاعر:

وقفت بين النطع والسياف
مستجمعا مملكتي الخفية
وارتعشت في جسدي مواسم القطاف
وانفجرت خلية خلية
وتحجرت وارتعدت مفاصلي من خوف أن أخاف[٣٧] (مطر، ١٩٩٤م، ص:٦)

استعمل الشاعر سلسلة من الأفعال الماضية (وقفت، ارتعشت، انفجرت، تحجرت، ارتعدت)، وهي مقصودة لدلالاتها؛ إذ إنها تعبر عن مرحلة زمنية مرت في حياة الشاعر، في حين كانت الأفعال

السابقة لهذا المقطع، أفعالا مضارعة (تخرج، ترفع، أمارس، تمارس، يصبح، يصطف)[٣٨]؛ لتعبر عن حالة مستمرة يعيشها الشاعر، فخروج الأشباح، (المكنى بها عن الشرطة السرية التي تلاحق الشاعر)، مستمر، وممارسته للدفاع عن نفسه وعن غيره مستمر أيضا.

إن فكرة استخدام الفعل الماضي في المقطع السابق مبنية على أن الحالة التي عاشها الشاعر في الماضي؛ أي أصبحت ذكرى، وهي من ذكريات السجن وما خلفه من ويلات عاشها الشاعر.

والأمر متكرر في كثير من صفحات الديوان، ومن الأمثلة أيضا على ذلك، قول الشاعر:

أفتح الآن زجاج النافذة

علني أسمع ميراث الحقول

وتواشي الدخول

ومراسيم انفتاح الشيء للشيء..

وأسرار الفطام[٣٩]. ((مطر، ١٩٩٤م، ص:١١)

لعل الظرف (الآن) يلزم استخدام الفعل المضارع الذي يحمل اللحظة الآتية، ولكنها مستمرة في الوقت نفسه، إذا كانت الجملة محمولة على الاستشراف، أما الفعل (أسمع)، فقد انتقل من معناه اللحظي، إلى معنى مستقبلي، بمجرد مجيء لفظة (علني) قبله، فدلالة المضارع في المقطع السابق تحمل الأمل بالقادم الأفضل بعد ألوان المعاناة التي عاشها الشاعر.

وتكرر الأمر في غير موضع على النحو التالي:

أفتح الآن زجاج النافذة ⟸ علني ألبس من لحم الظلام[٤٠]. (مطر، ١٩٩٤م، ص:١٠)

أفتح الآن زجاج النافذة ⟸ علني أطلق عصفور الهواجس

علني أترك وجهي صرخة في عذبات النخل[٤١] ((مطر، ١٩٩٤م، ص:١١)

وجود الفعل (أفتح)، متعلق بنتائج أخرى، تحمل في طياتها أمنيات يسعى الشاعر إلى تحقيقها، ووجود لفظة (علني) تدل على هذه الأمنيات، واختيار الفتح للنافذة أمر رمزي، إذ يكون الانفتاح على شيء واسع، والنافذة المغلقة تكون مغلقة على نطاق ضيق؛ إذن فالدلالة المبتغاة – في حدود ظن الباحث– هي الخلاص من الضيق، أيا كانت أسبابه، إلى الاتساع في العيش، وهذا ما كان يرجوه مطر لنفسه ولغيره من أبناء شعبه.

ومن الأمثلة على أثر الفعل الزمني في الدلالة، قوله:

أقبل الموت الذي كان صديقي

في رؤى الرعب القديم

وانتظار الزمن الطالع كالزهرة من فوضى السديم[٤٢] ((مطر، ١٩٩٤م، ص:٤٥)

جاء الفعل (أقبل) على صيغة الماضي صرفيا ونحويا، لكنه إقبال مستمر دلاليا؛ إذ يعصف بالأرواح كل يوم، إلى أن يشاء الله تعالى، كما أن إقباله يومي في الرؤى، إذ تحولت الرؤى من دلالة خير – كما هو معهود لدى الناس– إلى دلالة مرعبة، والإقبال يكون بالوجه وفيه قصدية المقبل؛ أي أن الموت استقصد الشاعر، ربغم اعتياده عليه وصداقتهما.

ويقول في موضع آخر:

آه يا ليلا زجاجي العيون

أطفئ الآن عيون الحرس

علني أهرب في نعش الجنون

هرب الطين في جذر النرجس[٤٣] (مطر، ١٩٩٤م، ص:٢٠)

إن استخدام صيغة الأمر (أطفئ)، خرجت عن نطاق الأمرية، إلى نطاق التمني، فالشاعر المُراقب من العيون السرية يبحث عن فرصة للخلاص والهرب منهم، ويستخدم لفظة (علني) المشحونة بالتمني.، وفعل الأمر هنا يحمل دلالة الالتماس والطلب في أن يخفي عنه عيون الشرطة التي ترقبه على الدوام

ويستخدم سلسلة من أفعال الأمر مخاطبا نفسه في قوله:

فاشرب الآن عصير الثمرة

وابدأ العري البريء

طأطئ الرأس.. فقد أثقلك التاج المليء

ببقايا الشهب الأولى وأفلاك المطر

وتواريخ الرؤى المندثرة

وحوار القبضة البكر وإزميل الحجر[٤٤] (مطر، ١٩٩٤م، ص:٢٥)

إن استخدام جملة (فاشرب الآن عصير الثمرة) يحمل دلالة النتيجة، ومن الواضح من استخدام هذه الأفعال الأمرية (ابدأ العري– طأطئ الرأس) أنها تحمل دلالة الذل، ويمكن التنبؤ بقوة الفعل حين

يخاطب الشاعر نفسه؛ إذ يجلد ذاته مشيرا إلى تقبل النتيجة والواقع كما هو.

ويقول في موضع آخر يجمع فيه بين الفعل الماضي والفعل الحاضر:

ظللتني من جناحيها سحابة
وصلتني بالدم الهارب من شق لشق،
وضعتني في الربابة
وترا ممتلئ الصوت بكنز الصرخات
فتحت قلبي فأطلقتُ حمامة
لبستْ من زغب الصوت تواريخ الظمأ
وتواشيح الكتابة
وأنا أنتظر الناقة من فتق السماء
علها تلقي عن الرحل كتابات المطر
ومن الضرع حكايات السيول[٤٥] (مطر، ١٩٩٤م، ص:٢٩)

استعمل الشاعر أفعالا ماضية منسوبة إلى فاعل واحد، والأفعال هي: (ظللتني، وصلتني، وضعتني، فتحت، لبست)، وفاعلها في المعنى واحد وهو (سحابة)؛ رمز العطاء، وبحكم هذه الأفعال نجد أن الشاعر كان متأثرا وليس مؤثرا، والمتأثر أضعف من المؤثر بطبيعة الحال، إذ حين أراد أن ينسب له شيئا اكتفى بالانتظار والتمني حين استعمل لفظة " علني"، واستعمل أفعالا مضارعة ليدل على أن الأثر ما زال مستمرا.

وما يستشف من المقطع السابق أن الشاعر يمثل صوت الناس المحمل بهمومهم وصرخاتهم، والممثل أيضا بعطشهم وكآبتهم.

ويقول أيضا:

كان سرب الحمام يسَّاقط في فسقية العالم
صيفا وشتاء
كان يقتات خبايا الحركة
في جذور الأرض ما بين خريف وربيع
كان إرث الفقراء

خاتما، كان زفاف الملكة
نفخة البوق ليمتد سماط الأرض بين الأمراء
بعناقيد الشواء
وطقوس الصمت وأيام الحداد[٤٦] (مطر، ١٩٩٤م، ص:٣٩)

إن اجتماع الفعل كان مع الفعل المضارع يحول قيمته للماضي، وأنه انتهى، ويفهم من ذلك أن الفعل المضارع فقد ديموته وانتهى، وقد تكرر الفعل " كان" في المقطع السابق ثلاث مرات ليؤكد الشاعر انتهاء زمنية الفعل المضارع، وأن الأمر تحول إلى ذكريات.

وبعد، فإن البنية الزمنية للفعل ضمن نطاق دلالته، ولا نقصد الزمن النحوي، عامل مهم في تشكيل الصورة الشعرية التي يبتغيها صاحب النص؛ ولذلك فهو ينتقل من فعل إلى فعل ضمن زمن معين.

خامسا: العموم والخصوص

يقع الكلام أحيانا عاما، حين يوجه لعامة الناس، ويضيق في دائرة الخصوص حين يوجه لفئة معينة من الناس، ولعل الخطاب القرآني الذي يبدأ بـ"يا أيها الناس.." مختلف تماما عن الخطاب الذي يبدأ بـ" يا أيها الذين آمنوا..."؛ إذ في الخطاب الأول توجيه إلى عموم للناس بصرف النظر عن معتقداتهم، وأما الثاني ففيه توجيه لفئة معينة من الناس وهي المؤمنون.

ولا يختلف الأمر في الخطاب الشعري؛ إذ تجد فيه العموم والخصوص، ويتأتى الخصوص حين تضيق دائرة العموم.

وتتجلى الفائدة حين "يتكئ المرسل على هذه العلاقة، فيبدأ بالمجمل العام، ثم يأخذ في تخصيصه وتفصيله اعتمادا على إدراك المتلقي للعام المجمل قبل تفصيله؛ ذلك أن العام أقل مؤونة على العقل، فيكون حفظة أسهل، وتذكره أسرع، كما يكون التخصيص لغرض دلالي، وهو التبيين والتوضيح، الأمر الذي يضمن استجابة أكبر من قبل المتلقي.

وليس التخصيص الذي نتحدث عنه في مستوى واحد، بل هو في مستويات عدة: فإما أن يكون تخصيصا للموضوع العام الذي يدور حوله النص، وإما تخصيصا لإحالات الضميرية، وإما تخصيصا للزمان الذي يتحرك فيه النص. كما أن التعميم مستويات كذلك: فمرة يجعل المرسل الوحدة النصية كلها عامة، ويخصصها في الوحدة التي تليها، ومرة يكون العموم في لفظ واحد يلجأ المرسل إلى تخصيصه في الوحدة التالية، وذلك يعني أن الوحدة التالية إما تخصيص للوحدة السابقة كلها، وإما تخصيص

لعنصر محوري في الوحدة السابقة، وعلى الوجهين تكون الوحدة التالية متماسكة مع التي قبلها"[٤٧] (الوداعي، ٢٠٠٥م، ص:٢٠٢).

ومن تجليات العموم والخصوص عند مطر، قوله:

أفتح الآن زجاج النافذة

علني ألبس من لحم الظلام

جسدا يستر منفاي المقام

بين جذر الأرض والزهرة وفرع الغمام[٤٨] (مطر، ١٩٩٤م، ص:١٠)

يبدأ بجملة عامة (أفتح الآن زجاج النافذة)، وهي جملة عامة يفعلها كل الناس، ولكنها عند الشاعر تكتسب خصوصيتها، حين يبرر ذلك الفتح، بأنه يبحث عن الستر بصورة مغايرة، إذ إن اللحم يُغطى ولا يكون سببا للتغطية، إنه الخروج عن المألوف في كل نواحي القصيدة، فالشاعر منفي بين جذر الأرض (الثبات)، والزهرة (الأمل)، وفرع الغمام (التطلعات).

ويكرر جملة (أفتح الآن زجاج النافذة) في غير موضع جملة عامة، متبعا إياها بتخصيصات تعبر عن رؤاه الشعرية[٤٩]. **(مطر، ١٩٩٤م، ص:١١)**

ويقول في موضع آخر:

وأنا فزاعة الطير بأرض الفقراء

كنت في قلب العراء

واقفا، يستألف الطير ذراعي – الخشبة

وكرات القش في رأسي الغريب المستباح[٥٠] (مطر، ١٩٩٤م، ص:٣٣)

يحمل السطر الأول فكرة عامة حين نصب الشاعر نفسه فزاعة (رمزا للدفاع)، ثم يخصص الذراع وهي اليد التي تحمي، والرأس والذي يرمز إلى التدبير والتفكير، يصبحان مستباحان للطير الذي يرمز إلى (كل من يستغل أرض الفقراء بلا حق)، وكل ذلك يشكل صورة واهنة للحالة التي وصل إليها الشاعر ويكرر في غير مقطع عبارة " وأنا فزاعة الطير بأرض الفقراء"[٥١]. **(مطر، ١٩٩٤م، ص:٣٤-٣٥)**

ويقول أيضا في موضع آخر:

حين تحدث عن مهرة الحلم وبدأ العنوان عاما، لكنه خصصها في أكثر من موضع حيث قال:

- **مهرة الحلم كانت تحمحم تحت سماء البراري**
- **مهرة الحلم ترعى وتختضم العشب.**
- **مهرة الحلم تخطو بطيئا شيئا فشيئا**
- **تحملني مهرة الحلم.. تحمل وردة جرحي وأجراس لحمي المفتت[٥٢] (مطر، ١٩٩٤م، ص:٤٧-٥٥)** يرى الباحث في مهرة الحلم تصويرا للثورة التي يحلم بها الشاعر للخلاص من الفقر، والظلم الذي حل بالبلاد والعباد، بدأت تحمحم (لحظة البداية)، ثم ترعى وتختضم العشب (مرحلة التنامي والازدياد)، تخطو بطيئا (لحظة الانطلاق)، ثم تحمل وردة جرحي وأجراس لحمي المفتت (لحظة الاشتعال).

والشاعر مع هذه الثورة منذ انطلاقها متوحدا معها كأنه جزء منها، حين قال: "وأنا أتوحد بالسرج شيئا فشيئا"[٥٣]، **(مطر، ١٩٩٤م، ص:٤٨)** في صورة معبرة عن هذا التماهي.

ويقول في موضع آخر مستخدما لفظة " العيون " على عمومها وخصوصها:

بين عيني ودمي، فوق جبيني

موعد بيني وبين الساحة الممتلئة

ببطون الأمهات

ومحاريث العيون المطفأة[٥٤] (مطر، ١٩٩٤م، ص:٥٣)

يتحدث في المقطع السابق بلفظة "العين" على وجه الخصوص، وهي الذات الشاعرة، ويشير في المقطع ذاته بلفظة "العيون" إلى الفقراء البائسين من أبناء شعبه، ووصف عيونهم بالمطفأة، أي لا ترى الحقيقة، وهي بلفظ العموم.

ويكرر لفظة العيون في غير موضع، حين قال:

فتعرى الحي عن جيفته واخترقت ليل العيون

وأنا أبصر ظلي ساقطا بين العيون[٥٥] (مطر، ١٩٩٤م، ص:٥٤)

إن هذا التكرار عائد على عيون الفقراء الذين لا حول لهم ولا قوة، وهي دلالة عامة، لم يخصص فئة دون غيرها، وذلك في معرض حديثه عن قصة "غيلان الدمشقي"[٥٦] الذي قتل أمام أعين الناس ولم يفعل أحد له شيئاً، فالشاعر استعمل هذه الشخصية وكأنها تمثله في التعبير عن الدفاع عن حقوق الآخرين، وبذل النفس من أجلهم.

وبعد، فالانتقال من العموم إلى الخصوص، أو العكس، بحسب ما يريده صاحب النص، وعلى المتلقي أن يعرف الدلالة المرادة، من خلال فهم العلاقة بين العام والخاص.

خاتمة البحث

توصل الباحث إلى جملة من النتائج بعد معالجته لشعر محمد عفيفي مطر، وتحديدا ديوان " والنهر يلبس الأقنعة"؛ فكانت على النحو الآتي:

- تشكل بنية السببية رابطاً مفهومياً؛ إذ تقوم كثير من الجمل على رابط السبب والنتيجة، فالسبب يقود إلى النتيجة، والنتيجة لها سبب مسبق، وعلى هذا النحو تنتج الدلالات القويمة بين الألفاظ.
- يعد بعد "المقارنة" بعداً مفهومياً في الشعر؛ إذ يمكن الوصول إلى طبيعة الأشياء إذا ما قورنت بأضدادها.
- الإجمال والتفصيل موجود في طبيعة الكلام، وفي الشعر نجده حاضرا أيضا، حين يعمد الشاعر إلى بث عبارة مجملة ثم يأتي على تفصيلها بعبارات أخرى؛ مما يعمق المعنى في نفس المتلقي.
- تعدُّ حركة الزمن بالغة الأثر في النصوص الأدبية عامة، وفي الشعر خاصة؛ إذ تمنح النص حيوية وديناميةً، وتخلق التصور عند المتلقي.
- إن مسألة العموم والخصوص حاضرة في الشعر أيضا، ففيها يضيق الكلام حين ينتقل من دائرة العموم إلى دائرة الخصوص، والعكس صحيح.

الهوامش

(١) **التماسك النصي (دراسة تطبيقية في نهج البلاغة)**، عيسى الوداعي، (رسالة دكتوراة)، ٢٠٠٥م، ص١٩١.

(٢) محمد خطابي، **لسانيات النص**، (مرجع سابق)، ص٢٣.

(٣) صبحي الفقي، **علم اللغة النصيّ بين النظرية والتطبيق**، (مرجع سابق)، ص١٤٩.

(٤) ولما كان معناها الدلالة على "السببية والجوابية" معا سميت: "فاء السببية الجوابية". لكن شاع الاكتفاء بتسميتها: "فاء السببية"؛ اختصارا، مع إرادة أنها تدل على: "الجواب" أيضا، فهي عند الاختصار اللفظي أو عدمه يراد منها الدلالة على الأمرين مجتمعين. وبهذا جرى العرف بين النحاة وغيرهم فإذا ذكرت "فاء السببية" مطلقة من التقييد كان المراد منها: "فاء السببية الجوابية" التي ينصب بعدها

المضارع "بأن" مضمرة وجوبا بالشرط الذي سنعرفه... وقد صار هذا الاسم المختصر خاصا بها مقصورا عليها..." عباس حسن، **النحو الوافي**، دار المعارف، ط١٥، ص٣٥٤.

(٥) مطر، والنهار يلبس الأقنعة، ص١١.

(٦) الديوان، ص١٤.

(٧) الديوان، ص١٨.

(٨) الديوان، ص٢٩.

(٩) الديوان، ص٣٥.

(١٠) الديوان، ص٣٩.

(١١) الديوان، ص١٠٠.

(١٢) خليل البطاشي، **الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب**، (مرجع سابق)، ص٧٩.

(١٣) الديوان، ص٢٠، ص٢١.

(١٤) الديوان. ص٢٩.

(١٥) الديوان، ص١٨.

(١٦) الديوان، ص٥٥.

(١٧) الديوان، ص٩٠.

(١٨) الديوان، ص٩٥.

(١٩) الديوان، ص١١١، ص١١٢.

(٢٠) الديوان، ص٢٢.

(٢١) الديوان، ص٣١.

(٢٢) الديوان، ص٨٢.

(٢٣) **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، مرجع سابق، ص١٤١.

(٢٤) **لسانيات النص**، محمد خطابي، مرجع سابق، ص٢٧٢.

(٢٥) **الاجمال والتفصيل في القرآن الكريم**، فايز القرعان، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، المجلد ١٢، العدد ١، ١٩٩٤م، ص١٠.

(٢٦) الديوان، ص١٣.

(٢٧) الديوان، ٣٤/٣٥.

(٢٨) ومثل ذلك كثير في الديوان، انظر: قصيدة" حلم تحت شجرة النهر/ ص٩٣، قصيدة " ١٩٨٦" / ص١١٧، وغير ذلك، فكان يورد عنوانا مجملا، ثم يبدأ يشرع في قصيدته مفصلا ما يندرج تحت هذا العنوان.

(٢٩) الديوان، ص٤٧.

(٣٠) الديوان، ص٧٦.

(٣١) الديوان ص٧٥.

(٣٢) الديوان، ٧٤.

(٣٣) الديوان، ص٨١.

(٣٤) **الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب**، مرجع سابق، ص٧٧.

(٣٥) **مناهج البحث في اللغة**، تمام حسان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٩٠م، ص٢١١.

(٣٦) **إشكالات النص**، جمعان عبد الكريم، مرجع سابق، ص٣٢٧، ص٣٢٩.

(٣٧) الديوان، ص٦.

(٣٨) انظر الديوان: ص٥، **وكذلك الأفعال المضارعة في الديوان، ص ٧(أرى عيون الشرطة السرية..... أصبح شرطيا أكابد القمع)**.

(٣٩) الديوان، ص١١.

(٤٠) الديوان، ص١٠/ سطر ٩.

(٤١) الديوان، ص١١/ سطر ٦ و ٧و٨.

(٤٢) الديوان، ص١٩.

(٤٣) الديوان، ٢٠.

(٤٤) الديوان، ص٢٥.

(٤٥) الديوان، ص٢٩.

(٤٦) الديوان، ص٣٩.

(٤٧) **التماسك النصي (دراسة تطبيقية في نهج البلاغة)**، عيسى الوداعي، (رسالة دكتوراة)، ٢٠٠٥م، ص٢٠٢.

(٤٨) الديوان، ص١٠.

(٤٩) انظر: الديوان: ص١١: من السطر الأول حتى السطر الثاني عشر.

(٥٠) الديوان، ص٣٣.

(٥١) انظر الديوان ص٣٤ / سطر٨، ص٣٥/ سطر ٣.

(٥٢) انظر: الديوان: ص٤٧، ص٤٨، ص، ٤٩، ص٥٠.

(٥٣) الديوان، ص٤٨/ سطر ٦.

(٥٤) الديوان، ص٥٣.

(٥٥) الديوان، ص٥٤

(٥٦) **شخصية تاريخية قتلت على يد عبد الملك بن مروان إبان توليه الخلافة، وكان قد توعد غيلان مسبقا؛ وذلك لأنه حين جمع الأموال في زمن عمر بن عبد العزيز، كان يقول: هلموا إلى أموال الظلمة، ويقصد بهم الأمويين.**

المصادر والمراجع

- البطاشي، خليل بن ياسر، (٢٠٠٩م)، الترابط النصي في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ط١، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان- الأردن.
- حسان، تمام، (١٩٩٩م)، مناهج البحث في اللغة، ط٥، عالم الكتب- القاهرة.
- حسن، عباس، النحو الوافي، ط٣، دار المعارف، مصر.
- خطابي، محمد، (٢٠٠٦م)، لسانيات النص- مدخل إلى انسجام الخطاب، ط٢، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء.
- عبد الكريم، جمعان، (٢٠٠٩م)، إشكالات النص، المداخلة أنموذجاً- دراسة لسانية نصية، ط١، النادي الأبيض بالرياض، و المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء.
- الفقي، صبحي إبراهيم، (٢٠٠٠م)، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ج٢، ط١، دار قباء للطباعة والنشر- القاهرة.
- مطر، محمد عفيفي، (١٩٩٤م)، ديوان " والنهر يلبس الأقنعة"، ط١، الملتقى للإنتاج الفني والثقافي، مصر.
- الوداعي، عيسى، *التماسك النصي (دراسة تطبيقية في نهج البلاغة)*، (٢٠٠٥)، (رسالة دكتوراة/ غير منشورة)، الجامعة الأردنية- عمان.