The Islamic University of Gaza
Deanship of Research and Graduate Studies
Faculty of Art
Department of Arabic Language

الجامعـــــة الإســـلاميـــة بغـــزة
عمادة البحث العلمـي والدراسات العليـا
كـــلـيـــــــــــــــة الآداب
ماجستيـــر اللغـــة العـربيّـــــة

جماليات اللغة الشعرية عند عز الدين المناصرة

دراسة تحليلية

The Aesthetics of Poetic Language of Izz Al-Din Al-Manasrah

An analytical study

إعدادُ الباحِثة

سماح عادل الجدبة

إشرافُ

الأستاذ الدكتور/

عبد الخالق محمد العف

قُدم هذا البحثُ اِستِكمالاً لِمُتطلباتِ الحُصولِ على درجةِ الْماجِستِيرِ فِي اللُّغة العربيّة بِكُلِيةِ الآداب فِي الْجامِعةِ الإسلاميّةِ بغزة

جمادى الأولى/ 1441هـ – يناير/2020م

إقـــــرار

أنا الموقعة أدناه مقدمة الرسالة التي تحمل العنوان:

جماليات اللغة الشعرية عند عز الدين المناصرة

دراسة تحليلية

The Aesthetics of Poetic Language of Izz Al-Din Al-Manasrah

An analytical study

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل الآخرين لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

I understand the nature of plagiarism, and I am aware of the University's policy on this.

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted by others elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:	سماح عادل الجدبة	اسم الطالبة:
Signature:	سماح عادل الجدبة	التوقيع:
Date:	2020/01/04م	التَّاريخ:

بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الإسلامية بغزة
The Islamic University of Gaza
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا
هاتف داخلي: 1150

ج س غ/35/
الرقم Ref 2020/03/11م
التاريخ Date .....

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناء على موافقة عمادة البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحثة/ **سماح عادل ابراهيم الجدبه** لنيل درجة الماجستير في كلية **الآداب**/ قسم **اللغة العربية** وموضوعها:

"جماليات اللغة الشعرية عند عز الدين المناصرة - دراسة تحليلية"

The Aestheties of Poetic Language of Izz-Al-Din Al-Manasrah

وبعد المناقشة التي تمت اليوم **الاربعاء 16 رجب 1441**هـ الموافق **2020/03/11**م الساعة **الواحدة مساء** ، في قاعة مبنى **قاعة مؤتمرات مبنى طيبة** اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ. د. عبدالخالق محمد العف	**مشرفا ورئيسا**	.....
د. محمد شحادة تيم	**مناقشا داخليا**	.....
د. موسى إبراهيم أبو دقة	**مناقشا خارجيا**	.....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحثة درجة الماجستير في **كلية الآداب/قسم اللغة العربية**.

واللجنة إذ تمنحها هذه الدرجة فإنها توصيها بتقوى الله تعالى ولزوم طاعته وأن تسخر علمها في خدمة دينها ووطنها.

والله ولي التوفيق،،،

عميد البحث العلمي والدراسات العليا

أ. د. بسام هاشم السقا

ملخص الدراسة

اقتضت الدراسة أن تكون في أربعة فصول، يسبقها تمهيد ومقدمة وخطة للبحث، إضافة للصعوبات التي واجهتها، واحتوى كل فصل على مباحث عدة تم فيها التفصيل، فالفصل الأول تحدثت فيه عن "البنية الموضوعية" في شعر المناصرة، يليه الفصل الثاني والذي تحدثت فيه عن "البنية الفنية" التي تناولتها في لغته الشاعرة، ثم الفصل الثالث وتحدثت فيه عن لغته الشعرية من حيث "الإيقاع والنغم الموسيقي" التي أبدع الشاعر في صياغتها، فراعى نظم القوافي والأوزان التي تتناسب مع ما يريد الشاعر إيصاله للعامة، أما الفصل الرابع والأخير، فتناولت فيه "الأساليب والتحولات الدرامية" في شعره، والتي كانت أعمق تعبيرًا من خلال تنوع أساليبه.

وأخيرًا الخاتمة، وفيها أبرز النتائج التي أجملتها في البحث، والتوصيات، ثم ثبتُ المصادر والمراجع.

من أهم نتائج البحث: أن اللغة الشعرية أسمى وأرقى تعبيرًا وأثرًا من الكلام العادي، لذلك اهتم بها الشعراء، وكان المناصرة ذا إحساس مرهف، حيث برزت اللغة الشعرية بشكل كبير في دواوينه وخاصة في حديثه عن القضية الفلسطينية والتي كان لها الكمُّ الأكبر في شعره، وتوظيفها مراعيًا خصائصها وسماتها التي تُخرج النص على أكمل وجه، ومراعيًا ذوق المتلقي وإحساسه اللغوي.

ومن أهم التوصيات:

- صرف الاتجاهات للجانب اللغوي ودراسة اللغة الشعرية.
- عمل أيام دراسية، تتناول دراسة اللغة الشعرية، يشارك بها الأساتذة وطلاب الدراسات العليا.
- دراسة اللغة الشعبية في شعر المناصرة.
- توظيف الأمثال الشعبية في شعر المناصرة.
- دراسة الصورة الفنية في شعر المناصرة.

Abstract

This study is divided into four chapters, an introductory chapter, introduction and a research plan, in addition to the difficulties encountered in making the study. Each chapter contains several topics that were detailed as required. The first chapter illustrates the organic unity in Al-Manasra poetry. The second chapter explains “aesthetic structure” that I dealt with in his poetic language, then the third chapter, in which I talked about his poetic language. The third chapter illustrates his poetic language in terms of "rhythm and musical melody" that the poet excelled in formulating, where he took into account the rhymes and meters that are appropriate to what the poet wants to convey to the public. The fourth discusses “the dramatic methods and transformations" in his poetry which were more eloquent through the multiplicity of his methods and direct addresses.

The conclusion of the study lists the most prominent findings and recommendations, of the study which was followed by the sources and references.

The most important findings of the study:

The poetic language is superior and more expressive and has more impact than normal speech, the reason why poets were interested in using it. Al-Manasra was of a delicate sense, as his poetic language emerged greatly in his collections, especially in his poetry about the Palestinian issue, which had the greatest bulk of his poetry. He employed that language bearing in mind its characteristics that produce the text to the fullest. He takes into account the readers’ taste and their linguistic sense.

The most important recommendations of the study:

- Paying attention to study the linguistic aspect of Izz Al-Din Al-Manasra's poetry.
- conducting study days relevant to the study of poetic language, with the participation of professors and graduate students.
- Studying the popular language in Al-Manasra’s poetry.
- Employing the popular proverbs in Al-Manasra’s poetry.
- Studying the aesthetic imagery in Al-Manasra’s poetry.

﴿ قَالُواْ سُبْحَٰنَكَ لَا عِلْمَ لَنَآ إِلَّا مَا عَلَّمْتَنَآ إِنَّكَ أَنتَ ٱلْعَلِيمُ ٱلْحَكِيمُ﴾

[البقرة: 32]

الإهــداء

إلى من يجمع بين سعادتي وحزني

إلى من أتمنى أن أذكرهم ....إذا ذكروني

إلى من أتمنى أن تبقى صورهم ....في عيوني

إلى اللَّذَينِ كان لهم أعمقَ الجهودِ في تحقيقِ النجاحِ في هذه الرحلةِ العلمية،

إلى والديَ الحبيبَين،

كما أهدي تخرجي لجميع أفراد أسرتي كلاً باسمه وصفته ومكانته.

إلى الغائبين عن دنيانا، الحاضرين في قلوبنا، إخوتي الشهداء/ عبد العظيم– ياسمين – شيماء– وحبيبي أحمد.

إلى حبيبتي: **شيماء**

إلى كل من صادفتهم، فأحببتهم، وتركوا أثرًا طيبًا في حياتي

إليهم جميعاً ... أهدي هذا البحث

شكر وتقدير

الحمد لله حمدًا يليق بجلال وجهه، وعظيم سلطانه؛ أن وفقني لإتمام رسالتي العلمية، والصلاة والسلام على المحمود في الأرض والسماء سيدنا محمد– صلى الله عليه وسلم– وعلى أصحابه الطيبين الطاهرين.

كلمةُ حبٍ وتقديرٍ وتحيةٍ إلى مشرفي الأستاذ الدكتور: **عبد الخالق العف**، الذي وقف بجانبي طوال فترة مشواري، والذي كنت فخورة بإشرافه على رسالتي الماجستير ومساندتي وإرشادي بالنصح والتصحيح في اختيار العنوان والموضوع.

والشكر موصول أيضًا إلى عضوي لجنة المناقشة، كل من:

الأستاذ الدكتور/ _____ حفظه الله (مناقشًا داخليًا)

والأستاذ الدكتور/ _____ حفظه الله (مناقشًا خارجياً)

الذَين أسعداني بمناقشة الرسالة وإثرائها لملاحظاتهما القيمة، فجزاهما الله خيراً.

وكل الشكر **لوالديَ** على كل مجهوداتهم منذ ولادتي إلى هذه اللحظات، أنتم كل شيء، حفظكم ربي.

والشكر أيضًا لجامعتي التي تخرجت منها قبل أعوام، لأعود إليها خريجة ماجستير، معتزة وفخورة بانتمائي لها، ولكل من نصحني أو أرشدني أو أسهم معي في إعداد هذا البحث بإيصالي للمراجع والمصادر المطلوبة في أي مرحلة من مراحله وخاصة رواد المكتبة المركزية جميعًا على حسن معاملتهم، وسهولة الحصول على المراجع، وباقةُ محبةٍ لصديقتي: **إسراء عابد**، على مبادرتها الطيبة لوقوفها بجانبي، ومساعدتي في إرجاع جزء كبير مما تم فقده من رسالتي، لكِ محبتي وشكري.

الباحثة/ سماح الجدبة

قائمة المحتويات

إقـــرار ..... أ

نتيجة الحكم ..... ب

ملخص الدراسة ..... ت

Abstract ..... ث

اقتباس ..... ج

الإهـداء ..... ح

شكر وتقدير ..... خ

قائمة المحتويات ..... د

المقدمة 1

أهمية البحث وأسباب الدراسة : 2

الدراسات السابقة: 2

الصعوبات التي واجهت الباحثة: 3

منهج البحث: 3

خطة البحث: 3

مهـاد نظـري 7

أولاً: مفهوم اللغة: 7

ثانياً: اللغة الشعرية: 9

ثالثاً: طبيعة الشعر ووظائفه: 10

رابعاً: اللغة الشعرية عند العلماء القدامى: 11

خامساً: اللغة الشعرية عند النقاد المعاصرين: 12

سادساً: عز الدين المناصرة: 14

الفصل الأول: السمات الموضوعية للغة الشعرية في شعر المناصرة 19

المبحث الأول: التفاعل مع القضية الفلسطينية 20

المبحث الثاني: دلالات (الرمز) عند المناصرة 34

المبحث الثالث: دلالات الجغرافيا 58

المبحث الرابع: توظيف التراث 80

المبحث الخامس: الوضوح والخطابية. 103

الفصل الثاني: السمات الفنية للغة الشعرية عند المناصرة 117

المبحث الأول: المعجم الشعري 118

المبحث الثاني: الألفاظ الموحية 127

المبحث الثالث: الجناس 131

المبحث الرابع: التناص 136

المبحث الخامس: التقديم والتأخير 143

المبحث السادس: الاشتقاق والترادف 152

الفصل الثالث: اللغة والإيقاع 161

المبحث الأول: الترديد اللغوي 162

المبحث الثاني: تجانس التراكيب 169

المبحث الثالث: التقسيم الصوتي 172

المبحث الرابع: التصريع والترصيع 176

الفصل الرابع: اللغة والأسلوب 183

المبحث الأول: الأساليب الإنشائية: 184

المبحث الثاني: أسلوب الشرط 200
المبحث الثالث: الحوار، وأسلوب السرد 210
المبحث الرابع: تحولات الدراما 224
الخاتمة: 231
أولاً: النتائج: 231
ثانياً: التوصيات 232
المصادر والمراجع 234

المقدمة

الحمد لله الذي أبدع الكون على أبدع مثال، بلغ حد الجلال والجمال ... وبعد.

الشعر الفلسطيني المعاصر نسيج أدبي إبداعي فريد، ووثيقة تسجل في صفحاتها تاريخ القضية الفلسطينية، واللغة الشعرية وسيلة الشاعر للتعبير عن تجربته الذاتية ومواقفه الانفعالية، ولا تتوقف وظيفتها عند نقل المعلومات والتواصل والتفاهم بين الناس، بل تتجاوز المدلول المعجمي المباشر إلى فضاءات الدلالة. لذلك أجمع النقاد على أنَّ لغة الشعر تفارق لغة الكلام العادي، فهي تنقل الأثر الانفعالي من المبدع إلى المتلقي في تشكيل جمالي دال، فأولوها الاهتمام الكثير نظريًا وتطبيقًا.

وقد تأثرت اللغة في الشعر الفلسطيني المعاصر بتداعيات القضية الفلسطينية ومقاومة المحتل بأدوات نضالية مختلفة، وبتضحيات الشعب الفلسطيني العظيم فكان الشهداء والأسرى والجرحى والشتات والحصار.

وأضحى لزاماً على الشاعر الفلسطيني أن يسخر لغته في خدمة قضيته، مع احتفاظها بالقيم الجمالية المتمثلة بالإيحاء والكثافة والرمزية والتماسك والانسجام والايقاعية، إضافة إلى توظيف سائر خصائص اللغة العربية في التعبير الشعري كالاشتقاق والترادف والتضاد والتكرار والاختزال والتضمين والحذف والتقديم والتأخير وأساليب الخبر والانشاء، فأبدع الشعراء في إيصال الصورة على أكمل وجه وأجمل تعبير.

ويعد شعر عز الدين المناصرة نموذجاً فذاً لجماليات اللغة الشعرية على المستوى الفني والموضوعي، من "عنب الخليل " إلى " لا سقف للسماء " مروراً بـ " زيتون فلسطين " و" جفرا " و" عشبة المريمية " و" رعويات كنعانية " و" بالأخضر كفناه " وسائر مجموعاته الشعرية الأخرى.

فشعره انعكاس صادق وأمين لتراثنا الفلسطيني الذي يشكل ذاكرة وطنية تدحض رواية الغزاة العابرين، فالشاعر الفلسطيني يحفظ المنظومة الوجدانية لتراثه الشعبي والثقافي والجغرافي والتاريخي، بكل تفاصيلها: العادات والتقاليد والحكايات والأغاني الشعبية والأزياء والأطعمة والنقوش والمواقع الأثرية. فتراثنا يرسمُ ملامحَ الأرضِ وجذورها وحضورها في فضاءات المعرفة والحضارة. لم تستطع جرافات الاحتلال الصهيوني أن تسرق تراثنا أو تقتلع جذوره، أو تمحوه، كما لم تستطع أن تسقط القدس التي تختزل إرث الكون كله ثقافياً وحضارياً ودينياً، فالتراث الوطني الفلسطيني جوهر وباعث انتمائنا لهذا الوطن.

لهذا كله رأت الباحثة اختيار شعر عز الدين المناصرة نموذجاً جميلاً وحيوياً لإجراء دراسة تحليلية على لغته الشعرية راجية من الله تعالى التوفيق والسداد والرشاد.

أهمية الدراسة وأسبابها:

- تتمحورُ الدراسة حول الشاعر عز الدين المناصرة وتجربته الشعرية.
- الكشف عن الجوانب الدلالية واللغوية في شعر المناصرة.
- الاهتمام بالأدب وخاصة الشعر.
- قلة الدراسات التي تناولت الجانب اللغوي لشعر المناصرة.
- مكانة الشاعر الأدبية والإبداعية في حركة الشعر الفلسطيني المقاوم بصفة عامة، والشعر الحر بصفة خاصة.
- بروز اللغة الشعبية في شعر المناصرة.

الدراسات السابقة:

لقد حظي الشاعر عز الدين المناصرة بكثير من الدراسات العلمية التي سأعرض بعضًا منها، لكن لم تتعرض دراسة منها للغته الشعرية على وجه مستقل.

1. محمد بن أحمد وآخرون: البنية الإيقاعية في شعر المناصرة، منشورات اتحاد كتاب فلسطين، رام الله 1998م.
2. ليديا وعد الله: التناص المعرفي في شعر المناصرة، دار مجدلاوي، عمان، 2005م(رسالة ماجستير).
3. سامح صادق: عزالدين المناصرة وفنه الشعري، المؤسسة العربية الحديثة، القاهرة 2005م (رسالة ماجستير).
4. محمد بودويك: شعر المناصرة بنياته، إبدالاته، وبعده الرعوي، دار مجدلاوي2006م (رسالة دكتوراه) جامعة فاس، المغرب.
5. وليد بوعديلة: شعرية الكنعنة ، تجليات الأسطورة في شعر المناصرة(رسالة دكتوراه) جامعة عنابة، الجزائر، دار مجدلاوي، 2009م.
6. ساطي القطيش: الصورة الشعرية في شعر المناصرة (رسالة ماجستير) جامعة مؤتة، الأردن 2006م.

7. صادق الخضور: التواصل بالتراث في شعر المناصرة(رسالة ماجستير) 2007م، جامعة الخليل، فلسطين.

8. بلال الدباغ: شعر عز الدين المناصرة دراسة سيميائية 2017م (رسالة ماجستير) الجامعة الإسلامية غزة.

9. بنية النص في شعر عز الدين المناصرة، محمد يونس عمرو، سالة ماجستير، جامعة الخليل، 2016-2017.

الصعوبات التي واجهت الباحثة:

- صعوبة الحصول على معظم المصادر حول الشاعر عز الدين المناصرة
- انقطاع التيار الكهربائي، بسبب الحصار المطبق على قطاع غزة.
- الوضع الاجتماعي العام الذي حال دون إتمام الرسالة مبكرًا، ومن ثم فقدها.
- صعوبة الربط بين الجانب النظري والتطبيقي.
- غزارة مفردات الشاعر اللغوية، مما أدى للاستعانة بالمعاجم اللغوية لفهم المفردات.
- صعوبة في التعامل مع التناص؛ لكثرته لدى الشاعر، فيصعب حصرها كلها في الدراسة.

منهج البحث:

المنهج الوصفي التحليلي في الدراسة؛ لملاءمته للنماذج الشعرية وتداعياتها الموضوعية، مع الاستفادة من مناهج النقد المعاصر مثل الأسلوبية والسيميائية، ليكون منهجاً تكاملياً نستفيد منه في سبر أغوار النصوص والكشف عن جمالياتها ودلالاتها عبر الآليات التحليلية للغة الشعرية.

خطة البحث:

العنوان: اللغة الشعرية عند عز الدين المناصرة ... دراسة تحليلية

مقدمة: وتشمل أهمية الموضوع وسبب اختياره ومنهج البحث والدراسات السابقة وخطة البحث

مهاد نظري:

- اللغة الشعرية
- الشاعر عز الدين المناصرة

الفصل الأول:

السمات الموضوعية للغة الشعرية في شعر المناصرة

- التفاعل مع القضية الفلسطينية
- توظيف الرموز
- توظيف الجغرافيا الفلسطينية
- توظيف التراث الفلسطيني
- الوضوح والخطابية

الفصل الثاني:

السمات الفنية للغة الشعرية عند المناصرة

- المعجم الشعري
- الألفاظ الموحية
- الجناس
- التعالقات النصية
- الاشتقاق والترادف
- التقديم والتأخير

الفصل الثالث:

اللغة والإيقاع

- الترديد اللغوي (التكرار)
- تجانس التراكيب
- التقسيم الصوتي

- التصريع والترصيع

الفصل الرابع:
اللغة والأسلوب

- الأساليب الإنشائية
- أسلوب الشرط
- الحوار وأسلوب السرد
- تحولات الدراما

الخاتمة: وتشمل النتائج والتوصيات

مهـاد نظـري

مهاد نظري

أولاً: مفهوم اللغة:

اللغة لغة:

وهي فُعْلَة من لَغُوتْ أي تَكلَّمتْ، أصلها لغوة ككرة وقُلة وثبة، كلها لاماتها واوات، وقيل: أصلها لُغَيّ أو لُغَوّ، وجمعها لغى، مثل برة وبرىً، وفي المحكم: الجمع لغات لغون" [1].

وجاء في تهذيب اللغة: قال الليث: اللغة واللغات واللغين: اختلاف الكلام في معنى واحد، ويقال: لغا يلغو لغوًا، وهو اختلاط الكلام ولغا يلغا لغةُ. وفي الحديث: "إذا قلت والإمام يخطب فقد لغوتَ" [2]؛ أي: تكلم، واللغة من الأسماء الناقصة وأصل لُغوةٌ من لغا إذا تكلم"[3].

اللغة اصطلاحًا:

"أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[4]. كما ورد في تعريف ابن جني الشهير في الخصائص، وهذا يعني أنها أصوات منطوقة ورموز دالة وظيفتها التعبير والتوصيل، وهي ظاهرة اجتماعية مكتسبة.

ويقول محمود حجازي: "اللغة نظام من الرموز الصوتية، وتكمن قيمة أي رمز في الاتفاق عليه بين الأطراف التي تتعامل به، وقيمة الرمز اللغوي تقوم على علاقة بين متحدث أو كاتب هو المؤثر، ومخاطب أو قارئ هو المتلقي"[5]. هذا التعريف يبرز العلاقة العرفية الدالة بين المتحدث والمتلقي.

ويعرفها رمضان عبد التواب: "اللغة كائن حي؛ لأنها تحيا على ألسنة المتكلمين بها، وهم من الأحياء، وهي لذلك تتطور وتتغير بفعل الزمن، كما يتطور الكائن الحي ويتغير، وهي تخضع لما يخضع له الكائن الحي في نشأته ونموه وتطوره، وهي ظاهرة اجتماعية تحيا في أحضان المجتمع، وتستمد كيانها منه، ومن عاداته وتقاليده، وسلوك أفراده، كما أنها تتطور

---

(1) انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة لغا، ج291/15– 292.

(2) سنن أبي داوود، أبو داود، كتاب الصلاة/ باب الكلام والإمام يخطب، 474: رقم الحديث 235.

(3) انظر: تهذيب اللغة مادة، الأزهري، مادة: غل ج172/8–173.

(4) انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة لغا، ج291/15.

(5) أسس علم اللغة العربية، حجازي، ص8.

بتطور هذا المجتمع، فترقى برقية وتنحط بانحطاطه"[1]. ففي هذا التعريف إشارة إلى نمو اللغة وتطورها بتطور المجتمع.

ويعرفها محمود السعران بقوله: "والذي يذهب إليه العلم هو أن اللغة ظاهرة اجتماعية كسائر الظواهر الاجتماعية، ومعنى هذا أنها من صنع المجتمع الإنساني"[2]. فاللغة تحيا وتنمو بنمو الإنسان وتطوره في المجتمع، فالإنسان هو الذي يولد اللغة وينميها في المجتمع.

ويقول عبد الصبور شاهين في تعريفه لها: "يطلق لفظ اللغة على تلك الأصوات التي ينتجها جهاز النطق في الإنسان، معبرًا بها عما يُحسُّ به من حاجات يريد بيانها والإيضاح عنها"[3]. فاللغة هي التي ينتجها الإنسان بحسب ما يحتاج لها، فيعبر بها عما يحس ويشعر به.

ويعرفها الدكتور إبراهيم أنيس، فيقول: "اللغة نظام عرفي لرموز صوتية يستغلها الناس في الاتصال بعضهم ببعض"[4]، فاللغة أداة تواصل صوتية، تستخدم كرموز تساعد على التواصل بين الناس.

أما ماريو باي فيعرف اللغة بقوله: تلك التي تحمل معنى" أو "كل شيء له معنى مفيد" أو كل شيء ينقل المعنى من عقل إنسان لآخر"[5]، فالكلام المفيد والواضح يساعد على النقل الجيد بين المتكلمين.

تبين للباحثة بعد سرد التعريفات للغة، أن المعنى اللغوي لكلمة اللغة لا يبتعد كثيرًا عن المعنى الاصطلاحي لها، وتبين أن أدق هذه التعريفات هو تعريف ابن جني، وكثيرًا من أهل اللغة أبدوا إعجابهم بهذا التعريف وأظهروا قناعتهم به، فيقول محمود حجازي مبديًا رأيه فيه: "وهذا تعريف دقيق يذكر كثيرًا من الجوانب المميزة للغة. لقد أكد ابن جني أولاً الطبيعة الصوتية للغة، كما ذكر وظيفتها الاجتماعية في التعبير ونقل الفكر، وذكر أيضًا أنها تستخدم في مجتمع فلكل قوم لغتهم"[6].

---

(1) التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه، عبد التواب، ص9.

(2) علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، السَّعران، ص52.

(3) في علم اللغة العام، شاهين، ص22.

(4) اللغة بين القومية والعالمية، أنيس، ص11.

(5) أسس علم اللغة، باي، ص35.

(6) المرجع السابق، ص7.

فقد تحدث ابن جني عن طبيعة اللغة من حيث الصوت والتركيب، وحدد وظيفتها الاجتماعية، فهي أداة للتعبير ونقل الأفكار، وتختلف اللغة من مجتمع لآخر، فلكل قوم لغة خاصة يعبرون ويتحدثون بها مع بعضهم البعض، فكان تعريفه دقيقًا وشاملاً لمفهوم اللغة.

ثانياً: اللغة الشعرية:

تعد اللغة الوسيلة الأولى للتعبير عما يدور في العقل من أفكار ومعانٍ "فلا يمكن الآن تصور فكرة في عقل إنسان بغير كلمة تدل عليها، فلن توجد المعاني في العقل إلا باللغة"[1].

وتختلف لغة الشعر عن لغة الكلام أو الحديث العادي، وذلك لأن الشعر لغته أسمى وأرفع وأفصح مستوى بيانًا، حيث لا ابتذال ولا حوشية ولا غرابة فيها، فلا تشترك فيها المعاني. وقد نبه النقاد لهذه الأشياء؛ لأنها متصلة باللفظ والمعنى، لأن الابتذال والاشتراك في معاني الألفاظ يخرجها من طريقها الذي أراده الشاعر إلى مدلولاتها العامية، فإذا دخلت على لغة الشعر أفقدتها تناسقها ورونقها، فتفقد الشعر بهجته وأثره[2].

كذلك تختلف اللغة من عصر لآخر، ومن شخص لآخر، حتى أنها تختلف من شاعر لآخر، وكل كلمة لها جمال خاص يجعلها تختلف عن غيرها، فتختلف اللغة الأدبية عن اللغة المحكية الدارجة " وذلك ناشئ عن قوة الشعور التي تتطلب لغة أسمى من هذه اللغة العادية، حتى تكون كفاء ما في النفس من عاطفة قوية صادقة"[3].

وتنبع أهمية اللغة الشعرية من كونها، " أحد عناصر الأدب الأربعة التي تعارف عليها النقاد قديمًا وحديثًا، وهذه العناصر هي: العاطفة، والخيال، والمعنى أو الفكرة، ثم اللغة أو العبارة أو الأسلوب أو الألفاظ"[4].

إن ما يميز الشاعر عن غيره هو قدرته على طرح موضوعه في قالب جديد واستعمال مفرداته بصورة جديدة مستعملاً معجمه الخاص، فقد تتصف مفرداته بالغرابة لكنها تكون ذات دلالة كبيرة "أضحى الشاعر المبدع هو الشاعر الذي يستطيع أن يكسب الكلمة حضورًا خاصًا، حيث يلقي عليها ظلالاً من شخصيته، ويخضعها لنهجه الخاص الذي يعتمد على سعة ثقافته اللغوية المتعلقة بمظاهر اللغة المختلفة، كالاشتقاق والترادف والتضاد والتكرار والتكثيف

---

(1) أصول النقد الأدبي، الشايب، ص248.

(2) انظر: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، سَلاَّم، ص59.

(3) أصول النقد الأدبي الشايب، أحمد، ص249.

(4) شاعرات عصر الإسلام الأول، أبو علي، ص164.

والاختزال والتضمين"[1]. فللشعر لغته الخاصة التي يصل إليها الشاعر بالتأني والرؤيا والبحث والاختبار، فاللغة بالنسبة للشاعر هدفه ووسيلته، في الوصول إلى لغة جميلة صافية معبرة بعيدة عن كل نابية، والوصول إلى ما يريد[2].

ثالثاً: طبيعة الشعر ووظائفه:

إن اللغة الشعرية من أكثر مواضيع الأدب جدة وإثارة للاهتمام، ومن أكثرها ارتباطًا بالحداثة خاصة في العقود الأخيرة من القرن العشرين، حين عمل النقد الأدبي الحديث على توضيح اللغة الشعرية وتأكيد تميزها عن لغة النثر، مستندًا إلى مجمل الوعي الأدبي واللغوي الذي أحدثه العصر، فاللغة الشعرية ظلت محورًا لنقاش مستديم، منذ عصر التدوين أواسط القرن الهجري الثاني... وحتى اليوم[3].

لقد تحدث الخليل بن أحمد الفراهيدي عن حقيقة اللغة الشعرية، حين قال: "الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنى شاءوا، ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده"[4].

وقد عرف حيدر محمود اللغة الشعرية بقوله: "وتعني بصورة عامة، تلك اللغة العليا الجزلة المفارقة للغة الشائعة المألوفة، إن على مستوى المفردات، وإن على مستوى الأنساق اللغوية"[5].

من خلال ما سبق يمكن الاقتراب من مفهوم اللغة الشعرية عند النقاد والعلماء كالتالي[6]:

1- اللغة الشعرية لغة خاصة متفردة، وسر تفردها أنها تتميز من شاعر لشاعر ومن عصر لعصر.

2- اللغة الشعرية تحطم اللغة العادية لكي تعيد بناءها ثانية في أنساق تركيبية جديدة.

3- اللغة الشعرية تكون شعرية حين تقيم علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء، وبين الكلمة والكلمة.

---

(1) الشخصية الإسلامية في الشعر الفلسطيني، محسن، ص189.

(2) انظر: اللغة الشعرية عند عبد الله البردوني، الديك، ص64.

(3) دلالة اللغة الشعرية في الموروث النقدي، سلامة، ص6.

(4) المرجع السابق، ص7.

(5) تبسيط الخطاب الشعري: دراسة في بنية اللغة الشعرية، الزعبي، ص9.

(6) دلالة اللغة الشعرية في الموروث النقدي، سلامة، ص7.

4- اللغة الشعرية لغة تكثيف، وغرابة، لغة تؤلف ما لا يأتلف وتعبر إلى خير الإدهاش والسحر وتستخدم كل ما تنتجه اللغة من فضاءات وإمكانات جمالية فكرية.

5- تترابط فيها المستوى الصوتي مع المستوى الدلالي.

6- لغة الشعر تمثل بنية وظيفية لا يمكن فهم عنصر منها خارج نظامها المتكامل، ولا يمكن وضعها في هياكل وجداول مسبقة، فلا تعرف وظائفها خارج سياقها.

رابعاً: اللغة الشعرية عند العلماء القدامى:

لقد شغلت قضية اللغة الشعرية العلماء والنقاد قديمًا وحديثًا، فاختلفت طريقتهم في الحديث عنها، فاهتموا بقضية اللفظ والمعنى، وما يتعلق بهما من دلالات.

فمن النقاد القدامى الذين اهتموا باللغة الشعرية، الإمام عبد القاهر الجرجاني، فقد تحدث عن قضية اللفظ والمعنى عندما جاء بنظريته الجديدة "النظم"، حيث عرف النظم بقوله: "وأعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعريف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت فلا تخل بشيء منها. وذلك أنا لا نعلم شيئًا يبتغيه الناظم بنظمه غير أن ينظر في وجوه كل باب وفروقه"[1]. من خلال تعريفه للنظم تبين أن الجرجاني لم يفاضل بين قضيتي اللفظ والمعنى أحدهما على الآخر، بل جعل الأفضلية للنظم الذي يكون للنحو فيه دور كبير في توجيه دلالة الكلمة، وربطهما –اللفظ والمعنى– بالتراكيب النحوية التي توجه دلالة الكلمة بوضعها في سياقها الصحيح.

وتحدث عن علاقة الكلام وارتباطه بما قبله وما بعده، فيقول: "إنا لا نوجب الفصاحة للفظة مقطوعة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ولكنا نوجبها لها موصولة بغيرها، ومعلقًا معناها بمعنى ما يليها"[2].

وكذلك ابن سلَّام الجمحي، حين تحدث عن اللغة الشعرية في كتابه، فقد صنف الشعراء في طبقات فلم تخرج مقاييس الجودة عنده عن حدود هذين العنصرين "اللفظ والمعنى"[3].

---

(1) دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص64.

(2) دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص353.

(3) انظر: طبقات فحول الشعراء، الجمحي، ج56/1.

وتناول ابن رشيق في كتابه العمدة قضية اللغة الشعرية، ووضع له بابًا سماه باب حد الشعر وبنيته، وتقسيمه، فيقول: "الشعر يقوم بعد النِّيَّة من أربعة أشياء، وهي: اللفظ والوزن والمعنى والقافية؛ فهذا هو حدّ الشعر"[1]. تم تحدث عن أهمية اللفظ والمعنى في اللغة الشعرية وارتباطهما كالروح الواحدة، فيقول: " اللفظ جسم، روحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ، كان نقصًا للشعر وهُجْنَة عليه"[2].

كذلك يعد ابن قتيبة من النقاد البارزين الذين اهتموا بقضية اللغة الشعرية، في كتابه "الشعر والشعراء"، حينما تحدث عن الشعر وقسمه لأربعة أضرب، فيقول: "تدبرت الشعر فوجدته أربعة أضرب، ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه، وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشت لم تجد هناك فائدة في المعنى، وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه"[3].

خامساً: اللغة الشعرية عند النقاد المعاصرين:

لقد تناول النقاد المحدثون قضية اللغة الشعرية بالدراسة والتحليل، فاهتموا بها وكانت دراستهم تتمحور حول اللفظ والمعنى، ما يتعلق بهما من سياقات ودلالات.

فقد تناول الدكتور عز الدين اسماعيل عن خصوصية اللغة الشعرية في قوله: "أما اللغة في الشعر فلها شأن آخر، إن لها شخصية كاملة تتأثر وتؤثر، وهي تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقي نقلاً أمينًا.. والكلمة الشعرية يجب أن تكون أحسن كلمة تتوافر فيها عناصر ثلاثة: المحتوى العقلي، والإيحاء عن طريق المخيلة، والصوت الخالص، ويجب ان يكون اتصالها بالكلمات الأخرى اتصالاً إيقاعيًا بحيث يؤدي هذا التلوين الإيقاعي إلى الغاية المطلوبة"[4].

ومن النقاد الذين تناولوا اللغة الشعرية الدكتور محمد زغلول سلام وقال أنها تختلف عن الكلام العادي، فيقول: "يجمع النقاد على أن للشعر لغة تختلف عن الكلام، والحديث العادي،

---

(1) العمدة، ابن رشيق، ج209/1.

(2) المرجع السابق، ج217/1.

(3) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، ص21-22.

(4) الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، إسماعيل، ص294.

وقد يكون هذا الخلاف ناشئًا من أن الشعر يحرص على لغة أسمى وأرفع، وأفصح؛ لغة مختارة لا ابتذال فيها ولا عامية ولا حوشية ولا غرابة ولا اشتراك في المعاني"[1].

كما أكد النقاد على خصائص اللغة الشعرية وسلامتها وتباينها عن لغة الخطاب النفعي، فيقول الشايب: "وأما العبارة فمن خواصها جزالة الكلمة، وحسن جرسها، وسلامتها من العيوب البلاغية والنحوية، وكذلك نظم الكلام وحسن تأليفه مطابقًا للمعاني... وذلك ناشئ عن قوة الشعور التي تتطلب لغة أسمى من هذه اللغة العادية حتى تكون كفاء ما في النفس من عاطفة قوية صادقة"[2].

وفي إشارة إلى صفات الكلمة الجيدة يشير أبو علي: " إن اللفظ الجيد هو الذي تتباعد مخارج حروفه، فيسهل نطقه، وينبغي أن يكون حسن الوقع على السمع، وألا تكون الكلمة وحشية غريبة غير مألوفة الاستعمال، وألا تكون عامية مبتذلة، أو ساقطة سوقية. وأن تكون الكلمة جارية على القواعد العربية في التصريف. وألا تكون كثيرة الحروف لكي لا تثقل على اللسان في النطق. ثم ينبغي أن تكون الألفاظ مشاكلة للمعاني التي تعبر عنها- فالمعنى الخسيس يعبر عنه لفظ خسيس- ، أما التراكيب فينبغي أن تكون خالية من التنافر"[3].

وهكذا نرى أن النقاد قد أولوا اللغة الشعرية اهتمامًا فذكروا خصائصها وسماتها وسلامتها نحوًا وصرفًا ودلالة ومعجمًا.

(1) تاريخ النقد الأدبي والبلاغة، سَلاَّم، ص59.

(2) أحمد، أصول النقد الأدبي، الشايب، ص249.

(3) نبيل، شاعرات عصر الإسلام الأول، أبو علي، ص166.

عز الدين المناصرة

مولده:

ولد الشاعر عز الدين المناصرة في الحادي عشر من شهر إبريل، عام (1946م)، في قرية بني نعيم، التي كانت في ذلك الحين تحت حكم الانتداب البريطاني في فلسطين، والده الشيخ عبد القادر المناصرة، كان أحد وجهاء منطقة الخليل ومحكمًا عشائريًا[1].

البيئة العامة للشاعر:

تلعب البيئة الخاصة للشاعر دورًا كبيرًا في تشكيل شخصيته الأدبية، وتحديد اتجاهاته الفكرية والثقافية والسياسية؛ فقد تأثر الشاعر المناصرة بالمكان والبيئة التي ترعرع فيها، حيث تكونت لديه صلة وثيقة بالثقافة الشعبية ونمط الحياة المرتبط بتاريخ المنطقة التي عانت من الحروب والتهجير، فظهر هذا التأثر من خلال المفردات والتعابير التي استخدمها في شعره.

وعن سيرته الشعرية وتفجر ينابيع الشعر الأولى عنده، يقول عز الدين: "بدأت سيرتي الشعرية من طفولة على جبل عالٍ على البحر الميت من جهته الغربية. وبدأت الشعر من مساءلتي لأبي، ما اسم هذا البحر؟ فقال لي: البحر الميت، فبدأت أتحاور مع نفسي، كيف يكون البحر ميتاً، بدأت أفكر في الوجود المحيط بي، فوجدته حياً في عناقيد العنب وأشجار التين والزيتون، وآثار أجدادي الكنعانيين في القرى المحيطة. كنت أرى أن ثمة شيئاً لا أفهمه في الحجر والتاريخ، ولم أكن استطيع معرفة عمق شاعرية هذا المكان إلا بالمفهوم القبلي المرتبط بالأسطورة والخرافة، حيث تتداخل الأشياء بين الثقافة الشعبية والمكان والتاريخ"[2].

تعليمه:

لقد كان حظ شاعرنا من العلم وافرًا، بحصوله على الكثير من الشهادات العلمية في مختلف البلدان، "فتلقى تعليمه حتى المرحلة الثانوية في مدينة الخليل، فحصل على شهادة الثانوية العامة من مدرسة الحسين بن علي الثانوية، في صيف عام 1964م، ثم تغرب مبكرًا عن وطنه، إذ غادر فلسطين في الخامس من أكتوبر عام 1964م، إلى القاهرة للدراسة فقد تابع تعليمه في مصر وحاز على كثير من المؤهلات العلمية"[3].

---

(1) انظر: جمرة النص الشعري، المناصرة، ص568.

(2) عز الدين المناصرة، شاعر "مشاكس"، أبو الغزلان، (موقع الكتروني).

(3) التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، وعد الله، ص6.

حصل على دكتوراه الفلسفة في علوم اللغة، الأدب المقارن والنقد الحديث، من جامعة صوفيا، بلغاريا، وحصل على شهادة التخصص في الأدب البلغاري الحديث، جامعة صوفيا، وحصل على (دبلوم الماجستير)، في البلاغة والنقد والأدب المقارن من كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1969، كذلك حصل على شهادة (الليسانس) في اللغة العربية والعلوم الإسلامية من كلية دار العلوم، جامعة القاهرة 1964م [1]، كما حصل على رتبة الأستاذية في جامعة فيلادلفيا- عمان عام 2005م، وأراد الشاعر العودة إلى بلاده (فلسطين) التي تغرب عنها منذ عام 1964م، ولكن سلطات الاحتلال الإسرائيلي لم تسمح له بالعودة، فبقى مغتربًا عن وطنه حتى الآن، لكن لم يقف الاحتلال عائقًا أمام إبداعه التعليمي فشارك عز الدين المناصرة في الثورة الفلسطينية (1964- 1994م)[2]. وغيرها من الشهادات التي حصل عليها سواء في بلده أو غيرها، فلم تقف الغربة عائقًا أمام طموحاته.

حياته وعلمه:

لقد عاش شاعرنا كباقي الفلسطينيين الذين عانوا من التهجير وويلات الحرب، فهاجر هو وأسرته في حرب عام (1948م)، وهو بعمر السنتين، ليكبر وتكبر معه المعاناة وقسوة الحياة، فكانت حياته مليئة بالمشقة والتعب والغربة، "متنقلاً في كثير من البلدان، منها: فلسطين ومصر ولبنات وبلغاريا وتونس والجزائر والأردن، عام 1960م، فقد جاء على لسانه: "غادرت الخليل عام 1964م باختياري الشخصي، لكني لم أتمكن من العودة إليها اعتبارًا من العام 1967م، وأصبحت العودة صعبة بعد ذلك، والسبب هو الاحتلال الإسرائيلي الذي أغلق أمامنا نوافذ الوطن"[3].

ينتمي الشاعر عز الدين المناصرة إلى أسرة زراعية عريقة، تنتمي إلى الصحابي (نعيم الداري) شقيق تميم الداري، وهما (عائلة المناصرة، وعائلة التميمي)، ورثة (كتاب الإنطاء الشريف)، الذي منحه الرسول محمد (صلى الله عليه سلم) لهما ولذريتهما.

---

(1) بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، القصيري، ص213.

(2) انظر: المرجع السابق، ص213-214، وجمرة النص الشعري، المناصرة، ص569.

(3) جمرة النص الشعري، المناصرة، ص572، وبنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، القصيرى، ص213.

تزوج الشاعر عز الدين المناصرة عام 1978م في بيروت من سيدة (والدها فلسطيني)، وله ثلاثة أولاد: كرمل (مواليد بيروت 1979م)، وكنعان (مواليد الجزائر 1988م)، ودالية (مواليد عمان 1992م)[1].

بالإضافة لإنجازاته العلمية وحصوله على كثير من الشهادات، كانت له مشاركات في مجالات أخرى، فلم تمنعه الغربة من مواصلة طريقه، "فعمل مذيعًا ومنتجًا ومديرًا للبرامج الثقافية في الإذاعة الأردنية (1970–1973م)، وأسس رابطة الكتاب في الأردن، ثم غادر عمان إلى بيروت فعمل في منظمة التحرير الفلسطينية محررًا ثقافيًا لمجلة فلسطين الثورة، وحمل السلاح دفاعًا عن المخيمات الفلسطينية، والجنوب اللبناني.

وتتوالى حياة المشقة للشاعر حتى في غربته، فقد حرمه الاحتلال من العودة لبلده، بسبب مشاركاته السياسية، ففصل من عمله، وذلك لأنه: "عارض اتفاق أوسلو، فلم يسمح له بالعودة إلى فلسطين.

مجموعاته الشعرية:

- يا عنب الخليل، القاهرة، 1968.
- الخروج من البحر الميت، بيروت، 1969.
- مذكرات البحر الميت، بيروت، 1969.
- قمر جرش كان حزينًا، بيروت، 1974.
- بالأخضر كفناه، بيروت، 1976.
- جفرا، بيروت، 1981.
- كنعانياذا، بيروت، 1983.
- حيزيّة (عاشقة من رذاذ الواحات)، عمان 1990.
- رعويات كنعانية، قبرص، 1992.
- لا أثق بطائر الوقواق، رام الله، 2000.
- باللغة الفرنسية، مختارات من شعره بعنوان (رذاذ اللغة)، ترجمة: محمد موهوب وسعد الدين اليماني، دار سكامبيت، بوردو، فرنسا، 1997.

(1) جمرة النص الشعري، المناصرة، ص571.

- (باللغة الفارسية): مختارات من شعره بعنوان (صبر أيوب)، ترجمة الدكتور موسى بيدج، طهران، 1997.
- (باللغة الانجليزية): مختارات من شعره، ترجمة: الدكتور عيسى بُلاَّطة، منشورات الشعر العالمي، روتردام، هولندا، 2003.
- (باللغة الهولندية): مختارات من شعره، ترجمة كيس تايلاند، منشورات مهرجان الشعر العالمي، روتردام، هولندا، 2003.
- الأعمال الشعرية، الطبعة السادسة، دار مجدلاوي، عمان، 2006، في مجلدين، (1086 صفحة)[1].

أيضًا أسهم بشكل كبير في حركة النقد العربي الحديث، فألف كتبًا نقدية عدة منها: "النقد الثقافي، علم الشعريات، حارس النص الشعري، جمرة النص الشعري، إشكالات قصيدة النثر، علم التناص المقارن، شاعرية التاريخ والأمكنة، لغات الفنون التشكيلية"، وغيرها[2].

حصل على جوائز كثيرة، منها: وسام القدس عام 1993م، وجائزة غالب هلسا للإبداع الثقافي عام 1994م، جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام 1995م، وجائزة سيف كنعان عام 1998م، وجائزة التفوق الأكاديمي والتميز في التدريس الجامعي عام 2005م[3].

عز الدين المناصرة، الشاعر العملاق، الأديب والمفكر والناقد، صاحب تجربة ثرية، والذي ارتبط اسمه بقائمة "شعراء المقاومة في المنفى"، عاش التهجير منذ صغره، فلم تمنعه الغربة من إكمال مسيرته العلمية، بل تابع مشواره، ليلمع اسمه في عدد من الدول، شاهدةً على انجازه، فألف عدد من الكتب الثقافية والنقدية، وحصل على الكثير من الجوائز، كذلك ألف عديد من الدواوين الشعرية، وهي التي سأتناولها في دراستي.

شاعر فلسطيني كبير، ومن أهم الشعراء المجيدين في حركة الشعر العربي الحديث، الذي وصفه الروائي الجزائري الطاهر وطار، بقوله: "أحد عمالقة الشعر العربي الحديث، أشعر دائمًا كلما قابلته، أنني أمام رجل عظيم".

---

(1) انظر: المرجع السابق، ص571– 275، وانظر: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، القصيري، ص218، والتناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، وعد الله، ص7.

(2) بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، القصيري، ص 218.

(3) المرجع السابق، ص221.

الفصل الأول:
السمات الموضوعية للغة الشعرية
في شعر المناصرة

المبحث الأول:
التفاعل مع القضية الفلسطينية

لم تكن الحياة الأدبية بمعزل عن الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي مر بها الشعب الفلسطيني، بل كان لها دورها الفاعل والمتواصل في رصد تلك الأحداث والتفاعل معها.

فقد أثرت القضية الفلسطينية على الشعر الفلسطيني، فديوان الشعر مليء بتلك الأحداث وتطورها وتسلسلها التاريخي والزمني، ورصد المعاناة التي مر بها الإنسان الفلسطيني قبل النكبة وبعدها، داخل الوطن وخارجه.

لم ينس الشاعر الفلسطيني دوره تجاه بلده، وذلك من خلال مشاركته في أحداث البلاد سواء أكان بتضحيته بنفسه أم بشعره، فقد ناضل بشعره من خلال إظهار الأحداث أمام الشعب وتوعيته سياسيًا ونضاليًا، وبث روح الحماس والوطنية في نفوسهم، وتخليدًا لبطولة شهدائها، فنكبة فلسطين عام (1948م) تركت أثرًا واضحًا ، فقد كانت أكثر تأثيرًا في مشاعر الشعراء، بحيث تركوا لنا تراثًا ضخمًا.

إن لغة الشعر الفلسطيني لم تقتصر على الشاعر وحده، بل أصبحت ملك للشعب والمجتمع الفلسطيني، لأنها تعبر عن قضاياه وأحاسيسه وهمومه وآماله وآلامه، وتبرز هويته وقيمه الإسلامية، وأن "أدبه أدب الحياة وأدب الواقع، يعطي الصورة الحقيقية عن الحياة والإنسان وعن المجتمع"[1]. فلغة الشاعر هي من نتاج اللغة اليومية، ومن واقع الحياة التي يعيشها، وهي التي تعبر وتوضح الصورة الحقيقية لواقع المجتمع.

أما المناصرة فقد كان من شعراء المقاومة، وصاحب تجربة ثرية، لا يمكن إغفالها، فقد ارتبط اسمه بقائمة (شعراء المقاومة في المنفى)، يصفه الإعلامي عادل سالم بقوله: "ملأ سماء الساحة الفلسطينية في سبعينيات وثمانينات القرن العشرين، عندما علا صوته كأحد شعراء المقاومة المركزيين الذين حملوا راية الشعر في كف، والبندقية في الكف الأخرى، فكان ما يكتبه نابعاً من الجرح، والروح معاً، انتشرت قصائده خصوصاً قصيدة «جفرا» بين الشباب الفلسطيني في الوطن المحتل وخارجه"[2].

---

(1) الأدب الإسلامي المعاصر، بريغش، ص39.

(2) عز الدين المناصرة.. الوطن يُشفي جراح القلب، حسن، (موقع الكتروني).

لقد ارتبط شعر عز الدين المناصرة بالمقاومة، ففي تعريفه لمفهوم المقاومة، يقول المناصرة: "المقاومة عندي فكرة مقدّسة، وهي فكرة ذهبية، لا تفقد حداثتها، وهي تجدد آلياتها باستمرار، أما المقاومة الشعرية، فهي أمر مختلف، حيث يجب فهم جوهر الشاعرية، وفهم جوهر المقاومة الشعرية معاً، انطلاقاً من مفهوم الحداثة والتحديث، فالمقاومة ليست حالة تاريخية عابرة، هي حالة أبدية لتصحيح أخطاء العالم، لكن أهم أولوياتها هي مقاومة الاحتلال، والتخلف، والعنصرية، والانغلاق"[1].

والشاعر المناصرة كان عميقًا في نظرته للواقع الفلسطيني، والصراع الذي يعانيه شعبه، حيث كانت اللغة هي الأداة التي استطاع من خلالها التعبير عما يشغله من معاناة وصراع ورفضه للواقع الأليم الذي يمر به شعبنا منذ نكبة عام 1948م، فأنتج عملاً ضخمًا، فكانت دواوينه تضج بالقضية الفلسطينية، مستمدًا لغته من واقع حياته التي يعيشها، فكانت سهلة قريبة من مسامع الناس، متحدثًا عن مآسيه وتشرده في الغربة بين المنافي، متحسرًا بضياع ملكه، يبكي رحيل أحبابه، وأحيانًا يسخر من حاله التي توصل لها، فبدأ حديثه بالوقوف على الأطلال، وبكاء الأحباب، ثم انتقل لوصف حاله بالمنفى، حيث الجوع والحرمان وانعدام الأمان.

الوقوف على الأطلال:

وقف الشاعر كسابقه من الشعراء على الأطلال، فالوطن يسكن داخل الشاعر، ولم يغب عن ذهنه ووجدانه ولو للحظة، فالغربة طالت كثيرًا عليه، فابتدأ شعره بالوقوف على الأطلال والأمر بالبكاء مناديًا الخراب والدمار والديار، فيقول في مطلع قصيدته (قفا نبك)[2]:

يا ساكنًا سقط اللوى

قد ضاع رسم المنزل

بين الدخول فحومل

ففي قصيدته يلتقي الشاعر مع معلقة (امرئ القيس) من الشعر الجاهلي:

قفــا نبــك مــن ذكــرى حبيــب ومنــزل بســقط اللــوى بــين الــدخول فحومــل[3]

(1) عز الدين المناصرة.. الوطن يُشفي جراح القلب، حسن، (موقع إلكتروني).

(2) يا عنب الخليل، المناصرة، ص32.

(3) ديوان امرؤ القيس، امرؤ القيس، قافية اللام "قفا نبك من ذكرى حبيب"، المعلقة "43"، ص23.

فقد تناص المناصرة مع امرؤ القيس في وقوفه على الأطلال بعد فقدان معالم الديار، مما يدل على أن الحياة مليئة بالمتاعب والحسرة والبعد عن الوطن والأهل، فقد تفاعلت لغة الشاعر مع الواقع، حيث استخدم لغة مألوفة وبسيطة للتعبير عن الحزن الشديد، والهدوء الذي حل بعد رحيل الأهل عنها، مخاطبًا ومناديًا دمار المنازل ليدل على بعده عنها وحسرته على وطنه وما حل به، ثم يؤكد بعد ذلك على ضياع رسم المنازل باستخدام أداة لذلك (قد)، ليؤكد على الحدث وضياع رسم المنزل؛ بسبب طول المدة، والفترة التي قضاها في غربته.

يأتي الليل على الشاعر وهو مثقل بالهموم، متعب، لذكره وطنه وحسرته على ضياعه، وبكائه الأحباب الذين تركوه وحيدًا يعاني الويلات في المنافي، فيقول في قصيدة "ذهب الذين أحبهم"، والتي تناص فيها الشاعر مع عمرو بن معد يكرب:

في الليل يرتد البكاء المرّ منهمرًا إلى صدري

وطني يضيع ولا أقول:

آه.. من الليل الطويل

لو كنت أملك أن يردا

("ذهب الذين أحبهم

وبقيت مثل السيف فردا")[1].

يتحسر الشاعر على ضياع وطنه؛ وأنه عاجز عن الدفاع عنه، ثم يتذكر الأحباب فيبكي عليهم، مشبهًا نفسه بالسيف الوحيد، ثم استخدم كلمه (آه) التي تلخص كل معاني الوجع والتعب والألم، ولتدل على ضعفه وعجزه عن فعل شيء، فقط يبكي ويتألم مثل المريض. استخدم الفعل المضارع (يرتد) ليدل على استمرار البكاء كل ليلة، ثم انتقل للفعل الماضي (ذهبَ) ليعبر عن فراق الأحباب، فقد تركوه وحده يعاني. حيث تسيطر على نفسه حالة الحزن الشديد والتي لخصها بكلمة البكاء المرّ المنهمر على صدره، فوصفه بالمرّ وكأنه علقم يتجرعه، دليل على ثقله بالهموم فمن شدة البكاء لا يستطيع أن يشكو حاله؛ فاكتفى بقول: (آه) التي تعني العجز والضعف.

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص51.

يعود الشاعر ليذكرنا بماضيه لحظة مغادرته لبلاده، فلم يعد هذا المكان سوى خرائب، يسودها صمت قاتل، لا حياة فيه، فيقول متحدثًا عن لحظة مغادرته وتركه للديار تنعي أهلها، في قصيدة (نقوش كنعانية):

شجر الحور بكى حين رآني

كنت قد لملمت أشيائي

وأعددت الحقائب

وتركت الدار تنعي من بناها

ورأيت الحزن في صمت الخرائب

يلعب الديك عليها[1]

تسيطر على الشاعر عاطفة الحزن، فقد جعل (شجر الحور) يبكي حين يرى حاله متنقلاً من منفى إلى منفى، حيث جعل للشجر عاطفة كالإنسان، ينفعل مع الأحداث فيحزن ويبكي. وباستخدامه لفعل المضارع يدل على استمرار تذكره للأحداث وهي لحظة مغادرته، فقد أخذ (يلملم أشياءه)، دلالة على خروجه في عجلة، وتدل على التيه والضياع، ثم شبه الخراب بالإنسان الحزين الصامت، لا حراك فيه.

ثم يعود لصورة الشجر في موقف يدل على الالتحام، بحيث يلتف الشجر حول الشاعر أكثر من التفافه حول نفسه؛ ليواسيه في وحدته، ومناصرًا له في بحثه عن آثار أجداده (شهادات الثبوت):

ويصيح الشجر الملتف في الليل الصموت

يسأل الأطلال عن آثار جدي

تحتها كل شهادات الثبوت

نقوشها في صخور غمرتها الريح

في صلب الترائب[2].

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص65.

(2) المرجع السابق، ص65.

فالشجر يصيح ويسأل الأطلال، وهذا يدل على أصالة هذا المكان، والحضارة العريقة التي ينتمي لها الشعب الفلسطيني (الحضارة الكنعانية)، فهو يملك كل ما يشهد له عن قداسة وعراقة هذا المكان من نقوش أقوى من الريح، وليبين أن الحقيقة لا يمكن طمسها، فقد استخدم الفعل المضارع(يصيح– يسأل) ليدل على تضامن الشجر مع حالة الشاعر، وأنه مستمر في سؤاله وبحثه عن الحقيقة وآثار جده المحفورة من قديم الزمان، التي ورد ذكرها في القرآن الكريم (بين الصلب والترائب) دلالة على أصالة وعراقة هذا المكان والمكانة الدينية المقدسة.

لم ينس الشاعر مآسيه التي عاناها، فقد طاف البلاد بحثًا عن تراث أجداه وأحبابه، فمنهم من كتب له القصائد يرثي والده، ومنهم من تركه وحده في غربته، يعاني ويلات العذاب في المنافي، فيقول في قصيدة (أضاعوني):

طفتُ المدائنَ: بعضهمْ قذفَ القصائدَ

من عيونِ الشعرِ،

يرثي والدي

والآخرونَ تنكروا: (اذهبْ وربّكَ قاتلا)[1].

فيصف لنا حال الضياع التي وصل إليها، وتخلي الناس عن مناصرته، والوقوف معه في قضيته، مستشهدًا من القرآن الكريم في قصة موسى عندما تخلى الناس عنه بقولهم: ﴿ **فَاذْهَبْ أَنتَ وَرَبُّكَ فَقَاتِلَا إِنَّا هَاهُنَا قَاعِدُونَ**﴾ [2]. استخدم كلمة (طفت)، دليلاً على كثرة بحثه عمن يناصره، ليلقى الجواب منهم (اذهب وربك)، لتدل على التخلي التام عنه، وتركه وحده يعاني.

لقد تفاعل الشاعر بشكل كبير مع قضيته، في كل مراحلها، حتى في قضية الانتفاضة، كان له دور بارز وفعال في خدمة قضيته، فأصبح الحجر هو لغة الصمود والتحدي في وجه المحتل، يقول في قصيدته: (قصيدة الحجر)،:

وما رميت إذ رميت ولكن الطفل رمى

حجرًا في وجه الجندي.

* * *

(1) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص164.

(2) [المائدة: 24]

هذا زمن الحجر الذي لا يظل ملمومًا وقت الحوادث

القرى تنفض غبار العثمانيين، الجليل يمد لسانه[1].

فقد بدأ عنوانه بقصيدة الحجر الذي يقصد به الانتفاضة، فقد سميت بانتفاضة الحجر؛ لأن الحجارة هي الأداة المستخدمة في الهجوم والدفاع، التي استخدمها المقاومون ضد جيش الاحتلال، وخُص (الطفل) برمي الحجارة، ليدل أن فلسطين برجالها وشبابها وكذلك أطفالها منتفضون وغاضبون، يدافعون عن أرضهم، وقد خلَّد التاريخ لكثير من الأطفال الذين واجهوا المحتل رغم صغر سنهم، كالطفل الشهيد (فارس عودة) الذي واجه دبابات الاحتلال ورمى الحجارة دون خوف.

فقد كتب قصيدته مستشهدً بالقرآن الكريم ﴿ **وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَى** ﴾[2]، ليدل أن الحجر إذا رماه المنتفضون يصيب الهدف مباشرة لا يخطئ، بقوله (في وجه الجندي)، وفي وصفه للحجر، يقول: أنه عندما يُرمى يتحول لنار ولهيب حارقة في وجوه الجنود (كحجارة السِّجِّيل)، التي تحولت لجحيم وقتلت ودمرت الأعداء. كذلك شارك القرى في الانتفاض والغضب، مشبهًا اياها بالإنسان الثائر الغاضب، وبقوله (هذا زمن الحجر) دليل على أن الحجر هو الأداة المستخدمة في ذلك الوقت.

- **إقامته في المنفى ووصفه للمكان:**

بعيدون عن الوطن، قريبون جداً من جراحه ومآسيه، أرواح تائهة في منافٍ شدّوا الرحال إليها هرباً من الفقر والظلم والحرب، فرَّقت الحروب والظروف القاسية شملهم، وهذا هو حال شعبنا الفلسطيني عامة الذي هُجر قسرًا عن وطنه، وحال شاعرنا خاصة، الذي عانى الويلات في المنافي غير الآمنة، فضج ديوانه بذكر هذا المكان ووصفه، فقد وجد نفسه مغتربًا في بلاد لا يعرفها، بعدما سلبوا حقه وملكه (وطنه)، فيقول باكيًا حاله في قصيدة (قفا نبك): والتي يعبر فيها الشاعر عن قلقه من تدهور بلاده وضياعها، فيقول:

ضاع ملكي

في ذرى رأس المجيمر

ضاع ملكي، وأنا في بلاد الروم،

(1) جفرا، المناصرة، ص425.

(2) [الأنفال، 17].

أهذي، ثم أمشي، أتدعثر

من ترى منكم يغيث الملك الضليل، في ليل العويل...

ضاع ملكي

أكلتني الغربة السوداء، يا قبر عسيب

جارتي إنا غريبان بوادي الغرباء[1]

ففي الأبيات السابقة تسيطر على الشاعر عاطفة الخوف، من تدهور الأوضاع في بلاده، فقد ضاع ما كان يملكه في بلاده كالوطن والأحباب، مستخدما كلمة (الضياع) لأكثر من مرة ليدل على التشرد والغربة، ثم يربط الشاعر تجربته الحياتية بتجربة امرؤ القيس، ليبين أن كلاهما حقهما مسلوب، ويسعيان للأخذ بالثأر لاسترجاع ملكهما الضائع، فيقول امرؤ القيس:

أجارتنـــــا إن الخطـــــوب تنـــــوب وإنـــــي مقـــيم مـــا أقـــام عســـيب

أجارتنـــا إنـــا غريبـــان هـــا هنـــا وكـــل غريـــب للغريـــب نســـيب[2]

فالشاعر يلتقي مع امرئ القيس في الألم والحسرة على ضياع ملكهما، وهو الوطن، وبقوله أكلتني الغربة يقصد بها المنفى، فقد سلب منه كل شيء، ويدل على الفقر الذي توصل لها الشاعر، وذكر (قبر عسيب)، وهو المكان الذي ترك فيه امرؤ القيس وحيدًا حتى الموت، فحال امرؤ القيس في تركه في مكان مهجور وحيدًا، كحال شاعرنا عندما ترك في المنفى وحده مشردًا يبكي على ضياع وطنه الذي سلب منه، ثم يبين حالة الفقر الشديد الذي يعانيه في غربته، لأن الاحتلال حرمه من بلاده، فلم يسمح له بأخذ شيء منها، فقد سيطرت عليه الغربة ولم يبق له شيء ينتفع به.

وبسبب تلك الأوضاع السيئة التي يعيشها في الغربة، وانعدام الأمن، يعبر الشاعر عن مدى الخوف الذي أحل به من موته في المنفى، فيقول:

إني لأخشى الموت في المنفى... فمن

يروي عروقي؟!

لو كان مشدود الفؤاد لما انكسر

---

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص37.

(2) ديوان امرؤ القيس، قصيدة: إنا غريبان ههنا، امرؤ القيس، ص32.

لو كان يهذي للرياح

لو كان رفراف الجناح[1]

فالشاعر يخاف من الموت في المنفى بعيدًا عن وطنه، فيتساءل من سيروي عروقه بعد موته، ثم تحدث عن نفسه لو أنه بقى قوي القلب، ويسابق الريح، ويرفرف كالطير، فينتصر، لكنه انكسر وأصبح غير قادر على فعل شيء ببعده عن وطنه، فلم يستطع العودة إليه، فأصبح كالإنسان الميت لا حراك فيه، فبتكراره لحرف الشرط (لو)، والذي يدل على التمني، فيتمنى لو أنه كان قويًا ويسابق الريح ويرفرف كالطير ويجدد نشاطه، لكنه يعلن انكساره، معبرًا بالفعل الماضي (انكسر) ليدل أنه أصبح كالميت ساكنًا لا حراك فيه.

ثم ينتقل الشاعر ليبين لنا حجم المعاناة الكبيرة التي تقع على عاتقه، والتي تركها له والده، فيقول معاتبًا والده:

رحلت وحملتني عبء هذا النبأ

رحلت وحملتني عبء هذا الفراق

رحلت وحملتني عبء أرض تريد العناق

رحلت وحملتني يا أبي ما يطاق

وما لا يطاق[2]

حيث يعاتب الشاعر والده؛ بسبب المعاناة الكبيرة التي ألقاها على عاتقه في الغربة؛ فقد تركه في المنافي يحن ويشتاق للأحباب وللديار، تركه يواجه الصعاب ومرارة الغربة في المنفى وحده، تكراره لكلمة (رحلت) ليبين حاجته لمن يخفف عنه أحمال الغربة، ثم يذكر اسم أبيه، ليؤكد أن أقرب الناس إليه تركه في محنته ورحل، واصفًا بأنه ترك له أحمالاً يطاق على حملها ولا يطاق، مستخدمًا الطباق ليضعنا في صورة المعاناة، والحمل الكبير الملقى على عاتقه، بحمله تلك الأحمال الكبيرة من فقر وجوع وسرقة وحرمان وانعدام الأمن، فقد لخص حالته بكلمة (لا يطاق)، والتي تحمل كل معاني الأسى والتعب.

فقد سيطرت عليه عاطفة الحسرة والألم والشوق للأرض، فهو يواجه الصعاب كل يوم وحده، فلا أهل ولا أحباب.

---

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص35.

(2) المرجع السابق، ص36.

اتسمت لغة الشاعر الشعرية بالسهولة والوضوح، فابتعد عن الألفاظ الجزلة والغريبة، ففي مشهد آخر أيضًا يصور الشاعر حاله في المنفى، حيث لا أمان ولا استقرار، فيقول في قصيدة (توقيعات):

رجعت من المنفى

في كفي خف حنين

حين وصلت إلى المنفى الثاني

سرقوا مني الخفين[1]

فقد أصبح موزعًا بين المنافي، فيصفها بأنها غير آمنة؛ لكثرة السرقة وتنقله من منفى لآخر، فيتحدث عن نفسه بقوله: (رجعت– كفي– وصلت– مني)، ليشعر المتلقي بمعاناته، ثم يتحدث عن علاقته بالآخرين الذين يحاولون سرقته وتجريده من كل شيء، فيصبح مشردًا بين المنافي حافي القدمين، بقوله (سرقوا) بضمير الغائب؛ ليدل على كثرتهم، وأن المكان في المنافي غير آمن، فقد استخدم في لغته الألفاظ التي تخدم حاله (خف حنين)، مشيرًا إلى المثل المعروف لدينا(رجع بخفي حنين)، ليدل على أنه أصبح فاقدًا لكل شيء، يده فارغة.

يتابع الشاعر وصفه للمنفى وقساوة العيش فيه، وافتقاره لأدنى متطلبات الحياة الإنسانية، في قصيدة: (جفرا.. لا تؤاخذينا):

المنفى خشب ومسامير

المنفى يا جفرا قبر مفتوح ينغل فيه الدود

المنفى توقيف وحدود

المنفى خوف أو جوع

المنفى جذر مخلوع

المنفى شجر مقطوع

المنفى يا جفرا.....[2]

(1) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص 154.

(2) جفرا، المناصرة، ص382.

يستمر الشاعر في وصف المنفى، بأنه قبر كبير مفتوح للأحياء، فيه الحدود، وأنهم مقيدون، خائفون، لا يجدون مأوى وجائعون، والمنفى لا يصلح للعيش فكل شيء فيه غير صالح للحياة الآدمية، لا مسكن لا ملجأ، بل يفتقر لأدنى متطلبات الحياة.

ويخاطب في حديثة الرمز النضالي (جفرا)، شاكيًا لها حاله، كونها جزءًا من الوطن، فقد كرر كلمة (المنفى)؛ ليبين لهم المعاناة المستمرة التي يلقاها هو وغيره المهجرون من التشريد والجوع وغيرها.

وقد عبر في ألفاظه عن قساوة العيش بكلمات تدل على ذلك، مثل (الخشب– المسامير) التي تدل على صلابة العيش وقساوته، وربط (الخوف مع الجوع) لأن كلاهما معدومان، ثم وصفه بأنه جذر مخلوع، وشجر مقطوع، دلالة على انعدامه للمتطلبات الإنسانية الأساسية.

ثم ختم كلامه بندائه لجفرا، تاركًا فراغًا؛ وذلك تعبيرًا عن عجزه عن وصف هذا المكان، وصعوبة العيش فيه، وكأنه يشاركنا همه فيطلب منا أن نكمل عنه.

ألوان التعذيب الذي تعرض له الفلسطينيين:

كثيرة هي المشاهد التي رآها الشاعر من تهجير وتعذيب وقتل، لكنه الآن ينقلنا إلى وصف لمشهد رآه بأم عينه، مشهد يدل على وحشية الاحتلال وإجرامه، حيث اختبأ في قلب شجيرة فينظر عبر فتحة ضيقة، ليشاهد خلالها ما يعانيه أبناء شعبه من قتل وتعذيب دون رحمة، فيقول في قصيدة (زرقاء اليمامة)، والتي تدل على الرؤية من المدى البعيد، وكشفه للحقائق:

تخبأت في عُبِّ دالية ثم شاهدت من فتحة ضيقة

سكاكينهم ... والظلال

ثم شاهدت مجزرة لطخت بالرمال

شاهدت ما لا يقال

–كان الجيش السفاح مع الفجر

ينحر سكان القرية في عيد النحر

يلقي تفاح الأرحام في قاع البئر[1].

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص47.

بعد اختبائه ورؤيته للمشهد، ينقل الحدث عبر أسلوب السرد الحكائي؛ ليصف المشهد بتفاصيله، حيث شاهد سكاكينهم، ويدل الجمع على كثرة القائمين على التعذيب، وغيرها من الآلات التي يحملها الجيش لكنه استخدم كلمة سكاكينهم؛ ليدل على انعدام الانسانية في قلوبهم، فهم يذبحون دونَ رحمة، ثم يتابع الحدث ليشاهد مجزرة اختلطت دماء الأبرياء بالرمال لكثرتها، فقد شاهد أشياء لا يستطيع أن يحكيها لهول المشهد، حيث كان مع بداية اليوم من طلوع الفجر يقوم بعملية التعذيب والنحر، دون مراعاة لحرمة هذا الوقت، وذلك دلالة على انعدام الرحمة في قلوبهم، وباستخدامه لكلمة ينحر التي تستخدم للحيوانات، لكنه استخدمها للعدو لدلالة انعدام الرحمة، حتى النساء والأطفال لم تسلم من شرهم، فقد كان يعذبهم ويلقي بهم في البئر دون مبالاة. (تفاح الأرحام) كناية عن الأطفال الصغار، وضعفهم.

تردد استخدام الشاعر للفعل المضارع (ينحر– يلقي) ليدل على استمرار فعلهم، وأنهم يقومون بذلك كل يوم مع طلوع الفجر، أيضًا استخدم الفعل الماضي (شاهدت– كان)؛ دليل على بقائه متذكرًا لتلك الأحداث، وليشعر المتلقي بمعاناته.

كل هذه المشاهد تدل على وحشية الاحتلال، فقد عبر الشاعر عنها باستخدامه لكلمات تؤدي هذا الغرض (سكاكينهم– مجزرة– لطخت– مالا يقال– ينحر– يلقي).

أما عن قسوة السجن وسجانه، يطلعنا الشاعر بأسلوبه السردي على لسان الراوي السجين ما يعانيه المسجون من ظلم وحرمان لأبسط حقوقه، فيقول في قصيدة: (دعايات):

قال الذي سيعدم غدًا للجلاد:
هل تمنحني قلمًا... وورقة؟
صرخ الجلاد: ممنوع طبعًا ممنوع
القانون يحرم ذلك
–لكنهم في سجون العالم
يعطون ورقة وقلمًا... وجرعة ماء
–تلك دعايات... لا تصدق ذلك!!!
لا تصدق ذلك
لا تصدق ذلك أيها السيد[1].

(1) جفرا، المناصرة، ص420.

فالمسجون لا يريد سوى ورقة وقلم، ليلقى الجواب الصادم بأن القانون يحرم ذلك، حتى بأبسط حقوقه (وهي جرعة ماء) يحرمونهم منها، في مشهد يدل على انعدام الانسانية وحرمانها من أبسط حقوق المعيشة.

كرر الشاعر لأسلوب النفي (لا تصدق ذلك) دليل على تأكيده لظلم الاحتلال وكذبه، ودليل على أنه لا يريد تلبية مطالبه أبدًا، فهي حجج يخلقها الاحتلال لتعذيب مسجونيهم.

حلم العودة للديار:

وعن ارتباط الموت بقداسة المكان، تموت الجدة تروي حكايتها، متأملة بزمان سوف يأتي، لتستمع لها شجيرات العنب بغضب، فيسرد لنا الشاعر حكاية الجدة وموتها على عتبات باب القدس، في قصيدة (شامات):

عند باب القدس، ماتت جدتي

وهي تحكي لشجيرات العنب

عن زمان سوف يأتي

وعلى خديه شامات الغضب [1]

يربط الشاعر موت الجدة بباب القدس؛ ليبين لنا قداسة هذا المكان وحبه له، فقد ماتت وهي تحكي عن الزمان الذي سيأتي على بلادها، وشجرات العنب مصغية لها غاضبة، وكأنها إنسان يعقل ويسمع لحديثها، وينفعل مع الأحداث، بإظهاره علامات الغضب في خديه.

يبقى الشاعر متأملاً بالعودة لبلاده، ولا يريد الموت، حتى يحقق ما يتمناه، فيقول في قصيدة (أعذار):

ليس لي رغبة في الموت أيها السيد

لأن لدي أعمالاً لا تحصى

الغرفة تحتاج للتنظيف

رسائل أمي لم تصل بعد

عيني اليسرى ترف

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص66.

فقد يجيء من تحبه نفسي غدًا[1].

فالشاعر يعلل سبب عدم رغبته بالموت؛ حتى ينهي أو يحقق جميع أعماله، كرسائل أمه التي ينتظرها، وغرفته التي تحتاج للترتيب، وشوقه لأحبابه الذين تركوه، ويتمنى اللقاء بهم. فقد استخدم الحرف (قد) ليؤكد أنه سيلقى أحبابه؛ معللاً بأن عينه اليسرى ترف شوقًا لهم، وكأن العين هي أداة لنقل البشريات.

يشكو الشاعر من كثرة الوعود التي توعد بها العالم للشعب الفلسطيني بالعودة لدياره، فهو يعد السنين منتظرًا على أمل تحقيق تلك الوعود، فيقول متوجعًا في قصيدة (وعود):

مرمرتني، آه يا أمي الوعود

وصهيل الخطباء

حطمتني سنة بعد سنة

لن نصلي تحت قاع المئذنة

قبل أن تقطع هذه الألسنة!![2]

بدأ الشاعر عنوان قصيدته بالجمع (وعود) لتدل على كثرة هذه الوعود بلا فائدة، تبعها بكلمة (مرمرتني) والتي تدل على كثرة الوعود التي وعدوه بها، فهي تحمل كل معاني الأسى والإحباط، وليدل على طول فترة انتظاره لتحقيق هذه الوعود.

انتقل الشاعر من صيغة المخاطب المفرد (مرمرتني- حطمتني) ليدل على تشرده وضياعه، وكأن قضية فلسطين هي قضيته لوحده، ثم ينتقل لصيغة الجمع (نصلي) ليدل على أن العودة والصلاة ليست مقتصرة عليه وحده، بل تشمل الجميع، فكل الشعب ينتظر العودة مثله والصلاة في مساجد بلاده.

ويستمر الشاعر في إعطاء الأمل في العودة لبلاده، مهما يطل الظلم، فلا بد له أن ينجلي، لتنعم بلاده بالحرية المطلقة التي ينتظرها لسنوات، فيقول في قصيدته: (يذوب الثلج):

سيذوب الثلج يوماً ... وأراكْ

مزهراً كالورد، تجري تحت أقمار الدجى

---

(1) جفرا، المناصرة، ص421.

(2) المرجع السابق، ص59.

لتغنّي كالملاكْ

سيذوب الظلم يوماً وأراك

ممعناً في الظلّ، في عينيك آثار دماءْ

واقفاً كالشجر الملتفّ في غار حِراءْ

مُسْبلاً في الحيّ ثوب الخُيَلاء[1].

عند قراءتنا لعنوان القصيدة (يذوب) نتوقع إعلان نهاية الشيء، وإن طال سيأتي يوم وينتهي، فالذوبان يحتاج لوقت كي ينتهي، وكذلك الاحتلال والظلم، يحتاج لمقاومة وتوحد للصفوف حتى يتحقق وعد العودة، وربط الذوبان بالثلج وشبهه بالظلم أي المحتل، فكلاهما صلب وجامد، ويحتاج لفترة من الوقت كي ينتهي، فكما للثلج لحظة نهاية رغم جموده، كذلك للظلم لحظة نهاية رغم طغيانه وجبروته، فبدأ قصيدته بحرف (السين) المضارعة التي تفيد المستقبل والاستمرارية، ثم قيده بكلمة (يوماً)، لتفيد أن الظلم مهما طال واستمر له يوم ويزول.

كذلك استخدامه لكلمة (أراك) والتي تعني الرؤية القلبية بالعين المجردة، فتعنى النظرة المستقبلية، الاستشرافية للحياة، وتتجلى الرؤية في كونه مزهرًا كالورد، متنعمًا في الظل، واقفًا كالشجر، ومسبلاً ثوب الخيلاء، حيث شبه بلاده بالإنسان الذي يتحرر من قيده فينعم بالحرية، كل هذه الأمور الحسية تعطي للمتلقي دافعًا للأمل والتجدد.

استخدم في بداية حديثه لفظ (الثلج)، ليدل على أن لكل شيء نهاية وزوال، ثم خصص الذوبان للظلم (المحتل)، في وسط حديثه؛ ليؤكد على حتمية زوال المحتل لا محالة مهما يطل الزمن.

(1) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص197.

المبحث الثاني:

توظيف (الرمز) عند المناصرة

وردت كلمة رمز بمعنى إشارة وإيماء، واختلف علماء اللغة والبلاغة العربية، في تحديد مفهوم دقيق للرمز نظرًا لتعدد معانيه واختلافها، لأن معظم المعاجم العربية، ذهبت إلى المعنى الغالب عليه.

الرمز (لغة): جاء في لسان العرب عن التعريف اللغوي (للرَمَزَ) ما يلي:

(رَمَزَ) "الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم. والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين[1].

رمز : يَرْمِزُ– يَرمزُ–رمزًا وفي ترتيل العزيز قصة زكريا عليه السلام ذلك في قوله تعالى: ﴿ **قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ** ﴾ [2] " أي إشارة لا تستطيع النطق فيه" [3]، وهذا دليل على أنه لم يكن يكلم الناس في هذه ليالياً إلا رمزًا أي إشارة.

الرمز اصطلاحاً: "هو وسيلة للتعبير عن أحاسيس الشاعر الشعورية واللاشعورية"[4].

ويعرفه قدامة ابن جعفر: "أنه اصطلاح بين المتكلم وبعض الناس" [5]، فينظر إليه على أنه "نوع من أنواع إشارة ويعده مرادفا للإشارة الحسية و أنه استعمل حتى صار مثلها أو نوع منها" [6]، فالرمز لدى قدامة تجلى عندهم في الاستعارة والمجاز والتشبيه وقد اقترن مفهومه بالإشارة، وتختلف وجهة نظر النقاد بالنسبة لمفهوم الرمز، فيعرفه محمد غنيمي هلال: "الرمز معناه الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أداتها

---

(1) لسان العرب، ابن منظور، باب (رَمَزَ)، ج312/5.

(2) آل عمران، 41.

(3) تفسير القران العظيم، ابن كثير، ج312/1.

(4) مدخل إلى تحليل النص الأدبي، أبو شريفة وآخرون، ص63.

(5) الرمزية في الأدب العربي، الجندي، ص44.

(6) العمدة في مجالس الشعر وآدابه ونقده، القيرواني، ص304.

اللغوي في دلالتها الوضعية " [1]، وهذا يدل على أن الرمز هو صلة بين الذات والأشياء بحيث تولد الإيحاء والإحساسات عن طريق الآثار النفسية.

والرمز قديم منذ قدم الإنسان، فالإنسان حياته مليئة بالرموز، فـ (الكلمة) هي عبارة عن مجموعة رموز اتخذت وسيلة للتفاهم، ويعد أرسطو أقدم من تناول الرمز، حيث قال: " إن الكلمات رموز لمعاني الأشياء أي رموز لمفهوم الأشياء الحسية أولاً ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس" [2].

وفي العصر الحديث اختلف مفهوم الشعر عند الشاعر عن مفهومه في العصر القديم، فالرمز عند الشاعر الحديث: " هو امتزاج للذات بالموضوع وللفنان بالطبيعة، وهذا يتفق كثيرًا مع المثل العليا التي يمثلها الشاعر غالبًا، أي أنه يحول العالم الخارجي إلى رموز ومشاعر، وينفذ من خلاله إلى ذاتيته وروحه" [3]، فالرمز في الأدب سمة أسلوبية وأحد العناصر في النص الأدبي منذ القدم إلا أنه قد تنوع وتعمق وسيطر على لغة القصيدة الحديثة وتراكيبها وصورها وبنياتها المختلفة، والرمز بشتى صوره المجازية والبلاغية والإيحائية تعميق للمعنى الشعري، ومصدر للإدهاش والتأثير وتجسيد لجماليات التشكيل الشعري، وإذا وظف الرمز بشكل جمالي منسجم، واتساق فكري دقيق مقنع، فأنه يسهم في الارتقاء بشعرية القصيدة وعمق دلالاتها وشدة تأثيرها في المتلقي.

أما المناصرة فقد كثر عنده استخدام الرموز في شعره، فقد عبر بالرموز عن معاناته التي عاشها طوال حياته التي قضاها بعيدًا عن دياره وبلاده وأهله منذ صغره حتى منفاه، فقد اختلفت الرموز عنده وتنوعت، باستخدامه للرموز الدينية (بتوظيفه الشخصيات الدينية التي تتناسب مع تجربته)، وللرمز الطبيعي (باستخدامه لرمز الليل والعين بكثرة)، وتعدى ذلك لاستخدامه لرموز (الألوان) في أدق تشبيه لمعاناته وأحيانًا اتخذها كدليل على وحدة شعبه، ثم استخدامه للرموز الأسطورية والتي كانت دافعًا لإنقاذه من محنته، أما على الصعيد الشعبي والعالمي فقد احتل الجزء الأكبر من الرموز التي تغنى بها الشعراء، الرمز النضالي والشعبي (جفرا)، فقد تغنى بها المناصرة كثيرًا في شعره، في الأم والأخت والحبيبة والوطن.

---

(1) الأدب المقارن، هلال، ص 43.

(2) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، أحمد، ص35.

(3) الرمز في الشعر العربي، بن طاهر، ص13.

ويعد المناصرة من الشعراء البارزين في استخدامه للكثير الرموز في شعره، وسأتطرق لذكر الرموز التي تكررت وتعددت دلالتها والتي كان لها الفضل في التعبير عما يقصده الشاعر من حب وألم وتيه وضياع.

رموز الطبيعة

- **رمز الليل:**

"كان الليل ولايزال بما يحتويه من مظاهر كونية مصدراً غنياً للشعراء يستمدون منه المعاني ويستوحون الصور، وكثير منهم كانوا يتخذونه ملاذاً يفرون إليه من متاعبهم، كما اتخذوا منه أيضاً معبداً يتغنون فيه بقيم الجمال وآيات الجلال في المظاهر شتى؛ غير أن بعضهم نظر إلى الجوانب المظلمة منه، فاتخذ من لفظه ستاراً يعبر بواسطته رمزاً عن كل ما يعجز عن التعبير عنه صراحة إزاء ما يعانيه من مشكلات الحياة في جميع وجوهها" [(1)].

وقد استخدم المناصرة كلمة الليل بكثرة واضحة في شعره، فكثيرًا ما عبر عن الليل بالمواجع والأحزان، وأحيانًا كان يرمز للخفاء والتستر، وتعدت دلالته في جعله مكانًا للتزود وسريرًا للراحة، وموعدًا للذكريات الأليمة. وعن حديثه عن آلامه ووجعه، يستخدم الشاعر رمز الليل للتيه والضياع، فكثيرًا ما كان يشكو من طول الليل وقساوته، ليبقى وحيدًا يعاني الأوجاع في غربته:

أسمع تكتكة القلب ونقنقة[(2)] الخوف

فيأسرني الليل

أبكي وحدي

...

كم أنت طويل ممشوق وظريف الطول

وقلبك مملوء بالليل

أصحو من وجعي حين يفارقني الليل

يتلاشى البحر حزينًا إن هرب الليل[(3)]

---

(1) رمز الليل في الشعر العربي الحديث، عزت محمود علي الدين، (موقع الكتروني).

(2) صوت الضفدع المرجّع؛ صوت الظَّليم، نَقْنَقَتِ الضِّفْدَعَةُ: نَقَّتْ، صَوَّتَتْ صَوْتاً يَفْصِلُ بَيْنَهُ مَدٌّ وَتَرْجِيعٌ (المعاني/ موقع الكتروني).

(3) رعويات كنعانية، المناصرة، ص740.

يتحدث الشاعر عن الغربة وهدوء الليالي، فهو وحيد فيها وكأنها سجن منفرد لا يرى أحدًا ولا يسمع أحدًا سوى دقات قلبه ونقنقة الضفادع التي يرجع صوتها صدى، وهذا دليل على السكون التام وعلى طول الوقت الذي يقضيه وحيدًا، فكلمة (تكتكة– نقنقة) هي دليل على الهدوء التام، فهذه الأصوات لا تسمع إلا في الليل، ويتحدث عن نفسه متوجعًا بأنه شاب وسيم وطويل القامة، لكنه متعب النفس استوطن (الليل) الحزن قلبه، وكأن قلبه وعاء والحزن شراب يفيض الكأس من كثرته، فلا يذهب الحزن والألم إلا عندما يرحل الليل (الظلم).

وتختلف دلالات الليل في كل مرة عند الشاعر ما بين التيه والضياع إلى الجمال الساحر، ففي أجمل تعبير لليل، يتخذه الشاعر رمزًا للستر والخجل:

سأفكفك أزرار قميص الوردة سرًا في الليل

فمها كالسمكة وردة هذا الليل

قال الحطاب القرفان المرمي بغابته السمراء

يا هذا لا تستعجل

في الليل ورود تخجل[1]

فربط الخجل للورود مشبهًا إياها بمحبوبته عندما يلاقيها في الليل خجولة، كالورد في الليل تنحني خجلاً في السكون والهدوء والتستر عن أعين الناس، كذلك يشبه فمها بالسمكة لرقتها ونعومتها، فكانت ألفاظه معبرة عن جمال الليل وسحره، ففيه الورود الخجولة والسكينة والهدوء.

ويتخذ من الليل مكانًا للراحة والاسترخاء، فكل من في الوجود يسكن عندما يحل الليل، فكما أن الورود تخجل في الليل، كذلك الزعتر يتخذ منه سريرًا للراحة:

يفترش الزعتر في الليل عباءته

فوق العشب الأصفر[2].

حيث رمز الشاعر (الليل) بالغطاء متخذًا منه مكانًا للنوم، فالليل يعني السكون والراحة، فشبه الزعتر عندما يفرش أغصانه وأوراقه بالإنسان الذي يفترش جسده ولحافه لينام، فـ(الليل)

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص77.

(2) بالأخضر كفَّناه، المناصرة، ص 323.

هو السرير الذي ينام فيه، وقد وردت كلمة الليل على هذا المعني في قوله تعالى: " وجعلنا الليل لباسًا" [1]، فالليل هو موعد النوم والراحة بعد التعب، وتحمل دلالات عدة كالراحة والهدوء والأمان، فالليل عنده يتجلى في أروع صوره ليزيح الستار عما وراء ظلمته، ليكشف لنا الجمال المختبئ داخله. فلم يعد الليل مقتصرًا على النوم فقط، بل أصبح مكانًا للتذوق والفنون:

فارسة عاشقة المنطار

تقرأ في الليل كتاب البحر الثرثار

تسمع أسرار الغابة بعد صهيل العاصفة الخضراء[2].

فالليل هو رمز لمكان يرتاد إليه كل من يهوى القراءة، فشبه الليل وكأنه مكتبة يجلس فيها ويقرأ بهدوء، فلجأ لاتخاذ الليل مكانًا للقراءة لهدوئه، فيعد أنسب وقت للقراءة بعكس النهار الذي تنشط فيه جميع الكائنات الحية فتسبب الإزعاج.

- **رمز العين:**

تختلف دلالات كلمة (العين) حسب السياق الذي ترد فيه، فللعين دلالات كثيرة غير مقتصرة على العين البشرية فقط، فهي تحمل معنى العين،وتأتي على طريق المجاز كدلالتها على الماء والقلب والبراءة... وكثير من الدلالات، وقد وردت العين في القرآن الكريم بكثرة، وقد حملت في طياتها معاني شتى حسب سياقها في الآيات الكريمة.

وقد استعمل المناصرة كثيرًا في شعره رمز العين، وتعددت دلالاتها في كل مرة، فمن الدلالات المجازية للعين، ما تحمل دلالتها الرمزية على الماء أو الينابيع:

سمعتك قبل انحسار الغيوم وقبل جفاف العيون

سمعتك قبل خروج الظباء من الوكر في الفجر

في الصخر

وعند مسيل المياه[3].

(1) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص183.

(2) المرجع السابق، ص183.

(3) المرجع نفسه، ص141.

وكلمة (العين) تعني المياه أو الينابيع، وقد ذكرت كلمة العيون في القرآن الكريم في أكثر من موضع في قصة موسى –عليه السلام– في قوله تعالى: **﴿وَفَجَّرْنَا الأَرْضَ عُيُونًا﴾**[1]، فتعني المياه، فقد دلت الأبيات السابقة عن المعنى التي تحمله كلمة العين، بحديثه عن انحسار الغيوم من المطر ثم جفاف العيون أو الينابيع، وكأنه يشبه الينابيع بعين الإنسان التي تجف من الدمع، فجفاف العيون هو سبب لانحسار الغيوم، وجفاف الدمع هو كثرة البكاء، فكلا الحالتين هي معبرة عن الألم والضعف والتعب، وقد تحمل العين معنى ودلالة أخرى كرمزها على القلب، ليبين لنا مدى الترابط الروحي بين هاتين الحاستين:

لم تعلم أنا شعراء

تعلم خافية الأعين، قال الشاعر للشاعر:

غجرية حائطنا صارت تمشي[2]

فكلمة (عين) تعني القلب، أي تعلم ما تخفي القلوب، فاستخدم كلمة العين؛ لأن العين هي دليل القلوب، فمن خلالها تعرف ما يجول في خاطر الشخص، وقد استخدم القرآن الكريم رمز العين على هذا المعنى، فيقول تعالى: **﴿يَعْلَمُ خَائِنَةَ الْأَعْيُنِ وَمَا تُخْفِي الصُّدُورُ﴾** [3]، فقد وفق الشاعر باستخدامه (العين) كرمزيته ودلالته على القلب، فهي البصيرة للقلوب، وكأن العين هي مخزن ما يحتويه القلب من أسرار وقارئة لأفكاره.

وقد يخرج الشاعر عن سياق دلالته ليعطي المعنى جمالاً خاصًا، فمن الدلالات التي تحمل معانٍ جديدة للعين، دلالتها على الورود الرقيقة:

وأنا أجتز نبيذي البدوي

في عاصمة شقراء

قلبي صار عيونًا جورية

تنجرح إذا خفقت ريح[4].

---

(1) [القمر: 12].

(2) يا عنب الخليل، المناصرة، ص107.

(3) [غافر: 19].

(4) يا عنب الخليل، المناصرة، ص124.

فكلمة (عيونًا) هنا تأتي بمعنى ورودًا، فرمز للورد (بالعين) ليدل على الرقة والحساسية، ولأن العين هي من أكثر الأماكن حساسية في الجسد، كالوردة لا تحتمل هبوب الريح فتقتلع من شدتها، كذلك قلبه رقيق كالورد لا يحتمل الخدش، فهو يقول إن قلبه ضعيف ورقيق جدًا لا يحتمل الانكسار حتى أن نبضاته تتعبه.

وقد تحمل (العين) أكثر من دلالة في سياق واحد، فتأتي بمعنى العين البشرية، وأخرى تأتي بمعنى المراقبة، وقد أبدع الشاعر في استخدامه للدلالتين:

أدمعنا في العيون

لأن الشوارع قد ملأتها العيون[1].

فالعين الأولى هي رمز للعين الحقيقية، أما الثانية فعن طريق المجاز كانت ترمز للناس والمراقبة، فرمز العين للناس كناية عن كثرتهم، فالعيون تراقبه لترى حزنه فيخبئ دمعه في عينيه خوفًا من عيون الناس أن تراه.

كذلك حملت العين دلالات جديدة ومعبرة، كدلالتها على القلب أو البراءة والضعف أمام وحشية من يقوم بقتل تلك البراءة:

رأى الغيلان يغنون لمشهد قتل:

يتقدم أحد الحراس ليخلع عيني طفل

ثم يجيء الآخر يفتح نفقًا[2].

استخدم لفظ العين ليدل على البراءة، فالحراس يريدون قتل الطفل البريء، فاستخدم كلمة (الخلع) لتدل على القتل والعنف، فشبه الطفل بالنبات الصغير الذي يخلع، فهم يقتلون دون رحمة، فاختار العين رمزًا للبراءة كونها أضعف حاسة في الجسد، وقد تأتي العين بمعنى المركز أو الجذر:

آن يا منزلاً عند باب الخليل:

أن نرمي حجرًا في عين الغربة

ونرد الخيل الجامحة الصفراء.!!!! [3].

---

(1) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص 266.

(2) بالأخضر كفَّناه، المناصرة، ص 317.

(3) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص230.

فالشاعر يبكي الخليل متشوّقا لها ويريد الرجوع إليها والهروب من غربته وزوالها للأبد، فكلمة (العين) تدل على رفضه التام للغربة، فهو يدعو للمقاومة والنضال حتى ترجع له بلده وتنتهي أحزانه، فربط الغربة برمي الحجر؛ ليؤكد أن زوال الغربة يتطلب نضالاً.

وفي مقطع آخر تختلف رمزية العين في تعبيرها عن الدلالة التي تحملها أو الدلالة المعهودة لدينا، فقد تحمل معني الجمال واللطافة، والتي ترمز للأنثى:

أحب غناء العذارى على نبع ماء

وأهوى عيون البنات

وصوت البراكين إن كان يا سيدي عربي السمات[1].

فالشاعر يعشق الفتاة حيث رمز لها بالعين التي حملت دلالات عدة، كالجمال واللطف، وقد ترمز إلى القلب، وكل شيء لطيف للأنثى.

- **رمز الثلج:**

استخدم الشعراء الثلج لتدل على الجمود والقساوة، كذلك استخدمه المناصرة في شعره، وجعله يعطي معنًا مناسبًا لما يريد التعبير عنه، فمن استخداماته للثلج، أتى بمعنى الظلم (الاحتلال):

يا نساء القبائل

ودّعن كنعان، قلن لأطفاله.. سيذوب الجليد

يا نساء القبيلة، أرضعن أطفالكن حليب النشيد[2].

والثلج رمز للعدو، فالجليد يرمز للجمود وكذلك العدو ظالم، لكن كلاهما لحظة نهاية، فباستخدامه (سين) المضارعة هي زيادة في التأكيد على الزوال وكرر (الثلج) في مقاطع عدة وجميعهم حملت نفس الدلالة، فيقول في مقطع آخر:

سيذوب الثلج يومًا... وأراك

مزهرًا كالورد، تجري تحت أقمار الدجى

لتغني كالملاك

(1) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص176.

(2) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص229.

سيذوب الظلم يومًا وأراك

ممعنً في الظل، في عينيك آثار دماء[1].

فكثيرًا ما ذكر الثلج في أشعاره، وفي كل مرة يرمز الثلج على المحتل، ليبين مدى قساوة المحتل الجاثم على أرض ليست ملكه، ودائمًا يحطم جموده بإعلان النهاية لهذا المحتل.

- **رمز البحر:**

تجلَّى رمز البحْرُ، في العديد من قصائد الشعر الفلسطيني المعاصر بما يرتبط به من دوال تعبيرية مثل: الموج ، والسفن ، والأشرعة ، والنوارس، والموانئ ، والشواطئ والأعاصير ، لما فيه فضاء مفتوح وواسع للتأملات الشعرية.

وللبحر في الشعر الفلسطيني المعاصر أشكال رمزية متنوعة، فقد اقترن بالمغامرة، والغرق، والاحتلال والرحيل، والهزيمة والغدر، والمنفى، والثورة، والأمل، وحلم العودة، والوطن[2]، كذلك استخدمه المناصرة في شعره، فعبر به عما يعايشه من واقعه، فاختلفت دلالاته في تعبيره:

فلننتظر –البحر– قد يمر من هنا،

أشم رملك الحنون....

أحضن الأمواج[3].

يتخذ الشاعر (البحر) رمزًا للشوق، وكأنه إنسان ينتظره بفارغ الشوق ويريد احتضان أولاده (الأمواج)، فمن خلال السياق دل على المعنى المراد فكلمة (فلننتظر) والتي ترمز الشوق للشيء المنتظر كرؤية الأحباب، بعد ذلك يعطي دافعًا من الأمل بتأكيده على لقائه بالمنتظر المشتاق له، فتعلن النهايات السعيدة برؤيته، فيقول في رمزه للبحر:

وصولك للبحر أكيد محتوم

ما زالت عكا واقفة رغم هدير البحر

رغم بلوغك سن الغربة والقهر[4].

---

(1) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص197.

(2) انظر: تجليات رمز البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر، أبو جحجوح، (موقع الكتروني).

(3) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص220.

(4) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص 156.

اتخذ رمز البحر كدلالته على النهاية، فلا بد للشعب المهجر من العودة لدياره وأرضه التي سلبت منه، وشبه العودة (بالبحر) لأن البحر طويل وصعب الوصول إليه إلا بوسائل تعين على تخطيه، وكذلك الغربة طالت وصعب الرجوع إلا بالكفاح والنضال، فيؤكد على حتمية العودة، فكما أن البحر طويل لكن له نهاية، كذلك الغربة حتى إن طالت لا بد لها من نهاية....

- **دلالة الألوان**

كثيرًا ما عبر المناصرة عن حالته باستخدام دلالات الألوان، فكان متنوعًا وبارعًا في التعبير من خلالها، فكل لون يحمل في طياته كثيرًا من المعاني والمشاعر، وأحيانًا كان يمزج بين الألوان؛ لتكّون دلالة متكاملة فيكتمل المعنى المراد، وأجمل ما عبر عن قضيته باستخدام الألوان، جمعه لألوان العلم الفلسطيني؛ لتدل على اللحمة والوحدة لكل الشعب.

بالأخضر كفنّاهْ

بالأحمر كفنّاهْ

بالأبيض كفنّاهْ

بالأسود كفنّاهْ

بالمُثلث والمستطيل

بأسانا الطويلْ[1].

(فالأخضر والأحمر والأبيض والأسود) هي ألوان ترمز للعلم الفلسطيني، فربط ألوان العلم بالموت، ليؤكد أن الشعب يحيا ويموت تحت راية واحدة، فجميعنا ننتمي لهذا العلم ولهذه البلد، فلا فرق بين فصيل وآخر، فترابنا واحد ودمنا واحد كذلك كفننا يجمعنا تحت راية واحدة، فالعلم بكل حالاته يصلح للوحدة.

ثم يمزج الشاعر بين الأخضر والأسود، في دلالة على الموت بعد الحياة:

النهر توقف عن جريان الماء

الماء انجمدت ضحكته الخضراء

الضحكة صارت أغنية سوداء

(1) بالأخضر كفَّناه، المناصرة، ص300.

الأغنية السوداء انحدرت في قاع القلب[1]

فيرمز لتوقف الحياة، حيث شبه المياه بضحكات الإنسان، ورمز للضحك بالأخضر؛ لأن الماء عندما يجري يبعث الحياة فتخضر الأرض، ثم تنطفئ تلك الضحكة فتتحول لحزن، فيشبه نغمات الضحك (بالسواد) الذي يستوطن أعماق القلب ليحل محل الضحك، وكأنه يشبهها بيوم النكبة حيث كان السكان في رفاهية من العيش مطمئنين في بيوتهم آمنين في وطنهم، وعندما حلت عليهم النكبة ودمرت بيوتهم وهجر سكانها وقتلوا، فحل الخراب والدمار وتفرقت الناس وسكن الحزن قلوبهم، فكل معانيه هي رموز على الألم والحزن المستوطن داخل القلب (توقف– انجمدت – سوداء– انحدرت)، وكأن القلب بئر ما يدخل فيه يلتصق في القاع فلا يخرج، كذلك الحزن فقد دخل في القلب واستوطن، وهذا دليل على توالي الأحزان وكثرتها.

وفي استخدامه لصيغة التضاد ما بين الخضرة والجفاف، يمزج بين اللونين الأخضر والأصفر، ليدل على الحياة والموت:

اركض، اركض، اركض

هذا وطن أخضر والحاكم صفراء[2].

حيث رمز الشاعر الوطن بالخضرة والحياة، أما الحاكم فرمز له بالصحراء والموت، دليل على ظلم الحكام الذين ينهبون ويسرقون خيرات الوطن، واللون الأصفر هو رمز للصحراء والجفاف، أما الأخضر فهو رمز للحياة والطبيعة، وهذا ما نراه اليوم في واقعنا من ظلم الحكام لشعوبهم من نهب لخيراتهم وتركهم يعانون الفقر والجوع.

- **اللون الأخضر:**

للون الأخضر دلالات نفسية متعددة، منها دلالة الحياة والنضارة والخصوبة والنماء والشباب والغيث، والأخضر لون محبب للنفس لاقترانه بهذه الدلالات خاصةً عند العربي، كونه تربى في أحضان الطبيعة وتغنى بها، كذلك شاعرنا كثرت عنده دلالات اللون الأخضر وتنوعت معانيه فرمز له بالربيع والطبيعة:

قالت لي حبة بلوط جفت وعلاها الشيب،

اشتاقت للطوفان الأخضر.. والأشعار[3].

---

(1) جفرا، المناصرة، ص412.

(2) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص211.

(3) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص228.

فالشاعر يتحدث عن مخاطبة حبة البلوط له، الجافة المتعطشة للقاء الربيع لتزهر من جديد، حيث يشبهها بشعبه المقيد المعذب المشتاق للحرية، فاللون الأخضر هو رمز للربيع والحرية، ثم يشبهها بطوفان نوح الذي يأتي بقوة ليعلن الانتصار، فأينما حلَّ الخضار حلّت السكينة والراحة لمنظر الطبيعة الخلاب، فكلمة (طوفان) تحمل معنى القوة و(الأخضر) هو رمز لهذه القوة، فهناك ترابط بين الطوفان واللون الأخضر، فالربيع ناتج عن نزول الشتاء وهو محتاج له فلولاه لما ازهرت الأرض، وكذلك النصر هو نتيجة للمقاومة فبدون المقاومة والنضال لا يأتي الانتصار، فهو يتخذ من اللون الأخضر دواء للقلوب المتعطشة المتعبة، فيأتي الربيع الأخضر (النصر) ليعيد الحياة من جديد لهذه القلوب.

فالأخضر بالنسبة له كل شيء حي، ومرتبط بتاريخه كالزيتون والعنب الذي تحدث عنه المناصرة كثيرًا في شعره، والأخضر هو صوت العودة:

الأخضر أوعدني، والأخضر حين يقول

يفعل ما قالته حبيبته الخضراء

والأخضر جذر الأرض

صديق الشمس الخضراء

الأخضر صوت الحجر الناري

وصوت الآثار

الأخضر مرسال النار إلى النار

والأخضر يولد حين يموت[1].

فالشاعر يستخدم اللون الأخضر ليدل على انبعاث وتجدد الأمل، فالأخضر هو ولادة جديدة من رحم الصخور، فشبه (الأخضر) بإنسان أو كمقاوم يوعده بالرجوع إلى وطنه، فتعددت دلالات اللون الأخضر عند المناصرة:

فمرة اتخذه رمزًا للسطوع والإشراق(الشمس)، ومرة يتخذه رمزًا لتجدد الأمل والذكريات (الآثار)، ومرة استخدمه للحياة والأمل (يولد) والولادة بعد الموت، فالأخضر هو رمز لكل شيء حي وخصب وهو مبعث الذكريات التي تربطه ببلاده كتذكره العنب الدابوقي، فكل هذه الألفاظ

(1) بالأخضر كفَناه، المناصرة، ص358.

هي دلالة على القوة التي يمتلكها(جذر الأرض –صوت النار– صوت الآثار) والعمق التاريخي المرتبط بتراث الأرض.

- **اللون الأزرق:**

"والأزرق هو لون السماء الصافية، ومياه البحر، وهو لون الأمل والتجدد والدوام والصفاء، وهو يقلل من الهياج والثورة، ويساعد على التركيز والاستغراق"[1]، فاتخذ الشاعر من هذا اللون رمزًا ليعبر عن طول غربته:

ولم أجد من صوتها سوى صدى الرنين:

الغربة الزرقاء قد تمتد ألف ميل

شردت من نوافذ القطار في السهول[2]

رمز للغربة باللون الأزرق كالسماء التي لا نهاية لها، فهو لا يعلم كم سيمكث في غربته التي طالت، فهو يؤكد على ذلك باستخدامه (قد) التي توحي بأنها طويلة المدى، فالأزرق هو رمز للتعب والألم، فكان يحاول الشرود من تفكيره فيسرح بتذكر سهول بلاده الخضراء الزاهية، هربًا من عتمة شبح الغربة المستولي على قلبه، وكأن الغربة هي صدى يرجع له كلما تذكر مرارتها، فالأزرق هو رمز للفضاء الواسع المليء بالأشجان والأحزان العميقة.

- **اللون الأبيض:**

يرمز اللون الأبيض إلى النقاء والصفاء والطهارة والتفاؤل والأمل والخير، وكل معنى من المعاني المحببة للنفس، ولكنه يحمل أحياناً دلالات بغيضة للنفس، كالتطير والتشاؤم من بياض الشيب.

ومن دوال اللون الأبيض، استخدامه وصفًا للعين عند فقد البصر، فقد لوحظ ارتباط فقد البصر بفقد سواد العين، وقد يكون للحزن أو الدمع أثر في ذلك[3]:

رأسي امتلأ بالمطر.

عيوني من الحزن بيضاء والريح تسفي والقلب انكسر

---

(1) اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، علي، ص239.

(2) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص225.

(3) انظر: اللون في الشعر العربي قبل الإسلام، علي، ص 160–161.

قوافلهم عبرت يا أبي

قوافلهم عبرت يا أبي

قوافلهم عبرت يا أبي[1]

ففي هذه المقطوعة رمز لقصة يوسف وأبيه يعقوب، عندما بكى ابنه، عندما قالوا عن بعقوب لحظة إصابته بالعمى لحزنه على ابنه: "وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم". فتحولت عيناه إلى البياض من الحزن فأصبح كفيفًا، فالشاعر استخدم اللون الأبيض دلالة أنه غير قادر على البكاء فقد أصبحت عيناه عاجزة، فاللون الأبيض هو رمز للضعف وعدم مقدرته على فعل شيء، سوى النواح والبكاء باحثًا عن قافلة مثل قافلة العزيز تعيد له الحياة من جديد؛ فقد مرت على كل البلاد ونالت استقلالها إلا بلاده بقيت تنتظر لحظة الفرج.

وقد يحمل اللون الأبيض صفات ودلالات ليست فيه، فالشاعر يوظف هذا اللون ليعبر عن واقعه الأليم، فيحمل الألم والبكاء:

نزف المطر على شجرة الأرز لذكراه

وعلى الأكتاف حملناه

بكت المزن البيضاء لمرآه[2].

استخدم الشاعر المزن (السحاب)؛ لأن السحاب هو الذي ينزل المطر، فجعلها تبكي رغم أنها لا تحمل المطر، فالغيم الأبيض هو دال على الصفاء، أما الغيم المائل للسواد فهو من يحمل المطر، لكن هنا جعل الغيوم البيضاء الصافية تنزل المطر وكأنها مجبرة على فعل ذلك، حيث شبهها بالإنسان الذي جفت عيناه من الدموع لكنه يبكي ويذرفها من شدة القهر والوجع، ليعبر عن كمية الألم في كلا الحالتين واستمرار الحزن ليجعل من السحب البيضاء (العيون) تحمل همومًا ليست من طاقتها.

- **اللون الأسود:**

يحمل اللون الأسود دلالة الهم والغم والحزن والتشاؤم واليأس والكآبة والموت، وكل معنى من المعاني البغيضة للنفس (عكس الأبيض تماماً)، ومن جانب آخر يرمز اللون الأسود للجمال والشباب، وخاصة في سواد الشعر.

(1) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص255.

(2) بالأخضر كفَّناه، المناصرة، ص300.

ولقد وظف الشاعر هذا اللون في شعره فكان في بعض الأحيان يرمز للجمال، فكثيرًا ما تغنى الشعراء باللون الأسمر:

في سلع ما بين الفرعين

علق من جانبه: ما أحلى المدن السمراء[1].

فكثيرًا ما دلَّ اللون الأسمر على الظلم والليل والخوف، لكن هنا تختلف دلالته فيكشف عن الجمال الساحر في هذا اللون، فهو يتعجب من جمالها وكأنها فتاة جميلة يتغنى الشاعر بجمال بشرتها السمراء، فلسان حاله يقول كيف لي ألا أعشق تلك المدن أو تلك الفتاة، وكيف لي ألا أحب لونها الأسمر الساحر، فكل شيء فيها يُعشق.

- **(جفرا) الرمز النضالي والشعبي**

معنى جفرا اللغوي: " الجَفْرُ : من أَولاد الشاء إِذا عَظُمَ واستكرشَ، قال أَبو عبيد: إِذا بلغ ولد المعزى أَربعة أَشهر وجَفَرَ جَنْبَاه وفُصِلَ عن أُمه وأَخَذَ في الرَّعْي، فهو جَفْرٌ، والجمع أَجْفَار وجِفَار وجَفَرَةٌ، والأُنثى جَفْرَةٌ؛ وقد جَفَرَ واسْتَجفَرَ؛ قال ابن الأَعرابي: إِنما ذلك لأَربعة أَشهر أَو خمسة من يوم ولد .

وقال ابن الأَعرابي: الجَفْرُ الجَمَلُ الصغير والجَديُ بعدما يُفْطَمُ ابن ستة أَشهر.

قال: والغلام جَفْرٌ.

وقال ابن شميل: الجَفْرَةُ العَناق التي شَبِعَتْ من البَقْلِ والشجر واستغنت عن أُمِّها، وقد تَجَفَّرَتْ واسْتَجْفَرَتْ[2].

"لم تعد جفرا جذورًا للزجل الشعبي الفلسطيني فحسب، فقد خرجت من الرحم الفلسطيني إلى رحاب العالم اللامتناهي، وأضحت أغنية ورمزًا وشعارًا، وأصبحت لغة تتجاوز العرق والجغرافيا والفلكلور"[3]؛ فقد تحولت إلى رمز فلسطيني وعربي وعالمي، وذلك عندما نشر عز الدين المناصرة قصيدته (جفرا الوطن المسبي) عام 1976م، في الصحف اللبنانية، فتحكي قصيدته مأساة الشاعر مع حبيبته التي استشهدت بنيران طائرة اسرائيلية في غارة على بيروت، واسمها (جفرا النابلسي)، وجفرا طالبة فلسطينية درست في الجامعة الأمريكية، وكانت علاقتها

(1) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص282.

(2) تعريف ومعنى جفرا في معجم المعاني الجامع، (المعاني/ موقع الكتروني).

[3] رابطة أدباء الشام، عمر عبد الهادي عتيق، موقع الكتروني.

بالشاعر تصل لمرحلة الزواج، فقد اشتهرت قصيدته عربيًا وعالميًا، وترجمت لأكثر من عشرين لغة أجنبية، وغناها مارسيل خليفة، وخالد الهبر، وتحولت لفيلم يوغسلافي، وتحولت لرقصة على ألحان خليفة في مدينة (برتو) السلوفاكية، حيث أنشدها أحد نجوم المسرح الفرنسي بالفرنسية في مسرح موليير في باريس، عام 1997م، بعد أن ألقاها المناصرة بالعربية، بحضور فدوى طوقان، ومحمود درويش، وبحضور (جاك دريدا)فيلسوف التفكيكية الفرنسي، ونشرت قصته جفرا الكاملة الحقيقية لأول مرة في مجلة (شؤن فلسطينية)، كذلك أصدر المناصرة ديوان شعري بعنوان جفرا عام 1981م، في بيروت[1].

"جفرا...اختزلت معاني الوطن واللجوء والحب والألم في راحتها...تغنت بها حروف الشعراء والزجالين...جفرا... ومن لا يعرف جفرا؟ ومن لم يعشق جفرا؟" أسئلة رددها الشاعر: الفلسطيني عزالدين مناصرة، ليدل على الأصل التاريخي والترابط الروحي لجفرا وبلاده:

من لم يعرف جفرا .. فليدفن رأسه

من لم يعشق جفرا ... فليشنق نفسه

فليشرب كأس السم الهاري[2]

.....

جفرا – من لم يعشق جفرا

فليدفن هذا الرأس الأخضر في الرمضاء[3]

.....

من يشرب قهوته في الفجر ، وينسى جفرا

فليدفن رأسه

....

من يأوي لفراش حبيبته حتى ينسى الجفرا

فليشنق نفسه

---

(1) انظر: جفرا الشهيدة وجفرا التراث، محمد، (موقع الكتروني).

(2) جفرا، المناصرة، ص373.

(3) المرجع السابق، ص377.

فيبدأ مقطوعته الشعرية بالحديث عن جفرا الرمز النضالي والشعبي، المحفور في ذاكرة الكل الفلسطيني والعالم العربي، فمن لم يعرف جفرا فالموت أفضل من العيش بالجهل من حقيقتها، وهذا دليل على الترابط العميق بين الشاعر وجفرا، فلا معرفة ولا عشق إلا بحضور جفرا، فمن لا يعرف جفرا تائه في صحاري الجهل، ومن لا يعشق إشراقات جفرا غارق في الجهل والكراهية والحقد، فجفرا هي أيقونة الفكر والعشق ولا طقوس في معابد الحياة مهما صغرت أو عظمت إلا بحضور جفرا .

وجفرا هي (الأرض) المعطاءة، وضرورة من ضروريات الحياة الأساسية، فجفرا ماء الحياة وخيراتها:

يا جفرا النبع ويا جفرا القمح

ويا جفرا الطيون ، ويا جفرا

الزيتون ، السَرّيس، الصفصاف[1]

يتغنى في جفرا بإعطائها رمزًا لحياة الأرض، فهي الأمل الذي يعيش عليه أهل البلاد، فيدل على الخير الذي تحمله جفرا وكأنها أساس الحياة، وهي رمز للخصوبة كقوله (جفرا النبع– جفرا القمح– جفرا الزيتون)، فمن يعرف جفرا يجد كل شيء الحب والخير والحنان والسلام، وعلى الرغم من خيراتها وسحرها تبقى سليبة محتلة، فهي الوطن بالنسبة للشاعر:

جفرا، الوطن المسبي

الزهرة ، والطلقة ، والعاصفة الحمراء

جفرا– إن لم يعرف جفرا ، من لم يعرف غابة تفاح

ورفيف حمام ... وقصائد للفقراء[2].

فالشاعر يشبه حبيبته جفرا عندما سرقت منه وقتلت، بالوطن المسلوب والمغصوب من قبل الاحتلال فكلاهما رمز للمعاناة والضياع، فجفرا كبلاده جميلة ومحتلة.

وجفرا هي الفتاة الشابة المتعلمة، فيتحدث الشاعر عن جفرا متذكرًا أيامه التي قضاها معها في دراسته بالجامعة:

---

(1) جفرا، المناصرة، ص376.

(2) المرجع السابق، ص377.

جفرا أذكرها، تلحق بالباص القروي

جفرا أذكرها طالبة في جامعة العشاق

.....

لثوبك هذا المطرز، أركع، قلت: دوالي الخليل

على صدرها آية في الصدور

وطالبة كنت في الجامعة

تقرئين الدروس على الورد كي تسمع النجمة الوادعة

تذبحين جيوشا بفتنتك الرائعة[1]

فالشاعر يبكي على تلك الأيام، ليجعل من الليل موعدًا للقائها سرًا، فيتذكر اللحظات التي كانت تجمعه بها، فيجعل منها لوحة فنية مزخرفة تسحر كل من نظر إليها، وهي أرض خضراء الطبيعة فيها كل الخيرات، وآية قرآنية تتلى على مسامع الأذهان فتخشع لها القلوب، وهي منهل للعلوم والآداب ومرفد لجلب المتذوقين للقراءة، فالبلاد بورودها ونجومها هم طلاب وجفرا هي جدتهم التي تزودهم بتاريخها وحكاياها كيف عذبت جيشًا كاملاً بفتنتها وجمالها، فجفرا تختزل كل معاني الجلال والجمال والحسن والخير، مما جعل الشاعر أيضًا يقع في حب جفرا وسحرها، فكان يتواعد معها ليلاً للقائها، فيسرد لنا حكايته وتواعده معها:

ليلا... آتيك كقبلة

ليلا ... أغويك كنجمة

ليلا ... تجرحني ذكراك الدموية

ليلا ... أبكيك فيمنعني غضب المجروح

ليلا ... في حلمي أسري نحو كرومك

ليلا ... أسري نحو شعابك يا خضراء الروح[2]

(1) جفرا، المناصرة، ص378.

(2) المرجع السابق، ص380.

يتحدث عن حبيبته متخذًا من الليل موعدًا للقائها، فكلمة الليل تحمل دلالة الستر والخفاء، فيكرر كلمة (الليل) ليدل أن الليل هو موعد الذكريات الأليمة، فهو يبكي وينوح على وطنه الذي هجر منه ويبكي حبيبته التي قتلها العدو، فهو سيلاقيها ليلًا بعيدًا عن عيون الناس والأعداء، فيتذكرها في منفاه ويتغزل بها، فيذكر ملامحها الحنطية السمراء الجميلة:

أذكر سمرتك الحنطية يا جفرا

إن مررت بأعالي الدير فوشوشيه

ولا تغازلي ، عين السلطان ... حتى نعود[1]

لم تقتصر السمرة على جمال المدن فحسب، كذلك حبيبته جفرا هي ذات بشرة سمراء حنطية، فجمال وجهها وسمرتها محفورة في ذاكرته تفوح ذكراها كلما مر بدياره، فقد ملكت قلبه وعقله بجمالها فأصبح لا يذكر إلا جفرا في كل مكان هي حاضرة.

ويريد الشاعر غرس حب جفرا في قلوب شعبه، وأطفاله، فجفرا هي الكرامة والوطن، فحبها هو من حب الوطن، فتظل مصاحبة لهم في غربتهم، ليدل على العمق الروحي والترابط بين جفرا والوطن:

سأرتب عاداتي

وفق تقاليد المنفى

لكن ... سأطعم أطفالي بأغاني الجفرا وظريف الطول[2]

يقول الشاعر يائسًا من واقعه المرير، بحيث سيتعود على العيش في المنفى الذي جبر على العيش فيه، وسيكتفي بغرس حب الوطن في قلوب أطفاله، مستخدمًا الرمز البطولي (جفرا)، فهو سيطعم أطفاله حبًا لجفرا وكرامة وعزة نفس، فكلاهما واحد، فجفرا هي الغذاء الروحي للجسد وهي الحب المتأصل في قلوب كل من عرفها فحب جفرا من حب الوطن، ففي سبيل حب جفرا يضحي الشاعر بنفسه من أجلها:

ترسلني جفرا للموت، ومن أجلك يا جفرا

تتصاعد أغنيتي الكحلية

---

(1) جفرا، المناصرة، ص443.

(2) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، المناصرة، ص608.

منديلك في جيبي تذكار

لم أرفع صارية إلا قلت فدى جفرا[1]

فالشاعر يهب نفسه للموت من أجل جفرا، فهي الوطن المنغرس في قلبه ويحمله في ذاكرته أينما حل، فمن أجلها تهون كل النفوس والأرواح فداءً لها، كلما يتذكر جفرا تهيج نفسه طلبًا للدفاع والقتال لأجلها، فجفرا العشق والوطن فكيف لا يضحي من أجلها بنفسه.

الرمز الأسطوري

الأسطورة لغة: مفرد الأساطير أي ما سطره الأولون أو الأساطير الأباطيل، وأحاديث لا نظام لها، ويقولون للرجل إذا أخطأ: أسطر فلان اليوم، والأسطارْ: الأخطاء، وسطر فلان على فلان: إذا زخرف له الأحاديث ونمّقها[2].

وقد وردت لفظة الأسطورة في القرآن الكريم، في مواضع منها:

﴿إِنْ هَٰذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ﴾[3]، ويقول تعالى: **﴿وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلاً﴾**[4].

لقد اتخذ الشعراء من الأسطورة رمزًا، فاستحضار الأسطورة يعني استحضار التاريخ، فكثيرة هي الأسباب التي تدفع الشعراء لتوظيف الأسطورة في نصوصهم، و"كان الشاعر القديم يتقمص الشخصية الأسطورية معبرًا عن نزعاتها وعواطفها، أما الشاعر الحديث فإنه يوظف الأسطورة رمزيًا محاولاً التقاط أبعادها الفلسفية والوجودية، فالأسطورة وطبيعة الشعر أو التجربة الشعرية كلاهما يعاني الواقع معاناة شعورية"[5].

فقد وظف المناصرة الأسطورة سيرًا على شاكلة من قبله، فيقول: "تقدمت بنقد موضوعي لهذا الاتجاه– اتجاه غيره من الشعراء– من حيث طريقة الاستخدام، وهذا ينجز على طريقة بدر شاكر السياب، وخليل حاوي، وغيرهم في استعمال الأسطورة؛ فقد كان الاستعمال عندهم فجًا، لقد كان نوعًا من استعمال الشكل الأسطوري أو المضمون الأسطوري، بحيث نظموا الأسطورة،

---

(1) جفرا، المناصرة، ص374.

(2) انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (سطر)، ج257/6.

(3) [الأنفال: 31].

(4) [الفرقان: 5].

(5) الرمز في الشعر العربي، طاهر، ص151.

وكنت أحلم آنذاك أن أقدم عصارة الأسطورة"[1] فهو يسير على شاكلة بدر شاكر السياب في اتخاذه رمز الأسطورة، فقد تنوع المناصرة في دلالات الأسطورة، فاتخذها ملجأً آمنًا تحميه من الظلم والخوف، فيقول:

ما زلت أقارع هذا الخنزير البري

وعلى رأسي ينهمر المطر الكنعاني

من بطن سحابة

من قلب الغابة

تأتيني عشتار تلملمني[2]

فعشتار هي آلهة الجنس والحب والجمال والتضحية في الحرب، وهي نجمة الصباح والمساء[3]، فهو يستنجد بعشتار حيث تنقذه مما هو عليه من خوف وظلم، فعشتار هي رمز الأمان، وكأنها أمه التي يلجأ إليها وتحميه من المخاطر، فصفات عشتار تشبه صفات الأم الحنونة العطوفة، ويشبه الشاعر نفسه بأدونيس عندما "ذهب في رحلة صيد فصرعه خنزير بري، فتوقفت الأرض عن العطاء والخصب، وعم الخراب وجه الأرض، ولكن حبيبته عشتار تبحث عنه في العالم السفلي حتى تجده، فتتفقان بعد صراع على أن يعود إلى الحياة، فيرجع الخصب إلى الأرض (الحياة) مرة أخرى"[4].

خلعت أزهار الحنون الأحمر

طلت السفوح دمًا

من ورك أدونيس المذبوح

وسقتنا ندمًا[5].

(1) شاعرية التاريخ والأمكنة، المناصرة، ص49.

(2) يا عنب الخليل، المناصرة، ص57.

(3) عشتار آلهة الحب وأسطورة الجمال، الرسام، (موقع الكتروني).

(4) مدخل إلى تحليل النص الأدبي، أبو شريفة، ص66.

(5) يا عنب الخليل، المناصرة، ص56.

فرمز لأدونيس وهو إله الخصب في الأسطورة الفنيقية، وكان إلهًا جميلاً جدًا، وهنا يرمز المناصرة لأدونيس للمعاناة التي يعيشها، لكن بالرغم من ذلك يبحث الشاعر عن ملاذ للخلاص والأمل بالصمود.

- **طائر الوقواق:**

يعتبر طائر الوقواق من أكثر الطيور المفترسة، وهو عنوان لديوان الشاعر عز الدين المناصرة (لا أثق بطائر الوقواق)، فهو يوحي برموز مختلفة في كشف غايات هذا الطائر والذي يسطو على أعشاش الطيور ويسرق فراخها، وقد وظفه الشاعر كما نرى توظيفا أسطوريا؛ فيرمز للظلم، ليكشف من خلاله هوية المحتل الذي يريد أن يبيد الشعب الفلسطيني إبادة حضارية.

طائرُ الوقواق يحتلُّ تراباً من ذَهَبْ

طائرُ الوقواقِ يحتلُّ السماء

طائرُ الوقواقِ يحتلُّ الهويَّةْ

طائرُ الوقواقِ يحتلُّ تلافيفَ العقولْ

طائرُ الوقواقِ يحتل كتابَ المجدلية

طائرُ الوقواقِ يحتلُّ سراديبَ الأعالي السرمديّة

طائرُ الوقواقِ لصٌّ في النّهار

يسرقُ التفّاح من أرواحنا، ثُمَّ الهواءْ[1]

حيث رمز بطائر الوقواق بالمحتل، الذي احتل الأرض ونهب خيراتها وشرد الشعب، إن "الوقواق" يهدف فيما يهدف إليه سلب الأمة لكل خيراتها، فهو يشبهه بطائر الوقواق الذي يحتل أعشاش غيره ويبني عليها عشه، فالمحتل محتل لأرض فلسطين بكل جهاتها، بسمائها وأرضها وهويتها، بتهجير شبابها، بتعذيب سكانها، وكل ذلك في وضح النهار دون رحمة ولا مبالاة لنتائج ما يفعلونه.

الرمز الديني

تعددت دلالات الرموز الدينية وكثرت عند المناصرة، فكان كل رمز هو تعبير لما آل إليه حاله، ومن أهم الشخصيات الدينية التي وظفها المناصرة في قصائده، شخصية النبي

(1) لا أثق بطائر الوقواق، المناصرة، ص807.

محمد صلى الله عليه وسلم، وذلك لأن شخصية الرسول شخصية متعددة الملامح والمواقف، وقد أخذت في قصائده دلالات متنوعة وكثيرة:

واحتجب الغيث وغابت الأسماء

غربانهم من فوقنا تحوم

حتى أتت حمامة زرقاء

وعنكبوت[1]

رمز للخلاص والفرج بعد اشتداد الأزمات والكربات، فهذا المشهد يذكرنا بحادثة هجرة النبي مع صاحبه أبي بكر عندما كانا في الكهف هربًا من الأعداء، ففي اللحظة المناسبة أتت حمامة وعنكبوت لتحميهم، وهذا دليل أن الأشياء البسيطة (الحمامة، وخيط العنكبوت) يمكنها أن تُحدث أشياء عظيمة، فه يؤكد بالرغم من قلة الامكانيات وضعفها مع هذا أحدثت نقلة نوعية ليس على صعيد العرب فحسب بل على الصعيد الإنسانية أيضا.

ويستحضر الشاعر كذلك لشخصية المسيح عيسى –عليه السلام–، فكثيرًا ما عبر من خلال شخصيته على الواقع الذي يعيشه شعبه من ظلم وعذاب:

أنا.... والمسيح

ولدنا بمنطقة واحدة

فإذا لم يطر في الصباح جناحي

عليك بأن تقبض الريح[2].

فحالة الشاعر تشبه حال المسيح، فقال عنه بأنه ابن منطقته، فكلاهما عانا من ظلم قومه والتعذيب الذي لاقاه منهم عندما صلبوه على حد زعم أهل قومه الذين ادعوا أنهم صلبوه، فيتحدث الشاعر عن نفسه (أنا) ليدل على الترابط بينه وبين المسيح، وليشرك المتلقي بمعاناته، وكأن الشاعر هو المسيح نفسه فمن يعرف قصة المسيح وما تحمل من عذاب وظلم يتذكر حال الشاعر، وكأن قضية بلده هي قضيته لوحده.

وفي دفاعه عن وطنه بالمشاركة في الجهاد يستحضر قصة أصحاب الكهف في دلالة على التوحد:

---

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص73.

(2) رعويات كنعانية، المناصرة، ص666.

يمشون في سواحل المنى

ثلاثة... رابعهم أنا

وعبدهم أنا[1].

فيتخذ من دلالته على القصة على مدى القوَّة والعزيمة والإرادة التي يمتلكها شعبه، فيثبت أنَّها قادرة بوحّدتها على دحر العدو ومنعه في العبث بالأمن والمقدَّسات، رغم معرفتنا بحجم الصّعوبات والتَّضحيات، فالشاعر يؤكد على المقاومة والنضال وتأكيده على مشاركته الفعلية في الدفاع عن أرضه، فيقول عن نفسه (رابعهم أنا_ وعبدهم أنا) زيادة في التأكيد على المشاركة والتضحية، فقد وردت قصة أصحاب الكهف في القرآن الكريم، فيقول تعالى: **﴿سَيَقُولُونَ ثَلَاثَةٌ رَابِعُهُمْ كَلْبُهُمْ وَيَقُولُونَ خَمْسَةٌ سَادِسُهُمْ كَلْبُهُمْ رَجْمًا بِالْغَيْبِ وَيَقُولُونَ سَبْعَةٌ وَثَامِنُهُمْ كَلْبُهُمْ﴾**[2]، فيوكد على ذهابه لساحات القتال جماعة كما ذهبوا أصحاب الكهف، فكلاهم ساروا على طريق الموت جماعات.

(1) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص195.

(2) [الكهف: 22]

المبحث الثالث:

توظيف الجغرافيا

لقد تناول الشعر الفلسطيني قضية المكان، باعتباره أهم الخصائص البنيوية في القصيدة، ومكون من مكونات هوية النص الشعري الفلسطيني، فاستنطقوا هذه الأمكنة وتناولوا تاريخها وحديثها في أشعارهم، بحيث كانت هذه المدن هي المتنفس المعبر عن افتقادهم لوطنهم فلسطين ومدنها وقراها وشوارعها، فالإنسان علاقته بالمكان الجغرافي علاقة وجود، فهو الأسبق من الوجود الإنساني، فالرحلة تبدأ من البيت الذي ولد وعاش فيه، والمكان يتأثر ويؤثر في الإنسان الذي يسكنه؛ نظرًا للعلاقة التي تجمعهما، فالأول يسكن كيان الثاني؛ لأنه لا يحق وجوده بدونه، فكل منهما ملازم للآخر، فيظل المكان خاليًا وباهتًا من أي معنى إذا لم يمنحه الإنسان بعضًا من تفاعله وروحه، فمن الصعوبة فصل الإنسان عن المكان؛ كونه يعد الجسد والروح للإنسان، فلا وجود للمكان إلا بالإنسان ولا وجود للإنسان إلا بالمكان[1].

- **المكان الفني في الشعر:**

يعد المكان من أبرز العناصر التي تشكل جمال النص الشعري، فمن خلال اللغة ينبني المكان الجغرافي ليشكل الجمالية المكانية، فالشاعر العربي ارتبط ارتباطًا وثيقًا بالمكان الذي ولد فيه، فتغنى به في أشعاره، وأحيانًا يكون المكان بعيدًا عنه جغرافيًا لكنه قريب منه نفسيًا وروحيًا من خلال أشعاره، فكان الشعر العربي يضج بهذا المكان من خلال وصف الأطلال، فكثيرًا ما تشبث الشعراء بأماكن بديلة عن أوطانهم، حيث شكل الوطن هوية وانتماء وقضية، وامتزج ذكر الوطن بالحديث عما يعانيه الشاعر من ظلم وقسوة وفقد وضياع، فكان الشعراء أكثر تشبثًا بالوطن، صادقين مع أنفسهم ومع شعوبهم، فقد تركوا قصائد تنبض حبًا وارتباطًا بالوطن[2]، فكان من بينهم شاعرنا عز الدين المناصرة الذي يعد من أكثر الشعراء حديثًا عن الوطن بوقوفه على الأطلال سيرًا على نهج غيره من الشعراء كامرئ القيس الذي ربط تجربته في كثير من أشعاره بتجربة هذا الشاعر، فكلاهما عان الفقد والحرمان والبعد عن الوطن.

فكان المناصرة يستحضر في مخيلته الوطن بدءًا من البلدة التي ولد فيها "ارتبط عزالدين المناصرة بالأرض ارتباطا عضوياً فهو ابن مدينة الخليل بفلسطين، ولد في قرية بني نعيم، وعاش أجمل أيام حياته بكنف والديه، في بيئة عربية فلسطينية جميلة وهادئة، وترعرع

(1) انظر: جماليات المكان في شعر محمود درويش، الشُّوفي، (شبكة ضياء– موقع الكتروني).
(2) المرجع السابق.

وشب على حب الوطن والأرض والطبيعة، كل ذلك حفر في ذاكرة هذا الفتى" [1] . كذلك تحدث كثيرًا عن العاصمة المحفورة في قلبه (القدس) فأكسب هذا المكان الجمال والقداسة، فتغنى بحاراتها وأسوارها وحدائقها.

كذلك عبر الشاعر من خلال الأطلال في غربته عن الوطن والحنين إليه، حاول أن يعيش من خلال شعره وطنًا داخليًا يتمدد في ذاكرته عن طريق الخيال، فيعوض به غياب وطنه في واقعه، فهو " تجسيد حي للمكان، ومن ثم لدلالته النفسية التي عانى منها الشاعر من هجر وبعد من قبل الحبيبة أو القبيلة. وقد أدى التحول المكاني للشاعر إلى جعل الطلل شاهدًا شاخصًا، وموقفًا حاضرًا للمكان في قصائد الكثيرة التي ورد فيها ذكر الطلل واستذكار الديار والبكاء عليها"[2] كثيرًا من المدن التي تحدث عنها سواء زارها أو حتى استحضرها في خياله، وسأورد بعضًا من هذه المدن ووصف للبيئة الجغرافية لهذه الأمكنة.

- **(الغربة) المنفى:**

كثيرة هي الأيام التي قضاها الشاعر في المنفى، فكان من أكثر الأماكن التي تحدث عنها الشاعر ووصفها، حيث سرد المعاناة التي لقيها فيه، من سرقة ونهب وظلم، فقد ربط هذا المكان بما فيه من الضياع والتشريد، فبين أن كل الأماكن غير الوطن هي ظالمة:

رجعت من المنفى

في كفي خف حنين

حين وصلت إلى المنفى الثاني

سرقوا مني الخفين[3]

فلا أمن ولا أمان في مكان كهذا فالحقوق مسلوبة والضياع يلاحقه في منفاه، فألفاظه (رجعت– حين وصلت– سرقوا) كفيلة بوصف هذا المكان بكل ما فيه، ويتحدث عن المكان الذي يقطن فيه وكأنه بحر من الأحزان غارق فيه، ثم يصفه بالمغارة أو الكهف المهجور:

أبحرنا في المنفى... والمنفى قفر ملغوم

البحر يناديا والشط الرملي المهزوم[4]

(1) انظر: الشاعر العربي الكبير عزالدين المناصرة، المناصرة، ص13– 18.
(2) المكان في الشعر الأندلسي، الطربولي، ص20.
(3) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص154.
(4) المرجع السابق، ص156.

فيبين الآثار النفسية التي يعانيها الشاعر من عيشه في المنافي، فكلمة (أبحرنا) دلالة على عمق الأحزان في قلبه، فكل قطر من المنفى هي أحزان وأوجاع، وكأنها أيضًا كهف صغير ضيق يخنق الشاعر، كالأحزان المتعمقة في قلبه فلا مفر منها، فـ(البحر) دلالة على العمق و(الكهف) دلالة على الوحشة والعتمة، فقد وفق الشاعر في اختيار البحر والكهف لوصف المكان ليبين حجم الحزن وعمقها وأثرها في قلبه، وكأن البحر ساقط في قلب الكهف متعمق في داخله صعب التعايش معه، وكذلك الغربة استوطنت في أعماق قلب الشاعر فلا مفر منها غير الأحزان والآلام، فيضعنا في قلب المكان في وصفه له؛ ليدل على قساوة العيش فيه وافتقاره لأدنى متطلبات الحياة الآدمية الإنسانية الكريمة، فلا أمن ولا أمان ولا حنان، لا تجد فيه سوى الظلم والقهر والسرقة، فيقول في وصف بيئة المنفى:

المنفى خشب ومسامير

المنفى يا جفرا قبر مفتوح ينغل فيه الدود

المنفى توقيف وحدود

المنفى خوف أو جوع

المنفى جذر مخلوع

المنفى شجر مقطوع

المنفى يا جفرا.....[1]

لقد كان الشاعر بارعًا في وصف بيئة المنفى التي أجبر على العيش فيها، فوصفها بأبشع المواصفات التي لا يستطيع العيش فيها الإنسان، لكن الشاعر حكمت عليه الظروف بالعيش في هذا المكان الموحش فتحدث متوجعًا ومخاطبًا جفرا شاكيًا لها حاله ومكانه الذي أكد بأنه غير صالح للحياة الآدمية حينما قال: (خشب ومسامير– ينغل فيه الدود– قبر مفتوح– خوف– جوع– مقطوع) تاركًا للقارئ أن يكمل باقي حديثه، فلم يعد يقدر على الكلام لهول ما يشاهده، فبين لنا حالة الذل التي يعيشها، متذكرًا وصية أبيه التي تركها لهم حينما تنبأ برحيلهم، لهذا المكان الذي هُجر إليه، فيقول في قصيدته(تركة):

(1) جفرا، المناصرة، ص382.

أطلعني أبي على وصيته لنا

كان نصيبي منها.. أيها السيد

رسالة... تتنبأ لي بمنفى جديد

منفى جديد، أيها السيد!!![1].

غالبًا ما تكون وصية الآباء بترك المال لأولادهم، لكن وصية أبيه كانت برحيله عن وطنه النعيم لحياة الجحيم، فقد كان أبوه متوقعًا ما سيحدث بتركه وصية بالتنقل لمكان جديد ليعيش وحيدًا يحمل كل معاني الأسى والمعاناة، فيعلن تمرده برفضه التام له؛ كونه يفتقر لكل متطلبات الحياة الكريمة، مخاطبًا الشجرة التي اتخذها أنسًا له في وحدته:

يا شجرة المنفى، إنني لا أنوي الإقامة

لكن البرد شديد جدًا، ضميني بين فروعك حتى أرتاح

أدخل في جوهرك الصلب، أمتزج مع الترائب...

أنا لا أنوي الإقامة

سأظل على الخط الأبيض مثل أهل الأعراف.!!![2]

فيطلب من الشجرة أن تضمه إليها طالبًا منها الحنان لتخلي البشر عنه، فيطلب منها الأمان إلى حين العودة لبلاده فهو يأمل بالرجوع، فيريد الامتزاج معها في أحضانها وجذورها، فلا يريد الإقامة بل سيبقى واقفًا على أبوابها ينتظر لحظة الرجوع.

فبين الأمل والألم يؤكد الشاعر امتلاكه غرفة في المنفى واستقراره فيها وولادة طفل له وتسميته بكنعان ليدل على تعلقه بوطنه، والأصل المنحدر منه (بني كنعان):

قد صار لي غرفة

في المشرق العربي

لي منفى ولي غرفة

في المغرب العربي منفى ولي غرفة

(1) جفرا، المناصرة، ص417.

(2) المرجع السابق، ص434.

طفل يوعوع داخل الغرفة

وانا أدخن خارج الغرفة

سميته كنعان

باسم الأرجوان الرطب

باسم الأرض والصخرة

القدس تشكركم

اللد والرملة

الكرمل العالي

والمرج والتلة

وأنا وجفرا والحقائب والكتب

ثم الغسيل، تليه دفات الخزانة

ثم كنعان الجديد[1]

فيعلن رفضه بواقعه بنطق المدن بدلاً عنه (القدس- الكرمل- اللد) فالمدن غاضبة ومستنكرة من الحال التي وصلت إليه، وكل معلم من معالم هذه المدينة هي رافضة للذل، كذلك جفرا وهو وتاريخ البلاد شواهد على الظلم فأعطى للمكان صفات الآدمية بنطقها ورفضها للواقع، وكذلك طفله الصغير هو حاقد على الواقع المرير، فيبين أنه حتى أولادنا من بعدنا هم غاضبون وسيأخذون بالثأر انتقامًا لأجدادهم، فشبه الامكنة بالإنسان الذي يشعر ويرفض، وجعلها تشارك معه همه ورفضه.

- **المكان الواسع**

- **(فضاء الوطن)**

إن قضية فلسطين كانت وما زالت محط اهتمام العالم، فأهميتها تنبع من قداستها لدى المسلمين والمسيحيين كذلك اليهود، ولهذا كانت مطمعًا لليهود في احتلالها وسلب حريتها، فأبدع الشعراء في نظم القصائد عن فلسطين عامة وعاصمتها خاصة، ودائمًا ما يتمنى الشعراء في

(1) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، المناصرة، ص633.

كتاباتهم عودة فلسطين حرة ينعم شعبها بالراحة والاستقرار بعد سنوات من المعاناة، ففلسطين كما وصفها الشاعر بـ(الجنة)، فيقول:

رهبان أرثوذكس

يتقاسمون الجنّة في فلسطين[1]

فيتحدث عن الوطن السليب الذي تنازع عليه الأعداء وتآمر عليه القريب والبعيد واصفًا إياه بالجنة، فكلمة (الجنة) هي أدق تعبير لهذا المكان الساحر، ففلسطين جنة لمن يدخلها، لكن الشاعر محروم منها ومن نعيمها، فلا يراها إلا في الأحلام أو في الجرائد التي تملأ الطرقات:

هل أظل أقابل حيفا

على صفحات الجرائد

فوق السحاب وتحت السحاب[2]

ما زال الوطن سليبًا مقيدًا، وما زال أهله مبعدون يحلمون بالعودة إليه، فيقول الشاعر متحسرًا ببعده عن بلاده، إلى متى سأظل أرى بلادي في (الجرائد) إلى متى سأُحرم منها والتمتع بجمالها، مستخدمًا لفظ (السحاب) ليدل على البعد والوصول الصعب لما يريد، وعلى شوقه الكبير لهذا المكان، لكن رغم بعد المسافات إلا أنها قريبة جدًا من قلبه، في ذاكرته:

قلبي من بلد ... وحبيبي من بلد

مع هذا نتقابل في مرج الأحلام[3]

فرغم البعد بينه وبين من يحب والفراق الذي حال بينه وبين محبوبته، لكنهما متصلان مع بعضهما البعض في الأحلام، فـ(الأحلام) هي المكان الكفيل بإسعاده وتلبية رغبته وتعويضه عن ألم الفقد.

وفي موضع آخر يتغزل الشاعر ببلاده فيدل على مكانة هذه المدينة في قلبه وعمقها التاريخي والروحي متغنيًا بجمالها، ليأخذ من بحورها وأسواقها العتيقة ما يحتفظ به للذكرى،

(1) كنعانيات (قصائد نثر)، المناصرة، ص512.

(2) رعويات كنعانية، المناصرة، ص571.

(3) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص245.

متنقلاً بين الضفة وغزة وتحديدًا من عكا إلى سوق الشجاعية، ليعطي كل الجمال لهذين المكانين بالتحديد:

الحمرة من أصداف البحر العكاوي

وحريرك من سوق شجاعية غزة

سلسال صديرك روعني[1]

فيعطي للأمكنة جمالاً ومكانة قيمة لكل من يجهلها، فكل شيء فيها جميل، فبحر عكا يخرج منه اللآلئ ذات الألوان الجميلة البراقة، ومن غزة من سوق الشجاعية أخذ من حريرها لباسًا، فكل ما يخرج من بلاده جميل، وبعد حديثه عن بلاده ومكانتها في قلبه يرجع فيؤكد على نسبه وانتمائه لبلدته:

أنا عز الدين المناصرة

سليل شجرة كنعان وحفيد البحر الميت

قبطان سفن الزجاج المحملة بالحروف

أسافر في مدن العالم كالطائر أحمل رموزًا ورسائل

من بني نعيم إلى كرمل الدالية[2]

فهو كنعاني الأصل حفيد البحر الميت من بني نعيم، من مدينة العنب (خليل الرحمن)، مشبهًا نفسه بـ (الحمام الزاجل) الذي يجوب العالم بجناحيه الصغيرتين يحمل أخبار بلاده.

- **القدس:**

لقد تفاوتت نظرة الشعراء إلى القدس، فمنهم من اقتصر على تصوير حبه لها، ومنهم من رصد محاولات تهويدها، فيما صور بعض الشعراء النضال الوطني لأهل هذه المدينة الباسلة، وتحدثوا عن المستقبل الموعود لهذه المدينة، وكان من بين الشعراء عز الدين المناصرة، الذي أبدع في وصفه لهذه المدينة المقدسة، فنقل جمال حاراتها وأسوارها وحدائقها، وعذاباتها، ثم يعود ليصف القدس وجمال حاراتها وأسوارها، فحاراتها مزهرة ونقوشها مخلدة في جذورها، كل شيء فيها مزهر وكأن الربيع مقيم على الدوام في هذا المكان دائم الخضرة، حتى سماؤها صافية، فيقول:

---

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص94.

(2) جفرا، المناصرة، ص429.

القدس يا مريام

حارتها من فلفل الغرام

حروفها من ذهب قد خطها "محمد صيام"

الصخرة الخضراء

السروة الخضراء

نقوشها خضراء

سماؤها فضية زرقاء

جذورها في القلب والشروش والدماء[1]

فينقل لنا جمال القدس بصورة مختلفة، فحاراتها مغموسة بالحب بقوله (فلفل الغرام) وكأنها مائدة لا يشبع من طعامها مبنية ومنقوشة بالذهب، أما حروفها (أعمدتها وأسوارها) مبنية من الذهب والتي تدل على قدمها وقيمتها الجمالية الساحرة، ثم ينتقل ليكسو المدينة باللون الأخضر، فحاراتها ونقوشها وصخورها كلها خضراء، فاللون الأخضر دلالة على الولادة المتجددة وأنها باقية للأبد واستمرارية للحياة، فالصخر ميت صلب لكنه ينشق فيخرج من صلبه حياة جديدة، وسماؤها صافية تميل للون الفضي نظرًا لاختلاط غيومها بزرقتها فتشكل لوحة فنية، فهذه المدينة محفورة بالقلوب فمن يعرف القدس يعشقها بمجرد سماع باسمها، فهي باقية في القلب تجري مجرى الدم في العروق، وفي قصيدته الأخرى (الدار القديمة) يكمل وصفه لهذا المكان.

وأنت تعرفين أن قلبي عندكم

في قاع أورشليم

وانت تعرفين أنني أحب أخضر الشفاه

في سورها القديم

وأشرب المياه

من بئر مريام العتيق[2]

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص84.

(2) المرجع السابق، ص58.

فقلبه معلقٌ بها يحب رؤيتها في خياله يحب سهولها، فيشبه سورها بأحمر الشفاه التي تتجمل به المرأة ليدل على جمالها، فينادي القدس باسمها القديم (أورشليم) ليدل على المكانة التاريخية القديمة لها والتاريخ المحفور في ذاكرته، فوصف هذا المكان بالحياة، ثم يربط قداسة هذا المكان بالموت ليدل على الترابط الروحي لكل من المكان والموت وحتى شجيرات العنب التي تتفاعل مع الأحداث لتدل على رفضها التام لما يحدث في بلدها السليبة:

عند باب القدس ماتت جدتي

وهي تحكي لشجيرات العنب

عن زمان سوف يأتي

وعلى خديه شامات الغضب[1]

على عتبات القدس تُروى حكاية عن مجد هذه الأمة وحلم العودة وانتظار زمان النصر، تموت الجدة في هذا المكان وتسمع لها شجيرات العنب الغاضبة، فجعل المكان بكل ما فيه يغضب لحال وطنه، لكن الحكاية ستبقى تُروى رغم موت الجدة، وسيبقى هذا المكان منتظرًا للسلام، فربط الموت بالمكان المقدس ليبقى ذكره مخلدًا ومرتبط بالمكان، فيبدع الشاعر في وصفه للأمكنة كـ (الخليل– وأريحا– ونابلس) صفات تنبض بالحيوية والحركة:

محطة الخليل

تضج بالأصوات والرحيل

العنب المبحوح في الراحات والخناجر

–نابلس: من ينقلني إلى عيبال؟!!

نارية، خمرية بالوشم والوشاح

في رحمها أغنية الجوال.

–أما أريحا، جذرنا المغروس في التاريخ

ناديتها: صفراء يا صفراء يا صفراء

خضراء يا خضراء يا خضراء[2]

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص66.

(2) المرجع السابق، ص83.

فيصف جمال بلاده بدءًا من محطة الخليل وحيوية هذا المكان، وكيف أنه مليء بالأصوات والضجيج لكثرة الراحلين، ... ثم يتحدث عن نابلس (جبل النار) وقاهرة الأعداء والتي تسأل عن جبالها وتريد الذهاب إليه، فهي مزخرفة ومزينة بتراث أجدادنا، تولد من رحمها الأغاني والأزاجيل التراثية، أما عن أقدم مدن العالم (أريحا) فيؤكد على قدمها بقوله (جذرنا المغموس في التاريخ) فيناديها بسهولها الخضراء وقمحها وترابها الأصفر، فأعطى لكل مكان صفته التي تناسب بيئته، فمحطة الخليل تضج بالسكان والراحلين متغنيًا بعنبها المنتشر في كل ساحة، ونابلس جبل النار المطرز بالتراث والوشوم، وأريحا مدينة العراقة والقدم ذات السهول الخضراء والتراب الأصفر الذهبي.

- **الخليل:**

وتعد المدينة الأكثر ذكرًا في دواوين المناصرة، فهي الأم وموطن النشأة الأولى، وهي المدينة التي ولد فيها وتربى وهجر منها وعانى العذاب من فراقها فهو المشتاق، فكان المبدع في التصوير والغناء لهذا المكان:

غوطة في الخليل: الفراش على الورد

والورد فيها فصائل مثل الجيوش

أحاول ان أتثلج حين أرى نهرها وينابيعها

باردات كغربتنا الباردة

غوطة في الخليل: يمام على غصن ليمونة

وحمام وجوز ولوز وحور وصفصافة فارعه[1]

غوطة في الخليل:

السماء فيها فصائل مثل النوارس

مثل قبائل كنعان

قلعتها كقلاع شكسبير مرعبة[2]

(1) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، المناصرة، ص561/562.

(2) المرجع السابق، ص563.

يصف الشاعر جزءًا من جمال مدينته الساحر وكأنها لوحة فنية، حيث الورود تفترش الأرض مثل الجيوش من كثرتها، وينابيعها ونهرها الذي يعطيه البرودة عندما يسبح فيهما، فالطيور من جمالها تهبط على أغصان أشجارها، وكل شيء جميل هو بالخليل من طيور وثمار وأنهار، ثم ينتقل ليصف أرضها الزرقاء المكتسبة لونها من السماء، وورودها مثل النوارس لكثرتها، فالأرض مثل السماء بلونها والورد مثل النوارس بكثرتها وجمالها، فهناك تناسق وترابط فني بين الألوان والجمال، فإذا وصف جزءًا من جمالها فكيف لو نقل جمال المدينة بأكملها، فالمدينة محصنة بدروع منيعة مثل قلعة شكسبير قوية، وليست القوة ببنائها فحسب وإنما بأبطالها الغيورين على وطنهم، فيتحدث عن قداسة المكان الذي ولد فيه بمجاورة النبي عيسى –عليه السلام– له:

أنا... والمسيح الذي كان جاري هناك

المسيح الوفي الأمين

شم رائحة فانتبه

أن مشنقة تم تفصيلها في الظلام[1]

فكلاهما من نفس البلد ونفس المنطقة، وعاشا نفس التجربة من ظلم وتعذيب من قومهما، فيستعمل في حديثه أسلوب المخاطبة (الأنا) للمفاخرة ببلدته وليؤكد على الترابط المكاني بينهما والقداسة التي نالتها مدينته:

أنا... والمسيح

ولدنا بمنطقة واحدة

فإذا لم يطر في الصباح جناحي[2]

فيؤكد أنه ولد في منطقته باستخدامه المخاطب الأنا (أنا– ولدنا) زيادة في التأكيد على قداسة بلدته بولادة النبي فيها، والتفاخر بمدينته الخليل، والغيرة التي يحملها كل من يرى الشاعر يبالغ في حديثه عن مدينة الخليل:

(1) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، المناصرة، ص630.

(2) رعويات كنعانية، المناصرة، ص666.

قد عيرتني الفاتنات بعشق أحجار الخليل

وانا قبلت لأنها جفرا البتول

ولأنها المطر الربيعي الخجول

ولأنها أمي وفوق صخورها هبط الرسول

وحقولها تلد الخناجر في الحقول[1]

فقد عيروني بعشقي الكبير لمدينتي، فكيف لا أحبها وهي التي نشأت فيها وأمي التي تربيت في أحضانها، ومحبوبتي (جفرا) التي عشقتها، وجوها الربيعي اللطيف الدافئ في حقولها التي تولد غضبًا على الأعداء، ومهبط نبينا فيها، فكل هذا الجمال يعشق كل من يراه.

وفي قصيدته (حجر كنعاني) يتحدث الشاعر عن ارتباط الحجر بالمكان، ليبقى شاهدًا على أحقية الكنعانيين بامتلاك الأرض، والتاريخ المحفور في صخورها منارة للحائرين:

الآن صرت منارة الضالين عن هذا السبيل

الآن صرت مدينة ومخيمًا وقرى حارسة

لأبواب الخليل[2]

فهذا المكان أصبح علمًا من يراه يعرف سبيله، فهو الطريق الممهد لواجهة المدينة، فيشبهه بالفانوس المضيء الذي يُرى من بعيد فيهتدي به من ضل الطريق، ويشبهها بالحصن المنيع الذي يحمي البلاد من كل خطر يهيم بها، واستخدم الجمع (أبواب) دلالة على الإحاطة من جميع المداخل وحمايتها من كل الجهات.

- **كنيسة القيامة:**

تقع كنيسة القيامة داخل أسوار البلدة القديمة في القدس، وتسمى أيضا "القبر المقدس" وهي عبارة عن مجمع معماري كبير، ويحيط بها عدد من المباني التاريخية والأثرية التي تعود إلى فترات زمنية مختلفة. ولم تسلم كنيسة القيامة كغيرها من الآثار الإسلامية من الانتهاكات الإسرائيلية، فقام الاحتلال بإغلاقها لأكثر من مرة، فتغنى المناصرة أيضًا بجمالها، فيحلم بزيارتها وتحريرها من دنس الأعداء:

---

(1) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، المناصرة، ص634.

(2) المرجع السابق، ص635.

لي جارة صبيّةْ

تفّاحةٌ نديَّة

عيونُها زرقاء مثل مريم العذراء

وشوقها جدائلٌ مَطْويَّةْ

تسكن في مدينة الرياح والهوى

مدينةٌ أرادها السفَّاح أن تكونْ

موصدةَ الأبواب والكُوى...

موعدنا غدًا يا شمعتي كنيسة القيامة[1].

فيتحدث عن المكان الذي تسكن فيه جارته الحسناء، فيصف جمال جارته لينتقل لوصف جمال مدينتها، بأنها مدينة (الرياح والهوى) دلالة على الجو اللطيف المعتدل، ومدينة الحب والسلام، فجارته فتاة شابة مثل مريم العذراء، فبسبب جمالها أصبحت مقيدة أسيرة، فيؤكد أنه سيعود لكنيسته قارعًا أجراسها بعد غطرسة المحتل عليها.

- **المكان المغلق**

- **(البيت)**

وهو المكان الأول الذي احتضن الطفل من ولادته، فاعتبره المدرسة الأولى الذي تعلم به أسرار الحياة، عاش فيه الأحزان والأفراح، فوصف كل شيء جميل فيه والأشياء المحيطة به، وتعدى ذلك الأمر لوصف مكان سكن محبوبته، يتغزل بالمكان الذي توجد فيه، فهي تسكن في مكان يعشقه، لكنه محروم من الوصول إليه، فيشبه المكان الذي تسكن فيه محبوبته بوطنه الذي حرم منه ومن دخوله والتمتع بخيراته.

نافذة حبيبي كريستال

نافذة حبيبي وردية

وأنا ممنوع قرب سياج حديقتها[2]

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص82.

(2) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص249.

فيصف المكان الذي تعيش فيه محبوبته، وطبيعته الجمالية الذي تطل عليه نافذتها، حيث الأنهار والحدائق والورود، كأنها ألماسة محاطة بالورد.

رغم تعدد الأمكنة التي يصادفها الناس في حياتهم، إلا أنه تبقى هناك أمكنة تظل خالدة في عقولنا، بسبب موقف حدث فيها أثّر في شخصية الزائر لهذا المكان، أو جمال المكان جعله في ذهنه، وأسباب أخرى تجعل الزائر يذكر هذا المكان بكل تفاصيله، وخير مثال على ذلك المناصرة، فكان كل مكان زاره يخلد في ذهنه فيبدع في وصفه، وأكثر الأمكنة وصفًا هي التي حدثت فيها المجازر والهجرة، فينقل مشهدًا رآه في صغره في مكان ضيق، فأصبح هذا المكان وأحداثه الأليمة ذكرى تصاحبه أينما حل، فيقول واصفًا المكان والمشهد:

تخبأت في عب دالية ثم شاهدت من فتحة ضيقة

سكاكينهم... والظلال

ثم شاهدت مجزرة لطخت بالرمال

وشاهدت مالا يقال[1]

حيث يصف هذه البقعة الصغيرة التي احتمى فيها (عب دالية) كناية عن صغره سنه حينما شاهد المجزرة، فيصف لنا حجم العذاب والويلات التي شاهدها في هذا المكان، فقد غطت الدماء الرمال، وسالت دماء الأبرياء من الرجال والنساء والأطفال، فيبقى هذا المكان بما فيه من وحشية شاهدًا على هذه المجزرة، ففي هذه (الفتحة الضيقة) تلخص كل ألوان العذاب والتشريد والضياع، حتى وإن ترك بلاده إلا أنه ترك ما يدل على أحقيته بالمكان، ربما يعود يومًا فيعرف مكان إقامته:

وعلى أغصان الرمان

علقنا أعواد الذكرى

ونقشنا فوق صخور بيضاء

أسماء المرجئة وأسماء الديناصورات[2]

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص47.

(2) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص157.

فتبقى رغم رحيله من بلاده أثرا وذكرى له، تبقى محفورة شاهدة على انتمائه لها، فالنقوش التي ذكرها في المكان (أعواد الذكرى على الرمان، النقوش المحفورة في صلب صخورها، وأسماء الديناصورات والمرجئة) تبقى شاهدة للمكان، فاستخدم شجر الرمان كونه من الأشجار المعمرة، حتى وإن اقتلعها المحتل فستنبت أشجارًا وستملأ الأرض:

ثم ينتقل لوصف البيوت المجاورة، فيصف دار عمته جليلة أسوارها وأعشابها وجمال المكان الموجودة فيه، في قصيدته التي بعنوان (دار عمتي جليلة):

مسورة بالأماني وعشب الليالي

طحالبها في شقوق الأفاعي وأعشاشها كالقطوف الدواني

وأعنابها خمرة في الصواني،

وعالية السور والمشربيات ألوانها كالأغاني

حوائطها من قشاني...

أساورها من رخام الخليل

قلائدها من عقيق الشمال[1]

فيصف الشاعر بيت عمته جليلة، هذا البيت الفلسطيني الخليلي، فيشبه أسوارها بالأمنيات لجمالها، وكأنها مدينة لا ترى إلا في الأحلام، فيتغنى بعنبها وخمرها، وأسوارها العالية الشامخة، مشرياتها مزخرفة وكأنها لوحة موسيقية تُغنى، حيطانها مزخرفة ب(القِشان) الصيني الملون، ليدل أن بيوت أجداده جميعًا هي جميلة، لكن رغم كل هذا الجمال في هذا المكان إلا أنها تبقى حزينة من زمن الكنعانيين، وهذه الأسوار أصلها من الخليل لذلك هي جميلة.

- **الأزقة:**

لم ينس الشاعر مكانًا إلا وتحدث عنه في شعره، بدءًا من الأطلال ثم الحديث عن وطنه كله بسهوله وجباله ومدنه، وصولاً إلى حاراته وأزقته الضيقة، والتي كان لها دور كبير في تفعيل النص بما فيه من وصف وأحداث وآثار في المكان، فيعطي صورة مختلفة وجميلة للقارئ:

(1) رعويات كنعانية، المناصرة، ص689.

أما الأزقة... كانت تعج برائحة البهار

وراء السراديب طوق الدهاليز

كان الحمام يجيئ إليها من (القل)

يمنحها ذهبًا وعقيقًا

يخبأ في الوكنات

وكان الفدائي يمشي على مهل

في الأزقة والناس تومي إليه

انظروا

إنه شامخ واضح كالنهار[1]

يتحدث عن الحارات الضيقة لمدينة القدس، حيث تنتشر فيها رائحة الطعام، وكأنها أشخاص تملأ المكان، وهذا دليل على ضيق المكان فالحمام يأتي إليها فيزيدها جمالاً مختبئًا في حجورها، وكان الفدائي يتنقل بين أزقتها خفية لكي لا يراه أحد فكانت الناس تنظر إليه وكأنه شمس أنارت العتمة بعد ليل طويل.

- **(القبر)**

غدوت رمادًا يذرذر في النهر

أو مجزرة

وفي كل قطر لنا مقبرة[2]

كثيرة الأمكنة التي حدثت فيها المجازر، وكثرة المقابر، دليل كثرة القتلى والشهداء الذين سقطوا على تراب أرضه، فتعددت الأماكن وكثرت المقابر، وليدل على أن الأماكن يسود فيها الحزن والآلام.

(1) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، المناصرة، ص599.

(2) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص187.

- **تضاريس البلاد**

تتميز فلسطين بتنوع تضاريسها، وهو ما انعكس على تنوع المناخ، فكان الشعراء يتغنون بطبيعتها فلم يبخلوا عليها بأشعارهم، كذلك المناصرة الذي عاش فيها وزار مدنها، وخير مثال على ذلك مدينته الخليل والتي أكثر من وصفها، بجبالها وكروم عنبها وينابيعها، حيث اتخذ من السهول الجبلية مكانًا للنوم والراحة.

رأيتك في صالة الرقص، أنت

لعلك أنت السكون المريب

ألا تعرفين تضاريس قلبي؟!!...

أنا وجه هذ المدينة، قلب المدينة، عين المدينة

السهول الجليلة صارت لرأسي وسادا[1].

يتحدث المناصرة: عن محبوبته بأنه رآها في مكان تقيم فيه الأفراح فيقول مفاخرًا بنفسه، أنا ابن المدينة وكأنها أمه، فيجعل من هذا المكان سريرًا للنوم والراحة، وفي حبه لمدينته يجعل تضاريس قلبه منتمية لوطنه، فهي قلبه وعقله مغروسة في شرايين قلبه، فيشبه المكان بأمه، فالأم كالوطن لها من الحب المعجز عن الوصف، فهي الحب والحنان والأمن.

وقد يخرج الشاعر عن النص الحواري الإنساني الاعتيادي، ليجعل الحوار بين الجمادات، فيعطي للمكان الحركة، وذلك بإقامة طقوس احتفالية بالتزاوج ليعم الخير في البلاد، باستخدامه لأسلوب الحوار الذي دار في المكان:

قال البحر الأبيض للنخلة: يا مجنونة

فلنتزوج ويكون العرس على أطراف الجبل العالي

في سهل أم مرج كي ننجب قمحًا وغلال

ولتكن الحنطة لونًا مشتركًا وليكن الموال[2]...

يبدع شاعرنا في استنطاق الجماد وجعل المكان ينبض بالحياة من خلال التزاوج، فالحوار دار بين البحر والنخلة على الجبال وفي سهول أم مرج الفلسطينية فيقيم طقوسًا احتفالية

(1) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص254.

(2) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، المناصرة، ص613.

وعرسًا بالزواج بينهما فكلاهما بحاجة للآخر لتستمر الحياة، فمن خلال الزواج يريد الشاعر أن يعم الخير في كل مكان في الجبال والسهول، فيبقى المكان مخضرًا ومشرقًا ينبض بالحياة بولادة حياة جديدة، مشبهًا (البحر والنخلة) بالإنسان، وقد أبدع الشاعر في اختيارهم؛ فالنخلة بحاجة للماء لكي تثمر وتستمر الحياة، فالزواج هو امتزاج بين الطرفين وألفة وإخراج أجيال قادرة على تعمير الأرض، كذلك التزاوج بين النبات والماء تجعل الأرض مخضرة فتجدد الحياة فيها.

وعن جمال المكان وسحره جعل كل من في المكان يخجل وينحني لكل من يزور بلاده، فيعطي للمكان الصفة الآدمية الحياء، فيقول في وصف المكان:

الينابيع والورد كانت وهشت لمقدمها وانحنت

لبياض جدائلها ولغدفتها ثم منديلها الساحلي الرصين

فاضررت لأن أحمل الفأس أرفعه علمًا[1]

حيث شبه الورد بالفتاة التي تخجل، فكل من في المكان هو خجول لمرور حبيبته، حيث وصف المكان وكأنه إنسان يضعف عند رؤيته لجمال محبوبته، ويشبه محبوبته بالمدينة الجميلة بقوله (بياض جدائلها– منديلها الساحلي) فهي تسحر كل من يراها لذلك هو يضعف.

وعن انتظاره للنصر، يجلس الشاعر على الطريق منتظرًا من يمد له يده مناصرًا، فلا مجيب لحاله، فيبقى على حاله متعطشًا للحرية، ففي مقطعه التالي يتحدث عن حالة الحزن التي خيمت عليه في مكانه:

غيمة مارقة

أضجرتني

فلا هي مرت ولا

سكبت دمعها فوق هذا الرفيد

غيمة عابرة[2]

يصف الشاعر نفسه وحالة الأسى التي هو عليها، فتمر غيمة في مكانه فتزيد عليه جراحه، فلا تقترب منه فترويه ولا تروي المكان ولا حتى تواسيه في ألمه، فقط هي غيمة عابرة

(1) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، المناصرة، ص703.

(2) رعويات كنعانية، المناصرة، ص691.

أنانية لا تهتم بمن حولها، فيشبه الغيمة بالنصر الذي ينتظره الفلسطينيين، وهذا دليل على حالة اليأس التي وصل إليها الشاعر وفقده للأمل بمن حوله.

- **أماكن عربية**

عندما رحل الشاعر وهجر من وطنه مع عائلته لم يستقر في مكان واحد، بل تشتت وأصبح مشردًا بين الدول، يصارع الحياة الصعبة بما فيها من فقر وظلم وضياع، يعاني العذابات، يحلم بالرجوع، فعاش في كثير من الدول سواء أكانت أجنبية أم عربية، فتحدث عن الأمكنة التي عاش فيها ووصف البيئة المحيطة بها، متخذًا من تجربة امرئ القيس مثالاً لواقعه كما ذكرنا سابقًا، فهو هنا يشبه نفسه بامرئ القيس، فكما أن امرئ القيس تغنى بالمكان الذي أتى منه كذلك الشاعر يتغنى بمكانه ونسبه، فهو كنعاني الأصل.

أتيت من رمال نجد .. من تهامة

ومن بلاد الشام والفرات من مدينة اليمامة

ومنزلي تركته ينوح في كثبان طَيْ[1]

يقول شاعرنا متباهيًا بالمكان المنحدر منه، فامرئ القيس يفتخر بنسبه البدوي من بلاد الشام، فاتخذ من هذه البلاد موطنًا له هربًا من الظلم الذي لاقاه في بلاده تاركًا بلاده (طي)، وكذلك حال الشاعر فقد ترك بلاده ورحل ليغترب في بلاد مجهولة، تاركًا المكان يشتاق ويبكي لفراق أحبابه، مشبهًا إياه بالطفل الذي يفقد أمه.

كذلك اتخذ من المكان (الصفا والمروة) رمزًا للضياع والتيه، فهو متنقل بين منفى وآخر لا هدوء ولا أمن ولا استقرار:

لقد نسيتني

لا أنت قد منحتني تأشيرة الدخول

إلى حصى الأنهار

ولا تركتني أرتل الأشعار

ولا رميتني يا سيدي في النار

وها أنا معلق على هواء فاسد،

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص44.

على ذراع سَروَة

وها

أنا

أسعى

من

الصفا

إلى المروة[1]

استخدم المناصرة المكان ليعبر عن التيه والضياع الذي يعانيه، والمسافات التي يشقها بين البلاد باحثًا عن مأمن يأويه، مشبهًا حالته بحال نفسه بزوجة إبراهيم عندما سعت بين الصفا والمروة باحثة عن مرادها فلا مكان ثابت يرتاح فيه، محملاً المسؤولية لكل من تركه ضائعًا مشردًا يسعى بين المنافي، فلا هم تركوه يرجع لبلاده ولا أعطوه الحق في العيش الكريم في الغربة، فأصبح تائهًا يسعى من مكان لآخر

وما زال الشاعر رغم مرارة البعد والحرمان من رؤية بلاده حاملاً أيام لهوه وطفولته، يتذكرها كلما ضاقت عليه دنياه في منفاه، فيتحدث عن أيام الصبا في (قرية ربة عمون):

عملت حمالاً في ربة عمون

أصعد جبل السرور، حاملاً طفولتي الشقية[2]

يتحدث عن المكان الذي عمل فيه، وطفولته الشقية من لعب ولهو في سهولها وجبالها، وعن ذكرياته التي يحملها معه في كبره، دليل على حبه للمكان وانتمائه له رغم حياة الشقاء التي عاناها من عمله في حمل الأشياء في إقامته في الأردن في قرية (ربة عمون)، ولكن رغم قساوة العيش إلا نه يحمل ذكره طفولته بكل ما فيها من فرح وحزن في ذاكرته.

فمن الأردن من (ربة عمون) ينتقل الشاعر إلى لبنان وبالتحديد (صيدا) والتي تعد من أكبر المدن وأجملها كونها تطل على البحر الأبيض المتوسط، فأبدع في وصفها في مراحل نموها المختلفة:

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص46.

(2) جفرا، المناصرة، ص433.

صيدا تتمايل عند البحر، وأذكرها

صيدا شقراء وطفلة

... صيدا تتجمل كالسيف الصارم...

صيدا تلحقني

الصدف الأحمر يلحقني

وكذلك صيادوها[1]

فيصفها بالفتاة الطفلة ذات الشعر الأشقر الجميل، ومرة شبهها بالفتاة الشابة الناعمة التي تتمايل على شاطئها، ومرة بالطفلة الصغيرة الشقراء، ومرة اتخذ منها رمزًا نضاليًا، ومرة يشبهها بمحبوبته التي تلاحقه من مكان لآخر، فجعل للمكان مراحل مختلفة من الطفولة للشباب للمقاومة، فيدل على الحب العميق الذي يحمله تجاه هذه المدينة، وبيئتها الجغرافية الممتازة المطلة على البحر.

لم ينس الشاعر همه وقضيته الأولى فلسطين، فما زالت بلاده في قلبه تثقله عند ذكره لها، يجوب العالم باحثًا عن مناصر ومنصف لقضيته، فيقول:

طفت المدائن: بعضهم قذف القصائد

من عيون الشعر

يرثي والدي

والآخرون تنكروا: اذهب وربك قاتلا[2]

تعددت الأمكنة التي جابها الشاعر باحثًا عن مناصر له، فيقول (طفت) بضمير المخاطب الأنا، ففلسطين قضيته، وليضعنا في المعاناة مباشرة، ودليل على التعب وكثرة المرات التي زار فيها البلاد، ففي رحلته صادف كثيرًا من الأشخاص، وزار كثيرًا من الأمكنة لكن دون فائدة.

(1) بالأخضر كفَّناه، المناصرة، ص353.

(2) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص164.

وفي موضع آخر وبعد تنقله بين الأمكنة بحثًا عن نصير لقضيته، يذهب إلى مدينة البيرو عاصمة أمريكا الجنوبية، فمن خلال حواره يتوهم القارئ بانبعاث الأمل في قلب الشاعر، لكنه يصدم في آخر المقطع بخيبة الأمل والأسف على حاله، فيقول:

ذهبت إليه في البيرو

فقال: غدًا ستأتيني

فقلت له: غدًا عرسي

فقال: غدًا ستأتيني

فقلت: غدًا تظاهرة

من الأشجار للأحجار والطين

فقال: إذن فلسطيني

فقلت: نعم فلسطيني

–خيار الناس

شعب السنديان الصلب

والزيتون والتين

–ولكن ليس يعنيني[1]

ذهب إلى ذلك المكان عله يجد ما يشفي جراح قلبه ويعيده لوطنه سالمًا فيرحب به لكنه في النهاية كغيره ممن لجأ إليهم الشاعر يتخلى عن مناصرته بقوله (لا يعنيني) فتتشابه الأجوبة عند كل الدول التي زارها، وحال الشاعر كحالنا اليوم يعرفون ما يدور في فلسطين ويرفعون الشعارات والهتافات لكن لا أحد يفعل بما يقول.

(1) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، المناصرة، ص618.

المبحث الرابع:

توظيف التراث

سعى الشعراء المحدثون إلى إعادة توظيف التراث بكل أحداثه ووقائعه، "وتجليتها وتوجيه الأنظار إلى ما فيها من قيم فكرية وروحية وفنية صالحة للبقاء والاستمرار"[1]، فقد أدركوا " أنه لا نجاة لشعرنا من الهوّة التي انحدر إليها بغير ربطه بتراثه العريق، بما في ذلك التراث من عوامل القوة والنماء"[2].

والتراث: "ليس حركة جامدة، ولكنه حياة متجددة، والماضي لا يحيا إلا في الحاضر، وكل قصيدة لا تستطيع أن تمد عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثًا"[3].

فالتراث هو الموروث الديني والثقافي والفكري والأدبي والفني، وكل ما يتصل بالحضارة والثقافة من قصص وحكايات وكتابات وتاريخ أشخاص، وما عبر عنه ذلك كله من عادات وتقاليد وطقوس.

المعنى المعجمي لكلمة تراث:

وردت كلمة تراث بمعنى يخالف مفهومها الحالي، فكلمة تراث من مادة (و. ر. ث) اتصلت اتصالاً وثيقًا بكلمات (الإرث) و (الورث)، و(الميراث)، وهي مصادر تدل على ما يرث الإنسان من مال أو حسب، ويرتبط الورث والميراث بالمال في اللغة، في حين يرتبط الإرث بالحسب، وأما كلمة تراث فكانت قليلة الاستعمال عند أهل اللغة، وكان أصلها الاشتقاقي من (وراث) فقلبت الواو تاء لثقل الضمة على الواو.

و(الوارث) صفة من صفات الله عز وجل، وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق، ويبقى بعد فنائهم، والتراث: ما يخلفه الرجل لورثته.[4]

وقد وردت كلمة تراث في القرآن مرة واحدة في سياق قوله تعالى: ﴿**وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا**﴾[5]، فجاءت هنا بمعنى المال المتروك، "وبإمكاننا أن نقرر أن التراث بمعنى الموروث

---

(1) استدعاء الشخصيات التراثية، زايد، ص262.

(2) حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، ص58.

(3) حياتي في الشعر، عبد الصبور، ص113.

(4) انظر: لسان العرب، ابن منظور، ج269/9-270.

(5) [الفج: 19].

الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني، لم يكن حاضرًا لا في خطاب أسلافنا ولا في حقل تفكيرهم، وهذا يعني أن مفهوم التراث، كما نتداوله اليوم، إنما في إطاره المرجعي داخل الفكر العربي المعاصر ومفاهيمه الخاصة، وليس خارجها"[1].

أما مفهوم التراث فيبدو غير مستقر بصورة دقيقة واضحة، وقد تباينت وجهات النظر في تحديده، فتعددت دلالاته وتشعبت؛ "فهو تارة "الماضي" بكل بساطة، وتارة العقيدة الدينية نفسها، وتارة الإسلام برمته، عقيدته وحضارته. وتارة "التاريخ" بكل أبعاده ووجوهه"[2].

إلاّ أنّنا نعني به كل ما وصل إلينا منذ أقدم العصور من عطاء متعدد المضامين، سواء أكانت دينية أم أدبية أم فكرية أم ثقافية أم فنية، أم أخلاقية لنستعين بها في مراحل المسيرة الحضارية للأمة. وهذا يعني أن التراث ليس نصوصاً جامدة تُحفظ في مصادرنا القديمة.

والتّعامل مع هذا الموروث يستلزم وعياً حقيقياً به؛ لأن "الوعي بالتراث والوعي بالدور التاريخي هما القدمان اللتان يمشي بهما التراث، واللتان تقودان خطواته وتوجهاتها، ولا يمكن أن تتحقق مسيرة بقدم واحدة، فالوعي بالتراث دون وعي بالدور التاريخي من شأنه أن ينتهي بهذا التراث إلى الجمود حيث تغيب كل الفعاليات اللازمة لاستمرار حيويته"[3]، فالتراث متصل بالتاريخ فبدون التاريخ لا يمكن فهم التراث.

ثمة دوافع تدفع الإنسان بشكل عام للعودة إلى الوراء ليقف من الماضي وقفة استقراء لا وقفة قراءة، وأن التأمل لمنجز ما يضفي عليه إيحاءات تعبيرية تفوق أحيانًا الدلالة الأصلية للنص، وهو ما يستجد فعليًا من خلال عودة الشعر إلى الموروث، إذ تبدو عناصر الموروث عنصرًا ثابتًا، وتأتي الدلالة المرتبطة بها متميزة بالتنوع والتجدد والشمولية.

إن التراث مصدر غني من مصادر التجربة الشعرية لدى المناصرة، منحه قدرة هائلة على فهم التجربة الإنسانية التي تعد ركيزة أساسية لإنجاز التجربة الذاتية عنده. فقد اتكأ الشاعر على جملة من المصادر التراثية حاول من خلالها أن يقدم لنا صورة متكاملة للحالة المعاصرة المتردية، وينطلق منها لتحمل الموقف الحاضر بما تمتلكه من دلالاتها السابقة من معطيات. وقد تعددت مصادر تلك الرموز وتنوعت، ولعلّ أبرزها: الرمز الديني والأدبي والتاريخي والشعبي.

---

(1) محمد عابد، التراث والحداثة، الجابري، ص22.

(2) نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، جدعان، ص16.

(3) "توظيف التراث في المسرح"، إسماعيل، مج167/1.

فيبدو جلياً في أعمال (المناصرة) الشعرية والنقدية وعيه التام بأبعاد قضية التراث وتوظيف الموروث العربي في الشعر المعاصر، يقول: "لا يمكن فهم الحاضر دون قراءة الموروث...، فنحن نضيف الجديد إلى ما قدمه الأسلاف، لكننا لا ننطلق من الفراغ، إن نظرية ولادة الجديد من القديم هي النظرية الصحيحة، لكننا نتوهم أحياناً أننا نؤسس جديداً مقطوعاً من شجرة"[1].

ويتضح مدى رسوخ مفهوم التوظيف التراثي عند المناصرة في قوله: "فالشاعر يجب أن ينحي ذاته ليتحدث باسم الآخرين، وإذن فهو يذوب بين ذرات الرمال ويختبئ في الحجارة وأسماء الآخرين الذين يحبهم، الذين هم امتداد تام لذاته المعاصرة، هؤلاء الأجداد ليسوا امتداداً فيه مصادفة، إنه امتداد اختياري نحن الذين نختاره..."[2].

يلاحظ في تعامل المناصرة مع التراث، التنويع في مستويات اللغة، فالمصادر اللغوية لا تأتي على النسق اللغوي ذاته، فالتعبيرات التي يستخدمها الشاعر من التراث يجب عليه الحفاظ عليها وعلى القالب الذي جاءت فيه، فارتبطت لغة المناصرة ارتباطًا وثيقًا بالمعجم الشعري البرّي، فقد عبر المناصرة عن ذلك بـ " ظاهرة تفصيح العاميات" فيقول:

" ظاهرة تفصيح العاميات في قصائدي، باستخدام المفردات الرعوية الزراعية اليومية الطازجة الحيوية، بطبيعة الحال لم أتقصد سابقًا مثل هذه الاستخدامات، فالشاعر عندما يتقصد ذلك "يثقفن القصيدة" بالنسبة لي هذه المفردات امتصتها روحي الشعبية أولاً، أي أنها جزء طبيعي من لغتي اليومية الطبيعية، لهذا عندما تنهمر المفردات في روحي أثناء الكتابة تندلق بشكل طبيعي، وهذه المفردات أكثر دينامية من الفصحى المهجورة،...، فألفاظ عامية الاستعمال أفضل من ألفاظ فصيحة مهجورة"[3].

وقد تحدث المناصرة عن أن استخدام اللغة خضع للتجريب أحيانًا: " نعم، اعترف، أن شعري على مستويات لغوية مختلفة، وهذا بسبب التجريب المستمر، ولكن لغتي الشعرية استقرت قليلاً"[4]، فالشاعر يعترف بتنويعه في مستويات اللغة وهذا ناتج عن تجربته اليومية التي عاشها سواء في بلده أو في غربته، فأورد منها العامي والفصيح.

---

(1) شاعرية التاريخ والأمكنة: حوارات مع الشاعر عزالدين المناصرة، المناصرة، ص437.

(2) المرجع السابق، ص437.

(3) المرجع نفسه، ص137.

(4) جمرة النص الشعري، المناصرة، ص394.

المصادر التراثية عند المناصرة:

التراث الديني:

إن الحديث عن التراث الديني يشمل الكتب السماوية، فالقرآن الكريم يشكل مصدرًا من المصادر التي ينهل الشاعر منها، فهو المعلم الأول الذي نستقي منه العلوم النافعة، كذلك الأحاديث الشريفة التي تعد مصدرنا الثاني في الرجوع إليها.

فقد استمد منها نصوصاً قرآنية، وشخصيات دينية؛ لدعم تجربته وتجسيدها بشكل تام:

طفتُ المدائن: بعضهم قذف القصائد

من عيون الشعرِ

يرثي والدي

والآخرون تنكروا: " اذهب وربك قاتلا"[1]

اتخذ المناصرة من الآية الكريمة: ﴿**قَالُوا يَا مُوسَىٰ إِنَّا لَن نَّدْخُلَهَا أَبَدًا مَّا دَامُوا فِيهَا ۖ فَاذْهَبْ أَنتَ وَرَبُّكَ فَقَاتِلَا إِنَّا هَاهُنَا قَاعِدُونَ**﴾[2]، نقطة انطلاق لشعوره وفكره، فأشار من خلال الآية إلى تخلي الأمة العربية عن نصرته بشكل خاص، وعن نصرة الشعب الفلسطيني بشكل عام، تماماً كما تخلى قوم موسى –عليه السلام – عنه، وتركوه مع شقيقه يذهب إلى أرض كنعان، فألفاظه التي استخدمها توحي بالتخلي التام عنه وعن قضيته (تنكروا– اذهب)، فحال موسى لا يختلف عن حال المناصرة فكلاهما تركهما قومهما في أشد كربهما.

واحترامًا لقداسة الأرض وبركتها يطلب الشاعر من صديقه بخلع نعليه؛ إعظاماً لذلك الموضع، فكما أن الحرم لا يُدخل بالنعال إعظاماً له، توجب خلع نعاله في الأرض المباركة:

وقال الصديق الخبير:

إذا جئت فاخلع نعالك

(1) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص164.

(2) [المائدة: 22].

وادخل جدائلها في الصباح الندي[1]

فقد استمد شعوره من القرآن الكريم في قصة موسى –عليه السلام–: ﴿**إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ ۖ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى**﴾ [2]، عندما لاقي ربه عز وجل، حيث أمره بخلع نعليه احترامًا لقداسة المكان والتواضع لله، وتعليلًا لوجوب الخلع المأمور به، وبيانًا لسبب ورود الأمر لشرف البقعة وقداستها، فالمكانين كلاهما مقدسان ويجب احترام قدسيتهما عند العروج إليهما، فربنا عندما طلب من موسى بخلع نعاله كان عالمًا بقداسة هذا المكان، كذلك (الصديق) هو خبير بتلك الأماكن المقدسة، "فأهل مكة أدرى بشعابها"، وذلك دلالة على أن هذه الأماكن لها حرمة وقداسة لا يمكن اغفالها ويجب احترامها، مشبهًا المكان بالشعر المفتول المجدول الذي يتطلب في الصباح المشرق المتساقط عليه الندى، وذلك ليكسب المكان جمالاً وإشراقًا، فوجب عليه الرفق عند دخول هذا المكان.

يستعيذ الشاعر من شرور الناس، بحيث يحاول أن يتأقلم مع الوضع الذي هو عليه، ليتخذ من الغربة مكانًا دائمًا:

سأرتب عاداتي في هذا البرد الموحش

وتكون الصحراء ملاذًا،

حين عواصمهم تلقاك

بوجه وسواس خناس[3]

فهو يستمد لغته التي تناسب تجربته من قوله تعالى: ﴿ **مِن شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ**﴾[4]، مبينًا أن الغربة تسكنها الشرور من بني الإنسان، وشيطان الإنس أشدّ على الناس عداوة من شيطان الجنّ، فالجنّ يوسوس خفية، لكن الإنسان يوسوس علانية، فقد عبر المناصرة عن ذلك بقوله "تلقاك بوجه وسواس"، فهم يتكلمون عنك أمامك، يلقونك بوجه شيطاني، لذلك وجب الحذر منهم ومن شرورهم، فهو يتخذ من الغربة مكانًا وملاذًا آمنًا هربًا من غدر الناس له، فوجد في لغة القرآن ما يدل على تجربته، فربنا حذر من وسواس الإنس وغدرهم قبل الحذر من وسواس الجن، فبدأ سورة "الناس" بالتحذير من شرور الإنسان بقوله تعالى: ﴿**قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ، مَلِكِ**

(1) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، المناصرة، ص599.

(2) [طه: 12].

(3) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، المناصرة، ص607.

(4) [الناس: 4].

النَّاسِ﴾ [1]، فالشاعر يدعو للهروب للأماكن الخالية هربًا من كل أذى، دلالة على أن المكان موحش وغير آمن وأنه ضعيف لا يقدر على المواجهة فيتخذ من الأماكن البعيدة ملاذًا.

ويتحدث عن عراقة المكان الذي ينتسب لأهل كنعان، الذين يشهد لهم بالأقدمية في العيش على هذه الأرض، فتاريخها محفور في صلبها، لا يقدر أحد طمسها:

نقوشها في صخور غمرتها الريح

في صلب الترائب[2]

مستشهدًا من قوله تعالى: **﴿يَخْرُجُ مِن بَيْنِ الصُّلْبِ وَالتَّرَائِبِ﴾** [3]، فالآية تدل على أصل الإنسان أنه مخلوق من طين ودم، فـ"الصلب من الرجل والترائب من المرأة والمراد بالآية تذكير الإنسان بأصل نشأته ، وخلقه من ذلك الماء الدافق"[4]، كذلك نقوش بلدته محفورة في ترائبها لا يقدر أحد محوها، لأنها مخلدة ومحفورة في أعماق ترائبها وصخورها، ترجع لأصلها الكنعاني القديم، وباستخدامه الألفاظ القرآنية (صلب الترائب)؛ دلالة على العمق التاريخي لبلاده.

وعن ارتباط قداسة الحجر بقداسة المكان، يتحدث الشاعر عن انتفاضة الحجر، فيستحضر قصة "طيور الأبابيل":

قولي للغيمة، يا غيمة القرنفل

هل تتركين حبيبي بين مخالب الوحوش!!

عندما ينشق الصخر، تمطر الأرض طيورًا أبابيل

وأكون بذلك قد كتبت قصيدة الحجر[5].

فيبدأ الشاعر مقطعه بمخاطبة (غيمة القرنفل) مشبهًا إياها بالسماء التي تحمل الغيوم الماطرة، فيستنجد بها طالبًا النصرة منها، ومستحضرًا قصة أصحاب الفيل، عندما قامت طيور الأبابيل في السماء بإلقاء الحجارة عليهم لتتركهم قتلى، لكن الأرض هي التي ستثور على المحتل، فالصخور عندما تنشق تخرج منها الحجارة، والتي ستتحول عندما تلقى إلى نارًا،

---

(1) [الناس: 1-2].

(2) يا عنب الخليل، المناصرة، ص66.

(3) [الطَّارق: 7].

(4) انظر: تفسير الآية، المنجد، (الإسلام سؤال وجواب- موقع الكتروني).

(5) جفرا، المناصرة، ص426.

فالشاعر يستمد قوته من طيور الأبابيل؛ ليدل أنها حين ترمي بغضب ستدمر كما دمرت من قبل، فكما انتفضت السماء بطيورها، ستنتفض الأرض بحجارتها، فرجالها ونساؤها وأطفالها قادرون على فعل ذلك، وحجارتها قادرة على تدمير الجيش الذي يدعي أنه لا يقهر، فتجربة الشعب الفلسطيني لا تختلف عن تجربة الكعبة المشرفة، فالمستهدف واحد، فقد استمد تجربته من القرآن الكريم، ورميهم الحجارة على من يقوم بالاعتداء على الأماكن المقدسة، فهي تشابه تجربته في مقاومة المحتل وإلقاء الحجارة عليهم.

- محمد،عليه الصلاة والسلام:

تعد من الشخصيات الدينية التي استمد الشاعر منها فهي كثيرة، تتمثل في استدعاء شخصيات الأنبياء –عليهم السلام–، حيث يقيم الشاعر روابط وثيقة بين تجربته وتجاربهم، من حيث حمل رسالة معينة:

قد عيرتني الفاتنات بعشق أحجار الخليل

وأنا قبلت لأنها جفرا البتول

ولأنها المطر الربيعي الخجول

ولأنها أمي وفوق صخورها هبط الرسول[1]

فالشاعر يبالغ في حبه لمدينته الخليل، فهي مدينته التي ولد فيها وتربى وترعرع، فتربطه بذلك صلات كثيرة، مستمدًا بذلك كلمات من التراث تدل على ذلك، ففيها "جفرا البتول" والتي تعد رمزًا تراثيًا ونضاليًا، والجو الربيعي الرائع والذي وصف مطره "بالخجول"؛ ليدل على لطافته واعتداله فهو ينساب بلطف على الأرض، ليصفها بالنهاية بأنها "أمه" التي ولد فيها ليدل أنه مهما بعد عنها سيبقى يحن لها كما يحن الطفل لأمه، كذلك هبوط النبي عليه الصلاة والسلام، دلالة منه على قداسة هذا المكان وطهره، فكل هذه الأوصاف التي استخدمها(جفرا– الجو المعتدل– أمه– هبوط الرسول) كفيلة لعشق هذه المدينة، ففيها كل ما يجده من حنان وطبيعة معتدلة وقداسة المكان الذي هبط به الأنبياء، فتسيطر عليه عاطفة الفخر والحب للمكان والاعتزاز بانتمائه لتلك المدينة المقدسة.

(1) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، المناصرة، ص634.

ومن الشخصيات الدينية الأخرى التي وظّفها المناصرة، وكان لها حضور واضح في شعره، شخصية السيدة (مريم) –عليها السلام–، فيستحضرها الشاعر في تجربته؛ ليدل على حجم المعاناة اليومية التي يلاقيها شعبه في الانتظار:

وظل التصريح على حافة الأجرة

مثل الطلق قبل أن تهز مريم النخلة فيتساقط رطبًا جنيًا[1].

ففي هذا المشهد يوصف الشاعر حجم المعاناة اليومية التي يعانيها شعبه، في الانتظار للسماح لهم بتيسير أمورهم، وهذا المشهد نراه يوميًا على الحواجز والمعابر، والذل الذي يلاقونهم من عدوهم، في موقف أشبه بالموت البطيء، فشبهه الشاعر بالمخاض الذي أتى لمريم لحظة الولادة، فقد انتظرت وتعسرت ولادتها، فتمنت لو أنها ماتت قبل أن تتعذب، فتقول لحظة الألم: **﴿يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا﴾**[2]، دلالة على ضعفها، فحال مريم عندما انتظرت وتألمت هو حال شعبنا الذي ما زال يعاني الويلات، وحتى في ضعفه بحاجة لقوة كقوة مريم عندما هزت النخلة لتذوق من ثمرها فتسهل أمورها متناسية وجعها، فشبه التصريح عند حافة الأجرة منتظرًا ترخيصًا له بالخروج، بعيسى الطفل عندما أتت لحظة الطلق لأمه مريم منتظرًا الخروج إلى الدنيا، فتطلب منها قوة حتى يخرج بسلام.

وفي الموقف الموقف يستحضر الشاعر لقصة مريم –عليها السلام–، حين آتاها المخاض وتعسرت في ولادتها، فطلب ربها منها بهز جذع النخلة لتتساقط منها التمر تيسيرًا لولادتها:

هزي قلوبهم مثل دلب الدالية

تساقط الأغاني والمواويل[3]

فهو بذلك يطلب بهز وتحريك وإعطاء دفعات من القوة لشعبه، وكأنه ينادي للجهاد، فالقلوب هي التي تولد تلك الأنغام التي تشجع على الجهاد، مستحضرًا قصة مريم، في قوله تعالى: **﴿وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾** [4]، فيدل أنه رغم الأسى والتعب لا

(1) كنعانياذا، المناصرة، ص496.

(2) [مريم: 23].

(3) يا عنب الخليل، المناصرة، ص118.

(4) [مريم: 25].

بد من المقاومة بكل ما أوتينا من قوة لننال ما نالته مريم من الراحة والفرج من بعد الضعف والتعب.

فقد استحضر تعبيره من لغة القرآن الكريم، ليدل على تجربته ومعاناته، فكلاهما يعاني من الآلام والأوجاع إلى أن تأتي لحظة الفرج، فيدل أن الشعب سيظل في تعبه وظلمه، إلى أن يقاوم بكل ما أوتي من قوة لينال حريته، فهو بذلك يتطلب اصرارًا ونضالاً وتضحية، فيدعو الشاعر يدعو للجهاد والنضال، مستمدًا من قصة مريم أنها حتى في تعبها وآلمها طلب منها استعمال قوتها، فهو بذلك يشبه ما يعانيه شعبه بالمخاض الذي مرت به مريم، ليدل أن كلاهما صعب ويحتاج لمجهود وقوة، فالشاعر، فقوله (هزي- تساقط) هي نتيجة لسبب، أي أنه لا يمكن الاحتفال بالنصر إلا إذا قاومنا ودافعنا عن بلادنا بأنفسنا، فنتيجة المقاومة هي النصر.

- **عيسى عليه السلام:**

كثيرًا ما تحدث المناصرة عن النبي عيسى -عليه السلام- في شعره، كونه يلائم تجربته التي يعيشها، ... فيقول: "لم أنظر إلى المسيح إلاَّ كفدائي فلسطيني مقاوم، وابن منطقتي"[1]، متخذًا من تجربته التي عاشها من ظلم وقهر وتعذيب:

أنادي بأعلى عذابي: اصبروا

صابروا فوق أخشابكم كيسوع...[2]

يخاطب أبناء شعبه بالصبر والتصابر، ، كما خاطب الله عز وجل المؤمنين في قوله تعالى: **﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اصْبِرُوا وَصَابِرُوا وَرَابِطُوا وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾** [3]، فيطلب منهم الصبر والثبات على دينهم، والتصابر على عدوهم، فاستخدم ظرف الزمان (فوق أخشابكم) بدلاً من تحت؛ ليدل أن الشعب بإرادته وصبره وثباته هو أقوى من طغيانهم، كعيسى عليه السلام عندما صلب ظل ثابتًا على دينه، فيخاطب عامة الشعب مستخدمًا أسلوب النداء الذي يدل على الحزن والجرح، فاستخدم كلمة (أنادي بعذابي) بدلاً من صوتي، فالصوت يستخدم في كل مكان، فيستطيع الإنسان إخراج الصوت في فرحه أو حزنه، أما كلمة عذاب فهي توحي بأنه مجروح متعب، فقلبه الذي ينادي.

---

(1) "عيسى بن مريم"، المناصرة، (الحوار المتمدن- موقع الكتروني).

(2) يا عنب الخليل، المناصرة، ص13.

(3) [آل عمران: 200].

ويؤكد أن أبناء شعبه يتحملون العذاب (كراهب) وهي الشخصية التي وظفها الشاعر لتناسب تجربته، فهو تحمل النفي والتعذيب يوم الأحد، وهو اليوم المقدس عند المسيحية، فيقول:

راهب جرب النفي

من منكم جرب النفي والصلب يوم الأحد[1]

فيقول أن من قبلكم ذاقوا العذاب والظلم مثلكم، بل أشد منكم، وكأنه يتخذ من هذه الشخصية مثالاً له، فالشاعر جرب النفي والتعذيب والتهجير، فكان هذا اليوم مخلدًا شاهدًا على تهجيره من بلاده.

وفي مشهد آخر يسترجع الشاعر لحظة التعذيب، في سجنه وطول فترة بقاءه على هذه الحالة:

وكفاي قد شققت

كثياب المسيح على اللوح

في ساعة الصلب والمعجزات[2]

فالشاعر لم يعد قادرًا على التحمل، فيداه قد شققت من طول فترة التقييد، مشبهًا حاله بحال عيسى عليه السلام عندما صلب، فقد شققت ثيابه لطول بقائه مصلوبًا، مستخدمًا كلمة (ساعة) التي تدل على الزمن وطول المدة التي قضى فيها مصلوبًا، فهو بحاجة لمعجزة كمعجزة عيسى عندما رفعه الله إليه وحرره من ظلم قومه، يقول تعالى: **﴿بَل رَّفَعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ، وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا﴾** [3]، فالشعب بحاجة لمعجزة كهذه حتى يتحرر من ظلمه وطول فترة بقائه مقيدًا.

- **أيوب عليه السلام:**

لقد استمد الشاعر من قصة أيوب رمز الصبر على البلاء، والصلابة في تحمل الألم، والرضا التام بقضاء الله، فقد وجد الشاعر في هذه الشخصية الدينية ما يتلاءم مع شخصيته الحزينة الصابرة:

أحاولُ رغم الأسى أن أطوقها بسمائي
وأهرب منها إليها

(1) بالأخضر كفَّناه، المناصرة، ص341.

(2) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، المناصرة، ص630.

(3) [النساء: 158].

أسيلُ على جانبيها مِداداً
وما جفَّت المحبرة
ونلتُ الشهادة في الصبر منها
بِرتْبةِ أيوب[1]

ففي نهاية مقطعه، يستحضر الشاعر مفاخرًا ومشبهًا صبره الذي صبره طوال سنينه، بصبر أيوب الذي تحمل العذاب الكثير، وقد أورد القرآن ذلك في كثير من الآيات، فكلاهما وصلا لأعلى درجات ومراتب الشهادة وهي الصبر، ليقينهم التام بجزاء الله الصابرين خير الجزاء.

التراث الشعبي:

يجد إحسان عباس أن إقبال عدد من الشعراء على هذا اللون التراثي كبير جداً، فيقول:" هناك إحساس بأن الاتكاء على هذا التراث، لا يكفل التجاوب الأوسع مع ذلك الشعر وحسب، بل يقدم أيضاً شهادة على الاعتزاز بالموروث المشترك، ويكشف عن خوف دخيل من ضياع رابطة تُعد مقدسة، حين تتعرض أقلية ما للانصهار في تيار كبير"[2]. وهذا ما أشار إليه المناصرة بقوله" الثقافة الشعبية بالنسبة إلي هي روح الروح، والفلكلور هو جزء من الشخصية الجمعية للشعب، يؤكد جذوره العميقة الضاربة في أعماق الأرض ويجمع أشتات روحه أينما كانت ومهما تبعثرت"[3].

ولهذا شكّلت الأغنية الشعبية الفلسطينية ركيزة أساسية في قصيدة المناصرة، فأغنية "جفرا ويا هالربع" على سبيل المثال أصبحت نوعاً رئيساً من أنواع الشعر الشعبي الفلسطيني على يده، وتحول رمزها من الموروث الشعبي إلى الشعر الحديث دفع النقاد المتخصصين إلى العودة للموروث الفلسطيني:

من لم يعرفْ جفرا ... فليدفن رأْسه
من لم يعشقْ جفرا ... فليشنق نَفْسه
فليشرب كأس السم الهاري، يذوي، يهوي ... ويموتْ

(1) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، المناصرة، ص605.
(2) إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عباس، ص119.
(3) الجفرا والمحاورات: قراءة في الشعر اللهجي في الجليل الفلسطيني، المناصرة، ص373.

جفرا جاءت لزيارة بيروتْ

هل قتلوا جفرا عند الحاجز، هل صلبوها في تابوت؟؟!(1)

تمثل جفرا للشاعر شيئًا كبيرًا في حياته، فأصبحت تراثًا وألحانًا يتغنى بها الشعراء، فمن منا لا يعرف جفرا، وقد ذكرها الشاعر في كثير من أشعاره، فكان لها النصيب الأكبر في تسمية ديوانه "جفرا"، لكن سأورد الحديث عن جفرا في باب الرمز.

إن" للتراث الشعبي ميزة مهمة؛ لأنّه تراث قريب حي، وحين يلجأ إليه الشاعر لا يحس أنّه مثقل بما في الماضي الطويل من خلافات ومشكلات... والجاذبية في التراث الشعبي تكمن في أنّه يمثل جسراً ممتداً بين الشاعر والناس من حوله، فهو بذلك يؤدي دور المسرحية، إلى حد ما في إيقاظ الشعور القومي وإبقائه حيًا" فكان التراث أو الفلكلور الشعبي عاملاً أساسياً دفع المناصرة إلى التعلّق بالتراث، حيث كان يشارك في أعراس القرية، ويستمع إلى الأغاني الشعبية والتي استخدمها رموزاً تراثية فلكلورية لتُعطي جواً من التجديد، كذلك توظيف القصص الشعبية التي كان يرويها كبار السن كقصتي "الشاطر حسن " و " مصباح علاء الدين " وغيرها... والتي وظفها الشاعر في دواوينه.

ومن الشخصيات التي وظفها المناصرة شخصية "علاء الدين" الشعبية، متخذًا منها شخصية حقيقية ويريد منه أن يفعل المستحيل ليعيده إلى وطنه:

وهذا دربنا الثالث:

يقود إلى جزيرتنا البعيدة حيث تسكنها

الشياطين الشتائية

لتسرق خاتمي في الليل جِنية

سأصرخ يا علاء الدين

أين السر، ضاع السر

كيف أفك هذا الطلسم المأسور .

ولا شبيك، لا لبيك فاسمع صرخة المقهور.

فقد أوشكت يا أبتاه أن أتعب!!!(2)

(1) المناصرة، عز الدين، جفرا، ص373.

(2) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص167.

فالشاعر أصبح يعرف طريق دربه المؤدي "للجزيرة" والتي يقصد بها المنفى، والذي وصفه "بالشياطين" فالمكان موحش ومخيف ومهجور، يشعر بالبرد، و"الخاتم المسروق" والتي يقصد بها الوطن أو الأحلام الضائعة، ثم يستنجد بعلاء الدين ليدله على المخرج بكلمته السحرية السرية القادرة على فعل المستحيل، لكن ينادي بلا فائدة، فلا مجيب لصوته، فقد تعب ويأس وهو ينادي فيقول: "ولا شبيك لا لبيك" فلا أحد يلبي نداءه حتى علاء الدين، ثم يعود لأبيه ويشكو إليه حاله فقد تركه وحيدًا في غربته يعاني ولم يعد قادرًا على التحمل، فالغربة سلبت منه كل شيء، فقد وظف الشاعر في مقطعه ألفاظًا تراثية تخدم تجربته (جزيرة– الجنية– علاء الدين– الطلاسم– شبيك لبيك) هي دلالات على الغربة وقساوة العيش محاولاً الاستنجاد بعلاء الدين ليدله على طريق العودة.

كما لجأ إلى توظيف الأمثال الشعبية السائرة ذات الدلالة الموحية، مستغلاً كلّ ما فيها من طاقات تعبيرية؛ لشحن مضامينه ومعانيه وتقوية إبداعه، يقول في قصيدة بعنوان "أمثال":

خَبئْ قرشك للأيام الصعبة

خبيء قمحك في خابية صلبة

خبيء قلبك لامرأة من زوّان[1] بلادك

من قال بأنك تحصد دومًا زوّان

أغلب نسوان بلادي قمح فتان"[2]...

فالشاعر يدعو لاستغلال الفرص مستمدًا من التراث الشعبي الدارج في بلاده: "خبي قرشك الأبيض لليوم الأسود"، كذلك يدعو لتخزين القمح ليستفيدوا منه في الأوقات الصعبة، مستخدمًا كلمة (خبأ) والتي تأتي بمعنى الستر، فكل ما يحافظ عليه يجده في وقت الحاجة، فيطلب منه الستر على كل شيء من أمور حياته، ستر المال والطعام والأهل، فكل ما يخبئه يجده، فينهي مقطعه بمدح نساء بلاده واصفًا إياهم بالقمح، وموظفًا المثل الشعبي: "زوان بلادك ولا قمح الصليبي" تعنى "أنه إذا خيرت بين المنتج المحلى وأي شيء خارجي، فمن الأفضل لك ما نتج من بلدك، سواء كان في زواج أو شراء منتج أو أكل أو أي سلعة"[3]، فهو بذلك يمدح

(1) عشب يَنبت بين أعواد الحِنطة غالبًا ، حَبُّه كحبِّها إلاّ أنّه أسود وأصفر ، وهو يُخالِط القمح فيكسبه رداءة. (المعاني/ موقع الكتروني).

(2) يا عنب الخليل، المناصرة، ص20.

(3) اسألنا، (موقع الكتروني).

نساء بلده بتشبيههن بالقمح في جماله ورقته، وأن بلاده وأن منتج بلاده الرديء يبقى أفضل من المنتج الأجنبي، ليبين الترابط الروحي لبلاده.

وفي مثل آخر يوظف الشاعر ما يخدم حاله، (خفي حنين) المثل المعروف، والذي يقال في الشخص الذي فشل في تحقيق أمر ما، أو عن شخص لم يتعب نفسه من أجل المقاومة على ممتلكاته فضاعت منه:

رجعت من المنفى

في كفي خف حنين

حين وصلت إلى المنفى الثاني

سرقوا مني الخفين"[1]

فصار المثل يطلق على كل من أصابه الفشل، ورجع خائبًا، فتدل على الواقع الاجتماعي، ومن يخفق بأنه رجع بخفي حنين تشبيها بهذه القصة، وأصبح مثلاً يضرب عند اليأس من الحاجة والرجوع بالخيبة، فيُقال لمن لم يفز بشيء ورجع بالخيبة والإخفاق بأنه عاد بخفي حنين، من الواضح أن حياتنا أصبحت مثل خفي حنين سواء في حياتنا أو على صعيد مجتمعنا، فالشاعر وظف هذا المثل في تجربته، فقد سرق خفيه عند تنقله من منفى لآخر، وهذا دليل على انعدام الأمن والأمان، فلم يبقوا له شيئًا يملكه ليصبح عاجزًا مفتقرًا لأدنى متطلبات الحياة الآدمية الكريمة.

يعود الشاعر ليتذكر الخراب والدمار الذي حل بالمدن، ليتركها مهجورة وخالية من الحياة، موظفًا بذلك المثل الذي يناسب تعبيره:

ولم يبق إلا نقوش الخرائب والمدن النائمات

فماذا تقول

وماذا أقول

وماذا نقول

أنا أعرف البئر – سيدي – والغطاء[2].

---

(1) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص154.

(2) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص150.

فلم يبقَ إلا آثار الدمار شاهدة على ظلمكم وطغيانكم، فشبه المدن بالنائمات ليدل على السكون والهدوء الدائم الذي حل بالديار من بعد رحيل أهلها وخرابها، فيقول أنك إن قلت أو لم تقل فأنا أعلم كل شيء، فيوضح أن الجميع غير قادر على التكلم فالمدينة أصبحت شبه ميتة لا حياة فيها إلا آثار الدمار والخراب تبقى شاهدة على الظلم، فالمثل الشعبي المعروف الذي وظفه "أعرف البير وغطاه" يوحي بعمق الكلام الذي يحمله الشاعر في قلبه وأنه غير قادر على الحديث، فاكتفى بقوله: أعرف البئر وغطاه، بأنه يعلم كل شيء سواء الظاهر أم المخفي لكنه غير قادر على التحدث لهول ما يشاهده.

التراث التاريخي:

"تبرز الكنعنة بشكل واضح في شعر المناصرة، فله جذور تاريخية لا يمكن بترها عن السياق لامتداده التاريخي لقضية فلسطين، فتعتبر الكنعنة محورًا أساسيًا في أعماله الشعرية، فقد سمى إحدى مجموعاته الشعرية باسم (كنعانياذا)، وأطلق على نفسه كذلك اسم (شاعر كنعان)[1].

بحيث يظهر اعتزازه بانتمائه لهذا الإرث التاريخي بأن جده كنعان، فتحدث عن كل شيء له علاقة بالإرث الكنعاني وكل ما يمد صلة بتاريخه:

من لب الدالية سأرضع أحرف جدي

عنب دابوقي[2]

حيث كان للعنب الدابوقي نصيب من الانتساب للكروم الكنعانية، فقد تغنى الشعراء به وبطعمه ولونه، فاسم العنب مرتبط بمدينة الخليل، فأصبحت من الأغاني الشعبية المشهورة، فكثيرًا ما سمعنا الناس يغنون (الشهد في عنب الخليل)، ليدل على ارتباطه التاريخي الكبير بتلك المدينة.

عنب دابوقي[3] كنعاني شفاف كغلالة[4]عذراء

...

(1) المناصرة، لا أثق بطائر الوقواق، ص29.

(2) يا عنب الخليل، المناصرة، ص28.

(3) الدابوقي : أشجار قوية النمو والأوراق من الجهة السفلى مغطاة بزغب أبيض والشجرة قليلة الاحتياجات للعناية، تلائم كل أنواع التربة، انظر: المتمرِّد، (منتديات بلدنا/ موقع الكتروني).

(4) ثوب رقيق يشفّ ما تحته. (المعاني/ موقع الكتروني).

يتدلى فوق سحاحير الفجر ملاكًا يغرق في النوم[1].

حيث تحدث كثيرًا عن كروم الكنعانيين بربطه بين الكنعنة وكروم العنب بصورة متكررة، ليدل أنها قضية جوهرية، وليعبر عن الربط بين المحور التاريخي والزراعة، فعلاقة الفلسطينيين مع الأرض الكنعانية ترتبط بشكل كبير بالجانب الزراعي، فحظيت باهتمام خاص من قبل الشعراء الفلسطينيين، مشبها العنب بالقميص الرقيق الشفاف الذي يغطي المرآة، ليدل على نقاء العنب وصفائه، كذلك شبه "الفجر" بالساق الذي يسند عليه العنب أوراقه وثماره، وكأن الفجر هو ملاذه للنوم، مستخدما الفعل المضارع "يغرق" ليدل على العلاقة الكبيرة بينهما والترابط الروحي والعمق التاريخي المتأصل بينهما، فمرة يشبه الفجر بالساق الذي يستند عليه، ومرة يشبهه بمكان للنوم، وكذلك يدل على الترابط التاريخي لعنب الخليل فهو كنعاني.

إن الحديث عن الكنعنة كان سببًا في اهتمام النقاد بدراسته بتأنٍ، فيقول محمد بوشحيط: "لا بد من ملاحظة، وهي أن العودة إلى التراث الكنعاني من جانب الشاعر، ليست من منطلق شوفيني- كما يتصور البعض- ولكنها محاولة رائعة من المناصرة لإعادة الذاكرة المفقودة لمقاتلي شعبه، وأطفال مخيماته، وتأكيد رهبة ومرارة الروح المتوثبة لهؤلاء الأبطال في مقاومة أجدادهم دفاعًا عن فلسطين، حتى يستطيعوا السير قدمًا بثورتهم العملاقة"[2].

إن النتاج الإبداعي للمناصرة حافل بالنماذج المعبرة بوجود توافق بين مضمونها وبين تاريخها، فالمناصرة يسمي مجموعته الشعرية بـ (كنعانياذا) مشيرًا أنها تعد نصوصًا ملحمية مفتوحة من نوع قصيدة النثر الرعوية، كما سنراه في هذا الديوان من الاعتزاز بأصله ونسبه، وتاريخ بلاده العريق، ونضاله.

يتحدث الشاعر عن المكان في ظل طقوس احتفالية تتوسط الصخور، فيقول:

أقيم عرسًا بين الصخور

لعصافيري التي ينزف منها الدم،

يرتفع الدخان المارد،

يترك آثاره على الأطلال

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص30.

(2) امرؤ القيس الكنعاني، رضوان، ص356.

الكنعانيون يحتفلون بعيد الشعير في الأباطح[1].

فالشاعر يقيم طقوسًا احتفالية، وعرسًا بين الصخور للعصافير الميتة، جاعلاً الصخور أناسًا شاهدة على الحفل الذي يقيمه، فالكنعانيون يحتفلون بعيد الموت في الأراضي، وكأنه يشبه الطقوس الاحتفالية بالجنازة التي تقام للأموات، حيث يقومون بتشييع الموتى وإطلاق الدخان والرصاص وإشعال النيران على الآثار المتبقية من الديار، فحال الشاعر عندما يحتفل بالموت حال الكنعانيين عندما يحتفلون، وكأن هذه الطقوس مقدسة عندهم.

وفي مواضع أخرى يشير الشاعر إلى أن جفرا نسبها كنعاني، فقد قرن بينهما في أكثر من موضع:

لكن يا جفرا الكنعانية

قلت لنا إن الأشجار تسير

على الطرقات[2]

فقد ربط الشاعر اسم جفرا بكنعان (جفرا الكنعانية)، ليعيدها لأصلها الكنعاني القديم، ليدل أن جفرا وكنعان وجهان لعملة واحدة، وأن الأرض كنعانية لا حق لليهود فيها، فمن يسمع باسم جفرا يرجعها لأصلها الكنعاني ليدل على الترابط التاريخي والروحي بينهما.

أما عن ذكره الأمكنة فقد تحدث الشاعر أنه تعلق منذ طفولته بحب الأمكنة والتفاعل مع التاريخ، فيقول: "وكنت أبحث عن أساليب جديدة للمقاومة الشعرية فاكتشفت التاريخ، وكنت قد وقعت تحت تأثير سحر التاريخ الكنعاني لتكون القصيدة الحضارية الكنعانية خيارًا بديلاً عن قصيدة المقاومة اليسارية، كذلك تفاعلت مع التاريخ العربي الإسلامي، ومع الموروث المسيحي العربي (التلحمي)، وتطلعت إلى الأساطير الكنعانية الشامية"[3].

الشاعر يفخر بأصله ونسبه الكنعاني، وكأنه يحدث نفسه متباهيًا بقوله "أنت من صلب كنعان". فيرجعنا الشاعر لتاريخ كنعان، فيقول أن من يقرأ التاريخ سيعرف العلاقة بين الإنسان والتاريخ فهي علاقة متجذرة ومحفورة:

يقرأ في قاع الشجرة تاريخًا محفورًا

---

(1) اسم الديوان.....ص47.

(3) وزارة الثقافة، "عز الدين المناصر"، (موقع الكتروني).

عن زمن السيد إبراهيم[1].

فالشاعر يبين العلاقة الأصيلة المحفورة في صلب أرضها وعن انتمائه لها، فتاريخها منقوس في صخورها لا يمكن لأحد أن يطمس معالمها، فمن ينظر لطبيعتها وصخورها يرجع تاريخها لأصلها ولسيدنا إبراهيم التي سميت باسمه، وكأن طبيعتها وأشجارها كتب وألواح تحتفظ بتاريخ البلاد ومعالمها كما قال في موضع آخر: "نقوشها غمرتها الريح في صلب الترائب"، فتاريخها محفور في كل مكان في صخورها وأشجارها وأطلالها، فهو بذلك يثبت أحقية الشعب الكنعاني بملك هذه الأرض.

ثم يعود الشاعر مرة أخرى ليتحدث عن نفسه مفاخرًا بنسبه الكنعاني الأصيل:

أنا عز الدين المناصرة

سليل[2] شجر كنعان وحفيد البحر الميت[3].

فالشاعر يبدأ مقطعه مفاخرًا بنفسه وعائلته ونسبه الكنعاني، فهو من سلالة عائلة شريفة معروفة بنسبها وأصلها، وكأن هذه المدينة هي عائلته، فاتخذ من شجرها بيتًا له، والبحر هو جده، ليدل على العلاقة الوطيدة والروحية بينه وبين مدينته، وكأنه يقول من يريد معرفتي فليسأل عني الشجر والبحر فهما كفيلان بالإجابة عني، فكل معلم من معالم بلادي تعرفني وشاهدة على أصلي، فباستخدامه لضمير الرفع المنفصل (أنا) إدراكًا لشخصيته، وإبرازًا لهويته وأصله، ولزيادة تأكيده يذكر اسمه واسم عائلته، ليتبعهما بذكر سلالته التي ينحدر منها، فهو يفخر بنفسه ونسبه وسلالته الأصيلة الكنعانية، فكل هذه الألفاظ (أنا– سليل– حفيد) تدل على فخره وعزته بنفسه وأصله.

ويدخل الشاعر البعد الروماني، والذي يعتبر من الروافد التاريخية، فالكهوف الرومانية والزيتون الروماني يمثلان مشهدًا تاريخيًا:

شجر الشجاعة يخرج من كهوف الرومان

من نقوش بني كنعان الأبدية

غضب الأشجار لا يوصف في كتب البلاغة[1].

---

(1) بالأخضر كفَّناه، المناصرة، ص361.

(2) سليل: بَيْتِ الشَّرَفِ : مُنْحَدِرٌ مِنْ عَائِلَةٍ شَرِيفَةٍ، (المعاني/ موقع الكتروني).

(3) جفرا، المناصرة، ص429.

يتحدث الشاعر عن شجاعة وقوة بلاده، وكأن الشجر إنسان يقاتل ويدافع، فيخرج من كل مكان من أرضه، تعجز كتب البلاغة عن وصفها فتكتفي بذكر غضبها، واستخدم "الأشجار" دلالة على القوة والثبات في المكان، فالشجر قادر على تفتيت الصخر والخروج منه.

التراث الأدبي:

اهتم المناصرة كثيرًا باستدعاء الشخصيات التراثية "لقد وجد المناصرة في ملامح تجربة امرئ القيس الشاعر بكل أبعادها ما تحمل أدق ملامح تجربته الحياتية والوجدانية، والتي تتعلق فيها أبعاده مأساة الملك الضليل الخمسة: اللامبالاة واللهو، والضياع والتشريد، والبكاء الموتور، والسعي وراء الثأر والهزيمة، فالمناصرة نفسه الإنسان الضائع الشريد من المدن والبلاد، وهو الفلسطيني الموتور الذي نشأ فوجد وطنه مسلوبًا وعاش وهو يحمل مأساته وثأره، وهو الإنسان المفجوع الذي رثى وطنه أحرّ الرثاء وأصدقه وأشجاه، وهو أخيرًا اليائس المهزوم الذي خذلته المدن والقبائل والقياصرة، ...، فليس غريبًا أن يعكف عز الدين على موروث الملك الضليل، وأن يتخذه معبرًا أساسيًا لرؤيته إلى الجماهير"[2]. فالمناصرة يعترف باستدعائه لشخصية امرئ القيس كونه يخدم تجربته، فكلاهما متعبان مشردان.

وفي حديث المناصرة عن ضياع وطنه، يستند الشاعر على الألفاظ التي استخدمها امرؤ القيس، فكلاهما مشردان متعبان يتحسران على الأيام الجميلة التي ذهبت ولن تعود، فيقول متحدثًا عن ضياع (أيام نجد):

وماء نجد هنا مفقود

أيام نجد يا حبيبتي قد سافرت ولن تعود[3].

فالشاعر يتحسر على وطنه الذي سلب منه، فألفاظه كانت تدل على حالة الضياع (مفقود– سافرت– لن تعود)، فهو تارة يشبه بلاده بالكنز الثمين، وتارة يشبهها بحبيبة تعلق بها وسافرت لتتركه وحيدًا يعاني الفقد والوجع، فالشاعر فقد الأمل برجوع تلك الأيام، فحالته تشبه حالة امرؤ القيس.

---

(1) المرجع السابق، ص453.

(2) امرؤ القيس الكنعاني، رضوان، ص48.

(3) كنعانياذا، المناصرة، ص552.

للمناصرة أسلوب خاص في التعامل مع الشخصيات الأدبية، ففي ديوان (يا عنب الخليل) يبرز استدعاؤه لشخصية امرئ القيس، فتبرز وجه اللاهي اللامبالي:

تهتف الغربة في الأعماق...تزداد عنادًا

أيها السارون في منتصف الليل، وفي أعينكم

ظمأ للدفء في أحضان مقهى

لتعبّوا من صفاء الليل كأس الحزن مكرورًا

معادًا[1].

فالغربة استوطنت في أعماق الشاعر، باقية للأبد وكأنها قطعة من جسده، أو كأن الغربة (حبيبتة) ملازمة له ساكنة في قلبه لا يقدر أن ينساها، ثم يخاطب الذين هم مثله متعبون متشردون، يخاطب المشتاقون للعودة مثله، الذين فقدوا الأمل بالرجوع لوطنهم، مشبهًا العيون بطفل صغير يقوم في الليل جائعًا ومشتاقًا لحضن أمه(المقهى)، فالمقهى هو المنهل الوحيد المتبقى لهم، فالطفل عندما يبكي يبحث عن أمه طالبًا الطعام والحنان فهي تعني له كل شيء، كذلك المقهى يلجأ الناس له ليتناسوا ألمهم وحزنهم، ويعود لمخاطبتهم بأن يتخذوا من الليل موعدًا للحزن، وكأن الحزن كأس يُشرب منه، فيطلب منهم أن لا يتوقفوا عن الحزن، وأن يعيدوا الكرة كل مرة، مستخدمًا صيغة اسم المفعول (مكرورًا، معادا)، للمبالغة في تجدد الحزن، فالغربة والحزن متلازمان كلاهما موجع.

وفي مشهد آخر يتحدث الشاعر بأسلوب ساخر عن حاله ولهوه ومعاناته، فلا يأتي اللهو بمعزل عن المعاناة النفسية، والتي تجعل الشاعر ناقمًا على الواقع، فقد وصل الشاعر لمرحلة تمتزج فيها اللامبالاة بالسخرية:

وأقول اليوم خمرٌ .. وغدا.. يا غرباء

اسكتوا يا غرباء

ارقصوا يا غرباء

فوراء الثأر منا خطباء[2]

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص40.

(2) المرجع السابق، ص43.

فعبارة امرئ القيس (اليوم خمرٌ وغدًا) تدل على وجعه وألمه وعلى استمرار ما هو عليه من حزن وشرب للخمر، فهو في غربته يعد الأيام تلو الأيام لا يقدر على فعل شيء سوى أنه يبكي وينوح ويشرب الخمر، فهو يخاطب المتشردين والمنفيين مثله، بأن يبقوا على حالهم بسكوتهم ولهوهم، ثم يقول ساخرًا: "فوراء الثأر منا خطباء" بأن لا أحد يبالي بهمهم ولا يوجد من يثأر لهم وينصرهم سوى الخطباء الذين يتحدثون بلا فائدة، فكثيرًا ما نسمع شعارات وهتافات من الخطباء في المساجد ينادون بالدفاع عن بلادهم لكن لا أحد يلبي، فيقول لهم ابقوا على حالكم ولهوكم، فلا معين ولا نصير لكم، سوى ثرثرات الخطباء التي لا تجدي نفعًا.

ثم يصل الشاعر لمرحلة اليأس، فتسيطر عليه مشاعر الهزيمة، ويمتزج اليأس باللامبالاة والعجز:

مقيم هنا أشرب الخمر حتى الأبد

وحتى تدق المسامير في النعش...

لا تزعجوا الشعراء

دعوني على زق خمر أنام وخلّوا يدي تحمل الكأس...

ولا تطلبوا الثأر يا آل حجرٍ، فإني

قتيل العذارى، وكأس من الخمر

لم أدخل الحرب مرة[1].

فالشاعر وصل لمرحلة فقد فيها الأمل بالرجوع، فيطلب منهم أن يتركوه وحيدًا مع خمرته إلى أن يأتي الموت، فحالته التي وصل إليها هي نفس حالة امرؤ القيس، فكلاهما متعبان يائسان ليس باستطاعتهما فعل شيء سوى البكاء وشرب الخمر، فألفاظه كانت معبرة عن حاله وتجربته التي تشابه تجربة من قبله، فيطلب منهم بعدم الأخذ بالثأر ويبقوا على حالتهم التي هم عليها، استهزاءً وسخرية بالحالة العربية العاجزة عن فعل شيء بقوله: (لم أدخل الحرب مرة).

وفي حديثه عن الثأر، دافع امرؤ القيس عن أبيه، وكذلك المناصرة حينما دافع عن وطنه، فالأب يعني للابن الحنان، وكذلك الوطن بالنسبة للمتشرد:

قضيت الليالي

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص33.

أفرق بين الصواب وبين الخطأ

ولا زاد في جعبتي

غير ما صنعته يدي الآثمة

وما أرسلته مع الفجر لي فاطمة

تقول: انتصر لأبيك... انتصر لأبيك[1].

يتحسر الشاعر من وضعه الأليم الذي يعيش فيه، فهو قائم في غربته يعد الليالي والأيام، لا يفعل شيئًا سوى أنه يتحدث عن ألمه وحالته التي وصل لها، لكن بلا جدوى لا شيء باقٍ معه سوى كأسه الذي يشرب منه ورسالة فاطمة التي ارسلتها له، يتذكرها عند صحوته مع قدوم الفجر، لتذكره بالدفاع عن وطنه: "انتصر لأبيك"، وكأن فاطمة هي الأمل المتبقي له في تذكيره بوطنه.

وهكذا نجد أن امرأ القيس حاضر بشكل فعال وواضح بسيرته وشعره، وكل ما يحمل من تفاصيل في حياة المناصرة، فقد استثمرها الشاعر ووظفها توظيفًا مطابقًا لما يخدم حاله، فلم يقف على سرد الألفاظ، بل تجاوزها وأعطاها ملامح وأبعادًا لشخصيته وواقعه، فكانت حياته تضج في شعره من البداية حتى النهاية.

- **العرجي:**

يبرز الشاعر وجهه الضائع الشريد، فكلاهما عاشا نفس التجربة، فالعرجي وحيدًا ضائعًا، وكذلك المناصرة عاش حياة صعبة في كل مراحلها بعيدًا عنة وطنه ضائعًا، فواصل البحث عن الأمل، فيشكو من موقف أبناء عمومته:

مضت سنتان.. قالت جدتي وبكت

وأعمامي

يهزون المنابر، آه... ما ارتجوا،

وما ارتاعوا

مضت سنتان

قال الشاعر المنفي حين بكى:

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص36.

أضاعوني: وأي فتى أضاعوا[1]

فالشاعر يستمد شعره من تجربة الشاعر العرجي حين قال:

أَضـــــاعوني وأَي فتـــــى أَضـــــاعوا ليـــــومِ كَريهـــــةٍ وسِـــــدادِ ثَغْـــــر[2]

فيؤكد أن معاناته تعود للموقف السلبي الذي وقفته الأمه العربية تجاه مأساة فلسطين، فقد تركوه وحيدًا في المنافي مشردًا لا يملك شيئًا، وقد استوحى المناصرة هذا الموقف النفسي العميق ومزجه بتجربته الذاتية، وحمله مشاعره وأحاسيسه.

- **علي بن الجهم:**

استمد الشاعر تجربته أيضًا من تجربة علي بن الجهم، فكلاهما عانى من التشرد والضياع.

وأظُن –وبعض الظن سراب – أن علي بن الجهمِ
يشابهني
أرعى في جبل الملح شجيرات الشيح
حين ركبتُ الناقة أقصد أسوار حدائقهم
....
أنكرني النهر وأنكرني الجسر وأنكرني الشعراء الوقواقيون
حينئذٍ، قررتُ الهرب إلى الداخلْ
فهناك الكنعانياتُ يلملمن الدمع ويقْصصن جدائلْ
حتى نشعل نيران الثلج ونغسل رمل القلب[3]

فالمناصرة يجد في تجربة علي بن الجهم ما يتشابه مع تجربته. فكلّ منهما يعبر عن معاناته وآلامه بعدما تنكّر له الآخرون، وابتعدوا عنه، وأنكره المكان فشعر بغربة نفسية؛ ولهذا قرر الهروب.

(1) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص160.
(2) ديوان العرجي، العرجي، ص246.
(3) رعويات كنعانية، المناصرة، ص725.

المبحث الخامس:

الوضوح والخطابية.

تعددت وجهات النظر في قضية الوضوح عند النقاد والبلاغيين، إلا أنها تصب في منحى واحد وهي سلامة اللفظ ووضوحه وبيانه:

فتناوله ابن الأثير، فقال: "إنما هو الإيضاح والإبانة وإفهام المعنى، فإذا ذهب هذا الوصف المقصود من الكلام ذهب المراد به، ولا فرق عند ذلك بينه وبين غيره من اللغات كالفارسية والرومية وغيرها"[1]

ومن البلاغيين من أشار إلى الوضوح بتعريفهم للبلاغة، بأنها: "وضح الدلالة، وانتهاز الفرصة، وحسن الإشارة"[2]، فبلاغة الكلام مرتبطة بوضوحه، وما كان غير واضح تنتفي عنه صفة البلاغة، فبلاغة الكلام بوضوحه.

فمقياس الوضوح من مقاييس الجودة التي تمثل سمة من سمات الشعر العربي عند النقاد العرب، فوضوح المعنى أو غموضه يعتمد بشكل كبير على أسلوب الشاعر، فاستعمال المفردات استعمالاً دقيقًا وتنسيق العبارات على أصول اللغة تبين المعنى إبانة قوية، كذلك غموض الشعر كالإكثار من المحسنات البديعية والاستعارات البعيدة، وتقديم ما يستحق التأخير، وتأخير ما يستحق التقديم، فتؤدي لغموض المعنى وعدم فهمه إلا إذا أطلنا التفكير[3].

فالوضوح الذي نصف به الفكر العربي لا يعني السطحية، والتعبير المباشر، وأداء المعنى بشكل مبتذل رخيص، ولكنه يعني في مفهومه العام بلوغ النص المتلقي، ووصوله إليه، لأن من غايات اللغة – سواء أكانت عادية أم أدبية – الاتصال والإفهام[4].

اهتم النقاد والبلاغيون بقضية الوضوح، فسعى المبدع إلى توضيح نصه وإيصاله لمتلقيه صريح المعاني، خاليًا من الغموض، فيستقبل النص كما يخرجه له مبدعه، فلا يسمح له بإعمال ذهنه بحثًا عن معنى غائب، فنلاحظ ميلاً عامًا لدى النقاد والبلاغيين إلى الوضوح أكثر

---

(1) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ج46/2.

(2) انظر: الصناعتين، العسكري، ص16.

(3) انظر: أسس النقد الأدبي، بدوي، ص446/445، وانظر: قضايا النقد الأدبي قديمها وحديثها، غطاشة، ص132.

(4) قضية الوضوح والغموض في الشعر العربي، القصَّاب، (سودارس– موقع الكتروني).

من الغموض[1]، فالمتلقي يرغب بوصول النص إليه واضحًا ومفهومًا: "وفي بعض الأحيان نجد المتلقي هو الذي يطلب من المبدع أن يتوجه إليه بالمعنى الواضح، وكأنه لا يريد أن يبذل جهدًا في محاولة فهم معنى النص الموجه له، لذلك يطلب من المبدع أن يخاطبه بما يفهمه من الكلام"[2].

وقد كان شاعرنا المناصرة واضحًا في ألفاظه وتراكيبه، ولذا جاء شعره واضحًا وألفاظه سهلة لا غموض فيها مدعمًا حديثه بالصور التشبيهية والمعاني القريبة التي لا يحتاج المتلقي لمعاجم حتى يفهم معانيها، فتنوعت ألفاظه ومعانيه النابعة من بيئته الرعوية التي كانت تتسم بالبساطة.

فكانت أغلب ألفاظه موجهة نحو القضية الفلسطينية والدفاع عنها، فهي قضية الشعب بأكمله، ففلسطين برجالها ونسائها وشبابها وأطفالها غاضبون ثائرون على الظلم، فالشاعر يصف لنا توحد شعبه عند الغضب، مستخدمًا بذلك صيغة الجمع (حقدنا– صوتنا) ليدل على أن قضيته هي قضية الكل الفلسطيني، همه واحد، جرحه واحد، يذكر ذلك في قصيدة (البلاد طلبت أهلها):

حقدُنا كالينابيع إنْ جلجلتْ

في عروق الصخور

أورق العشب فوق السفوح

صوتُنا مثل طوفان نوح

جنّةٌ ... ونعيم

حقدنا كامتداد اللظى في الجحيم

حقدُنا واحدٌ عندما ينهمر

أُمُّنا سمحةٌ كالسماءْ

وأبي عاصفٌ غاضبٌ ومطرْ[3]

(1) قضية التلقي في النقد العربي القديم، البريكي، ص73–74.

(2) المرجع السابق، ص76.

(3) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص179.

يتحدث الشاعر أن الشعب بأكمله غاضب وحاقد على الظلم، فشبهه مرة كالينابيع التي تفجر الصخور وتخرج منها، ومرة كطوفان نوح، ومرة كالنار والجحيم لا تتوقف حتى تنهي كل ما حولها، ليدل على أن الشعب بتوحده إن غضب لا يقدر أحد إيقافه، فقد تنقل الشاعر في لغته بين صيغة المخاطب الجمع (حقدنا–صوتنا) ليبين أن قضيته هي قضية الشعب بأكمله، إلى صيغة المخاطب المفرد (عاصف– غاضب–مطر)، ليشعر المتلقي بمعاناته، وكأن قضية فلسطين هي قضيته لوحده، كل هذه الكلمات توحي بالقوة والغضب، وأن الشعب بتوحده ورص صفوفه سيحقق ما يريد.

لقد أبدع الشاعر في استخدامه للألفاظ والتي اكتسبها من بيئته البدوية، فتنوع في ألفاظه بين الجزالة والوضوح فكل من يسمعها يفهمها لقربها من أذهان العامة، فينقل لنا جمال بلاده في مشاهد تصويرية أبدع في تشبيهها:

مساء يزمجر كالبحر في ساحة المرجة[1] الطافحة

برائحة الفلفل البدوي الذي في العيون

أفتش يا فتنة النار عن قفلة حارقة

تليق بعشقك يا طاغية[2].

ففي هذا المقطع اختار اللغة السهلة المفعمة بالتشبيهات والألفاظ الواقعية، حيث شبه المساء في بلاده بالبحر الهائج وكأنه معركة، وبرائحة الفلفل الحار الأخضر كلون العيون، فجعل من المساء لوحة فنية وساحة معركة، فهذه الألفاظ هي أصل للجمال (كالبحر– الفلفل البدوي– قفلة حارقة)، فيبقى الشاعر في الحرب يبحث عن الغنائم النفيسة والتي تليق بجال هذه المدينة، فشبه بلاده بالفتنة ويريد أن يهديها ما يليق بها.

الخطابية

الخطابة فن أدبي قديم، نشأ مع بداية الإنسان، فقد نشأت الخطابة كفن يقوم على محاولة إقناع المستمعين من جهة، واستمالتهم لما يقول من جهة أخرى.

---

(1) المَرْجُ: أَرضٌ ذاتُ كَلإٍ تَرْعَى فيها الدوابُّ؛ وفي التهذيب : أَرضٌ واسعةٌ فيها نبت كثير تَمْرُجُ فيها الدوابُّ، (المعاني– موقع الكتروني).

(2) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص201.

والخطابة هي فن الكلام الجيد المؤثر، وكان العرب يستخدمونه في مفاخراتهم ومنافراتهم، في النصح والإرشاد، كذلك في الحض على القتال والدعوة إلى السلام، والمناسبات كالزواج[1].

ولا بد للخطيب من مميزات وشروط تؤهله للخطابة، فعدوها من أساسيات البلاغة وفصاحة الكلم: " أول البلاغة اجتماع آلة البلاغة، وذلك بأن يكون الخطيب رابط الجأش، ساكن الجوارح، قليل اللحظ، متخير اللفظ، لا يكلم سيد الأمة بكلام الأمة، ولا الملوك بكلام السوقة، ويكون في قواه فضل للتصرف في كل طبقة"[2].

والتفاخُر بالأحساب والأنساب كان من أهمِّ الأشياء التي كانت مُعتمدةً لَدَيهم؛ إذ كان لكل قبيلةٍ شاعر يَحكي مآثرهم، ويعدِّد شمائلهم، ويهجو الأعداء، ويمدح الحُلفاء، ويذكر كيف انتصروا في الحروب، وكيف نكَّلوا بأعدائهم، كذلك وُجِد بجانب الشاعر الخطيبُ الذي كان يذهب في الوفادات والأسواق؛ ليلقي خُطبه، ويُظهر مكانة قبيلته ويُفاخر بها في الحرب والإغارة، والكرَم والشجاعة وقِرَى الضيف، ولقد تعدَّدت ألوان الخُطب في الجاهلية، فوُجِدت الخطب الدينيَّة، والحماسية، وخُطب الوفادة، والمصالحات، وخُطب المناظرات والمنافرات، والوصايا.

"تنوعت الخطابة تنوعًا ملحوظًا بين خطابة سياسية، وخطابة المحافل، والخطابة الدينية، ولقد سعى بعض الخطباء إلى تحبير خطبهم، وذلك بانتقاء الألفاظ، والعناية بإخراج الأصوات من مخارجها السليمة، والاستشهاد من القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة"[3].

الخطاب لغة:

"الخطاب من مادة (خ، ط، ب) ومنه المخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابًا وهما يتخاطبان، والخطبة مصدر الخطيب، وخطب الخاطب على المنبر، واختطب يخطب خطابة، واسم الكلام الخطبة" [4].

الخطاب اصطلاحاً:

---

(1) انظر: التذوق الأدبي، عبد الباري، ص59-60.

(2) المرجع السابق، ص60.

(3) التذوق الأدبي، عبد الباري، ص61.

(4) لسان العرب، ابن منظور، مادة (خطب)، ج361/5.

عرفه عبد المالك مرتاض: "الخطاب نسيج من الألفاظ، والنسيج مظهر من النظام الكلامي الذي يتخذ له خصائص لسانية تميزه عن سواه.."[1]، فالخطاب هي لغة كلامية مؤلفة من ألفاظ وتعبيرات مترابطة بحيث تتميز عن الكلام العادي.

وقد عرف عند العرب القدامى: "هو بنية لغوية فنية تقوم على الوزن والقافية ولا يمكن فهمها إلا بمعرفة عناصرها"[2] فالخطاب هو كلام موزون واضح قريب من عقول الناس.

ويعرفه تودوروف: "أي منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راوٍ ومستمع وفي نية الراوي التأثير على المستمع طريقة ما"[3]. فالخطاب كلام يقوم الخطيب بإلقائه فلا يقتصر على الكلام فقد وإنما يهدف منه التأثير أيضًا، فلا بد للمتلقي أن ينجذب لكلامه وأفعاله، فالخطاب الشعري يعتمد على الخيال ورؤية تَحيد بدلالة اللغة الحقيقية عماُ وضعت له أصلا، لتشحنها بمعان جديدة وإيحاءات غير مألوفة.

وتنوع الخطاب عند عز الدين المناصرة بتنوع الأساليب والمفردات التي اكتسبها من بيئته بشكل عام ومن واقعه المرير بشكل خاص، فقد تركت كل هذه المشاهد والآلام من تهجير وتعذيب وقتل ودمار في نفس الشاعر آثارًا يعجز اللسان عن وصفها، فكثيرًا ما تحدث عن هذه الآلام والمواجع الجاثمة في صدره تخنقه كلما فاحت ذكراها، فكثر عنده في شعره الخطاب سواء بطريقة مباشرة أم غير مباشرة، أو خطابه مع نفسه ومخاطبة من هم أهل للخطاب، وأحيانًا تعدى الخطاب في مخاطبة الحيوانات؛ لانقطاع أمله من البشر الذين انعدمت فيهم الإنسانية، فكانت لغته معبرة وواضحة وسهلة للمتلقي، منها ما يحمل الوجع والحوار وتعدى ذلك للأساليب الساخرة، فقد جمعت ثلة من أشعار عز الدين المناصرة الخطابية وبين الوضوح اللفظي الموجودة في خطاباته الشعرية:

- **وضوح الخطاب اللغوي وإيحائيته:**

إن الشاعر لا بد أن يكون على درجة كبيرة من الوعي حينما ينتقي ألفاظه ولغته الشعرية، فيعطي لكل كلمة في النص دورها الوظيفي، ومكانها الطبيعي، فهذه الكلمة في الخطاب الشعري إن لم تؤد دورها في إثراء المعنى فإنها لا تؤد الغرض الذي يريد الشاعر إيصاله، فتضعف بناء الخطاب بدلاً من أن تسهم في زيادة تماسكه وترابطه، فيجب على

(1) بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"، مرتاض، ص34.
(2) خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، كراكبي، ص39.
(3) قضايا الشعرية، جاكبسون، ص33.

الشاعر أن يختار مفرداته بدقة تامة، فتقع المسؤولية الكاملة على عاتق الشاعر، في اختياره لمفرداته، وجميع تعبيراته اللغوية، فيخضعها لإرادته كي تعبر عن مقاصده الخاصة[1].

فلغة الخطاب الشعري "لغة وحيدة وفريدة، تظل روح الشاعر مصاحبة لها من أولها إلى آخرها، يخلصها من نبراتها السابقة ومعانيها المبتذلة بحيث تدخل العمل الشعري وكأنها عنصر جديد لم يستخدم من قبل[2]".

أما في شعر عز الدين المناصرة فقد كثرت عنده الألفاظ اللغوية المعبرة، وكثرت عنده الخطابات بحيث نادى متوجعًا وشاكيًا حاله التي وصل إليها فتنوعت لغته الخطابية، وتنوعت أساليبه حسب السياق الذي وردت فيه:

- **مخاطبة الجمادات (الديار):**

لم يقتصر الشاعر في مخاطبته على الجنس البشري، بل تعدى ذلك لمخاطبة الجمادات، فكثيرًا ما كان يلجأ إلى مخاطبة الديار والأطلال وكان أحيانًا يخاطب الحيوانات والطيور فيناديها ويشركها معه في حواره فكان يلجًا إليها لانقطاع أمله من البشر.

ففي حديثه عن صعوبة العيش، وعدم تأقلمه مع الواقع في المنفى، يقول في قصيدته: (اندماج)، والتي يحمل فيها العنوان عكس المضمون:

يا شجرة المنفى، إنني لا أنوي الإقامة

لكنّ البرد شديدٌ جدّاً، ضُمّيني بين فروعك،

حتى أرتاح،

أدخلُ في جوهرك الصلب، أمتزجُ مع الترائب،

آخذك ... أمضي مع الريح

شجرة المنفى، يا شجرة المنفى

أقدامهم، أصبحت جذوراً في الهواء

نبيذهم دماء

دندلوا سيقانهم بطمأنينة، عند حافة البركة

(1) انظر: الخطاب الشعري عند محمود درويش، أبو حميدة، ص45.

(2) المرجع السابق، ص47.

أمّا أنا ... يا شجرة المنفى

أنا لا أنوي الإقامة

سأظلُّ على الخط الأبيض،

مثل أهل الأعراف.!!![1]

بدأ الشاعر خطابه بمناداة الشجرة، ثم كرر جملة (يا شجرة المنفى)، كذلك تكرار أسلوب النفي (لا أنوي الإقامة)، ليؤكد الرفض لهذه الشجرة، وعدم امكانيته الاندماج معها، لكن العنوان يوحي عكس ذلك، فالشجرة مرتبطة بالنفي والقهر، وهي شوك، كما قال في كلامه: "المنفى من شوك يا صديقي، مهما ساندك الطيبون فيه"[2]، فهنا الاندماج مع المنفى هو اندماج كاذب، وكأنه يسخر من الواقع، لكنه وجد نفسه مضطرًا للإقامة المؤقتة.

ثم يتخذ الشجرة وسيلة للأمان؛ وكأن الشجرة هي أمه يطلب منها الحنان، فيوهم نفسه أنه دخل في صلبها، وامتزج بتربها، فيمضي معها في رحلة مع الريح. ثم ينتقل لجنود الاحتلال فيبين لها ضعفهم وهشاشتهم؛ بأن أقدامهم هي هباء معلقة في الهواء، تأخذها الريح كالغبار وتبعثرها، وأما نبيذهم فهو دماء الأبرياء، وأما هو فلا ينوي الإقامة؛ بل سيظل واقفًا على الخط الفاصل كأهل الأعراف؛ شاهدًا على جرائمهم، ففي هذه المقطوعة يبين لنا حجم المعاناة التي وصل إليها، ولجوؤه لمخاطبة الشجرة والاحتماء بأحضانها، فتخير لذلك الألفاظ المناسبة، وذلك في تشبيهها بالأم وتشبيه نفسه بالطفل الذي يفتقد الحنان.

لقد كثر عند الشاعر مخاطبته للديار وبكاؤه للأهل والأحباب الذين تركوه، فكثيرًا ما وجدناه يعاني الوحدة والألم والضياع، وشكواه ممن ضيعوه سواء أكان القريب أم البعيد، وحال الشاعر في خطابه ووقوفه على الأطلال حال كثير من الشعراء الذين نهج نهجهم، وكان ممن خاطب في أشعاره بشكل خاص هي مدينته (الخليل) التي تربى فيها وكانت بمكانة الأم التي حرم من رؤيتها، فامتازت لغته الخطابية بالوضوح المستمدة من بيئته المحيطة:

آه يا منزلاً عند باب الخليل

أن نقول الذي لا يقال، الذي لا نقول

أن تدب البراءة فينا ونخضر،

---

(1) جفرا، المناصرة، ص434.

(2) عز الدين، شعرية التاريخ والأمكنة، المناصرة، ص107.

يطلع برق الجذور وعصف الشمول

آه يا منزلاً عند باب الخليل

حيث كان الذي كان،

حين دفنا صبا الينابيع في التلة العالية[1]

حيث بدأ الشاعر خطابه لبيته الموجود في مدينة الخليل، مبتدءًا بالفعل المضارع (آه) فيتأوه ويشكي بحرقة على حاله، ، فهي تلخص كل ما يريد قوله، والتي تدل على الضعف الشديد وأنه فقد كل ما يملك وأصبح عاجز اليدين، فقد دفنت أحلامه وطفولته في هذا المكان فلم يبق له شيء سوى الذكريات المريرة، فيكرر الأسلوب الخطابي الندائي ليؤكد على استمرار توجعه وأحزانه.

يتعمق الشاعر في خطابه وحديثه هذه المرة، ليذهب بنا إلى قاع العالم دلالة على الأصول المتجذرة، شاكيًا لهم ما حل بهم من ألم باجتماعهم في الليل والبكاء:

يا قاع العالم

يا قاع الكنعانيين

يا وقع خيول عمالقة جبال النور

نتوحد في الليل على الكأس المكسور

كي نبكي قتلانا

يا جذر الكنعانيين الأسمر

يا جذع يبوس

لحمي من خاصرة البحر الشرقية[2]

حيث يخاطب الشاعر كل حي موجود في عالمه، يخاطب الكنعانيين باستخدامه لأسلوب النداء للقريب والبعيد، فكلمة (قاع) تشمل الجميع، فالجميع منادى دون استثناء، فاستخدم اللغة الخطابية الجماعية ليدل أن حال الجميع كحاله يبكون ألمًا وتوجعًا على فراق

(1) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص226.

(2) المناصرة، عز الدين، يا عنب الخليل، ص133.

أحبابهم، كذلك خاطب آثار الخيول، ثم يعود لمخاطبة الكنعانيين وجمال أصولهم، ليدل على انتمائه الكامل لأرضه بأنه معجون من تراب هذه الأرض الحنطية بماء البحر.

ويظل الشاعر ينادِ مخاطبًا الخيول القوية في بلاده، التي لا تعرف الخوف، فاستخدم الألفاظ بما يناسب مع الأمكنة كاستخدامه (الخيول) وربطها بالجبال:

يا خيول الجبال التي لا تنام

يا كروم المطر

أنت لي مهرة كالقمر

أنت لي فرس جامح في المروج

يا خيول الجبال التي لا تلين

يا خيول القرى في غبار الغجر

كلهم باطل في البلاد التي تحلمين[1].

لقد ربط الشاعر بين الألفاظ بما يناسبه من ألفاظ اخرى، حيث الخيل والجبال، والكروم والمطر، والمهرة والقمر، حيث قرن الخيول بالجبال دلالة على القوة وربط المطر بالكروم دلالة على الخير والوفرة، وربط المهرة بالقمر دلالة على الجمال، فجمع في ألفاظه بين القوة والجمال والخير ثم يعود فينادي الخيول واصفًا إياها بالقوة، فكل من في البلاد باطل محتل فيدعوها بألا تحلم بشيء مستحيل فلا شيء يستحق الحلم، فالأحلام ضائعة في بلاد الباطل.

ويخاطب الشاعر الظلام الحالك، سائلاً إياه عن الظلام والنور فما عاد يفرق بينهما في ظل غربته، فقد اختلطت عنده الحقيقة والسراب:

يا أشباح الديجور

جئت إليكم من وطن مأسور أسألكم أين الظلمة... أين النور

أين نصوص الأجداد

أين الرأس الوقاد

أين الوعد المقطوع من الشجرة

(1) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص180.

أين صراخ المسبيات المأسورات في عش الوقواق

يا سقسقة العصفور الدوري على الشباك

وحدك من يسمع مذبحة الكنعانيات[1].

فيخاطب الأشباح في الظلام واختار لها الليل فالأشباح لا توجد إلا في الظلام، فيسأل عن الوعود التي قطعها غيره له بتحقيق حلمه، ويسأل عن النساء اللواتي تقطعن على أولادهن وأسرن في سبيل الوطن، ثم يتحول في خطابه لأسلوب النداء بمناداة العصافير المغردة على شبابيك بلاده، وجعل العصافير هي من تسمع وترى ما يجري في بلاده، كونها الأقرب له بتحليقها في كل مكان، فجعل العصافير تحس وتشعر ووحدها القادرة على الإجابة على أسئلته.

- **مخاطبة الأهل والأحباب:**

تنوع الشاعر في خطابه وتنوع في اختيار الألفاظ، فالمخاطب واحد واعطائه صفات عديدة، كإعطائه لأكثر من صفة للمرأة، رمزًا للخصوبة والحنين والألم:

يا نساء القبيلة، أرضعن اطفالكن حليب النشيد

يا نساء الجبال البعيدة مرسومة في الأفق

يا نساء الحنين

يا نساء التمزق قبل الوصول إلى النهر عبر السماء

يا نساء التصاريح والبوح في الغرف المغلقة[2]

يخاطب الشاعر النساء مشبهًهن بالأرض فكرر أسلوب النداء ليدل ويؤكد على الأدوار المتعددة والصفات التي تحملها المرأة من حب وحنين وخشونة وصلابة في نفس الوقت، فكانت ألفاظه تدل على القوة (القبيلة– الجبال–التمزق–)، كلها صفات قوية وهذه الصفات التي تحملها الأم لذلك كرر خطابه للنساء ليؤكد على دورها وكيف أنها قادرة على التحمل.

ثم ينتقل في مخاطبته لأقربائه، فينادي عمه بتوجع وتحسر، مبينًا له حالته التي توصل إليها من تأثير الفراق:

يا عم ناظم

---

(1) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص185.

(2) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص229.

أتكسر شوقًا، لما يأتيني صوتك في صبح مسحور

أسمع خطواتك فوق الدرج الحجري المكسور

طقطقة الكعب الأسود، رجرجة الخاصرة، أزيز النار[1]

فيتحدث الشاعر عن نفسه باستخدام الفعل المضارع (أتكسر– أسمع) ليدل أن صورته وصوته حاضران معه في كل مكان مشبهًا نفسه بالزجاج الرقيق الذي يتكسر، دلالة على كثرة الأشواق التي يحملها وأنه ضعيف أمامها فبمجرد ذكره لأحبابه يضيق قلبه وتخنقه الأشواق، فيصبح قلبه محطمًا لا يقوى على الحركة، واستخدم كلمة (أسمع) ليدل على قرب أهله من قلبه فهو يسمع صوت خطواتهم ومشيتهم وصوت رصاصاتهم.

- **مخاطبة الأنا:**

تنوعت خطابات الشاعر بتنقله من صيغ الجمع إلى صيغ المفرد في خطابه، فيتنوع الشاعر في استخدامه للتشبيهات باستخدام أسلوب المخاطب (الأنا)، ليدل على حبه للوطن وأنه عنصر معطاء كما الوطن، وعظم مكانته في بلاده:

كعشب البراري أنا

كوديانك المعشبات موشحة بالدماء

كوجهك لو كنت ناطورة للكروم

كعصفورة في السواقي تحوم

أراني أطارد رائحة القافية

أراني كنقش قديم[2]

جعل الشاعر من نفسه كالربيع الأخضر الدائم، الذي يزين بلاده بلونه الساحر، حيث تحلق فيه العصافير، ومن ثم يبين مكانته الكبيرة وتاريخه الأصيل، ثم يشبه نفسه بالزخارف التي خلدت رسمها على أرضه، فهذا الوضوح في الألفاظ يعطي للمتلقي راحة وأنسًا في استماعه للألفاظ، فكثرت في لغته التشبيهات والألفاظ الموحية العميقة.

---

(1) المرجع السابق، ص231.

(2) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص140.

واستخدم في خطابه أسلوب النداء للتوجع، فيصف حال أمه وأبيه بأنهم عاجزون عن القيام بشيء، ويصف نفسه ساخرًا بأنه يضحك من الحزن، وكذلك كناية عن الضعف فليس باستطاعته فعل شيء:

يا صاحبة الهودج

أمي عرجاء

وأبي اعرج

وأنا أضحك من حزني[1]

فينادي الشاعر التي تركب الهودج بعجزه وعجز والديه، فهم عاجزون لا يقوون على فعل شيء، ثم يصف نفسه بسخرية بأنه يضحك رغم رؤيته للحزن والعجز الذي حلَّ بوالديه، فمن شدة ما يراه أصبح غير قادر على البكاء والحزن، وقد نجح الشاعر في استخدامه للألفاظ (أضحك من حزني) فالضحك وقت الحزن أشد من البكاء الفعلي، فكانت ألفاظه واضحة وتحمل معنى العجز والضعف (عرجاء- أضحك من حزني) كلها تصب في معنى وشعور واحد، وهو الحزن والعجز واللامبالاة

- **الخطاب باستخدام الأساليب:**

يدعم الشاعر حديثه وخطابه بالأساليب المتنوعة لإيصال فكرته للمتلقي، فتنوع في استخدامه بين الفعل الأمر والفعل المضارع، ففعل الأمر يدل على الحث على ترك الشيء السلبي، والمضارع يدل على التجدد والاستمرار وانبعاث الأمل.

دعي الأحزان، هذا اليوم يومك فارفعي الرأسا

دعيه يطاول الزرقاء

وسمي كل شيء باسمه، فالكأس ما عادت لنا كأسا

سأركب مهرتي الشهباء

لأمتشق الحسام وأنصب الترسا

ولكنني...

(1) المرجع السابق، ص158.

سأرحل عن منازل أنت سيدها[1]

يخاطب بترك الأحزان باستخدامه لأسلوب الأمر (دعي- سمي)، ثم ينتقل في خطابه بفعل المضارع (سأركب- امتشق- أنصب)، ليدل على انبعاث وتجدد الأمل، ثم يختم خطابه باستخدامه لسين المضارعة (سأرحل) والتي تدل على المستقبل، فهو سيرحل لأن حبيبته هي سيدة المكان ومالكته، فبعد حثها على ترك الأحزان ودعوتها للفرح يريد الرحيل عن المكان، فللتنوع في استخدام الأساليب كذلك الأفعال أثر في انجذاب المتلقي وإشراكه لما يدور في خاطر الشاعر من تعبير وإبراز عاطفته التي يشعر بها من خلال استقرائه للأبيات.

ينتقل في خطابه باستخدامه لأسلوب النهي، فينهاها بالنداء لأن صوت الظلم يعلو على صوتها، فلا أحد يسمع فقد خيم والأعداء في كل ناحية يعذبون وينهبون ويقتلون:

لا تندهي فيروز

إن الليل في هذه الفصول يطول يصبح كالردى

لا تندهي فالذئب في كل الدروب

وأنا وأنت نصيح في الدنيا سدى

"لا تندهي.... ما في حدا".!!![2]

ثم ينتقل ليشاركها الخطاب، ليضم صوته إلى صوتها فكلاهما يصيحان فهي تصيح بصوتها ليصل عبر الشاشات ويرددها الكل مذكرة الناس بقضية فلسطين، وهو يأن ويتوجع بقلبه حسرة وألمًا على بلاده، وهناك فرق بين المناديين، ففيروز تصرخ بصوتها أما الشاعر فيصرخ بقلبه، ثم يعود في نهاية المقطع لأسلوب النهي ليقطع الأمل بقوله (ما في حدا) فلا تندهي لا مجيب لا نصير، فقد فعلت من قبلك فصرخت وطفت البلاد ولم أجد أحد، فيبدأ كلامه بأسلوب النهي وينهي كلامه بأسلوب النهي؛ ليدل على انقطاع الأمل، باستعمال اللغة العامية القريبة من الناس (تندهي)

لغة الخطاب الجمعي

يستخدم لغة الخطاب الجمعي؛ ليدل على أن الجرح واحد، فالتهجير شمل كل الأراضي الفلسطينية، فتشتت دروبهم في طريقهم وتاهت خطاهم، فما كان من الشاعر إلا أن يتحدث عن

(1) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص166.

(2) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص192.

معاناتهم ومعاناته بلسانهم، فوصف كل درب مشوا فيه بأنه أصعب من الدروب الأخرى، ليبين أن كل الطرق صعبة:

مشينا في دروب الشوك والزقوم

في الصحراء في الزرقاء في المركب

وهذي دربنا الأولى:

تعيد الحر.. مغلولاً

تصد ولا ترد الغائب المتعب

وهذي دربنا الأخرى:

نعيش بها عبيدًا نرتضي بالجور.

تقول لنا بأن نحيا.. بلا.. شفة

ندور كما يدور الثور.

وهذا دربنا الثالث:

يقود إلى جزيرتنا البعيدة حيث تسكنها

الشياطين الشتائية

لتسرق خاتمي في الليل جنية[1]

ظل المهجرون يمشون في الطرق المخيفة والوعرة ولاقوا من الخوف والعذاب والجوع والحرمان، إلى أن وصلوا إلى الدرب الأخير حيث المنافي والعيش في الغربة الدائمة، ففي كل درب كانت له حكاية ألم وحزن حيث التيه والضياع، فتنوعت عنده الألفاظ، وكلها كانت تدل على الضياع والتشرد والتيه (دروب الشوك- الزقوم- الصحراء-جزيرة- الشياطين)، فتدل على صعوبة العيش وصعوبة التأقلم مع الواقع.

(1) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص166.

الفصل الثاني:
السمات الفنية للغة الشعرية عند المناصرة

المبحث الأول:

المعجم الشعري

لكل شاعر، أو أديب، قاموسه الإبداعي الخاص، فالمعجم الشعري يتحدد من خلال مجموع الألفاظ التي تبرز لدى شاعر ما، فيمثل المعجم الشعري للشاعر منبعه اللغوي الذي ينتقي منه ما يريد من الألفاظ والمفردات، يخلق منها عالمة الشعري، "فيمتلك الشاعر لغة خاصة تكون معجمًا خاصًا، قد يشترك في كثير منه مع شاعر آخر، إلا أن هذا المعجم يظل متميزًا، وذلك من خلال نوعية هذه الألفاظ التي يختارها الشاعر، والمضمون الذي تدور حوله، وطريقة الشاعر في التعامل مع هذه الألفاظ وكيفية تركيبه لها[1]".

يرتبط المعجم الشعري بتجربة الشاعر ورؤيته للحياة؛ فهو المجسِّد الفعلي لواقع الحياة الداخلي، فثراء معجم الشاعر هو دلالة على سعة اطلاعه وكثافة معجمه اللغوي الخاص، "فيتصل المعجم الشعري للشاعر عمومًا بما تراكم من ألفاظ الأمة على مر العصور، غير أن الشاعر ينمي مفرداته الخاصة تبعًا لتجربته، فضلاً عن تأثره بالتطورات الحضارية، وتحصيله المكتسب، وإن شيوع ألفاظ معينة في قصائد شاعر ما يشير إلى تجربة خاصة تكونت لدى الشاعر، تحتاج شبكة لفظية ذات دلالات معنوية ونفسية تناسب هذه التجربة، وتعبر عن تلك الحالة الانفعالية التي تسيطر على الشاعر[2]".

فالمعجم الشعري يعبر عن "حقيقة اللغة التي يكتسبها الفرد عن طريق معرفة المفردات الخاصة، التي تتوافر على تشكيل الخطاب وبنائه، فالمعجم يتجاوز المفردات، ولكن لا يبلغ إلا بها، ولا تكون المفردات إلا بوجود المعجم، لأنها تعد عينة منه، وعلى الرغم من أنه يصعب معرفة عدد الكلمات التي تكوّن معجم اللغة، إلا أن عددها محدد نسبيًا في اللغة المعينة، وهو قابل للإثراء والازدياد والافتقار[3]".

ويعد المناصرة ابن الطبيعة الساحرة، والذي تربى في أجمل المدن ذات الطبيعة المعتدلة، فكانت ألفاظه كلها نابعة من أحضان هذا المكان، فتنوعت ألفاظه ولغته، فكل مكان وكل زمان له لغته الإيحائية المعبرة وألفاظه الواضحة المستمدة من بيئته، فتنوعت ألفاظه ما بين ألفاظ الطبيعة ببحرها وتضاريسها وجبالها، وبين ألفاظ الحزن والتي احتلت جزءًا كبيرًا من شعره

---

(1) عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، غنيم، ص108.

(2) الأسس الجمالية في النقد العربي، إسماعيل، ص96.

(3) أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية، أحمد، ص9.

كونه رحل منذ طفولته عن بلده فعانى الويلات والتهجير وذاق أقسى أنواع العذاب من التعذيب والبرد والجوع والحرمان والخوف... وغيرها، كذلك ألفاظ الحب والتي كانت موجهة لأكثر من اتجاه، كحبه لوطنه وأمه وحبيبته (جفرا) والتي خصص لها ديوانًا باسمها.

- **ألفاظ الطبيعة:**

إن الإنسان يعد جزءًا من الطبيعة وأهم عناصرها، وهو المحرك الأساس فيها، فمنذ طفولته يستمد لغته منها، وتبقى معه هذه اللغة وتتطور، وعندما يكبر يبقى هذا الانتماء لهذه الطبيعة فيتكون لديه معجمًا ثريًا من الألفاظ، " فتبدأ أولى مراحل الدخول والتفاعل، وتبدأ العلاقة بين العلة والمعلول الإنسان والطبيعة... فإن انعكاس وجود الطبيعة هو حوار مع الذات الشاعرة وهمومها الأولى التي تجيء المرأة الشريك الأول في مقدمتها"[1]، كذلك كثرت عند المناصرة الألفاظ وتنوع معجمه، فكان لشعره عالمه الخاص ممزوجة بمفرداته المستمدة من الطبيعة وملامحها الخاصة، فكما مر معنا سابقًا عندما تغنى بالعنب الخليلي، حيث أبدع في وصفه ولونه وعدد له الأسماء، ولو تتبعنا شعره لوجدنا هناك شبكة كبيرة من الألفاظ التي تصور الطبيعة وما فيها:

عمي صباحًا ... يا عصافير الخليل

ورفرفي على الصخور الجبلية[2]

تتضح علاقة الشاعر القوية مع الطبيعة من خلال إشراك الكائنات الأخرى، فيجعل العصافير جزءًا متفاعلاً من هذا الصباح برفرفتها على بلاده وصخورها وجبالها، وكأن العصافير هي من تبعث الأمل وتعطي للصباح نكهة مميزة بتحليقها، فيتمنى الصباح المشرق لمدينته والعصافير التي تحلق فيها، ثم يطلب منها الاستمرار في التحليق؛ كون العصافير هي من تبعث الجمال برفرفتها، ثم ينتقل لوصف الأشجار التي تمد ظلها تحت أشعة الشمس اللطيفة:

تتدلى أشجار التين على الحيطان الشرقية

نتلقى الدرس الثاني

تحت الشمس الصاحية النيسانية[3]

---

(1) ما قالته النخلة للبحر، دراسة فنية في شعر البحرين المعاصر، الهاشمي، ص63.

(2) جفرا، المناصرة، ص419.

(3) يا عنب الخليل، المناصرة، ص47.

جعل أشجار التين تلقي ظلالها على طلاب العلم تعطيهم من ثمرها، متنعمين بدفء الشمس، فكان موفقًا في اختيار الألفاظ والربط بين الشمس وشجر التين، فكلاهما أدى دوره في المكان، فجعل المكان ملائمًا لتلقي الدروس والجلوس والتمتع بمناظر الطبيعة من خلال إشراك الطبيعة الحية، فكل هذه الألفاظ (تتدلى– النيسانية) هي تعبر عن الجو الربيعي اللطيف، فشبه أشجار التين المتدلية بشعر الفتاة الذي ينسدل على كتفها وهي تجلس تحت أشعة الشمس اللطيفة الدافئة.

ثم ينتقل للطبيعة الحيوية والتي يشترك فيها مجموعة من الطيور فتثير الضجيج في المكان المقيم فيه:

البلبل شاكسني

حين أقام عريشته فوق سياج حديقتنا الصخرية

الشحرور ابتدأ حليب رضاعته، ابتدأ الفجر

بحفلة تغريد وحداء

السنجاب ينطنط في غابة قلبي الوحشية[1]

إن ألفاظه (شاكسني– أقام عريشته– حفلة تغريد– ينطنط) الحركية تمنح المشاركة مع الحياة، وتوحي بجمال هذه الطبيعة والحركة، مما يجعل الشاعر يبدع في انتقاء ألفاظه، ليجعل من حركاتهم ابتداء للحياة والأفراح، إذ يجعل الطيور هي من تقوم بأعمال الحركة، فكل منهم أدى دوره في إبهاج نفس الشاعر، لقد تعدت صور الطبيعة عند الشاعر فضجَّ معجمه بألفاظ الطبيعة، ففي هذه المقطوعة يرسم لنا الشاعر صورة حبيبته، فيشبها بالعاصفة التي تمشي وتتمايل بهدوء ونعومة، فتغزل بها من خلال استخدامه لألفاظ الطبيعة التي تلائم ذلك:

عاصفة تمشي فوق رصيف تتباهى

تحرق أفئدة القطعان

مشيتها فتن كبرى

فلفلة كحلاء.. وحارقة، مشيتها

مثل صنوبرة... ومعارك وهراوات ودخان

(1) رعويات كنعانية، المناصرة، ص675.

عنقود من ياقوت أو ماس

تهتز الأرض لخطبتها[1].

هنا يشبه حبيبته بالعاصفة لأثر وقعها عليهم، فالعاصفة حينما تمر تشعل كل ما حولها من هيبتها كذلك محبوبته، فاستخدم الألفاظ التي تدل على الحركة والغرور (تمشي- تتباهى- تحرق- تهتز) فأعطاها الصفات الآدمية والتتابع في حركتها، فهي تمشي وتتمايل فتحرق وتعذب كل من يراها فتثير الفتن، كذلك يشبهها بالفلفل الحار، فهي تحرق قلب كل من يعشقها كصنوبرة متحجرة وصلبة لا تذهب لمكان إلا وأشعلته وأحرقت قلب ساكنيه، وكأنها معركة تخرج منها منتصرة دومًا، فالشاعر لم يجعل الطبيعة تتفاعل معها فقط، بل جعل الأرض بأكملها تتحرك وتهتز لمقدمها.

- **ألفاظ الحب:**

لقد شاعت في قصائد الشاعر مجموعة من الألفاظ التي ارتبطت بتجاربه الوجدانية العاطفية، من هذه الألفاظ: (الحب، والهوى، روحي، العشاق، حبيبتي، أحلامي، الهوى، غرام، وصل، وعاشق، وغرام، وقلبي.... الخ) وقد تنوعت دلالاتها وصورها بحسب السياقات التي وردت فيها، فتعددت دلالات الحب عنده بتعدد الأشخاص، فابتدأ الحب لأمه ثم لوطنه والذي تفنن في انتقاء الألفاظ التي تليق به، وحبه لمحبوبته جفرا والتي ضجت دواوينه بذكرها:

أحبك مثل حارسة من التفاح والبرقوق

أحبك مثل مارقة بقلب السوق

أحبك مثل كوز التين بالأنداء[2].

فالشاعر جمع في حبه لمحبويته ألفاظ الحب والطبيعة وتعدى ذلك لإشراك حاراته، فكرر لفظة (أحبك) ليدل على الحب العميق الذي في قلبه، فيشبهها باللطافة والجمال، فشبهها مرة بحارسة لبساتين الفواكه، ومرة كفتاة جميلة تمشي في السوق وتلفت الأنظار، ويشهها مرة بفاكهة التين المقطوفة الجميلة اللون، فأشرك كل ألفاظ الجمال والطبيعة بألفاظ الحب، ليدل أنه في كل حالاتها هو يحبها، فاختار لمحبوبته ما يليق بها من ألفاظ الرقة والنعومة والجمال، ثم يتابع في وصفه لحب حبيبته، متغزلاً بجمالها ورقتها، فيبدع في استخدامه للألفاظ التي تدل عل الحب:

---

(1) رعويات كنعانية، المناصرة، ص727.

(2) يا عنب الخليل، المناصرة، ص88.

حين تمر تفاحة الصباح

يرتجف قلبي مثل طعم في صنارة تتلولح في الهواء

حين تمر تفاحة الحنين

كانت تشعطنا بالنار وتكري شرايين الحارات

حين كانت تمر تفاحة الشبق

تتقصع في مشيتها كالشعر

وتهز الأرداف في إيقاع نثري[1].

حيث استخدم الشاعر(تفاحة الصباح- يرتجف- تفاحة الحنين- تفاحة الشبق- تشعطنا- تكري- تتقصع- تهز الأرداف)، هذه الألفاظ هي كفيلة بالتعبير عما يحمله الشاعر من حب وعذاب لمجرد رؤيته لمحبوبته ومرورها من أمامه، وكأن حبيبته نار تحرق كل من يمر أمامها، فاختار الأفعال المضارعة ليوحي بأن جمالها متجدد ومتنوع، وحركتها كإيقاع نثري، ليس لها حالة واحدة، كالشعر الذي له نظام موسيقي محدد زمنيً وكميًا، فهي تذهب ويبقى أثرها في قلبه يحرقه ويعذبه، فيتحول الشاعر من الحب إلى درجة العشق ليدل على انقياده واستسلامه لها، فهو أسير مقيد بين يديها، ومقتول بحبها:

أنا عاشق من نبيذ وطين

أنا عاشق خلف بابك، أشكو، ولا تعلمين

ألا ترحمين عذابي على شرفة أنتظر

فضاؤك سجن كبير له شرفة واحدة

تؤدي إلى بئر هذا الرماد القتيل[2]...

أنا عاشق من نبيذ وطين

ولي في مقاهيك صحب إذا سكروا...

أنا عاشق من نبيذ وطين

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص115.

(2) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص135.

أسخسخ لو منحت قبلة في الجبين[1].

يبدو أن الشاعر لم يجد مخرجًا له، فقد أصبح تائهًا بل مقتولاً (عاشق- ألا ترحمين- عذابي- أسخسخ- قبلة) فيتوسل إليها أن ترحمه وتخفف عنه ما يعانيه من عذاب بسبب عشقه لها بتكراره كلمة(عاشق)، فشبه محبوبته (بالفضاء والبئر) الكبير من يدخله يتوه فيه فهو فضاء واسع يحتوي على بوابة واحدة ضيقة فمن يدخله لا يخرج منه إلا مقتولاً، يدخل تائهًا ويخرج مقتولاً فهي أشبه بمتاهة وساحة معركة، فحينما يدخل يتسع له المكان حتى إن تعلق بحب هذا المكان أصبح ضيقًا يتصارع فيه فيهزم، فلم يقتصر الشاعر بذكره لمحبوبتهفتتسع دائرة الحب عند الشاعر، لتصبح بحجم الوطن بكل مفرداته، مما تعطي انطباعًا بأن العناصر الخيرية أصيلة في نفسه:

للأشجار العاشقة أغني

للأرصفة الصلبة، للحب أغني

للسيدة الحاملة الأسرار رموزًا في سلة تين[2].

فالشاعر يفجر كل ما بداخله ليعلن الحب لكل شيء محيط حوله، فيتغنى بحب بلاده بشجرها وطرقاتها، ونسائها التي تقطف الحب من بلاد الحب، ودليل على انتمائه الكامل لكل ذرة موجودة في بلاده من شجر وجبال وسهول وأشخاص، فالحب شمل كل شيء حوله، فأعلن حبه وانتمائه لبلاده فعبر عن هذا الحب فكثرت عنده الألفاظ وذَخُر معجمه اللغوي بشتى المعاني المحببة للسمع، السهلة الوَقْعِ في نفوس المتلقين لهذه الكلمات.

- **ألفاظ الحزن:**

كثرت في قصائد الشاعر ألفاظ عبرت عن تجاربه القلقة والحزينة، والتي تصور يأسه وحزنه، حتى شكلت معجماً اجتمعت فيه مجموعة من الألفاظ ارتبطت بتلك التجارب العميقة التي عاشها الشاعر، ومن هذه الألفاظ (التشرد، الألم، السواد، الصراخ، البكاء، الهلاك، الجروح، حزن وأسى، وموت، وهجر... الخ)، فقد تنوعت المفردات التي عبر بها عن حزنه، وأكثر ما عبر الشاعر عن الحزن هو فقده لبلاده وتهجيره منها، وحديثه عن عذابات السجن والمجازر التي حدثت أمامه، ومرارة العيش في المنافي، حيث عاش وحيدًا فقد تركه أبوه ورحل

(1) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص136.

(2) جفرا، المناصرة، ص375.

يعاني الأحزان، فكان يلجأ لشرب الخمر والذهاب للمقاهي هربًا من الوضع الذي يمر به، حتى شبه أحزانه بعاصفة قوية تفتك بقلبه وتسلب منه أفراحه:

عاصفة مرت وعلى مهل فرت

تعبت كفاي من التلويح

تعب القلب من التصريح

من يسحب من قلبي الشيح[1].

كان الشاعر موفقًا في اختياره لهذه الألفاظ، فلم يكن اختياره لها من خياله أو من استماعه لألفاظ غيره من الشعراء، بل هي ألفاظ شعر بها وعاشها من خلال تجاربه وحياته التي فرضت عليه العيش في حياة أشبه بجهنم كما وصفها لنا في كثير من أشعاره: (فرت– تعبت– تعب القلب– التلويح– الشيح)، كلها ألفاظ تعني الانتظار الشاق الطويل، فشبه العاصفة وكأنها محتل احتل أرضه واستقر بها ويحتاج لوقت ليرحل، ثم يستخدم الفعل المضارع (تعبت– يسحب) ليدل على استمراره في المناداة، فالقلب متعب من وقوفه على الحواجز منتظرًا تصريحًا للدخول والخروج، لينهي حديثه متسائلاً ومستنجدًا يستغيث كل من يهمه أمره لإزاله الهم الجاثم على قلبه، فيجعل البحر شريكًا وشاهدًا على الحزن الذي خيَّم على قلبه:

هو البحر طق من القهر،

من حرقة غالية

حين شاهد أحبابه يذبحون

فنجل البحر للنائمات العيون

رآهم على السفح من مهمة يدفنون

حين سرسب في صوتهم

هاتف من جنون

ذات يوم، بطيء طويل، حزين[1].

(1) رعويات كنعانية، المناصرة، ص732.

فجعل البحر شبيهًا بالإنسان يحس ويشعر بالحزن والقهر بقوله: (طق من القهر– شاهد أحبابه يذبحون– رآهم يدفنون– سرسب في صوتهم) هي ألفاظ شعبية قريبة من عامة الناس، ثم يصف الأيام (بطيء– طويل– حزين)، بمزجه بين الفعل الماضي والمضارع؛ ليدل أن الأحداث التي شاهدها البحر حدثت في الماضي لكن مازال ذكرى الحزن والقهر مستمرًا وما زال مشهد الذبح والدفن للناس أحياء وصدى صوتهم يرن في أذنه حيث وصف هذا اليوم بالبطيء والطويل وكأن اليوم هو سنين من العذاب، فتصويره لمشهد العذاب، فينادي متوجعًا ومستنجدًا بحبيبته لتخفف عنه ما يحمله من ثقل وتعب، وتشركه في همه ووحدته:

ليأت إلي حبيبي، فقد أوجعتني بلاد النوى

قوافلهم عبرت يا أبي وأنا واقف خلف باب الأحبة

رأسي امتلأ بالمطر

عيوني من الحزن بيضاء والريح تسفي وقلبي انكسر

قوافلهم عبرت يا أبي

قوافلهم عبرت يا أبي

قوافلهم عبرت يا أبي[2].

حيث شبه حاله بحال سيدنا يوسف –عليه السلام– في محنته منتظرًا قافلة العزير لتمر وتنشله من خوفه ووحدته، فكانت ألفاظه تدور حول محور الحزن وانتظار الفرج (أوجعتني– بلاد النوى– قوافلهم عبرت– واقف– رأسي امتلأ بالمطر– عيوني من الحزن بيضاء– الريح تسفي– قلبي انكسر)، فعبر عن حاله من خلال هذه الألفاظ بوقوفه متشردًا في بلاد شبهها بالموت؛ ليدل على قساوة العيش، وغرقه بالأمطار؛ ليعبر عن طول انتظاره التي انتظر بها من يستنجده حتى طال عليه الأمر ومرت به الأيام وهو على حاله لم يستفد شيئًا غير غرقه بالمطر وانجرافه بالسيول، واستعماله التعبير المجازي لفقد بصره مشبهًا حاله بحال يعقوب –عليه السلام–؛ ليدل على سوء الحال التي وصل إليها جراء الحزن الشديد والبرد الذي يعانيه مستخدمًا التعبير(تسفي) ليعبر عما يعتريه من أذى، ليعلن في النهاية عجزه وضعفه بانكسار قلبه واستسلامه بقوله (قلبي

---

(1) المرجع السابق، ص766.

(2) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص254.

انكسر)، انكسر قلبه من رؤيته لبلاده مسلوبة حزينة، فأصبح يسير مخذولاً متحسرًا في شوارعها لا يلقى سوى الخراب:

أسير في الشوارع

محدقًا في الموت والخراب[1].

فبدأ بالفعل المضارع (أسير) ليعبر عما لحقه من تشريد وخوف وضياع، فكل هذه الألفاظ (أسير– محدقًا– الموت– الخراب) توحي بانعدام الحياة والموت، فلا شيء حي سوى الخراب.

(1) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص256.

المبحث الثاني:
الألفاظ الموحية

يمثل الإيحاء فنًا وآلية مهمة من آليَّات التعبير البليغ، لما له من قيمة جمالية في النصوص الأدبية، فتتعدد أشكال الإيحاء بتعدد آليات التعبير اللغوية من حيز إلى آخر، لما يحمله الإيحاء من عمق في الدلالة التي تجعل القارئ مشاركًا في إيجاد تلك الدلالات التعبيرية، فتارة يكون الإيحاء تناصًا، وتارة فنونًا بديعية كالمقابلة، وتارة كناية بيانية، وغيره.

والإيحاء: هو استخدام كلمة أو فعل معين لإعطاء معلومة معينة (بشكل غير مباشر) وبث المعلومة مستعينا بقوة الخيال عند المتلقي، والكلمة الموحية تحمل معاني أكبر من طاقاتها المعجمية الثابتة، مثال: كلمة " بحر" توحي بالاتساع والغنى والعمق.

فبعض الكلمات توحي بأكثر من مدلولها الظاهري، ويتجدد المقياس الفني في تقدير قيمة اللفظ، بمدى قدرته الفائقة على خلق إيحائية خاصةٍ به، فهو مجال الانفعالات النفسية والتأثر الداخلي للإنسان، وقيمة اللفظ تتأثر بهذه الإيحائية ونوعيتها قوة وضعفًا، فكلما كانت إيحائية الكلمة عاليةً، كانت قيمة تلك الكلمة فنيًا عاليةً، والعكس بالعكس.

فالإيحاءُ في اللفظ يفصح عن شاعرية الأداء والفهم الواعي لسلوك اللغة، وما تلقيه الكلمة من معان خبيئة، هي صدى تراكم الخبرات الفردية والجماعية، التي صاغت نسيج التجربة النفسية والاجتماعية للشعب المتداول لغة واحدة[1].

أبدع الشاعر في تعبيره عن مراده بلغته المدعمة بالتشبيه والخيال، ومثاله في الألفاظ الموحية، هو استعماله للفظة البحر والتي حملت عنده أكثر من معنى

أ- البحر:

تجلَّى البحرُ ودلالته اللفظية في العديد من قصائد الشعر الفلسطيني المعاصر بما يرتبط به من دوال تعبيرية مثل: الموج، والسفن، والأشرعة، والنوارس، والموانئ ، والشواطئ والأعاصير، فهو تعبير عن فضاء مفتوح وواسع للتأملات الشعرية.

وللبحر في الشعر الفلسطيني المعاصر أشكال دلالية متنوعة، فقد اقترن بالمغامرة، والغرق، والاحتلال والرحيل، والهزيمة والغدر، والمنفى، والثورة، والأمل، وحلم العودة، والوطن[1]، كذلك استخدمه المناصرة في شعره، فعبر به عما يعايشه من واقعه، فاختلفت دلالاته في تعبيره:

---

(1) انظر: إيحاءاتُ الكلمةِ وسِحرُها لدى الشّاعرة آمال عوّاد رضوان، الموسوي، (عرب فويس- موقع الكتروني).

فلننتظر –البحر– قد يمر من هنا،

أشم رملك الحنون....

أحضن الأمواج[2].

يتخذ الشاعر (البحر) رمزًا ليعبر به عن الشوق، وكأنه إنسان ينتظره بفارغ الشوق ويريد احتضان أولاده (الأمواج)، فمن خلال السياق دل على المعنى المراد فكلمة (فلننتظر) والتي توحي بالشوق للشيء المنتظر كرؤية الأحباب، بعد ذلك يعطي دافعًا من الأمل بتأكيده على لقاءه بالمنتظر المشتاق له، فتعلن النهايات السعيدة برؤيته، فيقول في دلالته للبحر:

وصولك للبحر أكيد محتوم

ما زالت عكا واقفة رغم هدير البحر

رغم بلوغك سن الغربة والقهر[3].

اتخذ البحر كدلالته على النهاية، فلا بد للشعب المهجر من العودة لدياره وأرضه التي سلبت منه، وشبه العودة (بالبحر) لأن البحر طويل وصعب الوصول إليه إلا بوسائل تعين على تخطيه، كذلك الغربة طالت وصعب الرجوع إلا بالكفاح والنضال، فيؤكد على حتمية العودة، فكما أن البحر طويل لكن له نهاية، كذلك الغربة حتى إن طالت لا بد لها من نهاية.

كثر لفظ البحر عند الشاعر، في دواوينه، حتى خصص للفظ البحر اسمًا لديوانه "الخروج من البحر الميت"، فيقول في قصيدة الخروج من البحر الميت:

ولما وافانا البحر وهاج وماج

كقطيع الغنمات البيض المذعورات من الذئب المذعور

ورمتنا بالزبد الأبيض موجات من صحو يعلو

موجات تهبط، أو تتوارى، أو تنعس مثل

يمامات خلف الصخر الوهاج[1]

---

(1) انظر: تجليات رمز البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر، أبو جحجوح، (جيل الدراسات الأدبية والفكرية– موقع الكتروني).

(2) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص220.

(3) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص156.

فجعل البحر وكأنه إنسان يتفاعل مع الأحداث، توحي بقوة البحر بأن جعل له صدى وقوة تأثير، مدعمًا شعره بألفاظ (هاج- ماج- تهبط- تتوارى) نثير المعنى.

وفي مقاطع أخرى يجعل البحر أكثر نقاءً وبراءة بألفاظ توحي بذلك، فيقول في قصيدة (قاع العالم):

البحر النائم في حضن فتاة مقتولة

البحر الممتد في قلبي الوثني

الضوء الطازج في قلبي كسراج الغولة

البحر الآثم ملح أنقى من قهقهة الطفل الجني[2]

فجعل لفظ البحر يوحي أكثر من معنى، ويحمل أكثر من دلالة، وكانت ألفاظه توحي بالبراءة فشبهه بالطفل الضعيف.

وفي سياق آخر يبدع الشاعر في انتقائه للألفاظ، فتعددت دلالته وطريقة التعبير في ألفاظه الموحية والترابط الذي استخدمه في الألفاظ لتعطي المعنى دلالة مختلفة عن المراد الظاهر للمتلقي، فيجعل المتلقي يتشوق لمعرفة ما يريد الشاعر الوصول إليه:

يجيء صيف نائم في الدمع والذباب

يجيء صيف، خطر الأنياب

يغلق في وجوهنا الأبواب

يسد طاقة الرحمات[(3)].

ب-الصيف:

فاستخدم كلمة (الصيف) وهو المعروف بالفصل الحار واللطيف أحيانًا، بأشعته وبحره الذي يتمتع الناس بهما في الرحلات والتنزهات، فالناس تنتظر هذا الفصل للمصيف والخروج للتمتع، لكن الشاعر هنا يستخدم هذا الفصل للتعبير عن حزنه، فهو زائر ثقيل طويل يذكره بحزنه، صيف غارق بالأحزان، وانتشار الغاصبين في كل مكان حيث شبههم بالذباب لربطه

([1]) المرجع السابق، ص147.

[(2)] الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص131.

(3) يا عنب الخليل، المناصرة، ص 84.

بفصل الصيف، فكانت ألفاظه (صيف– نائم– ذباب– خطر الأنياب) توحي وتعبر عن آلامه وثقله من هذا الزائر، وكأن الصيف هي جيفة ميتة ينتشر حولها الذباب وضعت في طريقه لا يقدر الهروب منها وهي خطرة عند الاقتراب منها، فيبقى في مكانه متحملاً مرارتها، كذلك هو في غربته رغم قساوتها ومرّها إلا أنه يبقى متحملاً يتجرع كأس المر والأسى.

وينتقل الشاعر في تعبيراته الدلالية الموحية في مقطع جمع فيه بين الطفولة والإيقاع والواقع، ليوحي بالظلم الكبير الذي مس البراءة:

وانفجر الإيقاع حزينًا

لما شاف نقاط التفتيش

ولكي يتمكن من تهريب الأحزان

أخفى التفعيلة في جيب قميص شفاف

في الصيف الجاف

ثم سقاها شربات الحبل السري[1].

حيث شبه الإيقاع بالطفل دلالة على الرقة والضعف، فالإيقاع رقيق نتعامل معه بدقة لتخرج لنا الموسيقى على أكمل وجه، كذلك الأطفال هم ضعفاء، فشبه الإيقاع بالطفل المنتظر كغيره على حواجز التفتيش، فيبكي من الخوف لكنه لا يريد أن يبين أحزانه فيكتمها تحت ملابسه والتي وصفها بالرقيقة الشفافة والتي تدل على الصفاء والنقاء والنعومة، فكان بارعًا في انتقاء الألفاظ التي توحي بالرقة وربطها بالأطفال، فشبه الإيقاع بالطفل، وشبه التفعيلة بالحزن، وربط كلاهما بفصل الصيف ليدل على طول الانتظار والعذاب الذي يلقاه الناس والأطفال في الحواجز.

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص121.

المبحث الثالث:

الجناس

استخدم الشعراء الجناس في تشكيل خطابهم الشعري، لأن فيه قيم إيقاعية تتجلى في ثنايا النصوص، وتسهم في بناء الموسيقى الداخلية، كذلك أثره على الإيقاع الشعري؛ كونه يترك نغمًا واضحًا، وجرسًا موسيقيًا منبهًا، وفيه إعمال للفكر وإثارة المشاعر، وقد تناوله النقاد بشكل كبير؛ لما له من أهمية كبيرة في الجانب الصوتي وتناغمه[1].

"هو تجانس إحداهما الأخرى وتشاكلها في اللفظ مع اختلاف في المعنى، وإيراد الكلام على هذا الوجه يسمى جناسًا"[2].

ويعرفه علوان حيث يقول: "هو تشابه الكلمتين في اللفظ، واختلافهما في المعنى، ويسميه البعض بالتجانس والتجنيس"[3]. فجميع العلماء متفقون على أن الجناس مجانسة صوتية بين كلمتين مع اختلافهما في المعنى، فتضفي على الشعر قيمة جمالية خاصة، فيحقق لها قدرًا كبيرًا من الثراء والخصوبة في المعنى، جراء التشابه بين الكلمتين.

والجناس نوعان، الجناس التام والجناس الناقص، وسأورد تعريفًا لكليهما مصطحبة ذلك بالشرح والأمثلة على كل منهما.

- **الجناس التام:**

"وهو أن يتفق اللفظان في أنواع الحروف، وعددها، وهيآتها، وترتيبها"[4]، ويعتبر الجناس التام من أهم المظاهر التي احتوت على المصادر الموسيقية، وذلك من خلال التماثل في الكلمات المتجانسة، فيظن المتلقي للوهلة الأولى أن الشاعر وقع ضحية للتكرار غير اللازم، وما أن يلبث متأملاً حتى يكتشف المعاني المختلفة والدلالات الموسيقية النابعة من التكرار ذات الجرس الموسيقي الواحد.

واعتمد الشاعر على الجناس التام، فبرزت عنده في كثير من أشعاره:

---

(1) انظر: البديع في نقد الشعر، ابن منقذ، ص14- 15- 16.

(2) البلاغة الواضحة، أمين، ص264.

(3) دراسات في البلاغة العربية (من بلاغة القرآن)، علوان، ص279.

(4) المرجع السابق، ص279.

في زمان الندى والسماح

كنت أكثرهم في السماح

ولما وقعت حصانًا جريحًا وحيدًا

على صخرة في الظلام[1].

فالجناس التام تم بين الكلمتين: (السماح– السماح)، فالكلمة الأولى تعني: الأيام الجميلة البسيطة التي مضت، والثانية من الفعل سَمَحَ أي كثير المسامحة والعفو، فكلا الكلمتين توهمان بأنهما في نفس المعنى للوهلة الأولى لكن عند التمعن في الكلمتين يدرك المتلقي جمال الاختلاف الحاصل في كلتا الكلمتين، فالشاعر كرر الكلمتين إعمالاً للفكر لاستخلاص المعنى، فكان سببه الجو الموسيقي الذي أحدثه التجانس بين الكلمات.

وفي مثال آخر يستعمل صيغة الجناس التام وذلك بتكراره للاسمين اللذين اتفقا في اللفظ واختلفا في المعنى، وكلا الكلمتين توحيان بالرقة والجمال، ومما يزيد المقطع جمال استعماله للغة الشعبية (سأنتف– سأفتت):

سأنتف أوراق الوردة حتى تأتيني الوردة

سأفتت هذا الحجر بكفي مخدة

أشرب كأس عصير من جعدة[2].

فتم الجناس بين (الوردة– الوردة)، فالأولى بمعنى الزهرة ذي الرائحة الجميلة فالشاعر يريد أن ينتف أوراقها؛ ليختبر حب حبيبته له، وهي طريقة يستخدمها بعض الناس لإظهار الحب، والكلمة الثانية بمعنى محبوبته حيث شبهها بالوردة لرقتها وجمالها، كذلك الكلمة الأولى دل على معناها من خلال ما قبلها، والكلمة الثانية فُهم معناها من خلال ما قبلها وهي الفعل (تأتيني) عرفنا المقصود به محبوبته، فيحبب للمتلقي تكرار هذه الكلمة لما لها من جمال موسيقي، وإبرازه للتشبيه الذي خص به الفتاة.

أدمعنا في العيون

لأن الشوارع قد ملأتها العيون[1].

---

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص 62 .

(2) المرجع السابق، ص 78.

فالكلمة الأولى تحمل معنى العين البشرية الحقيقة، والثانية تحمل المعنى المجازي وهي بمعنى الناس التي تراقب حزنه وتلاحقه أينما ذهب، فعمل هذا التشكيل الصوتي في إبراز عاطفة الشاعر، وتجسيد معاناته.

- **الجناس الناقص:**

اتفق العلماء على أن الجناس الناقص: "وهو اختلاف اللفظين في عدد الحروف"[2]، بعكس الجناس التام، لكن كليهما يؤديان المعنى المراد وهو إعطاء الجرس الموسيقي للمتلقي، والاختلاف في الألفاظ لا يعني النقص في فهم المعاني، فهو يؤدي معنى مغاير ونغمًا موسيقيًا في زيادتها أو تبديلها لبعض حروفها، ففي هذا المقطع يبين لنا الزيادة في أول الحروف من الكلمات التالية:

أسير في الصباح

كأنني فراشة المصباح

الفندق الرخيص لم ينم[3].

وأبدع الشاعر في استخدامه للكلمات المتجانسة المتماثلة، فاستخدم كلمتين وزاد عليها حرف لتعطي زيادة في جمال المعنى، كاستخدامه للكلمتين المتجانستين (الصباح- المصباح)، فالكلة الأولى تعني أول النهار، والثانية تعني المصباح الذي بداخله فتيل ينير به البيوت، فكلمة الصباح أعم وأشمل من كلمة المصباح، فالشاعر قيد نفسه وشبهها بالضوء الصغير الذي يسير في الفضاء المنير. فكلا المعنيين أعطيا جرسًا موسيقيًا خاصًا وبزيادته للحرف زاده جمالاً.

ليس صوتًا فراغًا يمتد في نار ضلوعي

إنما المقهى الذي زاد ولوعي

شربت ردهاته بحر دموعي[4].

فكل تبديل للحروف حمل المعنى المراد، فالتغيير يتم بحسب العاطفة التي يحملها الشاعر في الموقف، فالكلمات اختلفت في اللفظ والمعنى لكنها اتفقت في اللفظ مع تغيير بسيط

---

(1) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص266.

(2) دراسات في البلاغة العربية (من بلاغة القرآن)، علوان، ص283.

(3) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص223.

(4) يا عنب الخليل، المناصرة، ص40.

في أول الحروف، مثال (ضلوعي– ولوعي– دموعي) اتفقت في الوزن لتناسب القافية الشعرية، لكن اختلفت في المعنى؛ وذلك لتحمل المعنى المراد التعبير عنه، فالحروف (الضاد والواو والدال) جميعها تحمل صفات القوة والجهر، فقوة المخارج في الحروف هي كفيلة للتعبير عما يشعر به الشاعر، فقد أشاعت الكلمات المتجانسة جوًا من الموسيقى الداخلية التي تنبه السامع وتمتعه من خلال الجرس الخاص لهذا اللون من الموسيقى.

وإن اختلفت الكلمتان في اللفظ أو في بعض الحروف إلا أنهما تحملان المعنى نفسه تقريبًا كتبديله للحرف الأول من الكلمة:

ولما وافانا البحر وهاج وماج

كقطيع الغنمات البيض المذعورات من الذئب المذعور[1].

فالجناس الناقص تم بين (هاج– ماج)، فالكلمة الأولى: هاج البحر: أي اضطرب وتحرَّكت أمواجه، والكلمة الثانية تعني: ارتفعت أمواج البحر في هيجان. فالحرفان الميم والهاء حروف متجاورة في المخارج فالهاء تحمل صفات القوة ويعتبر حرف الميم من أحرف الزيادات لكنه استبدل به من حرف الهاء، فالكلمتان تحملان المعنى نفسه، وهي القوة والهيجان، فقد ساهم الإيقاع الداخلي للكلمتين المتجانستين في التعبير عن عاطفة الشاعر التي سيطرت عليه.

وقد يختلف الجناس الناقص في هيئاته، بزيادة أو تبديل، فالاختلاف يحدث نغمًا موسيقيًا يشوق القارئ لمعرفة سبب هذا الاختلاف، وقد برع الشاعر في توظيف هذا الجناس توظيفًا بديعيًا، فكان له الأثر في إحداث الإيقاع الموسيقي بين الكلمات المتجانسة، ففي البيت الشعري التالي يورد الشاعر مثالاً على الجناس الناقص:

تحت شجر الدردار

شوقتك للدار

تحت غصون النب

شوقتك للحب

تحت شجر الدوح

شوقتك للبوح[2].

---

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص147.

(2) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص 157 .

فجميع الكلمات التالية هي جناس ناقص سواء أكان في زيادة بعض الحروف أم تبديل لبعضها الآخر، فالزيادة في كلمة (الدردار– والدار)، في حرفي (الراء والدال) وذلك لتناسب الوزن فهما مشتركان في الصفات وبالحرف الذلقي الراء جعل الكلمة سهلة في النطق، كذلك استخدم شجرة الدردار وكلمة الدار؛ لأن هذه الشجرة تتميز بنموها وامتدادها على الجدران في الشوارع وعلى امتداد البيوت، فهي مرتبطة بنموها على بيوت المدينة، والجناس الآخر بين (الحب والنب) لكن الاختلاف في الحرف الأول (الحاء والنون) فتربطهما صفات مشتركة، وتقارب في المخارج، فالحاء صوت حلقي، والنون صوت لثوي، فجمع بين التوسط والهمس لتدل على الجمال الداخلي للاختلاف بين الصفات، كذلك الجناس بين (الدوح والبوح) اتفقتا في اللفظ لكن اختلفتا في الحروف الأولى وهي (الدال والباء) حيث اشتركتا في الصفات واختلفتا في المخارج، لكن كليهما جهريان يحملان صفات القوة؛ لتدل على الحالة التي يمر بها ليعبر عن كبر الشوق في قلبه، فاستخدم لها الصوت العالي الجهوري، بحيث تناغمت معه الموسيقى الداخلية للنص.

المبحث الرابع:

التناص

التناص مصطلح نقدي حديث اهتم به عديد من الباحثين والدارسين، وكتبوا فيه دراسات متعددة، فتناولوه بالدراسة والتعريف، فمن النقاد العرب الذين اهتموا به: "محمد بنيس، وعبد الله الغذامي، ومحمد الفاتح... وغيرهم، ومن النقاد الغربيين عرف منهم: باختيت، وكرستيفيا.

لقد أدرك الشعراء منذ الجاهلية، ضرورة تواصل الشاعر مع تراثه الشعري والاغتراف منه، واقتفاء آثار السلف، وما استفهام عنترة "هل غادر الشعراء من متردم؟" إلا لإبراز تقليد البداية الذي ينبغي الأخذ به في كل نص شعري لتتحقق شاعريته[1].

وحاول محمد مفتاح في دراسته التوفيق بين عدة مفاهيم غربية للمصطلح مستخلصًا أن التناص هو "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة، ويرى أن التناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتلقين، إذ يُعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح مع الاعتماد على مؤشرات في النص تجعله يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به"[2]، فالتناص هو تعلق النص الجديد بالنص السابق المأخوذ، ويجب على المتناص أن يكون مطلعًا وعالمًا ومتذوقًا بالنصوص، حتى يتسنى له استدعاء التناص المناسب في مكانه المناسب.

التناص لغة:

ويرجع التناص إلى أصل المادة "نصص" وإذا تتبعنا معناه في المعاجم العربية التراثية نجده يدل على الإظهار، فابن دريد يقول: " نصصت الحديث أنصه نصاً: إذا أظهرته، ونصصت الحديث: إذا عزوته إلى محدثك به"[3].

التناص اصطلاحًا:

لقد توافق النقاد أن أول من وضع تعريفًا للتناص بمفهومه الحديث، الكاتبة البلغارية: "جوليا كرستيفيا، حيث قالت: "إن علاقة النص باللغة التي تتموضع فيها هي علاقة إعادة توزيع "هدم وبناء"، فالتناص هو ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي نص معين تتقاطع وتتنافى

(1) التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، وعد الله، ص15.

(2) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، مفتاح، ص121.

(3) ينظر: جمهرة اللغة، ابن دريد، ج103/1.

ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى، وبمعنى آخر إن كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو اقتصاص وتحويل لنصوص أخرى"[1].

فالتناص هو تأثر نص بنص مسبق، عرفه أحمد الزعبي: "هو أن يتضمن نص أدبي ما نصوصًا أو أفكارًا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو الأفكار مع النص الأصلي، وتندمج فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"[2].

- **أنواع التناص:**

اتكأ الشاعر على جملة من متناصات، وحاول من خلالها أن يقدم صورة متكاملة للحالة المعاصرة المتردية، وينطلق منها لتحمل الموقف الحاضر بما تمتلكه من دلالاتها السابقة من معطيات، وقد تعددت مصادر تلك الرموز وتنوعت، ولعل من أبرز أنواع التناص التي استدعاها الشاعر: التناص الديني والأدبي والتاريخي والشعبي.

- **تناص ديني:**

يعد الموروث الديني من أهم المصادر التي استلهم الشعراء المعاصرون مواضيعهم الشعرية في أعمالهم الإبداعية؛ لارتباطه الوثيق بوجدان الناس، وتأثيره الكبير في نفوسهم، ويعد القرآن الكريم بقصصه ومعانيه ولغته أكثر المصادر توظيفًا، وأوسعها تأثيرًا في المضامين الشعرية قديمًا وحديثًا، ويرجع السبب هو ما يمثله القرآن من خصوبة وعطاء متجددين للفكر والشعور، كذلك تعلق ثقافة الشعراء به تأثرًا وفهمًا واقتباسًا، إلى جانب اشتراك رموزه بينهم وبين المتلقين، وما له من مكانة في قلب الشاعر والمتلقي على حد سواء، فكأنه قاعدة صلبة يتكئ عليها الشاعر في إيصال شعوره إلى المتلقي[3].

والمتأمل في شعر المناصرة يجده كثيرًا ما كان يتناص من القرآن الكريم؛ كونه يعبر عن واقعه، ومثاله ما نجده في قصة موسى– عليه السلام– وتخلي الناس عنه وقت الأزمات:

طفتُ المدائن: بعضهم قذف القصائد

من عيون الشعرِ

(1) علم النص، كرستيفيا، ص21.

(2) التناص: نظرية وتطبيقات، الزعبي، ص11.

(3) انظر: التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر، جدوع، ص136– 137.

يرثي والدي

والآخرون تنكروا: " اذهب وربك قاتلا"[1]

اتخذ المناصرة من الآية الكريمة: **﴿اذهب أنت وربك قاتلا، إنا هاهنا قاعدون﴾**[2]، نقطة انطلاق لشعوره وفكره، فأشار من خلال الآية إلى تخلي الأمة العربية عن نصرته بشكل خاص، وعن نصرة الشعب الفلسطيني بشكل عام، تماماً كما تخلى قوم موسى –عليه السلام – عنه، وتركوه مع شقيقه يذهب إلى أرض كنعان، فألفاظه التي استخدمها توحي بالتخلي التام عنه وعن قضيته (تنكروا– اذهب)، فحال المناصرة لا يختلف عن حال موسى فكلاهما تركهما قومهما في أشد كربهما.

وتعددت الشخصيات الدينية التي استدعاها الشاعر في شعره، كشخصية السيدة مريم– عليها السلام– فيستحضرها الشاعر في تجربته؛ ليدل على حجم المعاناة اليومية التي يلاقيها شعبه في الانتظار:

وظل التصريح على حافة الأجرة

مثل الطلق قبل أن تهز مريم النخلة فيتساقط رطبًا جنيًا[3].

ففي هذا المشهد يوصف الشاعر حجم المعاناة اليومية التي يعانيها شعبه، في الانتظار للسماح لهم بتيسير أمورهم، وهذا المشهد نراه يوميًا على الحواجز والمعابر، والذل الذي يلاقوهم من عدوهم في الانتظار، في موقف أشبه بالموت البطيء، فشبهه الشاعر بالمخاض الذي أتى لمريم لحظة الولادة، فقد انتظرت وتعسرت ولادتها، فتمنت لو أنها ماتت قبل أن تتعذب، فتقول لحظة الألم: **﴿فَأَجَاءَهَا الْمَخَاضُ إِلَىٰ جِذْعِ النَّخْلَةِ قَالَتْ يَا لَيْتَنِي مِتُّ قَبْلَ هَٰذَا وَكُنتُ نَسْيًا مَّنسِيًّا﴾**[4]، دلالة على ضعفها، فحال مريم عندما انتظرت وتألمت هو حال شعبنا الذي ما زال يعاني الويلات، فهو حتى في ضعفه بحاجة لقوة كقوة مريم عندما هزت النخلة لتذوق من ثمرها فتسهل أمورها متناسية وجعها، فشبه التصريح عند حافة الأجرة منتظرًا ترخيصًا له بالخروج، بعيسى الطفل عندما أتت لحظة الطلق لأمه مريم منتظرًا الخروج إلى الدنيا، فتطلب منها قوة حتى يخرج بسلام.

---

(1) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص164.

(2) [طه، 65].

(3) يا عنب الخليل، المناصرة، ص110.

(4) [مريم، 23].

تناص شعبي:

يشكل المثل الشعبي خلاصة لتجربة واقعية عاشها الإنسان، يحمل في ثناياه معرفة الإنسان لنفسه وللآخرين وللعالم من حوله، وهو وجه مشرق من وجوه التراث الوطني، المعبر عن شخصية الأمة وأحلامها وهمومها وتناقضات حياتها، وقد عرفه "ألكزندر كراب"، بقوله: " يعبر المثل في شكله الأساسي عن حقيقة مألوفة، صيغت في أسلوب مختصر سهل، حتى يتداوله جمهور واسع من الناس"[1].

فالتناص الشعبي مرتبط بماضي الأمة ومجدها " أن علاقة الشعر العربي الحديث أو المعاصر بالتراث قوية جدًا إلى حد أنها تشكل ظاهرة بارزة ومهمة، حيث رافقه هذا التراث منذ بدء النهضة ولم يخف التشابك بينهما بل ازدادت وقويت لحمته حتى انتهى إلى الاتحاد في شبكة من الرموز داخل العمل الفني في أعمال شعراء القصيدة الجديدة"[2].

وكان المناصرة شديد الاتصال بتراثه، فكانت كل تناصاته تخدم حالته التي يعيشها، ففي المقطع يبين لنا الشاعر رد الإحسان، وهو مقابلة الإحسان بالإساءة، موظفًا المثل الشعبي التالي:

"ربيته حتى إذا

تمعددا

كان جزائي

بالعصا

أن أجلدا"[3]

فهو بذلك يستحضر المثل العربي المعروف لدينا:

أعلِّمُهُ الرِّمايَةَ كُلَّ يَوَمٍ فَلَمَّا اشْتَدَّ ساَعِدُهُ رَمَاني[4]

ففي كلا الحالتين تدل على نكران الجميل، فكما أن الصبي بعدما استفاد وتعلم من معلمه الرماية قام برميه، كذلك الشاعر بعدما ربى وتعب كان مصيره الجلد والضرب، وهكذا

(1)علم الفولكلور، كراب، ترجمة: رشدي صالح، ص235.

(2) تقنيات التراث الديني في شعر مفدي زكريا، عبد اللطيف، ص10.

(3) يا عنب الخليل، المناصرة، ص97.

(4) شعب معن بن أوس المزني، أوس، ص182.

يصنع من لا يثمر فيهم المعروف، فيسيئون إلى من أحسنوا إليهم، ولا يقدرون لهم المعروف وينكرون الجميل، أي أنه حينما أصبح قويًا استقوى عليَّ، ونسى أنني أنا الذي ربيته وعلمته فن الرماية، مستخدمًا كلمة (العصا – الجلد)، ليدل على الجهل في التعامل مع المعلم، بمقابلة الإحسان بالإساءة.

يعود الشاعر ليتذكر الخراب والدمار الذي حل بالمدن، ليتركها مهجورة وخالية من الحياة، موظفًا بذلك المثل الذي يناسب تعبيره:

ولم يبق إلا نقوش الخرائب والمدن النائمات

فماذا تقول

وماذا أقول

وماذا نقول

أنا أعرف البئر – سيدي – والغطاء[1].

فلم يبق إلا آثار الدمار شاهدة على ظلمكم وطغيانكم، فشبه المدن بالنائمات ليدل على السكون والهدوء الدائم الذي حل بالديار من بعد رحيل أهلها وخرابها، فيقول أنك إن قلت أو لم تقل فأنا أعلم كل شيء، فيوضح أن الجميع غير قادر على التكلم فالمدينة أصبحت شبه ميتة لا حياة فيها إلا آثار الدمار والخراب تبقى شاهدة على الظلم، فالمثل الشعبي المعروف الذي وظفه "أعرف البير وغطاه" يوحي بعمق الكلام الذي يحمله الشاعر في قلبه وأنه غير قادر على الحديث، فاكتفى بقوله أعرف البئر وغطاه، بأنه يعلم كل شيء سواء أكان الظاهر أم المخفي لكنه غير قادر على التحدث لهول ما يشاهده، فلا يمكن أن يوصف الدمار أو الخراب الذي لحق بالبلاد، وأن ما يعرفه المخاطب هو ما يعرفه الشاعر، فليس هناك سر يخفى.

التناص التاريخي:

هو تداخل النص الأصلي مع نصوص تاريخية مختارة، بحيث تبدو منسجمة لدى المبدع مع السياق الإبداعي وتؤدي عرضًا فنيًا وفكريًا، فالشاعر يسترجع النااريخ ويأخذ منه ما يشاء وما يلائم ويناسب رؤاه، فهو بذلك يقوم على إحياء التراث والنصوص القديمة "لكنه لا

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص150.

يؤسس نموذجًا بديلاً وإنما يفتح آفاق جديدة لتناص توالدي يمتزج فيه القديم والجديد ليقدم التناص الإشباع النفسي للقارئ"[1].

والتعامل مع كنعان يتجاوز المتوقع لآفاق تصل للقدسية، ففي حجة الوداع يقول الرسول –عليه الصلاة والسلام–: "اللهم إني قد بلغت فاشهد"، فيسير المناصرة على شاكلة هذه المقولة عند خطابه كنعان:

إني قد بلغت

كنعانم، فاشهد!!

كنعانم، فاشهد[2]!!

فالشاعر يوصل رسالته بكل أمانة، طالبًا أهل كنعان أن يشهدوا له بتأدية رسالته كما فعل الرسول في حجة الوداع بعدما قام بتأدية رسالته حيث أنهى حديثه بطلب إثبات شهادته من ربه فلا حرج عليه بعد ذلك، كذلك المناصرة طلب إثبات شهادته من عراقته وأصالته كنعان.

- **التناص الأدبي:**

وهو تداخل النص مع نصوص أدبية سواء أكانت للكاتب نفسه أم لأدباء آخرين مزامنين له أو سابقين له ينتمون إلى ثقافته أو لا ينتمون: "فاستحضار شعراء معاصرين لنصوص الشعر العربي الحديث حقيقة مؤكدة تناولتها عدد من الدراسات الشعرية المعاصرة[3]".

ففي حديثه عن الثأر، دافع امرؤ القيس عن أبيه، وكذلك المناصرة حينما دافع عن وطنه، فالأب يعني للابن الحنان، وكذلك الوطن بالنسبة للمتشرد:

قضيت الليالي

أفرق بين الصواب وبين الخطأ

ولا زاد في جعبتي

غير ما صنعته يدي الآثمة

وما أرسلته مع الفجر لي فاطمة

---

(1) التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، مباركي، ص232.

(2) كنعانياذا، المناصرة، ص486.

(3) الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية)، ناصر، ص400.

تقول: انتصر لأبيك... انتصر لأبيك[1].

يتحسر الشاعر من وضعه الأليم الذي يعيش فيه، فهو قائم في غربته يعد الليالي والأيام، لا يفعل شيئًا سوى أنه يتحدث عن ألمه وحالته التي وصل إليها، لكن بلا جدوى لا شيء باقٍ معه سوى كأسه الذي يشرب منه ورسالة فاطمة التي ارسلتها له، يتذكرها عند صحوته مع قدوم الفجر، لتذكره بالدفاع عن وطنه: "انتصر لأبيك"، وكأن فاطمة هي الأمل المتبقي له في تذكيره بوطنه.

- **العرجي:**

يبرز الشاعر وجهه الضائع الشريد، فكلاهما عاشا نفس التجربة، فالعرجي وحيدًا ضائعًا، وكذلك المناصرة عاش حياة صعبة في كل مراحلها بعيدًا عنة وطنه ضائعًا، فواصل البحث عن الأمل، فيشكو من موقف أبناء عمومته:

مضت سنتان.. قالت جدتي وبكت

وأعمامي

يهزون المنابر، آه... ما ارتجوا،

وما ارتاعوا

مضت سنتان

قال الشاعر المنفي حين بكى:

أضاعوني: "وأي فتى أضاعوا"[2]

فالشاعر يستمد شعره من تجربة الشاعر العرجي حين قال:

أَضـــــاعوني وأَي فتـــــى أَضـــــاعوا ليـــــومِ كَريهـــــةٍ وسِـــــدادِ ثَغْـــــر[3]

فيؤكد أن معاناته تعود للموقف السلبي الذي وقفته الأمه العربية تجاه مأساة فلسطين، فقد تركوه وحيدًا في المنافي مشردًا لا يملك شيئًا، وقد استوحى المناصرة هذا الموقف النفسي العميق ومزجه بتجربته الذاتية، وحمله مشاعره وأحاسيسه.

---

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص36.

(2) المرجع السابق، ص161.

(3) ديوان العرجي، العرجي، ص243.

المبحث الخامس:

التقديم والتأخير

يعد التقديم والتأخير أسلوبًا من أساليب علم المعاني في العربية، فيلجأ إليه الكاتب لغرض ما.

إن التقديم والتأخير يغني التجربة الشعرية ويجعلها ذات أثر فعال " فهو يمثل عاملاً في إثراء اللغة الشعرية وإغناء التحولات الإسنادية التركيبية في النص الشعري، مما يجعله أكثر حيوية، ويبعث في نفس القارئ الحرص على مداومة النظر في التركيب، بغية الوصول إلى الدلالة الكامنة وراء هذا الانزياح اللغوي"[1].

التقديم لغة:

جاء في أساس البلاغة لـ "الزمخشري" قوله: "يقال: تقدمه، و تقدم عليه واستقدم وقدمته وأقدمته، فقدم بمعنى تقدم ومنه مقدمة الجيش للجماعة المتقدمة والإقدام في الحرب"[2].

كما جاء في لسان العرب لابن منظور، يقال: "القدم والقدمة: السابقة في الأمر، وتقدم كقدم، وقدم واستقدم، تقدم وروى عن أحمد بن يحي: قدم صدق عند ربهم، فالقدم كل ما قدمت من خير"[3].

التأخير لغة:

جاء في أساس البلاغة لـ "الزمخشري"، قوله:" ويقال أخر: جاءوا عن آخرهم، والنهار يخر عن آخر فآخر، والناس يرذلون عن آخر فآخر، والسترة مثل آخره الرحل واو تأخر، أخر وجاء في أخريات الناس وجئت أخيرًا وبأخرة"[4].

وجاء في معجم الوسيط " أخر: تأخر والشيء جعله بعد موضعه والميعاد أجله تأخر عنه جاء بعده، وتقهقر عنه ولم يصل إليه"[5]. فنجد من تعريف المعجميين لكلمة أخر بأنها تدل على الموقع المؤخر أو المرتبة الأخيرة.

---

(1) علم الأسلوب، صلاح فضل، ص172.

(2) أساس البلاغة، الزمخشري، مادة: (قدم)، ص667.

(3) المرجع السابق، (مادة قدم)، ص47.

(4) المرجع نفسه، (مادة أخر)، ص 26.

(5) معجم الوسيط، مصطفى وآخرون، ج8/1.

التقديم والتأخير اصطلاحًا:

يعد سيبويه من النحاة الأوائل الذين أشاروا إلى ظاهرة التقديم و التأخير في الكتاب، وذلك في "هذا باب الفاعل الذي يتعداه فعله إلى مفعول" فيقول:" فإن قدمت المفعول وأخرت الفاعل جرى اللفظ كما جرى في الأول و ذلك قولك: (ضرب زيد عبد الله)، لأنك إنما أردت به مؤخرا ما أردت به مقدما و لم ترد أن تشغل الفعل بأول منه و إن كان مؤخرا في اللفظ. فمن ثم كان حد اللفظ أن يكون فيه مقدما و هو عربي جيد كثير كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أغنى و إن كانا جميعا يهمانهم و يعنيانهم"[1].

وعقد له الجرجاني فصلاً في مؤلفه "دلائل الإعجاز"، فقال: "إن هذا التقديم كثير الفوائد، جم المحاسن، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرًا يروق لك سجعه، ويلطف لك موقعه، ثم تنظر وتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحول اللفظ من مكان إلى مكان"[2]، فالجرجاني تناول مفهوم التقديم والتأخير من ناحية بلاغية، ذاكرًا الفوائد التي يلقيها التقديم والتأخير على النص، من إبراز الجمال والمحاسن الكامنة وراء هذا التقديم، وإضفاء على النص لطافة وجمالاً.

أما ابن الأثير فقد ذكر "أن التقديم والتأخير من متعلقات الفعل يكون على وجهين: أحدهما الاختصاص، والآخر مراعاة نظم الكلام"[3]، أي أن للتقديم والتأخير سببًا من تقدمه وتأخره، فهو لا يرتبط بالإعراب فقط، وإنما بتأثيره على المعنى، كتخصيصه للمعنى المراد تقدمه، ولفت انتباه المتلقي لذلك التقديم، وإضفاء لعنصر التشويق وإعمال الفكر.

ولم تخلُ أبيات شاعر من ظاهرة التقديم والتأخير، فقد كثر عند المناصرة استخدامه للتقديم والتأخير في شعره مما أضفى عليه نغمًا موسيقيًا وطابعًا خاصًا، كونه عاش مرارة الغربة وحيدًا وذاق العذاب والتشريد بغربته، فأراد من هذا التقديم والتأخير لفت انتباه المتلقي وإشراكه معه في محنته.

---

(1) الكتاب، سيبويه، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج34/1

(2) دلائل الإعجاز، الجرجاني، ص106.

(3) انظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، ص211.

مواضع التقديم والتأخير في شعر المناصرة:

- تقديم الفاعل على الفعل:

من المعلوم في اللغة العربية أن ترتيب الجملة الفعلية فعل وفاعل ومفعول به، لكن قد يطرأ تغيير في ترتيب الجملة بقصد من الكاتب، وله هدف من هذا التقديم والتأخير، كالتخصيص، ولفت الانتباه، ولمعنى يريد إيصاله للمتلقي، فيشركه معه في حالته التي يشعر بها، ولم يخلُ شعر المناصرة من التشويق في طريقة عرضه وتوصيله للمعنى المراد، ليبين الانتماء الكامل لقضيته التي شغلته منذ صغره، وواقعه المرير الذي عاشه حتى مكبره:

أسمع همهمة حقول الزيتون

وأسمع غمغمة المدن الصامتة أقول:

البركان يدمدم،

أخلع في الليل إزاري[1].

فحدث التقديم والتأخير بين البركان والفعل يدمدم، حيث قدم الفاعل (البركان) على الفعل (يدمدم)، لبيان حالة الغليان والغضب التي يحملها في قلبه، فقدم البركان ليدل على أهمية ما يشعر به من ثوران، وليدل أن رغم صمتنا إلا أن براكيننا لا تهدأ بل هي ثائرة تعبر عما نريد قوله، فتبقى أقوى من كلامنا، فالتقديم دلَّ على قوة الفاعل (البركان) المقدم، لما يحمله من قدرات تفوق قدرات البشر إن تفجر.

وتتعدد عند الشاعر أسباب تقديمه للفاعل، بطريقة تشوق القارئ وتجذب انتباهه في مشاهد تدل على القوة التي يحملها المتقدم في تقديمه:

القاع أصبح زيتًا أسودًا طالحًا،

الشاطئ انقشع فراقًا مرًا

ثم تناثر السكر من القصب على الملح

فكان دم الدالية نبيذًا مزًا[2].

(1) بالأخضر كفناه، المناصرة، ص362.

(2) كنعانياذا، المناصرة، ص482.

حيث قدم الفاعلين (الشاطئ– القاع)، على فعليهما؛ للتخصيص وللتنبيه للحالة التي مر بهما كلا الفاعلان، فالفعلان حدثًا في الماضي وانتهى فقدم فعليهما حتى يجدد من الحدث وليبين مدى التأثير عليهما مشبهًا إياهما بالإنسان الذي يتأثر ويتغير بمرور الزمان.

كذلك يستمر التخصيص في تقديمه للفاعل في البيت التالي، المقصود فيشرك الكاتب الطبيعة وكأنها شخص يحس بآلامه ويتفاعل معه:

الدم تناثر في وهاد كنعان

عظام أجدادك تلمع في الليل كالسكاكين

البحر يدمدم والبرق يصطك...[1]

بحيث قدم الفاعل (الدم) ليلفت انتباه القارئ لحجم الألم الذي حل بأهله وقريته، كذلك الفاعلين (عظام– البحر) ليؤكد على أن الكل تأثر من هذا الاحتلال، فقدمهم على أفعالهم؛ لعظم ما يعانونه من أهوال وعذاب، وليدل على استمرار حياة البؤس التي بدأت من زمن أجداده وبقيت مستمرة بأوجاعها، فكان هدفه من التقديم إشراك المتلقي في قضيته. فمن خلال تقديمه للفاعل يفهم القارئ تلقائيًا

وأحيانًا يقدم الكاتب الفاعل لبعث الأمل في قلبه، كجعل أجزاء من الطبيعة جزءًا من دافع القوة، كتقديمه للفاعل في البيت التالي:

شجيرة اليقطين ظللت جبينه المعروق

الشمس لوحت أوراقها فيبست

هل تحزن على بشر يتناسلون في المجزرة؟!![2]

فقد قدم الفاعل (شجيرة اليقطين)، ليدل أنه رغم الألم يولد الأمل، فهو يشرك الأشجار ويعطيها دورًا كبيرًا في إلقاء ظلالها على من تعب في مجاهدة الأعداء، واختار شجرة اليقطين كونها واسعة الانتشار، مستلهمًا قصة سيدنا يونس عليه السلام عندما نبتت شجرة اليقطين لتبقيه على قيد الحياه، كذلك بتقديم الشاعر لشجيرة اليقطين يعطي الأمل بالحياة.

(1) المرجع السابق، ص483.

(2) كنعانياذا، المناصرة، ص487.

قدم الفاعل على الفعل والمفعول به، كذلك تقديمه للفاعل (الشمس)، فيجعلها أيضًا مصدرًا مهمًا في القيام بدورها في جعل شجيرة اليقطين ثابتة ودائمة الخضرة لتستطيع إلقاء ظلالها للمستلقين تحتها، ليبين لنا الجمال الواقع في هذا البيت، وقيام الطبيعة بدور الإنسان من ملاطفة وإعمال الحركة.

قدمي اليسرى أصابتها شظية في الحرب

يدي اليسرى تزحلقت على ثلج الصابون

عيني اليسرى أزعجها لصوص القبيلة[1].

فقدم الفاعل على أفعالهم، ليدل على التخصيص، فقد خصص الشاعر في هذه الأبيات الأعضاء المقدمة، مثل قدمه اليسرى، ويده اليسرى، وعينه اليسرى، وهذا التخصيص يلفت انتباه القارئ لما يريد الشاعر إيصاله من شعور ألمَّ به، بحيث قدم بعض أجزاء الجسم كونها الأكثر ضررًا لبروزها، وكأن قضية فلسطين هي قضيته وحده، فهو الذي هُجِّرَ من بلاده وعانى الويلات في المنافي وحده، فهو بذلك يقدم نفسه واصفًا للقارئ العذاب الذي لاقاه من تشريده، وليبين أن كل جزء من جسمه تعرض للأذى، فكان هذا التقديم لرصد المعاناة الكبيرة التي لاقاها هو وغيره أيضًا من ذل وظلم.

- **تقديم الجار والمجرور:**

يأتي تقديم شبه الجملة المكونة من الجار والمجرور لأغراض جمالية كثيرة وتزيد قيمتها الجمالية بحسب السياق الذي ترد فيه، كالعناية والاهتمام بالعنصر المقدم.

نظرًا للظرف الراهن.

والظرف الراهن صار قرونًا ومدائن...

حينئذ في الفجر بكيت على الأبواب[2].

قدم الجار والمجرور على الفعل، وذلك بعدما انتهى من سرد حديثه الذي يتطلب فيه التقديم، بحيث ذكر الجار والمجرور قبل الفعل، وهو ذكر الوقت قبل فعله بالقيام بعملية البكاء، ليشعر المتلقي بحجم العذاب الذي شعر به، وهو البكاء فجرًا والناس نيام، ليدل على القهر

(1) جفرا، المناصرة، ص440.

(2) بالأخضر كفَّناه، المناصرة، ص354.

والوجع لما حل به، فكان الجار والمجرور وكأنه بداية الصراع في الأبيات فمن خلاله بدأت الأحداث الأليمة.

وهكذا ظل الشاعر يوظف التقديم في الجار والمجرور في أبياته؛ ليعبر عما يشعر به، مشعرًا المتلقي بأهمية ما يحدث، ففي البيت التالي يتحدث الشاعر عن رحلته التي لا يعلم أين تقوده، مستذكرًا بلاده التي حُرم منها:

كنت في الجبل الأزرق الزاجل مثل الحمام

مثل نجم بعيد عن الدرب .. تاه

قبل هذا وذاك ذكرت الخليل[1].

قدم الجار والمجرور على الفعل (تاه)؛ ليلفت انتباه المتلقي لما بعد هذا التقديم، من خلال استخدامه للتشبيه، فيريد للمتلقي الربط بين المعنيين، ثم أخر الفعل "تاه" ليدل على المقصود وهي صعوبة الحالة التي وصل إليها، فيشبه نفسه بالنجم صعب الوصول إليه، والحمام الذي يذهب بلا عودة، فهو مشتت، ضائع ومتشرد في بلاد صعب التأقلم فيها والخروج منها، فقدم الشاعر الجار والمجرور ليشعرنا بمدى العذاب والضياع الذي وصل إليه في غربته من الوحدة والضياع.

وأحيانًا يريد الشاعر من التقديم والتأخير التشويق في المعنى، بإعطائه المعنى غير المألوف للقارئ، وقد كثرت خاصية التشويق في شعره، ومنها:

وحبيبي يحمل في خُرج مهيرته خنجر

فرسك بيضاء حبيبي، كنت جميلاً تتمختر في

بستان الليمون[2].

قدم الجار والمجرور على المفعول به (خنجر)، تشويقًا لما يحمله المحبوب، فيشوق القارئ ليجعله يفكر بما يحمله المحبوب، ولفت انتباهه للجمال الواقع في الأبيات بحمله عدة تخمينات لديه. كذلك يتابع الشاعر التقديم في البيت الذي يليه مستخدمًا عنصري التشويق والمفاجأة باستخدام بعض ألفاظ اللغة الشعبية الدارجة:

أما الشروش فأعصاب جدي

---

(1) جفرا، المناصرة، ص359.

(2) المرجع السابق، ص398.

ويهرب مني الكلام

إذا ما اصطدمت بتينة قلبي

عليها السلام[1].

فتقديمه للجار والمجرور (مني) على الفاعل (الكلام) ليشوق القارئ فيجيء في ذهنه المعنى المألوف لديه، لأن القارئ معتاد في الهروب على الحيوانات، فهو بقراءته يتوقع أن يلقى شيئًا ما هرب منه، ليجد معنىً مخالفًا لما توقعه، وجمالاً بتشبيهه الكلام بشيء يهرب، فليفت انتباه القارئ.

ويستمر الشاعر في إبداعه الذي غلب على قصيدته، وطريقة تقديمه للمعنى المراد إيصاله، وتشويق المتلقي:

مرة.. والخليل على موعد في القرى الآهلة

رشقتني على القفِّ زخة ورد فقلت: مطر

ورآني الحصان[2].

فيقدم الشاعر الجار والمجرور (على القف) على الفاعل (زخة ورد)، فيظن القارئ أن رشقات من الحجارة ألقيت عليه أو زخات من المطر، ليجد أن ما توقعه ليس حقيقيًا، فأبدع الشاعر في إلقائه على سبيل المعنى المجازي الذي يعطي النص قيمة جمالية عالية، مما يجعل المتلقي أكثر إعجابًا بحديثه، مهتمًا بتفاصيل الأحداث وتتبعها لآخرها.

- **تقديم الظرف:**

كثر عند الشاعر تقديم الظروف وتأخرها، وهو الذي يكسب المعنى جمالاً، بتغييره من صيغة الزمان والمكان، فللوقت والزمان والمكان دور مهم في توضيح المعاني المراد إيصالها بدقة، وقد أبدع الشاعر في استخدامه لتلك الظروف من خلال تقديمه وتأخيره، مراعيًا بذبك فكر المتلقي وذوقه، والذي يجعل منه ناقدًا بارعًا لنصه، وقد كثر عند المناصرة استخدامه لصيغة

(1) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، المناصرة، ص550.

(2) المرجع السابق، ص574.

التقديم والتأخير للظروف، متحدثًا بذلك عن نفسه وإيصال معاناته اللامتناهية، مع إضافة عنصر المفاجأة في النص يبقي القارئ مشدود الانتباه.

أمام الأسوار السوداء

وكذلك يمشي أثناء النوم يكلم سيده،

إيل فلسطين[1].

فقدم المشي على الكلام؛ ليدل على غير المألوف، فيجذب القارئ ليبقى متشوقًا لباقي الأحداث، وما سيحدث بعد مشيه أثناء النوم وكيف أنه يتكلم ويمشي وهو نائم، فقدم ظرف الزمان (أثناء) على (الكلام)؛ مع إضافة المضاف إليه "النوم" ليزيد النص غرابة وليلفت انتباه المتلقي لشيء غريب يحدث على غير العادة، فلو قدم الكلام على المشي لما لمسنا الجمال الواقع في الحدث، فكان لتقديم الظرف واللعب بالزمان الأهمية الكبيرة في النص من إضفاء عنصر المفاجأة والتشويق.

للحقل المترامي الأطراف

هُرعوا يصطفون– قطاف سنابل قريتنا حان

نحن الأرض ونحن الماء...[2]

قدم الجملة الإسمية على ظرف الزمان، فدلت الجملة الإسمية على المعنى المراد وجاء الظرف فأكد المعنى بميعاد قطف المحاصيل، فقد آخر الظرف لأن الجملة التي قبله دلت على المعنى وما جاء الظرف إلا تأكيدًا، فمن خلال الجملة الفعلية (هرعوا يصطفون) دلت على شيء سيحدث لكن ظل مبهمًا، ثم أكمل نصه بجملة أسمية (قطاف سنابل) والتي بدأ المتلقي بفهم المعنى بتتبع الأحداث، فالاصطفاف هو نتيجة لشيء سيقومون بفعله، فأتي الظرف (حان) فأكد على بدء موسم القطف.

ويستمر الشاعر في طريقته لتقديم الظروف ففي البيت التالي يربط في تقديمه وتأخيره بين الأمس والحاضر:

الجملة الحالية:

(1) بالأخضر كفناه، المناصرة، ص362.

(2) جفرا، المناصرة، ص397.

بالأمس

ذليلاً كنت أزورك

واليوم يزورك أبناء الزيتونات[1].

فقد قدم ظرفا الزمان (بالأمس واليوم) على جملهما، ليبين على أهمية الوقت والفرق بين الزمانين، فيلفت انتباه القارئ للحالة التي أصبح عليها من حرمانه من الزيارة. ما إن يلحظ التقديم في أول الأبيات حتى ينتبه تلقائيًا فيعرف التغيير الذي حلّ بنفسه.

يبقى موضوع التقديم والتأخير من الموضوعات التي تناولها الدارسون بالعرض والتحليل للوقوف على مدى شجاعة اللغة العربية في الخروج على المألوف الذي جاء في تركيبهم، ولكن هذا الخروج على المعهود لم يكن ضربا من الخبط والعشوائية ، ولكن كان له ما يبرره، من إضافة جمال للنص والاهتمام والعناية بما يقدمه للمتلقي بإشراكه مع في تذوقه للنص وإظهار حالته.

(1) بالأخضر كفَّناه، المناصرة، ص359.

المبحث السادس:
الاشتقاق والترادف

أولاً: الاشتقاق

تتميز اللغة العربية بالمرونة الاشتقاقية، فألفاظها صالحة بحيث تتكاثر صيغتها بالاشتقاق، كما وتعتبر مسألة الاشتقاق من المسائل التي أثارت اهتمام العلماء القدماء والمحدثين، فقد اختلف العلماء في أصل الاشتقاق، فمنهم من ذهب إلى أن المصدر أصل الاشتقاق وهم البصريون، ومنهم من ذهب إلى أن الفعل أصل الاشتقاق والمصدر مشتق منه، وهم الكوفيون[1].

فالشاعر ينتقي من المشتقات ما يناسب المعنى المراد توصيله للقارئ، فلا بد له من مراعاة الدلالات للأبنية الصرفية المستخدمة، ومدى ملاءمتها لمدلولاتها التعبيرية، فاسم الفاعل يختلف في دلالته عن اسم المفعول واسم الزمان يختلف عن اسم المكان، واسم التفضيل يختلف عن اسم الآلة، "فلكل بنية دلالة معينة، والبنية من ضمن ما يحدد نوع الكلمة، هل هي من باب الأسماء أم الأفعال، أم المشتقات، أم المصادر، وكل هذه الأنواع له بنى فرعية، ذات دلالات معينة، فكل من: سامع، وسمَّاع، ومسموع، أوصاف، إلا أن سامعًا يدل على الحدث ومن قام به، وسمَّاعًا يدل على كثرة الحدث، ومسموعًا يدل على الحدث ومن وقع عليه"[2].

فاللغة العربية تتميز بجمال مفرداتها، وتنوع مشتقاتها للكلمة الواحدة، فالعلماء يرون أن بناء المشتقات من لفظ واحد يثقل اللغة، "فالناس يشتقون ويفرعون حتى تصل اللغة إلى مرحلة تستنفد فيها حاجتها إلى المزيد من مشتقات هذه المادة أو تتوقف عن الاشتقاق لأنها فرعت من الصياغة على مثال كل المباني الصرفية الممكنة"[3].

ويعد المناصرة مبدعًا في استخدامه للمشتقات اللغوية وطريقة صياغتها بما يتناسب مع النص الذي قيلت فيه، فتضفي على النص حيوية ويزيد تألقه، بما تحمله من دلالات إيحائية عديدة.

---

(1) انظر: الإنصاف في مسائل الخلاف، الأنباري، ج235/1. وانظر: الإيضاح في علل النحو، الزجاجي، تحقيق: مازن مبارك، ص57.

(2) الخلاف التصريفي وأثره في القرآن الكريم، السُّليم، ص62.

(3) اللغة معناها ومبناها، حسان تمام، ص167، وانظر: العربية وتحديثها، تيسير طرزي، ص29.

أنادي بأعلى عذابي: اصبروا

صابروا فوق أخشابكم .. كيسوع[1].

فاستخدم الفعل المشتق من اسم الفاعل (اصبروا- صابروا)، على هيئة فعل الأمر، حيث يدعوهم إلى الثبات أمام مواجهة الظلم، فاستخدم اللفظة المشتقة للدلالة على مدى القوة التي عليها أبناء شعبه والتي شبههم كصبر عيسى عليه السلام، حيث وردت في القرآن الكريم، ﴿ **يَاأَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اصْبِرُوا وَصَابِرُوا** ﴾ [2]، فقد أدى اسم الفاعل دلالة لغوية وقيمة للمعنى المراد توصيله.

تنوع الشاعر في استخدامه للمشتقات بحيث يخدم النص المستعمل فيه، فكل تعبير له ألفاظ تعبر عنه، فلهذا التنوع أهمية في إثارة المتلقي والتفاعل مع جو النص وفهم الحالة التي تسيطر على الشاعر:

كان الجيش السَّفاح مع الفجر

ينحر سكان القرية في عيد النحر

يلقي تفاح الأرحام بقاع البئر[3].

فعبر الشاعر عن حجم الظلم الكبير الذي يتعرض له شعبه وأهل قريته خاصة، بحيث وصفهم بـ (السَّفاح) بصيغة المبالغة؛ لما لهذه الكلمة من أثر سمعي قوي، فالشدة الموجودة على الحرف تعني القوة في نطق الكلمة والمبالغة في وصف هذا المحتل بما فيه من حقد وجبروت.

وفي سياق آخر ينوع الشاعر في استخدام المشتقات التي تثري النص، وتعطيه جمالاً، فينتقي ما يناسب المعنى المراد، مراعيًا الدلالات الصرفية، ومدى ملائمتها لمدلولاتها التعبيرية، فكل مشتق له مدلول خاص عن غيره من المشتقات:

النهر الدموي وحيدًا كان يراقبنا في الليل المجهول

مغيوظًا مني .. كعذول[4].

---

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص13.

(2) [آل عمران: 200].

(3) يا عنب الخليل، المناصرة، ص48.

(4) المرجع السابق، ص81.

فاستخدم المشتق اسم المفعول: (مجهول– مغيوظ)، فاسم المفعول: هو اسم يشتق من الفعل المضارع المتعدي المبني للمجهول، وهو يدل على وصف من يقع عليه الفعل"[1]، فقد أدى اسم المفعول المشتق من الفعل (جهل وغيظ) دلالة لغوية، بحيث وصف حال من ينظر إليه ويراقبه حتى في أصعب حالاته في الليل بالغيظ.

في موسم الربيع حيث تولد الأشياء والطيور

تلف وجهها بهالة برَّاقة لعوب[2].

فاستخدم الشاعر الاسم المشتق (برَّاقة) وهي صيغة المبالغة، وهي أسماء تشتق من الأفعال للدلالة على معنى اسم الفاعل وتقويته والمبالغة فيه، ومن ثم سميت صيغ المبالغة[3]. وهي للدلالة على جمال المدينة، فنلمس الجمال الحاصل في هذه المدينة من خلال صيغة المبالغة وذلك بتشديد حرف الراء ليعطي المعنى قوة وأكثر توضيحًا للمعنى، وتأكيدًا على جمال هذه المدينة.

كذلك يستخدم الشاعر في مقطع واحد أكثر من صيغة لمشتقات تثري المعنى،

أنا المسفوح والسَّفاح

لحبك لسعة الخاطر

أنا المجروح والجراح

أنا المقتول والقاتل[4].

فقد نوَّع الشاعر في استخدامه للمشتقات بحسب المعنى المراد لذلك، فاستخدم اسم المفعول: (المسفوح) مع صيغة المبالغة: (السَّفَّاح)، (والمجروح مع الجراح)، كذلك استخدم صيغة اسم المفعول: (المقتول) مع اسم الفاعل: (القاتل)، ليدل على العذاب الذي تعرض له، فمثلاً كلمة المسفوح يعني أن دمه وصل إلى أعلى درجات السفح، بحيث وصل إلى الضد (السفاح)، وهذا نوع من تعميق المعنى ووسيلة من وسائل اللغة الشعرية وهي وضع المعنى

(1) المدخل إلى علم النحو والصرف، عبد العزيز عتيق، ص87، وانظر: التعريفات، علي الجرجاني، تحقيق: إبراهيم الأنباري، ص226.

(2) يا عنب الخليل، المناصرة، ص82.

(3) انظر: عبد العزيز عتيق، المدخل إلى علم النحو والصرف، ص87.

(4) يا عنب الخليل، المناصرة، ص89.

الشعري بين ضدين، فعرض لنا المشتقين بطريقة مجازية؛ ليدل على انعدام الحياة الكريمة وهي أصعب من الموت الحقيقي لأن فيها عذاب أما الموت ففيه راحة أبدية، هذا التنوع في استخدامه للمشتقات دلَّ على صعوبة العيش وتفشي الظلم وانعدام الأمان، فيبالغ الشاعر في وصفه لصعوبة الحياة.

هزِّي قلوبهم مثل دلب الدالية

تسَّاقط الأغاني والمواويل[1].

فاستخدم صيغة المبالغة: (تسَّاقط) ليدل على القوة في النتيجة الجيدة بعد التعب، ولم يقل (تسقط) بل جعلها مشددة؛ ليدل على أن النصر يتطلب السعي والإرادة لتحقيق المراد، وللدلالة على التتابع في السقوط، أي سقوط لعد سقوط، والتلازم بين العلة والمعلول، فلا سقوط إلا بإرادة السقوط، فكان الشاعر موفقًا في انتقاء ألفاظه.

ثانيًا: الترادف

تتميز اللغة العربية بكثرة الألفاظ المترادفة، وأنها أوسع أخواتها السامية كثرة بالمترادفات، بل ربما كانت من أغنى لغات العالم على الإطلاق، فقد شملت اللغة العربية على كثير من الكلمات التي تحمل في طياتها كثيرًا من المفردات، كالأسد والضبع اللذان حملا الكثير من الأسماء وكلها كانت تحمل نفس المعنى تقريبًا، فكان لهذا الترادف الأهمية الكبيرة في إثراء النص وتغذيته بكثير من المفردات، وقد شغلت قضية الترادف علماء العربية كونها مظهرًا من مظاهر تطورها ونمو مفرداتها، فضلا عن حاجة الناس له في مقتضيات العملية التواصلية والفهم لها. فكان من الطبيعي أن نجد الفاظًا كثيرة لتفسير المعنى الواحد.

الترادف لغة:

ذكر ابن منظور مفهوم الترادف في معجمه، فقال: "ترادف الشيء: تبع بعضه بعضًا، والترادف التتابع، قال الأصمعي: تعاونوا عليه وترادفوا بمعنى، والترادف كناية عن فعل قبيح، مشتق من ذلك"[2]، فهو اتباع الكلمات المترادفة للكلمة الأصلية التي تحمل دلالات عدة توضح مفهومها.

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص118.

(2) لسان العرب، ابن منظور، ج136/6.

وفي المعجم الوسيط ذُكر أيضًا الترادف، وهو: "ترادف الكلمتين أن تكونا بمعنى واحد، وكذلك ترادف الكلمات"[1].

وعرفه محمد حسين آل ياسين، بقوله: "هو أن يكون للمعنى الواحدة ألفاظ عدة، بحيث تتصرف جميعًا للدلالة عليه"[2].

فالترادف في المعنى اللغوي كان تقريبًا يحمل المفهوم نفسه، حيث إن الكلمة تحمل مترادفات عدة تدلّ على لفظين مفردين فأكثر، دلالة حقيقة على معنى واحد، في بيئةٍ لغويةٍ واحدة، وهذه المفردات تكون تابعة للكلمة المترادفة، فجميعهم يحملون نفس المعنى ونفس الدلالة لكن بألفاظ مختلفة.

الترادف اصطلاحًا:

لم يختلف مفهوم الترادف في اللغة عن مفهومه اصطلاحًا، فأطلقوا عليه بأكثر من معنى على سبيل المجاز، وأشهرها ما اتفق عليه العلماء وهو كلمتان أو أكثر تشترك في الدلالة على معنى واحد، وعلى هذا الاستعمال المجازي هي "التشابه"، فالكلمتان تحملان نفس المعنى المراد تقريبًا.

وقد ذكر الدمشقي في كتابه معجم الترادف، بقوله: "ألفاظ متحدة المعنى وقابلة للتبادل فيما بينها في أي سياق؛ أي تعدد الألفاظ لمعنى واحد؛ أي عبارة عن وجود أكثر من كلمة لها دلالة واحدة، أو هو الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتباره واحداً وقد تنشأ ظروف في اللغة تؤدى إلى تعدد الألفاظ لمعنى واحد، أو تعدد المعاني للفظ واحد، ومن الترادف ما هو لهجات لقبائل مختلفة أو تناسى الفروق الدقيقة بين الكلمات" [3]. فالكلمات قد تترادف على المعنى الواحد أو المسمى الواحد، فبإمكانك انتقاء اللفظ المناسب لجو النص.

ولم يختلف مفهوم الترادف عند رمضان عبد التواب، فالترادف عنده: أن تتعدد الألفاظ وتكثر والمعنى واحد، فالألفاظ وإن تعددت واختلفت إلا أنها تدل على معنى واحد، بل يصح أن تقوم كل لفظة مقام الأخرى([4]).

---

(1) المعجم الوسيط، أنيس،ج339/1.

(2) الدراسات اللغوية عند العرب، آل ياسين، ص414.

(3) معجم أسماء الأشياء المسمى: (اللطائف في اللغة)، الدمشقي، ج11/1.

(4) انظر: فصول في فقه اللغة، عبد التواب، ص309.

وقد صرح الجرجاني في كتابه التعريفات: "عبارة عن الاتحاد في المفهوم، وقيل: هو توالي الألفاظ الدالة على شيء واحد باعتبار واحد"[1].

أما التعريف الجامع لمصطلح الترادف، هو تعريف السيوطي الذي أفرد له فصلاً خاصاً بعنوان "معرفة الترادف" نقلاً عن الإمام فخر الدين قوله: "هو الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد. قال: واحترزنا بالإفراد عن الاسم والحد، فليسا مترادفين، وبوحدة الاعتبار عن المتباينين، كالسيف والصارم، فإنهما دلاّ علي شيء واحد، ولكن باعتبارين: أحدهما على الذات والآخر على الصفة"[2].

إذن فالترادف: هو تعدد المفردات للفظة الواحدة، دال على معنى قد دل عليه لفظ آخر، ويخالفه في بعض حروفه أو كلها بحيث ينطق به كل من أراد أن يتكلم به لأي غرض من الأغراض، وقد يكون أحد المترادفين أوضح من الآخر فيكون شرحا للآخر الخفي. ويساعد على الشرح والتفسير؛ بحيث يفسر هذه الألفاظ بعضها بعضًا.

لقد تناول الشعراء الترادف في أعمالهم الشعرية؛ كونه يحقق التوازن في الكلام، ويؤكد المعنى المراد إيصاله في نفس المتلقي، فاللغة العربية تتميز بكثرة ألفاظها واشتقاقاتها وتنوعها في مفرداتها، وقد استخدم المناصرة الترادف بكثرة، فتنوعت عنده اللغة.

يا دارها التي تغازل الشراع

كم حمت حول سورها، الحجل البري

كم رفرف الدوري في حديقة الأجراس

كم صدني في بابها تعنت الحراس[3]

(حمت– رفرف) كلا الكلمتين تدوران في نفس المعنى لكن مع اختلاف بسيط، فرفرف تعني الطيران بحركة الجناح، أما الحوم تعني الرفرفة بدون حركة للجناح، فاستخدم كلمة حام في البيت الأول، والتي تحمل معنى السكون؛ لتناسب طبيعة البيئة والتي تتطلب الهدوء، فاللفظ واحد لكن الفرق في المعنى، واستخدم للأبيات التالية كلمة رفرف لتدل على كثرة الطيران في تلك المدينة، فاللفظان مترادفان في المعنى، فوضع كل لفظ في مكانه المناسب من النص.

---

(1) معجم التعريفات، الجرجاني، ص50.

(2) المزهر في علوم اللغة وأنواعها، السيوطي، ج402/1

(3) المناصرة، قمر جرش حزينًا، ص221.

يا أيها العظيم

ندور في الوديان في ذوائب الأشجار

تهرسنا الحيتان والعقبان والبرابرة

يأتون من ورائنا، يأتون من أمامنا وفي نثيث الثلج،

يقبلون من مدائن البضائع المقنطرة[1].

هناك تشابه بين اللفظين، وكلاهما يعنيان الإقبال والمجيء، فاستخدم الأولى (يأتون) للقريب، واستخدم الأخرى (يقبلون) للبعيد، ليدل على إحاطة الخطر من كل مكان، من جميع الجهات والقرى، فكان موفقًا في وضع الترادف في المكان المناسب لما يريده، فتنوع في اختلاف المفردات لتدل على الشمول والإحاطة من كل الجوانب.

شقشقن بكارة هذا الليل

فانبلج الدمع على الخد وسال الأحمر،

إن شئت ذبحناه، ذبحناه[2].

الترادف بين (سال– انبلج)، حيث استخدم كلمة انبلج والتي تعني التدفق بقوة، واستخدم معها كلمة الليل ليدل على كثرة الظلم الواقع، فالدمع انفجر من شدة الظلم، ثم استخدم كلمة سال لتدل على الضعف، حيث سال الدم ببطء فانفجر بالبكاء حرقة وألمًا، فسيلان للدم يتطلب قوة ليتدفق ويسيل فاستخدم لها كلمة انبلج ليمهد لخروج الدم، وليدل على جبروت الظالم واستمراره في المذابح، وكلا المترادفتين تحملان نفس المعنى المراد توصيله للمتلقي تعبيرًا عن كمية الألم والجرح الذي ذاقه شعبه، وفي نفس المترادفات ينقلنا الشاعر لصورة أخرى من ظلم الاحتلال المستمر على أبناء شعبه، حيث القتل بلا رحمة بأبشع أنواع التعذيب، فيتنوع الشاعر في استخدامه للمفردات:

رأى الغيلان يغنون لمشهد قتل:

–يتقدم أحد الحراس ليخلع عيني طفل

ثم يجيء الآخر يفتح نفقًا

(1) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص222.

(2) المرجع السابق، ص292.

شلال دم في جبهة طفل آخر[1].

فالترادف بين (يتقدم- يجيء)، تشابهٌ في المعنى واختلافٌ في اللفظ، وكلاهما يحملان نفس التعبير، فتقدم تعني القدوم بقوة بلا تردد ودلالة على الظلم الذي سيلقاه الطفل، ثم استخدم كلمة جاء والتي تعني التتابع واستمرار عملية التعذيب التي سيقوم بها الجنود، فكلاهما تعنيان التقدم ولكن قدم فعل على آخر حسب أهميته في السياق، فالأولى تعني التقدم والثانية تعني التتابع.

يا قليل السفر

يا قليل الغيوم

يا قليل السحاب

عزفتني الرياح على التلة الواطئة

فصرت أناشيدهم في الضباب[2].

لقد وفق الشاعر في استخدام المترادفتين (الغيوم- السحاب)، كلاهما نفس المعنى لكن اللفظ يختلف، فاستخدم المترادفتين ليؤكد على انقطاع الخير والذي يدل على انقطاع الأمل، وربطهما بكلمة السفر والتي تدل على الشيح، فكلتا الكلمتين هما مصدران للخير واستمرار الحياة، فقدم في نصه مترادفة على أخرى في موضعهما.

نصوغ لفلذاتنا حليب الندم

نحن جيرانه وعشيرته وأهله

كنا سببًا

ننام على غصة من زقوم آثامنا[3].

كلاهما يحملان نفس المعنى تقريبًا لكن العشيرة مفهومها أوسع؛ فتشمل القبيلة والأهل وكل ما يقرب لتلك العائلة، أما الأهل فتشمل مفهومًا ضيقًا كأهل الرجل وخاصته وبعض

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص317.

(2) رعويات كنعانية، المناصرة، ص759.

(3) رعويات كنعانية، المناصرة، ص759.

الأقارب، لكن كليهما يرمزان للأهل. فقدم الأوسع معنى العشيرة ثم ذكر الأخص وهي الأهل، فالترادف بين العشيرة والأهل، فاستخدم الكلمتين ليدل على التمسك والوحدة.

يا أختي الجميلة كالقرنفلة!!!!

كان هذا قبل أن تتكوم المرارة في طبقات القلب

كان هذا قبل أن أتزوج بالفواصل والخطوط[1].

فالترادف بين الفواصل والخطوط وكلاهما يحملان معنى مرادفًا لبعضهما، ولكن مع اختلاف بسيط في المعنى فالفواصل والخطوط تعنيان الحدود والحواجز التي يضعها البشر لهدف ما، أما الفواصل فهي الحدود التي لا يمكن اجتيازها فتكون بوضع جسم معنوي تمنع من الاجتياز، أما الخطوط فهي فواصل يمكن تجاوزها كرسم خط على مسافات الطريق تمنع المارين من التجاوز لكن تمكنهم من الاجتياز فوقه. وكأن وثيقة الزواج هي الفاصل المانع من رؤيتها جميلة، فهو يذكرها ما قبل الزواج بجمالها، فجاءت المترادفتان لتحيل بينهما. فجمع بين المترادفتين ليدل على الحالة التي وصلت لها بعد إقامة الحواجز بينهما.

(1) رعويات كنعانية، المناصرة، ص764.

الفصل الثالث:

اللغة والإيقاع

المبحث الأول:

الترديد اللغوي

الترديد ظاهرة لغوية فنية تجمع بين الدلالة المعنوية والأثر الإيقاعي للكلمات والعبارات، ويقوم في البنية الإيقاعية للكلمة والجملة[1]. "والترديد والتكرار مترادفان لمعنى واحد يتم من خلاله تشكيل نسق الدلالة، ويعتمد على تكرار تراكيب صياغة متماسكة بنائيًا، أو دوال مفردة متوالدة المدلولات حيث يأتي الدال بمعنى ثم يتردد في المرة الثانية مضافًا إليه هوامش مغايرة تجعله ثنائي الإنتاج بين المعنى الأول والثاني" [2].

والترديد: هو أن يعلق المتكلم لفظة من الكلام بمعنى، ثم يردها بعينها ويعلقها بمعنى آخر، كقوله تعالى: **﴿حَتَّى نُؤْتَى مِثْلَ مَا أُوتِيَ رُسُلُ اللَّهِ اللَّهُ أَعْلَمُ حَيْثُ يَجْعَلُ رِسَالَتَهُ﴾** [3]، فلفظ الجلالة الأولى مضاف إليها، والثانية مبتدأ بها.

والتكرار: "يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى التفعيلة المبتذلة"[4]. فالترديد والتكرار مصطلحان قريبان ومتلازمان لمعنى واحد، فكلاهما يعني تكرار اللفظة الواحدة.

وقد كثر في شعر المناصرة الترديد، فكان يلجأ لترديد بعض الألفاظ في شعره تأكيدًا وتعبيرًا عن حالته، ونورد الأمثلة التي بدت بها ظاهرة الترديد سواء ترديده للحروف أو الكلمات، ومن الأمثلة على الترديد في شعره:

- **ترديد الألفاظ:**

"تميزت نصوص الشعر الفلسطيني بإشباع دوائر الخطاب بظواهر التردد اللفظي، الأمر الذي ينتج تراثًا دلاليًا وتناسقًا شكليًا وإيقاعًا وتناميًا دراميًا، وإلحاحًا على سياقات أفرزتها حالة الثورة الفلسطينية وتفاعل الشعراء مع معطياتها"[5]، وقد لاحظنا الترديد اللفظي عند المناصرة كما في قوله في قصيدة: "غزل إلى نخلة الملح":

---

(1) انظر: قراءات نقدية، الكحلوت، ص72.

(2) هكذا تكلم النص، عبد المطلب، ص105.

(3) [الأنعام: 124].

(4) قضايا الشعر المعاصر، الملائكة، ص264.

(5) التشكيل الجمالي، العف، ص117.

حرام عليك، حرام، حرام

أيا فتنة الصبح تسري ونحن قيام

على الطرقات، جموع من الهائمين

يقولن: مرت كنخلة بير السباع[1]

فكرر كلمة (حرام) وكأنه يعاتبها لما تفعله بهم، ليبين لها مدى الحب الذي وقع به من أجلها، وليؤكد أنها وصلت للحد غير المسموح به في فعلتها، فلا شيء أكبر من الحرام، فقد تجاوزت كل الخطوط الحمراء في حبه لها، فيجعل المتلقي شريكًا معه في تكراره لهذه الكلمة، فمن خلال الترديد يدرك المتلقي ما يعنيه الشاعر وما يقصده من كلامه.

وفي السياق نفسه يكرر الشاعر كلمات أخرى تحمل معاني الأسى والفقد، فيشكو الشاعر من حاله بتكراره للفظة (وحدي):

تدمع عيني وحدي

أشكو وحدي

أمشي في الشارع ليلاً مجدي

أسكر وحدي

أشرب سم العالم وحدي

أزرع شجر الحب وحيدًا

يثمر شجر الحب وحيدًا ...

رغم رحيلي... وحدي[2].

بدأ بالفعل المضارع (تدمع- أشكو- أمشي- أسكر- أزرع) باللغة الخطابية الأنا ويستمر معه الفعل المضارع لآخر المقطوعة؛ ليدل على استمرار الحزن والبكاء لوحده، فاستخدم الأفعال المضارعة وخصص هذه الأفعال بكلمة (وحدي)؛ ليؤكد أنه مهما يفعل يبقى وحيدً، ثم كرر كلمة(وحدي)؛ دلالة على التخلي التام عنه، فلا أحد بقى معه يناصره، وكأن قضية فلسطين هي قضيته وحده، حتى أن الأشجار مثله ظلت تثمر وحيدة تناصره في شدته، فتبقى

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص11.

(2) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص258-259.

هي الوحيدة التي تعلن انتماءها له، ليؤكد على حب بلاده له وحبه لها باشتراكهما بالقيام بنفس الأدوار، هو قام بغرسها بحب وهي أثمرت.

ومن الأمثلة على الترديد اللغوي في قصائد الشاعر ترديده للأفعال، فتكرار الفعل في البيت الواحد أو القصيدة له غرض أو معنى يؤديه هذا التكرار، فلا يكون هذا الفعل المكرّر مجرد نسق زمني، أو حدث محدّد فارغ من التكثيف الدلالي، بل يحمل في تكراره دلالات عدة يؤديه المعنى حسب السياق الوارد فيه: فتكرار الأفعال في الجملة الشعرية يترك أثراً مهمّاً في بث الائتلاف والتناغم النسقيّ بين إيقاعات القصيدة على اختلاف أنساقها الشعرية، ومظاهرها اللغوية، فالقارئ يستهويه تكرار الفعل إذا كان مقوّماً من مقوّمات النبض الشعوري والإحساس الدافق بالمعاناة والتجربة، فيبقى مشدود الانتباه محبًا للشاعر وشعره وما يحتويه من لغة صادقة معبرة، كترديده ففي البيت التالي:

يقول لهن: عكرتن صفو الماء

رأيت بنات آوى في كروم الصيف

رأيت الطفل مذبوحًا بحد السيف

رأيت بنات حارتنا

يجرجرهن سقوط القاتل النخاس[1]

تكراره للفعل الماضي (رأيت) البصرية التي كانت شاهدة على ما يحدث، فتعددت استخداماتها وتعددت المشاهد التي رآها بعينه، ثم استخدم الفعل المضارع (يجرجرن) لربطها بكلمة (رأيت) ليدل على استمرار حدوث الفعل تزامنًا مع الرؤية، فزمن الرؤية صار بالماضي ولكن مشاهد هذه الأحداث ظلت محفورة في ذاكرته، فهو يري الأحداث باسترجاعهما في ذاكرته، مستشعرًا بها في قلبه.

وفي مقاطع أخرى استخدم الشاعر صيغة الترديد للفظة الواحدة من المقطع وتكرارها لآخر المقطع؛ زيادة في التأكيد في إيصال المراد، كاستخدامه للفعل المضارع والذي يدل على التجدد والاستمرارية في تتابعه للأحداث:

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص88.

غجرية حائطنا صارت تمشي

اللوحة تمشي

الوردة تمشي

النخلة تمشي

النادل يمشي

فرسان الخليفة يمشون

لكن أين الساعي

كي يشهد كيف بطاقات الغربة تمشي!!![1].

كرر الفعل المضارع (يمشي) في كل مرة ليدل على استمرار الأحداث، رغم الجفاء الواقع في تلك المدن، حيث جعل الجمادات والنباتات تتحرك؛ لتعطي إشارة بالحياة، ثم كرره في أكثر من مرة ليؤكد على استمرارية المشي والحركة.

وفي استعماله للفعل المضارع في هذا المقطع إيحاء خاص، فقد دعَّم ترديده للفعل المضارع باستخدامه لصيغة النفي والإثبات:

أسقيها دمعي في كل صباح وأغني:

هل تأتي الحلوة.. أم لا تأتي؟؟

تسقط أوراق الورد النامي في قلب حديقتكم وأنا أتسلى:

-هل تأتي الحلوة أم لا تأتي؟

-تأتي

-لا تأتي

-تأتي

-لا تأتي

الحلوة يا غربة روحي، لن تأتي!!![2].

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص 107.

(2) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص 261.

كرر الفعل المضارع (تأتي) مرة بالإثبات ومرة بالنفي، فاستخدم الفعلين في أول الكلام مدعمًا بالسؤال، وفي باقي الأبيات ظل أيضًا في شك بالقدوم أو عدمه، لكن في نهاية الكلام يقطع الشك باليقين باستخدامه للنفي بعدم القدوم، فاختلاف استخدامه للمعنى بالنفي والإثبات أعطى للنص معنى مغاير، ففيه إعمال لذهن المتلقي بوضع الاحتمالات التي يريد الشاعر الوصول إليها.

ترديد الأصوات:

يتخذ الحرف مواضع تشكيلية تدفع لإثراء المعنى بما يناسب الحالة الشعورية، فتتغير قيمته الصوتية تبعًا لاختلاف موقعه من كلمة لأخرى.

فالشعراء كثيرًا ما رددوا الحروف في الكلام؛ وذلك لأنها تضفي على النص نغمًا وموسيقا لفظيًا، فالحرف يكسب النص إيقاعًا فيعبر عن ما يحس به الشاعر.

كثيرًا ما استخدم الشاعر لفظة (الأنا)، فدلت على كثير من المعاني، كالفخر بنسبه، والتوجع من الفقد والواقع بالتحسر على حالته، وإشراك المتلقي بقضيته، وكان كثيرًا ما يكررها ليؤكد على إيصال رسالته وزيادة في فخره:

أنا المجنون والشاعر

أنا المسفوح والسفاح

لحبك لسعة الخاطر

أنا المجروح والجراح

أنا المقتول والقاتل

أنا العطشان ترويني[1]

حيث كرر الشاعر في هذا البيت الحروف المدية الجوفية (الواو والألف)، والتي تحمل معنى التوجع، فالحرفان يخرجان من جوف الفم، واللذان يتأوه بهما المريض، فظل حرف الألف لآخر المقطع ليدل على أنه السبب في ما يفعل، وكأن الشاعر لا يوجد أحد غيره في بلاده، فهو يعتبر نفسه كل شيء، سواء أكان الجاني أوم المجني عليه، فبتكراره لضمير الفصل أنا لآخر المقطع دلت على الوِحدة عبر بها الشاعر عن حالته، فهو المعذب والمجروح والمقتول، كذلك هو القاتل والجارح والسفاح.

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص 88-89.

كذلك من الأمثلة على تكرار الأصوات: تكراره لحرف العطف "أو" في أكثر من مرة في المقطع للتخيير بين الأشياء:

قلبي يحدثني أيها السيد

بأنني سأصبح دالية في الخليل

أو زيتونة في بيت لحم

أو مطعمًا بحريًا في حيفا

أو أرزة في أعالي لبنان

أو كتابة من نصوص رأس شمرا

أو قلعة في الكرك[1].

فهو يأمل في العودة لبلاده ويريد أن يكون ولو جزءً صغيرًا في بلده يدل على انتمائه الحقيقي لها، فيكفي أن يبقى كرمة في بلده، أو زيتونة في بيت لحم، أو مطعمًا على شواطئ حيفا، أو ربما شجرة في لبنان... إلخ، فحمل التخيير في حرف العطف "أو" معنى البساطة والاكتفاء.

وفي أشعار أخرى يردد الشاعر لأكثر من صوت، كترديده لحرف المضارعة "السين" والتي تحمل معنى الاستمرارية في المستقبل ولحرف العطف "و" والتي تؤكد استمرارية الفعل:

سأبكيك ما حن طفل لشهوة

سأنقش وجهك في كل فنجان قهوة

وأبكيك ما تاق قلبي لنبع الهضاب

وأبكيك ما لمست شفتاي الشراب

سأبكيك حتى أصير ترابًا على جسد من تراب[2].

فبدأ المقطع بسين المضارعة وأعقبها بالفعل المضارع "أبكيك"، وهو الحرف الصفيري والذي يدل على أثره في إيصال ما يريد؛ كونه يحمل صفات الشدة، ثم كرر حرف المضارعة

(1) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص 241.

(2) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص189.

مع اختلاف معنى الفعل، ليؤكد على أنه رغم البكاء إلا أنه قادر على صناعة الأمل وتجدده فيريد أن ينقش تراث بلاده وحفره في الأعماق ونظرته التفاؤلية للحياة، فكان الشاعر موفقًا في استخدام صيغة الاستمرارية والربط، فالمضارع يعني الاستمرارية والعطف زيادة في تأكيد الاستمرار.

المبحث الثاني:

تجانس التراكيب

الجناس من ألوان البديع، يمنح اللفظ رونقًا والمعنى عمقًا، وهو ظاهرة موسيقية، فإن كان تامًا وذلك باتحاد اللفظ واختلاف المعنى، ترك أثرًا موسيقيًا للتشابه بين الوزن والصوت، ويكمن جمال الجناس في أنه يعطي جرسًا موسيقيًا، يعيد إلى ذهن المتلقي الصورة اللفظية نفسها مع اختلاف في الدلالة، فتحصل الفائدة للمتلقي، ويمر بلحظة اندهاش واستغراب، كما أنه يحدث نغمًا موسيقيًا جميلاً نابعًا من التشابه في اللفظ، وإثارة الانتباه وتحريك الذهن لإثارة النفس، فتطرب إليه الأذن عن طريق الاختلاف في المعنى، ويزداد الجناس جمالاً إذا كان نابعًا من طبيعة المعاني التي يعبر عنها دون تكلف وإلا كان زينة شكلية لا قيمة لها[1].

كما هو معروف أن الجناس علاقة تقوم بين الألفاظ تعتمد على اتحاد المباني كليًا أو جزئيًا مع اختلاف المعاني، فهذا الاتحاد الكلي للمباني يحقق جناسًا تامًا، والاتحاد الجزئي فيها يحقق جناسًا ناقصًا، فالاتحاد في المعاني والمباني يكون تكرارًا، والاتحاد في المعاني واختلاف المباني يكون ترادفًا، والجناس بأنواعه يولد نغمًا موسيقيًا داخليًا يشعر به المتلقي تلقائيًا لما تحويه هذه التراكيب المتجانسة من تأثير خفي.

فتعمّد الشعراء المعاصرون مجانسة التراكيب في أشعارهم لما تحمله هذه التجانسات التركيبية في خلق نغم موسيقي وإيقاعي يأسر قلب المتلقي، "فكل زيادة في متجانسة في البنية اللغوية تتبعها- غالبًا- زيادة في بنية النغم بغض النظر عن اتساقها مع حالات النفس أو مجافاتها لها، وتأخذ هذه الزيادة شكل الترنيمات المتوازية في لحظات متعاقبة مع الزمن، وفي تبادلات مكانية متسقة في مساحة النص"[2].

يقوم التجانس على التكرار الصوتي، فهو نوع من أنواعه، حيث التفت إليه البلاغيون القدماء وأولوه عنايتهم نظرية وتطبيقًا، فيكون الجناس على مستوى الأصوات والكلمات، كذلك المعاصرون الذين ساروا على نهج القدماء، ومن بينهم شاعرنا الذي ملأ نصه جمالاً في بنيات تراكيبه.

فأحيانًا يبدع الشاعر في ترديده للألفاظ، لكن ليس بتكراره للكلمة نفسها، بل تأتي على نفس المعنى باختلاف اللفظ، فاللفظين يحملان نفس المعنى أو يتقاربا في محتوى المعنى:

---

(1) انظر: جماليات قصائد قادة المقاومة الإسلامية المعاصرة، الحرثاني، ص134.

(2)، التشكيل الجمالي...، العف، ص283.

حين تزورين البحر الميت في غسق المشمش

خليني أتجرجر خلخالاً في أسفل ثوب الفتنة

خبيني في عب قميصك كالحنونة في حقل القمح[1].

استخدم الشاعر فعلا الأمر (خليني- خبيني) الفعلان مختلفان لكنهما متقاربان في الوزن والإيقاع، فاتحد اللفظان اتحادًا جزئيًا في صوت الخاء والنون والياء، واختلفا في صوت اللام والذي يحمل صفة التوسط والضعف، وصوت الباء والذي يدل على القوة فالشاعر يطلب ويترجى أن تخبئه في قلبها، فهما مكرران لكن بصيغة مختلفة، فهو يقول أبقيني محفورًا في قلبك، ثم خبيني في أحضانك، فكلاهما يدلان على البحث عن الأمان والتستر عن العيون.

فالجناس له أثر كبير على الإيقاع الشعري، كونه يترك نغمًا واضحًا، وجرسًا موسيقيًا، يثير انتباه المتلقي، لما فيه من تشابه صوتي كبير بين الألفاظ المتجانسة، وإثارة فكر المتلقي في إيجاد العلاقة الكامنة وراء هذا التشابه في الألفاظ:

الإيقاع يعذبني

الإيقاع يدمرني

الإيقاع يلاحقني

إيقاع الرخويات يلاحقني

صدقني

حتى الآن[2]

أجاد الشاعر عزف هذه المقطوعة تعبيرًا، وأحسن في التوزيع في تراكيبها المتجانسة، كتبادله بين التجانس ثم التغاير في التراكيب (الإيقاع يعذبني- الإيقاع يدمرني- الإيقاع يلاحقني)، فهذه الأنساق المتوازية تخلق جوًا موسيقيًا ونغمًا إيقاعيًا متعدد الدلالة، حيث أحدث جرسًا موسيقيًا في النص الشعري أثار انتباه المتلقي للتمييز بين الألفاظ، لما تحمله هذه الألفاظ من دلالات مختلفة مع نهايتها بحرفي المد العلة الياء لما تحمله نفس الشاعر من متاعب وألم.

(1) المناصرة، عز الدين، يا عنب الخليل، ص 94.

(2) رعويات كنعانية، المناصرة، ص720.

ويستمر الشاعر في خلق أجواء النغم الموسيقية، وإضفاء جو الإثارة في تراكيبه، من خلال ما يضيفه عليها من تعبيرات متعددة متناغمة:

ولهم خبز هذي الكرة

لهم الوعل والأيل والقبَرة

ولنا حسرة الثرثرة[1]

فالبيت التالي تم فيه التجانس بين التراكيب فتماثل في التركيبين (لهم) واختلفا في التركيب الأخير (الكرة– القبرة– الثرثرة)، فتمثل اتحادًا جزئيًا بين التراكيب، فاتحدت المخارج نهاية المقطع مشكلاً نغمًا موسيقيًا تتناغم فيه الحروف، وتختلف هذه التجانسات آخر المقطع (لنا) باختلاف الضمير والذي دل على الظلم والقهر.

وفي البيت التالي يبدع الشاعر في اختيار ألفاظه المتجانسة في التراكيب، في دائرة إيقاعية متسقة، تتناغم فيها الكلمات في الوزن العروضي والإيقاعي:

من لم يعرف جفرا... فليدفن رأسه

من لم يعشق جفرا... فليشنق نفسه[2]

زاوج الشاعر بين مجانسة بنى متعددة، بحيث تشكلت عنده بنيات إيقاعية متداخلة، فكان التجانس بين التركيبين (فليدفن رأسه) و (فليشنق نفسه)، بحيث تساوى التركيبين في الوزن العروضي والتركيب النحوي مع اختلاف في الدلالة بينهم، فأدى التقارب الدلالي والصوتي إلى التشابه في الإيقاع.

(1) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، المناصرة، ص637.

(2) جفرا، المناصرة، ص373.

المبحث الثالث:

التقسيم الصوتي

لا شك أن ظاهرة التقسيم الصوتي تترك في المتلقي أثرًا إيقاعيًا موجبًا، وهو: " أن يبتدئ الشاعر فيضع أقسامًا فيستوفيها ولا يغادر قسمًا منها"[1]، أو هو تقسيم البيت الشعري أو بعضه إلى أقسام متساوية ذات طول واحد، ووزن واحد مما يثري الموسيقى الداخلية في الأبيات، ويمنح الأبيات رنينًا جذابًا له أثر كبير في جذب انتباه القارئ واستنباط الدلالات التي وزعها الشاعر في تقسيماته، وقد عرفه ابن رشيق بقوله: "استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به"[2]. فالتقسيم له وظيفة دلالية وجمالية ضمنية يمكن للقارئ كشفها من خلال التأمل.

ويعرفه السكاكي بقوله: "أن تذكر شيئًا ذا جزأين أو أكثر ثم تضيف على كل واحد من أجزائه ما هو له عندك"[3]، فهي كعلاقة الجزء بالكل، فتكون الأجزاء مرتبة بالجزء الكلي لها، فيعد من العلوم البلاغية التي اهتم بها البلاغيون القدماء والمحدثون،

وقد جرى هذا التقسيم في شعر المناصرة؛ لأنه يضفي على النص من جمال إيقاعي ونغم موسيقي، تتجاذب معه النفس، فالتقسيم جمال في التنويع في القوافي فيستطيع من خلال التقسيم أن يبدع في التغيير في التقسيمات التي يريدها، فتنوعت عنده القوافي المصرعة بحسب السياق الذي ترد فيه:

كل شيء في يديك الآن يخجل

رمحك المكسور والصوت النبيل

وكلام الناس مرمى إلى الأرض

وأفيالك تلقيه إلى الموت

وأفراسك تصهل[4]

فقد قسم الكلام بما يتناسب مع جو النص، بوضع كل قسم في مكانه المناسب، فجعل الكسر للرمح، والذل والخفوت للصوت، والاشتياق للأرض من طبع الإنسان، والصهيل للخيول،

---

(1) نقد الشعر، قدامة ابن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ص139.

(2) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص355.

(3) مفتاح العلوم، السكاكي، ص425.

(4) يا عنب الخليل، المناصرة، ص69.

فالشاعر يقوم على تجزئة البيت الشعري بحيث يستطيع المتلقي الوقوف على مقطع من المقاطع عند الانتهاء، فالمقاطع تقوم على أساس التماثل الصوتي للوحدات الموسيقية، فأعطى الشاعر لكل مقطع نهاية موسيقية مميزة عن غيرها.

ويبرز جمال التقسيم من خلال ذكره لدلالة الألوان بجعل كل لون يرمز لمغزى معين، فتتشكل لوحة فنية من اجتماع الألوان:

في سهل مجدو يرتفع الكنعاني:

الأخضر زرعي داسوه بجرافات

الأحمر قربانًا للإيل وكبشي أطلقه من أجل منامات

الأبيض حقل الملح شربناه على المنعرجات

الأسود قهر في أضلعنا من زمن فات[1].

لقد منح التقسيم بعدًا إيقاعيًا عميقًا من خلال الوحدات الصوتية المتماثلة في الوزن في نهاية كل شطر، فقد أضفى على النص نغمًا موسيقيًا جميلاً من خلال توحيده لحروف الروي في نهايتها، كذلك استعماله لجمال الألوان الذي يلفت انتباه المتلقي للسر المخفي الذي يحمله كل لون، فكل لون حمل صفات ودلالات تشير إلى المعني التعبيري، فالأخضر رمز للطبيعة الخضراء، والأحمر رمز للقرابين المقدمة، والأبيض رمز العطاء والحياة، والأسود رمز لليل والظلم، ليستنتج المتلقي من خلال هذه التقسيمات للألوان إلى تشكل (ألوان علم فلسطين)، فقد أبدع الشاعر في التنوع في التقسيمات التي استخدمها، بإضفاء جو الحركة على المقطع، بجعلها تحمل نفس الدلالة وهي الظلم، مراعيًا بذلك عنصر التشويق والتنوع في القوافي:

في المجلس كنا سبعة:

الموت الأبيض في بصمات العشاق المرتحلين

الحزن على وجه قرنفلة الصَّرَّان

الكذب الرنان

الصدق السري المذبوح على نافذة الروح

الورد النامي

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص80.

وصبايا كالورد النامي فوق الحيطان

وأنا كنت لهم واسطة العقد[1]

فكان التقسيم معلومًا منذ البداية لكن تفصيلاته كانت مبهمة حتى يترك مساحة للمتلقي للتخمين، فبدأ التقسيم بجملة أسمية واستمر كذلك لنهاية التقسيم، لكنه تنوع في القوافي والتي احتوت على أكثر من صوت حتى لا يمل القارئ ويبعد السآمة عنه، فيضفي على النص سحرًا وجمالاً، فجمع في التقسيم بين الترادف والتضاد، فالترادف كان بين (الحزن والموت، والورد والصبايا)، أما التضاد بين (الصدق والكذب)، حيث تنوع الشاعر في التقسيمات بتنوع ألفاظه، كذلك تنوع القوافي بإعطاء النص جمالاً موسيقيًا متنوعًا.

ولجمال التقسيم في مدينة القدس سِحْرٌ مختلف، خاصٌ، محبب للنفس، فيبدع الشاعر في وصفها، بذكر تفاصيلها وإضفاء لون خاص لها:

القدس يا مريام

حاراتها من فلفل الغرام

حروفها من ذهب قد خَطَّها صيام

الصخرة الخضراء

السروة الخضراء

نقوشها خضراء

سماؤها فضية زرقاء[2].

فبدأ مقطوعته بالجملة الإسمية (القدس)، والتي لها دور في التشويق، ثم يتبعه بالأسلوب الخطابي فيزيد تشويق القارئ لمعرفة ما يقصد، ثم يبدأ الشاعر بالتفصيل ميرزًا جمالها، متنقلاً بين القوافي مراعيًا الأوزان والقوافي في ذلك، فرسم لنا لوحة جميلة لمدينة القدس، فانتهى المقطع بقافيتين مناسبتين، فكانت نهاية القافية الأولى بصوت (الميم) وهو الصوت النغمي الخيشومي الأشد وقعًا على السمع، وكأنه يقول للمتلقي انظر بعينك واشعر بقلبك سحر هذه المدينة، ثم انتقل لنهاية قافية جديدة وهي صوت (الهمزة) آخر المقطع، والتي يدل على

(1) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص258.

(2) يا عنب الخليل، المناصرة، ص84.

القوة والشدة في النطق، مستخدمًا معها ألفاظًا تغني هذا المعنى (الصخرة– نقوشها– خضراء) فهذه الكلمات جاءت تأكيدًا على الأصول التاريخية العريقة الممتدة منذ زمن بعيد، فالشاعر راعى في تقسيمه الأوزان الصرفية والإيقاعية والقوة في اللوحة التي رسمها.

المبحث الرابع:

التصريع والترصيع

يعد التصريع من أبرز الظواهر الإيقاعية في الشعر العربي العمودي قديمه وحديثه، فقد حظي باهتمام خاص لدى النقاد القدماء، فتحدث عنه ابن رشيق، فقال: "إذا لم يصرع الشاعر قصيدته كان المستور الداخل من غير باب[1]" فدورهما يشبهان دور السجع في الكلام المنثور.

أولاً: التصريع:

اعتمد الشعراء قديمًا على التصريع اعتمادًا كبيرًا خاصة في مطلع القصائد، فمن النادر أن تجد قصيدة تخلو منه، فيعد ظاهرة جمالية موسيقية، وعلى نهجهم سار شعراؤنا في العصر الحاضر، فهو: "أسلوب من القفز إلى الأمام قد يتسع مداه، ولكنه لا يقتضي أكثر من بيت واحد لأنه يتحقق في صدر البيت، ويتجسم بربط آخر الصدر بآخر العجز"[2].

وعرفه القيرواني: "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته[3]"، وعرفه محمد عبد المطلب: " توافق الحرف الأخير في شطري البيت الشعري[4]" وهو مقسوم إلى قسمين "عروضي وبديعي، أما العروضي فهو عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية، بشرط أن يكون العروض قد غيرت من أصلها لتلحق الضرب في زنته، وأما البديعي فهو استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن والإعراب والتقفية[5]"، فهو تماثل نهاية الشطرين في البيت الشعري، فمن خلال قراءتك للشطر الأول تعرف قافية البيت وذلك لتماثل الأبيات مع بعضها.

وكان شاعرنا مهتمًا جدًا بتخريج ألفاظه على الهيئة المثيرة للقارئ والمناسبة لذوقه، فكثر عنده التصريع فافتتح قصائده بإحداث الإيقاع من خلال توحيد حرف الروي في الشطر الأول والثاني، مما يحدث نغمًا موسيقيًا وإيقاعًا في جرس الحروف، على غير ما جرت به القصيدة العمودية.

قابلني حين يصير البلبل جنية

---

(1) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ج177/1.

(2) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، ص83.

(3) نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، ج39/7.

(4) بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي، محمد عبد المطلب، ص370.

(5) تحرير التحبير في صناعة الشعر، ابن أبي الأصبع المصري، تحقيق: حنفي محمد شرف، ص305.

ويحط على أغصان الليمون

ليغني للحوريات على نبع المية

ومضت تتقصع في زهو مجنون[1].

فالتصريع هنا تشكل من تآلف آخر السطرين الأول والثاني، فربط بين (جنية- والمية) و (الليمون- مجنون) ربطًا صوتيًا، ويلجأ الشاعر إلى ذلك للإبقاء على النغم الإيقاعي داخل مكونات النص الشعري، فهذا النص في الحقيقة يمكن كتابته على نظام القصيدة العمودية، فيكون على النحو الآتي:

قـــابلني حـــين يصـــير البلبـــل جنيـــة ويحـــــط علـــــى أغصـــــان الليمـــــون

ليغنـــي للحوريـــات علـــى نبـــع الميـــة ومضـــت تتقصـــع فـــي زهـــو مجنـــون

لكن الشاعر كتبها على نظام الشكل الحديث؛ حتى لا يتقيد بنظام القصيدة العمودية، فانتهت القافية بصوت النون والذي يتناسب مع الجو العام للبيت، فالنون حرف متوسط خيشومي فموي فيه صفة الغنة، كذلك البيت يعبر عن الرقة والنعومة والتي من صفات الفتيات.

اهتم شاعرنا بالتصريع؛ لما يحققه من نغمة موسيقية سواء في مطلع القصيدة أو وسطها أو آخرها، وذلك ليجذب انتباه المتلقي، فكان من خلاله يوصل معاناته للمتلقي:

لا أنت قد منحتني تأشيرة الدخول

إلى حصى الأنهار

ولا تركتني أرتل الأشعار

ولا رميتني يا سيدي في النار[2].

حيث كانت أبياته مصرعة، بانتهائها بقافية الألف والراء، فحرف الألف له ميزة الإطلاق والذي يعبر عن الألم، فاستهل الشاعر مقطوعته بتكرار وتصريع، فالتكرار في لفظتي (منحتني- تركتني- رميتني)، والتصريع في نهاية ألفاظه (الأنهار- الأشعار- النار)، واستخدم لألفاظه حرف النهي والذي يدل على الظلم بتركه وحيدًا محرومًا، باستخدامه لضمير المخاطب لكل الكلمات والتي يريد الشاعر أن يضعنا في صورة المشهد الذي هو عليه، أما التكرار في نهاية

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص17.

(2) المرجع السابق، ص46.

المقاطع فقد جاء ليؤكد النغمة الموسيقية ويجمّلها، فيوثق معاناته بقافية منتهية بالألف والراء، فالراء حرف مكرر يناسب حالته، فالتكرار والتصريع انتجا إيقاعًا موسيقيًا داخليًا وخارجيًا متناسقًا ومتجانسًا مع غرض القصيدة والحالة النفسية للشاعر.

فالشاعر مهتم لانتباه المتلقي من خلال توحيده لحروف الروي في مطلع القصيدة فيأتي له بتصريع موحد لنهاية القصيدة حتى يبقى في انتباه متواصل معه:

يا أهل وادينا

ماذا بأيدينا

نبكي روابينا[1].

فالشاعر يولد إيقاعًا موسيقيًا باستخدام التصريع في آخر الألفاظ (وادينا- بأيدينا- روابينا)، فبين هذه الألفاظ ارتباط دلالي يعزز ارتباطهما الموسيقي، فالشاعر في شعره يكثر من حرف النون في آخر أبياته والذي يولد نغمًا موسيقيًا حزينًا شجيًا؛ ليتناسب مع ذكريات الماضي والآلام المنبثقة عنه، فاختتم قافيته بحرفي النون والألف مصرعًا أبياته فتتم بذلك الإيقاع الموسيقي الحزين.

وفي أبيات أخرى يتنوع الشاعر باستخدامه للقوافي المصرعة، والتي كان لها دور كبير في نقل أحاسيسه:

عاصفة مرت وعلى مهل فرت

تعبت كفاي من التلويح

تعب القلب من التصريح

من يسحب من قلبي الشيح[2]

اختتم الشاعر الإيقاع بروي (الحاء- والياء)، وهو حرف رخو مهموس يناسب همس الشاعر وجريان نفسه نتيجة الكبت الذي عاناه في غربته وحتى سجنه، واشتملت نهاية مقطعه أيضًا بحرف الياء، وهو من حروف العلة والذي يدل على التأوه والتوجع، فقد شكل الحرفان لوحة موسيقية معبرة عما في داخل الشاعر من ألم وتوجع وطول انتظار، فكأن الشاعر يريد أن

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص50.

(2) رعويات كنعانية، المناصرة، ص732.

ينسج شبكة موسيقية داخلية وخارجية بدلالة تعبر عن حجم المأساة التي حلَّت به وبوطنه والتي لامست قلبه.

ثانيًا: الترصيع

هو أحد البنى الموسيقية التي تضفي نغمة وإيقاعا على النص الشعري، فالبيت الشعري يقسم إلى عروض وحشو وضرب، فاجتماع الحرف الذي ينتهي به الكلمة في العروض والحرف الذي ينتهي به الضرب تشكل تماثلاً نغميًا وفي الشعر يسمى ترصيعًا.

والترصيع عند محمد عبد المطلب يعتمد على طبيعة التوازن التي تتم من خلال الأوزان الصرفية، فيجتمع في الشعر التوافق بين الوزن العروضي والوزن الصرفي[1].

كما تتساوى التفعيلات في كل شطر، ويسمى وزنًا وبحرًا، وتتشابه أواخر كلمتي العروض والضرب بما يشبه السجع ويسمى ترصيعًا، ففي الترصيع تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية.

وقد استخدم المناصرة الترصيع بوفرة في قصائده الشعرية، دون تكلف أو تصنع أو إخلال بالمعنى، ليعطي بذلك نغمًا موسيقيًا وإيقاعًا يثير القارئ لافتًا انتباهه للنص الشعري:

فعلى المستوى الدلالي توازن الشاعر في أبياته في كلا الشطرين، ليعبر من خلاله على ما لحق شعبه من آلام ومآسي والتي بدت واضحة في أبياته، فكل كلمة من البيت قابلتها كلمة أخرى بحيث اتفقتا وزنًا وتقفية، فالمقطوعة التالية تتساوي فيها الأوزان العروضية والصرفية، وهي من بحر الهزج:

نسينا أن عين الحلوة الزرقاء مخلوعة

وأن الراية الأولى على الحيطان ممنوعة!!!

وأن الراية الأخرى على الأسوار مرفوعة!!![2].

0/0/0// 0/0/0// 0/0/0// 0/0/0//

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

(1) انظر: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، محمد عبد المطلب، ص374.

(2) يا عنب الخليل، المناصرة، ص49.

فاحتوت القصيدة على التوازن العروضي والتوازن الصرفي بين الكلمات، فكل كلمة مقابلة لكلمة أخرى ومتفقة معها في الدلالة والوزن، واحتوى المقطع على مجموعة من الإيقاعات الداخلية بما فيها الترصيع والجناس والذي تم بين لفظي (ممنوعة- ومرفوعة) وأيضًا حملت في دلالتها معنى الطباق بين الكلمتين فبين مدى التفريق والظلم، كذلك التكرار والذي حمل معنى التأكيد..، فكانت أبياته على نفس الوزن والقافية من بحر الهزج، والتي تساوت جميع عروضه (مفاعيلن).

إن هذه التوازنات الصرفية والدلالية في الترصيع، كذلك الجناس والتكرار التي أضافها الشاعر في الأبيات، معبرة لحالة الشاعر الحزينة، فالمقطوعة التالية من بحر الوافر:

أَعِيدُوا لِلشُّمُوعِ بَهَاءَهَا الفَتَّانْ

أَعِيدُوا لِلطُّبُولِ هَدِيرِهَا الرَّنَّانْ[1].

0/0// /0// 0/ //0// 0//0/

مفاعَلْتُن مفاعَلَتُنْ مفاعَلْتُنْ

فاحتوى التوزيع السابق على التوازن العروضي والتوازن الصرفي، فكل كلمة من الكلمات قابلتها في البيت كلمة أخرى، فكلمة (أعيدوا) قابلتها الكلمة المكررة أعيدوا حيث وافقتها وزنًا وتقفية، وكلمة الشموع قابلتها الطبول على نفس الوزن، وكلمة (الفتان) قابلتها (الرنان)، ثم جاء التوازن الصوتي (الفتان- الرنان) والذي انتهت به الأبيات بحيث أحدث إيقاعًا موسيقيًا داخليًا أثرى النص ، فجميع تفعيلات البيت على البحر (الوافر)، والتي جميع تفعيلاته (مفاعَلَتُنْ) لكن طرأ تغيير على أول البيت ونهايته، وهي زحاف العصب وهي تسكين الحرف الخامس، لتصبح التفعلية: (مفاعَلْتُن).

ما أطول أيام الغربة

ما أبعد سقف الغرفة!!![2].

مَا أَطْوَلَ أَيَّامَ الْغُرْبَةْ

0/ //0/ 0/0/0/ 0/0/

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص55.

(2) يا عنب الخليل، المناصرة، ص22.

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

مَا أَبْعَدَ سَقْفَ الْغُرْفَةْ

0/0/ 0/0/ //0/ 0/

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

فتم الترصيع في البيت إيقاعيًا، وذلك بتجانس الحركات وحروف المد (مَا)، وصرفيًا بالتوازن بين الكلمات بحيث كل كلمة تقابل أختها في البيتين، ومقطعيًا فالمقطع الأول توازن مع المقطع الثاني، فالشاعر اختار البحر المتدارك لخفة حركاته وتفعيلاته، حيث تنوعت تفعيلاته (فَعِلُنْ)، و(فَعِلُنْ)، فهو بذلك يريد إيصال رسالته بصورة خفيفة من خلال اختيار التفعيلات المحدثة للبحر المتدارك، بتعبيرات عميقة تصل لقلب المتلقي، فالمقطع الأول احتوى على تفعيلات أكثر نظرًا لثقل تلك الأيام عليه وتأثيرها على قلبه، وتعبه.

يبدع الشاعر في اختيار ألفاظه والتي تحمل في طياتها معانٍ عميقة، فاختار المقاطع القصيرة القوية الأثر على السمع وفي نفس المتلقي، والتي تشوق القارئ لما تحمله هذه المعاني.

من بطن سحابة

من قلب الغابة

تأتيني عشتار تلملمني[1].

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

مِنْ بَطْنِ سَحَابَة

0/0/ 0/// 0/

مِنْ قَلْبِ الغَابَة

0/ 0/0/ 0/0/

فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

فالشاعر يريد إيصال فكرته عن طريق المفاجأة، فاختار الكلمات المناسبة لذلك (بطن، وقلب) هذه الكلمات التي توحي بشدة الموقف، فيريد إشراك المتلقي معه في الحادثة، فتوازن في البيت في التفعيلات والمقاطع الصوتية والصرفية، والكلمات نفسها بحملها دلالات مختلفة

(1) المرجع السابق، ص57.

مناسبة لموضعها، فاختار البحر المتدارك لخفة حركاته وتفعيلاته، حيث تنوعت تفعيلاته (فّعْلُنْ)، و(فَعِلُنْ)، فكان الشاعر موفقًا في اختيار المقاطع الخفيفة السهلة والقريبة من سمع العامة، والحاملة لمعانٍ عميقة، فالمقطع الأول ألفاظه وتفعيلاته متصلة مع المقطع الثاني وزنًا وإيقاعًا فنلاحظ أن البيت الثاني هو مكمل للبيت الأول في التفعيلات.

الفصل الرابع:
اللغة والأسلوب

المبحث الأول:
الأساليب الإنشائية:

الأسلوب لغة:

ورد في لسان العرب بمعانٍ عدة: فيقال للسَّطر من النخيل: أسلوب، وكل طريقٍ ممتد فهو أسلوب، قال: والأسلوب الطريق، والوجه، والمذهب؛ يقال: أنتم في أسلوب سوءٍ، ويُجمع أساليب، والأسلوب: الطريق تأخذ فيه والأسلوب بالضم: الفن؛ يقال: أخذ فلان في أساليب من القول"[1]، فالأسلوب كما هو معروف عند علماء اللغة العربية كافة، واتفق على تعريفه أهل اللغة والنحاة، بأنه الأسلوب والطريقة التي تقوم عليها الأسس والقواعد التي يبني عليها الشاعر نصه.

الأسلوب اصطلاحًا:

عرفه ابن خلدون عند أهل صناعة الشعر: "أنه المنوال الذي ينسج فيه التراكيب، أو القالب الذي يفرغ فيه، ولا يرجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصله المعنى، الذي هو وظيفة الإعراب "أي النحو"، ولا باعتبار إفادته كمال المعنى من خواص التراكيب، الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن كما استعمله العرب فيه، الذي هو وظيفة العروض، وإنما يرجع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص... فإن لكل فن من الكلام أساليب تختص فيه وتوجد فيه على أنحاء مختلفة"[2].

إن الأسلوب "هو الذي يبرز الجمال الفني، ويحدد مواقع الأشياء في الصورة، ويبين أجزاءها، ويهب لها الألوان، ويعرض التناسق، ويهب الحركة في الصورة، والنبضة والخفقة، ويبرز النغمة والجرس، وحلاوة اللفظة ونداوة ظلها وقوة ترابها، حتى يجتمع جمال المعنى والظلال، وجمال الصورة والألوان، وجمال النغمة والجرس، وجمال الحركة والحياة"[3].

ويعد الأسلوب أحد العناصر الأربعة للأدب، والتي وضعها علماء الغرب، وطبقها على العرب "أحمد أمين"، فقال: "هذه هي العناصر الأربعة للأدب: العاطفة والمعاني والخيال

---

(1) لسان العرب، ابن منظور، مادة سلب، ج473/1.

(2) ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر، ابن خلدون، تحقيق: خليل شحادة، ص786، وعلم الأسلوب مبادئه واجراءاته، فضل، ص72.

(3) الشخصية الإسلامية في الشعر الفلسطيني، محسن، ص243.

والأسلوب، كما عبر عنها الإفرنج، وأظن أنها تنطبق على كل أدب سواءأكان في ذلك العربي أم الغربي"[1].

فلكل إنسان أسلوبه، الذي يمتاز به عن غيره، فالأسلوب في أوسع معانيه صفة من صفات الشخصية[2]، ولتكوين أسلوب جيد لا بد من توافر وعناصر، فـ "العناصر الفكرية" تنتج عن الاستعمال الصحيح للكلمات، و"العناصر العاطفية" ومصدرها القوة والإيحاء، فتثير في نفس القارئ العواطف والانفعالات التي تتماثل مع عواطفه وانفعالاته، أما "العناصر الجمالية" من موسيقى وروعة وسحر، فتجعل الأسلوب لذيذًا في حد ذاته، بصرف النظر عن الفكرة[3].

الأساليب الانشائية:

الإنشاء هو: "الكلام الذي لا يحتمل الصدق والكذب لذاته، نحو: اجتهد في عملك، وما أحسن الدين والدنيا إذا اجتمعا، ففي المثال الأول يطلب من المخاطب الاجتهاد في العمل، وفي الثاني تتعجب من حسن اجتماع الدين والدنيا للإنسان"[4].

والإنشاء غير الخبر عبر عنهما القزويني، فقال: "ووجه الحق أن الكلام إما خبر أو إنشاء؛ لأنه إما أن يكون لنسبته خارج تطابقه أو لا تطابقه أو لا يكون لها خارج، الأول الخبر، والثاني الإنشاء"[5].

إن للأساليب الإنشائية مكانتها في الكشف عن خبايا النفس، وخفايا الأسرار، وهي ما لا يمكن الحكم فيها على العقول بالصدق أو الكذب؛ "لعدم تحقق مدلوله في الخارج وتوقفه على النطق به، سمي كلامًا إنشائيًا"[6].

إن مضمون الإنشاء يتوقف على النطق به، وطريقته التي تحدد نوع الطلب، واستدعاء ما هو غير حاصل، لقد أجمع البلاغيون على تعريف الإنشاء، أو الجملة الإنشائية بأنها: كل كلام لا يصح أن يقال لصاحبه إنه صادق أو كاذب، أو كل كلام لا يحتمل الصدق أو الكذب لذاته،

---

(1) في النقد الأدبي، أمين، ص67-77.

(2) انظر: المرجع السابق، ص130.

(3) انظر: المرجع نفسه، ص131.

(4) من بلاغة القرآن، علوان محمد ونعمان، ص29.

(5) بغية الإيضاح، الصعيدي، ص85

(6) الأساليب الإنشائية في النحو العربي، هارون، ص13.

ولقد نظر البلاغيون إلى الأساليب الإنشائية التي نوظفها في خطابنا، فلم يجدوها على ضرب واحد، وإنما تمضي على ضربين، والإنشاء ضربان: طلبي وغير طلبي[1].

وقد انقسمت الأساليب الإنشائية إلى قسمين: طلبي، وغير طلبي:

- **الإنشاء غير الطلبي:**

هو ما لا يستدعي مطلوبًا غير حاصل وقت الطلب، وله أساليب مختلفة: صيغ التعجب/ وله صيغتان: ما أفعله، وأفعل ب، والقسم: ويكون بالواو والتاء والباء، وصيغ المدح، وصيغ العقود: مثل بعت واشتريت ووهبت، والرجاء.

- **الأساليب الإنشائية الطلبية:**

"وهو ما يستدعي مطلوبًا غير حاصل وقت الطلب، وهو خمسة أنواع: الأمر والنهي والاستفهام، والتمني، والنداء"[2].

فهو يصور الحدث الحاصل في أوانه، أو مستقبله القريب، ويجسد الحدث في اللحظة الحالية، ومن جهة أخرى انفعاله يبعث التأثير المتوقع إلى النفس المتلقية في اللحظة التي ينطق بها الشاهد للحدث؛ لأن ما تراه العين وتسمعه الأذن ويحصل في الآن يكون أثره في النفس أوقع وأبلغ منه بعكس ما تقص خبر حصل في وقت سابق، لأن أوانه يكون قد حدث، وفات زمانه، وتأثيره لا يبلغ من النفس مبلغه كما لو حصل الآن.

وهذه الأساليب الإنشائية برزت عند المناصرة في شعره بكثرة، فقد استعملهما في توجيه خطاباته الشعرية: كالنداء والاستفهام والأمر والتمني والنهي، وكان الباعث على استعمالها هو العزلة النفسية والغربة الذاتية التي يعيشها الشاعر، حيث استولى عليه التشاؤم والاضطراب وتملكته الحيرة والشك والقلق، فكانت هذه الأساليب قنوات صَرَفَ من خلالها أحزانه ولفظ أتراحِه مُخففًا عن نفسه المعاناة والألم، مبددًا ضباب الشك والقلق.

- **أسلوب النداء:**

وهو من مظاهر الانسجام الأسلوبي في النص والذي أسهم في بنائه، فهو طلب القصد منه تنبيه المنادى، ودعوته بإحدى أدوات النداء، سواء أكانت مذكورة أم محذوفة، وهو "طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف ناب مناب الفعل (أنادي)"[3].

---

(1) انظر: الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، ص51-52.

(2) من بلاغة القرآن، علوان، ص27.

(3) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، الهاشمي، ص89.

وحروف النداء: الهمزة، أي: حرفان للمنادى القريب ومنها ما ينادى به البعيد وهي "يا – أيا – هيا – وا "، وهذا هو الأصل في استخدام حروف النداء جريًا على مقتضى الظاهر، وقد يخرج النداء عن معناه الأصلي، ومقتضى الظاهر إلى معانٍ أخرى تُستفاد من سياق الكلام وقرائن الأحوال كالإغراء، والتحسر، التوجع، الاختصاص والاستغاثة والتمني، وتنزيل القريب منزلة البعيد أو تنزيل البعيد منزلة القريب.

وقد كثر عند المناصرة استخدامه لأسلوب النداء، فكثيرًا ما بكى ونادى بصوته؛ علَّه يجد من يلبي نداءه، بعدما يئس الشاعر من مخاطبة البشر، الذين لم يلتفتوا لقضيته، وكانوا يعدونه بالوعود الكاذبة، لجأ لمناداة الحمام علَّه يجد جوابًا لأسئلته، فيقول في قصيدته: "البلاد طلبت أهلها":

يا حمام العلا

يا حمام البروج

كيف حال القرى بعدنا

وزمان تراشقنا بالثلوج[1]

ابتدأ قصيدته مناديًا، باستخدامه لأداة النداء البعيدة (يا)، فيخاطب الحمام رمز السلام؛ الوسيلة المستخدمة لنقل الرسائل في ذلك الوقت، فجعل الحمام كالإنسان الذي يعقل ويتفاعل مع قضيته، متسائلاً عن حال القرى بعد رحيله وتهجيره منها، وعن زمان لعبه وتراشقه بالثلوج، فتجلت في البيت عاطفة الحسرة والوجع التي سيطرت على الشاعر في غربته التي طالت، فأفاد النداء أكثر من غرض تجمعت كلها في هذا البيت؛ لحمله أكثر من عاطفة "كالتحسر" على أيامه التي عاشها في رغد، و"التوجع" كلما مرت ذكر هذه الأيام على باله، "فيستغيث" الحمام بسؤاله عنها متلهفًا لسماع إجابة تسر قلبه المكلوم المنتظر للعودة.

ثم ينتقل بندائه بتنوع الغرض فيه تعظيمًا للمنادى به، ففي البيت التالي ينادي من لها دور عظيم في المجتمع "المرأة"؛ ليدل على أدوارها العظيمة التي تقوم بها:

يا نساء القبيلة، أرضعن أطفالكن حليب النشيد

يا نساء الجبال البعيدة مرسومة في الأفق

---

(1) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص181.

يا نساء الحنين

يا نساء التمزق قبل الوصول إلى النهر عبر السماء

يا نساء التصاريح والبوح في الغرف المغلقة

يا نساء حمام الرسائل والرمز والشرفة المقفلة

سوف أرسم هذه الوجوه الحزينة في قلب هذا التراب[1].

أفاد النداء هنا "التخصيص"، وتكراره لأسلوب النداء للتعظيم، فقد خصَّ النساء بالنداء لِعظَم مكانتهن ودورهنَّ المهم في المجتمع وإعداد جيل قوي، وليدل على حملهن الثقيل وأدوارهن العظيمة المختلفة التي يحملنها، ففي كل مرة ينادي بها يستخدم ألفاظًا تعبر عن عظم مكانتهن، فهي الأم والقائدة والمربية والسلام والأمان والقوة والحنان.

ولا زالت معاناة الشاعر مستمرة، فلا يزال ينادي كل من فيه روح تحس، مناجيًا ومكررًا لندائه، ليبين مدى ضعفه وعجزه عن فعل شيء سوى المناجاة:

وأخيرًا:

يا موت، ألا تترك أهلي

يا موت، ألا تترك أهلي

يا موت، أفلا تترك أهلي[2].

فينادي بأعظم مصيبة وهي "الموت"، مستغيثًا به بأن يتركه وأهله، وانتهاء الأحزان التي أصابتهم، مستخدمًا أداة النداء البعيدة (يا)، والتي يريد بصوته أن يصل رغم بعده وعدم مقدرته على الكلام والصراخ، مكررًا كلامه؛ ليدل على الحالة البائسة التي سيطرت عليه، فأفاد النداء "التحسر والتوجع" والأحزان التي حلَّت به، و"العجز" الذي لحقه بحيث جعله فير قادر على المناجاة.

وفي موضع آخر تتعدد عند الشاعر أغراض النداء ويتنوع في استخدامها بحسب السياق الذي ترد فيه، فينقلنا لمشهد يدل على البراءة التي انتهكت في زمن الظلم والاحتلال:

(1) قمر جرش ان حزينًا، المناصرة، ص229.

(2) المرجع السابق، ص239.

يا زعتر كنت تبيع حمامًا

فلماذا قتلوك!![1].

حيث أفاد من ندائه "الاختصاص"، فالاحتلال لا يعرف الرحمة عندما يقتل، فيجمع في قتله الحجر والشجر والإنسان والجماد، لكنه خصص الزعتر في كلامه؛ ليدل على الضعف والهمجية التي يحملها الاحتلال، فتخصيصه يدل على انعدام الرحمة، متسائلاً ومستنكرًا "بأي ذنب قتلت"، فيصور حال كثير من أبناء شعبه من انتهكت براءتهم فيضم صوته إلى صوتهم، لينقل معاناتهم.

وأحيانًا يستخدم أداتين توضحان المعنى، وتثير إعمال فكر المتلقي في سبب تنوعه في اختياره في الجمع بين المتضادين كالليل والصباح:

يا شقيق الصباح

أيها الليل يا ابن الغروب

لست شجرة

حتى تتفيأني العصافير الشاردة[2].

فاستخدم في ندائه أداتين "يا– أيها"، وكلتاهما للبعيد؛ ليدل أن الصباح والليل في بلاده واحد، فلا فرق بينهما، فأصبح النهار كالليل كلاهما موجع وطويل في قلب الشاعر، ففي الصباح يعاني العذاب من جوع وفَقْدٍ وسرقة، وفي الليل يرتدُّ البكاء إلى صدره مستذكرًا أيامه وبلاده وأحبابه الذين حُرم منهم، وأضاف عليهم ألفاظًا تؤكد على تسوية الليل بالنهار(شقيق– ابن)، فخرج أسلوب النداء هنا عن معناه الحقيقي ليدل على التسوية والاستنكار من الحالة التي توصل لها وأجبر على العيش مع الواقع المرير.

وبهذا يكون المناصرة قد أبدع في استخدامه لأسلوب النداء ووضع التعبير المناسب في مكانه المناسب، معطي للمتلقي حرية التعبير بإشراكه معه في قضيته، فاحتوت الأساليب عنده على الأغراض التي اقترن بها النداء.

(1) بالأخضر كفَّناه، المناصرة، ص312.

(2) المرجع السابق، ص326.

- **الأمر:**

هـو" طلـب حصـول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء"[1]، فالأمر: "صيغة تستدعي الفعل، أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء"[2].

وقد يخرج أسلوب الأمر عن معناه الأصلي "الإيجاب والإلزام" إلى دلالات ومعانٍ وأغراض أخرى تفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال، كالدعاء والنصح والإرشاد والإهانة والتحقير والتهديد، والتخيير، والتسوية، والإباحة.

ولأسلوب الأمر أربع صيغ هي: فعل الأمر، والفعل المضارع المقرون بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر.

كان لأسلوب الأمر في ديوان المناصرة دور كبير؛ في التعبير عن أحاسيس الشاعر ومواقفه، كما كان قناة اتصال وتبليغ تمكن من خلاله صرف همومه وأحزانه وتخفيف عبء ما يعانيه، فتستمر معاناة الشاعر في غربته، فيدعو للجهاد ومقاومة المحتل، فقد كانت ألفاظه تدل على الدعوة للمقاومة، فيقول:

يا ساكنًا جبل الخليل

جهز سلاحك من غِلٍّ

وأمدد زراعك للجليل

يشتاق قلب الكرمل

وبكيت فوق الجسر بين القدس، فالوادي السحيق

وصرخت من يأسي، ومن طول السفر[3]

فقد عاد الشاعر للحسرة والألم على وطنه، مستخدمًا أسلوب النداء للساكن في جبل الخليل يأمره بأن يجهز سلاحه ويمد ذراعه للجليل، لحنينه وشوقه لقلب الكرمل، ثم يبكي فوق الجسر بين القدس والوادي السحيق، مستخدمًا كلمة "البكاء" والتي تحمل معنى الضعف والعجز أمام هذا الواقع المرير، ثم يصرخ بأعلى صوته؛ ليدل على تمرده على الظلم لطول فترة غربته.

---

(1) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، الهاشمي، ص71.

(2) الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، العلوي، ج155/2.

(3) يا عنب الخليل، المناصرة، ص34.

فيتحدث عن نفسه مستخدمًا الفعل الماضي (بكيت- صرخت)، ليدل على تذكره للأحداث، وليشعر المتلقي بمعاناته، بحيث يدعو لتجهيز السلاح والمشاركة في الدفاع عن البلاد من أجل الرجوع إليها، فغلبت عليه في حديثه عاطفتان: عاطفة "النصح والإرشاد" بدعوته أهله بالجهاد أملاً بالعودة، وعاطفة "الحسرة والألم" لبكائه بضياع بلاده، هذا المزيج بين أغراض الأمر يجذب نفس المتلقي لتتبع الأحداث التي مر بها، فيناد أهل بلاده ثم يأمرهم بالجهاد لينقلنا إلى سبب بكائه وحزنه، متشوقًا للعودة، فيلفت انتباه القارئ لحالته.

يبدو أن الشاعر في آخر حديثه وصل لمرحلة من اليأس الفعلي، فلا معين ولا ناصر يقف بجانبه، فقد خَيَّم الحزن على حياته، فيريد أن يحفروا له قبرًا، ويملأه خمرًا ليتناسى وجعه وأحزانه:

احفروا لي هناك

قرب دير الملاك

حفرة... واملؤها نبيذًا وتمرًا وقات

تحت دراقة، صوتها في العروق

وادفنوا جثتي، في طريق البنات[1]

فيطلب الشاعر أن يحفروا له حفرة في دير الملاك بعيدًا عن وطنه في القاهرة، وملأها بالخمر في طريق البنات حتى يشرب وينسى همه، وما يعانيه من وجع وفقد وحرمان، فيريد أن يلهو ويسكر ويخمر منتظرًا الموت، فهو في نظره يبقى أفضل من العيش في الأحزان والآلام والبكاء على من تركوه وحيدًا يصارع الحياة، فكانت عاطفة "الحسرة والتوجع" هي الغالبة عليه في هذه الأبيات، فاقدًا الأمل بالعودة وفاقدًا الأمل بنفسه في البقاء طويلاً والصمود أمام الأزمات.

لم يقتصر تعبير الشاعر على أسلوب واحد، فقد حمل في طياته تعبيرات عدة؛ كدلالته على تعبير مضافٍ له، ففي هذا المقطع يمزج الشاعر بين أسلوبي الأمر والتمني؛ كونهما يحملان عاطفة قريبة من نفس الشاعر:

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص240.

اعيدوا إلى شفاهي

اعيدوا انتظاراتنا في المحطات عبر اللهيب

اعيدوا إليّ الحبيب الحبيب

مناديلنا مزقتها الرياح[1]...

اعيدوا إلّي جبالي، أريد الكروم، أريد القرى:

شارعًا شارعًا

اعيدوا إليّ المقاهي التي عرفتني فتىً ضائعًا

أعيدوا إلّي السماء التي حضنتني على الشرفة العالية[2].

فيدعوا الشاعر مستغيثًا بعودة كل ما فقده من فرح وأماكن حُرم زيارتها، وأهل تركوه وحيدًا، وبلاد مزقتها يد الغدر، فكان الأمر يحمل في تعبيره التمني، فهو يدعو متمنيًا بعودة كل شيء له، فهو يحلم بالعودة جراء طلبه المتكرر.

لم يختلف أسلوب النداء عن أسلوب الأمر كثيرًا، ففي كثير من الأحيان شاهدنا إبداع الشاعر في دمج هذين الأسلوبين، كذلك كان يحمل أسلوب الأمر التمني، فكان ينادي ويأمر ويتمنى لحال أفضل غير حاله، لبلدٍ ولأحباب ينعم برؤيتهم.

- **الاستفهام:**

"هو طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل"[3]، وله أدوات متنوعة

كثر عند الشاعر استخدامه لأسلوب الاستفهام؛ كونه يؤدي غرضًا يألفه الشاعر، فتجده في بعض الأحيان يسأل مستنكرًا واقعه، ومستغربًا قسوة المعيشة، ويسأل متمنيًا لبزوغ فجر جديد يسطع فيه الأمل والحياة الطيبة:

ومن أين في البرد نأتي بأجنحة للحمام المهاجر

في رحلة الألف ميل

ومن أين نأتي بثوب الكروم المطرز

(1) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص264.

(2) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص264.

(3) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، الهاشمي، ص78.

في هذه المدن الساكنة

ومن أين نأتي بقشٍ لعرس البتول؟

ومن أين نأتي في الثلج نجلب عاصفة ضد هذا الذهول؟[1].

فأفاد الاستفهام هنا "الاستبعاد"، فهو يستبعد تحقيق هذه الأماني التي تساءل عنها، ففي غربته التي يقطن بها كل شيء مستحيل، فتسيطر عليه عاطفة "الحسرة والوجع"؛ لعدم مقدرته على تحقيق ما يتمناه، فيتحدث عن أمنياته التي يتمنى تحقيقها بأسلوبه الاستفهامي الذي يحاول الوصول لإجابات تسر قلبه وروحه، فكان مازجًا في أغراضه الاستفهامية بين التمني بنيل المطالب، والاستبعاد تعجيزًا بتحقيقها، وهي إعادة السلام لهذه البلاد المسلوبة، وإقامة الأفراح بعدما حلت الأحزان محلها، ليتمنى أخيرًا بحدوث معجزة تزيل هذا الظلم عن بكرة أبيه، فتعلن الأفراح وانتهاء الأحزان.

وفي مشهد آخر يصور لنا الشاعر واقعه المرير، من خلال أسلوبه الاستفهامي الاستنكاري، الساخر، يقول:

هل أقول لامرأة تتهيأ للزينة عن حزني!!!

هل أرقص وأرش الدمعة في الأعراس!!!

هل أدعو صديقًا منشغلاً بحفلة النفاق الرمادية

كي يشاركني في مذبحة البحر!!!

هل أتاك أيوب البدوي ليلاً يا بحر!!![2].

وقد أفاد الاستفهام هنا "الاستنكار"، فهو يسأل نفسه مستنكرًا ليبين أن لا أحد يشاركه أحزانه، فكلهم مشغولون في أمورهم، فكيف لامرأة لاهية بفتنتها تتزين كل يوم أن تهتم لأمره، وكيف له أن يقيم الأفراح وهو حزين على وطنه، بل كيف يدعو أقرب الناس له "صديقه"، الذي يبقى منشغلاً بأهوائه أن يشاركه آلامه التي مر بها، ثم بالنهاية يلجأ للبحر متسائلاً إياه وشاكيًا حاله، هل أتاك بعد كل هذا العناء من ينشلك من حزنك، فغلبت عليه عاطفة "اليأس والاستنكار" من وضع من حوله الذين انشغلوا عن قضيته، ولم يلقوا بالاً لحاله، وأفاد أيضًا الاستفهام لغرض "التسوية"؛ فكلهم سواء في انشغالهم في ملذات الدنيا وابتعادهم الفكري عن قضيته الأهم، وليدل على حمل هم وطنه وقضيته وحده.

---

(1) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص215.

(2) رعويات كنعانية، المناصرة، ص754.

وفي مشهد مقارب للكثير من المشاهد المأساوية التي يقف الشاعر أمامها عاجزًا عن وصفها، فيكتفي بالسؤال مستنكرًا ما وصلت له البلاد من ضياع:

هل ينزف البحر دمًا، أم أن قلبي متعب في هذه الأعوام؟؟

أم أن عيني ربما ترف من تراكم الأيام؟!!

أم أن أمي في الخليل، لا تنام.؟؟؟[1].

فأفاد الاستفهام "الاستغراب" من حاله الذي لا يعرف من أين تأتيه الآلام، من خلال أسئلته المتكررة، ليبين أنه محاط من كل الجهات بالأحزان، حتى الجمادات حزينة لحاله، فيشرك حواسه أيضًا بأنها لا تسكن من التعب بالتفكير بطول الأيام الحالكة، ليصف حال أمه في الخليل بعدم مقدرتها على النوم حسرة وألمًا على حاله.

- **التمني:**

هو طلب أمر محبوب لا يرجى حصوله، إما لكونه مستحيلاً، وإما لكونه ممكنًا غير مطموع في نيله، واللفظ الموضوع له ليت[2]"، فالتمني يعد الأسلوب الأكثر عمقًا في نفس الكاتب.

وكان أسلوب التمني من أكثر الأساليب ورودًا في ديوان الشاعر، فالأمنيات بدأت من صغر سنه لحظة قيام النكبة وتهجيره من بلاده، فهو الذي عانى الويلات وتعذب وتهجر، وحُرم من أهله وأحبابه وبلاده، حتى أبوه تخلى عنه وتركه وحيدًا يصارع متاهات الغربة وقساوة العيش، إلى أن طالت الغربة وامتدت حتى مكبره، ليبقى كل هذه السنوات يتمنى الحياة الطيبة، والبلاد المستقلة بصحبة أهله وأحبابه، كل هذه الأوجاع والمتاعب والأحزان تركت في نفس الشاعر آثارًا سلبية، وأوجاعً عميقة، تغلغلت في أعماق قلبه، لتجعل منه إنسانًا يطالب بالعودة مرة، ويتمنى الموت مرات.

وما زال يحلم الشاعر بالرجوع لدياره التي سلبت منه جراء الاحتلال الصهيوني الذي هجَّرهم بلا رحمة، فيرثي دياره متمنيًا الرجوع إليها يومًا.

آه.. كم أشتاق أن يجمع شمل العائلة

لأصلي فيك يا مقهى صلاة نافلة

---

(1) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص222.

(2) المطول في شرح تلخيص المفتاح، التفتازاني، ص407.

أن تسقينا كؤوس الشاي خضراء

وحمراء... وفي لون البنفسج[1].

ينادي لشاعر بصوته الخافت، متحسرًا لفقدانه لأهله، باستخدامه للحرف (آه)، والتي لخصت كل أوجاعه، فيتأوه ويناجي متمنيًا الرجوع لأيام كانت مزدهرة بوجود من يحبه، فتجلت عنده عاطفة "الحسرة والألم والوجع" فيبقي الشاعر في نفسه شعاع أمل بالاجتماع بأحبابه.

ثم ينقلنا لوجع أكبر، ليبين فقدانه الكامل لبلاده، فيتمنى الشاعر لو أنه جماد في بلاده لا يحرك ساكنًا فيبقى مغروسًا فيها، لكنه يفيق من حلمه فيجد نفسه شريدًا تائهًا في بلاد غريبة لا تناسبه، فيبكي على من خانه من أقربائه:

لو أنني حجر:

لو أنني قمر في الشام مرتحل

لو أنني قمر

لو أنني حجر في الشام منغرس

لو أنني جبل تشتاقه الأنواء والسفن

لكنني في بلاد الروم منزرع

أبكي على وطن، قد خانه الوطن[2]

يتمنى الشاعر ويحلم بأنه في بلاده، باستخدامه حرف (لو) الذي يفيد الامتناع والتمني، وتكراره دليل على الحسرة والحلم المستحيل، لكنه يعود من خياله ليجد نفسه في بلاد غريبة باستخدامه الحرف (لكن) للدلالة على التأكيد أنه يحلم، فرغم هجرته من بلاده إلا أن قلبه يبقى معلقًا بالمكان الذي جاء منه، فتجلت عاطفة الحسرة، فالشاعر مهما حلم وتمنى إلا أنه خاب أمله بالواقع بتحقيق واقع مغير.

وتظل عاطفة الحسرة والألم تسيطر على الشاعر، فيبقى يحن ويشتاق لأيامٍ قضاها فيها، ولأهله الذين تركوه وحيدًا يعاني.

والبلاد

ذكرتني.. أنا واقف بانتظار شروقي

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص42.

(2) يا عنب الخليل، المناصرة، ص64.

والبلاد

طلبتني... فحنت عروقي

لو تدعني أكلم هذي الملاعب قبل السفر

لو تدعني أقبل كعب النخيل

قبل يوم الرحيل[1].

فالبلاد والشاعر يتبادلان الذكريات، فيجعل البلاد كالإنسان، تحن لأصحابها وتتذكرهم كلما هبّت الأشواق، فيحن لها كلما تذكرته، فيتمنى الشاعر لو أنه قبَّل وعانق أحبابه قبل تهجيرهم، لكن شاءت الأقدار أن يرحلوا مهجرين دون إذن، فيتمنى لو أنه ودَّعهم.

- **النهي:**

النهي: "خلاف الأمر، ونهيته عن كذا فانتهى عنه وتناهى أي كفَّ، وتناهوا عن المنكر، أي نهى بعضهم بعضًا" [2].

كثيرًا ما استخدم الشاعر أسلوب النهي في ديوانه؛ كونه يحقق غرضًا يريد الشاعر إيصاله للمتلقي، من خلال إبراز حالته النفسية ووصف ما به من هموم وأحزان، ولأسلوب النهي أغراض خرجت عن معناه الحقيقي لمعان أكثر عمقًا وتعبيرًا، وسنلاحظ في أسلوب الشاعر كثيرًا من الأساليب التي استخدمها تدل على حالته، فكانت أبياته تغلب عليها الاستحقار والاستنكار والسخرية من وضعه المأساوي المفتقر لأدنى متطلبات الحياة الآدمية الأساسية، عدا عن احتلال الجانب الأكبر من دخول اليأس إلى حياته بشكل كبير، فأصبح يتمنى الموت.

ففي البيت التالي ينقلنا الشاعر لجزء من بحر معاناته اليومية، حيث الضياع والغرق في متاهات الليالي:

لا تسأليه

قد ضاع في وجع الليالي

ربما، لن تسمعيه

يا حلوتي[1]

(1) الخروج منم البحر الميت، المناصرة، ص182.

(2) الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، ج2517/6.

فالليل صعب على المهجرين والمغربين أمثاله، فاستخدم رمز الليل ليعبر عن معاناته، فلا أحد يسأل عن الآخر، كلهم ضائعون مشتتون في ظلمة الليل الحالكة، وكأن الليل صحراء طويلة لا يقدر أحد الخروج منها، فكل كلماته (ضاع- وجع- لن تسمعيه) هي معبرة عن غربته المظلمة، والوجع والألم، والسكون المفروض عليهم، فأفاد النهي هنا "التيئيس"؛ ليدل على الضياع، فيناديها ناهيًا بصوته الذي سيطر عليه اليأس، بعدم السؤال عنه، فلا مجيب لصوتها، فقد تشتت وانتهى وقضى عليه الظلم، لذلك هو لن يسمع.

وفي المشهد السابق نفسه، ينقلنا الشاعر للمشهد الملامس للواقع، ليؤكد انقطاع الأمل والتخلي التام عن قضيته، بأسلوب النهي الحامل أغراض عدة تدل على حالته، وتصف الواقع البائس:

لا تندهي فيروز

إن الليل في هذي الدروب يطول يصبح كالردى

لا تندهي فالذئب في كل الدروب

وأنا وأنت نصيح في الدنيا سدى

لا تندهي... ما في حدا[2].

فما فائدة النداء والصراخ والقلوب جاحدة لاهية، ففي هذا البيت يبدأ الشاعر مقطوعته بأسلوب النهي، فهو ينهاها بالكف عن النداء لعدم الاستجابة مهما تحاول، فأفاد النهي هنا "التيئيس" من عدم سماع صوتهما، فهو قد نادى من قبل ولم يلتفت لندائه أحد، فينصحها بعد النداء، وأفاد "التحقير" فيستحقر من الوضع الظالم الذي لا يسأل أحد على أحد، مكررًا الأمر والنداء ليدل على انقطاع الأمل بعدم الاستجابة، وحالة الضياع التي حلت على بلاده.

قال لي: لا تكن خائفًا من صراخ الجنود

لا تكن عاريًا راجفًا مثل عار

لا تكن مالحًا كجذور العرار[3].

---

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص100.

(2) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص192.

(3) رعويات كنعانية، المناصرة، ص687.

فالشاعر يدعوه بأن يكون قويًا، وأفاد "النصح والإرشاد" بتخصيصه ونصحه بأن يبقى صلبًا مهما يحدث مستمدًا القوة من أرضه الخصبة.

ثم يرجع الشاعر فيؤكد على التخلي التام عنه وعن قضيته، باستخدامه لأسلوبي "النهي والنفي"، فقد أدت هذه الأساليب دورًا فاعلاً في تقوية المعنى المراد إيصاله.

لم أجد من أشكو له:

لا تديروا ظهوركم له، لا تودعوه

فهو يعرفكم واحدًا واحدًا[1].

فيستمر الشاعر بوصف ظلم من حوله له، فلا أحد يدري بحاله ولا أحد يسأل عنه، ليشكو له، ثم يدعوهم مناجيًا، فيطلب منهم بأن يبقوا معه ويناصروه، فقد يأس من كثرة الهجران، من خلال استخدام الألفاظ (تديروا- تودعوه)، والتي تدل على التخلي التام، مستحقرًا حالته التي وصل إليها.

فاستخدم صيغة أسلوب النهي "النصح والإرشاد"، والذي يدل على الاهتمام بالمكلف بالشيء، فيبقى القارئ مشدود الانتباه لما يريد الكاتب إيصاله له.

لا تتلهفي

لا تخلعي جلدك الأبيض تحت الشمس

كوني عمودًا من الضوء

فوق عرش سحاباتي[2].

فبدأ الشاعر مقطوعته الشعرية السابقة بأسلوب النهي والأمر، فينصحها بأن تحافظ على نفسها، ثم يدعوها بأن تبقى نورًا يُهتدى بها، فأفاد النهي هنا النصح والإرشاد الذي يدل على الاهتمام، وكذلك الدعاء فهو يدعوها مؤكدًا على حرصه واهتمامه بها.

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى

حتى تقال على مسامعه الخطب[3].

---

(1) المرجع السابق، ص741.

(2) المرجع نفسه، ص755.

(3) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص146.

فأفاد هنا النهي "الاستحقار" والتقليل من قيمة المنهي عنه، باستخدامه أداة لا الجازمة الناهية والتي تربط بين الجملتين، فلا يتحقق شرط الجملة الثانية إلا بتحقق شرط الجملة الأولى، وقد استخدم الشاعر هنا التعبير للتقليل والاستحقار من قيمة المنهي عنه.

لقد كان الشاعر مبدعًا في طريقة إيصال فكرته ومعاناته التي يعايشها باستخدامه الأساليب الإنشائية التي تنوع في ذكرها، فكل أسلوب من الأساليب التي استخدمها أدت دورًا كبيرًا ومميزًا في جذب القارئ وابقائه مشدود الانتباه، فيحس ويشعر بما ألمَّ بالكاتب من معاناة وحزن، باستخدامه للأدوات التي اقترنت بالأساليب والتي جاءت داعمة للأسلوب وموضحة له، وفي بعض الأحيان كان يتعمد الشاعر التكرار في مواضع الأساليب؛ وذلك تأكيدًا وزيادة للفت الانتباه لدى المتلقي، وكل أسلوب كان محملاً بكثير من التعابير التي زادت المعنى عمقًا وتأثيرًا في النفس، فهذه الأساليب كانت من أكثر الطرق عمقًا لدى الشاعر في التعبير عما يشعر به.

المبحث الثاني:
أسلوب الشرط

الشرط لغة:

"ألزم الشيء، والتزامه في البيع ونحوه... والجمع شروط"[1].

وهذا المفهوم هو المتعارف عليه عند الجميع بالإلزام والاشتراط على شيء ما، باستخدام أدوات تؤكد هذا الترابط الملزم فيه.

الشرط اصطلاحًا:

الشرط عند النحاة: "ترتيب أمر على آخر بأداة، وأداة الشرط هي الألفاظ التي تستعمل في هذا الترتيب، والشرط يعني وقوع الشيء لوقوع غيره"[2]. فالترابط والترتيب يلزمه رابط بينهما، فجاءت الأداة لتربط بين الجملتين الشرطيتين، فيكتمل مفهوم الجملة باكتمال المعنى الثاني بالأول.

وقد عُرف بأنه: "تعلق شيء بشيء، بحيث إذا وُجد الأول وُجد الثاني، وقيل: الشرط ما يتوقف عليه وجود الشيء، يكون خارجًا عن ماهيته ولا يكون مؤثرًا في وجوده، وقيل: الشرط ما يتوقف بثبوت الحكم عليه"[3]. فكان لكل سبب نتيجة، فالجملة الثانية هي متعلقة بالأولى، فلولا وجود الأولى لانعدم وجود الثانية؛ لتعلقهما الشديد ببعضهما.

يعتبر الترتيب في أسلوب الشرط مهمًا؛ لأن وجود أداة الشرط تجعل وجود جملة فعل الشرط؛ شرطًا في حدوث جملة جواب الشرط الجملة الثانية، وبذلك تكون الثانية مترتبة على الأولى جوابًا لها[4]. وعليه فإن وقوع جملة الجواب وتحققها مشروط بوقوع جملة فعل الشرط، فإذا تحقق الشرط (جملة فعل الشرط) تحقق الجواب (جملة جواب الشرط).

إذن كما هو معروف فالشرط يعني ترتيب أمر على آخر، وأدوات الشرط هي الألفاظ التي تستعمل في هذا الترتيب، أي وقوع الشيء لوقوع غيره، فلا يمكن الاستغناء عن الثانية؛

---

(1) القاموس المحيط، الفيروز آبادي، مادة (ش. ر. ط)، ج532/2.

(2) انظر: المقتضب، المبرد، ج45/2، شرح المفصَّل، وابن يعيش، ج71/7.

(3) المقتضب، أبو العباس المبرد، ج2، ص45.

(4) انظر: بناء الجملة العربية، محمد عبد اللطيف، ص196– 170.

لأنها جواب للأولى، مقترنة بأداة تحمل معنى الشرط ودلالته، فالجملة الأولى جملة فعل الشرط مُنزّلة مَنزلة السبب، والجملة الثانية جواب الشرط مُنزَّلة مَنزِلة المُسبب، وهو الجزاء والجواب.

وقد تنوع الشاعر في استخدامه لجمل الشرط، وتنوع أيضًا في استخدامه الأدوات الشرطية، والتي كانت رابطة بين الجمل، فمرة استخدم الأداة لربط الفعل الماضي بالفعل المضارع؛ ليدل على استمرار الحدث، ومرة استخدمها لربط الفعل الماضي بالفعل الماضي؛ لتدل على طول فترة الحدث، وانتهائه أحيانًا، ومرة استخدمها لربط الفعل الماضي بالفعل الأمر؛ لتدل أنه رغم انتهاء الحدث لا بد من إعطاء الأمل والدعوة للمقاومة والإصرار لمواصلة الطريق حتى نيل المطالب، وليجعل المتلقي متضامنًا معه في قضيته.

ومن أمثلة الأدوات الشرطية التي تناولها الشاعر في ديوانه:

- **لو:**

حرف شرط يأتي رابطًا بين جملتين شرطيتين، وهو حرف غير جازم باتفاق العلماء، "ترد لو شرطية، حيث تعقد السببية بالمسببية، فتقيّد الشرط بالزمن الماضي؛ لأن الثاني يقف وجوده على الأول، فالأول سبب وعلَّة للثاني"[1]، فالحرف لو هو أداة شرطية تجزم جملتين، فالثانية نتيجة للأولى.

وقد أبدع الشاعر في استخدامها وطريقة صياغتها، فكانت كثيرًا ما تحمل معنى التمني، فأراد به ربط الجملة الأولى بالثانية.

لو كان العاشق في هذا الصمت المغلول

يتنفس في هذي الصحراء

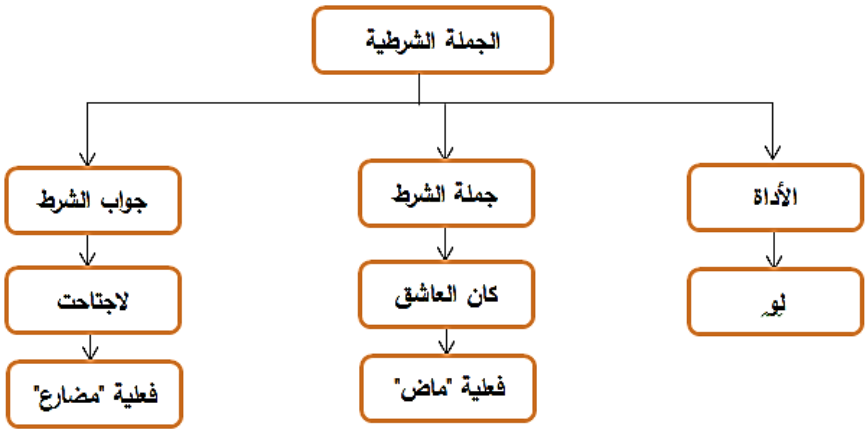
أو يشرب من بير الكرم الجبلي الشاسع

أو يسمع وقع خطاها في سفح القلب تغني

لاجتاحت أشواقي صحن الدار[2].

(1) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام، ج284/1.

(2) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص232.



ففي البيت السابق تركيب شرطي، مكَّون من الأداة " لو": حرف شرط يفيد امتناع الجواب؛ لامتناع الشرط، وجملة الشرط وردت فعلية فعلها ماضٍ (كان العاشق)، وجملة جواب الشرط أيضا فعلية فعلها ماضٍ (لاجتاحت) جاءت مقترنة باللام فدخلت عليها لتؤكد ارتباط إحدى الجملتين بالأخرى.

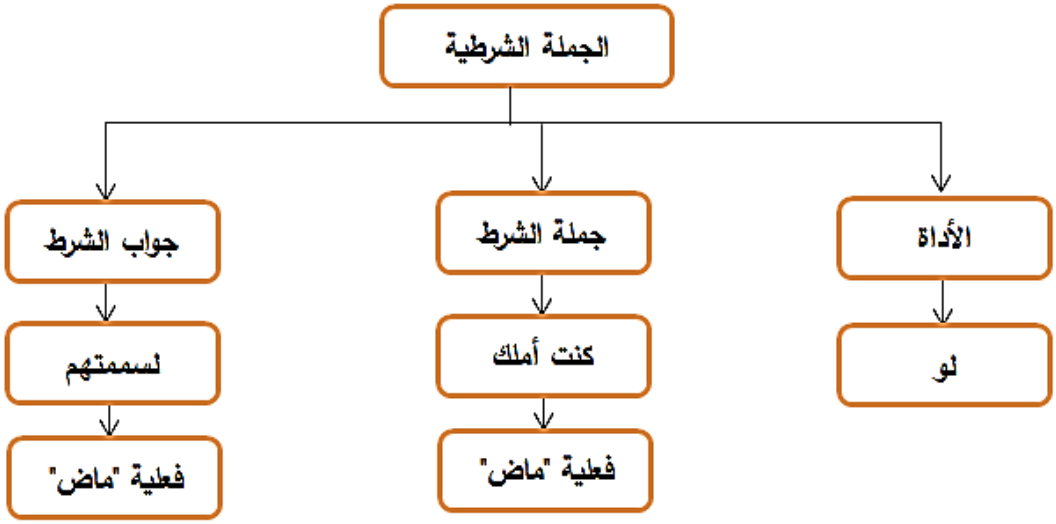
فالشاعر قد أشرك الحواس المعنوية الجسمية (يتنفس- يشرب- يسمع)، في تفعيل المشهد من خلال قيامها بدور كبير في تحريك الحدث، وكلها سبب لنتيجة وهي تحريك أشواقه، فلو أن هذه الحواس تفاعلت مع البيئة الصامتة لتحركت الأشواق، فكانت أداة الشرط الرابط الأساسي بين الجملتين فلو تحقق السبب لكانت النتيجة.

يستنكر الشاعر الوضع الذي هو عليه من فساد ونهب للبلاد، متمنيًا زواله باستخدام جملة الشرط وأداتها الشرطية الرابطة بين الجملتين:

لو كنت أملك مزرعة للأفاعي

لسممتهم ويرًا وراء وزير [1].

(1) بالأخضر كفَّناه، المناصرة، ص334.



فيتمنى الشاعر إنهاء الفساد في بلاده، واقتلاعه من جذوره بقتل كل من له يد في خراب هذه البلاد، باستخدامه أداة الشرط "لو" والفعل الماضي؛ ليدل على أنه يتمنى ذلك منذ زمن، وجملة جواب الشرط فعلية "ماضٍ– لسممتهم" باللام؛ ليدل أنه رغم طول زمن الأحداث إلا أنه لا يزال يتمنى انتهاء الفساد.

- **إذا:**

وتعتبر من الأدوات شائعة الاستخدام في اللغة العربية، والنصوص الشعرية، لحملها أكثر من معنى، وهو "ظرف لما يستقبل من الزمان متضمن معنى الشرط"[1]، والأصل في هذا الحرف أن يستعمل في الأمر المقطوع بحصوله، والكثير الوقوع، ويكون زمنها معلومًا محددًا بخلاف إنْ[2]. فتدل إذا على تحقق وقوع الشيء، وتيقن حدوثه في زمن محدد معلوم.

وقد كثرت عند الشاعر استخدامه لهذا الحرف الشرطي، وكأنه يقصد به الإصرار والتحدي، فيستحضر الشاعر مثالاً إشارة منه لاستعمال القوة والمواجهة لنيل المطالب، فتفيد أنه إذا تحقق الشرط كانت النتيجة:

الباب إذا هبت منه الريح

اخلعه

لتكتشف هروب الحراس

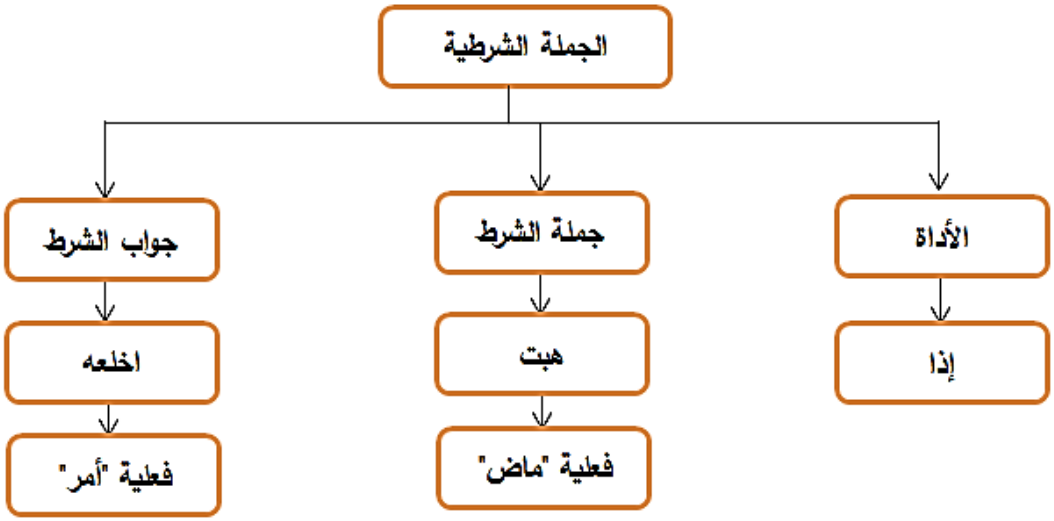
---

(1) انظر: موسوعة الحروف في العربية، يعقوب، ص78.

(2) انظر: معاني النحو، السمرائي، ج452/4.

ناطح عاصفة الأضواء

وكركعة الأجراس[1].



فبدأ البيت متماشيًا مع مبدأ المثل الشعبي: "الباب إللي بجيك منه الريح سدو واستريح"، وذلك اختصار لحدوث المشاكل، فيضرب هذا المثل "أنه إذا فيه أمر يأتي لك بالمشاكل فعليك قطعه وبتره والتخلص منه حتى لا تدخل في مشاكل، أي نحن لا نعرف عاقبة الأمور"[2]، فوظف المثل الشعبي هنا بصيغة مختلفة، فهو يطلب بخلع الباب حتى تكتشف الحقيقة، فيطلب منهم عند اقتراب العدو بخلع الباب أي المقاومة، فيهرب الحراس خوفًا منهم، فالفعل الأمر "اخلعه– ناطح" توحي بالقوة وعدم الخوف من شيء، فبمجرد خلع الباب والمقاومة ستكتشف الحقيقة ويهرب الحراس ليبين لنا مدى خوف الاحتلال وجبنه، فقد أدى الحرف الشرطي دورًا فعالاً في النص، بربطه الجملة السببية بالمسببية، واللتان تتعالقان ببعضهما بوجوده، فتحقيق المطالب يلزم اصرارًا ومواجهة.

كنا نعود مع الصباح المرِّ أطفالاً أصابهم النعاس

وتكسرت نظراتهم حتى إذا

ذكروك يا أرض الغراس

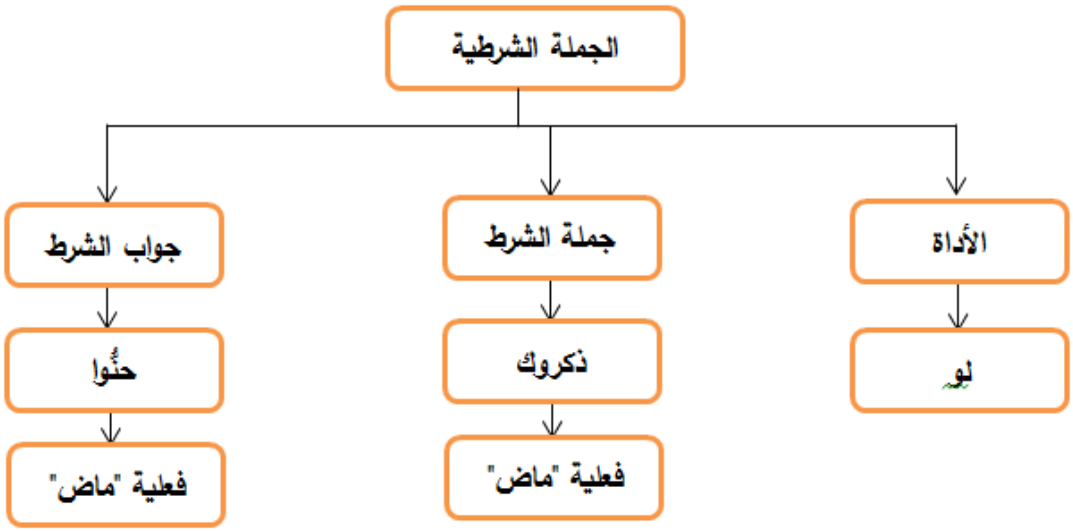
حتى إذا ذكروك.. حنُّوا للقصاص[3].

---

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص24.

(2) أمثال عربية مع الشرح، (ستار تايمز/ موقع الكتروني).

(3) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص194.



إذا: ظرف لما يستقبل من الزمان مبني على السكون في محل نصب، تفيد الربط بين جملة الشرط (ذكروك)، وجملة جواب الشرط (حنُّوا)، وكلتا الجملتين الشرطيتين فعليتين فعلهما ماضً، فقد أفاد حرف الشرط عنده الحسرة والوجع، فكان القصاص بسبب الذكريات التي آلمته.

- **مهما:**

وقال الخليل عن مهما: "هي ما أدخلت منها" ما" لغوًا، بمنزلتها مع متى إذا قلت: متى تأتني آتك، وبمنزلتها مع "إنْ" إذا قلت إذا ما تأتني آتك، وبمنزلتها مع "أين"، كما في قوله تعالى: "أينما تكونوا يدرككم الموت"، ومنزلتها مع "أي" إذا قلت: "أي ما تدعوا فله الأسماء الحسنى"، ولكنهم استقبحوا أن يكرر لفظًا واحدًا فيقولوا: ماما، من الألف النفي الأولى، وقد يجوز أن يكون "مَهْ" كـ "إذْ" ضم إليها "ما"[1]. فالحرف مهما، هو حرف شرطي يجزم فعلين بدخوله على الجملة يربطهما معًا، فنلاحظ أن الفعل بعد مهما يأتي مضارعًا مجزومًا، فتصبحان الجملة متعلقتان ببعضهما، فتتحقق الجملة الثانية بتحقق الجملة الأولى.

وقد استخدمه الشاعر في شعره تعبيرًا لما يريد إيصاله، فيبدو الشاعر متصالحًا مع الحياة، بمقابلة الإساءة بالإحسان، فجاءت أداة الشرط لتؤكد على ما يحمله الشاعر من خير تجاه وطنه والجميع.

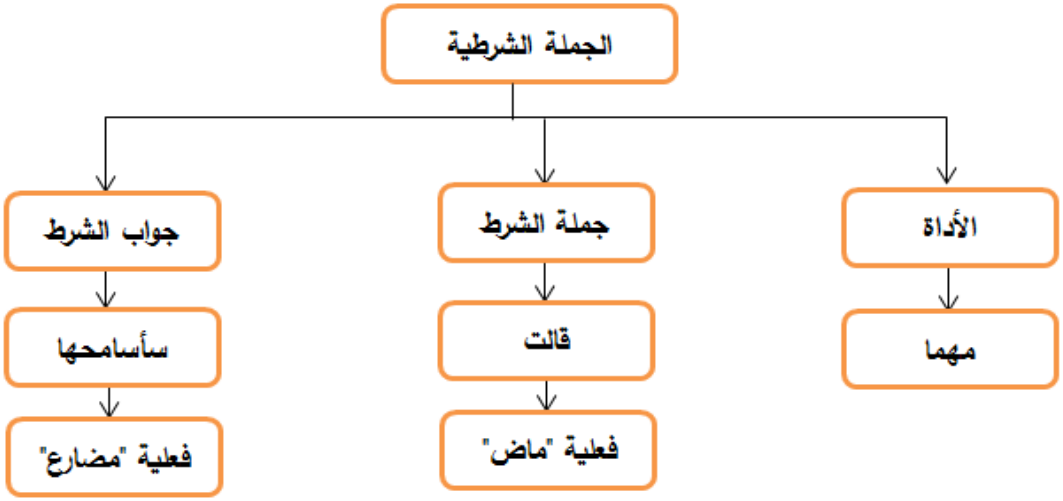
مهما قالت الريح الصفراء عني

سأسامحها فهي لحمي[2].

(1) معاني النحو، السمرائي، ج75/3.

(2) بالأخضر كفَّناه، المناصرة، ص328.

مهما+ فعل ماضٍ+ فعل مضارع"



فيظل الشاعر مضمدًا على جراحه، متحملاً كل أذى يصدر من قريب وبعيد، متماشيًا مع قول الشاعر الشريف قتادة بن إدريس:

بـــــلادي وإن جـــــارت علـــــيَّ عزيـــــزة وأهلـــــي وإن ضـــــنوا علـــــيَّ كـــــرام[1]

فمهما حدث في بلاده يتغرب ويظلم ستبقى بلاده عزيزة غالية على قلبه، فاستخدم الجملة الشرطية التي عبرت عن حالته النفسية، باستخدامه أداة الشرط "مهما" وكأنه يقصد بها الرضى عن الواقع، وجاءت مقترنة بجملة الشرط الفعل الماضي "قالت"؛ ليدل على طول فترة الظلم التي عاشها، لتأتي جملة جواب الشرط "الفعل المضارع– سأسامحها" ف سين المضارعة جاءت لربط الفعل الماضي بالحاضر، فسيبقى الشاعر صامدًا في وجه الأزمات مهما حدث لأنه يحب بلاده ويبقى الخير في قلبه.

- **إنْ:**

يقول المبرد: " وإنما قلنا إنَّ (إنْ) أصل الجزاء؛ لأنك تجازي بها في كل ضرب منه. تقول: إنْ تأتني آتك، وإنْ تركب حمارًا أركبه، ثم تصرفها منه في كل شيء. وليس هكذا سائرها"[2]. وأما إنْ الشرطية، فتجزم ما بعدها، وهي أم حرف الشرط ولها من التصرف ما ليس لغيرها، ألا تراها ظاهرة ومضمرة ومقدرة، ويحذف بعدها الشرط، ويقوم غيره مقامه، وتليها الأسماء على الإضمار..."[3]

---

(1) ديوان الإنشاء، الهاشمي، ص97

(2) المقتضب، المبرد، ج49/2.

(3) شرح المفصل، ابن يعيش، ج41/7.

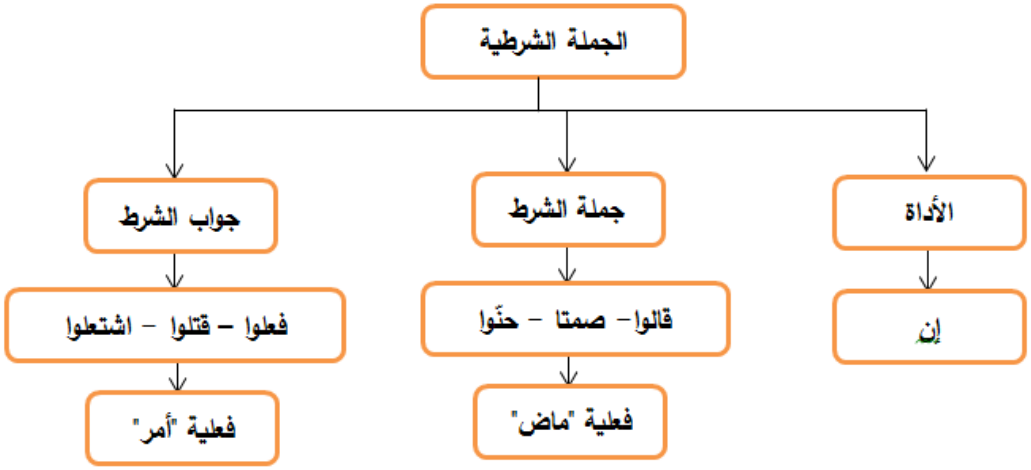
وقد ورد ذكرها في كثير من ديوان الشاعر، وتنوعت جملها الشرطية حسب ورودها في النص:

قلت: علامات الصوفية والقادة والوزراء

إنْ قالوا: فعلوا

أو صمتوا: قتلوا

أو حَنُّوا للكأس اشتعلوا[1].



يفتخر الشاعر بأبناء شعبه الأقوياء، الذين يناضلون ويجاهدون بكل ما يملكونه، فإذا ما قالوا يفعلون، حتى في صمتهم يرعبون، وفي ضعفهم هم أقوياء، فيدل أنهم في كل حالاتهم غاضبون قادرون على إشعال الأرض من تحت أقدام عدوهم، فاستخدم الجملة الشرطية الجازمة المكونة من أداة الجزم "إنْ"، وجملة الشرط الفعلية "الفعل الماضي– قالوا، صمتوا، حنُّوا"، وجملة جواب الشرط "الجملة الفعلية– فعلوا، قتلوا، اشتعلوا"، ليبين أن لكل فعل ردة فعل أقوى:

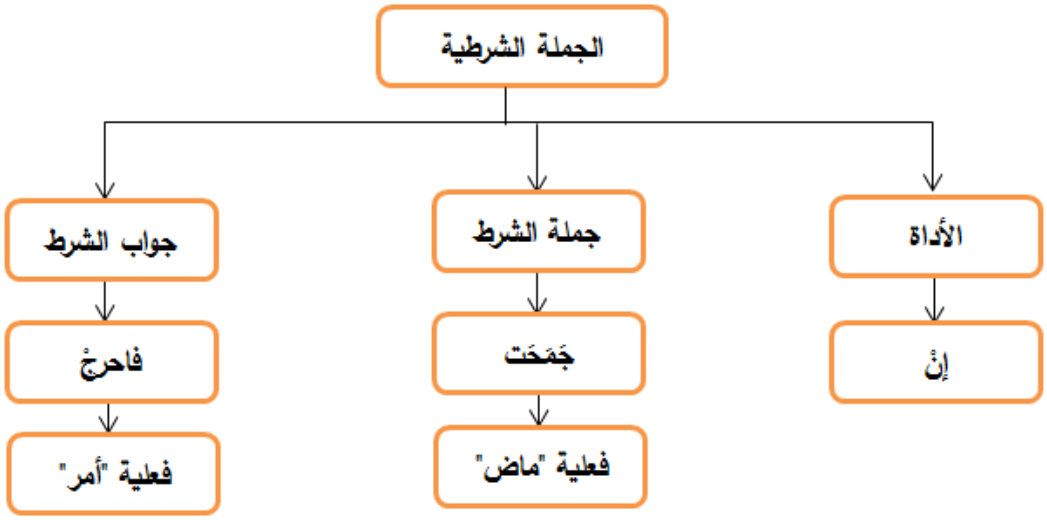
إنْ جَمَحَتْ في كفيك– الليلة– أكتاف المُهره

تهرسك بعينيها وتدحرجك إلى قاع الحفرة

فاحرجْ كفيك لهذا المطر الفاسد[2].

(1) الخروج من البحر الميت، المناصرة، ص178.

(2) رعويات كنعانية، المناصرة، ص655.

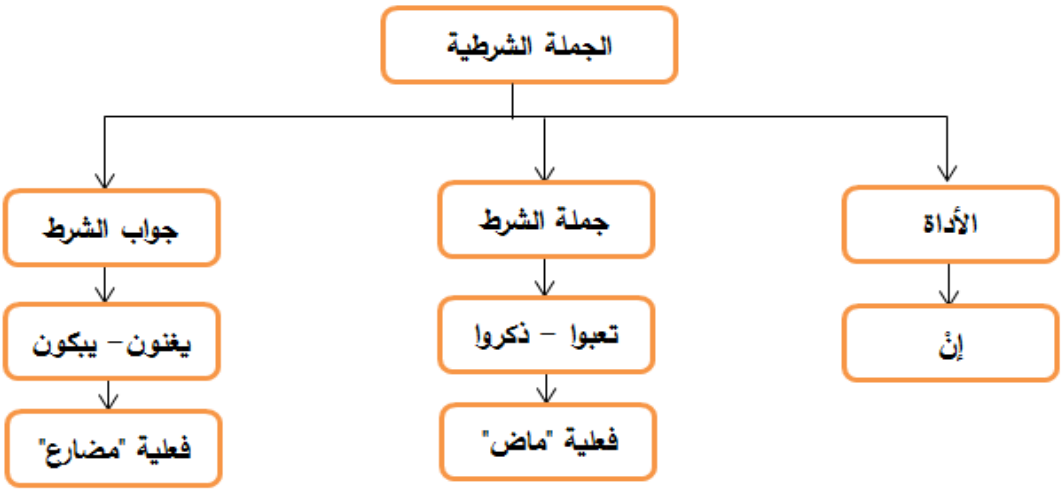


فاستخدم الأداة الشرطية (إنْ) مع جملة الشرط الفعلية ليأتي لها بجملة جواب الشرط الفعل الأمر والتي تدل على قوة الحدث، فأدخل الفعل الأمر بعد الفعل الماضي ليدل استمرار الحدث، والمزيد من الإقدام والقوة والإصرار حتى في لحظة الضعف، فلا يزال يدعوه للمواجهة.

ويستمر الشاعر باستخدامه للأساليب الشرطية، والتي استخدمها في ديوانه:

قلت: إن تعبوا في الليل يغنون

إنْ ذكروا الزعتر يبكون[1].



(1) رعويات كنعانية، المناصرة، ص715.

يصف الشاعر حال شعبه، ومتاعبهم التي أهلكت قلوبهم، وذكرياتهم التي ويبكون لأجلها متشوقون لتحقيق أمنياتهم في العودة لبلادهم، فإن ذكروا بلادهم بكوا وتغنوا لها، مستخدمًا الجملتين الشرطيتين، فالجملة الأولى: "إنْ"، وجملة الشرط "الفعل الماضي– تعبوا" وجوابها الفعل الماضي "يغنون"، والثانية: إن+ الفعل الماضي ذكروا+ جملة جواب الشرط يبكون. فلكل سبب نتيجة، فهم يغنون عندما يتعبون ويرجعون لذكرياتهم، ويبكون أيضًا...

المبحث الثالث:

الحوار، وأسلوب السرد

يعد الحوار عنصرًا أساسيًا من عناصر السرد، الذي يعتمد على الشخصيات والحبكة، يستطيع الشاعر من خلالها أن يتناول مواضيع مختلفة، أو يثير قضايا مثيرة إلى أن يصل إلى الحوار في قصيدته، فيقوم بتوزيع قصيدته إلى مقاطع؛ ليكسبها عنصرًا دراميًا يزيد من حيويتها، وخاصة أن العنصر الدرامي في الشعر يكمن في خلق: "التوترات الحوارية وتناقضها لدى أصوات القصيدة تستطيع أن تخلق عالمًا يموج بالحركة والتنوع والتعدد في الأفكار والعواطف، مما يؤدي إلى نشوء صراع تتشكل عبره الأبعاد الدلالية التي يبغى الشاعر التعبير عنها"[1]، فالحوار هو الحديث الذي يدور بين شخصين أو أكثر، وله طابع عام، وينتمي إلى عالم الفن، فلا يمكن أن نقيس الحوار ونحكم عليه بمقاييس الحديث العادي في الحياة اليومية.

ويمتاز الحوار عامة بأنه "مُلْكَة وذلك راجع إلى صفته الضرورية له، وهي: التركيز والإيجاز، والإشارة، التي تفصح عن الطبائع، واللمحة التي توضح المواقف"[2]، فهو صادر من داخل الإنسان، ويعد جزءًا من ضمن شخصيته، سواء أكان داخليًا أم خارجيًا، فالقارئ يحس بما يعبر عنه الشاعر من خلال الاطلاع على نصه أو قراءته.

ويقسم الحوار إلى نوعين: الحوار الخارجي، والمونولوج، ويتميز كل منهما بجماليته الخاصة، وتم تعريف الحوار الخارجي (الديالوج) على: " أنه الأقوال المتبادلة بين شخصيتين فأكثر منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق، مع ما يصحب هذه الأقوال من هيئات وإيماءات وحركات وكل ما يخبر عن ظروف التواصل ترد جميعها في شكل خطاب اسنادي"[3].

وقد تعدد استخدامات الشاعر في حواراته، فتردد في أساليبه بين حواراته المتعددة الأصوات بحيث جعل الصوت يحل محل الكلام، واستخدم الحوار الخارجي بإقامة الحوار بينه وبين الطرف الآخر مباشرة، والحوار الداخلي المونولوج وقد أبدع الشاعر في استخدامه من خلال إقامة حوار بين الشخصيات يبدعه الشاعر من نفسه، ويعد الأكثر تأثيرًا في نفس المتلقي؛ كونه ينقل تجربة الشاعر ونفسيته.

---

(1) دراسات في أنواع التناص في الشعر المعاصر، موسى، ص174.

(2) فن الأدب، الحكيم، ص140.

(3) معجم السرديّات، القاضي وآخرون، ص159.

- **الحوارات متعددة الأصوات:**

بحيث يجعل الأصوات هي التي تقيم هذا الحوار وتتفاعل مع جو النص بشكل مثير، ليدل على العمق العاطفي الذي يشعر به الكاتب، مستخدمًا أدواته الذوقية الحسية في فهم النص، فكانت الأصوات أبلغ وأعمق أثرًا في نفس المتلقي.

وفاضت دموعي الغزار

-ولكنه صامتًا ظل ثم أشار إلى صخرة

كي أغازلها أولاً

ثم أحضنها ثانيًا

وأقبلها ثالثًا، رابعًا، خامسًا

وأعاندها سادسًا

وأصالحها سابعًا

وأمسد أضلاعها ثامنًا

ثم اقرأ ميزانها تاسعًا

ثم أهدي دمي لعصافيرها عاشرًا[1].

فتختلط الأصوات (فاضت دموعي- صامتًا ظل ثم أشار- أحضنه- أقبلها- أعاندها- أصالحها- اقرأ- أهدي)، مكونة حوارية متعددة الأصوات (صوت الحواس- صوت السجان- صوت الشاعر)، والتي تتفاعل بشكل كبير في تشكيل الحدث، بمشاركة الحواس في عملية الحوار، بجعلها تتحدث وتتفاعل مع الطرف الآخر، فتكون وسيطًا بين الطرفين بنقل المشاعر التعبيرية بينهما، فمن خلال حواره تبرز سمة أسلوبه الغالبة عليه وهي الضعف والاستسلام، وتحكم الحواس في عملية الحديث، هذا المزيج من الأصوات التي نقلنا الشاعر إياها عبر المشهد الذي حدث، وكأننا نشاهده أمامنا فنستطيع من خلال حواره وضع نهاية للحدث من خلال التفاعل معه.

فالشاعر يمنح هذه الشخوص فرصة للتعبير والكلام عن مشاعرها وذواتها؛ لأن في الاختلاف والتحاور والتلاقي والتنافر بين الأصوات المتحاورة" تتضح لنا أبعاد الموقف، وتتطبع

(1) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، المناصرة، ص598.

في نفوسنا صورته، وهذا هو سر التأثير المتزايد لهذا الأسلوب حين يستخدم في القصيدة"[1]، فالشاعر يمكنه أن يضع نتيجة الحدث مباشرة دون عناء من المتلقي لاكتشافها، لكن المشهد الحواري الذي تتعدد فيه الأصوات يكون فيه كثير من الحيوية والإثارة التي تجذب وتشد المتلقي وتجعله يتعمق ويغوص في التجربة الشعرية، فغلبت على قصائد شاعرنا الطابع الدرامي في أسلوبه الحواري، بإشراك الحواس التي تفاعلت مع حالته النفسية بشكل كبير:

ألا يا هلا

يا هلا بحبيبي

وضمّته، ضمّته حتى البكاء

فاسترد صباه وقلَّبها، شدها

والحنوُّ استرد صباه البعيد:

دزِّيتلو مكتوب

طوّل وما جاني يومًا

طوّل وما جاني[2]

فيشرك فيها الحواس، ليدل أن للحواس أحيانًا دورًا أكثر عمقًا من الكلام وليترك للمتلقي مساحة للتعبير وإبرازًا للعاطفة المسيطرة، فيصف لنا صدِّ الحبيب عنه، من خلال تردده عليه وإرسال له الرسائل، إلا أنه يبقى لنهاية حديثه غير مبالٍ به، فيكرر كلامه يائسًا "طول وما جاني"، وكأنه يقول حتى أقرب المقربين له "الحبيب" تخلى عنه، ومما يزيد الحوار جمالاً استخدامه للغة الشعبية (دزيتلو) اللغة العامة القريبة من أسماع الناس.

الحوار الخارجي الديالوج "المباشر":

"فهو مرتبط ارتباطًا وثيقًا بتكنيك تعدد الشخصيات في القصيدة، حيث يفترض الحوار وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية في القصيدة، ومن ثم فهو في الغالب يستخدم تكنيك إضافي مع تعدد الأصوات أو الشخصيات، ولكنه في بعض القصائد يستخدمه باعتباره

(1) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، إسماعيل، ص299.

(2) بالأخضر كفَّناه، المناصرة، ص 368.

تكنيكًا أساسيًا، ويتضاءل دور الشخصيات إلى جواره"[1]، فالشاعر يقدم الأصوات المتحاورة ويخفي صوته، ليبرز المشهد كما هو عليه، فيزيد من فرصة وصول الفكرة التي يريدها للمتلقي بصورة درامية مثيرة، بما يتناسب الأبعاد النفسية والشعورية لرؤيته الشعرية.

فكان الشاعر كثيرًا ما يخاطب وينادي مستخدمًا تقنية الحوار، وتنوعت أساليب الحوار عنده، فتجده أحيانًا يتحدث ساخرًا، وأحيانًا مخاطبًا، بإدخال تقنية القصص والحكاية في حواره، ففي قصيدة (استفزاز)، يقيم الشاعر حوارًا مباشرًا بينه وبين سيده.

أيها السيد، أيها السيد...

لماذا تسكر هنا؟؟

-لم أذق الخمر في حياتي...أيها السيد.

-إذن...لماذا تبول على حدائق المدينة؟؟

-وهل بقيت في المدينة حدائق أيها السيد!!!

-إذن.. تنصب خيامك في الملعب البلدي؟؟

-لأنهم احتلوا مسقط رأسي أيها السيد.

-عد إلى مسقط الرأس أيها السيد.

-وهل تركتم لي رأسًا أو مسقطًا... يا أولاد الأفاعي؟!!![2]

حيث يسخر الشاعر في حواره من واقعه المؤلم، فقد سلبوا منه كل ما يملك، ثم يحاسبونه على كل صغيرة وكبيرة يقوم بها، فيقول، ومن الذي يقوم بسؤاله، حيث كان يرد على إجابة السائل بسؤال، وذلك سخرية من سؤاله، فكل سؤال كان يسأله له كان يجيبه بسؤال، ثم يختم كلامه (يا أولاد الأفاعي) وذلك استحقارًا له، فمن خلال أسلوبه الساخر في حواره استطاع من خلاله الشاعر نقل جزءًا من المعاناة التي يعانيها.

فينتقل الشاعر بعدها لبنية حوارية تصور فيها الواقع المرير الذي يمر به المعتقلون من أبناء شعبه في سجون الظلم، حيث الحرمان من أبسط مطالبهم، فيسرد لنا الحوار الذي دار بين "السجين والسجان" في مشهد تنعدم فيه الرحمة والإنسانية:

---

(1) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، زايد، ص198.

(2) ديوان الشاعر، المناصرة، ص423.

قال الذي سيعدم غدًا للجلاد:

هل تمنحني قلمًا... وورقة؟

صرخ الجلاد ممنوع طبعًا ممنوع

القانون يحرم ذلك.

–لكنهم في سجون العالم

يعطون ورقة وقلمًا... وجرعة ماء

–تلك دعايات... لا تصدق ذلك!!!

لا تصدق ذلك

لا تصدق ذلك أيها السيد[1].

فدل الحوار أنه حتى في أصعب حالات السجين يحرم من أبسط حقوقه، ليدل على قساوة الاحتلال وظلمه، فمن خلال حواره يستطيع القارئ الشعور بالمعاناة التي يعانيها الأسرى في كل مكان، فاستخدم الشاعر أسلوب النهي (لا تصدق) وكرره؛ تأكيدًا على الظلم والحرمان، فالشاعر ينقل لنا الصورة كما هي، فقد لعبت الشخصيات المتحاورة، والمكان الذي دار فيه الحوار، والصراع الداخلي الذي عاشه السجين دورًا كبيرًا في تفعيل الحدث، ليبين حال كثير من أبناء شعبه من يمرون بنفس التجربة بل أقسى.

الحوار الداخلي (المونولوج):

ويعرف المونولوج بأنه: "بمثابة قصيدة تلقيها على أسماعنا شخصية أخرى غير الكاتب نفسه، لكننا نتعرف على صوته من خلال تلك الشخصية التي تتوحد مع الكاتب، ويتوحد معها مجسدة في النهاية الموقف الدرامي"[2]، فالشاعر يستخدم تقنيات الحوار فيختار الشخصيات ويقيم بينها الحوار، وينقلها للمتلقي فيتعامل معها وكأنها حدثت فعلاً على أرض الواقع.

(1) جفرا، المناصرة، ص420.

(2) المونولوج بين الدراما والشعر، فرحات، ص22.

"إن الصوت المسموع في أي قصيدة، والضمير المهيمن عليها هما المدخلان الأساسيان لتعرف هوية ناطقها، وتعرف نوعها، باعتبار أن هذا التعرف ضروري لفهمها ولاقتناص دلالاتها"[1].

فيقيم الشاعر حوارًا داخليًا من خلال إشراكه للبيئة الطبيعية المحيطة، بإقامة الأفراح وإعمار الديار، وجلب الخير:

قال البحر الميت للنخلة: يا مجنونة

فلنتزوج ويكون العرس على أطراف الجبل العالي

في سهل أم مرج كي ننجب قمحًا وغلال

ولتكن الحنطة لونًا مشتركًا وليكن الموال

مجروحًا كأغاني الصيادين ومبحوحًا كأغاني القوال

النخلة قالت للبحر الأبيض:

دالية في قلبك بين الأمواج

قال البحر للنخلة:

الكرمل في ضلعك زيت وسراج[2].

فالحوار يتم في نفس الشاعر بين النخلة والبحر، فيتبادلان الحديث بينهما بإنشاء علاقة طيبة بالاندماج بينهما والتزاوج من أجل إعمار الأرض واستدامة لخضرة فيها ولبيان أحقية أهل الأرض بها، فيدل على الترابط الروحي والعمق التاريخي بين البحر ومكونات الطبيعة، فاستخدم الأسلوب السردي المباشر، ليدل على حالته النفسية التي تطمح في الحرية، فالشاعر استخدم الحوار أداة من أدوات التشخيص من خلال السؤال والجواب بينه وبين الطبيعة والمجردات، فيبث فيها روح الحياة، حيث يتمثلها الشاعر تعي وتسمع وتجيب.

إن الحوار الداخلي "المونولوج" يحتوي على صوتين أو أكثر لأشخاص مختلفين قد يكون صوت الشاعر فيها وقد لا يكون، ولكن نلاحظ أن المونولوج الداخلي أو الحوار الداخلي "يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به

(1) قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر (تحليل الظاهرة)، بسيسو، ص52.

(2) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، المناصرة، ص613.

إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره ولكنه ينزغ على السطح من آن لآخر"[1]، فينتقل الشاعر لحوار آخر، في مشهد يدل على البراءة المعدومة في بلاد الظلم:

يا زعتر... ماذا تعني حرب الطبقات؟؟

–أن نحمل سلة أفراخ حمام، أن ننشد أشعارًا

ضد نساء العربات.

يا زعتر، ماذا تعني الصحراء؟

–مدنًا لرعاة البقر الشقر، استديوهات

–والحاجز؟

كانوا في الحرب الأهلية في مدريد

قد قرعوا الويلات[2]...

يا زعتر كنت تبيع حمامًا

فلماذا قتلوك!![3].

والزعتر يعني "البراءة وكل شيء ضعيف"، أي الفلسطيني البريء صاحب الأرض والطبيعة الهادئة، فالشاعر أقام الحوار بينه وبين الزعتر في نفسه ونقله لنا، فهو في حواره ينقل لنا معاناة شعبه على أرض الواقع من ظلم وقتل بلا رحمة للصغير والكبير، فيبقى القارئ مشدود الانتباه لمعرفة نهاية الحوار ليكتشف بالنهاية النتيجة المتوقعة من قتل الاحتلال للبراءة.

أسلوب السرد:

السرد لغة:

" نسج الدرِّع، فالسرد: اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الحلق، قال تعالى في شأن داود عليه السلام: " وقَدِّرْ فِي السَّرْدْ"، قالوا معناه: ليكن ذلك مقدرًا، لا يكون الثقب ضيقًا، والمسمار دقيقًا، ولا يكون المسمار دقيقًا والثقب واسعًا؛ بل يكون على تقدير"[1].

(1) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، إسماعيل، ص294.

(2) بالأخضر كفَّناه، المناصرة، ص310.

(3) المرجع السابق، ص312.

ومعنى السرد أيضًا: "سرد القراءة والحديث يسرده سردًا أي يتابع بعضه بعضًا"[2].

أما في القاموس الجديد، فتم رصد أوجه ثلاثة لكلمة السرد، هي كما يلي: " سَرَد الشيء ثقبه، الصوم: تابعه، الحديث: أجاد سياقه، الكتاب: قرأه بسرعة، وسرد: فالسرد هو اسم لكل درع وسائر الحلق، ويطلق أيضًا على نسيج الدروع المحكمة، وسَرْد: السرد هو التتابع"[3].

السَّرد اصطلاحًا:

" والسرد(narrative) هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال"[4]، فيبقى المتلقي مشدود الانتباه مع سارد الرواية أو القصة، متشوقًا لنهايتها، ومتتبعًا لأحداثها، ومتفاعلاً مع تحولاته البنائية.

"فالسرد يرتبط بأي نظام لساني أو غير لساني، وتختلف تجلياته باختلاف النظام الذي استعمل فيه" [5]، فالسرد هو نقل الأحداث للمتلقي سواء أكان حديثًا أم حوارًا عن طريق لغته أو عن طريق الأصوات الحركية التي تنقل تجربته للمتلقي فيقوم بتفكيكها وتحليلها لمشاعر ناطقة.

يقول فريدمان أن السرد هو: "بث الصورة والصورة بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي... ولا علينا أن يكون هذا العمل السردي خياليا أو حقيقيا"[6]، فيستطيع الشاعر بواسطة اللغة إطلاق خياله ووضعها على أرض الواقع فيتعامل القارئ مع الأحداث وكأنها صارت حقيقة.

"السرد يعني الكيفية التي تروي بها الرواية أو هو عرض موجه بوساطة اللغة المكتوبة لمجموعة من الحوادث والشخصيات"[7]، فالسرد هو نظام لغوي مرتبط بحالة شعورية يوصلها الشاعر باستخدام اللغة بواسطة خياله.

---

(1) انظر: معجم المقاييس في اللغة، ابن فارس، ص515، وانظر: القاموس المحيط، الفيروز آبادي، ص255.

(2) القاموس المحيط، الفيروز آبادي، ص255.

(3) مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقًا، المرزوقي وآخرون، ص77.

(4) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، وهبة وآخرون، ص198.

(5) الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، يقطين، ص19.

(6) في نظرية الرواية، مرتاض، ص256.

(7) دراسات في تعدي النص، الخشاب، ص76.

"ويرتكز السرد على مظهرين أساسيين: المظهر الحكائي: وهو أن يحتوي السرد على قصة تضم أحداثًا معينة، والمظهر الخطابي: هي الطريقة التي تحكى بها الأحداث أو تنقل بها"[1]، فمن خلال الخطاب يستطيع الشاعر إيصال فكرته وشعوره بشكل مباشر دون تكلف، وبأسلوبه الحكائي يضع المتلقي في قلب الأحداث، فيتفاعل معها ويتابع مجرياتها بكل تشويق.

وفي السرد تتلاشى الحاجة لشرح أفكار أو لتلخيص المراد، أو إعطاء مواعظ، وذلك لأن السرد ظهر كل ما هو مراد، وله صيغ متنوعة: فيمكن أن يروى شفهياً أو كتابة أو أن يكون عن طريق الصور والإيماءات، ويكون أيضًا بصيغ أخرى، ومن أشكال السرد: السرد المفصل/ ويكون ذلك بوضع كل التفاصيل في السرد دون اختصار، وهناك السرد المجمل/ وفيه اقتضاب للأحداث ويكون التركيز فيه على الأحداث الأساسية التي تكون هادفة[2].

صيغ أساليب السرد:

تعددت طرق الكاتب في الوسائل التي استخدمها للتعبير عن طريقة خطابه وأحاسيسه التي يشعر بها.

- **ضمير الغائب (هو):**

وفيه يعرف الشاعر كل شيء عن الشخصية، وما يدور في باطنها، "ويعد هذا الضمير هو سيد الضمائر السردية الثلاثة، وأكثرها تداولاً في السرد، وأيسرها استقبالاً لدى المتلقين، وأدناها إلى الفهم لدى القراء، فهو الأكثر –إذن– استعمالاً، وقد يكون استعماله شاع بين السُّراد الشفويين أولاً، ثم بين سُّراد الكتاب آخرًا"[3]، فالسارد عندما يتحدث بضمير الغائب فهو يتحدث بلسان الشخصية فينقل أفكارها وأخبارها.

وقد كثر عند الشاعر استخدامه في أسلوبه السردي الضمير الغائب؛ كونه يلعب دورًا بارزًا في دفع المتلقي لمعايشة الأحداث، فيبقى مشدود الذهن فيتعامل معها بصدق كما لو أنها جرت على أرض الواقع، فكثيرًا ما تحدث بضمير الغائب مخاطبًا بأساليب متنوعة، فمرة يخاطب ساخرًا أو مناجيًا ومرة يفيد في خطابه على الوحدة، فكان ينادي الأشخاص بأسلوبٍ مجهول حتى يشمل في خطابه الكل:

---

(1) البنّيات الحكائية في السيرة الشعبية، يقطين، ص19.

(2) انظر: المرجع السابق، ص19.

(3) في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض، ص177.

بعدها .. ذات صباح ستمرون على

بعض قبور الراحلين

تقطفون الزنبق البري والنعمان مصبوغ الشفاه

وتصلون صلاة الأنبياء

وتغنون أغاني الشهداء

وأناشيد وشعرًا .. لم تقله الشعراء!!![1]

فالشاعر يخاطب الجميع ليؤكد على اللُّحمة والتوحد، فينبؤهم بأيام مشرقة ينعمون فيها بالحرية، فالخطاب بضمير الجمع الغائب؛ ليدل أن قضية فلسطين هي قضية الجميع بلا منازع كما هي قضيته أيضًا.

فمن خلال ضمير المخاطب الذي يستخدمه الشاعر يستطيع الشاعر معرفة ما يدور في داخل الشخصية التي يتحدث عنها، "فالسارد يتابع الشخصية في حركتها وسكونها، ويعرف ما يدور حولها، كما يعرف طبيعة البيئة والمكان الذي تتواجد فيه الشخصية"[2].

على صدرها آية في الصدور

وطالبة كنت في الجامعة

تقرأين الدروس على الورد كي تسمع القافلة

تذبحين جيوشًا بفتنتك الرائعة

تقتلين البريء وتغوين قاضي القضاة

تتوهين بين الصخور الملونة الوادعة[3].

فالشاعر تحدث بضمير الغائب "هي"، والقارئ بالتأكيد يعرف من يقصد في وصفه، فلقد ضَجَّ ذكرها في دواوينه، فالشاعر يتحدث عن محبوبته "جفرا" واصفًا شبابها، فهو أكثر الناس معرفة بها باستخدامه الفعل المضارع، والذي يدل على أنها محفورة في ذاكرته، ترافقه أينما ذهب، فهو بذلك يعظم من شأنها ويتغنى بجمالها.

---

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص66.

(2) الزمن والسرد القصص في الرواية الفلسطينية المعاصرة بين 1973– 1994م، أيوب، ص160.

(3) جفرا، المناصرة، ص409.

- **ضمير المتكلم (أنا):**

وفيه يكون السارد هو الشخصية نفسها، ويسمى بسرد "الشخص الأول"، أو سرد "الضمير الأول"، وهو الأسلوب الثاني من الأساليب السردية الثلاثة، ويأتي في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد ضمير الغائب، فقد استخدم منذ القدم في حكايات ألف ليلة وليلة، بحيث كانت شهرزاد تستخدم عبارة "بلغني" التي تحيل السرد من الماضي إلى اللحظة الحاضرة، فضمير المتكلم يمتلك قدرة إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن، وأحيانًا يكون السارد نفسه مشاركًا في صنع الاحداث، أو شاهدًا عليها[1]، كون الشاعر ينقل تجربته بنفسه التي عاشها، وينقل أحاسيسه وصراعاته التي خاضها.

وقد أكثر الشاعر من استخدامه لهذا الضمير، فكثيرًا يتحدث بـ"الأنا" مفاخرًا بنفسه، والذي ملأ النص جمالاً:

أنا- عز الدين المناصرة

سليل شجرة كنعان وحفيد البحر الميت

قبطان سفن الزجاج المحملة بالحروف

أسافر في مدن العالم كالطائر أحمل رموزًا ورسائل

من بني نعيم إلى كرمل الدالية

هو قلبي الذي يتمدد تحت بساطير الجنود الغرباء[2].

فيبدأ خطابه بالتعريف عن نفسه باستخدام ضمير (الأنا) الذي يدل على الاعتزاز من نفسه، ثم يتابع سرد حكايته والأصول التاريخية التي تنتسب إليها عائلته، فيبدأ بالتعريف باسمه ونسبه، وانحدار عائلته من عائلة عريقة قديمة تنتمي لمدينة الخليل والتي هبط إليها سيدنا إبراهيم "عليه السلام"، وكثيرًا ما تحدث الشاعر عنها، لقد أكسب ضمير المتكلم الأحداث حضورًا فاعلاً، وزاد حضورًا باستخدامه للفعل المضارع والذي يؤكد بقاء اسمه لامعًا.

كما أن السرد بضمير المتكلم، يكسب الأحداث فعالية وحركة، فهي: "تمنح الإيهام الشديد بالواقعية اللصيقة بالبطل، وتستبعد احتمال الالتباس أو تدخل الراوي في أحداث يراها من الخارج"[1]، حيث يشرك الكاتب القارئ بأحداثه بكل لحظاتها.

---

(1) الزمن والسرد في الرواية الفلسطينية المعاصرة، أيوب، ص163.

(2) المناصرة، عز الدين، جفرا، ص429.

ويستمر في أسلوبه الخطابي، باستخدام ضمير المتكلم، حيث يصف نفسه ومعاناته:

قلبي حبة قمح فوق النار تحوم

وشفاهي أطلال ورسوم

وصهيلي مخنوق

ألهث خلف الهودج والفرس الأخضر والنوق

غاباتي صدأت أطراف خرائطها

فتعلقت بأمي كالطفل المشنوق

أركض خلف حبيبي، لكن حبيبي ينأى[2].

فتحدث عن نفسه باستخدام ضمير المتكلم، واستخدام الأفعال المضارعة ليؤكد على استمرارية الحدث، وعلى الوحدة التي هو فيها، فدل ضمير المتكلم على تفاعله مع قضيته، ثم يتابع الشاعر مفاخرًا بالحديث عن نفسه، فيكمل سرد حكايته بالحديث عن مكانه الذي أتى منه:

أتيت من رمال نجدٍ.. من تهامة

ومن بلاد الشام والفرات من مدينة اليمامة

ومنزلي تركته ينوح في كثبان طي

طلبت منك، سيدي

وكل من وعدته أعطيته الحقائق[3].

يتباهى الشاعر بالأماكن التي انحدر منها، فالسارد هنا مشاركًا في صنع الأحداث، وشاهدًا عليها، فيتحدث السارد عن نفسه وحياته، فيقدم لنا نفسه، ويعطينا فكرة عن تطور حياته، فيجعل من تجربته الشعرية أقرب إلى السيرة الذاتية.

- **ضمير المخاطب (أنت):**

---

(1) المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، ص26.

(2) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص262.

(3) يا عنب الخليل، المناصرة، ص44.

وفيها يخاطب الشاعر نفسه، فيأتي استخدام ضمير المخاطب للتعبير عن المتكلم، بحيث "يجرد الكاتب من نفسه شخصًا آخر يتوجه إليه بالخطاب بدلاً من اللجوء إلى السرد بـ (ضمير المتكلم)، وهذه الطريقة تؤكد حضور (السارد المتكلم) بقوة على الرغم من خداع القارئ بأنه أمام شخص ثانٍ يتوجه إليه الخطاب والسرد"[1].

"وضمير المخاطب لا يمكن أن يقوم دون ضمير المتكلم، فالكلام مع "الأنت" يقتضي وجود "الأنا" التي تتلفظ بالكلام، وكأن هذا المتكلم الخفي يجرد من نفسه شخصًا آخر يسرد له"[2]، فالشاعر استخدم هذا ضمير الخاطب كثيرًا في دواوينه، ففي المشهد التالي يسرد لنا الشاعر مشهدًا من آلاف المشاهد التي يمرون بها، مخاطبًا محبوبته الأقرب لقلبه، حيث الظلم والتعذيب:

كانوا يا جفرا يجرونني نحو قبو التعذيب الثوري

غرغر الدم من فمي

واللصوص يعدون حقائبهم باتجاه الفراديس

والله لقد غرغر الدم من فمي.

من أراد منكم أن يغرق في التفاصيل

فليقرأ حادثة بوشكين[3].

فيسرد الشاعر حكايته ووضعه المأساوي والتعذيب الذي لاقاه في سجنه، مخاطبًا الأقرب لقلبه، حبيبته "جفرا"، فيتحدث موجوعًا بحرقة عما حدث معه من تعذيب الجنود له.

فيقيم الشاعر حوارًا داخليًا من خلال وصفه للتعذيب الذي تعرضه في سجنه، شاكيًا حاله لحبيبته جفرا فلا أحد يسمع صوته سواها، فالشاعر يريد إشراك المتلقي بقضيته من خلال متابعته للأحداث، فينهي كلامه عاجزًا عن إكماله ليبقي للمتلقي فرصة للتعبير فيقول: " فليقرأ حادثة بوشكين"، ليدل أنه أصبح غير قادر على الحديث.

وفي المقطع التالي يتحدث الشاعر عن جارته التي لا تكف الأسئلة عن حاله، والترقب له عندما يأتي موعد الليل:

---

(1) الزمن والسرد في الرواية الفلسطينية المعاصرة، أيوب، ص152.

(2) المرجع السابق، ص165.

(3) جفرا، المناصرة، ص438.

كلما يا جارتي هلَّ المساء

تسألين

أين يمضي الملك الضليل في كل مساء

أنت لا تدرين أين!!

أول الليل أجر الخطو، لا تدرين أين؟

نحو مقهى أشرب الأحزان من جدرانه قرب الحسين[1].

فخاطب الشاعر جارته بشكل مباشر، فيجيب عن أسئلتها، فضمير المخاطب هو المرادف للأنا التي تختفي وراءه، من خلال المونولوج الذاتي الذي تم بين الطرفين بطريقة السارد، فالشاعر نقل لنا تجربته اليومية من خلال خلق حوار بينه وبين الطرف الآخر.

(1) يا عنب الخليل، المناصرة، ص42.

المبحث الرابع:
تحولات الدراما

إن مفهوم الدراما يكمن في كونها فنًا من الفنون الأدبية الراقية التي تسهم إسهامًا واضحًا في معالجة قضايا المجتمع عامة، وقضايا الإنسان خاصة، من خلال تصور الفنان أي عمل أدبي تدور حوله شخصيات تدخل في حوار وأحداث، وتتسلسل أحداث القصة من خلال الحوار بين هذه الشخصيات وصولاً إلى الصراع الذي يصل إلى قمة التأزم، ثم ينتهي بنهاية سعيدة أو حزينة.

والدراما مصطلح قديم حديث، أخذ أشكالاً عدة تختلف من عصر إلى عصر، فالدراما هي وسيلة مهمة من الوسائل التي تساعد في توضيح بعض المواقف الأدبية والفنية وتجسيدها، من خلال العناصر الدرامية الأساسية، وهي: الشخصيات والحوار والصراع والأحداث والحكاية وغيرها.

أخذ الشعر العربي يتطور في القرن العشرين تطورًا ملحوظًا نحو المنهج الدرامي، وليس المقصود منه "كتابة أعمال درامية شعرية كمسرحيات شوقي مثلاً، فالمسرحية عمل درامي بالضرورة، سواء أكتبت شعرًا أم نثرًا، وإنما تطور القصيدة العربية ذاتها من الغنائية الصرف ومن خاصة التجريد إلى الغنائية الفكرية التي تتمثل في القصيدة الدرامية"[1].

فالشاعر الذي يريد توظيف الدراما في قصائده، يجب عليه أن يتخيل الأحداث بكل تفصيلاتها كأنها ماثلة أمام ناظريه، حتى يتمكن من كشف ما يحتمل وقوعه من تناقضات، فكلما أبدع الشاعر وتنوع في توظيف الدراما بكل تفصيلاتها، كلما كان أعمق وأكثر إثارة وتشويقًا لدى المتلقي في التفاعل مع الأحداث، فيصبح القارئ وكأنه عاش الأحداث.

"لقد هيمنت الرؤية الدرامية على أبنية الشعر المعاصر، وغلبت الحوارية والسردية على التشكيل الأدائي للغة، وهما من أهم وسائل التعبير الدرامي التي تتشابك خيوطها في نسيج النص وتراكيبه المتداخلة وتستمد حيويتها من دراما الحياة نفسها"[2].

"عند التحليل التقني للتحولات الدرامية لا بد من افتراض مبدأ الاحتمال السردي الذي يقرره انحراف اللغة في النص عن معياريتها، وتفتيت أبعاد الزمن واستدعاء الشخوص والأمكنة،

---

(1) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره المعنوية، إسماعيل، ص282.

(2) التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، العف، ص79.

وتوتر الحبكة الدرامية صعودًا أو هبوطًا، وتنوع أساليب الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي، واستشفاف العوالم الباطنية الكامنة في البنية الدرامية للنص وصولاً إلى البؤرة الدلالية أو الذروة التي تتماهى فيها حدود القص والقصيد"[1].

وقد برع المناصرة في إبراز تحولاته البنائية الدرامية، والتنوع في أساليبه، واستخدامه لعنصري المفاجأة والتي تزيد من حدة الصراع، فيصبح القارئ وكأنه يمر معه في هذه الأحداث، ففي قصيدته التالية والتي كان عنوانها بؤرة الصراع الذي حمله الشاعر معه لآخر القصيدة: "هاجمتني الضباع"[2]، يسرد حكايته.

هاجمتني الضِباعُ مع الغسقِ النرجسيِّ،

تلمّستُ ناراً وجرَّدتُها من ثيابِ الكلامْ

كلُّ أنحائها خاطبتني بصوتٍ رقيقٍ:

نعمْ، لا تُلامْ

فيبدأ الشاعر مقطوعته بالفعل الماضي، ليعيدنا إلى زمن الأحداث التي جرت معه، مستخدمًا ضمير المتكلم الذي يدل على وقوعه في الأحداث بنفسه وحالة الصراع التي شعر بها حتى الأشياء من حوله لا تقوى على الكلام فتتحدث بصوتها الخافت خوفًا، ليبقى وحيدًا يصارع الضباع والتي يقصد بها "المحتل"، فالشاعر من البداية يعيش حالة التوتر وعدم الأمان.

وتستمر حالة الخوف المصاحبة للشاعر في تنقله، فلم تزل الضباع تلاحقه، فلا سبيل للخلاص، فـ "إن من أساليب الدراما الشعرية: القص بتقنياته المختلفة، كالحوار الدرامي والحبكة والحوار الداخلي "المونولوج" وأسلوب السرد، وأسلوب الارتداد، وتحديد الشخوص والزمان والمكان، ولا شك أن الدمج بين العناصر الفنية الشعرية والقصصية، في نص سردي واحد أمر بالغ الصعوبة"[3]، فيحدد الشاعر المكان الذي كان ذاهبًا إليه، فيسرد لحظة تنقله وهروبه بالتفصيل، فيبقى الشاعر منذ البداية يعيش حالة صراع وتوتر:

---

(1) التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، العف،، ص80.

(2) حيزية (عاشقة من رذاذ الغابات)، المناصرة، ص683.

(3) التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، العف، ص80.

هاجمتني الضباع... وشاهدتُ أرجوحةً،

قَبَساً في وريدِ النباتْ.

كنتُ ذاهبةً في المساءِ إلى دارِ خالي

ولم أستطع أن ألامسَ أسوارها الرائعة

فاتجهتُ شمالاً إلى التلّة الفارعة

لاحقتني الضباعُ إلى التلّةِ الفارعة

تشممتُ رائحةً ما تبيّنتُها

لم أجد شبهاً لتفاصيلها

فهربتُ إلى تينةٍ في شقوقِ الصخورِ الحرامْ

كان دافورها مثلَ كوزِ الذُرة

فوجدتُ أمامي هنا مجزرة.

ويصل الشاعر إلى مشهد أكثر تعقيدًا تتأزم فيه الأمور، بعد الملاحقة والهروب من الخطر إلى خطر أكبر، فيتفاجأ برؤيته لمجزرة مستخدمًا الفعل الماضي ليطلعنا على حدث صار وما زالت آثاره باقية في ذاكرته، فاستخدم الأفعال الماضية " لاحقتني– هربت– وجدت" ليعود إلى مكان الأحداث وزمانه، ومشاركة المتلقي للحظة الصراع التي عاشها، باستخدامه كلمات توحي بقوة المشهد.

ففي لحظة التعقيد يبقى الشاعر في حيرة وصراع داخلي، بين الحياة والموت وبين كيفية الخلاص، يستمر الشاعر في سرده للأحداث مشوقًا القارئ للمزيد من التذوق والانتباه الذهني لكل التفاصيل:

هاجمتني ضباعُ البراري، وسدّت أمامي الطريقْ

فاتجهت يساراً، ولمّا أجدْ ثغرةً،

دُرْتُ صوبَ اليمينْ

خلعتُ المناديلَ، ثم السراويلَ، ثم تراجعتُ للخلفِ

حتى أرى نقطةً من يقينْ

إن هذا التفصيل في سرد الأحداث يزيد القارئ تشويقًا لمتابعة ما يجري للوصول للحظة الانفراج، كذلك إضافته لعنصر المفاجأة ليبين مدى صعوبة المشهد الذي يصفه، ففي النهاية تبدو الأمور وكأنها قد انفرجت، لنتفاجأ بتعقيدها، فيرجع بنا مرة أخرى للحظة:

هاجمتني الضباعُ،

وظلتْ تحاصرني من جميعِ الجهاتْ:

رأيتُ أمامي مباشرةً... مِشْنَقَةْ

رأيتُ الخناجر، وجهاً لوجهٍ،

وأحسستُ مخرزها في العيونْ.

دُرتُ صوب الشمال

درت صوب اليمين

درت للخلف عشرين،

ثم اتجهتُ لناحيةٍ في الأمامْ

أمامكَ رومٌ، وخلفكَ رومٌ، وفي الجَنَب روم

فقرّرتُ أن أطلقَ النارَ

نحو جميع الجهات.

وتزيد الأحداث تعقيدًا ويستمر الشاعر في أفعال الحركة التي قام بها، فيحدد الجهات ليدل على إحاطة الخطر من جميع الجهات، فيسرد الأحداث بالتفصيل باستخدامه للضمير المتكلم؛ ليؤكد على مواجهته للموت وحده، واستخدم ضمير المخاطب (أمامك– خلفك)، وكأنه يخاطب شخصًا آخر ليبعد السآمة والملل في النص، لينتهي به المطاف لوضع نهاية مفتوحة فيترك للقارئ مساحة للتعبير بوضع نهاية للأحداث.

وفي قصيدته التالية، يبدع الشاعر في توظيف عناصر الدراما، بكل وسائلها سردًا وحوارًا: فيقول في قصيدته: "**لا يؤمن جانبه**"[1]:

(1) قمر جرش كان حزينًا، المناصرة، ص279.

أشجاري تصل قلوبًا ومنازل في عليين

أنهاري في رحم الأرض سكاكين

أشواقي عارمة كالطُّمَى وفائرة كالطين

ماذا أخذت كفَّاك المرفوعة غير الندم الحار؟!!

ماذا يا جوهرة الروح.

فبدأ في مقطوعته الشعرية السابقة بتحليله للعنوان وهي الأشياء المحيطة بجانبه، (أشجاري– أنهاري– أشواقي)، ليدل على الأصول التاريخية المحفورة في أعماق الأرض، فتبدو وكأنها ساحة معركة مضطربة وكتلة من المشاعر الغاضبة، فكل من يجاور المكان غاضب، فينهي مقطوعته باستخدامه للحوار ساخرًا؛ ليدل على الحسرة والندم بعدم تحقق المستحيل مهما بذل من مجهود، مستخدمًا أسلوب الاستفهام مرة أخرى ليبقى الأمر مبهمًا يحتاج لتوضيح، فيخفي ما به من أوجاع لامست قلبه في وحدته.

حدقت إلى صورتك المنشورة، حيث رأيتك

في البعد وفي القرب جميلا

وبكيت عليك قليلا... فارتحت قليلا

تضحك في موتك، تضحك من موتك وأنا في المنفى الرابع

المطر على التابوت وشمس خضراء

تطل على العشب الطالع

المنفى كلب مسعور، المنفى قهر شاسع

لا يؤمن جانبه، حتى نرديه قتيلا

فلم يبقَ له من ذكرى لوطنه غير بعض الصور التي تؤكد على أحقيته بوطنه، يتأمل بها كلما اشتاق، فيبقى الوطن جميلاً في نظره مهما يبعدوه عنه، مستخدمًا في خطابه ضمير المتكلم؛ لينقل لنا حالته الأليمة التي وصل لها من عذاب وشوق، متنوعًا باستخدامه بين الأفعال الماضية (حدقت– رأيتك– بكيت) ليعيدنا إلى زمان الأحداث، فيعيش الشاعر صراعًا داخليًا وتقلبات مشاعره التي تجتاح قلبه وذاكرته، وفعل ماض (ارتحت) فكل هذه المشاعر الأليمة والبكاء تتبعها راحة حينما يتذكر وطنه، فيوصف لنا حال وطنه بالثبات والصمود رغم القهر

والألم، فيسرد حاله وحال وطنه باستخدامه للحوار الداخلي الذي دار بينهما، فيبقى وطنه عزيزًا رغم العذاب، وهو المشرد في المنافي، يفتقر لأدنى متطلبات الحياة، "يعيش حياة لا حياة فيها"، فيبقى يحلم بعودته وانتهاء الظلم والمعاناة... مستخدمًا أسلوب النهي تأكيدًا على الاصرار في نيل المطالب، فيتحول الشاعر من مشاعره التي وضعنا فيها إلى صورة جديدة حركية متنوعة باستخدامه رموزًا مجازية تعبر عن عمق معانيه:

في عينيك انفجرت بعض الألوان

الأحمر هذا الخنزير البري الحامل في كفيه خناجر

الأبيض أصل الأشياء

الأسود ظل للشبح الوهمي المطعون

الأصفر زعرور ومنابر

الكحلي يضرِّجها بالسحر وبالفتنة في الأعراس

البني الفاتح في الفجر علامات ورموز

رسموها فوق رخامات الرحم المهجور

فيرسم لنا المشهد باستخدامه الألوان رموزًا، وكأنها لوحة ممزوجة ما بين الحركة والمشاعر، فكل لون يحمل في دلالته معنًا، هذا التحول في بنيته الدرامية تثير انتباه المتلقي وتخفف من حدة الصراع والتوتر الذي عاشها الشاعر، فيتفاعل معه بتحليل الصورة التي رسمها له.

ثم يعود بنا الشاعر من حيث بدأ وعلى نفس المحطة يظل الشاعر مستذكرًا وطنه، مستخدمًا أيضًا ضمير المتكلم، مصاحبًا الفعل المضارع ليؤكد على تجدد الذكرى مخاطبًا وطنه ومكررًا كلامه (طويلاً)؛ ليؤكد لنا طول فترة الغياب التي غابها عنه.

اقتلع الآن سريري

أفتتح الآن سروري

ابكيك طويلاً وطويلاً وطويلاً

فرسك حمراء وتجري بين قصور (شاتيلا)

والمنفى من وجع

لا يؤمن جانبه

حتى نرديه قتيلا

حتى نرديه قتيلا

فينهي الشاعر مقطوعته السابقة بعنوانه الذي بدأ به (حتى نرديه قتيلاً) مكررًا ومؤكدًا بأننا ما زلنا مستذكرين حقنا في وطننا وعودتنا، فلا تغفو لنا عين ولا يهدأ لنا بال إلا بالعودة فهي هدف وغاية والتضحية وسيلة وأداة لتحقيق ذلك، فكان الشاعر متنوعًا في حديثه مستخدمًا عناصر البناء الدرامي والتي عززت من قيمة عمله، وأعطت المعنى جمالاً يلفت ذوق القارئ.

الخاتمة:

الحمد لله رب العالمين وصلاةً وسلامًا على المبعوث رحمة للعالمين، سيدي وحبيبي محمد- صلى الله عليه وسلم- الحمد لله الذي منَّ عليَّ بإنهاء هذا البحث المتواضع (اللغة الشعرية عند عز الدين المناصرة: دراسة تحليلية) حيث تناولت فيه لغة الشاعر وما يحمله من عمق لغوي وتنوع من دلالات لغوية ولفظية، فتحدثت عن اللغة الشعرية كمفهوم وأجريت عليه تطبيقات لها وفق المنهج التحليلي والذي أثرى البحث وزاده ثراءً، فاحتوى البحث على مقدمة وتمهيد وأربعة فصول، وقد فصلت في هذه الفصول ما يخدم وظائف اللغة الشعرية واستخدامها لدى الشاعر، متمنية من الله التوفيق وأحمده أن أعانني على إكمال هذا البحث على أكمل وجه.

أولاً: النتائج:

- أن اللغة الشعرية هي الظاهرة الإبداعية التي تكشف الطاقة الإبداعية عن الشاعر، وتجعل الشاعر شاعرًا.
- قدرة اللغة الشعرية على التصوير والإيحاء بالمشاعر والأحاسيس.
- قدرة اللغة الشعبية التي وظفها المناصرة في تصوير التجربة الفلسطينية.
- شغلت قضية فلسطين هَمَّ شاعرنا فاحتلت الجزء الأكبر من شعره، فكان يصف حياته منذ هجرته إلى مكوثه في الغربة، ولا ننسى التعذيب في السجون ومشاهدة المذابح، فوقف على الأطلال مناديًا ومناجيًا باكيًا دياره وأحبابه وأهله.
- لقد كان شاعرنا ذا ذوقٍ رفيع، وهذا ما شاهدناه من خلال حديثه عن الرموز في شعره، فقد أبدع في صياغة الرموز ودلالتها، متنقلاً بين أرجاء الطبيعة، يرسم لوحة فنية رائعة.
- وبما أن الشاعر ابن فلسطين فقد احتار في وصفها، خاصة مدينته التي تربى فيها (الخليل) فكثيرًا ما تغنى بها، ناقلاً لنا جمالها وسحرها، كأنك تشاهدها في خيالك من خلال قراءتك، كذلك تحدث عن مدينة القدس وأزقتها وحاراتها، ومدينة غزة كان لها نصيب وافر في شعره مشيرًا إلى جمال بحرها وبطولاتها في دحر العدو.
- تنوع الشاعر في إظهار مخزونه الإرثي الذي تركه، مستمدًا من القرآن الكريم والأنبياء ومن تاريخ مدينته مصدرًا غنيًا، فتنوع معجمه بكثير من الألفاظ والمترادفات فسَهُلت ألفاظه ورقَّت معانيه، مراعيًا أذواق المتلقين، فيعد المناصرة ابن الطبيعة الساحرة، والذي تربى في أجمل المدن ذات الطبيعة المعتدلة، فكانت ألفاظه كلها نابعة من أحضان هذا المكان، فكل

مكان وكل زمان له لغته الإيحائية المعبرة، فتنوعت ألفاظه ما بين ألفاظ الحب وألفاظ الطبيعة وألفاظ الحزن.

- كان للجانب الإيقاعي نصيب كبير في شعر الشاعر، فلم تخلُ أبياته من ظاهرة الإيقاع والموسيقى، مما أضفى عليه نغمًا موسيقيًا وطابعًا خاصًا، كونه عاش مرارة الغربة وحيدًا وذاق العذاب والتشريد بغربته، فأراد من ذلك لفت انتباه المتلقي وإشراكه معه في محنته.
- إن للأساليب الإنشائية مكانتها في الكشف عن خبايا النفس، وخفايا الأسرار، وقد برزت عند المناصرة في شعره بكثرة، وذلك في توجيه خطاباته الشعرية، كالنداء والاستفهام والأمر والتمني والنهي، وكان الباعث على استعمالها هو العزلة النفسية والغربة الذاتية التي يعيشها الشاعر، حيث استولى عليه التشاؤم والاضطراب وتملكته الحيرة والشك والقلق، فكانت هذه الأساليب قنوات صَرَفَ من خلالها أحزانه ولفظ أتراحِه مُخففًا عن نفسه المعاناة والألم، مبددًا ضباب الشك والقلق.
- كذلك أبدع الشاعر في استخدامه للأساليب الحوارية والسردية، من خلال إقامة حوار بين الشخصيات يبدعه من نفسه، ويعد الأكثر تأثيرًا في نفس المتلقي؛ كونه ينقل تجربة الشاعر ونفسيته، فتعددت طرق الكاتب في الوسائل التي استخدمها للتعبير عن طريقة خطابه وأحاسيسه التي يشعر بها.
- برع المناصرة في إبراز تحولاته البنائية الدرامية، والتنوع في أساليبه، واستخدامه لعنصري المفاجأة والتي تزيد من حدة الصراع، فيصبح القارئ وكأنه يمر معه في هذه الأحداث، ففي قصيدته التالية والتي كان عنوانها بؤرة الصراع الذي حمله الشاعر معه لآخر القصائد، ساردًا لنا الشاعر حكايته.

ثانياً: التوصيات

- صرف الاتجاهات إلى دراسة اللغة الشعرية.
- الاهتمام بدراسة الجانب اللغوي في شعر عز الدين المناصرة.
- عمل أيام دراسية، تتناول دراسة اللغة الشعرية، يشارك بها الأساتذة وطلاب الدراسات العليا.
- دراسة اللغة الشعبية في شعر المناصرة.
- توظيف الأمثال الشعبية في شعر المناصرة.
- دراسة الصورة الفنية في شعر المناصرة.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم.**

1. *اتجاهات الشعر العربي المعاصر*، إحسان عباس، ط2، عالم المعرفة: الكويت، 1998م.
2. *اتجاهات الشعر العربي المعاصر*، إحسان عباس، ط2، عمان: دار الشروق للنشر التوزيع، 1992م.
3. *الأدب الإسلامي المعاصر*، محمد حسن بريغش، ط2، الأردن: مكتبة دار المنار، الزرقاء، 1985م.
4. *الأدب المقارن*، محمد غنيمي هلال، ط5، بيروت: لبنان، دار العودة ودار الثقافة، (د.ت).
5. *أساس البلاغة*، الزمخشري، (د. ط)، بيروت: المكتبة العصرية، 2005م.
6. *استدعاء الشخصيات التراثية*، علي عشري زايد، (د. ط)، القاهرة: دار الفكر العربي، 1997م.
7. *الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة*، عز الدين إسماعيل، (د.ط)، القاهرة: دار الفكر العربي.
8. *أسس النقد الأدبي*، أحمد أحمد بدوي، (د. ط)، مصر: القاهرة، دار النهضة، (د. ت).
9. *أسس علم اللغة*، ماريو باي، ترجمة: أحمد مختار عمر، ط3، القاهرة: مصر: عالم الكتب للنشر والتوزيع والطباعة، 1983م.
10. أسس علم اللغة العربية، محمود حجازي، (د. ط)، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر 2003م.
11. *أصول تراثية في نظرية الحقول الدلالية*، عزوز أحمد، (د. ط)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب، 2002م.
12. أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، ط8، القاهرة: محرم للنشر والطبع، مكتبة النهضة المصرية، (1973م).
13. *الأعمال الشعرية الكاملة*، نزار قباني، ط16، (د.م)، منشورات نزار قباني، 2006م.
14. *الأعمال الشعرية*، عز الدين المناصرة، ط5، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، (2001م).

15.*أمثال وحكم اليوم 13*، منتديات ستار تايمز، تاريخ الاطلاع: 2019/08/27م. الرابط: https://www.startimes.com/f.aspx?t=36658751، 2016م.

16.*امرؤ القيس الكنعاني: قراءات في شعر عز الدين المناصرة*، عبد الله رضوان، مجموعة من النقاد والدارسين، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999م.

17.آفاق الرؤى الفلسطينية، دراسات في أنواع التناص في الشعر المعاصر، إبراهيم نمر موسى، ط1، الهيئة العامة للكتاب، 2005م.

18.*الإنصاف في مسائل الخلاف*، الأنباري، تحقيق: جودة كبروك، (د. ط)، القاهرة: مكتبة الخانجي، (د. ت).

19.*إيحاءاتُ الكلمةِ وسِحرُها لدى الشّاعرة آمال عوّاد رضوان*، هاشم عبود الموسوي، تاريخ الاطلاع: 2019/09/24م. الرابط: https://cutt.us/JIoqe 2016م.

20.*الإيضاح في علل النحو*، الزجاجي، تحقيق: مازن مبارك، ط3، بيروت: دار النفائس، 1979م.

21.*البديع في نقد الشعر*، ابن منقذ، تحقيق: أحمد بدوي وآخرون، (د.ط)، مصر: مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، (د.ت).

22.*البلاغة الواضحة*، على الجارم ومصطفى أمين، (د.ط)، طبع في لبنان، (د. ن)، (د.ت).

23.*بناء الأسلوب في شعر الحداثة: التكوين البديعي*، محمد عبد المطلب، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1995م.

24.*بناء الجملة العربية*، محمد عبد اللطيف، ط1، القاهرة: دار الشوق، (1969م).

25.*البُنيات الحكائية في السيرة الشعبية*، سعيد يقطين، (د. م)، المركز الثقافي العربي، (د. ط)، 1997م.

26.*بنية الخطاب الشعري دراسة تشريحية لقصيدة "أشجان يمانية"*، عبد المالك مرتاض، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر (د. ط)، (د. ت).

27.*بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة*، فيصل صالح القصيري، (د. ط)، عمان: الأردن، (د. ن)، (2006م).

28.*تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري*، محمد زغلول سلاَّم، (د. ط)، الإسكندرية: منشأة المعارف (د. ت).

29.تبسيط الخطاب الشعري: دراسة في بنية اللغة الشعرية ومصادرها عند حيدر محمود، زياد الزعبي، *مجلة أبحاث اليرموك، 14*، (2)، 1996م.

30.*تجليات رمز البحر في الشعر الفلسطيني المعاصر*، منير عوض المقيد، خضر محمد أبو جحجوح. تاريخ الاطلاع: 2019/04/05م. الرابط: https://cutt.us/663K8 ، 2018م.

31.*تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن الكريم*، ابن أبي الأصبع المصري، تحقيق: حنفي محمد شرف، القاهرة: المجلس الأعلى للشؤن الإسلامية، (د.ت).

32.*تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)*، محمد مفتاح، ط3، المركز الثقافي العربي، (د. م)، 1993م.

33.*التذوق الأدبي*، ماهر شعبان عبد الباري، ط3، 2011م، دار الفكر ناشرون وموزعون.

34.*التراث والحداثة دراسات ومناقشات*، محمد عابد الجابري، (د. ط)، مركز دراسات الوحدة العربية: بيروت– لبنان، 1991م.

35.*التشكيل الجمالي*، عبد الخالق العف، ط1، فلسطين: وزارة الثقافة، 2000م.

36.*التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه*، رمضان عبد التواب، ط3، القاهرة: مكتبة الخانجي(1997م).

37.*التعريفات*، علي الجرجاني، تحقيق: إبراهيم الأنباري، ط2، بيروت: دار الكتاب العربي، 1992م.

38.*تفسير القران العظيم*، ابن كثير عماد الدين أبو الفداء إسماعيل ابن كثير القرشي الدمشقي، صححه: الشيخ خليل الميس، ط2، ج1، بيروت: دار القلم– لبنان، (د. ت).

39.*تفسير قوله تعالى (خلق من ماء دافق يخرج من بين الصلب والترائب)*، محمد صالح المنجد، تاريخ الاطلاع: 2019/08/10م. الرابط: https://cutt.us/P9Fj3 ، 2008م.

40.تقنيات التراث الديني في شعر مفدي زكريا، حجاب عبد اللطيف، *مجلة دراسات في الشعرية الجزائرية*، (عدد خاص)، 2006م.

41.*التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف*، عبد الحميد المحادين، ط1، (د.م)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، 1999م.

42.التناص مع القرآن الكريم في الشعر العربي المعاصر، عزة محمد جدوع، مجلة فكر وإبداع بالكويت، (9)، 1953م.

43.*التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة*، ليديا وعد الله، (د. ط)، عمان: مجدلاوي للنشر والتوزيع– الأردن، (2005م).

44.التناص: نظرية وتطبيقات، أحمد الزعبي، ط2، الأردن: مؤسسة عمون للنشر، 2000م.

45.*التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر*، جمال مباركي، (د. ط)، الجزائر: دار هومة للنشر، (د. ت).

46.*تهذيب اللغة*، أبي منصور محمد بن أحمد الأزهري، تحقيق: عبد العظيم محمود، (د. ط)، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة: مطابع سجل العرب،(د. ت)، ج8.

47.توظيف التراث في المسرح، عز الدين إسماعيل، *مجلة فصول، 1* (1)، 1980م.

48.*الجفرا والمحاورات: قراءة في الشعر اللهجي في الجليل الفلسطيني*، عز الدين المناصرة، ط1، عمان: دار الكرمل، 1993

49. جماليات قصائد قادة المقاومة الإسلامية المعاصرة، إبراهيم محمد الحرثاني، إشراف: كمال أحمد غنيم، الجامعة الإسلامية غزة، 2012م، (رسالة ماجستير).

50. *جماليات المكان في شعر محمود درويش*، زيدون جميل الشوفي، تاريخ الاطلاع: 2019/07/11م. الرابط: https://diae.net/58209/.

51.*جمرة النص الشعري*، محمد عز الدين المناصرة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع: عمان– الأردن، (2006م)، (د. ط).

52.*جمهرة اللغة*، ابن دريد، أبو بكر محمد بن دريد الأزدي،ج1، القاهرة: مؤسسة الحلبي وشركاه للنشر والتوزيع،1932م.

53.*جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع*، أحمد بن إبراهيم الهاشمي، ضبطه: يوسف الصميلي، (د ط)، بيروت: المكتبة العصرية، (د.ت).

54.*خصائص الأسلوب في الشوقيات*، محمد الهادي الطرابلسي، ط1، تونس: المجلس الأعلى للثقافة، (1996م).

55.*خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني*، محمد كراكبي، (د. ط)، الجزائر: دار هومة، 2003م.

56.*الخطاب الشعري عند محمود درويش*، محمد صلاح زكي أبو حميدة، ط1، غزة: مطبعة المقداد،2000م.

57.*الخلاف التصريفي وأثره في القرآن الكريم*، فريد السُّليم، (د. ط)، المملكة العربية السعودية: دار ابن الجوزي، 2006م.

58.*دراسات في البلاغة العربية (من بلاغة القرآن)*، محمد علوان ونعمان علوان، ط3، (د. ن)، (د. م)، 2005م.

59.*دراسات في البلاغة العربية*، عبد العاطي علام، (د. ط)، بنغازي: منشورات جامعة قازيونس، 1997م.

60.*دراسات في تعدي النص*، وليد الخشاب، (د. ط)، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1994م.

61.الدراسات اللغوية عند العرب إلى نهاية القرن الثالث، محمد حسين آل ياسين، ط1، (د.م)، دار مكتبة الحياة، 1980م.

62.دلالة اللغة الشعرية في الموروث النقدي، هاشم صالح سلامة، *مجلة أفكار، 6* (146)، 2000م.

63.*دلائل الإعجاز*، عبد القاهر الجرجاني، صححه: محمد عبده، (د. ط)، بيروت: دار المعرفة للطباعة والنشر – لبنان، (1978م).

64.*ديوان الإنشاء*، السيد أحمد الهاشمي، علق عليه: عبد الرحمن مداراتي، (د.ط)، دار المعرفة، بيروت، (د.ت).

65.*ديوان العرجي*، العرجي، جمعه وحققه وشرحه: سجيع جميل الجبيلي، ط1، بيروت: دار صادر، 1998م.

66.*ديوان امرئ القيس*، امرؤ القيس، المعلقة رقم 43، شرحه وضبطه: عمر فاروق الطَّباع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع: بيروت– لبنان، (د. ط)، (د. ت).

67.*رمز الليل في الشعر العربي الحديث*، عزت محمود علي الدين، تاريخ الاطلاع: 2019/09/16م. الرابط: https://cutt.us/fwL5Q ، 2016م.

68.*الرمز في الشعر العربي*، الطَّاهر محمد بن طاهر، ط2، منشورات جامعة 7 أكتوبر، إدارة المطبوعات والنشر، 2007م.

69.الرمزية في الأدب العربي، درويش الجندي، ط2، دار النهضة للطباعة والنشر: مصر –القاهرة، 1982م.

70.*الرمز والرمزية في الشعر المعاصر*، محمد فتوح أحمد، ط2، القاهرة: دار المعارف، 1978م.

71.*الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة بين 1973– 1994م*، محمد أيوب، ط1، مصر: دار سندباد للنشر والتوزيع، (د. ت).

72.*سنن أبي داوود*، ، أبي داوود سليمان بن الأشعث السجستاني، حكَّمه وعلق عليه: محمد ناصر الدين الألباني، ط1، باب الكلام والإمام يخطب، كتاب الصلاة.

73.*الشاعر العربي الكبير عزالدين المناصرة*، عباس المناصرة، ط1، أرشيف أخضر، عمان: دار جرير، 2008م.

74.*شاعرات عصر الإسلام الأول دراسة نقدية*، نبيل خالد أبو علي، (د. ط)، القاهرة: مصر: دار الحرم للتراث، 2001م.

75.*شاعرية التاريخ والأمكنة: حوارات مع الشاعر عزالدين المناصرة*، عز الدين المناصرة، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000م.

76.*الشخصية الإسلامية في الشعر الفلسطيني*، ناهض إبراهيم محسن، ط1، مكتبة غزة: اليازجي للطبع والنشر والتوزيع– فلسطين، (2008م).

77.*شرح المفصّل*، ابن يعيش، موفق الدين يعيش بن علي، بيروت: عالم الكتب، (د.ت).

78.*الشعر الجزائري الحديث (اتجاهاته وخصائصه الفنية)*، محمد ناصر، ط1، دار المغرب الإسلامي، بيروت، (د. ت).

79.*الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، عز الدين إسماعيل، ط3، القاهرة: درا الفكر العربي، 1966م.

80.*شعر معن بن أوس المزني*، معن بن أوس، رواية: أبي علي إسماعيل بن القاسم البغدادي، (دط)، (د. ن)، (د. ت).

81.*الشهد في عنب الخليل، المتمرِّد*، منتديات بلدنا، تاريخ الاطلاع:2019/07/04م. الرابط: https://bldna.yoo7.com/t1971-topic، 2011م.

82.*الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية*، إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، ط4، بيروت: دار العلم للملايين، ج6، (1987م).

83.*حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور*، (د. ط)، بيروت: دار العودة، 1969م.

84.*الصناعتين*، أبو هلال العسكري، تحقيق: على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، 1952م.

85.صوت التراث والهوية دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد، إبراهيم نمر موسى، *مجلة جامعة دمشق، 24* (1–2)، 2008م.

86.*طبقات فحول الشعراء*، محمد بن سلام عبد الله الجمحي، (د. ط)، ج1، السعودية: جدة– دار المدني، 1980م.

87.*ظاهرة الترادف في العربية*، ماجد نجاريان، تاريخ الاطلاع: 2019/09/27م. الرابط: https://cutt.us/35QVV، (د.ت).

88.*عالم الرواية*، رولاتن بورنوف، وريال اونيليه، تحقيق: نهاد التكرلي وآخرين. ط1، العراق: بغداد– دار الشؤون الثقافية العامة، 1993م.

89.*العربية وتحديثها*، تيسير طرزي، ط1، (د. ن): مؤسسة نوفل للطباعة 1973م.

90.عز *الدين المناصرة، جفرا الشهيدة وجفرا التراث*، جهينة محمد. تاريخ الاطلاع: 2019/04/16م. الرابط: http://www.maannews.net/Content.aspx?id=960734، 2018م.

91.عز *الدين المناصرة، شاعر "مشاكس"*، أبو الغزلان، السنة الخامسة عشر، تاريخ الاطلاع: 2019/06/25م. الرابط: https://www.alnaked-aliraqi.net/، 2016م.

92.عز *الدين المناصرة*، وزارة الثقافة الأردنية، تاريخ الاطلاع: 2019/08/17م. الرابط: http://culture.gov.jo/، (د. ت).

93.عز *الدين المناصرة.. الوطن يُشفي جراح القلب*، عثمان حسن، تاريخ الاطلاع: 2019/05/10م. الرابط: http://www.alkhaleej.ae/alkhaleej/page/65fe0c90-8b0f-4575-a0ae-6c547a7c34ad، 2018م.

94.*عشتار آلهة الحب وأسطورة الجمال*، مهدي سلمان الرسام، تاريخ الاطلاع: 2019/08/27م. الرابط: http://www.alnoor.se/article.asp?id=268924 ، 2015م.

95.*علم الفولكلور*، الكزاندر هجرتي كراب، ترجمة: رشدي صالح، ، (د. ط)، مصر: دار الكتب العربي، 1967م.

96.*علم اللغة: مقدمة للقارئ العام*، محمود السعران، (د. ط)، القاهرة: دار الفكر العربي– – مصر، 1962م.

97.علم النص، جوليا كرستيفيا، تحقيق: فريد الزاهي، ط2، المغرب: دار توبقال،1997م.

98.*العمدة في محاسن الشعر وآدابه*، أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني، ط1، بيروت: دار ومكتبة الهلال– لبنان، (1996م).

99.*عن بناء القصيدة العربية الحديثة*، علي عشري زايد، ط4، القاهرة: مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصوير، 2002م.

100.*عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر*، كمال أحمد غنيم، ط1، القاهرة: مكتبة مدبولي، 1998م.

101. *عيسى بن مريم (المسيح): كنعانيٌّ فلسطينيٌّ، جنوبي تلحميٌّ، ولم يكن يَهُوديّاً، ولا نصرانياً، ولا أسينياً*، عز الدين المناصرة، تاريخ الاطلاع: 2019/10/02م. الرابط: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=582304&nm=1، 2017م.

102. *فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم*، العالم العربي للنشر والتوزيع، 2006م، ط1، الإمارات العربية المتحدة– دبي.

103. *فصول في فقه اللغة*، رمضان عبد التواب، ط3، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1987م.

104. *فن الأدب*، توفيق الحكيم، (د. ط)، مصر: دار مصر للطباعة، (د.ت).

105. *في علم اللغة العام*، عبد الصبور شاهين، ط3، بيروت: مؤسسة الرسالة،1980م.

106. *في نظرية الرواية*، عبد الملك مرتاض، (د. ط)، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، 1998م.

107. *في نظرية الرواية*، عبد الملك مرتاض، (د.ط)، بحث في تقنيات السرد، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، 1998م.

108. *القاموس المحيط*، الفيروز آبادي: محمد عبد الرحمن المرعشلي، ط3، بيروت: دار التراث العربي، 2003م.

109. *القاموس المحيط*، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، (د. ط)، لبنان: بيروت– دار الجيل، ج2، (د. ت).

110. *قاموس المعاني*، تاريخ الاطلاع: 2019/06/11م. الرابط: https://www.almaany.com ، (د.ت).

111. *قراءات نقدية*، يوسف الكحلوت، ط1، فلسطين: غزة– مكتبة آفاق، 2008م.

112. *قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر (تحليل الظاهرة)*، عبد الرحمن بسيسو، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999م.

113. *قضايا الشعر المعاصر*، نازك الملائكة، (د. ط)، بيروت: دار العلم، 1983م.

114. *قضايا الشعرية*، رومان جاكبسون، ترجمة: الوالي ومبارك حنون، (د. ط)، المغرب: دار توبقال للنشر: المغرب، 1988م.

115. *قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث*، محمد زكي العشماوي، (د. ط)، بيروت: دار النهضة العربية–1984م.

116. *قضايا النقد الأدبي قديمها وحديثها*، داوود غطاشة وحسين راضي، عمان: الأردن، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، 2000م.

117. *قضية الوضوح والغموض في الشعر العربي بين التراث والحداثة*، وليد إبراهيم القصاب. تاريخ الاطلاع: 2019/08/01م. الرابط: https://www.sudaress.com/alsahafa/28679 ، 2011م.

118. *الكتاب*، أبو بشر عمرو بن عثمان المعروف بسيبويه ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط3 ،1988م.

119. *الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي*، سعيد يقطين، ط1، المغرب: الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1997م.

120. *لا أثق بطائر الوقواق*، عز الدين المناصرة، ط1، القدس: منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 1999م.

121. *لسان العرب*، ابن منظور، جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم، تحقيق: عامر أحمد حيدر، ج15، دار الكتب العلمية– بيروت– لبنان، 2003م.

122. اللغة الشعرية عند عبد الله البردوني، نادي ساري الديك، *مجلة المعلم– الطالب، 1* (2)، 1998م.

123. *اللغة بين القومية والعالمية*، إبراهيم أنيس، (د. ط)، القاهرة: دار المعارف– مصر، (د.ت).

124. *اللغة معناها ومبناها*، حَسَّان تمام، (د. ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989م.

125. *اللون في الشعر العربي قبل الإسلام*، إبراهيم محمد علي، ط1، جروس برس، مجلد1، 2000م.

126. *ما قالته النخلة للبحر: دراسة فنية في شعر البحرين المعاصر*، (د. ط)، علوي الهاشمي، بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر، 1981م.

127.*المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*، ابن الأثير، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، (د. ط)، القاهرة: مطبعة مصطفى البابي وأولاده بمصر، ج2، 1939م.

128.المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تعليق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، (د. ط)، ج2، مصر: دار النهضة، (د.ت).

129.*مدخل إلى تحليل النص الأدبي*، عبد القادر أبو شريفة، حسين لافي قزق، ط4، عمان: دار الفكر، 2008م.

130.*المدخل إلى علم النحو والصرف*، عبد العزيز عتيق، ط1، دار النهضة العربية، 1990م.

131.*مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقًا*، سمير المرزوقي وجميل شاكر، (د. ط)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، 1986م.

132.*المزهر في علوم اللغة وأنواعها*، عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، شرحه وعلق عليه: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط3، ج1، القاهرة: دار التراث، 2008م.

133.مصطلح اللغة الشعري المفهوم والخصائص، أحمد حاجي، *مجلة مقاليد*، (9)، 2015م..

134.*مصطلح اللغة الشعرية: المفهوم والخصائص*، أحمد حاجي، تاريخ الاطلاع: 2019/07/14م. الرابط: https://revues.univ-ouargla.dz/، 2015م.

135.*المطول في شرح تلخيص المفتاح*، سعد الدين التفتازاني، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية، 2201م.

136.*معاني النحو*، فاضل صالح السمرائي، (د. م)، دار الفكر ناشرون وموزعون، ط1،ج3، 2015م.

137.معجم *أسماء الأشياء المسمى: (اللطائف في اللغة)*، أحمد البابيدي، (د.ط)، القاهرة، دار الفضيلة، (د.ت).

138.معجم *التعريفات*، علي بن محمد الجرجاني، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، (د. ط)، دار الفضيلة: القاهرة، (د. ت).

139.معجم *السرديّات*، محمد القاضي وآخرون، ط1، تونس: دار محمد علي للنشر، 2010م.

140.معجم *المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، مجدي وهبة والمهندس كامل، ط2، بيروت: مكتبة لبنان، 1984م.

141. *معجم المقاييس في اللغة*، أحمد بن فارس زكريا، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للنشر والتوزيع، (**د. م**)، 1979م.

142. *المعجم الوسيط* ، إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار، تحقيق : مجمع اللغة العربية، (د.ط)، (د.م)، دار الدعوة، (د.ت).

143. *معجم الوسيط*، إبراهيم مصطفى وآخرون، المكتبة الإسلامية– إسطنبول، (د.ت).

144. *مغني اللبيب عن كتب الأعاريب*، ابن هشام: عبد الله جمال الدين بن يوسف، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، (د. ط)، بيروت: (د. ن)، ج1، 1996م.

145. *مفتاح العلوم*، السكاكي، ضبطه: نعيم زرزور، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية، (1987م).

146. *المقتضب*، أبو العباس المبرد، تحقيق: محمد عبد الخالق عظيمة، (د. ط)، القاهرة، 1994م.

147. *المكان في الشعر الأندلسي*، محمد عويد الطربولي، ط1، عمان: مؤسسة دار الصادق الثقافية ودار الرضوان للنشر والتوزيع: المملكة الأردنية الهاشمية، 2012م.

148. *موحيات الخطاب الشعري/ دراسة في شعر يحي السماوي*، عصام شريح، ط1. (د.م)، (د.ن)، 2011م.

149. *موسوعة الحروف في العربية*، إميل بديع يعقوب، ط1، بيروت: دار الجيل، 1988م.

150. *المونولوج بين الدراما والشعر*، أسامة فرحات، (د. ط)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ت).

151. *نظرية البنائية في النقد الأدبي*، صلاح فضل، (د. ط)، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، (د. ت).

152. *نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى*، فهمي جدعان، ط1، عمان: دار الشروق، 1985م.

153. *نقد الشعر*، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، (د.ط)، بيروت: دار الكتب العلمية، (د.ت).

154.*هكذا تكلم النص*، محمد عبد المطلب، (د. ط)، مصر: القاهرة- الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997م.