ثنائيات التضاد الدلالي ودورها في تشكيل صورة الدم في الشعر الفلسطيني المعاصر

د. أسامة عزت شحادة أبو سلطان

جامعة بنغازي

تميزت القصيدة الحديثة بوحدة بنائية متكاملة ، يتلاحم فيها الأثر النفسي مع المضمون، وصارت التجربة الشعورية قائمة على تفاعل الشاعر مع ذاته من جهة، ومع محيطه من جهة أخرى تفاعلاً إيجابياً يتجاوز حدود الملامسة السطحية، بما يكشف وعيه بالأشياء ، ويترجم إدراكه للمفهوم الجديد للشعر، وقد برز التطور النوعي في انتقال هذا الإدراك إلى المتلقي الذي أصبح يطلب قصيدة لا تكتفي بتصوير الواقع ، وإنما تفتته لتعيد ترتيبه في نسق يعكس الموقف تجاه الوجود بأكمله.

وإذا كانت رؤى الشاعر الحديث تتقاطع مع رغبات المتلقي في هذا المقام، فإن الكشف عن طبيعة النص صار يفرض أدوات جديدة وثقافات متعددة ، وبخاصة بعد أن تخلى الشعر عن المفردة بمعناها المعجمي في التشكيل الفني ، وصار يتطلع إلى ما هو أبعد من ذلك . وهذه المفردة ما هي إلا أوليات في لغة الشعر لا تستقيم من خلال معنى مباشر تحمله، إذ يحملها الشاعر طاقات شعورية، ورؤى خاصة، وتجارب تجعله يكشف المختبئ وراءها، لتصل إلى الإيحاء الذي ينشده [1]، وهنا تتجلى جمالية الشعر، ويبرز الدور الجديد للمتلقي الذي يملأ المساحات الفارغة التي تتولد بين الدلالتين.

لقد أصبحت الدلالة بهذا المفهوم عاملاً مهماً في كشف خبايا النص، والوقوف على كنهه، فهي ليست معاني يقدمها المعجم ، أو إشارات تتضح بين الكلمات ، بل صارت كلاً متكاملاً يتجلى من خلال العلاقات الناشئة بين عناصر النص.

إن الوقوف على دلالات النَّص الشعري أصبح يستلزم دراسة متكاملة البناء تقوم على التفسير والتحليل، لا على مجرد الملاحظة والوصف، " فالناقد يتتبع طرائق الشعراء في التعبير وابتكار الصور لإحداث التكامل المؤثر في المتلقين، ذلك أن الفكرة التي يطالع بها المبدع قارئه، أو الانفعال الذي تتكون منه قصيدة يحتاجان إلى هيأة فنية خاصة تنحت من المادة اللغوية ذاتها بإيقاعها وموسيقاها وبحيوية فاعلة تجعل اللغة تتسع لتجربة فيها الصورة المجازية والاستعارية "[2]، ولتمثل ذلك وصولاً إلى الحقيقة الدلالية التي يقوم عليها النص الشعري ؛ فإن تفسير البنية

الشعرية الحديثة بمفهومها المتكامل (وليس بمفهوم الهيكل وحده) قد يكون السبيل الأمثل لفض مغاليق هذا النص، وبخاصة إذا كان هذا يبدأ من الظواهر التي تسيطر على البناء الفني.

لقد اتفق النقاد المعاصرون على أن الشعر استجابة لرغبات ونزعات وتطلعات تسيطر على إنسان العصر الحديث ، وإذا ما عرفنا يقيناً أن هذا الإنسان كتلة من المتناقضات أمكن لنا تفسير الصراع الذي يسيطر عليه من جهة ، وينعكس على النص الشعري من جهة أخرى، فـ " خلال العملية الشعرية تجابه الشاعر حالة جديدة من التناقض تتمثل في محاولة خلق الانسجام بين تناقض أحاسيسه الداخلية وبين وسائل التعبير عن ذلك ، بينه وبين اللغة ، ثم بين اللغة وبين الشعر، وهنا يجيء دور الصورة الشعرية والموسيقا الشعرية والبناء الشعري"[3]، فالشعر إذن وسيلة لإقامة تعادلية بين المتناقضات في النفس البشرية، وفي الوجود ، ولا يمكن للدارس إغفال ذلك في الدراسة والوقوف على هذه الجوانب المتباينة، فـ " المرء لا يستطيع أبداً أن يصبح ناظماً للقصائد، أو قارئاً صحيحاً لها، إن كان لدى رؤيته لها، يعمى عينه عن تجانس اللاتجانس"[4]، وهذه السمة التي تتولد في النص، هي التي تمنحه الخصوبة، إذ إن" علاقة الأشياء التي لا علاقة بينها هي بالضبط ما يكون ذا معنى في الشعر "[5].

وتتمثل القيمة الحقيقية لبنية التناقض في القصيدة الحديثة في وجودها امتداداً للحظة شعورية نفسية يعيشها الشاعر مشاركة مع المتلقي، والنص الشعري في تأسيسه على هذا لا يعكس الواقع الذي يمثله فحسب، وإنما يقدم نتاج تجربة شعرية فاعلة تنصهر فيها هذه المتناقضات ، وتتحرك على مستوى القصيدة، وفي ذهن المتلقي، لتنتج دلالة جديدة يجتمع فيها السلبي والإيجابي ، مما يعطي الشعر جمالية جديدة تتغلغل إلى طبقات النص وتنبثق عنه.

لقد أعطت هذه الخاصية روحاً جديدة للشعر عندما ساعدته على التحول من حال السكون (الموت) إلى حال الحركة (الحياة)، وثبتت التفاعلية بين تضاعيفه، وأسهمت في خلق نسيج علائقي واضح بين الشاعر والمتلقي، وإذا كان هذا النسيج يخضع لجدلية التناقض المتشكلة عبر الدلالات المتاحة داخله ، فإن الصورة تبقى الحاضن لهذه التفاعلات، لاسيما أنها نتاج أكثر من مستوى في النص، وهذا هو سر الفاعلية، فالنظرة الشمولية للمبدع تفرض اجتماع طرفي السلب والإيجاب في صوره من خلال إطار موحد يقوم على التكامل والتفاعل بينهما ليخلق ما يسمى بفاعلية التضاد[6].

إن عملية تقابل الأضداد في النص تفجر دلالات متعددة عبر أسطره ، وهي لا تتوقف على ما تمنحه الأفعال من حيوية، أو ما تعطيه الرموز من إشارات، فالحركة أساساً تتولد في ذهن

المتلقي من خلال ما تشعه بنية التضاد ، فعبر الخيوط الدقيقة الممتدة بين الدلالتين السالبة والموجبة تكون هذه الحركة التي لا تكتفي بمجرد الجمع بينهما أو معرفة إحداهما بوجود الأخرى، فـ " المعنى الذي يتشكل ضمن سلسلة الأدلة المتشابكة لا يمكن القبض عليه بمعزل عن حركية التبادل التأثري فيما بينها بحيث لا يمكن لأي سلسلة كلامية لاحقة أو سابقة أن تظهر بمنأى عن هذه الحركية"[7].

ولا يكتفي الشاعر بنقل المستوى المعجمي في المتضادات في النص وإلا أصبح شعره شعر زينة، فهو ينتقل من التناقض إلى التآلف عبر منظومة تتكامل فيها الأبعاد النفسية والفنية ، فمن خلال أحاسيسه ومعايشته لهذه المتناقضات داخل النص وخارجه، وعبر تولد الدلالات الناتجة عن ذلك تكون الحركة بين حدي الصورة، "وكل قصيدة ناجحة لابد أن تبدأ من حدود هذه النقطة الحرجة التي تنطوي منذ البدء على طاقة حركية هي المسؤولة في الواقع عن الحالة الشعرية التي يجد الشاعر نفسه داخلها"[8].

لقد منحت بنية التناقض النص الشعري إمكانية القراءات المتعددة ، وهي قراءات متداخلة متكاملة ، تتحرك جميعها في الأغلب نحو البؤرة المتشكلة من المتناقضات، و"تحاول احتضان النص بالنفاذ إلى بعض أبعاده الإشارية والرمزية في مستوى خاص ، وهي لا تستنفذ كل إجراءاتها في نص واحد ، ولا تكرر معالجتها له، بل هي قادرة على أن تجرب في كل مستوى الإجراء الذي يبرز خواصه، ويبوح بسر تركيبه مما يبرز جانباً من الدلالة قابلة للتكاثر والتعدد"[9].

إن الدلالة المتولدة عبر المتناقضات التي يطفح بها الشعر الحديث تساعد المتلقي على استحضار النص الغائب في القصيدة، فالمعنى الذي يلوح بين الأسطر ما هو إلا إشارات أولية، أو صور خارجية، والفعل النقدي يستلزم الغوص في أعماق النص لاستكناه النظام الذي يحكم أبعاده عبر المستويين الدلالي والنفسي .

وبنية التضاد . وفق مفاهيم الشعر الحديث لا تسلم بالسكونية فهي لا تقوم على المدلول المعجمي وحده ، وهي دلالات تشع في أرجاء النص من خلال اشتباك تصارعي تتفرع منه الإشارات والدلالات التي تقودنا إلى رؤى الشاعر، و "هذا الصراع على مستوى حياة النص لا يؤدي إلى تفجيره وتفكيك أوصاله، وإنما يؤدي إلى سلامته وعافيته وقدرة احتماله التأويل"[10].

وقد جاء الشعر الفلسطيني بتعبيره عن الواقع المعيش . تماماً مثلما هي الحال في الشعر العربي الحديث . حافلاً بالتناقض الذي يضرب بجذوره في مختلف مظاهر الحياة ، وصار هذا التناقض

امتداداً يبدأ من فضاء النص متشابكاً في بنيته الفنية والفكرية ، متلاحماً مع الواقع الذي يعيشه الشعب الفلسطيني.

وقد استجابت صورة الدم بوصفها عصب النص الشعري الفلسطيني لهذا الواقع، إذ سيطرت عليها ثنائيات متقابلة، تولدت من خلالها دلالات متعددة كانت تتساوق وتتكامل فيما بينها لتقدم رؤى موضوعية وفنية تجسد التفاعل بين حيثيات النص وعناصره.

لقد عبرت صورة الدم في الشعر الفلسطيني عن النقيضين: فهي تقترن بالموت والدمار، وتعبر عن اليأس ، وتترجم المأساة التي يعيشها الفلسطينيون ، وتتحول في جانب آخر إلى عنوان للحياة، وأيقونة للأمل. ومن خلال عملية الجذب والتنافر بين السلب والإيجاب تتبلور البنية الفكرية والنفسية التي يقوم عليها النص الشعري الفلسطيني ، ليسهم التقابل بينهما في تعميق " الفضاء الدلالي بتفجير دلالات مضمرة وخلق علاقات داخل النص بين وحداته المختلفة"[11]، وتمثل الثنائيات الضدية جوهر صورة الدم ، إذ إن اجتماع دلالتين سالبة وموجبة في النص الواحد ثم تفاعلهما كفيل بخلق دلالة جديدة تتكشف عبر أسطر القصيدة، وبهذه الدلالة يمكن الوقوف على تفسير الشكل الفني الذي تأخذه صورة الدم .

إن الرصد الكمي لصورة الدم في الشعر الفلسطيني، والوقوف عند الدلالة السالبة أو الموجبة دون استجلاء العلاقات التي تربط بينهما ، وحركية الصعود والهبوط قد لا تعطي الصورة أبعادها، ولا تقف على حقيقة كنهها الدلالي[12]، لذلك فإن البحث يقدم دراسة الدلالات المتقابلة في صورة الدم من خلال الثنائيات المتشكلة فيها ، والمعبرة عن حال من التضاد بوصفها نتائج للواقع المعيش وصولاً إلى تخلق هذه الصورة في النص، وقد تمثلت هذه الثنائيات في:

1 . ثنائية الحياة والموت:

تتبلور هذه الثنائية في الشعر الفلسطيني في محورين : الأول: تمسك الفلسطيني بأرضه وحبه لها، وتفانيه دونها، ورغبته في أن يعيش فيها بسلام من دون أن يضمر عداوة لأحد، والثاني، العدوان الصهيوني على فلسطين وسرقة أرضها بعد ادعاء ملكيتها، في محاولة لاقتلاع الفلسطينيين منها ، بالقتل والذبح والإبعاد والتدمير.

من هنا نجد، ثنائية الحياة / الموت أصبحت متلازمة في الوعي الجماعي الفلسطيني ، وصارت مرتبطة بوجوده وكينونته، ولعل اللافت للنظر أن العلاقة بينهما تتحول إلى علاقة طردية، فمع ازدياد الموت ، يزداد التمسك بالحياة والأرض والإصرار على المقاومة.

وتتميز ثنائية الحياة / الموت في النص الشعري الفلسطيني بحملها صورة الدم، وارتباطها

بالوعي ، وصار كل طرف فيها يقود إلى الآخر، وإن كانت الحياة تتفوق في النهاية عندما يظهر الموت الفلسطيني "عن طريق الفداء ، وبذلك يكون الفداء جسراً بين الموت والحياة ، أو هو نفسه الموت والحياة في آن واحد"[13].

إن ثنائية الحياة / الموت تفسح المجال لبزوغ ثنائيات أخرى متعددة تتداخل في نسيج بنائي واحد ، تتجلى من خلاله رؤى الشاعر الفلسطيني ، وقد قدمت (فدوى طوقان) هذه الثنائية عند التقاطها مشهداً يبدو في الواقع الفلسطيني مألوفاً متكرراً، ولكنه يكشف الضد الذي لا يقبل أن يكون ما حدث شيئاً اعتيادياً ، ففي عنوان القصيدة (جريمة قتل في يوم ليس كالأيام)، التي أهدتها (إلى روح الطالبة الشهيدة منتهى حوراني) يبدو الجانب الغائب في الموضوع ، فالذي تمثل على أرض الواقع كان موتاً غير اعتيادي ؛ إنه قتل مقصود جرمته النية المبيتة، وهذا دحض لادعاءات العدو بأن الحادثة كانت عكس ذلك، أو تمت عن طريق الخطأ ، وهي الحجة التي يسوقها دائماً في مثل هذه الأحوال. إن القسم الأول من العنوان (جريمة قتل) يستدعي في الذهن القاتل والقتيل، أي الضدين الممثلين للموت والحياة، أما القسم الثاني منه (في يوم ليس كالأيام) فيكشف عن حالي السلب والإيجاب، فما حدث في إطاره الزمني ، يؤكد أنه يوم يختلف عن بقية الأيام، إذ المفترض أن تعيش القتيلة حياتها مثل أية فتاة في عمرها ، لكن رصاص الاحتلال يستبعد هذه الفرضية ويستبدلها بالموت.

وقد أجادت الشاعرة عندما اتخذت من الوحدة الزمنية (اليوم) إطاراً للجريمة، لإيحائها بإمكانية تجدد فعل القتل على مستويات زمانية أكبر، أما في الإهداء، فإن المتناقضات تنفتح على بعضها البعض من خلال تعريف القتيلة (منتهى حوراني) بالطالبة الشهيدة، فهي حتماً ليست مسلحة، ولم تكن في وضع مواجهة مع العدو، إنها مجرد طالبة علم ، واحتمالات قيامها بأعمال قتل هنا غير واردة ، لكن الضد يظهر ليجعلها ضحية.

تقدم (**فدوى طوقان**) الدلالتين السالبة والموجبة لصورة الدم في القصيدة عبر ثلاث لوحات تكاملت في بناء سردي ، نكتفي بعرض اثنتين منها، تقول في اللوحة الأولى:

ويوم امتطى صهوة العالم الصعب يحمل غصناً بيد

ويحمل سيفاً بيد

ويوم الحبيبة في الأسر هبت عليها الرياح

محملة باللقاح

جرت (منتهى)

تعلق أقماراً أفراحها في السماء الكبيرة

وتعلن أن المطاف القديم انتهى

وتلعن أن المطاف الجديد ابتدا

. . . . . .

(بغرفتها أمها المتعبة

تلملم أوراقها المدرسية :

حذار العدى يا بنيةِ

فعين العدو تصيب)

وما كذّب القلبُ ، كان عدو الحياة ، يطاردها في المسيرة

وينشب في عنقها مخلبه[14]

تؤكد طوقان في هذه اللوحة أن الحياة سابقة على الموت عند الشعب الفلسطيني ممثلا في (منتهى)، وهو إذ يتمسك بها ، فإنه يمارس حقه الطبيعي الذي يتعادل مع قضية الوطن، فالرغبة لديه فيها جعلته يحابه (العالم الصعب) ويخضعه ، وحمله لغصن الزيتون (دلالة السلام) يترافق مكانياً وزمانياً مع حمله للسيف (دلالة الحرب)، وتقديم السلام على الحرب هو توكيد لانتصار الحياة وتفوقها على الموت.

وتتعمق ثنائية الحياة / الموت في صورة أخرى ، تبدو فيها فلسطين (حبيبة) وهي في حال أسرها لدى العدو محملة بإيحاءات الموت، ولكنها قابلة للحياة بالرياح التي تحمل لقاحات النبات، وفي هذا التناقض توالد مستمر، فتصويرها بالنبات القابل للتلقيح يؤكد سمة الحياة النابضة فيها، ويوفر عنصر الإخصاب عندها وارتباطها به ، وقد اتخذت الشاعرة من هاتين الصورتين خلفية (حركية) لموضوع النص، إذ استطاعت أن تمهد للحدث الذي يدور في الإطار ذاته، وأحسنت استخدام الرموز المؤكدة لدلالة الحياة لترفد بها الصورة فتأتي مرة بصيغة الغائب (امتطى) إشارة للشعب الفلسطيني ، ومرة أخرى بصيغة المعلوم (الحبيبة في الأسر) إشارة إلى فلسطين ، لتنتقل إلى المحور النصي (منتهى) حيث تتوحد مع هذه الرموز فتبرز جميعها البعد ذاته.

وتحمل الأفعال المرتبطة بـ (منتهى) إيحاءات الحياة من خلال ارتباطها بالحركة ، والتطلع إلى الأفضل، فهي تجري (يلاحظ هنا البعد الطفولي في دلالة الفعل من السياق) وتعلق أقمار أفراحها في السماء، لتظهر أمام الملأ حيويتها ونشاطها. أي أنها إذا كانت تتحرك على الأرض وأمام مدرستها، فإن مجال حركتها يتسع ليصل إلى السماء، وقد تأكد هذا البعد الطفولي في فعل

(منتهى) عندما رأت السماء كبيرة ، وهي صفة ربما تضيف شيئاً للمعنى . إذا ما أخذناه من ظاهره ، لكن هذه الرؤية كانت تتجسد في عيون (منتهى / الطفلة)، فأحلامها اللامنتهية لا تجد أمامها إلا السماء بحجمها الكبير متسعاً لها.

وتتحول (منتهى) إلى نبوءة عند الشاعرة ، فهي تكتشف بفكرها الطفولي، نقطة الفصل بين الحياة والموت، وترى أن اللحظة الحاضرة التي تعيشها قسمت المسيرة إلى قسمين، ولا نعني بذلك أن إدراك هذا الفصل حدث متأخراً، لكن هذه اللحظة حددت الماضي وفتحت آفاق المستقبل، وهذا الاكتشاف لا يكتمل صراحة في النص إذ تأتي الفراغات لتدفع القارئ إلى وضع توقعاته في حين أن الشاعرة في جمعها للضدين(انتهى / ابتدا) و(القديم / الجديد) تحدد هوية المرحلة القادمة والحدث المتوقع.

وقد أسهمت تقنية المشاهد المتجاورة بنقل العين الراصدة من موضع إلى آخر في كسر رتابة السرد الذي قد يتولد عن تتابع الأحداث، ويحول النص إلى حكاية، فتتآلف ثنائية أخرى هي الخارج والداخل، فبعد أن كانت الصورة تتشكل في الخارج وتحمل دلالة الانطلاق ، تنتقل الشاعرة إلى الداخل (داخل بيتها) لتعرض جانباً آخر من الصورة ، فالأم المتعبة تجمع أوراق ابنتها (وليس دفاترها أو كتبها)، وهذا المشهد يحمل دلالات التمزق مما يوحي بطبيعة الحدث القادم، كما أن استخدام الفعل (تلملم) يوحي بحرصها وخوفها على ابنتها، وقد ترجمت هذا الخوف باتكائها على الموروث الشعبي (فعين العدو تصيب)، وهي تتعامل مع ابنتها من منطق الأمومة، فعين العدو قادرة على إلحاق الضرر بابنتها، وهذا الإحساس المتولد في وجدانها يتأكد على الأرض ليعود الخارج من جديد وتنطلق العين الراصدة إلى موقع الحدث، ففي اللحظة التي كانت تتوجس فيها الأم خيفة على ابنتها، كانت تفترسها يد الأعداء، فعدو الحياة (العدو الصهيوني). وهنا تتجلى الدلالة السلبية للدم، حيث تتحول مباهج الحياة إلى أجواء للموت يرصد فريسته ويطاردها، ويمسك بها ويفترسها، وهذا يؤكد النية المبيتة للقتل.

إن الدلالة التي يحملها النص تتألف في طياتها من ثنائيات قائمة على الضد، بما يكشف البعد النفسي للصورة الكلية التي تتسلسل في النص عبر صور جزئية(الشعب / فلسطين / منتهى / الأم / العدو) وهي بحساب العدو أربع صور تحمل دلالات الحياة، تقابلها صورة واحدة تحمل دلالة الموت، ثم يتكرس هذا الموت بقتل (منتهى) في مشهد مأساوي، لكنه على امتداد النص ، موتُ مفضٍ إلى حياة، وهذا الانتقال عكسه وجدان الشاعرة التي تؤكد أن سقوط (منتهى) في نهاية المطاف ما هو إلا عملية إخصاب مستمرة تنجب العديد من الأبطال.

وقد أسهم تكرار أصوات المد في الأفعال (امتطى / انتهى / ابتدا) في خلق إيحاء بامتداد الصورة التي تتشكل عبر الحدث، لما توفره هذه الأصوات من تواصل بين الأسطر الشعرية.

وإذا كانت اللوحة الأولى التي قدمتها الشاعرة تنطلق من نقطة الحياة، وهي السابقة على الموت في وجدانها، فإن اللوحة الثانية تتشكل في النقطة ذاتها:

تفتح مريولها في الصباح
شقائق حمرا وباقات ورد
وعادت إلى الكتب المدرسية كل سطور الكفاح التي حذفوها
وعادت إلى الصفحات خريطة أمس التي طمسوها
ورفرف مريولها راية في صفوف المدارس ، رفرف وامتدّ
ظلا في الضفة المشرئبة
شوارعها المخضبة
وأشجارها المثقلات ، رفرف مريولها في النوافذ .
فوق سطوح المنازل فوق رفوف الدكاكين .
ظلل في الضفة المشرئبة
مساجدها والكنائس ، ظللها قبة تلو قبة (15)

في هذه اللوحة تبدأ الدلالة الإيجابية للدم في التكشف من الفعل (تفتّح)، الذي يستدعي الإغلاق في الذهن، وهذه الثنائية هي ذاتها ثنائية الحياة/ا لموت /، فتفتح شقائق النعمان جاء بعد إخصاب الأرض، والحياة التي دبت فيها تغلبت على الموت ،وتحديد زمن الإحياء بالصباح، وهو أول اليوم يوحي بالاستمرار. وقد أجادت الشاعرة عندما استخدمت مفردة (مريولها) وهي من ألفاظ الاستخدام اليومي بوصفه شاهد إثبات على الجريمة، ودليلاً على وحشية العدو، وبراءة الضحية، وأجادت كذلك عندما عرضت لفعل الإخصاب وإتمامه في فترة زمنية وجيزة، إذ يقودنا إلى أن مفهوم الدم / التضحية ينكشف دونما إبطاء. وبفعل القتل تنبثق نتائج أخرى ترتبط بحال الإخصاب وتتجلى في ثنائيات أخرى (فسطور الكفاح المحذوفة غياب ، تعود حضور)، (والخريطة الكياد المطموسة المتغيرة معالمها أيضاً تعود) ، فالحياة هنا تتغلب على الموت، ويتحول (المريول) إلى رمز للحالة الفلسطينية بكاملها ، فهو المخضب بالدماء الذي يصبح راية ترفرف (وهذا إيحاء بالعزة) لتمتد إلى أماكن متعددة تجمع الوطن كله.

لقد أسهمت بنية الصورة وتآلفت عناصرها في إبراز الدلالة الإيجابية عبر الجوانب الاتية:

أ . البعد الأسطوري : فـ(الدم) الذي امتزج في فعل تزاوج مع (المريول) أنتج (شقائق النعمان) ، وهذا يؤكد أن (منتهى) تأخذ شكل (فلسطين / الشعب الفلسطيني) ، وتمتلك القدرة على الحياة وتجديدها. واستحضار ملامح الأسطورة هنا جاء متوافقاً مع البنية السردية للنص ، فالشاعرة لم تأخذ منها سوى الجوهر، والمتلقي عندما يطالع ما تعرضه الشاعرة يعود بذهنه إلى شخوص الأسطورة ليقرنها بالحاضر[16]، فـ (أدونيس) هو (منتهى /الضحية) ، و(أفروديت) هي (فلسطين)، و (الدب الذي قتل الضحية) هو (العدو)، والدم المقدس الذي سال جدد الحياة فتشكلت في زهرة قرمزية و أحيا الأرض، ومفهوم التضحية يقدم صياغة جديدة للموت لتتبدل دلالات السلب بدلالات الإيجاب[17].

ب . التكرار: ويتضح في التركيز على أفعال محددة ، وبالنظر إلى هذه الأفعال سنجد ارتباطها بالموضوع الفلسطيني في جانبيه المادي والمعنوي : ففعل (عادت) الذي تكرر مرتين ، يسند إليه: سطور الكفاح مرة ، وخريطة الأمس مرة أخرى، وهنا ثنائية الحسي واللاحسي، كذلك الكفاح مرتبط على المستوى الدلالي بالخريطة، لأنه الطريق إليها. والفعل (رفرف) يرد ثلاث مرات مرتبطاً بالمريول، وهو الرمز الذي يستحضر الحالة الفلسطينية كلها ، ويتساوق مع الفعل (ظلل) الذي تكرر ثلاث مرات أيضاً، وقد جاء نتيجة للفعل (رفرف)، كما أن الفعلين يرتبطان بالمكان (المدارس / الضفة / الشوارع / الأشجار / النوافذ / المنازل / الدكاكين / المساجد / الكنائس)، وهذا التكثيف للمكان يوضح قيمة الشهادة والتضحية التي قدمتها (منتهى) ونجاعة الدم الذي سال.

كما جاء التكرار على مستوى الصيغ والتراكيب ، وتجلى في صيغتي الجمع والضمير، فصيغة الجمع ترد خمس عشرة مرة ، وهذا مظهر تكثيفي آخر في النص يقف مقابلاً ومطابقاً لحال (منتهى) الطالبة الشهيدة ، فهي على مستوى اللفظ مفرد سقط ضحية، تتقابل مع صيغ الجمع لتؤكد أن سقوطها شهيدة على المستوى الفردي كان تضحية لا تنفصل عن تضحيات الجماعة.

أما تكرار الضمير، فإنه يتجلى في ثلاثة مواضع : إسناده للاسم ، حيث يسند إلى مريول منتهي بصيغة متكررة ثلاث مرات ، كما أسند لأماكن ترتبط بفلسطين (شوارعها . أشجارها . مساجدها) أيضاً ثلاث مرات، أما إسناد الضمير للفعل فقد ارتبط بالعدو (حذفوها . طمسوها)، وهي أفعال تحمل مدلول السلب.

ومن خلال ثنائية الاسم / الفعل تبرز الدلالة بإيحاءات جديدة ، فالاسم يعني الثبات واليقين، أما الفعل فهو يقود إلى الحركة ويقبل النفي، وهذا التقابل تبرز قيمته عندما يرتبط الاسم في النص بفلسطين، بينما يلتصق الفعل بالعدو.

ج الفعل الماضي: وقد تكررت صيغته اثنتي عشرة مرة ، وهو المهيمن على اللوحة الثانية في الصورة، إذ لا نجد صيغة زمنية خلافها، وهذا لا يرتبط بالحدث وروايته، ولا يقوم على البنية النحوية المباشرة ، فالفعل الماضي ينفتح في دلالته على الحاضر، ويرتبط بالمستقبل ، وهذا ما ترمي إليه الشاعرة في صورها، فاستشهاد (منتهى) قضية ترتبط بالوطن طالما لم ينل حريته.

ولا تنفصل جوانب أخرى في النص أسهمت في إبراز دلالته الإيجابية كوحدة الأثر النفسي والإيقاع والشكل الطباعي، وقد تآلفت جميعها مع البنية وارتبطت بثنائيات دارت في فلك الحياة/ الموت.

إن ثنائية الحياة / الموت التي سيطرت على النص برزت ببعديها الإيجابي والسلبي، معبرة عن الواقع المعيش، ومؤكدة أن الدم الفلسطيني وإن كان لا يزال يسيل – فإنه الطريق نحو الحرية، وما حدث عبر التاريخ يؤكد هذه الحقيقة.

2 . ثنائية الأنا / الآخر: تمثل ثنائية الأنا / الآخر الإطار العام للصراع مع العدو الصهيوني ، فهي تجمع النقيضين : المعتدي ، والمعتدى عليه ، والملاحظ أن الصورة العامة (للأنا) التي تبلورت في الشعر الفلسطيني تحمل مضامين القوة والفتوة والفدائية والتضحية والبطولة ، بينما كان (الآخر) قاتلاً وسفاحاً ومجرماً ومصاصاً للدماء، ولم تظهر صور تستجلي طبيعة العلاقة بين الطرفين خارج هذا الإطار إلا فيما ندر.

وتبقى المواجهة المستمرة هي المسرح المناسب للكشف عن ثنائية الأنا / الآخر، ولا يرمي الباحث من وراء ذلك إلى تحديد آراء كل طرف تجاه الآخر، وإنما استجلاء الموقف الفكري الذي يتعامل به الطرفان، وكيف يشكل ذلك ثنائية تبرز التناقض، وهو ما يمثل جوهر النص الشعري، فالصراع القائم بين العرب الفلسطينيين وبين الصهاينة ، صراع أطراف متناقضة لا مجال للتوفيق بينها، وإذا كانت السياسة تحاول جاهدة تحقيق ذلك ، فإن الواقع يرفض مثل هذه المحاولات ، لتناقض البنى (الأيديولوجية) بين الطرفين، وهذه الحقيقة هي التي التقى عندها الشعراء الفلسطينيون دونما استثناء.

وقد عمد الباحث – في هذا المقام – إلى الاستشهاد بنص لأحد الشعراء الشباب الذين ولدوا وعاشوا خارج فلسطين (بمفهومها الجغرافي)، ليقف على صورة العدو عند جيل ما بعد

النكبة ويستجلي رؤيته نحوه وصولا إلى تحديد سمات التجربة الشعرية التي أفرزت هذا الموضوع، وهي التجربة التي تعد على المستويين الفكري والفني ذات قيمة خاصة.

ويمثل إبراهيم نصر الله في قصيدته (الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق) هذا الأنموذج الذي يرى العدو من خلال وجدانه ، عندما يتخذ من ثنائية الأنا/ الآخر. في لحظة مواجهة دموية إطاراً يكشف من خلاله الحقائق الغائبة ويوقفنا على الدلالة المتشكلة في النص.

تتجلى هذه الدلالات عبر الإطارين الزماني والمكاني اللذين يدور فيهما الحدث ، وهو اقتحام أربعة فدائيين حافلة صهيونية توجهوا بها من عسقلان إلى رفح، مطالبين بإطلاق سراح عدد من زملائهم الأسرى ، وهنا تبدأ ثنائية الأنا / الآخر في التشكل عبر سلسلة متناقضات تلوح في التقابل بين الأسر/ الحرية، فالفدائيون يختطفون الحافلة مستهدفين حرية زملائهم ، فمقابلة الضد بالضد عمل مشروع وما يحدث بين الطرفين يمثل مواجهة بين القوة الغاشمة وبين الإيمان المطلق. يقول (**إبراهيم نصر الله**):

صباح لأحلى الشباب
لغزة هاشم
للفجر يأتي عريضاً ويكبر كالسنديان بهذا التراب
صباح لأعراسنا العاليات كظهر الحصان
صباح لعصفورة درجت
. قبل أن تشرق الشمس . فوق القباب
صباح صباح لأحلى الشباب
" لجيفارا . . . "
لم يزل يانعاً في عيون الصبايا
ومستسلماً لغناء البلابل . . محتفلاً بنجوم الدماء
ولما يزل في الشوارع يمضي غزالاً
ويمحو خطى الجند . بالدم . فوق الرمال
ويأتي إلى البحر كل مساء نبيا
وقامته السرو والاحتفال
غامضاً كابتسامة طفل
فسيحاً كبيارة وسؤال[18]

ترتبط دلالة الأنا في هذا النص بمفردات الإيجاب ، التي عبرت عن الوجدان الجمعي احتفاء ببطولة الفدائيين ، وقد وظف الشاعر بعض التعبيرات الشعبية (صباح لأحلى الشباب / أعراسنا عاليات كظهر الحصان / يمضي غزالاً) لتلتقي مع هذا الوجدان وتحمله . وبالإضافة إلى تلك التعبيرات انتشرت دلالات الإيجاب في مواضع أخرى منه ، فالفجر رمز الأمل المنتظر يأتي عريضاً هذه المرة، و يتعلق حتى يصبح سنديانة ثابتة في أرضها ، وهذا المشهد (الطبيعي) ينمو مع العصفور القادم (والذي قتل فيما بعد) وهو يقفز بثقة فوق القباب، وفي حال يوضح الجذب والتنافر بين أطراف الصورة. وفي هذه الأجواء تستعيد الذاكرة الجماعية صورة (جيفارا غزة)[19] ببطولته وتضحياته، وهو عندما يكون ماثلاً في عيون الصبايا، فإن من يحل محله يصبح سهلاً، فالصبايا بقابليتهن للإخصاب، هن الأمهات الفلسطينيات اللواتي درجن على إنجاب المقاتلين، وما حدث يمثل البطولة التي اختزنها الشعب في وجدانه في صورة الفدائيين الأربعة منفذي عملية اختطاف الحافلة.

وتتطور الدلالة الإيجابية، فـ (جيفارا غزة) الذي يلتبس بالأنا في النص يمارس أعماله البطولية عبر دمائه التي تمحو آثار العدوان، فهو النذر الذي وهب للبحر ليحمي المدينة، وهو النبي الذي يستبطن آلام شعبه، فيحملها على كتفيه.

ويمكن القول إن الدلالة الإيجابية للأنا تتمحور في النص من خلال جانبين: **الأول**، استدعاء الشخصية / الرمز، فـ (جيفارا غزة) الذي ارتبط اسمه بالمقاومة، وذاع صيته إلى درجة أقلقت العدو، ودفعته إلى تجهيز قواته للانقضاض عليه (وهو ما حدث بالفعل في مشهد دموي لا يزال عالقاً بذاكرة الناس) ، هو شخصية ارتبطت بالدم المسفوك في المواجهة تضحية وفداءً ، واليوم يتكرر هذا البطل في شخص أربعة مقاتلين ، يقدمون دمهم أزاهر تنبت حباً للوطن في مشهد دموي مماثل، يشترك فيه النقيضان: (الأنا و الآخر)، فالمقاومة تسلك هذا الطريق لأنه الوحيد الذي يعيد الأرض ، ويسترد الكرامة، وهي السبيل المشروع الذي مارسته الشعوب جميعاً لاسيما أنها تتم على أرض الوطن، إشارة يختزلها النص، تشير إلى أن المواجهة الحقيقية لا تتم إلا فوق تراب الوطن.

أما الجانب الثاني الذي يكشف عن الدلالة الإيجابية لصورة الدم فهو ذلك التدفق في الصور التي تقدم شخصية (جيفارا غزة)، والبنى التي تشكلت فيها، فثلاثة منها تلتبس بالفعل المضارع (يكبر كالسنديان / يمضي غزالا / يأتي نبياً) ، وبالنظر إلى الصورة الأولى نجدها توحي بالثبات والتجذر في الأرض ، وهذه هي النقطة التي تنطلق منها الصور الأخرى ، فثنائية

الذهاب/ العودة (يمضي / يأتي) تنبثق من الأرض حاضنة السنديانة والجسد، ومستقبلة الدم لتزهر به.

وثمة ثنائية أخرى تظهر في تلك الصور، واحدة تعتمد صيغة الاسم (الأعراس تظهر عالية كالحصان / قامته السرو) وهما يشتركان في دلالة العلو والارتفاع والثقة والثبات، أما الثنائية الثانية، فتقوم على الحال (يأتي إلى البحر غامضاً / يأتي فسيحاً) وهما يشتركان في دلالة الاتساع، لاسيما أنهما يصوران التجدد المقاوم بعد سنوات الهدوء .

وفي مقابل صورة الأنا التي تنبثق منها الدلالة الإيجابية للدم عبر شخصية (جيفارا غزة) المتكررة تظهر صورة الآخر وهي سلبية بالطبع، لكن هذا ليس نتيجة جدلية تفرض نفسها مسبقاً، بمعنى أن صورة الآخر حاضرة في ذهن الشاعر، يقول (**إبراهيم نصر الله**):

من أين يا أمنا يخرجون ؟

. من سيوف التتار

ومن شعلة النار في كف " نيرون "

الحقد أسود

من كل ناحية يخرجون عليك ويقتسمون طفولة لحمك . .

يقتسمون دماءهم مابينهم ويعودون .

ليطلوا منازلهم بالدماء

لعل الإله الذي في الأعالي يراهم ، فيرفع عن خوفهم

رعد هذي السماء الذي سيكون

الهراوة تهوي على الرأس . .

لا بأس

. ارفع جبينك يا ولدي وانتصب عالياً

في كل زهرة قل هنا ارتفعت نخلة . . (20)

تتجلى هنا صورة الآخر عبر رؤية الأنا، ولا تقليل من قيمة ذلك ، فالمعركة بين الطرفين تشتعل في الوجدان الجمعي، ويلعب المخزون التاريخي دوره في إذكاء نارها، والأرض / الدم هي أكثر الأطراف دراية بالآخر، لذلك كانت أول من يرفضه، والتوجه إلى الأرض بالسؤال ليس بغريب، فهي الحاضنة لأبنائها وهي المقاومة للعدو . وتقوم الدلالة السلبية لصورة الدم في النص السابق على تآلف مجموعة عناصر وهي:

أ . الرمز التاريخي: وقد تمثل في إشارة مقتضية مباشرة إلى (التتار) و(نيرون) دون أن تكون هناك تفصيلات من الشاعر، وهذه الإشارة تدفع القارئ إلى إدراك التقاطع بين الرموز التاريخية وبين الواقع المعيش. ومن المؤكد أن الشاعر كان أكثر دقة وتحديداً عندما ربط بين التتار والسيوف، وبين الكف و(نيرون)، فالأول استحضار لوحشية العدو التاريخي الذي حمل نهجاً تدميرياً، وهو الحال ذاته مع العدو الصهيوني، أما الرمز الثاني فهو (نيرون) في عزفه منتشياً بإحراق روما الذي أسهم في التوكيد على عبثية فكره وعلو ظلمه وهذه نقطة أخرى يتلاقى فيها مع الآخر.

ب . استعادة التراث: أجاد الشاعر عندما كشف فلسفة الفكر الصهيوني، واعتماده على المبادئ العنصرية التي تضمنتها توراتهم ، فاليهود الساعون إلى الخلاص بالدم، يتخذون من دماء الفلسطينيين وسيلة لذلك، فهم يضعونه علامة على أبواب بيوتهم ليتجنبوا غضب الرب كما جاء في نصوصهم" ويكون لكم الدم علامة على البيوت التي أنتم فيها، فأرى الدم وأعبر عنكم، فلا يكون عليكم ضربة للهلاك حين أضرب أرض مصر ويكون لكم هذا اليوم تذكاراً فتعيدونه عيداً للرب في أجيالكم تعيدونه فريضة أبدية "[21].

ولهذا الموقف العقائدي أثره في تشكيل بنية النص، فهو يكشف الفكر الذي يؤمن به (الآخر) ، مما يعطي الصراع أبعاده الدينية والحضارية، فولوع الصهاينة بسفك الدم الفلسطيني له بواعثه الخاصة التي يجب أن يفهم في ضوئها كل فعل إجرامي يصدر عنهم ، كما أنه يدفع المتلقي إلى استحضار التراثين العربي والإسلامي ليكون المقابل لهذا الفكر، ولتأخذ جدلية الصراع دورتها الصحيحة ، وتصبح الثنائية حاضرة أبداً. ومما لا شك فيه أن التعرض للتراث من هذه الزاوية، والتوكيد على جوانب ظاهرة فيه لاستعادة أبعاد أخرى مخفية تضع" القارئ دائماً على حافة نوع خاص من التوتر يمكن أن نطلق عليه توتر التذكر، فلا يستطيع أن يمضي في تلقيه النص، دون أن يستحضر تداعيات نظيره في المستوى المستثار ودون أن يقارن بشكل دائم بين ما يؤديه كل من الطرفين"[22].

جـ . الحدث المعاصر : وهو جريمة القتل التي تمت بدم بارد بحق اثنين من الفدائيين بعد أسرهم ضرباً بالهراوات، وهذا يحمل تناقضاً في أكثر من جانب، فالدولة الصهيونية التي تدعي الديمقراطية لا تراعي حقوق الأسرى بل تقتلهم أحياء، والدولة التي تتشدق بالعدالة ، تحكم وتنفذ الأحكام في الحال من دون محكمة! وهؤلاء الذين قاموا بخطف الحافلة مفعمون بالإنسانية، بشهادة إحدى الراكبات التي قالت: "إنهم تحدثوا عن السلام وكانت أعمارهم موزعة بين السابعة عشر

والعشرين، وقد قاموا بإنزال امرأة إسرائيلية حامل من الحافلة "[23].

د . الجمل الحوارية : وهما جملتان اختصتا بالأرض / الأم ، الأولى جملة جوابية لسؤال طرحه الابن المقاوم عن المكان ، والثانية كانت أمراً موجهاً من الأرض / الأم إلى الابن المقاوم بالتسمر في المكان، ولهذا دلالته ، فالمكان (الدولة / الحلم) ينحصر في الحافلة وفي المسافة الممتدة من عسقلان إلى رفح (وهو خط سير الحافلة)، وهذه المسافة على قلتها قياساً بمساحة فلسطين تدعو إلى التأمل، فالفدائيون الأربعة (وهذه إشارة على القلة) استطاعوا الدخول في مواجهة مع قوات العدو بعد أن فرضوا كلمتهم وأسمعوها للعالم من على أرض الوطن، وعملية الاختطاف كانت بحثاً عن حرية ضائعة لمقاومين آخرين.

هـ . البعد الأسطوري : وقد مس مسا خفيفا حين جعل النخلة تتخلق من الدم الفلسطيني الذي سال من أجساد أولئك المقاومين، لكنها كانت علامة ولدت دلالات خاصة ، فهو لم يذكر الدم عند مقتل الفدائيين، لكنه أشار إلى النتيجة ، فارتفاع النخل في النص هو ذاته عملية الطلوع التي تميز بها في الأساطير المختلفة وارتبطت بالإخصاب وعبرت عن الموت والانبعاث[24]. وهذا ما تجسد في النص، فالمقاومة لا تنتهي، إنها تتوالد وتتناسخ لتظهر من جديد ، فبالأمس كان (جيفارا غزة) ، واليوم (أربعة من المقاومين) وغداً آخرون.

و . صيغ الأفعال: تنقل الشاعر عبر صيغ مختلفة بلغ عددها تسع صيغ ، ترتبط جميعها بالآخر، وتحمل الدلالة السلبية، وترابطت عبر الواو والفاء العاطفتين وسين التسويف، وهي أفعال حركة (يخرجون، يعودون، يرفع . . .) توحي بأن الفعل الذي يقوم به الآخر له صفة الاستمرار والديمومة.

أما الأنا فقد ظهرت من خلال صيغتي الأمر، (ارفع / انصب) ، وصيغة الماضي (ارتفعت) وقد أعطتا دفقة تجدد وتنوع ، فالمراوحة بين صيغة وأخرى يكسر الرتابة، ويدفع إلى شد انتباه المتلقي .

لقد كشفت صورة الدم التي رسمت بدلالتيها الإيجابية والسلبية ثنائية الأنا / الآخر وتشكيلها للبعد الفكري في الصراع، وهذه الثنائية عندما تجمع النقيضين الفلسطيني والصهيوني، فإن النتيجة تستلزم وجود أحدهما وغياب الآخر، وهذه الخاصية ربما تلخص الموضوع الفلسطيني بكامله، فالأنا عندما تواجه الآخر، لابد أن تضع في حسبانها أن المواجهة تستلزم استعادة كل المظاهر المادية والمعنوية، استعادة تذكر وتفاعل ، بحيث يصبح التاريخ والتراث والدين عوامل محركة لهذا الصراع.

3 . ثنائية المقيد / المطلق: تقدم هذه الثنائية جانباً آخر من جوانب النص الشعري الفلسطيني يتعلق بواقع الاحتلال الصهيوني للأرض، فقد مثلت فلسطين في وجدان الشعراء اجتماع المتناقضين: المقيد، الذي أظهره العدو بسيطرته على الأرض، ومنع الحياة، وفصل فلسطين عن محيطها، والمطلق الذي تمثل في ممارسة المقاومة، والاندفاع لتحرير الأرض وعودة اللاجئين. والتناقض بين الحالين على صعيد الواقع والممكن وفي الوجدان الجمعي الفلسطيني ولد شعوراً بالجذب والشدّ على الصعيد النفسي، وقد زاد من ذلك القيود والصعوبات التي وضعت أمام الشعب الفلسطيني سواء من العدو أم من الأنظمة العربية، فالعدو قيد حركة الفلسطينيين، وسلب هويتهم، ومنعهم عن ديارهم، أما تلك الأنظمة فقد وضعت الكثير من العراقيل أمام حركة المقاومة (وهي المطلق هنا)، وحجمت وجودها ، وحاولت تسخيرها لخدمة مصالحها.

وأمام هذه التناقضات كان على الفلسطيني أن يتحرك بحذر في ظل جملة من التوقعات يتكافأ فيها السلبي مع الإيجابي، وصار لزاماً على النص الشعري الذي يتناول هذه الوقائع أن ينمو عبر شبكة من المتناقضات تتفاعل من خلال صراع يقوم بين أطرافها، " هو الصراع الذي يجتذب قوى التناقض ليجعل من التقابل الدلالي ميداناً لإنتاج الدلالة ومن ثمة يمكن تتبع حركية النص من خلال المتقابلات بين العلاقات التي تقيمها الصور، والألفاظ ، والإيقاعات "[25].

لقد مثلت حركة المقاومة الفلسطينية في نضالها أنموذجاً لصراع المقيد /المطلق من خلال القيود والضغوط التي عاشتها، ومحاولتها التغلب عليها، فربما كان الوضع الطبيعي . ليس استناداً لقواعد المنطق وإنما وفقاً لمبادئ الأنظمة وشعاراتها الرنانة . يحتم أن تكون تلك الدول ممراً نحو فلسطين، لكن التناقض يفرض ذاته هنا، فالأرض تضيق بالمقاومين الذين يتخذون من البحر . الذي يتحول بكل ما فيه من دلالات المجهول والخطر والاضطراب . وسيلة يأمل الفلسطيني بها الوصول إلى أرض الوطن.

وقد كانت عملية (نهاريا)[26] أنموذجاً لذلك ، فالخطر ليس في العدو وحده، وإنما في مخاطر البحر ومجهوله، وإذا كان البحر موطناً لدلالات المطلق، فإنه يتحول إلى الضد عندما يصبح الطريق الوحيد أمام المقاتلين للوصول إلى فلسطين . وقد قدم (**أحمد دحبور**) هذه الدلالات في قصيدته الموسومة (نهاريا) متخذاً من الدم إطاراً تتجمع فيه الدلالتان السلبية والإيجابية فيقول:

بأربعة يُنَدِّى البحر يابسة الحداد

بأربعة ينادي !

سلاماً أيها البرُ الذي يجتره الأسر الطويلُ .
قتالاً أيها البر المعادي
ترجل عن جنازته القتيلُ
وعاد له بكل يد يدانُ
بكلِّ أنملة جنود لم تروها
. بل نرى شفقاً يشفُّ عن السوادِ
وزورقاً يصل الدخانُ بجمرة بين الرماد ،
نرى معرفة الصباح
تجيء شاكية السلاح
وطائراً يهوى ويصعد
في فضاء دم يردد : يا بلادي يا بلادي يا بلادي (27)

يسبح هذا النص في فضاء من الثنائيات المحكومة بمفهوم المقيد / المطلق، وتبدأ من العدد (أربعة) وهم الفدائيون الذين نفذوا العملية الفدائية، غير أن القيمة التي يحملها هذا العدد جاءت من طبيعة الفعل في النص الشعري، (بأربعة يندى البحُر يابسة الحداد)، ففي هذا المدخل ثنائيتان تتعانقان، (البحر. اليابسة)، و(الندى . الحداد): في الثنائية الأولى، البحر يقودنا إلى المطلق المجهول، على الرغم من كونه طريقاً نحو فلسطين . لكنه معبد بالمخاطر، البحر بمفهومه المطلق يحمل هذه الدلالات لكنه في عرف المقاومة يمثل النقيض، إنه الأمان والراحة والهدوء ، لذلك كان ارتياده كسراً لدلالته المتخمرة في الأذهان. أما اليابسة، فإن امتدادها لم يكن مسعفاً للمقاومة، وتلك المسافات الطويلة التي تمثلها الحدود العربية حول فلسطين، تضيق أمام الفلسطيني ، فتتحول إلى (مقيد)، وفي هذه المفارقة وبفعل الجذب والتنافر تتولد من دلالة الصورة الثنائية الثانية (الندى / الحداد)، على الرغم من عدم اتصالها بالمقيد / المطلق، إلا أنها ترفد هذا المفهوم، فالندى فرح وزهو وأمل، والحداد حزن وكآبة ويأس، ومع ذلك، تتعانق الثنائيات لتسهم في تكثيف الدلالة.

لقد تجلت دلالة المقيد / المطلق في هذا النص في عدة جوانب هي:

أ. دلالات المفردات: فمنها ما يحمل دلالة مباشرة ، ومنها ما أمكن الوصول إليها عن طريق العلاقة بين المفردات، وهذا نجده بكثرة في النص، فالثنائيات الناشئة عبر الدلالة المباشرة حملت المعنى ونقيضه (الأسر / تقييد)، و(البَرَّ) له وجهان، صديق ينال التحية ومعادٍ يقابل القتال،

والقتيل حال الثبات يتحول إلى حي يتحرك ، والطائر / الفدائي المقاوم، يجمع بين متقابلين : (يهوى / انكسار، ويصعد / انتصار). على أن هذه المفردات يجب أن ينظر إلى دلالاتها من خلال السياق الذي وردت فيه، وليس من خلال المعجم وحده ، كذلك التعامل معها بوصفها منظومة متكاملة تتفاعل على مستوى العلاقات بكل أشكالها.

ب . التكرار: وقد أخذ متوازيات في النص ، حيث كانت الصيغ المتكررة في تتابعها تأخذ شكل ثنائيات متقابلة، (بأربعة) تتكرر مرتين مسندة إلى فعلين بينهما تجانس صوتي (يُندّى ، ينادي) يحملان دلالة المطلق / المقيد، و(أيها البر) ترد مرتين، وحرف النداء (أيها) مسندة إلى البر والنداء كما هو معلوم يحمل دلالات التوسع والانفتاح، والبر فيه مفهوم الانحسار لاسيما أنه تحت الأسر، ولفظ التوكيد (بكل) ترد مرتين مسندة إلى اليد تارة، (دلالة الكل)، وإلى الأنامل تارة أخرى (دلالة الجزء)، وتختتم هذه الدلالة التكرارية بالنداء على البلاد ثلاث مرات، وهنا يكسر قاعدة الثنائيات، غير أن مجيء هذا في نهاية الصورة أعطى لعملية التكرار بعداً جديداً تعزز من خلال صورته الكتابية، فقد أعطى الشكل الكتابي لها إيحاء بتجاوب الصوت والصدى، غير أن المباعدة بين الندائين الأخيرين في النص بمسافة سطر كتابي تشير إلى انقطاع الصوت الذي حتمه الشعور بفقدان الوطن ، وبقيمته وهو يقترب منه عبر البحر.

ج . التداعي : وقد سار هذا الأسلوب وفق ثنائيات متضادة أو متشابهة ، والتداعي يولد حركة في الذهن ، تجمع بين الأشياء ليس داخل النص، وإنما خارجه أيضاً، ومن خلال ذلك تتخلق الدلالة المتجمعة فيه، ويتشابك السلبي مع الإيجابي، فالمسير في البحر يستدعي اليابسة، والسلام المنشود يفترض القتال، والقتيل يتطلب الجنازة، واليد ترتبط بالأنامل، والطائر الذي يهوى يستدعي الصعود، وهذه العلاقة القائمة على الجذب والتنافر بين المتداعيات ، تجعل مفهوم المقيد/ المطلق حاضراً في جزئيات النص بكاملها.

د . استخدام الألوان: وقد تجلت هذه الألوان بألفاظها المباشرة، أو عبر مفردات ارتبطت بها، فمن ألفاظ اللون (السواد)، أما الألفاظ المرتبطة باللون فهي مختلفة تقوم على اجتماع للونين في الغالب، (فالبحر) اجتماع اللونين الأزرق والأبيض (والرماد) خليط بين البياض والسواد، (والشفق) و(الجمر) يتداخل فيهما الأحمر والبرتقالي، أما الدخان فهو يحتمل لونين: إما الأسود أو الأبيض، والملاحظ أن هذه المفردات لا تقودنا إلا إلى لون واحد كالدم / أحمر، والحداد / أسود، ولا نريد أن نقف هنا عند درجة اللون الواحد، فهذا قد يحرفنا عن جوهر الموضوع المتمثل في استخدام اللون لخدمة البنية على الثنائيات المتقابلة، (فالبحر باجتماع اللونين الأزرق

والأبيض) يتقابل دلالياً مع الحداد (الأسود)، والبحر الذي ارتاده الفدائيون وصولاً إلى فلسطين، هو الذي ينهي حال الحزن والأسى، ويضع حداً للمأساة، إنه الطريق نحو الوطن، والزورق الذي (يصل الدخان بجمرة بين الرماد)، يجمع في حركته ثنائيات تبدأ وتنتهي بالأبيض والأسود، والدخان مطلق في حركته متمدد عبر الهواء، أما الجمرة والرماد فهما مقيدان، ويصل الشاعر في نهاية صورته إلى تحرير مفهوم الدم المقيد ليجعله ممتداً في الفضاء وعبر النداء للوطن حتى يعانقه.

إن الشاعر وهو يستخدم المتناقضات المختلفة لتوليد الدلالة، يضع في حسبانه دائماً وهذا يدخل ضمن مفهومه للشعر الحديث . أن المعجم وحده عاجز عن تقديم الدلالة، والوقوف على جزئية فنية مفردة لا تصل به إلى تحقيق الصورة الفاعلة، وأياً كانت الدلالة المتحققة سلبية أو إيجابية، فإنها تتكون عبر بنية متكاملة لا تنكشف ملامحها إلا بالغوص إلى أعماقها.

وتبقى الإشارة هنا إلى علو دلالة على أخرى في النص الشعري يمكن أن يحدد اتجاه الصورة ويصبح عنصرا مهما في تفسيرها، ويرى الباحث أن هذا يخدم الصورة في أكثر من جانب: فعلو السلب على الإيجاب مثلاً أو العكس يكشف حقيقة الصراع القائم بين المتناقضات بما يتيح الوقوف على خصائص أعمق للصورة، ومن خلال هذا الصراع نستطيع تتبع آلية تشكيل الصور في النص، ويمكن ربط هذه الصور بالفترة الزمنية التي قدمت فيها النصوص، ثم ننتهي إلى تعليل علو دلالة على أخرى، وهذا ما توصل إليه أحد النقاد عندما رأى أن علو الدلالة الإيجابية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني بعد هزيمة يونيو عام 1967م، يعود إلى ارتفاع روح المقاومة والتحدي بعد سيطرة اليأس[28]، وهذا الحكم فيما نرى يمثل قراءة عامة للوضع الذي ساد بعد الهزيمة، غير أننا نشير إلى أن فترات النضال الفلسطيني لم تكن بعد عام 1967م تسير في كل الأحوال وفق المدلول الإيجابي، فقد تعرضت لنكسات وكبوات أثرت فيه، مثل ذلك الذي تعرضت له المقاومة الفلسطينية في الأردن ولبنان، والانشقاقات التي شهدتها حركة النضال الفلسطيني نفسه، فهذا كله أثر على مدلولات صورة الدم، لا نقول بطغيان مدلول على آخر، وإنما بخضوع المدلولين السلبي والإيجابي لحركة تنافر وجذب ارتبطت بالحدث وتفاعلاته.

الهوامش والتعليقات:

1- ينظر : د. مراد عبد الرحمن مبروك، الدم وثنائية الدلالة، (القاهرة : الهيأة المصرية العامة للكتاب، لا . ط ، 1997) ، ص : 195 .

2- فايز الداية ،علم الدلالة العربي : النظرية والتطبيق، (دمشق : دار الفكر ، ط : 1، 1985)، ص : 378 .

3- يوسف الصائغ ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1958، (القاهرة : عصمي للنشر والتوزيع ، لا . ط ، 1978) ، ص : 226 .

4- أرشيبالد مكليش ، الشعر والتجربة، ترجمة : د . سلمى الخضراء الجيوسي ، (بيروت : دار اليقظة، لا . ط، 1963) ، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، ص : 85.

5- نفسه، ص : 81 .

6- ينظر : د . كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي : دراسات في بنيوية الشعر، (بيروت: دار العلم للملايين ، ط : 13 ، 1984)، ص : 49 .

7- خيرة حمر العين ، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، (دمشق : اتحاد الكتاب العرب، لا . ط، 1996)، ص : 131.

8- يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق، ص : 226.

9- صلاح فضل ، إنتاج الدلالة الأدبية ، (القاهرة : مركز الحضارة العربية ، ط : 2 ، 2002)، ص : 24.

10- محمد مفتاح ، دينامية النص : تنظير وإنجاز ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ط 2 : 1990)، ص : 70.

11- خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي ، ص : 139 .

12- ينظر : د . مراد عبد الرحمن مبروك، الدم وثنائية الدلالة، ص : 55 وما بعدها.

13- قصي الحسين ، الموت والحياة في شعر المقاومة ، (بيروت : دار الرائد العربي، لا . ط ، لا . ت)، ص : 41 .

14- ديوان فدوى طوقان ، (بيروت : دار العودة ، لا.ط ، 1997)، ص : 561، 562.

15- نفسه ، ص : 562 ، 563 .

16- تصور هذه الأسطورة العلاقة بين (أدونيس) ابن ملك قبرص وبين (أفروديت) التي فتنت به، وكانت تخرج معه في صيده وفي إحدى رحلاته تلك يتجاهل تحذيرات حبيبته له التي لم ترافقه فيها، فيقع فريسة لخنزير بري يمزقه ، وعندما يبلغ الخبر (أفروديت) تنطلق باحثة عنه فتدمي الأشواك والحجارة قدميها ، وعندما تعثر على حبيبها تندبه وتأمر الورود أن تزهر من دمائه تخليدا لذكراه، ويتكلل ذلك ببعث الآلهة (زيوس) لـ(أدونيس) إلى الأرض مرة كل عام لتعم البهجة والفرح ، وهو ما يشير إلى تجدد الحياة بعد الموت. ينظر : د. عماد حاتم، أساطير اليونان، (ليبيا – تونس : الدار العربية للكتاب، لا.ط ، 1988م).

17- ترد هذه الأسطورة في الحضارات المختلفة بجوهر واحد ، بينما تختلف شخوصها ، فعند المصريين القدماء هي أسطورة(إيزيس وأوزريس) ، وعند البابليين أسطورة (تموز وعشتار)، وعند الفينيقيين تتجلى في أسطورة

(عنات وبعل)، وجميعها تدور حول مفهوم الخصب والجدب، ينظر : د . مختار علي أبوغالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، (القاهرة : الهيأة المصرية العامة للكتاب ، لا . ط ، 1998)، ص : 56 وما بعدها.

18- الأعمال الشعرية الكاملة ، ص : 357 .

19- هو محمد محمود مصلح الأسود، ولد عام 1946 في حيفا، ونزح إلى قطاع غزة، وعاش في أحد مخيماتها، كان قائداً لمجموعة من مجموعات المقاومة التابعة للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، دخل السجون الصهيونية لمدة عامين وبعد خروجه قام بتدريب مجموعات على العمل العسكري. استشهد في معركة مواجهة مع العدو الصهيوني في غزة 1973. ينظر : بدون ، سجل الخالدين، (لا م، ن : الإعلام المركزي للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين ، لا. ط . لا. ت)، جـ: 2 ، ص:271.

20- الأعمال الشعرية الكاملة ، ص : 376.

21- سفر الخروج، الإصحاح : 12 ، آية : 14 .

22- صلاح فضل ، إنتاج الدلالة الأدبية ، ص : 42، 43 .

23- إبراهيم نصر الله ، الأعمال الكاملة ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط:1 ، 1994)، ص : 350 .

24- ينظر : شوقي عبد الحكيم ، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية ، (القاهرة : مكتبة مدبولي، لا . ط، لا . ت) ، ص : 665 .

25- خيرة حمر العين، جدل الحداثة ، ص : 133 .

26- عملية فدائية نوعية نفذها أربعة فدائيين من رجال المقاومة الفلسطينية عن طريق البحر في مستوطنة (نهاريا) يوم 22 / 4 / 1979 مستخدمين قارباً مطاطياً اقتحموا به المستوطنة المذكورة ، واحتجزوا فيه مجموعة من الرهائن مطالبين بإطلاق سراح رفاق لهم . انتهت العملية باستشهاد اثنين منهم وأسر الآخرين ومقتل أربعة جنود صهاينة . ينظر : أحمد المرعشلي وآخرون ، الموسوعة الفلسطينية، (دمشق: هيأة الموسوعة الفلسطينية ، ط : 1، 1984)، جـ : 4، ص : 506 .

27- ديوان أحمد دحبور ، (بيروت : دار العودة ، لا.ط ، لا.ت)، ص : 630 ، 631 .

28- ينظر : د. مراد عبدالرحمن مبروك ، الدم وثنائية الدلالة ، ص : 176 .

قائمة المراجع:

1. إبراهيم نصر الله ، الأعمال الكاملة ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط:1 ، 1994).
2. أحمد المرعشلي وآخرون، الموسوعة الفلسطينية، (دمشق: هيأة الموسوعة الفلسطينية، ج4، ط 1، 1984).
3. أرشيبالد مكليش ، الشعر والتجربة، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي ، (بيروت : دار اليقظة، لا . ط، 1963) ، نشر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.
4. خيرة حمر العين ، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، (دمشق : اتحاد الكتاب العرب، لا . ط، 1996).
5. شوقي عبد الحكيم ، موسوعة الفلكلور والأساطير العربية ، (القاهرة : مكتبة مدبولي، لا . ط، لا . ت).
6. صلاح فضل ، إنتاج الدلالة الأدبية ، (القاهرة : مركز الحضارة العربية ، ط : 2 ، 2002).
7. عماد حاتم، أساطير اليونان، (ليبيا – تونس : الدار العربية للكتاب، لا.ط ، 1988).
8. فايز الداية ،علم الدلالة العربي : النظرية والتطبيق، (دمشق : دار الفكر ، ط : 1، 1985).
9. قصي الحسين، الموت والحياة في شعر المقاومة، (بيروت: دار الرائد العربي، لا. ط، لا. ت).
10. كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي : دراسات في بنيوية الشعر، (بيروت: دار العلم للملايين ، ط : 13 ، 1984).
11. محمد مفتاح ، دينامية النص : تنظير وإنجاز ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ط 2 : 1990).
12. مختار علي أبوغالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، (القاهرة : الهيأة المصرية العامة للكتاب ، لا . ط ، 1998)
13. مراد عبد الرحمن مبروك، الدم وثنائية الدلالة، (القاهرة : الهيأة المصرية العامة للكتاب، لا . ط ، 1997).
14. يوسف الصائغ ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1958، (القاهرة : عصمي للنشر والتوزيع ، لا . ط ، 1978).