الإقرار

أنا الموقعة أدناه، مقدمة الرسالة الموسومة بـ:

دراسة أسلوبية في الزجل الشعبي الفلسطيني

أقر بأن مضمون الرسالة جهد ذاتي باستثناء الاقتباسات والإشارات الواردة في الحواشي.

وأن الرسالة لم تُقدم من قبل للحصول على درجة علمية في أية جامعة أو مؤسسة تعليمية.

اسم الطالب: عائدة رجب حسين صبيحات

التوقيع: .....

التاريخ: .....

قرار لجنة المناقشة

نوقشت هذه الرسالة/الأطروحة (دراسة أسلوبية في الزجل الشعبي الفلسطيني) وأجيزت بتاريخ: //2018م.

أعضاء لجنة المناقشة:		التوقيع
1) أ.د عمر عتيق	(رئيساً)	.....
2.	(ممتحنًا داخلياً)	.....
3.	(ممتحناً خارجياً)	.....

جامعة القدس المفتوحة

كلية الدراسات العليا

(نموذج تفويض)

أنا عائدة رجب حسين صبيحات ، أفوض جامعة القدس المفتوحة بتزويد المكتبات أو المؤسسات أو الهيئات أو الأشخاص بالنسخ من رسالتي عند طلبها، بما يتفق وتعليمات الجامعة.

اسم الطالب: عائدة رجب حسين صبيحات

التوقيع: .....

التاريخ:.....

الإهداء:

إلى نصفي الآخر. . . . .زوجي

إلى فلذات كبدي. . . . . .أولادي

إلى سر وجودي. . . .أمي

إلى إخوتي وأخواتي والأصدقاء جميعهم

إلى محبي الزجل الشعبي والمخلصين له والحريصين على حمايته، والعاملين على حفظه وتطويره.

شكر وتقدير:

أقف وقفة إجلال واحترام إلى معلمي الأول دكتوري المخلص أ .د . عمر عتيق الذي تحملني وصبر علي وتعاون معي وأجابني عن تساؤلاتي كلها ، ولم يتوان يوما بالرد على أي استفسار ، فكان لمواكبته وتوجيهاته الأثر الكبير في إنجاح هذا العمل .

أشكر ومن القلب جامعتي . .جامعة القدس المفتوحة . .رئيسا وإداريين أكاديميين والجنود المجهولة التي تعمل فيها

الشكر موصول لكل من كان له دور في توفير المراجع والمصادر ذات الصلة في البحث

جزاكم الله خيرا . . . . .وأدامكم ذخرا لهذا الوطن .

الملخص

دراسة أسلوبية في الزجل الشعبي الفلسطيني

إعداد الباحثة: عائدة رجب حسين صبيحات

إشراف: أ.د عمر عتيق

يعد الزجل الشعبي الفلسطيني – المدون والمحفوظ في الذاكرة الجماعية – سجلا ثقافيا يختزل الثوابت الوطنية ، ويؤرخ مسيرة النضال الفلسطيني الذي يسعى إلى التحرر والاستقلال . ويعبر عن الموروث الشعبي الذي يصور العادات والتقاليد.

يحاكي الزجل الشعبي الشريحة الأكبر من الناس ، فهو أقرب إلى نفوس العامة ، فإذا أردنا أن نعرف عواطف قوم ، وعاداتهم التي ألفوها منذ أجيال، ننظر في أدبها الذي يمثل لنا حالتهم الاجتماعية تمثيلا صحيحا لا غبار عليه،ومن هنا نرى أن الشعر العامي أكثر وقعا في النفوس من الشعر الفصيح ، إذ يعد مرآة تنعكس فيها حياة الناس بحلوها،ومرها بصورة واضحة، وظاهرة بما يتضمنه من ضروب أمثالهم وعاداتهم وأخلاقهم .

يتفق الزجل العامي مع الشعر الفصيح بأن كليهما يهز العواطف ، ويشرح الخواطر ، ويطرب النفوس ، ويعبران عن القضايا الاجتماعية والفردية، ويصفان الواقع، ويرسمان أفقا لغد أفضل . جاءت هذه الدراسة لتسلط الضوء على جوانب هامة من الحياة الشعبية التي اتسمت بالتنوع في مجالات الغناء الشعبي، وترتبط أهميتها (الدراسة) بأهمية التراث والفلكلور الشعبي.لذلك يعد التراث الشعبي الفلسطيني بمنزلة هوية وطنية تعبر عن تعلق الشعب الفلسطيني بأرضه وارتباطه بها، كذلك إن دراسة الزجل الشعبي تساعد على التعرف إلى الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للشعب الفلسطيني .

وعطفا على ما تقدم يستحق الزجل الشعبي دراسة في بنائه الأسلوبي ؛ للكشف عن القيم الجمالية التي يشتمل عليها، للتأكيد على أن قدرة الزجل لا تقل أهميتها عن المستويات الأسلوبية للقصيدة العربية.

التزمت في هذه الرسالة المنهج الأسلوبي الذي يتكفل بدراسة المستويات الثلاثة ؛ لأنه المنهج الأنسب لتحليل الظواهر الإيقاعية والفنية والتركيبية ، والوصول إلى بنيتها العميقة .

عالجت هذه الدراسة في فصلها الأول المستوى الإيقاعي في المبحث الأول فقد تناول الحديث عن الموسيقى الخارجية في الزجل الشعبي الفلسطيني ،و أنواعه ، وبحوره ومقاطعها ،كما تحدث عن القافية وأهميتها وجمال تشكيلاتها، ويكشف موضوع المبحث الأول عن الذائقة السمعية للمجتمع الفلسطيني ، وتناول في المبحث الثاني الموسيقى الداخلية التي تضمنت االتشكيلات الإيقاعية للأصوات المفردة ، والتشكيلات الإيقاعية للجناس وأهمية وجودها لشحذ أذهان السامعين .

وتناول الفصل الثاني في المبحث الأول المستوى الفني ، الذي أظهر جمال الصور الفنية وعمق الخيال وتأثيرها على المعنى والمتلقي ,وعالج المبحث الثاني الصورة التشبيهية ،وموقعها السياقي في الجملة، ورصد التشبيهات؛ الحركية والصوتية واللونية، ووقف المبحث الثالث على الاستعارات؛ التماثلية، والتجسيمية، والتسجسيدية، والتشخيصية، والعنقودية.

أما الفصل الثالث فقد عاين المستوى التركيبي، وبيّن التناص بأنواعه الديني، والأدبي، والتراثي، والسياسي , ويجسد التناص المستوى الثقافي للشاعر الشعبي في المستويين الأفقي والرأسي ،كما رصد في المبحث الثاني بعض الظواهر اللغوية ، والألفاظ الدخيلة ، وفي المبحث الثالث عالج الأساليب الإنشائية الطلبية،لأنّ استخدام الأسلوب الإنشائي نوعٌ من الإبداع في الأسلوب وضربٌ من البراعة والقدرة الشعرية، ودليل على الارتقاء بالأسلوب من الخبري العادي إلى الإنشائي الذي ينمّ عن ثقافة لغوية وبلاغية لا تتأتى للشاعر إلا إذا كان مثقفاً واعياً لمعنى الأسلوب الإنشائي، على اعتبار أن اللغة الإنشائية هي أقدر في التعبير وأعمق في التأثير من اللغة الخبرية، فكلامنا في معظمه خبري واللجوء للأسلوب الإنشائي دائماً ينمّ عن إبداع وتطور ووعي بأساليب اللغة وإبداعاتها .وعالج المبحث الرابع المحورين الأفقي والعمودي، فالمحور الأفقي يدور حول العلاقات القائمة بين المفردات في الجملة الأدبية، لأن التجاور بين الألفاظ يستدعي اختيارا مناسبا لها بسبب التجاذب الدلالي،وهذا النسيج يشكل معنى أراده الشاعر، أما المحور العمودي فإننا نرى لغتنا العربية غنية بالمترادفات، فنجاح النص أو إخفاقه يكمن في قدرة الشاعر على اختيار اللفظ المناسب للمعنى المطلوب دون ثقل أو إقحام.

ومن أهم النتائج التي توصل إليها البحث تفرد الزجل الشعبي بأوزان معينة على الرغم من التقارب الملموس بين أوزان الشعر الفصيح وأوزان الزجل الشعبي .

لقد ركزَ شعراء الزجل على العتابا والحُداء والمعنّى. كما نجد تأثير الطبيعة الريفية على الشاعر مما جعل صوره الشعرية والفنية مستوحاة من هذه الطبيعة.

ومواكبة الشاعر الفلسطيني لقضايا شعبه وتلمسه همومه، وقد ظهر هذا من خلال التناص في أشعارهم.

وحرص الزجل الشعبي على منظومة القيم والمثل العليا التي تشكل أبجديات الخطاب الاجتماعي الفلسطيني.

يعد الزجل الشعبي سجلاً تاريخياً يحمل قضية شعبه، كما يعد الشاعر مؤرخاً لهذه القضية.

Abstract

A Stylistic Study In The Palestinian Popular Zajal

Prepared by the researcher: Aida Rajab Hussein Subaihat

Supervision: Prof. Omar Atiq

The popular Palestinian Zajal - the blogger and archivist in the collective memory - is a cultural record that reduces national constants and chronicles the march of the Palestinian struggle for liberation and independence. It expresses the popular heritage that depicts customs and traditions.

Al-Zajil is popular with his brother for a little poetic poetry, because he imitates the larger segment of people. He is closer to the public soul. If we want to know the emotions of a people and the habits they have created for generations, we look at their literature. , And here we see that the poetry is more common in the souls of poetry Albasih, a mirror that reflects the lives of people dissolved, and passed clearly, and the phenomenon of including the likes and habits and morals.

General poetry is consistent with poetic poetry that both shake emotions, explain thoughts, entertain souls, express social and individual issues, describe reality, and chart the horizon for a better tomorrow. This study highlights important aspects of popular life that have been characterized by diversity in the areas of folk singing, whose significance comes from the importance of folklore and folklore. Therefore, the Palestinian folklore is a national identity that expresses the Palestinian people's attachment to its land and its connection to it. The study of the popular Zajal helps to identify the social, economic and political aspects of the Palestinian people.

In addition to the above, al-Zajil is a popular study of its aesthetic structure to reveal the aesthetic values it contains and its balance of aesthetic values in poetic poetry to emphasize that the ability of the zajal is no less important than the stylistic levels of the Arabic poem. In this thesis, we follow the methodological approach that deals with the study of the three levels, because it is the most appropriate method for

analyzing the rhythmic, functional and structural phenomena, and reaching its deep structure.

The first part of this study dealt with the rhythmic level, which took place in the first section on external music in the Palestinian folk song, its types, its parts and sections. It also talked about rhyme, its importance and the beauty of its composition. The second part dealt with internal music which included rhythmic formations of single voices, And the importance of its existence to sharpen the minds of those who hear.

The second chapter dealt with the technical level, which showed the beauty of artistic images and the depth of the imagination and its impact on the meaning and the recipient. The second section deals with the analogous picture, its contextual position in the sentence, and the observation of the analogies; the kinetic and the acoustic and the color.

The third chapter examined the structural level, which was discussed in the first section on the interrelationship of religious, literary, heritage, and political types. In the second section, some linguistic phenomena and extraneous words were studied. Creativity in style and striking of the skill and poetic ability, and a guide to the upgrading of the method from the experimenter normal to the structural, which reflects a culture of language and rhetoric does not come to the poet unless he is aware of the meaning of the method of construction, considering that the construction language is better in expression and deeper The influence of the modern language, we are mostly expert and resort to the method of construction always reflects the creativity and development and awareness of the methods of language and creativity. The fourth section deals with the horizontal and vertical axes. The horizontal axis revolves around the relations between the words in the literary sentence, because the juxtaposition of the words calls for an appropriate choice because of the semantic attraction, and this fabric is the meaning of the poet's desire. As for the vertical axis we see our Arabic language rich in synonyms, Or failure is the ability of the poet to choose the appropriate word for the meaning required without weight or involvement.

One of the most important findings of the researcher is that despite the tangible convergence between the weight of the hair and the weight of the

Zajal popular, but the Zajal popular has been limited to certain weights, because Zajal first found and invented the seas to be molds for this hair.

The use of Palestinian poets of all types of zajal, and that their focus on the largest Kradi, and the abuse and the height of the poet. The effect of rural nature on the poet, making his poetry and artistic image inspired by this nature.

The Palestinian poet kept abreast of the issues of his people and touched him with his worries.

The popular Zajal was filled with the values, principles and advice that the poet intended in his poems to urge to be revealed.

Zajel is a popular historical record carrying the cause of his people as the poet is a historian of this issue.

مقدمة:

مشكلة دراسة الزجل الشعبي وأهميتها :

يشكل الزجل الشعبي الفلسطيني –المدون والمحفوظ في الذاكرة الجماعية – سجلا ثقافيا يختزل الثوابت الوطنية ، ويؤرخ لمسيرة النضال الفلسطيني الذي يسعى إلى التحرر والاستقلال . ويعبر عن الموروث الشعبي الذي يصور العادات والتقاليد ، ويتضمن أشكال الفلكلور الفلسطيني وخاصة ما يتعلق بأغاني المواسم ، والمناسبات الدينية والاجتماعية . وعطفا على ما تقدم يستحق الزجل الشعبي دراسة في بنائه الأسلوبي للكشف عن القيم الجمالية التي يشتمل عليها وموازنتها بالقيم الجمالية في الشعر الفصيح للتأكيد على أن قدرة الزجل الشعبي لا تقل أهميتها عن المستويات الأسلوبية للقصيدة العربية .

الشعر الشعبي شكل من أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، وهو وسيلة إعلام الأمة ، يعكس واقعها على حقيقته ، وهو صادر من نفس صادقة وعاطفة جياشة ، لأنه من نظم شعراء يعيشون آمال وآلام شعوبهم ، وبعفوية يتداول الناس هذه الأشعار في مجالسهم مشافهة .

ومن هنا جاءت أهمية الزجل الذي يشكل المرآة العاكسة لواقع الناس ويومياتهم ، فالشعراء الشعبيون أدوا الدور البارز في المحافظة على هذا الإرث من الاندثار والضياع ، وزادوا عليه وأبدعوا ، جاعلين من أشعارهم صوتا شعبيا يوجه الناس ، ويضاعف وعيهم ، ويعرفهم بقضاياهم الوطنية والاجتماعية ، إذ يمثل هذا الشعر لغة العصر الممثلة لطموحات الجماهير ، والوعاء الذي يحتفظ بالموسيقى والنغم من الناحية التراثية ، كما أنه لغة التطور الواضحة من القديم إلى الجديد ، هذا التطور الذي يواكب حركة التاريخ والمجتمع وتطور الحضارة عند جميع شعوب العالم .

يشكل الدافع الوطني أبرز عوامل الاهتمام بالتراث الشعبي الفلسطيني؛ بسبب الصراع الذي يخوضه أبناء الشعب الفلسطيني من أجل بقائه على أرضه وحريته ، وليس غريبا العناية بالتراث الشعبي الفلسطيني كله. فالإنسان ابن بيئته الطبيعية الاجتماعية، فإن غناءه لا بد أن يكون تعبيراً عن ذاته و حياته وبيئته، وفي ضوء ذلك فإن الأغاني بعامة، والشعبية بخاصة لا بد أن تحمل في ألحانها وكلماتها وجملها ،وعباراتها، وموسيقاها ،ونغماتها، قدراً كبيراً أو صغيراً من

حصيلة كل تلك المؤثرات الداخلية والخارجية، المتمثلة في الإنسان وفي بيئته الطبيعية والاجتماعية، وبهذا المعنى فإن الغناء لا بد أن يتطور بتطور حياة منتجيه، لأنه تعبير أصيل صادق عن تلك الحياة، ولذلك فلغته تتطور بتطور ثقافتهم أو يتقهقر بتقهقرها، وأشكاله تتطور بتطور ظروف إبداعهم، ومضامينه تتطور بتطور حضارتهم.

جاءت هذه الدراسة لتسلط الضوء على جوانب هامة من الحياة الشعبية التي اتسمت بالتنوع في مجالات الغناء الشعبي، وترتبط أهميتها (الدراسة) بأهمية التراث والفلكلور الشعبي.لذلك يعد التراث الشعبي الفلسطيني بمنزلة هوية وطنية تعبر عن تعلق الشعب الفلسطيني بأرضه وارتباطه بها، كذلك إن دراسة الزجل الشعبي تساعد على التعرف إلى الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للشعب الفلسطيني.

أهداف البحث:

يهدف الاهتمام بالتراث الشعبي الفلسطيني ودراسته وتحليله ،_ وخصوصا الزجل الشعبي _ إلى فهم المجتمع الفلسطيني ماضياً وحاضرا، واستلهام هذا اللون من التراث يهدف إلى التغير الاجتماعي ، فمن خلال هذا الشعر نستطيع أن نرى أنفسنا ويرى الآخرون صورتنا ، فنحن بحاجة أن نرى أنفسنا ، وأن نتعرف إلى عواطف شعبنا وآلامه وآماله ، وأن نعرف موطن قوته وضعفه ، علمه وجهله ؛ لذلك نرى أن التراث هو الإطار المكون للشخصية الوطنية ، فمن لا تراث له ، لا شخصية وطنية له ، بل لا وجود له بالمعنى الحضاري العميق .

كتب المهتمون بالتراث الشعبي الفلسطيني في الأرض المحتلة وخارجها أن هدفهم هو المحافظة على الهوية الفلسطينية .

– يمثل الاهتمام بالتراث الشعبي ، باعتباره شكلاً من أشكال التراث، والحفاظ عليه يمثل واجباً وطنياً لأي شعب من الشعوب، إن الشعب الفلسطيني بهيئاته ومؤسساته أجدر به أن يولي جل اهتمامه للحفاظ على هذا التراث من الضياع والاندثار خاصة أنه تعرض وما زال يتعرض يومياً لمحاولات طمس هويته الوطنية.وتهدف كذلك إلى الكشف عن العلاقة بين إيقاع الزجل والذائقة السمعية والثقافة الموسيقية في المجتمع الفلسطيني ، و قدرة إيقاع الزجل على تحريك المشاعر

الإنسانية نحو القضايا الوطنية والاجتماعية ، وقدرة شعراء الزجل على رسم الصور الفنية المعبرة عن الثوابت الوطنية ، والتأكيد على أن البناء الفني ليس مقصورا على الشعر الفصيح .

- سبب اختيار عنوان الرسالة:

ما زال الزجل الشعبي بحاجة إلى دراسات فنية تكشف عن قدرته على التأثير والإثارة ،لأهمية الدور الذي يقوم به هذا الزجل ، إذ أ ن له دوراً مهماً ومؤثراً على صعيد نشر الوعي السياسي والاجتماعي، كما هي الحال في الشعر المعتمد في قواعد اللغة العربية، وقد يكون للشعر الزجلي تأثير أشد على نفوس القاعدة الشعبية، وذلك لأنه يخاطبها بلغتها ولهجتها، لذلك لا غنى عن الأغنية الشعبية، فهي المتنفس الذي يبدد به الشاعر أو الفرد سحابات التعب والألم عنه وعن الآخرين.كما أن الدراسات المتخصصة في البناء الأسلوبي للزجل الشعبي نادرة.

الدراسات السابقة ذات العلاقة بعنوان الرسالة :

اطلعت الباحثة على عينة من الدراسات التي تتصل بجوانب جزئية ذات علاقة بعنوان الرسالة ، ومن أبرزها : رسالة ماجستير بعنوان (الزجل الشعبي الفلسطيني) أعدتها الطالبة تمام أسعد خراز وأشرف عليها أ. عمار قضماني في كلية الفنون الجميلة في جامعة النجاح (2009) . واقتصرت الدراسة على أنواع الزجل ، ولم تحفل بالبناء الأسلوبي للزجل الشعبي . ورسالة ماجستير للطالبة عبير المراغي بعنوان (تأثير الاحتلال الإسرائيلي على الهوية الوطنية الفلسطينية – التراث الشعبي أنموذجا) أعدتها . وأشرف عليها د. مسعود الربضي من جامعة الشرق الأوسط (2013) . ولم تتضح المعالم الفنية للزجل الشعبي في هذه الدراسة . وبحث التشابه والاختلاف في غناء يا غزيّل" في بلاد الشام للباحث محمد علي الملاح من جامعة اليرموك. واطلعت الباحثة أيضاً على رسالة بعنوان الزجل في شمال فلسطين للباحث إبراهيم رجب صبيحات والتي أشرف عليها الدكتور محمد غوانمة في جامعة اليرموك في الأردن عام 2009، و استفدت منها في عدّة مناحي.

منهج البحث:

اتبعت الباحثة المنهج الأسلوبي الذي يتكفل بدراسة المستويات الثلاثة التي سيتم عرضها؛لأنه المنهج الأنسب لتحليل الظواهر الإيقاعية والفنية والتركيبية ، والوصول إلى بنيتها العميقة . ويحقق الأهداف المعلنة للدراسة

الصعوبات التي واجهت البحث :

ولما كان من الصعب على الباحثة تناول مستويات الدراسة الأسلوبية كلها، لاعتبارات كثيرة أهمها: الوقت، والجهد ، وصعوبة الحصول على مراجع.

فعليه تتحدد الدراسة في الفصل الأول عن الموسيقى الخارجية وما تحويه من بحور للشعر العامي وأوزانه ، وتفعيلاته، وأشهر التموجات أو الأداءات الصوتية لأوزان الشعر أ و الزجل الشعبي، وبيّنت كذلك القافية وتعريفها لغة واصطلاحاً ومعرفة أنواعها ، وتشكيلاتها الإيقاعية، وعن مدى أهميتها لل زجل الشعبي ؛ فهي عنصر أساسي ورافد قوي من روافد الإيقاع. كما تحدثت عن الموسيقى الداخلية وما يحيوه من روعة الجناس بأنواعه.

وتحدثت أيضاً عن الترصيع ومجاله ، وأخيراً تحدث عن إيقاع الأصوات المنفردة ، وتشكيلاتها الإيقاعية ، وكيف يعبر ويعكس تكرار أحرف معينة عن نفسية قائلها ، أو شعوره الداخلي، فتكرار الحرف يكون بحسب النفسية وما فيها من معاناة ، أو تعب ، أو فرح .

أما في الفصل الثاني فقد تناولت الصورة الفنية ، مفهومها قديما وحديثا ، وأهمية الخيال في رسم الصورة والتحليق في الفضاء ، لأن نجاح الشاعر وفشله قرين بما يتمتع به من قدرات تصويرية ، والصورة الحسية التي تعتمد على تراسل الحواس. وتحدثت عن علاقة الصورة وتأثيرها على المعنى ، حيث تعد جسرا يستطيع المعنى أن يعبره ليصل بالفكرة إلى المتلقي، وذهب بنا هذا الفصل للحديث عن تأثير الصورة على المتلقي ، فالمتلقي هو جزء لا يتجزأ من النص ، يستطيع الشاعر نسج علاقة بينه وبين المتلقي لمشاركته همومه وأحزانه أو فرحه وسعادته ، وتحدثت في المبحث الثاني عن الصورة التشبيهية ، ومفهوم التشبيه ، ومدى تأثير

البيئة على صور الشاعر التشبيهية ، فالشاعر ابن البيئة التي يعيش فيها، فلا بد من تأثيرها عليه ، وعلى رسم صوره وتخييله ، وتحدث عن بلاغة التشبيه ، وتعدد المشبه والمشبه به ، ، وإضفاء جو من التشويق على النص، والاعتراض الزمني والمكاني ، ثم تطرق هذا الفصل إلى التشبيه الحركي ،واللوني ، والصوتي ، أما المبحث الثالث فقد تحدث عن الصورة الاستعارية ، وتأثير الاستعارة على المعنى والمتلقي ، وتناول أيضا الاستعارة التماثلية، والاستعارة التشخيصية ، والاستعارة التجسيمية، والصورة التجسيدية ،والصورة العنقودية التي تتكاثف فيها الصور جميعها لتشكل عنقودا واحدا كالثريّا.

و قد تناولت الباحثة في الفصل الثالث المستوى التركيبي ، فقد بيّنت التناص الذي يعزز الشاعر موقفه وفكرته من خلال الاستشهاد به ، ومنه التناص الديني المأخوذ من القرآن الكريم أو السنة النبوية ، وكذلك التناص الأدبي الذي أُخذ من نصوص أدبية سابقة ، وهناك التناص التاريخي المأخوذ من القصص والوقائع والأحداث التاريخية التي حدثت في الماضي وكان لها تأثير على نفسية الشاعر ، أما التناص الرابع فقد كان التناص الشعبي، الذي يوضح لنا مدى حب الشاعر لموروثه الشعبي المليء بحكايات الماضي وأخبار الأجداد ،والعادات والتقاليد ، والمأكولات الشعبية ، والأمثال ، وأخيرا التناص السياسي الذي استدعاه الشاعر من مخزون ذاكرته ليدعم فكرته، وتحدث هذا الفصل عن ظواهر لغوية موجودة في الزجل الشعبي ، وهذه الظواهر هي نتيجة للثقافات والحضارات التي تعاقبت على البلاد وتركت أثرا وراءها ، وكذلك التأثر اللغوي الذي قد يتأثر به الشاعر من اللغات الدخيلة ، وتناول هذا الفصل أيضا الأساليب الإنشائية الطلبية كالأمر والنهي والاستفهام والنداء ، وكذلك الإنشاء غير الطلبي كالتعجب والقسم .أما المبحث الثالث فقد تناول المحور الأفقي المتعلق بالنسيج القائم بين المفردات ، والذي يخلق تجاذبا بين الألفاظ ، أما المحور الرأسي وهو اختيار الألفاظ المتجاورة بدقة متناهية ، بحيث ينتقي الشاعر اللفظة المناسبة دون غيرها ، ليضعها في المكان المناسب ، لتعطي سياقا دلاليا أراده الشاعر.

تكاد تقتصر النماذج الزجلة في البحث على شعراء من المحافظات الشمالية في فلسطين، لأسباب تعود إلى كثرة شعراء الزجل في الشمال الذي يُعَدّ فضاءً زجلياً متميزاً عن الفضاء الزجلي لمحافظات الجنوب.

كما أن المصادر التي توافرت للباحثة تعود لشعراء من الشمال. ولا يخفى أن المنهج الأسلوبي يقوم على مبدأ الاختيار الذي يتيح للباحث الأسلوبي أن يختار نماذج دون غيرها.

الزجل الشعبي الفلسطيني

التمهيد:

***تعريف الزجل لغة واصطلاحا.**

***تطور الزجل الشعبي الفلسطيني.**

***أصوله ونشأته.**

***تطور الزجل الشعبي في بلاد الشام.**

***الدراسات النقدية في الزجل الشعبي.**

***العلاقة بين الزجل والموشحات.**

***أسباب ظهور الموشحات.**

***الفرق بين الزجل والحداء.**

***العلاقة بين الزجل الشعبي والشعر الفصيح.**

***تأثير الإنزياح في النطق على إيقاع الزجل.**

الزجل الشعبي الفلسطيني

– تعريف الزجل : "الزجل لغة اللعبة والجلبة ورفع الصوت ، وخص به التطريب وأنشد سيبويه: له زجل كأنه صوت حاد إذا طلب الوسيقة أو زمير ، وقد زجل زجلا فهو زجل وزاجل،وربما أوقع الزاجل على الغناء ، وقال : هو بغنها زاجلا، والزجل :رفع الصوت والطرب وقال : ياليتنا كنا حمامي زاجل وفي حديث الملائكة لهم زجل بالتسبيح أي صوت رفيع عال . وسحاب ذو زجل أي ذو رعد[1]

أما اصطلاحا : فهو شعر يقوم على أهم مرتكزات الشعر وعناصره ، وهي : الوزن ووحدة القافية والصورة الشعرية ، وهو "شعر شعبي موزون مقفى وفق بحور وقواف وشروط ، ومغنى وفق أساليب موروثة صوتياً، أما الزجل الشعبي كما عرفه د. عبد اللطيف البرغوثي بأنه "الشعر المنظوم بالعامية ، وهو أنواع والزجال هو الحدا ، أي : من يغني الزجل ، سواء من تأليفه أو محفوظا من تأليف غيره أو من الموروث [2]

وهو شعر نظم بلغة العامة ولهجة كلامهم ولا يراع فيه قواعد الإعراب غالبا ، ولا الصيغ الصرفية للكلمات ، بل ينظمون من الكلام الدارج وألفاظ الكلام العادي الذي يدور بينهم .

تطور الزجل الشعبي الفلسطيني

انعكس تطور الشعر العربي على الشعر الشعبي الفلسطيني فدفعه بقوة نحو التعبير عن هموم هذا الشعب أفراحه وأحزانه ، عطائه وحلمه ، وكل ما يتعلق بأنماط حياته ، يرتبط كل ذلك بالتطور الاجتماعي والاقتصادي وكذلك السياسي ، من هنا جاءت أهمية هذا اللون لأنه ينتقد واقعا اجتماعيا يحدث في كل مرحلة زمنية . وشارك أيضا هذا الزجل في التوجيه التربوي والسلوكي

---

[1] لسان العرب ، مادة (زجل) .

(2) الأسدي ، سعود: أغاني من الجليل .ط3، الحكيم للطباعة والنشر ، الناصرة ،2017 ،ص37.

[3]) البرغوثي ، عبد اللطيف : الأدب الشعبي الفلسطيني . ط 2، جمعية إنعاش الأسرة ، مركز التراث الشعبي الفلسطيني: البيرة ، عدد39 ،2003، ص 57 .

أصوله ونشأته

هل للزجل أصول وجذور من العصر الجاهلي؟ هل عرف شعراء العصر الجاهلي الزجل ونظموا عليه؟ يرجع بعض المؤرخين والمستشرقين الشعر الشعبي إلى عصور الجاهلية ، حتى قيل إن عنترة العبسي نفسه نظم زجلا ، ومن المؤكد أن العرب في الأندلس عرفوا هذا النوع من الشعر فنظموه ، وكتبوا فيه الدواوين ، ومن أشهر زجاليهم ابن قزمان ، فهو أول من أبدع هذه الطريقة الزجلية ، وإن كانت قيلت قبله في الأندلس ، لكن لم يظهر حلاها ، ولا انسبكت معانيها واشتهرت رشاقتها إلا في زمانه[1]

"وبعد مقارنة أوزان الشعر العامي المختلفة البحور بمقاييس الشعر العامي القديم ، اتضح أن أوزانه اتخذت مقاييسها من مقاييس الشعر العامي السرياني لأن السريان قديما بعكس العرب لا فرق عندهم بين الألفاظ والأفعال والتفاعيل ، كما كان واجبا في الشعر الفصيح ، سواء أكانت حركتها خفيفة أم ثقيلة ، قصيرة أم طويلة ، فإن الوزن الشعري السرياني لا يختل ، إذا اشتملت ألفاظه على حرف متحرك فساكن أو متحركين فساكن ، بل يجوز الابتداء بالساكن والتقاء الساكنين معا "[2]

تطور الزجل الشعبي في بلاد الشام

يعد تطور الفنون عامة ظاهرة فكرية في الإبداع الإنساني، إذ إن الجنس الأدبي أو الفني يرتبط بتطور الحياة الاجتماعية والفكرية و"لا شك أن الطبيعة اللبنانية الساحرة الغنية بالموسيقى الطبيعية ، والذكاء اللبناني الفطري ، وحبه للفنون عامة ، وللشعر منها بنوع خاص، عوامل ساعدت هي الأخرى في تمايز اللبنانيين عن غيرهم بالإبداع الشعري الشعبي"[3]

---

[1]القاري ، أمين : روائع الزجل . ط1،جروس برس ، لبنان ، 1998 ، ص 5 .

[2] االياس، منير : الزجل تاريخ أدبه أعلامه قديما وحديثا . المطبعة البوليسية ، لبنان ، 1952، ص31.

[3]المرجع السابق . ص5 .

أول من وصلت إلينا أشعاره ، المطران جبرا يل القلاعي اللحفدي (1440م . 1516م) الذي عده مارون عبود (القوال الأول) لأنه سبق إلى قرض الزجل سليمان الأشلوحي (1270. 1335م) وقد يأتي يوم نكتشف فيه أن هذا سبق أيضا بغيره وهكذا. والذي نستطيع تأكيده أن الزجل اللبناني متجذر في تاريخنا ، يعود إلى أكثر من ستمائة سنة ، لكنه لم يكن قبل القرن التاسع عشر ذا مكانة بين اللبنانيين ، لأن ناظميه ، ومعظمهم من رجال الإكليروس ، تكلفوا منه تكلفا أبعده عن أذواق العامة بما أدخلوا فيه من أنواع بديعية وزخارف لفظية ، في أوزان مضطربة ، وقواف لا انسجام فيها ولا ارتباط ، مع ركاكة في الأسلوب ، وتقليد أعمى ، فيه كثير من الجمود، كل ذلك مع مزج العامية بالفصحى ، مما جعل العاميين والفصحاء ينفرون منه على حدٍ سواء. وأشهر زجالي ذلك العصر سليمان الاشلوحي والمطران جبرائيل القلاعي ، وسرجيس السمار الجبيلي ، والقسيس عيسى الهزار و مخايل عبد الله وكثيرون)[1]

فالزجل في تلك الفترة أصبح قليل الشأن ، وتراجع تراجعا واضحا ،بسبب اختلاط اللهجة العامية بالكلام الفصيح ، فصار من الصعب حفظه أو فهمه فهما سليما.

وفي القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين كثر شعراء الزجل ، وارتقت معانيه ، وبدأت أوزانه وقوافيه تنتظم ، وذلك بعد انتشار المدارس في المدن اللبنانية[2]

إن اهتمام اللبنانيين بالزجل الشعبي دون غيره ، ونظمهم للزجل على أوزان مختلفة ينم عن اطلاعهم الواسع على هذا اللون ، مما يجعلنا نؤمن بأن البذرة الأوى للزجل الشعبي كانت في لبنان ومن ثم انتشرت في بلاد الشام ،وهذا ما جعلني أتحدث عن الزجل اللبناني دون غيره.

الدراسات النقدية في الزجل الشعبي

اللبنانيون هم أول من كتب دراسة في موضوع بدايات الزجل وأصوله و أوزانه ، وذلك في منتصف القرن العشرين، وفي مقدمتهم أمين نخلة الشاعر اللبناني الذي جعل من دراسته مقدمة

---

[1] الياس، منير : الزجل تاريخ أدبه أعلامه قديما وحديثا . ص6.

[2] المرجع نفسه . ص 6 .

لكتاب أبيه بعنوان (معنى رشيد نخلة) [1].أصبح الاهتمام بالزجل أوسع بكثير من الفترة الماضية، وصارت دراساتهم مكثفة باتجاه أصول هذا الفن ، ومعرفة تاريخه ."يبدو أن سبب اهتمام اللبنانيين بزجلهم هو ارتقاؤه وشيوعه بين عامة الشعب وانضمام شعراء الفصحى للنظم فيه منذ بدايات القرن التاسع عشر أمثال ناصيف اليازجي (1800. 1871) ولبرهم الحوراني (1844. 1916) وغيرهم، ومن ثم كثرت دواوينه فأصبحت بالمئات ، وأصبحت له صحافته ومجلاته ، وجوقاته من أوائل القرن الماضي.[2]

وفي فلسطين، على خلاف ذلك نجد أن حال فن الزجل والزجالين كان في هذين القرنين وحتى ما بعد السبعينيات من القرن العشرين مترديا وسيئا للغاية ،لم يرد فيه شاعر ذو شأن ولا إصدار أي ديوان لأي شاعر زجال ولا كانت له جوقات ، واقتصر الأمر على ملاء المدائن.[3]

حرصت الباحثة على البحث والتنقيب ، فوجدت أن هناك ديوانا قد طبع قبل عام 1948 ، والدليل على ذلك أنه طبع في مطبعة العرفان في حيفا ، وهذا يدل على أن هذا الديوان الشعري الذي حمل اسم (العقد الفريد في فن العتابا الجديد) قد طبع قبل النكبة حيث كان الشاعر محمد مرعي أبو فرحة _ صاحب الديوان _ يسكن حيفا آن ذلك . وكان عمر الشاعر 25، بينما ولد الشاعر عام 1920 ، فالشاعر بعد النكبة هُجِّر من حيفا ولم يستطع العودة إليها.[4]

العلاقة بين الزجل الشعبي والموشحات

الزجل كلمة تعددت معانيها بحسب المكان الذي وجدت فيه ، فنراه يأخذ طابعاً معيناً في كل بلد، وكان مختلفا في بلاد الشام عن غيرها من البلدان ، فجاء بأشكال عدة وأنواع مختلفة ،لكنه في النهاية يصب في الوعاء نفسه ، ألا وهو نظمه باللغة العامية المحكية.

---

[1]فخر الدين، يوسف: الزجل في بلاد الشام من العصر الأموي حتى سقوط الأندلس. ط 1، مطبعة الهدى، كفر قرع، 2010م، ص17 .

[2]فخر الدين، يوسف: الزجل في بلاد الشام من العصر الأموي حتى سقوط الأندلس. ص17 .

[3]المرجع السابق، ص 18.

[4]مقابلة شخصية مع أبناء الشاعر المرحوم محمد مرعي أبو فرحة بتاريخ 1|13 .2018

يروي (ابن خلدون) في مقدمته كيف انتقل النظم من الموشحات إلى الأزجالولما شاع فن التوشيح في أهل الأندلس، وأخذ به الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وتصريع أجزائه ، نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير أن يلتزموا فيه إعراباً ، واستحدثوا فناً سموه بالزجل ، والتزم النظم فيه على مناحيهم لهذا العهد ،فجاءوا فيه بالغرائب ، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة"[1]

"وفي الأندلس ظهر فن الموشحات الذي نظم معظمه باللغة العامية ، وغنى باللهجة الدارجة، هذا الفن الذي جاء تعبيرا عن طبيعة الحياة الأندلسية الناعمة والباذخة أحدث بلا شك موجة واسعة من الغناء والموسيقى، وأسهم في ظهور عدد كبير من المغنيين والمغنيات، كما كان لظهور ابن قزمان كما ذكر سابقا ،أكبر شعراء العامية في الأندلس أثر في ظهور الزجل وتطوره".[2]

إن سبب انتشار فن الموشح بفترة زمنيةٍ قصيرة هو سهولة حفظه وغنائه، مما شجع الكثيرين على الكتابة ، وعلى النسج على غراره ، والتفنن به.

أطلق الأندلسيون اسم الزجل على شعرهم العامي الذي شاع واشتهر في القرن السادس الهجري خاصة على يد ابن قزمان وجماعته ، وانتشر بعد ذلك في لهجات الأقطار العربية الأخرى في المشرق ، ونجد في العصر العباسي أن الشعر العربي تناغم مع الشعر الأندلسي فأنتج الموشحات إلا أن هناك باحثين يعدّون أن لا علاقة للموشح المشرقي عامة والحلبي خاصة بالموشح الأندلسي، وأن تسميته كذلك خاطئة ، كما يعد بعضهم أن حلب هي أصل الموشح وأنه انتقل منها إلى الأندلس .

كان للموشح أثر كبير في الأوساط الأدبية ، فما أن عرف فن الموشح حتى تناقلته الناس بعد أن تغنى به المغنون ، وليس أسهل من الغناء إذا حسن ، فطاف الأندلس ، والمغرب ، وبلاد الشام، وكان من نتائج انتشار الموشح بلغته السهلة وأوزانه المختلفة وقوافيه المتعددة و ملاءمته للغناء ، أن انبعث أدب جديد وهو الزجل العامي ، يعبر به الشعراء بلهجاتهم المحكية عن

---

[1] ابن خلدون ،عبد الرحمن محمد : مقدمة ابن خلدون . دار إحياء التراث ، 1888، ج1، ص290.

[2] المرجع السابق، ص 55 .

عواطفهم ، ويتغنون به في مواسمهم ، وعرف اللبنانيون الزجل منذ قديم الزمان ، وحين كانوا لا يزالون يستخدمون اللغة السريانية فكل أوزان الزجل اللبناني مأخوذة عن أوزان الشعر السرياني وكلمة (القول) العربية مشتقه من كلمة (كل) السريانية أي (اللحن) أو (الفعل) ، والقوال هو الذي يغني الزجل " [1]والموشحات والأزجال في المشرق

وكان لعامّة بغداد أيضا فنّ من الشعر يسمّونه المواليا، وتحته فنون كثيرة يسمّون منها القوما، وكان كان، ومنه مفرد ومنه في بيتين، ويسمّونه دو بيت على الاختلاف المعتبرة عندهم في كلّ واحد منها، وغالبها مزدوجة من أربعة أغصان. وتبعهم في ذلك أهل مصر القاهرة وأتوا فيها بالغرائب، وتبحّروا فيها في أساليب البلاغة بمقتضى لغتهم الحضريّة، فجاءوا بالعجائب، ورأيت في ديوان الصفيّ الحلّي من كلامه «أنّ المواليا من بحر البسيط، وهو ذو أربعة أغصان وأربع قواف، ويسمّى صوتا وبيتين. وأنّه من مخترعات أهل واسط، وأنّ كان وكان فهو قافية واحدة وأوزان مختلفة في أشطاره: الشطر الأوّل من البيت أطول من الشطر الثاني ولا تكون قافيته إلّا مردفة بحرف العلّة وأنّه من مخترعات البغداديّين. وأنشد فيه لنا :بغمز الحواجب حديث تفسير ومنو أوبو، وأمّ الأخرس تعرف بلغة الخرسان» . انتهى كلام الصفيّ. ومن أعجب ما علق بحفظي منه قول شاعرهم :هذي جراحي طريا ... والدما تنضح وقاتلي يا أخيا ... في الفلا يمرح قالوا ونأخذ بثأرك ... قلت ذا أقبح إلى جرحتي يداويني ... يكون أصلح ولغيره :طرقت باب الخبا قالت من الطارق ... فقلت مفتون لا ناهب ولا سارق تبسمت لاح لي من ثغرها بارق ... رجعت حيران في بحر أدمعي غارق(2) والمواليا: هو فن من فنون الشعر و ضرع للغناء، قيل: إنَّ أول من تكلَّم بهذا النوع بعض أتباع البرام كة بعد نكبتهم، فكانوا ينوحون عليهم، ويكثرون من قولهم يا مولى وبالجمع مواليا فصار يعرف بهذا الاسم، ومثاله:

ياعارف الله لا تغفل عن الوهاب فإنه ربك المعطي حضر أو غاب

---

[1]صلاح ، محمد علي : التشابه والاختلاف في غناء (يا غزيل)في بلاد الشام . المجلة الأردنية للفنون مجلد ، عدد 2013 ، جامعة اليرموك ، ص 27. 64.

[2]ابن خلدون ، عبد الرحمن محمد:المقدمة . تحقيق خليل شحادة ، ط2، دار الفكر ،بيروت ، 1998، ص837 .

والقلب يقلب سريعا يشبه الدولاب إياك والبرد يدخل من شقوق الباب [1]

الفرق بين الزجل والحداء:

ويرى الأستاذ نجيب صبري يعاقبة أن الحادي ليس زجالا بل هو يقول الشعر الذي لا يلتزم فيه ببحر من بحور الشعر المعروفة بل هو كلام ارتجالي غير خاضع لأي بحر ، وفي الغالب لا يحمل في حناياه أي رسالة ، أو صورة فنية، بخلاف الزجل الذي ينظم على بحور خاصة قد تتفق أو تختلف مع بحور الشعر الفصيح . ويحمل العديد من الرسائل النبيلة ،ومليء بالصور الفنية[2]، ربما كباحثة أتفق مع الأستاذ يعاقبة بجزء من كلامه وهو كون الحداء ارتجاليا ، فقد يخلو من بعض الرسائل والصور الفنية،لكنني أرى ما عرفه الدكتور عبد اللطيف البرغوثي أكثر صوابا ، فالحادي هو زجال بل ومتميز ، حيث بإمكانه ارتجال الكلام دون تحضير مسبق ، وهذا أمر ليس سهلا ،ولا يستطيع أي شخص القيام به .

العلاقة بين الزجل الشعبي والشعر الفصيح:

الشعر العامي كشقيقه الفصيح ، وربما يتفوق عليه قليلا كونه يحاكي الشريحة الأكبر من الناس فهو أقرب لنفوس العامة ، فإذا أردت أن تعرف عواطف قوم من كل أمة وعاداتهم التي ألفوها منذ أجيال ، انظر في أدبها فإنه هو الذي يمثل لك حالتهم الاجتماعية تمثيلا صحيحا لا غبار عليه ،ومن هنا نرى أن الشعر العامي أكثر وقعا في النفوس إذ هو مرآة تنعكس فيها حياتهم بحلوها ومرها بصورة واضحة وظاهرة للعيان بما يتضمنه من ضروب أمثالهم وعاداتهم وأخلاقهم .يتفق الشعر العامي مع الشعر الفصيح بأن كليهما يهز العواطف ويشرح الخواطر ويطرب النفوس ، ويعبران عن القضايا الاجتماعية والفردية، ويصفان الواقع، ويرسمان أفقا لغد أفضل.

---

(1)الهاشمي ، أحمد : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب. مؤسسة الهنداوي ، ط1 ، 2012، ص149.

[2] مقابلة شخصية أجرتها الباحثة مع الأستاذ نجيب صبري يعاقبة ، كفر راعي ،جنين ، فلسطين 2017/3/2 ، في البيت .

قال جرجي زيدان :"وللشعر العامي أوزان بعضها يشبه أوزان الشعر الفصيح ، وبعضها لا مثيل له في الأوزان المعروفة والذي نراه أن الأوزان العامية التي ليس لها مماثل في الأوزان العربية الفصيحة مأخوذة في الغالب عن أوزان الشعر السرياني" [1] .

يقول الزجال الفلسطيني الزجل على الفطرة دون الاطلاع على بحور الشعر الفصيح ، بغض النظر إذا كان هذا الزجل موزونا أو لا ، فهو يستطيع في أثناء الغناء إتمام ما قد ينقص أو إخفاء ما قد يزيد بمد صوته أو جزره ، بشكل لا يؤثر على جمال الأغنية ، ولا يستطيع المستمع تمييز ذلك .

والزجالون الفلسطينيون غير معنيين بمعرفة الفرق بين الشعر الذي ينظم على وزن بحر من بحور الشعر العربي الفصيح و ما هو على وزن مغاير ، لأن الذي يعنيهم هو استقامة لحنها وموسيقاها . ولأن اللحن هو الأساس الذي يبنى عليه هذا الشعر ، فإن القاعدة في الكشف عن أوزانه يجب أن تعتمد على لفظه كما يغنى وليس كما يقرأ قراءة ، مع ملاحظة أن المغني الشعبي كثيرا ما يمد صوته بالغناء ، فيحيل المقاطع الصوتية القصيرة إلى طويلة ، كما إنه في بعض الأحيان وحسبما تمليه الحاجة يخطف صوته خطفا ،" فيختزل بعض المقاطع ، فيحيل الطويل إلى قصير معتمدا على أداته الموسيقية"[2]

يأتي وزن الشعر الشعبي على السليقة ومن خلال سماعه ، وما يغني من الزجل غير موزون، يلفت نظر السامعين ولا تستسيغه الأذن ، فيصفونه بالشعر المكسور مما يجعله يفقد جانبا كبيرا من قيمته ، ولكنه لا يلغي وجود بحور خاصة بالشعر الشعبي .

---

[1] الياس ، منير :الزجل تاريخ أدبه أعلامه قديما وحديثا . ص31.

[2] ينظر :– السلفيتي ، راجح : ديوان شيخ الشعراء الشعبين ،إعداد وتحرير : عبد اللطيف البرغوثي ، إصدار جامعة بير زيت ، 1990، ص 49.

تأثير الإنزياح في النطق على إيقاع الزجل:

إن الاختلاف بين اللغة العامية ، واللغة الفصيحة أن العامية يمكن أن تحرك حرفا ساكنا في كلمة فصيحة كما في كلمة (اَلقُدْس) لتصبح (القُدِس) وبذلك يختلف التقطيع العروضي مما يشكك في انتماء البيت الشعري لهذا البحر ، مع العلم أن الوزن الشعري من ناحية موسيقية لا يتأثر ، وإنما تأثر فتأثره لا يذكر في الموسيقى والغناء ، فالتقطيع العروضي لكلمة (القُدْسُ) هو:

– – ب والتقطيع الصوتي هو ح ص ص ح ص ح ح ص، بينما كلمة (القُدِس) فتقطيعها العروضي هو – ب – وأما تقطيعها الصوتي فهو ح ص ص ح ص ح ص ح .

للزجل قواعد عروضية من بحور وأوزان وقوافٍ لا غنى عنها مطلقا ، وهي مركبة وليست مبسطة ، ولن يكون زجلا بدونها ، وهناك بحور متشابهة وأوزان مشتركة بين الشعرين ، وهنالك أوزان في الفصيح لا توجد في الزجل ، وأوزان في الزجل لا توجد في الفصيح .

الفصل الأول

المستوى الإيقاعي

المبحث الأول:الموسيقى الخارجية

أولا- أنواع الزجل:

1. **العتابا**
2. **الميجنا.**
3. **المعنّى.**
4. **القرّادي.**
5. **القصيد.**
6. **الشروقي**
7. **الحُداء.**

ثانيا- بحور الزجل الشعبي.

ثالثا-القافية

***أهميتها**

***بناؤها**

***أشكالها**

-التشكيل الإيقاعي للقافية.

1. **الإيقاع المتجانس**
2. **الإيقاع المتقطع**
3. **الإيقاع الابدالي**

الموسيقى الخارجية
أوزان الزجل الشعبي وقوافيه

كانت الأوزان الزجلية التي تتوارثها الأجيال عفوية ، وفق الذائقة السمعية ، إذ يوزن الشعر الشعبي على السليقة ومن خلال سماعه، إلا أن ذلك لا يعني أن الشعر الشعبي ليس له بحور خاصة ينتظم فيها، بل شأنه شأن الشعر الفصيح، له بحوره المعروفة والمتداولة.

وللشعر العامي قواعد عروضية من بحور وأوزان وقواف ، وهناك بحور متشابهة وأوزان مشتركة بين الشعرين، وهناك أوزان في الفصيح لا توجد في العامي، وأوزان في العامي لا توجد في الفصيح.

تأتي أوزان بعض الأنواع الزجلية على بحور من الشعر الفصيح، فمثلاً تتخذ العتابا وزن البحر الوافر، وتتخذ الميجنا وزن بحر الرجز، وكثير من أنواع القصيد تأتي أوزانها على بحور الشعر الفصيح، ولكن هناك أنواعاً زجلية لا نجد ما ينطبق على وزنها من بحور الشعر الفصيح، لذلك فقد كان لا بد من صياغة بحور للشعر العامي إذ لم يعرف مؤلفها، واعتمدت في تقطيعها على عدد من المقاطع الصوتية في البيت الواحد مع شيء من الاختلاف في طريقة التقطيع العروضي في الشعر الفصيح.
ويوضح الجدول الآتي أوزان الزجل في الشعر الفصيح ، وأوزان الزجل في غير الفصيح .

أوزان الزجل الموجودة في الشعر الفصيح	أوزان الزجل غير الموجودة في الشعر الفصيح
1. بحر الوافر ومفتاحه: بحور الشعر وافرها جميل مفاعلتن مفاعلتن فعولن	1. البحر الأسواني ومفتاحه: بحري اليوم أسواني ذكرو اليوم ع لساني
2. بحر الرجز ومفتاحه: في أبحر الأرجاز بحرٌ يسهل مستفعلن مستفعلن مستفعلن	3. البحر البسيط ومفتاحه أنا بسجن الزمن عصفور شادي بسيط اللحن بتغنى بمرادي

4. بحر البسيط ومفتاحه: إنّ البسيط لديه يبسط الأمل مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن	5. البحر اليعقوبي ومفتاحه: بحر المعنّى خضت موجو بالعجل واللي معي بيخوض بيصيبو الوجل
6. بحر الكامل ومفتاحه : كَمُل الجمال من البحور الكامل متفاعلن متفاعلن متفاعل.	7. البحر المزدوج ومفتاحه: بالمزدوج غنّى الريح سمعو الديك وصار يصيح
8. بحر السريع ومفتاحه: بحر سريع ماله ساحل مستفعلن مستفعلن فاعل	9. البحر السريع ومفتاحه: يا بحر يسلم موجك الفضي ريحك سريع وبالشّتا برضي
	10. البحر المتوازي ومفتاحه: في متوازي الهوى نجم المتيّم هوى ومستنّي يمكن حبيبي بيجي بشوق وهوى
	11. البحر الوفائي ومفتاحه: اللي طحينو انتعف في الشوك شو يلمّو بيّو أجالو بوفائو وحملْلُو همّو
	12. البحر المتفاوت ومفتاحه: بالمتفاوت لا تغلبني وبكفي يا قلبي تعذبني ([1])

وفي هذا السياق سوف نتحدث عن الأنواع الزجلية الشائعة في فلسطين وعن أوزانها وقوافيها، وعن أهم البحور العامية التي نظمت عليها.

([1]) الأسدي، سعود: أغاني من الجليل. ط1، مطبعة الحكيم ، الناصرة،1976، ص 51- 55.

1. العتابا

لغة :

"العَتَب: الموجدة، عَتَب عليه يَعْتب عَتَباً وعِتاباً، و العَتَب: هو الرجل الذي يعاتب صاحبه أو صديقه في كل شيء إشفاقاً عليه ونصحاً له"[1].

اصطلاحا:

والعتابا شكل من الأشكال الغنائية المفضلة في الأرياف الفلسطينية ، يغنى في كل المناسبات ، وهي تعكس مدى قدرة الشاعر على النظم والأداء ، فالشاعر يعتز بقوة بيت العتابا الذي ينظمه بما فيه من جناس تام جميل وروعة في المعنى والتراكيب .ويتقاطع المعنى اللغوي مع المعنى الاصطلاحي بطريقة الأداء ومد الصوت والنغمة التي يرافقها قليلا من الحزن واللوم والعتاب.

اختلفت الآراء حول أصل العتابا فهناك من يقول: إن أول من نظم العتابا هي القبائل العربية التي عاشت في العراق ، ثم انتقلت إلى بلاد الشام، وبعضهم يرى أن العتابا نشأت في أواخر العصر العباسي عندما بدأت اللغات العامية بالانتشار.

وقال بعضهم "إن فلاحاً كان يقيم في جبل الأكراد، وكانت له امرأة جميلة اسمها عتاب، رآها إقطاعي المنطقة، فأحبها وانتزعها من زوجها غصباً، ولم يستطع زوجها استردادها أو حتى كتم غيظه أو نسيانها، فهجر قريته متنقلاً من مكان إلى آخر حتى استقر به المطاف في "عكّار" شمال لبنان"[2]، وصار يغني العتابا مبتدئاً بحسرة ولوعة. نحو قوله :

صُرِت وحْداني غير طيفِكْ مَسامِر قْلِقِتْ كَأَنْ بِفْراشي مَسامير

وقُلْت بْعود مسا بُكرا وْمسا مُر الهواجِس تِنْذِرْ بْطولِ الغياب [3]

فكلمة (مسامر) في الشطر الأول من البيت الأول تعني ما أسامر أي ما أسهر....أي أصبحت في غيابك وحيدا وأسهر مع طيفك.ونرى المعنى في الشطر الثاني جاء مختلفا ، حيث أصبح الشاعر لا يعرف النوم وكأن في فراشه مسامير تخز جسمه. أما في الشطر الثالث فكلمة مسامر

([1]) لسان العرب، مادة (عتب).

([2]) القارئ، أمين: روائع الزجل. مطبعة طرابلس، لبنان، 1998م، ص21.

([3]) أبو فرحة، محمد: حصار السنين. مطبعة السلام ، جنين ، 2000، ص 112 .

تتكون من مقطعين وهما(مسا) أي وقت المساء ،و(مر) تعني يمشي من أمامها .
هكذا استطاع الشاعر أن يجمع ثلاثة معان بلفظة واحدة ، وهذا دليل على سعة اطلاعه وثقافته وفي العتابا نرى الشاعر يتخذ من حرفي الألف والباء ليختتم قافيته ، لما يحملانه من إيقاع صوتي معبر،فحرف الباء جيء به ليعبر الشاعر عن مدى آلامه وعتابه الكبير، فيستغرق زفيرا طويلا ليختتم هذا الزفير بحرف انفجاري ،فتكتمل الصورة التي أرادها الشاعر.

ويقال أيضاً: "إن فتاة اسمها عتاب تعلق بها شاعر ، وبدأ يغني لها مبتدئاً بكلمة عتابا.
ورواية أخرى من منطقة الشاغور" [1]في صفد تقول :

" إن هناك أميراً تزوج من فتاة جميلة جداً، ثم اختطفت بوساطة جماعة معنية ، لكنه اعتقد أنها هربت وهو غائب للصيد يعاتبها في الشعر" [2]

والعتابا لون من الألوان الغنائية المفضلة في الأرياف الفلسطينية، يُغنى في المناسبات كلها، وهي تعكس مدى قدرة الشاعر على النظم والأداء، فالشاعر يعتز بقوة بيت العتابا الذي ينظمه بما فيه من جناس إيقاعي ، وروعة في المعنى والتراكيب، لدرجة أن بعض الشعراء ينظم نصف بيت العتابا بجناس الشطرين الأولين ، ويطلب من شاعر آخر أن يكمل البيت محاولاً تعجيزه، ويكون ذلك من باب المداعبة لا أكثر.

إن الأغاني الشعبية الفلسطينية بعامة وأغاني الزجل خاصة تُغنى في مناسبات وأوقات معينة، إلا أن العتابا التي تكون بمنزلة ملك الفن– كما يقولون– تُغنى في كل المناسبات والأوقات لقربها من القلوب ومداعبتها للمزاج الشعبي.
يتكون بيت العتابا من أربعة أشطر ، تلتزم الثلاثة الأولى منها بقواف فيها جناس ، ومعنى ذلك اختلاف هذه الكلمات بالمعنى وتشابهها في اللفظ، بينما ينتهي الشطر الرابع بالباء الساكنة المسبوقة بالألف أو الفتحة.

ومثال ذلك:

أنا شجرة وَفا خضرا وْراقي حَنون وْمَعشَري طيّب وْراقي
ع رفّ المكتبة مْكَدِّس وْراقي مِنْ أطرافها بْأَلّف كْتاب (3)

([1]) هي مدينة مكونة من ثلاث قرى عربية في الجليل الأعلى وهي قرية البعنة ودير الأسد ومجد الكروم ويبلغ عدد سكانها 30000 نسمة جميعهم عرب منهم حوالي 97% مسلمون والباقي من الصارى.
([2]) حافظ، موسى: فنون الزجل الشعبي الفلسطيني. مؤسسة البيادر، فلسطين، 1988، ص19.
([3]) الزغبي، محمد: بيدر زجل. 2011 ،دن، ص118

فنرى أن بحر الوافر يصلح للأداء العاطفي سواء في الغضب أو الحماسة أو في الغزل والحنين والوافريات ذات أساليب تغلب عليها الخطابة ،" وأصلح ما يصلح فيه البكائيات والغضب والنوادر والنكت)"[1].

تنظم العتابا على بحر الوافر من بحور الشعر الفصيح ، ومفتاحه

بحور الشعر وافرها جميل مفاعلتن مفاعلتن فعولن [2]

وفي الزجل الشعبي ينتظم وزنها على بحر البسيط وهو بحر قديم ، يختلف عن بحر الخليل بن أحمد لكنه يحمل الاسم نفسه ، و يحتوي على أحد عشر مقطعاً لفظياً في البيت الواحد:

أنا بسجن الزَّمن عصفور شادي[3]

أ	نَبْ	سِج	نز	ز	من	عص	فو	رِ	شا	دي
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

مُ فا عَلْ تُ ُن مُ فا عَلْ تُن فَ عو لُن

إن بيت العتابا يشكل وحدة معنوية كاملة، فلا يجوز البدء بفكرة ما، والانتهاء بفكرة مختلفة.

بنية العتابا:

يتكون بيت العتابا من أربع ة أشطر، تلتزم الثلاثة الأولى منها بقافية فيها جناس تام، ومعنى ذلك اختلاف هذه الكلمات في المعنى و اتفاقها باللفظ، بينما ينتهي الشطر الرابع بالباء الساكنة المسبوقة بالألف أو بالفتحة دائما.

مثال ذلك :

صرت وحداني غير طيفك مسامر فلقت كأن بفراشي مسامير

وقلت بعود مسا بكرة ومسافر الهواجس تنذر بطول الغياب [4]

([1]) يونس، علي: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي . ط1، دار الهيئة العربية للنشر ، 1993 ، ص107

([2]) بكار يوسف وزميله : العروض والإيقاع. جامعة القدس المفتوحة، 2007م، ص 225 .

([3]) الأسدي، سعود: أغاني من الجليل. مطبعة الحكيم، 1976م، ص30.

[4] ابو فرحة ، محمد مرعي :حصاد السنين.مطبعة السلام ، جنين ، 2000 ، ص 112.

مثال آخر ينتهي بباء ساكنة مسبوقة بفتحة:

شربت من الزمن كاسو وراحو وغدر بي الزمن ما حد راح

حبابك يا شباب العمر راحو م ظل من العمر غير التعب [1]

2. الميجنا

لغة من "مَجَنَ الشيء، يمجُنُ مجوناً إذا صلبَ وغَلُبَ ، ومنه اشتقاق الماجن لصلابة وجهه وقلةِ استحيائه"[2].

أصل التسمية: يقال إن التسمية (من المجون) وهو الطرب والتغني، ويقال :إن أصل الكلمة من (ياما جنى) أي يا ما ظلم، وفي رأي آخر أنها الكلمة الفصيحة (الميْجَنة) وهي مدقة القصّار (مبيّض الثياب)، ومنهم من يقول إن أصل الكلمة جاء من اسم ابنة الأمير اسمها (ميْجَنا) متحولة من الاسم (مُرجانة)، ولكن لا يمكن الجزم بحقيقة نشأة كلمة ميجنا[3].

اصطلاحا:

تعد الميجنا توأم العتابا، فلا تذكر إحداهما في الغناء أو غيره إلا وتذكر الأخرى، حيث يقولون "(حلوة العتابا بس بدها ميجنا)"[4].

تتكون الميجنا من أربعة أشطر، تلتزم الثلاثة الأولى منها بالقافية نفسها، أما الرابعة فتنتهي بنون وألف.

مثال:

كَنّو جَمَلْكم فوق مربعنا (بَرَك) وتفجّرت لعيون من حولو(وبرك)

يا نور عيني حين ما إنّي (براك) ابْتِنجَلي مِنْ خاطرِي هْمومي أنا [5]

---

[1] يعاقبة ، نجيب: فرسان الزجل الشعبي.شعر (حافظ أبو لبدة) ، بيت الشعر ، فلسطين ، 2007 ، ص99 .

[2] لسان العرب، مادة (مَجَنَ).

[3] القارئ، أمين: روائع الزجل. ص55.

[4] المرجع السابق. ص56.

[5] يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني.2007م، ج1،ص201.

تأتي كلمة (برك) في الشطر الأول بمعنى أناخ وقعد ، أما في الشطر الثاني فتأتي بمعنى بِرَك جمع بركة وهو تجمع مائي بغرض السباحة أو غير ذلك ‘ لكنها في المثال الثالث جاءت بمعنى أراك وأكحّل عيني برؤيتك ، أما قافية الميجنا فقد اتُّفِق على أن تكون نونا وحرف المد الألف حتى يستطيع الشاعر إخراج آهاته وزفرات التعب والشوق والحنين .

تشغل الميجنا مساحة أقل من المساحة التي تشغلها العتابا، وسبب ذلك أن المناسبات التي تقال فيها محدودة، فهي تؤدى بشكل هادئ وإيقاع بطيء لذلك فهي تستعمل للتنبيه بوجود عرس في منطقة ما.

وللميجنا ردّة متكررة تسمى كسرة الميجنا، وهي عبارة عن شطر واحد متكامل المعنى، يغنّى بعد كلمة ميجنا ثلاث مرات، وذلك قبل غناء بيت الميجنا ، ويكون للردة وزن مطابق لوزن الشطر الأخير وقافيته. ومثاله :

ياميجنا ويا ميجنا ويا ميجنا

غرِّد يا بلبل عا زيتون بلادنا ...

وهنا يردد الحضور عبارة غرِّد يا بلبل عا زيتون بلادنا.

أما وزن الميجنا فهو وزن بحر الرجز من بحور الشعر الفصيح ومفتاحه

مستفعلن مستفعلن مستفعلن.

ومن بحور الشعر العاميّ تنظم الميجنا على البحر (اليعقوبي) [1]الذي يتكون فيه الشطران من اثني عشر مقطعاً لفظياً.

مثال:

عاشر أهالي الخير واكْسبْ ونسها

عا	شِرْ	أ	ها	لِلْ	خِيْ	رِ	وِك	سَبْ	وِن	سَ	ها
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

مستفعلن – مستفعلن – مستفعلن

إن الميجنا والعتابا توأمان كما ذكرنا سابقاً، ولكن على الرغم من التقارب إلا أن هناك فروقاً بينهما، فمثلاً قافية الشطر الأخير في العتابا هي باء ساكنة مسبوقة إما بألف أو فتحة، أما قافية الشطر الأخير من بيت الميجنا فهي النون والألف، ونجد أيضاً فرقاً آخرا ، هو أن كلاً منهما ينظم على بحر مختلف عن الآخر – كما أسلفنا – بالإضافة إلى أن كلاً منهما له طريقة غناء خاصة به.

([1]) الأسدي، سعود: أغاني من الجليل. ص45.

2. المعنّى- تعريفه:

"يقال لقيت من فلان عنية وعناء أي تعب ، وعانى الشيء : قاساه ، والمعاناة : المقاساة "[1].

يصاغ بيت المعنى العادي من أربعة أشطر تشترك الأشطر، الأول والثاني ، والرابع بالقافية نفسها، وقافية الشطر الثالث تكون مختلفة ومثال ذلك:

حتّى الشِّعِرْ تِضْمْن مَقامه وْيِضْمَنك تاجِر ذَهَب خليك لا تْغُشّه بْتَنَك

وخليك تِسْع شْهور حامِل تا تجيب بيت الشِّعِر غير شِكِلْ عن طَقّ الحَنَك[2]

اصطلاحا:

المعنّى من أجمل فنون الزجل الشعبي وقد تكون الكلمة مأخوذة من المعاناة و الألم، إلا أن أهل فلسطين طوروا هذا الفن بما يتناسب وأذواقهم الفنية، فجعلوا له أبواباً متنوعة ونغمات عدّة جعلت للمعنّى في فلسطين خصوصية معينة في الأداء والتطوير "[3].

و لعل رائحة الغناء المنبعث من ترديد الجمهور أو حتى الشاعر نفسه للشطر الرابع وما يحويه من (عنّة) في الصوت، قد أسهمت في تسمية هذا القالب بالمعنى.

ويعدّ المعنّى من أهم الأنواع الزجلية في فلسطين، إذ يُغنّى في المناسبات كلها، والناس جلوس، وتنظم فيه أجمل المحاورات، ويتناول المعنّى مواضيع عدة ، كالشجاعة وحب الوطن، والتغنّي بالبطولات.

هناك أنواع عدة من المعنّى، فهناك المعنّى العادي، والقصيد والموشح والمجنّس والخماسي المطوّر، والنوع الطويل الزجلي، أما أشهر أنواعه في فلسطين فهو المعنّى العادي الرباعي (القصير)، والمعنّى الزجلي الطويل والمسمّى أيضاً (المعنّى القصيد).

1. المعنّى العادي (القصير) يتكون من أربعة أشطر الأول والثاني والرابع على القافية نفسها ، أما الشطر الثالث فله قافية خاصة به.

وسمي المعنّى القصير لأن تفعيلاته تأتي أقل من تفعيلات المعنّى الطويل ، لذلك جاءت التسمية للتفريق بينهما . ومثاله :

---

[1] لسان العرب مادة (عنا).

([2]) فخر الدين، يوسف: وادي النحل. مطبعة الوادي، حيفا، الطبعة الثانية ، 1997م، ص53.

([3]) حافظ، موسى: فنون الزجل الشعبي. ص42.

شو الفايْدة مِنْ رَجُلْ عامِلّك صَديق رايح وْجاي وْفاتِح بْقَلْبك طَريق
لَجْلِ المآرِب والمَصالِح صُحُبِته وبتخلّى عنّك يومْ ما توقَع بضيق (1)

2. المعنّى الطويل وهو (المعنّى القصيد)، فللشاعر الحرية في اختيار الأبيات، فلا يخضع لعدد معين ، بل يستمر حتى اكتمال المعنى وهذا النوع من المعنّى له شكلان:

الشكل الأول: عبارة عن أبيات عدة ، يستقل فيها صدر البيت الأول بقافية مستقلة، وبقية صدور الأبيات تكون بقافية واحدة، أما الأعجاز، فتأتي جميعها بقافية واحدة، وغالباً يكون في القصيدة (خرجة) وهي الشطر الذي يسبق الشطر الأخير، فتكون قافيتها حرة وتنتهي القصيدة بشطر تكون قافيته مثل قافية أعجاز القصيدة : مثال

يا إبن آدم لو عِشِت بين الملوك إنْ ما كُنْت عاقدّ المُلوك بْياكلوك
أما مَعِ النّاسِ اللي قَدّك قَدّها عاقدْ ما عِنْدك تواضُع قَدّروك
ربّك إذا أعطاك مُهْلة ومدّها من مُهلِتك أهل الدّني ما بْيسْلُبوك
ضَرْبة لئيمة مْنِ اللئيم اسْتدها وسامِح كِرام الْ عالإساءة استسْمحوك
وشمْسِ الصُّبِح لو شُفِتْ أحمَر خدَّها جمْراتْها وَقْت الظَّهيرة بْيِحرقوك
وحلوة إذا اسْتَحْلَت عيونَك قَدَّها إصحى عيونك يا حبيبي يخْدَعوك
اضوي قناديلَك بلاش تْعِدِّها مِنَّك جْميلي ما بيتْحَمَّل أخوك
وافْصِلْ أُمورَك مَزِحْها عنْ جَدَّها وْجاوِبْ بْصِدْق لسان لمّا بْتِنْسَأل

واجمعْ ما بين المَعْرفة وْحُسْن السُّلوك (2)

وتأتي الخرجة منبهاً إيقاعيا إنزياحيا للدلالة على انتهاء القصيدة، ومن المفيد أن نجري موازنة بين الخرجة في هذا النوع ، والخرجة في الموشح ، إذ تأتي الخرجة هنا للدلالة على انتهاء القصيدة ، بينما يأتي دور الخرجة في الموشح وكما قال ابن سناء الملك " الخرجة هي أبرز الموشح وملحه ، وسكره ومسكه وعنبره ، وهي العاقبة وينبغي أن تكون حميدة ، والخاتمة _بل السابقة _ وإن كانت الأخيرة فهي التي ينبغي أن يسبق الخاطر إليها ، ويعملها من ينظم الموشح في الأول ، وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية .(3)

---

(1) يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني. ص236.

(2) فخر الدين، يوسف: وادي النحل. ص19.

(3)ابن سناء الملك ، هبة الله بن جعفر:دار الطراز في عمل الموشحات ، دمشق ، دار الفكر ،1977، ص85.

إن اجتهاد الوشّاح في اختيار الخرجة تتويجا للنظم يفوق النظم نفسه ، وهو أهم من بلاغته في المضمون ، بل ويتحدد وزن الموشح بأقفاله وأغصانه بما يلائم الخرجة والعكس ليس صحيحا.[1] وكذلك يحرص الشاعر الشعبي على اختيار الشطر الأخير من حيث مضمونه ودلالته .

نرى أن قافية البيت الأول تنتهي بالواو والكاف ، بينما تنتهي قافية الصدور بالدال المشددة،والهاء ، والألف ، ولو نظرنا إلى الشطر الثاني في البيت الأخير_الذي يسمى بالخرجة_ لرأينا قافيته مغايرة ،ويرجع الشطر الأخير ليضم قافيته لقافية الأعجاز.

الشكل الثاني: ينظم هذا النوع من الأبيات، بقافيتين، تكون قافية الصدور موحدة ، وقافية الأعجاز موحدة أيضاً لكنها مغايرة.

مثال:

عَ ساحة علي نِبدا ع أَهْل المَرْجَلة ... ي الله عَ ظَهْر الخيل شِدّوا وارْكَبوا

قلوبْنا لِلْغُنا عَم بغلوا غَلي ... كُلْ مَنْ سِمِعْنا بِالغناء إمْنِعْجبِوا

كاس الشِّعر بالذّوق للشّارِب حِلي ... يا مية صِحّة للي مِنْكُمْ بِرْغَبوا

نِحْنا أَهالي النِّعَم خيل بْنِغْتِلي ... واللي عَدانا بالميدان بْنِغْلِبوا

بَحْرِ المُحيط وموجو أْنِ تْحَوّل زَجَل ... إنْ كُنْت ظامي ما رواني بشربوا [2].

أما وزن المعنّى فإنه ينظم على بحر الرجز من بحور الشعر الفصيح ، وعلى البحر اليعقوبي من بحور الشعر العامي والذي يتكون من (12) مقطعاً صوتياً، في كل شطر ويقابله بحر اليعقوبي في بحر الشعر العامي ، ومنه :

أرجو لك التوفيق والعيش الهني

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
أرْ	جو	ل	كِتْ	تَوْ	في	قِ	وِلْ	عَيْ	شِلْ	هَ	ني

مستفعلن – مستفعلن – مستفعلن

يغنّى بيت المعنّى كاملاً ، وبعد الانتهاء يردد الجمهور أو الشاعر نفسه الشطر الأخير منه ، فلا يغنّى كالموال، وذلك ليسهل على الجمهور ترديدها دون الخروج عن الوزن الإيقاعي.

([1])ابن سناء الملك ، دار الطراز في عمل الموشحات. ص85.

([2]) يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني. ص264.

4.القرّادي

لغة:

"قَرِدَ الشّعِرُ والصّوفُ ..بكسر الراء ، يَقْرِدُ قردا فهو قِرْد ، وتَقَرد : تجعد وانعقدت أطرافه ، وتقرد الشعر : تجمع ، وقرد الأديم : حلم ، والقرد من السحاب المتعقد والمتلبد بعضه على بعض" [1].

اصطلاحا:

القرادي نوع من أنواع الزجل الشعبي يحمل إيقاعا سريعا، يغنى في الأعراس ويشارك جميع الحضور عند غنائه وهو محبب للناس.

بنية القرادي :

يتكون مطلع القرادي من أربعة أشطر متساوية في الوزن يلتزم فيها الشطر الأول والثاني والرابع قافية واحدة، أما الشطر الثالث فيكون حر القافية ، وهذا أشهر أنواع القرّادي شيوعاً.

تتميز القرّادي بالسهولة في الأداء والنظم، وذلك بسبب قلة قوافيه وقصر أشطره، ويسمّي الزجالون الشطر الثالث والرابع (اللازمة) أو الردة ، لأنها تردّد بعد كل بيت.

ومثاله :

لَوْ مَهْما تْصَلّي وِتْصوم وْتُسْجُدْ لِلْحِيّ القيّوم

بِتْظَلّك ناقِص إيمان وْجارَك مِحتاج وْمَحروم (2)

في البيت السابق يردد الجمهور:

بتظلّك ناقص إيمان وجارك محتاج ومحروم (3)

تنظم القرّادي من حيث القوافي بطريقتين:

- الأولى: يشترك الشطر الأول والثاني والرابع فيهابالقافية نفسها كما في البيت السابق.
- أما الطريقة الثانية ، فيكون لشطريّ الصدر قافية واحدة وشطريّ العجز قافية أخرى.

([1])لسان العرب ، مادة (قرد).

([2]) أبو فرحة ، محمد: حصاد السنين.ص49.

([3]) المرجع السابق، ص 49.

كلْ أرْض وْفي إلْها حْدود رُدّوا عَ قَولي رُدوا
وبُو مسْعودْ إن كان مَوجود كُلْ شاعِرْ يِلْزَم حَدّو(1)

هناك نوعان في القرّادي

- القرّادي القصير (العادي) وهو كما ذُكر سابقاً فيه الشطر الأول، والثاني ، والرابع على القافية نفسها، والشطر الرابع على قافية مستقلة كما أسلفنا في المثال السابق.
- أما النوع الثاني فهو القرادي الطويل: حيث يتكون من ثمانية أشطر مثل:
- المطلع

حُطّ حْجارَكْ ع أساس إبني وْعَلّي العِّلية
ما بْتِقْدَر تُحْكُم عالنّاس إلا بالإنْسانية (2)

البيت:

إذا أرَدْت التَّعمير حُطّ حْجارَك عَ أساس
الغَني لَو عاب كْثير تُسْتُر على عْيوبه النّاس
أَمّا غَلْطِة الْفَقير إلْها حَناحِن وِجْراس
وين راحو أَهْلِ التَّدْبير وِصْلَت المِيّة مِية (3)

نلاحظ أن الشطر الأول والثالث والخامس والسابع لها قافية واحدة ، في حين أن الشطر الثاني والرابع والسادس تلتزم قافية أخرى، وتأتي قافية الشطر الأخير في البيت، كقافية الشطر الأخير من المطلع ، ويمكن أن نجد من القرّادي الطويل أنواعا أخرى ، أشهرها القرّادي القلاب الذي يعتمد على قلب الأشطر كنوع من إبراز المقدرة الشعرية.

([1]) الأسدي، سعود: أغاني من الجليل. ص141.

([2]) يعاقبة، نجيب: فرسان الزجل والحذاء الفلسطيني. ص226.

([3])المرجع السابق. ص226.

مثال:

وْلَمّا بْليلي نورَك لاح **ليلي راح وْنورَك ظَلّ**

نورَك ظَلّ وْليلي راح **وْبِالأَفْراح جْبينَك طَلّ**

طَلّ جْبينَك بِالأَفْراح **بْيسْقي الرّاح بْكاسِ الطِّلّ**

بْكاس الطِّلّ بْيسْقي الرَّاح **بِسْكِرْني بَسْ أَشِمُّه** (1)

فنرى عجز كل بيت يصبح صدرا للبيت الذي يليه بطريقة ذكية ومدروسة لتتناسب مع القافية .

تأتي القرّادي على بحر "(المُزدوج)" [2] وهو من بحور الشعر العامي، والذي يحوي سبعة مقاطع لفظية في كل سطر وهي:

بالتعمير وبالإصلاح

بِتْ	تَعْ	مي	رُوْ	بِلْ	إِصْ	لاح
1	2	3	4	5	6	7

5_القصيد:

القصيد لغة: "القصد: استقامة الطريق، قصد يقصُد قصداً فهو قاصد، والقصد في الشيء، خلاف الإفراط، وهو ما بين الإسراف والتقتير، والقصيد في الشعر: ما تمر ستر أبياته "[3]

إن هناك علاقة وثيقة جداً بين القصيد الفصيح والقصيد العامي، ودليل ذلك أننا "لا نطلق على لون من ألوان الشعر الشعبي كلمة (قصيد)، إلا إذا كان له بحره المشتق من الفصيح، وكان لكل بيت من أبيات القصيدة صدر وعجز، ناهيك عن التشابه الكبير في الالتزام بالقوافي"[4]

يغنّى القصيد في معظم المناسبات، في الأعراس، وفي المناسبات الوطنية، والاجتماعية وغيرها، ويُغنّى أيضاً بطريقة الموال غناءً حراً.

يتكون القصيد من أبيات عدة ، وله أنواع مختلفة ، وتأتي قوافيه بطرق عدة ، فيمكن أن ينظم القصيد بحيث تكون قافية الشطر الأول من البيت الأول مشتركة مع قافية الأعجاز كلها، ومختلفة عن باقي الصدور، ويمكن أن تشترك الصدور كلها بقافية والأعجاز كلها في قافية

([1]) الأسدي، سعود: أغاني من الجليل. ص127.

([2])الأسدي، سعود: أغاني من الجليل. ص 46.

([3]) لسان العرب، مادة (قصد).

([4]) يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني . ج1، ص 27.

أخرى، وفي معظم الأحيان يكون في نهاية القصيدة (خرجة) وهي تمثل الشطر الذي يسبق الشطر الأخير من القصيدة، وتكون قافية الخرجة حرة ، فقد تمت الإشارة إليها سابقا.

أنواع القصيد :

النوع الأول: وهو قصيد الوافر ، ينظم على بحر الوافر من بحور الشعر الفصيح ؛ لذلك سمي بهذا الأسم، وهو الوزن نفسه الذي تنظم به العتابا، ومفتاحه :

بحور الشعر وافرها جميل **مُفَاعَلَتُن مُفَاعَلَتُن فَعولُن**

يجوز استعمال ما يسمى (بالخرجة) في القصيد كما في المعنّى، وهي قافية الشطر قبل الأخير.

مثال :

طُيورِ الزَّجَلْ لَمّا أَنْطَقوني **ومِن صَمْت اللَيالي أَطْلَقوني**
قَلولي: طير بِجْناح الأَماني **وْطِرِتْ قُدّامْهِن تا يلْحَقوني**
وْحَنيني صار يبْعَث مِنْ حَناني **أَغاني بْهوى بْلادي عَلّقوني**
أَغاني في الجَليل أغْنَتْ دَواني **ولمّا بْقَريتي غْنّيت صاروا**

عَ كلْ قرية بيوتي يسبقوني[1]

وزن قصيد الوافر يأتي على بحر الوافر من بحور الشعر الفصيح كما أسلفنا، أما من بحور الشعر العامي فهو على بحر البسيط الذي يتكون من أحد عشر مقطعاً لفظياً

طيور الزّجل لمّا أنطقوني

طُ	**يو**	**رِزْ**	**زَ**	**جلِ**	**لَمْ**	**ما**	**أَنْ**	**طَ**	**قُو**	**ني**
1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**	**11**

مفاعَلْتن – مفاعَلْتن – فعولُن

النوع الثاني : القصيد السريع الذي ينظم على بحر السريع من بحور الشعر الفصيح، وبحر السريع أيضاً من بحور الشعر العامي الذي يحوي عشرة مقاطع وهي

لا تحزني يا زهرة بلادي

لا	**تِحْ**	**زَ**	**ني**	**يا**	**زَهْ**	**رِ**	**تِبْ**	**لا**	**دي**
1	**2**	**3**	**4**	**5**	**6**	**7**	**8**	**9**	**10**

(1) الأسدي ، سعود، أغاني من الجليل. ص57.

مستفعلن – مستفعلن – فاعل

مثال:

لا تِحْزَنِي يا زَهْرة بْلادي لا تِسْكُبي الدَّمعات في الوادي
بعدِك فِ ريعان الصِبا الخَلّاب وبَعْده العُطُر في الوادْ بينادي
جيتِك زِيارة وْلِلزّيارة اسْباب والنّاس في الأحْشاءْ وقّادي
لو تسمحيلي رَيّح الأعْصاب واحْكي حَكي لكنّه مِشْ عادي
يازهْرِة بْلادي كِبِرْ لِمْصاب والشيب فِيّ دَبّ وفِ ولادي
مِنْ ظَرْفْ قاسي ما حَسَبْنا حْساب بيجي يْعَكِّرْ جَوْنا الهادي
قومي اسْألي البَوّابة والبَوّاب قومي اسْأَلي الزَّجّال وِالحادي
إنْ ظَلّ فِ فْلِسطين كيلو تْراب ما شرْبِش مْنِ المُرّ بِزيادي
فْلِسطين يا جُرْحِ الهوا الخَلّاب خْلِقْتي عَ صَدْرِ الكائِنة قْلادي
إنتو وأنا والشيخ في المحراب والزهرةِ إلْ في الواد بِتْنادي

إلها بعشقها أجرِ لعبادي[1]

لا تحزني يا زهرة بلادي لا تسكبي الدمعات في الواي

– – ب – ١– – ب – ١– –

مستفعلن مستفعلن فاعل

النوع الثالث : قصيد الكامل ، ينظم على بحر الكامل من بحور الشعر الفصيح ، وله تسمية أخرى وهي (معنّى القصيد)، وذلك لأنه ينظم على بحر المعنى نفسه ، وهو لا يختلف عن المعنى إلا بخلُوه من الرَّدة التي يكرّرها الجمهور بعد البيت.فنلاحظ في المثال السابق أن القصيدة انتهت بردة منفردة وهي (إلها بْعِشِقها أجر لعبادي) بينما معنّى القصيد يخلو من مثل هذه الردة ومثاله :

بِالحَفِلْ، عافُسْتانْها الكاس انْدَلق وتْنَقَّزَت، وتْنَقَّزوا جوز الحَلَق
شارَكْتها مِن دونْ ما اعْرِفها القَلَق وْبالْحال بيت الشِّعِر عا بالي شَرَق
كتَبتِلها بيتين عا شَقْفة وَرَق عِرْقَت، وْشُفْت بْخَدَّها الدَّم احْتَرَق

(1) يعاقبة، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني. ص30.

وْراحَت تْبِلّ شْفافْها مِن كاسْتي وصار العَرَق بِالكاس يسْكَرْ عَالعَرَق[1]

5-الشروقي:

لغة :"الشِّجا والغَصة". [2]

اصطلاحا : نوع من القصيد ، يغنى كما يغنى الموال ، ويتميز بمد الصوت في آخر كل بيت مع مشاركة من الجمهور ، (وهو فن من فنون القصيد البدوي المطول ، وأشهر طرق هـ أن تكون لصدور الأبيات قافية موحدة ، وللأعجاز قافية أخرى موحدة مغايرة وينظم على بحر البسيط من بحور الشعر الفصيح ومفتاحه .

سبب التسمية :

يقال إن هذه التسمية جاءت من "أن هناك عاشقاً هجره أحبابه، واتجهوا شرقاً، فراح يودعهم بهذا النوع من الشعر، ومنذ ذلك الحين انتشر هذا اللحن وسمي بالشروقي. وقيل أيضا أن هذا النوع من الشعر كان يُغنّى في الصباح الباكر عند شروق الشمس". [3]

يُنظم الشروقي على البحر البسيط من بحور الشعر الفصيح، وقيل أنه سمي كذلك لإنه كان يغنى صباحا مع شروق الشمس .

وهو "بحر مزدوج التفعيلة يتميز بانبساط الحركات في عروضه وضربه يتفق مع التذكر والحنين له سهولة في الإنشاد ويتميز بالانسياب والإيقاع الطويل وهو كثير الشيوع في الشعر الجاهلي في حين استخدامه في شعر المحدثين وهذا يعد من مظاهر التجديد في العروض العربي[4]".ومفتاحه

إن البسيط لديه يبسط الأمل مستفعلن فاعِلن مستفعلن فاعلن [5]

عِنْدي بِراسي حَكي وْخُرّافِ وْحْكايات كُل ما حْكاية انْتَهَت بِتْجُرْلي حْكاية

([1]) فخر الدين، يوسف: وادي النحل. ص63.

([2])لسان العرب، مادة (شرق).

([3])مقابلة شخصية مع الأستاذ نجيب يعاقبة ،2018\4\11.

([4]) الجيلي، شريف سعد: الظواهر الأسلوبية في شعر إبراهيم تاجي .الهيئة المصرية العامة ، 2008، ص52.

([5]) بكار، يوسف وزميله : العروض والإيقاع . ص 131 .

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعل **--ب -ا-ب-ا--ب-ا--**

كُنْت بْشَبابي الْفَتى مَحْبوب لِبْنَيّات **وْميخِذْ نَصيبي مِنِ الْحِلْوين وِكْفايي**

أما من بحور الشعر الشعبي فإن كل نوع من الأنواع له وزنه الخاص به، فمنه ما ينظم على البحر"المتوازي" [1]، ومنه ما ينظم على بحر "الوفائي"[2].(ولم أستطع إيجاد تعريفا لهذه البحور ، وسبب تسميتها)

إذا جاء الشروقي على البحر المتوازي فإنه يتكون من أربعة عشر مقطعاً لفظياً كالتالي:

في مُتَوازي الهوى نجم المتيّم هوى **ومستنّي يمكن حبيبي ييجي بشوق وهوى** [3]

في متوازي الهوى نجم المتيّم هوى

فيْ	مُ	تَ	وا	زِلْ	هَ	وَىْ	نَجْ	مِلْ	مُ	تَيْ	بِمْ	هَ	وى
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

مستعلُن – فاعِلُن – مستفعلُن – فاعَلُن

أما إذا جاء الشروقي على البحر الوفائي فيأتي ثلاثة عشر مقطعاً كالتالي:

والليل مِرْخِي سُدوله وِالنَّجِم نَعسان **سَهْران وَحْدي أُناجي طَيفِك السّاري**

سَهران وَحْدي أُناجي طَيفِكِ الفتَّان **مْناجَاة أَرْواحْ وَحّدْ بينها الباري**

سَهران مَحْزون مِنْ كُثْر الجُوى حَيْران **مَحْروم طيب الكَرى وِالنَّجِم سمّاري**

مَجْروح جُرْح الهَوى تِنْتابْني الأَحْزان **أَرْقُب رُجوعِك لِنا في مَدْمَعٍ جاري** [4]

والليل مرخي سدوله والنجم نعسان

وِلْ	لي	لِ	مِرْ	خِي	سُ	دو	لو	وِنْ	نَ	جِمْ	نَعْ	سان
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

مستفعِلُن – فاعِلُن – مستفعِلُن – فاعِل

([1]) الأسدي ، سعود: أغاني من الجليل . ص 31 .

([2]) المرجع السابق ، ص 31.

([3]) المرجع السابق ، ص 31 .

([4]) أبو فرحة، محمد : حصاد السنين . ص 11.

يُغنّى الشروقي كما يُغنّى الموال، ويتميز بمد الصوت في آخر كل بيت مع مشاركة من الجمهور و يكون مدّ الصوت في المقطع الأخير بعد كل بيتين من القصيدة، وتبدأ القصيدة عادةً بالأوف الطويلة لجلب الانتباه.

6_الحداء:

اللغة: "من الحدوْ وحدا الإبل: ساقها، وحدا بها يحدو حدواً وحُداءً، محدود: زجرها خلفه وساقها"[1].

وهنا نستذكر حادي العيس الذي كان معروفا في الجاهلية ، "إذ كان هذا الحادي يقود الإبل ويحثها على السير بالحداء، والأحدية هي الأغنية التي يحدى بها ، ولما كانت الإبل تسير في قوافل طويلة ولمسافات كبيرة، سعيا وراء التجارة والرزق والتنقل ، نشأ عند العرب ما يسمى (بحادي العيس) الذي يقوم بمهمة الغناء للإبل ، فتطرب لغنائه وتنشط في سيرها ، وتنظم خطواتها على ترنيماته يصاحب ذلك حركات في جسمها من رفع أذنيها ورأسها لتلتقط هذا الصوت الذي يشجيها. "

اصطلاحا:

والحداء من الأنواع الزجلية الأكثر انتشارا وقربا من القلوب ، لما يتمتع به هذا اللون من مشاركة جماعية واسعة أكثر من بقية الأنواع ، كونه يحمل إيقاعا سريعا مليئا بالحيوية ، مما يحرك الرغبة عند الحضور للمشاركة الفاعلة.

"ويقال بأن أول من أحدث الحداء غلام من مضر هو الياس بن مضر ذلك أنه سقط عن بعيره وهو شاب فكسرت يده وأخذ يصيح يايداه ، فأتت له الإبل من المرعي ، فلما صح وركب حدا، وقيل بل كسرت يد مولى له فصاح ، فاجتمعت إليه الإبل فوضع الحداء وزادت الناس فيه، وغنيّ عن القول بأن الإبل ترتاح وتطرب للحداء أو الرجز أو الغناء ، وكان الحادي يعبر في حدائه عن حنينه إلى الأحبة الذين فارقهم ، وعن شوقه إلى الأوطان ، كما يعبر فيه عن حزنه

([1]) لسان العرب . مادة (حدو).

(2) زيلع، يحيى: حادي العيس. مجلة الرياض، مركز دعم المنشئآت، ع 13808، 2006م. http://www.alriyadh.com

لألم الفراق وما استبد به من الغربة والنأي، فكان يخلع كل هذه المشاعر على مطيته ويلجأ إليها لتشاطره أحساسه ، فهي رفيقه في الرحلة وأنيسه في الوحشة والغربة عن الأهل والأوطان ".(2)

ومن الأمثلة على هذا الحداء :

"دعم المطايا تنسم الجنوبا
إن لها لنبأ عجيبا
حنينها وما اشتكت لغوبا
يشهد أن فارقت حبيبا
فاحملت إلا فتى كئيبا
يسر مما أعلنت صليبا
لو ترك لنا الشوق قلوبا
إذن لأثرنا بهن الثيبا
إن الغريب يسعد الغريبا " ([1])

فكلمة الحداء قديمة جدا عُرِفت أيام الجاهلية ، لكنها تختلف عن الحداء الذي شاع في فلسطين في طريقة الأداء ، وتتفقان في الهدف الذي قيلت من أجله ،إذ أن الهدف هو تنشيط الإبل قديما وحثها على السير. وحديثا أيضا هدفها التنشيط والحث على المشاركة في العرس .

والحداء نوع من الزجل في فلسطين وهو فن قديم له دلائل تشير إلى قدمه، فالأحداث التي مرت بها البلاد أيام الحكم التركي كان لها صدىً في القصائد الزجلية، وكان كل بيت من بيوت الحُداء حجة لإثبات حادثة[2]. والحداء من أهم الألوان الزجلية وأكثرها انتشاراً وقرباً إلى القلوب لما يتمتع به هذا اللون من مشاركة جماعية واسعة.

يغنى الحداء في الأعراس سواء في سهرة حناء العريس أو في زفة العريس خلال النهار . والحداء مقرون بوجود صف السحجة فيقوم الزجّالون بدعوة الناس إلى صف السحجة بالمناداة عليهم بكلمات تذكرهم بواجب المشاركة بالعرس ولكن بطريقة غنائية لطيفة، فيقولون (حوّلوّ، ياوِلوّ) مرات عدة حتى تبدأ الناس بالاصطفاف في صف السحجة، وكلمة (حوّلو) باللغة العامية

---

(1) زيلع، يحيى: حادي العيس. مجلة الرياض، مركز دعم المنشئآت، ع 13808، 2006م. http://www.alriyadh.com

([2]) الحسيني، عيسى: دراسات في الفلكلور الشعبي الفلسطيني . دار جرير للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، 2000، ص 82 .

الفلسطينية تعني (قومو) أي قوموا للمشاركة بالسحجة، وكلمة (يا ولّو) تعني (أي اذهبوا وغادروا).

يأتي الحُداء على أنواع:-

1- الحُداء العادي: يتكون البيت الواحد في الحداء العادي من شطرين مختلفين في القافية، يلتزم الشاعر بقافية العجز ، بينما تكون قافية الصدر حرة ، ويردد الجمهور عبارة (ياحلالي يا مالي)بعد كل بيت .

مثال:

أوّل م نبدى بالحدى منوحد الحي القهّار (1)

ويردد الجمهور بإيقاع بطيء عبارة (ياحلالي يا مالي) مرتين أو عبارة (يا صلاةٍ ع النبي) مرتين ثم يكمل:

مِنْ بَعِدْ هذا والذي صَلّوا عَلى طه المُختار (2)

ينظم الحُداء العادي على البحر (المُتفاوت) من البحور العامية ،والتي لا يعرف سبب تسميتها بهذا الاسم ، فهو يحوي ثمانية مقاطع صوتية في كل شطر، ويقابله من بحور الفصيح (مجزوء الرجز)، ومثاله :

من بعدِ هذا وِالّذي

مَنْ	بَعْ	دِ	ها	ذا	ول	لَ	ذي
1	2	3	4	5	6	7	8

مستفعلُن - مستفعلُن

وعبارة (يا حلالي يا مالي)حَوَت كل ما تعنيه من معنى المال ، وهي صرخة إنسان نهب حلاله (ماشيته) وسطا على ماله ولم يبق له شيء ، فخرج (بزق ربّه) ينادي ويصرخ ويولول ويضرب كفا بكف: يا حلالي يا مالي، ثم أخذ يشرَّق ويغرَّب ويطوف بالأحياء لعله يعثر على حلاله وبعض ماله، وفي وسط الضياع والغربة والتشرد خلال العصور صارت هذه الكلمة لازمة

(1) يعاقبة، نجيب : فرسان الزجل والحداء الفلسطيني ، ص 16.

(2) المرجع السابق ، ص 17.

لقوم حزنوا طويلاً، ولمّا جاءوا ليفرحوا بعد حزنهم راحوا يضربون على نغمة أحزانهم بهذه الكلمة ومثيلاتها مما يفهمه العرب[1].

2. حداء المربع: سمي بهذا الاسم ، لأن البيت منه يتكون من أربعة أشطر، الثلاثة الأولى منه متحدة القافية والرابع مغاير، ويردد الجمهور
(يا حلالي يا مالي) .
مثال :

غَنيّلي عا لمْرَبَّع — خَلّي ال مِشْ سامِع يسْمَع
كِلْماتَك مِثْل النَّغْنَع — وأَحلى مِنْ فُلّ وريحان [2]

يا حلالي يا مالي

يُنظم الحداء المربع على بحر المزدوج من بحور الشعر العامي وله سبعة مقاطع صوتية وهي:

غنّيلي عالمْرَبَّعْ

غَنْ	ني	لي	عا	لِمْ	رَبْ	بَعْ

يتميز الحداء المربع بسهولة الأداء والنظم وبإيقاعه الجميل الراقص.
3. الحداء المثمن: سمي الحداء المثمّن بهذا الاسم لأن البيت يحوي ثمانية أشطر، والحداء المثمن شديد الشبه بالحداء المربع.
مثال المثمن:

روّي الروحِ بصافي الفنِّ — واقطُف باقة منِ الأزهار
واملا كاسَك من هالدِّن — وإبعد عن خمرِ الخَمّار
وكلما صوتي بسَمعك رن — نايٍ ودُربكّة ومِزمار
القلبِ القاسي رَقّ وحَن — وافراحو ما يِخفيها

يا حلالي يا ملالي [3]

ويأتي الحداء المثمن على أنواع أيضاً :
1. الحداء المثمن العادي ، وما سبق هو مثال عليه.

([1]) الأسدي، سعود: أغاني من الجليل. ص 38.
([2]) يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني. ص18.
([3]) الأسدي، سعود: اغاني من الجليل. ص40.

2. الحداء المثمن المجزوم " سمي المثمن المجزوم بهذا الاسم لأن حروف قوافيه مجزومة ساكنة[1]".

مثال :

مشيتْ بدربْ الأرض الخصبْ زرَعَت الحبْ أعطاني غلالْ
بحر اللجبْ بْيِقلبْ قلبْ موجه الصعب كله هوالْ
قلبي حبْ صفاء القلب حي الركبْ يمين شمال
عندي صحبْ بشرقْ وغربْ هَبّوا هبْ كما النيران (2)

3. الحداء المثّمن المقلوب: وهو شبيه ببيت القرّادي القلاب حيث تقلب فيه أشطر الأعجاز باستثناء شطر الخاتمة.

مثال :

إللي بقرى وبكتب خط حطّ المعنى خلف سطور
خلف سطور المعنى حَط خلىّ الشط ونزل بحور
نزل بحور وخلَّ الشط ساب البط وصاد صقور
صاد صقور وساب البط وبيضبط ضبط الأمور (3)

نرى أن كل عجز في القصيدة، أصبح صدرا للبيت الذي يليه ، وهذه الخاصية تشكل تشابكا إيقاعيا بين المستويين الأفقي والرأسي.

4. الحداء المثمن المقسوم : " سمي مقسوماً لأن شاعرين شعبيين يقتسمان بناءه".

مثال :

يقول الحادي الأول :

شويّة عَ مْثَمَّن مَقسوم إتبعِني يا حادينا

([1])حافظ، موسى: فنون الزجل الشعبي الفلسطيني . ص 112.

([2]) الأسدي، سعود: اغاني من الجليل. ص 17.

([3]) المرجع السابق ، ص 17.

فيكمل الحادي الثاني:

حَيَّ العازِم والمَعزوم واحد مِنْهُم ما انسينا (1)

وقد يبدأ الحادي الأول ببيتين من المقسوم:-

عَ المقسوم اتْبَعْني وجيب وجَلّي الحُضّار شْويّة

ويا شاعِرْنا يا هييّب يا راعي الأوْلِيّة

فيكمل الحادي الثاني:

أَهْل النَّخْوة وأَهْلِ الطّيب مَجموعين حوالّية

نادي بْعيد ونادي قْريب إنْتو الكُل بْعينيّه (2)

ثالثا: القافية

القافية :

لغة: "مشتقة من الفعل قَفَوَ، والقَفا: مؤخر العُنُق، قافية كل شيء : آخِرُه ، وقافية الرأس مؤخره ، وتَقَفّيت فُلاناً بعصا فضربته : جئته من خلف ، وقَفَا الجبل: وراءه وخلفه، واقْتَفاه : اتبعه"[3].

القافية اصطلاحاً:

أما معنى القافية اصطلاحاً فقد اختلف العلماء في تحديد القافية، فجعلها بعضهم حرفاً ، ورأى آخرون أنها كلمة أو أكثر، وهذه أهم الآراء :-

- رأى الأخفش أن القافية هي آخر كلمة في بيت الشعر.
- أما الزجاجي فقد قال أن القافية كلمتان من آخر البيت.
- وعرّف قطرب القافية بأنها الحرف الذي تبنى عليه القصيدة والذي يلزم تكراره ، وهو المسمى روياً .

أما الخليل بن أحمد فقد حددها بقوله: القافية من آخر حرف في البيت إلى أول حرف ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن[4]. وبرأيي هذا الرأي هو الأرجح . لأن

([1]) يعاقبه ، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني . ص 21 .

([2]) المرجع السابق. ص 21 – 22 .

([3]) لسان العرب . مادة (قفا) .

([4]) أبو عمشة ،عادل : العروض والقافية. مطبعة خالد بن الوليد، نابلس ، ص 174.

زيادة أحرف القافية، تعطي للشعر جِرْساً موسيقياً يريح الآذان ، فبقدر ما يكون فيها من حروف ملتزمة ، بقدر مايكون لها من إيقاع موسيقي مميز، كما أنها تضبط المعنى وتحدده.

نستطيع القول إن القصيدة التي يقتصر فيها الإيقاع على تردد حرف الروي وحده، تعد القافية فيها حرف الروي، لأنه الوحدة الموسيقية الوحيدة التي تشكل إيقاع القافية، وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات عدت القافية حينئذٍ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية[1].اكتسبت القافية وعبر مسيرة طويلة للقصيدة العربية أهمية استثنائية في تشكيل البنية الأساس لهذه القصيدة، وبقيت طوال عصورها مهيمنة على الذائقة العربية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بهذا المنتج الشعري "المنمط"، إذ كان من الصعوبة البالغة بمكان على المتلقي – وحتى ظهور الثورة الشعرية نهاية الأربعين ياتت– استلام رسالة شعرية لا تفرض فيها القافية حضوراً مهيمناً وسطوة بالغة التأثير. غير أن ثورة الحداثة في الشعر العربي أحدثت تحولاً خطيراً في بنية القصيدة العربية، وكانت القافية من أول وأبرز العناصر الشعرية التي تعرضت لتهديد واضح بفعل مبررات كثيرة حاول شعراء المدرسة الحديثة تقديمها في سبيل تجاوز سيطرة القافية على فعالياتهم الشعرية، وتحرير قصائدهم منها –حتى ولو كان تحريراً جزئياً.[2]

والقافية عنصر أساسي في الإيقاع، فلا يخلو كتاب تناول موسيقى الشعر وعروض الشعر العربي من تخصيص باب أو فصل للقافية ، وأفرد علماء كثيرون دراسات مستقلة ، درسوا فيها القافية مبينين فيها أنواع القوافي من حيث التقييد والإطلاق، والحركات ، والحروف ، والعيوب،والمحاسن، نظراً لهذه العلاقة المتينة بين بحور الشعر والقوافي في الشعر الفصيح المقفى، وفي الشعر العامي حرص الشعراء حرصاً شديداً على اختيار القوافي، وتنويعها بما يخدم الإيقاع وبما يوافق التذوق الغنائي عند الشاعر والسامع.
ومن هذا التصور لا نجد تعريفاً واحداً للشعر المقفى لا يشير إلى هذه العلاقة المتينة بين البحر والقافية الغنائية.

([1])أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ط2 ،مكتبة أنجلو المصرية ، 1952 ، ص 247

([2]) عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص154.

أهمية القافية :

القافية من الثوابت في الشعر، وهي تجري من الشعر مجرى الجزء من الكل فهي داخلة فيه لتكون رابطا إيقاعيا يربط نهايات الأبيات، ومن يعرف فنون الزجل يستطيع أن يقف بنفسه على أشكال التقفية في ألوان الزجل الشعبي جميعها .

ولما كانت قيمة القافية في الموسيقى التي تنبعث فيها، على اعتبار أنها رابط موسيقي بين أبيات القصيدة، أو إشارة صوتية على انتهاء البيت، فينبغي تسخير التباين في القافية للكشف عن الإيقاع أو المستوى الموسيقي لها[1].

والقافية شريكة الوزن في الاختصاص وفي كمال موسيقى الشعر الخارجية وهي بمنزلة " الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة وبعدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن" [2]. وهي تشد البيت بكيان القصيدة العام ، ولولاها لكانت القصيدة محلولة مفككة.

وتنبع أهميتها من اهتمام العرب القدماء لها، وتهذيبها وإحلالها مكانها المناسب، لان الخطأ فيها أشد وقعا من الخطأ في غيرها ، لذا نجد الشاعر العامي قد التزم بالبناء الموسيقى للقصيدة العامية وهذا من خلال المحافظة على وحدة الوزن والقافية في القصيدة، والقافية في الشعر العامي هي عنصر أساسي كما أسلفنا وهي رافد قوي من روافد الإيقاع ولا تستقيم القصيدة أو أي بيت شعري دون قافية، فقد تغنى فيها الشعراء وأبدعوا ونوعوا.

بناء القافية:

غالباً ما تبنى القافية على حرفين أو أكثر ، فالحد الأدنى هو حرفان إلا في حالة الحروف الساكنة فيجوز أن تأتي حرفاً واحداً مثال:

قَلْبَكْ بالِحُب تْعَلَّم — يُنْصُبْ لي فَّخْ
وْبِجناحي الكَرْزَم علَّم — ما قُلْتِش أخْ
لكِنّو قَلْبي تَأَلّم — وِدْموعي زخْ
نِزْلَت عَ جْروحو سَلَّم — خُوف التَّعثير (3)

([1]) عتيق، عمر: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي. ط1، دار جرير عمان ،2012، ص339.

([2]) المرجع السابق. ص 339.

([3]) الأسدي ، سعود: أغاني من الجليل . ص 123 .

لا يوجد هناك حد أقصى لحروف الروي، فكلما زاد عدد الحروف، زاد من قيمة القافية الموسيقية لكنها تصبح صعبة ومرهقة للشاعر لقلّتها، وهذا يحيلنا إلى الظاهرة الإيقاعية الشعرية (اللزوميات) وهي نمط شعري جديد ابتكره أبو العلاء المعري ، والتزم في قافيته حرفين أو ثلاثة أحرف ، وامتازت اللزوميات عند المعري بالاعتماد على نظام معين من القوافي والحروف والحركات ، كما امتازت بالتكلف والغرابة في كثير من الألفاظ والالتزام بما لا يلزم من القوافي

فهذه بعض الأمثلة على القافية ذات الحرفين لأبي العلاء المعري

إذا كنت من فرط السفاه معطلاً يا جاحد أشهد أنني غير جاحدِ

أخاف من الله العقوبة آجلاً وأزعم أن الأمر في يد واحدِ (1)

أما ما قاله ملتزماً ثلاثة أحرف فهو قوله :

ملّ المقام فكم أعاشر أمة أمرت بغير صلاحها أمراؤها

ظلموا الرعية واستجازوا كيدها فعدوا مصالحها وهم أجراؤها 3)

إن القافية عند الشاعر العامي ليست مقصودة بذاتها ، بل تأتي عفو الخاطر، وحسب ما يتطلبها المعنى بحيث تعطي في نهاية كل بيت دلالة معنوية وموسيقية، ولم يقتصر ذلك على نهاية الأبيات الشعرية، وإنما في نهاية الشطر الأول لكل بيت ، الذي ينتهي بحرفين أو أكثر فيعطي دلالة ومعنى يناسب الإيقاع وينوع التناغم الموسيقى الداخلي للقصيدة .

أشكال القوافي: –

1. القافية المفردة : تتكون القافية المفردة من حرف أو أكثر في نهاية العجز دون الاهتمام بنهاية الصدر (الشطر الأول) وهذا النوع قليل في الشعر الشعبي، لأن إيقاعها الموسيقي يصبح ضعيفا غير مستحب ، فلا تطرب له الأذن، وكأن فيه نشازا .

فنرى قافية الصدور مختلفة في كل شطر، بينما قافية الأعجاز تتخذ قافية واحدة في كل عجز، مما يضعف الإيقاع وجمال وقعها على الآذان .

ومثال ذلك:

بْتِعْرِف مَكان الدُّرّ قاع البَحْر وْبيكون مِنْ فوقُه الزَّبَدْ طافي

([1]) المعري، أبو علاء : اللزوميات . مكتبة الخانقي ،م2 ،القاهرة ،ط3 ،2001 ، ص 57 .

([3]) المرجع السابق. ص 14

عَفّ الضَّمير وْطاهِرْ الوِجْدان وِبْقَلْبْ خالي مِنِ الحِقِدْ صافي
قَنْعان عَمّا في أَيادي النّاس وهذا العِلاج النّاجِعِ الشّافي (1)

2. القافية المركبة : تتكون من حرفين مختلفين، فيختار الشاعر قافيتين واحدة في نهاية الصدور وأخرى في نهايات الأعجاز وهذا النوع من القوافي تنظم عليه معظم أنواع القصيد في الشعر الشعبي .

ومثاله :

بْليلة أَجاني الحِلِم صُدْفة وْبِلا ميعاد وْقَلّي أَزور الحِمى تاشوف محبوبي
وِمْشيت صوب البَلد تَوْصِلْتْ كِتْفِ الواد وبْديت أَقرا قِصَص ماضيّ عَ دْروبي
عَ غْصون كُلِّ الشَّجَرْ والشّوك والمَدّاد تَبدو كَبقاقي الوَشِم عَالكَفّ مَضْروبي
وِبْديت إِسْمَعْ صَدى مِنْ سائِر الأَبْعاد بِتْهِبْ شَرْق وْغَرِب وَشْمال وِجْنوبي (2)

نرى أن قافية الصدور قد انتهت بحرف المد (الألف)، والحرف الانفجاري (الدال) لتعطي مساحة كافية لشهيق دفين لينتهي بالصمت ،إذ أن كلا الحرفين مجهوران، فيدل حرف الدال على القساوة والصلابة،بينما قافية الأعجاز جاءت بثلاثة حروف،فقد تضمنت حرفي مد وهما الواو والياء ، يتوسطها حرف انفجاري.

أنواع القوافي في الزجل الشعبي :

قافية العتابا :

أشهر أنواع العتابا هو الذي يتكون من أربعة أشطر، الثلاثة الأولى منه تنتهي بالقافية نفسها ، ويأتي الرابع بقافية مختلفة ، وهي حرف الباء المسبوق بحرف مد أو فتحة.

ومثاله :

وَصَلْني مِنْ أَهالي الجود بُنْ صاع وْلأَهْلِ البُخُل ما في يوم بَنْصاع
الكَريم جبينو كُلْ ما شاخ بِنْصَع البَخيل جبينو كافَحْمِ الحَطّبْ (3)

([1]) أبو فرحة، محمد مرعي: حصاد السنين. ص 27 .

([2]) شعبان، مثنى: ديوان أخت القمر. مطابع الأرز. 2009، ص 65 .

([3]) يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني . ص 297.

ومنه :

اعتِماد الوَطَن، عا أَهْلو عالِمْلاح مِشْ عالنّفْط لبيبعو وعالامْلاح

بِشَمْخِة روسنا فوقو وْعَلَمْ لاح كَرامة وْمَجْدْ واسْتِقلال جاب (1)

وهناك نوع آخر من العتابا لكنه قليل الانتشار ، لأنه يتكون من ثمانية أشطر سبعة منها لها قافية واحدة، والشطر الأخير ينتهي بالباء كما ذكرنا فتسمى هذه العتابا مثمنه . نحو قول الشاعر :

التناحر كان في بلدنا كملها وبعدها بالمجد بلغت كمالها

بالتآخي ربنا وإلفه كملها وع مال الخير بتحافظ كمالها

تحب الشّعر والشعرا كم الها تجل الشاعر الصادق كمالها

شعرا عباقرة تلولح كم الها تعالوا واسمعوا شروقي و عتاب (2)

يحتاج الشاعر إلى مهارة في نظمه، وذلك لتكرار كلمة القافية نفسها سبع مرات بمعانٍ مختلفة ، مما يحقق ثراءً موسيقياً ، فقد كرر الشاعر كلمة (كمالها) سبع مرات ،وفي كل مرة معنى جديد ، فجاءت في الشطر الأول من البيت الأول بمعنى (مكان اللهو) ،وفي عجز البيت نفسه جاءت بمعنى (الكمال)، وفي صدر البيت الثاني جاءت بمعنى (اكتملت صورتها)، وفي العجز بمعنى (مثل مالها أي المال)، وفي صدر البيت الثالث أتت بمعنى (كم لها من الوقت أي منذ زمن) ،وفي العجز بمعنى (تحترم الشاعر وكأنهم لها)، وفي صدر البيت الأخير جاءت بمعنى (لها باع طويل).

قافية الميجنا:

الميجنا توأم العتابا، فهي تنظم بالطريقة نفسها ، ولكن قافية الشطر الأخير تنتهي بنون متبوعة بحرف المد (الألف). لتعبر الألف الممدودة عن الآهات التي تسكن في نفس الشاعر، فيخرجها بمد هذا الحرف، نحو قول الشاعر:

مِنّي التَّحيّة للأكارم وَدَّها لَقلوبْ مِتْزايِد فَرَحْها وْوُدَّها

توَصّيش أَصْحابِ الفَصاحة والدَّها العاقِب بعقلو ارتاح ريحني أنا (3)

([1]) فخر الدين، يوسف : وادي النحل . ص 11.

([2]) أبو فرحة، محمد مرعي: حصاد السنين. 2000 ص 120 .

([3]) يعاقبه، نجيب : فرسان الزجل والحداء الفلسطيني . ص 228.

قافية المعنّى :

يتخذ المعنّى من القوافي شكلين:

الشكل الأول وهو المعنّى القصير الذي يتكون من أربعة أشطر، الأول والثاني والرابع لها قافية واحدة ، أما الثالث فيكون مختلفا، وسمي قصيرا لأن كل بيتين منه تحمل فكرة مستقلة.

نحو قول الشاعر:

شو الفايْدة مِنْ رَجُل بِضْحَكْلَك ندي والقَلْب أسْوَد مِثِل لونِ المَوْقده

وهوَّ مِعْتازَك بييجي وْيِمْدَحَك ولمّا بِيقْضي حاجْتو يْقُلَّك رَدي (1)

أما الشكل الآخر من المعنّى فهو المعنّى الطويل، حينها تكون قافية الصدور وقافية الأعجاز واحدة ، فنلاحظ أن صدور القصيدة كلها تحمل القافية نفسها، وقافية الأعجاز تحمل قافية أخرى موحدة ، فتبدو القصيدة كأنها قصة متسلسلة ومتتابعة الأفكار.

كقول الشاعر:

شكراً لِمَن أَنْعَم عَلّيَّ بِما أريد والعافية والعَفو مِنّو أَسْتَزيد

أَعْطاني فُسْحِة عُمُر بَعْتَبْرو مَديد وَهَداني للتَّقْوى وَلِلقَوْل السَّديد

تْكَرَّم وزَيّنّي بْعَقِلْ واعي رَشيد تامْنِ المَعالي والفَضائِل اسْتفَيد (2)

ويأتي المعنّى الطويل أيضاً بقافيين تكون قافية للصدور ، وقافية للأعجاز باستثناء صدر البيت الأخير فإنه ينفرد بقافيته ،فهذا يشكّل منبِّهاً صوتياً ، للدلالة على نهاية قصيدة المعنّى.

نحو قول الشاعر:

على ساحِةْ علي نِبدا ع أهْلِ المَرْجَله يِ الله عَ ظَهْرِ الخَيْل شِدّو وارْكَبو

قلوبنا للغنا عَم تِغْلي غلي كُلْ مَن سِمِعْنا بالغنا إمْنِعْجِبو

كاس الشِّعِر بالذوق للشارب حِلي يا ميت صحة للي مِنكم بِرغبو

نِحنا أهالي النِّعَم خيل بنعتلي واللي عِدانا بالميدان بنغلبو

بَحر المُحيط وموجو إن أصبح زجل انْ كُنْت ظامي ما رواني بشربو (3)

---

(1) يعاقبه، نجيب : فرسان الزجل والحداء الفلسطيني . ص 236 .

(2) أبو فرحة ،محمد مرعي : حصاد السنين . ص 23 .

(3) يعاقبه ، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني . ص 264 .

قافية الحداء:

يلتزم الشاعر قافية واحدة في آخر الأعجاز، وذلك في الحداء العادي، أما في الحداء المربع فتأتي الأشطر الثلاثة الأولى على قافية واحدة ، والرابعة بقافية منفردة، وفي الحداء المثمن للصدور قافية موحدة ، وللأعجاز قافية أخرى موحدة أيضاً. وفي الحداء المثمن المجزوم، نرى أن للصدور قافية موحدة ، ولكن الأعجاز نراها واحدة مع الصدور والأخرى مستقلة والحداء المثمن المقلوب والمقسوم شبيهة بقافية الحداء المثمّن . نحو قول الشاعر:

من خبث الصهيونية — وما في أَخْبِث من صَهيون
صاروا يْحُطّو بالمَيَة — مرّة رْشوش ومَرّة دْهون
سْموم تْحِد الذُّرّيّة — وتِقْطَعْ بالجِنْس الهُرمون
أَقْطَع مِنْ سَمّ الحَيّة — وْسَم العَقْرَب عنْها يْهون
وتأباها الإنْسانية — وما بيحلْلّها قانون
بِدْعة إسرائيلية — إنجلّوا عن طاريها (1)

انتهت قافية الصدور بالياء والتاء الساكنة، وهو إيقاع قصير مقطوع ، بينما قافية الأعجاز انتهت بحرف العلة (الواو) والنون ، فيمد الحادي صوته مما يشنف آذان السامعين ويطربهم . وبهذا تشكل القافية في الصدور والأعجاز ثنائية إيقاعية تتوزع على إيقاع قصير ، وإيقاع طويل مما يكسب الإيقاع تنوعاً.

(1) حسون، يوسف: حادي فلسطين. ط1، الإتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيي، 2011 ، ج2، ص200.

التشكيل الإيقاعي للقافية

1-الإيقاع المتجانس

2-الإيقاع المتقطع

3-الإيقاع الإبدالي[1]

([1]) أخذت هذه المصطلحات من عتيق، عمر: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي. ص 339.

سيعالج المبحث تطبيق أشكال إيقاع القافية المعروفة في الشعر الفصيح على أشكال إيقاع أنواع الزجل اعتماداً على أن الإيقاع في النوعين واحد ،وأن الذائقة السمعية تتجاوب في الإيقاعين .

الإيقاع المتجانس:

هو" تردد صوت الروي في كلمة القافية، وقد يأتي الصوت المتردد مجاوراً للروي[1]"

نحو الصدد، العدد، مدد، ....

و يقسم إلى قسمين :

1_الإيقاع المتجانس القصير: مثل: الصدد، الغدد، العدد

مثال الإيقاع المتجانس القصير:

ريت العُمرُ لَوْلادْنا يصبح مَدَدْ وعنهم إلهي يشيل كُلَ همْ وشِدَد
ويْكَثّر مْنِ مْثالْهُم طولِ الزمان ويِصبح بكلَّ الكون منهم في عدد (2)

وهنا نلاحظ ضيق المساحة وقلة الوضوح الموسيقي ، فيكاد يخلو هذا النوع من الإيقاع الموسيقي، وهذا لا يوفر ثراءً موسيقياً للقافية.

1. الإيقاع المتجانس الطويل : "هو تردد صوت الروي في كلمة القافية ويأتي الصوت مفصولاً عنه بأحد أصوات الردف مثل : بلال، هلال، دلال[3]".

والفرق بينهما في الفترة الزمنية التي يستغرقها الصوتان المتجاوران، بحيث تكون فترة قصيرة، بينما نرى النوع الثاني يحتاج لفترة أطول لوجود حرف الردف الذي يفصل بين الصوتين[4].

([1]) عتيق، عمر: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي . ص341.
([2]) من نظم الباحثة.
([3])عتيق، عمر: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي . ص341.
([4]) ينظر: المرجع السابق.ص341

و كلما كان الزمن أطول في النطق بالصوت يزداد الوضوح ، ويصبح للكلمة وقع وجرسٌ موسيقيٌ أجمل في آذان المتلقين.

ومن الإيقاع المتجانس الطويل، قول الشاعر :

نَسمات جَوْ بْلادْنا تشفي العليل والنّاس فيها راضية وهذا دَليل
ديم النِّعم يا ربنا ع بلادِنا وشو ما حكينا بحقها والله قليل([1])

وفر صوت الردف فيها زمنا أطول للنطق بالصوت الأول (اللام) وسهل نطق الصوتين المتماثلين[2].فوقوع حرف المد (الياء) بين اللامين أضفى إيقاعا لافتا في وحدة إيقاعيةكبرى وهي (ليل)

وهناك مرتبة من مراتب الإيقاع المتجانس الطويل ، جمعت بين الردف والوصل والخروج، فأصبحت تحمل أربع وحدات موسيقية [3]، الصوت المجانس للروي ، وصوت الردف، وصوت الروي، وهاء الوصل وصوت الخروج ، وفي اجتماع هذه الأصوات تبلغ القافية أوجها الإيقاعي[4] فعلى قدر الأصوات المتكررة في أواخر الأبيات يكون كمال الموسيقى في القافية[5].

نحو:

كافَحْنا لِكَي نَبْقى عارِضْنا ال نِقِدّسْها كما نَقَدِّسْ عَرِضْنا
احْتَجّينا وِقاوَمْنا وعارَضْنا وْقِسِمْ مِنّا نَفوهُمْ عالنَّقب ([6])

وقول الشاعر:

يا حِلْوة الحُبْ في عيونِك بَدالي حَرام تْيَبْسي الحُصْرُم بدالي
تعي وْبِالكَوْن لا تْحبّي بَدالي اشْتِقنا نِلْتَقي طال الغِياب ([7])

([1]) عتيق، عمر: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي . ص341.
([2]) المرجع السابق . ص345
([3]) ينظر، المرجع السابق . ص345
([4]) المرجع السابق .ص344
([5]) أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ص274
([6]) أبو فرحة، محمد: حصاد السنين.ص96.
([7])العطاري، حسين: ديوان العتابا، ج1، ص151.

الإيقاع المتقطع: هو" تردد صوت ما قبل الروي، ويأتي مجاورا ، أو مفصولا عنه بصوت من أصوات الردف، وينتج عن هذا التردد إيقاع جديد يعمل على توسيع المساحة الموسيقية للقافية، فبدلا من قصر الإيقاع على تردد صوت الروي وحده ، فإن الإيقاع يتشكل من تردد صوتين في عدد من قوافي الأبيات".([1])

مثال :

لمّا عَمِنْبَر شِعِرْنا شْحادة اقْتَرب فَكَّرْ جَنابو جاي عا حَفْلِة طَرَب
طَلّو تَلاتة بْجَوْقة الْما بْتِنْعَرب نِحْنا قْصور العالية وْهِنِّ الْخَرَب
مِشْ كُلْ شاعِر رَنْدَح بْدَقّو وْضَرَب مِنْ نَبِع فِكري بِيِقْدَر يْعَبّي قِرَب
وانت بِكُثْر الفلسفة عَقلك وَرِب ماعادْ بِنْفَعْ مَوْقِفَك إلا الهَرَب
بْيِرْوي قلوب النّاشفة نَبْعي القليل ومية بحورك مالحة ما بتنشرب ([2])

ويمكن ترديد ثلاثة أصوات ذات قيمة عددية قبل الروي في قصيدة واحدةمثال:

كقول الشاعر في قصيدة له بعنوان "الأرملة" يصف فيها حال امرأة أرملة علمت ابنتها الوحيدة حتى أصبحت طبيبة فتقول:

سَبْعةْ سْنين الجامعة وتَكميلْها مَرّو وإلهي عانني مَضّيلْها
وِالنّاس عُمْري ما رُحِتْ أَشْكيلْها وِالبَلَد أَطْلُبْ عَطِفْها وِجْميلْها
في هَالبَلد لو نِبْتَدي بْتَحليلْها جاع العقل وِبْطون مِنْمَلّيلْها
وْعينِ البِنِت بِيهِمْنا تَكحيلْها وْفُستانهْا وْنوع العُطور وْمِيلْها
وعين الوَلَد بِالجَهِل عَمْ نِعميلْها وْشَمْعِة دْروب العِلِم عَم نِطْفيلْها ([3])

([1])عتيق، عمر: دراسة أسلوبية في الشعر الأموي. ص345.

([2])خوري، شحادة: ينابيع زجل. دار الجندي للنشر، القدس،ط1.

([3]) فخر الدين ، يوسف: وادي النحل. ص66.

فالوحدة الإيقاعية هنا تتشكل من(ميلها) في الكلمات (تكميلها ، جميلها ، ميلها ، نعميلها)إذ جاءت المساحة أكثر اتساعاً ، مما أعطى راحة للشاعر لإخراج زفراته وتنهيداته عند الإلقاء ، مما يزيد من تفاعل الجمهور معه والإصغاء له.

الإيقاع الإبدالي

هو "إبدال موضعي بين حرفين من حروف كلمة القافية مع مراعاة جنس وموقع الحرفين المتبادلين ، أو هو إبدال نوعي للحركات في قواف متماثلة لفظاً، فقد تتبادل الضمة والفتحة ، أو الضمة والكسرة أو الفتحة والكسرة مواضعها" [1]. وهذا التبادل يحدث جرساً موسيقيا للقافية.

مثال:

ثمان سَنَوات قضّينا بَعِدْكُمْ بِهَمّ وْغَمّ أَضْنانا بُعُدْكُمْ
وصَلّينا عسى المَوْلى بِعيدكُمْ علينا وْنِفرح بْعيدنا وِبعيدْكُم
مُقيم ومِثل إخواني بَعِدّكُم وعلى عَهْد الوفا باقي بَعِدْكُم
بِنِخْلَص مِن سَكن كَمْ بَعِدْ كَم ترى يامن يِبَشّرني بَعِد كَم؟
ويْوَطنا يِجْتَمِع شَمْلِ الحباب([2])

فالكلمات (بَعِدْكُمْ ، بُعُدْكُمْ ، بِعيدكُمْ ، بعيدْكُم ، بَعِدْكُم ، بَعِدّكُم ، بَعِد كَم ، بَعِدْ كَم) قد جاءت متماثلة لفظا، إلا أن التباين في الحركات لتحقق ثراء موسيقيا للقافية

"كَوْني انا شاعر إلي مَوْقِف مِحيد

عِشتِ بفلك الله من الماضي البعيد

ومن يِهُمها تِسمَيت أول ظاهرة

من بعد الله وقبلك وقبل العبيد[3].

([1])عتيق، عمر : دراسات أسلوبية في الشعر الأموي . ص355.
([2])أبو فرحة ، محمد : حصاد السنين. ص120.
([3]) القاري، أمين . روائع الزجل. ص126.

التبادل وقع بين حرفي العين و الباء في كلمتي القافية، فوقع بينها اختلاف دلالي إلا أن الإيقاع التبادلي بينهما وفر توافقاً وتواصلاً دلاليا، في البيت الأول يتحدث الشاعر عن فكرهالزيّ الذي سبق وقته وظهر في الماضي البعيد أي زمن الجاهلية المليء بالجواري والعبيد ، وفي البيت الثاني يؤكد على أنه ظاهرة فريدة له السبق فيها.ومنه:

أ-التباين بين الضمة والفتحة

"حبيبي الْكان مالِك كل حُبيّ

من كُرْم محبتو م جنيت حبة[1]

أدى الاختلاف إلى تباين دلالي ،فالأولى تعني الحب والود ، والثانية تدل على العدد وهي حبّة،إلا أن توافق القافيتين في المستوى النفسي للسياقين جعل المستوى الدلالي ينصبّ في القالب الإيقاعي للقافية .

ومنه :

أنا فَلّيت مثل السَّبع فَلّتِي ومن جْنانِ الرَّوابي زْرَعِت فُلّتي ([2])

يدل التباين بين الضمة والفتحة على قدرة الشاعر على الإتيان بلفظة مجانسة لسابقتها ،فكلمة (فَلّتي) في صدر البيت هي اسم مرة من الفعل (فللت) أي هربت ، ويقصد الشاعر أن هروبه كان كهروب السبع أي يحمل بعض الشجاعة ، بينما جاءت في عجز البيت (فُلّة) وجمعها فُلّ وهو نوع من الورد، وهذا النوع يدل على ثقافة الشاعر ونباهته .

ب-التباين الدلالي بين الضمة والكسرة

حبيبي الي نَدَهْني وقلت بُشْراك يتكْرَم عينك وبالرُّوح بِشْراك .([3])

([1]) العطاري، حسين: ديوان العتابا . وزارة الثقافة 2014، ج3،ص52.

([2]) المرجع السابق، ص 233.

([3]) المرجع السابق، ص 233.

وقع تباين دلالي مع توافق في الإيقاع والموسيقى. فكلمة (بُشراك) في الشطر الأول جاءت بمعنى (لبيك)، بينما جاء معناها في الشطر الثاني (أشتريك بروحي أي روحي ثمناً لك)

ج–التباين بين الفتحة والكسرة:

إله الكون في عَفْو هشَمَلْن ا جَمَعْنا بَعِد ما اشتَتّت شَمِلْنا "(1)

وقع التباين الدلالي بين القافيتين. فكلمة (شملنا) في صدر البيت تعني (ضمّنا)، بينما في العجز تعني لقاءنا بالأحبة من بعد ما تفرقنا .

في نهاية هذا المبحث أرى أن بحر (المزدوج) الذي تنظم عليه (القرادي) ، وبحر (المتفاوت) الذي يقابله مجزوء الرجز من بحور الشعر الفصيح ، والذي يُنظم عليه (الحُداء) وبحر (الوافر) –البحر المشترك بين بحور الزجل الشعبي وبحور الشعر الفصيح –الذي تنظم عليه (العتابا)، هي البحور الأكثر استعمالا في نظم الزجل الشعبي، فالقرادي يتسم بالإيقاع السريع الذي يحث الجمهور على المشاركة والتفاعل ، بينما الحداء هو ما يغنى في زفة العريس بمشاركة كبيرة من الرجال والفتيان ، يرددون خلالها عبارة (ياحلالي يا مالي) كما ذُكر سابقا ، أما العتابا فهي ما يُفتتح بها العرس أو المناسبة المُقامة ، وهي عبارة عن موال يعلن فيه الشاعر بداية السهرة على الأغلب.

(1) يعاقبة، نجيب صبري : فرسان الزجل والحداء الفلسطيني . ص 119.

المبحث الثاني

الموسيقى الداخلية

أولا_ أهمية الموسيقى الداخلية.

ثانيا_التشكيل الإيقاعي للأصوات المفردة :

1. **إيقاع أصوات المد واللين .**
2. **إيقاع الأصوات الصفيرية .**
3. **إيقاع الأصوات الاحتكاكية .**
4. **إيقاع الأصوات المفخمة (تفخيم كلي) .**
5. **إيقاع أصوات الغنة (م . ن) .**
6. **إيقاع الصوت التكراري (ر).**
7. **إيقاع الأصوات الانفجارية.**

ثالثا _إيقاع التكرار:

1. **التكرار الاستهلالي .**
2. **التكرار الدائري .**
3. **التكرار الختامي .**
4. **التكرار المتدرج .**
4. **تكرار اللازمة .**
5. **التكرار التراكمي.**

رابعا_ إيقاع الجناس:

أولا _القيمة الإيقاعية للجناس

ثانيا _ الأشكال الإيقاعية للجناس :

1. **إيقاع الجناس المضارع :**

أ.إيقاع التفخيم .

ب.إيقاع الاحتكاك .

ج.إيقاع الصفير.

د.إيقاع الغنة .

2.إيقاع الجناس اللاحق:

أ–التفخيم والترقيق .

ب–الجهر والهمس.

3.إيقاع جناس القلب.

4.إيقاع الحركات في الجناس المحرف.

أولا :أهمية الموسيقى الداخلية

الموسيقى هي عبارة عن صوت يخرج إما من آلة موسيقية أو من أية أداة تخرج صوتاً حين طرقها ويمكن أن يخرج من الحنجرة، ولكن ليس كل صوت هو موسيقى، بل يجب أن تكون هذه الموسيقى ذات إيقاع وترتيب معين لهذا الصوت المنبعث بحيث نجد المستمع يتفاعل ويتأثر بما سمعه إما يفرح وإما يشعر بالحنين أو الحزن.

أما الموسيقى الداخلية فهي موسيقى نشعر بها، فتأتي متلائمة مع انفعالات الشاعر وتجربته ،فنحسّ بعد قراءة النص أو القصيدة ما أحسه الشاعر من انفعالات سواء كانت فرحاً أو حزناً، وتتضمن الموسيقى الداخلية بعض المحسنات البديعية كالجناس والطباق والتصريع والترصيع وغيرها.

الموسيقى الداخلية في القصيدة الشعرية تكون أصعب بكثير من الموسيقى الخارجية،إذ إن الموسيقى الخارجية محكومة بوزن وقافية فإن توافرا تحققت الموسيقى الخارجية ،بينما في الموسيقى الداخلية يتّسع الأفق عند الشاعر فيشمل الصور، والأخيلة ، واختيار الحروف والألفاظ حتى يتحقق التناغم والانسجام بين أجزاء القصيدة .

فالهدف ليس الوزن وإنما هو الوسيلة للوصول إلى الموسيقى الداخلية، يقول شوقي ضيف " إن العروض إنما يقيس الموسيقى الخارجية للشعر أما هذه الموسيقى الداخلية فإنه يفشل في قياسها لأنها قيم صوتية خفية" [1]

وقد أشار القدماء إلى أهمية الموسيقى الداخلية، فالجاحظ (ت 250هـ) يقول: "إذا كان الشعر مستكرهاً وكانت ألفاظ البيت من الشعر لا يقع بعضها مماثلاً لبعض، كان بينها من التنافر ما بين أولاد العلات ، وإذا كانت الكلمة ليس موقعها إلى جانب أختها مرضياً موافقا، كان على اللسان عند إنشاء ذلك الشعر مؤونة. وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغاً واحداً، وسبكاً واحداً" [2] "فقد اشتمل نص الجاحظ على كثير من الإشارات الدالة على المستوى الموسيقي الداخلي للقصيدة، كموضع الكلمة من أختها، وتلاحم الأجزاء، وسهولة المخرج وسبك الكلمات، ولكنه لم يسمّ مقوّمات الموسيقى الداخلية كما فعل المتقدمون أمثال قدامة بن جعفر، وابن رشيق القيرواني ، وابن الأثير ، وغيرهم، وقد اتسمت نظرة الجاحظ للموسيقى الداخلية بالشمولية "[3].

([1]) ضيف ، شوقي : الفن ومذاهبه في الشعر العربي . دار المعارف بمصر، ط9 ، د. ت، ص 78.

([2]) الجاحظ ، أبو عثمان بن بحر: البيان والتبيين . تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون . دار الفكر ، ط4 ، د. ت ، م1، ج1، ص 66 – 67 .

([3]) عتيق، عمر عبد الهادي: دراسة أسلوبية في شعر الأخطل. ص 358.

ليس الشعر وحده الذي يحتاج إلى موسيقى داخلية بل النثر كذلك فالقارئ للنثر يشعر بالتواصل والترابط للبناء النثري من خلال هذه الموسيقى.

وتؤثر الموسيقى تأثيراً فاعلاً في بلورة التشكيل الجمالي للنص الشعري حيث تتظافر الأصوات اللغوية وفق نظام خاص في النسق النصي لتحدث إيقاعاً يعبر عن الحالة الشعورية فتتبع الموسيقى الداخلية من اختيار الشاعر لألفاظ موحية منسجمة ، ومن جودة الأفكار وعمقها وترابطها وتسلسلها وطريقة إلقائها ،وهذا لا يأتي في الشعر إلا بالموسيقى التي تتفاعل فيها الموسيقى الخارجية الناتجة عن الإيقاع الشعري ، وأنظمة تشكيل القوافي مع الموسيقى الداخلية المنبثقة من صلب النسق المشكل للحالة التعبيرية بدءاً بانضمام الصوت إلى الصوت مروراً بتعانق الكلمة بالكلمة وانتهاء بتشابك الجملة بالجملة. "فالموسيقى الداخلية إحساس تختلف كميته وكذلك نوعيته من فرد إلى آخر، كالاستجابةللألوان أو العطور ." ([1]) ،فلوحة الفنان التي تعتمد بدورها على الموسيقى الداخلية، والتي تعزف على مشاعر الناظر إليها مما يكسبها قيمة إبداعية عالية .

هناك أمور تتشكل منها الموسيقى الداخلية ، ويجب توفرها في القصيدة ، وتتمثل "بحسن الخيال وجودة التصوير وإثارة العواطف، وكذلك جرس الألفاظ ويتبعه نظام تكرار حروف معينة تنتج الموسيقى الداخلية للبيت وكذلك حسن اختيار الكلمات المعبرة عن المعاني أي المشاكلة بين اللفظ والمعنى، وأن تكون الكلمات خالية من تنافر الحروف التي يصعب النطق بها" ([2])، وحسن استخدام الكلمات التي تحتوي على الحروف الرخوة والشديدة القوية والمفخمة والصفيرية وغيرها من أصوات الحروف في مواضعها المطلوبة ضمن المعاني المراد التعبير عنها، وكذلك الانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها ، فيتولد النغمُ الشعري الموسيقي الانفعالَ وهو موسيقى الشعر وكمال المعاني في البيت الواحد .

ثانيا:التشكيل الإيقاعي للأصوات المفردة:

تردد صوت واحد في بيت واحد ، أو في عدد من الأبيات ، وينجمعن هذا التردد تشكيلات إيقاعية داخلية [(3)]،فهي ذلك النغم الصوتي الذي تحدثه، وعلاقة هذا النغم بالتيار الشعوري

([1]) نيازي ، صلاح: مقال بعنوان: الموسيقى الداخلية في الشعر .مجلة إيلاف ، عدد6250، https://elaph.com.2007

([2]) سليم ، فهيم عيسى : مقال بعنوان : الموسيقى الداخلية وجرس الحروف لدى الجواهري .عدد2709، http://www.alnoor.se.2014

([3]) عتيق، عمر: الحوار المتمدن. تقنيات أسلوبية في قصيدة (بيان الطفل الفلسطيني الثائر)للشاعر جمال حبش ،العدد: 3559 - 2011 / 11 / 27 - 21:19 .

والنفسي في مسار النص الشعري، ومن المعروف أن لكل صوت مخرجاً، وصفات، ومخارج الأصوات وصفاتها بينها وبين دلالة الكلمة علاقة شعورية وفنية[1].

عندما تبدأ مرحلة المخاض في الشعر، ويبدأ ظهور المعالم الأساسية للقصيدة ، وعندما تتضح الرؤية الإبداعية لدى الشاعر، تأتي المرحلة الثانية ،وهي مرحلة اختيار ال نسيج اللغوي الذ ي يتناسب مع المعاني ، بحسب طبيعة هذا المعنى المراد الإفصاح عنه، فيكون الشدة والجهر والإطباق والاستعلاء للمعاني القوية كالفخر والغضب والألم، ويكون الهمس والرخاوة والانفتاح للمعاني الضعيفة أو الحساسة كالحزن والحسرة والحنين كل هذا يعتمد على الحالة النفسية للشاعر والموقف الشعوري.

لذا فاختيار الحروف المناسبة أمر في غاية الأهمية لأن الحروف لها صفات متعددة فتأتي لتعبر عما يدور في نفس الشاعر من مشاعر حب أو فرح أو حزن أو استرجاع الذكريات، مثال ذلك.

يا ما بْقيتي عالشَّجَر تِتَعَربْشي وتسأليني بس اتعربش معك
ويا ما رَسَمْتي بيوت وانْت تخَربشي وكنتي تْغنّي وكان قلبي يسْمَعك
وتتسرَّقي خَلْف الفَراشة وتِكْبِشي وشو تلوّنَت مِنشان تِرضي مَطْمَعِك
واليوم صُرْتي ذِكْرياتِكْ تِنْبِشي وعاذِكْرِهن رَفّ الحَنين بْمَدْمَعِك
وذِكْريات الأمْس لو باحَت بِشي بِتْبوح بِدموعي ومَعاها بَجْمَعِك (2)

ركز الشاعر في الأبيات السابقة على حروف معينة وهو ما يسمى إيقاع نهاية الشطر الأول، فنراه ينهي أشطر الصدور بحرف الشين وهذا الحرف هو حرف صفيري وهو مهموس أيضاً ويناسب موضوع القصيدة التي يتكلم الشاعر فيها عن الذكريات الجميلة التي مرت به، أما قافية الأعجاز فقد كانت حرفاً انفجارياً مهموساً مسبوقاً بحرفين مجهورين وذلك لجمال الوقف ووضوحه في آخر البيت.

يعد ابن جني واحداً من العلماء الذين اشتهروا بالبحث في الأصوات ودورها في تحديد دلالات الكلمات، وذلك نتيجة تعامله المستمر مع هذه الأصوات التي طبعت في ذهنه دلالات مختلفة، فلقد أدرك بعبقريته الفذة أن للفونيمات دوراً كبيراً في تحديد دلالة الكلمات ناهيك عن ان إبدال

([1]) ينظر عبد الدايم، صابر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور. مكتبة الخانجي، القاهره، ط2، 1993، ص27

([2]) الأسدي، سعود : أغاني من الجليل ، ص 106

الصوامت ينتج عنه تغير في الدلالات " ([1]) وإن كان ابن جني لم يشر إلى ذلك بصريح العبارة، إلا أن في كلامه ما يوحي بذلك . يقول ابن جني في كتابه الخصائص " فأما مقابلة الألفاظ بما يشاكل أصواتها من الأحداث فباب عظيم واسع، ونهج مئتلب عند عارفيه مأموم، وذلك إنهم كثيرا ما يجعلون أصوات الحروف على سمت الأحداث المعبر عنها، فيعدلونها بها ويحتذون عليها، وذلك أكثر مما نقدره وأضعاف ما نستشعره[(2)].

1_ إيقاع أصوات المد واللين:

تعد أصوات المد أو اللين (الألف والواو والياء) وحدات موسيقية ذات مستوى عال من الإيقاع، وتعود تسميتها بأصوات مد إلى أنها تستغرق زمناً أطول من غيرها أثناء النطق بها ، فهي أسهل الأصوات نطقاً؛ لا تحتاج إلى جهد عضلي. وتردد أصوات المد واللين في مجموعة من الأبيات يخلق تفاعلاً إيقاعياً بين النص والمتلقي ، لأن توالي نغمة صوت المد واللين يولد إيقاعاً يطرب الأذن وترتاح إليه النفس" وأننا نحس النغم المميز لحرف اللين ولكننا لا نشعر بوجوده المستقل لتعودنا سماعه ممتزجاً بسائر النغمات المؤتلفة" [(3)] وهذا يعني أن أصوات المد واللين ترد في النص بأشكال إيقاعية عدة، فقد تأتي وحدات إيقاعية مركزية إذ يخلو النص في هذه الحالة من الوحدات الإيقاعية الكبرى المتمثلة بالألفاظ الموزونة والمسجوعة وقد تأتي وحدات إيقاعية ثانوية ممتزجة بالوحدات الإيقاعية الكبرى، وقد تأتي وحدات إيقاعية ثانوية أيضاً. تعمل على الربط بين الألفاظ الموزونة والمسجوعة وغيرها من الألفاظ[(4)].

والمد هو "ضرورة تصويتية دعت الحاجة إليه لتنويع معاني الأصل الواحد لكي لا يحول شكل هذا الأصل القالبي المحدود بعدد من الحروف الصامتة دون توليد المعاني". [(5)]

([1]) بو عمامة ،محمد:الصوت والدلالة في ضوء التراث وعلم اللغة الحديث . بحث إلكتروني ، https://ar-ar.facebook.com،.2014

([2]) ابن جني: الخصائص . تحقيق : محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، (د-ت)، ج2، ص157-158.

([3]) عياد ، شكري : موسيقى الشعر العربي. أصدقاء الكتاب ، ط3، 1998، ص 113.

([4]) عتيق، عمر: دراسة أسلوبية في شعر الأخطل . ص 364.

([5]) رزقة، أحمد: أسرار الحروف. دار الحصاد، دمشق، ط1، 1993، ص 37.

يقول الشاعر:

يَمّا بْشوفِكْ مِن وَرا الجُدْران — في بيتنا وْبِتْدَوّري عْلَيّي

وبْتِسْأَلي عَنّي مَكاني الْكان — وْمَ بْتِسْأَلي عَنْ أَخوتي وْبَيّي

بِدّي اسْأَلِك يَمّا عنِ الجيران — وْعَن ناس عاشوا عُمْر ف عنَيّي

وْعَن حوضْنا لِمْزَرّع بْ رَيْحان — وْعا دايْرو وَرْدات جوريي (1)

إن الكلمات (علَيّي ، بَيّي ، عنَيّي ، رَيْحان ، دايْرو) اشتملت كلمنها على حرف اللين (الياء) فالشاعر في ندائه هذا يعبر عن مدى شوقه لأهله وبيته وجيرانه وحتى لحديقة البيت ،وكون الشاعر يخاطب أغلى الكائنات ألا وهي الأم، فقد استعمل الحروف التي تتلاءم مع المخاطب وتناسبه

مثال آخر :

يَ طْيور بَحْكي تا تْحاكيني — وأَخْبار عنّك تا تْوافيني

كُنْتِ بْوَطَنّا مِطْرِبة لِجْبال — وْكُلْ يومْ صُبحيّي تْصَحّيني

كان الفَضا بِبْلادْنا موّال — مِن عالَمه المَسحور ييجيني

شو صار تا صُرْتو كْثير قْلال — وْتا صارَتِ الأَشْجار مَسْكينة

طَلّ الحَجَل مِنْ وادي وْقال — يَ اللي بْوَجَع صوتَك تناديني

جايي وْجابِبْ لي شَرَك وحْبال — تا تْصيدني وْبِالإيد سِكّينة (2)

وهنا نرى الكلمات (جبال ، موال، قلال، قال، حبال) وكذلك (توافيني، تصحيني، ييجيني، مسكينة، تناديني، سكّينة) هذه الكلمات التي احتوت على حروف المد.

استعمل الشاعر في قصيدته هذه حروف المد للتعبير عن موقف فيه حزن وحسرة وألم ، ففي حواره مع الطيور نراه يتعجب من الحال التي آل إليه ،وكأنّ هذه الحروف بأصواتها، تعطي حالة من الارتخاء وقلة الحيلة ،فيخرج معها الزفير والآهات التي تسكن خلجات الصدر.

ومن أمثلة إيقاع أصوات المد واللين:

إمّي بَفْتَخِر إنّي وَلَدْها — وحَشِيشة قَلبها وفِلْذة كَبِدْها

([1]) يعاقبة، نجيب: قصيد المحكي ومحاكاة الفصيح. وزارة الثقافة، ط1 ،2012 ، ص76.

([2]) المرجع السابق، ص 68.

جرى فيها الحَنان بْميّت وادي **رَوتني كُل ما قَلبي وَرَدْها**
أنا مِنْ دَمَّها الأَحْمَر مِدادي **جرى وبالعافية عْروقي مَدَدْها**
أنا مِنْ أرْضها بَيدَر حَصادي **وكَياني غَلّتو منها حَصدها**
يا ربِّ تْعيش تِفرَح في أحفادي **وما تحتاجني قوم بأوْدها**
الأُمومة صارت بْعُرْفي عبادي **عبَد رَبّو الْ بَعِدْ ربّو عَبّدها** (1)

فالكلمات (ولدها ، كبدها ، وردها ، مددها ، حصدها ، بأودها ، عبدها ، وادي حصادي ، مدادي ، حصادي ، أحفادي ، عبادي) احتوت جميعها حروف المد ، فحرف المد يتناسب مع جو القصيدة ،تتحدث القصيدة عن الأم ، والدور العظيم الذي تقوم به ، دور لا ينتهي ، ولا حدود له ، ولا يمكن لنا أن نستطيع ردّ جميلها ، أو جزءٍ من حقها مقابل هذا العطاء السخي، لذا استعمل الشاعر هذه الحروف لأنها تشبه الأم بعطائها ، فهي تسمح للشاعر مد صوته حتى يخرج كل ما في جوفه من الزفير.

وقول الشاعر:

إمي ياأجمل صورة **وياأجمل لَوْن**
الدنيا بْعَطْفِك مغمورة **ياست الكَوْن**
سْأَلنا رب المعمورة **وطْلبْنا العَوْن**
تبقى إمي مسرورة **الفرحة بتزداد(** 2)

وقول شاعر آخر:

عالصندوق تلاقيْنا منعبي كياس **فجأة تلاقو عيْنيْنا بلحظة إحساس**
التمّوا الناس حواليْنا واشتلقو الناس **لمّن علقت إيديْنا بقلب الصندوق(** 3)

أكثر الشاعر في هذه الأبيات من حرفيّ اللين ،(الواو ، الياء)، ففي الكلمات (لوْن ، كوْن ، عوْن)، الشاعر يتحدث هنا أيضا عن الأم التي تحمل صفة اللين ، كما تحمل الحنان واللطف والحب ، والكلمات (تلاقيْنا ، عيْنيْنا ، حواليْنا ، إيديْنا)يتحدث الشاعر عن لقاء حميم بينهما ،

([1]) فخر الدين ، يوسف ، وادي النحل ، ص 35 – 36.

([2])خوري، شحادة: ينابيع الزجل. ص102.

([3]) فخر الدين ، يوسف ، وادي النحل ، ص 35 – 36.

فأتى بحرف اللين (الياء) الذي تخرج عند النطق به كمية من الهواء، وكأنها تنهيدة يتنهدها الشاعر لشدة شوقه لهذا اللقاء .

2-إيقاع الأصوات الصفيرية

يشكل الصفير جزءا مهما من الصوت، إذ " ينشأ الصفير في الأصوات الصفيرية من قوة الاحتكاك معها ، وقوة الاحتكاك هذه ترجع إلى أن مجرى الهواء يكون معها ضيقا جدا بالنسبة لغيرها"[1]

ففي قول الشاعر :

مِثْلِ العَروس

بِنْتِ اليَبوس

مزَيّني بْنورِ النَّبي

كَنْعان

زَيَّنْها عَروس

دَقّ الجَرَس

عَلَّم دُروس

وِحْدِة شَعِب حُرّ وأَبيّ

واتْبَسم

الوَجْه العَبوس

ياقُدْسُ

ماصابِك عُنوس

بَعدِك صَبيّة محَببي

جْبينِ النّبي

تْرابك يَبوس

شَدى العبا

ياشَمس

عا كلِّ الشُّموس[2]

([1]) الشايب، فوزي: أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة. ط1،عالم الكتب الحديث، إربد، 2004، ص 73.

([2]) حافظ، موسى: تعب السنين. منشورات المركز الفلسطيني للثقافة والإعلام، جنين، ط1، 2010، ص159_160.

امتازت هذه القصيدة باحتوائها على عدد من الحروف الصفيرية، مجيء بهذه الحروف ليس عفويا ، فحين قال (مثل العروس) يلفت نظر السامعين لكي يتساءلوا من هي تلك العروس؟ هي بنت اليبوس المزينة بنور النبي ، يالها من عروس ... وفي قوله (دق الجرس، علم دروس) فالجرس هو جهاز منبه ، ووجود حرف السين ، زاد من حجم التنبيه ، وكأن هناك حالة تأهب ليقول لهم تعلموا دروسا من هذا الشعب الحر الأبي ، نلاحظ أن وجود مثل هذه الحروف، يسهم في مضاعفة الإنصات، كون هذه الحروف تختص بالطبيعة بما فيها من هدوء وأصوات تبعث الأمل في النفوس.

3-إيقاع الأصوات الاحتكاكية :

"الأصوات التي يتقارب فيها عضوان نطقيان لدرجة تسمح باضطراب الهواء المار بينهما ، وهذا شبيه بالصوت الناتج عن مرور هواء مضغوط عبر فتحة ضيقة ، إذ يضطرب الهواء ، فيولد صوتا . والأصوات العربية الاحتكاكية هي : ف- ث – ظ – ذ – س –ص – ز – ش- خ – غ –ح –ع – ه" .[1]

يقول الشاعر:

مساء الخير للي شَرَّفونا واجوا عالحَفْل حتى يشارْكونا
من اصحاب الفَرح إلهم تحية ومنّا حيث هالفرحة لَخونا
جيتو وْكُلْ شَخِصْ زَهرة نديّة بْعُطُرها بتُغمرونا وتِنْعشونا
تَصار الحَفل أحلا مِزهرية ولوحة فن بيها بْتسحرونا
بَغنّي بكيف وبْهمّة قويّة لحتّى للصّبح ما تفارقونا [2]

فالكلمات (شرفونا، الحفل، اصحاب، الفرح، حيث، شخص، زهرة، مزهرية، بتنعشونا، الصبح) وتكاد لا تخلو أي كلمة من حرف احتكاكي.

نرى في هذه القصيدة مزيجا من الحروف الاحتكاكية المتنوعة التي تميزت بصفات عديدة ، فاجتماع هذه الصفات جعل من القصيدة روحا حية ناطقة ، مشحونة بالحركة والحيوية.

لذا نرى في تنوعها دعوة من الشاعر للمشاركة في الحفل لتشكيل باقة من الورد تليق بالحاضرين.

([1])الغامدي، منصور بن محمد: الصوتيات العربية. مكتبة التوبة، ط1، الرياض،2001، ص68.

([2]) صبيحات ،إبراهيم :ساق الله .مطبعة أفكار ، جنين ،2015 ،ص 30.

4-إيقاع الأصوات المفخمة (تفخيم كلي):

بالليل طير الْبوم خِلْق يفيقْ وبالقُطُبْ راضي بْعيشْته الْبَطْريقْ
والنَّاس لو تِرضى بْقَدَر مَحْتومْ لِلذُّل غير النِّذِل ما بِطيقْ
وتا الشِّيخ يُقْعُد مِنْ مَحَلَّك قومْ قُمْ له بِجُرْأَة لو حَكى تَلْفيقْ
وْعَلِّمْ طاووس الكَنْفَشة المَوهومْ مَعْنى السَّما وْشو قيمة التَّحليقْ
أَرْخَص حكي الحكي اللي مالُه لْزومْ جُبران لِحْقه عالثَّرى التَّصْفيقْ
وإلّا الأصيل الصّاغ ما بِدومْ آخر مَصيره يْقَبِّع التَّلْزيقْ ([1])

ركز الشاعر في قصيدته هذه على الحروفللمفخمة وهي (الصاد والضاد والطاء والظاء) ،لما لهذه الحروف من وقع على أذن السامع ، فهذه القصيدة التي تحمل في حناياها مضامين ورسائل ذات قيمة عالية ،لابد للشاعر أن يختار هذه الحروف المفخمة التي تتناسب مع الحدث، استخدم فيها الشاعر فعل الأمر من أساليب الطلب ، كما قدم لنا نصائح قيِّمة ،فكان لابد من استعمال هذه الحروف التي تتماشى مع رغبة الشاعر لإيصال ما يريد ،والتي لها وقع في النفوس ورهبة ، فبستخدامه هذه الحروف أكد على مبادئ وقيم لا بد من الالتزام بها،فقد نبه لاحترام الكبار مهما كانت شيمهم، كذلك تحدث قيمة التواضع ، وعن الأشخاص التي تعتدّ بنفسها وهي تجهل حقائق كثيرة ، وكذلك أكد على كثرة الكلام الذي لايحمل أية فائدة ، وأن يتصرف الإنسان بطبيعته دون تصنع ، لذلك نرى الشاعر لم يكتفِ بفعل الأمر بل جاء بحروف مفخمة كي يؤكد على أهمية ما يقول .

"فالأصوات لها فاعلية جمالية ومعنوية تؤثر في النشاط الإيقاعي والانبعاث الموسيقي".[2]

5-إيقاع أصوات الغنة : (الميم ، والنون)

إن التقارب الصوتي لمخارج الحروف يولد تماثلا صوتيا عند النطق بها، فحرفا الغنة يشتركان بمخرجهما وهو الأنف.

([1]) مقابلة شخصية مع الشاعر يوسف فخر الدين في بلده دالية الكرمل بتاريخ 19|9|2017أثناء أمسية لتكريم الشاعر،حيث ألقى قصيدته وليدة اللحظة.

([2]) عبد الرحمن، محمد مروان سعيد: دراسة أسلوبية في سورة الكهف. رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية ، نابلس- فلسطين،2006،ص8.

يقول الشاعر:

إذا لزم الأمر آجي وغنّي — عليكم تعملوا طنّة ورنّة

لأني شاعر ومش أي شاعر — طبيعي هالحَكي معروف عنّي

كتبنا وانْتلت كل الدفاتر — وحي الإلهام شقفة يكون منّي

قصايد بالزجل ويّاي ساطر — خميرة بْعَجْنِة الهامو عجَنّي (1)

جاءت هذه الأبيات مصحوبة بأقوى أنواع الغنة ألا وهي الغنة المشددة ، والتي تسمح للشاعر بأن يؤكد على القيم التي جاء بها ، فكلمة طنّة في عجز البيت الأول جاءت بمعجم لسان العرب "طنّ يطنّ :جاءت من صوت القطع ، وأصله من الطنين ، وهو صوت الطنبور وضرب العود ذي الأوتار ، ويقال طنين الذباب : صوته،وهو صوت الشيء الصلب ، والطُّن من الرجال : العظيم الجسم([2]) وكلمة غنّي من غنّ فيقال" واد أغنّ: شديد العشب ، لأنه إذا كان كذلك ألفه الذباب وفي أصواتها غنّة ، ووادي مغنّ أي كثر ذبابه لالتفاف عشبه حتى تسمع لطيرانها غنّة([3]) وأما كلمة رنّة من الفعل رنّ فهي " الصيحة الحزينة ، يقال ذو رنّة ، والرنين: الصياح عند البكاء ، والرنين والإرنان : الصيحة الشديدة والصوت الحزين عند الغناء أو البكاء، وقيل أيضا الرنّة صوت فرح أو حزن([4])

فالشاعر يتفاخر بنفسه، ويشيد بها، لذا جاء بصوت الغنة، فوجود الغنة في وسط الأبيات وآخرها جعل من الشاعر رجلا مهما وله تأثير على السامعين .

6-إيقاع الصوت التكراري(ر):

نحو قول الشاعر

ياشقرا يا غِنيّة — غنّاها الطير

احْرَمتيني من الحنيّة — وشمّتّي الغير

طلّي طلّة سحريّة — وْشِعّي بالنّور

وْخَلّي البَسمة سِحريّة — بْكاسة بَنّور

وْنَفحاتك العطريّة — مَرْج مْنِ زهور

([1]) خمر العجين ،ص 113.

([2]) لسان العرب مادة (طنن)

([3]) لسان العرب ، مادة (غنن)

([4]) لسان العرب ،مادة (رنن)

وْمِثْلك شَمْسِ الحُرّيّة طلت بالخير (1)

نرى في هذه الأبيات سيادة حرف الراء ،الذي تعمّد الشاعر استعماله لما لهذا الصوت من قوة،فهو يتفرد عن باقي الحروف بصفة التكرير الصوتي، والراء"حرف شديد يجري فيه الصوت لتكريره وانحرافه إلى اللام [2] وقيل أيضا "الراء إذا تكلمت بها أخرجت كأنها مضاعفة ، والوقف يزيدها إيضاحا والمقصود بذلك هو تكرار اهتزازات اللسان في أثناء النطق به[3]

مثال آخر:

المْثَمّن نَغماتُه كْثار وْطَعْمُه أَحلى مْنِ السُّكر
وْلَمّا نْغَنّي مْنِ الأَشْعار مَحسوبَك رَحْ يِتْمَخْتَر
وْلَو في مِنْبَر لِلأَشْعار ما في قَدّي عَالمِنْبَر
وْصوتي بِسْحِر للحُضّار لمّا بَتْغَنّى الأَلْحان (4)

ومن الشعراء من ركز على حرف الراء ليكون حرفاً للقافية ويكرر في سياق البيت أيضاً وذلك لأن حرف الراء حرف تكراري، يعطي وضوحا في النطق، كما أن للشدة دورا كبيرا ، وهو الوضوح والتأكيد ...مثال التركيز على حرف الراء:

شوفِ النَّحِل شو جدّ تيملّي القفير هدّى عَ زهرة وراح عازهرة يطير
عاقَلْبها لو فات قَرْمه ما قّرَم بيشيل منها بْإبرتو الخير الوفير
ولو طار عنها حْفاف ورْقة ما شرَم حافظ عليها، وعاحلاها وعالعبير
ومثل النحل تيصير قَدْرَك مُحترم جِدّ السّعي وعامنهج النَّحلات سير
ومِن مَنهج الزّهرات إتعلم كَرَم متل الغني إفتح ديوانك للفقير
ثنيناتهن كل مين في خيّو انغَرَم نحل الكرامة، تخلّدو، وزهر النضير
عالنّاس لو كشّرت أو بوزَك برَم سَبّوك حتى لو كنِت ابن الأمير
ولو قلت عن حالك ذكي وانّك هَرَم عدّوك مِتْهوَّر، غَبي ويِمكِن حَقير
أما اللي صاين حرمتو زي الحرم وعايش عزيز النّفس ولْسانو قَصير

([1]) صبيحات ،إبراهيم :ساق الله.ص83.

([2])أنيس ،إبراهيم:الأصوات اللغوية.مكتبة أنجلو المصرية،1981،ص218

([3])الجاحظ :البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون ،التأليف والترجمة والنشر القاهرة 1968،ص15

([4]) صبيحات ، إبراهيم . ساق الله . ص 83

ولو يغلَط شْفافو على السانو فرم وشو بيْستِحي ، وبيبلع الرّيق المرير
ومِن قلْب غيرو ببسمتو يشيل الوَرَم ومن دون غاية ، لو حدا احتاجو بِغير
ونَفْسو عن الزَّلة وعنِ محرّم حَرَم عن طيب خاطر عن نقا قلب وضمير
بيعيش فارِض إحترامو عالدَّني ولو مات، قالو ماحدا قَدّو كبير (1)

فالكلمات (قرم ، شرم، محترم ، كرم ، انغرم ، برم ، هرم ، الحرم ، فرم ، ورم ،) جميعها ختمت بالراء والميم ، حيث يحمل حرف الراء صفة التكرار ليأتي حرف الميم بعده ليوقف هذا التكرار فجأة مما يدل على أن الشاعر يعطي توجيهاته الحازمة ونصائحه الجادة ، وفي الكلمات (القفير ، يطير ، الوفير ، العبير ، سير ، الفقير ، النضير ، الأمير ، حقير ، قصير ، المرير، بغير ، ضمير ، كبير) كلها كلمات انتهت بحرف الراء مسبوقا بحرف المد (الياء) مما يسمح للشاعر بإعطاء نفسه قسطا من الراحة ، وأخذ نفسا عميقا لاتساع مساحة الصوت.

7.إيقاع الأصوات الانفجارية:

من نار بُعْدَك ظَل قَلبي يحترِق خَلْني بِحالي واتَّقي فيّ الِكبَر
مَجْنون ليلى إنكوى بْنار العِشِق من حبها تامات طَقّ مْنِ القَهِر
وتريدني الله هداكم التَحِق في قيس في مَجنون واتْحَدّى القدر (2)

نلاحظ في الأبيات السابقة تكرار الحروف الانفجارية مثل القاف والكاف والتاء والدال وهذه الحروف حروف انفجارية يُحتبس النفَس برهة لينفجر بلفظها لذا توحي بالجدية واللوم وتوضيح الموقف، وكون حرف القاف حرفا مفخما فهذا يجعل الشاعر يعبر عن غله وقهره

ثالثا_ إيقاع التكرار:

لغة:

" لقيت ظاهرة التكرار تعاريف لغوية متقاربة، نذكر منها ما ورد في لسان العر ب: التكرار بفتح التاء : الترداد الترجيع م نكرّ يكر كرّا وتكرارا ، والكر الرجوع عْلى الشيء ومنه التكرار، و كرر الشيء وكرره أعاده مرة بعد أخرى، ويقال كررت عليهالحديث إذرددته عليه".[3]

([1]) فخر الدين ، يوسف : جحر البد . ص21–22.

([2]) أبو عيسى، هشام: خمر العجين. ص 97

([3]) لسان العرب مادة (كور).

أما اصطلاحا:

أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه ،سواء أكان اللفظ متّفق المعنى أو مختلفا ،أو يأتي بمعنى ثم يعيده وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني ، فإن كان متّحد الألفاظ والمعاني ، فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس ،وكذلك إذا كان المعنى متّحدا ،وإن كان اللفظان متّفقيْن والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنييْن المختلفيْن[1]

فللتكرار ظاهرة تمنح جمالية مضافة للنص الشعري لما يحمله من دلالة ونغم حيث تكرر الكلمة في نطاق ضيق للبيت لتسيطر على مشاعر المتلقي بتموقعها الذي يخالف التوقع، ولا يخضع غالباً إلا لنفسية صاحبه.. هناك تكرارللحرف ، وآخر للكلمة ، وأيضا للجملة .

ويستطيع التكرار أن يغني الم غى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة ، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه ، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة . ([2])

إن أسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية ، إنه في الشعر مثله في لغة الكلام ، يستطيع أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ، ويستخدمه في موضعه. والقاعدة الأولية في التكرار ، أن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام ، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل إلى قبولها ، كما أنه لا بد أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموما. ([3]) ، فالتكرار أحد العناصر التي تضفي جمالا على النص ، فهو يعكس جانبا من الموقف النفسي والانفعالي مما يساعدنا في فهم النص سواء أكان مكتوبا أو محكيا ،ونرى التكرار في حياتنا اليومية كتعاقب الليل والنهار ، وكذلك الفصول الأربعة وغيرها

إن التكرار المستثمر شعرياً يتوقف نجاحه على مدى الوعي الشعري الذي يتحكم في استخدامه واستثثاره بنصيب وافر من التشكيل، فهو يمكن أن يحيي الكلمة وأن يميتها في الوقت عينه، لأن التكرار يمثل في حقيقته نقطة توقف تهدد طغيان الإيقاع، إذ تنتفخ الكلمة وتسمر الانتباه مما يبعث على الخشية من سيطرة التكرار الآلي الذي يعطل الوعي، إذ يعطي الكلمة وزناً

([1])ابن الأثير، ضياء الدين:المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر .تحقيق :محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى ، بيروت ، المكتب العصرية ،ج2، 1875،ص137.

([2]) الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. منشورات مكتبة النهضة، 1967م، ص 230.

([3]) المرجع السابق. ص 231.

في البداية ويجعل الوعي يتوقف عندها، ثم ما يلبث أن يفقدها وزنها كأنها لم تكن، لتعود هيمنة الإيقاع وجمود الحركة على الفضاء الموسيقي للقصيدة[1].

وقد جاءتنا الفترة التي تعقب الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أساليب التعبير الشعري ، وكان التكرار أحد هذه الأساليب ، فنرى بروزا يلفت النظر ، وراح شعرنا المعاصر يتكئ إليه اتكاء يبلغ أحيانا حدودا متطرفة .إن أبسط قاعدة نستطيع أن نصوغها بالاستقراء ونستفيد منها هي أن التكرار في حقيقته يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ، ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويعلل نفسية كاتبه.[2]

مثال على التكرار:

منه قول الشاعر:

إذا صَدَفْ وْعلى كَرْمِك (هدينا) أَشْهى الفاكْهة تِكْرَم (هدينا)

لإنه قال في كْتابو (هادينا) مِنْ جِنْس العَمَل خَلِّي الثَّواب (هدينا) (1)

الشاهد (هدينا) أي وقفنا على أشجار الكرم ، أما (هدينا) الثانية فهي تعني هدية ومكافأة ، وفي الشطر الثالث (هدينا) المقصود هو الله جل جلاله، جاء صوت الغنة النون منتهيا بحرف المد الألف مما يبرز الإيقاع الداخلي ، ويحدث تناغما يتيح للشاعر مدّ صوته وتفريغ كبته :

أشكال التكرار :

1 -التكرار الاستهلالي :

يهدف التكرار الاستهلالي في المقام الأول إلى الضغط على حالة لغوية واحدة ، وكيدها مرات عدة بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين : إيقاعي ودلالي " [3]

كقول الشاعر:

بَلَّشْ ربيع الشّام والشَّهْبا حَلَب وظَلّوا حلو ظَلّوا الرَّبيع البعرفو

والشّام ظَلّت صامْدة والله وَهب إلْها النَّصر حلوينها عم بِحْتَفوا

والشّام إلْنا والنَّصر إلنا انْكتب عالأرْض نِحنا الباقين اتصرّفوا (1)

---

(1)غاتشف ،غيورغي :الوعي والفن. ترجمة نوفل نيوف ،عالم المعرفة،1990 ص78.

(2)الملائكة، نازك : قضايا الشعر المعاصر . ص 242.

(3)عبيد ، محمد صابر :القصيدة العربية الحديثة . ص 193

جاءت هذه الأبيات في مطلع القصيدة ، وجاء تكراره لكلمة (شام) في مقدمة الأبيات توكيدا دلاليا على حب الشاعر وانتمائه والعلاقة الحميمة التي تربطه بها، والشوق والحنين لها. فكلمة شام في صدر البيت الأول تعني شام الأصالة والعراقة ، شام عنوان الخير، أما في صدر البيت الثاني فجاءت شام المستهدفة والصامدة في وجه الأعداء ،والشام الثالثة هي شام الوحدة والعروبة.

تكرار الجملة له تأثير كبير على هيكل القصيدة ووحدة بنائها، إذ يلجأ الشاعر إلى اختيار جمل وعبارات يستهل بها ، ممايتيح للقارئ التمعن ، ويمنحه القدرة على تتبع الأفكار والصور والمعاني .ولكن عند تكراره لجملة كاملة ، يقيِّد نفسه بقيود بحيث يصعب عليه خلق فكرة جديدة مختلفة عن سابقتها ، لأن التكرار يحدد الفكرة فلا يستطيع التوسع فيها كثيرا. لذا إن تكرار الكلمة الواحدة ، تتيح للشاعر فرصا ومساحة أكبر لإيصال ما يريد إيصاله .

مثال على تكرار الجملة:

واجِبْ علينا نِحْفَظ الجيرة حِلوة صباح الخير مِنْ جارك

واجِب علينا نِحفظ الجيرة بالأمانة بس....بتعمر ديارك

الله يديم الجار لَجاره والكُل يِتفاخر بجيرتنا

الله يديم الجار لجاره بْحُسْن الجِوار دامت محبتنا ([2])

نلاحظ تكرار العبارتين " واجب علينا نحفظ الجيرة" و " الله يديم الجار لجاره" للتأكيد على حقوق الجيرة التي نص عليها ديننا الحنيف ، إذ قال عليه السلام : "مازال جبريل يوصيني بالجار ، حتى سيورثه "ظننت أنه، وكما قال المثل الشعبي " جارك القريب ولا أخوك البعيد "حيث خصَّ جمهوره بالنصيحة ، ودعاهم إلى الحفاظ على الجار والعلاقة الطيبة معه، وهذه العلاقة هي واجبة وليس اختياراً، ونراه بالعبارة الثانية يتمنى دوام المحبة بين الجيران ليلفت انتباه السامع ويؤثر فيه ، فهذا النوع من التكرار يحتاج إلى جهد كبير من الشاعر حتى يتمكن من إتمام فكرته.

([1])أبو عيسى ، هشام : الخير بالجايات. مطبعة السلام ، 2014، ص59–60.

([2]) المِعلي، أبو عصام: خفق السنديان ورائحة الزعتر. تحقيق محمد احمد هيبي كابول، 2005،ص133.

2_التكرار الدائري :

كقول الشاعر أيضاً :

وين اسافر

وانتو مِنّي

مِثل روحي

في الجَسَد

وانتو أَهلي

وانتو رَبْعي

وانتو لي

وين اسافر

وانتو روحي

وانتو في دَمّي

مشاعِر ([1])

يؤكد الشاعر بقصيدته ، وبتكراره لكلمة (انتو) على أحبته ، فلا يستطيع السفر لأنه لا يقدر على فراقهم فيؤكد مرات عدة على اعتزازه وحبه لهم ، فوصفهم بأغلى ما يملك ...الروح والدم والجسد.

فنلاحظ أن للتكرار علاقة بظروف الكاتب وحالته النفسية ، والبيئة المحيطة به .

تكرار الجملة .

المقدمة	الخاتمة
وين مسافر	**وين مسافر**
انتو روحي	**انتو روحي**
انتو مني	**انتو في دمي**

([1]) حافظ، موسى: تعب السنين. ص 21.

3_التكرار الختامي:

يؤدي التكرار الختامي دورا شعريا مقاربا للتكرار الاستهلالي ، من حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة ، غير أنه ينحو منحًى مختلفا من حيث منح القصيدة تكثيفاً دلالياً وإيقاعياً يتمركز في خاتمة القصيدة [1]

نحو قول الشاعرفي قصيدة بعنوان : دمعك جرى:

دَمعَك جرى
والدَّم غطَّى المَنْطقة
وساعات في عمري
من الدُّنيا بقى
بِحتار عقلي
كل ما ودّي بريد
بجروح
جُوّات الفُؤاد موثّقة
رُوح يَبني
وجيش هالعُدوان
صيد
ربّيتك وْعِنْدي
بِتَربِيتَك ثِقة
سافِر يا ابْني
بَس ارْجَعلي شَهيد
بْجَنّة الرَّحمن
يوم المُلْتَقى
روح يا ابني
سافر يا ابني
ارجعلي شهيد
جنة الرحمن

([1]) عبيد ، محمد صابر : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. ط1، دار غيداء، 2016، ص197

يوم الملتقى[1]

يتحدث الشاعر في قصيدته عن الموت والشهادة ، حيث يبدأ بالبكاء ، ووصف المشهد ،الرحيل، وعلى الرغم من صعوبة فقدان الابن ،إلا أن الشاعر يقدمه هدية وفداءً للوطن الغالي ، فقد أنشأ أبناءه على حب التضحية من أجل نيل الحرية، فالشهادة وجنات الخلد هي ماتمناها الشاعر لابنه .

تدل العبارات السابقة على الموت والنهاية ،فالشاعر هنا يهب ابنه للوطن ، هكذا ربّى الشاعر ابنه على النضال ، والدفاع عن الوطن ، ورد العدوان ، حتى يكون في نهاية المطاف شهيدا فدا الوطن .

4_التكرار المتدرج (الهرمي):

"يعد التكرار الهرمي أحد أهم أنواع التكرار فنية، لما يحتاجه من قدرات شعرية تستلزم بناء شكلياً على شيء من التعقيد، يفضي إلى نتائج شعرية مهمة، يقف في مقدمتها الإسهام الكبير في تطور إيقاعية القصيدة وتعميق طاقاتها الموسيقية.ويخضع هذا التكرار ضرورة إلى هندسة تتبع أساساً من طبيعة تجربة القصيدة وما تفرضه من صيغة تكرارية تتلاءم مع واقعها وخصوصيتها" [2] وسبب تسمية هذا النوع بهذا الاسم هو طبيعة بنائه وتسلسله ، فهو كالبناء يُبنى حجرا حجرا ، وبطريقة هندسية متناسقة، لتخرج القصيدة بثوبها المتناسق.

نحو قول الشاعر في قصيدة : اسألت قلبي من زمان

اسْأَلِت قَلبي مِن زمان
مين علَّمني الصبر
في ناس تِمشي ع الوَرِد
وفي ناس تمشي ع الجمِر
وفي ناس تمشي ع الكَرامة
وتِحترِم حقّ الدَّخيل
في ناس قِنِّيّة عُطُر
وفي ناس قِنيّة خمر
في ناس أَشْبه في الهوا

([1])حافظ، موسى:تعب السنين . ص285.

([2])عبيد ، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية . ص 231.

كيف مالت الدِنيا تميل
في ناس بِتْصلّي صلاة
الله مِنْ قَبِل الفِجِر
إتْقَدِّر الشَّب الطَّري
وِتْقَدِّر الشِّيخ الجَليل
وفي ناس تِدعي رَبّها
وتْنام في حِلو الذَّكر
في ناس ماتت في الحياة
في ناس عاشت في القبر[1]

بدأ الشاعر حديثه عن أنواع الناس بالصورة الحركية ، إذ منهم من يمشي على الورد ، ومنهم من يمشي على الجمر ، ومنهم من داس كرامته ومشى ، فنرى بالمشهد الأول صورة حركية ، بينما نرى المشهد الثاني في وصف الناس جاء مغايرا ، إذ جاءت الصورة في حالة سكون تام ، وذلك حين قال (في ناس قنية عطر) ، (وفي ناس قنية خمر)،هنا يصف حالة من السكون والركود التام ، ويصفهم في المشهد الثالث بالحركة التائهة التي ليس لها وجهة تتجه إليها ، فهي متأرجحة كالهواء، ويعود بنا الشاعر في نهاية القصيدة لمركز السكون حين قال (في ناس ماتت في الحياة)، أولئك الناس الذين يمرون عن الدنيا دون ترك بصمة تذكرنا بهم ، فوجودهم وعدمه سواء .فهذا التكرار المتدرج أعطى للقصيدة تناسقا معينا ، مما يجعلها سهلة الفهم .

وهذا الجدول يوضح ذلك :

مركز حركة	**في ناس تمشي ع الورد**	**في ناس تمشي ع الجمر**	**في ناس تمشي ع الكرامة**	
مركز سكون	**في ناس قنية عطر**	**في ناس قنية خمر**		
مركز حركة	**في ناس أشبه في الهوا**	**في ناس بتصلي صلاة**		
مركز سكون	**في ناس ماتت في الحياة**			

[1]حافظ ، موسى : تعب السنين، 34

5_تكرار اللازمة:

"يقوم تكرار اللازمة على انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية، تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محوراً أساساً ومركزياً من محاور القصيدة.

يتكرر هذا السطر أو الجملة بين فترة وأخرى على شكل فواصل تخضع في طولها وقصرها إلى طبيعة تجربة القصيدة من جهة، وإلى درجة تأثير اللازمة في بنية القصيدة من جهة أخرى. وقد تتعدد وظائف هذا التكرار حسب الحاجة إليها وحسب قدرتها على الأداء والتأثير. [1]

نحو قول الشاعر:

بْحِبِّك بْحِبِّك ياحياتي ياسمر عاقَدّ مَ النِّجْمات بِتْحِب القَمَر

وعا قَدّ مَ النَّحلات بِتْحِب الزُّهور وعاقَدّ مَ البَحَّار بِيْحِب البَحَر

بحبك بحبك يا حياتي يا سمر

عا قَد مَ الضِّفات بتحب النُّهور وعا قد م السَّكران بيحب السُّكُر

وعا قد م الأشْجار بتحب الطيور وعا قد م الأغصان بتحب الثَّمَر

بحبك بحبك يا حياتي يا سمر

عا قد م الأَفْراح عمْ تِنبُع سُرور وعا قد م الأيَّام لُعْبِتْها القَدَر

وعاقد مَ شْفاف الفَجِر بِتْسيل نور وعا قد مِ الحِلوين بِيحبوا السَّهر

بحبك بحبك يا حياتي يا سمر

عاقد م الأزْهار عم تُذْرُف عُطور وعا قد ما طَلُّوا على الدِّنيا بَشَر

وعا قد ما الأقْلام عَمْ تِروي السُّطور وعا قد م الإعْلام أخْباروا نشَر

بحبك بحبك يا حياتي يا سمر [2]

نرى الشاعر في قصيدته الغزلية هذه قد كرر لازمة (بحبك بحبك يا حياتي يا سمر) للتأكيد على كمية الحب ومخزونه لها ، إذ حرص على التعبير عن مدى حبه باستخدامه أسلوب المقارنة أي مقارنة هذا الحب الكبير مع ثنائيات طبيعية تحمل كمية وفيرة من الحب .

([1])عبيد ، محمد صابر:القصيدة العربية الحديثة .ص212

([2])يعاقبة، نجيب : قصيد المحكي ومحاكاة الفصيح . ص32.

6_التكرار التراكمي: "يتحدد التكرار التراكمي في القصيدة الحديثة بفكرة خضوع لغة القصيدة بواقعها الملفوظ إلى تكرار مجموعة من المفردات سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء، وتكرارا غير منظم، لا يخضع لقاعدة معينة سوى لوظيفة كل تكرار وأثره في صياغة مستوى دلالي وإيقاعي محدد، ودرجة اتساقه وتفاعله مع التكرارات الأخرى التي تتراكم في القصيدة بخطوط تتباين في طولها وقصرها "[1]فنرى هذا التكرار غير المنظم يخلق إيقاعا منظما وجاذبا.

نحو قول الشاعر:

يَمّي بْصَوْتِك بَسْمَع نَغْمِة
بْتِنْعِش قلبي
يَمّي بِحُبِّك بَحْمِل شمعة
تنوِّر دربي
انتي يمّي بَسمة عُمري
انتي حُبّي
انتي النِّعمة وانتي الطّيب
بأَرْضو الخِصْبة
انتي الحُب الصّادِق يمي
انتي البَسمة
انتي القَلْب الطّاهر يَمّي
أَجْمَل صورة بكلّ الدُّنيا
انت يا امّي أَجْمَل نَغمة
لولا وجودِك كان الحُب
وتِبْقى عيونِك
أَجْمل نَغمة وأجْمَل كلمة . [2]

إن التكرار الأول الذي شغل مساحة لافتة من تراكمية التكرار في القصيدة هو كلمة (انتي)، التي تكررت على شكل لازمة ست مرات، ابتداء من عنوان القصيدة حتى خاتمتها، فاقتران الضمير (أنت) بألفاظ محددة يدل على إثبات الدلالات للأم دون غيرها ، وبذلك فرضت نسقاً إيقاعياً موحداً احتوى بقية النظم الإيقاعية المتولدة عن التكرارات الأخرى في القصيدة، كما

([1])عبيد ، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 219.

(2)حافظ ، موسى : تعب السنين .ص262

فرضت نسقاً دلالياً أيضاً، إذ إن كل التكرارات الأخرى وبغض النظر عن مستوى تراكميتها تعمل دلالياً في دائرته ولا تكاد تخرج عنه.وبهذا فإن التراكم التكراري في القصيدة كان يعمل إيقاعياً ودلالياً ضمن مناخ واحد، وبأداء متناسق يفضي إلى نتائج موحدة.

رابعا:إيقاع الجناس:

يعتمد الشعر في بعض الألوان الزجلية الشعبية اعتماداً كبيراً على الجناس ، فنجد الشعراء الشعبيين يبدعون في إبراز القوافي المتجانسة في قصائدهم حتى أن السامع للوهلة الأولى يعتقد أن الشاعر يكرر القوافي بالمعنى نفسه في قصيدته ، ولكن بعد تأمل معناها ، يجد أن هناك بلاغة في إيجاد اللفظ نفسه وبمعنى مختلف ، لذلك قلما نجد قصيدة لشاعر متمكن لا يضفي عليها الجناس إيقاعا.

القيمة الإيقاعية للجناس:

"والكلمات المتجانسة والمرتبة ترتيباً خاصاً في الشعر تشكل قاعدة إيقاعية مهمة في تصوير التجربة الشعرية ، أو المعنى الأعمق للشعر ، فلا يمكن أن تكون مجرد بنية خارجية يمكن للشعر أن يستغني عنها"[1]. أي أنها تعطي للقصيدة قيمة جمالية ، وجرسا موسيقيا ، مما يجعل المتلقي في حالة تركيز عالية واهتمام بالشعر والشاعر ، لأن الجناس يحتاج إلى ثقافة عالية وإلمام بالمعاني حتى يتمكن الشاعر من وضعه بقوالبه الصحيحة التي تعكس علمه وثقافته .

ومن أبرز الظواهر الإيقاعية للجناس أن يكون الحرفان المختلفان منتميْن إلى عائلة صوتية متجانسة في ملامحها الصوتية، نحو عائلة الأصوات الرنانة أو المائعة التي تجري تبادل بينها، وهي اللام والميم والنون والراء، وهي أصوات مجهورة مائعة، ذات وضوح سمعي"[2]

يستعمل الجناس في العتابا والميجنا أكثر من غيرها، إذ تتكون كل منهما من أربعة أشطر، الثلاثة الأولى منها تنتهي بالجناس والشطر الرابع ينتهي بباء ساكنة مسبوقة بألف ممدودة في العتابا والف ممدودة مسبوقة بنون الميجنا.

فالعتابا مثلاً :

إذا شافَك ابِن يَعْقوب بِمْعِن النَّظَر ويْقول يا خَلّاق يَمُعين

ذَبْحَتْني بِطَرْف اللّحظ يَمعين وْهُدُبْ بِجْرَح مِثِل جُنْح الغراب (3)

([1]) الرباعي، عبد القادر: البديع الشعري بين الصنعة والخيال. مجلة أبحاث اليرموك، سلسة الآداب واللغويات، المجلد الثالث، العدد الثاني 1985، ص38.

([2]) النوري، محمد جواد: في التطور الصوتي. مجلة النجاح للابحاث م2 ع5، 1190، ص124.

([3]) بحسون، عبد الكريم : ديوان الزجل . دار ومكتبة الهلال، بيروت ، 1998 ، ص 224 .

الميجنا مثال عليها:

يا مَن جْبينِك في إلو لَمْعة وبَريق عنْ طيب خاطِر دَمّي مِن أَجْلِك بَريق

التقينا عَ دَرْبِ العين وْهي تِحْمِل بْريق أَوْقَفْتَها وْشِرْبَت وْقالَت لي هَنا (1)

الأشكال الإيقاعية للجناس :

1_إيقاع الجناس المضارع :

سمي مضارعا ؛ لأن الحرفين المختلفين متضارعان أي متشابهان ، أومتماثلان في المخرج وهو ما اختلف بحرف، وحرف الاختلاف مشابه لمخالفه في المخرج وهو إما أن يكون أولاً، أو وسطاً ، أو آخراً .ويأتي على أنواع وهي[2]

أ_إيقاع التفخيم .

كقول الشاعر:

الكَريم يْلاقي الضِّيف أهْلا وسهلا بْشِتا وْصيف

خَوِّل أَوْلادَك للسِّيف تِنْجِبْ مِثْل ما أَنْجَب (3)

الشاهد بين ضيف ، صيف ،فالاسم الأول حرفه الأول الضاد وهو حرف أسناني لثوي وانفجاري مجهور كما أنه مفخم، وحرف الصاد في الاسم الثاني هو حرف أسناني لثوي مفخم أيضاً لكنه احتكاكي مهموس ، ولذلك وفر إيقاع التفخيم نغمتين صوتيتين مختلفتين (الجهر والهمس).

ونحو

يَغَزال الشَّارِد تِنْحَب مْحَبّة مِسْك بْنَسْمِة ريح

إلْ غَزَلَك شاعِر مِن هَب الرّيح بْيدّعْثَر ويطيح

بَلِّغْني عَن إِبْن وأَب الإبن ببَطْن البيّ يصيح (4)

([1]) ابو فرحة ، محمد مرعي: حصاد السنين . ص 93 .

([2])الهاشمي ، أحمد : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع . ط7 ، مركز النشر التابع للمكتب الإسلامي ، ص400

([3]) يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني . ص 245 .

([4]) شعبان ،مثنى : أخت القمر . ص87.

الجناس وقع بين كلمتي (يطيح) و (يصيح) فنرى أن حرفي الطاء والصاد، كلاهما مفخمان، فالطاء من الحروف الانفجارية وهو أيضا حرف أسناني لثوي مجهور، بينماحرف الصاد يحمل الصفات نفسها إلا أنه مهموس وصفيري وليس مجهورا

ب-إيقاع الاحتكاك :

نحو قول الشاعر:

إنْ كان مِنْ غَرْب النَّهِر أوْ شَرْق كُنّا هَدَفْهُم كُلّنا لا فَرْق

قَصَدوا بْحِقِدْهم بِحْرقونا حَرْق بِسْلاح نوعه مْحَرَّم اجْرامي

ففي كلمات (شرق ، فرق ، حرق) ثلاثة أصوات احتكاكية، فصوت الشين في الكلمة الأولى هو حرف احتكاكي ، وحرف الفاء في الكلمة الثانية هو حرف أيضا احتكاكي، وكذلك حرف الحاء .

ما يوم فَلَكي في دُجى الأبْحار حار ومالحَقّ مُهري في سُرى الأَوْعار عار (1)

الشاهد حار ، عار ، بينهما تشابه في المخرج والاختلاف في الحرف الأول. فصوت الحاء في الكلمة الأولى هو حرف حلقي احتكاكي مهموس أما صوت العين فهو كما تقدم حرف حلقي احتكاكي لكنه مجهور.

ومثال آخر من نوع القرادي:

المال إلَكْ شو بْفيد وإنْتَ عَن وَطَنَك بْعيد

عُمْرَك قِصِر ما بِزيد وْصُرِت في صَفّ الكّهال (2)

الشاهد في الكلمات ، بفيد ، بعيد ، بزيد ، فالحروف الفاء ، والعين ، والزاي هي حروف احتكاكية، فالاحتكاك يعني التضييق في المخرج مما يعطي الحرف ارتفاعا في درجته ، وبالتالي يضاعف من يقظة المستمع للمعنى .

([1]) السلفيتي ، راجح: شيخ الشعراء الشعبيين. ص311 .

([2]) الأسدي، سعود : أغاني من الجليل . ص 140 .

ج-:إيقاع الصفير

الصفير :

لغة: "إذا صوّت بفمه وشفتيه، والصفير من الصوت في الدواب إذا سقيت". [1]

اصطلاحا:

هي صفة تنشأ من قوة احتكاك تيار الهواء الخارج من الفم، وبعضهم يقسم الأصوات الصفيرية إلى نوعين: نوع هسيسي يغلب عليه صوت السين، وصوت هشيشي يغلب عليه صوت الشين، ومن الأصوات الهسيسية ،(س، ز، ص) ، ومن الأصوات الهشيشية صوت (ش). [2]

والصفير :حدة الصوت ،كالصوت الخارج من ضغط ثقب .[3]

نحو قول الشاعر في أبيات من (المعنّى):

إمّي بَفْتَخِرْ إنّي وَلَدْها وْحشيشةْ قَلْبْها وفِلْذِة كَبِدْها

أَنا مِنْ أَرْضها بَيْدر حصادي وْكياني غَلتو مِنْها حَصَدها

مُناها أَكبَر وأَحْمِل شهادة وْمُناها بْقوّتي ناطِح أَسَدها

استماتَت تا تأَمّنّلي سَعادة وْحدا بِالكَوْن قَدّي ما سَعَدها

لأَجْلي مُمْكن الدِّنيا تْعادي لَبْوة هايجة بْيُطْرُش زَبَدها

عَطاها رَبَّها حَقِّ السِّيادة على تَعمير أُسْرِتْها وْبَلَدْها

إمّي صَدِرها أَكْبَر عيادة مِن الحُمّى رَجَف قَبْلي جَسَدها (4)

اشتمل الجناس في معظم أبيات القصيدة على الحروف الصفيرية ، فالكلمات (حصادي ، وشهادة ، سعادة ، سيادة) التي تمثل قافية الصدور ، جميعها تضمنت حروفا صفيرية ، وكذلك قافية الأعجاز (حصدها ، أسدها ، سعدها ، زبدها ،جسدها) ، فهذا المستوى العددي من الحروف الصفيرية يوفر إيقاعا صفيريا مميزا على المستويين الأفقي والرأسي للقصيدة ، فالإيقاع الصفيري لا ينفصل عن الحالة النفسية للشاعر إذ إن صوت الصفير ينسجم مع القوة والشعور بالأمان ، فأصوات الطبيعة هي أصوات صفيرية كحفيف الشجر الذي يمنحنا الشعور بالراحة

([1]) لسان العرب ، مادة (ص ف ر)

([2]) الخولي ، محمد علي: معجم علم الأصوات. ط1 ، مطابع الفرزدق التجارية، 1982،ص87

([3]) السماتي ،ابن الطحان: مرشد القارئ إلى تحقيق معالم المقارئ. ط1، مكتبة التابعين،القاهرة ، 2007،ص47.

([4]) فخر الدين ، يوسف: وادي النحل .مطبعة الوادي ،1996 ، ص 36-37

النفسية، فالبناء الصوتي الإيقاعي ينبع من البناء النفسي ، ولعل ملامسة الدلالة المركزية للأبيات المتقدمة تثبت العلاقة التكاملية بين الإيقاع والمعنى ، فالشاعر يتغنى بالأم ويذكر الصفات التي لا يحملها سواها ، فهي الصدر الحنون وقت الشدة ، وبر الأمان واللبؤة التي تحافظ عليك وتفديك بكل ما تملك ، كل ذلك وأكثر جعل الشاعر يستخدم الحروف الصفيرية دون غيرها.

ومن أمثلة الحروف الصفيرية أيضاً، استعمالها للفت نظر السامع للكلام المقال؛ لما فيه من نقد، مثال ذلك بيتين من (المعنّى):

في ناس تَيْشوفوا بْعنيهم بِقْشَعوا وتايسْمَعوا بس بْذنيهم بِسْمَعوا

ذولا برأيي ما بشوفوش الصحيح وما بْسمعوا الشيء الصحيح مهما ادعوا [1]

إن الحروف الصفيرية لها دور أيضاً في وصف الطبيعة وخصوصاً أيام الشتاء.

مثال ذلك من نوع (الشروقي):

فارَق شْباط، وبِنَعْشو انْدَقّ مُسمارو ولبسوا حدادو ثلاثة أيّام آذارو

مِسْتَقرِضات الشِّتا أيّام سَبعة ثْقال عاشكِل هاك السّنة من سْنين ما صارو

الطَقِس بارِد ثَلِج وهَلّ المطر شَلاّل والرّيح طَرْطَشْ عَلينا شْميط أمْطارو [2]

فالشاعر كما رأينا، يأتي شعره ليعبر عما يجول في نفسه من مشاعر سواء كانت هذه المشاعر مشاعر فرح أو حزن أو عسر أو اشتياق للماضي ، وإما أن يأتي شعره لوصف الطبيعة كوصف فصل من الفصول ، فتأتي كلمات الشاعر من واقعه ومما يحيط به. فواقع الشاعر يؤثر فيه ،فتصدق ترجمته كلما صدق تأثره.

د-إيقاع الغنة :

نحو قول الشاعر في بيت (العتابا):

لَقول يمّاي تَتْرُدّي يا (إمّي) عساكِ تِسْمَعي صْراخي يَ (أمّي)

لا تِخْجَل عِنْدَما تِبْصِر يا (أُمّي) المهم تكون مخلص للعرب [1]

([1]) الأسدي، سعود: أغاني من الجليل . ص 152.

([2]) فخر الدين، يوسف: وادي النحل. ص 40 .

الشاهد أمي وتعني الأم (الوالدة) ،وأمي الثانية هي الشعب ويقصد الشاعر الأمة العربية ،أما الثالثة فهي الجاهل غير المتعلم.فجاء الجناس بثلاث كلمات متطابقة في اللفظ ومختلفة في المعنى و تحمل كل كلمة معنى معبراً عن الموقف الذي قيلت فيه ، فحرف الميم كما نعلم هو أحد حروف الغنة التي تحمل في حناياها الصوت الشجي الذي تطرب الأذن لسماعه.
ومثال من (العتابا):

بقلبي زادت العنّات عنّا عمنهم أبعدوا الخلّان عنّا
ي ريتو بعد للخيال عِنا ت نلحقهم علة سور الطّناب (1)

الشاهد (عنّا)الأولى هي اسم مرة من يعنّ، أما الثانية فهي تتكون من جار ومجرور (عن ونحن) بمعنى عندنا ، أما (عنّا) الثالثة جاءت بمعنى الهمة والقوة والفراسة ، فالغنة هنا حتى بعدد حروفها وطريقة كتابتها لم تكن ببعيدة عن كلمة عنّة ، فالعنّة والعناء تحمل معنى الغنة والشجن والحسرة.

2-:إيقاع الجناس اللاحق:

"وهو ما كان الحرفان فيه متباعدين في المخرج ، سواء أكان في أول اللفظ نحو قوله تعالى :("ويل لكل همزة لمزة)[2]، أو في الوسط كقوله تعالى ("ذلكم بما كنتم تفرحون في الأرض بغير الحق وبما كنتم تمرحون)[3]أو في الآخر نحو قوله تعالى (إذا جاءهم أمر من الأمن أو الخوف أذاعوابه)".[4]

أ-إيقاع التفخيم والترقيق:

هي تلك الأصوات التي يصاحب إنتاجها أثر سمعي ناتج عن ارتفاع مؤخرة اللسان قليلا إلى أعلى في اتجاه الطبق ، ثم تتحرك قليلا في اتجاه الجدارالخلفي للحلق ، أو هو صفة صوتية تنتج عن تراجع مؤخرة اللسان ،بحيث يصير فراغ البلعوم الفموي ربع حجمه الطبيعي[5]

([1]) يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني . ص101.

([2])الهمزة: 1.

([3]) غافر :75.

([4]) النساء : 83.

([5])النوري ،محمد جواد:علم الأصوات العربية . منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط1 ،1996 ،ص153

أما الأصوات المرققة :فهي التي تحدث عندما يصاحب إنتاج الصامت ارتفاع مقدم اللسان في اتجاه الغار ، ويطلق على ظاهرة الترقيق هذه مصطلح التغوير . [1]

ومنه قال الشاعر:

تمَنّيت يا سَمْرا مَعايي تُقْعُدي ع صخْرِة الرّاعي وْ قليبي تِسْعَدي

ونْطير لَفوق الغيوم إنتي وأنا وأَصْعَد لَفوق فوق النُّجوم وْتِصعدي(2)

الكلمتان (تسعدي ، تصعدي) في الأولى جاء الصوت المرقق (السين) يتناسب مع كلمة قليبي وهي تصغير قلب فأتى الشاعر بحرف مرقق ولطيف وحنون ، بينما جاء بالصوت المفخم (الصاد) في كلمة تصعدي لأنه أرادها أن تحلق عاليا ما وراء النجوم ، والتحليق والعلو يتناسب مع صفات صوت الصاد المفخم .

2-الجهر والهمس:

نحو قول الشاعر في أبيات من (المعنّى):

زيتونتي يا مْظَلَّلة تْراب الوَطن يا مْوَشَّحة بِالعِزّ في لَحْف الجَبل

يا سحبة الموال ع شفاف الخلود ياحلم أشواق العذارى

يا بسمة الأطفال في ليل الوعود يللي العطايا من كفوفك تنقبل

في كرمك الفلاح غنى للوجود كلمات خلوا الكون يصحى من الخبل(3)

يتغنى الشاعر بزيتون الوطن، الذي يجمعنا تاريخه العريق تحت مظلته ، فهو الأغنية والموال الذي يغنيه الفلسطيني ،هو مكان لقاء الأحبة والعشاق ، الزيتون الذي يدخل السرور على قلوب الأطفال ، ليمنحهم السعادة ، الزيتون الذي يعطي وبلا حدود ودون مقابل ، فرح بها الفلاح وأنشد الأناشيد بعالي صوته ، ليقول للعالم نحن الفلسطينيين ، نحن أصحاب الأرض ، لذا نرى الشاعر أكثر من استعمال حروف الجهر والهمس ، فمثلا الكلمات (العز ،الجبل، وجود ، مظللة ، ليل) حروفها من الأصوات المجهورة التي تتناسب مع العزة والفخر والشموخ والصمود والتحدي والثبات ، وتكاد لاتخلو أية كلمة من كلمات القصيدة من الأصوات المجهورة ،أما الكلمات (شفاف ،سحبة ، أشواق ، لحف) فمعظم حروفها من الأصوات المهموسة المليئة بالرقة والحب والعشق والتي تتناسب مع المناجاة.

([1])النوري ،محمد جواد:علم الأصوات العربية . ص145.

([2])الأسدي ، سعود: أغاني من الجليل . ص165

([3])المرجع السابق . ص 254

وكما في قصيدة قتلني الشوق:

قَتَلْني الشّوق وما خلّيت حيلة عَشان تْعود لي العين الكَحيلة
بَغَنّي عالتّجافي وصيح وَحْدي تعي لي يا بَعِد عيني تَعي لي
تعي ظَلّي بحدّي دون حِدّه تعي لي عايَروني وْلاد جيلي
تعي لِلْحَق يا سمرا أقعدي تعي بيناتنا حِسْبة طويلة
كُنِت قادر لَنَفْسي شوف وَحدة جَميلة تكون لي عَنّك بَديلة
قَطَعْت العَهْد لا ما بْخون عهدي معاكي يا حبيبتنا الجميلة
وَعَدّتك ذاكْرة شو كان وَعدي سِواكي ما يكونلّي حليلة (1)

يناجي الشاعر في هذه الأبيات حبيبته التي أضناه بعدها، ولم يعد قادرا على تحمل هذا البعد، أصبح بعدها وحيدا ،لا يسمع سوى صدى صوته ، وتأكد الشاعر من عدم قدرته على الاستغناء عنها ،أو استبدالها بمحبوبة ثانية ، فقد قطع عهدا على نفسه بالبقاء على حبها ، نلاحظ في هذه الأبيات قد أكثر الشاعر من حروف الهمس التي تعكس المعاناة التي يعانيها ، نتيجة بعده عن المحبوبة .

3-إيقاع جناس القلب

وهو "اختلاف اللفظين في ترتيب الحروف ، ويسميه بعضهم (جناس العكس) . وهذا الجناس يشتمل كل واحد من ركنيه على حروف الآخر دون زيادة ولا نقص، ويخالف أحدهما الآخر في الترتيب".[2]

قال الشاعر :

أنا للصدق بركع ألف ركعة وبقبل ظللني عبده وفقيرو
ولو مايكون صادق إلو رجعة عا بيتو كان بقي فاضي ڤفيرو(3)

وقع جناس القلب بين كلمتي (فقيرو ، قفيرو) إذ تبادل الحرفان موضعيهما ، فجاء حرف الفاء أولا ، والقاف ثانيا ، ومرة أخرى جاء العكس ، إلا أن الكلمتين تحملان معنى يكاد يكون واحداً ، رغم اختلاف شكلها ، فالفقير هو الشخص البسيط الذي لايكاد يملك قوت يومه ، وكلمة

([1])أبو عيسى، هشام :الخير بالجايات . ص49

([2])عتيق، عبد العزيز: علم البديع .ص211.

([3])خوري ، شحادة :حكايتي مع الزجل .ص 130

قفير : يقال قفر جسده من اللحم ، وقفر رأسه من الشعر أي لا شعر فيه ، وقفر الرجل : ذهب طعامه وجاع ، وقفر ماله قفرا : قلّ[1]

وكقول الشاعر أيضا:

أيّه مُناخْ مغّيرو بقدرة ملاك وأيّه حَلاوة شِعِر جايب من سماك

ولولا المَزحِ إلهام في صُبْحو أَجاك بتبكْي نَدَم عا مُستوى الشِّعر بمساك[2]

نلاحظ أن جناس القلب وقع بين (سماك ، و مساك) إذ قُلِب الحرفان الواقعان في أول الكلمة.

وقال أيضا:

نَصَحْتك مش رَحْ تفيد النَّدامة

ودِّع منْبرك عجِّل فراقو

وجَدْ الشعر فينا هدف سامي

وعِنّا خبّر الحاضِر رفاقو[3]

جاء جناس القلب بين (فراقو ، رفاقو) ، فالكلمتان متضادتان من حيث المعنى ، فكلمة فراق: تعني البعد والفرقة والتجافي، بينما كلمة رفاق تعني القرب والصداقة والحميمية والألفة.

ومنه قول الشاعر:

نزِلت بْكفركَنّا عند واحد صَديق مُخْلِص كَريمْ برتاحلو بحقِ وحقيق

وديونْت عندو والشَّرد مثل الحريْق تا كَسْرَت الفيِّة وصُرْت أقدَر أَطيق

وبَعْد العصر قلّي شو رايك يا رفيق نِنْزَل ع هالبُستان في الجوّ الطَّليق

وشُفْت البَلابِل فوقها نِزْلوا فَريق تَيْملوا كاس جديد بالخَمْر العَتيق

وْكُل البلابِل من نداها بِلّ ريق والحال ما بِخْفاش سِكْروا بالرَّحيق [4]

نلاحظ أن كل كلمتين من الكلمات التالية (حريق ، رحيق) و(رفيق ، فريق) حملتا الحروف نفسها ، واتفقتا في عددها. فالكلمتان (حريق ، رحيق) بينهما فرق كبير في الدلالة ، فالأولى تصف الجو والطقس في ذلك الوقت وكأنه حريق يشب في المنطقة من شددة الحرارة ، ولكن بعد

([1])لسان العرب ،مادة (قفر)

([2])خوري ، شحادة :حكايتي مع الزجل. ص135

([3])المرجع السابق. ص137

([4])الأسدي ، سعود:أغاني من الجليل . ص242

وجود محبوبته ، أصبح الجو مختلفا تماما ، حتى الطيور تجمعت فوق رأسها لتستمد الحنان واللطافة منها وكأنها نحات تجمع الرحيق لتصنع عسلها الخالص.
أما الكلمتان (رفيق ، فريق) فهما مشتركتان في جزء من الدلالة ، فالرفيق والصديق المخلص يعوضك عن أشخاص ، ويملأ وقتك وكأنك بين أهلك وأحبتك ، وكذلك كلمة فريق تعني القرب والتكاتف والاتحاد .

-إيقاع الحركات في الجناس المحرف:

ومنه قول الشاعر:

حَبْل الودِ لِسّانا نَصِل في وسوق الفَن بالمَغْنى نصُل في
أمَلْنا كبير في إنا نِصَل في أَقْرَب وقِت لَعيون لِحباب (1)

الشاهد(نَصِل في، نَصُل في) فهو محرف لاختلاف في حركة الصاد،ومركب لأن كل منهما يتركب من كلمتين.المعنى في الكلمة الأولى (نَصِل في) تعني الوصال والتواصل ، أما الثانية (نَصُل في) فتعني نصول ونجول ، والكلمة الثالثة تعني الوصول في موعد معين . كل هذه الكلمات تعبر عن الشجاعة والمودة و الاهتمام ، وهي صفات محببة وقريبة من النفس .

بإسِمْ الله حلَفْت وباسْمِك انتي ياللي عْلى شْفافي بسمة كنتي
طَرَقْت الباب أَدْخُلْ بَس ما كُنْتي ولو! تِتْكَلَّفي تِفتحي الباب (2)

الشاهد بِاسمِكِ انتي،بَسمِة كُنتي، بَسْ ما كُنتي، اختلفت هذه الكلمات بالحركة والمعنى واتفقت في اللفظ وليس بالخط ، تظهر هنا قدرة الشاعر على الإتيان بجملة كاملة تأتي نفسها ثلاث مرات بمعانٍ مختلفة ، مما يذهل السامعين ويدهشهم .

أنا الأيّام قَتلوني بَكّوني ومثل سايح صُرِت أسعى بكوْني
وإذا بَنسى إلي الصاحب بَكونِ مْنِ اللّي يِخْذِل عْهود الصّحاب (3)

الشاهد (بَكوني) من البكاء، وبَكوني جار ومجرور (ب ، كوني) ، و(بَكوني) بكون ،أي أُعدّ، جاء بالياء ليكتمل وزن البيت ويحصل التجانس .

([1]) يعاقبه، نجيب : فرسان الزجل والحداء الفلسطيني ، ص203.
([2]) فخر الدين، يوسف: وادي النحل ، ص 13.
([3]) يعاقبه، نجيب: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني ، ص163.

الفصل الثاني

المستوى الفني

المبحث الأول : الصورة الفنية

الصورة : قديما وحديثا

أولا : تأثير الصورة الفنية على المعنى.

ثانيا : تأثير الصورة الفنية على المتلقي.

أولاً: مفهوم الصورة

1 -في اللغة :

"المصَور: من أسماء الله تعالى، وهو الذي صور جميع الموجودات ورتبها ، فأعط ى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفيدة، يتميز بها على اختلافها وكثرتها ،وتصورت الشيء، توهمت صورته، فتصور لي، والتصاوير: التماثيل، يقال: صورة العقل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"[1].

وقريب من ذلك ما جاء عند الفيروز أبادي والمأخوذ من معاني الصورة في معاجم اللغة أنها تعني الشكل، والنوع والصفة والحقيقة يقول المصنف في البصائر: " الصورة ما ينتقش به الأعيان، ويتميز بها غيرها وذلك ضربان:

الأول: "محسوس يدركه الخاصة دون العامة، بل يدركه الإنسان وكثير من الحيوان/ كصورة الإنسان والفرس والحمار بالمعاينة".

الثاني: "معقول يدركه الخاصة دون العامة، كالصورة التي اختص الإنسان بها من العقل والرواية، والمعاني التي خص بها شيء بشيء"[2]

2- في الاصطلاح:

عرف مصطلح الصورة انتشاراً كبيراً بين البلاغيين والنقاد القدامى والمعاصرين، ومع ذلك لم يتمكنوا من تحديد مفهومها تحديداً دقيقاً، إذ اختلفت الآراء في ذلك وتضاربت ، وسبب هذا الاختلاف هو اختلاف بيئة الشعراء، وتفاوت ثقافاتهم، والعادات والتقاليد التي تحكم الشاعر، والمؤثرات التي يمكن أن تؤثر على عواطف الشاعر ووجدانه ، إلاَ أن جلها اجتمعت على أن الصورة ترتبط بالإبداع الشعري، فالتصوير في الأدب نتيجة لتعاون كل الحواس، وكل الملكات،

([1]) لسان العرب: مادة (صور)

([2])- تاج العروس. مادة (صور)

والشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية "والصورة منهج- فوق المنطق- لبيان حقائق الأشياء"[1].

الصورة من العناصر الأساسية في القصيدة، فيمكن أن يكون من المقبول أن تخلو بعض الأبيات من الصور لكنه من غير المقبول أن تخلو القصيدة كلها من التصوير، لأن ذلك يجعل النص خارج دائرة الشعر، ولا يُعاب النثر إذا خلا من الصورة بقدر ما يعاب الشعر.

ظهرت دلالات متنوعة للصورة ؛ تستعمل لفظة صورة (Image) في أكثر من مجالات المعرفة الإنسانية، وتتخذ في كل منها مفهوما خاصا وسمات مجددة عن الغربيين، "وهذه الدلالات تحصر في خمس" وهي:[2]

الدلالة اللغوية، والدلالة الذهنية، والدلالة النفسية، والدلالة الرمزية، والدلالة البلاغية.

إذاً الصورة هي ما يتشكل في الذهن من تصوّر بتعاون الحواس كلها، واشتراك العواطف لبيان حقائق الأشياء . لذلك نرى قواسم مشتركة عديدة بين المعنى اللغوي والمعني الاصطلاحي.

3_ عند العرب القدامى:

مصطلح الصورة الفنية مصطلح ليس بجديد ، والمطلع على النصوص الأدبية القديمة ،يراها حاضرة في تلك النصوص بكثافة، منهم من عدّها تخييل ، ومنهم من سماها الصورة الشعرية.

حظي مصطلح (الصورة الشعرية) باهتمام الدارسين والنقاد، ذلك " أنّ الصورة الشعرية ركن أساسي من أركان العمل الأدبي، ووسيلة الأديب الأولى التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية، وأداة الناقد المثلى التي يتوسّل بها في الحكم على أصالة الأعمال الأدبية، وصدق التجربة الشعرية".[3]

([1])-انظر ،ناصف، مصطفى :الصورة الأدبية. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط 3 ، بيروت ، لبنان، 1983م ، 9.

([2])- صالح، بشرى موسى:الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ص27.

([3])- خوازم ، خديجة : جماليات الصورة الشعرية في الشعر الشعبي الجزائري. رسالة ماجستير ، إشراف : يوسف العايب، 2014-2015 ، ص3.

فالصورة الشعرية لبّ العمل الشعري الذي يتميّز به، وجوهره الدائم والثابت، بل إنّ ذات الشاعر لتتحقّق موضوعيا في الصورة أكثر ممّا تتحقق في أيّ عنصر آخر من عناصر البناء الشعري، إلا أن هذا، لا يعني أنّها نالت نصيبها من الدراسة واستوفت حقها من التحليل، بل إنّ المصطلح لا يزال غائما عند كثير من النقاد والدارسين، ومردّ هذا إلى طبيعة المصطلح نفسه،9 وارتباطاته، بل وتداخله مع مصطلحات أخرى، مثل (الصورة الأدبية)، و (الصورة الفنية)، و (الصورة البلاغية)، و(الصورة البيانية)، و (الصورة المجازية)... ناهيك عن تشعب مفاهيمه، وتعدّد مقاصده المنبثقة عن المذاهب الأدبية، والمناهجالنقدية المتعددة، وتطوّر الحقول المعرفية التي يتكئ عليها النقد الحديث في تقييمها.[1]

لم يستخدم النقاد العرب القدامى مصطلح الصورة الفنية في كتاباتهم، التي وصلت إلينا، وقد حاول الباحثون من العرب حين بدأ الاهتمام بهذا المصطلح تتبع جذوره، واستخراج ما يمكن أن يكون خصائصه في النقد القديم، علهم بذلك يقعون على سبق لهؤلاء يسجلونه لهم، فيدركون به قصب السبق على نقاد الغرب الذين اهتموا بهذا المصطلح ، فكانت هذه المحاولات بمنزلة دراسات تأصيلية، أثمرت آراء متقاربة أو ما يمكن أن نجعله قرارا مشتركا، ألا وهو إن الصورة الفنية كانت دائما موضع الاعتبار في الحكم على الشاعر، حتى وإن لم ينص عليها في الدراسات النقدية العربية[2].

قدّم النقد العربي القديم عبر قرونه المتعددة مفاهيمه المتميزة التي تكشف عن تصوره الخاص لطبيعة الصورة الفنية وأهميتها ووظيفتها، وأفاد في تكوين هذه المفاهيم من تحليله البلاغي للنصوص الشعرية والقرآنية، كما أفاد من التراث اليوناني السابق عليه[3].

وقد حاول القدماء جاهدين تلمس هذه الجذور من خلال مدلولات عبارات أولئك النقاد، وتحديد بدء استخدام كلمة (الصورة) أو إحدى مرادفاتها أو مشتقاتها، فوصلوا إلى أن الجاحظ (ت255هـ): أول من استخدم هذه الكلمة في نقد الشاعر، وعبارته المشهورة في ذلك... "فإنما

([1]) – قاوي ، عبد الحميد :مقال بعنوان :الصورة الشعرية قديما وحديثا، 2008، ص52 .

([2]) – الجهني، زيد: الصورة الفنية في المفضليات. ط1، مكتبة الملك فهد الوطنية ، المدينة المنورة ،1425هـ،ج1،ص41 .

([3])– عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب. ص8.

الشعر صناعة، وضرب من النسيج وجنس من التصوير" [1]. فالشعر عنده من جنس الفنون التصويرية، كالرسم والنقش وغيرها من الفنون الحسية، ومقتضى هذا التصوير في الشعر يشبه التصوير في الرسم وإن اختلفت الأدوات المستخدمة في كل مهما ، فالرسام يصور باللون والشاعر يصور بالكلمة.

والظاهر أن فكرة التناظر والربط بين الشعر والفنون الحسية التي تعتمد على التصوير كالرسم ، قد استبدت بأذهان النقاد في هذا العصر والذي يليه ، أعني عصر الجاحظ القرن الثالث والقرن الرابع[2].

فالدلالة الفنية مثلا استخدمت مرادفة للدلالة البلاغية في الصورة، وامتدت هذه الدلالة من القرن الثامن عشر ،إلى الوقت الحاضر، وإذا افترضنا أن التصوير مرادف التعبير المجازي تتكون الصورة المفردة في مثل هذه الحالة، في أي شكل مفرد من أشكال الكلام البلاغي، يتضمن مقارنة أو علاقة بين مركبين أو عنصرين أو لنقلْ كل تعبير غير حرفي[3].

الصورة عند المحدثين:

جاء اهتمام النقاد المحدثين بالصّورة الفنية، امتداداً لاهتمام بعض النقاد القدماء بها، ، بمسمى الصورة أو التصوير، أمثال الجاحظ ،وقدامة بن جعفر ، والعسكري ، وعبد القاهر الجرجاني ، كونها عنصراً مهمّا من عناصر العمل الأدبي ، على الرغم من تباين آراء النقاد المحدثين حول موضوع الصورة ، إلا أنّها ظلّت ترتكز بصورة أو بأخرى على مفهوم القدماء لها، من حيث تشكلها من الأنواع البلاغية، كالتشبيه ، والاستعارة ، والكناية .

([1])- الجاحظ :الحيوان .تح: عبد السلام هارون ، ط1 ،مكتبة مصطفى الباني وأولاده ، القاهرة ، مصر، ج3 ، 1948م ، ص: 132.

([2])الجهني ، زيد : الصورة الفنية في المفضليات ،ط1 ، المدينة المنورة ، ج1، 2004 ،ص43

([3])عصفور، جابر: الصورة البيانية في التراث النقدي والبلاغي.ص:17.

وعرفها بعضهم بأنها "أثر الشاعر المفلق الذي يصف المرئيات وصفا يحمل قارئ شعره ما يدري، أيقرأ قصيدة مسطورة أم يشاهد منظرا من مناظر الوجود ؟ والذي يصف الوجدانيات وصفا يخيل للقارئ أنه يناجي نفسه ويحاور ضميره، لا لأنه يقرا قطعة مختارة لشاعر مجيد"[1].

– وعرفت أيضا على أنها "نقل الأشياء الموجودة كما تقع في الحس والشعر والخيال"[2]، فهي في نظره خلق جديد يتشكل داخل النفس.

و"الصورة عنصر جوهري في بناء النص الشعري الحديث، فتحت أمام القصيدة آفاقا جمالية حررتها من أسار التقليدية والمباشرة، وقادتها إلى منابع غنية وعميقة بالإيحاء المتجدد والخيال الخصب"[3].

وقد تباينت المفاهيم والدلالات واختلف النقاد حول التوصيف المناسب للصورة بسبب تعدد الاتجاهات النقدية الحديثة.

و (الصورة خلق المعاني والأفكار المجردة أو الواقع الخارجي من خلال النفس خلقا جديدا لتبرز إلى الوجود مستقلة، عن حيز التجديد المطلق، وتتخذ له هيئة وشكلا يأتي على نمط خاص وتركيب) [4]، ومنهم من قال أن الصورة الشعرية هي إحدى الوسائل الشعورية التي يستخدمها الشعراء في التعبير عما يريدون إيصاله إلى المتلقين، بغية إيقاظ نفوسهم، وإهاجة عواطفهم ووسيلتهم إلى ذلك الصورة التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته معا إلى قراءه وسامعيه[5].

ومن بين التعريفات للصورة الشعرية أيضا أنها "رسم قوامة الكلمات المشحونة متلازميْن هما: رغبة الفنان في أن ينفس عن عاطفته، ورغبته بأن يضع هذا التنفيس في صورة تثير في

([1])–الثبيتي، زيد: الصورة الفنية في المفضليات. ط1،ج1، الجامعة الإسلامية ،1425، ص45

([2])–المرجع نفسه، ص46

([3])–مفتاح، محمد عبد الجليل: نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي. مكتبة الآداب، ط 1، القاهرة، 2007م، ص203.

([4])– الزيات، أحمد حسن: دفاع عن البلاغة.ط2، دار عالم الكتب، القاهرة، 1978م، ص: 435.

([5])– الشايب، أحمد: أصول النقد الأدبي. مكتبة النهضة المصرية، ط10، القاهرة، ص242.

كل مَن يتلقاها نظير عاطفته[1].نرى أن التعريفات السابقة أجمعت على أن الصورة هي نسيج من الخيال وتأتي لتصف الوجدانيات وتنقلها إلينا.

خلاصة ذلك أن الصورة الحديثة من النمط العقلي الإدراكي هي التشكيل الجديد للتصور الذهني المدرك، من قبل الشاعر للأشياء البعيدة والقريبة في طابع فني يعتمد على الذات والطاقة الإبداعية التي تجعل من النص صورة مركبة من صور جزئية متوازنة، جمعها البناء الشعري في تشكيله الخاص، ولم تَعد مجرد عناصر جامدة يذكرها الشاعر من باب الوصف الجزئي وإنما أصبحت : هي البؤرة التي يقوم عليها الشعر والوهج الذي يبلور شعريته وفعاليته في إثارة القارئ[2].

مصادر الصورة:

أما عن مصادر الصورة فهي الخيال، والإدراك ، والحس ، والبصيرة، " فحين تدور في ضمير الشاعر فكرة تلح عليه مصحوبة بعاطفة قوية، فإنه يندفع للتعبير عن هذه المشاعر التي تضغط عليه ضغطا شديدا، فيخفف عن نفسه بنقل إحساسه إلى الآخرين، فيستثير طاقة الخيال، وهي الطاقة التي تجمع عناصر متفرقة بين الذاكرة والعقل، لتصنع منها صورة ، وهذه الصورة هي التي تترجم عاطفة الشاعر وتفصح عنها، وهي تؤثر فينا فتجذبنا إلى الشاعر، نحب ما يحبه، ونكره ما يكرهه، ونعظم ما يعظمه، ونحتقر ما يحتقره ، فالفكرة في الشعر –إذ ن– تختفي وراء العاطفة والخيال " [3]وستقتصر الباحثة على الحديث عن الخيال ، لأنه يشكل عصب الصورة الفنية وفضائلها.

الخيال عصب الصورة الفنية :

لا يخفى أنّ الصورة هي أساس كلّ عملٍ فني، والخيال أساس كل صورة، والصورة ابنة الخيال الشعري الذي يتألف عند الشعراء من قوى داخلية، تفرق العناصر وتنشر المواد، ثم تعيد ترتيبها وتركيبها لتصبها في قالب خاص، حين تريد خلق فن جديد متّحد منسجم، والقيمة الكبرى

([1])– النويهي، محمد: وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي. معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1966، ص27.

([2])– ملاس، مختار: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث. دار البشائر، الجزائر، 2002م، ص174.

([3]) يحياوي، زكية: الصورة الفنية في التجربة الرومانسية. مذكرة شهادة الماجستير،إشراف د.محمد الهادي بوطان، جامعة مولود معمري، تيزي وزر، الجزائر، 2011، ص:10.

للصورة الفنية تكمن في أنّها تعمل على تنظيم التجربة الإنسانيّة الشاملة، للكشف عن المعنى الأعمق الموجود في الخير والجمال من حيث المضمون والمبنى، بطريقة إيحائية[2]

ويستعين الشاعر بالخيال لأن الحقيقة المجردة لا تكفيه للتعبير عن نفسه، كما أنَّ الخيال يتّحد مع الصور لتترجم العاطفة، لذا يستخدم مفهوم الخيال في المصطلح النقدي المعاصر للدلالة على القدرة على الجمع بين الصور وتحقيق الانسجام بين عناصر النص الأدبي.

ومن هنا فإن خصوبة الخيال، وفاعليته تكمنان في قدرته على توليد الصور ، وإنتاجها ؛ والجمع بينهما يحدد قدرة الشاعر على الكشف والإبداع، ومن البديهي "أن يصور الأديب بأسلوبه المراحل المختلفة لانفعاله وإحساسه بالتجربة الشعورية التي يصورها"[1].

"إن الخيال يضاعف المتعة بالشعر،إذ يتحول الشاعر بوساطته من مجاز إلى مجاز، ومن استعارة إلى استعارة، وكأننا نقفز معه في سمائه من أفق إلى أفق، فنشعر بغير قليل من البهجة"[2].

تتكون الصورة الشعرية من الصور التي يستوحيها الشاعر من الطبيعة،فيرسم صورا مختلفة في خياله "فقد كان من الطبيعي أن يوجه الشاعر ليستمد معانيه من التجربة الحسية، بحيث ترتسم صور المحسوسات في خياله،ثم يستطيع خياله أن يقيم ضروب العلاقات بينها، غير أنه في مقدور الشاعر أن يؤيد التجربة المستمدة من عالم الطبيعة بقوة التخيل والملاحظة، والتجربة المستمدة عن طريق الثقافة[3].

تأثير الصورة الفنية على المعنى:

الصورة الفنية عبارة عن جسر لتوصيل المعنى للمتلقي بطريقة غير مألوفة ، تجعل من القارئ شخصا منصتا متمعنا متأملا، و"الصورة الفنية طريقة خاصة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير،

([1]) يحياوي، زكية: الصورة الفنية في التجربة الرومانسية. ص:11.

([2])- ضيف، شوقي: في النقد الأدبي. ط1، دار المعارف،القاهرة، 1966، ص15

([3])- عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الثقافة، بيروت، 1983، ص261-262.

فالصورة تغير من طبيعة المعنى في ذاته، وتغير من طريقة عرضه وكيفية تقديمه، ويمكن أن تخلق معنى لتزيين النص وتجميله.[1]

يجري الأداء الشعري على جودة استخدام اللفظ والجملة الحاملة معنى الفائدة الدلالية عن المحاكاة، لتتآلف الأقوال الشعرية مع الصورة المنقولة، فتكون المعاني مصورة في الألفاظ، يتلقاها السامع، فيتصور وجودها كما سمعها من حيث هي صورة لها وجود في حياة الناس[2].

إن اتحاد الصورة مع المعنى، تعطيه قوة، كما تؤكد حضوره بشكله الصحيح في الأذهان ،فيخلق هذا الاتحاد علاقة حميمة بين الصورة والمعنى والمتلقي، فالقارئ يستحضر الفكرة ، ويتعزز المعنى والفهم السليم عنده بوجود الصورة وتأكيدها على الفكرة . "إنك تتوخى الترتيب في المعاني، وتعمل الفكر هناك، فإذا تم لك ذلك، أتبعتها الألفاظ" [3]. "فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس، وجب أن يكون للفظ الدال عليه أولا في النطق" [4]، "الصورة تمكن المعنى في النفس عن طريق التأثير "[5].

ترتبط الصورة ارتباطا وثيقا بالقصيدة، وتشكل تجسيدا للخيط الشعوري الذي يجمع الصور المتتابعة في خيط شعوري دقيق، ينمو ويتطور ويتدفق مشكلا وحدة فنية متكاملة عمادها الخيط الشعوري الواحد، وتكون هذه الخاصية نتيجة طبيعية للانفعال الواحد الذي ينمو ويتطور في رحم الصور المتتابعة، وكما يحدث في الشريط السينمائي فإن تتابع الصور يسهم في عملية التركيب الجسدي للانفعال.

يميز حازم القرطاجني بين ثلاثة أنواع من المعاني التصويرية الأول تكون شائعة بين كل الناس وهي ما يوجد مرتسما في كل فكر [6]، والثاني "ما يكون ارتسامه في بعض الخواطر دون بعض، ويشترط في تناول الشاعر لهذه المعاني أن يضيف إليها إضافة ما كأن يركب على "المعنى معنى آخر وأن ينقله إلى موضع أحق من الموضع الذي هو فيه، أما النوع الثالث " هو

([1]) فطوم ، مراد حسن: التلقي في النقد العربي.وزارة الثقافة ،دمشق، 2013، ص227.

([2])–دهينة، ابتسام:الصورة الشعرية من التشكيل الجمالي إلى جماليات التخييل. جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر، عدد 10_11، 2012 ص246.

([3])– الجرجاني ، عبد القاهر:دلائل الإعجاز . مطبعة المدني،القاهرة،1992ص8.

([4])–المصدر السابق . ص38.

([5])– عبد الفتاح، صالح: الصورة في شعر بشار بن برد. دار الفكر للنشر،عمان، 1983ص70

([6])– القرطاجني، حازم: منهج البلغاء وسراج الأدباء. دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص192

كل ما ندر من المعاني فلم يوجد له نظير، وهذه هي المرتبة العليا في الشعر من جهة استنباط المعاني، من بلغها فقد بلغ الغاية القصوى في ذلك لأن ذلك يدل على نفاذ خاطره، وتوقد فكره حيث استنبط معنى غريبا واستخرج من مكامن الشعر سرا لطيفا[1].

عد حازم القرطاجني أن المعاني هي موضع تنافس بين شاعر وآخر، وأن تفرد الشاعر باختيار المعاني التي تميزه عن غيره هو أسمى مراتب الشعر.

تتخذ الصورة الشعرية عنده تسميات عديدة منها:

- المحاكيات المعنوية أو طرف منها على أقل تقدير إذ النص السردي هو الآخر يقوم على المحاكيات المعنوية دون أن يكون ذلك صورا شعرية.
- المعنى يحال به على معنى آخر.
- المعنى الثاني.

إن المعاني هي الصور الحاصلة في الأذهان عن أشياء الوجود" [2].

وتأسيسا على ما سبق "هي التعبير باللغة المحسوسة عن المعاني والخواطر والأحاسيس، أو لنقل اللغة الفنية ليست سردا تقريريا للحقائق، أو بثا مباشرا للأفكار، لكنها تجسيد وتمثيل لتلك الأفكار والحقائق في صورة محسوسة يعانيها المتلقي، ويدركها إدراكا حسيا، فيكون لها –من ثم– فعاليتها في نفسه وعميق أثرها في وجدانه [3].

تأثير الصورة على المتلقي:

نرى أن الشاعر الجاهلي حرص أشد الحرص على توطيد علاقته بالمتلقي،تماما كما أقبل المتلقي على تحقيق التواصل معه، فقلما نجد شاعرا جاهليا لم يخاطب متلقياً يوجده في قصيدته، ويطلب منه مشاركته في الهموم والبكاء، أو انتظار المطر، ولم يتوان الشاعر عن تتبع الأساليب الشعرية، التي تزيد المتلقي به تمسكاً [4]، فالاهتمام بالمتلقي وُجد منذ وجد الشعر، فنجد الشاعر

([1]) القرطاجني، حازم: منهج البلغاء وسراج الأدباء. ص 194.

([2])–المرجع السابق.ص18–19.

([3])– طبل،حسن: الصورة البيانية في الموروث البلاغي، ط1،مكتبة الإيمان، المنصورة، 2005، ص15

([4])– محمد، ناجح:الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي.رسالة ماجستير،إشراف د.إحسان الديك،جامعة النجاح الوطنية،2004،ص231.

القديم والحديث،يصب جل اهتمامه، لينسج علاقة وطيدة بينه وبين المتلقي، تجعل من المتلقي قارئا فاعلا يتفاعل مع النص بكل عواطفه ووجدانه

لا شك أن المعايير التي يجب توافرها في الصورة الفنية، وتآلف اللفظ والمعنى وانسجامهما، وتخير الألفاظ والمعاني الحسنة، كل ذلك يخلق نسقا معينا وإيقاعا موسيقيا فيبدو في الصورة الجميلة المقبولة عند الشاعر والسامع معا، القدرة على نقل المرئي والمحسوس نقلا صادقا يلقي في النفس تجاوبا، وقبولا وتصديقا، فيكون جماله في المحاكاة التي أتاحت النقل بمنطق شعري يحملنا إلى الأعمق سراً، إلى الأشد سحراً، إلى معنى الوجود العجيب، إلى الحياة الداخلية المستترة في جوهر الأشياء[1].

يرى بعضهم أن الصورة الفنية تجمع ما بين الشاعر والمتلقي واعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا [2]، من جهة الشاعر أولا ثم المتلقي لتكون الصورة "أبهى وأزين وآنق وأعجب وأحق بأن تستولي على هوى النفس، وتنال الحظ الأوفر من نيل القلوب"[3].

لا تتعلق الصورة عند القرطاجني بالشاعر، بل بما يصنعه قوله الشعري في ذهن المتلقي، وهي أيضا أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل، أو معانيه أو،أسلوبه، أو نظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض [4]. ويعني ذلك أن اللفظة تجعل حواسّ المتلقي كلها حاضرة ، فتزيد من تركيزه وتمعنه وشروده وتخييله ، مما يجعله شريكا بالموقف.

يتميز أي عمل أدبي عن غيره بما يوفره من متعة في ذهن المتلقي، فيستهويه، ويحثه على التواصل والانغماس الكلي فيه، ثم يتوجه نحو المعرفة الدفينة في الذهن فيستنطقها، وتشع لتعطي حقائق التعالق بين حاضر النص وما يثيره فيها،فتبدو العوالق بين يدي القارئ/السامع طافية، وهي التي كانت راسية في دهاليز ذهنه ظنا منه أنه قد نسيها بفعل الزمن، وغياب الدافع

([1])- عساف، ساسين سيمون:الصورة الشعرية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،ط1، 1982، ص14.

([2])- الجرجاني: دلائل الإعجاز. ص 368.

([3])- المصدر نفسه ص52.

([4])- القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص89.

والمثير، تمثل هذه المعارف الطافية العنصر الباطن، ويمثل القول الشعري العنصر الخارجي ليكوّنا معا عناصر الجمال[1].

يرى عز الدين إسماعيل "ضرورة تكاتف الصورة المفردة مع غيرها من الصور في القصيدة في اتجاه إثارة الانفعال في نفس المتلقي، وإذا لم تثره أو أثارت انفعالا مغايرا كانت الصورة ساقطة في نظره[2].

ولا يقتصر دور المتلقي على دفع المبدع للنظم، أو تذوق الأعمال الشعرية، إنما يشارك الشاعر في عملية الإبداع الشعري، عن طريق فك مغالق النص وفهمه العميق،ثم سد الفراغات التي أوجدها الشاعر في نصه، بطرق عدة، كدفع القارئ إلى التأويل، والبحث عن الرموز، وفهم مقاصد الأساليب البلاغية المختلفة، التي يتضمنها النص الشعري[3].

إن عنصر التلقي حاضر دائما، إنه الحكم الذي نتكئ عليه في تناولنا الصورة. فالتلقي يعرض العمل الوصفي للتشتت وللأحكام الانطباعية الذاتية وردود الفعل [4]. فالصورة "تنفذ إلى مخيلة المتلقي،فتنطبع فيها بشكل معين، وهيئة مخصصة، ناقلة إحساس الشاعر تجاه الأشياء، وانفعاله بها، وتفاعله معها[5]، وحتى تكون الصورة حية في النص الأدبي، لها ما لها من مفعول وتأثير، فلا بد لها من خيال يخرجها من النمطية والتقرير والمباشرة، فالخيال هو الذي يحلق بالقارئ في الآفاق الرحبة، ويخلق له دنيا جديدة، وعوامل لا مرئية تخرجه من العزلة والتقوقع[6].

فعملية التلقي في الأصل عمل فني مشترك يسهم فيه صاحب النص بخلاصة التجربة التي عايشها، وتسهم فيه اللغة بدلالاتها الموحية، كما يسهم فيه الدارس أوالمتلقي بخبرته الفنية وذوقه الجمالي .لذلك فإن فهم النص يتطلب من القارئ امتلاك أفق انتظار مرن ومطاوع يساير النص في توجيهه العام حتى لا يسيء فهمه في الوقت الذي يراكم فيه افتراضات تأويلية على امتداد المتواليات السردية،

([1])– دهينة ، ابتسام :الصورة الشعرية من التشكيل الجمالي إلى جماليات التخييل . ص253

([2])–الولى ، محمد:الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي .المركز الثقافي العربي، د . ت، ص181.

([3])– محمد ، ناجح: الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي . ص190.

([4])–الولى ، محمد:الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي.ص138

([5])– وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب. مكتبة لبنان، بيروت،1974،ص237.

([6])– قبايلة، حميد: الصورة البيانية في المدحة النبوية عند حسان بن ثابت . رسالة ماجستير، الجزائر، 2003، 2004، ص4.

التخييل الشعري أو الصورة الفنية يتفق أو يختلف مع ما يدور في خلج القارئ ، وبناءً على ذلك يتم تفاعله معها والغوص في النص أو النفور منه والبعد عنه "التخييل الشعري عملية إيهام موجهة،تهدف إلى إثارة المتلقي عن قصد"[1].

([1])– بودوخة، عيسى:الصورة الفنية في النقد العربي بين القديم والحديث . ع 36،مجلة جامعة الأمير، الجزائر،2016 ،ص211.

المبحث الثاني

-الصورة التشبيهية

أولا: الموقع السياقي للتشبيه.

ثانيا: بلاغة التشبيه.

ثالثا:الاعتراض بين المشبه والمشبه به.

أ-الاعتراض الزمني.

ب- الاعتراض المكاني.

رابعا:التشبيه الحركي.

خامسا: التشبيه اللوني.

سادسا :التشبيه الصوتي.

1-التشبيه لغة:

هو مصدر مشتّق من الفعل شبه، فقد جاء ف ي لسان العرب " الشَبَهُ و الشَبِيه المِثْلُ والجمع أشْبَاه،وأشْبَه الشيء بالشَيء ماثله، وفي المثل (من أشبه أباه فما ظلم) : والتشبيه هو التمثيل. والتشبيه هو "التمثيل والمماثلة ويقال شبهت هذا بهذا تشبيها أي مثّلته به وقيل،معناه يشبه بعضه بعضا[1].

مفهوم التشبيه اصطلاحاً:

التشبيه هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر آخر في وجه أو أكثر من الوجوه،أو في معنى من المعاني و من ذلك ما ورد في بطون أمّهات الكتب البليغة -ألفاظه كالماء في السّلاسة وكالنّسيم في الرّقة وكالعسل في الحلاوة- ويقصدون الكلم، يقول أحدهم : وأمّا التشبيهات فمنها ما يتعلّق الشَبَهُ فيه بالصور والخلق،ومنها مايتعلق الشبه فيه بالانفعال والصفات، وكلا التشبيهين لا يخلو من أن يكون تشبيه الشيء فيه بما هو من نوعه"[2].

إن التشبيه مستودع طرفين مشبها ومشبها به،واشتراكا بينهما من وجه، وافتراقا من وجه آخر"[3]، فنرى أن التشبيه يقوي المعنى، ويثبته في نفس المتلقي، وينقل الصورة من العقل إلى الإحساس.

2-الموقع السياقي للتشبيه:

لا بد من دراسة البيئة اللغوية التي يقع فيها التشبيه ، لا يمكن تحييد هذه البيئة،بل هي عنصر أساسي من مكونات الصورة ، فهي تعطي ثراءً فنياً للصورة،وتتحد مع أركان التشبيه لتعطي الصورة التشبيهية الصادقة والمقنعة، وقد لا تستقيم صحة التشبيه ما لم تستعن بالمكونات اللغوية التي تجاور أو تتقدم أو تعترض التشبيه. والاعتراض بين طرفي التشبيه أحد الاعتبارات

([1])- لسان العرب.مادة (شبه)

([2])- القرطاجني، حازم: منهج البلغاء وسراج الأدباء.ص220

([3])- السكاكي: مفتاح العلوم. دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1987،ص332

اللغوية التي تفرض ذاتها على الصورة، فقد يكون الاعتراض حيزاً مكانياً أو إطاراً زمنياً للصورة التشبيهية، أو وصفاً لأحد الأطراف،يسوّغ تشكيل الصورة[1].

3-بلاغة التشبيه:

هو" أعلى التشابيه بلاغة ومبالغة في آن واحد ،ويأتي على صور متعددة تبعا لموقع المشبه به من الإعراب." ([2])، تنشأ بلاغة التشبيه من أنه ينتقل بك من الشيء نفسه إلى شيء طريف يشبهه،أو صورة بارعة تمثله ، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا قليل الخطورة بالبال ، أو ممتزجا بقليل أو بكثير من الخيال ، كان التشبيه أروع للنفس وأدعى إلى إعجابها واعتزازها.([3])نرى في بلاغة التشبيه قدرة الشاعر على الربط بين المواقف ونقل الحقيقة إلى عالم الخيال .

كقول الشاعر:

والذِّقِن تِشْبه بْيوسِف ابِنْ يعقوب — والعُنُق عُنْق المَها بالبَرّ جفلاني
والصّدِر مَرْجة وَسيعة مَلْعَب الخَيّال — وِزْنود شَمْعات بْعيد راس السَّنة مِشعال
وهاك الأصابِع فِكري بْوَصِفْهُمْ مِحْتار — ظَلّيت مُدّة أسبوع تْبادِل الأفْكار
لوْ قُلت ريشة ربابي تْحرِّك الأَوْتار — يْماشي زَهرة مِنِ الزّهرات فَلْتاني
والخَصِر ضُمي لغيرها الوصف ما لاق — مِنْ حَبَق عامي فيه تْبادَلوا العُشّاق
وَصَوْتِك رَخيم الكأن بُلبل الغرّيد — يلحّن أغاريد مِتِل فنّان ليلة عيد
وكل ما تْكلَّمْتي مِتِل موسى عَقِمّة طور — وكل ما زْعِلْتي جميع النّاس زعلاني (4)

تتحدث هذه الأ بيات عن جمال الموصوف (المحبوبة)ف يشبه ها بيوسف بن يعقوب،المعروف بجماله الأخاذ، و(العنق عنق المها بالبر جفلاني) صورة لجمال مرتبك مذعور من القادم ومما يحيط بها. على الرغم من سعة الصدر والحلم المتمثل بالشخصية التي يبدو أنها كانت مثال للعطاء وسعة الصدر التي تسامح وتعفو (ملعب الخيال) وأكثر من هذا أنها شخصية محبة مؤنسة يطيب الجلوس إليها والتمتع بروحها الفنية العذبة.. (وكل ما زعلت يزعل الجميع لأجلها).إنها شخصية محبوبة بدون شك. وهنا ينقلنا الشاعر بفنية إلى المدلول الحسي من خلال

---

(1) عتيق ، عمر : دراسات أسلوبية في الشعر الأموي. ص193.

([2]) قاسم، محمد وزميله :علوم البلاغة ، المؤسسة الحديثة للكتاب،لبنان ،2003،ص161.

([3]) الجارم، علي وزميله : البلاغة الواضحة. دار المعارف ،2012، ص65.

([4])- بحسون، عبد الكريم: ديوان الزجل. دار ومكتبة الهلال،بيروت،ط1، 1998، ص221

العزف والوتر ، إنه ترابط حركي من غير افتعال يعود بنا إلى المجاز النصي بالصوت المغرد كما البلابل ، ليعود وينقلنا إلى الروحانيات من خلال عصا موسى ، والطور وما تمثله من سحر وابعادحسية متناغمة مع العنق وموضعه من ملامسة العصا كما اعتاد الرعاة حملها ، وعلى هذه يمضي برسم لوحته الفريدة المتميزة بدقة فنية تلامس شغاف قلبه ،وتخيله ليؤكد اهتمامه وتعلقه بها الى حد لم يغفل عن أي جارحة جسدية..(نيالها) ليترك للفكر بضعة كلمات كأن به عاشق للجمال الجسدي .

وكقوله في (المعنّى):

"اسْتَوْطنت في داخلي صورة إلِك لو بالصَّخِرْ كان الصَّخر ذاب وْهِلِك
حتّى عيوني بْتِنحَني لمّا تِجي مِثْل الرَّعيّة بِنْحَنو قْبال المَلِك" (1)

هذان البيتان يشكلان ومضة غزلية باستحضار لظلها الأخّاذ وكأنها الملكة ،وكل من رآها ينحني للجمال..لنأخذ كلمة (استوطن) ونختزلها في كلمة (وطن) وكأن الشاعر يريد أن يقول بأن حبيبته هي الوطن،أو يريد أن يجعل من قلبه وطنا لها ، والحبيبة هي المستوطنة الأحق في امتلاك هذا الوطن (القلب)، وهي صورة شاعرية مجازية،تتحدث عن مدى تعلق الشاعر بحبيبته ، إذ شبه قوة العاطفة بصخر صلب قابل للتفتت بفعل قوة حرارة هذه المشاعر التي تتأجج في داخله لدرجة هلاك الصخر ، فكيف إذا كان هذا قلب من لحم ودم، إنها القوة المستوحاة التي تربط ما بين العنصر الإنساني والطبيعة من حيث العلاقة ما بين الصخر والأرض والوطن ، وإلى ذلك نجده يتماهى بتشبيه محكم مابين انحناء العينين أمام الهالة العاطفية ، والتي أخذنا بها مملكة من العشق متوجة برعية عاشقة لسيدها ، إنها صورة مختزلة مشحونة بالصورة البلاغية وقوة العاطفة التي تربط الشاعر بعشيقته باختزال يؤكد صدق المشاعر وصدق التوجه.

وقوله أيضاً:

ضاعَت بَسْمِتي وما في مَسَرّة وْبِواد المُوت مَطْعوني خْيولي
حتّى الأَرْض صارَت مِثِل جَمْرَة وْمِثْل القوس مَحْني صار طولي

(1)- بحسون، عبد الكريم: ديوان الزجل . ص97.

بَعِد ما كُنْت حَدِّك مِثِل زَهْرة وْكُنْت مْزَيِّن حْزام البُطولة

وْكُنْت بْهيبة الطَّلّات مُهْرة أَصيلَة سَرْجَها زَهْرة حقولي

كُنْتِ بْتِلْمَعي مِثْل المَجرّة وْكُنْتِ العاصْمة وْكُنْتِ الدّولة [1]

ونرى هنا صورة أخرى من الحزن والمرارة يجسدها النص بضياع البسمة واحتراقها فوق لهيب الجمر المتقد المشتعل في قلبه حتى ينوء ظهره من تحمل الوجع فينحني وهو الذي كان يتصف بالقوة والجمال.(مزين الشباب) إنه يراها في تيه وذبول وهي التي كانت قبلته بزهوها تثير الفضول، وصور لنا الأرض وكأنها كائن حي، فقد أصبحت تبدو كجمرة ملتهبة جافة ،يابسة عابسة، حزينة على ما أصابه.

4-الاعتراض بين المشبه والمشبه به:

يسهم هذا الاعتراض بشكل كبير في رسم الصورة ،وإضفاء جو من التشويق على النص ، وهو أحد الاعتبارات اللغوية التي تفرض ذاتها على الصورة ، فقد يكون الاعتراض حيزا مكانيا أو إطارا زمنيا للصورة التشبيهية،أو وصفا لأحد الطرفين، يسوّغ تشكيل الصورة. [2]

أنواع الاعتراض:

أ-الاعتراض الزمني:

هو النسيج اللغوي الذي يحدد الفترة الزمنية التي تتشكل في الصورة التشبيهية، ولولاه ما أصح التشبيه، ولخلت الصورة من جمالها[3]. جاء هذا الاعتراض لبيان معاناة الكاتب ،أو لبيان لبيان قدرة تحمله وتكبده هذا العناء.يكتسب الزمن خصوصية في سياق ما ، فتصبح دلالته ذات أبعاد جديدة.

بْشوفِك بِوجْه الصُّبِح شَمس الطّالعة بَنْدى عليكي سامعة وْمِش سامعة

وْلَمّا تِجيني بْتِفرَحي وِبْتِنْتَي وْعَدَسة عيوني ألف صورة طابعة" [4].

([1])- الجيوسي ،مثقال: أشواك الحناء. ص33.

([2])-عتيق، عمر:دراسة أسلوبية في الشعر الأموي.ص193.

([3])- المرجع السابق. ص193.

([4])- الجيوسي، مثقال : أشواك الحناء .ص95

نرى أن الشاعر قد فصل بين المشبه والمشبه به، فشبه الجملة بوجه الصبح منحت الصورة الغزلية بعدا جماليا، فهو يرى الشمس _وقت شروقها _ في وجهها، فتمنحه الدفء والأمل والتفاؤل. فالصبح هو بعث جديد لحياة جديدة مليئة بالتفاؤل، فاختار أن يكون وجهها هو ذلك الصباح.

ب-الاعتراض المكاني:

"وهو النسيج اللغوي الذي يحدد الحيز المكاني الذي تتشكل فيه الصورة التشبيهية"[1].
ويساعد الاعتراض المكاني على ترسيخ الفكرة وتجسيدها ،ويجعل الصورة التشبيهية مفسِّرة وموضحة للمجرد ، مما يسهل فهمها.
نحو قول الشاعر في أبيات من (المعنّى):

غابَت الشَّمس، وْطِلِع يِتْمشى القمر والشَّعر عَ كْتافو مِثِل ليل انْتَشَر
ومْشيت حَدّو وْرُحْت سَبِّح رَبَّنا الخالِق بِشَرْع الأَرض أحْلى مْنِ القمر
ولمّا نْجوم الّليل غاروا بالغَسق والليل من نور الصبح روحو لَفَق
ماكان عندي قلب حتى وَدّعه تَمْتَم لساني وِسْمِعت قَلبو خَفَق [2]

نجد في هذه الأبيات تشبيها بليغا، إذ يصف الشاعر محبوبته وكأنها قمر يمشي على الأرض ، والشعر الأسود يتناثر على أكتافها، فتصبح أشبه بملاك جعل الشاعر يسبح لخالقه، وتمنى الشاعر في تلك اللحظة أن يستمر الليل فترة أطول لأنه استغنى بنورها عن النهار .

5-التشبيه الحركي:

تعطي الحركة الموجودة داخل الصورة التشبيهية الحيوية والاستمرار، مما يجعل تلك الصورة ذات أفق أوسع وأكثر بُعداً.

نحو قول الشاعر:

كل ما بكى المزراب

([1])- عتيق، عمر،دراسة أسلوبية في الشعر الأموي. ص 194.
(2)- فخر الدين، يوسف : وادي النحل .ص3-4

كُلْ ما بَكى المُزْراب بَتْذَكّر قَدّيش كُنّا في الشِّتا نِسْهَر
جيران كُنّا وْ ياما في مَرّات نُقْعُد و نِقْرا عا كُتُب عَنْتَر
وْيِتْمَلْمَلْ البَلّوط عالجَمْرات والرّيح عالشُّباك تِتْكَسّر
واقْرَأ بِعَيْنيكي صَدا نَظْرات إلْيِزْرَعو بْقَلْبي أَمَل أَخْضَر (1)

هذه اللوحة مفعمة بالحنين ، تأخذنا الريح القوية ،تدق على الأبواب..ومياه الشتاء تشقع من المزراب،ولمة الأهل ،والعائلة والأحباب ،ونظرات غزل يسرقها و يمررها مثل الندى تنزل على قلوب الأحباب..إنها لوحة حية من زمن غاب عنا ولما يزل يعشعش فينا..(لقطات من القصيده)كل ما بكى المزراب ، يشبه الماء بدمع المزراب ،وهذا يدل على لوعة وحسرة ،لأن الماء لا يمكن أن يشبه بالدمع، إن لم تكن الحالة كذلك ،لكن ما جاء بعدها يشعرنا أن الريح تكسرت على الأبواب ، وربما أراد أن يوصل لنا أن العاصفة في الحب قد هدأت،لأننا نرى النظرات قد استقرت في قلب الحبيب أملاً أخضر.

يا ريتْ فِيّي هَدّي سِرّها وْعَشْمان أقْرا الرِّسالِة ال عَجَنْح الطِّير مَحْمولي
بْدَقّات قَلْبي المَلانة عاطْفِة وْتِحنان وْأَجْمَل قَصيدة غَزَل بِبْيوتْ مَعْسولي
والبَحَر يُرْقُصْ مَعاكي يْداعِب الشّطآن ويْموجْ خَصْرِك إلي بِثياب مَبْلولي
والمُوجْ راح وْأَجا عَ صوت يَرغولي رُحْتي وْجيتي مَعه وِتمايَل المُرْجان
جُوّات بَحْرك وصُرتي فيّ مَشْغولي(2)

نرى الشاعر يرسم مشهدا مفعما بالحركة والحيوية،فهو يراقص الشطآن على أنغام يرغوله ، فيموج خصر محبوبته مع موج البحر ، يصف جمال ذاك الخصر الذي تبلل من موج البحر ، فاختلط جمال الجسم بجمال البحر ليولّد لوحة فنية .

(1) الأسدي ، سعود:أغاني من الجليل. ص133
(2) أبو عيسى ،هشام: الخير بالجايات. ص33

6-التشبيه اللوني:

أداة للتعبير الفني لها أهميتها ودلالتها داخل النص، تؤكّد على علاقة اللون ببيئة الشاعر وشخصيته، كما كشفت الدراسات الحديثة عن أن اللون في الفن يمثل: رؤية شعورية على أساس أنّه قيمة تعبيرية ترتبط بمعنى .واللون كما تراه هذه الدراسات أداة للتعبير[1]

يا سِجِنْ يا سَجّان يا عَتْمة — يا ليل يا جُدْران يا ظُلمة
يا قيد ي اللي شْبِعْت مِنْ لَحْمي — وْخَلّيت فِيّي الهَيْكل العَظْمي
ما يْهِمْني كُل الّلي بدّو يْصير — ما دام إِنْها راضية إمّي

فلسطين امي و تكرمي ي امي[2]

إنه ظلام السجن ، والعتمة الحالكة التي لا تشبهها عتمة ، ظلم وظلام يخيم فوق رؤوس أسرانا في سجون الاحتلال البغيض ، يصرخ الشاعر بصوت عال بوجه السجن والسجان ، والليل وجدران السجن الخالية من أي لون ، فيقول لايهمني كم مكثت في السجن وظلمه وظلامه، ولا يهمني كم أكل السجن من لحمي ودمي، وأبقاني نحيلا لا أقوى على شيء ؛ كل ذلك لايهمني ما دام فلسطين الحبيبة راضية ، فكرامة لها نضحي بأنفسنا.

ونحو قول الشاعر:

يَ بْلادنا ع الحُب مَبْنية — فيها الوَرد ف عْيونْها غية
وفيها جَمال الخُضرة والمية — وتِلالها وسهولها وجبال
نغمة محبة بروح غنية — وتلالها وسهولها وجبال
وورودها أجمل حلل وغلالوع اشجارها — وحجارها بورودها أطفال
بيغرد الحسون عَ أَشْجارها — للخُضْرة والبُسْتان والمية (3)

([1]) اليافي، نعيم :تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث. 2008، ص158.
([2]) يعاقبة ، نجيب: قصيد المحكي ومحاكاة الفصيح.ص76.
([3])المرجع السابق.ص69.

إن هذا اللون المرتكز على اللون الأخضر ينبع من طبيعة بيئة الشاعر وما يعتمل في ذاكرته ومشاهداته من مناظر كان يستقي منها ويؤسس عليها ، وجاء استئناس الشاعر وتفاؤله بهذا اللون من قوله تعالى(عَالِيَهُمْ ثِيَابُ سُندُسٍ خُضْرٌ) [1] ، فنراه يصف البيئة الريفية بطبيعتها الخلابة، التي تريح الناظر إليها.

-التشبيه الصوتي:

نحو قول الشاعر:

اشْتقنا لصوْت الجَاروشة

ومزرابِ الميِّة ال عالبْير

وصوتِ الديك يصحّينا

كل يومْ الصبّح بَكيْر [2]

يذكرنا الشاعر بأيام الأجداد والماضي العريق، عندما كان الناس يطربون على صوت الجاروشة الذي يعبر عن وجود الخير ، من القمح والعدس وغيرها ، ناهيك عن صوت (مزراب) الماء الذي يتدفق من مياه الأمطار في موسم الشتاء، حينما كان الفلاحون يقومون بتوصيل الأنابيب المعدنية من أسطح منازل الطين والقش إلى بئرهم الموجود في باحة الدار. ولاننسى صوت الديك الذي كان بمنزلة ساعة منبه ،يستيقظ على صوته الجميع .

وقول الشاعرفي أبيات من (القرادي):

بِدْنا لعيون المَزْيون بْصوت الحَسّون نغَنّي
انْغَني بْصوت الحَسّون ومت ى تكون أحلا رنة
أحلا رنة حتى تكون أحلا فنون من الجَنّة
ومْن الجنّة أَحلا فنو ن وأَحلا بيوت الزجالة [3]

([1]) الإنسان، 21.

([2]) أبو الهيجاء، سمير:على الله تعود. ص22.

([3]) صبيحات ، إبراهيم: ساق الله. ص133

يعبر الشاعر عن فرحه الشديد بالعريس ، ويشجع الحاضرين على الغناء والشدو بصوت الحسون النادي، الذي يملأ الكون بألحانه الأخّاذة ، فيقارن صوت الحسون بالجنة لجماله ، وكأنه إعلان عن بدء مراسم العرس وتهيئة الضيوف بشد الأحزمة ، والوقوف بجانب العريس لمساندته ومشاركته .

المبحث الثالث:

الصورة الاستعارية

أولاً- تأثير الاستعارة على المعنى والمتلقي.

ثانياً- الاستعارة التماثلية.

ثالثاً- الاستعارة التشخيصية.

رابعاً- الاستعارة التجسيدية.

خامساً- الاستعارة التجسيمية.

سادساً- الاستعارة العنقودية.

الاستعارة: وهي "نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض"[1] وتعني أيضا "أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل،وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية".[2]

وهي ما اكتفي فيها بالاسم المستعار عن الأصل، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها، وملاكها تقريب الشبه ومناسبة المستعار له للمستعار منه، وامتزج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد منافرة، ولا يتبين في أحدهم أعراض عن الآخر[3].

و"الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حلي الشعر أعذب منها" [4]، ومما تقدم نستطيع القول: إن الاستعارة من أبلغ الصور البلاغية ، فتكون أبلغ في الدلالة على المعنى من الحقيقة، فتعطي للمعنى قوة .فعندما نقول أن فلانا نبت نباتا حسنا ، فقد استعرنا الفعل(نبت وهي كلمة تختص بالنباتات) وتعني النماء، استعرنا هذه الكلمة من النبات إلى الأنسان، فكانت كلمة (نبت) أبلغ من(كَبُر).

كقول الشاعر:

أَنْا في بيتْنا بَشْعُر بِغُرْبْة لأَهْلي وأَخْوتي بَشْكي زَماني
ضَرَبْني هالزَّمن عشرين ضَرْبة بَعْد ما ضَرَب في ناره كَوَاني
وإذا أَغْلَنْت عالأَيَّام حَرْبي بْنهايِتها أنا بخسر زماني [5]

([1])– العسكري، أبو هلال: الصناعتين،ص268.

([2])– الجرجاني،عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص13.

([3])– الجرجاني، القاضي: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2006، ص 45.

([4])– القيرواني، ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده. ج1، ص 180.

([5])– الميعاري، أبو عصام: خفق السنديان ورائحة الزعت،. مطبعة الطيرة، ط2، 2011، ص111.

نجد الشاعر في البيت الثاني قد استعار كلمة الضرب ليشبه الزمن بالعدو الذي ما لبث أن ضربه ضربات عديدة، وبعد الضرب أخذ يكويه بمرارة العيش، إلا أن الشاعر على الرغم من غدر الزمان لم يستسلم، بل ازداد قوةً وذكاءً.

أولا: تأثير الاستعارة على المعنى والمتلقي:

تقدم الاستعارة للمتلقي معنى جديدا بليغا ،يفوق المعنى الأصلي المباشر ،مما يجعل لهذه الكلمة تأثيرا شديدا في النفس ،مما يزيد من تركيز المتلقي واستجابته. ومن المفترض أن يكون قارئ الاستعارة على مستوى عال من الفهم والإدراك حتى يستطيع التفاعل معها " وفهمها يقتضي متلقياً يتمتع بمستوى ثقافي وفني متميز، لمعالجة البنية الاستعارية وصولا للدلالة التي تختبئ تحت قشور الألفاظ . والمتلقي مطالب بتجاوز المعنى السطحي للاستعارة ، ولا يأتي له هذا إلا بإضافة أبعاد دلالية للاستعارة ، ليصبح شريكا للمبدع في الأبعاد الدلالية للاستعارة . فلا ينبغي للمتلقي أن يقتصر دوره على الاستقبال والهضم ،فالبناء الاستعاري الذي يخلفه المبدع يبقى بناءً ناقصاً أو مفتوحا ينتظر دور المتلقي. [1]

وهي"تعمل على بيان الفكرة وتوضيحها، لأنها تبرز البيان في صورة مستجدة، تزيدها قدراً ونبلاً، حتى ترى بها اللفظة المفردة قد تكررت في مواضع، ولها في كل موضع معنى المفرد، وهي تعطي الكثير من المعاني بالقليل من اللفظ حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواع الثمر [2].فهي"إبراز الفكرة واضحة جلية، وإظهار الصورة الصورة في مظهر حسن تعشقه النفوس، وتميل إليه القلوب، وتهتز له العواطف، وتتغذى به الأسماع[3].

ثانياً: الاستعارة التماثلية:

---

(1)- عتيق ، عمر:علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة. ط1 ، دار أسامة ، عمان ، 2012 ،ص104.

(2)- الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص 33.

(3)- قبايلي ،حميد :الصورة البيانية في المدحة النبوية.رسالة ماجستير ،إشراف :حسن كاتب،جامعة منتوري القسنطينة، ص 39-40.

يقصد بها الاستعارة هو أن يكون المشبه والمشبه به حسّيَيْن، وهي"التي تظهر تحولا بين طرفيها من عالم حسي إلى عالم حسي آخر، بحيث تبدو الترابطات التي يثيرها كل طرف متناغمة مع ترابطات الطرف الآخر ومحافظة على مبدأ التشابه والتماثل في الوقت نفسه"[1].

نحو قول الشاعر في قصيدة للأم:

لأَجْلي مُمكن الدِّنيا تْعادي لَبْوة هايجةْ بيطْرش زَبَدها [2]

إنها الأم، نبع الحنان الذي لا ينضب ، تحرس أولادها ليل نهار، تخاف عليهم من نسمة الهواء، استعار الشاعر لفظة (لبوة) للتعبير عن القوة الشديدة التي تملكها الأم لمواجهة من يقترب من صغارها تتماثل أنثى الأسد (اللبؤة) وتتساوى مع الأم في حنانها وحرصها على أبنائها.

نحو قول الشاعر:

لَفّتْ عَ جيدي اتْحسَستْ شْفافها وقَطَفْت وِردة مزْهرة من وْرودها [3]

عندما اقترب الشاعر من محبوبته ، خجلت وأصبحت وجنتاها وشفتاها متوردتين ، واستطاع المحبوب أن يقطف قبلة من هذا البستان.

ثالثاً: الاستعارة التشخيصية:

البناء التشخيصي هو الارتفاع بالمادي ليصل إلى مستوى الأحياء في الحركة والسلوك [4]. أو هي بنية استعارية تظهر تحولاً من طرف حسي ينتمي إلى عالم الأشياء التي لا تتصف بالحياة إلى طرف يتمثل في العالم الحسي الحي[5].

([1])– القرعان، فايز:التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص، ص85.

([2]) فخر الدين، يوسف: وادي النحل. ص36.

([3])المرجع السابق، ص79.

([4])– الرباعي، عبد القادر: تشكيل الصورة في شعر زهير بن أبي سلمى، مجلة كلية الآداب،جامعة الملك سعود،المجلد 11، عدد 2، 1984، ص623.

([5])– القرعان، فايز:التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص. مجلة أبحاث اليرموك، مجلد15، عدد1، 1997، ص67.

يعرف سيد قطب التشخيص بأنه "يمثل في الحياة على المواد الجامدة، والظواهر الطبيعية والانفعالات الوجدانية. هذه الحياة التي قد ترتقي فتصبح حياة إنسانية، وتشمل المواد والظواهر والانفعالات، وتهب لهذه الأشياء كلها عواطف آدمية وخلجات إنسانية[1].

"يهب الشاعر في هذا البناء الحياة لما لا حياة له،لاغيا بذلك ثنائية المادة والروح، والسكون والحركة، فيتداخل عالم السكون بعالم الأحياء حتى يصيرا عالماً واحداً، تحكمه رؤية تعكس ما يدور في ذهنه،وما يختلج في وجدانه، ويجد المتلقي نفسه أمام خلق جديد يحتاج إلى درجة عالية من اليقظة والتنبه و ويتطلب إطلاق العنان للخيال إلى مدى يسمح بانصهار المادة والروح في فلك فني متناغم" [2]. نستنتج مما سبق أن الاستعارة التشخيصية هي بث الروح لمن لا لا روح له كالجمادات ، فيصبح كائنا تدب فيه الحركة والحياة.

ومثال على هذا النوع من الاستعارة من قصيدة (ستي وجدي)

راحت عروس السما تشلح أواعيها

و شلة سبايك ذهب عالأرض ترخيها

ستي قالتلو لجدي قوم يا ختيار

تمشاي مع هالصبي عالعين نمشيها

والغيم فوق البحر بلش يلم غمار

و نسمات وقت العصر فلتت مجاريها[3]

مجاريها[3]

تصور لنا هذه الأبيات ببساطة حروفها ، الأبعاد المترامية الأطراف، والممتدة بعلاقة محبوكة برمزية مهذبة ما بين الأرض والسماء.إنها علاقة الإنسان بشيخوخته. العروس السماء التي تتأهب زمنيا للتحرك مع النص بدلالات جوهرية حيث سبائكها الذهبية المسترخية فوق أرض، وكأنها كائن حي يملك شعرا ذهبيا، فيرخيه في النهار، ليعود ويجمعه مساء، وهذا يعني

([1])–قطب، سيد: التصوير الفني في القرآن الكريم .ط9، دار المعارف ، القاهرة ،1980 ، ص63–64.

([2])– عتيق، عمر: دراسة أسلوبية في شعر الأخطل .ص236.

([3])–فخر الدين، يوسف: وادي النحل. ص 21.

لها مدة زمنية من عمر هو بعدد السنين التي عاشتها وعايشتها،إنها استرخاء جسدي مفعم بالصور الحسية. فلنا أن نتصور الكمّ من مخزون الذاكرة الذي ستخلعه،ترخيه عمدا كي تغادر عروس السماء..في رواح، ولعلنا أمام حكايات مصاغة كما السبائك الذهبية..وهي فعلا كذلك. متجذرة في النفس.والغيم فوق البحر بلش يلم غمار. هنا بدأ الغيم يلملم نفسه وكأنه رجل كبير السن ، يخرج إلى بيدر حصاده ، ليجمع ما تبقى من الحصيد ، إنه اقتراب العمر من مغيبه.

(والنسمات وقت العصر فلتت مجاريها) صورة تشخيصية متحركة مشحونة بالصور الحسية واللفظية وحتى الصوتية..البحر وتلاطم أمواجه وهدير مياهه..وثمة غيوم دامعة تغلف الصورة لتضفي عليها موسم الحصاد (يلم غمار)هكذا يأخذنا البيت..برحلة عمرية متسارعة الفصول لنقف أمام الشوط الأخير والغيم بدلالته السماوية يفتح ذراعيه ليلتقيها عروس السماء في وقت اعتصرت فيه سنين العمر وفاضت بمجاريها، دلالات أخرى للتعب والشقاء وما يتماهى مع كل عصر واعتصار.

فانها تظل هي السراج الذي يضيء دروب الحياة، حتى لو لم تعيها العقول لكنها تلف وتدور بحركتها العمرية لنقف أمام مدلولاتها بعد أن تجاوزنا سنين اللاوعي واللاإدراك..وأصبحنا ندرك ماذا تعني غمزة العين، وما ترمي إليه..

استطاعت اللوحة الشعرية أن تحركنا بمدلولاتها الفنية من خلال الحركة (سير الغيوم) (ودمع العيون) (وابتدأ المشوار) إلى جانب إيحاءات حسية نلمسها في الشملة التي تشد الخصر كي نعرف مقدار الوجع المسترخي عند حدود الظهر..بل لتلف بقوة كل أوجاع قد تعيق الحركة..حيث تنقلنا حركة أمواج البحر لما وراء بخفة ورشاقة وما يرمز البحر من غموض أسراره وعمق أفكاره.

القصيدة مفعمة بالعناصر المركبة في النص الشعري بفنية ذات أبعاد رمزية..بدءاً من سبائك الذهب ومدلول اغتناء اللفظ البصري بما يتماهى مع مدلول الحسي وحتى اللمسي بإيحاء لقيمة الموروث الذي ينقله الأجداد للأحفاد.. وكذا تفعل سنين التعب والجهد التي يعالجها (بالشملة) وهدد طياتها الرمزية لأصابع اليد وما قدمته من جهد في مشوار العمر..

شيء ما يشدنا للجذور..شيء ما يدغدغ الذاكرة ويجعلنا نندفع بكل مشاعرنا نحمل هواجسنا ونمضي نقتبس من البساطة والصدق عناصر تغذي أرواحنا تشغلنا بكل معالمها ونتمنى لو لم تمر وتعبر، إنها أيام الأجداد تلك الأيام الماثلة كأروع قضية خطها القدر بأصابع الحكايات

لنظل نتلمس طرقها مخلصين بشوقنا والحنين..ولربما هذه الأبيات القليلة تختزل كل ما لدينا أو بعضا من كثير لفترة ذهبية ببراءة أدواتها وصفاء صورها.

ومثال آخر على الاستعارة التشخيصية:

صَاح الحَجَر ع اخوتو المثلو حْجار — يا حْجار مِنْكم عَمّر السُّلْطان دار
و سُلْطان ثاني هَدَّها و عَمّر قصور — و كُلْ مين مِنْهن سَجَّل باسمو العَمَار
فينا حْجار تعَوَّدتْ تبقى دَرَج — تا يِطْلع السلطان ما عِنْدو حَرَج
كُلْ ما حَجَر من مَطْرحو تْخَلخَل و راح — بتصرخ مداعس ناطرة جانا الفَرَج
كُلْ كام سَنة بيناتنا بيحمى الوَطيس — و منقول عن هذا نَبْي وهذا بليس
و بالانتخاب مننقسم ع حالنا — طلْع العريس منصرخ و نِزْل العريس
لو ابن عَمّي صَفْ في صف النَّبي — تا صَف حد بليس بِحْبيلو حبي (1)

يخاطب الحجر أصدقاءه من الحجارة ، ويصرخ في وجوههم ، لماذا تقبلون هذه الحالة. فهذه الاستعارة تجسد واقعنا الانتخابي وتشرذمنا. موجع حد الكآبة حالنا في الانتخابات لم تزل العائلية الوجه الحقيقي لاختيارنا وخياراتنا ، ومما لا شك فيه أننا نسهم من حيث ندري أو لا ندري بجهلنا ،وتعصبنا، وأدواتنا المستخدمة في تحقيق أهدافنا..فالحجر الذي هو عنوان الانتفاضة ورمزها نستخدمه في زرع الفتنة فيما بيننا ،يؤسفنا يا حجر أن نسيء دورك وأنت الداخل في بناء حضارات ، متى ينتبه العرب والعروبة إليك كرمز للبناء ويمتنعون عن استخدامك كقاتل للأخوة؟ في كلمات قليلة معبرة وبكلمات من صميم لهجتنا العامية نجد الشاعر يطوف بنا في رحلة تشبيهية مستقاة من واقعنا الموجع .. من حيث تشبيهنا بقطيع الغنم المساق إلى حيث يراد لنا لا إلى حيث يجب أن نكون هو واقعنا الذي يجسد سقوطنا وتبعيتنا العمياء وكأن خياراتنا لا تستطيع الفكاك من دوائر العائلية والعصبية المتعصبة.

ويقول الشاعر في قصيدة له بعنوان "خطبة قديمة جدا:

---

(1)فخر الدين ، يوسف: وادي النحل،ص46.

فارَق شْباطْ وبنعشو انْدقّ مِسْمارو وْلبَّس حِدادو ثَلاثْة أَيَّام آذارو

مِسْتقِرْضات الشِّتّا أَيام سَبْعة ثْقال عا شكَل هاك السِّنة مْن سنين ما صارو

عِمْلت عيانَّة السَّما وهلّ المَطَر شلّال والرِّيح طَرْطَش علينا شْميط أَمطَارو

تالأَرْضْ بَقّت مَيايا وزادَتْ الأَوْحال ومِزْراب نازِل زَقِح ما سَكَتْ مِزْمارو

والطَّقس بارد ثَلِج ووجاقنا شغال دخان خُلْقو طلع من رَاس منخارو [1]

من حق شباط أن يغضب لكرامته..حين خاطبته العجوز وقالت (راح شباط وحشينا ب مؤخرته مخباط) ولما رأى أنه ليس لديه من الأيام ما يكفي لثورة غضبه..استنجد بآذار وقال آذار يا ابن عمي أربعة مني وثلاثة منك تنخلّي العجوز تغني) (وهنا نرى جمال التشخيص)وهن سبعة أيام المستقرضات.. ونحن نعرف أن معظم أمثالنا في الشهور تثير الغضب (شباط إن شبط وإن خبط ريحة الصيف فيه) وكذا (آذار أبو الزلازل والأمطار) بداية مع المستقرضات حيث يهل المطر بعد أن كان كما ذكرنا يحمل رائحة الصيف..لكنه في النهاية يستجمع قواه ويستند علة ابن عمه آذار ليكون أسبوع المطر الثقيل..يهل كما الشلال..ويشبه الأرض بالإنسان الذي أخرج ما في جوفه من شدة الارتواء وهذ دلالة الأكتفاء بما نزل من مطر..في وقت كنا نظن أن شباط مضى وأن المطر انتهى نجد أننا عدنا للوجاق) لنعاود إشعاله..وهنا نجده كما الإنسان المدخن بصفة التدخين وعلاقة الدخان بالمنخار ..صور فنية شتائية تعج بالحركة والصوت ، يصف الشاعر طقس الشتاء القار ص ، فالكلمات (مستقرضات، عيانة، طرطش، شميط، بقّت، الأوحال، مزراب، زقح، وجاق) كلها كلمات تعكس حياة أهل الريف المليئة بالعمل والتعب والقسوة والفقر. فكلمة (عيانة) تقال للشخص المريض، الذي يذرف الدموع ،وهنا وصفت السماء بالعياء، فهي مليئة بالدموع.

الاستعارة التجسيمية:

هو الارتفاع بالمجرد إلى مرتبة الجسم الحي في الحركة والسلوك، أو هو بنية تجسيمية تظهر تحولا بين طرف مجرد معقول يتضمن المعنى إلى طرف يتمثل فيه العالم الحسي الحي، بحيث تبدو عملية التحويل فيها منطلقة من المشبه إلى المشبه به لخلق الترابطات التي تكتسب

([1])المرجع السابق. ص40.

الصفات الحسية الحية من حيث الحركة والسكون والحيوية [1]. والتجسيم هو "أن يتخيل الأديب الفنان للأمر المعنوي أو عرض صورة معينة يرسمها في ذهنه ويصير هذا الأمر في خياله جسما، على وجه التشبيه والتمثيل والاستعارة، وهو لن يتخيل هذا التخيل ويجسم هذا التجسيم، إلا إذا كان ذهنه مجسما، والتجسيم موجود بشكل أساسي في طبيعته[2].

نحو قول الشاعر:

لِصوت الحَقّ، إنْ نادى بَلَبّي إذا داعي الوَفا مَرّة دَعاني
أنا بْعْلم وعمل نَوّرت دَرْبي وَعْن دَرْب الجَهِل رَبّي غناني
ضَرَبني هالزمن عِشرين ضَربة بَعدِ ما ضَرَب في ناره كواني (3)

لا صوت يعلو فوق صوت الحق، نرى الشاعر على الرغم من كدمات الدهر وجوْره عليه إلا أنه يلبي نداء الحق ، ولا يحيد عنه ، فالشاعر يجد ويجتهد ويعمل كي ينير دربه ، ويبتعد عن درب الجهل ، لقد جار الزمان على شاعرنا ، ومر بظروف قاسية بتوالي الضربات والنكبات على الرغم من محاولة وقوفه وتصديه لها بتسلحه بالعلم والعمل، نرى هذه الأبيات تجعل من صوت الحق شخصاً، يصرخ مناديا بالحق.

وكقول الشاعر:

عودي انْدَهيلي تَجيكي طير مثل الرِّيح عَجْناح شَوقي بِسُرْعة بَرْق لبيكي [4]

يتحدث الشاعر وهو في حالة من الهيام والاشتياق لمحبوبته ، يناجيها ويطلب منها أن تناديه حتى يأتيها بسرعة الطير ، وكأنه يملك جناحين فيطير إليها بسرعة البرق أيضا، فقد استعار

([1])- عتيق، عمر:دراسات أسلوبية في الشعر الأموي. ص243-244

([2])- الخالدي، صلاح عبد الفتاح: نظرية التصوير الفني عند السيد قطب. دار الفرقان،ط 1، مطبعة حطين، عمان، 1983، ص 101.

([3])- الميعاري،أبو عصام:خفق السنديان ورائحة الزعتر. ص110.

([4]) أبو عيسى، هشام: خمر العجين.ص26.

الشاعر لفظتي (طير ، جناح) من الطائر ليصف لنا السرعة المذهلة التي يصل بها إلى محبوبته، فالمشاعر الجياشة تجعل من صاحبها طائرا محلقا،تذهب به إلى دنيا أخرى.

الاستعارة التجسيدية:

هي تجسيد المعنوي حتى يغدو محسوسا غير حي، ملموساً تلمسه اليد، ومرئياً تراه العين، ومسموعا تسمعه الأذن، ومشموما يشمه الأنف، ومذوقا يتذوقه اللسان [1]."ترينا المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون،وهي تلطف الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية، لا تنالها إلا الظنون[2].

نحو قول الشاعر (القرادي):

ياساحب سيف الأَفْكار حبيت الشطرنج كثير

في العِلْبة خَبِّي الحجار ونازِلني بْحَرْب التفكير [3]

يتحدى الشاعر زميله الند بخوض حرب يقودها التفكير ، ويطلب من زميله ترك مابين يديه ويتفرغ لتلك الحرب الطاحنة التي تنتظره، فاستعمل كلمة سيف لإطاحة الرعب في قلب الشاعر ، وكأنه يهدده ويزرع الخوف في داخله قبل ابتداء المعركة ، مما قد يُلحَق به الهزيمة من جرّاء هذا الخوف.

الاستعارة العنقودية:

هي مجموعة من الاستعارات المكثفة كعنقود العنب المتراصّ الحبات ، يضع المتلقي في حديقة من الزهور المتنوعة الشكل واللون "مما يؤدي إلى اتساع رقعة اللغة المجازية التي تغني خيال المتلقي. [4]

نحو قول الشاعر في قصيدة تأبينية للكاتب الكبير المرحوم شكيب أرسلان :

"مُلْهَم، بَعِد ما نام جِفْن الفِكر نام وبَكَّى الوَرَق مِنْ بَعدِ ما بَكَّى الأَقلام

ذبَّل عيون الشِّعر عالنَّثر الرطيب وَزْهور حَرْف الضَّاد ذِبْلت والكمْام[5]

([1])– قبايلة ، حميد :الصورة البيانية في المدحة النبوية.رسالة ماجستير ، جامعة منتوري ، قسنطينة، ص79.

([2])– الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، ص33.

([3])شعبان ، مثنى: أخت القمر. ص86.

([4])عتيق ، عمر :دراسات أسلوبية في الشعر الأموي.ص246.

([5])– فخر الدين ،يوسف :وادي النحل. ص94.

يصف لنا الشاعر في البيتين عظمة شكيب أرسلان في كتابة النثر، وسحر بيانه، فقد عدّه الشاعر فريدا ليس له نظير، حيث استعار لفظة الجفن ليقول لنا: لم يعد هناكمبدعون ولا مفكرون ولا كتّاب، لقد نام الفكر نومة لن يستفيق منها أبداً، لقد جسد لنا الشاعر لفظة الفكر وكأنها شيء ملموس وأعطاها صفة الكائنات الحية (الجفن)،كما نرى صورة أخرى حين وصف الأوراق والأقلام وهي حزينة تبكي، والبكاء من صفات الكائنات الحية،وهنا نرى صورة تشخيصية معبرة عن كبر حجم الحزن ،أما في البيت الأخير فجعل الشاعر للشعر عيونا قد ذبلت ولم تعد بنضارتها، لأن هذه العيون جعلته ملكا للنثر، فالحروف العربية ذبلت وتاهت من حزنها على فقدانه، وهذه الاستعارات العنقودية المكثفة ، جعلت من البيت لوحة فنية رائعة على الرغم من ما تحمله الكلمات من حزن وألم وحسرة.

وأيضاً في قول الشاعر:

مْبارِحْ رُحِت عا حَقْل أَفكاري تاجيبْلك منْ نُخْبة اشْعاري

ولْقيت بُستان الوَعد عَطْشان وذَبْلان بَعَدك ، يابسة ازْهاري

ولقيْت فِكري مْحير ويَأْسان وزتيت أفكارِي بحضْن ناري

ولقيت قَلْبي تايه العُنْوان وماحد في جُرْح القَلب داري

لقيت الطّيور مَكسَّرة الجِنْحان مات اللَّحن بجْنازِة اوتاري

وعْملِت منْ جُنْح النَّسيم حْصان وِرْكبت ع حصان الهَوى العاري

وسَأْلت كَمْ نَحْلة بهالقفران قالوا لي رَحلت عا بلاد الهم

ظليت أبكي ت انتهى انهاري[1]

صوّر لنا الشاعر حالة الحزن والألم والحسرة التي يمر بها جرّاء هجران معشوقته له، فصور لنا أفكاره التي لا تنام ولا تهدأ، وحين شعر بالغربة بسببها، جفت كل تلك الأفكار والمشاعر الجياشة التي كان يكنها لها، وما ظل فسحة من الأمل كي يطمئن قلبه، وأصبح تائها دون دليل، ولم يلق بجانبه من يخفف عنه آلامه، رحلت حبيبته، ورحلت معها كل الورود اليانعة

(1)- الجيوسي، مثقال: أشواك الحناء، بيت الشعر، ط 1، 2012، ص 94.

وكل ما هو جميل. هكذا نرى الشاعر كثف التصوير واستعار كل ما يلزم كي ينقل لنا معاناته التي أوهنت جسمه حتى أصبح جسدا بلا روح.يذكرنا الشاعر بالزمن الجاهلي والوقفة على الأطلال، حيث كان الشاعر يقف على أطلال حبيبته التي تدمرت وهمدت على غيابها، ولكن في هذه المرة، يقف الشاعر على أطلال جسده الذي أضحى بلا روح، وكأنه جثة هامدة بعد رحيل المحبوبة.

ويقول الشاعر :

بْحِب أسْتَهدي طَريقي في هُداك وتِرْتوي زَهْرة شَبابي من نداك [1]

يا بيت العزّ يا مِرْبى الكَرامة ورجِال الأدب رِبْيَت عاتلالك [2]

يخاطب الشاعر البيت والمنزل الذي تربت فيه رجال العز والكرامة والأدب ، فهو النبع الصافي النقي الذي يروي شبابه ويغذيه بالحس الوطني، فالشاعر هنا لا يقصد المنزل حجارةً وجدراناً، بل يقصد من هم تحت سقف هذا المنزل –الوالد والوالدة– اللذان أفنيا حياتهما لتوفير العيش الكريم والعز والكرامة لأبنائهما، فهما الدليل والبوصلة في الضياع والتيه، فقد جعل الشاعر للشباب زهرة تُروى من ندى ونداء هذا البيت وحسّ من فيه، كما جعل من الكرامة مربى ومن العز بيتا نطمئن إليه، فنرى هنا صورة تجسيدية رائعة تجسد لنا بيت العز والكرامة الذي يعد مصنعا للرجال،لذا يجب علينا أن نقطنه ونعيش تحت سقفه.

([1])–الميعاري،أبو عصام: خفق السنديان ورائحة الزعتر . ص 136.

([2])– خوري ، شحادة: حكايتي مع الزجل. ص120.

الفصل الثالث

المستوى التركيبي

-المبحث الأول

- التناص :

1- التناص الديني

2- التناص الأدبي

3- التناص التاريخي

4- التناص التراثي

5- التناص السياسي

- المبحث الثاني

*** ظواهر لغوية موجودة في الزجل الشعبي.**

***التأثر اللغوي.**

-المبحث الثالث

- الأساليب الإنشائية الطلبية:

أ- الأمر.

ب- النهي.

ج- الاستفهام.

د- النداء.

-المبحث الرابع

أولا- المحور الأفقي.

ثانيا-المحور العمودي(الرأسي).

المبحث الأول

التناصّ في الزجل الشعبي الفلسطيني

عرف النقاد العرب قديماً التناص بمسميات مختلفة على الرغم من أنّه مصطلح نقدي حديث تسرب إلينا عبر التأثر بالأدب الغربي الحديث، منهم من سماه بالسرقات الأدبية، ربما توارد هذه الأفكار هي السبب في جعله سرقة ، ويؤكد هذا التوارد أبو عمرو بن العلاء لما سئل أرأيت الشاعرين يتفقان ويتواردان في اللفظ ،لم يلق واحد منهما صاحبه،ولم يسمع بشعره ؟ فأجاب قائلا :"الشعر جادة ، وربما وقع الحافر على الحافر " [1]ربما لولا هذا التداخل النصي، الذي يرجعنا إلى الأخذ من قول السابقين بتكراره أو استرجاع جزء منه لنفذ حديثنا ، رجوع الأديب بصفة عامة إلى مختلف العلوم والنهل منها، أمر طبيعي وضروري. هذا ما يؤكده ابن عبد ربه: "من أراد أن يكون عالما، فليطلب علما واحدا، ومن أراد أن يكون أديبا فليتسع في العلوم[2] ولكن شرط ألا يكون سرقة ونهبا واختلاسا، وهذا ما نستنتجه من خلال تقسيم النقاد العرب القدامى للسرقات الأدبية إلى مباحة، ومذمومة، فالأولى تعد تناصا والثانية سرقة. أما المعاني المشتركة العامة فلا تعد سر قة ،وعلى هذا فقد فرّق نقاد العرب في العصر الحديث بين مفهوم التناص والسرقة أو التلاص الدرجة السفلى من درجات التناص العام كما سماه عزّ الدين المناصرة.

ويرى عتيق أنّ معظم النقّاد يميلون إلى تغريب مفهوم التناصّ وربطه بالحركة النقدية الغربية، ويكررون اسم جوليا كرستيفيا كثيراً لدى تناولهم موضوع التناص، نجد أنّ النقّاد العرب قديماً قد تناولوه بشكل تعريفي احتوى الخلايا الدلالية للتناص لدى الغربين، والأجدر بالناقد العربي أن ينقب عن جذور التناص في التراث العربي بدلاً من الاعتماد على مقولات النقد الغربية [3]، ويضرب مثالاً على ذلك قول الحاتمي في حلية المحاضرة في صناعة الشعر "كلام العرب ملتبس، بعضه ببعض، آخذ أواخره من أوائله، والمبتدع منه والمخترع قليل، إذا تصفحته وامتحنته، والمحترس المطبوع بلاغة وشعراً من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه

([1]) طبانة ، بدوي:السرقات الأدبية .دراسة في انتحال الأعمال الأدبية وتقليدها ، دار الثقافة ، بيروت ، 1986، ص4.

([2])ابن خلدون ،عبد الرحمن : المقدمة .دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص476.

([3]) عتيق، عمر :مرايا نقدية في الشعر الفلسطيني المعاصر. ط1 ، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 2015، ص 10.

أخذاً من كلام غيره وإنْ اجتهد في الاحتراس وتخلل طريق الكلام، وباعد في المعنى وأقرب في اللفظ، وأفلت من شباك التداخل، فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمعتمد القاصد"[1].

والواضح أنّ الحاتمي أراد أن يقول لنا أنّه لا يسلم أحد من أنْ يتأثّر بغيره أو يؤثر بغيره، فالسابق يمتد إلى اللاحق عبر تداخلات لقطبه ومعنوية صراحةً أو تلميحاً، وهي تقنية تشكيل تتصل بالمبدع ومهارة تشخيص تتصل بالمتلقي في بناء النص عندما يعمد اللاحق إلى امتصاص نصوص سابقة ليوظفها بشكلٍ جديد وطرحٍ جديد، وهي أمور تتعلق بثقافة المبدع ومستويات ثقافته أفقياً وعمودياً، بوعيٍ مرّة ودون وعي مرّات أخرى، وهذا التقاطع مؤداه نص جديد يحمل في طيّاته رؤىً سابقة جاءت بوظائف دلالية جديدة تكشف التعالق بين النص الغائب والنص الحاضر.

وقد تفاوت الشعراء في تناصّهم، فمنهم من كان التناص معلناً وصريحاً، وعند ذلك فإنّ الربط بين دلالة التناصّ ودلالة النص لا تحتاج إلى مهارة من الباحث المتلقي، ومنهم من يكون التناصّ لديهم مُضمراً مخفياً، وعند ذلك يجد المتلقي صعوبة في التأويل والمعالجة ويضطر أحياناً إلى التجديد والتغيير والانزياح قريباً من المعنى أو بعيداً عنه، لأنّ لغة الشعر لغة في مجملها ذات رمز غامض لا تشير بوضوح بل تومئ أو تلمح وهي مشحونة بالمعاني والدلالات والأجواء النفسية والثقافية والمعرفية، تؤدي دوراً مركزياً في أبعاد النص وظلاله ومراميه، لأنّ الشعر على حدّ تعبير بول فاليري (لغة داخل لغة)، وهو لغة النفس بكل ما في النفس من توتّر وانفعال، والشعر الحقيقي هو ما كان نتيجة تجربة شعورية صادمة منبثقة عن توتّر نفسي متأجج تحركه خلجات النفس وانفعالاتها، وهو يخضع لقوانين اللغة العادية لكنه يتشكّل في تراكيبه وإسناداته العلائقية ليخرج إلى مدى أكثر انفتاحاً وانفساحاً من الثابت العادي إلى المتحرك المترامي[2].

ومن هنا تتجسد صعوبة الكشف وفهم النص لدى المتلقي في التناصّ بسبب تشعّب أبعاد الموقف الشعري للقضية السابقة واللاحقة وعلاقتهما معاً، وقدرة الشاعر على التناول والطرح سلباً وإيجاباً.

([1])عتيق، عمر :مرايا نقدية في الشعر الفلسطيني المعاصر. ص 10.

([2]) طميزة ، عبد المجيد : قراءة تحليلية في شعر آمال رضوان . مجلة مواقف ، 2013، عدد 85/84، ص 77.

وقد تطرّق الدكتور عمر عتيق في كتاب مرايا نقدية في الشعر الفلسطيني المعاصر ،إلى " أنّ المرجعيات الدينية من أبرز الروافد التي تغذي البنية الوجدانية والفضاء الدلالي في التجربة الشعرية وآلية التلقي، وأنّ تأثيرها على المتلقي يفوق تأثير المرجعيات الأخرى، التاريخية والأسطورية والأدبية... الخ، لما تحويه من حقائق تجمع النص الديني المستدعي والنص الحاضر في سياق دلالي واحد" [1]، ويرى الدكتور عمر أنّ سبب ذلك أنّ المرجع الديني يحتوي على حقائق عقائدية بمخزونه في الخطاب القرآني والحديث الشريف لأنهما مادة ثرية بالقيم والرموز الإنسانية التي يلجأ إليها المبدع في حالة من الرصد والاقتباس والتأمل والامتصاص والإسقاط والتعالق، ليستفيد منها المبدع في تأكيد فكرته وإثبات صحتها وإفحام المتلقي بمهارته وقدرته، فعلى سبيل المثال لا الحصر، تُعدّ قصة سيدنا يوسف مثمراً واسعاً لدى الشعراء في اتخاذهم شخصية سيدنا يوسف معادلاً موضوعياً لتصوير ظُلم الأخ لأخيه، واعتبار البئر رمزاً للغربة والنفي الذي لحق بالفلسطيني في خريطة الشتات، وقيم الحنين للوطن وعواقب الصبر وظهور الحق وانتصاره، وكيد النساء والتآمر والفرج وتأويل الأحاديث... الخ، وهذا الاستدعاء كان مخزوناً لغوياً ودلالياً في أن استعان بها المدعون لإسقاط أغراض سياسية واجتماعية وقيمية جديدة.

ومن أمثلة ذلك قصيدة للشاعر عمر رايق خير في حوار مع الشاعر شحادة خوري حول الصدق والكذب[2]:

في ناسْ معتْمدة الكِذِب واللّيفَكة — مِنْ كِذْبها بين العِباد مْلَبّكة
وقِصّة ابِنْ يعِقْوب قِصّة مْبَاركة — فينا آثرها لحد هلّق تاركةْ
يوسِف إخوته تصرَّفوا بْحنكة ذَكي — رِمْيوه بالبير وما حكْيو هالحكي
ولَمْا ع أبوهن كذبو وخَبّوا الصحيحْ — عِمْيَت عيونو كِثِر ما ناح وبِكِي

كثر الحديث في الغرب حول تشابه النصوص وتداخلها وتقارب مفرداتها وكثر الجدل حول القيمة القبلية لذلك بين مؤيد ومحايد ورافض أحياناً للفكرة، إلا أنهم في غالبيتهم تحدثوا عن

([1]) عتيق ، عمر : مرايا نقدية في الشعر الفلسطيني المعاصر . ط1 ، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 2015، ص 11.

([2]) خوري، شحادة :حكايتي مع الزجل. ط1، دار النهضة، الناصرة، 2008، ص 126.

الضرورة الفنية للتلاحم الثقافي بين أهل الفن والأدب، فالكل يؤثر ومتأثر، والمهارة في الإضافة الجديدة للنص الجديد.

فما هو التناصّ؟ وما أهميته؟ ما دلالته؟ وما أنواعه؟

- **التناص:لغة**
- النص : "رفعك الشيء

نص الحديث ، ينصه نصا : رفعه" [1]

أمَّا اصطلاحا فـ:" يمثل التناص، باعتباره تفاعلا بين النصوص، علاقة مهمة تربط بين النص المكتوب الان وما سبقه من نهر الكتابات السابقة، أي أن كل نص جديد هو (استيعاب لعدد كبير من النصوص)" [2].

التناص _ يقال عن الذئب أنه هو مجموعة خراف مهضومة_ فالتناص تشكيل نص جديد من نصوص سابقة وخلاصة لنصوص تماهت فيما بينها. إن تداخل نصوص أدبية قديمة أو حديثة شعراً أو نثراً مع بعضها بحيث تكون منسجمة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الكاتب وتكون هذه النصوص قد مارست تأثيراً مباشراً أو غير مباشر على النص الأصلي.

إن تفاعل النصوص بعضها مع بعض، لا يتوقف عند صبغة واحدة، فهو لا يتسع لألوان متموجة من بين النصوص المختلفة فقط، بل يشتمل أيضاً على حوار النصوص مع ذاتها، أو مع أجزاء ذات دلالة منها.[3]

لا يخلق المؤلف كلاماً من عنده، بل يستمده من خبرات متداخلة مع غيره، ودور الشاعر (المؤلف) هو التأليف بين العناصر، لأن الكلمة تستدعى الكلمة والعبارة تستدعى العبارة، ولذا فكل نص يشكل من تركيبه فسيفسائية من الاستشهادات وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى كما ترى جوليا كريسيتيفا، ولذا فليس هناك نص مغلق، لأن النصوص تعتمد على بعضها واستدعاء النصوص "بأشكالها المتعددة الدينية والشعرية والتاريخية على أساس وظيفي يجسد التفاعل الخلاق بين الماضي والحاضر"(2).

([1])لسان العرب ، مادة (نصص).

([2])العلاق، علي جعفر: الدلالة المرئية، دار الشروق، رام الله، ط1، 2002م ، ص:54.

([3]) المرجع السابق. ص54.

"إن النص في ضوء مفهوم التناص بلا حدود ،فهو ديناميكي متجدد، متغير، من خلال تشابكاته مع النصوص الأخرى ، وتوالده من خلالها ،بل هو يمنح النصوص القديمة تفسيرات جديدة، أو يقدمها بشكل جديد. ويربط آليات التناص بآلية الاستدعاء والتحويل ما يتطلب النظر إلى اللغة، باعتبارها لغة إنتاجية منفتحة على مرجعيات مختلفة، وليس كلغة تواصل". ثم يشير إلى وظيفة أخرى للنص الذي لا يكتفي بالأخذ من نصوص سابقة عليه، وهي منح النصوص القديمة تفسيرات جديدة، وهذا يذكرنا بمفهوم الإنتاجية الذي تشترط كريستيفا تحققه، في النص الجديد أن موضوع التناص ليس جديداً تماماً في الدراسات النقدية المعاصرة .

التناص في التراث النقدي:

تعود جذور التناص في الدراسات الشرقية والغربية إلى تسميات ومصطلحات أخرى، كالاقتباس والتضمين والاستشهاد والقرينة والتشبيه والمجاز والمعنى وما شابه ذلك في النقد العربي القديم، فهي مصطلحات أو مسائل تدخل ضمن مفهوم التناص في صورته الحديثة، لكنه يؤشر إلى مسألة هامة تتمثل في "التفاوت الحاصل في رسم حدود المصطلح وتحديد موضوعاته، ولعل هذه الإشكالية المنهجية تتجاوز مفهوم التناص إلى غيره من النظريات النقدية الحداثية وما بعد الحداثية نظراً لتعدد الاتجاهات والتيارات النقدية التي تنشأ داخل كل نظرية من تلك النظريات"[1]. يعني ذلك أن ثمة اختلافا بيّنا لدى النقاد في تحديد معنى حرفي للتناص حديثا أو قديما، وإن كان النقد الحديث قد اقترب من تحديد المفهوم اصطلاحا، غير أن القدامى اختلفوا في المسميات بين الاقتباس ، والتضمين ،والاجتهاد ،والقرينة ،والسرقة الأدبية ،وغير ذلك، وهذا يدل على أن هناك جذورا نقدية لدى النقاد القدامى في معرفة هذا الأسلوب الأدبي فيما يخص التأثر والتأثير.

وتناول عدد من النقاد العرب المعاصرين التناص نظرياً وتطبيقياً. ويعد الناقد الدكتور محمد مفتاح أكثرهم عملاً على تطوير وإغناء هذا المفهوم. فقد حاول أحد النقاد أن يعرض مفهوم التناص اعتماداً على أطروحات "كريستيفا وبارت" وفي تعريفه للتناص عرض تعريفات هؤلاء النقاد وغيرهم ثم خلص إلى تعريف جامع للتناص "هو تعالق«الدخول في علاقة» مع نص حدث بكيفيات مختلفة".[2]

([1]) الزعبي ، أحمد : التناص نظرياً وتطبيقياً . مؤسسة عمان للنشر، 2000، ص 19.

([2]) مفتاح ، محمد : تحليل الخطاب الشعري . الدار البيضاء ، المغرب ، 1995 ، ص 121.

لم يتفق النقاد على مسمى واحد للتناص، وتعددت الكلمات الدالة على ذلك، نحو: الاقتباس، والتضمين، والتأثر، ولذلك تفاوت كتّاب الغرب في تعريف محدد، لكنهم اتفقوا على أنّه تأثر نص بنص آخر ويختلف شكلاً ومضموناً، ومن أمثلة ذلك ما حدث في منتصف الستينيات عندما أعلنت جوليا كرستيفيا أنه نص مأخوذ من نصوص أخرى، والظاهر أنه لم يسلم من التناص سوى سيدنا آدم لأنه لم يكن قبله أحد.

كانت نتاجات الإنسان في شتى العلوم والمعارف والإبداعات بسبب التناص، والتأثر والتأثير، ولا يعد ذلك عيباً في أي مجهود، بل ضرورةً إبداعيةً حياتية بشرط أن يضيف النص الجديد شيئا على النص الأصلي ، ويعطي مدلولاً آخر مختلفاً أو معززاً للسابق إذ إننا نستطيع القول " إن المعارف الإنسانية كلّها حدثت على هذا النحو، ومن هنا تنبع أهمية التناصّ في الأدب والفنون عامة".[1]

ولذلك تعددت أنواع التناص، منها الأدبي، والديني، والتاريخي، والتراثي... الخ، وفي مجال موضوعنا عن التناص في الأدب الشعبي/ الزجل خاصةً، سنجد فرقاً كبيراً بين التناص في الشعر الفصيح والتناصّ في الشعر الشعبي، ومرد ذلك إلى مصادر الثقافة لدى الشاعر في كلا الحالتين، لأنّ الشاعر في الفصحى أكثر ثقافة واطلاعاً على الأدب السابق، بينما الشاعر الشعبي بسبب سطحية ثقافته وبساطتها في الغالب، فإنّ اتكاءه على النصوص السابقة اتكاءً ضئيلاً ضعيفاً، بل تكاد تقتصر على التناص الديني والتاريخي ، بسبب الخلفية الدينية والتاريخية للشاعر، أو مما سمعه من دروس دينية في المساجد ومن السنوات القليلة التي قضاها على مقاعد الدراسة، وعلى هذا الأساس فإنّنا نجد التناصّ الأدبي مثلاً قليلاً قياساً بالتناصّ الديني التاريخي.

ومن خلال استعراض دواوين الزجل الشعبي حول موضوع التطرق للتناص بأنواعه، نجد أن الفن الشعبي الشعري الذي كثُر فيه التناصّ هو العتابا، وسبب ذلك في رأيي أنّ بيت العتابا هو فنّ يُقال في لحظة تشرئب فيها النفوس والقلوب ، وتصغي الآذان إلى بيت العتابا لأنه فن مميز، له وقعه وإيقاعه الأخّاذ في مناسبات خاصة، تجعل الناس تستمع إليه بجاذبية، وعلى هذا الأساس يعمد الشاعر إلى تقوية بيته بتناصّات دينية تاريخية ليثبت أنه قادر على الإقناع وجلب

([1])حداد، سلمى: لماذا يعزف المترجمون عن ترجمة الشعر. مجلة جامعة دمشق، عدد 3+4، مجلد 22، 2006، ص368.

الانتباه وإظهار براعته الشعرية أكثر من غيره، ولا يعني ذلك أنّ الفنون الشعرية الأخرى تخلو من التناص، بل إنّها لا تخلو منه في كثير من الأحيان للأسباب ذاتها.

أولاً: التناص الديني:

للتناص الديني سلطة تأثيرية على النفس بسبب الخلفية الثقافية للمجتمع الفلسطيني الذي يعتمد في معتقداته الدينية على نصوص قرآنية ،وقصص السير والمغازي والعصور الإسلامية المتتابعة ، وعلى نصوص إنجيلية وردت في غالبيتها في قصص القرآن الكريم تدور حول الأنبياء والعبر المستفادة من مسار حياتهم، فقصة سيدنا يوسف وذبح سيدنا إبراهيم في منامه لولده إسماعيل وخروج آدم من الجنّة وعلاقته بحوّاء، وولادة سيدنا عيسى وصلبه ، وأمه البتول مريم، وقصة القوم الجبارين في فلسطين، وإسقاط هذه الرمزية على شعب فلسطين في مواجهة قُوى الشر والاحتلال، وصبر سيدنا يوسف وانتصاره في آخر الأمر على ضروب المؤامرات والخيانات من ذوي القربى، وتأثير ذلك على حياة الإنسان الفلسطيني وعلاقته بإخوانه العرب الذين في كثير من الأحيان كانوا سبباً في مأساته... الخ.

إنّ التناص الديني له المجال الواسع المؤثر على الشاعر الشعبي أكثر من غيره بسبب الثقافة السائدة في ديننا ، وفي مفردات حياة الشعب بشكل عام.

ومن نماذج تأثر الشاعر بمفردات دينية إسلامية وهو يردد بيت العتابا قول الشاعر :

التناص اللفظي:

سِنّي سيفك يا غيد سِنّي العتابا فَرْض عندي مُش سُنّي
قبل ما صار سبع سنين سِنّي كنت أفَتْي الديوان العتابا (1)

أراد الشاعر أن يقول إنّ العتابا لديه مقدمة ومفضلة على الفنون الأخرى وأسقط عليها مفردة دينية هي الفرض ، التي يقوم بها الدين الإسلامي قبل السنّة النبوية التي تأتي في المرتبة الثانية، وعلى هذا الأساس تسربت هذه المفردات الدينية في المخيلة الشعبية ذات التأثر الديني ليعطيها مدلولاً جديداً ، وهي الأهمية الكبرى في اعتبار فن العتابا الأهم من الفنون الأخرى.

وفي مجال الفخر والاعتزاز بالنفس، نجد الشاعر يركز صفاته وتميزه عن غيره في مفردات ذات بُعدٍ ديني إسلامي واضح عندما يقول:

أنا المَحْبوبْ ما واحَدْ أذاني لَصوتِ الحَّق عم تصفى أذاني

(1) العطاري ، حسين : ديوان العتابا.ط2، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية، ج2، ،2014، ص 171.

ع ذكر الله لما أسْمَع أذاني لَسْكتُ لا حْدادي ولا عتاب [1]

وهنا نجد سلطة البُعد الديني على الشاعر فهو أمام صوت الأذان لا يتكلم بالحداء والعتابا، بسبب أن مقام ذِكْر الله وصوت الحق أكبر في نفسه من قوّة العتابا، ومازالت هذه الظاهرة موجودة في المجتمع

ونرى الخلفية الدينية المسيطرة على مشاعر الشاعر يجسدها في شعره بوضوح، نحو قول الشاعر:

الإنْسان لمَّا يموت آخِرْة المَسار غيرِ العَمَل المْليحْ ما بيجْني ثماره
الصَّادِق بآخرتو على الجنِّة بفوت الكذّاب بِجهنَّم رح يولَعْ بنار [2]

فهو يقر بحتمية الموت للإنسان في نهايته، لكنه لا بدّ من العمل الخيِّر كثمر من ثمار الحياة الصالحة، والإنسان الصادق مصيره الجنة ، والكاذب مصيره جهنم، وهذه مفردات إسلامية تسربت إلى شعر الشاعر بفعل هذه الثقافة الدينية في النفوس عبر عصور طويلة.

وقد يبتعد الشاعر الشعبي كثيراً في التناصّ الديني عندما يستخدم مفردة من مفردات دينية ليوظفها بمعنى مختلف، فها هو الشاعر يتغزل بحبيبته في قصيدة من (المعنّى) حيث يقول الشاعر :

ناديتها بْساعِة لقانا الدَّايمة نقّزْتها، تَخْمينْ كانَت نايْمة
بعيونها عِمْلت إيديها مَعْركة وعا صِدرْها شفت القيامة قايمة [3]

وفي عبارة (شفت القيامة قايمة)، أراد الشاعر أن يشير إلى أن سحراً جمالياً مدهشاً فوق الوصف والاحتمال في صدر محبوبته، فالمعنى الحقيقي للعبارة (القيامة قايمة) له مدلول يوم الحشر الذي يكون مهولاً مخيفاً مدهشاً مربكاً فيه يترقب الإنسان مصيره.

وهذا شاعر آخر ينحو منحىً سياسياً ، إذ عالج قضية هامة في حياة الشعب الفلسطيني وهي قضية القدس، بوساطة التناص الديني الذي أسقطه على الوضع السياسي القائم، وبالتناص تتنوع مشاعره الجيّاشة نحوها.

نحو قول الشاعر في قصيدته: (لمع برق القصيدة)

([1])العطاري ، حسين : ديوان العتابا. ص17.

([2]) خوري ، شحادة :حكايتي مع الزجل . ص 128.

([3]) فخر الدين ، يوسف : وادي النحل . ص 44.

أَجَت عيني على القُبْة الفريدي وخُيوط النّورْ صاروا يوخْذوني [1]
ارْفَعت إيدي وقلتْ يا رَب عيدي بْصَلاتي بِمَسْجد الصَّخرةِ الحنوني
لَ بِن مَرْيم خُطى فيها رشيدي درْب لآلام فيها مَرّقّوني
بِنْت عِمْران أطْهَر مِنْ شَهيدي وأعفّ من العفيفي والمصوني
بِقْولوا يا عروبتنا التَّليدي يَ إما اتكوني عَ جَهَنَّمْ
ي إما يا عْروبي لا تْكوني

استخدم الشاعر مفردات ذات دلالات دينية،(صلاتي، مسجد الصخرة، ابن مريم، الآلام، جهنم)، وقد وظفها توظيفاً ينمّ عن بُعد سياسي راهن بَعد أن تعرضت القدس للاحتلال الغاشم، فشعر بهذا الحزن العظيم مستخدماً لفظة (جهنم) التي هي لتعذيب الكافرين، ليجعلها وسيلة من وسائل رد العدوان، وصد الظلم، ورفض الهوان ضد هذا المحتل الظالم.

ويذهب شاعر آخر مذهباً مغايراً في توظيف الكلمات الدينية ليعطيها معنًى جديداً يؤثر في المتلقي كي يتفاعل معه بصورة تفاعلية عميقة في قوله:

اجْتَمعوا عا فِعْل الخير فيكو بْينْضرِب الأمثالْ [2]
مثل البُنْيان المَرْصوص بْدِقة وعناية مخْصوص
بِالتَّعاون عالخُصوص الحِمْل البْبتغرّقْ بنشالْ

اعتمد التناصّ الديني اعتماداً على الحديث الشريف الذي يقول: المؤمن للمؤمن كالبنيان المرصوص يشدّ بعضه بعضاً[3]. والآية الكريمة التي تقول: ﴿ **وَتَعاوَنُوا عَلَى البِرِّ والتَّقوى ولا تَعاوَنُوا عَلَى عَلَى الإثْمِ والعُدْوان** ﴾.[4]

ولهذه الخلفية الدينية أثرها الواضح في استخدام هذه المفردات وتوظيفها في معانٍ جديدة مقبولة، ويقول في قصيدة أخرى مهنئاً زوجته المريضة بعد شفائها عام 1997، في قصيدة: عودي للدار:

([1]) يعاقبة ، نجيب :قصيد المحكي ومحاكاة الفصيح. ص 60.

([2]) أبو فرحة ، محمد مرعي :حصاد السنين. ص 57.

([3]) أخرجه البخاري، كتاب المظالم والغصب، باب نصر المظلوم، (3/ 129) برقم: (2446)، ومسلم، كتاب البر والصلة والآداب، باب تراحم المؤمنين وتعاطفهم وتعاضدهم، (4/ 1999)، برقم: (2585).

([4]) المائدة : 2.

دَعْينا ربَّ العِباد **بِشْفيكي مِمّا تْعاني**
صّلينَا للمَولى كثير **وحَمْد وتسبيحْ وتكبير**

فالألفاظ: (دعينا، رب العباد، صلينا، حمد، تسبيح، تكبير)، ذات بُعد ديني استمدّه الشاعر من ثقافته الدينية الإسلامية ليوظفها في مناسبة أُسرية اجتماعية في مجال التهنئة بسلامة الصحة من المرض.فنلاحظ أن الزجل هنا قد تحول إلى دعاء إيقاعي.

ويحلق شاعر آخر في ألفاظ دينية متخذاً منها معاني جديدة للحظة مختلفة عن المعنى الأصلي :

عَ حُبّي لا تِتْجنّي **وْعُمْري مِشْوار** (1)
وحُبّك تَخْمين الجَنّة **وتَخمين النَّار**

تناول الشاعر مفردتين دينيتين وهما الجنة والنار، فالجنة للصالحين من الناس والنار لغير الصالحين، إلا أن الشاعر لا يتحدث هنا في مجال ديني مجرد، بل يتغزل بحبيبته التي من الممكن أن يكون حبها جنة ،إنها تختزل دلالات السعادة والهناء والصفاء ورقة العيش وطيب المسكن من خلال الوصال واللقاء وعدم الفراق، أو قد يكون حبها ناراً ، وتختزل الخسارة والعذاب والأرق والحذف والضياع وسوء الحال، بسبب الفراق والبُعد والتخلي عنه والرحيل وعدم الوفاء، ويكرر المعنى ذاته بقوله:

لا بُدَّ سْمِعتي عَنّي **ناطِر عَ الوَعْد** (2)
النَّار بقرْبك جَنّة **قولي شو بَعْدْ**

يجد الناظر بدقة في تجليات التناصّ لدى الشعراء الشعبيين أنّ كثرة التناصّ وقوته تقل أو تكثر حسب ثقافة الشاعر ومصادر تعلّمه وثقافته ومكانته الثقافية والبيئة المحيطة به، وعلى سبيل المثال لا الحصر، فإنّ قراءة سريعة لديوان الشاعر الشعبي يوسف سعدة ابن سخنين في الجليل قد امتلأ بالتناصّات الدينية والأدبية والتاريخية، وسبب ذلك أن الشاعر من الطبقة المتعلمة، إذ كان يعمل مُدرساً بحيفا سنة 1970 ،وهو خريج دار المعلمين بحيفا، ففي ديوانه يتكئ كثيراً على نصوص دينية وأدبية موظفاً إياها في دلالات جديدة تخدم الفكرة في صورة جميلة تشدّ القارئ.

([1]) الأسدي ، سعود:أغاني من الجليل . ص 186.

([2]) فخر الدين ، يوسف: ديوان وادي النحل . ص 175.

ومن الميجنا أيضاً لجأ الشاعر إلى تناول بعض المعاني الواردة في الأحاديث النبوية الشريفة ليعطيها دلالةً جديدةً محببةً للنفس، حين نسمعها نتجاوب معها ، نحو قول الشاعر يوسف سعدة:

يا صَاحِبْ مَرّو عليّ مَرّة — تحلى النفوس التي كانت مُرّة
من حجره المؤمن يلدغ مَرّة — مش ثنتين من الشدايد والضنا (1)

يتحدث بإيجابية عن علاقته بصاحبه الذي يدعوه أن يأتيه ولو مرة واحدة حتى يجعل أيامه المُرّة حلوة، ثم راح يغرف من مخزونه الديني من حديث الرسول الذي يتحدث عن أن المؤمن لا يُلدغ من جُحر مرتين كنايةً عن أخذ العبرة والدرس من اللدغة الأولى، والشاعر في هذا المعنى يحرص على أن تكون العلاقة بينه وبين صاحبه علاقة قائمة على المحبة والاحترام.

ويقول في مجال آخر من الميجنا أيضاً:

بروح الحضارة يا ابن آدم قَلّها — وكلمات تفضي من المعاني قلَّها
مريم بنت عمران ربّك قلّها — هزي إليك بجذع يسقطلك جنا (2)

ينصح الشاعر الناس في هذه الأبيات أنْ يبتعدوا عن الأعمال السيئة في الأخلاق وألا يعذبوا فيها، بل يجب الحرص على النقاء والطهارة ولكي يقوي هذه الفكرة تناول قصة البتول مريم وميلاد سيدنا عيسى،وفي سورة مريم يستدعي الشاعر الشعبي أبرز مفاصل القصة التي تتحدث بشكل مفصل عن قصتها كاملةً، والطرح الجديد للشاعر في تناصه أنه وظفها في مجال النصيحة للدعوة إلى الأخلاق النقية مجسداً ذلك في مريم البتول الطاهرة . ومن فن (المربع) استمدّ معانيَ وألفاظاً دينية من القرآن وقصص الأنبياء والسيرة النبوية، ومن الإنجيل ، نحو قوله في الديوان نفسه:

صَلّو على محُمَد — اللي يْصَلّي عليه يِسْعَدْ
بُكْرَة بِالجَّنة برغدْ — فيها حَوَاري وجِنانْ
صَلّو عا سيدي المَسيح — أَشْفى الأَبْرص الكَسَيح
أَحْيا المَيِّت والطَّريح — بْقُدَرة مَوْلانا الرَّحمن

---

(1) سعدة ، يوسف : ديوان الشعر الشعبي في العرس البلدي. مطبعة أبو رحمون، عكا، ص 35.
(2)المرجع السابق، ص 35.

والهدف منها جذب السامع والتأثير عليه، فالتناص الديني سلطة تأثيرية قوية ، تزخر بجوانب إنسانية وقيم أخلاقية ،لايمكن فهم النصوص وتأويلها إلا من خلال الوقوف على عتبات النص الغائب "[1]، فتجعل للنص والمتلقي مكاناً هاماً في لحظة طربية تشدّ وتُنبّه وتلفت الروح والقلب معاً.

ولدى شاعر آخر يستند إلى مفردات دينية وهو يتغزل بحبيبته من باب الميجنا قائلاً:

فِكْري انْفَتَن فيكِ لأنَّك فاتِنْي وفَرْض الصّلاة والصَّوم لأَجْلِك فاتني

وغَيَّرت اسْمِك للتْضَلي اسْمِك فاتِني وهالدِّنيا صارتْ في ضَلال إلا أنا [2]

افتتن الشاعر بهذه المعشوقة إلى درجة أنسته واجباته الدينية من صوم وصلاة، حتى أن العالم كله في ضلال ،وهذا الاستناد إلى ألفاظ ذات بُعد ديني جعله يؤثر في السامع تأثيرا واضحا.

ويقول شاعر آخر متغزلاً من باب العتابا:

أنا فَرْحان لأَنّي قابِلْتكْ وبَعْد الله بأيِّدْ قِبلْتِك

وعَ الوَجْنات إذا انْطَبْعَت قُبلتِكْ رسمْ تِذْكار يْبقى لِلحْبابْ [3]

فالمفردات:(قبلتك، الله)، تساوق ديني في مضمون جديد أرادها أنْ تخدم الفكرة التي شعر بها، فحبيبته تأتي بعد الله ، وهي القِبلة التي يتوجه إليها بمشاعره.

وشاعر آخر يتغزل في باب العتابا، يقول:

حِلو يا باكْي عْيونَك ولَك حل وحتّى حِرم عَ غيرك ولَكْ حَلْ

على القَلبْ شطرين إلى حال ولك حال تْقَاسمنا الهُروب على العذابْ [4]

تناول الشاعر الألفاظ (حِرِم) و(حَلّ)، استخدمها الشاعر من قاموسه الديني ليعبر عن حبه لهذه المحبوبة التي صارت حراماً عليه حلالاً لغيره، بمعنى أنها تركته وفضلت الآخر عليه، وهذا الاستناد الديني يعمق فكرة الشاعر حول مشاعر الوصال والفراق بين العاشقين.

ويقول الشاعر محمد مرعي أبو فرحة في باب الميجنا متغزلاً:

نسيم الصِّبا بالله سلامي وَصِّلا وْقَوّي رباط الحُبْ مَعْها والصِّلة

([1])زيادات ، تيسير محمد: التناص الديني في شعر محمد القيسي وخليل حاوي . مجلة القسم العربي ،جامعة بنجاب ،باكستان، عدد 21 ، 2014 ، ص4.

([2]) العطاري ، حسين :ديوان العتابا. ص 217.

([3]) المرجع السابق ، ج2،ص 279.

([4])العطاري ، حسين :ديوان العتابا. ص 73.

يا مَنْ صبَحَتْ لنا المَذْهب والصَّلاة ونُسْكي وصَلاتي يا مَلْيحة ومجنا [1]

تناول الشاعر ألفاظا: (المذهب، الصلاة، النُسك، الحج)، من مخزونه الديني ليجعلها في مجال الحب بدلالات جديدة، أنّ هذه المحبوبة صارت في حياته مقدسة ذات اهتمام بالغ يصل إلى درجة العبادة من شدة تعلقه بها.

ويذهب شاعر آخر في مجال الغزل مذهباً بعيداً في التاريخ والتناصّ الديني عندما يستخدم فكرة شعبية ليعبر عن هذا الشوق للخلاص من حزنه العميق رغم أن قلبه صار هيكلاً ومعبداً للحب والأمل. يقول الشاعر يوسف حسون لحبيبته التي حزنت على فراقه:

حَزْينة ليْش تا تِبْقي حَزينة ومَعَك مُفْتاح قلبي ولْ خزينِة [2]
شُ بَدّك أكثَرْ مِنْ الحُب تحلو بفرْحة خاطري وجرحة أنيني
وأمْل في هَيْكلو الرُّهبان صلّوا حَمل نوح النبي قبل السفينِة

وظف الشاعر ألفاظا: (هيكل، الرهبان، صلوا، نوح النبي، السفينة)، ذات أبعاد دينية ليخدم فكرة الأمل في اللقاء رغم الظروف الصعبة التي يمر بها العاشقون .

ويذهب شاعرٌ في حبه لوطنه إلى درجة القداسة والعبادة مستخدماً ألفاظاً دينيةً ذات ظلال وطنية، يقول الشاعر أبو عرب في قصيدة له:

يا نارْ لا تَنْطفي ظلّي اشْعِلي بقلبي يحرمْ عليّ ابتسمْ يحرمْ عليّ النُومْ [3]
يِحْرمْ عَليّ الفَرَح والعيد شهْر الصْومْ حتّى أعيْد الوطن خلي القيامة تقومْ

يعشق الشاعر وطنه المقدس إلى درجة جعلته يتخلى عن معتقداته المقدسة، فهو قد ينسى العيد، شهر الصوم، ومن أجل إعادة الوطن لا بدّ من ثورة عارمة تغيّر كل شيء وتضع حداً للظُلم، وقد استعمل لفظ (القيامة تقوم) للدلالة على الثورة التي لا بدّ منها لتغيير الواقع المؤلم، وكما أنّ في القيامة حساباً يُعيد الحق لأصحابه، فإنّ في الثورة كذلك حساباً يعيد الأرض لأصحابها.

([1]) أبو فرحة، محمد مرعي :حصاد السنين. ص 93.

([2]) الحسون ، يوسف: حادي فلسطين. ط1، جمع اتحاد الكتاب الفلسطينيين، 2011، ص155.

([3]) أبو عرب ، إبراهيم صالح :حداء وأغاني الثوار. ص 75.

التناص القصصي:

نحو قول الشاعر:

تاريخِك بَعرفو تَدْمُر أَبابِل　　بل سار بالصحرا أبى بِلْ

عليهم أرسلتُ طيراً أبابيل　　مِنْ سِجّيل وحْجارة لهبْ (1)

وقال:

الأَشْرَم أجا الكعبْة فوق فيلو　　حَسَب زَعْمو بِأنو حَقْ في لو

هَرَب جْيشو و فَتَش وين فيْ لو　　حتّى يلوذ مِنْ حَجَر اللّهب (2)

اتكأ هنا في مجال المدح الذاتي على قصة محاولة أبرهة الأشرم هدم الكعبة ، وفشله عندما أرسل الله طيراً أبابيل تحرقهم وتدمرهم، والواضح أنّ الشاعر استند في هذين البيتين على سورة قرآنية وهي سورة الفيل التي استخدم الشاعر معظم مفرداتها استخداماً وظّفه لمعنى جديد في مجال مدح الحق والخير وانتصارهما على الباطل.وفي قول الشاعر يأتي التناص الديني مكثفاً في قول الشاعر في العتابا:

يا سُبْحان الّذي أَسْرى بَعبْدو　　وأَهْالي الدّين للْباري بِعبِدو

وأَهْالي الخَير مَسلَكهم بِعَبْدوا　　بـ عَمَل صالِح إلى يوم الحسابْ (3)

جاءت المفردات في معظمها ذات بُعد ديني إسلامي، فقد بدأ بقوله: (سبحان الذي أسرى بعبده) وهي لفظة دينية إسلامية ، واستدعى الشاعر قصة حادثة الإسراء والمعراج في حالة من الخشوع لهذه القصة العجيبة متأثراً بقوله تعالى في سورة الإسراء: { سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا ۚ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ (4)، وما في الآية من تجليات مفعمة بالعظمة والإجلال، ثم قال: (أهالي الدين، الباري، بعبدوا، عمل صالح، أهل الخير)، وأراد من هذا الموقف أنْ يشدّ انتباه السامعين متطرقاً إلى حادثة دينية هامة

([1]) سعدة ، يوسف : ديوان الشعر الشعبي في العرس البلدي. ص 87.

([2])المرجع السابق. ص 88.

([3]) العطاري ، حسين :ديوان العتابا. ج2، ص 315.

([4])الاسراء:1.

ليعطيها مجالاً أرحب من الشعور المقدس، ولكن في لحظة طرب بعيدة عن الجوّ الديني الأصلي.

ويقول في موضع آخر في مدح ذاته(عتابا):

أنا رَبَّ الشِعْر والشَّعر نونو قْرَأت كتاب رَبّي حتى نونو

يونس قد قذف من لهب نونو ونبت يقطين عا جسمو ثياب (1)

يمدح الشاعر ذاته ويمجدها ، فهو رب الشعر والثقافة ، فهو قارئ كتاب الله بكل حروفه، إذ استدعى قصة سيدنا يونس ذي النون الذي التقمه الحوت ، ثم قذفه على شاطئ البحر بلا ثياب، وقد تداركه الله بشجر اليقطين ليحميه، وهذا اتكاء على البُعد الديني للمعاني التي يطرحها الشاعر.

عا قدْ ما يوسف صَبَرْ عا إِخْوتو الله برزانة عَقِل ضاعَف قُوّتو (2)

عا قدْ ما بيت العَزيز بنيتوا صان الطَّهارة والوفا بشَخْصيتوا

تا صار حاكِم عَ الخَزينة والحبْوبْ ومن كُثُر ما فرعون وثقْ بعفتوا

أراد الشاعر من خلال القصة منظومة قيم الصبر والطهارة والعفة وهي مفاتيح النجاح والنجاة، وهذا الاستناد الديني على قصص الأنبياء شاع كثيراً عند الشعراء والهدف هو تعزيز هذه القيم بين الناس.

وهذا واضح عند الشاعر أبو عرب في كثير من قصائده، فها هو يقول في قصيدة له:

تَعْي في العيد (عذرا) وعايْدينا وعَنْ المَهْد المضرّج اسألينا

يَ عذرا دَمْ ابنك صار حِنّا تَ يستر عا اكفوف المُجْرمينا

يَ عذرا اللي صَلَب ابْنك صَلَبْنا مثل ما صار بِـ ابنك صار فينا

اسألينا عَ القدُسِ زهرة وَطَنّا مع المِعْراج مع صخْرة نبينا (3)

يستمد الشاعر موضوع القصيدة من قصة صلب المسيح عليه السلام وفق الاعتقاد المسيحي، والظُلم الذي وقع عليه ، وإثبات فكرة الظلم التي تفرض على الشعب الفلسطيني على يد الصهيونية المجرمة، وهذا التذكير يجعل المتلقي متأثراً متفاعلاً متناغماً مع مشاعر الشاعر،

([1])العطاري ، حسين :ديوان العتابا. ج2، ص 117.

([2]) الزعبي ، محمد: ديوان بيدر زجل. 2011، ص 46.

([3]) أبو عرب، إبراهيم صالح : حداء وأغاني الثوار. ص 159.

إضافةً إلى الألفاظ الأخرى الدينية في الأبيات مثل: (العذرا، المهد، المعراج، الصخرة)، وهي ألفاظ تناولها الشاعر من تراثه الديني ليعطيها نسقاً جديداً وتأثيراً عميقاً في النفوس المتلقية للشعر.

ومن باب العتابا نجد شاعراً آخر يتكئ على قصص الأنبياء في حالة من التذكر الشعوري العميق ليؤكد فكرة التأثير الإبداعي في المتلقي، يقول الشاعر يوسف سعدة:

شُقّ الأرْض بعد المَطَر اثْني وزِنْد الخصم بالميدان اثْني

ضَرَب موسى عَصاتوا انْشَقّ اثني عَشَر دربا ببحْر من العباب (1)

وقال شاعر آخر:

على وْليفِ العُمْر إنْ مرض انشُقْ وي شاعِره من عبير الزهرْ انشقْ

ضَرَب موسى بعصاتوا البَحَر انشقّ اثني عَشَر درباً للهَرَب (2)

قد يضطر الشاعر إلى تركيب مفردات ذات تجانس وقد لا تتقاطع الشطرات مع بعضها بعضا في المعنى ظاهرياً، إلا أنّ البُعد النفسي وراء ذلك يربط المفردات بمعانٍ نفسية ذات دلالات شعرية عميقة يلجأ إليها الشاعر ليؤكد فكرة التمييز في لحظة الإبداع الشعري مؤثراً على السامع بصورة جاذبة .

ثانياً: التناص الأدبي:

للتناص الأدبي اهتمام لدى بعض الشعراء الشعبيين الذين اتكأوا عليه لدعم أفكارهم، ولإظهار قدراتهم التعبيرية، وكثيراً ما نجد الشاعر الشعبي يستند في أبياته على ذكر أسماء شعراء قدامى مشهورين أو ذِكْر قصة حدثت قديماً بين شاعر وحبيبته ،أو ذكر مفردة شعرية أحياناً ،أو جملة شعرية اقتبسها من شاعر قديم ،ثم يوظفها في مضمون جديد يدعم من خلالها فكرته ويقوّيها ليؤثر في المتلقي.

يقول الشاعر يوسف سعدة في باب العتابا:

قِفْ نَبْكي لذِكرى الفاتْ والْراح تأَصفقْ فوق كَفْ اليد والراحْ

فهم سكرتم الكاسات والراحْ وأنا بَسْكَر على شوف الأحبابْ (3)

([1]) سعدة ، يوسف : الشعر الشعبي في العرس الفلسطيني. ص 108.

([2])المرجع السابق، ص 108.

([3]) سعدة ،يوسف : الشعر الشعبي في العرس الفلسطيني . ص 41.

والتناصّ واضح في عبارة (قفا نَبْكِ) استلهمها الشاعر من معلقة امرئ القيس الذي وقف على الأطلال متذكراً الأحبة الذين رحلوا.

قِفَا نبكِ مِنْ ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسقط اللوى بين الدَّخُول فَحَوْمَلِ [1]

يريد الشاعر من أصحابه الوقوف والبكاء على كل شيء جميل فات ومضى، وهذا التقاطع بين الشاعرين مردّه إلى الحالة النفسية الشجية التي تقف وراء الوقوف والبكاء.

ونجد الشاعر نفسه يلجأ إلى ذكر امرئ القيس مرة أخرى في الميجنا قائلاً:

يا صدى صوتي في أَوْطاني جلْجِلِ واحملْ ناقوس الفنّ بيدك جلجلِ

لما امْرُؤ القيس بداره جَلجَلِ وفيها عَنْترة اللي نظم عنها غنا [2]

يتذكر قصة الشاعر امرئ القيس في دار جلجل وعنترة ، والهدف إثبات قدرته على الإتيان بأفكار ذات تأثير عميق في المتلقي، ناهيك عن البُعد النفسي والعاطفي وراء هذه القصة التي سيطرت على الشاعر في لحظة يتفنن فيها مغنياً مُطرباً.

والشاعر يوسف سعدة شاعر مثقف متعلم، وهو بذلك يتفوق على كثير من الشعراء الشعبيين في اعتماده على تناصّات أدبية متعددة، يقول في باب المعنّى:

بنت المعنّى شو حلو مرسالها يعني شِعِرها وقولها وأزجالها [3]

خَوْلة وقفْ طَرْفة على أطلالها وَلّادة بنت زيدون شو غَنّالها

أبو العِتاهية عتيبة شو أصغالها وينك بثينة يا جميل اندالها

ولقَدْ ذَكَرتك عنتَرْة اللي قالها على دعس عبلة ترق حوالها

وأشرف رواية حب طاهر للبشر في نجد ليلى وقيس كانوا أبطالها

عدّد الشاعر أسماء شعراء قدامى اشتهروا مع محبوباتهم، وقد وقفوا على الأطلال قديماً مثل: طرفة بن العبد في معلقته يذكر خولة قائلاً:

لخولة أطلال ببُرقة ثهمَد تلوحُ كباقي الوشم في ظاهراليد [4]

وقد ذكر الشاعر شعراء الغزل العذري في العصر الأموي، جميل بثينة، وقيس وليلى، و عنترة بن شداد وعبلة، وقصة أبي العتاهية وعتبة، وابن زيدون وولادة من العصر الأندلسي، وهذا

([1]) الزوزني ، شرح المعلقات العشر. دار مكتبة الحياة ،د.ت ، ص29.

([2]) سعدة، يوسف : الشعر الشعبي في العرس الفلسطيني ، ص30.

([3])المرجع السابق . ص 16.

([4]) الزوزني ، شرح المعلقات العشر. ص91.

السرد لأسماء شعراء قدامى كان الهدف منه التأثير في السامع وتعميق الفكرة المطروحة ودعم قدراته أمام الشاعر الآخر أو السامع.

ويتذكر شاعر آخر قصة الحب العذري المشهور في الشعر العربي قديماً، يقول الشاعر سعود الأسدي:

طَيْفُ الهَوى العُذْري بيهوى عناقها وْقُدامها الأَغْصان تحني عناقها [1]

ولَوْ أشرَقَت الشَّمس كانت مُشْرقة كَسَفتْ ضياء الشمس في إشراقها

استند الشاعر في لحظة إعجابه بهذه الفتاة إلى قصة الحب العذري، ذلك الحب الذي لا يصف جمال المرأة جسدياً، بل يتحدث عن المشاعر والأحاسيس فقط، و أن التناصّ لدى الشاعر في البيتين السابقين كان تناصّاً أدبياً لغوياً، ففي عجز البيت الثاني كان لغة عربية فصيحة على البحر الكامل ومرد ذلك إلى ثقافة الشاعر الأسدي ونهله من معين اللغة العربية الفصحى في كثير من الحالات.

ويذكر لنا الشاعر حواراً دار بينه وبين عمه قاسم أبو غازي، عن قدراتها الشعرية والحديث الذي جمعهم حول الزجل، يذكر لنا قصة سجن المتنبي في حمص، وفك أسره ، ولمع اسمه في ذلك الزمن، والمراد بيان اطلاعه وثقافته، وإثبات قدرته على سرد قصص أدبية من التاريخ ليعبر فيها عن مهارته الشعرية، يقول:

وقَبْلي فَات سِجْنوا أَبْو الطيِّب ومِنْ حولو بني لو السجن هالِهْ

أَبو الطيِّب بسجنوا كان هَيِّبْ ووالي حمص شافوا في الليالي

شافوا وراحِ مْن خوفو يغيِّبْ وثاني يوم لما فَكّ أسروا

لَمَع إسْمو ومَقْامو صار عالي

ثم يذكر في بيت آخر أبا العلاء المعري والطرماح، يقول الأسدي في الحوار نفسه مع عمه:

عَنّو المعرّي عرّ والطرماح ماحْ حطّ التحدي حدّ حد سلاح لاحْ [2]

أراد الشاعر من ذلك إثبات هذه البراعة الأدبية في الإتيان بأسماء شعراء مشهورين ليؤكد للسامع أنه ذو براعة شعرية فائقة من خلال تعداد أسماء هؤلاء الشعراء.

يتضح التناصّ الأدبي بصورة أدقّ، فها هو الشاعر أبو عصام الميعاري يقول:

([1]) الأسدي ، سعود:أغاني من الجليل. ص 136.

([2])المرجع السابق. ص 219.

بِجْنون لَيْلى ليش واقِعُ بالجنونْ مْصيبتو من القلب واللا من العيونْ [1]

لو كان من عينو وقع هذا المصاب العيونْ [1]

ليلى اللي وقعت بين سِرْ وبين بابْ كان الأَّمِر عَ قيسْ يا شاعرْ بهونْ

ويا قَيْس لما يشوفها بالعين طابْ قلبها الحاني على العاشق بكونْ

وْبَس يفارِقْها القلبْ برجع للجُنون

استند الشاعر في قصيدته إلى قصة قيس بن الملوح العاشق مع حبيبته ليلى العامرية، تلك القصة التي تجسد الحب العذري، المحاصر بالفراق والعذاب والبكاء والآهات، والشاعر هنا يسرد لنا هذه الحكاية الحزينة بمفردات ذات بُعد حزين في الحب العذري مثل: (الحنون، المصاب، الجاني، العاشق، الطرق... الخ)، وفي التناص الأدبي يحرص الشعراء الشعبيون على ذكر قصة ليلى وقيس على اعتبار أنها رمز للحب وعذاباته.

وتكاد قصة مجنون ليلى تسيطر على مفردات الشعراء الشعبيين في معرض حديثهم عن الحبّ والغزل، يقول الشاعر محمد الزعبي في مجال الحب:

مَجْنون لَيْلى صَارْ مضرب للِمَثْلْ حبّو لليلى جَنّنوا وصابو خبَلْ

تا فقد عقلوا وساح في سهل وجبل تايه دليلو بحب بجنون انخبلْ

بس الطبيعة اللي عِشِقها البحتري غَنّوا بْسُمو طيورها وتكْ الحجل [2]

والحوار يدور بين شاعرين حول الحب وأهميته ،وأثر الحبّ على النفوس، ويتفق الشاعران على أثر الحب على النفوس مثلما فعل الحبّ بعقل قيس بن الملوّح الذي جُنّ ومات بعيداً عن الناس في السهول والجبال، لكنه يقول إن البحتري الذي أحبّ الطبيعة قد تفوّق في وصفها ومفاتنها، وهنا يتذكر قول البحتري الذي يقول:

أتاك الربيع بطلق يختال ضاحكاً من الحسن حتى كاد أن يتكلّما [3]

فالتناصّ في المفردات (مجنون ليلى، والبحتري)، وهم من شعراء الحب ووصف الطبيعة قديماً، وقد لجأ الشاعر إلى ذكرهما ليعبر للسامع عن إعجابه بهما أولاً، وثانياً ليثبت له أنه قادر على الإقناع والتأثير في دعم فكرته حول الحب وتداعياته.

([1]) الميعاري ، أبو عصام :خفق السنديان ورائحة الزعتر . ص 94، ط 2005.

([2]) الزعبي ، محمد: بيدر زجل. ص 84.

([3])الصيرفي ، حسن كامل :ديوان البحتري .المجلد 4، دار المعارف ، مصر 2090.

عندما يتذكر الشاعر الغزل والحديث عن عيون الحبيبة نجده يسرد لنا أسماء شعراء قدامى تحدثوا عن الحب مثل أبو العلاء، والأعشى، يقول في قصيدة أخرى:

إنّ العُيون التي فِيْ طَرْفِها حَوَرٌ بِتْكون قتّالّه إلى بَعْض البشرْ
نَظْراتها عَ القَلْب ابترمي سهامْ بينجرحوا بتمّ محتاجو الخَطَر (1)

وفي قوله: إن العيون التي في طرفها حور، أخذها من قصيدة الشاعر جرير في غزليته:

إنّ العُيون التي في طَرْفِها حَوَرٌ قتلننا ثُمّ لم يُحْيين قتلانا
يصرعن ذا اللب حتى لا حراكَ به وهنّ أضعف خلق الله إنسانا (2)

وهذا التناصّ تقاطع شعوري لفظي ومعنوي بين الشاعرين.

ونجد شاعراً آخر يتحدث عن الثقافة ودورها في تنمية المجتمع وتطوره حضارياً، ثم يذكر لنا أن المجتمع يصلح حاله بالثقافة الشعرية.

يقول الشاعر شحادة خوري:

بأُسبوع الثَّقافة والصحافة بها لْجوْ اللي مشبعْ باللطافةْ (3)
بفضل زغلولنا وريتو يسلمْ عطاني من الثقافة قدْر كافي
وموسى زغيب للأشعار معجمْ سَبَق بالمجد معروف الرصافي
أثْر شعرهن فيّ وأَسْهمْ وغيّر جَوْهَري وغيَّر غِلافي

يشير الشاعر إلى أنّه تأثر بشاعرين لبنانيين وهما: زغلول، الزجّال المشهور، وموسى زغيب وهو أيضا شاعر زجل لبناني مشهور، وتأثر أيضا بالشاعر العراقي معروف الرصافي، وهذا التناصّ الأدبي يجعل للموقف الشعري سلطة تأثيرية على المتلقي فيتفاعل معه وينجذب السامع له فينجذب له من خلال إيراد ألفاظ من مخزون أدبي تراثي قديم.

وشاعر آخر يتحدث عن حبه الذي أصبح لغزاً لا يستطيع أن يحلّه إنسان بسبب الظروف الصعبة التي عاشها مع حبيبته التي هجرته، فذاق ويلات الفراق.

يقول الشاعر الزعبي:

لُغُزْ حُبّي ولا إنْسان حلّو ولا عاشِقْ قدرْ يفتحْ سجلّو (4)
ولا تِلْميذِ مْن درسي تعلَّمْ ولا قيْس وجميل عليّ دَلّو

([1])الصيرفي ، حسن كامل :ديوان البحتري . ص 95.

([2]) ديوان جرير ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ،1986، ص492

([3]) خوري ،شحادة: حكايتي مع الزجل. ص 54.

([4]) الزعبي ، محمد :ديوان بيدر زجل . ص 33.

حبيبي مُهْجتي وقَلْبي تسلَّمْ بِساعَة ما عْيونو السِّيف سلّو

لا يستطيع الشاعر في هذا الحب المعذّب الذي صار لغزاً محيراً أنْ يجد له حلاً مثل الشاعر قيس صاحب ليلى، والشاعر جميل صاحب بثينة، وقد ذكر الشاعر أنّ هذا الحبيب قاسٍ من عيون سلّت عليه سيوفاً تقتل بنظراتها الحادة، وكأنّ الشاعر قد تذكر بيتاً لشاعر آخر يتحدث عن أثر العيون على قلب المُحبّ عندما صوّر النظرات سيوفاً ،وقد استمدّ هذا المعنى من الشاعر ابن النبيه المصري وهو من شعراء العصر العباسي في قوله:

أماناً أيها القمر المُطلُّ فمن جفنيك أسيافٌ تُسلُّ (1)

ويستحضر شاعر شعبي آخر قصيدة المعلم للشاعر أحمد شوقي في قوله :

قُمْ لِلْمعلم وإنحنّى إجلال باني المجد والعزّ والآمال
أستاذنا بها اليَوْم بنهنيك ونِدْعي سَوْا الله يهدْي البال
قبلي أمير الشعر عَني قبلك كلياتنا بِنْردد اشّو قال (2)

ويحيلنا ما تقدم إلى قول الشاعر:

قُمْ للمعلم وفّه التبجيلا كاد المعلم أن يكون رسولا (3)

وفي مجال الاعتداد بالنفس وبالشاعرية نجد الشاعر ذاته يفتخر بنفسه قائلاً:

شُفْت القَوافِي تِنْحني لك يا جَرير مَلكيتك رَغم القوافي مش حِكْر
شَوْقي أَميرْ وللزّجل لَوفي أَمير بتكون إنتي يا محمد مقتدرْ (4)

نلاحظ ورود اسم الشاعر جرير في القصيدة كإشارة لشاعرية هذا الشاعر الممدوح الذي يضاهي جرير في شعره، وهو من شعراء النقائض في العصر الأموي، ثم ذكر بعد ذلك أمير الشعراء أحمد شوقي ليدلل على شاعرية هذا الشاعر الذي يضارع في شعره جريراً وأحمد شوقي، وهذا اللجوء سببه لفت أنظار السامعين إلى أهمية ما يقول.

يوظف الشاعر سعود الأسدي عبارة غصن البان المستمدة من الشعر العربي الفصيح ليعبّر عن جمال هذه المحبوبة في قوله:

([1]) كمال الدين ، علي بن محمد : ديوان ابن النبيه . شركة التراث للبرمجيات،2009، ص15.
([2]) أبو عيسى ، هشام :ديوان الخير بالجايات . ص 119.
([3])عطوي ، فوزي :أحمد شوقي أمير الشعراء .ط3 ، دار صعب ، بيروت،1978،ص275.
([4]) المرجع السابق ، ص 153.

شو خَلّيتي مْنِ الرِّقة يا غُصْن البانْ

وكانت عَ غبيش الدقّةْ والعاشق بانْ (1)

وعبارة غصن البان وردت في الشعر الوجداني الغزلي العربي القديم، نحو:

يا ظبية البان ترعى في خمائله ليهنك القلب إن القلب مرعاكِ (2)

ومنه قول الشاعر:

غُصُن بان مال مِنْ حَيث استوى بات مَنْ بِهْواه في فرط الجوى (3)

ويُظهر التناص تأثر الشاعر الشعبي بهذه العبارة ليدلل على جمال محبوبته بقامتها التي تشبه غصن البان المتمايل طراوةً ودلالاً.

([1]) الأسدي ، سعود :أغاني من الجليل. ص 171.

([2]) شوقي ضيف :تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الثاني ، ط2 ، دار المعارف ، مصر ،ص312.

([3]) العناني، محمد زكريا: موشح أيها الساقي لابن زهر الأندلسي.دار المعارف ، 2008، ص254.

وفي مجال ذكر أسماء الشعراء القدامى محبة وإعجاباً وتأسياً بقدراتهم ، يذكر بعضهم مثل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم في باب العتابا :

قلبي حافِظْ عْهودَك وشَوْقي عاجِزْ يشْرَحو حافِظْ وشوقي (1)
بِه لا تَسْمعي ممن وشو قي بتاريخ الجوى ونار العذاب

فالحب في صدره حب عظيم، لا يستطع كبار الشعراء أنْ يشرحوا في شعرهم هذا الحبّ المُدهش في قلب الشاعر، فلا الشاعر أحمد شوقي ولا الشاعر حافظ إبراهيم قادران على شرح هذا الحب رغم عبقريتهما الشعرية.

وفي كثير من الحالات التناصّية نجد الشاعر يستند في تناصه الأدبي إلى مفردات وأسماء شعراء ليدعم فكرة يريد أن يوصلها للسامع قد تكون معاكسة تماماً للمعنى الأصلي لتلك المفردة أو الاسم، وهذا شيء يحسبُ للشاعر على اعتبار أنّ ذلك مهارة فنية لائقة.

يقول الشاعر في قصيدة خص بها كفر قاسم:

مَعي في خِدْمَة التَّاريخ فَصَّلْ وَحي الإلهْام ثوب بحس أخْطَلْ
زَجَل في الأَخْطلين إلنا مزنَّرْ جميل الشعر عندي يصير أجمَلْ
قَعَدْنا مع بعض ليل نسهرْ قَوافي الشِعْر شو غيّر وبدّلْ
تَنِلْعن مَعْ سوا تاريخ عَنْترْ تَرَكْنا دون عُزْوة ما بيخجَلْ (2)

يسرد الشاعر أحداث مجزرة كفر قاسم التي حدثت في الخمسينيات من القرن المنصرم، ويصف لنا حقده وغضبه على حكام العرب الذين لم يحرّكوا ساكناً أمام فظاعة المجزرة، لقد تذكر الأخطلين، الشاعر الأموي ،والأخطل الصغير الشاعر اللبناني بشارة الخوري،اللذين يعجزا عن وصف المجزرة ، وهو لا يقصد لعن عنتر بالذات، ولكن أراد أن يلعن أحفاد عنترة العرب الصامتين الخانعين أمام مجازر اليهود في فلسطين، فقد قلب المعنى ليخدم الفكرة التي يريد أن يعبر عنها وهي أن العرب قد خانوا وهانوا ودانوا بعد أن كانوا قديماً فرساناً أُباة لا يقبلون الذُّلّ.

---

(1) أبو فرحة ،محمد مرعي:حصاد السنين . ص 109.

(2) أبو عيسى،هشام : خمر العجين. ص 29.

ثالثاً: التناص التاريخي:

يُقصد به لجوء الشاعر إلى قصص تاريخية وأحداث ووقائع وأسماء شخصيات من التاريخ العربي الإسلامي ، أو من التاريخ الغربي القديم والحديث ، بوساطة مفردات التاريخ ليعبر عن فكرة كي ينقلها للسامع ليؤثر فيه ، ولُيظِهر ثقافته الواسعة ، وإلمامه من خلال ذلك التناصّ.

ولمعركة الكرامة في تاريخ النضال الفلسطيني حضور بارز:

إليوم يوم الكرامة وْسيرة الأَبطال — اليوم وقفت عروبتنا تحيينا
ما يوم (حطين) انْظُر أَشَرف الأَعْمال — يا (عين جالوت) عند الغور لاقينا
نُعطي العَهْدْ لـ الكرامةْ بقولنا وأفعالْ — والقادسية عهد من أرض حطينا
يا سينا وين العْبورُ وْجيش الاستبسال — دوسي على (أنورك) تا نعيد ماضينا [1]
ماضينا [1]

يصف الشاعر معركة الكرامة التي حدثت عام 1968 في بلدة الكرامة في غور الأردن_ بين الفدائيين الفلسطينيين بمشاركة الجيش الأردني ضد العدوان الإسرائيلي_ حيث ألحقت الهزيمة والخسائر في صفوف جيش الاحتلال الإسرائيلي بعد عام من نكسة حزيران 1967، فعاد الأمل في قدرة الأمة على تحرير الأرض، وقد تذكر الشاعر معارك وانتصارات العرب المسلمين على أعدائهم ، فاستحضر تاريخ معركة حطين التي أنهت الوجود الصليبي في فلسطين على يد البطل صلاح الدين الأيوبي، ومعركة عين جالوت التي أنهت الوجود المغولي في بلاد الشام على يد المماليك، وتذكّر معركة القادسية الفاصلة ضد الفُرس ،حيث انتصر العرب المسلمون، والواضح أن الشاعر أراد أن يدعم فكرة انتصار العرب في معركة الكرامة من خلال تناصّ تاريخي مع هذه المعارك المُشرّفة.

ويعبر في قصيدة أخرى شعره السياسي والتاريخي عن نداء التحدي وبث الأمل في النفوس وهو يرثي القائد الفلسطيني ياسر عرفات رحمه الله، فيسرد في القصيدة أسماء القادة الشهداء قائلا :

قّلي يا (بوش) شو ناوي — شو ما بِتْساوي تَساوي [2]
مَهْما تُبْرم بفلسطين — ما بتلاقي (علاّوي)
فْلِسطين بتصنع أبطالْ — ما فيها إلا لِ ارجالْ
لا علاوي ولا قرزايْ — ما عنا من هيك أشكالْ

([1]) أبو عرب، إبراهيم: حداء وأغاني الثوار. ص 93.

([2])المرجع السابق. ص 219.

يتحدى الشاعر في هذه الأبيات الرئيس الأمريكي (بوش) أنه لن يستطيع أن يجد عميلا يخدم هيمنته على الشعب وينفذ خطته في الاستيلاء على حلم الناس في تحقيق التمرد على الاحتلال كما حدث مع إياد علاوي في العراق وقرزاي في أفغانستان، وهذا التناصّ التاريخي يورده الشاعر بهذه المفردات ليدلل على حقيقة إباء الشعب الفلسطيني الذي يرفض الذل والعمالة على حساب دماء شعبه.

إنّ اللجوء للتاريخ ليس الهدف منه السرد التاريخي فحسب، بل الاستعانة بالمفردة التاريخية أو القصّة التاريخية لتجسيد فكرة يريد إظهارها الشاعر بصورة أعمق وادقّ وأوضح، كما نلاحظ في هذين البيتين للشاعر سعود الأسدي يقول:

مَحْلا سُهى إنْ كان اسمِك أو نُهى ومحلا مَها وعيونِك عيون المها [1]

قلبي أنا يقظان عا طول الزمانْ وعن بنات كنعان ما مرّة سها

يصف بنات فلسطين الجميلات المليحات ذات الأصل والعراقة والحسَب والنَسَب، اللواتي تضرب جذورهن في التاريخ في نسب مجيد للكنعانيين الذين سكنوا فلسطين قبل أي شعب وعمروها وأنجزوا فيها حضارة مشهورة، وهذا الجمال في بناتها له أصل تاريخي أصيل عريق.

ينبه الشاعر هشام أبو عيسى إلى قصة بناء الهيكل المزعوم الذي تحاول إسرائيل أن تجده في القدس ، وحفريات تحت المسجد الأقصى، والهدف هدم المسجد الأقصى لأنه مَعْلم إسلامي عربي خالص وهي تَسْعى جاهدةً لطمسه ومحوه بشتّى الوسائل، يقول الشاعر:

هيْكل سُلَيمان النّبي ضرح الرسلْ هذا وَقِفْ رَبّاني شو إلكُمْ دَخَلْ [2]

مُش حاطَك عَنْهم وَصْي يا مُحترمْ مِش مِحوجي نِفْتَح سوا محضر جَدَلْ

أوعاك (بيني) تحفُر القَلْب الرجمْ لك (يا نتن) خايف عليك مْنِ المَلَلْ

من شان إيش فتَحْت سِرْداب الحَرَمْ تَنْبِش على خاتِم نبي مالو أصِلْ

ويتضح لجوء الشاعر إلى هذه المزاعم التاريخية الموهومة التي تعيش في عقول حُكّام إسرائيل، والشاعر في تناصّه التاريخي يؤكد بطلان ذلك الزعم والوهم موجهاً حديثه إلى (نتنياهو) المتطرف الذي يسعى جاهداً إلى تدمير كل شيء من خلال معتقدات زائفة.

([1]) الأسدي ، سعود :أغاني من الجليل، ص 150.

([2]) أبو عيسى، هشام:خمر العجين. ص 115.

إنّ اللجوء للتاريخ ليس الهدف منه السرد التاريخي فحسب، بل الاستعانة بالمفردة التاريخية أو القصّة التاريخية لتجسيد فكرة يريد إظهارها الشاعر بصورة أعمق وادقّ وأوضح،

يشير الشاعر حادي فلسطين يوسف الحسون إلى حادثة تاريخية حديثة، وهي زيارة الرئيس المصري أنور السادات للمسجد الأقصى لإبرام اتفاقية كامب ديفيد ،والشاعر يسجل رفضه هذا التوجه الذي يُعدّه خيانةً للقدس وأصحاب الحق، في قوله:

مين اللي غَشَّك مين يا (أنور)	**مين اللي أَوْحى بها الزيارة مين؟** [1]
هل يا تُرى كانت شِعِر (كارتر)	**دفعا من التسعا مع التسعين**
أو يا ترى من شُغل (كيسنجر)	**حتى العزيز يعززك ويعينْ**
من بعيد ما كُنت بصفة (عنتر)	**عَمْ تِدّعي وإنّك بطل (تشرين)**
قصة صلاتك غش بالمظهرْ	**والدين يا سادات ما هو دينْ**

إن الشاعر في هذا التناص التاريخي يسرد لنا أسماء ووقائع من خلال هذه القصة التي غيرت وجه الشرق الأوسط ، وكان لها تداعيات تدميرية على القضية الفلسطينية وعملاً شقاً في الصف العربي ، وقسّمته إلى أهواء وآراء ووجهات نظر حول السلام والاستسلام.

وفي قصيدة للشاعر هشام أبو عيسى في ديوانه (الخير بالجايات) يقول:

هيك السِّياسية والأُمور بْتِنحسب	**طاعوا الأوامر كلها تا أسرفوا** [2]
بَلّش رَبيع الشَّرق والسّوق انْضرَب	**مشروعهم صَهَيوقطر تا يحتفوا**
بديو بتونس شمّع الخيط وهرب	**زين العلي أول ربيع استهدفوا**
أرضِ الكِنانة في مصر ثار الشعبْ	**ثورة يناير والأهالي تكاتفوا**
بتونس ومصر وليبيا العرش انقلبْ	**وشعوبهم تنفض غبارو وعسّفوا**
أمريكيا أم المصايب والنكبْ	**إلهم زَمْان لشامْنا بِتْحلّفوا**
تِغْشي عِنين الغَرب وِعْلاج العربْ	**آخِر مِحِطّة عِنْدها رح توقفوا**

ذهب الشاعر هشام مذهبا سياسيا وهو يناقش قضية هامة تناولت ما يسمى بالربيع العربي ، وللشاعر كما يبدو موقف ناقد لهذا التوجه وقد أشار بوضوح إلى أن هذا الربيع كان مخططا له

([1])الأسدي، سعود :أغاني من الجليل. ص 132.

([2]) أبو عيسى، هشام: الخير بالجايات. ص 60.

استعماريا من قبل دول معادية للأمة العربية ،على الرغم من الظلم الذي يقوم به الحكام العرب لشعوبها، ومع ذلك نرى الشاعر يرفض ان يكون بفعل استعماري بل كان الاجدر ان يكون من توجهات الشعب نفسه وقد اشار الشاعر الى انه بدا بتونس ومر بل بيبا ومصر ، لكنه فشل في سوريا ،ونلاحظ هنا استشراف الشاعر لمصير الربيع ،حيث قيلت هذه الابيات منذ زمن قبل انتهاء الربيع وفشله ،ولم تكن النتائج المتوخاه منه كما يريد الشعب ،بل دخلت هذه الدول في دوامة الصراعات الحزبية ولا بد من ذكر قضية هامة هنا وهي أن الشاعر يعرِّض بدول عربية تآمرت مع الصهيونية على الأمة ،فيقول (بلش ربيع الشرق والسوق انضرب.... مشروعهم صهيوقطر تا يحتفوا) يرفض الشاعر بشكل قاطع هذا التآمر ضد مصلحة الأمة ،لكنه يبشر بفشله في سوريا وكأنه يعطينا بشارة أمل في فشل المشروع الاستعماري كاملا.

إنّ هذا الحدث التاريخي الذي ترك بصماته الخطيرة على الشعوب العربية يعالجه الشاعر بوعي صريح، فهو ليس ربيعاً بل نوعاً جديداً من الاستعمار الذي سوف يفشل بفعل الوعي العربي ورفض هذه الهيمنة الاستعمارية الغربية الجديدة، وقد سرد الشاعر أسماء الدول التي تعرضت للربيع العربي ليبلور وجهة نظره الرافضة لهذا الاستعمار الجديد.

وفي قصيدة للشاعر نجيب صبري يعاقبة يصور فلسطين، ويعبر عن أصالتها الضاربة جذورها في التاريخ في قوله :

فْلِسطين أنْت أنا قَلبين مِنْ آلامْ جُرحين ولدوا سوى بأقدار محتومي
(فينيق) جِفْنو غِفي ما غِفْيت الأَغْوام كُلْ عام بِمْرق بصحّي أعوام محمومي
(كنعان) مَرْج ابن عامر ما نسي له وشامْ دقو عَ وجنة مَرْج بالجود موسومي [1]

يتحدث عن عراقة فلسطين وهي عصيّة على النسيان والتلاشي ، مثل طائر الفينيق في الأسطورة الكنعانية الذي يموت ، ثم يحرق نفسه ليحيا من جديد، وقد استحضر (كنعان) الذي ينتسب إليه أهل فلسطين ومرج ابن عامر السهل الخالد الخصب على مدى الأيام، فهو وشم خالد على وجنة الزمان لا يزول، ويؤكد الشاعر في هذا التناصّ التاريخي حقيقة البقاء والتجذر في الأرض على الرغم من الظروف السياسية المتغيرة التي تمرّ بها فلسطين.

([1]) يعاقبة ، نجيب صبري :قصيد المحكي ومحاكاة الفصيح. ص 18.

ويقول الشاعر نوح إبراهيم مخاطباً حاكم اللواء الشمالي في حيفا أيام الانتداب البريطاني سنة 1936، في قصيدة ينتقد فيها القانون الذي أصدره ضد العرب المعترضين على مواقف بريطانيا المساندة لليهود:

يَ جناب المستر بيلي وكيلُ اللواء الشمالي
أَحكامَك شَديدة كَثيرْ كان بِدْها عدالِةْ
على شوية رابورات كلها عجيبة وخيالاتْ
صُرتْ تحكمْ بالإبعاد والنفي والكفالاتْ (1)

ويتضح التناصّ في سرد لوقائع تاريخية كان لها دور مفصلي في مأساة الشعب الفلسطيني لاحقاً، لأنّ بريطانيا كان لها اليد الطويلة في التمهيد لمأساة شعب فلسطين من خلال تعاونها مع اليهود ضد الفلسطينيين، والمفردات ذات البُعد السياسي في الأبيات مثل: الإبعاد، النفي، الكفالات، (رابورات) بمعنى تقارير إخبارية... الخ، ويبدو تأثر الشاعر بمفردات سياسية أعطت بُعداً تاريخياً لموقف تسجيلي يضع القارئ في صورة ما كان يجري آنذاك.

ونجد شاعراً آخر يتطرق إلى قضية مفصلية وهي نكبة فلسطين من خلال تواطؤ بريطانيا مع اليهود في بدايات القرن العشرين خاصة بما يُعرف بوعد بلفور الذي أعطى حقاً لليهود في فلسطين، يقول الشاعر في ديوان على الله تعود:

سَجّل مَعي واكتُب عن اللي صارْ
قصَّة شعب وحروفها مِنْ نار
بجرّة قلم بلفور شعبي أصبح بلا عنوانْ
مِنْهم على غَزّة قصد ومنهم على عمّانْ
وتِسْأل عن حُماة الدار تجاويك ماكو أحدْ
وتحكيلي سِتي عمّا جَرى وجدى الصدر مر وقهرْ (2)

وهنا يقف الشاعر على لحظة تاريخية مفصلية كانت سببا في تفرقة الشعب الفلسطيني وتشتته، إنه وعد بلفور المشؤوم الذي أعطى ما لا يملك لمن لا يستحق وعداً في أرض فلسطين العربية الإسلامية وتداعيات هذا الوعد من نكبة وتهجير، وفي عبارة (ماكو أوامر)عبارة باللهجة

---

(1) عوض، خالد: نوح أبراهيم الشاعر الشعبي لثورة 1936–1939 . ط 1، وزارة الثقافة الفلسطينية، 1995، ص 48.

(2) أبو الهيجاء ، سمير : على الله تعود. ص 14.

العراقية قالها قائد الجيش العراقي الذي عبّر عن تواطؤ الحكام العرب في عدم إصدار أوامر شن الحرب على اليهود في عام 1948م عام النكبة، الأمر الذي جرّ على فلسطين وشعبها الويلات. وفي المعنى نفسه يقول الشاعر:

عَكّا بَحْرها من دمِعْ تبكي على جمجومْ[1]

حِطّين نادت يا صَلاح الدين يلّلا قومْ

والقدس تصدَح يا عرب قولو عمين اللومْ!

يتذكر الشاعر ما حدث في سجن عكا حين أعدمت بريطانيا الأبطال محمد جمجوم وعطا الزير وفؤاد حجازي في ثورة البراق عام 1929، ويتذكر الشاعر حطين وصلاح الدين رمزاً رمزا للتحرير والنصر في ظل هذا الهجوم الاستعماري البغيض المدمر .

ويقول الشاعر في قصيدة أخرى من ديوان طرزة فلسطينية من قصيدة فلسطين:

فيها قُدْسنا ستْ المَدائن على المعراج نور الحق باينْ [2]

ما تقبلْ للخسيس أو أي خائن جذر كنعان راية يعربيّة

أريحا وغورها أم الكرامة عَ ظهر نخيلها عشوش الحمامِ

ع سطح جبينها القصر الهشامي معالم عز والنبعة الزكيّة

فالمعراج تذكرنا بصعود الرسول محمد صلى الله عليه وسلم إلى السماء في حادثة الإسراء والمعراج، وهذه لها دلالة قداسة فلسطين ، وجذر كنعان، إشارة إلى الكنعانيين سكان فلسطين العرب الذين سكنوا فلسطين وعمروها قبل غيرهم، وهذا دليل تاريخي على عراقة فلسطين، وأحقية أهل فلسطين بها مقابل ادعاءات اليهود، ويحيل الشاعر إلى قصر هشام بن عبد الملك في أريحا الذي يشكل منارة تراثية حضارية تعزز عروبة فلسطين.

رابعاً: التناص مع الموروث الشعبي:

إن التراث الشعبي الفلسطيني كنزٌ حافل بقصص وحكايات وعادات خصبة، وقد اعتمد الشاعر الشعبي في كثير من أشعاره على هذا التراث تعالقاً وتناصّاً وتعاطفاً من أجل إبراز فكرة ما بقوة. واعتماده على موروثات تراثية وأقوال مأثورة، تراكمت في ذهن الشاعر فاستلهمها ليدعم فكرة ما، وليقنع السامع بأهمية هذه الفكرة

([1]) المرجع السابق. ص 36.

([2]) أبو الهيجاء، سمير : ديوان طرزة فلسطينية . ص 10.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر يوسف الحسون في قصيدة يسْعِد مسا هالعين:

***الأمثال الشعبية**

يسعِدْ مسا هالعين مِسْتَحلي عَنْ سِرْ هالهجران تشرحلي

شو صار حتى حرمتيني حبك تا نِفْتَرض إنّي مَعاك أَخْطيت

أهل السِّماح مْلاح اسمَحْ لي

لو كان عندك عاطفة وإحْساسْ مَ قبلْت وَحْدك تنفرد بالكاسْ

ولا كنت هيك رضيت حكي النّاسْ وخليت زيد من البشر وعبيد

يطرحْ لك شباكوا ويطرحْ لي[1]

يتضمن المقطع السابق مثلا شائعا على ألسنة الناس عند التراضي بعد الخصام وهو: (أهل السماح ملاحْ)، وقد وظف الشاعر هذا المثل من مخزونه التراثي ليدعم فكرة التسامح من قبل محبوبه، ثم ذهب إلى مثل آخر وهو (زيد وعبيد) ، وهذا المثل يقوله الناس عندما يعلنون إشاعة الخبر وتسلي الناس بخبر ما ،وهو يرفضه رفضاً تاماً محافظاً على سريّة العلاقة بينه وبين محبوبه. ومن صور التناصّ التراثي الاجتماعي في الأمثال السائرة على ألسنة الناس. يقول الشاعر شحادة الخوري في حوار المدح والجد مع الشاعر فواز عبد الله في القاعة الرياضية في بلدة أبو سنان 2003:

فَوّاز بَلّش قَطِع روس بمجزرة تبكي ندمْ بالمسألة في مسخرة

كتارْ اللي قبلك في جنابي اتحركشوا عظامُن مكاحل من زمن بالمقبرة [2]

تقاطع كلام الشاعر مع المثل الشعبي الذي يقول عن شيء قديم بأنّ عظامه مكاحل كنايةً عن القِدَم، وظف الشاعر المثل ليقول لخصمه إنه إذا تحداه سيكون مصيره مثل غيره من الشعراء ،أي مصيره الاندثار والزوال. ويقول الشاعر يوسف فخر الدين في ديوان وادي النحل من قصيدة له بعنوان عصفورك:

قلّي درب العين مْنينْ شفْقِت عليكي دليتكْ

زتّيتي الجَرّة بالعينْ تتْطولها دلّيتكْ

طلعت بتلعَبْ على الحَبْلين فرتيكة بِخْرِب بيتكْ

أزغر من بنتي بسنتين وضِحكتِ عا شيبتنا [3]

([1]) الحسون، يوسف : حادي فلسطين .ص 16.

([2]) خوري، شحادة :حكايتي مع الزجل. ص 133.

([3]) فخر الدين ، يوسف : وادي النحل . ص 56.

استخدم الشاعر المثل الشعبي السائر على ألسنة الناس (فلان يلعب على الحبلين)، للدلالة على النفاق والزيف وإظهار عكس ما يُبطن بهدف لوم تلك الفتاة اللعوب والتعريض بها.يتفاخر الشاعر في نفسه ، ويوجه كلامه لندّه بعدم الاقتراب من ساحته ، فهو غير مؤهل لمواجهته، فيقول في قصيدة محاورة مثمن:

شاعِرْنا بو عيون السودْ لا تْفَكّر حالَك عنترْ
بدي تغنّي وبدي تجودْ ما بدي بحالك تفخَرْ
بوديك البحر وبتعود من البحر المية عطشانْ [1]

استند الشاعر إلى مفهوم شعبي تراثي وهو مثل يتحدث عن القدرة والمهارة والكياسة في المساجلة والمباراة والتحدي، بحيث أنه يستطيع أنْ يُرسل خصمه إلى البحر ويعود به عطشان، والشاعر في اعتماده على المثل الشعبي السائر أراد أن يؤكد فكرة عبقريته وقوته ومهارته واقتداره في هزيمة خصمه.

وهذا شاعر آخر يقول في قصيدته:

تُحْصُد زَرْع للنّاس مش زَرْعَك لابس لثوبْ جديدْ مش صنعك
أنتِ عِرْفِت شرعي مَهو شَرْعك عرِفْتَك بِأَنك انتهازي كبير
البست قبعك والحقت ربعك[2]

وتتضح قدرة الشاعر في توظيف المثل الشعبي المعروف (البست قبعك والحقت ربعك) للدلالة على النفاق الاجتماعي وقلة الرأي وعدم الحيادية على اعتبار أنّ الإنسان الذي يكون بلا شخصية أو رأي سديد يتواثق مع نفسه ، فيصبح إمّعة يتماشى مع المجتمع إنْ شرّاً فشرّ أو خيراً فخير، دون أن تكون له شخصيته المستقلة، والشاعر في ذمّه لهذا الإنسان.

إن للزجل دورا تربويا بارزا في توجيه سلوك الفرد نحو القيَم السليمة، على اعتبار أن الفن المحبوب الذي تميل له النفوس ، وتطمئن له القلوب، وعلى هذا عالج الشعراء في الزجل قيما تربوية كالصدق والفضيلة وحب التعاون والتسامح ونقاء القلوب وحق الجار وغيرها من الأخلاق الحميدة .

***العادات والتقاليد:**

([1]) صبيحات ، إبراهيم : ديوان ساق الله. ص 78.

([2]) حافظ ، موسى :ديوان تعب السنين. ص 290.

عني كثير من شعراء فلسطين بالتواصل مع التراث الإنساني وتوظيفه في شعرهم، ومن يتتبع حركة الشعر يجد أن الشعراء الفلسطينيين وظفوا التراث بشكل كبير في قصائدهم .ويذهب شريف كناعنة إلى أن"الشاعر الفلسطيني نهل من التراث، وأفاد منه و وظفه في شعره إيماناً منه بأن هذا التواصل يقوي ارتباطه بالوطن، ويعمق انتماءه إليه، ويحافظ على هويته من الضياع، وفوق ذلك كله فإنّه يؤصل تجربته الشعرية، وينطلق من التراث العريق الذي تمتلكه أمته. [1]

ويستمد الشاعر من المخزون التراثي عادة من العادات التي كانت وما زالت متّبعة في مجتمعنا وهي (الرقية) الشاعر سعود الأسدي في قصيدة يا أحلى حلوة:

وفي غيمة نزلتْ تا تغَطيِكي خوف الحَسَد والأمر مش خافي
والشَّمْس قالتْ بِدْها ترقيكي وصَارتْ تعزّم مِثِل عرّافِة [2]

تريد الفتاة الجميلة من الشمس أن ترقيها ،أي تقرأ عليه رقية من الحسد وهذه من عادات الشعوب العربية الفلسطينية في منع الأذى وكف الشر عن أنفسهم، محاولةً منهم ردّ أذى الأشرار، وقد استعان الشاعر بهذه العادة الاجتماعية ليحميها من شر قد يصيبها.

نرى الشاعر نفسه في قصيدة أخرى يعتمد على التراث في الحديث عن الخطوبة في فصل الشتاء، إذ يبدأ القصيدة بسرد قصة المستقرضات، وهي من التراث الشعبي حول حوار بين شهر شباط وآذار حول العجوز التي فرحت بذهاب شهر شباط، فغضب شباط واتفق مع آذار على إمطار المرأة ثلاثة أيام جزاء لها لأنها تشفت بانقضاء هذا الشهر البارد، يقول:

فارَق شْباط وبنَعْشو انْدقّ مِسْمارو ولبّس حْدادو ثلاثْة أَيّام آذارو
مِسْتقرضات الشِّتا أيام سبعة ثقال عا شكل هاي السنة من سنتين ما صارو
عملت عيانة السما وحل المَطَر شلال والرِّيح طرطش علينا شْميط أمطارو [3]

جاء وصف المناخ وفق الموروث الشعبي في سياق نية الشاعر خطبة محبوبته وكان قد قرّر الذهاب ، ولكن حدث أن هذه الأيام السبعة الماطرة منعته من التوجه لخطبة حبيبته حتى يتفاجأ أن هناك أناساً قد سبقوه لخطبتها، ولكن يحالفه الحظ في نهاية الأمر وتكون من نصيبه، فالشاعر استحضر الموروث الشعبي كونه عصب القصة .

تختلف العادات من منطقة لمنطقة ، والسبب هو وعي المجتمع والثقافة السائدة ، التي قد تكون إيجابية أو سلبية ، يقول الشاعر في قصيدته :

([1])ينظر، شريف كناعنة وآخرون: المأثورات الشعبية. ط1، جامعة القدس المفتوحة، عمان، 1996 م، 348.
([2]) الأسدي، سعود : أغاني من الجليل .ص 170.
([3]) فخر الدين، يوسف: وادي النحل .ص40.

سَاعِة ما أنو خِلِقْ صبينا الكؤوس وصرنا نوزع حلو ونضيّف عَسوسْ [1]

ولما كبر هالشبّ صار بدو عَروس حَسَب العقايِد والعَوَايد والناموسْ

بدو صبيّة قال جَوْهَرها قاموس قَضَت عُمر بين القراءة والدروسْ

وسمعت عن الغبراء وعن حرب البسوس والشكل ما هَمّو ولا هَمّو الفلوسْ

وساعة ما شاف البِنْت أَضْخَم من جاموس وطلّت بخِلْقة ناشْفة ووجه عَبْوسْ

بلّش يسْب الجَوْهر وأم النَّاموس يِلْعَن أبو اليابان تا يلحَق الروسْ

يسرد الشاعر عادة اجتماعية موروثة في المجتمع الفلسطيني وهي فرحة الأهل بميلاد ذكر، ويختصر الشاعر الزمن(اختصار الزمن في القصة أو في الزجل أو أي نص أدبي جاء لتكون الحلقة مكتملة ، وتصل النصيحة تامة متسلسلة، وينتهي المشهد، يقولون في المثل الشعبي " فلان مثل ابن القصة بسرعة بكبر") ليقول إن هذا الشاب أراد الزواج من فتاة متعلمة واعية ولم يبحث عن الجمال الظاهري لكنه يتفاجأ بأنها بشعة فيندم على اختياره، فالشاعر يناقش فكرة الزواج مؤكداً أهمية الوعي والنسب لكن الشكل الخارجي أهم، استحضر التراث والعادات ووظّف المفردات التراثية توظيفاً يدعم موقفه، الأمر الذي شدّ السامع وأقنعه.

***المأكولات الشعبية:**

ويقول شاعر آخر متكئاً على التراث في توضيح فكرة حبه لفلسطين العراقة والتاريخ والخيرات وهدأة البال، وهو الشاعر محمد الزعبي في قوله:

يَ بلادي خُبْز الطَابون فيكِ مضرَب للأمثال

زَعْتَر مَعْ زيتْ الزَيْتون بِبْلادي أطيَبْ مونة [2]

فقوله: (خبز الطابون، الزعتر، زيت الزيتون)، من المأكولات الشعبية ليؤكد فكرة جمال فلسطين وبهائها ولأنها أرض مباركة خيّرة يجب الدفاع عنها وحبها.

*الأسرة الكبيرة الممتدة:

وفي حديث الشاعر عن التراث نجده في قصيدة أخرى من الديوان نفسه بقصيدة بعنوان (كان):

كانِ العَشا في بيتنا خُبْز ولَبَنْ وعِشْرين شَبْ وبِنْت في نفس السكنْ

([1]) خوري ، شحادة :حكاتي مع الزجل. ص 152.

([2]) الزعبي، محمد: ديوان بيدر زجل. ص 89.

وختيار عا بيتو أمين ومؤتَمَنْ كل ما قَعْدنا بجلستو شدّ القوى

يسهر يحدثنا عن الشاطر حسن[1]

استند الشاعر إلى بعض تفاصيل حياة الأسرة الممتدة التي يعيش فيها الجد والجدة وأبناؤهم وأحفادهم، فيلتفوا جميعهم حول الجد أو الجدة ويستمتعوا بحكاياتهم الهادفة منها قصة الشاطر حسن، وهذه القصص شاعت في المجتمع الفلسطيني ،وكانت تجمع الناس وتربطه م برباط اجتماعي أخوي صادق، والشاعر في قصيدته (كان) يتحدث بحسرة على هذا الزمن المفقود الآن.

ونجد الشاعر في محاورة المثمن يلجأ أيضاً للأمثال الشعبية في دعم فكرته أمام خصمه، يقول:

بدنا نْشهَّد كلّ النَّاس مين الْفينا يتهرّب

عاملّي شاعر نبراسْ كان غيرك قبلك جرَّبْ

لما الفاس يقع في الراس لو تلمسني بتتكهربْ (2)

تحدث الشاعر في الأبيات عن تورط خصمه معه، فاستحضر المثل الشعبي (وقع الفاس في الراس) ليؤكد أن هذا الخصم قد قضى على نفسه ، وأبرم أمره نهائياً عندما حاول أن يتحداه في الشعر، وبقوله (كان غيرك قبلك جرب) يذكرنا بالمثل الشعبي القائل(اللي بِجرّب المجَرَّب بكون عقله مخَرَّب). فيظهر التحدي بين الشاعرين من خلال أسلوبهما ، ويشهّدا الناس على ذلك ، فيقول لخصمه أن غيرك حاول هزيمتي لكنه لم ينجح وأنت كذلك.

وتبين للمتصفح لدواوين الشعراء أنّ الشعراء في الغالب ليسوا على مستوًى ثقافي عميق إلا الذين نهلوا من العلم في المدارس والجامعات، فظهر ذلك جلياً في مفرداتهم وأفكارهم وأساليبهم، وعلى هذا الأساس كان التناصّ الديني أكثر المفردات تعالقاً وتعاطفاً بسبب الخلفية الدينية المتسربة لأذهانهم بفعل الطابع الإسلامي الذي طبع تفاصيل حياة الناس عبر الزمن، ويليه التناصّ الأدبي والتاريخي والتراثي.

خامسا :التناص السياسي

نقصد به اعتماد الشاعر في دعم فكرته على مفردة سياسية أو مصطلح سياسي أو مفهوم سياسي أو قصة سياسية تخزنت في ذهن الشاعر نتيجة الأحداث الصعبة المتتالية.

يقول الشاعر:

([1])المرجع السابق. ص 77.

([2]) صبيحات ، إبراهيم :ديوان ساق الله . ص 79.

*تخاذل الحكومات العربية في الدفاع عن فلسطين:

أنا يا وَطَني بَبْكي عا مصابك　　على الذلّ والظُلم اللي نابكْ
ترابك بدل ما تصونو الحميّة　　بأرخص ثمن ضيعنا ترابكْ
بعدما سقطت الدولة العليّة　　وبعد ما انهار مشروع انتدابكْ
ترى عربانا عن سوء نيّة　　وبخطة مبيتة بتحمل خرابكْ
إللي كانوا صدقوا الإمبريالية　　وظنوا العرب هي أسود غابكْ [1]

يتحدث الشاعر بحسرة واضحة عن المأساة التي أصابت الشعب الفلسطيني بفعل التخاذل العربي المتواطئ مع الاستعمار، وقد ذكر لنا مفردات ذات مدلول لسياسية مثل (الدولة العلية) ويقصد بها الدولة العثمانية التي سقطت، وهناك (مشروع انتدابك) ويقصد به الاستعمار البريطاني على فلسطين و(العربان) وهم المتواطئون مع الاستعمار والإمبريالية، ونواياها في استعمار فلسطين.

يتجلى التناص السياسي لدى شاعر آخر تحدث فيه عن حادثة حرق المسجد الأقصفي قوله:

إذا المَسْجد حَرق (بيغن) جناحو　　بكفي نُوم أصحوا يا سُكارى
ومهما شعبنا تقيَّد سراحو　　يجو يتعلموا يشوفو البطولة
دلال المغربي فاقت جفارا[2]

فالألفاظ: (بيغن، المسجد، دلال المغربي، جيفارا)، أسماء لها دلالات سياسية استخدمها الشاعر ليؤكد فكرة التآمر على فلسطين ، وإبراز دور المقاومة وتخليد أسماء الشهداء الذين ضحوا بدمائهم .

وفي محاورة زجلية مع شاعر آخر:

مَخْمور أنا مِنْ واقعِ العَّرب المرير　　يللي أبُوهم بوش صفّى أو بليرْ [3]

فيرد الشاعر الآخر:

وانتو هَجَرتو بلادنا من أول طلقْ　　وطفل الحجارة قد صنع للمعجزات [4]

فالشاعر غاضب حانق على أمة العرب التي حكمها المستعمر بوش وبلير بعد احتلال العراق، ثم رد عليه الشاعر المحاوِر ساخراً من العرب الذين فروا من فلسطين من أول رصاصة،

([1]) خوري ، شحادة :ديوان ينابيع زجل . ص 28.
([2]) يعاقبه ، نجيب :فرسان الزجل والحدّاء الفلسطيني . ج 2، ص 154.
([3]) شعبان ، مثنى : ديوان أخت القمر . ص 89.
([4]) المصدر السابق ، ص 90.

لكن الأطفال في فلسطين صنعوا المعجزات بنضالهم وجهادهم ، وذلك بما يسمى بانتفاضة الحجارة، والشاعران استند على المفردات ذات المدلول السياسي الذي يحكي وراءها قصة ما حدث في الوطن العربي.

ومن أمثلة التناصّ السياسي قول الشاعر في قصيدة نَمْ يا حبيبي:

وتْمَلْملوا الأَطْفال ما بَيْن الرَّمم يتْخابَلو بَيْن الجُثَثَ هَيْئة أُمَمْ

هيَئْة أمم مَجْلس أَمْن فيتو ونِعَم والبعض من حُكّامنا يْتذَرعو (1)

ينقل لنا الشاعر تداعيات مجزرة صبرا وشاتيلا عام 1982 بعد اجتياح إسرائيل للبنان والمجازر التي حدثت هناك ، فيعبر الشاعر عن سخريته وغضبه من هيئة الأمم التي لا قرار لها أمام الفيتو الأمريكي المتواطئ مع إسرائيل ، ناهيك عن الصمت العربي والتخاذل الجبان في نصرة قضية فلسطين، والمفردات استقاها الشاعر من مخزون سياسي عصري مثل (فيتو، مجلس أمن، هيئة أمم)، أضافت إلى فكرة الشاعر بُعداً عميقاً في تجسيد مأساة الشعب الفلسطيني الذي يتآمر عليه العالم .

يصنف الشاعر مجتمعه إلى أصناف عديدة ،فمنهم الدكتاتوري والاشتراكي والشيخ والملك والظالم فيقول:

بْتالي الزَّمان اتْغَيَّر المِنْهاج وتِحْتو دَمَل تنورنا وطمَّرْ

كلْ بَلَد حياتْها فُرُن كماجْ نصو عَويصْ ونصّو ما اتخمَّر

في شرفنا في كُلْ مطرح راجْ وفرّان دِكْتاتور يتأمَّرْ

شي اشْتِراكي شِي عَمَامة وتاجْ شي على القَفْا مختوم شي منخَّرْ

وفارض عَ شَعْب امْعَثّر ومحتاجْ إن إلى السِّعْر ممنوع يتذمَّرْ (2)

تناول الشاعر: (اشتراكي، عمامة وتاج، دكتاتور)، من قاموسه السياسي هذه المفردات ليُعزز فكرة الظلم في الأنظمة الحاكمة، والتشتت بين الأحزاب والفصائل ، والشعب غارق في الصمت والخوف حتى أنه لا يستطيع الاحتجاج على أتفه الأمور.

امتلأت قصائد الشعراء الشعبيين في فلسطين بمفاهيم ومصطلحات سياسية لإثبات أفكارهم وتعميق آرائهم، ومن أمثلة ذلك أيضاً ما قال الشاعر يوسف الحسون متغنياً بالثورة

([1]) أبو عرب، ابراهيم : الحداء وأغاني الثوار. ج1، ص 88.

([2]) المرجع السابق . جزء 2، ص 131.

الفلسطينية التي انطلقت لتجعل للشعب الفلسطيني هويّة وحريّة.يقول في قصيدة طويلة له بعنوان كل عام وانتو بخير[1]:معلنا فيها

مِشْوار يومو علينا مْبارك ومَيْمون — يوم انْطلاقة فَتِح بالفاتِح بكانونْ
والشَّعْب لَبّى وهَتَف إنا فِدائيون — وشدّت ومتّت الثورة ثمر وغصونْ
صوتوا بحقّو ارْتَفَع بَيْن الأُمَم مَلْعون — دوّى بِهَيئة أُمَمْها بَيْن الأمم مضمونْ
لا تسقطوا من شمالي غصن هالزيتون — والبُنْدقية بيميني وغيرهم ما يكونْ

يسرد الشاعر قضية هامة في مسيرة الشعب الفلسطيني، عندما قرر أخذ مبادرة الحصول على حقه بيده بإعلان الثورة يوم وقف الرئيس الراحل أبو عمار في هيئة الأمم وقال : لا تسقطوا الغصن الأخضر من يدي، وقد وضع العالم أمام خيارين لا ثالث لهما للتأكيد على أن الفلسطيني صاحب الحق يبحث عن السلام دون أن يتخلى عن المقاومة.

ومن القصائد التي اشتملت على مفاهيم ومضامين سياسية قصيدة للشاعر شحادة خوري في ديوان ينابيع زجل بعنوان ثورة تونس وثورة مصر، كتبها يوم تنحى الرئيس المصري حسني مبارك عن الحُكم عام 2011:

أخيراً طِلِعْ يا شَعْبي نهارِكْ — بعدما اتأخَرْ وطال انتظارِكْ [2]
صبَرْت اسنين عسنين التَّعاسَة — وحَشْيش الذُلّ عرب شعا جدارك
مُواطن مُهْمل حقوقك مُداسة — تَحِتْ خَطْ الفِكْر خَطْ افْتقارك
أملْنا نْكون ثَوْرة عن دراسة — ووعي وإدراك وتحدِّدْ مسارك
طريق العَولمة الشَّرْط الأساسي — العِلِم والعَدْل والمرأة شعارِكْ
إذا ما طلعت من سجن السياسية — عسجن الدين فُتّو باختيارِكْ
كلمة بقولها بْمُجْمَل حواسي — رح تصبّح يا شعبي تصبح بُكْرة

يَ مَحْلا سنين ظلمك يا مبارك

يؤيد الشاعر الثورة والتغيير لإصلاح الفساد الاجتماعي والسياسي في مصر، لكنّه يحذّر من نتائج هذه الثورة كي لا تنعكس على الشعب من السيء إلى الأسوأ، وهذا ما حدث ، فلم يتغير حال المواطن المصري، فقوله(ي محلا سنين ظلمك يا مبارك) _من باب السخرية _

([1]) المرجع السابق. ج 1،ص 81 .

([2]) خوري، شحادة: ديوان ينابيع زجل. .ص 17.

كناية عن الظلم المتوالي الواقع عليهم ، فالحال يؤول للدمار ، ولقد استشرف الشاعر المستقبل محذراً من ذلك وكأنه تنبّأ بفشل الثورة التي لم تقم على أُسس العدل والحقوق وإنهاء الفساد، وقد طرح الشاعر في قصيدته موقفاً سياسياً بامتياز وهو يعالج قضية هامة في حياة الشعب من خلال تناصّ سياسي في مفردات عصرية لها مدلولات سياسية مثل (خط الفقر، العولمة، الظلم، مواطن مهمل، حقوق مداسة، سجن السياسة، سجن الدين، مبارك)، وهي ألفاظ سياسية وظفها الشاعر ليؤكد فكرة مصير الثورة في مصر والعالم العربي بقصد التغيير الذي لم يحصل بل زاد الأمر سوءاً.

المبحث الثاني:

- **ظواهر لغوية في الزجل الشعبي:**

حفل الزجل الشعبي بمفردات وألفاظ علمية ولغوية استعان بها الشاعر من مخزونه الثقافي التراكمي ، وقد وردت على ألسنة الشعراء نتيجة التأثر والتأثير والتلاقي الثقافي الذي مرت به ثقافتنا العربية عبر سنوات طويلة من التجارب السياسية والعلمية والطبية .

ومن هذه التأثيرات ، التأثير الطبي _المصطلحات والمفاهيم والأدوات يقول الشاعر :

شُو هَا الحَفْلة الملغومة — مِن أَوْلهَا مَحسومِةْ
علقنا مَعْ دُكْتور اسْنان — ودُكْتور بطبْ عُمومي
سامر خوري بكار الطب — الله يْساعِدْ من زارو
مَرْة الإبْرة بحَلْقو الطُبْ — ومَرْة تْطبّ بمنخارو (1)

يرد عليه شاعر آخر قائلاً:

عندي إبرِة شعر جْموعْ — النَّاس عليها بيشتلقو
يتخدر أنْف المرفوعْ — لمفلسف بنج بحلقو (2)

لجأ الشاعران إلى ألفاظ علمية طبية في حوارهما الساخر ويعد هذا التأثر دلالة على قدرة الشاعريْن في تفعيل دور المفردة العلمية ومدى تأثيرها ، فالمفردات العلمية (الإبرة، تخدير، بنج)، مفردات طبية، استعان بها الشاعر لإبراز ثقافته الواسعة في الطرفة التي أرادها من زميله الدكتور الخطير على من يعالجهم.

ويرد التأثر العلمي في قصيدة بعنوان فحص دم:

بْآخِر فحِص للدَّم عا سِريّتو — الدَّكتور واجَهْني وحَكى بْحُريّتو

([1]) خوري، شحادة: ينابيع زجل. ص 80.

([2]) المرجع السابق ، ص80.

دَرْبك عبَنْك الدَّم عا صحيّتو بيعَوضوك شوَي مِنْ شِحّيتو

قللي يا ابني للأَسَفْ دمّك ثْقيل صَعْبة نلاقي دَمْ من نوعيتو (1)

تحمل هذه الأبيات سخرية مكثفة ، الفكاهة ،إذ أراد الشاعر أن يذم الشاعر الآخر ، ولا يمكن أن يجد من نوعية هذا الإنسان وكلها ألفاظ علمية وظفها الشاعر ليخبرنا النتيجة المرحة الفكاهية، وهي أصبحت من دلالات علمية إلى دلالات اجتماعية ذات حسّ فكاهي جميل.

وفي قصيدة أخرى يقول :

يَعْني بَدال العَوْلمة والعَرَب سات عا عَهْدك المَيْمون يصفو العَرَب شاة

وبدال ما تْعَلي صْروح الجَامعات تِعْلّي حيطان السِّجن عَ الأربع جهات (2)

جهات (2)

يعيب الشاعر على العرب الذين لم يخترعوا في الحضارة الحديثة مثل (العرب سات)، في مجال الأقمار الصناعية بل ظلوا في حالة العرب شاة، والواجب أن يبنوا صروح الجامعات بدلاً من السجون حتى ينخرطوا في العالم المعاصر المتحضر.

وشاعر آخر يقول في حوار مع طبيب:

دَرْب الهداية لَوْ بتعرف حدّها إيد الغدر عَ الغرب ما بتمدّها

والإنفلَونزا إذا قرّب مدّها بدك دوا من الغرب حتى تصدّها (3)

ينتقد الشاعر مؤسساتنا الطبية العربية ،لعدم قدرتها على توفير الطواقم الطبية المؤهلة ، والعلاج اللازم ، على عكس الحضارة الغربية التي قدمت للبشرية الرفاهية والراحة في شتّى المجالات، فيرد عليه شاعر آخر بالحوار نفسه ، مدافعاً عن الحضارة العربية مؤكداً أن الحضارة الغربية قامت على ما قدمته الحضارة العربية في عصورها القديمة الزاهرة، يقول:

ومِنْشان يا دُكْتور حكيي تِفْهمو ومن دَاء أوروبا ولادك بِسْلَمو

اسأل ابن سينا بْقانون ال سَلّمو للغَرْب حتى الطب يعلا سِلّمو

ابن النَّفيس وْخَوارزمي لَمْلَموا كل العُلْوم ودوّنوها وترجّموا (4)

استند الشاعر إلى مفردات ذات دلالات علمية مثل (مرض الإنفلونزا) وذكر لنا أسماء أطباء عرب قدامى مثل (ابن سينا) في كتابه القانون في الطب ، والعالم في الرياضيات

([1])خوري، شحادة: ينابيع زجل. ص 123.

([2]) خوري، شحادة: ينابيع زجل. ص 163.

([3])الزعبي ، محمد : بيدر زجل. ص69

([4]) المرجع السابق ، ص 70.

(الخوارزمي)، و(ابن النفيس) وأثر هؤلاء على الحضارة الغربية الحديثة، يرى الشاعر وهو يسرد لنا أسماء علماء عرب كان لهم الفضل في النهضة العلمية في أوروبا ،من خلال الإشعاع الحضاري الذي أشرق على الغرب إبان حكم العرب لإسبانيا ،والشاعر يرى أن هؤلاء العلماء اسهموا بشكل جذري في تمهيد الطريق للنهضة العلمية في أوروبا مثل ابن النفيس مكتشف الدورة الدموية ،وكتاب القانون في الطب لابن سينا الذي ظلت كتبه مصدرا أساسيا للتعليم في أوروبا حتى القرن التاسع عشر ، وهم يعترفون بأن الحضارة العربية في الأندلس كانت الجسر الذي عبرت منه الحضارة الغربية في مختلف العلوم ؛ منها الطب والرياضيات التي أسسها الخوارزمي مكتشف الأرقام وغيره ،ثم يتطرق الشاعر إلى أن العرب اليوم قد أصبحوا تبعا للغرب في المجالات كلها ، وفي الأبيات نبرة حزن موجعة لحال الأمة التي صارت في ذيل الشعوب بلا حضارة ،ولا هوية حضارية ، تنتظر الغرب أن يمدّها بكل شي وهي بذلك حكمت على نفسها

بالذل والهوان والذوبان الحضاري•

ويقول في موضع آخر:

جِبْتوا الخلَاعة الفاضْحة والعَلْمنة وأفكار مَسْمومة مِنْ جْنونِ البَّقر [1]

تعني عبارة جنون البقر مرض انتشر في أوروبا وقضى على الملايين من الأبقار.

أراد الشاعر من خلال هذه العبارة إثبات صحة كلامه عن الحضارة الغربية الزائفة المضرّة بالبشرية ، وهنا نرى الشاعر ينتقد من تخلوا عن أصالتهم وإعرافهم ، وحولوا البقر من حيوان نباتي إلى حيوان آكل للحوم.

ويقول شاعر آخر في محاورة مع زميله:

تعا يا شِعر عمِّرْ لي سرايا بُكل الَكْون عَ الأربع زوايا
البُرودة أمورها مهمة ودقيقة وما في منها أذى بأصل المزايا
وكلما بتنجَلي قبالي الحقيقة فيها بكتشف عدة خفايا
الحرارة عيارها إن بعلا دقيقة بمخِّ الطفل بتسبب سحايا [2]

([1])الزعبي،محمد: بيدر زجل.ص70.

(2)المرجع السابق ، ص78.

يستعرض الشاعر قدراته الشعرية، إذ تناول مفردات علمية (البرودة ،الحرارة ، السحايا)، فيذكر المرض وأثره على صحة الإنسان مثل ارتفاع درجة الحرارة في الإصابة بمرض السحايا الذي يُصيب المخ لدى الإنسان، والهدف ليس استعراض مفردات علمية بحتة بل وظفها في سبيل الحديث عن الأضرار التي قد تصيب الإنسان نتيجة إهمال الأعراض المرضية وهو بذلك يريد إثبات حقيقة مفادها أن لكل شيء نفع وضرر وبالتالي لا بدّ من الانتباه لذلك.وجاء هذا من باب الإرشاد والتوجيه الصحي

ويقول شاعر آخر في أبيات من (القرادي):

إنْ كنّكْ شايفنِي إنْسان لا تَتْركني أتْألّمْ
مثلَك بِدْي يكونْلي كَيانْ حَقْي أعَملْ وأتعلّمْ
يمكن أكون بَحْكيش يمكن أكون بَمْشيش
ويمكن بَسْمعكيش ويمكن أكون مَكْفوفْ
شوف الشَّمسْ شوف حتى في الكُسوف
تضوّي تدفّي تشعّ النّور في كل الظروف[1]

تأثر الشاعر بظاهرة علمية تحدث للشمس عندما يقع القمر بينها وبين الأرض، مما يؤثر على قوة أشعتها، فيحجب جزءا منها عن الأرض ،قصد الشاعر في تناوله لهذه الظاهرة بأن يقول لنا، إن الإعاقة لا تمنع من ممارسة الحياة بشكل طبيعي ،حتى وإن كان هناك نقص أو إعاقة كالشمس في حالة كسوفها، تمدنا بنورها ودفئها.

وهذا شاعر آخر يقول في باب العتابا أيضاً:

ضَمْيري احْتَجّ عا الأَحقادْ مرفوع تقابِل للزَّمن في هام مَرْفوع
جعلت الاسِم في الإعراب مرفوع فاعل خير للناس الطياب (2)

يفتخر الشاعر بنفسه ، وتدفعه عن الأحقاد، ثم وظف قواعد اللغة العربية ليستعين بالإعراب ورفع الاسم في فعل الخير، وقد جعل لدلالات الكلمات معاني تتقاطع مع رغبته في إظهار محبته للخير ورفع هامته به بين الناس.

ويذهب شاعر آخر في قصيد إلى حروف اللغة وهو يناجي وطنه فلسطين قائلاً:

عَ جدران السجن خطّيتُ أجمل حروف اسمك وطنّا آنَسوني
يَ حَرْف الفاء فيّي وفجر أقبلْ ويَ حرف اللام لمّة مع ظعوني

([1]) صبيحات، إبراهيم: ديوان ساق الله. ص 120.

([2]) سعدة ، يوسف :الشعر الشعبي في فلسطين . ص 102.

ويَ حرف السِّين سيف وسَهْل سبّلْ ويَ حرف الطاء طيب وطيبوني
ويَ حرف الياء يم ويد تعملْ ويَ حرف النون ناسي ال ما نسوني [1]
نسوني [1]

استطاع الشاعر أن يؤلف من حروف وطنه فلسطين معاني وطنية، فجعل لكل حرف من حروفها دلالة معنوية نفسية فيها حب وعشق وتضحية وجمال تتصف بها فسلطين، وهذا التباهي اللغوي وظفه الشاعر في مهارة جسد من خلالها أفكاره في حُب فلسطين.

التأثر اللغوي :(الألفاظ الدخيلة)

وظف الشاعر كلمة دخيلة ليأتي بالمعنى المراد ، فهو يسخر من الشعراء الذين صاروا يتاجرون بالفن والشعر وهم في الحقيقة عبء على الشعر يقول في أبيات (القرادي):

ملعون الزَّمن مَلْعون بيخربِش بالعباراتْ
تجارة صارت الفنون عم تنباع عَ البسطات
صاروا يغنُّوا بمكرفون مع إبراهيم صبيحاتْ
لا هوِ شْعر ولا موزون وما في حس من الوحدات [2]

فالمفردة الأجنبية وهي(المايكروفون)، وظفها الشاعر من اللغة الإنجليزية ليدلل بها على سخريته من هؤلاء المدعين الشعر إذ إن كل من حمل الميكروفون صار شاعراً، وهذا ليس فناً حقيقياً .

ومن أمثلة التأثر اللغوي ولجوء الشاعر إلى مفردات أجنبية في تجسيد فكرة ما.

قول الشاعر :

بتذكَّرْ مَرّة بنيسانْ بِمَطِعم أكل وشُرْب ودانْس
توفيق بيحلِف أيْمانْ عحسابو يعبّيلي البَنْص
شرّف غرسون المِنصانْ تيحاسِبْنا وشوف الشنْص
وتبيّن ناسي الجزدان وطِلْعت عحسابي العَشْوة [3]

([1]) شعبان، مثنى : ديوان أخت القمر. ص 81.

([2])شعبان، مثنى : ديوان أخت القمر. ص 82.

([3]) خوري ، شحادة : ينابيع الزجل . ص 76.

فالألفاظ (دانس، شنص، غرسون) استعان بها الشاعر من مخزون لغوي أجنبي وهو يتحدث عن موقف طريف مع صديقه في مطعم مما جعل المفردات تؤدي خدمة فنية متناغمة مع الغرض من الأبيات.

ويتضح التأثر اللغوي أيضاً لدى شاعر آخر. إذ يقول من باب العتابا:

ما عادْ يثيرني (جفيرت وِليدي)* ولا عادْ تهْمنِي لا دي ولا دِي

اعفيني من الهوى كبرت ولادي كِبْروا وكلهم صاروا شباب (1)

الشاعر لم يهتم بالنساء الجميلات ،بعد أن كبر أولاده وتقدم به العمر. وقد استعان الشعر بمفردات من لغات عبرية (جفيرت) بمعنى سيدة و(ليدي) من اللغة الإنجليزية بمعنى سيدة، ومن اللهجة المصرية (دِه) بمعنى هذه، وهذا التأثر اللغوي واضح في مراد الشاعر من خلال مفردات أدت المعنى المطلوب حول الثبات على مبدأ، ورفض الحب والهوى من النساء مقابل أولاده وكِبَر سنّه.

وشاعر آخر من باب العتابا يقول:

عصَرَت الشِّعر من روحي بكاسْتْ نبيذ وخمر وانطبعَتْ بكاسِيت

رهيف القَلْب يألمني بُكا ستْ ومعاذ الله رَدّ إلها طلب (2)

يصور الشاعر شعره عصيراً مخمراً لحلاوته ، وقد عصره من روحه الممزوجة بالنبذ والخمر، واستعان بلفظة (كاسيت) الإنجليزية لتظهر لنا أن شعره يتداوله الناس ويسمعوه في أشرطة الكاسيت وهذا التأثر اللغوي عزّز الفكرة التي أرادها في بيت العتابا حول جمال شعره.

وشاعر آخر يقول من باب العتابا في الغزل:

يا ضَايعة قَلْبي عليك بَرّادارْ وما كانْ طَالعْ في زَمانو برّدار

يا رَيْت عندي جَاذبية بالرادارْ تجيبك لعنْدي وين ما بقعد أنا (3)

استعان الشاعر بالمصطلح الأجنبي (رادار) ليجذب الحبيبة –التي تصدّه – نحوه .

فالمفردة الأجنبية من اللغة الإنجليزية استعان بها الشاعر ليوافق التجانس مع المفردات الأخرى وليتمم صورة بيت العتابا على الوجه الأكمل .

وفي بيت آخر من العتابا يقول أيضاً:

([1]) أبو فرحة ، محمد مرعي :حصاد السنين. ص117.

*جفيرت: تعني سيدة باللغة العبرية، ليدي :تعني سيدة أيضا باللغة الإنجليزية.

([2]) خوري ، شحادة : ينابيع زجل . ص 109.

([3]) العطاري ، حسين : ديوان العتابا. ج1، ص 224.

عَلامَك يا قَلْب مَجْرون بِتْوِنّ أنا مِحْتار أنام الليل وبيت وين؟
ضعنا يا أبو الثُّوار بِتْوِين التآمر والغَدِر أربع جناب (1)

استعان الشاعر بالمفردة الإنجليزية (between) والتي تعني (بين) من أجل أنْ تتناغم شكلاً ومضموناً مع تجانس المفردتين الأخريين، وهذه مهارة تحسب للشاعر إضافةً إلى أنها جاءت ملائمة للجو النفسي لبيت العتابا الذي يبُثّ الشاعر فيه حزنه وشكواه بسبب الهم الفلسطيني المجروح، وقد ضاع بين المؤامرات والغدر من القريب والبعيد[2].

ومن أمثلة الظواهر أو التأثر اللغوي أيضاً ما نجده لدى الشاعر يوسف جابر من باب العتابا يقول:

إذا ما كان أمْرِ الوَطَن مَحْسومْ بَطَّل الحَرْف بين الجُمل محسومْ
أنا ما همّني ألفين محْسوم بلوتي من خوازيق العرب (3)

يتحدى الشاعر في حديثه عن الوطن وهواجسه ما يفعل الاحتلال في وطنه المتمثل بالحواجز التي يضعها في الشوارع، وقد عبّر عنها باللفظة العبرية (محسوم) التي تعني حاجزاً، وعلى الرغم من رفضه لهذا الفعل الاستعاري، إلا أنّه أبدى لنا حجم مصيبته من فعل التخاذل العربي .

المبحث الثالث
الأساليب الإنشائية

مدخل :

الكلام كما صنفه علماء اللغة نوعان خبري و إنشائي وقد عرفوا الخبري بـأنه كل كلام قابل للحكم عليه بالصدق ، او الكذب وله أغراض وأضرب ، وجل كلامنا خبري بناء على التواصل اللغوي للناس في علاقاتهم ، وبث افكارهم ،وسرد حكاياتهم ، وقص تجاربهم غير ان التواصل البشري في التعاطي مع الأحداث ينحو مناحي متعددة ومتشابكة تخرج عن الخطابية والمباشرة والوضوح ، فوجدت أساليب ذات دلالات مختلفة بطريقة غير مباشرة لإيصال ما يريد ، واتخذها طريقا للتاثير والإقناع والإمتاع ، ولإثبات رأي ما ، والرد على الخصم المناظر بـأساليب

([1])المرجع السابق ،ج1،ص211.

([2])الميعاري ، أبو عصام: خفق السنديان ورائحة الزعتر ، ص 202.

([3]) يعاقبة، نجيب صبري: فرسان الزجل والحداء الفلسطيني. ج 2. ص 149.

سماها علماء البلاغة الأساليب الإنشائية ، وقد اتجه اللسان العربي هذا الاتجاه من أجل تبيان رأي ودحض آخر ولإظهار جودة فكرته ،أو إفهام الطرف المقابل أن هذا الرأي هو الأصوب وهذه الفكرة هي الأدق ، وهذه الأساليب الإنشائية بنوعيها الطلبي وغير الطلبي ، تميز النص وتضيف إليه بعدا فنيا يؤثر في السامع ، ويقنعه ، ويؤثر في رأيه ، وبجعله متفاعلا مع الفكرة ، وتخرج هذه الأساليب من المعنى الحقيقي إلى المعاني البلاغية في الشعر والخطابة والقرآن الكريم والأحاديث النبوية والأمثال والأقوال المأثورة .

الأسلوب الإنشائي الطلبي:

أولاً: الأمر:

طلب الفعل على وجه الاستعلاء من الأعلى للأدنى مثل قوله تعالى : (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا عَلَيْكُمْ أَنفُسَكُمْ)[1]،وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوٓاْ إِلَّآ إِيَّاهُ وَبِٱلْوَٰلِدَيْنِ إِحْسَٰنًا [2]،وهذا أمر حقيقي، وسنستعرض الغرض من إلقاء الأمر بمعانٍ بلاغية مجازية ،بصيغ الأمر المختلفة مثل: فعل الأمر ،والفعل المضارع المقرون بلام الأمر، كقولنا: لتصبرْ على الشدائد، والمصدر النائب عن فعله مثل: صبراً على الهم، واسم فعل الأمر مثل: حي على الصلاة، والمعاني البلاغية للأمر متعددة كثيرة منها: الدعاء، الالتماس، النصح والإرشاد، التعجيز، الإباحة، التحقير، التمني، التهكم، الرجاء، التعظيم، التهديد، التسوية والتخيير[3].

ومن المعاني التي يخرج إليها الأمر ما يلي:

1-التمني

قول الشاعر في قصيدة بعنوان الحب عندك:

الحبْ عِنْدك مرمرة

والحُبْ عِنْدي احترِام

والشوق عنْدك جوَهرة

بتنام ع الصدر الطريب

انتِ نهر يجري بروحي والعظامْ

كوني لي طول العمر

اعذريني العذر يا بنت الكرامْ

هذا جرحي، ارحميني واللي عند الله قريب[4]

ولنا أن نسأل : هل يأمر الشاعر محبوبته أمراً على وجه الاستعلاء والفوقية ؟ وماذا نستشف من قوله (كوني لي طول العمر) و (اعذريني العذر)؟لقد ارتقى بالأمر إلى آفاق أخرى من التمني الذي ينم عن رغبة جامحة لديه.فالشاعر لا يأمر معشوقته بل يتمنى منها أن تكون له، وأن تعذره ،وأنْ ترحمه رغم كل شيء، لأنه لا يستطيع أن يعيش بدونها،وقد امتزج التمني بالشوق والتحسر .

---

(1)المائدة :105.

(2)الإسراء:23.

(3) الهواري، مسعد :قاموس قواعد البلاغة وأصول النقد والتذوق .مكتبة الإيمان، المنصورة، ص 100.

(4) حافظ ، موسى : ديوان تعب السنين . ص 37.

ومن باب التمني بأسلوب الأمر يقول الشاعر :

يا نَاس هيّا اسْمعو قُدْسي تناديني

يا غِايبين ارْجَعوا نادَت فِلَسْطينِ (1)

ما الذي يفيده قول الأمر (اسمعوا ، ارجعوا) ؟ لا يقف الأمر عند التمني بل تجاوز ذلك في فضاءات مفعمة بالآمال، استخدم الشاعر صيغة الأمر (هيا) وهي اسم فعل أمر بمعنى أقبل، وتمنى من الناس أن يسمعوا نداء القدس المظلومة ، لينقذوها ، ويطلب من الغائبين الرجوع إلى فلسطين على سبيل الحث باستخدام فعل الأمر، فاختلط التمني باللوم والعتاب ،يناجيهم الشاعر ويبعث فيهم الأمل في الرجوع إلى فلسطين ، ويلبوا نداء القدس.

ومنه قوله في قصيدة أخرى بعنوان وصية الفدائي:

قمْ يا فِدْائي ابْذل بدمك وجود دمّك عُطُر يفوح مِسْكو عَ الوجْود

خلّي السَّماء تنزّل على الأرْض الجَحيم تا تِحْرق الأَعْداء أو يرضو الجدودْ

واحمي أرض لُبنان من غازي لئيم خلي صُمُودَك رمز ما بين الصمودْ (2)

الصمودْ (2)

لو تأملنا البعد النفسي لأفعال الأمر :(قل، ابذل، جُود، خلي، احمي)، لوجدناها قد خرجت من لحظات تفسية عاصفة بالغضب والتحدي والصمود والرفض والقوة والإصرار في مواجهة الظلم ، وهذه الأفعال تتناغم مع السياق التمني حيناً والتهديد والغضب حيناً آخر.

ويقول الشاعر في قصيدة أخرى بعنوان كفي دموع الأسى:

كفي دُموع الأسى من أهداب وعيونْ وامسحي عيونك بكحل الأمل وأهدابه

ما عاد بدنا نكد أو عيش مغبونْ واعتزي بثورتك للنصر جلاّبه (3)

يتمنى الشاعر من المرأة الفلسطينية التي فقدت وطنها وأخاها أن تمسح دموعها ، فالثورة ستجلب النصر، والأمر في الأفعال (كفي واسمحي، اعتزي)،استطاع أن يجعل الأمر

([1]) أبو عرب ، إبراهيم صالح :حداء وأغاني الثوار. ص 120.

([2])المرجع السابق. ص 114.

([3]) المرجع السابق، ص 96.

في مرتبة بعيدة عن الأمر العادي ، فهذه الأفعال دعوة للانتقال من حالة اليأس إلى حالة التحدي والنصر، فهي أفعال أمر بلاغية خرجت إلى معاني التمني والنصح والإرشاد.

وينصحها في قصيدة أخرى قائلاً بعنوان: يا بنت شعبي ناضلي:

عُوفي الحُلي عوفي الذَّهب عوفي المسارح والطَّرَبْ

نادِي على كُلِّ العرب وين العُروبة يا هَلِي (1)

يدل الفعل (عوفي) على الرفض المطلق، فتجسد فيه معاني الحث والتحريض والتوجيه بلغة حازمة ، ولهجة رفض حازمة للعيش الرغيد، فالوقت وقت التضحيات من أجل فلسطين .

2- الالتماس

وفي قصيدة أخرى بعنوان (أشرف نسب) يقول الشاعر موجهاً حديثه لصهره تكريماً لدوره في مساعدته في إعمار مسكن الشاعر (القرادي):

إعْذُرني عاجِزْ وَفّيك حقَّك مَهْما قُلْنا فيك

عا أفضالك ما انْجازيك لو بَنْظملَك ليل نهارْ (2)

يلتمس الشاعر العذر من صديقه ، معترفا بفضله في الفعل (اعذرني)،فالشاعر يخاطب في هذه الأبيات صهره ، ففعل الأمر (اعذرني) وما يصحبه من تودد ومدح حوّل الأمر من استعلاء إلى مساواة.

ولدى شاعر يتضح خروج الأمر من معناه الحقيقي إلى البلاغي في قوله:

يا جاي تِتْحاور معي حَاور مْليح وخَلْي الحوار يكون شَفْاف وصَريح (3)

أراد الشاعر في أمره الالتماس من صاحبه الشاعر الذي يساويه في المكانة أن يحاوره بشفافية وصراحة، وهنا يشير الشاعر إلى ثقافة الحوار التي تعني قبول الآخر على الرغم من اختلاف ديني أو سياسي أو عرقي ، واحترام التعددية وقبول الآخر ، فالحوار أداة تواصل هادفة ، تقرب الأشخاص من بعضهم ، وتزيد من التواصل الثقافي ، ومن تقبل الآخر.

وقول الشاعر في باب العتابا:

قِفَا نَبكِ لذكرى الفات ولراحْ تأصفق فوق كف اليد والرّاحْ

([1])أبو عرب ، إبراهيم صالح :حداء وأغاني الثوار.ص 51.

([2]) أبو فرحة ، محمد: حصاد السنين. ص 64.

([3]) الزعبي ، محمد : بيدر زجل. ص 75.

منهم سِكِر عَ الكاسات والرّاحْ وأنا بَسْكَر على شوف الحبابْ [1]

تفاعل الشاعر في هذه الأبيات مع صديقيه في دعوته لهما بالوقوف على شرفة الذكريات ،فاستعمل فعل الأمر(قفا)، احتراما وإجلالا لتلك الذكريات ، لأنها غالية على قلبه، والأمر في هذا القول ليس حقيقياً، بل يخرج إلى معنى الالتماس وهو الطلب على سبيل الرغبة في المشاركة الوجدانية في تلك اللحظة من التذكّر.

ويقول الشاعر:

تعالي وانْظُري الخِتْيارية على أبْواب المَساجِد تايهينا
ومساجِدْنا العَظْيمة الإسْلامية قاعاً صَفْصفاً ومُهْدمينا
تعي وشُوفِي الكَنْيسة المَسيحية كنا أَجْراس تَتَرا مهجرينا
يا شُعوبِ الأَرض والإنِسانية تعالي وفي زنودك آزرينا

تعو وتفرجوا شو صار فينا[2]

ينمّ فعل الأمر(تعالي) عن حسرة وأسى ووجع صرخة من أعماق الشاعر تجاه ما يجري للأمة ، ولمقدساتها الدينية وهو يطلب من العالم أن يحضر ليشاهد المأساة وليشارك الشاعر فاجعة نكبته بوطنه الذي ضاع وتهدّم. فتكراره لكلمة (تعالي) يؤكد فيه على تقصير شعوب الأرض في الدفاع عن الحق.

3-النصح والإرشاد:

ومن باب العتابا نجد شاعراً آخر يقول في صيغة الأمر البلاغي:

عُمْرك مَضْى واللي بَقْالك عدّلو ميزان أعْمالَك المايل عدّلو
ويا واردين العَّين مَهْلا عالدّلو ماء العَدْالة اللي بيروي قلوبنا (3)

استطاع الشاعر أن يقيم تجاورا دلاليا بين الفعل (عدّلو) والعمر الذي مضى دون اعتدال الحال ، ويوصي بالتمهل عالدلو عند ورود الماء، فهذا التجاور الأفقي والعمودي جعل

([1]) سعدة، يوسف :الشعر الشعبي في العرس الفلسطيني. ص 41.
([2]) حافظ ، موسى : تعب السنين . ص 205.
([3]) العطاري ، حسين :ديوان العتابا .ج2، ص 244.

أفعال الأمر تؤدي معنى إتقان العمل ، فالشاعر استخدم أفعال الأمر (عدّلو)، للدلالة على الحثّ على العمل والاستيقاظ أمام العمر الذي تذهب أيامه سريعاً، ولا بدّ من الانتباه إلى تعديل ميزان العدالة المائل، والأمر البلاغي فيه نصح وإرشاد ولوْم وتوبيخ أيضاً على من يقصّر بحياته دون اعتبار للأيام.

ويقول في موضع آخر في حوار مع شاعر دكتور

دكتورنا تأمَّلْ بعين المَوهِبَة بعادات ما بِذْها جِذْل ومْعاتبة

حب البنت متأنِقَة ومحجّبة عَ حسب شَرْع الخَالِق وشَرْع النّبي [1]

النّبي [1]

فقوله (تأمّل/ حب)، فعلان للأمر البلاغي على سبيل النصح والإرشاد، إذ إن الفتاة الجيدة هي الملتزمة بدينها وعاداتها حسب شرع الإسلام الحنيف، فالمؤمن تحكمه القيم العليا ، "فهو يحب الله ورسوله ،ويحب فعل الخير ، ويزكي مشاعره مع الناس ، ولا يرجو لهم إلا الخير، ويتصف بالصدق والأمانة والوفاء وسائر الأخلاق النبيلة ، وفي الوقت نفسه يكون مخلصا في عمله ، قائما بواجبه ، حافظا لحقوق الآخرين"[2]

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان حب الأرض:

هيا حيّ على التَّعميرْ الأرض الموَّات احييها

واعمل نهارَك والليلْ المَفْقود بِيْصَبح موجود

بحفر الصخر بيجري السيلْ ما أحلى الورد المورودْ [3]

وظف الشاعر فعل الأمر، (هيا) بمعنى قم،و(حيّ) أي انهض، والفعل (اعمل) من أجل دلالة بلاغية ، وهي الحثّ على العملوالنصح والإرشاد ، ولكثرة النصح والإرشاد في فعل الأمر دلالة اجتماعية وسياسية ، ينقلها الشاعر من لدنه إلى السامع ، وكأنه يوصل رسالة إلى الشعب تحقيقا لدور الشاعر التوجيهي ، والتحريضي ، والتعليمي ، بسبب تأثر الناس بالشعر الشعبي لفظا ومعنى ، ويلفت الشاعر نظر المستمعين لأهمية العمل في الأرض من أجل تعميرها.

4-الدعاء:

([1])المرجع السابق، ص 70.

([2])ملكاوي،فتحي حسن:منظومة القيم العليا التوحيد والتزكية والعمران .المعهد العالمي للفكر الإسلامي،د.ت، ص13.

([3]) أبو فرحة، محمد مرعي : حصاد السنين. ص73

ويقول شاعر آخر في قصيدة بعنوان: ضد الحرب من أجل السلام:

بالحَرْب نَام وقوم عا صَوْت القتل تبقى حياتك للزوال وللفنا

يا ربّ وفقنا على درب السلام واللي بحب الحرب عَ نفسو جَنا (1)

خرجت أفعال الأمر (نام، قوم)، من الأمر الحقيقي إلى التعريض والذم الحرب التي تكون مصدراً للفناء وسبباً لزوال الشعوب ،وفي فعل الأمر (وفقنا) أمر يفيد الدعاء يتوجه الشاعر بقلبه إلى ربّه كي يعينه على التوفيق يوقف الحرب من أجل السلام.

5-الرجاء

ثم يذهب في القصيدة نفسها إلى معنى آخر للأمر البلاغي فيقول:

خَلّي الصبيّة تطير لحدود السَّما وإمْ الجدايل تلتقي مع خلّها (2)

يخرج الفعل (خلي) إلى حرية الفتاة التي ينبغي أن تحقق آمالها وتلتقي مع مَنْ تحبّ، خاصة وأن الإسلام أعطاها هامشا من الحرية وخصوصا في اختيار شريك حياتها ، ولأنّ الدنيا تغيرت والظروف تفرض نظاماً اجتماعياً مختلفاً عما كان في الماضي.

6-التهديد:

يقول الشاعر في محاورة قرادي مع شاعر آخر وهما في حالة تحدي، يقول:

خلي نَارَك في التنّورْ تحرق أخشاب الأشجار

وخلّي نار الشعر تمورْ وتوكل أِلسنْة الشعّارْ

بْنَفْخة صْغيري يَ صْغَيّور بَقْدر طفّي لسان النّارْ (3)

يوجب التحدي الحرية والانطلاق دون قيود ، فالشاعر في لحظة تحدٍّ وتهديد وفخر بحاله وقدرته وهو لا يخاف خصمه أبداً مهما حدث، فقد تناول الفعل (خلّي) تناغم دلاليا مع السياق المجاور له على سبيل التهديد والغضب في محاولة منه لإثبات أنّه واثق من قدرته وجسارته وهيبته أمام خصمه، وحرق ألسنة الشعراء.

([1]) الميعاري ، أبو عصام : خفق السنديان ورائحة الزعتر. ص 131.

([2]) المرجع السابق. ص 71.

([3]) شعبان ، مثنى :ديوان أخت القمر. ص 85.

7-التوبيخ:

في حين نرى الشاعر يقول في حوار زجلي مع شاعر آخر حول حقوق المرأة، يقول:

يا ابن خوري قْبَال عَالم طيّبة اثبت عَلى موضوع بكفي شقلبة

ارجع يا ابن خوري لَكُتْبِ المَكْتَبة وتفحّص بعين العَقِل والموهبة [1]

يعبر الشاعر في أفعال الأمر(اثبت، تفحص)، عن دفاعه عن المرأة بأسلوب التوبيخ لصاحبه الذي يعكس الأمور بفهم غير سليم حول المرأة، لذلك قال له: (اثبت عَ موضوعك بكفّي شقلبة)، والعبارة فيها أمر بلاغي خرج إلى التوبيخ واللوم على فكره غير السليم حول المرأة.

ثانياً: النهي:

وهو "طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام وله صيغة واحدة وهي: لا الناهية الداخلة على الفعل المضارع "[2].ومن أغراضه البلاغية: الدعاء، والنصح والإرشاد، الالتماس، التمني، التوبيخ، التحقير، التهديد، التيئيس، الأسى والحسرة.

يقول الشاعر في قصيدة بعنوان (لا تشربش مِنْ بير):

لا تِشْرَبِش مِنْ بيرْ

وترمي فيه حجرْ

يمكن يحوجك هالزَّمان وتوْرِدا

ولا تعدّ أمواج البحرْ

ما عدّها قبلك حدا

ولا تنظر لعيب الناس

كلّك عيوبْ وللخلايق أفئدا[3]

ما الذي أراده الشاعر من هذا النهي ؟ لو نظرنا في العلاقة بين الفعل المنهي عنه وسياق الجملة ، نجد الترابط النفسي والعضوي والدلالي ، فالشرب من البئر يحتم علينا ألا نلوث

([1]) خوري ، شحادة :حكاتي مع الزجل . ص 123.

([2]) الحواري ، مسعد : قاموس قواعد البلاغة وأصول النقد والتذوق . ص 103.

([3]) حافظ ، موسى :تعب السنين . ص 108.

ماءه ، والمقصود هو الحفاظ على علاقة طيبة مع الجميع ؛لأن الفوئد متبادلة ،جاء النهي واضحا في عنوان القصيدة على سبيل النصح والإرشاد حيناً، وعلى سبيل التوبيخ حينا آخر. لأنّ الفعل متناقض من هذا الإنسان الذي شرب الماء من هذه البئر ثم ألقى فيها حجراً، والفعل مناقض للخُلق يحتاج إلى لوم قاسٍ وتوبيخ،ويذكّرنا أيضا بالمثل الشعبي القائل "ببصق بالصحن اللي أكل منه" وهذه صفات الشخص غير الوفي ،ناكر المعروف ،وهذه الظاهرة السلبية الاجتماعية منتشرة في مجتمعنا. فالشاعر ينصح ويلوم في آنٍ واحد.

ونرى شاعراً آخراً يستخدم النهي البلاغي، في قصيدة بعنوان (الشهيدة دلال المغربي):

لا تُطْلبوا يا صَهْيونيين المحالْ هيهات تحميكم من الثورة حُدودْ
لا تِحْلموا بالأمن تحظوا بأيّ حال أو بالسَّلام البَاطِل الظَّالم يسودْ
لا تسرَحوا لا تِمْرحوا بِـ دُنيا الخيال لا تفَكّروا ها الدروب مزرّعا ورودْ
لا تسبحوا ببحور أوهام وضلال وقيعانها فيها المساعي والجُهودْ (1)

يتحدى الشاعر الأعداء مهدداً متحدياً ، فلن يعيشوا بأمان وسلام بعد الذي حدث منهم تجاه شعب فلسطين، والنهي البلاغي يجسّد رغبة الشاعر في تحديهم ،وليعرفوا ما المصير الذي ينتظرهم بعدما فعلوه من جرائم، ويخرج النهي هنا إلى معنى بلاغي آخر وهو التيئيس، فالشاعر يبث في الاحتلال اليأس من البقاء في هذه الأرض التي هي ملك خاص للشعب الذي بذل الغالي والنفيس من أجلها، فيقول له أنّك أيها المحتل تطلب المستحيل في البقاء هنا ولا يمكن أن تحقق أمانيك أبداً.

ويقول الشاعر في قصيدة طويلة بعنوان (إيش العمل):

بالمرجَلَة بْسيف التَّحدي بالغَضب بالعُنْف بالقوّة بنار مْلَهلبي
لا تنظروا الشَّكوى تَبلِّغنا أَرَب والاجْتياح يحل عقدة مصعّبي (2)

يوظف الشاعر النهي البلاغي ، للدلالة على رفضه للاقتصار على الشكوى لأنّ ذلك لا يحل المشكلة ، ولأن الحق لا يُستعاد إلا بالغضب والنار والمقاومة.فالشكوى لا تحقق الأمل بل القوة والصمود هما مصدر الأمل والحرية والخلاص.

وفي قول الشاعر مخاطباً الليل:

---

(1) الحسون ، يوسف : حادي فسلطين . ج 1، ص 125.

(2) المرجع السابق . ص 135.

دخلكْ يا ليل السَّهر لا تقطَع الخيطان وخَلّي عيون الفرح للصبح سهرانةْ [1]
سهرانةْ [1]

ينهى الشاعر الليل على سبيل التمني أن يبقى هذه الصلة بينه وبين أخيه كي لا تنقطع، والواضح أنّ النهي فيه تمنٍّ يخرج من أعماق الشاعر في لحظة حب ووصال يرجوها مع أحبته ولا يريدها أن تنقطع، نراه يناجي الليل بالانجلاء بسرعة لميلاد فجر جديد يبعث الأمل والتفاؤل ، ويقول في موضع آخر في (ردة قرادي) :

يا مفكِّر حالك موهوبْ اصحى ومن وهامك فيقْ
لا تعيّن حالك مندوبْ عن سامر خوري وتوفيقْ [2]

يخرج النهي في البيتين للدلالة على التوبيخ واللوم، لأنّ الشاعر يحاور صديقه ويحاول إثبات قدراته الشعرية على محاوره الذي يحطّ من شأنه موبخاً ومستهيناً .

ويقول الشاعر في قصيدة له بعنوان (يا ريمة الأنس):

يا ريمة الأُنْس يللي قَدها فتّان بالله عليكي ارْحَمي لا تَهْجريني
هجرك عليّ صَعْب حَالف على الديّان خَلْيكي جَنْبي تعالي لا تِتْرُكيني
هذي حياتي مَعَك ووصفي إلك برهانْ بإيدك حياتي وحياتي لا تميتيني [3]

لم يكن استعمال أفعال الأمر المسبوقة ب (لا الناهية) عفويا ، بل تناسبت مع ما سبقها من كلمات ، فقد لام محبوبته على هجرانها له ، ودعاها لتكون بجانبه لا تفارقه ، فهذا التجاور اللفظي أدى إلى تجاور دلالي على سبيل التمني، فالنهي خرج من الحقيقة إلى التمني من أعماق الشاعر تجاه هذه الحبيبة التي هجرته وابتعدت عنه فخلّته حزيناً، ويطلب منها متمنياً ألا تهجره أو تتركه كي لا يموت، إذ إنّ حياته بيدها.

ويقول شاعر آخر في قصيدة له بعنوان (تِقولّي):

لا تِتْعَلَّقشْ بِيّ وما تِنْجرِّشْ ورا أوهامْ

([1]) خوري، شحادة : ينابيع الزجل . ص 131.

([2]) المرجع السابق ، ص 68.

([3]) الميعاري ، أبو عصام :خفق السنديان ورائحة الزعتر .ص 123.

واترك حالتي ليّ وسيب الأمر للأيّامْ
وما تكتبشْ غنيّة ولا لا تعيش في الأحلامْ (1)

تطلب المحبوبة من حبيبها ألا يتعلق بها ،ولا يعيش في الخيال والأوهام ، فهي ليست له، ولن تكون، بسبب صعوبة الوصال بينهما.فالنهي يجسد أمنية مفعمة بالقلق والتوتر .فيرد عليها الشاعر من الديوان نفسه بقصيدة أخرى بعنوان (لا تعتبيني):

لا تعتبيني إنْ قُلتْ عنّكي شي حِلوْ
أصلي أنا لشوفتك ملهوف
ولأنّي أنا بحب الحَلا طبعي زَهو
بحب الورْدْ بس ما يكونش مقطوفْ(2)

يلتمس الشاعر من حبيبته ألا تلومه على حبه وغزله وتعلقه بها، لأنّه ملهوف لها وعاشق لها، فالشاعر يريد أن يكون أول من يشتم رائحة الوردة قبل غيره .

ومن النهي الذي يفيد الالتماس يقول الشاعر في ردّة معنّى:

يا عيلبوني عا الجَفا لا تلومْنا لوم الظُّروف إلْفَرّقتْ لعمومنا (3)

يلتمس الشاعر من صديقه الشاعر عدم لومه بل يدعوه إلى لوم الظروف التي فرقت بينهما، وحالت دون أن يلتقيا ، فهما لا يريدان الجفاء ، لذا عليهما أن يعملا على اللقاء دائماً بكل حب على الرغم من الظروف.

ويقول الشاعر أيضا:

اسْمَعْ كلامي اليوم من أَحلى بيوتْ نعمانْ بالحدّايْ مثل العنكبوت
لا تقرب احبالو يَ بو الباع القصيرْ لو تجمع الحدّايْ بعطوني سكوتْ
لا تصاحِب الجَاهل أبو العقل الصغيرْ يا جايب الصهْر لـ تأمل فيه زيوتْ (4)
زيوتْ (4)

يسخر الشاعر من زميله إلى درجة التحقير ، وينصحه بعدم الاقتراب منه، بل ينصح الشعراء كلهم بذلك، وقد وصفهم بالعقل الصغير وهم واهمون لو فكروا أنهم يستطيعون النيل منه،

([1]) أبو الهيجا ، سمير :ديوان على الله تعود . ص 60.
([2])المرجع السابق. ص 56.
([3]) يعاقبة ، نجيب : فرسان الزجل الفلسطيني . ج 2، ص 254.
([4]) خوري ، شحادة :حكايتي مع الزجل . ص 70.

فالعلاقة التجاورية بين (لا تقرب احبالو) و (ي بو الباع القصير) ، وكذلك (لا تصاحب الجاهل) و(أبو العقل الصغير) تجاور دلالي يتناسب مع فكرة الشاعر بحرصه على التعامل مع هذا النوع من البشر ، فقصد في هذا النهي النصح والإرشاد.

وهذا شاعر آخر يقول في رباعيات زجلية في الحب:

روحِي وعيشي العُمُر في عزّ وئامْ لا تفكريني رَحْ أوجهلك ملامْ

لو بعرف العنوان ببعتلك سلامْ مش قصدي إني كرهت قصدي أشجعك [1]

أشجعك [1]

يستخدم الشاعر النهي البلاغي على سبيل الإباحة والتخيير لهذه الحبيبة التي يتمنى لها أن تعيش في عزّ وسلام ووئام ولا يلومها على ذلك الابتعاد، وهو لا يكرهها بل يشجعها على ذلك.وقد توافقت الكلمات اللاحقة مع الفعل المنهي عنه ، واكتملت الفكرة التي أرادها الشاعر وهي السماح للمحبوبة باختيار طريقها التي ترغبها .

ونجد شاعراً آخر يوجه نهيه إلى محبوبته التي تركته مستعطفاً إياها ، لأنّ فراقها سيقضي عليه، وقد شبّه نفسه شمعة تذوب من حرارة الشوق والحرمان.

يقول الشاعر أيضاً:

اهْدَى وأعقل يا مجنونْ انتِ الغاية والمطلوب

لا تتركني شمعة أذوب تايه ومشتّت أفكارْ [2]

يستعطف الشاعر محبوبته التي تنوي تركه وهو يعترف بأنّها غايته ومطلبه، وإذا تركته سيتعرض للذوبان والاندثار ويتوه وتتشتت أفكاره.

ونجد شاعراً آخر ينهى الإنسان عن التكبّر والخيلاء، احتراما للقيم الدينية والإنسانية فيقول :

أوعى لا تمشي بخيلاء أوعى تِتْكبَّرْ

وعلينا تصب البلاء لو إنّك عنترْ [3]

([1]) يعاقبة ، نجيب : فرسان الزجل الشعبي. ج1، ص 286.

([2]) المرجع السابق . ج 2، ص 310.

([3]) المرجع السابق. ج1 ص 228.

يبدو النهي من باب النصيحة والإرشاد إلا أن المتمعن في البيت يجد توبيخاً أو تقريعاً من الشاعر تجاه الإنسان المتكبّر المغرور، ومن الملاحظ أن ثمة تداخلا بين الفعل (لا تمش) والسير بخيلاء والتكبر ، لأن ذلك سبب البلاء ، ومنافيا للإنسانية ، فهذا الانسجام اللفظي والمعنوي يذهب مذهب النصح والإرشاد والتوبيخ.

ثالثاً: الاستفهام:

الاستفهام هو الاستفهام عن شيء مجهول بأداة مخصوصة من أدوات الاستفهام، ويخرج الاستفهام الحقيقي إلى الاستفهام البلاغي مثل النفي، والإنكار، والتعظيم، والتمنّي، والتقرير، والتحقير والتوبيخ، والأسى والحسرة والاستبعاد، والتعجب، والتسوية والتشويق وغيرها [1].ويلجأ الشاعر إلى صيغ الاستفهام من أجل إثارة المتلقي بفكرته التي يطرحها بسؤال مستفز، وكأنه يشرك المتلقي بالحديث ،مما يجعل الأخير متشوقا لمعرفة مرامي الشاعر بطريقة أكثر وصولا إلى الغاية من أيّة طريقة مألوفة أخرى.

ومن أمثلة ذلك قول الشاعر في قصيدة بعنوان تاريخنا المنسي (المعنّى):

عزّتْ علي الميجنا مثل الضنا بغيابنا ظلت حزينة الميجنا

اسأل تراث بلادنا مين الذي؟ ثبّتْ وجودا على الأرض غيري أنا أنا [2]

نرى حالة الخوف والقلق التي سيطرت على الشاعر بسبب اندثار التراث الغنائي في فلسطين الذي سببه الإهمال وتعاقُب الأجيال،دون اطلاع تلك الأجيال على تفاصيل تراثنا الأصيل ، ويتساءل قائلاً إنّ الذي ثبتها وجعلها حيّة في البلاد ما قام به من شعر زجلي واهتمام، والسؤال يخرج عن إلى حقيقة دوره في نشر الثقافة الزجلية في فلسطين، وربما قصد الشاعر أن الشعراء وخاصة الشعبيين منهم هم من ثبتوا جذورنا في بلادنا من خلال ما كتبوه من شعر مقاوِم.

ويقول في موضع آخر من باب الاستفهام البلاغي في قصيدة بعنوان ليلة وردية:

([1]) الحواري ، مسعد :قاموس قواعد البلاغة وأصول النقد والتذوق . ص 106.

([2]) أبو عيسى ، هشام : ديوان الخير بالجايات . ص 134.

شو ها الليلة الورديّة بالشمعات المضويّة
سامرها أمّور وزين وسمّارو جلماويّة (1)

يخرج السؤال من دلالته الحقيقية إلى الإعجاب في مدح ليلة جميلة من ليالي السمر في فلسطين المضاءة بالزجل، والسامر والمزيّنة بأهل الجلمة الذين يحبون الزجل كما عُرِف عنهم.

ويقول في مكان آخر من الديوان نفسه في قصيدة بعنوان شو المانع:

بأي شَرَعْ وبأيّا شَارِعْ يشرّع للّي ضاع يظل ضايعْ
يشرّع للحرامي يظل يسبي يعبث بالأرض من دون رادعْ؟ (2)

يتساءل الشاعر مستنكراً إلى متى ستبقى الأمور غير منضبطة دون دستور رادع للمفسرين في الأرض الذين يسعون إلى تدمير القيم وأخلاق الناس بأفعالهم المشينة. ويستنكر الشاعر هذا الفساد المتفشي ، وقد تقاطع سؤاله مع سياق الجمل اللاحقة ، وفي الفعل (شرّع) دلالة نفسية على أن هذا العمل لا أخلاقي حرمته الشريعة.

ويقول شاعر آخر في قصيدة بعنوان بها السفر:

مسافر أنا وانْتي مَعِي
تا تقشعي الدُّنيا اللي شافت حالها
كيف يدها بها العمر؟
كرمال عينيك الخضر تيجي إليكي بحالها تتأسّفْ
وقدام ظلك تنحني(3)

يكاد يجزم الشاعر أنّ الدنيا أمام عيون هذه الجميلة لا بدّ أن تحضر وتعتذر لها وتنحني أمام جمالها وتهتم بها.

ونراه في قصيدة أخرى بعنوان حارة نايمين من الديوان نفسه يقول:

يا الله شو ها الحارة؟
حارة نايمين،
أف شو هذا

([1])المرجع السابق . ص 126.

([2])أبو عيسى ، هشام : ديوان الخير بالجايات . ص 116.

([3]) الأسدي ، سعود : ديوان شبق وعبق . ص 72.

يتساءل الشاعر عن حالة الناس الذين ينامون كثيراً، وهذا الكسل والخمول غير محبب وكأنّهم مخدرون في سبات عميق، وقد خرج الاستفهام الحقيقي إلى الاستنكار والاستغراب من هكذا ناس.

وفي قصيدة بعنوان إيش العمل للشاعر يوسف الحسون:

إيش العَمَل يا ناس قولو إيش يا سامعين الصوت يا عُربانْ
قديش نبقى ساكتين وليش والصهيونية تزيد بالعدوانْ
إيش العمل والخصم ليل نهار فاتح علينا النار باستمرارْ
إيش العمل يا ناس الباغي ظَلَم هل يا ترى نشكي ولمين منشتكي؟ [1]
منشتكي؟ [1]

يعبر الشاعر عن حيرة من أمره بعد أن أصابته حالة يأس من الظُلم العالمي تجاه فلسطين، إذ فَقَدَ الشعب بارقة أمل أو نصير يقف مع الحق، فيتساءل الشاعر لمن نشكو همنا ولا أحد معنا؟ ، وقد خرج الاستفهام الحقيقي إلى دلالات بلاغية تجسدت في الأبيات ، ومنها الحسرة واليأس والاستنكار والاستبعاد، وكلها معانٍ سلبية صرّح بها.

ويحاور الشاعر شحادة خوري الشاعر يوسف فضول في حوار الشرق والغرب قائلا:

مين اللي قلّلك هيك تغطس علّمك غاطس عَ حوت الشعر سردين السمكْ
وعليك لو بنفس بردة واحدة ما ظل إلا نقول الله يرحمكْ [2]

في الاستفهام تهكم وسخرية من صديق الشاعر الذي يحاول أنْ يكون نِدّاً له في الشعر، ولكن هيهات أن يحدث ذلك، فالسردين لا يمكن أن يغلب الحوت، ويتساءل الشاعر ساخراً من قدرته على مجاراته.

ويقول في موضع آخر من قصيدة بعنوان بدون تعليق:

كيف الطيور بتلتقي بأشكالها هيك البشر كل طنجرة وإلها غطا [3]

يفيد الاستفهام معنى التعجب، فالشاعر يتعجب من أنّ الكائنات تتلاقى حسب نواياها وأشكالها ونزعاتها، والناس كذلك المتشابهون يتفقون دائماً، وفي هذا البيت تناص تراثي من

([1]) الحسون ، يوسف :حادي فلسطين . ج 1، ص 133.

([2]) خوري ، شحادة :حكايتي مع الزجل . ص 68.

([3])المرجع السابق. ص 140.

أمثالنا الشعبية الفلسطينية نحو" الطيور على أشكالها تقع" و " طنجرة ولقيت غطاها" أي التقى الطرفان اللذان يحملان الصفات نفسها .

ويتساءل في موضع آخر من الديوان نفسه في قصيدة افتتاحية حفلة الكشافة يقول:

عمين العتَبْ فكرك يا بلادي ولمين بوجه اليوم انتقادي؟

غطسنا راسنا برمل ودفنّا كأنو بها الوطن كل شي عادي [1]

لم يدرِ الشاعر لمن يوجّه إنتقاده وتحسّره على ما لحق بوطننا من فساد، وانتشر حتى حار العقل ولا يستطيع التجرؤ على تحديد من المسؤول عن ذلك.

وتتضح الحيرة والقلق لدى شاعر آخر في قصيدة " ما أعرف":

ما أعْرف تم أيْ مركب أهدي

ألم ووجع يا دنيا بِقدِّي

صُرْت بْحياتي تايِه ومحتار

حتى اللي عندي انقلب ضدّي[2]

يخاطب الشاعر الدنيا ويلومها فلم تبقِ له شيئا، فأقرب الناس إليه أصبحوا ضده ، ونراه يتجرع الألم والوجع جرّاء تقلبات الزمن والدنيا، فجعلته حائاراً متسائلاً.

ويقول في قصيدة أخرى ونبرة الأسى والحزن تجسّد حروفه من قصيدة بعنوان مالي حدا:

ليش أنا ما لي حَدا مِنْ دون خلق الله؟

ليش القرايب يغدرو منهم تيجي الآه؟

ليش الحقد عامي البشر والحق فيهم تاه؟[3]

يبدأ الشاعر أبياته بكلمة (ليش) وكررها مرات عدة، لشدة استغرابه من حال البشر الذين أصبحوا لا يعرفون الحق ، والطمع والحقد يملأ قلوبهم. فالحُزن والأسى تنطق بحروفه مستنكراً ما يحدث من غدر وحقد وأوجاع ومكائد من الناس تجاهه، فالشعور بالوحدة والأذى من أقربائه ، وضياع الحق جعل الشاعر يكرر كلمة (ليش) ..

ويذهب شاعر آخر في سؤال بعيد في قوله في قصيدة بعنوان ما في حدا:

يا ناس وين الحبْ/ تايهلّ الهلالْ

يا ناس وين الطيب والخِلّ الوفي[4]

([1])خوري ، شحادة :حكايتي مع الزجل . ص 410.

([2]) أبو الهيجاء ، سمير : على الله تعود. ص 84.

([3]) المرجع السابق، ص 45.

([4]) حافظ ، موسى : تعب السنين . ص 244.

نداء محمل باليأس ، وسؤال فيه استبعاد ، يعكس الحالة النفسية التي يعيشها الشاعر في ظل غياب الحب والخلان الأوفياء ، حتى القمر غادر سماءنا دون رجعة بسبب فعل البشر ، ذهب الشاعر بعيداً عن السؤال الحقيقي إلى الاستبعاد، فهو يتساءل عن الحب بين الناس، ولا يدري ماذا حدث لهم حتى أصبحت حياتهم جافة، مجردة من العاطفة والوفاء وكرم الأخلاق والشعور بالآخرين.

وفي موقع آخر من قصيدة له بعنوان ولاء، يقول الشاعر :

ما لي على همي ذنْب ذنب الخمر ابن العنبْ

مع ناس شغلتها الكذبْ لمين بدي أنتسبْ [1]

الشاعر في حيرة من أمره أمام كذب الناس، ويتساءل هل ينتسب لهم؟ والسؤال البلاغي فيه حيرة وتعجب ، وعدم الرضا عن المرض المنتشر في مجتمعه ألا وهو الكذب

ويتساءل في موضع آخر بلهجة الموبِّخ لمن يترك أرضه قائلاً في قصيدة بعنوان الله يعينيك يا بلد:

وين السفر

وين الرحيل

عيش في بلادك يا ولد

أشفق على الشيخ الجليلْ

ما لو سوى عزمك سند[2]

في لحظة غضب ولوم يوجه الشاعر هذه الأسئلة إلى أولئك الذين يهجرون أوطانهم، وكأنه ينبغي أن يكون هناك وطن آخر (وين السفر ؟، وين الرحيل؟) يلوم الشاعر من يترك وطنه ويرحل عنه ،ويتساءل على سبيل التوبيخ واللوم لهذا الشاب الذي ينوي الهجرة من وطنه داعياً إياه إلى التمسك بوطنه وأهله وناسه.

ويتساءل شاعر آخر في بيت من العتابا قائلا:

عقلي عاجز للحباب ينزلْ

وكاسي لأُلي الألباب ينزلْ

معقول الثلج في آب ينزل؟

([1]) حافظ ، موسى : تعب السنين . 126.

([2]) المرجع السابق . ص 85.

ومش معقول اكسِر في العتابْ[1]

والاستفهام في البيت يخرج إلى فن بلاغي وهو الاستحالة، فالشاعر يقول أنه متمكن في العتابا والشعر ولا يمكن أنْ يضعف شعره أو تزل قدمه فيه، كما لا يمكن أنْ تهطل السماء ثلجاً في شهر آب صيفاً.

ويذهب شاعرٌ آخر مستخدماً الاستفهام، في باب المعنى يقول:

فارس أنا لو غِرت مين يهدّني مثل الجبل كل الهوا ما هدّني

لكنْ ضَعيف كثير قدام الجمال وكلّ عين خضرا بخحبها قد الدّني [2]

الدّني [2]

يفخر الشاعر بنفسه متحديا خصمه مستبعدا وجود من يقوى عليه وعلى جبروته ، فالشاعر الفارس كالجبل لا يهده شيء وهو واثق من نفسه كل الثقة.

وقول الشاعر أيضا في قصيدة بعنوان شو عرّفو؟

شو عرّفو هالليل اللي شافها؟ إنو العطر في الروض بلّ شفافها

تخمين لمّا كان يقطف ياسمين رَفّ بجناحو تا دَقم بكتافها [3]

في السؤال إشارة من الشاعر إلى أن ثمة دهشة وسحرا في جمال هذه الفتاة التي اقتبست سحرها من عطر الروض ، في البيت يذهب الشاعر مذهب التعظيم والإعجاب بجمال هذه الفتاة الحسناء المعطرة والتي عطّرت الأجواء والأشياء من حولها.

ويقول في مكان آخر من الديوان من قصيدة طويلة بعنوان يا سمرا:

شو اللي خلاّكي تخلّي بوعد المجروحْ؟

مصفي من شوط الحلّة عا آخر روحْ [4]

يخرج السؤال البلاغي إلى معنى الاستنكار التوبيخي لهذه المحبوبة التي أخلّت بالوعد حتى تركته بلا روح ، إن البعد النفسي لهذا السؤال ينمّ عن غضب تجاه هذه المحبوبة التي تركته دوم مبرر .

ويقول أيضاً :

([1]) أسعد ، يوسف :الشعر الشعبي في العرس الفلسطيني . ص 121.

([2]) فخر الدين ، يوسف : وادي النحل . ص 45.

([3]) الأسدي ، سعود: أغاني من الجليل . ص 127.

([4])المرجع السابق، ص 131.

مَنْديلك في بَابي رفْ هَفْ بنَسْمة وشو اللي صارْ؟
وشو اللي صَار بنَسْمة هفْ وخف وغصبنْ عنّي طارْ (1)

يسأل الشاعر وهو في حالة ذهول ودهشة ، بسبب هذا المنديل الذي طار في الهواء، فطار عقل الشاعر حيث احتار وذهل.

ويتحسر الشاعر في قصيدة أخرى من الديوان نفسه قائلاً:

شو بكى مزراب العين؟ ودمع العين على جفوني
وعلى جفوني ودمع العينْ وأهلك وين يشوفوني؟
ويشوفوني أهلك وينْ وبس اثنين بيشفوني (2)

يحزن الشاعر ، وتدمع عيناه تشوقاً ولهفةً لهذه الحبيبة التي لا يستطيع وصالها بسبب أنّ أهلها يراقبونه ويحولون دون لقائهما، ويتساءل في حسرة وأسى عن هذه الحال التي أمسى عليها بسبب البُعد والهجران.

وهذا شاعر آخر يقول في قصيدة بعنوان أخت شمس الدين:

وينك يَ بنت النجم يا أخت شمس الدينْ يَ اللي اصطفاك القمر من هلّة هلالو
وينك يَ ست النسا زينة حواري العينْ هيهات مثلك حواري العين تَ ينالو
وينك يَ حرّة في دُرّة يا شموخ جبينْ استنِ لذي الكوثر محمّم بِـ شلاّلو (3)

تنم هذه الأسئلة عن دلالات نفسية عظيمة تجاه هذه الممدوحة ، فهي ابنة النجم رفعة وجمالا ، وهي التي اختارها القمر،تعظيم هذه السيدة الحرّة الكريمة.

ويقول في قصيدة رثاء الشهيد البطل خليل الوزير أبو جهاد:

قديش قاسي كان حكمك يا قدرْ حسبت فينا حسابنا واحنا بشرْ
ذوقتنا الحسرة عَ فرقة بو جهادْ ذوبتنا لوعة وأسى وهم وقذرْ (4)

ويصل الخوف ذروته في تصوير فقدان هذا البطل الذي اغتاله الموساد في تونس، فترك حسرةً وأسى على قلوب الشعب الذي أحبه .

([1])الأسدي ، سعود: أغاني من الجليل . ص 139.

([2])المرجع السابق. ص 142.

([3]) الحسون ، يوسف :حادي فلسطين . ج 1، ص 175.

([4]) المرجع السابق ، ص 180.

رابعاً: النداء:

" أسلوب من أساليب الإنشاء الطلبي ، وهو توجيه الدعوة إلى المخاطب وتنبيهه للإصغاء ،وسماع ما يريده المتكلم ، أو هو طلب الإقبال بالحرف (يا) أو إحدى أخواتها" [1] وهو طلب إقبال المدعو على الداعي بحرف مخصوص" [2]ويستعمل النداء في الكلام لتنبيه المنادى الذي يكون بعيداً،أو في حكم البعيد كالنـائم أو الـساهي، كما يستعمل النداءلنداء القريب أيضا "[3]وهو أيضا " الإقبال بحرف من حروف النداء التي تنوب مناب الفعل ندى، ومن أدواته: الهمزة وأيْ للقريب، ويا، أيا، هيا، وآ للبعيد، ومن أغراضه البلاغية: الزجر، التحسر، الإغراء، الاستغاثة، التعجب، التعظيم، الاستعطاف، الرجاء... الخ[4].

ومن أمثلة النداء البلاغي قول الشاعر :

يا ساعة العمر عا مهلك ب هالثكّاتْ لا تقطعي قلب صاروا ضعاف دقّاتو

يا ساعة العمر دقّي وتكتكي هيهات هيهات بتجاوبك ها القلب خفقاتو [5]

يعبر النداء عن وجع في قلب الشاعر الذي ضعف ولم يعديحتمل بسبب تقدمه في العمر ، فما الذي قصده الشاعر في قوله (ساعة العمر) هل هي ساعة الولادة ؟ أم ساعة الموت ؟ وقد تناغم النداء مع ذكر القلب ودقاته وخفقانه ، وهنا يتضح خوف الشاعر من ساعة العمر ، التي تدق وتوحي بانقضاء العمر نبضةً نبضة، والنداء خرج من المعنى الحقيقي إلى المعنى البلاغي وهو الرجاء والتمنّي .

ويقول الشاعر نفسه في قصيدة بعنوان مأتم حسن:

يا موت لو تسأل رميت وصبت مينْ لو ترحم الإنسان أو تشعر معو

يا موت مَ عصينا ولا متجبّرينْ حُكم له مقدّرْ ما منقدر نمنعو [6]

([1])السامرائي ، إبراهيم عبود : الأساليب الإنشائية في العربية .ط1، دار المناهج للنشر ،2008، ص61.

([2])الزركشي ، برهان الدين : البرهان في علوم القرآن .دار المعارف ، بيروت ، ط2 ، 1972 ،ج2،ص133.

([3])ابن عقيل : شرح ابن عقيل على ألفية ابن مال . تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، ط 14،ص22.

([4]) الحواري ، مسعد :قاموس قواعد البلاغة وأصول النقد والتذوق . ص 108.

([5]) الحسون، يوسف : حادي فسلطين . جزء 1، ص 170.

([6])المرجع السابق . ج1، ص 184.

يخاطب الشاعر الموت وهو في حالة ضعف وهزيمة ، ويعترف أنّ الموت قدر مقدّر ومحتوم ، ولا مفرّ منه،وهذا النداء يحمل في حناياه اعترافا بضعفه وجبروت الموت، في نبرة الحُزن والأسى الواضحة في كلماته.

وفي باب المحاورة بين (المتجوّز والعزابي)والتفاضل بينهما:

يا أهْلِي ويا أحْبَابي وخِلاني وكُلّ صحابي

بدنا نتحاور ما بين المِجوّز والعزّابي (1)

نداء خاطب به الشاعر أهله وأحبابه والنداء البلاغي يذهب من الحقيقة إلى معنى آخر وهو التحبب والتودد في قوله (يا أهلي ويا أحبابي)، ليلفت نظرهم لما سيقال .

ويقول شاعر آخر في قصيدة بعنوان بسم الأقصى والمرتين:

يا اللّي ناطر بدّك حلْ لا تستنظر أماني

مشْ رَاح يروح المحتلّ بوعودك والأماني

حل البارودي بِيظلّ حل إلْ مَا في لو ثاني (2)

ينادي الشاعر ويوبّخ الذي يريد حل القضية عن طريق الأمنيات والوعود الكاذبة، ويرى الشاعر من خلال ندائه البلاغي أنّ الحل في المقاومة ، والدفاع بكل ما أوتينا من قوة ، وأن السلاح هو الحل الوحيد أمام هذا الاحتلال البغيض، والشاعر في ندائه يلوم من ينتظر الحل عبر الوعود الكاذبة.

وفي قصيدة أخرى بعنوان (يا هلا بالورد يمّا) يقول:

يا حادي عليّ الصوت خلّي البعيد يسمعْ إحنا قبلنا الموت لأجل الوطن يرجعْ (3)

يرجعْ (3)

في هذا النداء تأججت مشاعر الشاعر برفضه للصمت، والدعوة للصراخ بأعلى الصوت كي يسمع العالم كله هذه الحقيقة ، فالصمت لا يحقق الهدف بل تُهضم هذه الحقوق ، والشاعر في ندائه للحادي المغني يلتمس منه أن يرفع صوتاً عالياً حتى يسمع العالم أنّ الفلسطيني يموت ليحيا وطنه حرّاً.

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان يا بيروت العربية:

([1]) صبيحات ، إبراهيم :ديوان ساق الله . ص 86.

([2]) أبو عرب ، إبراهيم صالح : حداء وأغاني الثوار . ص 62.

([3])المرجع السابق. ص 55.

يا بَيْروت العربيّة عيشي بعزّة وحريّة
تحميك جُنْد فلسطين والحركة الوطنية [1]

يخاطب الشاعر في ندائه مدينة بيروت أن تعيش بحرية ؛ لأنها محمية من رجال فلسطين والحركات الوطنية، والنداء في البيتين خرج من معناه الحقيقي إلى الإغراء.

وفي قول الشاعر :

يا سِجْن يا سجّان يا عَتْمة يا ليل يا جدران يا ظُلمة
يا قيد يا للي شْبعت مِنْ لَحمي وخَلّيت فيّ الهَيْكل العظمي
ما يهمني كل اللي بدّو يصير ما دام إنها راضية أمّي

فلسطين أمّي وتكرمي يَ أمي[2]

تعدد النداء في هذه الأبيات في جو نفسي مشحون بإيحاءات عاطفية وجدانية وطنية ،إنها لحظة غضب وتحدٍّ من خلال النداء البلاغي، فهو يتحدى السجن والسجّان والظلام والقيد، ويبدو أنّه غير مُبالٍ لذلك من أجل أن ترضى عنه أمّه فلسطين التي ناداها مُعظِّماً مُقدّساً لها.

وفي قول الشاعر في قصيدة بعنوان يا ديرتي:

يا دِيْرتي وين الرّبعْ نادي النَّشامى نجتمعْ
بتعنّ دلّة قَهْوتي يا دَمْعتي بعينِي نَبِعْ [3]

يتحسّر الشاعر بوساطة النداء على ما حلّ في هذه الديرة التي غاب عنها الرجال النشامى، فهو يبكيها بعد أن صار دمعه نبعاً على كثرة همومه بسبب ما حلّ من ويلات في وطنه وديرته.وقد خرج النداء الحقيقي إلى المعنى البلاغي مؤدياً معنىً جديداً وهو الحسرة والأسى على ما حلّ بديرة الشاعر.

ويقول شاعر آخر من ردة كتبها لشاعر:

يا جايْ تَ تْنَكِّسْ علم راياتنا درب الحِرص والبُخْل مِنْ غاياتِنْا
صار الحَرِص عِنْدك مراجل يا فَطْين؟ شو ها الحَكي إلْ ما بقبَلو العَقْل الرَّزين

([1])أبو عرب ، إبراهيم صالح : حداء وأغاني الثوار .ص 52.

([2]) يعاقبة ، نجيب :قصيدة المحكي ومحاكاة الفصيح . ص 76.

([3]) المرجع السابق . ص 51.

يا جعفر دروب البُخل تبريرها بالبُخل والتقتير عامل سيدها [1]

يؤكد الشاعر في ندائه البلاغي المجازي حقيقة تهديده لمن هو قادم من أجل تنكيس راياتهم، فيرد عليه قائلاً أنها ليست من غاياتهم ،ويذم موبخاً البخل والحرص ويشير بطريقة ساخرة لهذا الرجل الحريص المُقتر على نفسه، فالنداء توبيخ ولوم وسخرية وتهديد .

ويقول في القصيدة ذاتها:

يا جاي تِشْحد مِنْ جنى فِكْري كلامْ صَلّي بأول صَف من خَلْف الإمامْ

ابعد عن دروب المَعاصِي والحَرامْ وأدّي الفرائض عن قناعة عَ التمامْ [2]

ينادي الشاعر صاحبه معرّضاً به ذامّاً موبخاً محقراً لأنّ صاحبه يتسول الشعر منه ، فنرى نبرة من التهكم والسخرية ،وينصحه بأن يبتعد عن الحرام وأن يلتزم بدينه كاملاً، فالنداء في البيتين فيه زجر ولوم وتوبيخ ونصيحة .

ويقول في قصيدة أخرى من الديوان نفسه:

يا نايم عَ ريش نعامْ غرقان ببحر الأحلامْ

عندك ناس من الإفلاس بتفرش عَ الأرض وبتنامْ [3]

هذه دعوة لمن لا يرى مايجري حوله ، ولا يعرف سوى راحته ، فالناس حوله لا تجد حتى مكانا يأويها ، وهو غارق في شهواته ،فجاء النداء للتوبيخ واللوم القاسي لمن ينام ناعم العيش ولا يهتم بمن حوله من الفقراء والمحتاجين.

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان دعاء:

يا ربّ يا رحمن يا خالق الأفلاك والأرض باسطها موسّع نواحيها

ارحم عبادك من الطوفان والإهلاك نزّل علينا المطر تَ الأرض يرويها [4]

يرويها [4]

([1]) الزعبي ، محمد :ديوان بيدر زجل . ص 62.

([2])الزعبي ، محمد :ديوان بيدر زجل . ص 63.

([3]) المرجع السابق. ص 102.

([4])المرجع السابق . ص 37.

نداءات الشاعر هنا دعوة من القلب والوجدان ، ومن صميم فؤاده ، وقد عدد صفات الرحمن وقدرته على كل شيء ، وفي المقابل بيّن ضعف الناس وحاجتهم إلى الله، ويخرج هذا النداء من قلب مؤمن موقن بربّ الخلق الرحيم بعباده والرؤوف بهم.

وفي قول الشاعر هشام أبو عيسى:

يا نيّالك يا آذارْ حطّت عفراشك شُعّارْ

يحكو عن آذار جديدْ والعيد وصاحبة الدّار (1)

يغبط الشاعر آذار على جماله الذي أغرى الشعراء فاجتمعوا مادحين مستمتعين ببهائه، والنداء خرج على سبيل الإعجاب والمدح والغبطة لآذار الجميل.

ويتضح النداء البلاغي لدى الشاعر نفسه في قصيدة بعنوان الأب:

لو شرّف عا بيتي ضيف قدامو بفرد حالي

جيلك يا عيب يا حيف رد ضيوفو عَ الحارة (2)

يذمّ االشاعر مقرعاً هذا الجيل الذي اختلت قيمه ،وأصبح لا يحترم الضيف، واللوم التوبيخي واضح لدى الشاعر في عباراته (يا حيف، يا عيب)، وهذا نداء توبيخي تهكمي ساخر يعبر عن رفض هذا الجيل وأخلاقه التي تغيّرت بفعل تحولات الزمن.

وينادي الشاعر نوح إبراهيم في قصيدة بعنوان يا حضرة القائد "دل":

يا حَضْرِةِ القائِد دِلْ لا تظن الأُمَة بتْمِلْ

لكنْ أنْتَ سايرها يمكنْ على إيْدك بتحلْ

وبررها مع مستربلْ يمكن على إيدك بتحلّ (3)

يوجه الشاعر خطابه إلى الضابط البريطاني في فلسطين الجنرال دِل، ليعمل على حل القضية المعقدة، والشاعر في دعوته وندائه يسخر من هذه الحالة ، وهو على يقين أنه لا يمكن أن يكون البريطاني الخصم والحكم في آن، لأنّ بريطانيا ساعدت اليهود في تثبيتهم بفلسطين وكانت ضد رغبات أهل البلاد بالحرية، فالنداء فيه تمنّ ولكن مغلّف بسخرية وتهكم واضحين.

([1]) أبو عيسى،هشام : ديوان الخير بالجايات .ص 90.

([2]) المرجع السابق، ص79.

([3]) إبراهيم، نوح الشاعر الشعبي لثورة 1936، خالد عوض، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية، ص 94.

ويقول في موضع آخر متحسراً حزيناً على استشهاد القائد عز الدين القسام في قصيدة له بعنوان يا خسارة عز الدين:

عزّ الدين يا خْسارتك! رُحِت فدا لأُمْتَكْ
مين بيْنكر شهامتك؟ يا شَهيد فِلسطين
عز الدين يا مرحومْ موتك درس للعموم
آه لو كنِت تدومْ يا رئيس المجاهدين (1)

المتأمل في العبارات (يا خسارتك، يا شهيد فلسطين، يا مرحوم، يا رئيس المجاهدين)، يلاحظ مدى التعالق التجاوري في النداء، فهذا الترابط العضوي يكشف عن حزن شفاف عميق، فنرى النداء البلاغي فيه تعظيم ومدح وحزن وأسى، وهذه المشاعر تجلّت في حروف الشاعر لوقع مأساة فقدان بطل عظيم مثل عز الدين القسام .

ويقول يوسف فخر الدين في قصيدة بعنوان والناس تنده:

يا ليل غفّيني بعيْنيْن الكلام تاكلّ رَمْشة غيّر وجدّدْ حرامْ
تأكل يوم جديد شالك اغزِلُوا وباللون روحْ وارْسُمَك مَطْلع غرامْ (2)

لوحة فنية جميلة صنعتها مناجاة الشاعر لليل ، فلليل قدسيته في عالم الحب والرومنسية ، يجمع الأحبة ، فتشحن المشاعر وتتجدد ، ومنها يستطيع الشاعر غزل شال لحبيبته من الغرام والحُب. فالنداء يعبر عن إعجابٍ بصورة الليل يصل إلى الدهشة.

ويقول الشاعر من باب العتابا :

يا دُنيا آنسينا بليل ونْهارْ تفيضلّك بنوع الفن وأنْهارْ
متى برج الدعارة انهدّ وانْهارْ بكونو الناس مشيو عَ الصوابْ (3)

ينادي شاعرنا الدنيا بأعلى صوته على سبيل التمني وهو يطلب منها أن تؤنسه بالمحبة والرضا والتوفيق حتى يفيض نهر شعر معرّضاً وذاماً كل فعل قبيح ، يؤدي إلى الخراب بعيداً عن الرذيلة، فنحن لسنا بخير ما دامت الرذيلة موجودة ، فإلى متى؟ وقد خاطب الشاعر هذه الدنيا منادياً متحسرا متشائما.

([1]) المرجع السابق، ص76.

([2]) وادي النحل، يوسف فخر الدين، ص 34.

([3])المرجع السابق ، ص 67.

المبحث الرابع :

المحور الأفقي في الزجل الشعبي في فلسطين

شغلت قضية العلاقة بين اللفظ والمعنى اهتمام العرب قديماً وحديثاً، وكثر الحديث عنهما بسبب علاقتهما بجودة المعنى أو رداءته، وكانت من أبرز القضايا التي شغلت النقّاد العرب، فقد أثارها الجاحظ في قوله الشهير " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ، والعربيّ، والبدويّ، والقرويّ ، والمدنيّ ، وإنما الشأن في إقامة الوزن ، وتخيّر اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة ، وضرب من النسج، وجنس من التصوير" [1]لا يعني أن الجاحظ يهمل المعنى، لكنّه يؤكد الاهتمام باللفظ والصياغة "، ثم جاء ابن قتيبة الذي أشار إلى أنّ البلاغة لا تقتصر على اللفظ وحده، بل تشمل المعنى أيضاً، حتى جاء ابن رشيق القيرواني ليقول أنّ اللفظ جسم وروحه المعنى، وأكّد على التلازم بينهما وأنّ ما يصيب أحدهما من قوة أو ضعف يُصيب الآخر، غير أنّ الذي تنبّه إلى أهمية اللفظ في جودة المعنى أو ضعفه في كتاب دلائل الإعجاز، ونبّه إلى العلاقة الوثيقة بين الألفاظ والمعاني، ورأى أنّ الجمال الفني ليس فيهما فقط، بل في التراكيب كاملةً أو في العلاقة القائمة بين تناسق العبارات، وهذا ما سمّاه بنظرية النَّظْم.

"ظلّ الحديث قائماً على تعدد الآراء حول العلاقة بين اللفظ والمعنى لدى النقاد في العصر الحديث لدى المذاهب الأدبية مثل الكلاسيكية، التي اعتنت باللفظ دون المعنى، ثم جاءت الرومانسية التي أولت المعنى أهميةً أكثر من اللفظ، ثم جاءت الواقعية لتغوص بالواقع حتى ذهب بعض النقّاد إلى أنّ المضمون ليس في حقيقته إلا شكلاً[2].

"ومن آمن بأن النظم حقيق برفع البيان إلى مستوى الإعجاز لم يعد قادرا على أن يتبنى نظرية تقديم المعنى على اللفظ " [3]

وفي العصر الحديث ظهرت هذه القضية في سياق الأسلوبية في الدراسات النقدية التي تتمحور حول النص بشكله ومضمونه دون التطرق إلى الفصل بين اللفظ والمعنى، بل تناولوا ذلك عبر ما يُسمى بالمحور الرأسي العمودي والمحور الأفقي، وعلاقة الألفاظ بالمستوى الدلالي، وأثر ذلك على فنية النص وانزياحه بعيداً أو قريباً من الجودة أو الرداءة، وعلى هذا الأساس فإنّ البحث في جماليات الأسلوب لدى الشعراء الشعبيين في فلسطين يستوجب النظر ملياً بالمستويات

---

(1)الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر : الحيوان .ط2، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1424هـ، ج3، ص67.

([2]) الذيابات ، علي محمد : مشكلة اللفظ والمعنى بين النقد القديم والحديث .مجلة جامعة الحسين بن طلال للبحوث، مجلد3 ، عدد2، 2017، ص342.

(3)عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب . دار الشروق، عمان، 0111 ،ص98.

المعجمية والدلالية وأثرها في طرح المعنى المقصود، وبيان هذه التراكيب، ومدى قدرتها على الإتيان بالمقصود سلباً أو إيجاباً.

ولا بدّ من التأكيد أنّ الإبداع في الشعر الشعبي هو إبداع له سقف محدود فنياً، والسبب هو أنّ ثقافة الشاعر الشعبي ثقافة بسيطة في معظمها، لا تستند إلى دراسة ووعي حقيقي بمرامي اللغة وظلال المعاني من خلال انقضاء المفردات التي تكون في محلها اللائق المؤدي للغرض كما يقتضي، كما هي الحال مثلاً في القرآن الكريم أو في الشعر الفصيح، وعلى هذا الأساس فإنّ اختيار المفردة الملائمة بعمق قد لا يتأتّى كما ينبغي السياق، بل قد تأتي المفردة عفوية لتخدم فكرةً يريدها الشاعر دون الاهتمام بالتراكيب مثلاً أو بالمستوى الدلالي المناسب.

أولا–المحور الأفقي:

يعني " الانسجام بين الألفاظ المتجاورة التي تشكل التركيب اللغوي ، أو الألفاظ المتقاربة في مواضعها في النص ، إذ إن التجاور أو التقارب بين الألفاظ يستدعي اختيار كلمة دون غيرها بسبب التجاذب الدلالي بين الألفاظ " [1]. فتمثل هذه اللفظة مع ما يجاورها من كلمات فضاءً دلاليا منسجما.

ومن أمثلة ذلك من باب الشروقي في قصيدة بعنوان يا خويْ:

يا خوي إنْ كُنْت عايش في حِمى فِلْسطين خليك صامدْ صُمود اللَّيل في غابو

يا خوي شدِّ العَزيمة وزيد بالتَّمكين واصمدْ بوجه العِدَا والمُوت لا تهابو [2]

تهابو [2]

إنّ الجوّ النفسي للقصيدة دعوة صمود وتحد من الشاعر لأخيه الفلسطيني الذي يعيش في فلسطين، وقد بدأ الشاعر قصيدته بمشاركة وجدانية إنسانية من خلال تكرار عبارة (يا خوي) للدلالة على أنّ الشاعر شريك لأخيه في الهم والحلم، وإذا تتبعنا تراكيب مفردات البيتين وجدنا أن الجو العام لهما هو التحدي والإصرار، وقد أحسن اختيار الألفاظ الدالة على ذلك، فالشاعر يبث الأمل والقوة والإصرار في نفس أخيه الفلسطيني الذي يحيا على أرض فلسطين، فالتراكيب: (يا خوي، خليك صامد، صمود الليث، شد العزيمة، زيد بالتمكين، اصمدْ بوجه العدا، الموت لا تهابو)، هي عبارات حملت شحنات عالية من القوة المتحدية الثابتة على الحق، ولهذا نجح الشاعر في إيصال فكرته من خلال علاقات التجاور والتلاصق بين كل هذه العبارات التي قدمت شعوراً واحداً وهو التحدي والصمود، وقد تكررت لفظة صمود واشتقاقاتها أكثر من مرة: (صامد)

([1]) عتيق ، عمر :علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة . ط1، دار أسامة، عمان،2012،ص327.

([2]) الحسون ، يوسف :حادي فسلطين . ص 67.

و(صمود) و(اصمدْ)، فاسم الفاعل يؤدي دور الفاعل الذي يقوم بالفعل ومآلات الصمود من خلال الفعل، و(صمود) المصدر الدال على اكتمال الفعل، ثم جاء الفعل (اصمدْ) ليؤدي دور التواصل الفعلي لقيمة الصمود، وقد تواءمت هذه الألفاظ مع الألفاظ المجاورة مثل: (شد العزيمة، زيد بالتمكين، الموت لا تهابو)، وهي عبارات عززت دلالة الصمود وتداعياته.

وفي قصيدة أخرى بعنوان (كل عام وانتو بخير):

كلْ عام وِنْتو بخير وألف نَصْر جْديد يكبر ويِعْلى ويتبارك لكم ويزيد
شدِّوا ومِدوا ولا تهابوا مِنْ التّهْديد لا تقبلوا باللي ضَاع وتِبْقوا بالتَّبديد
استبشروا وبَشْروا بالعزّ والتَّمجيد بالفَتْح فتح الفدا فتح الرجال الصيد [1]
الصيد [1]

إن المتمعن في تجاور الألفاظ الواردة في الأبيات السابقة يلحظ أنّ الشاعر مملوء بالأمل والنصر ، وهو يرى النصر على الأبواب، ألفاظها منظومة نظماً تفاؤلياً إيجابياً، وهي في كل دلالة لها تشير إلى الأمل والتفاؤل:(كل عام وانتو بخير، نصر جديد، يكبر ويعلى ويتبارك ويزيد، شدوا ومدوا، استبشروا وبشروا، بالعز والتمجيد، بالفتح فتح الفدا، فتح الرجال الصيد).

إنّ التجاور في التراكيب المتلاصقة يتسم مع فكرة الشاعر التي يريد أن يجسدها وهي الأمل بالنصر على الرغم من كل العثرات، وهذا الجو النفسي جعله يختار ألفاظاً ذات دلالاتٍ إيجابية توحي بالأمل .

ويقول شاعر آخر في قصيدة له بعنوان فدائي يودّع أخيه قبل العملية:

قسمْ ما عاد يغمض جفن عيني وشوف أعداءنا بتجول فيها
دعيني حرّرْ بلادي دعيني فكي قيود أهلي واطلقيها
ويَ أمي بعثتلك ذكرى ثمينة صورة حتى تبْقى تشاهديها
الصورة عبرْ للذكرى الدفينة أمانة فوق راسِك علّقيها
أمانة تكفكفي العَبرة السجينة حتى تعود اجلبوا الصورة معاكمْ [2]
أمانة فوق قبري واغرزيها

إنّ الجو النفسي في الأبيات مفعم بقصة الفراق ولوعة الحزن، فالفدائي الذي يودع أخته ويناجي أمّه يضعنا في جوّ تراجيدي محزن ، إلا أنّ الشاعر من بداية الأبيات أعطانا توازناً نفسياً جعلنا أقوياء لا نستسلم، فقد أقسم ألاّ ينام ما دام الأعداء يتجولون في الوطن بلا حسيب

([1]) الحسون ، يوسف: حادي فلسطين. ص 76.

([2]) أبو عرب ، إبراهيم صالح : حداء وأغاني الثوار. ص 105.

ولا رقيب، ولهذا أقسم على التحدي، وكانت أفعال الأمر: (دعيني، فكّي، أطلقيها)، أفعال ذات حركة غاضبة تلازم الحدث وهو الثورة والمقاومة ، فالفعل (دعيني) فيه دعوة إلى التحرك والانطلاق، والفعل (فكي): فيه محاولة الوثوب والتحرر، والفعل (أطلقيها) تلائم الفعل دعيني وفكّي، فهذه الأفعال تراكيب ساندت الفدائي الذي يستعد للعملية، وهو بعد ذلك يعطينا مشهداً دراماياً إنسانياً آخر عندما يتذكر أمه ، حينما طلب ترك صورته في قبره كي تتذكره، والمشهد في هذه اللحظة مشهد درامي فيه صراع نفسي بين واجبين عظيمين، واجب التضحية من أجل الوطن ، وواجب العلاقة بين الابن وأمّه، وهو يترك لها صورته ويتمنى عليها أنْ تمسح دمعها وأن تحتفظ بهذه الصورة وتضعها فوق قبره علامة عشق وفداء، والتراكيب اللفظية التي أدّت هذا المعنى كانت إيحائية بالحزن من جهة وبالفداء من جهة أخرى، فالألفاظ: (فوق راسك علقيها، فوق قبري اغرزيها)، عبارتان ذات دلالات نفسية عميقة وهي رغبة البقاء والخلود مقابل الموت الذي يتوقعه خلال العملية، وهو مشحون بمشاعر التجذر ، و في الفعل (اغرزيها) دلالةً نفسيةً على أنّ هذه الصورة صارت علماً أو بيرقاً أو منارةً ترفرف ، دالةً على الخلود والشرف والتضحية.

استطاع الشاعر من خلال نسيج تراكيب ألفاظه أن يضعنا في السياق الفدائي بكلّ معاني العطاء والبذل والحميمية الإنسانية في لحظة جارحة دامعة معنونة بالشهادة والخلود.

ويقول الشاعر أيضا:

ارتقي يَ شراع فوق الغَيم عَلّي تَ أوضعْ في قلبْ صهيون عِلّة [1]

عَلّي أوصلك يا وطن عَلّي تَ بوس الأرض وأشِمّ لِ تْرابْ

تقاربت الألفاظ معاً في تناغم دلالي استطاع أن ينقلنا إلى المشهد الذي أراده الشاعر في البيت، فالجو العام لهذه الأبيات أنّ الشاعر يتمنى أن يطير إلى وطنه ويصل هناك مقبّلاً تلك الأرض التي يعشقها، وهذه الأمنية الخيالية صاغها لنا في قالب من المفردات التي تجاورت مع بعضها بعضا لتشكّل صورة العاشق وهو يقبّل تراب وطنه، فالفعل (ارتقى) دالّ على الصمود والتحليق والمفردة (شراع) اسم دالة على السفر والارتحال، والعبارة (فوق القيم)، شبه جملة متعلقة بالفعل ارتقى ، وهما معاً يشكلان صموداً وارتقاءً واعتلاءً من أجل أن يصل للوطن، وعندما تحدث عن رغبته في ضرب العدو قال:(اوضع في قلب صهيون عِلّة)، وهي عبارة ذات ألفاظ فيها تثبيت للحظة انتصاره على عدوه من خلال ضربه في القلب، فالألفاظ (أوضع، قلب، علّة)، ثلاثة ألفاظ تنم عن الطعن في الصميم كمقتل حقيقي لهذا الخصم اللعين،

([1]) أبو عرب ، إبراهيم صالح :حداء وأغاني الثوار. ص 181.

فالفعل (اوضع) من وضع وتعني " وضع عنقه : ضربها ، ووضعت الحرب أوزارها : انقضت، ووضعت المرأة : ولدت من في أحشائها "[1].

وكلمة (قلب) : "قلب كل شيء لبه " ([2])،(والعلة) : المرض ([3]) وقد نجح الشاعر في هذا هذا الربط بين الأمنية والفعل الذي يريده أن يكون، وهو ضرب الخصم في قلبه ثم يترك لنا فرصة التخيل ونحن نراه يقبّل الأرض ويشم ترابها، وفي هذين التركيبين رسالة عشق صوفي من الشاعر لهذه الأرض التي يتمنى لو يستطيع أن يصل إليها محلقاً منتصراً على خصمه.

تواءمت الألفاظ معاً كي ترسم لنا مشهد الشاعر وهو يحلّق فوق الغيم مرتقياً، في محور أفقي ربط المفردات بخيط نفسي منظوم في تراكيبه الدلالية الضاجة بالأمنيات.

ولدى شاعر آخر يظهر الانسجام الأفقي التجاوري للألفاظ للدلالة على المعنى المقصود. في قوله:

بتنْكِر فَضْل شاعِر وِصِلْ اسمه القِمِمْ أشهرْ من الشُّعلَة على قِمّة عَلَمْ [4]

ببخل بشِعْري عَ شخص عندو صَمَمْ إن غنيتلوا ردّة بقي مِثْل الصّنَمْ

تتجلى العلائق الدلالية للألفاظ (القمم ، أشهر، قمة ، علم) في المعنى المقصود للشاعر عن نفسه، حيث يريد إظهار شهرته بين الناس في الشعر، ولهذا جاء التوافق اللفظي في الكلمات: (القمم، أشهر، شعلة، قمة، علم)، وهي كلها توحي بالعلو والشهرة والعلم والإدراك، فالقمة يراها الجميع لعلوها، والشهرة كذلك، والشعلة تضيء الظلام فيعدها الناس، والعلم الجبل يبصره كل ذي عين من بعيد، ولو اختار الشاعر غير هذه الكلمات لما نجح في إيصال شهرته بين الناس للسامعين، وهذا التناغم اللفظي أدى إلى إثبات شهرته أمام خصمه، وفي البيت الثاني أراد أن يقلل من شاعرية خصمه الذي لا يستطيع أن يجاريه في الرد والقول، فهو يبخل بشعره أمام هذا الشاعر الأصم بلا حس كالصنم، وقد جاءت الألفاظ: بخل، أصم، صنم، لتشترك كلها في توليف معنى الإحجام عن الشعر أمام هذا الشاعر الجامد الذي لا يستجيب، وقد أفلح الشاعر في تركيب هذه الأفعال والأسماء ليحقق الهدف من قوله الساخر من خصمه.

نجد لدى بعضهم قدرة فائقة في اقتناص المفردات المنسجمة مع السياق الدلالي .

يقول الشاعر في قصيدة بعنوان (أغاني من الجليل) [5]:

طيور الزَّجل لمّا أنْطَقوني ومن صَمت اللّيالي أطلقوني

([1]) لسان العرب ، مادة (و ض ع)

([2])لسان العرب ،مادة (قلب)

([3]) المصدر السابق، مادة (علل)

([4]) الزعبي ، محمد : بيدر زجل . ص 65.

([5]) الأسدي ، سعود :أغاني من الجليل . ص 113.

قَلولي طير بِجْناح الأماني وطِرِت قُدْامهن تا يلحقوني
وحَنيني صار يبعث من حَناني أغاني بْهَوى بْلادي علقوني
أغاني من الجليل أغْنَت دواني ولما بْقَريتي غنّيت صاروا
عَ كل قرية بيوتي يسبقوني

ما الذي يريد الشاعر أن يوصله لنا من خلال هذه الأبيات؟ من الواضح أنّ الشاعر يحلق عالياً في مجال الشعر، وأنّ شعره صار على كل لسان ،وفي كل مكان منتشراً ومشهوراً، والآن، كيف عبّر الشاعر عن هذه الحالة؟ لقد اختار المفردات والعبارات الدالة على الحركة والانتشار والتحليق والسيرورة هنا وهناك، فمثلاً استخدم عبارة: (طيور الزجل) وهي ذات دلالة على الانتشار والتحليق من مكان لمكان، ونلاحظ جريان الحركة الدائبة بين الفعلين أنطقوني وأطلقوني، والنطق تحرّك أصوات الكلام على اللسان انتشاراً والانطلاق والتحرك والوثوب والانتقال، وهما تساوقا معاً ليؤديا معنى الانتشار والتجوال، ثم عبارة:(طير بجناح الأماني، وطرت قدامهن تا يلحقوني)، عبارة دالة على الحركة والتماوج الفعلي في الطيران الدالة على الانتقال حتى أغنت الأماكن بعد أَنْ أغنت ديوانه، وهذه الأشعار التي صارت على كل لسان كانت تسبق الشاعر في كل حفل أقامه في كل قرية، لقد ملأ الشاعر أبياته بالأفعال الدالة على الحركة والانتشار ، وهي في تجاورها وتناغمها وتداخلها وظلال المستوى الدلالي لها، كشفت عن مرمى الشاعر ، وهو إثبات شاعريته المشهورة على كل لسان وفي كل مكان.

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان يا أرضنا:

يا أرضنا يَلّلي غرقتِي في النَّواحْ منْ يَوم مَا جافّت يَنْابيع البِطاحْ
وفي نواحيكي ضَرب جُنحُو المَسا ولبّسك مِنْ ثوبِ أَحْزانو وِشَاحْ
وتكلّل الزيَّتْون بمواج الأسى والتِّين أصبْح يشتهي طْيور المراحْ
والصبر حَرْدب عَ السناسِل ما انْتَسى ولواح صبرو بتكتب عنها لْواحْ
يا أرضنا يَلّلي الكَرَم فيكي رسا (لا بد) ما تتلفعي بغيم السخا
وتنزل الأمطار ويُطلّ الصَّباحْ[1]

يعبر الشاعر عن حالة حزن ورثاء شديدين لما أصاب أرض الوطن بفعل النكبة والتجهير، فالحالة الشعورية قاتمة ،وهذه الحالة تقتضي اختيار مفردات ذات بُعد حزين قاتم، ففي العبارات: غرقت في النواح، فالغرق إشارة للموت والنهاية، والنواح صوت الباكي الحزين وتجاورهما أدّى مشهداً درامياً (الغرق في النواح)، والعبارة (جفّت ينابيع البطاح)، فالجفاف ضد الحياة وهو موت محقق، وفي عبارة: (ضرب جُنحو المساء)، كنايةً عن حلول الظلام وهو حالة

([1]) الأسدي ، سعود :أغاني من الجليل. ص 237.

سوداوية يائسة، وفي عبارة:(لبّسك من ثواب أحزانو وشاح)، غاية الإحباط والسواد الذي لفّ هذه البلاد، ونلاحظ التناغم بين(لبّس والثوب والوشاح)، تجاور لفظي ودلالي ينمّ عن حالة سقوط في اليأس، في عبارة:(تكلل الزيتون بمواج الأسى)، هذه استعارة مكثفة مشحونة بالأسى جعلت للزيتون أكاليل من أمواج الأسى، وقد تناسق الألفاظ في استعارتها لتشكّل لوحة تراجيدية رسمها الشاعر، وعبارة : (والتين أصبح يشتهي طيور المراح)، أدّت المعنى المأساوي نفسه ، ولمعرفة فاعلية المفردة في تجسيد معناها بدقّة لاحظ قول الشاعر: (والصبر حرْدب عَ السنابل ما انتسى)، في اللفظ (حردب) الذي يرسم شجر الصبار قد احدودب على الحجارة والضمور يأساً وحزناً، ولو أردنا استبدال كلمة حرْدب بكلمة أخرى لتؤدي المشهد نفسه ما استطعنا ذلك، لأنها أدت المعنى بدقة متناهية، ولو بحثنا في المعجم عن مادة حَرَد لوجدنا أنّها تؤدي معنىً سلبياً، فحرد: اغتاظ، وحردت الإبل: انقطعت ألبانها، انحرد النجم: انقضى وهوى، الأحرد: المُصاب بالعصب، ورجل حرد: معتزل عن الناس، وحردب الرجل حردبة : خف ونزق [1]، وعلى هذا الأساس نجح الشاعر في انتقاء هذه المفردة لتتساوق مع كل المفردات والألفاظ المتجاورة.

ويظهر التجاور الأفقي لتناغم المفردة مع أخواتها في الجملة الشعرية واضحاً في باب العتابا، عندما تكون الكلمات المتجانسة تتساوق مع الشعور الفكري للمعنى المقصود.

يقول الشاعر :

يَ كرمِلْ فيك بِرْفَع (راسي مِثْلك) عَ شطي الزِجل بحرو (راسي متلِكْ)

حْروفي صُوَر حِلوي (راسمتلِكْ) وجمالك وحي للأَفْكار جاب [2]

اختار الشاعر في مدحه لجلب الكرمل العالي عبارة (برفع راسي) كي يتماشى مع الجبل في علوه، وفي مدحه لشعره القوي الراسخ الثابت الذي يشبه جبل الكرمل جاءت كلمات: (شط، بحر، راسي)، وهي ذات علائق معنوية تؤدي دور الثبات والرسو والخلود، وذلك يتماهى مع جبل الكرمل الثابت الراسي قريباً من البحر، ثم في البيت الثاني أشاد بحروف شعره التي رسمت صوراً لهذا الجبل العالي الراسي رسوّ البحر، وهذا الجمال كان مبعثاً لوحي أفكاره وجمال شعره، وفي المفردة المماثلة الثالثة (راسمتلك) تناغما مع عبارة (صور حلوي) إذ كشفت عن المعنى الذي ابتغاه الشاعر في مدحه لجبل الكرمل، والمتمعن في ألفاظ الشاعر في البيتين يجدهما قد تشابكا معاً في منظومة تجاورية تساندية لتشكل في نهاية الأمر بُغية الشاعر في مدحه وتعظيمه لجبل الكرمل وشعره في آنٍ واحد.

([1]) لسان العرب ،مادة (حردب).

([2]) يعاقبه ، نجيب :فرسان الزجل الفلسطيني .ج1، ص 129.

وقد يضطر الشاعر أحياناً إلى الإتيان بمفردة قد لا تحقق علاقة تجاورية دلالية، فيصيب المعنى ضعف واضح وخاصةً في (العتابا) من خلال اضطرار الشاعر إلى لفظة معينة. ومن ذلك قول الشاعر:

إذا بتهامِز الليلة (لَ هامِزْ) طعم كاساتك المُرّة (لَها مِزْ) [1]

وأما كاستْي الحلوة لها مِزْ تذوق كيف مصنوع العنَبْ

فالتجانس بين المفردات الثلاثة أجبر الشاعر على أن يأتي بالتجانس الثاني (لها مِز) ويريد بها أنها مُرّة الطعم، والمرارة غير (المِز) في الطعم وإنْ كانت قريبة في الدلالة، إلا أنّها ابتعدت عن المعنى الحقيقي للمرارة، وهذا الاضطرار أضعف المعنى فكلمة (المزّة) هي "الخمرة التي فيها طعم حموضة لا خير فيها [2]، وهو غير المرارة التي أرادها الشاعر، وأجد الشاعر أيضاً لم ينجح في اختيار المفردة (مصنوع) مع مجاوراتها من الألفاظ مع تذوق– مصنوع، وكان الأفضل لو قال تذوق (مشروب) لتناغمها مع التذوق للشراب وليس للصنع، أما المفردات الأخرى في البيت فقد تواءمت مع بعضها بعضا في كل شطر، ونجح الشاعر في توليفها لتؤدي المعنى المقصود، مثل (كاستي الحلوة لها مِز) أي اشرب باستمتاع لحلاوتها، و(طعم كاساتك المرّة لها مِز) أيضاً ثمة تناغم مع الطعم والمرارة.

ومن أمثلة التجاور اللفظي والتناسق الدلالي لدى الشاعر من باب (العتابا) قوله:

إذا بترخي من حبالك (أنا شِدْ) وإذا بتهدم قوافينا (أنا شيد) [3]

على الحداية روح اُصرخ (وأَناشِدْ) بلكي أجوك عزوة للحِرْابْ

أدّت الثنائية الضدية بين الألفاظ المتجاورة (بترخي أنا شِد) و(بتهدم أنا أشيد) دوراً وظيفياً ، لأنّ الأشياء بضدّها تتمايز ، وكذلك الترادف بين الصراخ والمناشدة في قوله (أصرخ أُناشِد) ذهبت بالاتجاه نفسه من البناء التركيبي الدال على حركة القصيدة المتجاوبة مع الحدث، فالشاعر مستعد دائماً لإيجابية الفعل رغم سلبية الخصم، وهذا الصراع الواضح في المفردات قصد من خلاله الشاعر إظهار قدرته وسيطرته على الموقف المضاد .كل ذلك يجعل المتلقي في حالة من العصف الذهني و التركيز .

وتتجلى القدرة الشعرية في التجاور اللفظي لدى شاعر آخر من باب المعنّى، إذ يقول:

سَبْع المَعْنى ابنعمة الإفصاح صاحْ هيّو أجا اللي بالشّعْر لِ ابْطاح طاحْ

عُطْر القَوافي من حقلْ تُفّاح فاحْ نسِرْ الشروقي بمعركة لِسْلاح لاحْ

([1])يعاقبه ، نجيب :فرسان الزجل الفلسطيني، ج 2، ص 367.

([2]) لسان العرب ، مادة (مزز).

([3])يعاقبه ، نجيب :فرسان الزجل الفلسطيني .ج1، ص 129.

أيا دويري ابْشكل مِن الجِناح ناحْ ببقى غبي وبْخوصة الجرّاح راحْ
نورك شحيح بغرفة الفن انطفى ونوري شعاع بغرفة المصباح باحْ

إنّ المتأمل في المهارة اللفظية في القوافي وعلاقاتها بما يجاورها من مفردات ، يلمح هذا التناغم بين اللفظ والمعنى تساوقاً مع مفردات البيت كله، فقد استطاع الشاعر أن ينحت من المفردة السابقة لمفردة القافية كلمة تناغم شكلاً ومضموناً، مع مفردة القافية التي اشتقّت منها، إذ نلاحظ العلاقة في التركيبين بين (الإفصاح صاح) و(تفاح فاح) و(الجناح ناح) و(المصباح باح)، وإذا أردنا أن نجد علاقة معنى بين المفردتين المتجاورتين أفقياً، نجد دلالة عضوية مؤسسة على التواصل والانسجام والتماهي ، وهذا التجانس الفني أضفى على الأبيات جمالية فنية ضاعفت من يقظة المتلقي للمعنى.

ومن باب الشروقي يقول الشاعر يوسف الحسون في قصيدة له بعنوان لبنان [1]:

لِبْنانْ مُوجة سَنا طافَتْ على الأكْوانْ تمْلي عيون الدِّني أنوار تضويها
تِجْري على نورها في بْحورها الأزْمانْ وتلقي على شطّها الهادي مراسيها
فيه المنى والهَنى والراح والرّيحانْ فيها حواري ودراري عم تجلّيها

يعبر الشاعر عن الإعجاب بجمال لبنان، وقد أورد في هذه الأبيات السمات الجمالية التي تجعل هذا البلد مميزاً جذاباً رائعاً، ومن أجل هذه الفكرة راح الشاعر يصطفي الألفاظ الدالة على ذلك في نظم تجاوري تركيبي علائقي، يتقاطع فيه اللفظ مع المعنى، فالعبارات (موجة سنا) وعلاقتها بعبارة (تملي عيون الدني أنوار تضويها)، فالموجة تتحرك وتطوف في الأكوان وتملأ الدنيا نوراً ، ثم استخدم في البيت الثاني عبارة "بحر النور الجاري"، والفعل (يجري) يتناغم مع الموجة التي تطوف، وفي مقابل الجريان كان هناك رسو للنور في شواطئها، وبهذا رسم الشاعر لوحة جميلة تدب بها الحيوية والحركة، فالحركة دائرية متتابعة، ثم نلاحظ التجانس اللفظي في البيت الثالث: (المنى)، (الهنا)، (الراح)، (الريحان)، (حواري ودراري)، لقد تناغمت هذه المفردات لتشكل معاً لوحةً ملوّنةً بمعاني البهاء والجمال،فاللوحة هنا بصرية لما فيها من مشاهد أخّاذة، ، وقد نجحت المفردات المتجاورة في تقاطعها الشكلي والدلالي في إيصال فكرة الشاعر المعبرة عن إحساسه وهي تعظيم لبنان الجميل.

وتتضح هذه العلاقة التجاورية الدلالية المتساندة في تشكيل فضاء وجداني لدى الشاعر يوسف فخر الدين في قصيدة له بعنوان(قصة ستي وجدي):

راحَتْ عَروس السَّما تشلح أواعيها وشلّة سَبايك ذَهَبْ عَ الأرْض ترخيها [2]

([1]) الحسون ، يوسف:حادي فلسطين . ج 1، ص 97.

والغيم فوق البَحر بلّش يلم غْمارْ ترخيها [1]

ونسماتْ وقت العصر فلتتْ مجاريها

فالمشهد ساعة الغروب ،والقصيدة تحكي لنا قصة الجد والجدة وهما يسيران عند الغروب مع حفيدتهم، وتداعيات المشهد ترسم لنا مشهدا بل لوحة فنية مليئة بالحركة الدؤوبة والحياة، فالكلمات (راحت) و(شلحت أواعيها)، (يلم غمار)(ترخيها) ألفاظ تدل على الغروب أو الاسترخاء بعد التعب ، ويتابع قائلاً: وشلة سبايك ذهب عَ الأرض ترخيها، فقد أرخت الشمس أشعتها الذهبية، وفي عبارة (أرخت) دلالةً على السكون والصمت والمغيب، والبيت الثاني في وصفه مشهد الغروب والغيوم التي قامت تزاول رحيلها ، من خلال عبارة (الغيم بلّش يلمّ غمار)، وهذه الصورة المنتزعة من البيئة القروية هي مشهد الحصاد والتغمير في نهاية الموسم،والمثل الشعبي "كل ما طالت بتلم غمار" يؤكد أن وقت الغروب هو وقت مفصليّ أي نهاية النهار وابتداء مرحلة جديدة من اليوم، وهنا جاء التناغم بين هذه العبارة والعبارات السابقة في الدلالة على الغروب، لذلك بين لنا وقت العصر وهبوب نسيم العصر من خلال مفردة (فلتت مجاريها)، وهي إشارة إلى تشكيل فني للوحة الغروب مفرداتها كلها.

إن المسار السياقي هو الذي يحكم اختيار المفردات المتجاورة ودلالاتها من خلال تسخير التركيب اللغوي لخدمة التركيب الاستعاري، فالألفاظ لا تتفاضل من حيث ألفاظ مجردة ولا هي من حيث كلمة مفردة، وإنّ الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها من خلال ملاءمة معنى اللفظ للمعنى التي تليها، ، ومما يشهد لذلك أنّ: ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تثقل عليك في موضع آخر [2]، فالمسار السياقي يأخذنا إلى إدراك العلائق اللفظية المتجاورة والتي تحاذي بعضها بعضاً كي تشكّل معاً المعنى المقصود.

يقول الشاعر مثقال الجيوسي في قصيدة له بعنوان يَ صقر الجو [3]:

يَ صَقْر الجَوّ أعطيتك سِلاحي لَ حتّى تلِف في سهولي وبطاحي

قدرْ ما في السما فعلا وتطلع بتسقط لو بصفق في جناحي

لسانَك من بعد مَ عليت لعلعْ تعا واغسل ضلالك في صَلاحي

مَ في شاعر عَ وجه الأرض بلمعْ إذا ما كان شارب من مراحي

شرشك لو بقا صوّان بقْلعْ ولا تقارن سقوطك في نجاحي

([1]) فخر الدين ، يوسف : ديوان وادي النحل .ص 23.

([2]) الجرجاني ،عبد القاهر: دلائل الإعجاز.48_49.

([3]) الجيوسي، مثقال :أشواك الحناء. ص 58.

تتجلى نبرة التحدي لدى الشاعر ،وإبراز القدرة الشاعرية أمام خصمه، ولهذا الشاعر جاءت الألفاظ تُساند الفكرة التي تشير إلى علو الشاعر أمام خصمه ، ولو رصدنا المفردات لوجدناها كالتالي:

ألفاظ دالة على الارتفاع والعلو و ألفاظ دالة على الهزيمة والسقوط لدى الخصم:

العلو والارتفاع		الهزيمة والسقوط
صقر الجو		تسقط
أعطيتك سلاحي		بطاحي
سهولي وبطاحي		تلف فيها
السما، تعلا، تطلعْ		ضلالك
عليت		سقوطك
يلمع		
وجه		
نجاحي، بقلع		
جناحي، بصفق		

نجد أنّ الألفاظ الدالة على الانتصار أكثر إيقاعاً وتأثيراً وظهوراً من الألفاظ الدالة على السقوط والهزيمة، وسبب ذلك هو أنّ الشعور الصارخ لدى الشاعر القوي أدى إلى هذا الحشد التركيبي للألفاظ لإثبات قوته وبراعته على خصمه المهزوم، ويجد المتمعن في النسيج اللغوي الثنائية الضديّة التي تؤدي إلى إبراز المعنى المطلوب بشكل عميق لدى السامع والقارئ، مما يشدّ الانتباه ويثيره في متابعة المشهد، وعلى هذا الأساس كان التجاور الضدي لافتاً في إيصال الفكرة لدى الشاعر مثقال الجيوسي، ناهيك عن الدلالات النفسية وراء كل لفظ، مما يؤكد أنّ اللفظ يحمل معناه دائماً ، ولكنه وحده لا يستطيع أن يرسم المعنى بإيضاح بارز، إلا إذا تناغمت الألفاظ تناغماً سياقياً دلالياً مميزاً.

ومن قصيدة أخرى له بعنوان ظلّيت أبكي:

امبارح رُحتْ عا حقلْ أفكاري — تا جيبلك مِنْ نخبةْ أشعاريْ
ولْقيت بُستان الوَعدْ عطشانْ — وذَبْلان سِعْدي يابسة أزهاريْ
ولقيت فِكْري محيّر ويأسانْ — وزتيت أوراقي بحضن ناريْ
ولْقيت قلبي تايه العنوانْ — وما حد في جرح القلب داريْ
لقيت الطيور امكسّرة الجنحانْ — مات اللّحِنْ بجنازة أوتاريْ
وسْألت كم نَحْلة بها القفرانْ — قالو لي رَحْلت عا بلاد الهمْ

ظلّيت أبكي تَ انتهى انْهاري[1]

يوفر البناء الإيقاعي والتركيب اللفظي وقفات تأملية زمنية لها علاقة وطيدة بالحدث ، لأنّ الإطار البنائي للقصيدة يؤسس لدلالات نفسية ذات طابع حزين من خلال ارتباط الألفاظ بدلالاتها الزمنية، ففي المفردة (امبارح) تأسيس للفعل الزمني التذكري الحزين في المسار السياقي الدلالي للقصيدة شكلاً ومضموناً، ومن هنا تساوقت الألفاظ (لقيت) المتكررة أربع مرات مع لفظة (امبارح) لتلك الوقفة الزمنية المشبعة بالذكريات، ولرسم هذه اللوحة المثقلة بالأسى راح الشاعر ينتقي من قاموس أحزانه تلك المفردات النازفة حزناً بأسلوب درامي مفعم بالصراع النفسي الجارف، فهناك علاقة تربط المفردة (عطشان بالبستان) و (يابسة أزهاري) و (فكر محيّر يأسان)، والفعل اليائس (زتّيت) مع العبارة (أوراقي بحضن ناري)، ولا ننسى الدلالة النفسية وراء كلمة (حضن) التي جاء بها هنا لفقدان الأمان في تلك اللحظة، فأسرعت لفظة حضن على لسانه في اللحظة الفاقدة للأمان وهو يرمي بأوراقه في النار يأساً، ونرى العلاقة اللفظية الدلالية بين (قلبي تايه العنوان) و (جرح القلب) والوحدة والغربة والأهل من الناس في العلاقة بين (طيور مكسرة الجنحان)، لا يحلق الشاعر، ولم يتبق له ما يستأنس به من مقومات الحياة ، وقد جاء بعبارة (جنازة) لتغشى اللحظة سواداً جنائزياً خانقاً، وفي عبارة (القفران) و(رحلت) و(ظليت أبكي) و(انتهى نهاري) حشد تركيبي لوّن اللحظة بسواد الدم والذكريات المُرّة.

ويحقق البناء التركيبي، تناغماً مع البناء الإيقاعي الموسيقي الذي اتّكأ عليه الشاعر، فالشاعر في إيقاعه الحزين يرسل لنا نغمات شجية جعلتنا نتفاعل مع الصوت الشجي الخفي في الكلمات الموشحة بالدمع والحنين الحزين، وقد تناغم ذلك مع القافية التي جاءت ياءً مكسورةً لتضفي هذا الانكسار النفسي الذي غلّف جو النص ، مع الإشارة إلى تكرار ياء المتكلم في نهاية القافية، لأنّ الشاعر يكشف لنا عن مأساة عميقة في ذاته النازفة حزناً على ماضٍ حزين ،وبهذا تقاطع البناء التركيبي للمفردات والبناء الإيقاعي الموسيقي في القصيدة في تشكيل مشهد درامي نفسي حزين جعلنا نشاركه بمشاعر من الحزن المفجع.

يعزز ما تقدم أنّ تجاور المفردات وتآلفها في السياق الدلالي ينبغي أنْ يؤدي دوراً وظيفياً متناغماً ، والمفردة وحدها دون رابط مع مجاوراتها لا تشكّل معنىً مؤثراً ما لم تتجاور في التراكيب ، لأنّ اللفظة المفردة قبل دخولها في التأليف وقبل أن تصير كلاماً مفهوماً دالاً على معنى من المعاني، لا يكون لها مزية ولا فضل من حيث الألفة والاستعمال، لأنّ شروط الفصاحة والبلاغة يُنظر إليها من خلال التأليف أي في تمازجها متواكبة غير قلقة مع سياق

([1]) الجيوسي ، مثقال : أشواك الحناء .ص 94.

الألفاظ الذي قبلها، فلا بدّ أن يتواءم اللفظ والمعنى والتركيب حتى يتجلى الكلام بالرونق والطلاوة[1].

([1]) ينظر، حسن الشيخ ، عبد الواحد : دراسات في البلاغة عند ضياء الدين بن الأثير .مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ص 84، 85.

المبحث الرابع

المحور الرأسي (العمودي)في الزجل الشعبي

يعني " اختيار كلمة دون غيرها من البدائل اللغوية المناظرة لها ، فإذا اخترت الفعل (جاء) بدلا من البدائل المناظرة له نحو : وصل ، حضر، قدم،... الخ فإن اختياركللفعل (جاء) مرتبط باعتبارات سياقية ونفسية ، وقد لا يخطر على بالك أنك اخترت الفعل دون غيره لأسباب معينة ، ولكن انسجام الفعل المختار دون غيره من الأفعال مع السياق الدلالي يؤكد أن الاختيار إجراء أسلوبي في تشكيل النص ، وقد ظن أنه لا يوجد فرق دلالي بين لفظين متناظرين نحو : جاء ، وأتى ، ولكن إذا أحسنا تأمل السياق الدلالي يتبين لنا الفرق بينهما ، وتناسب اللفظ المختار دون غيره من البدائل اللغوية المناظرة ".[1]

واللغة العربية غنية بالمترادفات للمعنى الواحد كما جاء في المعاجم، ففي كتب الأدب التي قرأها الطلاب عشرات الألفاظ للمعنى الواحد، وعشرات المعاني للفظ الواحد، وبضع مئات من الألفاظ التي يؤدي كل منها معنيين مضادين، فمثلاً من "مترادف السنة (24 اسماً) وللنور (21) اسماً، وللظلام (52) اسماً ... الخ، وإنّ كثرة المترادفات وكثرة المعاني للفظ الواحد، جعلت اللغة واسعة التعبير إلى حد يضيق به الطلاب الدارسون ويرتاح له الشعراء والأدباء" [2]، وعلى هذا الأساس كان ثمة مجال واسع للتعبير والتوسّع فيه على اختلاف أساليب الشعراء، ونجاح النص وفشله يكمن في القدرة على اختيار اللفظ المناسب للمعنى المطلوب دون تأخر أو ثقل أو إقحام، ففي القرآن الكريم نجد اللفظ يؤدي المعنى بدقة متناهية، ولا غَرْوَ في ذلك لأنّه كلام ربّ العالمين، وفي الشعر الفصيح نجد ذلك أيضاً في الغالب مع بعض الهفوات والأخطاء.

إنّ الحديث في أسلوبية ائتلاف اللفظ مع المعنى يحتم علينا النظر في المستوى المعجمي للمفردة حتى نستطيع أن نحكم على جودة الاختيار أو عدمه، ومن هنا تقتضي المراعاة والاهتمام من الشعراء حتى يؤدوا أغراضهم من خلال حُسن اختيارهم للألفاظ، و "لا بدّ من اختيار الألفاظ الجزلة الشديدة في موضع الفخر والحماسة، واختيار الألفاظ الرقيقة ،والعبارات اللينة في موضع الغزل والمدح "[3]، وعليه فإن الباحث في الشعر الشعبي الفلسطيني لا بدّ أن

([1]) عتيق ،عمر:علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة . .ص334.

([2]) فريدتان ، درتان : الجيب النحوي، المطبعة العصرية، القدس، 1967، ص 118.

([3]) الهاشمي ، السيد أحمد : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع . ط 1،المكتبة العصرية ، 1999 ، ص316 .

يتأنّى في الحكم على حُسن اختيار الشاعر لهذه المفردة أو تلك ،أو عدم الحُسن قبل أن يُصدر الحكم عليها بالجودة أو الرداءة.

ومن أمثلة ذلك، قول الشاعر من قصيدة بعنوان يا دارْ:

ما ظَلْ في مَرْج الأمل حَنّون ما ظَلْ لـ تراب اللقاء بذار

رَح ظَلْ لابس ثوبك المحزون وسمّعْ أنيني للبَسيطة كونْ

بين الرَّسائل والصور تذكار ([1])

لو تأمّلنا الألفاظ التي تحتها خط لوجدنا أنّ البدائل لا تؤدي المعنى المقصود بدقّة، بل يختل السياق الدلالي لها، فاللفظة (حنون) لو جاءت بدلا منها لفظة (ورود) لما استطاع الشاعر أن ينقل لنا الجو النفسي الشفاف بدقة كما يفيد لفظ (حنون)، فالسياق النفسي مشبع بالحزن على هذه الدار التي أصبحت قفراً بلا جمال بعد أن داهمتها الأيام ، واختيار لفظة (حنون) لها بُعد نفسي فيه من الحنان والحنو والحنين ما يؤهلها للتعبير أكثر من غيرها، وهذه المفردات بتقاطعها مع لفظة (المرج) له مسوّغ نفسي فيه شوق ورقّة مشوبة بحزن وأسى، ولقد أحسن الشاعر في استخدام هذه المفردة لأنّها تتساوق مع الحالة النفسية الحزينة على ما حلّ للدار من مآسٍ تركتها بلا (حنون)، وبدائل هذه الكلمة لا تنسجم مع المسار السياقي لحالة الشاعر الحزينة، وينسحب التحليل النفسي نفسه على لفظة (بذار)، فالبديل اللفظي لها قد يكون (حبوب) لكن العلاقة السياقية المتداخلة بين كلمتي (تراب بذار) تركت المجال مفتوحاً لدقّة المعنى في اختيار المفردة الدالة على العلاقة الوطيدة بين بذار وتراب، و في المفردة الثالثة العلاقة النفسية الدلالية بين كلمتي تذكار والصور والرسائل أيضا ، فالبديل اللغوي لمفردة تذكار قد يكون (إشارة) أو (علامة)، لكن لماذا اختار الشاعر مفردة (تذكار) دون غيرها؟ السبب جلي في العلاقة التركيبية للمفردة مع الصور والرسائل، فلفظة (تذكار)لها دلالة واضحة على التنبه والإيقاظ والنداء الخفي في الذكرى لهذه الصور والرسائل المشيرة إلى هذه الدار الحزينة، ومن هنا كان انتقاء الشاعر لهذه اللفظة متناغماً مع النظمْ التركيبي للجملة الشعرية الشارحة بوضوح حالة الشاعر الحزينة.

ويقول الشاعر من قصيدة بعنوان (حفلة معنّى) [(2)]:

نِحْنا أهالي الُّلغة خيلْ بنْعتلي وللّي عادانا بالميدان بنْغلبوا

بَر المُحيط وموجُهْ إنْ تحوَّلْ زجلْ إنْ كُنت ظَامي ما رَواني بَشْربوا

---

(1)الجيوسي ، مثقال: أشواك الحناء. ط1,2010 ، ص92.

([2]) الميعاري ، أبو عصام : خفق السنديان ورائحة الزعتر. ص 91.

لماذا اختار الشاعر هذه المفردات التي تحتها خطوط دون غيرها من النظائر والمترادفات (بنعتلي) و(منغلبوا) و(ما رواني)؟ وهل هناك بدائل يمكن أن تنهض بالدلالة بدلاً عنها؟ لو وضعنا لفظة (بنركبوا) بدلاً من (بنعتلي)؟ ولفظة (بنهزموا) بدلاً من (بنغلبوا) ولفظة (كفاني) بدلاً من (ما رواني)، فهل يكون المعنى عميقاً مؤثراً دالاً على ما يريد الشاعر أن يقدّمه لنا في مجال مدح الذات والفخر بها؟ نجح الشاعر في اختيار هذه المفردات في تساوقها مع الجو العام النفسي الذي يقف وراء المعنى المقصود؟ فمثلاً، نعتلي من العلو والعالي والعلياء والاستعلاء([1]) ، والإعلاء، وهذه المشتقات من الفعل الثلاثي علا– ولو ربطنا دلالات هذه المفردات مع المفردة السابقة لها وهي كلمة (خيل) لوجدنا تناسقا بينها، فالخيل أيضاً من الفعل خال– واشتقاقاتها (الخيلاء)، والخيال– والاختيال– وهي تتماهى مع الاعتلاء والعلو، ولهذا أدّت المفردة دورها بدقة بدلاً من الفعل يركب الذي لا يؤدي المعنى نفسه بدقة، واشتقاقات الفعل كلها "خال الرجل يخول خولا واختال إذا تكبر،وتطاير الشرر أخولا أي متفرقا ،وهو الشرر الذي يتطاير إلى الأعلى من الحديد الحار"[2] للفعل علا–يعلو، علواً، ولكنها ذات دلالات توحي بالعلو والخيلاء.

وينسحب هذا التحليل على الفعل (يتغلبوا) بدلاً من (تهزموا)، ولو رجعنا للجذر الثلاثي للفعل (غلب) لوجدناه قد اشتمل على معانٍ أكثر قوة من بدائله،" فالفعل (غلب) غَلْباً وغَلَباً، قهر فهو غلاّب ، وغلبت الحديقة تكاثفت أشجارها، فهي غلباء، وغُلب على الشيء، أُخِذَ منه قهراً، وتغلّب عليه: استولى عليه قهراً، والغَلَبة النصر" [3]، وهي ذات دلالة على القوة والانتصار، ولو قارنا دلالات الفعل غلب والفعل هزم، لوجدنا أنّ الفعل غلب أقرب إلى التعبير الدقيق للقوة من الفعل هزم الذي من دلالاته معانٍ أخرى لا تقترب من القوة التي تؤديها اشتقاقات الفعل (غلب)، وفي استخدام الشاعر لعبارة (ما رواني) دقة في التعبير بدلاً (ما كفاني)، لأنّه يتحدث عن المحيط المائي، وثمة تقاطع سياقي دلالي بين المفردات (محيط)، (ظامي)، (بشربو) وعبارة ما (رواني) من الارتواء، وهي حالة التعطش التي يلازمها وجود الماء، والشاعر في حالة نفسية تلزمه اختيار هذه العبارة الدالة على عدم الارتواء من محيط الزجل في حالة كون الشاعر ظامئاً، ولو جاء بعبارة ما (كفاني) لأدى المعنى بصورة أضعف وأكثر بُعداً عن التأثير.

ويقول الشاعر في قصيدة بعنوان يا زارع الكلمات [4]:

بكتُبْ قصيدة وبَعْتَرف يا زَارِع الكَلْماتْ سَلْبَتْ فؤادي نَغْمتك تا فيّضت لي جروحْ

مثل النَّدى قَطرة دوا تِمْسح أسى الزَّهرات عِطْر وشذا ينشرْ معه كل ما النسيمْ يروحْ

([1]) لسان العرب ، مادة (علا).

([2]) المرجع السابق ، مادة (خول اخال).

([3]) المرجع السابق، مادة (غلب).

([4])يعاقبة،نجيب صبري: قصيدة المحكي ومحاكاة الفصيح . ص 46.

كِلْمات تَخْفق بالهَوى تتنهد بآهات وعَبْرات يَنْزفها قَلَم فيها الأسى مشروحْ

لا يخفى على من يتتبع مفردات الأبيات أنّ الشاعر يعيش حالة من الكشف والإفصاح عن نزيف الشعر والشوق الذي يعبر عن لواعج النفس ومكنوناتها الدفينة تنضب بالألم لتمسح الألم عن الآخرين ،وعبّر عن مشاعر إنسانية راقية شفافة، وقد اختار الشاعر ألفاظاً خاصةً تجسّد هذه الحالة الشعورية التي تكشف عن تقاعس الشاعر مع ذاته ومع الآخرين في التعبير عن آلامهم وآمالهم وأحلامهم في حالتي الحزن والفرح معاً، ولقد تأمّلت بعض المفردات التي وضعت تحتها خطّاً، وجدت أن الشاعر نجح في انتقائها دون بدائلها من المترادفات لتصل بالمعنى إلى أعمق تعبير وأدقّ وصف، ولو سألنا ما بديل كلمة (فيضت) فمن الممكن أن تكون (سببت لي جروحا) أو (أغرقتني بالجروح)، ولكن هل تنسجم هذه البدائل مع الجو النفسي في التعبير عن شعره، وكلمات قصائده التي خرجت من أعماقه وزرعها في الآخرين؟ فما الذي فعلته مفردة (فيضت) تناغماً مع الألفاظ المتجاورة ؟ إن الفعل الثلاثي فاض وجذره فيّض، واشتقاقات الفعل بمشتقاته توحي بالكثرة والشمول والقوة، فالكلمات التي قالها الشاعر كانت سبباً لجروح كثيرة فاضت فملأت الأحاسيس وعبّأت فراغات الزمان والمكان، والفعل (فيّض) يوحي بالقوة والتأثير والفيضان ، فالاستعارة في عبارة (فيضت لي جروح) أصبحت الجروح فيضاناً يغمر كل شيء أمامه مهيمناً على اللحظة الزمنية الحادة التي تنم عن شيء مهول من الفيض ، إنّ كل معاني الفعل فاض فيضاً وفيوضاً وفيضاناً تعني الكثرة الكاثرة، فهو فيّاض وفائض، فاض السيل: امتلأ حتى طفح، أفاض القوم بالحديث توسعوا فيه، واستفاض الخبر: انتشر وذاع، والفيض: الكثير الغزير، وكل شيء فيه زيادة [1]، وعلى هذا الأساس أراد الشاعر أن يخبرنا بأنّ جروحه التي عبّر عنها في شعره تفيض بكثرة وتتسع بانتشار ، وقد تواءمت المفردة مع مجاوراتها من المفردات في الجو النفسي المشحون بالأسى والحزن الكثيرين، وأن البديل اللفظي الآخر لا يستطيع أن يصل بالمعنى إلى هذا الحد من التعبير الدقيق العميق.

وإذا تأملنا الفعل (ينشر) الوارد في البيت الثاني لوجدناه قد جاء في المكان الملائم للمسار السياقي لما جاوره من مفردات، وأنّ البدائل عنه (يرسل) أو (يبعث) أو (يوزّع)، لا تستطيع أن تفي المعنى المطلوب بدقة متناهية كما فعل الفعل (ينشر)، فالعطر والشذا يتطاير في الأجواء وهو بحاجة للفعل (ينشر) الدال على النشر والتوزيع والإرسال والبعث في الجهات كلها، ولو رجعنا إلى المعجم لوجدنا الفعل (نشر) قد جاء بالمعنى المقصود لنشر العطر والشذا في الأنحاء كلها، وعلى سبيل المثال، نقول: نشرت الأرض نشوراً: أصابها الربيع فأنبت، نشر الجذر: أذاعه، والنشْر: الريح الطيبة، والنِّشْرة: النسيم، وانتشروا في الأرض: توزعوا بكل اتجاه..

([1]) لسان العرب . مادة (فاض).

الخ[1]، وهذا يؤيد الفكرة الغالبة في البيت وهي أنّ شعره ينتشر شذاه في كل اتجاه، وقد تماهى الفعل ينشر مع الفكرة والألفاظ المجاورة، فجاء المعنى دقيقاً رقيقاً عميقاً، وهذا ينسحب أيضاً على الفعل (يخفق) الوارد في البيت الثالث: (كلمات تخفق بالهوى)، ولو بحثنا عن البديل لوجدنا (تنطق) أو (تحكي)، ولكن الخفق والخفقان له ارتباط وثيق بالقلب ولواعجه، وهو هنا يتحدث عن الهوى الذي مصدره القلب، والأَوْلَى أن يكون الفعل (يخفق) مطابقاً مؤدياً للمعنى بتساوق تركيبي شكلاً ومضموناً ليفي بالغرض الذي قصده الشاعر من الخفقان في قلبه بسبب الهوى، مما جعله متناسباً، ثم في عجز البيت: عبرات ينزفها قلم فيها الأسى مشروح، ولو تحدثنا عن بدائل ينزفها لوجدناها (يكتبها)، (يذرفها)، (يبعثها)، (يرويها)، ولكن لماذا اختار الشاعر لفظة (تنزفها) بدلاً عن تلك المفردات التي قد تؤدي الفكرة نفسها؟ فالفعل نزف مرتبط بالدمْ ، ودلالات الفعل نزف واشتقاقاته تدلّ على الإفناء والانتهاء والوصول إلى آخر الشيء، وهذا له علاقة وثيقة بالشعر الذي يخرج من أعماق الشاعر عبر القلم، وهذا الاستخراج الجوابي لا يبقي شيئاً في الداخل لكثرة التلهف والشوق والعطاء، ولو لاحظنا الفعل نزف في المعجم لوجدناه يتداخل مع هذه السياقات، فمثلاً: نزف الشيء: نزفاً[2]: نفد وانتهى، ونزف الدمع والمال: أفناه، يُقال نَزَفه الفزع أزال عقله، ونزف دمه: سال حتى ضعف، ونزف عقله: زال وذهب، والنزيف: المحموم، ورجل نزيف: عطش... الخ، وعليه فإنّ الشاعر أراد من خلال تعبيره (عبرات ينزفها قلم فيها الأسى مشروح) أنّ دمعه الذي يسير عبر الحروف من قلمه كانت نزيفاً قد جاءت على آخر رمق فيه لشدة حزنه ، وهذا يتناغم مع الجو العام لما يريده الشاعر من أثر الشعر، وتأثيره ، وعلاقة ذلك بالمشاعر الجامحة الخارجة من أعماق الذات.

وقد نجد أحياناً بعض المفردات لا تتواءم ظاهرياً مع المعنى السياقي الوظيفي لها، لوجود بدائل أدقّ في التعبير، فعلى سبيل المثال ما قال الشاعر شحادة الخوري في ديوان حكايتي مع الزجل في قصيدة في افتتاحيات حفلة الكشافة حيث يقول:

ولو َ ما بْهَا البَلَد زجّال زَجّل ولا فَنّان (أتحفنا) بصداحو

ورسالتنَا ابْتَدت للنّاس توصَلْ أساميناَ على النجمات لاحو [3]

قد يقول أحدهم إنّ الصداح والغناء يستلزم اختيار لفظة (أطربنا) بدلاً من أتحفنا كي تتناغم الفكرة مع اللفظة، فالطرب ملاصق للصداح؟ فهل نجح الشاعر أم أخفق في اختيار لفظة أتحفنا؟ ولكي نقف عند الإجابة السليمة المقنعة، نأخذ المعنى الدقيق المعجمي للفعل (أتحف)

([1])لسان العرب. مادة (نشر)

([2]) المرجع السابق،مادة (نزف)

([3]) خوري ، شحادة: حكايتي مع الزجل . ص 118.

ونرى دلالته في اشتقاقاته، و أتحفَهُ: أعطاه تُحفة، التحفة: الطُرفة، ويُقال لِما لَهُ قيمة فنيّة أو أثرية والجمع تُحَف: والمتحف: موضع التحف الفنية والأثرية"([1])، فماذا قصد الشاعر بالفنان الذي أتحفنا (بصداحو)؟ إنّ الشعر الذي جاء به هذا الفنان وغنّاه كان ذا قيمة فنية دائمة ،فيه شيء ثمين نفيس باقٍ، وعلى هذا الأساس فإن استدعاء الشاعر لهذه المفردة يلقى قبولاً لا يلغي أهمية البديل (أطربنا)، غير أنّ هذا البديل (أطربنا) لا يدل على ديمومة القيمة الفنية للغناء والصداح كما فعل الفعل (أتحف)، وقد أراد الشاعر إثبات ذلك للغناء المتحف الباقي ذي القيمة العالية، وإذا لاحظنا أثر هذا الغناء على الناس، فلننظر إلى العلاقة النحوية بين الفعل والفاعل والمفعول به الذي انحصر في الفعل (أتحفنا)، ولم يكن الارتباط بين الفعل والمفعول به عبثياً بل إشارةً من الشاعر إلى أثر صداح الفنان في الناس مباشرةً.

وفي البيت الثاني نجد اللفظة (أساميا)، وقد يقول قائل: كان الأَوْلَى أنْ يذكر الشاعر لفظة (قوافينا) الدالة على الشعر بديلاً عن أساميا، فهل نجح الشاعر هنا أم أخفق ؟ وما اللفظة الأكثر دقة في التعبير عن الشعر (الأسامي) أم القوافي؟ لا بدّ من النظر ملياً في المعنى المعجمي لمفردة (أسامي) المشتقة من سمو، سما، يسمو سُموّاً، سامياً، مسمّى وتسميةً، أسماء، سَماء، أسمى" [(2)]، وتدل على السُموّ والعلوّ والشهرة والمعرفة والإثارة والانتباه؟ وإذا قمنا بربط تركيبي بينها وبين المفردات المجاورة لها لوجدناها متناغمة مع مقصد الشاعر في أن رسالتهم الشعرية قد عرفها الناس وذاع صيتها بينهم، ففي العبارة يقول:

(أساميا على النجمات لاحو) والعبارة في مفرداتها الثلاث تدل على العلو والشهرة والمعرفة والفهم والإدراك والوصول للعيان أمام عيون الجميع لأنّه يقول في مطلع البيت:(رسالتنا ابتدت للناس توصل): أي رسالتهم الشعرية وصلت شهرتها للناس وأنّ أسماءهم مثل النجوم لاحت للجميع، وقد حملت رسائل شعرهم للناس كما يحبون.

لو قال (قوافينا) هل يؤدي المعنى المقصود بالشهرة والعلم والمعرفة؟ والجواب واضح أنّ أساميا كانت أقرب للتناغم مع جوّ الفكرة العامة المطروحة لدى الشاعر، فالشاعر مبتدأً وخبره الفعل لاحو، والتناسق الإعرابي الدلالي واضح بين المبتدأ والخبر في ترابط اللفظ والمعنى ليؤديا غرضاً مقصوداً لدى الشاعر.

ومتصل بما سبق ما ذكره الشاعر يوسف الحسون في قصيدة بعنوان: بالثامنة وسبعين عِدّوا وسَلْسِلوا:

حَيّو مَعي الثُّوار حيّو عيدها شدّو الأيادي كلَّها عا إيدها

([1]) لسان العرب . مادة (تحف).

([2]) المرجع السابق . مادة (سمو).

بالفاتح بْ كانون ثاني هَلّلو لِ لانطلاقة وكبّروا بْ تمجيدها
خَلّو البَنْادق بالزّنود يتزغلو موّال فرحتها ونصرْ تأييدها
واستَبْشروا بالخَيْر منها تأمّلوا وقولو معي يا ربّ عز تزيدها (1)

يتغنى الشاعر بمرور ثلاث عشرة سنة على انطلاقة الثورة، و يعدد مزاياها وفضلها في الدفاع عن الحق الفلسطيني، والشاعر متفائل بالنصر ، وقد امتلأت الأبيات بألفاظ دالة على التفاؤل والأمل مثل: (عيدها، هلّلوا، تمجيدها، موال فرحتها، نصر تأييدها، استبشروا بالخير، تأملو، العز، يزيدها) ، وهي ذات دلالات سياقية تحتم على الشاعر الإتيان بهذه المفردات التي تنمّ عن الفرح والأمل، غير أنّ القارئ قد يتساءل في البيت الثالث ويقول: لماذا اختار الشاعر لفظة (استبشروا) بالخير؟ وهي في الأصل الموروث على الألسنة (تفاءلوا بالخير)؟ فهل انزاح الشاعر بهذه المفردة عن دقة المعنى وصواب التعميم؟ أم أن الأمر عكس ذلك؟ للوقوف على حقيقة الأمر لا بدّ من البحث عن المعنى المعجمي للفعلين (استبشر)، (تفاءل) ولنسبر غور هذه المعاني لنرى هل نجح الشاعر في اختيار استبشروا أم أخفق؟

جاء في المعجم للفعل بشر [2]: بشر: بشارة، حَسُن وجَمُل، فهو بشير والجمع بشائر، وأبشرت الأرض أخرجت أول نباتها، وفي القرآن الكريم: {وَأَبْشِرُوا بِالجَنَّةِ الّتِي كُنْتُمْ تُوْعَدُون} [3]وبشرت الناقة: لقمت، وباشر النعيم فلاناً: أصابه، وبشرهم بخير مفرح، وتبشّر: فرح وتهلل، والبشارة: الخير السار، البِشْر: طلاقة الوجه، والبشور من الرياح: المُبشِّرة بالمطر، والبشرى: الخبر السار، والبشر: الناس بكثرة.

ولو أجرينا مقاربة بين هذه المفردات الدالة كلها على الخير والجو النفسي في القصيدة لوجدناها ذات تناغم مع المسار السياقي للمفردات التي تكشف عن الخير والفرح ، وقد جاء الشاعر بالفعل (استبشروا) ، للدعوة إلى ذلك الخير المؤكّد بفعل هذه الثورة التي يرى الشاعر فيها الوعد والأمل الجميل، ولكن رُبَّ قائلٍ يقول: هل البديل اللفظي للفعل (استبشروا)، (تفاءلوا) وهو المرتبط بالخير في الذاكرة، لماذا لم يختره الشاعر للدلالة على الخير؟ ينبغي أن نتذكر أن معنى الفأل:أن يكون الرجل مريضا فيسمع آخر يقول: ياسالم، ويتوجه له في ظنه أنه يبرأ من مرضه[4]: وهو قول أو فعل يستبشر به ، وقد يستعمل فيما يُكره فيقال لا فأل عليك، وعلى هذا الأساس فإنّ اختيار الشاعر للفعل (استبشروا) كان أولى بسبب التقاطع الدلالي مع الكلمات

([1]) الحسون ، يوسف :حادي فلسطين . ط 1، 2011، ص 109.

([2]) لسان العرب، مادة (بشر).

(3) فصلت : 30.

([4]) لسان العرب ، مادة (فأل) .

الدالة على الخير ، وقد نجح الشاعر في الاتكاء على هذا اللفظ دون بديله لحُسن التعبير الدقيق المؤاتي للجو العام في القصيدة المؤكد للخير والفرح والأمل، ناهيك عن أنّ الفأل قد يكون لغير الخير أيضاً، مما يؤدي بالمعنى إلى اضطراب دلالي ،لأنّ الموقف استبشار بخير الثورة الواعد، الأمر الذي اقتضى الاتكاء على الفعل (استبشر) دون بديله (تفاءل).

ونرى ذلك متجلياً لدى الشاعر حادي فلسطين يوسف الحسون في قصيدة بعنوان (جينا من قاصي وداني):

جينا مِنْ جِوا وبَرا وْمِنْ بحرْ وبَرْ
باسْم فِلسطينْ الحُرّا ولبنان الحُرْ
لهّبنا النَّار الحَرَّا بِ جنود الشَّرْ
وبيجن بِجْنونه تعرّى وغار الغدّار (1)

تجسد هذه الأبيات فضاءً واسعاً للتحليق في دلالة التحدي ،وإظهار قوى الحق ضد طغيان قوى الشر والباطل، وقد اتكأ الشاعر في تشكيل فضائه على ألفاظ توحي بذلك، فالفعل (جينا) فيه معنى التحدي والإصرار ،وفيه إشارة رفض الإلغاء الذي تعرّض له الفلسطيني عبر الزمان والمكان، ولهذا قال (جينا) وقال (جوا وبرّا) ، وقال (بحر وبرّ)، ولعل الثنائية الضدية هي المعادل الموضوعي المتوازن لحالة الشعور بأنّ الفلسطيني كان خارج الزمان والمكان في زمن ما ، ولهذا قال: جينا من الجهات كلها، فنحن الزمان والمكان، ثم عمد إلى التعالق بين الألفاظ الدالة على القوة والإصرار حتى وصل إلى قوله (لهّبنا) ، وقد يسأل سائل عن السبب وراء اختياره مفردة (لهبنا) بدلاً من (أشعلنا) أو (أوقدنا)... الخ، فهل هذه البدائل غير متناغمة دلالياً مع عبارة (النار الحرّا)؟ ولمعرفة دلالة الانزياح في اللهيب للنار بل الإشعال أو الإيقاد، لا بدّ من الوقوف على البنية المعجمية لمادة لهَبَ، وشعَلَ، ولنرى أيّ المفردتين أدقّ تعبيراً؟

جاء في باب لهب أنّ الفعل (لهب) يدل على النار والاشتعال، فمثلاً: لَهَبَ الرجل لهباً: عطش، لهّب النار: أوقدها حتى صار لها لهباً، تلهّب جوعاً: تلوّى، الألهوب: اشتداد الفرس في العدو، اللّهبان: شدّة الحر، اللهيب: حرّ النار، واللهب: ارتفاع النار كأنّه لسان[2].

وفي مادة (شعل)، شعلت النار: توقّدت، المشعل: القنديل، أشعل النار: جعل لها شُعلة، واشتعل: هاج، والأشعل من الخيل: ما خالط شعره بياض، والشعلة: الحرارة [3].

([1]) الحسون ، يوسف :حادي فلسطين. ص 119.

([2]) لسان العرب ، مادة (لهب).

([3]) المرجع السابق ، مادة (شعل).

وإذا أجرينا مقارنةً بين الفعلين واشتقاقاتهما والدلالة الفضائية للمعاني نكتشف أنّ مادة لهب كانت أقرب إلى الحالة النفسية لمشاعر الشاعر ، وهو يتحدى ويعلن رفضه بإصرار على التحدي والمقاومة، وعلى هذا كان الفعل (لهبنا) أقوى في إيصال الشعور المتحدي الذي أراده الشاعر، وإذا تأمّلنا الفعل (لهّبنا) وجدناه مشحوناً بالتضعيف الذي عكس غضباً داخلياً فرّغه الشاعر في الفعل، وهو ينقل لنا هذا الرفض الناري لجرائم الاحتلال من أجل الحريّة والدفاع عن الأرض التي أحبّ.

وفي قول الشاعر في القصيدة ذاتها في البيت الأخير: وبيجن بجنونه (تعرّى)، وغار الغدار، فما البديل اللفظي الذي يمكن أن يكون مكان (تعرّى)؟ و(غار)؟ وقد يقول قائل: إنّ (تكشف) قد تكون بديلاً لها ذات المعنى، و(راح) بدل (غار) أو (زال) أو (طاح)؟ فهل هذه البدائل القريبة في المعنى تؤدّي المعنى الذي أدّاه الفعل (تعرّى) أو غار؟ وإذا قمنا بعملية بحث عن الأصل اللغوي للفعل (تعرّى) فهو: "عري من ثيابه: عُرياً، تجرّد منها، وسار في العراء: في المكان الخالي، أعرى فلانٌ صديقه: لم يناصره، عُري فلان: أصابه برد الحُمّى، وفرس عُري: لا سراج له، العاري: بلا ثوب... الخ"[1]، وعلى هذا الأساس جاءت هذه المفردة في دلالات سلبية توحي بالانكشاف والتجرّد والفشل والنكوص والارتداد والحالة السيئة للجسم والروح معاً، والشاعر يقول: إنّ المجرم (بيجين) قد انكشف مهزوماً عارياً لصلفه وغروره ، ثم غار في الهاوية لغدره وظُلمه ، وإذا تأملنا الأفعال (تعرّى) و(غار) نجد دلالتهما تشير إلى الهزيمة والزوال والتعثر والارتباك بسبب دلالة الانتصار التي تستولي على روح الشاعر، وهو يرفض ويقاوم هذا (الغدّار).

ويقول الشاعر موسى حافظ في قصيدة بعنوان يا قدس الله:

بِقَلْبي ساكنة وعَقلي ورَاسي
منا تَرابكي فُرسان قلّي
إنتي كوثري وقوة حواسي
الشهيد اللي على ترابك مُسجّى
كأنوا بمسجد الجمعة بصلّي[2]

و"إذا اقتصر مفهوم الأسلوب على أنّه اختيار لسمات لغوية معينة بين قائمة الاحتمالات المتاحة للغة، فإنه يلزمنا بمعرفة قائمة الأبدال المتاحة" [3]، فما البديل المتوقع لمفردة (مُسجى)؟

---

(1)لسان العرب ،مادة (عري).

([2]) حافظ، موسى : ديوان تعب السنين . ص 148.

([3]) عتيق، عمر:دراسة أسلوبية في الشعر الأموي . ص43

فإذا افترضنا أنّها ممدّد، فهل أدّت المعنى ذاته؟ وهل هذه البدائل المتاحة قادرة على إيصال المعنى بدقّة؟ وهل يتعالق هذا الفعل في المسار السياقي للشعور المسيطر على حالة الشاعر في الإثبات؟ فالشاعر في حالة تبتل صوفي في حضرة المعشوقة قدس الله، وهو في استغراق تام بهذه الهالة المقدسة في فضاء مشحون بالإيمان وتعظيم الشهيد، فهذه القدس التي سكنت عقل الشاعر وروحه وحواسه جديرة بالشهيد الذي مجّد على ترابها يصلي، وهذا السياق المشكل بلغة صوفية أدّى إلى رسم مشهد الخشوع والابتهال والتنسك أمام شهيد يُصلي، وهذا تناغم في دلالته الروحانية الشفافة تلقاء صورة الشهيد (المُسجّى) على الأرض، فما المعنى الدلالي وراء اختيار الشاعر لهذه المفردة؟ فالفعل(سجى): سجا الشيء سجواً: سكن، وسجّى الشيء: غطّاه، سجت البئر: غزر ماؤها، ليلة ساجية: بلا برد وريح وغير مُظلمة، ناقة سجواء: حلبت فسكنت، ريح سجواء: لينة، سجت الناقة: غزر لبنها" [1] ومن الملاحظ أنّها في معانيها تتناغم مع الفضاء الشعوري لحالة الشاعر ولمفردات قصيدته المشحونة بالقداسة والإيمان، ولذلك كان انتقاء الشاعر لمفردة (مسجّى) انتقاءً أصاب الهدف بعناية ، وأثرى اللوحة التي رسمها الشاعر لمشهد الشهيد أنّه يؤدي دوراً سخياً معطاءً في بذل دمه مُصلياً خاشعاً في محراب القدس .

ونجد ذلك الاختيار للمفردة وتقاطعها مع سياقها الدلالي في قصيدة من حوار زجلي حول التأني والسرعة بين الشاعرين مثنى شعبان ونجيب صبري يعاقبة، يقول الشاعر نجيب صبري:

جاييك مِتْأني وبْطَبْعي مِسْتريحْ مش جاي مِتْهور على جَنْاحين ريحْ

يا قاصِد لساحِتْنا الحَمْرا تِطِيحْ وقِّف اشويّة واصفنْ وفكِّرْ مليحْ

حلِّقْ معي في أُفْق ها الكون الفسيحْ واسلك مَسار الصَّبْر وعَنّو لا تْزِيحْ

حشد الشاعر ألفاظاً خاصة بالتأني في سياق أراد فيه الشاعر أن يثبت لخصمه أفضلية التأني على العجلة، ولو قمنا بحصر الألفاظ الدالة على التأني في ترابط أفقي تجاوري لوجدناها كثيرة، منها: (متأني، مستريح، مش جاي متهور، وقف، اشوية، اصفن، فكّر، الصبر)، وقد تعالقت الألفاظ لإثبات ما يريد الشاعر من وجوب التأني ضد العجلة، ولو بحثنا عن البدائل لوجدنا مثلاً: (متهور) بدلاً من (مستعجل)، فهل نجح الشاعر في اختيار (متهور) للدلالة على خطر عدم التأنّي بدلاً من (مستعجل)؟ وما المادة الأصلية للفعل (هور)؟ وما دلالات اشتقاقها ؟

جاء في المعجم (هور) : هار البناء وتهوّر: تهدّم وزال، وهار فلان فلاناً: غشّه، صرعه، واهتور: هلك، الهائر من الرجال: الضعيف كبير السنّ، الهوّارة: الهلكة والضِّعَة، وهار القوم: قتَلهم، والمتهور: المهدوم الرأي ([2]).

([1]) لسان العرب ،مادة (سجى).

([2])المرجع السابق، مادة(هور).

واعتماداً على البيئة المعجمية كان الشاعر موفقاً في اختيار هذه المفردة المتناغمة في فضاء يجسّد فوائد التأنّي ومضار العجلة، وعليه لم يأتِ باسم الفاعل (مستعجل) بدلاً من (متهور)؟ لأنّ دلالة التهوّر أكثر دقة في التعبير عن مساوئ العجلة، وعلاقة (متهور) مع عبارة (على جناحين ريح)، فهي تدلّ على التشتّت والاندثار والحيرة والإيحائية الرمزية للصورة التي تصور من يركب الريح متهوراً، وقد عبّر الشاعر عن هذه اللحظة بصورة منفرة لحالة المتهور في التركيب الاستعاري: (متهور على جناحين ريح).

ومن أمثلة الألفاظ التي تجعل القارئ يفترض بديلاً آخر عنها ما جاء في قصيدة للشاعر سعود الأسدي بعنوان (من حَيْ) من باب المخمس المردود:

بَرْضى ولكِن كُلْ إشي وسنّو ويا ريتْهُنْ عَ الحُب ما تجنّوا

وتا يفرّقوا بيناتنا غَنّوا بآلامْنا بآهاتْنا بدموعْ

إنتي وأنا منها ارتوينا رَيْ[1]

من المرجح أن يقال:أن (منها ارتوينا رَيْ)، لا تتناسب مع حالة الحزن والشعور بالأسى من ألفاظ الشاعر، وكَانْ الأَوْلَى أن يقول: منها (نكوينا كَيْ) ليحدث تناغماً دلالياً مع الجو العام للأبيات المفعمة بالحزن والحسرة: لأنّ الريّ والارتواء لها دلالة إيجابية كما تبدو في الدلالة المألوفة، فهي من الجذر الثلاثي رَوّى وارتوى رَيّاً، وإرواءً وارتواءً والرواء، وهي في مجملها توحي بالخضرة والجمال والخصب والإشراق، ولا تتواءم مع سلبية المشهد الذي بدأه الشاعر في أبياته، والسؤال الآن: هل يعد كلام المعترض على عبارة (منها ارتوينا ري) مقبولاً؟ فالتفسير عكس المعنى الدلالي للارتواء انطلاقاً من شعور داخلي حزين ، وهذا الانعكاس المشحون بالأسى جعله يرى كل شيء حزيناً ، فاختار الري والامتلاء والارتواء ، ودلالات اللفظة تحدد من خلال سياقها، فالشمس قد تكون سلبية وإيجابية حسب المسار السياقي لها، وكذلك الريح والمطر والورد والحب والليل والعيون والقلب والروح... الخ، ولهذا قالوا إنّ المفردة المجردة من سياقها تتلون وتتغير في الدلالات السياقية التجاورية ، وعلى هذا الأساس فالشاعر لم يخفق في استدعاء هذه المفردة في هذا التعبير. ومن أمثلة ذلك أيضاً قول الشاعر يوسف فخر الدين في قصيدة بعنوان هالبلد حبيتها[2]:

شو بَحِبْ هالقرية الزّغيرة بها الجبالْ إلْ فيها ربيتْ وفوقها جفني وعيْ

سكانها اللي بيضحكْولي مش قْلالْ لكن قلالْ بآهتي حسّو معيْ

([1]) الأسدي، سعود: أغاني من الجليل .ص52.

([2]) فخر الدين، يوسف : وادي النحل . ط 1، ص 81.

والشاهد لفظة (جفني) لماذا اختار الشاعر هذه المفردة دون غيرها؟ وهو يتحدث عن قريته التي عاش فيها ،وترعرع وكبر حتى صار رجلاً، فقال: (فوقها جفني وعي) ولماذا لم يقل عقلي وعي؟ لأنّ الوعي يقتضيه الفعل كي يصبح قادراً على فهم الأشياء وسَبْر غورها وإدْراك كُنهها؟ أما الجفن فهو للنظر والرؤية وليس لوعي وإدراك الأشباه كما هو العقل، فهل جاءت هذه المفردة في مكانها الصحيح؟.

من معاني جفن: "غطاء العين، وجفن الكرم ، تجفن وصار له أصل" [1] ، وهناك معانٍ أُخرى لا علاقة لها بالإدراك أو الفهم، وعلى هذا الأساس قد نجد مبرراً للشاعر في استخدام الاستعارة المكنية ، فشبّه الجفن بإنسان يعي ويُدرك، لأنّ الفهم والإدراك بحاجة أولاً إلى نظر وتمحيص بالعين. ولكن لو قال عقلي أو قلبي وعي لكان اقترب من المعنى أكثر دون أنّ يختلّ المعنى انسجاما مع المحور الرأسي وعملية تناغم اللفظ مع السياق الدلالي في الأبيات.

إنّ فصاحة الكلمة المفردة لا يُمكن أَنْ تؤدّي دورها كما يجب، ولا يُمكن الحكم عليها بالجودة أو الرداءة حتى تدخل في سياق، ويظهر التوافق والتواؤم بينها وبين سابقتها ولاحقتها، وقد ذكر ذلك عبد القاهر الجرجاني وآخرون قديماً وحديثاً أنّه لا يمكن أن تتفاضل الكلمتان المفردتان قبل أنْ تدخلا في سياق من التأليف والنظم[2]، وهو ما يعرف عند ابن الأثير بصناعة بصناعة تركيب الألفاظ، أي أنّ اللفظة المفردة لا تؤدي وظيفتها الدلالية إلا من حيث الألفة والاستعمال أي ما يُسمى حديثاً بالمساق الدلالي التجاوري التركيبي أفقياً وعمودياً في الأسلوبية الحديثة .

وقد نقف أحياناً عند مفردة استخدمها شاعر ما، فتصيبنا الحيرة والضعف في القدرة على الحُكم عليها بقوتها أو ضعفها، وقد يُختَلف في ذلك ، لأنّ السياق الدلالي للمفردة ضمن منظومة التركيب له دور كبير في الحُكم على الاختيار.

يقول الشاعر مسعود الأسدي في قصيدة بعنوان كلْما بكى المُزراب:

كُلّما بَكى المِزْراب بتذكَّرْ قدّيش كُنّا في الشتا نِسْهَرْ
ويتململ البَلّوط على الجمْراتْ والرِّيح عَ الشبّاك تتكَسّرْ
واقرأ بِعينك صدى نظراتْ عم يِزْرَعوا بْقَلبي أَمَل أخضَرْ [3]

([1]) لسان العرب ، مادة (جفن).

([2]) حسن الشيخ ، عبد الواحد : دراسات في البلاغة عند ضياء الدين ابن الأثير . مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1986، ص 66.

([3]) الأسدي، سعود : أغاني من الجليل. دار الحكيم للطباعة والنشر، الناصرة، 2017، ط 3، ص 133.

لماذا قال الشاعر (بكى المزراب)، وهو لا يريد أن يعبر عن صوت وقوع الماء على الأرض ؟ يلمح قارئ القصيدة نغمة الحُزن في الأبيات، فهو في حالة تذكر لتلك الأيام الخوالي الغوالي التي رحلت ولم تعُد، فجاء بهذه المفردة دون غيرها ليتلاءم اللفظ مع الموقف العام في فضاء مشوب بالحزن والذكريات، فعدّ صوت الماء في المزراب بكاءً، فالشاعر كان مشحوناً بحالة من الأسى على ماضٍ جميل ولّى فاستدعى هذه المفردة ليتلاءم مع البُعد النفسي في المشهد كاملاً، وفي قوله (يتململ البلوط)، يصف لنا حالة شواء البلوط على جمر الكانون، وهي عادة من عادات الشعب الفلسطيني أيام الشتاء، فلماذا اختار كلمة يتململ ولم يقُل (يتقلّى أو يتشوّى)؟ (فالتململ) فيه صورة من يتوجّع أو يتألّم، وهذه الحركة النفسية في حروف الفعل جسّدت وضع الشاعر الداخلي في تذكره الحزين، ومن هنا كان اختياره مناسباً للسياق اللفظي والدلالي للفكرة كلها.

الخاتمة

فرض الدرس الأسلوبي حضوره على الساحة النقدية فأضحى من أهم المناهج النقدية التي تعتمد تحليل النصوص الأدبية بصورة متكاملة وذلك بالاعتماد على اللغة، فهي تبحث عن دلالة اللفظة في نص الكاتب لاستكشاف عناصر الجمال فيها، وهذا يؤكد أن الدراسات الأسلوبية تختلف عن الدراسات اللغوية، في أنها لا تعتمد على اللغة فقط بل تتجاوز ذلك إلى كيفية استخدام اللغة في خدمة أفكار المبدع وآرائه، والمقصود باللغة هنا، اللغة الفنية التي تتجاوز اللغة العادية إلى اللغة الرامزة.

تناولت هذه الدراسة في فصلها الأول المستوى الإيقاعي الذي تحدث في المبحث الأول عن الموسيقى الخارجية في الزجل الشعبي الفلسطيني و أنواع الزجل الشعبي ، وبحوره ومقاطعها ، كما تحدث عن القافية وأهميتها وجمال تشكيلاتها، وتناول في المبحث الثاني الموسيقى الداخلية التي عرضنا فيها التشكيلات الإيقاعية للأصوات المفردة، والتشكيلات الإيقاعية للجناس وأهمية وجودها لشحذ أذهان السامعين .

وتناول الفصل الثاني في المبحث الأول المستوى الفني ، الذي أظهر جمال الصور الفنية وعمق الخيال وتأثيرها على المعنى والمتلقي، وعالج في المبحث الصورة التشبيهية ، وموقعها السياقي في الجملة ، وتناول التشبيهات بأنواعها الحركية والصوتية واللونية ، ووقف على تناول الاستعارات بأنواعها ،التماثلية، والتجسيمية، والتجسيدية، والتشخيصية، والعنقودية .

أما الفصل الثالث فقد عاين المستوى التركيبي ، والذي تحدث في المبحث الأول عن التناص بأنواعه ، كما رصد في المبحث الثاني بعض الظواهر اللغوية ، والتأثر اللغوي ،وفي المبحث الثالث عالج الأساليب الإنشائية الطلبية ، لأنّ استخدام الأسلوب الإنشائي نوعٌ من الإبداع في الأسلوب وضربٌ من البراعة والقدرة الشعرية، ودليل على الارتقاء بالأسلوب من الخبري العادي إلى الإنشائي الذي ينمّ عن ثقافة لغوية وبلاغية لا تتأتى للشاعر إلا إذا كان مثقفاً واعياً لمعنى الأسلوب الإنشائي، على اعتبار أن اللغة الإنشائية هي أقدر في التعبير وأعمق في التأثير من اللغة الخبرية، فكلامنا في معظمه خبري واللجوء للأسلوب الإنشائي دائماً ينمّ عن إبداع وتطور ووعي بأساليب اللغة وإبداعاتها وعالج المبحث الرابع المحورين الأفقي والعمودي.

فالمحور الأفقي يدور حول العلاقات القائمة بين المفردات في الجملة الأدبية، لأن التجاور بين الألفاظ يستدعي اختيارا مناسبا لها بسبب التجاذب الدلالي ،وهذا النسيج يشكل معنى أراده الشاعر، أما المحور العمودي فإننا نرى لغتنا العربية غنية بالمترادفات ، فنجاح النص أو إخفاقه يكمن في قدرة الشاعر على اختيار اللفظ المناسب للمعنى المطلوب دون ثقل أو إقحام.

من أهم النتائج التي توصل إليها الطالبة

- على الرغم من التقارب الملموس بين أوزان الشعر الفصيح وأوزان الزجل الشعبي، إلا أن الزجل الشعبي قد تفرد بأوزان معينة ، لأن الزجل وُجد أولا ثم استنبطت البحور لتكون قوالب لهذا الشعر
- بعد اطلاعي على الزجل الفلسطيني وجدت أنه على الرغم من استعمالات الشعراء الفلسطينيين لأنواع الزجل كلها ، إلا أن تركيز الشعر الشعبي كان أكبر على العتابا والحُداء والشروقي.
- الكشف عن جمال أصوات الحروف التي تتشكل منها القافية مثل الحروف الصفيرية وتكرار حرف الراء وأصوات المد واللين.
- استمد الشاعر الفلسطيني صوره الفنية من جمال الطبيعة الريفية التي تدب فيها الحركة والحياة فالشاعر ابن بيئته ، ومن الطبيعي أن يستوحي صوره منها .
- ثقافة الشاعر الشعبي ، ومواكبته لقضايا شعبه من خلال استخدامه للتناص بشكل واضح. كما يستخدم ألفاظا دخيلة قد تأثر بها من تعاقب الحضارات على فلسطين.
- يحفل الزجل الشعبي بالنصائح والإرشادات والقيم والمبادئ ، التي تحض على التربية السليمة ، فهو شعر يجمع بين هموم الناس العامة ، والحاجات الخاصة للفرد.
- وعيه بمفردات اللغة العربية ، وكيفية اختيارها لتتناسب مع السياق وظهر ذلك أثناء عرض المحورين الأفقي والعامودي.
- يعد الشاعر الشعبي مؤرخا ومقاوما بسبب انتمائه للقضية الفلسطينية ، والبعد القومي ، وحرصه على البعد الإنساني .
- عدم اهتمام الشاعر الشعبي بالحركات الإعرابية.

التوصيات

1. الاستمرار في مواكبة التراث والمحافظة عليه من الضياع وتناقله من جيل إلى جيل التمسك بالأرض والهوية والأصالة .
2. يعد الزجل الشعبي انعكاسا ومرآة لواقع الناس ، فيرسم لنا صورا من حياتهم ، والزجال هو الذي يصور ملامح شعبه ، ويعد من حراس الهوية والثقافة والتراث الأصيل.
3. دعوة التربية والتعليم إلى الاهتمام بالزجل الشعبي في المناهج الدراسية .
4. إقامة مسابقات دورية من أجل رفع وتيرة الاهتمام بالزجل وترسيخه عند الأجيال.
5. الحث والتنقيب عما قد يصيبه الاندثار وما قد يُنسى من التراث، والعمل على جمعه.
6. إنشاء مراكز ثقافية تهتم بالزجل الشعبي والزّجالين وجمع ما يتوافر من أعمالهم لحفظ هذا التراث والارتقاء به ونشره كثقافة عربية تستحق الاهتمام.
7. توفير الظروف المناسبة للشعراء الشعبيين للنهوض بهذا الفن ومحاولة نشره وإخراجه بأحسن صورة.
8. دعوة وسائل الإعلام المرئية والمكتوبة لتسليط الضوء على تراثنا وخاصة الزجل الشعبي.
9. حث مراكز الأبحاث على البحث والتنقيب ، والحرص على تدوين الزجل من أفواه كبار السن.
10. العمل على جمع الزجل الذي كان يقال في المناسبات والمواسم والحث على العمل.

تعريف بعض المفردات:

1. المستقرضات: سبعة أيام ، أربعة من شباط وثلاثة من آذار
2. شميط: المطر مع الريح
3. زقح: سكب المياه مع المزراب
4. وجاق: مدفأة من حديد توقد بالحطب
5. عربَش: أي تسلق
6. خوصة: السكين

ثبت المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم
2. إبراهيم، حافظ: ديوان حافظ إبراهيم.ط3،الهيئة المصرية العامة،1987.
3. إبراهيم، نوح : الشاعر الشعبي لثورة 1936، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية.ط1، 1995.
4. ابن الأثير، ضياء الدين:المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر .تحقيق :محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة مصطفى ، بيروت ، المكتب العصرية ،ج2، 1875م.
5. الأزوي، علي: المنجد في اللغة والأعلام. مطبعة الكاثوليك، ط31، بيروت، 1991م.
6. الأسدي ، سعود: أغاني من الجليل .الحكيم للطباعة والنشر،ط3 ،2017 .
7. الأسدي ، سعود : ديوان شبق وعبق . ط1، الناصرة، 1999م.
8. إسماعيل، عز الدين:الشعر العربي المعاصر.دار الكاتب العربي، القاهرة،1967.
9. الياس، منير : الزجل تاريخ أدبه أعلامه قديما وحديثا . المطبعة البوليسية ، لبنان ، 1952.
10. أنيس ،إبراهيم:الأصوات اللغوية.مكتبة أنجلو المصرية،1981.
11. أنيس، إبراهيم وزملائه: المعجم الوسيط. مكتبة الشروق الدولية، القاهرة – مصر،الطبعة الرابعة، 2008.
12. أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر. ط2 ،مكتبة أنجلو المصرية ، 1952 .
13. بحسون، عبد الكريم: ديوان الزجل. دار ومكتبة الهلال، بيروت،ط1، 1998.
14. البخاري، كتاب المظالم والغصب، دار ابن كثير، 1993،باب نصر المظلوم، (3/ 129) برقم: (2446)، ومسلم، كتاب البر والصلة والآداب . ط1،مؤسسة الكتب الثقافية، 1993، باب تراحم المؤمنين وتعاطفهم وتعاضدهم، (4/ 1999).
15. بكار ، يوسف وزميله : العروض والإيقاع. جامعة القدس المفتوحة، 2007م.
16. بودوخة، عيسى:الصورة الفنية في النقد العربي بين القديم والحديث . ع 36،مجلة جامعة الأمير، الجزائر،2016.
17. بو عمامة ،محمد:الصوت والدلالة في ضوء التراث وعلم اللغة الحديث . بحث إلكتروني ، 2014.
18. التطاوي، عبد الله: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، دار غريب، القاهرة، 2002.
19. الثبيتي، زيد: الصورة الفنية في المفضليات. ط1، الجامعة الإسلامية ،1425.

20. الجاحظ ، أبو عثمان بن بحر: البيان والتبيين. تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون . دار الفكر ، ط4 ، د. ت .
21. الجاحظ، أبو عثمان بن بحر: الحيوان .تح: عبد السلام هارون . ط1 ،مكتبة مصطفى الباني وأولاده ، القاهرة ، مصر، ج3 ، 1948م.
22. الجاحظ. أبو عثمان عمرو بن بحر : الحيوان .ط 2، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1424هـ.
23. الجارم، علي وزميله : البلاغة الواضحة. دار المعارف، 2008.
24. الجرجاني،عبد القاهر:أسرار البلاغة. المكتبة العصرية،بيروت،ط 1،تحقيق محمد الفاضلي، 1998.
25. الجرجاني،عبد القاهر: دلائل الإعجاز . مكتبة الخانجي ، مطبعة المدني ،1984.
26. الجرجاني، القاضي: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2006.
27. ابن جني: الخصائص . تحقيق : محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، (د–ت).
28. الجهني، زيد: الصورة الفنية في المفضليات. مكتبة الملك فهد الوطنية ، ط 1 ، ج 1 ، المدينة المنورة ،1425هـ.
29. الجيوسي ، مثقال: أشواك الحناء. ط1، بيت الشعر، رام الله–فلسطين، 2010 .
30. حافظ، موسى: تعب السنين. منشورات المركز الفلسطيني للثقافة والإعلام، جنين، ط 1، 2010.
31. حافظ، موسى: فنون الزجل الشعبي الفلسطيني. مؤسسة البيادر، فلسطين، 1988.
32. حسن الشيخ ، عبد الواحد : دراسات في البلاغة عند ضياء الدين ابن الأثير . مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر، الإسكندرية، 1986.
33. حسون ، يوسف: حادي فلسطين. جمع اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ط 1، 2011.
34. الحسيني، عيسى: دراسات في الفلكلور الشعبي الفلسطيني . دار جرير للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، 2000.

35. الحلي ،صفي الدين:شرح الكافية البديعية في غلوم البلاغة ومحاسن البديع .ط 1،دار صادر ،بيروت ،1982.
36. الخالدي، صلاح عبد الفتاح: نظرية التصوير الفني عند السيد قطب. دار الفرقان،ط 1، مطبعة حطين، عمان، 1983.
37. خوري ، شحادة: حكايتي مع الزجل . دار النهضة للطباعة والنشر، 2008.
38. خولي ، محمد علي: معجم علم الأصوات. ط1، 1982
39. الدايه، فايز: جماليات الأسلوب.دراسة نقدية ، دار الفكر ، دمشق ،ط2، 1996.
40. دهينة، ابتسام:الصورة الشعرية من التشكيل الجمالي إلى جماليات التخييل. جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر، عدد 10_11، 2012 .
41. الرباعي، عبد القادر: البديع الشعري بين الصنعة والخيال. مجلة أبحاث اليرموك، سلسة الآداب واللغويات، المجلد الثالث، العدد الثاني 1985.
42. الرباعي، عبد القادر: تشكيل الصورة في شعر زهير بن أبي سلمى، مجلة كلية الآداب،جامعة الملك سعود،المجلد 11، عدد 2، 1984.
43. الرزقة، أحمد: أسرار الحروف. دار الحصاد، دمشق، ط1، 1993
44. الزبيدي، مرتضى: تاج العروس. دار الفكر، ط1 ،بيروت ،لبنان ،1994.
45. الزعبي ، أحمد : التناص نظرياً وتطبيقياً . مؤسسة عثمان للنشر، عمان 2000.
46. الزغبي ، محمد: بيدر زجل. 2011 ،
47. زوّاهرة، طاهر محمد هزاع: اللون ودلالاته في الشعر. دار الحامد، شفا بدران، 2007م.
48. الزوزني ، شرح المعلقات العشر. دار مكتبة الحياة ،د.ت .
49. الزيات، أحمد حسن: دفاع عن البلاغة.ط2، دار عالم الكتب، القاهرة، 1978م.
50. زيلع ، يحيى: حادي العيس . جريدة الرياض ، 2006 ، عدد 13808
51. السعافين ، إبراهيم وزملا ؤه:مناهج النقد الأدبي الحديث. ط1،منشورات جامعة القدس المفتوحة، 1993.
52. سعدة ، يوسف : ديوان الشعر الشعبي في العرس البلدي. ط1، مطبعة أبو رحمون، عكا، 2010.
53. السكاكي، مفتاح العلوم. دار الكتب العلمية،بيروت ط2، 1987.

54. سلطان، منير: الصورة الفنية في شعر المتنبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 2002.
55. السلفيتي، راجح: ديوان شيخ الشعراء الشعبيين،المطبعة الوطنية للكمبيوتر، رام الله – فلسطين، 1994.
56. السماتي ،ابن الطحان: مرشد القارئ إلى تحقيق معالم المقارئ.مكتبة التابعين،القاهرة ،ط1، 2007.
57. سناء الملك ، هبة الله بن جعفر:دار الطراز في عمل الموشحات ، دمشق ، دار الفكر ،1977، ص85.
58. سي دي لويس: الصورة الشعرية. دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
59. الشايب، أحمد: أصول النقد الأدبي.ط10، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1994.
60. الشايب، فوزي: أثر القوانين الصوتية في بناء الكلمة. عالم الكتب الحديث،ط 1، إربد، 2004.
61. الشريف الرضي :تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الثاني. ط2، دار المعارف ، مصر، د.ت .ج4
62. شعبان، مثنى: ديوان أخت القمر، مطابع الأرز، عمان – الأردن، 2009 .
63. صالح، بشرى موسى:الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. المركز الثقافي العربي،ط1،الدار البيضاء، المغرب، 1994م.
64. الصائغ، عبد الإله: الخطاب الإبداعي الجاهلي والصورة الفنية. المركز الثقافي العربي، ط1،بيروت،لبنان، 1997م.
65. صبيحات ،إبراهيم :ساق الله .مطبعة أفكار ، جنين ،2015 .
66. صلاح ، محمد علي : التشابه والاختلاف في غناء (يا غزيل)في بلاد الشام . المجلة الأردنية للفنون مجلد ، عدد 2013 ، جامعة اليرموك.
67. الصيرفي ، حسن كامل :ديوان البحتري .المجلد 4، دار المعارف2009م.
68. ضيف، شوقي: التطور والتجديد في العصر الأموي. ط6، دار المعارف،1959.
69. ضيف ، شوقي : الفن ومذاهبه في الشعر العربي .ط9، دار المعارف بمصر ، د. ت.
70. ضيف، شوقي: في النقد الأدبي. دار المعارف،القاهرة، 1966، ط2.

71. طبانة ، بدوي:السرقات الأدبية .دراسة في انتحال الأعمال الأدبية وتقليدها ، دار الثقافة ، بيروت ،1986.

72. طبل، حسن: الصورة البيانية في الموروث البلاغي، مكتبة الإيمان بالمنصورة، ط 1، 2005.

73. طميزة ، عبد المجيد : قراءة تحليلية في شعر آمال رضوان . مجلة مواقف ، 2013، عدد 85/84.

74. عباس، إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب. دار الثقافة، بيروت، 1983.

75. عبد الدايم، صابر: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور. مكتبة الخانجي، القاهره، ط2، 1993.

76. عبد ال رحمن، محمد مروان سعيد: دراسة أسلوبية في سورة الكهف. رسالة ماجستير ،إشراف:خليل عودة، جامعة النجاح الوطنية ، نابلس– فلسطين،2006.

77. عبد الفتاح، صالح: الصورة في شعر بشار بن برد. دار الفكر للنشر ،عمان، 1983.

78. عبد الله، محمد حسن: الصورة والبناء الشعري. دار المعارف، 1981.

79. عبيد، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة. من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

80. عبيد، محمد صابر: مزايا التخيل الشعري. ط 1،عالم الكتب الحديث، عمان، الأردن، 2006م.

81. عتيق ، عبد العزيز: علم البديع.دار النهضة العربية ،بيروت .

82. عتيق، عمر: الحوار المتمدن. تقنيات أسلوبية في قصيدة (بيان الطفل الفلسطيني الثائر)للشاعر جمال حبش ،العدد: 3559 – 2011 / 11 / 27 – 21:19

83. عتيق، عمر: دراسات أسلوبية في الشعر الأموي. ط1، دار جرير عمان ،2012.

84. عتيق ، عمر:علم البلاغة بين الأصالة والمعاصرة. ط1 ، دار أسامة ، عمان ، 2012.

85. عتيق، عمر :مرايا نقدية في الشعر الفلسطيني المعاصر. ط1 ، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 2015.

86. عتيق ، عمر :مصطلحات علم البلاغة. دار أسامة للطباعة والنشر، ط 1، 2016.

87. أبو عرب ، إبراهيم صالح :حداء وأغاني الثوار.ط3 ، بيت الشعر،2013.

88. عساف، ساسين سيمون:الصورة الشعرية. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،ط 1، 1982.
89. العسكري، أبو هلال: الصناعتين. ط1، دار عيسى البابي للنشر، 1952م.
90. عصفور، جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب .ط3،المركز الثقافي العربي، 1992م، لبنان.
91. العطاري ، حسين : ديوان العتابا. نشر وزارة الثقافة،2014
92. العطوي ، فوزي :أحمد شوقي أمير الشعراء .دار صعب ، بيروت ، ط3 ،1978 .
93. ابن عقيل : شرح ابن عقيل على ألفية ابن مال . تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، ط 14.
94. العكيلي، عهود عبد الواحد: الصورة الشعرية عند ذي الرمة.دار صفاء للنشر والتوزيع، طا، عمان، 2010م
95. العلاق، علي جعفر: الدلالة المرئية. دار الشروق، رام الله، ط1، 2002م.
96. عمشة، عادل: العروض والقافية، مطبعة خالد بن الوليد، نابلس – فلسطين، 1986.
97. العناني، محمد : زكريا:ابن زهر الأندلسي.دار المعارف .
98. عوض،ريتا: بنية القصيدة الجاهلية. الصورة اشعرية لدى امرىء القيس، دار الآداب،ط2، 1992.
99. عوض، خالد: نوح أبراهيم الشاعر الشعبي لثورة 1936-1939 . ط 1، وزارة الثقافة الفلسطينية، 1995.
100. عياد، شكري: موسيقى الشعر العربي، أصدقاء الكتاب ، الطبعة الثالثة، 1998.
101. أبو عيسى، هشام : خمر العجين ، مطبعة السلام، جنين – فلسطين، 2006.
102. أبو عيسى ، هشام : الخير بالجايات. مطبعة السلام ، 2014.
103. غاتشف ،غيورغي :الوعي والفن. ترجمة نوفل نيوف ،عالم المعرفة،1990 م
104. الغامدي، منصور بن محمد: الصوتيات العربية. مكتبة التوبة، ط1، الرياض،2001.
105. الغزالي، خالد: أنماط الصورة والدلالة النفسية. مجلة جامعة دمشق ، المجلد 27 ، العدد الأول +الثاني، 2011.
106. فخر الدين، يوسف: حجر البد، مطبعة الوادي ، حيفا، الطبعة الأولى، 2002 .

107. فخر الدين، يوسف: وادي النحل. مطبعة الوادي، حيفا، الطبعة الثانية ، 1997م.
108. أبو فرحة، محمد مرعي: حصاد السنين، مطبعة السلام، جنين –فلسطين ، 2000.
109. فروج، نزيه عبد الحميد: من مناهج البلاغة والنقد بين ابن الأثير والعلوي. ط 1، مكتبة وهبة 1997.
110. فريدتان ، درتان : الجيب النحوي، المطبعة العصرية، القدس، 1967.
111. فطوم ، مراد حسن: التلقي في النقد العربي.وزارة الثقافة ،دمشق، 2013.
112. القارئ، أمين: روائع الزجل ، مطبعة طرابلس ، لبنان ، 1998.
113. قاسم، محمد وزميله :علوم البلاغة ، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان ،2003.
114. قاوي ، عبد الحميد :مقال بعنوان :الصورة الشعرية قديما وحديثا، 2008
115. قبايلة، حميد: الصورة البيانية في المدحة النبوية عند حسان بن ثابت .رسالة ماجستير، الجزائر، 2003، 2004.
116. القرطاجني، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء.دار الكتب الشرقية، تونس، 1966.
117. القرعان، فايز :التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص. مجلة أبحاث اليرموك، مجلد15، عدد1، 1997.
118. قرقماس، ناصر الدين محمد: زهر الربيع في شواهد البديع، دارالكتب العلمية، بيروت – لبنان ، 2007.
119. القط، عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر. مكتبة الشباب، القاهرة، 1978م.
120. قطب، سيد: التصوير الفني في القرآن الكريم .ط9، دار المعارف ، القاهرة ،1980
121. كمال الدين ، علي بن محمد : ديوان ابن النبيه . شركة التراث للبرمجيات،2009.
122. كناعنة، شريف وآخرون : المأثورات الشعبية. ط1، جامعة القدس المفتوحة، عمان، 1996 م.
123. محمد، حسين عبد الله:الصورة والبناء الشعري. دار المعارف، القاهرة، مصر.
124. محمد ،الولى :الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي.ط 1 ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ،1999.

125. محمد، ناجح:الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي.رسالة ماجستير،إشراف د.إحسان الديك،جامعة النجاح الوطنية،2004.
126. المعري، أبو علاء : اللزوميات . مكتبة الخانقي ،م2 ،القاهرة ،ط3 ،2001 .
127. المفتاح ، محمد : تحليل الخطاب الشعري . الدار البيضاء ، المغرب ، 1995 .
128. المفتاح، محمد عبد الجليل: نظرية الشعر المعاصر في المغرب العربي. مكتبة الآداب، ط1، القاهرة، 2007م.
129. ملاس، مختار: دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث. دار البشائر، الجزائر، 2002م.
130. الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. منشورات مكتبة النهضة، 1967م.
131. ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت– لبنان ، 1863 .
132. موسى، أحمد : الفلكلور الموسيقي الفلسطيني ، بيت لحم– فلسطين ، 2006.
133. ميعاري ، أبو عصام : خفق السنديان ورائحة الزعتر. تقديم وتحقيق: محمد هيبي، كابول، 2005.
134. ناصف، مصطفى :الصورة الأدبية. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، ط 3 ، بيروت ، لبنان، 1983م.
135. نوح إبراهيم، الشاعر الشعبي لثورة 1936، خالد عوض، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية.
136. النوري ،محمد جواد:علم الأصوات العربية . منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط 1 ،1996 .
137. النوري، محمد جواد: في التطور الصوتي. مجلة النجاح للابحاث م2 ع5، 1190.
138. النويهي، محمد: وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي. معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1966.
139. الهاشمي ، أحمد : جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع . ط 7 ، مركز النشر التابع للمكتب الإسلامي ، 1999.
140. الهاشمي ، أحمد : ميزان الذهب في صناعة شعر العرب. مؤسسة الهنداوي ، ط 1 ، 2012.

141. الهواري ، مسعد :قاموس قواعد البلاغة وأصول النقد والتذوق ،مكتبة الإيمان ، المنصورة ، 1995.

142. أبو الهيجاء، سمير :طرزة فلسطينية.ط1، منشورات المركز الفلسطيني للثقافة والإعلان، 2015.

143. أبو الهيجاء، سمير :على الله تعود .ط1،منشورات المركز الفلسطيني للثقافة والإعلان، 2015م.

144. وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب. مكتبة لبنان، بيروت،1974.

145. اليافي، نعيم :تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث. ط1، 2008

146. الهحياوي، زكية: الصورة الفنية في التجربة الرومانسية. مذكرة شهادة الماجستير ،إشراف د.محمد الهادي بوطان، جامعة مولود معمري، تيزي وزر، الجزائر، 2011.

147. يعاقبة ،نجيب صبري : فرسان الزجل والحداء الفلسطيني ، بيت الشعر ، رام الله ، 2014 .

148. يعاقبة، نجيب: قصيدة المحكي ومحاكاة الفصيح. وزارة الثقافة الفلسطينية، ط 1، 2012م.

149. يونس، علي: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي . ط 1، دار الهيئة العربية للنشر ، 1993 .

المراجع الأجنبية:

Jean dubois et autres, dictionnaire de linguistique, larouse, Paris, **1989**.

المقابلات الشخصية:

1. مقابلة مع الأستاذ نجيب يعاقبة ،11\4\2018.
2. مقابلة مع الشاعر يوسف فخر الدين في بلده دالية الكرمل بتاريخ 19|9|2017أثناء أمسية لتكريم الشاعر،حيث ألقى قصيدته وليدة اللحظة.
3. مقابلة مع موسى حافظ بتاريخ 19|4|2018

المواقع الإلكترونية:

7. عبيد ، محمد صابر: القصيدة العربية الحديثة

E-mail : unecriv@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت aru@net.sy

http://www.awu-dam.org

8. نيازي ، صلاح: مقال بعنوان: الموسيقى الداخلية في الشعر .مجلة إيلاف ، عدد6250، https://elaph.com.2007

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الإهداء	د
الشكر والتقدير	هـ
ملخص	و
Abstract	ط
المقدمة	ل
التمهيد الزجل الشعبي الفلسطيني	1
*تعريف الزجل لغة واصطلاحا.	2
*تطور الزجل الشعبي الفلسطيني.	2
*أصوله ونشأته.	3
*تطور الزجل الشعبي في بلاد الشام.	3
*الدراسات النقدية في الزجل الشعبي.	4
*العلاقة بين الزجل والموشحات.	5
*الفرق بين الزجل والحداء.	8
*العلاقة بين الزجل الشعبي والشعر الفصيح.	8
*تأثير الانزياح في النطق على إيقاع الزجل.	10
الفصل الأول المستوى الإيقاعي	11
المبحث الأول : الموسيقى الخارجية	12
المطلب الأول: أوزان الزجل الشعبي وبحوره	12
العتابا	14
الميجنا.	17
المعنّى.	19
القرّادي.	22
القصيد.	24

الشروقي	27
الحُداء.	29
المطلب الثالث: القافية	34
*أهميتها	36
*بناؤها	36
*أشكالها	37
المطلب الرابع: أنواع القوافي.	38
المسألة الأولى: قافية العتابا	38
المسألة الثانية: قافية الميجنا	39
المسألة الثالثة: قافية المعنّى	40
المسلأة الرابعة: الحداء	41
المطلب الخامس: التشكيل الإيقاعي للقافية	42
المسألة الأولى: الإيقاع المتجانس	43
المسألة الثانية: الإيقاع المتقطع	45
المسألة الثالثة: الإيقاع الإبدالي	46
المسألة الرابعة: التباين الدلالي بين الضمة والفتحة	47
المسألة الخامسة: التباين الدلالي بين الضمة والكسرة	47
المسألة السادسة: التباين بين الفتحة والكسرة	48
المبحث الثاني:الموسيقى الداخلية	49
المطلب الأول: أهمية الموسيقى الداخلية.	51
المطلب الثاني: التشكيل الإيقاعي للأصوات المفردة :	52
إيقاع أصوات المد واللين .	54
إيقاع الأصوات الصفيرية .	57
إيقاع الأصوات الاحتكاكية .	58
إيقاع الأصوات المفخمة (تفخيم كلي) .	59
إيقاع أصوات الغنة (م . ن) .	59
إيقاع الصوت التكراري (ر).	60
إيقاع الأصوات الانفجارية.	62
المطلب الثالث: إيقاع التكرار.	62

1.التكرار الاستهلالي .	64
2.التكرار الدائري .	66
3.التكرار الختامي .	67
4.التكرار المتدرج .	68
4.تكرار اللازمة .	70
5.التكرار التراكمي.	71
المطلب الرابع: إيقاع الجناس.	72
المسألة الأولى: القيمة الإيقاعية للجناس.	72
المسألة الثانية: الأشكال الإيقاعية للجناس.	73
1.إيقاع الجناس المضارع :	73
أ.إيقاع التفخيم .	73
ب.إيقاع الاحتكاك .	74
ج.إيقاع الصفير.	75
د.إيقاع الغنة .	76
2.إيقاع الجناس اللاحق:	77
أ-التفخيم والترقيق .	77
ب-الجهر والهمس.	78
3.إيقاع جناس القلب.	79
4.إيقاع الحركات في الجناس المحرف.	81
الفصل الثاني المستوى الفني	82
المبحث الأول : الصورة الفنية	82
مفهوم الصورة	83
المطلب الاول: الصورة قديما وحديثا	84-88
مصادر الصورة	88
المسألة الأولى: الخيال عصب الصورة الفنية	88
المسألة الثانية: تأثير الصورة الفنية على المعنى.	89
المسألة الثالثة: تأثير الصورة الفنية على المتلقي.	91

المبحث الثاني: الصورة التشبيهية	95
التشبيه لغة واصطلاحاً	96
المسألة الأولى: الموقع السياقي للتشبيه.	96
المسألة الثانية: بلاغة التشبيه.	96
المسألة الثالثة:الاعتراض بين المشبه والمشبه به.	99
أ-الاعتراض الزمني.	99
ب- الاعتراض المكاني.	100
المسألة الرابعة:التشبيه الحركي.	100
المسألة الخامسة: التشبيه اللوني.	102
المسألة السادسة :التشبيه الصوتي.	103
المبحث الثالث: الصورة الاستعارية	105
تعريف الإستعارة	106
المطلب الأول: تأثير الاستعارة على المعنى والمتلقي.	107
المطلب الثاني: الاستعارة التماثلية.	107
المطلب الثالث: الاستعارة التشخيصية.	108
المطلب الرابع: الاستعارة التجسيمية.	112
المطلب الخامس: الاستعارة التجسيدية.	114
المطلب السادس: الاستعارة العنقودية.	114
الفصل الثالث المستوى التركيبي	117
المبحث الأول: التناص	118

التناص في التراث النقدي	122
المطلب الأول: التناص الديني	124
المسألة الأولى : التناص اللفظي	124
المسألة الثانية : التناص القصصي	131
المطلب الثاني: التناص الأدبي	133
المطلب الثالث: التناص التاريخي	141
المطلب الرابع: التناص مع الموروث الشعبي	146
الأمثال الشعبية	146
العادات والتقاليد	148
المأكولات الشعبية	150
المطلب الخامس: التناص السياسي	151
المبحث الثاني: ظواهر لغوية.	155
ألفاظ دخيلة موجودة في الزجل الشعبي.	159
المبحث الثالث: الأساليب الإنشائية الطلبية.	161
المطلب الأول: التمني.	162
المطلب الثاني: الإلتماس.	164
المطلب الثالث:النصح والإرشاد.	165
المطلب الرابع: الدعاء.	166
الرجاء التهديد	167
التوبيخ والنهي	168
الإستفهام	173
النداء	180
المبحث الرابع: المحور الأفقي في الزجل الشعبي في فلسطين	186
المبحث الخامس: المحور الرأسي (العمودي)في الزجل الشعبي	198
الخاتمة	211
النتائج	212
التوصيات	213
تعريف بعض المفردات	214

ثبت المصادر والمراجع	215
الفهرست	225