آليات الاتساق في ضوء بلاغة الخطاب (محمود درويش أنموذجا)

الدكتورة/ إلهام أحمد سليمان الكركي
أُستاذ البلاغة والنقد المساعد - جامعة حائل سابقا
محاضر غير متفرغ حاليا - الجامعة الأردنية
sanaa.daraghmeh99@gmail.com

Mechanisms of Coherence in Light of Discourse Rhetoric (Mahmoud Darwish as a Case Study)

By: Dr. Ilham Ahmed Suleiman Al-Karaki
Former Assistant Professor of Rhetoric and Criticism - University of Hail
Currently Part-time Lecturer - The University of Jordan

المستخلص

هذه القصيدة هي أحد روائع الشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش، الذي يعد أحد أهم الشعراء الذين ينتمون لشعر الثورة والحرية والوطن والالتزام، الذي حوّل أغاني التيه الفلسطيني إلى ملاحم مدهشة للعودة المؤجلة. وكان كتب هذه القصيدة بعد عام واحد من انعقاد مؤتمر مدريد للسلام. وهي قصيدة طويلة واستثنائية تراجيدية، مليئة بالثورة والاسقاطات وثنائيات الحضور والغياب والماضي، ونجد فيها الاندلس ذات حضور زماني ومكاني مختلف للتشريد والشتات والمنفى واللجوء الفلسطيني واغتصاب الأرض.

ويقسم درويش قصيدته إلى ١١ مقطعًا متمثلًا الكواكب الأحد عشر التي استوحاها من القرآن الكريم في رؤيا النبي يوسف عليه الصلاة والسلام. وتتراوح هذه القصيدة بين التاريخ والمخيلة، وفيها يصحبنا درويش في رحلة خاطفة داخل فساد الحاضر نحو التوسيع الأهم للرحلة. او كما يقول الناقد السوري صبحي حديدي "التجاوب البانورامي المفصل والجراحي في ميادين انقضاض الماضي على المستقبل، أو في احتمالات ذلك اللقاء ومضاعفاته".

وفي هذه القصيدة ينتقل درويش من الحاضر إلى الماضي، ويسقط تجربة الماضي على هذا الحاضر، محتشدًا بدلالات تحتاج إلى اعمال فكر ودراسة عميقة، وحضور علائق غائبة باعتبار أن مشهد القصة القرآنية وآخر مشاهد الاندلس تجربتان أثرت أحدهما في الأخرى. وإذا كان هذا المشهدان قد شكلا بداية الرؤيا، فإن الرؤيا المسكونة تكمن في إيجاد العلاقة الغائبة/ الحاضرة التي تبدو مشحونة بضبابية المرحلة السياسية، ومعزوفة الفناء، واحتشاد الصور. وفي قصيدة محمود درويش هذه، تتوحد وتتوازى فلسطين والاندلس، وتغدو غرناطة محل الأشواق في مشابهة مع القدس الفلسطينية، ويتجسد الحاضر مرآة ترى الماضي الاندلسي الغابر من ناحية والمستقبل الفلسطيني من الناحية الأخرى.

الكلمات المفتاحية: الاتساق، النص، الخطاب، محمود درويش.

Abstract

This poem is one of the masterpieces of the great Palestinian poet Mahmoud Darwish, who is considered one of the most significant poets belonging to the poetry of revolution, freedom, homeland, and commitment. He transformed the songs of Palestinian wandering into stunning epics of deferred return. He wrote this poem one year after the Madrid Conference for Peace. It is a long and exceptional, tragic poem, filled with revolution, allegory, and the dualities of presence and absence, past and present. Andalusia appears with a different temporal and spatial presence, reflecting the themes of displacement, exile, and the theft of land.

Darwish divides his poem into 11 sections, reflecting the eleven planets mentioned in the Quran in the vision of Prophet Joseph (peace be upon him). This poem oscillates between history and imagination, and Darwish takes us on a fleeting journey through the corruption of the present towards a more significant expansion of the journey. As Syrian critic Sabri Hadeed says, it represents "a detailed and surgical panoramic exploration of the fields where the past engulfs the future, or in the possibilities of such an encounter and its implications."

In this poem, Darwish transitions from the present to the past, overlaying the experience of the past onto the present. The poem is replete with meanings that require deep intellectual engagement and study, with the presence of absent relationships, considering that the scenes from the Quranic story and the last scenes of Andalusia are two experiences that have influenced each other. If these scenes have formed the beginning of the vision, then the haunted vision lies in finding the present/absent relationship, which appears shrouded in the fog of the political stage, the elegy of decay, and a crowded tableau of images. In this poem by Mahmoud Darwish, Palestine and Andalusia become unified and parallel. Granada transforms into a place of longing, akin to Palestinian Jerusalem. The present becomes a mirror reflecting the distant Andalusian past on one side and the Palestinian future on the other.

Keywords: Coherence, Text, Discourse, Mahmoud Darwish.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة:

الحمد لله الذي علا زجل الملائكة في عالم الملكوت بحمده، ونظمنا في سلك العبودية فوقف كل منا متأدباً عند حده، أحمده حمداً يقوم وزنه بالقسط ولا يخسر الميزان، وأشكره شكراً تقوم لنا بركته بمعرفة قواعد الإيمان .... أمَّا بعد:

فقد مثَّلت الفنون التَّي واكبت البَشرية على اختلاف أجناسها، وحتَّى يومنا الَّذي نعيش، إشكاليَّة كبرى لمعرفة ماهيتها، وطبيعتها، ووظيفتها من خلال محاولات متعدِّدة ومتتالية، بعضها نَفَدت أدواته وآلياته، والآخر ما يزال قائماً لعقلنتها، وفكِّ لغزها وطلاسمها، لهذا استعارت . الدِّراسات الأدبيَّة . في مسيرتها بمختلف العلوم والمعارف من جمال، ومنطق، وأخلاق، وعلم نفس، وتاريخ، ولغة مُنذ عهد أفلاطون وأرسطو حتَّى وقتنا الحاضر، وفي ظلِّ هذا الجهد الموصول للبشريَّة، فقد بقيت الفنون وخاصة الشِّعر عصية على محاولات كشفها، وسبر غورها، والوصول إلى سرها العميق الذي ترمز إليه. لعلها طبيعة الأدب، أو الفن، فهو صِنو الغُموض المسيَّج بالسِّرية الَّتي تحرسه، كيلا يصبح سافراً، ومكشوفاً، وعادياً، ومألوفاً، ومباحاً، عندها تتهدَّم كلَّ معطيات الأدوات الحاملة لَهُ مِن لُغة، وشعريّة، ومعنى، ودلالة.

فمحمود درويش في استعاراته التاريخية الشعرية سعى لصهر جماع تجربة سقوط الذات العربية؛ طامحا من ذلك لتكوين وطن لغوي، من خلال اشتغاله على تأسيس حالة شعورية قادرة على استيعاب معطيات الذات العربية في تحولاتها وانشراخاتها المسربة عبر الذات الجمعية والفردية، مُسلطا الضوء على فعل انكسار الذات وسقوط المكان، جاعلا منه بؤرة استقطاب للبعد الزماني والمكاني، إذ تتماهى الذات

الفلسطينية بالذات الأندلسية، لتعيد الذات الفلسطينية إنتاج الخروج من المكان إلى اللامكان، ويكون الزمان وحده مرآة التحولات.

إنَّ صياغة الماضي والواقع صياغة شعرية جمالية كشف لعمق مأساوية وخراب وتفكيك الراهن، ذلك أنَّ لحظة الخروج في الوعي الدرويشي شكلت إحدى ثوابت الرؤيا المشكلة للخطاب الشعري عنده بدءا من النكبة، وحتى الخروج من لبنان عام (ألف وتسعمائة واثنين وثمانين)، حيث جسدت الأسطورة الأوديسية حالة من التوحد الزماني في إطار تشابه التجربتين الأوديسية والدرويشية رغم اختلاف ومفارقة النتائج، بينما مثلت هزيمة (درويش) سؤالها الوجودي الذي يطرح أزمة المكان أسطورة التائه من الشاطئ الفينيقي إلى الشاطئ الإغريقي.

فلغة الانكسار الشعرية التي تسيدت فترة الحصار عند (درويش) ترتحل صوب ديوان (أحد عشر كوكبا) راثية سقوط الذات وخسارتها، بينما مثل الخروج من بيروت حالة من الغضب والكراهية مدللا على تواطئ كوني مثل الخروج الأخير (أوسلو) حالة من الرضا والطواعية، وكأن الذات الفلسطينية تتواطأ مع قاتلها ومشردها على وأدها، فجاء اختزال درويش للزمان والتاريخ معبراً عن إحساس مفعم بسقوط المكان وتلاشيه، سواء أكان ببيروت أم الأندلس أم القدس.

وتأتي دراستنا على قصيدتين فرعيتين من ديوانه سابق الذكر (ذات يوم سأجلس فوق الرصيف، وللحقيقية وجهان والثلج الأسود) في ضوء علم اللغة النصي وبلاغة الخطاب لنكشف من خلالهما كيفية صياغة الماضي بلغة شعرية؛ لأنَّ القصيدتين تندمجان ضمن سلسلة دلالية متتالية تشكل في تكاملها مقولة النص الرئيسية، هدما لشبكة النص الدلالية وانتهاكا لبنيته اللغوية، ويأتي تحليل هاتين القصيدتين من

خلال الإحاطة الفاعلة للمقطوعات الأخرى، ذلك إنَّ الإحدى عشرة قصيدة تشكل في تسلسلها(عنونة فرعية، وأرقاما رومانية) قصيدة مطولة عنوانها أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي ضمن ديوان أحد عشر كوكبا، لذا سيأتي عملنا على انسجام النصين من خلال قراءة تكاملية للإحدى عشرة قصيدة الفرعية المشكلة للقصيدة الأم العناقيد. وتتشكل الدراسة من وحدات (وحدة آليات الاتساق النصي ممثلة بالإحالات المقامية والنصية، ووحدة الوصل النصي الذي يسهم بفاعلية في تماسك النص وشده، ووحدة الاتساق المعجمي الذي يتمثل بأداتين هما: التكرير والتضام أو التصاحب المعجمي، ووحدة انسجام الخطاب مقسومة على البنية الكلية (موضوع الخطاب) والبنية الكبرى (المعرفة الخلفية) أو معرفة العالم. كل هذه الوحدات ستناقش بالتفصيل لبيان أهمية الماضي بكل محتوياته في تكامل الصياغة الشعرية. وسيكون هناك مدخل وخاتمة وقائمة للمراجع والدراسات المساندة.

أولا: مدخل الدراسة

محمود درويش الشاعر الفلسطيني– الذي عرف شعره بكثرة تداخله النصي مع النص الديني وغيرها من النصوص التراثية الأخرى، لا يستخدم المفردة كما وردت في سياقها التوراتي أو الديني أو التراثي بشكل عام، بل يستخدمها في سياق آخر، هو سياق الواقع الذي يعيشه فيعكس الماضي بقالب الحاضر، بطريقة صهر الفكرة أو الموضوع أو الحدث. وبعبارة أخرى محمود درويش لا يترك اللغة مشحونة بسياقها الشعري الجديد فقط، بل يعيد استخدام المخزون الواسع في الذاكرة الجمعية بصيغ متعددة قابلة لتأويل. فتارة يستحضر التاريخ العربي . الملاحم، وتارةً يستحضر الزمان الجغرافي البسيط، في ترابط دقيق تنسحب اللغة الشعرية بعده لتبدو في صراع حاد

بين دوالها أولاً، وبينها وبين الواقع المفتوح ثانياً. ومع تراكمات الواقع، وما يستطيع من تحميله لسويات الوعي القادرة على قلب السكون والتكلس في يوميات المتلقي البسيطة ثالثاً.

فمحمود درويش يكشف لنا بهذا الأسلوب عن قدرة لغوية فذّة، وحساسية تجاه المحسنات اللفظية والبلاغية، وعن وعي مسبق وعميق بالتراث. ولا تقتصر مظاهر الحداثة في شعره على تطويع القافية في شعر التفعيلة، بل نجد محاولة معاصرة في استعمال المحسنات اللفظية والتلاعب بمواقع المفردات، مما يجعل التراث أو الماضي في صناعة الشعر حاضراً في الأذهان، لذلك فشعر محمود درويش يرضي أصحاب الذوق الحداثي، كما يرضي أصحاب التراث في المقابل، وهو ما يرجوه محبّ الشعر العربي الذي لا يريد للشعر أن يتقوقع في دائرة ضيقة. ولذلك شكل الشاعر العربي الفلسطيني الكبير محمود درويش علامة مهمة في الشعر العربي، حيث ترك بصمات مهمة في القصيدة العربية الحديثة، إذ عبّر بصدق وحساسية عن قضية العرب الأولى، كما كان لأشعاره الوطنية دورها المهم في توضيح أبعاد القضية الفلسطينية على مستوى العالم، من خلال تعبيره الإنساني الرفيع.

ففي عام ١٩٩٢ ظهر ديوانه "أحد عشر كوكباً"، وهذا يعني أن الشاعر يضعنا وجها لوجه، وقبل الولوج إلى عالمه الشعري الثري، أمام الأسلوب القرآني الذي يستقي منه بناءه الفني، وينمي به الوحدة العضوية لقصائد الديوان، التي تتضافر إلى حد بعيد مع عنوانه، كما سنرى فيما بعد. وبذلك يصبح هذا العنوان، بالإضافة إلى عناوين القصائد الأخرى، دليلاً، أو هادياً مثيراً للحالة النفسية والشعورية التي تنتظم القصائد بها، وتعبِّر عن واقع فلسطين المعاصر. وبذلك يوظّف محمود

درويش في عنوان الديوان، سورة يوسف، وخاصة الرؤيا الحلمية التي جاءت على لسانه، وهي قوله تعالى: ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَـٰٓأَبَتِ إِنِّى رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَٱلشَّمْسَ وَٱلْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِى سَـٰجِدِينَ ۝٤﴾ [1]. فالشاعر ينزع عنوان الديوان من هذه الآية، لكنه في الوقت نفسه يعيدنا إلى قصة سيدنا يوسف كاملة مع إخوته وحتى مرحلة النبوة، ليعبّر بها أو يوظّفها للتعبير عن الحاضر. ومن ذلك من هو محمود درويش صاحب هذه الرؤيا الشعرية.

محمود درويش ولد في قرية البروة وهي قرية فلسطينية تقع في الجليل قرب ساحل عكا في (١٣ مارس عام ١٩٤١)، وفي عام ١٩٤٨ لجأ إلى لبنان وهو في السابعة من عمره وبقي هناك عام واحد، عاد بعدها متسللا إلى فلسطين. انضم درويش إلى الحزب الشيوعي في إسرائيل، وبعد إنهائه تعليمه الثانوي، كانت حياته عبارة عن كتابة للشعر والمقالات في الجرائد مثل " الاتحاد " والمجلات مثل " الجديد " التي أصبح فيما بعد مشرفا على تحريرها، وكلاهما تابعتان للحزب الشيوعي، كما اشترك في تحرير جريدة الفجر. لم يسلم من مضايقات الاحتلال، حيث اعتقل أكثر من مرّة منذ العام ١٩٦١ بتهم تتعلق بأقواله ونشاطاته السياسية، حتى عام ١٩٧٢ حيث نزح إلى مصر وانتقل بعدها إلى لبنان حيث عمل في مؤسسات النشر والدراسات التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية، وقد استقال محمود درويش من اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير احتجاجا على اتفاق (أوسلو). شغل منصب رئيس رابطة الكتاب والصحفيين الفلسطينيين وحرر في مجلة (الكرمل)، وأقام في باريس قبل عودته إلى وطنه حيث إنه دخل إلى إسرائيل بتصريح لزيارة أمه، وفي فترة وجوده هناك قدَّم بعض أعضاء الكنيست الإسرائيلي العرب واليهود اقتراحا بالسماح له بالبقاء في وطنه، وقد سمح له بذلك.

حصـــل محمود درويش على عدد من الجوائز منها: جائزة لوتس عام ١٩٦٩. جائزة البحر المتوسـط عام ١٩٨٠. درع الثورة الفلسـطينية عام ١٩٨١. لوحة أوروبا للشـعر عام ١٩٨١. جائزة ابن سـينا في الاتحاد السـوفيتي عام ١٩٨٢. جائزة لينين في الاتحاد السـوفييتي عام ١٩٨٣. أما مؤلفات درويش الذي كتب إعلان الاسـتقلال الفلســطيني عام ١٩٨٨ فتجاوزت أربعين مؤلفا كان أولها مجموعة " عصـــافير بلا أجنحة " عام ١٩٦٠، و " أوراق الزيتون "ـ ١٩٦٤، و "عاشق من فلسطين "ـ ١٩٦٦ و "آخر الليل "ـ ١٩٦٧ و "العصافير تموت في الجليل "ـ ١٩٧٠، و "حبيبتي تنهض من نومها "ـ ١٩٧٠، و " أحبك أو لا أحبك ١٩٧٢، و" محاولة رقم ٧" ـ ١٩٧٣، و "يوميات الحزن العادي "ـــــ ١٩٧٣، و "وداعاً أيتها الحرب، وداعاً أيها الســـلام ". ١٩٧٤، و "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق "ـ ١٩٧٥، و" أعراس "ـ ١٩٧٧، و" مديح الظل العالي"ـ ١٩٨٣، و"حصار لمدائح البحر "ـ ١٩٨٤، و" هي أغنية، هي أغنية ". ١٩٨٦، و" ورد أقل ". ١٩٨٦ و" في وصف حالتنا ". ١٩٨٧ و" أرى ما أريد "ـ ١٩٩٠، و" عابرون في كلام عابر "ـ ١٩٩١، و" أحد عشر كوكباً "ـ ١٩٩٢، و" لماذا تركت الحصان وحيدا "ـــ ١٩٩٥، و" جدارية "ـــ ١٩٩٩، و" سرير الغريبة ". ٢٠٠٠، و" حالة حصار "ـــ ٢٠٠٢، و" لا تعتذر عما فعلت "ـــ ٢٠٠٣، و "كزهر اللوز أو أبعد ". ٢٠٠٥ و" أثر الفراشة ". ٢٠٠٨.

كان درويش من الشـــعراء العرب القلائل الذين يكتبون نثراً لا يقل في صـــفائه وجماله عن الشعر ومن مؤلفاته النثرية: " شيء عن الوطن "، و" وداعا أيتها الحرب " و" وداتعا أيتها السلام" و"يوميات الحزن العادي" و "ذاكرة للنسيان " و" في وصف حالتنا" و" الرسائل" (بالاشتراك مع سميح القاسم)، " الكتابة على ضوء البندقية" و" في حضرة الغياب" و" في ذاكرة النسيان" و" حيرة العائد.

توفي درويش في الولايات المتحدة الأمريكية بعد إجرائه لعملية القلب المفتوح في المركز الطبي في هيوستن، التي دخل بعدها في غيبوبة أدت إلى وفاته بعد أن قرر الأطباء نزع أجهزة الإنعاش. وقد ووري جثمانه الثرى في ١٣ آب ٢٠٠٨م في مدينة رام الله.

ثانيا: آليات الاتساق

ثمة أدوات لغوية تتعاضد في تشكيل بنية النص وتماسكه، لتكوّن شبكته الدلالية الناهضة بمقولاته الفكرية والثقافية والسياسية، مضافا إليها الأبعاد الجمالية، وفي حالة الأدوات اللغوية للعلاقات المعنوية الناتجة داخل النص يتشكل مفهوم الاتساق، الذي يختبر تماسكه ووحدته المرتبطة بالتبعية، أي تلك المواضيع التي يتعلق فيها تأويل عنصر بعنصر آخر، يعترض كل منهما الآخر لتتكامل بعدها علاقات الاتساق بتعالق العناصر، وعنصر الانسجام – الاتساق – يتجلى في الكشف أيضاً عن تعالق تلك الاستعارات مع بعض، أي الكشف عن مكمن الترابط بينها .[2]

١- الإحالات المقامية والنصية:

تفهم الإحالة على أنها عودة الملفوظ على عناصر لفظية أخرى سابقة (قبلية) أو لاحقة (بعدية)، كالضمائر، وأسماء الإشارة، وأدوات المقارنة العامة (مشابهة واختلاف)، والخاصة والمبنية على الكيفية والحجم، وفي هذين النصين من ديوان أحد عشر كوكبا _ ذات يوم سأجلس فوق الرصيف، وللحقيقة وجهان...) تنبثق الضمائر معلنة حالة من التفكك والتشظي، إذ بلغت الإحالات المقامية في نص (ذات يوم سأجلس فوق الرصيف) سبعا وعشرين إحالة، والإحالات النصية ثماني إحالات. أما نص (للحقيقة وجهان) فقد بلغت الإحالات المقامية أربعا وثلاثين

إحالة، أما النصـية فقد بلغت أربع عشـرة إحالة، مما يعني تفعيل سـلطة التأويل في قراءة إحالة الضمائر:

ذاتَ يَوْمٍ سأجْلِسُ فوق الرَّصيف .. رَصيف الغَريبَةْ

لَمْ أكُنْ نَرْجساً، بَيْدَ أَنّي أُدافِعُ عَنْ صُورَتِي

في الْمَرايا. أَما كُنْتَ يَوْماً، هُنا، يا غَريبْ ؟

خَمْسُمائَةِ عامٍ مَضى وانْقَضى، والْقَطيعةُ لَمْ تكْتَملْ

بَيْنَنَا، ههُنا، والرَّسائِلُ لمْ تَنْقَطعْ بَيْنَنا، والْحروبْ

لَمْ تغُيِّرْ حدائِقَ غَرْناطَتي. ذات يَوْمٍ أُمُرُّ بأقْمارِها

وَأَحُكُّ بلَيْمونَةٍ رَغْبَتي .. عانِقيني لأُولَدَ ثانيَةً

مِنْ رَوَائحِ شَمْسٍ وَنَهرٍ على كَتِفيْكِ، وَمِنْ قَدَمَيْنْ

تَخْمُشانِ الْمَساءَ فَيَبْكي حَليباً لِلَيْلِ الْقصيدةْ ..

لَمْ أُكُنْ عابِراً في كَلامِ المُغَنيّينَ .. كُنْتُ كَلامَ

المُغَنيّين. صُلَحَ أَثينا وفارِسَ، شَرْقاً يُعانِقُ غَرْباً

في الَّرحيلِ إلى جَوْهرٍ واحِدٍ. عانِقيني لأُولَدَ ثانيَةً

مِنْ سُيوفٍ دمَشقِيَّةٍ في الدَّكاكينِ. لَمْ يَبْقَ منّي

غَيْرَ دِرْعي الْقَديمةِ، سَرْجِ حِصاني الْمُذَهَّب. لَمْ يَبْقَ مِنّي

غَيْرُ مَخْطوطةٍ لابْن رُشْدٍ، وَطَوْقِ الْحَمامِة، والتَّرْجَمات ..

كُنْتُ أَجْلِسُ فَوْقَ الرَّصيفِ على ساحَةِ الأُقْحُوانَة

وأَعُدُّ الْحَماماتِ: واحِدةً، إثْنَتَيْن، ثَلاثينَ.. والْفَتيَات اللَّواتي

يتخاطَفْنَ ظِلَّ الشُّجَيْراتِ فَوْقَ الرُّخامِ، وَيَتْرُكْنَ لي

وَرَقَ الْعُمْرِ، أَصْفَرَ. مَرَّ الْخَريفُ عليّ وَلَمْ أَنْتَبِهْ

مَرَّ كُلُّ الْخَريفِ، وتاريخُنا مَرَّ فَوْقَ الرَّصيفِ ..

وَلَمْ أَنتبهْ!

فمن أمثلة الإحالات المقامية في النص (ســـأجلس، أكن، أدافع، أمر، أمل، أعد، صورتي، رغبتي، حصاني، درعي، عليّ، لي)، أما نص للحقيقة وجهان:

لِلْحَقيقَة وَجْهان ... وَالثَّلْجُ أَسْود فوق مَدينَتنا

لَمْ نَعُدْ قادرين على الْيأْس أكْثرَ مما يَئسْنا ... والنِّهايةُ

تَمْشى إلى السّور واثقَةً مِنْ خُطاها

فَوْقَ هذا الْبلاط الْمُبلّل بالدَّمْعِ ... واثقةً مِنْ خُطاها

منْ سيُنْزلُ أَعْلامنا: نَحْنُ أم هُمْ ؟

وَمَنْ سوْف يتلوعلَيْنا " مُعاهَدَة الصلح " .. يا ملك الاختصار ؟

كُلُّ شَيْءٍ مُعَدٌّ لنا سلَفاً

منْ سينْزعُ أَسْماءنا عنْ هُويَّتنا : أَنْتَ أمْ هُمْ ؟ وَمَنْ سوْفَ يزْرعُ فينا خُطْبَةَ التّيهِ

لَمْ نَسْتَطِعْ أَنْ نَفُكَّ الْحِصار فَلْنُسلِّمْ مفاتيحَ فِرْدَوْسِنا لرسولِ السَّلام ونَنْجو
للحقيقةِ وجْهانِ .. كان الشِّعارُ الْمُقَدَّسُ سَيْفاً لَنا وَعَلَيْنا
فَماذا فَعَلْتَ بقَلْعَتنا قَبْلَ هذا النَّهار ؟
لَمْ تُقاتِلْ لأنَّك تَخْشى الشَّهادَةَ .. لكنَّ عَرْشَكَ نَعْشُكْ
فأحْمِلِ النَّعْشَ كي تَحفَظَ الْعَرْشَ .. يا مَلك الانتظار
إنَّ هذا السلام سَيتْرُكُنا حُفْنَةً منْ غُبار
مَنْ سيدْفنُ أَيامنا بَعْدنَا: أَنْت .. أَمْ هُمْ ؟ وَمَنْ
سوْفَ يرْفَعُ راياتهمْ فَوْق أَسْوارِنا: أَنْتَ .... أَمْ فارسٌ يائسٌ ؟
من يُعلّقُ أجْراسهم فَوْقَ رحْلَتنا
أَنْتَ .. أَمْ حارسٌ بائسٌ ؟
كُلُّ شيء مُعَدٌّ لَنا سلفا
فَلماذا تُطيلُ النهايةَ .. يا ملك الاختصار

فمن نماذج الإحالات المقامية في هذا النص (نعد، يئسنا، يرفع، سينزل، أعلامنا، قادرين، نحن، هم، هويتنا، فردوسنا، أحراسهم....) فعودة الضمائر توجب في هذه الحالة دورا تأويلياً لا لسانيا، فعلى من تعود الضمائر في النص (سأجلس فوق الرصيف) أتعود على الشاعر؟، أم الفلسطيني؟، أم الأندلسي؟، أم العربي؟، أسئلة مفتوحة على إجابات عصية على التحديد، وفي النص الثاني تظهر المراوغة والعصيان في الاختفاء وراء الجماعة بين (نحن وهم) خلافا للنص الأول، فإن هذا النص _ سأجلس فوق الرصيف – يتوّج بـ (النحن، والهم)، فمن هو النحن؟ ومن هم؟، وعلى من تحيل ضمائر (نا) المتكررة في كلمات (أجراسهم، رحلتنا، قلعتنا، راياتهم...)، يقول:

ذاتَ يَوْمٍ سأجْلِسُ فوق الرَّصيف .. رَصيف الغَريبَةْ

لَمْ أكُنْ نَرْجساً، بَيْدَ أَنّي أُدافِعُ عَنْ صُورَتِي

في الْمَرايا. أَما كُنْتَ يَوْماً، هُنا، يا غَريبْ ؟

خَمْسُمائَةِ عامٍ مَضى وانْقَضى، والْقَطيعةُ لَمْ تكْتَمِلْ

في هذه الأســـطر خمس إحالات مقاميّة، لا نجزم بيقين عودتها على محدد ومعين نصـــيا، ولكنا نقبض على مؤول دلاليا من خلال المعطى النّصـــي، وحكم ســـياق المطولة النصـيّة (أحد عشـر كوكباً) على آخر المشـهد الأندلسـي، فالجالس والمدافع إحالة على صـــعيد القصـــيدة المطولة إلى الذات العربية أندلســـيا وفلســـطينياً، وثمة مفارقة في هذه الســـطور الشـــعرية، فالفعل (ســـأجلس) دال على المســـتقبل، ولكن السطور التالية للفعل تكشف عن ماضوية الفعل المستقبلي على الصعيد التاريخي، وانفتاح الأندلس على فلسطين، ترحيل للدلالة المتوارثة، وهي هامشية الذات العربية، وخروجها من فلك التاريخ، وعلى الرغم من انشداد الذات للماضي وانشغالها به، فهي في نفيها تعمد إلى إثبات وجودها، وتمســـك باللحظة التاريخية المرشـــحة للإفلات باســـتمرار، والخطاب في قوله (أَما كُنْتَ يَوْماً، هُنا، يا غَريبْ ؟) ملغز، لمن يوجه الخطاب؟ أهو موجه للعربي الخارج من الأندلس، وقد أصـبح غريبا منكرا مجهولا، أم موجه من الشاعر لذاته في إغراقه متمعنا بصورته دفاعا عن ماض ساقط، وحاضر منكر.

إن صـورة الأندلس في النص الأول (سـأجلس فوق الرصـيف) تضـيء صـورة الفلســطيني في النص الثاني (للحقيقة وجهان)، فالنص الأول يشـــي بالخروج الفلسطيني من فلسطين طواعية كما يقول:

إنَّ هذا السلام سَيتْرُكُنا حُفْنَةً منْ غُبار

(فالتاء) في الفعل (سـيتركنا) إحالة إلى جمع مبعثر متطاير غير متماسـك، أهم العرب في الأندلس؟، أم الفلسطينيون في القدس؟ إنَّ سياق إنتاج النص يقدم استقراء لما سيحدث، خاصة أن التحضير لمعاهدة السلام بلغ مراحله النهائية. أما الإحالات النصـية (الأدوار الأخرى) فإنها تعجز عن تقديم رؤيا متماسـكة؛ نظرا لعودة الملفوظ على عناصر لفظية تحال بدورها إلى المقام، كقوله:

أَما كُنْتَ يَوْماً، هُنا، يا غَريبْ ؟

فضـمير المخاطب (ت) يعود على لاحق أو ما يسـمى بالإحالة النصـية البعدية، ولكن الإشـكال قائم في تحديد هوية الغريب، أهو الفلسـطيني الغريب عن أرضـه، أم الأندلسي صنوه؟ أم الخطاب موجه للآخر طلباً للرأفة ؟ وكأنه يقيم حالة مقارنة، فكما كنت غريبا، فنحن الآن غرباء على المكان، وقوله أيضاً في نص (للحقيقة وجهان):

لَمْ تُقاتِلْ لأنَّك تَخْشى الشَّهادَةَ .. لكنَّ عَرْشَكَ نَعْشُكْ

فأحْمِلِ النَّعْشَ كي تَحفَظَ الْعَرْشَ .. يا مَلك الانتظار

فالضمائر المحيلة إلى النص تبلغ (سبعة)، مما يدلل على تماسك المقطع واتساقه، إذ تحيل جميعها على ملك الاحتضـــار، وتصـــلح هذه الضـــمائر (لأنك، عرشـــك،

نعشك، تقاتل، تخشى، فاحمل، تحفظ ..) لتؤدي إحالة نصيّة قبلية وبعدية نظرا لكون ملك الاحتضار متقدم في النص ولاحق بالنداء أيضا. فالضمائر في النصين يتناوبان في النهوض بأعباء النص ومقولاته إذ يمثل النص الأول (سأجلس فوق الرصيف) سقوط الذات العربية أندلسيا، والنص الثاني (للحقيقة وجهان) سقوط الذات العربية فلسطينياً، فجاء جلوس الذات العربية على الرصيف تهميشا وإقصاء موائما لحالها في النص الثاني (إنَّ هذا السلام سَيتْرُكُنا حُفْنَةً منْ غُبار).

والآلية الثانية للإحالة تتمثل في المقارنة، وردت في النص الاول دالة على المقارنة العامة (مقارنة الاختلاف)، والمقارنة الخاصة (الكيفية)، فيقول:

ذاتَ يَوْمٍ سأجْلِسُ فوق الرَّصيف .. رَصيف الغَريبَةْ

.....

غَيْرُ مَخْطوطةٍ لابْن رُشْدٍ، وَطَوْقِ الْحَمامِة، والتَّرْجَمات ..

كُنْتُ أَجْلِسُ فَوْقَ الرَّصيفِ على ساحَةِ الأُقْحُوانَة

إنَّ شرط النبوءة المستقبلية يكمن في توجهها من الماضي للحدوث مستقبلا، أما نبوءة درويش الساخرة فإنها تنطلق من المستقبل المحقق للماضي، وذلك من خلال انحراف المعيار نحويا، مما يؤسس دوره دلاليا، فالأصل القول : سأجلس وبعدها نقول :(جلست) أم (كنت أجلس)، فإنه إيغال في زمن المضي (الماضي)، مما يجعله متقدما على زمن النبوءة، ولكن انحراف المعيار النحوي لا يخلو من فاعلية إنتاج دلالة زمانية مكانية في الوقت نفسه، مرتحلة من الأندلس صوب فلسطين، فالنبوءة في النص الأول تكشف ما تحقق، لتميط اللثام عمّا سيتحقق مستقبلا على صعيد الذات الفلسطينية، والنبوءة متقدمة على زمن حدوثها، حيث يكتنه درويش

الحال الفلسطيني ما بعد السلام (أوسلو)، وتصدق نبوءته في إحالة الذات الفلسطينية إلى مكون هامشي من خلال قوله:

للحقيقةِ وجْهانِ .. كان الشِّعارُ الْمُقَدَّسُ سَيْفاً لَنا وَعَلَيْنا

فَماذا فَعَلْتَ بقَلْعَتنا قَبْلَ هذا النَّهار ؟

فالأرض مقابل السلام يوحي بتبدل منتج المقول ومستقبلها، ليغدو المنتج مستقبلا راضـــيا ومتمنيا حدوثها (خذوا أيها الأعداء الأرض وأعطونا الســـلام)، فمقارنة الاختلاف تنبني على معطى نصي موجود، فحواه هامشية الذات، وإقصاؤها خارج الزمان والمكان، مما يستحضر النقيض، وفحواه مركزية الذات، وفاعلية حضورها، يقول:

لَمْ أُكُنْ عابِراً في كَلامِ المُغَنيّينَ .. كُنْتُ كَلامَ

المُغَنيّين. صُلَحَ أَثينا وفارِسَ، شَرْقاً يُعانِقُ غَرْباً

في الَّرحيلِ إلى جَوْهرٍ واحِدٍ. عانِقيني لأُولَدَ ثانيَةً

إنَّ المقارنة الخاصة المبنية على الكيفية تسهم في توليف حالة ماضوية شكلتها الذات العربية في الأندلس، الذات التي طمحت إلى تأسيس كينونة ممتدة شرقا وغربا في جوهر إسلامي، ولكن الحال لم يدم فكان تعبير الذات عن كونها نص الغناء، لا مفردة عابرة فيه فضحا لواقع لا واقعي.

ثالثا: الوصل

يسـهم الوصـل بفاعلية في تماسـك النص وشـده، فهو يمثل حالة من الربط بين العلاقات القائمة في النص، وبتدرج الوصل في هذين النصين ضمن أدوات عدّة مثل الوصل الإضافي (و، أو) والوصل العكسي (لكن، بيد)، والوصل السببي (لذلك، لام التعليل، كي)، والوصل التمثيلي: (مثل، نحو)[3] ، يقول:

لَمْ أكُنْ نَرْجساً، بَيْدَ أَنّي أُدافِعُ عَنْ صُورَتِي

في الْمَرايا. أَما كُنْتَ يَوْماً، هُنا، يا غَريبْ ؟

ويقول:

لَمْ تُقاتِلْ لأنَّك تَخْشى الشَّهادَةَ .. لكنَّ عَرْشَكَ نَعْشُكْ

فأحْمِلِ النَّعْشَ كي تَحفَظَ الْعَرْشَ .. يا مَلك الانتظار

إن آلية الوصل العكسي في هذين السطرين تُنبئ عن حالة الصراع والاصطـــدام المفاهيمي (النرجسية – الذات) (الذات – السوية)، فبينما تنفي الذات عنها النرجسية القائمة على حب الذات وعبادتها، متسـلحة بآلية الإقصـاء والتهميش للآخر، فإنها تسحب لنفسها أحقية الدفاع عن ذاكرة وحاضر يشكلان محور وجودها، وكأنَّ النص يقيم إبدالا في المفاهيم، ففي نفي النرجسـية وإثبات الدفاع عن الذات اسـتقطاب لمصطلحين ملتبسين على الوعي العالمي (الإرهاب، النرجسية، المقاومة، الدفاع) . وتكثر في النصين آلية الوصل الإضافي (و، أو، أم) لكنَّ الكثرة الكثيرة لا تسهم في

ربط النص بقدر ما تبعد في التقائه، إذ يرد العطف ليحتضـــن علاقات الاختلاف والمباعدة، والأصل في العطف التأكيد عن حالة من الائتلاف والمشابهة، نحو:

لَمْ تغُيِّرْ حدائِقَ غَرْناطَتي. ذات يَوْمٍ أُمُرُّ بأقْمارِها

وَأَحُكُّ بلَيْمونَةٍ رَغْبَتي .. عانِقيني لأُولَدَ ثانيَةً

مِنْ رَوَائحِ شَمْسٍ وَنَهرٍ على كَتِفيْكِ، وَمِنْ قَدَمَيْنْ

فالخطاب يتوجه إلى مؤنث مجازي عائد على متقدم هو (غرناطة) كاشـــفا حالة من الفقد والبوار المنصـــبين على الذات، حيث ســـبق أن خاطب درويش بيروت إبان الخروج الإجباري، يقول:

بيروتُ ! من أين الطريقُ إلى نوافذ قُرْطُبهْ

أنا لا أُهاجرُ مَرتَّين

أما الخطاب الموجه إلى غرناطة أخر الحصـــون المقتحمة في زمن الخروج الطوعي، فإنه إعجازي على الصعيد الواقعي، جمالي على الصعيد الشعري، فالولادة لن تكون إلا بعد فعل العناق، جملة سببية متماسكة لسانيا محيلة دلاليا على أبعاد من التشظي والفقد، فالعناق الأول نابع من إحساس مثقل بروائح المكان الذي كان ممتلكا، والعناق الثاني يحيل إلى حاضر منكسر، فالسيوف أصبحت فعل ترف لا فعل شرف.

رابعاً: الاتساق المعجمي

يتمثل الاتساق المعجمي نصيا في أداتين هما: التكرير، والتضام أو التصاحب المعجمي، والتكرير : بيان وشرح وتسرب لما يثقل في الوجدان بإعادته لفظاً، أو مرادفاً، أو شبه مرادف، بينما التضام يتمثل لارتباط زوج من الكلمات بحكم علاقة ما قد تكون المماثلة أو المخالفة في النص[4].[(1)]

١- التكرير:

في هذين النصين ثقل التكرير وانتشر على مساحتيهما الورقية تعبيرا عن اتساع حضوره وجدانيا وفكريا، فجاء على النحو الآتي:

اسم النص	تكرار لازمة	اسمية	فعلية	نداء	تعجب	استفهام	نفي
ذات يوم سأجلس فوق الرصيف	٣	٣	٢٢	–	–	١	٥
للحقيقة وجهان والثلج الأسود	٣	١٦	٤	٣	–	٩	٣

إنَّ النصين يلهجان بالرثاء: رثاء الذات أندلسيا وفلسطينيا، وقد حضر العنوانان الفرعيان للنصين كلازمة متكررة في النصين وما يتكرر حضوره نصيا ولسانيا يتسع أفقه دلاليا، فحضور العنوان الفرعي كلازمة نصيّة تكراراً، يعمد إلى تسليط الضوء عليها، ممّا يجعله بؤرة تستقطب مقولات النص وحمله للنهوض بعبء دلالاته، فعنوان النص الأول (ذات يوم سأجلس فوق الرّصيف) يحمل نبوءة النص الثاني الذي يليه (للحقيقة وجهان والثلج الأسود) فالنبوءة لم تتفعّل في سياق نصها، وكأنَّ مشكاة النص الأول تجلت واقعا في النص الثاني، فخروج الذات أندلسيا أفضى بها خروجات متوالية على نغم الانكسار والخسارة والسقوط لفلسطين، وكأنَّ الرصيف هو

الهامش الاســـتحقاق الطبيعي للذات العربية، وقد احترفت مهنة التخلي عن المكان، ونبوءة الجلوس تأخذ فاعليتها في ســـياق إنتاج النص تاريخيا قبيل توقيع معاهدة الســـلام، ليكون توقيع الســـلام حقيقة بوجهين، وثلجها أســـود. فالحقيقة علميا واحدة ولكنها شـــعريا، وحتى واقعيا بملايين الوجوه، فالحقيقة (الأرض) تحمل وجوه من يحميها ويحرسها، فهي عصية استمدادا لعصيان وصلابة أهلها، فمعاهدة السلام (الحقيقة المرة) تحمل وجها مضـــيئا واعدا بالســـلام، وآخر مظلم واعد بالقتل على أرض الواقع، وبين الوجهين تكون ثلوج الســـلام ووعوده الســـوداء ممثلة بالتدمير والإبعاد والتشريد والتشظي.

وليس تكرار الاستفهام إلا دلالة محورية تكثّف فعل السقوط، فهي إدانة قاهرة من جانب، وتعبير عن اســـتلاب موجع من جانب آخر، إذ يتماهى (الأنا) بالنحن في مواجهة الهم، وليســـت الضـــمائر هنا عصـــية على التأويل بين الذات الفلســـطينية، والذات الصـهيونية المحتلة، والتساؤل يفتح تهيئة درويش على الإمعان في السخرية المرة، فالأعداء هذه المرة على خيلنا عائدون، فيقول:

منْ سيُنْزلُ أَعْلامنا : نَحْنُ أم هُمْ ؟

وَمَنْ سوْف يتلوعلىْنا "مُعاهَدَة الصلح" .. يا ملك الاختصار ؟

كُلُّ شَيْءٍ مُعَدٌّ لنا سلَفاً

وبذلك لم يعد ثمة فرق بعد أن أصـــبحت الذات الفلســـطينية حفنة من غبار، فالنصـــان في تتاليهما يتكاملان للنهوض بمقولة النص على صـــعيد توظيف التاريخ في التعبير عن الحاضـــر، من حيث الجمل الاســـمية والفعلية، بينما أخذت الجمل

الفعلية تتلاحق حتى وصلت في النص الأول إلى اثنين وعشرين جملة، أما النص الثّاني، فقد بلغت أربع جمل، وكذلك الجمل الاسمية على النقيض فقد قلت في النص الأول وبلغت ثلاث جمل، بينما وصلت في النص الثاني إلى ستة عشر جملة، فالجمل الاسمية والفعلية تشكل بنية لغوية تكمل الدلالة، الدلالة الناهضة على المفارقة، فالجمل الاسمية تحمل سمة الثبات، بينما الفعلية تحمل سمة التحول وتبدل الأحداث، فالنص الأول يمثل خروج الذات الأندلسية مكاناً وزماناً، فجاء من أجل تحقيق ذلك بالجملة الفعلية، أما النص الثاني يمثل خروج الذات الفلسطينية (أوسلو) فجاء بالجملة الاسمية، والحق أنَّ تبادل الأدوار يدلل على افتقاد التوازن والتماسك والفوضى والضياع، إذ يفعل درويش من استمرارية حدث منته على الصعيد التاريخي، بينما يميت ويثبت ويُحدُّ من حركة واستمرارية الحدث المعيش (الأندلس/ فلسطين) وفي هذا تواصل للموقف الفكري في مديح الظل العالي، فيقول:

أدعو الأندلس

إن حوصرت حلب

ومن نماذج التكرير يقول:

في الَّرحيلِ إلى جَوْهرٍ واحِدٍ. عانِقيني لأُولَدَ ثانيَةً

مِنْ سُيوفٍ دمَشقِيَّةٍ في الدَّكاكينِ. لَمْ يَبْقَ منّي

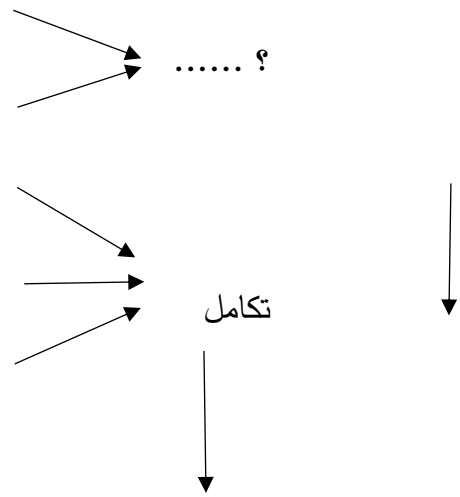
غَيْرَ دِرْعي الْقَديمةِ، سَرْجِ حِصاني الْمُذَهَّب. لَمْ يَبْقَ مِنّي

غَيْرُ مَخْطوطةٍ لابْن رُشْدٍ، وَطَوْقِ الْحَمامِة، والتَّرْجَمات ..

فالمستوى اللغوي القائم على أسلوبي الحصر يشكل بؤرة دلالية تنسجم ومعنى النص الناهض على هتك الحجب، وفضح الزيف، وإعلان الخراب والسقوط، إنه إعلان بإدمان الذات، فالإلحاح على ما تبقى يكشف عطل المتبقي ماديا ومعنويا، فالدروع والسروج غدت مصدر زينة لتلك السيوف الدمشقية، والمؤلفات الفلسطينية والدينية والأدبية، وتلاقح الحضارة العربية الإسلامية مع غيرها من خلال الترجمة لم يسعف الذات على تحصين هويتها.

٢- التضام / التصاحب المعجمي:

يرتبط التظام كعنصر اتساق معجمي بحكم العلاقة التي تُنظّم أزواجا من الكلمات، تتَّحد هذه العلاقة وفقا لمعطيات النص، وقدرة القارئ على إقامة هذه العلاقة، سواء أكانت تعارضية أم تكاملية [5] ، وفي النص (للحقيقة وجهان والثلج الأسود) يؤسس التَّضام علاقة تكاملية من أجل توضيح العلاقات التعارضية، التي تستند فيها (التكاملية والتعارضية) إلى الاختلاف أيضا، يقول:



مَنْ سيُنْزلُ أَعْلامنا : نَحْنُ أم هُمْ ؟

وَمَنْ سوْف يتلوعليْنا " مُعاهَدَة الصلح " .. يا ملك الاختصار ؟

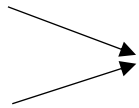
مَنْ سينْزعُ أَسْماءنا عنْ هُويَّتنا: أَنْتَ أمْ هُمْ ؟

وَمَنْ سوْفَ يزْرعُ فينا خُطْبَةَ التّيهِ ..

مَنْ سيدْفنُ أَيامنا بَعْدنَا: أَنْت .. أَمْ هُمْ ؟

تعارض: (لنا / لهم) (ينزل / يرفع) (ينزع / يعلق)

وقوله:



سوف يرفع راياتهم فوق أسوارنا ..

من يعلق أجراسهم فوق رحلتنا ..

فالأفعال المسلطة على الذات (سينزل، يتلو، سينزع، سيزرع، سيدفن ..) تعمق فعل إجهاض الحمولات الثقافية والفكرية والتاريخية (حمولة التاريخ والجغرافيا) للذات الفلسطينية، وتعمد إلى دفنها بعد تجريدها من مقومات كينونتها وأخصية وجودها، فالأفعال تصعد من فعل قهر الذات واستلابها، وكأنَّ الفعل تعدَّ مشهد الاحتضار والوفاة والدفن. في المقابل ينهض الفعلان (يرفع / يعلق) ليوسعا حالة تاريخية وجغرافية على أطلال الذات الفلسطينية، إنها الحالة الصهيونية والتوراتية، فتقابل نزولنا / ارتفاعهم وصعودهم، ومقابل انتزاعنا تعلقهم وتثبيتهم، وانبثاق التعارض ينطلق من تكاملية الأفعال المسلطة على الذات الفلسطينية، والافعال الناهضة بالذات التوراتية الصهيونية.

خامسا: انسجام الخطاب

لم تساهم آليات الاتساق في تطويع النص، وضبط مراوغته للقبض على دلالته الكامنة، ذلك إنَّ الضمائر الإحالية خانت وظيفتها الاتساقية من خلال كثافة الإحالات المقامية، وحتى النصية فإنها تحيل إلى ملفوظات نصية عصية على التحديد[6] ، غير أنَّ الوصل ساهم في تحقيق تماسك النص لسانيا، إلا أنه لم يفلح

في إيصـــالنا إلى لُبَّ النص وجوهره، حتى وإن يكن الاتســاق المعجمي نهض بدوره اللساني، إلا أنه أخفق في تأسيس حالة من التكامل الدلالي، لذا تناط المهمة بآليات الانســجام التي ســيشــتغل عليها القارئ من خلال آليتي: البنية الكلية (موضــوع الخطاب) و (معرفة العالم الخلفية):

١- البنية الكلية / موضوع الخطاب:

يرى (بول وبراون) أنَّ موضوع الخطاب هو القضية التي تحظى باهتمام مباشر، وتشــكل مبدأ النص المركزي المنظم له[7] . إنه أداة إجرائية وبنية دلالية تعمل على ترتيب الدلالات التاريخية من المتواليات الجملية من خلال أداتين هما: العنوان، والتكــرير:

فالعنوان يمثل الإضــاءة الكاشــفة للنص بكونه موحيا ومانحا القيمة والدلالة، ولا يمثل إنتاج المبدع إياه تعبيرا عن انفعال بقدر ما يعمد إلى انتزاع الإشارة والاستجابة الجمالية لدى المتلقي[8] ، وعنوان القصيدة المطولة والمشتملة على أحد عشر عنوانا فرعيا ورقما رومانيا (أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الاندلسي) يلقي بظلاله على العناوين الفرعية، لينهض بمقولة النص الرئيســية، متكئا على المعطى التاريخي والديني في إحداث تناص زمان مكاني في الوقت نفســه، يؤطر المشــهد العربي في خسارته المتوالية، بدءا أن (أحد عشر كوكبا) في تناصه مع (يوسف) يطرح إشكالية إقصــاء الذات ونبذها، إذ يمثل (يوسـف) رمز الخديعة كما يقول (قطوس)[9] ، أعني أنموذج المخدوع والمســتلب والمعروض للإقصــاء في كل بقعة يحل بها مما يجعله يكشف الغربة المكانية، والاغتراب الزماني في شخص (يوسف)، والمفارق في العنونة يتمثل في البعد الزمني، فأخوة يوســف كانوا في بداية المشــهد ممَّا عمق ســطوة

حضورهم، وفعّل في استلاب (يوسف)، ولكنا نرى رمز (أحد عشر كوكباً) ينسحب على آخر المشـــهد الأندلســـي وليس في بدايته، ولهذا دلالته الجارحة، إذ يمثل استمرارية فعل الكواكب (الأخوة) الدال على التعدد لا التوحد، فالكواكب تضيء آخر المشهد الاندلسي، فتكشف عن استمرارها في تلبس فعل تحقيق الفواجع والنهايات، كما أنَّ أحد عشر كوكبا المتفقة على إقصاء (يوسف) في بداية المشهد تعادل ضمنا رمزية نزاع ملوك الطوائف المختلفة فيما بينها على أحقية تملك الأندلس، فالأخوة متفقون على إقصـــاء يوســـف، والملوك مختلفون على تملك الأندلس، وعليه يكون اتفاق الأخوة إقصـــاء ليوســف، كما يكون اختلاف الملوك إسـقاطا للأندلس. وتأتي العناوين الفرعية كواكبا تضـيء عتمة المشـهد الأندلسـي، ومن ضـمن هذه العناوين (سأجلس فوق الرصـــيف وللحقيقة وجهان) الَّذينِ يتكاملان بنقل أبعاد المشـــــهد الذي يختزل الزمان والمكان بأمانة مطلقة، سـواء المشـهد العربي في الأندلس أم في فلسطين ليســـبق بذلك دلالة العنوانين الفرعيين. ويأتي التكرار ضمن سلسة تساؤلية مفعمة بالسـخرية، لإيمانه أن الفلسـطيني يوقع صَـكَّ تنازله عن كيانه لقاتله، فيكون السؤال مشروعا، فيقول:

مَنْ سيُنْزلُ أَعْلامنا:

نَحْنُ أم هُمْ ؟

أَنْتَ أمْ هُمْ ؟

أَنْتَ .. أَمْ فارسٌ يائسٌ ؟

أَنْتَ .. أَمْ حارسٌ بائسٌ ؟

كُلُّ شيء مُعَدٌّ لَنا سلفا ..

فيحيل الضـــمير (أنت) إلى ملك الاحتضـــار، والمعنى ربما ينســـحب على رئيس السلطة في زمـــــن النص (عرفات)، كما يكـــــون تكرار عبارة (كُلُّ شيء مُعَدٌّ لَنا سلفا) مرتين نهاية النشيد، ونهاية المقاومة والرحلة الطويلة بأن يخرج الفلسطيني من جلده بدءا على عود من البحر وإليه تشـردا تلو تشـرد، وضـياعا تلو ضـياع، ويأتي التساؤل الساخر في النهاية، لماذا تطول النهايات، وهي معدة سلفاً بإتقان؟، وهذا ما يقدمه النص، أما صـــاحب النص – درويش – فعدل من وجهته إبان الإنتفاضـــة المباركة وحصـار رأس الهرم السياسـي الفلسطيني(عرفات) عندما قال :" لقد حوصـر الفلســطينيون في المنفى، وشـــردوا من منفى إلى منفى، ولكنهم الآن – وهذا الفرق الشاسع – في وطنهم يحاصرون؟ لقد تغيرت وتبدلت قواعد اللعبة "[10] ، لتنفجر بؤرة الدلالة المشـــحونة على صـــيحات الاعتراف الْمُرّة كما تقدمه نصـــوص القصـــيدة المطولة:

من أنا بعد هذا الرحيل الجماعي؟

انا العربي الذي لم يكن ..

وتنتهي القصيدة المطولة بلوحاتها الإحدى عشرة بما يشي بإكمال الفجيعة وخيبات الأمل[11] التي مني بها الإنســان الفلســطيني، وبذلك تحولت التجربة الشــعرية إلى حقيقة محملة بمسـتلزمات الشـرط الإنسـاني، ومفعمة بالتناقضـات الحادة التي تسـود الوجود بأسره.

٢- المعرفة الخلفية / معرفة العالم (البنية الكبرى):

إن ما اختزنته الذاكرة من تجارب ومقروءات، ومشـــاهدات في الســـياق الواقعي، يخرج رقيبا لمعاينة النصـــوص وبيان مدى انســـجام معطياتها مع ما توافق لدينا من معلومات نظرا لحالة المقاربة اللصيقة بين معطيات الواقع والنص الأدبي، خاصة أنَّ النص الأدبي ينهل من ذات الواقع، وينغمس فيه بقدر تعاليه عليه. لذا تشـــكل رؤانا قاعدة أولية لفهم النصوص وإدراكها، ومن ثم إعادة إنتاجها في واقعة ما بعد تشكيله، فالنص إعادة تشـــكيل للواقع وفقا لرؤي مبدعه، والنص أمام قارئه يخضـــــع لعملية تشكيلية من نوع آخر تسهم في إعادة إنتاجه في ضوء معطيات النص وواقع إبداعه. من هنا يعتبر (فولفجانج) أن البنية النصـــية " قاعدة أســـاســـية للإدراك البشـــري، مما يحفز قارئ النص لمعاينته في ضـــوء معرفته الخلفية)[12] ، كآلية من آليات انســـجام الخطاب، فيقول درويش:

لِلْحَقيقَة وَجْهان ... وَالثَّلْجُ أَسْود فوق مَدينَتنا

لَمْ نَعُدْ قادرين على الْيأْس أكْثرَ مما يَئسْنا .. والنِّهايةُ

فهذان السـطران يتصـادمان مع ما تشـكل من معرفة خلفية مسـتمدة من تجاربنا ونشـــــاطاتنا وإدراكنا للعالم، فالحقيقة ربما تكون مراوغة وهي كذلك، لكن لها وجها واحدا، مما تعدد ملّاكها وتصـــــاعدت قواهم، ولكنا في هذا النص ندهش بالحقيقة العملية، وكأنَّ الحقيقة تتطوع معلنة ما يشـــــاء مالكها، إذ تخترق الجملة الشـــــعرية الأولى بنية القواعد العلمية، لكنها شـــــعريا لا تفتأ عن فتنة متلقيها، وجذبه إليها، لتفصـــــح لها محاورة من خلال ما ينتجه النص. فالحقيقة واحدة / فلســـطين (أرض

كنعان)، ولكن وجهين متنازعين يقلبانها (الوجه الفلسطيني – والوجه الصهيوني)، وربما ما ينتجه النص متكاملا يفصح عن كون الوجهين صورة الفلسطيني المنقسم على ذاته تتشكل كذلك بوجهين: وجه مقاوم مدافع ضمن تاريخ نضالي، ووجه بائس كالح يسقط تاريخه موقعا باسمه صكّ وأداة، اما (أوسلو) فلها ملايين الوجوه.

أما الثلج الأسود فوق مدينتنا فإنه يزجّ المتلقي في فلك الصدمة، صدمة ودهشة المفارقة، لكنها شعرية الجملة الشعرية، وما إدخال شبه الجملة الظرفية (فوق مدينتنا) إلا لينقذ ما ترسخ من معرفتنا للون _ الثلج _ فالثلج أبيض في كل مكان إلا في مدينة (درويش) الفلسطيني العربي أسود قاتم، وبهذا الجمالية اللونية للثلج تنقلب ضدا إلى قبحيّات، وكأنه يقول: بنود الوعد قنابل رعد، والنبوءة تتحقق، يتلون ثلج السلام ثقيلا مظلما، ويقول أيضا:

..... لَمْ يَبْقَ مِنّي

غَيْرُ مَخْطوطةٍ لاْبن رُشْدٍ، وَطَوْقِ الْحَمامِة، والتَّرْجَمات ..

فقراءة هذه الجملة الشعرية لا تسلخ – مطلقا – عمّا تكون لدينا من معرفة تاريخية بالإنتاج المعرفي والحضاري للعرب والمسلمين في الأندلس الأكثر اعتدلا وانفتاحا على الحضارات الأخرى استيعابا ومحاورة، فابن رشد الأندلسي الذي أنتج ميثاقا للعشاق والترجمات، فهو اعتراف في نهاية النص بتقبل الذات العربية للآخر، فالذات انحطت في مقوماتها المادية، ولم يبق إلا الذات المعرفية، فهل هي في طريق التلاشي؟؟؟

الخاتمة:

نجد ثمة ارتباط واضح في موضوع الخطاب في شعر محمود درويش في ديوان (أحد عشر كوكبا)، إذ يؤسّس الشاعر الفلسطيني الموضوع إلى محاور مهمة من تاريخية الصراع بين الأمّة وأعدائها ممثلة بقضية فلسطين الأولى في العصر الحاضر، ووصف حالة اللاوجود للأمّة العربية من خلال محاور عدة تلتقي جميعها في الرؤيا المشتركة حول الواقع المحيط بكينونة الوجود العربي، فالمحاور الشعرية في الديوان المتجاورة تبدو في ذكر الجزئيات المؤلّفة لهذه القضية المركزية، من مثل محور الأندلس – التناص – الذي اعتبره الشاعر جسرا للعبور إلى غايته، فهي حقل ثري بالموضوعات والرؤى والرموز؛ لما تمثله في الوجدان العربي من دلالات تلهب الذاكرة الشعرية، وتحرك الذات العربية والإنسانية، وهي ذات ارتباط موضوعي واحد داخل البنية النّصية على الرغم من تعددية الصّور المرسومة، وبنائية المحاور الموضوعية المطروحة، إذ يوحي الموضوع في بنيته الكلية بالتآمر والنهاية، وتردي الأوضاع والأمل .وعليه، يمكن اعتبار أنّ هذه الرسالة اللغوية في الديوان _ أحد عشر كوكبا – التي يحملها الخطاب الشعري هي رسالة مكتملة ومتماسكة تحيط بموضوع واحد من البنية الصغرى الأولى له، وحتى الأخيرة، وهذا يؤسس لما يسمّى بانسجامية الخطاب داخل النص الدرويشي.

الهوامش:

(1) سورة يوسف الآية (٤).

(2) ينظر: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب): محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١. ص: ٣٣١. وينظر: الاستعارة والمجاز المرسل: ميشال لوغورن، ترجمة: حلاج. صليبا، عويدات، بيروت . باريس ، ط١، ١٩٨٨. ص:١٩٠.

(3) ينظر: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية – وليم رآي، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، دار الحرية للطباعة – بغداد. (د. ت)، ص: ١٠٥ وما بعدها.

(4) البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية للكاتب، ١٩٨٤، ص: ١٩٢ وما بعدها. وينظر: موسيقى الشعر: شكري عياد، العربي، القاهرة ١٩٦٨، ص١٠٨. وينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: عبد الحميد جيدا، مؤسسة نوفل، ١٩٨٠، ص: ٦٧.

(5) ينظر: مفهوم الأدبية في التراث النقدي: توفيق الزيدي، دار سراس للنشر، تونس،ط١، ١٩٨٥ ص ٢٣٠ وما بعدها .

(6) ينظر: المبدأ الحواري (دراسة في فكر ميخائيل باختين)، ترجمة فخري صالح، دار الشؤون الثقافية العامة. لا توجد صفحة محددة فهم للموضوع.

(7) تحليل الخطاب: بول وبراون، ترجمة: منير التركي، جامعة الملك سعود، د.ط، ١٩٩٧م، ص ٨٧ – ٩٠.

(8) ينظر: خمسة مداخل في النقد الأدبي (مقالات معاصرة في النقد)، تصنيف: ويلبرس سكوت ترجمة: د. عنان غزوان وجعفر صادق الخليلي ص ص٢٢٩وما بعدها.

(9) ينظر: مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني، ص ١٢٣.

(10) هذا الكلام منقول من صحيفة الرأي الأردنية، وقد سمعته إبان أمسية شعرية له في بيروت في عام ٢٠٠٢م.

(11) ينظر: مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني: بسام قطوس، ص ٢٣٣وما بعدها.

(12) فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية): فولفجانج، ترجمة: عبد الوهاب علوان، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٠م. ص٣٣.

قائمة المصادر والمراجع:

- بسام قطوس: مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني، دار البشير، عمان، ط٢، دون تاريخ.
- بول وبراون: تحليل الخطاب، ترجمة: منير التركي، جامعة الملك سعود، د.ط، ١٩٩٧م.
- توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، دار سراس للنشر، تونس،ط١، ١٩٨٥م.
- شكري عياد: موسيقى الشعر، العربي، القاهرة، ط٢، د. مكان، ١٩٦٨م.
- عبد الحميد جيدا: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط٣، ١٩٨٠م.
- فخري صالح: المبدأ الحواري (دراسة في فكر ميخائيل باختين)، دار الشؤون الثقافية العامة.
- فولفجانج: فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، ترجمة: عبد الوهاب علوان، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ٢٠٠٠م.
- محمد خطابي: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م.
- محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية للكاتب، ١٩٨٤م.
- ميشال لوغورن: الاستعارة والمجاز المرسل، ترجمة: حلاج صليبا، عويدات، بيروت – باريس، ط١، ١٩٨٨م.
- وليم رآي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة: د. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، دار الحرية للطباعة – بغداد. (د. ت).
- ويلبرس سكوت: خمسة مداخل في النقد الأدبي (مقالات معاصرة في النقد)، ترجمة: د. عنان غزوان وجعفر صادق الخليلي.

References:

- Bassam Qatous: *Muqarabat Nassiyya fi al-Adab al-Filastini*, Dar al-Bashir, Amman, 2nd ed., no date.
- Paul and Brown: *Tahlil al-Khitab*, translated by: Munir al-Turki, King Saud University, no edition, 1997.
- Tawfiq al-Zaydi: *Mafhum al-Adabiyya fi al-Turath al-Naqdi*, Dar Saras lil-Nashr, Tunis, 1st ed., 1985.
- Shukri Ayyad: *Musiqa al-Shi'r*, al-Arabi, Cairo, 2nd ed., no place, 1968.
- Abdelhamid Jedda: *al-Ittijahat al-Jadida fi al-Shi'r al-Arabi al-Mu'asir*, Mu'assasat Nawfal, 3rd ed., 1980.
- Fakhri Salih: *al-Mabda' al-Hiwari (Dirasa fi Fikr Mikhail Bakhtin)*, Dar al-Shu'un al-Thaqafiyya al-Amma.
- Wolfgang: *Fi'l al-Qira'a (Nazariyya fi al-Istijaba al-Jamaliyya)*, translated by: Abdelwahab Alwan, Supreme Council of Culture, 1st ed., 2000.
- Muhammad Khatabi: *Lisaniat al-Nass (Madkhal ila Insijam al-Khitab)*, al-Markaz al-Thaqafi al-Arabi, Beirut, 1st ed., 1991.
- Muhammad Abdelmuttalib: *al-Balagha wa al-Uslubiyya*, al-Hay'a al-Misriyya lil-Kitab, 1984.
- Michel Le Guern: *al-Isti'ara wa al-Majaz al-Mursal*, translated by: Hallaj Saliba, Oweidat, Beirut - Paris, 1st ed., 1988.
- William Ray: *al-Ma'na al-Adabi min al-Zahirat al-Finuminulujiyya ila al-Tafkikiyya*, translated by: Dr. Yoel Youssef Aziz, Dar al-Ma'mun for Translation and Publishing, 1st ed., Dar al-Hurriyya for Printing - Baghdad (no date).
- Wilbur Scott: *Khamsat Madakhil fi al-Naqd al-Adabi (Maqalat Mu'asira fi al-Naqd)*, translated by: Dr. Anan Ghazwan and Jaafar Sadiq al-Khalili.