انسجام مستويات التحليل اللساني
في قصيدة "ملحمة كنعان" لإبراهيم السعافين

د.هناء عمر خليل- جامعة الإسراء
- عمّان- الأردن

الملخص:
تنهض هذه الدراسة على قراءة قصيدة "ملحمة كنعان" لإبراهيم السعافين على وفق معطيات التحليل اللساني للمنهج البنيوي، وذلك من خلال الكشف عن العلاقات الجزئية التي تتشابك لتؤلف البنية العامة للنص الشعري، وقد جاءت هذه العلاقات على شكل مستويات أربعة، هي: الصوتي، والمعجمي، والتركيبي، والبلاغي. ولا تفوت الدراسة إبراز التقابلات الضدية التي اكتنفت الفضاء الشعري.
الكلمات المفتاحية: البنيوية – الثنائيات التقابلية – الصوتي – المعجمي – التركيبي – البلاغي

Abstract
This study is based on reading the poem "The Epic of Canaan" by Ibrahim Al-Saafin according to the linguistic analysis of the structural method by revealing the partial relations that intertwine to form the general structure of the poetic text. These relations came in the form of four levels: Audio, Syntactic, and rhetorical and this study didn't ignore to highlight the adverse interactions that surrounded the poetic space

المقدمة

جاءت كلمة (البنيوية) مشتقة من كلمة (structure) الإنجليزية، ولهذه الكلمة دلالات مختلفة في الدرس اللساني، وهي:" النظام، والتركيب، والهيكلة، والشكل،... والواقع أن المعنى الدقيق لكلمة (structure) لم يتمّ تحديده إلا في عام 1926م، وعلى يد مدرسة "براغ" اللسانية، ويفيد هذا المصطلح معنى الترتيب الداخلي للوحدات التي تكون النظام اللساني"[1]، وحينما امتدت الدراسات اللسانية وتطوّرت فقد احتاجت إلى توفير أدوات للتحليل اللساني، وإثراء المستويات اللغوية التابعة له، مما أمكن تشكيل إطار مرجعي يعود إليه الدارس ويفيده في التحليل وقراءة النص الأدبي.

ويمكن القول إن البداية الحقيقية التي نهضت منها البنيوية اعمدت على إنجازات العالم اللغوي السويسري "فرديناند دي سوسير"، ودراساته عن اللغة والكلام، وأهم ما جاء في آرائه "نظرية النظام أو النسق (System) اللغوي الذي يحكم الاستخدام الفردي للغة، هذا بالإضافة إلى تطوير مفهوم العلامة (Sign) اللغوية بشقيها الدال (Signifier) والمدلول (Signified)"[2]، وقد اتخذت البنيوية بعد ذلك من الدال

[1] نعملن بو قرة(2009)، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، ط1، الأردن: جدارا للكتاب العالمي، ص94-95.

[2] عبد العزيز حمودة(1998)، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ص222.

والمدلول القاعدة التي بنت عليها اتجاهاتها وقوانينها، إذ رأت أن التعامل مع النص الأدبي ينبغي أن ينطلق من وجهي الدال والمدلول ووظائفهما داخل هيكلية النصّ.

تسعى المقاربات البنيوية في تحليل النص الأدبي إلى اعتباره بناءً لغويا مكتملا بأجزائه وتفاعلاته النصية، وعليه، فالمنهج البنيوي طريقة في قراءة النص الأدبي قراءة داخلية بعيدة عن أيّ تصوّرات خارجية من شأنها أن توجه الدلالة إلى معانٍ لها علاقة بالسياقات النفسية والاجتماعية والتاريخية، ممّا يعني انغلاق النص على ذاته معتمدا النظام اللغوي الركيزة في تحليله وفهم العلاقات المتشابكة التي تكتنفه، وهذا يعني أنّ البنيوية ما هي إلا " آلية للدلالة وديناميكية بتجسيد الدلالة في سلسلة من المكونات الجذرية والعمليات المتصلة، وفي شبكة من التفاعلات التي تتكامل لتحوّل اللغة –بمعناها الأوسع- إلى بنية معقدة تجسّد البنية الدلالية تجسيدًا مطلقا في اكتماله"[1].

وبما أن المنهج البنيوي منهج وصفي فهذا يعني الوقوف عند وصف الظواهر اللغوية وصفا يعمل على اعتبارها كائنا يتداخل وسيرورة النصّ وعاملا فاعلا في تحديد هويته الأدبية، الأمر الذي يُسهم في الكشف عن خصوصية النص الأدبي بعزله عزلا تاما عن فكرة المعيارية في الحكم على النص ذاته، وتقويمه على مبدأي الصواب والخطأ، "فلا مجال لتدخل الذات في الدراسة، وإن كل اللغات متساوية أمام البحث العلمي، ولا فرق بين لغة قديمة وأخرى حديثة، ولا فرق بين لغات الأمم المتخلفة ولغات الأمم المتحضرة، وليست هناك لغة جيدة وأخرى رديئة"[2]، فالمعوّل الوحيد هنا هو اعتبار النص نسقا من العلاقات الداخلية البعيدة عن سيطرة الأحكام الخارجية.

ويتميز المنهج البنيوي بخصائص تسهم مجتمعة في تحديد النص الأدبي على مبدأ الدرس البنيوي اللساني، وهي: العمومية التي تحيل على التماسك الداخليّ للعلاقات التي تنتظم النسق، والتحولات التي تعيّن عدم ثبات البنية، وتحرص على تجددها الدائم، وتغيرها المستمر، وأخيرا ذاتية الانضباط التي تتكفل بوقاية البنية، وحفظها حفظا ذاتيًا ينطلق من داخلها، "بمعنى أن اللغة لا تبني تكويناتها ووحداتها من خلال رجوعها إلى أنماط "الحقيقة" الخارجية، بل من خلال أنظمتها الداخلية الكاملة"[(3)].

بناء على ما سبق، فإن هذه الدراسة ستركز على معطيات المنهج البنيوي في تحليل قصيدة "ملحمة كنعان" لإبراهيم السعافين، متخذة من أدوات الدرس اللساني الركيزة في قراءة النص، واستجلاء علاقاته الداخلية على شكل مستويات لغوية، من شأنها النهوض بمقومات النظام الذي يؤلف نسيج أجزائه في وحدة واحدة، تخدم عناصر النص الأدبي وتكشف عن محمولاته الدلالية التي لا يمكن فهمها وإدراكها إلا داخل هذه البنية النصية.

مستويات التحليل اللساني

أولا: المستوى الصوتي

[1] كمال أبو ديب(1979)، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط1، بيروت: دار العلم للملايين، ص9.

[2] محمد الفتحي(2015)، انتظام مستويات اللغة في اللسانيات البنيوية، تبيّن للدراسات الفكرية والثقافية، مج(3)، ع(11)، ص58.

[3] محمد الفتحي، انتظام مستويات اللغة في اللسانيات البنيوية ، ص 37.

يعتمد المستوى الصوتي للنص الشعري على معرفة خصائص الحروف الصوتية، بحيث يتم تحليل صوت الحرف ودلالته ومدى تواتره في الأسطر الشعرية وترتيبه بين الأصوات الأخرى، الأمر الذي يؤدي تغييره في السطر إلى تغيير في الدلالة. ويُطلق الحرف الذي ينشأ من تشكله بغيره من الحروف الكلمة الفونيم الذي يعد بدوره "أصغر وحدة صوتية يؤدي استبدالها إلى تغيير معنى الكلمة"[1].

وعلاوة على ما سبق، فالمستوى الصوتي يتدرّج من تناول الحرف وصوته باعتباره الوحدة الصوتية الأولى في مستويات البناء النصي، لنجده يتناول كذلك " تحليل الملامح الصوتية كتكرار أصوات بعينها ساكنة أو متحركة، مهموسة أو مهجورة، مرتكزة أو منبورة، وكاستخدام أنواع معينة من المقاطع؛ طويلة أو متوسطة أو قصيرة، وكالعلاقة بين الإيقاع، والنبر، والارتكاز، والطول، وتوزيع الظواهر البديعية من طباق وجناس وسجع"[2]. وسنستهل قراءتنا للقصيدة بالإيقاع الداخلي الذي يظهر في التجمعات الصوتية للحروف من حيث تكرارها، وتبيان صفاتها وعلاقاتها بما قبلها وما بعدها، ثمّ سيتم الانتقال إلى تبيّن الجرس الموسيقي الذي تحققه المفردات من خلال التكرار المفردي، وبعدها سيتم تناول الإيقاع الخارجي الممثل بوزن القصيدة ورويها ومدى تأثير الدفقة الشعورية في طول السطر الشعري.

ينفتح نصّ "ملحمة كنعان" الشعري على مجموعة كبيرة من الأصوات المجهورة التي تخدم دلالة البنية العامة للقصيدة، والمعروف أنّ الحرف المجهور في علم الصوتيات هو:" الذي يهتز معه الوتران الصوتيان، نتيجة انقباض فتحة المزمار، وضيق مجرى الهواء، واقتراب الوترين الصوتيين اقترابا يسمح للهواء بالتأثير فيهما بالاهتزاز"[3]. وقد تعاضدت صفات الحرف الجهوري مع دلالة النص الكبرى في الوقوف على قضية فلسطين والحديث عن تاريخها وقصة الاحتلال اليهودي التي تركت أثرا واضحا في رفد النص بكلمات تصدح أصواتها بوضوح لتؤكد أهمية تلك القضية.

والقارئ للنصّ الشعري يلحظ التواتر الملحوظ لصوت الراء الجهوري على جسد القصيدة بأكملها، إذ بات هذا الحرف لازمة صوتية يرنّ صداها في مقاطع النصّ الشعري، ويجد حضورًا واضحا على مستوى الأسطر الشعرية وترداده كذلك على مستوى الكلمات المتجاورة، ومثال هذا التكرار للحرف ما جاء في مستهل القصيدة الشعرية:

كنعانُ يشرق في الجليل
عشقا ربيعيا
وتنتشر الصبايا حول نبع الماء
يملأن الجِرارْ
همست جميلةٌ:
عرّاف قريتنا رأى حُلما

[1] محمد علي الخولي(1982)، معجم علم الأصوات، ط1، جميع الحقوق محفوظة للمؤلف، ص127.

[2] محمد عزام(1994)، التحليل الألسني للأدب، ط1، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ص132.

[3] عبد الغفار حامد هلال(2009)، الصوتيات اللغوية، دراسة تطبيقية على أصوات اللغة العربية، ط1، القاهرة: دار الكتاب الحديث، ص185.

تضيق به العبارةْ:
حوريّة رقصت قبيل الفجر
فارتعشت خيوط الشمس
في الآفاق
وانتثرت زهور الأقحوان
ندّية رحب المدى"[1].

يشهد هذا المقطع الشعري تكرّر حرف الراء (16)مرة متوزعة في أوائل الألفاظ وأواسطها وخواتيمها (ربيعيا، انتثرت، الفجر، الجرار)، والمعروف عن هذا الصوت أنه صوت ذلقي واضح النبرة، قوي التأثير في السمع، كما أنه صوت يجمع بين الشدة والرخاوة، فمثل هذه الأصوات " ليست شديدة أي لا يُسمع معها انفجار، وليست رخوة فلا يكاد يسمع لها ذلك الحفيف الذي تتميز به الأصوات الرخوة"[2]، كما أن هذا الحرف يسمح بامتداد الصوت على مدى الأسطر الشعرية بوضوح ترفده قوة الدلالة وتأكيد الحالة الشعورية التي انبثقت من وراء اللفظة الدالة، فبدهيّ أن نلمح حضور السرد القصصي الذي ابتدأ به النص الشعري على وتيرة إغناء الأحداث التي زخرت بها أرض كنعان، وهذا التمدد في سرد الأحداث أعطى وضوحا وجلاء للمضامين التي تختبئ خلف ستار اللفظة بما يكتنفها من حروف متفاوتة الصفات، يجمعها نسق صوتي واحد، يتداخل فيما بينها ويفرض سيطرته وصفته على باقي الصفات الأخرى.

ولما كان المقطع السابق يشي بتكرار الصوت الجهوري للراء ليؤدي الصوت وضوحه، فقد تجاورت مع هذا الصوت أصوات أخرى لحروف مهموسة تختلف معه في الصفات، ولعل أهمها استغلال فونيم "الحاء" ليدل على خاصية الحرف المهموس الذي يعني:" الصوت الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، نتيجة انبساط فتحة المزمار، واتساع مجرى الهواء، وابتعاد الوترين الصوتيين، بحيث لا يؤثر الهواء فيهما بالاهتزاز"[3]. ويأتي هذا التعريف متوائما مع الوظيفة التي نهض بها هذا الصوت باعتباره صوتا حلقيا احتكاكيا مهموسا، يشي بنبرة الذكريات الحزينة التي تم استحضارها في خطاب السرد الشعري، موظفة في دوالّ:(حورية، الأقحوان، رحب)، ومثل هذه الدوالّ تعبّر عن أحاسيس مكبوتة تنضوي في حروف الكلمات لعلها تكون بلسما شافيا لو أثبتت حضورها في جسم القصيدة، غير أنها بقيت متوارية خلف كلمات النصّ التي سبقت ظهورها ممثلة بجملة (تضيق بها العبارة). وهذا التناغم الوظيفي بين حرفي الراء والحاء، أعطى انفساحا وتمددا لمعنى الصوت المهموس، وفي الوقت نفسه جعل لقوة الصوت المجهور الذي يسيطر عليه حضورا ماثلا في هيكلية البناء النصيّ.

وقد توالى تكرار حرف العين في القصيدة مشكلا بتكراره ظاهرة صوتية جديرة بالاهتمام، وقد جاء تواليه مكررا في كل سطر مرة أو مرتين كما في المقطع الآتي:

---

[1] إبراهيم السعافين(2005)، أفق الخيول، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص61.

[2] إبراهيم أنيس(2010)، الأصوات اللغوية، ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، ص63-64.

[3] عبد الغفار حامد هلال، الصوتيات اللغوية، ص185.

يا غزة، هذا كنعانُ،
وهذا مقلاع فلسطين
فأنت الوعد،
فكوني زادا للمقلاع
الطالعِ من عين الشمس
تشتعل عيون المرج
بلهيب الأحلام يُخشخش"[1].

فقد تكرر فونيم العين (8)مرات، والمعروف أن هذا الصوت يشبه صوت (النون) في صفته الجهورية الممتدة بين الرخاوة والشدة، واستحضار هذا الصوت في المقطع السابق يؤكد فكرة استحضار أحقية فلسطين لكنعان، وهو إخبار جازم بالاعتراف بهوية فلسطين العربية يرفدها أمل تستشرفه دوال (الوعد، والمقلاع، وعين الشمس)، وكما يُرى فهي تلتقي عند حُلم العودة والاستقرار في الوطن المحتلّ، وقد جاء ترداد صفة صوت العين متوائمة مع صوت النون ليدلا على فكرة ثبوت الرؤية وترسيخها في الأسطر الشعرية، مع انسجام هذين الصوتين وامتدادهما في أفق المساحة النصية ليلتقيا مع الأصوات المهموسة كالشين (كالشمس، ويخشخش) ليؤكد فكرة انبساط الصوت وانسيابيته بين نغمة التأكيد والرسوخ، ونغمة الامتداد وطول النفس الشعري، والمعروف أنّ مثل هذه الأصوات (الخاء، والعين، والشين) تسمى الاحتكاكية أو الرخوة (Fricative) وهي "التي لا يتوقف النفس عند النطق بها توقفا تاما، بل يسمح للهواء بالانطلاق محتكا بجدران الممرّ الصوتي محدثا صوتا مصاحبا يشبه الضوضاء أو الحفيف أو الخشخشة"[2]، فهذه الفونيمات لا تظهر قوتها أو شدة مجالها الصوتي إلا باحتكاكها فيما بعدها أو قبلها، وهذه الفكرة المتوالدة من تآزر الأصوات –على اختلاف صفاتها- تلتقي على واقع يومي يعيشه الشعب الفلسطيني من إحساس بالظلم والقهر، مع أمل يستبطن النفوس بزوال القهر، وعودة فلسطين إلى عروبيتها، وبين هذين المفهومين تبدت حركة الأصوات المهجورة القوية وحركة الأصوات المهموسة الممتدة في فضاء النص الشعري بأكمله.

وإذا كانت ظاهرة التجمعات الصوتية تركت أثرا واضحا في انسيابية العبارات إحداث جرس موسيقي من نوع خاصّ، فإنّ التكرار الصوتي شكل ظاهرة جديرة بالنظر وأثيره بالاهتمام في قصيدة "ملحمة كنعان"، وقد جاء التكرار هنا على مستوى الوحدة الدلالية في الكلمة، وعلى مستوى العبارة، وفي كلا الحالين نهضت هذه الظاهرة بوظيفتين في القصيدة: الأولى إيقاعية من خلال ترداد دوال وعبارات معينة لزيادة التنغيم، وتقوية الجرس الموسيقي لها، والثانية دلالية لتأكيد المعنى الذي ينطوي خلف اللفظة ويبرز أهميته في فضاء النص الشعري.

[1] إبراهيم السعافين، أفق الخيول، ص65.

[2] إبراهيم خليل(2007)، في اللسانيات ونحو النص، ط1، عمّان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ص50.

وقد ازدحم النص الشعري بسلسلة من التكرارات على مستوى الكلمة، ومن أمثلة التكرار الفعلي، تكرار الفعل "اقرأ" الذي يخاطب بها الشاعر "كوهين":

اقرأ يا كوهين العائدُ
من أدغال الأمميّين
اقرأ في أسفار "المنفيين"
اقرأ في أسفار "أريحا"
اقرأ في أسفار "الدير"
وفي أسفار" الكفر" و"قبية"
واقرأ "نحّالين" "[1]

يشهد المقطع السابق على تكرار فعل الأمر "اقرأ" في مستهل الأسطر الشعرية بتوازٍ منغّم، وهذا التكرار بمثابة لازمة إيقاعية تفصح عن جرس موسيقي لدال اللفظة، فالكلمة بما فيها من طاقة تعبيرية عالية اللهجة جاءت لتؤكد المعنى الذي يقوله المقطع الشعري من مسيرة التضحيات والمآسي التي مرّ بها الشعب الفلسطيني في تاريخهم المسطور، ولم تكتف تلك اللفظة بقوة نبرها ووضوح نغمتها الموسيقية، وإنما حشدت معها طائفة من الدلالات المكانية والإشارات التاريخية التي تناثرت في بطون التاريخ فصارت رمزا للنضال والتضحية، "فالكفر، وقبية، ونحالين، وأريحا" كلها أماكن تشهد على رحلة الفداء التي عاشها الشعب وسيعيشه، لذلك جاءت لفظة اقرأ الموجهة إلى كوهين، وهو رمز من رموز الاستبداد والقهر، لتكون أداة تخاطب المستبد وتلزمه بما حوته مدن فلسطين وقراها من قصة معاناة مريرة سطرتها يد الاحتلال فشهدت تضحيات أبنائها رمزا للمقاومة، كما أن تلك الدالة تشي بنوع من العقم التاريخي الذي يأبى المستبد تصديقه من حوادث الأزمان وما شهدته أياديه من قتل وتخريب وانتهاك للحرمات المقدسة.

وفي موضع آخر من النص الشعري يحتل التكرار الاسمي حضورًا بارزا على مستوى البناء النصيّ، كتكرار كلمة "وجه" في مواضع متعددة من الأسطر الشعرية المتتالية:

" فتجلى وجه فلسطينْ
يا هذا الوجه الطالعُ من
أعماق الظلماتْ
.....
يا هذا الوجه الدامي،
سبحانك، يا وجه الله،
فهذا وجه فلسطينْ
وجه المظلومينَ، ووجهُ

[1] إبراهيم السعافين، أفق الخيول، ص70.

المنفيينْ
هذا وجه الشرّ
وهذا زمن القرّ"[1].

يشكل ترديد دالة "وجه" بكثافة في هذا المقطع ظاهرة تسترهي الانتباه، فقد جاء هذا المقطع لاحقا للمقطع السابق الذي أفصح عن تذكير بتاريخ فلسطين وماضيها الحافل من خلال لفظة "اقرأ"، بنبرة انفعالية حادة، لينتقل الصوت هنا من خلال لفظة "وجه" هادئا متناغما مع الحقيقة التي أثارتها الكلمة في كل مرة ترد فيها، فيندغم الصوت المتكرر هنا مع لحمة العلاقة الثنائية التي أفرزتها العبارات المتصلة بالكلمة ضمن ثنائية (الحق / الباطل)، فتشكل لازمة الصوت علاقة تضادية بين حقلين متغايرين في الدلالة متجاورين في مساحة النصّ الشعري:(الوجه الدامي، وجه الله، وجه فلسطين، وجه المظلومين، وجه المنفيين) في مقابل (وجه الشر)، وقد رشحت دلالة الثورة والحق وأمل النصر الذي يرفرف على وجه المظلومين نفسا شعريا ممتدا على نسقية المقطع، لتقابل في معناها المعاكس وجه الشر التي تختصر كل معاني القهر والاستبداد والظلم، وهذا التكرار الصوتي الذي تجأر به الكلمة يؤكد بدلالة الإشارة (هذا) الذي يتكرر هو الآخر ليمنح الدلالة خصوصية، ويفسح بتقريب أوجه التقابل الضدي بين حقلي الكلمة المتناقضتين.

ونلتقي بمظهر آخر يتجلى في الإيقاع الداخلي للمستوى الصوتي، وهو البديع اللفظي الذي يتميز بترديد الأصوات في الكلام ليحقق نغما موسيقيا فيسترعي الآذان بلفظه، ويأسر العقول بمعانيه، وهذا النوع من البديع يُعنى " بحُسن الجرس، ووقع الألفاظ في الأسماع، ومجيء هذا النوع من الشعر يزيد من موسيقاه؛ وذلك لأن الأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم، مختلفة الألوان"[2]. ويدخل في هذا الباب أنواع البديع من جناس وسجع وموازنة، وأثرها في ترتيب الوزن الشعري من خلال تراتب حروفها المتماثلة وفق نسق معين.

وعلى مستوى الجناس فنلتقي بتوالي لفظتين يتجاوران في السطر الشعري الواحد:

"احتشد الموت، ودوّى صوتٌ
محموم مسموم"[3]

فلفظتا (محموم، ومسموم) تلتقيان على جرس موسيقي واحد يشي بتفجر الغضب والرفض، ذلك لأنهما سبقتا بعبارة الموت والصوت المدوّي الذي يتمدد ليترك في فضاء النص الشعري فرصة امتداد النفس الشعري الصاخب الذي أكدته اللفظتان المتجانستان لتوحي بروح الرفض التام للغدر اليهودي الذي عُبّر عنه بالموت المحتّم.

---

[1] المرجع السابق، ص70-71.
[2] إبراهيم أنيس(2010)، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ص45.
[3] إبراهيم السعافين، أفق الخيول، ص70.

وفي موضع آخر، تتجاور الألفاظ في بنية الفضاء الشعري لتكوّن عبارات تتوافق في وزنها وموسيقاها الشعرية، لتمنح الأسطر الشعرية تنغيما صوتيا، وتعمق الدلالة التي تفرزها الكلمات المتجاورة والمتجانسة، وهذا ما يُعرف في باب البلاغة السجع المرصّع الذي يعني: "ما كان فيه ألفاظ إحدى الفقرتين كلها أو أكثرها مثل ما يقابلها من الفقرة الأخرى وزنا وتقفية"[1]، ومثاله في السطرين الآتيين:

"قطعوا وريد اللوز والليمونْ

قلعوا جذور التين والزيتونْ"[2]

تتكاثف في هذين السطرين الشعريين سلسلة من الدوال التي تنسجم موسيقيا وصوتيا مع الدفقة الشعورية التي صاحبتها، وتفصيل ذلك أن كل لفظة في السطر تلتقي مع ما يقابلها من لفظ في الوزن والإيقاع، فقد تشابهت لفظتا (قطعوا، وقلعوا) وزنا وقافية، وتطابقت خاتمتا السطر الشعري وزنا وقافية كذلك: (الليمون، والزيتون)، وهذا التطابق بين تلك الدوالّ يثري البناء النصي بمزيد من الموسيقا الداخلية التي تبدت في قافية الكلمات وتتابع ألفاظها، علاوة على ذلك، فقد ساعد ترديد السطرين على إحداث لحن شجيّ رتيب يتمدد ويتسع لكل حالات الحزن والشعور بالقهر الذي آلت إليه حالُ فلسطين، والضمير الغائب في مستهل السطرين يعمّق رفض الوجود الصهيوني الذي فرض وجوده على تلك الأرض المنبتة عنه، فكان استحضار الضمير هنا وتكراره يؤكد حالة نكران إقامتهم واستحلالهم أرض فلسطين، كما جاءت صيغة النبر التي انتهى إليها السطران في رويّ النون تؤكد خيرات البلاد التي آلت إلى غير مستحقيها، ولا يخفى ما لصوت النون الجهوري هنا من تعميق حالة الأسى فهو أشبه بالصوت النوّاح الذي يندب هذه الخيرات ويبكي حال فلسطين وما آلت إليه.

وعلى مستوى الإيقاع الخارجي، فقد ساعد تكرار تفعيلة (متفاعلن) مع زحافها (متْفاعلن) وعلتها (متْفاعْ) على مدى السطرين الشعريين بتوازٍ وانتظام على تحقيق التلاؤم الصوتي، وتوضيح ذلك كما يأتي:

قـ ط عو و ري // دلْ لو ز ولْ // ليْ مونْ = قـ لـ عو جُ ذو // رتْ تي نِ وزْ // زيْ تونْ

ب ب – ب - // - - ب - // - -ْ = ب ب – ب - // - - ب - // - -ْ

مُتَفاعِلنْ // مُتْفاعِلن // مُتْفاعْ = مُتَفاعلن // مُتْفاعلن // مُتْفاعْ

وفي هذا الترتيب الموسيقي لتفعيلات (متفاعلن) يتحقق للسطرين الشعريين غايتهما من تفجير طاقات الشعور الداخلي الذي ينفعل مع تناغم المقاطع الصوتية، وبدهي أن "حُسن الصوت وتلاؤمه أصلان لكل لذة نشعر ونحسّ بها، هذا لا يعني أننا نهمش الجانب الإدراكي في هذا كله، بل إن الأذن تلعب دورا أساسيا في تمييز المتلائم والمتنافر"[3]، ولا يمكن للأذن أن تسمو بهذا الإدراك الحسيّ إلا بتناغم حروف الدوالّ وانسجامها لتحقق بهذا الانسجام المعنى الذي يكتنفها.

---

[1] أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي الأزهري المصري(1998)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط1، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ص 251.

[2] إبراهيم السعافين، أفق الخيول، ص69.

[3] عبد الحميد زاهيد(2010)، علم الأصوات وعلم الموسيقى، دراسة صوتية مقارنة، ط1، عمّان: داريافا العلمية للنشر والتوزيع، ص77.

ثانيا: المستوى المعجمي

يرتكز المستوى المعجمي على تناول المفردات ودلالاتها، وكيفية استعمالها بالطريقة الأدبية على مستوى البناء النصي للقصيدة، وعليه، فإن هذا المستوى يُعنى بالنظر إلى المعجم على أنه " قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نصّ معين، وكلما تردّدت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها كوّنت حقلا أو حقولا دلالية"[1]. من هنا كان الاهتمام بالمستوى المعجمي كبيرا؛ ذلك لأنه يتناول دلالة اللفظة وعلاقتها بدوال الألفاظ الأخرى ضمن علاقات تتحدد بينها بحسب التجربة الشعرية التي تسمح بالغوص في عوالمها الداخلية من خلال العلاقات التي تربط دوالّها بعضها ببعض.

وبالنظر إلى الآليات التي تشتغل في إظهار مدى الاتساق المعجمي بين الدوالّ، يمكن القول إنّ تقنية التكرير باللفظ قد أخذت حيّزا واسعا لدى بعض الدارسين لهذا المستوى اللساني، على اعتبار أن تكرير اللفظة نفسها يُفضي إلى نوع من التأكيد الدلالي لمدلول الكلمة، وبمدى ارتباطها بما قبلها وما بعدها بالمعنى الذي يوحدها، وقد يكون التكرير من غير وجود علاقات إحالية بين الدوالّ، فينبني التماسك الدلالي للمفردات من خلال فهم دواعي التكرير المعجمي بحسب التجربة الشعورية التي تنجلي في هيكلية البناء النصي للقصيدة، فتنشأ بذلك شبكة دلالية لوصف اتساق النصّ معجميا " تكمن ليس في رصد العلاقات تكريرًا وتضامّا، وإنما في إبراز المسافة الفاصلة بين العناصر المكرّرة، أو المتضامّة في النص"[2]، ومن هذه الشبكة الدلالية نستطيع تحديد الحقول الدلالية التي انبثقت عن هيكلية النصّ العامة، ونستطيع تبيّن الآليات التي يتم من خلالها توليف مفردات المعجم ضمن الحقل الواحد، ومدى علاقته بالحقول الدلالية الأخرى التي تتجاور معها.

وبالعودة إلى نصّ "ملحمة كنعان" الشعري، سنلحظ أنّ بنائية الحقول الدلالية التي يتشكل منها البناء العام تندرج ضمن المستوى الهرميّ الذي يبدأ بحقل دلالي أساسي شكل لبّ القصيدة ومحور التجربة الشعرية وهو حقل "الأرض" التي رمز إليها بكلمة "كنعان"، وحول هذه الأرض تدور جميع الحقول الدلالية الأخرى التي تتراتب في أسفلية البناء الهرمي لتترابط فيما بينها بعلاقات سنذكرها لاحقا، ولكنها جميعا تعود إلى هذا الحقل المعجمي الذي جمعها في اتساق لغويّ واحد.

"الأرض" تندرج تحتها دوالّ شتى، وكلها ترتبط بهذا الحقل الواسع بعلاقات الجزء بالكلّ، وكلّ علاقة من هذه العلاقات تتصل فيما بينها بعلاقات المشابهة. وتتجاور مع العلاقات الجزئية الأخرى لتؤكد حقيقة الأرض، ومعناها المستقرّ في التجربة الشعرية، ويمكن أن نقسم هذه العلاقات بحقول دلالية جزئية تعود في مجملها إلى حقل الدلالة الأم، وهي:

الحقل الدلالي العام "الأرض"	
حقل دلالي خاصّ 1	ثمر/ غيمة/ اللوز/ الليمون/ التين/ الزيتون/ سواقينا/ البيّارات

[1] محمد مفتاح(2005)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط4، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص58.

[2] محمد خطابي(1991)، لسانيات النصّ، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص248.

حقل دلالي خاصّ 2	كنعان/ الجليل/ الخليل/ فلسطين/ غزة/ أريحا/ الكفر/ قبية/ نحّالين
حقل دلالي خاصّ 3	قريتنا/ الطرقات/ الجدار/ الحجارة/ مقلاع/ الديار/ أهل الدار/ الجدران/ الدار/ القرية/ طفل/ عربيّ/ وادينا/ الأطفال/ الحارات

هذه الحقول الدلالية الثلاث تكوّن مجتمعة حقولا متضامّة تندرج تحت الحقل الدلالي الأساس وهو "الأرض"، ويُلحظ أنّ مجموع هذه الحقول الدلالية تتصل بالحقل الأساسي بنوع من العلاقة الخاصة يمكن أن نسميها علاقة الجزء بالكل، فكلّ وحدة دلالية معجمية هي بمثابة جزء لا يتجزأ من حقل "الأرض"، فهي بمثابة الفرع للأصل، وهذا التأكيد على هذا النوع من العلاقة يجسّد الرؤية الشعرية العامة التي بُنيت عليها التجربة الشعرية من تثبيت البؤرة على مفهوم عامّ ومن ثمّ الخروج منه إلى مفاهيم تعود إليه وتندرج تحته.

وبالعودة إلى الوحدات الدلالية، سنجد أن كلّ وحدة دلالية تتصل بالحقل الدلالي الخاصّ بها بعلاقة خاصّة، فالحقل الأول تندرج فيه وحدات تتعلق بخيرات أرض فلسطين التي جاءت لتؤكد جمالية الأرض وبما تحويه من عناصر طبيعية تستلزم الوقوف عندها والكشف عن مظاهر السحر فيها. أما الوحدات الدلالية في الحقل الدلالي الثاني فيسيطر عليها ذكر أسماء أعلام المدن والقرى الفلسطينية، وبدهيّ أن هذا التصريح باسم العلم يحمل معه تداعيات لقصص تاريخية وأخرى أسطورية، وتكشف من جانب آخر على أحداث المنطقة التي حصلت في التاريخ أكثر من التركيز على أوضاعها الراهنة التي تشهدها ساحة فلسطين.

أمّا الوحدات الدلالية للحقل الدلالي الثالث فيغلب عليها توصيف مادي لكل أمكنة فلسطين، وذكر العنصر البشري الذي ينتمي إلى أرضها، ويعطيها حق الملكية لهذه الأرض والعيش فيها بحرية وكرامة، فتعاضد المستويان المكاني والإنساني ليؤكدا مدى الارتباط الروحي والجسدي لأهل فلسطين بأرضهم، وهذا التأكيد جاء متشعبا في جميع العلاقات الجزئية التي تعود إلى الحقل الدلالي العامّ. هذا الزخم المكثف لإشارات المكان وأسماء الأعلام البيّن في هذه الوحدات الدلالية تشكل " علامات تتحرّر من دلالاتها الوضعية لتصبح رموزا للتعبير عن موقف سياسيّ، علاوة على التصريح، من حين لآخر، بهواجس الشاعر أو المتكلم، في القصيدة، فيكثر الحديث عن العودة، وعن الأحباب، الذين ينتظرون خلف الحدود عودة الغائبين"[1]، وهو يبرهن من جهة أخرى على شدة ارتباطهم بالأرض التي أنجبتهم، والوطن الذي بات حُلمًا في مخيلتهم، بعد أن كان ذكرى تجسّد مرارة حياة القهر والسلب.

وتتكشف لقارئ القصيدة حقول دلالية أخرى تتجاور في علاقتها بالأرض الدال الأكبر فيها، ونستطيع تبين ذلك من خلال الوحدات المعجمية التي استهل بها البناء النصيّ وتعود كلها إلى حقل دلالي زاخر نطلق عليه بـ(الرؤية الحالمة)، وفي هذا الحقل تتفجر طاقات إيحائية من الوحدات الدلالية التي تتصل بهذا الحقل بعلاقة اقتضائية، فالحُلم يقتضي في حقيقة الأمر رؤية استشرافية مملوءة بدوالّ تبعث على التفاؤل والخلاص من العبودية والقهر، وقد جاءت هذه الرؤية في علاقة ترابط وتماسك مع حُلم تخيّلي أسطوري

[1] إبراهيم خليل(2016)، حاضر الشعر وتحوّلات القصيدة، نحو قراءة جديدة للشعر العربي الحديث، ط1، عمّان: الآن ناشرون، ص 112.

يشكل مفتاح العبور لتخيّل واقع أفضل لأرض فلسطين، وتتجاور الوحدات الدلالية ضمن هذا الحقل بصورة تتابعية على شكل سرد ممتدّ تتناوب فيه دوالّ الأفعال والأسماء بصورة اعتباطية على النحو الآتي: (يشرق/ عشقا/ ربيعيا/ تنتشر/ الصبايا/ يملأن الجرار/ عرّاف/ حُلما/ حورية/ رقصت/ الفجر/ خيوط الشمس/ انتثرت/ زهور الأقحوان/ ندية/ رحب المدى/ السحريّ/ بمولد/ القمر الجميل/ رحيق القلب/ فجر ربيعيّ/ قصائد الغزل/ توسدي أحلامهم/ الفجر الطليق).

تتعاضد هذه الدوالّ في مساحة النص الشعري، التي تكاثفت في بدايته تحديدا، لترسم رؤية استشرافية ملؤها الأمل بالتحرّر، والعودة إلى الوطن المحتلّ، مع إضفاء لمحة أسطورية تضفي على تلك الدوال جمالية في التعبير الدلالي وتعميقا للتجربة الشعرية، والملاحظ أن مثل هذه الدوال جاءت إمّا منفردة في النصّ، أو وصفا لكلمة قبلها، أو بصيغة الأفعال المضارعة التي تدعو في مجموعها إلى الاستمرار في الحُلم والعمل على تحقيقه.

ونلتقي مع امتداد النصّ الشعري بحقلين دلاليين يتجاوران في مساحة البناء النصي، ويتقابلان في الدلالة المعجمية التي تكتنف وحداتها الدلالية، وهما يتعلقان بمفردات الجهاد والنضال ضمن حقل "البطولة" الخاصّ بالشعب الفلسطيني، ومفردات القهر والعبودية ضمن حقل "الاستبداد" الخاص بالصهيوني المستعمِر، وتتوزع هذه الوحدات الدلالية على امتداد النصّ بأكمله لتفرز كلّ وحدة دلالية مع أخواتها معاني تواجه معاني الوحدات الدلالية من الحقل الآخر.

وتُؤسّس هذه الدوال المعجمية المتقابلة كلمات مفتاحية عامة، تتكرّر في هيكلية النص إمّا بلفظها أو بمترادفاتها التي تمّ اختيارها من المعجم اللفظي لها، ومثل هذه الكلمات المفتاحية الخاصة تعدّ "مدخلا لحركة الإبداع الداخلية للنصّ ذاته، فلا تتحوّل من عمل فني إلى آخر، فإذا انتقلت من مكانها فقدت هويتها الدالة، وأصبحت كلمات عادية"[1]، فالذي يمنح هذه الكلمات خصوصيتها الأدبية هو تموضعها ضمن بنية النصّ، ومدى علاقتها بغيرها من الكلمات ضمن نسيج نصيّ متماسك.

تشترك جميع الوحدات الدلالية في كلا الحقلين الدلاليين على معنى الصخب والقوة التي تمنح للنص سيرورته الشعرية في ظلّ الثورة الجامحة التي يغذيها الحقل (أ)، في مقابل إحكام السيطرة وفرض القوة التي يفرزها الحقل (ب)، وفي إطار هذين القوتين تتشكل البنى الموضعية للألفاظ على شكل تجانسات في الشكل العام، غير أنها تلتقي بمتقابلات ضدّية على شكل ثنائيات عكسية تمنح التجربة الشعرية الروح العالية الصاخبة التي تحكم إطار البنى الموضعية المتوزعة في نسق البناء الشعري.

وأولى هذه الثنائيات الضدية تظهر في ثنائية (التاريخ/ الواقع) التي جسّدتها وحدات أدوات الحرب والقتال، فحيث نجد أدوات الحقل الدلالي (أ) تتوسّل بوسائل القتال البسيطة التي ترمز إلى القدم والتذكير بمعارك التاريخ، بالإضافة إلى العودة إلى الحياة الكريمة التي عاشها المجاهدون الأبطال على الرغم من قلة إمكاناتهم الماديّة، ممثلة بأدوات: (السيف، والخيل، والمقلاع، والحجارة، والسنابك)، وقد قابلتها في الحقل

[1] يوسف مسلم أبو العدوس(2016)، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط4، عمّان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ص196.

الدلالي (ب) أدوات الحرب الحديثة التي تعرّي فساد الواقع الراهن لدى المستبد، وغنى إمكاناته المادية الحربية التي توحي بالموت الزؤام الغاشم الذي ينخر في صفوف الأبطال، ممثلة بأدوات (الخوذة، والرصاص، والرشاش، والبزة، إلخ).

وتمضي هذه الثنائيات الضدية لتفرض سيطرتها على بنائية النصّ الشعري، لتعرض لنا وحدات الحقل (أ) إشارات دلالية توحي بعظم المعاناة والشعور بالأسى في دوالّ، مثل (دماؤنا، الأكفان، دامية..إلخ)، نجد في دوالّ الحقل (ب) إشارات توحي بعظم البطش وبشاعة الوجه المستبدّ الذي يلحّ صوته في فضاء النص الشعري، في دوالّ مثل:(يدوس، يجأر، عطش، جفّت، رقصوا..إلخ)، فتنفتح هذه التقابلات الدلالية على تضادات ثنائية تزاحمت في مساحة النصّ الشعري من مثل:(الحياة/الموت)، و(الحق/ الباطل)، و(الشجاعة/ الجبن)، وهذه التقنية العكسية هي مكوّن بنائي عميق يؤسس فجوة، ومسافة توتر حادة الصوت ضمن شبكة من العلاقات الكونية، بحيث "يتكون الفيض الشعري في القصيدة من فاعلية الإخصاب المتبادل بين العلاقتين، بحيث يغذي المكوّن الشعري النابع من العلاقة الثانية الفيض الشعري النابع من العلاقة الأولى ويعمقه ويرفده"[1]، بمعنى أنّ دوال البطولة والفروسية ومقاومة الظلم التي رشحتها وحدات الحقل (أ)، لم تكن لتنمو وتزداد حدّتها لولا وجود دوالّ الظلم وفرض السيطرة، والتدمير التي أفرزتها وحدات الحقل (ب)، ومن هذا التفاعل النصيّ لوحدات كل حقل ينشأ الإخصاب الدلالي للنصّ الشعري، وتكسبه خصيصة فنية داخل العمل الأدبي.

ثالثا: المستوى التركيبي

يعتمد المستوى التركيبي على دراسة الظاهرة اللغوية النحوية من خلال الكشف عن العلاقات النحوية التي تربط بين أجزاء التركيب، ابتداءً من مستوى الجملة ثم التسلسل لتكوين الخطاب الشعري. وإذا كان المستوى المعجمي يعتمد على اللفظة الواحدة باعتبارها البؤرة التي تكشف عن رصيد المعجم الشعري الذي تكوّن منه البناء النصي العام للقصيدة، فإن المستوى التركيبي يعتمد الجملة المحرّك القوي الفاعل للنصّ، وعاملا مهما لضبط الممارسة الكلامية.

ويعتمد تشكيل هذا المستوى في الحدث اللساني على العلاقات الركنية التي تنتظم أجزاء الخطاب الشعري، باعتبارها محصول عملية ثانية تلحق عملية اختيار المتكلم من رصده لأدواته التعبيرية ، وتتمثل في "رصف هذه الأدوات وتركيبها حسب تنظيم تقتضي بعضه قوانين النحو ، وتسمح ببعضه الآخر مجالات التصرف ، وسميت علاقات ركنية باعتبار أنّها تخضع لقانون التجاور"[2]. وهذا هو الفارق بين محاور هذا المستوى ومحاور سابقه المعجمي ، إذ تتوزع فيها التمفصلات الصياغية في بنية القصيدة دون القيام بعملية اختيارها من الرصيد الشعري الذي ضمّ البناء النصيّ.

[1] كمال أبو ديب(1987)، في الشعرية، ط1، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ص72.

[2] عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، تونس: الدار العربية للكتاب، ص 140.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ التشكيلة التي يتكون منها الكلام تعتمد بالدرجة الأولى على الجملة الأسلوبية وليس على الجملة النحوية التي يتألف منها الكلام العادي، ومن هذا التشكيل الجديد الأسلوبي يتفتق الكلام الأدبي الذي يمنح للجملة الشعرية خصوصيتها الفنية وموقعها في الخطاب الشعري، "غير أن سلامة الكلام الأدبي مشروطة بامتثاله لحدود البناء النحويّ في اللغة، والذي أعوز النقد البنيوي إلى حد الآن هو ضبط المقاييس التي تمكّن من السيطرة على تشكل الدلالة داخل سياق الجملة الأسلوبية ودون اختراق لمعايير البنية النحوية"[1]، بمعنى أنّ التحليل اللساني يعتمد على الأساليب النحوية التي أصبحت ظاهرة شائعة في بنية الخطاب الشعري، والتي لم تخرج في حدودها التركيبية عن القوانين العامة التي وضعها علم النحو، بل تنطلق من القاعدة الأساس لتعيد صياغة التراكيب بأسلوب غير مباشر لإضفاء نوع من الجمالية والبلاغة على التركيب والعبارة المتشكلة من البناء العامّ المكوّن لها.

وتجدر الإشارة إلى أنّ تبصر تلك الظواهر التعبيرية التي تتوالد في السياق الشعري يتمايز فيما بينها حول دورها الفعّال في التشكيل الصياغي، سواء أكان هذا التمايز على مستوى الدال الواحد أم على امتداد أثره ليغطي التركيب في مجمله ، وفي كلا الحالتين فإنّ الدور الذي تنهض به الجزئية الواحدة للصياغة تعطي أثرا واضحا على مستوى التركيب السياقي ، وبالمقابل فإنّ التركيب الناجم عن هذه التمفصلات الصغرى يشكل رؤية جديدة لم تكن موجودة في الأصل المثاليّ الذي خضع إليه التركيب النحويّ أصلا.

وأوّل ما يطالعنا من في هذا المستوى ظاهرة التقديم في قصيدة "ملحمة كنعان"، حيثُ يشير هذا المصطلح إلى "تبادل في المواقع تترك الكلمة مكانها في المقدمة لتحل محلها كلمة أخرى، لتؤدي غرضا بلاغيا ما كانت لتؤديه لو أنها بقيت في مكانها الذي حكمت به قاعدة الانضباط اللغوي"[2]. ولهذه الظاهرة الأسلوبية اهتمام أثير لدى البلاغيين القدامى، ولعلّ أهمهم عبد القاهر الجرجاني الذي أشار إليه بقوله:" هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفترّ لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة....ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[3].

ونحن في هذا الصدد سنشير إلى تقديم شبه الجملة الذي جاء على نوعين اثنين:

1- تقديم تتصدّر فيه شبه الجملة التركيب. 2- تقديم تتوسّط فيه شبه الجملة التركيب.

أمّا النوع الأول فيبرز لنا تركيب شبه الجملة في موقع الخبر الذي تقدم على المبتدأ ليؤكد بذلك أهميته في صدارة الجملة، ومن أمثلته:

"هذي فلسطين المدى،

ولها سنابك خيلنا،

ولها أعنّتها،

[1] عبد السلام المسدي(1991)، قضية البنيوية: دراسة ونماذج، تونس: المطبعة العربية بن عروس، ص76.

[2] منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، الإسكندرية: منشأة المعارف، ص 138.

[3] عبد القاهر الجرجاني(2001)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، علق عليه: السيد محمد رشيد رضا، ط3، بيروت: دار المعرفة، ص85.

ولها رحيق القلبْ،"[1].

يبتدئ المقطع الشعري السابق بالتعريف عن فلسطين في سياق الجملة الاسمية المكونة من المبتدأ والخبر المنعوت بصفة (المدى) ليثبت امتداد الاسم وأحقيته في الأرض زمنا طويلا، ثم يتتابع تركيب شبه الجملة (ولها) في مستهل كلّ سطر شعري ليبدو كلازمة موسيقية حينا، وتكثيفا دلاليا حينا آخر، يعود على الاسم السابق، وبدهي أن استحضار الضمير (الهاء) الغائب في سياق شبه الجملة يبرهن على تعميق الاتصال وتوطيد الرابطة بين الأسطر القابلة والسطر السابق الذي تدور محاورها جميعا عن فلسطين وحدها. كما أنّ التمفصلات الدلالية لشبه الجملة التي يمكن تحليلها بـ(حرف الجر اللام "الملكية، والضمير، الأداة الرابطة) تشي بثبوت اختصاصها بالبطولة والحياة الممثلتين بسنابك الخيل وأعنتها رمزا للنضال والأصالة، ورحيق القلب رمزا للارتباط الوجداني الذي يؤلف بين البلاد وأهلها، وهذا التركيب - بالإضافة إلى تكراره في الأسطر- أعطى اندغاما داخليا لتركيب الجملة الاسمية من حيثُ الفائدة النحوية التي قدمتها، بالإضافة إلى الفائدة البلاغية من التقديم الذي منحه شبه الجملة في الأسطر الشعرية.

ويأتي شبه الجملة في موضع آخر متوسطا بين المسند والمسند إليه؛ ليشكل مركز الاهتمام وبؤرة التركيز في سياق الخطاب الشعري، ومثاله:

" ولكَمْ مضى في كلّ دربٍ فتيةٌ ولهم على كلّ الجهاتِ مدارُ

طافتْ بآفاقِ النجوم جباهُهم وهم على طولِ البلاد شعارُ"[2]

يستحضر كلّ شطر شعري – الذي صيغ على وفق القصيدة العمودية في المقطع السابق- توسّط الخبر بين التراكيب الإسنادية فيما يأتي:

1- مضى + في كلّ درب + فتيةٌ = فعل (مسند) + شبه الجملة+ فاعل (مسند إليه)

2- لهم + على كلّ الجهات + مدارُ= خبر (مسند) + شبه الجملة + مبتدأ مؤخر(مسند إليه)

3- طافت+ بآفاق النجوم+ جباهُهم = فعل (مسند) + شبه الجملة + فاعل (مسند إليه)

4- هم + على طول البلاد + شعارُ= مبتدأ (مسند إليه) + شبه الجملة+ خبر (مسند)

هذه التوسطات لأشباه الجمل بين التراكيب الإسنادية منحت الخطاب الشعري خاصية جمالية أسلوبية تتعلق بالتمدّد النصيّ على هيكلية البناء النصيّ، كما أن المعنى الناجم عن هذا التوسّط يتماثل في جميع التمفصلات التركيبية للمقطع السابق، فالسعة والانتشار التي وشت بها ألفاظ الدروب والجهات، والامتداد والعلوّ التي وشت بها ألفاظ آفاق النجوم، وطول البلاد، منحت على مستوى النسق الشعري تركيزا واهتماما للأثر الذي يجنيه فتيان الانتفاضة وأبطال المقاومة على أرضهم من استمرار قضيتهم والدفاع عنها مهما تطاولت الأمكنة وامتدت الأزمنة، فالتوسّط المكاني لشبه الجملة بين التراكيب النحوية غذى الخطاب الشعري بمعان جديدة تكشفت من خلال تجاور الجمل بعضها ببعض، بحيث إن مثل هذه التراكيب لا

[1] إبراهيم السعافين، أفق الخيول، ص63.

[2] إبراهيم السعافين، أفق الخيول، ص68.

نعدّها ميتة منفصلة عن التراكيب الأخرى، "ولكنها تراكيب تؤدي جزءًا من معنى القصيدة وجماليتها، وإذا صحّ هذا، فإنّ التراكيب النحوية في القصيدة الشعرية تتناغم مع باقي العناصر الأخرى"[1]، وينشأ هذا التناغم بحدّ ذاته من ارتباط الجمل بعلاقات خاصّة يقتضيها سياق النصّ الشعري.

ويُطالعنا في موضع آخر توالي الجمل الخبرية والإنشائية باتساق بنائي متين، وهذا التوالي لا يعني رصف الجمل بعضها ببعض، وإنما تكثيف الجمل الخبرية لتندغم في طياتها التراكيب الإنشائية لتؤدي وظيفتها النصيّة باقتدار دلاليّ مكين. والمعروف من الناحية البلاغية أن الخبر والإنشاء يحققان فوائد كثيرة في سياق الخطاب اللغوي، وهما إلى ذلك يبرزان فرقا بيّنا بينهما في أن:" الخبر لا يتوقّف تحققه ووجوده على قول المتكلم، أمّا الإنشاء؛ فهو ما يتوقف تحققه على تلفظ المتكلم به"[2]، بمعنى أنّ سياق الجملة الخبرية تتحقق من غير اعتماد لحظة القول، أما سياق الجملة الإنشائية فيعتمد تحققها على لحظة القول، من هنا كانت الأولى خبرًا عاما يحتمل قبول الخبر أو ردّه، أما الثانية فلا تحتمل مثل هذا المعنى.

وقد تكاثفت صيغ الإنشاء الطلبي: الأمر، والنداء، والاستفهام في بنية النصّ الشعري، واحتلت أمكنتها النصية في مواضع سابقة أو لاحقة للجمل الخبرية لتعضد الدلالة بنبرة شعرية عالية، كما نجدها بكثرة في صيغ الأمر التي دلّت على القوة والدعوة إلى نبذ المحتل وطرده، كما في المثال الآتي:

"ويهوذا الرّهيبُ يدنّسُ
الطرقات بالقهر،
انطلِق كنعانُ سيفًا،
انتصِبْ جبلا يصدّ الموت،
يهوذا الرهيبُ يطاول الآفاق
قهرًا
فانتصِب قهرًا"[3].

يتأكد في المقطع السابق تمايز بين نوعين من التركيب: الأول خبريّ أفرزته الجملة الاسمية المكونة من المبتدأ والخبر (يهوذا+ يدنّس)، والثاني إنشائي تصدرته صيغة الأمر (انطلِق)، وعلى الرغم من تمايز التركيبين من حيث الوظيفة النحوية والبلاغية إلا أن مظهر الاتساق التركيبي يعود من خلال حركة التجاور التي تربط بين الأسلوبين، فالتركيب الخبريّ يستهلّ بظاهرة التقديم التي يشهدها تقديم المبتدأ على الخبر الجملة الفعلية، ذلك أن الأصل في تركيب الجملة العربية الاستهلال بالجملة الفعلية، لكن التقديم هنا جاء للفتة بلاغية وأسلوبية وهو ممارسة الضغط الدلالي على الاسم العلم (يهوذا) الذي تكرّر ذكره في موضع آخر من المقطع:(يهوذا+ يطاول الآفاق)، وهذا التقديم للمبتدأ العلم مع التصدير بالجملة الخبرية جاء لفائدة تثبيت

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص70.
[2] فضل حسن عباس(2007)، البلاغة فنونها وأفنانها، علم المعاني، ط11، عمّان: دار الفرقان للنشر والتوزيع، ص102.
[3] إبراهيم السعافين، ص62-63.

الخبر وتأكيد تحققه على مساحة النصّ الشعري ليفسح المجال لتوالي صيغ الأمر الإنشائية التي تتصل معها برباط السبب والنتيجة، وتفصيل ذلك كما يأتي:

يهوذا (المبتدأ)+ الرهيب (الصفة)+ يدنّس الطرقات (الخبر/ الجملة الفعلية)= السبب

انطلِق (الأمر)+ كنعان (المنادى)+ سيفا (حال)= النتيجة

انتصِبْ (الأمر)+ جبلا(حال)+ يصد الموت(صفة)= النتيجة

يهوذا(المبتدأ)+ الرهيب(الصفة)+ يطاول الآفاق(الخبر/الجملة الفعلية)+ قهرا (حال)= السبب

فانتصِب (الأمر)+ قهرًا(حال)= النتيجة

وهكذا، يمارس توالي التراكيب الخبرية التي تأكدت بظاهرة التقديم وتكراره في موضع آخر تحقيق المعنى الذي تفتق عنه النصّ الشعري، وهو ثبوت حالة القهر واستمراره من خلال المستعمر الذي رُمز إليه بـ(يهوذا)، فكان هذا التعاقب الترتيبي بمثابة العلة التي تُفصح عن مدى بشاعة الظلم والاستبداد المتأصّل في هذا العنصر المتسلّط، ثمّ تأتي التراكيب الإنشائية الممثلة بصيغ الأمر المتوالية في تراتبية مقصودة لتكون بمثابة ردة الفعل المتحصّلة من هذا العدوان، فجاءت صيغ الأمر ذات دلالة إيحائية تشي بالقوة والاستعلاء، تعضدها صيغة النداء لاسم العلم (كنعان) الذي يُرمز إلى المناضل الفلسطيني، ومن خلال هذا التجاور النصيّ الذي يتميز بالتوازي والانتظام يتحقق للبناء النصي اكتمال وشائجه عن طريق سبر العلاقات التركيبية التي تتشكل من نسيجه.

وعلى الوتيرة نفسها، يندغم الاستفهام البلاغي في بنائية النصّ معلنا وظيفته البلاغية بعد سلسلة من الجمل الخبرية التي تتصدّرها الأفعال الماضية في سياق السرد الحكائي، ومثله:

" قطّب جنديّ،
ضحك الآخرُ
جُنّ الثالث،
هذا جيلُ الحقد..
فماذا غيرُ رصاص
يثقب قلبه؟!" [1]

تتراتب الجمل الفعلية الثلاث (قطّب، ضحك، جُنّ) دون روابط لغوية تجمعها، غير أنّ الحكم الذي شهدته الجملة الاسمية (المبتدأ "هذا"+ الخبر "جيل الحقد") جعله يتصل بالجمل السابقة له بعلاقة الإجمال بعد التفصيل، ويشهد على ذلك أداة الربط (هذا) التي تحيل على ما بعدها، لتكون مع لاحقتها تلخيصا لوصف عام بُني على توضيح السرد الفعلي للجمل الثلاث. وبعدها تأتي الجملة الإنشائية الاستفهامية لتشكل تعقيبا بلاغيا على مضمون الكلام السابق، بصيغة التعجب الإنكاري الذي يعدّ المحصّلة الطبيعية عن مجموع الأخبار التي سبقتها في هيكلية النصّ الشعري، وبدهي أن تناوب الصيغ النحوية التي

[1] إبراهيم السعافين، أفق الخيول، ص68.

تؤدي معاني بلاغية منوعة هي حصيلة اختيار لغوي يجمع بين نمطين أو أكثر، ويقتضي هذا الجمع "ظهور آثار الصيغة المختارة بشكل بارز، وكأنها (ابتعاد) عن القاعدة الكلية المشتركة، ومن هنا اتصل مفهوم (الاختيار) بمفهوم (الابتعاد)" [1]، فاختيار الصيغ من المستوى النحويّ في لغة الكلام المعيارية يُعدّ غير واعٍ، ذلك لأن الصيغ والقوانين قد وضعت أصلا في قاعدة الكلام التركيبي، إلا أنّ إدماج هذه الصيغ وترتيبها بحيث تبدو متوائمة مع ما يسبقها ويلحقها بعلاقات ركنية متجاورة يُعدّ اختيارًا واعيا يرقى بالتراكيب إلى فوائد بلاغية وأسلوبية تتجاوز معيارة الصفر لتكتسب جمالية التذوق الشعري وخصوصية البناء الشعري بمجرّد دخولها في بنائية النصّ الشعريّ العامّ.

رابعا: المستوى البلاغي

يتحدد المستوى البلاغي من حقول الكلمات التي يتم اختيارها من المعجم الشعري، شريطة أن تكوّن مع الكلمات الأخرى التي تتجاور معها دلالة جديدة ما كانت لتظهر لو بقيت متفرّقة في اللغة العادية، وعليه، فإنّ هذا المستوى يتشكل ضمن الرابطة الاستبدالية التي تحيل على مجموعة مترادفة من الكلمات تقع على مستوى يسمّى محور الاختيار أو التبادل بحيث "يتحدّد الحاضر منها بالغائب (والعكس بالعكس)، ولأن المتكلم لا يوظف تلك الكلمات المترادفة دفعة واحدة، فإنه حين يختار كلمة تغيب الكلمات الأخرى، وتنسحب إلى مجال الوجود بالقوّة" [2].

وعلى أساس محوري الاختيار والاستبدال تتولد بنيتان في رحم القصيدة تتعاور من خلالهما الألفاظ : الأولى سطحية تتمظهر فيها اللفظة المنتقاة بعلاقات ركنية مع غيرها من الوحدات اللغوية ، والأخرى عميقة تستبطن دلالية اللفظة وتفصح عن وظيفتها التي تم إلصاقها بها. ولعل أفضل ما يمكن دراسته في هذه الجزئية من الدراسة بنى الاستعارة ، والتشبيه ، والكناية ، إذ تعتمد كل بنية –على حدة- استبدالا معجميا للفظة وتحميل اللفظة المختارة دلالة اللفظة الغائبة بما يطرأ عليها من معان جديدة ذي ترابطات سياقية تفصح عن مقصدية النص الشعري.

ومثل هذه البنى التي أخذت بحثا وتفصيلا في الدرس البلاغي القديم تفصح عن خاصية بنائية للنص الشعري تنشأ من العلاقات والروابط التي يحددها سياق النصّ الأدبي، فالاستعارة مثلا هي "نتاج مزج مفهومي خاصّ يمكن معالجته في شبكة تكاملية، ينشأ عنها بالضرورة فضاء ذهني يمثل خريطة العلاقات التي آلت إليها الاستعارة بعد عمل الفضاءات الداخلة في تكوينها" [3]، وفهم هذا المزج المفهومي الجديد التي تنشأ منها الاستعارة يتوقف على فهم الكيفيات والخطوات التي مرّت بها العبارة الشعرية لتتشكل على أرضية النصّ الأدبي بصورتها الحالية، وهذه التغيرات والتحويلات التي تمرّ بها العبارة تندرج في البنية العميقة للنصّ، وهي أساس الاستبدال الوظيفي الذي يحدث للكلمات الدلالية، الأمر الذي ينشأ عنه فهم بلاغي جديد وصورة شعرية خاصّة.

---

[1] محمد عزّام، التحليل الألسني للأدب، ص158.

[2] يوسف وغليسي(2008)، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف، ص200.

[3] سعد عبد العزيز مصلوح(2017)، في اللسانيات والنقد أوراق بينية، ط1، القاهرة: عالم الكتب، ص262.

وقبل أن نلج إلى خواص المستوى البلاغي في القصيدة موضوع الدراسة، لا بد أن نشير إلى أنّ تعامل البلاغيين القدامى مع دروس البيان العربي تختلف في حيثياتها عن أصحاب الاتجاه اللساني الغربي الذين تناولوا ذات البنى، فالاستعارة مثلا في تعريف عبد القاهر الجرجاني تعني " أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حيث وضع ، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل ، وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية"[1]. وتشترط الاستعارة كذلك حذف أحد طرفي التشبيه: المشبه أو المشبه به، وقد تطورت القيمة التي تفصح عنها الاستعارة من الزركشة البلاغية والزخرفة الفنية ، لتصبح نشاطا فكريا" ينظم التجربة بواسطة خيال دؤوب يعمل على إعادة تشكيل جزئيات الواقع حيث تذوب عناصرها لتتخلق في ميلاد جديد تتضح من خلاله الرؤية الفنية الخاصة للأشياء والمعاناة الانفعالية لصاحبها"[2].

أما في المصنفات الغربية، فمدار التصنيف محصور في أداة التشبيه حضورا وغيابا؛ "وغياب الأداة موجب لعدّ المركب من باب الاستعارة، وإن استوفى طرفي التشبيه"[3]، وعلى ذلك ما كان معروفا عند البلاغيين العرب من التشبيه البليغ الذي يستلزم حذف الأداة ووجه الشبه، أصبح يُعدّ من باب الاستعارة عند الغربيين.

وبالنظر إلى قصيدة "ملحمة كنعان" يُلحظ هذه التكاثفات الدلالية لبنية الاستعارة التي شكلت ظاهرة جديرة بالاهتمام والدراسة، إذ لم يخلُ أيّ مقطع شعري من توظيف زاخر للألفاظ التي شكلت بأسلوب تركيبها النحويّ معجما شعريا خاصا اندغم في بنائية النصّ الشعري العامّ.

وقد جاء توظيف بنية الاستعارة بأسلوب خاصّ شغل به المحدثون كثيرا، وهو ما يسمى "الاستعارة التنافرية"، وهي اصطلاحا:" صورة بلاغية تقوم على الجمع بين شيئين متنافرين لا تجمع بينهما علاقة منطقية"[4]. وهذا التوظيف المكثف للاستعارة يعد تكنيكا فنيا يخلقه الشعراء المعاصرون ليعيدوا التوازن الداخلي الذي يفتقدونه في العالم المحيط بهم. وقد تواترت هذه الاستعارة في عدة قوالب لغوية أهمها التنافر الإضافي، والتنافر النعتي، والنموذج الآتي شاهد على تواتر هذه البنى الاستعارية:

"لبسوا ضحى الأكفان
نفروا كأجمل ما يكون الطلعُ
في فجر ربيعيّ
وراحوا ينشدون قصائد الغزل
المعتّق من زمان

[1] عبد القاهر الجرجاني(1991)، أسرار البلاغة ، شرح وتعليق وتحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي و د. عبد العزيز شرف، ط1، بيروت: دار الجيل، ص 44.

[2] رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، الإسكندرية: منشأة المعارف، ص 152.

[3] سعد مصلوح، في اللسانيات والنقد، ص256.

[4] بسام قطوس(2005)، الإبداع الشعري وكسر المعيار (رؤى نقدية)، ص 47.

ضمّي إليك أحبّة جنّوا
بعشقهم النبيل، أيا ديار
هذي ملامحهم على الآماد
فالتحفي بدفء دمائهم،
وتوسّدي أحلامهم"[1]

ينبني المقطع السابق على تكاثف دلالي للاستعارات التي جاءت على نمطين: الأول استعارات جزئية مثلتها تنافرات إضافية:(ضحى الأكفان)، (دفء دمائهم)، وتنافرات نعتية:(فجر ربيعي)، (قصائد الغزل المعتّق)، والثاني: مثلتها استعارات مركبة ونقصد بها تلك التي تعتمد على بناء بنية الاستعارة في المركبات الإسنادية للجملة النحوية، ومثلها:(لبسوا ضحى الأكفان)، (فالتحفي بدفء دمائهم)، (وتوسّدي أحلامهم)، (ضمّي إليك أحبة ..أيا ديار).

أما التنافرات الجزئية التي أشرنا إليها وإن بدت في ظاهر القول لا ترتبط برباط المنطق، إلا أنها تلازمت مع بعضها بإيحائية المعنى التي دلت عليها الكلمة المنطوقة، فلفظة (ضحى) المعنوية تجاورت في سياق النص الشعري مع لفظة (الأكفان) المادية، وهذا التجاور شحن الدلالة الشعرية بطاقة شعورية عالية، فكلا اللفظتين يشتركان معا في الإشراق والدلالة اللونية التي توحي بهما. والشيء نفسه نجده في تركيب الإضافة الاستعاري في دفء دمائهم، إذ تعاورت اللفظتان – على اختلاف دلالاتهم الحقيقية- ليشكلا معًا معنى متضاما يشي بالحنو والارتباط الأثير بالوطن، عدا عن كون الدم وسيلة من وسائل الانصهار الروحي بالأرض التي استمات من أجلها أبناؤها. ويجري الارتباط النصي بين ألفاظ التنافر النعتي في الغزل المعتق، إذ يوحي المضاف إليه بمعنى الخمرة التي وصفها العرب القدامى وعدّوها من أفضل الأنواع وألذها، وجاءت في البناء النصي بمعنى الحبّ الأزلي الذي رسخ في قلوب الثوار من خلال لفظة قصائد الغزل، وهذا الارتباط الوجداني بين اللفظتين أفرز تضاما معنويا وتجانسا دلاليا بين الكلمتين في المعنى المستبطن خلفهما، وكشف عنه الاندغام الدلالي في هيكلية البناء الشعري.

وإذا كانت بنية الاستعارة تستحضر عمليتين "إحداهما تتصل بالمستوى السطحي وهي حذف أحد الطرفين، والأخرى تتصل بالمستوى العميق وهي تحميل المذكور دلالة المحذوف"[2]، فقد دلّت الاستعارة المركبة على ذلك خير دليل، فعبارة (لبسوا ضحى الأكفان) قامت على بنية الاستعارة المكنية، حيث شبه المفعول به (ضحى الأكفان) بالثوب الذي يُلبس، فذكر المشبه وحذف المشبه به، وأبقى أحد لوازمه وهو الفعل (لبسوا)، وهذه الصورة الاستعارية كثفت الدلالة الإيحائية التي ينبض بها المقطع الشعري، فصفة النضال والشهادة متأصلة في الشعب الفلسطيني وملتصقة به لصوق الثوب بجسم الإنسان.

[1] إبراهيم السعافين، أفق الخيول، ص66-67.

[2] محمد عبد المطلب(1997)، البلاغة العربية قراءة أخرى ، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، ص 169.

أما بنية التشبيه فكانت أقل تواترا من بنية الاستعارة في البناء النصيّ للقصيدة، وهذه البنية تعتمد على حضور الطرفين: المشبه والمشبه به في البنية السطحية للقصيدة، وإذا شئنا أن نعود أدراجنا لتقديم تعريف واف وبيّن للتشبيه نستطيع القول إنه:" الدلالة على مشاركة أمر لأمر، وإن شئت قل: هو إلحاق أمر بأمر بأداة التشبيه لجامع بينهما"[1]. وهذا يعني أنّ جدارية التشبيه تعتمد في تحققها على حضور الطرفين بينهما أداة التشبيه، والمظهر البلاغي هنا لا يتعلق بتعاور قطبي الحضور والغياب كما ألفناه في الاستعارة، وإنما يختص بتحوّل اللفظة من معناها المعجمي الذي وضعت له إلى معنى آخر قريب منه أو بعيد عنه بهدف التأثير في النفس وتركيز الصفة فيها.

ونلتقي ببنية بلاغية أخرى وهي التشبيه الذي هو أساس الاستعارة، فهو – أي التشبيه- موازنة بين المشبه والمشبه به بحيث يشتركان في صفات معينة وأحوال معينة، وهذه المشابهة قد تكون حسية أو معنوية مجرّدة، والمهم أن بنائية التشبيه تتمظهر في البناء النصيّ على وفق علاقات التجاور الركنية بين أركانه الأربعة، بعكس بنية الاستعارة التي تقتضي حضور طرف وغياب الآخر.

والملاحظ في القصيدة موضع الدراسة أن بنية التشبيه جاءت مندغمة في بنية الاستعارة، ممّا زاد من إيحائية العبارة الشعرية، وتكثيف علاقات التجاور والاستبدال الدلالي كما في المثال الآتي:

" قال العسكر:

هذا حزن يتدفّق كالطوفانْ

بلْ....

هذا حقدٌ يتفجّرُ كالبركانْ"[2]

تتضح بنية الاستعارة في مستهل الأسطر الشعرية بدلالات الألم والغضب التي كشفت عنها دلالتا الحزن، والغضب، ثمّ أكد تأصل الحزن على سبيل الاستعارة المكنية بالسيل المتدفق، ورشّح تعالي الصوت الذي توحي به لفظة الحقد بالبركان المتفجّر، ثمّ جاءت بنية التشبيه لتتجاور مع هذه البنى الاستعارية بعلاقات أفقية يفصل بينها أداة التشبيه التي أفضت إلى علاقة المشابهة بين الحزن والطوفان، وبين الحقد والبركان، وتنبني علاقة المشابهة بين قطبي التشبيه في التركيبين اللغويين على علاقة المجرّد المعنوي بالماديّ المحسوس، لزيادة تأصيل المعنى وتثبيته في بنية الصورة الشعرية، وهذا التأثيل الدلالي لا يعني المطابقة بل المجانسة والمشابهة، وهو الأساس الذي قام عليه التشبيه في أنه "يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، بمعنى أن طرفي التشبيه لا تتداخل معالمهما ولا يتحد أيّ منهما أو يتفاعل مع الآخر، بل يظل هذا غير ذاك، ومتمايزا عنه"[3]، وفائدة المجانسة هو تعميق دلالة كل من الحزن والحقد بمعاني أشدّ مجسّمة تفصح عن تغلغل المعنى في جدارية النص الشعري، ولا سبيل إلى تغلغل هذا المعنى إلا باستحضار دلالات ماديّة محسوسة لها وقع أعمق وتأثير أبلغ.

---

[1] فضل حسن عباس(2007)، البلاغة فنونها وأفنانها – علم البيان والبديع- ، ط11، عمّان: دار الفرقان للنشر والتوزيع، ص 17.

[2] إبراهيم السعافين، أفق الخيول، ص69.

[3] جابر عصفور(1992)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ص174.

علاوة على ذلك، فقد تكاثفت إيحائية البنية التشبيهية من خلال أداة التشبيه (الكاف) التي تجاوزت كونها أداة الربط بين طرفي التشبيه، فلم تعد الأداة مجرد مشجب يعلق عليه الطرفان، وإنما أصبحت مظهرا من مظاهر التكثيف والاختزال الدلالي للمعنى المقصود ، فليس المطلوب إذن إظهار المبالغات النفسية التي تعتمدها الصورة التشبيهية ، وإنما أصبح المطلوب" أن تتعانق الصورة وأجزاؤها على السياق العام الذي يولد علاقة رمزية تشير إلى المتلقي تجاه نقاط تفجر كل واحدة منها طاقات فنية ذات إثارات نفسية خاصة"[1]، وهذه العلاقة الجديدة التي تفضي إليها الأداة هي أساس الترابط النصيّ بين تراكيب الجمل، بل هو الحاجز المنطقي أيضا الذي يحفظ لكل طرف صفاته الخاصة واستقلاليته الذاتية.

وفي موضع آخر، يستحضر الخطاب الشعري بنية الكناية البلاغية التي توزعت بنسب متواضعة على الأسطر الشعرية، والمعروف أن الكناية في الفكر البلاغي لبنية تعني" أن تطلق اللفظ وتريد لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الحقيقي"[2]. معنى هذا أن الكناية تتعاورها بنية ثنائية الإنتاج " حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي موازله تماما بحكم المواضعة ، ولكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللوازم والملزومات ، فإذا لم يتحقق هذا التجاوز فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة"[3]. من هذا المنطلق، تتمظهر بنية الكناية على علاقة ثنائية قوامها (الخفاء والظهور)، إذ يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، لكنه لا يورده بلفظه فيتجاوزه إلى غيره يكون دليلا عليه ويومئ إليه.

والملاحظ في التوزيع الدلالي لبنية الكناية أنها جاءت متوالدة من رحم بنية الاستعارة التي شكلت ظاهرة شائعة على مستوى النصّ الشعري بأكمله، فجاءت هذه البنية مختزلة في علاقات جزئية تومئ إلى الدلالة في المستوى السطحي للقصيدة، لكنّ تحولاتها الدلالية يمكن اكتناهها من المستوى العميق الذي هو بمثابة القاعدة التي انطلقت منها الدلالة الأولية، ومثال ذلك في القصيدة:

" فصخور أرضي منذ كان الكون
ما ولدت سوى حُرّ الحجارة"[4]

فالحقل الدلالي الذي شاع في السطرين السابقين هو المعنى المادي التي أطلقته الصخور ومدى التصاقها بالأرض الأم، ثمّ شخصت هذه اللفظة بصورة الأم التي تلد الأطفال، ولا غرو ما لمثل هذا التشخيص أثره في رفد النصّ الشعري بدلالات التواؤم والاندغام الروحي في محتويات المكان، وتأتي البنية الكنائية التي تفصح عنها عبارة (حُرّ الحجارة)، فأبقى على الصفة التي تمظهرت في البنية السطحية، لتخفي في البنية العميقة الموصوف وهم أبناء فلسطين، وبدهيّ أن هذه الدلالة لا يتم اكتشافها بغير مؤشرات دلالية يرشحها السطر الشعري وتكوّن مع ارتباطها بهذه البنية الجديدة معنى جديدًا.

---

[1] رجاء عيد، رجاء، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص 175.

[2] فضل حسن عباس، البلاغة فنونها وأفنانها – علم البيان والبديع-، ص 247.

[3] محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، ص 187.

[4] إبراهيم السعافين، أفق الخيول، ص64.

وتجدر الإشارة إلى أنّ البنية الكنائية تتخذ أحيانا سمت الرمز الدلالي الذي تشحنه اللفظة المتوالدة في النصّ الشعري، فيصبح الرمز هنا لازمة تفتح آفاقا دلالية جديدة وتكتسب دلالات أخرى من خلال تموضعها في هيكلية الأسطر الشعرية، من ذلك لفظة (التنين) التي ختمت بها القصيدة، وهي ترمز إلى الغاصب الحاقد:"

"فالتنين يهيّئ قرنا مسمومًا
في لحظة غدر
قرأوا الأسفار..أعادوها
لم يبق إلا الغدر
انطلق التنينُ يدوس الأطفال
ويجأر في الحارات
وعمّ القهر"[1]

تأتي النبرة الشعرية الصاخبة لتكون مفتاح انغلاق النصّ الشعري على سيطرة المحتل وسيادة القهر والظلم في أنحاء البلاد، وقد دلّت على هذه الصورة القاتمة للوحة الشعرية لفظة التنين التي اتخذت أبعادًا أسطورية للحيوان الضخم المدمّر في حكايات الشعوب وأساطيرهم، وقد هيمنت هذه الصورة المتخيلة على المقطع السابق في بثّ فكرة القتل والتدمير، ووأد البراءة في أرضها، وهذه الدلالة المجازية انتقلت عبر مراحل تحولت فيها إلى الدلالة الأخيرة لتكتسب معنى النصّ الشعري، وهو يشبه في كينونته اللغوية ما أشار إليه الجرجاني حول المعنى ومعنى المعنى، فالأول يشير إلى مقصدية الكلمة المباشرة، أما الثاني فتتشكل بناء على تحولات الكلمة في النسق الشعري الذي يكتنفها، "بحيث يكون الدليل هو المعنى الظاهر الذي يوجبه اللفظ والمدلول هو المعنى الضمني الذي يلازمه، فحركة التأويل تنطلق من ظاهر إلى ضمنيّ على أساس ملاحظة تلازم ما بينها"[2]، فالتلازم الذي يربط بين لفظة التنين في معناها المتداول ومعناها المجازي في سياق النصّ هو الرغبة في القتل، والقدرة الخارقة على التخريب، غير أنّ كشف هذه القرائن المعنوية لا يتمّ إلا من خلال ترتيب الكلمة الدالة في جسد القصيدة، وبمدى ارتباطها بسياق المعنى العامّ الذي يحكمه البناء الشعري، لتتولد بذلك دلالة المحتل الغاصب في أرضية النصّ الشعري بعدما كانت تشير إلى المفهوم الشائع عن التنين من حيثُ هو حيوان أسطوريّ له خصائصه المميزة في أساطير الشعوب والدول.

الخاتمة

يكشف التحليل اللساني لقصيدة "ملحمة كنعان" عن تواتر مستويات أربعة شكلت بمجموعها لُبّ البناء النصيّ العام الذي سيطر على مدلول النصّ، كما أنها أسهمت مجتمعة على ربط العلاقات الداخلية التي تتكون منها الألفاظ والتراكيب، وقد اندغمت هذه الروابط في إطار علاقة ثنائية انبثقت منها القصيدة

[1] إبراهيم السعافين، أفق الخيول، ص71.

[2] شكري المبخوت(2006)، الاستدلال البلاغي، ط1، تونس: دار المعرفة للنشر، ص45.

وهي الظلم/ المقاومة، ولا غرو أنّ جميع ما تكوّن مظاهر بنائية لغوية ارتدّت إلى تلك الثنائية الضدية، وصدرت منها.

وقد جاء المستوى الصوتي ليفصح عن أصوات الحروف باعتبارها أصغر وحدة صوتية تشكل معجمية الكلمة، وما كان من تكرار أصوات معينة لحروف غلب عليها الجهر من صدى في زيادة النبرة الخطابية التي ميّزت بنائية النصّ الشعري.

واعتمدنا في تحليل المستوى المعجمي على تقسيم المفردات إلى حقول دلالية عامة، يتضمن كل حقل دلالي منها وحدات معجمية مترادفة توزعت في جسم القصيدة، وارتبطت مع الحقول الأخرى بروابط مخصوصة، وعلاقات ثنائية تقابلية وهذا ما فسّر كثافة الطباق في حقلي المقاومة والاستبداد.

أمّا المستوى التركيبي فكشف عن الصيغ النحوية التي تراتبت وفق قاعدة التجاور النصيّ، فكان لظاهرة تقديم شبه الجملة وظائف نصيّة اكتسبتها من تموضعها في جدارية الأسطر الشعرية، وما كان من تعاقب الجمل الخبرية والإنشائية من دور في شحن الدلالات بطاقات إيحائية تثري التجربة الشعرية وتغنيها.

ويبقى المستوى البلاغي الذي كشف عن تناوب قاعدتي الحضور والغياب للوحدات الدلالية الموظفة في النصّ الشعري، فتكاثفت بنى الاستعارة تكاثفا ملحوظا لتشكل عمدة الاستدلال البلاغي للدلالة المتوارية خلف اللفظة، فجاءت البنية العميقة لتشهد التحولات التركيبية التي أصابت اللفظة لتعرض في البنية السطحية بصورتها النهائية، أما بنيتا التشبيه والكناية فقد جاءتا مندغمتين مع بنية الاستعارة، وإن اختلفتا في تحديد الوظيفة النصية لكليهما، فبينما غلب على التشبيه حضور العلاقة التجاورية لطرفي التشبيه، ساد في البنية الكنائية المحور الاستبدالي الذي يعتمد على حضور المعنى بأسلوب المجاز الذي يفهم من سياق العبارة الشعرية.

المراجع

- إبراهيم أنيس(2010)، الأصوات اللغوية، ط1، مكتبة الأنجلو المصرية.
- إبراهيم أنيس(2010)، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية.
- إبراهيم خليل(2016)، حاضر الشعر وتحوّلات القصيدة، نحو قراءة جديدة للشعر العربي الحديث، ط1، عمّان: الآن ناشرون وموزعون.
- إبراهيم خليل(2007)، في اللسانيات ونحو النص، ط1، عمّان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.
- إبراهيم السعافين(2005)، أفق الخيول، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- أحمد بن إبراهيم بن مصطفى الهاشمي الأزهري المصري(1998)، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط1، بيروت: دار إحياء التراث العربي.
- بسام قطوس(2005)، الإبداع الشعري وكسر المعيار (رؤى نقدية).
- جابر عصفور(1992)، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط3، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي.

-رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، الإسكندرية: منشأة المعارف.

- سعد عبد العزيز مصلوح(2017)، في اللسانيات والنقد أوراق بينية، ط1، القاهرة: عالم الكتب.
- شكري المبخوت(2006)، الاستدلال البلاغي، ط1، تونس: دار المعرفة للنشر.
- عبد الحميد زاهيد(2010)، علم الأصوات وعلم الموسيقى، دراسة صوتية مقارنة، ط1، عمّان: دار يافا العلمية للنشر والتوزيع.
- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، تونس: الدار العربية للكتاب.
- عبد السلام المسدي(1991)، قضية البنيوية: دراسة ونماذج، تونس: المطبعة العربية بن عروس.
- عبد العزيز حمودة(1998)، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- عبد الغفار حامد هلال(2009)، الصوتيات اللغوية، دراسة تطبيقية على أصوات اللغة العربية، ط1، القاهرة: دار الكتاب الحديث.
- عبد القاهر الجرجاني(1991)، أسرار البلاغة ، شرح وتعليق وتحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، ط1، بيروت: دار الجيل.
- عبد القاهر الجرجاني(2001)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، علق عليه: السيد محمد رشيد رضا، ط3، بيروت: دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع.
- فضل حسن عباس(2007)، البلاغة فنونها وأفنانها – علم البيان والبديع- ، ط11 ، عمّان: دار الفرقان للنشر والتوزيع.
- فضل حسن عباس(2007)، البلاغة فنونها وأفنانها، علم المعاني، ط11، عمّان: دار الفرقان للنشر والتوزيع.
- كمال أبو ديب(1979)، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط1، بيروت: دار العلم للملايين.
- كمال أبو ديب(1987)، في الشعرية، ط1، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.
- محمد خطابي(1991)، لسانيات النصّ، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- محمد عبد المطلب(1997)، البلاغة العربية قراءة أخرى ، ط1 ، مكتبة لبنان ناشرون.
- محمد عزام(1994)، التحليل الألسني للأدب، ط1، دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
- محمد علي الخولي(1982)، معجم علم الأصوات، ط1، جميع الحقوق محفوظة للمؤلف.
- محمد الفتحي(2015)، انتظام مستويات اللغة في اللسانيات البنيوية، تبيّن للدراسات الفكرية والثقافية، مج(3)، ع(11).

- محمد مفتاح(2005)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط4، الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل ، الإسكندرية: منشأة المعارف.
- نعمان بو قرة(2009)، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، ط1، الأردن: جدارا للكتاب العالمي.
- يوسف مسلم أبو العدوس(2016)، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ط4، عمّان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة.
- يوسف وغليسي(2008)، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ط1، الجزائر: منشورات الاختلاف.