دار الجندي للنشر والتوزيع
القدس
00972542263454
info@aljundi.biz
www.aljundi.biz
*

د. علي حسن خواجة
"قراءات أدبية"
*

الطبعة الأولى (2013)
جميع الحقوق محفوظة
*

المونتاج والإخراج
الريشة
0599 47 26 20
*

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو أي جزء منه، بأي شكل من الأشكال، بدون إذن خطي من الناشر.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form or by any means without prior permission of the publisher.

Digitized by Birzeit University Library

276 778
c.2

دائرة اللغة العربية وآدابها
جامعة بير زيت

د. علي حسن خواجة

قراءاتٌ أدبيّة

SPC
PJ
8190
K439
2013
B24

مكتبة جامعة بير زيت
64207
BIRZEIT UNIVERSITY LIBRARY
111042

دار الجندي للنشر والتوزيع

Digitized by Birzeit University Library

الفهرست

مقدمة	7
تجليات التداخل النصي في الرواية الفلسطينية	15
تجليات الملفوظ التداولي في الأدب الفلسطيني المعاصر	35
أغنية "ع الشوملي" الشعبية: مقاربة نصية	69
ديوان "الرحيل": قراءة في تجليات المكون الثقافي	87
القدس في الرواية الفلسطينية بعد أوسلو	111
الأشكال النظمية لدى عائشة الباعونية: قراءة في ديوان "فيض الفضل وجمع الشمل"	139
بنية الإنشاء الطلبي: قراءة في شعر محمود درويش	173
رواية "قصة حب مقدسية": قراءة في الفضاء النصي	191
ثلاث صور من غزة: قراءة نصية	217

Digitized by Birzeit University Library

بسم الله الرحمن الرحيم

والصلاة والسلام على أشرف الخلق والمرسلين... وبعدُ؛

فهذا كتاب ثانٍ يجمع بين دفتيه بعضًا من دراساتٍ شاركت في مؤتمرات أدبية **مُحكّمة** محلّيًّا وعربيًّا. وقد أُنجزت بين 2009-2012، وقد عالج جلّها قضايا علم النص وتحليل الخطاب. بلغ عدد الدراسات المختارة تسعًا، ترد مرتبةً وفق تاريخ مشاركتها، ومحافظةً- في العموم- على شكل متنها الأصلي بعد حذف ملخصاتها العربية والإنجليزية.

يمثل حضور هذه القراءات إضافة كمية ونوعية إلى مكتبة النقد الأدبي التطبيقي في فلسطين، وذلك على النحو الآتي:

القراءة الأولى: تجليات التداخل النصي في الرواية الفلسطينية: رواية "القادم من القيامة" أنموذجًا[1]

سعت إلى تبيّن أشكال التداخل النصي في رواية وليد الشرفا "القادم من القيامة" الصادرة في طبعتها الأولى عام ألفين وثمانية عن منشورات مركز أوغاريت الثقافي برام الله. أمست ظاهرة التداخل النصي ملمحًا فنيًّا له حضور جليّ في التشكيل الصياغي للخطاب الروائي الفلسطيني بعد أوسلو عامة، وانتفاضة الأقصى خاصة؛ فلا تكاد تخلو رواية من علاقات التداخل والتفاعل مع الخطابات الأخرى الشعرية والنثرية، حيث يُكتشف الماضي، ويُقرأ في هَدْي الراهن، ويُعاد بناؤه من

([1]) المؤتمر العلمي الدّولي الأول المحكم "الخطاب الأدبي واللغوي بين الثقافة والتخصص، جامعة جدارا- إربد- 7-9/ 4/ 2009. وقد نُشرت هذه الدراسة في مجلة "علامات"، ع 34، المملكة المغربية، 2010، ص27-40.

Digitized by Birzeit University Library

جديد وفق أساليب تمتاح المحمولات الدلالية المختلفة، لتُظهر طزاجة التجربة القصِّية، وخصوصية منشئِها في التعبير عن الواقع في أبعاده الذاتية والحضارية والإنسانية.

فليس ثمة أديب يستطيع التعبير عن المعنى بمفرده؛ لأن الأجزاء المتفرّدة في أدبه هي تلك التي يؤكد خلودهم فيها بعنف الموتى من الأدباء أسلافه. ذلك أن كل نص محكوم بالتوالد مع نصوص أخرى بآليات وقوانين متعددة، يصطفي من بينها الأديب ما يناسبه للتعبير عن الرؤية الجمالية المرغوب في ملامستها في خطابه الأدبي؛ فالآخرون هم علاماتنا، ويجب علينا منادمتهم.

إنّ تمعنًا سابرًا الرواية الفلسطينية بين الأعوام ألفين وألفين وثمانية، يُنبئ أنها تتفاعل ونصوصًا كثيرة تصب في المتخيّل الروائي، فتثري سردياته، ووصوفه، وحواراته، حيث يقف المتلقي على أمثال وحكايات شعبية، وأساطير، وآيات قرآنية، وأحاديث، وأشعار، وأحداث تاريخية وسياسية، وأغانٍ شعبية، وقصائد مُغَنّاة، وأقوال مأثورة لمشاهير، فتهضم الرواية – قيد الدراسة- النص الآخر وتستوعبه؛ من أجل محاورته تآلفًا وتخالفًا؛ لأن النص المُحاوِر يهدف من خلال المحاوَرَة إلى خلق نص جديد فيه بعض القديم، وفيه بعض ما أنجبته المُحاوَرَة وابتدعه الاحتكاك.

القراءة الثانية: "تجليات الملفوظ التداولي في الأدب الفلسطيني المعاصر"[٥]

سعت إلى رصد نماذج من الموروث الشفوي متنوع الأشكال، باعتباره ظاهرة فنية ذات أثر عميق في بنية الخطاب الأدبي الفلسطيني؛ حيث يعيد الأديب الفلسطيني عبره تفجير الماضي في ضوء سطوة الراهن، بأبعاده الإنسانية، ليصار إلى إعادة تشكيله حسب رؤية شعرية وقصية تمتاح المحمولات الدلالية الموروثة؛ لتظهر طزاجة التجربة الإبداعية، وخصوصية منشئها في التعبير عن واقع أناه الفردية والجمعية.

---

(٥) مؤتمر الأدب الفلسطيني الدولي الرابع: التراث الشفوي، دائرة اللغة العربية وآدابها، جامعة بيت لحم، 4-5/ 6/ 2009. وقد شاركني هذه الدراسة الزميل د. بسام الحج.

Digitized by Birzeit University Library

تتموضع أشكال الملفوظ التداولي في الأدب الفلسطيني الحديث في الأمثال، والحكايات، والأغاني، والأقوال المأثورة، والألغاز والأحاجي؛ ما يجعل الخطاب الأدبي القصي والشعري جزءًا عضويًا من كيانٍ باحث عن سيادة، وتجسيد هوية، وبها يمثل إشارات ممتصة من الحافظة الجمعية؛ للتعبير عن مرحلة مهمة في تاريخنا.

القراءة الثالثة: أغنية "عَ الشوملي" الشعبية: مقاربة نصية(3)

تعبر الأغنية الشعبية عن صورة حية دقيقة لأشكال الحياة وهمومها، ومدى امتزاج الوجدان الجماعي وأحلام الناس بعبق الأرض. فلكل أغنية حكاية مرتبطة بحال معين، وتستند في مضمونها إلى الزمن الذي يعكس من خلاله واقعًا مرتبطًا بتجربة حوله. إن اهتمام الكاتب بالتداخل من المُغَنّى يعكس أبعادًا نفسية لها علاقة بالحدث أو بتلاؤمه معها.

تنهض الورقة على توظيف معطيات "لسانيات النص" في مقاربة الأغنية الشعبية بعدّها نصًّا منفتحًا على فضاء التواصل، وشروط أطراف الخطاب، ومقاصده، بما هو رسالة، أو بلاغ قاصد.

لّما كانت الأغنية الشعبية شكلا لسانيًا للتفاعل الاجتماعي، فإن النظر في الدائرة النصية، ومعالم النصية تقتضي تحديد البنية الكلية للأغنية، وذلك من خلال تبيان الدلالة العامة، وإظهار أثر السياق العام في ذلك، وتحديد البنى النصية الكبرى بحصر الأركان الأساسية المُشكّلة للبنية الكلية للنص، وتفكيك البنى النصية الصغرى للأغنية، وكشف الكيفية التي تتسابك بها تلك البنى.

القراءة الرابعة: ديوان الرحيل: قراءة في تجليات المكون الثقافي(4)

سعت إلى رصد تجليات المكون الثقافي في ديوان "الرحيل" للشاعر مطلق عبد الخالق الذي عايش الانتداب البريطاني على وطنه فلسطين.

---

(3) مؤتمر الأدب الفلسطيني الدولي الخامس، نصوص الأغنية الشعبية الفلسطينية، جامعة بيت لحم، 2010.

(4) مؤتمر الأدب الفلسطيني الدولي السادس، الثقافة الفلسطينية قبل النكبة، جامعة بيت لحم، 2011 .

Digitized by Birzeit University Library

إن تداخلات تاريخية، ودينية، وأدبية، وشعبية قد فرضت حضورًا لافتًا في جغرافيا النصوص الشعرية اعتمد عليها الشاعر في إثراء محمولات القصائد الدلالية.

قد كشفت عملية تتبع هذه التداخلات أن المنشئ قد تعامل معها في أنماط معينة، تفاوتت في نسب شيوعها، بحيث مثّلت ظواهر أسلوبية تجلت القصدية في استخدامها دلائل لغوية حاملة في أرحامها معاني واضحة، على مستوى أطرها الوطنية والاجتماعية والصوفية التي عبرت عن انعكاس الحالة السياسية في تشكيل وعي الشاعر الذي أنتج أثرًا أدبيًا مثل ثقافة.

القراءة الخامسة: القدس في الرواية الفلسطينية بعد أوسلو: نماذج مختارة[5]

سعت إلى الكشف عن موضوعة "حضور القدس في الرواية الفلسطينية بعد أوسلو" باعتبار القدس ذاكرة وحنينًا وطموحًا، بخصوصية تتآلف من مجاميع جغرافية وتاريخية وثقافية ودينية، حملت قيمة التقديس الوجداني والذهني والإبداعي؛ ما يعني أنها تؤلّف هاجسًا أساسيًا للروائي الفلسطيني الذي يعطيها مساحة أو رقعة بارزة في جسد خطابه.

في هذا الإطار ثمة أسماء كثُر أدخلت القدس في بنية أثرها المسرود مكانًا جغرافيًا بتجلياته النفسانية والوطنية والدينية والثقافية والتاريخية، وحيث ينقل الواحد نظره في المتون الإبداعية يقع على حضورٍ للقدس بشكل ما أو بآخر.

القراءة السادسة: الأشكال النظمية لدى عائشة الباعونية: قراءة في ديوان"فيض الفضل وجمع الشمل"[6]

إن المطلب الرئيس الذي تسعى إليه القراءة هو تبين الأشكال النظمية في ديوان عائشة الباعونية (ت922هـ) "فيض الفضل وجمع الشمل"، الذي تتجلى قيمته في كونه مصدرًا ذا أصالة أدبية؛ فهو

---

[5] مؤتمر الأدب الفلسطيني بعد أوسلو، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الخليل، 8-9/ 12/ 2010. وقد نشر في كتاب المؤتمر.

[6] مجلة كلية التربية، مجلد 19، ع2، جامعة الموصل، 2012 . خاص ببحوث المؤتمر العلمي الدولي السادس المحكّم لقسم اللغة العربية "الدرس اللساني العربي: واقع وآفاق: المحور: لسانيات النقد والبلاغة العربيين".

Digitized by Birzeit University Library

يمكّن التعرف إلى شعر نسوي يستوي على ملامح خاصة يمكن استشرافها بأنظار متدبرة ناقدة؛ ذلك أن المرحلة تأتي أواخر عهد المماليك التي تمثل معلمًا من معالم سيرورة الأدب العربي في عصوره المتقادمة والمتطاولة.

يتجلى في ديوان" فيض الفضل" أن الشاعرة قد ترددت فيه بين أشكال نظمية متنوعة:

أولها: القصيدة العمودية، وقد سطا هذا الشكل على جلّ الديوان، وائتلف من مقطّعات صغيرة، وقصائد متوسطة، وطوال قد يزيد عدد أبيات الواحدة على مئتيْ بيت.

ثانيها: الموشحات، وقد ائتلف هذا الشكل من التام، والأقرع، والفصيح، والعامي الملحون، والمتردد بينَ بينَ، والدّوبَيْتيّ.

ثالثها: المخمّسات/ التخميسات، واحتل مساحة قليلة جدًا؛ فقد خمّستْ بعض الأبيات والقصائد القصيرة.

آخرها: نماذج من الشعر العاميّ الملحون، كالزجل، والمواليا الذي له وزن واحد وأربع قوافٍ.

تمثل الموشحات والمخمسات والشعر العامي الملحون مظاهر تجديد في الشكل الموسيقي للقصيدة القديمة.

رصدت القراءة محاولة الباعونية الجادة للمزاوجة بين بحرين في القصيدة الواحدة؛ ما يمثل إرهاصًا ودورًا رياديًا للقفز فوق الشكل التقليدي للعروض الخليلي من جهة، وضربًا خاضعًا مباشرة للحالة النفسانية أو الشعورية التي تصدر عنها الشاعرة من جهة أخرى.

Digitized by Birzeit University Library

القراءة السابعة: بنية الإنشاء الطلبي: قراءة في شعر محمود درويش[7]

سعت إلى دراسة بنية الإنشاء الطلبي من أمر ونهي واستفهام ونداء وتمن، بصفتها ظواهر أسلوبية متعددة، ومتنوعة ذات دلالة متحوِّلة، فوارقها جد دقيقة، تحمل طاقات تعبيرية عديدة، ومدهشة، تُستكشف بواسطتها جماليات الصياغة الأدبية وفنيتها في شعر محمود درويش.

أظهرت البنية حضورًا كثيفًا حرّك المعنى إلى أفق مستمر الانزلاق، أوجب على المتلقي ملاحقته؛ ما جعل الدلالة في وضْع تأجيلي منتظر، قد يقصر زمنه أو يطول، وجعْل النص في ديمومة الإحالة. إن عملية تأجيل المعنى سمة شعرية متأصلة وممتدة الجذور في خطاب محمود درويش الشعري.

تحاول القراءة الواعية إظهار بنية الإنشاء الطلبي إظهارًا كليًا أو جزئيًا، تبعًا للسياقات النصية؛ حيث تتجلى آلياتُ تعبيرٍ حيويةٌ، لجأ إليها الشاعر لتلوين أسلوب نصه، وبعْث الدينامية والجدة فيه، ودفْع المتلقي للمشاركة في فعل الإبداع، فيتلقى أوامره ونواهيه وتساؤلاته، ويشاركه في وجدانياته؛ يفرح ويحزن، ويحلم ويغضب، ويسكن ويثور، ويقبل ويرفض؛ ما أكد خصيصة خطابية للغة الشعرية.

إن التعامل وهذه الظاهرة التعبيرية ليؤكد حقيقة التعالي التي يتسم بها خطاب درويش تجاه المتلقي من جهة، وشده إليه من جهة أخرى؛" إذ مقتضى الأمر أو الاستفهام- مثلا- أن يكون المبدع صاحب سلطة توجيهية".

تنحاز القراءة إلى منهج اختيار نماذج دالة، فسّرت رغبة الشاعر في إدخال المحمولات الدلالية في دوائر التأويلات.

---

(7) مؤتمر" لسانيات النص وتحليل الخطاب"، الدورة الثالثة المحكمة، جامعة ابن زهر- أكادير- المملكة المغربية، 19- 24/ 11/ 2012.

Digitized by Birzeit University Library

القراءة الثامنة: رواية "قصة حب مقدسية": قراءة في الفضاء النصي[8]

اشتغلت على غلاف رواية يوسف العيلة وعنوانها بعدّهما عتبتيْن في الفضاء النصي- أحد مكوّنات الفضاء الروائي- المتعالق بالصورة الشكلية للنص المسرود؛ حيث تتبيّن القراءة حدود ترابط العتبتين ومحتوى الرواية الداخلي/ الجواني. تهتم القراءة- كذلك- بالفضاء النصي كونه ضربًا من العلامات السيميائية التي تُمكِّن المتلقي من الإمساك بشكل أو بآخر بالمحمولات الدلالية للنص.

يولي يوسف العيلة الجانب التشكيلي أهمية؛ ما جعله يعلن تعالقًا مع العنوان والمتن بعدّهما نصين مكتوبين مهتمين بثقافة الكلمة، وبين اللوحة التشكيلية بوصفها مهتمة بثقافة الصورة.

القراءة التاسعة/ الأخيرة: ثلاث صور من غزة: قراءة نصّيَّة[9]

إنّ المَقْصِدَ المُتَعَيِّنَ من هذه القراءة هو تَلَمُّسٌ تطبيقيٌّ ناهضٌ على معطياتٍ من لسانيات النص وتحليل الخطاب مضماره قصيدة صلاح عبد الصبور "ثلاث صور من غزة" التي تتعالق لوحاتها الثلاث متسابكة لتتألّف أمام القارئ نسيجًا يشكِّل بنية كلّيّة تمثّل حركة متواصلة، تتخلّق دلالاتها من رحم التجربة الشعرية الناهضة على عوامل مختلفة منها "نكبة فلسطين"، وأعماق النفس الإنسانية المُتَحققة في المعيش العينيّ؛ فالشاعر صلاح عبد الصبور يستند إلى تجربة شعبية تُسجِّل عدستها لحظاتٍ كانت وكائنة في حياة الإنسان الفلسطيني، وتنظمها شعرًا تُجسِّد الذاتُ الشاعرة من خلاله مأساة العربي الفلسطيني، وعمق الجرح الغائر في وجه زمانه، حيث ضياع الوطن.

([8]) جامعة سوسة، كلّية الآداب والعلوم الإنسانيّة بسوسة، وحدة البحث: "الدراسات الإنشائيّة"، 6 و7/ 12/ 2012.

([9]) مؤتمر "لسانيات النص وتحليل الخطاب" الدورة الثانية المحكمة، جامعة ابن زهر- أكادير- المملكة المغربية، 21-27/ 3/ 2011.

Digitized by Birzeit University Library

تجليات التداخل النصي في الرواية الفلسطينية

تقديمٌ

يقتضي التداخل النصي "وضع الأدب في السياق الاجتماعي، التاريخي العام، واعتبار هذا السياق نفسه بمثابة مجموعة من النصوص، تتقاطع في النص، ومع النص".[10] وعليه، فإن إنتاج النص الجديد يتأتّى من عمليات امتياح وتشبّع وإثبات للنصوص الواقعة في مجال التداخل من جهة، وعبر هدمها ونفيها من جهة أخرى؛ فالمجال التداخلي "مجال حواري، وكل حوار ينطوي على قدر من الصراع، وهذا الجانب الصراعي جزء أساسي من آليات التناص"[11].

فالرواية الفلسطينية وهي تحاور النصوص، وتتفاعل معها تثبت بعضها، حيث العلاقة بين المتحاورين توافقية، وفق باختين، وعلاقة نفي التوازي، وفق كريستيفا[12]، ونجد الرواية- أحيانًا- تنفي بعض النصوص التي تهضمها، فتكون العلاقة تضادية أو تعارضية.

إن استيعاب هذه النصوص- في أكثر الروايات- لا يأتي تبسيطاً للعمل الفني، ولا إخلالاً به وبقواعده؛ ذلك أن حضور نص صريح داخل النص الروائي يأتي تحقيقًا لتداعيات المعاني، فجاءت

---

[10]- حميد لحمداني، التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد جدة- ج40، م 10، 2001، ص69.

[11]- حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية 1950 - 2000، مركز أوغاريت رام الله- ط1، 2007، ص332.

[12]- يكون المعنى بين المتحاورين متوافقًا ومتوازيًا تقريبًا.

Digitized by Birzeit University Library

هذه النصوص- في الغالب- لتخدم الرواية وطروحاتها. ولا تقف هذه النصوص -في الغالب- موقف التعارض والمفارقة، مع الرواية، بل تنمو معها وتنميها"[13].

عرضُ

للتداخلات النصية في الرواية المدروسة أشكال عدة، تنتظم أحد قالبين: التداخل النصي المباشر، حيث اتضاحٌ للمرجع والمُحال إليه، وغالبًا ما يتحقق عبر آليات الاقتباس والتضمين والاستشهاد. والتداخل النصي غير المباشر، حيث ضبابية المرجع أو المحال إليه، وغالبًا يكون في الأفكار والمعاني والأسلوب"[14]

يتجلى التداخل النصي في "القادم من القيامة" على النحو الآتي:

(أ) التداخل الديني:

تغطي النصوص الدينية مساحة كبيرة في الرواية[15]، وهي تتكثف حول ثيمات تعمق أجواء الرواية وانشغالاتها الفكرية والنفسية. ترد هذه النصوص في الرواية عن طريق التضمين تارة، وفي صورة إشارات مرجعية مباشرة، كاستدعاء مفردات وتراكيب وأسماء تحيل إلى نصوص دينية معينة تارة أخرى.

نهض استثمار الروائي وليد الشرفا للموروث الديني على شكلين: اقتباس مفردة أو تركيب أو آية، تضفي بعدًا علويًا على الخطاب الروائي، ويتحدد من خلالها علاقة الإنسان بالخالق، أو علاقة الإنسان بالإنسان، وفق منهج سماوي، ينهض على أسس الخير والحرية، أو يستثير الهمم للبذل

---

[13]- حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، مرجع سابق، ص334

[14]- بتصرف عن: أحمد الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقيًا، مكتبة الكتاني- إربد- 1995، ص16.

[15] لقد بلغت خمسة عشر نصًا؛ انظر الصفحات 8 و25 و51 و55 و56 و69 و71 و72 و81 و102 و110 و111 و120 و125 و126.

Digitized by Birzeit University Library

والتضحية والعطاء، أو تعرية الآخر. يقول: "إن الله اشترى من المؤمنين أنفسهم وأموالهم بأن لهم الجنة"[16]

أما الشكل الآخر، فيتمثل في استحضار شخصيات دينية كالمسيح ومحمد عليهما السلام[17] ترميزًا للعطاء بأبعاده المختلفة، وتلك الشخصيات تُستحضر "لغايات مختلفة منها: غاية الدعوة والاعتبار، أو استمداد القوة من الدين لإحداث توازن نفسي داخلي، أو جسر الهوة السحيقة التي تفصل بين الدين وتعاليمه ومعطياته من جهة، ومعطيات الواقع الممتلئ بقهر الإنسان واضطهاده، بل وقتله بدم بارد دون وازع من ضمير من جهة أخرى.

لقد وظف [الروائي] هذين الشكلين بتقنيات وآليات متنوعة، ولم يجد حرجًا في الابتعاد عن دلالاتها الأصلية، أو تأويلها لبث مضامين جديدة تسري فيها روح العصر بأبعاده السلبية والإيجابية"[18]. أسوق مجموعة من الشواهد المختلفة المرجعية:

(1) المسيح:

صوّر الروائي عمق الصراع الإنساني من خلال رؤيا معاصرة متعددة الأبعاد في شخصية (المسيح)، ووقف أمام معاناة وجودية، وتجربة إنسانية شاملة لها أثرها الواضح في حياة الإنسان، ورصد من خلال آلية العَلَم معاناة الإنسان عبر الزمن.

يوظف وليد الشرفا في روايته "القادم من القيامة" شخصية المسيح ليكشف من خلالها خبايا النفس والأزمة النفسية التي فرضت عليه، ليلقى فيه عبء الخطأ الإنساني الممتد الذي ساء به اليهود

---

[16] – الرواية، ص55.

[17] – الرواية، ص25 حيث ورود واحد لدال "المسيح"، وورود مكرور لدال النبي إفرادًا وجمعًا في أماكن مختلفة كـ ص37 و71 و72 و176 وغيرها.

[18] – إبراهيم موسى، آفاق الرؤية الشعرية (دراسة في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر) ط1، وزارة الثقافة الفلسطينية، 2005، ص70.

Digitized by Birzeit University Library

إلى البشرية بملاحقة المسيح وصلبه. إن كان المسيح- عليه السلام- حقيقة المعاناة، فلعله يعني بالنسبة للكاتب الوجود والانتماء، كما أنه يعكس لحظة تاريخية حرجة من حياة الفلسطيني، وهي قوة التلاحم بالأرض التي جبل منها، وكانت له مكان وجود، إنها معركة بقاء. والبقاء يعني أن تكون. هذا ما دفع الكاتب أن يقول لصديقته المثقفة السمراء ذات الأصل الأفريقي: هل شاهدْتِ فيلم المسيح؟[19]

لقد تمثلت الفاعلية الإنتاجية للاستحضار الديني في الرواية عبر رؤية معاصرة، يمتاح فيها الكاتب قصة ملاحقة المسيح وصلبه بصفته حامل الآلام، ليحمِّلَ اليهود/ الإسرائيليين مسؤولية ما يحدث للفلسطينيين من ويلات؛ إذ مثل المسيح- عليه السلام- هذا البعد، داخل بنية التكوين، بوصفه حامل الانجراح الإنساني الموغل في زمنيته"[20]. إن المسيح- هنا- ترميز إلى قتل المسيح الجديد [الفلسطيني]. بهذا يحاول الكاتب المزج بين الماضي والراهن بما يحقق تعزيزًا لفكرة التشبث بالأرض، المكان الأصلي؛ التاريخ.

يمثل السيد المسيح حالة وجدانية ترتبط بالذات الكاتبة، وتتجاوزها إلى الإطار الإنساني الذي يشكل الواقع الفلسطيني الراهن جزءًا أساسيًا فيه، القائم على حراك تباحثي أفرزته أوسلو، وجعل الفلسطيني ضحية.

تشكل قصة الصلب حدثًا مأساويًا ذا دلالة موحية، وذات اتصال وثيق العرى براهننا على المستوى المحلي فلسطينيًا، أو على المستوى الإقليمي عربيًا وإسلاميًا، بما يعكس حالة الفلسطيني المغدور.

الكاتب يعود في ظروف خاصة إلى ثقافتة الدينية بوصفها حقوقا لازمة لإغناء الفكرة نظرًا للتشابه أو التخالف بين فكرة الروائي والمضمون الذي يحمله المعنى؛ فقد حملت رواية "القادم من

---

[19]- الرواية، ص25.

[20]- بتصرف عن: محمد عبد المطلب، مناورات الشعرية، دار الشروق- مصر- ط1، 1996، ص105.

Digitized by Birzeit University Library

القيامة" تداخلا دينيًا عبر مفردة "القيامة". المقصود بالقيامة كمصطلح ديني: أحداث يوم الآخر من اضطراب وهلع وخوف. لا أحد يعرف أحدًا؛ كل يذهب لشأنه. وقد وظفها وليد الشرفا ثلاث مرات في الرواية:

القيامة الأولى تصدرت العنوان الذي يدل على المنفى، وما يمثله من غربة وتشتت واضطراب، إذا ما قورنت بمصطلح القيامة الديني، لتجعل المقصد منها ملازمًا الرواية بكل جزئياتها وعمومياتها. والقيامة الثانية المتمثلة في الشخصيات، وخاصة شخصية المهاجر المغترب الذي وجد نفسه وحيدًا يعيش اضطرابًا وقلقًا نفسيين على مستوى الذات، وعلى مستوى الحدث: " أنا هنا أمارس خداعًا مزدوجًا وقذرًا... وأوهم نفسي أنني أمارس كل اللذائذ بشكل طبيعي، كأنها فطرتي التي فطرت عليها"[21] القيامة على مستوى الشخصيات تنسجم مع المعنى الديني المتعلق بالاضطراب. ويبدو هذا جليًا في شخصية الصديق المقيم الذي يظهر في حالة من التكسر النفسي ما يكفي لتغريبه عن ذاته وعن حاضره، ولعله يبوح باضطرابه وتيهه فيقول: "... وجدت أنني أمارس دورًا مزدوجًا في تعميق حالة التراجع والفساد؛ لأننا نقوم بدور شهود الزور..."[22].. وقد عاش اغترابًا من نوع آخر تمثل بانسلاخه عن محيطه، ومراقبته الأحداث دون محاولة الإصلاح، مكتفيًا بالنقد، ومحتفظًا به لذاته، وتذكُّر مرحلة ما قبل أوسلو.

أما القيامة الأخيرة، فكانت رمزًا للرحيل الأبدي المتمثل في لاوعي الكاتب في التعبير عن حالته النفسية خصيصى بعد استشهاد صديقه، وخراب البلاد؛ فكانت نوعًا من الصدمة التي عكست أثرًا في نفسية الشخصية والقارئ. القادم من القيامة تعادل القادم من المنفى، وتعادل- أيضًا- القادم من القيامة إلى قيامة، بدلالة أن القادم من اغتراب وجد نفسه في اغتراب آخر، يظهر الواقع أكثر تعبيرًا،

---

[21] - الرواية، ص10.

[22] - الرواية، ص114.

Digitized by Birzeit University Library

ويعود ذلك إلى أن الكاتب رحل إلى أعماق الذات بمكنوناتها الفردية، وارتباطاتها الجماعية؛ ليعبر عن مأساة الفلسطيني في ظروف جديدة، ويلجأ أثناء ذلك إلى الرمز.

شكّل اتفاق أوسلو انقلابًا على مستوى الحياة المعيشة؛ حيث بان الفساد، واختفت القيمة، ومات الضمير، وغاب الوطن عن الأروقة السياسية، كأن قيامة قامت أحدثت بعثًا وتجديدًا في الأفكار، والمعتقدات القديمة التي سادت فترة ما قبل أوسلو.

يؤوِّل الكاتب الواقع الفلسطيني بأبعاده الآنية والآتية على نحو يريدها عمقًا وإنارة؛ حينما يوجه أنظاره نحو الواقع الديني المنصهر في تاريخه، ويستدعي شخصياته، لا يقف عند تلك الرموز وقوفًا سطحيًا، بل يستوفي أبرز ملامحها، وأشد تفاصيل حياتها ثراءً.

(ب) التداخل الأدبي:

يتمثل هذا النمط من الحوارية في انفتاح الرواية على غيرها من النصوص الأدبية، الشعرية والنثرية، إلى جانب استحضار أقوال أدباء وفلاسفة ومفكرين ومفسرين. يرتهن اكتشاف هذا النوع بثقافة المتلقي التي تثير رصيده المعرفي العام؛ إذ يصعب على المتلقي غير المكوَّن أن يتبين وجود التشابه أحيانًا، إنْ غاب عنه تحديد المرجع، أو النص المحال إليه، بوصفه بنية نصية مدمجة في إطار بنية نصية أخرى هي الأصل.

يشكّل استنطاق النص الجديد المتداخل مع حضور الغائب فيه مسألة مثاقفة مضنية، يترتب عليها- حال نجاحها- متعة جمالية مُحَمَّلَة بعبق معرفي ذي أبعاد دلالية، وهذا ما ذهب إليه "تودوروف" حين تناول ثلاثة أشكال لمقاربة النص هي: المقاربة الإسقاطية بملمحها التقليدي المتخذ النص جسرًا موصلا إلى المؤلف والمجتمع، باعتبار المؤلف عضوًا أساسيًا فيه. الثاني: المقاربة

Digitized by Birzeit University Library

التفسيرية القائمة على شرح النص، بما يحقق الوصول إلى البنية السطحية الحاملة للمعنى. الأخير: المقاربة الأدبية المستندة إلى النص بكونه بنية جمالية ذات أسيقة متنوعة، تقود إلى البنية العميقة"[23].

لقد تجلى حضور النص الغائب في الرواية بآليات مختلفة، ما يعني أنّ الروائي قد تعامل معه بوعي تام حدد المحمولات الدلالية المقصودة، المرغوب في أن ترشح إلى المتلقي، بما يعكس طبيعة الرؤى والواقع المعيش.

أقدّم نموذجيْن من الشخصيات الأدبية الحاضرة بأسمائها، أو أقوالها، وذلك على النحو الآتي:

(1) **المتنبي:**

استحضره الكاتب من خلال آلية القول، وفق الشطر الأول من بيت:

ومن يك ذا فم مر مريض يجد مرًا به الماء الزلالا

ما يعني اهتمامه بالمقول أكثر من القائل، وليعكس حقيقة تزداد إنارة كلما رددها إنسان لا يملك إلا المنفى، وما يشكل من معاناة- حقيقة- يقف عائقاً أمام جميع محاولات التعايش مع الواقع. الشخصية في الرواية لا تجد طعم الحياة بالرغم من جميع ما يتوافر لها من نعم؛ فالحنين طاغٍ على كل شيء؛ فصعوبة الحياة في المنفى وقسوتها تسيطر على كل لذة قد يشعر بها. يلتقي أمر كهذا مع ما قاله عنترة العبسي:

لا تسقني ماء الحياة بذلة بل فاسقني بالعز كأس الحنظل

الكاتب يستهجن من هؤلاء الذين رضوا بالحياة ذليلين مقابل قليل من امتيازات تنهش جسد الوطن قضية وشعبًا؛ فلا طعم لحياة ما دام الإنسان بعيدًا عن ثرى بلاده؛ إنها مسألة الانتماء والتجذر الفعلي في قضايا الوطن؛ غير المنتمين ينكرون انتماءً كهذا لِعَيْب فيهم؛ فالانتماء ظاهرة صحية يجب أن

---

[23]- بتصرف عن: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، نادي جدة الثقافي- السعودية- 1985، ص75- 76.

Digitized by Birzeit University Library

تبقى وتسود العقل والوجدان؛ فالشخصية المهاجرة في حالة استذكار لماضٍ ما زال ظلا تطارده؛ "كل شيء هنا يفقد معناه عندي، "ومن يك ذا فم مر مريض" هكذا يغيب عني الزلال".[24]

(2) **نزار قباني:**

تستحضر "القادم من القيامة" الشاعر نزار قباني عبر آلية القول، في قصيدة "قارئة الفنجان" التي غناها عبد الحليم حافظ[25]:

ستفتش عنها يا ولدي

وستسأل عنها موج البحر وتسأل فيروز الشطآن

وسترجع يومًا يا ولدي مهزومًا مكسور الوجدان

إن مُكْنة وليد الشرفا في السياق الروائي على استحضار النص الشعري المغنى الغائب، يُشْعر باستدعاء مؤلم يسطو على حركة المشهد توافقًا مع حركة القصيدة، ويبوْصل محمولاتها الدلالية صوب الراهن، ويجعلها من خلال تفشي السين تخترق الحاضر صوب المستقبل، ما ينبئ بقتامة القادم، الذي يشكل وعيه المسبق/ الواجب ركيزة أساسية في عملية استباقية وقائية يرنو إليها الكاتب.

سيطرت على الأبيات عاطفة الحزن واليأس في زمن غابت فيه الحقيقة والصدمة، فشكلت مأساة فاجعة تستوعب لحظات الحاضر، حيث "تختلط الأشياء كلها: حبيبتي المسروقة، صديقي المدفون، ابنته المنفتحة على الحياة، زوجته التي لم تعد كما كانت، صديقي المسكين الذي يحمل سنواته الأربعين دون أن يلامس لذة الحياة"[26].

---

[24]- الرواية، ص36.

[25]- القادم من القيامة، ص 14 و34 و62. وليد الشرفا من مواليد 1973 من قرية بيتا قضاء نابلس، بكالوريوس وماجستير من النجاح. وكان الماجستير بعنوان النص السردي (جبران خليل جبران). والدكتوراه (التحليل الخطابي لأدوارد سعيد). له ثلاثة أعمال: "محكمة الشعب" (نص مسرحي 1991) "اعترافات غائب" عام 1994. "القادم من القيامة" 2008م.

[26]- الرواية، ص34.

Digitized by Birzeit University Library

يتلاعب الكاتب في الزمن من الحاضر للماضي، وكل ما هو حوله يعود به إلى الماضي البعيد، والقريب، عدا ذلك، فإن الأبيات تستشرق المستقبل بحرف السين مطلع كل سطر(ستفتش، ستسأل، سترجع) وكأن النتيجة معطاة مسبقًا، ما يجعل الزمن يتداخل فيما بينه، الماضي والحاضر والمستقبل، وكأن ضالاً يبحث عن حقيقة وهمية وعن استقرار مستحيل؛ "إنها ذروة المأساة حيث التحامٌ بالبطل المأساوي والعبثي؛ إنها حالة قول ما قبل الموت"[27]

ولوحظ توظيف الجزء الآخر من القصيدة، التي لم يكملها بقوله: "وستعرف بعد رحيل العمر بأنك كنت تطارد خيط دخاااااااان"[28] ما يدل على آلية التلاعب بالزمن، وعلى أن لكل جزء من الأسطر إيحاءً يدل على المضمون الذي وُظِّف فيه. وجميع ذلك يبوح بحالة الشخصية المنكسرة، وضعفها المتواصل مع الحياة، ما يحقق ما ذهبت إليه في الفقرة الأولى من المعالجة.

يعلن وليد الشرفا خيبته لما ترتب على اتفاق أوسلو، وأبرز شيئًا من ذلك في ثنايا تذكر الصديق المقيم يوم استشهاد صديقه: "هل رأيت؟ كانت ابنته تنظف يده التي علق بها التراب مع الدماء. لقد جف الدم...أمسكت ابنته بيده بعد أن هربت من حضن أمها... أبي، أبي، أخذها أحد المشيعين، وأعادها إلى أمها التي شرقت بالبكاء..."[29]. ومن استرجاع الماضي تتضح الصورة عندما تحضر إلى ذهنه شخصية الشاعر الذي مثّل الخيانة بأصولها على المستويين الرسمي والشعبي، ورغم ذلك عاش عيشة الشرفاء تحت ستار أوسلو، حيث أحس الصديق المقيم بأن ما قدمه للوطن من تضحيات ذهب أدراج الرياح.

يستشرف الكاتب المستقبل ويرى فيه حتمية ضياع فلسطين، ما دامت بنيتنا ليست قائمة على الإخلاص في المرحلة الراهنة، وعبّر عن هذا التشتت من خلال شخصية الصديق المهاجر الذي

---

[27]- على حد تعبير الروائي نفسه. حوار معه في مكتبه بجامعة بيرزيت بتاريخ 9/ 10/ 2008.

[28]- الرواية، ص14 و62.

[29]- الرواية، ص13.

Digitized by Birzeit University Library

يعيش ازدواجية ذاتية تشبه إلى حد كبير ما نحن عليه من تناقض فكري عبثي قادنا وسيقودنا إلى الهاوية، وتذهب أبيات نزار قباني إلى ما هو أبعد من الحب لأنها تمثل كل ما ارتبط بماضيه؛ الوطن والمقاومة. إن التعامل بين الروائي الفلسطيني المعاصر والشاعر أنشأ علاقة حلولية بين زمنين؛ الماضي والحاضر، بحيث لا يحضر الماضي باعتباره مصدرًا من مصادر التقليد والتكرار، بل بعدّه مصدرًا للابتكار والتجديد والدهشة، لتعاد صياغته وفق رؤيا جديدة معاصرة، تكشف للمتلقي نصًا قديمًا مكتنزًا بأبعاد دلالية شمولية إنشائية في الوقت نفسه.

لذلك، كان للتداخل النصي الأثر في إظهار الحالة النفسية المسيطرة على شخصيات الرواية. فمهما تكن اللغة في التعبير عن مشاعر متنوعة لا تصل بالدرجة التي تصلها لغة الشعر؛ لأنها لغة الانفعال والوجدان ولغة الإيحاء. هذا ما وظفه الكاتب اقتباسًا حرفيًا من قصيدة نزار قباني "قارئة الفنجان" بقوله: "وسترجع يومًا يا ولدي، مهزومًا مكسور الوجدان وستعرف بعد رحيل العمر بأنك كنت تطارد خيط دخاااااان". نلحظ في دال "دخاااااان" أنّ صائت المد واللين [الألف] قد تكرر أفقيًا، وأحدث امتدادَ مساحةٍ واسعًا بارزًا يستوْقِف القارئ ليتأمّله، مُسْتدعيًا دلالة إيحائية تعين على إضاءة ما يمور من صراع في أعماق الصديق المهاجر الذي تتداعى في ذاكرته حالات الحنين وتفاصيله الرهيبة للقاءات لا يميز بينها. إن دلالة كهذه تتألف جراءَ صوت الألف المكرور، ذي المخرج المتسع، الموحي بالانتشار والوضوح السمعي، ما يدل على ضيق الأفق الذي يدور فيه حلم الذات الراوية، رغبة جامحة في مجاوزة حيز المكان المتسع ماديًا، الضيق حتى الاختناق معنويًا" لتنفتح لها ولكلماتها أماكن الآخرين، الذين تريد إسماعهم صوت أحلامها"[30].

ثمة رغبة ملحة في التعبير عن عمق الصراع الإنساني الوجودي، وخصيصى عند شعور الإنسان بفقدان الوجود مع من أمضى معه فترات حياته منذ الصغر حتى الكبر، ثم يبحث عنه فلا يجده،

---

[30] – إبراهيم موسى، تلقي الشعر بين التشكيل الطباعي والإبداع اللغوي: دراسة في ديوان (بيت في وشم الخريف) للشاعر فيصل قرقطي، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، م33، ع2، 2006، ص403.

Digitized by Birzeit University Library

ويفنى بدم بارد دون مقابل، ودون ما يعادل بطولته وتضحيته. يُعد هذا انكسارًا وخيبة أمل مقارنة بالمستقبل القادم. يُربط بين النص الشعري ومضمون الرواية بصيغ وأحداث ذات أبعاد إنسانية وعاطفية على درجة واعية؛ فموضوعات الحياة الحديثة في ذهن الكاتب انفتحت على موضوعات الحياة الماضية؛ لذلك توالت الانكسارات والتية والضياع، وكان لهذا التداخل دروه في تجسيد الحالة المعيشة.

إن مسألة كتلك تقوم على "ترحال للنصوص وتداخل نصي؛ ففي فضاء نص معين، تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[31] ما يعني أن لـ"القادم من القيامة" طبيعة إنتاجية، جراء خضوع النص لسلطة قصيدة نزار قباني المغناة، منشئًا محمولا دلاليًا جديدًا موافقًا للمحمول الدلالي المقتبس؛ ما يعني أن وليد الشرفا قد وضع النص الأدبي في سياقه الاجتماعي، التاريخي الخاص للشعب الفلسطيني، وعُدّ "هذا السياق نفسه بمثابة مجموعة من النصوص، تتقاطع في النص، ومع النص"[32].

تتمثل المرجعية الدلالية في امتداد جغرافي، وتجسيد انتماء، وفعل استنهاض وتثوير، يقود إلى التغيير. إن السياق المُوظّف فيه تلك الإحالة لهو موقف سخرية وتندّر، يقبض على المتناقضات، وينتهك القارّ الراكد؛ إنّ إحالة كتلك تمثل طرْح همّ الكاتب السياسي من خلال همّه الروائي، لعلّ تمعنًا حقيقيًا يكون.

تعكس القصيدة المغناة مزيجًا من الحنان والحب والخوف والقلق، وتلقي الضوء على حياة الفلسطينيين بعد أوسلو؛ فالمشهد الحواري يلعب دورًا بارزًا في إبراز عمق المأساة الفلسطينية من جهة، ويعبر عن أفق الشخصية الثقافي فيما يتعلق باختيارها الأغنية من جهة أخرى.

---

[31] - جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال المغرب- ط1، 1991، ص21.

[32] - حميد لحمداني، التناص وإنتاجية المعاني، مرجع سابق، ص69.

Digitized by Birzeit University Library

(ج) التداخل التاريخي:

وظّف الروائيون الفلسطينيون "الزمان" في نصوصهم الروائية لارتباطه بأحداث فلسطينية ساهمت في تشكيل حافظتهم. لذلك؛ ربطوا ربطًا محكمًا بين الزمنين التاريخي والنفسي، وعمدوا إلى صياغة الأول وفق خبرة الذات في بعدي الـ"أنا" والـ"نحن"، وحصيلتها المعرفية الإنسانية، فوجودوا تعالقًا بين ذاكرتي الزمان والمكان، بحيث يستدعي تذكر زمن 1948 أو 1967 مدن يافا، حيفا، عكا، طبريا، بيسان، اللد، الرملة، وذكرياتهم الجميلة. وينصرف الذهن حين تذكُّر 1956 إلى تواصل التآمر الدولي على القضية العربية، وحقنا في تصريف شؤوننا وفق ما نريد ونرتئي. وعندما تُذْكر أوسلو تُسْتَحْضَر الخيمة والمنفى واللاجئون. وعلى هذا، فإن موقف الروائي من الزمن هو الذي يمنح عمله "سمة فارقة، ويحدد صلته بالحداثة، ويقرر مدى انتمائه، وطبيعة ذلك الانتماء"[38] بما يشير إلى تجاسد الزمن والتاريخ في بوتقة واحدة بحيث يسترجعان الروابط الإنسانية بينهما؛ لأن الزمن في- حقيقة أمره- غير منفصل عن الإنسان، والمكان؛ ذلك أن فعل الإنسان مقيد بزمكان محددَيْن، يتوسل بهما الروائي ليحكي عن النفس وعالمها الذاتي والموضوعي.

تُوظف تواريخ كتلك للتدليل على ديمومة تواصل الروائي مع ماضيه وحاضره التاريخيين، بما يفيد في خلقِ آتٍ أحسن يتسم بالحركية والتجدد لا السكون والتقوقع، وقد جاء استحضاره للتوارخ المذكورة نسقًا من أنساق أداء القص المهمة في صياغة تجربة الـ"أنا الجمعية" الساطية على وجدانه بقوة، سواء أكانت منطقة الاستحضار مضيئة أم معتمة، ما يدل بالقطع على وعي الروائي في استلهام الزمان" بِعَدِّهِ مصدرًا غزيرًا بعناصره التي تمثل الهوية الحضارية الضاربة في أعماق الزمان، الممتدة في جغرافيا النفس البشرية. نتيجة لذلك، فوليد الشرفا يعزز أثر تلك التواريخ في وجدان الذات الفردية

---

[38]- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق عمان- ط2، 1992، ص67.

Digitized by Birzeit University Library

والجماعية على حد سواء، بما يشكل استنهاضَ أملٍ منغرسٍ يخترق تداعيات الأثر المضيئة أو المعتمة، ويفضي إلى موقف سياسي من اتفاقات أوسلو التي غدت خطرًا داهمًا يتهدد الماضي، الحاضر نفسيًا.

إن استحضار حرب السويس من خلال توظيفه لتقنية الفيلم المصري "مجموعة الإعدام"[34] يؤكّد تواصل المشهد الدرامي القائم على استثمار الفرص للصالح الفردي على حساب الصالح العام، بما يعني سطوة التناقضات، وتراجع القيم، وانقلاب الأمور رأسًا على عقب، جراء أوسلو فـ"حاميها حراميها" والخيانة تأخذ مجراها ومداها؛ حيث يُجيّد المناضل الشريف، وتوصد أبواب الرزق دونه، ويقطف الطابور الخامس ثمرة الكفاح...!

إن استثمار الطاقة الزمانية لهذه التواريخ وللمكان الفلسطيني العام دون تخصيص ما بأبعادها التاريخية والنفسية يخلق تقابلا دلاليًا يستند إلى ثنائية الغياب/ الحضور، العتمة/ الضياء، ويصيّر اللجوء رديفًا للموت بارتباطه بالاحتلال، وبأوسلو، ويجعل "... أبحث عن ملابس العمل، تبدو متحجرة من آثار الطين بالأمس،أفركها وأرتديها فأحس بأن مهاميز دخلت جسدي، واختلط الرمل بدمائي. يبدأ والدي الطرق على أوعية الطين لينظفها، ريثما أنظف أنا مكان العمل. أبلع ريقي، يسألني والدي: لماذا لا تشعر بالانبساط والسرور؟ أنت تأتي هنا لتغير الجو وتساعدني. أجيبه بأنني آتي فقط لأساعده وأشم رائحة الماضي القريب. يسألني عن أي ماضٍ أتحدث، أقول: إنني أبحث علني أجد آثار روث بقرة جدتي هنا أو هناك، أو بقايا زيتونة ظلت جذورها في الرمال"[35] ممثلا للفلسطيني المنتمي الحالم في التحرر والعودة، ما يشكل رديفًا للحياة"[36] حيث يُشكل "مكان العمل" بامتداده الشمولي الكلي" علامة واضحة الأبعاد والقسمات، وتنال اهتمامًا خاصًا باعتبارها مخزونًا نفسيًا، يغذي فينا إحساسًا لا يضاهى بالفجيعة وفقدان الحرية، وكان هذا الإحساس الفجائعي في

---

[34]- الرواية، ص93-96 و100. " قصة قديمة من حرب السويس بين مصر وأبناء العم".

[35]- الرواية، ص33. يشار إلى أن الرواية ناهضة على تقنية الاستذكار وتداعيات الماضي.

[36]- بتصرف عن: إبراهيم موسى، آفاق الرؤية الشعرية، مرجع سابق، ص204.

Digitized by Birzeit University Library

جوهره أكثر حقائق وجودنا ضراوة ومعنى..."[37]. لذلك، فإن "فلسطين" بالنسبة للشخصية التي تمثل- بالضرورة- رؤية الكاتب، لم تكن موضوعًا برانيًا واهيًا، بقَدْر كونها موضوعة جوانية تمثل الحرية والصراع الدامي الفارض نفسه في حيواتنا؛ وليد الشرفا لا ينتمي إلى القضية الفلسطينية كأي أديب آخرَ يناصر الحق والعدل فحسب، بل هو منتمٍ فعليًا إلى ذاته بعدِّه "القضية" بعيدًا عن أي مبررات وحجج أيديولوجية، بعد أن حاول الاحتلال الصهيوني تدمير وطنه وقضيته ومحوهما، فكانت الرواية جزءًا من سيرته الذاتية والجماعية، التي يصحح من خلالها التاريخ، وأحداثه وأزمانه وأماكنه، ويثبِّتها في الحافظتين الفردية والجمعية".[38]

(د) تداخل التراث:

شكّل الموروث الشعبي بألوانه المختلفة ظاهرة فاعلة في بنية الخطاب الروائي الفلسطيني المعاصر؛ حيث تسنى للروائيين اكتشاف الماضي في ضوء تجليات الراهن، بأبعاده الإنسانية الملتصقة بدم الشعب وروحه وممارساته الحياتية اليومية، فأعادوا تشكيله من جديد، وفق رؤيا قصّية تمتاح المحمولات الدلالية الموروثة وتتشرّبها، لتُظهر طزاجة التجربة القصّية، وخصوصية مبدعها في تعبيره عن الراهن"[39].

برز هذا النمط من الحوارية بصورة واضحة، وبكثافة عالية في الرواية. يقيم هذا النمط علاقة بين الوجدان الجمعي والسياقات الخطابية التي يرد فيها. تتلون أنماط التراث التي تحاورها هذه الرواية الفلسطينية. تتضمن المأثورات التراثية عناصر إيجابية وأخرى سلبية تتيح للرواية الفلسطينية مُكْنَة

---

[37]- المرجع السابق نفسه، والصفحة ذاتها.

[38]- آفاق الرؤية الشعرية، مرجع سابق، ص240.

[39]- بتصرف عن: إبراهيم موسى، صوت التراث والهوية، "دراسة في أشكال الموروث الشعبي في الشعر الفلسطيني المعاصر" ط1، دار الهدى للطباعة والنشر كفر قرع- 2008، ص9.

Digitized by Birzeit University Library

المحاورة المرتكزة إلى نفي السلبي، وتأكيد الإيجابي كي ينهض الجانب الإيجابي من المأثورات بدوره في ربط الفلسطيني بهويته وأرضه.

لا تخلو الرواية الفلسطينية من التداخلات التراثية التي لها الأثر في دعم موقف الشخصيات وحججها في حدث معين:

الأغنية الشعبية:

تعبّر الأغنية الشعبية عن صورة حية دقيقة لأشكال الحياة وهمومها، ومدى امتزاج الوجدان الجماعي وأحلام الناس بعبق الأرض. فلكل أغنية حكاية مرتبطة بحال معين، وتستند في مضمونها إلى الزمن الذي يعكس من خلاله واقعًا مرتبطًا بتجربة حوله. إن اهتمام الكاتب بالتداخل من المُغَنّى يعكس أبعادًا نفسية لها علاقة بالحدث أو بتلاؤمه معها.

(1) ضي القناديل والشارع الطويل

فكرني يا حبيبي بالموعد الجميل

بليالي سهرناها وسهروا القناديل

يا شارع الحنين..... ضيعنا الهوى

فاتتنا السنين أنا وأنت سوى[40]

تنهض الأسطر على بنية رمزية شفافة تدل على مدى رومانسية الشخصية؛ فقد شكل الزمان بؤرة الدلالة الإشارية؛ لما تمثله هذه الأسطر من انطباعات نفسية، وربما ذكريات مؤلمة وحزينة أخذتها الشخصية واستعادتها في ذاكرتها مجرد سماعها تلكم الكلمات بصورة سحبتها من الواقع، فسيطر التعبير الرومانسي على المشهد، مصدومة الآمال في جو كئيب مشحون بالماضي والذكريات، ودوامة من الحياة القاسية تجمع الوحدة والبرد والمرض والتوجس؛ فكل الذي حوله يشحنه بذكريات

---

[40] - الرواية، ص31-32.

Digitized by Birzeit University Library

يستفقدها ويحن لها رغم قسوتها، و قدم ذلك بآلية النداء الدالة على الماضي البعيد بحسرة وألم متبوع بنقاط عدة... تكشف عن أبعاد الأزمة النفسية التي تعانيها هذه الذات الفردية، بسكتة مهيئة لآتٍ منْتَظر هو قوله: "ضيعنا الهوى" ليكون تشتت وكره وألم وإحباط. لذلك وظف الكاتب هذا الجزء من الأغنية ليلائم البعد الوظيفي النفسي لشخصيته.

(2) يقف الكاتب على الأغنية الشعبية ذات الطابع الحزين مع أن كلماتها تقال في المناسبات السعيدة، لكنها فارقتها، وعكست جوًا كئيبًا مليئًا بالتشاؤم؛ لذلك جاءت ذات نبرة غنائية حزينة تصور حالة الانهزام والموت لتتساوق والأحداث:

" طاحت الخيل ترقص في ميدان العريس

يا صلاتك يا محمد يا خزاتك يا ابليس"

كلما ارتفع الصوت والتصفيق ضمن صديقي الأرض تفور بالدم والوحل والتراب، يجلس صديقي على منصة الزمان، وإلى جانبه تجلس بومة سوداء، وخلفه تصطف القبور ترقص شواهدها وتتمايل. تجلس الهياكل العظمية على الأرض، يأتي طعام العرس ويوضع في الغرابيل... الخ"[41]

يتضح مما سبق انزياح للمعنى؛ فالجو العام لا يدل على الخير أو التفاؤل بقدر ما يعكس حالة خوف وانكسار؛ فالبومة تدل على التشاؤم، والقبور دالة على الحياة الأبدية، والهياكل العظمية تدل على الموت. وكأن الموت هو بمثابة عرس الإنسان الفلسطيني؛ لأنه تحرر من الفوضى في زمن رضي بالذل، واختفت فيه الحقيقة. يستحضر الكاتب جو العرس الفلسطيني، وغناء المغني الشعبي، فتعلو الأصوات، ويزف التصفيق موسيقاه، إلا أن حضور قوله "الأرض تفور بالدم والوحل والتراب، يجلس صديقي على منصة الزمان، وإلى جانبه تجلس بومة سوداء، وخلفه تصطف القبور ترقص شواهدها وتتمايل، تجلس الهياكل العظمية على الأرض..." تشكل عدولا دلاليًا على مستوى سياق

---

[41]- الرواية، ص107.

Digitized by Birzeit University Library

القص، ينبئ بمشهد فجائعي يعيشه الفلسطيني، وقادر على إحداث التأثير النفسي المطلوب. إن عبارة "وإلى جانبه تجلس بومة سوداء" أمارة شعبية على التشاؤم والتطير؛ حيث يرمز البوم في سياق الروي إلى الاحتلال وأعوانه.

تعيدنا هذه الأغنية التراثية إلى زمن المد الثوري البريء، وهو ما يحن إليه الصديق المهاجر، حيث تكمن مفارقة في توظيف الأغنية التي تستخدم في الأفراح لتعكس جانبا حزينا متشائما لواقع خالٍ من ملامح المقاومة والبطولة.

إن أغنية كهذه من أغانٍ فلسطينية قديمة لتؤكّد انقلاب الحال والصورة بالمطلق؛ فالعريس هو القتيل، والميدان للشياطين تصول وتجول، مع أن المشهد مفروض أن يرسمه الأنبياء! لهذا أغلق الكاتب الرواية بقوله بلسان الصديق المهاجر الذي عاد: "لعنكم الله. لو كنتم كما تقولون، لما تركتم اللصوص يدفنون الأنبياء!"

إغلاق

إن هشاشة الاتفاق ومغالطات التنفيذ دلالات مأساوية فاضحة، أراد الروائيون أن يوحوا بها في أسيقة خطاباتهم إلى ضرورة وعي القائم وعيًا مستبصرًا يقود إلى رد فعل مقاوِم رافض مُحاسِب، يحقق عبره وجوده الفعلي. يقول خليل حسونة: "... وإلا لماذا انطلقنا؟![42] ويقول عاطف أبو سيف: "...

---

[42] - رواية "الدوائر"، ص8. خليل إبراهيم حسونة: دكتوراه في العلوم السياسية. من مؤسسي اتحاد الكتاب والصحفيين، فرع ليبيا. شغل منصب رئيس الاتحاد من 94-98. كتب مقالات متنوعة الموضوعات في مجلات كثيرة منها: المجاهد الجزائرية. الفصول الأربعة، والثقافة العربية بليبيا. الفكر التونسي. العرب اللندنية. آثاره: في الشعر: 1- الخروج من حلم البنفسج، 1977 . 2- الجرح تسافر فيه السكين، 1996 . 3- انفجار البحر الميت، 1996 . 4- عين واحدة، 2001 . 5- فاتحة التكوين، 2002 . 6- السماء تمطر بغزارة، 2002 .. 7- ايبويا، 2002 . في القصة القصيرة: 1- الطوق 1975 . 2- قدم وساق، 1980 . 3- أبعاد، 1986 . 4- لا رائحة للبحر، 1992 . 5- النفير، 1998 . 6- ثرثرة المكان، 2001 . 7- الليل والنهار، 2008 . في الرواية: 1- الأشياء، 1992 . 2- أنياب الطل (الأفعى).3- شجرة الزنزلخ. 4-الأسوار.5- مرايا لا تتسع لخدوشها.6- رقم. (كلها قيد

Digitized by Birzeit University Library

المشكلة في نزوعنا لخلق دافع، والمشكلة أن الأسطورة قدمت الدافع دون أن تفتح بوابات القراءة، وكان على كل أسطورة حارس يغلق رتاج البوابات المفضية إلى الأفق لمنع أي تفسير أو تأويل يجعل سلطة الأسطورة المرتقبة متعذرة"[47].

"القادم من القيامة" رؤية الكاتب المتجلية من خلال الإشارات التداخلية الكمية، الحاملة تبصيرًا بواقع مأساوي آلت إليه حياة الفلسطيني جراء أوسلو، والرواية تمثل رفضًا للراهن، يضيء للشعب طرائق المعرفة والوعي بتداعيات الاتفاق. إن تمعنًا رأسيًا في التداخل النصي يُبين أن تعالقاته بالنص الغائب تعالقُ تفاعلٍ تلقيحي يُنجب حركة راهن تُجلي أبعاده، وتجذّر جوانبه وجدانيًا؛ ليشارك في حَراك تجربة تجسّد قضايا الإنسان الفلسطيني خاصة والعربي عامة. لقد انفتحت الرواية في توظيفها للتداخلات على الحافظة العربية، وفق أسسٍ تعاقدٍ يحدد طبيعة التعالق بين الغائب والقائم على مستوى ثنائية العمق والسطح؛ إذ تمثلت تلك الأسس في المساحة المكانية للتداخل النصي، وآلياته التي تشير إلى طبيعة حضور الإشارة أو الإحالة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، مُظْهرة مدى تآلف الكاتب أو تخالفه مع دلالة الغائب الحاضر.

الطباعة في مصر وسوريا). متابع جيد للحركة الصهيونية في إطارها الأيديولوجي الفكري. نشط في الاتجاه الاشتراكي بين 67-72. من 72 إلى الآن كادر فتحاوي من مؤلفاته النقدية: 1- صهيل النص الشعري. 2- الوعي السلبي، 2002. 3- جمرة الإبداع في النص الحداثي، 2002. 4- موقد الشعر وسؤال القصيدة، 1997. 5- ظلال الرقص: دراسات في شعر محمد حلمي الريشة، 2004. في النص: 1- قلب بحجم الوطن، 1991. 2- للقدس تجليلتها، 2001. في الفولكلور: 1- حمامة عسقلان، 2002. 2- المثل الشعبي في ليبيا، 2002. 3- المثل الشعبي العربي الفلسطيني، 2002. المنفى وحالات الجمر. طقوس الرجم.. يُعد كتابًا عن: الحركة الوطنية الفلسطينية بعد 67.

[48]- رواية "حصرم الجنة"، ص52. ولد عاطف أبو سيف عام 1973 في مخيم جباليا لأبوين هجرا من مدينة يافا. درس اللغة الإنجليزية في جامعة بيرزيت. كان يحب القص والسرد لشغفه بجدته عائشة التي ماتت وهي تحلم بمدينة يافا، وتعيد سرد حكايتها ويومياتها في المدينة بحيث أضحى هذا الشاب يتمنى فقط لو استطاع أن يكتب حياة جدته في يافا، وهو الأمر الذي لم يفعله حتى الآن.

Digitized by Birzeit University Library

المصادر والمراجع

المصادر:

1- أبو سيف، عاطف، 2003، **حصرم الجنة**، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي- رام الله.

2- حسونة، خليل، **الدوائر**، 2004، منشورات مركز أوغاريت الثقافي- رام الله.

3- الشرفا، وليد، 2008، **القادم من القيامة**، مركز أوغاريت الثقافي- رام الله.

المراجع:

1 موسى، إبراهيم، 2005، **آفاق الرؤية الشعرية** (دراسة في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر) ط1، وزارة الثقافة الفلسطينية.

2 موسى، إبراهيم،2008، **صوت التراث والهوية**، "دراسة في أشكال الموروث الشعبي في الشعر الفلسطيني المعاصر" ط1، دار الهدى للطباعة والنشر- كفر قرع.

3- موسى، إبراهيم، 2006، **تلقي الشعر بين التشكيل الطباعي والإبداع اللغوي**- دراسة في ديوان (بيت في وشم الخريف) للشاعر فيصل قرقطي، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، م33، ع2، ص403.

4- عباس، إحسان، 1992، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ط، دار الشروق- عمان.

5- الزعبي، أحمد، 1995، **التناص نظريًا وتطبيقيًا**، مكتبة الكتاني- إربد.

6- كريستيفا، جوليا، 1991، **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، ط1، دار توبقال- المغرب.

7- لحمداني، حميد، 2001، **التناص وإنتاجية المعنى، مجلة علامات في النقد**- جدة- م10، ج 40- جدة.

Digitized by Birzeit University Library

8- أحمد، حفيظة، 2007، **بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية 1950- 2000**، مركز أوغاريت- ط1، رام الله.

9- الغذامي، عبد الله، 1985، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، نادي جدة الثقافي- السعودية.

10- عبد المطلب، محمد، 1996، **مناورات الشعرية**، ط1، دار الشروق- مصر.

Digitized by Birzeit University Library

تجليات الملفوظ التداولي في الأدب الفلسطيني المعاصر

مهاد

ما انفك اصطلاح "الأدب الشعبي" يقيم جدلا واسع النطاق على مريديه؛ إذ انقسم الدارسون بشأنه مناحي ثلاثة؛ منحى يراه أدبًا عامًا تقليديًا شفاهيًا متوارثًا مجهول المُنشِئ، ومفاد هذا المنحى "إسقاط أدب العامية الحديث، الذي أذاعته المطبعة، ووسائل النشر الحديثة"[44].

ومنحى ثانٍ يراه أدبًا عاميًا سواء أكان مجهول المنشئ أم معروفه، متوارثًا، أو أنشأه معاصرون. ويرتكز إلى "وسيلة أداء التجربة الفنية" اللغة "ميزانًا للتعريف"[45]. والمنحى الأخير يراه "الأدب المعبِّر عن الشعب، والمستهدِف تقدمه الحضاري، يستوي فيه أدب الفصحى وأدب العامية"[46]، ويرتكز إلى "محتوى الأدب لا شكله؛ أي موضوع التجربة الفنية"[47].

لن نُخاض في هذه الحدود والتعريفات؛ لأن موضوع المؤتمر جليّ، ما يعني توجيه الاهتمام إلى تلك الفئة من المشتغلين في هذا الحقل، الملاصقين لروح هذا الأدب الشعبية، وتعالقاتها بالموروث الشفاهي، بصرف النظر عن أداته اللغوية فصيحة كانت أو عامية. لقد عرّف آشر تايلور الأدب

44- موسى، إبراهيم، صوت التراث والهوية، دراسة في أشكال الموروث الشعبي في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1، دار الهدى للطباعة والنشر كفر قرع- 2008، ص13.

45- المرجع السابق نفسه، والصفحة ذاتها.

46- صالح، أحمد، الأدب الشعبي، ط3، مكتبة النهضة العربية مصر 1971، ص15.

47- موسى، إبراهيم، صوت التراث والهوية، مرجع سابق، ص13.

Digitized by Birzeit University Library

الشعبي بأنه "المادة التي تنتقل من جيل إلى آخر، سواء عن طريق الكلمة المنطوقة أو العادة أو الممارسة"[48]، وعرفه جون ميش بأنه "الحصيلة الكاملة للعادات والتقاليد والمعتقدات القديمة السابقة، التي عاشت بين الطبقات غير المتعلمة في المجتمعات المتحضرة، واستمرت..."[49].

عرضٌ

لقد تجلى السلوك الإنساني الشعبي في أطر معتقدية ومجتمعية ومُبْدَعيّة، تمثلت أشكالَ ملفوظٍ تداوليٍّ أسطوريّ، وحكائيّ، وغنائيّ، ومثَليّ، وحكُميّ كان في مُكْنَتِها رسْم "أدق الخلجات النفسية بصورة راقية مركَّبَة، ورهافة ظاهرة، وبحيث تستطيع فنونه[50] أن تَخْلُد على الأيام، فلا يزيدها الاستعمال إلا طيبًا وصلاحية وعمق تأثير"[51] ما يؤكد أهميته بعدّه عنصرًا أساسيًا في كيان الأمة، وهويتها الوطنية، ووجودها الإنساني، وحراكها الحضاري.

للذي سبق أقْدَم المنشئ الفلسطيني بجراءة على توظيف الملفوظ التداولي في نصوصه الأدبية على اختلاف أجناسها، بعّدها جسرًا رابطًا بين طموحاته ورغباته في الحلول بتراب الأرض من جهة، والاتصال المباشر بالجماعة متمثلا في لغتها، وحكاياتها، وأغانيها، وأمثالها، التي انطبعت نفسه وأحلامه على صحيفتها من ناحية أخرى، ما فتح رتاجًا حيويًا خصبًا للتفاعل بين المنشئ ونبض المتلقي في بعديه الفردي والجمعي، ما مكّن الأدب من الحضور في الحافظة الجمعية للشعب الفلسطيني، باعتباره "الأدب" انعكاسًا اجتماعيًا وإبداعيًا، يوثّق الصلة بين الأدب الشعبي والأدب الفصيح، حيث أمسى المُوَظَّفُ التداولي ذا طاقة تأثيرية بعيدة الغور، وذا حضور فاعل في مواجهة

---

[48]- مرسي، أحمد، مقدمة في الفولكلور، دار الثقافة مصر 1975، ص43.

[49]- المرجع السابق نفسه، ص44.

[50]- أي الأدب الشعبي.

[51]- صالح، أحمد، الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص22.

Digitized by Birzeit University Library

عمليات الطمس والتفتيت والتذويب والسرقة والانتحال والتزوير التي يمارسها الاحتلال الغاصب"[52].

شكّل الموروث الشعبي بألوانه المختلفة ظاهرة فاعلة في بنية الخطاب الأدبي الفلسطيني المعاصر؛ حيث تسنى للأدباء اكتشاف الماضي في ضوء تجليات الراهن، بأبعاده الإنسانية الملتصقة بدم الشعب وروحه وممارساته الحياتية اليومية، فأعادوا تشكيله من جديد، وفق رؤيا شعرية وقصّية تمتاح المحمولات الدلالية الموروثة وتتشرّبها، لتُظهر طزاجة التجربة الإبداعية، وخصوصية مبدعها في تعبيره عن الراهن"[53].

برز هذا النمط من الحوارية بصورة واضحة، وبكثافة عالية؛ فأقام علاقة بين الوجدان الجمعي والسياقات الخطابية التي ورد فيها. تتلون أنماط التراث التي يحاورها هذا الأدب الفلسطيني؛ حيث تتضمن المأثورات التراثية عناصر إيجابية وأخرى سلبية تتيح للشعر وللرواية الفلسطينية مُكْنَة المحاورة المرتكزة إلى نفي السلبي، وتأكيد الإيجابي كي ينهض الجانب الإيجابي من المأثورات بدوره في ربط الفلسطيني بهويته وأرضه. أغلب النصوص التراثية التي تحاورها المنظومات والمرويات تأتي باللهجة العامية، لتنقل إلى المشهد الشعري والروائي لمسات ومشاهد من واقع الحياة الفلسطيني والعربي؛ فتوظيف هذا الملفوظ بالمتداول والمحفوظ يقرب التجربة الشعرية والروائية من المتلقي؛ حيث يعكس بعض الانفعالات السريعة، وردود الأفعال غير المجهزة مسبقًا تجاه بعض المواقف الحياتية، ما يرفع نسبة التلقائية في الاستجابة للأحداث، فضلا عما يضيفه على النص الأدبي من تغلغل إلى أعماق المعيش؛ فهو- في الوقت نفسه- يبرق في ذهن المتلقي، وينشّط مخزون الحافظة.

---

[52]- بتصرف عن: موسى، إبراهيم، صوت التراث والهوية، مرجع سابق، ص14-15.

[53]- بتصرف عن: موسى، إبراهيم، صوت التراث والهوية، مرجع سابق، ص9.

Digitized by Birzeit University Library

لا تخلو الدواوين والروايات الفلسطينية من التداخلات التراثية التي لها الأثر في دعم موقف الشعراء والشخصيات وحججها في حدث معين. إن نظرة متفحصة ببعديها الأفقي والرأسي ترصد كمًا من الامتياحات اللفظية التداولية النوعية المعبرة عن محطة مهمة من محطات تاريخنا:

القول المأثور

وفي هذا الجانب من الاستمداد الشعبي يطفو الملفوظ التداولي كصبغة كلامية تميز مجتمعًا بشريًا من غيره، ففي أساليب التعبير رموز تختزن بين ثناياها ذاكرة الإنسان بكل ما تحويه من أبعاد، حيث يجد القارئ في سبر أغوارها دلالات لإيحاءات جديدة تختلف عن تلك التي تضمنتها نصوص الاستحضار الديني والتاريخي أو الإبداعي.

1. إذا أردت أن تطاع فاطلب ما يُستطاع

وأولى هذه المدلولات اللفظية التي تستوقف القارئ هي قول الشاعر في قصيدة "قصيدة على لوحٍ من خشب"[54]:

ماذا أردت بأن تطاع
فلا تَقُل ما يستطاع
وقاتلوا في الله
بالأرواح
والأسنان
ويملك كل أنواع السلاح
.....

---

[54]- ديوان "رحلة في بحر عاصف"، ص89.

Digitized by Birzeit University Library

ونحن بالدعوات ندعوهم

وننصح بالنبات

يكشف النص السابق عن حكمة مأثورة تقول: "إذا أردت أن تطاع فاطلب ما يُستطاع" وهي حكمة ذات مدلول جوهري توحي للإنسان نسيج أحلامه وتطلعاته المستقبلية برؤية موضوعية يراعي من خلالها قدراته وإمكاناته الفردية. وشيوع هذه الحكمة وانتشارها على ألْسنة الناس دليل قاطع يوحي بشيء من الإجماع حول مصداقيتها وموافقتها للعقل. إلا أن الخطاب الشعري في النص السابق رفض معقولية هذه الحكمة، ورأى فيها نصًا صريحًا لطلب سيُمثل بحقيقة؛ لقد آثر الشاعر العدول عن النص الأصلي ليقيم نصًا جديدًا يختلف في مضمونه ودلالته. القسم الأول من الحكمة التي تدل "إذا أردت أن تطاع" وتأتي المفاجأة في جواب الشرط الذي أدخل عليه (لا) وهي أداة نهي فأصبح النص "فلا تقل ما يُستطاع". ويمثل هذا النوع من العدول "الصدمة الإبداعية"؛ حيث إن حواس المتلقي تكون جاهزة لسماع شيء، فيقوم النص الشعري بتعديل الصورة".

يمثل النص السابق خطابًا ينظمه الشاعر على لسان زعماء العرب وشعوبهم الغافلة، ويسقط من خلاله القناع على حقيقة الموقف العربي حيال القضية الفلسطينية، فنرى أن الموقف جاء مخزيًا، بعيدًا عن روح المروءة ليأتي الجواب: "فلا تقل ما يستطاع"؛ لأنهم لا يريدون القيام بشيء، فإن أنت سألتهم ما لا يستطيعون قالوا قد حمّلتنا ما لا طاقة لنا به، وإن حاولت أن تسألهم ما يستطيعون أصموّا آذانهم، وكل ما استطاعوه بعد ذلك كان قولهم "اذهب وقاتل وحدك إنا هاهنا قاعدون". ويقنعونك بأنهم على الدعاء لك عاكفون!

2 . **"جمل المحامل":**

ينطوي الملفوظ التداولي على حقائق سياسية واجتماعية تغلغلت في صلب الهم الشعبي، ومن خلال التداول المستمر له يترسخ ليشكل ميزةً ثقافية تسم نوعًا من المجتمعات دون غيره بثقافة ما تتحول مع مرور الزمن إلى جزء من الموروث الشعبي لذلك المجتمع. والنص الآتي يوضح صورة

Digitized by Birzeit University Library

يتجلى فيها الإنسان الفلسطيني الذي حمل على كاهله عبء الأمة ومهمة التحرير. يقول الشاعر في قصيدة "جمل المحامل" [55]:

"جمل المحامل" لا يضيق بعبئه دوماً، لو كبرت به الأعباء

يعود بنا ملفوظ "جمل المحامل" إلى لوحة فنية صورت عجوزًا فلسطينيًا وقد حمل على ظهره فلسطين وعاصمتها القدس كعهد في ذمته ما زال في سبيله يتبع الفر بالكر إلى أن يسترد الفردوس المفقود. والنص يوضح أن الإنسان الفلسطيني- مع أن هموم وطنه التي حملها على كاهله في ازدياد مستمر- لم يحاول التخلي عنها أو التخلف عن متابعة الكفاح حتى تذوب هذه الهموم، وتحمل بدلاً عنها أحلامًا نلمس واقعية وجودها بالعودة إلى أرض الوطن.

وبذلك يكون ملفوظ "جمل المحامل" تعبيرًا ينطوي على أبعاد الشخصية الفلسطينية المناضلة بكل تجلياتها التي عكست صورة فلسطيني الأرض والإنسان، وقد تكرر هذا الملفوظ ست مرات في القصيدة بث كل واحد منها جانبًا من هذه الشخصية، وكان المثال السابق أحد هذه الصور.

3- **حط في الخرج:**

يقال لأي شي يراد تركه، أو عدم الوقوف عنده، أو التعليق عليه. أصل القول حكاية عن رجل دين اشتهر بالتقوى والفضيلة، وكان صاحب طريقة يعمل البر. يجمع الصدقات من الأغنياء، ويوزعها على الفقراء بأسلوب خال من الإحراج. كان يطوف على فرسه من مكان لآخر، ويضع تحت سرجه خرجا للإعانات، فإذا تقدم إليه رجل بمبلغ من المال قال:"حط بالخرج"، وكلما صادفه محتاج يقول له: "خذ من الخرج" وهكذا اشتهرت العبارة إلى أن غدت مثلا تخفي ظلالها نقدا مبطنا لواقع ينضح بالعيوب والمشاكل: "أنا قائدكم، والقائد دايا يقول الحق ودايا يضمن، وصفقت يديها وقالت يعيش القائد، أحلى نكتة فغمز بعينيه وقال ضاحكا: يا أم سعاد، حطي في الخرج".[56]

---

[55]- ديوان "وثبة للغزال قبلة للقمر"، ص67.

[56]- رواية "ربيع حار"، ص156.

Digitized by Birzeit University Library

توحي العبارة بوجود خفايا كثيرة تتعلق بالسلطة السياسية في فلسطين، خاصة أنها صدرت عن "أبو رامي" القائد العسكري في قوات الأمن" الأعلم بها وبما ينخرها من فساد وزيف في ادعاءات قادتها"؛ السلطة في حالة مخاض ولما تلد ويكبر الطفل بكبر عقله". هم لا يملكون سلطة تقديم الضمانات التي هي في الأصل خدعة من أطراف اللعبة يصدقها ساستنا، ويروِّجون لها، ثم يعيشون والناس على أمل تطبيقها، وفي ظل ذلك تواصل إسرائيل إنجازاتها.

سحر خليفة تطوف في رحاب السلطة الفلسطينية، وتعمل معولها ليحفر في الصميم، مستبطنة عجز السلطة واستسلامها، معبرة- بهذا- عن رؤية سياسية متصلة بحياة شعبها، منحرفة عن أداء دلالة الملفوظ التراثي، ومضفية عليه بعدًا دلاليًا جديدًا، تخرج به من دائرة العجز والاستسلام إلى دائرة التحريض المكتنز إدانة واستنكارًا وغضبًا...!

4. "**بعد خراب مالطة**"[57].

جملة نرددها بعد أن تكون محاولتنا للإصلاح لا طائل منها، بعد أن نأتي للإصلاح متأخرين. أما عن قصة "بعد خراب مالطة" فتعود إلى دخول نابليون بونابرت جزيرة مالطة عام 1798، واستمرار الاحتلال الفرنسي لها عامين، ورغم قصر مدة الاحتلال إلا أنهم تركوها خرابًا/ خَرِبَة، بعد أن سرقوها ونهبوها ودمروا كنائسها وقصورها، وأجبروا أهلها على الهرب إلى جزيرة صقلية، وعادوا إليها بعد الحرب، وتكرر الدمار في الحرب العالمية الثانية، وهربوا مرة أخرى إلى صقلية، ورجعوا إليها بعد الحرب ليصلحوا ما يمكن إصلاحه. هكذا وظفت في الرواية لتطابق المقولة مع الحدث؛ أي أن دولة الإمارات لم تتذكر إنشاء محطة فضائية لها على قمر عربسات إلا بعد فوات الأوان، وبعد أن تذكرت أنها يجب أن تحجز مسبقًا. تتأخر الدولة الإماراتية في حجز موجة للإرسال الخارجي على قمر

---

[57]- رواية "مرافئ الوهم"، ص39.

مكتبة جامعة بيرزيت الرئيسة

Digitized by Birzeit University Library

"عربسات" ما يعني بقاء بث التلفاز الإماراتي محصورًا في حدود الدولة. هذا هو حال النظام العربي...!

(5) "بفكاهة لا تخلو من الجدية سأل أبي إذا كان بإمكانه أن يتعلم استخدام الانترنت، وأعقب سؤاله: " بس ما تقول **بعد ما شاب ودوه الكتاب**"[58].

ما اعتبر سلبيًا في تصويره لتعلم الكبار، والرواية تحاوره لتؤكد سلبيته؛ لأنه يتعارض مع حرص الشعب الفلسطيني على التعلم في الشتات والمنفى رغم الألم والمعاناة، ورغم كبر السن، فلا يجد حرجًا في التعلم، ولكن يخشى من سخرية الآخرين.

(6) ويعود الكاتب مرة أخرى يورد مثلاً آخر يساند فيه الموقف الذي كان فيه، فيقول: "ابتسم مرة أخرى، وهو يفتح باب الفاترينة الزجاجي ليخرج بعض العقود، يحملها بين أصابعه وحباتها تتلامس وتتنافر بدعة ومرح. كانت جدتي تقول: **أعط خبزك للخباز حتى لو أكل نصه**". ومن هذا الباب سألته لو كنت مكاني شو بتختار"[59].

يوظف الكاتب المثل بعد الحوار الذي دار بين الجوهري والشاب الذي يريد أن يشتري عقدًا، وقد استخدم المثل هنا ليدل على استشارة من هو أعلم منه؛ فهو يريد الاختيار المناسب، ويطلب الجوهري له حتى لو خدعه برأيه فيه. يتميز هذا المثل بطابع تعليمي يمكّن المتلقي من زيادة خبرته وثقافته في أمور الحياة؛ ذلك أن المثل "أعلى شكل تجريبي ضارب جذوره في الملاحظة العملية للسلوك البشري"[60]. يلاحظ أن الكاتب قد حافظ على صيغة المثل اللغوية، مع تغيير طفيف تمثل في

---

[58]- رواية "حصرم الجنة"، ص163.

[59]- المصدر السابق نفسه، ص158.

[60]- شولز، روبرت، البنيوية في الأدب، ترجمة، حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1984، ص59.

Digitized by Birzeit University Library

إسناد "كاف المخاطب" إلى مفرد "خبز، تعميقًا لأثره في نفس الحفيد، ومحافظة على أحادية دلالته، ما جعل المثل "أوضح للمنطق، وآنف للسمع، وأوسع لشعب الحديث"[61].

7- "على مين يا كفاح أبو غليون؟ ثقيل وشاطر؟ يا سيدي! ألا تريد أن نبدأ، وتعتقد أنك ستغلبني بذكائك؟ **في المشمش**. سأجرك لتعترف لأنني أكثر صبرًا! صحفي كبير وتبيع الناس كلامًا؟! والله، ستفتح أوراقك كلها أمامي وعلى المكشوف"[62].

كلمة "المشمش" من المحفوظات التداولية الشعبية التي يستخدمها الناس لبيان صعوبة حصول الشيء، أو الوصول إليه. وتعكس- أيضًا- جانبًا من السخرية والاستهزاء في شخصين كل منهما يحمل بداخله نوايا مختلفة، وكل منهما يعتقد بأنه قد وصل إلى الغاية، وأنه فهم الأمر، وسيدفعه لقول ما يخفي بداخله، وأن من المستحيل على كفاح أن يغلب سيفًا بذكائه؛ فقد فهم عقله وتفكيره، ومن الصعب على كفاح أن يضحك عليه إنْ كان يعتقد ذلك، أو كان يضع في عقله ذلك التفكير؛ لأنه مستحيل حسب نظر (سيف).

8- "**يسد لها شباكا فيفتح بابًا**"[63]

يضرب هذا القول للدلالة على الخير والعطاء وتباشير الرزق، والمودة دائمًا بأن الشيء الذي يغلق يدل على التشاؤم، أما إذا ما انفتح الشيء فيدل على الاتساع والخير والتفاؤل. وهذا القول جمع بين حالة من التشاؤم والتفاؤل؛ فإذا ما انغلق شباك يفتح باب غيره، وكأن الخير يجد طريقًا آخر للعطاء. والمقصود -هنا- أن الشيء الذي يغلق يأتي مكانه مباشرة شيء آخر أفضل منه؛ فالتواصل في العطاء مستمر لا ينقطع، ولذلك أنهى المثل بكلمات: " لهذا تدفق البترول حالما بادت تجارة اللؤلؤ"[64].

---

[61]- قول لابن المقفع نقلا عن: موسى، إبراهيم، صوت التراث والهوية، مرجع سابق، ص134.

[62]- رواية "مرافئ الوهم"، ص36-37.

[63]- الرواية السابقة نفسها، ص41.

[64]- المصدر السابق نفسه، والصفحة ذاتها.

Digitized by Birzeit University Library

9- "**صرح أبي ما زال أخضر في ذاكرتها**"[65]

من الجمل الشعبية التي تتردد كثيرًا على ألسنة الشعب الفلسطيني نظرًا لارتباطها بواقع مرير، تعبر عن مكنونات النفس والروح، وعن معاناة تستعصي على النسيان. يمكن اعتبار الذات في هذه الحالة تجسيدًا لمعاناة فلسطينية جماعية؛ فوفاة والد بشار وهو يعمل في إسرائيل تاركًا عائلة بصغارها لزوجته هي حال عائلات فلسطينية كثيرة، عاشت وما زالت تعيش حياة صعبة، تفقد معنى الأمل، وتبقى مستحضرة الذاكرة. ويدل الملفوظ التداولي بشكل آخر إلى أن "الجرح لسه ما طاب"؛ بما يعني أن الانسان لا يقوى على نسيان من فقده، ويظل يحبه حتى لو مضى على فقدانه سنون؛ فعلى الرغم من مرور عام على وفاة والد بشار إلا أن والدته لا تزال تستذكره وكأنه توفي أمس.

10- تحفر اللغة اليومية المألوفة في النص الروائي إلى الحد الذي يغدو فيه النص عند بعض المتلقين خطابًا عاديًا ينم عن لغة بسيطة خالية من التعقيد، بحيث تحمل المقولات التراثية دلالات اجتماعية، لكثرة ترددها على ألسنة الناس في نسق لغوي عادي. من هذه المقولات عبارة "**فال الله ولا فالك**" التي سبقت الحوار بين أسامة وأسماء بدلالة استبعاد حدوث الشر ونفيه بعيدًا عن محور العائلة. أما مقولة "**لما نشوف الصبي.... بنصلي عالنبي**" فتدل على عدم استباق الأحداث؛ فما ينبني على متخيل قد يفنده الواقع فيما بعد، لأننا محكومون بسطوة الزمن؛ فهو القادر على تغيير رؤانا تجاه الأشياء، لذا يريد أسامة التريث قبل أن يرتبط بفتاة ما؛ لأنه لا يعرف ما سيفعل به الزمن، وأن مستقبله مجهول ولهذا قال: "بالعكس أنا بفكر كويس قوي، بس أنا شايف لما نحب بنحب بقلبنا، ولما ننوي نتزوج لازم نفكر بعقلنا"[66]. فكانت أسماء تبني مستقبلاً مكللاً بالأولاد، ولكن أسامة لا يريد أن تبني آمالا قد تكون وهمية صادمة.

11- **تجري الرياح بما لا تشتهي السفن:**

---

[65]- رواية "آخر الحصون المنهارة"، 12.

[66]- رواية "حبات السكر"، ص43.

Digitized by Birzeit University Library

حكمة احتكرها المتنبي، ومع الزمن ذاع القول، وربما نُسي القائل. تشكل عجز بيته:

ما كل ما يتمنى المرء يدركه تجري الرياح بما لا تشتهي السفن

انبرى لسان المتنبي بعد خيبة أمله في بلوغ غاية طال انتظارها، إثر مماطلة كافور الإخشيدي في تنفيذ ما وعده به، وهو أن يوليه إحدى إمارات ملكه، لكنه لم يفعل ؛ لذلك كان يسكته ويخمد طموحه بالكثير من العطايا والهدايا. استعان بشار المحمود بهذه الحكمة للتعبير عن عدم تحقق مناه، وبذا يكون والمتنبي في صف واحد من حيث معاكسة الأقدار لهما.

غادر بشار غرفته صباحًا لينجز أعمال المزرعة، وتملكته الوساوس برؤية شولاميت (الباحثة الاجتماعية الإسرائيلية) أو عدم رؤيتها في حجرته بعد انتهاء عمله. يذكر أن بشارًا كان يكره حديثها؛ لأنه أقرب إلى الاستجواب، وتثير أسئلتها مخاوفه، وتشكل عبئًا ثقيلا على راحة باله؛ لذلك تمنى ألا يراها. وهذا ما لم يتم. يقول بشار: "بعد نهاية عمل شاق وطويل عدت إلى البيت تملؤني الوساوس، وتمنيت ألا أجد شولاميت في الحجرة، **ولكن الرياح جرت بما لا تشتهي سفني**، إذ وجدتها متربعة على السرير متخففة من ملابسها، وتقرأ كتاب الأمس. استقبلتني بلطف ظاهر كما لو أنها صاحبة البيت، وشرعت تعد لي القهوة"[67]

البيت يعكس حكمة من حكمه البليغة مفادها أن الظروف لا تأتي -أحيانًا- كما يتمناها الآخرون، بل قد تعاكس الظروف الأحداث ويقع ما لم يكن في الحسبان. وهذا ما حصل مع بشار؛ تمنى ألا يجد شولاميت، فوقع المكروه؛ إذ قتل شولاميت دفاعًا عن النفس.

12 - **العرق دساس**:

قول موغل في القدم يرتبط بحكاية مع رجل أعرابي خرج يزور أحد أقاربه، وفي طريق عودته إلى أهله اشتد عليه الجوع والعطش؛ ما اضطره إلى النزول عند خيمة مر بها في طريقه، فاستقبلته المرأة

---

[67] - رواية "حصرم الجنة"، ص91.

Digitized by Birzeit University Library

بترحيب في شق الرجال، ثم أحضرت له الطعام، وعادت إلى شق النساء. بعد مجيء زوجها وبّخها على مسمع من الضيف؛ لأنها قدمت له طعامه، فخرج الضيف تاركًا إياهما يتشاجران.

ركب راحلته وأكمل سفره، وبعد مسافة ليست بطويلة رأى خيمة، وتوقف عندها ليرتاح ويروي ظمأه. فقابلته زوجة صاحب البيت بوجه عابس، ولم ترحب به، وقالت لزوجها: ليس عندنا طعام يكفي للضيوف، فقام وذبح راحلة الضيف، وبعد أن أنهى طعامه، أمر صاحب البيت الراعي أن يأتي بقطيع إبله أمام خيمته، وقال للضيف: اختر اثنين عوضًا عن بعيرك. قبل أن يتابع الأعرابي سفره، ذكر لصاحب الإبل ما حدث له: لقد مررت بأهل بيت قبلكم فاتصفت زوجته بالكرم وهو بالبخل، ومررت بكم فاتصفت زوجتك بالبخل وأنت بالكرم، ووصف له مكان المرأة الكريمة، فقال: إن المرأة التي قابلتك بالكرم أختي، وأما زوجها فهو أخو زوجتي.

استحضرت ليلى الأطرش ملفوظ "العرق دساس" على لسان جواد الجبالي طليق سلاف في نهاية حوار دار بينهما:

حبي لك هو الحقيقة الوحيدة في حياتي كلها.

أنت تتمسك بي لأنك أضعتني. صدقني هذا ليس حبًّا. عندما أكون معك لا تحس بهذا ولا أشعر به. كنت تلقي بي في أي لحظة. ثم ما الفائدة من نبش ماضٍ لا يمكن استعادته أو إصلاحه...

أتحبين غيري؟

لن ألومك فأنت سكران! من تجرب رجلا مثلك لن تقترب من نسل آدم أبدا...

وهل انقلبت إلى نسل حواء عيني؟ معقول؟ والا صحيح.العرق دساس![68]

أراد جواد من جملته الأخيرة أن يعيّر سلاف بخالتها لميعة التي اتهمت بشذوذها مع مثيلاتها من الجنس ذاته، وأنها (أي سلاف) تسير على نهجها بحكم تلك القرابة. جواد لم يرم إلى المعنى المضموني

---

[68]- رواية "مرافئ الوهم"، ص119.

Digitized by Birzeit University Library

الحرفي للقول، وإنما استحضره سخرية من جوابها: "من تجرب رجلا مثلك لن تقترب من نسل آدم أبدا"، فـ"الأصل يشد".

13- **"اللي مش عاجبه يبلط البحر"**

عبارة تستخدمها العامة كثيرًا، وتحمل تصميما من صاحبها على فعل شيء يعارضه الكثيرون. قام البعض بتوظيف المثل عندما اعترض أهالي القرى المجاورة على الحاجز الذي وضعه الضبع؛ لأنه تسبب في عزلهم عن المدينة، لكن الضبع لم يصغ لهم، فتمسك برأيه فجاء قوله: "اللي مش عاجبه يبلط البحر" يدل على تمسكه بموقفه وعدم خشيته من ردة فعل المحتجين. هكذا تمكن صافي صافي من استثمار الملفوظ التداولي، بما يتساوق والراهن المعيش، الذي يجب ألا يقبل المهادنة أو الاستسلام، وتمكّن- في الوقت ذاته- من إظهار قوة الفلسطيني الواجبة -رغم ضعفه الظاهر أو الباطن- على التحدي والمواجهة، ورفض الامتثال لمعطيات الواقع بالحرفية إذا أردنا وطنًا يرضي طموحنا.

ب- الحكاية:

تُعدّ الحكاية الشعبية موضوعًا ضاربًا في القدم يمثل شكلا "من أشكال التعبير الجماعي"[70] يسعى إلى "الإمتاع، أو التسلية، أو تغذية الخيال البسيط، أو التعزية عن الواقع الصعب المرير، أو الاتصال بأمجاد السلف بطريقة ساذجة، أو تعويض ما نسميه انفصال الأدب الرسمي عن حواس الإنسان العادي"[71]. والحكايات الشعبية هي التي ينتجها الذهن البشري الجماعي، ويحمّلها دلالات نفسية وفكرية تخص روح الشعب، وتعبر عن مجموع التجارب في حياة أمة من الأمم[72].

---

[69]- رواية "شهاب"، ص69.

[70]- سيث طومسون، الحكاية الشعبية، عالميتها وأشكالها، ترجمة: أحمد آدم، مجلة الفنون الشعبية مصر- ع21، 1987، ص80.

[71]- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي بيروت- دار الأندلس، د.ت، ص114.

[72]- الخليلي، علي: البطل في الحكاية الشعبية، دار ابن خلدون- بيروت- ط2، 1969،ص19.

Digitized by Birzeit University Library

فالدارس يلاحظ –مثلا– أن سلوى البنا في رواية "الآتي من المسافات" قد وظفت حكاية القماقم السليمانية، وسجن سليمان للجان التي وردت في ألف ليلة وليلة، وقد استلهمت الكاتبة الإطار العام للحكاية، ثم عمدت إليها لتعبئها بأحداث جديدة كي تصل إلى الحدث الواقعي الذي يجري على الأرض من حرب وقتل ودمار، لتتحدث عن حرب بيروت والدمار الذي خلفته على المدينة الجميلة التي عاشت في طمأنينة وسلام، ولينقلب الأمر إلى جحيم وخوف. تقول:"كان يا مكان.. كان في قديم الزمان، مدينة رائعة يسكنها مارد من الجان، ومئات المئات من الحسان، وفي ليلة عاصفة ضاق المارد بالوحدة، وكره النوم في بطن زجاجة البحر، فتكسرت الأمواج على الشاطئ، وهدر البحر والتهب الرمل، فدب الذعر في صدور الحسان، وما عدن يميزن بين صوت الريح وصراخ المارد... وغضب البحر[73]".

شكلت أقصوصة المثل مظهرًا من مظاهر التأثر بالموروث الشعبي، حيث يستمد الشاعر بعض عناصرها وألفاظها، ليستعرض من خلالها صورة أخرى قد تنطوي على تشابه في المعطيات مع النص الموروث، وفي النص الآتي أنموذج يوضح هذه الصورة. يقول الشاعر في قصيدة "الضحية"[74]:

اقتربوا...

الرأس الواحد "بدينارين"

اثنين،

واليمنى الواحدة "بمائتين"

والقدم الواحدة "بألفين"

ألفين

والبيع على اثنين

---

[73]– البنا، سلوى، الآتي من المسافات، ص5.

[74]– فصول في زمن المأساة، ص45.

Digitized by Birzeit University Library

يستوحي النص السابق أسلوبه من مجمع الأمثال الميداني في أمثاله التي سردها على شكل أقاصيص ونوادر بليغة كان في لغتها وأسلوبها من الطرافة والملاحة ما جعلها متداولة إلى الآن. فتحْتَ عنوان "الجمل والهر:" يُحكى أن أعرابيًا قد فقد جملاً فأقسم على بيعه بثمن بخس إن هو وجده، وبعد أن وجد الجمل تأسف على ما قاله، ولكنه لم يجد بدًّا من الوفاء بما أقسم به، فكان أن ربط الجمل بحبل إلى جانب هرةٍ صغيرة، ونزل إلى السوق، وشرع ينادي: "الجمل بدينارين والهر بمائتين والبيع على الاثنين".[75]

لقد وظف الشاعر قول الأعرابي في النص الأدبي مسقطًا صفقة البيع على جسد الإنسان الفلسطيني، فهناك مؤامرة تحاك لقتل تلك الروح الثائرة، وهناك نزاع يدور على الثمن؛ فتجار الموت لا قيمة للإنسان في حساباتهم، فكان سعر البيع (دينارين) وحتى لا يخسر تجارته رأى أن يجعل الهر (بمائتين) وقدمًا (بألفين) وبذلك استطاع تجار الموت عبر هذه الصفقة أن يكسبوا الربح الذي أرادوا، كما حققوا في الوقت نفسه هدفهم بأن باعوا رأس الإنسان بثمن بخس.

إنّ هذه النظرة تقترب كثيرًا من قول الشاعر محمود درويش: "دمي المعلب"، لقد أصبح الجسد والدم الفلسطيني تجارة رخيصة لا يزيد في سعرها إلا طمع تجارها في الكسب الكثير، ولولا ذلك لكان الثمن أبخس من ذلك بكثير، وهذه النتيجة التي يخلص إليها القارئ تشابهت في مضمونها مع قصة الجمل والهر عندما قال الناس في النهاية: (ما أرخص الجمل لولا الهر" وبدورنا نقول: ما... الإنسان لولا طمع التجار!

2- حكاية معتقدٍ شعبي:

"كانت الضباع كما كان يقول جدي تظهر في الشتاء أكثر. يقولون إنها تتحكم بقوة الإنسان، فيسير خلفها إلى كهفها حتى تلتهمه بهدوء، لكن المرء عندما يصل باب الكهف تصطدم جبهته بأعلى

---

[75] - مجمع الأمثال، قصة الجمل والهر، ص44.

Digitized by Birzeit University Library

المدخل المنخفض فيصحو ويفر وينجو بحياته"[76] في معرض استذكار لآخر عيد عاشه الصديق الشهيد مع الراوي، ليدل على استباق الأحداث؛ فما ينبني على متخيل قد يفنده الواقع فيما بعد، لأننا محكومون بسطوة الزمن؛ فهو القادر على تغيير رؤانا تجاه الأشياء، فأمام الراوي كل شيء يظهرمن النافذة أسود؛ في إشارة إلى ما يمكن أن يؤول إليه حال هذا الصديق الذي حمل لكل واحد من أصدقائه في المجموعة هدية لم تكن عادة بينهم فيما مضى من زمان.

3- "إنه علامة من علامات اليسيرة، ويحكى عنه في الأمثال والقصص الشعبية كما يحكى عن الزير سالم، وحديدون، وخشيبون، ونص نصيص."[77]

قصص شعبية لعب أبطالها دورًا في سلب عقول الناس لكثرة مغامراتهم حتى أصبحوا من الأعلام الذين تضرب بهم الأمثل؛ فالزير سالم هو مثال مِحباب النساء، أما حديدون وخشيبون ونص نصيص، فيمثلون أبطال أشهر القصص الشعبية التي تميزت بالمغامرة المبالغ فيها. ويبدو أن الكاتب ربط بين أبطال الحكايا الشعبية، وبين شهاب ليعكس مدى شهرة الشخصية في البلدة والقرى المجاورة، ومدى تشابهها مع تلك الشخصيات؛ فقد عرف عن شهاب محبته الزائدة للنساء، وغدا بطلا أسطوريًا لدى أهل القرية. عندما قرر فعل المستحيل بالذهاب إلى المدينة لاسترجاع القوشان صار مثالا يحتذى به ليقولوا: "مثل جمال شهاب، مثل طول شهاب، مثل ملاحة شهاب، مثل مشية شهاب، مثل تفكير شهاب...". تعتمد تلك الحكايات على "شخصية "البطل"، وأفعاله الخارقة أكثر من اعتمادها على الحدث نفسه"[78]؛ حيث "تختار من الأحداث ما يلقي الضوء على شخصية، مع

---

[76]- رواية " القادم من القيامة"، ص15. يُشار إلى أن الرواية حبلى بتسعة ملفوظات شعبية تداولية هي: "ما بظل على ما هو إلا هو" ص29، و " كل شيء نصيب" ص30، و " ما ظل من العمر قدر ما مضى" ص54، و" سبحان مغير الأحوال"، ص29،و61، و" مرت كرمشة عين"ص78، و "إللي منهم أحسن منهم" ص92، وص114، و"جايب الكلب/ الذيب من ذيله" 97، و "إللي بالي بالك" ص98، و "يوم لك ويوم عليك" ص110.

[77]- رواية " شهاب"، ص32.

[78]- موسى، إبراهيم، صوت التراث والهوية، مرجع سابق، ص44.

Digitized by Birzeit University Library

امتلائها بالأمور التي لا تقع في عالمنا"[79] شهاب بطل الرواية يتحول بالأحداث إلى رمز متجذر بالواقع، ويعبر عنه بطريقة إيحائية لافته مؤثرة مقنعة؛ ما يعني أن صافي صافي -بهذا- يحط في وجداناتنا " نقدًا لحاكم متسلط، أو تحقيرًا لعدو غاشمٍ أو تشنيعًا لظلم واقع، أو تنديدًا وسخرية بحالة من الغفلة والبلادة شائعة... وهذا اللون من الحكايات يكثر ويروج في عهود الظلم والطغيان، وفي فترات التاريخ القاسية التي تعاني فيها الشعوب والجماعات من الكبت والحجز على الحريات والأرزاق"[80]. هذا هو حالنا على امتداد الجغرافيا العربية والإسلامية. يشار إلى أن الكاتب قد اكتفى باستحضار أسماء أبطال الحكايات بافتراض أن الحافظة تختزن المتون الدالة.

ج- الأمثال الشعبية:

من المعروف أن المثل هو خلاصة تجارب القدماء، ويعبر عن الحالة النفسية لصاحبه وفق الظروف التي تحيط به. وهو في معظم الحالات تعبير عن نتاج تجربة شعبية طويلة تخلص إلى عبرة وحكمة، وتؤسس على هذه الخبرة للحضّ على سلوك معين، أو للتنبيه من سلوك معيّن. والأمثال أشبه بالراوية الشعبية التي تقصّ قصة موجزة فالمثل "يرجع معناه إلى معنى الأسطورة أو الحكاية، وقريب من هذا -أيضًا- معناه في القرآن الكريم، فهو بمعنى الحكاية القصيرة أو الطويلة نسبيًا"[81]. وتأتي مصداقية المثل في التعبير عن الواقع من خلال تميزه عن أنواع الآداب الأخرى في كونه بعيدًا عن سيطرة الحكام وسطوتهم، فلا يستطيعون أن يوقفوا قوله او يمنعوا انتشاره[82]. ومجموعة الأمثال الشعبيّة، على تنافر بعضها في كثير من الحالات، تكوّن ملامح فكر شعبي ذي سمات ومعايير

---

[79]- زكي، أحمد كمال، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، ط2، دار العودة بيروت- 1979، ص63.

[80]- سرحان، نمر، الحكاية الشعبية الفلسطينية، مركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية بيروت- د.ت، ص22.

[81]- سلام، محمد زغلول، دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف الاسكندرية- 1983، ص63.

82- شعلان، إبراهيم، الشعب المصري في أمثاله العامة، الهيأة العامة المصرية للكتاب، 1972، ص5.

Digitized by Birzeit University Library

خاصّة. فهي -إذن- جزء مهم من ملامح الشعب وقسماته وأسلوب عيشه ومعتقده ومعاييره الأخلاقية والفكرية.

والمثل جملة مفيدة موجزة متوارثة شفاهةً من جيلٍ إلى جيل. وهو جملةٌ محكَمة البناء بليغة العبارة، شائعة الاستعمال عند مختلف الطبقات. وإذ يلخّص المثل قصة عناءٍ سابق وخبرة غابرة اختبرتها الجماعة، فقد حظي عند الناس بثقة تامة، فصدّقوه لأنه يهتدي في حلِّ مشكلة قائمة بخبرة مكتسبةٍ من مشكلة قديمة انتهت، إلى عبرةٍ لا تُنسى. وقد قيلت هذه العبرة في جملة موجزةٍ قد تغني عن رواية ما جرى[83].

قد وظّف الأديب الفلسطيني الأمثال الشعبية توظيفًا يخدم المضمون الشعري والروائي، فتناول أشكال الحياة الاجتماعية والأنماط السلوكية المختلفة للمجتمع، ما يكشف رؤاه، ويظهر العلاقات الاجتماعية بشكل واضح؛ حيث ترد الأمثال بصورة عفوية داخل الأسيقة الشعرية والقصية. وربما تكون الأمثال ردة فعل إزاء الواقع الاجتماعي الذي يواجهه الأديب، فيجسد الجنس الأدبي تجربة معيشة يدعو الأدب إلى إظهارها سلبًا أو إيجابًا، "فضلاً عن استخدامها -أحيانًا- كحيلة وزينة تكسو الحوار طلاوة وجمالاً"[84].

اتجهت الرواية العربية بعد الفترة الرومانسية إلى تصوير الواقع، فظهرت بوادر الرواية الواقعية، وقد التصقت هذه الروايات بالمجتمع وقضاياه، وعبّرت عن همومه وتاريخ أناسه، وبدا أن الروائيين بدؤوا يتخصصون بتصوير البيئة التي يعيشون فيها، فعرف نجيب محفوظ اهتمامه بتصويره للحارة المصرية، الأمر الذي دفع كتاب الرواية- ومنهم كتاب الرواية الفلسطينية- إلى تقليده واتباع

---

[83]- عوض، مسعود ، دراسات في الفولكلور الفلسطيني، رائدة الإعلام والثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية- دمشق- 1983، ص57.

[84]- مصطفى ، فائق، التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر، المكتبة الثقافية- القاهرة- دت، ص438.

Digitized by Birzeit University Library

الأسلوب ذاته. فنلاحظ أنهم تناولوا التراث الفلسطيني بأشكاله المختلفة، التي تحمل خصوصية البيئة المحلية الفلسطينية.

والمتفحص للأدب الفلسطيني، يجد أن كل جنس منه يفوح برائحة الحياة الفلسطينية، بعاداتها وتقاليدها، ومعتقداتها؛ حيث يعمد الأديب إلى نقلنا من لوحة إلى أخرى؛ تكشف من خلالها عن استيعاب البيئة التي عاشها الأديب؛ حيث تُلوّن القصائد والروايات بألوان الجبال ووعورتها، ومدن فلسطين وأصالتها، وحاراتها وأزقتها، وحكايات شيوخها ونسائها، فجاءت اللغة الشعرية والقصية عامرة بالأمثال الشعبية، ما كشف عن مقدرة واضحة على الوصف والتصوير، ليُعْطى المتلقي مخزونًا تراثيًا يعكس على لسان صاحبه خبرة واسعة في الحياة وتكثيفًا للمعاني المتعددة.

من نماذج المثل الشعبي المختارة ما يأتي:

1- "وهذا الشراب شديد الوطأة، يتوهج في العروق فينفلت اللسان. قرر سيف **طرق الحديد ساخنًا**"[85].

يستدعي هذا الملفوظ المثل العربي: "اضرب والحديد حامٍ" في دلالته العمومية القائمة على ضرورة انتهاز الفرصة حال حدوثها، وعدم تفويتها؛ هذا ما قرره سيف حين أيقن أن الكحول قد فرضت سطوتها على كفاح، لانتزاع اعتراف ينتظره سيف، مرتكزًا إلى درامية مشهد نفسي مخزون، متموضع حول فشل علاقة حب جمعت "شادن وكفاح" كان دافعها اختلاف الدين؛ فكفاح مسيحي وشادن مسلمة؛ فقد عرض كفاح على والدها أن يسلم فازداد رفضه.

فهناك بعض الأمور التي لا يجب أن يتوانى فيها الشخص، وخاصة عندما يكون الوقت مناسبًا لذلك؛ فالفرصة تأتي مرة واحدة، ومن الصعب جداً أن تتكرر. وهذا المثل "اضرب والحديد حام" يعكس أهمية الإسراع في معرفة الشيء بوقته، وانتهاز الفرصة وعدم تفويتها. وقد وظف المثل هنا

---

[85]- رواية "مرافئ الوهم"، ص53.

Digitized by Birzeit University Library

لملاءمته الحوار الذي جرى بين كفاح وسيف واستغلال سيف واختياره الوقت المناسب للاستفسار عن أشياء غامضة يريدها من كفاح، وطلب تفسيرًا وتوضيحًا لها؛ لذلك وجد الفرصة التي تجيب عن أسئلته، ولم يرض أن يضيعها، بل استغلها لصالحه؛ ففي تلك السهرة كان كفاح في حالة سكر لا يعي ما يقول؛ لذلك كان سيف هو سيد الموقف فانتزع منه ما أراد.

2- العيش الكريم لا يتحقق بالصدفة ولا يكون دفعة واحدة، بل يأتي نتيجة بداية السعي إليها. هذه المقولة بمعناها غير المباشر وظفها جواد الجبالي وكررها على مسامع سلاف حتى فقدت معناها وهي: "**رحلة الألف ميل تبدأ بخطوة**"[86]. تستحضر ليلى الأطرش هذا المثل لتؤكد أن سر النجاح يبدأ دائمًا بالخطوة الأولى؛ لأنها البداية التي نرتكز إليها، ولكن الفشل يبدأ عندما نفقد البدايات، ولا نحاول السير للأمام. لذلك فقدت تلك الكلمة معناها عند سلاف؛ فهي لا تريد كلامًا بل تريد فعلاً يأتي إليها بنتيجة. يراوح هذا المثل إطاره التراثي المحدد الدلالة" النزوع نحو الفعل/ المبادرة"

3- **الدم لا يصير ماء**"[87]

توظف ليلى الأطرش هذا المثل في محموله الدلالي التراثي " وحدة الدم العائلي" حيث لا أحد يستطيع التخلي عن أصله وأقاربه؛ لأن من لا أصل له لا وطن له. لا يعترف أحد بقوته وكيانه إنْ تخل عنه أهله. ومن هذا المنطلق استخدم جواد في الرواية هذا المثل ليشيد بدور أقاربه ومساندتهم له في وقت الحاجة، وأنهم لن يتخلوا عنه في وقت محنته وأزمته بل كانوا صفًا واحدًا. "الدم لا يصير ماء" ينكر تواهي علاقات الدم والقرابة، ويؤمن بتجددها الدائم لاسيما في الملمات والحوادث.

وظفه جواد وهو يسرد لسلاف رحلة عذابه عندما عاد إلى الوطن، وكيف لم ستطع العودة إلى لندن؛ لأن أحد متنفذي الحزب الحاكم وهو جاسم اتهمه وسلاف بالتآمر على الدولة من خلال نشر ما يسيء إليهما، وكان اتهامه انتقامًا من سلاف بعد رفضها الزواج منه، وظل ممنوع السفر إلى أن أطاح

---

[86]- الرواية السابقة نفسها، ص23.

[87]- الرواية السابقة نفسها، ص88.

Digitized by Birzeit University Library

الحزب بجاسم وآخرين ممن تورطوا بالخيانة، فانتهز الفرصة، وأخذ يتوسط الناس جميعا ليخرج، لكن محاولاته المستمرة فشلت إلى أن تدخل رجال عشيرته، وغادر العراق. يقول: "أتعرفين الدم لا يصير ماء أبدًا. كل رجال الجبالي توسطوا عند الكبير والصغير إكرامًا لعيني أمل".

في المثلين السابقين استبطان لتعبير عن وعي واجب ماثل في ضرورة التلاحم الفلسطيني من جهة، والعربي من جهة أخرى، سعيًا لبناء واقع أفضل.

4- يرتبط عادة تصرف الفتاة سواء أكان سلبيًا أم إيجابيًا بالأم، وخاصة عندما تكون تصرفاتها مشابهة لتصرفات والدتها. وأحيانًا لا يشبهها، بل يتوقع أن يشابه الأم ولو بشيء بسيط. يؤكد هذا سلبية المثل القائل: " **اقلب الجرة على فمها تصير هفوة الفتاة خطيئة أمها** "[88]، أو "**اقلب الجرة على فمها تطلع البنت لأمها**" فأي خطأ يمكن أن يصادف ابنة سلاف سيرجعونه إلى والدتها، وسوف يربطونه بماضي سلاف، بما فيه هروبها مع جواد وخالتها الشاذة. لذلك هي تخاف على مستقبل ابنتها أن يضيع جراء ماض حملته هي. ويتكرر المثل في رواية " حبات سكر " ولكن النتيجة كانت هنا الطلاق؛ فالمثل يحمل جانبًا سلبيًا له الأثر في كثير من المشاكل؛ فالعادة التي يضرب المثل بها من قبل الحماة التي تكون بمثابة الضابط لزوجة ابنها، فما أن يحدث تصادم بسيط بين الزوجة والحماة حتى تبادر بقول هذا المثل، وكأنها تعير الزوجة بأمها، وخاصة إنْ كانت تحمل صفات تعتبر سلبية مثل القوة، الطلاق، الزواج من رجل آخر، وهذا ما حدث مع دلال رغم جميع المشاكل التي واجهتها من قبل حماتها، إلا عندما تعلق الأمر بوالدتها وزواجها من رجل آخر يمس كرامتها ويهينها؛ لذلك طلبت الطلاق؛ لأن زوجها أضحى مربوطًا بحدس أن هذا سيحدث مع دلال إن تركته يومًا ما. تحاول ليلى الأطرش استبطان النفس البشرية الذكورية تحديدًا فيما يعتريها من ضعف تجاه موقف ما فتبادر إلى استدعاء مخزونها من

---

[88]- الرواية السابقة نفسها، ص126. يُشار إلى أن سحر خليفة قد وظّفت هذا المثل في الدلالة ذاتها. انظر: رواية "باب الساحة"، دار الآداب- بيروت - ط1، 1990، ص29.

Digitized by Birzeit University Library

التراث معينًا لها على قضاء أمر ما، يتطلب حجة تسلمه للمعيش بظرفه الضاغط، ليعبر عن رؤية اجتماعية تتصل بحياة الأنثى. وفي هذا كشف استنكاري لموروث محفوظ كهذا.

5- **"أعرف البير وأعرف غطاه"**[89]

تقال للشخص الذي يعرف عن الشيء وخباياه ما لا يعرفه غيره، وهذا ما دفع ببشار لأن يترك الجامعة؛ لعدم وفرة الأموال الكافية لتعليمه، مقابل توفير لقمة الطعام لإخوته، فقرر أن يأخذ هذه الخطوة لأنه أعلم بأمر أصله أكثر من غيره. إرث شعبي يصور الحالة الاجتماعية للإنسان، التي- غالبًا- تكون مزرية:

"استأذنت بالدخول على عميد شؤون الطلبة فأذن لي، شرحت له الوضع بأقل الكلمات الممكنة، أخرج القوائم من الدرج، وتفحصها ثم خاطبني بصوت مبحوح وهو يجاهد نفسه كي يبدأ لطيفًا:آسف يا أخ بشار، لم يكن لك نصيب في إعفاءات هذا العام. خرجت تعصف في ذهني أفكار شتى. ولما كنت أعرف البير وأعرف غطاه، فقد عزمت أمري على تأجيل الدراسة إلى حين ميسرة ".

عزم بشار على تأجيل الدراسة؛ لأنه لم يحظ بالإعفاء الجامعي، وقراره منطقي؛ فهو الأعرف بوضعه المادي، لذا نسي أمر الدراسة، وبدأ يفكر بالعمل حتى ينقذ عائلته من الجوع.

6- **"من ترك داره قل مقداره وأصبح على الهامش"**[90]

المقصود بالدار الوطن، فإذا ذهب الإنسان بعيدًا عن وطنه وتغرب، فإنه يعيش في غربة دائمة قد لا تحفظ له مكانة اجتماعية، ولا يُحسب له قدر، أو مركز، وربما تسبب له الإهانة، وفقدان الاحترام؛ عندها يحن لوطنه وأهله وأصحابه فيتذكر مكانته بينهم. ينطبق هذا المثل على الفلسطيني الذي هُجّر من أرضه وتشتت، وأصبح يعيش هنا وهناك تحت الظلم والإهانة في أماكن اللجوء والنفي. قالت جدة روند لوالدتها عن خالها الذي ذهب إلى خلف البحر يبحث عن أشياء مختلفة؛ إنه ذهب

---

[89]- رواية " آخر الحصون المنهارة"، ص9.

[90]- رواية " الدوائر"، ص72.

Digitized by Birzeit University Library

بالاختيار، وقالت: من ترك داره، قل مقداره، وأصبح على الهامش. لكن خال روند باختياره ذهب. يشكل أسلوب الشرط بدلالته الشعبية حضورًا تاريخيًا واجب الكينونة، بما يجسد فعل المرابطة والتجذر في الوطن مهما كان الظرف، تحقيقًا لسجل للحافظة الفلسطينية المكتنز بدلالات فاجعة جراء تآمر الذات على نفسها، وتآمر ذوي القربى عليها، وتواصل الاحتلال. بقي المثل محصورًا في بوتقة محموله الدلالي الموروث، وعكس أبعادًا نفسية وفكرية عميقة اكتنفت الشخصيتين المتحاورتين، الجدة وابنتها بحضور الحفيدة. للكاتب مكنة "المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها"[91]؛ حيث تكشف كل شخصية عن أبعادها الجوانية العاكسة الراهن الإنساني بما فيه من تباينات في المواقف والقيم.

7- "الميص للمتاعيس والرايب للحبايب"[92]

يقال هذا المثل لمن ليس له حظ. ويعكس المثل -أيضًا- واقعًا فلسطينيًا، هو أن الفلسطيني مهما تغرب ليس له حظ؛ لأن السعادة ليست من نصيبه، بل هي للضمائر النائمة والقلوب المقفلة، ولم تقل الجدة هذا المثل من فراغ، بل قالته بالتضام مع المثل السابق ليس لتعكس وضع الفلسطيني فحسب، بل لتعكس وضع الإنسان العربي؛ ابنها ذهب لبلاد البحر ليكشف ما هو مختلف. تؤكد الجدة أن هذا الاختلاف الذي سيجده لن يسمحوا له باكتشافه؛ لأن العربي مبغوض في الدول الأوروبية، والخير والأموال للذي يبيع وطنه ويعمل معهم. وفي المثل الشعبي يقال: " اللي ما إلو حظ لا يتعب ولا يشقى " ويسانده -أيضًا- المثل القائل: " العز للرز والبرغل شنق حاله ". أمثال تتناغم والتجارب الحياتية الفلسطينية في التاريخ الحديث والمعاصر على حد سواء، وقد شُرّبت أبعادًا موضوعية جاوزت حدود الذات الفردية ومحدودية الأمكنة. الحياة تعاكس الفلسطيني الحر، فأضحت مأساة، وغدت المأساة فاجعة، وأمست الفاجعة ملهمًا للفلسطيني في استدعاء ما يساعده في تدبر أموره.

---

[91]- إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي مصر- د.ت، ص285.

[92]- رواية " الدوائر، مصدر سابق، ص72.

Digitized by Birzeit University Library

8- **"القرد في عين أمه غزال"**

من التراث الفكاهي. يلامس صفة في الطبيعة الإنسانية وهي اعتزازها واعتدادها بما تملك، ولعله يعود بنا إلى سليمان -عليه السلام- عندما أمر البومة أن تحضر أجمل ما عندها، ولما عادت إليه بصغيرها قال لها: لو جئتني بغيره لما صدقتك.

فارقت سحر خليفة معنى المثل، واستخدمته معكوسًا: قال المحامي: واقع تعيس، واقع مهزوم، واقع مش ممكن يحررنا. أنا كنت فاكر الشباب، كل الشباب الصغار والكبار حاملين سلاح، ونازلين بالمعركة لشوشتهم.

ونظرت إلى أحمد مواجهة وقال بقرف: بس أنا شايفكم مش سائلين، قاعدين تاكلوا والوطن يضيع. حدجته الأم بنظرة حادة، وهمست للأب: "مين قال القرد بعين أمه غزال!"[93]. من الجملة الأخيرة ندرك أن السيدة سعاد لم تستطع كتم خيبة أملها في ابنها المحامي، الذي عامل ضيوفها بفظاظة، أثناء حوار عقيم بدأه عن المقاومة والتضحية اللتين لا يعرف عنهما شيئًا، إلا من خلال التلفاز؛ هو يعيش بهناء خارج الوطن، وينكر على أهله لحظة يعيشونها مرتاحي البال بعيدًا عن هموم الواقع ومآسيه.

9- **"الغايب حجته معه"**[94]

يقال للشخص الذي يضرب موعدًا ويتأخر عنه بدون سابق إنذار، فيعطيه منتظروه فرصة تبرير التأخر؛ لأنهم لا يعرفون ما حدث معه أثناء غيابه. استخدم أهل قرية اليسيرة المثل للتخفيف عن زوجة شهاب الذي خرج في مهمة للمدينة، وطالت غيبته. استدعي المثل بالتوافق اللفظي والدلالي.

---

[93]- رواية "ربيع حار"، ص156. يشار إلى أن سحر خليفة في رواياتها الأخرى قد استحضرت كمًا من هذا القبيل. انظر: رواية "باب الساحة"، ص29،28، ورواية "الميراث" ص14، 117و147 ورواية عباد الشمس"ص211.

[94]- رواية "شهاب"، ص62.

Digitized by Birzeit University Library

10- "موت الحمير للكلاب فرج"[95]

مثل شعبي قصد فيه أبو مهاوش الشيخ يونس الذي يعيش على مصائب الناس، والمثل يتعدى الشيخ يونس كرمز مهم في القرية إلى أولئك المتنفذين ممن يقتاتون على مصائب الآخرين.

د- الأحجية:

"حمزة قمز قمزة لحق به خمسة وقبض عليه اثنان واحد من اليد اليمنى وآخر من اليد اليسرى". من الكاتب؟[96]

أحجية شعبية مشهورة في الجنوب الفلسطيني، استحضرتها رواية " الصعود إلى المئذنة" ليجيب بها قنديل الشيخ يونس عن سؤال حول تفسير معنى: "ويل لكل همزة لمزه"؛ إذ حمل جوابه سخرية ونقدًا لاذعين للوضع الاجتماعي الذي ساد فترة ما قبل النكسة. تصور الأحجية الوضع الصحي في قرية العين، وتعبر عن انشغال المجتمع بقضايا غير ذات قيمة.

هـ الأغنية الشعبية:

تعبر الأغنية الشعبية عن صورة حية دقيقة لأشكال الحياة وهمومها، ومدى امتزاج الوجدان الجماعي وأحلام الناس بعبق الأرض. فلكل أغنية حكاية مرتبطة بحال معين، وتستند في مضمونها إلى الزمن الذي يعكس من خلاله واقعًا مرتبطًا بتجربة حوله. إن اهتمام الكاتب بالتداخل من المُغَنّى يعكس أبعادًا نفسية لها علاقة بالحدث أو بتلاؤمه معها.

يقف الكاتب على الأغنية الشعبية ذات الطابع الحزين مع أن كلماتها تقال في المناسبات السعيدة، لكنها فارقتها، وعكست جوًا كئيبًا مليئًا بالتشاؤم؛ لذلك جاءت ذات نبرة غنائية حزينة تصور حالة الانهزام والموت لتتساوق والأحداث:

---

[95]- رواية " الصعود إلى المئذنة"، ص56. يمتد المثل في مساحة كبيرة على جسد الرواية الفلسطينية خاصة، والشعر عامة؛ من ذلك على سبيل المثال لا الحصر رواية وداد البرغوثي " ذاكرة لا تخون" ص29، و198، و231، و232.

[96]-الرواية السابقة نفسها، ص23.

Digitized by Birzeit University Library

1 - "طاحت الخيل ترقص"

" طاحت الخيل ترقص في ميدان العريس

يا صلاتك يا محمد يا خزاتك يا ابليس"

كلما ارتفع الصوت والتصفيق ضمن صديقي الأرض تفور بالدم والوحل والتراب، يجلس صديقي على منصة الزمان، وإلى جانبه تجلس بومة سوداء، وخلفه تصطف القبور ترقص شواهدها وتتمايل. تجلس الهياكل العظمية على الأرض، يأتي طعام العرس ويوضع في الغرابيل... الخ"[97]

يتضح مما سبق انزياح للمعنى؛ فالجو العام لا يدل على الخير أو التفاؤل بقدر ما يعكس حالة خوف وانكسار؛ فالبومة تدل على التشاؤم، والقبور دالة على الحياة الأبدية، والهياكل العظمية تدل على الموت. وكأن الموت هو بمثابة عرس الإنسان الفلسطيني؛ لأنه تحرر من الفوضى في زمن رضي بالذل، واختفت فيه الحقيقة. يستحضر الكاتب جو العرس الفلسطيني، وغناء المغني الشعبي، فتعلو الأصوات، ويزف التصفيق موسيقاه، إلا أن حضور قوله" الأرض تفور بالدم والوحل والتراب، يجلس صديقي على منصة الزمان، وإلى جانبه تجلس بومة سوداء، وخلفه تصطف القبور ترقص شواهدها وتتمايل، تجلس الهياكل العظمية على الأرض..." تشكل عدولا دلاليًا على مستوى سياق القص، ينبئ بمشهد فجائعي يعيشه الفلسطيني، وقادر على إحداث التأثير النفسي المطلوب. إن عبارة "وإلى جانبه تجلس بومة سوداء" أمارة شعبية على التشاؤم والتطير؛ حيث يرمز البوم في سياق الروي إلى الاحتلال وأعوانه.

تعيدنا هذه الأغنية التراثية إلى زمن المد الثوري البريء، وهو ما يحن إليه الصديق المهاجر، حيث تكمن مفارقة في توظيف الأغنية التي تستخدم في الأفراح لتعكس جانبا حزينا متشائما لواقع خالٍ من ملامح المقاومة والبطولة. ينهض السطران على بنية رمزية شفافة تدل على مدى رومانسية الشخصية؛

---

[97] - رواية" القادم من القيامة"، ص107.

Digitized by Birzeit University Library

فقد شكل الزمان بؤرة الدلالة الإشارية؛ لما تمثله أسطر هذه الأغنية من انطباعات نفسية، وربما ذكريات مؤلمة وحزينة أخذتها الشخصية واستعادتها في ذاكرتها مجرد سماعها تلكم الكلمات بصورة سحبتها من الواقع، فسيطر التعبير الرومانسي على المشهد، مصدومة الآمال في جو كئيب مشحون بالماضي والذكريات، ودوامة من الحياة القاسية تجمع الوحدة والبرد والمرض والتوجس؛ فكل الذي حوله يشحنه بذكريات يستفقدها ويحن لها تحت وطأة الراهن القاسي، وقدم ذلك بآلية النداء الدالة على الماضي البعيد بحسرة وألم بمحمول تأكيدي يكشف عن أبعاد الأزمة النفسية التي تعانيها هذه الذات الفردية، بِوَصْلَة مهيئة لماضٍ منْتَظر هو قوله: "يا صلاتك يا محمد" ليكون تشتت وكره وألم وإحباط. لذلك وظف الكاتب هذا الجزء من الأغنية ليلائم البعد الوظيفي النفسي لشخصيته.

إن أغنية كهذه من أغانٍ فلسطينية قديمة لتؤكّد انقلاب الحال والصورة بالمطلق؛ فالعريس هو القتيل، والميدان للشياطين تصول وتجول، مع أن المشهد مفروض أن يرسمه الأنبياء! لهذا أغلق الكاتب الرواية بقوله بلسان الصديق المهاجر الذي عاد: "لعنكم الله. لو كنتم كما تقولون، لما تركتم اللصوص يدفنون الأنبياء!"

2- "**شرم برم حب الزمان.... شرم برم حالي تعبان**"

كلمات تعبر عن هموم ممزوجة بحزن، لم يسلم منها حتى الأطفال. غيروا كلمات الأغنية وكأنهم عاشوا تجربة التهجر؛ فزمن الرواية كان عام 1988 في الوقت الذي كانت فيه الانتفاضة الأولى في نهايتها، وما تلاها من اعتقالات واستشهاد، وغير ذلك من اجتياحات لقرى، ومنع التجوال والتعذيب الجماعي والإذلال والقهر، وبخاصة ما شهدته غزة هاشم، فكانت الأغنية تعبر عن صورة حية لمجتمع عاش مأساة حقيقية بكل معنى الكلمة. من جانب آخر تعكس واقعًا ما زال مستمرًا حتى هذا اليوم، وهو انتظار النساء لسيارات "الأونورا" وقد بدا على وجوهن التعب من شدة

---

[98]- رواية "آخر الحصون المنهارة"، ص8.

Digitized by Birzeit University Library

الانتظار، وكان الأطفال بجانب أمهاتهم يلعبون ويرددون (شرم برم) وكأنها انعكاس لقضية يلتزمون بها دون إدراك مفهوم المأساة ؛ لذلك كانت الأغنية الشعبية حصيلة المعارف التي تناقلتها الأجيال وساعدت على وصل الماضي بالحاضر. تمثل الأغنية كشفًا عن مكنونات الذات ببعديها، وأزمتها النفسية التي يعايشها الفلسطيني. لقد ضمّن مشهور البطران روايته بهذا الصوت التراثي ليعكس ما يمور في دواخله، وليؤكد خوفه "من ضياع رابطة تعد مقدسة، حين تتعرض أقلية ما للانصهار في تيار كبير"[99].

أغنية من الفلكلور الفلسطيني، تجسد مرحلة المد الثوري البريء، وتحمل في ثناياها قسمًا بعدم هجران الوطن رغم ما يعتصر الفلسطيني من ألم الفقر، وذل المحتل.

تمتلىء الذاكرة الفلسطينية بأغانٍ من هذا القبيل، تخرج بوعي أو غير وعي تعبيرًا عن حال معين، وتمثل لأصحابها وجهة نظر وثقافة ارتبطت بفترة خاصة. استطاع الكاتب مشهور البطران أن يتخير من التراث الفلسطيني الجميل ما يوافق زمن روايته ومكانها، فكانت الانتفاضة الأولى زمنًا للروايه، وغزة مسرحًا لأحداثها. وارتباط الأغنية بالزمان والمكان مهم؛ فهي تصف الظروف القاسية التي عاشها ويعيشها اللاجئون في مخيمات غزة، وتظهر مدى تمسك الفلسطيني بأرضه في مرحلة عرفت المقاومة الحقيقية.

3- **الحمد لله اللي زال الشر الحمد لله**

زرعنا الفلفل في الحر الحمد لله

الحمد لله فرعن واحمر الحمد لله

استحضر صافي صافي هذه الأغنية ليشير إلى التفاؤل في ذهاب الشر، وقد وظفت في النص لتعبر عن الفرحة التي ارتسمت على وجوه الناس بعد رجوع شهاب إلى بلدته التي غاب عنها أسبوعًا[100].

---

[99]- عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط2، دار الشروق عمان- 1992، ص118.

[100]- رواية " شهاب"، ص19.

Digitized by Birzeit University Library

4- "يا دير الهوى ما عدت أجيك..... حبيب القلب مش ساكن فيك

يا دير الهوى ما عدت أهواك....حبيب القلب ساكن براك".

أغنية شعبية حزينة، استدعتها رواية" الصعود إلى المئذنة"[101] لتمزج بين حب المحبوبة والارتباط بالوطن. صالح لم يعد يعبأ بقريته بعد فقده محبوبته، ومغادرتها قرية العين.

منتهى

من خلال الأمثلة السابقة نستدل على أهمية التراث الشعبي سواء أكان تداوليًا على ألْسنة الناس أم أسطوريًا قديمًا أم مبثوثًا في بطون الكتب على شكل أقاصيص ونوادر، في تشكيل النص الإبداعي، ورفده بمنابع ترفع من قيمة اللفظ والمعنى، وتنتج دلالةً تربط بين الماضي والحاضر، وتؤكد أن أحداث الماضي تعود لتُشكل في قوالب جديدة؛ ما يعني أن من واجب الأديب المعاصر أن يعيد بث الروح في النصوص القديمة، توظيفًا بما يتلاءم وظروف العصر.

لعبت أشكال الملفوظ التداولي دورًا مهمًا في ربط الأجيال الفلسطينية الصاعدة بتراثها الشعبي، وربطها بماضيها وتاريخها المجيد، وبأرضها ووطنها، من خلال قيامها، في بعض الأحيان، بدور الراوي في محيطها الاجتماعي الجديد الذي انتقلت إليه عقب النكبة عام 1948، والخروج الثاني 1967، فنقلت بعض التراث الشعبي إلى هذه الأجيال، وشحذت فكرها، وأغنت مخيلتها الشعبية، وعلمّتها وعوّضتها عن وسائل الترفيه والتثقيف التي حُرمت منها، وأهم من ذلك كله ربطت هذه الأجيال بأرضها وتاريخها، وغرست فيهم حب الأرض الوطن، وجعلتها أشد انتماء للوطن، بعد أن

---

[101] – ص39. يُشار إلى أن سحر خليفة قد وظفت أغاني الرجال والنساء في منجزها. انظر: رواية" الصبار"، ص100،88، 101. رواية " باب الساحة"، ص130. رواية "عباد الشمس"، ص160، و264. انظر أيضًا رواية" ذاكرة لا تخون" وداد البرغوثي، ص34، و68، و122، و203.

Digitized by Birzeit University Library

طورته في داخلها، فاندفعت للنضال في سبيله بكل الوسائل[102]. وأظهرت الدراسة أن الخطابات الأدبية المدروسة قد تواصلت بالمأثور الشعبي الفلسطيني (الأمثال، الأغاني، الحكايات، الأقوال المأثورة، الأحاجي) التي عكست الملامح الاجتماعية على امتداد جغرافيته؛ تأكيدًا لطابعها الشعبي المرتبط بجذورها التاريخية، وتجليةً لمظاهر الاستلاب والقهر، وبالتالي العمل على المحافظة على هذا التراث من الضياع.

[102]- بسيسو، عبد الرحمن، استلهام الينبوع، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية، مؤسسة سنابل للنشر والتوزيع، قبرص، ط1، 1983، ص28.

Digitized by Birzeit University Library

المصادر والمراجع

1- إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر**، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي – مصر – د.ت.

2 – الأطرش، ليلى، رواية **مرافئ الوهم**، مركز أوغاريت الثقافي للنشر والترجمة – رام الله – 2005.

3 – البرغوثي، وداد، **ذاكرة لا تخون** اتحاد الكتاب، القدس، 1999.

4 – ===، ===، **تل الحكايا** دار الخيّال للطباعة والنشر – بيروت – 2007.

5 – بسيسو، عبد الرحمن، **استلهام الينبوع – المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية**، مؤسسة سنابل للنشر والتوزيع، قبرص، ط1، 1983.

6 – البطران، مشهور: آخر الحصون المنهارة، مركز أوغاريت الثقافي للنشر والترجمة – رام الله – 2005.

7 – البنا، سلوى: **الآتي من المسافات**، الاتحاد العام للكتاب، بيروت، 1977.

8 – حرب، أحمد، رواية **الصعود إلى المئذنة**، ط1، دار الشروق –رام الله – 2008.

9 – حسونة، خليل، رواية **الدوائر**، مركز أوغاريت الثقافي للنشر والترجمة – رام الله – 2004.

10 – خليفة، سحر، رواية **"عباد الشمس"**، ط3،دار الآداب – بيروت – 1987.

11 – ===،===، **باب الساحة**،ط1، دار الآداب – بيروت – 1990.

12 – ===،===، **الميراث**،ط2، دار الآداب – بيروت – 1997.

13 – ===،===، **الصبار**، دار الآداب – بيروت – 1999.

14 – ===، ===، **ربيع حار**، مركز أوغاريت الثقافي للنشر والترجمة – رام الله – 2004

15 – الخليلي، علي، **البطل في الحكاية الشعبية**، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1996.

16 – زكي، أحمد كمال، **الأساطير، دراسة حضارية مقارنة**، ط2، دار العودة –بيروت–1979.

Digitized by Birzeit University Library

17- سرحان، نمر، **الحكاية الشعبية الفلسطينية**، مركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية - بيروت- د.ت.

18- سلام، محمد زغلول، **دراسات في القصة العربية الحديثة**، منشأة المعارف- الاسكندرية- 1983.

19- سيث طومسون، **الحكاية الشعبية، عالميتها وأشكالها**، ترجمة: أحمد آدم، مجلة الفنون الشعبية - مصر- ع21، 1987.

20- أبو سيف، عاطف، رواية **حصرم الجنة**، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي- رام الله- 2003.

21- الشرفا، وليد، رواية **القادم من القيامة**، مركز أوغاريت الثقافي للنشر والترجمة-رام الله- 2008.

22- شعلان، إبراهيم، **الشعب المصري في امثاله العامة**، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1972.

23- شولز، روبرت، **البنيوية في الأدب**، ترجمة، حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1984

24- صافي، صافي، رواية **شهاب**، اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين- القدس- 2001.

25- صالح، أحمد، **الأدب الشعبي**، ط3، مكتبة النهضة العربية- مصر - 1971.

26- عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط2، دار الشروق- عمان- 1992.

27- عوض، مسعود، **دراسات في الفولكلور الفلسطيني**، رائدة الإعلام والثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية- دمشق- 1983.

28- محمد، شهاب، ديوان **رحلة في بحر عاصف**، دائرة الإعلام في حركة فتح- الكويت- د. ت.

29- ===،===، ديوان **وثبة للغزال قبلة للقمر**، اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين، 2001.

30- مرسي، أحمد، **مقدمة في الفولكلور**، دار الثقافة- مصر- 1975.

Digitized by Birzeit University Library

31- مصطفى، فائق، **التراث الشعبي في الأدب المسرحي النثري في مصر**، المكتبة الثقافية، القاهرة، دت.

32- مصطفى ناصف، **نظرية المعنى في النقد العربي**- بيروت- دار الأندلس، د.ت.

33- موسى، إبراهيم، **صوت التراث والهوية**، دراسة في أشكال الموروث الشعبي في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1، دار الهدى للطباعة والنشر - كفر قرع- 2008.

34- أبو الحيات، مايا، رواية **حبات السكر**، المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي- رام الله- 2004.

Digitized by Birzeit University Library

Digitized by Birzeit University Library

أغنية "ع الشوملي" الشعبية : مقاربة نصية

فَرْشٌ

تنهض هذه القراءة على منهج يسعى إلى مقاربة بنية النص الغنائي الشعبي، وربطه بسياقه الاجتماعي، انطلاقًا من أنّ النص مُنْتَج تاريخي ذو أبعاد اجتماعية تتفاعل بحيوية في لغة الأغنية ذاتها وبها.

تمثل الأغنية– قيد القراءة– خطابًا قصيرًا ينتظم رسالة تامة تحقق بلاغًا قاصدًا. الأغنية– هنا– معرض لغةٍ نابضٌ بالحياة، يمثّل مادة صالحة لتطبيق مقولات لسانيات النص عليه.

فأغنية [ع الشوملي] "بنية دلالية تنتجها ذات ضمن بنية نصية مُنْتَجَة في إطار بنية أوسع اجتماعية وتاريخية وثقافية" **خطأ! لم يتم العثور على مصدر المرجع.**103، وتمثل وحدات بنائية يربطها نظام عام يميز النص الغنائي، يُسمى شكل العمل الإبداعي هو "أساس الدلالة الكلية في فهم هذا النص"[104].

يتموْضع في هذا المنهج القرائي كمّ من الملامح المرتكزة في– أساسها– إلى نظرية الدلالة المتكاملة التي يمكنها تعيين مفهوم المعنى من حيث تعالقه بالمستوى النصي الغنائي الشعبي؛ أي التركيبي

---

[103]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البضاء وبيروت– 2001، ص12.

[104]– فراس عبيد، الإنسان المقهور في أدب صنع الله إبراهيم، ط1، مؤسسة الأسوار عكا– 2001، ص9.

Digitized by Birzeit University Library

والدلالي؛ فـ"الوحدات المعجمية والدلالية والتركيبية في النص لا تنفصل عن المصالح الاجتماعية المُكوِّنة له"[105].

فكرة الأغنية

توجه الأغنية عناية المتلقين إلى جوهرها الإبداعي؛ حيث تكوّن رؤيتها العامة لحياة اجتماعية متحققة بالفعل عبْر ولوج عالم الإنسان بعده "كائنًا تستند قيمته الذاتية أول ما تستند إلى كونه كائنًا"[106]؛ فقد ميز السردُ الأغنيةَ باعتباره المساحة الرئيسة في بنيتها الغنائية السرد وصفية، وكرّس آليته الحكائية الإبداعية للعناية الفائقة بأحاسيس الإنسان الجوانية التي يُصار إلى الجهر بها للأخريات بتلقائية إيجابية فاعلة ضمن دائرة السلوك البشري العام. كما كرّس آليته للاهتمام بسلوكات الإنسان في الحياة اليومية، التي يقوم الحَكْي عليها في سياق دلالي كلي يتوجه إلى الإنسان "الكائن وجودًا وقيمة ومنطلقًا، فتكتسب تلك الأفعال قيمة غير قيمتها العادية، وهي قيمة ارتباطها بالإنسان"[107].

عرْض

إن "النص اللغوي في جملته إنما هو نص في موقف تؤثر في أبنيته عوامل معرفية ووجدانية"[108]؛ ما يعني أن "التفاعل بين الأفراد والجماعات يحدث من خلال نصوص تكشف عن المقاصد والمواقف وأشكال السلوك المختلفة"[109]. لذلك، فإن حضور الإبداعية الحكائية الغنائية -هنا- متحقق في

105- حميد لحمداني، النقد الإيديولوجي من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي الدار البضاء وبيروت- 1990، ص72.

106- فراس عبيد، الإنسان المقهور، مرجع سابق، ص19.

107- نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ط1، مكتبة غريب القاهرة- 1990، ص21.

108- سعيد حسن بحيري، اتجاهات لغوية معاصرة، مجلة علامات في النقد- المغرب- 2000، ص139.

109- حميد لحمداني، النقد الإيديولوجي، مرجع سابق، ص72.

Digitized by Birzeit University Library

تتابعات سرد غنائي انطوى على تقابل ضمني بين واقع الأنثى، وهي عروس غريبة، وواقعها في بيتها بين ظهرانيّ أهلها؛ حيث تعيش الفتاة/ العروس داخل بناء اجتماعي بملمح معاناة، وأنْ لا مكان في هذا البناء لانفلات الفتاة من قيود الأسرة الاجتماعية، بتركيبتها الذهنية القائمة على مبدأ أنْ لا مجال للبنت في رفض ما يقرّره الأب بصفته رأس السلطة في المؤسسة الاجتماعية الصغرى[الأسرة]؛ ما يكشف بالقراءة المتعمّقة سيطرةَ قيمٍ متخلّفة ديمقراطيًا، أو بمبدأ الشورى، وعقلانيًا وحضاريًا، ومتسلّطة في المجتمع المدني كما يبدو [حرمتني شوفة هلي]؛ فوجود الفتاة في أسرتها النووية أولا، والممتدة ثانيًا، وفي قريتها أو مدينتها أو مخيمها ثالثًا، وفي وطنها الأم آخرًا، يحقق ماضيًا أُسْريًا حميًا، حيث يبدو ذلك الماضي جوهرة نفيسة من تاريخ الحاكية؛ ذلك الماضي يمثّل معادلا موضوعيًا مقابل راهن قاهر لا يُعْنى بوضع الإنسانة العام، وأحاسيسها الغالية؛ حيث سلطة رب الأسرة ساطية أو ربما طاغية؛ ما يُفسّر للمتلقي مستمعًا أو قارئًا سرّ تتابع المشاهد الواصفة، وترابطها بما يحقق تعليقًا على مواقف اجتماعية حدثت أو يمكن حدوثها، وبما يحقق وظيفة علم النص، وهو السعي " إلى إبراز الطبيعة الكلية للنصوص من خلال الوصف والتحليل، وربط ذلك بالحاجات الاجتماعية"[110] حيث الأغنية تعليقات جوّانيّة تجد جادتها إلى الإطار البرّاني، لتكتسب قيمة سياقية لا تقلّ أهميّة عن قيمتها الموضوعية؛ إذ يمكن تفسير هذا التسابك السياقي بعدم تقبّل الثقافة الاجتماعية السائدة؛ ما يعني تحريكًا لوضعية قائمة باتجاه استنهاضي رفْضي متمرِّد مُسالم.

ترتكز هذه الأغنية إلى عمليّة حكْي قائم على سيرورته فقط[111] لاختلاف الجنس الأدبي؛ وهي سيرورة مُتولِّدَة من إرادة الحكْي نفسه؛ هذه الإرادة الواعية المُتَمَظْهِرَة في تماسك دلالة سردية غنائية عنوانها "عَ الشوملي".

---

[110]- نقلا عن: عثمان أبو زنيد، نحو النص: إطار نظري ودراسات تطبيقية، ط1، عالم الكتب الحديث إربد- 2009، ص37.

[111]- [حبكة تقليدية]

Digitized by Birzeit University Library

إنّ تلك الأغنية تعمد في إيجاد التسابك بين عناصرها الكلية " شخوصًا وعلاقات" من خلال عملية تذهينية تربطها بإخضاعها إلى علاقات عقل عاطفية [عَقْلَطَفِيَّة] تحتوي- بالضرورة الضمنية- سبائك سببية تفسِّر التجاورات والتعالقات الموجودة بين العناصر كلّها؛ حيث يُشكِّل النظام الذهني السابق برُمَّتِه وجهة النظر الكلية في الأغنية؛ بما يعني توجُّه الأغنية الشعبية في زمانها نحو فهم أعمق للحياة الإنسانية، حيث تحمل الأغنية بشكل جوهري الرُّؤْية الفرديّة للواقع أيًّا كانت درجة تعقّده؛ إنّ موقف الذهن الفردي لمبدعة هذه الأغنية، وعلاقاته المتداخلة هو ما يحكم أغانيَ كهذه.

إنّ الصراع في حبْكةِ غنائيةِ "عَ الشوملي" يرتكز إلى قاعدة تجاور العناصر المتصارعة في مساحة الحكْي الغنائي، حيث يتحدد شكل الصراع واتجاهه عبْر العلاقات السياقية في ثنائية المباشر وغير المباشر؛ إذ إنّ الصراع يتجلّى خاضعًا لوعي عقلاني يوجِّهه إلى الحدّ الذي تتجاور عنده عناصر الصراع الغنائي مُمثَّلا في البطل "أنا الأنثى"، وسلطة الأسرة، والماضي والحاضر، والشورى/ الرّأي والاستلاب.

الضميرية

ينتظم النص ثلاثة ضمائر متوازية متكاملة تعاقبت على النحو الآتي:

1- ضمير الغيبة المستتر الذي يتحرّك مع النص من أوله إلى آخره، فيربط أجزاء الجمل الشعرية بعضها ببعض، بما يحقق ترابطًا بين المشاهد، ويُمَكِّن التي يظهر فيها أولا "الشوملي شَمَّل شَمال" بؤرة مركزية ورئيسية في النص تُحال عليها جميع الجمل التقريرية والوصفية اللاحقة وترفدها، ويصبح- بذلك- مُتَحَكِّمًا في النص، وبانيًا أساسيًّا له. يمكن تعيين ذلك من خلال تتابع هذا الضمير، وتسلسله بين حالات الإخبار الوصفي التشبيهي لشخصية "الشوملي" كـ:

الشوملي عَ لْحيطْ مشى خدُّه يا بياظِ نَّشا!

الشوملي عَ لْحيطْ بِلوحْ خدُّه يا بياظِ سِّطوحْ

Digitized by Birzeit University Library

الشوملي وِمْرّيِّتُهْ عِدُّهْ قَمَرْ وِثْرِيِّتُهْ

2- ضمير المخاطب المتّصل [الكاف] يُدلّك، والظاهر [التاء] حَرَمْتِني المُوازي لضمير الغيبة من حيث عدُّه بؤرة رئيسيّة يرتكز عليها الجانب الثاني من الخطاب، حيث البِنْيَتان المُتَّصِلَة والمُظْهَرَة، اللتان لا يمكن فهمهما إلا بإضمار الضمير المستتر في [يُدلّك] العائد على لفظ الجلالة "الله" المتقدّم، وإيقاع الفعل على الضمير المتّصل [الياء] في حرمتني. و"معلوم أنّ تقدير الضمير المستتر معنى يُدْرَك بالعقل، ولا وجود له في اللفظ، وذلك على نقيض الضمير البارز الذي يلتزم المتكلّم بإبراز لفظه صوتيًّا وكتابيًّا "[112]؛

فالضميران يُحيلان إلى مُحال إليه واحد هو[زمان]، وبارتباطهما مع ضمير الغيبة المستتر [هو] المُحيل إلى شخصية " الشوملي" قد يؤدّيان الدور نفسه، وبالتالي يحيلان إلى مُحال إليه واحد هو " الشوملي" بِعَدِّ [زمان] بِنْيَة مُؤَنْسَنَة تُعادل الشوملي، وتتعالق معه بالتكامل والتطابق.

ونلحظ أنهما شكّلا عنصرًا أساسيًّا في بناء وحدة المعنى الدلالية، وائتلاف المعاني الجزئية داخل النص؛ فأدّيا دور الرابط المُتأتّي عمّا في الضمير من إعادة الذّكْر. وفي هذا تعليق وائتلاف وربط "لأنّك إنما تُضمر اسمًا بعد ما تعلم أنّ من يُحدِّث قد عرف مَنْ تعني وما تعني، وأنك تريد شيئًا يعلمه"[113]. "وبذلك يتّسق التتابع بين الضميريْن، ويُمثِّل إحْلال أحدهما مكان الآخر، وإنابتهما في النهاية مكان اسم ظاهر"[114] الزمان/ الشوملي/ نقطة التلاقي التي تجمع بين طرفيْن.

3- ضمير المتكلِّم الوجودي المتصل [الياء]؛ وهو "الضمير الذي يُسْتعاض به عن ذكر الاسم، ويدلّ على حضور المُسْتعاض عنه في عمليّة التخاطب، وعدم الاستغناء عنه كركن من أركان

---

[112]- مصطفى حميدة، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر؛ لونجمان[مصر- 1997، ص155.

[113]- سيبويه، الكتاب، ج2، ص268.

[114]- عثمان أبو زنيد، مرجع سابق، ص116.

Digitized by Birzeit University Library

التواصل الخطابي"[115]. وهو يتحرّك مع النص كلازمة، حيث يحقق وظيفة ربط أجزاء النص بعضها ببعض، وتُحال عليه مشاهد النص الوصفيّة اللاحقة، بحيث يغدو بنية نفسْ دلالية مركزيّة مُعبِّرة عن المتكلم المنظوم عليه؛ باعتبار المُنْشِئة الأولى عبَّرتْ عن نفسها بهذا الضمير الشخصي غير المُتحَوِّل لفظيًّا[116].

نلحظ توازنًا في علاقات التخاطب بورود الضمير فيها؛ إذ إنّ ورود ضمير المخاطب مرتيْن، وضمير المتكلم بالمقدار نفسه [حرمتني، هلي] كان دافعه أنّ البيت اسْتُهِلَّ بلفظ الجلالة " الله" بصفته يُطلب إليه إيقاع الفعل على المفعول به [الزمان، الكاف] أوّلا، ثمّ تحوّل المفعول به إلى فاعل ثانيًا [حرمتني].

يُستدلّ من هذا ارتباط أهميّة المُحال إليه بمقدار النوع الإحالي إليه؛ فـ [الشوملي] هو شخصية أساسية أولى نمطيّة ثابتة، والـ [ي] شخصية أساسية ثانية نامية؛ لذلك يمكن تفسير سبب تقدّم الإحالة الضميرية الكثيرة إلى [الشوملي] بصفته صاحب الفعل. يندرج أمر كهذا تحت ما يُسمّى [التكرار التام] الذي يفيد استمراريةً تفرض عليه وحدة واتصالا في المرجع، ما ترتّب عليه خلو الخطاب من الانقطاع الذي يحدث فجوة؛ ما يعني تقليل فرصة تشتُّت المستمع، وجعله يعيش حالة من الاستقرار النفساني، بالإضافة إلى أنّ هذا التكرار الضميري يُشكِّل حلقة متكرِّرة أُفقيًّا تعمل على ربط الحلقات الأخرى المُتَدَرِّجَة في النص.

وأمّا تكرار دال [الشوملي] في مطالع الأبيات، فقد أدّى توزيعًا إيقاعيًّا مطَّرِدًا على الوحدات النصية، ومثّل جامعًا مُشْتَرَكًا بينها يسبك بعضها ببعض، ويُدعِّم تماسكها النصي من خلال توكيد

---

[115]- فاضل الساقي، أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة، ط1، مكتبة الخانجي القاهرة- 1997، ص82.

[116]- هذا الضمير لم يتحوّل من صيغة المتكلم المفرد إلى المتكلميْن / المتكلمين] بل هو متحول ضمْنًا إلى نحن المؤنّث؛ ذلك أنّ الأغنية تُؤدّى من خلال حلقة دبكة نسوية.

Digitized by Birzeit University Library

الإحالة إلى فاعل الحدث، وربط المكوّنات اللغويّة به، وإسنادها إليه؛ وبالتالي تمثّل تلك الأفعال مُسْنَداتٍ تضبط البناء الداخلي للنص، ويتجلّى هذا في الصياغة اللفظية التي تتبعه حيث جاء على النحو الآتي:

الشوملي شمّل شَمال جابِ لْعرايس عَ لْجمال
الشوملي شمّل تِحِتْ جابِ لْعَرايِس عَ تَّخِتْ
الشوملي عَ لْخيطْ مشى خدُّه يا بياظِ نَّشا!
الشوملي عَ لْخيطْ بِلوحْ خدُّه يا بياظِ سِّطوحْ
الشوملي ومْرِّيتُهْ عِدُّهْ قَمَرْ وِتْرِيتُهْ
الشوملي وِسْريبتُهْ في حَفَظْ الله وِنَبي
الشوملي شمّل شَمال جابِ لْعرايس عَ جِّمال

أما بخصوص تكرار الشطر الأول مما يشبه اللازمة [الله يْذلّك من زمان]، فقد مثّل عنصرًا مركزيًّا في سيرورة النص وصيرورته؛ إذ تحكّم في استدعاء الدوال الأخرى المحيطة به، وفي الطريقة التي انتظم بها النص؛ إذ إنّ هذه الجملة تختص بآلية معيّنة من البناء حين تأتي في سياق الدعاء في مطلع البيت، وإنّ تكرارها كلازمة جعل منها شكلا مكرورًا متناسقًا متوحّدًا في النمط التركيبي، والمعجم الدلالي المحيط بها.

تُمثِّل [الله يْذلّك من زمان] تعبيرًا عن واقع تخاطبي من الأنا المتكلّمة، أدخلت إلى النص مستوى نسقًا جديدًا متحوِّلا عن المكوِّنات اللغويّة، والعناصر الرابطة المُفْتَرَضَة للبنية الذهنية التنميطية الخاصة بالأغنية الشعبية. وساهمت- كذلك- من خلال تكرارها في تأليف هويّة النص، وإحالته إلى جنس آخر من الأجناس النثريّة وهو [الدعاء] الذي حقّق وظيفة مهمّة تمثّلتْ في تجلية مقصود مهم في النص، وسلّطت الأضواء على نقطة ذات حساسية عالية، وذات ارتباط وثيق بالأنا المتكلّمة، وهو تعبير عن " الباعث النفسي المتمثّل في إعادة ما وقع في القلب ولصق بالنفس، فاتّجهتْ إليه همّة المتكلم

Digitized by Birzeit University Library

وعنايته[117]، وهو أنّ لفظ الجلالة " الله" مقتدر على كلّ شيء، وفي تكراره في مطلع البيت إيذان بأنه الملجأ الوحيد من عثرات الزمان، و " يضفي على نفوس المستمعين جوًّا من الاستمالة والتأثير والإقناع"[118]؛ حيث إنّ النص المقروء هو أغنية شعبية، وللأغنية الشعبية- وفق شكلها وغرضها- سمات خاصة؛ فهي- هنا- تبدأ بـ [الشوملي] لجذب انتباه المستمعات إلى هذه الشخصية، وما تقوم به، باعتباره عنصرًا اجتماعيًا وجاهيًّا، يمثّل مُرتكزًا تنطلق منه الوحدة الدلالية، لتنتشر في مساحة الأبيات اللاحقة؛ ولذلك، فإن اختياراتها المعجمية، وتوزيع دوالها يُشكّل ركيزة حاضرة وجاذبة ومُؤسِّسة لمتن الأغنية؛ ما يعني أنّ دال [الشوملي] قد حكم النص من زاويتيْن:

الأولى: مقصودة لذاتها؛ حيث تُرسِّم معالم النص، وتُعيِّن دلالاته، وتُقيم تعالقاتٍ وثيقة الصلة بالمعاني الاجتماعية.

الأخرى: المتن الرئيسي في الأغنية من حيث إنها تُحدِّد الترتيب الكلّي لمكوِّناته الجمْليّة، وتُمْسِك بنظامه العام. هذه الزاوية تتحرّك في اتجاهيْن متعاضديْن:

1-الزمان 2-التداعي النفساني/ العمليّة الإجرائية لدعاء [الله يْذلّك من زمان]

إنّ هذه الزاوية " ذات طابع وحدوي شمولي متماسك، يُبْرز منطق النص الاتصالي والدلالي؛ إذ يمكن أن نستشفّ منها آليّة تكوين النص إنتاجًا ذهنيًّا، وإلقاءً خارجيًّا؛ فتقسيمها إلى وحدات دلالية، وأبنية فنيّة يشفّ عن علاقات كثيرة تتخطّى حدود الأجزاء، وتُهيْمن على الكل من خلال الدينامية الإبداعية"[119]، حيث يتجلّى الحكْي الإخباريّ الذي يُمكِّن المُغنِّية والمغنيات في الدّبكة من شدّ انتباه المستمعات المشاهدات لما سيأتي بعد دال [الشوملي] باعتبار الآتي [المسند] ذا طبيعة إعلامية بأرضيّة

---

[117]- عبد الرحمن الهليل، التكرار في شعر الخنساء: دراسة فنية، ط1، دار المؤيد الرياض- 1999، ص26.

[118]- عثمان أبو زنيد، مرجع سابق، ص143.

[119]- عثمان أبو زنيد، مرجع سابق، ص62.

Digitized by Birzeit University Library

حدثيّة [زمان]، تردفها على الفور جملة إعلاميّة أخرى تُفسِّر السابقة، وتُظْهر سبب حدوثها، وهو أمر تتوقّعه المستمعة آنذاك؛ إذ إنّ الوظيفة التي يؤدّيها [الشوملي] معروفة.

وتأتي الخطوة اللاحقة ممثّلة في التداعي النفساني:

الله يْذلَّك من زمان حرمتني شوفة هلي

المُتوقّع استكمال العملية الإعلامية بجوِّها الإيجابيّ، لكنّ المستمعة تُفاجأ بدعاء قويّ ماثل في المحفوظ التداوليّ [الله يْذلَّك من زمان] بمحمول تضجّر من هذا الزمان. وما باعثه؟ [حرمتني شوفة هلي]

يُعدّ هذا الدعاء بالسلب إجراءً فعليًّا قوامه حالة نفسانيّة مُترتِّبة على الفعل الإعلامي السابق، وتُمثِّل– في الوقت ذاته – المساحة المتوسّطة من نسيج البنية النصية الكبرى، التي أَلَّفتْ وحدة نصيّة ذات تعالقات تعاضديّة لا انفصام لعراها؛ حتى أمسى الجزء منها مُفرَّغَ المعنى في غياب الأجزاء الأخرى:

الشوملي شمَّل شَمال ... الله يْهدّك من زمان

إنّ تلك التعالقات التعاضديّة تخلق ذواتها من سياقي المقام والمقال؛ باعتبار الخطاب الملفوظ قائمًا على التواصل المباشر بين المرسل والمستقبل، ويُحدّد نمط اللغة المُسْتخدمة ومحتواها، ويجعل النص لا يتجاوز في دلالته معاني الكلمات الواردة؛ كما أنّ السياق المقالي يتحكّم في تشكيل البناء الداخلي للنّسيج النّصّي، ويحكم محتوياته؛ ما يجعل البنية اللغويّة وجهًا آخر لبنية الموضوع، ولا يمكن فصلهما إلا تعسُّفًا "[120].

إنّ تمعُّنًا في الملفوظات السابقة يُنْبِئ عن تسابك بين أجزاء هذه الخطوة المربوطة بوحدة نفسانيّة كامنة؛ وحدة نفسانية معناها الظاهر/ السّطحي انتماء إلى الأهل، وباطنها رفض لعرف اجتماعيّ قائم.

---

[120]– بتصرّف عن: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سابق، ص125.

Digitized by Birzeit University Library

إنّ شبه لازمة [حرمتني شوفة هلي] تُمثّل إشارة تُبْطِن إدانة للمكوِّن الاجتماعي الكائن؛ فكأنّ الأغنية في النّسق الذي شكّلتْه، والملامح الاجتماعيّة لشخصية [الشوملي] تفتح وعيًا أوسع على عمليّة التغيير الاجتماعيّة بمنظور الأنثى، ورهانها على إنسانيّتها وحاجاتها... هنا أُدخل رأيي فأقول: إنّ أمرًا كهذا أقلّ إقناعًا وضمانًا على مستوى الوعي الإبداعي في هذه المُغنّاة الشعبية، بخروج موقع الأنثى المُعارِضة من إطار تسلُّط رأس الهرم الأُسريّ/ العائليّ؛ فتغريب النكاح مطلب لاعتبارات كثيرة معروفة لا داعي للتذكير بها، كما أنّ تزويج الفتاة خارج إطار محيطها الأصلي، أو محيط مَنْشئِها هو تحوُّل اجتماعي مطلوب. إنّ أمرًا كهذا ليدلّ على تدنّي المستوى التعليمي والثقافي للأنثى الفلسطينية في ذلك الزّمكان.

من الواضح بجلاء –إذن– أنّ دال [الشوملي] كان مُعْتمِدًا في حبْكه على تقنية التكرار المعجمي الرّأسي التي تعطي مدلولا أُحاديًّا هو [القيام بالمهمّة على أكمل وجه]. معنى هذا أنّ الدّعاء المُتأتّي خلق بين أجزاء هذه البنية النصية، والخطوة التابعة/ التالية تماسُكًا وظيفيًّا مكّن كلّ جزء من أنْ يكون نتيجة للآخر، ومحكومة في الوقت عينه إلى توازيات صوتيّة، وتشاكلات دلاليّة زاخرة بالعلاقات التأسيسيّة للدلالة الجزئيّة؛ فتعلّق كل جزء على الذي سبقه في داخل البنية الصغرى المتعلّقة على سابقتها، وهكذا دواليك.

لذلك جاء نص الأغنية الكلي يدور حول محور يتيم واحد، جعل منه وحدة مُتناغمة ينتظمها تسلسل منطقي، وتآلُف بنيوي، يتدرَّج من البنية النصية الكبرى إلى الصغرى إلى الشطر إلى دوال الشطر الواحد. وآن تفكيك البنية النصية الكبرى إلى بناها الصغرى نجد أنّ أولاها هي بنية [شمَّل شَمال]؛ بنية ملفوظ فعْلي مكاني/ اتّجاهي تؤدّي وظيفة إخباريّة – كما ذكرت سابقًا – وهي حقيقة واقعة/ قارّة.

ثمّ تمّ الانتقال إلى البنية النصية الصغرى الثانية فورًا وهي [جابِ لْعرايس عَ جمال]؛ بنية ملفوظ فعلي [+ فعل

Digitized by Birzeit University Library

+ فاعل مُغَيَّب/ مُستتر

+ مفعول به

+ الكيفية/ الآليّة/ المُتعلِّق؛ شبه الجملة، الجار والمجرور [عِّجال] التي لها علاقة بالهودج في الموروث العربي]

فالبنية الثالثة [الله يُذلّك من زمان] ؛ بنية ملفوظ دعائي سالب مُرْتبطة بالسابقتيْن ارتباطًا تلازُميًّا افتراضيًّا من وجهة نظر القارئ حتى ظهور البنية اللاحقة [حرمتني شوفة هلي] لتتحوّل من الافتراض إلى اليقين؛ فالشطران مُتلازمان يؤولان إلى ناتج دلالي واحد يتمثّل في بنية نفسانية عميقة تعبّر عن رؤية الأنثى لهذا التقليد الاجتماعي.

إنّ بنية كتلك لتتضمّن سلطة تنفيس، ونفث الحبيس المسكوت عنه؛ ما يعني مُصادرة ما يمكن نقاشه لاحقًا، لتؤسس إلى قاعدة رافضة للحال القائم الماثل فيما يلحق من أبيات؛ حيث يتحوّل فعل الحكْي من ضمير الغائب إلى ضمير المُخاطب والمُتكلّم. ويغدو المستمع الرئيسي- والحالة هذه- مشدود الانتباه بفعل انصراف الحاكي إلى مخاطبة مُؤَنْسَن هو [الزمان] على قاعدة المحفوظ الاجتماعي، بترميز إلى سلطة الأباء أو ذوي الأمر.

إنّ تكرار دال [الشوملي]، وجملة الدعاء تأكيد لاستمراريّةٍ بين هاتيْن البنيتيْن وما يسبقهما ويتلوهما؛ ما يعني خلق حالة من الوحدة البنيوية بينها؛ إذ بدتْ كلّ بنية كأنّها حلقة متّصلة بما قبلها، ومحبوكة معها سواء أكان ذلك تواصليًّا أم دلاليًّا.

إنّ مسالة بناء التعالقات في هاتيْن البنيتيْن تتحرّك بانتظام حسَب ترتيب منطقي؛ فالحاكية بدأت بـ [الشوملي]، ثمّ نبّهت بالإخبار عنه، ثمّ بالدعاء، ثمّ بالوصف وهكذا... وختمت/ أغلقتْ بالدعاء؛ ما يُفسِّر تفجُّر القهر الذي يمور في أعماقها.

الشوملي شمّل تِحِتْ جابِ لْعَرايِس عَ تَّحِتْ

الله يْذِلَّكْ مِنْ بَخِتْ حَرَمْتَني شوفِةْ هَلي

Digitized by Birzeit University Library

إنها بنية تُشاكل السابقة، وتُمثِّل ركنًا تركيبيًّا دلاليًّا أساسيًّا في ديمومة الموضوع؛ ما يعني إنشاء حالة من التكافؤ الدلالي المُتأتّي "عن علاقة المعنى بالمبنى في البنى النصية المُتعاقبة".[121]

تُعدّ البنيتان كسبب ومسبّب/ نتيجة/ مدخل ومخرج الأكثر أهمية في موضوعة الأغنية الكلية، أو في البنية النصية الكبرى. ولهذا، فإنّ مُشاكلة البنى اللاحقة لهذا السابق- مهما كانت من حيث الاستهلال والصياغة والمحمولات- تظلّ جزئيّة لما للسابقة من أهميةٍ اكتسبتْها جرّاءَ تقدُّمها، وتصدُّرها فعْل الحكْي، وجذب الانتباه.

إنّ لهذه البنى المُتداخلة أبعادًا برّانيّة تحفظ "امتداد خيوط نسيج النص الدلالية؛ إذ إنّ المُوجِّهات التصريحيّة للصيغة المُسْتخدمة ودلالتها بيَّنتْ "[122] أنّ الحاكية المقهورة أظهرتْ في دعائها أنّ للزمان سطوته عليها. إلا أنّ المُوجِّهات الضمْنيّة المُسْتَمَدَّة من العناصر المعجمية [يذل، حرم، شوفة، هلي] تؤول إلى ناتج دلالي إيحائي مُشترك بين هذه البنية النصية ولاحقتها؛ إذ إنّ كلا منها تنطوي على مصدر من مصادر السلطة/ القوّة، وشكْل من أشكالها، وهما: النفوذ الاجتماعي والرفض؛ فالنفوذ الاجتماعي مصدر أساسي للسلطة من حيث تفويض الشوملي بعمليات الاستخطاب بتمام عناصرها. وأمّا الرّفض، فهو مصدر سلطة كامن، أتاحت له ظروف موضوعيّة الخروج إلى الملأ في نفْثةٍ وجدانيّةٍ صارخة بألمٍ وحرقة.

وقد جسّد العنوان باعتباره عنصرًا دلاليًّا نقطة التحام واتساق واتصال، ربطت المشاهد بعضها ببعض، ودخلت كقاعدة تأليف التعالقات الجوّانية التي تُشكّل النص، ويتمّ فيها مزْج مكوّناته الداخلية والمعطيات المحمولة فيه؛ فقد تكرّر أربع مرّات رأسية شكّلت عناوين فرعية ساهمت في تعزيز وحدة النص، واتساق أجزائها، واصلة بين المشاهد مُظْهِرَةً نسيجًا متماسكًا، ومُشْعِرَةً بأهمّية

---

[121]- هانيه وآخرون، مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة فالح العجمي، ط1، منشورات جامعة الملك سعود الرياض- 1999، ص39.

[122]- عثمان أبو زنيد، مرجع سابق، ص72.

Digitized by Birzeit University Library

الشوملي شخصية ومكانة، وأكّدت جذب الانتباه إليه، وأدّت دورًا بلاغيًّا أثرى المحمول العام؛ ذلك أنّ المكرور "ينبغي أن يكون وثيق الصلة بالمعنى العام، وإلا كان لفظيًّا متكلّفة لا سبيل إلى قبولها"[123]؛ فمنه يُستَأنَف الحدث الكلامي، وبه يكتسب النص تناغمًا إيقاعيًا يلونه تلوينًا مميزًا:

عَ الشوملي"

الشوملي شمّل شَمال　　جابِ لْعَرايِس عَ جِّمالْ

الله يْذِلَّكْ مِنْ زَمانْ　　حَرَمْتَني شوفِةْ هَلي

عَ الشوملي

الشوملي شمّل تِحِتْ　　جابِ لْعَرايِس عَ ثَّخِتْ

الله يْذِلَّكْ مِنْ بَخِتْ　　حَرَمْتَني شوفِةْ هَلي

عَ الشوملي

الشوملي عَ لْحِيطْ مشى　　خدُّه يا بياظِ نّشا!

بِدّي لَلْحُظور عشا　　بِصْحونْ فظّة وْ تِنْجَلي

عَ الشوملي

الشوملي عَ لْحِيطْ بِلوحْ　　خدُّه يا بياظِ سِّطوحْ

بِدّي لَهَرَّبعْ صُبوحْ　　بِصْحونْ فظّة وْ تِنْجَلي

عَ الشوملي

الشوملي وِمْرّيِّتُهْ　　عِدُّهْ قَمَرْ وِثْرَيِّتُهْ

الشوملي وِسْرِيبِتُهْ　　في حَفَظْ أللهْ وِنَّبي

---

[123]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، 10، دار العلم للملايين بيروت 1997، ص264.

مكتبة جامعة بيرزيت الرئيسة

Digitized by Birzeit University Library

فموقعه- كما يبدو- ثابت مستقر، وإيقاعه متساو؛ ما مكّن مشاهد النص من أن تكون متناسقة، متماثلة، وأوضاعها متشابهة، وسمت النص بنمط تكرار ظاهر.

خاتمة

شخصية رئيسية واحدة تحكي غنائيًّا عن ذاتها الجمعية، وعن الواقع المعيش، وانعكاساته النفسانيّة على الشخصية؛ حيث تُصوِّر الأغنية بُعْدَ الحالة النفسانية كتداعٍ للحالة الاجتماعية السلطوية القمعيّة؛ فالأنثى تتأمّل واقعها الاجتماعي باعتباره إفرازًا لواقع سياسي فتجد تغييبًا لمبدأ الشورى، أو أخْذ الرأي، فتُصْدَم وتعيش اغترابًا عن تلك السلطة الأسْرية كناتج لسلطة سياسية، وتستعيض عن الواقع بالاحتماء إلى الماضي؛ فالشخصية منتمية إلى لحظة زمنية سابقة أقل تأثيرًا من واقع قائم، مع أنّ القائم امتداد لماضٍ ونتيجة له.

إنّ شخصية كهذه ليست عاديّة؛ شخصية تعيش الهم الإنساني ببعديْه الفردي والجمعي؛ هي شخصية واقعية حيّة ترنو إلى تغيير.

الأغنية تعكس- من خلال آلية الحكي الأُحادي- الحالة النفسانية للحاكية المغنّية التي تعيش قهرًا اجتماعيًّا، ولا تملك إزاءه إلا تكرار شبه لازمة:

[الله يْذلّك من زمان حرمْتِني شوفة هلي]

إنّها الشخصية الثابتة على موقفها، لكنّها ليست نمطيّة؛ بل يمكن عدّها نامية؛ فالحكْي الغنائي يُظْهر قدرة فائقة على سبر أعماق الشخصيّة، وكشف مشاعرها الجوّانيّة، وأفكارها الباطنة. بهذا يتحقّق دور رسم صورة الحالة العامّة بإيجاز؛ وهو الدور المفروض للشخصية؛ أي تغذية البعد الجمْعي في الأغنية، ووضْع أرضيّة عامة للمساحة التي يتحرّك عليها فعْل الحكْي الشخصي، ودعم وجهة نظر الأغنية في نقد المعيش.

Digitized by Birzeit University Library

جاء نص الأغنية وحدة صالحة للتحليل اللغوي، بوصفه كلا تتعالق أجزاؤه، وتتفاعل فيما بينها لتنتج دلالة كلّية. لكنه- في الآن ذاته- ثريّ "بأبعاد التلقي التي تُخرج المقول من مجرّد كونه نصًّا ملفوظًا أو مكتوبًا، لتجعل منه حلقة ربط واتصال ضمن الحيِّز النفسي والاجتماعي، وعلاقات الجدل بين الناص والمتلقي"[124].

[124]- أمينة غصن، قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي، ط1، دار الآداب للنشر والتوزيع بيروت 1999، 56.

Digitized by Birzeit University Library

المصادر والمراجع

1- أمينة غصن، **قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي**، ط1، دار الآداب للنشر والتوزيع- بيروت- 1999.

2- حميد لحمداني، **النقد الإيديولوجي من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي**، ط1، المركز الثقافي العربي- الدار البضاء وبيروت- 1990.

3- سعيد حسن بحيري، **اتجاهات لغوية معاصرة**، مجلة علامات في النقد- المغرب- 2000.

4- سعيد يقطين، **انفتاح النص الروائي: النص والسياق**، ط1، المركز الثقافي العربي- الدار البضاء وبيروت- 2001.

5- سيبويه، **الكتاب**، ط1، ج2، تحقيق: عبد السلام هارون، دار القلم- القاهرة- 1966..

6- صلاح فضل، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)- مصر- 1996.

7- عبد الرحمن الهليل، **التكرار في شعر الخنساء: دراسة فنية**، ط1، دار المؤيد- الرياض- 1999.

8- عثمان أبو زنيد، **نحو النص: إطار نظري ودراسات تطبيقية**، ط1، عالم الكتب الحديث- إربد- 2009.

9- فراس عبيد، **الإنسان المقهور في أدب صنع الله إبراهيم**، ط1، مؤسسة الأسوار- عكا- 2001.

10- فاضل الساقي، **أقسام الكلام العربي من حيث الشكل والوظيفة**، ط1، مكتبة الخانجي- القاهرة- 1997.

11- مصطفى حميدة، **نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية**، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر؛ لونجمان- مصر- 1997.

12- نبيلة إبراهيم، **فن القص في النظرية والتطبيق**، ط1، مكتبة غريب- القاهرة- 1990.

Digitized by Birzeit University Library

13- نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، 10، دار العلم للملايين – بيروت – 1997.

14- هانيه وآخرون، **مدخل إلى علم اللغة النصي**، ترجمة فالح العجمي، ط1، منشورات جامعة الملك سعود – الرياض – 1999.

Digitized by Birzeit University Library

ملحق

أغنية "عَ الشوملي"

الشوملي شمّل شَمال جابِ لْعَرايِس عَ جِّمالْ
الله يْذِلَّكْ مِنْ زَمانْ حَرَمْتَني شوفِةْ هَلي

عَ الشوملي

الشوملي شمّل تِحِتْ جابِ لْعَرايِس عَ تَّخِتْ
الله يْذِلَّكْ مِنْ بَخِتْ حَرَمْتَني شوفِةْ هَلي

عَ الشوملي

الشوملي عَ لْحيطْ مشى خدُّه يا بياظِ نّشا!
بِدّي لَلْحُظور عشا بِصْحونْ فظّة وْ تِنْجَلي

عَ الشوملي

الشوملي عَ لْحيطْ بِلوحْ خدُّه يا بياظِ سِّطوحْ
بِدّي لَهَرَّبعْ صُبوحْ بِصْحونْ فظّة وْ تِنْجَلي

عَ الشوملي

الشوملي وِمْرَيِّتُهْ عِدُّهْ قَمَرْ وِثْرَيِّتُهْ
الشوملي وِسْرِيتُهْ في حَفَظْ ألله وِنَّبي
الشوملي شمّل شَمال جابِ لْعرايس عَ جِّمال
الله يْذِلَّكْ مِنْ زَمانْ حَرَمْتَني شوفِةْ هَلي

Digitized by Birzeit University Library

ديوان "الرّحيل": قراءة في تجليّات المكون الثقافي

مهادٌ

تكمن عظمة الشاعر في أيام المحن حيث الإيمان اليقيني بمجيء النهار ولو بعد حين ممتدٍ طويل، ليدق مشاعل النور والتنوير في كل زاوية وركن في الدنى اليقظة، وليجتاز بالكلمة والدم مدائن الشيخوخة، وقرى الخراب، وكيانات الصدأ، ورياح الدنس والنتن، وأصياف الأسن، معلنًا انعتاقه من الجمود، ومؤكدًا ضرورة الوجود الحي الطّرِب المتماوج ورودًا ورياحين تراقصها الصّبا، لتغدو كلمته فعل حياة حرة كريمة، تقيم للجغرافيا وموجوداتها شأنًا عظيمًا.

نهضت ذاكرة الشاعر مطلق عبد الخالق على واقع مأساوي مقيت، شرع يتعزز بوعد بلفور المشؤوم 2/ 11/ 1917، الذي أمسى بؤرة محنة فلسطين التي تأكّدت في 25/ 4/ 1920؛ إذ بدأ الانتداب البريطاني، الذي أقره مجلس عصبة الأمم سنة 1922؛ ما عمل على إيقاظ الوعي السياسي والفكري؛ فتجلّت الصحافة الواعية الفاعلة، وفتحت صفحاتها للكتاب والأدباء والمحامين، وظهرت الأندية والجمعيات الثقافية والأدبية؛ إذ فُتح رتاج نموٍ علمي وثقافي لعب دورًا في ازدهار الحياة الأدبية التي أسهم أبناؤها في تثوير الإنسان الفلسطيني"[125]، بعدّ الشعر كلمة مقاتلة يذود بها الأدباء عن الحمى توعيةً ومواجهة.

---

[125] - بتصرف عن: السوافيري، كامل: الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين من سنة 1900 - 1960، ط2، مطبعة سجل العرب، 1985، صص 76، 58، 113 - 118.

Digitized by Birzeit University Library

يُعدّ مطلق أحد روّاد هذه المرحلة؛ فعاش سبعة وعشرين عامًا (1910-1937) في أسرة ثرية وعريقة، هضم من خلالها معنى الحاجة والعوز والظلم، والطبقية، والتبعية، والتآمر، واختلاف الزعامات، والتهاون في المسؤولية؛[126] ما دفعه إلى التفاعل مع مشاكل شعبه وقضاياه، والسعي إلى معالجتها؛ فانبرى بحماسة مقاومًا ومتصديًا للمستعمر، وإسقاطاته الاجتماعية والاقتصادية. فتجلّى ذلك في شعره الصادق الشفاف، الذي ساهم بفاعلية في الحياة الأدبية والاجتماعية والسياسية والصحفية.

ومع أنه صغير السن، قليل الإمكانات، إلا أنه نشر ديوانًا بمشاركة الدكتور داهش بك بعنوان "ضجعة الموت". ونشر مقالات وقصائد كثيرة على صفحات الصحف التي عمل فيها وهي كثيرة، فضلا عمّا نشره شقيقه صبحي عبد الخالق "ديوان الرحيل" بعد رحيله عن هذه الدنيا .

قرض مطلق الشعر وهو ابن التاسعة. تلقى تعليمه الابتدائي في مدينة الناصرة مسقط رأسه. كان متفوقًا؛ إذ كان يحرز في جميع الصفوف التي دخلها الدرجة الأولى، وبامتياز كبير، وكان يلقبه أساتذته بالنابغة العبقري. أنهى دراسته في كلية روضة المعارف بتفوق باهر. نال عدة أوسمة. دأب بعد انتهائه من الدراسة على مطالعة الكتب الأدبية العربية وغير العربية.

بدأ حياته العملية وهو ابن العشرين؛ إذ ألف مجلة "كشافة الصحراء" صدرت في حيفا. عمل محررًا في صحيفة "اليرموك"، وعمل مديرًا لإحدى المدارس الوطنية في حيفا. أشرف على تحرير جريدة "النفير"، وعمل موظفًا من الدرجة الأولى في البنك العربي، والمؤتمر الاقتصادي، فسكرتيرًا

126- مما قاله في ذلك قصيدة "يوم الهوان: يوم فتح القدس" التي جاء منها:

لهفي على وطن تتنازع أهله/ عبث الرؤوس وضيعة الأذناب

الضغن والشحناء بعض خطوبه/ ومصارع الأخلاق والآداب

الشعب في دمه يخوض وخوضهم/ يا ويحهم في الشاي والأكواب

انظر: الديوان، ص 49.

Digitized by Birzeit University Library

لجريدة "الصراط المستقيم"، فمحررًا معتمدًا عليه في جريدة "الدفاع"، ثم وكيلا للصحف العربية في حيفا."[127] وتقديرًا لإنتاجه الأدبي ونشاطه السياسي، كرّمته منظمة التحرير الفلسطينية عام 1990، ومنحته وسام القدس للثقافة والفنون.

مما تقدّم، يتبيّن توافر مقومات ثقافية، ووسائل معرفة، لم تتوافر لأقرانه السابقين في العهد العثماني؛ ما مكّنه من أن يكون أحد الألسنة الصادقة المعبرة عن فلسطين وطنًا جغرافيًا وإنسانًا وقضيةً.

عرضٌ

ليس ثمة أديب يستطيع التعبير عن المعنى بمفرده؛ لأن الأجزاء المتفرّدة في أدبه هي تلك التي يؤكد خلودهم فيها بعنف الموتى من الأدباء أسلافه؛ ذلك أن كل نص محكوم بالتوالد مع نصوص أخرى بآليات وقوانين متعددة، يصطفي من بينها الأديب ما يناسبه للتعبير عن الرؤية الجمالية المرغوب في ملامستها في خطابه الأدبي؛ فالآخر السابق أو المعاصر هو أمارة نترسّمها؛ ذلك "أنه لا يوجد مبدع يخلص لنفسه تمامًا، وإنما يكون تكوينه– في جانب كبير– من خارج ذاته، حيث لا ينشأ في فراغ ثقافي"[128].

إن اتكاء مطلق عبد الخالق على موروثه الثقافي يعني تفاعله معه "من خلال منظور تفسيري يحاول من خلاله أن يكشف تلك الروح الشاملة الخالدة الكامنة في هذا التراث، والينابيع الأولى التي تفجر منها"[129]. ويشير إلى هذا أدونيس قائلا: "من يتكلم بصوت الكتب وأنظمتها وقواعدها لا ينقل

---

[127] – بتصرف عن: " مقدمة الديوان، ص5–7.

[128] – عبد المطلب، محمد: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995، ص15–16.

[129] – عشري زايد، علي: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ليبيا 1978، ص31.

Digitized by Birzeit University Library

إلينا غير الصدى الباهت للأصوات التي تركتها، لكن من يتكلم بصوت الينابيع الأصيلة في أعماق شعبه ينقل إلينا ملايين الأصوات، ويرفع مصير كل فرد منا إلى مصير الإنسانية"[130].

وعلى ما تقدم، فإنه من غير اليسير أن يجد المتلقي الواعي أثرًا أدبيًا خالصًا بذاته من حضور الآخر فيه بشكل أو بآخر "سواء تعاملنا معه كمفهوم إجرائي يشتغل داخل النص من خلال تفكيك بنياته، أو نظرنا إليه من حيث كونه ذا علاقة بالأنساق الفكرية- المعرفية، أو باعتباره أحد مكونات كلامنا اليومي، فإن الأمر يتعلق بحضور خطاب الآخر بكل أشكاله داخل خطابنا"[131]؛ ذلك أن الأثر الأدبي لا ينشأ من فراغ، وإنما هو محصلة تلاقح مخصب بين فائت وحاضر وآت منظور؛ حيث يمثل الفائت " الذاكرة العامة، والحاضر الذاكرة الخاصة، وتداخلهما أمر حتمي"[132].

تمثل الموروثات الثقافية التاريخية والدينية والأدبية والشعبية روافد يرتكز إليها المنشئ في إنتاج دلالاته القيمية المختلفة؛ ما يوفر له إمكانات تعبيرية متنوعة تآلفًا واختلافًا؛ إذ إن "الارتداد إلى الماضي واستحضاره من أكثر الظواهر فاعلية في عملية الإبداع، حيث يحدث نوع من التماس بين النص الحاضر والنص الغائب، يؤدي إلى تشكيلات إبداعية تداخلية"[133]، حيث "إن النضج الحقيقي لأي مبدع لا يتم إلا باستيعاب الجهد السابق عليه"[134].

إنّ تمعنًا سابرًا للمنجز الشعري لمطلق عبد الخالق، يُنبئ أنه يتفاعل ونصوصًا كثيرة تصب في الثقافة الأدبية، فتثري عناصره، حيث يقف المتلقي على تجليات ثقافية تاريخية ودينية وأدبية وشعبية، فيهضم ديوان "الرحيل" النص الآخر ويستوعبه؛ من أجل محاورته تلاقيًا وتباعدًا؛ لأن النص

130- أدونيس: خواطر حول تجربتي الشعرية، مجلة الآداب بيروت- 1966، ص95.

131- لحام، زهور : آلية التناص، مجلة الناقد لندن- العدد30، 1990، ص58.

132- عبد المطلب، محمد: مناورات الشعرية، دار الشروق، ط1، 1996، ص49-50، و ص 136.

133- عبد المطلب، محمد: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، مرجع سابق، ص18.

134- عبد المطلب، محمد: هكذا تكلم النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة- 1997، 61.

Digitized by Birzeit University Library

المُحاوِر يهدف من خلال المحاوَرَة إلى خلق نص جديد فيه بعض القديم، وفيه بعض ما أنجبته المُحاوَرَة وابتدعه الاحتكاك.

التجليات الثقافية

1- الدينية:

"إن الحس الديني بمخزونه من الخطاب القرآني والنبوي كان وراء ظواهر (الاقتباس) التي ازدحم بها الخطاب الشعري الحديث على وجه العموم، بوصف الخطابين القرآني والنبوي مادة ثرية بمجموعة القيم والرموز الإنسانية التي يتكئ عليها المبدعون في إنتاج معانيهم"[135] حيث شكل هذا رافدًا ثقافيًا أساسيًا امتاح منه مطلق عبد الخالق بكيفيات مختلفة تراوحت بين الامتصاص المباشر وغير المباشر؛ إذ استمد ديوان "الرحيل" المفردة القرآنية خمسًا وعشرين مرة، واستمد التركيب القرآني تسع مرات فقط معلنًا انغلاقه على نفسه ومريدًا لصوته أن يكون " منفردًا ليمارس فاعليته في عالمه من منطلق المسؤولية الفردية قبل المسؤولية الجماعية؛ ولذا كانت الأصوات الإضافية قليلة"[136] فيقول:

نحن الضحايا، يا متاع الغرور/ وأنت عطشى دائمًا للدماء[137]

لقد جاء الاستمداد متوافقًا والقرآن الكريم دلاليًا، ومتخالفًا نحويًا؛ فالشاعر واع تمامًا إلى معنى قوله تعالى: "وما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور"[138]؛ فقد استمد الدلالة بحرفيتها تعميقًا لموقفه من

---

[135]- عبد المطلب، محمد: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، مرجع سابق، ص16 .

[136]- عبد المطلب، محمد: مناورات الشعرية، مرجع سابق، ص266.

[137]- قصيدة "دنياي" ، ص61.

[138]- سورة "الحديد"، الآية 20.

Digitized by Birzeit University Library

الدنيا، وتوضيحًا لمقصده المنشود؛ إذ خاطب الدنيا على أنها ذات مدركة متسلطة على الغير (نحن)، فجاء التركيب – تبعًا لذلك- مخالفًا لبنائه الأصلي، وذلك على نحو:

[... متاع الغرور+ مضاف إليه، يقابل منادى مضافًا]. بهذا التغاير النحوي تمكن مطلق عبد الخالق من نقل التركيب من بعده الحقيقي إلى بعده المجازي، فاتضح المطلوب جراء الصورة الاستعارية التي "تخلق واقعًا جديدًا أكثر من تقنينها لما هو موجود سلفًا. وهذا الخلق يؤدي إلى إيجاد مشابهات جديدة ناتجة عن بعض الخصائص التفاعلية المنتقاة"[139] المرتكزة إلى ثقافة أدبية قائمة على علم البيان. في هذه الصورة الاستعارية " لا مقاربة ولا مناسبة سهلة الإدراك لتعدد مستويات وجه الشبه، وبعد المسافة بين طرفي التشبيه والاستعارة"[140].

بالذي تقدم، يكون الشاعر قد استطاع الولوج بالمتلقي من لغة إشارية تَنَحَّتْ عن معناها إلى لغة إيحائية حافظت على ذلك المعنى، وأدخلته في بنية النص، فتحقق المطلوب فنيًا بإيصال دفقة شعورية معينة إلى المتلقي؛ فدال "الضحايا" يستحضر مقابله في الذهن "الأبرياء". ويبدو أن هذه الصياغة المتمثلة في قول" نحن الضحايا" مركب إسنادي [مبتدأ وخبر] يدل على ثبات المشهد وسكونه، مع تغييب الفاعل واستبداله بمركب ندائي إضافي "يا متاع الغرور" حفز ذهن المتلقي لمعرفة مرتكب الجريمة النكراء هذه. وتأتّى له ذلك بقول " وأنت عطشى دائمًا للدماء". بهذا الانزياح تحققت جمالية فنية تمثلت في الجمع بين دالي "عطشى" و "دماء" اللتين ما كان لهما أن تجتمعا في الكلام العادي؛ ما يعني ابتكارًا لواقع جديد مؤسس على **ثقافة دينية** أدت إلى بناء مشابهات جديدة جراء ذلك الجمع، بفعل عنصر الاختيار الواعي، فكان المتلقي أمام صورة استعارية مكنية، عيّن الشاعر بها مقصده، في نقل أحاسيسه وهواجسه؛ فتركيب "عطشى للدماء" يُظهر للمتلقي مشهدًا كليًا مركبًا من صور العذاب والرعب والمعاناة، وما إلى ذلك من بشاعاتٍ تؤثر فيه، وكأنه يشاهد ذلك اليوم بأم عينه. مَنْ

---

[139]- مفتاح، محمد: دينامية النص، المركز الثقافي العربي بيروت-لبنان- المغرب- الدار البيضاء، ط1، 1987، ص57.

[140]- العيد، يمنى: في معرفة النص، ط3، دار الأفاق الجديدة بيروت- 1985، ص106.

Digitized by Birzeit University Library

مُنْتج/ فاعل هذه الصور؟ إنه المركب النسائي الإضافي ذو الرصيد المكروه في الوعي الجماعي، كما حدده الإسلام؛ إنه مقام وضيع، حقير؛ فالدنيا – في الميزان الإلهي – لا تعدل جناح بعوضة.

وعليه، فإن صورة استعارية كهذه قد حققت " مقاربة بين عالمين: عالم القصيدة الشعرية، وعالم الواقع الاجتماعي. والمقاربة بين هذين العالمين تأتي على حد مرهف؛ حد فضائي مُجَدْول ومتفجر بالإيحاء."[141]

واستمد من الحديث النبوي الشريف مرة يتيمة لا ثاني لها تكررت في مقامين اثنين هما:

غاله من صحبه فئة أعجبتْها خضراءُ الدمن[142]

واسألوا سكرة الهوى واسألوا خضرة الدمن[143]

اعتمدت الصياغة في البيتين الشاهدين على ضميري الغائب والمخاطب على الترتيب؛ ذلك أن ضمير الغائب هو "الوسيلة الأولى للاستيلاء على القارئ بالطريقة التي يريدها" [144]"المُنْشِئ"؛ "إذ يتوارى وراء ضمير الغائب فيمرر ما يشاء من أفكار، وأيديولوجيات، وتعليمات، وتوجيهات، وآراء دون أن يبدو تدخله صارخًا ولا مباشرًا"[145]؛ فالذات الشاعرة تمرر موقفًا رافضًا عبر امتصاص قول الرسول– عليه الصلاة والسلام– "إياكم وخضراء الدمن"[146] على سبيل التوافق الدلالي، والاختلاف النحوي كما في البيت الأول، وعلى سبيل التوافق الدلالي، والحكم النحوي في البيت الثاني، مع إجرائه

---

[141]– العيد، يمنى: في معرفة النص، مرجع سابق، ص106. المرجع السابق نفسه، والصفحة ذاتها.

[142]– قصيدة " حياة قلب"، ص24.

[143]– قصيدة " نسمة الوطن"، ص133.

[144]– محادين، عبد الحميد: تقنيات السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1999، ص35.

[145]– مرتاض، عبد المالك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ع240 الكويت– 1998، ص177.

[146]– رواه الدارقطني في " الأفراد"، والرامهرمزي، والعسكري في " الأمثال"، وابن عدي في " الكامل" وغيرهم، وإسناده ضعيف. انظر: السخاوي، شمس الدين محمد –902 هـ، المقاصد الحسنة، دار الهجرة بيروت 1986، ص135.

Digitized by Birzeit University Library

تغييرًا في البناء التكويني لدال "خضراء" (خضرة)، مؤكدًا بذلك موقفه الرافض لسلوك تلك الشريحة من الشباب الفلسطيني الذين هاموا متمتعين بالخمرة والنساء، متناسين بهذا حب الوطن، المتعة الحقيقية، حيث تتكرر صيغة الطلب " اسألوا" مرتين أفقيًا مترجمة دور ضمير الخطاب في إظهار وجهة نظر الذات الشاعرة التي تشرك المتلقي في عملية النظم، وسيرورة الحدث عبر توظيف ضميري الغيبة والخطاب اللذين يعبران عن قلق الذات الشاعرة بصفتها الوطنية زمنَ الانتداب البريطاني.

ويبدو أن هذا الابتعاد عن الحديث النبوي عائد إلى المباعدة السياقية القائمة بين الخطابات النبوية وديوان " الرحيل". هكذا يبدو الدين مرجعية ثقافية مستمرة، تخلق جوًا إيحائيًا يُغني موضوع القصيدة، وتعيد صنع الدلالة الفكرية المقصودة وفق احتياجات الحاضر؛ ما يعني أن نمطًا تعبيريًا كهذا يمسي مقتدرًا على إقامة صلة وثيقة بين الحاضر والفائت، بل لعله أكثر اقترابًا من منحى الحالة التي يعيشها الشاعر في عصره؛ فيترتب على تصوير الحالة الحاضرة منح التركيب طاقة فنية، وأخرى تأثيرية تبرز أهمية المُسْتَمَدِّ منه، ومكنته التعبيرية عن المعيش المقيت.

2- الشخصية التراثية:

عمد مطلق عبد الخالق إلى توظيف الشخصيات التراثية ودمجها في ديوان " الرحيل" لتساهم في تعميق الدلالات الكلية، على مستوى توافق التوظيف أو تخالفه مع المرجع التاريخي الخارج عن النص، والمفارق لطبيعته البنائية في الوقت ذاته؛ فالمبدع قد يستحضر الشخصية التراثية متآلفة في أبعادها مع مرجعها التاريخي، ليخلق علاقات جديدة مع عناصره الأخرى أحداثًا كانت أو شخصيات. وقد يستحضرها متخالفة مع نصها التاريخي، لكنه يشركها في إقامة بنية خطابه.

Digitized by Birzeit University Library

"ولما كانت الشخصية التراثية تتحول عند توظيفها داخل القصيدة الشعرية إلى وحدة حية، لا يقتصر دورها على الجانب الدلالي فحسب، بل تساهم مساهمة فاعلة في التشكيل الجمالي"[147]، ولما كانت أيضًا "تحمل تداعيات معقدة تربطها بقصص تاريخية أو أسطورية، وتشير قليلا أو كثيرًا إلى أبطال وأماكن، تنتمي إلى **ثقافات** متباعدة في الزمان والمكان"[148]، ارتأت القراءة تناول طرائق استدعاء الشخصية التراثية عبر علميتها، ووفق اسمها المباشر، أو كنيتها، أو لقبها، أو دورها المُؤدى في الماضي المُستَدْعى، أو قولها المُسْنَد، أو المُوَجه إليها.

وبنظرة فاحصة في ديوان" الرحيل" يظهر مدى توظيف الشخصيات التراثية التي احتلت صيغة الاسم المباشر مساحات نصية مختلفة حققت أعلى معدل مقارنة بالكنية واللقب؛ إذ وجدت القراءة أن مجموع المرات التي تكرر فيها الاسم المباشر هو واحد وعشرون، في مقابل مرتين للقب، وغياب للكنية. وفي هذا الشأن يقول أحمد مجاهد: "يتمثل محور الفنية في أنه إذا كان "الاسم المباشر" يتضمن إشارة " تعيين" فقط مثل محمد، واللقب يتضمن إشارة "توصيف+ تعيين"مثل المعز، والكنية إما أن تتضمن إشارة "توصيف+ تعيين" مثل أبو العز، أو تتضمن إشارة "توصيف+ تعيين + تعيين" مثل أبي يوسف، فإن الشاعر يكون قد اقترب من فنيات الشعر وطبيعته، عندما يعتمد في استدعائه للعلم التراثي على صيغة اللقب، أو الكنية، ويكون أكثر بعدًا عن هذه الفنية، عندما يعتمد على صيغة الاسم المباشر"[149].

وممكن أن يُعزى السبب في ارتفاع نسبة استدعاء العلم وفق اسمه المباشر، إلى توظيف الشاعر مجموعة شخصيات لا كنى لها، أو أن لبعض منها كنى غير شائعة، ولا يعرف المتلقي **محدود الثقافة** في تلك الحقبة إلا تلك الصيغة العلمية، فيتلقاها على هذا النحو.

---

[147] - مجاهد، أحمد: أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1998، ص8.

[148] - مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص،ط1، دار التنوير بيروت 1985، ص65.

[149] - أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص83-84.

Digitized by Birzeit University Library

وعليه، فـ"إن صيغة الاسم المباشر عمومًا بوصفها وحيدة وإجبارية ومفروضة على الشاعر فرضًا، تُعد أقل آليات استدعاء العلم فنية؛ لأن الشاعر لا يبذل أي جهد إبداعي في اختياره لها. وفي مثل هذه الحالة تعتمد الفنية الشعرية على الوظيفة الدلالية للشخصية داخل النص، أكثر من اعتمادها على آلية الاستدعاء نفسها"[150].

وقد يتجه الاستدعاء إلى مناطق تاريخية بعينها، وخاصة مناطق التاريخ الإسلامي والعربي المضيئة أحيانًا، والمظلمة أحيانًا، تبعًا لطبيعة الرؤيا واحتياجاتها إلى مثل هذه المساعدات الإضافية"[151]. وفي هذا الصدد تُظهر القراءة نماذج توظيفية للشخصية التراثية على نحو استرجاع دال " نوح":

والناس لو كنت تدري الناس من عهد نوح[152]

فدال "نوح" لم يُستدع لذاته، بل استُرجع ليعكس واقع ذلك العصر بهوامشه الدلالية الأصلية، المتمثلة في الحالة التي كانت عليها زمن نوح– عليه السلام– فالناس اشتروا الضلالة بالهدى، فعاموا في بحر الرذيلة. إن في توظيفٍ كهذا استقراءً لشعرية مطلق عبد الخالق، يُمثّل انكسارًا لواقعه الاجتماعي؛ ذلك أن قوله المذكور لا يعبر– بالضرورة– عن المجتمع مرآويًا بقدر ما يعبر عن وجهة نظره الخاصة في هذا المجتمع.

وقد يتساوى اللقب مع الاسم المباشر في الشهرة والذيوع؛ ما يسمح للشاعر باستدعاء الشخصية الواحدة مرة عن طريق اللقب، وأخرى عن طريق الاسم المباشر، كما في قوله:

فاروق يا رمز العدالة والنهى لك في القلوب محبة وغرام
ما أعدل الفاروق يمشي غاشعًا والرمل– لا ظهر البعير– سنام
عمر العظيم ألست أعدل فاتح شهدت بعفة نفسه الأقوام؟[153]

---

[150] – مجاهد، أحمد: أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص28.

[151] – عبد المطلب، محمد: مناورات الشعرية، مرجع سابق، ص55.

[152] – قصيدة "الهواء والضباب"، ص95.

Digitized by Birzeit University Library

الشاعر يسترجع شخصية خليفة المسلمين عمر بن الخطاب- رضي الله عنه- عن طريق لقبه "الفاروق" مرتين، ومرة أخرى عن طريق اسمه المباشر "عمر". وقد جاء اللقب جراءَ منبه نحوي (مركب ندائي) في البيت الأول، كما جاء الاسم المباشر منادى موصوفًا؛ لأن المنادى اسم علم يتمتع برصيد دلالي في الذاكرة الجماعية؛ فلو أقمنا صفة "الشريف" مكان "العظيم" لحصلنا على ناتج دلالي جديد ذي رصيد فني في الذاكرة الجماعية آن يكون التركيب منسلخًا عن سياقه كقولنا: عمر الشريف في مقابل عمر العظيم. وبهذه الإقامة الاستبدالية حصل المتلقي على ناتجين دلاليين مختلفين؛ ما يدفع إلى القول: إن الشاعر قد وُفق في استدعاء شخصية الخليفة من خلال لقبه أولا الذي أُسقطتْ منه "أل التعريف" إبرازًا للمنادى بلفظه، وحصرًا للاهتمام فيه، وتقويةً لمعناه؛ حيث أحدث نوعًا من التناغم الدلالي بين "فاروق" بما تحمل من ملامح تمييزية ثابتة، ودالي " العدالة والنهى" المتضمنيْن- أساسًا- في دال الفاروق. كما ترتب على هذا إحداث تناغم صوتي بين واو المد في فاروق، والألف في "يا، العدالة، النهى"، إضافة إلى واو المد في القلوب؛ فلو استبدل الشاعر بالفاروق دال "عمر" لما حدث ذلك التناغم الصوتي. كما أن تعريف "فاروق" يؤدي إلى المس بالتفعيلة، وهو ما يؤدي إلى كسر الإيقاع.

ولا يغيب عن البال ما لهذا اللقب من قدرة فائقة على استرجاع الاسم المباشر؛ كونه مختزنًا في الذاكرة الجماعية أكثر من اسم العلم "عمر"؛ لأن هناك كمًا ممن يحملون هذا الاسم. وقد نتج عن هذا الشيوع العلمي أن فضّل الشاعر صيغة اللقب على الاسم. وبهذا اتسق اللقب صوتيًا ودلاليًا مع بنية النص الكلية، فرفدت المعنى وقوتْه؛ ما يعني تزكية مبدأ قصدية الشاعر الصوت دلالية في اختياره. ولربما يقود هذا إلى أن لدال "فاروق" أثرًا "نفس دلاليًا" في وجدان مطلق عبد الخالق، حفزه إلى اختيار هذا التركيب الجملي الشعري، مُبْتدئًا إياه بـ"فاروق" التي ترتبط- بالضرورة- بتداعي

---

[153]- قصيدة "عمر العظيم"، ص107.

Digitized by Birzeit University Library

معلومات معينة في ذهن المتلقي، يقف على رأسها "العهدة العمرية"، ولأن الفترة التي قيلت فيها القصيدة تلازم عهد الانتداب البريطاني على فلسطين، استلزم ذلك أن يُقيم الشاعر مقارنة بين فاتح القدس، ومحتلها البريطاني قائلا:

يا فاتح القدس العظيم وسيدا من سادة هم خيرون كرام
عمر العظيم ألست أعدل فاتح شهدت بعفة نفسه الأقوام
فتحوا البلاد وقال فاتحهم: هنا مجد الصليبيين عاد يُقام

فبالمركب الندائي في البيتين الأول والثاني، وبالمركب الاستفهامي التقريري، أثبت الشاعر عظمة الشخصية المسترجعة الأولى "عمر بن الخطاب" وعدلها، تاركًا فجوة تمثلت في البيت الثالث ليستدعي من خلال القول المسند إلى الذات الغائبة " هو" شخصيةً ليلج منها إلى العنصر المقابل في الموازنة الماثل في البيت الرابع:

فتحْتَ أنت وقلتَ: نصرانية لا تحقروا، ولْيحْمها الإسلام

تثير الصياغة بضمير المخاطب المكرور " تَ، أنتَ، تَ " "مشاعر الرفقة بين القارئ والبطل"[154]، حيث تناجي الذات المُخاطِبَة عمر بن الخطاب " بصوت مسموع إمعانًا في البوح والاعتراف. وفي هذه الحالة يصبح ضمير المخاطب صورة مُحَوَّرَة أو مُحَوَّلة عن ضمير المتكلم؛ فهو لا يُحيل إلى خارج الذاتية، ويمثل الحضور الشهودي الماثل في ضمير المتكلم"[155]

إن البيتين الثالث والرابع المذكورين يسترجعان قولين متقابلين متضادين لشخصيتين تعكسان هذا التغاير، حيث ارتقى الشاعر باسترجاعها فنيًا؛ لابتعاده عن الاسم المباشر للعلم، موظفًا قوله لإثبات ما يريد من دلالة لدى المتلقي؛ إن البيت الثالث يستدعي شخصية القائل الجنرال البريطاني " اللنبي" الذي دخل القدس سنة ألف وتسعمائة وسبع عشرة ميلادية، فخاطب صلاح الدين الأيوبي

---

[154]- أحمد، حفيظة: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، دراسة نقدية، ط1، مركز أوغاريت رام الله- 2007، ص79.

[155]- المرجع السابق نفسه، ص80.

Digitized by Birzeit University Library

قائلا: "الآن انتهت الحروب الصليبية"[156]، في حين يسترجع البيت الرابع شخصية عمر بن الخطاب بعد توقيعه العهدة العمرية.

إن الشاعر يهدف إلى إثارة انتباه المتلقي العربي إلى ما يدور حوله، والتفكير بضرورة العمل باتجاه الماضي المنير كمكون ثقافي معرفي لا بد منه؛ فشتان بين فاتح مسلم، وغاز كافر حاقد جاء يثأر من ماض سلف، ترك بصمته الواضحة في الذاكرة النصرانية.

إنه يخاطب عمرَ بن الخطاب بوصفه الشخصية التراثية المستدعاة، التي تمثل محور النص الشعري، فيظهر صوت الشاعر متغلغلا في القصيدة بشكل جلي؛ ما عمل على تحويل النص إلى الخطابية المباشرة، فجاء المستوى الموضوعي فيه تقريريًا، كانت المقابلة فيه عنصرًا فاعلا في بناء النص؛ فشخصية الخليفة يتوافق الشاعر معها من جهة، ويتخالف مع شخصية اللنبي من جهة أخرى؛ ذلك أن الأولى تمثل ماضيًا مضيئًا مستهدفًا، وتمثل الأخرى حاضرًا مظلمًا مرغوبًا في تغييره. لهذا، اعتمد مطلق عبد الخالق المكون الثقافي التاريخي تقنية استدعاء علمي وقولي في آن، كونها تمثل مرجعية فنية توافرت فيها القدرة على إقامة موضوعة شعره.

إن حضور شخصية عمر بن الخطاب يكاد يقترب من الغياب. ولعل ذلك دافع حاسم في شيوع مثل هذه الهيكلية البنائية في قصائد " المديح"، التي تُعد– في الأصل– توجهًا لغويًا خالصًا لاسترجاع صورة إحدى الشخصيات الغائبة على المستوى المادي؛ ذلك أن الشاعر يهدف من هذا إلى إظهار مدى التقارب النفساني مع الشخصية المسترجعة؛ لأن الواقع المعيش يتطلب ذلك، لغياب قيادة سياسية وعسكرية قادرة على التمسك بمنجزات الماضي، واستثمارها في بناء الحاضر، مواجهةً لمتطلبات المستقبل. لهذا، جاء الخطاب حديثًا عن الشخصية المستدعاة. وفي هذا يقول أحمد مجاهد: "

---

[156]– القدس المفتوحة، جامعة، برنامج التعليم المفتوح، العلوم الاجتماعية وطرائق تدريسها (1)، 1993، ص349. ويُشار هنا– إلى أن الجنرال الفرنسي غورو قد أعلن عندما دخل دمشق سنة ألف وتسعمائة وإحدى وعشرين قوله: "عدنا يا صلاح الدين". انظر: المرجع ذاته، والصفحة ذاتها.

Digitized by Birzeit University Library

في مثل هذه القصائد لا يظهر عادة سوى صوت الشاعر بوصفه راويًا للقصيدة. ويكون أقرب في شكله الفني إلى أسلوب الحكي الذي يفترض بالضرورة وجود متلقٍ يتوجه إليه الخطاب"[157].

يُشار إلى أن الصياغة عمدت إلى استخدام ضمائر المخاطبة، التي تحوّل بها الشاعر إلى ضمائر الغيبة؛ حيث الشاعر يُنوّع في استخدام ضمائر الاتصال؛ لتنهض بعبء بنيويّ يوهم القارئ بالواقع الشعري المسرود، وإقناعه به عبر الروي بضمير المخاطب تارة، وبضمير الغيبة تارة أخرى؛ ذلك أنّ "التلاعب بالضمائر لا يسمح بتمييز الأشخاص بعضهم عن بعض فحسب، بل هو كذلك الوسيلة الوحيدة التي لدينا للتمييز بين مستويات الوعي واللاوعي المختلفة عند هؤلاء الأشخاص، وتعيين أوضاعهم بين الآخرين وبيننا"[158]، ذلك أن الخطاب مُوجه إلى العامة، يحدثهم عن الشخصية، وهو- في الوقت نفسه- موجه إلى الشخصية يحكي إليها؛ حيث " إن توجه الخطاب في الرسالة إلى متلق بعينه، يُعد حيلة فنية تتجسد في المستوى الظاهري للنص فحسب، لأنه إذا كان خطاب (أنا الذات) الشاعرة يتوجه إلى (هو الذات) الشخصية التراثية في المستوى المباشر، فإن (هو الذات) يتحول لدى القارئ إلى (هو الموضوع) عند المقاربة الفعلية للنص"[159]. وقد تمكن مطلق عبد الخالق من ذلك وزاوج بين الأمرين، فجاء بناؤه للقصيدة محكمًا، أضفى عليها بعدًا جماليًا، تحقق له من ذلك إيصال رسالته؛ فالقصيدة تبدأ بمركب ندائي في الأبيات الثلاثة الأولى من الدفقة الشعرية الأولى (الجزء الأول) من القصيدة. وهذه لغة دينامية حميمة تستحضر للمتلقي صورة الماضي المضيء في عهد الخلافة العمرية، حيث استخدم في مخاطبته الجماعة (نحن) فقال:

أيام كنا أمة عربية تسعى إلى العلياء، ليس تنام

---

[157]- أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص299.

[158]- نقلا عن: أحمد، حفيظة: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، مرجع سابق، ص40.

[159]- أشكال التناص الشعري، مرجع سابق، ص315.

Digitized by Birzeit University Library

يستخدم الشاعر ضمير الجمع المتكلم ليمنح السرد طابعًا حميميًا، كأنه نوع من المذكرات، متماهيًا مع ماضيه؛ ليعكس واقعًا يئن تحت سياطه. إن استخدام صيغة فعل جمع المتكلم" كنا" تأتّت" في مضمونها عن خبرة ذاتية يسقطها النص على القارئ بوصفه متلقيًا للخبرة المعرفية، في محاولة لتقديمها بوصفها هوا"[160].

وفي الدفقة الشعرية الثانية (الجزء الثاني) يعمد إلى تغيير صيغة الحديث، فيلتفت بلاغيًا من الخطاب (أنت) إلى الغائب (هو)، كما هو في الأبيات الأربعة الأولى. وفي البيت الخامس يُحدث رجعة إلى ضمير المخاطب (أنت) فتكون الجمالية التعبيرية المُضْفية بعدًا فنيًا على الصياغة اللغوية:

ما أعدل الفاروق يمشي خاشعًا والرمل– لا ظهر البعير– سنام

إلى قوله:

طوباك إذ قدت البعير لخادم فتعادل الأسياد والخدام

تتجه الصياغة إلى الوراء بأسلوب– الارتداد خلْفًا / الفلاش باك– إلى فتح بيت المقدس؛ لتوظيف الماضي الزمني بنائيًا، عبر إعطاء الحافظة مساحة للتذكر، وتداعي المعلومات، وذلك لسد الفجوة التي تركها الناظم، فتزوّد القارئ بمعلومات عن شخصية عمر بن الخطاب، والحدث التاريخي العظيم، الذي غيّر ملامح المنطقة؛ فتح بيت المقدس سلميًا، وتحرير وثيقة " العهدة العمرية".

وفي الدفقة الشعرية البثالثة (الجزء الثالث) يعود إلى النداء المصحوب بالاستفهام التقريري، الذي يمهد به لإقامة الموازنة المطلوبة المشار إليها سابقًا، مختتمًا القصيدة في الدفقة الشعرية الأخيرة (الجزء الأخير) ببيتين يمثلان صيغة طلبية، يمثل بيتها الأول صيغة النهي "لا تشتموا"، ويمثل بيتها الأخير صيغة الأمر. ويدل هذا على أن صوت الشاعر الراوي هو المسيطر؛ ذلك أنه في هذا المُخْتَتَم يبدو

---

[160] الدرمكي، عائشة: سيميائيات المكان في النص الأدبي، مجلة أيقونات، ع3– الجزائر– 2012، ص90. والهوا هنا الانجذاب.

Digitized by Birzeit University Library

وكأنه يتحدث بلسان الشخصية التراثية عمر بن الخطاب؛ لأنه يوجه عناية المتلقي إلى ضرورة التقرب الوثيق نفسانيًا وفكريًا من الشخصية، بعدها المرتكز الرئيس في التعامل مع الواقع، وما يجب أن يفرز من معطيات مستقبلية مأمول فيها:

لا تشتموا يا هؤلاء، فإننا قوم على رغم الزمان كرام

خلوا البلاد لنا وإلا بينكم يا عابثين وبيننا الأيام

لكأن الشاعر يريد للبيتين على الدوام أن تبقى أصداؤهما تتردد في مسامع الشعب، حفزًا لهم على وجوب العمل لتخليص المغتصبات، استنادًا إلى دوام الحضور العمري بهوامشه الشمولية في الذاكرة الجماعية؛ ذلك أن لهذا القول المسترجع قيمة دلالية ثابتة، أبقى عليها الشاعر في توظيفاته الفنية، وفتح المجال أمامها لتنطلق حرة في تفاعلها مع بنية الخطاب، بثبات دلالتها، ولـ"تنتهي وظيفتها في القصيدة بمجرد تحقيق الصلة بين وعي المتلقي وفكره ووجدانه، وبين هذا المقابل الواقعي"[161]. يُشار في هذا الإطار أنّ ضمير المتكلم يتجلّى دالًا على ذوبان الناظم في المنظوم، وذوبان الزمن في الزمن، وذوبان الشخصية في الشخصية، ثم ذوبان الحدث في الحدث، ليغتدي وحدة نظمية سردية متلاحمة تُجسّد في طياتها كل المكونات السردية بمعزل عن أي فرق يُبعد هذا عن هذا"[162]؛ ما يدفع الشخصية المتكلمة/ الذات الشاعرة بهذا الأسلوب إلى تفجير كوامنها الشعورية والفكرية بصوت عالٍ" سعيًا إلى إعادة التوازن إلى ذاتها الحائرة المقهورة"[163].

---

[161]- عشري زايد، علي: استدعاء الشخصيات التراثية، مرجع سابق، ص278.

[162]- بتصرّف عن: مرتاض، عبد المالك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ع240، المجلس الوطني للثقافة والفنون-الكويت-1998، ص187.

[163]- أحمد، حفيظة: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، مرجع سابق،58.

Digitized by Birzeit University Library

3- **الإبداعية:**

ارتد الشاعر إلى موروثه العربي الإبداعي باعتباره ركيزة **ثقافية أدبية** يمتاح منها أصواتًا إضافية تُحدث تعالقًا تناصيًا، قد يصل إلى درجة التنصيص أو الاقتباس، مع العلم بأن امتصاص الخطاب الشعري لا يعني الذوبان، ولا ينفي التمايز نتيجة ارتباطه بتجربته التي تتخالف مع سواها زمكانًا، مع الأخذ بالحسبان "بأن المبدع لا ينشأ في فراغ ثقافي، وإلا كان يتيمًا بلا آباء، وبالضرورة سيقوده اليتم إلى العقم، فلا يكون له أبناء"[164]. وقد جاءت مساحات هذا الاسترجاع الإبداعي محدودة، اقتضتها طبيعة التجربة الشعرية، وفق معطياتها السياسية الكائنة، وجاءت أيضًا "تعبيرًا عن قلق إبداعي يستشعره المبدع في ظل من سبقوه إلى حلبة الإبداع، وبخاصة إذا كان لهؤلاء الشعراء سطوتهم الشعرية الواضحة"[165]. لقد بلغ الامتياح الإبداعي في بعدي القول والعلم مرتين، كما في قوله:

هي الحرية الحمراء تُسْقى فتُنْبت- بالدم- الشرف الرفيعا[166]

وقوله:

ونذكر ما أرقتم من دماء جرت حمرًا فخضبت الشعابا[167]

إن تركيب " الحرية الحمراء" يستدعي قول أحمد شوقي:

وللحرية الحمراء باب بكل يد مضرجة يُدَق

جاء استدعاء بيت شوقي خالصًا لذاته؛ ذلك أن الشاعر قد وجد فيه ما يُعبر به عن مراده، فحور فيه قليلا، بمستوى كيفي، أدى ناتجًا دلاليًا مقصودًا لذاته، كمثير يتطلب استجابة شعبية، تتمثل في مواجهة الطغاة. فجاءت الصياغة اللغوية الجديدة على النحو الآتي:

---

[164]- عبد المطلب، محمد: قراءات أسلوبية، مرجع سابق، ص18.

[165]- المرجع السابق نفسه، ص104. عبد المطلب، محمد: قراءات أسلوبية، مرجع سابق.

[166]- قصيدة " فلسطين الشهيدة"، ص14.

[167]- قصيدة " ضحايانا"، ص55.

Digitized by Birzeit University Library

الحرية الحمراء (خبر موصوف) في مقابل "للحرية الحمراء (شبه جملة، جار ومجرور متعلق بمحذوف خبر المبتدأ المؤخر "باب"). وقد أفضى هذا التغيير إلى إضفاء بعد جمالي، تحقق فنيًا من خلال تصوير الشاعر الحالة المطلوبة، وفق الصورة الاستعارية المكنية، التي بينت هيئة المشبه الركن القائم في الصورة من خلال صيغة المضارعة " تسقى" ذات دلالة الاستمرار والتجدد (التضحية بملامحها الدلالية المعروفة)؛ فتحرك الذات المناضلة يستوجب نتيجة مأمولا فيها، أظهرها الشاعر من خلال استخدامه حرف " الفاء" الرابط اتصالا مباشرًا، حيث يكون المُنْتَج الدلالي، تحقق الشرف السامي الرفيع. وقد تأتى ذلك بآلية جملة الاعتراض "بالدم" المسبب الأول والأخير في ذلك المنتج. فكان المتلقي أمام تناغم مفرداتي (الحمراء+ الدم)، حيث الأولى لون الثانية؛ فالحرية لا تُنال إلا بالدماء السخية، وإلا فكيف تكون الشهادة؟!

إن دال " تُسْقى" يحمل دلالة التعطش إلى شراب ما، هو– في الأغلب الأعم- الماء. وهذا هو الأصل، الذي يساوي المعنى السطحي المباشر، الذي عدل عنه الشاعر إلى معنى غير مباشر، هو المعنى العميق، الذي فسرته الجملة المعترضة "بالدم".

وفي البيت الآخر يتبين مُتَرَتب التضحية؛ جريان الدماء المقدمة بسخاء، تحقيقًا لغاية سامية هي "التحرير". هذان البيتان يُحدثان تماسًا مباشرًا مع بيت شوقي، ليكون الشاعر بهذا قد قدم للمتلقي رؤيته السياسية، بما لا يقبل أدنى شك. وعليه، فإن مفتاح التحرير يكمن في الثورة الحمراء، إيقاظًا للنيام، وتحفيزًا لهم على التضحية والفداء، لعبور جسر الواقع المتردي، وصولاً إلى بر الخلاص والسلام.

بدا الشاعر يفرض تعتيمًا إعلاميًا، يكاد يكون كاملاً على الموروث الإبداعي " على معنى أن الكتابة الحاضرة تكون كتابة تراجعية، تحاول التعتيم على ما سبقها لتقيم بديلاً عنه، وهو بديل يُتيح

Digitized by Birzeit University Library

للمبدع التعبير من خلاله عن (أصالته الحداثية)[168]. وتبعًا لهذا، يكون الشاعر قد ابتعد عن المستوى الظاهر للمسترجع، ليصل إلى المستوى الباطن لكونه "المستهدف الإنتاجي الأصيل، وهو ما يحتاج إلى قدْر من الحدس للكشف عنه"[169].

بهذا يكون انفتاح ديوان "الرحيل" محدودًا جدًا؛ ما يعني انغلاق الشاعر على نفسه، وهو "ما يشي بالرغبة في الانفراد بالرؤية، وتحمل المسؤولية الإبداعية تحملاً مباشرًا"[170] في ظل وضع ثقافي متدن جدًا تحت الانتداب البريطاني على فلسطين.

التاريخية

وفي سياق **الثقافة التاريخية** يلحظ القارئ حضورًا متدنيًا على مستوى المكان والعلم، كأصوات إضافية مساندة، تحولت إلى إسقاطات للواقع المعيش؛ فقد تردد أربع مرات، تقاسمًا بين المكانية والعلمية التاريخية، بما يشير بوضوح إلى رصيده الحي في الذاكرة الفردية، كنقاط مضيئة في التاريخ العربي الإسلامي، الذي لا بد أن يكون له امتداد في الحاضر الرجعي المعتم؛ ذلك أن امتياحه كان مقصودًا للتأثير في نفوس المتلقين، بمقابلة الحاضر المظلم بالماضي المنير، لعل تطورًا يطرأ لوصل الحاضر بالماضي، وفتح المجال أمام الأخير ليوغل في الحاضر مُغَيرًا، مُقيمًا بذلك واقعًا حيويًا جديدًا، يؤسس لمستقبل مشرق. يقول الشاعر:

واذكروا ما كان في أندلس واقرأوا التاريخ واستوحوا الإباء[171]

---

[168] – عبد المطلب، محمد: مناورات الشعرية، مرجع سابق، ص104.

[169] – المرجع السابق نفسه، ص106.

[170] – المرجع السابق نفسه، ص53.

[171] – قصيدة " تحية الشهداء"، ص11.

Digitized by Birzeit University Library

توظف الصياغة في البيت الثالث والثلاثين دال "أندلس" مستحضرًا به الماضي بناتجه الدلالي الأصلي، وذلك في الدفقة الشعرية الثالثة المكونة من ثلاثة عشر بيتًا، حيث يخاطب الذات الجمعية الأخرى (المحتلين) بصيغة أمر ثلاثية "اذكروا، اقرأوا، استوحوا" مستدعيًا الأندلس رمزًا مكانيًا يحمل التاريخ العربي الإسلامي علمًا ومدنية وحضارة، ليقيم موازنة بين الحكم العربي فيها، وحكم الاحتلال البريطاني وحلفائه في الوطن العربي الكبير؛ فالأول قائم على العدل بمفهومه الشامل، والآخر قائم على نقيض الأول أنموذجًا صريحًا في الغدر والجور ونقض المواثيق... في إشارة إلى ما كان من الحلفاء بعد انتصارهم في الحرب العالمية الأولى، من تقسيم الوطن العربي، بعد استخدامهم العربَ جسرًا أوصلهم إلى أهدافهم. إن أمرًا كهذا يتناغم توافقًا وقصيدةَ "وعد بلفور"؛ فالهم واحد، والكلمة المعبرة واحدة؛ فبدهي أن يتم تراسل كهذا.

بالصيغ الفعلية المختلفة الطاغية على النص، يُخاطب مطلق عبد الخالق بتقريرية مباشرة الذات الجمعية الأخرى (الأعداء)؛ وذلك لتعزيز الموقف الموحد منها، وصولا إلى تحريض الشعب عليها تحريضًا غير مباشر.

بما تقدم، كان المكان محركًا أساسيًا للمتلقي على صعيد إعمال الذهن فيما هو جار، قياسًا بما جرى، ليَخْرُجَ ناتجٌ دلالي مأمول فيه.

الشعبية

وبجانب ما تقدم من أشكال الاستدعاء، ثمة شكل آخر لا يقل أهمية عن سابقيه، وهو نزول الشاعر إلى الحياة الشعبية، مستمدًا منها ملفوظاتها التداولية على مستوى التركيب والمثل، ودافعًا إياها إلى بنية خطابه، وممتاحًا منها "وعيًا إضافيًا يُشارك في إنتاج الدلالة".[172] امتص مطلق عبد الخالق تسعة ملفوظات تداولية توزعت في إطارين:

---

[172]- عبد المطلب، محمد: هكذا تكلم النص، مرجع سابق، ص149.

Digitized by Birzeit University Library

المثل الشعبي

جاء امتصاصه مرة واحدة مقصودًا لذاته؛ كونه يحمل الناتج الدلالي المطلوب، للتعبير عن الحالة الشعبية العامة، والفردية الخاصة. من ذلك قوله:

أضرم النيران ما دام الحديد حاميًا.. وأضرمْه من غير ملال[173]

يرتد هذا الكلام إلى المحفوظ الشعبي " اضرب والحديد حام" بناتجه الدلالي الأصلي (انتهز الفرصة قبل فوات الأوان) وذلك في سياق مخاطبته العمال الذين يعيشون ظروف قهر يصل خط الموت، طالبًا إليهم – بخطابية تقريرية مباشرة، طاغية عليها صيغ الأمر- الاستعداد لمحاربة العدو، وإذكاء نار الانتقام في القلوب؛ فالفرصة مواتية، وما عليكم إلا المواجهة، بعزم لا تلين له قناة، لتشرق شمس حريتكم، وتحيوا أحرارًا، مُطْلقي الروح.

الملفوظ التداولي

جاء امتصاصه على مستوى التركيب ثماني مرات؛ ذلك أنه أقرب إلى الاستخدام اليومي المباشر من المثل ذي الاستخدام الطارئ. ونظرًا لأن استمدادها قائم على مستوى التوافق والهامش الدلالي الأصلي، فقد اختارت القراءة التركيب التداولي "طفح الكيل" المكون من المسند (طفح) والمسند إليه (الكيل) في ناتج دلالي أصلي؛ ليعبر عن الحالة التي آل إليها العرب من ضيم وخداع وقتل وتشرد وتجهيل، وما إلى ذلك من إفرازات الاحتلال البريطاني، لأراض عربية بشكل عام، ولفلسطين بشكل خاص، فيقول:

قل لهم: قد طفح الكيل وقد ملت الأنفس عيشًا وبقاء[174]

---

[173]- قصيدة " نشيد العمال"، ص107.

[174]- قصيدة " تحية الشهداء"، ص11.

Digitized by Birzeit University Library

فالذات الشاعرة تُخاطب الذات العربية الحرة، بأن تُخبر الذات المحتلة، أن الناس قد ملوا حياة القهر، والاستبداد، والذل؛ إن الناتج الدلالي المقصود، والمترتب على المُسْتَمَد التداولي "طفح الكيل" واضح تمامًا؛ إنها دعوة تحريضية ضمنية للثورة على الاحتلال البغيض، الذي طغى فساده، وعم وباؤه؛ ذلك أنّ الصياغة ناهضة على ضمير المخاطب الذي مكّن الذات الشاعرة من البوح والنفاذ إلى أعماق مخاطَبها الذي غدا قوله/ مقول القول " قد طفح..." شكلا محوّلا عن ضمير المتكلم، ليصبح الاثنان في واحد هو الشعب.

انها استمدادات قريبة من ذهن المتلقي ونفسه، أوصلته إلى الحقيقة بسبيل قصيرة، مكثفة، لا وعورة فيها، فأمست وعيًا إضافيًا يشارك في إنتاج الدلالة.

خاتمة

بيّن التتبع الإحصائي المساحات النصية المتنوعة التي شغلتْها **التجليات الثقافية** المختلفة؛ تعبيرًا عن المفارقة الحادة بين الماضي بإضاءاته، والحاضر بعتمته التي آل إليها الواقع العربي والإسلامي عامة، والفلسطيني خاصة.

وكشفت القراءة- أيضًا- أن الأثر الشعري قد تفاعل ونصوصًا دينية وتاريخية وإبداعية وشعبية، صبّت في معارف ثقافية، أغنت عناصر الشاعر الثقافية التي استوعبت الواقع، وحاورته اختلافًا وائتلافًا عبر ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب؛ ما خلق رؤية قيمية مثّلت محورًا أساسيًا للتواصل مع الفلسطيني فردًا وجماعة.

Digitized by Birzeit University Library

المصادر والمراجع

المصادر:

1- القرآن الكريم

2- ديوان " الرحيل"

3- السخاوي، شمس الدين محمد -902 هـ، **المقاصد الحسنة**، دار الهجرة- بيروت- 1986.

المراجع:

1- أحمد، حفيظة: **بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية**، دراسة نقدية، ط1، مركز أوغاريت- رام الله- 2007.

2- أدونيس: **خواطر حول تجربتي الشعرية**، مجلة الآداب - بيروت- 1966.

3- الدرمكي، عائشة: **سيميائيات المكان في النص الأدبي**، مجلة أيقونات، ع3- الجزائر- 2012.

4- السوافيري، كامل: الشعر العربي الحديث في مأساة فلسطين من سنة 1900- 1960، ط2، مطبعة سجل العرب.

5- عبد المطلب، محمد: **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

6- عبد المطلب، محمد: **مناورات الشعرية**، دار الشروق، ط1، 1996.

7- عبد المطلب، محمد: **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

8- عشري زايد، علي: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان- ليبيا- 1978.

9- العيد، يمنى: **في معرفة النص**، ط3، دار الأفاق الجديدة- بيروت- 1985، ص106.

Digitized by Birzeit University Library

10- القدس المفتوحة، جامعة، برنامج التعليم المفتوح، **العلوم الاجتماعية وطرائق تدريسها** (1)، 1993

11- لحام، زهور: **آلية التناص**، مجلة الناقد -لندن- العدد30، 1990.

12- مجاهد، أحمد: **أشكال التناص الشعري**، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- 1998.

13- مرتاض، عبد المالك: **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، عالم المعرفة، ع240، المجلس الوطني للثقافة والفنون-الكويت-1998.

14- مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص**، ط1، دار التنوير- بيروت- 1985.

15- مفتاح، محمد: دينامية النص، المركز الثقافي العربي- بيروت-لبنان- المغرب- الدار البيضاء، ط1، 1987.

Digitized by Birzeit University Library

القدس في الرواية الفلسطينية بعد أوسلو
(نماذج مختارة)

تقديمٌ

ما انفكّت القدس محط أنظار الكثيرين باختلاف مشاربهم العقدية عامة، والإسلامية خاصة؛ ما دفع أقلامًا لتقطع على أنفسها عهد الوفاء لها مكانًا يتفجّر ينبوعًا عذبًا فراتًا لذة للشاربين؛ فكان لقدس الأقداس حظوة وتجلٍّ في الخطابات ؛ حيث لا نجد روائيًا معاصرًا ولا نكاد، إلا تناولها.

يُشار- هنا- إلى أن القدس قد رسمت موقعها على خريطة الشعر الجاهلي والإسلامي من قبل، وواصلت زحفها توسيعًا لمساحة حضورها في الحراك الأدبي بمحطاته التاريخية المتعاقبة. لهذا السبب، أو غيره قد يوجد كثيرون جرّبوا من باب المحاولة الجادة، أو توهّم المقدرة، وقد نرى بعضًا ما يحاول أن يقول شيئًا عن القدس، ربما بنية حسنة، لكن السؤال الذي يبقى مرافقًا لمعظم هذه التجارب يقول: في زمن الإبداع نظمًا وسردًا المتفاوت فنيًّا، وفي تعالقاته بالمكان: أكان بِمُكْنَة الأديب الفلسطيني إنجاز مشروع إبداعي لائق بالقدس العربية الإسلامية مكانًا تاريخيًا مقدّسًا تتهدده الأسْرلة؟

في الحديث عن موقع القدس القديمة المحتلة في المنجز الإبداعي الروائي الفلسطينيّ، سيُصار إلى رصد تلك المحاولات الجادّة، التي كان واقع القدس هاجسها، فكتب أصحابها ما يؤهل ما كتبوا للانتساب إلى الكتابة السردية.

Digitized by Birzeit University Library

لعبت الرواية الفلسطينية دورًا محوريًا في حماية التقاليد والتراث الوطني، وغرس احترام القيم الوطنية والمعرفة بالتاريخ الفلسطيني، فكانت حاضنة الوجدان القومي، وحافظة التاريخ الفلسطيني في مواجهة الزحف الصهيوني الذي عمد إلى طمس كل ما يمس فلسطين، في وقت خلت فيه مناهج التعليم في المدارس- زمن الاحتلال- من البعدين الوطني والقومي.

فعبّرت عن الأمل الجماعي في تحرير الأرض، وحمايتها في كل لحظة من لحظات حياتها اليومية، لتعمل على الحفاظ على التراث المادي، المُرافَق باهتمام أكبر بالتراث المعنوي والتاريخي. وكانت القدس وستبقى مهوى أفئدة الناس جميعهم، فجاء الأديب الفلسطيني ليذكر القدس ويذكر حاراتها وأسواقها ومساجدها في رواياته.

عرضٌ

ثمة مساران سلكهما السارد الفلسطيني الذي كان مُقلا قبل النكبة، وحاول أن يزيد من نتاجه بفعل النكسة، وامتداد تداعيات الأحداث التاريخية المتوالية على المنطقة؛ ما مكّن كثيرًا من الأشخاص من فعل الكتابة الذي افتتحه إميل حبيبي عن المكان الفلسطيني، الحاظي باهتمام نقدي؛ حيث سرد أسماء القرى الفلسطينية المُدمرة، تجذيرًا لهذه الأسماء ومواقعها، في الحافظة الجمعية الفلسطينية.

عُد هذا السبيل آنذاك جديدًا ومميزًا لكتابة حبيبي، وآلية لا بدّ منها، ينظر إلى مثلها عادة، "كعلامة مسجّلة في الأدب، أو ملكيّة فكرية، معنويّة إلى حدّ كبير، حدد معالم المسار الأول، المُردَف بالمسار الآخر المُتمثل في "سبق القصة- المقدسيّة خصوصًا- إلى الاستناد إلى وقائع مقدسية وأماكن؛ كان "مقهى الباشورة"، بين يدي خليل السواحري، فاتحة لهذا التوجه، الذي كرّسه محمود شقير في كثير من كتاباته القصصية، ثم وجد بعد ذلك من يتابع الطريق من الشباب، على قلة ما نشر من ذلك.

هذا التوجه لا يستطيع أن يكتب رواية القدس، أو رواية عن القدس؛ لأن القصة تعمل على أن تكون لقطة مقرّبة بليغة، في شأن محدّد، أو فكرة بذاتها، ولا تستطيع- إلا نادرًا- أن تتحوّل إلى مشهد

Digitized by Birzeit University Library

بانوراميّ شامل، لا بدّ منه لرواية عن القدس، كمكان شديد الثراء في كلّ تفاصيله وأحداثه، وشديد التأثير في كلّ من يعايش هذه التفاصيل والأحداث.

وصف المدينة ليس سهلا، وهو يحتاج إلى معايشة طويلة ولصيقة، وإلى معرفة علمية بطرق الأمكنة ووصفها، وربما إلى تفرّغ كبير لهذا الشأن. ما زالت القدس تنتظر أن يقوم به فريق متخصص، رغم كل ما كتب عنها عبر جميع العصور، لكن الانطباع الذي يمكن أن يكون كافيًا في حالتنا التي تتطلع إلى القدس كمكان روائيّ محتمل، يمكنه أن يعزّز العمل الروائي ذاته، بأن يفتح أمامه احتمالات الحركة المكانيّة والزمنية في آن، إضافة إلى ما يأتي به من كشف صريح للمزاعم والأساطير التي تحاول أن تُقدّم كوقائع، ومن دعم لعروبة المدينة التي يبذل الاحتلال كلّ جهد ممكن، بما في ذلك ما يشار إلى أنه يقوم به من ممارسات لا تعفي ما يكمن تحت سطح الأرض، بهدف الإيهام بارتباط ماضي القدس، بتاريخ مخترع، يبرّر ما يجري من تهويد لحاضرها الأليم.

كثير من المدن الفلسطينية والقرى، اتخذت الأعمال الروائية منها أمكنة روائية، أكثر مما حدث للقدس، ربما لأن هذه الأمكنة أقلّ تركيبًا، وواقعها يتّسم ببساطة يسهل التعامل معها، أو ربما لأن السرد الفلسطيني لم يبلغ مدى عميقًا من التركيب أيضًا، حتى يستطيع من خلاله أن يحيط بالقدس.

السرد الحديث- منذ الاحتلال- لم يقترب كثيرًا من القدس كمكان روائي، وأن بعض من كتبوا، كان مرورهم الفعلي بالقدس عابرًا، وأن قلّة منهم فقط- على قلتهم- هم الذين خبروا تنوّع القدس بالمعايشة التي تساهم في جعل التعبير بليغًا. ومع أن كلّ ذلك لا ينفي أن القدس جزء من التكوين الثقافيّ والوجداني لكلّ فلسطيني، إلا أن الالتصاق بالمكان له أهميته المعروفة في التعبير السرديّ."[175]

---

[175]- بتصرف عن: وليد أبو بكر، القدس كمكان روائي، ورقة قدمت في مؤتمر "القدس هي الكلمة" رام الله- 5-6/ 6/ 2009.

Digitized by Birzeit University Library

من اللاّفت للنظر أنّ عدداً من الأعمال الرّوائية الفلسطينية عبّرت عن حفاوة كتابها اللافتة بهـ
المكوّن، أي؛ المكان، من خلال عناوينها وسردها. يذهب غاستون باشلار إلى أن المكان القديم هـ
المكان الأليف، ويعلل سبب انجذابنا إليه بما يبعثه فينا من مشاعر الحماية والطمأنينة والأمان[176].

تتناول القراءة عينة مختارة من الروايات التي حضرت القدس في متونها:

1- "الجذور" لحليمة جوهر

من الروايات الفلسطينية التي استقدمت الماضي، وتشبثت بعبق تاريخ القدس وحارا
وتقاليدها. ويبدو أن العنوان يحمل دلالات واضحة من حيث ارتباط الإنسان الفلسطيني بوط
وهويته العربية الفلسطينية، رغم ما طرأ على المكان من تغيير وتقلبات ديموغرافية وسياسية غيرت
البيئة الحضارية له. يُعد هذا العنوان ردة فعل طبيعية لما يحدث من تغيير للأرض وما عليها، وبالتا
فهي دعوة صارخة لتمسك الإنسان الفلسطيني بجذوره، ورفضه لهذا الواقع الجديد...

تناولت حليمة جوهر هذا الموضوع، عامدة إلى تسليط الضوء على واقع الحياة المريرة الذي تعيش
الأسرة الفلسطينية في القدس، وفي القرى والبادية بشكل محدد، ومركزة على تبين أثر هذا الواقع في
الأم والأب والأبناء، وتبين كيفية مصارعة الأب للظروف الحياتية الصعبة للتكيف مع طبيعة الحيـ
الفقيرة، والوضع الاقتصادي الصعب في فلسطين المحتلة، مع قلة مصادر الرزق وعدم توفر فرص
العمل؛ لتجسد الكاتبة معاناة البؤس؛ حيث تبدأ روايتها لتؤكد هذه الحقيقة، وتوضح صعوبة الواقـ
الاقتصادي للمنطقة الجغرافية فتقول: "إنه الفقر.. قحط.. عري.. تشرد.. جوع.. حزن.. كآبة..
قهر.. يأس من الحياة.. كان يسيطر على تلك الحياة[177]. يوحي حقل هذه الدوال بطبيعة الحيا
وقسوتها. ومن أجل التكيف مع هذا الواقع المليء بالمرارة لا بدّ من إيجاد مصدر للرزق لاستمرا
الحياة. لذا، فقد كان أبو مرجان- أحد شخصيات الرواية – يغامر مع مجموعة من سكان المنطقة

---

[176]- غاستون، باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1984 ص 65.

[177]- حليمة جوهر، الجذور، دار القدس للنشر القدس 1994. ص 5.

Digitized by Birzeit University Library

فيعرض نفسه للخطر من أجل تهريب البضاعة من الضفة الشرقية لنهر الأردن، حتى يصل ومن معه إلى القدس ببضاعتهم سالمة " فيبيعونها للتجار و يشترون بثمنها التمر والحلاوة والزيتون والخبز المدني فيعم الخير وتمتلئ البطون الخاوية، وتشرق وجوه النساء فيغتسلن لأول مره منذ شهور، ويغسلن أطفالهن وثيابهم... التي استبدلوها للتو بثياب جديدة[178]." أما إذا ما جاء فصل الشتاء، وقفت عمليات تهريب السلاح والبضاعة، فيعود الجوع ويتحد مع البرد فيشكلان مأساة حقيقية لأهل المنطقة، و"تتوقف محاولات التهريب من منطقة إلى أخرى، ويشتد الفقر، فيخيم الصمت على الخيام ويختفي بريق العيون، لتدور حائرة دامعة تفتش عن أي شيء تسكت فيه عواء الأمعاء الخاوية[179]".

وعرضت حليمة جوهر بعض العادات السلبية في رواية "الجذور" وأوضحت إلى ما رسخ في المخيلة الشعبية لأهل البادية من تمتع القوى الخفية بقدرات خارقة، كما جرى مع زوجه أبي منصور عندما شكت أمر زوجها المريض إلى إحدى نساء الحي، حيث قامت الثانية بدورها بأن نصحتها بالتوجه إلى الشيخ محمود، كي يعالجها بالطرق التقليدية المتوارثة: "إذا عليك بالشيخ محمود. اذهبي إليه واشرحي حالة زوجك له، ولا تنسي أن تأخذي شيئًا من أثره. ثم قيسي خيطًا على طوله وخذيه معك. سيعمل لك حجابًا وبإذن الله غيمة وستزول. ولكن لا تنسيني حينها من الحلوان[180]".

وحين مرضت صفيه بعد موت زوجها الثاني، جاءت النسوة إلى بيتها فأخبرنها "بأن عفريتًا تربع على صدره حتى خنقه وأن مكانكم مسكون بالعفاريت. بعد انتهاء العزاء خذي ابنك وانفدي بجلدك بعيدًا عنه[181]". أما الرأي السديد عند القابلة أم إبراهيم -التي تعرف أكثر من كل النسوة في

---

[178] - المصدر السابق نفسه، ص 6 .

[179] - المصدر السابق نفسه، ص 7 .

[180] - حليمة جوهر، الجذور، مصدر سابق، ص 34.

[181] - الرواية السابقة نفسها، ص34.

Digitized by Birzeit University Library

هذا المجال-: "أنه لا بد أن جنيًّا يسكنها ويتمتع بجمالها. لذلك، فهو يقتل كل إنسي يتزوجها[182]". والحل برأيها أن ترسلها إلى الشيخ محمود لـ" تعود مثل المهرة، لأن بيته مثل المزار؛ نساء تروح ونساء تجيء"[183] ومع أن الشيخ محمود أساء التصرف مع من يدعي علاجهن بالسحر والحجاب؛ فالفتاة في الداخل تستنجد بأهلها من ذاك الرجل الذي يحاول اغتصابها، وهي تصيح "يا أبي، يا أمي، يا ناس أنجدوني. نفذ صوتها إلى آذانهم، فبدءوا يبتهلون و يدعون لها بالنجاة من أيدي الجن[184]".

واعتنت الكاتبة بالحياة الاجتماعية والروحية للناس فعرضت لعاداتهم ومعتقداتهم الموروثة والمقدسة. إن كل شيء في حياة القبيلة مقدس، بدءًا باللباس، وانتهاءً بطقوس الزواج. وقد عرضت حليمة جوهر في روايتها لهذه العادات والمعتقدات والتقاليد، بدافع تعريف القارئ بما يجهله من حياة القبائل في البادية، لتمجد بعض العادات الحسنة، ولتدين العادات السيئة مركزة اهتمامها على قبيلتها "عرب المنطار" التي تسكن قرب القدس، فيعكس نصها التفاصيل الدقيقة لأشكال الحياة المختلفة، الاقتصادية والسياسية والاجتماعية كوصف الحفلات الخاصة بالزواج، وما يشتمل عليه من ملابس وزينه، وما يقدم فيه من طعام، وما يردد فيه من أهازيج وأغان شعبيه، كما جاء في عرس "مرجان" بطل الرواية التي حفلت بأدق تفاصيل الحفلة، وكأنها توثق ما يكاد يندثر من هذه العادات في مثل هذه المناسبة، وما يصاحبها من أغانٍ شعبية.

ففي هذه المناسبة صرّحت الكاتبة بذكر أنواع الطعام الشعبي كالخبز (على الصاج) والمنسف العربي، والقهوة العربية، وذكر دقيق لملابس"الحناء": فهو ثوب جديد مطرز باللون الأحمر[185]، أما

---

[182] – الرواية السابقة نفسها، ص 35.

[183] – الرواية السابقة نفسها، ص35.

[184] – الرواية السابقة نفسها، ص 37.

[185] – رواية" الجذور"، مصدر سابق، ص110.

Digitized by Birzeit University Library

العريس: فقد ارتدى ثوبا وعباءة وكوفية[186]"، وعندما أرادت العروس أن تنتقل إلى خيمة زوجها، دخل والدها عليها ووضع عباءته على كتفها، ولفها حول جسدها لتغطي الثوب التقليدي المطرز الذي كانت ترتديه، ثم أسدل النقاب على وجهها، وأمسك بيدها وخرجا من الخيمة[187]". كما أتت الكاتبة على وصف أدوات الزينة وأنواع الرقصات للنساء والرجال في حفلة الزواج.

وأعطت الرواية مساحة صغيرة لأغاني الطفل رغم الجو العام المأساوي؛ فهناك أكثر من نوع لهذه الأغاني كالسياسي والاجتماعي، والمغنى وفقا للحالة النفسية التي يعيشها الطفل الفلسطيني؛ فالأطفال يغنون مستبشرين بعودة آبائهم من رحلة تهريب السلاح والملح من الضفة الشرقية إلى القدس، فيستبشرون خيرًا بالهدايا التي سيحضرها الآباء معهم، وذلك بعد وقت طويل من الحرمان من الطعام والشراب وحتى الثياب الجديدة:

اليوم عيدي يا ليله ولبست جديدي يا ليله
فستان مكشكش يا ليله ع الصدر مرشرش يا ليله
دبوس الماس يا ليله يغرز بالرأس يا ليله
دبوس حديد يا ليله يغرز بالإيد يا ليل[188]

2- قصة حب مقدسية" ليوسف العيلة

يشير عنوان الرواية بالحرف واللون والصورة- إلى المغزى الحقيقي الذي يريد الكاتب أن يضيئه في روايته هذه. وتقع أحداثها في بيت المقدس وجواره، ويخص بالتحديد جريمة حرق منبر المسجد الأقصى على يد الأسترالي مايكل روهن في عام 1969.

---

[186]- الرواية السابقة نفسها، ص112.

[187]- الرواية السابقة نفسها، والصفحة ذاتها.

[188]- حليمة جوهر، الجذور، مصدر سابق، ص6.

Digitized by Birzeit University Library

وتشير الألوان التي استخدمها في رسم غلاف الرواية الأمامي إلى أن عنوانها ينحو منحى سلبيًا في معناه ومبناه؛ وذلك لاستخدامه اللون الأسود في كتابة دال "قصة" وهي أول الدوال الثلاثة التي يتشكل منها العنوان. وكأنه يريد الإيحاء- منذ البداية- أنها قصة متسخة الوجه، موشحة بالسواد، تشبه الكحل والسخام، مرّة المذاق، منافية للقيم والثوابت المقدسية، وأنه يدين سلوك أبطالها وأعمالهم ومواقفهم بسبب تقصيرهم إزاء جريمة حرق منبر صلاح الدين الأيوبي خاصة وسقوط القدس عامة. وتسري هذه (الثيمة) من بداية الرواية حتى نهايتها سريان الدم في العروق لإضاءة واقع هزيمة المقدسيين، الذي يوازي فشل إبراهيم في رواية " صورة وأيقونة وعهد قديم"؛ تلك الشخصية التي لم تستطع الحفاظ على عشقها لمريم المسيحية، ولم تتمكن من الزواج منها؛ لأن إبراهيم لم يع واقعه الاجتماعي وعيًا ذهنيًا، بل ركن إلى قلبه الذي لم يسعفه في فهم الشرط التاريخي الحاكم للعلاقات الاجتماعية؛ فضاعت مريم / القدس، التي تمسي في " أيقونة" رمز التيه والضياع. ثم نراه يعمد إلى استخدم اللون الأحمر لرسم الدال الثاني من العنوان "حب"؛ أي الإيحاء بأنها حامية المبنى، وعاطفية المعنى، وجنسية السلوك، وربما دموية النهج. ثم يلوّن بالأخضر دال "مقدسية" وكأنه يشير إلى أن هوية الرواية إسلامية، وذات بعد إنساني، رغم ارتدائها ملابس الحداد. وكما هو معروف في عالم الإيحاء الأدبي فإن للألوان معاني محددة ومتفقًا عليها ؛ فاللون الأسود يدلل على الحداد والهزيمة والعتمة والنكوص والخيبة ؛ بينما يرتبط اللون الأحمر بتداعيات الجنس، وإشعال الحروب، وعذاب الجحيم، وسفك الدماء. أما اللون الأخضر الذي يصبغ دال "مقدسية" فيدلل- أيضًا- على مُكْنَة تجدد ونماء وبقاء المسجد الأقصى رغم الحرق والقتل والاحتلال الذي تتعرض له مدينة القدس. علاوة على دلالته الروحية المرتبطة بفكرة لون الجنة لدى المسلمين.

ويظهر على الغلاف الأمامي- أيضًا- منبر نور الدين زنكي- المعروف بمنبر صلاح الدين – والنار تشتعل فيه. يُعتبر المنبر الأبنوسي العتيق رمزًا تراثيًا عالميًا ثمينًا يُذكّر المسلمين بنصرهم في معركة حطين بقيادة صلاح الدين الأيوبي، الذي أحضر المنبر من حلب، وأمر بنصبه في المسجد

Digitized by Birzeit University Library

الأقصى، بعد أن أنجز نصر حطين وحرر القدس من الصليبيين، وغسل المسجد الأقصى والصخرة المشرفة بماء الزهر لتطهيرهما من أدران الغزاة. وتشير ظلال صورة الفارس الذي يمتطي صهوة جواده على يمين الغلاف إلى صلاح الدين الأيوبي، القائد الحيّ في الذاكرة الشعبية الجمعية الذي نراه يسابق ريح الزمن السيء لحماية المسجد الأقصى، والثأر ممن حرقوا منبره.

تنهض دلالة الصورة من رحم بطولة تاريخية كانت، منطلقة من معناها الساكت إلى متحرك يتمثل في مخاطبة الأمة استنهاضًا ثوريًا، يجب أن يتلاحم وماضٍ سلف؛ حيث يجسد الروائي في صورة الفارس معنى يمور يضفي على النص حركية عالية، يتعانق فيها الحث والتوجيه تعالقًا ارتباطيًا شرطيًا، يُلازِب عمقًا نفسانيًا، وبعدًا تصويريًا يمكّن الماضي من عودةٍ واجبة نصرةً للقدس مكانًا وتاريخًا ودينًا وإنسانًا. إنه صلاح الدين الحامل تاريخًا أصيلا، وبطولاتٍ جسامًا؛ فيوسف العيلة يحمِّل دلالة "صلاح الدين" التاريخية بعدًا يحتمل الحياة المعيشة، معتبرًا كل مسلم هو صلاح الدين، لتغدو الحياة صراعًا دراميًا بين الضحية والجلاد/ صاحب الحق ومغتصبه/ الحقيقة والتزوير؛ حيث يُطلب إلى الضحية استدعاء سياسة صلاح الدين القائمة على لم الشمل، وتوحيد الصف، ودقة التنظيم، والقدرة على التخطيط، وسرية التدبير، وإخلاص النوايا لله تعالى".[189]

وظف يوسف العيلة الحكاية في روايته، وفي حبه للقدس بحكاية حب قديمة نشأت بين الملك العادل الأيوبي والأميرة جوانا، شقيقة ريكاردوس قلب الأسد. تقول الرواية: "إنه حين فقد شقيقها الأمل في استعادة القدس من المسلمين بقوة السلاح، عرض على صلاح الدين تزويج جوانا من الملك العادل بشرط أن يكونا حياديين في حكمهما للمدينة. رفضت جوانا الفكرة قائلة: كيف تقبل أن

---

[189] – بتصرف عن: رضا لدادوة، القدس في الشعر الفلسطيني المعاصر (1967-2004) منشورات مركز بيت المقدس رام الله 2006، ص126.

Digitized by Birzeit University Library

تمسي أختك من سبايا ملك حرق صليبك واحتل مدينتك المقدسة، يا ريكاردوس؟ طأطأ السكسوني رأسه أمامها، ولم ينبس ببنت شفة[190]"

وتتحدث الرواية عن أسباب ضياع القدس، وما كان انغماس الراوي حسن المغربي والبطل أحمد الصفافي العاطفي مع النساء إلا تمويهًا تقنيًا لجأ إليه الكاتب يوسف العيلة من أجل إدانة بطله، وبعض شخصيات روايته لانحرافهم الأخلاقي وتدنيسم القدس؛ كي يضيء بعض الحيثيات السلوكية المهمة التي أدت إلى سقوط القدس في يد العدو، وتحميلهم جزءًا من المسؤولية، ليوجه سهام نقده إلى المجتمع والحكومات العربية، فيقول على لسان إحدى شخصيات الرواية:"هل تعرف لماذا انهزمت مدينتنا المقدسة في حرب حزيران النكسة؟... لأنها لم تكن مثالا للجمال في نفوسنا، كانت مركزًا للتسوق والابتذال؛ لم نعتبرها درة أوطاننا وناموس كرامتنا، ولم نعتقد أنها تحفة روحية يجب الحفاظ عليها بالمهج. نحن ومن سبقونا، جعلناها مجرد مدينة سياحية، تلبس البكيني نهارًا وتنام عارية الجسد ليلا في انتظار زبانية الليل، جردناها من قداستها فهانت علينا وسقطت في يد العدو بضربة كف[191]".

ويؤكد آخر المسؤولية العامة لسقوط القدس، وتناسيها من قبل الأمة العربية: "ما في حدا أحسن من حدا؛ كلنا عرب ومسلمون، كأن لسان حالنا يقول: الجنس أولا والقدس أخيرًا، لم يكن لمراهق أن يفرق بين قبلة حب وقبلة روح[192]".

ويبدو نقد الكاتب واضحًا للدور الضعيف في الدفاع عن القدس، ويدين شخصياتها المقدسية التي انحرفت عن الخط الوطني والديني، وقصرت في الدفاع عنها وقت الشدة، ويؤكد لنا بأن الدماء التي بذلت في سبيلها ما زالت قليلة، فيبدو ضعف انتمائنا واضحًا للعيان، فيتساءل الراوي:" ألم تكن دماء المسلمين تسكب فداء للقدس في كل معاركها؟ منذ متى يبخل صلاح الدين عليها بالمزيد؟ وهل

---

[190] - يوسف العيلة، قصة حب مقدسية، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين . القدس- 2008، ص8.

[191] - المصدر السابق نفسه، ص25.

[192] - المصدر السابق نفسه، ص33.

Digitized by Birzeit University Library

حياة من لم يمت بعد من أجلها أغلى من حياة من ماتوا دفاعًا عنها؟ أم أننا فهمنا تاريخنا بصورة خاطئة تحتاج إلى تعديل وتصحيح؟[193]"

لقد عايش المقدسي- في هذه الرواية- زمن الخذلان العربي، والتشتت الإسلامي، والخفوت الوطني، فمن يلومه حين ينقلب على شبابه، ويزهد في حبه للأخريات؟ أدرك في أواخر سني عمره أن لهفته للنساء كانت استجابة غير لائقة لنداء أبديّ يصدح بالحب إلى مدينة مقدسة، يزينها الكحل ويسخمها الاحتلال[194].

ويرى المقدسي بعيد وصوله إلى أرض القدس أن تجليات الوطن تكمن في خيرات القدس "التين والقطين، التفاح الطازج والمجفف، البرتقال والليمون، الفريكة والقمح،والجوافو والجوز،العنب والزبيب،الرطب والتمر،والكنافة ولبن الجميد الأبيض. كانت مصطفة مثل كبار المستقبلين العرب في المطارات العربية[195]" "إذا لم تكن القدس لمن يحبها ويزرع في رحمها الحضارة، فلم تكون؟ أتكون لمن يحرق منبرها ويدمر آثارها؟[196]" "رأيت المنبر المحترق عبدًا حبشيًا ملقى على الأرض، منطفىء العينين، ضامر الشفتين، رأسه كالقطيفة السوداء. كان يبكي، يعاتبنا بصوت متهدج:"ضيعتموني ضيعكم الله، لم أعد منبرًا لحضارتكم![197]"

3- "عودة اليبوسيين" لربحي الشوبكي[198]

سرد غرائبي يطرح البعد التاريخي للمدينة من حيث هويتها العربية التي لا يرقى إليها الشك. وتعرج إلى ما أصاب المدينة بفعل تهاون أهلها، فسقطت بأيدي أعدائها، ليعاود أهلها من جديد

193- المصدر السابق نفسه، ص36.

194- المصدر السابق نفسه، ص140.

195- يوسف العيلة، قصة حب مقدسية، مصدر سابق، ص38.

196- المصدر السابق نفسه، والصفحة ذاتها.

197- المصدر السابق نفسه، والصفحة ذاتها.

198- منشورات لجان العمل الثقافي- القدس- 2009.

Digitized by Birzeit University Library

التلاحم والعمل بروح الجماعة بغية تخليصها من براثن المحتل، وإعادة بنائها، بما يدحض المزاعم الإسرائيلية القائلة بأن لا أثر لقبيلة يبوس في بناء المدينة.

4- "برج اللقلق" لديما السمان

لقد اختارت الكاتبة أن يكون المكان الرئيس لأحداث روايتها " برج اللقلق " الذي يحمل اسم الرواية، وهو مكان تاريخي تصفه الكاتبة في السطر الأول من الرواية قائلة: "هناك في الطرف الشرقي الشمالي لسور مدينة القدس العظيم.. داخل عمق البلدة القديمة يقع بيت آل عبد الجبار.. في منطقة اسمها برج اللقلق من حارة باب حُطّة[199] " وبرج اللقلق اسم منطقة بمدينة القدس من حارة باب حطة، وتعتبر منطقة استراتيجية- عالمًا مليئًا بالذكريات حيث عاشت في برج اللقلق في بيت جدها الذي تحكي عنه أنه "كان بيتًا موغلا في القدم، له باحة واسعة تتوسط عددًا من الغرف، فيها نافورة حولها تنك زرعت بالزهور،...برج اللقلق منطقة مرتفعة. وجاء البيت ليعلو قمة هضبته.. فباحة البيت تطل على ساحة الحرم القدسي الشريف من جهة الجنوب[200]" وبجانب البيت حاكورة فيها قبر الشيخ علي أحد فرسان صلاح الدين الأيوبي الذي استشهد على أسوار القدس.

تتحدث الكاتبة ديمة السمان عن الفقر الذي أصاب القدس أواخر الحكم العثماني؛ ما اضطر زعيم الحي عبد الجبار للبحث عن أي نوع من الأعمال مهما كان متواضعًا -رغم عراقة أصله وزعامته للحي- فهو يرى "أن العمل شرف يكفيه الحاجة وذل المهانة؛ فقد قرر أن يستغل قوة البدن، ويستعين بالبغل ويعمل في العتالة[201]". وعندما اعترضت زوجته على هذا العمل الذي لا يتناسب والمستوى الاجتماعي التي تعيشه العائلة، وعاشه من قبل الآباء والأجداد، قال غاضبًا:"زعيم ويمد

---

[199]- ديمة السمان، برج اللقلق، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة- 2005، ص5.

[200]- رواية" برج اللقلق"، مصدر سابق، ص5.

[201]- الرواية السابقة نفسها، ص7.

Digitized by Birzeit University Library

يده للإحسان..؟ هذا أكبر عار... أنت تعلمين ضيق الحال... وما عاد أمامي سوى صحة البدن... وهذا البغل حتى أجلب لكم لقمة العيش[202]".

تتناول الرواية الحركة التجارية في القدس أيام الحكم العثماني، وأنواع البضائع التي تدخل وتخرج مع المسافرين والمتسوقين في المدينة: "فمنطقة باب الخليل سوق تجارية نشطة تعج بالبائعين والمشترين.. أماكن تجارية كبيرة في مجال الحبوب والبقول.. وحسبة الخضار التي يصدر إليها أهالي القرى الغربية والجنوبية من فلسطين.. تلال من البطيخ وأكوام من البرتقال والفاكهة وجميع أنواع الخضار يأتي بها الفلاح من تلك المناطق فيبيع إنتاج أرضه.. ويشتري ما يلزمه...حركة دائمة لا تهدأ أبدا.. فالقدس قلب فلسطين وساحة باب الخليل قلب القدس... فهي سوق البيع والشراء التي لا بد لابن القدس أن يصل إليها[203]".

كما تقدم الرواية أشكالا للعمل كانت تمارس في القدس، كمهنة (العتالة)،وتقدم الاصطلاحات الشعبية التراثية لهذه المهنة، التي لم تعد قائمة الآن، فتعرفنا إليها، وتقدم مكوناتها المادية؛ فتعرفنا على الخُرج والبردعة والكلابة والسرج وغيرها؛ فها هو عبد الجبار يدخل الساحة" ولا شيء معه سوى خُرج يضعه على ظهر بغله.. لا حبل ولا بردعة ولا كلابة يرمي بها أكياس الحبوب والبقول على ظهره..لا شيء أبدًا من لوازم العتالة.. ولا خبرة في التحميل... أو التنزيل... وما أن رفع عبد الجبار الصرة من الجهة اليمنى للبغل حتى وقعت تسحب معها السرج من الجهة اليسرى... فاحتار ماذا يفعل؟[204]"

---

[202]- رواية "برج اللقلق"، ص8.

[203]- المصدر السابق نفسه، ص10.

[204]- المصدر السابق نفسه، والصفحة ذاتها.

Digitized by Birzeit University Library

وفي رواية "الضلع المفقود"[205] تتبدى القدس كلمات سارت معها رحلة عمرها، حملتها معها، وهي (القدس) أكبر منها، عندما كانت صغيرة لم يسعها عقلها، وناء بحملها قلبها، سمعتها من أبيها وأمها، وزرعتها في العمق حيث يسكن حبها. القدس التاريخ الشاهد على التاريخ... وتكاد الروايتان تعالجان الموضوع ذاته!

5-" مرافئ الوهم" لليلى الأطرش

تُشكّل عدولا أو انتهاكًا فرديًّا لقيود تُكبّل الإنسان وخاصة المرأة، حيث يأتي إبداعها-هنا- مسبوقًا بقصدية ذهنية واعية يقينًا؛ فالرواية تروي قصة علاقتيْن فاشلتيْن بين امرأتيْن وثلاثة رجال، حيث إنّ ثمة علاقةً قديمة عمرها خمس وعشرون سنة بين شادن المسلمة وكفاح أبو غليون المسيحي، أخذت مكانها حين شرعت شادن تكتب لتنشر في الصحافة المقدسية، بِعدّ **القدس** مكانًا حاضنة ثقافية وحضارية بأبعادها المختلفة؛ إذ كان كفاح سكرتير تحرير في إحداها... وطرق الحب قلبيهما" تشابكت نظراتنا في ممر الجريدة متعاكسيْن، تدلف بثقة، وأحاول الخروج حائرة، توقّفْتَ، وتسمّرْتُ بدوري!... مسلوبة أمشي وأخي الصغير،مسبيّة تندفع إلى مجهول، ومثير إحساسٌ لا يُرَدُّ ولا يُقاوَم.

وما زلت مشغولا بي، وأنا هائمة بك... كذا تبدأ القصص"[206]. لكنه لم يُؤت أُكُلَه لتباين المعتقد الديني، فخانهما التخطيط لمواجهة المجتمع، فسار الاثنان في" مفارق مختلفة ولم يتوقف ليسأل أو ينظر خلفه حين رحل، ولم تحاول اللحاق به، فتباعدا كثيرًا"[207] "والعطور كالبشر تجاذبك الحب أو تنفر بكيمياء تركيبها وعرق جسدك، وعطري زهور الغرب ومسك الشرق وعنبره، مُزجت في تناغم ساحر... وستكتشف حين ألقاك أنني تجمّلت لك حتى بالغت... فهل ما زلت قادرة وأنت مهتمًا، في

---

[205]- ديمة السمان، ط1، دار العودة للدراسات والنشر القدس- 1992.

[206]- ط1، منشورات مركز أوغاريت الثقافي رام الله- 2005،ص14.

[207]- الرواية السابقة نفسها، ص4-5.

Digitized by Birzeit University Library

مسافة بين امرأتين؟ مراهقة تندفع إلى مغامرة الحب **تحت شمس القدس**، وإعلامية ناجحة يدفعها الوجل إلى لقاء في مطر لندن الصيفي. فهل يعمّق لقاؤنا شعوري بخسارتي لك؟"[208]

إنه استفهام يرنو إلى تحقيق أمل بعاطفة كالعنقاء تنهض من رماد الدموع والقهر. وأنّى لها ذلك؟! وتغدو لندن مرفأ أمل، كما كانت **القدس** من قبل، إلا أنّ اللقاء تمخّض عن وهمٍ وخيبة صارخة.

إنّ مسألة العلاقات الفاشلة المذكورة تشي للقارئ بأن ثمة ارتباطًا عضويًا بما يجري في مجتمع ممسرح تمثل **القدس** قلبه، بما هو مُشرَّب بمستوى ثقافي ينعكس سلبًا أو إيجابًا على العلاقة بين الجنسين فيه، وهي تُشكِّل- بالتالي- صرخة فردية مدوية تبحث عن بوصلة تُعمِّمها لتُشْهر- من خلالها- أنّ الرجل -على الدوام- هو دافع أساسي نحو فشل العلاقة العاطفية والزوجية، وذلك لطبيعته الخائنة،ما يدفع إلى إشهار سلاح المقاومة والثبات على الموقف الذي يحقق كينونة المرأة في موازاة الرجل.

أعتقد أنّ تلك الأسماء الواردة في الرواية ومن بينها **"القدس"** إنْ هي إلا تعبير عن واقع حقيقي يُسْرد بطريقة فنية، وشاعرية عالية، ووصف دقيق موحٍ مجْذاب، ما يسم الرواية بطابع فسيفسائي فاتن يقصّ ذكريات وواقعًا يقوم بينها تعالق متين يؤلّف بنية روائية مُحكمة العناصر في بعدها الزمكاني المتداخل، وإظهار "لندن" مكانًا مركزيًا يُبئِّر الحدث، الحامل في رحمه جنين ثقافة نسوية آخذة في التّشكُّل والتبلُّر، القاضية بتحميل الرجل مسؤولية ما يصيب المرأة من عذابات نفسية، بسبب أوضاع اقتصادية أواجتماعية، أو فكرية أيديولوجية، أوسياسية،أو عقدية يتملّك مقْودَ التفكير والتشريع فيها الرجل، اعتمادًا على إرثٍ ممتد، آن للمرأة أنْ تعمل على مواجهته وتغييره، بما يُعاكس ما هو قائم بالفعل في القدس بامتداد شمولية الوطن.

---

[208]- الرواية السابقة نفسها ،ص 11-13.

Digitized by Birzeit University Library

ليلى الأطرش تكتب رواية تتمرّد على الواقع، وتحطم كل الأسوار في عالم متخيَّل. كاتبة تجربة شخصية متماسّة مع الحياة، وفاهمة الطبيعة الإنسانية، بما فيها من ثنائيات حب/ صد، حلال/ حرام، حزم/ مرونة، شد/ تراخٍ...! لم تتدخل في حركات شخوصها الداخلية إلا نزرًا، بما حقق لها أنْ تعيش التجربة؛ " لأنها تطرح الأسئلة، وتبتكر الرموز، وتستشرف المستقبل"[209] بما تحمل القدس الشمولية من موروث ثقافي اجتماعي آن له أن يتغير.

6- وفي مخطوطة رواية **"سما، ساما، سامية"**[210] يطرح **صافي صافي** شخصية سامية المتمردة على المجتمع، المحلاة بـ"الجنون" التي ترى ما لا يراه غيرها عبر الانفتاح على الآخر، والانفتاح على الأماكن المغلقة، ومنها تحديدًا "القدس" التي تتجول في أسواقها وحواريها، وتختلط بالجنسيات المختلفة؛ ما حدا بها في نهاية الرواية إلى أن تسافر إلى جنوب أفريقيا؛ للتعرّف على طرق جديدة ومتنوعة للنضال. تتحدى الحواجز وتلتف عليها لتلتقي بهذا وذاك، وتضحي بزوجها مقابل رؤيتها الخاصة؛ البحث عن الجديد، الجنون الجديد...

7- وفي رواية **"الميراث"** مالت **سحر خليفة** نحو القدس؛ حيث البطلة عبرت بالقدس غير مرة، جراءَ الصلات العائلية التي تربطها ببعض ساكنيها، ولأنها تحمل الجنسية الأمريكية التي تتيح لها أن تدخل القدس دخولا مشروعا لا يمكن لساكني غزة والضفة إلا مكابدةً.

209- خالدة سعيد، حركية الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة بيروت- 1979، ص18.

210- تحت الطبع، دار الآداب بيروت- 2009. يُشار إلى أنه في روايته " الحلم المسروق" تتبدى القدس قلب الانتفاضة النابض؛ حيث تتوالى البيانات من هناك عبر إحدى الشخصيات، تأكيدًا من الكاتب أن القدس لا يمكن أن تكون بحال من الأحوال خارج معادلة الصراع بِعدّها ثابتًا مركزيًا من ثوابت الشعب الفلسطيني...

Digitized by Birzeit University Library

كان العبور سياحيًا إلى حدّ كبير، حتى من وجهة نظر الراوية، "لأن القدس للسيّاح، وأنا طبعًا، رغم أصْلي وفصلي وديني الحنيف، مجرّد سائحة مغتربة"[211]. وقد جاء الدخول استجابة للذاكرة القديمة للوالد الراحل، الذي "ساعات كان يحكي عن القدس"، وهي طفلة. كما جاء تلبية لدعوة من الأرملة الصبية للوالد الراحل، المقدسيّة الهوية، مع أن الزائرة لا تتذكر الآن من القدس سوى "ساحة الأقصى والقبّة وبلاط حجري وأقواس وأعمدة من فضة وماء المتوضى كذوب الثلج في الحنفية أيام الحر". إنها "القدس القدس، إيه البلاد! سقى الله عَ هديك الأيام"، كما يقول لها أحد كبار السنّ، متحسّرا على ما آلت إليه المدينة.

وفي الزمن الجديد، زمن أوسلو، الذي صار فيه الطريق إلى القدس سفرًا[212]، تصف الرواية القدس، وتحرِص بقصديّة واضحة على أن تذكر الأماكن بأسمائها، من باب الخليل إلى الدباغة والمصرارة ودرب الآلام، ووادي الجوز كجزيئيات تحمل دلالات عميقة، ذات أبعاد تاريخية ودينية وميتافيزيقية حضارية.

الوصف ناهض على القدس القديمة والجديدة بقسميها الشرقي والغربي الذي هو "من نصيب اليهود"[213]. وحين تتوصل إلى أنها اكتشفت القدس، تكون قد رأت فيها "الأودية والزيتون، وحديقة جامعة تبشيرية لها ردهات تنتهي بأدراج عريضة وقطاين وأزهار مشعّة خلف زجاج طويل عريض... (وَ) الأقصى بقبته اللامعة ومآذنه وسور القدس ومبانيها ذات التاريخ"[214].

---

[211] - الرواية، دار الآداب بيروت- 1997، ص77.

[212] - الرواية السابقة ذاتها، ص55.

[213] - الرواية السابقة ذاتها، ص76.

[214] - الرواية السابقة نفسها، ص78.

مكتبة جامعة بيرزيت الرئيسية

Digitized by Birzeit University Library

يُشار- هنا- إلى أن الرواية تدعو- فيما تدعو إليه- إلى التمسك بالبناء القائم ومحاولة ترميمه ما استُطيع إلى ذلك سبيلا؛ فـ" زوجة الأب أعادت ترميم "تراس" بيتها"[215]، وتأكيد حقنا في القدس: "القدس لنا، ومن لا يعرفها ليست له"[216]، ورفض التعايش مع الإسرائيلي المحتل؛ وذلك من خلال إسقاط الجنين الذي حملته زوجة الأب صناعيًا من نطفة" إسرائيلية، في مستشفى إسرائيلي".

8- "نجوم أريحا" لليانا بدر

لا تكاد تخرج في ميلها نحو القدس عن رواية "الميراث"، إلا بيسير من معايشة ذات تعالق خاص بالقدس يدخل بشكل أو بآخر في تفاصيل حياتية تتجاوز وصف المكان، لتتعامل مع خصوصيات الذين يعيشون فيه، تبدأ من موت الأم في بيت مقدسي[217]، جراء صراع مقيت ممتد مع المرض، ليبدأ مع رحيلها أول انهيار، تتابع الرواية تحوّلاته بعد ذلك وترصد تداعياته، عبر آلية وصف تقليدية تركّز على المعالم الرئيسة المعروفة في القدس، فاسحة له مساحة واسعة لتأخذ "أقواس الحرم الشريف. عين ستنا مريم. كنيسة قيامة الابن. جدارية كنيسة الجثمانية الملوّنة. أحجار باب خان الزيت، زوايا حارة النصارى" مكانها في المتن[218] بارتباطاتها بمسألة الاستيطان، وتهجير الآخر الأصلي كما حدث مع الأرمن كأقلية جاءت من ماضٍ لتقيم بين ظهرانينا، حيث تنعكس مأساتهم على الفلسطيني الذي تجرّع الكأس ذاته وما زال.

---

[215]- الرواية السابقة نفسها، ص137.

[216]- الرواية السابقة نفسها، ص154.

[217]- دار الآداب- بيروت- 2002، ص75.

[218]- انظر على سبيل المثال الرواية السابقة نفسها، ص194.

Digitized by Birzeit University Library

9- "من السهل ربط دخول القدس في رواية **سحر خليفة "صورة وأيقونة وعهد قديم"** بحكاية مرّت عابرة في رواية "الميراث"، عن راهبة "كانت حلوة، مثل القمر، كانت شفافة سماوية، وعيناها أيضًا بلون البحر. كانت من قرية قرب القدس"[219] وحدث أن تعلّقت بالأب الذي كان أجيرًا في محلّ لبيع التحف الشرقية (سنتواري)، ما جعلها تهجر الدير من أجله، وتحظى بإعجاب الناس بجمالها من ناحية، وبرجولته من ناحية أخرى.

للراهبة أوصاف شبيهة، في مريم، بطلة رواية "صورة..."؛ فهي صبية جميلة جدًا، تعيش مع والدتها في منزل يكاد يشبه الدير، وهي فوق ذلك تتردّد يوميًا على الكنيسة، في قرية قريبة من القدس، عادت إليها لأن أهلها في المهجر قرّروا إبعادها، بعد أن وقعت في غرام راهب هناك، وأخذت تطارده، ثمّ ظلّت تحافظ على صورته، باعتباره حبًّا لا يموت، ولا يتكرّر. وهي صبية تكاد تضيع منها لغتها العربية، كما كادت تضيع من الراوية في "الميراث"، التي كانت عائدة من المهجر أيضًا.

ولأن الفتاة ترتبط بعلاقة عميقة مع مدرّس انتقل إلى العمل في القرية، هربا من زواج مدبّر في القدس، فهي تصبح مؤهّلة للدخول إلى القدس، أكثر مما سبقت الإشارة إليه، خصيصى أنها تبدأ من تاريخ سابق على احتلال القدس، الذي وجده المدرّس مناسبة للهروب من مسؤوليته تجاه الصبية، بعد أن حملت منه، ومن خوفه من إخوتها الذين هرعوا من المهجر لإنقاذ الشرف الرفيع.

وكما عادت بطلة "الميراث" وحيدة بعد أوسلو، بحثًا عن ميراث تركه والدها الذي ارتبط بزواج أخير، يعود إبراهيم بطل "صورة.." وحيدًا أيضًا، وفي الوقت نفسه تقريبًا، وثريا مثل كثيرين ممن عادوا، ليبحث عن نقيض ما تبحث عنه المرأة: فهو يبحث عمن يتسلّم الميراث الذي تجمّع لديه في الغربة، عن طريق البحث عن جنين تركه في رحم المرأة التي أحبّها وخذلها[220]، فظلّت تحول بينه وبين كلّ من عرف من النساء في المنفى، علاقات أو زيجات، دون أن ينجب من يرثه.

---

[219] – رواية " الميراث" مصدر سابق، ص62.

[220] – بطريقة تذكر بمسرحية اللبناني الفرنسي جورج شحادة" مهاجر بريسبان".

Digitized by Birzeit University Library

تدخل هذه الرواية مدينة القدس أكثر مما فعلت "الميراث"، وتتحرّك داخلها، وهي تحمل دهشة الصبية القادمة من المهجر، لتكون أقرب إلى الدخول السياحيّ؛ فهي تتقافز أمام الأماكن التي تتكرّر من جديد: من باب العامود، حيث تتحوّل كليًا من مريم القروية إلى ماري، "سائحة مجنونة مذهولة تشهق وتصيح"[221]، وتدخل محلات السنتواري، حيث "تنعف الدولارات"[222]. ثمّ تمضي مع الرواية إلى داخل الأزقة "المكتظة بطوفان البشر. سوّاح ورهبان وقرويين وحجاج وتجار من كلّ الجهات، وبسطات محمولة على عجلات يجرّها باعة من كلّ الأصناف، موز وتمر ومشمش وتفاح وسفرجل وذرة وحاملة وتمرية. ثم بسطات بلا عجلات، حلاوة سمسم وحلاوة لوز وبيض وفلافل وشعر البنات"[223]، كما لا تنسى أن تدخل الأقصى والقيامة، وأن تصف كلا منهما ببلاغة لفظية، قبل أن تنتقل "إلى الدهليز ثم الشارع تحت الأقواس، ثمّ أدراج ملتوية وبلاط حجري ومصاطب ثمّ بوابة حديدية لدير آخر"[224]، وهي في كلّ ذلك لا تخرج عن دائرة وصف المكان، بينما يظلّ الفعل الروائيّ لذلك المكان غائبًا، باستثناء ما نتج من حمل بعد النوم في نزل تابع للدير الذي لم يجر وصفه كمكان للفعل، وإنما استمرّ الوصف العادي للقدس في الليل، من ساحته العلوية. أما الحمل، فهو يكاد يكون صدى للحمل الاصطناعي في مستشفى هداسا، وإن كان هذه المرة بجينات فلسطينية، مسلمة/ مسيحية، مقيمة/ مهاجرة.

لكن أهم ما في الرواية، هو ما يمكن أن يحال إلى رموز: ما جاء في "الميراث" فيه إشارة إلى أن طريق أوسلو، بسبب رفض الاحتلال لأي تنازل، وسلوك السلطة الذي لا حسم فيه، محكومة بالفشل الذي يسقط أي مشروع اقتصادي من أساسه، أما ما جاء في "صورة.."، ففيه تنبيه إلى أن من

---

[221] - دار الآداب-بيروت- 2006، ص45.

[222] - المصدر السابق نفسه، ص47.

[223] - الرواية السابقة ذاتها، ص56.

[224] - الرواية السابقة ذاتها، ص55.

Digitized by Birzeit University Library

هرب من مسؤوليته يوم احتلت القدس، لن تستطيع عودته النادمة، بعد أوسلو، أن تحقق شيئًا إيجابيًا لصالح القدس.

وما تسفر عنه تلك الليلة في النزل المقدسيّ، لا يكون سوى ولد سقط في التشوّه النفسيّ، مثل الجنين في "الميراث"، الذي سقط بالإجهاض، مع سقوط المشروع بكامله. لقد صار الولد شابًا في "صورة..."، لكنه تعوّد أن يهرب من المسؤولية نحو الشعوذة، كما هرب والده نحو جمع المال في السعودية، وكأن الرواية تشير إلى أن العجز طال من هرب، والتشوّه طال من بقي تحت الاحتلال، ما تسبب في تحوّل سلبيّ في القدس ذاتها، بسبب الهروب والتشوه والاحتلال، فصارت "القدس الآن، قذرة جدًا، مهملة مهجورة كوجه عجوز، بعكس ما كانت أيام الصبا وشباب القلب"[225]. القدس الحالة التاريخية السياسية الحاملة دلالة الانهزام المدوي، الباحث عن نقيضه الذي لا يتحقق باتفاق أوسلو، بل بعشق حقيقي للقدس، وفعل انتماء ذهني لها.

10- **قلادة فينوس**[226] رواية مشبعة بروح القدس مكانًا واقعيًا، ومكانًا تخلقه الغرائبية على حدّ سواء. تدخل الرواية ما تقدّمه من سيرة القدس بآليتي سرد، تقيمان معادلا فنيًا لشارعي المدينة بعد باب العامود، لأنهما -رغم افتراقهما- يظلان متسابكين في وحدة المدينة. أما الأحداث فتروى بتكامل تام، على لسان "امرأتين في امرأة"، بينهما تشابه مثل توأمين- بتاريخ ولادة واحد، في مكان واحد، وباسمين متداغمين: ريما/ ديما- وبتجانسن صوتي وبتضادّ يصل حدّ التنافس، أو الصراع، بالأسلحة الإنسانية المتاحة، حتى فوق رقعة الشطرنج، لكنّ ثمة تعالق ما يصل حدود "التّخاطر عن بعد"، فيدفع واحدة منهما كي تتفرّغ للانتقام الممثل ضربًا من العدل، حين يقع ظلم على الأخرى، بعد أن يكون الرّجل الذي أكره إحداهما على ترك القدس قد مات، والرجل الذي تزوّجته الثانية في القدس، لم يحتمل وجود الظلّ/ التوأم ملتصقًا بها، يقف حائلا بينهما، فاختار الرحيل.

---

[225]- الرواية السابقة نفسها، ص 100.

[226]- أماني الجنيدي ،ط1، وزارة الثقافة الفلسطينية رام الله- 2009.

Digitized by Birzeit University Library

نقطة الانطلاق في الرواية تتأتى من الطور بقصدية؛ فالجبل الذي يحمل اسمًا مقدسًا يمثل منطقة تجمع عربية خالصة، تقضّ مضاجع الاحتلال الذي يصعب عليه تغيير واقعها، ولذلك تفشل محاولات التهويد، تماما كما حدث في منطقة التجمّع العربيّ في الجليل بعد ثمانية وأربعين.

تمثل حركة المرأتين خارج الطور نوعًا من وعي بالحراك الفلسطيني المرتبط بالضرورة بالقدس؛ إحداهما تخسر هويتها الزرقاء حين توجهت إلى رام الله بالزواج والعمل، ومع هذا يبقى انتماؤها للقدس حاضرًا في وجدانها ؛ ولذلك كان من السهل عليها أن تلبّي النداء وتعود، عندما شعرت بأن توأمها القديمة تدعوها.

أما الأخرى، فتحرّكت إلى الداخل، إلى بيت جدّتها في حارة السعدية، حيث أخذت تتعرّض للتآمر الذي يهدف إلى تفريغ البيت من ساكنيه، وتوزيع "الميراث" على من لا حقّ لهم فيه، وهو تآمر ينتهي بأن تقدم تلك الصبية لحمها لمن ينهشونه، وبأن تعود الصبية/ التوأم، حتى تكشف حجم التآمر، وتنتقم من خلال تداخل في الأحداث، في سرد يظهر فيه بكل وضوح، تعقيد شوارع القدس وحاراتها، كما يظهر فيه تواصلها الحميم أيضًا.

ترد أسماء الأماكن الشهيرة في القدس بعدّها جزءًا من الفضاء الذي يجري فيه الحدث؛ فالمرأة التوأم العائدة إلى القدس بعد غياب، حين تتوقف عند بائعة الخضار مثلا، تفعل ذلك لتسأل عن بيت توأمها، ولتؤكد بذلك أن سكان القدس معروفون لسكان القدس، كما أنها لا تغفل الإشارة إلى ما يحدث من تغيير مفتعل، بمجرّد أن تقترب من باب العامود، وتلاحظ الوجود الدخيل للنخيل، في أرض هي في الواقع أرض زيتون. وحين تكتشف أن بيت المرأة التوأم حدث فيه ترميم، لا تنسى أن تبرّر الحصول على تصريح بذلك تحت الاحتلال، فهو لم يتمّ بشكل طبيعي، وإنما عن طريق وساطة قام بها عميل للاحتلال.

أما رائحة القدس التي تملأ نفس المرأة العائدة بمجرّد اجتياز باب العامود، فلها شأن آخر: إنها "رائحة الطّهر المقدّسة"، التي تفتح بابا للدخول إلى فانتازيا يفرضها الواقع القديم والجديد للقدس؛

Digitized by Birzeit University Library

فالمدينة تعيش حياة واقعية مختلطة بحياة فانتازية مليئة بالأساطير والقناعات الغيبية، وسلوكات الاحتلال التي تستند إلى أوهام، ولذلك يتمّ التعبير المناسب عن كلّ هذا المزيج، بالكتابة التي يختلط فيها الثنائيات؛ الواقعيّ بالفانتازي، الحبّ بالكراهية، والصدق بالكذب، والتسامح بالجريمة، والإبداع بالتآمر، لأنّ هذا الواقع مرتبط بكلّ ما قامت عليه المدينة من تاريخ حقيقيّ، ومن أساطير تحاول أن تفرض ذاتها كحقائق.

إن اختيار "قلادة فينوس" عنوانًا للرواية جزء من هذا التوجّه: فينوس مثال الجمال الأسطوري بين النساء، تتماهى مع القدس، مثال الجمال بين المدن، في الوقائع والأساطير. أما القلادة، غير المرتبطة بآلهة الجمال الإغريقية؛ لأنها من الإبداع الخاص للكاتبة، فلها دلالات أعمق؛ فبالإضافة إلى ما تنشره من جمال على من تصل إليها، وإلى الاستكمال الفوري للجزء المفقود من لوحة رائعة في نهاية الأمر، فهي ترمز إلى الواجب الذي يوضع في عنق من يرضى أن يكون بحجم المسؤولية التي يتطلبها الثأر أو العدالة أو كشف ما تجري محاولات لإخفائه عن طريق التقوّلات والكذب، على سبيل المثال، حتى يستحقّ أن يحظى بالجمال الكامل للمرأة/ المدينة.

إن تداخل الغرائبي بالوقائعية يتمّ بانسيابية سلسة تنمّ عن وعي عال بما تعنيه الكتابة بهذا الأسلوب الحداثيّ لدى الكاتبة، ويفتح أفاقًا جديدة للتعبير، يتداخل فيها العلم بالخرافة، وينطلق – أساسًا- من التداخل غير المحسوم، لطبيعة عملية التخاطر عن بعد، كما يحدث بداية بين المرأة وتوأمها، حين تستقبل حواس الأولى ما ترسله الثانية من استغاثات توحي بأنها في مأزق، فتهبّ لمساعدتها، وهي تشعر بأن أطرافًا متعدّدة تنهش لحمها، ولحم القدس، متصوّرة أنها سوف تنجح في قتلها، مع أن كلّ هذه الأطراف تفنى آخر الأمر، بينما تعود القدس ذهبية ولامعة، تتجدّد وتبقى.[227]

---

[227]- في دلالة إيحائية إلى طائر الفينيق الأسطوري.

Digitized by Birzeit University Library

ولعلّ أبرز ما تقدمه الرواية من غرائبية، بعد قلادة فينوس، هو "دمع عزرائيل" الذي يشكّل نوع من الاختراق الذي تدأب الكاتبة على الوصول إليه؛ فالرسالة التي تركتها التوأم الراحلة كُتبت بحب سرّي، ليس سوى دموع ملك الموت الذي اختطفها في عيد ولادتها، بفعل يدور الشكّ أنه مباشر من قبل المتآمرين. وهي دموع لها خواصّها العجائبية أيضًا؛ لأنها قادرة على أن تفيض حتى تغرق العالم إذا لم تغمر الرسالة التي كتبت بها في كوب من الماء، تشربه المرأة العائدة، لتكون هذه الدموع، عن الحاجة، برائحتها الغريبة الحادة، وسيلة للكشف عن كلّ الذين تآمروا على توأمها، وأساءوا إليها لأنهم اشتهوها ولم ينالوها، فعمدوا إلى تشويه سمعتها بالأقاويل.[228]

ما يُطرح يمثل فكراً متأملا، متقدّما، يتحدّث عن قدس أسطورية ثابتة، في وجود قدس واقعية تتغير، وتفقد بيوتها واحدًا تلو الآخر، وتفقد أهلها، وهويتها بالتدرج؛ لأن التسلل إليها يحدث كلّ الوقت، وبطرق عديدة مبتكرة، بعضها واضح ومكشوف، مثل سحب الهوية عند كلّ فرصة، وبناء حواجز الفصل التي تعيق الوصول، وبعضها الآخر خفيّ وتآمري، مثل زواج الجار من أم عامر، التي لم تعد بعد الاحتلال تخفي أصولها اليهودية العراقية، أو تداري نجمة سداسية تتدلّى من عنقها، بعد أن تسللت إلى الحارة عندما اشترت لها زوجا فقيرا، كان أجيراً عند خباز، ثمّ لم يعرف أحد كيف أصبح المخبز ملكًا له؛ ومثل "الموسوية" التي تزوّجها الأب عن طريق أحد عملاء الاحتلال، فضايقت المرأة/ القدس، حتى هربت عند جدّتها/ التاريخ، بينما أخذت القادمة الجديدة، وابنتها من زواج شاميّ سابق، تستغلّ ضعف الوالد/ السلطة، وتستغل حرص ابنته على كرامته، لتبتزّها، في حين تتهمّها بشتى التهم المسيئة، وتتآمر عليها، ثمّ تجرؤ على أن تنصحها بأن تدهن البيت القديم بالأبيض والأزرق[229]، ولا تخشى أن تُشاهد عند حائط البراق/ المبكى، تؤدي الطقوس.

---

[228] – يوازي هذا ما يزعمه الاحتلال تجاه المدينة.

[229] – ترميزًا إلى العلم الصهيوني.

Digitized by Birzeit University Library

ولأن المرأة تتماهى مع المدينة، ولأن الأقوام الطامعين يتماهون مع الذكور، فإن التعبير عن الرغبة في الامتلاك يتحوّل لديهم إلى نوع من الجاذبية القاتلة، التي تجعل شهوتهم تفيض، فتجيئهم المرأة/ المدينة في أحلام يقظتهم ونومهم، مثيرة في فستان أحمر[230]، كان هدية من فينوس، لكنها فشلت في ارتدائه؛ لأنها فشلت في شرط الحبّ الذي يسحبه من بين يديها في غيابه، قبل أن يصل إلى جسدها.

ومع أن التوأم العائدة إلى القدس، لتعيد العدل، سبق أن ادعت، في طفولتها، أنها صاحبة التجربة الجريئة في اجتياز النفق، إلا أنها عادت أخيرًا إلى الصدق في رواية كلّ ما حدث، لتقتنع بأن "الخوف طريق للوهم"، ولن تسلكه أبدًا، ولتقرّر أن تدخل المغارة الغامضة في القدس، لتكتشفها، وهو ما تقوم به فعلا، عبر حركتها داخل المدينة، واتصالها بمن أكلوا لحم توأمها، الذي يعود واقعيًا آخر الأمر، ولا يؤكل، وذلك بهدف أن تعرّيهم أمام ذواتهم، وأن تعاقبهم على ما فعلوا، بطريقة تتناسب وما فعلوه.[231]

خاتمة

تدور أحداث الرويات- موضوع القراءة- حول القدس مكانًا أساسيًا لها، يمثّل وحدة بناء مركزية، تُماسك عناصر الرواية بعضها ببعض، وتُظْهر وعي الروائي بالدّور الذي يوضح علاقة الفلسطيني بأرضه، وبيئته الفلسطينية، التي يجسّد من خلالها صلته بقضيته الوطنية من جهة، وفهمه لطبيعة صراعه مع عدوّه من جهة ثانية. كما يعدّ الأرضية التي تتحرك عليها الأحداث؛ لأن الصراع في العمل الفني بين الشخصيات لا يحدث في الفراغ، بل يضمه زمكان محدد. يبدو أنّ ارتباط الشخص بالمكان ارتباطٌ تماس لا يمكن أن تؤثر فيه تقلبات الزمن؛ فالمدينة المقدسة" تمنح من يحبها وجودًا أثريًا في حرمها حتى لو كان يتذكرها وهو بعيد عنها بجسده.

---

[230]- رمزًا للدم والحب في آن.

[231]- بتصرف عن مخطوطة " القدس كمكان روائي" مرجع سابق.

Digitized by Birzeit University Library

رجعت الروايات إلى التراث، واعتنت به، احتماء بالماضي وتمسكًا بالهوية تحت ضغط التحديات الخارجية وتفاعلا والحاضر، ارتكازًا على الماضي، وقفزًا إلى المستقبل، وعيًا لما يجري، وتجذيرً لوجودنا، وإثباتًا للذات في بعديها الفردي والجمعي؛ فالتراث بالنسبة إلى الراوية، عالم مليء بالدهشة والانبهار الغريب والعجيب، لذا، فقد تفاعلت الروايات مع الماضي، وانشغلت به، وأدرجته في الواقع بغية نقده أو تأكيده؛ ذلك أن الروايات تختبر الواقع، وتحاكم الماضي الذي عاشه الأجداد، بعين الحاضر، لأن الماضي مرتبط بالحاضر ولا ينفصل عنه.

ظهر المكان- سواء أكان واقعيًا أم خياليًا- في الأعمال الروائية من خلال وجهة نظر شخصية معينة، أو من خلال وجهة نظر الراوية، فجاء مرتبطًا بالشخوص، ارتباطه بالزمن، وغدا عنصرًا فنيًا، يحمل دلالات مُسْتَنْهِضَة، مُتجاوزًا قيمته الجغرافية وداخلا في جدلية مع الشخوص ومتعلقاتها الداخلية والخارجية وتعالقاتها.

كانت الروايات حريصة أشد الحرص على النفاذ إلى عقل المتلقي، والتسلل إلى وجدانه، وجاءت مثيرة فيما نقلت من صور الواقع الذي كان والكائن، وعززت الشعور لديه بقدرتها على مخاطبة الوجدان، وقدمت للمتلقي خطابًا سرديًا ضاغطًا إلى حد التأثير؛ يُمكننا من إعادة صياغته بالتوافق وقيمة الهوية التي تميزنا، وتكشف مقاصدنا.

تبدت القدس خلفية تاريخية ذات بعد معياري، أخفت وراءها رؤى تذهينية مباشرة؛ لأنها- من وجهة نظر الرواية- مافتئت حبلى بالأرواح، والأطياف، وحافلة بالتاريخ. وعامرة بالبيوت، ومتزيّنة بالأقواس والحجارة تعي أحزان السابقين، وآلام المسيح، ومعراج محمد عليهما السلام.

يمكن القول: إن الأعمال السردية الفلسطينية حاولت أن تتعامل مع واقع القدس بعد أوسلو، فعاشته بتفاصيله، ودخلت إلى أعماقه بعد ذلك، معبّرة عن هذه التفاصيل، متأثرة بها، في الشكل وفي المضمون.

Digitized by Birzeit University Library

المصادر والمراجع

1- أبو بكر، وليد: **القدس كمكان روائي**، ورقة قدمت في مؤتمر "القدس هي الكلمة"- رام الله 5-6/ 6/ 2009 .

2- الأطرش، ليلى: **مرافئ الوهم**، ط1، منشورات مركز أوغاريت الثقافي- رام الله- 2005.

3- بدر، ليانا: **نجوم أريحا**، دار الآداب- بيروت- 2002.

4- باشلار،غاستون: **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا- ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر- بيروت- 1984.

5- الجنيدي، أماني: **قلادة فينوس**، ط1، وزارة الثقافة الفلسطينية- رام الله- 2009.

6- جوهر، حليمة: **الجذور**، دار القدس للنشر- القدس- 1994.

7- خليفة،سحر: **الميراث**، دار الآداب- بيروت- 1997.

8- خليفة،سحر: **صورة وأيقونة وعهد قديم**، دار الآداب-بيروت- 2006.

9- سعيد،خالدة: **حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث**، دار العودة- بيروت- 1979.

10- السمان، ديمة: **الضلع المفقود**، ط1، دار العودة للدراسات والنشر -القدس- 1992.

11- السمان، ديمة: **برج اللقلق**، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- 2005.

12- صافي، صافي: (رواية مخطوطة) **سما، ساما، سامية**، تحت الطبع، دار الآداب- بيروت- 2010 .

13- لدادوة، رضا: **القدس في الشعر الفلسطيني المعاصر (1967-2004)**، منشورات مركز بيت المقدس- رام الله- 2006.

14- العيلة، يوسف: **قصة حب مقدسية**، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين- القدس- 2008.

Digitized by Birzeit University Library

الأشكال النظمية لدى عائشة البلعونية
(قراءة في ديوان "فضل الفضل وجمع الشمل")

مفتتح

تعدّ البنية الصوتية من أبرز بنيات الأثر الشعري وأكثرها وضوحًا؛ ذلك أن الشعر مادة محكية قبل أن تكون مكتوبة؛ فالألفاظ فيها عبارة عن مجاميع صوتية ذات تآلف خاص، وأن الأثر الشعري "بناء صوتي، (إيقاعي)، يتألّف من تكرار منتظم لأنساق صوتية (أصوات، مقاطع، نبرات، صيغ وزنية/ نحوية، تراكيب لغوية...) مع إدخال تنويعات على هذا الانتظام تحول دون رتابته، فوجود الإيقاع مميّز مهم للغة الشعرية"[232]. ويكتسب الشعر ذاتيّته جرّاء ذلك التآلف بين المجاميع الصوتية الحاملة قيمًا ذاتية خاصة، ذات علاقات معيّنة، غايتها خلق النص الشعري الدال.

تمثل البنية الصوتية أحد الدوال اللغوية التي يتشكّل بها النص الشعري، ويحمل دلالته. و"هذا الدال غير منفصل عن مدلوله أو مدلولاته التي قد تتعدد، على أن ارتباطه بالمدلول ليس اعتباطيًا على نحو ما يرتبط الدال بالمدلول في النظام اللغوي؛ إذ إنه في النّص الشعري تتجلى القصدية في استخدام الدلائل اللغوية بشكل أوضح، فلا مجال للحديث عن علاقة اعتباطية بين الدال والمدلول، وإنما يبرز

---

[232]- شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة، دراسة في بلاغة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص17.

Digitized by Birzeit University Library

الارتباط الضروري أو (السببي) بينهما، ذلك أن اللغة الشعرية- في حقيقتها- لغة قصدية يستخدمها الشاعر بوعي وإدراك تامين"[223].

وضمن البنية الصوتية تلعب الموسيقى الشعرية ببعديها الإطاري والتكويني دورًا مؤثّرًا في وجدان المتلقي، بما تحدث فيه من رعشة كهربية تلصقه بالأثر الشعري؛ ذلك أن الشاعر يجب أن يجيد اختيار مكوّنات البيت الشعري، من مفردات وتراكيب متآلفة ملتحمة، بما يرمي إليه من معان ودلالات، تحمل في ذاتها رسالة أو متعة، يجد فيها المتلقي منفعة ما، تجعله -بشكل أو بآخر- يقترب من هذا الأثر أو ذاك.

إن أمر إجادة الشاعر اختيار موسيقى أثره الإطارية من وزن وقافية، يضفي على هذا الأثر رونقًا وبهاءً بإيقاعه المؤثّر، كما أن قدرته على اختيار مفرداته وتراكيبه، وحسن توزيعها، يحقق مبدأ التآلف والانسجام فيما بينها، ويزيد من جمال الأثر الشعري، ويرفع مستوى إيحائه؛ إذ يعمل كمنبّه إعلامي ذي وقع نفسي في متلقيه، الذي تحرّكه مشاعره، فيقبل يلتهم ما في هذا الأثر من أحاسيس وأفكار، متفاعلاً معها أيما تفاعل.

وعليه، فَلِيَنْجَح الشاعر في ذلك، لا بدّ له من أخذ ذلك الأمر في حسبانه، ولا يتأتّى ذلك له إلا إذا كان على وعي تام بأعاريض الشعر وقوافيه وقوانينها، ومعجم لغته من مفردات وتراكيب شتّى، إضافة إلى سلامة طبعه، ونقاء موهبته.

لقد ذهب بعض العلماء إلى إن للوزن الشعري صلة معيّنة بالموضوع أو الغرض؛ وقد كان أرسطو قد عرض لهذا الأمر في كتابه **"فن الشعر"** إذ قال: "والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم، ولو أن امرأً استخدم في المحاكاة القصصية وزنًا آخر، أو عدّة أوزان لبدت نافرة،

---

[223]- المرجع السابق نفسه، ص18.

Digitized by Birzeit University Library

لأن الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع... أما الوزن الإيامبي، والوزن الرباعي الجاري (التروكي) فمليئان بالحركة، وأحدهما أنسب للرقص، والآخر أنسب للفعل"[234].

ومع اطّلاع الثقافة الإسلامية على اليونانية -جرّاء الترجمة إلى العربية وفق مبدأ تفاعل العربية والثقافات الإنسانية- لا نجد واضع علم العروض، ناحيًا منحى أرسطو؛ إذ إنه لم يجعل لكل عروض موضوعًا أو غرضًا خاصًا به، أو ملائمًا له، وإنما عمد إلى تسمية أعاريضه بأسماء لا تدل على علاقة من نوع ما بطبيعة الموضوع الذي يناسب كلاً منها.

يستنتج مما سبق، أن الأمر لم يكن دائرًا في خلد الخليل بن أحمد، والشاهد في هذا قول الأخفش: "سألت الخليل بن أحمد بعد أن عمل كتاب العروض: لِمَ سمّيت الطويل طويلاً؟ فقال: لأنه طال بتمام أجزائه، قلت: فالبسيط؟ قال: لأنه انبسط عن مدى الطويل... قلت: فالسريع؟ قال: لأنه يسرع على اللسان، قلت: فالمنسرح؟ قال: لانسراحه وسهولته "[235].

مما سبق يتبيّن أمران هما:

(1) إن الخليل لم يحدد علاقة ذات بعد نفسي معيّن وخاص بأعاريضه المختلفة، على مستوى ما يوافق الواحد منها من موضوعات أو أغراض شعرية.

(2) إن مسألة (الكم) العروضي على مستوى المكونات العددية المقطعية للتفعيلة الواحدة في العروض الواحد، لأمر غير مصرّح به، والدليل أنه أقام أعاريضه على خمس دوائر. ما ترمي القراءة إليه -هنا- أن قوله بشأن الطويل " طال بتمام أجزائه " ليدل على هذه المسألة الكمية، من حيث المكونات العددية الفعلية للطويل [ثماني تفعيلات: فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن × 2]، ومتعلّقاتها من الأسباب والأوتاد، وما يطرأ عليها من زحافات وعلل، وأثر ذلك في إنتاج الإيقاع الشعري وانتظامه.

---

[234]- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة -بيروت- 1973، ص68.

[235]- ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين، المكتبة التجارية الكبرى -القاهرة- ج1، 1934، ص89.

Digitized by Birzeit University Library

وقد تنبه العالم حازم القرطاجني إلى الأمر الأول، المتمثل في أهمية ربط الوزن الشعري بغرض معين أو أكثر، إذ قال: "ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد والرّصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء والتفخيم، وما يقصد به الصغار والتحقير، وجب أن نحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان، ويخيّلها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضوع قصدًا هزليًا أو استخفافيًا، وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء، وكذلك في كلّ مقصد"[236]؛ "فالأعاريض الفخمة الرصينة، كعروض الطويل والبسيط تصلح لمقاصد الجد، كالفخر ونحوه، أما الرمل والمديد فهي أعاريض فيها حنان ورقّة، تصلح لمقاصد الشّجو والاكتئاب"[237].

إنّ أمرًا كهذا ما زال مثار جدل ودرس بين النقاد العرب على وجه الخصوص؛ فها هو د. عز الدين إسماعيل يقول: "ذائع مستفيض أن الشاعر حين يريد أن يقول شعرًا لا يحدد لنفسه بحرًا بعينه، وإنما هو يتحرك مع أفاعيل نفسه، فيخرج الشعر في الوزن الذي يصدف له من الأوزان".[238] ويقول الشاعر عبد المعطي حجازي: "إن الشعراء يلهمون قصائدهم على شكل ألحان وإيقاعات قبل أن يلهموه كلمات؛ فالإيقاع هو الشكل الأول لتحرّر الفنان وخروجه على القواعد المتبعة في استعمال أدوات الاتصال العادية، واكتشافه لأدواته الخاصة"[239].ومع ما بين القولين من تباين، إلا أن المسألة تبقى وجهة نظر تخضع لاعتبارات خاصة، لا يعيها إلا المبدع نفسه. وفي هذا الإطار ذاته، يؤكد د.

---

[236]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق الحبيب محمد بن الخوجة، دار الكتب الشرقية -تونس- 1966، ص266.

[237]- المصدر السابق نفسه، ص205.

[238]- الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي -مصر- ط1، 1955، ص375-376.

[239]- محاولة لفهم الإيقاع، مجلة الفجر الأدبي -القدس- العدد46، تموز 1984، ص35.

Digitized by Birzeit University Library

عبد الله الطيب ما ذهب إليه القرطاجني من مناسبة الأعاريض لأغراض بعينها، مع تعديل طفيف مفاده: "إن اختلاف أوزان البحر نفسه، معناه أنّ أغراضًا مختلفة دعت إلى ذلك "[240].

في ضوء ما تقدم، ترى القراءة أن الشاعر يكون محكومًا بقانون الاختيار الواعي المضمر (الكامن) في منطقة الباطن، حيث تدفعه الخبرة إلى ذلك، بعد أن تكون الفكرة قد نضجت في ذهنه، وتأجّج بها وجدانه؛ ذلك أن الشاعر لا ينظم الشعر في المكان فورًا، بل يأخذ وقتًا قد يطول أو يقصر، بدءًا بيوم، وامتدادًا لحول أو أكثر، وفي أثناء هذه الفترة الزمنية " يحاول الشاعر أن تكون موسيقى ألفاظه حين يطرق المعنى العنيف غيرها في المعاني الهادئة الرقيقة"[241].

ويدل ما تقدم، على أن الشعر لا يتولّد فجأة أو مصادفة بقدر ما يكون استجابة لمثير وجداني قوي، مصحوب بنوع من الوعي المنظم لمشاعر الشاعر في هيئة جميلة بليغة مؤثرة؛ ذلك أنه " لا يوجد عنصر عاطفي ولا خيال بدون مضمون تصوري منطقي، كما أنه ليس هناك عنصر واحد منطقي لا تصحبه بعض الإيحاءات والظلال العاطفية "[242].

عرضُ

تمثل الموسيقى الخارجية/ الإطارية الثابتة الملموسة "قاعدة لضبط شعر الشاعر، وهي الوزن والقافية؛ وهي التي تكوّن الإطار العريض لقصائد الشاعر، وهي لازمة يجب على الشاعر اتّباعها"[243]،

---

[240] – المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر –بيروت– ط2، 1970، ص72.

[241] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط5، 1965، ص43.

[242] – د. صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985 ص244.

[243] – د. يسرية المصري، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص12.

Digitized by Birzeit University Library

حيث الوزن "حركة منتظمة تلتئم أجزاؤها في مجموعات متساوية ومتشابهة "[244]، وحيث القافية "وحدة موسيقية تقوم على تنسيق معين لعدد من الحركات والسكنات "[245].

والإيقاع "حركة نغمية تتكرر في صورة منتظمة داخل البيت الشعري، أو القصيدة بكاملها، وهي حركة تتغيّر من قصيدة إلى أخرى، ولا يمكن أن تنحصر في صورة مجردة- كما هو الحال في الوزن- لأن الانفعال الشعوري، هو الذي يتحكم في ضربات القوة والضعف التي تكون النغمة الإيقاعية، وليس أدل على ذلك من أننا نجد قصيدتين الوزن فيهما واحد (البحر الطويل مثلاً) والإيقاع غالبًا ما يكون مختلفًا، بل قد يتغير الإيقاع في القصيدة الواحدة تبعًا لتغير الحالة الشعورية فيها، وكلما وافق الإيقاع الحركات الانفعالية، لدى كل من المبدع أو المتلقي، كان أكثر فاعلية في تحقيق الإمتاع الفني"[246]. فإذا سيطر النغم الشعري على السامع وجدنا له انفعالاً في صورة الحزن حينًا والبهجة حينًا آخر، والحماس أحيانًا، وصحب هذا الانفعال النفسي هزات جسمانية معبّرة منتظمة نلحظها في المنشد وسامعيه معًا"[247].

تتسم اللغة العربية بقلة عدد الحركات القصيرة والطويلة فيها؛ ما أدى "إلى تحديد عدد القوالب المقطعية الصوتية التي يمكن أن يستعين بها الشاعر في النظم"[248]. "وأساس المقطع الصوتي عند علماء الأصوات أنهم لاحظوا أن بعض الأصوات اللغوية أوضح في السمع من البعض الآخر؛ وظهر لهم جليًا أن أوضح الأصوات تلك التي تسمى بالحركات: القصيرة منها كالفتحة والضمة والكسرة، والطويلة كألف المد وياء المد وواو المد... وقد ترتب على اختلاف الوضوح السمعي بين أصوات

---

[244]- د. شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، دار المعرفة، بلا تاريخ، ص53.

[245]- د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص113.

[246]- محمد زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس، 1990، ص371.

[247]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص14.

[248]- د. عوني عبد الرؤوف، بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف، مكتبة الخانجي بالقاهرة، 1976، ص56.

Digitized by Birzeit University Library

الكلام... أنْ نشأت فكرة تقسيم الكلام إلى مقاطع... وعلى هذا، فالمقطع الصوتي عبارة عن حركة قصيرة أو طويلة مكتنفة بصوت أو أكثر من الأصوات الساكنة "[249]. ويميل د. شكري عياد إلى هذا الاعتبار، وذلك " للدور المهم الذي تلعبه حروف المد في تغيير المعنى وذلك واضح في اشتقاق أسماء الفاعلين والمفعولين، والمصادر والصيغ المزيدة في الأفعال"[250].

يتجلى في ديوان"فيض الفضل" أن الشاعرة قد ترددت فيه بين أشكال نظمية متنوعة يبينها الجدول الآتي:

الشكل	مرات الورود
(1) القصيدة العمودية/ الخليلية:	261
أ- المقطوعة	116
ب- القصيرة	55
ج- الطويلة	90
(2) الموشح	45
(3) مواليا	31
(4) دوبيت	12
(5) مربع	11
(6) مخمس	6

[249]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص146-147.

[250]- موسيقى الشعر العربي، مرجع سابق، ص47.

Digitized by Birzeit University Library

يُظهر الجدول التزام الشاعرة بالبيت الشعري (العمودي)، بتوزيع تفعيلاته وفق العرف، إلا أنها عدلت عن هذا العرف في خمسة ومائة نص مثلت خمسة أشكال نظمية. لقد تنوّعت أنماط هذا العدول فكانت:

(أ) المزج بين وزنين؛ عمدت الشاعرة في إحدى قصائدها[251] إلى المزج في كل بيتين من هذا النظم بين وزنين لا تحيد عنهما في الغالب، هما المتقارب والمتدارك؛ فتفتح الشطرة الأولى بالمتقارب، ثم تقفلها بالمتدارك. وهذا ملحظ مضطرد في نظمها. تقول:

بلطْف الجمالِ بدا لي معْشوقُ الساداتِ
وَوَصْل الحبيبِ نصيبي في كلّ الأوقاتِ

حيث يمكن القول: إنها تمثّل شكلاً تعبيريًا سابقًا عصره (إرهاص إلى شكل جديد).

(ب) توزيعًا غير متساوٍ لتفعيلات البحر الواحد، كما في قولها من المتدارك إرشادًا وتحقيقًا[252]:

فارِقَ الأهلا واتْركِ الكلاّ وافْصِدِ المَوْلى يحصلِ الوصْلا

---

[251] – ص394–395. يشار في هذا السياق إلى أنها قد داخلت بين بحرين ست مرات في ديوانها. انظر ص204 (موشح) المنتظم موسيق المتدارك غالبًا، مع مُكْنة قراءته على موسيقى بحر آخر، والمعول في ذلك هو طريقة الأداء النطقي والتنغيمي؛ حيث مزج بين العامية والفصيحة. وص295 (موشح) منظوم على الرجز والمتدارك. وص445 (موشح تام عامي) منظوم على الرجز والمتدارك. وص193 (قصيدة طويلة بحضرة السّماع) منظومة على المتدارك ومجزوء الرمل. وص397 (موشح أقرع فصيح) منظوم على المجتث والرجز. و ص254 (مربع) يسير على موسيقى المتدارك في الغالب، وبعضه على الهزج، وأحيانًا تمزج بينهما، ويعتمد ذلك كله على تنغيم القارئ وأدائه الصوتي؛ إذ فيه مزج بين العامية والفصيحة، ومثاله قولها:

جليلٌ ما لهُ ضدُّ
جميلٌ ما لهُ نِدُّ
عظيمٌ ما لهُ حدُّ كلُ يومٍ هو في شان

فالأشطار الثلاثة الأولى هي من الهزج، وآخرها، وهي "كلُ يومٍ هو في شان" من المتدارك، ويجوز أن تكون من الرمل؛ فالمعول هو النطق.

[252] – ص115–117.

Digitized by Birzeit University Library

فقد جاء السطر الشعري من ثماني تفعيلات هي نفسها في البيت ذي الشطرين. وفي هذا إرهاص إلى شكل هندسي جديد. تمزج الشاعرة في هذا الشكل الجديد بين الفصيحة والعامية، وتغلّب الأولى، وقد آثر المحقق كتابة بعض الأفعال كما تُنطق في العامية بغية استقامة الوزن والتناسق الموسيقي؛ من ذلك مثلا تطويل الحركات القصيرة في الفعلين "اهديني، افنيني":

ربِّ واهديني لما يدنيني منك وافنيني في سنا المَجْلى[253]

نلحظ أن الشاعرة قد اختارت مفرداتها اختيارًا دقيقًا، ووزّعتها توزيعًا شكليًا (الترتيب) جاذبًا للنظر، بما حقق -بالتالي- توزيعًا موسيقيًا معيّنًا فدفع الإيقاع إلى الظهور بجلاء؛ فالجرس الموسيقي ذو كثافة عالية غالبة، وهذا متأتّ بوسيلتين متعاضدتين: رصف المفردات رصفًا هندسيًّا محكمًا، وتقارب صيغها الصّرفية إلى حدّ ملحوظ جدًا.

لقد كان ذلك العدول بدافع خلق إيقاع ثري جدًا، يعبّر عن حالات شعورية مختلفة، تناوبت على نفسية الشاعرة، التي رأت في هذا انفلاتًا من قيد المتوارث، وتماشيًا متناغمًا ومعطيات الحالة الروحانية الصوفية.

(ج) الموشّح؛ نظمت خمسة وأربعين موشحًا بين تام، وأقرع، وفصيح، وعاميّ ملحون، ومتردد بين بين، ودوبيتيّ[254] مناجاة للذات الإلهية، ومدحًا للرسول الكريم محمد عليه السلام. ومن أمثلة الموشح التام الفصيح- على سبيل المثال لا الحصر- المنظوم على بحر خليليّ هو المجتث، وقد استوت أقفاله وأسماطه متوحدة في الوزن قولها:

أفنيْتني يا حبيبي عن كل شيء سواكا وَجُدْتَ لي ببقاءٍ باقٍ بفيضِ بقاكا

فطافَ عيْشي بوصْلٍ صافٍ بغيرِ رقيبِ

---

[253]- البيت الخامس والعشرون، ص117.

[254]- انظر الديوان، ص225، 235، 254، 270، 277، 291، 314؛ 323، 329، 364، 365، 366، 368، 370، 371، 372، 381، 397، 403، 411، 435.... الخ.

Digitized by Birzeit University Library

فيهِ الأماني وفيهِ منْكَ التجلّي نصيبْ

جلا ظلاميَ حتى أصبحْتُ عينًا أراكا بالحقِّ عين وجودي وَحِلْيَتي من حلاكا

بُدورُ كاساتِ أُنْسي دارتْ بشمسِ المُدامْ

ولمْ أزلْ أحتسيها حتى بلغْتُ المرامْ[255]

ومن أمثلة الموشح الدوبيْتي ذي التفعيلات المتعارف عليها " فعلن فعلن مستفعلاتن فعلن... فعلن فعلن قولها:

الفتْحُ بدا ونَسْمةُ الرِّضْوانِ مِنْ مُقتدِرِ

هبَّتْ بشذا يفوقُ عَرْفَ البانِ عندَ السحرْ

لا يَنْشَقُها إلا فتىً قد عرفا

أحكامَ حقائقٍ بها قد عُرِفا

ما حالَ عَنِ الولا ولا حان وفا

قد طهَّرَ قلْبَهُ من الأدرانِ طولَ العُمرِ

ورعٌ وجِلٌ تراهُ في الأعيانِ وافي الفِكرِ

ما داخَلَ قلبهُ هوى الأغيارِ

مِنْ حين بَدَتْ أشعّةُ الأنوارِ[256]

(د) المواليا؛ وهو من الشعر العامي الملحون الذي له وزن واحد وأربع قوافٍ، وسُمي "البرزخ"؛ "لأنه يحتمل الإعراب واللحن، ولكنّ اللحن – كما يقر ابن حِجَّةَ- أحسن وأليق، وقد كان يحتمل الإعراب في أوائل استخراجه لأن أهل "واسط" "[257] "اخترعوه من البحر البسيط، وجعلوا كل بيتين

---

[255]- ص438-439.

[256]- ص139.

[257]- كلام المحقق، ص32، وص180.

Digitized by Birzeit University Library

منه أربعة أقفال بقافية واحدة، والجميع معرب، إلى أن وصل إلى البغاددة، فزادوه باللحن سهولة وعذوبة"[258]. نظمت الشاعرة إحدى وثلاثين مقطوعة مواليا[259] تقول في إحداها:

يا فرْدُ يا وِتْر يا اللهُ يا محبوبْ يا مُنْتهى السُّؤلِ والمأمولِ والمقصودْ

ما آنَ أنْ ترحم المهجور وتَرْوِ ظمْؤو بشُرْبَة من صفا المشروبْ

تزاوج الشاعرة فيه بين العامية والفصيحة في نطقه وأدائه. والأليق فيه اللحن وحذف الإعراب.

(هـ) الدّوبيْت؛ من الشعر العامي المنتظم على " فعلن/ فعلن/ مستفعلاتن/ فعلن". ورد عند الشاعرة اثنتي عشرة مرة[260]. منه قول الشاعرة:

يا ذاكرَا موْلاه للذكْرِ أمورْ إنْ جئْتَ بها يُجوزُ صدرَكْ نورْ

ذُلّ وَتَلذّذ بطول مُرورْ والغيبةُ عنْكَ مع حُسنِ حضورْ[261]

ليستقيم الوزن لا بد من تطويل بعض الحركات القصيرة.

(و) المربع، وهو شكل من الموشحات تردد عند الشاعرة إحدى عشرة مرة[262]، ومنه قولها [مجزوء الرمل]:

يا مُريدَ الله خلِّ

في هواهُ كلَّ خِلِّ

واخْرُجْنَ عنْكَ بكلِّ لِعُلاهُ لا لِوصْلِ

وَتَذَلَّلْ وتَخَضَّعْ

---

[258]- صفي الدين الحلي (750 هـ)، العاطل الحالي والمرخص الغالي، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981، ص105.

[259]- انظر الديوان، ص 180، 191، 264، 283، 294، 333، 337... الخ.

[260]- انظر الديوان، ص136، 165، 269.

[261]- ص136.

[262]- انظر الديوان، ص382، 388، 396، 414، 415، 443، 450، 459... الخ.

مكتبة جامعة بيرزيت الرئيسة

Digitized by Birzeit University Library

وتَمَلْمَلْ وتَضَرَّعْ

فَلَعَلَّ الجودَ يشْفَعْ لكض فضْلاً بالتَّولِّي[263]

(ز) المُخمّس: وهو أيضًا شكل من الموشحات تردد عند الشاعرة ستّ مرات[264]؛ فقد خمّست بعض القصائد القصيرة والأبيات[265]، ومنه تخميس بيتي القاضي عِياض[266]، وفيهما تقول [الوافر]:

أماني كُنْتُ قِدَمًا أشتهيها

بِفَضْلِكَ سيّدي نَوَّلْتَنيها

لقَلْبي كمْ حقائق لُحْنَ فيها

ومِمّا زادَني فخْرًا وتيهًا وَكِدْتُ بأَخْمَصي أطأُ الثريّا

ولمْ يكُ ذاكَ شيْئًا باجءتهادي

ولكِنْ كانَ في سرِّ المُرادِ

إلهي مِنْكَ مَنًّا يا ملاذي

دُخولي تحْتَ قوْلِكَ يا عبادي وأنْ صَيَّرْتَ أحمدَ لي نبيّا[267]

---

[263]- الديوان، ص189.

[264]- انظر ص144، 145، 386، 398، 403، 405.

[265]- وكذلك تخميس قصيدة محمد بن أبي الوفا، وتخميس قصيدة عبد القادر الكيلاني. انظر الديوان، ص404، ص406 على الترتيب.

[266]- هو أبو الفضل عياض بن موسى اليحصبي (476-544)، عالم المغرب، وإمام أهل الحديث في زمانه، المولود في مدينة سبتة، والمتوفى في مدينة مراكش مسمومًا. له شعر حسن. انظر: خير الدين الزركلي، معجم الأعلام، ج5، ط15، دار العلم للملايين بيروت- 2002، ص99.

[267]- الديوان، ص144.

Digitized by Birzeit University Library

ولعل جلّ ما نظمته الباعونية كان مما يسير بِرَكْب التّوَكُّل والفَناء في حبّ الحق"[268]، وقد جاء منسوبًا في أشكاله النظمية إلى موضوعة واحدة، تندرج تحتها موضوعات فرعية يتصدّرها شعر المحبة الإلهية كالتي عند رابعة العدوية، والسُّهْرَوَرْدي، وابن الفارض. ولعل أول الظاهر من أمارات المحبة عنوان ديوانها "فيض الفضل وجمع الشمل" الذي يشمل- كما تصفه الباعونية- "المنظوم المفتوح به في المناجاة الإلهية، والمعاني اللّدُنّيّة، والأحوال الوَهْبيّة، والمعاناة الذّوْقيّة، والشّؤون الشّوْقيّة، والمذاهب العشْقيّة،، تعْليلا لمن أحرقه الشوق، وجذبه التوْق بالطّوْق، وجفاه الحبيبُ، وأمرضه الطبيبُ، وكَثُرَ فيه القيل والقال، إلى أنْ حظِي بالوصال، وزال الانْفصال"[269].

وها هي بوزن "الكامل" تجهر بالمحبة مُعْلِنَة أُنْسها بالله، وتشوّقها إليه، وتركها ما سواه، وقد جدّ الوجْد:

بشريفِ ذكْرِ الواحدِ الخلاّقِ لَذِّذْ فؤادًا ذابَ بالأشواقِ[270]

وفي حالتي البسْط والقبض[271] تقول بوزن " الوافر" متشوّقة ومُتَذلِّلَة وقد حكمت المحبة:

---

[268]- كلام المحقق، ص17.

[269]- الديوان، ص71.

[270]- ص73.

[271]- اصطلاحان صوفيان شاع الأول في ديونها، وأتت عليه غير مرة في غير موضع، وكثيرًا ما كانت تستعمله ليقابل ضده، وهو القبض، كما يتجلى في:

1- وكمْ بالبسْط بعد القبض منهُ/ غدا ظلُّ العطا منهُ مديدا [ص86]

2- وببسْطٍ يُزيلُ عنيَ قبضي/ وبِبُشْرى تُميطُ كلّ همومي [ص169]

3- وبسْطٍ بلا قبْضٍ، وراحٍ بلا عنا/ ولطْفٍ بلا خوْفٍ، وَمَنٍّ بِمِنَّةِ [ص241]

4- والبَسْطُ حالي وأفراحي مُضاعَفَةٌ/ فالقبْضُ مُنْقَبِضٌ والبسْطُ مُنْتَشِرُ [ص 379]

وينظر أيضًا الصفحات 291، 303، 350، 357، 369، 376، 375، 378، 380، 400، 442، 448. والبسط هو الرجاء، و"بهجة يتسع معها لقبول الواردات كالقبض الوارد على القلب مما يوجب إشارة إلى عتاب أو تأديب، فيحصل لذلك لا محالة"

Digitized by Birzeit University Library

مُحِبُّكَ لا يَقِرُّ لهُ قرارٌ وكيْفَ وفي الحشى لِلْحُبِّ نارُ[272]

وتأتي الوصايا والمواعظ ثاني الموضوعات الدينية مبثوثة للتذكير، وقد كانت ملامحها الفارقة النظمية لا الشعرية، ومنها الإرشاد إلى فضيلة الصمت، والتقوى، والحض على ترك الغيبة. من وصاياها في التقوى قولها من الطويل:

تزيَّنْ بتقوى الله إنّ لباسها لها قالهُ المَوْلى خِيارُ لِباسِ

ودعْ زينةَ الدنيا لأصحابها وكُنْ مدى ما تعشْ منها ومنهم على ياسِ[273]

ويأتي المديح النبوي ثالث الموضوعات الدينية " وإذا ما استذكرنا أن هذا الديوان مشتمل على ديوان آخر، وهو " المورد الأهنى في المولد الأسنى" فإنه يغدو بِمُكْنَة الباحث تفسير وجود كثير من المدائح في هذا الديوان، وقد اشتمل هذا الموضوع، أعني المديح النبوي، على قصائد أتت على ذكر مولده الشريف صلى الله عليه وسلم، ومعجزاته، وخصائصه، وإسرائه، ومعراجه، والتشوّق إليه، وإلى زيارته الشريفة، وفضل الصلاة عليه، وغير ذلك مما يسير في ركب السيرة النبوية عامة، والمديح النبوي خاصة"[274]. تقول من الطويل في مدحية مستحضرة بعض معجزات الرسول الكريم:

لهُ معجزاتٌ لا يُحيطُ بِعَدِّها بيانٌ وفيها زالَ منْها التّنازُعُ

وشُقَّ لهُ البدْرُ المنيرُ وأقبلتْ لدعوته الأشجارُ تترى تُسارِعُ[275]

انظر: عبد الرزاق بن أحمد القاشاني (730): لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام، ضبط عاصم الكيالي، ط1، دار الكتب العلمية ببيروت- 2004، ص110 وص360.

[272]- ص82.

[273]- ص111.

[274]- كلام المحقق، ص34.

[275]- ص95-96.

Digitized by Birzeit University Library

يشير البيت الثاني إلى الحديث الشريف الذي أشار إلى معجزة انشقاق القمر، ومعجزة استجابة الشجر للنبي صلى الله عليه وسلم.[276]

في ضوء ما تقدم، يتسنى تقسيم الأعاريض المنتظمة في ديوان "فيض الفضل وجمع الشمل" على النحو المتسلسل اللاحق، وذلك وفق نسب الشيوع المرصودة إحصائيًا، التي أظهرت أن عائشة الباعونية، قد اقتفت- بشكل عام- أثر فحول الشعراء القدامى، ونظمت قصائدها على شاكلة القصائد القديمة. ولهذا أشبهت نسب الأوزان في أشعارها بعض الشبه، ما كانت عليه عند القدماء. الجدول الآتي يوضّح تواتر البحور ونسبها في الديوان المدروس:

البحر	عدد القصائد	نسبة التردد	قصائد المجزوء	نسبة التردد
الطويل	66	٪20.8	----------	--------
الكامل	41	٪12.9	13	٪4.1
البسيط التام	45	٪14.2	----	----
مخلع البسيط	6	٪1.9		
مشطور البسيط	2	٪.6		
الوافر	31	٪9.8	5	٪1.6
الرمل	8	٪2.5	23	٪7.3
الخفيف	12	٪3.8	4	٪1.3

[276]- للتفصيل انظر: صحيح البخاري، باب انشقاق القمر (3655). سنن الترمذي، شهادة الشجر (2868).

Digitized by Birzeit University Library

المجتث	15	٪4.7	----------	----------
المتقارب	13	٪4.1	----------	----------
مشطور المتقارب	1	٪.3	----	----
السريع	11	٪3.5	---------	-------
الرّجز	3	٪.9	3	٪.9
منهوك الرجز	1	٪.3	----	----
المتدارك	6	٪1.9	----	----
تداخل البحور	6	٪1.9	-------	--------
الرجز + المتدارك	2	٪.6		
متدارك + مجزوء الرمل	1	٪.3		
متدارك + مستفعلاتن	1	٪.3		
مجتث + رجز	1	٪.3		
تداخل أكثر من بحرين	1	٪.3		
الهزج	1	٪.3	-------	-----
المنسرح	1	٪.3	-------	-------

Digitized by Birzeit University Library

حافظ الطويل على الصدارة. هو بحر ممزوج التفعيلة (فعولن / / ٥/ ٥، مفاعيلن / / ٥/ ٥/ ٥). لقد انتظم ستًا وستين قصيدة. استعملته الشاعرة في ثلاث وثلاثين مقطوعة، وسبع عشرة مطولة، وأربع عشرة قصيدة قصيرة، وموالیا واحد، وموشح واحد أيضًا.

تحظى تفعيلتا الطويل (فعولن ومفاعيلن) بإمكانات متقاربة لإحداث تغييرات في مكوناتهما المقطعية؛ ما يشعر الشاعر بأنه حبيس هذه التقاليد شبه الثابتة، التي تحدّ من حريته في التنويع الإيقاعي المتناغم وتباين أحاسيسه وعواطفه، ما يرهقه، ويتطلب منه جهدًا مضاعفًا، لمواجهة احتياجات تلك التفعيلتين من التناوب بينهما، كما أن رخصة إحداث تغيير في عروض الطويل وضربه، تشكّل عبئًا على الشاعر؛ ذلك أن هذا التغيير أمر واجب الالتزام به، كما أنه إذا جاء البيت الأول من القصيدة مقبوض العروض والضرب معًا، وجب التزامه في القصيدة كلها.

ومع ذلك، فقدت نظمت فيه الشاعرة، وحاولت الإفادة من معطيات الرخص المسموح بها، على صعيد الزحاف والعلة، من ذلك قولها في مناجاة بلغت اثنين وخمسين ومائتي بيت[277]:

فدونك منهاجي فسرْ فيه مقبلا بفعْلي ومَنْ هاجَ فلا تخشَ واثْبُتِ

فعول / مفاعيلن/ فعولن/ مفاعلن فعولن / مفاعيل / فعولن / مفاعلن

نلحظ أن عروض هذا البيت وضربه مقبوضتان؛ حذف الحرف الخامس، وفي هذا تقييد لحركة الشاعرة في تشكيل إيقاعها؛ ذلك أن هذه الحالة تستوجب الاستمرار بها إلى نهاية القصيدة.

كما نلحظ أن تفعيلة الحشو " فعولن " جاءت -هي الأخرى- مقبوضة (النون محذوفة / فعول) في بداية الصدر. هذان الأمران المذكوران- قبض تفعيلة الحشو والعروض- اختياريان غير ملزمين للاستمرار بهما في بقية أبيات القصيدة، وهذه رخصة مرنة. يُلحظ أن تفعيلة الحشو في العجز تقتضي

---

[277] - فيض الفضل وجمع الشمل، ص237-251.

Digitized by Birzeit University Library

مد الصائت القصير في "هاجَ" لإقامة الوزن: هاجا. العروض والضرب مقبوضتان؛ ما حتّم الاستمرار بهذا التشكيل إلى نهاية القصيدة.

ومع ما تقدم من تغييرات حرة أو مقيدة، فالشاعرة قد اتكأت عليها، وذلك راجع -كما أعتقد- إلى:

(1) تخطى تفعيلتا "فعولن ومفاعيلن" بإمكانات ضئيلة ومتقاربة، لإحداث تغييرات في مكوناتهما المقطعية، بالزحاف والعلّة؛ ففعولن تتغيّر إلى فعول، ومفاعيلن تتغيّر إلى مفاعلن، وهذه -في الأساس- صورة أصلية، وتتغير إلى مفاعلْ. تعد هذه إمكانات قليلة واءمت الدفقات الوجدانية للشاعرة التي تتأمل عميقًا في الذات الإلهية؛ والتعمق يتطلب مثل هذه الصورة الإيقاعية البطيئة؛ ما يشعر الشاعرة بأن قيود الطويل رهن زفرات مناجاتها، التي لا تعيق حريتها أو حركتها الإيقاعية المتناغمة وتباين أجوائها النفسية.

(2) ما تقدم يدلل على رغبة الشاعرة في الضغط على ذاتها، بوطأة إيقاع الطويل المرهقة؛ ما دفعها إلى ملاذ إيقاعي قار، فكان متنفّسها في التراسل أو التجاوب مع مكنونات نفسها.

الكامل:

قد تبوّأ المرتبة الثانية، فغدا كعبة الشاعرة، ومقصدها. هو بحر صافٍ، يقوم على توحّد التفعيلة (متفاعلن ///o//o). هو عند شاعراتنا -قيد البحث- بحر ذلول ركوب؛ فقد نظمت فيه أربعًا وخمسين قصيدة، كان منها ثلاث عشرة قصيدة على مجزوئه.

في هذا إكثار منه، وإطالة فيه، وغناء وترنّم تارة، وغضب وتحدّ تارة أخرى؛ يبدو أن السبب في ذلك عائد إلى أن شعر الباعونية خطابي تطلّب إلهاب حماس الذات المبدعة وتلك المتلقية، وشحذ الهمهم، وقد تطلّب هذا- بدوره- موسيقى ذات رنين صاخب، ونبرة عالية، فكان الكامل مَنْ لبّى هذه الرغبة، فقصدته الشاعرة؛ ذلك أنه "أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات. وفيه لون من الموسيقى

Digitized by Birzeit University Library

يجعله - إنْ أريد به الجد- فخمًا جليلاً مع عنصر ترنّمي ظاهر، ويجعله إنْ أريد به الغزل، وما بمجراه من أبواب اللين والرقة حلوًا مع صلصلة كصلصلة الأجراس... "[278].

وإذا ما نظرنا في قصائده عند الباعونية لرأينا النفس الحر ينتظمها، ويهيمن عليها، والعاطفة فيها من النوع الشديد الوضوح الذي لا يحتاج إلى شرح أو تفسير؛ فالعاطفة تصل - بما تحمل من معنى أو دلالة- إلى وجدان المتلقي، منسابة دونما عائق أو واسطة، محققة - بذلك- تناغمًا تامًا وروحانية الفرد.

يبدو أن توالي الحركات في تفعيلة (متفاعلن) ساعد المعنى عند الشاعرة على التدفّق والانسياب الليّن المطواع دون انقطاع؛ فتفعيلة الكامل تكاد تنشطر شطرين متآزرين متوازيين هما: متفا /// ه عِلُن // ه + وتد مجموع). وكان حازم القرطاجني قد استحسن البحر الكامل لأن " ما ائتلف من أجزاء تكثر فيه المتحركات فإنه فيه " لدونة وسباطة "[279].

إن أمرًا كهذا لَيُعطي هذا البحر نغمًا خاصًا، يجعله يمتاز من الإيقاعات المرتبطة بباقي الأوزان البحرية المنتظمة في الديوان، كما أن مرونة هذا البحر وطواعيته، تسمح للشاعرة بأن تنوّع في النغم، بواسطة زحاف الإضمار، وهو تسكين الثاني المتحرك (تَ) في متَفاعلن لتصبح (مُتْفاعِلُن /ه/ه// ه). من ذلك -مثلاً- قولها:

أَفْنَيْتَني وَلَكَ البَقا وَلِيَ النعيمُ بلا شقا[280]

مُتْفاعلن / مُتَفاعلن مُتَفاعلن / مُتَفاعلن

لا غرابة أن نجد الشاعرة قد ركبته؛ لأنها وجدت فيه إيقاعًا ثريًّا جرّاء قدرة تفعيلته (متفاعلن ///ه//ه) على المناورة، واستيعاب علاقات إيقاعية متشابكة، تتولد من إمكاناته الواسعة في تقبّل

---

[278]- د. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، مرجع سابق، ص246.

[279]- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مصدر سابق، ص267.

[280]- ص358.

Digitized by Birzeit University Library

الزّحافات والعلل من إضمار، وترفيل، وتذييل، وقطع، بالإضافة إلى تعدد الصوائت القصيرة المُشكِّلة مع الصوامت تلك التفعيلة.

والبحر الكامل- بهذا- نادرًا ما يأتي في صورته النظرية الأصلية؛ ذلك أن الشاعر يغيّر في عدد حركاته وسكناته.[281]

واحتفظ **البسيط** بالمرتبة الثالثة التي كان يشغلها في سلم الشعر العربي القديم. هو بحر ممزوج يقوم على تفعيلتين مختلفتين (مستفعلن /ه/ / ه، فاعلن / ه/ / ه). نظمت فيه الشاعرة ثلاثًا وخمسين قصيدة، كان منها ست في مخلعه، وموشحان في مشطوره.

عمدت الشاعرة إلى تنويع أنماط تشكيلاتها الإيقاعية، ضمن الإمكانات المتاحة لها في هذا البحر، لتبتعد عن رتابة تناوب التفعيلتين (مستفعلن وفاعلن)، وذلك على نحو:

في أفْق روحيَ لاح الشمسُ والقمرُ فشاهدَ القلبُ ما لا شاهدَ البصَرُ[282]

مستفعلن/ فعلن/ مستفعلن/ فعلن متفْعِلن/ فاعلن/ مستفعلن/ فعلن

نلحظ أن تفعيلة الحشو الثانية قد جاءت مخبونة " فعلن/ / / ه "؛ فبعد أن كانت مكونة من سبب خفيف ووتد مجموع، أصبحت مكونة من فاصلة صغرى، وجاءت تفعيلتا العروض والضرب مخبونتين أيضًا.

نلحظ أن تفعيلة الحشو الأولى في العجز قد جاءت مخبونة ؛ إذ قد حُذفت "السين" (متفعلن / / ه/ / ه)، فأصبحت مكونة من وتدين مجموعين، بعد أن كانت مكونة من سببين خفيفين، ووتد مجموع.

---

[281]- وينطبق هذا الأمر على كل البحور التي تطالها الزحافات والعلل.

[282]- ص377.

Digitized by Birzeit University Library

وقد حافظ **الوافر** على ما كان عليه في سلم الشعر العربي القديم؛ إذ احتل المرتبة الرابعة. هو بحر صاف يتكون من تفعيلة واحدة (مفاعَلَتن / / ه / / / ه). نظمت فيه الشاعرة ستًا وثلاثين قصيدة، كان منها خمسٌ في مجزوئه.

هو قليل إمكانات تتيح للشاعر أن ينوّع في تشكيلاته الإيقاعية؛ فتفعيلته "مفاعلتن / / ه / / / ه "التي تمثّل عروضه وضربه تأتي مقطوفة، بعد تسكين الخامس المتحرك (اللام)، وحذف السبب الخفيف من آخرها، لتصبح "فعولن / / ه / ه " بوتد مجموع، وسبب خفيف. كما أنها تأتي في الحشو معصوبة؛ أي ساكنة الحرف الخامس (اللام) " مُفاعَلْتن / / ه / ه / ه ". أما ضربه، فتبعًا لنظام التقفية، يتوجّب أن تثبت على حال واحدة؛ إما صحيحة، وإما معصوبة.

إذن، فالشاعر أمام شحّ إمكانات حرة شبه مقيّدة (مُلْزِمَة)، تتطلّب جهدًا إضافيًّا، ومع ذلك فتبقى تراوح مكانها من الرتابة المملّة.

ومن التشكيلات الإيقاعية الماثلة في الديوان، قولها:

تحقَّق بالوفا قلبي فأخْلصْ لِحبّي في الهوى لمّا تخصَّصْ[283]

مُفاعَلَتن/ مُفاعَلْتن/ فعولن مُفاعَلْتن/ مُفاعَلَتن/ فعولن

نلحظ تماثلاً متناوبًا في تشكّلات إيقاع البيت؛ إذ تحوّلت التفعيلة الأصلية " مفاعلتن/ / ه / / / ه" بزحاف العصب إلى "مفاعلتن / / ه / ه" ثلاث مرات، كما أن تفعيلتي العروض والضرب جاءتا مقطوفتين. ويشار-هنا- إلى أن الشاعرة في باقي قصائد الوافر، تعمد إلى هذه التشكيلة الإيقاعية من التناوب اتّفاقًا واختلافًا[284].

---

[283]- ص349.

[284]- انظر الديوان، صص392،224،333،339،338 الخ.

مكتبة جامعة بيرزيت الرئيسة

Digitized by Birzeit University Library

تزوّدنا النماذج المتقدمة بتغذية مؤدّاها أن الشاعرة تتحرّك في دائرة إيقاعية ضيقة؛ ما يضفي على موسيقاها رتابة تكاد تكون ثابتة، تعمّق في نفسها الشعوربلذة المناجاة، وتولد في الوقت ذاته عند المتلقي الشعور بالملل.

وحلّ **الرمل** خامسًا. هو بحر صاف، يقوم على توحّد التفعيلة (فاعلاتن /ه//ه/ه). لقد نظمت فيه الشاعرة إحدى وثلاثين قصيدة، كان منها ثلاث وعشرون في مجزوئه.

أتاح للشاعرة حرية كبيرة في التلاعب في مكوّنات تفعيلته "فاعلاتن"، على مستوى إحداث زحافات الخبن، وهو حذف الثاني الساكن، لتصبح " فَعِلاتن ///ه/ه "، منتقلة- بذلك- من تكونها من وتد مجموع بين سببين خفيفين إلى فاصلة صغرى، وسبب خفيف، وهذا ما استلطفه العرب في الرمل. والكف، وهو حذف السابع الساكن، لتصبح " فاعلاتُ /ه//ه/ "، والشكل، وهو اجتماع الخبن مع الكف، لتصبح " فَعِلاتُ ///ه/ "، وإحداث علل العروض والضرب، على مستوى تشكّل التفعيلة في صورة " فاعلن /ه//ه "، أو "فاعلاتْ /ه//ه/ ، هذا إذا كان تاماً. أما إذا كان مجزوءًا، فإن له عروضًا واحدة صحيحة " فاعلاتن /ه//ه/ه "، أو مخبونة " ///ه/ه "، وثلاث صور للضرب: صحيحة " فاعلاتن"، وصحيحة مسبَّغة، بزيادة حرف ساكن على السبب الخفيف آخر التفعيلة، لتصبح " فاعلاتان /ه//ه/ه/، ومحذوفة " فاعلا /ه//ه، وتنقل إلى "فاعلن /ه//ه".

بالإمكانات المتاحة المتقدم ذكرها، يتسنّى للشاعر أن ينتهك حدود الرتابة المتأتية من تكرار التفعيلة، محقّقاً تنويعاً في النغم، يصاحبه تنويع في الأغراض المطروقة، وفق انعكاساتها النفسية على الشاعر ما يجعل " تفعيلاته وتكرارها وجرسها البين تزاحم المعنى في ذهن السامع"[288]؛ "فدندنة

---

[288]- د. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، مرجع سابق، ص127.

Digitized by Birzeit University Library

الرمل فيها مبارية لمعانيه حتى إنك لتحسبها جزءًا ضروريًّا من تلك المعاني"[286]. ويرى د. إبراهيم أنيس أن إقبال الشعراء على النظم فيه راجع إلى كونه " أطوع في الغناء، وأقبل للتلحين"[287].

وبالنظر في بعض تلك الإمكانات المذكورة، تسجل القراءة شاهدين، على سبيل المثال لا الحصر:

يا عذولي لا تلُمْني في الهوى وَبِقَلْبي مِنْهُ نيرانُ الجوى[288]

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلا فعلاتن / فاعلاتن/ فاعلا

نلحظ أن تفعيلة الحشو في العجز قد أصابها الخبن، وجاءت عروضه وضربه محذوفتين " فاعلا/ ه/ / ه (فاعلن).

ومن مجزوئه قولها:

لي حبيبٌ لِيَ موْلى هُوَ مني بِيَ أوْلى[289]

إذن، إنها صور مختلفة تشكّلت بها إيقاعات بحر الرمل.

وجاء **الخفيف** سادسًا. هو بحر ممزوج، يقوم على تفعيلتين مختلفتين (فاعلاتن/ ه/ / ه/ ه ومستفع لن / ه/ ه/ / ه). لقد نظمت فيه الشاعرة ست عشرة قصيدة، كان منها أربع في مجزوئه.

ما يسترعي الانتباه -هنا- أن هذا الخفيف قد تقدّم الصفوف، بعد أن كان متخلّفًا في الشعر العربي القديم (الجاهلي وصدر الإسلام)[290]. يتميز هذا البحر بوجود الإيقاع الصاعد الذي يتبعه إيقاع هابط، يتمثل في الوتد المفروق الذي تتوسط تفعيلته التفعيلتين المغايرتين؛ ما يترتب عليه أن يبدأ الخفيف بالتفعيلة الصاعدة في (فاعلاتن / ه/ / ه/ ه)، وهي المبدوءة بسبب متلوّ بجوهر الإيقاع في

---

[286]- المرجع السابق نفسه، ص130.

[287]- موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص202.

[288]- ص133.

[289]- ص287.

[290]- "البحر الذي ظلّ في أشعار القدماء خامل الذكر، حتى إذا جاء العصر الحديث، ونهض به نهضة كبيرة رفعت من أسهمه، فكاد يحتل المنزلة الثانية في أوزان الشعر" انظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص200.

Digitized by Birzeit University Library

الوتد المجموع، ثم يعمد الإيقاع إلى الهبوط في تفعيلة الوتد المفروق، ليعاود الصعود مرة ثانية في تفعيلة الوتد المجموع، مُحدثًا -بذلك- ترددًا متناوبًا بين ثنائية الصعود والهبوط. ويلاحظ " أن الفصل بين جوهري الإيقاع الصاعد والهابط يكون بمقطعين محايدين "[291].

ولعل السبب في ركوب هذا الوزن لعائد إلى رغبة الباعونية في إثراء الموسيقى بالمزاوجة بين التفاعيل الصاعدة، والأخرى الهابطة؛ ما يعمل على دفع الملل عن نفس المتلقي، جرّاء اتّضاح القيمة النّغمية للوتد المجموع، بمجاورته الوتد المفروق. ويتأتّى هذا- كما تقول د. يسرية المصري- "بإقامة الإيقاع عن طريق التناظر والتخالف، لا عن طريق الانتظام الشكلي في الإيقاع بتكرار نغم واحد رتيب يحتوي على النواة الإيقاعية"[292] "وما لا شكّ فيه أن النواة الإيقاعية لها إيقاعها الخاص الذي يطرق الأسماع، وعدم تكرار هذه النواة بعد عدد محدد من المقاطع هو الذي يعطي لهذه البحور هذه القيمة الإيقاعية الخاصة المتميزة "[293]. وفي هذا مناسبة لحال الشاعرة الوجدانية.

لقد عمدت الشاعرة إلى التلاعب في مكونات تفعيلاته، مستثمرة ما رخص به العرف العروضي، من زحافات وعلل. تقول:

لَيْلَةَ الوصْل بالمُهَيْمِن عودي وَانْجِزي لي مِنْهُ كريمَ وُعودي[294]

فاعلاتن / مُتَفْعِ لن / فعلاتن فاعلاتن / مُستفع لن / فعلاتن

نلحظ أن تفعيلة "فاعلاتن" في العروض الضرب وقد أصابها زحاف الخبن، فأصبحت " فعلاتن/ / / ٥/ ٥ " بفاصلة صغرى وسبب خفيف. كما نلحظ أن الزحاف المذكور نفسه قد طال تفعيلة الحشو الأخرى "مستفع لن / ٥/ ٥/ / ٥ " فأصبحت " متفع لن / / / ٥/ / ٥ ".

---

[291]- د. يسرية المصري، بنية القصيدة، مرجع سابق، ص44.

[292]- المرجع السابق نفسه، ص50.

[293]- المرجع السابق نفسه، ص49.

[294]- ص251.

Digitized by Birzeit University Library

وجاء **المجتث** تاليًا، فاحتلّ المرتبة السابعة، متقدمًا- بذلك- على نسبة شيوعه الضئيلة عند القدماء. هو بحر ممزوج يتكون من تفعيلتين مختلفتين (مستفع لن /٥/٥// و فاعلاتن /٥//٥/٥). نظمت فيه الشاعرة خمس عشرة قصيدة.

وكما للبحور السابقة إمكاناتها الإيقاعية الخاصة، فللمجتث إمكاناته الإيقاعية الضئيلة؛ فتفعيلة الحشو يصيبها الخبن فقط، ويُعدّ هذا تقييدًا للشاعر، لتصبح " مُتَفْع لن[//٥// ٥] "، أما تفعيلة العروض " فاعلاتن " فتتحوّل إلى " فَعِلاتن [///٥/٥] " بزحاف الخبن، وهذه المكنة الإيقاعية جائزة، يلزم ورودها في أبيات القصيدة؛ ما يحرر الشاعر من أسر (قيد) ثبات التفعيلة على هيئة واحدة، على أن يكون هذا في الصدر فقط، أما في العجز فيجب بقاؤها على حالها؛ ما يعمل على تقييد حركة الشاعر. أما تفعيلة الضرب، فقد تأتي مخبونة، وقد تأتي مشعّثة، فتصبح " فالاتن[/٥/٥/٥] " بعد حذف العين.

وبالنظر فيما بين أيدينا من قصائد، نلحظ التشكيلات الإيقاعية الآتية:

ما لي وسيلٌ سواكمْ إليْكُمُ في رضاكمْ[295]

مستفع لن / فاعلاتن متفْع لن / فاعلاتن

فتفعيلة الحشو الثانية جاءت مخبونة، في حين لزمت باقي التفعيلات وضعها الأصلي.

وجاء المتقارب ثامنًا، متأخرًا -بذلك- درجة إلى الوراء؛ إذ كان يشغل المرتبة السابعة في سلم الشعر العربي القديم. هو بحر صاف يتكون من تفعيلة واحدة (فعولن //٥/٥). نظمت فيه الشاعرة أربع عشرة قصيدة، كان منها واحدة في مشطوره.

وكما نوّعت الشاعرة في تشكيلاتها الإيقاعية في البحور السابقة، نوّعت في المتقارب أيضًا؛ فالمتقارب ذو إمكانات إيقاعية جيدة، تناسب عملية استكشاف التجارب الفردية، والذاتية الجمعية،

---

[295]- ص192.

Digitized by Birzeit University Library

التي تنحى إلى التأمل، والتفكّر، وتدبّر أمور الكون والحياة؛ ذلك أن جمهور قصائد هذا البحر تقدّم للمتلقي تجارب الشعراء الخاصة في شأن من شؤون الحياة، كمثل قولها:

هواكُمْ بقلْبيَ لّما أخذْ بِكُلّي إليْكُمْ بِكُمْ قدْ جَبَذْ[296]

فعولن / فعول / فعولن/ فعو فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو

وبالنظر في التشكيل الإيقاعي، نلحظ أن تفعيلة الحشو الثانية قد جاءت مقبوضة بعد حذف خامسها الساكن. أما تفعيلتا العروض والضرب فقد جاءتا محذوفتين، بعد أن حُذف السبب الخفيف من " فعولن / / ٥ "، فأصبحت " فعو / / ٥ ".

وقولها وقد أضر بها العطش[297]:

إلى كمْ أُذادُ وكم ذا أُردُّ وغيري تدانى إلى أنْ وَرَدْ

فعولن / فعول / فعولن/ فعولن فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعو

إن تشكيلات إيقاعية كتلك تشير إلى مدى ما يوفره بحر المتقارب من الإمكانات، التي تساعد الشاعر على تلوين موسيقاه بما يتلاءم وحاجاته النفسية.

وقد احتلّ **السريع** المرتبة التاسعة، بعد أن كان يحتل المرتبة الثامنة في سلّم تردده في الشعر العربي القديم. هو بحر ممزوج، يقوم على تفعيلتين مختلفتين (مستفعلن /٥/٥/ / ٥، مفعولاتُ /٥/٥/٥/، التي لا تبقى تامة، بل يصيبها زحاف الطّي، وهو حذف الرابع الساكن (الواو)، فتصبح " مُفْعلات/٥/ / ٥/ ، وزحاف الكسف، وهو حذف السابع المتحرك (التاء)، فتصبح مُفْعلا /٥/ / ٥]، التي تقابل " فاعلن/٥/ / ٥ " في التقطيع. ومع هذا، فإن الأستاذ د. محمود السّمان يعدّه بحرًا صافيًا،

---

[296] – ص268.

[297] – العطش كناية في الطريق عن غلبة الولوع بالمأمول؛ أي المتعلقة بصفة المحبة، وكل عطشان إذا رأى السراب ذكر الماء. فلهذا قالوا بأن العطش إنما يكون من أثر القلق الذي هو شدة حركة مزعجة، واضطراب يعرض للمشتاق، ولا يرويه إلا قطرة من سلسبيل العناية والمدد فيما هو بصدده. الديوان، ص170.

Digitized by Birzeit University Library

لأن تفعيلة "مفعولاتُ" -كما أشرت سابقاً- يصيبها الزحاف والعلة؛ ما يجعلها تتشابه إلى حدّ ملحوظ تمامًا مع ضروب بحر "الرجز" ؛ ذلك أن البحرين يتّحدان -عند د. السمان- " لاتحاد تفعيلة الرجز "مستفعلن" فيهما، ثم اشتمال ضروب الرجز على ضروبه وزيادة "[298]. وعلى ذلك، فيمكن أن يكون السريع رجزًا، وليس العكس؛ فالإمكانات المتاحة لتغيير الضّرب "مفعولات" هي ذاتها التي تتضافر في "مستفعلن" الرّجزية؛ " إذ إن "فاعلن" هي صورة محوّلة عن "مستفعلن" بعد أن دخلها الطي والقطع"[299].

وبالنظر فيما يصيب هذا السريع من تغييرات يمكن تحديد أحد الأشكال مثالا لا حصرًا:

يا غايةَ القَصْد وأقْصى المُنى ومُنْتَهى السُّؤْل وكلَّ المُرادْ[300]

مستفعلن/ مستعلن/ فاعلن متفعلن/ مستعلن/ فاعلاتْ

نلحظ أن التفعيلة الأولى بقيت تامة، أما الأخريات، فقد طالها التغيير؛ فتفعيلة الحشو الثانية في الصدر، قد جاءت مخبونة، في حين جاءت في العجز مخبونة ومطويّة على الترتيب. أما تفعيلتا العروض والضرب، فقد أصابتهما العلّة؛ فجاءت الأولى مطوية مكسوفة؛ حُذف رابعها الساكن (الواو)، فصارت " مفعلاتْ /ه//ه/ "، ثمّ حُذف سابعها الساكن (التاء)، فصارت " مفعلا /ه//ه "، ونُقلت إلى " فاعلن /ه//ه ". أما الضرب فقد جاءت مطوية موقوفة " فاعلاتْ /ه//ه/ "، حيث سُكّن سابعها المتحرّك (التاء).

مما سبق يتبين مدى رحابة الإمكانات التي يوفّرها البحر السريع للشاعر، ليتحرّك من خلالها مُنوّعًا في تشكيلاته الإيقاعية المعبّرة عن تباين حالاته الوجدانية.

---

[298]- العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف، 1983، ص61.

[299]- المرجع السابق نفسه، ص55.

[300]- ص399.

Digitized by Birzeit University Library

وحلّ بحر **الرّجز** عاشرًا. هو بحر صاف، يتكون من تفعيلة واحدة (مستفعلن /ه/ه/ه). نظمت فيه الشاعراة سبع قصائد، كان منها ثلاث في مجزوئه، وواحدة في مشطوره.

يتمتّع الرجز بإمكانات إيقاعية جيدة، تسمح للشاعر بأن يتلاعب في عدد مكونات التفعيلة الواحدة من المقاطع؛ ما يعطيه مرونة في تشكيل إيقاع نفثاته الشعورية. من تلك التشكيلات الإيقاعية في مجزوء الرجز قول الشاعرة الباعونية في مناجاة شوقية بلغت سبعة وثلاثين بيتًا:

يا زارعَ الحُبِّ برَوْضَةِ القلْبِ

مستفعلن/ فعلن متفعلن/ فعلن

وجاء **المتدارك** في المرتبة الحادية عشرة؛ فقد تقدم درجة في السلم. هو بحر صاف، يتكون من تفعيلة واحدة (فاعلن /ه/ه) التي تتحول إلى (فعلُن /ه/ه، أو فعْلُن /ه/ه). نظمت الشاعرة فيه ستّ قصائد في الغزل الصوفي.

ومن الإمكانات الإيقاعية التي يوفرها هذا البحر خبْن تفعيلته لتصبح " فَعَلُن /ه/ه" أو تشعيثها لتصبح " فَعْلُن /ه/ه ". أما إذا جاء مجزوءًا - وهذا قليل- فإن ضربه تبقى صحيحة فاعلن /ه/ه "، أو تُذيَّل بزيادة نون ساكنة عليها لتصبح " فاعلان /ه/ه/ "، أو تُخْبن وتُرفَّل، وذلك بحذف الثاني الساكن، مع زيادة سبب خفيف على آخرها لتصبح " فعِلاتن /ه/ه/ه ".

تقول الشاعرة باثة شكواها:

لا بدَّ لهمّي منْ فَرَجِ لا بدّ لقلْبي من فُرَجِ[301]

فاعلْ/ فَعِلُن/ فاعلْ/ فَعِلُن فاعلْ/ فَعِلُن/ فاعلْ/ فَعِلُن/

وحلّ **الهزج والمنسرح** آخريْن. الأول بحر صاف، يتكون من تفعيلة واحدة (مفاعيلن /ه/ه/ه). نظمت الشاعرة فيه موشحًا واحدًا:

---

[301] - ص299.

Digitized by Birzeit University Library

لسر الحب معنى

مفاعيلن / / ٥ / ٥ مفاعلْ / / ٥ / ٥

به كمْ منْ مُعنّى

فقمْ أنْ كُنْتَ معنا وبادرْ يا خليلي ونادِ بانكسارِ على باب الجليلِ

ألا يا ربِّ فيْحا يوافي بالقبولِ ويأتي فيهِ فتْحا يُبَشِّرْ بالوصولِ

كؤوسُ القوْم تُجْلى

وذا لمّا تجلّى[302]

وبالنظر في الإمكانات الإيقاعية التي يوفّرها هذا البحر للشاعر، لتنويع إيقاعه، نلحظ أنها ضئيلة جدًا؛ فهو يسمح بزحاف الكف في الحشو؛ وهو حذف السابع الساكن بشرط أن يكون ثاني سبب، لتصبح التفعيلة -بهذا- " مفاعيلُ / / ٥ / ٥/ ".

نلحظ أن الموشح منظوم على مفاعيلن / / ٥ / ٥ مفاعلْ / / ٥ / ٥

يبدو لي أن السبب وراء ضآلة استخدامه لعائد -في ظني- إلى كونه يتداخل مع البحر الوافر ذي الاستخدام الكثير في الشعر العربي؛ فـ "مفاعلتن" في مجزوء الوافر يدخلها زحاف العصب، وهو تسكين اللام؛ما يجعلها تشبه "مفاعيلن" بوتد مجموع، وسببين خفيفين، ما يريح -بدوره- الشاعر في النظم في الوافر أكثر من الهزج، مع أنّه بحر قريب من اللغة المحكية المحتلة مساحات واسعة في هذا الديوان. والمنسرح بحر ممزوج، يتكون من تفعيلتين مختلفتين (مستفعلن /٥/٥/٥، ومفعولاتُ /٥/٥/٥). جاءت فيه قصيدة واحدة يتيمة مستخدمة التشكيل الإيقاعي الآتي في وصف وجْدها:

حِبي دعاني بجودهِ للْحنانْ وطافَ فضْلاً بكأْسهِ الملآنْ[303]

مستفعلن/ مُفْعلاتْ/ مستفعلان متفعلن / مُفْعَلاتْ/ مستفعل

---

[302]- ص117.

[303]- ص442.

Digitized by Birzeit University Library

مختتم

(1) أسست الباعونية شعرها وفق العرف العربي القديم الذي قال به الخليل بن أحمد؛ فالتزمت التزامًا تامًا بأعاريضه وقوانينها، ويدل هذا على أنها ذات إمكانات لغوية كبيرة؛ فمعجمها ثري، وطاقاتها في استثمار هذا المخزون واسعة؛ ما ترتب عليه أن "جُعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعًا خضوعًا مباشرًا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر"[304]. ويبدو أن المرحلة قد اقتضت ذلك الأمر"... فكل الأشكال الفنية إنما تنبع من احتياجات عصرية"[305]؛ فالظروف الموضوعية، والمتطلبات الفنية لتلك المرحلة، اقتضت من الشاعرة التزام سيمترية البيت الشعري الواحد ذي الشطرين؛ ذلك أن إيقاع القصيدة العمودية ينسجم والتجربة الفردية في اضطرابها، وتوترها، وقلقها، وتوجّسها.

(2) التزمت الشاعرة بالإمكانات الإيقاعية الممكنة، المرخّص بها في الوزن التام، وغير التام، ولم تسمح لنفسها بانتهاك تلك الحدود العرفية من زحافات وعلل؛ فقد رغبت "في المحافظة على قيود القدماء العروضية. فثمّة معدلات تكاد تكون ثابتة لتواتر استخدام البحور الشعرية، والمحافظة على هذه المعدلات أو الاقتراب منها أو الابتعاد عنها قليلاً، يُفسَّر على أنه ميل إلى الإطار القديم المتوارث، والخروج عليها يمثّل نوعًا من محاولة الانفلات من هذا الإطار المتعارف عليه "[306].

(3) تُعدّ التشكيلات الإيقاعية المعتمدة من ذلك الباب الذي عدّه قدماؤنا " أخف من التمام وأحسن على حدّ تعبير ابن رشيق القيرواني"[307].

---

[304] – د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص63.

[305] – د. عبد القادر القط، قضايا ومواقف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971، ص17.

[306] – د. فتح الله سليمان، الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، 1990، ص55.

[307] – العمدة في محاسن الشعر، ج1، مصدر سابق، ص138.

Digitized by Birzeit University Library

(4) ويبدو أن الشاعرة قد استهوتها رخص إحداث تغييرات في أبنية التفعيلات المفردة، بواسطة الزحافات والعلل، فأحدثت بها معادلاً نغميًا تعويضيًّا، لما هو قائم في البحور الممزوجة، فتنوّعت - عندها- التشكيلات الإيقاعية على مستوى تفعيلات الحشو والعروض والضرب. ولعل أمرًا كهذا نابع من قناعة الشاعرة بضرورة إحداث التغيير المطلوب في الواقع المعيش، بما يحقق تنوّعًا إيجابيًا في حياة الناس، لا أن يبقى يراوح حالته المقيتة من التناقض أو التغاير. ولم يتأت للشاعرة هذا الأمر، إلا بالتلاعب في كمّ المقاطع العروضية المكوّنة للتفعيلة الواحدة في إطار البحر الواحد، مُحدثة -بهذا- كمًّا نوعيًّا من التفاعيل المتساوقة وخلجات داخلها التي نفثتها.

(5) لوحظ أن الشاعرة قد تحامت النظم في المديد والمضارع والمقتضب جريًا على ما هو موروث.

(6) نظمت الشاعرة في المجزوءات ثمانيًا وأربعين قصيدة، وفي هذا ما يتلاءم وتلك النفثات الصوفية.

(7) لقد عالجت الشاعرة موضوعات دينية صوفية. ويلاحظ - في هذا الإطار- أنّ البحر الواحد قد انتظم مجموعة من هذه الموضوعات؛من ذلك- مثلا- استعمال البحر الطويل في المناجاة، والمدحيات، والشكوى، والتأمل...الخ. لقد كان هذا الأمر لافتًا للانتباه، ما دفع باتجاه تبني الموقف الذي تبناه د. إبراهيم عبد الرحمن، بخصوص الشعر الجاهلي، حين قال: " وقد استطاع هذا الشاعر [الجاهلي] أن يخرج من هذه البحور أنغامًا موسيقية مختلفة تتنوّع بتنوّع عواطفه وأحاسيسه... فالموسيقى التي تنبعث من " الطويل" أو غيره من البحور في هذه القصيدة غير موسيقاه في القصيدة الأخرى، بل نستطيع أن نذهب إلى القول بأن موسيقى هذا البحر أو ذاك في القصيدة الواحدة تختلف من بيت إلى بيت، أو على الأقل من موقف نفسي إلى موقف نفسي آخر... وهذه النظرة إلى الأوزان الشعرية التي نرى فيها أدوات موسيقية تتسع للتعبير عن العواطف المتناقضة والمختلفة في وقت واحد، يحملنا على أن نرفض هذه الآراء القديمة والحديثة على السواء، تلك التي تحاول الربط بين

Digitized by Birzeit University Library

البحور الشعرية المختلفة، وبين معان وموضوعات شعرية بعينها "[308]؛ فالمدحيات -مثلا- جاءت - عند الباعونية- على أعاريض الطويل، والكامل، والبسيط، والخفيف، والمتقارب، كما جاءت الوصايا والمناجاة والتأمل على أعاريض الطويل، والكامل، والبسيط، والخفيف، والسريع، والمتقارب.

(8) وبناءً على تنوع الموضوعات المنتظمة للبحر الواحد، لا يمكننا الربط بين طول البحرمن جهة، وبين الغرض الشعري المطروق فيه. ويعدّ أمر كهذا امتدادًا لما كان عليه الحال في العصور السابقة؛ إذ إن " الذي نلحظه بوجه عام أن هذه البحور القصيرة لم تكن مألوفة في الشعر القديم ولا سيّما الجاهلي وشعر صدر الإسلام، ثم بدأ الشعراء يعنون بها أو ببعضها بعد ذلك "[309].

(9) تمثل الموشحات والمخمسات والشعر العامي الملحون مظاهر تجديد في الشكل الموسيقي للقصيدة القديمة.

(10) رصدت القراءة محاولة الباعونية الجادة للمزاوجة بين بحرين في القصيدة الواحدة؛ ما يمثل إرهاصًا ودورًا رياديًا للقفز فوق الشكل التقليدي للعروض الخليلي من جهة، وضربًا خاضعًا مباشرة للحالة النفسانية أو الشعورية التي تصدر عنها الشاعرة من جهة أخرى.

---

[308]- الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، 1995، ص361-362.

[309] - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مرجع سابق، ص106.

Digitized by Birzeit University Library

المصادر والمراجع

1- أبو حميدة، محمد زكي (1990): **الخطاب الشعري عند محمود درويش**، رسالة ماجستير، جامعة عين شمس- القاهرة.

2- إسماعيل، عز الدين (1955): **الأسس الجمالية في النقد العربي**، ط1، دار الفكر العربي -مصر.

3- أنيس، إبراهيم (1965): **موسيقى الشعر**، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة.

4- الباعونية، عائشة (-922هـ) (2010): **فيض الفضل وجمع الشمل**، تحقيق مهدي عرار، ط1، دار الكتب العلمية – بيروت.

5- الترمذي، أبو عيسى محمد (279هـ) (1994): **سنن الترمذي**، مراجعة صدقي العطار، ط1، دار الفكر – بيروت.

6- حجازي، عبد المعطي (1984): **محاولة لفهم الإيقاع**، مجلة الفجر الأدبي -القدس- العدد46، تموز.

7- الحلي، صفي الدين (750 هـ)(1981): **العاطل الحالي والمرخص الغالي**، تحقيق حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة.

8- الزركلي، خير الدين (2002): **معجم الأعلام**، ج5،ط15، دار العلم للملايين– بيروت.

9- سليمان، فتح الله (1990): **الأسلوبية، مدخل نظري ودراسة تطبيقية**.

10- السمان، محمود (1983): **العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه**، دار المعارف- القاهرة.

11- الطوانسي، شكري (1998): **مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة، دراسة في بلاغة النص**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

12- الطيب، عبد الله (1970): **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، دار الفكر، ط2- بيروت.

Digitized by Birzeit University Library

13- طاليس، أرسطو (1973): **فن الشعر**، ترجمة وشرح وتحقيق د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة – بيروت.

14- عبد الرحمن، إبراهيم (1995): **الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية**، مكتبة الشباب- الاسكندرية.

15- عبد الرؤوف، عوني (1976): **بدايات الشعر العربي بين الكم والكيف**، مكتبة الخانجي بالقاهرة.

16- عياد، شكري (د.ت): **موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية**، دار المعرفة- القاهرة.

17- فضل، صلاح (1985): **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة.

18- القرطاجني، حازم (1966): **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق الحبيب محمد بن الخوجة، دار الكتب الشرقية –تونس.

19- القط،عبد القادر(1971): **قضايا ومواقف**، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة.

20- القيرواني، ابن رشيق (1934): **العمدة**، ج1، تحقيق محمد محيي الدين، المكتبة التجارية الكبرى –القاهرة.

21- القاشاني،عبد الرزاق بن أحمد (730) (2004): **لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام**، ضبط عاصم الكيالي، ط1، دار الكتب العلمية –بيروت.

22- المصري، يسرية (1997): **بنية القصيدة في شعر أبي تمام**، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة.

Digitized by Birzeit University Library

بنية الإنشاء الطلبي
(قراءة في شعر محمود درويش)

تقديم

تُعدّ مسألة تهشيم مرجعية الدوال بشكل كلي أو جزئي، وتوسيع القاع/ العمق الدلالي أو تضييقه، ظاهرة مثيرة للشك في مراكز الإنتاج الدلالي من جهة، ثم إرجاء هذا الإنتاج من جهة أخرى. يقع القارئ على مساندات تعبيرية لهذا الإجراء؛ حيث حضور متجل في المنجز الشعري لمحمود درويش تمثل في الإنشاء ببعديه الطلبي وغير الطلبي الساطي على المتلقي سطوًا مركبًا؛ فيقربه من الخطاب آن يستدعيه بالسؤال أو الأمر أو النهي، وغيرها من النواتج الإنشائية، لكنه يبعده- في الوقت عينه- حين يوصد أمامه أبواب الاستجابة ليصير إلى حالة الانتظار والترقب؛ ذلك أن الإنشاء يعني- باللزوم- وجود قضية لم تُحسم بعد؛ ما يموْضعه في منطقة محايدة بين المطابقة وعدمها (الاتفاق والاختلاف)، خلافًا للأسلوب الخبري المنحاز إلى أحد منهما؛ مطابقة الواقع أو عدمها. لذا، "فإن حيادية البنية الإنشائية تؤكد طبيعة الإرجاء الممتد، إضافة إلى الغرض الشكلي الذي ينهض به من فصل العلاقات بين التراكيب من ناحية، وبين الأبيات أو السطور من ناحية أخرى؛ ما يدفع المعنى إلى التوقف اللحظي أو الدائم انتظارًا للحظة الحسم، والانكشاف الكاملين الممكن حضورهما فورًا [310].

---

[310]- بتصرف عن: عبد المطلب، محمد، 1996، مناورات الشعرية، ط1، دار الشروق القاهرة-، ص66.

Digitized by Birzeit University Library

تمثل بنية الإنشاء آلية تعبير حيوية ذات حضور بارز، اتكأ عليها محمود درويش تلوينًا لأسلوب نصه، وبعثًا للدينامية والجدة فيه، ودفعًا للمتلقي للمشاركة في فعل الإبداع؛ فاستجاب لأوامره ونواهيه واستفهاماته، وشاركه في وجدانياته؛ ففرح وحزن، وحلم وغضب، وسكن وثار، ورضي ورفض؛ ما أكد الملامح الخطابية للغة الشعرية. إن التعاطي مع ظاهرة تعبيرية كهذه " يؤكد حقيقة التعالي التي يتسم بها هذا الخطاب تجاه متلقيه من جهة، ثم التقرب منه وشده إليه من ناحية أخرى؛ إذ مقتضى الأمر أو الاستفهام- مثلا- أن يكون المبدع صاحب سلطة توجيهية"[311].

تقتصر القراءة على الإنشاء الطلبي نظرًا لحضوره الكثيف في أعمال محمود درويش الكاملة، ولقلة الإنشاء غير الطلبي من قسم وتعجب ومدح وذم، وذلك "... لقلة الأغراض البلاغية المتعلقة بها من ناحية، ولأن أكثر هذه الأنواع أخبار نُقلت إلى معنى الإنشاء من ناحية أخرى"[312].

عرضٌ

تبين القراءة أن خطاب محمود درويش الشعري في مستوييه الفردي والجمعي قد آثر التعامل مع منطقة الإرجاء للمعنى المحمول تعاملا كثيفًا؛ جعله ملمحًا أسلوبيًا جليًا، وسمة بارزة؛ ما يدل إلى أن الشاعر "يضع ذاته في دائرة الإبهام والحيرة"[313]، كما يُدخل المحمولات الدلالية في دوائر التأويل أو الاحتمال من جهة، ويُشْرك المتلقي في إعادة إنتاجه من جهة أخرى؛ فإنْ كان المثير استفهاميًا فلا بد من ترقب استجابة، وإنْ كان أمرًا أو نهيًا أو نداءً أو تمنيًا فلا بد- أيضًا- من انتظار إجابة موجبة أو سالبة. ومع هذا كله تتواصل عملية الإرجاء. يقول الشاعر:

كنت أمشي فوق منحدر وأهمس: كيف

311- المرجع السابق ذاته، ص115.

312- الجندي، درويش، د.ت،علم المعاني، دار نهضة مصر القاهرة . ص36.

313- عبد المطلب، محمد، 1995، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، ط2، دار المعارف مصر - ص36.

Digitized by Birzeit University Library

يختلف الرواة على كلام الضوء في حجر؟[314]

ينفرد ضمير الـ "أنا" المتصل" ت" والمستتر بالحضور مفردًا متحدثًا إلى نفسه[315] حيث يمثل الفاعل النصي/ الذات الناطقة؛ ما يُمكّن من عدّه "معادلا شعريًا للمؤلف الخارجي"[316]. فهذه الدفقة تتضمن أسلوبًا إنشائيًا طلبيًا هو الاستفهام الذي قد تجاوز الغاية الدلالية منه إلى دلالة طارئة مستحدثة تطلبها سياق الموقف؛ فمحمود درويش ينكر على رواة التاريخ اختلافهم في تعيين الحال؛ فالمكان محدد الهوية عبر رؤية حجارة القدس الشفافة، التي تمكّن المرء من معاينة وقائع التاريخ العربي أو الإسلامي الماثلة للعيان بقوتها وعنفوانها وحضورها الديني والحضاري.

تتناول القراءة نماذج مختارة لأساليب الإنشاء الطلبي على النحو الآتي:

الاستفهام: يقول محمود درويش:

ولكنها وطني

يمزق غيمًا ويرسله في اتجاه الرياح. وماذا؟ هنالك

غيم شديد الخصوبة. لا بد من تربة صالحة

أتذهب صيحاتنا عيثًا؟[317]

أُغلقت الدفقة باستفهام أداته الهمزة؛ ما جعل المعنى لا يشخص للمتلقي بأحواله وتمامه إلا إذا راجع سياقًا سابقًا تُرى فيه خيوط المعنى تتوالد قبل الاستفهام، ثم تأتي الأداة وكأنها تلخيص وإثبات؛ فبرجوع القراءة إلى السابق:

---

[314]- درويش، محمود، قصيدة " في القدس" الأعمال الجديدة، ص51.

[315]- أي في غيبة ضمير/ ضمائر المخاطب.

[316]- الطوانسي، شكري،1998، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- ص196.

[317]- ديوان محمود درويش، 1983، ط10، دار العودة بيروت- ص453.

Digitized by Birzeit University Library

وما القدس والمدن الضائعة

سوى منبر للخطابة

ومستودع للكآبة

وما القدس إلا زجاجة خمر وصندوق تبغ

ولكنها وطني

من الصعب أن تعزلوا

عصير الفواكه عن كريات دمي

ولكنها وطني

من الصعب أن تجدوا فارقًا واحدًا

بين حقل الذرة

وبين تجاعيد كفي

يتبين أنّ "تحول القدس والمدن الفلسطينية الأخرى إلى منبر للخطابة العربية البليغة، كما أن تحولها بأيدي الاحتلال إلى مكان للدنس والنجاسة والمنكرات، لا يعني بأية حال من الأحوال التخلي عنها أو التنكُّر لها؛ لأنها القدس الحبيبة، وكلما أمعن الاحتلال في تدنيسها أمعن الفلسطيني في عشقها وتطهيرها، ويتجلى ذلك في مظهر دلالي بالغ الأهمية في سياق الأسطر لتأكيد الحضور التاريخي الفلسطيني وحضور الهوية، وذلك من خلال فعل الزراعة " حقل الذرة– تجاعيد كفي– وبالرغم من البساطة الظاهرة لمفهوم الهوية بهذا المعنى، إلا أنها تعطي الفلسطيني خصائصه الأساسية وخاصة النفسية والاجتماعية التي تشمل الأسس الاجتماعية ومنها: المهنة والسلطة والانتماء...الخ وهذا ينطوي على شعور بالاستقلال، كما تدل على عمق التاريخ الفلسطيني الذي يأخذ فيه وجوده الحضاري، وخاصة أن "تجاعيد الكف" التي ما زالت حاضرة حتى اليوم، تخترق الزمن وتحقق له

Digitized by Birzeit University Library

حضوره الكوني بكثافة عالية، لذلك"[318] آثرت الصياغة الخروج بالاستفهام من معناه الحقيقي إلى معنى جديد دل عليه السياق هو نفي ذهاب صيحات الذات الشاعرة في مهب الريح سدى؛ لأن الشعب يهتك ستائر العتمة، ويغير وجه القدس المظلم، في ترميز إلى الثورة الفلسطينية القادرة على العطاء.

ينفرد ضمير الـ "أنا" ببعديه الفردي والجمعي[وطني، كفي، صيحاتنا] بالحضور، حيث الذات الفرد تفصح عما يشغلها دون الانفكاك عن بعدها الجمعي" فالذات الفرد تتوحد بالمجموع من ناحية، ومن ناحية أخرى تتسامى بقضاياها لتتماهى مع قضايا المجموع، وفي كلتا الحالتين تحتفظ الذات الفرد لنفسها بموقع الرؤية"[319] المنتمية المجسّدة فلسطينية فلسطين وعروبتها.

ويقول في قصيدة "أنا يوسف يا أبي":

أوقعوني في الجب، واتهموا الذئب، والذئب أرحم من إخوتي.. أبتِ

هل جنيت على أحد عندما قلت إني: رأيت أحد عشر كوكبًا، والشمس والقمر، رأيتهم لي ساجدين؟[320]

جعلت الصياغة من دال "أبت" رابطًا عضويًا بين جملتي الإثبات والاستفهام الذي خرج إلى معنى نفي التجنّي على أحد من إخوته، في إشارة إلى طهارة السائل ونقاء فطرته، ودلالة إلى وقفة تأمُّل فاجعة من الذات الشاعرة/ يوسف عليه السلام– الذي انفتح عبرها على أبيه يعقوب سلام الله عليه، "وهي ذات تبتغي المعرفة وإشراك غيرها في السياق الدلالي للخطاب الشعري لإقامة حوار معه، والكشف عما في نفسها من حزن وألم، وحيرة وقلق، يعتصر قلبها وكيانها لرغبة " الإخوة" في القتل؛

---

[318]– موسى، إبراهيم، 2011، القدس بين نقوش الهوية واشتعال المقاومة في شعر محمود درويش، مجلة الدراسات العربية– إسبانيا– مجلد 22، 183.

[319]– الطوانسي، شكري، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة، مرجع سابق، ص196.

[320]– ديوان محود درويش،1994،ط1، مج 2، دار العودة– بيروت– ص359.

Digitized by Birzeit University Library

لأن الذات لا تستوعب على المستويين النفسي والعقلي حدوث ذلك في الواقع الذي تنظر إليه بطريقة مختلفة تمامًا. يرمز "يوسف" في السياق الشعري إلى الفلسطيني الذي تطارده الأنظمة العربية، وهذا يعني أن الذات تخطط لتدمير الذات؛ إذ العلاقة بينهما تقوم على ثنائية ضدية"[321]. إن رؤيا "يوسف" لبشرى؛ يمثل " تجاوز الواقع المرير الذي سيعيشه داخل الجب"[322].

ينشغل محمود درويش بقضايا جماعته، صادرًا في ذلك عن " إحساس ذاتي، أو إيديولوجية خاصة تتمثل في الالتحام بالمجموع، التعبير عن قضاياه، تأمل واقعه، والحلم بتغييره، وهذا اللقاء بين الذات والجماعة يؤكّد أنّ سعي الشاعر نحو تأمّل واقع الجماعة واستكشافه هو – في الوقت نفسه- سعي لتأمل واقع الذات واستكشافه، ويدعم هذا تماثل موقف الشاعر من الذات مع موقفه من الجماعة(الآخر)[323]؛ حيث تتوحّد الرؤيا وإيمان محمود درويش القطعي بمستقبل يتجاوز فيه ظلم ذوي القربى المفروض عليه في الراهن المعيش؛ إنها حالة استنكار وإدانة.

وعطفًا على السياق ذاته يقول محمود درويش:

وتركت سكان القصيدة في مخيمهم يعدون الهواء على الأصابع

كم من أخ لك لم تلده الأم يولد من شظاياك الصغيرة؟

كم من عدو غامض ولدته أمك يفصل الآن الظهيرة عن دمك؟

" أأسأت يا شعبي إليك" كما أساء إلي آدم؟"[324]

---

[321] – موسى، إبراهيم، 2005،آفاق الرؤيا الشعرية (دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر) ط1، وزارة الثقافة الفلسطينية، الهيئة العامة للكتاب، ص108. وانظر أيضًا: موسى، إبراهيم، 2010،شعرية القدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، دروب للنشر والتوزيع .عمان- ص144-145.

[322] – موسى، إبراهيم، 1995،حداثة الخطاب وحداثة السؤال، ط1، مركز القدس للتصميم والنشر .بيرزيت، ص83.

[323] – الطوانسي، شكري، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة، مرجع سابق، ص225.

[324] – ديوان محود درويش،ط1، مج 2، مصدر سابق، ص313.

Digitized by Birzeit University Library

تُظهر الصياغة اللغوية اكتناز الأسطر باستفهامات "تعمل على تعميق الإحساس بالمفارقة الجارحة، وتنفتح في الوقت نفسه على شخصيات وأحداث يوظفها الشاعر في نسيج القصيدة، لتجلو صورة الفلسطيني الذي يحاول محاربة الشقاء دون نصير أو مساعد، فتبرز شخصية ساكن المخيم الذي أُبعد عن النضال قسرًا وأصبح يعد الهواء، كما تبرز صورة الأخ الذي ينازع العدو مكانه في قمع الذات الفردية، ويبرز " آدم" الذي تسبب في كل هذا الشقاء الإنساني بسقوطه إلى الحياة الدنيا[325]، ليتجلى المُنبِّه المثير الاستفهامي بأداته الهمزة " أأسأت يا شعبي إليك" المفارق معناه الحقيقي إلى معنى جديد مفاده نفي إساءة الذات الفردية إلى ذاتها الجمعية؛ ما يعني تفجُّر المأساة من المساواة بينها كضحية وبين جلادها، وحشرهما في سياق شعري بِعَدِّهما مُكَمِّلَيْن لبعضهما بعضًا؛ فالعدو – كما يرى الشاعر– هو ما ولدته أمك، وبهذا استطاعت الصياغة اللغوية من " هز نمطية السياق عن طريق المزج بين المتوقع واللامتوقع. وإذا كانت المفارقة لا تحقق غايتها إلا من حيث هي مباغتة ناجمة عن اقتران وضعين متناقضين بطبيعتهما، فإن هذه المباغتة بدورها تعتبر محورًا هامًا من محاور الظاهرة الأسلوبية، لأن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسبًا طرديًا؛ فكلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتلقي أعمق"[326]. بهذا المُنبِّه الاستفهامي الأخير تمكَّن الشاعر من انتهاك شبكة التعالقات المنطقية بين الأنا الفردية والأنا الجماعية التي أمست عدوًا يحول دون أن تحقق الأنا الفردية وجودَها الإنساني.

تلعب الضمائرية دورًا في الكشف عن الأصوات الحاضرة والغائبة في القصيدة؛ حيث ينتقل الشاعر من وضع التعبير المباشر عن ذاته' إلى فعل قول الآخر عبر الحكاية عنهم؛ "فنوعية الضمائر داخل النص الشعري من شأنها أن توضّح حالة القول ونوعيته؛ أي تكشف عن طابعه الغنائي أو

---

[325] موسى، إبراهيم، آفاق الرؤيا الشعرية (دراسات في أنواع التناص في الشعرالفلسطيني المعاصر) مرجع سابق، ص91 .وانظر أيضًا-: موسى، إبراهيم، شعرية القدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، مرجع سابق، ص115 .

[326] – أحمد، محمد فتوح،1984، واقع القصيدة العربية، ط1، دار المعارف مصر – ص156 .

Digitized by Birzeit University Library

الحكائي أو الدرامي، أو بعبارة أخرى تكشف عن أصوات الشعر الثلاثة- على حد تعبير ت.س. إليوت"[327]. يحضر محمود درويش في هذه القصيدة ليس بوصفه أحد شخوص الحكاية المسرودة، بل بوصفه شاهدًا على الحدث، أو حاكيًا لها؛ فهو يحكي قصة يوسف عليه السلام.

الأمر:

ضحية

قتلت

ضحيتها

وكانت لي ضحيتها

وكانت لي هويتها

أنادي أشعيا: اخرج من الكتب القديمة مثلما خرجوا، أزقة

أورشليم تعلق اللحم الفلسطيني فوق مطالع العهد القديم

وتدعي أن الضحية لم تغير جلدها[328]

تنهض الأسطر الشعرية على فعل النداء" أنادي" المتبوع بصيغة الأمر" اخرج" وكلاهما مرتبطان مباشرة بالمخاطب العلم " أشعيا"[329]. تمثل جملة "أنادي أشعيا" المبدوءة بفعل الحضور مركز تفجُّر الدلالة، وتشظّيها إلى الوراء باتجاه صيغة الطلب في مستوى الأمر الذي هيّأ المتلقي لتعيين المأمور الذي تحقق ظهوره بالفعل من خلال الجملة الفعلية المتصدِّرة للسطر الشعري، حيث شكل أسلوب

---

[327]- الطوانسي، شكري، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة، مرجع سابق، ص226 .

[328]- ديوان محمود درويش، ط1، مج 2، مصدر سابق، ص41.

[329]- أحد كهنة بني إسرائيل الذي عاش في القرن الثامن قبل الميلاد، فقد اختصه الشاعر لمواقفه الإنسانية الداعية إلى العدل والحق والسلام، ونشدان المثال الأخلاقي في الحياة، ولوقوفه في عصره ضد الاعتماد على القوة العسكرية والقتل والمؤامرات اللاأخلاقية، كما انتقد اليهود لارتكابهم المعاصي" انظر: موسى، إبراهيم، القدس بين نقوش الهوية واشتعال المقاومة في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص178-179.

Digitized by Birzeit University Library

الأمر المُدعم بجملة النداء الفعلية نقطة تجمُّع الشظايا المنتشرة بَعْدًا إلى تمام المشهد، حيث المتقدم الندائي "يوقظ النفس، ويلفت الذهن لأنه طلب ودعاء، فإذا ما جاء الأمر صادف نفسًا مهيأة يقظة فيقع منها موقع الإصابة حيث تتلقاه بحس واع، وذهن متنبه، ورغبته في إعداد النفوس لتلقيه"[330].

لقد وظفت الصياغة الشعرية الأمر في ناتج دلالي جديد مكتسب؛ فقد عُدِل بالأمر عن مدلوله الحقيقي إلى آخر مثل التماسًا متضمنًا تمنيًا لظهور مَنْ يرفض الظلم، اعتمادًا من الشاعر على " أنّ مِنْ أنقى ميزات شعر المقاومة عادة الصفاء الإنساني الشامل؛ فصرخة الإنسان المُضْطَهَد في أي مكان وفي أي زمان هي صرخة إنسانية تخصّ كلّ إنسان؛ فالظلم والسجن والقتل والاضطهاد وقائع معادية للإنسانية، غير منحصرة في حدود جغرافية. ومقاومة الإنسان لها هي عملية إنسانية نبيلة. ويتمتع شعر المقاومة عادة بحساسية شديدة بالتاريخ كجزء من تمسُّكه بجذور عميقة تعينه على الصمود، وعلى تبرير هذا الصمود، واحتقار هذا الظلم"[331]. وفي هذا الاقتران الطلبي بين جملة النداء والأمر ما يظهر بوضوح حضور الهوية الوطنية والقومية والإنسانية إفصاحًا عن جوانب من حياة الفلسطيني وحياة الآخرين، وإسهامًا في تأليف وعي إنساني، يمثل مُسْتَنَدًا دالا على حدوث الواقعة وتفسيرها؛ فضحية الماضي- اليهود في زمن السبي- تمارس بساديةٍ فعلَ الإجرام بالفلسطيني ضحية اليوم. وقد ذكر محمود درويش في أحد لقاءاته بالأدباء الإسرائيليين أنه "يتعين على من بكى منذ ألفيْ عام أن يكون أكثر تفهمًا من الآخرين لمن يبكي من عشرين سنة"[332]. إنّ سنا برق الدم الفلسطيني المُباح يضيء ظلمة العالم الدامسة، ويؤكد هويته التي يحاول المحتل طمسها وتهويدها، ويتجلّى هذا بقوله: "وكانت لي هويتها".

---

[330] - أبو موسى، محمد، 1979، دلالات التراكيب، دراسة بلاغية، ط1، مكتبة وهبة- القاهرة- ، ص272.

[331] - درويش، محمود، 1971،شيء عن الوطن، ط1، دار العودة بيروت- ص100.

[332] - المرجع السابق نفسه، ص57.

Digitized by Birzeit University Library

النداء:

يقول محمود درويش في قصيدة " أبد الصبار":

وكان غد طائش يمضغ الريح
خلفهما في ليالي الشتاء الطويلة
وكان جنود يوشع بن نون يبنون
قلعتهم من حجارة بيتهما. وهما
يلهثان على درب " قانا": هنا
مر سيدنا ذات يوم. هنا
جعل الماء خمرًا. وقال كلامًا
كثيرًا عن الحب، يا ابني تذكر
غدًا. وتذكر قلاعًا صليبية
قضمتها حشائش نيسان بعد
رحيل الجنود[333]

تستند الصياغة إلى بنيتين جماليتين؛ الحوار القائم بين الأب وابنه الفاقدين مكانهما (موطنهما) الأول، والنداء المتبوع بالأمر "يا ابني تذكر" ذي التدفق التعبيري المؤدي إلى انفتاح النص الشعري على العَلَم المُتجلّي عبر آلية الدور. إن اعتماد الصياغة على توظيف أداة النداء " يا" يعني إقامة حاجز نفساني بين المنادي والمنادى، من حيث تأكيد الحاجة إلى بُعْد الانفتاح على العالم الداخلي، لينفتح على عالم مكانيّ وأحداث تاريخية ترتكز على " التداعي الحر" الذي يؤلف نسيج النداء والأمر؛ حيث " إن حديث الأب الموجه إلى الابن الطفل/ محمود درويش، يُلخِّص أبعاد المأساة التاريخية التي حلت

---

[333]- لماذا تركت الحصان وحيدًا، 1996، ط2، رياض الريس للكتب والنشر بيروت- ص34-35.

Digitized by Birzeit University Library

بالشعب الفلسطيني من زمن الامبراطورية الرومانية إلى زمن الاحتلال الصهيوني الحديث، مرورًا بفترات تاريخية فاصلة في حياة فلسطين وأهلها وهي فترة " يشوع" وفترة " الحروب الصليبية، التي تبرز الروح والجسد المُعذّبيْن للشاعر والإنسان الفلسطيني. ولكن هذه الامبراطوريات الاحتلالية قد زالت وزال وجودها، وصارت أثرًا بعد عين على أرض فلسطين، ولهذا يقرر الأب هذه الحقيقة التاريخية في شكل وصية[334]، يحفرها في قلب الطفل وذهنه. وقد انعكس تمثل الطفل لهذه الوصية في نصوصه الشعرية والنثرية الموازية؛ إذ فال في أحد الحوارات معه: "... خوفنا من أن نفقد الماضي أو نتركه يهرب منا. من هنا نزعتي إلى توثيق الغياب. ليس للشاعر حيال تقاطر الجيوش الامبراطورية الكبيرة، رومانية وآشورية وفارسية، على المرور في الساحة' إلا أن يرجع إلى الطفل الذي يتفرج من ثقب الباب على المشهد. لا يستطيع الشاعر أن يقف في طريق جيوش ويحاورها. وليس من سبيل له إلا أن يُطل من بعيد على التاريخ، ويتأمل سيره وعمله... فهي خطوة للبحث عن الشعر. وأين الشعر من هذا كله؟ إنه في الأشياء الأولى؛ في العودة إلى السيرة الأولى"[335].

إنّ تقدم النداء يظهر دوره في تقوية المعنى المستفاد من الأمر اللاحق الذي يتناغم والمعنى الخارج إليه النداء؛ فالأب يُنَبِّه ابنه إلى فعل مرغوب فيه لا بد أن يكون؛ إنها المكاشفة الشعرية والرؤية التحريضية التي تُمكِّن القارئ من وعي ما دار ويدور من أحداث؛ حيث تمسي " وظيفة اللغة الشعرية تبعًا لذلك هي الكشف عن عالم يظل أبدًا في حاجة إلى الكشف"[336]. عندئذ تكون رسالة الشاعر الوطنية والإنسانية؛ ما لم يجعل الشاعر يكتفي بالتعبير عن عذابات الواقع ماضيًا وحاضرًا عبر المحمولات المعرفية المتأتية بالجمل الخبرية إنتاجًا لدلالة كلية ترتبط بالتاريخ فحسب، بل إلى إنتاج

---

[334]- موسى، إبراهيم، شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، مرجع سابق، ص196.

[335]- بيضون، عباس، 1995، خيار السيرة استراتيجيات التعبير، مجلة القاهرة مصر- ع3، تشرين أول، ص97-98.

[336]- شكري، غالي، 1986، شعرنا الحديث إلى أين؟ دار المعارف مصر- ص114.

Digitized by Birzeit University Library

دلالة تحريضية – بفعل تتابع صيغتي النداء والأمر- تشحن الفرد والمجموع بوعي تاريخيّ قادر على الفعل.

بانفتاح النداء على الأمر تتشكل مسألة تغذية الذاكرة بوعي معرفيّ، وشحن الوجدان بقيمة التحريض مزجًا بين الآني والماضي وتحقيقًا لإسقاط دلالات معاصرة تستفز النفوس؛ ذلك " أن تجاربنا وأفكارنا وعواطفنا، تسير بسرعة شخصية مختلفة. وإحساسنا بسرعة التجربة أو مدتها يُقدر بمدلولات القيم فقط، ويُقاس زمننا الشخصي، بالزمن السيكولوجي، وإن كنا نوقظه لأغراض المقارنة على نقاط ثابتة من الزمن الاصطلاحي"[337]. وبذلك يُستطاع قياس الزمن النفسي بردات الفعل؛ وهذا ما يلمسه قارئ محمود درويش.

النهي:

لا تولم لبيروت النبيذ- عليك أن ترمي غباري
عن جبينك. أن تدثرني بما ألفت يداك من الحجارة،
أن تموت كما يموت الميتون،
وأن تنام إلى الأبد
وإلى الأبد...
لا شيء يطلع من مرايا البحر في هذا الحصار،
عليك أن تجد الجسد
في فكرة أخرى، وأن تجد البلد
في جثة أخرى، وأن تجد انفجاري
هي هجرة أخرى، فلا تذهب تمامًا

[337]- مندلاو، 1997، الزمن والرواية، ط1، ترجمة بكر عباس، دار صادر- بيروت- ص77.

Digitized by Birzeit University Library

في ما تفتح من ربيع الأرض، في ما فجر الطيران فينا

من ينابيع ولاتذهب تمامًا

في شظايا لتبحث عن نبي فيك ناما

هي هجرة أخرى إلى ما لست أعرف...

ألف سهم شد خاصرتي ليدفعني أمامًا

لا شيء يكسرنا[338]

إن تقدم النهي يظهر فاعليته في تدعيم المعنى المستفاد من الأمر اللاحق الذي يتناغم والمعنى الخارج إليه النهي؛ فالشاعر ينكر على البعض بهجتهم بخروج المقاومة من بيروت؛ داعيًا إياهم إلى عدم المبالغة بتلك الفرحة؛ فتلاحم طلبي النهي والأمر يجسّد حالة دينية نورانية تمثل للشاعر معادلا موضوعيًا يستدعيها للدلالة على خروج الفلسطيني من عتمة الحاضر الحالكة إلى نور الآتي، وإن كان الخروج مشوبًا بالمشقات البالغة؛ فالذات الشاعرة تطلب إلى مخاطبها أن يدثرها بالحجارة بما يشير بوضوح إلى حالة موازية لما كان ينتاب محمدًا -عليه السلام- من عناء آن تجلي "جبريل" أمامه. وفي هذا الأمر تحقق وجود الإنسان، وسطوع إرادة إيمانية مرتكزة إلى الوحدانية. وفي هذا يقول الشعراني: " وما أنعم الله به علي، أن أقام لي عدوًا يؤذيني... ليكون لي أسوة بالأنبياء والأولياء"[339] لأن غاية الإنسان هي الخلاص والتحرر، ومجاوزة الواقع المقيت، إلى آتٍ أحسن.

تفرد الصياغة مساحة واسعة لتحرّك الأفعال المضارعة المتعلقة بضمير المخاطب، ولتصدُّر حركة المعنى؛ لأنها تمثل " إشارة إلى الحاضر، وتوحي بالسكون والضياع والتمزّق، لكن الفعل" تجد" المتكرر مرتين في سياق الأبيات، يحضر باعتباره فعلا مغايرًا لما سبقه من أفعال؛ لأن الذات سوف تبدأ بعد تمزقها مباشرة في البحث عن ذاتها؛ إذ عليها أن تجد "الجسد" الذي سوف يحلّ في المكان " البلد".

---

[338] - ديوان محمود درويش، 1994، مج2، مصدر سابق، ص12-13.

[339] - مبارك، زكي، د.ت، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، منشورات المكتبة العصرية، ج1 بيروت- ص164.

Digitized by Birzeit University Library

وبهذا تستطيع الذات أن تكشف عن هويتها الوطنية، وتحقق وجودها – مجرد وجودها- الذي أراد العدو طمسه ونفيه"[340].

تشكّل صيغتا النهي في المفتتح " لا تولم" وفي منتصفها " لا تذهب" المكرورة مرتين، وصولا إلى جملة النفي الجنسي" لا شيء يكسرنا" في المختتم ضغطًا على الجمل كثيفة الأفعال، وتسطو عليها " في حركة تجاوزية من سوداوية الحاضر ومأساويته إلى استشراف المستقبل ونورانيته"[341]؛ حيث يمكّن هذا التعاضدُ الثلاثي الجملةَ الاسمية المثبتة" هي هجرة أخرى" من التموضع المركزي للدلالة المنتشرة المستدعية حدثًا تاريخيًا مهمًا ببعده الديني والنفساني" بتجاوز المعاناة المتشكلة في الحاضر في صورة حصار الفلسطيني ومطاردته، إلى صنْع مستقبل يتأسس على مبادئ إنسانية، تتمثل في الحق والخير والكرامة الإنسانية، وقد تجسد ذلك كله- فيما بعد- بإنشاء الدولة الإسلامية التي حملت لواء الدين، وسافرت به في شتى بقاع الأرض. وبهذا حققت الدولة والدين وجودهما، وانتصرا على قوى الظلم والكفر، وهذا شأن الفلسطيني الذي يطمح الشاعر إلى رسم صورته، منيطًا به القدرة على الانتصار والصبر على الشدائد مثل الرسول الكريم – صلى الله عليه وسلم- فهو في هجرته يجسد الهجرة النبوية مرة أخرى، أو تتجسد الهجرة النبوية فيه مرة أخرى في الوقت الحاضر"[342] حيث" الهجرة وليس الخروج تشكّل محاولة من الشاعر للتجرّد من حياة فُرِضت عليه، ولكي يعود إلى فطرته، وهو لا يخرج من مدينته، وإنما يتجه إلى مدينته، أو ما سيصبح مدينته، ويحمل معه رسالة يسعى لإبلاغها؛ فهو لا يهرب من ماضيه أو حاضره، وإنما ينهض لمستقبله"[343]؛ ذلك أن هجرة الرسول-عليه السلام- من مكة إلى المدينة تعني خروجه من مكة إلى مكة في الوقت ذاته؛ فالشاعر بهذا يستشرف آتيًا ماانفك

340- موسى، إبراهيم، آفاق الرؤيا الشعرية (دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر) مرجع سابق، ص83.

341- المرجع السابق نفسه، والصفحة نفسها.

342- موسى، إبراهيم، شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر، مرجع سابق، 102.

343- الغذامي، عبد الله، 1987، تشريح النص، ط1، دار الطليعة بيروت- ص111-112.

Digitized by Birzeit University Library

حدسًا تتداعى به هجرة المصطفى؛ حيث يحقق الفلسطيني ذاته وهويته الوطنية والقومية؛ إذ " لا شيء يكسره"؛ فلا داعي لفرحة مُفْرَطٍ بها، ولا سبب للذهاب بعيدًا في هذا الإفراط؛ فبيروت مدينة العربي الفلسطيني كما مدن فلسطين.

إغلاقٌ

كانت تلك نماذج إنشائية مختارة من شعر محمود درويش كشفت عن أبعاد الأزمة النفسانية للذات الشاعرة بصفتها الشخصية والاعتبارية. كما أظهرت تفاعله مع الموروث العربي بأنماط شتى؛ ما جعل نصه ذا سلطة تأثيرية، يتحول فيها الخطاب رؤية يقينية غير قابلة للظن، تقدم وعيًا ذاتيًا وجمعيًا في آن.

مثلت بنية الإنشاء آلية تعبير حيوية ذات حضور بارز، اتكأ عليها محمود درويش تلوينًا لأسلوب نصه، وبعثًا للدينامية والجدة فيه، ودفعًا للمتلقي للمشاركة في فعل الإبداع؛ فالشاعر صار إلى إنشاء عالم خاص به عبر وقوفه الموازي للحياة الواقعية، وتقديمه قراءة متفردة لها.

شكلت صيغ الإنشاء الطلبي نماذج دالة على بنية فنية عميقة الصلة بنسيج القصيدة، وخيوطها الدلالية بأبعادها الذاتية والإنسانية، وتمازج الأزمنة الثلاثة من فائت وحاضر وآتٍ الممثلة أدواتٍ تنبيهية محرّضة تنشئ حدًا نفسانيًا فاصلًا سعى الشاعر إلى بلوغه مستقبلًا؛ فهي تعري الحاضر، وتستدعي الماضي، وتشبّك بينهما رغبة في ولادة غد أفضل. تمثل تلك الأدوات الفنية " محاولة امتلاك قدرات مجاوزة، تتيح له ممارسةَ فاعليته في العالم تدميرًا وتكوينًا، كما تتيح له شرعية المخالفة أو الموافقة لأي قوى فوقية أو سفلية"[344].

نفى الطابع التخييلي لخطاب محمود الشعري أن تظلّ الأساليب الإنشائية ثابتة على محمولاتها الدلالية الحقيقية، كأن يبقى الأمر مثلًا مقصودًا به "طلب الفعل استعلاء"[345]ولكن يتخذ الشاعر

---

[345] - السكاكي، مفتاح العلوم، 1990، ط2، مكتبة الحلبي القاهرة- ص318.

Digitized by Birzeit University Library

وضع الآمر قولًا ساعيًا إلى معنى جديد، يجلّيه السياق وقرائن الأحوال. وتبعًا لهذا، فقد تنوّعت دواعي الشاعر إلى توظيف الأساليب الإنشائية.

لم تَصُغْ الذات الناطقة تجربة خاصة بها، بل صيَّرت القضية العامة/ قضية الجماعة قضيتها الشخصانية.[346]

[346]- بتصرف عن: شكري، غالي، 1991، الشعر الحديث- إلى أين؟، دار الشروق- القاهرة-ص187.

Digitized by Birzeit University Library

المصادر والمراجع

المصادر:

1- درويش، محمود، 1983، **الديوان**، ط10، دار العودة – بيروت.

2- درويش، محمود، 1994، **الديوان**، ط1، مج 2، دار العودة- بيروت.

3- درويش، محمود، 1996، **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، ط2، رياض الريس للكتب والنشر – بيروت.

4- درويش، محمود، 1971، **شيء عن الوطن**، ط1، دار العودة– بيروت.

5- السكاكي، **مفتاح العلوم**، 1990، ط2، مكتبة الحلبي– القاهرة.

المراجع:

1- أبو موسى، محمد، 1979، **دلالات التراكيب، دراسة بلاغية**، ط1، مكتبة وهبة- القاهرة.

2- أحمد، محمد فتوح، 1984، **واقع القصيدة العربية**، ط1، دار المعارف – مصر.

3- بيضون، عباس،1995، **خيار السيرة استراتيجيات التعبير**، مجلة القاهرة –مصر- ع3، تشرين أول،

4- الجندي، درويش، د.ت، **علم المعاني**، دار نهضة مصر – القاهرة.

5- شكري، غالي، 1986، **شعرنا الحديث إلى أين؟** دار المعارف –مصر.

6- شكري، غالي، 1991، **الشعر الحديث- إلى أين؟** دار الشروق- القاهرة.

7- الطوانسي، شكري، 1998، **مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة.

8- عبد المطلب، محمد، 1996، **مناورات الشعرية**، ط1، دار الشروق – القاهرة.

Digitized by Birzeit University Library

9- عبد المطلب، محمد،1995، **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، ط2، دار المعارف- مصر.

10- الغذامي، عبد الله، 1987، **تشريح النص**، ط1، دار الطليعة – بيروت.

11- مبارك، زكي، د.ت، **التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق**، منشورات المكتبة العصرية، ج1 – بيروت.

12- مندلاو،1997، **الزمن والرواية**، ط1، ترجمة بكر عباس، دار صادر- بيروت.

13- موسى، إبراهيم، 2011، **القدس بين نقوش الهوية واشتعال المقاومة في شعر محمود درويش**، مجلة الدراسات العربية- إسبانيا- مجلد 22.

14- موسى، إبراهيم، 2010، **شعرية القدس في الشعر الفلسطيني المعاصر**، دروب للنشر والتوزيع- عمان.

15- موسى، إبراهيم، 2005. **آفاق الرؤيا الشعرية** (دراسات في أنواع التناص في الشعرالفلسطيني المعاصر) ط1، وزارة الثقافة الفلسطينية، الهيئة العامة للكتاب.

16- موسى، إبراهيم، 1995، **حداثة الخطاب وحداثة السؤال**، ط1، مركز القدس للتصميم والنشر – بيرزيت.

Digitized by Birzeit University Library

رواية "قصة حب مقدسية"
(قراءة في الفضاء النصي)

مبتدى

تنهض رواية "قصة حب مقدسية" ليوسف العيلة[347] على أربعة فصول[348] غطت مائتين وسبعًا وعشرين صفحة من القطع المتوسط. صدرت الرواية في طبعتها الأولى عن اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيي في القدس عام ألفين وثمانية.

يعالج يوسف العيلة في روايته هذه حكاية حب قديمة حدثت إبان الحروب الصليبية بين الملك الأيوبي العادل– شقيق صلاح الدين الأيوبي-والأميرة جوانا ملكة جزيرة قبرص، وشقيقة ملك انكلترا ريكاردوس قلب الأسد. كما أنه يُلقي الضوء الساطع على محاولة التماهي النفسي بين بطل

---

[347]- ولد الروائي والباحث يوسف عبد الله العيلة في مدينة قلقيلية عام 1951 وتلقى تعليمه الابتدائي والثانوي في مدارسها. أكمل دراسته الجامعية في جامعة بيروت العربية بين عامي 1970-1974 ؛ حيث نال درجة الليسانس في الآداب من قسم اللغة الإنجليزية، ثم عمل مدرسًا في مدارس الضفة الغربية . اعتقلته قوات الأمن الإسرائيلية عام 1975 بتهمة الانتماء للمنظمات الفلسطينية ، وحكم عليه بالسجن أربع سنوات مع الفصل من الوظيفة . عاش تحت الإقامة الجبرية ثمانية عشر عامًا حتى قدوم السلطة الفلسطينية عام 1993، حيث أعادته إلى وظيفته، وسمحت له "إسرائيل" بالتنقل والسفر.

ثقافته: تأثر في المجال الأدبي بالروائية الإنجليزية Emile Brontie وروايتها Wuthering Heights ثم بالشاعر الإيطالي Allejeri Dante في ملحمته The Divine Comedy، كما تأثر بالكاتب الإسلامي الجزائري مالك ابن نبي، والروائية الجزائرية أحلام مستغانمي في روايتها "ذاكرة الجسد" انظر: website : www.ayda-pal.com

[348]- هي: زمن اليتم ص6، جيل الأحلام ص60، طفولة مبعثرة ص115، أيام الحنين ص 177.

Digitized by Birzeit University Library

الرواية الأول أحمد المقدسي في حبه جوانا روبنسون مع الملك العادل في حبه الأميرة جوانا. ثم يتشعب التماهي ويمتد إلى علاقة الراوي حسن المغربي العاطفية بعايدة البشناقية في الجامعة العبرية.

وتحوي الرواية عدة قصص حب ثانوية أخرى تفترق وتلتقي كي ترسم الثيمة الرئيسة، وهي حب المقدسيين لمدينتهم المقدسة التي تشغل بال الكاتب وأبطاله على حد سواء، بأبعادها التاريخية والاجتماعية والنفسية من أجل تبيان بعض الأسباب الحقيقية التي أدت إلى ضياع القدس في حزيران عام 1967؛ فهناك حكاية "أبو ضامن" وليزا موناكو، وحكاية أحمد الصفافي مع جورجيت خوري، وحكاية أحمد المغربي مع عايدة البشناقية.

وثمة نوع آخر من حكايات الحب الروحي التي تجلت في هجرة جد حسن المغربي من الدار البيضاء إلى القدس، ورحيل جد عايدة من بلاد البشناق إلى القدس، وانتقال جد ميسون من وادي قانا إلى نابلس ثم القدس الشرقية بعد أن باع أرضه وأملاكه في تل بيوت لليهود. وتشير قصص الحب التي يسردها الراوي الرئيس، سواء أكانت عاطفية أم روحية أم معنوية إلى حقيقة تدني المستوى الأخلاقي للراوي نفسه والبطل وبعض الشخوص الأخرى- مثل "أبو ضامن"- وتفكك عرى العلاقات الاجتماعية العربية، وتحديدًا المقدسية، وتلاشي الفعل السياسي الرسمي والحزبي والشعبي القادر على حماية المدينة المقدسة من الاحتلال والتهويد والأوْربة.

إن سبب فشل المقدسيين في حبهم للقدس وولائهم للأقصى كان نتيجة إخفاقهم في ترسيخ تربية وطنية تُعين الإنسان العربي المقدسي على تحقيق مبدأ المصالحة مع الذات قبل محاربة الآخر؛ فشعار الرواية يقول: "إن كل من يحب القدس هو مقدسي، سواء أكان عربيًا أم أعجميًا." وعليه فهو يُذكّر القارئ أن القدس منبع روحي، ومحطة تاريخية، ومعراج إلى السماوات العلى، يجمع شمل العرب والمسلمين نحو تحقيق الوحدة العربية والتقدم الحضاري والتحرير الوطني؛ فالذي جاء بجد عايدة من بلاد البشناق، وجد حسن المغربي من الدار البيضاء إلى مدينة القدس هو بركات القدس، وحبهم

Digitized by Birzeit University Library

لها بصفتها مكانًا مقدسًا، احتضن أنبياء الله جميعًا في ليلة الإسراء والمعراج. وعليه، فهي قادرة على جمع كلمة الأجساد الطاهرة والأرواح الراضية المرضية تحت راية الوحدة المقدسية.

يؤكد الكاتب أن خفوت الذاكرة المقدسية لدى هؤلاء أدى إلى سقوط المدينة المقدسة المدوي في قبضة الغازي الجنرال الانكليزي اللنبي عام 1917، ثم الجنرال اليهودي ديان إبان حرب حزيران الخاطفة عام 1967. وعليه، فإن مضمون الرواية الأول يهدف إلى إدانة الشخصيات المُنحلة التي انحرفت عن الخط الوطني والديني، وقصّرت في الدفاع عنها وقت الشدة، وتورطت بعلاقات عاطفية ساذجة ورخيصة مع بعض النساء. ولهذا يعمد الكاتب إلى تصوير القدس على هيئة امرأة، تتقمص عدة أدوار؛ منها دور الزوجة المضطهدة من قبل زوجها "أبو ضامن"، وأرملة مشردة، وأم ثكلى رغم كثرة ما أنجبت من أولاد عاقين، وحتى زانية أنجبت لقطاء يتلقون تعليمهم المجاني في مدرسة المعهد العربي الكويتي في قرية "أبو ديس". كما تم تصويرها- في السياق نفسه- على هيئة فتاة قروية بسيطة، تشبه ميسون البريئة التي تَدافَع أشقاؤها على قتلها ظلمًا بزعم أنهم يدافعون عن شرف عائلتهم الذي ضاع عمليًا مع ضياع القدس بكل رمزيتها ؛ أي ضياع مدينة موطن الروح المقدسية، والهوية الحضارية، والقضية الوطنية، والضمير الإنساني، والمصير الغامض في الدنيا والآخرة..

تتمحور أهم الموضوعات التي أضاءها الكاتب في روايته حول رمزية المنبر التاريخية بصفته دليلاً حسيًا، ومستندًا حضاريًا يُذكّر العرب بانتصار المسلمين على الغزاة في حطين؛ ذلك أنّ التذكير هو ربط للذاكرة بالمشروع الثقافي السياسي لبناء المستقبل، وهو – في الوقت ذاته- حالة وعي تاريخية تستدعي "الغائب الذي حضوره ضروري لجعل التاريخ يتكلم بلسان الحاضر[349]. ولهذا السبب، فإن العيلة يعتقد جازمًا أنّ مايكل روهن عمد إلى حرق المنبر عن قصدٍ وسبق إصرار وترصد حتى يحرق ذاكرة المقدسيين. وقد استشعر الراوي حسن المغربي تلك الكارثة الكبرى التي أصابته في تاريخه

---

[349]- الرياوي، مالك: الهوية الفلسطينية في سردية المنفى: حسن حميد أنموذجًا، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة بيرزيت فلسطين- 2011، ص76.

Digitized by Birzeit University Library

وعقيدته ووطنه المقدسي بصفته مُستأمنًا على القدس ومنبرها بعد أن ورث تلك الأمانة عن جده الذي هاجر من الدار البيضاء إلى القدس تقربًا لله ووفاءً لها. كما ورث عن أبيه الشيخ رسالة الحفاظ على القدس كونها معراج الرسول الكريم- صلى الله عليه وسلم- إلى السماوات العلى. وعليه، فإن حرق المنبر هو حرق بأثر رجعي لرمز تاريخي. وكان حرقه خسارة روحية ومعنوية لطخت وجوه المقدسيين بالسخام وسيعذبون. إن خسارة المقدسيين للقدس وسكوتهم على حرق منبر الأقصى جعلهم يعيشون في الدارين بين لظى نارين حارقتين.

في حدّ الفضاء النصي

ثمة تعريفات يقع القارئ عليها؛ من ذلك ما ذهب إليه هنري ميتران" فضاء النص الذي يشرع منهجًا في دراسة معالمه من خلال تعليمات أضحت مألوفة تتناول عنوان الكتاب وغلافه والمستهلات وبدايات الفصول ونهاياتها والتنويعات الطباعية والفهارس.."[350] ويقول جون فسجربر: " ولما كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضائها الخاص، فإن ذلك كان يدعو الراوي إلى تقوية سرده بوضع طائفة من الإشارات، وعلامات الوقف في الجمل داخل النص المطبوع. وهكذا فنتيجة التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية ينشأ فضاء جديد؛ فضاء الصفحة والكتاب بمجمله، الذي يعتبر المكان المادي الوحيد الموجود في الرواية أين يجري فيه اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ "[351]. وهو عند حميد لحمداني متأثرًا بهنري ميتران " فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[352] وهو"الحيز الذي تشغله

---

[350]- المكان والمعنى: الفضاء الباريزي، ترجمة عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء بيروت- 2002، ص165.

[351]- بحراوي،حسن: بنية الشكل الروائي " الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي بيروت- الدار البيضاء،ط2، 1990، ص28. وأيضًا: بلسم الشيباني، الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي، منشورات مجلس تنمية الإبداع، ط1، الجماهيرية الليبية، 2004، ص38.

[352]- هو عنده فضاء مكاني، وإن لم يكن له علاقة بالمكان الذي تتحرك فيه عين القارئ. انظر: بنية النص السردي من منظور النقد العربي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع بيروت- الدار البيضاء، ط3، 2000، ص56.

Digitized by Birzeit University Library

الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفًا طباعية على مساحة الورق، ويشمل طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتشكيل العناوين...الخ"[353]. وذهب منيب البوريمي إلى أن الفضاء النصي هو الفضاء الكتابي الذي تشغله الكتابة الروائية داخل مساحة الورق"[354]. وتناوله ميشال بوتور تحت عنوان " الكتابة كمادة"[355].

يُستنتج مما سبق، أن الفضاء النصي هيئة متشكّلة على مساحة ورقية معينة تجمع عددًا من الأيقونات اللسانية والتشكيلية الخارجية والداخلية التي " تُسهم في إقامة الصلة القوية بين النص والقارئ، وتوليد الرغبة لديه لجعله يُقْبل بنهم على فعل القراءة والتحليل"[356].

عرضٌ

آثرت القراءة الاشتغال على تشكيلات الغلاف الخارجي كونه منطقة استراتيجية تحظى بالأولوية بصريًا ودلاليًا؛ حيث يتصادم المتلقي والنص، فتتكشف مخبوءات تمهد إلى المتن الجواني، وذلك على النحو الآتي:

عتبة الغلاف

يُعد الغلاف بمثابة عتبة تحيط بالنص، من خلالها يعبر السيميائي إلى أغوار النص الرمزي والدلالي، ويدخل النص الموازي الذي هو"ما يصنع به النص من نفسه كتابًا، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعمومًا على الجمهور؛ أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية،

---

[353]- المرجع السابق نفسه، ص55.

[354]- نقلا عن: الشيباني، بلسم: الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي، منشورات مجلس تنمية الإبداع، ط1، الجماهيرية الليبية، 2004، ص39.

[355]- بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات بيروت- 1986، ص108.

[356]- بتصرف عن: كاصد، سلمان :عالم النص، دراسة بنيوية في الأدب القصصي، فؤاد التكرلي نموذجًا، دار الكندي للنشر- الأردن- 2003، ص165.

Digitized by Birzeit University Library

حيث يحلله (جنيت) إلى النص المحيط والنص الفوقي. ويشمل النص المحيط كل ما يتعلق بالشكل الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة للغلاف[357].

يمنح غلاف الرواية "هوية بصرية ينبغي أن نقبلها كإحدى هويات النص؛ فالغلاف هو أول من يحقق التواصل مع القارئ قبل النص نفسه؛ فهو الناطق بلسانه، يقدم قراءة للنص. وبالتالي يضع سمات النص وعلاماته وهويته"[358] فتمسي صورة الغلاف عتبة أولى تفجؤ المتلقي، و" ترتبط مع المتن الحكائي بعلاقات مناصصة، تحقق نوعًا من الاستباق، وتتغيا تصريف عنف رمزي يحور سلطة لامرئية"[359] والصورة المصاحبة للغلاف في هذه الرواية صورة فارس ببزة عسكرية يمتطي صهوة جواد يصهل مرتكزًا على رجليه في منتصف الجانب الأيمن، تقابلها صورة منبر تندلع ألسنة اللهب منه.. وفي الصورة مسحة من اللون الأبيض الذي يخالطه لون أحمر.

ويظهر على الغلاف الأمامي- أيضًا- منبر نور الدين زنكي- المعروف بمنبر صلاح الدين- والنار تشتعل فيه. ويُعدّ المنبر الأبنوسي العتيق رمزًا تراثيًا عالميًا ثمينًا، يُذكّر المسلمين بانتصارهم في معركة حطين بقيادة صلاح الدين الأيوبي، الذي أحضر المنبر من حلب، وأمر بنصبه في المسجد الأقصى، بعد أن أنجز نصر حطين، وحرر القدس من الصليبيين، وغسل المسجد الأقصى والصخرة المشرفة بماء الزهر لتطهيرهما من أدران الغزاة. وتشير ظلال صورة الفارس الذي يمتطي صهوة جواده، على يمين الغلاف، إلى صلاح الدين الأيوبي، القائد الحيّ في الذاكرة الشعبية الجمعية الذي يُرى يسابق ريح الزمن السيء لحماية المسجد الأقصى، والثأر ممن حرقوا منبره ؛ ذلك أنّ شرط كتابة الهوية توثيقًا أو قصًّا هو أنْ " تقوم بالفرز بين ما يمكن أنْ يؤوّل، وما يمكن أن يُنْسى للحصول على

---

[357]- جينيت، جيرار: خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرون، ط2، المشروع القومي للترجمة،2000، ص14.

[358]- نجمي، حسن: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي بيروت- الدار البيضاء، ط1، 2000، ص22.

[359]- فرشوخ، أحمد: جمالية النص الروائي: مقارنة تحليلية لرواية " لعبة النسيان" دار الأمان الرباط- ط1، 1996، ص11.

Digitized by Birzeit University Library

التمثيل الأوضح خلال الحاضر؛ لأنّ التاريخ هو التمييز الذي علينا تذكّره لكي لا ننسى أنفسنا؛ تاريخ يبني الشعب داخله زمانه بناءً ممتدًا من الماضي إلى المستقبل، ليمنحه علامة هوية يحيا بواسطتها هروبًا من النسيان والغياب الذي يرسمه الآخر (المحتل) على جسده"[360]. إن عين المتلقي الحيوية تجول في هذا المكان دافعة الذاكرة كعين ذهنية لتجول في الزمان، حيث يتكثف مشهد الحريق نفسيًا؛ ما يُشعر بأهميته كذاكرة تبني معنى عميقًا، ينشغل بفعل التاريخ، ويُنْهِض الأدب سردًا تذكّريًا ينقل الذاكرة، وينتقل بها من فعل عفويّ إلى ثقافيّ سياسيّ وآلية دلالية.

إنّ صورة كتلك "هي في الأصل حكاية تختفي في ثنايا ما يؤثّث هذه الصورة ويُشكّل وحدتها، وإنّ كلّ نظرة وكلّ وضْعة وكلّ حركة إنما هي ممكن سرديّ قابل للتحقّق فيما يمكن أن تنجزه عين الرائي... إنها تلك "اللحظة الحاسمة" التي يحضر فيها كلّ شيء باعتباره تعبيرًا عن كينونة متعالية... قادرة على الانتقال من الإحالة الذاتية إلى "التمثيلية" " المطلقة" للنوع. إنها اللحظة التي "تُحيل" و" توحي" و" تُكثّف" و" ترمز" وتقود القارئ نحو توقّع ما يمكن أن يحدث، وقد تُسعفه في تصوُّر كل الأشياء التي حدثت. وقد تكون تلك اللحظة أيضًا هي المنفذ نحو فهم الصورة وقراءتها وإنجاز كل التأويلات حولها... فإذا كانت كل صورة إنما هي صورة للعالم، فإنها تحمل في داخلها كل الشروط المُولِّدة للحكاية..."[361] الصورة –هنا- تسطو على الموقف وتُعيد تأليفه بشكل يقود "إلى إنتاج مشهد سردي يُخلّص النظرة من إسارها، ويُحوّلها إلى طاقة تعبيرية"[362] يتكشّف بها حالة نمطية[363] "خالصة" – بتعبير المُنظّر والناقد سعيد بنكَراد- تمثل في عمقها أنموذجًا تمثيليًّا يحمل في أحشائه مجمل العناصر

---

[360] – علوش، سعيد: الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي، ط2، دار الكلمة للنشر بيروت- 1983، ص7.

[361] – بنكراد، سعيد: السميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، ط2، دار الحوار للنشر والتوزيع سورية- اللاذقية- 2005، ص173- 174.

[362] – المرجع السابق ذاته، ص174.

[363] – "النمطية بدورها هي ما يُشكّل العهاد الذي تقوم عليه القصة بمفهومها العام؛ أي تكثيف الفعل الإنساني المتنوّع في بنية مجرّدة وعامة تحتوي داخلها مجمل الأفعال الممكنة" بنكراد، سعيد: السميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص177.

مكتبة جامعة بيرزيت الرئيسية
Digitized by Birzeit University Library

التي حَبَكَتْها جرّاءَ تاريخ قصةُ صلاح الدين الأيوبي الذي استنهض الكاتب ليؤسس لقيمة "الحق قوة" عبْر فعْل التسريد المعجون فضاؤه بإيحاء ثقافي مقصود، يمثّل دعامة البنية الدلالية من حيث إن صورة الفارس، وصورة النار التي تلتهم المنبر تُكوِّنان مركز الدلالة التي تقوم عليها القراءة التأويلية الناهضة على ثنائيات الظاهر/ السطح، والباطن/ العمق، والفائت والراهن، والمرئي والمخفي / الموحى به.

إن صورة نهوض الميت من قبره دفاعًا عن المسجد الأقصى تبدو كاريكاتيرية ساخرة؛ "لأنها تُدين الواقع العربي الرسمي والحزبي والشعبي الذي لم يتحرك لنجدة المنبر المحترق. وتوحي – في الوقت ذاته – أن قادة المسلمين الأوائل – وهم في قبورهم– أشد نخوة من ملوك ورؤساء وسلاطين وأمراء العرب الحاليين[364]، وأن لهؤلاء الأموات إرادة لا تلين في التصدي لأعداء القدس في كل زمكان. واستحضار الكاتب رموز الماضي هو– في حد ذاته– دليل على العجز الذي أصاب الأمة وقادتها الحاليين، وهو احتجاج على صمت العرب والمسلمين إزاء حرق المنبر؛ لهذا لم يجد الكاتب من حل للأزمة سوى استدعاء أموات الماضي من قبورهم للدفاع عن الأقصى، وكأن الأحياء العرب هم أَمْوَتُ من الأموات الفعليين في قبورهم! إن المقاربة بين الأحياء والأموات تنهد صوب إدانة الأحياء جرّاء تقصيرهم في حق القدس.

يولي يوسف العيلة الجانب التشكيلي أهمية؛ ما جعله يثبت تلك اللوحة لتعلن تعالقًا مع العنوان والمتن بعدّهما نصين مكتوبين مهتمين بثقافة الكلمة، وبين اللوحة التشكيلية بوصفها مهتمة بثقافة الصورة. وعليه، يتجلّى أثر/ دور اللوحة التشكيلية؛ كونها بنية مؤتلفة من كليات خاصة، قابلة للقراءة. وهذه البنية هي لعبة خطوط وأشكال وألوان، يتسنّى– من خلالها– تجلية الواقع، أو التعبير

---

[364]– كلام الروائي يوسف العيلة 10/ 4/ 2011.

Digitized by Birzeit University Library

عنه، أو الإيماء إليه، منضافًا إليها وحدات تركيبية ودلالية، تتموضع هنا أو هناك في فضاء النص المكتوب.

التعالق قائم- بالضرورة- بين لغة اللوحة التشكيلية والعنوان؛ فثمة تشاكل يأخذ مكانه مع أنموذج ثقافي حاضر في حياتنا مسبقًا؛ محفوظ في الذاكرة المعرفية الثقافية. لذا؛ فالصورة التي تُظْهر هذه الرواية هي علاقة بين أنا / الصورة والآخر / النص في ظل رغبات الانزياحات أو العدولات التي يمكن أن يقوم بها المتلقي لتمثيل هذا الفعل الإبداعي جلّه مع المعيش والمرجعي، بعدّ الصورة شيئًا يحاكي الواقع أو يطابقه. "لكن هذا معناه الوقوع مباشرة في فخ {الوهم المرجعي} الذي غالبًا ما أدانته ورفضته الدراسات النقدية. غير أن أية لوحة فنية ستوضع على غلاف الكتاب لتدخل عالم العتبات الأولى لهذا الكتاب أو ذاك، هي في حقيقة الأمر لا تمثل واقعًا بقدر ما تكون نموذجًا بين العالم المرجعي واللغة التي تستند إليها مجموعة من النصوص المختلفة التي قد تتقاطع أو قد تتباين، وهذا يعني أن اللوحة ذات دلالة أو دوال للنص الذي سيقرأ فيما بعد؛"[365] ما يجعل المقاربة السردية تنشغل بموقع شخصية صلاح الدين، وأثرها في المكان من جهة، وبموقع المكان وفعله في الشخصية من جهة أخرى. إنّ تموضعًا كهذا يشمل موقف القاص من المكان كمفهوم وثقافة وتاريخ، يتجلى على صفحات نفوس شخوص الرواية عامة، وشخصيتي الراوي والبطل خاصة.

إنّ صفحة الغلاف منظورًا إليها من زاوية مدخل الـ" الأيقونص، تُعيّن باعتبارها لوحة تنتظم فيها المعطيات البصرية، والمعطيات اللسانية، بشكل يجعل من اندماج النسقين اللفظي والبصري أمرًا ممكنًا ذا شأن في فعل إنشاء/ تأليف النسق الدلالي العام؛ إذ ينتظم الغلافَ كمٌّ من العلامات البصرية الأيقونية؛ حيث يقع في الثلث الأعلى للوحة اسم كاتب الرواية يوسف العيلة الظاهر بخط أسود صغير **يعطي عنوان العمل أسبقية الظهور عليه**، وهو يُعدّ " من بين العناصر المناصية المهمة؛ فلا

---

[365] - *www.rabitat-alwaha.net/moltaqa/showthread.php?t=8774*

Digitized by Birzeit University Library

يمكننا تجاهله أو مجاوزته؛ لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فيه تثبت هوية الكتاب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله دون النظر للاسم إنْ كان حقيقيًا أو مستعارًا"[366].

تعلو اسم المؤلف ثلاثة دوال تشكل العنوان، جاءت في أعلى صفحة الغلاف الأمامي، وذلك لتأكيد أهمية الكتابة المدونة داخله، وترؤسها سطح الصفحة ككل؛ بحيث غدا بألوانه الثلاثة جاذبًا البصر إليه، ولافتًا إلى استحواذه الشمولي على عالم الرواية. ويأتي دال " رواية" قابعًا في الثلث الأخير الأيمن من الصفحة. والعلامات المتمثلة في صورتين متقابلتين فاعل الحريق غير ظاهر/ مُغيّب بصريًا؛ ذلك أن المسألة متعلقة بنمط أنموذجي؛ إذ إن الحادث ذاته أشهر من أن يُعيّن فاعله على وجه الخصوص، ما يدفع القارئ إلى ربط الظاهر/ الحاضر بالباطن/ الغائب. إن غياب الفاعل هو تبئير للحدث؛ ذلك أن الأمر مرتبط بمجموع لا بفرد على وجه التعيين.

إن صورة الغلاف بألوانها "دالة وبكثافة، لكنها كماهية بصرية تستدعي اقترانها برسالة لسنية تعضد دلالتها"[367]، وهي ذات أثر مهم؛ كونها تضفي شيئًا إلى النص؛ ولأنها "قصدية بالمعنى الذي أرساه رولان بارت، بشأن تحليل الصورة الإشهارية، ما دامت تطمح إلى أن تكون ترجمةً ما للمحتوى الإيضاحي"[368].

لماذا يحضر الفارس متأهبًا للقتال؟ ليفيد الكون القيمي المتعالق بمرجعية تاريخية على مستوى القيادة المسؤولة الواعية لواجباتها الدينية في بُعْدَي الوطن والأمة. وفي هذا تبئير لموضوعة القيمة

---

[366]- بلعابد،عبد الحق: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم الجزائر، بيروت- ط1، 2008، ص63.

[367]- فرشوخ، أحمد: جمالية النص الروائي،مرجع سابق، ص13.

[368]- نجمي، حسن: شعرية الفضاء السردي، مرجع سابق، ص219.

Digitized by Birzeit University Library

وتحديدها؛ فالكون القيمي للفارس ينطبق على شخصية مَنْ أحب القدس التي هي " دائمًا قصة حبّ روحيّ لمن يؤمن بقداستها"[369].

إن غلاف الرّواية يضم عددًا من عناصر أيقونية كاسم المؤلف، وجنس الكتابة، واللوحة التشكيلية، وسنة النشر، ويظل العنوان "أكثر هذه العناصر إثارة لفضول التحليل والمقاربة؛ وذلك لما توفّره العناوين عادة- بتعبير سوزان سونتاغ- من إمكانية إضافية لفهم النص الأدبي"[370].

عتبة العنوان

يمثل العنوان مُسْتلْزَمًا كتابيًّا؛ فهو كالاسم للشيء، به يُعْرَف، وبفضله يُتَداوَل، يُشار به إليه، ويُدلُّ به عليه، يحمل وسْمَ كتابه. يضع ابن منظور في لسانه دال العنوان تحت مادة "عنا" فيقول: "قال ابنُ سيدة: العنوان سمة الكتاب، وعنْونه عنْونةً وعنْوانًا، وعنَّا، كلاهما سمة الكتاب"[371].

يُجلي استنطاق العنوان مسألة الإبداع بعدِّها تعالقَ تفاعُل بين مقاصد الروائي في انتقاء دوالّ عنوانها، وإدراك القارئ لبنية العنوان، ودوره في دخول القارئ إلى النص، وكشْف ما فيه من جماليات ومحمولات تعبّر عن وعي الروائي، وتمكُّنه من أدواته الفنية.

تذهب السيميائية إلى أنّ العنوانَ "علامةٌ لغويّة بالدرجة الأولى، وهو مصطلَح إجْرائيّ ناجِعٌ في مقاربَةِ النصّ الأدبيّ، ومِفتاحٌ أساسيّ يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النص العميقة قَصْدَ اسْتنْطاقِها وتأويلِها، ويستطيع العنوان أنْ يُفكك النصَّ من أجل تركيبِه، عبْرَ اسْتكْناهِ بنياتِهِ الدلاليةِ والرمزية. وهكذا فإن أولَ عتبةٍ يطؤُها الباحثُ السيميائي هو اسْتنْطاقُ العنوان واستقراؤُه أفقيًّا

369- الرواية، ص8.

370- نجمي،حسن: شعرية الفضاء السردي، مرجع سابق، ص221.

371- ط1 بيروت- دار صادر، 1990، ص106.

Digitized by Birzeit University Library

وعموديًّا"[372] وهو وفق جاك دريدا "ثريا تحتلّ بعدًا مكانيًا مرتفعًا يمتزج لديه بمركزية الإشعاع على النص"[373].

والعنوان وفق ليو هـ. هوك "مجموعة العلاقات اللسانية التي تُدْرَج على رأسِ نصٍّ لتُحدّدَه، وتدُلَّ على محتواه العام، وتغري الجمهورَ المقصودَ بقراءته"[374]. وحيث يكون لكل عمل أدبي مفاتيح تؤشّر إلى العالم الدلالي في خطابه، فإن العنوان يقف في صدارتها"[375]. ولعل أبرز ملمح تمييزي يختص به العنوان هو كونه "أعلى اقتصاد لغوي ممكن يفرض أعلى فعالية تلقٍّ ممكنة؛ ما يدفع إلى استثمار التأويل"[376]، وهي الميزة الفارقة التي تسم العنوان الرئيس للرواية؛ إذ يأتلف من ثلاثة دوال تأخذ التشكيلين النحويين الآتيين:

مبتدأ محذوف تقديره "هذه"	خبر مرفوع مضاف " قصةُ"	مضاف إليه " حبٍّ"	نعت مرفوع "مقدسيةٌ"

مبتدأ مرفوع مضاف " قصة"	مضاف إليه " حبٍّ"	نعت مرفوع " مقدسيةٌ"	خبر مرفوع مضاف "عنوان"	مضاف إليه " روايةٍ"

---

[372] – حمداوي، جميل، "السيميوطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت– 1997، ص96.

[373] – كاصد، سلمان، عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب السردية إربد– دار الكندي، 2003، ص15.

[374] – المطوي، محمد الهادي، شعرية العنوان في كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، مجلة عالم الفكر، مج 28، ع1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب . الكويت– 1999، ص456.

[375] – بدري،عثمان: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقية، موفم للنشر والتوزيع، 2000، ص28.

[376] – الجزار، محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب–القاهرة 1998، ص10.

Digitized by Birzeit University Library

مثّل العنوان تركيبًا اسميًا إضافيًا زوّد القارئ بأولى الدفقات الشعورية لدال "قصة" النكرة الذي لا يشير إلى شيء محدد، ثم عُرّف بالإضافة " قصة حبٍ" حيث دال حب سد مسدّ "ال" التعريف" المحذوفة لتفيد بذلك الاختصاص والتحديد الدقيق إكمالا للبناء، وإتمامًا للمدلول المقصود.

إن ورود العنوان جملة اسمية يشير بوضوح إلى قول سيبويه " واعلم أنّ بعض الكلام أثقل من بعض؛ فالأفعال أثقل من الأسماء، لأن الأسماء هي الأولى، وهي أشدّ تمكّنًا؛ ألا ترى أنّ الفعل لا بد له من الاسم وإلا لم يكن كلامًا،/ والاسم قد يستغني عن الفعل"[377]. فالصياغة ارتضت للعنوان هذا الشكل التركيبي؛ لقوة الدلالة الاسمية من جهة، ولتمكّنها وخفتها على الذوق السليم من الدلالة الفعلية من جهة أخرى. وبمجاوزة البعد التركيبي الصرف إلى العنوان باعتباره علامة دالة، تتبيّنُ أهميته العظيمة في المستوى الدلالي خاصة؛ كونه جزءًا من الكلية النصية، ورتاجًا مُعينًا في استكناه عالم النص.

ينهض العنوان على ثلاثة دوال تشير بالحرف واللون والصورة إلى المغزى الحقيقي الذي يريد الكاتب أن يضيئه. يوضّح العنوان أن منشئه كتب رواية أسماها ***"قصة حب مقدسية"*** تقع أحداثها في بيت المقدس وجواره، ويخص بالتحديد جريمة حرق منبر المسجد الأقصى على يد مايكل روهن الأسترالي الصهيوني عام 1969. وتشير الألوان التي استخدمها في رسم غلاف الرواية الأمامي أن عنوانها ينحو منحى سلبيًا في معناه ومبناه؛ وذلك لاستخدامه اللون الأسود في كتابة دال ***"قصة"***، وهو أول الدوال الثلاثة التي يتشكل منها العنوان، وكأنه يريد الإيحاء- منذ البداية- أنها قصة متسخة الوجه، موشحة بالسواد، تشبه الكحل والسخام، مرّة المذاق، منافية للقيم والثوابت المقدسية، وأنه يدين سلوك أبطالها وأعمالهم ومواقفهم جراء تقصيرهم إزاء جريمة حرق منبر صلاح الدين الأيوبي خاصة، وسقوط القدس عامة.

---

[377]- الكتاب، مجلد1، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة- 1975، ص20-21.

Digitized by Birzeit University Library

وتسري هذه (الثيمة) من بداية الرواية حتى نهايتها سريان الدم في العروق لإضاءة واقع هزيمة المقدسيين. ثم يُرى يعمد إلى استخدم اللون الأحمر لرسم الدال الثاني من العنوان "**حب**" أي؛ الإيحاء بأنها حامية المبنى، عاطفية المعنى، جنسية السلوك، وربما دموية النهج. ثم يلوّن بالأخضر دال "***مقدسية***" وكأنه يشير إلى أن هوية الرواية إسلامية، وذات بعد إنساني، رغم ارتدائها ملابس الحداد. وكما هو معروف في عالم الإيحاء الأدبي، فإن للألوان معاني محددةً ومتفقًا عليها ؛ فاللون الأسود يدلل على الحداد والهزيمة والعتمة والنكوص والخيبة؛ بينما يرتبط اللون الأحمر بتداعيات الجنس، وإشعال الحروب، وعذاب الجحيم، وسفك الدماء. أما اللون الأخضر الذي يصبغ دال "**مقدسية**" فيدلل- أيضًا- على مُكْنة تجدد المسجد الأقصى ونمائه وبقائه رغم الحرق والقتل والاحتلال الذي تتعرض له مدينة القدس، علاوة على دلالته الروحانية المرتبطة بفكرة لون الجنة لدى المسلمين. إن أمرًا كهذا يستحضر أن دلالات الألوان تخضع للمعيار الأنثروبولوجي أكثر من غيره؛ إذ إنّ توظيف الألوان يندرج ضمن التعامل الجمالي مع مظاهر الحياة وخواطرها، ويُسخَّر في عملية البث والتبليغ"[378].

وفي القراءة المتفحصة للعنوان، يجد الناقد المتبحر شيئًا من التناص مع رواية عبد الرحمن منيف "***قصة حب مجوسية***"؛ فقد استخدم عبد الرحمن منيف ومن بعده يوسف العيلة الدالين ذاتيهما - الأول والثاني - "***قصة***" و" **حب** " في عنواني روايتيهما، ثم استبدل "***مقدسية*** " بـ " ***بمجوسية*** " مكان الدال الأخير. ويبدو لي أنّ ما شجع الكاتب يوسف العيلة على هذا الاستبدال هو التشابه بينهما في الوزن والقافية؛ ما يدلل على أنه قرأ رواية عبد الرحمن منيف قبل أن يباشر كتابة روايته، إذ أراد أن ينسج على منوالها رواية أخرى تشبهها في العنوان، لكنها تختلف عنها اختلافًا جوهريًا في المضمون، والبنية الفنية، وتقنيات السرد، وهوية الشخصيات وتطورها الدرامي. ومن يقرأ الروايتين يكتشف أنْ لا شبه يُذكر بينهما سوى ما ذُكر من العنوان، وأن الاختلاف بينهما جدّ كبير؛ فرواية عبد الرحمن

---

[378]- كاصد، سلمان: الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية في الأدب القصصي، دار الكندي- الأردن- 2002، ص 181.

Digitized by Birzeit University Library

منيف تتحدث- بروح مجوسية منفلتة جدًا من عقالها، وبعيدة عن الروح الإسلامية - عن ذكريات بطلها العاطفية أيام دراسته في دولة أوروبية، وهي تقع في مئة وثلاثين صفحة من القطع المتوسط. أما رواية يوسف العيلة فمفعمة بالعاطفة الدينية الصادقة التي تنافح عن قداسة المقدس بعقلية منفتحة، وعاطفة إنسانية جياشة، وتقع في مئتين وسبع وعشرين صفحة من القطع المتوسط، صادرة عن اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين. وإذا كان ثمة مقاربة بين الروايتين، فإنني أعدّ رواية الفلسطيني يوسف العيلة معارضة سردية جادة، أو نقيضًا أدبيًا إبداعيًا لمضمون رواية السعودي عبد الرحمن منيف. وما كان انغماس الراوي حسن المغربي والبطل أحمد الصفافي العاطفي مع المرأة في رواية ***"قصة حب مقدسية"*** إلا تمويهًا تقنيًا لجأ إليه الكاتب يوسف العيلة بغيةَ إدانة بطله وراويه وبعض شخوص روايته لانحرافاتهم الأخلاقية وتدنيسهم المقدس؛ كي يضيء بعض الحيثيات السلوكية المهمة التي أدت إلى سقوط القدس في يد العدو، وتحميلهم جزءًا من المسؤولية.

ومن حيث ترابط عتبتي الغلاف والعنوان مع المحتوى، تتبين القراءة ذلك من خلال:

الشخوص

ليس مغالاة القول إن "قصة حب مقدسية" هي رواية االشخوص التي احتلت أماكنها في جغرافيا الرواية؛ تتصارع الشخوص مع عنوان الرواية ؛ بمعنى أنها لا تستحق أن تكون مقدسية رغم إدعائها ذلك. والسؤال الذي تحاول الرواية الإجابة عنه: "أهذا هو الحب المقدس الذي تكنه الشخوص لمدينتها المقدسة؟ وأي حب هذا؟" ويعتقد الكاتب يوسف العيلة أنّ دال "المقدسيين" لا يعني بالضرورة سكان القدس من العرب أو غيرهم، بل يشمل كل مسلم أو عربي أو يهودي أو مسيحي يحبها وينتمي إليها بمشاعره. فالمقدسي إنسان يحب القدس، ويحرص عليها، ويدافع عن رموزها المقدسة سواء سكنها أم كان يسكن بعيدًا عنها. هذا المعنى يقصده الكاتب دون لُبس، ويبشر به على صفحات روايته أكثر من مرة. يقول الراوي حسن المغربي إن أمه همست في أذنه يومًا محذرة:"

مكتبة جامعة بيرزيت الرئيسة

Digitized by Birzeit University Library

إللي ما له أقصى ما له قريب. ما دمت تحبها (أي القدس) فأنت مقدسي حتى لو كنت من سيبيريا، لم ينجبك أبوان مقدسيان شرعيان، ولم يسهرا عليك الليالي فيها."[379]

إن التأثير الكبير الذي تركه ضياع القدس في شخوص الرواية جعل بطلها الرئيس يتيه في حواريها بحثًا عن ذاته التي أضاعها. وفي خضم بحثه عنها توهم أنه وجد طوقًا للنجاة في حضن سائحة اسمها جوانا روبنسون التي أغرقته ببحر عواطفها الرخيصة، وشغلته عن الاهتمام بمدينته وحبيبته ميسون الضامن. وعليه، فإن الكاتب يشير من طرف خفي إلى أن أحمد الصفافي ليس دائمًا مقدسيًا في حبه للقدس؛ فهو صفافي تارة، وشامي تارة أخرى، ومقدسي تارة ثالثة، وبعثي تارة رابعة؛ أي أنه متعدد الولاءات[380]. ورغم أنه من مواليد بيت صفافا المجاورة للقدس، وعاش فيها طفولته، وقضى سني مراهقته في القدس، إلا أنه ليس دائمًا مقدسيًا ملتزمًا؛ لانحرافاته السلوكية. ويُرى يتوافر على ثلاث ذاكرات رئيسة، كأنه كان متزوجًا من ثلاث نساء، إحداهن القدس؛ فكانت ذاكرته الأولى صفافية، والثانية مقدسية، والثالثة شامية، بالإضافة إلى كونه حزبيًا ينتمي إلى حزب البعث العربي الاشتراكي الوحدوي. وما يُقال عن بطل الرواية أحمد الصفافي، يمكن أن يُقال – أيضًا- عن الراوي حسن المغربي الذي كانت له ثلاث ذاكرات متباينة كذلك؛ كانت الأولى مغربية، والثانية مقدسية، والأخرى ريحاوية لاجئة. والملاحظ –هنا- أن الكاتب يجعل من الذاكرة المقدسية قاسمًا مشتركًا أعظمَ، وأساسًا يجمع بين الراوي والبطل وسائر شخوص الرواية.

يحمل دال مقدسي بعدًا إنسانيًا خاصًا قد يثير إشكالية لدى القارئ المسلم؛ فإذا كان كل من يحب القدس "مقدسيًا بالضرورة" فهل يُستطاع القول إن الغازي ريكاردوس قلب الأسد وأخته الأميرة جوانا، وراخيلا مزراحي اليهودية- التي خاطبت أحمد المقسي قائلة: "شعبك يستحق أكثر من

---

[379]- الرواية، ص20.

[380]- الرواية، ص18. وانظر ص28 و ص38: "القدس لمن تسمو بروحه بغض النظر عن دينه أو عرقه أو حالته الاجتماعية".

Digitized by Birzeit University Library

الهزيمة! اسمع يا هذا: حريق المنبر أول هزائمكم الحقيقيةَ وما سيأتي أفظع"- [381]هم -أيضًا- مقدسيون لأنهم أحبوا القدس؟ واستطرادًا يُسأل:" أيبقى مايكل روهن مقدسيًا بعد حرقه منبر صلاح الدين بحجة أنه يحب القدس على طريقته اليهودية؟" قد تكون الإجابة عن هذه الأسئلة سهلة؛ لأن الكاتب تساءل مستنكرًا جريمة روهن في غير مكان في الرواية قائلاً: " إذا لم تكن القدس لمن يحبها ويزرع في رحمها الحضارة، فلمن تكون؟ أتكون لمن يحرق منبرها ويدمّر آثارها؟[382]".

يلحظ قارئ الرواية أن معظم شخوصها إنسانية الطابع، بلا دلالات رمزية أو قيم ثابتة؛ فهي منا وتشبهنا، وتمثلنا ونمثلها، نابضة بالحياة ونستشعر وجودها فينا، بعيدة عن النوع النمطي الوعظي الذي يتوهم أنه يمتلك الحقيقة؛ فبطلها أحمد الصفافي وراويها حسن المغربي، والبربري الخائن "أبو ضامن" والبريئة السمراء ميسون، والشقراء الفارعة الطول عايدة، والبعثية الجميلة جورجيت خوري، كلها شخوص دافقة بالحياة، مستقلة بتكوينها الدرامي وتطورها، وتتحدث وتتصرف بحرية تامة دون قيد أو شرط. ويُرى الكاتب يحررها من قبضته كي تنعم بالحرية الدرامية التي سلبها منها الاحتلال على أرض الواقع، لذلك تمارس حريتها بالطول والعرض، وهي مزيج من الخير والشر، متشابكة بعضها مع بعض، متفجرة في عواطفها، وتعبر عن كبتها المُزمن، وتعتمد في سلوكها على قناعاتها الذاتية المحضة، دون مواربة أو خوف من جلاد. وقد استطاع الكاتب الغوص في أعماقها، والاستماع إلى أناتها، وإسماع القارئ صوتها المشروخ الذي يعبر عن أرواح مجروحة.

إن نجاح الكاتب في توصيف أزمة الشخوص النفسية وصراعها مع الآخر أو آخر الذات كان بارزًا، حيث يفكك شخصية البطل أحمد المقدسي دون محاباة، حتى بات القارئ مُطّلعًا على خفايا أسراره الشخصية، وسيرة أسرته، وحلمه في الحياة، ووجعه الاقتصادي، ونجاحه في المدرسة والجامعة، وإخفاقه في الحب. ويرسم للمتلقي معاناة البطل السياسية- أيضًا- جراء تقسيم القدس

---

[381]- الرواية، ص59.

[382]- الرواية، ص38.

Digitized by Birzeit University Library

وبيت صفافا وضياع كامل فلسطين في حرب حزيران عام 1967. كما يظهر الإحباطات النفسية التي أصابت الشخوص الرئيسة جراء فشل الوحدة العربية بين مصر وسوريا، وتأثرها من نجاح اليهود في توحيد شطري القدس عام 1967. ثم يشاهد القارئُ الكاتبَ يضيء حقيقة الواقع السياسي العربي الرسمي من خلال إظهار سيطرة المقيم السياسي البريطاني على قرارات معظم الدول العربية التي تدّعي أنها استقلت عنه. ويرسم معاناة بطل الرواية أحمد المقدسي وأسرته في أعوام الأربعينيات والخمسينيات من القرن العشرين، بموازاة صراعه النفسي الحاد جراء موت حبيبته ميسون. كما يُبرز تقاطيع وجه جدة بطل الرواية وأحاديثها، وعادات أبيه على مائدة الطعام، وسلوك أمه معه أثناء مرضه بداء السكري. و يوضح علاقة بطل الرواية مع ذكرياته وتاريخ أمته ورموز تراثه في حطين والقدس وبيت صفافا. ثم يبيّن شدة معاناة الراوي نتيجة خلافاته المستمرة مع زوجته الخليلية أم حسين.

إن هزيمة بطل الرواية في النهاية، وإخفاقه في تحقيق أحلامه في الحب والتحرير، وحنينه المستمر للماضي يشير إلى أزمة نفسية وحضارية حادة تعاني منها شخوص الرواية جراء معايشتها الواقع المقدسي المأزوم؛ فقد أثر سقوط القدس وجريمة حرق منبر صلاح الدين في اعتلال نفوسها وعقولها وقلوبها، بحيث كادت تفقد بوصلتها في الحياة في أكثر من موقف في الرواية. ذلك الفقدان سهّل عملية انحرافها الأخلاقي وأشعله بدل أن يقوي عمليًا وشائج القربى مع القدس ومسجدها المنكوب. ويرى القارئ كيف يفقد حسن المغربي توازنه وينهار نفسيًا أمام مشهد المنبر المحترق في نهاية الفصل الأول. وفي هذا المشهد بالذات الذي يمثل ما يسمى بـ (الذروة المعاكسة) يعلن الراوي- الذي يتقاسم البطولة مع البطل الرئيس - تكذيبه لأهم أحداث التاريخ العربي الإسلامي التي كان يؤمن بها من قبلُ كمسلمات تاريخية؛ مثل انتصار المسلمين في معارك اليرموك وحطين وعين جالوت: " لم ننتصر على الغزاة يومًا، لا في حطين ولا في عين جالوت ولا حتى في اليرموك... كل ما قيل على لسان أسامة بن منقذ كان كذبًا وبهتانًا. على صفحة المنبر المحترق لا أرى أثرًا إلا للهزيمة والضياع.

Digitized by Birzeit University Library

ألا ترى معي، يا عادل، كيف انهزمنا اليوم في حطين؟... الهزيمة اليوم تساوي ألف نصر مثل نصركم. ما فائدة أن ننتصر في الماضي ونُهزم اليوم ويضيع منا المستقبل في الغد؟"[383]

ولعلّ التعاضد الوثيق بين المعيش المُشخّص والكتابة الروائية هو تأكيدُ موضوعِ الرواية الناقدة و" إجبارُ الروائي على التحوّل من " الصوت الجماعي" إلى " الصوت المفرد المغترب" الذي يسرد مآل إنسان مقموع يبحث عن جوهره المفقود"[384]، وتمثيلُ حافظةٍ " تحتفي بالقيم الوطنية والقومية والإنسانية، وتنهى عن نسيان المراجع السلطوية التي تُدمّر الفرد والوطن والقومية"[385]؛ حيث غدت شخصية صلاح الدين الأيوبي أيقونة الروائي الجوّانية في عملية التذهين القصّي التي يشكّل حلم التحرر الوطني عمادَها الأول؛ ذلك أنّ ماضيًا مجيدًا قد كان يجب بعثه ومحاكاته.

كما يلحظ القارئ أن لغة شخوص الرواية تتصف بالتوتر النفسي، والحماوة اللغوية في تعبيرها عن خلجات نفوسها، ودوافع شهيتها، ونوازع شهوتها، وحنينها لذكرياتها الماضية. ويُسمع انفجارها اللغوي نتيجة الكبت النفسي والقهر السياسي الذي تعاني منه؛ ما يجعلها تفقد معاني حلمها الإنساني جراء هزيمة حزيران، وجريمة حرق المنبر الأبنوسي؛ فلغة حسن المغربي الجارحة في حق نفسه، وزوجته الخليلية، وحبيبته عايدة البشناقية، وحتى في حق صاحبه المقدسي الذي يصفه في بداية الرواية على أنه " الفكرة الطائرة وهو (أي الراوي) الكلمة الجاثمة على الورق " تعبر عن جَلدِه لذاته بسبب فشله في أن يكون حفيدًا صالحًا، يرث أحلام جده المغربي في العيش في أكناف بيت المقدس طائعًا لله، مؤديًا واجباته الدينية، حتى ينال رضاه ويفوز بالجنة التي وعد الله المؤمنين المخلصين بها. وقسوة مفردات لغته لا تنبع من فسقه- كما في حكاية البربري الخائن "أبو ضامن"- بل من وجعه

---

[383]- الرواية، ص55 و 56.

[384]- درّاج، فيصل: الذاكرة القومية في الرواية العربية من زمن النهضة إلى زمن السقوط، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت- 2008، ص19.

[385]- درّاج، فيصل: الذاكرة القومية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص13.

Digitized by Birzeit University Library

الناتج عن فقدانه بيته في حارة المغاربة التي هدمتها القوات الإسرائيلية غداة حرب حزيران عام 1967، وشعوره العميق بالغربة في أريحا القاع بدل الحياة في القدس المعراج الارتفاع. كما يُشاهد توتر لغة أحمد المقدسي في وصفه لأجساد وعيون وسيقان وأرداف وروائح حبيباته، وتشتد لغته صرامة وتشتبك مفرداتها مع معانٍ فلسفية عميقة أثناء زيارته ضريح صلاح الدين الأيوبي بعد أن هجرته جورجيت خوري بشكل مفاجئ.

الزمن

يستخدم يوسف العيلة عنصر الزمن تقنية تؤطر مخزونه الفكري والفني الذي يريد الإفصاح عنه إزاء جريمة حرق المنبر؛ فقد قسّم روايته إلى أربعة فصول متساوية تقريبًا في عدد صفحاتها، وهي تعكس أربع مراحل زمنية، تواكب تطور شخوص روايته، ووعيها بذاتها ومكانها وزمانها وقضيتها ووجعها. ومن الجدير ذكره أن مفردات عناوين الفصول الأربعة تعبر عن فكرة الزمن الروائي المعيش من خلال تقطيعها وحدات زمنية مألوفة؛ مثل "زمن" و"جيل" و"طفولة" و"أيام". يبدأ الفصل الأول بعنوان – زمن اليتم- عام 1979 حين كان الراوي- حسن المغربي- يعمل مدرسًا في مدرسة المعهد العربي الكويتي في قرية "أبو ديس"؛ إذ تزامل مع بطل الرواية أحمد الصفافي عامين كاملين. واليتم –هنا- يحمل معاني اجتماعية وسياسية وتاريخية؛ فهو ناتج عن ضياع ثابت الأبوة لدى الأيتام واللقطاء في مدرسة المعهد العربي الكويتي في "أبو ديس"، وضياع الأبوة يعني فقدان اليتيم البعد التاريخي الشخصي. في نهاية الفصل الأول يتسلم أحمد المقدسي مهمة السرد الروائي، ويواصل سرده للأحداث طيلة الفصل الثاني إلى نهاية الفصل الثالث حيث يستعيد الراوي حسن المغربي صوته ومهمته السردية من أحمد المقدسي، ويستمر يسرد الأحداث حتى نهاية الرواية. وعليه، فإن أحمد المقدسي كان في الفصلين الثاني والثالث استدراكًا على الراوي في الفصل الأول. ثم كان الراوي حسن المغربي في الفصل الرابع استدراكًا على أحمد الصفافي في الفصلين الثاني والثالث.

Digitized by Birzeit University Library

وأستطيع القول إن السرد كان موزعًا مناصفة تقريبًا بين الراوي حسن المغربي والبطل أحمد الصفافي. وهذه المناصفة لم تكن اعتباطًا بل تأكيدُ أنّ الراوي والبطل هما وجهان لعملة واحدة.

تقع أحداث الرواية بين محطتين زمنيتين ماضيتين: الأولى تضم بداية أحداث الرواية عام 1979، ثم يتجه الكاتب إلى الوراء - بأسلوب الفلاش باك/ الارتداد وراءً - مسترجعًا عام 1187 الذي شهد معركة حطين. كما أن هناك محطتين زمنيتين أخريين تقعان في الماضي القريب هما: زمن النشر في عام 2008 وزمن انتهاء أحداث الرواية عام 2005 حين قام الراوي بآخر زيارة له إلى قبر صديقه في بيت صفافا. ويرى القارئ أن الفصل الأول – زمن اليتم - يبدأ من مدرسة أبو ديس عام 1979، أي في الذكرى العاشرة لحرق منبر صلاح الدين. ثم ينتقل إلى الفصل الثاني – جيل الأحلام،ص60 – إلى قرية بطل الرواية، بيت صفافا كي يصف بداية رحلته إلى جامعة دمشق لدراسة التاريخ، مدفوعًا بحكاية حب العادل والأميرة جوانا. وفي الفصل الثالث – طفولة مبعثرة، ص113 يتحدث البطل أحمد الصفافي عن مولده ونشأته وطفولته ومعاناته منذ أن جاء إلى هذه الدنيا عام 1942. وفي الفصل الرابع – أيام الحنين، ص177 يتحدث الراوي حسن المغربي عن حنينه لأيام شبابه في عام 1978؛ أي أنه يقترب من لحظات السرد الروائي في عامي 2007 / 2008 وعلاقته العاطفية مع عايدة البشناقية التي يلتقيها على مقاعد الدراسة في الجامعة العبرية فيحبها وتحبه، ثم تنقطع العلاقة بينهما بسبب زواجها من عوني.

وإنْ كان العنوان العتبة الأولى التي تضيء النص، فإن عناوين هذه الفصول قد جاءت عتبات فرعية شاركت بفاعلية في فك غوامض النص، لكونها امتدادًا للعتبة الرئيسة.

يستخدم الكاتب يوسف العيلة ضمير المفرد المتكلم على لساني الراوي حسن المغربي والبطل أحمد المقدسي؛ ما يعطي السرد طابعًا حميميًا، كأنه نوع من المذكرات أو الاعترافات الشخصية التي تدور حول تجربة الكاتب الشخصية التي مر بها. وهنا لا بد من القول إنه – ربما- يختبئ وراء الراوي والبطل كي يسرد حكايته مع ميسون وعايدة وجورجيت وجوانا السائحة. وهو يستخدم أسلوب

Digitized by Birzeit University Library

التماهي مع شخوصه في حبه لهؤلاء الفتيات كي يعبر بصورة استثنائية عن عاطفته الدينية تجاه القدس، وتحديدًا تجاه حادثة حرق منبر صلاح الدين، وكأني به يستنجد بالمقدس كي يستريح من عذاب الضمير الذي يلازمه حتى اليوم.

إن وصفه المرأة بالمدينة أو المدينة بالمرأة أسلوب مألوف لدى الكثير من الروائيين، ولكن الطريف هنا هو توظيف المُقدَس في عمل سردي راقٍ، وكأنه يريد أن يضفي طابع القدسية على تجربته الأدبية حتى يبعد شبح الإسفاف العاطفي للغة شخوصه الدرامية. وهو يفعل هذا عن وعي مسبق بطبيعة اللغة السياسية التي يمارسها النظام العربي القمعي على مواطنيه في السر والعلن. وهل يُلام راوٍ إذا تحدث بلغة جلاده لتبيان لغة الجلد النفسي، والقمع السياسي التي يمارسها جلاده عليه؟!

وتبقى الرواية حدثًا ذا قيمة أدبية فريدة من حيث صدق التجربة، وقوة اللغة، وعمق المعنى، وتمكن الكاتب من استخدام تقنيات السرد الحداثي؛ فالرواية ملآى بالحوار الداخلي الذي يفصح عن صراع محتدم بين عقول وقلوب أبطال الرواية الذين يجدون أنفسهم في مأزق نفسي، وكأنهم هم الذين يحترقون بنار روهن، وهم الذين يكتوون بحرائق الهزائم المتتالية التي أدت إلى ضياع القدس. كما أن تماسك الحبكة، وارتباط الأحداث المختلفة بثيمة متعاضدة، لها دوالها المعروفة جيدًا للقارئ مثل: المنبر الأبنوسي، القدس، عكا، معركة حطين، الناصر صلاح الدين، نور الدين زنكي، البطل المضاد ريكاردوس قلب الأسد، وأخته جوانا الصليبية، الحملات الصليبية المتتالية، تُدّعم البنية السردية وتعطيها حبكة متماسكةً، لها معانٍ سامية، وزيٌّ موحد.

منتهى

يمكن القول إن الكاتب يستقي سخونة لغة النص من شعلة نار روهن التي أحرقت المنبر الأبنوسي. كما أن وقوع معظم أحداث الرواية في فصل الصيف، وتحديدًا في شهر آب اللهاب[386]، هو

---

[386] - الرواية، ص6 و8 و28.

Digitized by Birzeit University Library

محاولة من الكاتب لسكب البنزين على النار لتكريس واقع الحريق في نفوس القراء والشخوص على حد سواء. وأحسبه يريد القول إن النار التي اشتعلت في الأقصى يجب أن لا تحرق المنبر الأبنوسي، بل كل من ساهم وسهل وتساهل وسكت على جريمة حرق المنبر.

وعليه، فإن الكاتب يوظف حرارة الطقس في فلسطين كي تتساوق وحريق مايكل روهن من أجل تفجير غضب المقدسيين في أرجاء العالم. كما تتماشى درجة حرارة لغة النص المرتفعة مع الغليان الداخلي الذي يفتك بنفس وعقل كل من شاهد أو سمع بالحريق. وهذه الرواية بلغتها الساخنة تعبّر عن احتجاج الكاتب العنيف على الصمت العربي والخنوع الإسلامي، وربما تجعلنا نقارب بينها وبين لغة " الأدب المكشوف ". وهذا يدلل على عجز المقدسيين باعتبار أنهم لم يستكملوا بعد شرطهم الحضاري الذي يؤهلهم للدفاع عن الأقصى أو حتى تحرير القدس. وربما يهدف الكاتب من وراء هذا الحماوة العاطفية واللغوية كشف مواقف المقدسيين المتناقضة، الذين يحبون القدس بالقول لكنهم يسيئون إليها بالفعل. وعليه، يرى أنّ من واجبه استنهاض همم المتخاذلين للدفاع عن المسجد الأقصى باستخدام لغة جارحة، تستفز مشاعرهم، وتزيل عن وجوههم قناع اللامبالاة الذي بات جزءًا من تقاطيع وجوههم.

حقيقٌ القول إن هذا الأثر السردي قد سعى إلى إنصاف الشخصية التاريخية، التي لم تحظ بمساحة في السرد الروائي بمثل ما حظيت به في السرد التاريخي.

Digitized by Birzeit University Library

المصادر والمراجع

1- بحراوي، حسن: **بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية"**، المركز الثقافي العربي – بيروت- الدار البيضاء، ط2، 1990.

2- بدري،عثمان: **وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ: دراسة تطبيقية**، موفم للنشر والتوزيع، 2000.

3- بلعابد، عبد الحق: **عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص**، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم – الجزائر، بيروت- ط1، 2008.

4- بنكراد، سعيد: **السميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها**، دار الحوار للنشر والتوزيع- سورية- اللاذقية- ط2، 2005.

5- الجزار،محمد فكري: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة – 1998.

6- جينيت، جيرار: **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة فريد أنطونيوس، ط3، منشورات عويدات – بيروت- 1986.

7- جينيت، جيرار: **خطاب الحكاية: بحث في المنهج**، ترجمة محمد معتصم وآخرون، ط2، المشروع القومي للترجمة،2000.

8- حمداوي، جميل، **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت- 1997.

9- درّاج، فيصل: **الذاكرة القومية في الرواية العربية من زمن النهضة إلى زمن السقوط**، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية –بيروت- 2008.

Digitized by Birzeit University Library

10- الرياوي، مالك: **الهوية الفلسطينية في سردية المنفى: حسن حميد أنموذجًا**، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة بيرزيت – فلسطين- 2011.

11- سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان): **الكتاب**، مجلد1، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب-القاهرة- 1975.

12- الشيباني، بلسم: **الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي**، منشورات مجلس تنمية الإبداع، ط1، الجماهيرية الليبية، 2004.

13- علوش، سعيد: **الرواية والأيديولوجيا في المغرب العربي**، ط2، دار الكلمة للنشر-بيروت- 1983.

14- العيلة، يوسف: **رواية قصة حب مقدسية**، منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين- القدس- ط1، 2008.

15- فرشوخ، أحمد: **جمالية النص الروائي: مقارنة تحليلية لرواية " لعبة النسيان"**، دار الأمان – الرباط- ط1، 1996.

16- كاصد، سلمان: **الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية في الأدب القصصي**، دار الكندي- الأردن- 2002

17- كاصد، سلمان: **عالم النص، دراسة بنيوية في الأدب القصصي، فؤاد التكرلي نموذجًا**، دار الكندي للنشر- الأردن- 2003.

18- لحمداني، حميد: **بنية النص السردي من منظور النقد العربي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع –بيروت- الدار البيضاء، ط3، 2000.

19- المطوي، محمد الهادي: **شعرية العنوانِ في كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق**، مجلة عالم الفكر، مج 28، ع1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت- 1999.

20- ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل): **لسان العرب**، ط1- بيروت- دار صادر، 1990.

Digitized by Birzeit University Library

21- ميتران، هنري: **المكان والمعنى: الفضاء الباريزي**، ترجمة عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء – بيروت- 2002.

22- نجمي، حسن: **شعرية الفضاء السردي**، المركز الثقافي العربي –بيروت- الدار البيضاء، ط1، 2000.

23- *www.rabitat-alwaha.net/moltaqa/showthread.php?t=8774*

Digitized by Birzeit University Library

ثلاث صور من غزة

(قراءة نصية)

تقديمٌ

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

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

عرْضٌ

أنطلق من أنّ "ثلاث صور من غزة"(1) تمثل عيّنة لغوية، يقف أمامها المتلقي بقدرة نصيّة ذات ضوابط ومكوّنات تمكّنه من اعتبار هذا المُعْطى اللغوي الشعري نصًا متّسقًا؛ ذلك أنّ هذا النص المنظوم يؤلّف متتالية جمْلية تقوم بينها تعالقات بين سابق ولاحق، ويحقق وحدة دلالية، وما هذه الجملة إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص".(2)

Digitized by Birzeit University Library

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

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

الإحالة

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

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

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

" وعندما أوْفتْ به سفائنُ العُمُرِ إلى شواطئ

Digitized by Birzeit University Library

السّكينة

وخطّ قبره على ذرى التلالْ "

فالقصيدة تصف حدثًا مُعيّنًا مُرْتبِطًا بالإنسان الفلسطيني.

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

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

إنّ مسألة " التماهي" بين الشاعر وجغرافية فلسطين، جعل الشاعر العربي عامة مُنْتميًا إلى القضية الفلسطينية بصفته مُناصِرًا للحق والعدل، وباعتبار الحالة الفلسطينية قضية عروبية/ قومية " لا تحتاج إلى مبررات أيديولوجية للوقوف إلى جانبها"(9) بعد أنْ حاول الاحتلال تدمير جزء من جغرافيته العربية، وتصفية قضيتها، ومحو هويتها " فكانت القصيدة جزءًا من سيرته الشخصية والجماعية، التي يُصحِّح من خلالها التاريخ وأحداثه وأزمانه وأماكنه، ويُثْبتها في الذاكرتيْن الفردية والجماعية"(10)؛ فغزة ترميز إلى الوطن المُحْتَلّ الرّاسف في الأغلال؛ غزّة النواة الخفية التي تغطي مساحة فلسطين التاريخية، التي يعقد معها صلاح عبد الصبور صلة روحانية ووجدانية.

Digitized by Birzeit University Library

إنّ محاولة تحديد ما يُحيل إليه النص يجعل القارئ المُقارب يستحضر أنّ كلّ علامة لسانية، تمثّل معنى وإحالة في الآن نفسه؛ وبالتالي، فالدلالة ناتجة عن حدوث تلازم بين المعنى والإحالة "(11). وعليه، فإنّ النّصّ يُحيل على مرجعيّات لفظيّة صريحة، وأُخرى مستترة يُفسِّرها النمط الصوتي الصرفي ضمْن إطار النظم النّصي العام؛ فالشاعر يستهلّ خطابه بعرض حقيقة كانت وما انفكّت، حقيقةِ ما يمور في صدر المُتَحَدَّث عنْه من تراكم مشاعر أليمة حبيسة تصيَّرتْ حقدًا يتحوّل أملا " ينتظر الغدا".

ينتظم النص ثلاثة ضمائر متوازية متكاملة تعاقبت على النحو الآتي:

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

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

لم يكُ في عيونه وصوته ألمْ

لأنّه أحسّه سنهْ

ولاكه، استنْشقه سنهْ

وشاله في قلْبه سنهْ

وأصبحتْ آلامه – في صدره- حقدا

كانتْ له أرض وزيتونة

وعندما أوْفتْ به سفائن العُمُر...

وخطّ قبْره على ذرى التلالْ

Digitized by Birzeit University Library

...

تذوده عن أرضه الحزينة

لكنّه...

ظلّ واقفًا بلا ملالْ

يرفض أنْ يموت قبل يوم الثار

يتبيّن أنّ ضمير الغيبة قد تكرر تسع عشرة مرة، كان منها اثنتا عشرة مرة بالإحالة إلى الإنسان، وأربع مرات بالإحالة إلى ألم هذا الإنسان، وثلاث بالإحالة إلى الإنسان المستتر.

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

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

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

Digitized by Birzeit University Library

الضمير الوجودي " الذي يُستعاض به عن ذكر الاسم، ويدل على حضور المُستعاض عنه في عملية التخاطب، وعدم الاستغناء عنه كركن من أركان التواصل الخطابي"(15). وهو يتحرّك مع اللوحة الثانية، حيث يحقق وظيفة ربط اجزاء المتن بعضها ببعض، وتُحال عليه أفعال اللوحة بصيغتي الحاضر والماضي، بحيث يغدو بنية نفس دلالية مركزيّة مُعبِّرة عن المتكلّم الناظم/ الشاعر باعتباره المُنْشِئ الأول المُعَبِّر عن نفسه بهذا الضمير الشخصي المُتحوِّل لفظيًّا من صيغة المتكلّم المفرد " أقول، تسألني، تحرقني " إلى المتكلّمين " لننتظر، منا، عمرنا"، بما يحقق جمْعًا بين ضميري الغيبة والمتكلم بما يعني وحدة الحال والمصير.

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

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

Digitized by Birzeit University Library

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

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

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

تُشكِّل أداة النداء في مطلع السطر الشعري مُثيرًا دلاليًّا مُنْسَجِمًا مع المعيار النحوي المألوف، ليوحي بتفاعل الذات الشاعرة مع الحالة القائمة. كما أنّ "يا" النداء المُشتملة على صائت ممطول بمخرجه المُتَّسع، وامتداده السمعي، يوحي باتّساع الأفق، واختراق حيِّز المكان الضيق،

Digitized by Birzeit University Library

فتنفتح للذات الشاعرة وكلماتها وجدانات المُخاطَبين الذين تريد إسماعهم صوتها، وفاجعتها على مستوى الشراكة الفجائعية في مستوييْها الروحاني والنفساني بين المُنادي والمنادى.

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

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

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

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

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

Digitized by Birzeit University Library

ومما تكرر أيضًا دال " سنة " بتتابع رأسيّ مراتٍ ثلاثًا، أفاد بها توزيعًا إيقاعيًّا ظاهرًا، ومثّل– في الوقت ذاته– جامعًا ظرفيًّا مُشْتركًا بين الوحدات النصية يُعالق بعضها ببعض، ويدعم تماسكها الدلالي؛ بما يعني تواصل مسلسل الآلام؛ إنها حركة زمانية ذات سيرورة، يُعْمَل على انتهاكها بمحاولة الذات العربية الشاعرة إثبات دورها الوجودي عبْر تحريك توعويّ لجيل الصغار.

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

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

أقول... يا صغار

لننتظر غدا

لو ضاع منا الغد – يا ضصغار...

ضاع عمرنا سدى

...

لكنه خلف سياج الشوك والصّبّارْ،

ظلّ واقفًا بلا ملالْ

يرفض أن يموت قبل يوم الثارْ

يا حلمَ يوم الثارْ

Digitized by Birzeit University Library

الوصل

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

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

يُعدّ الربط العطفي عنصرًا فاعلا من عناصر التعاضد والتماسك؛ حيث يعمل على لمّ شمل الوحدات النصية، ويبرزها مجتمعة موحّدة متناسقة دالة على البنية العامة المُوحِّدة للنص. إن فاعلية العطف ودوره المهم في الربط بين مكونات الحدث الكلامي، جعلت عبد القاهر الجرجاني يجعله سرّ بلاغةٍ وعلمًا قائمًا لا يدركه بصواب تمام "إلا الأعراب الخلّص، وإلا قوم طبعوا على البلاغة، وأوتوا فنًا من المعرفة في ذوق الكلام هم بها أفراد. فهو فن من القول دقيق. واعلم أنه ما من علم من علوم البلاغة أنت تقول فيه: إنه خفيّ غامض، ودقيق صعب، إلا وعلم هذا الباب أغمض وأخفى وأدق وأصعب"(23) جاء هذا العنصر ممتدًا في جسد النص؛ حيث ظهر إحدى عشرة مرة، كان منها خمس مرات في اللوحة الأولى. يمكن رد هذا التشكيل الصياغي إلى أهمية السطور الأولى في أي نص شعري في تأسيس مقام مستنبط (24):

لم يك في عيونه و صوته ألم

لأنه أحسه سنهْ

و لاكه استنشقه سنهْ

و شاله في قلبه سنهْ

و مرّت السنون أزمنهْ

و أصبحتْ آلامه– في صدره – حقدا

Digitized by Birzeit University Library

إنّ تتابعات عطفية كهذه ببعديها الأفقي والرأسي لتمكّن وحدات النص من التوالي المتواصل والمتعالق والمنضم إلى بعضه؛ بما يُجلّيها منسجمة متسقة متنامية متكاملة حسب تراتب يفضي بالدلالة النصية إلى صورة نهائية آن اكتمال النص؛ ذلك أنّ المُتحدَّث عنه هو إنسان موجوع مكلوم حاقد آمل بغد أفضل.

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

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

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

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

Digitized by Birzeit University Library

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

وخطّ قبره على ذرى التلال" من جهة، وجملتي

" انطلقت كتائب التتار

تذوده عن أرضه الحزينة" من جهة أخرى.

المحمول: سكون تنتهكة همجية عدوانية.

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

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

Digitized by Birzeit University Library

خاتمةٌ

يطرح صلاح عبد الصبور في هذا النص الشعري القصير موضوعة اغتصاب أرض عربية/ فلسطين، وذلك بانتقائه جنسًا أدبيًّا [الشعر] قائمًا على عنصر سَرْدٍ مُمكِّن من تمثيل هموم الإنسان العربي المُعاصر. وهذا " اختيار نابع من مجموع التغيّرات الحاصلة في بنية المجتمع الثقافية، وتركيباته الاجتماعيّة والاقتصاديّة"(29)، "فالشعر لا يمكن أن يكتبه إلا إنسان واحد؛ لأنه سيل من الأحاسيس الداخليّة في لحظات هاربة..."(30). النص– هنا- حريص على إصابة وجدان المتلقي، بما يتغلغل في أعماقه؛ نظرًا لأنها مليئة بالإثارة، وتحريك المشاعر، وتفعيل مدارك الذهن جرّاءَ ما يعرضه من لوحات ثلاث مُسْتَفِزّة، تجذب الانتباه إلى مضمونها بمغناطيسية ذات مجال واسع، يقوم فيها صوت على سرد الواقعة [صوت أنا الشاعر] فيسرد بصوت الغائب ثلاث قصص تحكي مشاهد مأساة وقعت، وتداعياتها ما انفكّتْ تترى.

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

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

Digitized by Birzeit University Library

عبْر هذا الخطاب يُدرك المتلقي أبعاد هذه الصورة واضحة القسمات، القائمة على مبدأ أنّ الصغار جوهر عملية التغيير الواجبة، وأداة أساسية من أدواتِ تذهينٍ بضرورة حياة آملة ناهضة على أكتاف غدٍ مُنْتَظَر/ مطلع النهار، يمثّل زادًا، ووعْيًا مُمكِنًا بوجود الأنا فرْدًا ومجموعًا في دائرة واقعية تثويرية؛ ذلك أنّ صلاحًا عبد الصبور " لا يقوم بتجميل الواقع وتزويقه، ولا يتجاهل جوانبه المختلفة"(33)، بل يتّخذ من الشعر " وسيلة مهمة لكشف المشاكل والقضايا الاجتماعية عن طريق تحليل الواقع وفهمه"(34)، بما يحقق مجاوزة لمسألة توصيف فوتوغرافي حرفي إلى التّبْئير بقيم إنسانية لا ينبغي أنْ يطول غيابها. والشاعر– هنا– يرى الواقع، ويتلمّس حركته، ويدرك القوى المُؤثّرة فيه؛ ما يعني أنْ يكون خطابه مُعبِّرًا عن " موقف تجاه الواقع لكي يتجاوز الأدب دور الإمتاع والتّسْلية، ويقوم بدور فاعل باتجاه حياة أفضل"(35) قائمة– بالأساس– على ترسيم حدودِ وعْي بالمستقبل اعتمادًا على فهم لواقع كائن. لهذا يمكن القول: إنّ صلاحًا عبد الصبور ركّز على قضيّة إنسانيّة مُؤثِّرة آمن بها كعروبيّ أوّلا، وكإنسانٍ ثانيًا، ومال إلى استخدام معجم لغويّ واضح المعاني، عبْرَ أسلوبٍ دالٍّ معنىً ومبْنى كمضمون تاريخيّ تُظْهِر به الأنا الشاعرة تعالُقًا إيجابيًّا ذا حركيّة عالية بين الذات والموضوع؛ فجاءت الصور الثلاث مُتحرِّكة تُمارس فعْلها، وتبحث عن حلّ لمشكلتها. قد كان عنصر الوصف في المشهدين الأول والأخير، وعنصر الخطاب في المشهد الثاني مصدر الحركيّة الحيّة النابضة بأملٍ يرنو بجيل الصغار إلى فجر حريّة مأمولة.

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

Digitized by Birzeit University Library

المُلْحَق

قصيدة: ثلاثُ صُوَرٍ مِنْ غَزَّة

(1)

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

(2)

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

Digitized by Birzeit University Library

(3)

كانَتْ لَهُ أرْضٌ وزَيْتونَهْ

وَكَرْمَةٌ، وساحةٌ، ودارْ

وَعِنْدَما أوْفَتْ بِهِ سَفائِنُ الْعُمُرِ إلى شَواطِئِ السَّكينَهْ

وخطَّ قَبْرَهُ على ذُرى التِّلالْ

انْطلقَتْ كتائِبُ التَّتارْ

تَذودُهُ عَنْ أرْضِهِ الحَزينَهْ

لكِنَّهُ، خَلْفَ سِياجِ الشَّوْكِ والصَّبّارْ،

ظلَّ واقفًا بِلا مِلالْ

يَرْفُضُ أنْ يَموتَ قبْلَ يَوْمِ الثارْ

يا حُلُمَ يَوْمِ الثارْ

Digitized by Birzeit University Library

هوامش الدراسة

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

2- يُقصد بالاتساق تلك الكيفية التي يتماسك بها النص، أو ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المُشكِّلة لنص/ أو خطاب ما، ويُهْتمّ فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المُكوّنة لجزء من خطاب أو خطاب برمّته". انظر: محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي -بيروت- 1991، ص5 وص15.

3 - بتصرف عن: المرجع السابق نفسه، ص13.

4- المرجع السابق نفسه، ص14.

5- المرجع السابق نفسه، ص17.

6- المرجع السابق نفسه، ص59.

7- المرجع السابق نفسه، والصفحة ذاتها.

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

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

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

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

Digitized by Birzeit University Library

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

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

14- سيبويه، **الكتاب**، ج2، ص268.

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

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

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

18- المرجع السابق نفسه، ص46.

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

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

21- هو ورود اللفظ والمعنى مكرورين والمرجعية واحدة.

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

23- عبد القاهر الجرجاني، **دلائل الإعجاز**، ط3، مطبعة المدني- القاهرة - 1992، ص222 وص244 وص231.

24- المرجع السابق نفسه، ص306.

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

26- المرجع السابق نفسه، ص23-24.

Digitized by Birzeit University Library

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

28 - المرجع السابق نفسه، ص67-68.

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

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

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

32- غالي شكري، **المُنتمي**، ط4 – القاهرة – 1987، ص368.

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

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

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

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

Digitized by Birzeit University Library

{ والحمد لله رب العالمين }

Digitized by Birzeit University Library