صوت التراث والهوية

إصدار:

© دار الهدى للطباعة والنشر كريم 2001 **م.ض**

كريم عزالدين عثامنة \ كفرقرع
تلفون: 04-6354114 **فاكس:** 04-6356470
بلفون:-5957653 050-5206509
E-mail: darelhda@012.net.il
E-mail: darelhuda@gmail.com

صوت
التراث والهوية

"دراسة في أشكال الموروث الشعبي
في الشعر الـ فلسطيني المعاصر"

د. إبراهيم نمر موسى

جامعة بير زيت

الإهداء

إلى الذين اكتحلت عيونهم بتراث الأسلاف
درساً وتصنيفاً وتحقيقاً
وحافظوا على هويته وتوقده الإنساني
من التزوير والطمس والسرقة

المقدمـة

المقدمة

شكّل الموروث الشعبي بأشكاله المتعددة ظاهرة فنية، ذات أثر بالغ في بنية الخطاب الشعري الفلسطيني المعاصر، حيث أعاد الشعراء الفلسطينيون من خلاله اكتشاف الماضي في ضوء تجليات الحاضر، بأبعاده الإنسانية الملتصقة بدم الشعب وروحه وممارساته الحياتية اليومية، فأعادوا تشكيله من جديد، وفق رؤيا شعرية تمتص المحمولات الدلالية الموروثة، لتكشف عن طزاجة التجربة الشعرية ، وخصوصية مبدعها في تعبيره عن الواقع المعيش ، واستطاعوا بناء علاقة جدلية بين الشعر الرسمي والموروث الشعبي ، وردموا بذلك الهوة السحيقة التي كانت تفصل بينهما ، كما جعلوا منهما كياناً بنيوياً متكاملاً مع العناصر الفنية الأخرى التي يحتوي عليها النص الشعري لإنتاج الدلالة الكلية .

بناء على ما سبق ، يظهر أن الموروث الشعبي لا يعيش شكلاً وقوالب في النص الشعري الفلسطيني ، لأن العلاقة بينهما ليست علاقة ميكانيكية مجردة ، بل هي علاقة تفاعل جدلي ، وتلقيح حي بين طرفين تتولّد منهما حركة الواقع ، وصورة جديدة للكون ، تفاجىء المتلقي أو تصدمه بدلالات غير متوقعة ، في حين لم تكن هذه الرؤيا للموروث الشعبي بهذا الوضوح لدى كثير من المدارس الأدبية العربية في العصر الحديث ، التي اكتفى فيها الشعراء باستخدام الموروث استخداماً آلياً لا يبتعد كثيراً عن القشرة الخارجية له ؛ لذلك لم يقدّر لهم أن يستوعبوا الموروث، ويعملوا على تطويره وإعادة صياغته وبنائه وفق رؤيا جمالية ، وأسس إبداعية جديدة

تنبع أهمية هذا الكتاب من كونه محاولة دراسة الشعر الفلسطيني دراسة علمية وموضوعية، تستند إلى إنجازات المناهج النقدية الحديثة، ومدى ارتباطها بواقع الإنسان الفلسطيني، وقدرتها على تبيان همومه وقضاياه الوطنية والقومية والإنسانية. يضاف إلى ذلك دراسة شعر اثني عشر شاعراً موزعين توزيعاً مكانياً وزمانياً ، يغطي مساحة مكانية واسعة داخل الوطن "قطاع غزة والضفة الغربية" ، أو داخل فلسطين المحتلة سنة 1948م ، أو في الشتات "المنفى" العربي . كما يعطي صورة واضحة القسمات عن حياة

الشعر الفلسطيني عامة ، وعن توظيف الموروث الشعبي خاصة .

ينقسم الكتاب إلى مقدمة قصيرة ، بيّنت فيها علاقة الشعر بالأدب الشعبي ، ثم قسمته إلى أربعة فصول ، ناقشت في الفصل الأول "الحكاية الشعبية" ، وفي الفصل الثاني "الأغنية الشعبية" ، وفي الفصل الثالث "العادات والتقاليد" ، وفي الفصل الرابع "المثل الشعبي" ، وأفردت في كل فصل عدة عناوين فرعية ، حللت من خلالها إشارات شعبية مثل : ألف ليلة وليلة ، والحكاية الشعبية ، والحكاية الخرافية ، والسير الشعبية . وأغاني الحب والأفراح ، وأغاني الوطن والحرب . وعادات الضيافة والمجاملات ، والبيت ، والتعاويذ والعرافة . وأمثال القيم الأخلاقية ، والوطن والتحدي ، والموت والعذاب ...إلخ . وقد تضافرت هذه الفصول مع بعضها بعضاً للتعبير عما توارثته الأجيال جيلاً بعد جيل ، مما جعل القصيدة جزءاً من كيان الأمة وهويتها القومية ، ووجودها الحضاري ، كما جعلها ذات حضور في الذاكرة الجماعية باعتبارها انعكاساً اجتماعياً وجمالياً ، عمل على توثيق الصلة بين الأدب الشعبي والقصيدة الشعرية الفصيحة ، فأصبح لها طاقة تأثيرية قوية ، وحضور فاعل ضد محاولات الطمس والتذويب والسرقة التي مارسها ويمارسها الاحتلال الاستيطاني ؛ لينفي عن الشعب الفلسطيني مقوماته الحضارية والإنسانية ، وأحقيته في فلسطين التاريخية .

والله من وراء القصد

د. إبراهيم نمر موسى
بير زيت –رام الله

الشعر والأدب الشعبي

ما زال تعريف الأدب الشعبي "الفولكلور"[1] ، يفرض جدلاً واسع النطاق على دارسيه في البيئات المختلفة أو في داخل البيئة الواحدة، حيث ترى فئة من نقاده أنه أدب العامة التقليدي الشفاهي المجهول المؤلف، المتوارث جيلاً بعد جيل ، ومؤدى هذا الرأي إسقاط أدب العامية الحديث ، الذي أذاعته المطبعة ووسائل النشر الحديثة. أما الفئة الثانية من النقاد فتعتمد على وسيلة أداء التجربة الفنية "اللغة" ميزاناً للتعريف، حيث ترى أن التراث الشعبي هو أدب العامية سواء كان مجهول المؤلف أو معروفه، متوارثاً عن السلف السابق أو أنشأه معاصرون. أما الفئة الثالثة فتعتمد على محتوى الأدب لا شكله، أي موضوع التجربة الفنية، ولذلك فهو عندهم الأدب المعبِّر عن الشعب، والمستهدف تقدمه الحضاري، يستوي فيه أدب الفصحى وأدب العامية(2). ولعلّ هذا الاختلاف في تعريف "الأدب الشعبي" مرده إلى الاختلاف في تحديد كلمة "شعبي" تحديداً دقيقاً، أو الفصل في الثقافة والتراث بين ما هو شعبي، وما هو غير شعبي لأنهما متداخلان، لكن الأدب الشعبي يتصف في رأي د. أحمد رشدي صالح عن غيره من تراث الفصحى، بأنه يتسم بأربع قسمات رئيسية هي : العراقة، والواقعية، والجماعية، والتداخل مع فروع المعارف والفنون الشعبية الأخرى[3].

وقد اقترب بعض النقّاد في تعريف الأدب الشعبي "الفولكلور" من روحه الشعبية وجوانبها المرتبطة بالتوارث الشفاهي، واللهجة العامية، وجهل المؤلف... إلخ، فقد عرّفه "آشر تايلور" بأنه "المادة التي تنتقل من جيل إلى آخر، سواء عن طريق الكلمة المنطوقة أو العادة أو الممارسة"[4]، وعرّفه "جون ميش" بأنه "الحصيلة الكاملة للعادات والتقاليد والمعتقدات القديمة السابقة ، التي عاشت بين الطبقات غير المتعلمة في المجتمعات المتحضرة ، واستمرت

(1) نحت هذا المصطلح "وليم جون تومز" من أصلين لاتينيين هما فولك " Folk " وتعني الناس، ولور " Lore " وتعني حكمة أو معرفة، فالفولكلور إذن هو معارف الناس، أو حكمة الشعب. انظر فوزي العنتيل: الفولكلور ما هو؟-دار النهضة العربية للنشر-مصر1977-م.(ص7)

(2) انظر د. أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي – مكتبة النهضة العربية – مصر – ط3 – 1971م.(ص14-15)

(3) ما سبق.(ص17)

(4) نقلاً عن د. أحمد مرسي: مقدمة في الفولكلور – دار الثقافة – مصر – 1975م.(ص43)

إلى وقتنا هذا"[1]. وهذا يعني أن الأدب الشعبي جزء من الثقافة الجماعية المستقرة في وعي الجماعة أو لا وعيها، ويشكّل نمط سلوكها وطباعها ومعتقداتها بغض النظر عمّا إذا كان الفرد متعلماً أو غير متعلم، لأن أثره سيبقى حاضراً في فكره وسلوكه.

أما فروع الأدب الشعبي ومادته فهي كثيرة ومتشعبة، نشأت بصورة عفوية جماعية نتيجة تراكم الخبرة الإنسانية، ثم صيغت في قوالب حدد على أساس منها السلوك، والعادات، والتقاليد التي يمارسها الإنسان في حياته اليومية وتجربته المعيشة، وبقيت حية وصالحة للتداول عبر الزمن ، تتناقلها الأجيال جيلاً بعد جيل، ليس لأهميتها الاجتماعية فحسب ، بل لأهميتها في فهم الحياة أيضاً، فنشأت نتيجة لذلك عدة فروع تشكّل في مجموعها خلاصة التجربة الإنسانية . فكانت الأسطورة، والحكاية الشعبية، والحكاية الخرافية، والسير الشعبية، والأغاني الشعبية، والعادات والتقاليد، والأمثال والحكم...إلخ، كلها تجليات للسلوك الإنساني في أُطره الاعتقادية والاجتماعية والإبداعية، وقد استطاعت هذه الأطر السلوكية للأدب الشعبي أن ترسم "أدق الخلجات النفسية بصورة راقية مركَّبة ورهافة ظاهرة، وبحيث تستطيع فنونه أن تخلد على الأيام، فلا يزيدها الاستعمال إلا طيباً وصلاحية وعمق تأثير"[2]، ويمكن تقسيم هذه الفنون إلى أربعة أقسام هي: المرويات المأثورة أو الحكايات الشعبية، والفنون الشعبية، والعادات والتقاليد، والأقوال السائرة.

تنبع أهمية الأدب الشعبي لأمة من الأمم من اعتباره جزءاً من كيانها، وهويتها الوطنية، ووجودها الحضاري، ولهذا عمد الشعراء الفلسطينيون إلى استجلائه في شعرهم، فاستحضروا الموروث الشفاهي المتواتر ، باعتباره جسراً رابطاً بين طموحاتهم ورغباتهم في الحلول بتراب الأرض من جهة، والاتصال المباشر بالجماعة متمثلاً في لغتها، وحكاياتها، وأغانيها، ومعتقداتها، وأمثالها، التي انطبعت نفوسهم وأحلامهم على صفحتها من جهة أخرى، وقد خلق هذا مجالاً حيوياً خصباً للتفاعل بين الشاعر ونبض الشعب وروحه وكيانه، أدى إلى حضور الشعر/القصيدة

---

(1) ما سبق.(ص44)

(2) انظر د. أحمد رشدي صالح: الأدب الشعبي.(ص22)

في الذاكرة الجماعية للشعب الفلسطيني، باعتبارها انعكاساً اجتماعياً وجمالياً وإبداعياً، عمل على توثيق الصلة بين الأدب الشعبي والقصيدة الشعرية الفصيحة ، فأصبح لها طاقة تأثيرية قوية، وحضور فاعل ضد محاولات الطمس والتذويب والسرقة، التي مارستها قوى الاحتلال الصهيوني لتنفي عن الشعب الفلسطيني مقوماته الحضارية والإنسانية، وأحقيته في فلسطين التاريخية، واتخذت في ذلك وسائل متعددة في التعامل مع التراث الفلسطيني لطمسه ، وقد ذكر د. عبد العزيز أبو هدبا بعضاً منها بقوله: قامت سلطات الاحتلال بتقييد حرية النشر والطباعة وخاصة المطبوعات التراثية أو تأخير صدورها، وإعاقة المهرجانات الفولكلورية أو إيقافها، كما قامت باتخاذ إجراءات تعسفية ضد العاملين في هذا الحقل، فقد استشهد منهم الكثير، أو اعتقل، أو استدعي، للتحقيق أو هدد بالاعتقال[1]، وكان ذلك مقدمة لطمس الوجود الفلسطيني كله، ولكنها فشلت في ذلك فشلاً ذريعاً.

كما حاول الكيان الصهيوني أيضاً انتحال التراث الفلسطيني في رقصاته، وأزيائه الشعبية من خلال اعتماده زيّاً رسمياً لمضيفات الطيران على طائراته، وغير ذلك كثير، وقد ساعده في ذلك كثير من الباحثين الشعبيين، فعندما وضع رجل التبشير "تومسون" كتابه "الأرض والكتاب"، كان يشير إلى فلسطين بغير هذا الاسم، فتارة يسميها "أرض الميعاد وأرض إسرائيل" ، وتارة أخرى "أرض أنبياء وملوك إسرائيل"، وحين يذكر أسماء القرى والمواقع فإنه يشير إليها بالاسم التوراتي، وعند اضطراره لذكر اسم عربي لقرية فلسطينية، كان ينعتها بالمعاصرة[2]. لكن الباحثة الشعبية السويدية "هيلما جرانكفست" كشفت التزوير الصهيوني حين درست عادات الزواج، والميلاد، والطفولة، والملابس الشعبية في فلسطين "وأثبتت الباحثة عن طريق البحث العلمي المنصف استقلال الشعب الفلسطيني في تراثه عن الشعب اليهودي، كما أثبتت أن الشعب الفلسطيني هو الأصل في

---

(1) انظر عبد العزيز أبو هدبا: التعامل الصهيوني الميداني مع التراث الشعبي الفلسطيني، دراسة ضمن كتاب التراث الفلسطيني جذور وتحديات – مركز إحياء التراث العربي – الطيّبة – ط1 – 1991م.(ص121)

(2) انظر عبد الرحمن بسيسو: استلهام الينبوع "المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية" – الاتحاد العام للكتّاب والصحفيين الفلسطينيين – بيروت – ط1 – 1983م.(ص21)

أرضه قبل أن يفد عليه اليهود الغزاة"[1]، وبذلك نسفت الباحثة السويدية الأسس المغلوطة التي قامت عليها الدعاية الصهيونية، من أن التراث الشعبي الفلسطيني لا يعدو كونه مرآة ، تعكس التراث الشعبي اليهودي[2].

بناء على ما سبق، لا تشكِّل عودة الشعراء الفلسطينيين للأدب الشعبي نكوصاً أو فراراً من الحاضر، بل يمكن اعتبارها سراجاً يضيء الماضي والحاضر ويستشرف المستقبل، وخاصة أن توظيفهم للأدب الشعبي الفلسطيني والأدب الشعبي العربي - في أكثره - لم يكن استخداماً ساذجاً، يقف عند قشرته الخارجية بغية رصده وتسجيله، بل كان توظيفاً يستند إلى محاورة النص الغائب وامتصاصه، وتوليد دلالات جديدة ومعاصرة ترتكز إلى الواقع، وتعبِّر عن هوية الشعب الفلسطيني ووجوده ومأساته الإنسانية في الآن نفسه، وبذلك مزجت القصيدة في علاقة إبداعية بين عبق التراث وروح الشعر وعبقريته، واحتفظت بتوقده الإنساني.

إن معايشة الشاعر الفلسطيني اليومية داخل فلسطين أو خارجها للتراث الشعبي الفلسطيني ، الذي يملأ الفراغ المكاني، والفضاء الاجتماعي من حوله بإلحاح، ويتجلى في صيغ الكلام المسكوكة، وعادات الزواج ، وأغاني الأفراح والعمل وقت جني الزيتون خاصة، والملابس والصناعات الشعبية... إلخ، جعلته هذه المعايشة يفتح وعيه الشعري على أصوات شعبية وواقعية، تعكس ما يجري في أعماقه وأعماق المجتمع بطبقاته الشعبية من تفاعلات وأحداث، تنداح بين يديه لتغطي مساحة الوطن، ويحقق من خلالها شعرية التراث في نسيج قصيدته وبنائها الفني، ويكشف عن حضور لافت للوطن وأشيائه ومكوناته الوجدانية والشعبية التي استقرت في وعيه أو لا وعيه . ورغم غياب بعض الشعراء الفلسطينيين عن الجغرافيا الفلسطينية، إلا أنهم شكَّلوا حضوراً فيها، وأعادوا كتابة أسماء المدن الفلسطينية المدمرة على خارطة العالم، وعلى خارطة الشعر، وعبّروا عن نبض الشعب الفلسطيني، الذي ما زال كثير من أبنائه الذين هُجِّروا ظلماً وعدواناً من أراضيهم وبيوتهم، يحتفظون حتى هذه اللحظة بمفاتيح بيوتهم ، أو "كواشين الطابو" أي المستندات الثبوتية الرسمية لامتلاك الأرض، يحدوهم الأمل في

---

(1) د. نبيلة إبراهيم: الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق – مكتبة القاهرة الحديثة – مصر – د.ت.(ص160)
(2) انظر ما سبق.(ص160)

العودة إلى ما تركوه قسراً سنة 1948م . وبهذا عبَّر الشعراء عن الوجدان الفلسطيني ضد عوامل القمع والاجتثات والاستلاب، واستثمروا قرب التراث الشعبي من نفوس الجماهير، فجعلوا منه كياناً بنيوياً محمَّلاً بأبعاد الرؤيا الفكرية والإنسانية، وشبكة من العلاقات الدلالية المتضافرة في نسيج النص الشعري .

لقد استقى الشعراء الفلسطينيون من التراث الشعبي كثيراً من مواده وموضوعاته، للكشف عن حقيقة وجودهم الذاتي أو الإنساني ضد محاولات الطمس والإلغاء الصهيونية، وعادوا من خلالها إلى منابع المعرفة الشعبية في بكارتها وفطرتها، للتعبير عن قضايا ومضامين معاصرة تجسّد تصورهم الكلي للعالم، وحلمهم في صنع مستقبل إنساني، تنفتح فيه الرؤيا الشعرية وترتحل لمناطق شعورية ولا شعورية متغلغلة في أعماق النفس الفلسطينية والأدب الفلسطيني ، لتأكيد وجوده الذاتي وهويته الحضارية، وقد تم لهم ذلك بتحويل الأنساق الشعرية إلى رموز ترتبط بالإطار الجماعي لا الفردي، أثرت الخطاب الشعري بتعدد دلالاته الجمالية المنتجة.

تستوقف المتأمل في توظيف الشعر الفلسطيني للأدب الشعبي، ظاهرة الزخم الكمي والنوعي للإشارات الشعبية، واستقصاء كثير من الحكايات، والعادات، والأغاني، والأمثال الشعبية، مما أدى إلى وضعها في مجموعات، وتصنيفها في حزم كلية تندرج تحت كل واحدة منها عدة إشارات شعبية ، تشكِّل موضوعاً متجانساً حتى يسهل حصرها ومن ثم دراستها وتحليلها، فضلاً عن أهميتها كإشارات مستمدة من الذاكرة الجماعية، للتعبير عن مرحلة مهمة من مراحل التاريخ الفلسطيني المعاصر. وبذلك كانت محاولة شعرية مهمة ضد طمس التراث الفلسطيني وسرقته، وتأكيداً في الوقت نفسه على حضور التراث الفلسطيني والشعب الفلسطيني، وانغراسهما في التراب والأرض الفلسطينية.

الفصل الأول

الحكاية الشعبية

الفصل الأول

الحكاية الشعبية

تعدُّ الحكايات الشعبية من أقدم الموضوعات التي ابتدعها الخيال البشري منذ عصور غارقة في القدم، لاعتمادها على الرواية الشفاهية المستندة إلى صفة الوراثة والانتقال عبر الأزمان، باعتبارها حكايات جماعية لا فردية للمجتمعات القديمة، ولذلك تتشابه الحكايات الشعبية لأمة ما في مرتكزاتها الأساسية ، وسردها للأحداث، وتصويرها لحياة البطل ومغامراته وعلاقاته الإنسانية والاجتماعية مع الحكايات الشعبية في أماكن أخرى، وعلى ذلك يمكن اعتبارها ظاهرة عالمية "أقدم بكثير من التاريخ، ولا ترتبط بقارة واحدة"[1]، لأنها شكل من أشكال التعبير الجماعي، شكَّلت جزءاً أصيلاً من التراث الإنساني، ولا تخلو أمة من حضورها للتعبير عن النواحي الفكرية والعاطفية والنفسية، وعن رؤيتها للوجود والكون، وعن معاناتها وأحلامها ونظرتها للحياة.

لقد عبَّرت الحكايات الشعبية عن مجالات إنسانية متعددة بغرض "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"[2] ، ولعل هذه الأسباب التي دعت إلى نشأة الحكايات الشعبية في المجتمعات البدائية القديمة، هي نفسها الأسباب التي دعت إلى ابتداعها في التراث الشعبي العربي عامة، والتراث الشعبي الفلسطيني خاصة ، باعتبارهما جزءين لا ينفصمان عن الإطار الشعبي الإنساني، مع الأخذ في الاعتبار خصوصية القضايا الفكرية والاجتماعية التي تطرحها هذه الحكايات، حيث تكون محمَّلة بما يشغل المجتمع من أفكار وسلوكيات وأخلاقيات في تعامله الفردي والإنساني، أي أنها تحمل "خصائص مجتمعها التفصيلية، وإن كانت في توجهها الشمولي

---

(1) سيث طومسون: الحكاية الشعبية، عالميتها وأشكالها، ترجمة: أحمد آدم-مجلة الفنون الشعبية-مصر-العدد -21 1987م.(ص80)

(2) د.مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي – دار الأندلس – بيروت – د.ت.(ص114)

تأخذ عمقها الطبقي لكل الشعوب"[1]، ولهذا تأخذ الحكايات الشعبية أبعاداً وظيفية متنوعة بحسب الموضوع والغرض من سردها، بيَّنتها د.نبيلة إبراهيم حين تحدثت عن الاتجاه الأخلاقي في الحكايات الشعبية، حيث يكافأ الخيِّر بخيره والشرير بشره، وتصوير الأمور كما يجب أن تكون عليه في حياتنا، والتعبير عن حياة يسودها العدل والحب، ورفض عالمنا لأنها تحل محله عالماً أجمل وأكثر منه بهاء وسحراً، وتصوير نماذج بشرية عامة[2]، لكن الحكايات الشعبية في حقيقة الأمر لا تقف عند هذه الحدود فحسب، بل هي أكبر من هذا قيمة وأعظم خطراً، فهي تراث حافل بدلائل التجربة ، وشواهد الحكمة ، ومعالم التاريخ، ثم هي إلى جانب ذلك صورة واضحة لهذه الإنسانية في حقيقتها الأصلية، وفي طبيعتها الفطرية، وأنها لأحفل بالشواهد والدلائل في توضيح هذه الصورة من أي تراث إنساني آخر[3] .

إن تعدد أنماط الحكايات الشعبية في دواوين الشعراء الفلسطينيين ، من حكايات ألف ليلة وليلة ، وكليلة ودمنة ، والسير الشعبية ، والحكايات الشعبية والخرافية ، قد شكَّلت في دواوينهم عناصر بنائية ، كشفت عن توزيع جغرافي للوطن الفلسطيني باعتباره مكاناً عاماً وشاملاً، يمكن أن نطلق عليه "فَلَسْطَنَة العالم"، أي جعل فلسطين ومعاناة شعبها وأحلامه الوطنية والإنسانية بؤرة إشعاعية ، تحقق الوجود الحضاري للشعب الفلسطيني على هذه الأرض . إن إنسانية المبدأ الذي استند إليه الشعراء الفلسطينيون في توظيفهم للأدبين الشعبيين العربي والفلسطيني، جعل حدقة الرؤيا الواقعية والشعرية لديهم واسعة، لا تنغلق على الأنا الفردي بقدر ما تنفتح على الآخر الجماعي، وتسبح في عالم يفرِّق بين الخير والشر، والفضيلة والرذيلة بمعناهما الأخلاقي المجرد، بغض النظر عن الجنس أو الدين، رغم الاضطهاد والتنكيل والتقتيل الذي تمارسه قوات الاحتلال الصهيوني على مرأى ومسمع من العالم.

لقد كشف الشعراء الفلسطينيون زيف الدعاية الصهيونية والقوى

---

(1)علي الخليلي: البطل الفلسطيني في الحكاية الشعبية-مؤسسة ابن رشد للنشر-القدس-ط1-1979م.(ص9)

(2)انظر د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي-دار نهضة مصر للطبع والنشر-مصر-ط2-1974م . (ص69-71)

(3)انظر نمر سرحان:الحكاية الشعبية الفلسطينية – مركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية – بيروت – د.ت.(ص13)

المناصرة لها، التي تدّعي أحقيتها في أرض فلسطين، فكانت قصائدهم الشعرية منصهرة بدمهم المسفوك ظلماً، وبروح الشعب الفلسطيني الطامحة إلى التحرر والاستقلال، فعبّروا بذلك عن ثوابت الشخصيتين الوطنية والقومية، وعمدوا إلى استكناه الأبعاد الواقعية والحضارية والإنسانية في تجاربهم الشعرية، لإضفاء صورة حيّة على التراث الشعبي، وتقديمه بأبعاد جديدة تأتلف مع مواقفهم العامة، وتجعل من فلسطين قضية كونية في إطار إشاري تزخر بالدلالات الإيحائية، وتشكّل لبنة عضوية في البناء الكلي للخطاب الشعري دون إقحام أو افتعال، كما تؤسس لعلاقة رمزية تنهض على تحويله إلى تجربة وجودية شاملة.

ومهما يكن من أمر، فإنني سأقوم في الصفحات التالية بتحليل الإشارات المتعلقة بالحكاية الشعبية، لإظهار مدى قدرتها على التعبير عن الرؤيا الإبداعية للشعراء الفلسطينيين، وعن وعيهم الذاتي والحضاري والإنساني بها.

1.أسلوب الحكاية

لعب أسلوب الحكاية بصيغه المتنوعة ، دوراً أساسياً في توجيه الدلالات الفكرية، والواقعية، والجمالية في بنية الخطاب الشعري الفلسطيني المعاصر، ورَّشح السياق للانفتاح على عوالم قصصية وحكائية ، تتجاوز صياغتها الأُطر الموروثة إلى تحطيم شبكة العلاقات الإشارية ، للدلالة على أبعاد واقعية معاصرة، تعبّر عن الذاتين الفردية والجماعية، بأسلوب يشكِّل جزءاً من الثقافة الشعبية ولغة الجدات والأجداد ، التي يمارسها الشعب الفلسطيني في حياته اليومية العادية، مما يؤدي إلى التحام العلاقة بين التراث الشعبي والشعر الرسمي، فكانت صيغ "كان يا ما كان، رأيت في النوم فيما يرى النائم، وخلصت الحدوتة، وتوالد الحكاية على غرار ألف ليلة وليلة"وغير ذلك، كانت هذه الصيغ متجلية إبداعياً في نسيج القصيدة المعاصرة، وشكلَّت جزءاً مهماً من تجربة الشاعر الفلسطيني، ومتكأ تتحلق حوله الدلالة الكلية للقصيدة. ففي قصيدة محمود درويش "قصائد عن حب قديم" ، يتذكر الحبيبة/فلسطين ، ويحنُّ إليها بعد غياب كالأسر، لأنها بالنسبة له تشكِّل "الأصل" الذي يشده إلى التراب والوطن ، ليتخلص من آلام المنفى ومعاناته . يقول:

تشهَّيتُ الطفولة فيك
مذ طارت
عصافير الربيع
تجرِّد الشجر
وصوتك كان، يا ما كان،
يأتيني
من الآبار أحياناً
وأحياناً ينقِّطه لي المطر
نقياً هكذا كالنار
كالأشجار...كالأشعار ينهمر
تعالي[1]

يرتبط أسلوب الحكاية في شعر محمود درويش في سياق تجربة الفقد المقترنة بالوطن أو الحبيبة . ولكي يعيد الشاعر ذكرى هذه العلاقة الإنسانية في إطارها الثقافي أو الشعبي الدال على الحنين، يحاول تجاوز الزمن الحاضر الذي يثقل صدره، ويمنعه من التواصل مع من يحب، إلى الزمن الماضي، حيث كانت الدنيا مفعمة بالحياة والحيوية والحب، فتكون الصيغة الحكائية الشعبية الموروثة أو "المقدمة الاستهلالية" للحكاية الشعبية في الإحالة إلى الزمن الماضي"كان يا ما كان"، هي أنسب الصيغ اللغوية المقترنة بهذا الماضي وعبقه العاطفي أو الوجداني المتمسك بالأرض والحبيبة، أو المرأة في إطارها الإنساني العام. لقد مزج محمود درويش بين المرأة والوطن على حد تعبير د. شاكر النابلسي ، فقد اختفت ملامح المرأة وصورتها في ملامح الوطن وصورته، وبرزت لنا المرأة ليست كجسد جميل وعقل مستنير، بل برزت كوطن مغتصب وتشرد ومنفى[2]، فتصبح المرأة على هذا الاعتبار قضية كبرى ، وجزءاً من تجربة إنسانية أو أسطورية شاملة، تجعل صوت المرأة قادراً على تدفق المطر ، فتورق الأشجار والأشعار . وبهذا تكون الصيغة الاستهلالية الحكائية "مضطلعة بوظائف الكلمة الإلهية الخالقة للكون"[1] ، والقادرة على صياغة العالم من جديد، وعلى استعادة

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش-دار العودة-بيروت-ط10-1983م.(ص137)
(2) انظر شاكر النابلسي: مجنون التراب،دراسة في شعر وفكر محمود درويش-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط1-1987م.(ص463)

الزمن الماضي في أطره العاطفية والإنسانية والأسطورية.

إن أسلوب الحكاية "كان يا ما كان" ، على الاعتبار السابق أسلوب خارج نطاق الزمان والمكان، يستحضره الشاعر بالكلمة الخالقة لوجوده، والمستعيدة لأبعاده العاطفية والإنسانية والأسطورية، وهو أسلوب يتحلل من الأطر الواقعية المعروفة ، ليتجه إلى "الرؤيا" بمعناها الشعري، التي تحمل صفة السيرورة المتمردة على المبتدأ والمنتهى. وبذلك يعبِّر أسلوب الحكاية "كان يا ما كان" ، عن جزء من التاريخ الشخصي للشاعر وعلاقته بالمرأة/الأرض، مما يؤدي إلى اتساع دائرة الحكاية بإدخال أصوات شعرية وشخصيات، تكشف عن حضور لافت لأشياء الوطن ومكوناته العاطفية، على اعتبار أن هذه الأصوات مظهر من مظاهر حضور الوطن وتجلياته الإشراقية.

وتنهض قصيدة "مقتل عواد الإمارة من كفركنّا" لتوفيق زياد، على ثلاثة أصوات تعقد فيما بينها حواراً ، لتجسّد شخصية "عواد الإمارة" الشهيد الفلسطيني المقتول برصاص الاحتلال الصهيوني، وهو في ذلك متأثر بقصيدة "شنق زهران" لصلاح عبد الصبور، حيث تشكِّل فيها الشخصية الفردية "عواد الإمارة" معادلاً موضوعياً للإنسان الفلسطيني المكافح، للحصول على قوته وقوت عياله من خلال عمله في الأرض "البيدر"، لكنّه يقتل أثناء عودته من فلاحة الأرض . يقول:

كان كالصخر قوياً
إن هوت قبضته تصرع ثوراً
كان أمِّياً، ولكن...
يحفظ الأمثال، والشعر الجميل
كان يا ما كان!كان
كان ما كان
رصاصات ثلاث
جئنه يصفرن

(1) محمد جمال باروت: مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث (محمود درويش نموذجاً) دراسة ضمن كتاب زيتونة المنفى-تحرير/جريس سماوي-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط1-1998م.(ص62)

من صوب البيادر!! [1]

يشير المشهد الدرامي للحكاية في بعدها التراثي إلى امتزاج البعد الآني بالبعد التاريخي، وينفتح الوعي الشعري على أزمان مغرقة في القدم، يحيل إليها توظيف الشاعر للفعل "كان" و "كان يا ما كان"، ليجسد بتكرارها المكثف، وتنوعها المثير الإيحاء دلالة زمنية قريبة "كان كالصخر – كان أمياً"، والإيحاء بعمق التاريخ الشفاهي القديم، المختزن في الذاكرة الشعبية جيلاً بعد جيل، من خلال قوله: "كان يا ما كان"، كما يوحي قوله: "كان ما كان" بنذير شؤم ، يتمثل في حدوث المحرقة الفلسطينية المتجددة أو الفاجعة الإنسانية ، المتمثلة في إطلاق رصاصات ثلاث في البيدر على "عواد الإمارة". وبذلك تغطي الدلالتان الأولى والثانية الأبعاد الزمانية الواقعية على مر التاريخ الفلسطيني، وتغطي الدلالة الثالثة الأبعاد المكانية، مما يؤدي إلى سمو الشاعر بالصيغة الحكائية من دلالتها على جريمة فردية، إلى اعتبارها جريمة إنسانية في حق الشعب الفلسطيني. إن الصيغة التكرارية للفعل "كان" بدلالاته الزمانية والمكانية، تشكِّل النواة التي تحتوي الكون، وينبثق منها عدة دلالات متراكبة ، تمثِّل حركة نامية في السياق الشعري، تستجلي أبعاد الشخصية "عواد الإمارة" في كل مظاهرها الإنسانية، وتكشف عن حضور لافت للوطن باعتباره حالة شعرية، أو واقعية ، يمارس فيها الاحتلال جرائمه التي تغطي ساحة الوطن.

ويكتنف أسلوب الحكاية في قصيدة "كان زماناً يكذب يا مولاتي" للشاعر معين بسيسو ، التجربة الشعرية الكاملة في أبعادها الكلية، حيث يتردد هذا الأسلوب تسع مرات ، للتعبير عن انطفاء القيم الأخلاقية وضياعها في هذا العالم، ويتمثّل هذا في ضياع كلمة الحق، وانتشار الكذب، وتسليم الشاعر للزنزانة، ودس السم بغرض القتل، وموت أشجار الرمّان..إلخ. يقول:

كان زماناً قد ضاعت فيه كلمات الحق
أكثر من عدد النمل على السنبلة الملقاة على الأرض
شهود السلطان
أكثر من عدد بعوض المستنقع كان الشعراء
كان زماناً يكذب يا مولاتي

(1) توفيق زياد: ديوان توفيق زياد-دار العودة-بيروت1970-م.(ص247-248)

كان زماناً سلَّمت الشاعر فيه للزنزانه
من أعطته أول رمانه[1]

لقد تم تحويل الأسلوب الشعري من دلالاته الموروثة ، على حكاية ذات شخصية شعبية أو بطولية محددة كما هو الشأن في الحكاية الشعبية أو الخرافية، حيث يشكِّل البطل الفرد محور الحكاية، لقد تم تحويل ذلك إلى أبعاد إنسانية شاملة، يتخذ البطل فيها صورة جديدة، تفارق مفهوم البطولة المعهود ، أي أن البطل "شخص واقعي في الحكاية الشعبية، وهو مغامر خيالي في الحكاية الخرافية والأسطورة"[2]، ويرجع ذلك إلى أن الشاعر يريد تفسير مظاهر الوجود من خلال حشد قصصي متراكم، يظهر فيه مواقفه الواقعية والإبداعية، التي يستنكر من خلالها فساد الكون وعفونته الأخلاقية، فيقوم بتجريد شخصية بطولية عامة وهي "الزمان"، بأبعاده المغرقة في السيرورة، وهذا يجعل من التجربة الشعرية التي تصور فساد العالم، تجربة ذات أبعاد شاملة لا ترتبط بزمان محدد، بل يتعدد في إطارها الزمان، حيث يتجلى مرة في زمان "السلطان"، ومرة في زمان "مولاتي"، وثالثة في زمان "الشعراء"، ورابعة في زمان "المتنبي" ، الذي جعله الشاعر يدس السم لسيف الدولة الحمداني...إلخ، وبذلك ينقل الحكاية الشعبية من أحادية الشخصية التي تشكِّل محوراً للقص والسرد، إلى تعددية الزمان/الشخصية، المتشظية إلى أزمان/شخصيات ترميزية ، تتغلغل في الكون ، وتنتشر "أكثر من عدد بعوض المستنقع" ، وهي صورة تثير التقزز والاشمئزاز من الفساد الذي يكتنف الكون.

ويتجلى أسلوب الحكاية في صورة مبدعة لدى عز الدين المناصرة في قصيدته "في مدينة تُدعى سنتياجو"، حيث يوظِّف الشاعر الحكاية الشعبية في أبعادها المغرقة في الفطرية والسذاجة، المتمثلة في حكاية "البيضة والدجاجة"، لكنه يمتص هذا الإطار الحكائي الفطري، ليحطم ثبات الدلالة الشعبية المرتبطة بالأصل الموروث دالاً على حركية التراث الشعبي، وقدرته على الاكتناز بدلالات طازجة، تعيد إنتاج الواقع برؤيا إنسانية معاصرة، لا تبقى محكومة بالإطار الضيق لمحمولات التراث الشعبي وفرضياته الجاهزة سلفاً. يقول:

(1) معين بسيسو: ديوان معين بسيسو-دار العودة-بيروت-ط2-1981م.(ص346)
(2) نمر سرحان: الحكاية الشعبية الفلسطينية.(ص45)

عصيان مدنيٌّ في أوردة الأشجار
النهر توقف عن جريان الماء
الماء انجمدت ضحكته الخضراء
الضحكة صارت أغنية سوداء
الأغنية السوداء انحدرت في قاع القلب
القلب يضخُ فراشات في حقل الشوك
الشوك يحاصرني كسياج من أسلحة الصمت الدموي
الصمت الأبيض مندفع كالريبة كالخنجر
الريبة تستحضر مسحوق السم الناقع في الأشعار
في بلد تدعى تشيلي[1]

إن التوالد الحكائي أو "تداخل الإسناد" العميق الأغوار، والشديد الإيحاء، الذي تستند إليه الأبيات ويبدأ بالعصيان المدني، ثم توقف النهر، ثم تجمد الضحكة الخضراء وتحولها إلى أغنية سوداء، وينتهي بالريبة ومسحوق السم الذي تتجرعه دولة "تشيلي"، يبرز هذا التوالد الحكائي جمال الطبيعة الساحرة لدولة "تشيلي" ، لكنه جمال مسكون بالحزن والشوك والحصار والخنجر، مما تحتاج معه "تشيلي" إلى ثورة تنزع القبح عن وجه العالم، فكان العصيان بذلك مقدمة هذه الثورة التي تتوالد من الألم، وتتداخل بالجمال في مظاهره الطبيعية والإنسانية المتعددة ، التي توقفت مؤقتاً عن العطاء والتدفق والحيوية. إن العصيان المدني سرى في الطبيعة فتوقف النهر عن الجريان، وتجمدت ضحكة الماء الخضراء، وتحوَّلت الضحكة إلى أغنية سوداء...إلخ ،هكذا حتى يصل الشاعر بنا إلى نهاية المقطع الشعري، حيث يستحضر مسحوق السم في تشيلي . وبذلك يكون "الموت" هو القوة الفاعلة والمدمرة في سياق الأبيات الشعرية، لينتهي المقطع نهاية مأساوية، يتداخل فيها أسلوب الأداء الشعبي والأداء الفصيح في علاقة جدلية ، تكشف عن بنية "التضاد" التي تكتنف روح العالم وضميره البدائي الوحشي المتعطش للقتل والموت.

أما أحمد دحبور ،فيوظِّف في قصيدته "دمي يراوح في الرياح" أسلوب الحكاية حيث تشكِّل الرؤيا الحلمية بعداً

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط1-1994م.(ص372)

جديداً من أبعاد الوطن . يـــــــقـــــــول:

وها أنا
في ما يرى الصاحي أرى وطناً-
يمر بلا أياد أو عتاد-
غير ذاكرة محاصرة بريح آثمه
هل طال ظلك تحت شمس الحرب؟
طالت قامتي... واستُبْدلت بالظل،
من رافقت؟
أهلي؟[1]

تنهض الأبيات على ثلاثة محاور أساسية، تتشكل عبرها شبكة العلاقات في أبعادها الكنائية والترميزية الدالة على الشقاء الإنساني، الذي تعاني منه الذات الشاعرة. يبرز المحور الأول المتمثل في حضور ضمير المتكلم "أنا" المتصدر للأبيات رغم الموت والتنكيل ، يحضر متجلياً بأبعاده الفردية والجماعية، وحاضراً في جسد القصيدة، ينبئ عن نفسه بحرف التنبيه "ها" غير هيَّاب عما يترتب عن ذلك من قتل أو تنكيل.

أما المحور الثاني المتمثل في أسلوب الحكاية "في ما يرى الصاحي أرى وطناً"،فيشكِّل انحرافاً عن الإطار الحكائي الموروث "رأيت فيما يرى النائم"، ليكون فعل الرؤيا فعلاً واقعياً، لكنه أفظع مما قد يحدث في الأحلام من كوابيس ليلية. إن الحقيقة الإنسانية التي تريد الأنا الشعرية التعبير عنها في لحظة الصحو، هي رؤيتها لشعب بأكمله يسير منفياً مشرداً هارباً من الموت إلى الموت، لأنه "يمر بلا أياد أو عتاد". وبهذا تشكِّل الأنا الشعرية في رأي د. سعدني كياناً ماثلاً لإشهاد ذاتها وحضورها في مواجهة طغيان الموت والإمحاء. إن إلحاح عناصر المأساة تحاصر الشاعر وجودياً[2] ، فيتوحَّد في السياق الشعري بالآخرين، لمواجهة "كابوس الصحو" وليس "كابوس النوم" ، الذي يملأ المكان الفلسطيني تحريقاً وقتلاً وفقراً.

لكن التحريق والقتل والفقر لا تفتّ في عضد الأنا الشعرية، ويتجلى هذا في توظيف الشاعر للمحور الثالث الذي استندت إليه الأبيات والمتمثل

(1) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور-دار العودة-بيروت1983-م.(ص339)

(2) انظر د. مصطفى السعدني: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث – منشأة المعارف – الإسكندرية – 1987م.(ص127-128)

في "الحوار القصصي"، إذ في خضم هذا البعد المأساوي الذي يزيح الإنسان عن مسرح الحياة ويمحو وجوده، نسترق السمع إلى سؤال الصوت/الشخصية للأنا الشعرية عن كيفية تأثير ما يحدث عليها وهو قولها "هل طال ظلك تحت شمس الحرب؟" ، وهو سؤال يحمل في ثناياه بذور الاستسلام، حيث يحمل الدال "الظل" دلالات سلبية تشي إلى "التهميش" الوجودي، أي تحول حياة الإنسان، إلى حياة هامشية لا قيمة لها، لكن إجابة الأنا الشعرية تكسر عنصر التوقع، لتكون قوة المفاجأة متناسبة طردياً مع القتل والتنكيل، مما يمنح النفس إحساساً بالفخر والاعتزاز، ويؤثر في المتلقي، بل يصدم المتلقي بصلابة الموقف وشموخ الذات الفردية أو الجماعية، ولذلك تكون الإجابة عن السؤال "طالت قامتي". فيكون التحريق والقتل والفقر مصدراً من مصادر الغذاء الذي يشد من أزر الفلسطيني ، ويجعله يحل حلولاً صوفياً بـ "أهلي" ليقوى ويشتد بهم حتى يستطيع تحقيق هويته، ووجوده على المستويين الإنساني والحضاري.

وإذا كان أكثر الشعراء الفلسطينيين قد وظفوا أسلوب الحكاية في إطاره الذي تستهل به القصيدة الشعبية "كان ياما كان"، ليبدأ بعد ذلك رحلته الشعرية مع القص والسرد وتوالد السياق الحكائي، فإن على الخليلي قد عمد إلى توظيف خاتمة الحكاية الشعبية ، المتمثلة في "خلصت الحدوته"، في قصيدته "في الياقوتة والدنيا الممقوتة". يقول:

أدركه هذا
فتدفق خزان الكُره،
وأدناه الطوفان
إليه،
تعال! وأدنته المرآة
تعال!
فإذا المشهد خالٍ، لا عاكس أو معكوس
ولا أحد في الدار
إذن خلصت كل "الحدوتة"
لا مرآة، ولا راء
لكن اللعبة لم تخلص،

والراوي في الزاوية المعتمة،
يحدّق في الياقوتة
وينقِّب في الدنيا الممقوتة [1]

يستهل الشاعر قصيدته بحضور سردي لراوٍ يراقب شخصية ما، تتخذ موقفاً مضاداً من "المرآة" وتكرهها، لأنها تعكس القبح الكامن في نفسها وروحها، وهو قبح غير مرئي للآخرين، أو لأنها تعمل على كشف عورة الذات، وتعريتها أمام ذاتها دون تزوير أو رياء. لكن الشخصية إن كسرت المرآة تخاف أن تعكس صورتها ممزقة، بالإضافة إلى كونها أيضاً دون رياء، مما يؤدي إلى مضاعفة تشويه الشخصية ، ولذلك فهي في حيرة من أمرها. يراقب الراوي هذه الشخصية ويقوم بفعل السرد عنها، معبِّراً عما يجتاحها من كره للآخرين، ويستمر السرد حتى نصل مع الراوي إلى نهاية الحكاية. وبهذا تعكس المرآة طبيعة القبح الفردي ، الذي يرفعه الشاعر للتعبير عن قبح العصر وتشوه القيم الأخلاقية المستشري خلال شخصية متأزمة، ليس لأنها لا تستطيع إخفاء قبحها أمام الآخرين، بل لفشلها في إخفائه أمام ذاتها، إذ تكشف المرآة عن أعماق الذات وتبوح بمكنونات النفس، دون أن تحاول الشخصية محاربة القبح من الداخل بالفعل الروحي المستند إلى الأخلاق، إذ هي لا تفكر في ذلك، بقدر ما تفكر في إخفاء الزوايا المظلمة في النفس البشرية المتمثلة في الحقد والكره، ولهذا تجد الشخصية لذة في لحظة من اللحظات التي تغيب فيها ذاتها عن المرآة، عندما لم تعد المرآة قادرة على عكس صورتها الباطنية الداخلية، وما يعتري نفسها من فقدان للقيم الأخلاقية، إذ تحوِّل المرآة المشاهد الخارجية إلى مشاهد خالية فلا عاكس أو معكوس، وتظن الشخصية أنها بذلك قد أنهت اللعبة، "وخلصت الحدوتة"، وهي لا تدري أن الراوي القابع في الزاوية المعتمة ، قد رصد حالاتها الفردية والإنسانية والأخلاقية ، وقام بتعريتها، وكشف زيفها بمساعدة المرآة.

تمثل المرآة بعداً حيادياً في استجلاء المظاهر النفسية والداخلية الكامنة في الذاتين الفردية والإنسانية، لأنها على حد تعبير د. إحسان عباس ، تعكس الأبعاد المتعيِّنة على شكل صورة ذاتية أمينة للأصل، ومن

(1) علي الخليلي: هات لي عين الرضا، هات لي عين السخط-وزارة الثقافة الفلسطينية-رام الله-ط1-1996م . (ص82-83)

المفروض أن تكون كذلك، والمرآة أوسع مجالاً من القناع ، لأنها تصلح أن ترفع للماضي، كما تصلح أن ترفع في وجه الحاضر، وأن تعكس الأشياء مثلما تعكس الأشخاص[1]. إن القول بذاتية الصورة التي تعكسها المرآة، لا ينفي شموليتها وتعبيرها من خلال شخصية معاصرة عن العصر، أو محاكمة أخلاقياته وسلوكياته، لأن التعبير الذاتي ينافي وظيفة الشعر التي تطمح للتعبير عن الكليات والقيم الإنسانية العامة.

2. ألف ليلة وليلة

تعدُّ حكايات "ألف ليلة وليلة" بشخصياتها الشعبية المشهورة "السندباد و شهرزاد و شهريار" خاصة، مصدراً من المصادر الشعرية الخصبة التي ارتكز إليها الشعراء الفلسطينيون في صياغة خطابهم الشعري المعاصر، لما تحمله هذه الشخصيات من صورة للإنسان المعاصر، الذي يحاول تجاوز الواقع الاجتماعي والمعوقات الحياتية ، التي تفرض عليه قيداً يجب كسره وتجاوزه لصنع واقع أفضل، حيث تتحول التجربة الذاتية بالانفتاح على النصوص الشعبية ومنها ألف ليلة وليلة، إلى تجربة موغلة في أعماق النفس البشرية والثقافة الشعبية على حد سواء، وتتحرك في الماضي والحاضر والمستقبل" وتحتضن الأزمنة تحت أعطاف تجربة تتسم بخصوصيتها ، في الوقت الذي تحتضن فيه جوهر التجربة الإنسانية الكلية"[2]، وبذلك تصبح القصيدة كوناً أدبياً يكتنز بالدلالات، ويعبِّر عن صيرورة كونية تتجلى فيها التحولات والأحلام الإنسانية، التي تؤطِّر النص الأدبي بأبعاد إشارية وترميزية ، تستوعب روح العصر، وتكشف عن تجربة وجدانية وأخرى إنسانية تمثلتا في توظيف سميح القاسم لرمز "السندباد" في قصيدته "الميلاد" بآلية "الدور" ، المتمثلة في التجارة والعودة بالكنز ، كما كان يفعل "السندباد" عند رجوعه من كل رحلة إلى دياره ووطنه محملاً بأصناف الحلي والجواهر . لكن الشاعر يتجاوز شخصية "السندباد"، ويخاطبه في صورة "الأب" الذي يشفق عليه الابن بعد أن انهدَّ منه الكاهل المتعب، كما يتحول "الأب" في السياق الشعري أيضاً إلى "مناضل" مرة، و"نبي" مرة أخرى ،يتجلى له النور الإلهي في "غار حراء" ، ويهدم الأصنام التي ملأت فضاء

(1) انظر د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر-دار الشروق-عمّان-ط2-1992م.(ص125)

(2) عبد الرحمن بسيسو: أقنعة ألف ليلة في الشعر العربي الحديث – مجلة فصول-مصر – المجلد الثالث عشر – العدد الثاني – صيف 1994م.(ص116)

"مكة"، ثم يتحول الأب من جديد إلى إنسان عادي "فلاح" ، يضرب بفأسه في الأرض ليخصبها ويحييها ، ويحافظ عليها من الضياع. يقول:

قروناً يا أبي تاجرت بالأطياب والخزِّ
قروناً يا أبي غامرتَ حتى عدت بالكنـز
حميت الماء من أجلي حميت الماء
وصنتَ التمر في واحاتك الخضراء
عرفتَ الله ضوء حراء
هدمت اللات في مكه
وجبت الأرض تخصبها... من الصحراء
وعدَّت إليَّ من شيراز
بالديباج، والنهوند، والخبز[1]

يحشد الشاعر في الأبيات/القصيدة كثيراً من التفصيلات الحياتية الشعبية، المتصلة بحياة "السندباد" ومغامراته للوصول إلى اكتشاف المعرفة، وحنينه إلى الوطن ، وعودته إليه محملاً بالكنوز واللآلىء، كما يحشد الشاعر كثيراً من التفصيلات والأحداث والشخصيات التاريخية مثل: "الصليبيون – صلاح الدين الأيوبي – حطين" ، وهذه التفصيلات المتصلة بالجانب الشعبي من حياة "السندباد"، تجعل القصيدة ذات أبعاد تصويرية ودرامية، يضعها الشاعر أمام المتلقي في رأي بينولت ليضفي على الواقع كثافة الحقيقة الوهمية الممتلئة بالتفاصيل الوصفية والإشارية(2)، التي تجعل المتلقي يرى بعين خياله عالماً حقيقياً غارقاً في القدم والمعاصرة على حد سواء.

إن العالم الشعري الزاخر بالحياة والحركة والحيوية ، المستند إلى حركية الأفعال المتتابعة (تاجرت – غامرت – حميت – صنت – عرفت – هدمت – جبت – عدت"، هذه الحركة الدائمة تخلق لغة ذات دلالات تشتد أصداؤها عمقاً، وتتكثف أبعادها في السياق الشعري لتناظر رحلات "السندباد" وعمله الدؤوب من أجل الكشف،كما تناظر رحلات "الأب" المناضل والمؤمن والفلاح ، الذي يتجاوز أبعاد "السندباد" الموروثة في تطلعه

(1) سميح القاسم: القصائد-دار الهدى-كفر قرع-مج-1ط1-1991م.(ص166)
(2) انظر ديفيد بينولت: مدخل إلى ألف ليلة وليلة – مجلة فصول – المجلد الثاني عشر – العدد الرابع - الجزء الأول - شتاء 1994م.(ص44)

للمعرفة والكشف واختراق المجهول، إلى دلالات أكثر عمقاً وإنسانية، تستند إلى المحافظة على الوطن، وإبقائه مزهراً مخضّراً، وإلى تحطيم مظاهر الكفر التي تعتري العالم من خلال تحطيم "اللات" ، ليتحول إلى وليّ يشرق بحضوره عالم بشري ، يملؤه الإيمان والخير والعدل والفضيلة، وهكذا يحوز "الأب/السندباد" على صفة "الأولياء" في رأي عبد الرحمن بسيسو، لأنه أدرك أن مجاهداته الذاتية، وسفراته الموغلة بدينامية حرة داخل ذاته وتراثه، وفي أعماق وطنه وثقافته، وفي تجواله المفتوح في آفاق الحضارات الإنسانية، كانت هي المطهر الذي اجتازه، والنار المطهرة التي جددته، فولدت في أعماقه رؤى الأولياء[1] ، فضلاً عن إشارة الشاعر إلى قيامه بفعل التجارة والمغامرة منذ "قرون" طويلة، لكنه في نهاية كل رحلة يصل إلى بر الأمان، وهو محمل بالديباج والنهوند و "الخبز" رمز الحياة الإنسانية.

إن التحولات الدلالية التي تعتري شخصية الأب/السندباد ، ترتقي به في السياق الشعري إلى كونه إلهاً من آلهة الخصب ، يتمسك بالأرض، ويحوِّل بحضوره الصحراء إلى واحة خضراء، تقهر التناقضات السلبية، والقوى المدمرة والمقفرة والموحشة في هذا العالم . وبذلك ينهض رمز الأب/السندباد على دلالة التقابل أو التغاير بين الخصب/الصحراء لينحاز إلى جانب الخصب، كما ينهض على تقنية دلالية تصنع خارطة الوطن، وتعيد انبعاثه من جديد. وبذلك أفاد الشاعر من حرارة التجربة الإنسانية في إطارها الأسطوري البدائي للتعبير عن الواقع العيني.

أما معين بسيسو الذي يعدُّ أكثر الشعراء الفلسطينيين توظيفاً للحكاية الشعبية عامة، وحكايات ألف ليلة وليلة خاصة، فإنه يوظّف رمز "السندباد" في الخطاب الشعري نافياً أن يكون عصرنا عصر السندباد(2) ويمزج في قصيدته "الحجَّاج والفيلسوف الأخرس" بين عدة شخصيات بأسمائها المباشرة مثل : "الحجَّاج – الفيلسوف – السندباد – شهرزاد – شهريار – قمر الزمان" ، ليكشف عن تصوره الشعري بفرار الأنا الفردية أو الجماعية من قيد الواقع المظلم في انتظار "الصباح" ، الذي يضفي معنى على الحياة . وبذلك يوحِّد الشاعر بين التجربتين الذاتية والإنسانية، ويعبّر

(1) انظر عبد الرحمن بسيسو: أقنعة ألف ليلة – مجلة فصول.(ص134)

(2) انظر معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة.(ص299)

عن حقائق كامنة في الوعي واللاوعي الجماعي، يتيح لها الحضور عن طريق الاستبطان الداخلي. يقول:

وأرى رؤوساً أينعت، وأرى القطاف،
وأرى الدماء،
بين العمائم واللحِّي، تبَّت يداك
بغداد أسكرها النواح
وعلى الضفاف الخضر،
تغتسل الضِّباع وشهر زاد
أخرى مزيفة وألف حكاية
شوهاء في نجم النهار
وعلى الجماجم في ملابس شهر يار،
الفيلسوف الأخرس المجذوم يُقعي،
وهو يصغي
كيف قد فقأوا عيون السندباد[1]

يتبدى في الأبيات السابقة ثلاث إشارات ، تتشكل عبرها مفاصل القصيدة في إطارها الكلي، وتنتج دلالات تتسم بحركية متجددة تكسر المرجع الموروث للكلمات، وتكشف عن أبعاد الأزمة النفسية التي تعيشها الذات الشاعرة . تتمثل الإشارة الأولى في التوظيف التاريخي لشخصية "الحجَّاج" من خلال آلية "القول" ، في مستهل القصيدة ، ليصدمنا الشاعر ويفجؤنا بحضور فعل "القتل" متمثلاً في بعدين: البعد الأول غائر في عالم "ما قبل" إبداع القصيدة ، ويتمثل هذا بحضور حرف العطف "الواو" في قوله "وأرى" ، أما البعد الثاني ، فيتمثل في مقولة الحجاج المشهورة التي تشكِّل متكأ تتحلق حولها الأبيات، وتؤدي إلى إنتاج دلالتها الكلية المسكونة بالموت.

إن حقل الموت المسيطر على جسد القصيدة من أول كلمة إلى ما قبل آخر كلمتين فيها، يشكِّل نفقاً مظلماً يسير فيه إنسان العصر على غير هدى، ويكتنفه الرعب، والقتل، والموت، والخيانة، والجبن، والخور، والظلم ،وفقدان الكرامة ،...إلخ، أي فقدان القيم الدينية والأخلاقية والإنسانية كافة ودون

(1) ما سبق.(ص269-270)

استثناء، وفي خضم هذا النفق الطويل المرعب/الحياة الإنسانية، لن نعدم حضور النور/الصباح ، الذي يبدو خافتاً، ويظهر على وجل في نهاية النفق، إذ "على الشعراء أن يتعلموا درس بيتس بأن الحياة مأساة، ولكن إذا أصبحت المأساة فاجعة بالنسبة إليهم فسيصبحون شعراء كسيحين"[1]، وبذلك يعدِّل الشاعر من قتامة الرؤيا الشعرية، ويعطي الأمل في إبداع عالم جديد على أنقاض العالم القديم المتلىء برائحة الدم الإنساني المسفوك في طرقاته وزواياه.

أما الإشارة الثانية فتنهض على توظيف الشاعر لشخصيتي "شهر زاد وشهريار" ، حيث "شهرزاد" التي تقوم بفعل القص لـ "شهر يار" الملك، وتجعل منه "شبكة مغوية تقتنص فيها مخاوف شهريار الملك وتحيزاته، وتفك عبرها عقده وأفكاره الثابتة عن النساء وعن الحياة، وتكسب بها كل ليلة يوماً جديداً، أو حياة جديدة ، تظل شروط استمرارها معلقة من جديد بحبال القص الراهنة ، التي عليها أن تشد بها وثاق مخاوف الملك من النساء وغضبه عليهن"[2]. إن قدرة "شهرزاد" على القص، وتداخل السياق القصصي في حكايتها وتوليده من حكاية إلى أخرى، ينبئ عن ذكاء المرأة التي تسلحت بالعلم والثقافة ، فأخذت على عاتقها إخراج بنات جنسها من المشكلة التي فرضها الملك "شهريار" عليهن بعد خيانة زوجته له، فكفَّت سيف القتل وإراقة الدماء عن النساء كافة "إن ألف ليلة وليلة هي قصة وحدة زوجية تشرخها أنثى، وتجعلها أنثى أخرى تلتئم"[3]، فاستحقت بذلك أن تتحول إلى رمز إنساني شامل، يسعى إلى الخير والعدل وقيم الإنسان، مستخدمة سلاح القص وتوالد الحكاية، والتشفير المعمَّى الذي لا يبوح بكل أسراره دفعة واحدة . وبذلك نجحت في إنقاذ حياتها وحياة النساء الأخريات، وانتصرت على رغبة الإنسان في القتل.

أما الإشارة الثالثة، فتجعل من حضور شخصية "السندباد" المعروفة، التي لا يهدأ لها قرار، والتي تواصل رحلتها الدائمة عبر آفاق البحار والعالم ، تجعل منها شخصية تمتزج بشخصية أسطورية أخرى هي شخصية

---

(1) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة-ترجمة/سلمى الخضراء الجيوسي-دار اليقظة العربية-بيروت1963- م.(ص119)

(2) صبري حافظ: جدليات البنية السردية المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ - مجلة فصول-مصر-المجلد الثالث عشر – العدد الثاني - صيف 1994م.(ص22)

(3) فريال جبوري غزول: البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة – مجلة فصول-مصر-المجلد الثاني عشر- العدد الرابع – شتاء 1994م.(ص88)

"أوديب" الشيخ الضرير ، الذي فقأ عينيه عندما انكشف على حقيقته الفاجعة. وهكذا يحمل السندباد أبعاداً دلالية أسطورية جنباً إلى جنب مع أبعاده التراثية الشعبية، فيتحول نتيجة المزج إلى شخصية جديدة، تستكين للواقع ولا تستطيع أن تبرح مكانها، ولعل هذا يشكّل مأساة في حياة الإنسان الذي تعوَّد على حياة الترحال والسفر وخاصة "السندباد". هكذا تعددت وجوه السندباد وتنوّعت أشكاله ، باعتباره رمزاً إنسانياً عائماً، يمثّل الثائر والجواب والمغامر والمكتشف ، الذي يسعى إلى المعرفة وارتياد المجهول . إن الاندماج بين شخصيتي السندباد/أوديب ، يحوِّل حياة السندباد إلى سعير حارق زلزل وجوده وجعله عاجزاً عن الكشف، ولم يعد ذلك الرمز البطولي المغامر، وهذا التصور يتعزز في السياق الشعري للقصيدة عامة باعتبارها "قصيدة النفق"، التي تمتلىء بالقتل وجماجم القتلى، ويكاد يغيب فيها الفعل البشري الساعي إلى تحقيق إنسانية الإنسان .

أما أحمد دحبور ، فيوظّف شخصية "شهرزاد" في قصيدته "نخلة عمَّان" ، مستنداً إلى آلية "القول" وتقنية "المخالفة". يقول:

وعندي الكلام المباح
فمن غبش الساعة الرابعهْ
أرى وطناً يتدحرج في خوذة واسعهْ
أرى فرحاً واسعاً واعداً يستباح
وأكتشف الفاجعة
سيصعد من فوهات القصور النباح
فيسقط سقف على رأس طفل،
ويسري على الأموات النواح[1]

يتخذ الشاعر في الأبيات/القصيدة منظوراً ترميزياً جديداً ، يعتمد على المفارقة في فعل السرد القصصي ، يحوِّل شخصية "شهرزاد" وأقوالها الحكائية والسردية من دلالاتها الموروثة المستندة إلى دائرة التشفير المعمَّي والإغواء القصصي والسردي خوفاً من القتل، إلى دائرة البوح والكشف المتجلي في السياق الشعري، لينطلق بالسرد القصصي دون توقف، فيكسر رتابة اللازمة التكرارية في الليالي، لأن الموت الفلسطيني ينتشر في كل

(1) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور.(ص248-249)

مكان، ويشكِّل الفضاء الدلالي للقصيدة. ولهذا يكرر الشاعر "وعندي الكلام المباح-وأدركني مثقلاً بالكلام الصباح، ولكني لا أريد السكوت فعندي الكلام المباح"[1].

إن درامية الخيال القصصي أو السردي لدى شهرزاد، يقابله فجائعية الواقع العيني الفلسطيني في سياق القصيدة ، حيث موت الأطفال ونوح النساء...إلخ، ولذلك لا تريد الذات الشاعرة السكوت – بعكس الليالي –حتى تفضح ما يحدث في الواقع العيني ضد الشعب الفلسطيني المتمسك بأرضه ووجوده وهويته، إذ إن دائرة الاستبداد والظلم والقتل تقضُّ مضجع الذات الشاعرة، لذلك تنطلق في القص والسرد ، لتكشف عن خبايا الذات وأبعاد الأزمة النفسية التي تعيشها وأبناء شعبها، على عكس منطق السرد في الليالي حسب رأي صبري حافظ، الذي يعتمد على الجدل وضرورة إخفاء الرسالة، أو تشفيرها في شفرة سردية معقدة، يتوقف نجاحها في إبلاغ رسالتها الجوهرية المضمرة على عدم نجاح مستقبِل الرسالة في فك الشفرة، فلو نجح "شهريار" في فك شفرة الرسالة الشهرزادية الأساسية لما كانت الليالي، ولما نجح القص في انتزاع الزمن من براثن العدم واستخلاص الحياة من قبضة الموت[2]. هكذا يتخذ الشاعر لنفسه منظوراً مختلفاً في إنتاج الدلالة الشعرية عن الليالي الشهرزادية، وإن كان قد اتفق معها في تكرار اللازمة في كل مفصل من مفاصل القصيدة، إلا أنه خالفها من جانب آخر، جاعلاً اللازمة التكرارية في بداية كل مقطع لا نهايته .

3- الحكاية الشعبية

ينظر دارسو الأدب الشعبي إلى الحكاية الشعبية على أنها كيان أدبي شديد الارتباط بالأبعاد الزمانية الثلاثة : الماضي والحاضر والمستقبل ، وتقوم "بوظيفة بنائية هامة من خلال خلق مجال تفاعل وتوتر بين القالب الموروث والنص المبتكر، أدى إلى توسيع دلالات الصورة وزيادة طاقتها التأثيرية، وذلك من خلال التصاقها بالروح الشعبية، بما فيها من بساطة

(1) انظر ما سبق: (ص250)

(2) انظر صبري حافظ: جدليات البنية السردية المركبة في ليالي شهرزاد-ونجيب محفوظ-مجلة فصول.(ص23)

وشفافية وقدرة على النفاذ والتأثير"[1]، ولهذا شكَّلت الحكاية الشعبية متكأً شعرياً، ومعادلاً موضوعياً اتخذه الشعراء الفلسطينيون للتعبير عن الواقع.

إن ارتكاز الحكاية الشعبية في رأي د.نبيلة إبراهيم إلى الواقع في تمجيد البطل ، بوصفه ممثلاً لأسرة أو قبيلة ووارث بطولتها ومجدها، باعتبار القبيلة صانعة لتاريخ بلادها قبل الأديان، كان ذلك كله من أسباب نشأتها البدائية الأولى،لكنها بعد الأديان، اتخذت لنفسها منحى جديداً، حيث تحوَّلت عن بطل القبيلة، إلى البطل الفرد الذي يقود الشعب من الفوضى إلى النظام في ظل تعاليم الدين الجديد كما فعل الرسول (ص)، أو الإسكندر الأكبر. لكن النموذج الأول المرتبط بتمجيد القبيلة ما زال هو الأكثر شيوعاً من النموذج الثاني[2].

لقد فرَّق دارسو الأدب الشعبي بين الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية، فقد عرَّفت المعاجم الألمانية الحكاية الشعبية على أنها "الخبر الذي يتصل بحدث قديم ، ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية"[3]، أي أنها ذات أصل يرتبط بعالم الواقع، يتم نقله من جيل لآخر بالمشافهة، باعتباره تعبيراً عن رأي الشعب وصورة لآماله وطموحاته ومآسيه في لحظة زمنية، أو تاريخية محددة من عمر هذا الشعب. أما الحكاية الخرافية فيعرِّفها "هردر" بأنها "بقايا المعتقدات الشعبية، كما أنها بقايا تأملات الشعب الحسية ، وبقايا قواه وخبراته، حينما كان الإنسان يحلم لأنه لم يكن يعرف، وحينما كان يعتقد لأنه لم يكن يرى، وحينما كان يؤثر فيما حوله بروح ساذجة غير منقسمة على نفسها"[4]، ولذلك تزخر الحكاية الخرافية بشخوص العالم الآخر من سحرة، وشياطين، وغيلان، ومردة...إلخ، أي أنها تخرج عن نطاق العالم المادي المرئي إلى عالم غير مرئي. لكن السحر فيها على رأي د. نبيلة إبراهيم ، ليس تأكيداً لبطولة البطل، إنما هو الضمان الوحيد للبطل الذي ألغاه عالمنا الواقعي، كما أنها تبتعد

---

(1) د. إبراهيم محمد أبو هشهش: المكوِّن التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش – دراسة ضمن كتاب زيتونة المنفى.(ص182)

(2) انظر د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي.(ص108-109)

(3) ما سبق.(ص106)

(4) فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية (نشأتها – مناهج دراستها – فنيتها) ترجمة د. نبيلة إبراهيم – دار القلم – بيروت – ط1– 1973م.(ص23-24)

عن الزمان والمكان لأنهما من لوازم عالمنا الواقعي، كما أن شخوصها لا يمكن أن تعيش إلا في عالمها، لأنها تُعدُّ انعكاساً لقيم الإنسان الفطرية، وهي في النهاية ليست منفصلة عن الواقع، لأنها تهدف إلى تصوير نماذج بشرية [1].

وظّف الشعراء الفلسطينيون عدداً من الحكايات الشعبية الموروثة، أو أسماء شخصياتها، أو موضوعاتها..إلخ لبث مضامين جديدة . من ذلك توظيف سميح القاسم في قصيدته "لقاء غير مفاجىء مع جحا المفاجىء" بمساحة "كلية" وآلية "اللقب" ، إذ إن الاسم الحقيقي له هو : خوجة نصر الدين التركي الذي نادم تيمورلنك الفاتح المغولي، أو أبو الغصن العربي الفزاري الذي نادم الأمراء"[2]، وواضح من خلال عنوان القصيدة استنادها إلى مبدأ المفارقة الدلالي، وهذا الاستهلال المرتبط بالعنوان يحدد دلالة اللقاء غير المفاجىء مع "جحا"، الذي انبعث من ركام الماضي بسخريته المضحكة المبكية في كثير من الحالات. يقول الشاعر:

في ليلة قمراء
كان جحا مسافراً
صادفته في الدرب بين القدس والفيحاء
لم أطرح السلام
لأنني خشيت أن يرد
وكنت أمشي عارياً وخائفاً
فكركرت ضحكته المعروفه
وصاح بي، وهو يشد جحشه الخبيث للوراء:
يا صاحب العطوفه
نمشي معاً. إن شئت أو ما شئت
لأننا من سنة أو خمس
سرنا معاً من الجليل

---

(1) انظر د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي.(ص70-71)
(2) انظر علي الخليلي: النكتة العربية-منشورات الأسوار-عكا-ط1-1979م. (ص70)

وكنت أنت عارياً وخائفاً[1]

تطرح القصيدة في أبعادها البنائية الكلية حكاية تشكِّل بعداً رمزياً، تكتسب فيه شخصية "جحا" حضوراً جديداً، يرمز إلى وقع المأساة الفلسطينية على النفس، وغياب الوطن وفقده، فيتجلى الانكسار العربي في صورة صارخة من صور الرحيل عن الوطن، حيث سير الذات الشاعرة مع "جحا" وهي عارية وخائفة من الجليل والكرمل ويافا والخليل، ليودِّعا في نهاية الطريق "قباب القدس"، ويحمل "جحا" في سخرية تقتل النفس حزناً، مآذن القدس وأقمارها على حماره المشهور، ويرحل بعيداً عنها، ليتركها تعاني مرارة الاحتلال وفجيعة النفس. إن توظيف الشاعر لشخصية "جحا" في السياق الشعري، وجعله إطاراً ترميزياً باعتباره شخصية مميزة في رأي علي الخليلي، يخترق حصار الحيطة والحذر وافتعال الحكمة أو التهكم الغامض، إلى تحسس التناقضات السياسية والاجتماعية للأمة العربية بمسميات واقعية لا تحتمل الغموض، ولا تبتعد عن الواقع إلا لتزيد اقترابها منه، من خلال رمز شعبي محبب[2] . وبذلك يكتسب "جحا" بعداً واقعياً ، ويكشف عن ثراء دلالي، ويمد السياق الشعري بحرارة التجربة الإنسانية في أبعادها الفطرية، ولكنها تسري في عصب العصر، لتطرح أعمق أبعاده في إطاره المأساوي للدلالة على ضياع فلسطين .

وينفتح عز الدين المناصرة في قصيدته "حيزية – عاشقة من رذاذ الغابات" ذات المساحة "الكلية"، على الثقافة الشعبية في دولة "الجزائر" الشقيقة، ويمتص إحدى حكاياتها الشعبية، ليقوم بعملية تلوين في توظيف الحكايات الشعبية، وخاصة الحكايات التي لم يتسن لها الذيوع والانتشار في أقطار الوطن العربي، وبذلك يحمل الشاعر على عاتقه انتشارها باعتباره شاعراً رسمياً وشعبياً في المقام الأول، ليعبِّر من خلالها عن مأساة حبيبين شاء القدر أن يجعل الحبيب يقتل حبيبته دون أن يعلم[3] ، ليغرق بعد ذلك في حزن كاد يورثه الجنون . يقول في أحد مفاصل القصيدة:

---

(1) سميح القاسم: القصائد - مج2.(ص247-248)

(2) انظر علي الخليلي: النكتة العربية.(ص67)

(3) قصة "حيزية" هي قصة شعبية جزائرية، ففي القرن التاسع عشر كانت هناك فتاة تدعى "حيزية" تقابل عاشقها في واحة النخل.وذات مرة حضرت وهي ملفّعة الوجه تماماً، فظن العاشق المنتظر أنها العذول الواشي، فأطلق النار عليها وماتت، انظر محمد عبيد الله (وآخرين): الشاعر عز الدين المناصرة حارس النص الشعري – مجلة مشارف.(ص103)

تسلل عاشقها كالزذاذ الربيعي بين المروج
رأى كومة من عقيق قلادتها
ورأى خطأ في عيون السواد
- يا ملفعة الفجر إن الهوى البدوي
هوى الأرجوان –
ورأى دمية في ثياب الحداد
كان مُتَّفقاً أن تبادره بنشيد
فلم تستطع واعتراها الذهول
ورأى الظل في الماء مثل العذول
يتباطأ نرجسة دامية
تتناثر في الماء رائحة الشك والحسرة الآتية
- فأطلق طلقته الواحدة
في جبين الندى وغزال الحقول[1]

لقد حشد الشاعر في سرده لحكاية "حيزية" كثيراً من الآيات القرآنية، والشخصيات التي روت الحكاية في المقاهي القديمة، أو من صاغها شعراً شعبياً مثل "محمد بن قيطون"، وقد تضافرت هذه الأبعاد الحكائية والسردية ، لتضفي على القصيدة مصداقية مؤلة، وسمات فنية تتغلغل بعمق في نسيج القصيدة، مما أتاح لها فاعلية كبيرة في التأويل الشعري ، الذي يضيف للحكاية أبعاداً جديدة رغم اعتماد الشاعر على الأصل، ولذلك جاءت اللغة الشعرية موحية، حيث العاشق "كالزذاذ الربيعي" ، ويتم رؤية "الظل في الماء" على أنه العذول، كما تتناثر في الماء "رائحة الشك" ...إلخ. وهي صور تخرج عن المألوف، إذ تجعل من "الماء" وهو جوهر حياة الإنسان مصدراً من مصادر القتل ، عندما تنعكس على صفحته صور الآخرين، وبذلك يعيد الشاعر "تركيب اللغة ويحوِّل ألفاظها عن معانيها العادية ، فيشكِّلها تشكيلاً فنياً متميزاً، ويبدع لغة شعرية صورية تحمل معانيها دلالات جديدة، فتتسع لتحيط بعوالم لا تبلغها اللغة في استخداماتها المعجمية"[2]،وبذلك تصبح تجربة الموت التي يعبِّر عنها الشاعر في القصيدة كشفاً عن الأسرار الكامنة في الحياة من خلال رؤية الموت،

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص491)
(2) د. ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية-دار الآداب-بيروت-ط1-1992م.(ص262)

وإدراك أبعاده المأساوية الإنسانية المنبثقة من حكاية شعبية محددة الأبعاد والشخصيات.

ويوظِّف علي الخليلي في قصيدته "ضيقي مراحي وقيدي سمائي" حكاية "الشاطر حسن" ، مستخدماً آلية "الاسم المباشر" للدلالة على الحكاية التراثية . يقول:

من صلصال فلسطيني، أنا الفينيق، أنا حلم البشر
أنا الشاطر حسن
أنا الرضيع شاكر باسم يوسف شواهنة
من قرية رأس طيرة في قلقيلية
عمري واحد وعشرون يوماً فقط،
أوقفني الحاجز الإسرائيلي العسكري
قبل الوصول إلى مستشفى طولكرم
فاشتعلت الالتهابات الحادة في رئتي
وبكت سيارة الإسعاف الملتاعة بي،
ومت تحت عينين قصديرتين، غائرتين في البلاستيك المجند،
بعد أن انتظرتني والدتي ثماني سنوات متواصلة كي تحبل بي،
وانتظرني والدي أربعين سنة كي أكون له ولداً[1]

يهدي الشاعر هذه القصيدة إلى الشهيد الفلسطيني الرضيع "شاكر شواهنة"، الذي منعته قوات الاحتلال الصهيوني من الوصول وأمه إلى المستشفى، كي يعالج من الالتهابات الحادة التي ألمت به وأوهنت جسده الرضيع، فكان مصيره الموت دون رحمة أو عطف إنساني من جنود الحاجز العسكري في "قلقيلية" ، إحدى المدن الفلسطينية شمال الضفة الغربية.

تشكِّل حكاية "الشاطر حسن" مدخلاً يتوالد من خلاله فعل القص ، للتعبير عن مرارة الواقع الفلسطيني . لكن الشاعر في مستهل القصيدة يشير إلى طائر "الفينيق" ، الذي جُبل بصلصال فلسطين وترابها، ليوحي بقدرة الشعب الفلسطيني على الانبعاث والتجدد من ركام الموت، لينهض قوياً فتياً يمتلىء بالحياة والحيوية، ويجلو صورة الفلسطيني القابض على

(1) علي الخليلي: هات لي عين الرضا، هات لي عين السخط.(ص15-16)

جمرة الحياة . لكن هذه الدلالة الإيحائية في توظيف طائر "الفينيق" لا تنفي خطابية القصيدة في سياقها الكلي، ومدلولها الشعري الذي يبوح بطريقة مباشرة، ورغم حضور القرآن الكريم وتوظيف المفردات الخرافية والتعاويذ، والسحر، وأغاني هدهدة الأطفال، والأسطورة، إلا أنه لم يستطع استكشاف عمق اللغة، أو تفجيرها حتى يمنح الجمل شعريتها داخل نسيج الحكاية.

إن العلاقة التي تربط "الشاطر حسن" ، باعتباره طفلاً وبطلاً شعبياً والشهيد الطفل "شاكر شواهنة" هي علاقة الطفولة التي تسعى لفضح أساليب الاحتلال الصهيوني غير الإنسانية في التعامل مع أطفال فلسطين، كما تستشرف من خلاله المستقبل، وتقدِّم له بصيصاً من الأمل في تجاوز ظلامية المرحلة التي يعيشها وأبناء شعبه، بعد أن تحوَّل إلى قربان على مذبح الحرية الإنسانية.

4- الحكاية الخرافية

تعدُّ الحكاية الخرافية من أكثر أنواع الأدب الشعبي ترديداً لدى الشعراء الفلسطينيين المعاصرين موضوع الدراسة، حيث زخرت دواوينهم بشخصيات شبه أسطورية، أو بشخصيات العالم الآخر غير المرئي كالشياطين، والغيلان، والجن وجنيِّة البحر، أو عالم السحر، والشعبذة، وخاتم سليمان، ومصباح علاء الدين...إلخ، ولا غرابة في ذلك فهي بقايا طقوس مغرقة في القدم، ولذلك فهي "صورة معقدة مركَّبة، ترجع إلى أقدم العصور الإنسانية، وما تزال نشطة كذلك في عصرنا، مستمدة منه دواعي حياتها"[1] ، وقد عدّها "نوفاليس" أسمى صورة للأدب بوجه عام، ولمَّا كان العلم كله، ومتاعب الحياة بصورها المختلفة تنتهي بنا كلها إلى حكمة طفولية وإلى إدراك سخف الحياة، ولمَّا كانت الحكاية الخرافية تحكي عن هذا الحكم، فإنها لذلك تعد أسمى صورة شعرية وأقدمها[2].

تعتمد الحكاية الخرافية في مستواها الحكائي على شخصية "البطل" وأفعاله الخارقة أكثر من اعتمادها على الحدث نفسه، إذ هي في رأي د. أحمد كمال زكي، تختار من الأحداث ما يلقي الضوء على شخصية،

---

(1) فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية.(ص69)

(2) انظر ما سبق: (ص23)

مع امتلائها بالأمور التي لا تقع في عالمنا[1] ، لكن أحداثها وأبطالها يتحولون إلى رموز تلتصق بالواقع ، وتعبِّر عنه بطريقة إيحائية. إن جاذبية العالم السحري والحيواني غير المرئي في الحكايات الخرافية ، من العوامل الأساسية التي جعلت الشاعر الفلسطيني يوظفها في نسيج الخطاب الشعري فراراً من الواقع ، أو لأنها أشد واقعية من الواقع الفلسطيني المأساوي، فكان الشاعر الفلسطيني بهذا المعنى يهرب من اللاواقع ليعبِّر عن الواقع من خلال الحكايات الخرافية، فجعل الحيوانات والجن والشياطين تنطق بما يريد "نقداً لحاكم متسلط، أو تحقيراً لعدو غاشم، أو تشنيعاً لظلم واقع، أو تنديداً 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"[2]،وهذه الأسباب ملائمة تماماً للحياة الفلسطينية وواقعها المأساوي.

يوظِّف سميح القاسم في قصيدته "الهولة الثالثة" شخصية "الغول" بمساحة "كلية" وآليتي "الاسم المباشر"و"القول"، حيث يردد "الغول" لمن يلقي عليه السلام حتى يسلم من شره قوله : "لولا سلامك سبق كلامك لفصفصت عظامك قبل لحامك"[3] أي "لحمك"، ولذلك لم ينله أذى من الهولة الأولى والثانية ، ثم توغل الذات الشاعرة في رحلتها في هذا العالم اللامعقول، حتى تقابل الهولة الثالثة/الاحتلال المتعطش للدم الفلسطيني، وتستمر الذات الشاعرة في فعل القص لتقول:

وأوغلت في رحلتي...
فجأة أعلنت طقسها الهولة الثالثه
وطرحت السلام
قبل بدء الكلام
غير أن دمي كان في بالها
ونكصت إلى منـزلي
وعلى منكبي كل أثقالها
رافقتني إلى منـزلي القاحل

(1) انظر د. أحمد كمال زكي: الأساطير،دراسة حضارية مقارنة-دار العودة-بيروت-ط2-1979م.(ص63)
(2) نمر سرحان: الحكاية الشعبية الفلسطينية.(ص22)
(3) انظر سميح القاسم: القصائد - مج2.(ص546-547)

رافقتني إلى بابلي
شمعدان السواحل منطفىء
دم يافا
يجف على سنجة القاتل[1]

تنهض القصيدة في إطارها الكلي على فعل السرد ، الذي تبحر فيه الذات الشاعرة إلى عالم غير مرئي، يزخر بحيوانات أسطورية منها "الغول" أو "الغيلان" ، التي استقرت في الوجدان الشعبي باعتبارها قوة غامضة مرعبة ، وذات بطش خارق "تفصفص العظم قبل اللحم"، فهي إذن كما يقول نمر سرحان تأكل وتتكلم وتكره وتحارب، وذات وجوه مرعبة ، وشعر كثيف يكاد يحجب الرؤية، وأظافر غاية في الطول، وحجم ضخم، وعيون لامعة، وقدرة حركية عالية، وصوت أجش، وذكاء كبير، ودهاء بالغ، ومعرفة غير محددة[2]. لكن الذات الشاعرة تخرج من هذا العالم اللامعقول للتعبير عن مرارة الواقع الفلسطيني ومأساويته ، وينعكس هذا الواقع بصورة جلية في البنية اللغوية ، التي تنهض بعبء الدلالة الكلية للقصيدة، حيث "بابلي" المرتبطة بضمير المتكلم/الفلسطيني رمز النفي والتشرد اليهودي، تتحول في سياق القصيدة للدلالة على الفلسطيني في صورته الفردية والجماعية، كما تحضر "يافا" وساحلها المنطفىء الذي يضج برائحة الدماء الفلسطينية التي جفّت على سيف الاحتلال.

تتشكَّل الرؤيا الشعرية، التي تستند إليها القصيدة في توليد الدلالة من البنية السطحية للحكاية الشعبية وبطلها الرئيسي الخارق للعادة "الغول"، لتنداح الدلالات بين يدي الشاعر، وتغطي مساحات زمانية ومكانية وواقعية، تضرب بجذورها في عمق التاريخ الجماعي للشعب الفلسطيني واليهودي على حد سواء، لكنها توظف لإظهار عمق المأساة الإنسانية التي يرزح تحتها أبناء الشعب الفلسطيني المشرد من وطنه، أو المقتول في داخل وطنه ومدنه، فيؤسس الشاعر بذلك لرؤيا تحريضية واقعية بالاستناد إلى مكونات عالم غير واقعي وخيالي.

وننتقل مع معين بسيسو إلى عالم غير واقعي ، يرتبط بالسحر والعملاق الجنِّي أو المارد ، الذي يخرج من القمقم "خاتم سليمان". وذلك

(1) ما سبق.(ص547-548)
(2) انظر نمر سرحان: الحكاية الشعبية الفلسطينية.(ص62-63)

في قصيدته "دقت الساعة" ، التي يستدعي عنوانها في الذاكرة العربية الجماعية الأغنية المصرية المشهورة زمن الثورة 1952م "دقت ساعة العمل الثوري"، وهذا ينبىء بمركزية العنوان باعتباره نواة دلالية منتجة في السياق الشعري قبل الولوج إلى عالم القصيدة. يقول:

أين شعبي لقد تذكرت أني ... لي دين في عنقه لي عمر
أين أنفاسه تحطم قيدي ... أين ثاراته أما لي ثأر؟
إن شعبي العملاق في القمقم ... مثلي وفوقه الليل بحر
ويعاني الذي أعاني وهل يفرح ... نسر وفي السلاسل نسر!
وهو لابد حاطم قيده الأسود يوماً والنصر يتلوه نصر
فإذا الصخرة الكبيرة تدوي ... وإذا العالم المقيد حر [1]

تكشف صيغة الاستفهام المستندة إلى الحرف "أين" الذي يطلب به تعيين المكان[2]، عن الوعي المعرفي للذات الشاعرة بحقيقة الشعب العربي التي تستنجد به لفك قيودها، لكنها تفاجأ بأن هذا الشعب يرزح مثلها في ظلمات فوقها ظلمات، فتتحول بالرؤيا الشعرية من مستوى المنقذ أو "الفاعل" الدلالي قبل الوعي المعرفي للذات الشاعرة، إلى الضحية أو "المفعول به" الدلالي بعد الوعي المعرفي بحقيقة الأمر، فتتغير تصوراتها المعرفية عن الذات الجماعية/الشعب العربي، ثم تتحول بنية الجملة على مستوى الصياغة اللغوية من الجملة الإنشائية إلى الجملة الخبرية المؤكدة بـ "إنَّ"، وهذا يعني أن الذات الشاعرة ، تجاوزت مرحلة البحث عن المنقذ/الشعب العربي لمساعدتها، إلى مرحلة تقرير الحقيقة المؤلمة المؤكدة ، التي لا تحتمل الشك، فترسي بصيغتها اللغوية "إن" المتبوعة بالاسم "شعبي" سكونية هذا الشعب، وعدم قدرته على الحركة المتجددة في الزمن، فيتحدد بالتالي مصير الأمة الثابت ، الذي لا يتغير إلا بتجلي عدة أفعال في السياق الشعري العام للقصيدة بعد ذلك، ليبدأ فعل التحرر والاستقلال، حيث "لابد" أن يخرج العملاق من قمقمه يوماً ما. ثم يأتي البيتان الأخيران من الأبيات الشعرية ليشكلا مفاجأة ، يخرج فيها الشعب من رحم الموت لتحقيق الحياة، مثلما يخرج العملاق من القمقم، أو من مصباح علاء الدين، أو خاتم سليمان،

(1) معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة.(ص61)
(2) انظر د. عبد العزيز عتيق: علم المعاني-دار النهضة العربية-بيروت1985-م.(ص103)

وبذلك تبث الذات الشاعرة الأمل في النفوس، وتستشرف آفاق المستقبل الذي "لابد" أن يضيء ويشرق بنوره على الأمة.

إن قدرة الصيغة الاستفهامية للتعبير عن رهافة المعنى، أخرج العبارة من الدلالة على صفة واحدة، للدلالة على أكثر من صفة، تخلَّصت فيها الذات الشاعرة في رأي د. ناصف، من ركود العبارة المألوفة ، والصفة الآلية التي تلابس الوضوح[1] ، أي أن الصيغة الاستفهامية نقلت في ثناياها حالة الذات الشاعرة وأبعادها النفسية، وتصوراتها الاحتمالية المرتكزة على أكثر من تصور إلى حركية الدلالة المعرفية.

أما عز الدين المناصرة ، فيدخلنا في عالم "الجنيَّات"، و "مصباح علاء الدين" من خلال قصيدته "برقيات دموية" المستندة إلى تقنية "المخالفة". يقول:

وهذا دربنا الثالث:-
يقود إلى جزيرتنا البعيدة حيث تسكنها
الشياطين الشتائية
لتسرق خاتمي في الليل جنيَّة
سأصرخ يا علاء الدين
أين السر، ضاع السر
كيف أفك هذا الطلسم المأسور
ولا شبيك، لا لبيك فاسمع صرخة المقهور
فقد أوشكت يا أبتاه أن أتعب!!!!
قبائلنا على الحيطان تنشد دمعة السكين
سلاماً آه يا أبتاه إن تعبوا فلن أتعب [2]

تشكِّل تجربة المنفى بأبعادها المكانية الموحشة عالماً لا ينتمي إلى الواقع المعيش بقدر انتمائه إلى عالم خرب خالٍ من الحياة الإنسانية، تسكن فيه الشياطين، وتنتشر في أرجائه، وبذلك تقرن الذات الشاعرة بين حياة المنفى وحياة الشياطين والجان في أماكنها الموحشة. ويفيد الشاعر من روح الحكاية الخرافية التراثية التي استقرت في الوجدان الشعبي، ليقرِّب الدلالة

(1) انظر د. مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي.(ص50-51)
(2) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص151-152)

المأساوية للشعب الفلسطيني من خلال علاقة التشابه التي توثق الصلة بين المنفى الفلسطيني، والمخلوقات الخرافية التي تكثر كما يقول نمر سرحان في الأماكن الخالية، والخربة، والمهجورة، وبالقرب من المقابر والأماكن التي يُقتل فيها الآدميون [1]. وهذا يؤدي إلى انفصال الفلسطيني عن الحياة الإنسانية في المنفى بعيداً عن الوطن من جهة، ويوحي بمطاردته أيضاً في هذه الأماكن اللامعقولة الخالية لسفك دمه، لتحيا شياطين الجان والإنس على إراقة هذه الدماء من جهة أخرى.

إن المشابهة بين حياة الفلسطيني والشياطين والجان، تدور بمعزل من العالم الواقعي، حيث لا يراها البشر، وحيث يقتل الفلسطيني في صمت مطبق دون أن يعلم عنه أحد، إذ إن جميع الأحداث التي تدور في هذا العالم اللامرئي وغير الواقعي، تدور "في بلاد بعيدة، بعيدة جداً، يخرجها هذا البعد السحيق في تصور الناس عن عالم الواقع، وفيها تقع أحداث خارقة لا يحدها نوع"[2]، لكن عالم الفلسطيني/المنفى غير المرئي، يتحول إلى عالم يتحدد بالكلمات الشعرية –على الأقل- ليصبح قريباً من التصور، ويعمِّق تصورات الإنسان ومعرفته بما يدور حوله من أحداث، فالكلمات على حد تعبير جان كوهين "ليست إلا بدائل للأشياء، إنها مرصودة لتنقل إلينا خبراً عن الأشياء، خبراً كان بوسع الأشياء نفسها أن تبلغه بدقة أكبر لو أمكننا أن نراها مباشرة"[3]، وبهذا يأخذ الشاعر على عاتقه مهمة تحويل هذا العالم غير المرئي وغير الواقعي ، حسب التصورات الإنسانية إلى عالم واقعي بالكلمات الشعرية المسؤولة عن فضح القبح الإنساني أو التشوه الأخلاقي الذي يكتنف العالم.

تحاول الأنا الشعرية تجاوز أبعاد المأساة المكانية/تجربة المنفى الفلسطيني، فتفتح للذات الجماعية مدخلاً جديداً، ينهض على توظيف السحر "مصباح علاء الدين" ، الذي يخرج منه عملاق الجان ملبياً دعوة سيده بقوله "شبيك لبيك عبدك بين إيديك" ، لكن هذه الوسيلة السحرية التراثية أيضاً ليست ذات قيمة، لأن الفلسطيني ليس محظوظاً حتى في

---

(1) انظر نمر سرحان: الحكاية الشعبية الفلسطينية.(ص63)

(2) د. عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية - المؤسسة المصرية للتأليف والنشر - مصر - 1968م.(ص43-44)

(3) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية-ترجمة/محمد الولي ومحمد العمري-دار توبقال للنشر-الدار البيضاء-ط-1 1986م.(ص32)

عالم اللاواقع، إذ يستجيب الجان له بقوله : "لا شبيك ولا لبيك"، ويمتنع عن تقديم يد العون، فيتشكّل نتيجة لذلك في وعي الذات الشاعرة الحل المعتمد على الفعل الجماعي الداخلي، "لن أتعب" ، للتخلص مما ترسف فيه من ظلم ومعاناة ، وبهذا يتسم الحل بالواقعية، ويبتعد عن الحلول الطوباوية أو الرومانسية المجلوبة من خارج الذات، أو من عالم السحر والجن.

ويتشابه أحمد دحبور في قصيدته "الدليل"، المستندة إلى تقنية "المخالفة" مع عز الدين المناصرة في إصرار "الجن" على عدم الحضور وقت الطلب لمساعدة الإنسان الفلسطيني، وهذا يتعارض مع الدلالة التراثية السائدة في حكايات الجن، التي يكون البطل فيها "فقيراً أوحيداً في بداية الأحدوثة، وبعد سلسلة من المخاطرات تلعب فيها "الخوارق" دوراً ملموساً، يستطيع البطل أن يصل إلى غرضه، فيعيش حياة سعيدة إلى النهاية"[1]، وهذه الصفات الأساسية العامة لبطل الحكاية الخرافية لا تتوافر غالباً في الشعر الفلسطيني عامة، إذ بعد أن يستدعي الشعراء عالم الحكاية بكل ما فيه من سحر وجن وشياطين...إلخ، ورغم إمساك البطل/الفلسطيني بالأداة السحرية، إلا أنها لا تستجيب له في معظم الحالات، فيتحوَّل نتيجة لذلك من الحل السحري غير المستند إلى الواقع ، إلى الحل الواقعي المستند إلى القدرة الشخصية والإرادة . إذ لا غير الدم المضيء النازف من الجسد الفلسطيني، يستطيع أن يخط أول كلمة من كلمات التحرر الوطني الإنساني .يقول:

ستأتي الريح بالبيَّاع والشاري
وبالمتمسكين بآية الكرسي ماع لعابهم نفطاً على الصحراء
سيطلب لحمنا لوليمة الجزَّار والضاري
ونأخذ شعرة من خصلة الجني
نحرقها ليسعفنا
فلا يأتي[2]

وفي قصيدته "رجل برمكي نجا من المذبحة" ، يعبِّر المتوكل طه عن حلوله في "الجن" الإله، باعتباره تجلياً من تجلياته الخلقية "أنا تمتمة

(1) الكزندار هجرتي كراب: علم الفولكلور-ترجمة رشدي صالح-دار الكاتب العربي للطباعة والنشر-مصر-1967م.(ص28)

(2) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور.(ص287)

الجان"[1]، وهذا اعتقاد شعبي جاء بصورة معكوسة، إذ الاعتقاد السائد يجعل الجني "يتلبس الإنسي أي يحل في جسمه". أما في قصيدته المطولة "فضاء الأغنيات" فينتقل بنا إلى عالم السحر ، متمثلاً في الحكاية التراثية المشهورة "ساندريلا" ، تلك الفتاة الفقيرة التي تقدمها إحدى "الجنيات" لأمير البلاد في أبهى صورة، فيعجب بها ثم تنتهي الحكاية نهاية سعيدة بالزواج ، كما هو الشأن في الهيكل العام والبناء الدرامي للحكايات الخرافية. لكن الشاعر يوظِّف هذه الحكاية للدلالة على حنينه لحياة الطفولة وبراءتها وحكايات الجدَّات، باعتبارها حكايات تحمل أبعاداً أخلاقية وإنسانية وجمالية، تحث الإنسان على العمل والطموح، وتصنع له عالماً يزخر بالقيم الأخلاقية التي تعزز لديه حب الوطن والحرية...إلخ. يقول:

وأقول يا امرأتي التي أهوى
أحبك يا بتول الروح
يا أم الطفولة
مثلما أهوى غموض الضحكة الأولى
وخربشة البراءة للرضيع
ومثلما أهوى السلام
لكل أطفال البلاد
وقصة الفلاح في الحقل الكبير
وقصة البنت الفقيرة ساندريلا والأمير
حكاية الجدَّات في الليل المطير
وأقول: ما أشهى مناغاة الصغار[2]

تحاول الذات الشاعرة تجاوز سجنها الواقعي الذي فرضه عليها الاحتلال، وسجنها النفسي الذي تحاربه بالفعل الروحي، من خلال محو العلاقة بين الأزمنة والأمكنة ، ومن خلال استحضار عوالم بدائية وفطرية ساذجة متمثلة في حكاية الجدَّات، مما يزيد من تكثيف الدلالة الشعرية الرامزة ، الملتصقة بالحياة اليومية ، المستوعبة للنماذج الجماعية في التسلية والترفيه والحياة الفطرية في تربية الأطفال . وبذلك يتحدد البعد النفسي

(1) انظر المتوكل طه: حليب أسود-منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين-القدس-ط1-1999م. (ص24)
(2) المتوكل طه: فضاء الأغنيات-دار الكاتب-القدس-ط1-1989م.(ص46-47)

للذات الشاعرة باعتباره متنفساً، فتبرز تلك المشاعر الدفينة في الحكاية[1] ، وهذا يفسر حنين الذات الشاعرة للطفولة وحكايات الجدات وافتقاد الزوجة على المستويات العاطفية والاجتماعية والنفسية .

5- حكايات شعبية أخرى

يرجع أصل حكايات كليلة ودمنة إلى الثقافة الهندية ، عندما ألَّف "بيدبا" الفيلسوف الهندي للملك "دبشليم" ملك الهند كتاباً سمّاه "كليلة ودمنة"، وقد ترجم إلى الفارسية، ثم نقله عبدالله بن المقفع في القرن الثاني الهجري إلى العربية. وقد اشتهر هذا الكتاب في الموروث الشعبي العربي، وأصبح من المعالم البارزة، وكان سبباً في خلق هذا الجنس الأدبي الجديد في اللغة العربية، ذلك أن حكايات الحيوان قبله في رأي د. غنيمي هلال كانت إما شعبية فطرية، وإما مقتبسة من كتب العهد القديم، أي ذات طابع ديني يتصل بالعقائد، وقد سار كثير من المؤلفين في العصر العباسي وما تلاه من عصور على منواله، فنسج " سهل بن هارون" كتاباً سماه "ثعلة وعفراه"، ثم حاكاه "علي بن داود" في كتاب له سماه "كتاب النمر والثعلب"، ولكن للأسف لم يصلنا شيء من هذين الكتابين[2]، كما أثَّر هذا الكتاب في كثير من الكتَّاب الأوروبيين ومنهم "لافونتين".

وظَّف معين بسيسو في قصيدته "مالك الحزين" ذات المساحة الكلية، حكاية من حكايات كليلة ودمنة وهي: "الحمامة والثعلب ومالك الحزين"[3] ، واتخذ لنفسه منظوراً جديداً ، حيث سلَّط الأضواء في القصيدة على "مالك الحزين" ، وخاطبه واصفاً له قبح عصر يمتلئ بالنفاق والوهن والتخاذل والكذب، موحياً في سياق القصيدة بحزن هذا الطائر الحكيم الذي يصطلي بحكمته وصمته . يقول:

يا مالك الحزين

---

(1) انظر د. كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث– الدار المصرية اللبنانية–بيروت–ط1– 1993.(ص78)

(2) انظر د.محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن-دار العودة-بيروت-ط-5د.ت.(ص184-185)

(3) ملخص القصة أن حمامة كانت تفرخ في رأس نخلة طويلة، وكان يأتيها الثعلب يتوعدها بالموت إن لم تلق له بفراخها فتلقيها إليه، وعندما رأى مالك الحزين الحمامة كئيبة حزينة نصحها بألا تلق له بفراخها لأنه لا يستطيع تسلق النخلة، ولكن تنتهي القصة بحيلة الثعلب على مالك الحزين نفسه انتقاماً منه على توجيه النصح للحمامة. انظر عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة – المكتبة الثقافية – بيروت – د.ت.(ص154)

وأي تاج فوق رأسنا
وأكبر الأزرار فيه "بيضة النعامه"
وبيضة اليمامه
مكسورة في كفنا
ونحن طول عمرنا،
نظن أن "تحت الظفر جوهره"...
ونحن طول عمرنا
نهز بطن الحنجره...
وأنت وحدك الذي لم يغرس المنقار،
ذات يوم واحد في محبره...[1]

يشير أسلوب النداء الذي تبدأ به الأبيات إلى أنسنة "مالك الحزين"، لأن الغرض من النداء "التصويت بالمنادى ليقبل، والغرض من حروف النداء امتداد الصوت وتنبيه المدعو"[2]، إن تنبيه "مالك الحزين" بمناداته حتى يحضر ليشاهد تيجان الملوك المحلاة ببيضة النعامة مرة، وبيضة اليمامة مرة أخرى، وليس بالجواهر والحلي، ينم عن دلالات لاستحضار النص التراثي الغائب، تمثَّلت فيه البيضة وفراخ الحمامة الحزينة معادلاً موضوعياً للقتل الذي يمارسه أصحاب التيجان، وبذلك يثير المشهد الشعري درامية الحياة الإنسانية في صورة بشعة على هدى من الحكاية التراثية، حيث التشابه والاختلاف بين الماضي والحاضر. أما التشابه فيتمثل بين الثعلب في الحكاية التراثية، وأصحاب التيجان في الحكاية/القصيدة، حيث يبيح كلاهما لنفسه ممارسة التنكيل والظلم بالآخرين/الحمامة ، وإجبارها على تسليم فلذة كبدها للثعلب/أصحاب التيجان حتى تحافظ على حياتها. وأما الاختلاف وهو الذي تتجلى فيه بشاعة الحاضر، فيتمثل في استخدام أصحاب التيجان المعاصرين للبيض ، لكي يتزينوا به ، ويتخذوه حلية في تيجانهم، في الوقت الذي كان "الثعلب" يتوعد الحمامة لتلقي له حتى يسد رمقه، فهو إذن لا يقتل حباً في القتل، إنما يقتل لكي يحيا، أما الآخرون فإنهم يقتلون ويحرمون الأم حلم الأمومة، لكي يتخذوا من البيض زينة وحلية . وبهذا استطاع الشاعر على حد تعبير علي الخليلي أن يتخفَّى

(1) معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة.(ص491)
(2) ابن يعيش: شرح المفصل–عالم الكتب-بيروت-ج-2د.ت.(ص15)

بالرمز الحيواني ليمارس من خلاله دور الناقد ضد واقع معبأ بالبطش والإرهاب، ويشكّل جزءاً من الجمالية الفنية لصياغة هذا النقد. فاستنطاق الحيوان بإرهاصات واقعية مريرة لتفسير بعض المواقف المعيشة، يدفع إلى تمثل الواقع الإنساني السائد نفسه بإشارات ودلالات مقصودة [1] .

وتعدُّ السير الشعبية شكلاً من الأشكال الشعبية، التي تصوّر حياة الجماعة والبطولة في إطارها التاريخي الموغل في القدم، وهي في هذا تقارب الشعر الملحمي ، الذي يسجِّل الأعمال البطولية الخارقة التي يقوم بها الفرد الإنساني أو الأسطوري . وقد عرَّف د. غالي شكري السير الشعبية بأنها "لون من القصص الطويل، الذي يتراوح بين النثر والشعر، ويدور حول البطولات والفروسية"[2] مثل سيرة عنترة بن شدّاد، وسيف بن ذي يزن، والزير سالم، والظاهر بيبرس، والأميرة ذات الهمّة، والسيرة الهلالية، ويلجأ إليها الشعب/الشاعر "ليستمد منها العون في مقاومته لأسباب هزائمه، والتي قد تكون عدواناً خارجياً، حيث يجد الشعب عندها في الظاهر بيبرس ومقاومته للعدوان الخارجي للصليبيين والتتار المثال والنموذج، وقد تكون لأسباب تمزق داخلي، أو صراع اجتماعي، كما في سيرة عنترة بن شداد، وقد يكون الخطر لظروف طبيعية تهدد بفناء الجماعة، حيث يجد الشعب في تغريبة بني هلال وسيرة أبي زيد المثال على ذلك"[3]، فالسيرة الشعبية هي جزء من تاريخ الأمة للتعبير عن مآسيها وأحلامها وطموحاتها.

وظَّف توفيق زياد في قصيدته "سمر في السجن" ، حشداً من السير الشعبية ، يتمثل في أسماء شخصيات تحتويها هذه السير، من خلال آلية "الاسم المباشر" و "الكنية"، مثل :"عنترة ، وجسَّاس ، وأبي زيد الهلالي ، وذياب" ، مازجاً بينها في ضفيرة واحدة للكشف عن حضورها التاريخي، وكثافتها ومشاركتها في إنتاج الدلالة ، بعد دمجها في السياق الشعري لتسهم في تشكيله الجمالي . يقول:

أتذكَّر...إني أتذكَّر
لمَّا كنا في أحشاء الظلمة نسمر
ورباية "إبراهيم" تُعمَّر

(1) انظر علي الخليلي: النكتة العربية – منشورات الأسوار – عكا – ط1 – 1979م.(ص60)
(2) د. غالي شكري: أدب المقاومة – دار الآفاق – بيروت – ط2 – 1979م.(ص79)
(3) د. كمال الدين حسين: التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث.(ص51)

تحكي عن "عبس"... عن "عنتر"
عن عبلة...عن سالفها الأسمر
عن "جسَّاس"
و"أبو زيد"
و"ذياب"
وعن التغريبة...والأحباب الغيَّاب...
وعن العشاق... عن الحب الأخضر[1]

تدور الأبيات في فضاء شعبي شديد الخصوصية، تقوم فيه الذات الشاعرة بالتذكُّر، الذي ينبثق منه شخصيات، نحن في حاجة إلى تذكُّرها ووجودها في حياتنا المعاصرة بقدر حاجتنا إلى التعلُّم، إذ من واجبنا أن نتذكر أشياء غاية في البساطة يعرفها الناس جميعاً[2]، لذلك تقوم الذات الشاعرة بفعل السرد بعد خروجها من سجون الاحتلال، فتتذكر لحظات السمر في السجن، وتقتنص من عمر الزمن لحظات من الحياة اليومية ، تصوغها شعراً شديد الخصوصية والقرب من الجماهير وعظمة التراث العربي بأبطاله المشهورين. وبذلك يتم سحق الزمان والمكان، أو الفواصل الزمانية بين "عنترة" على سبيل المثال و "أبي زيد الهلالي"، كما يتم سحق الزمان بينهما وبين الذات الشاعرة المعاصرة، التي تعيد فعل القص لتحييه وتحيا به باعتباره تاريخاً عربياً مشرقاً يستدعي مقابله العصري الذي يتسم بالظلام وسيطرة الاحتلال .

إن هذه الشخصيات تشكِّل جزءاً مهماً من تاريخنا الشعبي العربي، على اعتبار أنهم أبطال وفرسان، يمثِّلون نتاجاً طبيعياً للمجتمع الذي عاشوا فيه، تتطلع إليهم الجماعة لتحقيق آمالها، وتعزيز اللحمة بين أفرادها، وانتشالها من حياة القهر والظلم، بعد أن تنطبع في أرواحهم نفوس الجماعة والأمة، فتكون كالمرآة التي تعكس ما في نفس الجماعة وما يعتمل فيها من حب في الثورة والخلاص، لأننا في هذا العصر نفتش مع الشاعر عن "بطل يعوِّض نقصنا، ويحقق أمانينا، ويبلسم الانحرافات والإخفاقات... نتذوَّت فيه فننتعش، أو ننتقم أو نحارب"[3] ، وهذا ما يثيره المشهد الدرامي

(1) توفيق زياد: ديوان توفيق زياد.(ص116-117)
(2) انظر د. مصطفى ناصف: اللغة بين البلاغة والأسلوبية-النادي الأدبي الثقافي-جدة1989-م.(ص429)
(3) د. علي زيعور: قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية-دار الطليعة-بيروت-ط1-1982م.(ص35)

للسير الشعبية في بعدها المعاصر المرتكز على البعد التراثي الشعبي، فتصبح القصيدة تبعاً لذلك إعادة إنتاج للتراث والواقع على حد سواء.

أما عز الدين المناصرة ، فيوظّف شخصية "كليب" و "جليلة" و "التُّبَّع اليمني" من سيرة الزير سالم ، موظفاً لها بمساحة "كلية" وآلية "الاسم" في قصيدته "دار عمتي جليلة". يقول:

وفي ليلة من دم حدث الاختطاف
جليلة بنت الكروم وأخت الرجال
خُطِفَتْ وهي في هودج
كان خاطفها تابعاً
من تبابعة الاحتلال
أقام لها عرسها الدموي وألقمها فستقاً من ذهب
ولكنها
هيأت موت جلاّدها
حين حاول لمس قطوف العنب
﴿كان سيف – كليب بن مُرَّة في الخابية
يجندل هامة جلاّدها الطاغية
بضربته القاضية﴾[1]

تنهض القصيدة في توليد دلالاتها الجمالية على محورين، يشكِّلان معادلاً موضوعياً لمأساة فلسطين وشعبها الرابض تحت نير الاحتلال، ولكنه ينتظر المخلِّص/كليب الفلسطيني المعاصر، الذي يخرج من شرنقة الماضي ليحرر الوطن، ويقضي بضربته القاصمة على مظاهر الاحتلال. وأول هذه الدلالات ارتكاز الشاعر على الحكاية التراثية في بنائها الفني، لتكون القصيدة حكاية، أو سيرة معاصرة موازية تماماً للحكاية التراثية، وهذا ما جعله يقسِّم القصيدة إلى ثلاث شرائح رئيسية مفصلية، تمثِّل الشريحة الأولى مقدمة يحكي من خلالها عن حياة الدعة والاطمئنان والرفاهية التي تعيشها "جليلة" ، مجرِّداً منها شخصية امرأة فلسطينية كنعانية، تملك حقلاً من الزيتون رمز التجذر الفلسطيني في الأرض، وتلبس أساور

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص625)

من رخام "الخليل"، وتروي لعاشقها البدوي "كليب" عن شظف العيش الذي عانته وأهلها من مجازر وقتل وتشريد. ثم ينتقل الشاعر في الشريحة الثانية إلى سرد أحداث المعاناة الآنية ، التي تعانيها "جليلة" نتيجة إجبارها على الزواج من "التُّبَّع اليمني". أما الشريحة الثالثة فتبيِّن دور "كُليب" في تخليصها من براثن الزواج المفروض عليها قسراً، حيث يقتل "التُّبَّع اليمني" قبل دخوله بها .

إن سرد أحداث الحكاية/السيرة في القصيدة بهذا البناء الموروث، ينهض على أسس هيكلية عامة للحكايات/السِّيَر ، تتمثل عادة في مقدمة استهلالية تبيِّن حياة الدعة والاطمئنان للشخصيات، لكي تظهر المفارقة الجارحة بعد ذلك، يتبعها حضور المشكلة المتمثلة في شخصية "المعيق"، ليأتي بعد ذلك دور "المنقذ" الذي بظهوره في رأي ياسين النصير، تتحرك القوى في المجتمع فتنشط لتساعده في مهمته، وهنا يجري السرد الحكائي باتجاه الحسم، وذلك إما بالسيطرة على قوى التدمير أو قتلها، وبعد ذلك يعود مجتمع الحكاية إلى وضعه السابق، ويطلق على المرحلة النهائية هذه : حياة كاملة أو استمرار. وهكذا يستمر الوضع الجديد إلى ظهور قوى مدمرة جديدة ناشئة من داخله، فتظهر حكاية ثانية تعيد لنا التجربة السابقة[1] ، وهذا ما حدث في حقيقة الأمر في سيرة "الزير سالم". وبهذا تتشابه بنية الحكاية/السيرة مع بنية القصيدة ، باعتبارها كشفاً لمستويات البناء في السيرة، أو تلخيصاً جمالياً لها، للتعبير عن دلالات معاصرة ، ترتبط بتحرير "كليب" القديم والمعاصر للجليلة/المرأة الفلسطينية رمز فلسطين من الاحتلال الصهيوني.

أما المحور الثاني ، فيتمثَّل في استثمار الشاعر لاسم العلم "التُّبَّع اليمني" بقوله "تبابعة الاحتلال"، فالتابع هو الذي يسير في أثر الآخرين، والآخرون في السياق الشعري هم الاحتلال. وبذلك تشكِّل الجملة الشعرية رمزاً قصدياً سعى إليه الشاعر للتعبير عن الخيانة . إن قصدية الاشتقاق في رأي "لابينتز" وغيره، يؤهلنا لأن نقترب من اللغة البدائية التي تستطيع أن تستعمل تعابير الأصوات بكيفية جيدة أكثر من اللغة المتحضرة،

---

(1) انظر ياسين النصير: المساحة المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية- المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء – ط1 – 1995م.(ص27)

وهذا الاشتقاق الشعبي هو بمثابة طريقة لإثبات قصدية علامات اللغة، كما أننا نجد الباحثين في الرمزية أحلُّوا اشتقاق الأسماء مكانة مرموقة مثل "تودوروف"، لأنه وسيلة لنقل العلامات اللغوية ومنها أسماء الأعلام، من الاعتباطية إلى القصدية، أي أنها تصبح ذات قيمة رمزية"[1] بنقل دلالات معاصرة، أو بمعنى آخر، استطاع الشاعر في توظيفه للرمز أن يخلق السياق الخاص الذي يناسبه، فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق، وينبغي أن ندرك بوضوح أن استخدام الرمز في السياق الشعري ، يضفي عليه طابعاً شعرياً، بمعنى أن يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية(2)، وهذه الوظيفة تسم الرمز بقابلية مرنة للدخول في علاقات جديدة لها أبعاد متعددة تنقل الواقع الراهن وتعبِّر عنه .

(1) نقلاً عن د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري-المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء-ط2-1986م.(ص64)
(2) انظر د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر-دار الفكر العربي-مصر-ط-3د.ت.(ص200)

الفصل الثاني

الأغنية الشعبية

الفصل الثاني

الأغنية الشعبية

إن المتصدي لدراسة الأغنية الشعبية عامة والفلسطينية خاصة، تواجهه إشكاليات شتى في تصنيفها وتحديدها بدقة، بسبب تداخلها الوظيفي والموضوعي، والتحامها في علاقة جدلية تفرض نوعاً من التكامل يتأبَّى معه الانفصال، إذ يمكن تقسيمها على أساس كلي تبرز فيه "الأغنية الفولكلورية " ، التي تعتمد لحناً شعبياً قديماً ، يتسم في رأي علي الخليلي بالثبات والتواصل، وتحتوي داخل هذا الشكل على مضمون شفاهي باللهجة العامية، لا نعرف له مؤلفاً أو زماناً[1] كأغاني الجفرا، والعتابا، والميجنا، والدلعونة، وظريف الطول، والأوف مشعل هذا من جهة، كما تبرز فيه "الأغنية الشعبية" التي تعتمد لحناً شعبياً قديماً وقد لا تفعل ذلك، ولكنها تمتاز باعتمادها اللهجة العامية، والوصول بمضمونها الشعبي إلى أعماق الناس وانتشارها بينهم، سيان في ذلك عرف مؤلفها وزمانها أو لم يعرفا، ويدخل ضمن هذا النوع كل ألوان الشعر الشعبي العامي "الزجل" [2] .

لكن هذا التقسيم يؤدي إلى ضياع المنهجية في دراستها وخصوصية ارتباطها بموضوع معين مثل:خصوصية الأغنية الشعبية المرتبطة بالحب، أو الزواج، أو العمل، أو الوطن، أو الاستسقاء...إلخ. أو بمعنى آخر، فإن الأغاني الغزلية مثلاً تشكِّل جزءاً أساسياً من أغاني الأعراس، وترتبط بها بعلاقة وثيقة يصعب معها الفصل بينهما، إذ الفصل في هذه الحالة سيكون فصلاً تعسفياً يضر بمنهجية الموضوع الواحد، الذي تم تقسيم الأغاني الشعبية على أساس منه في هذا البحث. وكذلك الحال في أغاني "المطر والعمل"، لأن المجتمع الفلسطيني مجتمع فلاحي، يقوم على الزراعة التي تحتاج إلى المطر والماء، حتى إذا انقطع المطر هرع الشعب للتضرع لله سبحانه وتعالى في صلاة الاستسقاء أن يسقيه الغيث. وكذلك الحال في الربط بين "الوطن والحرب" لأسباب لا تخفى على أحد.

كما يمكن تقسيم الأغاني الشعبية إلى عدة أقسام بالاستناد إلى

---

(1) انظر علي الخليلي: أغاني العمل والعمال في فلسطين- منشورات صلاح الدين – القدس – 1979م.(ص15)
(2) ما سبق (ص15-16)

الوظيفة، أو نوع الموسيقا المصاحبة للأغنية، فينتج عن ذلك الأغنية المرتبطة بالرقص مثل: يا هويدلي، والأوف مشعل، والروزنا، والأغاني المرتبطة بالدبكة مثل: الدلعونا، وظريف الطول وإغزيل، والأغاني المرتبطة بالسماع أي التي تصاحبها الموسيقا ، حيث يقوم المغني بأداء الأغنية دون مشاركة الرجال أو النساء في الدبكة أو الرقص، الذين يكتفون في هذه الحالة بالاستماع إلى الأغنية، وسيكون هذا النوع الأخير صاحب الكثرة الكاثرة من الأغنيات، ولا يترك شيئاً كثيراً لغيره من الأغاني، وبذلك لا يتم حل إشكالية التصنيف الموضوعي حلاً مرضياً ، يؤدي إلى تحديد الأبعاد الموضوعية لكل أغنية على حدة .

لقد ارتضى الباحث في حل هذه الإشكالية، تقسيم الأغاني الشعبية حسب موضوعاتها ومناسباتها الشعبية المتعددة، كما هي عليه في الحياة اليومية التي يمارسها الشعب، وبذلك لا نبتعد كثيراً عن الروح الشعبية التي أنشأت هذه الأغنيات، وتغنَّت بها في مناسبات اجتماعية وإنسانية ومكانية وزمانية محددة، فكانت أغاني الحب والزواج، والأغاني الوطنية والحماسية، وأغاني البكائيات والحزن والشهادة، وأغاني الأعياد والاحتفالات الدينية، وأغاني العمل والزراعة والمطر والاستسقاء، والأغاني الساخرة، وأغاني هدهدة الأطفال، وهذه هي أنواع الأغاني التي وظَّفها الشعراء الفلسطينيون- موضوع الدراسة-في خطابهم الشعري.

تتسم الأغاني الشعبية العربية والفلسطينية منها بقصر الجمل، والجاذبية اللحنية والإيقاعية التي تهز الوجدان، وتثير العاطفة المقترنة بثراء جمالي، للكشف عن مدى تجاوب الإنسان الفلسطيني مع تراثه الشعبي، ومع أصالته الشخصية أو الوطنية من جهة، وإقامة توازن نفسي بينه وبين الواقع الذي يعيشه بكل ما فيه من أفراح وأتراح، وسعادة وشقاء من جهة أخرى . فكانت الأغنية الشعبية بهذا الاعتبار ذات أبعاد إنسانية عامة، يبث فيها مبدعها الأول أحلام الشعب وطموحاته الحياتية المعيشة بشتى أنواعها وأشكالها، وقد أدرك الشعراء الفلسطينيون بحسهم الشعبي أهمية توظيفها في البنية الشعرية للتعبير عن هذه الأحلام والطموحات التي تعتمل في الروح الشعبية، وعمدوا إلى إدخالها في علاقات دلالية جديدة متعددة الأبعاد، تشف عن اتساع الرؤيا الشعرية، بالانفتاح على ثقافة الجماهير ،

لكسر الفوارق بين الأدبين الرسمي والشعبي، وإعطاء الشخصيات الشعبية والوطنية والقومية حضوراً ضد الفناء والتلاشي والمحو، الذي يحاول الاحتلال فرضه بسرقة التراث الشعبي الفلسطيني، أو منع نشره، أو قتل القائمين على دراسته . وهذا يحمل ملابسات مأساوية محزنة، يضاف إلى مأساوية المزاج العام للأغنية الشعبية نفسها الذي أكَّده الكزندار كراب باعتباره مزاجاً "ميلودرامياً"، يرفرف عليه جو من قسوة الحياة ومرارتها إن لم يكن مأساتها[1] ، وهذا صواب إلى حد بعيد، إذ تحولت كثير من الأغاني الشعبية الفلسطينية المقترنة بالأعراس والأفراح إلى التعبير عن الحزن والمأساة، مثل أغنية "سبَّل عيونه" وهي في الأصل ترويدة شعبية تقال في وداع العروس ليلة الحنَّاء، فتحوَّلت واقترنت بعد ذلك بزفة الشهيد أو عرس الشهيد، كما أن بعض الأغاني الشعبية تصلح للغناء الحزين والمبهج في الآن نفسه مثل "بالهنا يا أم الهنا يا هنية" و" العتابا"، هذا فضلاً عن الأغاني الوطنية والبكائيات ، التي تشكِّل قسماً كبيراً من الأغاني الشعبية الفلسطينية.

لقد شكَّلت موضوعات الأدب الشعبي الفلسطيني، الموظَّفة لدى الشعراء الفلسطينيين معادلاً موضوعياً ضد محاولات اندثار الشخصية الفلسطينية، وكانت تعبيراً عن تأكيد الهوية الوطنية . وقد سار الشعراء الفلسطينيون في هذا السبيل من خلال عدة محاور : المحور الأول ويتمثَّل في تضمين الأغنية في السياق الشعري دون تغيير في لغتها، أو أسلوبها، أو وظيفتها، أو دلالاتها الموضوعية . ويتمثل المحور الثاني في أخذ اللحن المشهور لأغنية شعبية، والنسج على منواله . أما الثالث فيمزج فيه الشاعر بين كلام الأغنية الشعبية الموروثة وكلامه الخاص، ويرتبط بهذا النوع أيضاً "تفصيح" الأغنية . على أن هذه المحاور الثلاثة تتداخل أحياناً في القصيدة الواحدة ، مما يؤدي إلى صعوبة التحديد الدقيق لأسلوب التضمين أو شكله.

لقد استطاع الشعراء الفلسطينيون الكشف عن الواقع الذي يعيشه الشعب الفلسطيني من خلال توظيفهم للأدب الشعبي عامة، والأغاني الشعبية خاصة، وعبَّروا عن فترات معاصرة من تاريخه ، فكانت قصائدهم

(1) الكزندار كراب: علم الفولكلور.(ص257)

انعكاساً فنياً، يكشف عن وعيهم بالتراث الغنائي الفلسطيني وموضوعاته الوطنية في أبعادها الحياتية المتعددة، جعلت من فلسطين قضية إنسانية شاملة.

ومهما يكن من أمر، فإنني سأقوم في الصفحات التالية بتحليل الإشارات المتعلقة بالأغاني الشعبية لإظهار مدى قدرتها على التعبير عن الرؤيا الإبداعية للشعراء الفلسطينيين، وعن وعيهم الذاتي والحضاري والإنساني بها.

1- الآلات الموسيقية

كانت أول آلة موسيقية استعملها الإنسان القديم للإيقاع ، متمثلة في يديه الاثنتين حين أراد "إصدار صوت منفرد يدل على الطرب أو الانفعال، ولما كان ذلك الصوت غير كافٍ لتنظيم صوت خاضع لأصول موسيقية فنية لجأ إلى الطبيعة، فانتزع منها ما ينظم ذلك الصوت بقوة أو ضعف، وجعل منها ما يحكي صوت اليد بقوة أوضح"[1] . وهكذا نشأت الآلات الموسيقية وتطورت وتنوعت، وتم تقسيمها إلى ثلاثة أقسام رئيسية : يمثِّل القسم الأول منها "الآلات الإيقاعية" كالطبل والدف، ويمثِّل القسم الثاني "الآلات الوترية" كالعود والقانون والربابة، أما القسم الثالث فهو "آلات النفخ" كالناي والمزمار والمجوز والأرغول.

وظَّف الشعراء الفلسطينيون بعضاً من الآلات الموسيقية في قصائدهم الشعرية، استندت جميعها إلى "الاسم المباشر"، وشكَّل "الناي" القاسم المشترك المتكرر لدى جميع الشعراء الفلسطينيين الذين وظَّفوا الآلات الموسيقية في أشعارهم، لما يتميز به "الناي" من عذوبة الصوت وليونته واتشاحه بنغم شجي حزين، يتناسب كثيراً مع حالة الحزن المخيمة على الإنسان الفلسطيني منذ زمن طويل، لكن هذا لم يمنع الشعراء من تجاوز دلالات "الناي" الموروثة التي استقرت في اللاوعي الجماعي، فعبَّروا عن دلالات جديدة ، تكشف عن أبعاد التجربتين الشعرية والنفسية اللتين يبتغي الشاعر سبر أغوارهما، أو اقتناص لحظات زمانية ملتصقة بالطبقات الشعبية في حياتها اليومية.

---

(1) يسرى جوهرية عرنيطة: الفنون الشعبية في فلسطين-منشورات المجمع الثقافي-أبو ظبي-ط3-1997م.(ص41)

في قصيدة "بكى الناي" لمحمود درويش ، يتجلى "الناي" في كل بيت من أبيات القصيدة، سواء أكان ذلك بذكر الاسم المباشر ، أم بعودة الضمير عليه في الأفعال والأسماء، باعتباره "الفاعل" الدلالي الذي تنبثق منه الرؤيا الشعرية، وتنشر بظلالها غلالة من الحزن النفسي العميق ، الذي ينغرس كسكين في قلب الذات الشاعرة، لكنه يتحول في السياق الشعري إلى "المفعول" الدلالي "بكى الناي". وبذلك يصبح رمزاً إشارياً عائماً ، قابلاً للتحول والحركة والانتقال من دلالة إلى أخرى،وإن كانت دلالة البكاء والحزن هي المسيطرة على جسد النص . يقول الشاعر:

بكى الناي، لو أستطيع ذهبت إلى الشام مشياً كأني الصدى
ينوح الحرير على ساحل، يتعرَّج في صرخة لم تصل أبداً
وتنـزل فينا المسافات دمعاً، بكى الناي. شق السماء إلى امرأتين. وشق
الطريق، وشق القَطَا فافترقنا لنعشق. يا ناي! رفقاً
بنا. نحن لسنا بعيدين حتى الغروب. أتبكي لتبكي سدى
أم لتثقب صخر الجبال وتفاحة الحب. يا رمح صمت المدى
حين يصرخ: يا شام، يا امرأة. هل أحب وأبقى؟
بكى الناي. لو أستطيع ذهبت إلى الشام مشياً كأني الصدى
أصدِّق مالا أصدِّق. يلهث فينا حرير الدموع يدا
بكى الناي. لو أستطيع البكاء كناي...عرفت دمشقا![1]

تتشكَّل السمة المهيمنة على جسد النص عبر حركة الصياغتين اللغوية والتصويرية من خلال محورين : الأول، صوت الناي وبكاؤه، والثاني أنسنة أشياء الطبيعة والكون، وتتكامل هذه العناصر داخل الإطار البنائي للقصيدة، وتتفاعل مع بعضها بعضاً لتنتج أبعاداً درامية شديدة الإيحاء والعمق، للتعبير عن حنين الذات الشاعرة للشام ودمشق. ينهض المحور الأول في صوت "الناي" وبكائه على حركة تتسم بالنمو والتطور، يشكِّل التكرار الرأسي والتكرار الأفقي لجملة "بكى الناي" أحد عناصرها في توليد الدلالة، والكشف عن خبايا الذات الشاعرة ونفسها الحزينة ، كما تشكِّل الجملة نفسها مونولوجاً درامياً شديد العاطفية والتأثير، تحاول فيه الذات الشاعرة أن تأخذ مكان "الناي" بقولها "لو أستطيع البكاء كناي"، وكأنها تعتقد أن

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش-دار العودة-بيروت-مج-2ط1-1994م.(ص346)

البكاء في هذه الحالة وسيلة من وسائل التطهير، حتى إذا تطهرت النفس وأصبحت ذات شفافية، تستطيع تحقيق حلمها بمعرفة "دمشق"، ، لكن حضور الحرف "لو" الذي يقف في منطقة برزخية بين "الحلم والواقع" ، يمنع تحقيق الحلم، ويقف حائلاً أمام الذات الشاعرة وأحلامها. وبذلك تبقى القصيدة في إطار الحلم الشعري الذي فضَّله "بروست" على عيش الحياة بصورة واقعية بقوله : "أن يحلم الإنسان حياته، أعظم من أن يعيشها"[1] وخاصة الشعراء الذين إذا فقدوا الحلم فقدوا معه جذوة الشعر.

أما المحور الثاني المتمثل في أنسنة أشياء الطبيعة والكون، فإنه يحرر الكلمات من عبودية الدلالة القاموسية أحادية البعد، ويتجه بها نحو تحويلها إلى شفرات عائمة تنبض بالحياة والحيوية، والحركة المتوثبة، والإيحاء النابض ، الذي يجعل الكلمات فضاء واسعاً من المعاني والدلالات ، التي تدرك عن طريق "الحدس" لا العقل، إذ كيف يمكن إدراك قول الشاعر مثلاً "ينوح الحرير على ساحل يتعرَّج في صرخة لم تصل" أو قوله "وتنـزل فينا المسافات دمعاً" أو قوله عن بكاء الناي من أنه "شق السماء إلى امرأتين"؟...إلخ . إن إحساس الذات الشاعرة بقدرتها على تجاوز ما هو مألوف، وإعطاء العالم ومكوناته صفة الإنسان، يوحي بقدرة الذات الشاعرة على امتلاك قوة "إلهية" أو "أسطورية" خارقة ، تجعلها قادرة على مخاطبة الجماد وأشياء الطبيعة وبث الحياة فيها .

هكذا يصبح بكاء الناي باعتباره محور التجربة الشعرية والسياق النفسي للذات الشاعرة، متكاملاً مع الصورة الشعرية والبنية اللغوية، ويشكِّل كوناً إشارياً وترميزياً قادراً في رأي "جوناثان كولر" على تحويل الزمن إلى زمن متميز له خصوصيته باعتباره زمن الخطاب، كما يعدّ مناجاة الشاعر لغير الحي تجسيداً صافياً للادعاء الشعري، لا يكون فيه الشاعر مجرد شاعر تجريبي أو ناظماً للأبيات، وإنما يعدّ شعره تجسيداً لتراث شعري ولروح الشعرية[2] لا يمكن أن تبلغه اللغة في استخداماتها القاموسية المسطحة البعيدة عن استبطان العالمين الداخلي والخارجي للنفس وأشياء الطبيعة .

أما سميح القاسم فيوظف في قصيدته "أنا ضمير المتكلم" آلتين

(1) جبرا إبراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط1-1979م.(ص82)
(2) انظر د. ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية.(ص209)

موسيقيتين هما : "الأرغـول والربابة"، ويجعل من نفسه بداية الكون ومنتهاه، حيث حلَّ حلولاً صوفياً في كل ذرة، وشجرة، ومكان، وزمان، ونبع، وطفل...إلخ من مكونات العالم، أي أنه على حد رأيه قد "التحم بالفعل الماضي" وتجلى حضوره في الزمنين الماضي السحيق والمعاصر على حد سواء. يقول:

أنا النبع وغصن الورد
والمزراب والمدفأة المهجورة
السطح...أنا سنبلة الحقل
الشجيرات...ودويَّ القباب
كنت راعي الغنم الأسمر
والأرغول
كنت النسمة المبتلة الأردان في البحر
الصواري...الرحلة الليلية...الشط
انتظار الطفل في باب الغيا

ثم يقول:

كنت أستاذ الرياضيات
والأعمى المغني والربابه
كنت فيما كنت...حطَّاباً وصياداً
وصيحات وغابه
سائس الخيل.النواطير.الكروم
قارىء الأنهار،
تلميذ الليالي والنجوم
سكنتْ تحت لحائي كل أصوات
القبائل[1]

تشكِّل الأنا الشعرية في الأبيات السابقة حضوراً لافتاً ، يجعل منها أصل الأشياء، وتتحدد من خلالها ماهية العالم وكنهه ووجوده ، لأنها تحتوي وجوده داخل وجودها، فتكون هي التجلي الخارجي والداخلي له، الذي يحتوي الكون بأشكاله وأنواعه المختلفة: الإنسانية والحيوانية والنباتية

(1) سميح القاسم: القصائد-مج1.(ص395-397)

في داخله، فهي الداخل والخارج، والباطن والظاهر، والمجرد والمحسوس، هي "ممثلة لظاهرة الوجود البشري في جوهره، وأنها هي الحقيقة الخالدة التي تتجاوز كل المقولات"[1]، وهي على هذا الاعتبار النغم الإنساني الخالد المتجسِّد في "الأرغول" مرة، و"الربابة" مرة أخرى، التي تستقي منهما حب الحرية والانطلاق والصبر على المكاره "راعي الغنم-مغني الربابة"، وهذه دلالات مستقرة في الوعي واللاوعي الجماعي، فضلاً عن الدلالات المقدسة لراعي الغنم، حيث غالبية الأنبياء كانوا رعاة غنم ، ليتعلموا قبل نزول رسالاتهم الدينية الصبر وحب الأرض والإنسان والحيوان، أما "مغني الربابة" فيرتبط بدلالات النغم والانطلاق، أو الانتقال من مقهى إلى آخر، ومن شارع إلى آخر، ومن مدينة إلى أخرى . وبهذا تتوحد دلالات الحرية والانطلاق والصبر في أعماق الذات الشاعرة، التي تنتقل في السياق الشعري من التعبير عن "الأنا" المحتوية للعالم إلى "الأنا" التي يشكِّل العالم ضغطاً نفسياً عليها يقضُّ مضجعها، ويحوِّل حياتها إلى جحيم، كما يحوِّل انطلاقها ورحلاتها إلى رحلات مسكونة بأشباح القرون المطفأة لمشاهداتها الباطنية والخارجية للوجه القبيح والمشوه للعالم ، وبذلك تنفتح الرؤيا الشعرية على الإطار الإنساني أو الكوني الشامل. لكن شهوة تغيير العالم مازالت تراود "الأنا الشعرية" ، إذ تقول : "ذات يوم بيدي أحسن تغيير الملامح" . وتنتهي القصيدة بهذا الأمل، أو الحلم الشعري الذي يمكن تفسيره باعتباره حلماً إنسانياً.

أما توفيق زياد ، فيجعل "ربابة إبراهيم" في قصيدته "سمر في السجن" ، تحكي أمجاد العروبة، وشجاعتها، وعنفوانها، ورفضها للضيم ، من خلال استحضار شخصيات تراثية شعبية مثل :"عنترة بن شداد وجسَّاس" وغيرهما ، بعد دمجها في السياق الشعري، لتسهم في تشكيله الجمالي . ويدور السياق الشعري للقصيدة في فضاء شعبي، يؤدي إلى تذكُّر الذات الشاعرة وهي في سجنها "سجن الدامون" لأحداث واقعية، وحياتية عربية، وشعبية مشرقة، وبذلك تطرح القصيدة في بعدها الزمني "أتذكر" زمناً غير متعاقب في رأي ريتا عوص ، إنه عودة إلى الوراء، واستحضار لزمن ماضٍ، إنه تكسير للزمن وتحويل له عن طبيعته المسترسلة المتعاقبة، بحيث

(1) د.محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة1990-م.(ص249)

لم يعد مجرد إيقاع خارجي يخضع له الإنسان، بل إنه يخضعه لإرادته بفعل إنساني يستحضره حيث يشاء[1] فيبدع الشاعر زمنه الخاص المستند إلى الشجاعة العربية. وبذلك تشكِّل "الربابة" التي تحكي هذه الأمجاد الإطار الكلي الذي يكتنف القصيدة ويحتويها، ويحضر الكون الشعري بحضورها. يقول الشاعر:

أتذكَّر...إني أتذكَّر
لما كنا في أحشاء الظلمة نسمر
وربابة "إبراهيم" تُعمَّر
تحكي... عن "عبس"...عن "عنتر"
عن عبلة...عن سالفها الأسمر
عن "جساس"...
و"أبو زيد"
و"دياب"
وعن التغريبة...والأحباب الغيَّاب[2]

وفي قصيدته "راوية المخيم" ذات الأجواء الشعبية، يجعل أحمد دحبور من أمعائه أوتاراً للربابة، حتى يستطيع راوية المخيم قص، أو غناء حكاية الشعب الفلسطيني مع الخرائب، والمجاعة، وأشباح البيوت، وسكن اللهب، وجهنم الأرضية، لذلك يدعو الـراوي الناس حتى يستمعوا له، ويتعرفوا إلى مأساة الفلسطيني الذي رغم ذلك ، يأبى الموت ويتحداه بإرادته وعزيمته في البقاء حياً. يقول الشاعر:

ولقد بلوتُ الموت دهراً في المخيم
وبقيتُ حياً
حاربت، في شطرنج ذي القربى،
فهدم قلعتي فيلي الملجَّم
وبقيت حياً
عشرين حوجلة سقيت من الدم المرِّ المسمم
وبقيت حياً
لأشد أمعائي خيوطاً في الربابه

(1) انظر د.ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية.(ص188)
(2) توفيق زياد: ديوان توفيق زياد.(ص116-117)

لأسلَّ صوتي جارحاً، كالجوع، مجلواً نقياً:
"الجوع لا يقوى عليا-
"والموت-يخسا الموت-ليس يرد عن وطن شبابه[1]

تنهض الأبيات الشعرية السابقة على بنية تكرارية، تشكِّل فيها جملة "وبقيت حياً" الخارجة من رحم الموت، والمتحدية للواقع وعنفه ومأساته، النواة الدلالية التي تنم عن نفسها في نفثات حارة مبطنة بالإيحاء، تتحول من خلاله القصيدة إلى كشف عن المأساة الواقعية في أبعادها الذاتية والجماعية، تعمد فيه الذات الشاعرة لإحساسها بأهمية الكلمة باعتبارها وسيلة من وسائل المقاومة، والتحريض على القتال، وفهم القضية الفلسطينية ، فتقوم بتمزيق أمعائها لتكون أوتاراً للآلة الموسيقية التي ينشد الراوي على أنغامها حكاية شعب يخرج كل يوم من رحم الموت، بل ينبعث ويتجدد في كل لحظة من لحظات عمره . وبذلك تقدِّم الذات الشاعرة نفسها قرباناً على مذبح الحرية والوعي المعرفي الإنساني لأبعاد القضية الفلسطينية ، أو بمعنى آخر تصبح الذات الشاعرة "المخلص" أو "الفادي" ، الذي يحقق بموته وتمزيق أمعائه حياة الشعب الفلسطيني، وحضوره، وهويته ببعديها الذاتي والإنساني. إن تكرار ضمير المتكلم الذي تزخر به القصيدة، ويتجلى في كل بيت من أبياتها، يدل على أن الموضوع لم يعد هو المحور الذي تدور عليه التجربة الشعرية المعاصرة "بل أصبحت الذات الشاعرة، وما يعتريها من بهجة وأسى، وما يصبغ رؤيتها للحياة والأشياء هي مركز الثقل الشعري. أصبحت هي الفاعل الرئيسي لفعل الشعر وبؤرة عالمه(2)، وهذا يعني أن الذات الشاعرة ليست معزولة عن العالم الخارجي، بل ينبثق وجود العالم الخارجي من وجودها.

2- أغاني الحب والأفراح

شكَّلت أغاني "الحب والأفراح" حضوراً لافتاً في دواوين الشعراء الفلسطينيين، عبَّروا من خلالها عن علاقتهم بالتراث الغنائي الشعبي، لأنه "لا يكفل التجاوب الأوسع مع ذلك الشعر وحسب، بل يقدِّم أيضاً شهادة على الاعتزاز بالموروث المشترك، ويكشف عن خوف دخيل من ضياع رابطة تعد

(1) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور.(ص214)
(2) د. صلاح فضل: شفرات النص-دار الفكر-مصر-ط1-1990م.(ص56)
(3)د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر.(ص118)

مقدسة، حين تتعرض أقلية ما للانصهار في تيار كبير[3]، فكانت أغاني الدلعونا، والعتابا، والميجنا، وظريف الطول، والجفرا، وقطر الندى، وبهية...إلخ، ركائز شعبية لعبت دوراً وظيفياً، تحددت من خلالها المحمولات الدلالية من الحضور الذاتي المحض إلى الحضور الإنساني الفاعل على مستوى العالم، مما جعل القصيدة كشفاً عن خبايا الذات وأزمتها النفسية التي يعيشها الإنسان الفلسطيني.

لقد ضمَّن الشعراء الفلسطينيون من خلال توظيفهم للأغاني الشعبية أصواتاً عديدة، تحاورت فيما بينها لتعكس ما يجري في أعماقهم، وتؤدي إلى إشباع القصيدة برموز فنية وشعبية تثري دلالاتها، وتزخر بالتعدد والتنوع، من ذلك قصيدة محمود درويش "أعراس" ، التي يوظف فيها الأغنية الشعبية الفلسطينية مستنداً إلى آلية "القول"، ويصوغها الشاعر في إطار حكائي حزين ، يجعل العاشق/العريس بعد أن ارتدى بدلته وتجهَّز لمراسم الفرح تخطفه/تقتله طائرات العدو الصهيوني، فتتحول مراسم الفرح إلى مراسم حزن وحداد، والزغاريد إلى نواح، ويصير العريس بطلاً فلسطينياً وزوجاً لفلسطين الأرض وفتياتها. يقول:

عاشق يأتي من الحرب إلى يوم الزفاف-
يرتدي بدلته الأولى
ويدخل
حلبة الرقص حصاناً
من حماس وقرنفل
وعلى حبل الزغاريد يلاقي فاطمه
وتغني لهما
كل أشجار المنافي
ومناديل الحداد الناعمه
ذبَّل العاشق عينيه
وأعطى يده السمراء للحنَّاء
والقطن النسائي المقدَّس
وعلى سقف الزغاريد تجيء الطائرات
طائرات

طائرات

تخطف العاشق من حضن الفراشه[1]

يستحضر الشاعر في الأبيات أجواء العرس الفلسطيني الشعبي بمراسمه وتقاليده الموروثة، حيث يلبس العريس بدلة العرس، ويشارك الحاضرين في حلبة الرقص وسط زغاريد النساء، وغناء المغنين الشعبيين، وقبل ذلك تخضيب يديه بالحنَّاء من قبل نساء الحي، وفي وسط هذا الجو المفعم بالحب والفرح والغناء والزغاريد ، تحضر جملة "ومناديل الحداد الناعمة" ، التي تشكِّل انعطافاً دلالياً عل مستوى السياق الشعري، يشي بحضور كارثة غير معروف مصدرها حتى الآن، ثم تأتي بعدها جملة "ذبَّل العاشق عينيه" لتؤكد كارثية اللحظة، إذ يرتبط حضورها بالمحور الرأسي "الاستبدالي"، الذي يعبِّر عن موقف اختياري لهذه الأغنية الشعبية بالذات دون سائر الأغاني الأخرى التي يمكن أن تشكِّل بديلاً منها، وذلك باعتبارها ترويدة تغنى في الأعراس في وداع العروس ليلة الحنَّاء، لكنها تحولت لوداع الشهداء.

إن الثنائية الضدية التي تصلح فيها أغنية "ذبَّل العاشق عينيه" للتعبير عن موقفين متناقضين، شكَّلت هاجساً مؤلماً، وحضوراً ينبىء بخطر داهم ومفاجىء حوَّل العرس إلى مأتم، أو إلى عرس للشهيد ووداعه إلى المقبرة بدلاً من وداع العروس إلى بيت زوجها، ويتعزز هذا المعنى بحضور الطائرات الصهيونية التي تخطف/تقتل العريس ليلة عرسه. ولذلك يمكن اعتبار القصيدة على أنها "مثال قوي على انبثاق النص مما يقدِّمه الموروث المتواتر، ليس فقط من خلال التَّناص مع الأغنية الشعبية المدمجة بجسد القصيدة بعد أن تعرضت للتحويرات المناسبة، وإنما أيضاً من خلال الإحالة إلى جنس خطابي يمثِّله نمط الأغاني الشعبية في الأعراس الريفية الفلسطينية باعتباره قالباً موروثاً، وليس نصاً متعيناً، أي انبناء القصيدة بما ترسم من صورة كلية، وبما تقدِّم من فضاء تخييلي وجداني على مشهد العرس"[2]، في مظاهره المختلفة التي خلقت تفاعلاً بين القصيدة والتراث الشعبي من خلال توظيف الأغنية الشعبية ذات القدرة العالية على

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش.(ص583-584)

(2) إبراهيم أبو هشهش: المكوِّن التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش، دراسة ضمن كتاب زيتونة المنفى.(ص179)

التأثير النفسي أو الوجداني.

ويوظف سميح القاسم في قصيدته "السجل الحادي عشر/قصيدة مصر" الأغنية الشعبية المصرية المشهورة "عيون بهية" مستخدماً آلية "الاسم المباشر"، وتزخر القصيدة بمقومات مصرية تضرب بجذورها في عمق التاريخ، وتكشف عن فضاء مصري شامل في مستوياته الدينية "الرسول-هاجر"، والتاريخية " الدولة الفاطمية"، والأسطورية " الأساطير الفرعونية"، والشعرية "المتنبي"، ومظاهر الطبيعة "النيل"، والتراث الشعبي متمثلاً في "الأغنية الشعبية" نفسها، فتغدو القصيدة بمقوماتها المصرية عالماً متدفقاً ، يشكِّل حركة التاريخ والإنسان على هذه الأرض، ويتجاوز محدودية الزمان والمكان، للانفتاح عليهما من أوسع أبوابهما بصورة لا متناهية في إطار من السيرورة، ويقتنص لحظات من الحياة اليومية، ويصوغها شعراً شديد الصلة بحياة الطبقات الشعبية في جانبيها العاطفي والغزلي المحببين للنفس. يقول:

وباركني الله
من مصر. في مصر
اعبر، نسلاً من النخل والسنديان
وجيلاً من الصمت والموت
يبعث في ألفِ جيلٍ من العنفوان
هنا. الآن. فلتخفق السمسمية
بإيقاع قلبي
ولترقص السمسمية
لأني
أحب بهيَّة
وجئت أغني
لأجل عيون بهيَّة!![1]

تنهض القصيدة على ثلاثة مفاصل، تعيد صياغة اسم "مصر" وفق رؤيا شعرية، تضع فيها الذات الشاعرة في إطار القصيدة الكلي، ثلاثة عناوين فرعية، يستمد كل عنوان منها حضوره المعبِّر عن الرؤيا الشعرية

(1) سميح القاسم: القصائد – مج3.(ص452)

من حرف من حروف "مصر"، حيث يأخذ العنوان الأول الحرف "م – مدخل" ، والثاني "ص – صيرورة" ، والثالث "ر – رؤيا"، وبتكامل هذه العناوين تتحول "مصر" إلى رؤيا ذات صيرورة زمانية ومكانية لا تستطيع التعرف إليها إلا عن قرب، وعندما تدخلها "مدخل"، تجد نفسك في حالة وجدانية ذات إشعاع دلالي، تتقدم من خلاله في كل مرحلة خطوة في سبيل الوعي والمعرفة بالذات والآخرين. وبذلك تشكِّل هذه العناوين الفرعية معادلاً موضوعياً للحالة العاطفية الشديدة الإعجاب بالحضارة المصرية القديمة، ومقوماتها المعاصرة التي غمرت الذات الشاعرة حين قدومها إلى مصر.

إن الوعي المعرفي بالذات والآخرين لا يقف عند حدود المقومات الحضارية الرسمية لمصر فحسب، ولكنه يتجاوز ذلك إلى الانفتاح على مستوى الثقافة الشعبية من خلال الأغنية، مما يؤدي إلى تضافر المقومات الرسمية والشعبية في الشخصية المصرية كجزء من حضورها الذاتي والإنساني. وبذلك تجاوز الشاعر في توظيفه للأغنية الشعبية المصرية "عيون بهيَّة" اللون الذي يصبغ الشعر بالمحلية الخالصة، ليرسم مستوى آخر أعمق دلالة، وأكثر اتساعاً من الأول المحلي، على اعتبار أن هذا في رأي د.عباس مدخل ضروري لربط حبل التواصل والتفاهم بين ألوان التراث الشعبي في الأقطار العربية[1].

أما عز الدين المناصرة فإنه يتميز عن الشعراء الفلسطينيين في توظيف أغاني "الحب والأفراح"، ومنها أغاني "الجفرا"، حيث شكَّلت حضوراً بارزاً في دواوينه الشعرية بلغ "89" مرة، كما سمَّي ديوانه الخامس "جفرا" الصادر سنة 1981م، كما كتب دراسة عن أصل "الجفرا"[2]، وبذلك يحق تسميته بـ "شاعر الجفرا" خاصة، والشاعر الشعبي عامة، ولا غرابة في ذلك فإن دواوينه الشعرية تزخر بالثقافة الشعبية . هذا ويخبرنا الشاعر في أحد حواراته الصحفية، أن جده لأبيه وهو الشيخ عبد القادر المناصرة كان شاعراً شعبياً معروفاً (ت:1941م)، كما كانت حكايات جدته (فاطمة) مصدراً شعبياً آخر، وزاداً له في ليالي الشتاء الباردة حول كانون النار، حيث

---

(1) انظر د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر.(ص120)

(2) انظر عز الدين المناصرة: الأصل التراثي للأغنية الشعبية، "جفرا ويا ها الربع" – مجلة شؤون فلسطينية – العدد 127 – يونيو/حزيران 1982م.(ص114-137)

تروي القصص الشعبية الخرافية، والموروث الشعبي التاريخي. أما والدته فقد تعلَّمت القراءة من شقيقها، وكانت تحفظ أشعار إبراهيم طوقان، وكان جده لأمه يحفظ أشعار المتنبي. والشعر الشعبي هو زاده وجزء مهم من شاعريته، وقد جرَّبه ونشر بعض قصائده في المجلات مثل "الكواكب" المصرية أيام رجاء النقاش[1]. هذا تلخيص لأثر البيئة الشعبية في حياة الشاعر وشعره، فلا غرو في أن يتمثل هذه الثقافة الشعبية بعد هضمها واستيعابها في دواوينه الشعرية الرسمية.

تأخذ "جفرا"[2] في دواوين عز الدين المناصرة ، أبعاداً متعددة منها : الديني والتاريخي والكنعاني والشعبي . ففي قصيدته "جفرا أرسلت لي دالية وحجارة كريمة" ذات المساحة "الكلية" وآلية "الاسم المباشر" ، تتجسد "جفرا" في شخصيات متعددة أهمها الفتاة/الحبيبة الفلسطينية المعشوقة. يقول:

جفرا – من لم يعشق جفرا
فليدفن هذا الرأس الأخضر في الرمضاء
أرخيت سهامي، قلت: يموت القاتل بالقهر المكبوت
من لم يخلع عين الغول الأصفر... تبلعه الصحراء
جفرا عنب قلادتها يا قوت
جفرا، هل طارت جفرا لزيارة بيروت؟
جفرا... كانت خلف الشباك تنوح
جفرا... كانت تنشد أشعاراً... وتبوح
بالسر المدفون
في شاطىء عكا... وتغني
وأنا لعيونك يا جفرا سأغني
سأغني

---

(1) انظر محمد عبيد الله: الشاعر عز الدين المناصرة "حارس النص الشعري" - مجلة مشارف.(ص96)

(2) وهذا مقطع من مقاطع أغنية "جفرا"، وكلمة "بلكي" في البيت الرابع تعني يمكن:

جفرا ويا ها الربع — بين البساتين
مجروح جرح الهوى — ويا مين يداويني
ويا حامله الجرَّه — حطِّيها واسقيني
بلكي على الله أشفى — من شربة الميه

انظر عز الدين المناصرة: الأصل التراثي للأغنية الشعبية "جفرا ويا ها الربع" – مجلة شؤون فلسطينية. (ص121)

سأغني

لصليبك يا بيروت أغني[1]

تشكِّل بنية التكرار حضوراً بارزاً للاسم "جفرا" [2] ، باعتباره نوعاً من الغناء الشعبي الفلسطيني، لكنه سرعان ما يتحول في مفاصل القصيدة للدلالة على التاريخ الفلسطيني والهوية الوطنية، وفي الوقت نفسه يمكن اعتبار "جفرا" بديلاً موضوعياً للحبيبة التي يعشقها الشعب والمحبة للوطن، وبذلك تصبح بهذا المفهوم الثنائي الدلالة رمزاً غير مرتبط بأصله الشعبي الموروث، وتتسم بحركية متجددة قابلة للدخول في علاقات جديدة، تجعل منها شفرة حرة، وليس مجرد محاكاة للواقع في إطاره الشعبي اليومي. إن انعطاف الشاعر بالأغنية الشعبية "جفر ويا ها الربع"، جعل عناصر البنية الفنية تتشكل وفق رؤيا معاصرة ، تتمسك بالأرض والوطن بمعناهما الشامل، وهذا ما تشير إليه أسماء الأماكن المتجلية في السياق الشعري "بيروت- عكا" ، حيث تنداح الأمكنة في القصيدة لتغطي مساحة الوطن، باعتبارها مظهراً من مظاهر المقاومة القادرة على تشكيل بنية النص وإنتاج دلالاته.

وفي قصيدته "جمل المحامل" ، يوظِّف أحمد دحبور الأغنية الشعبية "بالهنا يا أم الهنا" [3] مستخدماً آلية "القول"، والأصل التراثي لهذه الأغنية أنها تغنى في "الطوفة" أي عند زفة العريس والطواف به في شوارع القرية أو المدينة، لكنها في الوقت نفسه تصلح لغناء الندب والبكاء في المآتم، إذ إن أكثر الأغاني التي تُغنَّى في الأعراس تُغنَّى أيضاً في المآتم، وهذه مفارقة واحدة من المفارقات الكثيرة التي يعيشها الشعب الفلسطيني. يقول:

فيا جمل المحامل: سر بنا...

ومتى وصلنا، قل لنا: ابكوا

فللفرح الكبير دموعه... والحزن بعض فواكه الفرحان

---

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص340-341)

(2) الجفرا في اللغة هي الشاة الصغيرة الطرية العود، والتشبيه القروي للفتاة اليانعة بالشاة الصغيرة هو مدلولها القاموسي الحقيقي. انظر عز الدين الناصرة: الأصل التراثي للأغنية الشعبية (ص137)

(3) وهذا مقطع منها:- بالهنا يا أم الهنا... يا بوادي

وإلتوت عيني ع بيض الرقابي

وإلتوت عيني ع العريس الأول

انظر يوسف حدَّاد: المجتمع والتراث في فلسطين"قرية البصَّة" – مركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية – بيروت – ط1 - 1985م. (ص97)

بالهنا وأم الهنا يا هنيِّه
نادوا على ولاد عمو بيجولو
بالطبول وبالزمور يسحجولو
والخيول المبرشمة يسرجولو
بالهنا وأم الهنا يا هنيِّه
ولكن، يا هنيِّه، ما لأبناء العمومة لم يطلُّو بعد؟
وما للخيل تُسرج والطبول تدق لي عن بعد؟
أموت هنا... ونخبي يشرب الركبان
غداً... ماذا يقول الغد؟
أما في الأرض...
من طرف المحيط إلى الخليج...
يد... ولو بتحية تمتد؟[1]

يربط الشاعر في عنوان القصيدة وهامشها التعريفي بين دلالتي الفرح والحزن المقترنتين بشخصية الفلسطيني/جمل المحامل، الذي غنَّى له قومه يوم خرج من شقوق الصخر ومن حدقات العيون، حين حمل أعباء قومه، كما غنّوا له يوم شاهدوه في أيلول يصلب[2]. أما على مستوى القصيدة نفسها فإن الأغنية الشعبية تحضر في السياق الشعري مقترنة بدعوة الذات الشاعرة لجمل المحامل أن يطلب من رجال المقاومة –وكان الشاعر واحداً منهم- البكاء عند وصولهم إلى بغيتهم "بيروت" ، فكأن كرامة المقاتلين منعتهم من البكاء ، ولكن المفارقة الدلالية التي يتشكَّل عبرها البيت الثالث ، تجعل من البكاء أو الحزن قاسماً مشتركاً في كل الأحوال، فإذا عرفنا أن "للحزن الكبير دموعه" فكيف نفسر قوله "الحزن بعض فواكه الفرحان"؟.

تنتقل الذات الشاعرة بعد وصفها للحزن المخيم على رجال المقاومة، إلى التواصل مع الآخرين من خلال الأغنية الشعبية، وتضمين أسلوبها ولغتها ودلالتها الموضوعية الدالة على الأفراح، ومساعدة أبناء العمومة لابن

(1) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور.(ص236-237)

(2) انظر الهامش التعريفي للقصيدة. (ص234). والإشارة إلى أيلول عمَّان: هي أحداث سبتمبر/أيلول سنة 1970م، حين نشب قتال عنيف بين الجيش الأردني والفدائيين الفلسطينيين خرجت المقاومة الفلسطينية بعده إلى بيروت .

العم/العريس، حيث جهَّزوا له الطبول والمزامير والخيل المسرَّجة، ليطوفوا به فرحاً في شوارع القرية، لكن بالانتقال من الأغنية الشعبية إلى الإطار الشعري الرسمي، تحدث المفارقة الحادة التي تكشف عن غياب كامل لأبناء العمومة من الأمة العربية، فتنكمش الرؤيا الشعرية على الذات الفلسطينية، ويضيق العالم لغياب النصير، وتصبح الذات الفلسطينية وحيدة يبرأ منها أبناء العمومة، ويلقون بها في مهالك الحياة، وبدلاً من دق طبول الفرح والاستقبال، يدقون طبول الحرب "الطبول تدق لي عن بعد" ، ولن تجد الذات الشاعرة وأهلها تبعاً لذلك يداً واحدة من المحيط إلى الخليج تمتد مرحبة بهم . وقد كانت الأسئلة المتضمنة في السياق الشعري انبثاقاً لهذه الرؤيا الحزينة المؤلمة، وكانت في الوقت نفسه سبباً في نزوع الذات الشاعرة إلى هذه الرؤيا المأساوية، ولذلك يبرز السؤال المحوري في حقيقة الأمر ، وهو سؤال تاريخي استشرافي ، يتمحور حول ماذا يقول الغد؟ أي ماذا يقول التاريخ؟ وكيف يسجل ترك الفلسطيني/ابن العم يعيش وحيداً دون مؤازرة أو مساعدة من أحد.

أما مريد البرغوثي فيوظِّف أغنية "العتابا/الميجنا"[1] ، مستخدماً آلية "الاسم المباشر" لأن "العتابا" في رأي د.عبد اللطيف البرغوثي هي الأغنية نفسها، أما "الميجنا" فهي اسم لازمتها، فالكلمة الأولى مشتقة من "العتاب"، والثانية مشتقة من "المجون" ، وهناك من يرى أن "يا ميجنا" ، هي تحريف بسيط لصيحة العاشق المولَّه مخاطباً معشوقته التي أضناه حبها بقوله "يا مَنْ جنى"، ومن المناسب في هذا الخصوص أن نذكر أن هذا الشكل الأكثر مناسبة للمرح والتسلية ، وعلى أية حال فإن هذه الأغنية تحظى بتجاوب شعبي قوي طبعت ذاتها في ذاكرة الشعب لمعالجتها

---

(1) وهذا مقطع افتتاحي من العتابا يوجهه الشاعر الشعبي لتحية الحضور، وكلمة "أنخاكم" في البيت الثالث بمعنى النخوة وطلب المساعدة

يا ميجنا يا ميجنا يا ميجنا — حَيِّ الزمان اللِّي جمعنا ولَّنا
مساء الخير مسيكم جميعكم — وقبَّل لي أياديكم جميعكم
ليوم الضيق وانخاكم جميعكم — عندما تصيح ليلا يا عرب

انظر د.عبد اللطيف البرغوثي: الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن-مكتب الوثائق والأبحاث-جامعة بيرزيت فلسطين-ط1-1979.(ص117)

العواطف الإنسانية الخالدة[1]. يقول الشاعر:

أنا يا رضوتي الراعي الذي مزماره القصبي لا يتعب
أغنيك
عتابا، ميجنا،شعراً أسميك
وحقلاً لليمامات الصغيرة
تطلعين الزاد للأغنام والرعيان
هل لي أن أساويك
سوى بالبيت
والوطن الذي تعطيه كي يزهو فيعطيك[2]

تحاول الذات الشاعرة التنفيس عما في القلب من مكنونات عاطفية ووجدانية، فتجعل من "رضوى" المعشوقة فلاحة وبدوية فلسطينية "تطلع الزاد للأغنام"، تبثها الأشواق ، ولواعج القلب العاشق المحب ، فتغنيها - وليس تغني لها - العتابا والميجنا، فهي – رضوى – إذن أغنية الحب نفسها، أو هي روح من الجمال الإلهي المتجسد في قصيدة شعرية شعبية، يتغنى بها الشعب في حياته اليومية، ثم سرعان ما تتحول إلى رمز أسطوري باعتبارها مصدراً من مصادر الخصب، ورمزاً دينياً يكرز[3] الشاعر باسمه في بلاد الله، ويتضح هذا من قوله:

أغنيك
عتابا، ميجنا، شعراً أسميك
وأركض نحوك، اقتربي
تعالي ربة للخصب أحملها على زندي
أطوف بها بلاد الله والفقراء
أكرز فيهم باسمك[4]

هكذا تتشكَّل صورة الحبيبة باعتبارها الوطن مرة، وآلهة الخصب مرة أخرى، وهذا التشكيل يؤدى إلى إثراء الرؤيا الشعرية وصولاً إلى مبدأ

(1) انظر د.عبد اللطيف البرغوثي:-الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن.(ص17-18)
(2) مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية.(ص681-682)
(3) الكرازة في العقيدة المسيحية هي التبشير والدعوة في الخفاء.انظر العهد الجديد: إنجيل متى-الإصحاح11
(4) مريد البرغوثي : الأعمال الشعرية.(ص682-683)

الحلول الصوفي ، بوصفه التحاماً بالأرض/الوطن في أبدع تجلياته الإنسانية، وأقربها إلى الفئات الشعبية،حيث تتمثل لهم رضوى أغنية شعبية، وآلهة تروي بحضورها أراضيهم وأشجارهم مرة ثانية، وداعية دينية تساعد الفقراء دون حدود زمانية أو مكانية مرة ثالثة، فيعم الخير والخصب والمطر بحضورها.

3-أغاني الوطن والحرب

تشتمل أغاني الوطن والحرب على موضوعات فرعية متعددة ، كالحنين للوطن وبنائه، والسفر منه وإليه ، وحمايته، والاغتراب عنه، والشجاعة في الدفاع عنه وعن حرماته ومقدساته، وبث الحماس في النفوس دفاعاً عن ترابه...إلخ، وقد يكتنف هذه الأغاني أحياناً دلالات تعبّر عن الشوق للمحبوب أو المحبوبة، ولم يقتصر الشأن في ذلك على الوطن "فلسطين" ، بل تعداه إلى التعبير عن الوطن العربي الكبير، فكانت مصر، وعمّان، وحلب، والقاهرة، والشام، حاضرة في جسد القصائد الشعرية الفلسطينية، سواء أكان ذلك من خلال الاسم المباشر، أم من خلال منطوقات بعض الأغاني الشعبية العربية ، التي نالت قسطاً وافراً من الشهرة والذيوع والانتشار. وقد استطاع الشعراء الفلسطينيون إكساب هذه الأغاني الشعبية أبعاداً دلالية، توحَّدت في علاقة فلسطينية عربية وثيقة العرى، شكَّلت الرؤيا الشعرية ، وأغنت ثوابت الشخصية القومية وعلاقاتها الأخوية والإنسانية.

استقى الشعراء الفلسطينيون أغانيهم الشعبية من مصادر متنوعة فلسطينية وعربية، واتخذوا في توظيفها عدة سبل منها: الحفاظ على لغة الأغنية وأسلوبها كما وردت في الأدب الشعبي، أو تفصيح لغتها وإضافة دلالات جديدة عليها. فمن النوع الأول الذي انتشرت أغانيه في فلسطين قبل نكبة سنة 1948م وبعدها، حيث ظهرت المقاومة الفلسطينية للاحتلال البريطاني، قول سميح القاسم في قصيدته "سيرة بريطافور"، مستخدماً آلية "القول"، حيث يمزج الشاعر في القصيدة بين الإطارين التقليدي "الكلاسيكي" والحر. يقول:

"سجل يا قرن العشرين عمعارك فلسطين
عللي جرى وعللي صار بين العسكر والثوار

طلعت كلاب الأثر — من عكا قبل العصر
على يركا والمكر — والرامة وشعب المغار
و زنود الشباب السمر — بنادق، وعيون حمر
والبيارق بيض وخضر — وسود وحمر ونور ونار
وسجل يا قرن العشرين — عمعارك فلسطين
عللي جرى وعللي صار — بين العسكر والثوار"[1]

تتداخل هذه الأغنية الشعبية في شكلها المتناظر، المعتمد على الشطرين مع القصيدة الحداثية المعتمدة على التفعيلة، لتشكّل بحضورها البنائي المخالف نقطة تحوُّل في جسد النص الشعري، يلفت انتباه المتلقي ، ويجعله يعيد عملية التلقي الشعري وفق قواعد قراءية وفنية أخرى ، ذات بعد تكميلي غير منفصل تماماً عن السياق الكلي للبناء الشعري، ولكنه يعضده ويكتمل به. لكن الأبيات المتناظرة مع ذلك تبقى ذات خصوصية شعرية وفنية لاعتبارات مختلفة، منها: أنها ذات أبعاد شعبية تكفل التجاوب الروحي والاعتزاز بالموروث، كما أنها أقرب إلى الذائقة العربية في بنائها الفني، حيث تعودت الأذن العربية واستساغت هذا الشكل البنائي، الذي يضرب بجذوره التاريخية في عمق الوجدان الشعري منذ امرىء القيس وحتى اليوم، وهذا يمنحها أهمية قصوى في الاقتراب من الجماهير الشعبية والمثقفة التي مازال كثير منها لم يتعود على الشعر الحر.

إن جاذبية الوقفة الموسيقية، واختلاف النسق الموسيقي عن بناء القصيدة العام، يهز علاقة التلقي بين القصيدة والقارىء، الذي يصبح أكثر وعياً وإدراكاً بطبيعة الدلالات التي ينتجها النص، هذا فضلاً عن دلالات القصيدة وأبعادها الموضوعية التي تستند إلى الإطار الشعبي من جهة، وإلى رجال المقاومة في فلسطين في مرحلة تاريخية معينة، الذين شكّلوا غصة في حلق الاحتلال البريطاني من جهة أخرى، لذلك يخاطب الشاعر "القرن العشرين" ، لكي يسجِّل في يومياته وتاريخه المعارك الطاحنة التي خاضها رجال المقاومة الفلسطينية دفاعاً عن تراب الوطن، لكن فعل الأمر "سجِّل" في أبعاده الدلالية ، يحمل في طياته أحزان الشعب الفلسطيني ومآسيه

(1) سميح القاسم: القصائد-مج4.(ص172-173)، أما يركا والمكر والرامة والمغار فهي أسماء مدن وقرى فلسطينية.

ومحارقه التاريخية الكبرى جنباً إلى جنب مع نضالاته، ورفضه للظلم(وغياب العدل الإنساني. ولهذا لم يكتف الشاعر بتوظيف الأغنية الشعبية في سياق القصيدة فحسب، ولكنه ختم بها القصيدة أيضاً مؤكداً على رحيل الاحتلال/بريطافور اللعين، وبقاء الأغنية الفلسطينية التي تحولت هنا إلى رمز شعري، يعبِّر عن الوجود الفلسطيني المنغرس في تراب الوطن. يقول:

سيرحل بريطافور اللعين
وستبقى الأغنية:
"سجِّل يا قرن العشرين عمعارك فلسطين
عللي جرى وعللي صار بين العسكر والثوار"[1]

وبذلك تشكِّل خاتمة القصيدة ثنائية ضدية، تتمثل في ثنائية بريطافور/الأغنية، أو الغياب/الحضور الفلسطيني المتجلي في المكان، المتمسك به وغير المفارق له رغم القتل والموت والتنكيل، كما تحتل خاتمة القصيدة/ الأغنية في رأي د.إحسان عباس، دور الخرجة في الموشح، فكأنها المحور، وما يجيء قبلها أو بعدها إنما هو أشبه بالفاتحة وبالتعليق على المتن[2]، وهذا يؤدي إلى تعميق الرؤيا الشعرية في أبعادها المظلمة والمشرقة في آن معاً، يتمثل الأول في القتل والتنكيل، والثاني في الصمود والمقاومة.

وينقلنا عز الدين المناصرة في توظيفه للأغنية الشعبية من الأجواء الفلسطينية إلى الأجواء المصرية من خلال قصيدته "المقهى الرمادي"، مستخدماً آلية "القول"، التي يقوم فيها بتفصيح أغنية "سيد درويش" المشهورة "يا عزيز عيني وأنا بدِّي أروِّح بلدي". وتزخر القصيدة بعبق الروح الشعبية المصرية من إشاراتها الدلالية الأولى، وأعني بذلك عنوان القصيدة ، الذي يشير إلى أشهر مقاهي القاهرة المرتبطة بالفكر والثقافة والأدب "مقهى الفيشاوي" بحي الحسين، ثم أغنية "سيد درويش"، ثم أغنية "ليه يا بنفسج"، وغير ذلك من مفردات شعبية . يقول:

ذلك المقهى الذي يقبع في حضن الحسين
جئته في ليلة غامضة الأسرار كي أدفن أحزاني

---

(1) ما سبق.(ص180)
(2) انظر د.إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر.(ص119)

جئته في ليلة واحدة يا أصدقائي
صدِّقوني
مرتين!!!
والمغني
كان في المقهى يغني!
يا عزيز العين إني
لتراب الشام مشتاق وفي قلبي جروح
من ترى منكم يبيع الآن لي
كبداً دون قروح[1]

تكشف الأبيات عن أبعاد الأزمة النفسية التي تعيشها الذات الشاعرة بعيداً عن الوطن، فهي نفس حزينة قلقة ، تجيء إلى المكان وتغادره في حركة دائبة لا تلوي على شيء، مما يوحي بعبثية الفعل الإنساني المنفصل عن إطار الزمان، لغياب الوطن باعتباره الحقيقة الكونية المنغرسة في اللاشعور الإنساني، حيث لا يتحقق وجود الإنسان وحضوره إلا بحضوره في قلب الوطن ، وأحضان ترابه وصخوره وأشجاره وأهله ، حتى لو كان الوطن صحراء قاحلة، فإنه يبقى حاضراً وفاعلاً في النفس البشرية، ومتماهياً في اللاشعور الفردي أو الجماعي النابض بالحياة في علاقة حلولية صوفية لا تعرف الانفصام، وهذا ما يشير إليه الشاعر في نصوصه النثرية الموازية، ويؤكِّد كيانية المكان/الوطن ، لأنه مرتبط بنواة الكرة الأرضية . فالنواة ليست البنيان الظاهري، وإنما يشتمل كيانها على نواة خفية لا تنتهي بانتهاء الشكل وتدميره[2]، أو الاغتراب عنه في المنفى، فهو في هذه الحالات كلها يبقى حاضراً في الذهن والشعور، ويبقى الوطن ينتقل مع الإنسان من مكان إلى آخر، ومن جيل إلى آخر، ويستحيل اقتلاعه أو تدميره على المستوى النفسي.

لقد تجاوز الشاعر الأبعاد الدلالية الموروثة للأغنية الشعبية "يا عزيز عيني"، حين قام بتفصيحها وتحويرها، وتوسيع دلالاتها من "بدي

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص31-32)
(2) انظر عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري.(ص287)

أروِّح بلدي" إلى "يا عزيز العين إني لتراب الشام مشتاق"، وهذه نقلة دلالية تعبِّر عن رؤيا سياسية، أو عن حلم سياسي-إن صح التعبير-يجعل من بلاد الشام بما فيها فلسطين كتلة جغرافية وسياسية واحدة، حتى تستطيع الوقوف بقوة أمام العدو، وتزيل الحزن الموضوعي الإنساني لا الذاتي الفردي الذي أحست به الذات الشاعرة وتعمَّق روحها، حتى كاد يخنقها لولا قيامها بتفريغ شحناتها العاطفية في التردد مرتين على المقهى والاستماع إلى المغني. هذا كله فضلاً عن حضور تجربة امرىءالقيس من خلال استدعاء خطابه الشعري في قوله "يبيع كبداً دون قروح"، باعتبارها تجربة موازية لتجربة الشاعر الفلسطيني الذي اغتصبت أرضه، ونفي خارجها دون أن يجد نصيراً ومؤازراً.

ويوظِّف أحمد دحبور في قصيدته "البشارة" إحدى الأغاني الشعبية التي كان يرددها رجال المقاومة الفلسطينية، وكذلك الشعب الفلسطيني، للتعبير عن صلابة الروح الثورية الفلسطينية عامة، ورجال المقاومة في "جبل النار" في مدينة "نابلس" بالضفة الغربية خاصة، باعتبارهم رمزاً من رموز الثورة الفلسطينية، ثم ينفتح السياق الشعري على الديني المقدَّس في أبهى صوره الإسلامية، وأروع أمثلة التضحية بالنفس في سبيل الدين والمبدأ الإنساني ، ويتمثل هذا في "الياسر". يقول:

وترانا...من رأى أهلي النشامى يهتفون
"يا مشاوير الكرامه مرحبا
"يا جبال النار ثوره...مرحبا"
مرحبا يا آل ياسر
أبشروا يا آل ياسر[1]

ونبقى في أجواء "جبل النار" مدينة "نابلس" مع علي الخليلي وقصيدته "نابلس تمضي إلى البحر" ، التي يستدعي فيها الأناشيد الحماسية للثورة الفلسطينية سنة 1936م، التي حفظها الشعب ورددها في كثير من المناسبات الوطنية، فدخلت الوجدان الفلسطيني، وتعمَّق حضورها في الأدب الشعبي للدلالة على صلابة الثورة الفلسطينية ورجالها ، الذين نذروا أنفسهم ودماءهم فداء للوطن وترابه. يقول:

---

(1) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور.(ص195-196)

حدَّث الموج عن الفجر عن العام 1936م
أن للأسلحة الشوق كما الأرغفة السمراء
غنَّى:-
"الطيارة والدبابة
"ما هي أقوى من العصابة
"والثوار هم الأمارة.[1]

تشير الصياغة اللغوية في أبعادها الدلالية إلى استدعاء أسلوب الحديث النبوي الشريف، في قوله "حدَّث الموج عن الفجر" ، ليضفي على رجال الثورة الفلسطينية سنة 1936م نفحات إيمانية ودينية مقدسة، تنغرس في وجدان الإنسان المؤمن، وتأخذ صفة الصدق المقدَّس . ويزداد قرب المتلقي من هذه الشخصيات، عندما يعزز الشاعر وجودها بأبعاد شعبية من خلال الأغنية، التي تجعلها تنتمي للدين والشعب، وتحمي الوطن، وتدافع عن مقدساته وأرضه وكرامته الوطنية.

4-أغانٍ شعبية أخرى

يشتمل هذا العنوان على الأغاني الأخرى التي وردت في دواوين الشعراء مثل : البكائيات، وأغاني الأعياد والاحتفالات الدينية، وأغاني المطر والعمل، وأغاني السخرية، وأغاني هدهدة الأطفال "إنامة الأطفال". تنقل "البكائيات" صورة الحزن المعبِّر عن رؤيا موضوعية وإنسانية في إطار الشهادة من أجل الوطن، وليس مجرد تعداد للصفات الخُلقية والخَلقية للميت والشهيد، بل هو البكاء الذي تتولد منه حركية الحياة واستمراريتها، هو البكاء الذي يحوِّل الموت الفردي إلى حياة جماعية، وهو بهذا المعنى الحداثي يختلف عن الرثاء العربي في إطاره الكلاسيكي أو الرومانسي، الذي يكتفي بمجرد اجترار أحزان الذات والبكاء على الفقيد بصيغة "كان" في إطارها الفردي غالباً، المحدود الدلالة والأبعاد. ولهذا سوف نعاين عن قرب كيف يتحول دم الشهيد مثلاً الممتزج بالتراب إلى مادة مخصبة للأرض ، تنبت الشعب المقاتل القابض على جمرة الحياة والموت في آنٍ واحد، وهي مفارقة دلالية جارحة فرضها الاحتلال على الأمة العربية، التي لا تملك سوى دمها لبذله سخياً ساخناً على مذبحي الحرية والكرامة ، وذلك في قصيدة محمود

(1) علي الخليلي: نابلس تمضي إلى البحر-منشورات الأسوار-عكا-ط1-1979م.(ص80)

درويش "قصيدة بيروت" ، التي يوظِّف فيها أغنية شعبية باللغة الفصحى. يقول:

قمر على بعلبك
ودم على بيروت
يا حلو، من صبَّك
فرساً من الياقوت!
قل لي، ومن كبَّك
نهرين في تابوت
يا ليت لي قلبك
لأموت حين أموت[1]

يسبق هذه الأبيات مباشرة محاولة إيقاظ الذات الشاعرة لشعب نائم تدعوه للانبعاث والتجدد، ومباركة الحياة والأحياء باستثناء الطغاة، ثم تحضر الأبيات/الأغنية باعتبارها امتداداً لهذا الإيقاظ الجماهيري الذي تدعو إليه الذات الشاعرة، ليصدم المتلقي بعد ذلك برائحة الدم التي تفوح من "بيروت"، فكأن هذه اليقظة التي تدعو إليها الذات الشاعرة هي "يقظة الموت"، التي تحقق يقظة الفلسطيني أو العربي الذي لا يملك سوى دمه المتحول إلى مصدر حياة للآخرين "نهرين"، ويتجاوز الماء هذه الدلالة المباشرة إلى دلالات دينية ارتبطت بمريم العذراء أم المسيح عليهما السلام، إذ يخاطبها جموع المؤمنين "افرحي يا ينبوع الماء الحي الذي لا يفرغ" أو "افرحي يا ماء خلاصيا"، من هنا كانت معمودية الماء في الدين المسيحي رمزاً للتجدد والانبعاث، فكأن المؤمن – بنزوله إلى الماء – يعود إلى رحم الأم ليولد من جديد[2]، وهذا الفهم، أي دلالة الولادة من جديد، يعززها وضع الذات الشاعرة للشهيد وللنهرين في تابوت واحد، ويعززها أيضاً محاولة الذات الشاعرة بعث الحياة في الشعب من جديد من خلال الأبيات التي تسبق الأغنية المقتبسة، وتأتي في سياق يوحي بابتهال طقسي للآلهة القديمة . يقول:

نمشي إلى الحرية الأولى

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش-مج2.(ص206)
(2) انظر ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث-في الشعر العربي الحديث-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط1-1978م.(ص47)

فنلمس فتنة الدنيا لأول مرة في العمر...
هذا الفجر أزرق
والهواء يُرى ويؤكل مثل حب التين
نصعد
واحداً
وثلاثة
مائة
وألفاً
باسم شعب نائم في هذه الساعات
عند الفجر عند الفجر، نختتم القصيدة
ونرتب الفوضى على درجات هذا الفجر
بوركت الحياة
وبورك الأحياء
فوق الأرض
لا تحت الطغاة
تحيا الحياة
تحيا الحياة[1]

إن الأغنية التي استندت إليها الذات الشاعرة في توليد الدلالة ، تشكِّل لبنة عضوية في بناء القصيدة الحي، يمتزج فيها البعد الوطني بأبعاد دينية وأسطورية ومكانية، وتؤسس لرؤيا تحريضية تجعل من الموت والشهادة ولادة جديدة، أو حياة جديدة ، يمتلكها الشهيد ليحيا حياة متجددة خالدة أبدية، لا يقدر عليها إلا أصحاب القلوب المؤمنة بالعدالة الإلهية، وعدالة القضية الوطنية التي يعملون من أجلها.

وفي قصيدته "تهليلة الذين يرفضون أن يموتوا ويرفضون أن يستسلموا" يعبِّر توفيق زياد من خلال مقاطع القصيدة التي تبدأ بقوله "يا حادي العيس"، يعبِّر عن الصمود والتحدي الفلسطيني رغم الموت الذي يمارس عليه . يقول في المقطع الثاني:

يا حادي العيس، دب الصوب في الشطين

---

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش-مج2.(ص205-206)

وقل لأهلي بكائي أطفأ العينين
خناجر الظلم، في قلبي وفي عنقي
فخذ بكفي، وبعني واشتري لي عين

ويقول في المقطع الثالث:

يا حادي العيس دب الصوب في الشطين
تكسَّر السيف في كفي أنا نصفين
لكنني فوق صلباني أقاتلهم
فخذ فؤادي وروحي واعطني سيفين

ويقول في المقطع السابع موجهاً الخطاب إلى "إربد" إحدى المدن الأردنية:

يا حادي العيس سلِّم لي على إربد
رشاشها مازال في متراسها يرعد
واحمل لها، ضمة من ورد ديرتنا
وقل لها ليس فينا غير أن نصمد[1]

يشكِّل التكرار "يا حادي العيس" في مستهل كل مقطوعة شعرية انفتاحاً على الشعر العربي القديم في إطار الرحلة، والانتقال من مكان إلى آخر، وهو بهذا المعنى ينشىء علاقة مشابهة معادلها الموضوعي هو الفلسطيني الذي أُبعد من "عمَّان" إلى "بيروت"، كما يشكِّل التكرار البعد النفسي للذات الشاعرة في انفتاحها على الآخر من خلال صيغة "النداء" المقترنة به والمكررة في كل مقاطع القصيدة، ويصبح لازمة موسيقية كما هي الحال في الأغاني الشعبية عامة ، ليضعنا أمام محورين دلاليين متغايرين: الأول محور القتل والظلم والصلب، والثاني محور الصمود ورفض الموت والاستمرار الوجودي والإنساني الفاعل، الذي يشتري لنفسه "العين" و "السيف" حتى تستمر المقاومة .

ويُغنِّي سميح القاسم في قصيدته "مرثية لبتريس لوموبا" ، أغنية من أغاني "هدهدة الأطفال" حتى يستقر في نومه الأخير، وبذلك يعمد الشاعر إلى تحويلها من إطارها الدلالي الموروث لإنامة الأطفال إلى دلالة الموت الأخير الذي لا صحو بعده، وهو بهذا المعنى يدخل في سراديب النفس

(1) توفيق زياد: ديوان توفيق زياد.(ص502-505)

للتعبير عن تجربة شعرية، تنفتح على التراث الإنساني، وتستبطن الذات الجماعية في أجلى صورها، وأبهى مظاهرها الثورية والتحررية. يقول:

نم يا حبيبي بالهنا حتى م تسهر في الضنى
عيناك عالقتان بالضوء المشع على الدنى
تعبت جراحك يا جميل فأعطها أن تركنا
وامسح حفونك بالظلام، أما ارتويت من السنى؟
يا قصفة الحبق التي سطعت عبيراً مؤمنا
يا بلبلا غنى على الكونغو نشيداً محزنا
بحَّاته تاريخ إفريقيا المآسي والمنى[1]

لقد تحوَّلت الأغنية الشعبية في إطارها العاطفي الحنون من "إنامة الطفل"، إلى "إنامة البطل" في مرقده الأخير ، بعد أن ملأ الدنيا/إفريقيا بصوته الذي صنع تاريخياً لها، وبداية للتحرر من نير الاحتلال، فكان صوتاً يحمل الأسى والحزن بقدر ما كان يحمل المنى والأمل في أن يصنع تاريخاً جديداً لإفريقيا. وينتشر صوت "لوموبا" في سياق القصيدة ، ليشكِّل محوراً للرؤيا الشعرية شديد الخصوصية في الدلالة عليه، ولكنه شديد العمومية والإنسانية في التعبير عن حضور إفريقيا وشخصيتها وهويتها . وبذلك يبدع الشاعر قصيدته من زخم الأبعاد التاريخية والشعبية ، ذات الكثافة الكنائية الموغلة في غياب البطل عن الجغرافيا وحضوره فيها عميقاً وفي نفوس أبناء إفريقيا، أي أن "لوموبا" حقق بموته البطولي الوجود الحقيقي لإنسان إفريقيا في القرن العشرين.

إن اقتناص الشاعر للحظات من الحياة الشعبية المستندة إلى أغاني "هدهدة الاطفال" أو "إنامة الأطفال"، يسحق المسافات الزمنية، ويوحِّد بين التاريخ الرسمي والأدب الشعبي، ليصوغ منهما شعراً نقياً صافياً شديد الصلة والالتصاق بالطبقات الشعبية ، التي يبهرها نقاء فطرة "لوموبا" وإنسانيته، بكسره أغلال إفريقيا، وهذه الدلالات تتضافر إلى حد بعيد مع الإطار الموسيقي الذي ارتضاه الشاعر لبناء القصيدة في إطارها الكلاسيكي بتوظيفه لبحر عروضي "مجزوء الرجز" ، الذي سمي بهذا الاسم في رأي

(1) سميح القاسم: القصائد-مج1.(ص61)

الخليل لاضطرابه[1] ، مما يشكّل معادلاً موضوعياً للاضطراب النفسي، والقلق الوجودي الذي خلّفه موت "لوموبا"، كما تتضافر هذه الدلالات مع توظيف الشاعر لأسلوب "التدوير" الذي حوَّل البيت الشعري في شطريه المتناظرين إلى مقطع شعري موحد الإطار دون فضاء بين الشطرين، وهذا يجعل القصيدة مزيجاً من الشعر الكلاسيكي والشعر الحر على مستوى البناء الموسيقي، وتكون القصيدة في رأي طراد الكبيسي "أقرب إلى الجملة المتصلة، والصور المركبة الممتدة مع الفكرة المعبّر عنها"[2]، وهذا يوحي بالتماسك والالتحام بين البطل الثائر والجماهير المحبة له. هكذا تلعب البنية الإيقاعية دوراً في الثراء الدلالي للنص، وتمنح القصيدة صوتها العميق المتشكّل منها ومن اللغة، والأسلوب، والأغنية، والمكان، واسم العلم، وهي كلها تزيد من تكثيف الدلالة الرامزة.

كما وظَّف مريد البرغوثي أغنية "العتابا/الميجنا" في إطار السخرية والتهكم، وذلك في قصيدته "ميجانا" ، ولكنها مصحوبة أحياناً بأبعاد الموت والرصاص والقتل.يقول:

"يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا
زحلق حبيبي ع البلاط وقعت أنا"

ثم يقول:

"يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا
رن سيفه ع الدرج زغردت أنا"[3]

تشكّل الأبيات السابقة في شعر مريد البرغوثي حياة السخرية والتهكم في حياة الشعب الفلسطيني المتلئة بالمآسي والأحزان، وهذا على العكس من الأدب الرسمي الذي ظل رزيناً وقوراً. على أن هذه الأغاني الشعبية المستندة إلى السخرية، تظل في رأي علي الخليلي أقرب ما تكون إلى "انفجارات" تصعد من قهر التراكمات اليومية ، فتكشف عن مضامين نضالات الجماهير وأشكالها في أدق التفاصيل المختلفة. نستطيع أن نؤكد على الأهمية الهائلة لها، ليس لمجرد استقراء اجتماعي وسياسي واقتصادي

---

(1) انظر الدماميني: العيون الغامزة على خبايا الرامزة – تحقيق الحسَّاني حسن عبد الله – مطبعة المدني – مصر – 1973م.(ص82)

(2) طراد الكبيسي : التدوير في القصيدة الحديثة-مجلة الأقلام-العراق-العدد-5السنة-13فبراير/شباط 1978م.(ص8)

(3) مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية.(ص730،732)

وصفي متفكه لأوضاع المسحوقين، بل للدلالة على جذرية الإرهاصات الثورية في تلك الأوضاع[1]، ولعل هذا المعنى يتضح بصورة جلية في قصيدة مريد البرغوثي التي يخلص فيها من تعبير السخرية إلى تعبير يستند إلى النضال الثوري والمقاومة...إلخ، من ذلك قوله في سياق القصيدة:

"يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا
ريح الشمالي يا نسيم بلادنا"
الدرب نحو الحقل أخضر
أهدابه الآقاح والزهور
ويهطل الغناء ميجانا يا ميجانا
ويهطل الرصاص
قنابل، دم، رصا...ص
ريح الشمالي تحمل النذور
يموت ثائر قبيل مطلع الصباح كل يوم
ويهطل الرصاص
ويهطل الغناء[2]

أما أحمد دحبور ، فيوظِّف بعض أغاني الأعياد والاحتفالات الدينية من خلال قصيدته "ماذا تغني العاشقة"، وهي تحمل في ثناياها مفردات أغنية من أغاني الأعياد الدينية المرتبطة بعيد الأضحى[3]، حيث ينتظر الأطفال الأضحية في صباح العيد، أولئك الأطفال الذين حرموا من كل شيء في مخيمات اللاجئين على طول الوطن العربي أو في داخل فلسطين المحتلة. يقول:

لماذا يطلب من بقرات العيد الحاكم
تمجيد لمآثر لحَّام الحي العربي؟
فإن كان التمجيد يلائم لحَّام الحي العربي
فماذا عن بقرات العيد؟
لماذا أصلاً تنقلب الأحلام إلى بقرات؟

---

(1) انظر علي الخليلي: النكتة العربية.(ص13)
(2) مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية.(ص731-732)
(3) وهذا جزء من الأغنية محفوظ في ذاكرة الباحث:

بكره العيد ونعيِّد — نذبح بقرة السيِّد
والسيِّد ما له بقره — نذبح بنته هشَّقره

ثم لماذا لا نتجول في الممنوع،
فنسأل عن أسعار النفط وختم الجوع
وندخل كل القاعات المضروبة بالشمع الرسمي الأحمر؟
ولماذا نبتعد؟
الحزن جماعتنا،
والعشب مساحتنا،
الأرض بساط الله [1]

تكشف الأبيات السابقة عن الأبعاد الإنسانية والدرامية التي تعتري الذات الشاعرة، كما تكشف عن ثنائية تعارضية بين قوى متناقضة ، ينتجها المحور الرئيسي "بقرات العيد" الذي تنبثق منه الرؤيا الشعرية بأبعادها الترميزية والإشارية التي يتحول فيها "اللحام/الجزار"، الذي يذبح البقرات صبيحة يوم العيد إلى لحَّام/قاتل ، يمارس فعل القتل في رقاب أبناء الشعب الفلسطيني بدلاً من رقاب البقرات .

في خضم هذا الموج الكاسح من أفعال الجوع والقتل، يختفي فعل الذبح/البقرات الدال على الفرح والسعادة لدى أطفال المخيمات الفلسطينية، ويفتت على المستوى الحضوري رغم أن حضوره هو الذي أدى إلى إنتاج النص نفسه، وشكَّل بؤرة اتسعت دوائرها حتى تلاشت أو كادت من جسد النص، واكتفت بالإشعاع الدلالي ثم التقوقع والانحسار في زاوية من زواياه، ليمارس الجوع والقتل سلطتهما وسيطرتهما على السياق الشعري، الذي مازال يولِّد من حين لآخر دلالات جديدة، حيث تحضر صيغة الاستفهام المقترنة بفعل المعرفة من قبل الذات الشاعرة ، التي تبغي معرفة ما يدور في الحي العربي، فتشهد وتعاين عن قرب اللحَّام/القاتل ومحاولة قتل الحلم الفلسطيني، ومنع دخول الفلسطيني إلى القاعات الرسمية لتوضيح قضيته الوطنية وشرحها للآخرين . وبهذا تتحول القصيدة من مظهرها الطفولي أو الشعبي البسيط "أغنية العيد/بقرات العيد" إلى التعبير عن عمق المأساة الفلسطينية ومظاهرها الدرامية.

ونبقى مع الطفولة ولكن في إطار إنساني آخر، يخلع فيه الطفل الفلسطيني لأسباب اقتصادية واجتماعية رداء الطفولة مبكراً، ليعمل في

(1)أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور.(ص515-516)

فلاحة الأرض، ويجعله علي الخليلي في قصيدته "النير"[1] ، يغنِّي في عمله إحدى الأغاني الشعبية القديمة المرتبطة بالعمل، قائلاً:

"حمَّلوني النير
وأنا لسه صغير"
وردة تنثرها الريح ورمان الجبل
ناضج قبل التباشير
وظهري مثقل بالبر والبحر
وآلاف العصافير تموت
"حمَّلوني النير
وأنا لسه صغير"
خارج من غبش القوت
أموت
ثم أحيا
ثم تلقاني الحواكير
فأمشي من زقاق لزقاق..لمخيم
هذه الليلة مأتم
أخذتني فرس بيضاء
أم شد يدي خوف الدياجير
وطوفان المقادير
فما جاء رغيف ضاحك الطلعة أو كان السكوت
يمسك الجوع[2]

تشكِّل الأبيات لوحة فنية تصويرية ذات إطار كلي، تندرج في ثناياها صور جزئية، تعبِّر عن "جوع" قاتل للبراءة والطفولة، فيحس "الطفل" بوطأة الحياة والعمل والجوع ، ويحلم "برغيف ضاحك"، يسعى إليه حتى يصرف عنه الألم، وهو حلم بسيط ميسور لغيره من الناس، لكنه شبه مستحيل، أو صعب التحقق لطفل في مخيم للاجئين يسير من زقاق إلى زقاق، ويموت ويحيا في كل لحظة من لحظات عمره الغض الطري. وهذا يعني أن الصورة تتحول إلى فعل ناجم "عن التقاء المسافة بين اليقظة

(1) النير هو: الخشبة التي توضع في عنق الثور المستخدم لحراثة الأرض
(2) علي الخليلي: مازال الحلم محاولة خطرة-مؤسسة ابن رشد للنشر-القدس-ط1-1981م.(ص49)

والرؤيا فيما ندعوه بالحلم، والتقاء الأماني الغائبة بالأيام الأليمة فيما ندعوه العذاب... وهكذا يحيل الشاعر الصورة التقريرية المباشرة إلى فعل وصيرورة، يتوهجان بحرارة اللقاء بين الذات والموضوع، بين الذات الشاعرة والقضية الشعرية، أو بين الأنا والآخر"[1]. إن الفاعلية النفسية للصورة الكلية ، تنتج من السياق الدلالي المستند إلى رؤيا شعرية، وتعمد فيها الذات الشاعرة إلى إعادة تنسيق الوجود الإنساني ، وأحزان العالم من خلال جوع الطفل الفلسطيني، الذي خلع عنه قسراً ثوب الطفولة قبل أن يتجاوزها بسنين طويلة.

(1) د.غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين-دار المعارف-مصر1986-م.(ص180)

الفصل الثالث

العادات والتقاليد

الفصل الثالث

العادات والتقاليد

شكَّلت العادات والتقاليد بأبعادها الاجتماعية والفكرية والإنسانية ، حضوراً بارزاً في الشعر الفلسطيني المعاصر، ولا غرابة في ذلك، فهي جزء لا يتجزأ من البنية السلوكية الطبيعية التي يمارسها الإنسان الفلسطيني في حياته اليومية المباشرة، وتعامله مع الآخرين، فهي ليست كالحكايات الشعبية التي لابد أن تتوافر لها مجموعة من الشروط حتى تروى، أو كالأغنية الشعبية التي يقتصر حضورها في المناسبات العامة . فالعادات والتقاليد ذات خصائص بنيوية في العقلية والسلوك، توارثها الإنسان واستقرت في وعيه ولاوعيه، وهو يمارسها بعفوية مطلقة يومياً مثل : شرب القهوة ، ولبس "الكوفية" على الرأس، أو لبس الثوب الفلسطيني المزركش بالألوان، أو التفاؤل أو التشاؤم من بعض الطيور "ترف العين"، أو انتشار الأطعمة كالزعتر، أو انتشار دواوين العائلات ومضافاتهم ...إلخ، وهذه كلها مظاهر من السلوك اليومي ، الذي تراه ماثلاً أمامك في كل لحظة، ويكفي أن تخرج للشارع الفلسطيني، أو تدخل البيت الفلسطيني لتعاين عن قرب هذه الأمور التراثية ، التي مازالت حية في وجدان الشعب، وتشكِّل سلوكه العفوي.

أقبل الشعراء الفلسطينيون على توظيف الأدب الشعبي ومنه العادات والتقاليد ، بوصفها تعبيراً عن الروح الوطنية ، واتخذوا من موضوعاتها وأشكالها متكأ لقربها من حياة الشعب بفئاته المختلفة، فبرزت في شعرهم قضايا الإنسان الفلسطيني المعاصر ومشكلاته، وتفصيلات حياته اليومية بكل ما فيها من ألم وغربة ، ومنفى ومأساة إنسانية شاملة فرضها الاحتلال الصهيوني، فكانت القصيدة رفضاً للواقع وتحريضاً عليه، وتمسكاً بمقومات الشخصية والهوية الفلسطينية . وقد اتخذ الشعراء الفلسطينيون في ذلك أساليب متعددة تمتص البعد التراثي الشعبي وتتحاور معه، سواء أكان ذلك من خلال التوظيف المباشر لأسماء الملابس والأطعمة ومتعلقات الضيافة والبيت ، كالكوفية، والزعتر، والقهوة، ومفتاح البيت، أم من خلال التوظيف الإيحائي لبعض متعلقات الضيافة، والتعاويذ، والتفاؤل والتشاؤم والزواج والأسرة، والألعاب، كفرش البساط للضيف، والتحويط بالقرآن،

ورف العين، وكسر الصحن الذي يكسر الشر معه، وتبشير الداية بالمولود، ونقوط العريسين، والألعاب الطفولية "طار الحمام".

ومهما يكن من أمر، فإنني سأقوم في الصفحات التالية بتحليل الإشارات المتعلقة بالعادات والتقاليد لإظهار مدى قدرتها على التعبير عن الرؤيا الإبداعية للشعراء الفلسطينيين، وعن وعيهم الذاتي والحضاري والإنساني بها.

1- الضيافة والمجاملات

يتكوَّن هذا الجزء "الضيافة والمجاملات " من رموز شعبية، تتخذ أشكالاً متعددة، وتتجاوز دلالاتها للتعبير عن ثوابت الشخصية الفلسطينية، وتكتسب أبعاداً موضوعية ، يستكنه الشاعر من خلالها أبعاد الواقع الراهن، ومظاهره الحياتية واليومية المعيشة في إطار كلي، يجعل من فلسطين ذات حضور كوني، سواء أكان ذلك من خلال أساليب التحية والسلام "هلا-أهلاً وسهلاً-صباح الخير-السلام عليكم...إلخ" ، أم من خلال رمز "القهوة" ، الذي يشكِّل رمزاً عائماً خاصة في شعر محمود درويش، فهو تارة تتشكَّل عبره حدود الوطن "رائحة البن جغرافيا"(1)، وهو تارة أخرى رمز للوحدة "وحيداً أصنع القهوة"(2) وهو تارة ثالثة من رموز الأمومة "أحنُّ إلى قهوة أمي"(3)، وتارة رابعة رمز من رموز الموت "الموت يشرب القهوة"(4)، وتارة خامسة من رموز الانبعاث والتجدد للشهداء، وذلك عندما يخاطب الشاعر "ماجد أبو شرار" قائلاً : "قم اشرب قهوتي وانهض"(5) . هكذا تتشكَّل "القهوة" في صور إنسانية ، وأبعاد دلالية في شعر محمود درويش، ففي قصيدته "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" ، المستندة إلى آلية "الاسم المباشر" ، تأخذ "القهوة" صورة الوطن الفلسطيني وحضوره الكوني، باعتباره الجغرافيا المكانية والروحية التي تحقق الوجود الفلسطيني. يقول:

---

(1)انظر قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا".(ص445)

(2) انظر قصيدة "أغنية".(ص31)

(3) انظر قصيدة "إلى أمي".(ص98)

(4) انظر قصيدة "امرأة جميلة في سدوم".(ص294)

(5) انظر قصيدة "اللقاء الأخير في روما"-مج2.(ص133)

ونافذتان على البحر يا وطني تحذفان المنافي...وأرجع

(حلم قديم-جديد)
شوارع أخرى اختفت من مدينته (أخبرته الأغاني
وعزلته ليلة العيد أن له غرفة في مكان)
ورائحة البن جغرافيا
ورائحة البن يد
ورائحة البن صوت ينادي...ويأخذ...
رائحة البن صوت ومئذنة (ذات يوم تعود)
ورائحة البن ناي تزغرد فيه مياه المزاريب-ينكمش
الماء يوماً ويبقى الصدى[1]

تشير البنية اللغوية المستندة إلى التكرار الرأسي إلى حضور "البن/ القهوة" بأشكال ترميزية متعددة، تتجسد فيها صورة الوطن ويده وصوته، وصورته المناخية "السماء المطرة" ، وصورته الروحية ذات الأبعاد الدينية "المئذنة"، وبذلك تتحول القهوة باعتبارها "مشروب الضيافة العربي الأصيل، ولها قيمتها لدى الناس، فوفرتها تدل على وفرة الخير وعلى الكرم، وهي التي تحيي أجاويد الله، وتُجهّز القهوة لتكون موجودة دائماً في المضافة... ويأتي الرجال من الأهل والجيران والأصدقاء، لشربها كدلالة على الرابطة الاجتماعية والانضواء تحت لواء سيد القوم"[2] ، تتحول من هذه الدلالات الاجتماعية ، إلى دلالات تتشكّل عبرها حدود الوطن بأرضه وسمائه وأناسه وأمطاره، لتصبح عالماً إنسانياً مكتمل الأبعاد. وقد كان هذا رداً على سخرية مرشح الرئاسة الأمريكية "كيندي" في اجتماع صهيوني، وقوله للحاضرين "انتظروني حتى أغسل فمي من أثر القهوة العربية" [3] .

---

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش.(ص450)

(2) نمر سرحان: موسوعة الفولكلور الفلسطيني – عمّان – ط-2ج1 – 1989م.(ص101)

(3) د.صالح أبو إصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948م حتى 1975م-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط1-1979م.(ص53)

أما الأقواس وعلامات التنصيص في الأبيات، فإنها تشكِّل حضوراً متكرراً في جسد القصيدة عامة، وتشير إلى استدعاء الذات الشاعرة للتداعيات العقلية والنفسية والعاطفية ، التي كانت تتحرك في أعماق شخصية "سرحان"، باعتبارها محفزات تستدعي فيها الشخصية أبعاد الوطن والحلم والعودة إليه (حلم قديم جديد-ذات يوم تعود)، كما تتضافر مع أبيات أخرى في القصيدة للتعبير عن وقائع الظلم ومظاهره الخارجية المتمثلة في السياسة الأمريكية، والتي تضرب عرض الحائط بالمصالح العربية (نابالم يحرق وجهاً ونافذة ويؤلف دولة)، وهذا ما يجعل "سرحان" بعد ذلك يحزم أمره على فعل القتل/قتل كيندي، ولذلك يسبر الشاعر لحظات زمنية من عقل "سرحان" وفكره، ويتعمق أبعاده النفسية التي دفعته للقتل. يقول:

قطرة دم تفتش عن جثة نسيتها...وأين؟

ولست شريداً... ولست شهيداً

ورائحة البن جغرافيا

وسرحان يشرب قهوته...

ويضيع[1]

هكذا يضيع "سرحان" في عالمه الداخلي النفسي، وعالمه الخارجي الواقعي، وتدخل أقواله بين أقواس، لكن عملية التنصيص في رأي د.صلاح فضل لا تعزل نموذجاً سردياً عن غيره، وإنما تورد تعقيباً ممعناً في تمثيل الكابوس بطريقة تعبيرية لافتة، يجعل مستويات الخطاب الشعري ممتزجة بعناصر سردية وشعبية ورمزية، ويقوم التفاعل بين هذه المستويات بمهمة توليد معناه الجديد[2]، فتكون القصيدة تبعاً لذلك إعادة إنتاج للواقع برؤيا درامية ، للتعبير عن الواقع الفلسطيني المعيش.

ويتحوَّل رمز "القهوة" في قصيدة سميح القاسم "طقس تقليدي لنسف المنازل التقليدية"، المستندة إلى آلية "الاسم المباشر"، إلى صورة من صور السعادة الصهيونية حين تقوم قوات الاحتلال بهدم البيوت العربية

---

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش.(ص451)

(2) ا نظر د.صلاح فضل: أساليب الشعرية-دار الآداب-بيروت-ط1-1995م.(ص76-77)

التقليدية ، التي تحمل في ساحاتها وحجراتها وحجارتها جزءاً من التاريخ الفلسطيني في فلسطين، مستخدمة "الديناميت"، لذلك تصفق الجماهير الإسرائيلية طرباً وفرحاً للتدمير، وهي تفعل ذلك مع قهوة الصباح، لكنهم نسوا أو تناسوا أن القهوة التي يرشفونها قهوة عربية، مما يستدعي الحضور العربي الفلسطيني ضد محاولات التغييب التي تمارسها قوات الاحتلال . يقول:

يصفِّق الجمهور بعد قهوة الصباح

رجال أعمال

فضوليون

ضباط

ثم يقول:

مكبر الصوت يعد:

خمسة...أربعة...ثلاثة...

اثنان...واحد...

يفخُّ فجأة

تنطلق الإشاره

يصفق الجمهور

تلمع في ثانية شراره

يصفق الجمهور

ترتفع العماره

تفرقع الشمبانيا

وتسقط العماره[1]

ويربط عز الدين المناصرة رمز "القهوة" بالدلالة التراثية لها في

(1) سميح القاسم: القصائد-مج2.(ص205-206)

قصيدته "غافلتك وشربت كأس الخليل". يقول عن زميل من زملاء البعثة الدراسية :

وبكى، حتى أيقظنا ديك الفجر، ضجيج الترام

قال: القهوة سيدة الأحكام

قلت: القهوة سيدة الأحكام

-أخشى أن نتقابل في بيروت

-أخشى أن نتقابل في البيت الحرام

-وضاع في الزحام

ولم أره منذ سنين، وبالضبط منذ ثلاثين عاماً وعام[1]

تشكِّل جملة "القهوة سيدة الأحكام" رمزاً من رموز التصالح بين الأطراف المتخاصمة في المجتمع الفلسطيني، وذلك حين يحضر المتخاصمون لدى شيخ من شيوخ القبائل، أو الأسر، أو الوجهاء المشهورين بحكمتهم وخبرتهم في الحياة بحل المشاكل بين الناس ، أو قدومهم على ديوان الشيخ لطلب شيء، أو لتحقيق أمنية ما، وجرت العادة أن تقدّم لهم القهوة في الديوان ، ويعدّ امتناعهم عن شربها إهانة ما بعدها إهانة، وبذلك يضطر الشيخ لتلبية المطلب الذي حضروا من أجله، كأن يكون خطبة عرس، أو القيام بصلحة إلى غير ذلك من الأمور [2] . وبهذا تستطيع القهوة أن تلعب دوراً بارزاً في حل المشاكل وتحقيق الأمنيات ، فهي "سيدة الأحكام".

ويجعل راشد حسين في قصيدته "صامدون" الشهداء لا يتعمدون بماء الأردن المقدس لأن ماءه نضب، بل يتعمدون ويضمدون جراحهم بدمائهم ، أو بعشب البراري ، أو بالقهوة العربية . يقول :

بدمائهم يتعمدون

لا ماء في الأردن

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص386)

(2) انظر نمر سرحان: موسوعة الفولكلور الفلسطيني-ج1.(ص102)

كل الماء سيق إلى السجون

وضمادهم

عشب البراري

أو ...

قهوة محروقة

غطّت جراحهمو

وكل العالم العربي عاري

بالعشب

بالقهوة

بدم من الزيتون

داووا الجراح

فأشعلوا نارا ...

ولكن

صامدون [1]

أما المتوكل طه ، فيوظِّف رمز القهوة في قصيدته "جدار" للدلالة على "الفقر" ، الذي يعاني منه الإنسان الفلسطيني المتروك وحيداً في هذا العالم، مقابل الذين يعيشون في المساكن الفاخرة "الفلل" والذين خانوا أوطانهم وعروبتهم، ودينهم، وقضيتهم، القومية وانهاروا ضعفاً وتخاذلاً. يقول:

دخان يغني هيولا الخيانات للوفد والانهيار

فماذا تغني لوحدك يا ابن الجدار

الذي ضيعوه بسيارة لا تنام

(1) راشد حسين : الأعمال الشعرية-مركز إحياء التراث العربي-الطيبة-ط1-1990م.(ص529-530)

وريش النعام

الذي ضج في عاليات الفلل

وماذا تدخن في وحدة الروح

يا ابن الجروح؟

ترسم بعض الفواصل للعاشقين

الذين.....

بقوا فقراء بلا قهوة أو عسل [1]

تمثَّل "القهوة" في السياق الشعري بنية "تعارضية" بين الفقر والثراء، وتأخذ بعداً من أبعادها الشعبية الطبقية، ويتمثل هذا بدعاء الطبقات الشعبية في المجتمع الفلسطيني وفي المجالس العائلية والشعبية "الله لا يخْليها من بيت صديق ولا عدو" [2] ، وهذا يدل على اخذ القهوة مركزاً مرموقاً في الثقافة الشعبية الفلسطينية يجب ألا يخلو منها بيت، فإذا خلا البيت من "القهوة" دلَّ ذلك على "فقر" العائلة المضيفة. ثم تحضر صيغة الاستفهام "ماذا" في جسد النص ، ليس للدلالة على انتظار إجابة تتشكَّل عبرها "معرفة" الذات الشاعرة بما يحدث للفلسطينيي ، ولكن للدلالة على تقرير البعد الطبقي المتعلق بالثنائية "التعارضية"، والإخبار عنها بألم وحزن ، وصلت إلى حد الكارثة لخلو البيت الفلسطيني من حضور "القهوة" فيه.

أما التحية والسلام ، فتتحول في قصيدة محمود درويش "عندما يذهب الشهداء إلى النوم"[3] إلى حلم بتحقق الوطن "تصبحون على وطن" ، وهي تستند إلى آلية "القول" في شعره وشعر الآخرين . كما تتحوَّل في قصيدة توفيق زياد "عن الرجال والخنادق" إلى "تحية السلاح"، وهي ذات رابطة بطولية وإنسانية . يقول:

---

(1) المتوكل طه: ريح النار المقبلة-منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين-القدس-ط1-1995م.(ص34-35)

(2) نمر سرحان: موسوعة الفولكلور الفلسطيني-ج1.(ص102)

(3) انظر قصيدة "عندما يذهب الشهداء إلى النوم"-مج2.(ص342)

يا غابة من الرجال الشعث والبنادق

يا أفقاً يموج بالنشيد، بالبيارق

تحية السلاح!!

للدم، للتراب، للجراح

للهب الذي أتاك بالسلام

يا خنادق

اليوم يا جزائر

تنطفىء الحرائق

وتملأ الأفراح بالدموع الأعين الغضاب

الأعين المحمرة التي تسلحت

بألف حربة وألف ناب[1]

كتب الشاعر هذه القصيدة في الخمسينات من القرن العشرين، عندما كانت الثورة الجزائرية مشتعلة تزلزل الأرض تحت أقدام الغزاة، كما كانت النكبة الفلسطينية سنة 1948م حديثة عهد، ومازالت آلامها تزلزل الكيانين الفلسطيني والعربي على حد سواء، لذلك يرى الشاعر في هذه الرسالة الشعرية التحريضية الموجهة للثوار في "الجزائر" ، رسالة مزدوجة للشعب الفلسطيني أيضاً "فكلنا في الهم شرق". لهذا تتشكَّل البنية اللغوية عبر أسلوب "النداء" الدال على الانفتاح على الخارج، حيث يجعل الشاعر منه أسلوباً يزخر بمفردات دلالية أو حقول دلالية، تجعل من الثورة والكفاح المسلح ضد الغزاة بؤرة لغوية، تقوم على التحريض المضيء لساحات مكانية لا تقف عند حدود الجزائر، بل تتعداها إلى ما سواها من أماكن ترزح تحت نير الاحتلال، فكانت الجمل التالية : "الرجال الشعث-البنادق-البيارق-السلاح-الدم-التراب-الخنادق-اللهب-الحرائق-الدموع...إلخ"جملاً تستند إلى بنية التضاد الثوار/الاحتلال، التي تؤطِّر النص الشعري، وتجعل

(1) توفيق زياد: ديوان توفيق زياد.(ص49)

منه نصاً مفتوحاً على الزمان والمكان ، للتعبير عن عمق الصراع الإنساني ، وفق مقومات تجلو صورة الثائر/البطل القابض على لهب الحرائق ، والذي يقدِّم دمه قرباناً على مذبح الوطن.

هكذا يتحول الثوار في الجزائر من مستوى "المفعول" الدلالي الذي يقع عليه فعل الاحتلال، إلى مستوى "الفاعل" الدلالي الذي يحاول إزاحة الاحتلال عن كاهل الأمة التي تحلم معه بالتحرر والاستقلال . على أن توفيق زياد يشكِّل في خطابه الشعري عامة صورة الشاعر الثائر، الذي يحمل هموم الوطن العربي الكبير على أكتافه، ويدعو إلى الثورة، فهو ينطق بلسانه ولسان الأمة "في أمجاد ماضيها ولحظات قهرها ، وفي تطلعاتها إلى مستقبل ، يبني فيه عالماً أكثر ملاءمة للإنسان . فالفنان الثوري إذن يعبِّر عن عذابات الأمة في كفاحها لتحقيق رؤيا حضارية، يسهم هو نفسه في صياغة قيمتها وجلاء صورتها. لهذا فإن الفنان الحقيقي ممتزج بالدم الذي يسيل من الأمة والإنسانية لتحقيق أهدافها السامية"[1]، وبذلك عبَّر الشاعر عن الواقعية الثورية ، المستندة إلى أبعاد إنسانية ، تعكس الواقع وقضايا الإنسان بإزاحة أشكال الظلم والتسلط والاحتلال عنه.

وفي قصيدته "أجراس الميلاد 1965م" ، يوظِّف أحمد دحبور بآلية "القول" تحية العيد "كل عام وأنتم بخير" . يقول موجهاً الخطاب إلى "عيسى" عليه السلام:

سينمو النبي الجنين، يجر الحدود البعيده

ويوقظ تحت لساني اللغات الجديده

ويعطي...-على الكرمل-الآخرين

ويعطي...

متى؟

شقَّني الصوت وعدا بلا...

---

(1) محيي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط1 – 1987م.(ص215)

متى؟

(كل عام وأنتم ...)

ويبقى المدى مقفلا

ويبقى اتساع الغياب

أفي هجعة الأرض رؤيا تضيِّق باب الغياب اللعين؟

أفي ملكوت السراب؟[1]

تستند الأبيات/القصيدة في إنتاج دلالاتها إلى ثلاثة محاور تنبثق منها الرؤيا الشعرية، وترشح السياق الشعري للانفتاح على أبعاد دينية وتراثية وشعبية . يتمثل المحور الأول في تعدد الأصوات والشخصيات ، التي تلعب دوراً رئيسياً في تبيان أبعاد المأساة الفلسطينية من خلال ارتكاز القصيدة على صوتين هما "الكورس"و الخيَّال"، حيث يعبّر "الكورس" عن بداية تكوين رؤيا في أفق العالم مازالت في طور الولادة، يتجلى من خلالها "المسيح" عليه السلام باعتباره مخلِّصاً للبشرية، لكن هذه الرؤيا الاستشرافية ذات البعد الروحاني الديني، تتجسَّد في جمل شعرية لها طبيعة "متراخية" كأنها تشكك في قدرة "المسيح" عليه السلام القيام بهذه المهمة أو الدور الإنساني ، وذلك مثل قوله : "وها صوته يتسكع بين الشعاب". لكن "الخيَّال" يدرك أن حضوره سيتحقق لا محالة وسينمو الجنين، وسيتحقق الحلم الفلسطيني بجر الحدود البعيدة، أو بجر الفلسطيني وإعادته إلى الوطن المتجسد في جبل "الكرمل" في حيفا بوصفه رمزاً لفلسطين، ومع هذا يبقى السؤال متى؟.

إن زمنية أسلوب الاستفهام المتحققة في "متى؟" ، تشكِّل المحور الثاني الذي تستند إليه الأبيات في إنتاج دلالاتها، وهو ما يبقي فعل الولادة والتجلي الحضوري لشخصية "المسيح" الفادي مؤجلة على مستوى الإطار الزمني، وغير قابلة للتحقق الآني، ولذلك يبقى تجاوز المأساة الفلسطينية بأبعادها وقسوتها حلماً ينتظره الفلسطيني في الزمن القادم ، وهو زمن

(1) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور.(ص139-140)

لا حدود دقيقة لنهايته ، ومما يعزز هذه الدلالة الزمنية واتساعها زمنية الأفعال المضارعة التي يقترن فيها الفعل الأول بالسين "سينمو" ، والأفعال الأخرى "يجر-يوقظ-يعطي". لقد صارت الأفعال حبلى بالمستقبل اللامحدود بدخول "السين" على الفعل المضارع ، لأنها في هذه الحالة "تخلصه للاستقبال، وتسمى حرف تنفيس ، لأنها تنفِّس في الزمان ، فيصير الفعل المضارع مستقبلاً بعد احتماله للحال والاستقبال"[1]، ثم يحضر حرف الاستفهام "متى" على المستوى الزمني، ليزيد الشك العميق في إمكانية تحقق الخلاص الفلسطيني، ويحمل في طياته انتظاراً حزيناً، وسيرورة زمانية غير محددة على الإطلاق.

تتضافر هذه الأبعاد الدلالية في المحورين السابقين لإنتاج دلالة مؤجلة على المستوى الزمني، تدعو الفلسطيني للصبر والانتظار، ويتضافر معها في إنتاج هذه الدلالة المحور الثالث ، المتمثل في التَّناص الشعبي بأسلوب الضيافة والترحاب والاستقبال، فتأتي العبارة المسكوكة والتراثية "كل عام وأنتم بخير" ناقصة، إذ لا يحضر دال "الخير" على المستوى السطحي للجملة، وإن كان حاضراً على المستوى العميق لها، للتعبير عن موقف نفسي مأساوي، ليس من المألوف التعبير عنه بهذا الشكل الذي يغيِّب أهم أركانه على الإطلاق وهو الدعاء للآخرين بـ "الخير"، هكذا نرى أن "الأساس العام لمفهوم الحذف ينطلق من الحاجة الفنية للمعبِّر في استخدام هذا النسق من الأداء ، بحيث يكون العدول عنه إفساداً له"[2] إذ ورود الجملة في سياق الذكر، يعود بها إلى أصل الصياغة اللغوية وهو الغالب، حيث يمر عليه المتلقي مروراً سريعاً دون نظر أو تدبّر، لكن كسر النسق المألوف من خلال الحذف، يجعل الجملة الشعرية ذات أبعاد دلالية وبلاغية، باعتبارها نسيجاً داخل السياق الكلي الذي تنتجه إشارات الخطاب الشعري.

ويجعل إبراهيم نصر الله دم الشهداء في قصيدته "دمهم" ، بؤرة مركزية تتحلّق حولها الدلالات ، التي تغطي مساحة الزمن الفلسطيني من صباحه "صباح الخير" إلى مسائه "مساء الخير" ، ويأتي ما بينهما ليجسد أبعاد المأساة الفلسطينيية في بعدها اليومي. يقول :

---

(1) المالقي: رصف المباني في حروف المعاني-تحقيق:د. أحمد محمد الخراط-دار القلم-دمشق-ط2-1985م.(ص459)

(2) د.محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية-الهيئة المصرية العامة للكتاب-مصر1984-م.(ص235)

دمهم صباح الخير

دمهم مساء الخير

دمهم تحيتهم ...رسالتهم إلينا

دمهم حكايتهم ... وخوفهمو علينا

دمهم مساجدهم ... كنائسهم

نوافذ دورهم

دمهم محبتهم وغضبتهم

دمهم عتاب جارح

دمهم فضاء فاضح

دمهم حكاية أمهم لصغارها

دمهم رسالة وردة لرحيقها

دمهم طيور بلادهم ورياحها

دمهم معاركهم ... وهدنتهم

وطرفتهم إذا اندفع الغزاة

دمهم ذراع صلاتهم

دمهم صلاة [1]

أما "المضافة" أو "الديوان" ، وهي ذات دلالات مترادفة ، يعود أصلها اللغوي "المضافة" إلى "ضاف" بمعنى: دنا ومال، وضاف فلاناً: نزل عنده ضيفاً. وضيَّف فلاناً:أضافه. والضيف: النازل عند غيره. والمضياف: الكثير الضيوف. والمضيفة: موضوع الضيافة (ج) مضايف. والمضيف: الذي يدعو الضيوف ويقربهم[2]، هذا وتؤدي المضافة وظائف كثيرة للفرد والمجتمع

(1) إبراهيم نصر الله : الأعمال الشعرية-المؤسسة العربية للدراسات والنشر-بيروت-ط1-1994م.(ص531)

(2)انظر المعجم الوسيط-مصر-ج-1د.ت- جذر "ضاف".(ص567-568)

منها :

1- تعدُّ مكاناً يجتمع فيه أفراد العشيرة أو العائلة برئاسة شيخها، ويبحث المجتمعون القضايا والمشاكل الاجتماعية والاقتصادية التي تهم العشيرة أو العائلة، وتتخذ فيها القرارات التي يلتزم أبناء العشيرة بتنفيذها.
2- تعدُّ وسيلة إعلامية مهمة، يتعرف من خلالها أفراد العشيرة أو العائلة إلى أخبارهم وأخبار غيرهم.
3- تقوم مقام قاعات الفنادق في المناسبات الاجتماعية في استقبال المدعوين.
4- يستقبل شيخ العشيرة أو العائلة ضيوفه فيها.
5- تؤدي دور الأندية الثقافية برواية الحكايات والأشعار والأمثال والنوادر فيها[1]. هذا بالإضافة إلى قيام شيخ العشيرة أو العائلة باستقبال الآخرين ، الذين يساعدهم في حل منازعاتهم، أو تحقيق أمنياتهم ومطالبهم سواء أكان ذلك عنده أم عند الآخرين.

هذا وقد وظَّف مريد البرغوثي رمز "المضافة"، بدلالاتها الشعبية التقليدية المتوارثة في قصيدته "أبو منيف" المناضل الفلسطيني الشهيد ، الذي مات منفياً بعيداً عن الوطن . يقول:

وتموت في المنفى
ومن منفى سواه
يطير وحش النعي
من منفى إلى منفى وتبتعد البلاد
بخبزها وجرارها ومنمنمات العشب في
أسوارها،
بهشاشة القمر الذي يسري بأخضره
على صبَّارها
وندى على تين على غصن على شجر

(1) انظر د.ناجي عبد الجبار: دليل متحف التراث الشعبي الفلسطيني-جمعية إنعاش الأسرة-فلسطين.(ص21-22)

تلاعبه العصافير المصابة بالغباء فلا

تكف عن الرحيل ولا تحس بضيعة الأوطان مثل الناس!

تبتعد الطوابين القديمة

والمسامرة الحميمة في المضافات

التي اعتادت شتم الملوك على الحصيرة[1]

تزخر الأبيات السابقة بحشد وافر من مفردات التراث الشعبي الفلسطيني، الذي يشكِّل حضوراً لافتاً للوطن وأشيائه الشعبية الموروثة ، رغم مفردات "المنفى" المتكررة في سياق الأبيات، وكأن الذات الشاعرة تعمل على خلق وطن شعري من خلال الكلمات، يشكِّل بديلاً من "المنفى" لعدم قدرتها على أن تحقق حضورها في الوطن على المستويين الجغرافي والواقعي. إن حضور هذه المفردات الشعبية الفلسطينية "الجرار-الصبَّار-التين-الطوابين-المضافة-الحصيرة"، يشكِّل رموزاً دلالية توحي بتجربة الامتلاء "الجرار-التين-الطوابين"[2]، أما "الصبَّار" فهو رمز الصبر في الثقافة الشعبية، وأما "المضافة والحصيرة"، فتدل على العلاقات الاجتماعية والأسرية التي تربط بين قلوب أفراد العشيرة أو الأسرة الواحدة. وبذلك تشكِّل هذه المفردات تجارب الامتلاء الجسدي والنفسي والاجتماعي المتحقق في المجتمع الفلسطيني ، باعتبارها انعكاساً للوطن وحضوراً له، تنبثق من رحم الموت والمنفى، مما يؤدي إلى انحسارهما في السياق الشعري ،لتضغط أشياء الوطن بقوة عليهما وتسحقهما في دلالة تجاوزية، ترتكز على علاقة ثنائية تقابلية الموت/الحياة، أوالمنفى/الوطن، حيث ينفي الثاني منهما الأول ، لتبرز ثنائية الحياة/الوطن في أبعاد تكاملية، تشكِّل حضوراً طاغياً على المستويين الشعري والنفسي في آن معاً. وبذلك تبدع الذات الشاعرة وطناً شعرياً ينغرس في كل خلجة نفس أو جسد للإنسان الفلسطيني المنفي، مما يجعل الوطن مستعلياً على حدود الزمان والمكان.

2- البيت

يجسِّد البيت الفلسطيني ومكوناته الأساسية من المفتاح والكوشان

(1) مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية.(ص353-354)

(2) الطوابين جمع طابون وهو التنّور أو الفرن

والخابية والطابون والمصطبة..إلخ، أبعاداً أخرى من أبعاد الشخصية الفلسطينية وتشبثها بالوطن، ففي قصيدة محمود درويش "أربعة عناوين شخصية" ، المستندة إلى آلية "الاسم المباشر"، يشكّل مفتاح البيت في فلسطين المحتلة سنة 1948م حلماً بعودة الوطن، إذ مازالت الذات الشاعرة رغم بعد المسافة الزمانية والمكانية عن فلسطين، تحتفظ بمفتاح البيت أملاً في عودة منتظرة لها لا تعرف الكلل أو الملل. يقول:

نحب القطارات حين تكون المحطات منفى جديداً. مصابيح ليست لنا كي نرى حُبَّنا واقفاً في انتظار الدخان. قطار سريع يقص البحيرات. في كل جيب مفاتيح بيت وصورة عائلة. كل أهل القطار يعودون للأهل، لكننا لا نعود إلى أي بيت. نسافر بحثاً عن الصفر[1].

يتبدى من الأبيات اعتمادها على محورين دلاليين متضافرين، أولهما ذو إطار شكلي يعتمد فيه الشاعر على توظيف إشارات غير لغوية، تتمثل في الشكل الطباعي ، حيث تغيب المساحات البيضاء عن الصفحة، كما تغيب إلى حد بعيد علامات الترقيم، مما يؤدي إلى طول الجملة، ليوحي فيها السطر الشعري على المستوى الشكلي بحضور السطر النثري في ذهن المتلقي ، وهذه سمة من سمات الحداثة الشعرية في بعدها التجريبي، حيث باتت القصيدة "جسماً طباعياً، وله هيئة بصرية مظهرية على الأقل. هذه الهيئة ليست مع القصيدة العمودية سوى "ترجمة" مادية لصور عقلية، أو لنظام تصوري مسبق. هذا ما تتخلص منه القصيدة الجديدة تدريجياً بانقطاعها النسبي أو الكامل عن البحور الشعرية، عاملة على توليد أشكال جديدة من المساحات النصية"[2]. هكذا تتساوق الإشارات غير اللغوية في السياق الشعري "غياب علامات الترقيم" ، حيث الترقيم الشعري المتواصل مع حركة القطار وسرعته، كما يوحي "غياب البياض عن الصفحة" بانغلاق الأفق أمام الفلسطيني في تجاوز مأساته.

أما المحور الدلالي الثاني فيتمثل في حضور "مفتاح البيت"، الذي يمنع انغلاق الأفق انغلاقاً تاماً، إذ المنفي الفلسطيني، يحمل في جيبه أينما

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش - ج2.(ص255)

(2) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة-دار توبقال-الدار البيضاء-ط1-1988م.(ص33)

حل مفتاح بيته في فلسطين آملاً العودة إليها في يوم ما . وبذلك يشكِّل المفتاح رمزاً للحلم المنتظر والمتوقع تجسيده على أرض الواقع، ويؤكد الشاعر هذا المعنى في أحد حواراته الصحفية بقوله :"أما على مستوى السيرة الشخصية أو الجماعية فثمة اسم بلادي، اسم المكان، اسم تاريخ هذا المكان وثقافته . أسماء أحس أنني مطالب بالدفاع عنها. هذا إذن يتعلق بالمعرفة الإنسانية، كما يتعلق بدفاعاتي عن هويتي الثقافية والوجودية"[1].

ولا يكتفي أحمد دحبور في قصيدته "حكمة الطوفان" بمجرد الاحتفاظ بـ "مفتاح البيت"، والاعتماد على الحق الشرعي أو القانوني لامتلاك فلسطين، ولذلك يوظِّف الرمز الشعبي "مفتاح البيت" بتقنية "مخالفة" للدلالة على أن اللحم الفلسطيني يجب أن يتوحّد في اللحم العربي . وينظر الشاعر لهذا الحل على أنه الحل الأمثل لاستعادة فلسطين، لأنه كلما حاول أن يدير المفتاح في قفل البيت لدخوله، تراءى له العسكر خلف الباب، فلا يستطيع إلى ذلك سبيلاً، فيعود خائباً في مسعاه، وذلك في قصيدته "فلسطين الهوى". يقول مخاطباً صديقه الشهيد:

كان يحمل فكرة المصباح،
فيما كنت أحلم بالهجوم على الصباح،
وما اختلفنا في ضرورة أن يموت الليل،
كان يشاهد السُّكَّر
في باطن التفاح
وأشاهد العسكر
في القفل والمفتاح
لكنه بذكائه اللمّاح
لم يغفل العسكر

(1) عباس بيضون: محمود درويش ، من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية-مجلة مشارف-القدس-ع-3أكتوبر/ تشرين الأول1995-م.(ص109)

أما أنا فغصصت...

ليس لدي ما أنسى

وليس لديه ما يخشاه[1]

تشكِّل الرؤية أو المشاهدة التي ترى العسكر في المفتاح، تعبيراً عن رؤيا استشرافية حدْسية ذات أبعاد جمالية، تستند إلى مقومات واقعية ، ترى فيها الذات الشاعرة أن الثورة ضرورة إنسانية حتى يتم تجاوز الحاضر ، وخلق مستقبل أفضل للفلسطيني والعربي على حدٍ سواء. فالثورة هي فعل تغيير. والشاعر الثوري "معنيّ بالدرجة الأولى بالإنسان وقضاياه الطاحنة، لذلك فهو مضطر إلى معايشة هذه القضايا معايشة تامة. والعربي في فلسطين لم تكن لديه مشكلة غير مشكلة الوطن. ولم تكن لديه قضية غير قضية التراب"[2]. وبذلك شكلّت "القضية الفلسطينية" أبعاد الرؤيا الشعرية لدى أحمد دحبور وغيره من الشعراء الفلسطينيين في داخل الأرض المحتلة وخارجها.

أما سميح القاسم ، فيوظِّف "كوشان البيت"[3] في قصيدته "قد نمهل لكن لا نهمل" بآلية "الاسم المباشر"، للتعبير عن امتلاك الإنسان الفلسطيني للتاريخ والجغرافيا ، باعتباره أول الدنيا وآخرها، رغم محاولات الصهاينة أو "يوشع بن نون" الذي ينهش في فلسطين شبراً شبراً، ويسرق أرضها وزرعها متمثلاً في البقدونس، والزيتون، ودالية العنب، والليمونة، ولم يترك قبراً للفلسطيني حتى يدفن فيه. وفي وسط هذا النهب الصهيوني لفلسطين وأرضها وزرعها يتجلى "كوشان البيت" الذي يمتلكه الفلسطيني، ليشكِّل مرتكزاً دلالياً، ويؤكد أحقية الفلسطيني الرسمية والقانونية في أرض فلسطين . يقول:

لكن...

من يملك كوشان الأرض وكوشان التاريخ وكوشان الإنسان؟

---

(1) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور.(ص772-773)

(2) شاكر النابلسي: مجنون التراب.(ص83)

(3) الكوشان : مستند حكومي رسمي يثبت لصاحبه امتلاك الأرض أو البيت وغيرهما داخل فلسطين المحتلة سنة 1948م

من يملك منا الكوشان؟

تملك أسلحة جيشاً بوليساً وهراوات

تملك علماً صحفاً ونشيداً وطنياً وسفارات

حقاً حقاً

لكن... في جيبي... في عب القمباز أصون الكوشان..!![1]

يمتلك الحرف "لكن" انزياحاً على مستوى البنية اللغوية، يجعل "التعارض" الدلالي بين الفلسطيني ، الذي يمتلك "الكوشان" حاضراً في الأرض والتاريخ منذ بدء الحياة الإنسانية على الأرض من جهة، والاحتلال الذي لا يمتلك سوى عنجهية القوة ومظاهرها الزائفة ، التي لا تصمد كثيراً أمام الحجة القانونية الدامغة التي يشهرها الفلسطيني في وجه العالم، داعياً إلى تحقيق العدل وكف الظلم عن أصحاب الأرض الأصليين من جهة أخرى . إن الحرف "لكن" في مستهل الأبيات وخاتمتها ، يمتلك قوة تدميرية ، تضغط على أسلحة الأعداء وبوليسهم وهراواتهم...إلخ وتفتتها ، وتضعها بين مطرقة الفلسطيني وسندانه، أو بين "كوشان" الفلسطيني وقانونية حقه .

ويؤكِّد توفيق زياد في قصيدته "على جذع زيتونة" بأنه سيحفر كل "قسيمة" أو "كوشان" على زيتونة

في ساحة الدار. يقول:

سأحفر رقم كل قسيمة

من أرضنا سلبت

وموقع قريتي، وحدودها

وبيوت أهليها التي نسفت

وأشجاري التي اقتلعت

---

(1) سميح القاسم: القصائد - مج2.(ص367)، وتعني "عب القمباز" أن "الكوشان" في جيب القمباز الداخلي القريب من القلب. والقمباز لباس شعبي فلسطيني خاص بالرجال

وكل زهيرة برية سحقت

وأسماء الذين تفننوا

في لوك أعصابي، وإتعاسي

وأسماء السجون

ونوع كل كلبشة

شدَّت على كفي

ودوسيهات حراسي

وكل شتيمة

صبَّت على رأسي

ثم يقول:

على زيتونة

في ساحة

الدار[1]

يمارس فعل "الحفر" بدلالاته التاريخية والشعبية ، استعلاءً واضحاً على محدودية الزمان والمكان، ويصبح "المحفور" منغرساً في الذاكرة، وسجلاً للسيرة الذاتية والجماعية للشعب الفلسطيني على شجرة الزيتون، ورمز الوطن والأرض والخضرة الدائمة، وهذه الديمومة تنعكس على الذاكرة الفلسطينية الشاملة التي تبقى فلسطين حاضرة في أعماقها. فـ"أنا أعرف من أنا بفضل السجلّات والعلاقات، التي تشكِّل الذاكرة التي أدعوها ذاكرتي، والتي تختلف في تركيبها عن ذاكرة الآخرين"[2]. إن ذاكرة الفلسطيني ذات أبعاد خاصة ، تعتمد على تسجيل "قسيمة الأرض" وحفرها على جذع شجرة الزيتون الحية، حتى تبقى الذاكرة تبعاً لذلك حيَّة نابضة تردد اسم فلسطين.

أما معين بسيسو فينقلنا في قصيدته "المصباح والطاحون" إلى

(1) توفيق زياد: ديوان توفيق زياد.(ص289-292)

(2) هانز ميرهوف: الزمن في الأدب-ترجمة د. أسعد رزوق-مؤسسة سجل العرب-مصر1972-م.(ص50)

مكوِّن آخر من مكونات البيت الشعبي الفلسطيني ، وهو "الطاحونة"[1] . يقول موجهاً الخطاب إلى الفلسطيني الذي سُرِق قمحه ، وطَحَن بطواحين عاشت عالة على جهده وعرقه. يقول:

والطواحين التي عاشت

على قمحك أجيالاً طويله

أطعمت كل جراد الأرض

لم تعطك مثقال فتيله[2]

تستند الأبيات السابقة إلى مفارقة دلالية جارحة، تجعل الفلسطيني الذي يمتلك الأرض مطروداً منها، كما تجعله محروماً من "القمح" الذي كد وتعب في زراعته وحصده، تتلقفه "طواحين" الآخرين وتستأثر به لنفسها، وبهذا تتجاوز "الطواحين" في السياق الشعري محمولاتها الشعبية التراثية على طحن القمح وتحويله إلى "دقيق" أو "طحين"، لتصبح رمزاً حراً يعبِّر عن رؤيا متسعة تكتنز بدلالات جديدة، تكشف عن حضور الاحتلال الصهيوني الذي يمتص عَرَق الشعب الفلسطيني ودمه، وجهده، وترابه، وخيرات أرضه.

وفي قصيدته "رضوى" ، يوظِّف مريد البرغوثي رمز "الخابية"[3] مقرناً بينها وبين "رضوى" ، التي تمثِّل "قمح الخابية الذهبي"، ومصدراً من مصادر الحياة بدلالاتها الأسطورية على الانبعاث والخصب والنماء، ويتعزز هذا البعد الأسطوري عندما تستمد "رضوى" حضورها من "الشمس المصرية" ، التي تمثِّل "الآلهة الأم"، لذلك سيعم الخير على الفلاحين البسطاء، الذين تجعل لهم "الآلهة رضوى" الأرض مخصبة، وهذا يؤدي إلى أن تحقق "رضوى" الرمز حضورها الفاعل على الأرض. يقول:

رضوى

(1) تستخدم الطاحونة في طحن الحبوب، وهي مكوَّنة من قطعتين دائريتين من الحجر الصلب، يوجد في القطعة العليا تجويف لوضع الحبوب ويد من الخشب تجعلها تدور. انظر د. ناجي عبد الجبَّار: دليل متحف التراث الشعبي الفلسطيني.(ص81)

(2) معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة.(ص186-187)

(3) تصنع الخابية من الطين وتستخدم لحفظ الحبوب

يا قمح الخابية الذهبي

تنضجك الشمس المصرية

خبزاً للفلاحين بقوَّتهم

كي تبذر أيديهم قمحاً آخر

وتصيَّره أيديهم خبزاً

وتصيرين!

قومي يا دائرة الأشكال

وضمي هذا الكون الطفل وقوديه إلى الورد

وتعالي نتبادل حمل الكون الطفل بكفينا

فالكون جميل، وثقيل، فتعالي

إني وحدي

لو ألقاك على جبل في التيه، وما فيه

إلا أشواك الصحراء ووهج الشمس

لانبعث الناس من الرمل وجاء الأطفال

ورجال وشيوخ وقبائل

وستجري في الصحراء الأنهار[1]

هكذا تتحوَّل الخابية/رضوى باعتبارها جزءاً بسيطاً من مكوِّنات "البيت" الفلسطيني ، من دلالاتها التراثية، إلى تجربة وجودية شاملة قادرة على اكتشاف العالم وإعادة صياغة مكوناته من جديد، وفق رؤيا رمزية أسطورية، تبعث الناس من الرمل، وتجري الماء في الصحراء القاحلة وتحوِّلها إلى جنة خضراء.

---

(1) مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية.(ص674-675)

3- التعاويذ والعرافة

تشكِّل "التعاويذ والعرافة" والسحر والرقية وغيرها ، حضوراً معقولاً في النصوص الشعرية الفلسطينية بتكرار "66" مرة، مقارنة بغيرها من "العادات والتقاليد" المنتشرة في الأوساط الشعبية، وبعض الفئات المتعلمة على حد سواء، إذ يعتقد هؤلاء في كثير من الحالات بمدى فاعلية الكلمة في حل مشاكلهم الاجتماعية، والاقتصادية، والصحية، أو التكهن بالمستقبل... إلخ ، وقد سخر "جوته" بلباقة من هذه العادات فقال:"على العموم...سيروا وراء الكلمات، وعندئذ تدخلون من الباب الأمين إلى معبد اليقين، فبالكلمات يحسن الناس العراك والمشاحنات، وبها يقيمون النظم، وبها يؤمنون أطيب الإيمان"[1].لهذا يبادر الناس عادة بالذهاب إلى العرَّاف، أو قارئة الفنجان أو قارئة الرمل، أو الساحر...إلخ ، للتخلص من آلامهم، لكن فدوى طوقان جعلت "أم" الفدائي الفلسطيني تحوطه بسورة من سور القرآن الكريم، حتى تحميه من الموت قبيل مغادرته للبيت مع رفاقه في الثورة. تقول في قصيدتها "الفدائي والأرض" ، المستندة إلى آلية "القول" على لسان الفدائي الفلسطيني "مازن"، الذي كان يكتب مذكراته الشخصية كل يوم رافضاً الإيمان بالغيبيات، ومشككاً في جدوى الكلمة، ومؤمناً بالفعل الإنساني الثوري في استعادة الوطن السليب:

أجلس كي أكتب، ماذا أكتب؟

ما جدوى القول؟

يا أهلي، يا بلدي، يا شعبي

ما أحقر أن أجلس كي أكتب

في هذا اليوم

هل أحمي أهلي بالكلمه؟

هل أنقذ بلدي بالكلمة؟

كل الكلمات اليوم

---

(1) نقلاً عن الكزندار كراب: علم الفولكلور.(ص307)

ملح لا يورق أو يزهر

في هذا الليل...

ثم تقول على لسانه موجهاً الخطاب لأمه:

-لا تحزني إذا سقطت قبل-

موعد الوصول

فدربنا طويلة شقيّه

ودون موعد الوصول ترتمي على المدى

سواحل الليل الجهنميه

نعبرها على مشاعل الدماء

لكن يجيء بعدنا الفرح

فيتساوى الأخذ والعطاء

-يا ولدي

اذهب

وحوطته أمه بسورتي قرآن

اذهب

وعوّذته باسم الله والفرقان[1]

تنهض البنية اللغوية للأبيات على بنية "التعارض" أو "التناقض" بين جدوى الكلمة وفعل الثورة في استرداد الوطن السليب، حيث يؤمن صاحب المذكرات الفدائي الفلسطيني "مازن" بلا جدوى الكلمة في هذا الليل البهيم ، الذي يضرب بثقله على صدر الشعب الفلسطيني، ولهذا تتوالى الصيغ الاستفهامية التي تشكِّل حضوراً لافتاً في الشريحة الأولى "ماذا أكتب-ما جدوى القول-هل أحمي أهلي بالكلمة...إلخ"، حيث يخرج

(1) فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة.(ص389-391)

الاستفهام عن دلالاته اللغوية المعروفة في الرغبة في التعرف والعلم بشيء مجهول ، إلى القناعة الراسخة بأهمية النضال والثورة لاستعادة الوطن.

تظهر صورة الفدائي الفلسطيني "مـازن" في الشريحة الثانية، باعتباره حاملاً روحه على كفه، وثائراً واقعياً يعي خطورة ما يفعل، وليس ثائراً رومانسياً يؤمن بكماله الإنساني وبقدرته الشخصية على تحقيق المعجزة "الاستقلال"، ولذلك تراه يوجّه الخطاب لأمه بأنه قد لا يستطيع الوصول إلى نهاية الطريق، وقد يسقط قبل أن يرى الاستقلال، ويطلب منها ألا تحزن، فتقوم "الأم" بكل ما تحمله من تراث شعبي انغرس في وعيها ولاوعيها، وبكل ما تحمله من معتقدات دينية وإسلامية ترى أنها ذات قدرة على حمايته، تقوم بتحويطه بها حتى تحميه من الموت "لكن لا يغني حذر من قدر". إن قدر الفدائي الفلسطيني وأجله يلاحقانه أينما حلَّ، وهو يدرك تماماً هذه الحقيقة النضالية وأبعادها المأساوية، ويقدِّم نفسه-طوعاً-قرباناً على مذبح الحرية الإنسانية، ويحمل عبء النضال، ويسير نحو جلجلته راضياً مرضياً، مخلِّصاً وفادياً بشرياً وكونياً، مؤمناً بقدوم "الفرح" وتحققه بين يديه أو بين يدي غيره من إخوانه الذين يكملون مسيرة النضال والثورة من بعده.

إن الرؤيا الواقعية أو الصوفية التي يتمثلها "مازن" في تصوره، تجعل "الأنـا" في بعدها الإنساني ذات غياب مطلق، وهـذا في حد ذاته "تأكيد للوعي ينطوي على فقدان كامل للشعور بالأنا"[1] ، ولا ينتج هذا التأكيد إلا عن يقين وتبصّر ووعي ، تنفذ منها الذات الشاعرة إلى أعماق النفس الإنسانية لشخصية الفدائي الفلسطيني "مازن"، الذي ينكر الذات، ويستعد في كل لحظة من لحظات عمره على الرحيل من الكون إلى مكوِّن الكون، أو من كثافة الدنيا إلى الشفافية الروحانية المحاطة بأنوار إشراقية تنبع من التحويط بسورتي قرآن.

أما سميح القاسم في قصيدته "رسالة إلى الله" ، المستندة إلى تقنية "المخالفة"، فإنه يجعل الصوت الشعري الذي يرسل برسالته إلى "الله" سبحانه

---

(1) محمد مصطفى هـدَّارة: النـزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث – مجلة فصول-مصر-مج-1ع4-1981م.(ص114)

وتعالى لا يؤمن بالحجابات والرقي. يقول:

يا أبانا، نحن بعد اليوم لسنا بسطاء

لا نصلي لك كي تمطر قمحاً

ولا نداوي بالحجابات وبالرقية جرحاً

نحن أنجبنا على الحزن كبار الأنبياء[1]

تضج الرسالة الشعرية في إطارها الكلي بالروح الدينية، وبالشكوى ومأساوية الحياة الفلسطينية، حتى إنها في بعض صيغها اللغوية والتركيبية، تتحول إلى تمرد الصوت الشعري على الذات الإلهية، لأنه وقومه يحملون كل آلام الصليب ، ويعيشون جياعاً عراة، ورغم هذا التمرد إلا أن بذور الإيمان تستقر في أعماق الصوت الشعري، بمعناه الواقعي، لذلك يؤمن بقدرة الفعل الإنساني وسط هذا الجو المفعم بالحزن والمأساة، أنه يستطيع أن يشق لنفسه ولقومه طريقاً للفجر الآتي، ويضع هذا البعد الواقعي في علاقة تكاملية مع عدم التداوي بالحجابات والرقية، أي أن الصوت الشعري لا يقبل أن يتخذ منها حلاً سحرياً لقضيته الوطنية، وبذلك يضع الحل في علاقة تناقض مع العادات والتقاليد السائدة في الأوساط الشعبية، التي تؤمن بجدوى هذه الحلول السحرية، وهذا بدوره يؤدي إلى تحوُّل "الحزن" و "المأساة" من أبعادهما الذاتية، وتقوقعهما حول الأنا الفردية إلى الأبعاد الإنسانية وانتشارهما الكوني، ويتضح هذا من صيغ الجمع التي تسيطر على جسد النص وخاصة "شق من مأساتنا للفجر دربا"، بعدها تتحول الجمل الشعرية إلى الإطار الفردي ، حيث يستغفر الصوت الشعري "ربه" ، ويرجع إلى رشده بقوله : "أنا الخاطئ مذ كنت ومولاي المنـزَّه".

أما معين بسيسو في قصيدته "المخلِّص الكذَّاب جون فوستر دلاس" ، فيخرج بـ "التحويطة" من إطارها المتعارف عليه على المستوى الشعبي للتعبير عن دلالات جديدة. يقول:

على صليب

(1) سميح القاسم: القصائد-مج1.(ص36)

من ورق الزيتون
تمدد المخلِّص الكذَّاب
كالغراب
على بساط نور
"ابكين يا حواري"
"بأدمع الحواري"
يا كل فرسان الوحول
حوِّطوا عجل الذهب[1]

تشير الأبيات الشعرية إلى تحوّل "العجل الذهبي" في الأبيات إلى رمز شعري للدلالة على "جون فوستر دلاس"، الدبلوماسي الأمريكي خادم "العجل الذهبي" ، ليأخذ بذلك أبعاداً دلالية جديدة بوصفه "المخلِّص الكذَّاب" ، كما يتحوَّل إلى "غراب" بدلالاته الشعبية المتوارثة باعتباره نذير شؤم "وأكثر العقائد الشعبية شيوعاً بالنسبة للغراب أنه طائر مشئوم، نجد ذلك في الفولكلور الأوروبي، وفي الفولكلور الإنساني بعامة"[2]. وتشير هذه الدلالات في أبعادها الكلية إلى اتخاذ السخرية سبيلاً للتعبير عن مكنونات النفس، إذ يمكن التعرف إلى السخرية من خلال التأثير المتبادل بين الشيفرة والسياق،ويمكن استخلاصها من اللغة الخاصة، أو التجربة الفردية لمجموعة متآلفة(3)، لكن بعد استخلاصها ومعاينتها والتعرف إليها عن قرب، يظهر ما فيها –أحياناً- من مأساوية إنسانية، تجعل الفلسطيني في السياق الشعري وحيداً في هذا العالم الواسع المترامي الأطراف .

ويوظِّف أحمد دحبور في قصيدته "الريح وآلهة القرصان" بمساحة "كلية" عادات السحر، والعرافة، والتمائم، لكنها غير ذات جدوى في تخليص الذات الشعرية من العذاب والألم والمعاناة. يقول:

---

(1) معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة.(ص129)

(2) فوزي العنتيل: الفولكلور ما هو-دار النهضة العربية للنشر-مصر1977-م.(ص102)

(3) انظر روبرت شولز: البنيوية في الأدب – ترجمة حنَّا عبُّود – منشورات اتحاد الكتَّاب العرب – دمشق – 1984م.(ص49)

ندبة في زندي المحرور...آهٍ...

فرَّغ المصل بزندي واستدار

حضنته الزرقة الربداء...وارته البحار

صدىء المصل بعرقي، التمَّ لحمي حوله، انحلَّتْ خلاياي

القديمه

خرزات الظهر تَخَّتْ،

أغلقت أمداه عيني،

وفمي يغتاله طعم الجريمه

رَبِّ: لم تجدِ التميمه

فلأروِّضْ فرس البحر، أتابع مركب العرَّاف

أرجع منه أعصابي...خلاياي القديمه[1]

تكشف الأبيات الشعرية عن الأزمة النفسية التي فرضت على الذات الشاعرة، فضرعت إلى "الله" سبحانه وتعالى تستغيث من خلال صيغة النداء "ربِّ" ، التي حذف منها حرف النداء "يا" للإيحاء بقرب العلاقة المكانية، والصلة الروحانية التي تربط بين الذات الشاعرة و "الرب" سبحانه وتعالى، لكن أسلوب النداء في صياغته الكلية، يكشف رغم قرب العلاقة بين الخالق والمخلوق، عن علاقة مفارقة بينهما، ذلك أن توسل الذات الشاعرة بالعادات والتقاليد السحرية "التميمة والعرَّاف" ، كان سابقاً على التوسل والتضرع للذات الإلهية، وبذلك تنشأ علاقة "التضاد" أو "التعارض" ، مما يقوي حضور البعد الدرامي ، ويحوِّل القصيدة إلى نواة تختزن الصراع الإنساني في صوت الذات الشاعرة على المستوى الفردي ، باعتباره مثالاً أو نموذجاً يجسد هذا الصراع، وينعكس هذا على مستوى البنية الإفرادية والتركيبية، إذ بحضور اسم الفعل "آه" على سبيل المثال المنوَّن الدال على أنه "نكرة" ، يحمل دلالة غير محددة ، تضفي على صوت الذات الشاعرة وتوجعها ألماً داخلياً نفسياً، وخارجياً كونياً.

(1) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور.(ص54-55)

4- عادات وتقاليد أخرى

استدعى الشعراء الفلسطينيون في دواوينهم الشعرية مجموعة من العادات والتقاليد الأخرى ، كالقيم الأخلاقية والدينية، والزواج والأسرة، والتفاؤل والتشاؤم، والملابس، والأطعمة، والألعاب الشعبية، للإفادة من حرارة التجربة الشعبية في التعبير عن الواقع الفلسطيني، وصوروا من خلالها حقائق كامنة في الوعي واللاوعي الشعبي الجماعي، من ذلك توظيف محمود درويش في قصيدته "بطاقة هوية" الملابس الشعبية الفلسطينية ، متمثلة في "الكوفية". يقول:

أنا عربي

ولون الشعر...فحمي

ولون العين...بني

وميزاتي:

على رأسي عقال فوق كوفية

وكفي صلبة كالصخر

تخمش من يلامسها

وعنواني:

أنا من قرية عزلاء...منسيه

شوارعها بلا أسماء

وكل رجالها...في الحقل والمحجر

فهل تغضب[49]

تشكِّل "الكوفية" في السياق الشعري جزءاً من أبعاد الشخصية، والهوية، والكينونة الإنسانية والوجودية للشعب الفلسطيني، ولكنها لا تقف عند هذا الحد ، بل تجاوزته باعتبارها "سمة مميزة للتحدي في الشخصية

---

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش.(ص75-76)

الفلسطينية تثير مشكلات رمزية في التعامل مع الأعـداء"[1]. إن نبرة الخطاب الشعري التي يتكرر فيها حضور "الأنا" ببعديه الذاتي والجماعي ، التي تضرب بجذورها في عمق التاريخ، وعمق الحضور الشعري على مستوى القصيدة في الجملتين "أنا عربي-أنا من قرية عزلاء" تمثلان فلذة من فلذات التواصل مع الموروث الشعبي على مستوى الصياغة اللغوية، إذ بحضورهما تستدعي الذات الشاعرة أبعاد شخصيتها وهويتها الكلية في إطارها العربي العام والفلسطيني الخاص، حيث يتداعى إلى الذاكرة القرى الفلسطينية "المدمرة" أو "المنسية" ، ومنها قرية الشاعر "البروة" التي أحس بفقدها -وبناء مستوطنة يهودية على أنقاضها-، وبافتقاد "فلسطين" نفسها في بعدها الجماعي، وهذا ما أكده الشاعر في حوار له مبيناً شعوره بعد رؤيته لما حدث للقرية بقوله : "أنا لم أعد إلى وطني الشخصي، لم أعد إلى مكاني الشخصي. تدمَّر مكاني الأول تماماً منذ البداية، من هنا فإنني حين أحكي قصتي أروي رغماً عني قصة جماعية..فالمصادفة وحدها جعلت من قصتي الشخصية قصة جماعية. ولهذا تتعرف الجماعة إلى صوتها في صوتي الشخصي"[2]، وبهذا تشير "الأنا" إلى البعد الجماعي، وتصوِّر المأساة الفلسطينية ومحارقها التاريخية الكبرى مع تجلي روح الصمود والتحدي والتمسك بالأرض.

أما فدوى طوقان فتوظِّف في قصيدتها "الروض المستباح" إشارة شعبية أخرى ، هي "التفاؤل والتشاؤم" ، وتتمثل في التشاؤم من "البوم" الذي يأخذ بعداً رمزياً للدلالة على الاحتلال ، أما الروض المستباح فهو "فلسطين" . تقول:

ماذا أرى؟ هذاك "بوم" غريب	منطلق جهم المحيا، وقاح
يحوم في الروضة حوماً مريب	غدّوه، متَّهم ... والرواح
يطل من عينيه قلب جديب	لكنه أرعن، فيه جماح
اقتحم الباب اقتحام الغصوب	وجاس في الروض طليق الجناح[3]

(1)د.صلاح فضل: أساليب الشعرية.(ص147)

(2) عباس بيضون: من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية-مجلة مشارف.(ص74)

(3) فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة.(ص103)

ويوظِّف عز الدين المناصرة في قصيدته "رسائل متبادلة بيني وبين الموت" "رفَّة العين" ، التي يتبعها في الأوساط الشعبية خوف من حدوث أمر مزعج، أو حزين، أو مأساوي.يقول:

كاتبت الموت وكاتبني هذا الأسبوع

عانقت الموت وعانقني قرب الينبوع

قاتلت الموت وقاتلني يا سعف يسوع

أصغيت إلى وقع خطاهم وهي تجوب شوارع روما،

تلتف بأقنعة الأسرار

دق الجرس الهاجس في صحراء القلب، ذكرت السيدة الخضراء

في جبل الصبر الأصفر، تذكرني في ميدان الساعة

فلقد رفَّتْ عيني اليسرى، أعرف أن الباعه

في آخر هذا الليل يموتون على أرصفة الأحياء[1]

ينم عنوان القصيدة بوصفه المدخل الدلالي للخطاب الشعري عن حضور "الموت" المتشخِّص في صورة إنسان، يقوم بفعل الكتابة للذات الشاعرة، مما يضفي على التجربة الشعرية طرافة أو إثارة للنفس، وتتعزز هذه الإثارة على المستوى الصرفي بتوالي الصيغ الاشتقاقية الدالة على المشاركة "كاتبت-عانقت-قاتلت" ، مما يجعل القصيدة مسرحاً يحتوي على أفعال تتنامى من حميمية العلاقة بين طرفين في المكاتبة والمعانقة، إلى عدائية العلاقة والقتال في قوله "قاتلت"، يشكِّل فيها "الموت" بحقوله الدلالية المنغرسة في السياق الشعري، وفجائعية حرف الروي "العين" انتصاراً ساحقاً على الذات الشاعرة، أو على "الباعة" الذين هم جزء كبير من الناس يقع عليه فعل الموت، الذي يسبقه مقدمات دلالية "رفَّت عيني اليسرى" ، التي تنبئ في الاعتقاد الشعبي بقدوم مأساة ، سرعان ما تجسدت في القصيدة بموت الباعة .

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص215)

ويوظِّف مريد البرغوثي عدة إشارات تتعلق بالزواج والأسرة من خلال "زفة العريس" ، وذلك في قصيدته "أضع اليد اليمنى على الخد الأيمن". يقول:

مثل شيخ تعوَّد فقد البنين

ساهمٌ وطني، موغل في السنين

كل زيتونة فيه تذكر زارعها

كل جَنُّونة فيه تعرف قاطفها

والمحاريث تعرف أثلامها في الحقول

منذ أن حسرت ماءها عن مداه البحار

وتجلَّت تضاريسه:

رشة العطر في زفة العرس

مِحْرَمة الراقصين

وجرن المضافة، نقش الحصيرة[1]

يحشد الشاعر في الأبيات/القصيدة كثيراً من مظاهر الوطن، التي يشكِّل حضورها بكثافة في السياق الشعري فاعلية محورية، ذات أبعاد وجدانية وواقعية عميقة، تعمل على تشخيص عناصر الوطن ومظاهر الطبيعة المكوِّنة له، حيث شجر الزيتون بدلالاته الوطنية الفلسطينية، يحمل ذاكرة الوطن ويذكِّر بزارعه الفلسطيني، وكذلك زهور "الحنون" و "المحاريث". إن كل شيء في الوطن ينطق أبعاد الزمان والمكان، ذلك أن التذكُّر "آلة تسجيل أكثر تعقيداً وتشويشاً من الطبيعة والأدوات التي هي من صنع الإنسان أو السجلات التاريخية، وينشأ هذا التعقيد والتشويش من أن الذاكرة بدل أن تعكس في علاقاتها ترتيباً تسلسلياً مطرداً، تعكس ترتيباً ديناميكياً غير مطرد للأحداث"[2] ، لكنه ناتج عن اختيار دقيق

(1) مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية.(ص408-409)

(2) هانزميرهوف: الزمن في الأدب.(ص27-28)

للعناصر المتذكَّرة، وليس اختياراً عشوائياً يأتي مع الشاعر كيفما اتفق، إذ بحضورها تحضر الدلالة الإيحائية التي تبغي الذات الشاعرة التعبير عنها.

بناء على ذلك، تمتزج في حالة التذكُّر التي تخلعها الذات الشاعرة على عناصر الطبيعة الفلسطينية، صفة الامتزاج بين الأشياء المتذكّرة ومكوِّنات الوطن في أهم مظاهره الدالة على الحضور الفلسطيني منذ الأزل، ولذلك تطيل الذات الشاعرة في السياق الشعري في ذكر هذه العناصر، فيحضر فضلاً عما ذكر سابقاً (الجرن-المضافة-الحصيرة-التين-الزيت-النسوة الفل-السحب-السهل-التل-الميجانا...إلخ"، وهي يمكن حصرها في ثلاثة حقول دلالية عامة ذات قيمة ترميزية هي: السماء، والأرض بما عليها، والإنسان في بعده الشعبي "شيخ-الميجانا"، وكلها تصنع وطناً شعرياً بعد أن فقد الشاعر وطنه الأرضي، إلا أن مكوِّناته حاضرة تنتظر عودة ساكنه الحقيقي الذي مازال عالقاً في ذاكرة الأشياء، ثم تأتي "رشة العطر" و "زفة العريس"، و "محرمة الراقصين" وغيرها ، لتشكِّل بعداً آخر من أبعاد الوطن، إنها تشكِّل التضاريس الأرضية والجغرافية للتربة الفلسطينية بجبالها، وسهولها، وسواحلها، وصحاريها...إلخ، وهذا يعني تحوُّلها في السياق الشعري إلى رموز كلية ، لا تقف عند محمولاتها التراثية المعروفة، وإنما تتجاوز ذلك للتعبير عن حدود الوطن وأبعاده الكونية الشاملة . وبذلك يتعانق المستوى التاريخي الحضوري للشعب الفلسطيني منذ الأزل، مع المستوى الجغرافي الذي يرسم صورة الوطن وحدوده.

أما علي الخليلي ، فيوظِّف واحداً من أشهر الأطعمة الشعبية في فلسطين ، وهو "الزعتر"، وذلك في قصيدته "هل تدخلين تحت رعشتي منارة". يقول:

ونحب الزعتر
ونحب الأعشاب البرية
مثل طيور تخترق الأفق الأحمر
كل مساء، حتى تتسع الحرية
في الأجساد،

وتنمو أحلام البشرية[1]

يأتي "الزعتر" في السياق الشعري في إطار "الحرب" التي تطحن الإنسان الفلسطيني، وتفرض عليه واقعاً مراً يفقده طعم الخبز، لكنه لا يفقد حسه الإنساني، إذ يستطيع الفلسطيني اجتياز مراحل التجويع والحصار بأكل "الزعتر"، و "الأعشاب البرية" وهو تحت قصف صهيوني وحشي، دون أن يتوقف حلمه الكوني في صنع مستقبل إنساني أفضل وأبهى، وهذا هو شأن أصحاب الأحلام الإنسانية المشروعة ، الذين يجب أن يلعبوا دوراً فاعلاً في هذا العالم، دون أن يتراجعوا عن أحلامهم المشرقة قيد أنملة، وبذلك يقدِّم الفلسطيني نفسه قرباناً على مذبح الحرية الإنسانية، ويشكِّل بمعاناته الذاتية انبثاقاً لرؤيا وجودية، تسعى لمحاربة الشقاء الجسدي والروحي في العالم .

(1) علي الخليلي: نابلس تمضي إلى البحر.(ص140-141)

الفصل الرابع
المثل الشعبي

الفصل الرابع

المثل الشعبي

يشكِّل المثل الشعبي بلغته الموجزة، وعباراته المكثفة، وبلاغته المعبِّرة، وصوره المبدعة، وموسيقاه المتناغمة المؤثرة ، خلاصة لتجربة واقعية عاشها الإنسان، وجرت على لسانه سحراً حلالاً ، يحمل في ثناياه معرفة الإنسان لنفسه وللآخرين وللعالم من حوله، فهو على هذا الاعتبار وكما عرَّفه "الألماني "زايلر" بأنه "القول الجاري على ألسنة الشعب، الذي يتميز بطابع تعليمي، وشكل أدبي مكتمل ، يسمو على أشكال التعبير المألوفة"[1] . فهو إذن "مدرسة" شعبية تلقي بكنوزها أمام الدارس لتزداد خبرته وثقافته عمقاً في شتى مناحي الحياة الثقافية، والاجتماعية، والاقتصادية، والإنسانية هذا من جهة، ومن جهة أخرى ، فإن المثل الشعبي جزء من الثقافة الشعبية، وهو بهذا الاعتبار وجه مشرق من وجوه التراث الوطني أو القومي الضارب في عمق التاريخ، المعبِّر عن شخصية الأمة وأحلامها، وطموحاتها، وهمومها ،وتناقضات حياتها ، ويؤكِّد "جول" هذا المعنى بقوله : إن المثل "أعلى شكل تجريبي ضارب جذوره في الملاحظة العملية للسلوك البشري"[2]، كما يعبِّر عن مدى تمسك الأمة بقيمها الأخلاقية والدينية ، وبترابها ووطنها، وتحديها للشر، وصمودها في وجهه بحثاً عن الخلاص بمعناه الشامل، إذ كثيراً ما يخرج المثل في دلالاته من إطاره الذاتي الضيق إلى الإطار العام والشامل.

إذا كان الإنسان هو الإنسان في كل زمان ومكان، فإننا لن نجد غرابة في تشابه التجارب الإنسانية والأمثال الشعبية بين الأمم في أبعادها ودلالاتها، بل ولا يقف الأمر عند مجرد التشابه الموضوعي أو الشكلي، إذ قد يصل الأمر إلى حد التطابق الحرفي في بعض الأمثال في رأي جمانة طه، التي تورد مجموعة من الأمثال العربية المتشابهة أو المتطابقة مع الأمثال الإنجليزية ، منها على سبيل المثال "ما كل مرة تسلم الجرة" وفي الإنجليزية "ما كل مرة تعود الجرة سالمة من البئر" ، أو المثل العربي "يخاف من خياله"

(1) نقلاً عن د.نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي.(ص162)

(2) روبرت شولز: البنيوية في الأدب.(ص59)

يطابقه المثل الإنجليزي "يخاف حتى من خياله"[1]. وبهذا يتراءى الفكر الإنساني بوضوح في الأمثال الشعبية، باعتبارها صورة من صور التلاقي بين الأمم وتداخل الثقافات، ومنها الثقافة الشعبية.

لقد وظَّف الشعراء الفلسطينيون الأمثال الشعبية لإدراكهم بأهميتها الثقافية، والحضارية، والتربوية، والأخلاقية، والوطنية، فجاءت قصائدهم مشتملة على أغلب محاورها الإنسانية ، التي تعبِّر عن الأوساط الشعبية، وروحها الوقادة التائقة لحياة الفطرة، والخير، والتعلُّم، والمحافظة على الحقوق، والمكان، والدفاع عن الوطن ...إلخ، وتوسلوا في ذلك أساليب متعددة منها: إيراد المثل في صيغته اللغوية دون تغيير، أو تفصيحه، أو تغيير بعض كلماته، لكن "القلقشندي" رغم تسليمه بأهمية الأمثال وتوظيفها في الشعر والنثر على السواء، للتعبير عن الوقائع والأحوال، يرى عدم جواز تبديل ألفاظ الأمثال بقوله: "إلا أن الأمثال لا يجوز تبديل ألفاظها، ولا تغيير أوضاعها لأنها بذلك قد عرفت واشتهرت"[2]، وهذا رأي في –حالات كثيرة- يقيد حرية الشاعر وحركته النفسية، وتدفقه العاطفي والشعوري.

لقد تعامل الشعراء الفلسطينيون مع الأمثال الشعبية بحركية إبداعية ، تجاوزوا من خلالها شكل المثل الشعبي ولغته، كما تجاوزوا التعبير السكوني الموروث المرتبط "بأحادية الدلالة"، إلى "تعددية الدلالة" باعتباره نسقاً متغلغلاً في نسيج القصيدة، ومنصهراً في التجربة الشعرية والبنية اللغوية التي ينتجها النص الشعري، وهو بهذا المعنى يتسم بقابلية مرنة للدخول في علاقات جديدة متعددة الأبعاد. وقد أشار ابن المقفع إلى شيء من هذا عندما أكَّد أهمية الأمثال الشعبية في الحياة العامة، وأهمية توظيف الشاعر لها في النص الشعري، بقوله : "إذا جعل الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق، وآنف للسمع، وأوسع لشعب الحديث"[3]، وأقرب إلى الطبقات الشعبية التي تقرأ الشعر لترى نفسها وروحها فيه.

---

(1) انظر جمانة طه: موسوعة الأمثال الشعبية العربية، دراسة تاريخية مقارنة-الدار الوطنية الجديدة للنشر والتوزيع-السعودية-ط1-1999م.(ص44)

(2)القلقشندي: صبح الأعشى-المطبعة الأميرية-مصر-ج1-1913م.(ص302)

(3) نقلاً عن الميداني: مجمع الأمثال-قدَّم له وعلَّق عليه: نعيم حسن وزوز-دار الكتب العلمية-بيروت-ج-1د.ت. (ص8)

ومهما يكن من أمر، فإنني سأقوم في الصفحات التالية بتحليل عدة إشارات "أمثال شعبية" منتقاة، تشكِّل مجموعة من القواسم المشتركة بين الشعراء الفلسطينيين، أو تحليلها لأهميتها التوظيفية في دواوين الشعراء باعتبارها تعبيراً عن رؤاهم الإبداعية، وعن وعيهم الذاتي والحضاري والإنساني بها.

1- القيم الأخلاقية

تعكس الأمثال الشعبية ملامح العلاقات الاجتماعية، والقيم الأخلاقية للمجتمع الذي تخرج من رحمه، ويتراءى من خلالها الضمير الخفي الذي يحكم هذه العلاقات، ويحث على تّمثُّل الخلق القويم في سلوك الفرد والجماعة، لهذا تزخر الأمثال الشعبية بنظام أخلاقي يغطي مساحات واسعة جداً من قيم العدل، والكرم، والصدق، والصبر...إلخ، كما أنها تذم الكذب والنفاق واللامبالاة والكسل...إلخ، وتحاول تثبيت هذه المفاهيم في أذهان الناس في صياغة لغوية مكثفة، وصور معبِّرة، وموسيقا مؤثِّرة، تجعلها مستساغة وعذبة في السمع، ويسهل حفظها وتناقلها بين أفراد المجتمع، لتكون لهم هادياً إلى النمط السلوكي الإنساني الفاعل في الحياة.

سار الشعراء الفلسطينيون في دواوينهم الشعرية على هدى من هذه الصفات الأخلاقية بدلالاتها الإيجابية والسلبية، ووظَّفوها لإنتاج دلالات جديدة أكسبتها أبعاداً موضوعية وإنسانية عامة، من ذلك توظيف فدوى طوقان للمثل الشعبي المعروف "العين اللي بتصيب قلعها حلال"(1) في قصيدتها "جريمة قتل في يوم ليس كالأيام" بدلالة تنحرف عن إطاره الموروث "عمومية الدلالة" والاتجاه به إلى "خصوصية الدلالة" المقترنة بـ"العدو الصهيوني" على مر تاريخه السلبي ، وبذلك استقرت ثوابت شخصية العدو في الوعي واللاوعي العربي أو الإسلامي منذ الرسول (ص) ، وحتى الوقت الراهن بدلالات سلبية، وتعمد الشاعرة في قصيدتها إلى تكثيف هذه الثوابت من خلال المثل الشعبي المفصَّح، للدلالة على الطبع والحسد والقتل. تقول:

(بغرفتها أمها المتعبه

---

(1) انظر حسين علي لوباني: معجم الأمثال الفلسطينية-مكتبة لبنان-بيروت-ط1-1999م.(ص545)

تلملم أوراقها المدرسيه:

حذار العدى يا بنيه

فعين العدو تصيب)

وما كذب القلب، كان عدو الحياة يطاردها في المسيره

وينشب في عنقها مخلبه[1]

يتبدى من الأبيات السابقة استنادها إلى صوت "الراوي" ، الذي يعاين عن قرب كلمات الأم الحنون لابنتها الطالبة "منتهى حوراني"، حتى تأخذ الحيطة والحذر من عيون العدو الحاقدة، وحتى تتحدد أبعاد كلمات "الأم" لابنتها، تمَّ وضعها بين علامتي تنصيص، لكنها ليست معزولة عن فعل السرد في السياق الشعري، بل تأتي لكي تعزز احتمالية الموت، لأن الحذر لا يغني من قدر، وهي مفارقة جارحة للأم التي تسعى للحفاظ على ابنتها من عدو الحياة، ثم يظهر صوت الراوي الشخصي تعقيباً على ما حدث ليؤكد الحدْس العاطفي لقلب الأم، حيث العدو الذي يترصد لها ويقتلها في مظاهرة سلمية تندد باحتلاله للأرض الفلسطينية .

ويوظِّف سميح القاسم في قصيدته "سقوط الأقنعة" المثل الشعبي "دموع تماسيح" ، للدلالة على غزارة الدموع، غير أنها كاذبة تهدف إلى التأثير في الآخرين، للتستر على اقتراف الإثم الذي تمارسه بحقهم، لكن حبال الكذب قصيرة، إذ سرعان تنبلج الحقيقة في ليل الشعوب المظلم، وتسقط أقنعة الكذب والزيف والتزوير، فها هم اليهود يتخذون من معاناتهم ستاراً وقناعاً لعطف الآخرين ، وهم في الوقت نفسه يمارسون أقسى أنواع العقاب والتنكيل بحق أبناء الشعب الفلسطيني. يقول:

سقطت جميع الأقنعه

سقطت. فإما رايتي تبقى،

وكأسي المترعه

أو جثتي والزوبعه

(1) فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة.(ص434-435)

سقطت جميع الأقنعه

سقطت قشور الماس عن عينيك

يا رجلاً يصول بلا رجوله

يا سائقاً للموت أحلام القبيله

سقطت تماثيل الرخام

سقطت دموعك يا تماسيح التواريخ الطويله

سقطت

وأبراج الصخور الخادعت عشرين عام[1]

تنهض الأبيات على محورين متضافرين، تنصهر فيهما الدلالة الترميزية للتعبير عن ثنائية تناقضية بين ادعاء المظلوم وظلم المدعي . وبذلك يمتزج البعد التاريخي في الادعاء اليهودي بالبعد الآني ، الذي يمارسون فيه الظلم كأبشع ما يكون، وينفتح بذلك الوعي الشعري على مشهد درامي مثير، يكشف عن أبعاد الأزمة الأخلاقية والتناقض .

يتساوق المحور الثاني المتمثل في مقاربة الخطاب اليومي ، مع حدة المفارقة التي أنتجها المحور الأول ، ويشكلان معاً حركة تنتج دلالة موحَّدة هي دلالة "خداع" العالم المعاصر، باعتبارهم "ضحايا" القرن العشرين، ثم انكشاف حقيقتهم التاريخية الكاذبة باحتلالهم لفلسطين والأراضي العربية، ولكي تتضح هذه الرؤيا الواقعية، يوظِّف الشاعر في البيت الأخير دالاً شعرياً، ينحرف به عن القواعد اللغوية المألوفة وهو في قوله "الخادعت" بدلاً من "التي خادعت" ، ليقتنص لحظات من الحياة اليومية بالاقتراب من لغة الناس وخطابهم اليومي، ويلصق فعل "المخادعة" الذي تتسم به "أبراج الصخور" بـ "الألف واللام" الدالة عليها والمتداخلة تداخلاً كاملاً مع فعل المخادعة، وبذلك تستطيع الكلمة اللغوية "أن تعلو على ذاتها، وأن تزخر أكثر مما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول. فليست الكلمة في الشعر تقديماً دقيقاً أو عرضاً محكماً لفكرة أو موضوع ما، ولكنها رحم لخصب جديد"[2]، كما أنها انفجار حاد للقواعد اللغوية الثابتة، يفتح للشعر دروباً

(1) سميح القاسم: القصائد-مج1.(ص358)

(2) أدونيس: مقدمة للشعر العربي - دار العودة - بيروت - ط4 - 1983م.(ص127)

من التجريب، والثورة المستمرة على الثبات والسكون، وكسر النظام والرتابة على المستويات اللغوية والتصويرية والموسيقية.

ويوظِّف توفيق زياد في قصيدته "على جذع زيتونة" المثل الشعبي المعروف "يعمل من الحبة قبة" [1] ، ويثري من خلاله النص الشعري بتجاوزه للدلالة الموروثة في أبعادها المرتبطة بالوهم والخوف وتضخيم الأمور، إلى دلالة جديدة تسجل فيها الذاكرة الفلسطينية المآسي الصهيونية من صغيرها إلى كبيرها على جذع "زيتونة" في ساحة الدار. يقول:

لكي أذكر

سأبقى قائماً أحفر

جميع فصول مأساتي

وكل مراحل النكبه

من الحبه

إلى القبه

على زيتونة

في ساحة

الدار...!![2]

يشكِّل فعل "الحفر" بدلالاته التاريخية والشعبية ، حضوراً استعلائياً على أبعاد الزمان والمكان، ويجعل من شجرة الزيتون سجلاً للذاكرة الفلسطينية، ومأساة الفلسطيني، ومحارقه التاريخية الكبرى التي اقترفها العدو؛ ولهذا تحرص الذات الشاعرة على تسجيل هذه المآسي من "الحبة" إلى "القبة" ، ليس بغرض التضخيم في الأمور نتيجة وهم، أو ضعف، أو عقدة، أو إنهاك نفسي، أو جسدي، بل تقوم بذلك لكي ترسم خارطة متكاملة للتاريخ الفلسطيني المعاصر ، حتى تكون

(1) جمانة طه: موسوعة الأمثال الشعبية العربية.(ص604)

(2) توفيق زياد : ديوان توفيق زياد.(ص292)

سراجاً منيراً للأجيال الفلسطينية الحاضرة والقادمة، وهذا في حد ذاته يشكِّل رؤيا ثورية تقوم فيها الذات الشاعرة باتخاذ موقف مضاد من العدو الذي اغتصب الأرض، وتستشرف من خلاله المستقبل وتملكه، وتحرص على الثورة وتدعو إليها بشتى الوسائل والأساليب باعتبارها نهج حياة، يتوسل بها الإنسان لتجاوز عدمية الحياة إلى بهائها الأخلاقي ، متمثلاً في الحرية والاستقلال والشجاعة والعدل والكرم...إلخ.

ويحشد عز الدين المناصرة في قصيدته "أمثال" ذات المساحة "الكلية"، مجموعة من الأمثال الشعبية المرتبطة بالأخلاق والأسرة والزمان، والوطن، والاستحالة، تنهض بعضها على تقنية "مخالفة" للمخزون التراثي للتعبير عن الرفض والثورة، وتقدم مزيجاً من الوعي والمعرفة الإنسانية في مجالات متعددة، يحث فيها على الحرص والادخار الممتزج بدوال شعبية أخرى مثل "الطابون-الخابية-الحارة-السواقي...إلخ". يقول:

خبىء قرشك للأيام الصعبة

خبىء قمحك في خابية صلبة

خبىء قلبك لامرأة من زُوَّان بلادك

من قال لك بأنك تحصد دوماً زوان!!!

أغلب نسوان بلادي قمح فتَّان

ثم يقول:

الباب إذا هبت منه الريح

اخلعه لتكتشف هروب الحراس

ناطح عاصفة الأضواء وكركعة الأجراس

فإذا أحنيت العنق المجروح

قالوا: أغواه اليأس

ولهذا،

ناطح يا هذا

ستقول الناس:

مطعوناً مات...ولكن: مرفوع الرأس[1]

دخلت هذه الأمثال وخاصة الأول والأخير "خبىء قرشك الأبيض ليومك الأسود"(2) و "الباب اللي بجيك منه الريح سده واستريح"[3] ، دخلت في سياق القصيدة باعتبارها نسقاً يقوم عليه إنتاج الدلالة، لكن الشاعر عمد إلى جعله فصيحاً، حيث يدل الأصل التراثي للأول على التحريض على "توفير المال" لأسباب كثيرة تقتضيها ظروف الحياة المتقلبة، ويدل الأصل التراثي للثاني على "حسم الأمور". يبقى المثل الأول محصوراً في دائرة المحمول الدلالي الموروث، أما الثاني فينحرف به الشاعر عن الدلالة الموروثة، ويكسر المرجع العاطفي المقترن به ليتحول من "حسم الأمور" أو الانغلاق على الآخرين بإغلاق "الباب" تجنباً للمشاكل والانفراد بالذات بعيداً عنهم، إلى عملية كشف إنساني تجعل الفلسطيني متحدياً وعارياً أمام الآخرين "يخلع الباب"، ويقف في وجه "الريح" ذات البعد الدلالي المقترن بالقتل والموت والتدمير على المستوى القرآني، عكس "الرياح" ذات الدلالات القرآنية الإيجابية الدالة على الخصب والانبعاء والنماء. إن استلهام الدلالة القرآنية في المثل الشعبي السابق وتضافره مع أنساق أخرى في السياق الشعري كالأمثال الشعبية الأخرى ، ومناطحة العاصفة ، وكسر الباب ، والموت مرفوع الرأس...Nلخ، تفتح النص الشعري على آفاق دينية وشعبية وإنسانية واسعة، تعيش في داخله باعتبارها بنية جمالية تربطها علاقات تكاملية، تشيع جواً من الإشراق البشري المتجلي في أبعاد فكرية وعاطفية ، تسعى إلى تحقيق الحلم الإنساني بفعل الثورة والاستشهاد.

ويتحوَّل المثل الشعبي المعروف "أول الغيث قطرة"(4) بين يدي أحمد

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص17-20)

(2) حسين علي لوباني: معجم الأمثال الشعبية.(ص325)

(3) جمانة طه: موسوعة الأمثال الشعبية العربية.(ص355)

(4) ما سبق.(ص515)

دحبور إلى دلالة جديدة ، تخرج عن الإطار التراثي المحدد الدلالة بـ"عدم الاستهانة" ، للدلالة على بزوغ فجر الثورة الفلسطينية سنة 1969م، وبداية للمد الثوري الفلسطيني ، الذي تجسَّد في "منظمة التحرير الفلسطينية" "فتح" وقوتها العسكرية الضاربة ، التي أطلق عليها اسم "العاصفة" . وبذلك يحمل المثل الشعبي صيغة لغوية جديدة هي "أول الغيث عاصفة"، وذلك في قصيدته "العين في الجرح" يقول موجهاً الخطاب إلى الذين احتلوا الأرض:

سيدي...ما لكم يمين
إن أرضي لزاحفه
منذ ومض من السنين
ظهر الهيكل الثمين
فنـزعنا مخاوفه
وطردنا الصيارفه
لا تقل "غيثنا ضنين"
أول الغيث...عاصفه[1]

وفي قصيدته "الصدر" ، يوظِّف علي الخليلي المثل الشعبي "صرارة بتسند حجر"[2] ، معتمداً على تفصيح المثل الدال على تقديم المساعدة، للتعبير عن عمق المأساة الفلسطينية ، التي تتحول فيها الطفلة "بثينة أديب حجو" ، المقتولة برصاص العدو الصهيوني في مدينة "خانيونس" بقطاع غزة، تتحول إلى "مسيح" تطلب منه الذات الشاعرة أن يصعدا معاً إلى الأعالي في رحلة معراجية سماوية ، يساند فيها أحدهما الآخر، لأن "صرارة تسند حجر"، ثم يتداخل الإسناد الحكائي في السياق الشعري مثل التداخل الحكائي في قصص ألف ليلة وليلة، أو قصة "الحداد والبيضة"، فالصرارة تسند الحجر، والحجر يسند الجبل، والجبل يسند الكرة الأرضية، والكرة الأرضية تتجسد في "فلسطين"، وبذلك يصبح "الكل في واحد" بدلالاتها الصوفية، وتصبح "فلسطين" مكاناً كونياً تتجلى فيه صور الأماكن

(1) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور.(ص211-212)

(2) حسين علي لوباني: معجم الأمثال الفلسطينية.(ص470)

الأخرى. يقول:

وانتظري، على المقعد المريح، طلقة الجندي الماهر!

وتعالي، يا بثينة أديب حجو

قبل أن تهبطي في الكيس إلى الأبد،

لنصعد معاً، نصعد، ونصعد

صرارة تسند حجراً، وحجر يسند جبلاً، وجبلاً يسند

الكرة الأرضية كلها، أرضنا الغالية[1]

2-الوطن والتحدي

تشتمل الأمثال الشعبية المتعلقة بـ"الوطن والتحدي" على موضوعات متنوعة ، كالصمود، وديمومة التمرد، والثورة، والحنين للوطن ،والمطالبة به...Nلخ، وظَّفها الشعراء الفلسطينيون باعتبارها أنساقاً منزرعة في نسيج النص الشعري، تتساوق مع التجارب الحياتية والواقعية لحياة الشعب الفلسطيني في تاريخه الحديث والمعاصر، وقد حمَّلها الشعراء أبعاداً موضوعية متجاوزين من خلالها حدود الذات ومحدودية المكان. من ذلك توظيف سميح القاسم في قصيدته "ريبورتاج عن حزيران عابر" للمثل الشعبي "ما ضاع حق وراه مطالب"[2] مغيّراً في كلماته وموضحاً له. يقول سميح القاسم :

" ويقول المثل الموروث من جيل لجيل

كل حق خلفه طالبه،

لا، لن يضيعنا..."

قلت له،

وهو يغيب لينجز أمراً ما:

(1) علي الخليلي: سبحانك سبحاني من طينك طوفاني-منشورات اتحاد الكتّاب الفلسطينيين-القدس-ط1-1991م.(ص52)

(2) جمانة طه: موسوعة الأمثال الشعبية.(ص365)

(لو أنني أملك أن تكون

خاتمة الآباء

وأول الأبناء

يهون ما كابدته...يهون

وملء جفني أموت...باسما)[1]

تدور القصيدة في سياق قصصي بين الأنا الشعرية وصوت الراوي، حيث يضفي الحوار والسرد حيوية وتأثيراً، تتضح من خلالهما الأبعاد النفسية والفكرية العميقة التي تكتنف الشخصيتين المتحاورتين، وتؤدي إلى إنتاج دلالات القصيدة في إطارها المأساوي، حين تنطق شخصية الراوي بمجموعة من الأمثال الموروثة، وأهمها تمسك الشعوب المحتلة بحقها في تكوين وطن حر مستقل تعيش فيه في أمن واستقرار ، وبهذا تتضح أبعاد الموقف الإنساني الشامل الذي تنبىء به الشخصية الشعرية/القصصية، وتخرج القصيدة من إطار الغنائية المحضة إلى النـزعة الدرامية ،"وهكذا يتضح لنا أن العمل الشعري بطابعه الدرامي، إنما هو بناء على مستويين: مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها، فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي بمقدرة الشاعر في بناء عمله الشعري بناء فنياً فحسب، بل نعاين كذلك- وهذه هي القمة الموضوعية لعمله- مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها"[2] ، وينتج هذا من سير القصيدة في حركات متعرجة أو متناقضة أو متحاوره ، تبين فيها كل شخصية من شخصياتها عن أبعادها الداخلية والخارجية، التي تعكس الواقع الإنساني بكل ما فيه من صور وحالات ومواقف وطنية أو إنسانية أو أخلاقية...إلخ.

أما توفيق زياد في قصيدته "ضيِّقوا الحلبة" ، فينحرف بالمثل الشعبي من بعده اللغوي العامي "ما كل طير يتاكل لحمه"[3] إلى تغيير كلماته وتفصيحه، ثم نقله من "عمومية الدلالة" إلى "خصوصية

---

(1) سميح القاسم: القصائد-مج2.(ص84-85)

(2) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر.(ص285)

(3) جمانة طه: موسوعة الأمثال الشعبية العربية.(ص207)

الدلالة" ، وإن جاءت جملة المثل معتمدة على "ضمير الجمع" في قوله "لحمنا" ، إلا أنها تعبِّر عن خصوصية التجربة في بلاد الشرق، ومنها تجربة الإنسان الفلسطيني الذي يتحدى بدمه ولحمه وحشية الاحتلال في صورة "أمريكا". يقول:

قل لأمريكا: غراب الرقِّ

يا بؤرة حقد

لحمنا مُرٌّ على الأنياب

من زرق، وصفر

إنه الشرق، تلظت

أرضه، موقد جمر

لن تلاقى اليوم فيه

موطئاً في أي شبر[1]

ويرفض عز الدين المناصرة أن يدفن رأسه كالنعام خوفاً وجبناً من مقاومة الاحتلال في قصيدته "كم تكون المسافة"[2]. ويطرح في قصيدته "المرجئة" أسئلة جارحة حيث "طلبت البلاد أهلها" . يقول:

ولماذا إذا افترقا

كان قلبي القتيل

وإن اتحدا

صار جرحي يسيل

ولماذا إذا ندهتنا الخليل

نَصُّد نداء الخليل

ولماذا إذا ما ذبحنا على حجرٍ

(1) توفيق زياد: ديوان توفيق زياد.(ص273)

(2) انظر القصيدة .(ص197)

في البلاد التي طلبت أهلها

زعتراً في الضلوع وتعويذة في الرئة

تغيب الصحافة، تبحث عن خبرٍ

في التخوم[1]

يشكِّل عنوان القصيدة "المرجئة" بدلالاته الفلسفية الإرجائية للأمور الدينية والحياتية مركز الثقل الشعري، الذي تنبثق منه الأسئلة الجارحة التي تحتشد في السياق الشعري ، للتعبير عن الوعي والمعرفة بانفراد الفلسطيني، أو بعزله عن بؤرة الحدث الإنساني، وائتلاف الجميع ضده حتى "الصحافة" ، التي يغيب حضورها حين يلم به الموت والقتل والتنكيل، لتبحث عن بؤرة أخرى أو مكان آخر لصياغة خبرها اليومي، ولهذا يدعو الفلسطيني إلى إزالة التناقضات التي تقف حائلاً دون حضوره، أو تصوير موته الرابض له في كل موقع من فلسطين . إن إرجاء الخبر الصحفي المتحدث عن مأساة الفلسطيني، وعدم التعاطف معه على المستوى الإنساني، جعل الأسئلة الشعرية تتوالى لتثبيت الحكم المتناقض مع الواقع المعيش، وللكشف عن خبايا الذات الشاعرة وما يعتريها من أزمة نفسية، تجعل منها قرباناً على مذبح الحرية، تحمل عبء النضال عن الآخرين سعياً لبناء مستقبل أفضل، كما تصنع مفارقة تجتاح الذات الشاعرة حين تحدِّث نفسها بالحنين إلى الوطن من خلال المثل الشعبي بأن "البلاد طلبت أهلها" بسبب غيابها الطويل عن الجغرافيا الفلسطينية . لا يستنهض هذا المثل الشعبي الموروث القوى العربية لتحقيق هذه الأمنية الوطنية، بل يستنهض القوى المضادة للحق والعدل وحقوق الإنسان ، المتمثلة في الاحتلال القاتل و "الصحافة" العالمية التي تساند الاحتلال، وتقوم بالتعتيم على الخبر وتجاهل نشره، ولذلك يخرج الاستفهام عن "مقتضى الظاهر" إلى دلالات أخرى ، توحي بالتوبيخ والتقريع لهذه القوى المناهضة للعدالة الإنسانية والموضوعية في نشر الأخبار.

لكن "الشمس لا يحجبها غربال" ، كما يؤكِّد أحمد دحبور في

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص514)

قصيدته "اختلاط الليل والنهار" ، إذ الحق بيِّن كعين الشمس، ولن تستطيع قوى الشر حجبه عن أنظار العالم ، خاصة بعد تحوُّل العالم إلى "قرية صغيرة". يقول:

لست مفجوعاً إلى الحد الذي قدَّرتِ

فاليأس قديم

وقديماً صحتُ:

لا يجتمع الشاعر والنفط،

فهل يجتمع الثائر والقط،

سراب

(أكلت أبناءها...)

يقفل باب

(قلت: حتى أنت يا...)

حط غراب.

غير أن الشمس لا يحجبها الغربال،

والشمس التي تنضجها الأهوال بالذات،

لها كل الكرامات[1]

تنفي الذات الشاعرة في مستهل الأبيات عن نفسها "الفجيعة"، رغم تردد أصداء المأساة الفلسطينية في جنبات القصيدة، حيث تحضر بكثرة دوال "الموت-الشهادة-الألغام-صخرة سيزيف-بلغ السوس العظم...إلخ"، التي تشير دلالاتها إلى مدى التنكيل والقتل الذي تمارسه قوات الاحتلال الصهيوني ضد أبناء الشعب الفلسطيني، وبذلك تؤمن الذات الشاعرة وغيرها من الذوات الشعرية الفلسطينية الأخرى برأي "ييتس" من أن "الحياة مأساة، ولكن إذا أصبحت المأساة فاجعة بالنسبة إليهم فسيصبحون شعراء كسيحين"[2].

(1) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور.(ص493-494)

(2) نقلاً عن: أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة.(ص119)

لقد تعوَّدت الذات الشاعرة وغيرها على هذا الحزن المأساوي الذي يكتنفها، وآمنت أن "الفن" هو قضية الإنسان الذي يجعله قادراً على ممارسة الحياة والأمل في صنع مستقبل أفضل، ولهذا استطاعت الذات الشاعرة أن تخلق حدْساً بقدسية الشمس من خلال قولها "لها كل الكرامات" التي تنضجها الأهوال، باعتبارها معادلاً موضوعياً للإنسان الفلسطيني الذي أنضجته المأساة، وبذلك لن تستطيع قوى الشر حجب الشمس/الثائر الفلسطيني ومأساته، وقضيته الوطنية ونضالاته المقدسة في سبيل الحرية والاستقلال. لقد استطاع الثائر الفلسطيني، كالشمس أن يضيء روح العالم ودهاليزها المظلمة بدمه المقدس المسفوك ظلماً.

أما علي الخليلي ، فينظر إلى الحياة على أنها تحد، وعلى الإنسان أن يثبت حضوره فيها، بهويته الحضارية التي تمنحه خصوصيته بوضع بصماته على وجهها، وذلك في قصيدته "هامش قديم للسحابة الحزينة" ، التي يوظِّف فيها المثل الشعبي "لا يفل الحديد إلا الحديد"[1]. وبهذا الفعل الثوري تسترد الأوطان. يقول:

باب تخلَّع، أو تهاوت حوله العمد الممددة. السلام عليك.

ما سلمت يد قتلت. يد نسفت. يد خنقت. أباح السر:

ما فَلَّ الحديد سوى الحديد

تناثر السقف الحديدي المبارك. حية تسعى.

وهذا الياسمين الأبيض الفتان يسأل أين تأويه العشية والبكور[2]

يؤسِّس الشاعر في الأبيات لرؤيا تحريضية، يندلح فيها النص الشعري بين يديه ليغطي مساحة واسعة من مساحات الموت وأشكاله "القتل-النسف-الخنق"، لكن هذه الأشكال رغم فاعليتها في جسد القصيدة عامة ، إلا أنها جاءت مسبوقة بحرف النفي "ما"، ثم تأتي الجملة التالية لها في سياق المثل الشعبي والمستهَلة بالنفي أيضاً "ما" ، لتخلق تعادلاً لغوياً ودلالياً ، ينحسر فيه الامتداد التدميري للموت،

(1) جمانة طه: موسوعة الأمثال الشعبية العربية.(ص258)

(2) علي الخليلي: مازال الحلم محاولة خطرة. (ص40-41)

ويضعف تأثيره النفسي بالدعاء على اليد القاتلة في الجملة الأولى "ألا تسلم"، ثم تحضر جملة المثل الشعبي لتمارس على الجملة الأولى قمعاً ظاهراً في السياق الشعري، يسحق الموت ويستعلي عليه، ويقف في وجهه بصلابة لا تلين، وعزيمة لا تستكين.

-3 الموت والعذاب

تشكِّل أمثال "الموت والعذاب" ، قدراً مسلَّطاً على رقاب أبناء الشعب الفلسطيني ، الذين يكابدون أهوال الحياة في ظل احتلال بغيض لا يعرف في الله إلَّاً ولا رحمة، من ذلك توظيف سميح القاسم في قصيدته "قد نمهل لكن لا نهمل" المثل العربي القديم "سبق السيف العذل"(1) بدلالاته الموروثة في سبق السيف/اللوم والمعاتبة، حيث يخصصه الشاعر للدلالة على الكيان المغتصب الذي امتلأت أياديه بدماء الفلسطينيين، ولذلك لا لوم على الفلسطيني إذ ما أخذ بثأره من قاتليه. يقول:

دمع تماسيح التاريخ هراء

واسترسل

كل محيطات العالم لن تغسل كفيك

دم أهلي ينـزف من رأسك حتى قدميك!

سيف لا عـدل. سبق السيف. نـواياك كتاب مفتوح

سبق السيف. قرأنا المكتوب من العنوان(2)

أما توفيق زياد ، فيوجِّه تحيته لأصدقائه من "اليهود" الذين يساندون القضية الفلسطينية، والذين اعتدت عليهم الشرطة الصهيونية بالضرب والتنكيل، وذلك في قصيدته "المناشير المحترقة" ، التي يوظِّف فيها المثل الشعبي "يحفر قبره بإيده"(3) الدال على سوء التصرف، لكن

(1) الميداني: مجمع الأمثال-ج1.(ص417)

(2) سميح القاسم: القصائد-مج2.(ص362)

(3) جمانة طه: موسوعة الأمثال الشعبية العربية.(ص249)

الشاعر يتحول بالمثل الشعبي في السياق الشعري من دلالاته السلبية الموروثة، إلى دلالة إيجابية تجعل من يسكت على الذل سواء أكان موجهاً له، أم موجهاً لغيره من الناس بمثابة إنسان جبان خائر العزم ، فاقد الكرامة الإنسانية ،فكأنه يحفر قبره بيده، ولهذا تراه متعاطفاً مع هذه الجماعة اليهودية التي تندد بالاحتلال ؛وبهذا يعلي الشاعر من قيمة الإنسان بغض النظر عن جنسه أو دينه . يقول:

أنا أعرف التاريخ...

عشت خضم أعصره الخوالي

أنا عامل...في طبقتي

سرُ أعز من المحال:

"عبد أنا إن كنت أصمت"

"لو أصاب الذل غيري"

"وإذا رضيت بحفر قبرك"

"كنت كالحفار قبري"[1]

تشكِّل الأنا الشعرية والضمائر الفردية التي تعود عليها في السياق الشعري ذاكرة الإنسان التاريخية في عصورها الخوالي، وذاكرة الطبقات الشعبية "العمال" في نضالاتها نحو التحرر ومناصرة الحقوق الإنسانية ، بغض النظر عن الجنس أو الدين . وبهذا يتحول التاريخ من ركام من الوقائع المسجلة إلى تجربة حية ، تجسد قضايا الإنسان المعاصر ونزوعه نحو الحرية والاستقلال، ومن هنا كان طرح "جان كوهين" لسؤاله الشعري المهم "من هو أنا؟" ويجيب "إنه في آن واحد شاعر جوهري ومطلق وصورة عن الشاعر مصاغة شعرياً، يريد أن يتقدم بها إلى القارىء. وهو أيضاً القارىء نفسه عندما يلج إلى القصيدة، نحو المكان المعدّ له، لأجل أن يشارك في العواطف التي يوحى إليه بها. هكذا نرى أن الضمير "أنا" ، لم يعد مجرد

(1) توفيق زياد: ديوان توفيق زياد.(ص39-40)

"باثّ للرسالة"، إن الضمير يحيل على دلالة جديدة ليست مسجلة"[1] ، لذلك عملت الذات الشاعرة من خلال بعث التاريخين القديم والمعاصر على تجسيد القيم الإنسانية، فتحضر تبعاً لذلك فئة "العمَّال"، حيث تشكِّل الذات الشاعرة واحدة من هذه الفئة الكادحة ، التي تصنع التاريخ الإنساني في الزمن الحاضر، وتلتزم – الذات الشاعرة – في أعماقها بمناصرة الأصدقاء من "اليهود" ، الذين دعوا حكومتهم إلى إحقاق الحق الفلسطيني فجوبهوا بالقوة والعنف، ثم تؤكد الذات الشاعرة وطبقتها الاجتماعية – العمَّال – وقوفها معهم ، لأن تخليها عنهم سيكون كمن يحفر قبره بيده، ولعلَّ هذه الدلالات تتوافق مع رأي البياتي في الشاعر الملتزم حيث يقول : "كنت أفهم الالتزام على أن الفنان مطالب من أعماق أعماقه أن يحترق مع الآخرين عندما يراهم يحترقون. أما الوقوف على الضفة الأخرى والاستغراق في الصلاة الكهنوتية، فليس هذا من صفات الفنان الحقيقي في أي عصر من العصور"[2].

ويحوِّل عز الدين المناصرة في قصيدته "ذهب الذين أحبهم" المثل الشعبي "شفت نجوم الظهر"[3] ، بصيغته العامية الدالة على العذاب، إلى دلالة معاصرة تبث الأمل في تحقيق الحلم المقترن بالعذاب أيضاً، إذ إن رؤية الذات الشاعرة لـ"نجوم القدس" بدلاً من "نجوم الظهر" بكل ما يحمله دال "القدس" من قداسة دينية، وعراقة تاريخية، وحقوقية عربية فلسطينية ، تجعل من حضوره "النواة الخفية" في شعر المناصرة وفي نصه النثري الموازي حيث يعرِّفه بقوله : "فليس صحيحاً أن أسوار القدس مجرد كومة من الحجارة مبنية على هيئة حيطان عالية تشبه أية أسوار في العالم، لأن لهذه الأسوار جذوراً غير مرئية موجودة في الروح، بل في عمق المكان نفسه. ولهذه الأسوار نواة خفية غير النواة المادية الظاهرة..فالحجر والبشر لا يفترقان"[4] ، ولذلك نرى "القدس"

---

(1) جان كوهين: بنية اللغة الشعرية.(ص151)

(2) نقلاً عن محيي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي.(ص54)

(3) جمانة طه: موسوعة الأمثال الشعبية العربية.(ص493)

(4) عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري-منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب-عمّان-ط1-1995م.(ص280)

حاضرة في التاريخ وفي المثل الشعبي..إلخ ، لأن الأمكنة تنتقل معنا أينما حللنا. يقول في القصيدة:

سرنا إلى البلد يحثنا الركب

وتركت ربعكم الجنون

حتى إذا وصل المغني في تقاطيع الغيوم

شفنا نجوم القدس، مسبلة العيون

وتلفَّت القلب[1]

وفي قصيدته "سبحانك سبحاني" ، يوظِّف علي الخليلي المثل "مثل القط يأكل أولاده"[2] ، ويضرب هذا المثل لمن أذاه يمتد إلى نفسه، لكن الشاعر يخرج به من هذه الدلالة الموروثة ليضعنا أمام تساؤل جارح يجد فيه عذراً للقط الذي يأكل أولاده من جوع، فكيف يمكن للإنسان المعاصر أن يفسر "أكل المتخم". يقول:

يا ربي

القطة لا تفترس الأبناء إذا جاعت

إلا من جوع ضار

فلماذا يأكلنا المتخم، منك

إليك أنا

في التسلية الجارية

وفي اللعب الجاري؟

سبحانك سبحاني

من طينك طوفاني

---

(1) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص49-50)

(2) حمانة طه: موسوعة الأمثال الشعبية العربية.(ص572)

فانفخ ما شئت، وهييء

للكور الموقد إنساني![1]

يشير السياق الدلالي للقصيدة الذي تنشد فيه الذات الشاعرة المثال الإنساني، إلى تجسيد مأساة طبقية اجتماعية، تجعل من "العمال" الذين يعملون بالآلاف ويكدون ويكدحون لتحصيل قوتهم اليومي أناساً يقهرهم الجوع وفتات الأغنياء ، الذين استأثروا لأنفسهم بطيبات الحياة دون سواهم، ولهذا تناجي الذات الشاعرة ربها باستخدام أسلوب النداء المقترن بضمير المتكلم، للدلالة على الانفتاح على العالم الخارجي السماوي الإلهي العادل، والتضرع إليه من العالم الأرضي الإنساني الظالم ، الذي يأكل فيه الغني/المتخم لحم الفقير وكدَّه وعرقه، وبهذا يصبح المنادى طرفاً مشاركاً في السياق الشعري، وتتلاشى بذلك الأبعاد المكانية التي تفصل بين المنادي والمنادى. لكن السياق الشعري في البيتين الأخيرين يتحول إلى إنتاج دلالة ملتبسة عائمة، إذ إن دال "النفخ" تتجاذبه دلالتان: الأولى، الدلالة الحقيقية للنفخ في الموقد/الكور وهو موقد الحدَّاد، والثانية الدلالة الدينية "نفخ الأرواح" أو خلق الإنسان، وبذلك تتحول الشفرة اللغوية إلى رمز عائم يتسم بحركية متجددة ، وقابلية مرنة للدخول في علاقات دلالية جديدة متعددة الأبعاد، تقوم فيه الجملة الشعرية على التكثيف والإيحاء واحتمالية المعنى وتعددية المدلول ، بحيث يمكن إدراكها عن طريق "الحدْس" الذي يركّز على الدلالة الإلهية ، وليس على نفخ الحداد للكور، ثم تطلب الذات الشاعرة من "الله" أن تهيىء الموقد الإنساني، ولعل هذه إشارة ذات بعد إيحائي، تنبىء بقدوم الثورة التي ستؤدي إلى تحطيم الطبقية الاجتماعية السائدة في المجتمع، كما تنبىء عن سقوط ضحايا ، يحترقون في موقد الإنسانية من أجل التكافل الاجتماعي وحق الطبقة العاملة في العيش بكرامة.

3- العجز والاستسلام

استبطن الشعراء الفلسطينيون في أمثال " العجز والاستسلام" أعماق النفس البشرية، وما يعتريها أحياناً من ضعف، وفتور، واستسلام للواقع المعيش وظروفه القاهرة، وعبَّروا بذلك عن رؤيا اجتماعية أو سياسية تتصل بحياة

(1) علي الخليلي: سبحانك سبحاني من طينك طوفاني.(ص87-88)

الشعب الفلسطيني أو غيره من الشعوب الأخرى، لكنهم في الوقت نفسه انحرفوا عن أداء الدلالة الموروثة لبعض الأمثال الشعبية، وأضفوا عليها أبعاداً دلالية جديدة ، تخرج بها من نطاق العجز والاستسلام إلى نطاق التحدي والثورة، فإذا كان المثل الشعبي المعروف "العين ما تلاطم مخرز"[1] يدل على محدودية القدرة على مقاومة الخصم ومناجزته، فإنه يتحول لدى أحمد دحبور في قصيدته "حكاية الولد الفلسطيني" إلى تقنية "مخالفة" ، تجعل اليد "العين" قادرة على مقاومة المخرز ومناجزته. يقول:

-صغار...عظمهم هش...بدون كساء...!

أيحتملون برد الليل؟ هل نصر بهم يحرز

-أجل...ونهارنا العربي مفتوح على الدنيا...على

الشرفاء

أجل...ويضيء هذا النصر في الطرقات والأحياء

لأن الكف سوف تلاطم المخرز

ولن تعجز

ألا يجهلن أحد علينا، بعد، إن الكف لن تعجز[2]

يشكِّل المثل الشعبي عصب الدلالة التي تعتمد على إنتاج سياق شعري "متضاد"، بين أطفال فلسطين الضعفاء ذوي العظم الهش من جهة، وأكف أيديهم ذات القدرة على ملاطمة "المخرز" من جهة أخرى، فيتحوَّل الضعف الجسدي إلى قوة إرادية تبحث فيها الذات الفردية الأطفال/شعب فلسطين، عن تحقيق هويته الحضارية والإنسانية بتحدي الاحتلال والمنفى على حد سواء.

يتمحور سياق التضاد الشعري في الأبيات حول إنتاج دلالة التحدي والصمود، باعتبارها مركز الثقل الدلالي الفاعل ، الذي يربط الأنساق الجملية مع بعضها بعضاً في ضفيرة واحدة لإنتاج شحنتين:

(1) جمانة طه: موسوعة الأمثال الشعبية العربية.(ص514)

(2) أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور.(ص202)

عاطفية ونفسية تشفان عن رغبة الذات الشاعرة في تجاوز مرحلة الشك المستحضرة في الاستفهام، الذي يساعد على خلق حركة نفسية عميقة متعلقة بالصغار ، ومدى قدرتهم على إحراز النصر "هل نصر بهم يحرز" ، بعد أن تعرَّف المتلقي إلى أبعادهم الجسدية والاجتماعية "عظام هشة- دون كساء"، لكن الجمل الشعرية التي تسوقها الذات الشاعرة للتعبير عن الأعماق الداخلية لهؤلاء الصغار تظهر مدى قوتهم النفسية ، وإرادتهم الثورية ، لذلك يتم تكرار الحرف "أجل" في بيتين متتاليين للدلالة على "التصديق للخبر والتحقيق للطلب"[1] ، باعتباره إجابة عن السؤالين وهما : مدى احتمالهم للبرد، وقدرتهم على إحراز النصر، فكأن ورود كل حرف في حقيقته يحمل خصوصية الإجابة عن سؤال من السؤالين، مما يؤدي إلى إحداث تناغم ، يتعزز به حضور التوكيد بالحرف "أجل" أي أنهم يحتملون البرد ولديهم القدرة على إحراز النصر . ثم تأتي الأبيات بعدهما مؤكدة بالحرف "إنَّ" لتزيد من قوة الإصرار والعزيمة النفسية اللتين يتم بهما تجاوز حدود الزمان من خلال تحويل الفعل المضارع "تعجز" من الدلالة على الزمن الحاضر إلى الدلالة على الحاضر والمستقبل، ويبقى الماضي الحماسي، والفخر القومي، ووعيد الأعداء لها حضورها الفاعل الذي يومىء أكثر مما يقول، ويوحي أكثر مما يصرِّح، وذلك بامتصاص جملة شعرية محورية في معلقة عمرو بن كلثوم "ألا لا يجهلن أحد علينا"، وبذلك يمتلك الصغار ضعاف الأجسام أبعاد الزمن الثلاثة، ويصبحون قوة فاعلة في تحقيق الحلم الفلسطيني.

هكذا استطاع الشاعر العمل على إعادة إنتاج المثل الشعبي بما يتلاءم والواقع الفلسطيني المعيش ، الذي لا يقبل المهادنة أو الاستسلام، واستطاع أن يعبِّر عن قدرة الإنسان الفلسطيني -رغم ضعفه الظاهري أو الخارجي- على قهر التناقضات الواقعية التي يعيشها وأبناء شعبه، وأن يجعل القصيدة دعوة إلى تحقيق الحلم، دون أن يضع حلولاً طوباوية مفتعلة لا تستند إلى معطيات الواقع، بل عبَّر عن الصراع المتوقد في نفس "الصغار" وأعماقهم، لامتلاك وطن إنساني عملوا جاهدين من أجله، واستعلوا على جراحاتهم وضعفهم وساروا في طريق الحلم إلى أقصى مدى، ومازالوا يسيرون إلى ما

(1) المالقي: رصف المباني.(ص148)

شاء الله.

ويوظِّف عز الدين المناصرة في قصيدته "توقيعات" المثل الشعبي "عاد بخُفَّي حنين"[1] ، الذي يضرب للدلالة على العجز والفشل وخيبة الأمل ، التي تجعل من "المنفى" عقيماً، وانتقال الفلسطيني من منفى إلى آخر، أو من خيبة أمل إلى أخرى . يقول:

رجعت من المنفى

في كفي خُفَّي حُنَيْنْ

حين وصلت إلى المنفى الثاني

سرقوا مني الخفين[2]

يجعل الشاعر من تجربة المنفى ، ومفارقة الوطن "النواة الخفية" أو النواة المركزية ، التي يتحقق بحضورها الحضور الإنساني للفلسطيني، وهي ذات حضور دلالي مكثف تنبثق منها السخرية المرتكزة على التناقض والازدواجية ، بين حنين الذات الفلسطينية إلى الوطن من جهة، وانتقالها من منفى إلى آخر من جهة أخرى، ومن الرجوع بخفي حنين من منفى إلى سرقة الخفين في منفى آخر، وبذلك يعيش الفلسطيني حياته في حلقة واقعية مفرغة . كما يخلق الشاعر في سياق القصيدة جواً من الكآبة الساخرة، التي تهاجم النقص في حياتنا العربية من طرف خفي، ومما يؤكد هذا التحليل قول الشاعر في التوقيعة الثانية:

أنت أمير!!!

أنا أمير!!!

فمن ترى يقود هذا الفيلق الكبير!!![3]

هكذا يستمر الشاعر في توقيعاته التي تضمها القصيدة، يستقصي فلذات من حياتنا العربية بأبعادها الحياتية المتعددة، للتعبير عن حدة

(1) جمانة طه: موسوعة الأمثال الشعبية العربية.(ص387)

(2) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص140)

(3) ما سبق.(ص140)

المفارقة والازدواجية التي تعيشها المجتمعات العربية، وهي مفارقات جارحة حتى العظم ، تفاجىء المتلقي بكثافتها وقوة الحسم التي تحملها الجملة الشعرية الأخيرة في كل واحدة منها، ذلك أن "سرقة الخفين" و "قيادة الفيلق" ، تكشف عن تركيبة درامية، ومضمون عميق الجذور في النفس العربية، وبذلك ترتفع التوقيعة ولغتها إلى تجربة وجودية رامزة ملتحمة بالتجربة النفسية.

ويوظِّف علي الخليلي في قصيدته "الرأس وأقدام الحفاة" المثل الشعبي "حط راسك بين الروس وقول يا قطّاع الروس"[1]، الذي يضرب للدلالة على الاستسلام والمسايرة، لكن الشاعر يهرع في خاتمة القصيدة ليضع هامشاً توضيحياً جاء فيه "حط راسك بين الروس وقل يا قطّاع الروس: مثل شعبي مدفوع من قبل القوى الرجعية-الإقطاعية- لتبرير القهر الجماعي"[2]، ولهذا يتخذ الشاعر في القصيدة موقفاً إنسانياً مناصراً للحقوق الاجتماعية والسياسية للفقراء والمنفيين . يقول:

أغوص إلى جذر الفقر فتأخذني فرس، أختال

فتأخذني غيمة

أرفع طرف الخيمه

أسأل

-يمه.

أين البقرات، وأين...

تموت على الخيش. وافتح دكاناً في البلدة

-يا بندورة

يا فقوس

يا رأسي بين الروس

(1) جمانة طه: موسوعة الأمثال الشعبية العربية.(ص615)

(2) علي الخليلي: مازال الحلم محاولة خطرة.(ص110)

فانفرشت مائدة

عرب عاربة، عرب بائدة[1]

تكتنـز القصيدة باصطناع لغة الحديث اليومي، فتقابلنا دوال "الخيش-الدكان-بندورة-فقوس-يمه" بالإضافة إلى المثل الشعبي، للتعبير عن هموم الجماهير ومشكلاتها الحياتية الغارقة في البساطة، لكنها شديدة العمق والإيحاء في تصوراتها الشعرية، وفي تجسيد الوعي واللاوعي الجماعي المستند إلى أحقية الإنسان الفقير والمنفي تحت خيمته التي تتجاذبها الرياح، والتي لا تقيه حر الصيف أو برد الشتاء، أن يعيش بكرامة وإنسانية على هذه الأرض، لذلك تنحاز الذات الشاعرة إلى هذه الفئة المغلوبة على أمرها فتحضر عاداتها وتقاليدها وأمثالها الشعبية في إطارها الإيجابي (فتح الدكان)، والسلبي " حط راسك بين الروس" ، للدلالة على حبها للعمل والسلام حسب اعتقاداتها الشعبية، ثم تجعل الذات الشاعرة هذه الفئة عندما لم تجد مفراً من العيش بسلام، تجعلها تتمرد على عاداتها وأمثالها ، وتقتل وحش المدينة /الاحتلال حتى تعيش المدن في أمن وسلام، كما تؤكِّد الذات الشاعرة على تعاطف الفقراء وتكافلهم الاجتماعي مع بعضهم بعضاً، كما تؤكِّد أنهم "صُنَّاع الحياة" الإنسانية.

4- أمثال شعبية أخرى

استقى الشعراء الفلسطينيون الأمثال الشعبية الأخرى بنسب متفاوتة، من ذلك توظيف محمود درويش لأمثال "الأسرة والأقارب" في قصيدته"من فضة الموت الذي لا موت فيه" ، حيث وظَّف المثل الشعبي المعروف "رب أخ لك لم تلده أمك"[2] ، ويضرب للدلالة على عمق الصداقة ومتانتها، لكن الشاعر يخرج به للتعبير عن عمق المأساة الفلسطينية، وتشظي الجسد الفلسطيني المتناثر إلى أشلاء يولد منها "الأخ" ، الذي يحمل بعد ذلك عبء النضال والثورة. يقول:

هل يستطيع الورد في أحلام من مات النـزول عن السياج؟

---

(1) ما سبق.(ص108-109)

(2) جمانة طه: موسوعة الأمثال الشعبية العربية.(ص471)

هل نستطيع العيش أكثر ما استطعنا كي نرى ذهب الكلام
خبزاً وفاكهة؟ "أسأت إليك يا شعبي" كما أساء الحب لي
وأصبت طفلاً بالأغاني حين قدَّست المعاني وحدها
وتركت سكان القصيدة في مخيمهم يَعُدُّون الهواء على الأصابع
كم من أخ لك لم تلده الأم يولد من شظاياك الصغيره؟
كم من عدو غامض ولدته أمك يفصل الآن الظهيرة عن دمك؟[1]

تكشف البنية اللغوية عن حس مأساوي عميق يكتنف الذات الشاعرة، ويجعلها تنقل من خلاله أبعاد الأزمة النفسية المتشكِّلة عبر صيغة الاستفهام "هل" باعتبارها انفتاحاً على الآخرين، بقصد تحقيق المعرفة التي تدرك الذات الشاعرة أبعادها الحقيقية في موت الأحلام وفقدان الحياة، لكن عودة الصيغة الاستفهامية بتردد الحرف "كم" الغارق في شظايا القنابل والأجساد، تشرق من خلاله الحياة المتولدة من رحم الموت والمعاناة "كم من أخ...يولد من شظاياك" ، ويضفي على السياق الشعري بعداً متجدداً، وانبعاثاً خصباً للإنسان الفلسطيني. وبهذا تتحول الدلالة الموروثة للمثل الشعبي من عمق الصداقة إلى عمق الرحم الذي يولِّد الحياة، وهي دلالة غير متوقعة ، تكسر عنصر التوقع ، وتحطم شبكة العلاقات الدلالية والمنطقية، وتعود بالإنسان إلى مرحلة الخلق الأولى المتحققة في "آدم" عليه السلام وخلقه من طين . وهكذا يخلق الفلسطيني ويتكاثر من شظايا الجسد المقتول، فيتحول إلى رمز قادر على الانبعاث والتجدد . هكذا استطاع الشاعر أن يحوِّل المثل الشعبي "رب أخ لم تلده أمك" من إطاره الشعبي البسيط "إلى قوة ابتكارية فذة، يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري، كما أنه يستطيع أن يرتفع بالكلمة العادية المألوفة إلى مستوى الكلمة الرامزة"[2]، ويتجاوز من خلال ذلك أزماناً غارقة في السيرورة منذ زمن الخلق الأول إلى زمن الخلق المعاصر، ويتم

(1) محمود درويش: ديوان محمود درويش-مج2.(ص312-313)

(2) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر.(ص217)

سحق هذه الأزمان ومسافاتها المكانية، لإنتاج دلالات معاصرة.

كما وظَّف سميح القاسم المثل الذي أدرج تحت عنوان "الزمان"، وهو: "ما أشبه الليلة بالبارحة"[1]، وذلك في قصيدته "معجم الشهداء" ، مستخدماً تقنية "المخالفة". يقول:

لا تخف
يا صديقي سمعنا النداء
لا تخف
طلعت وردة الروح من بذرتك
يا رفيقي الحجر
كان صمتاً ثقيلاً وموتاً طويلاً
فقل
كل ما لم يقله البشر
وكن النطفة الواضحة
ثورة كاسحه
وانتثر في المطر
وانشرح في لقاح الشجر
كل ما نام تحت الرماد انفجر
لا
ولن تشبه الليلة البارحه[2]

تزخر الأبيات السابقة الموجهة للشهيد الفلسطيني بألفاظ الانبعاث والتجدد، وتشكِّل حقلاً دلالياً بالغ الأهمية، يتحوَّل فيه الشهيد إلى "تموز أو أدونيس" مرة، و "العنقاء" التي تنفجر بالرماد مرة أخرى، وبذلك يتغلغل الشهيد في أصول الكون، ويحلّ حلولاً صوفياً في المطر ، والشجر ، وطلوع

(1) الميداني: مجمع الأمثال-ج2.(ص324)

(2) سميح القاسم: القصائد-مج3. (ص518-519)

وردة الروح من بذرته /دمه، وبذلك تصبح الأبيات /القصيدة إعادة إنتاج للواقع برؤيا إنسانية تحرِّض على الشهادة، إذ يستطيع الشهيد بموته تحقيق وجوده الكوني بالانبعاث والتجدد والحضور الفاعل في الحياة ، وبعودته في صورته أو صورة الآخرين يستطيع السير قدماً نحو الخلاص برؤيا حضارية ذات أبعاد درامية، تجعل منه قوة خيِّرة تقف موقفاً مضاداً من قوى الشر، ذلك أن الأسطورة في بعد من أبعادها "تركيبة درامية، ودراما الأسطورة القديمة هي المحاولة الدائمة للربط بين العالمين الخارجي والداخلي، بين المرئي المحسوس وغير المحسوس في سبيل خلق نوع من التوازن بين العالمين في ضمير الإنسان"[1] ، وبذلك تتباين القوى وتتمايز، وتتسع الرؤيا الشعرية، وتنفتح على عوالم مغرقة في القدم في جانبها الأسطوري للتعبير عن الواقع المعيش ، الذي يرزح فيه الشعب الفلسطيني تحت نير الاحتلال، لكن "الشهيد" في تحولاته الإنسانية والأسطورية رغم وجود قوى مناقضة له، يسيطر سيطرة تامة على جسد الكون /النص لينـزل المطر، وينبت الشجر، وينتشر في كل كلمة من كلمات النص الشعري، وكل ذرة من ذرات الكون،ليصبح بالتالي فاعلاً دلالياً يسحق الشر/ الاحتلال ، الذي جاء حضوره حضوراً باهتاً عن طريق توظيف أسلوب "النفي" الذي يساعد على تأكيد غيابه.

إن انعطاف الذات الشاعرة بالدلالة الشعرية ومخالفة الدلالة السائدة التي يوحي بها العنوان الداخلي لهذه الأبيات "حجر مرت عليه جنازير دبابة"، حيث الإشارة إلى الدبابة الفاتحة التي تفتت الحجر والصراخ الصادر من الأنا الفردية والجماعية على إثر ذلك، جعل عناصر البنية الفنية تتشكَّل وفق رؤيا معاصرة ، تتجاوز في أبعادها هذا العنوان الداخلي المأساوي للتعبير عن التمسك بالوطن، ولهذا يأتي المثل الشعبي "لن تشبه الليلة البارحة" باعتباره خاتمة الأبيات، محطماً دائرة الدلالة ومحمولاتها التراثية، وينقل عصارة الموروث ويأتي طازجاً مؤكداً أن ما حدث بالأمس من تدمير وتنكيل وتقتيل لأبناء الشعب الفلسطيني لن يحدث اليوم بعد أن تحوَّل الإنسان الفلسطيني /الشهيد إلى نطفة متجددة، وإلى تموز والعنقاء، وإلى مطر يروي أصول الأشجار، وأخيراً إلى ثورة كاسحة لا تقبل الضيم والهوان، وتسعى إلى

(1) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر.(ص228-229)

تغيير وجه العالم إلى ما هو أفضل وأجمل مما كان عليه البارحة.

كما استدعى سميح القاسم أمثال "التعليم" ، للكشف عن قضايا اجتماعية وسياسية ووطنية، تنسجم مع حياة الإنسان الفلسطيني بأشكالها المختلفة . من ذلك قصيدته "اعترافات المهرّب" ، حيث وظَّف المثل الشعبي "اللي يعرف يعرف واللي ما يعرف يقول كف عدس"(1) ، والذي يضرب للدلالة على الجهل بالأمور، أو للأمور المفزعة التي لا يستطيع الإنسان أن يعلنها للآخرين . وقد واكبت القصيدة هذه الدلالات ، حيث يشير الشاعر إلى حكاية "خديجة" التي قتلها جنود الاحتلال ونهبوا حليّها، وبذلك تتحوَّل "خديجة" إلى رمز الوطن، وتتحوَّل الذات الشاعرة إلى الفلسطيني المشرد المنفي الذي يسافر من مكان لآخر دون أن يعرف الاستقرار، لكن الحبيبة الرمز خديجة/ فلسطين تكبر في داخل الإنسان الفلسطيني، وتنغرس في تلافيف الذاكرة ببعديها الفردي والجماعي، ويصبح الوطن سماء تضيء القلب والدرب في ليل المنفى الطويل، أما الآخرون فأكثرهم يجهلون ما يحدث للفلسطيني، أو يعرفون ولكنهم لا يستطيعون البوح وإعلان خفايا وظواهر ما يحدث له، وبهذا يأتي المثل الشعبي في موقعه من القصيدة ، ويشكِّل بحضوره نسقاً ذا قوة تأثيرية في نسيجها . يقول:

تكبر عينا حبيبي
وأمي معي دائماً،
إن أمي خلاياي، لا تنظروا في جواز السفر
ومن كان يعلم...يعلم
ومن ليس يعلم سوف يخمن (كف عدس)!
"مدينة رودس محطتنا القادمه"
سمعنا وشكراً،(2)

ينم السياق الدلالي للأبيات عن محاولة الذات الشاعرة تعيين هويتها

(1) جمانة طه: موسوعة الأمثال الشعبية العربية.(ص333)

(2) سميح القاسم: القصائد-مج2.(ص188)

الوطنية ، أو البحث عن ذاتها الحضارية وسط هذا القلق الحضاري، فتحضر جملة "لا تنظروا في جواز السفر" لتعيين هذه الهوية، بعد أن أصبحت الطائرة وطناً مؤقتاً للفلسطيني المنفي، وكذلك مطارات العالم. إن تضمين الذات الشاعرة في القصيدة لأصوات شعرية "خديجة-الأم-صوت مضيفة الطيران-المثل الشعبي...الخ"، تعكس ما يجري في أعماقها من مأساة تنساب خيوطها في النفس، وتستبطن الذات الجماعية، وتقدم خطوة في سبيل الوعي والمعرفة على المستوى الشعري.

أما معين بسيسو ، فيوظّف المثل الشعبي "اختلط الحابل بالنابل"[1]، الذي يشكِّل جزءاً من محور "الفوضى والسكون"، وذلك في قصيدته "الرصاصة الأولى" . يقول:

وانفجرت –قبعة الحاوي- في تلك الليله

لم يبق هناك في السيرك مشاهد...

هرب –المعتصم- وأمسك بضفائر- غزة- خالد-

واختلط الحابل بالنابل...[2]

يدين الشاعر في القصيدة التي يعرض فيها التاريخ العربي للبيع بشخصياته البطولية "المعتصم- خالد..." ومفاخر الأجداد وانتصاراتهم، يدين التاريخ العربي المعاصر، وهذا يشكِّل صدمة نفسية جارحة، يعبِّر الشاعر من خلالها عن رؤى ومضامين واقعية وبلغة أقرب إلى اللغة المحكية . إن انفجار قبة الحاوي استتبع هذا الهرج والمرج والهلع لدى شخصيات تاريخية راسخة في الوجدان العربي والإسلامي بالشجاعة والفروسية، استطاع الشاعر توظيفها بدلالات رمزية تخرج عن أبعادها الدلالية الموروثة، لتتحول إلى رموز معاصرة يفضي من خلالها بالرؤيا الشعرية، ويستكنه الأبعاد الموضوعية والواقعية الراهنة التي تعيشها الأمة العربية وشخصياتها المعاصرة الخائرة العزم الضعيفة النفس، ولهذا شكَّل حضور المثل الشعبي تلخيصاً لهذه الحالة التي أراد الشاعر تصويرها، وهذا أسلوب يقاوم مواضعات

(1) جمانة طه: موسوعة الأمثال الشعبية العربية.(ص543)

(2) معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة.(ص400)

الحياة العربية السائدة، ويتخذ موقفاً مضاداً منها، وبذلك يرقى الشاعر بفعل الكتابة الشعرية إلى تشريح الذات الجماعية .وهذا ما أشار إليه محيي الدين صبحي بقوله: ومعين بسيسو يختلف عن كل الشعراء الفلسطينيين والعرب قاطبة في أنه منذ البداية الأولى –أي قبل 1950م، حين أصدر ديوانه الأول، لم يستصرخ الضمائر العربية، لم يكن لديه أوهام تضلله ولا مصالح تخدره، فبدأ سيرته الشعرية خارجياً متمرداً ، ثم انقلب إلى هجَّاء يدمر الواقع العربي، لا بعرضه مشوهاً بل بزيادة تشويهه وتحويله إلى مسخ كاريكاتوري يفوق الواقع، أي يقدم حقيقة الواقع (1).

أما عز الدين المناصرة ، فيوظّف محور " أسماء المدن" من خلال المثل الشعبي " شو بال عكا من هدير البحر"(2) ، باعتبار "عكا" رمزاً من رموز الصمود والتحدي، ويعمد إلى تفصيح المثل، وذلك في قصيدته "توقيعات". يقول في التوقيعة الثامنة:

أبحرنا في المنفى... والمنفى قفر ملغوم
البحر يناديا والشط الرملي المهزوم
يتمزق قلبي لصهيل الروم
ووراء الروم الروم... الروم
فلأي الطعنات توجِّه وجهك يا مهزوم
وبأي الساحات تحوم!!!
بدلتك الحية رقطاء الظهر
ووصولك للبحر أكيد محتوم
ما زالت عكا واقفة رغم هدير البحر
رغم بلوغك سن الغربة والقهر(3)

(1) محيي الدين صبحي: شعر الحقيقة في عصر السقوط-مجلة شؤون فلسطينية-بيروت-ع-96نوفمبر/تشرين الأول1979-م.(ص119)

(2) جمانة طه: موسوعة الأمثال الشعبية العربية.(ص178)

(3) عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة.(ص142)

يعيش دال "البحر" في السياق الشعري باعتباره نسقاً بنيوياً، يحمل بين أمواجه أبعاداً فكرية وإنسانية، ترتبط برمز كلي يتمثل في "فلسطين" ، ذلك أن الشاعر أبحر في المنفى بعيداً عن فلسطين، في بحر قفر ملغوم، ويناديه إلى الشط الرملي في فلسطين ، فيصبح البحر رمزاً من رموز المنفى والرحيل والعودة إلى فلسطين. وبذلك أيضاً يتداخل في بعد من أبعاده مع دال "المنفى" ، ليشكّلا مأساة الإنسان الفلسطيني الذي أغلقت دونه الدروب والطرق المؤدية إلى الوطن ، لتعدد "الروم" القدماء والمعاصرين الذين يحيطون به من كل اتجاه، وفي وسط هذا الجو القاتم المفعم بالمأساة والحيرة والقلق، يحضر البيت الثامن لكي يقلب السياق الشعري رأساً على عقب، ويؤكّد أن عودة الفلسطيني إلى وطنه وترابه قضية مؤكدة ومحتومة ، مثله في ذلك مثل "عكا" بأبعادها التاريخية والشعبية التي ما زالت واقفة وصامدة رغم القتل والتنكيل . وبذلك يطرح السياق الشعري دلالتين تواجه كل منهما الأخرى، وتؤكد أو تنفي الدلالة الأخرى، فعلى الرغم من أن النص الشعري يؤكّد حضور "البحر – المنفى – الروم" بدلالاتها المأساوية، فإنه في النهاية ينفيها أو على الأقل يضعها أمام قوة موازية ومناقضة لها ، تتمثل في قوة "عكا" وصمودها وتصديها لهدير البحر/الاحتلال، فتتجلى قوة "عكا" على المستوى الروحي، باعتبارها رمزاً من رموز الصمود الفلسطيني المحافظ على الهوية الذاتية والوطنية والحضارية.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً: دواوين الشعراء الفلسطينيين موضوع البحث

1. إبراهيم نصر الله: الأعمال الشعرية – المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت – ط1 – 1994م.
2. أحمد دحبور: ديوان أحمد دحبور – دار العودة – بيروت – 1983م.
3. توفيق زياد: ديوان توفيق زياد – دار العودة – بيروت – 1970م.
4. راشد حسين: الأعمال الشعرية – مركز إحياء التراث العربي – الطيِّبة – ط1 – 1990م.
5. سميح القاسم: القصائد – دار الهدى – كفر قرع – ط1 – 1991م.
6. عز الدين المناصرة: ديوان عز الدين المناصرة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط1 – 1994م.
7. علي الخليلي: نابلس تمضي إلى البحر – منشورات الأسوار – عكا – ط1 – 1979م.
8. علي الخليلي: ما زال الحلم محاولة خطرة – مؤسسة ابن رشد للنشر – القدس – ط1 – 1981م.
9. علي الخليلي: سبحانك سبحاني من طينك طوفاني – منشورات اتحاد الكُتَّاب الفلسطينيين – القدس –ط1 –1991م.
10. علي الخليلي: هات لي عين الرضا، هات لي عين السخط – مطبوعات وزارة الثقافة الفلسطينية – رام الله ط1 – 1996م.
11. فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط1 – 1993م.
12. المتوكل طه: فضاء الأغنيات – دار الكاتب – القدس – ط1 – 1989م.
13. المتوكل طه: ريح النار المقبلة – منشورات اتحاد الكُتَّاب الفلسطينيين – القدس – ط1 – 1995م.
14. المتوكل طه: حليب أسود – منشورات اتحاد الكُتَّاب الفلسطينيين – القدس – ط1 – 1999م.
15. محمود درويش: ديوان محمود درويش – دار العودة – بيروت – ط10 – 1983م.
16. محمود درويش: ديوان محمود درويش – دار العودة – بيروت – المجلد الثاني – ط1 – 1994م.

17. مريد البرغوثي: الأعمال الشعرية – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط1 – 1997م.
18. معين بسيسو: الأعمال الشعرية الكاملة – دار العودة – بيروت – ط2 – 1981م.

ثانياً: المصادر

19. الدماميني، بدر الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر (ت:827هـ): العيون الغامزة على خبايا الرامزة – تحقيق الحسَّاني حسن عبد الله – مطبعة المدني – مصر – 1973م.
20. القلقشندي، أبو العباس أحمد بن علي (ت:821هـ): صبح الأعشى في صناعة الإنشا – المطبعة الأميرية – مصر – 1913م.
21. المالقي، الإمام أحمد عبد النور (ت:702هـ): رصف المباني في شرح حروف المعاني – تحقيق د. أحمد محمد الخرَّاط – دار القلم – دمشق – ط2 – 1985م.
22. الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري (ت:518هـ): مجمع الأمثال – قدَّم له وعلَّق عليه نعيم حسن وزوز – دار الكتب العلمية – بيروت – د.ت.
23. ابن يعيش، موفق الدين يعيش بن علي بن يعيش (ت:643هـ): شرح المفصَّل – عالم الكتب – بيروت – د.ت.

ثالثاً: المراجع العربية

24. إحسان عباس (دكتور): اتجاهات الشعر العربي المعاصر – دار الشروق – عمَّان – ط2 – 1992م.
25. أحمد رشدي صالح (دكتور): الأدب الشعبي – مكتبة النهضة المصرية – مصر – ط3 – 1971م.
26. أحمد كمال زكي (دكتور): الأساطير، دراسة حضارية مقارنة – دار العودة – بيروت – ط2 – 1979م.
27. أحمد مرسي (دكتور): مقدمة في الفولكلور – دار الثقافة – مصر – 1975م.
28. أدونيس: مقدمة للشعر العربي – دار العودة – بيروت – ط4 – 1983م.
29. جبرا إبراهيم جبرا: ينابيع الرؤيا – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط1 – 1979م.
30. جريس سماوي (تحرير): زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش – المؤسسة

العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط1 – 1998م.
31. جمانة طه: موسوعة الأمثال الشعبية العربية – الدار الوطنية الجديدة للنشر والتوزيع – السعودية – ط1 – 1999م.
32. حسين علي لوباني: معجم الأمثال الفلسطينية – مكتبة لبنان – بيروت – ط1 – 1999م.
33. ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط1 – 1978م.
34. ريتا عوض (دكتورة): بنية القصيدة الجاهلية – دار الآداب – بيروت – ط1 – 1992م.
35. شاكر النابلسي: مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط1 – 1987م.
36. شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة – دار توبقال – الدار البيضاء – ط1 – 1988م.
37. صالح أبو إصبع (دكتور): الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948م حتى 1975م – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط1 – 1979م.
38. صلاح فضل (دكتور): أساليب الشعرية المعاصرة – دار الآداب – بيروت – ط1 – 1995م.
39. صلاح فضل (دكتور): شفرات النص – دار الفكر – مصر – ط1 – 1990م.
40 عبد الحميد يونس (دكتور): الحكاية الشعبية – المؤسسة المصرية للتأليف والنشر – مصر – 1968م.
41. عبد الرحمن بسيسو: استلهام الينبوع، المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينية – الاتحاد العام للكُتَّاب والصحفيين الفلسطينيين – بيروت – ط1 – 1983م.
42. عبد العزيز أبو هدبا (إعداد): التراث الفلسطيني جذور وتحديات – مركز إحياء التراث العربي – الطيِّبة – ط1 – 1991م.
43. عبد العزيز عتيق (دكتور): علم المعاني – دار النهضة العربية – بيروت – 1985م.
44. عبد اللطيف البرغوثي (دكتور): الأغاني العربية الشعبية في فلسطين والأردن – مكتب الوثائق والأبحاث بجامعة بيرزيت – رام الله – ط1 – 1979م.
45. عز الدين إسماعيل (دكتور): الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – دار الفكر العربي – مصر – ط3 – د.ت.
46. عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري – منشورات الاتحاد العام للأدباء والكُتَّاب

العرب – عمَّان – ط1 – 1995م.
47. علي الخليلي: أغاني العمل والعمال في فلسطين – منشورات صلاح الدين – القدس – 1979م.
48. علي الخليلي: البطل الفلسطيني في الحكاية الشعبية – مؤسسة ابن رشد للنشر – القدس – ط1 – 1979م.
49. علي الخليلي: النكتة العربية – منشورات الأسوار – عكا – ط1 – 1979م.
50. علي زيعور (دكتور): قطاع البطولة والنرجسية في الذات العربية – دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت – ط1 – 1982م.
51. غالي شكري (دكتور): أدب المقاومة – دار الآفاق – بيروت – ط2 – 1979م.
52. غالي شكري (دكتور): شعرنا الحديث إلى أين؟ – دار المعارف – مصر – 1968م.
53. فوزي العنتيل: الفولكلور ما هو؟ – دار النهضة العربية للنشر – مصر – 1977م.
54. أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب – الشركة القومية للنشر والتوزيع – تونس – 1961م.
55. كمال الدين حسين (دكتور): التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث – الدار المصرية اللبنانية – بيروت – ط1 – 1993م.
56. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط – مجمع اللغة العربية – مصر – ط3 – د.ت.
57. محمد عبد المطلب (دكتور): البلاغة والأسلوبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر – 1984م.
58. محمد عبد المطلب (دكتور): بناء الأسلوب في شعر الحداثة – 1990م.
59. محمد غنيمي هلال (دكتور): الأدب المقارن – دار العودة – بيروت – ط5 – د.ت.
60. محمد مفتاح (دكتور): تحليل الخطاب الشعري "استراتيجية التَّناص" – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ط2 – 1986م.
61 محيي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ط1 – 1987م.
62. مصطفى السعدني (دكتور): البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث – منشأة المعارف – الإسكندرية – 1987م.
63. مصطفى ناصف (دكتور): اللغة بين البلاغة والأسلوبية – النادي الأدبي الثقافي – جدة – 1989م.
64. مصطفى ناصف (دكتور): نظرية المعنى في النقد العربي – دار الأندلس – بيروت – د.ت.
65. ناجي عبد الجبار (دكتور): دليل متحف التراث الشعبي الفلسطيني – جمعية إنعاش السرة – فلسطين – د.ت.

66. نبيلة إبراهيم (دكتورة): أشكال التعبير في الأدب الشعبي – دار نهضة مصر للطبع والنشر – مصر – ط2 – 1974م.
67. نبيلة إبراهيم (دكتورة): الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق – مكتبة القاهرة الحديثة – مصر – د.ت.
68. نمر سرحان: الحكاية الشعبية الفلسطينية – مركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية – بيروت – د.ت.
69. نمر سرحان: موسوعة الفولكلور الفلسطيني – عمَّان – ط2 – 1989م.
70. ياسين النصير: المساحة المختفية، قراءات في الحكاية الشعبية – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء –ط1 – 1995م.
71. يسرى جوهرية عرنيطة: الفنون الشعبية في فلسطين – منشورات المجمع الثقافي – أبو ظبي – ط3 – 1997م.
72. يوسف حداد : المجتمع والتراث في فلسطين "قؤية البصّة"-مركز أبحاث منظمة التحرير الفلسطينية-بيروت-ط1-1985م .

رابعاً: المراجع الأجنبية المترجمة للعربية

73. أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة – ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي – دار اليقظة العربية – بيروت – 1963م.
74. ألكزاندر هجرتي كراب: علم الفولكلور – ترجمة رشدي صالح – دار الكاتب العربي للطباعة والنشر – مصر – 1967م.
75. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية – ترجمة محمد الولي ومحمد العمري – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – ط1 – 1986م.
76. روبرت شولز: البنيوية في الأدب – ترجمة حنَّا عبود – منشورات اتحاد الكُتَّاب العرب – دمشق – 1984م.
77. فردريش فون دير لاين: الحكاية الخرافية (نشأتها – مناهج دراستها – فنيتها) – ترجمة د. نبيلة إبراهيم – دار القلم – بيروت – ط1 – 1973م.
78. هانز ميرهوف: الزمن في الأدب – ترجمة د. أسعد رزوق – مؤسسة سجل العرب – مصر – 1972م.

خامساً: المجلات والدوريات

79. ديفيد بينولت: مدخل إلى ألف ليلة وليلة – مجلة فصول – مصر – المجلد الثاني

عشر – العدد الرابع – شتاء 1994م.
80. سيث طومسون: الحكاية الشعبية عالميتها وأشكالها – ترجمة أحمد آدم – مجلة الفنون الشعبية – مصر – العدد 21 – 1987م.
81. صبري حافظ: جدليات البنية السردية المركبة في ليالي شهر زاد ونجيب محفوظ – مجلة فصول – مصر – المجلد الثالث عشر – العدد الثاني – صيف 1994م.
82. طراد الكبيسي: التدوير في القصيدة الحديثة – مجلة الأقلام – العراق – العدد الخامس – السنة الثالثة عشرة – شباط/فبراير 1978م.
83. عباس بيضون: من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية "حوار مع محمود درويش" – مجلة مشارف – القدس – العدد 3 – تشرين الأول/أكتوبر 1995م.
84. عبد الرحمن بسيسو: أقنعة ألف ليلة في الشعر العربي الحديث – مجلة فصول – مصر – المجلد الثالث عشر – العدد الثاني – صيف 1994م.
85. عز الدين المناصرة: الأصل التراثي للأغنية الشعبية "جفرا ويا ها الربع" – مجلة شؤون فلسطينية – العدد 127 – حزيران/يونيو 1982م.
86. فريال جبوري غزول: البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة – مجلة فصول – مصر – المجلد الثاني عشر – العدد الرابع – شتاء 1994م.
87. محمد عبيد الله (وآخرون): حارس النص الشعري "حوار مع عز الدين المناصرة" – مجلة مشارف – القدس – العدد العاشر – أغسطس 1996م.
88. محمد مصطفى هدَّارة: النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث – مجلة فصول – مصر – المجلد الأول – العدد الرابع – 1981م.
89. محيي الدين صبحي: شعر الحقيقة في عصر السقوط – شؤون فلسطينية – بيروت – العدد 96 – تشرين الثاني/نوفمبر 1979م.

فهرس الموضوعات

المقدمة 7
الشعر والأدب الشعبي 9
الفصل الأول : الحكاية الشعبية 15
-أسلوب الحكاية الشعبية 17
-ألف ليلة وليلة 26
-الحكاية الشعبية..... 32
-الحكاية الخرافية 83
-حكايات شعبية أخرى 46
الفصل الثاني : الأغنية الشعبية 54
-الآلات الموسيقية 57
-الحب والأفراح 63
-الوطن والحرب 73
-غان شعبية أخرى 78
الفصل الثالث : العادات والتقاليد الشعبية 89
-الضيافة والمجاملات 90
-البيت ومكوناته 104
-التعاويذ والعرافة 112
-عادات وتقاليد أخرى 118
الفصل الرابع : المثل الشعبي 125
-القيم الأخلاقية 127
-الوطن والتحدي..... 134
-العجز والاستسلام 144
-أمثال شعبية أخرى 149
المصادر والمراجع..... 158