مجلة جامعة الأزهر – غزة، سلسلة العلوم الإنسانية 2014، المجلد 16، العدد 1 ص 153–180

بعض صور التماسك النصي دراسة تطبيقية على قصيدة محمود درويش

(على محطة قطار سقط عن الخريطة)

مدحت ربيع دردونة

جامعة القدس المفتوحة – شمال غزة

تاريخ الاستلام 2013/3/20 تاريخ القبول 2014/3/24

الملخص :

يبذل العلماء جهوداً لتأسيس فرع في الدراسات اللغوية يعرف بعلم اللغة النصي ، يقوم هذا الفرع بدراسة الكلام – شعره ونثره – بوصفه نصوصاً يتعين البحث في عناصر تماسكها ، لأن كثيراً من الظواهر التركيبية في اللغة لم تفسر في إطار الجملة تفسيراً كافياً ومقنعاً في التراث النحوي القديم ، فجاء هذا البحث لتسليط الضوء على بعض ظواهر التماسك النصي – في قصيدة (على محطة قطار سقط عن الخريطة) للشاعر محمود درويش – الناتجة عن بنى الترديد ، والإحالة ، والترابط الزمنى ، والتناص ، وهي ظواهر لغوية نصية يتجاوز فهمها النظام التقليدي للجملة

Abstract:

Linguists has made noticeable efforts to establish a new linguistic branch, which is known as the textual linguistics. This branch of linguistics deals with the study of speech whether it is prose or verse as a text, which is studied with special attention paid to its cohesion. Because of the incomplete and insufficient explanation of various language structures in the research literature, this research is meant to shed the light on some of the Cohesion phenomena in Mahmoud Darwish Poem "On The train station that fell off the map". These phenomena was a result of various styles used by the poet such as repetition, quoting, chronological unity, and referral; those are textual linguistic phenomena, which requires a more sophisticated understanding that exceeds the traditional system of sentence.

مقدمة:

ساد في العقود الثلاثة الأخيرة شعور قوي لدى الباحثين في الدراسات اللسانية أن كثيرًا من الظواهر التركيبية في اللغة لم تفسر في إطار نحو الجملة تفسيرًا كافيًا مقنعًا ، كعلاقات التماسك النحوي النصي ، والتراكيب المحورية ، والتراكيب المجتزأة ، والتحويل إلى ضمير ، والجمل الاعتراضية ، وغيرها ، ورأوا أن الدراسات النحوية القديمة – رغم ثرائها – قدمت تحليلات جزئية لبعض الجوانب الخاصة بالعلاقات بين أجزاء الجملة والمتواليات الجملية ، ولم تخرج إلى العلاقات الدلالية العميقة التي تربط بين الجمل والمتواليات الجملية إلا في إشارات دقيقة، وفي موضوعات محددة ، كالفصل والوصل، ومعاني الأساليب ، وأشكال السياقات الخاصة (بحيري ، 1997 : 134 – 135).

فإذا ما تجاوزنا الجملة في التحليل إلى رصد الجوانب الدلالية في النصوص فإننا بحاجة إلى إطار أوسع لدراستها يمكن أن يطرح مفهوم نحو النص إلى جوار نحو الجملة (الزناد ، 1993 : 5). فالجملة ليست كافية لكل مسائل الوصف اللغوي " حيث لا بد من أن يتجه الوصف في الحكم على وحدة الجملة من وضعها في إطار وحدة كبرى في النص(بحيري ، 1997 : 138) . كما أن الجملة لا تفهم إلا في إطار ما تسهم به الجمل الأخرى في فهمها ، فمعنى الجمل كثيرًا ما يعتمد على معنى جمل أخرى من الملفوظ نفسه (van dijk ,1977 : 2–3)، ومتتاليات الجمل تصير متماسكة دلاليًا عندما تقبل كل جملة فيها التفسير والتأويل في خط داخلي ، يعتبر امتدادًا بالنسبة لتفسير غيرها من العبارات الماثلة في المتتالية ، أومن الجمل المحددة المتضمنة فيها (فضل ، 1996 : 329) ، وهذا يدفعنا إلى اعتبار الملفوظات قابلة لأن يعاد بناؤها تحت وحدة أكبر هي وحدة النص (يقطين ، 1993 : 15) ، التي تتسم بالتماسك والانسجام (Halliday , 1976 : 2) ، وللنص تعريفات كثيرة ومتعددة بتعدد وجهات النظر البحثية ، نختار منها تعريفاً إجرائيا يؤدي الغرض ، وقد أخذ به عدد من الباحثين المعاصرين، وهو أن النص هو القول اللغوي المكتفي بذاته والمكتمل دلالياً (حبلص ، 1994م : 272) أما التماسك النصي في علم اللغة الحديث فيعني التلاحم بين أجزاء النص الواحد ، بحيث توجد علاقة بين كل مكون من مكونات النص وبقية أجزائه، فيصبح نسيجاً واحداً ، وتشتمل وسائل التماسك على هيئة نحوية للمركبات ، والتراكيب والجمل ، وعلى أمور مثل التكرار ، والضمائر ، والإشارة ، والأدوات والإحالة والحذف والربط (دي بوجراند ، 1998 : 103) ، والبنية النصية موجودة في أي عمل مهما كان نوعه ، وذلك على اعتبار أن أي نص هو خطاب أو فعل لغوي ينجزه كاتب ضمني لقارئ ضمني ، وهذا القارئ يثير انتباهه توالي

الجمل وترابطها على مستوى البنية السطحية ليحصل المعنى . ومن خلال فعل الإثارة هذا يتحقق المظهر الإبلاغي والإخباري للنص ، ومدى انسجامه وتماسكه أيضًا (يقطين ، 1993 : 12) .

ونحو النص هو أحد المصطلحات التي تطلق على هذا المجال من الدراسة ، وثمة مصطلحات أخرى مناظرة ، منها : علم النص ، وعلم اللغة النصي ، ونظرية النص (شبنلر ، 1987 : 183) . ونحو النص نمط من التحليل ذو وسائل بحثية مركبة تمتد قدرتها التشخيصية إلى ما وراء الجملة ، متدرجة من العلاقات بين الجمل ، ثم الفقرة ، ثم النص أو الخطاب (مصلوح ، 1990 : 407) .

ولا يعني نحو النص أنه لم يعد لنحو الجملة قيمة ، وأنه قد عفى عليه الزمن ، بل " كان التراث النحوي السابق بكل ما يضمه من تصورات ومفاهيم وقواعد وأشكال وصف وتحليل وغير ذلك الأساس الفعلي الذي بنيت عليه هذه الاتجاهات النصية بكل ما تتسم به من تشعيب أفكارها وتصوراتها ومفاهيمها " (بحيري ، 1997 : 134) . وينبغي عند التحليل أن يكون الانطلاق من الوحدات الصغرى (الجمل وأجزاء الجمل) إلى الوحدات الكبرى الأعلى ، ومن الأبنية الصغرى إلى الأبنية الكبرى . ويلحُّ علماء لغة النص على " أن النص عملية إنتاج ، بمعنى أنه ليس وصفًا أو سردًا لحقائق اللغة فحسب ، بل تترك مساحة كبيرة من الحرية للمفسرين لكي يقدموا من خلالها بعمليات تفكيك الأبنية اللغوية الفعلية وتمثل أبنية دلالية كبرى تجمع بينها ، وتخلق توالدًا مستمرًا باختلاف النظر إلى أوجه التعالق بين الدوال والمدلولات ، وهي عملية قائمة على اكتشاف مقاصد المنشئ ، ثم إعادة ربط بين الجزيئات قائمة على خبرة المفسر وثقافته وتوجهه " (بحيري ، 1997 : 112 – 113) ، فممارسة القراءة إسهام في التأليف (بحيري ، 1997 : 113) .

في أي جملة يعمد الكاتب أو المتحدث إلى إنشائها يختار مفرداتها ويضمها في نسق متصل ، وهو يقوم بالعمليتين ، الاختيار والضم في وقت واحد ، فينتقي العناصر اللغوية من بين العناصر التي يمكن أن تتبادل المواقع فيما بينها ، وهذا يسمى بالمحور الاستبدالي الذي يشير إلى علاقة العناصر الماثلة بالعناصر الغائبة المرتبطة بها على نحو ما ،أمّا نظم الكلمات في سياق متصل فيتم عن طريق تجاور الكلمات طبقًا لقوانين التركيب ، ويسمى هذا المحور السياقي ، وكلما تعانق المستويان الاستبدالي والسياقي في النص حققت القصيدة أكبر قدر من قوة الأداء الشعري (فضل ، 1993 : 28) .

لا بد – والأمر هكذا – أن ننظر إلى القصيدة على أنها نص واحد وبنية متكاملة لا يغني جزء منها عن الآخر ، وقد تبدو القصيدة في بنيتها الظاهرة جامعة لعدد من الصور ليس بينها رابط ، وهنا لا بد أن ننظر لهذه الصور من خلال بنية القصيدة العميقة التي تجمع هذا التنوع في إطار

واحد ، بحيث تكون كل صورة من هذه الصور معادلاً لبعد معين من أبعاد القصيدة ، وبين هذه الأبعاد خيوط ناسجة وعلاقات رابطة .

كما أننا ننوه إلى أن طرق تناول النصوص متعددة ، فلا يوجد طريقة واحدة يمكن الاعتماد عليها للدخول إلى النص الشعري على وجه الخصوص ، فكل نص يمتلك وسائله الخاصة ، وعلى المفسر أن يحاول اكتشافها والإمساك بها للولوج من خلالها إلى عالم النص ، وهذا لا يعنى أنه لا يوجد قاسم مشترك بين النصوص الشعرية كالوزن وأنماط التراكيب والخواص الأسلوبية للجنس كله ، ولكن هذه الخواص في النهاية لا تمثل بالضرورة مفتاحاً واحداً لفتح باب كل قصيدة . ولذلك يجب البحث دائماً عن السمات الخاصة بالنص نفسه ، فكل قصيدة تختار قواعدها الخاصة في إطار القواعد المشتركة ، فيصبح المدخل النحوي أكثر انفتاحاً من أي منهج آخر ، لأنه يتيح حركة في التطبيق تتوازى مع حرية الشعر نفسه في الإبداع .

والقصيدة موضوع الدراسة هي قصيدة (على محطة قطار سقط عن الخريطة) قالها الشاعر محمود درويش في الذكرى الستين لنكبة فلسطين ، وتتكون من خمس عشرة مقطعاً ، بلغ عدد أسطرها الشعرية مائة وأربعين سطرًا ، ونشرتها جريدة القدس العربي بتاريخ 15 مايو 2008م.

البنى النصية الكبرى

يعتمد مفهوم البنية الكبرى بشكل أساسي على النصّ، بوصفه متواليات تشتمل كلّ منها على عدد من الجمل المتماسكة دلالياً ، بحيث تقبل كل جملة فيها التفسير في خط داخلي يعد امتداداً لتفسير غيرها من الجمل والعبارات في المتتالية وتصبح هذه المتتالية متماسكة دلالياً، حينما تقبل كلّ جملة فيها التفسير والتأويل في خط داخلي، يعدّ امتداداً لتفسير غيرها، ومن هنا فإنّ مفهوم النصّ تتحدّد خصائصه بفكرة "التفسير النسبي"؛ أي تفسير بعض أجزائه بالنسبة إلى مجموعها المنتظم كلّياً؛ أي إنّ البنية الكبرى للنصّ هي تمثيل تجريدي للدلالة الشاملة للنصّ . (فضل ، 1996م : 330) و تبعاً لذلك يعدّ مصطلح " البنية الكبرى" مصطلحاً نسبياً، والذي يحدّد إطاره هو المتلقي؛ لأنّ مفهوم التماسك ينتمي إلى مجال الفهم والتفسير الذي يضفيه القارئ على النصّ. لذا فإنّ تأويل النصّ من جانب القارئ، لا يعتمد فحسب على استرجاع البيانات الدلالية التي يتضمّنها النصّ، بل يقتضي أيضاً إدخال عناصر القراءة التي يملكها المتلقي، داخل ما يسمى بكفاءة النصّ أو إنجازه، فنُظمُ العقائد والأعراف والأبنية العاطفية، تسهم كلّها في صنع الخاصّية النصّية للنص، وهذا يعني أنّ القارئ لا يقوم بعملية الترجمة للبيانات الواردة في النصّ فحسب، بل هو الذي يضع لها نوع الإطار الذي يراها من خلاله (فضل ، 1996 : 337) .

وتتشكل البنى النصية الكبرى في القصيدة موضوع الدراسة على النحو التالي :

أولاً : على مستوى الرمز

- وصفٌ لمحطة قطار مهجورة كانت قبل زمن تعج بالحياة . وقد شغل هذا الوصف مساحة أربعة مقاطع شعرية ، هي : الأولى ، والثالثة ، والخامسة ، والسادسة ، والسابعة .
- وصف لحالة الألم والصدمة التي أصابت الشاعر عند مشاهدة المحطة . وقد شغل هذا الوصف خمسة مقاطع شعرية ، هي : الثانية ، والرابعة ، والثامنة ، والتاسعة والعاشرة .
- البحث عن الأسباب التي أدت إلى ذلك . وقد نسجت هذه البنية خيوطها على مساحة معظم المقاطع الشعرية العشر السابقة ، ثم كانت نتائج معرفة الأسباب تلك المواقف التي اتخذها الشاعر ، وكانت موضوع المقاطع الشعرية الخمسة المتبقية .

ثانياً : على مستوى الحقيقة

- المحطة هي الوطن ، وقد ضاع منذ ستين عاماً ، وتم تهجير أهله الأصليين .
- الألم والصدمة هو ألم على ضياع الوطن .
- البحث في أسباب ضياع هذا الوطن .

ثالثاً : على مستوى الحقيقة والرمز معاً

- أسباب الخراب الذي لحق بالمحطة ، والذي مني به الوطن هو الغفلة والطيبة الزائدة
- لا بد من الاعتماد على النفس والإصرار على استرداد الحقوق ، والحفاظ على وجودنا على هذه الأرض ، لأنه من أقوى الأسلحة في هذا الزمن الذي اختلت فيه موازين القوى

البنى النصية الصغرى

عند تفكيك البنى النصية الصغرى التي تشكل البنى النصية الكبرى لبيان الكيفية التي تتماسك بها هذه البنى نجد أن الشاعر قد اختار لقصيدته عنوانًا مكونًا من شبه الجملة الجار والمجرور والمضاف إليه الموصوف بجملة فعلية (على محطة قطار سقط عن الخريطة) هكذا ، بورود المضاف إليه (قطار) نكرة ، وبذلك يكتسب المضاف (محطة) تخصيصًا لا تعريفًا ، فهي ليست محطة بعينها ، ولا محطة على وجه العموم ، وإنما محطة قطار، يختزل فيها الشاعر كل محطات القطارات الأخرى ، ثم تأتي جملة الصفة (سقط عن الخريطة) على غير ما يتوقع القارئ ، فبدلاً من ظهور ركني الإسناد الغائبين عن البنية السطحية للغة (وقفت) فإذا بنا أمام مفارقة تركيبية تصدم القارئ وتستوقفه ليعيد تنظيم مداركه وخبراته السابقة في بناء الجملة من خلال تبعية جملة الصفة (سقط عن الخريطة) للمضاف إليه لا للمضاف ، فيكتسب التركيب اللغوي لعنوان القصيدة تميزًا منذ اللحظة الأولى للقراءة ، ويعلن عن وضعية جديدة في استخدام اللغة، يرتفع بها عن

الاستخدام العملي المباشر لتصل إلى مستويات بلاغية وجمالية يجدّ القارئ في تتبع علاقاتها التركيبية والتقاط محاورها الدلالية .

فالعنوان " يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته ... إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه ، وهو الذي يحدد هوية النص " (مفتاح ، 1990 : 72) . وإذا كان العنوان يقدم لنا مسبقا نقطة بداية تفيد تأويلنا لما سيلحق ، فإنه يهدف أيضًا إلى تبئير انتباه المتلقي ، على اعتبار أنه التسمية المصاحبة للعمل الأدبي والمؤشر عليه (الجزار ، 1995 : 418).

فمنذ اللحظة التي تقع فيها عين القارئ على العنوان يأخذ في البحث عن مرجعيته ليلتقط الخيط الدقيق الذي يقوده إلى فهم يمكن أن يعتد به في دراسة النص . ولكي يصل إلى مرجعية العنوان لا بد أن يدرك أنه أمام صياغة شعرية، تستخدم فيها اللغة على نحو قد لا تسمح قواعد الجملة بحل بعض تعقيداتها ، فيحتاج القارئ إلى قواعد أوسع تنتظم النص بأكمله ، وعليه عندئذ أن يبحر مع النص برفق يضمن له المتعة والسلامة ، ثم يغوص في الأعماق عندما يتأكد من قدرته على التقاط اللآلئ النفيسة .

ولندع الكلام النظري ونقترب من التطبيق . يقول الشاعر :

"**(على محطة قطار سقط عن الخريطة)**

– عشب ، هواء يابس ، شوك ، وصبّار

–على سلك الحديد . هناك شكل الشيء

– في عبثية اللاشكل يمضغ ظله ....

– عدم هناك موثق .. ومطوق بنقيضه

– ويمامتان تحلقان

– على سقيفة غرفة مهجورة عند المحطة

– والمحطة مثل وشم ذاب في جسد المكان

– هناك أيضا سروتان نحيلتان كإبرتين طويلتين

– تطرزان سحابة صفراء ليمونية

– وهناك سائحة تصور مشهدين :

– الأول ، الشمس التي افترشت سرير البحر

– والثاني ، خلو المقعد الخشبي من كيس المسافر ."

فهل نستطيع أن نقول : على محطة قطار سقط عن الخريطة عشب ، وهواء يابس ، وشوك ، وصبار ، وعدم ، وسروتان ، وسائحة ؟ نعم يمكن أن نفهم ذلك وتكون كلمة (عشب) وما عطف

عليها مبتدأ مؤخرًا ، وشبه الجملة (على محطة قطار) متعلقًا بمحذوف خبر مقدم . وقد عزز هذا الربط ضمير الإشارة (هناك) الذي يحيل_بلا شك _ إلى المحطة، وقد استخدم في هذه الفقرة الشعرية أربع مرات. وسنفرد مساحة كافية في هذا البحث لضمير الإشارة بتحولاته على مساحة القصيدة . بقي أن نشير إلى أن شبه الجملة(على سلك الحديد) متضمنة دلاليًا في شبه الجملة(على محطة القطار) فسلك الحديد هو مفردة من مفردات المكان داخل المحطة. هذا من جهة ،ومن جهة أخرى نستطيع أن نصل شبه الجملة(على محطة قطار سقط عن الخريطة) بجملة (وقفت) التي ظهرت بعد ثلاثة عشر سطرًا شعريًا، حيث أفسحت شبه الجملة (على محطة...) المكان للوحدة المركزية (محطة) لكي تخلفها داخل النص ، ولكن بعد أن أصبحت هذه الوحدة معرفة بال(المحطة) فقد أصبحت محطة بعينها ، بعد أن تم التقديم لها بقطعة شعرية كاملة. وهنا يتضح الربط بين جزيئات المعنى، ويكون الإطار الدلالي والتركيبي الذي يجمع هذه الجزيئات على النحو الآتي:

_على محطة قطار سقط عن الخريطة

_المحطة بها سلك حديد ، وعشب ، وهواء يابس ، وشوك ، وصبّار ...الخ

_وقفت على المحطة

ومن الملاحظ أن كل ما في المحطة من مفردات المكان تدل على معان سلبية ، وتعكس صورة سوداوية ومؤلمة لهذه المحطة ، وقد وردت هذه المفردات دون عطف في دلالة واضحة إلى تحول هذا المكان إلى مساحة مهجورة خالية من حركة الإنسان ، بل حتى اليمامتان لم تجدا إلا غرفة مهجورة بجانب المحطة تحلقان فوقها ، أما السروتان فهما نحيلتان كإبرتين . غير أن ظهور العنصر البشري في قول الشاعر"وقفت على المحطة"ينبئ ببداية قيام علاقة متبادلة بين الإنسان والمكان تنسج خيوطها عبر حركة الزمان الممتدة بارتداداتها على مساحة النص. فالمكان في النص هو محطة قطار مهجورة، كانت قبل زمن تعج بالحركة والحيوية والنشاط ، والإنسان هو الشاعر الذي خبر هذا المكان جيدًا بكل تفصيلاته ، أما الزمان فهو في وقت الغروب ، حيث يستدعي الشاعر زمنا سابقًا في حركة ارتدادية تبرز حجم التغير الذي أصاب هذه المحطة. وهنا تبرز أسئلة مهمة وهي : ما الذي حدث لهذه المحطة ؟ ولماذا أصبحت خربة مهجورة؟ وأين روادها؟ ولماذا توقف قطارها عن المسير؟ وبالجملة ، أية كارثة حلت بهذه المحطة؟ فتكون نقطة البداية للإجابة عن هذه الأسئلة بالارتداد إلى عنوان القصيدة للوقوف على الانزياح الدلالي الذي أفرزه سقوط القطار عن الخريطة ، فالقطار يمكن أن يسقط عن قضبان السكك الحديدية ، أمّا أن يسقط عن الخريطة فهذا يجعلنا أمام فهم جديد للقطار والمحطة معا، فالخريطة مرتبطة بالجغرافيا التي ترمز إلي الأرض والوطن، أمّا الذي يسير عبر امتدادات الخريطة فهو شيء آخر غير الآلة الحديدية ، إنه_ بلا شك_

شيء معنوي ، ولذلك لم ينتظره الشاعر بعد أن تأكد له انكسار الزمان والمكان ، وبعد أن أيقن أن خللاً ما حدث في طبيعة الوعي الجمعي لأفراد المجتمع أدى إلى كارثة حلت بالمنطقة ، فضاع الأمل ، وتبدد الحلم ، وبقيت المحطة شاهدًا على ذلك .

إذن نحن أمام دلالات رمزية ، يتفنن الشاعر في تحريكها ، ويحسب كل حركة من حركاتها ، بدأً من سيطرة هذه الدلالات الرمزية على نسيج النص ، ووصولاً إلى إفساح المجال أمام الدلالات الحقيقية لتزاحم الرموز ، وتطل برأسها معلنة عن هويتها (قلنا البلاد بلادنا) (بلادنا قلب الخريطة) (وقفت في الستين من جرحى) في إشارة إلى مرور ستين عامًا على النكبة ، (رسائل المنفى) في إشارة إلى اللاجئين ، غير أن الدلالتين الرمزية والحقيقية تسيران في خط متوازٍ ، وتتجادلان في ضفائر لغوية دون أن يفقد القارئ القدرة على فك شفراتها والولوج في عالمها . وبتتبع هذه الدلالات يتبين لنا أن الخريطة هي الوطن العربي ، والمحطة هي فلسطين ، والقطار هو الوحدة العربية ، أما اليمامتان فهما رمز السلام الذي لم يجد مكانا له إلى الآن على الأقل ،وعلى المستوى الرأسي المتعلق باختيار المفردات تستوقفنا كلمة (سقط) بما تحمله من دلالات ساخرة ولاذعة لما اعتاد عليه من يتعاملون مع الورق والكتابة بعبارتهم المشهورة (سقط سهوًا) لكل ما يصدر عنهم من أخطاء ، فيريحون أنفسهم ، ويتحللون من المسؤولية ، وهذا على ما يبدو دأب العرب في تعاملهم مع القضية الفلسطينية ، مؤتمرات وأوراق وقرارات وتوصيات ، لا غير .

وقد احتلت جملة (وقفت على المحطة) موقع الصدارة في خمسة مقاطع شعرية ، هي : الثانية ، والخامسة ، والسابعة ، والثامنة ، والتاسعة . لتتشعب منها الجمل وتتفرع مشكلة نسيجاً متماسكاً نحوياً ودلالياً ، للوصول إلى ذروة الكشف عن عمق الألم وفداحة المأساة التي يعانيها الشاعر ، فعلى المستوى التركيبي تماثل البناء اللغوي لجملة الوقوف على المحطة في أول ظهور لها في القطعة الثانية مع آخر ظهور لها في القطعة التاسعة مع اختلاف في الناتج الدلالي . ففي القطعة الثانية يقول الشاعر :

"– **وقفت على المحطة ، لا لأنتظر القطار**

– **ولا عواطفي الخبيئة في جماليات شيء ما بعيد ،**

– **بل لأعرف كيف جن البحر وانكسر المكان**

– **كحجرة خزفية ، ومتى ولدت ، وأين عشت ،**

– **وكيف هاجرت الطيور إلى الجنوب أو الشمال .** "

وفي القطعة التاسعة يقول الشاعر :

"**_وقفت في الستين من جرحي ،وقفت على**

_المحطة ، لا لأنتظر القطار ، ولا هتاف العائدين

_من الجنوب إلى السنابل ، بل لأحفظ ساحل

_الزيتون والليمون في تاريخ خارطتي . "

فقد بدأ الشاعر بجملة (وقفت على المحطة) فاستدعى الأمر سؤالاً في البنية العميقة (لماذا ؟) وكان المتوقع أن يأتي الجواب ، ولكن الشاعر أراد أن يتجاوز ما تعارف الناس عليه من انتظار للقطار أو العائدين من السفر ، أو للتأمل كما يفعل بعض الأدباء ، فينفي هذا وذاك ، ليثبت أن وقوفه على المحطة كان في القطعة الثانية طلباً للمعرفة ، عبر سيل من الأسئلة التي تعكس حالة القلق والغضب التي تملكت الشاعر عندما رأي الخراب الذي حاق بالمحطة ، وقد ترابطت المفردات في سلسلة متصلة عبر أسلوب التعليل والعطف حتى بلغ عددها في الجملة الكبرى التي شغلت مساحة القطعة الثانية بكاملها إلى إحدى وأربعين كلمة ، على اعتبار أن حروف العطف والنفي كلمات ، فكل التراكيب المتعاطفة في هذه الجملة واقعة في إطار القدرة التركيبية للفعل (أعرف) . وهذا الطول للجملة يوحي بعمق الجرح الذي يدمي قلب الشاعر ، ويستفز في داخله طاقه كافية لإعلان الغضب عبر مجموعة من أدوات الاستفهام المتلاحقة الدالة على الكيفية والزمانية والمكانية (كيف ؟ متى ؟ أين ؟ كيف ؟) ثم يستغرق الشاعر في ذكريات الماضي ، ويذوب فيه كما ظهر في القطعة الخامسة ليكون الوقوف على المحطة أشبه ببكاء الأطلال (وقفت على المحطة ، كنت مهجوراً ... كنت منهوباً ...) وقبل أن تسرقه الأحزان فلا يقوى على النهوض يستل نفسه منتفضاً ورافضاً البكائية في القطعة الثامنة (طللية أخرى وأهلك ذكرياتي في الوقوف على المحطة) لتأتي في القطعة التاسعة الجملة الموازية تركيبياً للجملة الواردة في القطعة الثانية والمتجاوزة لها دلالياً ، فكان سبب الوقوف هو حفظ الأرض والثبات عليها (بل لأحفظ ساحل الزيتون والليمون في تاريخ خارطتي) ومن الملاحظ أن هذه الجملة تضم خمساً وعشرين كلمة ، أي أكثر من نصف عدد الكلمات التي اشتملت عليها نظيرتها في القطعة الثالثة بقليل ، وهذا يعني أن الشاعر في القطعة التاسعة قد أدرك ما يريد ، وحدد خياراته ، وجهز نفسه لنقلة نوعية تتطلب منه مزيداً من التماسك والتحدي والمواجهة ، لتنساب الجمل بعد ذلك رشيقة خفيفة متسارعة ، وتقل أدوات الربط في البنية السطحية للصياغة اعتماداً على الربط الدلالي بين العوالم المتعالقة في البنية العميقة للنص ففي القطعة العاشرة يقول :

" – **أنت أنت ولو خسرت . أنا وأنت اثنان**

– **في الماضي ، وفي الغد واحد . مر القطار**

– **ولم نكن يقظين ، فانهض كاملاً متفائلاً ،**

– لا تنتظر أحداً سواك هنا . هنا سقط القطار
– عن الخريطة عند منتصف الطريق الساحلي .
– وشبت النيران في قلب الخريطة ، ثم أطفأها
– الشتاء وقد تأخر . كم كبرنا ، كم كبرنا
– قبل عودتنا إلى أسمائنا الأولى !"

وتستمر اللغة في هذا التدفق السريع الذي يتناسب مع الثورة المتولدة في نفس الشاعر إلى أن يقول في القطعة الخامسة عشرة :

" **– كل ما في الأمر أني لا أصدق غير حدسي.**
– للبراهين الحوار المستحيل . لقصة التكوين
– تأويل الفلاسفة الطويل . لفكرتي عن عالمي
– خلل يسببه الرحيل . لجرحي الأبدي محكمة
– بلا قاضٍ حيادي . يقول لي القضاة المنهكون
– من الحقيقة : كل ما في الأمر أن حوادث
– الطرقات أمر شائع . سقط القطار عن
– الخريطة واحترقت بجمرة الماضي . وهذا لم
– يكن غزواً
– ولكني أقول : وكل ما في الأمر أني
– لا أصدق غير حدسي
– لم أزل حياً "

وهنا يضع الشاعر أصبعه على الجرح ، ويكشف زيف المحتل الذي تعود قلب الحقائق وتزييف الوقائع ، فالقضاة المزعومون في محاكمهم الصورية يعرفون الحقيقة ، وقد أنهكتهم ، لكنهم يصرون على الكذب والتدليس كعادة بني إسرائيل عبر التاريخ ، فيصورون إجرامهم البشع بحق الفلسطينيين بأنه أمر عادي شائع الحدوث ، وقد كرست هذا المعنى جملة (كل ما في الأمر) وهي جملة توحي – على لسانهم – بصغر الحدث وقلة أهميته ، مما دفع الشاعر إلى مقابلة قلب الحقائق باستخدام الجمل ذات الترتيب المقلوب ثلاث مرات متتالية قبل أن ينتقل إلى القضاة ، وفي هذا إشارة إلى أن الشاعر يعلم تماماً ما سيقوله هؤلاء ، أما الجملة المهينة التي استخدمها القضاة فقد استخدامها الشاعر نفسه على سبيل السخرية والتحدي ، ليعلن أن وجوده حياً إلى اليوم يشكل قمة الصمود ، وأن هذا ما يغيظ المحتل .

أما الإجابة عن الأسئلة التي انهالت على الشاعر في القطعة الثانية (كيف ؟ متى ؟ أين ؟) فهي أن السبب الذي أدى إلى هذه الكارثة كما يرى الشاعر هو الطيبة والسذاجة كما في القطعة الرابعة " كنا طيبين وسذجا " ثم الغفلة كما في القطعة الحادية عشرة " مر القطار ولم نكن يقظين " ، ثم إلى الحماقة كما في القطعة الرابعة عشرة " كم كنا ملائكة وحمقى حين صدقنا البيارق والخيول " وهو بهذا التدرج في الصفات من الطيبة إلى الحماقة ينبه إلى عدم تجاوز حدود الطيبة وإلا أصبحت غفلة وحمقًا ، والشاعر يستحضر مقامًا مؤكِدًا لهذا التنبيه عندما يقول : " هل كلما ابتسم الغريب لنا وحيانا ذبحنا للغريب غزالة ؟ " فهل هناك غفلة وحمق أكثر من ذلك ؟ !!

أمّا فاعل الجرم الذي احتل الأرض وشرد أهلها وخرب البلاد العامرة فلم يشأ الشاعر أن يجعله شماعة نعلق عليها قصورنا ونستريح كما يفعل كثير من المؤرخين والسياسيين ، وإن كانت نتائج أفعاله تغطي مساحة كبيرة من القصيدة ، ولذلك كان ظهوره عبر إشارة في القطعة الثانية عشرة ، وذلك في سياق التحدي الذي أصبح الشاعر جاهزًا له :

"- **أقول لمن يراني عبر منظار على برج الحراسة :**
- **لا أراك ولا أراك**
- **أرى مكاني كله حولي . أراني في المكان بكل**
- **أعضائي وأسمائي . أري شجر النخيل ينقح**
- **الفصحى من الأخطاء في لغتي . أرى عادات**
- **زهر اللوز في تدريب أغنيتي على فرح**
- **فجائي . أرى أثري وأتبعه . أرى ظلي**
- **وأرفعه من الوادي بملقط شعر كنعانية**
- **ثكلى . أرى ما لا يرى من جاذبية**
- **ما يسيل من الجمال الكامل المتكامل الكلي**
- **في أبد التلال ، ولا أرى قناصتي** "

وهو تحدٍ للآخر المحتل الذي تعود تحصين نفسه بالأبراج والأسلاك والجدران ، ولا ينظر للآخرين إلا عبر وسائط تعكس له الصورة التي يريدها . ويلفت نظرنا الانحراف الدلالي الذي أنتجته جملة العطف (لا أراك ، ولا أراك) إذ جاءت على غير المتوقع ، إذا المتوقع أن يقول الشاعر : (لا أراك ولن أراك) ولكنه في استخدامه للعطف بطريقة غير مألوفة يريد أن يقول أنه لا يرى عددوه بعينية ولا بقلبه ، فهو عدو غاشم لا يستحق مجرد التفكير فيه ، ولذلك يعرض عنه الشاعر ولا يراه رغم وجوده ، ويرى حقيقة وجوده هو بوصفه إنسانًا وأرضًا وتاريخًا من خلال التعبير المتنامى في مباني النص ، المتصاعد في دلالاته السياقية ، فيبدأ الشاعر بالمحسوس " أرى مكاني " وينتهي

بالمعنوي " أرى ما لا يرى من جاذبية ما يسيل من الجمال الكامل المتكامل الكلي في أبد التلال " وكأن الشاعر وصل إلى ذروة الكشف والتألق على مستوى توحده مع الطبيعة ، وعلى مستوى البناء الفني للقصيدة التي نسجها على البحر الكامل ، مستفيدًا من الإمكانات الصوتية التي يتيحها النظم بانفتاح السطر الشعري على الأسطر الأخرى فتتصل الأبيات بعضها ببعض اتصالاً دلاليًا وإيقاعيًا حتى تصبح القصيدة كأنها بيت واحد أو مجموعة من الأبيات الطويلة ، وهو ما يسمى بالتدوير .

وتفاعيل الأسطر الشعرية في القطعة السابقة هي :

علن ، متفاعلن ، متْفاعلن ، متْفاعلن ، متْفاعلن ، مُتَ

فاعلن ، متفاعلن ، مُ

تفاعلن ، متْفاعلن ، متْفاعلن ، متْفاعلن ، متفاعِ

لن ، متْفاعلن ، متْفاعلن ، متْفاعلن ، متفاعِ

لن ، متْفاعلن ، متْفاعلن ، متفاعلن ، متفاع

لن ، متْفاعلن ، متْفاعلن ، متفاعلن ، متفا

علن ، متْفاعلن ، متفاعلن ، متفاعلن ، متْفا

علن ، متفاعلن ، متْفاعلن ، متفاعلن ، متْفاعلن

متْفاعلن ، متتْفاعلن ، متتْفاعلن ، مُتَ

فاعلن ، متفاعلن ، متْفاعلن ، متفاعلن ، متْفاع

لن متفاعلن ، متفاعلن ، متْفاعلن

حيث تلاحمت التفاعيل بالمعنى متدفقة بموسيقاها حتى نهاية القصيدة ، دون وقفات محددة يمكن أن يقف عندها القارئ ليستريح .

ويعترض البعض على الإفراط في التدوير معللين ذلك بأنه يتعب القارئ لعدم وجود الوقفات الموسيقية (الملائكة ، 1965 : 157) ويضعف الإيقاع العام للقصيدة ، ويجيب الدكتور على عشري زايد عن ذلك بأنه يمكن تعويض ذلك بتكثيف الموسيقى الداخلية التي لا تعد نهايات سطور ، لكنها تسمح للقارئ أن يقف عندها قليلا ليستريح (زايد ، 1995 : 52) . وقد لاحظنا في المقطوعة الشعرية السابقة كيف أسهم تكرار كلمة (أرى) ست مرات ، وتكرار مقاطع المد الصوتية الأخيرة في الكلمات (لغتي ، أغنيتي ، أثري ، ظلي ، الوادي) و (الجمال ، التلال) في إضفاء جو موسيقى يحدد مراحل إيقاع الصيغ ، وتتفاعل معه وسائل الإيحاء والتعبير لتصوير تلك الحالة الكشفية التي يسبح في فضائها الشاعر . وتتجلى ذروة الكشف عندما تذوب الحواجز بين الموتى

والأحياء في قوله " ويشرب الموتى مع الأحياء نعناع الخلود ، ولا يطيلون الحديث عن القيامة " كما أن ترديد الفعل (أرى) الذي جاء بصيغة الإثبات أحدث أثرًا نفسيًا لصيغة النفي التي أنهى بها الشاعر القطعة " ولا أرى قناصتي "

- **بنية الترديد (التكرار)**

يعد التكرار صورة من صور التماسك النصي ، حيث تتمركز الدلالة في مواقع محددة من السياق ، وتنطلق منها في حركة متنامية حتى يصل الإطار الدلالي والتركيبي إلى درجة الإشباع ، ويكون الغرض من ذلك تمتين التواصل (السبكي ، 1994 : 408) وجعل النص متماسكًا .

واللفظ المكرر لا بد أن يكون وثيق الصلة بالمعنى العام ، ويكون ما بعد اللفظ المكرر موضع اهتمام المؤلف معنى ومبنى (حميد ، 1982 : 143) . والتكرار الذي نقصده هنا هو التكرار الذي يقع بين الجمل في النص ، وليس في الجملة الواحدة . وينقسم التكرار إلى الأنواع التالية : تكرار الكلمة ، وتكرار مجموعة من الكلمات ، وتكرار الجملة ، وتكرار النظام النحوي .

ومن تكرار الكلمة في القصيدة صور الترديد التي تتجلى في القطعة السادسة بتكرار كلمة (يركض) ست مرات على مستوى البنية السطحية والفاعل هو صيغة عامة (كل شيء) ثم يأخذ الشاعر بتعداد جزئيات هذا الكل كما يراها ضمن حالته النفسية وتجربته الشعرية ، بدأً بالأشجار ومرورًا بالأفكار والأمواج والأبراج وانتهاءً بالحنين والقلب .

والشاعر من خلال هذا التكرار الذي يتجلى في الفعل (يركض) يرسم لنا صورة راقصة لما كانت عليه حال الماضي التي استدعت أن ينفعل بها الشاعر ويبادلها الفرح بكل جوارحه.

ومن الكلمات التي تكررت في القصيدة بشكل لافت للنظر كلمات (القطار ، والمحطة ، والخريطة) حيث تكرر لفظ القطار إحدى عشرة مرة ، وتكرر لفظ المحطة تسع مرات ، فيما تكرر لفظ الخريطة أربع مرات ، ويشكل تكرار هذه الكلمات تماسكاً واضحاً بين أجزاء القصيدة وعنوانها ويجعل منها دائرة دلالية متصلة ،

ومن تكرار الكلمات أيضاً ما تكرار اسم الإشارة (هناك) الدال على المكان البعيد ، إذ تكرر في القطعة الأولى أربع مرات للإشارة إلى المحطة ، ثم ورد هذا الاسم في القطعة الخامسة بزيادة لام البعد (هنالك) وكأن المحطة أصبحت بما هي عليه أكثر بعداً عن الشاعر ، وفي القطعة العاشرة يتحول اسم الإشارة الدال على البعد إلى اسم إشارة دال على القرب (هنا) فيتكرر مرتين للدلالة على أن الشاعر لامس المكان ليتفحص كوامن العلل التي أصابته ، قبل أن يشرع في العلاج الناجع (لا أحد سواك هنا) (هنا سقط القطار) ثم في القطعة الثالثة عشرة يتكرر لفظ (هناك) ثلاث مرات ، ولم يكن المشار إليه (المحطة) وإنما شيء آخر ، هو المكان الأوسع عبر تاريخ ممتد

(هناك موتي ...) هناك أحياء ...) أو للدلالة على امتلاك الشاعر أدواته القادرة على خلق التوازن لديه (هناك ما يكفي من الكلمات كي يعلو المجاز على الوقائع)

ونوع آخر من التكرار يطلق عليه تكرار الصيغة ، فقد تكررت صيغة المثنى في القصيدة بشكل لافت للنظر (يمامتان تحلقان ، سروتان نحيلتان ، كإبرتين طويلتين ، تصور مشهدين ، هنالك امرأتان ، اسطوريتان ، صديقتان ، وتوأمان ، تبيض يمامتان شريدتان ، على كتفيّ ، أنا وأنت اثنان) وهذا التكرار لصيغة المثنى يعكس حالة من الانقسام الداخلي التي يعيشها الشاعر ، حيث انقسمت مشاعره بين ماض جميل مفعم بالذكريات وحاضر أليم أصاب الشاعر بهزة كبيرة زلزلت أعماقه ومزقت كيانه ، ولذلك نجده في آخر استخدام له لصيغة المثنى يسعى إلى الفكاك من هذه الصيغة لينطلق في انتفاضته المرتقبة موحداً ، فيقول في القطعة العاشرة : (أنا وأنت اثنان في الماضي ، وفي الغد واحد) .

ومن صور التماسك النصي المتولدة من بنية الترديد بتكرار مجموعة من الكلمات تلك الأسئلة المتولدة من اللاشعور المثخن بالألم ، يخاطب فيها الشاعر نفسه في القطعة السابعة قائلا :

" – وقفت على المحطة . كنت مهجورا كغرفة حارس
– الأوقات في تلك المحطة . كنت منهوبا يطل
– على خزانته ويسال نفسه .. هل ذلك
– العقل / ذاك الكنز لي ؟ هل كان هذا
– اللازوردي المبلل بالرطوبة والندى الليلي لي ؟
– هل كنت في يوم من الأيام تلميذ الفراشة
– في الهشاشة والجسارة تارة وزميلها في
– الاستعارة تارة ؟ هل كنت في يوم من الأيام
– لي ؟ هل تمرض الذكرى معي وتصاب بالحمى ؟

يتجلى في هذه القطعة سيل من الأسئلة التي تنهال على الشاعر بطريقة المونولوج الداخلي ، يسال فيها الشاعر نفسه المنهارة المنهوبة باستخدام الحرف (هل) يليه الفعل الماضي (كان) ، حيث انتهت ثلاث جمل شعرية بضمير الملكية العائد على الشاعر (لي) وجملتان أسند فيهما الفعل (كان) إلى ضمير المتكلم (كنت) ليكون الخطاب النفسي أكثر تأثيرًا واستنفارًا بل واستفزازًا لطاقات الشاعر الكامنة ، فيجعله يثور على الواقع وعلى ذاته الجماعية التي تسببت في ضياع ما كان يملكه ، فتستجيب هذه الذات ، وتهبط من عالم الأحلام فترفض كل الذكريات الخيالية الثقيلة ، وتنطلق من فهم عميق للواقع يرفض كل آثار الهزيمة ، ويصل الماضي بالحاضر ويمتد به إلى

المستقبل دون أن يعطل اتصاله وتلاحمه أي عامل خارجي ، فتظهر لنا هذه المعاني من خلال التكرار لجملة (لا أحب الآن) في القطعة الثامنة ، يقول :

" – طلليلة أخرى وأهلك ذكرياتي في الوقوف
– على المحطة . لا أحب الآن هذا العشب ،
– هذا اليابس المنسيّ ، هذا اليائس العبثي ،
– يكتب سيرة النسيان في هذا المكان الزئبقيّ .
– ولا أحب الأقحوان على قبور الأنبياء .
– ولا أحب خلاص ذاتي بالمجاز ، ولو أرادتني
– الكمنجة أن أكون صدي لذاتي . لا أحب سوى
الرجوع إلى حياتي ، كي تكون نهايتي سردية لبدايتي

فبنية الترديد المبنية على النفي (لا أحب) التي ترتبط بالظرف الزماني الحاضر (الآن) تعمق الإحساس بجدية الموقف والإصرار على المضي فيه دون تردد . وقد استخدمت بنية الترديد في هذه القطعة خمس مرات قبل أن نصل إلى الاستثناء الذي ينقل الشاعر من موقف الرفض إلى موقف القبول ، فهو يريد العودة إلى حياته البريئة " كي تكون "نهايتي سردية لبدايتي " وهذا مطلب إنساني عادل لا يستطيع أحد أن يعترض عليه .

ويظهر التقابل الزمني بين القطعتين السابقتين ، السابعة والثامنة ، فبينما تتحدث الأولى عن الزمن الماضي (كان وكنت) تتقدم القطعة الثانية لتتحدث عن الزمن الحاضر (الآن) وهذا التقابل يشي بالنقلة النوعية التي انتزع الشاعر فيها نفسه من غيابات الماضي إلى تحديات الواقع ، كما أن تكرار الكلمات : (العشب) ، (اليابس المنسي) ، (اليائس العبثي) يعيدنا – بحركة ارتدادية – إلى الفقرة الأولى من النص حيث بدأها بقوله " عشب ، هواء يابس ، شوك ، وصبّار " لتلتحم أجزاء القصيدة في وحدة كلية متكاملة . كما أسهم تكرار الجملة في تماسك النص في عدد من المواضع في القصيدة ، منها تكرار جملة (لا أراك) في إشارة للعدو ، وجملة (كل ما في الأمر أني لا أصدق غير حدسي) في إشارة للتأكيد على الاعتماد على الذات في فهم الأمور . ويعد تكرار الجملة ملمحا أسلوبيا يسهم في تماسك النص ، إذ يشد أطراف النص بعضها إلى بعض ، ويعطي نوعًا من الحركة يدور فيها الكلام على نفسه ، ويتكرر دون أن يعيد معناه ، فيفضي إلى تكامل بين قواعد الربط وقواعد التنامي ويكثف الدلالة (عياشي ، 1990 : 188) .

كما أن هناك نوعاً آخر من التكرار يطلق عليه تكرار نظام الجملة ، أو تكرار التتابع الجراماطيقي ، أي تكرار الطريقة التي تبنى بها الجملة وشبه الجملة مع اختلاف الوحدات المعجمية التي تتألف

منها الجملة ، وهو ما يطلق عليه التوازي (حجازي ، 1995 : 46) ، والتوازي يمكن النظر إليه بوصفه ضربًا من التكرار ، وإن يكن تكرارًا غير كامل (لوتمان ، 1995 : 129) . ومن أمثلة ذلك في القصيدة :

أيمكن أن أصورك احتراما للحقيقة ؟ – أيمكن أن أصورك امتدادًا للحقيقة ؟

أرى شجر النخيل ينقح الفصحى من الأخطاء في لغتي – أرى عادات زهر اللوز في تدريب أغنيتي . أرى أثري فاتبعه – أرى ظلي فارفعه . هناك موتى يوقدون النار – هناك أحياء يعدون الطعام .

وهناك نوع من تكرار التتابع الجراماطيقي الذي يتسم بالتنامي والتصاعد ، مثل :

" للبراهين الحوار المستحيل – لقصة التكوين تأويل الفلاسفة الطويل – لفكرتي عن عالمي خلل يسببه الرحيل – لجرحى الأبدي محكمة بلا قاض حيادي " .

فهذه أربع جمل كلها مبدوءة بالجار والمجرور المتعلق بمحذوف خبر مقدم ، ثم يأتي المبتدأ المؤخر . ولو أخذنا في الحسبان أن حرف الجر كلمة وحرف النفي كلمة ، فمن الملاحظ أن الجملة الأولى تتكون من أربع كلمات ، والثانية من ست كلمات ، والثالثة من سبع كلمات ، والرابعة من ثماني كلمات ، في تنام ملحوظ لمباني الجمل للتعبير عن الموقف المتصاعد وصولاً إلى النتيجة التي يكشف عنها موقف الشاعر ، وهي إثبات وجوده وإظهار صموده على هذه الأرض برغم كل الأهوال التي تواجهه ، يتضح ذلك من خلال الجملة المحورية التي يلح عليها الشاعر (وقفت على المحطة) فيولد منها أبنية فرعية متوازية تقوم في عمقها على تحقيق غاية واحدة ، فقد ذكر هذه الجملة في الفقرة الثانية مرتبطة بتعليل يعكس حجم الفاجعة التي حلت بالمكان " وقفت على المحطة .. لا لأنتظر القطار ، ولا عواطفي الخبيئة في جماليات شيء ما بعيد ، بل لأعرف كيف جن البحر ، وانكسر المكان ..... ومتى ولدت ، وأين عشت ، وكيف ..." وفي الفقرة الخامسة يجسد وقوف الشاعر على المحطة حالة من عدم التوازن الناتج عن الصدمة " وقفت على المحطة في الغروب " ثم يتلوها حالة من الذوبان في عالم الجمال الأسطوري وذكريات الماضي الجميلة ، ويمتد هذا الإحساس إلى الفقرة السابعة " وقفت على المحطة . كنت مهجورًا ... كنت منهوبًا " غير أن الاستفهام المتتالي " هل كان ...؟ " " هل كنت ...؟ " وتكراره ثماني مرات – خمس منها على المستوى السطحي للكلام ، وثلاث أخرى بحساب جمل العطف – يمهد إلى حالة من التوتر الذي ينبئ بنقلة نوعية في موقف الشاعر ، يتجاوز فيها حالة الصدمة ، وينتشل نفسه من عالم الذكريات معلنًا عن حالة من اليقظة المطلوبة لتجاوز محن الواقع ، فكان رفضه للاستغراق في الماضي في القطعة الثامنة " طللية أخرى وأهلك ذكرياتي في الوقوف على المحطة " ثم يعود النسق التركيبي

الذي استخدمه في الفقرة الثانية ، ولكن بمعان جديدة " وقفت على المحطة لا لأنتظر القطار ، ولا هتاف العائدين من الجنوب إلى السنابل ، بل لأحفظ ساحل الزيتون والليمون في تاريخ خارطتي " .

- **الإحالة**

الإحالة عنصر مهم من عناصر التماسك النصي ، والعناصر الإحالية هي قسم من الألفاظ التي لا تمتلك دلالة مستقلة ، بل تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من النص.

ومن وسائل السبك الإحالية : الضمائر ، وأسماء الإشارة ، وأدوات المقارنة (عفيفي ، 2001 : 118) .

وتنقسم الإحالة إلى نوعين : إحالة داخل النص ، وتسمى نصية . وإحالة خارج النص ، وتسمى مقامية (بحيري ، 2003 : 104) ، كما تنقسم الإحالة داخل النص إلى إحالة سابقة (قبلية) وتعود على مفسر سبق التلفظ به ، وإحالة لاحقة (بعدية) تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النص (الزناد ، 1993 : 118) . كما أن المدى الإحالي يمكن أن يكون قريبًا أو بعيدًا ، وذلك باعتبار المدى الفاصل بين العنصر الإحالي ومفسره ، فتكون الإحالة قريبة إذا كانت داخل الجملة الواحدة ، وتكون بعيدة إذا تجاوزت حدود الجملة (الزناد ، 1993 : 123) . ومهما تعددت أنواع الإحالة ، فإنها تقوم على مبدأ واحد هو الاتفاق بين العنصر الإشاري والعنصر الإحالي (الزناد ، 1993 : 119) . وبرغم أهمية الدور الذي تقوم به الإحالة في ربط أجزاء النص بعضها ببعض ، وتعزيز وحدته العضوية فإن من ضرورات القول أن التماسك النصي لا يتوقف على وجودها أو وجود غيرها من وسائل التماسك الأخرى وحدها ، وإنما قد يكون الرابط بين أجزاء النص المناسبة السياقية ، بحيث يمكن للمخاطب أن يجد بعض العلاقات بين أجزاء الخطاب في عناصر السياق الخارجية ، وهذا ما قال به بعض محللي الخطاب (Nunan , 1993 :61) .

وسنتناول في هذا البحث الإحالة إلى ضميري الشخص والإشارة ، والإحالة إلى الرموز الأسطورية .

*** الإحالة إلى ضمير الشخص وضمير الإشارة**

ولنقدم الآن نموذجًا توضيحيًا لقطعة من النص الشعري ؛ لنبين كيفية دراسة بعض الظواهر الإحالية :

"– كان القطار يسير كالأفعى الوديعة من
– بلاد الشام حتى مصر / 1 . كان صفيره
– يخفي ثغاء الماعز المبحوح عن نهم الذئاب . / 2
– كأنه وقت خرافي لتدريب الذئاب على صداقتنا . / 3

– وكان دخانه يعلو على نار القرى المتفتحات

– الطالعات من الطبيعة كالشجيرات / 4 "

تتكون القطعة السابقة من أربع جمل ، وتتوزع الإحالة فيها على النحو الآتي :

الجملة	العنصر الإحالي	نوعه	المرجع	المدى بالكلمات	المدى بالجمل
2	صفيره	إحالة ضمير قبلي	القطار	11	1
3	كأنه	إحالة ضمير قبلي	صفيره	9	1
4	دخانه	إحالة ضمير قبلي	القطار	28	3

وهكذا جرى التحليل على مستوى القصيدة كاملة ، وكانت النتائج على النحو التالي :

أولاً– جل العناصر الإحالية القبلية في القصيدة تدور في إطار الجملة أو الجملتين ، وهذا يزيد من اعتماد الجمل على غيرها في فهمها ، وعدم استقلالها بنفسها ، فتزداد قوتها الرابطية والتعلقية وقدرتها التماسكية / الأمر الذي يدعم صفة النصية في الكلام . ولم يتجاوز الشاعر ذلك إلا في حالات السرد كما مر في الجملة الرابعة من القطعة السابقة.

ثانيًا– استخدم الشاعر الإحالة إلى خارج النص ليربط اللغة بسياق المقام ، ويستحضر آثار الجريمة متخذًا منها أساسا لمواقفه اللاحقة ، ومن هذه الإحالات ، استخدام الإشارة إلى المكان ، مثل اسم الإشارة (هناك) الذي ورد في القطعة الأولى أربع مرات ، وورد في القطعة الثالثة عشرة ثلاث مرات ، ثم ورد في القطعة الرابعة عشرة مرة واحدة ، وكلها كانت تشير إلى المحطة . وقد استخدم الشاعر اسم الإشارة (هناك) ليشير به إلى شيء بعيد برغم أن المحطة أمامه ، ليوحي بأن المشار إليه بعيد عنه مكانيًا بعد أن أصبح في أيدي الآخرين .

ثم قوله : " هل كان ذاك العقل ، ذاك الكنز لي ؟ " و "هل كان هذا اللازوردي ... ؟ " و " أهذا كل هذا للضياع ؟ " في إشارة إلى ما كان . وقوله : "هناك موتى ... " و " هناك أحياء ... " و "هناك ما يكفي من الكلمات " ... ثم قوله في القطعة الأخيرة على لسان القضاة الأعداء : "وهذا لم يكن غزوا " في إشارة للدمار والخراب والضياع .

هذا ، بالإضافة إلى بعض أشكال الإحالات الأخرى التي تسهم في تماسك النص وترابط أجزائه ، منها الإحالة بالمقارنة التي ورد منها في القصيدة كلمة (أيضًا) في الفقرة الأولى لتربط ما بعدها بما قبلها بوصف ما بعدها إضافة له ، وكلمة (أخرى) في قول الشاعر (طللية أخرى) في إحالة

واضحة إلى طللية سابقة لدى شعراء العرب الجاهليين . وغير ذلك من أشكال الإحالات ، اكتفينا هنا بالإشارة إلى بعض منها

*** الإحالات الأسطورية والتاريخية**

قلما نجد شاعرًا عربيًا معاصرًا إلا واستفاد من الأسطورة ووظفها توظيفًا رمزيًا ، واستطاع أن يشكل منها رؤى شعرية تفاوتت بين الاستخدام الإبداعي والاستخدام الوظيفي " فالشاعر يورد الرموز الأسطورية والتاريخية والثقافية على نحو يصهرها داخل النسيج الشعري ، وينمي بها البناء العضوي للقصيدة ، ومن ثم تصبح جزءًا من كيان القصيدة ومبعث ثراء وتكثيف في دلالتها " (داود ، بدون : 191) وإعطاء القصيدة عمقًا أكثر من عمقها الظاهر ، ونقل التجربة الشعرية من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري (داود ، بدون : 248) .

وبالنظر إلى الإشارات والرموز الأسطورية عند محمود درويش في هذه القصيدة يتضح لنا تعدد مصادره الثقافية ، وقدرته المميزة على توظيف الأسطورة بالإيحاء والرمز ، بحيث تكاد أصول الأسطورة تختفي مع بقاء صداها العذب يتردد داخل النفس الإنسانية ، فيكون الاهتداء إلى الملامح الأسطورية التي تختفي تحت سطح القصيدة رهنًا بقدرة القارئ على التقاط إشاراتها وجمع أشتاتها المتناثرة ، لينتقل بها من حالة التفكيك الظاهري إلى حالة التركيب والتماسك الداخلي ، وقد يقتضي ذلك أن ينتج القارئ نصًا موازيًا يستكشف فيه دلالات التناص وجمالياته .

ولنبدأ الآن باستكشاف هذه الإشارات الأسطورية في القصيدة .

تتضمن هذه القصيدة الكثير من صور الطبيعة كالعشب والهواء والشوك والصبار واليمام وأشجار السرو والشمس والسماء والبحر والماعز والذئاب والقرى والسفينة والأمواج والأبراج والفراشة والأقحوان والقبور والسنابل والزيتون والليمون والغزالة والصنوبر والنخيل وزهر اللوز والتلال والنار والقمر والنعناع والبيارق والخيول والنسر والجمر .

هذه المفردات وغيرها تحتل مساحة واسعة من نسيج القصيدة ، وتوحي بنزوع الشاعر نحو الحياة الفطرية الأولى ليتنفس من خلالها ، ويطلق العنان لخياله لارتياد عالم المظاهر الطبيعية وعالم النفس البشرية على السواء ، وهذا بدوره يعيدنا إلى الأساطير ، حيث تمثل قوى الطبيعة وثنائيات الجدب والخصب والموت والحياة والصراع المستمر بين الخير والشر جوهر مادتها ، وتبدو مظاهر هذه الأشياء منتشرة على مساحة النص الشعري ، فالجدب الذي أصاب الطبيعة بسبب الشر الذي حاق بها يتجلى في الشوك ، والهواء اليابس ، والغرفة المهجورة ، وهجرة الطيور ، والسحابة الصفراء ، ورسائل المنفى ، وغيرها ، بعد أن كانت في الماضي مبعث بهجة وسرور ، فكانت الأشياء كلها ترقص ، ويرقص معها قلب الشاعر ، وكان لها سحر ملأ عليه قلبه . وقد ظهرت صورة الألم

والعذاب المسيطرة على عاطفة الشاعر ، فبرزت من خلال الصورة التعبيرية التي تكافئ مشاعره وأفكاره ، وأصبحت معادلاً موضوعيًا لها . وهنا نلاحظ الجهود التي بذلها إليوت في نظرية المعادل الموضوعي ،وفي ما بذله من جهد في مجال الاستفادة من الموروث استفادة صائبة ، حيث إن الشاعر الناضج هو الذي يعيد جدْل أكبر عدد ممكن من طاقات الموروث المفككة (داود ، بدون : 188) . وأول ما استفاده الشاعر محمود درويش من الإشارات الثقافية والأسطورية ما استهل به القطعة الشعرية الأولى بقوله:

"–عشب ، هواء يابس ، شوك ، وصبار

–على سلك الحديد . هناك شكل الشيء

– في عبثية اللاشكل يمضغ ظله ... "

فقد ضمن هذه الأبيات ما اقتبسه إليوت في (الأرض والخراب) من شكسبير في وصف كليوباترا وهي تجلس على عرشها الملكي الباهر ، حيث قرن ذلك بصورة واقعية من حياة امراة سليلة ارستقراطية قديمة تعاني الملل والسأم من الحياة ، وتمضغ (لا معنى الوجود) وتحس باهتراء الروابط بينها وبين البشر ، حتى أقرب الناس إليها (داود ، بدون : 185) . فهل أصبحت الروابط بين الشاعر والمكان مهترئة برغم كون هذا المكان جزءًا أصيلاً من كيان الشاعر ؟ وإذا كان ذلك حادثًا ، فإننا مدفوعون – لا محالة – إلى معرفة السبب ، وهذا ما يريده الشاعر . ثم يواصل الشاعر رسم صورة للمكان بقوله :

"– ويمامتان تحلقان

– على سقيفة غرفة مهجورة عند المحطة "

واليمامتان ترمزان إلى جانب الخير والعطاء في مقابل جوانب الشر المتعدد ، وهنا نستحضر أسطورة سميراميس ، الملكة الأشورية الشهيرة ، ابنة الرجل الآدمي من معبودة سماوية أرادت هذه الأم أن تستر زلتها عند ولادتها فتركتها في الصحراء ، حيث كان يغذيها – سنة كاملة – سرب من الحمام . فإلى متى ستبقى حمامتا الشاعر تحلقان فوق الغرفة المهجورة التي تركها أهلها منذ ستين عامًا ؟ . والشاعر في مثل هذه الإيماءات الأسطورية يهدف إلى الاستفادة من الإطار العام للأسطورة أو تكوين صورة من عناصرها ، أو موقف ذي قناع لفكره وأحاسيسه ، وبالتالي تذوب معالم الأسطورة ، ولا يبقى منها سوى شذرات يلتقطها القارئ في أثناء الأسطر الشعرية .

وفي إشارة أخرى يعيدنا الشاعر إلى جو الأساطير بقوله :

" – وقفت على المحطة في الغروب : الا تزال

– هنالك امراتان في امراة تلمع فخذها بالبرق ؟

- أسطوريتان – عدوتان – صديقتان ، وتوأمان
- على سطوح الريح . واحدة تغازلني . وثانية
- تقاتلني ؟ وهل كسر الدم المسفوك سيفا
- واحدًا لأقول : إن إلهتي الأولى معي ؟ "

وذلك في إشارة أسطورية إلى الأسطورة البابلية عشتار وتموز ، التي اغتربت وأصبحت عند اليونان أفروديت وأدونيس ، ولذلك يتمنى الشاعر أن تعود إليه آلهته الأولى التي أنقذت تموز من سجنه في العالم السفلي، فعادت معه الحياة والفرح والتهليل بعد ما أحدثه غيابه من جفاف وعقم . أمّا افروديت التي حزنت على مصرع أدونيس حزنًا شديدًا ، فتعاطفت معها الآلهة وأحيته لها ، غير أنها قررت أن يمضي ستة أشهر من كل عام مع أفروديت ، أمّا الستة الأخرى فيقضيها في العالم السفلي ، حيث كان معشوقًا لربة أخرى (داود ، بدون : 115) . فهل يعيش شاعرنا حالة التمزق التي يعيشها أدونيس بين معشوقة الحياة أفروديت ومعشوقة العالم السفلى؟ أم أن صراعه إنما هو بين عشتار الشرق وأفروديت الغرب؟

وهناك الكثير من الإشارات الثقافية والتاريخية والأسطورية تخللت فضاء القصيدة ، منها قوله:"طللية أخرى وأهلك ذكرياتي في الوقوف على المحطة" في إشارة إلى بكاء الشعراء الجاهليين علي الأطلال ، واستسلامهم للأحداث دون أن يحاولوا التأثير فيها . وقولة : "هل مر بي شبحي ولوح من بعيد واختفي" . يحيلنا إلى هاملت لشكسبير في تناقضه ووقوعه بين الرغبة والعقل ، في إيماءة واضحة إلى ضرورة الإقدام على العمل في لحظة لا يحتاج فيها الإنسان إلى فلسفات العقل وحسابات وموازين القوى ، وقد أكد هذا المعنى في القطعة الخامسة عشرة (الأخيرة) بقوله : " للبراهين الحوار المستحيل . لقصة التكوين تأويل الفلاسفة الطويل...؟ . كما تبرز الإشارات الأسطورية أيضًا في قوله : "أرى ظلي وأرفعه بملقط شعر كنعانية ثكلى" في إشارة إلى الجذور التاريخية للعرب في فلسطين، وتمسك الشاعر بها مهما حاول الآخرون تغييبها وطمسها ، أمّا قوله :

- "...كم كنا ملائكة وحمقى حين
- صدقنا البيارق والخيول، وحين آمنا بان جناح
- نسر سوف يرفعنا إلى الأعلى "

فإنه يحيلنا إلي التاريخ العربي والإسلامي في عصوره المجيدة ، حين كانت الحملات العسكرية تجوب الأرض شرقًا وغربًا ، وتحرز الانتصارات تلو الأخرى ، في مقابل الفرق العسكرية العربية التي خاضت حرب فلسطين عام 1948م تحت رايات متعددة ، ومع ذلك ضاعت فلسطين من بين أيديهم ، فبين ماضي الانتصارات وحاضر الهزيمة تحدث المفارقة التي يرمز إليها الشاعر ، وذلك

باستحضار هذه اللمحة التاريخية المعبرة ، كما يشعرنا جناح النسر بما اكتظت به الأساطير من خيال بكر ، يتفتق من رغبة الإنسان في اكتشاف العوالم المجهولة ، وتصوير القوى الخارقة في تحولاتها المادية ، لتأخذ أشكال الطيور والحيوانات وتتدخل في حياة البشر .

ويمكن أن نتتبع الكثير من الإشارات الأسطورية الثقافية والتاريخية في هذه القصيدة ، ولكننا اكتفينا بما عرضناه لإبراز مدى إسهام الإشارات الأسطورية في التماسك النصي ، حيث نقلت لنا الجو النفسي المسيطر على الشاعر ، وحالة الاضطراب التي تنازعته ، فاتخذ من التراث والأساطير مصدرًا لإلهامه ومتنفسًا له ، لما تتركه هذه الأشياء من أثر في النفس بعد أن يتلقفها الفكر .

وهكذا أعطت دلالات الرموز الأسطورية تفاعلاً مميزًا أغنت تجربة الشاعر في مواجهة عدو شرس لا يعرف الرحمة ، وأعطت اللغة أبعادًا دلالية جديدة ، ووشحتها بفيض من عناصر الديمومة في إبداعها .

- **الزمن**

هناك ثلاثة أزمنة أساسية تتناوب في القصيدة ،

الزمن الأول : هو الزمن المعطى الأولي ، وهو زمن موجود منذ البداية ويغمر كامل النص ، والغالب أن يطابق زمن التلفظ ، ويشترك فيه كل من المرسل والمستقبل ، وهذا الاشتراك بينهما شرط أساسي في فهم النص ، ويعد هذا الزمن رابطًا أساسيًا بين أجزاء النص المتعددة.

الزمن الثاني : هو الزمن الإشاري ، الذي يرتبط مباشرة بالزمن الأول .

الزمن الثالث : هو الزمن الإحالي ، وهو الزمن الذي يستحضره الشخص عبر الإحالة إلى متقدم أو إلى متأخر .

الزمن الإشاري في القصيدة هو زمن الوقوف على المحطة ، ومن هذا الزمن يرتد الشاعر إلى زمن سابق عمره ستون عاما " وقفت في الستين من جرحى " يستدعي فيه ذلك الماضي وتلك الأيام ، يستنطقها ويغازلها ، ويذوب في جمالياتها ، ثم تصدمه التحولات المفاجئة التي لم يجد لها سببًا مقنعًا ، فقد ضاعت الأرض وتغيرت معالمها في لحظة خاطفة من الزمن ، لم يسلّم بها الشاعر ، بل يحاول أن يعيد إنتاج تلك اللحظة بكل ما في ذلك من ألم ومعاناة مشكلاً نوعًا من المكاشفة مع الذات ، ليصل إلى حقيقة ما جرى ، ويرسم خطوات المستقبل على أسس متينة وراسخة . فقد أعلن الشاعر وقوفه على المحطة في القطعة الثانية مستحضرًا في ذهنه سياقًا منطقيًا متوقعًا في الأحوال الطبيعية لسبب الوقوف على المحطة ، وهو إمّا لانتظار القطار للسفر أو لاستقبال العائدين ، وذلك لعامة الناس ، وإمّا للتمتع بسحر المكان والاسترسال في الذكريات الجميلة ، فيبادر الشاعر بنفي

هذه التوقعات ، لأن المكان تغير وما عادت الحياة تمارس فيه على طبيعتها ، ثم يبدأ في ذكر السبب الذي من أجله وقف على المحطة ، يقول الشاعر :

- " وقفت على المحطة ... لا لانتظر القطار
- ولا عواطفي الخبيئة في جماليات شيء ما بعيد ،
- بل لأعرف كيف جن البحر وانكسر المكان ...
- كحجرة خزفية ، ومتى ولدت وأين عشت ،
- وكيف هاجرت الطيور من الجنوب أو الشمال . "

وذلك باستخدام لام التعليل والفعل (أعرف) وتتوالى بعد ذلك الجمل الاستفهامية الواقعة في حيز المفعول به ، لتظهر عمق الألم الذي يحس به الشاعر ، واستنكاره لما حدث ورفضه التسليم به ، وقد استخدم أسماء الاستفهام ، كيف ، ومتى ، وأين ، ليشمل المكان والزمان والكيفية ، ولم يستطع الشاعر أن يصل إلى إجابة لهذه التساؤلات ، وهذا يعني أن المقصود منها الاستنكار ، أمّا (لماذا حدث ؟) فقد انبرى الشاعر للإجابة عنه ، وقد عرضنا ذلك في بداية البحث . هذا بالإضافة إلى ما يحدثه الانزياح الدلالي في (جن البحر وانكسر المكان) من تعميق الشعور بالغربة لدى الشاعر .

ويتضح أن الفعل (أعرف) الذي يرتبط به عدد من الأفعال التالية يطابق زمنه زمن الوقوف على المحطة ، غير أن هذه الأفعال المرتبطة به ، وهي : (جن ، وولدت ، وعشت ، وهاجرت) تحيلنا الى زمن سابق لزمن الوقوف على المحطة ، وهو بالتحديد الزمن الذي شهدت لحظاته نقطة الانكسار . أمّا في القطعتين الثالثة والرابعة فيتجلى هذا الزمن في أبهى صوره عبر تيار الوعي ، فيستطرد الشاعر في وصف المكان ومفرداته ، وعلاقة الإنسان بالمكان ، ثم يعود في الفقرة الخامسة إلى زمن الوقوف على المحطة لوصف المكان في صورته الحالية ، مشكلاً بذلك نقطة توقف لهذا التيار المتدفق من الذكريات، غير أنه لا يستطيع أن ينفك من سيطرة هذا الماضي عليه ، فيعود ليحتل مكانه من جديد في القطعتين السادسة والسابعة ، ويستمر هذان الخطان في التناوب بين الماضي والحاضر فيبرز من خلال تقابلهما المفارقة التي يقيمها الشاعر بين الماضي بذكرياته الحلوة والحاضر الدامي الأليم . والشاعر في ذلك يستخدم النمط الحداثي الذي يستخدمه الروائيون في أنماط السرد ، اعتمادًا على تقنيات جديدة مثل "تيار الوعي والمونولوج الداخلي وتبادل القص السردي بين الشخصية والراوي ، وتداخل الزمن الحالي مع زمن الذاكرة مع زمن الحدث " (عودة ، 2010 : 53) وهي تقنيات يوظفها الشاعر بصورة مقنعة ، فقد جاءت تلبية للسياق الداخلي لحركة الشخصية أو المواقف التي مرت بها ، وكثيرًا ما يتم المزج بين التداخل في الحوار والسرد والتذكر ، مما يضفي على القصيدة الحيوية والجاذبية ، ويبين أبعاد الشخصية وماضيها ودوافعها ،

ولم يحسم الشاعر موقفه ويتحرر من ذكريات الماضي إلا في القطعة الثامنة عندما استنفر كل قواه ، وأعلن موقفه الآني الرافض للاستغراق في الحنين ، وبكاء الأطلال وكل مظاهر الهزيمة ، وما نتج عنها من حالة الوهن والضياع ، فهو يعلن رفضه لكل خيالي معطل لحركة الوعي ، وذلك من خلال حرف النفي (لا) الذي تكرر في القطعة ست مرات ، أربعًا ظهر فيها على مستوى البنية السطحية للنص ، وثنتين كان فيهما مختفيًا في البنية العميقة .

وتأكيدًا لهذه النقلة وهذا التغير ، يقف الشاعر على المحطة في الستين من عمره (وهو عمر النكبة) لينطلق إلى الأمام لا إلى الخلف كما حدث في الوقفة الأولى ، فيعلن أن وقوفه من أجل المستقبل لا من أجل الماضي " لأحفظ ساحل الزيتون والليمون في تاريخ خارطتي " وهنا تبدو لنا فلسطين بوضوح من خلال أشجار الزيتون والليمون التي أصبح استخدامها في تجارب الشعراء الفلسطينيين معبرًا عن الأحاسيس العميقة المفعمة بالذكريات وأحلام المستقبل ، وصورة من صور التشبث بالجذور الموغلة في أرض فلسطين .

ويستمر الشاعر في التمترس بالمكان والاستغراق في الزمن الحالي المطل على المستقبل ، لأن فيه التحدي والخلاص ، وذلك بالاعتماد على النفس ، وعدم الاتكال على الآخرين ، يقول :

" لا شيء يرشدني إلى نفسي سوى حدسي "

وفي موضع آخر : " لا تنتظر أحدًا سواك هنا "

وفي موضع ثالث : " أرى مكاني كله حولي . أراني في المكان بكل
أعضائي وأسمائي ... الخ "

وفي موضع رابع : " لا قطار هناك ، لا أحد سينتظر القطار "

وأخيرًا : " لا أصدق غير حدسي
لم أزل حيا "

ونود الإشارة إلى أن حالة الغضب والألم والتحدي التي يكابدها الشاعر لا تعنينا إلا بالقدر الذي يستطيع فيه الشاعر التقاطها وتحويلها إلى حالة شعرية ماثلة ، فيأخذ في عرض هذه المعاني بمعادلاتها الرمزية من خلال لقطات استبداليه أو مشاهد درامية سياقية ، وعلى القارئ أن يقوم بدوره في التماس الخيط الناسج لهذا الشتات (فضل ، 1993 : 32) ، وذلك اعتمادًا على ترابط الظروف المنسوبة لهذا الشتات في التأويل (فضل ، 1996 : 337) . وتعد الارتدادات الزمنية وتوزيعها في أماكن متعددة من القصيدة وعلى مساحات متباعدة نسبيًا شكلاً من أشكال التأثر بتقنية القصة الحديثة . وبهذا يكون الشاعر قد استخدم الأزمنة استخدامًا أسهم في تماسك النص وتلاحم أجزائه واتصالها بعضها ببعض ، فزمن الوقوف أفضى إلى زمن سابق ، ثم انطلق منه إلى الزمن

الحاضر والمستقبل ، فأصبحت القصيدة " أشبه بخط وهمي تتماوج فيه تيارات الوعي باللاوعي حتى يصبح خارجها داعيًا للولوج إلى داخلها ، حتى كأن القصيدة حوار نفسي يضيء الحدس على تخومه الغامضة إشعاعات يظل خلالها حديث الشاعر النفسي متموجًا يعطي انبثاقات لا محدودة " (عيد ، 1985 : 95) . والشاعر في كل هذا هو الفاعل الحقيقي الذي يحتل مكان الصدارة على مستوى القصيدة بوصفه منتجًا للنص ومبدعًا لرؤية ناضجة حول طبيعة الصراع بين العرب وإسرائيل ، ومن حقه كصانع للحدث الفني أن يكون محورًا له ، مستخدمًا ضمير المتكلم بصيغة المفرد تارة ، ومنضويًا في ضمير الجماعة تارة أخرى بوصفه عربيًا وفلسطينيًا .

ومن خلال رصد ضمائر الفاعلين في القصيدة تبين لنا أن ضمير المتكلم المفرد الذي يعود على الشاعر قد ورد في القصيدة تسعًا وثمانين مرة ، أمّا ضمير الجماعة فقد ورد ثماني وعشرين مرة ، أي أن ورود الضمير المفرد العائد على الشاعر يفوق ثلاث مرات وردود ضمير الجماعة العائد على أبناء الشعب ، قد احتل ضمير المفرد العائد على الشاعر موقع الفاعل ثلاثًا وثلاثين مرة ، بنسبة 28% في حين أن ضمير الجماعة احتل موقع الفاعل ثلاث عشرة مرة ، بنسبة 11 % وهذه النسبة متسقة إلى حد ما مع نسبة ورود ضمير المفرد إلى ضمير الجمع في النص ، وهي نسبة تدور حول معدل ثلاثة إلى واحد ، وهذا يعني سيطرة شبه كاملة للشاعر على حركة الأحداث ، بالإضافة إلى أن جل الأفعال المسندة إلى الشاعر هي أفعال في صيغة المضارع ، أمّا الأفعال المسندة إلى ضمير الجماعة فهي أفعال تعود دلالتها إلى الزمن الماضي ، وبالتالي يحق لنا أن نقول إن الشاعر ينسب أحداث الماضي التي رافقت النكبة إلى الجماعة الواسعة (العرب والفلسطينيين) ، أمّا الحاضر فالشاعر متكفل بالتعامل معه على طريقته التي يرى أنها الطريقة التي يتفق معه فيها كل حر من أبناء الوطن.

ومن أبرز الفواعل الأخرى التي كان لها ظهور مميز في القصيدة فهي : القطار ، والعدو . وقد احتل القطار القطعتين الثالثة والسادسة بوصفه فاعلاً ، أمّا العدو فكانت الإشارة إليه في موضعين : أحدهما عن طريق الاسم الموصول (من) حيث كان الشاعر في هذا المقطع منتجًا للخطاب ومسيطرًا عليه ، و الموضع الآخر الذي ظهر فيه العدو فكان عن طريق القضاة الذين يزيفون الحقائق .

النتائج

تألق الشاعر في الربط بين الدلالتين الرمزية والواقعية ، مشكلاً بذلك أرجوحة دلالية يتنقل خلالها القارئ دون أن يفقد الحبل الذي يجدل به ضفائر نص جديد مواز للنص الشعري .

- نجح الشاعر في إظهار قضية فلسطين بوصفها تراجيديا إنسانية ، واستخدم بنية الترديد في تعميق الإحساس بهذه المأساة ، وربْط المقدمات بالنتائج .
- لعبت الإحالة دورًا بارزًا في تماسك النص ، سواء أكانت إحالة داخل النص أم إحالة خارج النص ، فكانت نتائج الإحالة إلى داخل النص تدور – في الأغلب الأعم – في إطار الجملة أو الجملتين . وهذا يدل على قرب مرجعها ، ويسهم في تماسك النص بدرجة عالية، أما الإحالة إلى خارج النص فكانت بأسماء الإشارة (هناك ، ذاك ، هذا) وكان مرجعها واقع الحال ، وقد أسهم ذلك في ربط اللغة بالمقام ، واستدعاء الشاهد ليؤسس عليه موقفًا قادمًا .
- استفاد الشاعر من التقنية الحديثة للرواية فتنقل بين الأزمنة بحركات ارتدادية محسوبة ، مع المحافظة على تماسك القصيدة من خلال ترديد جملة رئيسة في مطلع عدد من الفقرات الشعرية تارة ، وتارة أخرى من خلال الارتباط النفسي واللغوي والتصويري بين أجزاء القصيدة ، وهو في كل هذا يشكل نسبة حضور شخصية (استخدام ضمير الشخص للمفرد) تعادل ثلاثة أمثال الحضور الجماعي (ضمير الجماعة) في النص
- استطاع الشاعر أن يوظف ثقافته الواسعة في استخدام الإشارات الأسطورية والتاريخية والثقافية ، وأن يشكل منها رؤى شعرية تفاوتت بين الاستخدام الإبداعي والاستخدام الوظيفي ، فأعطت اللغة أبعادًا دلالية جديدة ، وأسهمت في تشكيل الرؤية الإنسانية الكونية للقضية الفلسطينية ، وأفاضت عليها من عناصر الديمومة في إبداعها دون أن تفقد هذه القضية خصوصيتها .

المراجع

المراجع العربية

بحيري ، سعيد : دراسات لغوية تطبيقية بين البنية والدلالة ، القاهرة ، مكتبة الأدب ، 2003 م

بحيري ، سعيد : علم لغة النص (المفاهيم والاتجاهات) القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، 1997 م .

الجزار ، محمد فكري : لسانيات الاختلاف ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، 1995 م .

حبلص ، محمد : من أسس علم اللغة ، القاهرة ، دار الثقافة العربية ، ط1 ، 1994م .

حجازي ، محمود فهمي : علم اللغة بين التراث والمناهج الحديثة ، القاهرة ، دار غريب للطباعة والنشر ، 1995 م .

حميد ، عمران خضير : لغة الشعر العراقي المعاصر ، بيروت ، دار القلم ، ط 1 ، 1982 م .

داود ، أنس : الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، القاهرة مكتبة عين شمس ، بدون تاريخ .

دي بوجراند ، روبرت : النص والخطاب والإجراء ، ترجمة الدكتور تمام حسان ، القاهرة ، عالم الكتب ، ط1 ، 1998م .

زايد ، على عشري : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، القاهرة ، مكتبة الشباب ، ط 4 ، 1995 م .

الزناد ، الأزهر : نسيج النص (بحث فيما يكون به الملفوظ نصًا) ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، 1993 م .

السبكي ، خالد : من النقد المعياري إلى التحليل اللساني (الشعرية البنيوية نموذجًا) ، الكويت ، بحث بمجلة عالم الفكر ، 1994 م ، المجلد الثالث والعشرون .

شبنلر ، برند : علم اللغة والدراسات الأدبية ، ترجمة الدكتور محمود جاد الرب ، القاهرة ، الدار الفنية للنشر ، ط 1 1987 م .

عفيفي ، أحمد : نحو النص ، القاهرة ، مكتبة زهراء الشرق بجامعة القاهرة ، 2001 م .

عودة ، على : دراسات في الأدب الفلسطيني ، مكتبة جزيرة الورد ، ط1 ، القاهرة ، 2010 م .

عيد ، رجاء : لغة الشعر ، الإسكندرية ، منشاة المعارف ، 1985م .

عياشي ، منذر : مقالات في الأسلوبية ، دمشق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1990 م .

فضل ، صلاح : إنتاج الدلالة الأدبية (قراءات في الشعر والقص والمسرح) القاهرة ، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ، 1993 م .

فضل ، صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص ، القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، 1996م.

لوتمان ، يوري : تحليل النص الشعري (بنية القصيدة) ، ترجمة الدكتور محمد فتوح أحمد ، القاهرة ، دار المعارف ، 1995 م .

مصلوح ، سعد : العربية من نحو الجملة إلى نحو النص ، بحث منشور ضمن الكتاب التذكاري لذكرى الأستاذ عبد السلام هارون ، الكويت ، 1990 م .

مفتاح ، محمد : دينامية النص ، (تنظير وإنجاز) الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط 2 ، 1990 م .

الملائكة ، نازك : قضايا الشعر المعاصر ، بغداد ، مكتبة النهضة ، ط 2 ، 1965 م .

يقطين ، سعيد : انفتاح النص الروائي ، (الزمن – السرد – التبئير) بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ط 2 ، 1993 م .

المراجع الأجنبية

David Nunan Introducing Discourse analysis London , Penguin Group 1993 .

halliday . m . a . k . and ruqaiya hasan :cohesion in English Longman group . London . 1976 .

van dijk . t . a : text and context exploration in the semantics and pragmatics of discourse . Longman group . London 1977 .