كليـــة التربية للعلوم الانسانية
College of Education for Human Sciences

ISSN: ١٨١٧-٦٧٩٨ (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: http://www.jtuh.com

JTUH
مجلة جامعة تكريت للعلوم الانسانية
Journal of Tikrit University for Humanities

Pay attention to the poetry of Bahnam Atallah
And (the game of consciences) in so you and me and perhaps we

M. Mohammed Mutlaq Saleh Jumaili

Directorate General of Salahuddin Education

***Keywords*:**
Pay attention between language and terminology
Pay attention to recent studies
The narrative conscience in the poetic text

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received ١٠ jun. ٢٠١٧
Accepted ٢٢ January ٢٠١٧
Available online ٠٥ xxx ٢٠١٧

A B S T R A C T

The phenomenon of attention is one of the most important phenomena in the Arabic language, and it has emerged in the poems of the poet Bahnam Attallah, especially his own (yau and me are like this, perhaps us). Since the phenomenon of attention is considered an exceptional phenomenon, the poet used the pronouns of the speaker and the absentee, He did not employ him in private, but made him a general, and I became the singular to the total, until he came mixed between the absent and the speaker, to be more interesting, and move between pronouns governed by the meaning intended, and ways to sway the same reader.

© ٢٠١٨ JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://dx.doi.org/١٠,٢٥١٣٠/jtuh.٢٥,٢٠١٨,٠٥

Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of Tikrit University for Humanities Journal of

الالتفات في شعر بهنام عطاالله و(لعبة الضمائر) في هكذا انت وانا وربما نحن

م. م محمد مطلك صالح الجميلي/ المديرية العامة لتربية صلاح الدين

الخلاصة

(هكذا أنت وأنا وربما نحن) مجموعة شعرية للشاعر العراقي د. بهنام عطاالله التي صدرت عام ٢٠١٢، في دمشق بطبعتها الأولى، عرضت في هذا البحث الالتفات ولعبة الضمائر للشاعر، ونظراً لما يعد الالتفات من أقوى الأساليب في بلاغة النص الأدبي، فقد حاول البحث في الصفحات أن يوضح بشكل موجز الالتفات ولعبة الضمائر وكيفية توظيف الشاعر لهذه العناصر، التي هي أحدى عناصر العمل الأدبي ، وعلى الرغم من إن ظاهرة الالتفات قديمة في جوهرها لكنها حديثة بعض الشيء في تناولها.

الالتفات بين اللغة والاصطلاح:

تمتاز اللغة العربية بظاهرة الالتفات، إذ يتحرك الشاعر بين مجموعة من الضمائر، ولا سيما الضمائر الثلاثة (أنت، أنا، نحن) بحرّية أكثر لتكوين نصه، إلا أن ظاهرة الالتفات، قد تضيق أو تتوسع، فـ(البعض يجعلها مرتبطة بأنساق تركيبية عديدة، والبعض الآخر يحاول تصنفيها في أطار الضمائر)[i]، إذ يمثل استخدام الضمائر في النص عنصر أساسياً في

* *Corresponding author: E-mail* : adxxxx@tu.edu.iq

تكوين بناء النص. ويكاد يتفق أصحاب المعاجم العربية على أن الالتفات في اللغة، هو(صرف الشيء عن جهته إلى أخرى)[ii].

أما في الاصطلاح لم يكن هناك اتفاق في تعريف الالتفات كما وجدناه في اللغة، بل كان اختلاف في تعريفه عند البلاغيين، وهو ما ذكره الدكتور جليل رشيد فالح (رحمه الله) أستاذ البلاغة في كلية الآداب جامعة الموصل.

ومن البلاغيين الذين يظهر في تنظيرهم توسيع الالتفات إلى أنساق عديدة، ابن الأثير، إذ يقول:(هذا النوع وما يليه هو خلاصة علم البيان، التي حواها يُدَنْدَن، وإليها تستند البلاغة، وعنها يعنعن، وحقيقته مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله، فهو يقبل بوجهة تارة كذا وتارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الخطاب من الكلام خاصة، لأنه ينتقل فيها من صيغة إلى أخرى، كانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماضٍ إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماضٍ. ويسمّي- أيضاً- شجاعة العربية)[iii]، ولعل من قول ابن الأثير أن يميز اللغة العربية دون سواها من اللغات، فالالتفات لديه (لا يتعلق بالضمائر فقط، وإنما يأخذ أشكالاً أخرى، منها ما يتصل بالأزمنة (الماضي والمضارع والأمر)، ومدارات التحول بينها)[iv]، وهذه الأشكال التي قدمها ابن الأثير، تشترك كما يقول عز الدين إسماعيل:(في خاصية أساسية واحدة هي أن الخطاب فيها ينطوي على عدول من صيغة إلى أخرى)[v].

ومن نادى بتوسيع مفهوم الالتفات ليشمل صوراً عديدة من العدول، منهم: ضياء الدين ابن الأثير، والتنوخي، والطوفي، وابن النقيب، ونجم الدين ابن الأثير، والعلوي، و(الالتفات بهذا المفهوم يتسع لصور مخالفة مقتضى ظاهر المطابقة في الضمير المتكلم والمخاطب والغائب، وفي العدد الإفراد والتثنية والجمع، وفي الزمن الماضي والمضارع والأمر وفي النوع التذكير والتأنيث)[vi]، ولكن هذا التصور الخاص للالتفات، يقابله تصور خاص، يوسع دائرة الالتفات، وهذا قد يشير إلى تعدد مسمياته في كتب البلاغيين(فقد ظهر إلى جانب مصطلح الالتفات مصطلحان آخران له على الأقل، فقد سمّاه أسامة بن منقذ الانصراف، وذكره المجد الفيروز آبادي في تصنيفه أنواع الخطابات والجوابات التي اشتمل عليها القران الكريم باسم التلون)[vii]، ويتجلى هذا التصور في اعتبار الالتفات مرتبطاً بالمغايرة الدلالية من معنى إلى معنى، لدى ابن رشيق، إذ يقول في تعريف الالتفات:(وهو الاعتراض عند قوم، وسمّاه الآخرون الاستدراك حكاه قدامة، وسبيله أن يكون الشاعر آخذاً في معنى ثم يعرض له غيره، فيعرض عن الأول إلى الثاني، فيأتي به ثم يعود إلى الأول)[viii]، وتختلف الآراء في تحديد حدود الالتفات، ومن أقدم التعليلات رأي الزمخشري، إذ يقول:(وذلك على عادة إفتنان العرب في الكلام وتصرفها فيه، لأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء من إجرائه على أسلوب واحد)[ix]، فهو يربط الالتفات بالسامع أو المتلقي، وجذبه نحو النص ليدفع عنه الضجر والسأم، والمتأمل لكلام الزمخشري (يدرك إن الزمخشري كان مشدوداً إلى فكرة التعقيد حين يتحدث نظرياً عن الالتفات، ولكنه عند التطبيق كان مشدوداً إلى التفسير وإلى الفائدة الدلالية)[x]، وفي إطار ذلك لا يبتعد عن رأي ابن الأثير.

الالتفات في الدراسات الحديثة:

أما تناول ظاهرة الالتفات في الدراسات الحديثة، لا يخرج عن تأثره بالموقفين السابقين، ويتجلى هذا التوجه في دراسة عز الدين إسماعيل، إذ يقول:(الالتفات ليس حيلة من حيل جذب المتلقي وتشويقه، لأن ما يحدث من انحراف للنسق أو انتقال في الإيراد الكلامي من صيغة إلى صيغة، ليس انتقالاً استطرادياً، وليس تعليقاً على ما قيل أو حُدث، وليس استشهاداً بطرفة أو ملحة، وما شابه ذلك من وسائل تطرية نفس المتلقي والترويح عنه)[xi]، فالتغير الحاصل في النسق اللغوي للخطاب، يرتبط بالدلالة المرصودة لذلك التحول فـ(انتقال منشئ الخطاب من صيغة إلى أخرى، إنما يحكمه المعنى المقصود المعنوي، الذي رتبه منشئ الخطاب في نفسه، والذي جعل لإحدى الصيغ في سياق ما رجحاناً على غيرها في تحقيق ذلك المقصد(...) وعندئذ يصبح الانحراف عن النسق هو منتج الدلالة المقصودة وحاملها)[xii]، فالمنتج هو من ينسج لغته ويضع معالم أحيازه .

الالتفات في شعر بهنام عطاالله:

إن اختيار الشاعر بهنام عطاالله عنواناً بهذه الصيغة (هكذا أنت وأنا وربما نحن)، ليس من باب الصدفة، فاستخدام

الشاعر لأداة التنبيه (ها) مردوفاً بـ(كذا) ليتناسب مع الضمائر الثلاثة التي تنطوي على تسويق دلالي، وانفتاح النص بحسب حركة المعنى النامية في النص، فالأصوات الثلاثة(أنت، أنا، نحن)، لا تمثل من وجهة نظره قيمة تعبيرية أو جمالية تظل ملازمة له في كل مرة يستخدم فيها، وإنما تتحدد الوظيفة التعبيرية أو الجمالية لاستخدام أي صوت من هذه الأصوات الثلاثة، وفقاً للموضع الذي ترد فيه، ويكون قادراً هذا العنوان وما جاء من هذه الضمائر الثلاثة في متن القصائد الشعرية على تحريك الذهن لدى المتلقي نحو استنباط المعنى المراد، وهذا الانفتاح الدلالي غير المحدود بمواضعة في تبرير الظاهرة يستند إلى منطق خاص يرى فيها أن الأساليب الفنية لا تحمل قيمة محدودة ثابتة في ذاتها، لأن هذا الثبات يحول النص الشعري إلى عمل آلي وجامد.

ينطلق حرص الشاعر على استخدام الضمائر الثلاثة(أنت، أنا ، نحن) من فكرة تمفصل النص إلى وحدات جزئية تشكل في النهاية التكوين النهائي للنص، وتغدو(الضمائر في ذلك السياق، وكأنها عروق مغذية لحركة المعنى، تتبدل هيئتها لضرورة دلالية في كل جزء)[xiii]، ولكن الحفاظ ثبات المرجعية للضمير في هيئته الأولى والضمير في هيئته المنحرفة،(لأنه لكي تتحقق بنية الالتفات بما فيها من مخالفة سطحية وتوافق عميق لا بد من وحدة السياق بين الملتفت عنه، والملتفت إليه، لأن السياق يزيل المخالفة السطحية، ومن ثم تفقد البنية مكوناتها)[xiv]، فانفتاح المناهج الحديثة على النص واهتمامها في التعامل مع الضمائر تفيد (في دفع المتلقي إلى حركة إيجابية توازي حركة المبدع نفسه)[xv]، فالضمير السردي يثري النص الشعري، وهذا يكون أكثر ضرورة للنص الشعري بأرتشاشه بمسحات من الجمال الفني عبر تغيير الأساليب، وفي مقدماتها أسلوب الالتفات.

الضمير السردي في النص الشعري:

إن الكشف عن أنساق الضمائر السردية الفاعلة في شعر بهنام عطاالله، يرتبط أساساً بالبحث عن الصوت الذي يحمل النص إلى المتلقي، والصوت يمكن أن يكون منطلقاً من الذات في إطار المتكلم، إن تعدد أشكال الضمير يعطي فاعلية بمعنى أن يكون الضمير هو المحرك الأساسي للمعاني والدلالات، فالشاعر ليس صوتاً فردياً يضرب في فراغ، وإنما هو صوت مشدود إلى أصوات أخرى، يجب أن تحدده سمات بعينها، وهذا الانتقال بين الضمائر الثلاثة الغائب هو/ هي/ هم..، والمتكلم أنا/ نحن..، والمخاطب أنت/أنتم ...، وهذه (الطريقة تمنح الشاعر فرصة إقامة فاصل لغوي بينه وبين نفسه، فيبتعد عن أناه بمسافة تمكنه من مخاطبتها بصورة أفضل، وربما بحرية أكثر لما في ذلك من تضليل فني في عملية التلقي)[xvi]، إذ توفر للشاعر الإفادة في فسح المجال على كل التقنيات، ففي هذا المقطع الشعري الذي يبدأ بضمير المتكلم (أنا) المتبوع بالفعل المضارع ولا يتجاوز الـ(أنا) في معظم مقاطعه:

((وأنا أحلم بالمستحيل
أهرب من الدخان والحروب
والقال والقيل
أشرب نخب ماء الفراتين
لم أعد أحاور ضياعي
خلسة من الغدر والذبح بالسكين
خلف ذاكرة بيضاء نمشي
هكذا تثرثر أخطائي
عند أول نافذة للضياع
عبر بريد الألم
فيهتدي الحلم بزرقة الغيم
يبتلعني الشيب في أول الطريق
حتى مطلع الموت الزؤام...

تبعثرت أحلامنا في كل الاتجاهات

كالبندول.. نتأرجح)) [xvii].

يشير التأمل في نسق الضمائر في النص السابق إلى أن وجود الضمير(أنا) في بداية القصيدة، ويتكرر عبر الأفعال(أهرب، أشرب، اعد، أحاور، يبتلعني) ولكن سرعان ما تتغير الصورة، وهذا ناتج من الرصيد المعرفي، فتجربة الشاعر المرتبطة بالوعي جعلت شعره في بعض الأحيان تجربة صوتية جمعية، ومن ثم نجد في شعره صدى للحكمة، إذ تختفي أنا الذات في نهاية المقطع وتتحول إلى (أنا المجموع) عبر**(تبعثرت أحلامنا..و كالبندول نتأرجح)**، وكأن الأحكام التي يقدمها لا تخصه بوصفه واحداً، وإنما تخص المجموع.

لذا تبدو فاعلية الضمير السردي واضحةً عبر تشابكها وارتباطها بصور أخرى مثل الغياب والمتكلم، وتتجلّى ديمومة الخطاب الذاتي بالعودة إلى ضمير المتكلم، لذلك ينهي قصيدته الشعرية فيقول:

((أنا الوحيد بلا مسافة

أو مكانْ)) [xviii] .

فضمير المتكلم هو الكاشف عن الذات، وهذه الذات لا يمكن أن تتحدد ملامحها إلا عبر الارتباط بالآخر في تجلياته المختلفة.

ضمير المتكلم:

نعم إنه ضمير المتكلم، الضمير الذي يكسر الحاجز الزمني وإلّا ما بقت عبارة (قفا نبكي) متسيّدة إلى يومنا هذا، فكأن(ضمير المتكلم يُحيل على الذات، بينما ضمير الغائب يُحيل على الموضوع، فـ (الأنا) مرجعيتُه جوّانية، على حين أن (الهو) مرجعيتُه برانية) [xix] .

فلا تخرج القصائد المسرودة بهذا الضمير عن الذات، وهذه الذات تستقوي بنفسها مقابل الآخر، لذلك يأتي ضمير المتكلم بوصفه وسيلة للاستقواء، ولجلب الصفات القياسية لمصلحة المتكلم أو للذات الشاعرة من جانب، ومن جانب آخر يأتي بوصفه (معادلا لتعرية النفس، ولكشف النوايا أمام القارئ، مما يجعله أشد تعلقاً، وإليها أبعد تشوقاً)[xx]، إذ تسهم في إقناع المتلقي، وحضور ضمير المتكلم وفاعليته وثيق الصلة بالأنا الشعرية وجدلها مع الآخر، ونجد عبد الملك مرتاض قد اصطنع ضمير المخاطب في كتاباته وذلك(لما فيه من حميمية وقدرة على تعرية النفس من داخلها عبر خارجها)[xxi] ، من دون أي شعور بالحرج، فهو يتنقل أي الشاعر بين المتكلم والمخاطب:

((لك وحدك..

أؤرخُ أسئلتي

وأعلن نهاية المطاف

لك وحدك.. تنام العيون..

شائخات..حالماتْ

لك وحدك..أتمنى المستحيل..

واشرب نخب المتاهات

اعشق ما تعشقه السنينْ

اعشق ضجيج الأمطار

وتمتمات الراحلينْ

وما تحمله المراثي من أنين

لك وحدك..)) [xxii] .

يبين الشاعر عبر النص محاولاً تعرية الذات من خلال ضمير المتكلم للإشارة إلى الذات الشاعرة والحبيبة، وفي البيت الخامس والسادس تعطي مؤشرات الذات الشاعرة وانتقالها إلى الخطاب الموجه ويتجلى ذلك في **(لك وحدك..تنام العيون)**

ويمكن ملاحظة ذلك من تكرار لهذا المقطع الذي ربط القصيدة مع بعضها، إلا أن المفارقة الشعرية تكمن في تحول إيقاع القصيدة إلى أشبه بعقدة متأزمة.

إن استخدام ضمير المتكلم أو الانتقال من مكان إلى مكان وثيق الصلة بالهدوء النفسي، فالذات الشاعرة لا تظل بمكان واحد.

على حين أن ضمير المتكلم بـ(ما هو ضمير للسرد المُناجاتي، السرد القائم على ما نُطلق عليه نحن (المُناجاة): يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق)[xxiii].

ضمير المخاطب:

ويطلق عليه منظرو الرواية الفرنسيون(ضمير الشخص الثاني)[xxiv]، فيأتي متدخلاً بين الغائب والمتكلم، فـ(يقع بينَ بينَ، أي يتنازعه الغياب المجسَد في ضمير الغياب، ويتجاذبه الحضور الشُهوديُ الماثلُ في ضمير المتكلم)[xxv]، ولكن على الرغم من هذا التداخل يظل محافظاً على وظيفته السردية، ويظهر واضحاً في هذا المقطع:

((فتمهلوا أيها القابعون في الذاكرة
الرابضون عند قيام العانسات
إنكم كالكشتبانات القديمة
فيـ أصابع الموتى
تطرزون زوايا التاريخ
وتوممون الخرافات)) [xxvi].

استعمل الشاعر أسلوب الالتفات في هذا المقطع في سياق الخطاب عبر قوله (فتمهلوا، الرابضون، إنكم، تطرزون، وترممون) أما هذا المقطع يظهر فيه ضمير المتكلم:

((أفتح صفحة في السماء
وأخرى لمياه البحر
ألوذ بالخبر السعيد
في البلد السعيد
في بلد ينهشه البارود والحديد
لنهار ائتلق تواً
مع صبية دمشقية))[xxvii] .

إن استخدام ضمير المتكلم في المقدمة، يشير إلى جانب مهم، فهو يشد الذات إليه في إطار جدل العلاقة، المشدودة إلى الداخل والخارج، فالنص الشعري يبدأ عبر ضمير المتكلم للإشارة إلى الذات الشاعرة، ويخرج البيت (في بلد ينهشه البارود والحديد، لنهار ائتلق تواً) عن ضمير المتكلم وفي هذا إزاحة، ولكن حركة المعنى لا تتوقف عند هذه الإزاحة عبر الاتكاء على ضمير المتكلم، لكي يضيف دلالات تضع هذا التوجه في حيز التصديق.

أما في هذا المقطع من القصيدة فيظهر المخاطب جلياً:

((فيا أيها الحزانى
أيها الفقراء
أيها الكناسون
أيها الصابرون
أيتها الأرامل
أيها الفلاحون
أيها العمال

أيها المطلقات

اصطفوا في شوارع الضياع

ضعوها في إطارات صور الملوك

ارفعوا أصواتكم برائحة الفوضى

بلا امتناع

وأعلنوا شارة الهزيمة

وشهادة سلوك

اعلنوها...

اعلنوها...

دون خوف أو وجل

واحفروا بين الجباه دولة القبل

ادفنوا نحيبكم الدامي

بين عباب البحار

وأرخبيل المحيطات

إطفاؤها في العيون

احرثوا الماء والهواء

ابتلعوا منشوراتكم

الصفراء والبيضاء والحمراء

واهربوا إلى أقرب جرح يندمل

لترسموا فوق شفاه العذارى

خرائط الضياع وشواهد القبل

ومن سهول التاريخ

وتضاريس الجغرافيا

اشفطوا اخضرار الحياة

امضغوا الكلام..

واجمعوا التمتمات بين الصدور

امضغوها...

فحبيتي اليوم مغتصبة

كأعمدة تثرثر الذكريات

ما زالت تضيء ..تضيء

تعلك حبها القديم/ الجديد

تلقيه بين أروقة الزقاق المريبة

تدور به باكية ناحبة

عند البيوت المطرزة

بالشناشيل القديمة

وهي تحمل أثدءها الثكلى

جوعانة... عريانة... محرومة...)) [xxviii].

يظهر المخاطب واضحا فالضمير المخاطب أنت، أنتم ... أثبت أنه قادراً على أن يكون نداً وغريماً لضميري الغائب والمتكلم ، فنجد جُل القصيدة قد وردت بأسلوب المخاطب.

الضمير الغائب:

يلجأ السارد أو صوت الشاعر أن يتوارى خلف هذا الضمير، فانه يستخدم ضمير الغائب ليفسح المجال للشخصية لتتكلم عنها، لكي يقدم سرداً عن شخصاً معيناً لو أراد، ولهذا يطلق عليه بعض الباحثين بـ(الضمير اللاشخصي)[xxix]، ويرى ميشال بوتور(إلى أن الغربلة التاريخية قد تمت، وأن ما يقدمه الشكل النهائي لما يمكن أن يقال)[xxx]، هو الضمير العجيب لدى العرب، أو(الضمير الغائب عند الفرنسيين الشخص الثالث لكن الضمير النحوي يتسيّد على نظيره الفرنسي الشخص الثالث، فالثالث قد لا يصلح غائباً مثل ما هو العربي)[xxxi]، وهذا ما نجده في المقطع الآتي:

((أما هو...
فحلمه ارث لخاتم الأبدية
القصائد عطر لسفرٍ ملكوتي
يطلق آخر صيحة
نحو حدائق السماء
يغرسها في عمق التجاعيد
حُلمه يغسل قحط السموات
يشفط معلقاتها المركونة
في أزقة الرغبة والايقونات
قيافة للمعنى))[xxxii].

يختبأ ويتقمص الشاعر في هذا المقطع الشعري، إذ يعرض لنا الأحداث متخذاً من ضمير الغائب (هو)، وتعاونه في ذلك هاء الضمير (حلمه، يغرسها)، فالسارد الفعلي في هذا النص في هذه الحالة يخرج من مصادرة الذات، لأن الذات يظل مرتبطاً بوجهة نظر وحيدة، يمكن أن تكون اقتراحاً، قد يلاقي قبولاً أو لا يلاقي أي قبول، ويظل مرتبطاً بالزمن الآني، أما ضمير الغياب، فـ(يرتبط برؤية اتفق عليها الجميع، ويشير إلى الزمن الماضي)[xxxiii]، وفائدته وسيط، (فاصطناع ضمير الغائب في السرد، يحمي السارد من إثم الكذب، ويجعله حاك يحكي، لا مؤلف يؤلف، أو مبدع يبدع، فهو مجرد وسيط أدبي، ينقل للقارئ ما علمه)[xxxiv]، وفي هذا المقطع يتضح:

((منذ ليلة مضت..
وعام يراوح مكانه
كما الجندي المستجد
في ساحة العرضات
هرع إلى نياشين الموت
أطلق ساقه الريح...
وهرول صوب المجهول
كان حزنه يغمر الوجوه
يبرح من حلم صيفي
يتمطى آخر الليل الثقيل
يطلع من برج دبابة تائهة
تنحدر صوب الجنون
ملقية وراء سرفاتها

رعب الزمان

منذ انطلاق الآهات من جيوبنا

المتخمة بالفراغ

ترنح الجبل..

سقطت الآمال..

تجاوزت مدى أعمارنا))[xxxv].

يستخدم الشاعر ضمير الغائب في المقطع الأول من القصيدة، أما في نهاية القصيدة يتدخل ضمير المتكلم مع ضمير الغائب في إطار واحد، إذ يتقاسمان الفاعلية السردية على حد سواء، (ويربط موريس بلانشو استعمال الماضي البسيط، باستعمال ضمير الغائب فيرى فيهما " ندْمانَيْ جذيمةَ " كما تقول العرب)[xxxvi]، لتسهم بإبراز أثر الممدوح على الذات الشاعرة. فالشاعر ألقى بخطابه وألبسه ازمان الماضي لكنه في الحقيقة لا يسرد ما جرى وإنما يفرغ ما في مخيلته في المقطع الشعري، أما في هذا المقطع يظهر الغائب بصورة أوضح:

((كلما دنا الصباح منك

إبتسمت الحدائق

بلوحات مترفقة

خطوط بألوان الزيت

ومنحنيات تعبث من ظلالها

بورتريت تمشط فضاءات الكون

وعيون القرى اللائذة ببهاء الحقول

فلاحون عصروا الشمس بجباههم ومضوا...

بقايا طفل ما تبقى في المذبحة

... ...

هلاهل لم تطلق من أم ثكلى

في سيدة النجاة

تؤثث للوحةٍ دموية باهتة

بألوانها التي تحمل قلبا حجرياً

آمال ستبقى مؤثثة على حبال الوقت

ومساطب تنثر ذكرياتها

المعلقة على أشجار اليوكالبتوس))[xxxvii].

أما الضمير (نحن) المغلوب على أمره والذي تعرّض لشكل آخر من أشكال المعاناة والقمع على لسان الشاعر ويستجلى في الديوان ومن قوله:

((فرحلنا مرغمين

نحو أحداق المكائد

نمضغ اللعنات

نرمق أثداء التضاريس

نلحس أصابعنا

نشهد تداعياتنا))[xxxviii] .

وتنشط هذه الضمائر في دائرة واحدة مع الضمير (هي) وقد تكون الأم أو الحبيبة أو المدينة:

((وهي تهرول نحو مخابئها
نياسمها المؤنثة
بالشعر وحوافر الخيول
مباضعها تجرجري)) [xxxix] .

وفي نهاية البحث تبين أن هناك ثلاثة عشر ضميراً موزعاً في الديوان، إذ يحتل (أنا) المتكلم الصدارة، لأنه أنا الشاعر الذي يعشق الأرض والوطن شاعر واع بماضيه، وفي زمرة الضمائر تشترك مع الضمير (أنت) نجد (هما) المجسدة المثنى الغائب.

يتبين لنا في الأخير، إن الضمائر قد أخذت منحيين للاختلاف والتغاير، منحى تجسّم أنا /نحن والذي قومه الشاعر بالايجابي، لأنه مترفع عن الماديات محافظاً على أصالته الموروثة عن أجداده، هو أنا واع بما ومن حوله، ومنحى حكم عليها بالسلبي فمن جرائم وفظائع.

إذ استخدم الشاعر مجموعة الضمائر لتحدد تمظهرات نوعية الخطاب الشعري وهي من اصطناع ضمير المتكلم إلى استخدام الغائب، وكان الشاعر كلّي العلم برؤيته ليتمكن ما يريد أن يعرضه عن شخصياته وسلوكها، ليشرك المتلقي من حيث تعاطيه الحياة وإدراجه في تجربة الواقع المرير.

ويغلب توظيف ضمير المخاطب على بقية الضمائر ومنها المتكلم لتجعل نصه الشعري ينماز بالعموم دون الخصوص، فالمخاطب يكون أوسع بالحوار وبالتالي الدلالي في آن واحدة.

(هكذا أنت وأنا ورما نحن) صورة خالية، لوحة شعرية فنية بامتياز فمن دون(أنت وأنا ونحن) تثبحرج الحياة مر طعمها وتنعدم اللذة وكأن (أنت وأنا) تمسح عن وجوهنا البؤس، والأمل الذي يحيّ القلوب ويجبر الكسور(أنت وأنا ونحن) صراع في الحياة ينثر حكاية عبر اللغة والشعر .

أنت، أنا ، نحن، استعملها الشاعر بتفنن، حتى جاءت التفاتاته رائعة لتعظيم أو ابراز ما كان يثور ما بداخله، أو تحقير أو تحجيم أو تهديد يشكو منه.

المصادر والمراجع:

- التحليل السيميائي للخطاب، عبد المجيد نوسي ،شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء.
- تحولات البنية والدلالة، أسامة البحيري، دار الحضارة للطبع والنشر والتوزيع ط١ القاهرة،٢٠٠٠م.
- جماليات الالتفات، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي بجدة ج/١، م١٩٩٠.
- الصحاح في اللغة، اسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق محمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩ م.
- العمدة، ابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،ج/ ٢ ، دار الجيل للنشر والتوزيع،ط٢ بيروت، لبنان ١٩٧٢ م.
- في تحليل النص الشعري، عادل ضرغام ، الدار العربية للعلوم ، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩م .
- في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد،عبد الملك مرتاض، علم المعرفة، ١٩٩٨م .
- الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، الزمخشري، مطبعة الاستانة، ط٢ ،القاهرة،١٩٦٣ م.
- لسان العرب، ابن منظور، للأمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم،دار صادر ط١ ،بيروت ،د.ت.
- المثل السائر، ابن الأثير، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار الرفاعي، ط١، الرياض،١٩٦٣م
- معجم البلدان ، ياقوت بن عبدالله الحموي،دار صدار١٣٩٧هـ-١٩٩٧م.
- هكذا أنت وأنا وربما نحن ، ديوان بهنام عطاالله، تموز للطباعة والنشر والتوزيع ، ط١ دمشق٢٠١٢ م.

الرسائل والاطاريح:

- إيقاعية السرد في شعر محمود درويش: قاسم محمود محمد، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة الموصل ، إشراف أ.م. د : أحمد جارالله ياسين،٢٠١٣.
- الدوريات : استخدام الضمائر في الرواية، ميشال بوتور، مجلة الثقافة الأجنبية ، وزارة الثقافة والإعلام، العراق ، العدد الأول ، ١٩٨٩.

الخاتمة :

تعد ظاهرة الالتفات من الظواهر المهمة في اللغة العربية، وبرزت في قصائد الشاعر بهنام عطاالله ولا سيما ديوانه(هكذا أنت وأنا وربما نحن) وبما أن ظاهرة الالتفات تعد ظاهرة بديعية ، فقد أجاد الشاعر استخدام الضمائر المتكلم والمخاطب والغائب ، لكن ضمير المتكلم كان الأكثر استعمالاً، ولم يوظفه بالخاص بل جعله عاماً، فتحولت أنا المفرد إلى أنا المجموع ، حتى جاء ممزوجا بين الغائب والمتكلم، ليكون نصه أكثر تشويقاً، وتنقله بين الضمائر يحكمه المعنى المقصود، ومن وسائل تطرية نفس القارئ.

الهوامش :

_____

(i) في تحليل النص الشعري، عادل ضرغام:٥٩ .

(ii)الصحاح في اللغة ،فصل اللام. معجم البلدان:٥/٢٠ . لسان العرب أبن منظور:مادة لفت.

(iii) المثل السائر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة : ١٨١ .

(iv) في تحليل النص الشعري:٦١ .

(v) جماليات الالتفات، قراءة جديدة لتراثنا النقدي، عز الدين إسماعيل ،ج/١ : ٨٨٣ .

(vi) تحولات البنية والدلالة، أسامة البحيري: ٢٩٩ .

(vii) جماليات الالتفات قراءة جديدة لتراثنا النقدي: ٨٨٤ .

(viii) العمدة، ابن رشيق، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،ج/٢ : ٤٥ .

(ix) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل:٨ .

(x) في تحليل النص الشعري:٦٦.

(xi) جماليات الالتفات، قراءة جديدة لتراثنا النقدي:٩٠٥ .

(xii) المصدر نفسه : ٩٠٧ .

(xiii) في تحليل النص الشعري: ٦٩ .

(xiv) تحولات البنية والدلالة : ٢٩٩.

(xv) المصدر نفسه :٣٠٠ .

(xvi) إيقاعية السرد في شعر محمود درويش: قاسم محمود محمد، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة الموصل، إشراف أ.م.د، أحمد جارالله ياسين،٢٠١٣ :٨٣ .

(xvii) هكذا أنت وأنا وربما نحن، ديوان بهنام عطاالله : ٤٦-٤٧ .

(xviii) المصدر نفسه: ٥٠ .

(xix) في نظرية الرواية، بحث قي تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض:١٨٥ .

(xx) المصدر نفسه :١٨٥ . في تحليل النص الشعري :٩٣ .

(xxi) المصدر نفسه : ٩٣ .

(xxii) هكذا أنت وأنا وربما نحن: ٧٨-٧٩ .

(xxiii) في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد :١٨٥ .

(xxiv) المصدر نفسه : ١٨٧ .

(xxv) المصدر نفسه: ١٨٩ .

(xxvi) هكذا أنت وأنا ورما نحن: ٤٦-٤٧ .

(xxvii) المصدر نفسه :١٠٧ .

([xxviii]) هكذا أنت وأنا ورما نحن: ٨٦ –٨٧ .

([xxix]) التحليل السيميائي للخطاب، عبد المجيد نوسي:٤٧.

([xxx]) استخدام الضمائر في الرواية، ميشال بوتور، مجلة الثقافة الأجنبية، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، العدد الأول، ١٩٨٩ : ٥٩.

([xxxi]) في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد: ١٨٣ .

([xxxii]) هكذا أنت وأنا وربما نحن: ٦٣ .

([xxxiii]) في تحليل النص الشعري:٩٨ .

([xxxiv]) في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد:١٧٨ .

([xxxv]) هكذا أنت وأنا وربما نحن:٨٣–٨٤ .

([xxxvi]) في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد: ١٨١ .

([xxxvii]) هكذا أنت وأنا وربما نحن : ٢٦– ٢٧ .

([xxxviii]) المصدر نفسه : ١٣٠ .

([xxxix])المصدر نفسه: ٢٤ .