الاتساق والانسجام في الخطاب الشعري (هيرمافروديتوس) لسميح القاسم (دراسة في تحليل الخطاب)

د. طارق عبدالقادر المجالي(*)

تهدف هذه الدراسة إلى تطبيق أدوات نظريات تحليل الخطاب من خلال ثنائية الاتساق والانسجام في محاولة لرصد نصية الملفوظ في الخطاب الأسطوري الشعري (هيرمافروديتوس) للشاعر سميح القاسم، عن طريق الكشف عن عناصر الاتِّساق: الإحالات النصية والحذف والوصل والتكرار والاتِّساق المعجمي، وآليات الانسجام النصي المتمثلة في البنية الكلية أو موضوع الخطاب، والعنوان، والتكرار والمعرفة الكلية للعالم.

وخلصت الدراسة إلى أن القصيدة، وإن افتقرت لبعض عناصر الاتساق والربط، وصعوبة تلقي النص الأسطوري، غير أنها حققت قدراً من الترابط الدلالي من خلال عملية التأويل، وتفعيل دور القارئ اللذين يخدمان مستوى الانسجام. وختم البحث بخاتمة تلخِّص أهم نتائج البحث.

(*) أستاذ مشارك، جامعة مؤتة، الأردن، الكرك.

Consistency and Harmony in Poetic Discourse (Herrmafreuditus)

for Sameeh Al-Qasim

(Study in discourse analysis)

ABSTRACT

This study aims to apply the theories of discourse analysis tools using the dualism of consistency and harmony in an attempt to monitor the spoken text in the legendary poetic discourse (Herrmafreuditus) for the poet Samih Al-Qasim. This is carried out by detecting the elements of consistency: text referrals, deletion, connection, repetition, lexical consistency, the harmonic textual mechanisms of the overall structure or the discourse topic, the title, the repetition, and the overall knowledge of the world.

The study concludes that despite lacking some elements of consistency and connection and the difficulty to understand the legendary text, the poem has achieved a degree of a semantic connection throughout the interpretation process. Also, it activates the role of the reader which serve to improve the level of harmony. The research ends with a conclusion that summarizes the most important findings.

مدخل

تكمن إشكالية التلقي في هذه السربية أو المطولة الشعرية (هيرمافروديتوس) لسميح القاسم في أنها من النصوص المغلقة التي يقف القارئ أمامها عاجزاً عن تلمس بعض جوانبها المعتمة، إن لم يشحذ همته ويمتحن قدراته في القراءة والتأويل، وهذا الخطاب الشعري واحد من هذه النصوص الإشكالية لأسباب منها: توظيفه الأسطورة[1] عنواناً وشكلاً ومضموناً ورؤية منبثقة عنها، ومما زاد في التعمية الدلالية كون هذه الأسطورة من الأساطير الإغريقية غير المتداولة في الشعر العربي الحديث على الأقل، ومما زاد في صعوبة التلقي أيضاً ازدحام النص بمجموعة من الرموز الأسطورية الإغريقية المرافقة التي أسهمت في إعاقة عملية القراءة المنتجة التي تحتاج إلى الرجوع لأصول هذه الأساطير، وربطها في السياق. ومنها كذلك طول النص؛ فهو أقرب إلى النصوص الملحميّة التي اشتغل عليها القاسم في عدد من قصائده، إذ جاء هذا النص في أكثر من ثلاثين صفحة من القطع المتوسط، مع هيمنة السواد على كامل الصفحة، ثم أخيراً عدم التوصل إلى دراسة علمية سابقة تناولت هذه القصيدة، تمكنني من الاسترشاد ببعض مكوناتها الأساسية سوى بعض النتف في مقالات جاءت بمناسبة حفل توقيع الديوان في عمان، لهذه المعوقات القرائية ولغيرها من الأسباب التي تحولُ دون استمرار عملية التواصل بين النص والقارئ، لم أجد مناصاً من البحث عن أدواتٍ وآلياتٍ قرائية جديدة تكون قادرة على التعامل مع هذا النص الحداثيّ. ومن بين هذه المقاربات النقدية هذه القراءة التأويلية التي تُعنى بتحليل الخطاب من خلال

---

(١) الأسطورة: مجموعة من الحكايات الظريفة المتوارثة عن أقدم العهود الإنسانية الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات ومظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة من قوى غيبية اعتقد الإنسان الأول بإلوهيتها فتعددت في نظره الآلهة تبعاً لتعدد مظاهرها المختلفة. انظر: أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، مكتبة عين شمس، ط١، القاهرة، ص١٩.

ثنائية الاتساق والانسجام، في محاولة جادّة لتلقي النص، ورصد نصية الملفوظ فيه والاستجابة له، وإنتاج دلالات جديدة. علّها تضع صُوىً أمام المتلقي يسترشد بها وعلاماتٍ يهتدي بهديها، وهو يشرع في هذا الطريق المعتم.

لقد اخترت لتحليل هذا الخطاب الأسطوري منهجاً علمياً أراه قويماً، يتمثل في امتحان أداتين بارزتين من أدوات تحليل الخطاب، وهما ثنائية الاتساق والانسجام دراسة وتطبيقاً على النص، من خلال الكشف عن آليات الاتِّساق: الإحالات النصية والحذف والوصل والاتِّساق المعجمي (التضامّ والتكرار)، وآليات الانسجام النصي: البنية الكلية للنص، والعنوان، والتكرار، الذي يعدّ أداة اتساق وآلية من آليات الانسجام كذلك، والمعرفة الكلية للعالم، وهي، في رأيي، ثنائية قادرة على معرفة مدى التماسك النصي من عدمه أولاً، وانسجام النص وتأويله وتفعيل دور المتلقي ثانياً، مطمئنين إلى شعرية النص وشاعرية سميح القاسم[١] كونه أحد أهم شعراء المقاومة، ومن أبرز رواد الشعر العربي الحديث، ثم إلى ما يتضمنه شعره من رؤية، وتجربة شعرية ناضجة.

وترى هذه الدراسة أن قصيدة (هيرمافوديتوس) المبنية على الأسطورة تلبي طموح القارئ خلال تفاعله مع النص، الذي ينهض به القارئ عبر مجموعة من الإجراءات المنظّمة في عملية القراءة، ومشاركة القارئ للمبدع في صنع المعنى، بمعنى أن يصبح القارئ عنصراً داخلياً في النص فلا تكون "مرجعية العمل الفني إلى الموضوع، ولا إلى ذاتية القارئ بل إلى الالتحام بينهما"[٢].

---

(١) سميح القاسم: شاعر فلسطيني من مواليد مدينة الزرقاء الأردنية، عام (١٩٣٩)؛ توفي عام (٢٠١٤) في بلدة (الرّامة– صفد)، بفلسطين.

(٢) انظر: روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال**، ترجمة رعد عبدالجليل، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٢، ص١٠٢–١٠٣؛ وانظر كذلك محمود عباس عبدالواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي**، دار الفكر العربي، ط١، مدينة نصر، ١٩٩٦، ص٢٥.

إن توظيف الأسطورة في هذا النص "تجربة يندغمُ فيها صوتُ الحاضر في الماضي، والماضي في الحاضر للتعبير عن تجربة شعرية معاصرة، وإسقاطها بقدرة فنية عالية على الواقع"[١] وتنبثق منه لتعبرَ عنه، وهي لا تحمل قيمةً شعريةً في ذاتها بل لِما تحمله من رؤى وتشخيص للواقع. إنها ليست مجرد قصص وحكايات غابرة تتوارثها الأجيال، وإنما هي نظرة إلى الحياة وتقديم تفسير لها؛ لذا فالشاعر لا يقدمها مادة جاهزة، وإنما يتصرف بها على وفق رؤيته، وما تقتضيه تجربته الشعرية، ممّا يعني أن جمالياتها لا تكمن في توظيفها بل في طريقة توظيفها، ومدى انسجامها مع السياق والمعنى.

لذا، فقد وظّفت الدراسةُ خمسَ أدوات من نظرية الاتّساق، هي: الإحالات، والاستبدال، والحذف، والوصل، والاتّساق المعجمي (التكرار والتضامّ)، كما استثمرت أداتين من نظرية الانسجام هما: البنية الكلية، والمعرفة الخلفية، مع تأكيد افتقار هذا الخطاب الشعري لعناصر الاتّساق، غير أنه حقق قدراً مناسباً من الترابط الدلالي، الذي تحصّل عن طريق التأويل الذي يخدمُ مستوى الانسجام، وهذا ما سيُبسطُ فيه القولُ في المحورين الآتيين.

المحور الأول: الاتساق النَّصي في قصيدة (هيرمافروديتوس)

لقد دارت دراسات عربية وغربية كثيرة حول مصطلح الجملة[٢]، ولم يكن للنحاة استخدام موحد له بسب تعدد مفاهيمه الدلالية والتركيبية، كما قدم الباحثون

---

(١) انظر: خليل الموسى، "**بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة**"، **الموقف الأدبي**، عدد ٣٣٦، نيسان، ١٩٩٩، ص٥٦؛ وانظر: أحمد رحاحلة، **توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر**، دار البيروني للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠٠٨، ص٢٨-٢٩.

(٢) للاستزادة انظر: وداد ميهوبي: **الجملة بين النحو العربي واللسانيات المعاصرة (مفهومها وبنيتها)**، رسالة جامعية، إشراف عياش فرحات، جامعة الحاج لخضر- باتنة، الجزائر، ٢٠٠٩- ٢٠١٠م، ص٤-١٢.

من أفلاطون (ت٣٤٧ق.م) حتى عصرنا الحاضر، على اختلاف مناهجهم، عدداً ضخماً من التعريفات[١] يُكتفى بإيراد تعريفين اثنين لما لهما من اتصال بعلم لغة النص على أساسِ أنه علم استطاع أن يجمع بين عناصر لغوية، وعناصر غير لغوية لتفسير الخطاب أو النص تفسيراً إبداعياً[٢] والبحث في ما هو ملفوظ انطلاقاً من الجملة؛ الأول لـ(دي بوجراند De Beaugrande) الذي يرى أن الجملة "عبارة عن فكرة تامة"[٣]، والثاني لـ(جاردنر Gardner) الذي ذكر أنها "تتابع من عناصر القول ينتهي بسكتة"[٤]. الأمر الذي عزّز فكرةَ عدِّ الجملة لبنةً صغرى أساسية في بناء النص الكبير.

ثم بعد ذلك "ظهرت منذ النصف الثاني للستينات أولى المحاولات للانتقال من التحليل المقصور على الجملة إلى تحليل أزواج الجمل، وبذلك اتسعت القواعد التوليدية المستخدمة في النحو التوليدي لإنشاء الجمل، لتشمل قاعدة النص"[٥] ثم اتسعت دائرة الدراسات النصية التي تتعالق مع دراسات تحليل الخطاب. وكان مفهوم النص لدى (هاليداي ورقية حسن Halliday and Ruqaiya Hasan)

---

(١) انظر: محمود أحمد نحلة، **مدخل إلى دراسة الجملة العربية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، الإسكندرية، ص١١.

(٢) انظر: سعيد بحيري، **علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات**، الشركة المصرية، ط١، ١٩٩٧، المقدمة.

(٣) روبرت دي بوجراند: **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب المصرية، ط١، القاهرة، ١٩٩٨، ص٨٨.

(٤) نفسه، ص٨٨.

(٥) انظر: فولفجانج هانيه من، ديتر فيهفيجر، **مدخل إلى علم اللغة النصي**، جامعة الملك سعود للنشر العلمي والمطابع، ط١، ١٤١٩هـ/١٩٩٩، ص٢٣.

قريباً إلى مفهوم تحليل الخطاب، حين ذكرا أنه "مجموعة من الجمل المترابطة ذات العلاقة التي يستطيع المتلقي أن يحكم عليها بالنصيّة من عدمها، مع اختلاف الأشكال التي يرد عليها النص سواء أكان منطوقاً، أم مكتوباً أم غير ذلك"[١] وأن النص وحدة دلالية يُنجَز في شكل جمل متعالقة، فكل متتالية من الجمل تشكل نصاً، شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات أو على الأصح بين عناصر هذه الجمل علاقات[٢] ومعنى هذا أن النص يمثل مجموعة من الجمل المترابطة وذات العلاقة، وهو الأمر الذي تفتقر إليه الجملة[٣] كما ذهب (برينكر) إلى أن النص تتابع مترابط من الجمل، وأن الجملة بوصفها جزءاً صغيراً ترمز إلى النص، ويمكن تحديد هذا الجزء بوضع نقطة أو علامة استفهام، أو علامة تعجب، ثم يمكن وصفها على أنها وَحْدة مستقلّة نسبياً[٤] ونرى أن هناك تداخلاً وثيقاً بين الجملة والنص على اعتبار أنّ نحو الجملة يشكل جزءاً غير قليل من نحو النص، وأن النص يرتكز في مستواه الأول على الجملة، لكنّه يتعدى أفقها إلى مستوى أعلى في الترابط والدلالة[٥]. ثم وضع (درسلر) و(بوجراند) سبعة معايير للروابط النصية

---

(1) Halliday and ruqaiya Hasan, Cohesion in English, Longman, London, 1976, p1.

نقلاً عن فتحي الخوالدة، **تحليل الخطاب الشعري (ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان "أحد عشر كوكباً"**، أزمنة للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠٠٦، ص١٩.

(٢) محمد خطابي: **لسانيات النص مدخل إلى انسجام النص**، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١، ص١٣.

(٣) نفسه، ص١٩.

(٤) سعيد بحيري، السابق، ص١٠٣.

(٥) انظر: نفسه، ص١٥٨.

بها يتحقق النص، وهي: "الربط النحوي، والتماسك الدلالي، والقصديّة، والمقبوليّة، والإخبارية، والموقفية، والتناص. ولا يشترط توفر كافة العناصر في كل نص"[١].

أما الخطاب فقد أولته الدراسات النقدية عناية كبيرة، وبخاصة حين فرقت بينه وبين النص، فهو "نسق من الجمل لا بدّ أن يترابط لكي يصنع خطاباً"[٢]، كما أنه لا يتكون من جمل غير مترابطة في بداية الأمر، وإنما "هناك علاقات اتصالية للبنيات الصغرى للنص (الجمل) وهذه العلاقات الاتصالية تؤدي إلى انسجام في ربط المتواليات الجمليّة للنص بعضها مع بعضها الآخر؛ للوصول إلى خطاب موحّد من متلق واعٍ عبر التفاعل الجادّ بين المبدع ومتلقيه، وهذا التفاعل جدير أن ينتج خطاباً"[٣].

ويُعرّف محمد مفتاح الخطاب على أنه: "وحدات لغوية طبيعية منضّدة متّسقة ومنسجمة"[٤] وهذا يشير إلى أن النص جزءٌ لا يتجزأ من الخطاب، "فهو المادة الأولية التي تتحول خطاباً حين تصادف متلقياً، وعندئذٍ يصبح النص ثابتاً، والخطاب متحركاً"[٥].

وتبرز أهميته عند معالجة أمر توجيه النصوص وإنتاجها؛ لدراسة مدى تحقق النصيّة في كثير من الإنتاج الأدبي، حيث الانطلاقة الفعليّة في إغناء النصوص، ودخول نظريات تحليل الخطاب إلى عالمها، بالإضافة إلى تقديمها كخطاب

---

(١) سعيد بحيري، ص١٤٦.

(٢) ديان مكدونيل، **مقدمة في نظريات الخطاب**، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط١، ص٣٠.

(٣) فتحي الخوالدة، السابق، ص٢٢.

(٤) محمد مفتاح: **التشابه والاختلاف**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٦، ص٣٥.

(٥) سامح الرواشدة: "**ثنائية الاتساق والانسجام في قصيدة الوقت**"، مجلة **دراسات**، الجامعة الأردنية، ع٣، مجلد ٣٠، ٢٠٠٣، ص٥١٦.

يستشرف آفاق وجوده، ويلتحم مع واقعه[١]، وبعد هذا يمكن الوقوف مليّاً عند عناصر الاتساق وآليات الانسجام في القصيدة.

عناصر الاتساق في القصيدة:

الاتساق لغة، بمعنى الضّم والجمع. ففي اللسان، اتساق القمر: امتلاؤه واجتماعه واستواؤه ليلة ثلاث عشرة وأربع عشرة[٢]. وفي القاموس المحيط، اتّسق: انتظم[٣].

ومفهوم الاتّساق "من المفاهيم الجديدة التي دخلت مجال النقد الأدبي، فهو يستند إلى المبادئ التي اجترحها علم اللغة، منذ أن بدأت المدارس اللغوية الحديثة بالظهور، وتبلورت على يد العالم السويسري (دي سوسير)، ثم تبلورت نظريات تحليل الخطاب بعد أفول مجد المدرسة اللغوية الإنجليزية، وتسلُّم المدرسة اللغوية الأمريكية ريادة علم اللغة في العالم"[٤]. ويقصد به ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة للنص و"الكيفية التي يحدث بها التماسك النصي بترابط عناصره، وهو مفهوم دلالي يُحيل إلى العلاقات المعنوية القائمة داخل النص، وهي عناصر تحدّده وتمنحُه صفة النَّصانيَّة. ويشمل الاتساق عدداً من المنسقات كالإحالات إلى الضمائر، والإشارة والحذف والاستبدال والوصل والاتساق المعجمي"[٥]، وتأسيساً

---

(١) فتحي الخوالدة، السابق، ص٢٥.

(٢) ابن منظور، (٧١١هـ)، **لسان العرب**، اعتنى بتصحيحه أمين محمد عبدالوهاب ومحمد الصادق، دار إحياء التراث العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٦م، مادة (وسق).

(٣) الفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، **القاموس المحيط**، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، مادة (وسق).

(٤) انظر يحيى عبابنة – آمنة صالح الزعبي، "**عناصر الاتساق والانسجام في قصيدة "أغنية لشهر أيار""**، مجلة **جامعة دمشق** – المجلد ٢٩ – العدد (١+٢)، ٢٠١٣، ٥١١.

(٥) محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص١٥.

على قول محمد خطابي يمكن القول إنّ الترابط النصي بين هذه العناصر هو الذي يخلق النصيّة ويسهم في وحدة النص الشاملة، ويؤوله لكي يُعدَّ نصاً، وهو الفيصل في الحكم على نصيّة النص أو لا نصانيته، وأن يُحكم عليه بأنه نصٌّ مترابط دلالياً ونحوياً ومعجمياً أو تنتفي عنه هذه الصفة، ومن ثم يفتقر إلى الاتساق، وتلك العناصر هي التي ستعرضها الدراسة، ثم ستعمد إلى رصد حضورها في قصيدة (هيرمافروديتوس).

أولاً: الإحالة (Reference):

الإحالة علاقة من العلاقات الموجودة في النص تقع بين العبارات والأحداث والمواقف، فاللفظة لا تقوم مستقلّة بذاتها عن سائر المكونات المورفيمية المشكِّلة للنص، وإنّما تتمثَّلُ في عودةِ بعض عناصر الملفوظ على عناصر لفظية أخرى[١] نقدرها داخل النص أو في المقام أي (خارجه).

ويعرفها (جون ليونز) بأنها "العلاقة بين الأسماء والمسميات"[٢] وهذه العلاقة ذات طبيعة دلالية تشترط تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه[٣]؛ لأن العناصر المحيلة غير مكتفية بذاتها من حيث التأويل، بل تكتسب دلالتها بالعودة إلى ما تشير إليه.

وتُقسم الإحالة إلى نوعين رئيسين هما: الإحالة المقاميّة التي تسهم في خلق النص؛ لأنها تربط اللغة بسياق المقام، و"**تعود فيه الكنائيات لغير مذكور**"[٤]،

---

(١) انظر محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص١٥؛ براون ويول، **تحليل الخطاب**، ترجمة محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، ١٩٩٧، ص٢٨٨.

(٢) أحمد عفيفي، **نحو النص (اتجاه جديد في الدرس النحوي)**، مكتبة زهراء الشرف، ط١، القاهرة، ٢٠٠٤، ص١١٦.

(٣) انظر محمد خطابي، السابق، ص١٧.

(٤) انظر، دي بوجراند: السابق، ص٣٣٢.

والإحالة النصّية التي تقوم بدور فعال في اتساق النص بشكل مباشر. وتتفرع الإحالة النصية إلى إحالة قبلية، وإحالة بعدية، وتتوفر كل لغة طبيعية على عناصر تملك خاصيّة الإحالة، وهي –حسب (هاليداي ورقية حسن)– الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة[1].

- **إحالات الضمائر:**

إن لسانيات النص تعنى بالضمائر من زاوية الاتساق، ويمكن التمييز بين أدوات الكلام التي تندرج تحتها جميع الضمائر الدالة على المتكلم والمخاطب، وهي إحالة لخارج النص بشكل نمطي، ولا تصبح إحالة داخل النص. أما الضمائر التي تؤدي دوراً مهما في اتساق النص فهي تلك التي يسميها "هاليداي" ورقية حسن (أدواراً أخرى) وتندرج تحتها ضمائر الغيبة إفراداً وتثنية وجمعاً"[2] لا تشكل إحالات الضمائر في هذا النص إشكالية قرائية؛ نظراً لطبيعته البنيوية المستندة في عمودها الفِقري على نوع واحد وهو الإحالات النصية بفرعيها القبلية والبعديّة، إذ تتجاوز ما نسبته في هذه الملحمة الشعرية التسعين في المائة، بعد أن قامت الدراسة بالوقوف على كامل الضمائر في النص، ورصد الإحالات جميعها، استناداً إلى اعتماد النص على التشكيل البصري في الفصل بين مقاطع القصيدة بوضع فراغات بصرية بين المقطع والآخر، وإغلاقه بثلاث نجمات. وعلى هذا الأساس جاءت القصيدة في ستة وعشرين مقطعاً، ونحو ثلاثين صفحة من صفحات الديوان، الأمر الذي يجعل عرض جداول التوزيع لهذه الضمائر في صورة تفصيلية أمراً متعذراً خشية الإطالة.

ويمكن أن أجملَ من خلال هذه الجداول الخلاصات وبعض الأمثلة:

---

(١) محمد خطابي، السابق، ص١٧.

(٢) نفسه، ص١٧.

١- للرمز الأسطوري (هيرمافروديتوس)(*)، عنوان القصيدة، دورٌ بارزٌ في إحالة معظم الضمائر إليه؛ وفي جميع المقاطع الستة والعشرين سواء أكانت للمتكلم أم للمخاطب أم للغائب، متدرجة في تنويع استخدام الضمائر؛ إذ سيطر ضمير الغائب على المقطع الأول معلناً عن الولادة الجديدة (ميلاد هيرمافروديتوس) الذي له "ضجيج الحياة الجديدة"(١) وسيطر ضمير المتكلم على المقطع الثاني معلناً عن (ولادة البطل) في قوله: "تراني هيرمافروديتوس"(٢) كونه مصدر الفاعلية في النص، وقضيته المحوريّة، ثم بعدئذٍ لجأ الشاعر إلى استخدام ضمائر المخاطب للتعبير عما سيحلّ به من محنٍ ومصائب وتخاذل فيما بعد، كما في قوله:

"لأنك كنت/ لأنك أنت/ يحاصرك الحزن والقحط هيرمافروديتوس/ يحاصرك اللص والوبش والقاتل المحترف/ولا تستهين. ولا تستكين. ولا ترتجف/ ولا تعترف"(٣)

(*) (هيرمافروديتوس Hermaphroditus) وتعني الخنثى في العربية (اتحاد الذكر والأنثى في جسد واحد). وتقول الأسطورة إنه "كان ابناً جميلاً لـ(هرميس) و(أفروديتي). أحبته الحورية (سالماكيس) ولكنه استهزأ بها. ومع ذلك فقد سمح لنفسه أن يستحم في المجرى الذي كانت تشرف عليه، حيث طوقته بذراعيها وطلبت من الآلهة أن يجمعوا بينهما إلى الأبد دون ما انفصال. فقبلت الصلاة **وصارا جسداً واحداً** يجمع صفات الجنسين. انظر: A Handbook of classical Mythbology، Howe&Hareer

نقلاً عن: **معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية**، ترجمة أمين سلامة، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر، ط٢، مصر، ١٩٨٨، ص٣٢٨.

(١) سميح القاسم، **هيرمافروديتوس وقصائد أخرى**، منشورات وزارة الثقافة، ط١، عمان، ص٥. وسيشار إلى هذا المصدر لاحقاً، باسم الشاعر ورقم الصفحة فقط.

(٢) نفسه، ص٦.

(٣) سميح القاسم، ص٣٠. استخدمت الشرطة المائلة (/) للفصل بين الأسطر كما هو في الديوان تماماً.

"أنت تماديتَ في الحلم، والوهم. في الشوق للقمح/ والتوق للسلم. أنتَ تماديتَ. هذا عقابكَ/ وهذا ثوابكَ"[١].

ولقد وُظِّفت الإحالة النصية بفرعيها: القبلية والبعديّة من خلال ضمائر المتكلم المتصلة والمنفصلة (تاء المتكلم، والضمير المنفصل (أنا))، وضمائر الغيبة المستترة والمتصلة؛ للتعبير عن أدوار الرمز الأسطوري في إحداث الفاعلية. فنجده في مقطع يقول:[٢]

"تُراني هيرمافروديتوس؟. لعلِّي سليل الهواجس والنار/ طفل كهوف الجبال. تشكلتُ في نزوة المعجزات. وهبّت/ بي الريحُ من دهشة لتحطّ على دهشة. ثم أنمو وأنمو بما/ يشتهي الطين والنار. تشهق باسمي وجسمي إناث/ الطبيعة. يُغشى على "سالماكيس"[٣] حين تبصر بي في مياه/ البحيرة. تحملني موجة السحر بين يديها/ وتصحو قليلا.. ويغشى عليها"

يمدّنا العنوان بإضاءة ساطعة لتفكيك النص، ويقدم، حسب محمد مفتاح، "معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه، ويحدد هوية القصيدة"[٤].

---

(١) سميح القاسم، ص٣٠.

(٢) سميح القاسم، ص٦.

(٣) (سالماكيس) حورية أحبت (هيرمافروديتوس) وطلبت من الآلهة أن يجمعوا بينهما إلى الأبد وصارا جسداً واحداً. انظر معجم الأعلام، السابق، ص٣٢٨.

(٤) محمد مفتاح: **دينامية النص (تنظير وإنجاز)**، المركز الثقافي العربي، ط١، بيروت، ١٩٠٠، ص٧٢.

يتكون المقطع السابق من تسع إحالات نصية كلها بإحالة (ياء المتكلم) ما عدا واحدة بالضمير المستتر في الفعل (أنمو)، إلى محال إليه واحد، هو العنوان والكلمة المحور التي بني النص عليها (هيرمافروديتوس) وكلها إحالات نصية قبلية موجهة إليه مباشرة، ولا عجب أن تتوجه إلى هذا المخلوق العجيب، بجسمه وباسمه، كل الإحالات النصية، بما أنه وُلِد ولادة غير طبيعية فهو: (مخلوق من نزوة المعجزات) كما أنه يحمل صفات القوة والصلابة (سليل هواجس النار، وطفل كهوف الجبال)، وله صفات خاصة مدهشة ناتجة عن اجتماع عنصري الذكورة والأنوثة، واتحاد عنصري (الطين والنار) وما نلمحه في كلمة نار من بعد غير بشري في تكوينه، وهو فتى جميل مُعجِب كان مصدر إعجاب "سالماكيس" الحورية الجميلة به.

ولقد أسهم (ضمير المتكلم) الذي يعود إلى الرمز بالتماسك النصي، وقلّل من فرص التأويل؛ لأن هذا الرمز كان يتحدث عن نفسه مباشرة، بوصفه ولادة جديدة، والولادة الجديدة تستدعي وقفة واضحة لإبراز أثرها ودورها الحضاري الآتي.

كما نجده في المقاطع الأخيرة يستخدم ضمير الغائب، ويقوم الراوي العليم، حسب المفهوم الروائي، بعرض جزء من سيرة البطل هيرمافروديتوس وتضحياته العظيمة، فيقول عنه:[١]

"**تكبّد أرباح وهم شديد الخسائر. كابد أوجاع إسبارطة/ استنزفته أثينا الحكيمة في سخط طروادة الصابرة/ وراود روما وقرطاج/ مالت له أصفهان وبغداد/ لم يترك الشام في شأنها/ استلهم الهند والسند والصين/ مرّت على باله القاهرة/ وغازل إيلياء من باب صيدون/ صلّى لرامة أشواقه/ ارتاح/ في حضن عكا.**

(١) سميح القاسم، ص٣٣.

وغنى لغرناطة في المساء. وأغفى على/ ساعد الناصرة/ له المجد والرغّد هيرمافروديتوس"

إن البطل الأسطوري، كما صوّره لنا (الراوي/الشاعر) عنصرٌ مؤثر في العالم، ومتفاعل مع أحداثه، ومرتبطٌ أيّما ارتباط بالإنسان والمكان في هذا الكون. وكما يظهر كان رمزاً إنسانياً وحضارياً، محباً للخير ونشر السلام. إنّها الصورة المثلى التي يكون عليها البطل مُؤثّراً ومتأثراً بما يجري من حوله.

ولقد شكّل عَودُ ضمائر الغيبة المستترة في الأفعال: (تكبّد، كابدَ، راودَ، استلهم، مرّت، غازل، صلّى، ارتاح، غنّى، أغفى، ساعدَ) والضمير في (لهُ) أساساً متيناً في ضبط التماسك النصي، والمساهمة الفعلية في صنع الاتساق النصيّ في المقطع، من خلال الإحالات النصية البعدية التي تحيل إلى ملفوظ واحد متأخر داخل النص هو (هيرمافروديتوس) مما أسهم في إضعاف سطوة التشتت، وزيادة فاعلية العلاقات الدلالية من خلال مساهمتها الفعالة في اتساق النص وترابطه الشكلي والدلالي.

٢- كان للإحالة المقامية حضورٌ لكنّه محدود في النص، إذ وردت في مقطعين اثنين، وتعرّف على أنها: "الألفاظ التي بمقتضاها تحيل اللفظة المستعملة إلى الشيء الموجود في الخارج"[١]. ومن الأمثلة عليها قول الشاعر:[٢]

"**متى يقرأون نقوش الصخور القديمة؟/ متى يقرأون بشكل صحيح نقوش الصخور القديمة/ متى يعلنون نبوءاتهم؟/ متى يرفعون خطاهم إلى الطرق**

---

(١) انظر محمد الشاوش: **أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية**، تونس، جامعة منوبة، المؤسسة العربية للتوزيع، ط١، بيروت، ج١، ٢٠٠١، ص١٢٥.

(٢) سميح القاسم، ص١٨.

المستقيمة/ متى يتقنون الصلاة على الحي والميت. كي ينعموا بالحياة/ وبالموت. كي يوصلوا بعض أصواتهم للأعالي. ويا طالما/ رسفت في قيود الحضيض دهورا. وضاعت بلا أثر للجريمة/ متى يبدأون؟/ متى يبدأون؟"

نلحظُ في المقطع السابق أن العنصر الإشاري المركزي تكوّن خارج النص، وتعود عليه عناصر الإحالات المتعاقبة المتمثلة في ضمير الجمع (واو الجماعة)، فالمقطع لم يقدّم لنا شيئاً عن المتحدث؛ الذي استحضره الشاعر متخلياً عن مهمته الشعرية، مما يوقع القارئ في حيرة من أمره، فهل المتكلم هو الشاعر نفسه؟ أم هل هو الراوي العليم؟ هل هو الفلسطيني الذي يعاني من استلاب هويته وتاريخه وتراثه؟ أم هل هو الإنسان الذي من الممكن أن نحمِّلَه أبعاداً إنسانية أكثر شمولاً من الأبعاد الوطنية والقومية والذاتية، الإنسان الذي يشاهد آثار الدمار، ومظاهر القمع والتعذيب لشعب مضطهد ووطن سليب؟ ثم تتكرر أسئلة تحريضية مشروعة أخرى باسم الاستفهام (متى) من مثل: على من يعود ضمير الجماعة في: يقرأون، يعلنون، يرفعون، يتقنون، ينعموا، يوصلوا، يبدأون؟ من هم هؤلاء الذين لم يقرأوا النقوش القديمة، ولم يعلنوا عن نبوءاتهم، ولم يتلمسوا الطريق المستقيم الواضح بعد؟ أهُم أبناء الوطن العربي الذين تخاذلوا عن نصرة شعب محتل؟ أم هل هم فئة مخصصة معنية بالانضمام إلى صفوف المظلومين؟ أم هل هم الأعداء الذين تمادوا في الظلم والعدوان؟ وكل هذه الأفعال من أجل غاية واحدة، هي "متى تبدأ العاصفة/ لتكنس ساعاتنا الواقفة؟"[1] وقد التفت الشاعر أسلوبياً إلى ضمير المتكلمين (نا) بدلاً من ضمير المتكلم؛ ليبين أن ذات المتكلم هي ضمن الذات الجمعية (ساعاتنا) التي تحيل إلى جماعة معينة إحالة مقامية تُفهم من السياق، بعد توقف الزمن في حالة الاستسلام والركون إلى الضعف وعدم المواجهة. وعلى

(١) سميح القاسم، ص١٥.

الرغم من أنّ هذا النوع قليل في النص، إلا أنّه أسهم إلى حدٍّ بعيد في اتّسام النص بشيءٍ من الغموض، حيث إنّ الخروج برؤية حول هذا النص، يتوقف بصورة أساسية على فهم كُنهِ المُحال إليهم خارج النص. وإنّ أسئلةً كهذه تفتح فضاء التأويل على نطاق واسع؛ لأن هذه الإحالات المقامية وإنْ كانت قد أسهمت في إبداع النص غير أنها لم تسهم في اتساقه بشكل مباشر.

٣- يتبين أخيراً فيما يتعلق بإحالات الضمائر، أن الإحالات النصية حازت على النصيب الأكبر، وأن الإحالات القبلية قد طغت على النص، بسبب تقدم الرمز الأسطوري في بعض المقاطع كالأول والثاني والسابع والرابع والعشرين[١] مما جعل النص متماسكاً من حيث إحالات الضمير، وعملت على تقوية الاتساق النصي، حتى في المقاطع التي لم يذكر فيها الرمز، لعلمنا المسبق أنها تحيل إليه ضِمنياً. أما الإحالة المقامية فلم تَرِدْ في النص إلا في معرض التحريض والنقد، وتحيل ضمائر المتكلمين إلى مجموع الأمة على اختلاف جنسياتهم وأديانهم وبلدانهم؛ لحثهم وترغيبهم في المقاومة، ومقارعة الأعداء، ونصرة المظلومين، عندها "تكون خطاهم على الطرق المستقيمة" حسب قوله.

- **الإحالة عن طريق أسماء الإشارة:**

أسماء الإشارة هي الوسيلة الثانية من وسائل الاتساق الإحالية، ويذهب "هاليداي" و"رقية حسن" إلى أن هناك عدةَ إمكانيات لتصنيفها، إما وَفق الظرفية الزمانية (الآن غداً..) أو المكان (هنا، هناك) أو وفق البعد (ذاك، تلك..) والقرب (هذا، هذه..)[٢].

---

(١) انظر على التوالي الصفحات: ٥، ٦، ١١، ٣٢.

(٢) محمد خطابي، السابق، ص١٩.

وتقوم أسماء الإشارة، بوصفها أداة اتساق، بالربط القبلي والبعدي وهي بذلك تسهم في اتساق النص وتماسكه[١]. وتعتمد على الجانب السياقي من معنى الوحدة الكلامية، فهي العلاقة القائمة بين المتحدث أو القائمين بعملية التحدث، وبين ما يتحدثون عنه في مناسبات معينة[٢].

ويلاحظ أن النص، موضع دراستنا، قد اشتمل على عشرين موضعاً وردت فيه أسماء الإشارة، هي: هذا، هذه، هنا، هناك، هنالك[٣] كما اشتمل على عناصر ظرفية محدودة: وراء، أمام، يوم، بعيد، قريب. وكان من المفترض أن تعمل أسماء الإشارة الموجودة على عملية الترابط النصي، غير أنها تخيِّب ظنّ المتلقي لما بها من تعمية وغموض من الناحية الدلالية، مما يدفع إلى بذل الجهد بُغية التأويل. ومن مواضع أسماء الإشارة، قوله:[٤]

أنا هو هيرمافروديتوس. لعلِّيَ هيرمافروديتوس.. وتعشقني/ "سالماكيس". فليكن ما يريد لي العشق. تفاحتان هنا. وهنالك تفاحة. والجنان هنا وهناك الجنانُ. وآلهة الحبِّ/ والنورِ غافرةُ النارِ والخصبِ. قائمةٌ في الزمان. وشاهدةٌ في المكان. إذن فليكن ما يشاءُ لنا العشقُ في الدورة الدموية/ في كوكب الأرض. نعطي ونأخذُ. عهد الرجال وعهدَ/ النساء/ على سنة الدورة الدموية. في ما تؤول إليه الدماء.

---

(١) محمد خطابي، السابق، ص١٩.

(٢) جون لاينز: **اللغة والمعنى والسياق**، ترجمة عباس صادق الوهاب، مراجعة يوئيل عزيز، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٧، ص٢٤٣.

(٣) انظر: سميح القاسم، الصفحات: ٥، ٦، ٧، ٩، ١٠، ١٢، ٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٦، ٣١، ٣٥، ٣٦.

(٤) سميح القاسم، ص٧.

يبدو ضمير المتكلم في مستهل المقطع (أنا) متحققاً من ذاته عبر الإحالة النصية البعدية المحالة إلى (البطل الأسطوري)، ثم بدأ في التشكك من حقيقة ذاته (لعلِّيَ)؛ لأنه واقع بين حقيقة كونه جسداً واحداً، أو كونه جسدين ملتحمين في جسد واحد، يجمع صفات الذكورة والأنوثة معاً. فكان أن انصاع للعشق أولاً (فليكن ما يشاء لي العشق) ثم اتّحدَ الجنسان بالزواج في الضمير (لنا) لاحقاً في إحالة قبلية إليهما الاثنين في قوله: "ما يشاء لنا العشق" في الدورة الدموية المستمرة في الجريان، وديمومة الحياة لكل الكائنات الحيّة. لذلك صار سهلاً أن نحدد ما يشير إليه اسم الإشارة (هناك) بعد أن تأكدنا من مقابلهِ الدلالي (هنا) المحال إلى كوكب الأرض؛ لذلك فهما تفاحتان (جسدان) على الأرض بمقتضى أحكام العشق، وانصياعهما لأوامره، لكنهما تفاحة واحدة (هناك) أي في السماء، بشهادة آلهة الحب القائمة في الزمان والشاهدة على المكان.

وعلى الرغم من هذا التشكك وعدم الوثوقية، فإنه رضخ لمتطلب العشق الذي يجمع بينه وبين عاشقته "سالماكيس"؛ لذا جاء اسم الإشارة (هنا) إحالة نصية بعدية إلى (كوكب الأرض) كما جاء اسم الإشارة (هناك) إحالة مقامية تدرك من السياق وبدعم مما يقابلها دلالياً.

كما استخدم الشاعر اسمي الإشارة (هذا) و(هذه) في مواضع متفرقة، كما في قوله:[1]

"**هنا نقطة البدء. أصل الحدود. وأولى المسافات. من سرّ/ هيرمافروديتوس يكون النشوء العظيم**".

---

(١) سميح القاسم، ص٩.

إن الاسم الإشاري المكاني (هنا) قد يبدو مُضلِّلاً أو مجهولاً وقد لعبت علامة الترقيم (النقطة) علامة الوقف الكامل دوراً في هذه الجملة والجملتين اللاحقتين اللتين حذف منهما اسما الإشارة وبقيا مقدَّرينِ في السياق. غير أن المدقق لا يلقى عنتاً في إيجاد ما تحيل إليه أسماء الإشارة، إذا ما عرفنا أن نقطة البداية والنشوء العظيم هو في وجود هيرمافروديتوس الذي يعدّ نقطة بارزة، وانطلاقة كونية جديدة، وعليه يكون اسم الإشارة قد أحيل إلى متأخر بعده، وهو من الإحالات النصية البعدية التي ساعدت في اتساق النص وتماسكه.

- **الإحالة بالمقارنة:**

وهي النوع الثالث من أنواع الإحالة "وتعدّ بناء لغوياً معبِّراً عن قيمة عالية لدى المبدع؛ لتقديم رؤياه، وتشكيلها اعتماداً على عالَمين يصنعهما بذاته، ويقدمهما لمتلقيه بعيداً عن لغة المعنى المكشوف"(١)، "ويقصدُ بها وجود عنصرين يقارن النصّ بينهما، وتنقسم إلى المطابقة والتشابه، وتتكئ على ألفاظٍ مثل وصف الشيء بأنّه يشبه شيئاً آخرَ أو يماثله أو يوازيه، بعضها يقوم على المخالفة؛ كأنْ تقول يُضادّ أو يعاكس، أو أفضل أو أكبر أو أجمل. "أمّا من منظور الاتساق، فهي لا تختلف عن الضمائر وأسماء الإشارة في كونها نصيّة وبناءً عليه فهي تقوم مثل الأنواع المتقدّمة، لا محالة، بوظيفة اتّساقيّة كونها تخدم النصية"(٢).

وأبرز الأمثلة على المقارنة في هذا النص اعتماده على تقنية التناص الأسطوري التي استدعى من خلالها رموزاً متشابهة قاربها وأسقطها بقدرة فنية عالية على أبعاد التجربة المعاصرة، والقضية الفلسطينية على وجه الخصوص، لذا

---

(١) فتحي الخوالدة، السابق، ص٦٦.

(٢) انظر: Halliday andruqaiya Hasan, Cohesion in English, Longman, London, 1976, p1.

نقلاً عن فتحي الخوالدة، السابق، ص٦٧. وانظر محمد خطابي، السابق، ص١٩.

كان من السهولة أن نَعقد كثيراً من المقارنات المتشابهة بين هيرمافروديتوس والإنسان الفلسطيني المقاوم والمسالم، ويظهر هذا في قوله: "ويبلغ حكمته الآن هيرمافروديتوس. يضرب في الأرض طولاً وعرضا"[1] فـ(الآن) ظرف زمان حدّد اكتمال حكمة الرمز الأسطوري في لحظة حاضرة مما يؤكد أنه يتحدث عن (هيرمافروديتوس /الفلسطيني). وإن مثل هذا التشابه كان عنصراً نصياً اتساقياً، وسوف يكون له دوره التأويلي وأثره الواضح في عملية انسجام النص لاحقاً.

وإذا كانت هذه هي أولى إشارات المقارنة، فإن النص قدّم لنا مجموعة من المقارنات اللطيفة، ومنها هذه المقارنة المبنية على الاختلاف، في قوله:[2]

"وليس الطغاة لديّ سوى حاشيهْ/ وكهفي قصري/ وقصري قبري/ وقبري ممري/ إلى نخلتي الحرّة الحيّة الباقيهْ"

يحيل ضمير الملكية (ياء المتكلم) إحالة نصية قبلية إلى هيرمافروديتوس، وفي الوقت نفسه يحيل إلى الرمز المعاصر إحالة مقاميّة نستنتجها من السياق الذي يظهر مقارنة اختلاف عميقة بين مكانين، وهما على الرغم من اختلافهما، إلا أنهما مكانان أليفان عند الشاعر: (الكهف) وما يتصف به من ضيق، وانعدام التهوية، واحتجاب الشمس والإضاءة، وعدم توفر سبل الراحة، إضافة إلى أنه المكان الذي يأوي إليه أبناء الطبقة الشعبية الفقيرة، وعامة الناس من المعوزين، ويقابله (القصر) الذي يرمز إلى كل مظاهر العزّ ورغد العيش والثراء والسلطة والمنعة، ويوفر سُبل الأمن والراحة لساكِنه. ولكنّنا من خلال السياق نتبيّنُ أمراً آخر حين آثر الشاعر أن يجعل من كهفه قصراً؟! وهنا تكمن شعرية هذا السطر

---

(١) سميح القاسم، نفسه، ص١٢.

(٢) نفسه، ص٨.

الشعري، عندما يعيش المواطن الشريف، كما يعيش أبناء شعبه، ويتبنى أفكارهم وأحلامهم وقضاياهم، لذلك فلا غرابة في أن يكون الكهف قصراً بما يحمله من دلالات إنسانية عميقة، وتضحياتٍ وقيم سامية، ثم يغدو هذا (القصر/الكهف) قبراً شاهداً على البطولة والاستشهاد دفاعاً عن المبادئ الوطنية؛ لأن القبر (الاستشهاد في سبيل المبادئ) غايةُ المؤمن الحقيقي المتشوق والمتلهف إلى (نخلة حرّة حيّة باقية) وأين هي تلك النخلة إن لم تكن في الجنة؟! عندها يصبح (القبرُ) ممرَّ المناضلين الأحرار إلى جنة الخلود والنعيم المقيم.

والوقفة الأخيرة في هذه الإحالة النصيّة المبنية على المقارنة، هي في قوله:[1]

"**ستخرجُ عن سَمتِ من يشبهونَك عظما ولحما/ ووجهًا وصوتًا. ولا يشبهونكَ روحًا وحلمًا. سيُغضبك السابقون. ويغبطُك اللاحقون. سيُعجَبُ مَن يلدونَ ومَن/يُولَدون**".

في المقطع عدد من الضمائر التي شكلت إحالات نصية بعدية لذكر المُحال إليه في نهاية المقطع، كما يمكن عدّها إحالة مقامية تفهم من السياق وحال المقام، لو وجّهناها إلى البطل الأسطوري المعاصر المقصود من الخطاب برمّته، ولكن مَن هم الذين يشبهونه شكلاً، ويختلفون عنه فكراً ورؤيةً؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة نجدُ أن هنالك مؤشراتٍ دلاليةً واضحةً تفشي سرّ الغموض، بما أنهم يُشبهونَه جسداً وشكلاً ونسباً ولغةً، ومختلفون عنه روحاً، وهي رؤية صائبة، في نظري؛ لأن انتساب جماعات الناس إلى أرومة واحدة لا يعني شيئاً، طالما أنّ رؤى وأهداف وأحلام بعضهم مختلفةٌ، وهذا، هو الأهم والأفضل والدائم. وبسبب اختلاف

---

(١) سميح القاسم، ص٢٥.

الرؤيــة والهـدف بـين الفـريقين: المتخـاذلين (السـابقين) أفـراداً ودولاً، والمناضـلين (اللاحقين) مِمّن هم على نهجه، وستكون سيرته مثار إعجاب الأجيال القادمة التي ستترسّم خطاه، وستقتفي أثره.

ولقد عمِلتْ مثل هذه المقارنات على اتساق النص، مثلما تفعلُ الضمائر وأسماء الإشارة، ووجدنا أن بعضاً منها قد أحال على كلام سابق في النص، أو كلام لاحق، كما أن جزءاً منها أحال إلى السياق المحيط بالنص على صورة إحالة مقامية.

ثانياً: الاستبدال والحذف:

الاستبدال والحذف عنصران من عناصر الاتساق النصي، وجعلتهما تحت عنوان واحد؛ لأن الحذف لا يختلف عن الاستبدال، بوصفه علاقة اتساق من جهة، ثم بكونه يتحقق بوجود عنصرين: سابق ولاحق، إلا أنهما يفترقان بأن عنصر الاستبدال يُشكِّلُ، بوجود عنصريهِ، علاقة حضور، في حين أن الحذف يشكل، بإلغاء أحد عنصريه، علاقة حضور وغياب في آن واحد؛ حضور المبدل منه وغياب المبدل، ولذلك سمي "استبدالاً صفرياً" أي أن "علاقة الاستبدال تترك أثراً، وأثرها هو وجود أحد عناصر الاستبدال[١]، بينما علاقة الحذف لا تخلف أثراً، ولهذا فإن المستبدل يبقي مؤشراً يهدي القارئ لاكتشاف العنصر المقدر أو المؤول، مما يساعده على سد الفجوات التي يحدثها الاستبدال، والأمر على خلاف هذا في الحذف، فلا يحِلّ محل المحذوف أي شيء"[٢]. ومن الأمثلة على الاستبدال، وهي قليلة مقارنة بأنواع الحذف، قوله:[٣]

---

(١) انظر: براون، يول، تحليل الخطاب، ص٢٤٠.

(٢) انظر: Halliday and ruqaiya Hasan, Cohesion in English, Longman, London, 1976, p144.

نقلاً عن: صبحي إبراهيم الفقي، **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، دار قباء، ط١، القاهرة، ٢٠٠٠، ج٢، ص٢٠٢. وانظر محمود بو ستة: **الاتساق والانسجام في سورة الكهف**، رسالة جامعية، إشراف السعيد هادف، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ٢٠٠٨/٢٠٠٩، ص٩٢.

(٣) سميح القاسم، ص٥.

"حورية الكهف تحمل طفل المآسي/ التي ستكون، إلى جبل الحزن، تكسوه وردا وعشبا/ وتغسله بحليب الغزالةْ/ وطير الجبال تصلي لنسل إلهين".

لقد تكفّلت حورية الكهف، وهذه من مهامها الأساسية الأسطورية، مساعدة الناس، لذلك نجدها تُشفق على هذا الطفل وتتبناه لتحفظ له حق الحياة. ولكن ما استوقفني في هذا السياق هو الاستبدال الاسمي بين كلمتي (طفل المآسي) و(التي) وهو استبدال مقصود يعمق الرؤية في النص أولاً، والتماسك ثانياً؛ لأن كلمة (الطفل) في العربية قد يستوي فيها المذكر والمؤنث والجمع. ففي التنزيل العزيز: "... ثم يخرجكم طفلاً"[١]. وفيه "أو الطفل الذين لم يظهروا على عورات النساء"[٢] فاستخدم المستبدل منه (الطفل) ليشير إلى النصف الذكوري ومرحلة ما قبل التزاوج والخصب، وقبل الالتقاء بـ"سالماكيس" ثم استبدل به الاسم الموصول (التي) ليشير إلى النصف الأنثوي، كنوع من المساواة بين الجنسين اللذين اتحدا لاحقاً وشكلا جسداً واحداً في (هيرمافروديتوس) أو التقاء (هيرميس بأفروديت) سيّان. وتأسيساً عليه، تأتي وظيفة الاستبدال في عملية التماسك النصي، ورتق الفجوات المحتملة.

ومن ذلك، قوله:[٣]

"وماذا يراد له في الغيوب الكثيفة. في/ غابة الخلق. ماذا يراد لهيرمافروديتوس؟"

فالمتلقي لا يلقى عنتاً في إحالة ضمير الغائب (الهاء) في (لهُ) إحالة نصية بعدية إلى هيرمافروديتوس، ويعزِّزُ هذا تكرار الجملة ثانية أيضاً. ولكن لِمَ قدّم

---

(١) سورة غافر: آية ٦٧.

(٢) سورة النور: آية ٣١.

(٣) سميح القاسم، ص٥.

الضمير الذي هو أقلّ تعريفاً من الاسم الظاهر؟ ولِمَ استبدله بـ(له) المتقدم عليه؟ في رأيي، أن الضمير (لهُ) كشف أجزاءً من معاناة الرمز، الذي لا يعرفُ ما يخبئ له الغيب أو القدر مستقبلاً من أحداث وتحول جسدي؛ لأنه (في الغيوب الكثيفة) وفي (غابة الخلق) كما أن الغيوب والغابة يشيران إلى الغموض والحجب، وبما أن هذا لمّا يحصل بعدُ، كان من الأجدى تقديم ضمير الغائب الذي يناسب ما كُتبَ له في الغيب، ثم استبدل به الاسم الظاهر بعد تحوُّلِه وتشكّلِه وتحقّقِ ما أريد له في عالم المجهول. كما ظهر الاستبدال في أشكال متعددة؛ كأن يستدرك الشاعر شيئاً يمكن أن يُفهمَ منه شيء، وهو يقصد شيئاً آخر، كقوله، مثلاً: "تُقال القصور. قصور الطغاة توشِّحها الشُّرفات الأنيقة"[١] فخصَّص العام وقيّدهُ في حدود المقصود. أو أن يستبدل رمزاً أسطورياً بما هو في معناه، وإن اختلفت بعض دلالاته الأسطورية أحياناً، كقوله: "مباركة أفروديت (مباركة فينوس)"[٢]، أو قوله: "له المجد هيرميس (له المجد ميركوريوس)[*] والرمزان الأسطوريان ذاتهما تقريباً في النصوص الأسطورية[٣].

أما الحذف اصطلاحاً، فهو أن يُحذف جزءٌ من الجملة الثانية، ويدلُّ عليه دليل في الجملة الأولى[٤] وهو من العلاقات الداخلية المهمّة التي تسهم في تسخير

---

(١) سميح القاسم، ص٧.

(٢) نفسه، ص١١.

(*) ميركوريوس هو إله التجارة عند الإغريق، انظر: معجم أعلام الأساطير الإغريقية والرومانية، السابق.

(٣) نفسه، ص١١.

(٤) Crystal, the Cambridge Encyclopedia,p:119. نقلاً عن: صبحي إبراهيم الفقي، السابق، ص٨٨.

الطاقات التعبيرية للغة، إذ يُعدّ إحالة قبلية، وهو من العلاقات التي لا تترك أثراً في نصّانيّة النَّص؛ لأن عملية الاستدلال عليه إنما تعتمد على جملة سابقة عليه، ولذا فهو لا يعمل على اتساق النص وترابطه، ممّا يعني أنه لا يترك مثل الأثر الذي يتركه الاستبدال[١] وله أنماط مختلفة؛ قد تبدأ من حذف الاسم والفعل والحرف وكذلك الجملة وما فوقها[٢] أما في اللسانيات المعاصرة، فقد ذكر "هاليداي" و"رقية حسن" ثلاثة أنواع للحذف، هي: الحذف الاسمي، والحذف الفعلي، والحذف داخل شبه جملة[٣]. ولذا، فإن الحذف يقوم بدور اتساقي، يختلف عن دور الإحالة؛ لأن فيه غياباً لأثر المحذوف إلا ما قام عليه دليل من السياق. وهو ذو "طبيعة مرجعية سابقة، لشرط العلم بالمحذوف، وإلا كان ضرباً من الرّجم بالغيب"[٤] وأحياناً تكون مرجعيته خارجية، وهذه تعتمد على سياق الحال الذي يزودنا بمعارف ومعلومات تسهم في التفسير والتأويل، لكنه في هذه الحالة لا يمكن عدّه من عناصر التماسك النصي، كونه لا يربط بين وحدات النص المختلفة. بل يوجد على مستوى الجملة الواحدة، لا على مستوى الجمل المترابطة.

وقد ظهر الحذف في عدد من المواضع في النص، منها:

---

(١) انظر: محمد خطابي، السابق، ص٢١-٢٢. وانظر، يحيى عبابنة، آمنة الزعبي، السابق، ص٥٢٦.

(٢) لمزيد من التوسع في النحو العربي: انظر، مثلاً، ابن جني (أبو الفتح، عثمان ت٣٩٢هـ)، **الخصائص**، تحقيق، عبدالحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت، ٢٠٠٢، ج٢، ص١٤٠.

(٣) انظر: محمد خطابي، السابق، ص٢٢.

(٤) انظر: محمد الشاوش، السابق، ج٢، ص١٤٨.

حذف الاسم: انتشر مثل هذا النوع في النص، نحو قوله:[١] "قل لي خطاك الأخيرة تفتتح اليابسةْ/ وتقفل... مرهقة بائسة" ومن السهولة أن نقدر المحذوف، بدليل نصي سابق هو (خطاك)، وقوله في مقطع مماثل:[٢] "ويسأل هيرمافروديتوس. يسأل خالقه عن مصير/ ويسأل. يسأل" وقد حذف الاسم/ الفاعل، بدليل سابق يسوغ الحذف، تعبيراً عن الإلحاح في السؤال. وقوله أيضاً:[٣] "شيء سيحدث، شيء غريب سيحدث" وقد حذف النعت في الجملة الأولى، بدليل لاحق.

حذف الفعل: مما هو ملاحظ فإن الحذف لم يقتصر على الفعل وحده، بل قد يتعداه إلى حذف الفاعل لصعوبة الفصل بينهما أحياناً، وعلى هذا قد يشترك هذا النوع مع ما قبله. ومن ذلك، قوله، مع اعتذاري عن بعض مفرداته:[٤] "**ظلامٌ يحب الظلام، ويحثو الظلام، وينكِحُ أختَ الظلام، وأُمَّ الظلام**" فحذف الاسم (الظلام) والفعل (ينكح) بدليل سابق سوَّغه[٥].

حذف جملة أو أكثر: لقد كان لهذا الحذف الأثر الكبير في الاتساق الداخلي، نحو قوله:[٦]

"**يا أجمل الكائنات، ويا أجمل الكائنات. أقم قدوة الروح في/ الحمأة السافلةْ/ وفي رعب أدغالها القاتلةْ**". فكما نلحظ أن الحذف وقع على جملة لاحقة، تقديرها كل

---

(١) سميح القاسم، ص٢٥.

(٢) نفسه، ص١٧.

(٣) نفسه، ص١٤. ولمزيد من الأمثلة الأخرى، انظر الصفحات: ٥، ٧، ٨، ٢٠، ٢٢، ١١.

(٤) سميح القاسم، ص٢٠.

(٥) انظر أيضاً: نفسه، ص١٣، ص١٤.

(٦) نفسه، ص١٩.

ما سبقها، بدليل سابق وضّح المطلوب فعله، وهو بثّ الروح في الجسد، لمنعه من ارتكاب الشرور والآثام.

ومن هنا تتضح أهمية الحذف بأنواعه في اتساق النص، ومدى مساهمته مع وسائل الاتساق الأخرى في التماسك النصي، ولا يقل أثره وأهميته عن غيره من الوسائل، وذلك لأن المحذوف كالمذكور إذا دل عليه دليل[١].

ثالثاً: الوصل:

يعدّ الوصل من أهم العلاقات التي يتحقق بها الاتساق أو هو علاقة اتساقية أساسية في النص، الذي يتشكل من مجموعة من الجمل أو التراكيب الكلامية المتطابقة خطياً، مما يجعله في حاجة إلى عناصر ربط متنوعة تصل بين الجمل، من أهمها حروف العطف، التي تعمل على تقوية الأسباب بين متواليات الجمل المشكلة للنص، وجعلها متماسكةً، فهو إذن يحدّد الطريقة التي تترابط بها الجملة السابقة مع الجملة اللاحقة بشكلٍ منظّم داخل النص، وذلك من خلال أدوات الربط المتعددة، التي تدخل على الجملة أو عدد من الجمل، على اعتبار أن "الجملة وحدة تركيبية تؤدي معنى دلالياً واحداً، تحكمها علاقات الارتباط والربط والانفصال في السياق"[٢] وبِوصفِ "اللغة نظام يخضع لعلاقات نحوية ودلالية وسياقية، ممثلة في أبنية لغوية من أهمها الجملة"[٣]؛ فتسهم في إفادة معنى جديدٍ فيها[٤]. كما

---

(١) للمزيد، انظر: ص١٤، ص١٣، ١٢، ١١، وغيرها.

(٢) انظر: مصطفى حميدة، **نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة**، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، ط١، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٤٨.

(٣) انظر: جون كوين: **بناء لغة الشعر**، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، أكتوبر، ١٩٩٠، ص١٦٥.

(٤) انظر: الزمخشري (أبو القاسم، محمود بن عمر)، **المفصل في الإعراب**، دار الهلال، بيروت، ٢٠٠٣، ص٤٠٣.

يمكننا الحصول على "هذه العلاقات المطروحة في غياب أدوات ربط نحوية، ويعترف "هالداي" و"حسن" أنّ التي تملك قوة الترابط في الواقع هي العلاقة المعنوية الضمنية"[1].

ولو تتبعنا طبيعة الربط في قصيدة (هيرمافروديتوس) لوجدنا مسألة على غاية من الأهمية، وهي أن النص في جملته قد افتقر إلى أدوات الربط باستثناء حرف العطف (الواو) الذي أدّى ربطاً بين جملتين متتاليتين، أو ربطاً داخلياً في نطاق الجملة الواحدة.

جدول إحصائي يوضح أدوات الربط في قصيدة (هيرمافروديتوس) وعدد مرات التكرار

نوع الرابط	الواو	التعليل	الفاء	لكن	إذن	لام الأمر	سوى	لعل	ثم	أو
عدد المرات	٣٢٥	٤٢	٢٣	١٢	٨	٤	٣	٣	٣	١
المجموع: (٤٢٤) حالة ربط في القصيدة										

من خلال الجدول يتبيّن ما يلي:

١- تنوع حروف العطف، والتفاوت في استخدام آليات الوصل، مع هيمنة واضحة لحرف العطف (الواو) على سائر حروف الوصل الإضافي كـ(الفاء) في القصيدة التي جاءت في المرتبة الثالثة بعد أدوات التعليل لتفيد الترتيب والتعقيب، ما يعني أن استخدام (الواو) كان لربط مطلق الجمع؛ أي لربط شيئين أو صورتين أو أكثر بالجمع بينهما، ولهما المكانة نفسها في النص. وهذه هي الوظيفة الأساسية والشائعة في الربط.

٢- انتشر في النص ما يُسّمى بالربط السببي أو التعليلي الظاهر أو المقدر في السياق من خلال أدوات متنوعة في الجمل السببية كـ: لام التعليل، كي، إذن

(١) انظر: براون ويول، السابق، ص٢٢٩.

(التي استخدمت ثماني مرات على غير المعتاد في الشعر)، لعلّ و(علّ) بحذف (اللام) التوكيدية، كما يقول أكثر النحاة.

٣- ورد ربط الاستدراك بـ(لكن) اثنتي عشرة مرة، الذي يربط بين شيئين لهما نفس المكانة، ولكنهما يبدوان غير متسقين داخل النص.

٤- احتلت الروابط الأربعة على التوالي في الجدول المرتبة الأولى في النص، أما ما عداها فلم يشكل ظاهرة لافتة في النص.

٥- أما بخصوص الربط المعنوي والضمني فإن علامة الترقيم (النقطة) كانت علامة ربط أساسية وحيدة في النص بأكمله؛ ولم أعثر إلا على موضعين للفاصلة في القصيدة، ومن هذين الموضعين، المقطع التالي الذي قد يُوِّلد حالة من اللَّبس لدى القارئ، في مثل قوله:(١)

"**لأنك في النهر. في الريح. في القمح. في شغف النملة العاملة/ وفي لثغة الطفل. في حكمة الشيخ، في وردة الحبّ. في/ لبدة الأسد الهائلة/ وفي الصخر. في الرمل.**"

يلحظ أن الشاعر قد فصل بين الجمل بعلامة الترقيم (النقطة) بدلاً من استخدام (الفاصلة) أو استخدام (الواو)، ثم فصل بين شبهي الجملة (في حكمة الشيخ) و(في وردة الحب) بالفاصلة. ولا أدري ما سبب هذا الاختيار البصري في هذا الموضع بالذات. أو في مثل هذه (النقطة) المحيرة في قوله الذي كاد أن يخلوَ من أدوات الربط اللفظية:(٢)

"**وتقبل كينونة إثر كينونة. تتمشى اللغات على قشرة/ الأرض. بين دبيب النِّمال وبين هزيم الرعودِ. تضجُّ المدائن./ يلثغُ توقُ القرى للحياة ويذوي**

---

(١) سميح القاسم، ص٢٩.

(٢) نفسه، ص١٣.

صغيراً فقيراً. يؤمِّل/ هيرمافروديتوسُ أن يستطيع سبيلاً إلى كشف سرِّ الوجود/ ومعنى الخلودِ. ويُحبَطُ. ما من سبيل/ إلى ما يخبئ سرّ الوجود"

لقد حلّت (النقطة) محل الفاصلة فيما سبق، ولكن ما السبب الذي سوّغ الفصل بها بين كلمة (الأرض) و(بين دبيب النّمال)؟ هل هذه العلامة تزيينية أم أن لها ما يسوغها في السياق؟ وإذا ما تركنا هذه العلامة النحوية والدلالية، وعُدنا إلى السبب في قلة الروابط، لوجدنا أن المقطع حاول أن يلتقط لنا مجموعة من الصور الأسطورية، التي نجمت عن كينونة جديدة، وعصر جديد يقف القارئ أمامه مندهشاً منبهراً، وهو يشاهد هذا الحدث العظيم (ولادة البطل) الذي سيكون له أثره فيما بعد، من خلال الأفعال المضارعة الدّالة على الحركة: تقبل، تتمشى، تضجّ، يلثغ، يؤمل، يستطيع، يحبط، يخبئ، التي تقتضي التركيز في كل صورة من هذه الصور، ووقفة أطول للتأمل مع (هيرمافروديتوس) للوصول إلى سرّ الوجود ومعناه، ولكن ما من سبيل.

٦- وأخيراً، لم يكن حضور أدوات الربط كافياً، ويظهر أن النص قد افتقد إلى كثير من أدوات الوصل، إذا ما قارنَّا بين مجموع الروابط اللغوية، وعدد السطور الشعرية التي بلغت أربعَمائةٍ وخمسةً وسبعينَ سطراً شعرياً، ما يعني أن النص اشتمل على روابط ضمنية أدّت إلى إضعاف التماسك النصي، وافتقاده جزءاً من اتساقه؛ لذلك لا بدّ أن تنهض آليةٌ أخرى بمهام التأويل ألا وهي آليات الانسجام.

رابعاً: الاتساق المعجمي: التكرار والتضامّ

الاتساق المعجمي مظهر من مظاهر اتساق النص يربط بين جمله بدون وصل أو إحالة، وإنما من خلال العلاقات المعجمية القائمة بين مفردات النص

ووحدات من جمله، ويحققها التكرار والتضام، كما يرى "هاليداي" و"رقية حسن"[١] وعلى هذا فإن المفردة المعجمية معزولة عن السياق لا تمثل بعداً نصياً، إلا إذا اختارها منتج النص بوصفها كلمة منسجمة مع المعنى المقصود في الجملة، ومتناسِبةً مع الدلالة الجامعة في النص التي يرغب المبدع في إيصالها للقارئ. فعماد الاتساق المعجمي "هو المعجم وما يقوم بين وحداته من العلاقات"[٢]. وإن الوحدة المعجمية لا تحمل في ذاتها ما يدل على قيامها بهذا الدور، "وإنما يكون ذلك بحسب موقعها في النص"[٣] وهو نوع من الاتساق العام للنص يربط بين كلماته بوساطة روابط معجمية كالترادف، والاشتراط والتضاد وهذه مظاهر واضحة في تحقيق الاتساق المعجمي بين عناصر النص.

أ- **التكرار:**

يتمثل التكرار في إعادة عنصر أو عدد من العناصر اللغوية في جملة من جمل النص بعينه، أو بمرادفه، أو عنصر مطلق أو عام لغرض التأكيد. ويرى محمد خطابي أن التكرير يقوم بالربط أو الجمع بين كلامين، كما يقوم بوظيفة تداولية معبّر عنها في الخطاب أيضاً "للفت أسماع المتلقين إلى أن لهذا الكلام أهمية لا ينبغي إغفالها"[٤] ويُشترط به "أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام"[٥] حسب نازك الملائكة.

ويكون التكرار للحرف، والكلمة، والجملة، والمقطع الشعري. والتكرار شكل من أشكال الاتساق المعجمي يتطلب إعادة عنصر معجمي، أو ورود مرادف له، أو ما يشبه مرادفه، أو عنصراً مطلقاً، أو اسماً عاماً في النص الأدبي.

---

(١) انظر محمد خطابي، السابق، ٢٥.
(٢) الشاوش، السابق، مج١، ص١٣٨.
(٣) فيهفيجر: السابق، ص٥٠.
(٤) انظر: خطابي، السابق، ص١٧٩.
(٥) انظر: نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، ط٧، بيروت، ١٩٨٣، ص٢٤٦.

ويقوم التكرار بتقوية المعنى، وتأكيده، مما يساعد على تأدية المعنى، وهذا يعني وضوحاً أكثر للدلالة، وإبعاداً للتشتت والتفكك النصي، والخلاص من عناء التأويل، والبحث عن عناصر انسجام في النص. ولو بحثنا عن عنصر التكرار في القصيدة، لوجدنا أن سميح القاسم قد اتكأ عليه كثيراً، ويمكن عدّه ظاهرة أسلوبية لافتة في النص. ومن أشكال التكرار الواردة: تكرار الاسم، وتكرار الفعل، وتكرار الجملة.

تكرار الاسم:

يمثل تكرار الاسم ملمحاً أساسياً في هذا النص، على الرغم من تعدد صوره وأشكاله، ولقد بنيت جميع المقاطع على تكرار العنصر الإشاري المركزي والمحوري (هيرمافروديتوس) بوصفه رمزاً أسطورياً استوحى منه الشاعر رؤيته الشعرية ليتعالق معه (هيرمافروديتوس) المعاصر. ولقد تكرر هذا الاسم بلفظهِ في أكثر من ثلاثين مرة، ما يدل على أهميته في تشكيل النص، وإبراز الأدوار المتنوعة التي نهض بها.

إن تكرار هذا الاسم عنصر مهم عزز من ترابط الجمل في المقطع الواحد، كما عمل على تقوية عناصر الاتساق بين المقاطع الستة والعشرين. فلو حاولنا أن نستوضح أثر التكرار في إنتاجية الاتساق داخل النص في المقاطع، لوجدنا أن النص أعلن عن نفسه بالعنوان الذي سأتناوله لاحقاً، وهو أول إشارة تسترعي انتباه المتلقي؛ لذا كان من المتوقع أن يتوجه ذهن القارئ إلى الرمز، علاوة على ما يزخر به النص من الإحالات النصية والمقامية التي تقوي من هذا التوجه نحو هذا الاسم؛ فالمقطع الأول كان للحديث عن البطل، والتمهيد لمجيئه (افتراض التزاوج والخصب) وولادته، والخروج إلى الحياة، وعناية حوريات الكهف به وإرضاعه، وفي الثاني إعلان البطل عن نفسه، بضمير المتكلم بدلاً من الغائب في المقطع الأول، وحصوله على المعرفة التي عرف بها نفسه، وما يتصف به من قوة وصلابة فهو (طفل كهوف الجبال) و(تشكله كان من نزوة المعجزات) ثم الحديث عن علاقته

بمحبوبته (سالماكيس) واستدعاء هذه الأسطورة الإغريقية، كما سنوضح لاحقاً. كما استخدم الشاعر القفزة الزمنية، واختصار الأحداث (ويوماً فيوماً) ليظهر لنا البطل بعدها قوياً فتياً جميلاً رشيق الخطوات... لينتقل إلى علاقة الرمز بالطغاة، والبون الشاسع بين ما يقوم به الرمز من بطولات ومآثر حميدة وما يقومون به من أعمال شريرة. وعلى الرغم من أعمال البطل المشرفة وبطولاته وتضحياته النادرة، فإنه ذاق الأمرين، كما يقال، من قومه ومن الأعداء، فكادوا له، وحاصروه إلى أن انتهت القصيدة عند مقطع مؤثر لنهاية هذا الرجل الشجاع بأن "**تعود إلى كهفك الجبلي وحيدا... وحيدا تعيش. وحيدا تموت. وحيدا تموت وحيدا تموت. وداعا وداعا وداعا**"[1] ومما عمق مأساة البطل هذا التكرار الموجع لمجموعة من الأحوال المفردة، وألفاظ الوحدة والموت.

تكرار الأفعال:

يؤدي تكرار الأفعال إلى تجميع العناصر ضمن وحدات دلالية، كما أنه يصبح رافداً أساسياً من روافد النص أفقاً وثراءً وعطاءً. وعند معاينة الأفعال في القصيدة، نجد أن الفعل المضارع قد هيمن على النوعين الآخرين بسبب ارتباط الرؤية بالدلالة التي تنبثق من النص؛ ومن الأمثلة على ذلك، مجيء الفعل المضارع للتعبير عن التدرج "ثم أنمو وأنمو بما يشتهي الطين والنار"[2] أو نحو قوله: "ويتعب يتعب"[3] دلالة عن المبالغة في المشقة و"يسأل يسأل"[4] للدلالة على مواصلة البحث عن المعرفة الوجودية، وقوله: "يحاصرك الحزن...يحاصرك

(١) سميح القاسم، نفسه، ص٣٦.

(٢) نفسه، ص٦.

(٣) نفسه، ص٣٤. وتكررت مرة أخرى ما يعمق من دلالة الفعل، ويقوي أثره.

(٤) نفسه، ص١٧.

اللص"[١] لتبيان مدى الضيق النفسي الداخلي والخارجي، و"تضيق بك الأرض طفلا وشيخا عجوزا. تضيق بك الأرض هيرمافروديتوس"[٢] فحذف كل متعلقات الفعل في الجملة الثانية ليؤكد أن الضيق كان عاماً، وفي جميع الأحوال، وتوكيد المعنى وإثباته كما في: "وحيدا تعيش. وحيدا تموت. وحيدا تموت وحيدا تموت"[٣] فحذف الفعل (تعيش)، وأثبت من خلال التكرار وحذف النقطة التي تفصل بين الفعلين بوصفها علامة توقف، نهاية البطل، وخاتمته المفجعة، بموته المحقق في نهاية السطر الأخير من القصيدة.

تكرار الجملة أو أجزاء منها:

ما يلحظ على هذا النمط التكراري أنه اتكأ على صيغ معينة، كالاستفهام، والتعليل، والنهي، ونفي الجنس، وكلّها صيغٌ ترتبط بالرؤية الشعرية المنفعلة المتوترة التي تعبر عن حالة الشك والحيرة والاضطراب والقلق، ومحاولة تثبيت الذات وإزاحة الآخر المخالف. يقول الشاعر: "[٤] **من القادمون من الليل والريح والثلج في عربات الغيوم؟/ من القادمون على صهوات الرجوم؟/ من القادمون لتقويض نسلي/ وصلبي على باب أهلي/ من القادمون بطفل كطفلي/ من القادمون**".

إن تكرار الأسئلة التي عرضها البطل هي أسئلة مربكة حقاً؛ لأنها تتعلق بطمس الهوية؛ فهؤلاء القادمون يريدون احتلال الوطن، وقتل الأبناء، وتدمير

---

(١) سميح القاسم، نفسه، ص٣٠.

(٢) نفسه، ص٢٦.

(٣) نفسه، ص٣٦.

(٤) نفسه، ص٣٢.

الأرض، وتجفيف الأنهار، وتجريف الحقول، ما يعني السيطرة على الإنسان والمكان والحياة، كما تضامت مفردات من حقل التدمير (تجريف، تجفيف، تقويض) تكررت مع (ياء الملكية: حقلي، طفلي، نهري، نسلي، أهلي) كي تحيل إلى البطل المعاصر، ويقابلها ألفاظ تشعر بالخوف والمجهول، مثل: (الليل، الريح، الثلج، صهوات الرجوم).

كما تكررت بعض الجمل الاستفهامية بـ(متى) في المقطع العاشر، فيقول:[1]

متى يعلنون نبوءاتهم/متى يرفعون خطاهم إلى الطرق المستقيمة/ متى يتقنون الصلاة على الحي والميت. كي ينعموا بالحياة وبالموت. كي يوصلوا بعض أصواتهم للأعالي... متى يبدأون متى يبدأون؟

ففي المقطع السابق حثّ وتقريعٌ ولومٌ غير مخصّص لجهة أو جماعة بذاتها، لكن السياق يحيله إلى العرب الذين تخلّوا عن هذا البطل، تاركيه وحيداً أمام العدو الغاصب، يجابه الموت والدمار، كما تكررت مفردات معجمية تذكر هؤلاء بأنهم أصحاب عقيدة ومبادئ تنبذ الظلم والعدوان، وتحث على المقاومة والجهاد، نحو: (الصلاة، الدعاء، الاستقامة، النعيم في الدنيا والآخرة)، وتحقق النصر الموعود إن بدءوا حقاً.

ومن الأمثلة على هذا النوع مشهد ختامي تسدل بعده ستارة القصيدة، بتكرار (لا النافية للجنس واسمها، مع الإبقاء على خبرها طي الكتمان، ليقدره المتلقي، يقول فيه[2] "**تعود إلى كهفك الجبلي وحيدا. فلا "سالماكيس"/ ولا نار. لا نور. لا**

---

(١) سميح القاسم، ص١٨.

(٢) نفسه، ص٣٦.

نسل. لا أرض. لا غرس. لا/ حيّ. لا عرس. لا شمس. لا قدس. لا فيء. لا ضوء. لا شيء. لا شيء هيرمافروديتوس. وداعا".

يُظهر المقطع السابق عمقَ المحنة التي انتهى إليها البطل عن طريق انتفاء الجنس عن الأسماء المذكورة، التي شكلت من خلال التضام مجموعة من عناصر الحياة: الحب، النسل، الأرض، الزراعة، الشمس، النور، النار. الفرح، المكان المقدس، كما تضامت مفردات متضادة كالضوء والفيء دلالة على انتفاء ما يجعل الحياة ممكنة، التي لخّصها جميعاً بمفردة شاملة للعموم (شيء)، لذا أدى التكرار دوره الاتساقي في ربط هذه المفردات المتناثرة شكلياً، لا دلالياً، ثم إيقاعياً في بعضها، التي أسهمت في تماسك النص على وفق رؤية الشاعر.

تكرار التشكيل البصري:

- علامة الترقيم النقطة (.) وهي علامة أساسية تكررت في النص كلّه، في موضعها المناسب للتزود بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة، وجاءت في غير مكانها حيناً آخر، وكذلك عوضاً عن الفاصلة في ربط أجزاء الجملة، مما ولّد إشكالية قرائية أضعفت التماسك النصي في هذه المواضع. وفي تقديري، أن هذه (النقطة) ما هي إلا تعبير عن حدة التوتر والانفعال المتصاعد الذي لا علاقة له بوظيفة النقطة الأساسية.
- تكرار مقاطع تشتمل على الأعداد من صفر إلى ثلاثة وكتابتها رقماً باللغة الإنجليزية، على الصفحة بشكل عمودي، مرة بترتيب تصاعدي، ومرة أخرى بترتيب تنازلي، هكذا:[1]

"متى يبدأ العد/ 3/ 2/ 1/ 0 / متى يبدأ العد/0 /1 /2 /3"

(١) سميح القاسم، ص١٥. كتابة المقطع في الديوان تختلف عما أثبته في المتن لغايات فنية.

ولقد ولد هذا التكرار عدداً من الأسئلة، لِمَ هذا التكرار وما وظيفتُه الدلالية؟ ولِمَ انفرد كلُّ رقم بسطر كامل، علماً أن السواد قد غطى مساحة كبيرة من الورق في معظم المقاطع؟

إن جملة (متى يبدأ العدّ) جملة تحمل في طياتها معنى مضمراً يتمثل في مطالبة الشاعر من المخاطبين في مقاطع سابقة، أن يباشروا بالعمل الحقيقي في المؤازرة والنصرة والدفاع عن الوطن المحتل؛ لذا كانت البداية مع العدد (٣) للانطلاقة الجديدة، ويذكرنا هذا ببعض بدايات الألعاب الرياضية لانطلاق إشارة البدء، ثم لتحقيق هذه الأمنية عكس الأرقام، وكأنه يقول: المهم أن تبدءوا، ولو كان من مرحلة الصفر انطلاقاً إلى النهاية. لكن التكرار الثالث في نهاية القصيدة، وبعد مدة زمنية من التكرار الأول، بدأ هكذا: "[١] **وداعا/ 3/ 2/ 1/0/ وداعا.. وداعا.. وداعا..**"

هكذا ينتهي الصراع بأن يبقى البطل وحيداً دون مناصر، وبلا قرار محدد، وينتهي مع الرقم (صفر) الذي هو في هذا الموضع علامة انتهاء لا علامة انطلاق كالسابق، وعلامة استسلام وإحباط دلالياً وبصرياً؛ مما عزّز من أواصر الاتساق وعُرى التماسك النصي. ثم تكرار علامة الترقيم (..) وما تحمله من توتر طاغ يتطلب وقفة حزينة أطول، ونحن نودع هذا البطل، رغبة في البقاء معه لحظة التوديع أكبر مدة ممكنة.

ب- **التَّضام: (ثنائيات التآلف، والتعارض)**

التَّضام يعني "توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظراً إلى ارتباطهما بحكم علاقة من العلاقات، والعلاقة التي تحكم هذا التزاوج في خطاب ما، هي

---

(١) سميح القاسم، ص٣٦.

علاقة التعارض، أو التضاد أو الكل والجزء، أو الجزء- الجزء، وغالباً ما يحدد ذلك حدس المتلقي الذي يخلق سياقاً تترابط فيه العناصر المعجمية اعتماداً على ثقافته ومعرفته بالمعاني"[١] كما تقوم علاقة التضام على استغلال الطاقات الإيحائية للكلمات والظلال التي تلقيها على المعاني المعجمية، خدمة لاتساق النص، وبناء هذه العلاقات لتشكيل البنية الكلية للنص. أما في هذا النص المطوّل فقد ظهرت مجموعة كبيرة من المفردات المعجمية المتآلفة والمتنافرة، يكتفى بذكر عرض منها كما وردت بعد نزعها من سياقها:

ثنائيات التآلف: (التزاوج/الخصب)، (وردا/عشبا)، (الغيوب/الغاية)، (باسمي/ جسمي)، (الطرقات/ الردهات)، (الريح/الهبوب)، (الكرم/القوت)، (الحقل/القمح)، (الزرع/الضرع)، (الخير/الطهر)، (الكؤوس/الدوارق)، (الحفلة/الوليمة)، (إكليل/باقة)، (نبع/نهر)، (الدخان/الغبار)، (غازل/راود)

ثنائيات التعارض: (قليلا/كثيرا)، (تصلي/تغني)، (الدموع/الدماء)، (القصر/الكهف)، (القديم/ الجديد)، (النور/ الظلام)، (الجنون/ الهدى)، (قليل/ كثير)، (تبتهج/ تكتئب)، (الجياع/ التخمة)، (الحرب/ السلام) (الروح/الجسد)، (سرا/ جهرا)، (الحياة/ الموت)، (الحضور/ الغياب)، (تعيش/ تموت)...

وإذا كان البحث في التضام هو بحث في علاقة لغوية تنتج تفسيراً ورؤيا[٢] كان لزاماً أن نتوقف عند علاقة التّضام في مقطع واحد، من قوله:[٣]

"تظل منزهة حفنة الماء عن سطوة القرش في ما يتيح المحيط/ منزهة عن أفاعي البحار ومستنقعات السباخ الرهيبة. لا/ حفنة الماء تدري ولا حفنة الماء

---

(١) انظر: خطابي، السابق، ص٢٥.

(٢) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، السابق، ص٤٠.

(٣) سميح القاسم، نفسه، ص٢٤.

ترضى. كفتها ملوحة/ محنتها القاسية/ لماذا إذن تزدريها الضفاف، ويستنكف الموج عنها. وتنبذها اللجة العاتية/ وتنكرها الغيمة الآتية/ وما شأنها حفنة الماء بالفيضان المدمر، ليست هناك. ولم تنخرط في انهيار السدود. ولا في اجتياح الحدود. ولم تستبح لقمة الآدميين. لم تكتسح علف الماشية"

ينبني المقطع السابق على توظيف الرمز الخاص الذي ابتكره الشاعر من معجمه الخاص، ويتمثل بـ(حفنة الماء) في صورتين متقابلتين ومتعارضتين؛ ففي الصورة الأولى تبدو حفنة الماء مسالمة يتبدى هذا من خلال ما يبثه إيحاء مجموعة من المفردات المعجمية المصاحبة لهذه الصورة: النقاء والبعد عما يلوثها، الضعف والقلة، الابتعاد عن مكامن الخطر (القرش وأفاعي البحار، والوقوع في المستنقع، البراءة وعدم العلم بما يخطط لها من مكايد، رفضها الدخول في صراعات لا تتعلق بها، والاكتفاء بمآسيها وأحزانها القاسية).

وفي الصورة الثانية، تبدو حفنة الماء مضطهدة، ومظلومة، ومحتلة، لذلك جاء سؤالها الاستنكاري المتكرر الذي يثير مشاعر الحزن والمرارة لما تقابل به من ازدراء واستهانة وعزلة حاضراً ومستقبلاً، على الرغم من إعلان استنكارها وبراءتها من كل ما حصل للعالم من دمار، وقتل وتجويع، ولم تكن في يوم خصماً لأحد في هذا العالم. إنها صورة فلسطين (حفنة الماء) وما تواجهه في هذا العالم المتوحش من ظلم وعدوان وتهجير واحتلال واستيطان.

وبعد، فإن هذه الدراسة وقفت على بعض عناصر الاتساق النصي، واختارت نماذج دالّة، قد تعطي فكرة عن هذه العناصر، وقد تبين أن النص يفتقر إلى كثير من آليات الاتساق، على الرغم من حضور كثير منها كالإحالات النصية، والوصل، والتكرار والتضام وغيرها، مما يعني أن تنهض آليات أخرى لرتق بعض الفجوات في النص، على افتراض عدم تحقق اتساق النص، وافتراض عدم وجود

نص منسجم بذاته؛ لذا يأتي دور المستوى الآخر، وهو المستوى الانسجامي، ودور القارئ لتحقيق النص على المستوى الدلالي.

المحور الثاني: انسجام الخطاب الشعري (هيرمافروديتوس):

الانسجام لغة هو ضم الشيء إلى الشيء[١]. وفي الاصطلاح هو مجموع الآليات أو العمليات الظاهرة والخفية التي تجعل قارئ خطاب ما قادراً على فهمه وتأويله، وهناك مجموعة من المبادئ والعمليات التي تسهم في تحقيق الانسجام.

ومن هذه المبادئ: مبدأ السياق الذي يتشكل من علاقة النص بالقارئ، وهذه تمكنه من تحديد ظروف القضية وزمانها ومكانها، ومبدأ التأويل المحلي الذي يرتبط بقرائن النص التي يؤول بعضها بعضاً، فنعرف موضوع النص، والقرائن والعلاقات التي تربط بين عناصره، ومبدأ التشابه ويتم عن طريق تشابه النص مع نصوص أخرى في القضية التي يقاربها، ومبدأ التغريض؛ أي الموضوع الرئيس أو (النواة) التي يتمحور حولها الخطاب المدروس[٢].

وفي الانسجام يبرز دور القارئ، وجهده التأويلي الذي يبذله لربط أجزاء النص دلالياً، "وذلك بالتدرج في بنية معرفية كلية تكون بدايتها رصد العلامات الخفية التي تجعل من النص نصاً متماسك الوحدات، فالمتلقي المبدع له دور كبير في الحكم على انسجام النص من عدمه"[٣].

وبناء على ذلك، فإن عناصر الاتساق السابقة في النص الذي أمامنا، قد نجحت وأدت دورها نسبياً، في تماسك النص، ولا نعني، هنا، الحكم على النص

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة (سجم).

(٢) خطابي، السابق، ص٦٠.

(٣) فتحي الخوالدة، السابق، ص٣٢.

بالجودة أو الرداءة، إلا أنها قصّرت في تحقيق التماسك النصي والترابط أحياناً، ونقصتها بعض العناصر؛ بسبب طول النص الذي غطى مساحة ثلاثين صفحة في الديوان، ما جعل الإمساك بعناصر الاتساق عملية صعبة، والأمر الآخر، أن هذا النص زاخرٌ بمرجعيات ورموزٍ أسطورية، تحتاج من القارئ إلى ثقافة ودربة ومهارة في تلقي مثل هذا النوع من النصوص.

أما في النص –موضوع الدراسة– فقد أسهمت المبادئ السابقة في تحقيق عمليات أساسية ساعدت في بناء الانسجام، ومن أدوات تحديده: البنية الكلية/ موضوع الخطاب، والعنوان والتكرير، والمعرفة الخلفية.

البنية الكلية/ موضوع الخطاب:

يقصد بالبنية الكلية أن يكون للخطاب جامعٌ دلالي وقضيةٌ موضوعية يتمحور النص حولها، ويحاول تقديمها بأدوات متعددة، إنها مفهوم حدسي مفترض يسعى المتلقي إلى تقديمه وتجسيده بأدواته الخاصة[١]. كما أنها "الأساس في فهم النص وانسجامه انطلاقاً من الوظيفة التي يقوم على تأديتها، فهو إذن أداة إجرائية وبنية دلالية تختزل الإخبار الدلالي وتنظمه وتصنفه"[٢]. ويرى (فان دايك) "أن لكل خطاب بنية كلية ترتبط بها أجزاء الخطاب"[٣] وعليه فإن نص سميح القاسم هذا يثير جملة من الأسئلة التي تشكل بنيته الأساسية؛ ما دلالة العنوان؟ وإلى أي حد استطاع أن يحمل رؤيا الشاعر؟ وماذا يريد أن يقول؟ لماذا استدعى الأسطورة

---

(١) انظر: خطابي، السابق، ص٤٦. وانظر: سامح الرواشدة، "**قصيدة الوقت لأدونيس، ثنائية الاتساق والانسجام**"، مجلة **دراسات**، الجامعة الأردنية، العدد ٣، تشرين الأول، ٢٠٠٣، ص٥٢٢.

(٢) انظر: خطابي، السابق، ص٤٢.

(٣) خطابي، السابق، ص٤٦.

وبعض رموزها الأسطورية؟ ما العلاقة بين الرمز الأسطوري القديم؟ والرمز الذي أسطره القاسم في الخطاب، وأسقط حمولته الثقافية والتاريخية عليه؟ وهل وفق الشاعر في توظيفه للتناص والرمز لحمل رؤيته المعاصرة. كل هذه الأسئلة وغيرها تبدو مشروعة للقارئ.

اشتغل الشاعر على قضية أساسية، نستطيع تلمس معالمها عن طريق معرفتنا الخلفية بالشاعر، فهو شاعر من شمال فلسطين المحتلة عام ١٩٤٨، وهو أحد أهم شعراء المقاومة الفلسطينية، والمتصفح لمجمل إنتاجه الشعري، ومتابعة تجربته الشعرية الطويلة، واقترانه بصديقه الشاعر محمود درويش يتوصل إلى أن فكرة الشاعر في هذه القصيدة ستدور حول القضية الفلسطينية، على الرغم أنه لم يذكرها في النص، وهذا أمر مألوف في الشعر الحداثي الذي أخذ ينطلق إلى عوالم حداثية، تنأى عن المباشرة التعبيرية والخطابية كما في الشعر القديم؛ لذا وظف الشاعر الأسطورة والكلمات الموحية وكثيراً من سمات شعر الحداثة لتحقيق شعرية النص.

وبعد بناء هذه الفرضية، يمكن الاطمئنان إلى القول إن القضية الأساسية في القصيدة تكمن في العنوان/ هيرمافروديتوس، هذا الكائن المتشكل من كائنين وكيانين في جسد واحد[١] ومن هذه الفكرة يمكن العثور على ضوء خافت في عتمة نفق التأويل للبحث عن دلالة ما.

من هذه الفكرة (صراع الهوية) يمكن أن ننطلق، لأن القصيدة مبنية على ثنائية الأنا والآخر المحتل والمختلف ثقافياً ودينياً وفكرياً، وينبغي أن يتنبه القارئ

---

(١) انظر: عمر شبانة، **هوية سميح القاسم في صراع الكيانين**، الحياة، الجمعة، ٤ كانون الثاني، ٢٠١٣.

إلى أن الشاعر لا يناقش مسألة الوطن البديل أو مسألة التجنيس البتة، فالرؤية في النص لا تتعلق بهذا الجانب إطلاقاً، بل تحمل هماً أكبر، إذن إنها مسألة صراع ووجود، إثبات ونفي، محتل (باسم الفاعل) ومحتل (باسم المفعول) وقضية الفلسطيني العربي وهو يواجه الطغاة والمحتلين، ويتعرض إلى مؤامرة التهويد والتهجير يومياً. وتتمحور الفكرة الرئيسة التي يمكن إسقاطها على القصيدة حول ذلك التصور لمشروع عدميّ فاشل يظنُّ إمكانية اتحاد الشعب الفلسطيني، وبخاصة أبناء شمال فلسطين، مع دولة الاحتلال الصهيوني في دولة ممسوخة تحمل صفات الذكر والأنثى على هيئة (خنثى) هذا المخلوق الذي يعادل (العقم).

ولكن كيف عالج القاسم هذه الفكرة شعرياً؟ عالجها منذ أن استدعى رمزاً أسطورياً (هجيناً) وجنساً ثالثاً لا هو بالذكر ولا هو بالأنثى (هيرمافروديتوس الخنثى) نتيجة حالة التزاوج الأسطوري بين (هيروميس) و(أفروديت) ولقد تنبأ الشاعر/ العرّاف لهذا المولود المزدوج (المتوج بالخصب)، ومنذ اللحظة الأولى من أنه سيكون (طفل المآسي). فإلى أي حدّ يمكن لهذا الكائن أن يقيم علاقة طبيعية مع الآخر. إن موضوع الخطاب إذن يتمحور حول ثيمة الهوية الفلسطينية، والصراع القائم بين كيانين وهويتين: الكيان الفلسطيني وهويته العربية، وكيان صهيوني احتلالي، يحاول طمس هوية الأول، وطرده من أرضه. بل يسعى لفرضها عليه بالقوة.

لذا، انبثقت رؤيا الشاعر الواضحة لحلّ هذا الإشكال القومي الكبير بتكوين كيان واحد يضم الكيانين في جسد واحد، بعد أن توزع بين (حب الغناء القديم) وعدم سماعه (لضجيج الأغاني الجديدة)، لكن الشاعر نجده أخيراً ينهي مأساة البطل الأسطوري وودعه وحيداً، في صورة رافضة للآخر إلا في السياق الذي رآه،

وهو سياق التعايش لهويتين وعرقين وجنسين في وطن واحد، يحتضن الجميع، وتتمثل فيه قيم المحبة والعدالة والسلام.

العنوان والتكرار:

يورد (جينيت) تعريف (ليو هوك) أحد مؤسسي علم العنونة المعاصر، للعنوان والذي يولي فيه القارئ أهمية قصوى، فيقول: "إن العنوان مبنى وشيء مصنوع لغرض التلقي والتأويل"[1]، وبما أنه كذلك فقد ظهر العنوان بارزاً في أعلى النص متفرداً بسطر وبخط أسود عريض، وفي كلمة واحدة، لما يشكله هذا الرمز المحوري من دلالة شكلية وموضوعية، كانت كل العناصر والعلاقات والإحالات النصية والمقامية تتوجه إليه؛ لأنه يعبر عن القضية الجوهرية في الخطاب.

وإذا توجهنا إلى مقاطع النص، سوف نجد أن العنوان قد تكرر أكثر من ثلاثين مرة بذكره صراحة، ثم توجهت إليه معظم الإحالات والضمائر وأدوات الربط والوحدات المعجمية، الذي ساعد في عمليات الربط والاتساق؛ فبدأت القصيدة بالبطل، والإعلان عن ولادته المدهشة (ضجيج الحياة الجديدة) وتشكلُّه من (نزوة المعجزات) ثم تسميته، مع التنبؤ له بمصير مأساويّ، والتوقع لهذا الكائن أن تصلي له الجبال، وأن ترعاه حوريات الكهف التي تحب عمل الخير، كما ترتبط به رموز أسطورية أخرى، ليبدأ رحلته في هذه الحياة (بلا وضوح ولا وجهة) ليغامر ويسافر ويحارب ويسالم ويقاوم وأن يخوض مصاعب الحياة، فهو (سليل الهواجس

---

(1) Genett,G.1988.: Structure and Functions of the Title to The Title in Literature". Critical Inquiry 14.pp.692-693.

نقلاً عن: نريمان الماضي، **العنوان في شعر عبدالقادر الجنابي**، إيلاف، ع ٥٢٢١، الاثنين، ٧ سبتمبر، ٢٠١٥.

والنار)، وينمو (كما يشتهي الطين والنار) وما اتحاد هذين العنصرين إلا على كينونة عجيبة، تجمع بين عالم الإنس والجن، ثم لتنقلنا مقاطع لاحقة إلى علاقته بـ(سالماكيس) تلك الحورية الجميلة التي تفتتن به، وتجمع بين الإثارة والشهوة، ويغشى عليها عندما رأته يستحم في البحيرة، حسب الأسطورة، فتدعو الآلهة أن يتحدا في جسد واحد لتتم مباركة الآلهة بالزواج والاتحاد أيضاً، والانتصار الأنثوي على الذكورة بغير إرادة منه، بل بإرادة الآلهة. ثم تتكشف القصيدة لتعبر عما لقيته (سالماكيس) من مصاعب، فظهرت اللغة أكثر انكشافاً ووضوحاً وتماسكاً، حين سلبتها الحروب ذراعيها الناعمتين، وعوضها مجلس الأمن عنهما بذراعين من معدن لا يصدأ.

وتكتمل قصة (البطل) بظهور (النشوء العظيم) قيام الدولة و(مهرجان التعدد) و(الطقوس المباركة) والارتقاء (على الدهر جيلاً فجيلاً)، وهذا يمثل عنفوان الاكتمال، لتنطلق فاعلية الخصب بين هويتين متعايشتين، ومتصارعتين معاً، لكن المأساة تكمن في بقاء البطل منبوذاً من آلهة الغيب نتيجة أوهامه البشرية، كما نبذه الآدميون بسبب ألوهيته: "**ويحبط، تنبذ آلهة الغيب أوهامه البشرية، ينبذه الآدميون: لا. لست منا. وما كنت منا. وما أنت منا...ليذبل يأسا. وخوفا. وحزنا**"[1]، وأدارت الأيام له ظهرها، كما يتبدى الصراع بين ثنائية (حارب وسالم) ونداء (قاتل وقاوم)، وليس لديه خيار. فهو مشتت الذهن بين غضب السابقين، وحب سماع الأغاني القديمة (العرب، التاريخ، الحضارة، التراث..) كما نراه موزعاً بين (لثغة الطفل) الأفكار الجديدة، و(حكمة الشيوخ) وما تعبر عنه من رؤية وسبل

(١) سميح القاسم، ص١٤.

خلاص، لينتهي أخيراً وحيداً دون قرار ثابت، ورافضاً لكل صور العدوان إلا على أساس من تعايش الهويتين في وطن للجميع[1].

الخلفية المعرفية:

الخلفية المعرفية أداة من أدوات انسجام الخطاب، تتلخص بأن القارئ حينما يواجه خطاباً، كهذا الخطاب، لا بدّ من مواجهته مستعيناً بمعرفته الخلفية، ويقصد بها ثقافة القارئ، ومكوناته المعرفية التي يستدعيها للنهوض بتأويل هذا النوع من الخطابات الشعرية، وبقدر معين من تصوراته الذهنية حول الموضوع، يضاف إليها مجموع خبرات المتلقي التي اكتسبها في الحياة. وكذلك الشاعر فإنه لا يقدم نصه إلا بناءً على ما يستحضره من خلفيته المعرفية والثقافية، وتجربته الشعرية. ونتيجة هذا فإن المشترك الثقافي بين المنتج والمتلقي هو الأساس الذي تبنى عليه آليات الانسجام والتأويل، ناتج عن هذه المعرفة المشتركة.

وإن القارئ لهذا النص لا بد من أن تتجمع لديه معلومات عن الأساطير اليونانية، والرجوع إلى معاجم الأساطير للتعرف إلى المرجعيات التي استقى منها الشاعر نصه، ومدى اتفاق الشاعر أو اختلافه معها، لتبين العلاقات ومدى الاستفادة من المرجعيات السابقة، واستخلاص الدلالات المتوقعة منها. ولا سيّما أن النص يزخر بعدد وافر من الرموز الأسطورية التي لا يمكن للمتلقي فك شفراتها التأويلية إلا بالاطلاع عليها.

إن القارئ حين يتناول هذا النص فإنه سيستدعي من الذاكرة ما سمّاه (منسكي Minsky) بـ(الأطر المعرفيّة) التي يتناول منها ما هو نافع للتأويل، ويستبعد منها ما هو غير ضروري، ويمكن الإطار من تمثيل المعرفة وإدراجها

(١) انظر، عمر شبانة، السابق.

ضمن نسق من العلاقات بين الموضوعات والأحداث. ويمكن من التذكر والاسترجاع والتوقع؛ نتوقع سقوط المطر بمجرد سماع صوت الرعد، لأننا نتوقع المطر والرعد والظلمة واللباس الكثيف ضمن إطار واحد[1]، ما يحفزه على القراءة الواعية، فيكون عندها مشاركاً المبدع في النص، بما يضيفه عليه من تصورات معرفية.

ويتبع هذا معرفتنا بالشاعر، سميح القاسم، وما اتصف به شعره من سمات فنية، وما يحمله من رؤى، والموضوعات المحورية في شعره؛ إذ من المعروف عن سميح القاسم أنه شاعر ذو ثقافة واسعة، وله تجربة شعرية حداثية ثرية، وظّف من خلال ثقافته الرموز والأسطورة بما يخدم تجربته، والانزياح بأنواعه، وبرع في رسم الصورة الشعرية، واستخدم تقنية التناص واستدعاء قصة نبي الله يوسف، عليه السلام، والمفردات الموحية في مهارة وبراعة، وهذا ما نجده مستثمراً في هذا النص، وهو ما ليس بمقدورنا في هذه الدراسة أن نبسط القول فيه.

(١) انظر، عبدالإله سليم، **التوليد الاستعاري**، rhetoricreception.wifeo.com

الخاتمة:

خلصت هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج، نجملها فيما يأتي:

١- تبيّن من النص أن الشاعر قد استدعى أسطورة (هيرمافروديتوس) ووظّفها توظيفاً حسناً؛ لتحمل رؤيته للواقع العربي والفلسطيني على وجه الخصوص، وما يتعلق به من مسألة صراع الهوية.

٢- كان للعنوان دورٌ واضح في رسم خريطة النص القرائية، عن طريق الإحالات النصية والمقامية.

٣- كانت الضمائر أكثر الروابط الإحاليّة التي اعتمدها الشاعر، بأنواعها: ضمائر المتكلم، والمخاطب، والغائب، وتنوع استخدامها في المقاطع بحسب رؤيا الشاعر.

٤- تبين أن النص متماسك عن طريق الإحالات المتعددة، والعناصر المحيلة.

٥- كانت علامة الترقيم (النقطة) علامة متكررة، ليس في نهايات الجمل، بل في كثير من المواضع داخل الجملة الواحدة، مما يوقع القارئ في التعمية الدلالية.

٦- يعد الحذف والاستبدال من الروابط الإحالية التي أسهمت في تماسك النص واتساقه، مع الاختلاف الطفيف بينهما.

٧- أدى التكرار، الذي هو عنصر من عناصر الاتساق، وآلية من آليات الانسجام دوراً في تماسك النص، موضع الدراسة؛ إذ كان حاضراً بأشكاله المتنوعة، ما أسهم في ترابط الوحدات المعجمية فيما بينها سواء أكانت متجاورة أم متباعدة.

٨- كان لآليات الانسجام دور واضح في تعويض النقص الذي لم تحققه أدوات الاتساق.

٩- انطلق النص من فكرة محورية، ورؤية الشاعر للعالم عن طريق توظيف الأسطورة التي حملت مضامين هذه الرؤية التي تتعلق بمسألة إثبات الهوية الوطنية، وتقديم تصور إنساني للتعايش السلمي، بين هويتين متصارعتين على وطن واحد. ويتبين من النص أن هذا التصور مشروع فاشل غير قابل للحياة، وهو على هذا الأساس (خنثى) يعادل العقم تماماً.

قائمة المصادر والمراجع

١. **القرآن الكريم.**

٢. أحمد رحاحلة، **توظيف الموروث الجاهلي في الشعر العربي المعاصر**، ط١، دار البيروني للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٨.

٣. أحمد عفيفي، **نحو النص (اتجاه جديد في الدرس النحوي)**، ط١، مكتبة زهراء الشرف، القاهرة، ٢٠٠٤.

٤. أنس داود، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ط١، مكتبة عين شمس، القاهرة.

٥. براون، يول، **تحليل الخطاب**، ترجمة محمد لطفي الزليطني، منير التريكي، جامعة الملك سعود، ١٩٩٧.

٦. ابن جني (أبو الفتح، عثمان ت٣٩٢هـ)، **الخصائص**، ج٢، تحقيق عبدالحميد هنداوي، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢.

٧. جون كوين، **بناء لغة الشعر**، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، أكتوبر، ١٩٩٠.

٨. جون لاينز، **اللغة والمعنى والسياق**، ترجمة عباس صادق الوهاب، مراجعة يوئيل عزيز، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

٩. خليل الموسى، **بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة**، الموقف الأدبي، عدد ٣٣٦، نيسان، ١٩٩٩.

١٠. ديان مكدونيل، **مقدمة في نظريات الخطاب**، ط١، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية.

١١. روبرت دي بوجراند، **النص والخطاب والإجراء**، ترجمة تمام حسان، ط١، عالم الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٩٨.

١٢. روبرت سي هولب، **نظرية الاستقبال**، ترجمة رعد عبدالجليل، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٢.
١٣. الزمخشري (أبو القاسم، محمود بن عمر)، **المفصل في الإعراب**، دار الهلال، بيروت، ٢٠٠٣.
١٤. سامح الرواشدة، **ثنائية الاتساق والانسجام في قصيدة الوقت**، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، ع٣، مجلد ٣٠، ٢٠٠٣.
١٥. سامح الرواشدة، **قصيدة الوقت لأدونيس، ثنائية الاتساق والانسجام**، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، العدد ٣، تشرين الأول، ٢٠٠٣.
١٦. سعيد بحيري، **علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات**، ط١، الشركة المصرية.
١٧. سميح القاسم، **هيرمافروديتوس وقصائد أخرى**، ط١، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ٢٠١٢.
١٨. صبحي إبراهيم الفقي، **علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق**، ط١، ج٢، دار قباء، القاهرة، ٢٠٠٠.
١٩. فتحي الخوالدة، **تحليل الخطاب الشعري (ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان "أحد عشر كوكباً"** ط١، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٦.
٢٠. عمر شبانة، **هوية سميح القاسم في صراع الكيانين**، الحياة، الجمعة، ٤ كانون الثاني، ٢٠١٣.
٢١. فولفجانج هانيه من، ديتر فيهفيجر، **مدخل إلى علم اللغة النصي**، ط١، جامعة الملك سعود للنشر العلمي والمطابع، ١٤١٩هـ/١٩٩٩.
٢٢. الفيروزآبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب)، **القاموس المحيط**، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، مادة (وسق).

٢٣. محمد خطابي، **لسانيات النص مدخل إلى انسجام النص**، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١.
٢٤. محمد الشاوش، **أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية**، (د.ط)، ج١، المؤسسة العربية للتوزيع، ٢٠٠١.
٢٥. محمد مفتاح، **دينامية النص (تنظير وإنجاز)**، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٠٠.
٢٦. محمد مفتاح، **التشابه والاختلاف**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٦.
٢٧. **معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية**، ط٢، ترجمة أمين سلامة، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر، مصر، ١٩٨٨.
٢٨. محمود أحمد نحلة، **مدخل إلى دراسة الجملة العربية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، الإسكندرية.
٢٩. محمود بو ستة، **الاتساق والانسجام في سورة الكهف**، رسالة جامعية، إشراف السعيد هادف، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، ٢٠٠٨/٢٠٠٩.
٣٠. محمود عباس عبدالواحد، **قراءة النص وجماليات التلقي**، ط١، دار الفكر العربي، مدينة نصر، ١٩٩٦.
٣١. مصطفى حميدة، **نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة**، ط١، الشركة المصرية العالمية، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٧.
٣٢. ابن منظور، (٧١١هـ)، **لسان العرب**، اعتنى بتصحيحه أمين محمد عبدالوهاب ومحمد الصادق، ط١، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٩٦م.
٣٣. نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ط٧، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣.

٣٤. نريمان الماضي، **العنوان في شعر عبدالقادر الجنابي**، إيلاف، ع ٥٢٢١، الإثنين، ٧ سبتمبر، ٢٠١٥.

٣٥. وداد ميهوبي: **الجملة بين النحو العربي واللسانيات المعاصرة** (مفهومها وبنيتها)، رسالة جامعية، إشراف عياش فرحات، جامعة الحاج لخضر- باتنة، الجزائر، ٢٠٠٩-٢٠١٠.

٣٦. يحيى عبابنة- آمنة صالح الزعبي، **عناصر الاتساق والانسجام في قصيدة "أغنية لشهر أيار"** مجلة جامعة دمشق- المجلد ٢٩ - العدد (١+٢) ٢٠١٣.

الكتب بالإنجليزية:

1. Howe&Hareer, A Handbook of classical Mythbology Crystal, the Cambridge Encyclopedia.
2. Genett,G.1988. "Structure and Functions of the Title to The Title in Literature". Critical Inquiry 14.
3. Halliday and ruqaiya Hasan, Cohesion in English, Longman, London, 1976.

List of sources and references:

1. alquran alkarimu.
2. 'ahmad ruhahilat, tawzif almawruth aljahiliu fi alshier alearabii almaeasiri, t 1, dar albiruni lilnashr waltawziei, eamaan, 2008.
3. 'ahmad eafifi, nahw alnas (atijah jadid fi aldars alnahway), t 1, maktabat zuhara' alshurf, alqahirat, 2004.
4. 'anas dawid, al'usturat fi alshier alearabii alhadithi, t 1, maktabat eayan shamsa, alqahirat.
5. birawun, yawili, tahlil alkhitabi, tarjamat muhamad ltfy alzlytny, munir altarikii, jamieat almalik suewad, 1997.
6. abn janiy (abu alfath, euthman t 392 h), alkhasayis, j 2, tahqiq eibdialhamid hindawi, t 2, dar alkutub aleilmiati, biarut, 2002.
, jun kuayn, bina' lughat alshueri, tarjamatan wataqdim wataeliqa: 'ahmad drwysh, alhayyat aleamat liqusur althaqafati, misr, 'uktubar 1990.
8. jun laynza, allughat walmaenaa walsiyaqu, tarjamat eabbas sadiq alwahab, murajaeatan yawyiyl eaziz, t 1, dar alshuwuwn althaqafiat aleamati, baghdad.
9. khalil almusaa, binyat alqunae fi alqasidat alearabiat almueasirt, almawqif al'adbay, eadad 336, naysan, 1999.
10. dian makdunil, muqadimatan fi nazriaat alkhitabi, t 1, tarjamat eizi aldiyn 'iismaeil, almuktabat al'ukadimiat.
11. rubirt di bujranid, alnasa walkhitab wal'iijra'i, tarjamat tamam husaan, t 1, ealam alkutub almasriati, alqahirat, 1998.
12. rubirt sy hulib, nazariat alaistiqbali, tarjamat red eibdaljilil, dar alhawar, allaadhiqiat, 1992.
13. alzamkhashariu (abu alqasim, mahmud bin eumr), almufsil fi al'iierab, dar alhalal, bayruut, 2003.

14. samih alruwashdt, thunayiyat alaitisaq walainsijam fi qasidat alwaqt, majalat darasat, aljamieat al'urduniyat, e 3, mujalad 30, 2003.
15. samih alruwashdt, qasidat alwaqt li'adunisi, thunayiyat alaitisaq walainsijami, majalat dirasati, aljamieat al'urduniati, aleadad 3, tishrin al'awl, 2003.
16. saeid bihayri, eilm lughat alns: almufahim, t 1, alsharikat almisriat.
17. samih alqasim, hirmafrwdytws waqasayid 'ukhraa, t 1, manshurat wizarat althaqafati, eamaan, 2012.
18. sabhi 'iibrahim alfaqi, eilm allughat alnasiu bayn alnazariat waltatbiqi, t 1, j 2, dar qabaa', alqahirat, 2000.
19. fathi alkhualidatu, tahlil alkhitab alshaerii (thnayiyat alaitisaq walainsijam fi diwan "ahd eshr kawkba" t 1, 'azmanatan lilnashr waltawziei, eamaan, 2006.
20. eumar shabaanat, huiat samih alqasim fi sirae alkianini, alhayati, aljumeati, 4 kanun althaani, 2013.
21. fawlfjanj hanih min, ditr fihfijr, madkhal 'iilaa eilm allughat alnasi, t 1, jamieat almalik sueud lilnashr aleilmii walmatabiei, 1419 h / 1999.
22. alfyruzabady (mjid aldiyn muhamad bin yequb), alqamus almuhitu, almuasasat alearabiat liltabaeat walnushri, bayrut, madatan (wsq).
23, markaz althaqafat alearabi, 1991.
24. muhamad alshaawish, 'usul tahlil alkhitab fi alnazariat alnahwiat alearabiati, (d.t), j 1, almuasasat alearabiat liltawziei, 2001.
(1) muhamad mufataahi, dinamiat alnas (tnazir wa'iinjaza), t 1, almarkaz althaqafiu alearabii, bayruut, 1900.
26. miftah mufataahin, altashabuh walaikhtilafu, almarkaz althaqafiu alearabiu, bayrut, 1996.

27. maejim al'aelam fi al'asatir alyunaniat walruwmaniat, t 2, tarjamat 'amin salamati, muasasat aleurubat liltabaeat walnashri, misr, 1988.
28. 'ahmad 'ahmad nihlat, madkhal 'iilaa dirasat aljumlat alearabiati, dar alnahdat alearabiat liltabaeat walnashri, al'iiskandariat.
29. bu bu satata, alaitisaq walainsijam fi surat alkihfi, risalat jamieiat, 'iishraf alsaeid hadif, jamieat alhaj lakhadir, biatnat, aljazayir, 2008/2009.
mahmud eabbas eabdalwahid, qara'at alnas wajimaliaat altalqi, t 1, dar alfikr alearabii, madinat nasur, 1996.
31. mustafaa hamidat, nizam alairtibat walrabt fi tarkib aljamilat, t 1, alsharikat almisriat alealamiati, lawanajaman, alqahirat, 1997.
32. abn manzuru, (711 h), lisan alearab, aietanaa bitashihih 'amin muhamad eabdalwhab wamuhamad alssadiq, t 1, dar 'iihya' alturath alearabii, bayrut, 1996 m.
33. nazik almalayikati, qadaya alshier almaeasiru, t 7, dar aleilm lilmalayini, bayruut, 1983.
34. nuriman almadi, aleunwan fi shaear eabdalqadir aljanabi, 'iilaf, e 5221, alaithnayni, 7 sibtambur, 2015.
35. wadad mihuby: aljumlat bayn alnahw alearabii wallisaniaat almueasira (mfahumiha wabanyatiha), risalat jamieiat, 'iishraf eiash farahat, jamieat alhaji likhudr- biatnat, aljazayir, 2009-2010.
36. yahyaa ebabnt - aminat salih alzaebi, eanasir alaitisaq walainsijam fi qasida "aghaniat lishahr 'ayaar" majalat jamieat damshq- almajalid 29 - aleadad (1 + 2) 2013.