شعار الجامعة

شعار الكلية

بحث لنيل شهادة الدكتوراة في موضوع

تَسَانُد مُستَويات الدَّرسِ اللُّغوي فيِ تَحلِيل الخطَاب الشِّعري الفلسطيني

شعر أَحمد دَحبور نموذجًا

إنجاز الطالب الباحث:

فؤاد سليمان صبح سلمان

إشراف الدكتور:

مولاي امحمد اسماعيلي علوي

رقم التسجيل بالكلية 14/18lAS

الموسم الجامعي

2020/2021

الفهرس

إهداء	10
شكر والتقدير	11
مقدمة	12
أ. الخطاب وعناصره	21
ب. الخطاب الشعري	25
ج. المقاصد في الخطاب	26
د. مستويات التحليل اللغوي	28
1.المستوى الصوتي	28
2.المستوى الصرفي	31
3.المستوى التركيبي	33
4.المستوى الدلالي	34
الباب الأول : شعر المقاومة الفلسطيني	**37**
مدخل	**38**
الفصل الأول :شعر المقاومة الفلسطيني بين الامتداد والتحولات	**39**

مدخل	40
المبحث الأول: شعر المقاومة الفلسطيني وامتداده للشعر العربي المقاوم	41
المبحث الثاني: اتجاهات شعر المقاومة الفلسطيني	48
1 الاتجاه الوطني	49
2. الاتجاه القومي	54
3 الاتجاه الإنساني	56
المبحث الثالث: أثر الانتفاضتين الأولى والثانية في شعر المقاومة	58
الفصل الثاني: استراتيجيات الخطاب الشعري الفلسطيني المقاوم	70
مدخل	71
المبحث الأول: الاستراتيجية التضامنية	74
المبحث الثاني: الاستراتيجية التوجيهية	83
المبحث الثالث: الاستراتيجية الإقناعية	93
الفصل الثالث: أشكال شعر المقاومة	**107**
مدخل	108
المبحث الأول: التحدي والمقاومة	109

المبحث الثاني: الصمود في الأرض واستنهاض الهمم	114
المبحث الثالث: القدس	121
المبحث الرابع: الحنين وحلم العودة	129
المبحث الخامس: شعر السجون	134
الباب الثاني: مستويات الدرس اللغوي في تحليل الخطاب الشعري	138
مدخل	**139**
الفصل الأول: المستوى الصوتي	144
مدخل	145
المبحث الأول: الإيقاع الخارجي	146
1.الوزن	147
2. القافية	155
3.التوازي	158
المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي	161
1. التكرار	162
1.1.تكرار الحرف	163

2.1. تكرار الكلمة	165
3.1. تكرار الجملة	167
2. الجهر والهمس	169
1.2. الأصوات المجهورة	169
2.2. الأصوات المهموسة	173
3. المحسنات اللفظية	178
1.3. الجناس	179
2.3. الطباق	181
3.3. الترادف	182
الفصل الثاني: المستوى الصرفي	**185**
مدخل	186
المبحث الأول: **بنية الأسماء**	**187**
1. اسم الفاعل	188
2.اسم المفعول	193
3.صيغ المبالغة	197

4.الصفة المشبهة	199
5.اسم الآلة	203
6. اسم المكان	205
7. الأسماء المجموعة	208
المبحث الثاني: **بنية الأفعال**	**214**
1.الفعل الماضي	215
2.الفعل المضارع	220
3. فعل الأمر	226
الفصل الثالث: المستوى التركيبي	**228**
مدخل	229
المبحث الأول: **التقديم والتأخير**	**230**
1.التقديم	231
1.1.تقديم الخبر على المبتدأ	**231**
1.1.1. تقديم الجار والمجرور على المبتدأ	231
2.1.1. تقديم الظرف على المبتدأ	234

3.1.1. تقديم لفظ الصدارة على المبتدأ	234
2.1. تقديم الجار والمجرور على المفعول به	235
.3.1. تقديم الفاعل على الفعل	236
2. التأخير	237
1.2. تأخير الفاعل وتقديم المفعول به	237
2.2. تأخير الفاعل وتقديم الجار والمجرور	239
المبحث الثاني: **الحذف**	**240**
1. حذف المبتدأ (المسند إليه)	242
2. حذف الخبر (المسند)	245
3. حذف الحال	248
المبحث الثالث: **الضمائر ودلالاتها**	**250**
1. ضمير المتكلم	251
2. ضمير المخاطب	253
.3. ضمير الغائب	256
المبحث الرابع: **الأساليب الإنشائية**	**259**

1.أسلوب النداء	260
2.أسلوب النهي	268
3.أسلوب الاستفهام	274
4.أسلوب الأمر	281
الفصل الرابع:: المستوى الدلالي	**289**
مدخل	**290**
المبحث الأول: الحقول الدلالية	**291**
1.حقل الغربة والحنين للوطن	292
2. حقل الحزن والألم	296
3. حقل المقاومة والتحدي	302
4. حقل الألوان	308
5. حقل التفاؤل والأمل	314
المبحث الثاني: العلاقات الدلالية	**318**
1. الترادف	319
2. التضاد	322

المبحث الثالث: دلالة الرمز	**328**
المبحث الرابع: دلالة الصورة الشعرية	336
المبحث الخامس: دلالة المكان	342
المبحث السادس: دلالة التناص	349
***الخاتمة**	**354**
***المصادر والمراجع**	**360**

إهداء

أهدي بحثي هذا إلى والديَّ العزيزين مَنْ غَرسَا في نفسي حبَّ العلمِ وطلبه، وإلى زوجتي وأبنائي الذين أمدوني بالعون والصبر في طلب العلم..

وإلى كلِّ مَنْ كان لي سندًا في بحثي هذا

أهدي هذا العمل

فؤاد سليمان

شُكرٌ وتقدير

قالَ تَعالى :"لَئن شَكرتُم لَأزيدنَّكم" [1]

الحمدُ لله رب العالمين، والعاقبةُ للمتقين، والحمد والشكر لله الذي وفقني لإعداد هذا البحث، ولا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر إلى مشرفي الفاضل الدكتور مولاي محمد إسماعيلي علوي على ما قدَّم ووجَّه، وعلى متابعته وإشرافه على هذا البحث، أشكره جزيل الشكر، وجزاه الله خيرا.

والشُّكرُ موصولٌ إلى جامعتي جامعة السلطان مولاي سليمان التي كانت بيتي ووطني الثاني، وإلى السادة الأساتذة في مختبر اللغة العربية وعلومها، وفي مقدمتهم الدكتور مولاي ادريس ميموني. كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى كل من قدَّم لي يد العون والمساعدة في سبيل إنجاز هذه الأطروحة، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، بني ملال، وبالمملكة المغربية.

[1] إبراهيم، 7.

مقدمة

1.مقدمة البحث

دَخلت الدراساتُ اللغوية مجال الأدب والشعر؛ لأن مقومات الإبداع تعتمد على قوة الألفاظ ودلالاتها، ولذلك انبرى الباحثون في دراساتهم اللغوية إلى تحليل لغتهم وتفكيكها إلى أجزائها الأولية وفق مستويات التحليل اللغوي (الصوتي والصرفي والنحوي والدلالي). وعليه عقدتُ العزم على دراسة شعر المقاومة الفلسطيني عند أحد البارزين من شعراء المقاومة الفلسطينية وهو أحمد دحبور كنموذج للدراسة، وتحليل شعره المقاوم وفق مستويات الدرس اللغوي، وبيان أثره في خدمة القضية الفلسطينية، وذلك بالغوص في وظيفة البنية اللغوية في صنع القصائد من جانب، ومن خلال معرفة الخصائص الصوتية والدلالية من جانب آخر، وكان اختياري للشاعر أحمد دحبور دون غيره من شعراء المقاومة الفلسطينية؛ لأنه يمثل اكتمال التجربة الشعرية في شعريته. كما أنه مثَّلَ القيم الثقافية والفنية والنضالية والاجتماعية التي عاشها الشعراء ومثلت تجربتهم التي عاشوها في الوطن والمنفى.

2.1 إشكالية البحث

انطلقت الدراسة من سؤالين يمثلان إشكالية البحث، هما:

– إلى أي مدى وُفِّقَ شاعر المقاومة أحمد دحبور في تناول هذا الغرض؟ وذلك من خلال دراسة مستويات الدرس اللغوي وتطبيقها على شعره المقاوم.

– ما سرُّ التميُّز الذي تفرد به شعره المقاوم عن شعر غيره من شعراء المقاومة؟

3.1. أهداف البحث

من الأهداف التي حفزتني لاختيار هذه الدراسة رغبتي تحليل النصوص الشعرية تحليلا لُغويًا بعيدًا منصبًّا في البنية اللغوية في حد ذاتها، والكشف عن دور اللغة في تشكيل النص الشعري، بالإضافة إلى ذلك

الرغبة في الكشف عن عبقرية أحد شعراء المقاومة الفلسطينية الذين استماتوا في الدفاع عن قضيتهم وسر في تميز شعره المقاوم عن غيره من شعراء المقاومة الفلسطينية، خصوصا وأنه عايش حياة المنفى، والعودة للأرض المحتلة، فكان شاعرًا مجربًا وواقعيًا يصدر عن حياة الألم والحسرة التي عاشها، واكتوى بنارها وعليه كانت تجربته الشعرية المقاومة تختلف في بعض جوانبها عن تجربة الشعر العربي المقاوم عموما والفلسطيني خصوصا؛ لأنه يقاوم ضد الاقتلاع ونزع الهوية، وشمل شعره المقاومة بمختلف أشكالها الثقافية والسياسية وغيرها ضد احتلال قائمٍ على فكرة استبدال شعب مكان شعب آخر.

14.. أهمية البحث

تكمنُ أهمية هذا الجانب من الدراسات اللغوية التحليلية في الكشف عن الخصائص الصوتية والدلالية والصرفية والتركيبية للنص الشعري المقاوم، ومعرفة مدى الترابط بين هذه العناصر اللغوية في تفسير ومعرفة دلالة النص الشعري المقاوم، يضاف إلى ذلك أن الدراسة ستربط بين القديم والحديث في مثل هذه الدراسات وإبراز التطور الحاصل عليها في ضوء نظريات اللغة الحديثة، كما أنها ستتيح إجراء دراسة تطبيقية لمستويات الدرس اللغوي في شعر المقاومة الفلسطيني وتحليله تحليلًا لسانيًا متمكنًا وعميقًا عند أحد أبرز شعراء المقاومة حسب المناهج العلمية المعاصرة.

5.1. خطة البحث

وفي سبيل تحقيق أهداف هذا البحث، وارتباطا بالتوافقات النظرية والتطبيقية وبناء على الخطة المنهجية المتبعة اقتضى تقسيم الأطروحة إلى بابين كبيرين، على هذا النحو:

أ. باب نظري، "**شعر المقاومة الفلسطيني**". وقد قسمته بدوره إلى ثلاثة فصول:

الفصل الأول المعنون بـ: شعر المقاومة الفلسطيني بين الامتداد والتحولات: درستُ فيه شعر المقاومة الفلسطيني بين الامتداد والتحولات، من خلال ثلاثة مباحث على هذا النحو:

المبحث الأول: "شعر المقاومة الفلسطيني وامتداده للشعر العربي المقاوم" وفيه تحدثتُ عن الامتداد الطبيعي لشعر المقاومة الفلسطيني بالشعر العربي المقاوم من خلال التزاماته القومية والوطنية فما يتعرض له الفلسطيني من انتهاك، وسلخ للهوية، واقتلاع للجذور يعيد ذلك الارتباط الروحي للأمة، ويجعل الشعر مرآة لتلك الوشائح، والروابط التي تجمع بين الأشقاء، كما امتد هذا الارتباط إلى بنية القصيدة ومضمونها؛ نتيجة التأثُّر بالتيارات الحديثة في الشعر العربي المعاصر

المبحث الثاني: "اتجاهات شعر المقاومة الفلسطيني"، وقفت في هذا المبحث على توسُّع المنظور الإنساني لقضية فلسطين لتصبح قضيةً إنسانية يدافع فيها شعراء المقاومة عن القيم الإنسانية جمعاء، وعن الحقوق الوطنية أمام القمع ومصادرة الهوية لهذا الشعب، وانعكاس ذلك على اتجاهات الشعر الفلسطيني وتعددها.

المبحث الثالث:" أثر الانتفاضتين الأولى والثانية في شعر المقاومة". سأعرضُ هنا أثر انتفاضة الحجارة الأولى وانتفاضة الأقصى الثانية على شعر المقاومة حيث زوَّدته بالأمل والتصميم على التحدي والثبات فارتفعت الروح الحماسية الخطابية لدى شاعر المقاومة، أو ما يعرف بالنهوض الثوري الذي ترجمه إلى تحريض، وتعبئة للجماهير على المحتل.

الفصل الثاني المعنون بـ: استراتيجيات الخطاب الشعري الفلسطيني المقاوم درستُ فيه استراتيجيات الخطاب الشعري الفلسطيني المقاوم في الفترات المختلفة، وجاء على ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: الاستراتيجية التضامنية: عرضتُ فيه ما تقوم عليه هذه الاستراتيجية من انتماء للجماعة، والتصريح به من خلال الشواهد والألفاظ اللغوية في الخطاب الموجَّه للمرسل إليه.

المبحث الثاني: الاستراتيجية التوجيهية: انتقلتُ في هذا المبحث للحديث عن الحاجة إلى استراتيجية جديدة توجه وتجمع الشتات الفلسطيني، والضرورة التي من أجلها طوَّرَ الشاعر المقاوم استراتيجيته هذه للارتقاء في مستوى التوعية والإرشاد التي أصبح الفلسطينيون بحاجة لها.

المبحث الثالث: الاستراتيجية الإقناعية: عرضتُ فيه ما فرضه الواقع الجديد على شاعر المقاومة وضرورة مواجهته بتطوير استراتيجيته من أجل إقناع المخاطب أمام التحولات الجديدة على المستوى الوطني والقومي، فلم يعد الاحتلال يقتصر على سلب الأرض، بل أصبح أكثر شراسة ويريد أن يلتهم الثقافة ويشوه القناعات.

الفصل الثالث: المعنون بـ أشكال شعر المقاومة الفلسطيني تناولت هذا الفصل بالتركيز على خمسة مباحث: **المبحث الأول** التحدي والمقاومة، **والمبحث الثاني** الصمود في الأرض واستنهاض الهمم، وتحدث **المبحث الثالث** عن القدس، أما **المبحث الرابع** فناقشتُ فيه الحنين وحلم العودة للوطن، وتخصَّص **المبحث الخامس** في شعر السجون والخصوصية التي ميزته عن باقي الأشكال.

ب. باب تطبيقي: مستويات الدرس اللغوي في تحليل الخطاب الشعري أخضعتُ النصوص الشعرية فيه للمستويات اللغوية الأربعة (الصوتي، والصرفي، والتركيبي، والدلالي) وقد قسمته بدوره إلى أربعة فصول:

الفصل الأول: المعنون بـ المستوى الصوتي حاولتُ فيه الكشف عن الحالة الشعورية التي ترافق الشاعر أثناء نظمه للقصيدة، وما يثيره من حركية تلفت انتباه المخاطب من جانب، وما يُوجده من علاقة قوية بين الدال والمدلول من جانب آخر، وجاء في مبحثين رئيسيين:

المبحث الأول: الإيقاع الخارجي: تخصَّص هذا المبحث للحديث عن أهمية الإيقاع الخارجي في تلبية مشاعر النفس وأحاسيسها؛ لأن الشعر يعبر عن النفس وأعماقها، واشتمل على: الوزن، والقافية، والتوازي،

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي: تحدثت فيه عن أهمية الإيقاع الداخلي في تشكيل حركة البناء الداخلي للقصيدة وفي نسيجها غير الصوتي، واشتمل على عدة مواضيع: التكرار بأنواعه الثلاثة: تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار الجملة، ثم الجهر والهمس، والمحسنات اللفظية : الجناس والطباق والترادف.

الفصل الثاني: المستوى الصرفي سأعرض فيه سبب اختيار الشاعر للصيغ الصرفية التي تمكنه من التعبير عن مختلف المعاني، والكشف عن قوتها التعبيرية، وتأثيرها في النص. وجاء في مبحثين:

المبحث الأول: بنية الأسماء وقفتُ فيه على الأثر الذي تتركه في نفس المتلقي، واختيار الشاعر لمكانها؛ ليكسبها قابلية التركيب مع غيرها لتؤدي دورها في تحقيق غايته. وهي: اسم الفاعل، واسم المفعول، وصيغ المبالغة، والصفة المشبهة، واسم الآلة، واسم المكان، وأخيرا الأسماء المجموعة.

المبحث الثاني: بنية الأفعال درستُ فيه الغاية التي يريدها الشاعر؛ لأن لغة الشعر مميزة وحساسة، وتحمل البنية الصرفية في الفعل دلالات وإيحاءات تمثل الحالة الشعورية للشاعر، وجاء المبحث في ثلاثة أقسام: الأول في الفعل الماضي في حالتي التجريد والزيادة، والثاني في الفعل المضارع، والأخير فعل الأمر.

الفصل الثالث: المستوى التركيبي وقفتُ فيه على أهمية الجملة في الدرس اللغوي عمومًا وفي اللغة الشعرية خصوصًا؛ لأنها تشكِّل خطابًا قائما على نسجٍ من الألفاظ تصنعُه عقليةُ الشاعر، ودور التركيب في إبراز التعددِ الدلالي فِي اللفظ، وجاء هذا المستوى في أربعة مباحث:

المبحث الأول: التقديم والتأخير عرضتُ فيه التغيير الذي يطرأ على نظام الجملة وُيؤثر في المعنى إذا ما خرج هذا النظام عن المألوف، وما يكمن وراء هذا التغيير من دلالات ومقاصد يرمي إليها الشاعر.

المبحث الثاني: الحذف حاولتُ فيه الوقوف على مقاصد الحذف البلاغية التي يريدها المتكلم، وما يحدثه من إشغال لفكر المخاطب بالمحذوف أكثر من الموجود، ولذلك وظفه الشاعر من أجل التأثير في المتلقي الذي يحاول استحضار المحذوف من النص الشعري.

المبحث الثالث: الضمائر ودلالاتها رصدتُ فيه ما تسهم فيه الضمائر من توجيه للدلالة، وهي كما أشار محمد فتوح تمثل أعصاب النص الشعري كما تسهم في تحقيق التماسك النصي للقصيدة.

المبحث الرابع: الأساليب الإنشائية درستُ فيه ما يمثله أسلوب الشاعر في صياغة عباراته لتخرجَ في شكل جديد وجذاب يترك أثرا في ذهن السامع، وعليه وقفت على النماذج المختارة للشاعر من أجل الكشف عن وظيفتها اللغوية ودلالاتها البعيدة، وعن قدرة الشاعر ومهاراته الفنية في استثارة المخاطب.وهي: النداء، والنهي، والاستفهام، والأمر.

الفصل الرابع: المستوى الدلالي عرضتُ فيه أهمية علم الدلالة كجزء من علم اللغة اللساني، يكشف عن الدلالات البعيدة والكامنة في عملية التخاطب التي تجري بين الطرفين، وتوزَّع هذا الفصل في ستة مباحث:

وقفتُ في **المبحث الأول على الحقول الدلالية** وما مثَّلته من حالات ضيق وغضب كان يشعر بها الشاعر من جانب، ومن حالات الاستبشار والتفاؤل التي كان يستحضرها، ويصنعها من جانب آخر، **أما المبحث الثاني** درست فيه العلاقات الدلالية التي أسهمت في الكشف عن مقاصد المتكلم، **والثالث** في دلالة الرمز الذي يزيد الوعي عند المتلقي من خلال الربط بين الماضي والحاضر من أجل الكشف عما يخفيه النص، ، **والرابع** تخصص في دلالة الصورة الشعرية الحسية التي يريد الشاعر نقلها للمتلقي، وتمثل رؤيته للمعنى الذي يختزنه في خياله، أما **الخامس** فجاء في دلالة المكان الذي يمثل وعاء الحدث، أو تعلقَ به الحدث بشكل أو بآخر. وأخيرا **المبحث السادس** تناولتُ فيه دلالة التناص وما يعنيه من تداخلٍ بين النصوص في نصٍ جديد يمثل رؤية الشاعر،.ويخدم مقاصده ودلالاته البعيدة.

واقتضت طبيعة البحث الاعتماد على المنهجين الوصفي والتحليلي. أسعفنا المنهج الوصفي في التمهيد والباب الأول، ومكننا المنهج التحليلي في تحليل وتفسير القضايا اللغوية المختلفة في الباب الثاني التي سبق وناقشناها في الشق النظري من الأطروحة.

إن البحث في الشعر الفلسطيني وتحليله – من خلال هذه الأطروحة – تحليلا لسانيا متمكنا وعميقا لم يكن أمرًا بسيطًا وميسرًا، وإنما واجهتنا في سبيل تحقيقه صعوبات يرجع بعضها إلى صعوبة في فهم التأسيس النظري العلمي لعلم اللسانيات في المؤلفات العربية، وفهم آليات اشتغاله في تحليل الخطاب. وهذا كله يرجع إلى ضعف الدراسة اللسانية في المشرق العربي، خلافًا على ما هي عليه في المغرب العربي عموما، والمغرب خصوصا. ومن الصعوبات الأخرى التي واجهتني ندرة الدراسات والمؤلفات التي تتناول الدراسة اللسانية التطبيقية والتحليلية للشعر تحديدا. يضاف إلى ذلك صعوبة التنقل بين مكتبات الوطن المحتل بسبب كثرة الحواجز العسكرية.

وبالرغم من كل هذا، فقد عقدتُ العزم على تحدي كل هذه الصعاب، وجمعت ما تيسر لي من المصادر والمراجع الكافية – ولله الحمد – بما أسعفني في إنجاز هذه الأطروحة. وقد حرصت على أن تكون متنوعة وفي صميم تحليل الخطاب أدبيا ولسانيا.

وفي الختام سننهي الدراسة بخاتمة وصياغة لأهم توصيات البحث

وأخيرا لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر لله أولا، ومن ثم الشكر موصول إلى مشرفي الدكتور الفاضل مولاي محمد إسماعيلي علوي على تقديمه للنصائح والتوجيه الذي أعانني في بحثي فأشكره جزيل الشكر، ولا يفوتني شكر أعضاء لجنة المناقشة الذين سيتحملون عبء القراءة والتوجيه، وإلى كلِّ من ساندني في إنجاز هذا البحث.

أسألُ اللهَ أن يكون هذا العمل خالصًا لوجههِ الكريم هادفًا إلى خدمة اللغة العربية وأبنائها.

أ. الخطاب وعناصره

تنوَّعت مفاهيم الخطاب وتعددت؛ نتيجة تعدد مجالاته وتداخل تعريفاته، ومصطلح الخطاب من المصطلحات الحديثة التي دخلت الدراسات العربية الحديثة، وقد ورد لفظ الخطاب في القران الكريم بصيغ مختلفة، كما في قوله تعالى:{**ولا تخاطبني في الذين ظلموا إنهم مغرقون**}[1]، وقوله: {**ربُّ السمواتِ والأرض وما بينهما الرحمنُ لا يملكُون منه خطابًا**}[2]، فمصطلح الخطاب كما ورد في الآيتين السابقتين يشير إلى الكلام الواضح الذي لا لَبس فيه، وهذا ما يتوافق مع تفسير الآيات.

وللعرب في العصر الحديث جهودٌ في تحديد مفهوم الخطاب كعبد السلام المسدي الذي اعتبر الخطاب الكلام، أو المقال أفرزته علاقات معينة وحدَّدت أجزاءه[3]، وورد مصطلح الخطاب في معجم لسان العرب على أنه مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة[4]، وهو بذلك لا يخرج في تحديد مفهوم الخطاب عن دلالة الكلام ومعاييره. وجاء في أساس البلاغة للزمخشري خاطبه أحسن الخطاب، أي المواجهة في الكلام، واختطب القوم فلانًا: أي دعوه إلى أن يخطب إليهم[5].

ونستنتج مما سبق أنه الكلام والمعلومات التي يرسلها المتكلم إلى السامع وفق نظام لغوي يشترك فيه المرسل إليه والمتكلم، فالخطاب توجيه الكلام للسامع مع وجود استعداد من قبل السامع للفهم، وبذلك فإن الخطاب يستند على ثلاثة عناصر وهي: المتكلم والسامع والرسالة.

---

[1] سورة هود،38

[2] سورة النبأ،37

[3] المسدي، عبد السلام. الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، 128.

[4] ابن منظور، محمد بن مكرم. لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، 1999، مادة خطب.

[5] الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود. أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل، ط، 1،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1998، مادة خطب.

ويعد سابوتي زليف هاريس الأمريكي أول علماء الغرب الذين تحدثوا عن الخطاب، وتحليله في بحثه (تحليل الخطاب) واعتباره متتالية من الجمل المغلقة[1] بعد أن تلقف المبادئ العامة لدراسات فرديناند دي سوسير في كتابه محاضرات في اللسانيات العامة، وتفريقه بين الدال والمدلول وأن اللغة ظاهرة اجتماعية والكلام ظاهرة فردية.

ويعتبر هاريس أول من ألحق الخطاب بالتحليل اللساني؛ لأنه يعتمد على تسلسل وتتابع الجمل المكونة للمقول، وعرفه بأنه ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل[2] وأراد أن يوسِّع حدود البحث اللساني بحيث يتجاوز الجملة إلى الخطاب، وتحليل الخطاب بنفس أدوات تحليل الجملة، وأعطى للخطاب مرادفا هي الجملة. أما جوليا كريستيفا فيعتبر الخطاب موجودا داخل النص يقوم بحرق الدال والذات، ويهدم النص ليرسي نصا جديدًا[3]، وظهر الكثير من الدارسين في هذا الموضوع كروجر فاولر وسارة ميلز، وأصبح مفهوم الخطاب شائعًا في دراسات علم النفس والفلسفة واللسانيات[4]. ويعتبره ميشيل فوكو المسرح الذي يتم فيه استثمار الرغبة[5] أي أنه مدار الرغبة والحصول على السلطة التي يبحث عنها المتكلم، وبذلك يندرج تحليل الخطاب تحت الاتجاه البنيوي الذي ظهر بظهور علم اللغة البنيوي (structural linguistics) في النصف الأول من القرن العشرين[6] وتناولت اللسانيات الخطاب على اعتبار أنه مجموع الخطابات المرسلة من طرف نفس الفرد، أو من طرف نفس الجماعة الاجتماعية التي تعرض طبائع لسانية مشتركة[7]

[1] الشهري، عبد الهادي بن ظافر. استراتيجيات الخطاب. ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، 2004، 17. وينظر: الصحراوي، إبراهيم ، تحليل الخطاب الأدبي (دراسة تطبيقية). دار الآفاق، الجزائر،1999، 10.
[2] يقطين، سعيد. تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد-التبئير، ط3، المركز الثقافي العربي، 1997، 17.
[3] بوحوش، رابح. الأسلوبية وتحليل الخطاب، مديرية النشر جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 1994، 88.
[4] ميلز، سارة. مدخل إلى الخطاب. ترجمة وتقديم غريب اسكندر، السبت، 26 أغسطس، 2006، 2.
[5] ينظر: فوكو، ميشيل. نظام الخطاب. ترجمة محمد سبيلا، ط3، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، 66.
[6] ينظر: محمد الحاج، بكري. اتجاهات التحليل اللغوي. ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، 2014، 77.
[7] ينظر: روبول، أوليفي. لغة التربية. تحليل الخطاب البيداغوجي، ترجمة عمر أوكان، إفريقيا الشرق، 2002 ، 41.

ومهما اختلفت الجهود السابقة في تحديد مفهوم الخطاب وتداخلت معه مصطلحات أخرى كمصطلح النص والملفوظ، وما سببته من اضطراب وخلط إلا أنها تصب في أن الخطاب هو فعل الكلام الحاصل والواقع بين المرسل والمستقبل مع الإقرار بالفرق بين الخطاب والنص فالخطاب يتعلق بلحظة إنتاجه، ولا يتجاوز سامعه تنتجه لغة شفوية أي أن مفهوم الخطاب يقتصر على اللغة المنطوقة في حالة المحاورة، أو اللغة المكتوبة في حالة المراسلة على اعتبار التواصل أمرًا أساسيًا في تحقيق الخطاب[1] في حين يوجه النص إلى غائب بلغة مكتوبة يتصف بالديمومة. كما أن النص وحدة كلامية مكونة من جملتين فأكثر تحقيقًا، أو تحقيقًا وتقديرًا، منطوقة، أو مكتوبة لها بداية ونهاية تتحدَّدُ بها وتتداخل مع منهجها، ولغتها في علاقة عضوية ثابتة[2]

ويقوم الخطاب، مهما تعددت سياقاته ومجالاته، على عناصر أساسية وهي:

المرسل: وهو طرف الخطاب الأول، ولا يتم الخطاب دونه، وبه تكتمل الدائرة الخطابية، وهو من يختار ما يناسب الطرف الآخر[3]، فهو المؤلف الذي ينطق الخطاب ويكون بؤرة دلالته وتماسكه.

المرسل إليه: وهو الطرف المخاطَب الذي تتجه لغة الخطاب إليه، ويتحكم أحيانا في توجيه أدوات وصياغة المرسِل[4]، فهو من يفكك الخطاب ويفسره؛ لمعرفة قصد المرسِل وأهدافه.

ومهَمة المرسَل إليه لا تقل أهمية إن لم تكن أكثر أهمية من مهمة المرسِل. وعليه، يترتب موقف معين، قد يكون فرديًا أو جماعيًا، من تأويل لغة الخطاب، وهو بذلك يقوم بعمل غاية في الأهمية تصل إلى مرحلة توجيه المرسِل في صياغة خطابه. وهو طرف أساسي في عملية الخطاب وعنصر فعَّال في تحديد

[1] ينظر: بن عبد الكريم، جمعان، إشكالات النص دراسة لسانية نصية، ط1، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2009، 33.
[2] ينظر، نفسه،32.
[3] ينظر: الشهري، عبد الهادي، استراتيجيات الخطاب،3.
[4] ينظر: نفسه،4.

خصائص النص، ومن هنا تتضح علاقة المرسل بالمستمع وهي علاقة تتسم ببسط الخطاب للمسافة الفاصلة بينهما، وتسوق العملية التواصلية نحو الاعتقاد بالقضية موضوع المحاجة[1] وعلى عاتق المرسل تقع كلفة إخراج النص على سمت يستجيب لمقتضيات الوظيفة والإبانة والمقام[2]، وإن كانت مهمة تقصير المسافات تقع على عاتق طرفي الخطاب إلا أن المرسل يتحمل الجزء الأكبر في هذه المهمة.

السياق: إن الإحاطة بعناصر السياق كالعلاقة القائمة بين طرفي الخطاب والزمان والمكان تتحكم في التعبير عن الغايات والمقاصد التي يسعى المرسِل لإيصالها، والمرسَل إليه لفهمها، وتفترض الأبحاث المتعلقة باكتساب اللغة أن المتعلم يبني المعنى المقصود من القول بالاعتماد على السياق، واعتباره جزءًا جوهريًا في عملية البناء الداخلي لبنية القول المعجمية والنحوية[3] فأهمية السياق تنبع من كونه الركيزة الأولى والأساسية في بناء المعنى، والغاية المقصدية للمرسل. ويدور السياق في مجالين: السياق الشفاف تكون العبارات فيه واضحة غير مبهمة كتعليمات وتوجيهات الأستاذ لتلميذه، وهو سياق موضوعي، وسياق كثيف تكون ألفاظه موحية لجملة من الاحتمالات، ويسمح بقراءات متعددة كما في النصوص الشعرية[4] فالسياق الشفاف يتناول معلومة واحدة أو لا يقبل إلا قراءة واحدة في الأغلب، على عكس السياق المكثف الذي يشير إلى إمكانيات لغوية غير محددة، ويستوعب أكثر من قراءة.

الخطاب: هو الإطار العام للعناصر الثلاثة السابقة، وفيه تبرز الأدوات اللغوية والآلية الخطابية التي تم اختيارها؛ للتعبير عن المقاصد المحددة[5]، وسيأتي تفصيله أثناء حديثي عن الخطاب الشعري أكثر أنواع الخطاب تميُّزا.

---

[1] ينظر: الدهري، أمينة، الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة، ط1، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2011، 22.
[2] حمود، حمادي، التفكير البلاغي عند العرب، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2010، 248.
[3] غاليم، محمد، النظرية اللسانية والدلالة العربية المقارنة (مبادئ وتحاليل جديدة) ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2007، 33.
[4] ينظر: عسو أزابيط، بنعيسى، الخطاب اللساني العربي وهندسة التواصل الإضماري من التجريد إلى التوليد، ج1، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، شارع الجامعة، 2011، 125-126.
[5] ينظر: الشهري، عبد الهادي، استراتيجيات الخطاب،4.

ب. الخطاب الشعري

تنوَّعت الآراء حول مفهوم الخطاب الشعري؛ نظرًا لحداثته إلا أنها تلتقي في كون الخطاب الشعري خطابًا مميزًا يختلف عن غيره من الخطابات، يُمعنُ في التخفي والتحكم والخداع وراء شعرية الكلمات[1]، يقول بول فاليري: (إن الشعر لون من الرقص بالكلمات ونظام من الأفعال لها هدفها في تحديد ذاته وبفعل ينزع للبقاء في ذاكرتنا بما يثيره من انفعالات على خلاف الكلام العادي)[2]. وهذا يؤكد أن الخطاب الشعري خطاب مختلف ومميز يحمل دلالات بعيدة تحتاج إلى قدرة تحليلية لكشفها.

وورد الخطاب الشعري عند عز الدين إسماعيل بقوله:(إن الخطاب الشعري نوع معين من الخطاب يرتبط بالشعر بصفة خاصة، لذلك فإن للخطاب الشعري كيانه الخاص الذي يميزه عن غيره من الألوان الأخرى للخطاب[3].

وبناءً على ما سبق، فالخطاب الشعري نص يتجاوز بنيته الفنية المكونة من: اللفظ، والوزن، والقافية إلى نص آخر له أبعاد تعبيرية لها دلالات إيحائية قائمة على توظيف العلاقة اللغوية في مستوياتها الصوتية، والمعجمية، والتركيبية، والرمزية، ويصبح هذا النص منتميا إلى لغة أخرى تتجاوز اللغة العادية ويستثمر الإمكانات الشعرية والجمالية للألفاظ من دون التضحية بوظائفها التداولية[4] ويأبى هذا النص الجديد أن يفصح عن ظاهره، أو حقيقته للوهلة الأولى[5]. الخطاب الشعري، إذن، بناء لغوي خاص يكتسب قيمته من براعة الشاعر، وقدرته على توليد الدلالات من خلال نص محكم في التنظيم والتشكيل.

---

[1] ينظر: رضا، حميد، الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري، م15، ع2، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، 1996، 96.

[2] جينت، جيرار: حالة مزدوجة للكلمات، فاليري وشعرية اللغة، م5، ع18، تعريب مالك سلمان، مجلة كتابات معاصرة، 1993، 36.

[3] ينظر: أبو حميدة، محمد صالح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، كلية الآداب، جامعة الأزهر، غزة، 2000، 29.

[4] ينظر: المودن، حسن، بلاغة الخطاب الإقناعي نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب، ط1، كنوز المعرفة، 2011، 157.

[5] ينظر: رضا، حميد، الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري.96.

ج. المقاصد في الخطاب

تعتبر المقاصد في الخطاب لبَّ العملية التواصلية؛ لأنه لا يوجد تواصل دون وجود قصدية **وراء** فعل التواصل[1]، فهدف المرسل إفهام المرسل إليه بامتلاك اللغة في مستوياتها المعروفة وامتلاك العلاقة بين الدال والمدلول حتى يحقِّق التواصل القصدية، وإرادة المتكلم في التأثير على المخاطب، وهذا يتطلب البحث في مقاصد المتكلم عندما يصدر أصواتًا وفقًا لأعراف لغوية يدور المخاطب في فلكها، ويلتزم بدلالاتها.

والاتصال الناجح هو ما تلاقى فيه قصد المرسل والمعنى المؤول من المرسل إليه، وعليه فإنه يقع على عاتق المرسل إليه فهم المقاصد المتشابكة والمعقدة الصادرة من المرسل، والقصدية في ذهن المرسل هي التي تحدد استراتيجية الخطاب التي يسلكها كما سيمرُّ معنا لاحقًا.

واللغة هي الوعاء الذي يحمل معنى الخطاب من المعنى الظاهر إلى معانٍ أخرى تعبِّرُ عن مقصد المرسِل. وقد تتفق المقصدية بين المتكلم والمخاطب، وقد تختلف بسبب ظهور مقصدية ثالثة هي مقصدية النص، أو بالأحرى لغة النص التي قد تتجاوز مقاصد صانع النص نفسه[2]، من هنا تنبع أهمية الإحاطة بمستويات اللغة المعروفة، وقواعد تركيبها، والسياق الذي جاءت فيه لفهم المقاصد في الخطاب.

وللمقاصد علاقة قوية بالاستراتيجية المستعملة في الخطاب، لذلك يقال: الوسيلة إلى أفضل المقاصد هي أفضل الوسائل[3]، ويرتبط الفعل الجسدي والذهني بوجود القصد، وبذلك يكون الفعل تابعاً للمقصد الخفي بالإضافة إلى الظاهر لدى الفاعل، أو المرسل، وهذا ما يتطابق مع قول ابن خلدون: (اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده)[4].

---

[1] ولودال، جيرارد. التحليل السيميوطيقي للنص الشعري. ترجمة عبد الرحمن بوعلي، ط1، مطبعة المعارف الجديدة، 1994، 25.
[2] ينظر: خالفي، حسين. البلاغة وتحليل الخطاب. ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2011، 185.
[3] ابن عاشور، محمد الطاهر، مقاصد الشريعة الإسلامية، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1978، 145.
[4] ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون. دار الجيل، بيروت، 603.

والخطاب كما مرَّ لا يمكن أن يكون خطابًا إلا إذا شمل مقتضيات التواصل الواجبة بين المرسل والمستقبل[1]، كما أن مقتضيات الخطاب تتطلب اللفظ إلى جانب القصد، فالقصد وحده لا يكفي، بل يجب أن يصاحبه فعل التلفظ حتى يتم الإفهام، وإرادة إفهام المخاطب وتعريفه بمراد المتكلم.

وهذا ينسجم مع قول ابن جني في تجسيد القصد باللغة: (الاعتقاد يخفى فلا يعرف إلا بالقول أو بما يقوم مقام القول، فلما كانت الاعتقادات لا تظهر إلا بالقول سميت قولا، وكان القول دليلا عليها... وذلك أن الاعتقاد لا يفهم إلا بغيره)[2] .

ويستند رأي ابن جني السابق إلى معرفة اللغة، وأنظمتها إلى جانب السياق ممَّا يسهم في وجود خطاب واضح يحمل مقصدًا حاضرًا في ذهن المرسل يكشفه السياق للمخاطب، وعليه يكون المقصدُ الأساسَ في الخطاب؛ لأنه المعنى الذي يريد المرسل أن ينقله للمرسل إليه، ولذلك احتلَّ القصد أهمية كبيرة عند الجرجاني وجعل نظريته في النظم تستند إلى حد كبير عليه، واعتبر القصد هو المعنى (النظم يتجاوز الدلالة الأولى وهي دلالة اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة)[3].

والخطاب بآلياته وأجزائه المكونة تهدف إلى الكشف عن مقاصد المرسل التي يرمي إليها من وراء خطابه، ومحلل الخطاب يتوخَّى منهجًا مقاصديًا في دراسة اللغة كما هي مستعملة[4]؛ لأنه يرى في الخطاب واقعًا قائمًا بذاته مقارنة بتحليل المحتوى الذي يكون انعكاسًا لواقع خارجي[5]. وعليه ظهر رأيٌ بعدم الفصل بين المعنى واللفظ؛ لأن المعنى يحدث في النفس قبل النطق، في حين يحدث اللفظ في النطق، ويحدث الاتحاد النفسي واللغوي بتلاحم الدلالة المعجمية بالدلالة السياقية، ويكون قصد المتكلم هو المنتج للنص اللغوي[6].

---

[1] ينظر: عبد الرحمن، طه. اللسان والميزان أو التكوثر العقلي. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998، 214.
[2] ابن جني، الخصائص (ت392هـ) مطبعة المكتبة العلمية، دت، ج1، 20.
[3] ينظر: بحيري، سعيد. دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة. مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 192.
[4] ينظر: ج.ب. براون. ج. يول، تحليل الخطاب، ترجمة د محمد لطفي الزليطي ودفير التريكي، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1997، 35.
[5] ينظر: الحباشة، صابر. الأسلوبية والتداولية مداخل لتحليل الخطاب. ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011، ص: 110.
[6] ينظر: نفسه، 183.

والخطاب الناجح هو الخطاب الذي يلتقي فيه قصد المرسل مع فهم المرسل إليه إلى حد ما، وهذا لا يمنع من وجود غموض، أو تعقيد بين طرفي الخطاب في فهم القصد عندما يكون قصد المرسل غير المعنى الحرفي للخطاب، مما يضطر المرسل إليه إلى الاستعانة بالسياق للوصول إلى المعنى المقصود.

د. مستويات التحليل اللغوي

يَخضعُ النظام اللغوي في تحليله إلى مستويات أربعة تفكك الظاهرة اللغوية إلى عناصرها الأولية، ويختلف كل مستوى عن الآخر في طريقة التحليل والتناول، ويبدأ التحليل اللغوي من دراسة أصغر مكونات اللغة، وهو الصوت ومن ثم الجمل والتراكيب.

1. المستوى الصوتي

يُعتبر الصوت من أهم المستويات اللغوية في التحليل اللغوي قديما وحديثا، فاللغة في تعريفاتها أصوات، أو مقاطع صوتية، والصوت المكوّن الأساسي لأي لغة من اللغات. ومن العلماء الذين أشاروا إلى أهمية الصوت ابن جني عندما قال: (اعلم أن الصوت عرض يخرج من النفس مستطيلا متصلا حتى يعرض له في الحلق والفم والشفتين مقاطع تثنيه عن امتداده واستطالته)[1]. وهذا يبين أن دراسة الأصوات لم يكن علما حديثا بحتا، بل ارتبط في بداياته بالقران الكريم، وأصبح الدرس الصوتي قائما على القراءات القرآنية المختلفة، ويظهر ذلك جليا في قول برجستراس (لم يسبق الأوروبيين في هذا العلم إلا قومان العرب والهنود)[2]

والدراسات الصوتية الحديثة رغم تقدمها وتطورها لا تنكر جهود اللغويين القدماء في دراسة الأصوات، واستطاع دارسو علم الأصوات المحدثين تصنيف الأصوات إلى صائتة وصامتة وفقا لمخارج النطق[3]، ولا شك أن التقدم العلمي والتجارب العلمية دفعت علم الأصوات نحو الأمام في تحديد انطلاقات الأصوات

[1] ابن جني، أبو الفتح عثمان. سر صناعة الإعراب. ج1، ط2، تحقيق: حسن الهنداوي، دار القلم، دمشق، 1993، 6.
[2] ينظر: رتيمة، محمد. الصوتيات منطلقاتها ومصادرها التراثية. مجلة الصوتيات، ع 2، 2006، 206.
[3] ينظر: أنيس، إبراهيم. الأصوات اللغوية. ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، 1991، 21.

في جهاز النطق، وأسَّست قواعدا استند عليها علم الأصوات فأصبح علما له قوانينه وضوابطه التي تحكمه، كما اقتحم علم الأصوات عالم الشعر الذي يعتمد في بنائه الإيقاع والوزن.

والدراسة الصوتية كما عرفها رمضان عبد التواب دراسة علمية للصوت الإنساني من حيث مخارجه وكيفية حدوثه وهو وصفاته الخاصة وتأثير بعضها في بعض[1]، ويهتم علم الأصوات بالدراسة العلمية الموضوعية للصوت من مخارجه وصفاته وكيفية حدوثه وهو ما يطلق عليه مصطلح (Phonetique) علم الأصوات، ووظيفة الأصوات في المعنى اللغوي داخل التركيب والسياق، وهو ما يطلق عليه مصطلح(Phonologie) علم الأصوات الوظيفي[2]، وهو ما سآتي عليه بالشرح والتوضيح.

ويقسم علم الأصوات، كما سبق، إلى قسمين:

الأول: علم الأصوات الفونيتك:

يهتمُّ هذا القسم بمعرفة أعضاء النطق التي تنتج الصوت اللغوي، والكيفية التي تشترك فيها الأعضاء لإخراج الصوت، وهو علم الأصوات النطقي الذي يستعرض الصوت اللساني بالوصف والتحليل[3].

ويحتاج الصوت لحدوثه وجود مستويات صوتية تتشارك فيما بينها لتشكيله، فعلم الأصوات إذن يدرس الآلية التي تنتج الصوت ومخارجه وصفاته[4]. ويعتمد في ذلك على ما وصل إليه العلم الحديث في التقنية الآلية وعلم التشريح، أما المستوى الآخر لعلم الأصوات فهو علم الأصوات الفيزيائي الذي يتناول الناحية الفيزيائية للصوت من لحظة حدوث الكلام حتى وصوله إلى أذن السامع عبر ذبذبات تلتقطها الأذن وترسلها للدماغ الذي يقوم بدور تحليل هذه الأصوات ومراجعتها.

إنَّ ما وصل إليه العلم الحديث في مجال التقنية الآلية وعلم التشريح لا يُغفل جهود العلماء العرب في علم الأصوات، وإن أُخذ عليهم عدم إفرادها في كتب مستقلة عن مؤلفاتهم، وهذا باعتراف الغرب

[1] ينظر: عبد التواب، رمضان. مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي. ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997، 13.
[2] ينظر: نفسه، 14.
[3] ينظر: بركة، بسام. علم الأصوات العام. مركز الاتحاد القومي، بيروت، 59.
[4] قدور، أحمد محمد، مبادئ اللسانيات. ط1، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1996، 45.

أنفسهم، يقول فيرث: (علم الأصوات شبَّ ونما في أحضان لغتين مقدستين هما العربية والسنسكريتية[1]. وهذا واضح في منهج أبي الأسود الدؤلي الذي اعتمد في تصنيف حركات الإعراب على الملاحظة الذاتية وتمييز تحولات الكلمة، ومن هؤلاء العلماء الفراهيدي الذي ألَّف معجم العين واعتمد على نطق الصوت لتحديد مخرجه[2]. وتحدث ابن سينا عن الصوت وكيفية انتقاله من المتكلم إلى السامع[3]، وقام بتشريح الحنجرة لمعرفة دورها في عملية النطق.

وتتجدد جهود العرب في علم الأصوات في جهود ابن جني اللغوي إذ اعتبر اللغة أصواتا أولا ثم عالجها منفردة ومجتمعة، وعلاقتها بالدلالة، وأفرد كتابا خاصا لها (سر صناعة الإعراب) الذي يعتبر أول كتاب مستقل في الأصوات، وتحدث عن الصوائت والصوامت في كتاب الخصائص، وهذا يثبت عدم صحة قول من ادعوا أن الدراسات اللغوية العربية لم تُعنَ بعلم الأصوات، بل اقترن استخدام المصطلح الأجنبي (المورفونولوجيا) بالمصطلح العربي، فلو غامر الدارس بترك المصطلح الأجنبي فإنه لن يأمن اللبس الذي سيقع فيه معظم القراء والدارسين[4].

وعلم الأصوات في خلاصة الأمر يعنى بالأصوات، وكيفية إنتاجها عبر جهاز النطق، والوقوف على خصائصها الفيزيائية، وإحصاء الأصوات اللغوية وتصنيفها.

الثاني: علم الأصوات الوظيفي

يهتم علم الأصوات الوظيفي في تحديد دور الصوت اللغوي، وتأثيره لدى السامع، والأثر المترتب على ذلك[5]، وهو ما يعرف بالتحليل الفونولوجي (الفنولوجيا). والفونيم وحدة غير قابلة للتجزئة وأصغر الوحدات الصوتية التي تحمل معنى الكلمة، وذات أثر في الدلالة ككلمتي (قام وقاد) فاختلاف الصوت

[1] عزوز، أحمد، نشأة الدراسة الصوتية العربية وتطورها، ع14، جملة الصوتيات، مختبر الصوتيات العربية الحديثة، جامعة سعود، حلب اللبيدة، 2005، 5.
[2] ينظر: الراجحي، عبده، فقه اللغة في الكتب العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1982، 131.
[3] الضالع، محمد، علم الصوتيات عند ابن سينا، دار غريب، القاهرة، 2002، 13.
[4] ينظر: محمد قدور، أحمد، مبادئ اللسانيات، ط1، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1996، 43.
[5] ينظر: حجازي، محمود فهمي ، مدخل إلى علم اللغة، دار المصرية السعودية، القاهرة، 2006، 42.

الأخير غيَّرَ المعنى، كما أن التغيير في الحركة يغير في المعنى أيضا، كقولنا: فَهِمَ وفُهِمَ، ولذلك فإن الفونيمات سواء في الصوامت، أو الصوائت تمثل الهيكل الأساسي للغة.

2. المستوى الصرفي

علم الصرف: هو فرع من فروع اللسانيات يهتم ببنية الكلمة وما يطرأ عليها من تغييرات وإدراجها ضمن انتمائها اللغوي بغرض معرفة أصالة الكلمة من عدمها.

والصرف **لغةً** هو التغيير، ومنه تصريف الرياح، أما **اصطلاحًا** فهو تحويل الأصل الواحد إلى أمثلة مختلفة لمعان مقصودة لا تحصل إلا بها كاسمي الفاعل والمفعول به، والتثنية[1].

يدرس علم الصرف الكلمة من حيث ما يطرأ عليها من زيادة أو اعتلال، والكشف عن أثر الزيادة في المعنى، كما يهتم بمعرفة وظيفة الوحدات الصرفية في بنية الكلمة[2]، فعرف فيما بعد الميزان الصرفي لقياس اللغة وضبطها.

ولا بدَّ هنا من الإشارة إلى أنَّ ابن جني قد جمع بين الصرف والنحو في تعريف واحد، فقال: (هو انتحاء سمت كلام العرب في تصرفه من إعراب وغيره كالتثنية والتكسير والإضافة) [3] مما يجعل التمييز بين بعض القضايا الصرفية والنحوية صعبا وهذا يدلل على الارتباط بين المستوى الصرفي والنحوي الذي ينعكس على جميع المستويات.

ووظيفة علم الصرف كما وصفه علي النابي: صون اللسان عن الخطأ في المفردات، ومراعاة قانون اللغة في الكتابة، وهو لذلك من أجلِّ علوم العربية، وأحقها بأن تعنى به؛ لأنه يدخل في الصميم من الألفاظ[4].

ويرتبط هذا العلم بمستويات اللغة الأخرى ارتباطًا عضويًا في تشكيل النظام اللغوي وفق قواعده وأصوله، وهذا التشابك بين المستويات الأربعة يؤدي إلى فهم علم اللغة، وهذا ما يفسر سبب ربط

---

[1] الحملاوي، أحمد، شذا العرف في فن الصرف، ط1، مؤسسة الرسالة، منشورات مروان دعبول، بيروت، لبنان، 2003، 15.
[2] حجازي، محمود فهمي ، مدخل إلى علم اللغة،102.
[3] ينظر: ابن جني، الخصائص،34/1.
[4] ينظر: النابي، علي محمود، الكامل في النحو والصرف، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2004، **8**.

تشومسكي بين المستوى الصرفي والصوتي، وبين أن النظام الصرفي والصوتي مستويان متميزان ولكنهما يعتمد الواحد منهما على الآخر، ويرتبطان بنظام القواعد المورفونيمية (الصرفية الصوتية)[1]. فالصوت مكون من كلمات، وهذه الكلمات بدورها تتخذ أبنية صرفية، أو هيئات محددة، من هنا تنشأ العلاقة الوثيقة بين الصرف والصوت، فدراسة الأصوات أول الخطوات نحو الحقيقة اللغوية[2]. ورغم هذه العلاقة التي تبرز أهمية علم الصرف إلا أنه لم يحظَ بالاهتمام مقارنة بالمستويات الأخرى؛ على اعتبار أن الكلمة وبنيتها الصرفية لا تشكل أهمية في علم اللسانيات، ووجود الجملة يسد لدراسة البنية التركيبية في اللغة، وعليه تم استبعاد الكلمة من المقولات اللسانية مما قلل الاهتمام بعلم الصرف، وبهذا التداخل البنيوي الصرفي والصوتي يأخذ علم الصرف شكله الإبداعي، ويعود الصوت سرا من أسرار البنى الصرفية[3] لتعود أهمية المستوى الصرفي كجزء أساسي في الدراسات اللسانية لأثره في تشكيل الدلالة.

يتضح أن علم الصرف مرتبط ارتباطا وثيقا بعلم الأصوات، وهذا ما أكده بعض العلماء العرب، ككمال بشر وغيره من المعاصرين، باعتبار دراسة الأصوات الخطوة الأساسية في دراسة الصرف.

كما يعد المستوى الصرفي مدخلا مهما لإدراك المعاني النحوية فبعلم الصرف يمكن التفريق بين بنية وأخرى، ورفع اللبس في المعاني النحوية، وعمل المشتقات وبه يتم الكشف عن أوجه الدلالة في الكلمات، فهو علم لا غنى عنه في علوم اللغة كلها، وفي دراسة مستويات اللغة الأخرى[4]؛ فالميزان الصرفي ضابط تعرف به الحروف الأصلية في الكلمة والزائدة، وهو مبنى صوتى[5] يؤدي دورا مميزا في الكشف عن جزء من المعنى إلى جانب السياق الذي يتكفل بالجزء الآخر.

---

[1] ينظر: تشومسكي، نوام. البنى النحوية. ترجمة: يؤيل يوسف عزيز، ط1، دار الشؤون الثقلفية العامة، بغداد، 1987،73.

[2] ينظر: دي سوسير، فيرديناند. علم اللغة العام. ترجمة يؤيل يوسف عزيز، دارآفاق العربية، بغداد،51 . وينظر : Watson janet : the phonology and morphology of Arabic oxford University, 1-4.

[3] ينظر: بلبول، محمد. بنية الكلمة في اللغة العربية. ط1، نشر فكر، الرباط، 2008، 17. وينظر: همامي، عبد النبي، آليات تحليل الخطاب، تفاعل المبنى والمعنى في الدرس اللغوي العربي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2015، 125.

[4] ينظر: أبو عمشة، خالد. تعالق المستوى الصرفي بمستويات اللغة الأخرى. المؤتمر الدولي للغة العربية (3) دبي، الإمارات، 2014/10/7، 10.

[5] ينظر: الحملاوي، أحمد. شذا العرف في فن الصرف. 18.

3.المستوى التركيبي

المستوى التركيبي هو دراسة العلاقات الداخلية لوحدات اللغة ودراسة ما تحمله من معانٍ ودلالات، وللمستوى التركيبي في الشعر أهمية بالغة إذ إنه يؤدي جزءا من معنى القصيدة؛ وذلك بدراسة نظام الجملة ودور كل جزء في البناء، والعلاقة بين أجزاء الجملة، وأثر كل جزء في الجزء الآخر.

ويختص المستوى النحوي بدراسة العوامل النحوية وقواعد التركيب في الجمل وتصنيفها. كما يدرس علاقاتها بما قبلها وما بعدها[1] ويسهم في صناعة وتشكيل مقصدية المتكلم من خلال الانزياحات، والأساليب التي تحكم النص.

إن تأدية المعنى في التركيب اللغوي منوطٌ بدراسة القواعد المتحكمة في تأليف التراكيب، فالمعنى التام يتطلب اكتمال المستوى النحوي التركيبي، ويستند المتلقي على بنية النص الذي تحكمه القوانين النحوية حتى يصل إلى فهم النص، والدلالة تُستمدُ على المستوى النحوي من إقامة علاقات نحوية بين الألفاظ في الجمل وفق قوانين اللغة[2].

وفي هذا السياق سبق سيبويه إلى هذه الإشارة في باب أطلق عليه (باب الاستقامة من الكلام في الإحالة)[3]، أي التقاء الوظيفة النحوية مع قوانين دلالة المفردات، وامتزاجها فيما يسمى المعنى النحوي الدلالي[4] فالمعاني الكامنة المراد استخراجها من النص يكمن في سر النظام النحوي الذي يحكمه.

وعلى هذا الأساس أقام عبد القاهر الجرجاني نظريته في النظم مرتكزا على العلاقة التي تربط النحو بالجملة، يقول في كتاب دلائل الإعجاز: (ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم

---

[1] صبح، إبراهيم، ومأمون جرار. المدخل إلى دراسة اللغة العربية. ط2، دار حامد، عمان، الأردن، 2005، 16.
[2] ينظر: مجاهد، عبد الكريم. الدلالة اللغوية عند العرب. دار الضياء، عمان، الأردن، 1985، 194 .
[3] سيبويه، عمرو بن عثمان. الكتاب. تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1977، 25/1.
[4] ينظر: حماسة، محمد. النحو والدلالة. ط1، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي، دار الشروق، 2000، 65.

النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه)[1] فالعلاقة بين الكلمات ووجود كل كلمة في مكانها الذي تقتضيه معاني النحو، وأحكامه هو السبيل لصحة المعنى ودقة الجمل.

يتضح مما سبق أهمية السياق، أو الوعاء اللغوي الذي تصبُّ فيه الوحدة اللغوية، فالسياق والنص الآخر، أو النص المصاحب للنص الظاهر بمثابة الجسر الذي يربط التمثل اللغوي ببيئته الثانية، أو الخارجية[2].

ويرتبط المستوى النحوي بعلم الأصوات كما هو علم الصرف، فالتنغيم مثلا عامل مهم في تصنيف الجمل إلى أنماطها الإثباتية، والاستفهامية، والتعجبية، إذ تتحدد قيمة كل نمط منها وفقا للون موسيقي معين [3].

ونخلص إلى أن بناء الجملة الذي يمثله المستوى النحوي هو الذي يكشف عن قدرة الشاعر وعبقريته وتميزه، ويعطيه هويته الخاصة من خلال البناء النحوي الدقيق والسليم، مما يكسب معانيه دلالاتٍ عميقة ومختلفة ببصمة صاحبها.

4. المستوى الدلالي

ظهر أول استعمال لعلم الدلالة في مقال الفرنسي ميشال بريال Michel Breal في كتابه محاولة في علم الدلالة[4] و بحث ميشال في دلالات ألفاظ اللغات القديمة كاليونانية واللاتينية[5] واقتصر على دراسة تطور المعنى تاريخيا، ولم يكن بحثه منصبا على علاقة الدال بالمدلول.

واقتصر علم الدلالة قديما على دراسة علاقة اللفظ بطبيعته الذاتية، كما كان في زمن أفلاطون الذي أشار إلى أن للفظ معنى لازما يتصل بطبيعته الذاتية وأن اللفظ يتطابق مع الشيء الذي يدل عليه[6] حتى

---

[1] الجرجاني، عبد القاهر ، دلائل الإعجاز، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت لبنان، 1981، 64 .
[2] ينظر: الطلحي، ردة الله بن ضيف الله، دلالة السياق، ط1، مطابع جامعة أم القرى، 2004، 50.
[3] ينظر: بشر، كمال، التفكير اللغوي بين القديم و الجديد، دار غريب، القاهرة، 2005، 288.
[4] مؤمن، أحمد، اللسانيات النشأة و التطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،239 .
[5] أنيس، إبراهيم، دلالة الألفاظ، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1963، 7.
[6] ينظر: مونان، تاريخ علم اللغة منذ نشأتها حتى القرن العشرين، ترجمة بدر الدين القاسم، وزارة التعليم العالي، جامعة حلب، 1982، 1982، 91.

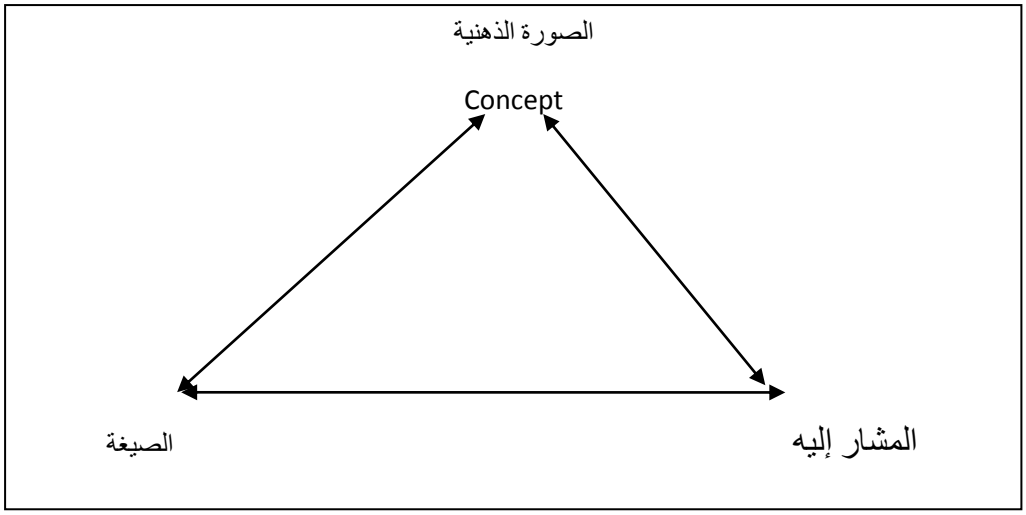
وصل للفرنسي بريال الذي لم يزد عليه شيئا، أي أن علم الدلالة لم يتجاوز حدود العلاقة التي تربط اللفظ بمسماه وهل أن هذه العلاقة اصطلاحية أم اعتباطية؟.

ولم يختلف البحث عند العرب في الدلالة كثيرا وإن تطوَّر نوعا ما؛ فكان أصحاب المعاجم الذين اهتموا بالدلالة في إطار تحديد دلالة الألفاظ، وكان آخرون يوظفونها في استنباط الأحكام الدينية والشرعية، واهتم آخرون ببحث الدلالة في حدود القضايا البلاغية كالمجاز والمهمل وغيره.

أما حديثا فعلم الدلالة من قطاعات الدرس اللساني الحديث يقوم بدراسة المعنى اللغوي على صعيدي المفردات والتراكيب[1]، وأصبح علم الدلالة محوراً أساسيا في البحث اللغوي؛ لأنه يقوم على المعنى الذي يمثل القصد والنتيجة من إنتاج الكلام.

وبعد ظهور كتاب المؤلفين ريتشاردز وأوغدن Meaning of meaning معنى المعنى انتقل علم الدلالة نقلة نوعية، وأصبح يُعنى في معرفة التطور والتغيير الذي يطرأ على دلالة اللفظ وذلك من خلال دراسة المؤثرات في علم الدلالة كعلم النفس والعلاقات الاجتماعية، فظهر ما يعرف بالصورة الذهنية[2] وهي الناتجة عن العلاقة التي تربط اللفظ بالصورة ليصبح المعنى عند هذين اللغويين مؤلفاً من ثلاثة عناصر: الصيغة، الصورة الذهنية، المشار إليه، كما في الشكل الآتي[3]:

[1] ينظر: بالمر، علم الدلالة، ترجمة مجيد الماشطة وآخرين، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1985، **8.**
[2] ينظر: أنيس، إبراهيم، دلالة الألفاظ، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1963، **8.**
[3] حجازي، محمود فهمي ، مدخل إلى علم اللغة،154.



شكل (1) الصورة الذهنية

ووصل البحث الدلالي إلى مرحلة متطورة من البحث على يدي تشومسكي في كتابه (مظاهر النظرية النحوية) الذي أُعتبر فيه علم الدلالة جانبا مهما في التحليل النحوي، ويكون تشومسكي قد فتح الباب واسعا أمام أصحاب نظرية السياق الذين اعتبروا السياق مكملا مهما للتحليل النحوي خصوصا وأنه المفتاح الذي يكشف عن الدلالة التي قصدها تشومسكي في كتابه (مظاهر النظرية النحوية).

ومما لا شك فيه أن المستويات اللغوية السابقة مرتبطة ببعضها البعض ومتكاملة، وكل مستوى مرتبط بالآخر ويعتمد عليه؛ والنص اللغوي كلٌّ لا يتجزأ، والاعتماد على واحد دون الآخر انتقاصٌ للمعنى المراد[1]، فالمستويات اللغوية إذن كلٌّ متكامل مرتبط بسابقه ولاحقه، ولا يجوز الفصل بينهما إلا للتسهيل والتيسير على المتعلم.

[1] ينظر: بشر، كمال ، التفكير اللغوي بين القديم والحديث،149.

الباب الأول:

شعر المقاومة الفلسطيني

مدخل

شِعر المقاومة هو الشعر الملتزم بقضية وطنية لا بمصلحة خاصة، يحث مخاطبيه ويوجههم تجاه قضيتهم الوطنية، وهو نتاج فكري يرفض الاحتلال، ويوجه الجماهير، وعُرفَ باسم آخر وهو (أدب الثورة) وشاعر المقاومة هو من يرفع صوته في وجه الاحتلال، ويشحن شعبه؛ للدفاع عن قضيتهم، يتصف شعره بالصدق وعمله بالحماسة؛ لأنه صاحب قضية.

وشعر المقاومة الفلسطيني كما وصفه غسان كنفاني أثرٌ ولا يزال في تثبيت وترسيخ الهوية والانتماء، وتعميق المشاعر الوطنية والقومية والإنسانية[1].

ويتصف شعر المقاومة الفلسطينية بالقوة وصدق التجربة؛ لأنه عايش قضية ما زالت قائمة إلى اليوم تجاوز عمرها السبعين عاما، بل وأصبحت قضية الإنسانية جمعاء، فهو المرآة التي تصور فلسطين وشعبها، ومعاناته تحت احتلال غاصب يرى في الأرض حقا له، ولذلك ارتقى شعر المقاومة الفلسطيني لهذا الحجم من المأساة. كما تنبع خصوصيته في أنه يعبر عن مأساة وجودية مما منح هذا الشعر طابعا فكريا خاصا[2]. فَشَحَذَ الهمم وتحدَّث عن المقاومة في كل الميادين حتى أصبحت جزءا لا يتجزأ من حياة شاعر المقاومة من جهة، وحياة الشعب الفلسطيني من جهة أخرى.

[1] ينظر: مهنا، سامي، مختارات من شعر المقاومة الفلسطينية في الداخل 48، ط1، الاتحاد العام للكتاب العرب الفلسطينيين 48، 2016، 5.

[2] مناصرة، عز الدين ، هامش النص الشعري، ط1، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2002، 37.

الفصل الأول:

شعر المقاومة الفلسطيني بين الامتداد والتحولات

مدخل

قسمتُ شعر المقامة الفلسطيني في هذا الفصل إلى ثلاث فترات زمنية: شعر المقاومة تحت الانتداب حتى النكبة 1948، وشعر المقاومة في الفترة الممتدة من بعد النكبة حتى النكسة 1967، والفترة الأخيرة ما بعد النكسة مرورا بالانتفاضتين وما بعدهما.

ويلعب الشعر المقاوم دورا كبيرا في بلورة الوعي الثوري عند الجماهير، فالشاعر المقاوم أكثر من يشعر بمصائب الأمة لذلك تتضافر مشاعره وأحاسيسه؛ للتعبير عن ذاته التي تذوب في الذات الجماعية والهوية الوطنية. من هنا يظهر دور الكلمة في تعرية الباطل والمستعمر ومواجهته، ليصبح الشعر المقاوم جزءا لا يتجزأ من الكفاح المستمر إلى جانب أشكال المقاومة الأخرى.

وتجاوزت القضية الفلسطينية حدودها الجغرافية إلى العالمية، فما عاشته فلسطين أرضا وشعبا من تهجير وعنجهية، ونكبات مارسها الاحتلال وما زال يمارسها ألهبت قلوب الشعراء، ودفعتهم لتحريك الهمم ومواجهة الاحتلال وعليه زادت مسؤولية شاعر المقاومة الفلسطيني، وباتت مهمته أكبر؛ لأنه يصنع مصيره بدعوته للتحرر والتزام قضايا وطنه التي لا ينفصل عنها.

وسأتطرق في هذا الفصل إلى امتداد الشعر الفلسطيني المقاوم للشعر العربي، واتجاهاته ورصد التحولات التي طرأت عليه.

المبحث الأول:

شعر المقاومة الفلسطيني وامتداده

للشعر العربي المقاوم

إن الدارس لبدايات الشعر الفلسطيني المقاوم يجد أن البداية الحقيقية لهذا الشعر كانت في مطلع القرن العشرين عندما أحَسَّ الفلسطينيون بخطر الحركة الصهيونية، ومواجهة المشروع الصهيوني المغطى بالانتداب البريطاني.

وكانت الأطماع الصهيونية البداية الحقيقية لظهور شعر المقاومة، وما سبق ذلك لا يتجاوز حدود السخط على الدولة العثمانية وسياستها من جانب، والفخر بالانتماء للأمة العربية من جانب آخر[1].

وكان نشوب الحرب العالمية الأولى وما رافقها من أحداث كالثورة العربية الكبرى 1916، وصدور وعد بلفور عام 1917، وصولا لبداية الانتداب البريطاني 1922، البداية التي هزَّت المجتمع الفلسطيني[2] وبزوغ فجر شعر المقاومة بالمعنى الدقيق فبدأ الوعي الوطني يتبلور، وبدأ شعر المقاومة يؤدي دوره التاريخي في الدفاع عن قضية فلسطين ضد الحركة الصهيونية والانتداب البريطاني.

وتسلح شعراء المقاومة الفلسطينية بعدالة قضيتهم وبدورهم الوطني في مواجهة الاحتلال، ومن أبرز هؤلاء الشعراء: إبراهيم طوقان، وعبد الكرمي كرمي (أبو سلمى)، وعبد الرحيم محمود. الذين عملوا على تعبئة الشعب، وكشف مكائد الاحتلال والمؤامرات التي تحيط بفلسطين، فكان شعرهم المحرك ضد البريطانيين والحركة الصهيونية[3] التي كشفت عن أطماعها في أرض فلسطين.

إن الدارس للشعر الفلسطيني عموماً ولشعر المقاومة خصوصاً يجده مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بتاريخ الأمة العربية، فالتاريخ واللغة المشتركة جعلت شعر المقاومة مولوداً من رحم المعاناة التي يعيشها الوطن العربي كاملاً، فعبر شعر المقاومة الفلسطيني عن ضمير الأمة ووجدانها الذي يرفض الحركة الصهيونية والمشروع

[1] ينظر: جبران، سليمان، نظرة جديدة على الشعر الفلسطيني في عهد الانتداب، ط1، سلسلة منشورات الكرمل، دار الهدى، 2006، ص: 16

[2] ينظر: نفسه، 16.

[3] ينظر: سليمان، علي أبو بكر، النضال في الشعر العربي الحديث، الأربعاء 29/نوفمبر،2017.

الاستعماري[1]. ويأخذ هذا الترابط والامتداد إلى الربط بين مقاومة الاحتلال الإسرائيلي، وبين قضايا التحرر في البلاد العربية. وقام شعر المقاومة الفلسطيني بالتزاماته القومية والوطنية عن الوطن العربي الأم، لأن ما يتعرض له الفلسطيني من انتهاك، وسلخ للهوية، واقتلاع للجذور يعيد ذلك الارتباط الروحي للأمة، ويجعل الشعر مرآة لتلك الوشائح، والروابط التي تجمع بين الأشقاء.

وامتد هذا الارتباط إلى بنية القصيدة ومضمونها؛ نتيجة التأثُّر بالتيارات الحديثة في الشعر العربي المعاصر فظهر تأثرهم برواد الشعر الحر كبدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور وغيرهم، واستطاع شعراء المقاومة تطوير الشكل إلى الصيغة المعاصرة الحديثة، مع الحفاظ على المضمون كرابط جوهري بينهما وإن تطور الشكل وتغير.

وكان الشعر العربي رافداً لا ينضب للشعر الفلسطيني المقاوم فمنه استمد جبروته وعطاءه؛ لأنه يمثل إرادة أمة عربية تشكل فلسطين جزءا لا يتجزأ منها. وعليه برزت أهمية شعر المقاومة الفلسطيني الذي بات يعبر عن ضمير أمة، وحقوق شعب تكفله شرائع السماء ومواثيق الأرض يؤدي رسالةً خالدة تتمثل في استمرارية شحن المقاوم، وتحذير الانتماء القومي[2].

ورغم أن شعر المقاومة الفلسطيني يمثل امتدادا طبيعيا للشعر المقاوم في الوطن العربي الذي تعرض للاستعمار الأجنبي، إلا أن طبيعة الاحتلال الصهيوني مختلفة تماما؛ لأنه احتلال قائم على فكرة اقتلاع الشعب من أرضه وجذوره العربية والحلول مكانه، لذلك استوعب شعراء المقاومة الفلسطينية المسؤولية الكبيرة التي تفرضها طبيعة هذا الاحتلال، وضرورة التصدي لها، ومقاومته على جميع الصعد الثقافية، والسياسية حتى اللغوية. فهذا إبراهيم طوقان الذي يمثل مع غيره من شعراء فترته البداية الحقيقية لشعر

[1] ينظر: كنفاني، غسان، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال (1948-1968)، ط3، مؤسسة الأبحاث العربية، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية،54.

[2] ينظر: محمود، حسني، شعر المقاومة الفلسطيني دوره وواقعه، ج3، في المنفى (1948-1967) الوكالة العربية للتوزيع والنشر، الأردن، 1984، 79.

المقاومة في مرحلة الانتداب البريطاني يسجل آلام وطنه وآماله مستمداً معانيه، وشاعريته من منابع قوميّته العربية، وامتداده إلى الوطن العربي في تكوينه الشعري، وقراءاته للقرآن الكريم، والشعر القديم.

وجسَّد طوقان هذا التلاحم، وهذا الامتداد المادي والمعنوي في نظرته القومية التي ترى أن الوطن العربي **جسما واحدا، ويربطه به مصير مشترك، يقول إبراهيم طوقان:**

ناديتُ قومي، لا أخصّصُ مسلماً أبناء يعرب في الخطوب سواء

إن الكتاب شريعة استقلالكم فتدبروه وأنتم الخلفاء[1]

يدعو الشاعر البلاد العربية للكفاح ومقاومة المستعمرين مستمدا منهم العزم والقوة على مقاومة الاحتلال في فلسطين، ويزيد على هذا الامتداد العربي القومي أن شعر المقاومة الفلسطيني لا يقلل من قيمة الكلمة في معركته مع الاحتلال على غرار الشعر العربي المقاوم الذي ألهَبَ الجماهير ودفعها للتحرر، بل ويجعل من الهزيمة وقودا للانتصار حتى لا تخبو جذوة المقاومة، أو تضعف، يقول مفيد قوقس[2]:

ما زلتُ قدرَ هزيمتي متثاقلا أمشي لنصري المعنوي عجولا

مازلتُ حمَّال الأسيَّة مُرْغمًا أرتادُ حزني اليعربيَّ عليلا[3]

وفي إطار التأكيد على دور الشعر، والكلمة في المقاومة والدفاع عن فلسطين في البعدين: الوطني والقومي إلى جانب المقاومة المسلحة يعلن شعراء المقاومة عن ثورتهم التي سترسم الطريق، يقول الكرمي[4]:

يَا رفاق الفكر حرًّا ثائرا إن في الحرية الفكر اصطلاحا

---

[1] طوقان، إبراهيم، الأعمال الشعرية الكاملة، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، شريعة الاستقلال، 1993، 288.

[2] مفيد، قوقس، شاعر فلسطيني من شعراء المقاومة الفلسطينية، ولد في قرية يركا في الجليل الأعلى، من مؤلفاته الشعرية: الغضب 2015، ينظر: علي سعيد، محمد، ط1، الاتحاد العام للكتاب العرب الفلسطينيين (48)، 2016، 349.

[3] مهنا، سامي، مختارات من شعر المقاومة الفلسطينية في الداخل (48) اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2016، 320.

[4] الكرمي، عبد الكريم سعيد، زيتونة فلسطين، ولد في مدينة طولكرم، لقبه (أبو سلمى) أدى دورا مهما في الدفاع عن فلسطين فكان ثوريا عروبيا إنسانيا، توفي في نيويورك 11/تشرين الأول/1980، ينظر: مقدمة الديوان، 12-15، وينظر: شراب، محمد حسن، شعراء فلسطين في العصر الحديث، ط1، الأهلية للنشر والتوزيع، 2006، 251.

في صرير القلم الحرِّ صدى ثورة الشعب هتافا وصداحا

فاصدعوا الليل بأقلامكم فعلى حافاتها الصبح استراحا[1]

ويشير في موضع آخر إلى أن قيمة الشعر تنبع من ارتباطه بالقضايا العادلة كالقضية الفلسطينية، يقول:

أَجل هُو الشِّعرُ يعلو وجهه الخجل فكيف لا تخجل الأحرار والمثل

ما الشِّعر إن لم يلمح فيه سني وطنٍ ولم يعطِّره منه السَّهل والجبل

نَاجى فلسطين فاخضلت ذوائبه وخلَّدته فرايات العلى خصل[2]

يتضحُ مما سبق أن شعر المقاومة الفلسطيني شعر قائم على أساس الوعي الكامل بخطورة الاحتلال، شعر لا يؤمن بالانكسار أو اليأس، يستمد روح الكفاح والنضال من محيطه العربي، وأضفى الشاعر المقاوم على شعره الوطني خصوصية تتمثل في الوعي المستمر والتحدي الذي لا يعرف الاستسلام، ويحول الألم والعذاب إلى حافز ثوري. يقول توفيق زياد[3].

إنَّنا أعمقُ من بحرٍ وأعلى

من مصابيح السماء

إن فينا نفساً

أطول من هذا المدى الممتد

[1] الكرمي، عبد الكريم، رجال الفكر، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، الأمانة العامة، 2016، 234-235.
[2] نفسه، أرض فلسطين، 221.
[3] زيَّاد، توفيق أمين شاعر فلسطيني ولد في مدينة الناصرة عام 1929، من مؤلفاته الشعرية: أشد على أياديكم (1966) توفي عام 1994 نتيجة حادث سير، ينظر: علي سعيد، محمد، معجم الشعراء في فلسطين (48)، 86.

في قلب الفضاء[1].

وفي مقطع آخر يشير الى الامتداد العربي الذي يرى في فلسطين جوهر وجوده، مهدِّدا الاحتلال بهذا الامتداد وهذا الالتفاف العربي حول القضية الفلسطينية، يقول:

فارفعوا أيـديكم عن شـعبنا

لا تطعمـوا النـار حطـب

كيف تحيون على ظهر سفينة

وتعـادون محيطا من لهب[2]

ومن مظاهر هذا الامتداد في الشعر الفلسطيني المقاوم الالتزام بقضايا الأمة العربية التي نلحظها لدى شعراء المقاومة الفلسطينية. هذا الوعي والالتزام بالقضايا القومية ينمي الوعي بالقضية الفلسطينية، ويجعل شعراء المقاومة يغترفون من معين عربي تُعتبرُ فلسطين مركزه وقضيته الأولى. يقول درويش مؤكداً على هذا التعبير القومي والوطني:

سنخرج من معسكرنا

ومنفانا

نعم

عرب

[1] زيَّاد، توفيق، حلم ليلة صيف، ط1، وزارة الثقافة الفلسطينية، 2016، 138.
[2] توفيق زياد، ارفعوا أيديكم، 140.

ولا نخجل

ونعرف كيف نمسك قبضة المنجل

وكيف يقاوم الأعزل

ونكتب أجمل الأشعار[1]

وبقي الشعر الفلسطيني المقاوم محافظاً على هذا الارتباط وهذا الامتداد للشعر العربي المقاوم وملتزما بالخطاب المقاوم كسلاح في معركته مع عدو يهدد الوجود العربي، كما أفاد الشاعر الفلسطيني من التجارب التحررية، والعوامل الفكرية والأدبية في العالم العربي تحديداً بعد النكبة والتشريد الذي عاشه خلال تجربته النضالية.

[1] درويش، محمود، الديوان، ط14، م1، دار العودة، بيروت، نشيد، 1994، 145.

المبحث الثاني:

"اتجاهات شعر المقاومة الفلسطيني"

إن قضية فلسطين من المنظور الوطني الخاص قضية شعب يسعى لتحرير أرضه، ونفسه من احتلال فُرِضَ عليه بالقوة، من هنا توسع المنظور الإنساني لقضية فلسطين لتصبح قضية إنسانية يدافع فيها شعراء المقاومة عن القيم الإنسانية جمعاء، والحقوق الوطنية أمام القمع ومصادرة الهوية لهذا الشعب.

وسلك شعر المقاومة الفلسطيني ثلاثة اتجاهات في سعيه للحفاظ على الهوية، ومواجهة الاحتلال.

1 الاتجاه الوطني

بدا هذا الاتجاه واضحا في جيل الشعراء قبل النكبة مع بداية هجرة اليهود لفلسطين، والصراع مع حكومة الانتداب، وأبرز من يمثل هذه المرحلة عبد الرحيم محمود، وإبراهيم طوقان، وعبد الكريم الكرمي، وكان الارتباط بالأرض في شعرهم يمثل مصدر الهوية الفلسطينية في هذا الاتجاه، بل هو سر وجوده، والانسلاخ عنه، أو البعد عنه يؤزم الشاعر ويجعله يعيش غربة روحية[1]. فكانت القضية الفلسطينية محوره الذي دار في فلكه شعر المقاومة، وشكَّلت الأرض فيه الارتباط الروحي والجسدي، وهي المركز الذي يربط الشاعر بكل ما يحيط به، وقد عبر شعراء المقاومة الفلسطينية عن هذا الاتجاه تعبيرا صادقا يعكس مدى تعلقهم بالأرض، يقول عبد الكريم الكرمي:

هَذه الحريَّةُ الحمراء ما عَرفتْ إلا فلسطين مَراحا

وتقلَّبنا على نيرانها وصهرْناها قلوبا وصفاحا[2]

وتجاوز تعبير الشعراء عن قضيتهم حدود الهوية إلى طلب الشهادة على أرض فلسطين التي ستمنحهم الحياة من جديد، تقول فدوى طوقان:

[1] ينظر: الشملي، منجي، الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982، 23 .
[2] الكرمي، عبد الكريم، رجال الفكر، 234.

كفاني أموت على أرضها

وأدفنَ فيها

وتحت ثراها أذوب وأفنى

وأبعث عشبا على أرضها

وأبعث زهرة

تعيث بها كف طفلٍ نمتْهُ بلادي

كفاني أظل بحضن بلادي

تراباً

وعشباً

وزهرة[1]

إن ذوبان الجسد في تراب الوطن حياة كالعشب يخرج للحياة معلناً هويته من لون التراب الذي ينبت فيه. ومال بعض شعراء المقاومة في تلك الفترة وفي بداية الصدمة إلى اللوم غير المباشر لبعض القيادات العربية على الواقع الجديد الذي حل بفلسطين، فهذا عبد الرحيم محمود[2] يرحب بالأمير سعود بن عبد العزيز، يقول:

يَا ذا الأمير أمام عينيك شاعر ضمت على الشكوى المريرة أضلعه

[1] طوقان، فدوى، الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، كفاني أظل بحضنها، 1993، 426.

[2] وُلد عبد الرحيم محمود في بلدة عنبتة قضاء طولكرم، عمل معلما في كلية النجاح، انضم إلى صفوف المجاهدين والتحق بجيش الانقاذ، واستشهد عام 1948، جمع شعره عزالدين مناصرة بعنوان الأعمال الكاملة للشاعر الشهيد عبدالرحيم محمود، ينظر: حسن شراب، محمد، شعراء فلسطين في العصر الحديث، 238-242.

المسجد الأقصى أجئت تزوُره أم جئت من قبل الضياع تودعه[1]

ويتخذ هذا الاتجاه من فضح قادة الاحتلال والدول الكبرى شكلا من أشكال المقاومة وإسنادها، يقول الشاعر هارون هاشم[2]

شَارون جاء بخطةٍ دموية للذبح فالتهبت تثور جهنَّمُ

ما كان سرًّا ما يريد ظالما هذا الدعيُّ المستبد المجرم

وتظل أمريكا ظهير جنونه تحميه فهو السيِّد المتحكمُ[3]

ووظف شعراء المقاومة في هذا الاتجاه تقنية الحوار للكشف عن قمة المأساة والحرمان الذي يشعرون به، يقول محمود درويش:

أرجُ الطقس

أو داخل الغابة الواسعةْ

وَطَني

هل تحسُّ العصافير أنَّي

لها

وَطَنٌ... أو سفرْ؟

[1] محمود، عبد الرحيم، نجم السعود، دار العودة، بيروت، اتحاد الكتاب والصحافيين الفلسطينيين، 1999.
[2] شاعر فلسطيني ولد في حارة الزيتون بمدينة غزة عام 1927، شغل عدة مناصب خصص معظم شعره لصالح القضية الفلسطينية، بقلم صلاح عبد المقصود، وزير الإعلام المصري، الديوان، 367.
[3] هاشم رشيد، هارون، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، الأمانة العامة، صرخة الأقصى، 2015، 482.

هل تحس الغزالة أني

لها

جسدٌ... أو ثمرْ

لن أودِّع أغصاني الضائعةْ

في زحام الشجرْ

إنَّني أنتظرْ[1]

وعمد الشعر المقاوم في هذا الاتجاه إلى الاعتزاز بالهوية الفلسطينية كسلاح في مواجهة سياسة التهويد وسلب الحقوق، كما في قول الشاعر علي فودة[2]:

فلسطيني

فلسطيني

أقول لكم بأني مثل جدي

مثل زيتوني: فلسطيني

فلسطيني على مد الدهور. أنا

فلسطيني

[1] درويش، محمود، الديوان، م1، هكذا قالت الشجرة المهملة، 669-671.

[2] ولد فودة في قرية قنيّر قضاء حيفا عام 1946، هاجر مع أهله إلى مخيم نور شمس في الضفة، أصدر مجلة الرصيف في بيروت عام 1982، ومن أعماله الشعرية: فلسطين كحد السيف، وعواء الذئب، ينظر: حسن شراب، محمد، شعراء فلسطين في العصر الحديث، 282.

وجدي كان يركب مهره الأشهب[1]

يؤكد الشاعر هذه الهوية الفلسطينية الراسخة في الأرض كجذور الزيتون الضاربة في عمق الأرض، ويتحد مع وطنه روحاً وجسدا.

ويأخذ هذا الاتجاه الشاعر الفلسطيني المقاوم إلى حد العشق المطلق للوطن بوصفه الملاذ الوحيد فهو الأم التي لا يوازي عطفها عطفٌ في الدنيا، يقول توفيق زيَّاد:

أجيبيني

أنا جرحك المملوء ملحًا، يا فلسطيني!

أناديه و أصرخ:

ذوبيني فيه.. صبِّيني

أنا ابنك! خلّفتني ها هنا المأساةُ

عنقا تحت سكينِ

أعيش على حفيف الشَّوقِ

في غابات زيتوني

وأغمس ريشتي، في قلب قلبي

في شراييني

[1] فودة، علي، الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،117.

وآكل حائط الفولاذ..

وأدمي وجه مغتصبي..

بشعرٍ كالسكاكينِ[1]

2. الاتجاه القومي:

حَافظ الشعر الفلسطيني المقاوم على بعده القومي في تناوله للقضية الفلسطينية، وأكَّدَ الانتماء للعروبة ثقافياً، وتاريخياً ونفسياً، وقد استمد شعر المقاومة الفلسطيني الروح القومية، والانتماء لهذا المحيط الكبير من التاريخ والثقافة المشتركة، يقول راشد حسين[2]:

ولهذا يا عرب

أصبح الصبر تعبْ

فاغضبوني واغضبوني واغضبوا

تشتهي الثورة لحظات الغضب[3]

إن الغضب ورفض الذل، وعدم الاستكانة له صفات تنحدر من هذا الموروث العريق للأمة العربية استحضره الشاعر حتى يُذكِّرَ به محيطه القومي الرافض لكل أشكال الخنوع والمذلة، وفي هذا الجانب يفخر الشاعر الفلسطيني المقاوم بانتمائه لهذه الأمة ولتاريخها العريق، يقول علي فودة:

[1] زيَّاد، توفيق، السكر المر، 28.
[2] راشد حسين من شعراء الأرض المحتلة ولد في قرية مصمص في المثلث الشمالي عام 1938، عمل معلما ثم محررًا في مجلة الفجر، توفي عام 1977، ينظر: علي سعيد، محمد، معجم الشعراء في فلسطين (48)، 143.
[3] مهنا، سامي، مختارات من شعر المقاومة الفلسطينية في الداخل (48)، راشد حسين، ثورة على سفر، 18.

أنا من أمةٍ أيا لها تشهد

مفاخرها

وعهد النصر في تاريخها يشهدُ[1]

يشهد تاريخ هذه الأمة على عراقتها ومجدها، ويستمد الشاعر هذا التاريخ بانيا عليه قوته أمام أعدائه، محملا شعره دلالات تجذِّر الانتماء للوطن العربي، ويتطور هذا الانتماء عند فودة إلى عتابٍ لمحيطه القومي، يقول:

فأي المحبين أنتم

دفنتم فلسطين ثم استرحتم

أثور عليكم جميعاً

أثور عليكم[2]

يتضح ممَّا سبق أن الشعر الفلسطيني المقاوم يصدرُ من ارتباطه القومي للأمة العربية صارخاً بجذوره القومية، ورابطاً بين فلسطين وبين الدول العربية في المصير[3] ومذكرا لتاريخها العريق الرافض لأشكال الذل والخضوع، ومعاتبا إلى حدِّ اللوم على التقصير والتراخي عن نجدة فلسطين.

[1] فودة، علي، الأعمال الكاملة،216.
[2] نفسه، 218.
[3] ينظر: القاضي، محمد، الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1982، 255.

3. الاتجاه الإنساني:

إن طبيعة الكارثة التي حلَّت بفلسطين ذات بعد إنساني خالص، فالطبيعة الإنسانية ترفض الظلم والخضوع له، وعليه وقف شعراء المقاومة الفلسطينية على البعد الإنساني لقضيتهم، فطفح بالجانب الإنساني مبررا لنفسه النضال والكفاح ضد مَن يسلبونه حقه في الحياة. وعليه، خرج شعر المقاومة الفلسطيني عن إطاره الوطني والقومي إلى إطار أوسع وأكبر وهو الإطار الإنساني حتى تشاطره الأمم والشعوب الأخرى التي وقعت تحت الاحتلال مأساته وألمه الذي يشكو منه الشاعر. يقول درويش:

فكلُّ تمرد في الأرض

يزلزلنا

وكل جميلة في الأرض

تقبِّلُنا

وكل قصيدة في الأرض

إذا رقصت نخاصرها

وكل يتيمة في الأرض

إذا نادت نناصرها[1]

[1] درويش، محمود، م1، نشيد، 144-145.

خاطب درويش الإنسان الموجود في داخله إشارة إلى البعد الإنساني الذي يقصده، فهذا الهم الذي يشعر به، وهذا الألم إنما هو ألم إنساني يضجُّ مشاعر الإنسانية، ويجعلها تقف عند مسؤولياتها الأخلاقية والفطرية التي تتناقض وهذا الواقع المأساوي الذي تعيشه القضية الفلسطينية. وهذا يندرج تحت المفهوم العام لكل الشعوب مما يجعلها تتوحد في شعور واحد يرفض الاحتلال وأشكاله. يقول عبد الكريم الكرمي مخاطبا أحرار العالم:

أيها الثائرون في العالم الرحب على الظالمين في الآفاقِ

حطموا النير فهو من أثر الوحش على الأرض واعصفوا بالوثاقِ

أينما كنتم فنحن رفاق وحَّدتنا حريَّة الأعناقِ

جمعتنا مبادئ وعهودٌ فالتقينا من قبل يوم التلاقي[1]

يندمج البعد الوطني مع البعد الإنساني ويصبح علامة يمكن بها تحديد الهوية الأيدولوجية للشعر المقاوم في فلسطين المحتلة [2] ويكسب شعره تأثيرا أعمق؛ لأنه يخاطب المبادئ الإنسانية التي تتفق عليها الشعوب في كل مكان.

[1] الكرمي، عبد الكريم ، مرحبا بالرفاق، 70.
[2] ينظر: القاضي، محمد، الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية،264.

المبحث الثالث:

"أثر الانتفاضتين الأولى والثانية في شعر المقاومة"

بعد الهزيمة التي مُني بها العرب في نكسة 1967 بدأ شعراء المقاومة الفلسطينية بالبحث عن أسباب البعث التي ترفع المعنويات من جديد فكانت انتفاضة الحجارة عام 1987 باعثا للخروج من وحل الهزيمة المادية والمعنوية، وبدأ الشعور بعودة الروح المفقودة للقضية الفلسطينية يدبُّ في المجتمع المدني معلنا تمرده على الاحتلال، وعمل شعراء المقاومة على ترجمة شعور هذه الجماهير المنتفضة رغم القمع والاضطهاد كما عملوا على شحن الهمم والعودة من جديد، وتصاعدت هذه الروح في الشعراء معلنين ثورتهم على المحتل، يقول سميح القاسم:

تقدَّموا تقدموا

كُلُّ سماء فوقكم جهنم

كُل أرض تحتكم جهنم

تقدَّموا

يَموت منا الطفل والشيخ

ولا يستسلم

تقدموا بناقلات جندكم

وراجمات حقدكم

لن تكسروا أعماقنا

لن تهزموا أشواقنا

نحن قضاء مبرم[1]

تعلو روح الشاعر وتجابه، وكأنه يصرخ في ميدان القتال معلنا عن المواجهة مع العدو، ويدعو مخاطبه للمواجهة فلن ترهب الشاعر وشعبه المنتفض قذائف الاحتلال وطائرات حقده. وتشرَّب شعر المقاومة هذه الروح العالية التي نفضت عن نفسها غبار الهزائم لتجدد بهذه الانتفاضة الهوية الفلسطينية لهذه الأرض، فباتت الرؤية للمستقبل أكثر وضوحا وإيمانا بحتمية النصر الذي يتحقق بالكفاح.

وزوَّدت انتفاضة الحجارة شعر المقاومة بالأمل والتصميم على التحدي والثبات فارتفعت الروح الحماسية الخطابية لدى شاعر المقاومة، أو ما يعرف بالنهوض الثوري الذي ترجمه إلى تحريض، وتعبئة للجماهير على المحتل، يقول محمود درويش:

في شهر آذار.. في سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرض

أسرارَها الدموية.. في شهر آذار مرّت أمام

البنفسج والبندقية

خمس بناتٍ.. وقفْن على باب

مدرسة ابتدائيةٍ

سنطردهم عن حجارة هذا الطريق الطويل

سنطردهم من هواء الجليل

فيا وطن الأنبياء ...تكاملْ!

[1] القاسم، سميح، الأعمال الكاملة، الانتفاضة، م4، دار الهدى، القدس، كفر قرع، الانتفاضة، 1991، 141.

ويا وطن الزارعين.. تكامل

ويا وطن الشهداء.. تكامل

ويا وطن الضائعين تكامل[1]

وكانت النبرةُ المرتفعة والمؤثرة من أهم ما عكسه شعر المقاومة في الانتفاضة الأولى، فتبارى شعراء المقاومة في شحذ الهمم والتمرد على الاحتلال مذكرين بأشكال المعاناة والنفي التي يتعرض لها الفلسطينيون، يقول مناصرة[2]:

نحن المنفيين

يا شقة الإنسان

يا جذري المغروز في بادية الشام[3]

ومثَّلَ الحجر في الانتفاضة الأولى سلاحا لا يستهان به في شعر المقاومة وهو سلاحٌ بسيط ومتاح في المواجهة مع الاحتلال يكتسب أهميته في كونه جزءا من الأرض التي ترفض هذا المحتل وتشارك في رفضه، وطرده، يحمله الفلسطينيون أطفالا وشيوخا في وجه منْ يسرقون أرضهم وتاريخهم، يقول هارون رشيد:

يرمي الحجارة، شلالا يواجههم لا يعرف الخوف، لا يستمرئ الهربا

وكلما لألأت في الأفق بارقةٌ تطاولا مدكفيه لـــــها وثبا

طفلٌ نعمْ، واقرأوا في سفر ثورته منْ مثله شدَّ نحو الموت وانجذبا

---

[1] درويش، محمود، قصيدة الأرض، م1، 637-647.

[2] ولد عز الدين مناصرة في الخليل عام 1946، تلقى تعليمه فيها وتخرج من جامعة القاهرة 1968، وعمل في الصحافة مدة في مجلة (فلسطين الثورة) من آثاره الشعرية (يا عنب النخيل، والخروج من البحر الميت) ينظر: حسن شراب، محمد، شعراء فلسطين في العصر الحديث، 273.

[3] مناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، 1994، 16.

يرى بأن الـذي في كفه حـجرٌ يواجه الغادر الغـازي، وما جـلبا[1]

وصوَّر شعر المقاومة في هذه الفترة المناضل الفلسطيني، وشجاعته منقطعة النظير في مواجهة الآلة العسكرية.

السَّمـاء لا تنحني

الأرضُ التي لا تنكسر

البحر الذي يغويـني

هذا هو الفلسطـيني

هذا هو الفلـسطيني[2]

ويستحضر شاعر المقاومة شخصيات مؤثرة في خطابه المقاوم كشخصية الرسول صلى الله عليه وسلم؛ للتأثير في المخاطب، ودفعه لمواصلة مشوار التحرر والخلاص، يقول سميح القاسم:

عاود الفرس والروم كرَّاتهم

لحمنا نهب أنيابهم

فاخرجوا من شراييـنكم

آن يا أخوتي

آن أن نبعث الثائر المصطفى

[1]. هاشم رشيد، هارون، قصيدة الانتفاضة، 467.
[2] مناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة، 50.

آن أن نشعر الثورة الرمح والمصحفا

آن أن يعلم اللص والقاتل

أنه زائل زائل زائل[1]

تمثل شخصية النبي صلى الله عليه وسلم الثورة على الظلم والطغيان، حمل راية الحق الإنساني في وجه الظالمين والمستبدين، واستعان الشاعر بشخصية الرسول من أجل حث المخاطب على المواصلة واعتباره صاحب حق ورسالة حتى يحقق وجوده.

وأعادت الانتفاضة الأولى الصلة بين شاعر المقاومة والشعب من جديد، وأصبحت صورة البطل تشغل حيزا كبيرا من شعر المقاومة الذي يتحدى الصعاب وتردي الأحوال، يقول درويش:

أنَا أحمدُ العربي– قال

أنا الرَّصاصُ البرتقال الذكريات

تلُّ الزعتر الخيمة

وأنا البلادُ وقد أتت

وتقمصتني

وأنا الذهاب المستمرُّ إلى البلاد

عشرين عامًا كان يسأل

[1] القاسم، سميح، الأعمال الشعرية الكاملة، م2، 355.

عشرين عامًا كان يرحل

يا أيُّها الولدُ المكرَّس للندى

قاومْ

يا أحمد العربي، قاوم![1]

يواجه أحمد المشردُ الغاصبَ ولا يأبه به، بل سيحضن الأمل ويعانقه، وتعود روح الخطاب السلطوية النابعة من خطورة الحال في الشاعر المقاوم داعيا للاقتحام والتحدي ووداع المنفى، والنهوض من جديد، يقول:

فاذهبْ بعيدًا في الغمام وفي الزراعة

لا وقت للمنفى واغنيتي

سيجرفنا زحام الموت فاذهب في الزحام[2]

وكان للرمز حضور بارز في الانتفاضة الثانية في ظل الوحشية التي مارسها الاحتلال ضد كلِّ أشكال المقاومة ممَّا دفع الشاعر المقاوم إلى توظيف الرمز كوسيلة أخرى في معركته مع المحتل، يقول درويش:

مخيَّما ينمو، وينجب زعترا ومقاتلين[3]

يتجاوز المخيم حدود معناه المكاني إلى مكان يرمز إلى إرادة القتال التي تتربى وتنمو مع الأجيال التي تجرَّعت الحزن والاضطهاد داخله، والزعتر إشارة إلى مجزرة (تل الزعتر) التي نفذها الاحتلال بحق

[1] درويش، درويش، أحمد الزعتر، م1، 612-613.
[2] درويش، محمود، أحمد الزعتر، م1، 612-613.
[3] نفسه، 611.

الفلسطينيين، وذِكْرها في النص السابق يمثل وقودا للانتفاضة وللمنتفضين؛ لما تثيره في الذاكرة الفلسطينية من إجرام وقع عليهم ويشدُّهم للعودة، وتغيير واقعهم.

وبقي الشعر المقاوم يستمد قوته من الانتفاضة الأولى حتى أصبحت ثقافة المقاومة تشغل كل طبقات الشعب الفلسطيني في الضفة وقطاع غزة، يتسلحون بالحجر أمام الأسلحة المتطورة والأكثر فتكا في العالم، ومع توقيع اتفاقية أوسلو بين منظمة التحرير الفلسطينية والاحتلال عام 1993 خَفَت شعر المقاومة مع وجود اتفاقيات تدعو للأمن والسلام، ولكن قبسه لم ينطفئ فبقي مشتعلا في القلب لا يهدأ حَذِرا من هذا الاحتلال الذي عُرف عنه نقض العهود والاتفاقيات، وبقي الشعر المقاوم يعيش هذه الحياة البرزخية حتى اشتعلت الانتفاضة الثانية عام 2000 وعُرفت بانتفاضة الأقصى المبارك، بعد أن اقتحم أرئيل شارون المسجد الأقصى المبارك في تحدٍّ جديد يهدد المسجد ويعلن عن مرحلة جديدة تستهدف هذا المكان الذي ترتبط به أفئدة العالم العربي والإسلامي، لتدبَّ الروح في شعراء المقاومة الفلسطينية مرة أخرى، وليعيدوا ترتيب الصفوف، والعمل على تأسيس خطاب مقاوم يعي خطورة الأوضاع التي وصلت إليها القضية الفلسطينية.

ووقف الشعر المقاوم في الانتفاضة الثانية على جرائم الاحتلال بحق الشعب عموما والأطفال خصوصا، فكان أطفال الحجارة يشكلون الصورة التي يسعى شاعر المقاومة إلى رسمها، ولعل صورة الطفل محمد الدرة كانت الإطار الأوسع لهذه الجرائم، فلم تشفع له براءته من القتل، يقول درويش:

محمد

محمد

يعشِّش في حضن والده طائرا خائفا

من جحيم السماء: احمني يا أبي

من الطيران إلى فوق

محمد

دمٌ زاد عن حاجة الأنبياء

إلى ما يرون فاصعد

إلى سدرة المنتهى

يا محمد[1]

وفي جانب آخر من شعر المقاومة في الانتفاضة الثانية ضمَّنَ شاعر المقاومة شعره لمسة إنسانية تعكس رغبة الفلسطيني في الحياة الطبيعية مع استعداده للتضحية من أجل قضيته العادلة، فديمومة الفلسطيني وصموده في الأرض تتطلب استمرار حياته الطبيعية بكل تفاصيلها الإنسانية التي تتمثل في رغباته وحاجاته التي لا تنتهي رغم ما يفرضه الاحتلال من حصار، وممارسات بهدف التهجير والاقتلاع، فهو ليس كما يدعي الاحتلال يهوى الموت ويتنكر للحياة، بل إنه يقدر الحياة التي تسكنها الكرامة والحرية، يقول درويش:

نجدُ الوقتَ للتسلية

نلعبُ النرد، أو نتصفح أخبارنا

في جرائد الأمس الجريحِ

[1] درويش، محمود، محمد، صحيفة الحياة، 5 أكتوبر، 2000، لم تنشر هذه القصيدة في دواوين الشاعر المطبوعة.

ونقرأ زاوية الحظ في عام

ألفين واثنين تبسم الكاميرا لمواليد الحصارْ[1]

ويعبر الشاعر في المقطع نفسه عن طبيعة حياة الفلسطيني رغم حالة الحصار والخنق التي يفرضها الاحتلال على مدن الضفة الغربية وقطاع غزة، يقول:

نحب الحياة غداً

وإن كان لا بدَّ من فرجٍ

فليكنْ

خفيفا على القلب والخاصرة[2]

وتستمر مظاهر الحياة الطبيعة التي يعيشها الفلسطيني رغم كل حالة الدمار والحصار التي تحيط به من كلِّ جانب، يقول درويش في القصيدة نفسها مستكملا ذلك المشهد البطولي لهذا المحاصَر الذي لا تفارقه الحياة والرغبة فيها:

عميقا، عميقاً

يواصل فعل المضارع

أشغاله اليدويَّة،

في ما وراء الهدف[3]

[1] درويش، محمود، حالة حصار، ط1، رياض الريس، بيروت، لبنان، 2002، 19.
[2] درويش، محمود، حالة حصار، 28،
[3] نفسه، 49.

وكان لمدينة القدس التي انطلقت منها انتفاضة الأقصى حضورٌ بارز في شعر الانتفاضة الثانية، فهي المدينة التي تحتضن المسجد الأقصى الذي انتفض الشعب الفلسطيني لأجله في الضفة وغزة، يقول هارون رشيد ممجدا الانتفاضة وهدفها النبيل في الدفاع عن المقدسات وحرية الشعب الفلسطيني:

الانتفاضةُ إعصارٌ وعاصفةٌ وهبةٌ أشعلت في أرضنا اللهبا

الانتفاضةُ زلزال وملحمة وثورة تتحدى الجيش والغربا

يمتد من غزة السماء لاهبها على ثراها نثرنا الجرح منسكبا

وسائلوا المسجد الأقصى وقبته ومهد عيسى ومن صلى ومن خطبا

فالانتفاضةُ تبقى في توجهها حتى تُحقق منها النصر والغلبا[1]

ينتفضُ الشاعر في الأبيات السابقة على الصمت، والظلم الذي تجاوز كلَّ الحدود معربا عن مباركته لهذه الانتفاضة التي ستعيد للشعب الحياة من جديد بالانتفاض على المحتل الذي لا يفهم غير لغة القوة.

ووقف شعر المقاومة في الانتفاضة الثانية على الخلاف السياسي بين فصائل المقاومة الفلسطينية، ودعاهم للوحدة والالتفاف حول الهدف والمصير الذي يجمعهم، يقول ناصر الشاويش[2]:

كم جميلٌ لو تصالحنا وقلنا

أن ما قد فات مات

كم جميلٌ لو أعدنا

[1] هاشم رشيد، هارون، قصيدة الانتفاضة، 466.

[2] هو الأسير ناصر جمال موسى الشاويش (43 عاما) من قرية عقابا قضاء جنين، دخل عامه السابع عشر على التوالي في سجون الاحتلال يقبع داخل ما يُسمى عيادة معتقل "الرملة"، ويعتبر من أبرز الحالات المرضية القابعة في سجون الاحتلال، فهو مقعد ومحكوم بالسجن عشرة مؤبدات، ينظر: مكتب إعلام الأسرى http://asramedia.ps/post/6949

لحمة الشعب المعذَّب

في اللجوء، والشتات[1]

يُعتبرُ موضوعُ المصالحة الوطنية من الموضوعات التي أرَّقت شاعر المقاومة في منتصف الانتفاضة الثانية، كما أثَّرت حالة الخلاف بين الفصائل عليه، لكن هذا لم يثنِ عزيمته فدعا إلى تخطي حالة الخلاف، ورص الصفوف في مواجهة الاحتلال، وإعادة البوصلة إلى مسارها الصحيح باتجاه التحرر والخلاص.

وبناء على ما سبق، اتَّسم شعر المقاومة في الانتفاضتين بالمباشرة والوضوح؛ لأنه يتفاعل مع جميع المستويات للمجتمع الفلسطيني الذي هبَّ وتمرد على المحتل بشكل جماعي وعفوي، فكانت بساطته سببا في سرعة انتشاره بين الناس، وفضح ممارسات الاحتلال، كما أكسبت الانتفاضة الثانية الشعر المقاوم قيمة إضافية إلى جانب قيمته الفنية؛ لأنه شعر قضية وارتبط بالمسجد الأقصى ليضفي قدسية عليه تعيد الصلة بين شعراء المقاومة والشعب في الداخل والخارج.

[1] الشاويش، ناصر، للقيد ذاكرة وخنجر، ط1، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، المصالحة الوطنية، 2013، 138.

الفصل الثاني:

استراتيجيات الخطاب الشعري الفلسطيني

المقاوم

مدخل

إنَّ الحديثَ عن استراتيجيات الخطاب في الشعر الفلسطيني المقاوم دقيقٌ وشائك؛ إذ إنه يعود بنا لبدايات الشعر الفلسطيني المقاوم، وتصنيف كل مرحلة وفق الاستراتيجية الخطابية التي اتبعها الشعراء، وهذا يفرض علينا إخضاع قصائد شعر المقاومة للدراسة والتمحيص، والوقوف على العلاقة بين طرفي الخطاب في النص[1]. أي الوقوف على اللغة والأساليب المضمنة في النص الشعري، والقصدية في الخطاب.

وقد تتداخل الاستراتيجيات وتتعدد في الخطاب الشعري المقاوم؛ للإحاطة بالمعنى، ولتعدد الظروف الخارجية المحيطة بالنص الشعري، وعليه فإنَّ الخطاب المنجز يكون خطابا مخططا له بصفة مستمرة وشعورية، ويقع على عاتق المرسل اختيار الاستراتيجية الملائمة والمناسبة لتحقيق قصده في الخطاب[2]، وعليه يكون للاستراتيجية جانبان: جانب عقلي يتعلق بالخطط الذهنية، وجانب مادي إجرائي، وفي علم اللسانيات اللغوية تركز الاستراتيجية على العملية التواصلية في اللغة، وما يتطلب ذلك من استحضار للوعي بالشروط السياقية لفعل الاتصال المخطط له[3]، أي توجيه لنشاطات الإدراكية إلى الوظيفة المتوقعة ضمن النص المخطط له في التفاعل، فالاستراتيجية تنطلق إلى النص قبل أن يكون نصا، وهي العملية الذهنية الرئيسة التي يتكون على إثرها النص.

والاستراتيجيات الخطابية في الشعر الفلسطيني المقاوم تتنوع وفق طبيعة كل مرحلة فالمرحلة التي سبقت النكبة مثلت بداية الشعر المقاوم في ظل الانتداب البريطاني ومخططات العصابات الصهيونية الأمر الذي جعل شعراء المقاومة الفلسطينية يتبعون الاستراتيجية التضامنية؛ لطبيعة المرحلة التي تتطلب التضامن

[1] الشهري، عبد الهادي ، استراتيجيات الخطاب،4.
[2] نفسه،26.
[3] ينظر: هانيه من، فولفجانج و فيهفيجر، وديتر: مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة الدكتور فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود، الرياض، ط1، 1999، 314.

وتعاضد الشعب أمام هذا المشروع الصهيوني، أما الفترة الواقعة بعد النكبة ومرورا بالنكسة التي تمثل وقوع الكارثة إلى بداية الثمانينيات وما شهدته من حراك واسع في مخيمات اللجوء داخل وخارج الوطن فكان لابد من استراتيجية ترتقي لمستوى هذا الواقع الجديد، فطوَّر شاعر المقاومة استراتيجيته التضامنية إلى الاستراتيجية التوجيهية من أجل توجيه الغليان في المخيمات، والمدن، والقرى بما فيه مصلحة المخاطب؛ لاسترداد حقه المسلوب.

وبناءً على ما سبق، يصبح الشاعر في الاستراتيجية التوجيهية صاحب سلطة، ورسالة اجتماعية ثورية يقدمها للجمهور موظفا فيها أدواته، وأساليبه اللغوية في الخطاب الشعري، حتى عُرفَ بشعر البطولة والتضحية الذي قاد الجماهير، وارتقى لمستوى الحدث.

ومع اشتداد المعركة مع الاحتلال طوَّرَ شاعر المقاومة خطابه الشعري وأدواته اللغوية وأصبح أكثر إلماماً بسياق أطراف الخطاب مما دفعه إلى السعي من أجل تحقيق أهداف أخرى غير المعلن عنها، فلجأ إلى الاستراتيجية الإقناعية التي وسَّعَ فيها مهاراته وأدواته من جانب، واللعب على العواطف ومخاطبة الضمير الإنساني ومحاولة الإقناع من جانب آخر، ومثَّلت الفترة الممتدة من منتصف الثمانينيات وتحديدا بداية الانتفاضة الأولى ومرورا بالنكسة ثم الانتفاضة الثانية بداية هذه الاستراتيجية، وواكبت هذه الاستراتيجية المستجدات، والتطورات المتلاحقة على صعيد القضية الفلسطينية؛ لتشمل المقاومة النفسية، والسياسية، والثقافية؛ لاتساع دائرة المواجهة مع المحتل الذي عَمَدَ إلى طمس وتهويد ما بقي من أرض، وإنسان في فلسطين.

وكانت هذه الاستراتيجية ضرورةً ملحةً لشاعر المقاومة الفلسطيني بسبب سياسة الاحتلال الفكري الذي عمل على تشويه القناعات، فاستعان شاعر المقاومة بنماذج المقاومة العالمية التي انتصرت؛ لإقناع

مخاطبيه وإخراجهم من دائرة الإحباط التي عاشوها نتيجة ممارسات الاحتلال من جهة، وتراجع حضور القضية الفلسطينية على المستوى القومي والعالمي من جهة أخرى.

من هنا تنبع أهميةُ دراسة الاستراتيجيات الخطابية في الشعر الفلسطيني المقاوم؛ لأنها السبيل لفهم مقصد المرسل، ومن خلالها يمكن الكشف عن طبيعة العلاقة بين الخطاب، والسياق الذي جاء فيه.

إنَّ الحديث السابق عن تقسيم الاستراتيجيات ما هو إلا اجتهاد جاء بعد دراسة وفحص معمق لشعر المقاومة الفلسطينية منذ نشأته، وبناء على ذلك تم تقسيم الاستراتيجيات لكل مرحلة من مراحل الشعر الفلسطيني المقاوم بناء على خصوصيتها، والظروف التي مرت بها القضية الفلسطينية. كما أن تصنيفها كما ورد سابقا أمرٌ نسبي، فبعض شعراء المقاومة استخدم استراتيجيتين، أو أكثر وفق طبيعة المقصد، أو المقاصد التي ينوي نقلها للمرسل إليه، وعليه قد تتخطى الاستراتيجية الحدود الزمانية التي أشرت إليها سابقا بما يلبي أهداف الشاعر.

المبحث الأول:

الاستراتيجية التضامنية

الاستراتيجيةُ التضامنية هي الاستراتيجية التي يحاول المرسل أن يجسِّد بها درجة علاقته بالمرسل إليه، وهي محاولة التقرب من المرسل إليه، وتقريبه[1].

يقوم مبدأُ هذه الاستراتيجية على الانتماء للجماعة، والتصريح به من خلال الشواهد والألفاظ اللغوية في الخطاب الموجه للمرسل إليه التي تلقي بظلالها النفسية والاجتماعية، مثل: الضمائر والأسماء، وعبارات التودد بين المرسل والمرسل إليه[2]، ووظَّف شاعر المقاومة هذه الاستراتيجية في مرحلة الانتداب البريطاني على فلسطين، والنشاط الصهيوني الساعي إلى تحويل فلسطين إلى وطنٍ قومي له، فعمل شاعر المقاومة على تقليص المسافات بينه وبين المخاطب؛ للتنبيه على خطورة المرحلة وهو ما يعرف: بعلاقة التكافؤ المفترضة التي تربط بين الناس في جماعات تشترك في اهتماماتها، وسلوكها، وتمثيل ذاتها[3].

ووصل التضامنُ في هذه الاستراتيجية التي استند عليها شعراء المقاومة أمثال: إبراهيم طوقان، وعبد الرحيم محمود إلى مستوياته العليا؛ فثارت الجماهير ودبَّت الاضطرابات في البلاد كالثورة الكبرى عام 1936[4]. و كانت الأرض محور هذه الاستراتيجية؛ لأنها تمثل الوجود الفلسطيني، وهذا ذكاء من شاعر المقاومة؛ لأنه يقف عند العلاقات المشتركة التي تجمع الناس كما أشرنا سابقا، ويؤكد عليها من أجل تأكيد المصالح العامة، ونبذ الأهداف النفعية الضيقة عند بعض من يفرِّطون بأرضهم للاحتلال كالإقطاعيين الذين يسعون للحفاظ على امتيازاتهم الخاصة، فهذا إبراهيم طوقان يعرِّي مَنْ فرَّطوا بالأرض يقول:

بَاعُوا البلاد إلى أعدائهم طمعا بالمال لكنما أوطانهم باعوا

قد يعذرون لو أن الجوع أرغمهم والله ما عطشوا يوما ولا جاعوا

[1] الشهري، عبد الهادي، استراتيجيات الخطاب،256.

2 William Bright. International encyclopedia of linguistics, 23 :

1 William Bright. International encyclopedia of linguistic ,258.

[4] ينظر: القاضي، محمد، الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية،58.

تلك البلاد إذا قلت اسمها وطن لا يفهمون ودون الفهم أطماع[1]

ومن مكملات هذه الاستراتيجية التي وظفها شعراء المقاومة في شعرهم الخصائص الاجتماعية المشتركة كالدين، والوجع المشترك الذي يجمع بين الشاعر والمتلقي، وما يستدعي هذه الخصائص المشتركة كتطابق الهدف والمصير، والتقارب النفسي، والمكاني الذي يجمع بينهما، الأمر الذي يخلق أساسا قويا ومشتركا في العلاقة التخاطبية بين المرسل والمستقبل، وهذا يعتمد على قدرة الشاعر في جمع هذه العناصر الاجتماعية المشتركة، وتوظيفها من أجل توفير هذه العلاقة التخاطبية مما يترك أثرا واضحا في نفس المتلقي، ويشعره بالتضامن في أعلى مستوياته مما يشحن عاطفته ويجعلها بركانا ثائرا على أعدائه.

يقول عبد الرحيم محمود جامعا تلك الخصائص المشتركة بينه وبين مخاطبيه:

إذا ضاعت فلسطين وأنتم على قيد الحياة ففي اعتقادي

بأن بني عروبتنا استكانوا وأخطأ سعيهم نهج الرشاد[2]

بَنى الشاعرُ خطابه على أساس مشترك بينه وبين المخاطب تجاوز حدود التبليغ إلى حد الاندماج، والتضامن القائم على أساس الدين، والمصير الواحد كما في قوله: (**بني وطني، بني عروبتنا**)، ويوسع الشاعر حدود هذه الشراكة من الإطار الوطني إلى الإطار العربي الأوسع، فإن كانت الكارثة تنحصر في جغرافيا فلسطين فإن مداها وأثرها سيأخذ إطارا أوسع يمتد للوطن العربي، ومن الذكاء الذي نجده لدى شعراء المقاومة في هذه المرحلة محاولة إيجاد علاقة بينه وبين مخاطبيه وإن لم تكن موجودة؛ لتخرج الاستراتيجية التضامنية عن حدود الألم الفلسطيني إلى الوعي العربي، من خلال توسيع حدود العناصر المشتركة إلى عناصر قومية مشتركة. يقول عبد الكريم الكرمي:

[1] طوقان، إبراهيم، إلى بائع البلاد، 110.
[2] محمود، عبد الرحيم، دعوة إلى الجهاد، 141.

أُختَ صلاح الدين عشتِ حرَّةً تأبى لك العلياء أن تهوَّدي

دعي عصابة اللصوص جانبا واعتمدي على بنيك اعتمدي

أيَّامنا تطوي عصوراً جمَّة النار فيها تنتهي و تبتدي[1]

يُشرك الشاعر عالمه الإسلامي عندما يشير إلى صلاح الدين، كما يُذكِّرُ بالعناصر المشتركة مع شعبه في المصير، والألم باستخدام ضمير المتكلم (نحن) في (أيامنا)، ويتجلى هذا التضامن في تعابير القرب والدخول في الجماعة[2] من أجل الاندماج وتحقيق أعلى درجات التأثير في المتلقي.

ويمعن الكرمي في الانخراط والتضامن مع شعبه موظفا أدواته اللغوية من ضمائر المتكلم وأسلوب النهي؛ ليصل إلى حالة من الارتباط التام بشعبه.

لا تَقولوا الحقوقَ ما دام حقي في فلسطين خلف دمعي يجثم

لا تقولوا هذي الشرائع منا شرعة الغاب منكم اليوم أرحم

قد كفرنا بكم، وبالشعب آمنا وإنا بكفرنا ليس نأثمْ

غدنا عالم الشعوب وإنا في طريق التحرير جيشٌ عرمرمْ

نحطم النير أينما كان في الكون ولن نستريح ما لم يحطّمْ[3]

نُلاحظ الانسجام والامتزاج في أعلى مراتب التضامن الذي وظفه الشاعر في قصيدته، فقد كرَّرَ ضمير المتكلم سبع مرات وكأنه يقود الجماهير الرافضة لسياسة الاحتلال نحو التحرير والمواجهة، وقد وظَّف

[1] الكرمي، عبد الكريم، الدماء تصيح، 44.

1 Spencer-Oatey, Helen: conception of social relations and pragmatics research, 34.

[3] الكرمي، عبد الكريم، وطني، 74.

شاعر المقاومة أدواته وآلياته ضمن الاستراتيجية التضامنية فكثيرا ما نجد اسم فلسطين حاضرا في شعر المقاومة في تلك المرحلة؛ للدلالة على التضامن الذي يحتاجه أبناء هذه القضية.

أيُّها السائل عن داري استمعْ أن في الأرض فلسطين انتحابا

كَيف ننسى وعلى كل ثرى دمنا يسري سعيرا والتهابا

يا فلسطين! انظرينا نضطرم قد صهرنا الأحرف الحمر كتابا[1]

إنَّ توظيف الضمير (نحن) والعلم (فلسطين) من العلامات اللغوية على قصد الشاعر في التضامن والاتحاد أمام المخاطر، وبذلك يؤثر في المخاطب عندما يشعر المرسل إليه أن المرسل يحسسه بانتمائه لهم. ويبرزُ ضمير المتكلم (نحن) عند شعراء تلك الفترة بروزا ملفتا، لما يُؤديه من دور تعاوني تضامني يضم الضمائر الأخرى (أنا، وأنت، وأنتم) لتصبح نحن الشاملة التعاونية[2] المظلة الجامعة التي تنخرط فيها كل الضمائر السابقة. يقول إبراهيم طوقان في نشيد موطني:

موطني

موطني

الجلال والجمال والسناء والبهاء في رباك

والحياة والنجاة والهناء والرجاء في هواك

نستقي من الردى ولن نكون للعدى كالعبيد

لا نريد

[1] الكرمي، عبد الكريم، الدم العربي المطول، 250-249.

2 Roger Fowler and others: Language and Control. Reutledge and Kegan Paul.202.

ذلنا المؤبدا وعيشنا المنكدا

لا نريد بل نعيد

مجدنا التليد[1]

لا يُمارس طوقان هنا دور القائد المتسلط أو الآمر، وإنما اندمج في نحن الشاملة المعبرة عن هذا الوجع المشترك، وهذا التضامن الذي عبر عنه الضمير – نحن العامة– يعبر عن الشراكة التي يصدر منها الشاعر في أبعد مدى لها من المسؤولية، لأن الشاعر المقاوم لا يتلاعب ولا يناور في استخدامه للضمير (نحن)، ولا يُحتمل إلا أن يكون صادقا معبرا عن ألمه الصادر عن الألم العام لشعبه.

إنَّ استخدام الضمير (نحن) يؤكد الانتماء في العلاقة الاجتماعية ويؤكدها بين المرسل والمخاطب كما يؤكد الاتفاق بينهما في الرأي والمصير، وعليه فإن استخدام الضمائر (أنا، وأنت، ونحن، أو هو وهم) في خطاب الشعر الفلسطيني المقاوم تأكيد على الاستراتيجية التضامنية بين الشاعر والمرسل إليه.

ولا يقل ضمير المخاطب (أنت) عن وظيفة الضمير(نحن) في الخطاب الثقافي فهي بمثابة اعتراف المخاطب بعلاقة حميمة مع المرسل كما تعبر عن القيم والمصير المشترك، يقول مطلق عبد الخالق[2]:

أنشد الشعر وحيِّ الشهداء وأجد فيهم، أخا العرب الرثاء

يا يد الأقدار ظلي سجلي من بني العرب ضحايا شهداء

واملأ الدنيا حنينا وجوى وفم الدهر مديحا وثناء

إنها تحوي جسوما حملت في حناياها مضاء وإباء[1]

---

[1] طوقان، إبراهيم، موطني، 264-265.

[2] ولد مطلق عبد الخالق في الناصرة، نبغ في الشعر وهو في السادسة عشرة، عمل في الصحافة، وله مجموعتان شعريتان: هجعة الموت، الرحيل، طبعت بعد وفاته سنة 1938، ينظر: حسن شراب، محمد، شعراء فلسطين في العصر الحديث، ط1، 411.

وينتقلُ الشاعر من توظيف الضمير (أنت) إلى الضمير (نحن) لإثارة العاطفة التضامنية الجمعية بعد العلاقة الحميمة التي كوَّنها مع المخاطب في المثال السابق، يقول:

ضَحايانا نشيعكم ونمضي على آثاركم أسدا غضابا

ونذكر ما أرقتم من دماء جرت حمراء فخضبت الشعابا[2]

والمتتبع لشعر المقاومة الفلسطيني في هذه الاستراتيجية يجد أنه لا تقتصر على المخاطب المعاين، بل ويستحضر فيها المخاطب الغائب الذي يتم استحضاره في ذهن السامع، ويعمد الشاعر إلى استخدام أسماء الإشارة، وضمير الشأن ضمن آليات التضامن مع المخاطب، قال عبد الرحيم محمود:

أيُّها القائد هذي ميتةٌ طالما رجيتها منذ بعيد

هَذه أعراسهم صخَّابةٌ نقرة الدف بها قصف الرعود

هُم تعاويذ الحمى يقضى بهم عنه مكر السوء أو كيد حسود

هَكذا العار مريرٌ ورده والرَّدى للحر معسول الورود[3]

والمدح من آليات التضامن التي استثمرها الشاعر المقاوم في خطابه الموجه للفدائيين والثوار؛ للإشارة إلى بطولاتهم وضرورة الاقتداء بهم، يقول كمال ناصر[4].

نَحن أهلُ الفداء في الحالك الجهم إذا عزَ في الوجود الفداء

نَحن تاريخ وثبة ما توانت تتملَّى من نورها الصحراء

---

[1] عبد الخالق، مطلق، الرحيل، 11.
[2] نفسه، الرحيل، 54.
[3] محمود، عبد الرحيم، البطل الشهيد، 133.
[4] كمال بطرس إبراهيم ناصر، ولد في العاشر من إبريل 1925، في مدينة غزة، ينظر: استيتية، شهناز مصطفى، كمال ناصر، حياته وشعره، دار الفارابي، بيروت، ط3، م1، 2003، 24. وينظر: حسن شراب، محمد، شعراء فلسطين في العصر الحديث، 328.

البطولات لم تكن غير حلم حققته في أرضنا الشهداء

نحن خصب إذا الربيع جفانا ونوال مغدودق معطاء[1]

بَدأ الشاعر بضمير الجماعة (نحن) الدال على الانصهار بالجماعة والانطلاق من فكرة الوحدة النضالية والكفاحية ضد أعدائهم، منوها بالفداء والفدائيين ووحدتهم التي تقهر الاحتلال.

وتجاوزت آليات التضامن حدود الإشارات اللغوية إلى الطرفة ليس لغرض التسلية، وإنما باعتبارها مفتاحا لتأسيس المشاركة بين المرسل والمخاطب في بعض السياقات، ففي كثير من الأحيان تصبح الفكاهة جاذبا للتقارب بين طرفي الخطاب، يقول إبراهيم طوقان ساخرا من حكومة الانتداب البريطاني:

قد شهدنا لعهدكم (بالعدالة) وختمنا لجندكم بالبسالة

وعرفنا بكم صديقا وفيا كيف ننسى انتدابه واحتلاله

وخجلنا من لطفكم يوم قلتم وعد بلفور نافذ لا محاله

ولئن ساء حالنا فكفانا أنكم عندنا بأحسن حالهْ

أجلاء عن البلاد تريدون فنجلوا أم محقنا والإزالة[2]**؟!**

ويعدُّ التقديم والتأخير في التركيب، والصياغة الذي عمدَ إليه الشاعر المقاوم مظهرا مهما من مظاهر وآليات الاستراتيجية التضامنية، يقول هارون هاشم.

لنا القدس وإن طال احتلالٌ بها سنزيله حتما أكيدا

[1] ناصر، كمال، الآثار الشعرية أعدَّها وقدَّمَ لها د إحسان عباس، ط1، المؤسسة العربية، بيروت، اللقيطة، 1974، 188.
[2] طوقان، إبراهيم، أيها الأقوياء، 213.

لأن الله شرَّفها وأعـلى بمن فيها قياما أو سجودا

فسبـحان الذي أسرى إليها بخطو محمدٍ عزًّا خلودا[1]

إنَّ تقدَّم الخبر (لنا) العائد على المتكلم إشارةٌ للحق المشترك الذي يتجاوز حدود الشاعر إلى الحق الوطني الجمعي، وقد يكون التقديم لإبراز المهم فالأقل أهمية للمخاطب.

لا تلوموه، قد رأى منهـج الحـق مظلما

وبـلادا أحـــبها ركنـها قـد تهدمـا

وخصوما ببغيهم ضجت الأرض والسما[2]

قدَّم الشاعر (بلادا) للدلالة على الشيء الجمعي بينه، وبين شعبه فهذه البلاد التي من أجلها يسقط الشهداء وتكون التضحيات حتى يحيا الجميع.

اتَّضحَ، ممَّا تقدم، أن الاستراتيجية التضامنية التي اتبعها الشاعر الفلسطيني المقاوم في الفترة التي امتدت من الانتداب البريطاني حتى النكبة عكست حالة الاندماج والتضامن لدى شاعر المقاومة مع الشعب المضطهد في أعلى مستويات التضامن وفق آليات سبق ذكرها، ولا شك أن هذه الاستراتيجية أسهمت في توحيد الجهود والهدف ما بين المرسل والمرسل إليه أمام المشروع الاستئصالي للشعب الفلسطيني.

[1] هاشم رشيد، هارون، من أجل القدس، 330.
[2] طوقان، إبراهيم، الفدائي، 137.

المبحث الثاني:

الاستراتيجية التوجيهية

انتكب الشعب الفلسطيني وأصبح الاحتلال واقعا مفروضا على الأرض، وتشرد الفلسطيني في بقاع الأرض، فانعكست هذه المأساة على الشعر المقاوم في الداخل والمنفى، الأمر الذي تطلب من الشاعر المقاوم الارتقاء إلى مستوى الحدث، وباتت الحاجة إلى استراتيجية جديدة توجه وتجمع هذا الشتات أمرا ملحا، وعليه طوَّرَ الشاعر المقاوم استراتيجية جديدة تجاوزت آليات الاستراتيجية التضامنية إلى الاستراتيجية التوجيهية التي طورت نفسها، ولم تعد تعتمد على آليات تأسيس علاقة مشتركة بين الشاعر والمرسل؛ لأن الشاعر في هذه المرحلة ليس بحاجة لآليات ووسائط بينه وبين المخاطب تعرِّفه الواقع الجديد؛ لأن طبيعة المرحلة تبدلت، وأصبح لزاما على شاعر المقاومة العمل على التوجيه والضغط والتدخل لتبليغ المخاطب بخطورة هذه المرحلة، وضرورة ارتقائه إلى مستوى خطورتها.

وبرزَ في هذه المرحلة مجموعةٌ من الشعراء قامت استراتيجيتهم على التوجيه، ومن أبرزهم محمود درويش، وسميح القاسم، وتوفيق زياد، وفدوى طوقان، وهارون هاشم رشيد، وغيرهم.

وبدا للمرسل في هذه الاستراتيجية وجود سلطة من نوع ما في الخطاب الشعري تنبع من الحرص والألم الذي يشعر به الشاعر، وليس من موقع البرجوازية، أو ما شابهها وإنما هي سلطة تمثل المسؤولية التي يراها الشاعر المقاوم مسؤولية وطنية وأخلاقية تقع على عاتقه لا بد من تبليغها للمخاطب الذي يشاركه المصير في التشريد والمنفى.

وبرزت في هذه الاستراتيجية معانٍ جديدة تصفُ المنفى واللجوء أعطت الشاعر زخما ودافعا قويا لتوجيه المخاطب في الفترة التي تلت النكبة حتى بداية الثمانينيات التي شهدت أزمة إنسانية في مخيمات اللجوء، ولا بد من الإشارة هنا إلى أن شعر هذه الفترة كان فيه لوعة تثير العاطفة، والتزام ينادي بالخلاص[1] الذي لا ينتهي إلا بالعودة إلى الوطن.

[1] ينظر: هلال، ناجي، أثر النكبة في الشعر الفلسطيني، مؤتمر الأدباء العرب الخامس، بغداد، 1965، 301.

وكان الموضوع الأبرز للشعر المقاوم في هذه المرحلة المطالبة بالعودة إلى الوطن، والتأكيد عليها، يقول هارون رشيد:

عائدون عائدون إنَّنا لــعائـدون

فالحدود لن تكون والقلاع والحصون

فاصرخوا يا نازحون إننـــا لعـائـدون[1]

يأمر الشاعر ويوجه شعبه في المقطع السابق إلى حقه في العودة إلى الوطن بشكل صريح ومباشر دون التلميح، أو اللجوء إلى وسائط بينه وبين المخاطب. ومن آليات هذه الاستراتيجية الوضوح والمباشرة، يقول توفيق زيَّاد:

أرضي..! ترابي..!

كنزي المنهوب...! تاريخي..

عظامُ أبي وجدي

حرمت عليَّ، فكيف أغفر؟[2]

اتسمت رسالة الشاعر بالوضوح والمباشرة مما جعل قصده ينفذ إلى المخاطب، ويُوجهه إلى المضمون دون الحاجة للتأويل، أو التفسير، فألفاظه تندرج تحت التوجيه الصريح المقنع.

وتحضر هذه الاستراتيجية في شعر المقاومة الفلسطيني في كثير من المواقف التي يرى فيها الشاعر أن المخاطب يحتاج للتوجيه أكثر من استراتيجية التضامن؛ لطبيعة المرحلة الجديدة التي بات فيها الفلسطيني

[1] هاشم رشيد، هارون، إننا لعائدون، 424.
[2] زيَّاد، توفيق، محرمات، 146.

تائها مشردا ينقصه التوجيه، وتحديد البوصلة أمام المؤامرات، وإجرام عصابات الاحتلال في وطنه، فكان على شاعر المقاومة أن يضمن شعره آليات جديدة تلبي حاجة المشرد في التحرر بعد أن أصبح في مهب الريح بين المنافي ومخيمات اللجوء، فكان لا بد أن يعيد شاعر المقاومة الأمل من جديد وألا يترك اليأس يتسلل إلى النفوس؛ لأنه يشكل خطرا لا يقل عن خطر التشريد، يقول توفيق زياد مصورا هذا الطريق الصعب، والطويل:

سَنجوعُ.. ونعرى

قِطعًا نتقطَّع

ونسف ترابك

يا أرضا تتوجع

ونموت.. ولكن

لن يسقط من أيدينا

علم الأحرار المشرَّع[1]

ما زال الأمل يطالع الشاعر رغم الألم الذي يسكن ضلوعه، ولكنه يبعث برسالة إلى مخاطبه يدعوه إلى الحذر وعدم الاستسلام من جانب، والانتفاع من التجربة التي مرَّ بها المشردون وإن كانت مريرة من جانب آخر.

[1] زيَّاد، توفيق، فلتسمع الدنيا، 96.

وتتفاوت أفعال التوجيه في الاستراتيجية التوجيهية على حسب حالة المخاطب، كأفعال الأمر التي تؤدي النصح والإرشاد، وتلبي حاجة المخاطب وحاله دون الشعور بسلطوية بين طرفي الخطاب؛ لأن الفائدة تشمل الطرفين: المرسِل والمرسَل إليه، لذلك يكون قصد الشاعر واضحا لا لبس فيه ولا يحتاج إلى التأويل، بل تكسوه الصراحة التي يكون فيها التوجيه بأقصى درجة من الصراحة والوضوح بين طرفي الخطاب[1] يقول توفيق زيَّاد:

كل ما أدريه أن الأرض حبلى

والسنون

كل ما أدريه أن الحق لا يفنى

ولا يقوى عليه غاصبون

وعلى أرضي هذي

لم يعمر فاتحون[2]

يصرِّح الشاعر أن هذه الأرض لم يعمِّرْ عليها ظالم، أو يستقر فيها محتل، وهذا يوافق حقيقة تاريخية تتعلق بهذه الأرض التي لا تذعنُ لاحتلال مهما بلغت سطوته، وهذا الاحتلال لن يختلف عن غيره ممن سبقه ولفظتهم الأرض، وجعلتهم من ذاكرتها التاريخية.

ويكثرُ الشاعر المقاوم من التأكيد على حدوث الفعل في صيغة المستقبل وهذا من الآليات التي يوظفها شعراء المقاومة في استراتيجيتهم التوجيهية. تقول سعاد قرمان[1]:

1 Paul Grice: studies in the way of words Harvard University, press USA,26,1999.

[2] زياد، توفيق، ماذا بعد، 140.

في كل مبنى قديم زان حائطه

نقشٌ أصيل به اسمي وعنواني

سينجلي الحق من أغوار عتمته

ويظهر الحق للقاصي والداني[2]

ويأخذ تأكيد عودة اللاجئين شكلا من الإيمان الراسخ بالحق المسلوب الذي سيتحقق بعودة المشردين إلى أرضهم، يقول هارون هاشم:

يا أيها المتشردون، اللاجئون، النازحونْ

لا بدَّ يوما يهزمون، ومن الدِّيار سيطردون

يا أرضنا يا موطن الأحرار إنَّا عائدون[3]

ويوظف شاعر المقاومة الأسلوب الخبري في هذه الاستراتيجية؛ لتحقيق فعل التوجيه في خطابه المقاوم، يقول سميح القاسم:

غير اللواء الحر لا نترسَّمُ وبغير صكّ جراحنا لا نقسمُ

ولغير قدس الشعب لسنا ننحني وبغير وحي الشعب لا نتكلم[4]

---

[1] قرمان، سعاد عبدالرؤوف، ولدت في حيفا عام 1927، التحقت بسلك التعليم، من مؤلفاتها الشعرية: حنين الهزار، ينظر: محمد علي، سعيد، معجم الشعراء في فلسطين (48)، 183.

[2] مهنا، سامي، مختارات من شعر المقاومة الفلسطينية في الداخل (48) سعاد قرمان، غريب في دار أبي وجدي، 164.

[3] هاشم رشيد، هارون، إننا عائدون، 409.

[4] القاسم، سميح، م1، حوارية العار، 178.

ويعد الاستفهام من العناصر المهمة التي وظفها الشاعر المقاوم في الاستراتيجية التوجيهية؛ للتحكم في ذهنية المخاطب كما يريد الشاعر ويفرضه الواقع، ولا يُقصدُ من الاستفهام هنا إجابة المرسل إليه بالإيجاب، أو الرفض، وإنما يقصد الشاعر به الاستجابة العملية للمخاطب على أرض الواقع، وترجمة القول بالفعل وذلك بمواجهة التحديات التي يفرضها الاحتلال بعد أن يثير دهشته واستغرابه من الاستفهام، يقول درويش:

إنَّا نحب الوردَ

لكنَّا نحب القمح أكثر

فاحموا سنابلكم من الإعصار

بالصّدر المسمَّرْ

الأرض، والفلاح، والإصرار

قل لي: كيف تقهرْ؟

هذي الأقانيم الثلاثة

كيف تقهر[1]**؟**

ويكون التوجيه بالاستفهام أكثر عمقا إذا كان محصورا غير مفتوح؛ لأنه يخاطب صاحب القضية والمنفى، يقول حنا إبراهيم[2]:

[1] درويش، محمود، م1، عن الصمود، 41.

[2] ولد حنا إبراهيم في قرية البعنة في الجليل الأعلى عام 1927، منحه ياسر عرفات وسام القدس للثقافة، من مؤلفاته الشعرية: نشيد للناس، ينظر: علي سعيد، محمد، معجم الشعراء في فلسطين، (48)، 119.

ألا يحق ونصف القـرن مرَّ بنا أن نسأل الشمس عن أبنائها الجدد

عن شعبنا في المنافي كاد يقتله ما كان يحييه من شوق إلى البلد

هل يخلطـون بقطرانٍ دعاءهم أم يكتفون بما في الصوم من أودِ[1]

وجَّه الشاعر الاستفهام لصاحب القضية وصاحب الألم الذي يقف وحيدا في محيط الصمت ليثيرَ رغبته في العودة، شاحنا الأمل فيه وإن مضى عليه عقودا من الزمن تحت شمس الانتظار الحارقة.

كما وظف شاعر المقاومة في هذه الاستراتيجية أسلوب الأمر سواء بالفعل المباشر أو باسم فعل الأمر في خطابه للمحتل حتى يحقق الفائدة والتوجيه اللازم للمتلقي الذي صُودرت هُويته، يقول محمود درويش:

سجل أنا عربي

سجل برأس الصفحة الأولى

أنا لا أكره الناس ولا أسطو على أحد

ولكني.. إذا ما جعت

آكل لحم مغتصبي

حذار .. حذار من جوعي ومن غضبي[2]

[1] مهنا، سامي، مختارات من شعر المقاومة الفلسطينية في الداخل، (48) حنا، إبراهيم، نشيد لفلسطين، 106.
[2] درويش، محمود، م1، بطاقة هوية، 71-74.

يحذر الشاعر المحتل الذي سأله عن اسمه ورقم بطاقته، ويبعث له رسالة يضمِّن فيها فلسطينيته وعروبته على هذه الأرض التي تمثل هويته الواضحة التي لا تحتاج إلى سؤال.

ويعمد شاعر المقاومة في هذه الاستراتيجية أيضا إلى توظيف النداء لتحفيز المخاطب ولفت انتباهه لأمر مهم، يقول عبد الكريم الكرمي:

يا أيها النسر انطلق في الذرى أَضِيء دروب النجم بالمشعل

حرِّر فلسطين وأرض الحمى وقل لـهذا الليـل أن ينجلي[1]

ومن مظاهر الاستراتيجية التوجيهية في شعر المقاومة الفلسطينية إيراد بعض ألفاظ اللهجة المحلية؛ لإيجاد علاقة مع المرسل إليه وتوجيهه إلى مراد الشاعر.

بلادي زهرة الدنيا وعود الند

عروس في زمان السلم مسبية

(دماياها حماياها) ودمع القهر فوق الخد[2]

وظَّفَ الشاعر اللفظين (دماياها حماياها) من اللهجة الفلسطينية المحلية وتعني كثرة الدماء التي أريقت، والدمار الكبير الذي حل بفلسطين، مما يشد انتباه المخاطب ويجعل هذه الصورة المأساوية حاضرة في ذهنه وإن لم يرها.

ويُسجل لهذه الاستراتيجية قربها من مقصد الشاعر وفهم المخاطب الذي يتجاوب معها بشكل أسرع؛ لأنها تقوم على الصراحة ولا تحتاج إلى تأويل مُملٍّ. فخطاب الشاعر واضح؛ والحق لا يفنى ولا يسقط

[1] الكرمي، عبد الكريم، النسر العربي، 329.
[2] زياد، توفيق، مساكين، 30.

بالتقادم، فتاريخ هذه الأرض لم يشهد استمرارا لمستعمر. واعتمدت الاستراتيجية التوجيهية على البساطة والوضوح في إيصال الفكرة وقد صرح بهذا المبدأ أحد أبرز شعراء المقاومة في شعره، يقول درويش:

قصائدنا بلا لون

بلا طعم بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت

وإن لم يفهم البسطاء معانيها

فأولى أن نذريها

ونخلد نحن للصمت[1]

يصرح درويش في هذا المقطع عن استراتيجيته التوجيهية في شعره المقاوم القائمة على انتقاء الألفاظ الشعرية الموحية والبعيدة عن التعقيد والغموض وتوظيف الألفاظ المباشرة في المعنى، والقريبة من وجدان الجماعة وتوجه سلوكهم.

[1] درويش، محمود، م1، عن الشعر، 54.

المبحث الثالث:

الاستراتيجية الإقناعية

فرضت التطورات الجديدة على الساحة الفلسطينية على شاعر المقاومة اتباع استراتيجية تتجاوز حدود التوجيه والتضامن إلى استراتيجية إقناعية في ظل احتلالٍ تجاوز كلَّ الحدود. وبدأ يسعى لاحتلال الثقافة والإنسان مع الأرض، فكان لا بد من إقناع المخاطب أمام التحولات الجديدة على المستوى الوطني والقومي، فلم يعد الاحتلال يقتصر على سلب الأرض، بل أصبح أكثر شراسة ويريد أن يلتهم الثقافة والقناعات. وعليه باتت مسؤولية شاعر المقاومة أكبر وأكثر خطورة؛ فحالة اليأس التي أحاطت بالفلسطيني في الأرض المحتلة، والمنفي في الخارج وضعته في دائرة من التيه اضطر شاعر المقاومة في هذه الفترة الخطيرة الممتدة من منتصف الثمانينيات إلى ما بعد الانتفاضة الثانية إلى تطوير استراتيجيته في خطابه الشعري إلى الاستراتيجية الإقناعية لمواجهة هذه التحولات والتغييرات التي طرأت على الساحة الفلسطينية، ثم مواجهة سياسة الاحتلال التي ترمي إلى التأثير والسيطرة على الفكر والثقافة وتصفية القضية الفلسطينية بإسقاط حقِّ العودة، والسيطرة التامة على الأرض وتنبَّه شعراء المقاومة إلى هذه المآسي المحدقة بالوطن وطوَّروا أدواتهم واستراتيجياتهم لمواجهة هذه المخاطر، وهذه السياسة الممنهجة ضد قضيتهم.

بناءً على ما سبق كانت الحاجة إلى الاستراتيجية الإقناعية ضرورةً؛ لإقناع الجمهور وتذكيره، والحفاظ عليه من الذوبان في ثقافة المحتل؛ فضمَّن شاعر المقاومة في استراتيجيته الجديدة المقاومة الثقافية، والنفسية، والسياسية؛ لاتساع دائرة الصراع مع المحتل الذي عمل على تشويه القناعات والمبادئ. لذلك، لجأ الشاعر المقاوم أمام هذه المعركة غير المتكافئة مع الاحتلال إلى مخاطبة العواطف، والضمير الإنساني عموما، والفلسطيني المضطهد في الوطن والشتات خصوصا؛ لوضعه في صورة الأحداث المتلاحقة والخطيرة التي تهدد وجوده، ولتحذيره من الانزلاق في وحل الاحتلال، ومراوغاته الساعية إلى القضاء على حقِّ العودة، وإقامة الدولة الفلسطينية.

وأبحر شاعر المقاومة في ظل هذه الظروف المعقدة بشراع مثقل بالهم والمسؤولية الكبيرة التي يفرضها عليه انتماؤه الوطني والقومي، بل والأخلاقي والديني ضد محتل وظف كل إمكانياته المهولة في سرقة الأرض الفلسطينية، وتذويب من بقي فيها في ثقافته، حتى وصل الأمر به إلى خلق خطاب يعادي الحقيقة ويجمّل بشاعة جرائمه ضد شعبٍ أعزل حتى يظهر بمظهر المسالم الذي ينشد السلام والاستقرار، في حين يظهر صاحب الحق بمظهر المعتدي الذي يأبى السلام والاستقرار.

ورغم هذه التحديات أصبح الشاعر المقاوم أكثر صلابة وحدة وارتقى لمستوى المسؤولية وواجه كل الصعاب متحديا ومؤمنا بعدالة قضيته، فوظف كل الآليات الإقناعية في شعره المقاوم للدفاع عن قضية شعبه، وما يحيط به من أحداث وتحولات خطيرة.

وسأتحدث هنا عن العلاقات اللغوية وأدواتها في الاستراتيجية الإقناعية التي وظفها شاعر المقاومة في شعره، كتوظيف الأدلة والحجة بهدف تحقيق الإقناع، فالحجاج من وظائف اللغة الأربع الوصفية، والإشارية، والتعبيرية[1] بغرض تقوية المعنى، وإقناع المتلقي.

ويخاطب الشاعر في هذه الاستراتيجية عقل المتلقي، وعليه تنبع أهمية الحجة والدليل في الإقناع والتأثير بحيث لا يترك مجالا للشك، أو التساؤل؛ لإحداث التغيير في الرأي العام العالمي والرأي المحلي، ويبلغ تأثيرها أعلى المستويات إذا كانت مطابقة للواقع، وهذا يفرض على شاعر المقاومة التأني والدقة في اختيار أدواته اللغوية وفق طبيعة الموقف والسياق، كما تتغير الآلية الحجاجية بتغير واقع المجتمع، وما يشمله من آمالهم وتوقعاتهم، فلكل واقع حجة تختلف عن سابقاتها[2] بما يناسب حالة المتلقين النفسية والشعورية.

[1] ينظر: الشهري، عبد الهادي، استراتيجيات الخطاب،457.
[2] ينظر: ولد الأمين، محمد سالم، مفهوم الحجاج عند بيرلمان وتطوره في البلاغة المعاصرة، م28، ع3، عالم الفكر، الكويت، يناير، 2000، 72.

وتستند الاستراتيجية الإقناعية بشكل رئيس لدى شاعر المقاومة الفلسطيني على مخاطبة الجانب الفكري للمخاطب، وإخباره بالواقع إلى جانب إثارة العاطفة فيه بشكل أقل بكثير ممَّا لاحظناه في الاستراتيجيتين السابقتين، يقول درويش:

يا نوح

هبني غصن زيتونٍ

ووالدتي .. حمامةْ!

يا نوح

لا ترحل بنا

إن الممات هنا سلامةْ

إنا جذور لا تعيش بغير أرضٍ

ولتكن أرضي قيامه[1]

يخاطب الشاعر فكر مخاطبه، ويعتبر أن الموت على أرض فلسطين حياة، والعيش خارجها هو الموت الحقيقي، وهذا تعبير يتخطى حدود الفهم البسيط إلى معنى أبعد يتمثل في الصمود والالتحام بالأرض رغم الظروف القاهرة والطاردة إلا أن بقاءه وصموده في وطنه حياةٌ مقارنةً بالموت الذي ينتظره بعيدا عن الوطن وإن وُجدت المغريات.

[1] درويش، محمود، م1، مطر، 110-111.

ويلجأ الشاعر المقاوم في هذه الاستراتيجية إلى افتراض واقع أكثر مأساوية من الحال الذي يعيشه الفلسطيني إذا ما تنبه إلى خطورة واقعه، وذلك بمخاطبة العقل بالحجة المنطقية التي تمثل حقيقة هذا الاحتلال، وأهدافه المستقبلية الرامية إلى تذويب الهوية الفلسطينية، واللغة الوطنية. يقول سميح القاسم:

ما دامت في بلدي كلمات عربية

وأغان شعبية!

ما دامت مخطوطة أشعار

وحكايا عنترة العبسي

ما دامت لي.. نفسي

أعلنها في وجه الأعداء!

أعلنها حربا شعواء

باسم الأحرار الشرفاء

عمالا.. طلابا.. شعراء[1]

يحذر الشاعر من محاولة الطمس للهوية الذي يطال اللغة العربية التي يسعى الاحتلال إلى مصادرتها وطمسها؛ ليصبح الفلسطيني فاقدا للأرض والهوية مما يسهّل على الاحتلال بسط سيطرته على الأرض والإنسان. ويخاطب الشاعر المقاوم الضمير الإنساني في موضع آخر ويحمله جزءا من المسؤولية الأخلاقية تجاه الشعب الفلسطيني، يقول سميح القاسم:

[1] القاسم، القاسم، م1، أعلنها، 117-118.

من هنا

من طهر الأحزان

في الأرض الكليمة

أيها العالم

تدعوك العصافير اليتيمة

من هنا

من غزة الثكلى

ومن جنين

والقدس القديمة

يا إله المجد! جُربنا طويلا..

فأعدنا!![1]

ومن آليات هذه الاستراتيجية طرق المسلَّمات سواء الدينية، أو العرفية كالحكمة، أو الأمثال المتوارثة التي يعتنقها المخاطب، أو يُجمعُ عليها المجتمع الفلسطيني، وتشكل هذه الآلية ركيزة قوية يستند عليها شاعر المقاومة في توجيه خطابه، وإقناع المتلقين به. يقول درويش:

[1] القاسم، سميح، مزمور الفلسطينيين، 272.

الوحش يقتل ثائرا والأرض تنبت ألف ثائر

فيا كبرياء الجرح لو متنا لحاربت المقابر[1]

يؤكد الشاعر حقيقة من المسلَّمات التي يؤمن بها الشعب الفلسطيني، فلا تنتهي القضية بموت ثائر، بل ستبقى روح التضحية، والفداء حتى لو بقيت المقابر تحارب وحدها، فكل قبر أنبت ألف ثائر في الثرى وهذه حقيقة يؤمن بها الشعب الفلسطيني الذي يزداد خصوبة وإنجابا مع كل شهيد يرتقي ويترك خلفه من يكمل المسيرة كأنه حبة قمحٍ سقطت على الأرض وأنبتت سنابل، كما في قوله:

وفي جثتي حبَّةٌ أنبتت للسنابلِ

سبعَ سنابلٍ، في كلِّ سنبلةٍ ألف سنبلة...[2]

ويعتبر الاستفهام من آليات الاستراتيجية الإقناعية؛ لأنه يوصل المخاطب إلى قناعة بما يقوله المرسل إذا لم يختلفا على المضمون، تقول فدوى طوقان:

على أبواب يافا يا أحبائي

وفي فوضى حطام الدور

على أطلال من رحلوا وفاتوها

تنادي من بناها الدار

وقال القلب: ما فعلت؟

[1] درويش، محمود، أوراق الزيتون، الأوراس، 213، 1964 .
[2] درويش، محمود، م1، طريق دمشق،552.

بك الأيام يا دار

وأين القاطنون هنا

وهل جاءتك أخبار

فأين الحلم والآتي وأين همو

وأين همو؟[1]

يثير هذا الاستفهام الأجوبة في ذهن مخاطبه مع علم الشاعر أن مخاطبه لا يجهلها، ولكن هذا يقود المخاطب لقناعة كاملة بهذا المصير الذي يجمع الشاعر مع شعبه، فمن كان يقطن هذه الدار شُرِّدَ وضاع في غياهب المنفى إلا أن الاستفهام في نهاية المقطع (أين همو) يُبقي الباب مفتوحاً أمام رجعةٍ قريبة لهذه الدار.

وتعد الاستعارة من آليات الشاعر في الإقناع لقوة الحجة في الاستعمالات الاستعارية في الخطاب وتعميق الدلالة، وهذا يُبرز دور البلاغة وقدرتها على تدعيم بلاغة الحجاج، ومد الجسور بين المقاربة البلاغية، والعمل الأدبي، وجعلها أكثر قوة من استخدامها في المعنى الحقيقي[2]، وتتجاوز الاستعارة حدود المعنى الحقيقي إلى ما هو أبعد مما يجعل الرسالة أكثر تأثيرا في المخاطب. يقول هارون هاشم رشيد:

يا عيد كيف على الديار تعودْ والبؤس ملءُ يديك والتنكيد

تبكي ذراها الشامخات تحسرا وتنوح من فرط العناء حدود

[1] طوقان، فدوى، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، لن أبكي، 1993، 394.
[2] ينظر: مشبال، محمد، البلاغة والأدب من صور الخطاب، ط1، دار العين للنشر، القاهرة، 2010، 19. وينظر: ميشيل لوجيرن، الاستعارة والحجاج، مجلة المناظرة، ع4، المغرب، مايو، 1991، 87.

وطني..وبي شوق إليك يهزُّني وطني وعيدي أنت يوم تعود[1]

بلغ الشاعر قمة التأثير في المتلقي المحروم من بلاده عندما شبه قمم بلاده بالأم التي تبكي شوقا لأبنائها المشردين في كل الأقطار، فحذف المشبه به (الأم) وترك شيئا من لوازمه (البكاء) على سبيل الاستعارة المكنية، ويشحن هذا التشبيه شوقَ المغتربين لوطنهم، ويدعوهم للتفكير في العودة لهذه القمم التي ترقبهم بلهفة واشتياق.

إن مثل هذه الصورة وغيرها من الصور في شعر المقاومة يظهر وظيفتها الإقناعية، وتأثيرها في المتلقي لتدعيم قناعاته والتأثير في قدرته على اتخاذ القرارات الملائمة لمقصود الخطاب[2]، فالصورة والتشبيه يذوب في السياق التواصلي بين طرفي الخطاب، وتتجاوز الحدود الذاتية للشاعر إلى الحدود الكلية التي تجمعه مع أبناء شعبه المعذَّبين.

كما وتسهم أساليب البيان من: طباق ومقابلة في الإقناع الذي أبدع فيه شاعر المقاومة لإقناع المخاطب، والتأثير فيه، يقول عبد اللطيف عقل[3]:

في الليل تطفئُ الشموعْ

ويغرق الوجود في الظلام

والقصور والخيامْ

في الليل تصمتُ الآذان والشفاه

[1] هاشم رشيد، هارون، العيد يوم الثأر، 390.
[2] ينظر: مشبال، محمد، البلاغة والخطاب، ط1، دار الأمان، الرباط، 2014، 106.
[3] ولد عبد اللطيف عقل في ديراستيا قضاء مدينة سلفيت سنة 1942، تخرج من جامعة دمشق قسم الفلسفة، عمل مدرسا في كلية النجاح بنابلس، من أعماله الشعرية: شواطئ العمر، قلب البحر الميت، ينظر: حسن شراب،محمد، شعراء فلسطين في العصر الحديث، 264.

وكل كائنٍ يضيع

لا فرق بين الصيف والربيع

في الليل يرجع القطيع[1]

يُظهر الطباق بين كلمتي (الصيف، والربيع) فصول المعاناة التي يعيشها الشعب الفلسطيني في ظل انتهاكات الاحتلال ووحشيته التي لا تختلف في كل الأوقات، كما شبهه بقطيع الذئاب الذي يتقن الغدر والقتل في الظلام، وهذا لا يقتصر على أحد، بل إنه يشمل كل فئات الشعب الفلسطيني، فالكل عرضةٌ لهذا القاتل المتوحش، ويتعزز هذا الإقناع بضمير المتكلم الجمعي (نحن) الذي يعني المصير المشترك مما يدمج المخاطب مع الشاعر ويقنعه.

ومن الأدوات اللغوية الأخرى التي وظفها شاعر المقاومة الفلسطيني في الاستراتيجية الإقناعية المشتقات، مثل: اسم المفعول، يقول يوسف عبد العزيز[2]:

وأعرف يا وطن الفقراء

بأنَّك كنت الموزَّع في لحمنا

والمعذَّب في سجنهم

ما جاءني وجهك

المتفتِّح بالنرجس المشرق

[1] عقل، عبد اللطيف، الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، بيت الشعر، فلسطين، 2014، 71.
[2] ولد يوسف عبد العزيز عام 1956 في بيت عنان محافظة القدس، ومما صدر له الخروج من مدينة الرماد، ونشيد الحجر، ينظر: حسن شراب، محمد، شعراء فلسطين في العصر الحديث، 489.

المتدثِّر بالفرح الأزرق[1]

وظف الشاعر اسم المفعول (الموزَّع، المعذَّب) للدلالة على الثبوت والدوام في وصف حال الشعب الفلسطيني الموزَّعُ في أصقاع الأرض، والمعذَّبُ أينما وُجد، وهذا أمر يثبته واقع شعبه المشرد وأرضه المقطعة بفعل الاحتلال. وفي موضع آخر يوظف الشاعر المقاوم اسم الفاعل الدال على الاستمرارية والدوام، يقول سميح القاسم.

هذي الحروف المدلهمَّه يا سـيدي أحزان أمَّهْ

سطَّـرتها بتـمردي في فجر آتٍ لم أضمهْ

وبهـا أروي غرسة بلظى جحيمك مستحمهْ

يا سيدي أنا لـن أجوع وبي من الأحـقاد تخمه

فاشحذ مداك على جراحي إنني قـربان كلـمهْ[2]

جاء اسم الفاعل (آتٍ) دالا على الاستمرارية في رغبة المشردين للعودة إلى وطنهم، وصاحب اسم الفاعل الاسم (فجر) للربط الدلالي بين اقتراب الفرج ودلالة اسم الفاعل (آتٍ). وفي سبيل إقناع المخاطب بالتضحية، وفضل الشهداء. يقول درويش:

آتي من الشهداء

إلى الشهداء

أنا المتكلم الغائب

[1] عبد العزيز، يوسف، ذاكرة للدماء، وزارة الثقافة، ط1،2013، 605- 606.
[2] القاسم، سميح، م1، قربان، 90.

أنا الحـاضــر

أنــا الآتــي[1]

فلا فرق بين الشهيد والحي كما يريد أن ينقل لنا الشاعر، ويؤكد هذا باستخدام اسم الفاعل (المتكلِّم الغائب، الحاضر، الآتي) الذي يجسِّد هذا الاندماج بين الحاضر الحي، والشهيد الحي والمصير المشترك بينهما في سبيل إقناع المخاطب وتوجيهه للدفاع عن أرضه.

ويوظف الشاعر أدوات التوكيد كإحدى آليات الإقناع في خطابه الشعري بما يتناسب ويتلاءم مع أحوال المخاطب. يقول درويش:

آه يا جرحي المكابر

وطني ليس حقيبة

وأنا لست مسافر

إنني العاشق والأرض حبيبة[2]

تعامل الشاعر مع حال مخاطبه في حالاته المختلفة موظفا أدوات التوكيد بما يتناسب مع الوضع النفسي للمخاطب، فجاء الخبر طلبيا مؤكدا بأداة التوكيد (إن) ليثبت للمخاطب المتردد صدق شعوره في تلك العلاقة الحميمة التي يجاهر بها درويش مع وطنه.

والرمز من الآليات الإقناعية التي وظفها شاعر المقاومة كوسيلة يعمدُ إليها بديلا عن المباشرة تحديدا في هذه الفترة التي أصبح فيها شعراء المقاومة مستهدفين من الاحتلال. يقول سميح القاسم:

[1] درويش، محمود، م1، تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، 569.
[2] درويش، محمود، م1، يوميات جرح فلسطيني، 347.

أنا والسيول المستميتة

في سفرة لا تنتهي...حتى نعيد إلى الحدائق

حسونها المنفيَّ.. والجذر (المترمِّد) في الحرائق

حتى يشب اللوز والزيتون والتفاح

في جرح الخنادق

وتفجِّر الألغام أنهارا..

وتخضر المزارع[1]

رمز الشاعر للثورة بالسيول التي ستعيد الحياة من جديد للوطن، وأشجاره وسهوله، كما رمز للمشرد الفلسطيني بالحسون، وفي المقابل يُوجد الشاعر صورة مقابلة من الرموز لخلق معادل نفسي يمثل الأمل، وعدم الاستسلام، فاللوز سيشب في جرح الخنادق، وستخضر المزارع، ليصبح اللوز والزيتون رمزا لعودة الحياة، والخنادق الحضن الدافئ الذي سيحتضن الجذور وينميها.

يُلاحظ أن الشاعر في الاستراتيجية الإقناعية قد وظف كلَّ إمكانياته اللغوية والحجاجية في سبيل إقناع المخاطب المثقل باليأس والعجز أمام التحديات الخطيرة التي تكالبت فيه قوى الظلام والقهر عليه، ولكن شاعر المقاومة قابل ذلك الحال بمزيد من القوة والاصرار خصوصا وأنه تجرَّع من كأس التشريد والنفي الذي عاشه شعبه فانطلق من مرارة المنفى وإيمانه بالعودة معبرا عن ذلك بصدق شعره، وتأثيره الذي اخترق كل الحواجز التي صنعها الاحتلال.

[1] القاسم، سميح، م1، أوزيريس الجديد، 197.

كما يلاحظ في هذه الاستراتيجية لجوء شاعر المقاومة إلى توظيف الرمز وتجنب التعبير المباشر أمام ممارسات التعذيب والاعتقال التي ينفذها الاحتلال وتصل إلى حدِّ الاغتيال والقتل على غرار ما حصل مع غسان كنفاني وناجي العلي، وغيرهم من أصحاب الكلمة والرأي الذين قاوموا الاحتلال.

الفصل الثالث:

أشكال شعر المقاومة

مدخل

اتخذ شعر المقاومة الفلسطيني أشكالا كثيرة؛ فهو يقاوم على أكثر من جبهة؛ ضد احتلال يختلف عن كل أنواع الاستعمار الذي عرفها العالم عموما، والوطن العربي خصوصا، احتلالٌ يرى في نفسه بديلا لشعب آخر، فكان لزاماً على شعراء المقاومة الفلسطينية الالتزام بدور المقاوم الواعي والمدرك لحقيقة هذا المحتل، وبات شعر المقاومة الناطق بلسان القضية الفلسطينية، سما بسموها، واتخذ أشكالاً متعددة ترتبط مع بعضها البعض لتشكل شعر المقاومة.

وتوزَّع شعر المقاومة الفلسطيني في هذا الفصل على خمسة مباحث: المبحث الأول التحدي والمقاومة ويمثل هذا الشكل الركن الأساسي في شعر المقاومة وفيه يقوم الشاعر بالتحريض وتعبئة الجماهير، ودفعها للمواجهة في سبيل رفع الظلم والقهر، أما الثاني وهو الصمود في الأرض واستنهاض الهمم ولا يقلُّ هذا الشكل حضورا، وأهمية عن الشكل الأول؛ لأن الثبات على الأرض والصمود فيها رغم القمع أمر ضروري، وهو شكل مهم من أشكال المقاومة، والتجربة التي مر بها الشعب الفلسطيني في النكبة كفيلة أن تجعله واعيا للمؤامرة وسياسة التهجير، وتناول المبحث الثالث مدينة القدس التي تمثل قيمة دينية ورمزية في الهوية الوطنية والقومية ، وعليه شكلت مدينة القدس نبعا ينهل منه شعراء المقاومة تحديدا بعد وقوعها تحت الاحتلال عام 1967، و كان المبحث الرابع في الحنين وحلم العودة حيث عبَّر الشاعر المقاوم عن حنينه للوطن، وتأكيده على حلم العودة الذي لا يفارق مخيلته، أما المبحث الخامس والأخير فاختص بشعر السجون، ووصف المعتقلات كما صور هذا الشكل روح التحدي التي يتحلى بها شعراء المقاومة مع زملائهم في السجون، وكيف جعلوا من سجونهم مكانا للتحدي والمقاومة.

المبحث الأول:

التحدي والمقاومة

إن المحور الأساسي الذي يدور حوله شعر المقاومة هو التحدي والمقاومة، فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائد شعر المقاومة الفلسطيني إلا وفيها تحريض مباشر، أو غير مباشر على المحتل مع دعوة المضطهد إلى التحدي والنضال؛ دفاعا عن وجوده ضد من يسعون لاجتثاثه من أرضه وسلخه عنها.

والجدير بالذكر أن الدعوة للتحدي والمقاومة في شعر المقاومة الفلسطيني نابع من الشعور بالقهر والظلم الذي تعرض له الفلسطيني من جهة، ومن النخوة والواجب لتحقيق العدل من جهة أخرى. وهذا مستمدٌ من الثقافة العربية المتوارثة التي ترفض الذل، وتجد في الكفاح سبيلاً لدرء الظلم وحفظ الكرامة. يقول سميح القاسم:

يعلن الليلة أطفال الجذور المستحيلة

يعلن الليلة أطفال رفح

بلغ الحزن بنا سن الرجولة

وعلينا أن نقاتل[1]

إن المواجهة هي السبيل للتحرر، والشهادة ثمنٌ لا بد منه في سبيل الحرية. ويأخذ هذا الشكل من التهديد والوعيد ركيزة له ضد المحتل مع التأكيد على حتمية زواله. يقول هارون رشيد:

نقولها

وليفتحوا عيونهم

وليسقط الحجاب

[1] القاسم، سميح، أطفال رفح، م2، 101.

ولترتعدْ

فرائص العدى

ولتلمعْ الحراب

لأننا لقادمون

قادمون هازئون

بالصعاب[1]

ووصل انخراط الشاعر المقاوم في هذا الشكل حد المشاركة في النضال إلى جانب نظم الشعر المقاوم، فهذا الشاعر عبد الرحيم محمود في قصيدة الشهيد يتمنَّى الشهادة، بل إنه التحق بصفوف الثوار في ثورة عام 1936، وفي تموز 1948 سقط شهيداً في معركة الشجرة وهو في سن الخامسة والثلاثين من عمره[2] يقول:

سأحمل روحي على راحتي وألقي بها في مهاوي الردى

فإما حياة تسـر الصـديق وإمـا ممات يغيـظ العدى

ونفس الشريف لها غايتان وورود المنايا ونيل المنى

لعمرك إني أرى مصـرعي ولكـن أعدّ إليــه الخطى

يلذ لأذني سماع الصلـيل ويهيج نفسي مسيل الدما

[1] هاشم رشيد، هارون، لا سلام، 442.

[2] جبران، سليمان، نظرة جديدة على الشعر الفلسطيني في عهد الانتداب، ط1، سلسلة منشورات الكرمل، دار الهدى، 2006، 82.

لعمرك هذا ممات الرجال ومن رام موتا شريفا فذا

بقلبي سأرمي وجوه العداة وقلبي حديد وناري لظى

وأحمي حياضي بحد الحسام فيعلم قومي بأني الفتى [1]

يؤمن الشاعر إيماناً راسخاً أن السبيل الوحيد لتحرير فلسطين هو الكفاح والنضال، وهذا حقٌ كفلته الشرائع السماوية وآمنت به الفطرة الإنسانية، فطريق الحرية والنصر ليس سهلاً بل يجب البذل فيه، وتحمل الآلام في سبيله، ودعا شعراء المقاومة في هذا الشكل إلى التمرد فنجد شاعرة رقيقة كفدوى طوقان تتحول إلى بركان ثائر، تدعو إلى التمرد والكفاح لتحقيق الحرية[2]. تقول منادية حريتها:

حريتي

حريتي

حريتي!

صوت أردده بملء فم الغضب

تحت الرصاص وفي اللهب

وأظل القيد أعدو خلفها

وأظل رغم الليل أقفو خطوها

وأظل محمولا على مدّ الغضب

[1] محمود، عبد الرحيم، الشهيد، 120.

[2] ينظر: الجيوسي، سلمى الخضراء، موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997،326.

وأنا أناضل داعيا حريتي[1]

وليس بعيداً عن فدوى طوقان نجد شقيقها إبراهيم طوقان يفرّق بين الثورة على المحتل كعمل للدفاع عن الحقوق، وبين الأقوال كسلاح يعبر به العاجزون عن عجزهم.

وأخو العزم لم تزل يـده تسـبق الفـما[2]

إن الثورة على المحتل هي السبيل إلى السمو والرفعة لا الأقوال[3] ،وهذا منطلق الشاعر في البيت السابق، وفي الشعر المقاوم عموما الذي يؤمن بالقوة في سبيل تحرير الوطن لا المهادنة.

[1] طوقان، فدوى، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، حرية شعب، 1993، 427.
[2] طوقان، إبراهيم، قصيدة الفدائي،94.
[3] ينظر: طه، المتوكل، إبراهيم طوقان، دراسة في شعره، ط1، عمان، دار اللوتس، 1992، 92.

المبحث الثاني:

الصمود في الأرض واستنهاض الهمم

إن الصمود في الأرض بعد عملية التهجير الممنهجة التي نفذتها عصابات الاحتلال ضد الشعب الفلسطيني شكَّل مساحة كبيرة من شعر المقاومة الفلسطيني، وتضاعفت المسؤولية على شاعر المقاومة، فصدح بالثبات والصمود في الأرض، وعدم تكرار كارثة 1948. وكان من سمات شعر المقاومة في هذا الشكل التأثير والإقناع المركَّز على المخاطب، فما فائدة النضال المسلح إن لم يكن الصمود والبقاء في الأرض هو الثمرة التي تُجنى منه. وقد أبدع شعراء المقاومة في هذا الجانب، وربطوا التحرر والخلاص بصمود الفلسطيني في أرضه، يقول درويش:

يا صخرة صلى عليها والدي لتصون ثائر

أنا لن أسافر

لن أسافر

عبثا أحدق في البعيد

سأظل فوق الصخر.. تحت الصخر.. صامد[1]

إن الإيمان بعدالة القضية جعلت من الشاعر إصرارا على الصمود في أرضه كالصخر فالمستقبل والماضي يرتبطان بحاضره وصموده على أرضه، والشاعر متمسك بأرضه رافضٌ للخروج منها. ولذلك كرر جملة: **لن أسافر**، في رسالة لا تتزحزح عن مضمونها المعلن (لن أسافر). وبذل الدماء من أبرز مقومات الصمود في الأرض، فهذه الدماء سر خصب الأرض والحياة وإن غادرت جسد الفلسطيني فإنها تنتقل للأرض، وتنبت من جديد؛ لتعيدَ الحياة للآخرين الذين سيكملون المسيرة، وفي هذا الإطار صوَّر لنا الشاعر الثائر سميح القاسم هذا الانتقال الجميل في قصيدته. يقول:

[1] درويش، محمود، م1، في انتظار العاشقين، 107-108.

ولا تبكوا إذا سلنا دماً

في يابس الوديان!

فإن زنابقاً حمراء

مخبأةً لنا في الرمل.. لا تنمو بدون ماء

وإن القمح والزيتون والرمان

تظل رؤى بلا جدوى

إذا لم يخصب الشهداء[1]

ويأخذ هذا الشكل المقاوم العناد والرفض في وجه الاحتلال سلاحاً للصمود في الأرض، والرد على مخططاته التهويدية الرامية إلى اقتلاعه من أرضه. يقول علاء مهنا[2] واصفا عناده ورفضه للاحتلال:

من مهجتي ولد العناد

فالرفض منذ طفولتي

ما انفكَّ يكتبني

ويرفع هامتي[3]

[1] القاسم، سميح، م1، دفة الأجيال، 128.

[2] ولد علاء مهنا في قرية البقيعة عام 1981، في الجليل الأعلى، من مؤلفاته: مقدسية أنا، شغل عضوا في الاتحاد العام للكتاب العرب الفلسطينيين، (48) ، ينظر: علي سعيد، محمد، معجم الشعراء في فلسطين (48)، 265.

[3] مهنا، سامي، مختارات من شعر المقاومة الفلسطينية في الداخل (48)، علاء مهنا، الرافضين، 219-220.

إن الرفض والصمود في الأرض وجهان لعملة واحدة، فعندما يرفض الفلسطيني الخروج ويقاوم سياسة التهجير فإنه يثبت ويصمد في الارض التي تمثل الروح في الجسد، وإن هاجر أصبح جسدا فارغا تتلاعب به رياح الغربة وتفقده قيمته.

ويتطلب الصمود في الأرض رفع الهمم سواء رفع همة الشعب الفلسطيني المتضرر الأول والمستهدف في أرضه ووجوده، أم الهمة العربية البعد القومي الذي تشكل فلسطين جزءا أساسيا منه. يقول درويش رافعا من عزيمة شعبه:

ما زال في صحونكم بقية من العسلْ

ما زال في كرومكم عناقيد من العنب

ردوا بنات آوى

يا حارسي الكروم

لينضج العنب [1]

ويأخذ هذا الشكل من استنهاض الهمة دعوة الشعب الفلسطيني إلى الشموخ والتحدي الممزوج بالأمل الذي لا ينقطع فلا بدَّ للفجر وإن طال من بزوغ يطرد الظلام ويزيحه، يقول عبد الكريم الكرمي:

يا فتية الوطن المسلوب! هل أملٌ على جباهكم السمراء يكتمل

أنتم بنو الشعب لا الطغيان يرهبُكُمُ ولا زعيمٌ على الشيطان يتَّكلُ

يا أيها الشعب! ركْبَ الفجرِ منتظرٌ بعد السُّرى وعلى الآمال يشتملُ[2]

[1] درويش، محمود، م1، أمل، 14.
[2] الكرمي، عبد الكريم، أرض فلسطين، 222-223.

يرفع الشاعر رغم واقع وطنه المقيد من همة شعبه، ويدعوه إلى أن يكون شامخا في وجه الاحتلال رغم ما يتعرض له من قتل وتشريد، ويَبرزُ التحدي والإصرار في هذا الشكل المقاوم كعنصر مهم لاستنهاض الهمة التي أثقلتها الهزائم المتتالية. ويربط الشاعر المقاوم بين استنهاض الهمة والنضال فلا همة مرفوعة دون نضال يرفعها ويحميها؛ لأن النضال لا يكون مع ضعف الهمة، بل هو الوقود الذي يحرك الثائرين. يقول عبد الرحيم:

بني وطني دنا يوم الضحايا أغرُّ على ربا أرض الميعاد

وما أهل الفداء سوى شباب أبيٌّ لا يقيم على اضطهاد

فليس أحط من شعب قعيد عن الجلى، وموطنه ينادي

بني وطني أفيقوا من رقاد فما بعد التعسف من رقاد

ولا تقفوا إذا الدنيا تصدت لكم وتكاتفوا في كل ناد[1]

يستنهض الشاعر الهمة الراقدة في الشباب من خلال تذكيرهم بدورهم الطليعي في التغيير وحماية وطنهم، وردِّ الحقوق ومواجهة هذا الاحتلال ومقاومته، ويدعو شاعر المقاومة الفلسطيني في موضع آخر شعبه إلى التلاحم والتشابك لاستنهاض الهمة من جديد في وجه هذا المحتل. يقول الكرمي:

يا أخي انت معي في كل درب فاحمل الجرح و سر جنبا لجنب

سر معي في طرق العمر وقل أين من يحمي الحمى أو من يلبي؟[2]

[1] محمود، عبد الرحيم، الشهيد، 120.
[2] الكرمي، عبد الكريم، المشرد، 165.

أما النوع الثاني من استنهاض الهمة فهو استنهاض الهمة في الأمة العربية وبيان دورها الأساسي تجاه قضية فلسطين، واختلفت النبرة الخطابية في هذا النوع لدى شاعر المقاومة، وكان مدخلهم إليه في الغالب يتم من خلال الدعوة إلى الوحدة العربية، بعيدا عن نبرة الأمر والفرض كما لاحظنا في النوع الأول، لذلك ربط شعراء المقاومة بين استنهاض الأمة وتحرير فلسطين بالدعوة للوحدة العربية. يقول عبد الكريم الكرمي:

قفْ على قمة الزمان ونادِ هذه أمتي وهذي بلادي

لا تقل طوَّحت بأهلي الليالي وتطلَّع إلى دروب الجهادِ[1]

ويلجأ الشاعر في سبيل استنهاض الأمة العربية إلى تذكيرها بأصولها العريقة وبتراثها المجيد مع التحذير من الاستعمار الذي يستهدف لغة الأمة ووحدتها، يقول عبد الرحيم:

لا تأمنوا المستعمرين فكم لهم حربٌ تقنَّع وجهها بسلام

حربٌ على لغة البلاد وأرضها ليست تشنُّ بمدفع وحسام

إن تسألوا عني إلى من أنتمي فإلى رعاة النوق والأغنام

أبغير مجد بني نزار ويعربٍ يزهى عراقيٌّ ويفخر شامي؟[2]

وشبه عبد الرحيم محمود هذه الوحدة بالجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعى سائر الجسد بالسهر والحمى، في إشارة للوحدة واستنهاض الهمة، متأثرا بالحديث النبوي الشريف (**مثل المؤمنين في**

[1] الكرمي، عبد الكريم، الخيمة السوداء، 230.
[2] محمود، عبد الرحيم، بين الشرق والغرب، 151.

توادهم وتراحمهم وتعاطفهم مثل الجسد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى) يقول:

فإذا تشكى النيل من آلامه شقَّتْ حرائرَ دجلة الآلام

وإذا تنادى المغربُ الأقصى لدى جُلَّى استجابت للنداء الشام

ذهبت خرافات الحدود فكلها وطنٌ لنا لو صحَّت الأفهام[1]

يتضح مما سبق أن شعراء المقاومة في فلسطين قد ربطوا بيت تحرير فلسطين وبين وجود وحدة عربية منيعة، وهذا يتطلب استنهاضا للهمة وإرادةً للتغيير، وكان شعراء المقاومة على درجة من التأدب في خطابهم مع الأمة العربية فلم يكن خطابهم سلطويا كما هو في بعض الأحيان مع الشعب الفلسطيني لاستنهاض الهمة، بل كان خطابا مؤدبا مضمِّنا الحثَّ على شحذ الهمم، واستنهاضها بالتلميح والإشارة، فلم يكن أسلوبا مباشرا يُشعرُ المخاطب العربي بسلطة المرسل.

[1] محمود، عبد الرحيم، عيد الجامعة العربية، 145.

المبحث الثالث:

القدس

لم تحظَ مدينة بمثل ما حظيت به مدينة القدس من حضور في الشعر، وتحديدا الشعر المقاوم، بل أصبح حضورها في الشعر شكلا من أشكال شعر المقاومة، فالقدس رمز ديني مهم للعرب والمسلمين، وكان سقوطها تحت الاحتلال عام 1967 وجعا يضجُّ أقلام الكتاب، وقرائح الشعراء، يقول هاشم هارون رشيد:

يا قدس يا مدينة السلامْ

يا قبلة الإسلام

يا مهبط الإلهامْ

يا قدْس يا أقصى ويا قيامةْ

لن تنحني ليعرُبي هامةْ[1]

ويكشف الشعر المقاوم عن الغاية العليا للفلسطيني، وهي التضحية من أجل مدينة القدس هذه المدينة التي تمثل سرا من أسرار وجوده على أرض فلسطين. يقول سميح القاسم:

يا ابنة القدس التي تطفح زيتونا وتفاحا ولوزا

افتحي قلبي على اللغز

دمي فك بسحر الحب لغزا

واقذفيني حجرا

من شهوة الزيت وأحزان المعاصر

[1] هاشم رشيد، هارون، مدينة السلام، 220-221.

وأصلي وأصلي

جسدي المعبد

والمشي على أرصفة القدس.. عبادةْ[1]

القدس جوهر القضية ومحورها الذي تدور حوله أفئدة العالم العربي والإسلامي، بل هي سرُّ البقاء الذي يرتبط به وجود الفلسطيني على أرضه. وضمَّن شعر المقاومة في هذا الشكل لوما وعتابا للأمة العربية والإسلامية التي تقف من مدينة القدس موقف الصامت إزاء ما يحل بها من تهويد وتغيير على معالمها وتاريخها، يقول سميح القاسم:

جوهرة الناووس

تضيء في الليل

الخاتم الذهب

في إصبع العرب

من قطع الإصبع

ويل لمن ضيع[2]**!**

وعمل شعراء المقاومة على إبراز مكانة القدس الدينية والتاريخية؛ لاستحضار مكانتها لدى الأمتين العربية والإسلامية وتصوير المأساة في سقوطها، وما يمثله ضياعها من هوانٍ ومذلة للعرب والمسلمين؛ فهي معراج النبي صلى الله عليه وسلم، وهذه الحقيقة لا تزول ولا تمحى وإن طال الاحتلال. كما تناول

[1] القاسم، سميح، الأعمال الكاملة، م5، 171.
[2] القاسم، سميح، الأعمال الشعرية الكاملة،م3، 144.

شعر المقاومة ما تتعرض له مدينة القدس من طمس، واضطهاد لأهلها، وفرض للحصار عليها، يقول حسين مهنا[1]:

قد طال ليلي وقلبي ماع من طربِ يا قدس رفقا بقلب العاشق الطّربِ

أستعجلُ الوعد كي ألقاك باسمةً رغم الحصار ورغم الجحفل اللَّجبِ[2]

ويستحضر شاعر المقاومة في حديثه عن القدس العلاقة الحميمة والأخوية بين الفلسطينيين مسلمين ومسيحيين، مظهرا تلك الوشائج الدينية والوطنية التي تربط بينهم، تقول فدوى طوقان في مولد السيد المسيح عليه السلام والحزن يملأ قلبها:

يا سيد، يا مجد الأكوان

في عيدك تُصْلبُ هذا العام

أفراح القدس

صمتت في عيدك

يا سيّدُ كلُّ

الأجراس

القدس على درب الآلامْ

تنزفُ تحت يد الجلاد

[1] ولد حسين مهنا في قرية البقيعة عام 1945 في الجليل الأعلى، من مؤلفاته: وطني ينزف حبًا، ينظر: علي سعيد، محمد، معجم الشعراء في فلسطين (48) 115.

[2] مهنا، سامي، مختارات من شعر المقاومة الفلسطينية في الداخل(48)، حسين مهنا، يا قدس رفقا، 103.

من قلب الويلْ

يرتفع إليك أنين القدس[1]

تخاطب الشاعرة السيد المسيح عليه السلام في عيد مولده وقد طغت عليها مشاعر الحزن والأسى مما تمرُّ به مدينة القدس من ممارسات تطمس هويتها، كما ذكرت درب الآلام هذا الطريق الذي ارتبط بالذاكرة الجمعية للألم في سبيل الحق، وهذا ما مرَّ به المسيح في بحثه عن الحقيقة، وها هم مَنْ سبَّبوا له العذاب والتشريد بالأمس يُعيدون الكرة على الشعب الفلسطيني، ويجبرونه على السير في درب الألم الطويل الذي لا ينتهي، بل كَثُرت هذه دروب المشردين الفلسطينيين وتعددت في كل بقاع الأرض.

ووقف شعراء المقاومة على وصف الأماكن الدينية والإسلامية والمسيحية في مدينة القدس، فهذا عز الدين مناصرة يصف كنيسة القيامة التي تشاطر المسجد الأقصى الحصار وتغيير هويتها العربية، كما تشكو انقطاعها، يقول:

موعدنا غدا كنيسة القيامة

نفرِّق القروش والشموع والنذور

نشمُّ طلع النور

نوزِّعُ البذور في ساحاتنا

مَوعدنا المحفور في الصدور

رمانةٌ من دمنا المهدور

[1] طوقان، فدوى، إلى السيد المسيح في عيده، 385-387.

مَوعدنا غدا كنيسة القيامة[1]

وانتقد شعر المقاومة في هذا الشكل إطلاق اسم أورشليم على القدس باعتباره تزويرا وتهويدا للمدينة، يقول الشاعر متوكل طه[2]:

ويَذبحني قولهم: (أورشليم)

كأن (يبوس) خرافات أسفارنا الزائفة

ويَذكرني الثأر يا أمناء القدس

إذا كان ثأري هو العاطفة[3].

وأطلق شعراء المقاومة أسماء أخرى على القدس كمدينة الزيتون وجبل الزيتون، ومدينة السلام.

كما وصفوها بالعروس والشعب بالعاشق، يقول ماجد عليان[4]

صَافحيني يا قدس، حان التلاقي واغمريني بنشوة المشتاقِ

وتجلي، أنت العروس وهذا الشعب في الحب نخبة العشاقِ[5]

وعندما تُذكر القدس في شعر المقاومة الفلسطيني يحضر المسجد الأقصى الذي يمثل قلب القدس النابض، وفي معرض الحديث عن المسجد الأقصى يذكر الشاعر ما يتعرض له المسجد من انتهاكات وحفريات تجري تحته؛ من أجل اقتلاعه وبناء الهيكل المزعوم. يقول هارون هاشم رشيد:

---

[1] مناصرة، عز الدين، كنيسة القيامة، المجلة، العدد 133، 12/1/ 1967.

[2] وُلد المتوكل طه في قلقيلة عام 1958، صحفي وشاعر، من أعماله: الخروج إلى الصحراء، وزمن الصعود، ينظر: حسن شراب، محمد، شعراء فلسطين في العصر الحديث، 345.

[3] طه، المتوكل، رغوة السؤال، منشورات دار الكاتب، ط1، القدس،1992، 18.

[4] ولد ماجد عليان في مدينة شفا عمرو، من مؤلفاته: ورد وعبير، توفي عام 2008، ينظر: علي سعيد، محمد، معجم الشعراء في فلسطين (48)،313.

[5] مهنا، سامي، مختارات من شعر المقاومة الفلسطينية في الداخل(48)، ماجد عليان، القدس في بال المغترب، 270.

وجعٌ بـها ما بـعده وجـع يبقى بذاكرة الأيـام يتسع

والقدس في خطرٍ ومسجدها الأقصى على وشكٍ بها يقعُ

والمسجد الأقصى وصرخته تعلو بها الآحـاد والجمعُ

هي صرخة استنجاد أرسلها والله يشـهد وهـو يسـتمعُ

سيـقام هيكلـهم فأنـذركُم مادام هـذا الحـال يتّبَعُ[1]

كما وقف شعراء المقاومة على أسوار القدس الممتدة حول المدينة العتيقة وأبوابها كجزء أساسي، وأصيل من مدينة القدس التاريخية، يقول مناصرة:

أرقب قافلة الأنباط

أرقب سور الحرم وباب الأسباط

فاحفظ يا ولدي

في قلبك بعضا من ماء العين

تنفعك الذكرى حين يحوم على رأسك طيران

في لحظة عدمٍ من زمن الإحباط[2]

إن حضور مدينة القدس وما تشتمل عليه من أماكن دينية كالمسجد الأقصى والسور القديم وكنيسة القيامة يبين أهمية المدينة، ويجعل منها مركزية الأحداث، والتحدي مع الاحتلال، بل ويتوقف عندها كل

[1] هاشم رشيد، هارون، وجع الذاكرة، 314-315.
[2] مناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية الكاملة،244.

شيء فلا حلول أو تحرير دون هذه المدينة التي تمثل الروح للجسد، والهوية المسروقة للفلسطيني خصوصا وللأمتين العربية والإسلامية عموما.

المبحث الرابع:

الحنين وحلم العودة

شغل موضوع الحنين وحلم العودة حيزا كبيرا من شعر المقاومة، فالمنفى والتشريد والغربة شكلت مأساة للشاعر، وللمشرد الفلسطيني، فعبَّرَ هذا الموضوع من شعر المقاومة عن رفضه لهذا الواقع كما عبر عن حنينه وعزمه للعودة، وقد غلب على هذا الشكل من الشعر نبرة الحزن والحنين الملازم للشاعر، يقول هارون رشيد:

لماذا نحن أغراب!؟

يمرُّ العام إثر العام

يا أبتي..، ولا جدوى

فلا أملٌ، ولا بشرى[1]

وفي مقابل هذه النبرة الحزينة التي نطالعها لدى هارون رشيد نجده يتغنى بحلم العودة والأمل الذي لا يفارقه، في دعوة للأمل والإعداد للعودة الأكيدة[2] التي لا تفارق المشردين في المنفى وأماكن تواجده، يقول:

أخي مهما أدلهَّم الليـ لـ سوف نطالع الفجرا

ومهمـا هـدَّنا الفـقر غـدا سنحـطم الفقرا

فلسطين التي ذهبت سترجع مرة أخرى[3]

[1] هاشم رشيد، هارون، مع الغرباء،379.
[2] ينظر: الأسد، ناصر الدين، الشعر العربي الحديث في فلسطين والأردن، معهد الدراسات العربية العالمية، القاهرة، 1961، 279.
[3] هاشم رشيد، هارون، سنرجع مرة أخرى،405.

ويثير شاعر المقاومة اللاجئين في المنفى ويدعوهم لتركه، والثورة من أجل العودة لوطنهم. وعليه أصبح الألم شعورا جمعيا يعيشه الشاعر والمشرد الفلسطيني خارج أرضه في أماكن يقهرها البرد والجوع، الأمر الذي يفرض على المشردين ترك الخيام والثورة عليها، يقول كمال ناصر.

يا خيامي هذا أنا يا خيامـي عدتُ من عالمي السحيق الدامي

مـزّقي يا خـيام أردية الذلِّ ومـيـدي مجـنونـة بالـنيَّام

مزّقي هذه الخـرائب وارمي ببـقايا أطـمـارها والحـطام

سئمت حفنـة الطين على الذلّ وعافت في الـجود خبز اللئام

فانهضي يا جموع وانثري حقداً وحوطي الكـفاح بالأعـلام[1]

ويتحول حلم العودة إلى إيمان راسخ بالعودة إلى الأرض ما دامت الإرادة تسكن العقول والقلوب ولا تفارقها، يقول درويش:

أنا آتٍ إلى ظلِّ عينيكِ.. آت

من خيام الزمان البعيد، ومن لمعان السلاسل

أنتِ لي.. أنت لي.. بجراحكْ

أنت موتي، وأنت حياتي[2]

ويغمر الحنين الشاعر عندما يتذكر وطنه ومدينته أو قريته، فتفيض الذكريات أمام هذا المشهد

[1] ناصر، كمال، الأثار الشعرية، 51.
[2] درويش، محمود، م1، أنا آت إلى ظل عينيك، 324-330.

القاسي من اللجوء والغربة، وتستثير المخاطب وتدعوه للتمسك بالعودة، يقول هارون رشيد:

يافا، التي كنتَ غنيت شاحبةٌ مكسورة القلب من حزن ومن ألم

ما زال فيها بقايا من أحبتنا مصابرين، بأرض الحق والحُزَمِ[1]

ويرتبط حلم العودة في شعر المقاومة غالبا بالحديث عن الغربة؛ لتأجيج المشردين وتحريضهم للانفلات من الغربة التي تمثل القهر والحرمان والضيق إلى الوطن الحنون، والمكان الدافئ الذي لا يشعر فيه ببردٍ أو جوع.

تضيق بنا الأرض. تحشرنا في الممر الأخير، فنخلع أعضاءها كي نمرَّ، وتعصرنا الأرض

إلى أين نذهب بعد الحدود الأخيرة؟ أين تطير العصافير بعد السماء الأخيرة[2]

ومن آليات هذا الشكل المقاوم الذكريات التي تشعل الأمل بالعودة وتعيد للذاكرة الارتباط بالأرض والمكان. يقول سميح القاسم:

أرضي التي.. بعظام أجداي

قلَّبتها.. وجبلت أولادي

أرضي التي دللت تربتها

ورعت طول العمر حنطتها

يا بيتنا الباقي

[1] هاشم رشيد، هارون، يافا والجواهري، 53.
[2] درويش، محمود، م2، تضيق بنا الأرض، 329.

يا بيتنا المعبد

يا من على عتباته أسجد

وأشمُّ طيب حذاء من شيد![1]

تثير الذكريات الحنين والعاطفة للوطن بما يتنافر مع الغربة التي تمثل النقيض، ويطفو على هذا الشكل من شعر المقاومة النغم الحزين الذي يستثير العاطفة، ويبعث الألم في النفس. يقول عبد الكريم الكرمي مصورا هذا الشوق:

فلسطين الحبيبة كيف أحيا بعيداً عن سهولك والهضابِ؟

تناديني السفوح مخضَّباتٍ وفي الآفاق آثار الخضابِ

تناديني مدائنك اليتامى تناديني قُراك مع القبابِ

غداً سنعود والأجيال تُصغي إلى وقع الخطى عند الإيابِ

أجلّ سنقبل التُّرب المندَّى وفوق شفاهنا حمْر الرغابِ

نعود مع العواصف داوياتٍ مع البرق المقدَّس والشِّهابِ

مع الأمل المجنّح والأغاني مع النسر المحّلق والعقابِ

مع الرايات دامية الحواشي على وهج الأسنة والحرابِ[2]

[1] القاسم، سميح، م1، الأرض من بعدي، 121-122.
[2] الكرمي، عبد الكريم، سنعود، 181.

المبحث الخامس:

شعر السجون

تعرَّض شعراء المقاومة الفلسطينية للاعتقال والسجن كبقية شعبهم، مثل: محمود درويش وسميح القاسم وناصر الشاويش وغيرهم؛ لإخضاعهم وكسر إرادتهم التي تشحن الجماهير، فوصفوا تجربتهم داخل السجون وما يتعرض له الأسرى الفلسطينيين من تعذيب وقتل بطيء ضمن سياسة مقصودة من الاحتلال، فعلت نبرة الشاعر الأسير تعبيرا عن روح التحدي، ومواجهة السجان بأمعائه الخاوية وشعره المقيد الذي عبَّرَ فيه عن نفسه، وعن رفاقه الأسرى وإصرارهم على الصمود أمام غطرسة السجان وعنجهيته، وممارساته اللاإنسانية ضد مَنْ يطالبون بحريتهم وحقهم في الحياة، وهي وإن لم تكن معركة متكافئة إلا أنها تدل على قوة الإصرار[1] التي تحلَّى بها الشعب الفلسطيني عموما، وشعراء المقاومة في تجربتهم داخل الأسر خصوصا، يقول توفيق زياد:

يا شعبي ..!!

يا عود النَّدِ

يا أغلى من روحي عندي

إنَّا باقون على العهدِ..!!

لم نرضَ عذاب الزنزانة

وقيود الظلم وقضبانه

ونقاسي الجوع وحرمانه

إلا لنفكَّ وثاق القمر المصلوب

[1] ينظر: الجوهر، زاهر، شعر المعتقلات في فلسطين (1967-1993) ط1، المركز الثقافي الفلسطيني، 1997، 127. و ينظر: القاضي، محمد، الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية، 196.

ونعيد إليك الحق المسلوب[1]

كما وصف الشاعر إيمان الأسرى الفلسطينيين في سجون الاحتلال بقرب فجر الحرية، وعزمهم على التحدي رغم القيود التي تكبل حريتهم وتقتص من أعمارهم، يقول:

هذي أغنيةٌ

للعشرة آلاف سجينٍ

للأيدي المسحوقة بالأغلال الدمويَّة

تتحدى الأغلال الدمويَّة

لعيونٍ تتوقد خلف القضبان

في قلب الزنزانات الوحشيَّة[2]

نخلص إلى أن شعر الأسرى والسجون شكَّلَ زخما لا يستهان به كأحد أشكال شعر المقاومة الفلسطيني؛ لأن معظم شعراء هذا الغرض تعرضوا بشكل أو بآخر للسجن أو الاعتقال، فلخصوا تجربتهم وتجربة الأسير الفلسطيني داخل الأسر، كما وصفوا عزيمة الأسرى الذين اعتبروا السجن محطة يمرُّ بها كلُّ باحث عن الحرية والخلاص، ويحاول الاحتلال من خلاله كسر الإرادة والتحدي، ولكن رغم ما تعرضوا له إلا أنهم حملوا فكر القضية، وواجهوا سياسة التفريغ الثقافي، والوطني التي مارسها السجَّان بحقهم، وعملوا على تقوية التجربة الثورية والنضالية داخل السجون ونقلها للأجيال.

[1] زيَّاد، توفيق، سمرٌ في السجن، 24.
[2] زياد، توفيق، الحرية أو الموت، 94-95.

وهكذا صور شعر السجون الأسير الفلسطيني مناضلاً رافضاً للاحتلال حاملا هم قضيته رغم صعوبة حاله في معسكرات الاحتلال التي مارست أبشع أنواع التعذيب ضد شعبٍ أعزل لا يملك إلا إرادته وكلمته في مواجهة المحتل.

الباب الثاني

مستويات الدرس اللغوي في تحليل

الخطاب الشعري

مدخل:

لا نختلف على أن الخطاب الشعري بناء لغوي مميَّز يمعن في التخفي، له أهداف أرادها المرسل، وعليه فإن السبيل إلى هذه المقاصد والدلالات يتطلب تحليل مكوناته اللغوية وفق الأسس اللغوية التي تكشف عن بنية النص وتقنياته التي شكلته.

وستتطرق هذه الدراسة إلى أحد البارزين من شعراء المقاومة الفلسطينية وهو أحمد دحبور، شاعر حديث من شعراء المقاومة في فلسطين شكَّلَ شعره المقاوم جاذبية استقطبت قلوب المشردين والمعذَّبين من أبناء وطنه، وكان لتجربته الشعرية أثرٌ في جيله من الشعراء البارزين، في الفترة التي احتل فيها الشعر الفلسطيني المقاوم أهمية بالغة الأثر على الساحة الفلسطينية، ومثَّلت تفاعل الشاعر المقاوم مع محيطه النضالي، وقد أخضعتُ النماذج الشعرية المختارة له للدراسة؛ في سبيل فهم خطابه المقاوم الذي يمثل رؤيته الشعرية، وتجربته المريرة بين اللجوء والتهجير من خلال تحليل بنية لغته الشعرية وتراكيبها الفنية التي ستنقل رؤية الشاعر، وتعبر عن المأساة الإنسانية التي مرَّ بها شعبه وقضيته، لذلك كانت تجربة دحبور الشعرية تخضع لنوازعه النفسية التي تسعى لإشباع دوافعه الوطنية، وفي هذا الإطار يقول:" كان الدرس الأساس من تلك التجربة هو أن الشعر صعب لا يعطي نفسه بسهولة، وأن علي أن أقضي بقية عمري في مقاربة هذه التجربة المثيرة، فلعل وعسى"[1] وهذا يستدعي الكشف عن البنية اللغوية للشاعر، وما تنطوي عليه من دلالات باطنية من خلال تحليل مكونات البنية اللغوية وفق المنهج التحليلي البنيوي.

وكان اختياري للشاعر يرجع إلى جملة من الدوافع:

الأول: أن دحبور شاعر مجرب عاش تجربة التهجير والنفي، وتجرَّع مرارة الحرمان، فكان شاعرا مجربا يصور الواقع كما كان، وليس شاعرا تصويرا محترفا يصف المأساة عن بعد.

[1] ينظر: صحيفة الحياة، عيد الأربعاء، أحمد دحبور، هنا كنت فأين أخطأت وأين أصبت؟ شهادة شخصية، العدد 6609، 2014/4/2، 13.

الثاني: أن لغة الشعر المقاوم عند دحبور عميقة، وفيها جانب خفي، الأمر الذي سيكشف عن ذات الشاعر والشعر معا خصوصا وأن له نظرات ورؤى نقدية تتلاقى مع شاعريته، فقد كان له مشاركة بين الحين والآخر في صحيفة الحياة، يكتب فيها عن النقد والنقاد، يقول:" إن مهمة النقد النبيلة تتركز على التشريح لا التجريح، ولهذا لا حرج على الناقد الشاب أن يتناول النص بموضوعية وحزم حتى لو بلغ به ذلك حد القسوة أحيانا مع الاعتراف للنص بالجوانب المضيئة فالنقد ليس تصفية حسابات بين الكاتب والناقد، وإنما هو مصفاة موضوعية يحتاج إليها صاحب النص والناقد معا"[1] .

الثالث: أن الشاعر أحمد دحبور عاش في المنفى وعاد للوطن، فكانت تجربته الشعرية ناضجة ومكتملة تجمع بين حالين: حال اللجوء خارج الوطن، وحال الدهشة داخل الجزء المتاح له من وطنه المحتل.

ويقف وراء رغبتي في دراسة الخطاب الشعري المقاوم لدى دحبور بالإضافة إلى ما سبق أن أحدا من الدارسين لم يلتفت لدراسة الخطاب الشعري الفلسطيني المقاوم عند شعراء المقاومة الفلسطينية عموما، أو عند الشاعر أحمد دحبور خصوصا وأنه عاش المنفى بكل تفاصيله المؤلمة، ثم عاد إلى الوطن، أو ما أطلق عليه دحبور: الجزء المتاح لنا في فلسطين.

وعاش دحبور تجارب عميقة تبدأ من النكبة، والحروب الأربعة، فكان شاعرا مجربا عايش النكبة والمخيم، وكان ممثلا أمينا لقضيته، وشاعرا متقدما في صفوف شعراء المقاومة الفلسطينية كدرويش وسميح القاسم وتوفيق زيَّاد، أسهمّ معهم ومع غيرهم في تشكيل رؤية شعرية فكرية تواجه الاحتلال وممارساته.

ولم يكن دحبور مهتما بالشهرة الإعلامية التي جعلت من بعض الشعراء نجوما، ولكن ترك الموهبة وحدها تصنع نجوميته وإبداعه الشعري، فكان همُّه الأول التعبير عن قضيته، والحفاظ على مكانتها وبقائها على سلم الأولويات المحلية والعالمية، يقول:" منذ أوساط الستينات لأنني كنت أبحث عن صوتي

[1] ينظر: صحيفة الحياة، عيد الأربعاء، أحمد دحبور، في البحث عن أصول المحاولة الأولى.. على طريق الشعر، العدد 6494، 2013/12/4، 13.

فأكتب وأمزق، أو أكتفي بالمشاركات المتواضعة في بعض الأماسي الشعرية"[1]، على الرغم من أن منصبه في وزارة الثقافة كان من الممكن أن يعطيه شهرة وزخما إعلاميا يفوق شعراء جيله، إلا أن تواضعه غلب عليه، فكرَّسَ نفسه وشعره لوطنه وشعبه، ووصف حياة المنفى واللجوء في الشتات، وفي الداخل، فنضجَّت شاعريته والتهبت، وتدفَّق شعره واصفا مأساته، وعاد إلى وطنه حاملا جرحه الغائر، وقد صرح بذلك في قوله:" ففي السابق كان يكابد الواحد فينا حتى تنشر، أو تنتشر له قصيدة، أما اليوم فلا مقاربة"[2].

ولد الشاعر أحمد دحبور في حيفا في حي وادي النسناس يوم الأحد 1946/4/21 تشرَّدَ مع عائلته طفلا رضيعا لا يتجاوز العامين بعد النكبة، وعاش في مخيمات اللجوء، ونشأ في ظروف صعبة تنقل فيها بين الشتات من مكان لآخر حيث انتقل مع أسرته من قرية بنت جبيل في لبنان إلى مدينة طرابلس، ثم انتقلت أسرته إلى قرية عين زاط الشركسية إلى أن استقر به الرحيل في مدينة حمص[3] ، ثم التحق بالثورة الفلسطينية وشهد المعارك التي خاضتها في الأردن، وترك التشردُ والفقر أثرا في شعره وصبغه بصبغة حزينة، فكان شعره مرآة تعكس المعاناة، وحالة العوز الذي أنهك المشردين، يقول:" دعوني أعترف بأن لحظة السلاح كانت قصيرة في تجربتي، والذي تعلمته حقا هو التعود على الغربة، والعيش في خطر، والصبر على أمور ما كنت أظن أنها ستمر بي"[4].

والحقيقة أن دحبور لم يأخذ حقَّه في الدراسة كما يستحق، وما وجدته من دراسات تناولت الشاعر، أو شعره لم تتطرق إلى البنية اللغوية، وأهميتها في تشكيل شاعريته بالمعنى الدقيق فدارت بعض هذه الدراسات حول التراث في شعره، كما في دراسة الباحثة بنان صلاح الدين وعنوانها: **التواصل بالتراث**

---

[1] ينظر: صحيفة الحياة، عيد الأربعاء، أحمد دحبور، في البحث عن أصول المحاولة الأولى.. على طريق الشعر، العدد 6494، 2013/12/4، 14.

[2] ينظر: صحيفة الحياة، في لقاء مع دحبور في مكتبة بلدية رام الله، أجرته معه بديعة زيدان، العدد 7219، 2016/2/16، 13.

[3] ينظر: الأسطة، عادل، أحمد دحبور مجنون حيفا، ط1، وزارة الثقافة الفلسطينية، البيرة، فلسطين، 2018، 16.

[4] ينظر: صحيفة الحياة، عيد الأربعاء، أحمد دحبور، هنا كنت فأين أخطأت وأين أصبت؟ شهادة شخصية، العدد 6609، 2014/4/2، 13.

في شعر أحمد دحبور في جامعة القدس (رسالة ماجستير)، والثانية لديانا شطناوي بعنوان: **توظيف التراث في شعر أحمد دحبور** في جامعة اليرموك (رسالة ماجستير)، ودراسة أخرى ضمَّت دراسات ومقالات أُنجزت خلال عشرين عاما حول الشاعر للدكتور عادل الأسطة في كتابه الصادر عن وزارة الثقافة الفلسطينية: **أحمد دحبور.. مجنون حيفا قراءات،** والحقيقة أن هذه الدراسة قيِّمة؛ فتحت الآفاق حول الشاعر، وكشفت عنه تحديدا بعد وفاته، وبحث بعنوان: **الجملة الخبرية في شعر دحبور** للباحث عنان محمد في جامعة الأزهر بغزة (رسالة ماجستير)، **والطفولة في شعر دحبور** للباحثة ميسون أحمد في جامعة الأزهر(رسالة ماجستير)، وفي أثناء بحثي عن الشاعر وجدت دراسة للباحث محمد حور بعنوان: **ثقافة أحمد دحبور من شعره،** ودراسة لعمر عتيق بعنوان: **الأديب أحمد دحبور** ودراسة محمد مصطفى كلاب وأسامة أبو سلطان في الجامعة الإسلامية بغزة بعنوان: **تجليات التناص في شعر أحمد دحبور،** ودراسة للدكتور نادر قاسم بعنوان: **جدلية العلاقة بين الشاعر والموروث الشعري– الصوت والصدى– أحمد دحبور نموذجا** جامعة أهراس الجزائر، ودراسة للباحثة فاتنة أحمد حسين بعنوان: **المرجعيات الموروثة في الشعر الفلسطيني الحديث، أحمد دحبور نموذجا** في موقع مجلة حروف، مؤسسة السياب ،لندن، ، ودراسة بعنوان" **التجربة الشعرية عند أحمد دحبور**" للباحثين: نعمة عبد الحميد عفانة، ومها سعدو، ونور الدين، وغسان عبد الحليم الخال في جامعة القدس المفتوحة، ودراسة بعنوان: **تقنيات الفن القصصي في شعر أحمد دحبور** للباحث نادر ظاهر، ودراسة بعنوان: **نصٌ على نص، جيل الذبيحة واستمرارية البحث عن اللؤلؤة المفقودة**(مجلة نزوى، 2009/7/12) ودراسة الباحثة فاتنة محمد حسين بعنوان: **المرجعيات الموروثة في الشعر الفلسطيني الحديث، أحمد دحبور نموذجا،** مجلة حروف الإلكترونية.

والملاحظ في هذه الدراسات أنها في معظمها تدور حول التراث والتناص في شعر دحبور، وأن أحدا لم يتطرق إلى البنية اللغوية عند الشاعر للكشف عن الجانب الخفي فيها، وأثرها في شعره المقاوم، فالخطاب الشعري كما مرَّ سابقا بناء لغوي مميز يمعن في التخفي، له مقاصد وأهداف يُكشف عنها بتحليل البنية اللغوية؛ من أجل تقديمها للقارئ، وفهم الدلالة الكامنة في باطنها.

ويبرز دور هذه الدراسة اللغوية التطبيقية للنص الشعري في الكشف عن دور اللغة في تشكيل النص الشعري من خلال تحليل البنية اللغوية المؤلَّفة من: الصوت، والكلمة، والجملة، والدلالة التي تساند الشاعر في الكشف عن المعنى الذي يبطنه النص، فلا يمكن للباحث في تحليله للنص الأدبي تجاهل الطبيعة اللغوية للنص الإبداعي؛ لأن النص الشعري كغيره من النصوص الإبداعية، سلسلة من الترابطات والأدلة اللغوية، وعليه ستخضع النماذج المختارة من أعمال دحبور الشعرية التي مثلت المراحل المختلفة من حياته، وتركت أثرا واضحا على شعريته للدراسة التحليلية، وجاء اختياري لنماذج الدراسة ملبيا لأهدافها؛ فكانت على درجة رفيعة ومستوى عالٍ من النضوج الشعري يعكس اكتمال التجربة الشعرية عند دحبور، بالإضافة إلى أنها توزَّعت على الفترات الزمنية التي شكَّلت شاعرية دحبور وأثرت فيه، من التهجير الأول عام 1948 حتى العودة إلى الجزء المتاح له من الوطن، وعليه سيأخذ المنهج البنيوي التحليلي بعين الاعتبار السياق التواصلي الاجتماعي للنص وليس معزولا عنه، بل سيربطه بسياق إنتاجه وعلاقته بالمرسل إليه، وفي هذا الإطار سأستعين بما قاله الشاعر، وصرَّح به في الصحف والمقابلات التي أجريت معه؛ لأنها تمثل نظرته ومنهجه الشعري، ثم أُخضعه للمستويات اللغوية الأربعة، للكشف عن نسيجها اللغوي المنغلق على ذاته، ويتم هذا بإخضاعه لتلك المستويات اللغوية، وبيان علاقتها ببعضها البعض.

الفصل الأول:

المستوى الصوتي

مدخل

يؤدي المستوى الصوتي دورًا مهمًا في المعنى اللغوي، كما ويشكل علم دراسة الأصوات المرتكَز في دراسة العلوم اللغوية؛ فبه نتمكن من معرفة حقيقة الصوت، ووظائفه في التركيب؛ وما يثيره من حركية تلفت انتباه المخاطب من جانب، وما يُوجده من علاقة قوية بين الدال والمدلول من جانب آخر، وهو بذلك يدرس التصويت بصورة عامة، أي اشتغالية الأعضاء التي تشترك في إنتاج أصوات اللغة الإنسانية وفي تلقيها[1] كما يكشف لنا عن الحالة الشعورية التي ترافق الشاعر أثناء نظمه للقصيدة. وفي دراستنا لهذا الجانب في النماذج المختارة لدحبور نجد أن الصوت أدى وظيفة إبلاغية ودلالية عبَّرت عن رحلة العذاب، واللجوء التي عاشها دحبور وشكلت شاعريته، ويشمل هذا المستوى من الدراسة مبحثين: المبحث الأول تناول الإيقاع الخارجي الذي يشتمل على الوزن، والقافية، والتوازي، والمبحث الثاني تناول الإيقاع الداخلي ويشتمل على التكرار، والجهر والهمس، والمحسنات اللفظية.

وعلى ضوء ما سبق سأدرس الإيقاعين الخارجي والداخلي في النماذج المختارة؛ للكشف عن دورهما في إنتاج الدلالة ومقاصد الشاعر.

[1] ينظر: اندريه مارتينيه. وظيفة الألسن وديناميتها. ترجمة نادر سراج، ط1، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1996، 188.

المبحث الأول:

الإيقاع الخارجي

الإيقاع، كما جاء عند ابن منظور، (من إيقاع اللحن والغناء أي أنه يوقع الألحان ويبينها[1]). وعرفه ابن سينا: (أنه تقدير لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظمة منها الكلام كان الإيقاع شعريا وهو نفسه إيقاع مطلق[2]). يرتبط الإيقاع الشعري عند ابن سينا بالانتظام في الحروف، أما الإيقاع الموسيقي فيرتبط بالانتظام في النقرات الذي يشد النفوس؛ لأنه قائم على التساوي في العبارات والبناء مما يعطيها إيقاعا وانسجاما يلفت المخاطب ويأسره، وإذا وقع الانسجام في المقاطع الصوتية وفق ترتيب معين حصل الانسجام الموسيقي في الشعر. وهذا ما أشار إليه عبد الخالق عفيف في قوله: (الوزن والقافية أساسان في بناء الموسيقى الخارجية للشعر، وتحقيق الانسجام الموسيقي[3].

وتشكَّلَ الإيقاع الخارجي للمختارات من شعر دحبور من: الوزن، والقافية، والتوازي، والوزن هو الأساس الأول الذي تستند عليه القصيدة، واختيار الشاعر للبحر يأتي في إطار تلبية مشاعر النفس وأحاسيسها؛ لأن الشعر يعبر عن النفس وأعماقها، ونوَّع دحبور في أوزان قصائده؛ لأن المعنى عنده له علاقة بالوزن وبإحساس الشاعر وأفكاره.

وسيتم في هذا المبحث دراسة عناصر الإيقاع الخارجي السابقة في المختارات الشعرية للشاعر.

1. الوزن

يمثل الوزن النظام والهيكل الذي يعتمد عليه البحر الشعري، ويشكل الكلام الذي يكون شعرا، فلا شعر بلا وزن يميزه عن الأعمال الأدبية الأخرى، وقد تناول الزمخشري الوزن بقوله: (الوزن لتساوي الناس

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (وقع).
[2] ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، م6، 81.
[3] العف، عبد الخالق، دراسات في الشعر العربي العروض والقافية، مكتبة آفاق، غزة، فلسطين، 2004، 5.

في معرفته، والإحاطة بأن الشيئين إذا توازنا ليس لأحدهما رجحان على الآخر، فقد عادل ذاك ككفتي الميزان[1]) وهذا تأكيد على الوزن كعنصر مهم لا بدَّ أن يُميِّز الشعر عن غيره من الفنون.

وورد تعريف الوزن عند بعض المعاصرين العرب مثل، مصطفى حركات بقوله: (وزن البيت هو سلسلة السواكن والمتحركات المستنتجة منه مجزأة إلى مستويات مختلفة من المكونات: (الشطران، التفاعيل[2]).

ولم يقتصر تعريف الوزن على العرب القدماء والمعاصرين فقط، بل نجد أن الغرب وقفوا عنده أيضا، فعرفه ريتشاردز بقوله: (إن لكل ضربة من ضربات الوزن تأثير يبعث فينا موجة من التوقع، وذلك لكوننا قد تحقق فينا نمطا معينا أو تنسيقا على نحو خاص)[3]. وهذا أمر منطقي فالمتلقي ينسجم وينجذب مع النسق الموسيقي المسموع، كما أن له أثراً كبيرا في توصيل المعنى والتأثير في المخاطب.

ويخضع اختيار الوزن في كثير من الحالات للحالة الشعورية للشاعر، ولحالته النفسية، فالهدوء والاتزان يكون في اختيار البحور الطويلة، والشاعر هو المسؤول عن اختياره بما يتوافق مع نفسيته[4] ويستجيب لنوازعه النفسية الداخلية التي تطفو على الوزن الذي يشكل مركزية مهمة للشعر، بل لا يمكن أن يكون الشعر شعرا إن لم يكن موزونا، وهو جزء أساسي لحدوث الإيقاع والتأثير في المتلقي، كما يجعل النص الشعري أكثر ديمومة وحفظا من النثر.

وعلى ضوء ما تقدم سأتناول النماذج الشعرية المختارة من أعمال الشاعر التي تمتاز بفنية عالية في إنتاج الدلالة، وتعبر عن الحالة النفسية والانفعالية التي عكست حياة التشريد واللجوء التي عاشها الشاعر، خصوصا وأن القصيدة الحديثة منحت الشاعر حرية أكبر في التعبير عن ألمه ومشاعره الداخلية، فاتخذ من التفعيلة وحدة موسيقية يكرِّرها دون الوقوع في مشكلات الحشو، والتقديم والتأخير التي يفرضها

[1] الزمخشري، القسطاس في علم العروض، تحقيق فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، ط2، 1989، 23.
[2] حركات، مصطفى، أوزان الشعر، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 1998، 7.
[3] ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، لويس عوض، مطبعة مصر، القاهرة، 194.
[4] ينظر: مقالح، عبد العزيز، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ط1، دار العودة، بيروت، 1981، 115.

البيت التقليدي على الشاعر، وضمَّن دحبور رأيه هذا في قوله:" آثرتُ السعي إلى التطابق بين الذاتي والموضوعي بحيث لا أكتب إلا ما أريد، ولقد كنت منحازا إلى الحداثة فالشعر يعني أن تكون جديدا باستمرار، ويعود إلى موريس قبق فضل وصولي إلى منطقة الشعر الحديث.. ساعده على ذلك أنني مطلع من قبل على مبادئ الوزن، ولم يبق إلا أن أؤمن بما كان يسمى شعر التفعيلة، أي الشعر الحديث"[1] والشاعر المعاصر كما أشار محمد بنيس يريد أن يتحرر من القانون التقليدي الذي ألزم الشاعر بأوهام لا علاقة لها بالفاعلية الشعرية[2]، وعليه فإنه يقع على عاتق القارئ أن يوظف قراءة جديدة للنص المعاصر، بما يلبي خصوصية هذا التجديد .

يقول أحمد دحبور في قصيدة ثلاثية لهذا الدم:

سَتَدخُل الجَنَّةَ يا شلُومُو

بخُوذةٍ جَعلْتَها (كيباهْ)[3]

سَتَدخُل الجَنَّةَ يا شلُومُو

بمَخزنٍ أفْرغْتهُ في بَسْمة الفَتاةْ

سَتَدخُل الجَنَّةَ يا شلُومُو

بأمْرِ قَائدِ المُعَسْكرِ الَّذي فَوَّضَه الإلهْ

قَتلْتَ مَنْ قَتلتَ يَا شْلُومُو

[1] ينظر: صحيفة الحياة، عيد الأربعاء، ألا تعود عن النور، وأن تواصل الاكتشاف، العدد 6595، 2014/3/19، 13، موريس قبق معلم دحبور في المرحلة الإعدادية، قال فيه دحبور: ظهر في حياتي شاعر فريد جمع صفة القدوة، المصدر نفسه.
[2] ينظر: بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ط3، دار توبقال للنشر، 2014، 201.
[3] كيباه: قطعة صغيرة من القماش يضعها اليهود على رؤوسهم.

أرْضَيتَ رَبَّ الْجُندِ يا شْلُومو

والآنَ .. فَلْتَذهبْ إلى الصَّلاةْ[1]

يوجه دحبور كلامه لجندي الاحتلال الذي يمارس القتل وكأنه يؤدي عبادة، في إشارة لقيم الاحتلال المستمدة من ثقافته، وتربيته الدينية، وجاء الوزن مرتبطا بالدلالة، فالرجز قريب من الفهم، وفيه حرية في عدد التفعيلات؛ لأن منه التام والمجزوء والمشطور والمنهوك، ولذلك طوَّع الشاعر الرجز؛ ليتناسب مع حالة غضبه معبرا عن الإجرام الذي تمارسه قوات الاحتلال ضد شعبه، وأوجد الشاعر من تفعيلة (مستفعلن) إيقاعًا لافتًا يجسد الواقع، وتكرر حرف السين في المقطع خمس مرات وفي القصيدة (51) مرة، كما أن تكرار هذا الحرف وما يرافقه من صفير عالٍ أثناء إنتاجه من طرف اللسان الدقيق مع ما بين الثنايا العليا، والثنايا السفلى، يوحي بنفس قلقة، ويدل على الحرقة والانحدار الذي يلتقي مع كونه حرفا رخوا، فانسجمَ مع حال الشاعر وما يحيط به من ظلم واستبداد، كما وأسهم في تقوية الإيقاع؛ لما له من إيحاء يعكسه الصوت ضمن جو موسيقي يحرك المشاعر، ويكشف عن رؤية دحبور وفكره العميق، وموقفه الذي لا يتغير من الاحتلال، يقول:" إن شعر المقاومة والشعر السياسي عموما خيار لكاتبه، لكن الأهم أن يكون عميقا، فالعمق هو معيار الشعر الجيد... تتطلب ما يمكن أن يشحن الجمهور، كون أن الثقافة هي رافعة سياسية للمقاومة[2].

وطرأ على الأسطر الشعرية السابقة زحافات وتغيرات في بعض تفعيلات الرجز خرجت عن الأصل؛ من أجل صناعة موسيقى تتلاءم مع الدلالة تشد انتباه السامع، فالتنويع في عدد التفعيلات وصورها يبعد القارئ عن الملل والرتابة ويعبر عن حالة الشاعر المضطربة نتيجة، الظلم كما في قوله:

[1] دحبور، أحمد، الديوان، ط1، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين (الأمانة العامة)، م2، ثلاثية لهذا الدم، 2017، 274.
[2] ينظر: صحيفة الحياة، في لقاء مع دحبور في مكتبة بلدية رام الله، أجرته معه بديعة زيدان، العدد 7219، 2016/2/16، 13.

بأمْرِ قَائدِ المُعَسْكرِ الَّذي فَوَّضَه الإلهْ

ب-ب-/ب-ب-/ب-ب-/-ب ب-/ب-

متفعلن متفعلن متفعلن مستعلن

حدث في البيت السابق انزياح عن التفعيلة الأصلية (مستفعلن) بحذف الساكن الثاني لتصبح التفعيلة بعد هذا الانزياح (متفعلن)، وهو ما يعرف بالخبن، والخبن لغة ثني، خبن الثوب ونحوه ثنى جزءا منه[1] وفي علم العروض هو زحاف يصيب التفعيلة ويحذف الثاني الساكن منها[2] وتلتقي العلاقة المستخلصة بين المعنى اللغوي للخبن ومعناه في الشعر عند رغبة الشاعر في عدم الإطالة وصنع موسيقا مكثفة تجذب انتباه المخاطب، كالثوب المفصَّل على الجسد لا يطول أكثر مما هو مخصص له، كما وقع في المقطع زحاف الطي في قوله: **ستدخل الجنة يا شلومو**، والطي لغة من الفعل طوى أي لفَّ بعضه فوق بعض[3] وفي علم العروض هو حذف الرابع الساكن[4] لتصبح التفعيلة (مستعلن) ولو ربطنا بين المصطلحين لاشتركا في كونهما خاصين بالثوب ونحوه حتى لا يطول، واستند عليهما دحبور في القصيدة وكأنهما وسيلتان لخبن وطي المعاني؛ لتناسب قدر القصيدة ومعانيها المركزة، وإحساس الشاعر فتصبح القصيدة لباسا يوازي نفسية الشاعر دون زيادة أو نقصان.

وهذا التغيير لا يؤثر في الإيقاع الخارجي الذي يحدثه الوزن، بل هو شكل من الحرية التي تتيح للشاعر التحرر من قيود التفعيلة. كما أننا نلحظ وجود التدوير في المقطع السابق، وهو قطع التفعيلة في نهاية السطر، واستكمالها في السطر التالي، وهذا ما يتوافق والحالة النفسية المتألمة، والمشتتة للشاعر بين الأمل، وبين الواقع المأساوي الذي يمنعه من استكمال، أو تحقيق هذا الأمل.

---

[1] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (خبنَ).
[2] ينظر: حقي، عدنان، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ط1، دار الرشيد، دمشق، بيروت، 1987، 15.
[3] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (طوى).
[4] ينظر: حقي، عدنان، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، 15.

وفي قصيدة (انقطاع الكهرباء) من ديوان جيل الذبيحة الصادر عام 1999، يقول:

أخَافُ انْقِطاعَ الكَهْرَبَاءِ،

وَكلَّمَا

تَذكَّرْتُ سَطْرًا شَارِدًا،

أَو هُنَيهَةً مِن الماءِ

صَادَتْنِي المَرَاكِبُ فِي الظَّلامِ،

غَابَ لِسَانِي فِي الكَلامِ

هُدُوءًا .. كَأنِّي أَحْلمُ الآنَ

أَنَّنَي أُنَادِي صَدِيقًا لَا يَردُّ

فَهَل هُو انْقِطاعُ زَمَانٍ؟

أمْ زَمَانٌ شُرُوطُهُ عَليْنا انْقطَاعُ الكَهْرباءِ

وَخَيْمةٌ مُرابِطةٌ فِي القَلبِ.. يَحْرُسُها الغُرَابُ؟

كُنْتُ المُنَادَى، رُبَّمَا، والمُنَادِيَا

تَذَكَّرْتُ مَنْ يَبكِي عَليَ فلَمْ أَجِدْ

سِوَايَ، عَلَى جِيلِ الذَّبِيحَةِ، بَاكِيا[1]

تظهر من المقطعين السابقين الحالة النفسية الصعبة التي ألمت بالشاعر، وما آلت إليه حالة شعبه الذي يسبح في الظلام، فهذه الحيرة وهذا المصير المجهول جعل الشاعر يتخبط بين الصمت والانفجار؛ تعبيرا عن الواقع المؤلم الذي تفاجأ به عندما عاد للجزء المتاح له من الوطن، وجاء الاستفهام في سياق هذا الحال مجهولَ الإجابة عديم الفائدة؛ لأنه يعبر عن انقطاع لا ينفع معه النداء.

وجاءت الأبيات السابقة على بحر الطويل، الذي تناسب مع جو القصيدة الثائر الحزين، والرافض للواقع، فسادت في الأبيات عاطفة الحزن التي توافقت مع البحر الطويل المعروف بالضعف واللين ليحتوي الدفقة الشعورية التي أحاطت دحبور أثناء نظم القصيدة.

ودخلت على البحر في هذه القصيدة بعض الزحافات كالقبض، والقبض **لغة** صار الشيء في قبضه، أي في ملكه[2] ، وفي العروض هو حذف الخامس الساكن من التفعيلتين[3] (مفاعيلن، فعولن)، لتتحول إلى (مفاعلن، فعول)، ومنه قوله:

تَذَكَّرْتُ مَنْ يَبكِي عَليَ فلَمْ أَجِدْ

ب--/ب---/ب-ب/ب-ب-

سِوَايَ، عَلَى جِيلِ الذَّبِيحَةِ، بَاكِيا[4]

ب-ب/ب---/ب-ب/ب-ب-

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، انقطاع الكهرباء، 308.
[2] ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (قبض).
[3] ينظر: حقي، عدنان، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، 15.
[4] دحبور، أحمد، الديوان، م2، انقطاع الكهرباء، 308.

حرص الشاعر على التأثير في عقل المخاطب فعمل على خلق إيقاعٍ موسيقي فيه من الزحاف ما يناسب دفقته الشعورية من جانب، وما يوافق الوزن وتراكيبه اللغوية من جانب آخر، كما أن التغيير الذي حدث في التفعيلة يعكس بشكل أو بآخر حالة الانكسار التي ألقت بظلالها على نفسية الشاعر من هذا الحال الذي أحزنه وأغضبه، فإذا جمعنا بين مفهوم القبض عروضيا ومفهومه لغة لاشتركا في كونهما خاصين بامتلاك الشيء وقبضه، وفي هذا إشارة لقبض المعنى وامتلاكه؛ لتُعبِّر عن نفسية الشاعر المتألمة من الواقع.

الملاحظ في النموذجين السابقين أن دحبور نظم على الرجز والطويل؛ لما لهما من انسجام وتواؤم مع حالته الشعورية والنفسية التي كانت حاضرة لحظة نظمه للقصيدتين، معبرا عن تجربته المؤلمة التي أشار إليها الشاعر نفسه في قوله:" إلا أن النقلة النوعية التي تحققت لي على هذا المستوى من تجربتي الوجودية إلى جو المقاومة الفلسطينية فدخلت إلى عالم جديد ثري بالمعرفة والاكتشاف"[1]، ويمتاز البحر الطويل بكثرة المقاطع والتفعيلات الممزوجة مما يعطي الشاعر مساحة أوسع تمنحه نقل معاناته عبر المجال الموسيقي الواسع للبيت الذي يتوافق مع رؤيته السابقة، يضاف إلى ذلك وجود تفعيلتين من جنسين مختلفين يعطي الشاعر تنويعا في الوزن والإيقاع يبعد السامع عن الملل من تكرار النغم الناتج عن تكرار تفعيلة واحدة في الصدر والعجز. وعليه، فإن الحالة الشعورية والنفسية هي التي وجَّهت الشاعر لاختيار البحور والتفعيلات بما يلبي تلك الانفعالات والمشاعر التي سيطرت عليه.

[1] ينظر: صحيفة الحياة، عيد الأربعاء، أحمد دحبور، هنا كنت فأين أخطأت وأين أصبت؟ شهادة شخصية، العدد 6609، 2014/4/2، 13.

2. القافية

تأتي القافية بعد الوزن مباشرة في تشكيل وصناعة الموسيقى في الإيقاع الخارجي للشعر، بل هي عنصر أساسي ومهم في التمييز بين الشعر، والفنون الأدبية الأخرى، وتعطي القافيةُ النصَ الشعري رابطا نغميًا متماسكا، يستريح فيها الشاعر، ويجدد دفقاته الشعورية كأنها فواصل موسيقية[1] تأتي في فترات معينة تجذب انتباه السامع. ويعرفها القرطاجني (والقافية هي ما بين متحرك يليه ساكن إلى منقطع القافية، وبين منتهى مسموعات البيت المقفى)[2].

وجاءت القافية في شعر دحبور متنوعة وفق الموضوع الذي تناوله، وكان لبعض الحروف حضورٌ بارز في قوافيه، سنقف عليها بالتحليل والتعليل، وفي هذا الإطار سأتناول نموذجين شعريين من أشعاره يمثلان نوعي القافية :المقيدة والمطلقة، يقول دحبور:

وَتَرانَا الآنْ

نَشْقَى وَنَدُورْ

العَيْنُ عَلَى سُفِنِ الفُقَرَاءْ

لَاحَتْ فِي الْمَاءِ ولَمْ تَصلْ المِينَاءْ[3]

وظف الشاعر القافية المردوفة[4] بالألف والواو؛ لتحقيق البعد الجمالي من خلال تكرار هذه الأصوات، وهو ما يتلاءم مع حالة الشاعر النفسية الحزينة على حال شعبه، فصوت المد وما يرافقه من طول في النفس أثناء النطق به يؤدي معنى دلاليًا يوحي بالامتداد والطول، وهذا ما يوافق طول فترة المعاناة والمأساة الإنسانية التي مرَّ ويمرُّ بها المشردون.

---

[1] ينظر: أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط5، 1981، 246.

[2] القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، ط3، الدار العربية للكتاب بتونس، 2008، 275

[3] دحبور، أحمد، الديوان، م1، استراحة الأعزل، 270.

[4] الردف: حرف لين يقع قبل الروي بلا فاصل، ينظر: حقي، عدنان، المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، 159.

وجاءت القافية في شعر دحبور متنوعة بتنوع الموضوعات التي كان يطرقها في شعره، ونلاحظ اعتماده على بعض الحروف لتكوين قوافيه تحديدا حروف المد التي لبَّت حالة الشاعر الحزينة، والمعاناة التي لا تنتهي، وشكلت القافية المقيدة إلى حدٍ ما ظاهرة أسلوبية بارزة في شعر دحبور، يقول في موضع آخر:

رَأيْتُ رَأْسَ كُلَيْبٍ

يُضِيءُ وَجْهَ المخيمْ

يقول لي: لا تصالحْ

يَقُول لِي: أنْتَ مُلزَمْ

إنَّ الدِّمَا لَا تُسَامِحْ

****

دَمُكُم يُثْقلُ الجَبِينْ

دَمُكُم أَرْضُنا.. وَلَنْ

تفْجعَ الأَرْضَ بالبَنِينْ

دَمُكُم قَال: نحْنُ منْ؟

فَخَرجْنَا مِنَ الكَفنْ

مِنْ بِطَاقَاتِ لاجِئينْ

مِن يَدَيْ سَائلٍ حَزينْ

وَدَخَلْنا عَلى الزَّمنْ[1]

جاءت القوافي في المقطعين السابقين مقيدَّةً (ساكنة الروي) بشكل مكثف تأكيدا على مأساة الشاعر، وحزنه الدفين الذي تفصح عنه هذه القافية التي ولَّدت نغما موسيقيا امتزج فيه إحساس الشاعر مع صدق التعبير، والحسرة التي يشعر بها، فاختيار القافية المقيدة في القصيدة السابقة له أثر في التوجيه الدلالي، لأن السكون في القافية يقابله سكون ودهشة أمام هذا الحال الذي يعيشه الشعب الفلسطيني.

ويلجأ الشاعر، في المقابل، للقافية المطلقة التي تعطيه مجالًا واسعًا يتناسب مع تجربته المؤلمة التي تحتاج إلى التفريغ، والتنفيس عن الألم، وذلك بإطلاق العنان للصوت في التصويت والإنشاد، ومن الأمثلة على القافية المطلقة قوله:

مَهْلا، حَنانَيْكَ، هَذا قَاعُ غُرْبَتِنا يَجْفُو فَيطْفُو سَمَاءً دُونَ أقْمَارِ

نَادَتْك، رَدَّ الصَّدى، نَاديْتَ غَائِبَها أن بدَّل الأرْضَ أقْدَارَاً بإصْرَارِ

أَبَا الأَمِين: أزِحْ هَذَا الرُّخَامَ، وَعُدْ فَقَهْوَةُ الصُّبحِ مَازالَت عَلَى النَّارِ[2]

جاءت القافية في الأبيات السابقة مطلقة مردوفة. وجاء حرف الروي (الراء) مكسورا، وحركة الكسر تعطي وضوحا في السمع لدى المخاطب، كما أنها تمنح الشاعر حرية أكبر؛ لإيصال صوته الحزين، وانفعاله من الواقع الذي تفاجأ به عند عودته للوطن، وتحديدا لحظة كتابة القصيدة في قطاع غزة، وقربه من المأساة المتمثلة في الحصار والاحتلال، وينادي الشاعر ويخاطب روح صديقه الشاعر الراحل توفيق زيَّاد الذي كان يطمح للحرية، ولكن الموت غيَّبه قبل تحقيق ذلك الحلم، فجاءت حركة الروي وما فيها من إطلاق للحزن على فراق الصديق زيَّاد معبِّرة عن حزن دحبور على فراق صديقه من جانب، ووجع الشاعر وغربته الجديدة في وطنه المحتل من جانب آخر.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، العين في الجرح، 121.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، من يوصل الجبل، 259-262.

يتضح لنا من خلال النموذجين السابقين أن الشاعر تجاوز بناء القافية القديم القائم على وحدة التفعيلة إلى التنويع ما بين القافية المقيدة والمطلقة، وهذا من سمات الشعر الحديث الذي تميز به شعر دحبور.

3. التوازي

التوازي مصطلح لساني بلاغي يتعلق ببنية العبارة ودلالتها، ويقوم على التناظر بين جمل العبارة، ويستند التوازي على التقابل، أو التناقض بين جملتين شعريتين، أو بين مستويين تعبيريين يشكلان وحدة الجملة الإيقاعية[1] .ويعمل التوازي على جذب انتباه المتلقي عندما يتحقق على المستوى الصوتي، أو التركيبي بين وحدتين، أو صورتين متقابلتين، مما يخلق علاقة تماثل بينهما تؤدي لحصول التوازي.

ومن الأمثلة على التوازي القائم على التشابه الصوتي والتركيبي في شعر أحمد دحبور، قوله:

لِأنَّ الوَرْدَ لاَ يَجْرَحْ

قَتَلْتُ الوَرَدْ

لأنَّ الهَمْسَ لا يَفْضَحْ

سَأَعْجِنُ كُلَّ أسْرارِي بِلَحْمِ الرَّعدْ[2]

شكَّلَ هذا التوازي التركيبي والصوتي في الأسطر السابقة إيقاعا جميلا كان من سمات شعر دحبور عموما، وفي هذه القصيدة خصوصا، وشكَّلَ التوازي في المقطع السابق نظامًا متَّحد الأجزاء في أسطرٍ متساوية، ومتشابهة مما خلق إيقاعا هادئا لدى السامع جذب انتباهه في إطار نغمي متزن.

[1] قطوش، بسام. البنى الإيقاعية في مجموعة درويش (حصار لمدائح البحر) م9، ع1 مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، 1991، 61.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، حكاية الولد الفلسطيني، 115.

وقد وظَّف دحبور الكلمات ذات الطاقة الإيقاعية المتمثلة بالجرس الموسيقي التي شكلت الصورة المتخيلة للمخاطب، وجاءت متناسبة مع السياق؛ لتولِّد دلالة قوية تكشف عن نفسها في القصيدة التي يرتفع فيها صوت الشاعر بالأمل، يقول:" كنت أجد في انبثاق المقاومة الفلسطينية تلك الرافعة المطلوبة للأمل وظهر أثر ذلك في نتاجي اللاحق ولاسيما في قصيدتي حكاية الولد الفلسطيني، حتى وجدتني واحدا من جيل فلسطيني يبشر بالثورة"[1] ، فالتقارب والتشابه الدلالي بين لفظ (الورد) و(الهمس) واضحٌ جلي، وينسجم الورد دلاليا مع الهمس والهدوء، مما اضطر الشاعر لعمل توازي بين الصورتين المتناقضتين: صورة الورد المسالم الذي يمثل الهمس مقابل صوت الرعد الذي يجهر بقوة، وهذا هو حال الشاعر الذي أراد أن يفصح عنه، ويظهره للقارئ والمستمع؛ حتى يبرز الفرق الشاسع بين القوة والضعف، وبين أن تكون، أو لا تكون. ويمثل التوازي كما أشرت ظاهرة أسلوبية في شعر دحبور يأتي في بعض الأحيان عفويًا، وفي كثيرٍ مقصودًا؛ بهدف إشباع رغبة المخاطب السمعية، كما في قوله:

المُوتُ، فِي جُعْبَة، الجُنُودْ

هَديَّةُ السِّلمِ والحَضَارَةْ

وَنَحْنُ فِي طَبْعِنا الجُحُودْ

نُقاوِمُ المَوْتَ عَنْ جَدَارَةْ

فَضَاؤنَا مِنْ دَمٍ وَبَلْسَمْ

وَفَجْرنَا دَمْعَةٌ وَغَارَةْ

وَهَكذَا .. أرْضُنَا جَهنَّمْ

[1] ينظر: صحيفة الحياة، عيد الأربعاء، أحمد دحبور، في البحث عن أصول المحاولة الأولى.. على طريق الشعر، العدد 6494، 2013/12/4، 14.

وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةْ[1]

ولَّدَ توالي المقاطع السابقة تناسقا وتماثلا شدَّ انتباه المتلقي، وجعله يتهيَّأ لاستقبال المقاطع المتتالية على نفس النمط من التكرار المتوازي للمقاطع والأصوات، وعمل هذا التوازي على جعل الإيقاع أكثر تأثيرا وإمتاعا من خلال الانسجام الموسيقي الحاصل بين أسطره، وقد أوجد دحبور تناقضا واضحا بين الجمل الشعرية السابقة، وهو أحد أسس التوازي الذي أشرنا إليه سابقا، حيث جعل الموت الموجود في جعبة جنود الاحتلال هدية الحضارة، مقابل حب الحياة الذي تجسَّدَ في مقاومة هذا الموت، وخلق هذا التوازي القائم على التناقض، والتقابل بين الصورتين إيقاعا جميلا ناتج عن الأصوات الساكنة، أو التوازي الصوتي.

نخلصُ بعد دراسة النماذج المختارة رغبة الشاعر في إحداث تأثير إيقاعي عالٍ في خطابه الشعري من خلال الظواهر الثلاثة: (الوزن، والقافية، والتوازي) الطاغية على خطابه من أجل التأثير في المخاطب، ونقل انفعالاته، وغاياته الوطنية في إيقاع سلس يلفت الانتباه، ويلبي رغبة الشاعر في الإبلاغ والإفضاء من غير تكلُّفٍ، وهو ما عُرف عن جمال الإيقاع في بعض أشعار دحبور، يقول:" بل هي محاولة للخروج من رتابة الأوزان المحددة مع إضافة المجزوءات وبعض المغامرات الإيقاعية وإذا لم يكن مطلوبا من الشاعر أن يستخدم هذه الثروة العروضية، فعلى الأقل يظل من حقه أن يأخذ منها ما يشاء"[2].

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، ثلاثية لهذا الدم (جحيم الجاحد) 274.
[2] ينظر: صحيفة الحياة، عيد الأربعاء، أحمد دحبور، في البحث عن أصول المحاولة الأولى.. على طريق الشعر، العدد 6494، 2013/12/4، 14.

المبحث الثاني:

الإيقاع الداخلي

إن أهمية الإيقاع الداخلي للقصيدة لا يقل عن أهمية الإيقاع الخارجي لها؛ فالإيقاع الداخلي هو سبب إعجابنا بقصيدة دون أخرى، فالتنغيم الموسيقي الداخلي هو الذي يميز قصيدة عن أخرى.

وهو ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة، ودقة تأليف وانسجام حروف، وتقارب في المخارج[1].

والإيقاع الداخلي حركة تتشكل في البناء الداخلي للقصيدة وفي نسيجها غير الصوتي، ولا شك أن الإيقاع الداخلي يشكل مع الإيقاع الخارجي أهمية كبيرة لإنتاج قصيدة مؤثرة في المتلقي،

وبناء على ما سبق فإن الإيقاع الداخلي يتعلق بما يتكون منه البيت الشعري من كلمات، وحروف، ومقاطع لا علاقة لها بالعروض والقافية. ومن عناصر الإيقاع الداخلي التي شكلت حضورا لافتا في شعر دحبور، وتحديدا النماذج المختارة:

1. التكرار

التكرار لغة مصدر الفعل كرَّرَ، إذ ردَّدَ وأعاد، يقال كرَّرَ الشيء تكريرا وتكرار[2] .

وهو أسلوب تعبيري يصور اضطراب النفس، وتصاعد انفعالات الشاعر، وهو منبِّهٌ صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة[3]، و للإيقاع دورٌ في الكشف عن الحالة النفسية والشعورية للشاعر، وعليه فإن للتكرار هدفين : الأول إيقاعي ناتج عن تردد الصوت الذي يجذب انتباه السامع، والثاني دلالي يتمثل في استرجاع المعنى وتذكره، وللتكرار في حد ذاته دلالة في الكلمة الثانية لا تحمل معنى الأولى، ولكنها تحمل معنى إضافيا هو مبرِّرٌ وجودها، هو معنى التأكيد، أو التعجب، أو التكثير[4]، أو معانٍ أخرى تدور

[1] ينظر: الوجي، عبد الرحمن. الإيقاع في الشعر العربي، ط1، دار الحصاد، 1989، 74.
[2] ينظر: ابن منظور، مادة (كرر)
[3] ينظر: تبرماسين، عبد الرحمان. البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للطباعة والنشر 2003، 194.
[4] العمري، محمد، تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر، ط1، الدار العالمية للكتاب، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1990، 278.

في ذهن المتلقي من خلال استرجاع المعنى وتذكره، وجاء التكرار في شعر دحبور على ثلاثة أشكال: تكرار الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار الجملة.

1.1. تكرار الحرف

تكرار الحرف أو الصوت، يعتبر الصوت أصغر الوحدات الصوتية والإيقاعية في الكلمة. وتأتي قيمة الصوت الدلالية من وجوده في الكلمة ككل وليس لذاته، فالمفردة هي التي تعطي الصوت قيمته الدلالية والموسيقية إذا تكرَّر في العمل الشعري، كما أشار الباحث عبد الفتاح نافع (الشاعر يحاول أن يوفّر هذه الحقيقة الهامة عن طريق صياغة الكلمات مستغلا الخواص الحسية لأصواتها وجرسها[1])، وعليه يكون لتكرار الصوت، أو الحرف سمة سمعية ، وأخرى دلالية إذا تمت صياغة الكلمات بمهارة مع الأخذ بعين الاعتبار خواص هذه الأصوات الحسية التي ترتبط بعاطفة الشاعر.

وعلى ضوء ما تقدم، سأقف على الأصوات التي تكررت في المفردات الشعرية لإحدى قصائد دحبور، وإظهار جوانبها الجمالية، والإيقاعية إلى جانب دورها في الناحية الدلالية. يقول دحبور:

أَعْطِنِي يَديَكَ وخُذْ صُورَتِي مِن القَمرِ

هلْ رَأيتِ كَيفَ غَدَا تَحتَ أرْجلَ البَشرِ؟

****

كلُّ مَا أَرَدْتُ لَنَا

غُرْفتان مِن حَجرِ

[1] ينظر: صالح، نافع عبد الفتاح. عضوية الموسيقى في النص الشعري، ط1، مكتبة المنار، الأردن، 1985، 18.

فَاسْتَقال مِن حُلُمي، فجْأةً، لَنَا، قَمرُ

ثُمَّ غاَب فِي المَطرِ[1]

تكرر حرف الراء تسع مرات في الأسطر الشعرية السابقة (صورتي، القمر، رأيت، أرجل، البشر، أردت، غرفتان، قمر، المطر) ممَّا ولَّد إيقاعا موسيقيا متناغما مع الصورة التي أراد دحبور أن يرسمها للشعب الفلسطيني، فقد كانت نظرته إلى القمر تعني أنه كان يتوقع الحرية التي من أجلها كظم الحسرة التي خلفها التشريد في نفسه، ثم تغيرت أحواله للحضيض حتى باتت أمانيه تحت أقدام البشر، عندما أصبح في وطنه يعيش ظلم الاحتلال وغطرسته، فبات الطموح غرفتين من الحجر بعد غياب القمر، وبهذه الصورة المأساوية استطاع الشاعر أن يحمل مخاطبه إلى هذا العالم الغريب الذي تنكر لأبسط حقوق الشعب الفلسطيني.

وكان لهذا الواقع التكراري لصوت الراء نغمة صوتية وبعدٌ دلالي ناتج عن ضربات اللسان المتكررة على اللثة؛ لأن الراء صوتٌ لثوي مجهور، ولتكرار صوت الراء في المقطع السابق وما أحدثه من تجانس موسيقي أثّرُ في نفس المتلقي لتوافقه مع المعنى الذي أراده الشاعر.

يتضح مما سبق أن تكرار الصوت في المثال السابق كان مجالا للتنفيس عن الشاعر؛ لما يحمله الصوت المستخدم من دلالة موسيقية، وخواص حسية ترتبط بإحساسه، يسعى من خلالها للسمو بخطابه الشعري، وخلق انسجام للصوت مع المعنى الدلالي للنص، ومن ثم توجيه هذا الخطاب للمشردين والمغتربين من أبناء شعبه.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، ولا القمر، 321.

2.1. تكرار الكلمة

أشرنا سابقا إلى أن لتكرار الحرف سمةً سمعيةً دلالية تسهم في إيجاد تجانس إيقاعي يؤثر في المتلقي، فكيف إذا كان التكرار في اللفظة التي تربط بين أجزاء النص، وتستدعي اهتمام المستمع؛ لتأكيد المعنى المراد. وتكرار اللفظ بعينه إشارة إلى أهميته بين الألفاظ، وكان تكرار الكلمة نفسها في المختارات من شعر دحبور ظاهرة بارزة، ومن النماذج التي وقفتُ عليها في هذا الجانب، قوله:

يَا لَيلَ الأيتامْ

يَا ليلَ الخُبزِ النَّاضِجِ فِي الفُرنِ المَهْجُورْ

يَا لَيلَ الصَّبرِ النَّافِد فِي قَلْبِ المَقْهُورْ

سَلْوَى المَقْطُوعَةِ فِي أرْضِ الشَّامْ

هَلْ تَمْلِكُ إلَّا أنْ تسْتَنزفَ غُرْبَتِها وَتَثورْ[1]

يظهر في المقطع السابق تكرار الاسم (ليل) وحرف النداء (يا) ثلاث مرات في الأسطر المتتالية، وفي كل مرة يحمل لفظ (الليل) دلالة مختلفة، فالليل في السطر الأول فقدان الوالدين على يدي الاحتلال، والثانية هو الغياب والهجران عن البيت، أما المقصود بالليل في السطر الثالث فهو القهر الذي طفح وتجاوز حدود الصبر، وبات أمرًا واقعًا، وعبَّرَ هذا التكرار وبهذه المعاني المختلفة عن انفعالات الشاعر المتصاعدة لتشكل الصورة الكلية للمعنى الذي يسعى إليه، من خلال الاهتزاز الإيقاعي الذي يتركه التكرار في كل مرة، ولا شك أن الإيقاع الموسيقي الذي أحدثه هذا التكرار أكسب القصيدة جمالية شعرية موسيقية، ووقعا موسيقيا مميزا يساير البعد الدلالي الذي أراد الشاعر تجسيده من لفظ الليل

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، وعرفا كيف يضيء الماء، 156.

ودلالاته المختلفة التي تثير المستمع، وتحمله على بساط المعنى الحزين الذي يعكسه لفظ الليل، على الفلسطيني المعذَّب. وجاء التكرار في المقطع السابق رائقا ومنسجما مع الدلالة، يأتي في كل مرة بجديد يتشابك مع المعنى الكلي بعيدا عن الملل، كما وصف عبد الفتاح صالح التكرار في الشعر بقوله: (إن التكرار في تفاعيل الشعر لا يبعث الملل أو الفتور في النفس، بل هو طبيعي يرتبط بها ارتباطا وثيقا) [1] وأدَّى هذا التكرار الرأسي لجملة (يا ليل) المصحوب بالنداء قوةً في النبرة الخطابية لدى الشاعر، ونبَّهت المخاطب للدلالات المأساوية التي يحملها الليل، وبذلك يؤدي التكرار تأثيرا دلاليا موحيا بالمأساة التي تفرض على المتلقي النهوض والمواجهة.

وفي موضع آخر للتكرار، يقول دحبور:

أَسْتغفِرُ بَرْدَ مُخيّمِنَا لَو قُلتُ: بَكيْنَا

أَسْتغفِرُ صبْرَ الأعْوَام العِشْرينْ

أَسْتغفِرُ جَيْشًا مَهْزُومًا يُلقِي التَّبِعَاتِ عَليْناَ

أَسْتغفِرُ أُمِّي

وَهْيَ تُهَدْهِدُ، أحْيانًا، أَطْفَالَ أَخِي البَاكِينْ[2]

كرَّر الشاعر الفعل (أستغفر) أربع مرات منطلقا من إحساسه الحزين بحال اللاجئين في الشتات، وفي كل مرة كان الفعل (أستغفر) يكشف عن دلالة جديدة في سياقها الخاص، فالدموع غير مسموحة في المخيم؛ فما بعد المخيم من ألم، أو ما يستوجب سقوط الدموع، وفي الفعل الثاني يستسمح الشاعر أعوام العمر العشرين إن كان قد أسقط دمعة، وفي الفعل الثالث يستسمح الجيوش المهزومة التي لم تجد

[1] صالح، نافع عبد الفتاح، عضوية الموسيقى، 59.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، عرس على الطريقة الفلسطينية، 120.

ما تعلل به هزيمتها غير أن يتحمل المشردون تبعات هذه الهزيمة، وفي السطر الرابع يستسمح أمه وهي تمسح على رؤوس الأطفال المعذبين والمشردين.

ويكشف هذا التكرار عن كثرة هموم الشاعر وإحساسه بالوجع، والشعور بالمرارة، وقد أعطى هذا التكرار حركة موسيقية عميقة، خصوصا وأن الشاعر يصرُّ على الاستغفار في الأفعال الثلاثة الأولى، عندما أسند الفعل أستغفر للأسماء (برد، صبر، جيشا) ليعطي للمتلقي دلالة عكسية للاستغفار، وكأن الشاعر يستدعي فعلا مغايرا للاستغفار في الأسطر الثلاثة الأولى، وساند دلالة الشاعر تكرار الفعل (أستغفر) لخلق توازن صوتي يكشف الدلالة الخفية لكل فعل، أما استغفاره الحقيقي فيكمن في رفضه للبرد الذي نخر عظامه في المخيم، وللصبر الذي أرهقه عشرين عاما، وللجيش المهزوم الذي يجب أن يُقابلَ بالمساءلة وليس الاستغفار، وجمع الشاعر ثلاثة عناصر للزمان والمكان في لوحة واحدة تُوجب الرفض وليس الاستغفار، إلا في الفعل الرابع عندما توجه بالاستغفار لأمه التي لا تملك إلا أن تمسح بدموعها ويديها على رؤوس الاطفال الباكين، لأنها الشيء الحقيقي والوحيد الذي يستحق الاستغفار؛ لأن ما سبقه من مسببات في الأسطر الأولى تقف وراء وجود هذا الحال الذي تمسح فيه الأم كلَّ ما سبق من تقصير، وأوجد هذا التكرار توازنا صوتيا بين الأسطر السابقة شدَّت انتباه المخاطب ووجهته إلى الدلالات الإيحائية التي كشف عنها ذلك الانسجام الإيقاعي الذي استقصى الدلالة التي يرمي إليها الشاعر.

3.1. تكرار الجملة

يلجأ الشاعر في كثير من الأحيان وفي سبيل إبراز الدلالة إلى تكرار الجملة كاملة، وتكرار الجملة أكثر تأثيرا في نفس المتلقي؛ لعمق تأثير الإيقاع الممتد في تكرار الجملة مما يبرز الدلالة بشكل أكثر وضوحا، وكانت هذه الظاهرة متواجدة في المختارات الشعرية لأحمد دحبور، ومنها قوله:

لا أَرْضَ تَصلُحُ لِلأَمَانْ

لا أَرْضَ تَصلُحُ لِلأَمَانْ

قَبلَ الرَّصَاصَةُ وَالخَلِيّةْ

سَأَقُولُ: نَحنُ وَدَائِعُ الوَقْتِ العَصِيبِ،

تَثُورُ قُنْبُلةٌ مِن الأَشوَاقِ فِي دَمِنَا،

وَتَنهَمِرُ الشَّظَايَا أَسْئِلَةْ

لا أَرْضَ تَصلُحُ لِلأَمَانْ، فَهَلْ سَتَكفِي القُنبُلَةْ[1]

كرَّرَ الشاعر (**لا أرض تصلح للأمانْ**) ثلاث مرات، ولم ترِدْ هذه الجملة زيادة بلا معنى؛ بل أوجد تكرار هذه الجملة حركة موسيقية هادئة توحي بالحزن والألم الكامن في نفس الشاعر بعد استشهاد شقيقه كامل دحبور، حيث حمل هذا التكرار القارئ إلى أن يعيش تجربة الشاعر الذي تنقَّل إلى أكثر من مكان في رحلة الشتات، وكل هذه الأمكنة تشترك في أنها لا تصلح للأمان، وهذا يعلل مجيء الاسم (أرض) نكرة، وكأن الشاعر يريد أن يقول لا أمان إلا في الوطن فعمل التكرار وما صاحبه من موسيقى إيقاعية حزينة متوازنة بين التفعيلات على احتضان الدلالة وإبرازها.

وفي ضوء ما سبق، كانت ظاهرة التكرار في المختارات من شعر دحبور تأتي تلبيةً للغايات التي كان يقصدها، وللربط بين أجزاء القصيدة من أجل أن تؤدي معنى يريده الشاعر، وهذه الظاهرة بارزة وواضحة في الشعر الحديث، والنصوص الحداثية، وتكاد تكون خاصية جمالية ومطلبا عند الشعراء؛ لأنها تحمل في طياتها نفسية وانفعالات الشاعر.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، لا مرثية الولد الفلسطيني، 263.

2. الجهر والهمس

إن دراسة الأصوات اللغوية والكشف عن خصائصها من الأساسيات المهمة للوقوف على الموسيقى الداخلية، وتشكيل الإيقاع الداخلي الذي يقوم بالكشف عن الدلالة التي يحملها النص، لذلك أولى علماء اللغة الأوتار الصوتية أهمية كبيرة؛ لما تحدثه من أثر سمعي في المخاطب.

وعليه، فإن دراستي للأصوات المجهورة والمهموسة ستكون من خلال الوقوف على مختارات من شعر دحبور ارتبطت فيها الأصوات المجهورة والمهموسة بحالات صاحبت الشاعر عند نظمه للقصيدة، كالانفعالات عند الغضب، والهدوء والخفوت عند الحنين والأسى.

1.2. الأصوات المجهورة

الجهر لغةً الإعلان، واصطلاحا (الصوت الذي يهتز الوتران الصوتيان عند النطق به فيسمع رنينا تنشره الذبذبات الحنجرية في تجاويف الرأس)[1] فالجهر إذن رنين يصاحب الصوت عند اهتزاز الوترين الصوتيين، والأصوات المجهورة هي: (ب، م، و، ذ، ن، ل، ر، ض، ز، ج، ي، غ، ع) يرتعش الوتر الصوتي عند النطق بها ويكون مسموعا[2].

وفي قصيدة مصير المصير للشاعر تطغى الأصوات المجهورة بشكل واضح؛ لملائمتها الحالة النفسية والشعور بالخيبة التي يشعر بها الشاعر ، ففجَّر شعوره بهذه الخيبة بعد أن قُرِّرَ له العودة إلى جزء من وطنه المحتل، يقول:

نَارٌ تَكَادُ مِن النَّارِ فِي فَمِي تَسْتَجِيرُ

وَفِي دَمِي زَمهَرِيرُ

[1] متولي، صبري، دراسات في علم الأصوات، ط1، القاهرة، دار الثقافة للنشر، 2000، 57.
[2] البكوش، الطيب، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديثة، ط2، تونس، مؤوسسة عبدالكريم، 1987، 43.

الآنَ أُحْصِي جِبَالِي

فَيقْرُصُ البَرْدُ أَقصَى مَا طُلتُهُ مِن أَعَالِ

لا ذُروَةٌ فأُنَادَى

لا هُوَّةٌ فَأُنَادِي

وَلا أَزَالُ أَسِيرُ

****

أَنا السَّرابُ الأَخِيرُ

كَأنَّ حَالِي خَيالِي

وَحْدِي. وَلَكنْ كَثِيرُ

قَمْحَا بَذَرْتُ

فَمِن أَيْنَ جَاءَ هَذَا الشَّعِيرُ؟

نَارًا حَمَلْتُ فَكَيفَ اسْتَضَافَنِي الزَّمهَرِيرُ؟

وَحِينَ أَلْمَحُ فِي مَوقِد المَسَاءِ بَصِيصًا مِن جَمرَةٍ فِي الرَّمادِ

أَمَوقِدٌ أمْ ضَمِيرُ؟[1]

[1] دحبور؛ أحمد، الديوان، م2، مصير المصير، 330-330.

حفلت القصيدة بعدد كبير من الأصوات المجهورة، حيث قُدِّر عددها في القصيدة كاملة (482) صوتا مجهورا، وكانت الحروف المهيمنة على مقاطع القصيدة هي: (الياء، واللام، والنون، والميم، والراء) ما مجموعه (369) من مجموع الأصوات المجهورة، حيث تكرر صوت الياء (103) صوتا، وصوت الياء حرف انزلاقي مجهور يحمل معنى الاندفاع والثورة، وهذا ما يساير نفس الشاعر التي شعرت بالخيبة من الواقع المأساوي في الجزء المتاح له من الوطن المحتل مما جعله يثور، ويرفض هذا الواقع المرير، وجاء صوت اللام في المرتبة الثانية من حيث التكرار حيث بلغ (77) صوتا، وهو صوت احتكاكي مجهور يجمع بين الشدة والرخاوة، ويعبر في القصيدة عن القوة والغليان بما يتوافق مع حال الشاعر الرافض للذل والاستكانة، مدللا على موقفه الرافض والثابت من الحال الموجود في أرض فلسطين. وكان صوت النون من الأصوات اللافتة في القصيدة حيث بلغ (69) صوتا، وهو صوت مجهور بين الشدة والرخاوة، خيشومي غير أنه يختلف عن الميم في المخرج؛ لأن مخرجه أسناني، أما الميم فمخرجه شفوي[1]، وتكرار النون في القصيدة يدلل على حالة الحزن والأنين التي لازمت دحبور، فالشاعر يشكو الحال والواقع، ويعيش حالة من الاضطراب النفسي، لأنه عاش التشريد ومرارته، وهو الآن يعيش الحال نفسه في وطنه المحتل، وهذا يتناسب مع صوت النون الأغن الذي يلقي بتأثيره في النفوس، كما في قوله:

قَمْحَا بَذَرْتُ

فَمِن أَيْنَ جَاءَ هَذَا الشَّعِيرُ؟

نَارًا حَمَلْتُ فَكَيفَ اسْتَضَافَنِي الزَّمهَرِيرُ؟

جاء صوت النون في المقطع السابق متنقلا بين حركات السكون، والفتح، والكسر، فقد انتقل الشاعر من سكون النون إلى فتحها ومن فتحها إلى كسرها، وهذا يمثل انتقال واندفاع مشاعر الألم عند دحبور

[1] ينظر: البكوش، الطيب، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، 44.

وتطورها؛ ليعلن عن هذا الألم الذي كان يحبسه في نفسه ولا بد أن يجاهر به، حتى يصل إلى كسر النون التي تمثل قمة المعاناة والحزن الذي وصل إليه الشاعر، ويتمم هذه الدلالة اتصال النون المكسورة بياء المد التي عمَّقت من مأساة الشاعر وديمومة حزنه.

ويتعمق هذا الألم بما يحدثه اتصال صوت النون بالميم وظهور إيقاع حزين ناتج عن قوة الجهر الحاصلة من انطلاق الصوتين في التجويف الأنفي دون عائق، مما يجعل الصوت أكثر جهورة ومصحوبا بغنة حزينة تدلل على استمرار الحزن، وعمق الألم في نفس الشاعر، كما في قوله:

وَإِنَّنِي لَسْتُ مِنَّاً

لَكِنَّنِي أَتَمَنَّى

مَا لا أَرَى أَوْ يَصِيرُ[1]

وجاء حرف الميم في المرتبة الرابعة بواقع (64) صوتا، وهو صوت مجهور بينيٌّ أنفي، تكرر لخفته ولطاقته المنطلقة، ولما يحدثه هذا الصوت من نغمة غنائية تجذب انتباه السامع، فكان حضوره في القصيدة معبرا عن المعاناة والألم الذي كان يشعر به دحبور، يقول:

الفِعْلُ مَاضٍ فَمَاذَا عَن لَيلَتِي وَنَهَارِي؟

أَمْ لِلمَصِيرِ مَصيرُ؟[2]

وجاء صوت الراء في المرتبة الخامسة حيث بلغ تواتره (56) صوتا، والراء صوت مجهور بين الشدة والرخاوة[1]، وهو صوت تكراري مجهور يخرج الهواء أثناء نطقه من الرئتين مع حدوث ذبذبة في الوترين

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، مصير المصير، 332.
[2] نفسه، 332.

الصوتيين، وكان لصوت الراء في القصيدة إيقاعا موسيقيا يوحي بالقوة والانفعال، وهذا حال الشاعر في بداية قصيدته، يقول:

نَارٌ تَكَادُ مِن النَّارِ فِي فَمِي تَسْتَجِيرُ

وَفِي دَمِي زَمهَرِيرُ

نلاحظ أن صوت الراء تكرَّر خمس مرات في قوله: (نار، النار، تستجير، الزمهرير) فعمل على إبراز الرفض بقوة واندفاع؛ لأن صوت الراء يتطلب قوة في العضلات مما أكسب الشاعر قوة في الرفض لهذا الواقع الذي يعيشه تحت الاحتلال، فعاش الشاعر لحظة الانفعال والاندفاع التي وجد في صوت الراء محركا لها، ومتنفسا للنفس المقهورة التي تعيش بين أضلاعه، مع انسجامها وتناسقها مع الدلالة.

على ضوء ما سبق نستنتج أن الشاعر استخدم الأصوات المجهورة بكثرة في القصيدة السابقة؛ لأنها تلائم حالته النفسية المنفعلة التي يشعر بها، فعمد إلى الإيقاع القوي ذي الوقع المؤثر على المستمع؛ تعبيرًا عن رفضه للحال الذي يعيشه الشعب الفلسطيني في الداخل والخارج من جانب، ولأن الأصوات المجهورة توحي بحركية للنص الشعري وعدم السكون من جانب آخر.

2.2. الأصوات المهموسة

الهمس لغة الخفاء، واصطلاحا هو الصوت الذي لا يهتز الوتران الصوتيان عند النطق به، وقد جُمعت في عبارة (سكت فحثه شخص)[2] والفرق بين المهموس والمجهور أن المهموس لا يهتز معه الوتران

[1] البكوش، الطيب، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، 45.
[2] متولي، صبري، دراسات في علم الأصوات، 57.

الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به[1]، وهذا عكس الصوت المجهور الذي يهتز أثناء النطق به الوتران الصوتيان ويسمع له رنين لافت.

وفي هذا الإطار وقفتُ عند قصيدة حكاية الولد الفلسطيني التي غلبت عليها الأصوات المهموسة بشكل واضح، تُظهر إجهاد الشاعر لنفسه في التعبير عن واقعه؛ لأن الأصوات المهموسة تتطلب جهدا أكبر في إطلاقها نتيجة كمية الهواء الأكثر التي يتطلبها الصوت المهموس مقارنة بالصوت المجهور، وفي قصيدة حكاية الولد الفلسطيني جاءت الأصوات المهموسة مكثفة ولافتة، يقول دحبور:

لأنَّ الوَرْدَ لا يَجْرحْ

قَتلْتُ الوَرْدْ

لأنَّ الهَمَسَ لا يَفْضَحْ

سَأَعْجِنُ كُلَّ أَسْرَارِي بِلَحمِ الرَّعدْ

أَنَا الوَلَدُ الفِلِسْطِينِي

أَنَا الوَلَدُ المُطِلُ عَلَى سُهُولِ القَشِّ وَالطِّينِ

أَنَا الرَّجُل الفِلسطِينِي

رَأَيْتُ الفَارسُ العَربيَّ يَسألُ كِسْرةً مِن خُبزِ حِطينِ

وَلا يَنْجحْ

فَكَيفَ، بِرَبكُم أَصْفَحْ؟[1]

[1] أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، 22.

كان للأصوات المهموسة في هذه القصيدة تأثيرٌ موسيقي ودلالي واضح ومؤثر، وكانت الأصوات: (التاء، السين، الحاء) الأكثر تكرارا، فقد بلغ مجموع الأصوات المهموسة في القصيدة (188) صوتا، أما الصوت الأكثر تكرارا في القصيدة صوت التاء الذي بلغ (45) صوتا، يليه صوت السين (36) صوتا، ثم صوت الحاء الذي بلغ (35) صوتا، ما مجموعه (116) صوتا من مجموع الأصوات المهموسة مجتمعة، ورافق هذه الأصوات المهموسة تكرارٌ في (الأنا) الشاعرية المتطورة على شخصيته منذ أن نشأ وأصبح ولدا تشكَّلَ وعيه الأولي من الذكريات ووصف أمِّه لفلسطين التي حُرِمَ منها مبكرا، حتى أصبحت الأنا دالة على الرجل الفلسطيني الذي أصبح مدركا لحقيقة الواقع المرِّ، وضرورة العمل على تغييره، و(الأنا) الشعرية هنا ليست مقتصرة على ذاتية الشاعر، بل أخذت بعدا جمعيا يشمل كل الذين مرُّوا بفصول المأساة حتى أصبحوا رجالا مدركين حقيقة واقعهم.

وطغى وجود الأصوات المهموسة في القصيدة السابقة بشكل لافت سأقف عليها بالدراسة والتحليل؛ لاستنتاج الدلالات العديدة لهذه الأصوات التي فجَّرَ من خلالها الشاعر طاقاته الكامنة. وكان صوت التاء حاضرا بشكل ملاحظ؛ لأنه يعبر عن حالة الأسى والحزن الدفين الذي يكمن في نفس الشاعر؛ فالهواء يجري من الفم والحلق، ثم ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا ثم يحدث الانفصال الفجائي، ويُسمع بشكل قوي ومسموع، وينسجم هذا الصوت مع حال الشاعر الغاضبة والمكبوتة، التي تحتاج للانطلاق من كبتها:

لأنَّ الوَرْدَ لا يَجْرحْ

قَتلْتُ الوَرْدْ

يوحي صوت التاء هنا بملل الشاعر وحزنه العميق فيطلقه مفجِّرا تلك الطاقة الكامنة؛ ليعلن رفضه

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، حكاية الولد الفلسطيني، 115-116.

وضرورة استبدال الورد الذي لا يمكن أن يكون سلاحا يواجه به الواقع المفروض، كما هو الهمس لا يعطي حقا لصاحبه، فوجب عليه أن يستبدله بصوت أقوى يشبه صوت الرعد الذي يعلن الحقوق، ويكسر جدران الصمت.

لأنَّ الهَمَسَ لا يَفْضَحْ

سَأَعْجِنُ كُلَّ أَسْرَارِي بِلَحمِ الرَّعدْ

وتتوسع دلالة صوت التاء في الانتقال من الحزن والملل إلى انطلاق الهمة وانفجارها في وجه المحتل، يقول:

وَيَومَ عَجزْتُ أنْ أفْرحْ

كَبرتُ، وغيَّرت لِي وَجهَهَا الأشيَاءْ

تَسَاقَطت الجِراحُ، عَلى الرَّبَابةِ، فَانْبَرَتْ تَصدَحْ[1]

أمَّا صوت السين فجاء في المرتبة الثانية، وهو صوت مهموس رخو يخرج من طرف اللسان مع ما بين الثنايا العليا القريبة إلى السفلى[2]. وتعددت دلالات هذا الصوت في القصيدة، يقول:

لأنَّ الهَمسَ لا يَفْضحْ

قتلتُ الورد

وقوله: تُحَارِبُ خَيلُنَا فِي السِّنْدْ

ووقت الشاي ..نحكي عن فلسطين

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، حكاية الولد الفلسطيني، 115.
[2] الراجحي، شرف الدين، في علم اللغة العام، دار المعارف الجامعية، جامعة الاسكندرية، 2005، 81.

وقوله: جِياعٌ نَحْنُ: مَاذَا يخَسْرُ الفُقَرَاء؟

إعاشتهم؟

مخيمهم؟

أنخسر جوعنا والقيدْ؟

بدا الشاعر في المقطع السابق حزينا ضعيفا من واقع شعبه تحديدا، وحال أمته عموما، فالهمس لا يجدي، ويتساءل في نبرة حزن ماذا يخسر الفقراء؟ وجاء حرف السين في الألفاظ (الهمس، والسند، ويخسر) مفتوحا في الأولى، وساكنا ومكسورا في الثانية، أما في اللفظ الثالث فجاء مفتوحا، وشكلت هذه الحركات توافقا مع نفسية الشاعر، وعاطفته الحزينة، كما عملت على تعميق الإحساس الممتد للشاعر. وفِي موضع آخر من القصيدة يوحي صوت السين بالحركة والرفض، كما في قوله:

سَأعجِنُ كلَّ أَسرَارِي بِلَحَمِ الرَّعدْ

سَنَرفَعُ جُرحَنا وَطَنًا وَنَسكُنُهُ

سَنَلغِمُ دَمْعَنا بِالصَّبرِ، بِالبَارُودِ، نَشحَنُهُ

وَلَسْنَا نَرهَبُ التَّارِيخَ، لكنَّنَا نُكوِّنُهُ[1]

جاء صوت السين في الأفعال (سأعجن، سنرفع، سنلغم) في أولها؛ معلنا عن الحركة والرفض، ثم يعود للخفوت في (أسراري، نسكنه، لسنا) فقد أعطى موقع الصوت (السين) في أول الألفاظ قوة ورفضا، في حين عاد الصوت دالا على السكون والضعف في وسط الكلمات.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، حكاية الولد الفلسطيني، 116.

وجاء صوت الحاء في المرتبة الثالثة، وهو صوتٌ مهموس رخو يوحي بالسكينة والحنين، وبدا ذلك واضحا في القصيدة، يقول:

وَوَقْتَ الشَّاي.. نَحكِي عَن فِلِسطِين

وَيَوم عَجِزتُ أنْ أَفْرحْ

تَسَاقَطت الجِرَاحُ عَلى الرَّبابةِ تَصْدحْ

نلاحظ ذلك الخفوت والسكينة التي سيطرت على المقطع السابق بفعل صوت الحاء، وما تركه من نغمة موسيقية حزينة أحدثها؛ لكونه حرفا حلقيا منفتحا يعبر عن الألم والحزن، فالألفاظ (نحكي، أفرح، الجراح، تصدح) تعكس حالة الشاعر الساكنة والحزينة لهذا الواقع الذي لم تعد فيه فلسطين تشغل وقت أحد أكثر من تلك اللحظات القصيرة التي نقضيها في شرب الشاي.

على ضوء ما سبق يتضح أن استخدام الأصوات المهموسة في القصيدة السابقة لم يأتِ صدفة، وإنما ناتج عن تنامي الوعي في ثقافة الشاعر، وإلمامه بأهمية الصوت في شعر المقاومة الفلسطينية، وفي تأنيب ضمير المخاطب وتذكيره بالألم والحزن الذي يعيشه، وضرورة التمرد عليه، فحملت الأصوات المهموسة دلالات تتوافق وهذا الحال الذي يعيش فيه الشاعر بين الضعف والقوة، وتعكس حالته النفسية المتناقضة بين الهدوء والانفعال.

3. المحسنات اللفظية

إن توظيف المحسنات البديعية في الشعر من الأمور المهمة التي يلجأ إليها الشاعر في تشكيل

الإيقاع الداخلي للقصيدة، حيث تسهم في بروز الموسيقى الداخلية؛ لما تحدثه من جرس في المفردات كالجناس، أو ضدية في الدلالة كالطباق، أو إعادة الدلالة كما في الترادف، وفي هذا الجانب سأقف على ثلاثة عناصر من المحسنات اللفظية وهي (الجناس، والطباق، والترادف) أولاها دحبور اهتماما وحضورا واضحا في قصائده، وقد تناولت قصيدة (بغير هذا جئت) التي كان للعناصر السابقة الأثر البالغ في حمل وتوجيه الدلالة فيها.

1.3. الجناس

الجناس بين الكلمتين هو تشابههما في اللفظ، والتام منه هو الاتفاق في أنواع الحروف وأعدادها، وهيئاتها وترتيبها، والناقص اختلاف في عدد الحروف[1]. ووظف دحبور الجناس بشكل لافت؛ لإضفاء نغم موسيقي يدعم الدلالة لدى المتلقي، وكان الجناس الناقص الأوفر حضورا مقارنة مع التام. يقول:

وَعِندَهَا أَعَادَنِي البَرِيدْ

هلْ أَخْطأ المُرسِلُ أمْ فَقَدتُ سِعْري؟

هل أرْجِعُ الآنَ وَقَد أَنْفَقتُ فِي الطَّرِيق نِصفَ عُمرِي؟

أَمْ أَبدَأُ العِنوَانَ مِن جَدِيدْ؟[2]

وقع الجناس الناقص في المقطع السابق في الألفاظ (بريد، جديد، سعري، عمري)؛ ليثير العقل والسامع للتفريق بين دلالات الكلمات المتشابهة، وكان الجاذب للتفريق بين الألفاظ التي وقع فيها الجناس، هذا النغم الموسيقي الذي أضفاه الجناس فيها، وشدَّ سمع المتلقي، ودعاه للوقوف على دلالة الكلمات، فالبريد يعود بالذاكرة للمنفيين، وطرق التواصل بين المشردين، وكلمة (جديد) تعني غربة

[1] ينظر: القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني، والبيان، والبديع، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، 19.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، بغير هذا جئتُ، 247.

جديدة ونفيٌ آخر يلاحق المشرد الفلسطيني، كما تشير كلمة (سعري) المتجانسة مع لفظ (عمري) إلى الاستهانة بهذا المشرد الذي لم يعد يشكل قيمة لأحد في هذا العالم، فيضيع عمره مشرَّدا باحثا عن ذاته المبعثرة، وربط الجناس بهذا النغم السلس والجميل بين هذه الدلالات، وأخرجها في صورة مأساوية تدعو متلقيها للتأمل، ثم التمرد على هذا الواقع. وفي مثال آخر من القصيدة يوظف دحبور الجناس التام؛ ليطرق نغمه الموسيقي ذاكرة وحال المتلقي من أجل التفريق، وإجراء المقارنة بين اللفظين ليستثير المخاطب ويدعوه للانتفاض والنهوض، يقول:

جِئتُ، لَيسَ لي مُعْجِزةٌ

وَلا أُرِيدُ...

لِي يَدٌ تَبحَثُ عن خُلاصَةِ الأيْدِي[1]

****

جَسَدِي أَدْرَكَنِي فَلَمْ أَمُتْ

لكنَّ لِي أنْ أُنْضِجَ الثِّمارْ

لِي شَجَرٌ مُحتَرِقٌ وَلِي يَدٌ فِي النَّارْ[2]

وقع الجناس في كلمة (يدٌ) في المقطع الأول، و(يدٌ) في المقطع الثاني، وأحدث هذا الجناس ترجيعا وترديدا للنغم والصوت في اللفظ والمخرج، فالأولى تشير إلى مسؤولية الشاعر في البحث عن المخرج والأمل، ويؤكد هذه المسؤولية قوله في بداية المقطع (**بغير هذا جئتُ**) أما الثانية لتعني أن الوطن بكل ما

[1] نفسه، 246.
[2] نفسه، 250.

فيه من بشر وشجر يرزخ تحت سطوة الاحتلال حتى من يعيش خارج الوطن يناله إجرام المحتل؛ لأنه جزءٌ أصيل من وطنه يتألم لألمه، ويحترق بناره، ويشقى لشقائه. وعلى ضوء ما سبق كان الجناس بما يضفيه من وقع موسيقي جميل وجاذب من أدوات الشاعر للفت الانتباه، وشدّ القارئ إلى الدلالة.

2.3. الطباق

هو الجمع بين المتضادين، وهو نوعان: طباق إيجاب لا يختلف فيه الضدان إيجابا أو سلبا، وطباق سلب يختلف فيه الضدان إيجابا وسلبا، أحدهما مثبتٌ والآخر منفي[1]، ويمثل الطباق عنصرا مهما في الموسيقى الداخلية للقصيدة عند دحبور، حيث يولِّد نغمًا موسيقيا لافتا يكشف عن الدلالة، وبالرجوع للقصيدة السابقة (**بغير هذا جئت**) نجد دحبور قد وظف الطباق بنوعيه كاشفا عن وجه الاحتلال، ومعلنا عن رفضه للظلم والمؤامرة، وفي سبيل إقناع المخاطب بهذا، يقول:

بِغيرِ هَذا جِئتُ

نَامَ الشَّجَرُ الحَزِين فِي يَد العَدوِّ

فاسْتفَقتُ[2]

****

وَلَم أَذُقْ بَيروتَ قَبلَ هَذِه المَرَّةِ

وَكُنتُ أَصْحُو كُلَّمَا شَبِعتُ مِنْها،

لَم تكَن تَصْحو إذنْ

[1] الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط1، لبنان، دار الفكر للنشر والتوزيع، 2010، 266.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، بغير هذا جئت، 248-246.

استعمل الشاعر طباق الإيجاب في كلمتي (نام، واستفقت) ويوحي الفعل (نام) بالاستسلام لما يوحيه صوت المد من امتداد صوتي يُشعر بالألم والحزن، وبقيت هذه الحالة مسيطرة على الشاعر، والقارئ حتى مجيء الفعل المعاكس له في الدلالة (فاستفقت) فأحدثت تغييرا مفاجئا شدَّ المخاطب خصوصا وأن أصوات البديل لحالة الاستسلام والحزن جاءت مهموسة في معظمها تعتمد على جريان النفس مع ترديد الحرف، فكان الفعل (فاستفقت) مع وجود فاء الترتيب التي ساهمت أيضا في إبراز الدلالة، والخروج عن الصمت، داعيا إلى الرفض والمواجهة.

كما وظف طباق السلب في (أصحو، لم تكن تصحو) ليضع القارئ أمام حالة التشرد والضياع التي عاشها الشاعر وشعبه المشرد، فالفعل (أصحو) يأتي عندما يتأمل الشاعر بيروت التي كانت ملجأ للمشردين فيشبع ويصحو من غيبوبة الحرمان؛ لأن بيروت التي احتضنت المعذبين كانت تشبه الأم في نظر الشاعر، ولكنه في المقابل يأتي بالضد في قوله (**لم تكن تصحو**) لأن جوعه كاملٌ ودائم لا يتلاشى إلا بالعودة للوطن، فعاد من غفلته بحرف النفي والجزم؛ ليدرك أن شعبه لن يشبع، أو يشعر بالاطمئنان والاستقرار إلا في وطنه، وكان للطباق وما أحدثه من موسيقى داخلية في المقطع أثرٌ في توجيه الدلالة، وحملها إلى ذهن المخاطب والتأثير فيه.

3.3. **الترادف**

الترادف من الرَّدف، والرَّدف ما تبع الشيء، وكل شيء تبع شيئا فهو ردفه، وإذا تتابع شيء خلف شيء فهو الترادف، وجمعه الرُّدافى[1]، واصطلاحا كما جاء عند الشريف الجرجاني(816هـ) هو (الاتحاد في المفهوم، وقيل: توالي الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد)[2].

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (ردف)
[2] الجرجاني، التعريفات الجرجاني، ضبط مجموعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983، 61.

وإن تعددت التعريفات حول الترادف فإنه يبقى في إطار الكلمة التي تتقارب دلالاتها مع غيرها من الكلمات مع الأخذ بعين الاعتبار أن لكل كلمة خصوصية دلالية وإن تقاربت مع مرادفاتها في المعنى العام، ويأتي دور السياق في الكشف عن هذه الخصوصية، أو التطابق التام بين المترادفات، وفي هذا السياق وقفتُ عند قصيدة (بغير هذا جئت) التي جاء فيها الترادف متطابقا إلى حد ما؛ حتى يلبي رغبة الشاعر في التعبير عن رفضه للاحتلال. ومن الأمثلة على الترادف في القصيدة المدروسة، قوله:

إنْ أَذَعْتُ الضَّوْءَ، هلْ أَنْجُو مِن التَّعتِيمِ؟

إنْ كَشَفتُ سِرَّ الوَرْدِ هلْ يُدمِي يَديَّ الشَّوكُ؟[1]

فَجَأةً هَتفْتُ: إنَّ جَارِي لَمْ يَمُتْ

وَهَا أَنَا أَجْهَرُ بِالخَليةِ الأُولَى

وَأَسْتكمِلُ بالفَأسِ حِوارِي[2]

تدرَّج الشاعر في رفضه للواقع المأساوي الذي يعيشه بألفاظ مترادفة في المعنى مستساغة في النغم بين (أذعت، أجهر) و(كشفت، وهتفت) لتنقل المخاطب من تطور طبيعي يتوافق مع الدلالة؛ ليصل إلى الجهر والإعلان عن الرفض للذل، وكأنه لسان حال الأرض التي ستنفجر معلنة ثورتها على المحتل، ولسان حال كل مشرد يعيش في المنفى.

إن مجيء هذه المترادفات للمعنى الواحد إعلان شامل من الشاعر وبكل مفرداته الشعرية عن رفضه المطلق للاحتلال، فهذه المترادفات تؤدي الغرض نفسه، وهو الرفض، وأضفى هذا الترادف موسيقى خفية على النص بما فرضه من اتفاق بينها في المعنى من جهة، ومن اتفاق في الوزن من جهة أخرى، مما

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، بغير هذا جئت، 248.
[2] نفسه، 250.

يجعل الترادف عنصرا مهما إلى جانب العنصرين السابقين في تحقيق الإيقاع الداخلي، وإبراز العلاقات في المقاطع الشعرية التي يشكلها منتجا حركة موسيقية مسموعة، تكشف عن الدلالة، وتوجه المخاطب.

وعلى ضوء ما سبق في المستوى الصوتي تبين لنا أن أحمد دحبور وظف الأصوات في سبيل الكشف عن معانيه، وجعلها تؤدي وظيفة إبلاغية إلى جانب وظيفتها الفنية في التعبير عن المعنى، فكان لطبيعة البناء الصوتي الذي سبق ودرسناه دورٌ في الكشف عن القوة التي تخفيها الكلمة في شعره، كما عمل الشاعر جاهدا على توظيف تقنيات الإيقاع الخارجي والداخلي؛ للتأثير الانفعالي في المضمون الذي تحمله أشعاره، وللتأثير على المستوى الطربي والسمعي لدى المتلقي؛ وتأكيد الدلالة ووصولها من نفسه، وكان للإيقاعين الخارجي والداخلي حضورٌ مميزٌ في شعره المدروس ساعده في ذلك طبيعة شعره الوطني الذي تمركز حول القضية والوطن فسما بها وسمت به، وجاء الإيقاع منسجما وممتزجا بالحس المرهف والصادق، الأمر الذي منحه جمالا وتأثيرا في السامعين.

الفصل الثاني:

المستوى الصرفي

مدخل

تنطلق الدراسة الصرفية من بنية الكلمات، وما يترتب عليها من تغييرات، والبحث عن المعرفة التي يملكها المتكلم لبنية الكلمة، واختياره للصيغ الصرفية التي تمكنه من التعبير عن مختلف المعاني. من هنا نبع اهتمام علماء اللغة للمفردات؛ للكشف عن قوتها التعبيرية، وتأثيرها في النص. وعليه، سأقف عند البنية اللفظية الاسمية والفعلية ووظيفتها الشعرية في النماذج المختارة، ومدى تأثيرها في المخاطب من خلال دراسة البنية الصرفية، وبيان دور كل صيغة في إيقاع النص وعلاقتها بالدلالة وبشكلها البنائي؛ لأن فاعلية وتأثير البنية الصرفية يأتي بعلاقتها مع غيرها من الكلمات، فلا يمكن النظر لهذه الكلمات كوحدات معجمية منفصلة، أو معزولة، وإنما اعتبارها لبنات في تركيب يُشكل بناء عضويا متفاعلا لإبراز الدلالة. وقسمت هذا الفصل إلى مبحثين: تناول الأول بنية الأسماء، والثاني بنية الأفعال.

المبحث الأول:

(بنية الأسماء)

تؤدي المشتقات دورا مؤثرا ومهما من الناحية الصرفية والدلالية في نفس المتلقي، يضعها الشاعر في مكانها؛ ليكسبها قابلية التركيب مع غيرها[1] لتؤدي دورها في تحقيق غاية الشاعر، وعليه سأقف على هذه المشتقات كاشفا عن دورها في النص، وعلاقتها بالدلالة.

1. اسم الفاعل

اختلفت دلالة اسم الفاعل في النماذج المختارة من شعر دحبور وفقا للسياق الذي ورد فيه، يقول دحبور:

آتٍ، ويسبقني هوايْ

آتٍ، وتسبقني يدايْ

آتٍ على عطشي، وفي زوَّادتي، ثمرُ النخيل[2]

جاء اسم الفاعل (آتٍ) من الفعل (أتى) الذي يصف تصميم الشاعر، ودلَّ على ثبوت إيمان الشاعر بحتمية العودة والرجوع إلى الوطن، وترسخت دلالته بتكراره ثلاث مرات. ويأخذ اسم الفاعل دلالة الحركة والدوام في موطن آخر، كما في قوله:

ستأتي الريح بالبيَّاع والشَّاري

وبالمتمكِّن بآية الكرسي ماعَ لعابُهم نفطا على الصحراء[3]

جاء اسم الفاعل (الشَّاري) المصاغ من الفعل (شري) معرفا بأل التعريف، ودلَّ اسم الفاعل (الشَّاري) على الحركة والدوام، فهناك شارٍ للوطن. وتعزَّزت هذه الدلالة باسم الفاعل (المتمكن) في السطر الثاني

[1] المهيري، عبدالقادر، رأي في بنية الكلمة (بحث) سلسلة اللسانيات، 54، تونس، 1978، 190.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، العودة إلى كربلاء، 151.
[3] نفسه، الدليل، 167.

المشتق من الفعل (مكن)، وحمل دلالة الاستمرارية وعدم الانقطاع، فالمتمكن بالشعار وعيونهم على الثروات لن يأبهوا بما سيبيعون، أو يفرطون به في سبيل طمعهم. ومن استعمالات اسم الفاعل الدال على الاستمرار والدوام، قوله:

ألا يزال شاغرًا مكاني

أم عبرت سحابة الدخانِ؟

أكنتُ وقتًا ثمَّ مرَّ الوقت؟

إذن فكيف رنة تهز برج الصمت في كياني؟

أشهد أني قد رأيت صوتها يراني

أخا بعيدًا ذاهلا من أختْ

دموعها تدلف من سمَّاعة الهاتفِ:

يا أخي أأنت أنتْ..؟[1]

دلَّت بنية اسم الفاعل (شاغرا، ذاهلا) على الاستمرار، فشقيق الشاعر كامل دحبور هو أحد شهداء مخيم تل الزعتر، وأصبح غيابه مؤكدا ودائما، وعليه سيصبح مكانه شاغرا، وستبقى حالة الذهول تسيطر على الشاعر بسبب هذا الحدث المؤلم بفَقْدِ شقيقه كامل الذي يمثل الكثيرين ممَّن تشردوا، وفُقدوا في غياهب التشريد والمنفى.

كما جاء اسم الفاعل دالا على الثبوت في الصفة، كما في قوله:

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، مريم العسراء، 358.

ما كنت لغزًا، بل أنا متشردٌ حينًا، وحينًا صائد جوال [1]

دلَّ اسم الفاعل (متشرد) على دوام الثبوت في التشرد والتنقل الذي عُرف عن الشعب الفلسطيني، ولكن الشاعر انزاح عن هذه الدلالة بإيراد اسم الفاعل (صائد) ليجعل من هذا المتشرِّد صائدا بعد أن كان صيدا للأطماع والاحتلال، فأوجد معادلا للتشرد مستعينا بالمصاحب اللغوي (حينًا) التي تضع حدا لاستمرارية اسم الفاعل الأول (متشرد) ولتعطي المشرد فرصة أخرى يكون فيها صائدا بعد تكالب المحن عليه، في إشارة إلى تطور الوعي، وفهم الواقع الذي بات الفلسطيني يدركه من هذه المحن التي مرَّ بها، وأكسبته المعرفة والقدرة على التكيف مع التغيرات التي تطرأ عليه وعلى قضيته، حتى يكون قادرا على مواجهتها. ويورد دحبور اسم الفاعل الدال على الثبوت في موضع آخر لتعرية الاحتلال أمام الإنسانية، وكشف وجهه الإجرامي بحق الفلسطينيين، يقول:

فاقتلْ ما شئت، وكل ما شئت، وكنْ غولا

لكن لا تنسى الدمعةَ

والبسْ من أجل الإنسانْ

حزن الملك العاري[2]

جاء اسم الفاعل (العاري) كاشفا لحقيقة الاحتلال الثابتة التي لا تتغير رغم محاولاته الكثيرة لإظهار إنسانيته للعالم، فدلَّ اسم الفاعل السابق على ثبوت الخداع واستمراره في سياسة المحتل. كما جاء اسم الفاعل (العاري) معرفا؛ لأن هذا التمثيل وهذه المراوغة أصبحت معروفة وكاشفة عن صاحبها للشاعر والعالم أجمع، ويرتبط هذا المعنى بدلالة العنوان (كشف حساب) التي تلتقي مع ما يوحي إليه اسم

[1] دحبور، أحمد، الديوان، مولود السماء، 374.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، كشف حساب، 391.

الفاعل من ثبوت لصفة الخداع والتمثيل التي ينتهجها الاحتلال؛ لإخفاء جرائمه ضد الشعب الفلسطيني، والظهور بمظهر المسالم والمدافع عن كيانه الغاصب. ويترك دحبور للسياق دوره في إكساب اسم الفاعل دلالته وإنتاجها، يقول:

فلا ترى الأحجار من يبكي

موتاهُ.. أم..

تفتحت ندبةٌ

في صدري الضائع في الغيهب[1]

جاء اسم الفاعل (الضائع) دالا على الاستمرارية والدوام، وأسهم السياق في توجيه الدلالة بانقطاعه عن الإضافة ليدل على التجدد في الحال والمستقبل، فما زال صدره وما فيه من أحزان وآمال ضائعا لا يعرف الاستقرار، وما يدلل على هذا المعنى المتمثل في الضياع والتيه المستمر قوله في القصيدة نفسها:

تلحُّ أن أفنى

حتى أفكَّ السرَّ والمعنى

أفنى ومنْ يحلمُ بالشط

إذنْ؟ وبالعودة والمركبِ؟

وينتقل الشاعر من الحديث عن اسم الفاعل المفرد إلى توظيف اسم الفاعل في حالة الجمع في إشارة للعمل الكفاحي الجمعي، ولكل منتمٍ للقضية الفلسطينية، كما في قوله:

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، حكاية الموت، 55.

والأميرةْ

ترفعُ المنديل.. تلقى الفاتحين

وتضيء الصبح أعشاب الحنين

أيعود الخصبُ.. آه كيف والفارس أخفتهُ مجاريرُ السنين؟[1]

حمل اسم الفاعل (الفاتحين) بابا للمستقبل والأمل الذي ما زال حاضرا في نفس الشاعر، فدلَّ على الحال والاستقبال الذي أسهم في تأكيده السياق (**ترفع المنديل**) في إشارة لانتظار الفاتحين. ومن الأمثلة على دلالة الحال والاستقبال في اسم الفاعل قوله:

أنا جائعٌ

أفرغتُ قلبي بوردةٍ

فذاعت جراحي في الحديقة

هل هنا سواي أم الوديان موحشةٌ؟[2]

دلَّت بنية اسم الفاعل (جائع) على الجوع الدائم الذي يشعر به الشاعر. ولا يقتصر الجوع هنا على حاجة الجسم للطعام، وإنما حاجته لمن يؤنسه، فالشاعر مقطوع بوجعه لا أنيس ولا قريب في إشارة للغربة والوحدة، ويعزز دلالة الاستمرار في هذا الحال بقوله:

هل هنا سواي أم الوديان موحشةٌ؟

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، الغول، 53-54.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، التفاحة، 378.

وجاء اسم الفاعل في موضع آخر دالا على الماضي بمصاحبة لغوية وجهَّت دلالته، يقول:

كنتم حضورا خائبا، شهادةً جريحةْ

يا سورا للعفة الذبيحةْ

يخطُّها الَّسَّجَّان[1]

دلَّ اسم الفاعل (خائبا) على الحدوث في الزمن الماضي رغم أنه لم يُضَفْ فأشار الفعل الماضي الناقص (كان) مع دلالة اللفظ (الذبيحة) إلى ما حدث في الزمن الماضي خصوصا وأن القصيدة كتبت بعد عقد ونصف من نكبة فلسطين، فدل اسم الفاعل على شعور غارقٍ في الأسى والعتاب على تقصير مَنْ كانوا في الماضي شهودا على اغتصاب الأرض والإنسان.

نخلص مما سبق أن الشاعر وظف بنية اسم الفاعل بما يتناسب مع مقاصده، فتراوحت دلالالته بين الدوام والثبوت، والدلالة على الحال والاستقبال، وتثبيت الوصف، والدلالة على الماضي.

2. اسم المفعول

يدل اسم المفعول على من وقع عليه الفعل وهذه وظيفته الصرفية التي نفهمها من مبناه، ولكن السياق يضفي عليه دلالات إيحائية أخرى تنبع من غنى اللغة وتراكيبها المتنوعة، وقدرة الشاعر على إكسابه المقصدية التي يسعى إليها.

ووظف دحبور اسم المفعول بدلالات مختلفة كان للسياق الأثر البارز في تحديدها وتوجيهها، يقول:

قل لا يموت اللاجئونْ

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، شهادة الكلمات، 78.

قل: هل أتاك دمٌ من النبأ الفلسطيني؟

أشهد أن حرفته التحملُ

أنه المطعون حيث يكونُ[1]

دلَّ اسم المفعول (المطعون) على ثبات الوصف بحق الفلسطيني؛ فهو المطعون، وأصبح هذا الوصف لصيقا به أينما حلَّ وحطَّ به الترحال، ويعزِّز ثبوت هذا الوصف بقوله: **هل أتاك دمٌ من النبأ الفلسطيني؟** كما ربط الشاعر بين دلالة اسم المفعول (المطعون) وعنوان القصيدة (**عز الدين قلق**) ممثل منظمة التحرير الفلسطينية في باريس الذي اغتاله الموساد الإسرائيلي ليشمل الطعن هذا المناضل الفلسطيني وغيره ممن يسكنون خارج وطنهم المحتل، حتى يجعل الشاعر فعل الطعن شاملا لكل فلسطيني يحمل الوطن في قلبه وعقله داخل أو خارج فلسطين.

ويأتي الشاعر باسم المفعول متراوحا بين وظيفته الصرفية المتأتية من مبناه، وبين الدلالات الإيحائية الأخرى التي صنعها السياق، يقول:

يمشي والجبهة مرفوعةْ

مهموما لكن ليس يحارْ

البترُ؟ وتابع مشروعهْ

قلبي يتضرَّج بالأزهارْ

واللغم برجلي اليمنى ثارْ

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، عز الدين قلق، 332.

وتراني لم أتنازل عن خطواتي الممنوعةْ[1]

دلَّ اسم المفعول في الألفاظ (مرفوعة، مهموما، مشروعة، ممنوعة) على دوام وثبوت الصفة وعلى مَنْ وقع عليه الحدث، ولكن السياق أحدث عليها دلالات إيحائية أخرى، فالجبهة مرفوعة رغم الهموم وهي كذلك دائما، والتقدم نحو المستقبل حاصلٌ رغم البَتْر الذي أصاب إحدى قدميه، والثبات على المبدأ هو القائم الثابت رغم أن طريقه ممنوعة، أدى اسم المفعول الثبات في الصفة الممنوحة للفلسطيني في الأسماء السابقة؛ موحيةً بالتحدي والصمود رغم كل الظروف المحيطة، والمحبطة التي تلتف حول الشاعر وشعبه.

وفي موضع آخر دل اسم المفعول على الاستمرار، وانتقال الحدث من الماضي للحاضر، يقول:

ونحن حصيلة النار

فمرَّ على الدم المحروق فينا.. أو يموت الماءْ

*****

ولن يأتي سوى الفقراء

مُلَّمَّعةً خناجرهم

مُطعَّمةً خواصرهم

بسم الحربتين: من الأقارب طعنتان، وطعنةٌ من حربة الغرباءْ[2]

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، مطالع مهدورة، 241-242.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، الدليل، 167-169.

وظَّف الشاعر اسم المفعول في المقطعين السابقين (المحروق، ملمعةً، مطعمةً) للإحاطة بدلالات كثيرة أراد التعبير عنها، فاستعمال اسم المفعول في (المحروق) دليل على الاستمرارية والثبوت، فالدم الفلسطيني مشاعٌ يُدفعُ ضريبة في سبيل الحفاظ على الأرض، وفي اللفظين (ملمعة ومطعمة) تعبير عن الحال الذي يدل على انتقال الحدث من دلالة الماضي إلى دلالة الحال الذي سيستمر، ولن يتوقف.

وفي إطار التحدي الذي يجهر به الشاعر يظهر رغبته في مواصلة طريق الحرية رغم المخاطر التي تحفه من كل جانب، يقول:

فاضربْ ما شئت

ودعني أكشف أسراري

سأغذي من جسدي ناري

وأمرُّ على رطب النخل المقطوع، وأحصي الغلة بالحبةْ[1]

دلَّ اسم المفعول (المقطوع) على مَنْ وقع عليه فعل القطع والتخريب واتصف به في الماضي، ولكنه لا يعني انقطاع الأمل، وفرصة البقاء، بل إن هذا النخل المقطوع سيكون وقود الحياة التي ستبدأ من جديد، وهذا واضحٌ في قوله: **سأغذي من جسدي ناري**، لتلتقي دلالة اسم المفعول على الماضي مع رغبة الشاعر المتفائلة في الحاضر، كما ويلتقي مع عنوان القصيدة: (**كشف حساب**) الذي يعلن فيه الشاعر وقت الحساب مع المحتل بروح التحدي والتفاؤل.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، كشف حساب، 388.

3. صيغة المبالغة

استند دحبور على صيغ المبالغة ليكشف عن مأساة الفلسطيني الذي اجتمعت عليه الظروف القاهرة وبات فيها مشردا ومطرودا خارج وطنه، يقول:

ستأتي الريح بالبيَّاع والشَّاري

سيُطلبُ لحمُنا لوليمة الجزَّار والضاري[1]

جاءت صيغتا المبالغة في (البيّاع، الجزَّار) دالتين على كثرة البائعين والمفرِّطين بالقضية الفلسطينية. كما أكدتا على استمرارية الحدث لهذه الأفعال والتصاق هذه الدلالات بالفعل، فالبيّاع المفرِّط بالحقوق وبالإنسان لا يأبه بوجع الشاعر، لذلك لن يأبه إن قدم الدم الفلسطيني في سبيل مصالحه، والشاعر يقصد هنا كل من شارك في ضياع فلسطين، وتأتي صيغة (الجزَّار) لتتمِّم الدلالة السابقة، وتذكرُ بإجرام المحتل الذي يبالغ في القتل والإجرام، لتلتصق به هذه الصفة وتلازمه، مع الدلالة على المبالغة والكثرة في فعله الذي لا ينتهي بحق الفلسطينيين. ويُوردُ الشاعر في موضع صيغة المبالغة وقد أوقع فيها انزياحا دلاليا بفعل السياق، يقول:

أغلقتُ أمداء عيني،

وفمي يغتاله طعمُ الجريمة

ربِّ: لم تُجِد التميمةْ

فلأروِّضْ فرسَ البحرِ، أتابعُ مركبَ العرَّاف

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، الدليل، 167.

أرجعْ منه أعصابي.. خلاياي القديمةْ[1]

جاءت صيغة المبالغة (العرَّاف) للدلالة على المبالغة في المعرفة على مهنة يُعرفُ بها بعض الحاذقين في اكتشاف الأشياء واستشراف المستقبل المجهول، ووقع في دلالة هذه الصيغة انزياحٌ دلالي ليصبح المقصود به مَنْ يتحكم في أمور الجماعة ويقود المسيرة على غير دراية، أو معرفة تتخبطه الرياح وتلاطمه الأمواج من كلِّ جانب، فلم يعد هذا العرَّافُ قادرا على استشراف المستقبل أو مالكا للرؤية بمعناها المجازي، يسير بالمركب تائها فاقدا للبوصلة في بحرٍ من العثرات في إشارة لما يحيط بالقضية الفلسطينية من هزَّاتٍ أضرَّت بها، وعليه فقَدَ العراف وجهته، ويبدو هذا واضحا في المقطع التالي:

تحتويني قهقهات الموجِ خوف العودة الشلَّاءِ للرملِ السعيدْ.

ويدلل الشاعر بصيغة المبالغة على حجم المأساة التي مرَّ بها الفلسطيني منذ النكبة، ولم تفارقه، يقول:

ما كان لي صوت، وما لي من فم لكنني الصوت، الفم، الزلزال

برِّيَّتي هذا الوجود، وليس لي هذا الوجود فإنني رحَّال [2]

دلَّت صيغة المبالغة (رحَّال) على الكثرة في الترحال والتنقل، ولم يأتِ هذا الترحال بالرغبة وإنما غصبا وإجبارا، لذلك أدَّت صيغة المبالغة دورها في تكثيف الدلالة، والإشارة إلى المأساة التي وقعت بحق الشعب الفلسطيني، في نكبة 1948 وما تلاها من حملات ممنهجة تهدف إلى تهجيره، وسلخه عن أرضه.

ويوظف الشاعر صيغة المبالغة عندما يصف عبث الغاصبين والمتاجرين بالقضية، يقول:

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، الريح وآلهة القرصان، 35.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، مولود السماء، 373.

لمَنْ تشكو إذنْ؟

دهرُكَ سيفٌ بيد الفجَّار والسيف يجولْ

وعلى مقربةٍ من طعنةٍ طائشةٍ يعلو الغناءُ

يحرم الدهر ويأسو الفقراءُ[1]

دلَّت البنية في صيغة (الفجَّار) على المبالغة في وصف مَنْ عبثوا بالوطن وسرقوا فرحته، والشاعر هنا يُشملُ المفرِّطين بالقضية إلى جانب المحتلين، لتتوسع دلالة صيغة المبالغة، وتضم كل مَنْ قصَّرَ وتخاذل عن نصرة الحق.

4. الصفة المشبهة

كان للصفات المشبهة الأثر الواضح في تشكيل الدلالة وتبليغ مقاصد الشاعر البعيدة بالاستعانة بالسياق، يقول:

كانوا رعاةَ– بالثياب– وكانتْ الأسرار ذئبةْ

كنَّا تبايعنا على موت يقيلك من عذاب الموت في الأسر الطويلْ

****

وقتلتُ فيك، كما رأيت، أنا هو النهر القتيلْ[2]

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، مع ابن زيدون وليلته الأولى في السجن، 244.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، العودة إلى كربلاء، 152-153.

وظَّفَ دحبور الصفة المشبهة (فعيل) في الكلمات (الطويل، القتيل) لدلالة هذه الصيغة الصرفية على الثبوت وملازمة الشاعر الذي يمثل كل المشردين، فكانت صيغة (فعيل) متوافقة مع حالة الحزن المسيطرة والدائمة على الشاعر، وهي تدل على تحقيق الثبوت وتجسيد الصفات ودلالاتها على حالة الشاعر.

وفي مثال آخر يعبر الشاعر عن حزنه الدَّفين الذي لا ينتهي، يقول:

كيف صكَّ.. تقمَّصَ النخلَ الحدادْ؟

ربَّاه حتى الريح في دمهم، غارٌ ميِّتٌ

يبكي له النخيل الدَّفينْ

من يغسلُ الرؤيا– وقد جفوا– ويمسحُ عن نوافذها السَّوادَ؟[1]

دلَّت الصفة المشبهة (الدفين) على الدوام والاستمرار؛ فالنخيل في حزن دائم ودفين، وهذه الصفة تتطابق مع النخيل وكونه جمادا لا يجهر بالبكاء، ويبقى بكاؤه دفينا لا يشعر به إلا من تجرَّع مرارة الحرمان والانقطاع، فقرَّب الشاعر بهذه الصفة التي جعلها من صفات هذا الجماد الدلالة إلى ذهن المخاطب، بل إنها جعلته يقع في مفارقة فإذا كان النخيل يئن ويحزن على واقعه فكيف بالإنسان، وهو الخاسر والمتضرر الأكبر؟.

ويبدي الشاعر سخريته في موضع آخر من زمانه الذي لا ينتصر للحق، يقول:

صورة تخترقُ البعْدَ، أراها التحمتْ بالشطِّ،

ربي صوتها ينحل في حدسي.. يُعيدْ

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، الخيال وعودة الماضي، 47.

ولدي.. حبة عيني

فلتُحِطهُ آية الكرسي، ويحرسْه الكريم

خطفته، ويل قلبي إصبعُ الدهرِ

متى يُرجعُهُ الدهر العقيم؟[1]

يعرِّي الشاعر الدهر وأهله الذين لم ينتصفوا له ولقضيته، وأضفت الصفة المشبهة (العقيم) تثبيت الوصف للدهر الذي لا ينتظر منه الشاعر أن يعيد شيئا، فهذا الدهر في نظر الشاعر عقيم على الدوام لا يعيد حقا مسلوباً، وفي هذا دلالة بعيدة ناتجة عن الانزياح الذي حصل لدلالة البنية لتشمل من هم في هذا الدهر، ولا يرجى منهم خيرا، أو استرداداً لحقٍّ مسلوب، ليبقى هذا حالهم ما لم يمتلكوا الجرأة في فهم أن ما أُخذَ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة.

وفي موضع آخر ينفي الشاعر عن نفسه الراحة، أو السعادة باستحضار الصفة المشبهة في قوله:

أيلوح وجهي في مرايا النخلِ، جرحا كافرا.. رملاً

غريب؟

عبثا أفتشُ عن خيالي

صورة القرصان تسكن وجهيَ العالي الكئيب[2]

نفى الشاعر عن نفسه السعادة والفرح باستحضار الصفتين المشبهتين (غريب، كئيب) الدالتين على الثبات، فالغربة صفة دائمة ومستمرة لهذا الوجه الذي لم يسْتَعِدْ وطنه، والكآبة صفةٌ ثابتةٌ ودائمة ترافق

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، الريح وآلهة القرصان، 36.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، الخيال وعودة الماضي، 45.

هذا الوجه الغريب أينما حطَّ به التشرد، وربط الشاعر بين الصفتين برابط منطقي، فالصفة (غريب) تستدعي بالضرورة البعد عن الوطن، والبعد عن الوطن يستدعي الكآبة الدائمة على وجوه المبعدين، لتصبح الكآبة نتيجة حتمية ثابتة للمغتربين.

وأوجدت البنية الصرفية للصفة المشبهة مجالا للشاعر من أجل التعبير عن انسداد الأفق والتخبط في ظل ضياع البوصلة، وغياب الاستراتيجية، يقول:

لم يبقَ إلا هيكل العظم البليد

ثم ماذا؟

موكبُ الغيب يعاني رمد الرؤيا.. يميد

(ها هنا يستبق الفكر الخلايا، عالم الروح..

يوافي عالم الصلب الوطيد)

وهنا..؟ روحي استحالتْ بؤرةً.. مجرى صديد؟[1]

أتاحت الصفات المشبهة للشاعر وصف حالة التيه التي تسيطر عليه، وانسداد الأفق للمستقبل القادم، فجاءت الصفات (البليد، الوطيد، صديد) دالة على الثبوت، كما حملت السخرية من هذا الحال البليد على حالة الشاعر النفسية، وصبغت هذه البنية الدلالة بالحزن والقهر، الملازمين لنفسية الشاعر.

وفي موضع آخر جاءت الصفة المشبهة لازمة الثبوت في الموصوف، يقول:

وتعرَّيتُ.. تخفَّى شبحي في جسم ملاح شريد

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، الريح وآلهة القرصان، 40.

يرتمي في الشطِّ، فوق البحر ملتمَّاً على مدِّ الجليد

ليت خيل الريح تفديه

يغاوي صهوة الريح.. ينادي:

أترى تمتصُّني.. تغدو دمي ريح البوادي؟

أتحلُّ النخلة السمراءُ روحي؟[1]

جاءت الصفتان (شريد، السمراء) لازمتا الثبوت في الموصوف، فالتشريد صفة تلازمه مادام مضطهداً محروما من وطنه، ودلَّت الصفة (السمراء) على لزوم الصفة في الموصوف، كما أكسبت الدلالة عمقا في الحزن، وشعورا قاتما حول المستقبل.

5. اسم الآلة

اسم يدل على الآلة يشتق من الفعل الثلاثي المتعدي؛ لندلَّ به على الشيء الذي دُفعَ الفعلُ بواسطته، وقد وظف دحبور اسم الآلة سواء القياسي، أو الجامد ليغنيَ دلالاته، ويحمل معانيه التي يقصدها، ولأثرها في تأكيد وتثبيت المعنى في ذهن المتلقي، كما في قوله:

أهذا صاحبي، في الربيع

يرفل بالحنون والزعتر النديّ

له تاجٌ من الورد

والقلائدُ من ليمون حيفا

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، الريح وآلهة القرصان 40-41.

تبخَّر البيت بالمذياع أمي

وكلما جعتُ تحكي عن قطارٍ[1]

اشتمل المقطع على اسمين للآلة (المذياع، القطار) والمذياع اسم آلة على وزن (مِفْعال) بكسر الميم وسكون الذال، وللمذياع حضور بارز في ذاكرة الشعب الفلسطيني المشرَّد؛ حيث كان الوسيلة الوحيدة والمتاحة لمعرفة أخبار اللاجئين في مناطق الشتات، ووسيلة مهمة في معرفة آخر الأخبار في الوطن المسلوب. وقد وظف دحبور اسم الآلة (المذياع) لأنه يثير المشردين ويدعوهم لعدم الانخداع والاعتماد عليه؛ لأنه أدخل الوهم إلى نفوسهم بداية النكبة، وقلب الهزيمة إلى نصر، وخالف الحقيقة التي كانت تحدث على أرض المعركة التي هُزمت فيها الدول العربية، ويعزِّز دحبور هذه الدلالة بتشبيه المذياع بالبخور الذي تطردُ به الأم خوفها وليصبح كالمخدر الذي يؤجل الألم، أو ينسيه لبعض الوقت؛ لأنه قلب الوقائع وبشَّرَ بأحلام النصر العربية القادمة، فصدَّقها المشردون الذين لا يملكون إلا أن يصدقوا ما يمكن أن ينقذهم من كابوس النكبة والتهجير، وباستحضار المذياع يدفع دحبور المخاطب ليكون مشاركا في الكشف عن المعنى والدلالة البعيدة للمذياع الذي كان يطلق الوعود بقرب العودة والانتصار على المحتل ولكنها كانت نسجا من خيالٍ تتناقض مع حقيقة الواقع المأساوي للمشردين وتشتتهم خارج وطنهم. وفي المقابل يستحضر دحبور اسم آلة آخر وهو القطار لخلق معادل نفسي لدى مخاطبه، فالقطار في منظور الشاعر المشرد يحمل دلالة مغايرة للمذياع وهي العودة للوطن؛ حتى لا يفقد المشرد الأمل، وسبق الحديث عن القطار قول الشاعر: (**وكلما جعت تحكي عن قطارٍ**)، فالحديث عن القطار لا يأتي إلا بعد جوع، والمقصود بالجوع هو الحنين للوطن، والقطار يقابل خداع المذياع الذي يمثل التأجيل، ومخالفة الواقع، والألم والغربة، وجاء هذا التوظيف البارع لاسمي الآلة (المذياع، القطار) لوضع المخاطب في

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، الفصول، 225.

وضعين متقابلين: يُثير الأول المخاطب ويدعوه للكف عن الانخداع، في حين يدعوه الوضع الثاني للنهوض والتمسك بحق العودة.

ويظهر الشاعر حجم الدمار والخراب الذي يحدثه الاحتلال باستحضار اسم آلة آخر في مشهد يجذب الانتباه، يقول:

الصوت، يا للأسى للمدفعِ

وللندى، بعدُ، أن تعودْ

حتى رأيت الجبالَ ازَّلزلتْ

وأخرجت نارها الجحيم

مجنزرات الردى، والصاعقاتُ

والصواريخ...

لتحتزَّ عشْبَ السهلِ

أرواح المرايا، وصوت البلبل[1]

جاءت أسماء الآلة (المدفع، المجنزرات، الصاعقات، الصواريخ) دالة على الدمار الذي تلحقه هذه الآلات بالشعب الفلسطيني ومقدراته، فالصوت المسموع للمدفع؛ لأنه المسيطر في أجواء كانت للبلبل يصدح فيها، والمجنزرات هي من تسير وتستولي على الأرض بعد أن فقدَ الجميع القدرة على السير في ظل الموت المتربص في كل مكان، وتقتل المجنزرات عشبَ السهل تحت عجلاتها، أما السماء فتحتلها

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، غول الأذى، 382.

الصواريخ والصاعقات التي تحجب صفاءها، ورسم الشاعر من خلال استحضار أسماء الآلة السابقة لوحة ناطقة نقلت للمتلقي هولَ المشهد، وحالة الخوف التي يفرضها الاحتلال على الأرض وفي السماء. وفي موضع آخر يوظف الشاعر اسم الآلة للتفاؤل والبناء، يقول:

قال المجد للمقاتلين

قال أيضاً: سوف نبني المنطقةْ

بمنجلٍ ومطرقةْ[1]

استحضر دحبور اسمي الآلة (المنجل، والمطرقة) لإيجاد حالة من التوازن النفسي بين التخريب الذي تحدثه آلات الدمار التابعة للاحتلال، وبين الأمل والبناء من أجل المستقبل، فالمنجل والمطرقة من أدوات الزراعة التي يستخدمها المزارع والعامل الفلسطيني في عمله، يحصد بالمنجل، ويبني بالمطرقة الشيء الذي يُوحي للمخاطب بالتفاؤل والتمسك بالأمل الذي لا يفارق وجدانه رغم آلات القتل والدمار التي يوظفها الاحتلال في اقتلاعه من أرضه.

6. اسم المكان

هو اسم مكان وقوع الفعل، ويشتق من الثلاثي على وزن (مَفْعَل) بفتح العين والميم، وعلى وزن (مفعِل) إذا كانت عين مضارعه مكسورة[2]، ومن غير الثلاثي بنفس اشتقاق اسم المفعول، ويعمل اسم المكان على تقييد المكان الذي وقع فيه الفعل، وقد وظف دحبور اسم المكان لارتباطه بدلالات مهمة في تاريخ القضية الفلسطينية حتى أصبح جزءا من الذاكرة الفلسطينية، يقول دحبور:

من ثقب البابْ

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، موت صانع الأحذية، 335.
[2] ينظر: سعودي، نواري، الدليل النظري في علم الدلالة، دار الهدى عين مليلة، الجزائر، 47،2009.

تأتيني الأرض مسطَّحةً

وأكوِّرها فتدورُ

ألازمها فأدور

تقدم لي جَزَرا ومجازرَ

صاروخا ودفاتر[1]

جاء اللفظ (مجازر) جمعا مفرده مجزرة، وقد ارتبط هذا اللفظ بحوادث وجرائم أُرتكبت بحق الشعب الفلسطيني وتعلَّقت بذاكرة الشاعر داخل الوطن وخارجه، كمجزرتي دير ياسين وتل الزعتر.

ويتجاوز الشاعر في توظيفه لاسم المكان حدود الحقيقة إلى المجاز كما جاء في قوله:

ما الذي تجدي خلاياك..صحراك القديمةْ؟

فلترَمِّدْها على مجمرة النسيان[2]

حمل اسم المكان (مجمرة) دلالة مجازية تدعو الشاعر لطرح كل ما يثقل عزيمته في مجمرة النسيان؛ ليفتح لعقله الحرية في التفكير، والتخلص من مآسي الماضي، كما تتضح رغبة الشاعر في التغيير في المقطع نفسه إذ يقول:

ويمدُّ الزبد الآلي في عينك بحرٌ

موجة من نطف الفكر ابتكار

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، ساعتان من الكهولة على حساب الولد الفلسطيني، 309-310.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، الريح وآلهة القرصان، 37.

نطف الفكر؟.

ويقول:

ويصطف رفاق الأمس بالدور فأبتاع لهم الحلوى

وفي خاتمة السهر لا أقوى على كتم دويِّ المطرقة؟

ملء رأسي

فإذا جددت كاسي

لاح لي في الكأس كبش المحرقة[1]

يحمل اسم المكان (محرقة) دلالة مجازية للشعور بالألم كنتيجة حتمية رغم لحظات السعادة المؤقتة التي سرعان ما تتلاشى ويكون مصيرها المحرقة، فالمحرقة هي نهاية اللحظات السعيدة التي انتابت الشاعر كما هي نهاية أحلام شاعر وشعب ينتظر الخلاص.

7. الأسماء المجموعة

الاسم المجموع هو الاسم الدال على أكثر من اثنين أو اثنتين وهو ثلاثة أنواع سيأتي ذكرها في الأمثلة المدروسة. واشتركت هذه الجموع في تكثير الدلالة والتعميم وغيرها من المقاصد التي سعى الشاعر إلى تحقيقها، يقول:

لك السجن

وعصفورٌ يخوض الأفق لا يتبعه الغاوون والواشون

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، ساعتان من الكهولة على حساب الولد الفلسطيني، 314.

إن فوَّضتهُ فاض الغناءُ

يجرح الدهرَ ويأسو الفقراء[1]

دلّ جمع المذكر السالم في (الغاوون، والواشون) على الكثرة التي رضي الكثيرون أن يكونوا منها في لحظة ضعفٍ سيطرت فيها مصالحهم الذاتية على مصلحة الوطن الكبير، وكان دورهم لا يقل تخريبا عن الاحتلال، ودلَّ جمع التكسير (الفقراء) على الكثرة إلا أنه يوحي بالضعف مقابل كثرة التابعين للباطل واستقوائهم به. ويُوجد الشاعر في موضع آخر تنافرا بين الأعداد لإظهار حالة الفقر وقلة الإمكانيات التي يعاني منها الشعب الفلسطيني، يقول:

وكان يعطي الأحذيةْ

للفقراء والمقاتلين

يسألونه السِّعَرَ

فيخفي الجدَّ بالمزاحِ:

(يكفي أن تسبُّوا التسويةْ)[2]

دلّ الجمع في (الأحذية) على القلة، واستحضر الشاعر هذا الجمع تحديدا ليشيرَ إلى المفارقة بين الجمعين، فالأحذية جمع قلة، وجمع القلة ما دل على الثلاثة إلى العشرة، بينما دلَّ الجمع في (الفقراء والمقاتلين) على الكثرة والمبالغة، فكيف سيستقيم توزيع الأحذية القليلة على عدد الفقراء والمقاتلين الكثُر؟ ويرمي الشاعر من خلال المقارنة السابقة إلى أمر آخر يتعلق بسوء الأحوال والفقر الذي كان

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، مع ابن زيدون وليلته الأولى في السجن، 243.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، موت صانع الأحذية، 336.

يعيشه الفلسطينيون في مخيمات اللجوء والتشريد، رغم أن الواجب يتطلب توفير كل الإمكانيات لهم في مواجهة القهر الذي فُرِضَ عليهم، كما تكشف هذه المقارنة عن التقصير الواضح للمحيط العربي في دعم اللاجئين والمقاومين الفلسطينيين في أبسط احتياجاتهم. ويحشد الشاعر أكثر من جمعٍ ليظهر شجاعته، وعدم استسلامه رغم المفارقة، يقول:

وأنا لا أجنُّ

لا أقولُ: فضاء العصافير مثلُ السلاسلِ،

أو جمرة الحقِّ منك الأساطير،

لكنني أفتح الباب

قلبي معادلة النور

من يصل القلبَ يبصرْ

ومنْ لا.. فقلبي معادلة الظلماتِ[1]

عقد الشاعر مقارنة منطقية بين الجموع في المثال السابق معتمدا على السياق، فالفضاء أوسع وأرحب من السلاسل، فإن تساوى الجمع بين العصافير والسلاسل إلا أن الفضاء يضفي مبالغة وكثرة للعصافير تفوق السلاسل، فترك الشاعر السياق يوجه الدلالة ويتحكم في دلالة الجموع بما يخدم مقاصده، كما استحضر جمع الأساطير من أجل التعميم على ثقافة سادت الحضارات القديمة، ودل الجمع (أساطير) على الكثرة التي لا قيمة لها رغم كثرتها أمام جمرة الحق الملتهب، ويعقد في نهاية المقطع مقارنة بين الجمع في (الظلمات) والمفرد (النور) فالنور هو الضياء وجمعه أنوار، أما الظلمات جمع دل على الكثرة كما جاء

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، المعادلة، 359.

في السياق، وقابل الشاعر (النور) المفرد بالجمع (الظلمات) رغم كثرته لخلق معادلة بين الحق والباطل ينتصر فيها الحق وإن كان أتباعه قلائل، وكَثُرَ أتباع الباطل واشتدت الظلمات.

ويعبر الشاعر عن شفقته بنفسه ويورد الجمع معبرا عن حالته النفسية الصعبة، يقول:

غيمةٌ تفرغُ العبوة فوقي،

وقطَّةٌ لا تموء

ثم ها نحنُ:

يا سيول إذا شئت خذيني،

أو اهجعي[1]

دلَّ الجمع في (السيول) على الكثرة التي تجتاح الشاعر من كل جانب، وهذا له علاقة بالمكان الذي يعيش فيه الشاعر؛ لأن السيول تكثر في المناطق المهمشة وغير المؤهلة، لذلك تجد السيول ضآلتها في المخيمات والعشوائيات التي يسهل عليها اجتياحها وتدميرها، وعليه يثير جمع التكسير(السيول) في المخاطب المشرد مشاعر الخوف من الدمار الذي ستخلفه وراءها. ويستحضر دحبور جمع الكثرة ليدلِّلَ على قيمة مقابلة تساويها، يقول واصفا القدس:

هي الدنيا، وأنت اللحظة العليا

وأنـت الـوطـنُ

ولهذا وحدك القدسُ

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، الفصول، 224.

وما دونك أسماء.. قرى أو مدنْ[1]

دلَّت الجموع في الألفاظ (أسماء، قرى، مدن) على الكثرة إلا أن هذه الجموع مجرد أرقام وأسماء أمام المفرد إذا كان المقصود به هو القدس، فعزَّزت الجموع السابقة الدلالة التي كان يسعى الشاعر لإيصالها في خطابه، وترك السياق يتحكم في دلالة الجموع وتوجيهها بما يتلاءم مع نظرته للأمور.

ويأتي الشاعر بالجموع في بعض الأحيان متوافقا مع عنوان القصيدة، أو ملتقيا معه في جزئية ما، يقول:

قلْتُ عن طير الأبابيل، وعن ريح المنونْ

إنها تنهض من مرج ابن عامرْ

إنها تبزغ من كلِّ الشجونْ

إنها تمتدُّ في كل مـدارٍ

يتصباه الجـياعُ الطيبونْ[2]

جاء الجمع في (الأبابيل، الشجون، الجياع، الطيبون) دالا على الكثرة ومنسجما مع مضمون القصيدة (البشارة) فهذه طيور الأبابيل تعود وتصحو من جديد، وهذه المرة من مرج ابن عامر الواسع الذي يتناسب كمكان مع كثرة هذه الطيور التي دلَّ عليها الجمع، هذه الطيور التي يرتقبها الجياع والطيبون؛ لتزيلَ ظلما سبق وأن دفعته عندما أقدم أبرهة الأشرم على هدم الكعبة، فاستوحى دحبور هذه المناسبة؛

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، سؤالٌ شخصيٌّ إلى القدس، 286.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، البشارة، 114.

ليربط بين قدسية المكانين، وأن يجذب انتباه المخاطب والتأثير فيه من خلال هذا الجمع، وهذا الاستحضار الذي أسهم في إبراز الدلالة وقوتها.

وعلى ضوء ما سبق استطاع الشاعر إلى حدٍ بعيد التعبير عن ألمه ووطنه بصيغ صرفية متعددة: (اسم الفاعل، والمفعول، وصيغ المبالغة، والصفة المشبهة، واسم الآلة، واسم المكان، والأسماء المجموعة) حملت دلالات مشحونةً بالعاطفة والإحساس المؤثر في المتلقي، واستطاع دحبور استغلال هذه الأبنية للصيغ الاشتقاقية، وتحميلها دلالات وإيحاءات تخدم غاياته ومقاصده البعيدة.

المبحث الثاني:

(بنية الأفعال)

إن البنية الفعلية في الشعر لا تأتي صدفة، بل إنها تأتي ضمن غاية يريدها الشاعر؛ لأن لغة الشعر مميزة وحساسة، وتحمل البنية الصرفية في الفعل دلالات وإيحاءات تمثل الحالة الشعورية للشاعر، والسياق هو المتحكم في زمن الفعل وفي دلالة ذلك الزمن، وعليه سأقف على التغيير في بنية الكلمة؛ لأن التغيير في البنية يترتب عليه تغيير في الدلالة، والتعامل معه سيكون على أنه معطيات في النص، لذلك تعبر بعض اللغات عن الزمن بوساطة التصريف كالفرنسية والانجليزية، وبعضها الآخر يعبر عن الزمن بوساطة القرائن السياقية والنحوية كالعربية[1]

وتنوعت الأفعال في النماذج المختارة من شعر دحبور بين الماضي والمضارع والأمر، واختلفت دلالتها من حيث الزمن من التجدد والحدوث، أو الحدوث وانقطاع الزمن، وتم تقسيم بنية الأفعال في هذا القسم إلى ثلاثة أضرب: الأول الماضي في حالتي التجريد والزيادة، والثاني الفعل المضارع، وأخيرا فعل الأمر.

1. الفعل الماضي

يدل الفعل الماضي على وقوع الحدث، أو حدوثه مطلقا، وقد يحمل دلالة الحال، أو الاستمرار، أو الاستقبال. وسأتناول في هذا الجانب قصيدتين للشاعر الأولى قصيدة: مصير المصير، والثانية قصيدة استسقاء وتمثل القصيدتان فترتين متباعدتين في تجربة دحبور، كان للفعل الماضي فيهما حضور بارز، ودلالة عميقة، وجاء الفعل الماضي في القصيدة الأولى في المرتبة الثانية بعد المضارع، وفي المرتبة الأولى في القصيدة الثانية؛ لارتباطه بحوادث وذكريات يستعيدها الشاعر من خلاله، لحمل المخاطب إلى عالم الشاعر وهو عالمٌ يضجُّ بمعاناته، ومعاناة اللاجئين والمشردين المستمرة. فاستند دحبور على الفعل النفسي ليعبر عن معاناته النفسية وهو ليس عمل، ولكنه فعل دال على حالة[2] وفي جانب آخر نلحظ حنينه

[1] ينظر: قدور، أحمد محمد ، مبادئ اللسانيات، ط1، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1996، 204.
[2] ينظر: بنقدور، عبد الفتاح، ظواهر في اللسانيات العربية، مطبعة فضالة، 1995، 143.

للماضي رغم قسوته إذا أراد أن ينسى الحاضر الذي خالف توقعاته وآماله، خصوصا عند عودته إلى الجزء المتاح من وطنه، يقول:

ويومَ دوَّى النفير

أخطأت .. ولم أتلفَّت

وكان صوتي أمامي

طاردتهُ في منامي

وكلَّما صحْتُ ينأى عني ولا يستديرُ

وكلما جرفتني ريحٌ

وغلَّف روحي الضبابُ

أغلقتُ عينيَّ واتهمتُ بلادي!![1]

ربط الشاعر في المقاطع السابقة بين أمنياته وآماله التي كان يخطط لها في وطنه، وبين الواقع المفاجئ، والمخيِّب للآمال، فأسَّس تقابلية بين حاضره المؤلم وماضيه الذي زرع فيه آماله للحاضر، فاستعان لهذه المفارقة بالأفعال (دوَّى، أخطأت، كان، طاردت، صحت، جرف، غلَّف، أغلق، واتهم). ومثَّلَ الفعل (دوَّى) سعادة الشاعر وتفاؤله بقرب العودة، والتشديد الذي دخل على حشو الكلمة أضفى مبالغة في الفعل ونفَّسَ عن رغبة الشاعر الجامحة، ممَّا يدلل على فيض المشاعر، ويعود الشاعر ويختصر الزمن في الحاضر، ويأتي بالفعل (أخطأت) ليقطع شريط تلك اللحظات الجميلة لأن حاضره مخالفٌ للآمال،

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، مصير المصير، 330-331.

ويأتي الفعل الماضي (طاردته) ليدلل على هذه المفارقة بين الحلم الذي قد تمناه والواقع الذي يحياه وهذا يدلل على البعد المكاني.

ويسترجع الشاعر هذا المشهد من خلال عنصر التذكُّر الذي يستحضره بالفعل (طاردته). وفي أثناء التذكر والعودة إلى الماضي لا ينفي دحبور الحاضر، بل يستعين به لاختصار الزمن في الحاضر، فعندما يأتي بالفعل (صحتُ) يستحضر الفعل المضارع (ينأى)؛ لاستحضار الماضي وإعطاء الأولوية للزمن الحاضر، وهذا الانتقال والتحول الزمني في المقاطع يعكس قدرة الشاعر على التدرج واستحضار صوته من أعماق الذكرى إلى الزمن الحاضر الذي يمثل الأساس في النص.

ويعود الشاعر للتذكر من جديد بتوظيف الأفعال الماضية (جرف، وغلَّف) ليصل إلى الحال، وهو الذي لم يكن يريده الشاعر، أو يعزمُ عليه، ولكن فُرِضَ عليه وهذا ما تحمله دلالة الفعلين (جرف، وغلَّفَ) وفي إسناد الفعل غلَّف للفاعل (الضباب) فرق دلالي يعطي المسند بعدا إنسانيا وتماشيا مع هذا الحال المأساوي، ووظف الشاعر في نهاية المقطع الفعلين (أغلقتُ، واتهمت) ليحملا دلالة جديدة أشبه ما تكون بالاستسلام، أو التسليم لهذه النهاية المؤلمة وهذا الواقع الذي يعيش فيه الشاعر.

وشكَّلَ الفعل الماضي في قصيدة استسقاء مركزيتها؛ حيث جمع عناصرها وألَّفَ بين اللغة والدلالة. يقول دحبور:

عطشُ الروح خطرْ

وبكينا

ونبشنا

واهتدينا[1]

وأدَّت الأفعال الماضية (بكينا، ونبشنا، واهتدينا) دورا مهما في نمو القصيدة وتطورها دلاليا، فجاءت الأفعال السابقة في تدرجٍ دلالي وزماني يظهر التطور الحاصل على الشاعر وشعبه، حيث جاء الفعل (بكينا) منسجما مع الاستفهام في السطر الأول من القصيدة: (**كيف لم تهطل علينا يا مطر؟**) فجاء الفعل نتيجة متوقعة لانحباس المطر الذي يمثل الفرج، ثم جاء الشاعر بالفعل (نبشنا) في ترابطٍ منطقي وتراتبي يبين عدم الاستسلام للبكاء، وضرورة البدء بالبحث عن البديل الذي يوحيه الفعل (نبشنا) المتصل بضمير الجماعة؛ لأن التغيير لا يتم إلا بفعل جماعي جماهيري، ليتطور هذا الفعل إلى حالة الاهتداء نتيجة الجد والعمل الذي يوحيه الفعل (اهتدينا) كنتيجة استدعاها الفعل (نبشنا) فجاء المقطع السابق خاضعا لحركية الفعل ونموه الطبيعي كما أراد له الشاعر.

وفي إطار هذا الاستدعاء، والنمو الدلالي للقصيدة يستكمل الشاعر التطور الحاصل على الدلالة، يقول:

وبهذا فاحتْ الزهرة لا عطراً

ولكن الصدى باحَ بما في الروح منَّا

الصدى يطلبنا يطلبنا

نبتت للشارع الآن بيوت وزوايا وبشرْ

فإذا للكون معنى

ألف معنى

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، استسقاء، 89.

أفقُ الروح انهمرْ

حجرا قبل الخبزْ[1]

أظهر الشاعر حركية الأفعال واندفاعها الطبيعي، فجاء المقطع الثاني منسجما ومتناغما مع نمو الدلالة التي حملتها الأفعال الماضية في المقطع الأول، فبعد الانحباس والبكاء جاء المطر، ونبتت الشوارع والبيوت كما تنبت الزهور في إشارة لعودة الأمل، والحياة التي يحبسها الاحتلال ولو مؤقتا في الشوارع والأزقة من جديد، وقد أسند هذه الدلالة مصاحبة لغوية في لفظ (**الآن**) الذي يدل على التطور الحاصل في طلب الاستسقاء والفرج الذي عنون به الشاعر قصيدته.

وتظهر براعة الشاعر في توظيف الفعل الماضي الذي استوعب حركة الأصوات، والنمو الطبيعي لها مستغلا طاقاته الإيحائية التي يؤديها، وفي هذا الإطار يُدخل الشاعر على الفعل الماضي الدال على انقضاء الزمن فعلَ الأمر الذي يحمل الدلالة من الماضي إلى الزمن الحاضر، يقول:

نحن لم نبخلْ علينا يا مطرْ

بل جعلنا حجر الأرض ربيعا في يدينا

فاخْتطِفْ حبسكَ

واستكشفْ سحاباتك

ولتأتِ إلينا

هو ذا فضْل الحجرْ

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، استسقاء، 89-90.

طار في الأفق الحجرْ

شعَّ في النور الحجرْ

نحن لم نستقبل الصيف كسالى

فتعالَ

وتعالَ

وتشبَّه يا مطرْ

بالحجرْ[1]

سيطر فعل الأمر على المقطع الأخير من هذه القصيدة؛ فما صاحبَ الأفعال الماضية من دلالة على المعاناة التي مرَّ بها الشعب الفلسطيني منتظرا حريته وانعتاقه من الاحتلال يتطلب الحفاظ على مكتسباته وانجازاته التي لمسناها في تطور ونمو الأفعال الماضية، وللحفاظ عليها وظف دحبور أفعال الأمر السابقة ليشكِّلَ دلالة تكاملية تجمع الماضي بالحاضر فيتولد عنه حجر يَنبتُ في الأرض يبشرُ بالحرية التي تنتزعُ به فقط.

2. الفعل المضارع

كان للفعل المضارع حضورٌ لافت في قصائد ديوان جيل الذبيحة الصادر عام 1999، بعد أن عاد للجزء المتاح من الوطن، ففجَّرَ شعوره وإحساسه بالخيبة، وهذا ما صرَّحَ به الشاعر[2].

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، استسقاء، 90-91.
[2] النَّفَّار، سليم، أحمد دحبور، نصٌ على نص، جيل الذبيحة واستمرارية البحث عن اللؤلؤة المفقودة، مجلة نزوى، عدد 23، 2009/7/12.

ووقع اختياري في هذا القسم على أبرز قصائد أعمال الشاعر، وهي: (مصير المصير) (لا أفرِّطُ بالجنون) وقصيدة (ثنائية المهلة المستحيلة) ارتفع فيها صوت الشاعر معلنا عن رفضه وتمرده، كما عكس فيها الفعل المضارع حالة الاضطراب في أحاسيس الشاعر. وعليه، سأتناول الفعل المضارع فيهنَّ بالدراسة والتحليل مبرزا دلالاته ووظيفته التي أُنيطت به، يقول:

نارٌ تكاد من النَّارِ في فمي تستجير

وفي دمي زمهرير

بدأ دحبور حديثه عن النَّار التي تشتعل بصدره نتيجة الخيبة التي لازمته عند عودته للجزء المتاح من وطنه، وبدأ هذا الألم يتصاعد بدلالة الفعلين المضارعين (تكاد، ويستجير) فهذه النار تتصاعد في فمه وينتج عنها شعرا ملتهبا يفوق حرقة النار؛ بسبب حجم الشعور الغارق في الخيبة الذي يشعر به الشاعر، والواقع الذي كسر كل توقعاته في وطنه، ودلَّ الفعلان على الحدث المستمر الذي لا يتوقف. ويعبر في المقطع نفسه عن مأساته، وصراعه الذي لا يهدأ.

الآن أُحصِي جبالي

لا هوَّةٌ فأُنادِي

فيقرص البردُ أقصى ما طلْتُهُ من أعالِ

لا هوَّةٌ فأُنَادَى

ولا أزالُ أسيرُ

خرج الشاعر من وصف الحال ومحدودية الخطاب الذي لاحظناه في بداية المقطع إلى تعميق صراعه العنيف مع الخيبة التي يشعر بها، وتتضح دلالة ذلك في قوله: **أحصي جبالي**، حيث أخذ الفعل المضارع (أحصي) عمومية الخطاب من إسناده للاسم جبالي، الذي يرمز للوطن المسلوب، ويعزز دحبور دلالة الحال المأساوي الذي يشعر به باستحضار الأفعال المضارعة (يقرص، أنادي، أزال) التي توحي بدلالات زمانية آنية وتحولات مفاجئة كانت سببا في خيبة الشاعر، فما أن ينتهي الشاعر من الحديث عن النار التي تلتهب في صدره وتثير رغبته في المواجهة والمطالبة، حتى يقابلها ببرد قارص يقرص دفء أحلامه، ويعيده إلى خيبةٍ جديدة تحطِّمُ سقفه المرتفع والمتفائل.

وتكتمل مأساة الشاعر بانغلاق كل المنافذ التي كان يعتقد أنها موجودة في وطنه المحتل، فهذا الجزء المتاح من الوطن محاصرٌ ومغلق. ويستدعي هذا الواقع المأساوي خيبة الشاعر كنتيجة متوقعة يشعر فيها بالاختناق والانقطاع الذي يوحيه الفعل (أنادي) ليصبح أسيرا بدلالة الفعل (أزال) رغم وجوده في وطنه المحتل.

حملت الأفعال المضارعة في القصيدة السابقة دفقا من الدلالات في حركة مستنبطة من جو القصيدة التي نقل الشاعر من خلالها مأساته وخيبته من الحال والواقع الذي يعيشه وطنه المحتل، وقد بلغ عدد الأفعال المضارعة في القصيدة واحدا وأربعين فعلا استند عليها دحبور لرصد التحولات النفسية والدلالية في القصيدة.

وشكَّل الفعل المضارع مجالا واسعا للتعبير أعاد دحبور من خلاله الحياة للزمن الماضي، يقول:

سأقول للشجر اتَّحِدْ

وأقول للشجن اتحدْ

وأقول للوطن اتحدْ

وأنا أعدْ

أن أتحدْ

ليلي معي

نمشي على الأنقاض

نبكي هكذا علنا

ونضحك هكذا علناً

ونسخرُ مِنْ "لماذا"؟[1]

ينتقل الشاعر من الماضي للحاضر بتوظيف الفعل المضارع الذي يحمل الهمَّةَ للمستقبل، فبدأ بالفعل (سأقول) مستعينا بحرف الاستقبال، وأسهمَ حضور هذه الأفعال في تأكيد وتجسيد رؤية الشاعر الإخبارية النابعة من مسؤوليته تجاه شعبه وقضيته، كما وشحن التكرار في الفعل (أقول) عاطفة المتلقي، وعبَّرَ عن إصرار عميق في نفس الشاعر؛ ليؤديَ الفعل المضارع وظيفته الدلالية التي يفيض بها صدر الشاعر. وينشئ الشاعر بين الفعل (أقول) والأفعال المضارعة (نمشي، نبكي، نضحك، نسخر) تواصلا عضويا ومنطقيا يعطي الحياة مظهرها الطبيعي، فما يترتب على تصريح الشاعر بالفعل المضارع (أقول) هو إفراغ ما في جعبته ليصبح المشي، والبكاء، والضحك، والسخرية فيما بعد حالات فيزيائية طبيعية يتمتع بها كل إنسان يمتلك الحرية، والقوة، وبالتالي الحياة الطبيعية في وطنه الذي سيمارس فيه كل حاجاته النفسية والحركية التي تعكسها الأفعال السابقة.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، لا أفرِّطُ بالجنون، 36-37.

ويُوجِدُ دحبور ترابطا بين الأفعال المضارعة والفعل الماضي؛ ليظهر طبيعة العلاقة التي تربط بين الأفعال ودلالاتها، يقول:

والكرملُ يدخل غرفة نومي،

يوقظني وأنا صاحٍ،

لا يعجبه أني من غير سلاحٍ

تدخل حيفا كاملةً

فأكلِّمُ حيفا بالعربي

لا تطلبُ مفتاحا مخبوءًا في زنَّار الأمِّ[1]

ساد الفعل المضارع هذا المشهد الحزين الذي خطف فكر الشاعر، وسيطر على وجدانه، فأوجد الفعل المضارع وما فيه من حركية للشاعر فضاءً واسعا يحاور فيه هذا الزائر المقرب من قلبه وهو الكرمل، وهذه المعشوقة التي لا تأتيه ولا تسلمه نفسها إلا في الأحلام وهي حيفا، فاستوعب الفعل المضارع الحوار القائم بين العاشق والمعشوقة، وأوجد بينهما وَصْلا مفقودا على أرض الواقع، ثم وظف الشاعر بعد هذا المشهد المتخَيَّلِ الأفعال الماضية ليعيدَ المخاطب من حركة الحوار الذي أتاحه الفعل المضارع إلى الوراء، يقول:

عبْنا بالمفتاح فزادتْ أقفال الدنيا

وغفوْنا نكمنُ للرؤيا

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، ثنائية المهلة المستحيلة،110- 111.

فهبطنا في قزحٍ.. كالسيف،

وأوّلناه إلى فرحٍ.. حتى عادَ البلدُ!

وفتحْنا أعيننا

هل هذا المشهد أسودٌ عن قصدٍ؟

أم أنَّ لأعيننا عملاً غير الرؤيا

ومسافتها الرمدُ[1]

يظهر هذا الترابط جليا في استحضار الفعل الماضي كمسببٍ للمشهد الذي عاشه الشاعر في المقطع الأول، فالفعلان (عبثْنا، غفوْنا) هما الدافعان للأفعال المضارعة (تدخل، يوقظني، تدخل، أكلِّمُ) التي شكلت الحوار التفاعلي بين الشاعر والكرمل وحيفا، فالعبث في المفتاح، والغفوة عن القضية هما السبب وراء هذه الزيارة المفاجئة، وما فيها من عتاب للشاعر، وهذا نتيجته الهبوط والضعف الذي أصاب الشاعر وشعبه. كما بيَّنَ في قوله: **فهبطنا في قزحٍ كالسيف وأوَّلناه إلى فرحٍ**، وهكذا أسَّسَ الشاعر لترابطٍ منطقي بين الأفعال المضارعة والأفعال الماضية على قاعدة السبب والمسبب؛ ليحملَ للمتلقي مقاصده التي يرمي إليها.

طغى استخدام الشاعر للأفعال المضارعة في القصائد السابقة بما ينسجم مع رغبة الشاعر في بثِّ شعوره الآني، فعمل على خلق تفاعل مباشر بين بنية الخطاب والمخاطب من خلال الحركة المتتابعة والاستمرار في توالي الأحداث التي يسردها الشاعر كما هي في الواقع، فلبَّى الفعل المضارع رغبة الشاعر

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، ثنائية المهلة المستحيلة، 112.

في تصوير الأحداث التي اتصفت بالاستمرار والديمومة، مما خلق نوعا من التفاعل بين المخاطب وبين الشاعر.

يضاف إلى ما سبق أن الفعل المضارع يمثل حالة المجتمع الفلسطيني الذي لا يزال يخضع للاحتلال، ويطمح للحرية، لذلك كان الفعل المضارع الدال على الحال والاستقبال مع القرائن المصاحبة له معبرا عن واقع الشاعر وحاله، وعن أمله بالمستقبل الذي يحلم فيه بالحرية والخلاص.

3. فعل الأمر

هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام بعد زمن التَّكلُّم، لذلك يدل على الاستقبال مطلقًا[1]. ولم يكن لفعل الأمر ذلك الحضور مقارنة بالفعل المضارع والفعل الماضي في النماذج والمقاطع التي اشتغلت عليها؛ لأن الشاعر كان حريصا على وصف حاله وتصوير المأساة التي يعيشها شعبه، فكان اعتماده على الفعلين المضارع والماضي تلبيةً لهذا الهدف، ولكن الشاعر كان يأتي بفعل الأمر في كثير من المواضع لغاية ومقصد صريح. وعليه وقفتُ على قصيدة (دم الثور) التي زخرت بأفعال الأمر، حيث جاء في المرتبة الثالثة بواقع خمس عشرة مرة، وكان توظيف فعل الأمر في شعر دحبور عموما والقصيدة المدروسة خصوصا يأتي عندما يسيطر على الشاعر الإحساس بالألم والشعور بالخيبة، فيلجأ إليه ليعيد توازنه النفسي ويضبط إحساسه المضطرب ويعطي نفسه الأمل في المستقبل القريب. وجاءت قصيدة (دم الثور) التي كتبها في الفترة التي عاد فيها للجزء المتاح من وطنه مشتملةً على فعل الأمر بشكل لافت من أجل التنفيس عن الصدمة التي ألمت به أثناء تواجده في وطنه، يقول:

لا شمس.. من أين يأتيني الضحى؟

من كوَّة لن تسرق الضوءَ

[1] ينظر: مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، بيروت، لبنان، مكتبة لبنان للنشر، 184.

ثوْبٌ تالفٌ ليس يرجو رقْعَةً

خُذْ دمعةً وانتشل، من جمرةٍ، وقتًا وثوبًا

تغيَّرْ أو تغيَّرْ[1]

نلاحظ أن أفعال الأمر السابقة (خُذْ، انتشلْ، تغيَّرْ) لم تكن صادرة من الشاعر على اعتبار أنه أعلى منزلة، أو مكانة سياسية، وإنما أخرج الشاعر الأمر عن معناه الحقيقي ليؤدي معنى آخر وهو التوجيه، والإرشاد. وعبر الشاعر عن صدمته من الواقع، وأراد أن يعيد توازنه النفسي من خلال إعادة التوجيه، وترتيب صفوف شعبه، مع الأخذ بعين الاعتبار أن دحبور كتب قصيدته وهو في مدينة رام الله التي لا تختلف عن غيرها من المدن الفلسطينية المحاصرة والمقطعة بالحواجز وسيطرة الاحتلال، هذا الواقع الذي يتناقض مع كل الوعود المزيفة التي نسجها الاحتلال ليستكمل سرقة الأرض، وفرض السيطرة الكاملة. فحملت أفعال الأمر دلالات مغايرة لما كان يتوقعه الشاعر وهو يعيش تحت سطوة الاحتلال يتجرَّع الذل وألوانه في أرضه.

ومثَّلَ تتابع أفعال الأمر (خُذْ، انتشلْ، تغيَّرْ) ترابطا دلاليا دراميا، بدأت من دلالة فعل الأمر (خُذْ) الأمر المباشر للمخاطب المقهور، ثم فعل الأمر (انتشِلْ) الذي يفسِّر حالة الغرق في الأوهام التي أطلقها الاحتلال، وآن الأوان لأن يُنتشَلَ الفلسطينيُ من هذه الأوهام والأكاذيب. وتكتمل دلالة الفعلين بتكرار فعل الأمر (تغيَّرْ) مرتين متراوحا بين الأمر الحقيقي بحكم مسؤولية الشاعر الأخلاقية والوطنية تجاه قضيته وشعبه وبين التوجيه والإرشاد.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، دم الثور، 333-335.

الفصل الثالث:

المستوى التركيبي

مدخل

تمثِّلُ الجملة أهمية كبيرة في الدرس اللغوي عمومًا وفي اللغة الشعرية خصوصًا؛ لأنها تشكِّل خطابًا قائما على نسجٍ من الألفاظ تصنعُه عقليةُ الشاعر، وانفعالاته للوصولِ إلى معنى يصور الجوانب الإنسانية التي يريد تصويرها في أسلوب خاص يخضعُ للنظام اللغوي؛ فللتركيب دورٌ كبيرٌ في إبراز التعددِ الدلالي فِي اللفظ، فَمِن الصعبِ الحديث عن استقلالِ لفظٍ بدلالةٍ ما، أو أن نتحدث عن تعدد دلالي مستقل عن عمليات العقد والتركيب[1] وفي هذا الإطار يصيب اللغة الشعرية انزياح في التركيب يمنح الخطاب الشعري تميُّزا يمثل بصمة الشاعر التي تميزه عن غيره؛ ليحقق مقصدا وغاية لدى المخاطب. وتستهدف الدراسة التركيبية هنا معرفة الفرق بين بنية اللغة الشعرية واللغة العادية، أو لغة النثر، من أجل الكشف عن دلالاتها في المستوى الذي تتعالق فيه مع البنيتين المعجمية والإيقاعية[2].

وعلى ضوء ذلك تناولت في هذا المستوى الظواهر الطاغية على الخطاب الشعري لدى دحبور التي أسهمت في بروز الدلالة، وتجلية المعنى الذي شكلته روح المقاومة، وتم تقسيم هذا المستوى إلى أربعة مباحث:

[1] ينظر: القرشي، علي، بناء النص الشعري- دراسة في شعر محمود درويش، جامعة محمد الخامس، الرباط، كلية الآداب العلوم الإنسانية، 1998، 92.

[2] عيساوي، عبد السلام، العلاقات المعنوية في البنية النحوية مقاربة لسانية، جامعة منوبة كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة، 187.

المبحث الأول:

(التقديم والتأخير)

إن التغيير الذي يحدث في نظام الجملة يُؤثر في المعنى إذا ما خرج هذا النظام عن المألوف، ويكمن وراء هذا التغيير من تقديم وتأخير دلالات ومقاصد يرمي إليها الشاعر، وعليه برز اهتمام البلاغيين واللغويين بهذه الظاهرة الأسلوبية لمعرفة قيمتها الجمالية والدلالية التي تقف وراءها، والأمر الذي لا شك فيه أن الشاعر يقدم ويؤخر في الجملة بما يخدم الدلالة، والمعنى من أجل التأثير في المخاطب دون المساس بوظيفتها النحوية. وتمثل البنية التركيبية للشاعر بصمته الخطابية، يؤسِّس عليها خطابه الشعري وهي التي تحدد قيمة العمل الأدبية، فالشاعر يتوجه بلغته الشعرية من الجمود إلى الحركة ضمن حيز تركيبي يتحرك داخله ويجعل منه إطارا تتشكل فيه ذاتيته في الخطاب[1]. وبعد دراسة النماذج المختارة من أعمال دحبور الشعرية تبين أن هذه الظاهرة جاءت في أشكال عدة، سأقف عليها بالدراسة والتحليل.

1. التقديم

1.1. تقديم الخبر على المبتدأ

يعدُّ هذا الشكل من أكثر أنواع الانزياح الأفقي التي وجدتها في النماذج المدروسة لدحبور، وقد جاء هذا الشكل على عدة أنماط:

1.1.1. تقديم الجار والمجرور على المبتدأ، كما في قوله:

وَلأميَ حُزنٌ يصلحُ في كلِّ الأوقاتْ

من أجلِ جدارٍ لا يعلو إلا لينامْ

مَنْ لم يعرفْ أمّي

منْ لمْ يستنشقْ في الوطنِ المحظور هواءَ الشارعْ

[1] ينظر: الماجدي، سفيان، اللغة في شعرية محمود درويش، ط1، 2017، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2017، 153.

من لم تبلغ فيه الأحزانُ حدود السَّكَيِّنْ

مطرودٌ من فرح اليوم الآتي بفلسطينْ[1]

وفي موضع آخر يقول:

وحاذرْ أن تهون

لك أنْ تضحكَ أو تغضبَ

أن تطربَ أو تبكيَ

لك الغبطةُ والحزنُ

لك السجنُ[2]

قدم الشاعر الخبر الأول (لأمي) في المثال الأول؛ لأنها الذاكرة المتبقية من وطنه، وهي المعين الذي يأخذ منه دحبور كل ذكرياته التي شكلها في ذهنه عن وطنه، وتقديم الخبر هنا للاختصاص، وتقديم الخبر في المثال الثاني (لك) للاختصاص بالحزن والحرمان، ويستعين دحبور في هذه القصيدة بشخصية ابن زيدون الشاعر المبعد لمشابهته حال دحبور، فابن زيدون أودع السجن حتى ينقطع عن ولادة بنت المستكفي، كما هو حال الشاعر والمنفي عن وطنه يحول المنفى بينهما، ويعزز دحبور هذا التشابه بعنوان القصيدة: **مع ابن زيدون في ليلته الأولى في السجن**، الذي التقى مع اختصاص الشاعر بالحزن دون غيره.

ويقدم الشاعر شبه الجملة الظرفية على المبتدأ المحذوف؛ ليبرزَ قيمة المكان وأهميته لديه، يقول:

بين حجارتي ودمي وباء الفعل،

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، رسالة شخصية جدا، 161-162.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، مع ابن زيدون وليلته الأولى في السجن، 243.

أعلن: لا شفاء ولا سلامة[1]

افتتح الشاعر المقطع السابق بشبه الجملة الظرفية (بين حجارتي) لأهمية المكان الذي قصده وهي الأرض المحتلة التي انتفضت بحجارتها في وجه الاحتلال هذه الحجارة التي تمثل جزءا طبيعيا من الأرض التي ترفض الاحتلال وتنتفض لإسقاطه، وتقديم شبه الجملة الظرفية يعكس الحالة الشعورية المتفاعلة مع المقاومة، وتعيش الحدث في المكان الذي ينتفض فيه الحجر والبشر، ويستكمل الشاعر رسم هذه اللوحة بإيراد الطرف الآخر من هذا المشهد المقاوم، يقول:

يتكفل الفقراء بالعدوى

وأعرف كيف دافعت العواصم عن سلامتها

ولكني أبلِّغُ عن إصابات مؤكدةٍ: سمعتُ هتافات محدَّدةٍ

رأت يدا تعبِّرُ عن حجارتها

قرأت كتابةً غير الكتابة

فاغتنمتُ دمي

وقلت: هي العلامةُ

لا يملك الفقراء إلا هذه الحجارة يدافعون بها عن سلامتهم وكرامتهم، كما تعبر الأيدي عن نفسها بإلقائها على وحش الطريق، وتأخذ الحجارة قدسيتها من المكان الذي تسكن فيه، فهي العلامة والطريق للخلاص، وهذا ما يلتقي مع العنوان (أنتِ) الموجه للأرض (فلسطين).

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، أنتِ، 257.

2.1.1. **تقديم الظرف على المبتدأ**، كما في قوله:

إذنْ فلستْ وحدكَ المنذورَ للأحلامْ

ولستَ وحدكَ الذي يشجِّرُ الآلامْ

وعندكَ الوردةُ

هل من خطةٍ لتبقى[1]

قدم الخبر شبه الجملة الظرفية (عندك) على المبتدأ؛ ليتقاسم مع مخاطبه المقهور المصير والحال الذي يعيشه، وليشعره بعدم انفراده بالألم، فالمسيح عليه السلام قاسى الألم على الأرض نفسها وزُرعت طريقه نحو الحقيقة بالآلام ولكنه واصل مسيرته، والشاعر هو الآخر تمتلئ طريقه بالآلام والعقبات، وينقطع هذا الشريط المؤلم بإيراد المبتدأ (الوردة) ليفاجئ المخاطب بنهاية ترضيه وتسعده، فشكل المبتدأ المؤخر انقلابا نفسيا للمخاطب وتحولا يعيد إليه الأمل.

3.1.1. **تقديم لفظ الصدارة على المبتدأ**

ومن أنماط تقديم الخبر على المبتدأ تقديم لفظ الصدارة، كما في قوله:

إنني أقرأ باللمس

لماذا لم أجد حيفا وقد لامستها؟

أين أنا؟ أين تكون؟[2]

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، الجمعة، 354.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، ورد للناصرة، 246.

ينتفض الشاعر معبرا عن استغرابه ودهشته في هذا المقطع من الواقع المفروض على الأرض فما هو متاح من وطنه حدوده ضيقة ومصنفة إلى أجزاء لا تسمح له بالعودة إلى مدينته (حيفا) التي نسج في خياله صورتها، وتقديم الخبر (أين)؛ لإظهار استغرابه وبعده عن مدينته، والسؤال هنا لتعميق دهشة الشاعر من المكان الذي يتواجد فيه والمكان الذي يسعى إليه، وللمفارقة بين الواقع والمأمول في وصوله للمدينة التي لامسها بقلبه ولم يعد إليها، ويعمق مأساة الشاعر أن الدخول إليها لم يكن سهلا أو متاحا إلا بإذن وتصريح من الاحتلال، وهذه زيارة مؤقتة وليست عودة كأنها حلم قصير سرعان ما ستنتهي عندما يستيقظ الشاعر من حلمه المصطنع.

2.1 تقديم الجار والمجرور على المفعول به.

صعدتني بنتُ حميً

وصعدتُ خيالي

فرأت من خلالي كوكبا مغتربا في الظلام

ورأت حولي دما يلبس البحرَ

وبحرا ليس في ملحِه ماء

قدَّم الشاعر شبه الجملة (من خلالي) على المفعول به (كوكبا) لأهمية شبه الجملة العائد على الشاعر بياء المتكلم، ولعدم أهمية المفعول به (كوكبا) الذي عمد الشاعر إلى تأخيره؛ لأن المقصود تصوير حال الشاعر اليائسة والحزينة الممعنة في الظلام، وبهذه المباعدة بين المفعول به (كوكبا) عن فعله وفاعله (رأتْ) وتقديم شبه الجملة (من خلالي) يجعل الشاعر من نفسه الغارقة في الأسى محور الدلالة التي يسعى لتصويرها ونقلها لمتلقيه.

3.1. تقديم الفاعل على الفعل

ومن أنماط الانزياح الأفقي لدى دحبور تقديم الفاعل على فعله ليعطيه الثبات والديمومة، يقول:

دمي يتمشى في سهول النهار

أشهد أطفالا كبارا يغيرون تواريخ ولاداتهم

يقولون: إن الأرض ليست جزيرة منسيَّةْ

وتقدمتُ بادلوني التحيةْ

ورأيت الإنسان في شكل إنسان فما خفْتُ

مرَّ وحشٌ فلم أجفلْ

ومرَّتْ رصاصةٌ بين عينيَّ فلم أُقْتلْ

كان لي أن أرى هذا[1]

قدَّمَ الشاعر الفاعل (دمي) على الفعل (يتمشَّى) ليغيِّرَ في الدلالة وذلك بتحويل الجملة الفعلية إلى جملة اسمية تتصف بالثبات والديمومة، فهذا الدم المستهدف بشكل دائم يتمشَّى في سهول النهار وكأنه فريسةٌ وهدف مستمر للمعتدين، وأورد الشاعر ما يؤكد هذه الديمومة باستحضار الوحش المفترس الذي يمثل الاحتلال يترقب ويسفك هذا الدم على سهول النهار وعلى مرأى العالم أجمع، وعمد دحبور إلى هذا التغيير في الصياغة حتى ينتج عنه تغيير في الدلالة يظهر حجم الاستهداف، والإجرام الذي يتعرض له الفلسطيني.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، اللَّوز، 389.

2.التأخير

عُني التقديم والتأخير عموما بعناية كبيرة من قبل النحاة والبلاغيين، فكان اهتمام النحاة منصبا على الثابت والمتغير في الجملة، أما البلاغيون فكانت غايتهم البحث عن القيمة الدلالية فيه؛ لأن هذا التغيير الحاصل على بنية الجملة في نظرهم له هدف بلاغي يقف وراءه.

ومن أبرز مظاهر التأخير في النماذج المدروسة للشاعر تأخير الفاعل عن المفعول به لغايات ومقاصد دلالية أراد أن يوصلها للمتلقي، وجاءت هذه الظاهرة في المختارات من شعر دحبور في أنماط:

1.2.تأخير الفاعل وتقديم المفعول به

أَضَاعوني وأيَّ فتىً أضاعَ الأهلُ والخِلّان

ألا لا برَّأتهم من دمي عمَّانْ

ولن يجدوا لهم عُذرًا متى عدتُ

فإني اليومَ قد بَلَّغتُ..

قد بَلَّغتُ..

قد بَلَّغتْ [1]

قدم دحبور المفعول به (هم) في الفعل (برأتهم) على الفاعل؛ لأنه يريد إبراز الأهم، وهم من سفكوا دماء الفلسطينيين في حوادث أيلول الأسود فبات الشاعر وشعبه الضحية السهلة بعد أن ابتعد عنه الأشقاء وأضاعوه وتركوه وحيدا يصارع الاحتلال مع أنه يحافظ على وجودهم الذي تمثله فلسطين، وأخَّر

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، جمل المحامل، 139.

الشاعر الفاعل؛ لأن دوره ليس أساسيا في الدلالة ولا يؤثر على المعنى كثيرا؛ لأنه واضح ومعروف وإنما المهم من هو الضحية التي وقع عليها الفعل، أما الأسباب أو الفاعل غير مهمة فهي كثيرة كلٌّ ينهش ويقتص من هذا الدم المشاع كيفما يشاء ومتى يشاء، ويدلل الشاعر على غايته بهذا التناص مع بيت العرجي الذي كان شريفا في قومه يدافع عنهم، ويحفظ كرامتهم إلا أنهم أضاعوه وفرطوا به، يقول:

أَضَاعُوني وأيّ فتى أضاعوا ليوم كريهة وسداد ثغر[1]

ويؤخر الشاعر الفاعل عن الفعل والفاعل؛ لإبراز أهمية المفعول به، يقول:

قمحًا بذرتُ

فمن أين جاء الشعيرُ؟

نارًا حملتُ فكيف استضافني الزمهريرُ؟

وحين ألمح في موقدِ المساء بصيصًا من جمرةٍ في الرمادِ

أَموقدٌ أَم ضميرُ[2]**؟**

جاء المفعول به اسما ظاهرا متقدما على عامله لأهميته، وقدَّم الشاعر المفعول به (قمحا، نارا) لإبراز حالة الدهشة والاستغراب؛ فما قدمه الشاعر من تضحية وفداء يستحق أن يجد مقابله وطنا على غير ما وجده من خيبة كسرت توقعه وأشعرته بالإحباط، وكتبت هذه القصيدة بعد أن أتيح للشاعر العودة إلى وطنه وأن يرى جزءا منه[3] فالقمح هو الخير والانتصار قدمه الشاعر؛ لأنه يمثل الغاية لكنه تفاجأ بعد عودته ووجد أن القمح أصبح شعيرا، وأن هذه النار التي تمثل القوة قد تحولت إلى زمهرير، وتقديم المفعول

[1] العرجي، أبو عمر عبدالله بن عمر، الديوان، جمع وتحقيق سجيع جميل الجبعي، بيروت، دار صادر، 1998، 226.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، مصير المصير، 331.
[3] حوار أجراه نضال بشارة، جهة الشعر،www.jehat.com/jehaat/ar/Ghareeb/2005

به يمثل نقطة الثقل الدلالي الذي أراد من خلالها الشاعر أن يضع المستمع في حالة من المقارنة والذهول يتجلى فيها المعنى، ويظهر واضحا ومقنعا للمخاطبين.

2.2. تأخير الفاعل وتقديم الجار والمجرور

من مظاهر التأخير التي وظفها الشاعر في سبيل إحداث التأثير في المخاطب تأخير الفاعل وتقديم شبه الجملة، يقول:

طال في الغربة ليلُ الخيل والأطفال

هل من متسع، بعدُ، لأطفال الحمى أن ينزلوا؟

ما الذي ينزف من هذا المدى؟

هل هو قلبٌ مثخنٌ أم أملٌ؟[1]

قدم الشاعر شبه الجملة (في الغربة) على الفاعل؛ لإبراز المكان وأثره في نفسه، فقد سرقت الغربة منه الكثير، وتركت في نفسه الأسى والمعاناة التي لا تغيب عن ذهنه، وبهذا التقديم يفاجئ الشاعر مخاطبه، ويكسر توقعه عندما جاء بشبه الجملة مقدما على الفاعل؛ ليجذبَ انتباهه، ويكمل الشاعر مشهده المأساوي باستحضار الأطفال المصابين بالحمى التي لازمتهم في الغربة وأماكن اللجوء التي تفتقد للرعاية الصحية، وصنع الشاعر من الغربة وحشا لا يرحم وذاكرة تأبى النسيان تستحضر كل فصول المعاناة التي عاشها الشاعر وشعبه.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، سؤالٌ شخصيٌّ إلى القدس، 288.

المبحث الثاني:

(الحذف)

أولى النحاة والبلاغيون قديما الحذف أهمية خاصة على اعتباره سمة من سمات اللغة العربية، فهو مصدر من مصادر بلاغتها، والحذف باب من أبواب النحو. يقول ابن الشجري (ت 542هـ): (الحذف من أفصح كلام العرب؛ لأن المحذوف كالمنطوق به، من حيث كان الكلام مقتضيا له)[1]

وعليه، فالحذف ظاهرة من الظواهر التي تعتري لغة العرب تدعو إلى التشويق، ويحقق مقاصد بلاغية يريدها المتكلم، والمخاطب ينشغل بالمحذوف أكثر من الموجود، ولذلك وظفه الشعراء من أجل التأثير في المتلقي الذي يحاول استحضار المحذوف من النص الشعري، وعودته تُنقص من بلاغة الكلام، ويُنظر إليه بلاغيا على أنه فصاحة، وفي الصمت عن الإفادة زيادة، والنطق أشد ما يكون إذا لم تنطق وأن تمام البيان عدم الإبانة[2]؛ لأنه يثير شوق ورغبة المخاطب في اكتشاف المحذوف.

واشترط البلاغيون والنحاة وجود قرينة لفظية، أو حالية، أو قرائن سياقية تدل على المحذوف حتى يجوز حذفه، وعليه لا بد من وجود الدلالة على المحذوف وإلا كان الحذف تخبُّطا ولغوا لا قيمة له، وفي العصر الحديث أولت الدراسات اللسانية الحذف اهتماما مضاعفا؛ كونه يمثل خروجا عن مستوى التعبير اللغوي العادي من أجل غاية بلاغية، أو أسلوبية.

وعلى ضوء ما تقدم استغل دحبور تقنية الحذف في شعره تاركا للمخاطب المجال للبحث عن الدلالة التي يود الشاعر نقلها إليه، ويبقى المتلقي في حالة شوق لهذا المستتر الذي يدخل اللذة الجمالية بعد وصوله إليه؛ لأنه يعطي المخاطب فرصة المشاركة في إنتاج النص وتأويله، والقارئ بفضل هذه التقنية يكمل المحذوف ويملأ الفراغ الذي تركه له الشاعر[3].

[1] ابن الشجري، الآمالي الشجرية، م2، تحقيق: محمود الطناجي، مكتبة الخانجي، 1992، 123.
[2] بوم، الحسين، اللسانيات والبنى النحوية والتركيبية المقارنة (الجملة العربية نموذجا)إفريقيا الوسطى، الدار البيضاء، 191،2015.
[3] والترج أونج، الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا ومحمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1994، 233-234.

ومن أنواع الحذف التي اعتمدها دحبور في النصوص المختارة، وكانت تشير إلى إمكانياته التعبيرية الأقسام الآتية:

1.حذف المبتدأ (المسند إليه)

يعد حذف المسند إليه من أكثر أنواع الحذف انتشارا في كلام العرب، ويدل على حذفه قرائن متعددة تأتي في السياق، وجاء حذف المبتدأ في النصوص المختارة لأحمد دحبور معبرًا عن غايات دلالية متنوعة، ولرغبة الشاعر في إشراك المتلقي في إنتاج النص والإحاطة بمضامينه، يقول:

صِغَارٌ.. عظْمُهُم هَشٌّ.. بغير كساء..!

أَيَحْتَمِلُونَ بَرْدَ الليل؟ هلْ نَصْرٌ بِهِم يُحْرَز[1]

حُذف المبتدأ في قوله (صغارٌ) وتقديره (أطفال المخيم) وحذفَ الشاعر المبتدأ؛ ليترك للمخاطب البحث عنه ومعرفته، والنظام اللغوي يقتضي وجود مسند ومسند إليه، وغياب طرف من الطرفين يدعو المخاطب بالاعتماد على القرائن الحالية والمقالية إلى معرفة المبتدأ، والقصيدة التي نظمها دحبور تأتي في إطار وصف المعاناة داخل المخيم، وصورة الأطفال الذين كبروا قبل أوانهم، ويعزز السياق المحذوف (أطفال المخيم) ويدل عليه وإن لم يذكر، فكان حذفه أبلغ مع وجود القرائن التي تشير إليه، مثل (عظمهم هش) فهشاشة العظام، وانعدام الكساء هي حال لا تفارق أطفال المخيم، بل هي علامات مَنْ يسكنون المخيم والمنافي وتحديدا الأطفال، وكل تلك القرائن المضمنة في السياق تشير إلى المسند إليه المحذوف، وكان الحذف مشحونا بالمضمون والدلالة، ويُعزِّز تقدير المبتدأ المحذوف (أطفال المخيم) عنوانُ القصيدة (حكاية الولد الفلسطيني) ذلك الولد الذي سيلاطم المخرز، وسيقف رغم هشاشة عظامه

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، حكاية الولد الفلسطيني، 117.

وضعفه أمام الاحتلال ويواجهه؛ لأن الكف في نظر الشاعر ستلاطم المخرز، مخالفا بذلك الاعتقاد والقول السائد (الكف لا تلاطم المخرز) يقول:

أَجَل.. ويضيء هذا النصرُ في الطرقات والأحياءْ

لأن الكفَّ سوفَ تُلاطِمُ المخرزْ

ولن تعجزْ[1]

وينتقل الشاعر في موضع آخر إلى حذف (الأنا) الدالة على المصير الجمعي، يقول:

عائدٌ، يا ديرتي، سبعُ الكرامة

فانشري زغرودة الأختِ الصبيَّةْ[2]

ويقول:

آتٍ ويسْبِقني هوايْ

آتٍ وتسبقني يداي

آتٍ على عطشي، وفي زوَّادتي، ثمرُ النَّخيلْ

فليخرجْ الماءُ الدَّفين إليَّ، وليكنْ الدَّليلْ[3]

إن تقدير المبتدأ في قوله: **عائد، يا ديرتي،** هو ضمير المتكلم (أنا)، وحذْفُ المسند إليه هنا أبلغ؛ ليثبتَ العودة التي تميُّزه كفلسطيني مشرد لم يزل في الشتات محروما من وطنه، ويتسع خطاب الشاعر في

[1] نفسه، 117.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، الإفادة، 135.
[3] دحبور، أحمد، الديوان، م1، العودة إلى كربلاء، 151.

هذا المثال من (أنا) الفردية لتشمل كل الفلسطينيين المشردين؛ لأن المأساة الفردية جزء لا يتجزأ من المأساة الجماعية؛ كما أن الحرمان الذي يشكوه الشاعر ناتج عن الأسباب نفسها التي يعانيها شعبه، وعليه فحذف المبتدأ يعطي الشمولية التي يريدها دحبور لكل أبناء شعبه، ويترك للمتلقي أن ينتج معه الدلالة، وليأخذ المسند إليه كل منْ يعاني الجرح في اللجوء والتشرد، حتى يتسع المجال لنقول: أنا عائد، أو هو عائد، أو الفلسطيني عائد، وعليه منح المخاطب الفرصة ليملأ هذا الفراغ، وهذا ليس عجزا في الشاعر، وإنما رغبة الشاعر في معالجة المعنى معالجة شمولية تترك للغائب حضوره، ونصيبه في التعبير عن نفسه المضطهدة؛ لترابط الصلة بين المحذوف والمعنى.

ويوحي الحذف في المثال الآتي بضيق الدلالة واختصاصها بالشاعر وحده، ويجعل الرجوع همَّه وغايته باتصال ياء المتكلم في (هواي، ويداي) وهنا يجعل مركزية الدلالة في شخصه، يقول:

آتٍ ويسْبِقني هوايْ

آتٍ وتسبقني يداي

إن تقدير المبتدأ المحذوف في السطرين السابقين هو ضمير المتكلم (أنا) الدال على الشاعر، وبعد نضوج الفكر الوطني بضرورة العودة تذوب الأنا الفردية في الجماعة، وتتسع دلالة الضمير (أنا) لتشمل الرغبة الجماعية بعد أن أصبحت فكرة العودة والرجوع غاية كل فلسطيني معذَب، فانصهرت هذه الغايات في غاية الشاعر الفردية التي تعبر عنها وتمثلها.

يقول في موضع آخر:

هذي لحظتي حَقْل عُمرٍ

وجسمي يولدُ الآن مرارًا

جهارًا، ونهارا، ويوافي البريدْ[1]

يقاوم الفلسطيني بجسده العاري ويضحي كل يوم، وهذا لا يزيده ألا ثباتا وتمسكا بالحياة، فالموت في سبيل الوطن انبعاث جديد له، لذلك حذف المبتدأ (هذا) لقرب جسده واستعداده للتضحية في سبيل حريته التي يسعى إليها، وجاء الخبر (جسمي) معرفا بالإضافة لياء المتكلم العائدة على الشاعر الذي يمثل لسان حال شعبه، وجزءا لا يتجزأ من التضحية، كما أبقى الشاعر الأهم في سبيل غايته للحرية وهو جسده، وكأنه يريد أن يقول: وهل هناك ما هو أعزُّ وأغلى من هذا الجسد ليقدِّمَ في سبيل نيل الحقوق؟.

بناء على ما تقدم، فإن حذف المسند إليه يُسجَّلُ لإمكانيات دحبور التعبيرية التي يتلاعب فيها بين المسند والمسند إليه، أو البناء التركيبي الذي يُسقطُ فيه المسند إليه معتمدا على دلالة القرائن التي تحمل القارئ لمشاركته في إنتاج النص، وعلى مخزون القارئ المعرفي، وحضوره مع الشاعر الذي يعبر عن القضية التي تجمع بينهما، وبين كلِّ من يشعر بالحرمان، وتأبى إنسانيته معاناة المعذَّبين، ليشمل الشعور الإنساني الذي يتجاوز حدود الشاعر وشعبه.

2. حذف الخبر (المسند)

ويحذف المسند من التركيب الإسنادي أيضا إذا دلَّت عليه قرينة، أو دلَّ عليه السياق، وفي هذا يقول القزويني: (أما تركه فلنحو ما سبق في باب المسند إليه، من اختبار تنبه السامع عند قيام القرينة، ومن الاختصار والاحتراز من العبث على الظاهر)[2] أي لا يكون للحذف معنى إذا لم يكن في الكلام ما يدل على المحذوف، ويشير إليه.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، كل ما لا يرام، 60.
[2] القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة: المعاني والبيان والبديع، 39.

وجاء حذف المسند في النصوص المختارة للشاعر لأغراض ومقاصد تضيف الفائدة للسامع، وتشركه في إنتاج النص، يقول:

أين أهلي؟

فَلسطينُ قائمةٌ ما أقامت فلسطينُ

والفقراءُ فلسطينُ

والأنبياءُ فلسطينُ

والمقبلون...[1]

حُذِفَ خبر المبتدأ (المقبلون) جوازا، وترك الشاعر للمخاطب تقدير الخبر، وهو (أهلي) أي أهل فلسطين، وما يؤكد على هذا المحذوف هو أنَّك عندما تستذكر الأنبياء تستحضر أرض فلسطين، وعندما تستحضر فكرة الرجوع والمقبلين تستحضر أهل الحق المسلوب، وهم أهل فلسطين. وفي مثال آخر:

وها أنا، من يومها

أركضُ في عواصمِ البلادِ شبْه ميِّتٍ[2]

تقدير الخبر المحذوف هو (تائهٌ) أي أنا تائهٌ من يومها، فجاء حذفُ الخبر أبلغ من ذكره؛ لأنه يتيح للمتلقي اللذة الجمالية في معرفة المحذوف، ومعرفته تتم من خلال السياق الذي يعبر عن مأساة الشاعر التي تنطبق على كل فلسطيني مشرَّد تائهٌ بين العواصم وأماكن اللجوء، وعليه فتقنية الحذف هنا تدق وعي المتلقي، وتشحنه بالدلالة، وتوجه سلوكه، يقول:

وفي كل متّسعٍ أو مضيقْ

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، اسمه يحيى، 216.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، مطالع مهدورة، 239.

اسمنا واحدٌ، والطريقْ...[1]

حذف الشاعر الخبر في قوله (**والطريق**) وأبقى الباب مفتوحا لمشاركة الذاكرة عند المشردين الذين تجرعوا الحسرة من كأس الغربة والتشريد في صنع الدلالة وتقدير الخبر المحذوف، وجاء السياق محمَّلا بالإيحاءات التي تشير إلى الخبر المحذوف، وتقديره (طويلٌ) أي أن طريقه طويلٌ يحتاج إلى إيمان بقرب نهايته رغم صعوبته، والمقصود بقوله (**اسمنا واحدٌ**) هو المعذَّب، والمشرَّد الذي يقاسم الشاعر الألم والحسرة، ونستدل على ذلك من قوله الذي سبق المثال:

هل تَرى مَا أراه

يَا أخًا أمُّهُ لم تلدني

نحن لسنا وحيدينِ

يتجاوز هذا الرفيق الاشتراك معه في الاسم والشكل إلى شريكٍ يتوحد مع الشاعر في رحلة العذاب إلى الحرية، لذلك فالطريق إلى هذه الغاية ليس مستحيلا، لكنه طويلٌ يحتاج إلى الصبر والثبات، فكان حذف الخبر داعيا للمتلقي من أجل المشاركة ونبش الذاكرة المتألمة حول التهجير والمنفى، وما يستدعي ذلك من رغبة تجمع بين الشاعر ومن يشترك معه في هذا المصير من أجل الانتفاض والنهوض، وشق هذا الطريق الطويل والمحفوف بالمخاطر والتضحيات، إلى الخلاص والتحرر من الاحتلال. وتلتقي هذه الدلالة مع عنوان القصيدة (**اسمنا واحدٌ والطريق**) الذي شدَّ المتلقي وأبقاه في حالة حوار مع النفس باحثا عن استيفاء المعنى الذي يخفيه الخبر المحذوف.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، اسمنا واحد والطريق، 200.

3. حذف الحال

يعد حذف الحال من أشكال إشراك المتلقي في إنتاج النص؛ لأنه يفتح الباب على مصراعيه أمام المتلقي ضمن القراءة الضمنية للنص الغائب للمشاركة في صنع الدلالة، ولجأ دحبور إلى هذه التقنية ليوحي للقارئ الكثير مما يريد أن يصوره، أو يريد توصيله عن المعنى المختزن في المحذوف، يقول:

بات يصغي... ثم لم يعُدِ

لم يكذِّب خبرًا

إنما

عَاد عوَّادٌ إلى صفدِ[1]

حذف الشاعر الحال (منتصرًا) ليترك للمتلقي الفرصة للتفكير كيف سيعود عوَّاد إلى وطنه المحتل وحاله عندما يعود إلى صفد بلده التي هجِّرَ منها، والقرينة التي تشير إلى الحال (منتصرا) المحذوفة لفظة (صفد) التي تعني للمشردين الوطن والعودة؛ لأن صفد وما يحيط بها من مدن الجليل الأعلى كانت أول ما تمَّ احتلاله، والعودة إليها لا تكون إلا بالانتصار، فترك للمخاطب أن يقدر الحال بعد أن يربط بين هذه الدلالات مع الأخذ بعين الاعتبار دلالة صيغة المبالغة في الاسم (عوَّاد) كثير العودة، وعليه ستكون هذه العودة عودة المنتصر لا الزائر أو المتسلل، فجاء الحال (منتصرا) ملبيا للحالة النفسية، والهمة العالية للشاعر. وفي موضع آخر يقول دحبور:

كنتُ أسعى إلى غير ما موعدٍ

وأصرُّ على أن لي أحدًا في انتظاري

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، الحزينة، 149.

من شقوقِ الوجوهِ تطلُّ العيون وتبرقُ

من أينَ هذا؟[1]

تقدير الحال المحذوفة هنا (ثائرةً) هذه الثورة التي شقت عن نفسها من تلك الوجوه المتعبة، وخرجت خروج الثائرين الرافضين من شقوق الأرض ضد المحتل، ولتعيد الأمل للمبعدين، وتحطِّمُ أسوار الفصل والعزل لتعانق المنتظرين في الوطن المحتل، كما جاء في قوله: **وأصرُّ على أن لي أحدا في انتظاري**، وأورد دحبور في السياق مصاحبات لغوية تدلل على الحال المحذوفة، مثل (تطل، شقوق، تبرق) التي تتوافق مع الحال (ثائرة) فالثورة تتشكل في الخنادق ثم تشق عن نفسها؛ لتطلَّ معلنة عن نفسها في وجه المحتلين، كما يطل الأمل بالنصر من شقوق الوجوه المتعبة التي تخفي ثورتها على الغاصب.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، رفة جفن، 210.

المبحث الثالث:

(الضمائر ودلالاتها)

تعد الضمائر من أدوات الربط في النص، تربط بين أجزائه، وتسهم في توجيه الدلالة، وهي كما أشار محمد فتوح (تمثل أعصاب النص الشعري)[1]. ويشكل الضمير وحدة مورفولوجية صرفية مستقلة ذات معنى محدد لا تتصل بسوابق، أو لواحق لها خصائصها الدلالية البلاغية الخاصة بها.

كان للضمائر في الخطاب الشعري لأحمد دحبور سواء الدالة على الغائب، أو المتكلم، أو المخاطب حضورٌ بارز، وظفها الشاعر في سبيل تحقيق غاياته الفنية، أو الحالية، ويظهر من خلال النصوص المختارة للشاعر عنايته بالضمير فبنى عليه نصه الشعري محددا طبيعة التواصل بينه وبين المخاطب من جهة، والمرتكز الذي سينطلق منه إذا كان في حالة المتكلم، أو الغائب، أو المخاطب من جهة ثانية، وهذا التنوع يسهم في تحقيق التماسك النصي للقصيدة. فتقوم ضمائر المتكلم والمخاطب بالإحالة إلى خارج النص، في حين تُحيل ضمائر الغائب إلى داخل النص[2]، وعليه تعمل الضمائر على توجيه المتلقي، وتنظيم الدلالة في النص الشعري. وفي دراستي للضمائر سأعرض لأثرها الواضح في توجيه الدلالة، وتماسك النص:

1. ضمير المتكلم

إن توظيف ضمير المتكلم نوعٌ من تجميع الذات أمام المقابل الآخر، يستند عليه الشاعر في سبيل التأكيد على الصلة التي تجمع بينه وبين المتلقي ، وهذا الأمر تعرضنا له في الاستراتيجية التضامنية، وفي النماذج المدروسة من شعر دحبور نجده قد استند على ضمير المتكلم؛ لتقوية الذات، ولخلق المشاركة والتفاعل بينه وبين المخاطب، ولأغراض أخرى سأقف عليها بالتحليل والتوضيح، يقول:

[1] ينظر: فتوح، محمد، جدليات النص، مجلة عالم الفكر، م22، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 41.
[2] ينظر: الشمري، آمنة ، وظيفة الضمير التركيبية والدلالية في شعر النابغة الذبياني وطرفة بن العبد، ط1، مكتبة آفاق الكويت، 2013، 25.

فأنا المطعونُ بكلِّ حراب الأهل على كلِّ الساحاتْ

وأنا المتناثرُ لحميَ بين الأسنان المنثورةِ في المدنِ[1]

جاء ضمير المتكلم (أنا) المفرد معبرا عن الألم الذاتي الذي يعيشه الشاعر والمنصهر في المأساة الجمعية للشعب، ويعمُّ هذا الإحساس كلَّ أبناء شعبه الذين تعرضوا للاضطهاد ووقعت بحقهم المجازر من القريب والغريب داخل وخارج وطنه، حتى أصبح فيها الفلسطيني مهدور الدم منثور اللحم، وهنا يضمن الشاعر خطابه لوما وعتابا للأهل الذين أسهموا بشكل أو بآخر في نزيف الدم الذي لا يتوقف، فكان ضمير المتكلم المفرد أساسا مهما في توليد الدلالات وتحريكها في ذهن السامع الذي أصبح جزءا من الأنا الشعرية التي تمثله في هذا المصير، وهذا الحال .ويقول في موضع آخر رابطا بينه وبين المخاطب:

النهر، إلا أن يجفَّ سؤالُ وأنا كلامٌ فيه سوف يقال

ما كنت لغزا، بل أنا متشردٌ حينًا، وحينًا صائد جوَّال[2]

جاء ضمير المتكلم (أنا) في محل رفع مبتدأ وخبره نكرة (سؤال، كلامٌ، متشردٌ) للدلالة على دوام المعنى واستمراريته وملازمته للمبتدأ، أو ما يعرف بلزومية العلاقة بين المبتدأ والخبر، وهذا ما يتطابق مع حال الشاعر وقصده الرامي إلى تلازم الكلام، وكان ضمير المتكلم المفرد رابطا بين الشاعر والمخاطب، ولم ينحرف عن حال المتكلم الذي حافظ على شد انتباه السامع والانصهار معه في المعنى المقصود.

ويتحول دحبور من الأنا الشعرية في خطابه إلى خطاب المتكلم الجماعي؛ من أجل الالتحام بالمخاطب، وجعله أكثر استجابة وتأثرا بالنص، يقول:

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، عيني يا عيني وطني، 150.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، مولود السماء، 373-374.

يا مطرْ

نحنُ لم نبخلْ علينا يا مطرْ

بل جَعَلنا حجر الأرض ربيعًا في يَدَيْنا...

هُوَ ذَا فضْلُ الحجرْ[1]

يخاطب الشاعر المطر الذي يرمز للحرية، هذا المطر الذي يُنتظرُ منه الربيع، وربيع الشاعر حجرٌ يغذِّيه المطر، ليصبح سلاحا يتسلح به الفلسطيني ضد الاحتلال، وفي نهاية المقطع يورد الشاعر الضمير (هو) مؤكدا للمخاطب هذا السلاح الذي يعرفه ويطمئن إليه كسلاح تنجبه وتصنعه الأرض من ذاتها في سبيل التحرر، وانتقل دحبور من ضمير المتكلم الفردي إلى ضمير المتكلم الجمعي؛ ليحوِّلَ الرغبة في الخلاص والتحرر إلى إحساس عام يطلبه كل الفلسطينيين، وتشترك الطبيعة فيه. وهنا لا أجد فرقا بين الأنا الفردية التي يمثلها الشاعر، وبين ضمير المتكلم الجمعي؛ بسبب الشعور الجمعي الذي يسيطر على الشاعر من جانب، والقضية التي يتناولها الشاعر ويذوب فيه المتلقون من جانب آخر.

2.ضمير المخاطب

يلجأ الشاعر إلى توظيف ضمير المخاطب للمصارحة والمواجهة بينه وبين مخاطبه مباشرة بدل التلميح، واستند دحبور على ضمير المخاطب في بعض المواضع؛ لتحديد طبيعة التواصل بينه وبين المخاطب من جهة، ولتوجيه الدلالة من جهة ثانية. ومن الأمثلة على ذلك قوله:

هل أنتَ معي "هنا" أمامي؟

والليل نهارُ فلفلٍ بالعسلِ

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، استسقاء، 90.

هل كلُّكِ لي؟

وليس لي من أملِ

أم نارُكِ، وحدها، غرامي؟

أصطكُّ عليكِ

أنهب الأرضَ بنهرٍ من لهبٍ

وفي حريقي أجَلي

لا أملكُ نعمةَ السلامِ

في الجبِّ أنا.. حذارِ أن تنتشلي

والذئب يخبُّ في عظامي[1]

يحمل النص شعورا طاغيا بالخيبة، فهذه القصيدة جاءت في ديوان جيل الذبيحة هذا الجيل الذي رأى النور بعد الحرب العالمية الثانية وشهد الهزائم العربية المتوالية[2]، وأورد الشاعر الضمائر (أنتَ، كلك، نارك، عليك، تنتشلي) لإثارة المتلقي، وتحريك النص نتيجة هذا الانسجام في التوزيع والتدرج في ضمائر المخاطب، فجاء ضمير المخاطب البارز (أنت) موجها إلى أخيه العربي الذي يشاطره الألم، وجاء هذا الخطاب مستغربا بإيراد الاستفهام الذي حرك شعور المخاطب، وأظهر استغراب المتكلم الذي يفترض أن يكون المخاطب معه، وهذا يحتم على المخاطب المواجهة، والإجابة حتى يزيل استغراب الشاعر الذي يسعى لإقناعه واستمالته. ويتخذ هذا الخطاب المباشرة وقوة الصوت كأن الشاعر ينظر في عيني المخاطب

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، خيبة، 318.
[2] ينظر: عتيق، عمر، الأديب أحمد دحبور، مؤسسة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، ج3، 63.

بدلالة اللفظين (هنا، أمامي) اللذين يستحضران مشهدا مكانيا يثير المتلقي ويحمله للأرض المسلوبة من أجل المواجهة والمكاشفة، وربط الشاعر الدلالة في النص بضمائر المخاطب وجعلها قطعة واحدة في (كلُّكِ، نارُك، عليك) لتشكِّلَ إيقاعا منتظما ناتجا عن التكرار، وقد وجه دحبور خطابه في الأمثلة السابقة إلى فلسطين عشق القلب ومهبط الفؤاد، فالشاعر وحده من يستحق أن تكون كلها له، وهو الوحيد الذي يتحمل في سبيلها نار البعد ومرارة الحرمان، وهو الوحيد الذي بلغ منه الشوق مبلغا يتجاوز حب الذات، فجاء الضمير في الكلمات السابقة مؤكدا على هذا الحب والانتماء الذي يشغل الشاعر، وهو خطاب متواضع متذلل يشبه تذلل العاشقين وانكسارهم. ويكتمل الربط الدلالي بين أجزاء النص مع قوله: (**حذار أن تنتشلي**) في ختام المقطع؛ ليؤكد أن الثمن وإن كان نارا، أو حريقا في غرام من يحب فإنه لا يضير الشاعر. كما أن البقاء في الجُبِّ من أجل من يحب أفضل له بكثير من أن تنتشله أيدٍ ضعيفة تسلمه للاستسلام والخضوع، ويؤكد ذلك بقوله:

وفي حريقي أجلي

لا أملك نعمة السلام

في الجبِّ أنا.. حذارِ أن تنتشلي

يتقارب حال الشاعر مع حال سيدنا يوسف عليه السلام مع إخوته إلا أنه يفضل البقاء في حسرته الخانقة التي تشبه الجبَّ الذي أُلقي فيه سيدنا يوسف عليه السلام، وهذا الألم الذي يعيشه الشاعر منتظرا مَنْ يحب ومتمسكا بالأمل أفضل له بكثير من الخروج للهوان والاستسلام الذي ينتظره. وجاءت الضمائر السابقة في بنية متجانسة ومتآلفة مع البنية الدلالية لتحملَ المخاطب إلى الاقتناع بالمعنى الذي يحمله الشاعر في صدره.

ويقول دحبور في موضع آخر:

اضربْ ما شئتَ

ولن أتنكر للألمِ

فدمي

هو ما يتلألأ تحت الشمس الآنْ

وفمي

هو ما يستصرخ في البريَّة أشلاء الوجدانْ

فاضربْ ما شئتَ

ودعني أكشفُ أسراري[1]

جاء ضمير المخاطب وتقديره (أنت) موجها للمحتل الذي لا يعرف إلا لغة الضرب والقمع ضد من يطالبون بحريتهم، وجاء السياق دالا عليه وإن لم يذكر صراحة، فالضرب ينتجُ الألم الذي سيغذي به الشاعر ثورته على المحتل، كما يشير فيما بعد (**سأغذي من جسدي ناري**).

3. ضمير الغائب

يلجأ الشاعر في كثير من الأحيان للاختفاء والهروب من الذات وراء السرد الذي يتيح له مجالا واسعا للتعبير عن مكنونات نفسه، وبالرجوع إلى النماذج المدروسة نجد دحبور قد أورد ضمائر الغائب المفردة، وضمير الغائب الجمع التي تحيل الحدث إلى الزمن الماضي، يقول:

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، كشف حساب، 388.

زرعتُ في الجرح عيني

يُضيء وجه المخيمْ

يَقول لي: لا تُصالحْ

يقول لي أَنت ملزمْ

إنَّ الدِّماءَ لا تسامحْ

فَهل تُسدِّدُ ديني؟[1]

جاء الفاعل في الفعل المضارع (يقول) ضميرا مستترا جوازا تقديره (هو) وهو ضمير مفرد غائب مذكر يعود على صاحب المقولة المشهورة كليب الذي قُتِلَ غدرا، وأوصى أخاه الزير سالم بالثأر وعدم المصالحة، فأضمر الشاعر الفاعل لوجوده في ذهن المخاطب، ولوجود قرائن لفظية (لا تصالح، لا تسامح، تسدد ديني) التي تشير إلى صاحب المقولة المرتبطة برفض الظلم، ودعت لمواجهة الطغيان الذي يفرض على الإنسان، واستخدام تقنية الضمير المستتر يكسب الدلالة قوة، ويترك للمتلقي فرصة التأمُّل والتذوق من خلال ربط النص الداخلي بخارجه. وفي مثال آخر يقول:

يَا غَدنا، يا غد الغد، فلتبتدئْ

لقد نام عُمْرا، وآن له أن يفيق الجبلْ[2]

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، العين في الجرح، 121.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، ثلاثية لهذا الدم، جنسية الدمع، 278.

وجه دحبور خطابه للغد الذي يقصد به الحرية والانعتاق من الاحتلال، وحوَّلَ خطابه المباشر من قوله: **(يا غدنا)** إلى ضمير الغائب في قوله (لقد نام عمرا) العائد على الحق المتمثل في الرجوع للوطن فجاء ضمير الغائب (هو) عائدا على هذا الرجوع الذي نام عمرا، وضيَّع أعوما من حياة المشردين ولم يذكره الشاعر، وترك ضميرا عائدا عليه؛ لأنه أصبح معروفا للمتلقي، ويعكس هذا التغيير عطش الشاعر للمستقبل الذي سيريحه من الغياب والغربة التي أرهقته، وفي توظيفه لضمير الغائب في المثالين السابقين ينقل الشاعر تجربته المؤلمة والمحفورة في ذاكرته خارج وداخل وطنه.

المبحث الرابع:

(الأساليب الإنشائية)

الأسلوب الإنشائي هو الكلام الذي ليس له نسبة في الخارج (الواقع) أو لا تقابله، ويقابله الخبر[1] ولا يقال لصاحبه أنت صادق، أو كاذب، وينقسم إلى قسمين: إنشاء طلبي وهو الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، وأنواعه: الأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء، وإنشاء غير طلبي لا يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، وصيغه: المدح، والذم، وصيغ العقود، والقسم، والتعجب، والرجاء[2]. ويتبع الشاعر أساليب معينة لإيصال معناه وما يريد إلى ذهن المتلقي. لذلك، فالأسلوب يمثل مذهب الشاعر في صياغة عباراته لتخرجَ في شكل جديد وجذاب يترك أثرا في ذهن السامع، وعليه سأقف على هذه الأساليب في النماذج المختارة من أجل الكشف عن وظيفتها اللغوية ودلالاتها البعيدة، وعن قدرة الشاعر ومهاراته الفنية في استثارة المخاطب.

وكان الإنشاء الطلبي الأكثر استخداما في أعمال دحبور عموما وفي النماذج المدروسة خصوصا. وعليه ستتناول الدراسة الإنشاء الطلبي بأساليبه المختلفة؛ حيث تباينت نسب توظيف هذا الأساليب في أعمال أحمد دحبور بما يتلاءم مع حالة المخاطب فخرجت في كثير من الأحيان عن معناها الحقيقي لمعانٍ أخرى تحتمل دلالات مقصودة.

1. أسلوب النداء

هو طلب المتكلم إقبال المخاطب بحرف من حروف النداء المعروفة (آ، أي، يا، أيا، هيا، وا)[3] ولكل حرف منها استعمال خاص. وقد يخرج النداء عن معناه الحقيقي إلى معنى فرعي آخر يكشف عنه السياق. وفي دراستي للنماذج المختارة من أعمال أحمد دحبور وقفت على المواضع التي كان للنداء فيها دلالة عميقة، ومقصدية بعيدة يسعى الشاعر لتوصيلها وشحن المخاطب بها، يقول:

[1] السامرائي، إبراهيم عبود، الأساليب الإنشائية في العربية، ط1، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007، 64.
[2] ينظر: الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، 69-70.
[3] ينظر: الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، 89.

يا أولادَ إبراهيمَ

من منكم فَداه خروف معجزة السماءِ؟

يا طفلُ أنتَ معذِّبي

يا ديرتي ما لِكْ علينا لومْ

لا تعتبي.. لومكْ على منْ خانْ[1]

ورد النداء في ثلاثة مواضع (يا أولاد، يا طفل، يا ديرتي) وحمل في كل موضع دلالة مختلفة، ولكنها تلتقي في نهاية المطاف لتشكل وحدة دلالية متناسقة. وقد خرج النداء في المثال السابق عن معناه الحقيقي؛ ليفيد معنى آخر كشف عنه السياق، ففي قوله (يا أولاد إبراهيم) ليس المقصود طلب معرفة من افتداه ربه بالذبح العظيم؛ لأنه معروف للشاعر ولنا، ولكن الشاعر ذهب لمعنى أبعد من ذلك هو عقد المقارنة بين حالين متناقضين: فسيدنا إبراهيم امتثل للرؤيا التي رأى فيها أنه يذبح ابنه، وعندما أراد أن ينفذها افتداه الله فانتصرت الحياة للإنسان حتى يكمل رسالته على هذه الأرض، وبرزت من خلالها رحمة الله بعباده وبقيمة الإنسان، أما الحال الثاني فهو الحال المغاير تماما فالإنسان هو القربان الذي يقدم من أجل حريته وأرضه، وهذا لا يعني بالضرورة أن الشاعر، أو شعبه يهوى الموت، ولكنه يصبح أمرا لا مفرَّ منه ما دام موجودا على هذه الأرض التي عادلت روحه، بل وتجاوزتها ولذلك تستحق التضحية بأغلى ما يملك الشاعر.

وجاء النداء في سياق الاستفهام (**مَنْ منكم فداه خروف معجزة السماء**) الذي عَمل على تكامل وانسجام الدلالة، فعندما بدأ الشاعر بقوله: (**يا أولاد إبراهيم**) رَمزَ إلى تلك القرابة المباشرة بأولاد سيدنا

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، خروف العيد، 182-185.

إبراهيم إسماعيل وإسحاق عليهما السلام. ويستحضر الشاعر الموقف والمحنة التي مرَّ بها سيدنا إبراهيم مع ابنه إسماعيل ، والأسئلة التي كان يطرحها عليه ابنه إسماعيل التي تتشابه مع حالة التساؤل التي عاشها الشاعر وهو طفل يكثر السؤال عن واقعه الأليم الذي يفرض عليه التضحية الدائمة وأن يقدم نفسه قربانا من أجل تحرير وطنه، وعليه يلتقي الشاعر مع سيدنا إسماعيل في حالة التساؤل عن التضحية في سنٍ مبكر إلا أنه ثمة اختلافٌ بينهما وهو أن سيدنا إسماعيل لم تجبره ظروفه على التفكير بالتضحية ولم يعش طفولة مشردة ينتابها الشعور بالخوف الملازم، وإنما استجاب لرؤيا أبيه ثمَّ افتداه ربه بذبحٍ عظيم، أما دحبور فنشأ في ظروف قاهرة منذ الولادة جعلته يفكر في التضحية مبكرا من تلقاء نفسه دون أن ينتظر فداء له من أحد. كما وظف الشاعر النهي في إطار النداء ليسهم في تأكيد المعنى بعد أن كرر النداء للمرة الثالثة (**يا ديرتي ما لك علينا لومْ**) والشاعر يوجه خطابه لوطنه (ديرتي) ألَّا تلومه بعد أن قدم روحه فداء له كما قدمها من قبل أبوه سيدنا إسماعيل عليه السلام، وهو لا يتحمل ذنب من خانوا الوطن أو امتنعوا أن يقدموا شيئا من أجله، وعليه يطلب من ديرته ألا تعاتبه بذنب غيره، فجاء النهي الذي أعقب النداء مؤكدا وداعما لهذا المعنى، وجاءت المواضع الثلاثة متصلة بحرف النداء (يا) الدال على القريب، سواء القرب المادي كما في قوله: (**يا طفل، يا ديرتي**) أو المعنوي كما في قوله:(**يا أولاد إبراهيم**) رغم بُعد الفترة الزمنية الفاصلة، فلم يستخدم النداء بعموم اللفظ، بل جاء المنادى مضافا؛ لمعرفته به، أما في قوله (يا طفل) جاء النداء بعموم اللفظ دون أن يخصص أحدا؛ ليشمل كل أطفال شعبه المقهور الذين يُقدَّمون وسيُقدمون قرابين من أجل الوطن. أما المنادى في قوله:(**يا ديرتي**) فجاء مضافا لياء المتكلم؛ للدلالة على قرب الوطن من قلب الشاعر، والتصاقه به. ويوظف الشاعر النداء في موضع آخر لينبِّه ذاته ويحذرها من الخطر المحدق بفلسطين، يقول:

سلاما أيها البرُّ الذي يجتره الأسر الطويلُ

قتالا أيها البرُّ المُعادي

نرى معرِّفة الصباح

تجيء شاكية السلاحِ

وطائرا يهوي ويصعد

في فضاءِ دمٍ يردِّدُ: يا بلادي،

يا بلادي،

يا بلادي[1]

جاء النداء منبِّها لذات الشاعر ومذكرا بالخطر المحدق بوطنه، وجاء تكرار المنادى (يا بلادي) رابطا للدلالة بين الأسطر الشعرية ومشحونا بالاضطراب والتوتر الذي سيطر على نفسية الشاعر. وعليه كرر النداء لتأكيد هذا الهم في ذاته أولا، ثم في نفس المخاطب ثانيا، مما يجعل قضية الوطن تحتل الأهمية الأولى عند المتلقي، وتطفو على سلم أولوياته كلما عمل الاحتلال على إغراقها.

ويحذف دحبور أداة النداء في بعض الأحيان؛ للتدليل على قرب المنادى منه، كما في قوله:

أبا الأمين أعِنّي إن بـــي جـــبلا يمشـــي إليك، فأوصـــله إلى الدارِ

قد كنت جار الأسى، دمعا على حدثٍ وأصبـح المـجد يزهو أنه جـاري

أَبا الأمـــين: أعنّي إن ناصـــرة من غير وجهك تعي جرح مشواري[2]

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، نهاريا، 367.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، من يوصل الجبل، 259-262..

قصد الشاعر بالمنادى في قوله (أبا الأمين) الشاعر الفلسطيني توفيق زيَّاد الذي وافته المنية في حادث سير، ويأخذ قربه من دحبور شكلين: الشكل الأول قرب معنوي يتمثل في صديق الجرح النازف فلسطين الذي عبر عنه زيَّاد في كثير من شعره المقاوم، فكان صوته يزيد دحبور قوة ومواصلة، والشكل الثاني قرب مكاني فقد كان توفيق زياد يسكن الناصرة القريبة من حيفا، فاجتمع الجرح واجتمع المكان في نفس ملتهبة وحزينة على فراق جار الأسى والألم المشترك، فكان حذف حرف النداء أبلغ من ذكره؛ لأنه يبين قرب تلك العلاقة بين شاعرين جمعهما الجرح والمكان.

وفي موطن آخر خرج النداء للتعبير عن الشوق والحنين كما في قوله:

أَكان أخَّرني ربُّ الجنودِ، وقد

هللتُ يا كرملي، سِرْ إنني سارِ[1]

الكرمل جزء لا يتجزأ من الشاعر، فجاء المنادى مضافا إلى ياء المتكلم؛ ليوطد هذه العلاقة التي تجعل من الكرمل الأسير روحا تسكن جسده. وفي موضع مشابه نجده محبا مخلصا لحيفا حتى نزلت منزل الأم في القلب يقول:

دُلَّني يا ولدي

يا سيدي

يا جَدُّ:

رُبَّ حيفا أنْجَبَتني

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، من يوصل الجبل 260.

فلماذا إن رفعت الصوتَ: "يا حيفا"

تنزَّلْتُ إلى وادي الملامة؟[1]

يجهر الشاعر بحبه وانتمائه لحيفا، وبدا ذلك في ارتفاع صوت الشاعر مناديا أمَّا أنجبته اسمها حيفا؛ ليظهر تعلقه بها، ومكانتها الكبيرة في قلبه، حتى أصبحت بمثابة الأم التي ولدته، ونراه في نهاية القصيدة يبعث رسالة اطمئنان لوالدته الراحلة عن أمه (حيفا) التي تشبهها، وجاء المنادى في (**يا طيورا، يا وحوشا**) نكرة غير مخصصة لتشمل كل طيرٍ وكل وحش حتى يحمل رسائل الشاعر الكثيرة التي أثقلته بها حيفا إلى أمه التي رحلت قبل أن تودَّع حيفا بنظرة أخيرة أو أن تُقبر قربها، فجاء المنادى عاما حتى يتجاوز التبليغ حدود الوطن الأسير لكل المنفيين والمشردين، وتعبيرا عن فرحة الشاعر التي تحتاج إلى أكثر من حامل ينقلها بعد زيارته لمدينته الضائعة:

يا طيورًا طائرةْ

يا وحوشًا سائرةْ،

بلِّغي دمعةَ أمِي

أنَّ حيفا لم تزلْ حيفا

وأني أسأل العابر عنها في ربوع الناصرةْ[2]

وجاء النداء في موضع آخر معبرا عن التحسر والشوق للمفقود، يقول:

يا وطنا مُودوعةً أمانيَّ لديكْ

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، وردة للناصرة، 244-245.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، وردة للناصرة، 247.

ماذا لو انتظرتني؟

كبا الجوادُ..! لا تغِبْ

معي هويةٌ إليك يا روحيَ يا عينيَّ لا تغبْ[1]

خرج النداء في قوله: (يا روحي، يا عينيَّ) إلى التحسر، والتعبير عن اللوعة التي تنتاب الشاعر على وطنه، ثم تمنى عليه ألا يضعف، أو يغيب. وفي موضع آخر جاء النداء متضمنا تناصا تاريخيا مع قول النبي صلى الله عليه وسلم (صبرا آل ياسر) يقول:

مَرْحبا يا آلْ ياسر

أبشروا يا آلْ ياسرْ

قلتُ: في فوَّارةِ القيظِ يجيءُ الفاتحونْ[2]

دلَّ النداء في قوله (يا آل ياسر) على القرب وتشابه الحالين بين آل ياسر والشاعر، فآل ياسر عُذِّبوا في بداية الدعوة حتى يرجعوا عن الدين والمبدأ الذي اعتنقوه وآمنوا به، وهذا حال الشعب الفلسطيني الذي اعتنق فلسطين والرباط فيها، ويعاقب ويهجَّر بسبب هذا الحب وهذا التمسك بها، كما أوجد الشاعر من خلال النداء تشابها آخر بين الحالين: وهو انتصار آل ياسر بالثبات على المبدأ، وانتصار الشعب الفلسطيني بإيمانهم الراسخ بحتمية النصر وإن تأخر، وهذا ما يصرح به الشاعر في المقطع التالي:

وأراهم يعبرونْ

قُلتُ عن طيرِ الأبابيلِ، وعن ريحِ المنونْ

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، اعترافات حزيران، الخيال والجواد المحتضر، 97.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، البشارة، 114.

إنَّها تنهضُ من مرجِ ابن عامرْ

إنَّها تبْزغُ من كلِّ الشجونْ

ويعبر الشاعر عن رفضه للوصاية التي لا تحفظ حقا، ولا تعيد وطنا، يقول:

يا أيُّها العمُّ الموكَّلُ بالوصاية والرقابةْ

يا أيُّها العمُ المصعِّرُ لهجةَ المذياعِ في حُمَّى الخطابةْ

عشرون تكفي.. شبَّ هذا الطفلُ[1]

جاءت وصلة النداء (أيها) بين أداة النداء والمنادى (العم) المعرَّف بأل التعريف وأكسبته مزيدا من التعريف والقصدية التي يعبر فيها الشاعر عن غضبه وازدرائه هذا الوصي المتسلط الذي نصَّبَ نفسه وصيا ورقيبا على فلسطين، وأورثها للاحتلال. ويكرر النداء في السطر الثاني معلنا عن رفضه لهذا الاحتلال وهذه الوصايا التي تلتهب عبر المذياع ولكنها لم تعد تنفع؛ لأن هذا الطفل شبَّ وكبر وتكفلت سنوات العشرين له في المخيم أن تُنضج رؤيته وفكره المقاوم والرافض لأشكال الوصايا والاحتلال، وهذه رواية أهل المخيم كما جاء في عنوان القصيدة. ويوظف الشاعر نداء بعض الأماكن ليستحضرَ من خلالها دلالات بعيدة، كالتقصير والتخاذل، يقول:

يا كربلاءُ، تفور فيَّ النار

أذكر كيف تنقلبُ الوجوهْ

ورأيتِ من باعوكِ

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، رواية المخيم، 125.

باعونا معًا[1]

نادى الشاعر كربلاء ليثيرَ المخاطب وليس لتذكيره بالأحداث التاريخية المتعلقة بمقتل الحسين عليه السلام، وإنما لحمل المخاطب إلى دلالات أخرى، فكربلاء تشبه الكثير من الأماكن والدول في زمن دحبور التي كثرت فيها الخيانة وضاع منها الوفاء، فحال الشعب الفلسطيني الذي تُرِكَ وحيدا في معركته وهُدِرَ دمه كحال الحسين وأهله، والحصار والألم هو نفسه في المثالين وإن فصلت بينهما فترة زمنية طويلة إلا أن البطولة لا تعرف زمنا محددا، فرفْضُ الفلسطيني للاستسلام وعدم الخضوع هو نفسه رفض الحسين للذل والاستسلام، والموت في الحالين إعلان عن حياة جديدة، وبداية نهوض لا يعرف الاستسلام، وهذا واضحٌ في المقطع الأخير من قوله: (**باعونا معا**). كما حملت أداة النداء (يا) دلالتين: الأولى دلالة بعيدة تتمثل في البعد الزمني الفاصل بين المثالين، ودلالة معنوية قريبة تتمثل في تشابه الحالين حال الحسين عليه السلام وحال الشعب الفلسطيني في الصمود، وعدم الخضوع والاستسلام، فأدَّى حرف النداء حالة من الانسجام والتناغم بين الدلالتين وقرَّبَ البعد الزماني والحالي وربطه بالحاضر من خلال القرب المعنوي بين الحالين، واستحضاره في ذهن المتلقي، مما خلق مشهدا جاذبا للمخاطب جعله يعيش تلك الأجواء، وتلك اللحظات التي مرَّ بها الحسين وتشابهها بالظروف التي أحاطت بالشعب الفلسطيني.

2. أسلوب النهي

هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء مع الإلزام[2]، ويلزم أسلوب النهي صيغة واحدة وهي اقترانه بلا الناهية، وجاء أسلوب النداء في النماذج المدروسة لدحبور معبرا عن أغراض بلاغية أخرى كشف عنها السياق، منها قوله:

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، العودة إلى كربلاء، 152.
[2] ينظر: الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، 76.

كان غذائي سنامي النخيلْ

ومعيَ حاجياتُ الرحيلْ:

دفتري، والدموعُ، وجمرُ الصراحةْ

لا تمسُّوا دموعيَ فتطفئ جمرَ الصراحةْ[1]

جاء النهي في قوله: (لا تمسوا) نهيا صريحا باللوم والعتاب، حيث وجه دحبور عتابه للعرب الذين سمحوا بضعفهم استباحة جزء مهم من أرضهم وتاريخهم، وقد أورد ذلك صراحة في بداية القصيدة: (**تركض الناقة المستباحة، وتصوغ الصدى نخوة وانتقاما**) وتألف التركيب من (لا) الناهية الداخلة على فعل المخاطب، وهو طلب بدلالة اللوم والعتاب الموجه لشركاء التاريخ والدم.

وخرج النهي في موضع آخر عن معناه الحقيقي ليفيد النصح والإرشاد كما في قوله:

يثلج الشتاءُ

يلهج الصدى

لا تخرجوا

لا تخرجوا

فأين ذنبي إن رأى أبي الفرارَ مخرجا؟[2]

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، الناقة المستباحة، 102.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، مسافر مقيم، 250.

جاء النهي في قوله: (**لا تخرجوا**) حقيقيا على وجه الالزام حتى لا ينخدع المخاطب مرةً أخرى ويخرج إلى المنفى والقهر الذي تجرعه الشعب الفلسطيني، في تجربته الأولى أثناء وبعد النكبة حيث كان التفكير السائد لدى المهجرين الذين أُخرِجُوا من ديارهم وقراهم أن الخروج مؤقتٌ حتى تستعيدها الجيوش العربية من الاحتلال، ويحذر الشاعر هنا الفلسطينيين ألا يقعوا في الوهم مرة أخرى، ويدخل (لا) الناهية على فعل المخاطب (تخرجوا) على وجه الالزام النابع من حرص الشاعر تجاه شعبه خصوصا وأنه صاحب تجربة مريرة بسبب هذا التهجير وهذا الخروج المخدوع بالنجدة العربية السريعة، والشاعر وإن كان قريبا من منزلة المتلقين يشاطرهم الألم نفسه إلا أن ألمه النابع من تجربته في المنفى جعلته بمثابة الوصي والآمر الذي تفرض عليه المسؤولية والصراحة أن يطلب من شعبه الكف عن الانخداع على وجه الإلزام، وجاء الفعل المضارع مجزوما بحذف النون، لأنه من الأفعال الخمسة، والفاعل (واو الجماعة) ضمير متصل.

وجاء النهي حقيقيا بطلب الكف عن المصالحة، أو المسامحة على وجه الالزام النابع من حرص الشاعر، يقول:

رأيت رأسَ كليبٍ

يضيء وجهَ المخيمْ

يقول لي: لا تصالحْ

يقول لي: أنت ملزمْ

إنَّ الدماء لا تسامحْ

فـهل تُسدِّدُ ديْنـي؟[1]

جاء النهي في قوله: (لا تصالحْ) حقيقيا بدخول (لا) الناهية على فعل المخاطب (تصالحْ) وجاء الفعل مجزوما بالسكون؛ لأنه صحيح الآخر، والفاعل مضمرا تقديره (أنت) وجاء النهي حقيقيا بطلب الامتناع عن الصلح على وجه الإلزام، فما تعرض له الشعب الفلسطيني من نكبات وتشريد لا يقابل بالصلح، أو المسامحة، لذلك يلزم الشاعر مخاطبه برفض المصالحة من منطلق المسؤولية الوطنية وتجربته كشاعر عاش ما مر به الشعب الفلسطيني المشرد الفطرة الإنسانية التي ترفض الظلم والاضطهاد والمصالحة القائمة على الظلم، فالدماء لا تصالح، والمعتدي لا يُسامحُ، وعزز الشاعر رأيه بإدراج قصة كليب الذي أوصى بالثأر، ودفع الظلم وعدم المصالحة، فأدى الشاعر دور الموجه والملزم في قضية لا يختلف عليها اثنان.

ويعود دحبور في القصيدة نفسها موظفا النهي للإقناع والنصح، يقول:

لا تقلْ (غيثا ضنينْ)

أول الغيـث عاصـفةْ

إن قوله: (لا تقلْ) نهي بدلالة النصيحة والإرشاد لمخاطبه ألا ييأس أو يقنط، وأن عليه الصبر والتمسك بالأمل؛ ويدلل على ذلك بإدخال لا الناهية على الفعل المضارع (تقل) فالغيث لا يبخل وهو دليل خير وعطاء كما الشعب الفلسطيني الذي لم يبخل ولن يبخل بالعطاء والتضحية في سبيل قضيته، وكان الفاعل ضميرا مستترا تقديره (أنت) ليكون خطابا شاملا لكل من أصابه قنوط أو يأس من اقتراب الغيث والعاصفة التي ستزيل الاحتلال وبراثنه.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، العين في الجرح، 121.

ويرتفع صوت دحبور في موضع آخر معبرا عن افتخاره بعروبته وامتداده لتاريخ عربي لا يعرف للمذلة طعما، يقول:

أنا العربي الفلسطيني

أقول، وقد بدَّلتُ لساني بلحم الرعدْ:

ألا لا يجهلنَّ أحدٌ علينا بعدْ[1]

بدأ الشاعر مقطعه مفتخرا بعروبته وانتمائه لها، حتى يهيئ المخاطب للنهي (لا يجهلن أحد) فيطمئن المتلقي لعروبته وتاريخها المشرف ثم يأتي معززا هذا الكبرياء الذي يتصف به العربي ويجعله يرفض الذل أو أن يتجاهله أحد، ودخلت (لا) الناهية على الفعل المضارع (يجهلنَّ) المبني على الفتح؛ لاتصاله بنون التوكيد الثقيلة بدلالة التوكيد على الطلب، والكف عن التنكر لحقوق شعبه، والتحذير من مغبة ذلك، فالشاعر يرفض أن يجهل عليه، أو على شعبه أحد، أو أن يتهاون في مصير شعبه أحد. ويستحضر دحبور في سبيل تأكيد مقصده البيت المشهور لعمرو بن كلثوم:

ألا لا يجهلَنَّ أحدٌ علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا[2]

3. أسلوب الاستفهام

الاستفهام طلب الفهم والعلم بشيء لم يكن معروفا أو معلوما من قبل، وعرفه البلاغيون على أنه طلب حصول صورة الشيء في الذهن بإحدى أدوات الاستفهام: الهمزة، هل، من، ما، متى، أيان، أين، كم، كيف، أيان، أنى، أي[3].

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، حكاية الولد الفلسطيني، 117.
[2] الزوزني، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، بيروت، دار الجيل، 1979، 426.
[3] ينظر: أبو موسى، محمد، دلالات التراكيب (دراسة بلاغية) ط2، مكتبة وهبة، 1987، 204.

وجاء الاستفهام في النماذج المدروسة لأحمد دحبور متنوع الدلالة بين الاستغراب، والتحسر والرفض وغيرها من الدلالات التي خرجت عن المعنى الحقيقي للاستفهام، ومن المواضع التي خرج فيها الاستفهام عن معناها الحقيقي قوله:

هل تصلُ القافلة؟

وكل عيون الحكومة ملءُ المخيمِ

والأرضُ مثقلةٌ مائلةْ[1]

أفاد الاستفهام في قوله (**هل تصل القافلةْ**) التمني الذي يعلن عن إحساس الشاعر وشوقه لانطلاق قافلة العودة التي ستهجرُ المخيم إلى الوطن، فلجأ الشاعر لحرف الاستفهام (هل) لطلب التصديق، واقتراب هذا الحلم الذي سيتحقق في المستقبل، وجواب هذا السؤال يكون بنعم أو لا، والشاعر يعلم بالإجابة في قرارة نفسه ولا يريد الاستفهام عنها لكنه يريد من السؤال أن يبعث الاطمئنان في نفس المخاطب ببقاء الأمل وحلم العودة، وعبَّر الاستفهام عن وجع الشاعر وشوقه للوطن، وسعيه أن يبقي السؤال دائرا وحاضرا في بال كل المشردين عن وطنهم حتى يشعل فيهم الأمل والثبات وعدم تنازلهم عنه وإن تأخَّرَ. ويوظف دحبور الاستفهام حتى ينفي وجود شيء ينتظره أو يقدره خارج وطنه، يقول:

أليس حتى للغريب ظلْ؟

أليس من طائرةٍ تُقلُّنا؟

أين هـي الأبـوابُ؟

تقطَّعت بخيبة المسافرين الأرض والأسبابْ[1]

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، اسمه يحيى، 215.

اشتمل المقطع السابق على استفهامين: استفهام بالهمزة ، واستفهام بـ (أين) وقد دخلت همزة الاستفهام على الفعل (ليس) وهو فعل ماضٍ ناقص غرضه النفي، وكشف الاستفهام بالهمزة عن حالة الاستغراب والقهر الذي يحيط بالغريب والمشرد، وفقدان الذات في ظل هذا التيه الذي طال ، وأكَّد هذا التشرد بقوله: (**أليس من طائرة تقلنا**) في إشارة إلى الانقطاع الذي يعيشه والنسيان الذي بات مفروضا على قضيته وقضية العودة تحديدا، وفي توضيح هذا الحال والكشف عن شدة الألم الذي يسببه هذا الضياع يختم المقطع بقوله: (**أين هي الأبواب**) الذي أفاد فيه الاستفهام البعد المكاني والمنفى نقيض الوطن والسكينة التي يسعى إليها الشاعر في وطنه. وعدم رؤية هذه الأبواب يزيد من تساؤل الشاعر وحسرته. وينتفض الشاعر في موضع آخر على الصمت المطبق ويتعجب منه موظفا الاستفهام الاستنكاري، يقول:

كيف لا يحدث شيءٌ؟ أيُّ شيءٍ!!

ليس في النشرةِ ما يُغْضبُ أو يُضحكُ

ما في لعبة الأحرف ما يُشْغل أو يُرْبكُ[2]

وظَّفَ الشاعر أداة الاستفهام (كيف) متعجبا ومستغربا هذا الجمود الذي يرضى فيه الجميع بالصمت أو اللا شيء تجاه قضية تستحق من الجميع وقفة تليق بها لإنصافها، فجاء الاستفهام بالاسم (كيف) استنكارا لهذا الواقع المؤلم الذي تزداد ضراوته بالصمت عليه، كما كشف الاستفهام عن حيرة الشاعر من حال اللا سلام واللا حرب، فلا سلام ينصف الضحية ولا حرب ترد الحقوق، بل هو الصمت المطبق

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، مسافرون، 238.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، نداء القصب، 225.

مقابل الغطرسة، والظلم الذي يُمارس على الشعب الفلسطيني. ويعمق الشاعر مأساته مستفهما عن ذاته المبعثرة ومستقبله المجهول، يقول:

أين المــسافرونْ؟

وأنتَ منْ تكــون؟

لن يكونَ في مطاريَ الجديدِ

مَنْ يشغله انتظاري[1]

عبَّرَ الشاعر عن تشتته المستمر بـ (أين) الاستفهامية في قوله (**أين المسافرون**) كناية عن البعد والوحدة التي تحيط به من كل جانب، وعمَّق هذا التساؤل بـ (من) الاستفهامية في قوله: (**أنت من تكون**) في سؤال للنفس المشرَّدة والوحيدة في بحرٍ متلاطم يتقاذفه بين المنافي وأصقاع الأرض ويفقده هويته التي عُرف بها، ويشير دحبور إلى هذا الضياع الجمعي في السطر الثالث (**لن يكون في مطاري الجديد مَنْ يشغله انتظاري**) فحال الشاعر هو نفسه حال شعبه لا يعرف الوجهة أو المطار الذي سيتوجه إليه تتخبطه الظروف القاهرة وتلقي به في كل مكان ودون أن يجد أحدا في المطار أو غيره يشغله الانتظار أو اللهفة على استقباله، وكأن الشاعر يريد أن يصل بالمخاطب إلى أنك ضحية غيرك وستصبح عالةً وعبئا على الآخرين ما دمت تائها ضاعا بين المنافي ولم تشقُّ عودتك إلى الوطن حتى تسترد الكرامة والهوية المفقودة.

ويتساءل الشاعر في لحظة من الشوق مظهرا فاجعته الخاصة بفقد حيفا إلى جانب فاجعته الكبرى بفقد الوطن، يقول:

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، مسافرون، 234.

حيفا هي الجنونْ

حيفا هي الفقدان والرجاءْ

فهل عرَتني لَحظة الفردوسِ

أم أني رأيتُ لا الذي كان ولكن ما أحبُّ أن يكونْ

حيفا أهذي هيَ؟

أم قرينةُ تغار من عينها؟[1]

إن فقدان دحبور لحيفا جاء في شكلين مأساويين: الأول كان في النكبة عندما هُجِّر منها، والثاني عندما رآها تتغير من تلقاء نفسها حزنا على فراق أهلها ووجدها غير تلك المدينة التي حدثته أمه عنها، فقد تبدلت الوجوه، فعبس الحجر وتبدل الثمر، وتغير بفعل الاحتلال الذي هوَّدَ ملامحها المشرقة، فجاء الاستفهام مُلبيا للحالة الشعورية التي مرَّ بها الشاعر ومبرزا للحيرة والدهشة التي أصابته، وأفاد الاستفهام بـ (هل) الالتماس بطلب الشاعر مِمَّن يشعر بمرارته ويشاركه ألمه أن يجيبه عن سؤاله مع العلم أن الشاعر لا يجهل الإجابة، وإنما أراد أن يشرك المخاطب بوجعه، ثم وظف همزة الاستفهام في (**أهذي هي**) ليكمل مشهد المأساة والدهشة وللتدليل على حيرة الشاعر، فجاءت الهمزة مع اسم الإشارة (هذي) ليتساءل إن كانت هي نفسها حيفا القريبة من قلبه ووجدانه أم مدينة أخرى، ولم يستخدم اسم الإشارة البعيدة مع همزة الاستفهام رغم تغيرها الذي أدخل الدهشة والمفاجأة عليه، وهذا يدل على تعلقه الكبير بها وقربها من قلبه رغم غياب بهجتها وتغير ملامحها، وهذا يعلل مجيء عنوان القصيدة (**مسافر مقيم**) فالشاعر مشرَّدٌ لا يهدأ، سفره دائم إلا أنه مقيم إقامة معنوية في حيفا، والسفر والإقامة خطان متوازيان

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، مسافر مقيم، 252-253.

لا يلتقيان إلا أن دحبور يقيم في حيفا رغم تشرده وبعده عنها إقامة مصدرها القلب والعقل، ويكمل الشاعر هذا المشهد العجيب وهذه الدهشة بحرف الاستفهام (أم) الذي يدلل على التشكك والالتباس بين صورته لحيفا كما وُصِفت له وبين الحال التي أصبحت عليها بعد أن غيَّر فيها الاحتلال ودمَّرَ ما يثبت هويتها العربية. ويورد الشاعر (كم) الاستفهامية في معرض تحفيز ذاكرة المخاطب التي تفيض بالحسرة والوجع بأشكال كافة، يقول:

كم عمرًا صرفنا قبل أن تبرد كأسُ الشاي أو نشربها؟

كم طريقًا جزتَ

كم حربًا، وكم سجنًا[1]

أعاد الاستفهام المخاطب إلى ذاكرته الغارقة في المآسي التي حلَّت به فقد أمضى عمره منتظرا، وقطع طرقا كثيرة، وخاض مواجهات عدة، وانتهى به الحال مشردا، أو أسيرا في السجن، والشاعر لا ينتظر من هذا السؤال إجابة، وإنما يريد أن يبقي ذاكرة المنفيين والمقهورين ثائرة لا تهدأ حتى لا تموت فيهم القضية، وأن يبدي عجبه واستغرابه من هذا المصير الذي لا يستحقه ويهدد حياته الطبيعية كإنسان.

ويوظف دحبور الاستفهام مصحوبا بالحوار مع الذات المتقطعة، ويقول:

من أنت؟

غـاز الفــحم في رئـتيَّ

والمـوتى يسدُّون الطـريـقَ

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، تسع نوبات، 302.

تُركتُ في بئرٍ ولم أكن الغريقَ

رُميتُ في نارٍ فترجمت الحريق إلى حروف تتقدْ[1]

يحاور الشاعر نفسه موظفا الاستفهام (**مَنْ أنت**) المبدوء بمن الاستفهامية الخاصة بالعاقل. ويسأل نفسه الجمعية خارجا عن معنى الاستفهام الحقيقي إلى دلالة أخرى وهي الحث على السعي والنهوض، فالإجابة عن هذا السؤال هي (المشرد) وهي إجابة معروفة للشاعر والمخاطب، وإنما أراد أن يثير المخاطب، ويكشف له مَنْ هو في ظل الغربة والضياع الذي يلازمه، ولم يغلق الشاعر الباب عند هذه الدلالة بل جعله مفتوحا لدلالات أخرى يستنتجها المخاطب من الإشارات التي تلت الاستفهام وترتبط به في نهاية المقطع، كما في قوله (**تركتُ في بئرٍ**) و(**رُميتُ في نارٍ**) التي تحيل المتلقي إلى الظلم الذي تعرض له سيدنا يوسف عليه السلام من إخوته وتركوه وحيدا يصارع الألم، لكنه خرج من عثرته تلك، وهذا حال الشعب الفلسطيني، ولكنه سينتصر في النهاية، فجاء الاستفهام مذكرا بهذا الحال؛ للتأثير في المخاطب وحثه على الانتفاض وعدم الاستسلام، وارتقاب الفرج الذي سيأتي ولو بعد حين.

ويأتي الشاعر بالاستفهام في موضع آخر تعبيرا عن الضجر والسخط من انسداد الأفق وتيه الفكر السياسي، يقول:

لا شمسَ.. من أين يأتيني الضحى؟

ولا شتاءٌ فما السحابْ؟

هل أنتِ من أوَّل الترابْ؟[2]

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، مولود السماء، 373

[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، دم الثور، 333.

يعبر الشاعر عن فاجعته وتنكر الجميع له، فبدأ بالاستفهام (**من أين**) للدلالة على البعد المجازي لحلول الخلاص من الظلم، نافيا بهذا الاستفهام وجود ما يشير لزوال الظلام وقدوم الضحى في ظل التواكل والتأجيل، ويعزز هذه الدلالة باستحضار الاستفهام في السطر الثاني (**فما السحاب**)؟ في مشهد قاتم يسيطر فيه الظلام وتغيب عنه الشمس، ولا يوحي السحاب فيه بالشتاء، ويختم في السطر الثالث بحرف الاستفهام (هل) في إشارة للمشهد القاسي الذي صُودرت فيه الهوية والمكان، في قوله: (**هل أنت من أول التراب**) فلا هوية للشاعر في ظل هذا التيه وهذا الضياع، ولا مكان يُعرفُ به.

ويكشف الشاعر من خلال توظيفه للاستفهام عن بعض الحقائق والأسرار التي يغفل عنها المخاطب، يقول:

وأين خلِّي الـوفيُّ؟

ذاكـرتي تدعـو،

فيدعو لها.. ويبتعدُ!

يبكي دمي ويسأل في سرّي: لماذا تأخَّرَ المدد؟

أم أن كل عمرنا بددُ؟

يا مستحيل الرؤى أأنت وفيٌّ؟

أم أنت خلُّ الجنـون

تسـكن فـي وعـدٍ

وخير الجنون ما يعدُ..![1]

جاءت البنية السابقة فائضة بالأسئلة التي تنتظر الإجابات عليها، وترك الشاعر للمتلقي فرصة المشاركة في صنع الإجابة، وتقاطعت هذه التساؤلات مع عنوان القصيدة (**الخل غير الوفي**) ليبدأ الشاعر بحثه العقيم عن ذلك الخل الذي كان يظن به خيرا قبل أن تكشف قضية الشاعر الوطنية عورات الجميع، فجاء الاستفهام كاشفا لهذه الحقائق التي آن الأوان للمخاطب أن يعرفها ويدركها، كما أظهر الاستفهام التناقضات التي عاشها الشاعر مع محيطه، وانعكست على نفسيته في هذه القصيدة وغيرها.

وتوزَّعت أدوات الاستفهام في المقطع السابق بما يتناسب مع دوافع القلق والحيرّة التي لازمته، فبدأ باسم الاستفهام (أين) الذي يُسأل به عن المكان، ولكنه استفهامٌ مجازي يفهم منه بُعْدَ هذا الخل عن هَمِّ الشاعر، ثم يتساءل الشاعر مصورا حالة التوتر والحيرة التي تختلج قلبه بالسؤال (لماذا) الذي يفتح الباب واسعا أمام المتلقي ليجيب عنه مستعينا بالمصاحبات اللغوية التي تركها له الشاعر في النص لترشده للإجابة، وهي، (تأخَّر، بدد) في إشارة للانتظار العقيم لهذا المدد الذي تأخر كثيرا وضاع معه العمر دون فائدة مرجوة، ويُتبعُ الشاعر نهاية المقطع نتيجة منطقية تلخص هذا الحال وهذا التساؤل المستمر: (**أم أنت خل الجنون تسكن في وعد؟ وخير الجنون ما يعدُ..!**) ليصبح الخلُّ وما ينتج عنه من وعود، أو التزامات ضربا من الجنون لا قيمة له.

نخلص إلى أن دحبور قد نوَّع في أدواته الاستفهامية بما يتلاءم مع رؤيته الممتدة من الماضي إلى المستقبل، كما خرج الاستفهام إلى أغراض بلاغية أخرى بغية التأثير في المخاطب من جانب، وإظهار حيرته وتساؤله المثقل باليأس من جانب آخر، فكان الاستفهام في بعض النماذج معبرا عن الجغرافيا التي

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، الخل غير الوفي، 386-387.

تشتت فيها الشعب الفلسطيني، والبعد الذي يخنق الشاعر ويجعله رافضا ومستغربا لهذا الحال ولطول بقائه، كما جاء معبرا عن البعد المجازي سواء المكاني أو المعنوي لمن ظنَّ فيهم خيرا لحاله.

4. أسلوب الأمر

هو طلب الفعل بصيغة مخصوصة، أي أن يكون على وجه الاستعلاء، ويصدر من رتبة أعلى لمرتبة أدنى؛ ليكون أمرا حقيقيا[1]، وقد يخرج عن ذلك لأغراض بلاغية يقتضيها السياق، ونستدل إليها من خلال قرائن الأحوال.

ويأتي الأمر على أكثر من شكل: فعل الأمر الصريح، والمضارع المقرون بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر، وفي دراستي للنماذج الشعرية في شعر دحبور وجدت أن فعل الأمر الصريح هو الأكثر ورودا مقارنة بالأشكال الأخرى، يقول:

مازال في الإعياء متسعٌ من الدرجات

فاصْعدْ

واتكئ، والهثْ، وواصلْ

لم يمسك المفتاحُ بالباب الذي ترجو.. فحاولْ[2]

اشتمل المثال السابق على خمسة أفعال للأمر: (اصعدْ، اتكئ، الهث، واصلْ، حاولْ) تحمل طاقة كبيرة يكتنزها دحبور في نفسه التي تأوي كل المشردين، وحملت هذه الأفعال معنى التحدي والإصرار الذي لا

[1] ينظر: السكاكي، مفتاح العلوم، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1983، 318.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، ثلاثية ماذا إذن، 338.

بدَّ أن يتسلح به الفلسطيني أمام هذا الجحود والإنكار لحقوقه، وعليه جاءت الأفعال على إيقاع سريع متتابع تفجِّر طاقة الشاعر ورغبته؛ لتغيير حياته وتحصيل حقوقه.

ويوظف الشاعر فعل الأمر مصعدا خطابه مع الاحتلال ومعلنا عن التحدي والمواجهة، يقول:

اضْربْ ما شئت

ولن أتنكرَ للألمِ

فدمي

هو ما يتلألأ تحت الشمس الآنْ

وفمي

هو ما يستصرخ في البرية أشلاء الوجدانْ[1]

بدأ الشاعر قصيدته بفعل الأمر (اضربْ) وفاعله ضمير مستتر تقديره (أنت) عائد على الاحتلال، وقد خرج الأمر إلى التحدي المعلن ضد الاحتلال من جانب، وإلى استنهاض شعبه من جانب آخر، وجاء الفعل المضارع (أتنكر) دالا على استمرارية هذا الصمود وهذه العزيمة الرافضة للاستسلام، أو التراجع، لذلك جاء الفعل المضارع المنفي (لن أتنكر) مقابلا ومستجيبا لدلالة فعل الأمر (اضرب) فكلما ضرب المحتل وزاد الأ لم الناتج عن بطشه زادت الإرادة وزاد التحدي لتكون العلاقة بينهما طردية، فالمحتل يسعى من الضرب والبطش بمختلف أشكاله إلى تراجع الفلسطيني وتنازله عن حقوقه، في حين يزداد المقاوم الفلسطيني تمسكا بأرضه فأوجد الشاعر علاقة طردية بين فعل الأمر (اضرب) والدلالة العميقة للفعل المضارع (**لن أتنكر**) المتمثلة في زيادة الوعي والصبر على عكس ما يتوقع الاحتلال.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، كشف حساب، 388.

وفي إطار التحدي والمواجهة نجد الشاعر يعزز المتلقي باستحضار أمثلة من التاريخ برز فيها فعل الأمر كرافع للعزيمة والانتصار، يقول:

أبشِروا يَا آلْ يَاسرْ

قُلتُ في فوَّارةِ القيظِ يَجيءُ الفاتِحُونْ

وَأَرَاهُم يَعْبرونْ[1]

عنونَ الشاعر قصيدته التي أخذ منها المقطع السابق بـ (البشارة) وخرج فعل الأمر عن دلالته الحقيقية إلى رفع العزيمة والبشرى بالنصر القريب، فأعقب فعل الأمر (أبشروا) بالنداء (**يا آل ياسر**) لتكتمل الدلالة ويتضح المعنى، فآل ياسر مثال على الصبر والثبات على المبدأ الذي يعقبه الفوز، وجاء النداء منسجما مع فعل الأمر (أبشروا) الداعي للنصر وعدم الاستسلام لعوامل الإحباط التي تحيط بهم، ودحبور هنا لا يدعو للذل أو الخنوع، وإنما يدعو لعزيمة وتضحية لا يسكنها ذل، ويقول مؤكدا مبدأه:

هُو ذَا جِدار الغَيمِ أَسْوَدُ فَاقْتَحِمه

وَرَاءه زَمـنُ تُـجدِّدهُ الرُّعـودُ

وَرُبَّمـا اهْتزَّ الوُجـودُ، فَلا تَخَفْ

إنَّ السَّمـاءَ الآن تُوشكُ أنْ تَلدْ

نارٌ عَلى الأَوْتادْ[2]

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، البشارة، 114.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، مولود السماء، 366.

يدعو الشاعر صراحة للمواجهة وشق جدار الغيم فجاء فعل الأمر (اقتحمه) ملبيا لرغبة الشاعر المنتفضة ومركز قوةٍ في الموقف حاملا دلالة حركية يثيرها الفعل في ذهن المخاطب؛ لانتزاع الحقوق، وتكاملت دلالة الأمر بوجود النهي (فلا تخفْ) الذي تبعه، واتسق مع المضمون العام للمقطع الذي يبدأ بالدعوة للمواجهة والتحريض، ثم النصح في النهي (فلا تخف) أي جاء الأمر الداعي للمواجهة، منسجما مع فعل النهي (لا تخف) الدال على النصح، فلا اقتحام مع خوف يسكن المخاطب.

وعبر الشاعر بفعل الأمر عن الاستمرارية والتجدد في الأمل رغم ما يحيط به من عتمة وانسداد في الأفق، يقول:

فَلتُدخلْ الشمسَ مِن رِيشِ الغُرابِ

وَلتضئ كُوَّةً فِي غَيمةٍ

تُزعزِع الظلَّ فِي لَيلِ العُيونِ

تضربُ العصبَ الأعمى فَيجري الضوءُ فِي مَحرقِ الرُّؤيا[1]

تكونت صيغة الأمر في التركيب السابق من (اللام+ الفعل المضارع+ فاعل ضمير مستتر+ مفعول به) وخرج فعلا الأمر (فلتدخل، لتضئ) عن معناهما الحقيقي إلى النصح والإرشاد، كما جاء الفعلان مقترنان بلام الأمر؛ لدلالة المضارع على الاستمرارية والتجدد، حتى يستمر الأمل وتخترق الشمس ريش الغراب الأسود، وحتى تضيء كوةٌ من نور الغيوم الملبدة وتزيل عتمة العيون؛ فيستشرف المقهورون المستقبل ويعانقون نور الحرية، ولذلك لا بدَّ أن يبقى هذا الأمل حاضرا في قلوب وعيون المغلوبين في الشتات وداخل الوطن المحتل لفض الظلام والبحث عن النور والخلاص بشكل مستمر.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، دم الثور، 335.

ووظَّفَ الشاعر صيغة المصدر النائب عن فعل الأمر، وهو الاسم الدال على الحدث الجاري على الفعل، أي أن يقوم المصدر في هذه الحال مقام الفعل في معناه[1]، يقول :

للقلق المتغلغل في مهجتكْ

فعما قليلٍ سأحبو قليلا،

وأنمو قليلا

وتقتطع الريح من جسد العمر ما هو كافِ

ليخطفني منكِ ليل المنافي

فصبرا جميلا[2]

خرج الأمر في صيغة المصدر (صبرا جميلا) إلى معنى النصح والإرشاد، وخاطب الشاعر الأرض التي حُرِمَ منها، ووقع فريسة للمنافي ولكنه لن يقف عاجزا، بل إنه قادم وسيمرُّ بمراحل العمر حاملا حلمه ومتدرجا معه كحبو الأطفال ثم ينمو من جديد، بعد أن تقتطع منه المنافي ورياح الغربة جزءا من عمره وجسده ولكنه سيعود في نهاية المشوار رغم هذا المشهد المأساوي، وهذا لا يتحقق إلا بالصبر الممزوج بالإرادة والإيمان والعمل، فأورد صيغة المصدر النائب عن فعله للنصح وعدم اليأس والاستسلام، وليربط دلالة هذا المصدر بما مرَّ به آل ياسر من عذاب وقهرٍ إلا أنهم انتصروا في نهاية المطاف على جلاديهم، كما أورد الشاعر هذا المصدر لما له من أثر في نفس المتلقي؛ خصوصا وأنه صادر عن النبي صلى الله

[1] الأنصاري، ابن هشام، أبو محمد عبد الله جمال الدين، قطر الندى وبل الصدى، ط1، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار إحياء التراث، 1961، 260.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، الصغير حتى يكبر، 402.

عليه وسلم، فكان بمثابة التثبيت والامداد لمن يُعذَّبون ويضطهدون داخل وطنهم وخارجه في الشتات كالشاعر وشعبه؟. وفي مثال آخر يقول الشاعر:

هَونًا

لا تَهزّي إِليكِ بالجِذعِ فَالنَّخلُ غَريقٌ فِي النِّفطِ

أَحْرقتُ يأسِي بِدَمِي لِحينَ لُحتِ[1]

جاء المصدر (هونا) بمعنى (تصبري) ودلَّ على النصح والإرشاد، واستحضر الشاعر حالة مريم العذراء عليها السلام أثناء المخاض، وكيف جعل الله رزقها يأتيها بهز جذع النخلة، ولكن يبدو الأمر هنا مغايرا ومختلفا، فالنخيل غارق في النفط وما عاد يُستنجدُ أو يُنتفعُ به، ومجيء الأمر على صيغة المصدر أبلغ في التعبير عن مقصدية الشاعر من استعمال فعله؛ لأنه يعمل عمل فعله في معناه فهو أصله[2]، ويوحي بديمومة أبعد.

أما صيغة الأمر بواسطة اسم فعل الأمر فكانت قليلة ونادرة الورود مقارنة بغيرها، قال دحبور في إطار التحذير من هجمات العدو التي لا تنتهي:

عنـدمـا، فـجاءة

فلا مـوعد أو إنـذارْ

تهب ريح كأنها الريحْ

واللهب يشبُّ

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، ولادة المرأة الصعبة، 174.
[2] ينظر: الغلاييني، مصطفى، جامع الدروس العربية، دار الفكر، بيروت، 2007، 531.

فَـحــذارِ

حـــــذارِ

حذارِ من دمعة السماءْ[1]

خرج الأمر في اسم فعل الأمر (حذارِ) إلى معنى النصح والإرشاد، وهو بمعنى احذر، فالسماء التي تنذرُ في كل وقت بغارة مفاجئة تحصد معها عشرات الأرواح التي يعتبرها الشاعر آخر ما تبقى ويراهن عليه في سبيل تحرير الوطن، فوجب عليه أن يحذر من خطورة هذه الهجمات والغارات التي ينفذها المحتل في ظل غياب الردع، والقوة الكافية لوقف هذا النزيف في الأرواح الفلسطينية.

نخلص إلى أن الشاعر عبر من خلال الأساليب السابقة عن دلالاته ومقاصده المتعددة من حسرة وألم وشوق للوطن، كما جاءت هذه الأساليب متسقة مع الجو العام للقصائد التي أخذت منها المقاطع المدروسة، فكانت بمثابة المتنفس الذي يبث من خلاله الشاعر أوجاعه وأحزانه، وكان أسلوب الاستفهام الأكثر ورودا من بين الأساليب الأخرى؛ لأنه يعبر عن تساؤلات كامنة في نفس الشاعر وأعطاه مجالا لاستنكار ما يدور حوله، كما عمل من خلاله على شحذ الهمم واستثارة العواطف في لحظات الحيرة والاستغراب، وجاء أسلوب الأمر معبرا عن أغراض بلاغية أخرى لا إلزام فيها في الغالب تتسق مع الموقف المعبَّرُ عنه، وكانت صيغة فعل الأمر الأكثر ورودا في النماذج المدروسة يتلوه صيغة المضارع المقرون بلام الأمر، أما صيغة المصدر واسم الفعل فقليلتا الورود، وجاء أسلوب النهي خارجا عن دلالته الحقيقية إلى دلالات أخرى، فلم يرد على سبيل الاستعلاء؛ بسبب قرب الشاعر من مخاطبيه وتعامله معهم على اعتبار الشراكة في الألم والقهر الذي يشعرون به، أما أسلوب النداء فاقتصر على توظيف حرف النداء

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، غارة، 431.

(يا) لدلالاتها على القريب والبعيد، وتنوع المنادى في النماذج المدروسة فمرةً ينادي أشياء مادية، ومرة معنوية، ومرة ينادي صفات.

وأكسبت هذه الأساليب أسلوب الشاعر قوة في الدلالة وقوة في التركيب، ومنحته مساحة أكبر في التعبير عن قضيته، كشف من خلالها الكثير من مكامن اللوعة والألم الذي يعتصر قلبه.

الفصل الرابع:

المستوى الدلالي

مدخل

يعد علم الدلالة أحد أهم مستويات اللغة؛ لأنه يتناول النص من جميع جوانبه، ويكشف عن الدلالات البعيدة والكامنة للنص، والدلالة تعبر عن حقيقتها في عملية التخاطب التي تجري بين الطرفين المؤسِّسَيْن للمقام: ينطوي الطرف الأول على القصد وإرادة الإفهام، والثاني على احتمال الإفهام[1] ويقع على عاتق المؤسس الأول للخطاب انتقاء الكلمات التي تجعل المتلقي حاضرا يعيش الحدث الذي يرمي إليه المتكلم.

وحظي علم الدلالة في العصر الحديث بنصيب من الاستقلالية عن النحو، فالدلالة تكون صوتية، وصرفية، ونحوية، ومعجمية، واجتماعية، أي أن كل مستوى لغوي يصح أن يطلق عليه علم معنى[2]، وعليه يهتم علم الدلالة بدراسة المعنى والكلمات، وهو جزء من علم اللغة اللساني[3]. وفي هذا الفصل سأدرس علم الدلالة في النماذج المختارة من خلال الوقوف على مفاصل هذا المستوى.

[1] ينظر: التهالي، البشير، الخطاب الاشتباهي في التراث اللساني العربي، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2013، 142.
[2] ينظر: العارف، عبد الرحمن حسن ، اتجاهات الدراسات اللسانية المعاصرة في مصر، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2013، 374.
[3] ينظر: الشيخ، عبد الواحد حسن، العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي، ط1، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، 1999، 7.

المبحث الأول:

الحقول الدلالية

1. حقل الغربة والحنين للوطن

عاش دحبور حياة التهجير منذ نعومة أظفاره، وطالت غربته وزاد تعلقه بالوطن الذي حرم منه، فبدا شعره متألما يشكو الغربة، ومتشوقا للوطن وعاملا من أجل العودة إليه، وشكل حقل الغربة والحنين القسم الأكبر في شعره؛ لأنه عبر عن حرقة القلب على الوطن والمدينة التي حُرِم وطرد منها، وهذا واضح في شعره حيث كتب قصائد تصف غربته وحنينه تعكس إحساسه العميق بألم الغربة ولوعة الفراق القسري خارج وطنه المحتل. وفي النماذج المدروسة لدحبور نجد الكثير من الألفاظ التي تدور في حقل الغربة والحنين، وشكلت الألفاظ (الغربة، الحنين، المخيم، حيفا، المذياع، المنفى) مركزية هذا الحقل ينطلق منها الشاعر لتصوير محنته، يقول:

أغنِّي كلما جعتُ للرصاصة والوردةِ

حـيفا بعيـدةٌ

وتدور الأرض

قلبـي خليـة الجـمر والزهـر

وعينـي علـى تخـوم الفـضاءِ[1]

يعبر الشاعر عن غربته وشعوره بالأسى والحزن، وتستحضر ذاكرته حيفا التي ارتبطت في كثير من أشعاره بالغربة، ويعزز هذا الدال باللفظين (بعيدة، قلبي) ليعبر عن حنينه. ويحمل الحنين لحيفا، الشاعر إلى اختلاس لحظات معها تروي ظمأ المشتاق وتحقق طموح الشاعر الملتهب في مجالستها ولو لدقائق يسامرها ويشرب الشاي قربها. يقول:

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، الفصول، 231.

هذا سجل طموحي

أن أشرب الشاي فجرا، وأستقلَّ المدينةْ

إلى كنوزي الدفينةْ وأن أراسل من رافقتْ جراح نزوحي

وما مدينـة روحي؟

وقتٌ، وأرضٌ أمينةْ

وذكرياتٌ وشـارعْ[1]

ينتاب الشاعر شعورٌ عميقٌ بالحنين إلى وطنه ومدينته حيفا، وسيطرت عليه مشاعر الحنين، وأصبح طموحه لا يتجاوز حدود تلك اللحظات الجميلة التي سيعانق فيها مدينته، لذلك بدأ المقطع بقوله (**هذا سجل طموحي**) الدالة على الثبات وترك القارئ ينتظر ما ستعلن عنه تلك الجملة، أو ما سيأتي بعدها، مما جذب المخاطب وجعله يذوب في النص متخيِّلا هذا المشهد الجميل الذي سيتعانق فيه العاشقان.

وفي مقطع آخر يلجأ الشاعر إلى حوارٍ مع الذات يبرز الصوت الداخلي له يقول:

أنت في المـنفى وفي المنفى

وفي المنفى ولو سميته وطنا

ولو جُعلَ النـشادر ياسـمينا

والخطوط المستقيـمة دائرة[2]

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، سجل الطموح، 52.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، رائحة السفرجل، 484.

يؤكد دحبور حقيقة لا مفر منها وهي أن المنفى وإن زينته المغريات بكل أشكالها فإنها لا تخفي وجهه الحقيقي وما يمثله من حرمان؛ فاللفظ (المنفى) هو الاغتراب عن الوطن. وجاء بمصاحبة لغوية تؤكده وتثبته وهي (**أنت في المنفى وفي المنفى**) الدالة على الغربة التي تتضاعف كلما فكر المغترب أن يستسلم لها، أو تنسيه حقيقته.

ويزداد ألم الشاعر عندما يعود لذاكرته المثقلة بالألم والرحيل الطويل الذي أحدثته النكبة في نفسه، يقول:

ذاكـرتي بـردٌ وظـلامٌ

ذاكرتي تنــك وخــيامٌ

ذاكرتـي جـرفٌ وسـيولْ

ستحاورني طرقاتٌ غامضة

والحقَّ أقول:

ستحاورني طرقاتٌ غامـضة

ويقاتلني زمــنٌ صـعـبٌ[1]

وفي مقطع آخر يقول مثقلا بدوال الغربة والحنين للوطن المسلوب:

يبقى دمي ضائعا في البراري

وقلبـي يـحيط المـخيَّمَ[2]

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، أجراس الميلاد، 221.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، اسمه يحيى، 212.

اشتمل النصان السابقان على مجموعة من الألفاظ الدالة على الغربة والحنين المشتعل، وهي (برد، ظلام، تنك، خيام، جرف، سيول، طرقات غامضة، البراري، المخيم) وتسير في مسار دلالي واحد وهو الغربة والحنين، كما جاءت بمصاحبة الأفعال (ستحاورني، يقاتلني، يبقى، يحيط) التي أسهمت في دعم الدلالة وتشكيلها في ذهن المتلقي، كما أنها استدعت المكان والزمان الذي دارت فيه هذه الدوال، فالمكان هو المنفى والمخيم المكون من التنك والصفيح، والزمان مستمرٌ تُفصحُ عنه الأفعال (يبقى، يحيط، يقاتلني) فجاءت الأفعال كوحدات مصاحبة للدوال لتجسِّدَ الواقع المرير، وترسمه للمتلقي من أجل الانتفاض، والاندفاع في سبيل انتزاع حقوقه.

ويأتي ضمن حقل الغربة والحنين للوطن الحديث عن المدن الفلسطينية التي وقعت تحت الاحتلال، يقول:

وكان في حيفا وفي الخليل ملء جرحه

وعندما شُوهِدَ في يافا رأته أمه في الناصرة

ووقتها ثبَّتَ لغما آخرا في جسد القنيطرة[1]

جاء النص حافلا بالألفاظ الدالة على الحنين للوطن ولمدنه المسلوبة (حيفا، الخليل، يافا، الناصرة، القنيطرة) فكل مدينة تمثل وطنا مسلوبا بحد ذاته. ووظف دحبور ضمير الغائب في قوله: (**كان في حيفا ... شوهد في حيفا**) ليمثل كل مغترب معذَّب، وفي ذكر أسماء المدن السابقة وعدم جملها في لفظ واحد هو الوطن إشارة من الشاعر إلى أن الوطن لا ينحصر في حدود تقسيمات جغرافية يحددها

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، عرسان للمرأة الصعبة، 171.

الاحتلال تُقطعه وتفصل أبناءه وتمنع تواصلهم الطبيعي، وإنما هو التشبث بكل الأرض الفلسطينية بكل مدنها التي ذُكرت والتي لم تذْكرْ.

2. حقل الحزن والألم

إن الشعور بالحزن والألم نتيجة الظلم الذي وقع على الشعب الفلسطيني يلازم الشاعر المقاوم في أشعاره، فالحزن في شعر دحبور دائم؛ لأن وطنه لا يزال مغتصبا، وعليه سيبقى الحرمان من العودة للوطن والأهل مستمرا مما يبقي شريان الحزن والألم نابضا في قلبه وينعكس على شعره فشكَّلَ معجما من الألفاظ والدوال الحزينة التي غذّت هذا الحقل، وتوزَّعت هذه الدوال ما بين الأسماء والأفعال لتصنع مشهدا يليق بحجم المعاناة والألم الذي لحق بالشعب الفلسطيني، يقول دحبور:

سَحبوا من تحتي الأرض فغصت

وأتوا بكشوف من زمنٍ محذوفٍ

يسألني تسديد الدَّينْ

والدَّين ثقيلْ[1]

يصور الشاعر الألم والحزن الذي لحق بالفلسطيني بعد سرقة أرضه واحتلالها. وجاءت الألفاظ (سحبوا، الأرض، غصت، أتوا) دالة على الظلم الذي لحق به وتسبب له بالحزن والألم، فالفعل (سحب) أُسند إلى واو الجماعة العائدة على المغتصب وكل من يشدُّ على يده، فهؤلاء جميعا هم مَنْ سرق الأرض وسحبها من تحت أهلها بالقوة والتضليل كما تُسحب الروح من الجسد، متعلِّلا بذرائع وحجج واهية لا حقيقة لها أو وجود، وشبه الشاعر الأرض بالسجادة التي سُحبت من تحت أهلها على سبيل الاستعارة

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، نشيد الظلام، 221.

المكنية، ولجأ الشاعر هنا للاستعارة؛ لأنها تسهم في البناء الداخلي للنص، وتسهم علاقاتها النصية في تقديم ملخصات، أو جذب انتباه المخاطبين إلى أجزاء معينة من النص[1]، فالأرض تمثل الروح للإنسان الفلسطيني، وسحبها ومصادرتها منه لا يقل ألما عن سحب الروح من الجسد. وفي استكمال توضيح المشهد القاسي لهذا الألم والقهر يستحضر الشاعر الفعل (غصت) حتى يشير إلى أن ضياع الأرض ينتجُ عنه غوص في بحرٍ من العذاب والتيه وفقدان الذات، وفراغ المكان من أهله الأصليين، ثم يتمم الشاعر مشهده المأساوي بقوله (**وأتوا بكشوفٍ من زمنٍ محذوف**) ليكشف عن البديل الذي سيحل مكان الشعب المضطهد وهم الغزاة الذين لا يمتون للأرض بصلة، أو تاريخ يبرِّرُ لهم تواجدهم وجرائمهم بحق أصحاب الأرض والتاريخ.

ويتسع حقل الألم والحزن ويصبح أكثر تأثيرا في نفس دحبور عندما يكون أحد مصادره تقصير الأهل والأخوة في قضيته، كما في قوله:

ويا جبل المحامل عدتَ بالأعباءْ

أجدِّدُ صرختي أم أنه الزمن المعاد؟

ولم تزل في كربلاء

وإن تنقَّلت البلاد[2]

جاءت الألفاظ (المحامل، الأعباء، أجدد صرختي، كربلاء) دالة على الألم والحزن، فما زال الشاعر يجدد صرخته لعله يجد قريبا يسمعه، ومازالت كربلاء وفصولها تتكرَّرُ مع الشعب الفلسطيني الذي تُركَ وحيدا في مقارعة الظالمين، واستعان الشاعر في سبيل إبراز حزنه الناتج عن انقطاع الجميع عنه

[1] ينظر: سيمينو، إيلينا، الاستعارة في الخطاب، ط1، ترجمة عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، الجزيرة القاهرة، 2013، 79.

[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، جمل المحامل من جديد، 439.

بالاستفهام في قوله: (**أجدِّد صرختي أم أنه الزمن المعاد**)؟ الذي يفيد الاستغراب والدهشة من الحال الذي يُقهرُ فيه صاحب الحقِّ ويبقى وحيدا ومعزولا في حين يصطف الجميع إلى جانب الغاصب بصمتهم، وبقائهم على الحياد.

وتندرج ألفاظ العتاب تحت هذا الحقل مظهرةً شكوى الشاعر واستغرابه، يقول:

ألديك، بعد، معامرةْ؟

هب أنها هبَّتْ وجنَّ القلبُ

أيـن النَّاسُ؟

أنا معا، كنَّا معًا، في الريح تجمعنا المنافي

ثم فرَّقنا الوطن

ماذا إذن

ماذا إذن[1]

اشتمل المقطع السابق على مجموعة من الألفاظ الدالة على الألم والحزن التي عبَّرت عن شكوى الشاعر وكآبته من واقعه المرير، وبدأ الشاعر مقطعه بالاستفهام (**أين الناس**) الذي يعكس الوحدة التي باتت مفروضةً عليه تصارعه، وما ينتج عنها من وجع يعتصر قلبه، ويجيب عن تساؤله عندما لا يجدُ من يجيب عليه، بقوله: (**أنا معا**) وحيدٌ مستوحشٌ بعد أن كان يشعر بكيانه ووجوده مع مَنْ كان يحسبهم إلى جنبه، أو إلى جانب قضيته العادلة، فقال: (**كنَّا معًا**) ليظهر المفارقة بين الأمس واليوم، أو بين ظنه

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، ثلاثية ماذا إذن، 342-343.

والواقع المرير فيمَن حسبهم شركاء في المصير. ويعزز الشاعر تصوير إحساسه الحزين والعميق بالألفاظ (الريح، المنافي، فرقنا) التي تزيد المشرَّدَ ألمًا ووحدةً، وتفرض عليه مواجهة الظلم منفردا، فكانت الألفاظ السابقة تعكس العذاب الذي يعيشه الشاعر ويعانيه مع شعبه، ويختم بالاستفهام كما بدأ به؛ ليظهر وحشته وضجره من القادم المجهول الذي سينتظر فيه وحيدا ويواجه وحيدا.

ويتطور العتاب من عتاب عام إلى عتاب خاص ليصبح لومًا للأهل، فالشاعر لا يرضى بالحياد أو الصمت، يقول:

أين أهلي؟

فلسطين قائمةٌ ما أقامت فلسطينُ[1]

استند الشاعر على الاستفهام؛ ليبرزَ ألمه وشدته، وليستثيرَ النخوة في الأهل وشركاء القضية والمصير، فسؤاله (**أين أهلي**) لا يحتاج إجابة؛ لأن الإجابة يعكسها الواقع الذي لم تعدْ فيه فلسطين من الأولويات، فالبعد هنا ليس مكانيا، وإنما مجازيا يتعلق بتراجع وتبدل الأولويات المتعلقة بالقضية الفلسطينية إلى منحدر خطير أصبحت فيه قضية يتنازع فيها طرفان على الأرض وليست قضية احتلال واغتصاب للأرض. ويؤكد هذا المصاب في مقطع آخر من قصيدته، يقول:

إن فلسطين بين المذيع المجرِّبِ والشاعر المتهرِّبِ ضائعةٌ

ودمي ضيَّعته البراري

يتضح لنا أن حقل الألم والحزن لدى الشاعر لا يسببه الاحتلال فقط، وإنما يتغذى من تقصير الأهل وشركاء التاريخ والمصير، ويتعمق هذا الشعور لدى دحبور في حالة الانكسار التي يحياها، يقول:

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، اسمه يحيى، 216.

هـدوءًا .. كأنـي أحلـم الآن

أنني أنــادي صـديقا لا يردُّ

فهل هذا انقـطـاع زمـانٍ؟

كنتُ المنادى، ربما، والمناديا

تذكرت من يبكي عليَّ فلم أجدْ

سواي، على جيل الذبيحة باكيا[1]

جاءت الألفاظ (أنادي، لا يردُّ، انقطاع، المنادى، لم أجد، سواي، جيل الذبيحة، باكيا) معبِّرةً عن انكسار الشاعر وألمه نتيجة تخلي الجميع عنه في فاجعته ومصيبته، فالصديق لا يرد وكأنه في انقطاع زمان عن البشرية بمَنْ فيهم شركاء المصير والدم، فبات هو المنادي والمنادى في إشارة لانعزاله وعدم وجود من يسمعه أو ينجده، أو من يبكي عليه أيضا، وعليه سيبكي جيل الذبيحة الذين فقدهم في النكبة والنكسة وحده، وسيبكي كل الأجيال التي قُتلت وستقتل على يدي الاحتلال وحده، فالنداء لا يجدي والانقطاع سيد الموقف، استطاع الشاعر من خلال الألفاظ السابقة أن يرسم مشهدا حيا لزفرات معذَّبٍ يعبر عن عمق الأسى الممتد الذي يشعر به.

ويقف الشاعر على سبب آخر يغذي حقل الألم والحزن في شعره، وهو انسداد الأفق في ظل الهزيمة، وتخلي المجتمع المحلي والدولي عن نصرة شعبه، يقول

حيـن يصبـح رمـل الكآبةْ

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، انقطاع الكهرباء، 310.

أفقًا، والـجراد سحــابهْ

فإن معي قنـفدا في الـيدينْ

شوكُهُ أبلغ الريح أن لنا ألمًا

وتقصُّ على الريح جـرحكَ

إن فما واحدا لجرحين يكفي[1]

بدا الشاعر غارقا في الشقاء والأسى؛ لانسداد الأفق والمصير المجهول الذي ينتظر القضية الفلسطينية، فجاءت الألفاظ (رمل الكآبة، الجراد سحابه، الشوك، الريح، جرح) باعثة للحزن والحسرة من هذا الواقع، وهذا الحال ممَّا أوقد نفس الشاعر حزنا وكآبة، ولخَّصَ دحبور حزنه بقوله: (**إن فما واحدا لجرحين يكفي**) ففمٌ واحدٌ لقضية عامة كقضية فلسطين تستوجب الأفواه كلها للحديث والرفض في الوضع الطبيعي لا يكفي، ولكن الشاعر في هذه المرحلة الخطيرة التي تمرُّ بها القضية يقول إنه سيكفي رغم وحدته، وعبَّرَ الشاعر في هذا الحال عن جرحين: جرح الاحتلال، وجرح الأهل المتمثل في الصمت والانعزال.

ويدخل الشاعر على حقل الألم والحزن روابطا جديدة تزيد من عمق الدلالة، ووجع الشاعر المتعاظم، يقول:

وأنا وريـث القـهر والأعـصـاب

كان النبعُ محترقا فجئتُ النار قبل الماء

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، اسمنا واحدٌ والطريق..، 198.

لم أنـقلْ عن الفـــقراء غيرَ النار[1]

تبدو ذات الشاعر مقهورة كحال كل الفلسطينيين الذين عاشوا النكبة، وورثوا آلامها وقهرها، وحديثه بـ(الأنا) في أمر يمثل الجميع قمة الانسجام والانخراط في مأساة شعبه وتجربته الذاتية لأحداث النكبة واللجوء وما تلاه من لجوء وفصول العذاب.

ونخلص، من خلال النماذج السابقة أن دوال هذا الحقل كانت ناتجة عن حالة الغضب من الاحتلال من جهة، ومن الواقع العربي الضعيف الذي فرض على الشعب الفلسطيني مقارعة الظلم وحده من جهة ثانية، فكانت الألفاظ الدالة على حقل الحزن والألم متنفسا يعبر من خلالها الشاعر عن واقعه المأساوي الذي تعيشه القضية الفلسطينية، وشعبها في الداخل والخارج.

3. حقل المقاومة والتحدي

احتل حقل المقاومة والتحدي عند دحبور المرتبة الأولى؛ لأنه يسعى لشحن الشعب ودعوته للتمرد والنضال من أجل التحرر والخلاص، لذلك كانت مهمة الشاعر المقاوم صعبة ومحفوفة بالمخاطر. فمن جانب يقع على عاتقه تأجيج الجماهير من أجل الثورة، وقلع المحتل من أرضه، ومن جانب آخر تطاله أيدي الاحتلال بالأسر، أو القتل كغسان كنفاني وناجي العلي وغيرهم من شهداء الكلمة، إلا أن دحبور لم يأبه بكل المخاطر وأطلق شعره، وكل طاقاته الإبداعية لتؤدي وظيفتها الثورية في تحريض الجماهير وزحفها لنيل الحرية، والانعتاق من المحتل. ويصرح دحبور بمسؤوليته التي تفرض عليه إيقاظ شعبه وشد الهمم بقوله:

ونبـهتُ أهـلـي مرَّتيـن

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، دمي يراوح في الرياح، 201.

فصيحةٌ لإيقاظ أموات الخيامِ

وصيحةٌ على وقع آلامي

لنفسي أقوم الآن

أنشد جمرةً من العدلِ

تدعوني فأنهض مرة لأجلي

لأني ضقتُ بالطحلب الذي يعلقم روحي

ضقتُ بالجرحِ

ها أنا على وجعي أمشي

وأطرح جثتي بعيدا

فلي صوتٌ يرجُّ زماني[1]

وفي هذا السياق يوضح دحبور ويلمح لدوره كشاعر، وصاحب كلمة لا تقل وظيفتها عن وظيفة المقاتل ببندقيته في الميدان، يقول:

لكنَّني أسعى وحقِّي ريشةٌ فإذا جُرحتُ محبرُها سيَّال

سيخط: إن الأرض لي، والبحر لي والفجر لي، والنهر فيَّ سؤال[2]

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، صخر، 411-413.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، مولود السماء، 374.

ووظف دحبور في هذا الحقل أدواته اللغوية من أسماء وأفعال بطريقة معبرة، وقوية من أجل شحن الجماهير، ودفعهم لمواجهة الاحتلال، يقول:

يا فلسطين التي تحتلُّ ثانيةً

أُبشِّرُ بالدم السَّبَّاق والجسد الذي يرث القتالْ

فليجدْ أهـلي بنـادقـهم

لهذا يأخذ الطوفان وجهته وتنقرض السدودْ[1]

وظف الشاعر الألفاظ ذات الدلالات القوية والمعبرة عن المقاومة والتحدي، فكانت بعض هذه الألفاظ تنقل دلالة سمعية كما في (بنادق، الطوفان) التي تنذر بالثورة وارتفاع الصوت، أثناء الزحف الشعبي الذي يشبه الطوفان ليزيل الاحتلال عن أرضه. وجاء فعل الأمر (فليجدْ) مُعزِّزا ومصاحبا لغويا ينسجم مع حركة الفعل وثورة الشاعر، أما الألفاظ الدالة على المقاومة ولوازمها، مثل (الدم، السبَّاق، القتال، السدود) جاءت في الحقل المقاوم؛ فالقتال هو المواجهة، والسدود هي الاحتلال الذي يحول دون الرجوع للأرض، والدم السَّباق هم الشهداء والتضحية التي يجب أن تُقدَّمُ في سبيل هذه الغاية النبيلة، وهذا الدم محصور بين أمرين: النصر أو الشهادة، فإما النصر الذي يُحقُّ الحقَّ، أو الشهادة، ولا مكان للهزيمة كما يرى الشاعر.

وبالوقوف على المصاحبات اللغوية للمقطع السابق نجد أن دحبور لم يعتمد على الأفعال في تشكيل الحقل الدلالي المقاوم اعتمادا كميا، وإنما نوعيا يتمثل في طبيعتها ودقة تعبيرها، وساندت الأفعال (تحتل، أبشِّرُ، يرث، فليجدْ، يأخذ، تنقرض) الحقل الدلالي للأسماء السابقة، حيث دلل الفعل (أبشِّرُ) على قوة

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، طائر الوحدات، 188.

الفعل النوعية في التفاؤل بحاضرٍ وغدٍ أفضل. ويلقي الشاعر هذه البشارة مستعينا بالدم السبَّاق الذي سيخوض معركته من أجل التحرير، فهو الذي سيُورِّثُ الانتصار. وجاء فعل الأمر (فليجدْ) ليضيف طاقة انتقالية في حياة الفلسطيني المشرد الذي سيبحث عن بندقيته، كما جاء في قوله: (**فليجدْ أهلي بنادقهم**) وسيحملها مدافعا عن أرضه؛ من أجل تحريرها، ثم يأتي دور الفعلين (يأخذ، ينقرض) ليدلا على نتيجة حتمية رسمها الشاعر في لوحة مقاومة تتسم بالحركة والتحول مؤدية وظيفة تكميلية مهمة إلى جانب الأسماء في حقلها الدال على المقاومة والتحدي. وفي مقطع آخر ضمن الحقل الدلالي المقاوم يحاور الشاعر الشهيد ويقول:

الآن يبتدئ الحوار...دمي يغطـيني

والأرض تلبسني

حين صادفنـي الشهيـد فزعْـتُ

فانعتق الرصاصُ من الحجارة والغبار

وقال: في الزمن المسوَّر يولد العربيّ

فاستبـدلْ رفاتـك بالخـليـــة

واتحدْ بالبـندقية

قال: تبدأ دورة الفقراء بالنفس الطويل

والرماح تـفزُّ من صلـب النــخيل

وقال حربك دائمة[1]

رسم الشاعر صورة مرئية وسمعية للمواجهة بين الحق والباطل في إطارٍ من الحوار الذي دار بينه وبين الشهيد. وشكل هذا الحوار بألفاظه: (الشهيد، الرصاص، الحجارة، الغبار، الخلية، البندقية، النفس الطويل، الرماح، حربك دائمة) حقلا دلاليا مقاوما أسهمت في صنع المشهد المقاوم والمواجهة مع الاحتلال. وقد رفع الشاعر من شأن هذه المقاومة بلفظ الشهيد الذي يستثير فيه المخاطب، أما الألفاظ (الرصاص، البندقية، الرماح) فعبَّرت عن صورة سمعية ومشهدٍ بصري يشكِّلهُ الشاعر في مخيلة المخاطب من أجل تحفيزه. واستعان الشاعر بالأفعال في إسناد الأسماء التي تشترك في الدلالة المقاومة فنجده يوظف فعل الأمر (فاستبدلْ، واتَّحدْ) لتكسب الأسماء قوة ودافعية، لما لهما من قوة مستمدة من الاسمين الواقعين بعدهما (رفاتك، البندقية) والاستبدال هنا لصالح الأقوى وهي (الخلية) نواة العمل النضالي الفلسطيني، والاتحاد هنا بالبندقية لا بشيء آخر، وفي نهاية المقطع يتحد الشاعر مع هذا الشهيد ليصبح صوته ورسوله الأمين للشعب الثائر، ويدعوه إلى الصبر؛ لأن ثورة الفقراء والمضطهدين تحتاج إلى النفس الطويل. ويرتفع صوت الشاعر ليبلغ قمة التحدي في مواجهة المحتل المدجج بأحدث أسلحة الخراب، يقول:

اضْربْ ما شئتَ

ولن أتنكر للألم

فدمي هو ما يـتلألأ تحـت الشـمس الآنْ

وفـمـــي

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، دمي يراوح في الرياح، 201-202.

هو ما يستصرخ في البرية أشلاء الوجدان

فاضـربْ مـا شـئت

ودعني أكشف أسـراري

سأغذي من جسدي ناري[1]

جاءت الألفاظ (اضربْ، الألم، دمي، أشلاء، جسدي، ناري) المندرجة تحت الدال المقاوم مشحونة بالعاطفة الثائرة، فقبول الألم لا يكون إلا إذا كان من أجل الوطن، وفي سبيل الدفاع عنه، ويوجه الشاعر خطابه للمحتل متحديا صابرا لا يأبه بالألم ما دام في غاية شريفة ووطنية، بل إن الشاعر يتجاوز ذلك إلى التضحية بجسده وتقديمه وقودا لثورته ومقاومته الاحتلال الذي لا يعرف إلا لغة القوة.

ولم يكتفِ دحبور بتحريض مَنْ هم في الأرض المحتلة، بل إنه وسَّع حقل المقاوم ليشمل المنفيين والمهجرين خارج فلسطين، يقول:

ترجَّلْ أيها المـنفي عـن عنـق الغـرابِ

وخذْ سلاحك

فالحبيب تجمَّعت أعضاؤه في ساحة الميدانْ[2]

جاء الإسناد في الفعل (خُذْ) لضمير الغائب (أنت) مكملا لغويا للغائب المنفي الذي أصبح فيه اللفظ (المنفي) دالا على المقاومة واستمرارها بعد أن كان مرتبطا بدال الغربة.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، كشف حساب، 388.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، حكمة الطوفان، 206.

انطلق دحبور في الحقل السابق من حق الشعوب الطبيعي الذي كفلته السماء والفطرة الإنسانية في الدفاع عن نفسها وتقرير مصيرها، فصدرَ في ألفاظه عن معجم مقاوم نشأ من تجربته الواقعية لأحداث النكبة، ورحلة اللجوء الصعبة التي مرَّ بها حتى عودته للجزء المتاح له من وطنه، فنسج حقله المقاوم من تلك التجربة، وأخرجها في صورة سمعية وبصرية حسية قريبة من ذهن مخاطبه الذي لا تختلف تجربته المريرة عن تجربة الشاعر، فكان لهذا الحقل وقعا ثوريا في نفس المتلقي، ومحفزا مؤثرا في سلوكه الوطني.

4. حقل الألوان

تحمل الألوان دلالات كثيرة ترتبط بعوامل ثقافية واجتماعية، ويعمل السياق الشعري على إعطائها دلالات محددة تعبر عن غاية الشاعر، لذلك فهي من العناصر الدلالية التي يعتمد عليها الشاعر في التعبير عن مقاصده وإقناع المتلقي وجذب انتباهه. واللون هيئة كالسواد والحمرة، ولونته فتلون، ولون كل شيء ما فصل بينه وبين غيره[1]

واصطلاحا هو خاصية ضوئية تعتمد على طول الموجة وعلى طول موجة الضوء الذي يعكسه اللون الظاهري لجسم ما[2]، ولا شك أن اللون في مختارات دحبور اكتسبت دلالاته من خلال السياق الشعري الذي ورد فيه وذلك من خلال تداخل دلالة اللون مع دلالة الكلمات المجاورة[3] كما يرتبط اللون بدلالات رمزية وثقافية، وله خصوصية دلالية في كل منطقة لذلك ستكون دلالة اللون في النماذج المدروسة مستمدة من السياق الشعري إلى جانب ارتباطها بدلالات اجتماعية ونفسية، وسأقف في النماذج المدروسة من شعر دحبور على الألوان ودلالاتها وأثرها في تجلية المعنى للمتلقي، يقول:

على إبر الليل تعـدو الغـزالةُ

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (لون)
[2] غربال، محمد شفيق وزملاؤه، الموسوعة العربية، م2، دار النهضة لبنان، بيروت، لبنان، 1986، 1581.
[3] المرازقة، نجاح عبد الرحمن، اللون ودلالاته في القران الكريم (رسالة ماجستير) جامعة مؤتة، 2010، 20.

في النوم أعْدو

وأصحو فأسقــط فـي الــيد

هذا شريطٌ من البقع الحمرِ يمتدُّ[1]

جاء اللون في قوله (البقع الحمر) دالا على العذاب، وشدة الحزن، والقصد من (الحمر) هنا المصائب المتتابعة، وما يؤكد هذه الدلالة الكلمات (شريط، البقع، يمتد) التي أسهمت في خروجه عن دلالته الطبيعية المستمدة من علاقته بالورد وهي الجمال إلى دلالة أخرى وهي العذاب والألم الناتج عن قصة اللجوء والترحال المستمرة التي لا تنتهي فصولها، فهي كقطع الشريط المتتابع والمتواصل لحياة الشعب الفلسطيني، يُعرض على مرأى ومسمع العالم، وأصبح هذا الشريط جزءا من الذكريات، ومازال جزءا منها يلاحق الشاعر ويمتد، وهذا ما يظهر من قوله في القصيدة نفسها:

شريطٌ من البقع الحمر يسبقنا

وشريطٌ من البقعِ الحمر يلحقنا

ويأخذ اللون الأحمر دلالة أشدَّ ألما وتأثيرا في نفس الشاعر، كما في قوله:

مطرٌ يهمي في تشرين

مـــطر أحـمــرْ

لم يحـمل للفـلاحينْ

ميعادا للزرع الأخضر[1]

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، اسمه يحيى، 212.

دلَّ اللون الأحمر على كثرة القتل الذي لا يتوقف في حق الفلسطينيين لارتباطه بلون الدم، فالمطر بشير خير وعطاء في الأصل إلا أن إسناد اللون (أحمر) للمطر حَرَفَ دلالته إلى دلالة كثرة القتل المجاني. كما أكسب اللفظ (مطر) الدلالة الجديدة مزيدا من الألم والتأثير في اللون الأحمر، ليصبح التأثير متبادلا بين اللفظين، إلا أن دلالة اللون هنا تغلبت وحملت المعنى إلى مشهدٍ دامٍ بات فيه الموت كالمطر الموزَّع يطال كل من يسكن هذه الأرض وتحدثه نفسه بحبها، أو الدفاع عنها.

ويكسب الشاعر اللون الأحمر دلالة الانسجام والحب في موضع آخر من خلال السياق الشعري الذي أعطى دلالة محددة، يقول:

لكل الناس من بيضٍ ومن حمْر

ومـن سـودٍ ومـن صـفرِ

سـلام يغـسل الأيـامَ[2]

خرج اللون الأحمر في المثال السابق إلى معنى الانسجام والسلام الذي يعيشه الشعب الفلسطيني بمختلف ألوانه ومشاربه الثقافية والعرقية، فجاء اللون الأحمر موحيا بالتآلف والتقارب في مجتمع يحترم الجميع.

وكان للون الأسود حضورٌ لافت في النماذج المدروسة عبر عن الحالة الحزينة للشاعر، يقول:

الوردة السوداء ليس لها أسماء

لا قبـر يرتديـها

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، نشيد الشبل، 190.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، نشيد الشبل، 188.

دفعوها في الريحْ

بردٌ على الثواكل

ونارها تكـويها[1]

دلَّ اللون الأسود على الغربة والضياع التي تورث الشقاء والحزن وهذا يلتقي مع قوله تعالى ((**يوم تبيض وجوه وتسود وجوه**))[2]، ففي المنفى يتبدل ويتغير كل شيء حتى الورد يتحول إلى السواد، ويصبح دون أسماء، أو مكان يأويه، وتسيل دموعه في الريح دون أن يلحظها أحد، أو يشعر به أحد، وهذا هو حال المنفيين والمعذبين في بقاع الأرض. وارتبط اللون الأسود في موضع آخر بالتشاؤم والخوف من المستقبل، يقول:

عطـش العيـن انتـظار

عطـش الأرض بـوارٌ

فيرشُّ البردُ ثلجا أسودا[3]

إن انعدام الرؤية المستقبلية والضبابية التي تكتنف الحاضر عند المشردين والمعذبين جعلت الأفق مظلما مغلقا بالثلج الأسود، فجاء اللون الأسود قالبا لتوقعات المخاطب وصادما له؛ لأن الثلج يوحي بالتفاؤل والاستبشار ولكن الشاعر قلب دلالته عندما وصفه باللون الأسود ليلقب دلالته من التفاؤل إلى التشاؤم والخوف من الحاضر والمستقبل. وخرج اللون الأسود في موضع آخر لدلالة أخرى يقول:

أتراه الكلب الأسود يخرج من قصص الجدَّات إلى الطرقات فيفزعنا؟

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، مريم العسراء، 357.
[2] آل عمران، 106.
[3] دحبور، أحمد، الديوان، م2، استسقاء، 89.

أم أن رغيف الخبز الأسود

يرسم خارطة لتنفسنا[1]

جاء اللون الأسود في المقطع الأول دالا على الاحتلال الذي كان مخبوءا في قصص الجدَّات ويمثل المفترس المفزع وصاحب السطوة، وفي المقطع الثاني دلَّ اللون الأسود على معنى الذل والهوان؛ فهذا الخبز الأسود والمعونة الغذائية التي قابلت به الأمم شعبا مقهورا في الداخل والخارج يمثل المذلة من جانب، وضعف تلك الأمم عن نصرة الضعيف من جانب آخر.

وجاء اللون الأبيض في النماذج المدروسة لدحبور مرتبطا بالتفاؤل والأمل، يقول:

شبَّ العشب الأخضرْ

وأتى الصوت الآخرْ:

مطـر أبـيـض

مطـر، فانـهض

أنـشـدْ واسـمعْ[2]

يوحي اللون الأبيض بالتفاؤل وعودة الأمل للأرض التي يَبِسَتْ وامتلأت بالشوك من جديد، وهذا التفاؤل يعني عودة أصحاب الأرض إليها وهذا يلتقي مع دلالة الفرح والتفاؤل في قوله تعالى: **(وأما الذين أبيضت وجوههم ففي رحمة الله هم فيها خالدون)**[3]، وتعزَّزت دلالته هذه بوجود مصاحب له كنتيجة منطقية وهو اللون الأخضر الذي يعني النماء والحياة وعودة المشردين الأكيدة لوطنهم ما يتوافق

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، إن كان لحزنك أن يهوي، 193.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، نشيد الشبل، 191.
[3] آل عمران، 107.

مع قوله تعالى(**ألم تر أن الله أنزل من السماء ماء فتصبح الأرض مخضرة**)[1] فقابل الشاعر عودة المشردين بالعشب الأخضر وقابل الأمل بالمطر، فجاءت الصورة مركبة من الحياة والتفاؤل الذي يبعثه (المطر الأبيض) في الأرض المسلوبة التي سينبت فيها العشب الأخضر كرمز لعودة المنفيين.

تبين، من خلال دراسة الألوان في النماذج السابقة، وكما سيأتي في الجدول لاحقا، أن اللون الأسود هو الأكثر ورودا بواقع (6) مرات دالا على التشاؤم والحسرة التي يشعر بها الفلسطينيون نتيجة الاحتلال، وما ينتج عنه من شقاء لا ينتهي. وجاء اللون الأحمر في المرتبة الثانية بواقع (4) مرات ليدلل على الألم والقتل الذي يقع بحق الفلسطيني أما اللون الأخضر فجاء في المرتبة الثالثة بواقع (3) مرات، أما اللون الأبيض فجاء في المرتبة الأخيرة بواقع مرتين فكان الأقل ورودا من بين الألوان الأساسية؛ لأنه لا ينسجم وهذا الحال الذي يعيشه الشعب الفلسطيني من سفك للدماء، وسرقة للتاريخ والأرض، مما فتح الباب واسعا أمام رحلة الشقاء، وانسداد الأفق. أما الألوان الأخرى وما يتعلق بها من صفات فكانت قليلة الورود، ولم تنفرد بدلالة موحية، أو مؤثرة.

اللون	عدد المرات
الأسود	6 مرات
الأحمر	4 مرات
الأخضر	3 مرات
الأبيض	مرتان

شكل (2) ترتيب الألوان

[1] الحج، 63.

5. حقل التفاؤل والأمل

لم يغادر الأمل والتفاؤل بغدٍ أفضل أحمد دحبور، بل ظل متمسكا به وإن انعدمت الرؤيا في كثير من المراحل، وانسدَّ الأفق في رحلة العذاب التي مرَّ بها الشعب الفلسطيني. وفي هذا الحقل نجد الشاعر متأملا حالما حينا، ومتفائلا مقبلا على الحياة حينا آخر، يقول:

لن نـؤلف معـجزة

غير أنَّا بخمسة أرغفةٍ

سوف نكفي الحشود

وتتسع الدار حتى يعود إليها العبادُ[1]

جاءت الألفاظ (**سوف نكفي، تتسع الدار، يعود إليها**) دالة على التفاؤل والأمل الذي لا يفارق خيال الشاعر، فهو شديد التعلق بوطنه لذلك وظف الكلمات السابقة لتغني حقل الأمل الذي يراوده ويسكن عقله.

وينقل دحبور لمخاطبه في هذ الحقل صبْرَ الحجارة وانتظارها عودة أهلها إليها، وجاءت هذه الدوال مستندةً على عنصر التشخيص الذي أضفى عليها شعورا وإحساسا بقرب العودة، يقول:

يا حجارة هذا المكانْ

لا تخافي، عليك الأمان

سـوف ترتـفعيــن

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، ما يبقى في الواد، 433.

ويجـرفك الـوحـش

ثم تعـودين ثانـيةً[1]

ويتغنى دحبور بهذا الأمل ويجهر به داعيا القمر؛ لينيرَ من جديد ويزيح الظلام، يقول:

يا أمـلا ذهـبوا ليجيـئوا به.. فـلتجئْ

ويا قمرا ذهبوا يقطفون لنا ضوءه..فلتضئ

ويا غدُ..

يا غد الغد، فلتبتدئ[2]

جاءت الألفاظ في المثالين السابقين دالة على الأمل والتفاؤل، وهي (الأمان، سوف ترتفعين، ثم تعودين، أملا، قمرا، ضوءه، غد) ويرتفع صوت دحبور في مقطع آخر داعيا إلى تحقيق الأحلام، والإيمان بالغد الذي يحمل تطلعات الشعب، يقول:

غدا يكبر الصغار

غدٌ يبتدي زماني

غدا يسقط الجدار[3]

جاءت الألفاظ (غدا، يكبر الصغار، يسقط الجدار) دالة على الأمل والتفاؤل ومصحوبة بمصاحبات لغوية تؤكدها، وتعطيها دلالتها التي تدور في سياق الأمل الذي ينتظر شعبه، فالفعل (يكبر) هو الأمل

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، ما يبقى في الواد، 435.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، ثلاثية لهذا الدم، 278.
[3] دحبور، أحمد، الديوان، م2، إبرة الخياطة، 279.

الذي يكبر مع الصغار. والفعل (يسقط) هو النتيجة الحتمية للجدار الذي يحول دون المستقبل الزاهر، فاشترك الفعلان (يكبر، ويسقط) في صناعة المستقبل الذي سيصنعه الصغار، ويُسقطون فيه كل ما يقف أمام إرادتهم لمستقبل ينعمون فيه بالحرية والاستقلال في وطنهم فلسطين.

يتضح مما سبق أن دحبور يصدر في الحقول السابقة من حالات الضيق والغضب التي كان يشعر بها من جانب، ومن حالات الاستبشار والتفاؤل التي كان يستحضرها، ويصنعها من جانب آخر. وكان حقل الغربة والحنين للوطن الأكثر حضورًا من بين الحقول؛ لأنه يشكل قمة المأساة التي ألمت بالفلسطيني، فالحرمان من الوطن والبعد عنه شكَّل مركزية الخطاب الشعري المقاوم والرافض للتهجير والنفي، ثم تلاه الحقل الدال على الحزن والألم. وهذا أمر طبيعي ونتيجة حتمية لضياع الوطن وما ينتج عنه من غربة خانقة، بل إن هذا الحقل يستند استنادا كليا على حقل الغربة والحنين إلى الوطن؛ فالأثر النفسي للغربة والتشريد يولد الحزن والألم، وقد وظف الشاعر في هذا الحقل بعض الأساليب كالاستفهام؛ لإبراز دهشته، وألمه المستمر. كما أسهمت شكوى الشاعر من العجز العربي في إمداد هذا الحقل، ويضاف إليه الصمت الدولي تجاه قضية إنسانية واضحة لا لبس فيها بين الحق والباطل. وجاء حقل المقاومة والتحدي في المرتبة الثالثة كردة فعل طبيعية على الحقلين السابقين. من هنا رأى الشاعر أن مهمته باتت أكثر إلحاحا ومسؤولية لشحن الجماهير ودعوتها للثورة رغم المخاطر التي كانت تتهدده، فكانت ألفاظ هذا الحقل قوية ومعبرة لها دلالات سمعية وحركية تصف مشهد المواجهة مع الاحتلال، ويأتي حقل الألوان في المرتبة الرابعة. وشكل هذا الحقل دلالات عميقة ومعبرة عن مقاصد الشاعر. وخرجت في كثير من الأحيان عن دلالاتها الحقيقية إلى دلالات أخرى كشف عنها السياق. وجاء حقل التفاؤل والأمل في المرتبة الخامسة؛ لانعدام الرؤيا السياسية، وانسداد الأفق، ولكن الشاعر يدرك أنه صاحب رسالة ومسؤولية تفرض عليه تجاوز العقبات، وإضاءة شمعة في وجه الظلام للوصول إلى شمس

الحرية، وعليه تمسك بالأمل، ووظَّفَ ألفاظه التي تعيد الحياة والتفاؤل للمشردين خارج وداخل الوطن؛ ليبقى الأمل حاضرا في ذهن مخاطبه غير آبهٍ بالاحتلال وممارساته، يصنع من شعره براكين هائجة في وجه الطغاة.

المبحث الثاني:

العلاقات الدلالية

إن العلاقات الدلالية بين الكلمات كالتضاد والترادف تسهم في الكشف عن مقاصد المتكلم، لأن النص يرتكز على تلك العلاقات؛ لأنها هي التي تجمع النص وتربط بين أجزائه. والنص الشعري كأي نص أدبي لا بد وأن يحتكم لهذه العلاقات التي يصطنعها الشاعر في مخيلته ثم يتركها توجه المتلقي، وتصنع قناعاته.

وعليه، فإن القصيدة تخضع لنظام من العلاقات يربط بين محاورها ومستوياتها يُنتج الدلالة ويضم بعضها البعض[1]. وفي النماذج المدروسة لأحمد دحبور سأقف على نوعين من هذه العلاقات كان لهما الأثر الواضح في الربط بين أجزاء النص وتقوية المعنى، وهما الترادف والتضاد.

1.الترادف

الترادف هو توارد لفظين، أو ألفاظ في الدلالة على الانفراد على معنى واحد من جهة واحدة[2] ويعمل الترادف على تأكيد المعنى في ذهنية المخاطب، وتقويته من جانب آخر. وقد وظَّف دحبور هذه العلاقة في سبيل تأكيد معناه، وليكسب شعره طاقة انفعالية تثير وجدان المخاطب، يقول:

جـوادك العـتيـق لا مـنـاصْ

محتضرٌ، ولن يريك قبة الخلاصْ

ألا تـرى يهـدُّه الـخورْ

يموت كلَّ ساعةٍ، لن يكمل السفرْ

يموت هذا الخائرْ الهزيلْ

[1] ينظر: سعيد، خالدة. حركة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، 1979، 16.
[2] ينظر: الحسيني، راشد بن محمد بن هاشل ، البنى الأسلوبية في النص الشعري (دراسة تطبيقية) ط1، دار الحكمة، لندن، 2004، 180.

والمـوت لا مـناصْ

أرحْه من عذابه الوبيلْ

(ما الفرق بين الميتِ والقتيل؟) فلتطلق الرصاصْ[1]

وظَّف دحبور الكلمات المترادفة (خائر، هزيل، الميت، القتيل) القائمة على القرب في المعنى، ولكن أدَّت كل لفظة دورا إيمائيا ودلاليا خاصا بها، فلا يمكن رغم وقوع الترادف بين الألفاظ أن يتم استبدالها في سياقات استخدامها، فاللفظ (خائر) يدل على حالة الضعف في العزيمة العربية، فهذه العزيمة، أو هذا الجواد العربي الذي كان وسيلة للقتال قديما لم يعد قادرا على أن يستمر أكثر فهو خائر القوى، ولن يحقق الآمال التي حُمِّلَ بها. أما اللفظ (هزيل) فهو صفة أخرى لهذا الجواد المنهك جسديا ومعنويا، وجاء الترادف في اللفظين متناسقا ومنسجما مع بعضه البعض. وفي اللفظين (الميت، القتيل) ترادف كلي في المعنى، فهذا الحال الضعيف والهزيل لهذا الجواد لا تختلف فيه حياته الذليلة عن حاله لو أصبح قتيلا ليرتاح من عذابه الطويل وعجزه الذي يقتله كل يوم، وختم الشاعر مقطعه بقوله: (**أرحه من عذابه الوبيل، فلتطلق الرصاص**) ففي قتله حياة أخرى لعزيمة جديدة، وجواد أقوى يستمد قوته من إرادة لم تتذوق طعم الهزيمة من قبل، والقتل هنا قتلٌ مجازي لحالة الخور والهزل في العزيمة الميتة التي أثقلت كاهل القضية.

ومن الترادف الذي حمل الدلالة نفسها بين الألفاظ قوله:

تجمعوا حِياله

وانفلتت نبـوءةٌ بـريئة تختـال:

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، اعترافات حزيران الخيَّال والجواد المحتضر، 97-98.

مولانا السلطان

مجنون عريانْ

من يستر.. من يكسو مولانا السلطان؟[1]

جاء الترادف في الكلمتين (يستر، يكسو) للتأكيد على المعنى نفسه، وهو التوجيه الذي يحتاجه هذا السلطان المفتقِد لكلمة الحق من أولئك الذين يحيطون به، ويحجبون الحقيقة عنه، ويتجاهلها السلطان ومن حوله عن الشعب المقهور والمعذب، فجاء الترادف مؤكدا على عُري المسؤول من المسؤولية والإحاطة بحال المشردين وعذاباتهم. ومن الترادف القائم على التقارب في الدلالة والمعنى قوله:

وأنا وريث القهر والأعصاب

كان النبع محترقا فجئت النار قبل الماء،

لم أنقل عن الفقراء غير النار[2]

ورد الترادف في اللفظين (القهر، الأعصاب) فكل منهما يدل على تلك الحالة المأساوية التي ورثها المشرد الفلسطيني، فالقهر والأعصاب والوجع نتيجة حتمية للحال الذي يعيشه الفلسطيني في أرضه، ومناطق الشتات. وأوجد الشاعر تقاربا وترادفا بين بعض الألفاظ مستعينا بالسياق، كما في قوله:

آن لي... وآن...

هكذا انتزعت بندقية من أسرها

فانتزعتني من مخيم الهوان

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، شهادة الكلمات، 78.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، دمي يراوح في الرياح، 201.

من رآني سيدًا لغبطتي وقهري؟

ومن رآني حاكما بأمري؟[1]

جاء الترادف بين الكلمتين (الهوان، قهري) فالهوان والقهر من وجهة نظر الشاعر وجهان لعملة واحدة، وجاء المخيم مضافا باللفظ (الهوان) ليصبح الهوان ملازما للمقهورين في مخيمات التشريد، وعزَّزَ هذا بدلالة المرادف الثاني (قهري) المصحوب بياء المتكلم.

أسهم الترادف في إبراز القيمة الفنية والجمالية في النماذج السابقة، كما أنه كشف عن قدرة الشاعر الفنية في توظيفه؛ من أجل التأثير في متلقيه.

2.التضاد

إن توظيف المحسنات في الشعر من القضايا الأساسية التي تُسجَّلُ للشاعر ولشعريته، والتضاد من الجماليات التي تشهد على قدرة الشاعر في الجمع بين المتناقضات التي يشعر بها، ويسعى لنقلها إلى متلقيه.

وفي هذا الإطار وقفتُ على الثنائية الضدية ذات التأثير والدلالة العميقة في النماذج المدروسة للشاعر التي تنقل مشاعره الدفينة، وتمثل نظرته ومسؤوليته تجاه قضيته وشعبه.

والتضاد: هو تعاكس الدلالة والكلمات ذات الدلالات المتعاكسة[2]، لرصد التحولات والتغيرات التي يشعر بها الشاعر، وإبراز التناقضات التي تشحن الدلالة، وتؤثر في المخاطب، وقد وظَّف دحبور هذه التقنية للتعبير عن صراعه الداخلي وعدم رضاه عنه، يقول:

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، بغير هذا جئت، 246-247.
[2] ينظر: فرانك بالمر، مدخل إلى علم الدلالة، ترجمة: مجيد الماشطة وآخرين، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1985، 132.

قريبٌ من النخيلْ

بعيدٌ عن المحارْ

لماذا مشى الجدارْ

ولم ينتهِ الرَّحيل؟[1]

أوجد الشاعر حالة من التأزم بين القريب والبعيد، فهو قريبٌ من النخيل الذي يقصد به تواجده في الرياض أثناء كتابة القصيدة، لكنه بعيد عن المحار في إشارة لبعده عن وطنه. وهذا الإحساس لا يفارق الشاعر، ويشعره بالحرمان على الدوام. وقد خلق هذا التضاد شعورين يلهبان نفسه، ويبقيانه في حالة صراع لا ينتهي بين الرحيل والعجز. ويكشف الشاعر من خلال البنية المتضادة عن رؤيته وإدراكه للأمور، يقول:

من صخرة المسافةْ

ويجمع اليقين والخرافةْ

بخطوةٍ

عبرْ[2]

يدعِّم الشاعر رؤيته عن الواقع بالتضاد بين الكلمتين (اليقين، الخرافة) التي تفصل بين اليقين الذي يمثل الواقع، والخرافة التي يحاول الآخرون صنعها من الوهم، ويثبت هذه الرؤية في المقطع نفسه بقوله:

لم يبقَ غيرُ الشلل– الحنينْ

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، وجد، 320.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، اعترافات حزيران الخيال والجواد المحتضر، 96.

لم يبق غيرُ الزَّبد الحزينْ

وصهلة الخورْ

لن يكملَ السفر

أكسب التضاد بين الكلمتين (اليقين، الخرافة) الدلالة قوة وتأثيرا في المتلقي، فاليقين الذي قُصد به الحق لا يأتي من الضعف، كما الحصان الضعيف لا يأتي بالنصر. وفي مقابل هذه الحقيقة التي يعكسها اليقين يأتي اللفظ (الخرافة) ليمثل الصدمة والمفاجأة للمخاطب، وشكَّل هذا التضاد رؤية الشاعر لما يدور حوله مثيرا للمتلقي، ودافعا له للتفكير من جديد في الواقع والأحلام.

ويدخل الشاعر مخاطبه في ثنائيات التضاد؛ ليعيد ترتيب أولوياته من جديد، يقول:

وفي المرآة أضحكني خيال رجالنا في المهدْ

وأبكاني الدم المهـدور في غير الميادين

ويقول:

أيأمر سيدي فنكبَّ أهل الجوع والأعباءْ

أتقذفهم؟

ومن يبقى ليخدمنا؟

إذن نصفحْ

ويوم كبرتُ.. لم أصفحْ[1]

جاء المقطع السابق مثقلا بالثنائيات الضدية (أضحكني، أبكاني) و (ضيقةٌ، واسعةٌ) و (تصفح، لم أصفح) التي أدخلت المخاطب في حالة من الاضطراب الناتج عن الحيرة التي تنتاب الشاعر، فبينما هو يضحك نجده يبكي على الدماء التي تسقط في الحروب والمطاحنات الداخلية وفي غير ميادين القتال، ويستحضر ثنائية (ضيقة، واسعةٌ) ليؤكد واقع المنفيين الضيق وإن كانت البلاد واسعة إلا أنها ضيقة لا تتسع لمحروم من وطنه. ويستمر هذا التناقض حتى يصل الشاعر إلى حالةٍ من اليقين أنه لن يصفح مقابل اللفظ (نصفح) وكشف هذا التضاد عن الحالة النفسية المضطربة لتجربة الشاعر التي عاشها بين التهجير والنفي.

ويستند الشاعر على التضاد في توضيح موقفه كشاعر، وصاحب رسالة تجاه قضيته وشعبه، يقول:

ها أنا على وجعي أمشي

وأطـرح جثتي بعيـدا

وأبقي ساعدي ولسـاني

لنـفسـي أقـوم الآن[2]

يرى الشاعر أن مهمته لا تنتهي بالموت، بل إنها تبقى قائمة يحملها شعره في نفوس من سيأتون بعده؛ لأنها تمثل الرغبة الجمعية والرؤية الوطنية العامة لا الذاتية، فجاء التضاد في (أطرح، أبقي) مختزلا لهذا المعنى فإن فارق الحياة بقي نقيض الغياب وهي الرسالة، وهذا يعمِّقُ رؤية الشاعر ويختزل تجربته في الشعر المقاوم الذي لا يعرف الاستسلام.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، حكاية الولد الفلسطيني، 115.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، صخر، 413.

ويذهب دحبور إلى خلق ما يثير عاطفة المتلقي ليؤسس لدلالة مضادة يقول:

يا فلسطينُ

يا دمعة الله

للحزن أن يترجَّل يوما، ليدخل، من بيت لحمك، طفلُ الفرحْ[1]

إن الحزن شيء يثير النفس ويؤلمها مادام الحال يشبه ما يعيشه الفلسطيني ويحياه، ولكن الشاعر يؤسِّسُ للنقيض من أجل أن يخلق معادلا نفسيا لمخاطبه، فأورد الفرح نقيض الحزن من خلال استحضار مولد، السيد المسيح عليه السلام الذي كان بشارة خيرٍ وسلام للعالمين بعد ظلام خيَّمَ على النفوس.

وتظهر قوة التضاد كوسيلة إقناعية وكاشفة للمخاطب من خلال توظيف عنصر الزمن، يقول:

سيؤلمك العذاب على الصليب

وربما اقترع الجنود على ثيابك

ربما لم ينتحر من سلَّموكَ

وكيف ينتحر الذين

بنفسهم قتلوك ذات صبيحة ومساءْ[2]

جاءت الثنائية الضدية في (صبيحة، مساء) معبرةً عن العذاب المستمر الذي يتجرعه الفلسطيني في كل وقت، فلا وقت محدد للقتل والعذاب. ويضيف الشاعر لهذه الثنائية قوةً في التعبير باستحضار السؤال

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، جنسية الدمع، 276.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، جمل المحامل من جديد، 442.

(**وكيف ينتحر الذين بنفسهم قتلوك**) مخاطبا شعبه ومثيرا لدهشتهم واستغرابهم ممَّن يَعتقد، أو يتصور أن هذا الاحتلال يمتلك شيئا من الإنسانية، أو الشفقة حتى يُراهنُ عليه.

لعب عنصر التضاد في الأمثلة السابقة دورًا مميَّزًا في الكشف عن الدلالات وتوجيهها لدى المخاطب، كما عبَّرَ عن الحالة الشعورية المختنقة والمضطربة لدى الشاعر مما جعلها تنعكس على المتلقي وتؤثر فيه.

المبحث الثالث:

دلالة الرمز

يمثل الرمز رافدا مهما يستعين به الشاعر لرفد دلالاته، واستحضارها في النص الشعري يزيد الوعي عند المتلقي من خلال الربط بين الماضي والحاضر. وقد وظَّف دحبور الرمز؛ ليرتكزَ عليه في توصيل مقاصده، والكشف عما يخفيه النص، أو يكمن فيه. وعليه سأقف على الرموز التي استند عليها دحبور وكان لها أثرٌ في الدلالة، ومن المواضع التي كان للرمز فيها دلالة عميقة قوله:

يقولون ليلى في الخليج مريضةٌ

على أنَّني لست الطبيب المداويا

إن الإذاعـات ادَّعـتْ وصـلا

وليلـى وُلِـدت أصلا معي[1]

جعل الشاعر من شخصية ليلى المعشوقة رمزا لكل مهجرٍ بعيد لا يستطيع الشاعر الوصول إليه، وهذا حال الشاعر قيس بن الملوح (مجنون ليلى) الذي لم يستطع وصْلها، فقال بيته المشهور:

يقولون ليلى بالعراق مريضةٌ يا ليتني كنت الطبيب المداويا

لكن دحبور زاد على ليلى البعيدة والمعشوقة رمزية استحدثها من التهجير القسري الذي فُرض على الشعب الفلسطيني، وأصبح مشتتا على بقاع الأرض، تشمل المنفيين من الشعب الفلسطيني الذين تجرَّعوا مرارة التهجير والبعد عن الوطن وتوارثوا هذا الألم ولم ينقطع. وربط الشاعر بين الماضي والحاضر باستحضار رموز مكانية تاريخية حتى ينقل للمخاطب مشهدا قريبا من الأذهان ينطوي على دلالات عميقة، يقول:

يا كربلاء الذبح، والفرح المبيَّت، والمخيم، والمحبةْ

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، يقولون ليلى في الخليج، 235-237.

كل الوجوه، تكشفت كل الوجوه

ورأيــتِ مـن بـاعــوكِ

بــاعــونا مــعًــا[1]

يعيد الشاعر الصلة بين الماضي والحاضر، والصراع مع الظلم والهيمنة إلى ذهنية المخاطب، باستحضار المكان (كربلاء) كرمز للحق المسلوب في صراعه مع الظلم والطغيان، وأضاف إلى تلك الرمزية دلالات أخرى استمدها من مشهد التهجير، وحياة المخيم لتتطور هذه الرمزية وتصبح مشهدا متكاملا يحمل مقاصد الشاعر، ولتكون كربلاء ذلك الوجع الذي لا ينتهي رمزا لمعاناة الفلسطيني في مقارعة الباطل وعليه استند إليه الشاعر في إيصال معانيه وتقريبها من ذهن المتلقي.

ومن الرموز التي استحدثها دحبور وأصبح لها رمزية تحتفظ بدلالاتها في شعره المذياع، يقول:

ها هو المذيــاع يعـوي

وأنا أهمس بالخلية الأولى

وبين القصف والمذياع يلقطون صورتين[2]

ويقول في مقطع آخر:

وأرسلَ المذيـاعُ لي صـوتَ نايْ

(لستُ وحيدًأ) ها هو الصوت، لا

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، العودة إلى كربلاء، 152-153.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، بغير هذا جئت، 249.

يحـولُ عـنِّي لـحظة، إنـه

يمتد من أين إلى مسمعـــي

هـل أرفــع الصـــوت؟[1]

يرمز المذياع في المقطع الأول إلى الخداع والوهم الذي صوَّرَ الفاجعة التي حلَّت بفلسطين بالحدث البسيط والمؤقت الذي سيزول بفعل الجيوش العربية التي ستفرض وتعيد سيطرتها على فلسطين، وتعيد المهجرين لبيوتهم، فكان المذياع منبرا لا يَستند إلى الواقع، وشبه الشاعر صوته بالعواء الذي لا فائدة منه. وفي المثال الثاني رمز المذياع إلى البعد والمنفى، فكلما ذُكرَ المذياع أعاد شريط الذكريات لرحلة اللجوء والمنفى. وعلى الرغم من تلك الرمزية المؤلمة له في نفس الشاعر إلا أنه كان الوسيلة الوحيدة المتوافرة للمنفيين يتواصلون من خلالها، ولكن ذلك لا يشفع له عند الشاعر لأنه لم يكن على مستوى الحدث الذي حلَّ بفلسطين وأهلها، ولم يكشف لهم عن الحقيقة التي فرضها الاحتلال على أرض الواقع.

وللمفارقة بين هذا الواقع والعالم الافتراضي الذي كان يصنعه المذياع في مخيلة الشعب الفلسطيني المشرد والمنكوب يقول الشاعر:

هـل أصـــدق المذيـــاع أم هويتـــي

وهل قطعْتُ هذه الجبال أم وصَلْتُها بخطوتي؟[2]

يعود الشاعر ويؤكد على رمزية المذياع الخادعة، وعملَ مقارنة بين هذا الوهم الذي يصنعه المذياع، وبين هُويته الجديدة التي صنعتها الظروف والتشريد، وهي هُويَّة المشرد اللاجئ.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، منذ ضاعت يداي، 490.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، بغير هذا جئت، 247.

ويتخذ دحبور من مظاهر الطبيعة رمزا يمثل رؤية الشاعر تجاه المحتل، يقول:

يا فلسطين التي تُحتل ثانيةً

أبشِّرُ بالدم السَّبَّاق والجسد الذي يرث القتالْ

ويكون أن ترد القوافلْ

إن ساريتين ترتفعان ملء دمي

فتحشد اللوائح والجنود بكل جوع المتخمين إلى دمي

ويفور حيث خطوتُ ماءٌ

فليجد أهلي بنادقهم

بهذا يأخذ الطوفان وجهته وتنقرض السدودْ[1]

وظَّفَ دحبور لفظ (الطوفان) رامزا للثورة ومعادلا طبيعيا في مواجهة الظلم الذي يعيشه شعبه الفلسطيني تحت الاحتلال. ومن الرموز الأخرى المستمدة من مظاهر الطبيعة التي وظفها الشاعر في شعره (المطر، الحجر) يقول:

ولديـنـا

أنـنا ننـهـضُ

فيما حجرٌ ينـبضُ

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، طائر الوحدات، 188.

أو جـرحٌ يضـيء

يـا مــطــرْ

شعَّ في النورْ الحجرْ

نحن لم نستقبلِ الصيف كسالى

فــتعــالَ

وتــعــالَ

وتشبَّه يا مطرْ

بالحــجــرْ[1]

رمز الشاعر للحرية بمظهرٍ من مظاهر الطبيعة وهو المطر الذي يزيل أدران الاحتلال، ويعيد الحياة للمقهورين الذين ذَبُلت فيهم الإرادة، كما يعيد الحياة للأرض، فجاء لفظ المطر في المقطع رامزا للحرية إلى جانب رمزيته للحياة التي يعيدها للأرض فتشابكت رمزيته المعلنة في المقطع مع دلالته السابقة لتصنعَ حياة كريمة لشعبٍ انتظر طويلا، والحرية والحياة وجهان لعملة واحدة لا يمكن الاستغناء بواحدة عن الأخرى. وهذا منطلق الشاعر ورؤيته الوطنية التي تمثل الشعب المتشوق للحرية والخلاص. كما استند الشاعر على رمزية أخرى مستمدة من الطبيعة وهو الحجر الذي يمثل عتاد وسلاح الفلسطيني في الدفاع عن حريته، فارتبط الرمزان ببعضهما البعض ليشكلا صورة مأخوذة من الطبيعة تجذب المخاطب؛ لقيمتهما الإيحائية القوية. كما ويقتضي استحضار هذين الرمزين البحث عن الطرف الثالث المفقود وهو

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، استسقاء، 90-91.

الأرض، ليصبح المشهد مقاربا إلى حدٍ كبير التخصيب؛ فالمطر يخصِّبُ الأرض، والأرض تحمل بالحجر الذي يمثل سدًّا في وجه الطغيان، وسلاحا في يد الفلسطيني يواجه به الظلم ويحمي به الأرض.

وأكسب دحبور بعض الشخصيات دلالة رمزية جديدة يختلف عن مدلولها الذي ارتبطت به، يقول:

أينَهـا (ولادة) الـقلـــــب إذنْ؟

مكَّنت عشَّاقها من صــحنها فاختــلفوا

لكنَّ صَحنَا واحــدًا لم يكفِهِم فاقتتــلوا

ثم أتوْا من صحنها التالي عطاشا جائعينْ[1]

ويقول:

هكذا أضحى التنــائي من تدانــينا بديلا

وتناوبنا شـريدا، وأســيرا، وقتـــيلا

فلمن تشكو إذنْ

دهرك سيفٌ بيد الفجَّار والسيــف يجولْ

وعلى مقربةٍ من طعنةٍ طائشةٍ يعلو الغناءْ.

أكسب الشاعر شخصية ولادة الأميرة الشاعرة رمزية جديدة في قصيدته السابقة وهي رمزية الوطن الذي تداعت عليه كل المؤامرات من أجل كسره وإخضاعه بالقوة، وتؤدي هذه الرمزية وظيفتها الدلالية

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، مع ابن زيدون، 244.

من خلال رمزية ابن زيدون المطارد، والمحب لها رغم كل ما تعرَّضَ له من أسرٍ وعذاب، لتحمل شخصيته رمزا جديدا في القصيدة وهو الشعب الفلسطيني الذي تعرض للإقصاء والملاحقة من القريب والبعيد، والصديق والعدو، فأوجد الشاعر بهذه الرمزية تناظرا متناسقا بين الشخصيتين، وما ترمزان إليه في القصيدة. وفي المقابل نجد أن الواشين بابن زيدون ينعمون بعذابه كما ينعم المنتفعون بقضية الشعب الفلسطيني المقهور، ويقفون موقف المحايد والغريب.

المبحث الرابع:

دلالة الصورة الشعرية

يوظف الشاعر الصورة الشعرية للتعبير عن دلالة حسية يريد نقلها للمتلقي. وتمثل رؤيته للمعنى الذي يختزنه في خياله. والصورة الشعرية تركيب لغوي لتصوير العلاقة بين شيئين، ويمكن تصويرها بأكثر من أسلوب، كالتصوير عن طريق المشابهة، أو التجسيد، أو التشخيص، أو التجربة، أو التراسل[1]. ويلجأ الشاعر إلى الصورة الشعرية كإحدى الأدوات الأكثر تأثيرا في المخاطب؛ لأنها تنقل المعنى في مشهد حسيٍ يخلق تفاعلا في المستقبل، وتشحن عواطفه بالدلالة التي يسعى المرسل لإيصالها، أو إقناع مخاطبه بها، ووظف دحبور الصورة الشعرية بما يخدم المعنى، ويتوافق مع الحالة الشعورية والنفسية التي يشعر بها مع الأخذ بعين الاعتبار أثرها العميق في المتلقي، يقول:

أصـــابوا النــهارَ

إصابته غــير قـــاتلةٍ

فالرصاصة في كتف الفجر

والنــهـر يجـــري

وروح العصافيـر تسري

ومـا هـي إلا دقـــائق

ما هي إلا رقائق من شجر الورد والصبر

حتى يطـير الجناحـان[2]

[1] ينظر: الباقي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر، دار المعارف، القاهرة، 1965، 31.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، ثلاثية لهذا الدم، 275.

حشد الشاعر مجموعة من الصور البسيطة في المقطع السابق ليشكل صورة مركبة تحمل دلالة تجذب انتباه المخاطب، وتؤثر فيه، فصور الفجر والنهار بالإنسان الذي أصيب إصابةً غير قاتلة، فحذف المشبه به، وترك شيئا من لوازمه (كتف). ولا شك أن هذه الصورة وما فيها من جذب تؤدي دلالة قوية تسترعي انتباه المخاطب، فالحق وإن أُصيب، أو تأخَّرَ فإن له موعدًا سيأتي فيه ويعلن عن نفسه، ويعزز الشاعر دلالته في هذه الصورة بقوله: (**النهر يجري**) ليؤكد دلالته البعيدة واقتراب موعد الحرية وزوال الظالمين، ويتضح ذلك جليا في قوله:

وما هي إلا دقائق..

حتى يطير الجناحان.

نسجَ الشاعر من الصور البسيطة السابقة صورة مركبة يشترك فيها النهار مع الفجر والنهر؛ لتشكيل صورة كاملة تتجاوز مهمة تقريب المعنى للذهن إلى دلالة بعيدة تتمثل في اقتراب الفرج وإن تعسَّرَ ميلاده.

ويعمد الشاعر لاستحضار الصور الشعرية ذات الدلالات العميقة التي تدعوه للربط والاكتشاف، يقول:

إن القبرَ يمشي نحونا بألف رجلٍ

بينها الصـــبرُ وبينها الدمـوع

كان حاضـر الـبديـــهةْ[1]

شبه الشاعر القبر بكائن مفترس كثير الأرجل يمشي نحو الفلسطيني، ولكنه لم يرد هذا المشهد البسيط للصورة؛ وإنما أراد أن يصل بالمخاطب إلى دلالات عميقة منها أن الفلسطيني إن لم يقتله الاحتلال قتلته

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، صانع الأحذية، 363.

الصراعات التي رافقت مسيرة عذابه في مخيمات اللجوء والتشرد، وإن لم تقتله الصراعات قتله الجوع والحرمان. وهكذا تعددت الأسباب والموت بألف رِجْلٍ يطارد المضطهدين، وينهش أعمارهم ولا يتوقف. وحملت هذه الصورة دلالة أخرى تجعل من الفلسطينيين قرابين حياة لقضية تأبى الاستسلام، أو الخضوع، وكأن ديمومة القضية الفلسطينية مرهونةٌ بحصة القبر من دماء الفلسطينيين.

ولا شك أن هذه الدلالة وغيرها لا يمكن أن تتأثر من اللغة وحدها دون وجود الصورة الشعرية التي تكشف عن قصد المتكلم، وتعزِّزُ الدلالة البعيدة التي تختلج قلب الشاعر وتلبي حاجاته النفسية. وفي سبيل التأثير في الوعي الإنساني استند دحبور على الصورة الشعرية لما لها من أثر بالغ في النفس، يقول:

بغـــير هـــذا جـئـت،

نام الشجر الحزين في يـد العدو

فاستفقت

لا يفوح البرتقال من خلايا جسدي،

ولا يـدي تحـجِّمُ الســـرابَ

جئـت، ليـس لـي معـجزةٌ

ولا أريده[1]

تجاوز الشاعر الإخبار المألوف عن المأساة واستعان بالصورة الشعرية المؤثرة في سبيل تقريب الدلالة، فصوَّرَ الشجر بالإنسان الواقع في الأسر، في إشارة لوقوع المدينة كاملة تحت سيطرة الاحتلال، فجاء

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، بغير هذا جئت، 246.

التشبيه مؤثرا وناقلا حسيا للمشهد المأساوي الذي فُرض على مدينة الشاعر وغيرها. كما تجاوز معناه السطحي البسيط إلى دلالة ممعنة في العمق خصوصا وأن الشاعر قد كتب هذه القصيدة فترة رجوعه للجزء المتاح له من وطنه- كما كان يطلق عليه الشاعر- وعاين مدينته (حيفا) عن قربٍ فكانت المفاجأة التي صدمت الشاعر وحمَّلها لصورته الشعرية من أجل التعبير عن هول المشهد الذي عاينه عند عودته للمدينة خصوصا ولوطنه عموما؛ فكل شيء قد تغير بفعل الاحتلال بما لا يلتقي مع أحلام العودة للوطن التي يحلم بها المشردون، وكانت بعيدة كل البعد عن الواقع الذي فرضه الاحتلال على الأرض، ومن مظاهر هذا التغيير الذي يعزز به معناه قوله: (**لا يفوح البرتقال من خلايا جسدي**) فالبرتقال تغير أيضا ولم يعد ذاك البرتقال ذو الرائحة النفاذة التي تخترق الجلد، ويفوح كالعطر كما عُرف عن برتقال حيفا. وعليه أدت الصورة دورها في الكشف عن دلالاتها البعيدة للمشردين وأحلامهم لتقطع الالتباس حول هذه الحقيقة المرة التي تمرُّ به بلادهُم، ويشعر بها الشاعر.

ويستند دحبور على الوصف في تشكيل صورته الشعرية إلى جانب التشبيه، حتى يكسب صورته تأثيرا أعمق ومعنى أبلغ، يقول:

برعَمَ الوهمُ، فلي حقل انتظار غامَ في خضـرته ظلي.. وحار

أنا، والدربُ، و .. حتى نلتقي رحلة الرؤية على جفن النَّهارْ

طيَّرتْ، فيه الثواني ريشـها وتصبَّتْ زمنا طفل الكـنارْ

كيف لا تورقُ أجفان الصدى وردة.. قديسة ..هدْبَ اخضرار[1]

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، أوراق بالية، 60-61.

انطلق الشاعر في صورته السابقة من الوصف المستمد من الطبيعة؛ فالوهم كالنبات يكثر في حقل الانتظار الذي طال على الشاعر وشعبه. كما شبه الثواني والوقت بالطائر الذي يتخلَّص من ريشه ليصبح بلا قيمة أو نفع يُلقى كما يُرمى الريش هباء.

ويبرز الشاعر الألم في أبشع صوره من خلال توظيفه للصورة الشعرية التي كشفت عن مشهدٍ متكامل من المأساة التي وصلت إليها القضية الفلسطينية، يقول:

جسمي عطشٌ، وفي الأقاصي الماء والشمس جرادةٌ رعت في الهدُبِ

والريح تهز تحت خطوي الدَّراجا والذئب على التراب، نابٌ وزبد[1]

يظهر الشاعر في البيتين السابقين الواقع الذي بات مفروضا على المشرد حيث شبه حاله بحال الأرض العطشى التي تختزن الماء في أقاصيها في كناية عن الحرمان وما يعيشه المحتل فيها من خراب ودمار، كما شبه الملمات التي أصابت شعبه بالريح التي تعصف به من كل جانب، ويجول في ليلها ذئبٌ مفترس ينهش ويقتل. وانطوى التشبيه على دلالة بعيدة أكثر عمقا وقصدية وهي حالة الوحدة والوحشة التي يشعر بها الفلسطيني، فكل ما يدور حوله يعصف ويفتك به، ويقتل الأمل فيه، فجاءت الصورة مكونة من مشهد مرئي وحركي يؤثر في السامع؛ لأن مظاهر الطبيعة في الألفاظ (الريح، تهز، رعت) تخرج به من التعبير التقليدي إلى تعبير أكثر ملامسةً لطبيعة الإنسان تستولي على انتباهه وتجذبه.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، اليد والشبح، 73.

المبحث الخامس

الدلالة المكانية

إن للمكان أثرًا عميقا في الخطاب الشعري لأنه وعاء الحدث، أو تعلقَ به الحدث بشكل أو بآخر. ويسهم المكان في توجيه الشاعر ومشاعره في كثير من الأحيان. وفي دراستي للنماذج المدروسة للشاعر وجدتُ أن للمكان ارتباطا وثيقا بقصدية الشاعر أسهم في تشكيل شعريته، والتأثير فيها، بل إن المكان تجاوز حدود التأثير في الشاعر إلى الالتحام به؛ لأن المكان غاية الشاعر ومركزية الحدث، وسبب كل فصول المعاناة التي مرَّ بها الشاعر وشعبه، وهو ضالته التي يبحث عنها ويفتقدها، كما في قوله:

ربَّ حيـفـــا أنجبـتنـي

فلماذا إن رفعت الصوتَ:"حيفا"

تنزَّلتُ إلى وادي المـلامــة؟[1]

تتجاوز حيفا في نظر الشاعر حدود المكان فهي الأم المجازية التي أنجبته وتعلقَ بها وهذا يدل على نوعين من الارتباط: ارتباط ماديٍ يتعلق بمولده في هذه المدينة التي هُجِّرَ منها، وارتباط معنوي يتمثل في العلاقة الحميمة التي تربطه بالمدينة؛ فهي كالأم التي فُطِمَ عنها بالهجر القسري رغما عنه، وكان يسترضع شكلها وحنانها من حديث أمه الدائم عنها فعلقت في ذهنه وأصبحت تلك الأم المتخيلة التي شكلتها وصنعتها أمه الحقيقية في مخيلته. هذه الأم التي يسعى الشاعر للارتماء بين أحضانها. ويأخذ هذا المكان دلالة أكثر وجعا وحسرى عندما يصبح البعد عنها أمرا واقعا لا مفرَّ منه، يقول:

وأنا أطلب حيفا

تنشئ الشمس في صدغيَّ صداعًا عربيا

وأدري أن حيـــــفا وجعـــي[2]

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، وردة للناصرة، 245.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، يقولون ليلى في الخليج، 236-237.

لقد أصبح هذا المكان دالا على المعاناة النفسية المريرة التي ترافق الشاعر في بحثه عن الحقيقة والوطن فتارة يتحول هذا المكان إلى الوطن كله، وتارة يذوب في المكان الكبير وهو الوطن، لتصبح حيفا دالا مكانيا على الألم الجمعي لكل الشعب المشرد. وتتحول دلالة هذا المكان في موضع آخر إلى التفاؤل والأمل الذي يبحث عنه الشاعر ويتعلق به، يقول:

ما زلــتُ حيًّا فــي العــواصــم

هذه كرة على الإسفلت أرجعها إلى الأطفال

يداي، من هبةِ القتال، مليئتان بورد حيفا[1]

وترتبط بعض الأمكنة عند دحبور بأحداث مأساوية بحق الشعب الفلسطيني، وتحمل دلالة مؤلمة لا تغادر ذهنيته، يقول:

فيا شجــر الـدامور ما لك مـورقا

كأنَّكَ لـم تســمع بمـوتِ فـدائي

جســـــدي أمـــامـــي

بيــديَّ أقطعهُ ويأكلنـــي طعامـي

فإذا شبعتُ بدأتُ تمييز الحلال من الحرامِ![2]

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، أنت، 256.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، شجر الدامور، 326.

الدامور منطقة قريبة من بيروت، نزح إليها الفلسطينيون بعد مجزرة تل الزعتر عام 1976، وأثناء خروجهم من المخيم أُمْطرُوا بوابلٍ من القذائف حصدت كثيرا من أرواح الأبرياء[1] فأصبح هذا المكان دالا على الألم ومن الذاكرة الحزينة التي تذكر بالفواجع والمجازر التي تعرض لها الشعب الفلسطيني.

واتَّخذَ الشاعر من بعض الأمكنة دلالة للتهجير والمؤامرة التي تعرَّضَ لها الفلسطيني، وأصبح مشتتا بين شريدٍ، وأسيرٍ، وقتيل، يقول:

هكذا أضحى التنــائي من تدانينا بديلا

وتناوبنا شريدا، وأســيرا، وقـــتيلا

قرطبةٌ؟.. مهجورةٌ

دهرُكَ سيفٌ بيد الفــجَّارِ والسيف يجولْ

وعلى مقربةٍ من طعنةٍ طائشةٍ يعلو الغناءُ[2]

استحضر الشاعر المكان (قرطبة) للتدليل على وطنه السليب الذي حُرِمَ وطُرِدَ منه، ويستعين الشاعر في الربط بين هذا المكان ووطنه فلسطين بقصة ابن زيدون الذي شُرِّدَ من قرطبة، وبات ضائعا في المنافي، وهذا حال الفلسطيني مع وطنه. ومن الأماكن التي وردت عند دحبور، وارتبطت بدلالات صنعتها الأحداث، ورؤية الشاعر المخيم، يقول:

اسمعْ أبيتَ اللعن، رواية المخيمْ

افتـح له عينــيك، وافـــــهمْ

[1] ينظر: عتيق، عمر، الأديب أحمد دحبور، 85.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م1، مع ابن زيدون وليلته الأولى في السجن، 244.

هذي الخرائب، والمجاعة والخفوتْ

هذي "الإعاشة"، والصدى الخاوي، وأشباح البيوتْ

فيها كبرتْ

بها كبرتُ[1]

شكَّلَ المخيم نقطة انطلاق لدحبور؛ لأنه المكان الأول الذي فتح عينيه فيه والصدمة الأولى التي وجهت رؤيته المستقبلية لقضيته وشكلت شعريته، ويرتبط المخيم في المثال السابق بالشقاء والحرمان الذي عانى منه المنفيون، وعاشوا فيه ذكريات الحسرة التي لا تفارق ذاكرتهم، وتتطور دلالة المخيم في القصيدة نفسها لدلالة عكسية من أجل خلق توازن نفسي لدى المتلقي، وتحويل هذا الألم إلى طاقة إيجابية نحو الحرية، يقول:

وفوضني عن جهنمْ

أن أسكن اللهبَ السليط على خيوط العنكبوتْ

ومهمتي ألا أموتْ

تطورت دلالة المخيم ليصبح مكانا للثورة وتقرير المصير، ونبع هذا التطور من حالة التأقلم السريع التي امتاز بها الفلسطيني المشرد مع قسوة الظروف؛ ليصنع من كل عذاب تركه المخيم في نفسه أملا ودربا للخلاص.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، رواية المخيم، 124.

ويعبر دحبور عن رحلة اللجوء بذكر بعض الأماكن التي كانت محطات لفصول التهجير، والنفي التي فُرضت عليه، يقول:

ولديَّ مــسٌّ مـن الأقـــدار

والمنفـــى شـــراعـــي

فهـــل نـــهرٌ بـــلا مـــاءْ؟

وهل من دليلٍ دونما طُرقِ اختلافٍ؟

وهل تـغريبةٌ مـن غـير تونـس؟[1]

كانت تونس مكانا لمنفى آخر عَلِقَ بذاكرة الشعب الفلسطيني وتحديدا المقاومة بعد انتقالها القسري من لبنان، فعبَّرَ الشاعر بهذا المكان عن دلالة تتجاوز حدود كونه بلدا عربيا مضيافا للمقاومة الفلسطينية إلى دلالة أخرى وهي التغريبة الفلسطينية الجديدة التي جاءت بفعل الضغط الدولي على المقاومة الفلسطينية من أجل الخروج من لبنان إلى تونس لتكون على بعدٍ كافٍ من حدود الوطن المحتل.

وفي إطار الحديث عن المنفى الذي اقترنت دلالته ببعض الأماكن يتوسع الشاعر في ذكر المزيد منها؛ حتى يُبقي ذاكرة المخاطب ملتهبة تزداد ضراوةً مع كل مكان ارتبط برحلته الطويلة والشاقة بعيدا عن وطنه، يقول:

مـاذا علـــينا ومـاذا لـــنا؟

يـا إلـهـــي صـــرخـــتَ

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، بيتٌ للصغار، 447.

وأشهـدُ أنَّـك لـم تــشكُ يومًا

ولكن صرختَ: إلهي لقد سرقوا عمرنا

بيــن كـــل المسافـــــات

عمان، والشام، بيروت، موسكو، وتونس، غزَّة

كان يدور الكلام ولا نختفي بالسياسةِ

لكننا يومها سحــبتنا الــسحابةُ

كانت فلســطين جالــسةً بيننا[1]

ذكر الشاعر الأماكن التي تعلقت بها ذاكرة المنفيين وأصبحت جزءا من الذاكرة الجمعية للعذاب والنفي الذي لا ينتهي في حياة الشعب الفلسطيني، وأورد الشاعر في المثال السابق مدينة غزة هذا المكان الذي يشكِّلُ جزءا من الوطن المحتل مع الأماكن الأخرى؛ لأنها نفيٌ آخر للشاعر وإن كانت داخل الوطن فمازال الشاعر يشعر بالغربة، وإن عاد لهذا الجزء من وطنه، لأنها نفيٌ آخر عن مكانٍ ولادته ومسقط رأسه حيفا. وما يدلل على حرمانه المتواصل الذي لا ينقطع إلا برجوعه لمدينته التي وُلِدَ فيها أنه كتب هذه القصيدة أثناء تواجده في غزة في إشارة إلى حقِّ كل المشردين في العودة إلى مدنهم وقراهم التي هُجِّرُوا منها ووُلدُوا فيها.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م2، سليمان وفا، 532-533.

المبحث السادس:

دلالة التَّناص

يعود مصطلح التناص إلى تعريب المصطلح الانجليزي (Intertextuality)[1] واختلفت تسمياته من نصية وتناصية، إلا أنها تجمعُ على أنه تفاعل النصوص مع بعضها البعض، واستعادتها أو محاكاتها، والحديث في التسمية وأول من استخدمه طويل لا حاجة لنا به، إلا أن ما يهمنا في تناوله الوقوف على الدلالات البعيدة من وراء توظيفه كما أشار إليه الكاتب محمد بنيس الذي اعتبر التناص كشبكة تلتقي فيها عدة نصوص يعمل منها الشاعر كنزه الشعري وذاكرته الشعرية[2]. وعليه، فالتناص تداخلٌ بين النصوص في نصٍ جديد يمثل رؤية الشاعر. وعمد أحمد دحبور إلى توظيف التناص بأنواعه المختلفة بما يخدم مقاصده ودلالاته البعيدة، وفي هذا الإطار سأقف على دلالة التَّناص في النماذج المدروسة من أجل الكشف عن أبعادها الدلالية التي تتجاوز دلالتها البسيطة، يقول:

ذهب الذين أحبهم.. ذهــب العديـد

وبقيت: نصفُ البرتقالة حامـضٌ، مرٌ

ونزَّ دمٌ على النــصف الـــمحلى

فتقاسـم الأمراء

والمتلفِّعون براية الشهداء فاكهةً وقتلى

وأنا حدادٌ شاسعٌ

يمتدُّ من قبل الرباط ولم يقفْ بعدُ المكَلَّا[3]

جاء التناص في قوله: "ذهب الذين أحبهم" مع بيت عمرو بن معد يكرب اليزيدي في بيته:

[1] ينظر: عزام، محمد، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001، 28.
[2] ينظر: بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة بنيوية تكوينية، ط3، دار توبقال للنشر، 2014، 267.
[3] دحبور، أحمد، الديوان، م1، فلسطين الهوى، 453-454.

ذهـب الذيـن أحبهـم وبقيت مثل السيف فردا[1]

تبدو القراءة الأولى للتناص في البيت السابق أن الشاعر قصد الذين قضوا من أبناء جيله، أو ما اصطلح دحبور على تسميتهم بجيل الذبيحة، ولكنه حمل دلالة تتجاوز ذلك إلى مَنْ تركوا فلسطين، وتخلوا عنها وهي في أحوج ما تكون لهم في ظل الظلم والقهر الذي فرضه الاحتلال عليها، وأوجد الشاعر من التناص السابق فضاء نصيا أوسع يستوعب بعدا دلاليا جديدا في ذهنيته يتجاوز حدوده الأولية التي تتبادر إلى ذهن المتلقي. كما وظفه دحبور تعبيرا عن حالة الانعزال والانقطاع، يقول:

كنت المنادى، ربما، والمناديا

تذكرتُ من يبكي عليَّ فلم أجدْ

سواي، على جيل الذبيحة باكيا[2]

وتجاوزت الدلالة بتناصه مع مالك بن الريب حدود الحزن الذي خيَّمَ على مالك في رثائه لنفسه، وافتقاده للأهل إلى دلالة أبعد تتمثل في حالة الانقطاع التي فُرضت عليه، فالشاعر هُجِّرَ رغما عنه، وفُرضت عليه العزلة والانقطاع الإجباري، وعليه يكون البكاء نتيجة حتمية في نص دحبور، ولكنه ليس للوحدة التي قصدها مالك بن الريب، وإنما على التفريط بحقوق الشعب الفلسطيني. ويتفق الشاعران في النصين على المتسبِّب بالبكاء وهم الأهل مع تحميله بعدا دلاليا جديدا يُعمَقُ من مأساة دحبور وجرحه الذي يتسع. وبهذا التناص للبنية اللغوية أفاد دحبور المتلقي بالمخزون الثقافي والمعرفي الذي تشترك فيه دلالة الماضي مع الحاضر المعاش.

[1] الزبيدي، عمرو بن معدي كرب، الديوان، ط2، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، جمعه مطاوع الطرابيشي، 1985، 82.
[2] دحبور، أحمد، الديوان، م2، انقطاع الكهرباء، 310.

ويستحضر دحبور شخصية صلاح الدين في موضع آخر ليبرزَ المفارقة الكبيرة بين الماضي والحاضر، يقول:

لم نــؤجِّل عــملَ اليــوم إلى الأمــس

فقد نام صلاح الديــن في صفــحة تــاريخٍ

ويرجونا احتمال الليلِ في صحبة صاروخٍ، ولا يسمعنا

لكننــي أرفعُ رأســي فأرى ما يــشبه الأيامَ[1]

يصور الشاعر الحالة التي وصلت إليها الأمة العربية والإسلامية من خلال استحضار شخصية صلاح الدين البطولية، وبمجرد ذكره تتضح المفارقة بين الحالين، ولكن الشاعر كان يرمي إلى أبعد من هذه المفارقة السطحية للتناص إلى توسيع دلالة هذا الفضاء النصي ليشيرَ إلى التفريط بالقضية الفلسطينية، أي أن النص تجاوز المفارقة بين حال الأمة زمن صلاح الدين الذي رفض مجرد الابتسام والقدس تحت الاحتلال، والحال المأساوي الذي تعيشه فلسطين والقدس في الوقت الحاضر الذي وصل حد التفريط، فكان لشخصية صلاح الدين دالا على التمسك بالثوابت التي تستدعي بالضرورة وضعا مقابلا ومحزنا للشاعر تتم فيه الاستهانة والتفريط بحقوق الشعب الفلسطيني.

ومن مظاهر الاستحضار الديني في شعر دحبور من أجل تعميق دلالاته البعيدة وتثبيتها في ذهن المتلقي، قوله:

لقــــد آنــســــتُ نــارًا

قبسًا يمخرُ أعمــــاق الــــسكونْ

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، قصيدة المكاتبة، 464.

باسم روح الأمل المزروع في نهر العيونْ

باسم جوع يقتل الأطـــفال .. كــافرْ

أعبـــــرُ النــهرَ المـــجاورْ[1]

يتقاطع المقطع السابق مع قوله تعالى: "**إني آنستُ نارًا لعلي آتيكم منها بقبسٍ أو أجد على النار هدى**"[2]. إن النار في الآية الكريمة لإضاءة الظلام، وإيجاد الأنس في المكان الخلاء، واستحضار دحبور لهذا النص في سياق دلالي جديد يحمِّل النص دلالة مجازية جديدة في إطار المعنى السابق للآية إذ تصبح النارُ أو الشعلة لإضاءة النفوس والعقول التي ضلَّت الطريق عن مكانة فلسطين التاريخية والدينية في نفوسهم، فالتيه هنا جماعي، والشاعر بقبسه الشعري ينير الطريق. ويكشف الظلام الدامس الذي تعلَّق بالمبادئ والنفوس في قضية هي الأسمى والأقدس، فأخذ دحبور من هذا التناص دلالة أكثر عمقا وأكثر تطورا تناسب قضيته التي يدافع عنها.

يلاحظ في التناص الذي وظفه دحبور في شعره عموما وفي النماذج المدروسة خصوصا أنه يحمل طاقات دلالية عميقة، وجديدة تتوافق مع رؤيته الشعرية في قضيته التي تفانى في التعبير عنها موظفا كلَّ التقنيات اللغوية والفنية لأجلها. كما أن التقاء دحبور مع بعض الشعراء في مواطن يدل على القواسم المشتركة بينه وبينهم في التذوق والجمال مع الأخذ بعين الاعتبار خصوصية حال دحبور في توسيع الفضاء التناصي وتحميله دلالات جديدة، أو متوافقة مع رؤيته لقضاياه الوطنية؛ لاختلاف موضوعه وقضيته التي مثَّلت الهم العام لشعبه أكثر من همه الذاتي.

[1] دحبور، أحمد، الديوان، م1، البشارة، 113.
[2] طه، 10.

الخاتمة

الحمد لله الذي تتم بنعمته الصالحات، وبنعمته أنهيت بحثي تساند مستويات الدرس اللغوي في تحليل الخطاب الشعري الفلسطيني- (مختارات من شعر أحمد دحبور المقاوم). وقد استعنت بمستويات الدرس اللغوي للكشف عن الخطاب الشعري المقاوم لأحمد دحبور كأحد أبرز شعراء المقاومة الفلسطينية في العصر الحديث. وسبق هذا الهدفُ الرئيس للبحث التقديم لمفهوم الخطاب وعناصره، والخطاب الشعري وخصائصه المختلفة عن غيره من أنواع الخطاب الأخرى، ثم وقفت على المقاصد في الخطاب؛ لأنتقل بعد ذلك لمستويات الدرس اللغوي الأربعة، وكان لا بد من ربط الشعر المقاوم بالظروف السياسية التي أثرت فيه، وامتداده بالشعر العربي المقاوم، واتجاهاته الوطنية والقومية والإنسانية بالإضافة إلى أثر الانتفاضتين فيه، ودفعني الحديث عن الشعر المقاوم إلى الحديث عن استراتيجيات الخطاب الشعري الفلسطيني المقاوم وعلاقته برؤية الشاعر التي انسجمت مع الرؤية الجماعية للشعب، وصنفت الشعر الفلسطيني المقاوم إلى أشكاله التي عبَّرت عن مختلف مظاهر المقاومة ثم تلا ذلك الباب التطبيقي الذي سبق ذكره ودراسته دراسة أسلوبية بنيوية.

وخلصتُ في بحثي هذا إلى النتائج الآتية:

1- انطلق أحمد دحبور في شعره المقاوم من منظور جماعي يمثل كلَّ الشعب، ويعبر عن الرأي العام؛ لأنه يمثل قضية شعبٍ وليست قضية شخصية، أو طبقية.

2- تبين من خلال دراسة المستوى الصوتي للنماذج المختارة من شعر دحبور أنه مثَّلَ الحالة الشعورية التي رافقت الشاعر أثناء كتابته للقصائد، فأدى الصوت وظيفته الدلالية التي عبرت عن رحلة العذاب التي مرَّ بها الشاعر، وقد نوَّع دحبور في أوزان قصائده فأورد الرجز على سبيل المثال؛ لأنه أتاح للشاعر الحرية في عدد التفعيلات بما يتناسب مع حالة الغضب التي انتابته رغم التغييرات، والزحافات التي أصابت الوزن، الأمر الذي حرَّرَ الشاعر من قيود التفعيلة، كما وظَّف البحر الطويل وما وقع فيه من زحاف لخلق إيقاعٍ

موسيقي يناسب دفقته الشعورية، فجاء الوزن فيما سبق وفي مواضع أخرى ملبيا لحالته النفسية التي رافقت إنتاج القصيدة.

3- وظَّفَ دحبور القافية بنوعيها: المقيدة والمطلقة، وتنوعت حروف قوافيه كحروف المد التي أعطته مجالا، ومتنفسا للتفريغ عن آلامه الدفينة، واستعان دحبور في سبيل التأثير على مخاطبه بالتوازي، وذلك بالتقابل بين جملتين شعريتين على المستوى الصوتي، أو التركيبي، لجذب انتباه المخاطب والتأثير فيه

4- كان للإيقاع الداخلي في النماذج المدروسة أثرٌ لا يقل تأثيرا على المتلقي من الإيقاع الخارجي؛ فعمل التكرار بأنواعه الثلاثة على الربط بين أجزاء القصيدة، وإبراز الدلالة وتأكيدها في نفس المتلقي؛ لما له من إيقاع يسهم في تشكيل الدلالة. كما أسهمت الأصوات المهموسة والمجهورة في أداء وظيفتها وإيصال مقاصد الشاعر، لارتباط هذه الأصوات بحالات صاحبت الشاعر عند نظمه للقصيدة، فعبر بالأصوات المجهورة ذات الإيقاع القوي والمؤثر عن حالته النفسية المنفعلة والغاضبة، في حين عبر بالأصوات المهموسة في أغلب الأحيان عن حالة الضعف والحزن الذي كان يمر به، وأسهمت المحسنات اللفظية من جناس وطباق وترادف في إحداث جرس موسيقي أكسب الإيقاع الداخلي تأثيرا وقوة في جذب المخاطب. وعليه كان للمستوى الصوتي كبير الأثر في كشف قوة الشعر عند دحبور، وتأثيره في متلقيه بفضل تقنيات الإيقاع الداخلي والخارجي التي انسجمت مع الإحساس الوطني الصادق للشاعر.

5- استطاع دحبور أن يلائم بين المقاطع الصوتية، والأصوات الموظفة مما خلق انسجاما بينهما أبرز الدلالة التي يسعى الشاعر إلى تحقيقها.

6- وفَّقَ الشاعر بين الصوت والدلالة، فكانت الأصوات خادمة لمعانيها، كما في الكلمات (الطوفان، السبَّاق، السدود) الواردة في حقل المقاومة والتحدي.

7- تخلص دحبور من النسق التقليدي للوزن العروضي، فقد جرَّب النثر وولَّدَ أوزانا جديدة إلى جانب استخدامه لبحور الشعر الصافية والمركبة.

8-التزم دحبور إلى حدٍ كبير بالجانب التركيبي للقواعد اللغوية، باستثناء بعض الانزياح الذي وقفتُ عنده لضرورة، أو غاية يسعى إلى تحقيقها الشاعر، وكان تحرره من الالتزام التركيبي يأتي بما يخدم الدلالة وتحقيق ذاتيته، فجاء التقديم والتأخير، والتأثير في المخاطب دون التأثير في الوظيفة النحوية، كما هدف دحبور من تقنية الحذف في هذا المستوى إلى فرضِ المشاركة على المتلقي؛ ومشاركته في صنعِ الدلالة واكتشافها، وتأويلها؛ لتحقيق التشويق لدى المتلقي. كما سعى دحبور من خلال الضمائر لربط النص، وتحقيق التماسك النصي للقصيدة، وتحديد طبيعة التواصل بينه وبين المخاطب، والالتحام به. واعتمد دحبور في تأكيد دلالته على الأساليب الإنشائية الطلبية فجاءت متوافقةً مع الحالة الشعورية التي رافقت نظم القصائد والمناسبة التي عبر عنها الشاعر، للتنفيس عن أوجاعه وأوجاع شعبه، وجاء أسلوب الاستفهام في المرتبة الأولى من بين الأساليب الأخرى بسبب حجم التساؤل الكبير. والدهشة التي كانت تسيطر على الشاعر.

9- امتلك دحبور إمكانيات تعبيرية مؤثرة في الحذف بين المسند والمسند إليه تلاعب من خلالها بمشاعر المتلقي.

10-شكل حقل المقاومة والتحدي مركزية الحقول الدلالية؛ لأن الشاعر عاش الغربة والقهر بكل تفاصيله فدعا لمواجهة الظلم، والعمل من أجل العودة، وتحرير الوطن.

11- التقى دحبور مع الشعراء في رمزية بعض الأمثلة إلا أنه انفرد في جوانب معينة مستحدثا بعضها، أو مضيفا عليها بما يتلاءم مع طبيعة الموضوع، ويلبي الحالة النفسية له.

12-وظف دحبور الصورة الشعرية ذات الدلالة العميقة؛ ليؤسِّسَ لتفاعلٍ بينه وبين المخاطب من أجل إقناعه وشحن عواطفه من خلال المشهد الحسي الذي يشدُّ المخاطب.

13-ربط الشاعر بين المكان ودلالته المكتسبة من تجربة التهجير، والنفي التي مرَّ بها الشعب الفلسطيني منذ التهجير حتى العودة المبتورة.

14-أضفى دحبور لمسةً شعرية خاصة على التناص الموظف في أشعاره وحمله دلالات جديدة لخدمة رؤيته ومقاصده البعيدة التي تنبع من خصوصية القضية الفلسطينية.

15-جاء استخدام الفعل المضارع بنسبة أعلى مقارنة بالفعل الماضي وفعل الأمر؛ تلبية لرغبة الشاعر في بث شعوره، وإيجاد تفاعل مع متلقيه حول معاناته التي لا تنتهي، وتتصف بالديمومة

16-جاء الانزياح الدلالي في النماذج المدروسة ليلبي رغبة الشاعر في التعبير عن الألم واليأس أحيانا، وتذكير المخاطب بأسباب المأساة وأشكالها أحيانا أخرى.

17-استقصى دحبور أشكال الإيقاع في الشعر العربي، وعُرفَ كثيرٌ من شعره بالإيقاعية.

18-استغل دحبور الأبنية الصرفية للصيغ الاشتقاقية وحمَّلها دلالات مشحونة بالأحاسيس والمشاعر للتأثير في المخاطب.

19-كان حضور فعل الأمر ضئيلا مقارنة بالمضارع والماضي في النماذج المدروسة؛ لأن اهتمام الشاعر كان منصبا على تصوير الواقع وربطه بالماضي، أما استخدامه لفعل الأمر فكان يأتي من أجل إعادة توازنه النفسي الذي تراوح بين اليأس والضجر من جانب، والدهشة من تطورات الأحداث على غير ما يتوقع من جانب آخر.

20-ربط الشاعر في بعض النماذج المدروسة بين العنوان والنص في محاولة لخلق رابطٍ ذهني يشدُّ المتلقي من أول القصيدة حتى آخرها.

21-اعتمد الشاعر على المصاحبات اللغوية بنوعيها الاسمية والفعلية؛ للكشف عن مقاصده ومساندة الدلالة تحديدا في الحقول الدلالية التي تقاربت فيما بينها.

22-احتل حقل الغربة والحنين للوطن المركز الأول من بين الحقول الدلالية السابقة؛ لأنه يمثل الألم الجمعي للمشردين داخل وخارج الوطن، والوجع الذي لا ينتهي أثره إلا بالعودة التي لم تتحقق.

23-استثمر دحبور العلاقات الدلالية كالترادف والطباق في تحقيق مقاصده، فأدخل المخاطب في حالة من الاضطراب والحيرة من واقعه وضرورة الانقلاب عليه من خلال الطباق، وأثرى الدلالة ودعَّمها من خلال المترادفات، والربط بين أجزاء النص ودعم المعنى.

24-استحدث الشاعر رموزا جديدة في نصه بما يخدم قضيته وخصوصيتها، كما رفد دلالاته برموز عامة ومشتركة؛ للكشف عن معانيه العميقة، والربط بين حاضره وماضيه، ولإيجاد أرضية مشتركة بينه وبين متلقيه.

25- حمَّلَ دحبور المكان دلالة عميقة أسهمت في توجيه الشاعر ومشاعره؛ لارتباطه به وتعلقه النفسي والجسدي ببعض الأمكنة التي لم تفارق ذهنيته.

المصادر والمراجع

أ. المراجع العربية

القران الكريم

1- أبو حميدة، محمد صالح زكي. **الخطاب الشعري عند محمود درويش:** دراسة أسلوبية. كلية الآداب، جامعة الأزهر، غزة، 2000.

2- أبو موسى، محمد. **دلالات التراكيب (دراسة بلاغية)**. ط2، مكتبة وهبة، 1987.

3-استيتية، شهناز مصطفى. **كمال ناصر، حياته وشعره،** ط3، دار الفارابي، بيروت، م1، 2003.

4- الأسد، ناصر الدين. **الشعر العربي الحديث في فلسطين والأردن،** معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1961.

5- أنيس، إبراهيم. **الأصوات اللغوية**. ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، 1999.

6- _____، **دلالة الألفاظ**. ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، 1963.

7- _____، **موسيقى الشعر**. ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1981.

8- الباقي، نعيم. **تطور الصورة الفنية في الشعر**. دار المعارف، القاهرة، 1965.

9- بحيري، سعيد. **دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة**. مكتبة زهراء الشرق، القاهرة.

10- بركات، جميل. **فلسطين والشعر،** ط1، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، 1989.

11- بركة، بسام. **علم الأصوات العام،** مركز الاتحاد القومي، بيروت.

12- بشر، كمال. **التفكير اللغوي بين القديم والحديث،** دار غريب، القاهرة،2005.

13- البكوش، الطيب. **التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديثة**. ط2، تونس، مؤسسة عبد الكريم، 1987.

14- بلبول، محمد. **بنية الكلمة في اللغة العربية**. تمثيلات ومبادئ، ط1، نشر فكر، الرباط،2008.

15- بنقدور، عبد الفتاح، **ظواهر في اللسانيات العربية**. مطبعة فضالة، 1995

16- بنيس، محمد. **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. مقاربة بنيوية تكوينية**. ط3، دار توبقال للنشر، 2014

17- بوحوش، رابح. **الأسلوبيات وتحليل الخطاب**. مديرية النشر جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 1994.

18- ابن جني، عثمان أبو الفتح. **الخصائص**. طبعة المكتبة العلمية، د سنة طبع.

19- ـــــــ، **سر صناعة الإعراب**. ط2، تحقيق الدكتور حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، ج1، 1993.

20- ابن الأنباري، محمد بن القاسم بن محمد، **شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات**، بيروت، دار الجيل، 1979.

21- ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد. **مقدمة ابن خلدون**. دار الجيل، بيروت.

22- ابن سينا، أبو علي الحسن بن عبد الله. **جوامع علم الموسيقى**. ط1، م6، تحقيق زكريا يوسف، 1956.

23- ابن الشجري، هبة الله. **الآمالي الشجرية**. م2، تحقيق: محمود الطناجي، مكتبة الخانجي، 1992.

24- ابن عاشور، محمد الطاهر. **مقاصد الشريعة الإسلامية**. الشركة التونسية للتوزيع، تونس، 1978.

25- بن عبد الكريم، جمعان. **إشكالات النص دراسة لسانية نصية**. ط1، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2009.

26- ابن منظور، محمد بن مكرم. **لسان العرب**. دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي (بيروت، لبنان)، 1999.

27- ابن هشام، أبو محمد عبد الله جمال الدين. **قطر الندى وبل الصدى**. ط1، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار إحياء التراث، 260، 1961.

28- بوم، الحسين، **اللسانيات والبنى النحوية والتركيبية المقارنة** (الجملة العربية نموذجا) إفريقيا الوسطى، الدار البيضاء، 2015.

29- التهالي، البشير، **الخطاب الاشتباهي في التراث اللساني العربي**، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2013.

30- جبران، سليمان، **نظرة جديدة على الشعر الفلسطيني في عهد الانتداب**، ط1، سلسلة منشورات الكرمل، دار الهدى،2006.

31- الجرجاني، عبد القاهر، **التعريفات**، ضبط مجموعة من العلماء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1983.

32- الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان،1981.

33- الجوهر، زاهر، **شعر المعتقلات في فلسطين، 1967/1993**، ط1، المركز الثقافي الفلسطيني، 1997.

34- الجيوسي، سلمى الخضراء، **موسوعة الأدب الفلسطيني المعاصر**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997.

35- الحباشنة، صابر محمود، **الأسلوبية والتداولية مداخل لتحليل الخطاب**، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011.

36- حجازي، محمود فهمي، **مدخل إلى علم اللغة**، دار المصرية السعودية، القاهرة،2006.

37- حركات، مصطفى، **أوزان الشعر**، الدار الثقافية للنشر، ط1، القاهرة، 1998.

38- الحسيني، راشد بن محمد بن هاشل، **البنى الأسلوبية في النص الشعري** (دراسة تطبيقية) ط1، دار الحكمة، لندن، 2004.

39- حقي، عدنان، **المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر**، ط1، دار الرشيد، دمشق، بيروت، 1987.

40- الحملاوي، أحمد بن محمد، **شذا العرف في فن الصرف**، تحقيق نصر الله عبد الرحمن نصر الله، مكتبة الراشد، الرياض.

41- حمود، حمادي، **التفكير البلاغي عند العرب**، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2010.

42- خالفي، حسين، **البلاغة وتحليل الخطاب**، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 2011.

43- خليل، حلمي، **دراسات في اللغة و المعاجم**، ط1، دار النهضة، بيروت، لبنان، 1998.

44- الدهري، أمينة، **الحجاج وبناء الخطاب في ضوء البلاغة الجديدة**، ط1، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2011.

45- الراجحي، عبده، **فقه اللغة في الكتب العربية**، دار النهضة العربية، بيروت،1982.

46- الراجحي، **في علم اللغة العام**، دار المعارف الجامعية، جامعة الاسكندرية، 2005.

47- الزمخشري، جار الله أبو القاسم محمود عمر، **أساس البلاغة**، ط1، تحقيق محمد باسل، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، 1998.

48- _____، **القسطاس في علم العروض**، تحقيق فخر الدين قباوة، ط2، مكتبة المعارف، بيروت، 1989.

49- السامرائي، إبراهيم عبود، **الأساليب الإنشائية في العربية**، ط1، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007.

50- سعودي، نواري، **الدليل النظري في علم الدلالة**، دار الهدى عين مليلة، الجزائر،2009.

51- سعيد، خالدة، **حركة الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث**، دار العودة، بيروت، 1979.

52- السكاكي، أبو يعقوب يوسف، **مفتاح العلوم**، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1983.

53- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر (ت180ه) **الكتاب**، ط4، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، 2004.

54- السيوطي، جلال الدين، **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، ط1، شرح وتحقيق الدكتور عبد العال سالم مكرم، عالم الكتب، القاهرة، 2001م.

55- الشمري، آمنة، **وظيفة الضمير التركيبية والدلالية في شعر النابغة الذبياني وطرفة بن العبد**، ط1، مكتبة آفاق الكويت، 2013.

56- الشملي، منجي، **الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية**، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982.

57- الشهري، عبد الهادي بن ظافر، **استراتيجيات الخطاب**، ط1، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ، 2004.

58- الشيخ، عبد الواحد حسن، **العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي**، ط1، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، الإسكندرية، 1999.

59- صالح، نافع عبد الفتاح، **عضوية الموسيقى في النص الشعري**، ط1، مكتبة المنارة، الأردن، 1985.

60- صبح، إبراهيم، جرار، مأمون، **المدخل إلى دراسة اللغة العربية**، ط2، دار حامد عمان، الأردن، 2005.

61- الصحراوي، إبراهيم، **تحليل الخطاب ألأدبي (دراسة تطبيقية)** ط1، دار الآفاق، الجزائر، 1999.

62- الضالع، محمد صالح، **علم الصوتيات عند ابن سينا**، دار غريب، القاهرة،2002.

63- طه، المتوكل، **إبراهيم طوقان دراسة في شعره**، ط1، عمان، دار اللوتس، 1992.

64- العارف، عبد الرحمن حسن، **اتجاهات الدراسات اللسانية المعاصرة في مصر**، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2013.

65- عبد التواب، رمضان، **مدخل إلى علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997.

66- عبد الرحمان، تبرماسين، **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر**، دار الفجر للطباعة والنشر والتوزيع، 2003.

67- عبد الرحمن، طه، **اللسان و الميزان أو التكوثر العقلي**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1998.

68- عبد الرحمن، الوجي، **الإيقاع في الشعر العربي**، ط1، دار الحصاد، 1989.

69- عبد اللطيف، محمد حماسة، **النحو والدلالة، مدخل لدراسة المعنى النحوي الدلالي**، ط1، دار الشروق، 2000.

70- عبيد، صبحي محمد، **شعر عبد الكريم الكرمي(ابي سلمى) وخصائصه الفنية، دراسة وصفية تحليلية**، 2009.

71- عتيق، عمر، **الأديب أحمد دحبور**، مؤسسة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، ج3.

72- عزام، محمد، **النص الغائب، تجليات في الشعر العربي**، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2001.

73- عسو أزاييط، بنعيسى، **الخطاب اللساني العربي وهندسة التواصل الإضماري من التجريد إلى التوليد**، ج1، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، شارع الجامعة، 2011.

74- العف، عبد الخالق، **دراسات في الشعر العربي العروض والقافية**، مكتبة آفاق، غزة، فلسطين،

75- العمري، محمد، **تحليل الخطاب الشعري، البنية الصوتية في الشعر**، ط1، الدار العالمية للكتاب، النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1990.

76- عيساوي، عبد السلام، **العلاقات المعنوية في البنية النحوية مقاربة لسانية**، جامعة منوبة كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة.

77- غاليم، محمد، **النظرية اللسانية والدلالة العربية المقارنة (مبادئ وتحاليل جديدة)**، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2007.

78- غربال، محمد شفيق وزملاؤه، **الموسوعة العربية**، م2، دار النهضة لبنان، بيروت، لبنان، 1986.

79- الغلاييني، مصطفى، **جامع الدروس العربية**، دار الفكر، بيروت، 2007.

80- الفيروزآبادي، مجد الدين أبي طاهر، **القاموس المحيط**، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999.

81- القاضي، محمد، **الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية**، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس،1982.

82- قدور، أحمد محمد، **مبادئ اللسانيات**، ط1، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1996.

83- القرشي، علي، **بناء النص الشعري– دراسة في شعر محمود درويش**، جامعة محمد الخامس، الرباط، كلية الآداب العلوم الإنسانية، 1998.

84- القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ط3، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب بتونس، 2008.

85- قطوش، بسام، **البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش (حصار لمدائح البحر)** م9، ع1، مجلة أبحاث اليرموك، الأردن، 1991.

86- كنفاني، غسان، **الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال، 1948/1968**، ط3، مؤسسة الأبحاث العربية، مؤسسة غسان كنفاني الثقافية.

87- الماجدي، سفيان، **اللغة في شعرية محمود درويش**، ط1، 2017، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 153، 2017.

88- المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد (ت 285هـ) **المقتضب**، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، بيروت: عالم الكتب،(د،ت)

89- مجاهد، عبد الكريم، **الدلالة اللغوية عند العرب**، دار الضياء، عمان، الأردن،1985.

90- متولي، صبري، **دراسات في علم الأصوات**، ط1، القاهرة، دار الثقافة للنشر، 2000.

91- ولد محمد الأمين، محمد سالم، **مفهوم الحجاج عند بيرالمان و تطوره في البلاغة المعاصرة،** عالم الفكر، الكويت، م28، العدد3، يناير 2000.

92- محمد الحاج، بكري، **اتجاهات التحليل اللغوي،** ط1، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، 2014.

93- محمود، حسني، **شعر المقاومة الفلسطينية دوره وواقعه،** ج3 في المنفى، 1967/1948، الوكالة العربية للتوزيع والنشر، الأردن، 1984.

94- المرازقة، نجاح عبد الرحمن، **اللون ودلالاته في القران الكريم** (رسالة ماجستير) جامعة مؤتة، 2010.

95- المسدي، عبد السلام، **الأسلوبية والأسلوب،** الدار العربية للكتاب،1997.

96- مشبال، محمد، **البلاغة والأدب من صور الخطاب،** ط1، دار العين للنشر، القاهرة، 2010.

97- _____، **البلاغة والخطاب،** ط1، دار الأمان، الرباط، 2014.

98- مطلوب، أحمد، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها،** بيروت، لبنان، مكتبة لبنان للنشر.

99- مقالح، عبد العزيز: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ط1، دار العودة، بيروت، 1981

100- مناصرة، عز الدين، **هامش النص الشعري (مقاربات نقدية في الشعر والشعراء والشعريات)،** ط1، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن،2002.

101- المودن، حسن، **بلاغة الخطاب الإقناعي نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب،** ط1، كنوز المعرفة، 2014.

102- النابي، علي محمود، **الكامل في النحو و الصرف**، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2004.

103- الهاشمي، أحمد، **جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع**، ط1، لبنان، دار الفكر للنشر والتوزيع، 2010.

104- هلال، ناجي، **أثر النكبة في الشعر الفلسطيني**، مؤتمر الأدباء العرب الخامس، بغداد، 1965.

105- همامي، عبد النبي، **آليات تحليل الخطاب، تفاعل المبنى والمعنى في الدرس اللغوي العربي**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2015.

106- يقطين، سعيد : **تحليل الخطاب الروائي، الزمن –السرد –التبئير**، ط3، المركز الثقافي العربي، 1997.

ب– المراجع المترجمة

1- أونج، والترج، **الشفاهية والكتابية**، ترجمة: حسن البنا ومحمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، 1994.

2- تشومسكي، نعوم، **البنى النحوية**، ترجمة يؤيل يوسف عزيز،ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1987.

3- ج.ب. براون. ج. يول، **تحليل الخطاب**، ترجمة محمد لطفي الزليطي، منير التريكي– الرياض،1997.

4- جنيت، جيرار، **حالة مزدوجة للكلمات**، فاليري وشعرية اللغة، تعريب مالك سلمان، مجلة كتابات معاصرة،م5، ع18، 1993.

5- دولودال، جيرار، **التحليل السيميوطيقي للنص الشعري**، ترجمة عبد الرحمن بو علي، مطبعة المعارف الجديدة، ط1، 1994.

6- دي سوسير، فردينان، **علم اللغة العام**، ترجمة يؤيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد.

7- روبول، أوليفيي، **لغة التربية، تحليل الخطاب البيداغوجي**، ترجمة عمر أوكان، أفريقيا الشرق، 2002.

8- ريتشاردز، آ، أي، **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة: مصطفى بدوي، لويس عوض، مطبعة مصر، القاهرة، 194.

9- سيمينو، إيلينا، **الاستعارة في الخطاب**، ط1، ترجمة عماد عبد اللطيف وخالد توفيق، المركز القومي للترجمة، الجزيرة القاهرة، 2013.

10- فرانك، بالمر، **مدخل إلى علم الدلالة**، ترجمة مجيد الماشطة وآخرين، الجامعة المستنصرية، بغداد، 1985.

11- فوكو، ميشيل، **جنيالوجيا المعرفة**، ط2، ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بنعيد العالي، دار توبقال، 2008.

12- فوكو، ميشيل، **نظام الخطاب**، ترجمة محمد سبيلا، ط3، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع.

13- لوجيرن، ميشيل، **الاستعارة و الحجاج**، مجلة المناظرة، المغرب، العدد4، مايو،1991.

14- مارتينيه، اندريه، **وظيفة الألسن وديناميتها**، ترجمة نادر سراج، ط1، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1996.

15- مونان، جورج، **تاريخ علم اللغة منذ نشأتها حتى القرن العشرين**، ترجمة بدر الدين القاسم، وزارة التعليم العالي، جامعة حلب، 1982.

16- ميلز، سارة، **مدخل إلى الخطاب**، ترجمة وتقديم غريب إسكندر، السبت 26 أغسطس، صفحة 2006.

17- هانيه، فولفجانج من، وديتر فيهفيجر: **مدخل إلى علم لغة النص**، ترجمة الدكتور فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود، الرياض، ط1، 1999.

ج – المراجع الأجنبية

1- Roger Fowler and others: **Language and Control** Routledge and Kegan Paul, London, 1979.

2- Spencer-Oatey, Helen: **Conception of Social Relations and Pragmatics Research**, journal of pragmatics, Vol20, No1, july, 1993.

3-Paul Grice: **studies in the way of words**, Harvard University, -Press USA, 1989.

4-Watson Janet C.E **the phonology and Morphology of Arabic** Oxford University press,(2007).

- William Bright: **International Encyclopedia of Linguistics**. 5 Vol1, 1992.

د- **المجلات والدوريات.**

1 - أبو بكر، علي، **النضال في الشعر العربي الحديث**، مجلة ديوان العرب، الأربعاء 29-نوفمبر، 2017.

2 – أبو زيد، نصر حامد، **نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني ودورها في إثراء اللغة وكشف المعنى**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتب، م5، ع1، 2017.

3- أبو عمشة، خالد، **تعالق المستوى الصرفي بمستويات اللغة الأخرى**، المؤتمر الدولي للغة العربية (3) دبي، الإمارات 2014/10/7.

4- بن ضيف الله الطلحي، ردة الله، **دلالة السياق**، ط1، مطابع جامعة أم القرى،ط1، 1424هـ.

5- رتيمة، محمد العيد، **الصوتيات منطلقاتها ومصادرها التراثية**، مجلة الصوتيات، العدد الثاني،.2006

6 - رضا، حميد، **الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري**، مجلة فصول، الهيئة المصرية للكتاب، م15، ع2، .1996

7 - رمضان، محمد، **الأدب العربي، سمات الشعر المقاوم... نحو صياغة شعرية ونقدية**

8 - سليمان، علي أبو بكر، **النضال في الشعر العربي الحديث**، الأربعاء، 29/ نوفمبر، 2017.

9 - عزوز، أحمد، **نشأة الدراسة الصوتية العربية وتطورها**، جملة الصوتيات، متخصصة تصدر عن مختبر الصوتيات العربية الحديثة، جامعة سعود، حلب، اللبيدة، ع1، .2005

10 - عقل، عبد اللطيف، **مجلة الشعاع**، رام الله، ع3، .1998

11- فتوح، محمد، **جدليات النص**، مجلة عالم الفكر، م22، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،.

12- مؤمن، أحمد، **اللسانيات النشأة والتطور**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

13- مناصرة، عز الدين، **كنيسة القيامة**، المجلة، العدد 133، 12/1/ 1967.

14- المهيري، عبدالقادر، **رأي في بنية الكلمة (بحث) سلسلة اللسانيات**، تونس، 1978، 190.

15-النَّفَّار، سليم، أحمد دحبور، **نصٌ على نص، جيل الذبيحة واستمرارية البحث عن اللؤلؤة المفقودة**، مجلة نزوى، عدد، 23، 2009/7/12.

هـ الصحف:

1 - صحيفة الحياة، عيد الأربعاء، أحمد دحبور، **ألا تعود عن النور، وأن تواصل الاكتشاف**، 13، العدد 6595، 2014/3/19

2 - صحيفة الحياة، عيد الأربعاء، أحمد دحبور، **في البحث عن أصول المحاولة الأولى.. على طريق الشعر**، 13، العدد 6494، 2013./12/4

3 - صحيفة الحياة، عيد الأربعاء، أحمد دحبور، **هنا كنت فأين أخطأت وأين أصبت؟ شهادة شخصية**، 13، العدد 6609، 2014./4/2

4- صحيفة الحياة، **قصيدة محمد**، 5، أكتوبر، 2000.

و – المواقع الألكترونية

1. **حوار أجراه نضال بشارة، جهة الشعر**

www.jehat.com/jehaat/ar/Ghareeb/2005

2.مكتب إعلام الأسرى

http://asramedia.ps/post/6949

ي– الدواوين الشعرية

1- بكري، فوزي، هل يسقط بيت المقدس، **ديوان صعلوك من المدينة القديمة**، 1982.

2- حسين، راشد، **الأعمال الكاملة**، بيروت، دار العودة، 1982.

3- دحبور، أحمد، **الأعمال الكاملة**، ط1، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، الأمانة العامة،2018.

4- درويش، محمود، **الديوان**، ط14، ، دار العودة، بيروت، نشيد. 1994.

5- _____ **حالة حصار**، ط1، رياض الريس، بيروت، لبنان، 200.

6- _____ **أوراق الزيتون**، الأوراس، 1964 .

7- الزبيدي، عمرو بن معدي كرب، **الديوان**، ط2، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، جمعه مطاوع الطرابيشي، 1985.

8- طوقان، إبراهيم، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، شريعة الاستقلال، 1993.

9- الشاويش، ناصر، **للقيد ذاكرة وخنجر**، ط1، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، 2013.

10- طه، المتوكل، **رغوة السؤال**، ط1، القدس، دار الكتاب، 1992.

11- طوقان، فدوى، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1993.

12- عبد الخالق، مطلق، **الرحيل**، بيروت، دار الأحد، جمعه أخوه صبحي عبد الخالق، 1938.

13- عبد العزيز، يوسف، **ذاكرة للدماء**، ط1، وزارة الثقافة، 2013.

14- العرجي، أبو عمر عبدالله بن عمر، **الديون**، جمع وتحقيق سجيع جميل الجبعي، بيروت، دار صادر، 1998.

15- عقل، عبد اللطيف، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط1، بيت الشعر، فلسطين، 2014.

16- القاسم، سميح، **الأعمال الكاملة**، دار الهدى، القدس، كفر قرع، 1991..

17- الكرمي، عبد الكريم، **الديوان**، دار العودة، بيروت، 1987.

18- محمود، عبد الرحيم، **الديوان**، دار العودة، بيروت، اتحاد الكتاب والصحافيين الفلسطينيين، 1999.

19- مناصرة، عز الدين، **الأعمال الكاملة**، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للنشر و التوزيع، 1994.

20- ناصر، كمال، **الآثار الشعرية**، ط1، أعدها إحسان عباس، المؤسسة العربية، بيروت، اللقيطة، 1974.

21- هاشم رشيد، هارون، **الديوان**، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، الأمانة العامة، 2015.