ثلاث صور من غزة

(قراءة نصية)

تقديمٌ

تدور أحداث الواقعة بُعيْد عام ثمانية وأربعين؛ عهد انتهاء الانتداب البريطاني على فلسطين العربية، وهو الزمن ذاته الذي تعرّض فيه الفلسطينيّ إلى ظلم قاسٍ بطرده من أرضه وإحلال الصهيونيّ مكانه.

يمكن عدّ هذه القصيدة بيانًا سياسيًّا يعرّي الموقف العالميّ، ويحاكمه عامدًا إلى توظيف تقريريّة ناهضة على تعاقُد بين الشاعر السارد والمتلقي القارئ. تمسي القصيدة بالبيان خطابًا طرفاه شاعر مرسل، وقارئ مستقبل آنَ استنهاضُهُ بكشف تفاصيل الجريمة منذ السطر الأول؛ بهدف تصعيد فعل التّشوُّق عند المتلقي، وقبول النص بمعناه الحرفي الضالع بفعل التحريض كمحمول مقصود.

عرْضٌ

أنطلق من أنّ "ثلاث صور من غزة"(1) تمثل عيّنة لغوية، يقف أمامها المتلقي بقدرة نصيّة ذات ضوابط ومكوّنات تمكّنه من اعتبار هذا المُعْطى اللغوي الشعري نصًا متّسقًا؛ ذلك أنّ هذا

النص المنظوم يؤلِّف متتالية جمْلية تقوم بينها تعالقات بين سابق ولاحق، ويحقق وحدة دلالية، وما هذه الجملة إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص."(2)

إن نص "ثلاث صور من غزة" مُعْتمِد على جملة من الوسائل اللغوية التي تخلق نصّيّته، وتؤكّد وحدته الشاملة؛ فواحد من البراهين على هذا هو الضمير" ـه "المكرور اثنتي عشرة مرة المُحيل قبْليًّا إلى الغائب المُسْتتر [محور العملية التواصليّة] عامة. وبالنظر في الشطر الثاني تحديدًا من اللوحة الأولى، يتبيّن أنّ الضمير" ـه" المكرور ثماني مرات يحيل إلى جنسه المكرور مرتيْن في مطلع القصيدة؛ ما يجعل السابق واللاحق "مُتَّسِقيْن بفعل وجود عنصري المحيل والمُحال إليه، وليس بوجود أحدهما فحسب"(3). النصية – إذن– متحققة بفعل الإحالة القبلية والتكرار.

يسير نص صلاح عبد الصبور في تتابع شكليّ، أظهرتْه آليات الاتساق النصي التي مكَّنتْه ليكون تكاملا لغويًّا، ينتظم حسَب تقنيّة معيّنة، تُجَلّى على نحْوِ:

الإحالة:

هي بنية لغويّة تُعبِّر عنها الضمائر المحيلة إلى الأشخاص والأشياء والأماكن. " تُعتبر الإحالة علاقة دلالية، ومن ثمّ لا تخضع لقيود نحويّة، إلا أنها تخضع لقيد دلالي وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المُحيل، والعنصر المُحال إليه"(4) .

"لمّا كان الخطاب ينتظم على شكل متتاليات من الجمل لها بداية ونهاية، فإنّ هذا التنظيم– يعني الخطّيّة– سيتحكّم في تأويل الخطاب"(5). فالشطر الأول من اللوحة الأولى يؤثّر فيما يليه؛ بمعنى افتراضيّ "أنّ كل جملة تُشكِّل جزءًا من توجيه مُتدرِّج متراكم يخبرنا عن كيفية إنشاء تمثيل منسجم"(6)؛ حيث تمثّل جملة"لمْ يكُ في عيونِهِ وصوْتِهِ ألمْ" تغريضًا إجرائيًّا خطابيًّا يُبئِّر إلى إنسان يمثِّل قضيّة جرّاءَ وقوع نازلة من النوازل.

وقد تمّ التغريض بطرائق تمثّلتْ في تكرار المستتر/ المحذوف، واستعمال ضمير مكرور مُحيل إليه، واستعمال دالّة ظرفية زمانية تخدم خاصّيّة من خصائصه، وتحدد دورًا له في فترة زمنية:

"وعندما أوْفتْ به سفائنُ العُمُرِ إلى شواطئ

وخطّ قبره على ذرى التلالْ "

فالقصيدة تصف حدثًا مُعيّنًا مُرْتبِطًا بالإنسان الفلسطيني.

جليٌّ- إذن- أنّ هذا الفلسطيني هو ثيمة هذا الخطاب؛ أي نقطة بدايته، ومركز انطلاق محمولاته. ويمثل العنوان "أحد التعبيرات الممكنة عن موضوع الخطاب، ووظيفته أنه وسيلة خاصّة قويّة للتغريض"(7).

يُشكّل حضور"غزَّة" في عنوان النص الشعري علامة واضحة الأبعاد والقسمات، وحظيتْ باهتمام الشاعر باعتبارها مخزونًا نفسانيًّا "يُغذّي فينا إحساسًا لا يُضاهى بالفجيعة وفقدان الحرية، وكان هذا الإحساس الفجائعي في جوهره أكثر حقائق وجودنا ضراوة ومعنى... لذلك فإن فلسطين بالنسبة للشاعر العربي، لم تكن موضوعًا خارجيًّا فاترًا، بل كانت جزءًا من موضوعة الحرية والصراع الدامي من أجلها في الوطن العربي. لم يكن اغتصاب هذه الأرض انتهاكًا مُجرَّدًا للجغرافية، أو عدوانًا عابرًا عليها، بل هي بالنسبة للشاعر العربي عدوان على حريته وتماسكه وبهجته الإنسانية. ولذا كان الشاعر يتماهى مع عناصر الموضوع الفلسطيني"(8).

إنّ مسألة "التماهي" بين الشاعر وجغرافية فلسطين، جعل الشاعر العربي عامة مُنْتميًا إلى القضية الفلسطينية بصفته مُناصِرًا للحق والعدل، وباعتبار الحالة الفلسطينية قضية عروبية/ قومية" لا تحتاج إلى مبررات أيديولوجية للوقوف إلى جانبها"(9) بعد أنْ حاول الاحتلال تدمير جزء من جغرافيته العربية، وتصفية قضيتها، ومحو هويتها "فكانت القصيدة جزءًا من سيرته الشخصية والجماعية، التي يُصحِّح من خلالها التاريخ وأحداثه وأزمانه وأماكنه، ويُثْبتها في الذاكرتيْن الفردية والجماعية"(10)؛ فغزة ترميز إلى الوطن المُحْتَلّ الرّاسف 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 والإحالة"(11). وعليه، فإنّ النّصّ يُحيل على مرجعيّات لفظيّة صريحة، وأُخرى مستترة يُفسِّرها النمط الصوتي الصرفي ضمْن إطار النظم النّصي العام؛ فالشاعر يستهلّ خطابه بعرض حقيقة كانت وما انفكّت، حقيقةِ ما يمور في صدر المُتَحَدَّث عنْه من تراكم مشاعر أليمة حبيسة تصيَّرتْ حقدًا يتحوّل أملاً "ينتظر الغدا".

ينتظم النص ثلاثة ضمائر متوازية متكاملة تعاقبت على النحو الآتي:

- ضمير الغيبة الذي يتحرّك مع النص ببعديه الظاهر المتصل والمستتر في لوحتيه الأولى والثالثة (الأخيرة) فيربط أجزاء الجمل الشعرية بعضها ببعض، بما يحقق ترابطًا بين المَشاهِد، ويمكِّن التي يظهر فيها أوّلا "لمْ يكُ في عيونِهِ وصوْتِهِ ألمْ" بؤرة مركزيّة ورئيسيّة في اللوحة الأولى خاصة، والنص بلوحاته الثلاث عامة، تُحال عليها الجمل جميعها؛ التقريريّة والوصفيّة اللاحقة وترفدها. ويغدو- بذلك- مُتحكِّمًا في النص، وبانيًا أساسيًّا له.

يمكن تعيين هذا الأمر جرّاءَ تتابع الضمير، وتسلسله بين حالات الإخبار والوصف:

لم يكُ في عيونه وصوته ألمْ

لأنّه أحسّه سنهْ

ولاكه ، استنْشقه سنهْ

وشاله في قلْبه سنهْ

وأصبحتْ آلامه- في صدره- حقدا

كانتْ له أرض وزيتونة

وعندما أوْفتْ به سفائن العُمُر...

وخطّ قبْره على ذرى التلالْ

...

تذوده عن أرضه الحزينة

لكنّه ...

ظلّ واقفًا بلا ملالْ

يرفض أنْ 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 ألم هذا الإنسان، وثلاث بالإحالة إلى الإنسان المستتر.

في الشطر الأول جاء الضمير "ـه" مكرورًا مرّتيْن يُحيل إلى مُتقدِّم محذوف/ مستتر، بالتطابق الذاتي؛ تطابق بين الاسم والضمير المُحيل إليه.

• ضمير المخاطب المتصل "الكاف/ عيونكم" والظاهر المُعَبَّر عنه بالمنادى [أي+ الصغار] المُعادِل/ المُكافئ لـ"أنتم" المُوازي لضمير الغيبة من حيث عدّه بؤرة رئيسية يرتكز عليها الجانب الثاني من الخطاب؛ حيث البِنْيتان المُتَّصلة والمُظْهَرة، اللتان لا يمكن فهمهما إلا بإضمار الضمير المستتر في "تحرقني" العائد على "عيونكم" المتقدّم لفظًا، وإيقاع الفعل على الضمير المتصل "الياء/ تحرقني، تسألني"حيث " معلوم أنّ تقدير الضمير المستتر معنى يُدْرك بالعقل ولا وجود له في اللفظ، وذلك على نقيض الضمير البارز الذي يلتزم المتكلم بإبراز لفظه صوتيًّا وكتابيًّا"(12). يظهر أنّ الضميريْن يُشكّلان عنصرًا أساسيًّا في بناء وحدة المعنى والدلالة، وائتلاف المعاني الجزئيّة داخل النص؛ ما يعني أنهما يؤدّيان دور الرابط المُتأتّي عمّا في الضمير من إعادة الذكر المُترتِّب عليه تعليق وائتلاف وربط"؛ لأنّك إنّما تُضْمر اسمًا بعدما تعلم أنّ مَنْ يُحدِّث قد عرف مَنْ تعني وما تعني، وأنّك تريد شيئًا يعلمه"(13)، و"بذلك يتّسق التتابع بين الضميريْن، ويمثّل إحلال أحدهما مكان الآخر، وإنابتهما في النهاية مكان اسم ظاهر"(14).

• ضمير المتكلّم الوجودي المتّصل "الياء، نا "والمستتر" أنا/ أقول" و" نحن/ لننتظرْ".

الضمير الوجودي "الذي يُستعاض به عن ذكر الاسم، ويدل على حضور المُسْتعاض عنه في عملية التخاطب، وعدم الاستغناء عنه كركن من أركان التواصل الخطابي"(15). 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 مركزيّة مُعبِّرة عن المتكلّم الناظم/ الشاعر باعتباره المُنْشِئ الأول المُعَبِّر عن نفسه بهذا الضمير الشخصي المُتحوِّل لفظيًّا من صيغة المتكلّم المفرد "أقول ، تسألني، تحرقني" إلى المتكلّمين "لننتظر، منا ، عمرنا"، بما يحقق جمْعًا بين ضميري الغيبة والمتكلم بما يعني وحدة الحال والمصير.

نلحظ تباينًا في علاقات التخاطب بورود الضمير فيها؛ إذ إنّ ورود ضمير المخاطب مرة واحدة "عيونكم" ، وضمير المتكلم ست مرات كان دافعه أنّ اللوحة اسْتُهلَّتْ بصيغة النداء بعدِّ المُنادى مطلوبًا إليه انتظار الغد؛ لأن في ضياعه- بترميز إلى فقدان الأمل- ضياعَ العمر هباءً منثورًا؛ عمر الفلسطيني والعربي بمنظور قومي عروبي. يُسْتدل من هذا ارتباط أهمية المُحال إليه بمقدار النوع الإحالي إليه؛ فالغد يمثّل رؤية ثابتة أصيلة غير متحوِّلة منشودة، والـ"ي أنا، نحن" تمثِّل رؤية توعية استنْهاضيّة تفسِّر سبب تقدُّم الإحالة الضميريّة باستهلال اللوحة إلى المُنادى بصفته المُخاطَب الواقع عليه فعل النازلة/ النكبة.

يلتحم الترميز بالتجربة النفسانية المُعَبِّرَة عن شحنات عاطفية عميقة في الذات الراوية/ الشاعرة؛ الإنسان الحزين الذي يُشكِّل صوته الرؤية الشعرية في سياق النص، وتُسْهم في تشكيلها الجمالي والدلالي، الخارجة عن إطار الذات الفردية/ الفلسطينيين إلى الذات الجمعية العربية، حيث تُشكِّل "النكبة" عصبًا من أعصاب تجربة الشاعر صلاح عبد الصبور الشعرية الجامعة في حضنها تلك الضمائر المُتَحَوِّلَة إلى مُعادِل دلالي لحياة الشاعر المصري، والشعب الفلسطيني المُشَرَّد باعتبار الطّرفيْن وحدة واحدة غير قابلة للتّجْزئة ما "يعني أنّ القصيدة تحمل شحنات عاطفية وانفعالية، تُضفي معنى على وجود الإنسان، وتستجيب لعمق المشاعر الإنسانية"(16).

في اللوحة نشهد تتويجًا لدلالات بالصياغة اللغوية، والجمل التقريرية المُحَمَّلَة بإيحاءات مختلفة يقف على رأسها سيطرة الـ" هو"على حركة الصياغة اللغوية بتنوُّع تشكيلاتها" عيونه،

صوته، لأنه، أحسّه، شاله، قلبه، آلامه، صدره، أعماقها، له، به، قبره، تذوده، أرضه، لكنه، ظلّ، يرفض، يموت ". تمثّل هذه الدوال " لحظة زمنية ذات سيرورة؛ أي لها بداية ونهاية، ولكنها مُطلَقة لا نهاية لها، لكن الأمل لدى الذات الشاعرة ما زال معقودًا"(17) بجيل الصغار الناهض على الجزء المُتبَقّي من فلسطين التاريخية، مُمَثَّلا في غزة، وأولئك المُشرَّدين في الجغرافيات المُجاوِرَة. لذلك يمكن تفسير مجيء اللوحة الثانية مُتوسِّطَة بين الأولى والأخيرة؛ بأنّ أنا الشاعر تتحوّل إلى صورة جماعية عربية تمتدّ مُعَبِّرَة عن بُعْد إنسانيّ شامل، تمثَّل في لعبة ضميريّة ساطية على المتن الكلّي لنص الخطاب الشعري المفتوح على محمولات دلالية تتجسَّد في توعية الجيل الناشئ بحلم الثّأر لـ"عودة إلى الديار ".

تُشير صيغة النداء إلى اتجاه المتكلم للانفتاح على البرّانيّ؛ فالنداء غيريّ التَّوجُّه؛ يتوجّه به الداعي إلى المدعو طالبًا منه الإقبال عليه"(18) لغاية إعلامية شديدة الأهمية، تتمثّل في الأثر الحاصل في أغوار الشاعر بصفته إنسانًا عروبيًّا جرّاءَ ما يقرأه في عيون صغار الفلسطينيين الذين يتساءلون "عن مطلع النهارْ" و"عن عودة إلى الديارْ".

هذا المُثير المُسْتدْعي اسْتجابة من الشاعر، تمثّلتْ في دعوتهم إلى انتظار الغد المرهون بالحقد الدفين المُتَحَوِّل أملا. " والنداء يفيد تخصيصًا، والتخصيص ضرْب من التعريف، وإذا قصدْت شخصًا واحدًا بعينه صار معرفة كأنّك أشرْتَ إليه"(19)؛ فكأني بالشاعر صلاح عبد الصبور يختار "يا" النداء بدلالتها على البعْد، وامتداد الصوت في نطقها، وتنبيه المدعو ليُقْبِل قد خصّص المُنادى لانتظار غده وترقُّبه.

تُشكِّل أداة النداء في مطلع السطر الشعري مُثيرًا دلاليًّا مُنْسَجِمًا مع المعيار النحوي المألوف، ليوحي بتفاعل الذات الشاعرة مع الحالة القائمة. كما أنّ "يا" النداء المُشتملة على صائت ممطول بمخرجه المُتَّسع، وامتداده السمعي، يوحي باتّساع الأفق، واختراق حيِّز المكان الضيق، فتنفتح للذات الشاعرة وكلماتها وجدانات المُخاطَبين الذين تريد إسماعهم صوتها، وفاجعتها على مستوى الشراكة الفجائعية في مستوييْها الروحاني والنفساني بين المُنادي والمنادى.

وعليه، فإنّ هذه الذاكرة تُشكِّل رافدًا مهمًّا، ومعينًا لا ينضب للمعرفة الإنسانية في إطارها الأوّلي، وتمكِّننا من استدعاء الماضي، واستحضار أحداثه.

يؤثر الشاعر توظيف "يا" النداء متبوعة بـ "أيها" المُكوَّنة من "أي" المبهمة، و"ها" المُنَبِّهة؛ ليفيد من خلال هذا الأسلوب بُعدًا نفسانيًّا يفصله عن المنادى "الصغار" تعبيرًا عن رفضه للواقع الذي يعيشه أشقاؤه الفلسطينيون، نازعًا إلى تبيان أنّ الصغار سيمثّلون مستوى الفعل الثوري المأمول فيه. إنها مسألة الانفعال النفساني الحاد، وانفجاره في مناداة الصغار.

وجاءت بنية التكرار "يا صغار" مكرورة مرتيْن أخريَيْن، ومسبوقة بفعل القول "أقول" الذي جعلتْ منه نويّة حياة في مستوى التوعية والتحريض، وصيَّرَتْ من مقول القول، وجملة الشرط وحدتين دلاليتين متماسكتين.

إنّ نداءً كهذا يحمل في رحمه دلالات قوميّة، مُضافًا إليها الدلالات التواصلية بين الفلسطينيّ ووطنه. وبهذا يتخذ الشاعر من التشكيل الصياغي والنداء وسيلة لتحريك الطاقات الإيجابية التي يُمكن معها مواجهة العجز عن رؤية الواقع"(20). لعل صيغة المضارع المجزومة بلام الأمر الدالة على الجماعة "لننتظرْ" لا تقف عند حدود الانتظار الفلسطيني، بل تتعدّى ذلك إلى إطار أشمل يحتوي الأمة العربية بأسرها؛ بما يعني أنْ تُمسي فلسطين المحتلة رمزًا لاحتلال الوطن العربي. صلاح عبد الصبور يؤسس بهذا رؤية تحريضية تضيء مأساة الفلسطيني المعاصر الذي سُلب وطنه.

شكّل التكرار الخالص/ المحض(21) حضورًا بارزًا كمظهر اتّساقٍ معجميّ، حقّق استمرارية فرضتْ عليه وحدة واتّصالاً في المرجعية، فجاء الخطاب خاليًا من الانقطاع والفجوات؛ ما يعني تقليل فرص تشتت المتلقي، وجعْله يحيا حالة من الاستقرار النفساني. كما أن هذا التكرار أفاد في تشكيل حلقة مكرورة تربط بين السلاسل الأخرى المُتَدَرِّجة في النص.

ومما تكرر أيضًا دال "سنة " بتتابع رأسيّ مراتٍ ثلاثًا، أفاد بها توزيعًا إيقاعيًّا ظاهرًا، ومثّل- في الوقت ذاته- جامعًا ظرفيًّا مُشْتركًا بين الوحدات النصية يُعالق بعضها ببعض، ويدعم

تماسكها الدلالي؛ بما يعني تواصل مسلسل الآلام؛ إنها حركة زمانية ذات سيرورة، يُعْمَل على انتهاكها بمحاولة الذات العربية الشاعرة إثبات دورها الوجودي عبْر تحريك توعويّ لجيل الصغار.

إنّ اختيار الشاعر لهذا التشكيل الصياغي يُمثِّل نسقًا من أنساق الأداء التعبيري المهمّة في صياغة التجربة الجماعية المشتركة بزاويتها المعتمة الضاغطة عليه؛ ما يدلّ على وعي الشاعر في استلهام الزمان بعدِّه مصدرًا غنيًّا بالأصوات التي تُمثِّل الهوية الحضارية الممتدة في الزمكان.

ثمة شحنة انفعالية ترتبط بالوعي الإنساني، وتُجلّي مشاعر الرّفض والإدانة لأفعال المحتلين التتار ماضيًا وحاضرًا؛ ما يعني تواصُلاً وتراسُلاً ومحورَ القضايا القومية، ما يُمكِّن من انفتاح النص الشعري المصري على بُعْد شموليّ في مأساة فلسطين قضية وشعبًا. كما تكشف عن رؤية تثويرية تحاول من خلالها إضاءة روح العالم العربي بفعْلٍ يزيح الظلم عن الإنسان:

أقول ... يا صغار

لننتظر غدا

لو ضاع منا الغد- يا صغار...

ضاع عمرنا سدى

...

لكنه خلف سياج الشوك والصّبّارْ،

ظلّ واقفًا بلا ملالْ

يرفض أن يموت قبل يوم الثارْ

يا حلمَ يوم الثارْ

الوصل

"إنه تحديد للطريقة التي يترابط بها اللاحق مع السابق بشكل منظّم"(22). ارتكازًا على عدّ "ثلاث صور من غزة" نصًّا مُتراكِبًا من جمل أو متتاليات متعاقبة خطِّيًا، تُدْرَك وحدةً متماسكة بروابط مختلفة تصل بين بعضها على نحوٍ من:

- رابط الوصل الإضافي المُتحقق بواسطة أداة الربط العطفية "و".

يُعدّ الربط العطفي عنصرًا فاعلا من عناصر التعاضد والتماسك؛ حيث يعمل على لمّ شمل الوحدات النصية، ويبرزها مجتمعة موحّدة متناسقة دالة على البنية العامة المُوحِّدة للنص. إن فاعلية العطف ودوره المهم في الربط بين مكونات الحدث الكلامي، جعلت عبد القاهر الجرجاني يجعله سرّ بلاغةٍ وعلمًا قائمًا لا يدركه بصواب تمام "إلا الأعراب الخلّص، وإلا قوم طبعوا على البلاغة، وأوتوا فنًا 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"(23) 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 مستنبط (24):

لم يك في عيونه و صوته ألم

لأنه أحسه سنهْ

و لاكه استنشقه سنهْ

و شاله في قلبه سنهْ

و مرّت السنون أزمنهْ

و أصبحتْ آلامه- في صدره- حقدا

إنّ تتابعات عطفية كهذه ببعديها الأفقي والرأسي لتمكّن وحدات النص من التوالي المتواصل والمتعالق والمنضم إلى بعضه؛ بما يُجلّيها منسجمة متسقة متنامية متكاملة حسب تراتب يفضي

بالدلالة النصية إلى صورة نهائية آن اكتمال النص؛ ذلك أنّ المُتحدَّث عنه هو إنسان موجوع مكلوم حاقد آمل بغد أفضل.

• رابط الوصل السببي المُمكِّن من إدراك التعالق المنطقي بين جملتيْن أو أكثر، والمُنْدرجة ضمنه علاقات خاصة كالنتيجة والسبب والشرط. " وهي علاقات منطقية ذات علاقة وثيقة بسير المحمولات النصية، وتعلُق بعضها ببعض، وتشكِّل التتابع الخطي" (25) . هو مُتَعيِّن في النص المقروء في "اللام السببية/ التعليلية ، و لو الشرطية ":

تمثل "لو" وصلا سببيًا شرطيًّا متعاضدًا والجملة القبلية "لننتظر غدا" ومُفْضِيًا إلى نتيجة لاحقة / جواب الشرط؛ ما يعني استمرارية النص واتصاله. ومثلت اللام السببية/ التعليلية وصلا سببيًا؛ إذ أفادت بدخولها على الحرف الناسخ التوكيدي ذكرًا محدَّدًا لنفي الألم عن عيون الفلسطيني وصوته؛ إذ أضحى مألوفًا يتحوّل بفعل الزمن حقدًا يتكوّن أملا " ينتظر الغدا". وقد أفادت "لم" بدخولها على المضارع سلبه دلالته الزمنية والتحوّل بها إلى الماضي.

إن تصدّر أداة النفي والقلب السطر الشعري متبوعة باللام الداخلة على الناسخ الحرفي، والرابط العطفي حقق الاستمرارية الحكائية والدلالية للّوحة الشعرية المختومة بسطر شعري تصدّرته أداة وصل عكسيّ " بل" عكست المتوقّع " الحقد" متحولة به إلى أمل "ينتظر الغدا".

وتعاضدًا مع هذا المعكوس تموضع الوصل العكسي في السطر الثامن من اللوحة الأخيرة، عبر أداته "لكن" الاستدراكية التي عكست المتوقع الكامن في تأكيد الاحتلال المُرمَّز في دال "التتار" والاستسلام له، وتحوّلت بالمقام إلى تجلية حالة المعاناة والصبر والتهيُّؤ ليوم الثأر المُمْسي حلمًا فلسطينيًّا رافضًا الموت الذي تجلى صياغيًّا عبر آلية الوصل السببي "أنْ المصدرية" التي أفاد دخولها على المضارع "يموت" صرفه إلى الاستقبال، فحققت بذلك استمرارية المقال والمعنى.

• رابط الوصل الزمني الذي يُعدّ "علاقة بين أطروحتي جملتين متتابعتيْن زمنيًا"(26). وقد تحقق بواسطة "عندما" التي تساهم في استمرارية النص، وتمكّن من تبيّن العلاقة المنطقية بين جملتي " أوفت به سفائن العمر...

وخطّ قبره على ذرى التلال" من جهة، وجملتي

"انطلقت كتائب التتار

تذوده عن أرضه الحزينة" من جهة أخرى.

المحمول: سكون تنتهكة همجية عدوانية.

إنّ الناظر في اللوحة الأخيرة يجد ذات الإنسان المحال إليه بالضمير الغيبي "ـه"، وذات الشيء تدوران حول عالمَيْن: الإنسان وإنسانيته.

يتّكئ النص الشعري على الزمن التاريخي المرتبط بحدث فلسطيني/ عربي، مُقدّمًا إيّاه بمنظور مُحَدَّد، عاكسًا انفعال الذات الشاعرة، على مستوى طبيعة الانفعال ودرجته، ومُسْقِطًا عليه دلالاتٍ أعادت صياغته حَسبَ رؤية قومية إنسانية، أقامت عرى وثيقة بين الزمنيْن التاريخي والنفساني. وبناءً على هذا، فإنّ موقف صلاح عبد الصبور من الزمن هو الذي يعطي نصّه ملمحًا فارقًا، ويحدّد صلته بالحداثة، ويقرر مدى انتمائه، وطبيعة ذلك الانتماء"(27) ؛ ما يعني قدرة الشاعر على إدراك الزمن والتاريخ / موضوعة الزمن، باستدعاء الروابط القائمة بينهما؛ لأنّ الزمن- في حقيقة أمره- لا ينفصل عن الإنسان، أو عن المكان؛ إذ إنّ كلّ فعل إنساني لا بدّ أن يكون مقترنًا بزمكان معيّن، 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 تاريخيًّا، يمكن قياسه، ومُرتبطًا بالثقافة والحياة ربطًا مُحْكَمًا"(28).

خاتمةٌ

يطرح صلاح عبد الصبور في هذا النص الشعري القصير موضوعة اغتصاب أرض عربية/ فلسطين، وذلك بانتقائه جنسًا أدبيًّا [الشعر] قائمًا على عنصر سرْدٍ مُمكِّن من تمثيل هموم الإنسان العربي المُعاصر. وهذا "اختيار نابع من مجموع التغيّرات الحاصلة في بنية المجتمع الثقافية، وتركيباته الاجتماعيّة والاقتصاديّة"(29)، "فالشعر لا يمكن أن يكتبه إلا إنسان واحد؛ لأنه

سيل من الأحاسيس الداخليّة في لحظات هاربة..."(30). النص- هنا- حريص على إصابة وجدان المتلقي، بما يتغلغل في أعماقه؛ نظرًا لأنها مليئة بالإثارة، وتحريك المشاعر، وتفعيل مدارك الذهن جرّاءَ ما يعرضه من لوحات ثلاث مُسْتَفِزَّة، 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 انفكّتْ تترى.

بهذا الصوت الانفرادي يتشكّل الحدث في صوره الثلاث من وجهة نظر السارد العالم بكل شيء، ما يحقق موضوعية في عرض الواقعة الأليمة؛ لأنّ السرد مُتأتٍّ بضمير الـ "هو" المفتوح الذي يحكي من خلاله الشاعر عن العربي الفلسطيني وفق ما وقع عليه بصره وبصيرته، وما زالا، مما ينضوي تحت ما يُعْرَف بـ "وعي مركزي يمثل رؤية الكاتب"(31). تُمثِّل تقنيّة كهذه فضاءً شعريًّا يفترض ديمومة زمانية في عالم رحب، يشمل تجمُّع المشاهد الثلاثة المتعالقة، المحمول فيها دلالة مأساةٍ تتعمَّق، تقتضي في مرحلة آتيةٍ ما انفجارًا يتحقق به حلم الثأْر.

ونلحظ أنّ السارد في المشهد الثاني يخاطب الجيل الناشئ في لغة إشارية واضحة مُكْتنزة، صيغَتْ بشكل يُمكِّن المتلقي من أن يعيش الحالة/ الأزمة عبر ضمير المخاطب "ذلك أنه الأداة القادرة أكثر من غيرها على التقاط الذبذبات المُتوتِّرة بين شدّ وجذْب، وهو الأداة الفعّالة في تجسيد متناقضات الفكر والشعور؛ متناقضات الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية معًا"(32).

عبْر هذا الخطاب يُدرك المتلقي أبعاد هذه الصورة واضحة القسمات، القائمة على مبدأ أنّ الصغار جوهر عملية التغيير الواجبة، وأداة أساسية من أدواتِ تذهينٍ بضرورة حياة آملة ناهضة على أكتاف غدٍ مُنْتَظَر/ مطلع النهار، يمثّل زادًا، ووعْيًا مُمْكِنًا بوجود الأنا فرْدًا ومجموعًا في دائرة واقعية تثويرية؛ ذلك أنّ صلاحًا عبد الصبور "لا يقوم بتجميل الواقع وتزويقه، ولا يتجاهل جوانبه المختلفة"(33) ، بل يتّخذ من الشعر "وسيلة مهمة لكشف المشاكل والقضايا الاجتماعية عن طريق تحليل الواقع وفهمه"(34)، بما يحقق مجاوزة لمسألة توصيف فوتوغرافي حرفي إلى التّبْئير بقيم إنسانية لا ينبغي أنْ يطول غيابها. والشاعر- هنا- يرى الواقع، ويتلمّس حركته،

ويدرك القوى المُؤثّرة فيه؛ ما يعني أنْ يكون خطابه مُعبِّرًا عن "موقف تجاه الواقع لكي يتجاوز الأدب دور الإمتاع والتّسْلية، ويقوم بدور فاعل باتجاه حياة أفضل"(35) قائمة- بالأساس- على ترسيم حدودِ وعْي بالمستقبل اعتمادًا على فهم لواقع كائن. لهذا يمكن القول: إنّ صلاحًا عبد الصبور ركّز على قضيّة إنسانيّة مُؤثِّرة آمن بها كعروبيّ أوّلا، وكإنسانٍ ثانيًا، ومال إلى استخدام معجم لغويّ واضح المعاني، عبْرَ أسلوبٍ دالٍّ معنىً ومبْنى كمضمون تاريخيّ تُظْهِر به الأنا الشاعرة تعالُقًا إيجابيًّا ذا حركيّة عالية بين الذات والموضوع؛ فجاءت الصور الثلاث مُتحرِّكة تُمارس فعْلها، وتبحث عن حلّ لمشكلتها. قد كان عنصر الوصف في المشهدين الأول والأخير، وعنصر الخطاب في المشهد الثاني مصدر الحركيّة الحيّة النابضة بأملٍ يرنو بجيل الصغار إلى فجر حريّة مأمولة.

بالنظر في هذا الخطاب نتبيّن وظيفته النّقْليّة، بحيث يُفْتَرض أنَ ما شغل ذهن الشاعر صلاح عبد الصبور حينذاك هو " النّقْل الفعّال للمعلومات؛ أي جعل ما يقوله (يكتبه) واضحًا؛ بمعنى قابلا لأنْ يفهمه الآخرون دون عناء كبير، ودون التباس أيضًا"(36). يترتب على هذا نزوع الشاعر إلى إقامة تفاعل لغوي مع المتلقي؛ بغْيَةَ إحداث تأثير في عقيدته الفكرية آن هضمه للرسالة، وتبيّن محمولها.

قصيدة: ثلاثُ صُوَرٍ مِنْ غَزَّة

(1)

لَمْ يكُ في عُيونِهِ وَصَوْتِهِ ألمْ
لأنَّه أحسَّهُ سَنَهْ
ولاكَهُ، اسْتَنْشَقَهُ سَنَهْ
وشالَهُ في قَلْبِهِ سَنَهْ
ومَرَّتِ السِّنونُ أَزْمِنَهْ
وأصْبَحَتْ آلامُهُ- في صَدْرِهِ- حقدا
بلْ أمَلا يَنْتَظِرُ الْغَدا

(2)

يا أيُّها الصِّغار
عُيونُكُم تَحْرِقُني بِنارْ
تَسْأَلُني أعْماقُها عَنْ مَطْلَعِ النَّهارْ
عَنْ عَوْدَةٍ إلى الدِّيارْ
أقول.. يا صغار
لِنَنْتَظِرْ غدا
لوْ ضاعَ منا الْغَد- يا صغارُ...
ضاعَ عمرُنا سُدى

(3)

كانَتْ لَهُ أرْضٌ وزَيْتونَهْ

وَكَرْمَةْ، وساحةْ، ودارْ

وَعِنْدَما أوْفَتْ بِهِ سَفائِنُ الْعُمُرِ إلى شَواطِئِ السَّكينَهْ

وخطَّ قَبْرَهُ على ذُرى التِّلالْ

انْطلقتْ كتائِبُ التَّتارْ

تَذودُهُ عَنْ أرْضِهِ الْحَزينَهْ

لكِنَّهُ، خَلْفَ سِياجِ الشَّوْكِ والصَّبّارْ،

ظلَّ واقفًا بِلا مِلالْ

يَرْفُضُ أنْ يَموتَ قبْلَ يَوْمِ الثارْ

يا حُلُمَ يَوْمِ الثارْ

هوامش الدراسة

1- صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، طبعة كاملة موثقة، دار العودة – بيروت- 2006، ص199.

2- يُقصد بالاتساق تلك الكيفية التي يتماسك بها النص، أو ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المُشكِّلة لنص/ أو خطاب ما، ويُهْتمّ فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المُكوّنة لجزء من خطاب أو خطاب برمّته". انظر: محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي –بيروت- 1991، ص5وص15.

3- بتصرف عن: المرجع السابق نفسه، ص13.

4- المرجع السابق نفسه، ص14.

5- المرجع السابق نفسه، ص17.

6- المرجع السابق نفسه، ص59.

7- المرجع السابق نفسه، والصفحة ذاتها.

8- براون، ج.ب، ويول، ج، تحليل الخطاب، ترجمة: محمد لطفي الزليطني، ومنير التريكي، ط1، منشورات جامعة الملك سعود، 1997، ص143.

9- علي جعفر العلاّق، الشعر والتلقّي، ط1، دار الشروق – عمّان – 1997، ص152.

10- غالي شكري، محمود درويش، عصفور الجنة أم طائر النار، مجلة القاهرة – مصر –ع151، حزيران، 1995، ص9.

11- إبراهيم موسى، آفاق الرؤيا الشعرية، ط1، الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة الفلسطينية- رام الله – 2005 ، ص240.

12- حسان الباهي، اللغة والمنطق، بحث في المفارقات، ط1، المركز الثقافي العربي، ودار الأمان للنشر – الدار البيضاء والرباط – 2000، ص182-183.

13- مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان – مصر – 1997، ص155.

14- سيبويه، الكتاب، ج2، ص268.

15- عثمان أبو زنيد، نحو النص، إطار نظري ودراسات تطبيقية، ط1، عالم الكتب الحديث – إربد –2009، ص116.

16- فاضل الساقي، أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، ط1، مكتبة الخانجي – القاهرة – 1977، ص82.

17- إبراهيم موسى، أفاق الرؤية الشعرية، ط1، الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة الفلسطينية- رام الله – 2005، ص44.

18- المرجع السابق نفسه، ص46.

19- عبد العزيز عتيق، علم المعاني، دار النهضة العربية – بيروت – 1985، ص125.

20- ابن يعيش، شرح المُفصّل، ج2، عالم الكتب – بيروت – د.ت، ص8.

21- هو ورود اللفظ والمعنى مكرورَيْن والمرجعية واحدة.

22- محمد خطابي، لسانيات النص، مرجع سابق، ص23.

23- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ط3، مطبعة المدني – القاهرة – 1992، ص222و ص244وص231.

24- المرجع السابق نفسه، ص306.

25 - عثمان أبو زنيد، نحو النص، مرجع سابق، ص267.

26- المرجع السابق نفسه، ص23-24.

27- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط2، دار الشروق – عمّان – 1992، ص67.

28- المرجع السابق نفسه، ص67-68.

29- رزان إبراهيم، خطاب النهضة والثقافة في الرواية العربية المعاصرة، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع – عمّان – رام الله – 2003، ص130.

30- محسن الموسوي، الرواية العربية، النشأة والتحوّل، ط2، دار الآداب – بيروت – 1988، ص211.

31- حمدي حسين، الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر، مكتبة الآداب – القاهرة – 1994، ص292.

32- غالي شكري، المُنْتمي، ط4 – القاهرة – 1987، ص368.

33- رزان إبراهيم، خطاب النهضة، مرجع سابق، ص143.

34- لحمداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، ط1، دار الثقافة – الدار البيضاء– 1985، ص62.

35- طه وادي، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، ط4، دار المعارف – القاهرة – د. ت، ص208.

36- محمد خطابي، لسانيات النص، مرجع سابق، ص48.