

OPEN ACCESS

Submitted: 28 November 2018

Accepted: 31 March 2019

ثلاث صور من غزّة - قراءة نحو نصّية

علي حسن خواجه
جامعة بيرزيت، فلسطين
akhawaja@birzeit.edu

ملخص

إنّ المقصد المتعيّن من هذه القراءة هو تلمّس تطبيقي ناهض على معطيات من لسانيات النصّ وتحليل الخطاب مضماره قصيدة صلاح عبد الصبور «ثلاث صور من غزّة» التي تتعالق لوحاتها الثلاث متسابقة لتتألف أمام القارئ نسيجاً يشكّل بنية كليّة تمثل حركة متواصلة، تتخلّق دلالاتها من رحم التجربة الشعرية الناهضة على عوامل مختلفة، منها «نكبة فلسطين»، وأعماق النفس الإنسانية المتحققة في المعيش العيني؛ فالشاعر صلاح عبد الصبور يستند إلى تجربة شعبية تسجّل عدستها لحظات كانت وكائنة في حياة الإنسان الفلسطيني، وتُنظّمها شعراً، تجسّد الذات الشاعرة من خلاله مأساة العربي الفلسطيني، وعمق الجرح الغائر في وجه زمانه، حيث ضياع الوطن.

الكلمات المفتاحية: ثلاث صور، الإحالة، الضميرية، التكرار، النصية، الوصل

للاقتباس: خواجه ع، «ثلاث صور من غزّة قراءة نحو نصّية»، مجلة أنساق، المجلد 3، العدد 1، 2019

<https://doi.org/10.29117/Ansaq.2019.0088>

© 2019، خواجه، الجهة المرخص لها: دار نشر جامعة قطر. تم نشر هذه المقالة البحثية بواسطة الوصول الحر ووفقاً لشروط Creative Commons Attribution license CC BY 4.0. هذه الرخصة تتيح حرية إعادة التوزيع، التعديل، التغيير، والاشتقاق من العمل، سواء أكان ذلك لأغراض تجارية أو غير تجارية، طالما ينسب العمل الأصلي للمؤلفين.

Three images from Gaza; a textual – structural reading

Ali Hasan Khawaja
Birzeit University, Palestine
akhawaja@birzeit.edu

Abstract

The intended goal behind this investigation is to touch upon the applications of textual linguistics and discourse analysis of Salah Abdel-Sabour's poem: "Thalath Suwar min Gaza". The images of the poem intertwine to present the reader with a constant movement that form a structure the meaning of which emerges from the womb of poetic experience that tackles issues related to "the Nakba" and the depths of the human psyche.

Poet Salah Abdel-Sabour has an experience in folklore poetry that enables him to record moments in the lives of the Palestinians in poetic form, which embodies the self-poet through the tragedy of the Palestinian Arab and the depth of his wound as manifested in the loss of the homeland.

Keywords: Three images; Modification (reference) anaphora; Reiteration; Textuality; Cohesion (conjugation always)

للاقتباس: خواجه ع.، «ثلاث صور من غزوة قراءة نحو نصية»، مجلة أنساق، المجلد 3، العدد 1، 2019

<https://doi.org/10.29117/Ansaq.2019.0088>

© 2019، خواجه، الجهة المرخص لها: دار نشر جامعة قطر. تم نشر هذه المقالة البحثية بواسطة الوصول الحر ووفقاً لشروط Creative Commons Attribution license CC BY 4.0. هذه الرخصة تتيح حرية إعادة التوزيع، التعديل، التغيير، والاشتقاق من العمل، سواء أكان ذلك لأغراض تجارية أو غير تجارية، طالما ينسب العمل الأصلي للمؤلفين.

مقدمة

تدور أحداث الواقعة بُعيد عام ثمانية وأربعين؛ عهد انتهاء الانتداب البريطاني على فلسطين العربية، وهو الزمن ذاته الذي تعرّض فيه الفلسطيني إلى ظلم قاس بطرده من أرضه لإحلال الصهيوني مكانه. يمكن عدّ هذه القصيدة بياناً سياسياً يعرّي الموقف العالمي، ويحاكمه، عامداً إلى توظيف تقريرية ناهضة على تعاقد بين الشاعر السارد والمتلقي القارئ. تسمى القصيدة بالبيان خطايا طرفاه شاعر مرسل، وقارئ مستقبل، أن استنهاضه يكشف تفاصيل الجريمة منذ السطر الأول؛ بهدف تصعيد فعل التَشوُّق عند المتلقي، وقبول النصّ بمعناه الحرفي الضالع بفعل التحريض كمحمول مقصود.

عرض

انطلق من أنّ «ثلاث صور من غزة»¹ تمثل عيّنة لغوية، يقف أمامها المتلقي بقدره نصية ذات ضوابط ومكونات تمكّنه من اعتبار هذا المعطى اللغوي الشعري نصّاً متسقاً²؛ ذلك أنّ هذا النص المنظوم يؤلف متتالية جمالية تقوم بينها تعالقات بين سابق ولاحق، ويحقق وحدة دلالية، وما هذه الجملة إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص³.

إن نص «ثلاث صور من غزة» مُعتمد على جملة من الوسائل اللغوية التي تخلق نصّيته، وتؤكد وحدته الشاملة؛ فواحد من البراهين على هذا هو الضمير «ه» المكرور اثنتي عشرة مرة المحيل قبلياً إلى الغائب المُستتر [محور العملية التواصلية] بعامّة. وبالنظر في الشطر الثاني تحديداً من اللوحة الأولى، يتبيّن أنّ الضمير «ه» المكرور ثمان مرات يحيل إلى جنسه المكرور مرتين في مطلع القصيدة؛ ما يجعل السابق واللاحق «مُتسقين بفعل وجود عنصر المحيل والمحال إليه، وليس بوجود أحدهما فحسب»⁴. النصية -إذاً- متحققة بفعل الإحالة القبلية والتكرار. يسير نص صلاح عبد الصبور في تتابع شكلي، أظهرته آليات الاتساق النصي التي مكّنته ليكون تكاملاً لغوياً، ينتظم حسب تقنيّة معيّنة، مُجلى على نحو:

الإحالة

هي بنية لغوية تُعبّر عنها الضمائر المحيلة إلى الأشخاص والأشياء والأماكن. «تعتبر الإحالة علاقة دلالية، ومن ثمّ لا تخضع لقيود نحوية، إلا أنّها تخضع لقيود دلالي وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل، والعنصر المحال إليه»⁵.

«لما كان الخطاب ينتظم على شكل متتاليات من الجمل لها بداية ونهاية، فإنّ هذا التنظيم -يعني الخطيّة- سيتحكّم في تأويل الخطاب»⁶. فالشطر الأول من اللوحة الأولى يؤثر فيما يليه؛ بمعنى افتراضي «أنّ كل جملة تُشكّل جزءاً من توجيه مُندرج متراكم يخرّنا عن كيفية إنشاء تمثيل منسجم»⁷؛ حيث تمثل جملة «لم يك في عيونهِ وصوْتِهِ ألم» تغريضاً إجرائياً خطائياً يخرّنا إلى إنسان يمثل قضية جرّاء وقوع نازلة من النوازل.

وقد تمّ التغريض بطرائق تتخلّص في تكرار المُستتر/المحذوف، واستعمال ضمير مكرور مُحيل إليه، واستعمال دالّة ظرفية زمانية تُخدم خاصيّة من خصائصه، وتحدد دوراً له في فترة زمنية «وعندما أوفت به سفائنُ العُمُر إلى شواطئ السكينة وخط قبره على ذرى التلال». فالقصيدة تصف حدثاً مُعيّناً مُرتبطاً بالإنسان الفلسطيني.

جلى -إذاً- أنّ هذا الفلسطيني هو ثيمة هذا الخطاب؛ أي نقطة بدايته، ومركز انطلاق محمولاته. ويمثل العنوان «أحد التعبيرات الممكنة عن موضوع الخطاب، ووظيفته أنه وسيلة خاصة قويّة للتغريض»⁸.

يُشكّل حضور «غزة» في عنوان النص الشعري علامة واضحة الأبعاد والقسمات، وحظيت باهتمام الشاعر باعتبارها مخزناً نفسانياً «يُعزّي فينا إحساساً لا يُضاهى بالفجاعة وفقدان الحرية، وكان هذا الإحساس الفجائعي في جوهره أكثر حقائق وجودنا ضراوة ومعنى... لذلك فإن فلسطين بالنسبة للشاعر العربي، لم تكن موضوعاً خارجياً فاتراً، بل كانت جزءاً من موضوعه»

1- صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة (بيروت: دار العودة، 2006)، ص 199. طبعة كاملة موثقة.
2- يُقصد بالاتساق تلك الكيفية التي يتأسس بها النص، أو ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المُشكّلة لنص/أو خطاب ما، ويهتمّ فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكوّنة لجزء من خطاب أو خطاب برّمته. انظر: محمد خطاي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب (ط 1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1991)، ص 5 و 15.
3- يتصرف عن: المرجع السابق، ص 13.
4- المرجع نفسه، ص 14.
5- المرجع نفسه، ص 17.
6- المرجع نفسه، ص 59.
7- المرجع نفسه والصفحة ذاتها.
8- ج. ب براون وج. يول، تحليل الخطاب، ترجمة: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، ط 1، (الرياض: جامعة الملك سعود، 1997)، ص 143.

الحرية والصراع الدامي من أجلها في الوطن العربي. لم يكن اغتصاب هذه الأرض انتهاكاً مُجرّداً للجغرافية، أو عدواناً عابراً عليها، بل هو بالنسبة للشاعر العربي عدوان على حريته وتماسكه وبهجته الإنسانية. ولذا كان الشاعر يتهاهى مع عناصر الموضوع الفلسطيني»⁹.

إنّ مسألة «التهاهي» بين الشاعر وجغرافية فلسطين، جعل الشاعر العربي بعامة مُتّمياً إلى القضية الفلسطينية بصفته مُناصراً للحق والعدل، وباعتبار الحالة الفلسطينية قضية عربية/قومية «لا تحتاج إلى مبررات أيديولوجية للوقوف إلى جانبها»¹⁰ بعد أن حاول الاحتلال تدمير جزء من جغرافيتها العربية، وتصفية قضيتها، ومحو هويتها «فكانت القصيدة جزءاً من سيرته الشخصية والجماعية، التي يُصحّح من خلالها التاريخ وأحداثه وأزمانه وأماكنه، ويُثبتها في الذاكرتين الفردية والجماعية»¹¹؛ فغزة ترميز إلى الوطن المحتلّ الراسف في الأغلال؛ غزّة النواة الخفية التي تغطي مساحة فلسطين التاريخية، التي يعقد معها صلاح عبد الصبور صلة روحانية ووجدانية.

إنّ محاولة تحديد ما يُحيل إليه النص يجعل القارئ المُقارب يستحضر أنّ كلّ علامة لسانية، تمثّل معنى وإحالة في الآن نفسه؛ وبالتالي، فالدلالة ناتجة عن حدوث تلازم بين المعنى والإحالة¹². وعليه، فإنّ النصّ يُحيل على مرجعيّات لفظيّة صريحة، وأخرى مستترة يُفسّرُها النمط الصوتي الصرفي ضمن إطار النظم النصّي العام؛ فالشاعر يستهل خطابه بعرض حقيقة كانت وما انفكت، حقيقة ما يمور في صدر المُتحدّث عنه من تراكم مشاعر أليمة حبيسة تصيرت حقداً يتحوّل أملاً «ينتظر الغدا».

ينتظم النص ثلاثة ضمائر متوازية متكاملة تعاقبت على النحو الآتي:

1- ضمير الغيبة الذي يتحرّك مع النص ببعديه الظاهر المتصل والمستتر في لوحته الأولى والثالثة (الأخيرة)، فيربط أجزاء الجمل الشعرية بعضها ببعض، بما يحقق ترابطاً بين المشاهد، ويمكّن التي يظهر فيها أولاً «لم يك في عيونه وصوته أم»، بؤرة مركزية ورئيسية في اللوحة الأولى بخاصة، والنص بلوحاته الثلاث بعامة، تحال عليها الجمل جميعها؛ التقريرية والوصفية اللاحقة وترفدها. ويغدو -بذلك- مُتحكّماً في النص، وبانياً أساسياً له. يمكن تعيين هذا الأمر جرّاءً تتابع الضمير، وتسلسله بين حالات الإخبار والوصف:

لم يك في عيونه وصوته أم
لأنّه أحسّ سنه
ولاكه، استنشقه سنه
وشاله في قلبه سنه
وأصبحت آلامه -في صدره- حقداً
كانت له أرض وزيتونة
وعندما أوفت به سفائن العُمُر...
وخطّ قبره على ذرى التلال...
تذوده عن أرضه الحزينة
لكنّه...
ظلّ واقفاً بلا ملال
يرفض أن يموت قبل يوم الثار

يتبيّن أنّ ضمير الغيبة قد تكرر تسع عشرة مرة، كان منها اثنتا عشرة مرة بالإحالة إلى الإنسان، وأربع مرات بالإحالة إلى أم هذا الإنسان، وثلاث بالإحالة إلى الإنسان المستتر. في الشطر الأول جاء الضمير «ه» مكروراً مرتين يُحيل إلى متقدّم محذوف/مستتر، بالتطابق الذاتي؛ تطابق بين الاسم والضمير المُحيل إليه.

2- ضمير المخاطب المتصل «الكاف/عيونكم» والظاهر المُعبّر عنه بالمنادي [أي + الصغار] المُعادل/المُكافئ لـ «أنتم» المُوازي لضمير الغيبة من حيث عدّه بؤرة رئيسية يرتكز عليها الجانب الثاني من الخطاب؛ حيث البينتان المُتصلة والمُظهِرة، اللتان

9- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقّي (ط 1، عمّان: دار الشروق، 1997)، ص 152.

10- شكري غالي ومحمود درويش، «عصفور الجنة أم طائر النار»، مجلة القاهرة، ع 151، (حزيران، 1995)، ص 9.

11- إبراهيم موسى، آفاق الرؤيا الشعرية (ط 1، رام الله: الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة الفلسطينية، 2005)، ص 240.

12- الباهي، حسان. اللغة والمنطق، بحث في المفارقات (ط 1، الدار البيضاء والرباط: المركز الثقافي العربي، ودار الأمان للنشر، 2000)، ص 182-183.

لا يمكن فهمها إلا بإضمار الضمير المستتر في «تحرقتني» العائد على «عيونكم» المتقدم لفظاً، وإيقاع الفعل على الضمير المتصل «الياء/تحرقتني، تسألني» حيث «معلوم أن تقدير الضمير المستتر معنى يُدرك بالعقل ولا وجود له في اللفظ، وذلك على نقيض الضمير البارز الذي يلتزم المتكلم بإبراز لفظه صوتياً وكتابياً»¹³. يظهر أن الضميرين يُشكّلان عنصراً أساسياً في بناء وحدة المعنى والدلالة، واثتلاف المعاني الجزئية داخل النص؛ ما يعني أنها يؤدّيان دور الرابط المتأني عمّا في الضمير من إعادة الذكر المترتب عليه تعليق واثتلاف وربط؛ «لأنك إنما تُضمّر اسماً بعدما تعلم أن من يُحدّث قد عرف من تعني وما تعني، وأنك تريد شيئاً يعلمه»¹⁴، «بذلك يتسق التتابع بين الضميرين، ويمثل إحلال أحدهما مكان الآخر، وإثباتها في النهاية مكان اسم ظاهر»¹⁵.

3- ضمير المتكلم الوجودي المتصل «الياء، نا» والمستتر «أنا/أقول» و«نحن/لنتنظر».

الضمير الوجودي «الذي يُستعاض به عن ذكر الاسم، ويدل على حضور المُستعاض عنه في عملية التخاطب، وعدم الاستغناء عنه كركن من أركان التواصل الخطابي»¹⁶. وهو يتحرّك مع اللوحة الثانية، حيث يحقق وظيفة ربط أجزاء المتن بعضها ببعض، وتُحال عليه أفعال اللوحة بصيغتي الحاضر والماضي، بحيث يغدو بنية نفس دلالية مركزية مُعبّرة عن المتكلم الناظم/الشاعر باعتباره المنشئ الأول المُعبّر عن نفسه بهذا الضمير الشخصي المُتحوّل لفظياً من صيغة المتكلم المفرد «أقول، تسألني، تحرقني» إلى المتكلمين «لنتنظر، منا، عمرنا»، بما يحقق جمعاً بين ضميري الغيبة والمتكلم بما يعني وحدة الحال والمصير.

نلاحظ تبايناً في علاقات التخاطب بورود الضمير فيها؛ إذ إنّ ورود ضمير المخاطب مرة واحدة «عيونكم»، وضمير المتكلم ست مرات كان دافعه أن اللوحة استُهلّت بصيغة النداء بعد المنادى مطلوباً إليه انتظار الغد؛ لأن في ضياعه -بترميز إلى فقدان الأمل- ضياع العمر هباءً منثوراً؛ عمر الفلسطيني والعربي بمنظور قومي عروبي. يُستدل من هذا ارتباط أهمية المحال إليه بمقدار النوع الإحالي إليه؛ فالغد يمثل رؤية ثابتة أصيلة غير متحوّلة منشودة، وال «ي، أنا، نحن» تمثل رؤية توعية استنهاضية تُفسّر سبب تقدم الإحالة الضميرية باستهلال اللوحة إلى المنادى بصفته المخاطب الواقع عليه فعل النازلة/النكبة.

يلتحم الترميز بالتجربة النفسانية المُعبّرة عن شحنات عاطفية عميقة في الذات الراوية/الشاعرة؛ الإنسان الحزين الذي يُشكّل صوته الرؤية الشعرية في سياق النص، وتُسهم في تشكيلها الجمالي والدلالي، الخارجة عن إطار الذات الفردية/الفلسطينية إلى الذات الجمعية العربية، حيث تُشكّل «النكبة» عصباً من أعصاب تجربة الشاعر صلاح عبد الصبور الشعرية الجامعة في حضنها تلك الضمائر المُتحوّلة إلى مُعادل دلالي حياة الشاعر المصري، والشعب الفلسطيني المُشرّد باعتبار الطرفين وحدة واحدة غير قابلة للتجزئة ما «يعني أن القصيدة تحمل شحنات عاطفية وانفعالية، تُضفي معنى على وجود الإنسان، وتستجيب لعمق المشاعر الإنسانية»¹⁷.

في اللوحة نشهد تنوعاً دلالات بالصياغة اللغوية، والجمال التقريرية المُحمّلة بإحساءات مختلفة يقف على رأسها سيطرة ال «هو» على حركة الصياغة اللغوية بتنوع تشكيلاتها «عيونه، صوته، لأنه، أحسه، شاله، قلبه، آلامه، صدره، أعماقها، له، به، قبره، تذوده، أرضه، لكنّه، ظلّ، يرفض، يموت». تمثل هذه الدوال «لحظة زمنية ذات سيروية؛ أي لها بداية ونهاية، ولكنها مُطلّقة لا نهاية لها، لكن الأمل لدى الذات الشاعرة ما زال معقوداً»¹⁸ بجيل الصغار الناهض على الجزء المُتبقي من فلسطين التاريخية، مُمثلاً في غزة، وأولئك المُشرّدين في الجغرافيات المُجاورة. لذلك يمكن تفسير مجيء اللوحة الثانية مُتوسّطة بين الأولى والأخيرة؛ بأنّ أنا الشاعر تتحوّل إلى صورة جماعية عربية تمتد مُعبّرة عن بُعد إنساني شامل، تمثل في لعبة ضميرية ساطية على المتن الكلي لنص الخطاب الشعري المفتوح على محمولات دلالية تتجسّد في توعية الجيل الناشئ بحلم الثأر لـ «عودة إلى الديار».

تُشير صيغة النداء إلى اتجاه المتكلم للانفتاح على البرّاني؛ فالنداء غيريّ التوجّه؛ يتوجّه به الداعي إلى المدعو طالباً منه الإقبال عليه¹⁹ لغاية إعلامية شديدة الأهمية، تتمثل في الأثر الحاصل في أحوار الشاعر بصفته إنساناً عربياً جراًء ما يقرأه في عيون صغار الفلسطينيين الذين يتساءلون «عن مطلع النهار»

13- مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية (ط 1، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر، لوندجان، 1997)، ص 155.

14- سيبويه، الكتاب، ج 2، ص 268.

15- عثمان أبو زنب، نحو النص، إطار نظري ودراسات تطبيقية (ط 1، إربد: عالم الكتب الحديث، 2009)، ص 116.

16- فاضل الساقى، أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة (ط 1، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1977)، ص 82.

17- إبراهيم موسى، آفاق الرؤيا الشعرية (ط 1، رام الله: الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة الفلسطينية، 2005)، ص 44.

18- المرجع نفسه، ص 46.

19- عبد العزيز عتيق، علم المعاني (بيروت: دار النهضة العربية، 1985)، ص 125.

عن عودة إلى الديار».

هذا المُثْبِر المُسْتَدْعِي استجابة من الشاعر، تمثّلت في دعوتهم إلى انتظار الغد المهون بالحدق الدفين المتحوّل أملاً. «والنداء يفيد تخصيصاً، والتخصيص ضرب من التعريف، وإذا قصدت شخصاً واحداً بعينه صار معرفة كأنك أشرت إليه»²⁰؛ فكأن الشاعر صلاح عبد الصبور يختار «يا» النداء بدلالاتها على البعد، وامتداد الصوت في نطقها، وتبنيه المدعو ليُقبل، قد خصص المُنادى لانتظار غده وترقبه.

تُشكّل أداة النداء في مطلع السطر الشعري مُثيراً دلاليّاً مُنْسَجِماً مع المعيار النحوي المألوف، ليوحي بتفاعل الذات الشاعرة مع الحالة القائمة. كما أنّ «يا» النداء المُشتملة على صائت ممتول بمخرجه المُتَّسَع، وامتداده السمعي، يوحي باتّساع الأفق، واختراق حيّز المكان الضيق، فتفتح للذات الشاعرة وكلماتها وجدانات المُخاطَبين الذين تريد إسماعهم صوتها، وفاجعتها على مستوى الشراكة الفجائية في مستوييها الروحاني والنفساني بين المنادي والمنادى.

وعليه، فإنّ هذه الذاكرة تُشكّل رافداً مهماً، ومعيناً لا ينضب للمعرفة الإنسانية في إطارها الأوّلي، وتمكّنا من استدعاء الماضي، واستحضار أحداثه.

يؤثر الشاعر توظيف «يا» النداء متبوعة بـ «أيها» المُكوّنة من «أي» المهمة، و«ها» المُنبّهة؛ ليفيد من خلال هذا الأسلوب بعداً نفسانياً يفصله عن المنادي «الصغار» تعبيراً عن رفضه للواقع الذي يعيشه أشقاؤه الفلسطينيون، نازعاً إلى تبيان أنّ الصغار سيمثلون مستوى الفعل الثوري المأمول فيه. إنها مسألة الانفعال النفساني الحاد، وانفجاره في مناداة الصغار.

وجاءت بنية التكرار «يا صغار» مكرورة مرتين أخريين، ومسبوقة بفعل القول «أقول» الذي جعلت منه نويّة حياة في مستوى التوعية والتحريض، وصيرت من مقول القول، وجملة الشرط وحدتين دلالتين متماسكتين.

إنّ نداءً كهذا يحمل في رحمة دلالات قوميّة، مُضافاً إليها الدلالات التواصلية بين الفلسطيني ووطنه. وبهذا يتخذ الشاعر من التشكيل الصياغي والنداء وسيلة لتحريك الطاقات الإيجابية التي يُمكن معها مواجهة العجز عن رؤية الواقع²¹. لعل صيغة المضارع المجزومة بلام الأمر الدالة على الجماعة «لنتنظر» لا تقف عند حدود الانتظار الفلسطيني، بل تتعدى ذلك إلى إطار أشمل يحتوي الأمة العربية بأسرها؛ بما يعني أنّ تُسمي فلسطين المحتلة رمزاً لاحتلال الوطن العربي. صلاح عبد الصبور يؤسس بهذا رؤية تحريضية تضيء مأساة الفلسطيني المعاصر الذي سلب وطنه.

شكّل التكرار الخالص/المحض²² حضوراً بارزاً كمظهر اتّساقٍ معجمي، حقّق استمرارية فرضت عليه وحدة واتّصالاً في المرجعية، فجاء الخطاب خالياً من الانقطاع والفجوات؛ ما يعني تقليل فرص تشتت المتلقي، وجعله يحمي حالة من الاستقرار النفساني. كما أنّ هذا التكرار أفاد في تشكيل حلقة مكرورة تربط بين السلاسل الأخرى المُتدرّجة في النص.

ومما تكرر -أيضاً- دال «سنة» بتتابع رأسيّ مراتٍ ثلاث، أفاد بها توزيعاً إيقاعياً ظاهراً، ومثّل -في الوقت ذاته- جامعاً ظرفياً مُشترِكاً بين الوحدات النصية يُعالتق بعضها ببعض، ويدعم تماسكها الدلالي؛ بما يعني تواصل مسلسل الآلام؛ إنها حركة زمانية ذات سيرورة، يُعمَل على انتهاكها بمحاولة الذات العربية الشاعرة إثبات دورها الوجودي عبر تحريك توعويّ لجيل الصغار.

إنّ اختيار الشاعر لهذا التشكيل الصياغي يُمثّل نسقاً من أنساق الأداء التعبيري المهمة في صياغة التجربة الجماعية المشتركة بزوايتها المعتمة الضاغطة عليه؛ ما يدل على وعي الشاعر في استلهاهم الزمان بعده مصدراً غنياً بالأصوات التي تمثّل الهوية الحضارية الممتدة في الزمكان.

ثمة شحنة انفعالية ترتبط بالوعي الإنساني، وتُجَيّ مشاعر الرّفص والإدانة لأفعال المحتلين التتار ماضياً وحاضراً؛ ما يعني تواصلًا وتراسلاً ومحور القضايا القومية، ما يُمكن من انفتاح النص الشعري المصري على بُعد شمولي في مأساة فلسطين قضية وشعباً. كما تكشف عن رؤية تثيرية تحاول من خلالها إضاءة روح العالم العربي بفعل يزيح الظلم عن الإنسان:

20- ابن يعيش، شرح المُفَصّل (بيروت: عالم الكتب)، ج 2، ص 8.

21- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحدائق: التكوين البديعي، (1990)، ص 254.

22- هو ورود اللفظ والمعنى مكرورين، والمرجعية واحدة.

أقول ... يا صغار
لنتنظر غدًا
لو ضاع منا الغد - يا صغار...
ضاع عمرنا سدًى...
لكنه خلف سياج الشوك والصَّبَار
ظَلَّ واقفًا بلا ملأل
يرفض أن يموت قبل يوم الثار
يا حلمَ يوم الثار

الوصل

«إنه تحديد للطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظم»²³. ارتكازًا على عدّ «ثلاث صور من غزة» نصًا متراكبًا من جمل أو متتاليات متعاقبة خطيًا، تُدرَك وحدة متماسكة بروابط مختلفة تصل بين بعضها على نحوٍ من:

1- رابط الوصل الإضافي المتحقق بواسطة أداة الربط العطفية «و»

يُعدّ الربط العطفية عنصرًا فاعلًا من عناصر التعاضد والتماسك؛ حيث يعمل على لمّ شمل الوحدات النصية، ويبرزها مجتمعةً موحدةً متناسقة دالة على البنية العامة الموحدة للنص. إن فاعلية العطف ودوره المهم في الربط بين مكونات الحدث الكلامي، جعلت عبد القاهر الجرجاني يجعله سرّ بلاغةٍ وعلماً قائماً لا يدركه بصواب تمام «إلا الأعراب الخُلص، وإلا قوم طبعوا على البلاغة، وأوتوا فناً من المعرفة في ذوق الكلام هم بها أفراد. فهو فن من القول دقيق. واعلم أنه ما من علم من علوم البلاغة أنت تقول فيه: إنه خفيّ غامض، ودقيق صعب، إلا وعلم هذا الباب أغمض وأخفى وأدق وأصعب»²⁴ جاء هذا العنصر ممتدًا في جسد النص؛ حيث ظهر إحدى عشرة مرة، كان منها خمس مرات في اللوحة الأولى. يمكن رد هذا التشكيل الصياغي إلى أهمية السطور الأولى في أي نص شعري في تأسيس مقام مستنبط²⁵:

لم يك في عيونه وصوته ألم
لأنه أحسَّ سنه
ولاكه استنشقه سنه
وشاله في قلبه سنه
ومرّت السنون أزمنه
وأصبحت آلامه - في صدره - حقدًا

إنّ تتابعات عطفية كهذه تبعدها الأفقي والرأسي لتمكّن وحدات النص من التوالي المتواصل والمتعلق والمنضم إلى بعضه؛ بما يُجلبها منسجمة متسقة متنامية متكاملة حسب تراتب يفضي بالدلالة النصية إلى صورة نهائية أن اكتمال النص؛ ذلك أن المتحدّث عنه هو إنسان موجوع مكلوم حاقد أمل بغد أفضل.

2- رابط الوصل السببي المُمكن من إدراك التعالق المنطقي بين جملتين أو أكثر، والمُندرجة ضمنه علاقات خاصة كالنتيجة والسبب والشرط. «وهي علاقات منطقية ذات علاقة وثيقة بسير المحمولات النصية، وتعلّق بعضها ببعض، وتشكّل التابع الخطي»²⁶. هو مُتعيّن في النص المقروء في «اللام السببية/التعليلية، ولو الشرطية».

تمثل «لو» وصلا سببياً شرطياً متعاضداً والجملته قبلية «لنتنظر غدا» ومُقضيًا إلى نتيجة لاحقة/جواب الشرط؛ ما يعني استمرارية النص واتصاله. ومثلت اللام السببية/التعليلية وصلا سببياً؛ إذ أفادت بدخولها على الحرف الناسخ التوكيدي ذكرًا محدّدًا لنفي الألم عن عيون الفلسطيني وصوته؛ إذ أضحى مألوفًا يتحوّل بفعل الزمن حقدًا يتكوّن أملاً «يتنظر الغدا». وقد أفادت «لم» بدخولها على المضارع سلبه دلالاته الزمنية والتحوّل بها إلى الماضي.

إن تصدّر أداة النفي والقلب السطر الشعري متبوعة باللام الداخلة على الناسخ الحرفي، والرباط العطفية حقق الاستمرارية الحكائية والدلالية للوحة الشعرية المختومة بسطر شعري تصدرته أداة وصل عكسي «بل» عكست المتوقع «الحقد» متحوّلة به إلى أمل «يتنظر الغدا».

23- خطابي، لسانيات النص. مرجع سابق، ص 23.

24- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز (ط 3، القاهرة: مطبعة المدني، 1992)، ص 222، وص 244، وص 231.

25- المرجع نفسه، ص 306.

26- أبو زيد، نحو النص. مرجع سابق، ص 267.

وتعاضدًا مع هذا المعكوس تموضع الوصل العكسي في السطر الثامن من اللوحة الأخيرة، عبر أدواته «لكن» الاستدراكية التي عكست المتوقع الكامن في تأكيد الاحتلال المرمز في دال «التار» والاستسلام له، وتحوّلت بالمقام إلى تجلية حالة المعاناة والصبر والتهيؤ ليوم النار الممسي حلمًا فلسطينيًا رافضًا للموت الذي تجلّى صياغيًا عبر آلية الوصل السببي «أن المصدرية» التي أفاد دخولها على المضارع «يموت» صرفه إلى الاستقبال، فحققت بذلك استمرارية المقال والمعنى.

3- رابط الوصل الزمني الذي يُعدّ «علاقة بين أطروحتي جملتين متتابعين زمنيًا»²⁷. وقد تحقق بواسطة «عندما» التي تساهم في استمرارية النص، وتمكّن من تبيّن العلاقة المنطقية بين جملتي «أوفت به سفائن العمر...

وخط قبره على ذرى التلال» من جهة، وجملتي «انطلقت كتائب التار

تذوده عن أرضه الحزينة» من جهة أخرى.

المحمول: سكون تنهكة همجية عدوانية.

إن الناظر في اللوحة الأخيرة يجد ذات الإنسان المحال إليه بالضمير الغيبي «ه»، وذات الشيء تدوران حول عالمين: الإنسان وإنسانيته.

يتكئ النص الشعري على الزمن التاريخي المرتبط بحدث فلسطيني/عربي، مُقدّمًا إيّاه بمنظور مُحدّد، عاكسًا انفعال الذات الشاعرة، على مستوى طبيعة الانفعال ودرجته، ومُسقطًا عليه دلالات أعادت صياغته حسب رؤية قومية إنسانية، أقامت عرى وثيقة بين الزمنين التاريخي والنفساني. وبناءً على هذا، فإن موقف صلاح عبد الصبور من الزمن هو الذي يعطي نصّه ملمحًا فارقًا، ويحدّد صلته بالحدائث، ويقرر مدى انتهائه، وطبيعة ذلك الانتهاء²⁸؛ ما يعني قدرة الشاعر على إدراك الزمن والتاريخ/موضوعه الزمن، باستدعاء الروابط القائمة بينها؛ لأن الزمن -في حقيقة أمره- لا ينفصل عن الإنسان، أو عن المكان؛ إذ إن كل فعل إنساني لا بدّ أن يكون مقترنًا بزمان معين، يستخدمه الشاعر للتعبير عن الذات والعوالم؛ لهذا كانت نظرة الإنسان المعاصر بشكل عام إلى الزمن مفارقة لنظرة الإنسان القديم/البدائي الميثولوجية؛ فالمعاصر ينظر إليه باعتباره تاريخيًا، يمكن قياسه، ومُرتبطًا بالثقافة والحياة ربطًا مُحكمًا²⁹.

خاتمة

يطرح صلاح عبد الصبور في هذا النص الشعري القصير موضوع اغتصاب أرض عربية/فلسطين، وذلك بانتقائه جنسًا أدبيًا [الشعر] قائمًا على عنصر سردٍ مُمكن من تمثيل هموم الإنسان العربي المعاصر. وهذا «اختيار نابع من مجموع التغيّرات الحاصلة في بنية المجتمع الثقافية، وتركيباته الاجتماعية والاقتصادية»³⁰، «فالشعر لا يمكن أن يكتبه إلا إنسان واحد؛ لأنه سيل من الأحاسيس الداخلية في لحظات هاربة...»³¹. النص -هنا- حريص على إصابة وجدان المتلقي، بما يتغلغل في أعماقه؛ نظرًا لأنها مليئة بالإثارة، وتحريك المشاعر، وتفعيل مدارك الذهن جرّاء ما يعرضه من لوحات ثلاث مُستفزة، تجذب الانتباه إلى مضمونها بمغناطيسية ذات مجال واسع، يقوم فيها صوت على سرد الواقعة [صوت أنا الشاعر] فيسرد بصوت الغائب ثلاث قصص تحكي مشاهد مأساة وقعت، وتداعياتها ما انفكت تُرى.

هذا الصوت الانفرادي يتشكّل الحدث في صورته الثلاث من وجهة نظر السارد العالم بكل شيء، ما يحقق موضوعية في عرض الواقعة الأليمة؛ لأن السرد مُتأثّ بضمير الـ «هو» المفتوح الذي يحكي من خلاله الشاعر عن العربي الفلسطيني وفق ما وقع عليه بصره وبصيرته، وما زال؛ ما ينضوي تحت ما يُعرّف بـ «وعي مركزي يمثل رؤية الكاتب»³². تمثل تقنية كهذه فضاءً شعريًا يفترض ديمومة زمانية في عالم رحب، يشمل تجمّع المشاهد الثلاثة المتعاقبة، المحمول فيها دلالة مأساة تتعمّق، تقتضي في مرحلة آتية ما انفجارًا يتحقق به حلم التار.

ونلاحظ أنّ السارد في المشهد الثاني يخاطب الجيل الناشئ في لغة إشارية واضحة مُكتنزة، صيغت بشكل يُمكن المتلقي من أن يعيش الحالة/الأزمة عبر ضمير المخاطب «ذلك أنه الأداة القادرة أكثر من غيرها على التقاط الذبذبات المتوتّرة بين شدّ وجذب،

27- المرجع السابق، ص 23-24.

28- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر (ط 2، عمان: دار الشروق، 1992)، ص 67.

29- المرجع نفسه، ص 67-68.

30- رزان إبراهيم، خطاب النهضة والثقافة في الرواية العربية المعاصرة. (ط 1، رام الله: دار الشروق للنشر والتوزيع، 2003، ص 130.

31- محسن الموسوي، الرواية العربية، النشأة والتحوّل (ط 2، بيروت: دار الآداب، 1988)، ص 211.

32- حمدي حسين، الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر (القاهرة: مكتبة الآداب، 1994)، ص 292.

وهو الأداة الفعّالة في تجسيد متناقضات الفكر والشعور؛ متناقضات الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية معاً»³³.

عزّ هذا الخطاب يُدرك المتلقي أبعاد هذه الصورة واضحة القسّات، القائمة على مبدأ أنّ الصغار جوهر عملية التغيير الواجبة، وأداة أساسية من أدوات تذهين بضرورة حياة آملّة ناهضة على أكتاف غيد مُتَنظَر/مطلع النهار، يمثل زادًا، ووعيًا مُمكّنًا بوجود الأنا فردًا ومجموعًا في دائرة واقعية تثويرية؛ ذلك أنّ صلاحًا عبد الصبور «لا يقوم بتجميل الواقع وتزويقه، ولا يتجاهل جوانبه المختلفة»³⁴، بل يتخذ من الشعر «وسيلة مهمة لكشف المشاكل والقضايا الاجتماعية عن طريق تحليل الواقع وفهمه»³⁵، بما يحقق مجاوزة لمسألة توصيف فوتوغرافي حربي إلى التّبيّن بقيم إنسانية لا ينبغي أن يطول غيابها. والشاعر -هنا- يرى الواقع، ويتلمّس حركته، ويدرك القوى المؤثرة فيه؛ ما يعني أن يكون خطابه مُعبّرًا عن «موقف تجاه الواقع لكي يتجاوز الأدب دور الإمتاع والتسلية، ويقوم بدور فاعل باتجاه حياة أفضل»³⁶ قائمة -بالأساس- على ترسيم حدودٍ وعيٍ بالمستقبل اعتمادًا على فهم لواقع كائن. لهذا يمكن القول: إن صلاحًا عبد الصبور ركّز على قضية إنسانية مؤثرة آمن بها كعروبيّ أولًا، وكانسانٍ ثانيًا، ومال إلى استخدام معجم لغويّ واضح المعاني، عبر أسلوب دالٍ معنويٍّ ومبنيٍّ كمضمون تاريخيٍّ تُظهِر به الأنا الشاعرة تعالقًا إيجابيًا ذا حركية عالية بين الذات والموضوع؛ فجاءت الصور الثلاث مُتحرّكة تمارس فعلها، وتبحث عن حلٍ لمشكلتها. قد كان عنصر الوصف في المشهدين الأول والأخير، وعنصر الخطاب في المشهد الثاني مصدر الحركية الحية النابضة بأملٍ يرنو بجيل الصغار إلى فجر حريّة مأمولة.

بالنظر في هذا الخطاب نتبيّن وظيفته النّقليّة، بحيث يُفترض أنّ ما شغل ذهن الشاعر صلاح عبد الصبور حينذاك هو «النقل الفعّال للمعلومات؛ أي جعل ما يقوله (يكتبه) واضحًا؛ بمعنى قابلا لأن يفهمه الآخرون دون عناء كبير، ودون التباس أيضًا»³⁷. يترتب على هذا نزوع الشاعر إلى إقامة تفاعل لغوي مع المتلقي؛ بغية إحداث تأثير في عقيدته الفكرية آن هضمه للرسالة، وتبيّن محمولها.

المراجع

- إبراهيم، ززان. خطاب النهضة والثقافة في الرواية العربية المعاصرة. ط 1، رام الله: دار الشروق للنشر والتوزيع، 2003.
- ابن يعيش، يعيش بن علي. شرح المفصل. بيروت: عالم الكتب، 1998.
- أبو زيد، عثمان. نحو النص: إطار نظري ودراسات تطبيقية. ط 1، إربد: عالم الكتب الحديث، 2009.
- الباهي، حسان. اللغة والمنطق: بحث في المفارقات. ط 1، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ودار الأمان للنشر، 2000.
- براون، ج. ب، ويول، ج. تحليل الخطاب. ترجمة: محمد لطفي الزليطني، ومنير التريكي، ط 1، جامعة الملك سعود، 1997.
- الجرجاني، عبد القاهر. دلائل الإعجاز. ط 3، القاهرة: مطبعة المدني، 1992.
- الموسوي، محسن. الرواية العربية، النشأة والتحول. ط 2، بيروت: دار الآداب، 1988.
- حسين، حمدي. الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر. القاهرة: مكتبة الآداب، 1994.
- حميد، لحمداني. الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي. ط 1، الدار البيضاء: دار الثقافة، 1985.
- حميدة، مصطفى. نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية. ط 1، مصر: الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1997.
- خطابي، محمد. لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب. ط 1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1991.
- الساقى، فاضل. أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة. ط 1، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1977.
- العلاق، علي. الشعر والتلقي. ط 1، عمان: دار الشروق، 1997.
- سبيويه، عمرو بن عثمان، الكتاب. تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط 2، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977.
- شكري، غالي. المُتّمي. ط 4، القاهرة، 1987.
- شكري، غالي، «محمود درويش: عصافور الجنة أم طائر النار»، مجلة القاهرة، ع 151، (حزيران، 1995).

33- غالي شكري، المُتّمي (القاهرة، 1987)، ط 4، ص 368.

34- إبراهيم، خطاب النهضة. مرجع سابق، ص 143.

35- حميد لحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (ط 1، الدار البيضاء: دار الثقافة، 1985)، ص 62.

36- طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة (ط 4، القاهرة: دار المعارف)، ص 208.

37- خطابي، لسانيات النص. مرجع سابق، ص 48.

- عباس، إحسان. اتجاهات الشعر العربي المعاصر. ط 2، عمان: دار الشروق، 1992.
- عبد الصبور، صلاح. الأعمال الكاملة. بيروت: دار العودة، 2006.
- عبد المطلب، محمد. بناء الأسلوب في شعر الحدائث: التكوين الابداعي. 1990.
- عتيق، عبد العزيز. علم المعاني. بيروت: دار النهضة العربية، 1985.
- موسى، إبراهيم. آفاق الرؤيا الشعرية. ط 1، رام الله: الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة الفلسطينية، 2005.
- وادي، طه. صورة المرأة في الرواية المعاصرة. ط 4، القاهرة: دار المعارف، د. ت.

ملحق

قصيدة: ثلاثُ صُورٍ مِنْ غَزَّة

(1)

لَمْ يَكُ فِي عَيْونِهِ وَصَوْتِهِ أَلْمٌ
لأنَّهُ أَحْسَهُ سَنَهُ
وَلَا كُهُ، اسْتَشَقَّهُ سَنَهُ
وَشَالَهُ فِي قَلْبِهِ سَنَهُ
وَمَرَّتِ السَّنُونَ أَزْمِنَهُ
وَأَصْبَحَتْ أَلَامُهُ - فِي صَدْرِهِ - حَقْدًا
بَلْ أَمَلًا يَنْتَظِرُ الْعَدَا

(2)

يا أَيُّهَا الصَّغَارُ
عُيُونُكُمْ تَحْرِقُنِي بِنَارِ
تَسْأَلُنِي أَعْمَاقُهَا عَن مَطْلَعِ النَّهَارِ
عَن عَوْدَةِ إِلَى الدِّيَارِ
أقول.. يا صغارُ
لِنَنْتَظِرْ غَدًا
لَوْ ضَاعَ مِنَّا الْعَد - يا صغارُ...
ضَاعَ عَمْرُنَا سُدَى

(3)

كَانَتْ لَهُ أَرْضٌ وَرَيْتُونَهُ
وَكَرْمَةٌ، وَسَاحَةٌ، وَدَارُ
وَعِنْدَمَا أَوْفَتْ بِهِ سَفَائِنُ الْعُمُرِ إِلَى شَوَاطِئِ السَّكِينَةِ
وَخَطَّ قَبْرَهُ عَلَى ذَرَى التَّلَالِ
انْطَلَقَتْ كَنَائِبُ النَّارِ
تَذُوذُهُ عَن أَرْضِهِ الْحَزِينَةِ
لِكَيْتَهُ، خَلَفَ سِيَاجَ الشُّوكِ وَالصَّبَّارِ
ظِلٌّ وَاقِفًا بِلا مَلَالِ
يَرْفُضُ أَنْ يَمُوتَ قَبْلَ يَوْمِ النَّارِ
يا حُلْمَ يَوْمِ النَّارِ.