الجامعـــــــة الإســـلاميـة – غـزة
شئون البحث العلمي والدراسات العليا
كـليـــــــــــــــــــة الآداب
ماجستيـر اللغة عربيـــــــــــــــة

The Islamic University–Gaza
Research and Postgraduate Affairs
Faculty of Arts
Master of Arabic language

التشكيل الجمالي في شعر علي فودة

Aesthetic composition in Ali Fouda's Poetry

إِعدَادُ البَاحِثِ
مصطفى يحيى مصطفى سرور

إِشرَافُ
الأستاذ الدُكتُور
محمـد مصطفـــى كـــلاب

قُدمَ هَذا البحثُ اِستِكمَالاً لِمُتَطلباتِ الحُصولِ عَلى دَرَجَةِ الْمَاجِستِيرِ
فِي اللغة العربية بِكُليةِ الآداب فِي الْجَامِعَةِ الإِسلامِيةِ بِغَزة

إبريل/2017م – رجب/1438هـ

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إقـــــرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

التشكيل الجمالي في شعر علي فودة

Aesthetic composition in Ali Fouda's Poetry

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

Declaration

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

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

Student's name:	مصطفى يحيى سرور	اسم الطالب:
Signature:		التوقيع:
Date:		التاريخ:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الإسلامية غزة
The Islamic University of Gaza

مكتب نائب الرئيس للبحث العلمي والدراسات العليا هاتف داخلي 1150

الرقم: ج س غ/35/ Ref:

التاريخ: 2017/05/13م Date:

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة شئون البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحث/ **مصطفى يحيى مصطفي سرور** لنيل درجة الماجستير في **كلية الآداب/ قسم اللغة العربية**، وموضوعها:

التشكيل الجمالي في شعر علي فودة

وبعد المناقشة العلنية التي تمت اليوم السبت 16 شعبان 1438هـ، الموافق 2017/05/13م الساعة الواحدة والنصف ظهراً، في قاعة مؤتمرات مبنى القدس ، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ.د. محمد مصطفى كلاب	مشرفاً و رئيساً	.....
أ.د. كمال أحمد غنيم	مناقشاً داخلياً	.....
أ.د. عبد الجليل حسن صرصور	مناقشاً خارجياً	.....

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

واللجنة إذ تمنحه هذه الدرجة فإنها توصيه بتقوى الله ولزوم طاعته وأن يسخر علمه في خدمة دينه ووطنه.

والله ولي التوفيق ،،،

نائب الرئيس لشئون البحث العلمي والدراسات العليا

أ.د. عبدالرؤوف علي المناعمة

ملخص الرسالة باللغة العربية

تهدف الدراسة إلى تسليط الضّوء على التشكيل الجمالي في شعر علي فودة، وقد اعتمدت المنهج الوصفي التحليلي، وجاءت في تمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة؛ وهي على النحو الآتي: تناول التمهيد نبذة عن حياة الشاعر علي فودة، ومفهوم التشكيل الجمالي.

وتناول الفصل الأول التشكيل الجمالي للبنية اللغوية، واشتمل على أربعة مباحث: مفهوم البنية اللغوية، والمعجم الشعري، ومظاهر التشكيل اللغوي كالتضاد، والترادف؛ ومفهوم التناص ومصادره.

وتناول الفصل الثاني التشكيل الجمالي للصورة الشعرية، واشتمل على أربعة مباحث: مفهوم الصورة الشعرية، والتي تعتبر عنصرًا مهمًّا من عناصر العمل الأدبي، ومصادر الصورة الشعرية، المستمدة من الواقع الفلسطيني، ومظاهر الطبيعة الخلابة، والتراث، وأنواع الصورة الشعرية، وأدوات رسم الصورة، كالتشخيص، والتجسيد، ومزج المتناقضات، وتراسل الحواس، والرمز ، والتلوين.

أمّا الفصل الثالث فتناول التشكيل الجمالي للبنية الإيقاعية، واشتمل على ثلاثة مباحث: مفهوم البنية الإيقاعية، والإيقاع الخارجي، ويتمثل في الوزن، والقافية، والإيقاع الداخلي، ويتمثل في التكرار ، والتدوير ، والجناس، والطباق، والتشكيلات البصرية.

ثم تلا هذه الفصول خاتمة، اشتملت على أهم النتائج ومنها، الكشف عن عمق توظيف الشاعر لعناصر التشكيل الجمالي المتمثلة في اللغة، والصورة، والإيقاع. ثم ذكرتُ التوصيات التي تمثلت في التوسع في دراسة أعمال علي فودة الشعرية وفق المناهج النقدية الحديثة؛ وكان آخر البحث قائمة المصادر والمراجع.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ABSTRACT

This study aims to shed some light on the aesthetic composition in the poetry of Ali Fouda. To achieve this aim, the study used the analytical descriptive approach. The study consists of an introduction, three chapters, and a conclusion. The introduction offered a summarized biography of the poet Ali Fouda, and discussed the concept of aesthetic composition.

The first chapter tackled the issue of the aesthetic composition of linguistic structure through four topics, which are: the concept of linguistic structure, the poetical dictionary, the aspects of linguistic formation such as opposition and synonymy, and the concept of *tanass* and its sources.

The second chapter discussed the issue of the aesthetic composition of poetic image through four topics, which are: the concept of poetic image, which is an important element of literary work, the sources of poetic image in the Palestinian reality, the aspects of charming nature, the heritage, the poetic image types, and the tools of poetic image formation such as personification, embodiment, mixing the opposites, communication of senses, symbolizing, and coloring.

The third chapter discussed the issue of the aesthetic composition of rhythmic structure through three topics, which are: the concept of rhythmic structure, the concept of external rhythm including *wazn* and rhyme, and the concept of inner rhythm including repetition, rotation, paronomasia, antithesis, and visual formation.

These chapters were followed by a conclusion that revealed the depth of the poet's employment of the aesthetic composition elements of language, image and rhythm. The study recommended the need for a further study of the poetry works of Ali Fouda in accordance with the modern critical methods. The study ended with the bibliography and references lists.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ ﴾

[التوبة: 105]

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإهـــــــدَاْءُ

إلى كل شهداء وأسرى وجرحى وطننا الغالي فلسطين . . . الأكرم منا جميعًا . . .

إلى والدي . . . الذي غرس فينا حبَّ العلم . . .

إلى والدتي . . . مصدر الطيبة والحنان . . .

إلى أجمل ما في حياتي . . . إخواني وأخواتي . . .

إلى كل أصدقائي وأحبتي ورفقاء دربي . . .

إليهم جميعًا أهدي هذا الجهد المتواضع . . .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شـكـرٌ وتـقـديـرٌ

الحمد لله الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم، أحمده حمد العارفين بنعمته، والشاكرين لفضله، فهو صاحب الفضل والإحسان، والتوفيق والامتنان، ولا أملك إلا أن أسجد لله شكرًا، على ما حباني من سداد وفلاح، وتوفيق ونجاح، وأصلي وأسلم على معلم البشرية سيدنا محمد (ﷺ) وعلى آله وأصحابه الكرام ... وبعد:

انطلاقًا من قولِ رسولِ الله (ﷺ): "مَنْ لا يَشْكُرُ النّاسَ لا يَشْكُرُ الله"، أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى الجامعة الإسلامية منارة العلم والمعرفة، وإلى كلية الآداب وقسم اللغة العربية، والطاقم الأكاديمي والإداري بالجامعة، والشكر موصول إلى مكتبة الجامعة المركزية على مساعدتهم وجهودهم.

وأتقدم بالشكرِ والتقدير إلى أستاذي ومشرفي الأستاذ الدكتور: محمد مصطفى كلاب الذي أشرف على رسالتي، ولم يبخل عليَّ بأيِّ جهد أو توجيه أو إرشاد في سبيل إظهارها على خير وجه، فجزاه الله عني خير الجزاء.

كما وأتقدم بعظيم الشكر والامتنان إلى كلٍّ من الأستاذين الفاضلين في لجنة المناقشة، الأستاذ الدكتور: كمال أحمد غنيم، والأستاذ الدكتور: عبد الجليل حسن صرصور اللذين تفضلا بقبول مناقشة هذه الرسالة.

والشكر موصول أيضًا إلى كل الأحبة والأصدقاء الذين كانوا خير سند ومعين لي في إتمام الرسالة وإخراجها على أفضل صورة.

الله أرجو أن يجعل عملي هذا في ميزان حسناتي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهرس المحتويات

إقـــرار.....أ

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير.....ب

ملخص الرسالة باللغة العربية.....ت

ملخص الرسالة باللغة الإنجليزية.....ث

الإهـــدَاْءُ.....ح

شـكـرٌ وتـقـديـرٌ.....خ

فهرس المحتويات.....د

فهرس الجداول.....س

فهرس الأشكال والرسومات التوضيحية.....ش

مُـقَـدِّمَــة.....1

أهمية الدراسة.....1

أهداف الدراسة.....1

الدراسات السابقة.....1

منهج الدراسة.....2

أقسام الدراسة.....2

التَّمهيد.....3

أولًا: حياة الشاعر علي فودة.....4

1. نشأة الشاعر وثقافته.....4

2. أعماله.....5

3. وفاته.....6

ثانيًا: مفهوم التشكيل الجمالي.....7

الفصل الأول (التشكيل الجمالي للبِنْيَة اللغوية).....10

مفهوم البنية اللغوية.....11

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

المبحث الأول (المعجم الشعري) 12
أولًا: الألفاظ 12
1. محور العذاب والألم 12
2. محور الأرض (الوطن) 17
3. محور الأمكنة 22
4. تضمين الألفاظ الأجنبية 27
ثانيًا: التراكيب اللغوية 28
1. الجملة الاسمية 29
2. الجملة الفعلية 32
ثالثًا: الأساليب الشعرية 34
1. أسلوب الخبر 36
2. أسلوب الاستفهام 37
3. أسلوب النداء 41
4. أسلوب الحوار 45
المبحث الثاني (مظاهر التشكيل اللغوي) 47
أولًا: التضاد 47
ثانيًا: الترادف 50
المبحث الثالث (التناص (مفهومه – مصادره)) 53
التناص لغة 53
التناص اصطلاحًا 53
1. التناص عند النقاد الغربيين 53
2. التناص عند النقاد العرب 54
ثانيًا: مصادر التناص في شعر علي فودة 57
1. مصادر دينية 58
2. مصادر تاريخية 59

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3. مصادر أدبية..... 62
4. مصادر شعبية..... 65
أ. الحكايات الشعبية..... 66
ب. الأغاني الشعبية..... 67
ت. الحكم والأمثال..... 69
5. مصادر أسطورية..... 72
الفصل الثاني (التشكيل الجمالي للصّورة الشعرية)..... 75
مفهوم الصورة الشعرية..... 76
المبحث الأول (مصادر الصورة الشعرية)..... 79
أولًا: مصادر واقعية..... 79
ثانيًا: مصادر طبيعية..... 81
ثالثًا: مصادر تراثية..... 83
المبحث الثاني (أنواع الصورة الشعرية)..... 85
أولًا: الصورة الجزئية..... 85
ثانيًا: الصورة الكلية..... 91
المبحث الثالث (أدوات رسم الصورة الشعرية)..... 96
أولًا: التشخيص..... 96
ثانيًا: التجسيد..... 99
ثالثًا: مزج المتناقضات..... 101
رابعاً: تراسل الحواس..... 103
خامسًا: الرمز..... 105
سادسًا: شعرية الألوان..... 108
1. اللون الأخضر..... 109
2. اللون الأحمر..... 110
3. اللون الأسود..... 111

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

4. اللون الأبيض 112
5. اللون الأصفر 113
6. اللون الأسمر 114
الفصل الثالث (التشكيل الجمالي للبِنْيَة الإيقاعية)..... 116
مفهوم البنية الإيقاعية..... 117
المبحث الأول (الإيقاع الخارجي) 119
أولاً: الوزن 119
ثانيًا: القافية..... 126
1. القافية الموحدة..... 127
2. القافية المنوعة..... 128
3. القافية المنوعة المتوالية 129
4. القافية المنوعة المتقاطعة..... 130
5. القافية المقطعية 131
المبحث الثاني (الإيقاع الداخلي)..... 133
أولًا: التكرار 133
1. تكرار الحرف..... 134
2. تكرار الكلمة..... 136
3. تكرار الجملة 141
ثانيًا: التدوير 145
ثالثًا: الجناس..... 148
رابعًا: الطباق..... 151
خامسًا: التشكيلات البصرية..... 154
الخاتمة 163
المصـادر والمـراجــع 165

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهرس الجداول

جدول (1.1): يوضح ألفاظ محور العذاب والألم وعدد مرات التكرار في كل ديوان من دواوين الشاعر 13

جدول (2.1): يوضح تكرار دوال محور الأرض في كل ديوان من دواوين الشاعر 18

جدول (3.1): يوضح محور الأمكنة والمدن والقرى التي ذكرها الشاعر في دواوينه الشعرية وعدد مرات التكرار 23

جدول (4.1): يوضح ورود عدد مرات الأساليب اللغوية في كل ديوان من دواوين الشاعر 35

جدول (5.1): يوضح تردد عدد مرات أدوات الاستفهام في كل ديوان من دواوين الشاعر... 38

جدول (6.1): يوضح تردد عدد مرات حروف النداء في كل ديوان من دواوين الشاعر 42

جدول (1.2): يوضح الألوان التي وردت في قصائد الشاعر علي فودة، وعدد مرات التكرار في كل ديوان من الدواوين..... 109

جدول (1.3): يوضح البحور الشعرية لكل قصيدة من قصائد الديوان الثاني (قصائد في عيون امرأة)..... 120

جدول (2.3): يوضح البحور الشعرية من حيث العدد ونسبته المئوية 121

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فهرس الأشكال والرسومات التوضيحية

شكل (1.3): يبين النسبة المئوية للبحور الشعرية في الديوان الثاني 122

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مُــقَــدِّمَــــة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على المبعوث هاديًا ومبشرًا ورحمةً للعالمين، وعلى آله وصحبه وسلم ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

يُعد الشاعر علي فودة من الشعراء الفلسطينيين في العصر الحديث، الذين أفرزتهم النكبة التي حلّت بالشعب الفلسطيني عام (1948م)، فكرس حياته دفاعًا عن قضايا شعبه متحديًا كل أشكال القهر والمعاناة، مسخرًا قلمه للكتابة عن وطنه، وتصوير مأساة شعبه، وحمل جريدته وبندقيته وقلمه الذي كان يكتب بالدم لفلسطين، وكان لمجلة الرصيف التي أصدرها قيمةً أخرى تضاف لمكوّنات شخصيته، والتي تمثل مجالًا واسعًا للنضال والحرية دون أي عائق من الآخرين، حتى غدت صحيفة المناضلين الثوريين كافة.

أهمية الدراسة:

تنبع أهمية الدراسة من كونها تتناول شاعرًا متميّزا بغزارة قصائده، وتدفق نتاجه، وصدق عاطفته، ولكن لم يذع صيته كغيره من الشعراء الفلسطينيين الذين عاصروه؛ لتراكم أسباب عدة، منها: لقصر عمره، وحياة التنقل التي كان يعيشها، بالإضافة إلى الأوضاع السياسية المضطربة التي سادت في ذلك الوقت، فظلَّ بعيدًا عن الأضواء، ولم ينل إلا ظلالها، وكذلك قلة الدراسات النقدية والأدبية التي تناولت شعره؛ لهذا اخترتُ أن أكتبَ عنه إيمانًا مني بقدراته الفنية التي سخرها لخدمة شعبه، ونصرة قضيته.

أهداف الدراسة:

هدفت الدراسة إلى تعريف القارئ بجماليات التشكيل الفني لشعر علي فودة، ومحاولة قراءة شعره وفق منهج وصفي تحليلي، بما يتيح للمتلقي فهمًا أعمق لشعره، والوقوف على قيمه التعبيرية، وخصائصه الفنية، وأبعاده الجمالية، وطاقاته الإيحائية.

الدراسات السابقة:

أما الدراسات والمقالات النقدية التي تناولت قضايا محددة في خطابه الشعري، فمن أهمها:

1. دراسة موسومة بـ (المقاومة في شعر علي فودة) للدكتور عماد عبد الوهاب الضمور منشور في مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية بغزة، المجلد العشرون، العدد الثاني، عام (2012م).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

2. مجموعة شهادات ودراسات حول الشاعر علي فودة نشرتها مجلة بيت الشعر، العدد العشرون، عام(2003م).
3. وكتاب (علي فودة ... شاعر الثورة والحياة) تقديم وتحرير نضال القاسم وسليم النجار، صدر عن دار الآن ناشرون وموزعون بعمان، ولم يتسنَ لي الاطلاع عليه؛ لعدم تمكني من الحصول عليه؛ لعدم توفره في المكتبات المحلية والالكترونية.

منهج الدراسة:

اعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، الذي ينطلق من داخل النص الأدبي لدراسة الظواهر الجمالية وتحليلها، وهو ما يتيح الولوج إلى خبايا النصوص الشعرية، والكشف عن بنياتها الدلالية والتركيبية والجمالية، مع الاستعانة ببعض المناهج النقدية الحديثة.

أقسام الدراسة:

تتألف الدراسة من تمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة، وهي على النحو الآتي:

يقدّم **التمهيد** صورةً موجزةً عن نشأة الشاعر وثقافته، ونتاجه الشعري، ووفاته، بالإضافة لمفهوم التشكيل الجمالي.

ويتناول الفصل الأول التشكيل الجمالي للبنية اللغوية، حيث وقفت على مفهوم البنية اللغوية، ثم المعجم الشعري الذي شمل الألفاظ، والتراكيب، والأساليب اللغوية، ثم وقفت على مظاهر التشكيل اللغوي، متمثلة في التضاد، والترادف، ثم الحديث عن مفهوم التناص ومصادره.

أما الفصل الثاني فيتناول التشكيل الجمالي للصورة الشعرية، وقفت فيه على مفهوم الصورة الشعرية، وأهم مصادرها المستمدة من الواقع، والطبيعة، والتراث، ثم وقفت عند أنواع الصورة الشعرية الجزئية ، والكلية، وصولًا إلى أهم أدوات رسم الصورة الشعرية كالتشخيص، والتجسيد، ومزج المتناقضات، وتراسل الحواس، والرمز، وشعرية الألوان.

ويتناول الفصل الثالث التشكيل الجمالي للبنية الإيقاعية، حيث وقفت على الإيقاع الخارجي، وما فيه من تشكيل موسيقى الأوزان، ثم عرض لأهم أشكال القوافي المستخدمة، وكذلك الإيقاع الداخلي المتمثل بالتكرار، والتدوير، والجناس، الطباق، والتشكيلات البصرية.

أما الخاتمة فقد اشتملت على أهم النتائج التي توصل إليها الباحث، والتوصيات التي رأى فيها نفعًا وفائدة.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التَّمهيد

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أولًا: حياة الشاعر علي فودة

1. نشأة الشاعر وثقافته

ولد شاعرنا علي يوسف أحمد فودة من رحم المعاناة والألم والثورة، لكنه تجاوز تلك المحن؛ ليبدع للإنسانية شعرًا يؤثر في وجدان الأجيال القادمة، في قريته الفلسطينية – قنَّير– قضاء حيفا، في الأول من إبريل من عام ستة وأربعين وتسعمائة وألف ميلادية (1946م). ولم يطُل به المقام في قريته التي لم يكد يفتح عينيه على عوالمها ومكوّناتها طويلًا؛ إذ حلّت النكبة بعد عامين من مولده، فانتزعته طفلًا ورمت به إلى غربةٍ موجعةٍ لم يفقْ من الإحساس بها حتّى استشهاده في سن السادسة والثلاثين[1]، وقد ترافق ذلك مع فقدانه لأمه التي سيظلّ لها حضورٌ عَطِرٌ في شعره، وكأن الأم والأرض امتزجتا في نفسه بفعل الفقدان والاغتراب؛ فغدت كل واحدة منهما تعني الأخرى، وغدا فقدانه للوطن نوعاً من فقدان حنان الأم وحضنها الدافئ، وهذا ما جسده في قصائده الشعرية[2].

لجأ الشاعر علي فودة مع أسرته إلى الضفة الغربية في الجزء الشرقي من فلسطين، وأصبح يتبع الإدارة الأردنية قبل نكسة عام (1967م)، واحتلال الضفة. تلقى تعليمه الابتدائي في طولكرم، وأتَمّ فيها الثانوية العامة سنة (1964م)، وأكمل تعليمه في معهد المعلمين في قرية (حوّارة)، وتخرّج عام(1966م)[3]. وعمل مدرساً في الفترة بين عامي (1966م) و(1970م) في قرية ناعور شمال عمان، وبقي في سلك التدريس حتى عام (1976م) متنقلاً بين العواصم العربية من بغداد إلى الكويت، ثم إلى بيروت، وعمل في الصحافة الفلسطينية بمجلة (فلسطين الثورة) وظل ببيروت حتى استشهاده[4].

انضمّ الشاعر إلى رابطة الكتّاب الأردنيين عام (1973م)، وقد عُرف بمشاكساته المستمرة مع أصدقائه ومعارفه من قيادات الرابطة وأعضائها، وقد ذكر بعضهم في روايته "الفلسطيني الطيّب" التي صدرت بعد مغادرته عمّان عام (1979م)[5].

غادر فودة عمّان سنة (1976م) إلى بغداد؛ بحثًا عن فضاء أوسع، أكثر رحابة على النفس، وكتب فيها بعض القصائِد التي ظهرت في "منشورات سرية للعشب" ديوانه الأخير، لكن

([1]) ينظر: عبيد الله، علي فودة فلسطيني كحد السيف (ص32 – 33).

([2]) ينظر: فحماوي، علي فودة يعرض: حال الإنسان الفلسطيني (العدد 1027).

([3]) ينظر: عبيد الله، علي فودة فلسطيني كحد السيف (ص33).

([4]) ينظر: حامد، علي فودة... شاعر أوجعته فلسطين والثورة والأرصفة (http://www.an-nour.com).

([5]) عبيد الله، علي فودة فلسطيني كحد السيف (ص34).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لم يطل مقامه في بغداد، فانتقل إلى الكويت مدة قصيرة، ثم رحل في العام نفسه (1976م) إلى بيروت، واستقر فيها؛ لأنها الأكثر إحساساً بالنكبة والمأساة، والأكثر شراسة كساحةٍ للنضال والمجابهة، والمنفتحة على العالم كله[1].

انضم الشاعر في بيروت إلى صفوف المقاومة الفلسطينية إلى جانب عدد كبير من المثقفين والمبدعين ممن رأوا أن خلاصهم مرتبط بالمقاومة، ولكن شاعرنا الذي حمل في شخصيته عوامل الرفض والتمرُّد، ظلّ يميل إلى الشغب والصعلكة، ولم يستطع أن يكون جماعيًّا أو منطويًا تحت لواء المؤسسة، ولذلك تعرّض للسجن، ثم أصدر مع بعض أصدقائه مجلة "رصيف81" (1981م)، وقد صدر منها بضعة أعداد، قبل أن يختلف مع أصدقائِه الرصيفيين مرة أخرى، ويواصل إصدارها في صورة جريدة، بصفة فردية مستقلّة[2].

2. أعماله

صدر للشاعر علي فودة خمس مجموعات شعرية بين عامي (1969 – 1982م) وهي مرتبة وفق صدورها على النحو الآتي:

1. فلسطيني كحدّ السيف، منشورات عويدات، بيروت، عام (1969م).
2. قصائد من عيون امرأة، منشورات عويدات، بيروت، عام (1973م).
3. عواء الذئب، منشورات فلسطين الثورة – م. ت .ف، الإعلام الموحد، عام (1977م).
4. الغجري، منشورات عويدات، بيروت، عام (1981م).
5. منشورات سرية للعشب، دار العودة – اتحاد الكتّاب والصحفيين الفلسطينيين، بيروت، عام (1982م).

وفي مجال الرواية صدر له: رواية بعنوان "الفلسطيني الطيّب" التي صدرت بعد مغادرته عمّان عام (1979م)، و" أعواد المشانق" عام (1983م)[3].

([1]) عبيد الله، علي فودة فلسطيني كحد السيف (ص35).

([2]) ينظر: المرجع السابق، ص 35.

([3]) ينظر: المرجع نفسه، ص36، العربي الجديد، علي فودة .. شاعر الرصيف في كتاب (http://www.alaraby.co.uk).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3. وفاته

علي فودة الشاعر الذي استشهد مرتين، أولاهما: عندما أطلقت طائرات العدو الصهيوني حممها على بيروت في آب عام (1982م)، حيث أُصيب بصاروخ وهو يوزع صحيفته (رصيف 81)، والتي كان يصدرها ويقوم بتوزيعها بنفسه على المقاتلين، فأصدر اتحاد كتّاب فلسطين بيانًا نعى فيه الشاعر المناضل علي فودة، ولكن سرعان ما اكتشف بعد أيام أنه حيٌّ يرزق في مستشفى الجامعة الأمريكية، وحضر رفاقه إلى المستشفى واطلعوه على بيان النعي، ومراثيهم ووداعهم له، فشكرهم وعبَّر لهم عن امتنانه لتحقيق أمنيته بإعلان الشهادة لرفيق دربهم (علي فودة) الشاعر الوحيد الذي قَرِأ نعيه، وشاهد آثار خبر استشهاده على الآخرين، وبعد ذلك استشهد بتاريخ (1982/8/20م)، وكان هذا الحدث ملهمًا لبعض الكتّاب، وخاصة إلياس خوري الذي صنع من هذا المشهد ملحمةً درامية في روايته (باب الشمس)[1].

(1) ينظر: عبيد الله، علي فودة فلسطيني كحد السيف (ص35).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيًا: مفهوم التشكيل الجمالي

التشكيل الجمالي سمة تتسم بها الفنون الإبداعية، لما له من قيمةٍ دلاليةٍ وجماليةٍ في إثراء النص الأدبي، وتعزز من قيمه التأثيرية على المتلقي، ويتجلى ذلك في الفنون التشكيلية المتنوعة من خلال تناغم الألوان، وتناسق الخطوط، كما يتجلى في الإبداع الأدبي من خلال طبيعة التشكيل الجمالي للغة، الذي ينم عن تشكيل لغة الأديب، وصوره، وإيقاعه الموسيقي المؤثر في المتلقي.

وإذا ما تتبعنا المفهوم اللغوي لمفردة (التشكيل) نجدها في لسان العرب وتاج العروس تعبر عن التمثيل والتصوير، "الشَّكْل: المِثْل، تقول: هذا على شَكْل هذا أي مِثَاله، وتَشَكَّل الشيءُ: تَصَوَّرَ، وشَكَّلَه: صَوَّرَه"[1]، ووردت في المعجم الوسيط "تَشَكَّلَ: مطاوِعُ شَكَّلَهُ. والشيءُ: تَصَوَّرَ وتمثَّلَ"[2]، وجاءت في القاموس المحيط بمعنى "الشّكل: الشَّبَهُ. والمِثْل. والشَّكْلُ: واحدُ الأشكالِ: لِلْأُمُورِ المُخْتَلِفَةِ المُشْكِلَةِ. وصُورَةُ الشيءِ المَحْسوسَةُ والمُتَوَهَّمَةُ"[3].

أما المفهوم اللغوي لمفردة (الجمال) فقد وردت في لسان العرب بمعنى الحسن والجمال، "الجَمَال: الحُسْن يكون في الفعل والخَلْق. وقد جَمُل الرجلُ، بالضم، جَمَالًا، فهو جَمِيل وجُمال. وجَمَّله: أي زَيَّنه"[4]. ووردت في المعجم الوسيط "تَجَمَّلَ: مطاوع جَمَّلَهُ. وتكلَّف الحُسْنَ والجمَالَ"[5]. وفي تاج العروس "الجَمَال: الحُسْن يكون في الخَلْق وفي الخُلْق، وعبارة المحكم في الفعل والخَلْق، وقوله تعالى: "لكم فيها جمال" أي بهاء وحسن"[6]، وجاءت في القاموس المحيط "الجَمالُ: الحُسْنُ في الخُلُقِ والخَلْقِ. وتَجَمَّلَ: تَزَيَّنَ. وجَمَّلَهُ تَجْمِيلًا: زَيَّنَهُ"[7].

وعرف محمد التونجي التشكيل بقوله: "التَّشْكيل: هو القدرةُ على التشكُّل بأشكالٍ متعددة، ومن معناها هذا ظهر الفنُّ التشكيلي في الرسم والنحت والهندسة المعمارية؛ لقدرة المواد التي يستخدمونها على التشكل المرغوب. وقد دخلت فضاء الآداب على قلةٍ، بصورةِ تخيُّرٍ حرٍّ للكلماتِ والصورِ والعباراتِ، ولاسيما في فرنسا. ولم تبدُ في الأدب العربي بوضوح"[8].

([1]) ابن منظور، لسان العرب (مج8/ ص119)، الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس (مج7 / ص 392).
([2]) أنيس وآخرون، المعجم الوسيط (ج1/ ص491).
([3]) الفيروز آبادي، القاموس المحيط (ص1317).
([4]) ابن منظور، لسان العرب (مج3/ ص202).
([5]) أنيس وآخرون، المعجم الوسيط (ج1/ ص136).
([6]) الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس (مج7 / ص263).
([7]) الفيروز آبادي، القاموس المحيط (ص1266).
([8]) التونجي، المعجم المفصل في الأدب (ج1/ ص253- 254).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولما للتشكيل في القصيدة من أهمية نرى صلاح عبد الصبور قد شُغف بفكرة التَّشكيل في القصيدة، حتى بات على يقين بأنَّ القصيدة بلا تشكيل تفقد سبب نظمها، وإدراك فكرة التَّشكيل تتطلب محاولات حثيثة لتذوق فن التصوير من وجهه نظره[1].

وقد تحدث النقاد القدامى عن التشكيل الجمالي للأدب من خلال حديثهم عن التركيب الصوتي، والصرفي، والنحوي، فاهتموا بدراسة التشكيل الصوتي، والصرفي والنحوي من خلال الاهتمام بالبنية والتركيب وعلاقتهما بالمعنى، ثم صرفوا تفكيرهم نحو التشكيل النحوي كدراسة التغيرات التي تطرأ على مكونات الجملة من التعريف والتنكير، والتقديم والتأخير، والذكر والحذف والفصل والوصل...إلخ.

ومن النقاد العرب الذين أولوا اهتمامًا خاصًا بالتشكيل الجمالي (عبد القاهر الجرجاني) من خلال نظرية النظم، التي يرى فيها أن عمل الشاعر والرسّام في كيفية تشكيل مادتيهما، وطريقتهما في إثارة المتلقي، فلاحظ أنّ كليهما يهدف إلى إحداث التآزر والتآلف بين عناصر مادتيهما، فالشاعر يحدث هذا عن طريق الحروف والكلمات في القصيدة، أمّا الرسّام، فيحدثه عن طريق تباين الألوان، واختلاف الخطوط في اللوحة، كما لاحظ أنّ كلًّا منهما يحدث تأثيرًا خاصًّا في نفوس المتلقين، بقوله "وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تُعْمَلُ منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تَهَدَّى إلى الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج، إلى ضرب من التخيُّر والتدبَّر في أنفس الأصباغ وفي مواقعها ومقاديرها وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها، إلى ما لم يَتَهدَّ إليه صاحبه، فجاء نقشُه ذلك أعجبَ، وصورتُه أغربَ، كذلك حال الشاعر والشاعرِ في توخِّيهما معاني النَّحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النَّظْم"[2].

وحظي مصطلح التشكيل بأهمية عند (حازم القرطاجني)، حيث ربطه بتنظيم الكلمات وطريقة تأليفها، التي تعد مظهرًا من مظاهر عملية التشكيل، حيث يرى أن السياق أو التركيب هو الذي يفرض على الشاعر نظم وتلازم الكلمات، وبالتالي فإن معنى الكلمة يتحدد[3].

أما إذا تحدثنا عن مفهوم التشكيل الجمالي في الأدب الحديث، فنجده اتسع عن المفهوم التراثي المتمثل في ثنائية (الشكل والمضمون)، إلى ثنائية (التشكيل والرؤيا)، إذ تحول (الشكل) بمعناه المجرد والبسيط والأحادي، إلى (التشكيل) بمعناه المركب والمعقد والمتعدد، وتحول

([1]) ينظر: عبد الصبور، ديوان صلاح عبدالصبور: حياتي في الشعر (ص31).
([2]) الجرجاني، دلائل الإعجاز (ص87-88).
([3]) ينظر: القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء (ص222).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

(المضمون) بمعناه المباشر والكمي والقصدي، إلى (الرؤيا) بمعناها النوعي واللاقصدي، حيث يرى (عز الدين إسماعيل) أن عناصر التشكيل الجمالي تعمل في النص بشكل متلاحم يتضافر فيه الشكل مع المضمون. فهو يرى أن القصيدة أصبحت أشبه ما يكون بلوحةٍ فنيةٍ أو منحوتةٍ إذا ما سيطر التشكيل الجمالي عليها[1]، ولتوضيح مفهوم التشكيل أكثر، قام بمقارنة بين مفهوم التشكيل اللغوي ومفهوم التشكيل كرسم، وباعتبار التشكيل اللغوي انزياحًا عن المتداول والمألوف إلى منطقة أكثر خصوبة وإيحاء، وعلى نحو ما قام به عبد القاهر الجرجاني، وتوصل إلى أن التشكيل اللغوي يفوق التشكيل في الرسم، فهو "ليس مجرد عملية تشكيل لمجموعة من الألفاظ، كما هو الشأن في أي عبارة لغوية، وإنما هناك طابعٌ خاصٌ لهذا التشكيل يجعل من الكلام شعرًا دون غيره من ضروب الكلام"[2]، إذن فالشاعر والرسام يشتركان في الناحية الفنية، إنما الأداة التي يستخدمها الشاعر وهي الكلمة، عن الأداة التي يستخدمها الفنان التشكيلي وهي الألوان، لذلك يختلف التشكيل في الشعر عن غيره من أشكال التعبير، وبالتالي مفهوم التشكيل عنده هو التوافق الحاصل بين نفس الشاعر والعالم الخارجي (الطبيعة).

وتأتي أهمية التشكيل الجمالي في النص الأدبي من الانسجام الحاصل بين مكوناته – اللغة، والصورة، والإيقاع – التي تشكل قيمًا تعبيريةً يعبر من خلالها المبدع عن تجاربه الشعرية، وحالاته الانفعالية، وقيمه التأثيرية التي تحقق التفاعل الإيجابي بين النص والمتلقي.

وخلاصة القول إن بناء القصيدة الحديثة لا يستقيم إلا بثلاثة عناصر، هي: اللغة، والصورة، والموسيقى، إذ تُعد اللغة عنصرًا مهمًّا في بناء النص الأدبي، وتساعد على التعبير عن الانفعالات الشعورية المختلفة للشاعر، وهنا تتضح العلاقة القوية بين الألفاظ المختارة والمشاعر الفياضة.

وكذلك الصورة من الوسائل التي يعتمد عليها الشاعر بوضوح في تشكيل القصيدة؛ للتعبير عن الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، وتجسيد أحاسيسه ومشاعره، والتعبير عن أفكاره وخواطره.

والعنصر الثالث الذي يشارك في تشكيل بنية القصيدة الموسيقى، فحاول الشعراء المعاصرون الخروج عن الشكل المألوف في القصيدة العمودية، لشكل جديد خاضع للحالة النفسية والشعورية للشاعر.

([1]) ينظر: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (ص46).
([2]) المرجع السابق، ص51.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الأول:

التشكيل الجمالي للبِنْيَة اللغوية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مفهوم البنية اللغوية

تُعد اللغة ظاهرة إنسانية، ووسيلة للتواصل بين الأفراد والمجتمعات، وتوصيل الفكرة والتأثير على المتلقي، فمن خلالها يستطيع الإنسان أن ينسج مفرداته، وينظم كلماته التي تعبر عن أفكاره وتوحي بانفعالاته.

وتمثل اللغة عنصرًا فاعلًا في تشكيل الخطاب الشعري، حيث يقوم الشاعر بالتعبير عن فكرته عبر ما يمتلكه من إمكانات لغوية تجعله قادرًا على امتلاك ناصية اللغة، وكسر نسقها المألوف لتكثيف الدلالة، حيث إن "لكل أداء لغوي فاعلية متجددة داخل بناء القصيدة، وهذه الفاعلية تخلق عدة علاقات متداخلة متضامنة تتنوع في تيارات لا تدرك منفصلة، وإنما تنبثق شكولها من خلال الدلالات اللغوية"[1].

فاللغة كما يرى محمد مندور "هي أساس كل إبداعٍ فني أدبي، وهي المادة الأساسية التي يتم بها تشكيل القصيدة، واللغة الشعرية ليست مجرد أداة للتعبير عما يجيش في الصدور من أحاسيس ومشاعر وانفعالات، وما يدور في المخيلة من أفكار ومعانٍ ونقلها إلى المتلقي نقلًا تقريريًا، إنما هي لغة خلقٍ وإبداعٍ، ورسم وتصوير، فهي بالنسبة للشاعر كالرخام الذي ينحت منه الفنان تمثالًا، أو كالألوان التي يلوّن بها المصور رسومه"[2].

يشترط في لغة الشاعر المبدع حُسن اختيار الكلمات الملائمة الدالة على تجربته الشعرية، وعدم الإفراط في استخدام الألفاظ الشعرية المنمقة، أو استخدام المحسنات البديعية التي تحول شعره جامدًا مغلقًا غير مفهوم؛ بل ينبغي أن يتقن المزج بين الألفاظ ومعانيها. ويرى كذلك عز الدين إسماعيل أنه يمكن تحديد عصر الشاعر من خلال لغته الخاصة، فاللغة الشعرية "لا تكون لغة شعرية بحق إلا عندما تكون نابضة بروح العصر"[3].

وسأحاول في هذا الفصل التعرض للغة الشاعر علي فودة من جوانب متعددة، هي:

- المعجم الشعري.
- مظاهر التشكيل اللغوية.
- التناص.

([1]) عيد، لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر (ص43).
([2]) مندور، النقد والنقاد المعاصرون (ص34).
([3]) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (ص178).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول:

المعجم الشعري

المعجم الشعري هو مجموعة المفردات التي تمثل أساسيات التركيب الشعري، ويكثر توظيفها في الإنتاج الأدبي لدى الشاعر، ويُعرف المعجم الشعري بأنه: "الوقت الذي تتم فيه عملية اختيار الألفاظ وترتيبها بطريقة معينة، بحيث تثير معانيها أو يراد لمعانيها أن تثير خيالًا جماليًّا"[1].

وعند تتبع المعجم الشعري في الأعمال الشعرية للشاعر علي فودة يمكن الكشف عن شخصيته، ورؤيته الفنية، ومخزونه اللغوي، ومعرفة طبيعة استثماره داخل نصوصه، وقد أسهمت هجرته من بلاده وتنقله من بلد إلى آخر في إثراء معجمه اللغوي.

أولًا: الألفاظ

لقد لاحظت من خلال دراستي للمفردات الواردة في معجم الشاعر أنها تكررت بدرجةٍ كبيرةٍ؛ وهذا بدوره دفعني إلى دراسة المعجم الشعري في محاور دلاليةٍ اشتمل كل محور منها على المفردات الخاصة به مراعيًا في ذلك الترادف، والاشتراك اللفظي بين الألفاظ وتكرارها.

وقد استمد الشاعر معجمه الشعري من واقع القضية الفلسطينية بكل آلامها وآمالها؛ لذلك يمكن دراسة معجمه الشعري في أربعة محاور، وهي:

- محور العذاب والألم.
- محور الأرض.
- محور الأماكن والقرى والمدن.
- محور الألفاظ الأجنبية.

1. محور العذاب والألم

يُعد محور العذاب والألم من أهم المحاور الدلالية لدى الشاعر؛ وذلك نتيجة الظروف المؤلمة التي عاشها الشعب الفلسطيني بعد تشرده من وطنه، والقمع والعذاب الذي لحقه من المحتل الغاصب، وقد كان لنشأته الأثر البالغ على حياته؛ إذ تركت في داخله إحساسًا مريرًا بالألم، وأول هذه الآلام وأشدها قسوة عليه هي فقده لأبيه وهجرته عن وطنه منذ صغره.

([1]) سليمان، خليل حاوي: دراسة في معجمه الشعري (مج8/ ص47).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وجاء محور العذاب والألم يغطي مساحةً كبيرةً من قصائد الشاعر علي فودة؛ ذلك أن العذاب والألم يلازمان حياة الشعب الفلسطيني، ولا يكاد يذكر الشعب الفلسطيني إلا ويذكر معه العذاب والألم والجراح.

وعند دراسة شعر علي فودة تتجلى بوضوح الألفاظ التي تشير إلى محور العذاب والألم، ويمكن حصرها على النحو التالي:

(البكاء– الحزن– الليل– الدم– الغربة– النار– الفقر– الجوع– الموت– الدمعة– الجرح– القتل– الصراخ– وحيدا– الرحيل– الأسى– التعب– الغدر– الضياع– المر– العذاب– التشرد– الظلام– النزيف– الوجع– السجون– الخوف– الحصار– العطش– الصمت– الشهيد– القلق– الذبح– الكراهية– الرعب– الكفن– اللعنة– الانتحار– التسول– الدفن)، كما سيتضح في الجدول الآتي:

جدول (1.1): يوضح ألفاظ محور العذاب والألم وعدد مرات التكرار في كل ديوان من دواوين الشاعر

اللفظ	الديوان الأول	الديوان الثاني	الديوان الثالث	الديوان الرابع	الديوان الخامس	قصائد متفرقة	المجموع
البكاء	14	21	20	44	58	13	**170**
الحزن	28	30	25	23	32	17	**155**
الليل / المساء	20	21	11	29	35	13	**129**
الدم	15	9	51	14	28	8	**125**
الغربة	25	13	40	19	22	5	**124**
النار	3	10	24	24	42	8	**111**
الفقر / البأس	4	9	28	5	23	3	**72**
الجوع	18	14	11	7	11	9	**70**
الموت	26	7	13	2	13	5	**66**
الدمعة	15	11	8	15	11	1	**61**
الجرح	19	7	4	5	18	1	**54**
القتل	2	4	11	2	24	2	**45**
الصراخ	9	13	7	6	5	–	**40**
وحيداً	–	1	11	5	20	–	**37**
الرحيل	5	2	14	8	1	2	**32**
الأسى	4	7	2	4	10	–	**27**
التعب	3	2	1	3	15	1	**25**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتبع جدول (1.1)

الغدر	2	11	2	7	1	–	**23**
الضياع	2	8	3	5	4	–	**22**
المرّ	–	5	1	8	5	–	**19**
العذاب	1	10	1	2	4	–	**18**
التشرد	2	1	1	7	6	–	**17**
الظلام	6	3	2	3	2	–	**16**
النزيف	–	2	2	6	6	–	**16**
الوجع	–	1	6	1	5	–	**13**
السجون/ الزنازين	2	–	–	2	7	1	**12**
الخوف	–	2	4	2	3	–	**11**
الحصار	–	–	1	7	2	–	**10**
العطش	–	1	3	4	–	–	**8**
الصمت	–	–	–	6	1	–	**7**
الشهيد	2	–	2	2	1	–	**7**
القلق	–	1	–	4	–	–	**5**
الذبح	2	–	–	1	2	–	**5**
الكراهية	–	–	1	2	–	–	**3**
الرعب	–	–	–	2	–	–	**2**
الكفن	–	–	–	1	–	–	**1**
اللعنة	–	–	–	1	–	–	**1**
الانتحار	–	–	–	1	–	–	**1**
التسول	–	–	–	1	–	–	**1**
الدفن	–	–	–	1	–	–	**1**
المجموع	**229**	**226**	**310**	**291**	**417**	**89**	**1562**

وقد أفرزت الدراسة الإحصائية لمعجمه أن جملة الجذور التي تدور حول حقل ألفاظ العذاب والألم بلغت (40) جذرًا، وتتكرر في خطابه الشعري (1562) مرة في مجموع الدواوين الخمسة، بمعدل (312) مفردة للديوان الواحد تقريبًا، وأكثر الجذور تكرارًا جذر البكاء، والذي تكرر (170) مرة، ثم جاء بعده الحزن والذي تكرر(155) مرة، ثمَّ الليل (129) مرة، والدم (125) مرة، والغربة (124) مرة، والنار (111) مرة، والفقر(72) مرة، والجوع (70) مرة، والموت (66) مرة، والدمعة (61) مرة... إلخ، وبذلك تكون كلمة البكاء هي الكلمة المحورية في هذا الحقل.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ولقد استثمر الشاعر علي فودة قدرته الإبداعية في رسم صورة الموت والآلام والجراح، تلك الصورة البشعة التي كانت ولازالت تلازم خيال الفلسطيني، فجاءت القصائد موحية بمأساة فلسطين واصفةً لمظاهر العذاب والألم الذي يعيشه أبناء الشعب الفلسطيني بسبب ممارسات المحتل، وهذا نلمسه في قصيدته "السيد متشرد"[1] بقوله:

تشردتُ في كل باديةٍ. ما عثرتُ على مستقر

تشردتُ. ما جاد أرضي ولو قطرة من مطر

وحيدًا مشيتُ

شهيدًا ركضتُ

وحيدًا شهيدًا. شهيدًا وحيدًا

ومختنقًا بالظنون، السجون، التقارير، ال..

إنكم سارقو فرحي

ولكنكم أبدًا لن تروا دمعتي.

في السطرين الشعريين أبرز الشاعر مأساة شعبه الذي هجر عن أرضه قسرًا تحت سياط الجلاد، حين عبر عن ذلك بتكراره لكلمة تشردتُ، كما وُفِّق في توظيفه للتكرار في لفظتي (شهيدًا – وحيدًا) في رسم الصورة الحقيقية لطبيعة المأساة التي يعيشها الشعب الفلسطيني الذي عانى وما زال يعاني من ظلم المحتل وجبروته، ومن الوحدة والتشرد اللذين يعيشان مع الإنسان الفلسطيني طيلة حياته في كل مكان وزمان، ولقد جعل الشاعر الشهادة، والوحدة، والتشرد شبحًا يطارده في كل مكان، وهذا يؤكد حجم التضحيات والمعاناة الواقعة عليه، ورغم ذلك فإن الشاعر يبدي مدى إصراره وثباته وتحديه لمحتله، بعدم إظهار معاناته ووجعه.

ويوظف الشاعر الأفعال المضارعة المقترنة بالسين؛ ليوحي بشدة آلام الشعب الفلسطيني، ويبرز استمرار المعاناة الواقعة عليه، وقد تجلى ذلك في قصيدة "الأرانب البرية"[2] حيث يقول:

ماذا لو يكتشفون الأسرار؟

أوغادٌ صحبي.. وإني أعرفهم

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص311).
([2]) المصدر السابق، ص349.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سينامون جميعًا خلف الباب

وسيجتمع الأغراب

سيضجّون، ستأتي الشرطةُ،

ستهب الريحُ وتخلع أعشابكِ من دربي

يا حسرة قلبي!

ما بالكِ ترتعشين وتبكين؟!

تبكين وترتعشين؟!

ترتعشين وتبكين؟!

ما بالكِ.. لستُ سوى مخلوق من طينْ!

يبرهن الشاعر من خلال الأسطر الشعرية السابقة أن الشعب الفلسطيني كان وما زال يعاني من حياة مضطربة، تمثلت في تنوع الأفعال التي ذكرها الشاعر، وقرنها بالسين؛ للدلالة على الاستقبال (سينامون – سيجتمع – سيضجون – ستأتي – ستهب)، والذي يوحي باستمرارية الظلم الواقع على أبناء الشعب الفلسطيني بشكل يومي، فالناظر لا يرى إلا الدمار والقتل والتشرد.

وقد مارس المحتل جميع أشكال العذاب والألم ضد أبناء الشعب الفلسطيني؛ لصرفهم عن مواصلة طريقهم النضالي، ومن هذه الأشكال السجن؛ فتعرض شعبنا للتعذيب والقمع والتنكيل الجسدي والنفسي، بالإضافة للتشرد واللجوء، وقد ألهب ذلك مشاعر الشعراء؛ ففاضت قريحتهم لتعبّر عن هذه المعاناة، وتصف أشواقهم لرؤية الأهل والأعزاء، وتؤكد على إصرارهم على الصمود، وقهر السجن والسجَّان.

وقد رسم الشاعر علي فودة ملامح السجن والسجان، وعبر عن آلامه وآماله، وذلك في قصيدة "صيف للنار.. صيف للدخان"[1] التي يرحب فيها بالسجن، ويتحدى السجان، وذلك بقوله:

مرحبًا بالسجن.. ما السجن سوى زنزانة تفضي إلى أخرى

وجلادٌ وقيدْ

مرحبًا بالسجن.. جلدي صخرة صمّاء

(1) فودة، الأعمال الشعرية (ص453 - 454).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قلبي شهوة حمراء

أنهارٌ وورْدْ

الغزال – الريح تاريخي

وبوحي كله صدٌّ ورَدٌّ

ما الذي أوحى به السجن إذنْ؟

الرفيق – السجن أوصى بالمناشير وطلقات الرصاص

كعصافير خلاص!

وفق الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة في رسمِ مشهدٍ يمتزج فيه الألم بالأمل، والصبر بالصمود؛ ليظهر من خلال هذا المزج سمات الشخصية الفلسطينية، ويعبر عن أشكال التعذيب التي يتعرض لها أبناء الشعب الفلسطيني، ويكشف عن ترحيبه بالسجن بحفاوةٍ، وأنه على يقين تام بأن الحرية لا تأتي إلا بعد التضحيات، وأن السجن هو طريق الوصول إلى الحرية، والانتصار، والقوة.

2. محور الأرض (الوطن)

محور الأرض (الوطن) من المحاور التي شاعت في الشعر الفلسطيني عامة، وفي دواوين الشاعر علي فودة خاصة، والتي غطت مساحةً كبيرةً من دواوينه الشعرية، فقد تتقلص في بعض الدواوين، وقد تزداد في أخرى.

وتمثل الأرض جانبًا مهمًّا في حياة الإنسان، فهي أحد عناصر الكون الأربعة (الماء، والأرض، والهواء، والنار)، وكما تمثل قضية محورية في المأساة الفلسطينية فيما تعرض له الشعب الفلسطيني من نفي ونزوحٍ وتشريدٍ، وخاصة أرض فلسطين التي تمثل صراعًا عقائديًا، فهي في المعتقد اليهودي أرض الميعاد، وفي المعتقد الإسلامي أرض الجهاد والرباط والإسراء والمعراج.

وعند دراسة شعر علي فودة تتجلى بوضوح الألفاظ التي تشير إلى محور الأرض، وهي: (الأرض– الريح– البحر– النهر– التراب– الصحراء– الشارع– الطريق– الوادي– البراري– الحجر– الجبل– الرمل– الصخر– الطين– النيل– الينبوع– الرصيف– الطوفان– الحصى – التلة – الشلال – السهل– الآبار– الدرب– السفوح– البراكين– الوعل– الفيضان– الهضاب– القاع– المحراث)، كما سيتضح في الجدول الآتي:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جدول (2.1) يوضح تكرار دوال محور الأرض في كل ديوان من دواوين الشاعر

للفظ	الديوان الأول	الديوان الثاني	الديوان الثالث	الديوان الرابع	الديوان الخامس	قصائد متفرقة	المجموع
الأرض	24	12	8	8	7	7	66
الريح	12	5	3	–	21	11	52
البحر	15	1	16	6	9	2	49
النهر	5	4	9	7	13	4	42
التراب	20	–	1	3	6	1	31
الصحراء	1	4	9	4	11	1	30
الشارع	3	–	–	10	11	3	27
الطريق	–	5	5	7	4	3	24
الوادي	–	17	1	4	–	–	22
البراري	–	–	–	8	4	6	18
الحجر	1	6	4	–	5	1	17
الرمل	2	–	6	3	3	1	15
الجبل	7	–	4	3	–	–	14
الصخر	–	1	4	2	4	1	12
الطين	2	1	3	2	3	–	11
النيل	–	–	8	1	–	1	10
الينبوع	–	1	–	6	2	–	9
الرصيف	–	1	1	3	1	1	7
الطوفان	–	–	1	–	2	1	4
الحصى	1	–	–	–	2	–	3
التلة	–	–	2	–	1	–	3
الشلال	–	–	2	1	–	–	3
السهل	–	–	1	–	1	–	2
الآبار	–	2	–	–	–	–	2
الدرب	–	2	–	–	–	–	2
السفوح	–	1	–	–	1	–	2
البراكين	1	–	–	–	–	–	1
الوعل	–	–	–	–	1	–	1
الفيضان	–	–	–	1	–	–	1
الهضاب	–	–	–	1	–	–	1
القاع	–	1	–	–	–	–	1
المحراث	–	–	–	–	1	–	1
المجموع	94	64	88	80	113	44	483

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد أفرزت الدراسة الإحصائية السابقة أنَّ جملة الجذور التي تدور حول محور ألفاظ الأرض بلغت (32) جذرًا، وتتكرر في خطابه الشعري (483) مرة في مجموع الدواوين الخمسة بمعدل (97) مفردة للديوان الواحد تقريبًا، وأكثر الجذور تكرارًا جذر الأرض الذي تكرر (66) مرة، والريح (52) مرة، والبحر (49) مرة، والنهر (42) مرة، والتراب (31) مرة، والصحراء (30) مرة، والشارع (27) مرة، والطريق (24) مرة، والوادي (22) مرة، والبراري (18) مرة... إلخ، وبذلك تكون كلمة الأرض هي الكلمة الرئيسة في هذا المحور.

وتطلق كلمة الأرض في اللغة ويراد بها المكان الذي يعيش عليه الناس، أو سكانها(سكان الأرض)، وغيرها – كما ترد في المعاجم العربية – [1] فإنَّ الشاعر علي فودة قد وسع دلالتها لمعانٍ كثيرةٍ وأصبحت تحمل مدلولات أخرى؛ كالوطن(البلد)، والإنسان(الشعب)، والتراب، والحلم، الأم، ونستطيع القول إن هذه الدلالات على اختلاف ألفاظها وتنوعها تدل على دالٍ واحدٍ هو العطاء المتواصل، والبقاء، والاستمرار، والوجود، والثبات.

وتأخذ دلالة الأرض عند الشاعر علي فودة مدلولًا جديدًا تفرزه الصياغة الشعرية، لتصبح (الأرض) هي (الوطن)، فيقول في قصيدة "فلسطيني كحد السيف"[2]:

فلسطيني..
بلادي جنة الدنيا
قناديل الحياةْ
آهٍ، و" قنيّر" الصبيّة قريتي
خالٌ برأس الخدّ مشهور الصفاتْ
الأرض فيها واحةٌ
والعشب أغنية الرعاة
والنسر فيها يسمع الحسّونَ

يترنم الشاعر في الأبيات السابقة بوطنه عامة، وبقريته خاصة، حيث يصفها بالشامة التي تزين رأس الخدِّ، ويصف الأرض فيها بأنها أرضٌ سمحةٌ طيبةٌ ترضى للجميع أن يعيش فوقها لتمنحه المحبة والمودة والوئام؛ لذا ترى الرعاة يتغنون بعشب الأرض، وترى النسر يطرب بها لصوت الحسون، وهو كناية عن أنها أرض سلام، ولكنها في نفس الوقت تأبى الدخلاء.

([1]) ينظر: ابن منظور، لسان العرب (ج1/ ص87).
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص12).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن المتتبع للأحداث وتنوعها في الصياغة الشعرية ينتقل المفهوم الضيق للأرض إلى المفهوم الأوسع، لتأخذ دلالة (الأرض) مدلولًا آخر يشير إلى (الشعب)، وقد تجلى هذا التوسع الدلالي في قصيدة "عيسى بن مريم بيننا!"[1] التي يقول فيها الشاعر:

رحل السلام..
الحزن يضحك في أخاديد البشر
والجوع يلهو بالطفولةِ، والطفولةُ تسأل النعناع حلمًا
في المنامْ
والطير ينعي بعدها هجر الحمام
أبراجهُ
ونأى عن الغربانِ، عشّشَ في الحجرْ
والأرض تبكي في الحطامْ:
مات السلام!

يصف الشاعر في هذا المشهد الشعري حال شعبه المضطهد من الاحتلال؛ فيرسم صورةً قاتمةً لكل مناحي الحياة، الحزن خيَّم على كل الناس، فالشهداء في ذاكرة الشعب، حيث لا يكاد يخلو بيت من شهيد أو أسير، وغربان الظلام (المحتل) تطارد الناس أينما حلوا، فلا تدع مجالًا لارتسام الفرحة في أي جانب من جوانب الحياة، حتى الطير عبَّر عن حزنه، فهجر حمام السلام أعشاشه، كناية عن سوداوية رؤيته لأيّ حل يلوح في الأفق يخلص شعبه من هذا الحقد الدفين، فلا بدَّ من امتشاق السلاح، والمقاومة المستمرة؛ حتى يعود الحق لأصحابه.

وتوحي الصياغة الشعرية لدى الشاعر علي فودة باكتساب دلالة (الأرض) مدلولًا جديدًا وهو (التراب)، ويتضح ذلك في قصيدة "حبيب التراب"[2]، والتي يقول فيها:

نقيٌّ أنا كالترابْ
صبورٌ، مُحبٌّ
وكالزعفران أنا
أنا تربةٌ ريحها العطرُ والسحبُ
مهرها عرس قبّرةٍ
ثوبها القَصَبُ

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص44).
([2]) المصدر السابق، ص36.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حديقة ورد أنا
شتْلُها النجمُ والشُّهُبُ
ودالية ثديها عَسلُ
وسنبلةٌ قمحها ذهبُ
أنا الشعبُ والأرضُ والثمرُ
ونسرٌ أنا
أنفه العَربُ .

يتغنى الشاعر في هذه الأسطر الشعرية بتراب وطنه (الأرض) الذي سُلب، وطرد منه عنوةً، ترابٌ وأي ترابٍ تنتشر فيه صور الأحبة، تنثر ريح الزعفران والعطر شذاها، وأشتالها النجوم والشهب، والعسلُ شهدٌ مذابٌ ينساب من نبتها، وسنابل قمحها سبائك ذهب مرصوصة.

وإذا كان الحلم في الواقع شيئًا وهميًّا لا أساس له، فإن الشاعر يُكسب هذا الحلم صورةً أخرى؛ ليصبح الحلم حقيقةً واقعيةً، فتكتسب دلالة (التراب) مدلولًا جديدًا وهو (الحلم)، فيقول في قصيدة "بطاقة حزن"[1]:

يا ذاهبًا وطني الحبيب
عرّج على أمي الحبيبة في التراب وقل لها:
إنَّ الغريب
سيظل طول العمر مهمومًا غريب
حتى يعود إلى الوطن!

يشكو الشاعر في المشهد الشعري ألم الغربة النازف الذي يؤرق فؤاده، فهو يتمسك بقشة تنجيه من الغرق، وبسلام يرسله إلى أمه الحبيبة في تراب الوطن السليب؛ ليطمئنها أنَّ حلمَ الغريبِ لابدَّ وأن يتحقق، فمهما طال الزمن أو قصر لابدَّ أن يُكسر قيد غربته ويعود إلى أرض الوطن؛ ليحيا فيها بعزةٍ وكرامةٍ .

وتكسب دلالة (الينابيع) – التي هي من ألفاظ محور الأرض– مدلولًا جديدًا توحي به الصورة الشعرية، لتمثل (الأم)؛ إذ إن كلتيهما يعد مصدرًا للعطاءِ والسخاءِ، فيقول في قصيدته "حبيبتي خلف النهر"[2]:

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص139).
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص172 - 173).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مَنْ أنتِ؟!

عيناك ينابيع الفرح الغامر، والأحزانْ

شفتاك خمور العالم،

أسرار العالم،

مجد وذل الإنسان

... ...

مَنْ أنتِ بربكِ قولي لي يا صانعة الأبطال

مَنْ أنتِ؟!

أأنتِ خليلة آدم

أم أنتِ العالم .. كل العالم!

مزج الشاعر في الصورة الشعرية – التي رسم فيها ملامح انبهاره بالأم الفلسطينية – بين الثنائيات الضدية، حيث جمع بين الفرح الغامر والحزن في آن واحد، وجمع بين مجد الإنسان المقاوم وذل المحتل الغاصب تارة أخرى، وكيف لا يكون لها ذلك وهي الأم؟! وهي الحاضنة التي تبذر الأرض؛ لتُنبت أبطالًا يدافعون عن وطنهم، وينافحون الاحتلال جيلًا بعد جيل.

3. محور الأمكنة

كان الشاعر العربي وما زال جزءًا لا يتجزأ من مجتمعه العربي، يتأثر بكل ما يحيط به من ظروف، وبما ينتابه من أحداث، وقد لعبت الأمكنة دورًا هامًّا في حياته الشعرية، وهذا ما تبرزه نصوص شعرية عديدة اشتملت على أماكن مختلفة كالأماكن الطبيعية، والتاريخية، والدينية...

والمكان هو الجزء الذي يحيا عليه الإنسان، فيؤثر فيه ويتأثر به؛ لذلك فإن الإنسان تربطه بمكانه علاقةٌ وثيقةٌ، فالإنسان العاشق لبيئته يمتزج في عناصرها، فلا يمكن فصله عنها، ومن خلال ذلك تتحدد علاقة الإنسان بالعالم الخارجي.

والمبدع عندما يذكر الأمكنة فهذا يدل على ارتباطه بها ومحبته لها، ومن خلال قراءة المنجز الشعري للشاعر علي فودة يتضح بشكل جليّ شدة حبه لوطنه فلسطين وتمسكه بقريته التي ولد فيها، وارتبط بمكوناتها فكريًا ووجدانيًا، ويتضح ذلك من خلال الدراسة الإحصائية التي تبرز مدى ارتباط الشاعر بمدن فلسطين وقراها، وبعدد من الدول العربية، والتي تتجلى من خلال الجدول الآتي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جدول (3.1): يوضح محور الأمكنة والمدن والقرى التي ذكرها الشاعر في دواوينه الشعرية وعدد مرات التكرار

اللفظ	التكرار	اللفظ	التكرار
فلسطين	57	جنين	1
غزة	13	نابلس	1
قنير	11	كفر قاسم	1
عمان	9	بيرزيت	1
بيروت	8	الأقصى	1
يافا	6	جرزيم	1
مصر	6	عيبال	1
الباكستان	5	لبنان	1
الجولان	4	الأردن	1
الضفة	3	دمشق	1
القدس	3	طرابلس	1
الخليل	3	السويس	1
القاهرة	3	الجيزة	1
الهند	3	حلوان	1
سيناء	3	المنوفية	1
حيفا	2	الأشرفية	1
اللدّ	2	المصدار	1
الجليل	2	النظيف	1
أريحا	2	لينينغراد	1
بلاد الشام	2	اليابان	1
بغداد	2	تشيلي	1
دجلة	2	موسكو	1
فيتنام	2	باريس	1
النرويج	2	ألمانيا	1
النمسا	2	أسبانيا	1
روما	2	أمريكا	1
عكا	1	واشنطن	1
بيت لحم	1	إسرائيل	1
المجموع		189	

فقد أفرزت الدراسة الإحصائية التي قمت بها على حقل الأمكنة في جميع أعماله الشعرية كما وضحها الجدول السابق أن جملة الجذور التي تدور حول حقل ألفاظ الأمكنة بلغت (56)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جذرًا، وتتكرر في خطابه الشعري (189) مرة في مجموع الدواوين الخمس، بمعدل (38) مفردة للديوان الواحد تقريبًا، وأكثر الجذور تكرارًا جذر فلسطين الذي تكرر (57) مرة، ثمَّ غزة (13) مرة، و قنير(11) مرة، وعمان (9) مرات، وبيروت (8) مرات، ويافا(6) مرات، ومصر (6) مرات، والباكستان (5) مرات، والجولان(4) مرات، والضفة (3) مرات... إلخ في مجمل أعماله الشعرية.

وتعتبر فلسطين من أكثر الأماكن الواضحة في شعره، فهو يذكرها في أعماله الشعرية، وخاصة في ديوانه الأول (فلسطيني كحد السيف)، وتتجلى فلسطين بشكل واضح في قصيدته والتي تحمل نفس عنوان الديوان الأول "فلسطيني كحد السيف"[1] وتتسرب في مفاصلها وذلك في قوله:

فلسطيني..
فلسطيني..
أقول لكم بأني مثل جدّي
مثل زيتوني: فلسطيني
فلسطيني على مرّ الدهور... أنا
فلسطيني
فلا شرقٌ و لا غربٌ
و لا الأيام تشفيني
إذا ما الكربُ عشّشَ في شراييني
فلسطيني..

عمد الشاعر في المقطع الشعري السابق إلى تكرار مفردة فلسطيني، وكان التكرار تكرارًا رأسيًا استهلاليًا، حيث افتتح الشاعر بها الأسطر الشعرية، وتغلغلت بعد ذلك في ثنايا القصيدة ليبرز من خلالها مدى اشتياقه لوطنه، وحبه لأرضه، وتمسكه بحق العودة وتقرير المصير.

وكذلك ذكر الشاعر بعض المدن والقرى الفلسطينية المحتلة؛ ليجسد من خلالها مدى الارتباط والشوق والحنين لها، فيقول في قصيدة "مطلوب رأسي"[2]:

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص7).
([2]) المصدر السابق، ص272 - 273.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

غزة في القلب،
وقلبك صلب،
حبك صعب يا جيفارا
لكن لا وردة إلا وردة غزة
لا شهوة إلا شهوة غزة
لا ميتة إلا ميتة غزة
فليكن الشارع مقبرة
والحارة مقبرة
والبيارة مقبرة للدخلاء بغزة

عبَّر تكرار الشاعر للفظة (غزة) في المشهد الشعري السابق عن فخره بمدينة غزة، واعتزازه بصمودها؛ فهي عنوان التحدي أمام غطرسة المحتل الغاصب، وهي مدينة الأحرار الذين دفعوا مهر عزتهم دماءً سُكِبت على ثراها المبارك، وكذلك افتخر الشاعر بمدن فلسطينية أخرى كان لها حضورٌ فاعلٌ في قصيدته "أغنية للضفة الغربية"[1]:

قولوا لها: نزل الفتى في حيّكم... فلتنزلي
لا تخجلي..
عيناكِ (إبراهيمُ)... والجفن (الخليل)
و (القدس) رمشك ما استبيح لعاذل كالمستحيل
و (السيد) المصلوب – في نهديك – ينعي (بيت لحم)
والمقيل
و (جنينُ) خالٌ فوق خدّك يختلي
في ظلّ (نابلس) الظليلْ
أنتِ الهوى، فتدللي

تكشف الأسطر الشعرية السابقة عن مدى العشق المنساب من قلب الشاعر والذي يسيل أنهار عشق على مدن الضفة مدينة مدينة؛ لذا فهو يتغزل في كل مدينة من مدنها بالاسم الصريح، كأنه يكاد لا يترك مدينة إلا ذكرها، وهذا ما تجلى واضحًا في قصيدته "المنبوذ"[2] والتي كشف فيها عن عمق حبه لمدينتي أريحا ويافا وذلك بقوله:

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص50).
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص193).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أريحا بقلبي ويافا
وكنا نحنّ ولو مرة لانتصار
ولكنني..
ترمَّلت هذا النهار

يتضح في المقاطع السابقة مدى ارتباط الشاعر بالأمكنة التي أوردها في نصوصه، ويتمثل ذلك في ذكره لمجموعة من المدن الفلسطينية المحتلة التي ما تزال تعاني من ويلات المحتل الغاصب، والذي استخدم شتى صنوف العذاب والمعاناة، ومن هذه المدن المذكورة (الخليل، والقدس، وبيت لحم، وجنين، ونابلس، وأريحا، ويافا)، وغيرها من المدن والقرى الفلسطينية.

ونراه كذلك يذكر العديد من البلدان والعواصم العربية في بعض نصوصه الشعرية؛ ليبين علاقته الوثيقة بتلك البلدان العربية، وأنها تمثل بقعة واحدة قامت قوى الغرب بتجزئتها إلى دويلات متفرقة من أجل السيطرة عليها، فالشاعر يؤكد أنه ليس بمعزل عنها، بل يشاركها معاناتها ومأساتها، فهي قريبة من المعاناة التي يُوقعها المحتل الغاصب على أبناء شعبنا، ونلاحظ ذلك بقوله في قصيدة "عرانيس الذرة"[1]:

عاد عاد
عاد من عرانيس الذرة
فاصهلي يا خيل عمان، اصهلي يا خيل بغداد، اصهلي يا قاهرة
واصهلي خيل طرابلس، واصهلي خيل دمشق الثائرة
هبت النار بأجفان الرماد
ها هو ابن الشعب عاد!

وأيضًا في قصيدة "شالوم.. يا حبي يا حبي.. شالوم"[2] التي يقول فيها:

طلع الباشا
نزل الباشا
عاش الباشا.. الباشا.. الباشا
يتطاول على وطني هذا الباشا
يتطاول حتى تسقط من فكيه اللغة العربية
يافا، الجولان، المنوفية

([1]) المصدر السابق، ص397.
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص251).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكما ذكر الشاعر المدن الفلسطينية وبين عذاباتها، وويلاتها، وآهاتها، وأنينها تحت سياط الجلاد، وتغزل بها، ودعا أهلها إلى الثورة ضد الطغيان الجاثم على صدورهم، لم يألُ جهدًا في استحضار بعض البلدان التي تعيش المعاناة نفسها، ووجد نفسه مضطرًّا – كواجب أخلاقي – أن يحث شعوبها على الثورة، ويرشدهم إلى الطريق التي وصفها لأبناء شعبه في الدفاع عن أوطانهم، ودفع المحتل، وإزاحة الضيم، وبذل الغالي والنفيس في سبيل ذلك.

4. تضمين الألفاظ الأجنبية

استخدم الشعراء المعاصرون بعض الألفاظ غير العربية في أشعارهم، وعمد الشعراء الفلسطينيون إلى استخدام الألفاظ العبرية المعربة؛ نظرًا للواقع الذي يعيشونه تحت الاحتلال، وقد برزت هذه الظاهرة بشكلٍ واضحٍ عند الشاعر؛ لتضفي أبعادًا دلاليةً على نصوصه الشعرية.

ويمكن تلمس آثارها في قصائده من خلال التقاط عدد من الأمثلة، ومن ذلك ما ورد في قصيدته "عواء الذئب"[1] التي يقول فيها:

Go to hell [2]

"حقْلان"[3]

"عد لبلادكْ"

يزاوج الشاعر في تضمينه أحيانًا بين الإنجليزية والعبرية؛ لبعث الدلالة الإيحائية التي تُذكر العالم وترسل له رسائل بلغات مختلفة تدل على كُنهِ المحتل، وجذوره والمتسبب فيه وما ترتب عليه من نكبات وويلات حلَّت بالشعب الفلسطيني.

ويتضح تضمينهُ للغة الإنجليزية في قصيدته "الصعاليك يجوبون الشوارع"[4]:

أجري ولا أجري، أثرثر، أشتهي البرقوق، انعس..
لا أنام. فنادق الفقراء مقفلة..
فأين ينام أمثالي إذا حلّ المساء؟
وأين، أيـ..
You speak English? –
No. –

([1]) المصدر السابق، ص217.
([2]) بالإنجليزية: اذهب إلى الجحيم .
([3]) بالعبرية: مخرب.
([4]) فودة، الأعمال الشعرية (ص463).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في المقطع الشعري السابق ضمن الشاعر كلامه سؤالًا وجوابًا باللغة الإنجليزية، صاغ فيهما حكاية مأساته ومأساة شعبه الذي يعيش التشرد والترحال القسري؛ وذلك كونه لا يعرف اللغة الإنجليزية إذ إنه لو كان من أهل اللغة الإنجليزية أو أجاد التحدث بها؛ لاختلف الوضع تمامًا، حيث إنه سيلقى نوعًا من الاحترام والتقدير، و لاستطاعَ العيش بأسلوب أفضل.

ومن تضمينه لألفاظ إنجليزية في شعره ما ورد في قصيدة "عروة بن الورد يسقي النخلة"[1]:

(stop) الضوء الأخضر
(stop) وانفجر البرق بوجهي: آه..
هل تثمر ثانيةً أصداف البحر
هل تحبل باللؤلؤ والمرجان؟

ضمن الشاعر في النموذج السابق لغة أخرى وهي الإنجليزية، حيث كرر كلمة (stop)؛ ليبين مدى اليأس، والإحباط اللامتناهي الذي انتابه من إيجاد حلول لقضيته، وبالتالي حرمانه من العودة إلى وطنه، ونيل أبسط حقوق الإنسان حتى إنه أصبح يخشى أي بصيص أمل لقتامة السواد الذي يسد الأفق.

ومن خلال دراستي للمحاور الدلالية عند الشاعر علي فودة يتضح مدى قوة العلاقة التي تربط الشاعر بأرضه ووطنه، وبدولٍ أخرى عاشت آلام شعوبها وآمالهم، وتكشف عن الامتداد المكاني في الخطاب الشعري عنده.

ثانيًا: التراكيب اللغوية

اهتم النحاة قديمًا وحديثًا على اختلاف مناهجهم بدراسة الجملة؛ لذلك لن أخوض في مفاهيم المجال، ولكن الذي يهمني كيفية اختيار المبدع مفردة معينة من بين المفردات الأخرى، ثم ترتيبها في نسق متناسق ومتناغم مع غيرها من المفردات الأخرى، وهذا مرتبط بالقدرات الإبداعية والفنية التي يتمتع بها الشاعر.

وهذا ما أكده الناقد رجاء عيد في محور حديثه عن جمالية النص بقوله: "نحن لا نحس بجمال الكلمة أو البيت الشعري إلا لصلته أو تواؤمه أو تناسبه مع الجمل الأخرى أو الأبيات الأخرى"[2].

([1]) المصدر السابق، ص426.
([2]) عيد، القول الشعري منظورات معاصرة (ص62).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويرى الناقد محمد حماسة عبد اللطيف أنَّ: "بناء الجملة هو الذي يظهر عبقرية الشاعر، ويكشف تفرده وامتيازه. وكم من الكلمات المفردة تستخدم عند عدد من الشعراء، ولكنها في بعض الشعر تكون متلألئة مشعة لأنها صادفت بناءً دقيقًا موضعًا سليمًا، وتكون هي نفسها في بعضه الآخر قاتمة منطفئة، لأنها لم تصادف بناءها، ولا موقعها الملائم، ... ولكن ملاك الأمر كله وقوامه على انعقاد التراكيب، وبناء الجمل، واستغلال الأساليب التي يتيحها النظام اللغوي لتفجير الطاقة الهائلة التي تشتمل عليها هذه الوسائل والأساليب"[1].

وقد قسم النحاة القدماء الجملة إلى نوعين أساسيين هما: الجملة الاسمية، والجملة الفعلية؛ وهناك من قسمها إلى غير ذلك أمثال أبو علي الفارسي، حيث ذكر أن الجملة أربعة أصناف: اسمية، وفعلية، وظرفية، وشرطية، حيث قال: "وأما الجملة التي تكون خبر المبتدأ فعلى أربعة أضرب: الأول: أن تكون جملة مركبة من فعل وفاعل، والثاني: أن تكون مركبة من ابتداء وخبر، والثالث: أن تكون شرطًا وجزاءً، والرابع أن تكون ظرفًا"[2]، ويرى الشيخ الغلاييني أنَّ "الجملة أربعة أقسام: فعليةٌ، واسميةٌ، وجملةٌ لها محلٌّ من الإعراب، وجملةٌ لا محلَّ لها من الإعراب"[3]، وقد آثر الباحث دراسة الجملة بنوعيها:

1. الجملة الاسمية

يرى النحاة أن الجملة الاسمية تدل في الأغلب على الدوام والثبوت إلا إذا كان المسند اسمًا؛ لأن الاسم خالٍ من التقييد بالزمن، فهو أشمل وأعمُّ، ولعل ذلك الكلام يفهم من قول القزوينيّ: "وأما كونه (المسند) فعلًا فللتّقييد بأحد الأزمنة الثلاثة على أخْصِرِ ما يمكن مع إفادة التجدد، وأما كونه اسمًا فلإفادة عدم التقييد والتجدّد"[4].

وبما أن الاسم يخلو من الزمن ويصلح للدلالة على الثبات وعدم التجدد، فقد وظفه الشعراء للتعبير عن المواقف التي تحتاج إلى الثبات، ومن خلال الدراسة للأعمال الشعرية لعلي فودة نلاحظ أن الجملة الاسمية قد غطت مساحةً كبيرةً في شعره بحكم قصرها، وإيحائها بمعانٍ تدل على ثبات المناضلين أمام غطرسة المحتل ودوامهم على النضال والجهاد، وقد تجلى استثمار الشاعر للجملة الاسمية القصيرة المعتمدة على المبتدأ والخبر في قصيدته "عواء الذئب"[5]:

([1]) عبد اللطيف، بناء الجملة العربية (ص249).
([2]) الفارسي، الإيضاح العضُدِي (ص43).
([3]) الغلاييني، جامع الدروس العربية (ج1/ ص227).
([4]) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (ج1/ ص177).
([5]) فودة، الأعمال الشعرية (ص218).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الدربُ طويلٌ – أعرف

ومريرٌ – أعرف

وسعيرٌ – أعرف

ماذا.. هل أختصر الدرب؟

يتضح في الأسطر السابقة استخدام الشاعر للجمل الاسمية القصيرة بكثرة، ويتضح ذلك في قوله "الدربُ طويلٌ"، ويعد هذا النمط الأصل في الجملة الاسمية، بل من أكثر الأنماط شيوعًا واستعمالًا في تركيب الجملة الاسمية، حيث جاء الخبر مفردًا؛ ليدلل على الحالة النفسية القلقة التي يعاني منها الشاعر وأبناء شعبه في إيجاد حل للمأساة التي يعيشونها في ظل غطرسة الاحتلال البغيض، وقد تضافرت الهموم في وجدان الشاعر؛ لترسم لنا لوحة فنية رائعة للحياة التي يتمناها محلقًا بخياله وسط المعاناة والقهر والقتل والدمار إلى عالم آخر ملؤه الأمن والاستقرار، فهو يحلم أن يبدل اليأس بالأمل، والخوف بالاطمئنان، والحزن بالسعادة والهناء.

ونلاحظ أيضًا استخدام الجمل الاسمية القصيرة في قصيدته "غزلان الصحراء"[1]:

لستُ أميرًا زائفًا

ولستُ سيّدًا محنطًا

فلاحةٌ أمي

وفلاحٌ أبي

ومن شراييني الثمار

هذي يدي أرفعها، أصافح الجبال

استخدم الشاعر الجملة الاسمية القصيرة (فلاحة أمي – فلاح أبي)؛ للدلالة على أصالة جذوره المنغرسة في أرضه، والتي يأبى المحتل إلا أن يبعده عنها، لكنه يريد إثبات مدى تشبثه بأرضه وأرض أجداده، وإن غادرها مرغماً فسيعود لها مهما طال الزمن.

وقد نوع الشاعر علي فودة في استخدام الجملة الاسمية، فوظف الجملة الاسمية التي يكون خبرها جملة فعلية، كما في قصيدة "من المحيط إلى الخليج"[2]:

الحزن أرّق مهجة الأشياء في وطني الحزين

الحزن أشقانا وأغرق وجهنا في الطين يا وطني

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص365).

([2]) المصدر السابق، ص177.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وأسكرنا بخمر الفاتحين
ها نحن ننزف منذ أعوام الهزيمة والبكاء
ها نحن نغرق في الدماء
والغربة الحمقاء مازالت تطاردنا وتصرخ في جموع –
اللاجئين: (شمل الأحبة غارق في
الجُبِّ ... لا، لن تلتقوا
ولتغرقوا..
يا عاشقين!)

وظف الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة الجملة الاسمية التي خبرها جملة فعلية (الحزن أرّق– الحزن أشقانا– نحن ننزف– نحن نغرق)؛ لوصف استمرارية الحالة النفسية المضطربة التي وصل إليها الفلسطيني نتيجة كثرة الآلام والهموم التي غرق فيها، حيث باتت الغربة تطارده، وتصرخ فيه وفي جموع اللاجئين أن ينفضوا عن أيديهم غبار التفكير في العودة إلى الوطن .

وقد نوع الشاعر علي فودة في استخدام الجملة الاسمية، ومنها الجملة الطويلة، وتجلى ذلك واضحًا في قصيدته "فلسطيني كحد السيف"[1] التي يقول فيها:

فلسطيني..
بلادي جنة الدنيا
قناديل الحياةْ
آهٍ، و"قنيّر" الصبيّة قريتي
خالٌ برأس الخدّ مشهور الصفاتْ
الأرض فيها واحةٌ

وظف الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة الجملة الاسمية الطويلة، فلم يكتفِ بالمبتدأ مفرداً (خالٌ)، وإنما أتبعه بحرف جرٍ، واسمٍ مجرورٍ، ومضافٍ إليه، أكمل من خلالها زوايا اللوحة التي رسمها لوجه وطنه، فكانت قريته (قنيّر) كالشامة برأس الخدِّ تعطيه جمالًا وجلالًا وبهاءً، واعتبر ذلك سمة طبيعية لقريته قنيّر.

(1) فودة، الأعمال الشعرية (ص12).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويمكن القول إن للتركيب اللغوي للجملة الاسمية سواء القصيرة منها والطويلة علاقة قوية بالحالة النفسية المسيطرة على الشاعر، فإذا كانت الحالة النفسية متأزمة ومضطربة لجأ للجمل القصيرة، وكأنها طلقات نارية متتابعة، أما إذا هدأت وسكنت فيلجأ إلى الجمل الطويلة الممتدة، وهذا ما أشار إليه ريتشاردز بقوله: "النزعات التي يثيرها الوضع الذي يوجد فيه الشاعر تتآلف على إيجاد هذه الصورة من التراكيب دون غيرها في وعيه كوسيلة لتنظيم التجربة التي يعبر عنها بأسرها والسيطرة عليها"[1].

2. الجملة الفعلية

يرى النحاة أن الجملة الفعلية تفيد التجدد والحدوث؛ لأن الفعل يرتبط بعنصر الزمن والحدث، وذلك بخلاف الاسم الذي يتصف بالجمود والثبات؛ لخلوه من عنصر الزمن.

ومن خلال دراسة الأعمال الشعرية للشاعر علي فودة يتضح استخدامه للجمل الفعلية بصيغتا المضارع والأمر اللتين حملتا دلالات جوهرية، تجمع بين الحاضر والمستقبل، وتغمر النص الشعري بالتفاؤل والأمل في تحرير الأرض من يد المحتل الغاصب، ويتضح ذلك في قصيدة "الصبَّار"[2] التي ينادي فيها وطنه قائلًا:

يا وطني – وتضحك الغدران
يلوّح العشاق بالمناديل
يكللون وجهك الشاحب بالنرجس والريحان
وتضحك البومة والقنفذ والعصفور
والحطب المبلول والصابون والتنور
ويضحك الإسمنت والوحل ونيران الشتاء
ويضحك الخبّاز والحمّال والبنّاء
فينزعون من عظامهم للحظة متاعب الزمان
ويهرعون، يهرعون.. يهرع الفلاح والشرطي والصيّاد
وتهرع الجياد
ويهرع البائس والقانط والفقير
ويهرع الأبرص والمسلول والضرير
تصفق السنونو

([1]) ريتشاردز، العلم والشعر(ص32).
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص409).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتبين من خلال الأسطر الشعرية استخدام الشاعر للجمل الفعلية المبدوءة بالأفعال المضارعة، والتي توحي بديمومة الأحداث واستمرارها، وتمتاز بقوة الدلالة والتحول من زمن إلى آخر، وباستخدامه للأفعال المضارعة يرسم صورة مستقبلية مشرقة للمناضل الفلسطيني الذي يضحي بكل ما يملك من أجل تحرير وطنه من غطرسة المحتل.

ويبرز استخدام الشاعر للجمل الفعلية المبدوءة بفعل الأمر، والتي لا تقل إثارتها عن الفعل المضارع في رسم ملامح الصورة الثورية، ويتضح ذلك جليًا في قصيدته "عناق"[1] التي يقول فيها:

قبليني
قبليني
واقطعي لحم شفاهي
واشربيني
ارضعي رمشي وجفني
واحضنيني
بين عينيك... ازرعيني
اعصري ماء عيوني
حطمي عشرين ضلعًا من ضلوعي
مزقيني
عفريني بالتراب
بين أشجارك عودي
وادفنيني
بين ذراتك نامي
واطلبيني

اشتمل النص الشعري على الكثير من أفعال الأمر المتمثلة في قول الشاعر: (قبليني، اقطعي، اشربيني، ارضعي، اعصري) حيث وجه من خلال هذه الأفعال نداءه إلى أرضه الحبيبة بأن تقبله وتقطع من لحمه، وتعفره بالتراب، وهذا يبرز العلاقة بين المحبوب وعشيقته، ويكشف عن مدى العلاقة الوطيدة بين الشاعر وأرضه، كأنهما روحان في جسد واحد.

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص23).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويوظف الشاعر في قصيدة "الحب الكبير"[1] الأفعال الماضية التي توحي بإصراره ومدى الاشتياق والعودة للوطن الحبيب، وذلك بقوله:

ولي وطنٌ شئتُ لقياهُ، لكنه ظلَّ يسخر
ويسخر مني ويسخرْ
فناشدتُه رحمتي .. صحتُ بالدمعِ، بالدمِ، بالبندقيةِ
صرختُ بأشواق قلبيَ: فيم الأسيّة؟!
صرختُ: قتلتك يا وطني ذات يومٍ
وها أنا صرتُ الضحيّة
حنانيك يا وطني
حنانيك .. خذني ولو لحظة بين تلك الرعيّة
ودعني أموت!

نلاحظ ازدحام المقطع السابق بالأفعال الماضية (شئتُ- ظلَّ- ناشدتُ- صحتُ- صرختُ- قتلتُك- صرتُ)، والتي يعبر من خلالها الشاعر عن الحالة النفسية السيئة الناجمة عن بعده عن وطنه، وشعوره بالذنب اختار الغربة، على العيش في وطنه تحت الاحتلال؛ لذا نراه يستصرخ وطنه، ويسترحمه كي يقبل بعودته إليه.

ثالثًا: الأساليب الشعرية

الأسلوب لغة عند ابن منظور: "يقال للسَّطْر من النخيل: أُسْلوبٌ، وكلُّ طريقٍ ممتدٍّ فهو أُسلوبٌ، والأُسلوبُ الطريق، والوجهُ، والمذْهبُ... والأُسْلوبُ، بالضم: الفَنُّ؛ يقال: أَخَذ فلانٌ في أَساليبَ من القول أَي أَفانينَ منه"[2].

وعرَّف شارل بالي الأسلوب بأنه: "هو العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي؛ أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، وواقع اللغة عبر هذه الحساسية "[3]. ويعرف عبد السلام المسدي الأسلوب بأنه: "قِوامُ الكشف لنمط التفكير عند صاحبه، وتتطابق في هذا المنظور ماهية الأسلوب مع نوعية الرسالة اللسانية المبلغّة مادةً وشكلًا "[4].

([1]) المصدر السابق، ص171.
([2]) ابن منظور، لسان العرب (ج7/ ص225).
([3]) نقلًا عن: فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته (ص17).
([4]) المسدي، الأسلوبية و الأسلوب (ص64).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهذا يوحي بأن الأسلوب مرآة تعكس الحالة النفسية للكاتب، ويوضح تأثره بالظروف المحيطة به، والتي تسهم في تشكيل الأسلوب باعتبار الإنسان ابن بيئته فـ " كل أسلوبٍ صورةٌ خاصةٌ بصاحبه تُبيّن طريقة تفكيره، وكيفية نظرته إلى الأشياء وتفسيره لها وطبيعة انفعالاته، معنى ذلك أن الأسلوب هو فلسفة الذات في الوجود وإذ هو كذلك فلا يكون إلّا هو مغرقًا في الذاتية تمامًا"[1].

ولقد لجأ الشاعر علي فودة إلى أنماط أسلوبيةٍ متنوعةٍ في أعماله الشعرية، منها الخبري، ومنها الإنشائي مثل: (استفهام ونداء، وأسلوب السرد والحكاية والحوار)، ومن خلال الدراسة الإحصائية يتضح أن أكثر الأساليب الإنشائية ورودًا في أعماله الشعرية هو أسلوب الاستفهام الذي تكرر(643) مرة، وأسلوب النداء(611) مرة، وأسلوب الأمر(560) مرة... إلخ، والجدول الآتي يوضح ذلك:

جدول (4.1): يوضح ورود عدد مرات الأساليب اللغوية في كل ديوان من دواوين الشاعر

الأساليب الإنشائية	الديوان الأول	الديوان الثاني	الديوان الثالث	الديوان الرابع	الديوان الخامس	قصائد متفرقة	المجموع
أسلوب استفهام	61	87	144	157	145	49	**643**
أسلوب نداء	77	108	165	93	132	36	**611**
أسلوب أمر	99	44	170	71	105	13	**502**
أسلوب نفي	52	66	169	125	112	27	**551**
أسلوب توكيد	73	42	87	78	53	5	**338**
أسلوب استدراك	10	35	51	40	38	4	**178**
أسلوب تشبيه	40	38	27	20	25	8	**158**
أسلوب شرط	22	37	20	11	23	9	**122**
أسلوب نهي	3	–	5	11	28	6	**53**
أسلوب الشك	8	5	4	2	15	2	**36**
أسلوب قصر	2	–	16	9	6	–	**33**
أسلوب رجاء	1	6	–	1	4	–	**12**
أسلوب تمني	–	–	5	1	–	4	**10**
أسلوب تفضيل	4	2	–	–	1	–	**7**
أسلوب اضطراب	1	–	3	1	–	–	**5**
أسلوب قسم	–	5	–	–	–	–	**5**
أسلوب تعجب	3	–	–	–	–	1	**4**

[1] الشايب، الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية (ص134).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفيما يلي عرض لأكثر الأساليب الشعرية استخدامًا ودلالاتها كما وردت في شعر علي فودة:

1. أسلوب الخبر

لقد اعتمد الشاعر علي فودة في كثيرٍ من قصائده على استخدام أسلوب الخبر، والذي يضفي على النص الحركة والحيوية؛ مما يزيد من عمق الدلالة، وأفق الإيحاء الذي يجذب اهتمام المتلقي للدخول في فضاء النص، وتتبُّع معانيه على نحو ما يتجلى في قصيدة "عيسى بن مريم بيننا!"[1] التي يقول فيها:

بشراكم طلع النهارْ
عيسى بن مريم بيننا
الفجر هلّ عليكم بعد انتظار
والبدر أشرق في السماء، وبعدها طال الأُفولْ

في الأسطر الشعرية السابقة بدأ الأمل يداعب تفكير الشاعر؛ ليقوم ببث الخبر بين الأصحاب، ويبشرهم بوجود حلٍّ يلوح في الأفق لقضيتهم التي تتعثر مع الأزمان، ولكن في النهاية يستدرك أن ذلك الأمر ما هو إلا أضغاث أحلام كسابقيه من بوارق الأمل التي كانت تملأ الأفق، ثم ما تلبث أن تختفي فتصير طيَّ النسيان.

ويتجلى كذلك الأسلوب الخبري في قصيدة "مرثية للجنازة رقم... "[2] بقوله:

تناقل الصحاب ذلك الخبر
ذات مساء
تناقلوه في أسى
قالوا لقد بكى الحجر
من ذلك الخبر
قالوا بأن ذلك الرمح الذي كان هنا أمس –
قد انكسر!
ثم بكيناه مع الغروب!

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص46).
([2]) المصدر السابق، ص180.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحدث الشاعر في المشهد السابق عن صلابة المقاتل الفلسطيني الذي استشهد في سبيل الدفاع عن أرضه، فيتناقل الصحب من بعده خبر استشهاده بكل أسى لفراقه، وقد صاغ الشاعر هذا المشهد بأسلوبٍ خبريٍ بديعٍ ومشوقٍ نابع من البيئة التي كان يحياها الشهيد، ويتعامل معها صباح مساء، ويعرفها أبناء شعبه جميعهم.

2. أسلوب الاستفهام

الاستفهام نوع من أنواع الإنشاء الطلبي، وهو "طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل بأداة خاصة"[1]، وعُرف أيضًا: "هو طلب معرفة شيء مجهول بأداة تفيد ذلك، أو السؤال لمعرفة شيء مجهول مثل (من أنت؟ وما اسم أبيك؟ وماذا تحمل؟)"[2]، وعرف كذلك: "أسلوب يسأل به عن شيء ما، زمانه أو مكانه، أو حال من أحواله، أو يسأل به عن مضمون جملة، وذلك بأدوات خاصة"[3].

وأدوات الاستفهام تنقسم إلى قسمين: أسماء، وحروف؛ وجميع أدواته أسماءٌ ما عدا (الهمزة)، و(هل) فهما حرفا استفهام.

وللاستفهام معانٍ بلاغيةٍ أخرى يخرج بها عن معناه الحقيقي إلى المعنى المراد لدى المتكلم– الذي يريده المتكلم–؛ كالتعجب، والاستنكار، والتقرير، والنفي،... وغير ذلك مما يتطلبه المقام.

وأسلوب الاستفهام من أكثر الأساليب التي شاعت في شعر علي فودة، ويرجع بعضها إلى إحساس الشاعر بالخوف والقلق، واستمرارية الضياع والتشرد والغربة، والبحث المستمر من أجل تحقيق الحرية، فتزدحم الأسئلة التي تنبض بالاستنكار والسخرية والتعجب، ويتضح ذلك في قصيدة "القسوة"[4]:

أما في الأرض من أصحاب؟!
أما في الأرض قلب نابض بالحب والأشواق
أما في الأرض قلب يشتري قلبي
أما في الأرض.. أين الأهل والأحباب –
أين الشاي والسهرات –

([1]) عتيق، في البلاغة العربية علم المعاني (ص96).
([2]) عوض الله، اللمع البهية في قواعد اللغة العربية (ص599).
([3]) السامرائي، الأساليب الإنشائية في العربية (ص34).
([4]) فودة، الأعمال الشعرية (ص134 - 135).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أين حكاية تُحكى من الأعماق؟!

وأين الدرب نحو معابد الأوطان، أين الدرب..

أيتركني بنو قومي أجوب عوالم الصحراء وحدي –

دون زادٍ دون قربة ماء؟

أيتركني الأحبة هكذا أذوي صباح مساء؟

أيحيا هكذا الشعراء في بلدي

أيحيا هكذا الشعراء...

عمد الشاعر إلى تكرار التساؤلات الاستنكارية التعجبية التي تكشف عن حالتي القلق والحيرة اللتين انتابتا الشاعر نتيجة المعاناة الواقعة على الشعب الفلسطيني، فهو يتساءل بشكلٍ متكررٍ فيقول: أين الأهل والأحباب؟! أين الأصحاب؟! أين الطريق الواصل إلى تحرير الوطن من غطرسة المحتل؟

فالشاعر يستخدم بعض أدوات الاستفهام في قصائده؛ ومنها: (مَنْ– الهمزة– ماذا– كيف– أين– ما– هل– أي– كم– متى)؛ ليعبر من خلالها عن مشاعر الغضب الذي ينتابه ومستنكرًا في الوقت نفسه ورافضاً الممارسات الإجرامية التي يقوم بها العدو تجاه أبناء شعبنا الفلسطيني، والتي تتجلى من خلال الجدول الآتي:

جدول (5.1) يوضح تردد عدد مرات أدوات الاستفهام في كل ديوان من دواوين الشاعر

اللفظ	الديوان الأول	الديوان الثاني	الديوان الثالث	الديوان الرابع	الديوان الخامس	قصائد متفرقة	المجموع
مَنْ	5	26	41	24	25	6	**127**
الهمزة	10	19	21	40	20	3	**113**
ماذا	11	9	22	14	22	10	**88**
كيف	17	13	13	13	13	4	**73**
أين	1	14	11	20	10	7	**63**
ما	3	3	9	19	27	–	**61**
هل	5	2	21	8	17	2	**55**
أي	–	–	6	18	3	6	**33**
كم	9	1	–	1	6	1	**18**
متى	–	–	–	–	2	–	**2**
المجموع	**61**	**87**	**144**	**157**	**145**	**39**	**633**

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من خلال الدراسة الإحصائية السابقة لأدوات الاستفهام يتضح أنها تكررت (633) مرة موزعة على مجمل الأعمال الشعرية للشاعر علي فودة، وقد استعمل الشاعر (10) من أدوات الاستفهام، حيث احتلت أداة الاستفهام (مَنْ) المرتبة الأولى، وبلغ عدد تكرارها (127) مرة، ويليها (الهمزة) (113) مرة، و(ماذا) (88) مرة، و(كيف) (73) مرة، و(أين) (63) مرة... إلخ؛ وكذلك وجدت أن الديوان الرابع (الغجري) يحتل المرتبة الأولى بين دواوين الشاعر في توظيف الاستفهام حيث ترددت أدواته (157) مرة، ثم الديوان الخامس (منشورات سرية للعشب) (145) مرة، وديوان (عواء الذئب) (144) مرة... إلخ.

ويعمد الشاعر في كثير من قصائده الشعرية لتكرار الأدوات الاستفهامية، سواءً أكانت أسماءً مثل (مَنْ – ماذا – كيف – أين – ما – أي – كم – متى)، أم حروفًا، وهي (الهمزة، هل)، ومن الأمثلة الشعرية على ذلك تكراره اسم الاستفهام (مَنْ) في قصيدة "المنبوذ"[1]:

أعرف طعم السمّ.. فمن قبلي شرب السم مع الماء؟
أعرف طعم الموتِ..
فمن قبلي عاش ومات من الأحياء؟
من غيري يا رب الغرباء تطارده الأشباح
من حيفا حتى غزة حتى الشيّاح؟
من غيري يطرده الإخوة والأعداء؟
قل لي..
قل لي يا رب الغرباء!

نلاحظ في الأسطر الشعرية السابقة تكرار اسم الاستفهام (مَنْ) في بداية الأسطر الشعرية بصورةٍ متتاليةٍ، وقد أفاد التكرار التأكيد على معنى التفرد بالمأساة التي يعيشها أبناء الشعب الفلسطيني، والمتمثلة في الملاحقة، والمطاردة، والتشرد، واللجوء إلى المنافي؛ وهي مأساة أصبحت في طي النسيان بالنسبة لبقية شعوب العالم في هذا الزمان، وتكرار اسم الاستفهام إضافة إلى تأكيد المعنى أدى إلى انسيابية القصيدة، وتدفق حركتها الإيقاعية.

عمد الشاعر أيضًا إلى تكرار اسم الاستفهام (أين) في نهايات الأسطر الشعرية، ويتضح ذلك في قصيدة "المنبوذ"[2]:

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص188).
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص190).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الطيّبون الطيّبون الطّيبون.. أين هم؟
الأصدقاء الطيّبون.. أينْ؟
الودعاء الطيبون.. أين؟
الشعراء الطيبون.. أين؟
من دونهم..
الماء في فمي كؤوس حنظل وسمْ
فأين هم..
الطيّبون الطيبون الطيبون.. أين هم؟
واحسرتي
(ذهب الذين أحبّهم)!

لقد كرر الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة اسم الاستفهام (أين) المختص للسؤال عن المكان، وكأنه يريد إخبارنا بفقدان الثقة في وجود المكان الذي يجد فيه إمكانية الرجوع والعودة إلى بلده، وأهله، وصحبه الذين تخلوا عنه فذاق على أثر ذلك مرارة اللوعة، وطعم الحرمان، وقسوة الحياة.

ويتضح تكرار أدوات الاستفهام في العديد من قصائده، ومنها تكرار اسم الاستفهام (أي) في قصيدة "الملعون"[1]:

آهِ ماذا تفعلين الآن.. ماذا تفعلين؟
أي باص تركبين؟
أي درب تسلكين؟
أي غيم..
أي نجم تسكنين؟
أي حرّ..
أي قرّ ..
أي سرّ تحملين؟

في الغربة استذكر الشاعر أشياء كثيرةً، ومنها: أهله، وبيته، وصحبه، واستذكر أيضًا ذكرياته مع محبوبته؛ فوجد نفسه – ومن شدة التيه – ملزمًا باستخدام اسم الاستفهام (أي)؛

(1) فودة، الأعمال الشعرية (ص301).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ليؤكد من بداية الأسطر الشعرية على ولهه واشتياقه لأي معلومةٍ تدل على مكان هذه المحبوبة، ومما لاشك فيه أن الشاعر حينما يتكلم عن المحبوبة، فإنما تملأ وجدانه محبوبته الأم الوطن الكبير فلسطين.

كما عمد الشاعر إلى تكرار حرف الاستفهام (الهمزة) تكرارًا استهلاليًا فيقول في قصيدة "غزلان الصحراء"[1]:

أيظل نصيبي الشعر، الفقر، القهر؟
أيظل نصيبي من صحبي الغدر؟
أأظل هنا أتسكع من هذا القبر إلى ذاك القبر؟
أأظل أنا والشعر وحيدين هنا في هذا البيت؟

يبرز تكرار حرف الاستفهام (الهمزة) في بداية الأسطر الشعرية السابقة؛ ليؤكد مدى رفض الشاعر وتمرده على الواقع الذي بات يحياه في الغربة من فقر، وقهر، وفقد للأهل والصحب، ومعايشة الشعر الذي وجد فيه ملجأ وملاذًا يقيه عواثر الغربة، ويعود بذاكرته إلى أيام الصبا، ومخالطة الأهل والأصحاب.

3. أسلوب النداء

النداء أسلوب من أساليب الإنشاء الطلبي، "هو طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة ينوب كل حرف منها مناب الفعل (أدعو)"[2]. وعُرّف أيضًا: "بأنه طلب الإقبال بحرف نائب مناب أدعو ملفوظ أو مُقدّر"[3]، وعُرف كذلك: "وهو توجيه الدعوة إلى المخاطب وتنبيهه للإصغاء، وسماع ما يريده المتكلم، أو هو طلب الإقبال بالحرف (يا) أو إحدى أخواتها"[4].

وقد وردت حروف النداء[5] في الأعمال الشعرية لعلي فودة بكثرة، كما هو موضحًا في الجدول الآتي:

([1]) المصدر السابق، ص367.
([2]) عتيق، في البلاغة العربية علم المعاني (ص125).
([3]) عوض الله، اللمع البهية في قواعد اللغة العربية (ص339).
([4]) السامرائي، الأساليب الإنشائية في العربية (ص61).
([5]) حروف النداء، هي: (يا)، (أيا)، (هيا)، (أيْ)، (الهمزة)، (آ)، (وا)، وقد عدَّها المبرد خمسة، وهي: يا، أيا، هيا، أيْ، الهمزة (ألف الاستفهام) المبرد، المقتضب (ج4/ ص233).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جدول (6.1) يوضح تردد عدد مرات حروف النداء في كل ديوان من دواوين الشاعر

اللفظ	الديوان الأول	الديوان الثاني	الديوان الثالث	الديوان الرابع	الديوان الخامس	قصائد متفرقة	المجموع
يا	64	103	148	85	106	35	541
أي	1	3	17	7	26	–	54
الهمزة	7	–	–	–	–	–	7
أيا	3	2	–	1	–	1	7
وا	–	–	–	–	2	13	15
المجموع	75	108	165	93	134	49	624

من خلال الدراسة الإحصائية السابقة لحروف النداء وتكرارها في مجمل أعمال علي فودة الشعرية يتضح أنها تكررت (624) مرة موزعة على مجمل أعماله الشعرية، فقد استعمل الشاعر خمسة أحرف من حروف النداء؛ واحتل حرف النداء (يا) المرتبة الأولى، حيث بلغ عدد تكراره (541) مرة، ويليه (أي) (54) مرة، و(وا) (15) مرة، و(الهمزة) (7) مرات، و(أيا) (7) مرات، وهذا يوضح أن الشاعر يستعمل في قصائده النداء المباشر؛ لينادي به على وطنه، وأهله، والمناضلين عن وطنه.

والمتأمل لدواوين الشاعر يجد أن الديوان الثالث (عواء الذئب) يحتل المرتبة الأولى من بين باقي الدواوين من حيث تكرار حروف النداء، حيث ترددت فيه (165) مرة، ثم الديوان الخامس (منشورات سرية للعشب) 134 مرة، والديوان الثاني (قصائد من عيون امرأة) 108 مرة... إلخ.

ولقد أكثر الشاعر علي فودة من استخدام أحرف النداء في مختلف مجالاته، وذلك لأغراضٍ بلاغيةٍ متنوعةٍ، منها: الدعاء، والنصح والإرشاد، والتحسر، والاستغاثة، والزجر، وذلك كله من أجل إيقاظ العزائم، وإلهاب المشاعر، وإحياء الضمائر؛ لوقف مشاهد الدمار، والقتل، وسفك الدماء التي كان لها بالغ الأثر في كل مناحي الحياة المختلفة، و يبرز ذلك في قصيدة "عن البسطاء والثورة"[1]:

انهضوا من مخبر الموت وهيا يا جياع
دقت الأجراس للثورة.. هيا
خبزكم بين يديّا
فاتبعوني يا جياعْ..

(1) فودة، الأعمال الشعرية (ص99).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقوله أيضًا في قصيدة "الخفاش"[1]:

يعول دون الناس: يا مَنْ يشتري همّي
يا مَنْ يشيل البؤس من دمي
يا مَنْ يعيد لي حبيبة أضعتها يومًا..
يا مَنْ يعيد اليوم لي أمي!

وقوله كذلك في قصيدة "الفهد"[2]:

إني اخترتك يا وطني
حبًّا وطواعية
إني اخترتك يا وطني
سرًّا وعلانية
إني اخترتك يا وطني
فليتنكر لي زمني
ما دمت ستذكرني
يا وطني الرائع.. يا وطني!

وقوله أيضًا في قصيدة "من مفكرة إنسان في القرن العشرين"[3]:

دعاء الكروان
رحماك أيتها السماء
رحماك يا أيتها الدهماء
رحماك يا مدينتي
رحماك من داحس والغبراء!

وقوله كذلك في قصيدة "الصعاليك يجوبون الشوارع"[4]:

واحسرتاه..
واحسرتاه على لقاءٍ عابر في شارع الغرباء، أو بين الزنابق، أو ببيت للعزاء

([1]) المصدر السابق، ص146.
([2]) المصدر نفسه، ص261.
([3]) فودة، الأعمال الشعرية (ص166).
([4]) المصدر السابق، ص466.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

واحسرتاه على لقاء

واحسرتاه على بخارٍ ساخن في كوب شاي

كانت قبيل العصر تحضره وتضحك وهي حاسرة الرداء

واحسرتاه..

وقوله كذلك في قصيدة "امرأة من السوق"[1]:

مرّى ببابي لو نزلتِ السوق

مرّي..

فخلف الباب قد يذوي شبابي

دون أن تدري

أيا امرأةً من السوق!

يتضح في المقاطع الشعرية السابقة تكرار أحرف النداء (يا، أي، وا، أيا) أن الشاعر علي فودة يخاطب كل الموجودات حوله يشحذ هممها ويستنهضها؛ للوقوف في وجه كل العقبات التي تحول دون رجوع الأمور إلى نصابها، وعودة الأرض إلى أصحابها، وخلاص المنكوبين المظلومين المقهورين من سطوة الجلادين؛ فنراه تارة ينادي الجياع المشردين الذين يعانون نفس معاناته؛ للنهوض واتباعه في الثورة ضد العدوان، ونراه تارة أخرى ينادي في ضمير الشعوب العربية التي نسيت أو تناست قضيته؛ لأن تحنو عليه وتتحمل القليل من بؤسه؛ وتارة ثالثة يوظف حرف النداء (أي) ليعبر عن مدى يأسه الناتج عن انسداد الأفق، وطول الغربة حتى أصبح يستجدي بواعث الأمل من خالقه، مع نفاد صبرهِ وتعسر الأمور حوله، وتارة رابعة يكرر الشاعر حرف النداء(يا) في مقطع مكرر أصلًا (إني اخترتك يا وطني)؛ للدلالة على مدى ارتباطه الوثيق جسدًا وروحًا ووجدانًا بوطنه الذي لا يرضى عنه بديلًا؛ وفي المقطع الخامس يستخدم الشاعر حرف النداء (وا)؛ ليعبر من خلاله عن مدى الأسى والحسرة والحزن الذي اعتلاه نتيجة بعده عن وطنه، ومعايشته مواجع الغربة والبُعد؛ وهو بذلك عمل على إخراج ما يَكْمُن في النفس من آلام وأحزان عبر الأنفاس التي تمتد معها الأصوات تنفيسًا عما يجول في النفس وتخفيفًا من آلامها، أما في الأخير فيستخدم الشاعر حرف النداء (أيا) أثناء خطابه لمحبوبته فلسطين، التي لم تحفل به في غربته التي ذاق فيها ألوان العذاب.

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص122).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

4. أسلوب الحوار

استطاع الشاعر علي فودة أن يستفيد من التقنيات الفنية الحديثة في مجال الشعر، وكان الحوار أحد هذه التقنيات، فاعتمده في كثير من قصائده الشعرية؛ وذلك لأهمية الحوار في نقل الأفكار بين المتلقين، وإضفاء البُعد الدرامي على شعره.

ويقول توفيق الحكيم: "الحوار في أغلب ظني كالشعر، ملكة تولد أكثر مما هو شيء يكتسب، وإن كان طول الممارسة والمرانة، له بالطبع أثرٌ كبيرٌ في الوصول به إلى الجودة والإتقان"[1]. وإضافة هذه الملكة للشعر ستضفي عليه قيمةً فنيةً عاليةً، ويقول كذلك علي عشري زايد: "الحوار تكنيك مسرحي آخر، مرتبط ارتباطًا وثيقًا بتكنيك تعدد الشخصيات في القصيدة، حيث يفترض الحوار وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية في القصيدة، ومن ثم فهو في الغالب يستخدم كتكنيك إضافي مع تعدد الأصوات أو الشخصيات، ولكنه في بعض القصائد يستخدم باعتباره تكنيكًا أساسيًّا، ويتضاءل دور تعدد الشخصيات إلى جواره"[2].

وقد استخدم الشاعر أسلوب الحوار بشكلٍ فعالٍ؛ ليبرز موهبته الشعرية التي تجلت في مكررة قصيدة "مطلوب رأسي"[3] فيقول:

- **مطلوبٌ رأسكَ يا محمود.. أتعلم؟**

– **أعلم**

- **كيف إذن أسرجتَ خيولكَ**

وشهرتَ الطلقةَ

ثم عبرتَ منازلهم؟

– **أمي طلبت ذلك**

فهرعتُ أنازلهم

في الأسطر الشعرية السابقة وظف الشاعر أسلوب الحوار، حيث تحاور مع أحد المناضلين الفلسطينيين (محمود صالح) الذي قدم أغلى ما يملك في سبيل قضيته.

ومن الحوارات المهمة التي أجراها الشاعر علي فودة حواره مع الثلج، وذلك في قصيدة "غزلان الصحراء"[4] فيقول:

([1]) الحكيم، فن الأدب (ص140).
([2]) زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة (ص198).
([3]) فودة، الأعمال الشعرية (ص267).
([4]) المصدر السابق، ص370.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يا ثلجي الغائب.. مَنْ يصنع لي صحن حساء؟
من بعدكَ يعطي اللون الأبيض للفقراء؟
أذكر ذات مساء
أذكر يا ثلج بأنا كنا نتجاذب أطراف حديث –
عن سيدة تدعى "عمان"
قلتَ: بأن جمال السيدة غريبٌ
قلتُ: ونحن غريبان
قلتَ: الفرو على كتفيها يغري
قلتُ: القهوة تقطر من شفتيها
قلتُ: ومن شفتينا الأحزان
وشهقنا ألمًا.. فرحًا.. ثم مضينا
نشرب كأسًا. لا أذكر تلك الليلة هل كان العالم معنا
أم كان علينا
ما أذكره الآن أيا ثلجي الغائب
بعد دقائق خدّي نام على خدّك ثم بكينا
وبكينا
وبكينا

يتضح أسلوب الحوار في المقطع الشعري السابق من خلال تشخيص الشاعر للثلج ومحاورته له بقوله: "يا ثلجي الغائب"، حيث سرد قصته مع الغربة بأسلوب حواري بديع، وألفاظ سهلة سطرت ملامح معاناته، واغترابه في عمان التي احتضنته فترة من الزمن، وصاحبه من خلالها بردها القارس متمثلًا في الثلج الذي أخذ شاعرنا يحاوره؛ لشدة الملازمة بينها، وإن كانت هذه البساطة اللفظية موشاة بالرموز التي تبدو غامضةً أحيانًا، مثل: (القهوة تقطر من شفتيها، من شفتينا الأحزان، شهقنا ألمًا.. فرحًا).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني:

مظاهر التشكيل اللغوي

أولًا: التضاد

يعرف ابن منظور التضاد لغةً بقوله: "الضِّدُّ: كل شيءٍ ضادَّ شيئاً ليغلبه، والسّوادُ ضِدّ البياض، والموتُ ضِدُّ الحياة، والليل ضِدُّ النهار إذا جاء هذا ذهب ذلك. ابن سيده: ضدُّ الشيءِ وضَديدهُ وضَديدتَهُ خلافُه؛ الأخيرة عند ثعلب"[1]، وفي المعجم الوسيط "الضد هو المخالفُ والمنافي. ويقال: هذا اللفظ من الأضداد: من المفردات الدالة على معنَيَيْنِ مُتَباينين. كالجَوْنِ للأَسودِ والأَبيض"[2]. وجاء كذلك في القاموس المحيط "الضِّدُّ بالكسر، والضَّديدُ: المِثْلُ، والمُخالفُ ضِدٌّ، ويكون جمعًا ومنه "ويكونون عليهم ضدًّا"، وضدَّهُ في الخصومة: غَلَبَهُ، وعنه: صَرَفَهُ ومنَعَهُ بِرِفْقٍ، والقربة ملأها وأضدَّ غَضِبَ، وبنُو ضِدٍّ بالكسر: قبيلةٌ من عاد، وضادَّهُ: خالفه، وهما متضادّان"[3]. وبالتالي فالتضاد في اللغة هو الجمع بين الأشياء المختلفة التي لا يمكن أن تجتمع مع بعضها البعض.

وتتجلى قيمة التضاد الجمالية في قدرته على تصوير الحالة النفسية والفكرية لدى الشاعر، والتي من خلالها يسعى إلى "مزج المتناقضات في كيان واحد، يعانق في إطاره الشيء ونقيضه، ويمتزج به مستمدًا منه بعض خصائصه ومضيفًا عليه بعضًا من سماته، تعبيرًا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل"[4].

وللتضاد أهمية كبيرة في السياق الشعري، حيث يعمل على كسر الرتابة والجمود لدى القارئ، ويثير حساسيته ومفاجأته بما هو غير متوقع في النص الشعري من الألفاظ، والعبارات، والصور التي تتضاد مع بعضها البعض[5].

لقد استغل الشاعر علي فودة كثيرًا من المفردات والتراكيب اللغوية المتضادة، ووظفها في بنائه الفني لقصائده؛ ليبين الحالة النفسية الصعبة والقلقة التي يعيشها؛ وذلك نتيجة ما يعانيه من الغربة عن وطنه، ومن قسوة الاحتلال على شعبه.

([1]) ابن منظور، لسان العرب، (ج9/ ص25).
([2]) أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، (ج1/ ص536).
([3]) الفيروز آبادي، القاموس المحيط (ص376).
([4]) زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة (ص84).
([5]) ينظر: ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي: دراسة تطبيقية (ص184).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويظهر التضاد جليًّا في كثير من قصائده الشعرية، إذ نجده يكرر اللفظ وضده في كثير من المواضع، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة "المنبوذ"[1] التي يقول فيها:

أعرف طعم السمّ.. فمَنْ قبلي شرب السم مع الماء؟
أعرف طعم الموتِ..
فمَنْ قبلي عاش ومات من الأحياء؟
مَنْ غيري يا رب الغرباء تطارده الأشباح
مِنْ حيفا حتى غزة حتى الشيّاح؟
مَنْ غيري يطرده الإخوة والأعداء؟
قل لي..
قل لي يا رب الغرباء!

رسم الشاعر في المقطع السابق صورة شعرية قائمة على الجمع بين المتناقضات؛ تعبيرًا عن الاستغراب والتعجب من شدة الظلم الواقع على أبناء شعبه؛ ليكشف من خلال ذلك عن نازية الاحتلال، وطبيعته الشريرة، فنراه يجمع بين الشيء ونقيضه، مثل: (عاش، مات) و (الإخوة، الأعداء)، فهو يشعر – كبقية شعبه – أنه الوحيد الذي مازالت تُحتل أرضه، وتنتهك مقدساته، وتكبتْ أبسط أنواع الحريات لديه؛ فهو طريد متشرد في الشوارع، والطرقات، والمنافي، ولا مغيث له من أبناء العروبة والإسلام، إضافة إلى أسلوب التساؤل الذي يقرر بألم المعاناة والتعذيب؛ لرسم مرحلة جديدة في البحث عن دروب الحرية المفقودة.

ونلاحظ التضاد أيضًا في قصيدة "عواء الذئب"[2]:

في لحظات الشمس المشرقة تقول الشجرة:
مَنْ ضاقت فيه الدنيا اليوم، ستتسع له في الغد
مَنْ ضاع اليوم، سيجد الدرب مع الغد
مَنْ جاع اليوم، سيشبع في الغد
مَنْ عطش اليوم، سيروى في الغد
مَنْ مرض اليوم، سيشفى في الغد
مَنْ نزح اليوم، سيرجع في الغـــد

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص188).
([2]) المصدر السابق، ص218.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تقوم هذه الصورة الشعرية على ثنائية ضدية تتجسد في زمنين، وهما الزمن الماضي المؤلم، بما فيه من أشكال المعاناة من الضياع والجوع والمرض؛ والحاضر المشرق، بما فيه من أشكال الراحة والاستقرار. حيث جمع الشاعر بين المتناقضات (ضاقت، تتسع) و(ضاع، يجد) و(جاع، يشبع) و(عطش، يروى) و(مرض، يشفى) و(نزح، يرجع)؛ ليرسم ملامح المعاناة الفلسطينية، ويبين من خلالها التحول من تشاؤم الماضي إلى تفاؤل الحاضر، واستشراق آفاق المستقبل، فبرغم كل المآسي والصعوبات والمعوقات مازال شاعرنا وشعبه من خلفه يرون ضوءًا في آخر الأفق.

والشاعر علي فودة يستخدم كذلك المفردات والتراكيب المتضادة؛ ليعبر بها عن مدى تقديره لهؤلاء الرجال الذين قضوا في سبيل بلادهم، وقدموا أغلى ما يملكون؛ ليكونوا مثالًا للأجيال القادمة لمواصلة طريق الجهاد والمقاومة ضد المحتل الغاصب حتى تحرير البلاد، ومن أمثلة ذلك المناضلة الفلسطينية (دلال المغربي)[1]، ويتضح ذلك في قصيدة "مطلوب رأسي"[2]:

يطلع منكِ الشهداء – الشهداء
ويبعث فيكِ الأحياء – الأحياء
فيتوارث دمكِ الأبناء عن الآباء

هي دورة حياة يطبع ملامحها الشاعر في توظيفه للألفاظ المتضادة مع ذكره لشخوص الأبطال أمثال (دلال المغربي)؛ ليثبت أن الشعب الفلسطيني يرضع البطولة، والعزة، والكرامة مع حليب الأمهات؛ فتنشأ أجيالٌ متعاقبةٌ تحمل جينات المقاومة كابرًا عن كابرٍ، وجيلًا عن جيلٍ حتى أصبحت إرثًا حصريًا لهذا الشعب المكلوم.

ووظف الشاعر في قصيدته "بلال الحبشي"[3] المفردتين المتضادتين (أعيش – أموت)؛ ليبرز من خلالهما عفة الفلسطيني، ورفعته، وطهارته رغم ما يعانيه من الفقر والقحط والمعاناة التي يعيشها سواء أكان حيًّا أم ميتًا، ويتضح ذلك في قوله:

فقيرًا أعيشُ
فقيرًا أموت
ولكني أبدًا.. لا أمدّ يدي

([1]) مناضلة فلسطينية وقائدة مجموعة دير ياسين التي قامت بعملية كمال عدوان الفدائية الكبرى على ساحل فلسطين المحتلة، ولدت في إحدى المخيمات القريبة من بيروت لأسرة من يافا. الموسوعة الفلسطينية (مج2/ ص 413).
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص286).
([3]) المصدر السابق، ص236.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكذلك استثمر الشاعر في قصيدته "غزلان الصحراء"[1] التضاد القائم بين المفردتين (عبدًا – سيدًا)؛ ليبرز من خلالهما حالة القلق التي يعيشها الفلسطيني في المنافي والشتات دون مأوى، وهي إرثٌ تناقله الأبناء عن الآباء والأجداد، وذلك في قوله:

مشردًا.. مشردًا.. مشردًا
أسير عبر الطرقات
أنهبها
ألعنها:
أكنتَ عبدًا يا أبي أم سيّدًا؟
مشردًا.. مشردًا

يتضح من خلال الأمثلة السابقة استخدام الشاعر لظاهرة التضاد في شعره؛ لإبراز حالتي التناقض، والقلق اللتين يحياهما الشعب الفلسطيني، واللتين أسقطهما الشاعر على شخصه؛ ليظهر المعاناة والمأساة، ويناقضها بالصبر والثبات والصمود، وسخطه على الاحتلال، وعلى من لم يكترث بقضيته.

ثانيًا: الترادف:

يعرف ابن منظور الترادف لغةً بقوله: "تَرَادَفَ الشيءُ: تَبِع بعضُه بعضًا. والترادفُ: التتابع. قال الأصمعي: تَعاوَنوا عليه وتَرادفوا بمعنى. والتَّرادُفُ: كناية عن فعلٍ قبيح، مشتق من ذلك"[2]. وفي المعجم الوسيط "التَّرادفُ: ترادف الكلمتين أَن تكونا بمعنًى واحد، وكذلك ترادف الكلمات"[3].

ويعرفه الجرجاني بقوله: "الترادف: عبارة عن الاتحاد في المفهوم، وقيل هو توالي ألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد"[4].

وبالتالي يتضح مما سبق أن الترادف في المعنى اللغوي، والمعنى الاصطلاحي هو الجمع بين المفردات ذات الدلالة الواحدة، وإن اختلفت في البنية.

ويعد الترادف من الوسائل الفنية التي يستخدمها الشعراء في قصائدهم الشعرية؛ ليعملَ على تحقيق التوازي في الكلام، وتأكيد المعنى المراد إيصاله في نفس المتلقي، وتعد من

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص372).
([2]) ابن منظور، لسان العرب، (ج6/ ص136).
([3]) أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، (ج1/ ص339).
([4]) الجرجاني، التعريفات (ص56).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خصائص اللغة العربية التي تتميز بكثرة ألفاظها، واشتقاقاتها، ويظهر الترادف جلياً في كثير من قصائد الشاعر علي فودة، إذ نجده يستخدم اللفظ ومرادفه؛ للتعبير عن مغزى موحد، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة "فلسطيني كحد السيف"[1] التي يقول فيها:

فلسطيني..
بلادي اليوم ترقب كالحمامْ
أسطورة "الدول المحبة للسلام"، ولا سلام
آه، بلادي تشتري الأرواح بالجُملةْ
لتنعم بالسلام، ولا سلام
الليل فيها بندقية
والنهار ظلامْ
بلادي مهرةٌ مشدوة الساقين تركض في الزحامْ
تجري وتلهث كي تهيم بلا لجام

وظف الشاعر في المقطع السابق مفردتين مترادفتين (تركض، تجري)؛ ليعكس من خلال الترادف الحالة التي وصل إليها الشعب الفلسطيني المظلوم المقهور اللاهث وراء السلام وسط زحام مدّعي محبة السلام، فنراه يصف الشعب بأنه مقيدٌ في وسط الزحام، يبحث عن بصيص أملٍ في الانعتاق، ثم يصفه وهو يجري لينال حريته، وينعم بالعيش الكريم دون ظلمٍ أو تسلطٍ، لكن دون جدوى، فحركته بطيئة قيدتها قسوة المحتل، وأوضاع بلاد الجوار التي تخلت عنه.

كما نرى في قصيدة أخرى، اعتماد الشاعر علي فودة على الترادف في تشكيل فنه الشعري، فهو يوظف الألفاظ المترادفة؛ ليصف مأساته في الغربة، فيقول في قصيدة "القسوة"[2]:

كخاطئة أجول أجول...
من البيت الكئيب بحيّنا الذاوي-
إلى المقهى إلى الشارع
كخاطئة أجول موانئ الأيام، أعبر كل زقاقْ
كخاطئة أجول تدُعني الطرقات والأسواق-
تنكرني العيون، تسدّ في وجهي الطريق، وتقفل الأبوابْ
فأمضي نحو أرصفة الدموع من السكارى والجياع.

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص13 - 14).
([2]) المصدر السابق، ص133.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في الأسطر الشعرية السابقة يصف الشاعر حياته الكئيبة التي يعيشها في الغربة، حيث الطرقات والأسواق ملّتْ خطاه، حتى تكاد تلفظه منها، فأصبح يشعر أثناء تجواله بالحسرة والمرارة، وهذا ما أراد أن يرسمه الشاعر في نفس المتلقي عند استخدامه للألفاظ المترادفة (تسد، تقفل) حيث الشعور باليأس والاحباط وانسداد الأفق واستحالة العودة إلى أرض الوطن.

وهذا نموذج آخر يحمل دلالة متقاربة، فيقول في قصيدة "السيد متشرّد"[1]:

وخوضوا مع الخمر في سيرتي
سهرات الرفاق الأوائل ما نفعها دون فاكهة اسمها (...)
أصدقائي: عيوني لكم..
عندما تسهرون على سيرتي الوادعة

في المقطع الشعري السابق يوجه الشاعر خطابه لأصدقائه ورفقاء دربه منذ الصغر، ويبث في هذا الخطاب مشاعر الحزن والأسى اللذين طالاه منهم حينما خاضوا في سيرته مستخدمًا لفظين مترادفين (الرفاق، الأصدقاء)؛ ليؤكد مدى انزعاجه الشديد لما بدر منهم، وفي نفس الوقت؛ ليبين لهم أنه ما عاد يكترث لأحاديثهم، ففي حياته ما هو أهم من ذلك.

من خلال النماذج السابقة يتضح أن الشاعر استثمر في توظيف المترادفات؛ ليعكس الحالة الوجدانية التي يريد إيصالها للمتلقي بصورةٍ أجلى وأوضح، مما أعطى أسلوبه تميزًا جماليًا في انتقاء بنية الترادف التي تحمل رؤية واقعية دالة على ثقافته الشعرية.

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص311).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثالث:

التناص (مفهومه – مصادره)

يعد مصطلح التناص من المصطلحات الحديثة التي دخلت عالم الدراسات النقدية العربية، وأحد المفاهيم الجديدة في الخطاب النقدي المعاصر، حيث يقول محمد عبد المطلب: "مصطلح التناص من المصطلحات المستحدثة التي تم التواضع عليها في مجال الدرس الأدبي والنقدي، وخاصة بعد استفاضة الحديث عن البنائية والأسلوبية، وما قدماه من جديد سواءً على مستوى الإبداع أو التفسير، وقد أصبح المصطلح أداة كشفية صالحة للتعامل مع النص القديم و الجديد على سواء"[1].

التناص لغة

مصطلح التناص –كمادة لغوية – لم تذكره المعاجم العربية القديمة إلا في مادة (نصص)، حيث وردت في لسان العرب بمعنى الرفع، فيقول ابن منظور: "النَّصُّ: رفْعُك الشيء، ونَصَّ الحديث يَنُصُّه نصًّا: رفَعَه، وكل ما أُظْهِرَ فقد نُصَّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلًا أنَصَّ للحديث من الزُّهري، أي أرفع له وأسند. يقال: نصَّ الحديث إلى فلان أي رفعه"(2)، وقال الزبيدي: "تناص القوم: أي ازدحموا"(3)؛ فهي بمعنى الازدحام. وأما عن المعاجم العربية الحديثة فقد ورد في معجم الوسيط: "تناص القومُ: ازدحموا"(4)، وهذا المعنى قريب من مفهوم التناص بصيغته الحديثة. فتداخل النصوص وازدحامها قريب جدًّا من اتصالها في نص ما.

ومن خلال النظر في هذه المصادر اللغوية السابقة يتضح بأنَّ للتناص جملةً من الدلالات – في مادته اللغوية – منها الرفع، والإظهار، والازدحام.

التناص اصطلاحًا

1. التناص عند النقاد الغربيين

يعد العالم الروسي (ميخائيل باختين) من أوائل النقاد الذين تناولوا ظاهرة التناص في دراساتهم النقدية للأعمال الأدبية، إذ تمركز التناص عندهُ في المبدأ الحواري، والذي يعد من أهم

([1]) عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني (ص136).
([2]) ابن منظور، لسان العرب، مادة (نص)(ج14/ ص271).
([3]) الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، (ج1/ ص440).
([4]) أنيس وآخرون، المعجم الوسيط (ج2/ ص926).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مظاهر الرواية الحديثة– الرواية المتعددة الأصوات–، وقد أطلق عليه اسمًا آخر وهو (الحوارية) وذلك لتحديد العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى، فكل خطاب – في رأيه – يعود إلى فاعلين، وبالتالي إلى حوار محتمل"[1].

وكان أول ظهور لمصطلح التناص على يد البلغارية (جوليا كرستيفا) في أبحاثها المنشورة بين عامي (1966 – 1967م) في مجلتي (تيل كيل) و(كريتك)، وأعيد نشرها في كتابيها (سيميوتيك)، و(نص الرواية)، وفي مقدمه كتاب دستوفيسكي لباختين.

وقد عرفت جوليا كرستيفا التناص بأنه "ترحال للنصوص وتداخل نصي. ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات مقتطعة من نصوص أخرى"[2]. وترى أن المدلول الشعري يُرجع القارئ إلى مدلولات خطابية أُخرى، ويُمكنُ قراءة خطابات عديدة داخل النص الشعري، وبالتالي يُنتج فضاء نصي متنوع للمدلول الشعري[3].

ثم تناول (رولان بارت) نظرية التناص في دراساته النقدية، فأسهم في تطور المصطلح، وتعميق المراد منه ليصبح مفهومًا نقديًّا، فعرف التناص على أنه: "نسيج من الاقتباسات، والمرجعيات، والأصداء، وهذه لغات ثقافية قديمة وحديثة... وكل نص (الذي هو تناص مع نص آخر) ينتمي إلى التناص"[4].

وقد ورد مصطلح التناص كمصطلح نقدي صريح في كتاب بارت "لذة النص" 1973م، واستخدمه في الرد على مقولات البنيويين التي تؤكد انغلاق النص تجاه النصوص الأخرى، ويُعدُّ (جيرار جينيت) واحدًا من النقاد الذين أضافوا ملاحظات مهمة حول مفهوم التناص وتطويره بعد (كرستيفا) و (بارت).

2. التناص عند النقاد العرب

التناص مصطلح جديد لظاهرة نقدية قديمة، والمتتبع للمصنفات النقدية العربية القديمة يتضح له وجود أصول لمفهوم التناص وإن كان تحت مسميات أخرى، حيث يقول أحمد الزعبي: "إن موضوع أو مفهوم التناص ليس جديدًا تمامًا في الدراسات النقدية المعاصرة، كما يرى معظم الباحثين في هذا المجال، وإنما هو موضوع له جذوره في الدراسات النقدية شرقًا وغربًا بتسميات ومصطلحات أخرى؛ فالاقتباس، والتضمين، والاستشهاد، والقرينة، والتشبيه، والمجاز، والمعنى

([1]) الصكر، ترويض النص: دراسة للتحليل النصّي في النقد المعاصر: إجراءات و منهجيات (ص184).
([2]) كرستيفا، علم النص (ص21).
([3]) ينظر: المرجع السابق، ص78.
([4]) الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً (ص12).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وما شابه ذلك في النقد العربي القديم، هي مسائل أو مصطلحات تدخل ضمن مفهوم التناص في صورته الحديثة"[1].

وبما أن هناك اتفاق على أن التناص أو ما يوازيه من مصطلحات، فإنه توجب على الشعراء في سائر العصور الارتباط ارتباطًا وثيقًا بالمخزون الشعري القديم، ويدل على ذلك قول ليديا وعد الله: "أدرك الشعراء منذ الجاهلية، ضرورة تواصل الشاعر مع تراثه الشعري، والاغتراف منه، واقتفاء آثار السلف، وما استفهام عنترة "**هل غادر الشعراء من متردم؟**"[2]؛ إلا لإبراز تقليد البداية الذي ينبغي الأخذ به في كل نص شعري لتحقيق شاعريته"[3].

وبذلك يتضح أن العرب لم تعرف مصطلح التناص، ولم يرد في الدراسات العربية القديمة، ولكنها استخدمت مصطلحات أخرى قريبة منه؛ كالاقتباس، والتضمين، والسرقات، وغيرها؛ وذلك للدلالة على استفادة النصوص من بعضها البعض.

ولعل مصطلح السرقات هو الأكثر شيوعًا عند النقاد القدماء، وقد حاولوا تصنيفها بين سرقة حسنة وأخرى سيئة؛ حيث أشار ابن سلّام الجمحي (ت231هـ) إلى بعض الإشارات التي تتصل بالتداخل النصي؛ كالسبق، والابتداع، والاستحسان، والاتباع؛ وقد نسب الابتداع لامرئ القيس، والاتباع للاحقين له[4].

وقد تنبه الجاحظ (ت 255 هـ) في باب (أخذ الشعراء بعضهم معاني بعض)، حيث يرى أن الشاعر مهما جاء به من تشبيهات تامة، ومعاني غريبة فإنه قد استوحاها من شعراء سبقوه، واستعان بألفاظهم ومعانيهم، وجعل نفسه شريكًا فيها[5].

ووظف ابن قتيبة (ت276هـ) بعض الإشارات التي ظهرت عند ابن سلّام؛ الأخذ، والاتباع، والسبق، وأضاف مصطلحًا جديدًا لم يسبق ذكره وهو السّلخ[6]؛ وقد عرّف ابن الأثير التناص وفق مفهوم السَّلخ بقوله: "فهو أخذ بعض المعنى، مأخوذًا ذلك من سَلْخ الجلد الذي هو بعض الجسم المسلوخ"[7].

ومن الذين اهتموا بتداخل النصوص المبرّد (ت285هـ)، وكان ذلك واضحًا أثناء اهتمامه بالجانب اللغوي للكلمة الواحدة، وتوضيحها بالشواهد المختلفة، إذ ظهرت بعض

([1]) الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقيًا (ص19).
([2]) ديوان عنترة بن شداد (ص12).
([3]) وعد الله، التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة (ص15).
([4]) ينظر: الجمحي، طبقات فحول الشعراء (ج1/ ص55).
([5]) ينظر: الجاحظ، الحيوان (ج3/ ص311).
([6]) ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء (ج1/ ص43- 46 - 55 -64 - 65 - 66 -71 - 73 - 92- 93).
([7]) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (ج2/ ص345).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الإشارات المعبرة عن تداخل النصوص؛ كقوله مثلًا: أُخِذ هذا المعنى، وشبيه بقوله، وشبيه من هذا القول ، وأخذه من قول، قال مثله، ومأخوذ من قول[1]؛ وهذا دليلٌ قاطعٌ على اهتمام المبّرد بتداخل المعاني النثرية في الشعر إلى جانب المعاني الشعرية.

بينما سمى ابن طباطبا (ت322هـ) السرقات الشعرية بشكل عام معانيَ مشتركة [2]، ولقد استعمل إشارات دالة على التداخل النصي، فأشار إلى: التناول، والسبق، والأخذ، والاستعارة[3].

ويخفف عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) من وطأة مصطلح السرقة باستعماله مصطلح الاحتذاء، حيث يرى استحالة تساوي شاعرين في تناول الموضوع الشعري الواحد، فلابد أن يفترقا بخواص وصفات، فيقول: "ولا يَغُرَّنَّك قولُ الناس: قد أتى بالمعنى بعينه، وأخذ معنى كلامه؛ فأدَّاه على وجهه فإنه تسامحٌ منهم، والمراد أنَّه أدَّى الغرضَ؛ فإمّا أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الأوَّل؛ حتى لا تَعْقِلَ ههنا إلا ما عَقَلْتهُ هناك، وحتى يكون حالهما في نَفْسك حال الصّورتين المشتبِهتَينِ في عينك"[4].

كما أشار ابن الأثير (ت630هـ) إلى أن المعاني التي تتوارد في الخواطر من غير كلفة، وتتساوى في إيرادها لا تُعَدُّ سرقة، بل إن السرقة تكون في المعاني المخصوصة [5].

لم يقتصر حديث النقاد العرب القدامى على مفهوم التناص بل اهتم به المحدثون، ومنهم محمد مفتاح في كتابه – الذي حمل في عنوانه لفظة التناص سنة(1985م)– (تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص)، حيث عرف التناص بأنه "تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[6]، وأشار أيضًا إلى بعض المفاهيم الأساسية كالمعارضة، والمعارضة الساخرة، والسرقة، وهذه المفاهيم مقتبسة من الثقافة الغربية، ولها ما يقابلها في الثقافة العربية؛ مثل: المعارضة، والمناقضة، والسرقة[7].

وقد خصص عبد الله الغذامي فصلًا من كتابه (ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية)، حيث تناول تطبيقات تناصية في شعر حمزة شحادة، وفي حديثة عن التناص أو ما

([1]) ينظر: المبرد، الكامل في اللغة والأدب (مج1/ ص404 - 1/ 471 - 2/ 503 - 2/ 514 - 2/512 - 524/2 -534/2 - 3/ 1392).
([2]) ينظر: ابن طباطبا، عيار الشعر (ص112).
([3]) ينظر: المرجع السابق، ص 112- 113.
([4]) الجرجاني، دلائل الإعجاز (ص261).
([5]) ينظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (ج2 / ص343).
([6]) مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص (ص121).
([7]) ينظر: المرجع السابق، ص121- 122.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أسماه تداخل النصوص يقول: "ولئن كان مفهوم جسدية النص، وكونه كائنًا حيًّا، ومركبًا هو لب الفكرة فيما قلناه ونقوله عن نصوصية النص؛ فإن هذه الجسدية لا تقوم على (عزل) النص عن سياقاته الأدبية، والذهنية؛ وذلك لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تمامًا مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ. إنه نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه"[1].

أما الناقد سعيد يقطين فقد استعمل مصطلح "التفاعل النصي" في كتابه (انفتاح النص الروائي) مرادفًا لمصطلح التناص، وفي إطار الحديث عن النص والتفاعل النصي يقول: "إنّ النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة، فهو يتعالق بها، ويتفاعل معها تحويلًا، أو تضمينًا، أو خرقًا، وبمختلف الأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات"[2].

وعند الانتقال لكتاب (القول الشعري) لرجاء عيد نجده قد استفاض في الحديث عن مصطلح التناص، وعرَّج على ما يعرف بالسرقات، والمعارضات، وأبدى رأيه فيهما؛ حيث قال: "إن المفهومات التراثية حول "المعارضة" وحول "السرقات" تصلبت رؤيتها حول "الأصل"، وعلى "صاحب الفضل"، وعلى "فضيلة السبق"، وبعده تنتهي مهمة الناقد التراثي، بينما يكون مفهوم "التناص" إنه حضور لنصوص متعددة، مع النظر إلى تلك النصوص بحسبانها مداخلات نصية وتحولات فنية"[3].

ويخلص الباحث إلى أن نقادنا العرب المحدثين كانت لهم جهود كبيرة في تعريف التناص، وهذا لا يخرج من إطار التأثر بتعريفات النقاد الغربيين أمثال (كريستيفا،، وبارت، وجيرار وغيرهم)، وقد استفادوا منها في تشكيل آرائهم، وعملوا على تطويره؛ ليصبح منهجًا إجرائيًا، وكشفيًا في مقاربة النصوص الشعرية.

ثانيًا: مصادر التناص في شعر علي فودة

يتخذ التناص أشكالًا مختلفةً، فقد يتصل النص الأدبي بنصوص أدبية أخرى، وهو الأكثر انتشارًا، وقد يتصل بحقول معرفية غير أدبية؛ كالدين، أو التاريخ، أو الأسطورة، أو الفولكلور الشعبي؛ ومن خلال النظر إلى الإبداع الشعري الذي خلفه الشاعر فقد ارتأينا أن نلامس قضية التناص بدراستنا لأعماله الشعرية.

([1]) الغذامي، ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية (ص111).
([2]) يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز (ص98).
([3]) عيد، القول الشعري منظورات معاصرة (ص 230).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد اتخذ التناص في شعره عدة مرجعيات متنوعة، وسيتناول الباحث هذه المرجعيات في مكانها ومواقعها في دواوينه الشعرية، ومن أهمها:

1. مصادر دينية

يعتبر الموروث الديني من أهم المصادر التي وظفها الشعراء المعاصرون في خطاباتهم الشعرية؛ لتأثيره الكبير في نفوس الكثير من الناس؛ لما له من مكانةٍ وقدسيةٍ، ويؤكد على ذلك علي عشري زايد بقوله: "كان التراث الديني في كل العصور ولدى كل الأمم مصدرًا سخيًّا من مصادر الإلهام الشعري، حيث يستمد منه الشعراء نماذج، وموضوعات، وصورًا أدبية. والأدب العالمي حفل بالكثير من الأعمال الأدبية العظيمة التي يكون محورها شخصيةً دينيةً، أو موضوعًا دينيًّا، أو التي تأثرت بشكل أو آخر بهذا التراث الديني"[1].

ويعرّف التناص الديني بأنه: "تداخل نصوص دينية مختارة – عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم، أو الحديث الشريف، أو الخطب، أو الأخبار الدينية ...– مع النص الأصلي للقصيدة بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الشعري، وتؤدي غرضًا فكريًّا، أو فنيًّا، أو كليهما معا"[2].

وقد وظف الشعراء الفلسطينيون التناص الديني في أشعارهم على عدة أنماط، كان أوضحها على نمطين، هما: النمط الأول: اقتباس آية قرآنية، أو حديث شريف، أو أثر ديني أو عبارة دينية بارزة، والنمط الثاني: اقتباس شخصية دينية بارزة ومؤثرة إيجابًا، أو سلبًا، يهدف الشعراء من خلال توظيفها إسقاطها على واقعهم من خلال نصوصهم الشعرية.

ويعد الشاعر علي فودة من ضمن الشعراء الذين تفاعلوا مع التراث الديني، واستلهمه في كثير من نصوصه الشعرية؛ مما جعلها أكثر إثراءً وعمقًا لتجربته الشعرية، ومن التناصات الدينية قوله في قصيدة "الخفاش"[3]:

"أشكوك للرب
يا زوجة الأب!"
وكرت الأسطوانة العمياء من جديد
لا تعرف الرحمة.. لا تكفّ عن قتلي بنيران الوعيد
يومٌ، وأيام، وعام، ثم أعوام

([1]) زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي (ص75).
([2]) الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقيًا (ص37).
([3]) فودة، الأعمال الشعرية (ص146).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكل لحظة تصيح بي: هل من مزيد؟
واحسرتاه يا زمان الحرب والضرب
ليتك كنت الخصم وحدكَ،
ولكن دون زوجة الأب!

يتناص الشاعر علي فودة في الأسطر الشعرية السابقة تناصًّا مع قوله تعالى: **[يَوْمَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هَلِ امْتَلَأْتِ وَتَقُولُ هَلْ مِنْ مَزِيدٍ]**[1]، حيث إنَّ الشاعر أدرك أن العودة تحتاج إلى مزيد من الوقت اللامحدود، فشبهها بنار جهنم ذات سعة لا محدودة، والتي تتوق إلى المزيد دومًا، كما يطول به الزمان في العودة إلى وطنه.

ويستثمر الشاعر في قصيدة "وادي السير"[2] القيم الدلالية الواردة في قصة يوسف – عليه السلام – على نحو ما يتجلى في قوله:

من أجل الأخوة يا وادي السير
فرماني الأخوة في قاع البئر
غمروني بين زوايا النسيان
لدغوني لدغة أفعى
قاومت التيّار، ولكن الغدر
ظلّ كسيل الزمن الجارف لا يعرف معنى الرحمة

هذا قناع تراثي؛ إذ تقنع الشاعر بشخصية يوسف – عليه السلام –؛ ليوحي بشدة المعاناة جراء تخلي إخوته عنه، وتركه فريسةً لظلم المحتل وبطشه، ومما يؤكد مراده في بيان عمق المعاناة التي عاشها الشعب الفلسطيني المفردات التي رافقت قصة البئر ويوسف (البئر، الأفعى، التيار، الغدر)، وهي مفردات تدل على عظم حجم المعاناة.

2. مصادر تاريخية

يعتبر التاريخ أحد المكونات الأساسية لثقافة الفرد والمجتمع، إذ يَستمدُّ من خلاله أحداث التاريخ، ووقائعه، وشخصياته التي تمنح الشاعر القدرة على استحضارها في قصائده الشعرية؛ ليعمق تجربته الشعرية. فالأحداث، والشخصيات التاريخية لها جانب دلالي يحتمل سمة التجدد

([1]) [ق: 30].
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص149).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

على مر العصور المختلفة، فهي ليست مجرد أحداث، أو شخصيات تنحصر في وقت محددٍ، أو هيئة بعينها.

ويُعرّف التناص التاريخي بأنه: "تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للقصيدة تبدو مناسبة ومنسجمة لدى الشاعر مع السياق الشعري أو الحدث الشعري الذي يرصده، ويسرده، ويؤدي غرضًا فكريًّا، أو فنيًّا، أو كليهما معا"[1].

وتعتبر المادة التاريخية من أكثر المصادر التي يستقي منها الشعراء صورهم؛ فجاءت الإشارات التاريخية بشكل واضح في كثير من قصائد الشاعر علي فودة؛ ولذا فقد ركز على الأحداث والشخصيات التاريخية؛ وذلك مثل شخصية بلال الحبشي، وكليوبترا، ودلال المغربي، وجيفارا، وكثير من الشخصيات الأخرى التي عاشت في يومٍ ما تجربة بنفس التجربة التي عايشها الشاعر.

ونلاحظ توظيفه لأحد شخصيات التاريخ الإسلامي، وهو شخصية "بلال الحبشي" فيقول في قصيدة "بلال الحبشي"[2]:

بلال يا بلالْ
ماذا وراء لعنة الزنجِ،
ولعنة السوط،
ولعنة الحبالْ؟
ماذا وقد عضك ناب الجوع
واستسلم فيك طار الجسد؟
بلال يا بلال
ماذا عليك لو دخلت في الحوار، واسترحت للأبد؟
- أحدْ..
- أحدْ..
- أحدْ..

يتضح في الأسطر الشعرية السابقة استحضارًا لقصة الصحابي الجليل بلال الحبشي – رضي الله عنه – النضالية باعتبارها رمزًا للصمود، والتحدي، والثبات على المبدأ؛ فجعل من

(1) الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقيًا (ص29 - 30).
(2) فودة، الأعمال الشعرية (ص235 - 236).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شخصيته معادلًا موضوعيًّا للشعب الفلسطيني المقاوم الثابت على مواقفه ومبادئه في وجه المحتل الغاصب؛ وذلك لتحرير أرضه من غطرسة المحتل وجبروته مهما طال الزمان، وتمادى طغيانه.

ونلاحظ كذلك توظيف إحدى الشخصيات الفلسطينية التي قاومت المحتل الإسرائيلي، وهي شخصية "دلال المغربي" فيقول في قصيدة "مطلوب رأسي"[1]:

دلال المغربي:

فانتصب ضمير الشهداء يحاورهم:

- **لمن الحزن الأزرق؟**

– **لدلال.**

- **والفرح الأزرق؟**

– **لدلال.**

- **والبحر المتوسط؟**

– **لدلال.**

يستحضر الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة شخصية "دلال المغربي" هذه الشخصية الفلسطينية المناضلة التي ضحت بدمها من أجل وطنها فلسطين؛ فسقطت شهيدةً، وظلت على مر العصور الملهمة للمرأة الفلسطينية في البذل، والعطاء، والتضحية، والشجاعة، والفداء.

وكذلك استدعى الشاعر شخصية (كليوبترا) الملكة الخامسة لمصر في قصيدة "قصائد للأرض"[2] التي يقول فيها:

أيا كليوبترا..

بعينيّ روما وقيصرْ

وفي راحتيَّ دواوين كسرى

وتاج الأعاجم والصولجان

وأحلام كبرى

يُمني الشاعر علي فودة في الأبيات السابقة النفس بعودة الأمجاد، والهيبة، والهيمنة للأمة العربية، حيث يذكرنا هنا بتاريخ امرأة كانت لها الكلمة الأولى، واليد الطولى على دول

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص284).

([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص17).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وحضارات عاصرتها، حيث وجد ضالته في قصة ملكة مصر كليوبترا؛ لاستحضارها عبر اللغة الشعرية في زمانه الذي يعيش فيه، حيث فقدت الأمة كل مصادر الهيبة وفقدت أيضًا دورها في مصاف الصدارة.

ولم يتجاهل الشاعر الحدث التاريخي؛ وذلك لإسقاطه على الواقع الفلسطيني مجاراةً للشعراء الفلسطينيين الذين سايروا هذا النهج، ومن أمثلة ذلك توظيفه لما حدث من إبادة ملايين الهنود الحمر السكان الأصليين لأمريكا، حيث تمَّ القضاء عليهم بأفظع عمليات الإبادة في التاريخ، وأبشع الأساليب والطرق الوحشية، فيقول في قصيدة "الهنود الحمر"[1]:

لم نغرس في رحم الأرض رمادًا أو شوكًا
لم نغرس في رحم الأرض سوى دمنا والحب الدافق والعرق اليومي
وبعض الصلوات
كيف إذًا نبتوا في صدر الغابات
كيف انهمروا كسيول النار؟
من أين إذًا جاءوا..
حتى سدوا اللقمة عنا والطرقات؟!

يستحضر الشاعر في تلك الأبيات حدث "إبادة الهنود الحمر" على يد الأمريكان البيض، حتى وصل بهم الأمر إلى التباهي بهذه الوحشية، والدموية، فيوظف الشاعر هذا الحدث المؤلم؛ لأنه يشعر بالمعاناة والظلم الذي حدث للهنود الحمر، والواقع المرير الذي عاشه الشاعر وشعبه على يد الاحتلال الصهيوني الغاصب من مجازر، وتخريب، وهدم، وقتل للفلسطينيين يشبه ذلك.

3. مصادر أدبية

التراث الأدبي جزءٌ لا يتجزأ من التراث التاريخي لأي أمة من الأمم، فقد وجد الشعراء المعاصرون في التراث الأدبي مادةً خصبةً تحمل طاقات هائلة تسهم في إثراء القصيدة المعاصرة بالدلالات والمعاني العميقة؛ فاستفادوا منه في خطاباتهم الشعرية.

ويرى صلاح عبد الصبور أن التراث الشعري يسيطر على أي شاعرٍ، فلا يستطيع أحدٌ الاستغناء عنه؛ حتى يفهم تراثه، ويتقنه؛ فيصبح ملكًا له قد هضمه عقله، واستطاع من خلاله

([1]) المصدر السابق ، ص474.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الوصول إلى أسلوبه الخاص، وبالتالي يتمكن الشاعر في هذا المستوى أن يتجاوز التراث، ويضيف إليه جديدًا، ثم يخرج إلى باحة التجربة الواسعة[1].

ويُعرَّف التناص الأدبي بأنه: "تداخل نصوص أدبية مختارة – قديمة وحديثة، شعرًا أو نثرًا– مع النص الشعري الأصلي، بحيث تكون منسجمة، وموظفة، ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر، أو الحالة التي يجسدها، ويقدمها في شعره"[2].

والقارئ لشعر علي فودة يجده حافلًا بالتناص الأدبي، حيث استدعى الكثير من الرموز الأدبية، والمواقف، والشخصيات، وذلك من خلال تضمين النصوص الأدبية في شعره، وسيتم عرض بعض الأمثلة التي تدل على تناص الشاعر مع أقوال غيره من الشعراء.

كان لشخصية امرئ القيس، والذي يُعدُّ من أوائل الشعراء الجاهليين الذين تركوا أثرًا واضحًا عند كثيرٍ من الشعراء الذين جاءوا بعده، حيث حاولوا الاستفادة منها في تجاربهم الشعرية، وتمثل شخصية امرئ القيس في بعدها الإنساني واحدةً من الشخصيات التي استلهمها الشعراء الفلسطينيون في خطابهم الشعري؛ للتعبير عن مأساتهم ومعاناتهم.

وبناءً على ما سبق، فقد استفاد الشاعر من تجربة امرئ القيس الشعرية من خلال التناص معها؛ ليعبر من خلالها عن تجربته الشعورية وذلك من خلال الإحساس بالغربة، والوحدة، والبعد عن وطنه، ويتضح ذلك بما ورد في قصيدة "باق أنا.. والموت في يدي!"[3]:

آه يا "قنير"، يا حبي الكبير
آهِ، إني ابنك المغدور، لكن لن أبالي
و" قِفَا نبكِ.. "على الأطلال ليست شيمتي
والغدر والنسيان ليست من خصالي

نلاحظ أن الشاعر يتناص في المقطع السابق مع مقدمة امرئ القيس الطللية في معلقته التي قال فيها:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ ومَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُول فَحَوْمَلِ[4]

يتناص الشاعر هنا مع بيت امرئ القيس من حيث الألفاظ مع اختلاف في المعنى، فكلا الشاعرين قد عاش حالة نفسية متعبة؛ لذا استعار التركيب "قفا نبك.."، وذلك للدلالة على

([1]) ينظر: عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم (ص15).
([2]) الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقيًا (ص50).
([3]) فودة، الأعمال الشعرية (ص103).
([4]) ديوان امرؤ القيس (ص91).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الحزن والألم الذي يعيشه الشاعر نتيجة بعده عن قريته قنير، حتى أنه كان أشد حبًا وشوقًا وحنينًا إلى قريته، فهو على استعداد أن يلقي بنفسه وروحه في مهاوي الردى من أجل العودة إليها، فأصبح الوقوف والبكاء على الأطلال من الشيم التي تَمُجُّها طبيعته، وليس كامرئ القيس الذي طلب من الأصحاب الوقوف والبكاء على الديار دون أن يحرك ساكنًا للرجوع إلى موطنه رغم الأهوال والصعاب.

وقد تأثر الشاعر علي فودة بالتجربة الشعرية للشاعر الجاهلي "طرفة بن العبد البكري"، حيث مات أبوه وهو صغيرٌ؛ فظلمه أعمامه، وهضموا حقه وحق أمه، فشكا من قسوة الأحبة والإخوة، وتَبَدُّل الأحوال، وتَغيرّ الزمان، فلم يجد لنفسه ملاذًا إلا أن يتأسى بشخصية طرفة بن العبد من حيث الأحداث التي أحاطت به، ويتضح ذلك جليًّا من عنوان قصيدته "المنبوذ"[1] التي قال فيها:

والأصدقاء ناكرو الجميلْ
يطربهم همّي
فآهِ يا زمانيَ البخيل
(مالي أراني وابن عمّي؟)

يرى الباحث الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة قد وظف بيت الشاعر طرفة بن العبد البكري، فاستقطع صدر البيت موظفًا إياه في نصه (مالي أراني وابن عمّي؟)، فيقول:

فمالي أرانـــي وابنَ عمّي مالِكًـــا متـــى أدْنُ منـــه ينـــأَ عنّي ويبعد[2]

ويتضح من البيت السابق مدى جحود قومه وإنكارهم فضله، فهو يحاول التقرب من ابن عمه ومنحه حبه ومودته لكنه يبتعد عنه.

كما يستحضر الشاعر نصًّا أدبيًّا في إحدى قصائده لبيت آخر للشاعر طرفة، فيكثف علي فودة دلالات حياة الاغتراب، والوحدة، والانفراد، والفقر التي عاشها بعد النكبة من خلال تناصه مع شخصية طرفة، فيقول في قصيدة "بلال الحبشي"[3]:

أُفرِدتُ إفراد البعير.. ما راجعني أحد
أُفرِدتُ إفراد البعير.. ما كلّمني أحد

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص192).
([2]) ديوان طرفة بن العبد (ص49).
([3]) فودة، الأعمال الشعرية (ص237).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أُفرِدتُ إفراد البعير.. ما صافحني أحد

ها أنذا تلفحني الرمضاء

ها أنذا يحفر سوطكم على جلدي أخاديد من البكاء

ها أنذا أشتاق لجرعة ماء

لكنني ألتفت بالصمت، أعاشر الَجَلَدْ:

أحد..

أحد..

أحد..

لقد توحد الشاعر مع مضمون أبيات طرفة بن العبد عندما تركهُ أهلُ بيتهِ كلهم فعاش في عزلة عن مجتمعه، كما يعزل الجمل الأجرب عن الجمال السليمة؛ حتى لا ينتقل إليها الجرب منه، فيقول طرفة بن العبد:

إِلَى أنْ تَحامَتني العَشِيرةُ كلُّها وأُفْرِدتُ إِفْرَادَ البَعيْرِ المُعَبَّدِ [1]

لم يجد الشاعر علي فودة خيرًا من أنموذج بلال الحبشي؛ ليجعله قناعًا شعريًا ليسقطه على شخصية الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد الذي تعرض للإبعاد والنفي، فاستخدم تعبير طرفة بن العبد "أفردت إفراد البعير"، ويتحدث بصوت الشخصية الشعرية على لسان شخصية بلال الحبشي، والتي عبّر بها عن مصابه الشخصي.

4. مصادر شعبية

قد أجمع الأدباء والنقاد على أهمية توظيف الأدب الشعبي في العمل الإبداعي، ويرى شريف كناعنة أن الأدب الشعبي "مجموعة الرموز الناتجة عن الجزء الشعبي من ثقافة الأمة، وهو نتاج عفوي جماعي يعبر عن شعور أبناء الشعب، وعواطفهم، وحاجاتهم وضمائرهم بشكل عام، وينتقل من جيل إلى جيل بشكل عفوي مشافهة، أو عن طريق التقليد والمحاكاة والملاحظة"[2].

وتكمن أهمية توظيف الأدب الشعبي في الشعر الفلسطيني، بأنه عاملًا محافظًا على التراث الفلسطيني، والهوية الفلسطينية ضد محاولات الطمس والسرقة التي يمارسها المحتل

([1]) ديوان طرفة بن العبد (ص45).

([2]) كناعنة، دور التراث الشعبي في تعزيز الهوية (ص22).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الغاصب؛ لينفي عن الشعب الفلسطيني مقوماته الحضارية والإنسانية، بالإضافة لذلك يعكس هموم الشعب، وآماله، وآلامه، وتطلعاته بدون قيود.

وقد اهتم كثير من الشعراء الفلسطينيين بالتفاعل مع التراث الشعبي، وتوظيفه في شعرهم، ومنهم الشاعر علي فودة الذي تأثر بالتراث الشعبي فقد استحضر في أشعاره العديد من الحكايات، والقصص الشعبية، هذا بالإضافة إلى أنه عمد إلى نقل عدد من الأغاني الشعبية، بالإضافة للحكم والأمثال الشعبية؛ ليعبر من خلاله عن هموم شعبه، وآلامه، وآماله.

ويمكن حصر أشكال توظيف التراث الشعبي في شعر علي فودة في عدة أشكال منها: توظيف الحكايات الشعبية، والأغاني، والحكم، والأمثال الشعبية.

أ. الحكايات الشعبية

تُعدُّ الحكاية الشعبية عنصرًا من عناصر الثقافة العامة، خاصة عندما تسيطر الأميّة على المجتمعات، فتصبح الحكاية نسقًا يغلب على معظم طبقات المجتمع، يتناقلونها فيما بينهم، وينقلونها إلى المجتمعات المجاورة، والحكاية الشعبية، وهي "قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم، وأن هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها، والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلًا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية"[1].

وقد وظف الشاعر علي فودة الحكايات الشعبية في قصائده، ويتضح ذلك في قصيدة "فلسطيني كحد السيف"[2] فيقول:

فلسطيني..
وجدّي كان يركب مُهره الأشهبْ
يجوب الأرض والأشجار والزرعا
ويبسم للثرى المجبول بالنوارِ.. لا يتعبْ
وعند الليل يجمع حوله القريةْ
فيسألهم عن الأمطار والموسمْ
وعن مستقبل الأطفال في القرية
ويحكي طاعنٌ في السن عن (نَعْسَهْ) وعن (أدهمْ)[3]
وعن أنثى أحبت عبدها الأسمر

([1]) إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي (ص119).
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص8).
([3]) نعسه وأدهم: قصة حُبّ في الصعيد المصري .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعن (يأجوجَ) عن (مأجوجَ) و (الأعور)[1]
فتدهش حوله القرية

تتضح في الأسطر الشعرية السابقة ملامح الحياة الشعبية التي عاشها الشاعر في قريته "قنير"، ويظهر ذلك جليًّا حين يستحضر الشاعر تجمع أهل القرية في ديوان جده، يتسامرون ويستمعون من جده إلى القصص الشعبية؛ كقصة نعسه وأدهم، وقصة يأجوج ومأجوج؛ وهو يحاورهم متسائلًا عن الأمطار، وموسم الحصاد، وعن المستقبل المنظور للقرية. وتوظيف مثل هذه القصص الشعبية يسهم في ترسيخ الهوية الفلسطينية في نفس القارئ.

ب. الأغاني الشعبية

يعتبر الشاعر علي فودة من الشعراء الذين اهتموا بالأغنية الشعبية، فاشتملت قصائده على عدة أغانٍ شعبيةٍ باللهجة الفلسطينية الدارجة، وهي أغانٍ حيةٍ من واقع المجتمع الفلسطيني التي تعبر عن همومه، ومواقفه النضالية ضد المحتل، وهي تتيح للشعراء التعبير عن عواطفهم وأحاسيسهم وأفكارهم.

وأغانينا الشعبية الفلسطينية كثيرة ومتنوعة؛ فمنها العتابا، والدلعونة، والدبكة، والميجانا وغيرها من الأغاني التي تمتاز بلهجتها العامية، وجملها القصيرة، وجاذبيتها الإيقاعية التي ابتدعها الفلسطينيون على مدى أزمان متعاقبة، وانتقلت من جيل إلى آخر لتصل إلينا.

ويتضح ذلك بشكلٍ بارزٍ في الديوان الأول "فلسطيني كحد السيف"[2] الذي يشكل الأكثر توظيفًا لمقاطع متعددة من الأغاني الشعبية الفلسطينية التي تُغنى في المناسبات المختلفة؛ بهدف تقريب القصيدة من المتلقي (الفلسطيني خاصة) مثلما أنها تعيد الحياة إلى تلك المقاطع بوضعها في سياق شعري متجدّد، وكذلك تضفي على القصيدة ملامح وطنية، وتبرز عمق الانتماء، وهو ما تهدف إليه القصائد عامة[3].

ومن النماذج التي تدل على توظيف الشاعر للأغنية الشعبية في قصائده ما ورد في قصيدة "فلسطيني كحد السيف"[4]:

فلسطيني
وأختي تعرف الحارات في " قنّير" مذ كانت

([1]) يأجوج ومأجوج ورد ذكرهما في القران الكريم، والأعور هو الأعور الدجال.
([2]) ورد الشعر الشعبي الفلسطيني في الديوان الأول في الصفحات التالية: (10 ، 11 ، 13 ، 48 ، 49 ، 51 ، 79 ، 100).
([3]) ينظر: عبيد الله، علي فودة فلسطيني كحد السيف (ص38).
([4]) فودة، الأعمال الشعرية (ص9 - 10).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتعرف أن والدها

مسيح القرية السمراء قد كانا

.....

وتعرف أنه قد طار شوقًا للتراب – كسكة المحراثِ–

رفرف ثم رفرف وانطوى للأرض قربانا:

"ماتْ والمنساس في إيده

والبقر تنعى عليه

ياما كربلْ ياما غربلْ

ياما هالْ التبنْ عليه"

قد ورد في الأسطر الشعرية السابقة الأغنية الشعبية على لسان الأخت، وهي تتذكر الأب الراحل؛ فالصورة هنا تمثل صورة الأب المرتبط بأرضه (الفلاح الفلسطيني)، والشاعر يستذكر هذه الصورة التي لا تغيب عن وجدانه، ويستصحب معها الأغاني الشعبية التي كانت تُردّد أثناء عمل الفلاحين في أرضهم.

ومن النماذج الشعرية التي تجلت فيها الأغنية الشعبية ما ورد في قصيدة "أغنية للضفة الغربية"[1]:

ومعاصر الزيتون تحلم بالرُّبى

والميجنا تروي السواقي والسكون:

"أنا لكْتُبْ سلامي وابعث لهمْ

صدا وهمومْ قلبي لا بعث لهمْ

لو ان الطير يفهم لا بعث لهمْ

عشان يكون سريع في رد الجواب"

يبين الشاعر في الأبيات السابقة هيامه، وصبابته، وعشقه لوطنه متمثلًا بالضفة الغربية، فيضمنها أبياتًا من الشعر الشعبي على هيئة موال، وهو كلام لامس قلبه فخرج من فيه معبرًا عن وجده وصبابته، حيث بدأ بذكر نوع من أنواع الغناء الشعبي (الميجانا)، وتلاها بكلمات الموال الشعبي السهل البسيط الذي يُردد على ألسنة أبناء الشعب الفلسطيني.

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص48).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ت. الحكم والأمثال

تعد الحكم والأمثال الشعبية رافدًا من روافد التراث الشعبي، حيث تُعبر عن شخصية الأمة، وأحلامها، وهمومها، وثقافتها، وعاداتها، وتقاليدها اليومية؛ لذلك لقيت اهتمامًا كبيرًا لدى الشعراء المعاصرين.

ويعرف المثل الشعبي بأنه "قول يَرِدُ أولًا لسببٍ، ثم يتعداه إلى أشباهه؛ فيستعمل فيها شائعًا ذائعًا على وجه تشبيهها بالمورد الأول"[1]. ويشتمل المثل الشعبي على مجموعة من الخصائص؛ كالإيجاز، وجمال البلاغة، وروعة الأسلوب؛ ويضم كذلك خلاصة التجربة، والتي تمثل زبدة الخبرة والمعرفة.

وقد ورد هذا المصدر من مصادر التراث الشعبي عند الشاعر علي فودة الذي قام بتوظيفها في شعره، واستمد منها كثيرًا من معانيه، ومن ذلك قوله في قصيدة "سفر الموت والدم"[2]:

خبر الفقراء:
كان الربيع والشتاء
(والصبر مفتاح الفرج)
والموت والشقاء
(والصبر مفتاح الفرج)
علّ السماء..

لقد استحضر الشاعر في المقطع السابق الحكمة القائلة: "الصبر مفتاح الفرج"[3]؛ للدلالة على أن الصبر والجلد هو الحل الوحيد والأمثل لأبناء الشعب الفلسطيني الفقراء المحرومين، الذين أذاقهم المحتل الذل، والهوان، وأصناف العلقم على مر الأزمان جيلًا بعد جيل، تاركًا المجال في نهاية مقطعه الشعري أن يقرعوا أبواب السماء بأدعيتهم وأمانيهم؛ لعل الله يخلصهم مما ابتلاهم به.

ومن الأمثلة كذلك على توظيف الأمثال الشعبية توظيفه للمثل الجاهلي القائل: "اختلط الحابل بالنابل"[4] في قصيدة "غزلان الصحراء"[1]:

([1]) اليُوسي، زهر الأكم في الأمثال والحكم (ج1/ ص21).
([2]) فودة ، الأعمال الشعرية (ص67).
([3]) مبيض، الأمثال الشعبية (ص181).
([4]) العسكري، كتاب جمهرة الأمثال (ج1/ ص110)

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

في المقهى

يختلط الحابل بالنابل.. تختلط الأصوات

يختلط الأحياء مع الأموات

ها هم صحبي في المقهى

ها هم يلتفّون على طاولة الزهر

وفي خاطرهم بعض الحسناوات

استطاع الشاعر أن يوظف المثل القائل "اختلط الحابل بالنابل"، حيث كان الوصف فعلًا يدل على اختلاط كل الأشياء المحيطة به بعضها ببعض، سواءً أصوات أصحابه، أو تذكرهم للأحياء والأموات، أو حتى ما يفكرون به، ناهيك عن اختلاط طلباتهم داخل المقهى، والتي فسرها بإتقان، وربطها باختلاف أحوال الأمة الإسلامية وتشرذمها؛ وهذا الذي أدى إلى بقائها تحت أنين الوجع، ولهيب الأوضاع الكارثية التي تعيشها الأمة بشتى أصقاعها.

والمثل الشعبي يركز على ضرورة استثمار الفرص وعدم إهدارها، ويتجلى ذلك المعنى في قصيدة "الغيوم"[2] التي يقول فيها:

سأذكر أن ضيفًا ما أطل برأسه يومًا

وكان الباب مشقوقًا.. "أخيرًا جاءني ضيفًا"

رأى عيني تبتسمان، أجفل

فاستدار وما تكلَّم...

... ...

ندمتُ ندامة "الكُسعيّ"

آهٍ.. ليتني حجرُ!

وظف الشاعر هذا المثل "نَدِمْتُ نَدَامَةَ الكُسَعِيّ"[3] واصفًا من خلاله الندم الشديد الذي لحق بأبناء الشعب الفلسطيني – من وجهه نظره– على ما فاتهم من فرص التخلص من الاحتلال ولو على أجزاء من أرضهم بعد أن رفضوا القرارات التي تمنحهم الاستقلال على جزء منها؛ فندموا على ضياع هذه الفرص كما ندم الكسعي على كسر قوسه دون التأني والتحقق من إصابته للهدف من عدمه.

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص362).

([2]) المصدر السابق، ص314- 316.

([3]) العسكري، كتاب جمهرة الأمثال (ج2/ ص324).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويواصل الشاعر توظيفه للأمثال الشعبية في شعره كوسيلةٍ لإثراء نصه الشعري، ويظهر ذلك جليًّا في قصيدته "الجواد العاشق"[1]:

ولكن لا تقولي الآن لي (في الصيف ضيعتْ اللبن)

يوظف الشاعر المثل العربي الشهير "الصَّيْفَ ضَيَّعْتِ اللَّبَنَ"[2] توظيفًا مناسبًا لمن ضيّعوا الفرص السانحة، فلم يستغلوها على الوجه الأمثل، وباتوا يستجدون مثلها أو أدنى منها.

ومن الأقوال المأثورة التي لقيت استحسانًا عند الشعراء، ووظفوها في نصوصهم ما جاء على لسان والد عنترة بن شداد عندما قال له: "كُرّ وأنت حُر"[3]، وذلك حينما امتنع عنترة أن يشارك قومه في المعركة التي اشتعلت بين قبيلته وقبيلة بني عَبْس الذين أغاروا عليهم؛ فسلبوا أموالهم وجمالهم، وقام الشاعر بتوظيفها في قصيدة "غزلان الصحراء"[4]:

يا وطني.. ها أنذا بين يديك
أبكي شحوب ساعديك
أقول: لا عليك
بعد أن رأيتَ في الليل نجوم الظهر
يا وطني المقهور.. كر
"كرَّ و أنت حر"!

حيث يظهر جليًّا من هذا الاستحضار للقول المأثور حثيث مطالبة الشاعر لأبناء شعبه المحاصر والمكلوم أن يثوروا على جلاديهم، وكأنه يستذكر أيضا المثل القائل: "ما حكَّ جلدك مثل ظفرك"[5]؛ لكي يقطع الطريق على دعاة الاستسلام للأمر الواقع، والنكوص، والتخلي عن الغايات الوطنية الشريفة.

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص392).
([2]) العسكري، كتاب جمهرة الأمثال (ج1/ ص575).
([3]) الزوزني، شرح المعلقات العشر (ص 233).
([4]) فودة، الأعمال الشعرية (ص361 - 362).
([5]) لوباني، معجم الأمثال الفلسطينية (ص720).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

5. مصادر أسطورية

وردت لفظة الأسطورة في المعاجم العربية، حيث عرفها ابن منظور بقوله: "الأساطير: الأباطيل، والأساطيرُ: أحاديثُ لا نظام لها،... يقال سَطَّرَ فلانٌ علينا يُسَطِّرُ إذا جاء بأحاديث تشبه بالباطل"[1].

وقد وردت كلمة أساطير بصيغة الجمع في القران الكريم تسع مرات[2]، وارتبطت الكلمة في الآيات القرآنية بكلمة (الأولين): **[وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا]**[3].

وأما اصطلاحًا فقد عرفها أنس داود بقوله: "هي مجموعة الحكايات الطريفة المتوارثة منذ أقدم العهود الإنسانية، الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات، التي يختلط فيها الخيال بالواقع"[4].

وقد كانت الأسطورة من إبداعات القدماء الذين كانوا يرون فيها تعبيرًا عن عواطفهم النابعة من معتقداتهم، وارتباطها بالبيئة الاجتماعية التي يعيشونها؛ ويؤكد ذلك أحمد شعث بقوله: "قد منحت الأسطورة الإنسان قدرة على تدبُّر تجاربه، واستعراضها، وتطويرها على نحو أعمق في الحياة"[5]، وقد تنوعت المصادر التي استقى منها الشعراء الفلسطينيون الأساطير في قصائدهم، وكان من أكثرها ذيوعًا الأساطير العربية القديمة، والبابلية، والكنعانية، والفرعونية، واليونانية.

وأمَّا عن العلاقة بين الشعر العربي والأسطورة، فهي علاقة قديمة تشهد لها العديد من الملاحم البابلية، والإغريقية والصينية، فيؤكد ذلك قول أحمد كمال زكي: "أما مؤرخو الفن يجمعون على أن معتقداتها الأسطورية كانت المضمون الوحيد لأقدم صور التأليف الشعري فيها، وتلعب الآثار الأدبية دورًا خطيرًا في نقل الأساطير والحكايات الخرافية عبر التاريخ"[6]، وقول أحمد شعث بأن: "الأسطورة شكلٌ من أشكال الخيال التي لا تنفصل عن الشعر البتة"[7].

([1]) ابن منظور، لسان العرب (ج7/ ص182).
([2]) [الأنعام:25]، [الأنفال: 21]، [النحل: 24]، [المؤمنون: 83]، [الفرقان: 5]، [النمل: 68]، [الأحقاف: 17]، [القلم: 15]، [المطففين: 13].
([3]) [الفرقان: 5].
([4]) داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث (ص19).
([5]) شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص3).
([6]) زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة (ص136).
([7]) شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص29 - 30).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويُعرّف التناص الأسطوري بأنه: "استحضار الشاعر بعض الأساطير القديمة وتوظيفها في سياقات قصيدته لتعمق رؤية معاصرة يراها الشاعر في القضية التي يطرحها"[1].

وتعد الأسطورة مظهرًا من المظاهر الشعرية في الشعر العربي المعاصر، حيث لجأ الشعراء إلى توظيفها في تجاربهم الشعرية؛ بسبب ثرائها الدلالي للقصيدة، وإعطاء النص بُعدًا عميقًا يتخطى السطحية المجردة إلى استلهام روح الحدث، بالإضافة لمعالجة الكثير من الموضوعات السياسية، والاجتماعية، والواقعية؛ وخاصة الشعراء الفلسطينيون الذين عبروا عن الكثير من الهموم والآلام والمعاناة الواقعة على أبناء شعبهم القابع تحت غطرسة المحتل.

والشاعر علي فودة أحد الشعراء الفلسطينيين الذين وظفوا التناص الأسطوري في شعره، إلا إنه لم يحظ باهتمامٍ واسعٍ في أعماله الشعرية، ومن النماذج النادرة التي وردت في شعره ما قاله في قصيدة "الحجر الفلسطيني"[2] عن أسطورة "زرقاء اليمامة"[3]:

يروّضني صغارٌ لستُ أذكر أنهم وردوا بذاكرة الزنابق
والبنادق/
لا../ بأيّ مشيئةٍ يا.. تُغدر الأوطان/
تُكسر شارة الصوّان/ عفوًا.. من سيمنحكم صكوك
العشب والغفران؟/ من سيشير
للقرصان ليلًا إن فقأتم عين زرقاء اليمامة؟
من يؤرقكم إذا حجب
الضباب عيونكم يا..
لستُ أعذركم
وأنذركم:
أنا الحجر الفلسطيني
فابتعدوا.. !

وظف الشاعر الأسطورة العربية (زرقاء اليمامة) مستغلًّا ما تتصف به من بُعد النظر، وحدتهِ، في تنبيه المحتل بضرورة إبقاء منفذٍ للهروب الذي سينتج من الثورة الشعبية العارمة التي ستهب في وجهه على شتى بقاع الوطن المغتصب؛ لتقتلعه من جذوره.

([1]) الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقيًا (ص117).
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص247- 248).
([3]) زرقاء اليمامة: شخصية عربية قديمة، هي امرأة نجدية من أهل اليمامة، ويقال أنها كانت ترى الجيش على مسيرة ثلاثة أيام، وسميت زرقاء اليمامة بهذا الاسم لزرقة عينها، والعرب تضرب المثل بزرقاء اليمامة لجودة بصرها ولحدة نظرها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد وظف الشاعر كذلك أسطورة (السندباد)[1]، وذلك في قصيدته "عودة السندباد"[2]:

أما تدرين يا أمي بأني عدت للزيتون في بلدي
لأخلع شوكة المصباح من كبدي
وأغرس فوق قبرك زهرة النرجسْ
لتروي قصتي العذراء من فردٍ إلى فردِ
... ...
فعدت إليك يا أمي هزيلًا
فوق كتفي غربة الأجيال.. جيلًا ثم جيلًا ثم جيلًا

يستحضر الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة شخصية السندباد، وهو رمز للتجواب، وخوض غمار المجهول؛ ليرسم صورة السندباد الفلسطيني مكرَّرًا الغربة، والأحوال القاسية التي عاشها نتيجة بعده عن وطنه الحبيب، وتنقله من بلدٍ إلى بلد باحثًا عن بصيص أمل يعيده إلى وطنه الأم الذي يعشق ترابه، ويتمنى أن يحيا فوقه، ويدفن فيه؛ فلا يجده سوى يأسًا، وقنوطًا لواقع الأمة المعاش. وبالرغم من ذلك كله يدعو شاعرنا إلى الصمود أمام المحتل الغاصب، والتصدي له، والتمسك بالتراب الفلسطيني.

([1]) السندباد شخصية أسطورية خيالية، وردت في حكايات ألف ليلة وليلة، واشتهر برحلاته السبعة المليئة بالأخطار والأهوال والعجائب، ويعود في كل رحلة منتصراً على ما صادفه من أخطار، ليروي لأصحابه الحكايات المثيرة لرحلاته.
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص83).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثاني:

التشكيل الجمالي للصّورة الشعرية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مفهوم الصورة الشعرية

تعدُّ الصورة الشعرية عنصرًا مهمًّا من عناصر العمل الأدبي، ومن أبرز الأدوات التي يستخدمها الشاعر؛ للتعبير عن الأبعاد المختلفة لرؤيته الشعرية، وتجسيد أحاسيسه ومشاعره، والتعبير عن أفكاره وخواطره.

وتُعرَّف الصورة الشعرية بأنها: "الوسيلة التي ينقل بها الشاعر عواطفه وفكرته إلى السامع، أو الشكل الخارجي للقصيدة، فإن معنى ذلك أنها تتكون من عنصرين أساسيين: اللفظ (مفردًا أو مركبًا)، والخيال أو التصوير"[1].

وظلَّ مفهوم الصورة الشعرية قديمًا قاصرًا على الأشكال البلاغية القديمة؛ كالتشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية، وغير ذلك. وحديثًا تنوعت مفاهيمها، وتوسعت لتشمل "كل الأدوات التعبيرية الشعرية مما تعودنا على دراسته ضمن علم "البيان" و"البديع" و"المعاني" و"العروض" و"القافية" و"السرد" وغيرها من وسائل التعبير الفني"[2].

وعُنيتِ الدراسات قديمًا وحديثًا بمصطلح الصورة الشعرية؛ لما لها من أهمية في عالم الشعر، فنجد في نقدنا العربي القديم قول الجاحظ (255هـ) – في حديثه عن اللفظ والمعنى –: "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجميُّ والعربيُّ والقرويُّ، [المدنيُّ]. وإنما الشأنُ في إقامةِ الوزن، وتخيُّر اللفظ، وسهولته، وسهولة المخرج، وفي صحَّة الطبع، وجودة السبك؛ فإنما الشعرُ صناعةٌ، وضربٌ من النسجِ، وجنسٌ من التصويرِ"[3].

وقد تبعه قدامة بن جعفر (337هـ) في نفس الفكرة السابقة بقوله: "إن المعاني كلها معروضة للشاعر، له أن يتكلم منها في ما أحبّ وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه؛ إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في الصناعة، من أنه لابدَّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها؛ مثل: الخشب للنجارة، والفضة للصياغة ..."[4].

ومن خلال النص السابق يتضح للباحث أن قدامة قد اقتفى أثر الجاحظ في رؤيته للصورة؛ وذلك عندما اعتبر أن المعاني مطروحة للجميع فله أن ينتقي ما يشاء منها؛ للتعبير عمَّ يجول في خاطره من أفكار، وانفعالات، ومشاعر، وأحاسيس، وتصورات.

([1]) الكبير، تطور القصيدة الغنائية (ص408).
([2]) الولي، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي (ص10).
([3]) الجاحظ، الحيوان (ج3/ ص131- 132).
([4]) ابن جعفر، نقد الشعر(ص65).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثم جاء الإمام عبد القاهر الجرجاني (471هـ) في نظريته المشهورة (النّظم) بقوله: "واعلم أنَّ قولنا الصورة إنَّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلمَّا رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان تبَيُّن إنسانٍ من إنسان وفرس من فرس، بخصُوصية تكون في صُورة هذا لا تكون في صورة ذاك. وكذلك كان الأمر في المصنوعات: فكان بين خاتمٍ من خاتمٍ، وسوارٍ من سوارٍ بذلك. ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونةً في عقولنا وفَرْقًا، عَبَّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورةٌ غير صورته في ذلك. وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئًا نحن ابتدأناه، فينكرهُ منكرٌ، بل هو مستعملٌ مشهورٌ في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعةٌ وضربٌ من التصوير"[1].

أما مفاهيم الصورة الشعرية عند بعض النقاد المحدثين فقد تعددت بتعدد رؤى النقاد والباحثين، واختلاف ثقافاتهم ومصادرهم التي استقوا منها، فيرى محمد زكي عشماوي "أنَّ الصورة في الشعر ليست إلا تعبيرًا عن حالةٍ نفسيةٍ معينةٍ يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقفه في الحياة"[2]، ويقصد بذلك أنَّ الصورة أداة يعبر بها الشاعر عن الحالة الشعورية المسيطرة عليه.

أما محمد حسن عبدالله فيرى "أن التعبير بالصورة خاصة شعرية، ولكنها ليست خاصة بالشعر، ولقد آثرها التعبير القرآني والحديث النبوي كثيرًا، واعتمد عليها المثل كما فضلتها الحكمة"[3].

وقد عرفها عبد القادر القط بقوله: "الشّكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بيانيّ خاص؛ ليعبّر عن جانب من جوانب التّجربة الكاملة في القصيدة مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدّلالة والتّركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والتّرادف و التّضاد والمقابلة والتّجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنّي. والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية"[4]. ويعد هذا التعريف من أشمل التعريفات التي وردت سابقًا؛ إذ اجتمعت فيه وسائل التعبير الفنية من ألفاظ وعبارات تمكّن الشاعر من تشكيله لصوره الشعرية.

([1]) الجرجاني، دلائل الإعجاز(ص508).
([2]) عشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر(ص108).
([3]) عبد الله، الصورة الشعرية والبناء الشعري (ص16).
([4]) القط، الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر(ص391).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتضح مما سبق أنَّ النقاد قد اختلفوا في تعريف الصورة، وأنَّ الآراء في التعريفات السابقة قد تداخلت فيما بينها، وقد حظيت الصورة الشعرية بالاهتمام والدراسة في النقد الحديث أكثر منه في القديم، وقد اتسمت الصورة الشعرية قديمًا بالبساطة والوضوح بخلاف العصر الحديث الذي مالت فيه الصورة إلى التعقيد والجمود.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول:

مصادر الصورة الشعرية

تنوعت المصادر التي استقى الشاعر علي فودة منها صوره الفنية في أعماله الشعرية، حيث استقاها من عدة مصادر رئيسة، هي: الواقع، والتراث، والطبيعة، إذ تتفاعل هذه العناصر مع بعضها البعض لتكوِّن الصورة الشعرية لديه.

أولًا: مصادر واقعية

يُعدُّ الواقع مصدرًا غنيًّا من مصادر تشكيل الصورة الشعرية عند الشعراء، وأصبح يشكل جزءًا من موروثهم الشعري، فكلما اتسع فهمهم للواقع، واستيعابهم لمعطياته، زاد ذلك من خصوبة صورهم الشعرية، وكثافة دلالاتها الإيحائية.

وقد عاش أبناء الشعب الفلسطيني واقعًا مؤلمًا تحت وطأة الاحتلال، وانعكس ذلك بشكل واضح على قصائد الشاعر، ومن ذلك قوله في قصيدة "في انتظار العار"[1]:

واقفْ
وكيس الخيش بين يديّ واقفْ
في انتظار القمح والسكَّرْ
وأطيافٌ تغنّي
عند طفلي والمناشفْ
كي ينام الرز والصابون فيها
والشراشفْ
واقفٌ واقفْ
وفوق كواهلي ستون عامًا
لا أبالي
واقفٌ واقفْ
وصفّ العار كالأفعى
طويلٌ .. صامتٌ .. زاحفْ
وبين الصف من كانوا

(1) فودة، الأعمال الشعرية (ص59 - 60).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ذوي عزّ وجاه .. والمعارف

يشهدون بأنهم كانوا ..

أبدع الشاعر لوحة للواقع الفلسطيني مستوحاة من رحم المعاناة، وكدر العيش؛ حيث يصف الشاعر معاناته، وطوابير اللاجئين الواقفين أمام التموين يحملون بطاقاتهم في انتظار تسلم بعض المُؤَنِ، حاملين بين أيديهم أكياس الخيش ينتظرون القمح، والسكر، والرز، والصابون، وعلى عواتقهم ستون عامًا من الضيم، والقهر، والذل الذي سببه الاحتلال، وهذه الصور تحمل إيحاءات جمَّة تنبعث منها رائحة المعاناة، والبؤس اللذين لفّا حياة الشعب الفلسطيني.

وكذلك رسم الشاعر في قصيدته "اللوز المرّ"[1] صورة شعرية توحي بواقع المقاومة الفلسطينية ضد المحتل الغاصب، تجلت في قوله:

قبل سنين ..

أطلقتُ عنان حصاني الجامح .. سابقتُ الريح

عبرتُ الصحراء، الوديان، الغابات الملتفّة

خضتُ المعركة وراء المعركة، مع العسس، المرتزقة

نازلتُ تنابلة السلطان

فخرَّ حصاني بين القصب جريحًا

سرتُ على الثلج، تشقق قدماي، ازدهرَتْ أغصان الحزن بعينيّ

ولكني أدلجتُ إليكم والشعلة في قلبي

في الأسطر الشعرية السابقة أطلق الشاعر العنان لنفسه بوصف واقعه الذي يعيشه – واقع المقاومة واحتدام المعارك مع المحتل– باستخدام أبهى صور الطبيعة التي تحمل في مضمونها معنى القوة، والشجاعة، والتضحية، وكل المعاني المؤدية إلى الذَودِ عن الوطن، ومقارعة المحتل، ومدى المجهود الذي يبذله الشاعر في هذا المجال من امتطاء صهوة فرسه الجامح، ومسابقة الريح، فعبور الصحراء، والوديان، والغابات؛ ليخوض معارك العز والكرامة ضد المحتل.

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص322).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد وظف الشاعر علي فودة عباراتٍ وصورًا مستوحاة من الطبيعة؛ ليعبر من خلالها عن الواقع المرير الذي كان يعيشه، حيث استخدم أدواتٍ عميقةَ الدلالة لكل حقبة كان يعيشها، ومن ذلك قصيدته "غزلان الصحراء"[1] التي يقول فيها:

أعرفها ..
من كل دروب العتمة كانت تأتيني
أهرب منها فتحاصرني
تهرب مني فأحاصرها
أعرفها ..
كنتُ إذا ما اصطدمَتْ عينانا
تبتسمُ
فأبتسم لها
أعرفها ..
كنتُ إذا ما انهمر الليل، وهلّتْ أحلام اليقظة –
أفتح نافذتي، وأمدّ يدي فأصافحها
ثم أحاور شفتيها، أفترض[2] ورود الزندين،
أجوس الأدغال الملتفّة، أتمّدد فوق الأعشاب بأرض حديقتها
أعرفها ..

فالشاعر في الأسطر الشعرية السابقة يسطر مأساته التي كان يحياها في الغربة، والبعد عن الأهل والوطن؛ حيث كانت الحياة مريرة ما بين مدٍ وجزرٍ، تارة تحاصره الغربة بعتمتها ولأْوَائِها وأهوالها؛ فتكاد تخطف حواسه وعقله، وتارة يهرب منها بمحاولة التعايش مع الواقع الصعب الذي يحياه؛ لكنه لا يستطيع إذ سرعان ما تعاوده الغربة بمآسيها وأغلالها؛ فتحاصره، وتقيد تفكيره.

ثانيًا: مصادر طبيعية

تعتبر الطبيعة من أهم المصادر التي اعتمدها الشاعر علي فودة في تشكيل صوره الشعرية المختلفة، والشاعر ابن بيئته، فالطبيعة بكل مكوناتها تشكل صورة فنية متكاملة، يتلقفها الشاعر؛ ليعيد رسمها حسب سعة ثقافته، وخصوبة خياله، وعمق تجربته.

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص360 - 361).
([2]) وردت في النص (أفترض) والصواب (أفترش).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد استثمر الشاعر عناصر الطبيعة في وطنه؛ فأيقظت فيه القدرة على التخيل؛ لرسم صوره الشعرية، والتعبير عن مشاعره وأحاسيسه والأفكار التي تجول في خاطره، ومن مظاهر الطبيعة التي وظفها في شعره وصفه للرياض المزهرة، والمياه الجارية، والحدائق الغنّاء.

ومن خلال دراسة شعر علي فودة تتجلى بوضوح الألفاظ الدالة على محور الطبيعة كالتراب، والوديان، والطين، والهضاب، والجبال، والسهول، والمطر، والنجوم، وغيرها، وهذا يدل على مدى حبه للأرض التي هُجِّرَ منها قسرًا، وتمسكه بها، وقد لاحظت ذلك من خلال الدراسة الإحصائية التي قمت بها على محور الأرض (الطبيعة) في جميع أعمال الشاعر علي فودة الشعرية؛ حيث إن جملة الجذور – التي تدور حول محور ألفاظ الأرض (الطبيعة) – بلغت حوالي (32) جذرًا، وتكررت في خطابه الشعري (483) مرة، وأكثر الجذور تكرارًا جذر الأرض الذي تكرر (66) مرة، والريح (52) مرة، والبحر (49) مرة، والنهر (42) مرة، والتراب (31) مرة ... إلخ، وهذا دليل على أن الشاعر يرتبط ارتباطًا قويًّا بأرضه.[1].

ومن أكثر مفردات الطبيعة ورودًا في صور الشاعر علي فودة الصباح، والشاطئ، والرمل، والماء، والشجر، وتجلى ذلك في قصيدة "المؤامرة"[2] التي يقول فيها:

ذات صباح
كنتُ على الشاطئ ألهو
كان الرمل بريئًا
والماء بريئًا
والشجر بريئًا
لكني كنتُ جريئًا..
فعبثت بأصداف البحر لأستخرج منها اللؤلؤ والمرجانْ
كي أنثره للصيادين الفقراء –
فجنّ الموجُ،
انتفضت في وجهي الأسماك المخدوعةُ،
ثار التمساح
استنفرت الحيتانْ
هبَّتْ عاصفةٌ في البرّ

(1) للاستزادة راجع الجدول الإحصائي (2.1)، الفصل الأول من الرسالة (ص 18).
(2) فودة، الأعمال الشعرية (ص204 - 205).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

استثمر الشاعر في هذه اللوحة الفنية مفردات من الطبيعة الفلسطينية التي أضفت على المعنى رقةً وجمالًا، حيث رسم الشاعر صورةً فنيةً معبرةً استخدم فيها عناصر الطبيعة المختلفة، كالشاطئ، والماء، والشجر، والأصداف، والأسماك؛ ليعبر من خلالها عن واقع شعبه الذي يعيش أحلك الظروف تحت وطأة محتلٍ غاصبٍ لا ينفع معه إلا القوة والمقاومة.

ومن مصادر الطبيعة التي وظفها الشاعر علي فودة في صوره الفنية عالم النبات، وعالم الطيور، حيث رسم هذه البيئة كفنان يعرف أبعاد الألوان، وأشكال الخطوط، ويظهر هذا جليًّا في قصيدة "الغيوم"[1]:

تطل الغيمة الأولى مراهقةً
أغازلها سويعاتٍ
فتهطل فوق حقل غير حقلي
أنزوي ..
تذوي الحدائق في دمي
وتفرّ أسراب العصافير الصديقة .. تتبع الأمطار
أنتظر الغيوم مجددًا .. تأتي
سحائبها محملة أسىً وغبار
عجوزاً طاعناً في السنّ صرتُ
وما أكلتُ سوى ثمار النار!

رسم الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة صورةً شعريةً تُجسد خلالها صورًا حسيةً متدفقةً متتاليةً، وقد استمد مفرداتها من الطبيعة التي تجلت من خلال مفردات (الغيمة، والحقل، والحدائق، وأسراب العصافير، والنار)؛ ليبث الشاعر عبر هذه الكلمات صورة الأمل الحلم في العودة والرجوع إلى الوطن الذي كان يراوده بين الفينة والفينة متمثلًا بالوعود التي كانت تقدم للشعب الفلسطيني بقصر الغربة وسرعة الرجوع.

ثالثًا: مصادر تراثية

يعدّ التراث مخزونًا ثقافيًّا، ومنبعًا دلاليًّا لا ينضب، حيث استفاد منه الشعراء في تشكيل صورهم الشعرية، واستثمر الشاعر علي فودة معطياته الفكرية والجمالية، وشكل لديه رافدًا أساسيًا لمحاكاة معاناة الشعب الفلسطيني.

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص314) .

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد وظف الشاعر بعض مصادر التراث الشعبي الفلسطيني، ووظفها في شعره؛ لتظل شاهدةً على صور المعاناة والنكبة التي عاشها الشعب الفلسطيني عندما احتلت أرضه، ومن ذلك الشعر الشعبي الذي يعد نوعًا من أنواع التراث، الذي وظفه الشاعر في العديد من قصائده الشعرية؛ ليكون لسان حاله في التعبير عن ما يجول في خاطره، ومن ذلك قوله في قصيدته "أغنية للضفة الغربية"[1]:

قولوا لها:
أنا سيّد الدنيا إذا التقت العيون
وتلاطمت أمواجها خلف الرموش.. فهل يكون؟
(يا شجرةً في الدار حاميك أسدْ
وتْكسّرتْ الغصون من كثر الحسَدْ
قالوا زرعنا الزرع وجا غيرنا حصَدْ
يا حسرتي، غير التعب ما نابنا)

قد ورد في الأسطر الشعرية السابقة بعض الأبيات الشعرية الشعبية الذي يعد رافدًا مهمًا من روافد التراث الفلسطيني، حيث أسقطها الشاعر على واقع الشعب الفلسطيني في ظل النكبة التي حلَّت به عقب احتلال أرضه، ومصادرة مقدراتها، والاستيلاء على خيراتها، وحرمان أصحابها من استغلالها والاستفادة منها.

والصورة التراثية عند الشاعر علي فودة متنوعة تظهر بوضوح في قصائده الشعرية، ومنها التراث الديني، والتراث الأدبي، والتراث التاريخي وغيره .

(1) فودة، الأعمال الشعرية (ص49).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني:

أنواع الصورة الشعرية

تنوعت الصورة الشعرية في قصائد الشاعر علي فودة بأشكالٍ متعددةٍ، عبَّر من خلالها عن أفكاره وأحاسيسه وانفعالاته، وعن أشكال الظلم، والقمع الذي يقع على أبناء الشعب الفلسطيني، وتناول ذلك بنوعين من أنواع الصورة الشعرية، هما: الصورة الجزئية، والصورة الكلية، وإليك توضيح لذلك:

أولًا: الصورة الجزئية

تعتبر الصورة الجزئية جزءًا مهمًا في تشكيل الصورة الكلية؛ لأنها "كالألوان والخطوط في الرسم لها مادتها وكثافتها ووضعها الخاص بها في مجموع العمل الأدبي، فهي أشياء في ذاتها. وتنحصر كل حقيقتها وقيمتها في أنها نموذج نتخيل من خلاله الصورة الحقيقية التي هي مدلوله الطبيعي"[1].

وتعتمد الصورة الجزئية في بنائها على مجموعة من الوسائل المتنوعة، منها: التشبيه، والاستعارة، وتبادل المدركات، ومزج المتناقضات، وتراسل الحواس.

واعتمد الشاعر علي فودة على الصور الجزئية بكثرة في تشكيل قصائده، ومن أشكالها الصورة التشبيهية التي استغلها في بناء صوره المتنوعة، ونقل تجربته إلى المتلقي، ويعتبر التشبيه من أغنى عناصر الصورة الشعرية؛ كونه الركيزة الأساس في الصورة الشعرية القديمة، واستطاع بهذه الأداة الفنية الرائعة أن يجعل القارئ يهيم في خياله عبر سحر الكلمات، وجرس الألفاظ، ورشاقة المعاني، وقد تجلى ذلك في الصورة التشبيهية التي رسمها في قصيدة "موَّال الغربة"[2] التي يقول فيها:

كغصن البان قلبي بين أيديكمْ
خذوهُ، فإن بكى
روحي تناديكم

([1]) هلال، النقد الأدبي الحديث (ص416).
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص79 - 80).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هذه صورةٌ فنيةٌ قوامها التشبيه، وأداتها الكاف، وتعني تشبيه قلب الإنسان بالغصن الغَضّ الطري، حيث حملت الصورة الجزئية المفردة البسيطة في طياتها الحزن، والأسى، واللوعة؛ والتي تسببت في اعتصار قلب الشاعر؛ حتى صار رقيقًا لينًا سريع الجرح والانكسار.

كما أبدع الشاعر علي فودة صورةً جزئيةً أخرى عبَّر من خلالها عن حالة الحزن والألم التي انتابته نتيجة بعده عن وطنه، فيقول في قصيدة "هجرة السنونو"[1]:

ظنناك يا امرأة لا ترى – مهرجان الأغاني الحبيسة،
ضوء المرافئ، شمس الفرح
ظنناك يومًا ستأتيننا
بالنجوم وبالوطن الغجري وقوس قزح
ظنناك كالصاعقة
ستأتين يوماً فتنفجرين اشتياقًا
وتشتعلين بنيراننا الحارقة
ظنناك يوماً ستأتيننا مثل جنيّة عاشقة
ستأتين في لحظة الجوع والعري..

تقوم الصورة الشعرية السابقة على التشبيه، حيث أزاح الشاعر ستار كلماته؛ لتعبر عن مشهدٍ حزينٍ قاسٍ بتعبيرات ملؤها الحدة والسرعة والقوة، فقد شبه في البداية الوطن بالصاعقةِ آملاً أن يعود إلى أحضان الوطن، وأن يعود الوطن إلى أحضانه بسرعة البرق، وفي تشبيه آخر شبه الوطن بالجنّية العاشقة التي تريد الحصول على الشيء الذي تحبه بلمح البصر، ولكنه في هذه المرة استخدم أداة التشبيه (مثل).

ومن اللوحات الفنية الرائعة التي رسمها الشاعر علي فودة في قصيدة "عروة بن الورد يسقي النخلة"[2] حيث رسم على بوابات محطات قلبه الجريح صورًا بهيةً لوطنه، عندما قال:

دافئة كالحلم في الشتاء
باسمة، كنسمة الصيف، كقبلة المساء
يا نجمة الصبح أما رأيت لي سيدة القفار؟
تضحك أو ترقص فوق قمم الأشجار

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص334).
([2]) المصدر السابق، ص420.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أما رأيت لي أنثايَ ؟ واحزناه ..
قدْ أنَهْار

استهل الشاعر مقطعه بكلماتٍ خطها بمداد الشوق، والحنين، والعاطفة الجياشة التي لا تلين، صوَّر الوطن الذي لا يفارق طيفه مخيلة الشاعر، فشبهه تارة بالحلم الدافئ في ليالي الشتاء الطويلة؛ ليدلل على طول غربته، وبعده عنه؛ وشبهه تارة أخرى بالنسمات العليلة التي تهب وقت الصيف الحار؛ لتخفف عن الروح قيظها؛ وتارة ثالثة بقبلة المساء التي لا تنسى، والتي تُطبع على خدِّ المحبوبة. واستخدامه لهذه الصور التشبيهية إن دلَّ فإنما يدل على عشقه، وولعه بوطنه، وتضرعه من أجل العودة إليه.

ومن الأشكال التي استخدمها في بناء صوره الجزئية الاستعارة، التي تُعد من عناصر الصورة الشعرية، وقد ظهرت بشكلٍ بارزٍ في كثير من قصائد الشاعر علي فودة، وهي بحاجة للدقة والتمحيص أكثر من التشبيه؛ للوصول إلى الغاية التي يتطلبها الإحساس العاطفي، وذلك في استثماره لفاعلية التشخيص التي تجلت ملامحها الجمالية في قصيدة "من المحيط إلى الخليج"[1]:

هذي الحياة تنام ملء جفونها
هذا المساء
والأرض حبلى بالدماء
وأكاد أسمعها وألمح طيفها
تبكي وتبكي، ثم يرتفع النشيج:
هبّوا إليَّ من المحيط إلى الخليج
هبوا إليَّ من المحيط إلى الخليج
هبوا إليَّ..

رسم الشاعر في المشهد الشعري السابق صورةً شعريةً لحياة أبناء الشعب الفلسطيني قائمة على التشخيص، تنبض بالحياة مفعمةً بالحركة، والصوت، واللون، فشبه حياة شعبه بالإنسان الذي ينام ملء جفونه؛ وذلك لما يحياه من روتين قاتلٍ، ومشاهد مكررةٍ مَجَّتها العقول، وتيبستْ منها القلوب، وأحلام بالعودة صارت طيَّ النسيان، ووعود بالرجوع إلى الوطن لم يتحقق

(1) فودة، الأعمال الشعرية (ص178).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

منها شيء، فالحركة جامدةٌ يلفها السكون، وقد غدتِ الأرض حبلى بالدماء، حيث شبه الأرض بالأنثى التي تحمل حملًا كاذبًا، لكنها من شدة الألم تسمع الأمة العربية نحيبها وبكاءها.

ومن الصور الجزئية كذلك قوله في قصيدة "الحجر الفلسطيني"[1]:

كأني لم أذقْ للجوع طعمًا أيها الثلج الرضيع/
كأنني لم أذرع
الطرقات في "عمان" بحثًا عن رغيف يابسٍ:
جبل "النظيف"
حفرتُ بعض الصخر في جنباته/
و "الأشرفية" شاركتني القهر/
و"المصدار"[2] يعرف أنني ما خنتُ ريح الفقر/ ماذا بعد؟
ماذا أيها الثلج الرضيع ؟
لأنني الحجر الفلسطيني..
يُجيعوني؟!

حيث أبدع الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة صورةً فنيةً نابضةً بالحياة، يشخص الحجر في قوله: "لأنني الحجر الفلسطيني.. يجيعوني؟!"؛ حيث يضفي فيها صفة الإنسان على الحجر، وهو من الطبيعة الصامتة، فجعله يجوع، وكأني بالشاعر يُلقي بهذا التشخيص دلالة على قوة الإنسان الفلسطيني وصلابته، وتوحي كذلك إلى رمزية الحجر الذي قرنه بالفلسطيني؛ ليؤكد مدى الارتباط بينهما؛ إذ الحجر هو سلاح الفلسطيني الأول في مقاومة الاحتلال قد أصبح بصمة من البصمات الملاصقة للشعب الفلسطيني.

ويستخدم الشاعر علي فودة في بعض قصائده تشبيه المجرد بالمحسوس(التجسيد) كقوله في قصيدة "عيسى بن مريم بيننا!"[3]:

رحل السلام..
الحزن يضحك في أخاديد البشر
والجوع يلهو بالطفولةِ، والطفولةُ تسأل النعناع حلمًا
في المنام

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص245).
([2]) منطقة في مدينة عمان.
([3]) فودة، الأعمال الشعرية (ص44).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يجسد الشاعر في المقطع السابق الحزن، ويجعله كإنسان يضحك في وجوه البشر، وأعينهم؛ ويجسد الجوع كذلك بالإنسان الذي يلهو بطفولة أبناء شعبه، وهذه الصور تدل على حالة التخبط والتيه التي ألمت بالشاعر كبقية أبناء شعبه بعد تجرؤ المحتل أمام صمت العالم دون حسيب أو رقيب.

ويعود الشاعر مرة أخرى إلى تجسيد المجردات، فيبث فيها الروح؛ لتشع بالحركة، والحياة، وهذا يعطي صوره الفنية نبضًا وحيويةً تخلب أفهام القراء، ومن ذلك قوله في قصيدته "وكانت ترانيم فتح!"[1]:

لأني رأيت صغاري حُفاه
لأني رأيت صغاري عراه
لأني..
لأني..
تنفّسَ حقدي بوجه الطغاه
كرهتُ حليب السلاطينْ
دفنتُ جراحي وعار السنين
وكانت مواليد أمي حُفاه
فدسنا بحبٍ على حدّ سكينْ
وأشواك نخله
فسالت دماء الحنين
وصار لقاء وقُبْله
صنعناهُ من حقدنا
ورودًا وفلهْ

يجسد الشاعر في المقطع السابق مأساته بمفردات تنمُّ عن كل ما هو غير طبيعي؛ ليرسم الصورة الحقيقية للواقع البائس الذي عاشه الشعب الفلسطيني تحت نير الاحتلال، فقد جسد الحقد بإنسان يتنفس في وجه الاحتلال، والعار بالجراح، والحنين والشوق بإنسانٍ يقطر دمًا.

([1]) المصدر السابق، ص71- 72.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كما تظهر في قصائد الشاعر علي فودة الصور الجزئية المبنية على مزج المتناقضات، ومن ذلك قوله في قصيدة "شالوم .. يا حبي يا حبي .. شالوم"[1]:

ينهض جنديّ فقد الساقين بسيناء
ومجنونًا يصرخ: لا

يرسم الشاعر في السطرين السابقين صورةً جزئيةً عن طريق مزج المتناقضات، يوضح فيها ملامح التباين بين سياسة الحكام المسالمة تجاه العدو، وسياسة الشعوب التي ترى في المقاومة سبيلًا وحيدًا للذّود عن الأرض، والعرض، ومقارعة المحتل، حتى أنه يصور الجندي مقطوع الساقين ينهض لأداء واجبه، والوقوف بشموخ أمام عَنْجَهيّة المحتل وصَلَفِه، فمزج بين متناقضين؛ إذ كيف لجندي مبتور الساقين أن ينهض ليقف في وجه المحتل ويردع عربدتهُ؟!

والشاعر يشكل صوره عن طريق مزج المتناقضات فيقول في قصيدة "مطلوب رأسي"[2]:

جيفارا غزة [3]:
إني أرفضهم مضمونًا أو شكلًا
من أجل عيونك يا غزة
يا وجعي المحبوب

يبين مزج المتناقضات في الأسطر الشعرية السابقة المشهد الفلسطيني المؤلم الذي يحياه الشاعر في غربته، فدال(الوجع) يحمل دلالات الألم، والمعاناة، والقسوة، يناقضه دال (المحبوب) الذي يوحي بالطمأنينة، والسكينة، والراحة، فقد مزج الشاعر بينهما في عبارة واحدة؛ ليبين مدى تلذذه بالوجع الذي هو محبوبه؛ لأنه جزءٌ منه وجزءٌ من الوطن.

كما يرسم الشاعر علي فودة في قصائده الشعرية صورًا جزئيةً بسيطةً بناها على تراسل الحواس، وهي سمة غالبة عند شعراء العصر الحديث؛ حيث استخدموها لإبراز القيم الجمالية في قصائدهم، وشاعرنا ليس بدعًا من الشعراء، فقد وظف هذه الصور في شعره، ومن ذلك قوله في قصيدة "الحجر الفلسطيني"[4]:

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص252).
([2]) المصدر السابق، ص273.
([3]) ولد الشهيد محمد محمود مصلح الأسود (جيفارا غزة) في عام 1946م في مدينة حيفا، وخرج مع أسرته بعد النكبة مهاجرًا إلى قطاع غزة، وانضم في منظمة طلائع المقاومة الشعبية، ثم في الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، واستشهد في عام 1973م.
([4]) فودة، الأعمال الشعرية (ص249).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الآن..

هآنذا أضع المخرز في أعينكم

أستصرخكم

أُعلمكم أن الصمت مؤامرة، والنوم مؤامرةٌ..

فارتفعي أيتها الأصوات المُعشوشِبة

ارتفعي الآن

وظف الشاعر ظاهرة تراسل الحواس في صورٍ جزئيةٍ من شعره؛ ليسهل على المتلقي رسم الصورة بأسلوبه، واستنباط معانيها بجلاءٍ ووضوحٍ تامين، فنراه يصف الصوت المسموع بالمعشوشب الملموس، وهنا يظهر للقارئ مراد الشاعر من ارتفاع الأصوات، وتشابكها، وكثرتها، تلك الأصوات المنادية بتصعيد المقاومة مقرونةً بأصوات أزيز الرصاص المتعانق الذي يخرج من فوهات بنادق المقاومين.

ثانيًا: الصورة الكلية

الصورة الكلية هي صورة تتشكل من تفاعل الأساليب الفنية المختلفة كالتشبيه، والاستعارة، والمجاز، والكناية وغيرها، والتي تتآزر مع بعضها البعض في تشكيل الصورة الكلية، ويؤكد ذلك عبد القادر القط بقوله: "بناء الصورة الشعرية المركبة التي تعتمد على التشبيه والمجاز والتقابل، وتجمع بين كثير من الظلال والألوان، وتستغرق اللحظة الشعرية أو المشهد الخارجي، ولا تكفي أن تلم به إلمامًا سريعًا"[1].

فالصورة الكلية بذلك هي وحدة شاملة تعبر عن تجربة الكاتب في نقل أفكاره، ومشاعره الكامنة بشكلٍ متكاملٍ مكون من مجموع صور جزئية تنمو لإيصال فكرة معينة إلى المتلقي، وبالتالي يجب أن تكون الصورة الجزئية مسايرة للفكرة العامة للصورة الكلية؛ لترسم لنا صورة تدل على معنى كامل يهدف إليه الشاعر.

وتعتمد الصورة الكلية عند الشاعر علي فودة على مزج عناصر متعددة مع بعضها البعض؛ لتصوير رؤية متكاملة بجوانبها المتعددة في قصائده الشعرية تماشيًا مع طبيعة الأحداث والوقائع المتداخلة، وهذا التمازج للعناصر الفنية هي: (الحركة، والصوت، واللون)، ومن أمثلة هذا التمازج قوله في قصيدة "مخاض"[2]:

([1]) القط، في الشعر الإسلامي والأموي (ص256).

([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص55 - 56).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فُرِجَتْ شفاه الليل يومًا.. غرد القمرُ

لما بدا الشجرُ

قد جفّ والثَّمَرُ.

"قد ينزل المطرُ"

وتجمعت كل الغيوم تجمّعت:

"قد ينزل المطرُ"

وتكاثفت ريح الشمال وزمجرتْ:

"قد ينزل المطرُ"

وبكتْ مروج الحب شوقًا للعطاشِ وزعزدتْ:

"قد ينزل المطرُ"

وتناثر الغلمان حول عجائز الأحزان حين تعطرتْ:

"قد ينزل المطرُ"

فتثاءبتْ شمس الصباح وحوقَلَتْ:

"كسحابةٍ في الصيف – أوّاهِ – مَضَتْ

وتبعثرتْ

لم ينزل المطرُ

لذا ... لم يُزهر الشجرُ .

خط الشاعر خلال المقطع الشعري السابق صورةً شعريةً كليةً، وهي صورة الفلسطيني المتعطش التواق للحرية، وقد زين الشاعر هذه الصورة بصور جزئية متراكبة، لا تخلو من صوت، ولا حركة تثري المعنى، وتزيد من قوة الإيحاء، ووصف فيها دورة الحياة من اخضرار الشجر، ونضوج الثمر، وتلبد السماء بالغيوم، وهبوب الرياح، وحنين الأرض العطشى للماء، واجتماع أجيال البشر، وتثاؤب الشمس، وهذه صورةٌ جزئيةٌ مفعمةٌ بالحيوية تضافرت مع بعضها لتشكل صورة كلية، يغوص فيها خيال القارئ أراد منها الشاعر التنبؤ بوجود بصيص أملٍ للخلاص من المحتل بعد توفر مقومات عدة لهذا الأمل؛ كالإيمان بعقيدة المقاومة، وانتشارها في أرجاء الوطن، واجتماع الصبية والعجائز على الهدف نفسه، ولكن في نهاية المطاف تحدث الصدمة، وهي أن كل ما يراه ما هو إلا موجة عابرة تسري في الروح، ثم لا تفتأ أن تذهب أدراج الرياح.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقد اتكأ الشاعر في بناء صورته الكلية على التجسيد والتشخيص، وكانت جُلُّ مواردهِ التصويرية مستمدة من الطبيعة، ويتضح ذلك من قوله في قصيدة "المؤامرة"[1]:

ذات صباح
كنتُ على الشاطئ ألهو
كان الرمل بريئًا
والماء بريئًا
والشجر بريئًا
لكني كنتُ جريئًا..
فعبثتُ بأصداف البحر لأستخرج منها اللؤلؤ والمرجانْ
كي أنثرهُ للصيادين الفقراء –
فجنّ الموجُ،
انتفضَتْ في وجهي الأسماكُ المخدوعةُ،
ثار التمساحُ
استنفرت الحيتانْ
هبَّتْ عاصفةٌ في البرِّ
أضاءتْ سفنُ القرصانْ
تحلَّقتْ الغربانُ .. انعقَدَتْ حلقات حلقاتْ
...
سال الدم
اصطبغتْ أمواه البحر
صرختُ فما ردّوا..
مُلقىً في فكّ الحوت الكاسر تركوني
غدروني يا أمي
غدروني!

يقدم الشاعر خلال قصيدته السابقة صورةً كليةً، يعبر من خلالها عن الإحباطات التي واجهها الشاعر ومن لف لفه من المقاومين الذين رسموا لأنفسهم طريق استرداد أرضهم، واستعادة وطنهم عبر فوهات البنادق، وأزيز الرصاص، وجعل ذلك كله بصورٍ جزئيةٍ متنوعةٍ،

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص204 - 205).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فقد واجه الأخطار من الأمواج العاتية، والأسماك المخدوعة، والتماسيح، والحيتان، والعواصف، وكل هذه التحديات أدت إلى ظهور اللون الأحمر القاني، أي ما يعني تضرج الأرض بدماء الشهداء والجرحى، فنلاحظ مزيجًا من العناصر المتشابكة، حيث طغى الصوت في العديد من الكلمات والعبارات، مثل: (جنَّ الموج، هبَّت عاصفة، صرخت فما ردّوا، صهيل العربات، وضجيج الباعة، وغناء الشرفات)، وكان للحركة حضور في عبارات الشاعر منها: (على الشاطئ ألهو، عبثت بأصداف البحر، انتفضت في وجهي الأسماك، استنفرت الحيتان، تحلَّقت الغربان)، ولم يغبْ اللون في تشكيل الصورة، كما في جملة (سال الدم، اصطبغت أمواه البحر، أضاءت سفن القرصان).

وهذا مشهد آخر يصور للباحث مدى المعاناة التي عاشها الوطن، وقد صاغها الشاعر بألوان الصور الجزئية المختلفة في قصيدة "مطلوب رأسي"[1] التي يقول فيها:

سنةً بعد سنة

تزهر يا وطني

تنتشر دماكَ المسفوحة في الساحات فتورق أشجاركَ

في صفحات التاريخ

وتكبر

تصبح عشقًا لطيور البحر

وتكبر

تصبح مِلحًا للأرض

وتكبر

تصبح سيفًا للثورة والثوار

ووطنًا لزهور النار

وتكبر

تصبح في قلب العالم حبًا

أو حقدًا

أو حزنًا

يطلع منك الشهداء – الشهداء

ويبعث فيك الأحياء – الأحياء

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص286 - 287).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فيتوارث دمك الأبناء عن الآباء

تصير نشيدًا للشعراء

وزادًا للفقراء

بهذا العصر

فلا خوف عليك إذن

لا خوف ولا..!

لم تزل معاناة الوطن ماثلة في ذهن الشاعر ووجدانه؛ وهذا ما دعاه إلى نظم عقدٍ فريدٍ من الصور الجزئية يوضح من خلالها تزاحم الأحداث التي يمر بها الوطن الذبيح على مر السنين، وتعاقب الأحوال وتبدلها، فالوطن في وجدان الشاعر صفحاتٌ في تاريخ البشرية، وطنٌ جامعٌ لصنوف التوجهات، وطنٌ ثائرٌ ينشد الحرية، يخرج الشهداء تلو الشهداء، ويتوارث مجدهُ الأبناء عن الآباء، وطنٌ يتغنى به الشعراء، وفي مثل هذه الحالات يؤكد أن الوطن باقٍ كملح الأرض، راسخٌ في نفوس أبنائه لا خوف عليه من الضياع ما دام وراءه مطالبون، وقد جاءت هذه الصورة نابضةً بالحركة، والصوت، واللون، والصور الجزئية من استعارة، وكناية، فالصوت صادر عن نشيد الشعراء، والحركة نحسها في حركة توالي سقوط الشهداء، واللون نراه في مسفوح الدماء، وقد كان للصور الجزئية دور كبير في تكوين الصورة الكلية، فاستخدام جملة "تصبح ملحاً للأرض" كناية عن أهمية فلسطين عالمياً، وجملة "تزهر يا وطني" وهي استعارة، وكلها صور توحي بمدى المعاناة التي يحياها الشعب الفلسطيني تحت وطأة الاحتلال.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثالث:

أدوات رسم الصورة الشعرية

لقد اتسمت الصورة الشعرية عند الشاعر علي فودة بعدة خصائص فنية عبَّر من خلالها عن عواطفه وأحاسيسه؛ ولذلك كان للصورة عنده طابعها الخاص في بناء قصيدته الشعرية، ومن الأدوات التي استخدمها في رسم صورته الشعرية: التشخيص، والتجسيد، ومزج المتناقضات، وتراسل الحواس، الرمز، والتلوين، وإليك تفصيل ذلك:

أولًا: التشخيص

يعد التشخيص من أهم الأساليب الفنية التي يلجأ إليها الشعراء في قصائدهم؛ لتشكيل صورهم الشعرية، وهي "وسيلة فنية قديمة، عرفها شعرنا العربي، والشعر العالمي، منذ أقدم عصوره، وهذه الوسيلة تقوم على أساس تشخيص المعاني المجردة، ومظاهر الطبيعة الجامدة في صورة كائنات حية تحس وتتحرك وتنبض بالحياة"[1].

وعُرِّف كذلك بأنه: "نقل الكائنات الحية، والجمادات التي تدرك بالحواس المختلفة من عالمها الحسي إلى عالمٍ حسيٍ جديدٍ تكتسب فيه صفات البشر، فتصبح شخوصًا ناطقةً، لتتحول مظاهر الطبيعة إلى أشخاص"[2].

ولمس هذا الأسلوب الفني بشكلٍ واضحٍ في ثنايا قصائد الشاعر علي فودة؛ فأصبحت وكأنها لوحات فنية تعجُّ بالنشاط والحيوية، ومن النماذج الشعرية على التشخيص قوله في قصيدة "عودة السندباد"[3]:

وحين رجعتُ يا أمي لمنزلنا
رأيت الليل يرقبني
يحدّق فيَّ .. ينهشني
وآهٍ لو أراكِ بشارع الأحلام في ظلّي
لأمنح صدرك الوجه الهلالي
وأعبده بشوق متيَّم أزَلي
أودّ بدمع قلبي لو تلاقينا

([1]) زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة (ص76).
([2]) أبو جحجوح، البنية الفنية في شعر كمال غنيم (ص67).
([3]) فودة، الأعمال الشعرية (ص87).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحاورنا .. تعاتبنا

حنان الأم يا أمي

يعذّبني

لقد أسهم التشخيص في المشهد السابق في التعبير عن عمق الألم والحزن، فيشخص الشاعر الليل فيجعله كائنًا يرقبه ويحدق به وهو عائدٌ إلى منزله؛ ليرى وجه أمه التي كوى نار الشوق إليها قلبه حتى أصبحت العودة حلمًا بعيد المنال، فكل من على هذه البسيطة يتآمر لإبقائه في غربته، ولكنه عازمٌ على الرجوع إلى أحضان أمه مهما كلف الأمر من تضحيات.

كما يرى الباحث الشاعر يشخص العينين ويجعلها كالإنسان الذي يضحك، فيقول في قصيدة "آخر الفراعنة"[1]:

تضحك عيناكِ، فأضحكْ

تبتسمينَ فأبتسمْ

أعوامٌ مرَّتْ لم نتكلم .. عيناكِ تقولان:

اخرجْ من صمتكَ

فالشاعر في الأسطر الشعرية السابقة يشخص عينا فلسطين وكأنهنَّ فتاتان تضحكان له، عينا محبوبته التي لم تفارق خياله لحظةً، عينان تضحكان وتبتسمان وتتكلمان، وكأنها تطالبه بالعودة السريعة إلى أحضانها، فهي أشد شوقًا إليه من شوقه إليها، وهي بحاجة إليه أشد من حاجته إليها، فهي تحتاجه ليرفع عنها الضيم والظلم الواقعان بها من القريب والبعيد؛ لذا فقد استخدمت حواسها الواضحة المعبرة؛ لتلفت الانتباه إلى حالها تحت الاحتلال.

وفي مقطع آخر نرى كيف يضيء التشخيص المعنى، ويبرز جوانبه الخفية، وفيقول الشاعر في مقطع آخر من نفس القصيدة[2]:

كان النيل الضاحك يجري

هل كان صديقًا؟ هل كان عدوًا؟ لا أدري

سخرية يضحك أم عشقًا؟ لا أدري

يجري النيل ويجري

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص227).

([2]) المصدر السابق، ص228.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فالشاعر في هذه الصورة شخص نهر النيل بالإنسان الذي يجري ضاحكًا، فالشاعر لا يدري هل نهر النيل صديقٌ أم عدوٌ؟ هل يضحك سخريةً أم عشقاً؟ لذا استخدم الشاعر أسلوب الاستفهام كدليل على حيرته إزاء تخبط المواقف، وترنح الآراء تجاه قضيته التي لطالما كانت القضية الأم.

ومن مظاهر التنويع في الصور التشخيصية عند الشاعر أيضًا، تشخيصه للحرش الذي جعله إنسانًا متنوع الأحاسيس، ففي قصيدة "مطلوب رأسي" يقول[1]:

أبو علي إياد[2]:

شائكةً كانت طرقات الوطنِ

ولكنّ السيدة الخضراء

دعتكَ فلبيتَ

وفدْتَ إليها مع حراس الماء

عاجَلْت الطين بقبلتكَ الأولى

ابتسم الحرشُ

نزفْت على جذع الجوز

بكى الحرشُ

سقطتَ على العشب قتيلًا

صرخ الحرشُ

يسجل الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة صورًا تشخيصيةً بديعةً في صفحةٍ ناصعةٍ من صفحات المقاومة الفلسطينية الباسلة، حيث يستذكر الشاعرُ الشهيدَ البطلَ (أبو علي إياد)، وصولاته في أحراش الوطن، حيث كان أحد مؤسسي العمل المقاوم في فلسطين؛ لذا فقد شخص الشاعر الحرش بإنسان مرهف الإحساس، ففي المرة الأولى ابتسم الحرش لما طبع الثائر على جبينه القبلة الأولى، وفي المرة الثانية بكى الحرش لما رأى الدم الثائر ينزف، وأما في الثالثة فقد صرخ الحرش حرقةً على من دفعوا أرواحهم ودماءهم الزكية رخيصةً فداءً للوطن.

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص263).

([2]) وليد أحمد نمر، قائد فلسطيني وعضو اللجنة المركزية لحركة التحرير الوطني الفلسطيني (فتح)، ولد في بلدة قلقيلية، وكنيته أبو علي إياد، وقد استشهد يوم 27/ 7/ 1971م. الموسوعة الفلسطينية (مج4/ ص 598).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثانيًا: التجسيد

هو وسيلة من الوسائل التي اعتمد عليها الشاعر علي فودة في بناء صوره الشعرية، ويتمُّ خلالها "منح المجرَّدات العقلية صفات مادية، فتنتقل من عالم المتخيلات الذهنية إلى عالم المحسوسات. ونقل المجردات لعالم المدركات بالحواس يقربها إلى الذهن، ويضعها في بؤرة التلقي والإدراك"[1]، ومن أمثلة الأشياء العقلية المجردة الشوق، والحنين، والحب، والألم، والصبر وغيرها، وهي صورٌ ذهنيةٌ مجردةٌ، فإذا اقتربت من عالم الحواس كان لها أثرٌ واضحٌ في ذهن المتلقي.

ومن الأمثلة الشعرية على التجسيد قول الشاعر علي فودة في قصيدة "امرأة"[2]:

قلتُ: وداعًا، وانصرفتْ

أباعد الخطوات بيننا

أحمل أكياس الشقاء

...

وحينما ركبتُ زورق الهموم

راحلًا مع الأسى والوجد والنسيانْ

رأيت طيفك الحبيب

يبكي على كفّ الزمان

يرى الباحث أن التجسيد في صورته الاستعارية "أحمل أكياس الشقاء"، فقد استخدم لفظًا معنويًّا غير محسوسٍ (الشقاء)، وجسده بمقياس حسي (الأكياس)؛ ليكون قريبًا من فهم القارئ والسامع فقال: "أحمل أكياس الشقاء"، فالشقاء معنوي ليس له مقياس حقيقي، ولما أراد الشاعر إظهار مدى طغيانه وزيادته جعله يقاس بالأكياس ما يشعر بمدى ثقله على نفس الشاعر الذي ترك وطنه وهجره قسرًا دون وجه حق، حتى أنه أصبح يعيش في بحر متلاطم الأمواج من الشدائد والكرب التي تحيط به من كل جانب؛ ما دعاه أن يجسد الهموم، وهو تجسيد شيء معنوي بشيء حسي يملأ زورقه الذي يخوض به غمار بحر الظلمات التي تلفه في حياة الغربة.

([1]) أبو جحجوح، البنية الفنية في شعر كمال غنيم (ص63).
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص111).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتضح هنا أن الشاعر يجسّد النسيان والذل في مأساته التي عاشها من الأهل والأصدقاء، حيث يقول في قصيدة "وادي السير"[1]:

من يومي كنت أقارع وجه الطغيان
في الحلبة كنت أصارع كل صباح ومساء
كانت تصرعني الثيران
كانت تأكل وجهي النيران
من أجل الأخوة يا وادي السير
فرماني الأخوة في قاع البئر
غمروني بين زوايا النسيان
لدغوني لدغة أفعى
قاومت التيار ولكن الغدر
ظل كسيل الزمن الجارف لا يعرف معنى الرحمة
لا يعرف معنى القهر
فهويت صريعًا تحت سنابك خيل الأهل
أرداني سهم الذل فصرتُ ذليلًا
أرداني سهم الأهل فمت قتيلًا
آه يا وادي السير من الغدر
آه من غدر الأحباب

فالشاعر في المقطع السابق يروي قصة مأساتهِ مع الأهل والأصدقاء الذين تخلوا عنه وتركوه وحيدًا طريدًا، فيجسد النسيان في حياته وكأنه بناءٌ له عدة زوايا، وهذا دليلٌ على أن هجرهم، ونسيانهم طال به كطول المسافة بين زوايا البناء أو يزيد، بل إنهم لم يكتفوا بذلك بل رموه بسهم الذل، فجسدّ الذل وكأنه سهمٌ يصيب الإنسان في مقتل، وهذا ما أراد الشاعر إيصاله من مرارة الجفاء، والبعد، والطرد، والتخلي من أقرب الناس، وأعزهم على نفسهِ، الذين شبههم بإخوة سيدنا يوسف – عليه السلام – الذين رموا أخاهم في غيابات الجب دون وازعٍ من خوفٍ أو ضمير.

ويتجلى التجسيد في أبهى صوره حين يعبر الشاعر علي فودة عن مدى إصراره وعزمه على نيل حريته، وكسر قيود الذل والغربة، حيث يقول في قصيدة "مطلوب رأسي"[1]:

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص149).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ثكلتكَ الكرة الأرضية

إن لم نخلع منها أشجار الزقّوم

...

حتى تخصب في الأرض بسهوب الثورةِ

وبساتين الحرية

.....

في ذاك اليوم

مزدحماً كان مطار اللدّ،

الشمس بلون البرقوق،

برشاش الثائرِ

وبساتين الحرية

من خلجات نفسه التواقة للحرية والانعتاق يجسّد الشاعر الحرية الغراء– وهي شيء معنوي – بالبساتين الغناء – وهي شيء مادي محسوس – وذلك إيذانًا منه بالنفير العام الذي سينتهي به إلى الحرية لا محال، فقد حث الشاعر أحد الثوار (أوكوموتو)[2] أحد منفذي العملية الفدائية في مطار اللد على عدم الاستسلام حتى آخر قطرة من دمه؛ لأنه سيروي بدمه الطرقات التي سيسلكها الثائرون من بعده منطلقين نحو الحرية المنشودة.

ثالثًا: مزج المتناقضات

نوَّع الشاعر علي فودة في استخدام التقنيات التي توضح جماليات الصورة في شعره، فلم يكتفِ بالعلاقات المألوفة بين عناصر الصور؛ بل تجاوزها إلى تقنية تبرز الجمال في شعره في كيانٍ واحدٍ يتعانق فيه الشيء ونقيضه، فاستمد منه بعض خصائصه، ويضيف إليه بعض سماته؛ ليعكس الحالة النفسية المبهمة، والمضطربة؛ التي انتابته نتيجةً لمرارة الواقع الذي يعيشه الإنسان الفلسطيني المهجَّر عن وطنه، حيث يجمع في العديد من قصائده الشعرية بين الأشياء المتباعدة، ومن ذلك قصيدته "حجر الذكريات"[3]:

وقلبي يعدو..

جريحًا يريد الشفار

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص279 - 280).

([2]) طالب علم النبات ولد عام 1947م، تم تجنيده في الجيش الأحمر الياباني، واعتقل في لبنان ، وأشهر إسلامه، وكان واحدًا من منفذي عملية مطار اللد.

([3]) فودة، الأعمال الشعرية (ص155 - 156).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حرامٌ عذابك لي
ولو أن عندي عذابك أحلى عذاب
ألذَّ عذاب!

يحذو الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة حذو العاشق الولهان الذي يرى مرارة العشق شهدًا سلسبيلًا، ويرى حياة العشق لذةً ونعيمًا، ويظهر ذلك جليًا عندما يوظف مزج الأشياء المتناقضة (أحلى، ألذّ) مع (عذاب)، مما يفتح مجالًا للتساؤل، كيف يكون العذاب حلوًا ولذيذًا؟ فالدال(العذاب) يوحي بالألم، والمرارة، والتيه، والحسرة؛ والدلان (أحلى، ألذّ) يوحيان بالنعيم، والراحة، والطمأنينة، والهناء، ولكنها حياة العاشق المتيَّم الذي يلف حوله طيف المحبوب في كل لحظة.

ويسهم مزج المتناقضات في إبراز حجم المأساة الإنسانية التي يسعى الشاعر باستمرار لإبرازها في تجربته الشعرية، ويتضح ذلك في قصيدة "مطلوب رأسي"[1]، فيقول:

سرحان بشارة:
سرحان:
الكدمات على خديها
العسل المرّ على شفتيها
آثار القيد على زنديها
أترى يا سرحان؟

جمع الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة بين دالين متناقضين (العسل، المر) فالعسل حلو المذاق، ولكنه أعطاه صفة المرارة؛ ليوضح للمتلقي في هذين النقيضين تناقض العيشة التي يحياها تحت الاحتلال، فيتخبط بين جنباتها يلتمس الفرج أحيانًا، فيرهقه الضيق ويضنيه، حياةٌ مضطربةٌ دعت الوطن أن يطلب من محبيه أن يهجروه؛ ليعيش حياةً سويةً لا اضطراب فيها.

ومن الأمثلة كذلك على مزج المتناقضات قوله في قصيدة "فرس البحر"[2]:

سادرٌ...
سادر في جحيمي، وخلف الشواطئ تصهل سيدتي فرس البحر
أجراسها توقظ السمك الاستوائي والورد والفقمات
سرخساً صوتها كان حين ابتلينا بها ذات أمسية

([1]) المصدر السابق، ص277 - 278.
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص398).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهي تجري وتلهث ما بين بوابة البحر والشرفات
صاعدًا – هابطًا
فرحًا – قانطًا صوتها كان
كان أليفًا كأنثى الشتاء

يرسم الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة ملامح محبوبته (فلسطين) في سياق غزلي يوضح من خلاله الحياة المضطربة التي كانت تحياها المحبوبة، والظروف القاسية التي أحاطت بها؛ نتيجة تخلي القريب والبعيد عنها، حتى صارت كفرس البحر تتناوبها أمواجه المتلاطمة، فتكاد تصل بَر الأمان تارة، وتقذف في أتون المهالك تارة أخرى، ومن مشاهداته المنطقية للوصف السابق مزجه بين المتناقضات (صاعدًا، هابطًا)، (فرحًا، وقانطًا)، وهذه الدلالات متناقضة يستحيل تلاقيها إلا في حالاتٍ استثنائيةٍ سمتها الواضحة الاضطراب والتخبط.

رابعاً: تراسل الحواس

وسيلة من الوسائل التصويرية التي اعتمد عليها الشاعر علي فودة في بناء صوره الشعرية؛ إذ تشترك أكثر من حاسة على إخراج الفكرة المراد نقلها للمتلقي، ونَعني بها "وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانًا، وتصير المشمومات أنغامًا، وتصبح المرئيات عاطرة"[1].

وقد وظف الشاعر علي فودة تلك التقنية في كثيرٍ من قصائده الشعرية؛ لتمنح الصورة أبعادًا جماليةً أكبر من الصور التي تلتزم فيها كل حاسةٍ بوظيفتها الخاصة بها؛ ولعلَّ ذلك يعود للحالة الشعورية المتوترة التي أحسّ بها نتيجة الغربة، والحنين، والشوق الكبير لوطنه، ومن تلك النماذج التي اشتملت على التبادل في وظائف الحواس، قوله في قصيدة "مطلوب رأسي"[2]:

سرحان: الأفعى .. الأفعى يا سرحان
الأفعى تلفح معشوقتك السمراء بنفحات السمّ،
وها هو ذنب الأفعى خلف الرابيةِ
ولكنّ الرأس بعيد

يقوم المقطع السابق بصورة أساسية على فكرة تراسل الحواس؛ إذ تتحول استعمالات الحواس بحسب مقصود الشاعر، وفهم القارئ لدلالات الألفاظ، حيث يصبغ هنا السُّم المحسوس

([1]) هلال، النقد الأدبي الحديث (ص395).
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص278).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الذي يتجرعه المقاوم الفلسطيني بشعور البرد الناجم عن نفحات تقلب الظروف الصعبة التي كانت تحياها معشوقتهُ فلسطين.

وقد مزج كذلك بين حاستي الذوق، واللمس، فيقول في قصيدة "رياح الخماسين"[1]:

ووجهكِ ضائع .. ما حدّثتني نشرة الأخبار عنه ولا رياح الطقس
كبرتُ، كبرتُ .. أرهقني انتظاركِ، شابَ مني الرأسْ
على الميناء أشعلتُ الحرائق، في المرافئ بتُّ أيامًا –
شربتُ النار، أتلفتُ اللفائف، قلتُ ما في النفس للحراس –
"قحطًا" . قلت للطرقات .. "قحطًا" . قلت للوديان .. "قحطًا" –
كلهم "قحطًا" أجابوني

كان لابد للشاعر في وسط هذا الزِحام – زحام المآسي والتيه في الغربة – أن يوضح مدى اكتوائه بالنار التي وصلت إلى أحشائه، فأدمت فؤادهُ باللوعة، والحنين، والشوق اللامتناهي لتراب الوطن، حتى وكأنه يشرب هذه النار شربًا ولكنه شرب المجبر الذي لا حول له ولا قوة، فالشرب يوحي بالعمق، وهو ما أراد الشاعر إيصاله، صورة تبين أن النار كوت جميع أنحاء جسده، حيث انتشرت مع كل قطرة دم كما ينتشر الماء داخل الجسد.

ولتوضيح مأساة شعبه تحت الاحتلال، فقد وظف الشاعر ظاهرة تراسل الحواس؛ ليبرز معالم المأساة في أجلى صورةٍ، ومن ذلك قوله في قصيدة "حديقة الحيوان"[2]:

صيّاد عجوز شرَّع الأنيابَ والمِخلب
والمِخلبَ والأنيابَ في وجه الإوز
فاستحال الماءُ نهرًا من صراخ
سقط العاشقُ والمعشوقُ والأُمُّ

لطالما ذاق الشعب الفلسطيني الويلات تلو الويلات من المحتل، واستصرخ عمقه العربي؛ ليكون إلى جانبه في الذود عن أرضه ومقدساته، ولكن كما قال الشاعر[3]:

لقد أسمعتَ لو ناديتَ حيًّا ولكن لا حياةَ لمن تُنادي

([1]) المصدر السابق، ص343.
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص383).
([3]) شعر عمرو بن مَعْدَ يَكْرِبَ الزُّبيديّ (ص113).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فكل النداءات ذهبت أدراج الرياح، ولم تجد آذان تستوعب صداها؛ لذا استغل الشاعر هذا القصور في السمع في أبهى صورة؛ فجعل الآذان التي تسمع وكأنها تستقبل أصوات صراخ مياه الأنهار، كناية عن أصالة الصوت، وانسيابه، وانتشاره، وسرعته وشدته وتواصله.

خامسًا: الرمز

يُعدُّ الرمز من الظواهر الفنية البارزة عند الشعراء المحدثين، حيث استطاعوا من ورائه إثراء لغتهم الشعرية، وتحقيق أهدافهم وغاياتهم هروبًا من سطوة الحاكم، وهذا يبرز سعة تجارب المبدع، وعمق نضجه الفكري، والشاعر الفلسطيني – كغيره من الشعراء العرب– وظف الرمز في قصائده الشعرية، حيث "يعتبر الرمز وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية، يثري بها لغته الشعرية، ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة"[1].

وتكمن قوة الإبداع الرمزي في تمكنه من إيجاد "صلة بين الذات والأشياء؛ بحيث تولد المشاعر عن طريق الإشارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح"[2]. وهذا ما أكده علي عشري زايد بقوله: "الرمز الشعري والأدبي عمومًا عبارة عن إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس"[3]. وترى سلمى الخضراء الجيوسي أن الرمز قائم على "استخدام كلمة أو عبارة لتدل على شيء آخر، لا بالتشابه (لأن الرمز، على نقيض الاستعارة والتشبيه، يفتقر إلى المشبّه به) بل الإيحاء والإشارة"[4] إلى المسكوت عنه في النص، والذي من شأنه أن يتيح للمتلقي إمكانية تأمل ما وراء النص، وبذلك يكون الرمز "اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة"[5].

وللرمز دورٌ كبيرٌ في تشكيل الصورة الفنية، وهناك تداخل كبير بينهما، والصورة – من خلال عناصرها المتمثلة بالواقع، والفكر، والعاطفة، والخيال – تعمل على تعميق أبعاد الرمز، وتمنحه أشياءَ جديدةً، ويحس المتلقي بمجموعة من المشاعر الفنية التي تتولد عن طريق الرمز.

([1]) زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة (ص104).
([2]) هلال، الأدب المقارن (ص398).
([3]) زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة (ص104).
([4]) الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث (ص781).
([5]) أدونيس، زمن الشعر (ص160).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وعلى الوجه المقابل فالرمز يؤثر في الصورة تأثيرًا مباشرًا، ويكسبها دلالاتٍ جديدةٍ، فمثلًا الرمز التاريخي ينضم إلى الصورة؛ فينقل ذهن المتلقي وإحساسه إلى الفترة الزمنية التي أنشئ فيها.

وقد استثمر الشاعر علي فودة أنواعًا مختلفةً من الرموز في قصائده؛ ليوحي من خلالها بالواقع الذي يعيشه أبناء الشعب الفلسطيني، ومن تلك المصادر التي نهل منها رموزه الطبيعة، وذلك من شأنه أن يثري تجربته، ويعمق صوره التي توحي بأفكاره وأحاسيسه، وانفعالاته.

ويوظف الشاعر كثيرًا من دلالات الظلم ورموزه؛ مثل: القتل، والدم، والطاغية، والجنرال وغير ذلك؛ لأن الشاعر عانى من شتى صنوف الظلم والمعاناة، وقد تمثل ذلك في قصيدته "شالوم .. يا حبي يا حبي .. شالوم"[1]:

" stop "

ها قد طلع الباشا مرتديًا خوذته الفرعونية
معتمرًا نجمة داود
وعلم الامبريالية
ها هو ينتعل الجنرالات ويمضي
يتسول بعض الدولارات ويمضي

في المقطع الشعري السابق رمز الشاعر للجنرالات بالنعل، ثم صبَّ جام غضبه على من خانوا العروبة، وتاجروا باسم القضية، وهم يدَّعون حمايتها والذود عنها، وما هم إلا حفنةٌ من بساطير في أقدام أسيادهم الذين يمدونهم بالمال، ومكاسب، وأهواء شخصية ذميمة جعلتهم ينظرون إلى الشعوب بنظرة ازدراء وعبودية .

ويلجأ الشاعر علي فودة أحيانًا إلى استخدام أسماء بعض الحيوانات كرموز لأشخاص، كما في قصيدته "الفهد"[2]:

يصدف أن أشهق ألمًا
حين أرى كلبًا ينهش جثة غزة،
سيناء ،
القدس،

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص251).
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص259).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الجولان،

يصدف أن أعتذر لطفل عربيٍ

في الأسطر الشعرية السابقة يستذكر الشاعر وهو في عنفوان ثورته كل المشاهد التي أدت إلى عودة الوعي الثوري إليه حين يرى غزلان بلاده، والتي يقصد بها أبناء شعبه الطيب، وهي تكتوي بنار المحتل، هذا المحتل الذي رمز إليه بالكلب الضالّ الذي ينهش كل ما يجد في طريقه، فهذا المحتل ينهش تارة في مصر، وأخرى في فلسطين، وثالثة في سوريا، وهذه المشاهد المتكررة ألهبت في نفسه العزم والإصرار على الرجوع، والعودة إلى الوطن الغالي.

وفي مقطع شعري آخر كله رمزية، يقول الشاعر في قصيدة "مطلوب رأسي"[1]:

جيفارا غزة:

أسْتلُّ بروقي برقًا برقًا

أقتحم نوافذهم

أصعقهم حنشًا حنشًا

أهرسهم أفعى أفعى

في المقطع الشعري السابق تحريضٌ واضحٌ من الشاعر للثائرين على درب جيفارا غزة أن يكونوا على قدر المسؤولية، وأن يثوروا براكينَ غضبٍ في وجوه المحتلين الذين رمز إليهم الشاعر بالأحناش تارة، وبالأفعى تارة أخرى، وحرض على قتالهم؛ لإراحة الناس من لدغهم، وسمومهم التي لطالما بثّوها في لحوم أبناء غزة المظلومين المعذبين سواءً بالسجن، أو التعذيب، أو النفي والإبعاد عن الوطن، أو حتى القتل لأتفه الأسباب.

يقول أيضًا في قصيدة "مطلوب رأسي"[2]:

سرحان بشارة:

مهمومًا كان يسير الولد العاشق في البرّ،

فمنذ اختطفوا معشوقته وهي تصيح له

وهو يلوب

يبرز الشاعر في الأسطر السابقة مشاعره الجياشة في وصفه لحالة الثائر سرحان بشارة الذي رأى وطنه فلسطين يُغتصب من المحتل، فوصفه وهو يترنح من هول المشهد، حيث يرى

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص272).

([2]) المصدر السابق، ص277.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

معشوقته (فلسطين) بين أيدي مجوس الأرض اليهود وهم يغتصبونها شبرًا شبرًا على مسمع ومرأى العالم أجمع.

لقد وُفِّقَ الشاعر في توظيف رموزه بشكلٍ فاعلٍ ومؤثرٍ في تشكيل الصور الشعرية المختلفة، فنجد توافقًا بين الرمز والمرموز إليه، وبالتالي ترك أثرًا عميقًا في نفسية المتلقي.

سادسًا: شعرية الألوان

حظيت الألوان بأهميةٍ كبيرةٍ عند الشعراء، فتفاوتوا في مقدراتهم على توظيفها في نصوصهم الشعرية، فكانت الطبيعة العنصر الملهم في صبغ القصائد الشعرية بألوانٍ زاهيةٍ مستمدة من الطبيعة الخلابة المحيطة بالشاعر.

ولقد لعب اللون دورًا بارزًا في تشكيل الصور الشعرية لدى الشاعر علي فودة، وأضفى عليها أبعادًا نفسيةً عميقةً، بالإضافة إلى إغناء نصوصه بدلالات فنية متنوعة، وإيضاح الرؤية التي يسعى من خلالها التعبير عن مشاعره وأحاسيسه؛ لأن الشعر "ينبت ويترعرع في أحضان الأشكال والألوان، سواءً أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن، وهو بالنسبة للقارئ وسيلة لاستحضار هذه الأشكال والألوان في نسق واحد"[1].

وقد أفرزت الدراسة الإحصائية أنَّ جملة الجذور التي تدور حول حقل الألوان بلغت حوالي (15) مفردة، وتتكرر في خطابه الشعري (177) مرة في مجموع الدواوين الخمسة بمعدل (23.4) مفردة للديوان الواحد تقريبًا، وأكثر الألوان تكرارًا اللون الأخضر الذي تكرر (49) مرة، واللون الأحمر(37) مرة، واللون الأسود (25) مرة، واللون الأزرق (16) مرة، واللون الأبيض(14) مرة، واللون الأصفر(10) مرات، واللون الوردي(7) مرات... إلخ، كما هو موضح في الجدول الآتي:

(1) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(ص130).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جدول (1.2): يوضح الألوان التي وردت في قصائد الشاعر علي فودة،
وعدد مرات التكرار في كل ديوان من الدواوين

اللفظ	الديوان الأول	الديوان الثاني	الديوان الثالث	الديوان الرابع	الديوان الخامس	قصائد متفرقة	المجموع
الأخضر	4	7	9	18	9	2	**49**
الأحمر	4	1	10	8	11	3	**37**
الأسود	4	5	6	4	6	–	**25**
الأزرق	1	1	4	7	3	–	**16**
الأبيض	2	–	7	1	1	3	**14**
الأصفر	2	–	1	1	4	2	**10**
الوردي	–	–	2	3	2	–	**7**
الأشقر	1	–	1	1	1	2	**6**
الأسمر	3	–	3	–	–	–	**6**
الذهبي	–	–	1	1	–	–	**2**
البرتقالي	–	–	–	–	–	1	**1**
الأبنوسي	–	–	1	–	–	–	**1**
الزنجي	–	–	1	–	–	–	**1**
الليلي	–	–	1	–	–	–	**1**
البرقوقي	–	–	1	–	–	–	**1**
المجموع	**21**	**14**	**48**	**44**	**37**	**13**	**177**

1. اللون الأخضر:

يقع اللون الأخضر في شعره بتشكيلٍ عالٍ وحضورٍ مهيمنٍ، وهو يحاول من خلاله إثبات أصالة الأرض والإنسان، ودلالة ترسيخ اللون الأخضر للهوية الفلسطينية والوطنية أنه أحد ألوان العلم الفلسطيني، فيقول في قصيدة "عن البسطاء والثورة"[1]:

كنتُ أماهُ وطابورٌ من العمالِ .. كنا في المزارعْ
بدموع البؤسِ نروي أرضنا الخضراء من بئر المحبَّة
حينما مرَّ على العمال "طاعون" المزارعْ

(1) فودة، الأعمال الشعرية (ص98).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

اكتسبت القرية الصبغة الجمالية من الطبيعة، وذلك من الأرض الخضراء، وقد ربط الشاعر هذا كله بالأصالة والعراقة المتمثلة بالطبقية المجتمعية التي كانت تسود القرى آنذاك، ويمثله في مواضع أخرى من القصيدة بذكره (طربوش – مصانع – السيد – غليون)، وكلها تمثل الطبقة البرجوازية، فعلى الرغم من غلبة هذه الطبقة على أمثالها من أبناء قريتها إلا أن المحبة، والسلام، والوئام هي التي تسود بينهم.

ويوظف الشاعر علي فودة اللون الأخضر بحساسيةٍ عاليةٍ وحضور في الذات الشعرية، فيجعلها من جسده، يقول في قصيدة "رواد المقهى"[1]:

لستُ من روّاد مقهاكم أنا
فاعتقوني..
لا تلوكوا لحميَ الأخضر لا
لا تغوصوا في جراحي وشجوني

لعل الشاعر هنا يعبر عن آلام فقدان الأرض والديار من المحتل، فيصف الأرض باللحم الأخضر، وكأنها قطعة منه سرقها الأعداء، كما أنه يوجه خطابه لأصدقائه الذين يخوضون ويشككون في وطنيته ويزاودون على حبه لوطنه، وكأنهم يقضمون من لحمه الحي، وهذا كناية عن شدة الألم الذي عاناه الشاعر من أصدقائه طالباً منهم أن يكفوا عن التشكيك والتشهير به؛ لأنه لم يشارك في الدفاع عن الأرض، فهو ليس ممن يحملون سلاح الحديد، ولكنه ممن يدافعون بسلاح الكلمة.

2. اللون الأحمر:

في معرض توظيفه للون الأحمر غاص الشاعر في أعماق هذا اللون، فأظهر أعلى قدرٍ من معانيه، وفتحه على آفاقَ جديدةٍ، فيقول في قصيدة "مطلوب رأسي"[2]:

طلال رحمة:
مترعةٌ كأسك بالحبر الأحمر
بالدم الأحمر
بالورد الأحمر

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص136).
([2]) المصدر السابق، ص283.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حيث عبَّر الشاعر باللون الأحمر عن عمق مأساته المتمثلة باللون الأحمر القاني للدم الفلسطيني المراق في جنبات أرضه الذي امتزج مع حنون الأرض فلا يكاد الرائي يميز بين لون الدم ولون الحنون، وكأن الفلسطيني روى أرضه بدمه فأنبتت ورودًا حمراء غطت حمرتها بون الأرض.

ويضاعف الشاعر قوة اللون الأحمر في نصوصه الشعرية بشكلٍ صريحٍ لما يرمز إليه ويعرفه كثير من الناس، ففي قصيدة "عواء الذئب"[1]:

أوكوموتو
ثكلتكَ نساء العالم يا أوكوموتو
ثكلتكَ أناشيد الجيش الأحمر
ونداءات الأحياء الشعبيّة

يستخدم الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة اللون الأحمر للدلالة على الشيوعية الحقيقية، وذلك بإضافتها إلى الجيش وهو الجيش الياباني الذي جاء إلى لبنان، حيث انفصل أوكوموتو عن جيشه، وأعلن إسلامه، ونفذ عملية مطار اللد. فالشاعر في المقطع لم يخرج اللون الأحمر عن كونه دالًا على الشيوعية التي انفصل الجندي الياباني عنها.

3. اللون الأسود:

يرمز من خلال توظيف اللون الأسود غالبًا إلى الظلمة أو الليل أو الشدة سواء كانت مادية أو معنوية، وهذا التوظيف تمثل في قول الشاعر في قصيدة "الموت في الغربة"([2]):

"أبي .. أبي .. أبي!"
ثم انفجرتُ بالبكاء
من غربة سوداء سوداء
تهرسُنُي
تشقّ أنفاسي
وتقلق المساء!

في الغربة أهوالٌ وشدائدٌ جِسام أحاطت بالشاعر إحاطة السوار بالمعصم حتى إنه يخرج من كبوة إلى كبوة ما دعاه إلى التعبير عن هذه الظلمات التي يحياها باستخدام اللون الأسود في

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص279).
([2]) المصدر السابق، ص142.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قوله "من غربة سوداء سوداء" كدلالةٍ واضحٍ على قتامة العيش تمامًا كقتامة اللون الأسود الدال عليها.

يذكر الشاعر علي فودة اللون الأسود في إطار القوة المحيطة به في بلاده، فيقول في قصيدة "فلسطيني كحد السيف"[1]:

العشب أغنية الرعاة
والنسر فيها يسمع الحسُّونَ
والعقبان تسرح والقطاة
أطفالها سود العيونِ، ويعشقون الأرض والثمرا
ودنيا الليل والقمرا

يوضح الشاعر بعض مواطن الجمال والقوة المحيطة به في قريته، فمن الألفاظ الدالة على الجمال (العشب – أغنية – الرعاة – الحسون – القطاة) ومواطن القوة (العقبان – النسر)، فجاء الشاعر باللون الأسود الدال على لون العيون؛ ليبيّن أنها مصدر للجمال، فيتعاضد كل من القوة والجمال؛ لتشكيل رؤية لدى المتلقي أن البلاد المتروكة هي بلاد جميلة بكل أشكالها ومكوناتها بأرضها، وسمائها، وفضائها، وهوائها، وطيورها، وحيواناتها، وكل ما فيها.

4. اللون الأبيض:

يُظهر الشاعر علي فودة في شعره أبعادًا نفسيةً واجتماعيةً وحتى وطنيةً، فيظهر صراع البقاء والسيطرة، حين يقول في قصيدة "المنبوذ"[2] دامجًا ما بين اللونين الأبيض والأسود في صورة شعرية واحدة:

ها قد دلفَ المساء، انسلّ الخيط الأسود من بطن الخيط
الأبيض شيَّعنا الميْت، استقبلنا الحيْ
ها قد حمل النهر، وطاف الجسر

وظف الشاعر تناصًا قرآنيًا من مفردات (الخيط الأسود – الخيط الأبيض)، فهو لا يخرج عن مقصد الليل والنهار من خلال هذين اللونين، ولكنه يقصد من خلالهما أن الفلسطينيين لم يعودوا يفرقون في الوقت، وأنهم منشغلون بإظهار الحياة، وذلك بقوله: "شيعنا

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص12- 13).
([2]) المصدر السابق، ص216.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الميت"، وكأن التشييع شيء على الهامش، فأكثر الاهتمام بإعادة الحياة، ولعل الشاعر يقصد أن السيطرة الكبرى للتفاؤل، ورمز له بالأبيض، إذ يخرج من الأسود وليس العكس.

إن شاعرنا يرفض أن يحمل رايات الهزيمة البيضاء، فهذا الاستسلام يحمل طعم المرارة في محيط عالم تنتشر فيه حمرة الدماء، فيقول في قصيدة "بابلو نيرودا" [1]:

صقيع هذا العالم المغرور من واشنطن الحمراء جاء .. فآه نيرودا .. أنرفع راية بيضاء فوق دماء عالمنا؟ أيأتي عالم آخر؟!

فالرايات البيضاء توحي بالاستسلام، وهو في عزيمة تجعله لا يقبل الذلة والمهانة، ويفضل الموت عليهما بل هو عاشقٌ للموت، وتوحي الصورة بكثرة الموت والقتل والدماء، وهو يسأل سؤلًا استنكاريًّا إجابته معروفة بالنفي سلفا، هل يمكن أن يرضى برفع الراية البيضاء المهينة في موضعها.

5. اللون الأصفر:

يبرز الشاعر من خلال اللون الأصفر حالات كونية مضادة لسحر الطبيعة وألوانها، فيقول في قصيدة "النَّهري"[2]:

أه .. هل كان غريبا نائحاً يبكي اصفرار العشب في موطنهِ
أم أنه يبكي طيور الماءِ
أم يحنو علينا في الخفاء؟

يُظهر الشاعر في المقطع الشعري السابق الاصفرار هو المسيطر على وطنه كله، وفيه تمثيل لحياة الكآبة والمشقة والتعب، وهي التي تتساوى مع الموت، وتجعل الحياة صعبة، وهنا الشاعر يستذكر الوطن بعد الاحتلال، حيث صار ذابلاً كأعشابه الحزينة التي لم تجد الماء بعد أصحابها الأصليين.

وفي المقطع الشعري الآتي يستنهض الشاعر دلالة مناقضة للدلالة السابقة، فيقول في قصيدة "الهنود الحمر"[3]:

قلنا
هي أيام، ويعودون كما جاءوا، ثم نعود إلى الذرة الصفراء

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص470).
([2]) المصدر السابق، ص441.
([3]) فودة، الأعمال الشعرية (ص476).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

والصيد وأزهار الثلج، وسمك الأنهار

هي أيام، وسينحسر المدّ، ستأتي الريح ..

فينسحب الغرباء

هي الأيام

وقد برزت الدلالة الإيجابية للون الأصفر، فهو يدل على الخير المرتبط بالخصب والوفرة، حيث الذرة الصفراء كناية على الزرع والخصب والنماء، واختياره للذرة الصفراء رمز للذهب والشيء الغالي، وهو ما كانت تشتهر به القرى الفلسطينية من زراعة للحبوب، وهي بمثابة إطلالة مستقبلية للشاعر يصف جزئيتها بعد رحيل الاحتلال، و"هنا تبرز الدلالة الإيجابية للون الأصفر، إذ ليست دائمًا دلالته سلبية؛ فهو لون باعث على التفاؤل والسعادة والحياة المرحة، وله تأثير إيجابي في الرمز إلى الخفة والثراء"[1].

6. اللون الأسمر:

يظهر اللون الأسمر عند الشاعر علي فودة هدفاً بذاته، وذلك من خلال إيحاءاته ودلالاته التي يتجاوز فيها الذات الشعرية، فيمنحها جمالًا فنيًا عاليًا حين يتغنى الشاعر بالأصالة النابعة من قريته، وذلك عندما يذكر حارات قريته التي نشأ فيها وترعرع، كأنه يذكر الدفء والحنين والحب الذي عرفته فلسطين أرضًا وشعبًا، فقد سلب الاحتلال كل صفات البساطة التي كانت تسود المجتمع الفلسطيني وقتئذٍ، فيقول في قصيدة "فلسطيني كحد السيف"[2]:

فلسطيني..

وأختي تعرف الحارات في " قنّير" مذ كانت

وتعرف أن والدها..

مسيح القرية السمراء قد كانا

وحرّاثًا..

وهنا يؤكد الشاعر على أصالته المتجذرة في أرضه، ليس هو فحسب، وإنما الذين من حوله أيضًا يدلون على الأصالة والانتماء، وهنا تتوحد الصورتان، فصارت الأرض تعبر عن

([1]) المصري، سيمياء الألوان في شعر بلند الحيدري (ص81).

([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص9).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لون الإنسان العربي، وهو امتزاج بين القرية بكل مكوناتها والإنسان الذي هو أهم جزء فيها، فتشاطر القرية برمالها ومائها وحجارتها الإنسان؛ وتتعاضد مكونات القرية في وجه المحتل؛ لإثبات أحقية الفلسطينيين بالقرية.

تنتقل السمرة إلى المرأة ولكنه يميزها عن غيرها من النساء، وتصبح سمة للمرأة العربية الفلسطينية، وفي هذا المقطع يختزل الشاعر صفات المرأة العربية الفلسطينية، فيقول في قصيدة "المنبوذ"[1] ويكررها مرتين في القصيدة:

رفيقتي سمراء

لم تأتني في موعد المساء

قلتُ: تجيء في غدٍ أو بعد غد

لم تأتني إلى الأبد

يجعل الشاعر من اللون الأسمر سمة للمرأة العربية الفلسطينية الأصيلة التي نشأت على التراب الأسمر، فسمة السمرة هنا ليست سمة من حيث اللون والشكل الخارجي، وإنما سمة قيمية تحمل معنى قيم الطهر، والعفة، والثبات، والأصالة الموجودة في المرأة العربية الفلسطينية الأصيلة.

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص187).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفصل الثالث:

التشكيل الجمالي للبِنْيَة الإيقاعية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مفهوم البنية الإيقاعية

تعد الموسيقى الشعرية من أهم الأدوات في عملية البناء الفني للقصيدة، والتي لا يتم بدونها نجاح النص الشعري؛ "لأنها التعبير عن الإحساس الإنساني لحنًا، وأداءً، وموسيقى، وهي انعكاسٌ لحياة الإنسان في مجتمعه، وتصور الحياة الإنسانية في تطورها اللامتناهي، وتعطي صورة عن الحياة في مختلف مظاهرها المادية، والمعنوية للوسط والعصر الذي عاش فيه"[1]، بالإضافة إلى ذلك إكسابها قوة التأثير في المتلقي؛ فيطرب بتلك النغمات الموسيقية الناتجة من نسيج القصائد الشعرية، وهي تعمل على إظهار المعنى بشكل واضح.

"والموسيقى في الشعر ليست حلية خارجية تضاف إليه، وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام أن يعبر عنه؛ ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطانًا على النفس، وأعمقها تأثيرًا فيها"[2].

ويعدُّ الإيقاع عنصرًا أساسيًا من عناصر الموسيقى الشعرية؛ حيث يمثل معيارًا في التفريق بين الشعر والنثر عند القدماء، وهذا ما نراه واضحًا في تعريف قدامة بن جعفر لحدِّ الشعر بقوله: "قول موزون مقفى يدل على معنى"[3]، وتعريف حازم القرطاجني بأنه: "كلام موزون مقفى"[4].

ومما سبق يتضح أن الإيقاع صفةٌ مشتركةٌ بين جميع الفنون الأدبية؛ كالشعر، والنثر، وغيرها من الفنون.

حيث يجمع الدارسون أن لفظ (الإيقاع) هو مصطلح إنجليزي (Rhythm)، وهي كلمة مشتقة من اليونانية، وهي بمعنى الجريان أو التدفق[5].

وذُكر مصطلح الإيقاع – كمادة لغوية – في المعاجم العربية، فقد ورد في لسان العرب بأنه: "من إيقاع اللّحنِ والغناءِ وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها"[6]، وفي القاموس المحيط: "هو إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يُوقعَ الألحانَ ويُبَيِّنُها"[7]، وجاء كذلك في المعجم الوسيط بأن

([1]) الناطور، الغناء والموسيقى حتى نهاية العصر الأموي (مج13/ ص3).
([2]) زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة (ص154).
([3]) ابن جعفر، نقد الشعر (ص64).
([4]) القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء (ص71).
([5]) ينظر: وهبة والمهندس، معجم مصطلحات الأدب (ص71).
([6]) ابن منظور، لسان العرب (ج15/ ص263).
([7]) الفيروز آبادي، القاموس المحيط (ص 998).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"الإيقاع: اتفاقُ الأصوات وتوقيعها في الغناء"[1]. وعليه يتبين مدى العلاقة القوية المترابطة بين الإيقاع واللحن والغناء.

لقد تعددت آراء الباحثين في تحديد مفهوم الإيقاع؛ وذلك نتيجةً لاختلاف اتجاهاتهم، وآرائهم، وثقافاتهم المختلفة، ومن تلك الآراء قول محمد غنيمي هلال بأنَّ الإيقاع هو: "وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو في أبيات القصيدة"[2]. ويرى قاسم مومني بأنه: "تتابع الحركة والسكون بنسبٍ محددةٍ، وهو يتولد في الشعر العربي من تردد ارتكاز يقع على مقطع طويل في كل تفعيل، ويعود على مسافات زمنية محددة النسب، وعلى سلامته تقوم سلامة الوزن، وأيُّ إخلال به إخلال بموسيقى الشعر"[3].

إن القارئ لشعر علي فودة يلحظ اهتمامه بتشكيل البنية الإيقاعية الداخلية لقصائده بعدة أشكال منها: التكرار، والتدوير، والطباق، والجناس، والترادف، وغير ذلك من الأشكال التي تتضح أثناء التحليل الموسيقي للنصوص الشعرية .

وكان اهتمام النقاد عند دراستهم للإيقاع في الخطاب الشعري بعنصرين أساسيين، هما: الإيقاع الخارجي، والإيقاع الداخلي، لذا سأقوم في دراستي هذه، بإفراد مبحث كامل لهما عند الشاعر علي فودة.

([1]) أنيس، وآخرون، المعجم الوسيط (ج2/ ص1050).
([2]) هلال، النقد الأدبي الحديث (ص435).
([3]) مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري (ص198).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الأول:

الإيقاع الخارجي

ما من شك أن هناك كبير تشابه بين الشاعر والرسام، فكما أن الرسام يرسم لوحته، ويكون حريصًا على أن تكون متكاملةً ويتناسب فيها الإطار الخارجي مع موضوعها وخطوطها العريضة؛ ليضفي عليها جمالًا إلى جمالها، كذا الشاعر يحرص على أن تصل قصيدته بشكلٍ إيقاعي متناغم؛ ليصل على المتلقي فهم المراد، مع الاستمتاع بما يقرأ، إذ إن تنوع الأوزان و القوافي يظهر القصيدة وكأنها لوحةٌ فنيةٌ تدغدغ عواطف المتلقي سمعًا وقراءةً ورؤيةً بصرية.

ولما كان الوزن والقافية هما المظهر الخارجي المشكل للقصيدة العربية، فسنبدأ بدراستهما على النحو الآتي:

أولاً: الوزن

الوزن غريزة إنسانية وجدت مع الإنسان منذ ولادته، لذا أرى الشعراء ينظمون قصائدهم موزونةً؛ تلبيةً لفطرة الإنسان الأولى التي وجدت قبل نشأة اللغات.

ويمثل الوزن وسيلةً من وسائل التعبير الفنية يلجأ إليها الشعراء في الخطاب الشعري، ويعرف الوزن بأنه: "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت. وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"[1]، وترى نازك الملائكة أن مفهوم الوزن يتمثل في "الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل"[2]، وللوزن أهمية في إعطاء الألفاظ الإيقاع الموسيقي المناسب في بناء هيكلية القصيدة.

ولا يمكن الفصل بين الوزن وموضوع القصيدة؛ بمعنى أن الموضوع لا يكتمل إلا بالاعتماد على الوزن، وهو أشبه بالخميرة، وهذا ما قصده كولردج حينما شبه الوزن بالخميرة فقال: "إن الوزن إذا ما قُصد استعماله لأغراضٍ شعريةٍ أشبه ما يكون بالخميرة ... فالخميرة في حد ذاتها عديمة القيمة، بل إنها كريهة المذاق، ومع ذلك فهي تضفي على الشراب الذي تمتزج به بنسب معقولة روحًا وحيوية" [3].

وعند الانتقال إلى دواوين الشاعر علي فودة الشعرية؛ لرصد الظواهر الإيقاعية تعامل الباحث مع قصائد الديوان الثاني كنصٍ واحدٍ؛ حيث يعبر عن تجربة الشاعر، ومراحل التطور الإيقاعي للقصيدة.

([1]) هلال، النقد الأدبي الحديث (ص436).
([2]) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر (ص234).
([3]) العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث (ص229).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وفي مجال التطبيق قام الباحث باقتصاص جزءٍ من القصيدة، والتطبيق عليه باعتباره جزءًا لا يتجزأ من القصيدة التي لا تعتبر وحدة مستقلة بحد ذاتها، بل جزءًا من الكل.

جدول (1.3): يوضح البحور الشعرية لكل قصيدة من قصائد الديوان الثاني (قصائد في عيون امرأة)

مسلسل	القصيدة	البحر
1	شباكك المسدود	مجزوء الوافر
2	امرأة	الرجز
3	عيناك	الرجز
4	هجرتك مرة أخرى	الوافر
5	خطيئتنا	مجزوء الوافر
6	أجراس الحب	مجزوء الوافر
7	قلادة الوداع	الرجز
8	امرأة من السوق	الكامل
9	الثمرة اليابسة	المتدارك
10	مأساة الابن الحرام	مجزوء الوافر
11	قصة حب فاشلة	مجزوء الوافر
12	القسوة	مجزوء البسيط
13	رواد المقهى	مجزوء الكامل
14	الشيء	الكامل
15	بطاقة حزن	الكامل
16	الناس	السريع
17	اللصوص	مجزوء الرمل
18	الموت في الغربة	الهزج
19	الخفاش	الرجز
20	وادي السير	المتدارك
21	حجر الذكريات	المنسرح
22	من مفكرة إنسان في القرن العشرين	الهزج
23	الحب الكبير	مجزوء الوافر
24	حبيبتي خلف النهر	الخفيف
25	أغنيتان خلف النهر	مجزوء الوافر
26	من المحيط إلى الخليج	مجزوء الكامل
27	مرثية الجنازة رقم ..	الرجز
28	أغنية للوحدة العربية	الكامل

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

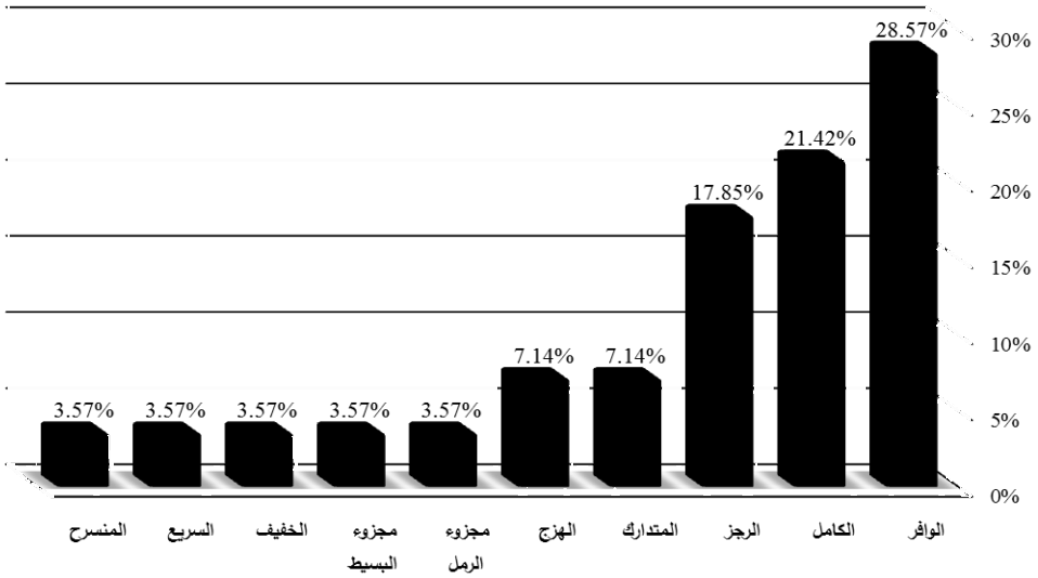
لقد وصل النتاج الشعري في الديوان الثاني (قصائد في عيون امرأة) الذي بلغ (28) قصيدة موزعة على بحور شعرية متنوعة، والذي بلغ عددها (10) بحور، وسيوضح الجدول التالي، والرسم البياني الذي يليه النسبة المئوية لكل بحرٍ من البحور الشعرية التي وظفها الشاعر علي فودة لتشكيل بنيته الإيقاعية:

جدول (2.3): يوضح البحور الشعرية من حيث العدد ونسبته المئوية

الوزن	عدد القصائد	النسبة المئوية
الوافر	8	28.57
الكامل	6	21.42
الرجز	5	17.85
المتدارك	2	7.14
الهزج	2	7.14
مجزوء الرمل	1	3.57
مجزوء البسيط	1	3.57
الخفيف	1	3.57
السريع	1	3.57
المنسرح	1	3.57
المجموع	**28**	**%100**

يتضح من الجدول السابق أنَّ الشاعر علي فودة استخدم عشرة بحور شعرية، وهي (الوافر، والكامل، والرجز، والمتدارك، والهزج، والرمل، والبسيط، والخفيف، والسريع، والمنسرح) بنسبٍ متفاوتةٍ، حيث تختلف نسبة استخدام البحر الواحد عن باقي البحور التي استخدمها في كل قصيدةٍ من قصائد الديوان الثاني، وذلك على النحو المبين في الرسم البياني الآتي:

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com



شكل (1.3): يبين النسبة المئوية للبحور الشعرية في الديوان الثاني

يتبين من الرسم البياني أنَّ الشاعر علي فودة استخدم عشرة بحور شعرية في الديوان الثاني؛ حيث استخدم بحر الوافر بنسبة (28.57%)، وبحر الكامل بنسبة (21.42%)، وبحر الرجز بنسبة (17.85%) ... إلخ .

ويلاحظ من تحليل الجدول والرسم البياني السابقين ما يلي:

- اعتمد الشاعر في نظم قصائده ومقطوعاته على عشرة بحور شعرية اختارها دون غيرها؛ للتعبير عن تجاربه الشعرية، واعتماده على البحور الصافية، وهي: (الوافر، والكامل، والرجز، والمتدارك، والهزج، والرمل) .
- يحتل البحر الوافر بتفعيلته (مُفَاعَلَتُنْ) المرتبة الأولى، والذي جاء في ثماني قصائد، وسمي "الوافرُ وافرًا لتوفر حركاتِه، لأنه ليس في الأجزاء أكثر حركات من مُفَاعَلَتُن"[1]، وهو من البحور الصافية الخفيفة المتناغمة، وفيه جرس موسيقي مميز؛ حيث يمكن الشاعر التصرف فيه وفق ما يخدم شعره؛ فيشتد إذا شددته، وبالعكس يرق إذا رققته؛ وذلك لأنه يمتلك إيقاعًا غنائيًّا يجعله ينساب في الأسماع، ويوافق الأذواق.
- يحتل الكامل بتفعيلته (مُتَفَاعِلُنْ) المرتبة الثانية من تردد البحور الشعرية، وسُمي "كاملًا لتكامل حركاته، وهي ثلاثون حركةً"[2]، وقد حظي على ست قصائد من مجموع قصائد الديوان الثاني، ثم يأتي الرجز بتفعيلته (مُسْتَفْعِلُنْ)، والذي جاء في خمس قصائد، ثم

(1) التبريزي، الوافي في العروض والقوافي (ص69).
(2) المرجع السابق، ص78.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المتدارك بتفعيلته (فَعِلُنْ)، والهزج بتفعيلته (مَفَاعِيْلُنْ) في المرتبة الثالثة، وآخرها الرمل في المرتبة الرابعة بتفعيلته (فَاْعِلَاْتُنْ) حظي بقصيدة واحدة.

- أما بالنسبة للبحور الممزوجة مثل: البسيط بتفعيلاته (مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ)، والخفيف بتفعيلاته (فَاْعِلَاْتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلَاْتُنْ)، والسريع (مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلَاْتُ)، حيث كانت لكل واحدٍ قصيدةٌ من قصائد الديوان.
- هناك قصيدةٌ واحدةٌ نظمت على المنسرح بتفعيلاته (مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلَاْتُ مُسْتَفْعِلُنْ)؛ وذلك لأنه من البحور الثقيلة في التقطيع العروضي، والتذوق الموسيقي، وخاصة ما نلمحه فيه من اجتماع صفتين متضادتين هما: الرقة والليونة مع الوعورة التي تقربه من النثرية ليتبادر إلى أذهان متلقيه أو منشديه أنه مضطربٌ بعض الاضطراب؛ لذلك كانت قلة وروده في شعره.
- حرص الشاعر على تسخير البحور الطويلة التامة إلى جانب القصيرة المجزوءة؛ لأنها تمنح الشاعر فرصةً في الإبداع والتجديد؛ وهي كذلك تعطي الشعر صفةً غنائيةً عذبةً.
- اعتمد كذلك على تنوع أعداد التفعيلة في السطور الشعرية حسب الدفقة الشعورية، وما تتطلب من قصر السطر الشعري أو طوله، تجد هذا التنوع في قصائده، وذلك عندما تنظر إلى عدد ورود التفعيلة في السطور الشعرية المتتالية بحسب الهندسة التي ارتضاها لكل قصيدة، وتنوع التفعيلة في السطر الشعري له بُعد إيقاعي، ومثال على ذلك المقطع الأول من قصيدة "هجرتك مرة أخرى"[1] الذي جاءت على بحر (الوافر)، حيث يقول:

هجرتكِ ... لست أدري كيف كان الهجر
ولكني..
وحين رأيتُ منك الغدر
بقاع القلب سكّينًا يمزّق في شراييني

(1) فودة، الأعمال الشعرية (ص115).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السطر الشعري	التقطيع العروضي	عدد التفعيلات
هجرتك لست أدري كيف كان الهجر	//o///o //o/o/o //o/o/o مفاعلَتن مفاعلْتن مفاعلْتن (عصب)[1]	3
ولكني	//o/o/o مفاعلتن	1
وحين رأيت منك الغدر	//o/// o /o/o/o// مفاعلتن مفاعلتان	2
بقاع القلب سكّينًا يمزق في شراييني	//o/o/o //o/o/o //o///o //o/o/o مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلتن مفاعلْتن	4

ونعرج على مقطع آخر من قصيدة "قلادة الوَدَع"[2] الذي جاء على بحر (الرجز):

برغم حبنا الكبير يا حبيبتي

برغم حبنا المرير

برغم حبنا الذي لا يفهم التقتير

برغم أننا..

كواحة خضراء كنا في الهجير

(1) العَصْب: زحاف مفرد، وهو تسكين الحرف الخامس المتحرك من التفعيلة، الأسمر، علم العروض والقافية (ص38).
(2) فودة، الأعمال الشعرية (ص121).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السطر الشعري	التقطيع العروضي				عدد التفعيلات
برغم حبنا الكبير يا حبيبتي	//o//o متفعلن (خبن)[1]	//o//o متفعلن	//o//o متفعلن	//o متفْ	3
برغم حبنا المرير	//o علن	//o//o متفعلن	/o/o// متفعل		3
برغم حبنا الذي لا يفهم التقتير	//o//o متفعلن	//o//o متفعلن	/o//o/o مستفعلن (صحيح)	/o/o/o مستفعل	4
برغم أننا	//o//o متفعلن	//o متفْ			1

ويتضح كذلك في قصيدة "وادي السير"[2] على بحر (المتدارك)، بقوله:

رمانك أم صفصافك يا وادي السير
أمواهك، أم شجر الدفلى
أحلامك، أم حسناواتك يا وادي السير
ماذا..
ماذا..
حيّرني والله الأمر
يا وادي السير

([1]) الخبن: زحاف مفرد، وهو حذف الثاني الساكن، الأسمر، علم العروض والقافية (ص36).
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص148).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

السطر الشعري	التقطيع العروضي	عدد التفعيلات
رمانك أم صفصافك يا وادي السير	/o/o ///o /o/o ///o /o/o /o/o فعْلن فعِلن فعْلن فعِلن فعْلن (قطع)[1] (خبن)	6
أمواهك أم شجر الدفلى	/o/o ///o ///o /o/o فعْلن فعِلن فعِلن فعْلن	4
أحلامك، أم حسناواتك يا وادي السير	/o/o ///o /o/o ///o/ /o/o فعْلن فعِلن فعْلن فاعلان[2] فعْلن (قبض)	5
ماذا	/o/o فعْلن	1
ماذا	/o/o فعْلن	1

ثانيًا: القافية

تعد القافية عنصرًا أساسيًا من عناصر التشكيل الموسيقي؛ وهي لا تقل أهمية عن الوزن، وهو الجزء المكمل له، حيث يشكل الوزن والقافية دعامتي الإطار الموسيقي الخارجي، فقد اهتم العرب بوحدة القافية في أشعارهم، فقد "لازمت القافية الشعر العربي منذ نشأته، بل إن العرب عرفوا القافية قبل أن ينظموا الشعر الكمي الذي وصل إلينا، عرفوها في الأرجاز، وفي سجع الكهان، وفي الشعر النبري القديم الذي لم يصل إلينا إلا عن طريق النقوش"[3] .

أما في العصر الحديث فقد خفت سطوة القافية، فلم تعد مكررة في جميع أبيات النص الشعري كما في القصيدة العمودية؛ إذ تتكرر بأشكال متباعدة ومتغيرة عن بعضها البعض، ولكن دون التخلي عنها بشكل نهائي؛ لأنها تعتبر ركنًا مهمًّا في إيقاع القصيدة، وهذا ما أكدت

(1) القطع: علة نقص وهو حذف ساكن الوتد المجموع في آخر التفعيلة وتسكين ما قبله، الأسمر، علم العروض والقافية (ص45).
(2) التفعيلة هي (فاعلان) (/0/0//0) وحصل لها قبض فأصبحت (فاعلن) (/0///0) عن أصل (فاعلان).
(3) عبد الرؤوف، القافية والأصوات اللغوية (ص79).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عليه نازك الملائكة بقولها: "إنَّ القافية ركنٌ مهمٌّ في موسيقية الشعر الحر؛ لأنها تحدث رنينًا وتثير في النفس أنغامًا وأصداءً"[1].

اختلف العلماء في تعريف القافية، وقد أشار إلى هذا الخطيب التبريزي بقوله: "القافية قد اختلفوا فيها؛ فقال الخليل: هي من آخر البيت إلى أول ساكنٍ يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن. وقال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سميت قافية؛ لأنها تقفو الكلام، أي: تجيء في آخره. ومنهم من يُسمّي البيت قافيةً. ومنهم من يسمي القصيدة قافيةً. ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية"[2]، ويرى كذلك إبراهيم أنيس بأنَّ القافية: "عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكوّن جزءًا هامًّا من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"[3].

وللقافية أهمية موسيقية في الخطاب الشعري، وقيمةٌ موسيقيةٌ في مقطع البيت، كما يزيد تكرارها في وحدة النغم، ولدراستها في دلالتها أهمية عظيمة؛ لأن كلماتها – في الشعر الجيد – ذات معانٍ متصلةٍ بموضوعِ القصيدة، بحيث لا يشعر المرء أن البيت منظوم من أجلها، بل تكون هي منظومة من أجله[4].

وبالرغم من الاختلافات السابقة في الآراء حول التوحد في تعريف القافية، إلا أننا نرى الأهمية الإيقاعية والدلالية التي تمنحها القافية للنص الشعري، وقد برز عند الشاعر علي فودة عدة أشكال للقافية نوردها على النحو التالي:

1. القافية الموحدة:

وهذا النوع من القوافي هو امتداد للشعر العمودي التقليدي، وهي تكرار القافية الواحدة من بداية القصيدة إلى نهايتها، وقد ظهر ذلك في نهاية الأسطر الشعرية في بعض قصائده، ومثال ذلك قوله في قصيدة "عاشق السنابل"[5]:

فجاء بعده غزالْ

حيّا وقال:

– **"قلبي أسيرٌ للجمالْ"**

([1]) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر (ص192).
([2]) التبريزي، الوافي في العروض والقوافي (ص199).
([3]) أنيس، موسيقى الشعر (ص246).
([4]) ينظر: هلال، النقد الأدبي الحديث (ص442).
([5]) فودة، الأعمال الشعرية (ص33).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قالت له:

- **لست سوى حبةِ رملٍ من رمالْ**
- **"أبغي الوصالْ"**
- **دعني .. فقد متُّ بداء الحبّ منذ أجيال**

نلاحظ أن الأسطر الشعرية تنتهي بقافية موحدة هي (اللام المسبوقة بالألف الممدودة) مكررة في نهاية الكلمات التالية: (غزال، للجمال، رمال، الوصال، أجيال)، مما أضفى على الموسيقى الداخلية لمسة جمالية عالية.

وأيضًا نجد ذلك في قصيدة "عذابات مرج بن عامر"[1] حيث يقول:

وردةً أم زردةً كان الصحاب؟
فرحًا كالنهر كانوا
أم سراب؟
ما الذي فجَّر ينبوع العذاب؟
أي ريح حملت للعشب
نيران الخراب؟

حيث حافظ الشاعر علي فودة في الأسطر الشعرية السابقة على قافية موحدة، وهي (الباء المسبوقة بالألف الممدودة)، وتظهر في الكلمات التالية: (الصحاب، سراب، العذاب، الخراب)، وقد لجأ الشاعر إلى تجزئة بعض الأسطر الشعرية، فظهرت كأنها خالية من القافية فمثلًا: (فرحًا كالنهر كانوا ... أم سراب)، فأحيانا تُفرض على الشاعر هذه التجزئة للسطر الشعري إلى سطرين أو أكثر من ذلك، حيث يلجأ لذلك من أجل التخفيف من استرسال القافية الموحدة، وبالتالي يتجنب الرتابة والملل، ولكنه في جميع الأحوال يعتبر سطرًا شعريًا واحدًا.

2. القافية المنوعة:

هي من أكثر الأشكال انتشارًا في الشعر الحديث؛ لأنها تعطي الشاعر الحرية في التنويع بين القوافي داخل القصيدة الواحدة، بالإضافة لكسر جمود ورتابة القافية الموحدة، ويأتي على نمطين هما: قافية منوعة متتالية، وقافية منوعة متقاطعة.

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص435).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

3. القافية المنوعة المتوالية:

يعمد الشاعر في هذا النمط إلى توالي القافية المتشابهة في سطرين أو أكثر، ثم ينتقل إلى قافية أخرى متتابعة، ثم إلى ثالثة، ثم قد يعود مرة أخرى إلى القافية الأولى، وهكذا إلي نهاية القصيدة، ويظهر ذلك جليًّا في قصيدة "في انتظار العار"[1]:

واقفٌ واقفْ
ومنذ الفجر واقف
في انتظار القمح والسكر..
ولا قمحٌ ولا سكرْ
ولا حتى الشراشفْ
سيدي..
شكرًا وآسف
لن أظلّ ببابكم واقف.

نرى في المشهد الشعري السابق اختيار الشاعر القافية الملائمة للمعنى الذي يصوره من الألم والمعاناة والضيق الذي يحياه في انتظار لقمة العيش، فظهرت القافية الأولى المتمثلة بحرف الفاء (واقف، الشراشف، آسف)، وكذلك القافية الثانية المتمثلة بحرف الراء (السكر، سكر)، وهناك القافية الداخلية المساعدة التي تمثلت في روي الياء (سيدي)، ويتضح لنا مدى الحرية التي يمتلكها الشاعر في تشكيل البنية الإيقاعية في النص، وتوحيد بعض الأسطر الشعرية في بعض القافية يعطي مؤشرًا على ربط قديم الشعر بحديثه، ولكن بشكل خفي.

وقوله كذلك في قصيدة "عذابات مرج بن عامر"[2]:

زمن الخوف تولّى يا وحيد القرن –
قد يأتي قطيعٌ من ذئاب البرّ
قد يشتدّ في الليل العواء
تحت أبواب السماء
يا شتاء .. مترعًا بالورد والأسرار قلبي يا شتاء
قد يفيض النهرُ

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص61).
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص436).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قد يورق هذا الشجر النابت في البرّ بروقًا ورعود

زمن القهر تولّى يا وحيد القرن – ما عاد الجنود

يأسرون الزنبق البرّي .. ما عادوا يطيقون

طلقة في الساق لا تكفي

ولا يكفي رمادٌ ذُرَّ يومًا في العيون

زمن النوم تولّى..

آهِ يا سكّينة في الخصرِ

قومي واشعلي نار الجنون!

إن المتأمل في الأسطر الشعرية السابقة يرى أن بناء القصيدة على تنوع القافية، ويعتمد ذلك على الحالة النفسية والشعورية التي يمر بها الشاعر، وهي حالة رفض ظلم وقهر المحتل الغاصب الذي سيزول عن الأرض مهما تجبر وتعالى في طغيانه وظلمه، فبدأ بقافية متمثلة بالألف الممدودة والهمزة (العواء، السماء، شتاء)، وكذلك القافية الثانية المتمثلة بالواو الممدودة والدال (رعود، الجنود)، وكذلك القافية الثالثة المتمثلة بالواو الممدودة والنون (يطيقون، العيون، الجنون)، وهناك القافية الداخلية المساعدة التي تمثلت في الراء الساكنة (النهر، الخصر)، حيث عمد الشاعر إلى تنويع القوافي في نهاية الأسطر الشعرية؛ لإدخال السرور والارتياح في نفس المتلقي، وإبعاد شبح الملل والسآمة.

4. القافية المنوعة المتقاطعة:

يعمد الشاعر في هذا النمط إلى تكرار أكثر من قافية على طول القصيدة، ولكن لا تتكرر القافية بشكل متتابع، حيث تتقاطع وتتداخل القوافي بعضها ببعض، كما في قصيدة "هجرة السنونو"[1]، يقول:

كتلميذةٍ عاشقة

رأيتكِ في الدرب تحتضنين الرياح

وكان بقيعان روحي ظلامٌ

وفي وجهكِ الطفل كان الصباح

رأيتكِ . سرنا سويًا

مكثنا الفصول وراء الفصول،

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص329).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

عشقنا وذبنا مع الثلج،
ما اهتزَّ طيفكِ في خاطري لحظةً واحدة
ولا كنتِ لي جامدة
ظللتِ كما كنتِ صادقةً صادقة
كتلميذةٍ عاشقة

ويبدو من خلال النظر في الأسطر الشعرية السابقة انتهائها بأربع قوافي منوعة ومتقاطعة، وهي قافية القاف وهي: (عاشقة، صادقة)، وقافية الحاء، وهي: (الرياح، الصباح)، وقافية اللام، وهي: (الفصول)، وقافية الدال، وهي: (واحدة، جامدة)، وتنوع القوافي أدى إلى تناعم إيقاعيٍّ منسجم مع المعنى المراد إيصاله للمتلقي.

5. القافية المقطعية:

يعمد بعض الشعراء إلى بناء قصائدهم على الشكل المقطعي، فيقسموا قصائدهم إلى مجموعة من المقاطع الشعرية، فيبنوا كل مقطع على قافية ورويّ معين يستقل عن بقية المقاطع الأخرى، وكثيرًا ما يظهر في بعض المقاطع عدة سطور خالية من القافية وحرف الرويّ، ولكنها لا تشتمل على قافية أخرى، والقصائد المبنية على القافية المقطعية كثيرة عند الشاعر علي فودة، ومن ذلك قوله في قصيدة "سِفر الموت والدم"[1]:

3- مذابح الفرح
كان قطار الدم يعبر السلام
فيقطع الأوتار في الظلام
ويذبح الفرح
ليفتح الموت ويمشي في الحطام.
4- مهرجان الموت
كنا صغارًا .. والصغارْ
يبعثرون ألف حلم في النهار
وينصبون ألف مهرجانْ
فيحصدون قبلةً من الكبار.

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص66).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نلاحظ في المقاطعين الشعريين السابقين من القصيدة نفسها تكرار قافية حرف الروي في المقطع الأول (الميم الساكنة)، وفي المقطع الثاني يكرر قافية حرف الروي (الراء الساكنة)، وبالتالي يبتعد الشاعر عن الشكل الموحد في قافية حرف الروي للقصيدة المكونة من مقاطع، والخروج عن المألوف، ويعكس بذلك حالة المعاناة والألم التي يحياها في غربته، وطول الانتظار حتى فقدان الأمل بالرجوع إلى الوطن.

ومثال ذلك ما جاء قوله في قصيدة "في انتظار العار"[1]، يقول:

واقفٌ واقفْ
وطفلي يشتهي الحلوى
وآلاف المصارف.. تسأل البترول شكوى
والمصايفْ تفهم الأشواق والنجوى
.....
أنا واقف
وشرطيٌ يُصَرِّخ: لا تخالف
سيدي .. لا، لن أخالف
واقفٌ واقفْ
أُداري جرحيَ الراعف
وأحزاني
وهبّات العواصف.

من الملاحظ في المقطعين الشعريين السابقين من القصيدة نفسها تكرار قافية حرف الروي في المقطع الأول (الألف اللينة)، وفي المقطع الثاني يكرر قافية حرف الروي (الفاء الساكنة)، وبالتالي قام الشاعر بكسر الروتين التقليدي بتوحيد القافية على طول القصيدة، وهو يبين حالة الذل والمهانة التي يتعرض لها أبناء الشعب الفلسطيني عند انتظارهم في طابور التموين لأخذ لقمة العيش المغموسة بالوجع والضيم.

(1) فودة، الأعمال الشعرية (ص60 - 61).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المبحث الثاني:

الإيقاع الداخلي

لابدَّ من ترابطٍ بين الإيقاع الداخلي والخارجي للقصيدة العربية؛ حتى تكون مقطوعةً موسيقيةً بديعةً يكمل بعضها بعضًا؛ لذا فإنه يجب على الشاعر أن يتقن فن التركيب الإيقاعي للقصيدة؛ ليرسي قواعد التناغم بين كلا الإيقاعين، فلا يدعُ مكانًا للحنٍ نشازٍ أن يشوه هذه المقطوعة، فيزعج حواس المتلقي.

ويعد الشاعر علي فودة من الشعراء المتقنين في بناء التشكيل الجمالي للبنية الإيقاعية في قصائده الشعرية، وسنعرض فيما يلي مكونات الإيقاع الداخلي في شعره، ومنها:

أولًا: التكرار

التكرار ظاهرة أسلوبية يلجأ إليها الشعراء في بناء الخطاب الشعري؛ ليضفي عليه وظيفة دلالية، وفائدة جمالية تتعلق بالوزن والإيقاع، وهي ليست وليدة القصيدة الحديثة بل عرفت عند القدماء، فوظفوها في نظمهم ونثرهم، واستغلها الشعراء بأشكالها المختلفة جماليةً وبلاغيةً، مما ينتج نوعًا من التناغم الموسيقي الممتع.

والتكرار لغة من الكرّ، بمعنى الرجوع، ويأتي بمعنى الإعادة والعطف: والكرّ: الرجوع يقال كرّه وكرّ بنفسه... والكر مصدر كرّ عليه يكرُّ كرًا وكرورًا وتكرارًا: عطف عليه وكرّ عنه: رجع... وكرر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى. فالرجوع إلى شيء وإعادته وعطفه هو تكرار، وقد يأتي تصريف آخر بمعنى التكرار وهو التكرير[1].

ولقد ورد لفظة التكرار في القرآن الكريم، ولكن بصيغة أخرى وهي (كرتين) كما في قوله تعالى: **[ثُمَّ ارْجِعِ البَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنْقَلِبْ إِلَيْكَ البَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ]**[2]، فجاء معنى كرتين هنا: رجعتين، أي رجعة بعد رجعة، وهي من مادة كرر أي الإعادة.

وقد تحدث عدد من النقاد والبلاغيين القدامى عن التكرار، ومنهم ابن رشيق بقوله: "للتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني،

([1]) ينظر: الفراهيدي، كتاب العين (ج5/ ص277)، الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية (ج2/ ص688)، الفيروز آبادي، القاموس المحيط (ص 603).

([2]) [الملك: 4].

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعًا فذلك الخِذْلاَنُ بعينه"[1]، وقول ابن الأثير كذلك "دلالة اللفظ على المعنى مردَّدًا"[2].

وكذلك أشار المحدثون إليه، ومنهم ابن معصوم المدني بقوله: "هو تكرار كلمة فأكثر باللفظ والمعنى لنكتة، ونكته كثيرة: منها التوكيد، وزيادة التنبيه، وزيادة التوجع والتحسر، والتهويل، وزيادة الاستبعاد، وزيادة المدح، والتعظيم، والتلذذ بذكر المكرر، والتنويه بشأن المذكور"[3]، وقول نازك الملائكة بأن التكرار: "أسلوب يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه إلى اللفظية المبتذلة"[4].

ومما سبق يتبين أن التكرار هو إعادةٌ لكلمة، أو عبارة في موضع آخر في النص الشعري، ولا يأتي حشوًا أو زيادة في بنيته، بل يأتي لأغراض كثيرة ومتنوعة، تكون ذات أثر واضح في العمل الأدبي، و يكشف عن نفسية الشاعر وما فيها من اضطرابات، وتأثيره الانفعالي في نفسية المتلقي، وتؤكد ذلك نازك الملائكة بقولها: "إن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها...، وهو بذلك ذو دلالةٍ نفسيةٍ قيّمةٍ تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر، ويحلل نفسية كاتبه"[5].

ومن خلال تتبع الباحث لدواوين الشاعر علي فودة وجد تعدد وجوه البنى التكرارية، حيث يشتمل على تكرار الحرف، أو الكلمة، أو الجملة، أو المقطع الشعري، وإليك تفصيل لهذه الوجوه:

1. تكرار الحرف:

يعدّ تكرار الحرف (الصوت) من أبسط أنواع التكرار، وهو موجود في الشعر العربي قديمه وحديثه، وله أثر واضح في إحداث التأثيرات النفسية للمتلقي، فهو يعكس جانبًا من موقف نفسي أو انفعالي في نفس الشاعر، حيث يقول إبراهيم أنيس: "الصوت ظاهرة طبيعية ندرك أثرها دون أن ندرك كنهها"[6].

([1]) ابن رشيق، العمدة في صناعة الشعر (ج2/ ص121).
([2]) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر (ج2/ ص146).
([3]) المدني، أنوار الربيع في أنواع البديع (ج5/ ص345 - 348).
([4]) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر(ص263 - 264).
([5]) المرجع السابق، ص276.
([6]) أنيس، الأصوات اللغوية (ص6).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

"إن الأصوات هي اللبنات التي تشكل اللغة، أو المادة الخام التي تبنى منها الكلمات والعبارات. فما اللغة إلا سلسلة من الأصوات المتتابعة، أو المتجمعة في وحدات أكبر ترتقي حتى تصل إلى المجموعة النفسية، وعلى هذا فإنّ أي دراسة تفصيلية للغةٍ ما تقتضي دراسة تحليلية لمادتها الأساسية، أو لعناصرها التكوينية، وتقتضي دراسة تجمعاتها الصوتية... كما أن دراسة الدلالات ترتبط ارتباطًا كبيرًا بدراسة التبادلات الصوتية في الموقع الواحد، ولا يستغني اللغوي مهما كان منهجه في دراسة اللغة، وصفيًّا أو تاريخيًّا أو معياريًّا أو مقارنًا، لا يستغني عن علم الأصوات"[1].

لذلك فإن الحرف لا يشكل أي قيمة دلالية أو إيقاعية، إلا إذا توافق في بنائه اللغوي، ودخل تحت إطار مفردة، وتكرر ضمنها، وهذا بدوره يكسب النص قيمًا دلالية وإيقاعية، و الشاعر المبدع يحاول أن يستغل القيم الدلالية، والجمالية للحروف في صياغتها في كلمات، وهذا الامر ليس بالشيء الهين، بل يتطلب شاعرًا يمتلك الذوق والحس الفني والخيال الواسع[2].

وقد اشتملت قصائد الشاعر علي فودة على تكرار العديد من الحروف فكان لها أثر واضح في تحقيق التناغم الموسيقي، كما يظهر من خلال قصيدة "فلسطيني كحدّ السيف"[3]:

فلسطيني..
وأمي "ياسمينةُ"..
تعشق الطابون والنارا
وتعرف كيف تجمع حزمة الدفلى
وتصنع من نبات البرّ زنَّارا
وتجني اللوز والدرّاق والكرزا
من البستان مدرارا

نلاحظ في الأسطر الشعرية السابقة تكرار صوت (التاء) الذي يأتي متصلًا بالأفعال التالية (تعشق، تعرف، تصنع، تجني)، وهو صوت انفجاري مهموس يتطلب عند النطق به قدرًا من الجهد لإبرازه، ويشكل تكرار صوت التاء في فواتح السطور الشعرية جناسًا صوتيًا؛ ليوحي بالفخر والاعتزاز بوطنه الحبيب، وذلك خلال تذكره لأيام طفولته.

([1]) عمر، دراسة الصوت اللّغوي (ص347- 348).
([2]) ينظر: كلاب، بنية التكرار في شعر أدونيس (مج23/ ص73).
([3]) فودة، الأعمال الشعرية (ص10).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وقوله أيضًا في قصيدة "الأرانب البرية"[1] الذي كرر فيها صوت السين على طول القصيدة أربع عشرة مرة، حيث يقول:

ماذا لو يكتشفون الأسرار؟
أوغاد صحبي.. وإني أعرفهم
سينامون جميعًا خلف الباب
وسيجتمع الأغراب
سيضجون، ستأتي الشرطة
ستهب الريح وتخلع أعشابك من دربي

وعند التأمل في الأسطر الشعرية السابقة يتضح تكرار صوت السين مرات عدة في أوائل الكلمات؛ لما في هذا الحرف من خفوت وهدوء، مع الاستمرارية الزمانية التي حققتها الأفعال المضارعة المقرونة بالسين (سينامون، سيجتمع، سيضجون، ستهب، ستأتي) والتي تفيد الاستقبال القريب، وبالتالي أضفى هذا التكرار بُعدًا موسيقيًّا على القصيدة.

2. تكرار الكلمة:

يعد تكرار الكلمة الوجه الثاني من وجوه البنى التكرارية، ويأتي في بنية القصيدة؛ ليمنحها نغمًا وإيقاعًا موسيقيًّا يترك في ذهن المتلقي، وغايةً دلاليةً توسع آفاق النص، ويعمل كذلك على تهيئة الجو النفسي للمتلقي، والتنبيه إلى المعنى المقصود المراد إيصاله؛ وذلك يحتاج لشاعرٍ مبدعٍ لا يعيد الكلمة من أجل تكرارها فحسب، بل لما تحمله من طاقات إيحائية، وهذا ما أكدته نازك الملائكة في قولها: "وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحسّ اللغوي، والموهبة، والأصالة"[2].

ويشكل تكرار الكلمة ظاهرة أسلوبية بارزة في قصائد الشاعر علي فودة يتناغم مع رؤيته الشعرية؛ لتحقيق التوازن الإيقاعي في بنية النص، وتأكيد المعنى المراد الذي في ذهنه؛ لإصلاح الواقع الذي يحياه الشاعر في غربته، ويتجلى ذلك واضحًا في قصيدته "المنبوذ"[3]:

مرصودْ..
مرصود للشعر وللغربة والفقرْ

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص349).
([2]) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر(ص264).
([3]) فودة، الأعمال الشعرية (ص194).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مرصود للقهرْ
مرصود لأغاني الوطن الغجرية أغاني البحر
مرصود لنوائب هذا الدهر
مرصود.. مرصود.. مرصودْ..
ما دام الوطن بعيدًا
والدرب إليه طويل
وعليه سدود وسدود و سدودْ!

نلاحظ من خلال الأسطر الشعرية السابقة تكرار كلمة (مرصود) وقد جاءت بشكل رأسي استهلالي في السطر الشعري؛ ليعمق إحساسه بهذه الهموم الناتجة عن فعل الرصد، ويُحفرها في عمق النص بشكلٍ متوالٍ؛ لتعكس الحالة المسيطرة على الشاعر، وهي حالة الفقر والقهر التي يعيشهما شعبه، وسوف يبقى هذا الحال طالما أنه بعيد عن وطنه الحبيب، وتكراره كذلك كلمة (سدود)؛ لتدل على كثرة السدود التي تحول دون الوصول للوطن وتوحي بحجم معاناة تحرير الوطن من أيدي المحتل الغاصب.

ومن أمثلة التكرار أيضًا تكرار الكلمات التالية (أحمر، نازفًا) في قصيدته "دم شاعر"[1]:

أمهلوني قليلًا.. فلي بينكم وردةٌ
أحمرٌ، أحمرٌ، أحمرٌ لونها
أرأيتم دمي.. نازفًا تحتها
نازفًا فوقها
نازفًا حولها
أرأيتم؟
إذن أمهلوني قليلًا..
ألا تستطيعون؟!

اتضح في المقطع السابق تكرار الشاعر لكلمة (نازفًا) ثلاث مرات بشكل رأسي، وكلمة (أحمر) ثلاث مرات بشكل أفقي، ويسهم ذلك في إثراء الإيقاع الداخلي للنص الشعري، ويوحي بمدى اتساع رقعة الدم النازف؛ لترتسم الصورة الحقيقية، وتتضح جوانبها، وتعكس مدى المعاناة

(1) فودة، الأعمال الشعرية (ص321).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التي يعيشها الشاعر وشعبه الذي عانى وما زال يعاني من ظلم المحتل وجبروته في زمن فقد كل قيمه ومعانيه، وبالرغم من عظم المعاناة بقي الشعب الفلسطيني عصيًّا على الانكسار.

أما تكرار (الفعل) فقد كان له حضورٌ فاعلٌ عند الشاعر علي فودة؛ لتزاحم الأحداث التي مرت في حياته، وكثرة المصائب والهموم التي واجهته، فكان الفعل أكثر قدرة على التعبير عن هذه التحولات الزمانية بأشكالها المختلفة؛ لنقل تجربته الخاصة به، وإثارة الإحساس لدى المتلقي، ويظهر ذلك جليًا في قصيدته "غزلان الصحراء"[1]:

سئمتُ يا صحاب
سئمت هذه المدينة – السراب
سئمت يا صحاب وجهها
سئمت لغوها
ولغوها
وشمسها
وظلها
سئمتها.. سئمتها..

كرر الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة جملة (سئمتها) مرات متتالية بنغمة موسيقية واحدة، وتشكيل أسلوبي موحد (فعل+ فاعل+ مفعول به) مع التركيز على الفعل (سئم)؛ للدلالة على مدى الإحباط الذي ينتابُ نفسيته، ويعبر عن الواقع المرير الذي يسعى إلى تغييره؛ فوجد في التكرار غايتهُ، وما كان ذلك ليتحقق باختلاف الكلمات وتنوعها؛ لأن التعبيرات إذا اختلفت شكلًا فإنها تختلف معنى.

ومن ذلك أيضًا تكرار الفعل (ركضت) في قصيدة "اللوز المرّ"[2] حيث كرر الشاعر هذا الفعل ثلاث مرات حيث يقول:

لم ألتفت أبدًا للخلف، ولم يهزمني شبح الخوف
مضيتُ وحيدًا حتى لاحت بعض بشائركم
فركضتُ..
ركضتُ..
ركضت إليكم . فرحي يسبقني

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص359).
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص323).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فقد كرر الشاعر الفعل (ركضت) المسند إلى تاء الفاعل ثلاث مرات، ويتضح هذا التكرار من خلال البنية التركيبية بين الفعل (ركض + تاء الفاعل)، إذ يبين الشاعر عدم الخوف، والتراجع للخلف بالرغم من الوحدة والانفراد بذاته، إلا أنه يركض للأمام للدفاع عن وطنه المسلوب من يديه.

وكذلك تكرار الأسماء نجده في كثيرٍ من قصائده، حيث يكرر أسماء الأشخاص الذين رثاهم، أو أسماء المدن والقرى؛ ليدلل على حبه لفلسطين، واعتزازه بها، وحنينه إليها، ومن الأسماء التي كررها (باجس أبو عطوان، وباسل كبيسي، وجيفارا غزة، ولينا، وغسان كنفاني، وسرحان بشارة)، ومن الأمثلة على ذلك تكرار اسم (باجس) في قصيدة "مطلوب رأسي"[1]:

باجس أبو عطوان [2]:

تطلع من ذاكرة الليل الداميةِ

يا باجس

تطلع من أنفاس الحر اللاهب، من خلجات

البرد القارس يا باجس

تطلع داليةً

أو قنبلةً

تغتال العسس و أمن الحارس

تغطس في العتمة ثانيةً

فتصير حديث الناس

- **باجس نفَّذ عمليته فيهم**
- **باجس لغز قضّ مضاجعهم**
- **باجس قد يأتي**
- **باجس قد يذهب**

باجسُ

باجسُ

باجسُ

وكبَتْ فرس النهر بهِ

([1])المصدر السابق، ص268.

([2]) هو مقاوم فلسطيني ولد عام 1950م غربي دورا بمحافظة الخليل، واستشهد عام 1974م.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فبكى "الحرم الإبراهيميُّ"

وسقط الفارسْ

باجس يا باجس يا باجس!

نلاحظ في المقطع الشعري السابق تكرار اسم (باجس) على طول القصيدة حيث تكرر (12) مرة، وجاء بشكل رأسي وأفقي، محاولًا بذلك جعل الشخصية رمزًا فلسطينيًّا مشعًّا بدلالات إيحائية متجددة مع كل تكرار، مانحًا الصورة الشعرية طاقات درامية واسعة الدلالة، متجددة الإيحاء بفاعلية العمليات البطولية التي تبث الحياة في الشعب الفلسطيني، وتقض مضاجع الاحتلال الصهيوني.

ومن هذا التكرار أيضًا تكرار اسم (دلال) في قصيدة "مطلوب رأسي"[1] فيقول الشاعر:

دلال المغربي:

فانتصب ضمير الشهداء يحاورهم:

- **لمن الحزن الأزرق؟**
- **لدلال.**
- **والفرح الأزرق؟**
- **لدلال.**
- **والبحر المتوسط؟**
- **لدلال.**
- **واللؤلؤ والأسماك المفجوعة؟**
- **لدلال.**
- **والأغنية السرّية والرقصات الممنوعة؟**
- **لدلال.**
- **والأرزة والبرقوقة؟**
- **لدلال.**
- **والقنبلة الموقوتة؟**
- **لدلال.**
- **والقهوة؟**
- **لدلال.**

(1) فودة، الأعمال الشعرية (ص284 - 285).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

- **ودلال؟**

– للشعب دلال ..

يكرر الشاعر في الأسطر الشعرية اسم المناضلة الفلسطينية (دلال)، وقد بلغ تكرارها (15) مرة بشكل رأسي، فهي تشكل رمزًا للبطولة والتضحية التي يجب أن يتمسك بها جميع أبناء فلسطين لنيل حريتهم الحمراء، وقد اعتز بها وببطولاتها حتى كأنه يهبها كل شيء (الحزن الأزرق – الفرح الأزرق – البحر المتوسط)، وفي ذات الوقت تراه يحرض نساء فلسطين على اقتفاء أثرها، والاقتداء بخطاها، والسير على نهجها.

ونلاحظ تكراره لاسم وطنه الغالي (فلسطين)، والتي جعلها عنوانًا لديوانه الأول (فلسطيني كحد السيف)؛ ليعبر عن مدى فخره واعتزازه بوطنه، فهي عنوانٌ للصمود والتحدي، فيقول في قصيدة "فلسطيني كحد السيف"[1]:

فلسطيني ..
فلسطيني ..
أقول لكم بأني مثل جدّي
مثل زيتوني: فلسطيني
فلسطيني على مرّ الدهور... أنا
فلسطيني ..
فلا شرقٌ و لا غربٌ
ولا الأيام تشفيني
إذا ما الكربُ عشّشَ في شراييني
فلسطيني ..

ومن خلال التأمل في المقطع السابق يتضح تكرار اسم (فلسطيني) في بداية الأسطر الشعرية، وكذلك تخللت في بعض ثناياه، وحرف المد في كلمة فلسطيني يتلاءم مع رغبة الشاعر الملحة في تحدي المحتل، وذلك بتأكيده على عروبة فلسطين، وعمق انتمائه للوطن.

3. تكرار الجملة:

يختلف تكرار الجملة في الشعر المعاصر عنه في الشعر القديم؛ ففي الشعر القديم أخذ مساحةً أكثر منه في الشعر المعاصر، وهذا ما تراه نازك الملائكة، حيث تقول: "يلي تكرار

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص7).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الكلمة تكرار العبارة، وهو أقل في شعرنا المعاصر، وتكثر نماذجه في الشعر الجاهلي"[1]، ولكن المتأمل اليوم في الشعر المعاصر يجد تكرار الجملة بكثرة، وهذا يخالف ما قالته نازك.

ولم تخلُ دواوين الشاعر علي فودة من هذا التكرار، وهو من الأنماط الموسيقية البارزة في شعره، حيث يكسب النص الشعري بعدًا جماليًّا وإيقاعيًّا أكثر من أنواع التكرار الأخرى؛ وذلك نتيجة اتساع رقعتها الصوتية.

ويمكن تقسيم تكرار الجملة إلى شكلين أساسين، أولهما: تكرار الجملة الناقصة (غير الممتدة)، والتي تتكون من كلمتين أو أكثر، ولا تُؤدي الفائدة الدلالية فيها إلا باكتمال عناصرها مع تغيير بنيتها، وثانيهما: تكرار الجملة التامة (الممتدة)، حيث يكررها بشكلٍ كاملٍ، وتكون ذات فضاءٍ إيحائيٍ واسعٍ.

ومن الأمثلة الشعرية على الشكل الأول (تكرار الجملة الناقصة) ما جاء في قصيدة "مطلوب رأسي"[2]:

كمال عدوان [3]:

قلتَ لنا يومًا:

ليس لكم إلا الصدق

صدقنا

ليس لكم إلا الدمّ

نزفنا

ليس لكم إلا النار

فأطلقنا

كرَّر الشاعر في المقطع السابق جملة (ليس لكم إلا) بشكلٍ متوالٍ في بداية كل سطرٍ شعريٍ مع تغيير أحد عناصرها في كل مرة من (الصدق، الدم، النار)؛ لإعطائه ملمحًا دلاليًّا وإيقاعيًّا جديدًا؛ فنراه يوظف أسلوب القصر؛ ليبرهن أنه لم يألُ جهدًا في ولوج كل طرق المقاومة من أجل الخلاص والتحرير، ودليلًا على وعورة طريق التحرير والنضال، وتأكيدًا على صعوبة الدرب والرحلة للبحث عن الحقيقة.

([1]) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر (ص266).
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص266).
([3]) مناضل وقيادي فلسطيني، وعضو اللجنة المركزية لحركة التحرير الوطني الفلسطيني (فتح)، ولد في قرية بربرة (قضاء غزة) وأتم دراسته الثانوية في مدينة غزة، واستشهد في 1973/4/10م. الموسوعة الفلسطينية (مج3/ ص 661).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتضح توظيفه للجملة الناقصة أيضًا في قصيدة "الملعون"[1]:

ليس سرًا يا أحبائي القدامى
أنني نحت على الصدر الذي كان
على الغدر الذي كان
على الدّر الذي كان
على المرّ الذي كان
على النهر الأسى والأقحوان
إنما.. فات الأوان
بيننا الآن نزالٌ.. بيننا ما بيننا

كرر الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة عبارة (على... الذي كان) في بداية كل سطر شعري، مع تغيير في أحد عناصرها في كل مرة من (الغدر، الدّر، المرّ، النهر)؛ ليجدد الطاقات الدلالية والجمالية في النص والتي توحي بعمق المأساة، وحجم الخيانة التي كان يعيشها مترنحًا في الغربة وآلامها تارة، وفي غدر الأصدقاء ولوعته تارة أخرى، حيث لم يترك ركنًا من أركان غربته إلا وناح عليه، فناح على الصدر، وناح على الغدر، وعلى الدّر، وعلى المرّ الذي كان، وعلى نهر الأسى الذي تلاطمت أمواج عذابه حتى لكأنها تغرق الشاعر من أخمص قدميه حتى أعلى رأسه .

أما الشكل الثاني (تكرار الجملة التامة) ما نلاحظه في قصيدة "الحِجر الفلسطيني"[2]:

إنا ما زلنا ننتظر بنادقكم
في الميدان
فانطلقوا..
لا عذر لكم بعد الآن!
لا عذر لكم بعد الآن!

يكرر الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة عبارة (لا عذر لكم بعد الآن!)، وذلك بعد أن نفض يديه من الأمة العربية بأكملها، حتى أنه استصرخ أصواتها المعشوشبة وبأعلى صوته جنديًا جنديًا، وبلدًا بلدًا داعيًا إياها إلى الانطلاق نحو ميادين النزال لمواجهة الأعداء، حيث لا عذر لها اليوم في التراخي، والنكوص، والتخلي عن الشعب الفلسطيني في محنته القاسية التي

(1) فودة، الأعمال الشعرية (ص298).
(2) فودة، الأعمال الشعرية (ص250).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كان وما يزال يكتوي بنارها، ويعاني ويلاتها، ويتجرع آهاتها، وتركه فريسة سائغة لأعدائه الذين باتوا يتفردون به، ويذيقونه شتى أصناف العذاب دون مبالاة ولا رادع .

ويتضح توظيفه للجملة التامة أيضًا في قصيدة "بلال الحبشي"[1]:

أُفْرِدتُ إفراد البعير.. ما راجعني أحد
أفردت إفراد البعير.. ما كلّمني أحد
أفردت إفراد البعير.. ما صافحني أحد

فالشاعر في الأسطر الشعرية يكرر عبارة (أُفْرِدتُ إفراد البعير)؛ ليبين الحالة النفسية السيئة التي يمر بها من الشعور بالغربة، والوحدة، والطرد، والفقر لكنه بالرغم من ذلك كله يرفض هذا الواقع المرير، ويتمرد عليه، فاستلهم الشاعر قصة طرفة بن العبد، وأسقطها على شخصية بلال بن رباح؛ لما بينهما من الشبه المتين في العزلة، والوحدة، والتشرد، ناهيك عن المعاناة الجسدية والنفسية التي تعرض لها ثلاثتهم في تشابه قصصهم، ومطابقة ذلك لمعاناة شعبٍ بأكمله يرزح تحت نير الاحتلال.

وهناك نوعٌ آخرٌ من التكرار، وهو **تكرار المقطع الشعري**، وهو عبارة عن تكرار مقطع في بداية القصيدة، أو وسطها، أو نهايتها، وهو "يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر، بطبيعة كونه تكرارًا طويلًا يمتد إلى مقطعٍ كاملٍ"[2]. ويتجلى ذلك في قصيدة "اللوز المرّ"[3] يقول:

لا.. لستُ أخشى أحدًا
ولستُ أشكو أبدًا
لكنني.. حرٌ دمي. غدرٌ هو الزمنْ
مرٌّ هو اللوز الذي أُطعِمْت
من شجر الوطنْ!

نلاحظ في القصيدة تكرار المقطع الشعري السابق أربع مرات، فافتتح به الشاعر قصيدته، ثم كرره في وسطها مرتين، وفي نهايتها مرةً رابعةً؛ ليبين أنه لم يعدْ يأبه لضيق الحياة، وضَنَك العيش، فهو الآن لا يخشى على ذاته في الغربة من أي شيء مقارنةً بما ذاقه في وطنه من مرارة المعاملة، وجفاء الأهل والأصحاب، فهو قد تعلم الكثير من تجارب الحياة؛ لذلك يريد العيش بحريةٍ – بلا قيد ولا شرط – ، ويمكن الإشارة إلى أن الشاعر لم يحدث أي تغيير أو

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص237).
([2]) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر(ص270).
([3]) فودة، الأعمال الشعرية (ص322 - 326).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تحوير على المقطع المكرر، وبالتالي أسهم في ربط بنية القصيدة وتلاحمها، بحيث لا يمكن الفصل ما بين مقاطعها فأصبحت كالعقد الفريد التي تناسقت حباته بما لم يعهد له مثيل من قبل، وهذا يؤكد البراعة الفنية الفائقة التي يمتلكها الشاعر، وقدرته في اختيار المقطع الشعري المؤثر من الناحية الدلالية.

ونلاحظ تكرار المقطع أيضًا في قصيدة "حديقة الحيوان"[1] حيث يفتتح القصيدة بمقطع شعري ويجعله خاتمةً لها، وذلك في قوله:

لا تنادوني إذا (إبريل عاد)
ارتعوا في الموز والأزهار
غطّوا بالأسى كل البلاد
نصّبوا الدب إلهًا وامنحوا حسناءكم للكركدن
ودعوني في دولتي
تلك التي أسميها، لن

بنوعٍ من أنواع الرفض والتمرد صبغ الشاعر على فودة المقطع السابق، فعزل نفسه بدولةٍ أسماها (لن)، ومرادهُ إقرار ما تحمله لن من معاني الرفض المؤبد الذي لا جدال فيه.

مما سبق يتضح أن التكرار أسلوبٌ فنيٌ بارزٌ في قصائد الشاعر علي فودة، حيث ظهر بأشكالٍ مختلفةٍ، وقد تنوع ما بين تكرار حرف، و تكرار كلمة مروراً بتكرار الاسم، والفعل، والعبارة، والمقطع؛ وقد أبدع بذلك في رسم لوحةٍ فنيةٍ بديعةٍ يغلب عليها طابع الجلد والصبر الدّال على شدة المعاناة التي صُبت في قالبِ مجتمعٍ بأكمله ذاق من خلاله صنوف العذابات والويلات، وظل شامخًا شموخ الجُدَدِ الشُّمِ التي ناطحت السحاب رغم خذلان القريب والبعيد.

ثانيًا: التدوير

يعد التدوير ظاهرة من الظواهر الإيقاعية في الشعر العربي، وقد تعددت تعريفاته، ومنها "ما يطرأ على البيت من انقطاع الكلمة في آخر الصدر، وارتباطها بوزن أول العجز، بأن يكون بعضها في شطرٍ وبعضها في شطرٍ"[2]. وكذلك يُعرَّف بأنه: "هو اشتراك شطري البيت في كلمة واحدة، ويسمى البيت: المدور أو المتداخل أو المدمج"[3].

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص377 - 386).
([2]) التونجي، المعجم المفصل في الأدب (ج1/ ص237).
([3]) يوسف، موسيقى الشعر العربي (ج1/ ص235).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويلعب التدوير دورًا هامًّا في بناء الإيقاع الداخلي في القصيدة؛ حيث يعمل على استمرار البنية الإيقاعية واللغوية، والربط بينهما، وترى نازك الملائكة أن التدوير لا يلجأ إليه اضطرارًا، بل يأتي لفائدة شعرية؛ حيث إنه يسبغ على البيت نغمة وليونة؛ لأنه يمد نغماته ويطيلها[1].

ويرى بعض الباحثين أن التدوير ظاهرة إيقاعية خاصة بالشعر العمودي؛ حيث يخلو منه الشعر التفعيلة (شعر الحر)، ومن هؤلاء نازك الملائكة حيث تقول: "إن التدوير يمتنع امتناعًا تامًّا في الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرًا مدورًا"[2]. ويرجع ذلك لأسباب منها: أن التدوير يلازم القصيدة التقليدية العمودية التي تنظم بأسلوب الشطرين، وأما القصيدة الحديثة فتنظم بشطر واحد فقط، وكذلك لأن الشطر الواحد في الشعر الحر ينتهي بقافية، أو فاصلة تشعر بوجود قافية، من خصائص التدوير أنه يعمل على القضاء على القافية، وهذا بدوره يتعارض ويقضي على الشعر الحر[3].

وبالمقابل نجد بعض الباحثين يقرون بوجود التدوير في شعر التفعيلة، ومنهم حسني عبد الجليل يوسف الذي يرى أن انتشار التدوير في الشعر الحديث بشكلٍ كبيرٍ، حيث يقول: "إذا تأملنا التدوير في الشعر الحديث أو الحر فإننا نجد الشعراء جميعهم – إلا القليل النادر – يعمدون إلى تقسيم التفعيلة نفسها بمعنى أن جزءًا من التفعيلة يكون في شطر، ويأتي الجزء الآخر في الشطر الذي يليه"[4]، ويقول كذلك : "ولكن العروض الحديث أصبح يتعامل مع التدوير، ليس بمعنى تقسيم كلمة في سطرين، وإنما بتقسيم التفعيلة نفسها في سطرين ومن ثم في كلمتين"[5].

ويعتبر محمد النويهي بأن التدوير وسيلة من وسائل الشعر الجديد للتخلص من حدة الإيقاع القديم، وكسر الروتين الممل الناتج عنه [6]. ويقول كذلك محمد صابر عبيد: "فإن قضية التدوير أصبحت جزءًا مهمًا من بنية القصيدة الحديثة، وقد أسهمت بأنماطها المختلفة في إحداث تطورٍ كبيرٍ في بنية هذه القصيدة، ولم يقتصر على الجانب الإيقاعي الصرف، بل تعدى ذلك إلى الجانب الدلالي بكل موحياته وظلاله"[7].

([1]) ينظر: الملائكة، قضايا الشعر المعاصر (ص112).
([2]) المرجع السابق، ص116.
([3]) ينظر: المرجع نفسه، ص96- 97.
([4]) يوسف، موسيقى الشعر العربي (ج1/ ص237).
([5]) المرجع السابق، ص238.
([6]) ينظر: النويهي، قضية الشعر الجديد (ص191).
([7]) عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية (ص170).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من خلال ما سبق عرضه وتفصيله يتضح أن النقاد على رأيين في مصطلح التدوير، فمنهم من يرى بضرورة وجوده، ومنهم من يرفضه، ويُرجح الباحث رأي القائلين بوجود التدوير في الشعر الحر، ووجوب الأخذ به؛ لأن القصيدة الحرة أصبحت تشكل بيتًا واحدًا مترابطًا.

والتداخل في التفعيلة بين سطرين، يعمل على تماسك النسيج الشعري، ويحافظ على انسجام النغمة الموسيقية التي تنتج سطرًا موسيقيًّا واحدًا، فكل سطر من السطرين مكتفيًا بمعنىً، ولكنه يفتقر إلى الموسيقى، ومن الأمثلة على استخدام التدوير في دواوين الشاعر علي فودة ما نلاحظه في قصيدته "قلادة الوَدَع"[1] على بحر (الرجز):

برغم حبنا الكبير يا حبيبتي

//o//o //o//o //o//o //o//o //o

متفعلن متفعلن متفعلن متفْ

(خبن) (خبن) (خبن)

تدوير

برغم حبنا المرير

//o //o//o //o//o o//o/o

علن متفعلن متفعل

برغم حبنا الذي لا يفهم التقتير

//o//o //o//o //o//o /o/o/o /o//o/o /o//o

متفعلن متفعلن مستفعلن مستفعل

(خبن) (خبن) (صحيحة)

برغم أننا

//o//o //o

متفعلن متفْ

كواحة خضراء كنا في الهجير

o//

علن

تدوير

وعند التأمل في المقطع الشعري السابق يتضح التدوير العروضي بين الأسطر؛ فجاء في نهاية السطر الأول الذي ينتهي بجزءٍ من التفعيلة (متفْ)، فيما يبدأ في السطر الثاني بتكملة التفعيلة (علن)، ثم يعود إليه في نهاية السطر الرابع الذي ينتهي بجزء من التفعيلة (متفْ)، فيما يبدأ في السطر الخامس بتكملة التفعيلة (علن)، وبذلك جاءت التفعيلة المتداخلة رابطًا إيقاعيًا يعزز تماسك إيقاع الأسطر الشعرية، ويجعل النص وحدةً إيقاعيةً مترابطةً، وذلك بخلاف النظام العمودي الذي يكون كل بيت مستقلًا عن غيره إيقاعيًّا.

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص121).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويتضح التدوير كذلك في قوله بقصيدة "هجرتك مرة أخرى"[1] على بحر (الوافر):

هجرتكِ لست أدري كيف كان الهجر

//o///o //o/o/o //o/o/o مفاعلتن مفاعلْتن مفاعلْتن

(عصب)

و لكني

//o/o/o مفاعلْتن

و حين رأيتُ منك الغدر

/o/o/o// o///o// مفاعلتن مفاعلتان

تدوير

بقاع القلب سكيّناً يمزّق في شراييني

//o/o/o //o/o/o //o///o //o/o/o مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلتن مفاعلْتن

نلاحظ في الأسطر الشعرية السابقة التدوير العروضي بين الأسطر؛ فجاءت في نهاية السطر الثاني الذي يبدأ بالتفعيلة الأولى للسطر الشعري (مفاعلتن)، ويكمل في السطر الثالث تفعيلات السطر الشعري (مفاعلتن – مفاعلتان).

ثالثًا: الجناس

يعد الجناس من أهم الفنون البديعية اللفظية التي يلجأ إليها الشعراء في تشكيل خطاباتهم الشعرية، فالجناس له أثرٌ في إحداث التناغم الموسيقي، وتقوية الإيقاع الداخلي في النص الشعري. وله دورٌ مهمٌّ في أداء المعنى؛ حيث يضفي على النص حسنًا وجمالًا؛ لما فيه من سحرٍ للأذهان، ومفاجأة لها، وكذلك يساعد على فهم المعنى المراد وإيصاله بصورة لطيفة[2].

وقد وردت له تعريفات عدة عند القدامى والمحدثين، فمن ذلك تعريف ابن المعتز الذي يعرفه بقوله: "هو أن تجيء الكلمة تجانس أُخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها"[3]، ويعرفه ابن رشيق بقوله: "أن تكون اللفظة واحدة باختلاف

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص115).
([2]) ينظر: علام، دراسات في البلاغة العربية (ص215 - 216).
([3]) ابن المعتز، البديع (ص25).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المعنى"[1]، ويعرفه السكاكي بأنه: "هو تشابه الكلمتين في اللفظ"[2]، وعرفه القزويني بقوله: "الجناس بين اللفظين. هو: تشابههما في اللفظ"[3]، وكذلك الهاشمي بقوله: "هو تشابه لفظين في النطق، واختلافهما في المعنى"[4]، ويعرفه صاحبا البلاغة الواضحة بأنه: "تجانس إحداهما الأخرى وتشاكلها في اللفظ مع اختلاف في المعنى، وإيراد الكلام على هذا الوجه يسمى جناسًا"[5].

مما سبق يتضح بأنه بتشابه الألفاظ في عدد الحروف أو تأليفها يحدث الجناس الذي يحقق الانسجام الصوتي بين الكلمات.

وحول العلاقة بين زيادة تجانس البنى اللغوية بزيادة البنى النغمية الموسيقية يقول عبد الخالق العف: "كل زيادة متجانسة في البنى اللغوية تتبعها –غالبًا– زيادة في بنية النغم بغض النظر عن اتساقها مع حالات النفس، أو مجافاتها لها، وتأخذ هذه الزيادة شكل الترنيمات المتوازية في لحظات متعاقبة من الزمن، وفي تبادلات مكانية متسقة في مساحة النص"[6].

ويبرز الجناس بشكلٍ واضحٍ في العديد من قصائد الشاعر علي فودة، فهو يشكل ظاهرةً لغويةً وموسيقيةً بارزةً في أعماله الشعرية، وقد برع في توظيفه توظيفًا بديعيًّا، مما كان له الأثر الواضح في إحداث الإيقاع الموسيقي بين الكلمات المتجانسة، الذي يوحي بالحالة النفسية المسيطرة على الشاعر، ومن أمثلة ذلك ما قاله في قصيدة "وكانت ترانيم فتح"[7]:

لأني رضخت لذلّ الزمن
رضيت بدفع الثمن
لأني أُصبتُ بداء الحنين
تشرّبت بالحزن حزني، تمدّدتُ بالسجن سجني
فغلّفتُ نفسي بداري
توانيتُ عن دفن عاري

نلاحظ في نهايات الأسطر الشعرية بروز الجناس بين كلمتي (الثمن– الزمن)، فنلاحظ تقارب الحرفين (الثاء والزاي) في المخرج، وتضادهما في الصفات، أما من حيث المخرج فهما

([1]) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (ج1/ ص503).
([2]) السكاكي، مفتاح العلوم (ص234).
([3]) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (ج2/ ص535).
([4]) الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع (ص424).
([5]) الجارم وأمين، البلاغة الواضحة (ص264).
([6]) العف، التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص283).
([7]) فودة، الأعمال الشعرية (ص70).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

حرفان لثويان، وأما من ناحية الصفات (الثاء) مهموس رخوي، أما (الزاي) فجهري رخوي، وهذا أدى إلى وجود موسيقى تعبيرية عن الوضع المضطرب الذي يحياه الشاعر، عبَّر عنه بسلاسة ووصل إلى المتلقي بسلاسة أيضًا نتيجة جمال الموسيقى، ونجد الجناس أيضًا بين كلمتي (داري- عاري)، حيث التشابه في الحروف ما عدا (الدال والعين) واللذين تربطهما صفات مشتركة، وتقارب في المخرج، فمهما يتصفان بالجهرية، أما المخرج فـ(الدال) من اللسان، و(العين) حلقيٌ، وهذا دلالة على الحالة النفسية التي يعانيها الشاعر من بؤس واضطهاد، فعبَّر عنها بصوتٍ عالٍ جهوريٍ تناغمت معه الموسيقى الداخلية للنص.

وتجلى الجناس أيضًا واضحًا في قوله بقصيدة "قلادة الودع"[1]:

لكن حبل حبنا الكبير يا حبيبتي
لكن حبل حبنا المجدول بالآهات والدموع
حبل حبنا المرير
ها قد انقطَعْ
مثل قلادة من الودع
لأننا كنا ضريرين، وكان حبنا ضرير
برغم حبنا المرير
برغم شائعات حبنا الكبير
فلتضرعي مثلي إلى السماء يا حبيبتي
ولنبكِ سرًا حبنا الشرّير
لنبكِ حبنا الذي ضاع، لنبكِ حبنا الأول والأخير
لنبكِ حظنا..

لقد جاء الجناس بين (ضرير- المرير- الشرير)، فنلاحظ تشابه الكلمات في نفس الحروف، وتختلف في حرف واحد هو (الظاء والميم والشين)، وتلك الحروف متشابهة في الصفات، متقاربة في المخارج، مما أضفى على البنية الإيقاعية الداخلية جرساً موسيقياً متناغماً مع الحالة النفسية المريرة التي انغمس فيها الشاعر، نتيجة القهر والظلم والذل والغربة.

ونرى أيضًا موضعًا آخرًا للجناس في قصيدة "موال الغربة"[2] يقول فيه:

لعينيّ الرياح عبدتُ أسفاري

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص122).
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص81 - 82).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

لبستُ مع الهموم ثياب عرسي
وارتميتُ بحضن أقداري
ركبتُ الحوت والتنّين والدنيا
وحدثت الغراب بكل أسراري
فدوّنَ قصتي في الشمسِ .. في لحم الحجارةِ
تحت أشجاري

فالشاعر في المقطع الشعري السابق يحدث تناغمًا موسيقيًا في نهاية الأسطر الشعرية من خلال الجناس بين كلمتي (أسفاري– أسراري) اللتين اختلفتا في صوت واحد (الفاء و الراء)، واتفقتا في باقي الحروف، حيث تقاربا في المخرج (اللسان والشفة)، وتنافرا في الصفة (الجهر والهمس)؛ مما ولد انسجامًا موسيقيًّا واضحًا، وأثرًا بديعًا في إبراز المعنى المراد.

رابعًا: الطباق

يعد الطباق من المحسنات البديعية المعنوية التي يلجأ إليها الشعراء في إبداع نصوصهم الأدبية، وهو أحد أسس الإيقاع الداخلي في الشعر العربي، والفرق بين الطباق والجناس أن "الجناس عامل يظهر أثره في وحدة الجرس، والطباق عامل يظهر أثره في تنويع هذه الوحدة"[1].

وقد تعددت تعريفات النقاد القدامى والمحدثين حول مصطلح الطباق، فقد عرّفه القزويني وسماه المطابقة والطباق والتضاد أيضًا فقال: "الجمع بين المتضادين، أي معنيين متقابلين في الجملة"[2]، وسماه السكاكي المطابقة وعرفه بقوله: "هي أن تجمع شيئين متوافقين أو أكثر وبين ضديهما"[3].

ومن المحدثين من عرفه بقوله: "هو الجمع بين معنيين متقابلين سواءً أكان ذلك التقابل تقابل التضاد أم الإيجاب والسلب أم تقابل التضايف كالأبوة والبنوة، وسواء أكان ذلك المعنى حقيقيًّا أم مجازيًّا"[4]، ومنهم من عرفه بأنه: "الجمع بين لفظين متقابلين في المعنى"[5]، ويسمى "الجمع بين الشيء وضده في الكلام"[6].

([1]) الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها (ج2/ ص301).
([2]) القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (ج2/ ص477).
([3]) السكاكي، مفتاح العلوم (ص232).
([4]) علام، دراسات في البلاغة العربية (ص162).
([5]) الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع (ص391).
([6]) الجارم وأمين، البلاغة الواضحة (ص281).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يتضح من التعريفات السابقة توافق النقاد القدامى والمحدثين في مفهومهم للطباق الذي هو الجمع بين الأشياء المتضادة في المعنى.

وقد وضح خضر أبو جحجوح فائدة التضاد بقوله: "قيل قديمًا وما زال يتردد إلى الآن وبضدها تتميز الأشياء، والضد يظهر حسنه الضد، فاجتماع الأشياء المتقابلة المختلفة يقوي النغم، ويركز الإيقاع، ويثري الدلالة، ويشوق المتلقي والسامع، ويثير ذهنه، ويلفت انتباهه إلى الصور المعنوية المتضمنة في النسق الشعري بحيث يتفاعل تفاعلًا تامًا مع القصيدة، ويمنحه الإيقاع فرصةً للتأمل في المعاني"[1].

لقد لجأ الشاعر علي فودة إلى بنية الطباق في نصه الشعري؛ لتصوير الحالة النفسية المضطربة التي يحياها، وذلك نتيجةً للظروف الخارجية التي أحاطت به بسبب بعده عن وطنه، وقد ورد الطباق كثيرًا في قصائده الشعرية، وكان له أثرٌ في إحداث جرسٍ موسيقيٍ من خلال انسجام الألفاظ وتناغمها في النص الشعري، ومن ذلك قوله في قصيدة "الفهد"[2] التي يقول فيها:

عشقًا ليس كراهيةً
إني اخترت يا وطني
حبًا وطواعية
إني اخترتك يا وطني
سرًا وعلانية
إني اخترتك يا وطني
فليتنكر لي زمني
ما دمت ستذكرني
يا وطني الرائع .. يا وطني!

ورد الطباق في المقطع الشعري السابق بين الألفاظ التالية (عشقًا – كراهية)، و(سرًا – علانية)، و(فليتنكر– ستذكرني)، وهذا التتابع بين الكلمات المتضادة، جاء في سياقٍ متوازٍ؛ لينثر من خلاله الشاعر ترانيم حبه وعشقه وولهه في وطنه الذي أبعد عنه إجبارًا لا اختيارًا.

ومن الطباق أيضًا قوله في قصيدة "الحنظل"[3]:

([1]) أبو جحجوح، التشكيل الجمالي في شعر سميح القاسم (ص354).
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص261).
([3]) فودة، الأعمال الشعرية (ص242).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

– صديقي؟ أُدخل .. أُدخل
ما غبتَ عن البال وحقِّك .. ما غبتَ عن البالْ
بالأمس ذكرتكَ، لكنَّ صديقًا قال –
بأن زمانك قد ولىَّ
...
أتذكرُ يا..؟
أتذكر أننا إلفين كنا، ليس يختصمان..
(يبتعدان، يقتربان .. يشتعلان، ينطفآن
ويلتحمان ثانية .. ويلتحمان يلتحمان)

يقوم البناء الفني للأسطر الشعرية السابقة على مجموعة من الثنائيات المتضادة، وهي: (يبتعدان – يقتربان)، و(يشتعلان – ينطفآن)؛ ليبرز العلاقة الوطيدة بينه وبين صديقه (الوطن)، والذي طوته عنه السنون والأيام، وفقد الأمل في اللقاء من جديد بعد تخلي القريب والبعيد عنهم ونكوص الآمال في حلٍ لقضية الوطن يجمع بينهما مجددًا.

ونلاحظ ذلك في المقطع السادس من قصيدة "مطلوب رأسي"[1]:

تطلع من ذاكرة الليل الداميةِ
يا باجس
تطلع من أنفاس الحر اللاهب، من خلجات
البرد القارس يا باجس
تطلع داليةً
أو قنبلةً

ورد الطباق في الأسطر الشعرية السابقة بين (الحر– البرد)، و(اللاهب– القارس)؛ ليبين ديمومة المقاومة التي حفلت بها أرض فلسطين في جميع الأوقات، وتحت كل الظروف الحالكة التي أحاطت بالشعب الفلسطيني، وقد رمز إلى المقاومة في هذا المقطع بذكر المقاوم الفلسطيني (باجس أبو عطوان)، فالجمع بين المتضادات قد أضاف جمالية في الأسلوب، وروعة في المعنى، فضلًا عن الإيقاع الموسيقي البديع الذي تطرب له أذن المتلقي فيستقر في الوجدان، ويملأ شغاف القلب.

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص268).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

خامسًا: التشكيلات البصرية

لقد حاول الشعراء المحدثون استثمار التشكيلات البصرية في كتابة نصوصهم الشعرية، فلم يتوقف الأمر عند الكتابة فحسب، بل اشتمل على العديد من جماليات التشكيل الكتابي المختلفة؛ ومنها: الفراغ المنقط، والتقطيع الكتابي(التفتيت/ التشذير)، والسطر الشعري المتدرج، وعلامات الترقيم؛ وقد استثمروها استثمارًا إيقاعيًّا ودلاليًّا؛ للتعبير عن أفكارهم وتجاربهم، والتأثير في المتلقي لاستقبال الطاقات الجمالية والأبعاد الدلالية في النص الشعري.

وقد اتسم الشعر العمودي بثبات التشكيلات البصرية المألوفة بنظام الشطرين، ولم يُتح للشعراء أن يخالفوا هذا النظام إلا في العصور الأدبية المتأخرة، ثم ظهر شعر التفعيلة، فبدأ الخروج عن المعايير الشكلية التقليدية مما أعطى الشعراء الحرية في تشكيل السطر الشعري كتابةً تستدعي تدفقًا شعوريًّا أو بياضًا فراغيًا ينتج إيحاءاتٍ متعددةً[1].

والمتتبع للنصوص الشعرية للشاعر علي فودة يلحظ للوهلة الأولى ميله لأشكالٍ كتابيةٍ متنوعةٍ، والتي ربما لا نجدها في الكتابة العادية، وهي تشكل جزءًا من الدلالة الشعرية، وكذلك تدل على الحالة النفسية الداخلية المرتبطة بالشاعر، والتي عبّر عنها بشكلٍ جديدٍ يصل من خلاله إلى قلب المتلقي ووجدانه.

ومن تلك التشكيلات البصرية التي وظفها الشاعر في العديد من قصائده الشعرية تقنية التقطيع الكتابي (التفتيت/التشذير)، والتي تعني "تمزيق لأوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة، وتفكيك لوحدتها الواحدة، بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره، رغم اتصاله السياقي به"[2]. ويعتبر التشذير من أهم ظواهر التشكيل الإيقاعي في القصيدة الحديثة، ويلجأ إليها الشعراء لما تلعبه من دورٍ فعَّالٍ في تشكيل النغم الموسيقي الداخلي داخل بنية النص الشعري، وكذلك تساعد في كسر حدة الرتابة الناتجة عن التدفق النغمي المتواصل، ويتجلى ذلك واضحًا في العديد من قصائده الشعرية، ومن ذلك قوله في قصيدة "فرس البحر"[3]:

يبدو أنني تعبت/ فلأقرأ جرائد الصباح/
من جديد:
قرأتها – قرأتها
قرأتها

([1]) ينظر: العف، التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر (ص99).
([2]) وليد، التجريب في القصيدة المعاصرة (مج16/ ص181).
([3]) فودة، الأعمال الشعرية (ص400).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

قـ..

ـر..

أ..

ت..

ـها ..

لكنني يا فرس البحر وحيدًا كنت

لا زلت وحيدًا سيدتي: كيف تذوب غابة الجليد؟!

يتضح في المقطع الشعري السابق تقنية التشذير في جملة (قرأتها) بشكل عمودي، وتفتيت الحروف بهذه الطريقة الهرمية الرأسية يجذب انتباه المتلقي، ويعكس مدى الحالة النفسية، والشعور بالملل والاحباط من الروتين القاتل الذي يكتنف حياة الشاعر في الغربة؛ وقد ساعد ذلك على تحقيق صورة الانسجام بين البعدين الدلالي والصوتي، والذي يوحي ببطء في عملية قول الشعر.

ومن مشاهد الحزن والحنين والاشتياق التي رسمها الشاعر على صورة تفتيت كتابي، ما جاء في قصيدة "الغيوم"[1] حيث يقول:

صار يبكي

صرتُ أ..

بـ..

كـ..

ي..

خَّر مغشيًا عليهِ

يلاحظ في المشهد الشعري السابق نثر الشاعر للحظات الحزن والأسى الطويلة التي غمرته في غربته، حيث يعبر عن ذلك تشذير لكلمة (أبكي) فتحتل حروفها أربعة أسطرٍ شعريةٍ ما يوحي بطول معاناته وحزنه الشديد، وفي ذات الوقت حسرته الكبيرة على فقدان الأمل في العودة إلى أرض الوطن.

وتظهر تقنية التقطيع الكتابي مرة أخري لدى الشاعر في تشذير الجملة، في قصيدة "فلسطيني كحد السيف"[1] يقول:

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص315).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وتعرف كيف تضرم ثورة كبرى
وتشرب من دم الأعداء أنهارا
وتعرف كيف تنشئ طفلها العادي
فتخلق منه [جيفارا]..
يعيش، يعيش حتى يأخذ الثارا
يعيش
يعيش
حتى يأخذ الثارا..

فالشاعر يستخدم تقنية التقطيع الكتابي في جملة (يعيش يعيش حتى يأخذ الثارا)، فتمَّ تقطيع الجملة إلى كلمات؛ ليوحي بالعزم والاصرار الموجودين لدى الفلسطيني على استعادة حقه المسلوب، ورفع غمامة الظلم والذل والعار مهما طال الزمن، ومهما كلف ذلك من ثمن.

ونلمس أيضًا نزعة الحزن التي رافقت حياة الشاعر في غربته، ممثلًا ذلك بقوله في قصيدة "هدية للشتاء"[2]:

هدّيتي لعامي..
دمعة طفلٍ من عيون النازحين
دمعة طفلٍ من عيون النازحين
دمعة طفلٍ
من عيون
النازحين!!

استطاع الشاعر في الأسطر الشعرية السابقة أن يعبر عن حالة اليأس وانعدام بروز أي بارقة أمل في حلٍ قريبٍ أو بعيدٍ، فصارت الأعوام يشبه بعضها بعضًا عند الشاعر؛ حتى أنه أصبح يائسًا من تقديم هدية العام إلا من دموع أطفال النازحين، الذين عاش حياتهم وسكنت تفاصيلها في خلجات صدره المحموم بالأحزان والحسرات، ما أدى به إلى تقطيع السطر إلى أقسامٍ ثلاثة، (دمعة طفلٍ) في سطر، و(من عيون) في سطر آخر، و(النازحين) في سطر، وأردفها بعلامتي تعجب؛ دلالةً على حالة الذهول التي أصابت الشاعر من ضعف الأمة العربية واستكانتها الذي أدى إلى جعل الشعب الفلسطيني مطية سهلةً للمحتل.

([1]) المصدر السابق، ص12.
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص58).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ويوظف الشاعر علي فودة تقنية التنقيط داخل التشكيل الفني للنص، من خلال وضع مجموعة من النقط قبل الكلمة أو بعدها؛ للإيحاء بالمسكوت عنه في النص، وإفساح المجال لمشاركة المتلقي في عملية الإبداع، والظاهر من النص لا يحمل كل الدلالات والمعاني المراد إيصالها، وذلك لأن "معنى النص لا يكمن في المعلن عنه والمصرح به فقط، بل يتجاوز ذلك إلى المخفي والمسكوت عنه، المكتنز بالدلالة والمفعم بالإيحاء الذي يوسع مدارات النص ويزيد من احتمالات تأويله وآفاق توقعاته"[1].

ويتضح ذلك في قصيدة "فلسطيني كحد السيف"[2]، التي يعبر من خلالها عن مدى ارتباطه بوطنه الذي رحل عنه جسدًا لكن روحه مازالت باقية فيه، وذلك بقوله:

فلسطيني..
فلسطيني..
أقول لكم بأني مثل جدّي
مثل زيتوني: فلسطيني
فلسطيني على مرّ الدهور... أنا
فلسطيني..

يهدف الشاعر من وراء توظيفه لتقنية التنقيط العمل على جذب انتباه المتلقي، وتنشيط خياله من أجل استحضار المحذوف، المتمثل في نبرة التحدي التي تحدث بها الشاعر، فأراد من خلالها أن يترك للمتلقي مساحةً للتفكير في مراد كلامه، فقد يفهم من كلامه التحدي، وقد يفهم أيضًا الافتخار بوطنه، أو غير ذلك.

وكذلك قوله في قصيدة "عن البسطاء والثورة"[3] حيث استثمر الشاعر تقنية التنقيط؛ ليعبر عن أحاسيسه وانفعالاته الثورية تجاه أبناء شعبه الرازحين تحت وطأة الاحتلال، والذين يعانون الأمرين منه، فيها استنهاض للهمم، وشدٌّ للأزرِ، و...، و...، وكثير من الأشياء التي ترك الشاعر المجال فيها لخيال المتلقي أن يسبح، ويستقرئ الصورة حسب إدراكه:

انهضوا من مخبز الموت وهيا يا جياعْ.
دقت الأجراس للثورة .. هيا
خبزكم بين يديّا

([1]) كلاب، بنية الفضاء الكتابي بين الإبداع والتأويل قراءة في شعر انتفاضة الأقصى (ص601).
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص7).
([3]) المصدر السابق، ص99.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فاتبعوني يا جياعْ..

.....

.....

وقد تعددت الأشكال البصرية في النصوص الشعرية عند الشاعر علي فودة، ومنها تقنية السطر الشعري المتدرج، حيث تكون البداية والنهاية للسطر الشعري غير متساويةٍ، والتي تحمل دلالاتٍ عميقةً تساعد في فهم تلك النصوص، وكذلك العمل على لفت حاسة البصر لدى المتلقي إلى الجمال الدلالي الناتج عن التدرج الكتابي، وتمثل ذلك في قصيدة "الغضب"[1] بقوله:

وعنوةً يأتيكَ موج البحر في الحرب وفي السلم،

احتدِمْ

والتحِمْ بالعشب والنار التحِمْ

لا تخف..

فالنهر لا يجري بغير الماء..

واحتدِمْ ثم احتدم

"أعطني القدرة حتى أبتسمُ"

فاحتدمْ

ثم احتدمْ

ثم احتدمْ!

وفي مقطع آخر من نفس القصيدة، يستخدم الشاعر تقنية التدرج في تكرار كلمة (اصطدمْ – انتقم)، فيقول:

فاصطدمْ ..

فجِّر خفايا المرحلة

لم تكن يومًا حنيشًا قاتلًا

بل عدو القتلة

...

كن نصير الماء والصحراء، كن برقًا لكل البسطاء

واصطدمْ ثم اصطدم

"أعطني القدرة حتى أبتسمْ"

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص254 - 257).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

فاصطدمْ

ثم اصطدمْ

ثم اصطدمْ!

...

ولتكن ساخنةً معركة الجوعِ

اقتحمْ

ولتكن داميةً معركة القهر

اقتحمْ

ولتكن فاصلةً معركة الثأر

اقتحمْ

وانتقمْ

ثم انتقمْ

ثم انتقمْ!

يوظف الشاعر بشكلٍ لافتٍ تقنية الأسطر الشعرية المتدرجة في المشاهد الثلاثة السابقة، ليؤكد من خلالها الضرورة القصوى لاستمرارية جذوة النضال الشعبي المقاوم ضد المحتل؛ لذا استخدم الشاعر مفرداتٍ تدل على الالتحام المستمر، والاصطدام الدائم، والانتقام بلا هوادة من المحتل.

ومن الأشكال البصرية التي يعتمد عليها الشاعر علي فودة في تشكيل نصوصه الشعرية، والتي تستوجب الوقوف عندها، علامات الترقيم؛ كالفاصلة غير المنقوطة، وعلامة التعجب، والكتابة ما بين الأقواس، والجمل المعترضة وغيرها من العلامات التي يتم توزيعها في الأسطر الشعرية، التي تترك دلالاتٍ قويةً في الخطاب الشعري.

ومن علامات الترقيم الموظفة بشكلٍ بارزٍ في نصوصه الشعرية (الفاصلة)؛ ليؤدي بها وظيفتها الحقيقية وهي الربط بين الكلمات والجمل المترابطة في الفكرة؛ لإيصالها للمتلقي ككتلةٍ متماسكةٍ في الأداء، وورد ذلك في قصيدة "المؤامرة"[1] بقوله:

ما كنتُ وحيدًا في تلك اللحظة..

كانت أسراب البجع العاشق من حولي تتقافزُ –

ما بين البحر وبين الغاباتْ

([1]) فودة، الأعمال الشعرية (ص205).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كان صهيل العرباتِ،
ضجيج الباعةِ،
عربدة البحّارةِ،
وغناء الشرفاتْ
ما كنتُ وحيدًا...

لقد تكررت الفاصلة بشكلٍ أعطى نغمًا بصريًّا في نهاية بعض الأسطر الشعرية؛ ليعطي مؤشرًا بتماسك زوايا اللوحة الفنية التي رسمها الشاعر؛ لتصوير حالة البؤس التي تسربله، وتنغص عليه حياته.

ونرى في موضع آخر تجسيد الفاصلة في قصيدة "الفهد"[1] حين يقول:

يصدف أحيانًا أن أُذهل
حين أرى غزلان الغابة تأكلها النيران
يصدف أن أخجل
حين أرى الطلقة بين ذراعي جبان
يصدف أن أشهق ألمًا
حين أرى كلبًا ينهش جثة غزة،
سيناء ،
القدس،
الجولان
يصدف أن أعتذر لطفلٍ عربيٍّ

في لفتةِ ألمٍ اعتصرت قلب الشاعر ووجدانه، وترابطت فيها أسباب البلوى وعمومها على الأمة العربية حين عدد الشاعر أسماء مناطق من الدول العربية، وربطها بعلامة الترقيم (الفاصلة)؛ ليؤكد من خلالها على ترابط الجرح النازف، وعيشة الهوان التي يحياها أهل هذه المناطق التي أصبحت تحت سيطرة المحتل.

وتتجلى علامة أخرى من علامات الترقيم، وهي علامة التعجب، حيث استخدمها الشاعر علي فودة في العديد من نصوصه الشعرية، فيقول في قصيدة "عيسى بن مريم بيننا**!**"[2]:

رحلَ السلامْ..

([1]) المصدر السابق، ص259.
([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص44).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الشمس لاذت بالفرارْ

والليل أقبل يهزم الأحياء في عزّ النهار

والموت دومًا بانهمار

والناس عطشى للسلامْ!

تظهر في الأسطر الشعرية السابقة نبرة اندهاش يوردها الشاعر في نهاية السطر الشعري، ويقصد من خلالها إظهار مدى شوق الناس وتشبثهم بأي مقترح، أو حتى أملٍ يلوح في الأفق من أجل العيش بسلام.

ويلاحظ كذلك استخدام الشاعر علي فودة لعلامتي الاستفهام وعلامة التعجب معًا، فهو يتساءل متعجبًا من كونه بعيدًا عن وطنه، ولماذا هو بالذات دون غيره، أَلِزَيْبَةِ منه هو؟ أو شك فيه؟ أو أنه ولد غريبًا وسيبقى غريبًا؟! فكتبت عليه الغربة طول حياته، وقد جسد ذلك في قصيدة "البنادق"[1] التي يقول فيها:

سيدتي: من دونهم..

قلبي أنا وسط اللهيبْ

من دونهم..

محرّم عليّ أن أسمع صوتك الحبيبْ

من دونهم..

أنا البعيد عنكِ والقريب

فكلهم يدور آمنًا

تحت جناحك الجميل، ما عداي

أواه.. هل أنا مريب؟!

أم أنني الغريب ابن الغريب؟!

كما استخدم الشاعر علي فودة تقنية الأقواس على شكل نصف دائرة، حتى يلفت انتباه القارئ إلى الكلمة التي بين الأقواس، ومن ذلك قوله في قصيدة "أغنية للضفة الغربية"[2]:

قولوا لها: نزل الفتى في حيّكم... فلتنزلي

لا تخجلي..

عيناكِ (إبراهيمُ)... والجفن (الخليل)

([1]) المصدر السابق، ص199.

([2]) فودة، الأعمال الشعرية (ص50).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

و (القدس) رمشك ما استُبيحَ لعاذل كالمستحيل

و (السيد) المصلوب – في نهديك – ينعي (بيت لحم)

والمقيل

و (جنينُ) خالٌ فوق خدّك يختلي

في ظلّ (نابلس) الظليلْ

أنتِ الهوى، فتدللي

يظهر في المقطوعة الشعرية السابقة مدى حب الشاعر وعشقه لبعض أركان وطنه الحبيب، فآثر الشاعر أن يبرزها للمتلقي، فوضعها بين أقواس (إبراهيم) (الخليل) (القدس) (السيد) (بيت لحم) (جنين) (نابلس)؛ لتُرى وكأنها لوحاتٌ فنيةٌ تميزت عن غيرها بإطارات تجذب انتباه المتلقي، وقد لونها الشاعر بأنسامٍ مختلفةٍ من عبير العشق النابع من أعماق قلبه، وخلجات وجدانه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الخاتمة

بعد إتمام الدراسة، توصل الباحث إلى النتائج التالية:

1. يُعد شعر علي فودة صورة صادقة ومعبرة عن تجربة الشعب الفلسطيني، وقد أسهم ذلك في تأجيج وتيرة الحزن التي لازمت الشاعر في أغلب قصائده الشعرية.
2. تميزت لغة الشاعر بالوضوح، وبالقرب من وجدان المتلقي؛ كونها مستمدة من واقع القضية الفلسطينية بكل آلامها وآمالها.
3. تشكل المحاور الدلالية التي وظفها الشاعر في معجمه الشعري علاماتٍ بارزةً كشفت عن المخزون اللغوي الذي يمتلكه، وكان أبرز هذه المحاور تداولًا في أشعاره محور الأرض (الوطن) الذي كشف عن صدق وطنيته، وحرقته على احتلال أرضه.
4. نوَّع الشاعر في توظيف الأساليب بين الخبرية والإنشائية، فقد وظف الأُسلوب الخبري؛ ليقرر مدى الإجرام الذي يقوم به المحتل الغاصب ضد أبناء شعبه المكلوم، وليقرر كذلك ثورته على المحتل، ومدافعته عن حقه بكل ما أُوتي من قوة؛ كما وظَّف الأساليب الإنشائية؛ كالاستفهام، والنداء، والحوار، والتي جعلت قصائده غنيةً بالمتعةٍ الفنيةٍ، والطاقاتٍ الإيحائيةٍ التي جذبت انتباه المتلقي؛ لمشاركة الشاعر في أحاسيسه.
5. يُعد الموروث الديني، والتاريخي، والشعبي من المصادر الأساسية التي وظفها في تشكيل صوره الفنية، وهي تدل على ثقافة الشاعر وسعة اطلاعه، والتي حملت بداخلها دلالاتٍ تنمُّ عن الواقع المرير للشعب الفلسطيني.
6. استقى الشاعر صوره الفنية من الواقع الذي يحاكي معاناة الشعب الفلسطيني نتيجة بعده عن وطنه، ومن الطبيعة التي بعثت في شعره الحياة.
7. بينت الدراسة الملامح الحداثية في شعر فودة، كشعرية الألوان، والتشكيلات البصرية، والأمثال الشعبية، وأسلوب الحوار وغيرها، مما أكسب الصور الشعرية قوةً دلاليةً وجماليةً.
8. أولى الشاعر اهتمامًا بالغًا بالإيقاع الموسيقي، فجاء متوافقًا مع التطور الحاصل لموسيقى الشعر العربي، ومعبرًا عن الحالة الشعورية الحزينة المسيطرة عليه.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

9. يُعد التكرار ظاهرةً أسلوبيةً بارزةً في شعر فودة، فشمل على أنماطٍ متنوعةٍ، منها: تكرار الحرف، والكلمة، والجملة، والمقطع الشعري، حيث جاء تكرار الكلمة من أكثر الأنماط استخدامًا في شعره.
10. ميل الشاعر لأشكالٍ بصريةٍ متنوعةٍ؛ كالتفتيت، والتنقيط، وعلامات الترقيم، والسطر الشعري المتدرج، وغير ذلك من الأشكال التي تشكل جزءًا من الدلالة الشعرية، التي توحي بالحالات الانفعالية للشاعر.

ويقترح الباحث التوصيات التالية:

1. التوسع في دراسة أعمال علي فودة الشعرية وفق المناهج النقدية الحديثة.
2. دراسة الأعمال الروائية للكاتب علي فودة.
3. تضمين بعض النصوص الإبداعية للشاعر علي فودة في المنهاج المدرسي والجامعي.
4. إعادة طباعة وتوزيع أعمال علي فودة الشعرية والروائية حتى يتسنى الاطلاع عليها، وإقامة دراسات حولها.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصـــادر والمـــراجـــــع

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

إبراهيم، نبيلة. (د.ت). *أشكال التعبير في الأدب الشعبي*. ط3. القاهرة: دار غريب.

ابن الأثير، الموصلي. (1995م). *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*. تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد. (د.ط). بيروت: المكتبة العصرية.

أدونيس. (1978م). *زمن الشعر*. ط2. بيروت: دار العودة.

إسماعيل، عز الدين. (2003م). *الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*. ط3. القاهرة: دار الفكر العربي.

الأسمر، راجي. (2013م). *علم العروض والقافية*. (د.ط). بيروت: دار الجيل.

امرؤ القيس. (د.ت). شرحه وضبط نصوصه وقدّم له: عمر فاروق الطبَّاع. (د.ط). بيروت: شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم.

أنيس، إبراهيم، وآخرون. (د.ت). *المعجم الوسيط*. ط2. القاهرة: مجمع اللغة العربية القاهرة.

أنّيس، إبراهيم. (1979م). *الأصوات اللغوية*. ط5. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

أنيس، إبراهيم. (1981م). *موسيقى الشعر*. ط5. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

التبريزي، الخطيب. (1986م). *الوافي في العروض والقوافي*. تحقيق: فخر الدين قباوة. ط4. القاهرة: دار الفكر.

التونجي، محمد. (1993م). *المعجم المفصل في الأدب*. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. *الحيوان*. (1996م). تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون. (د.ط). بيروت: دار الجيل.

الجارم، علي وأمين، مصطفى. (د.ت). *البلاغة الواضحة*. (د.ط). طبع في لبنان. (د.ن).

أبو جحجوح، خضر.(2010م). *البنية الفنية في شعر كمال غنيم* (رسالة ماجستير غير منشورة). الجامعة الإسلامية–غزة، فلسطين.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

أبو ججوح، خضر. (2012م). *التشكيل الجمالي في شعر سميح القاسم*. ط1. حيفا: مكتبة كل شيء.

الجرجاني، الإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبدالرحمن بن محمد. (1989م). *دلائل الإعجاز*. قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر. ط2. القاهرة: مكتبة الخانجي.

الجرجاني، الشريف علي بن محمد. (1983م). *كتاب التعريفات*. ط1. بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن جعفر، أبي الفرج قدامة . *نقد الشعر*. تحقيق وتعليق: محمد عبدالمنعم خفاجي. (د.ط). بيروت: دار الكتب العلمية.

الجمحي، محمد بن سلام. *طبقات فحول الشعراء*. قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر. (د.ط). جدة: مطبعة المدني.

الجوهري، لأبي نصر إسماعيل. (1999م). *تاج اللغة وصحاح العربية المسمى الصحاح*. ط1. بيروت: دار إحياء التراث العربي.

الجيوسي، سلمى الخضراء. (2001م). *الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث*. ط1. ترجمة: د. عبد الواحد لؤلؤة. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

حامد، محمود. (2016م، 18 يناير). *علي فودة... شاعر أوجعته فلسطين والثورة والأرصفة*، تاريخ الاطلاع: 30 سبتمبر 2016م، الموقع: جريدة النور(http://www.an-nour.com).

الحكيم، توفيق. (د.ت). *فن الأدب*. (د.ط). القاهرة: دار مصر للطباعة.

داود، أنس. (د.ت). *الأسطورة في الشعر العربي الحديث*. (د.ط). القاهرة: مكتبة عين شمس.

ربابعة، موسى. (2008م). *جماليات الأسلوب والتلقي*: دراسة تطبيقية.ط1. عمّان: دار جرير.

رتشاردز. (د.ت). *العلم والشعر*. ترجمة: مصطفى بدوي. (د.ط). القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

زايد، علي عشري. (2002م). *عن بناء القصيدة العربية الحديثة*. ط4. القاهرة: مكتبة ابن سينا.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

زايد، علي عشري. (1997م). *استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر*. (د.ط). القاهرة: دار الفكر العربي.

الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني. (د.ت). *تاج العروس من جواهر القاموس*. (د.ط). بيروت: منشورات دار مكتبة الحياة.

الزعبي، أحمد. (2000م). *التناص نظريًا وتطبيقيًا*. ط2. عمان: مؤسسة عمون للنشر والتوزيع.

زكي، أحمد كمال. (2000م). *الأساطير دراسة حضارية مقارنة*. ط2. القاهرة: مؤسسة كليوباترا للطباعة.

الزوزني، أبو عبدالله الحسين.(1983م). شرح المعلقات العشر. (د.ط). بيروت: دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر.

السامرائي، إبراهيم. (2008م). *الأساليب الإنشائية في العربية*. ط1. دار المناهج للنشر والتوزيع.

السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي. (1990م). *مفتاح العلوم*. ط2. القاهرة: شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده.

سليمان، خالد. (1989م). خليل حاوي (دراسة في معجمه الشعري). *مجلة فصول القاهرة*. 8(1،2). 47.

الشايب، أحمد. (1966م). *الأسلوب: دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية*. ط6. القاهرة.

شعث، أحمد جبر. (2002م). *الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر*. ط1. خانيونس: مكتبة القادسية.

شعر عمرو بن معدي كرب الزبيدي.(1985م). جمعه ونسقه: مطاوع الطرابيشي. ط2. دمشق: مطبوعات مجمع اللغة العربية.

الصكر، حاتم. (1998م). *ترويض النص: دراسة للتحليل النصّي في النقد المعاصر: إجراءات ومنهجيات*. (د.ط). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ضيف، شوقي. (1993م). *الفن ومذاهبه في الشعر العربي*. ط10. القاهرة: دار المعارف.

ابن طباطبا، أبو الحسن محمد بن أحمد العلوي. (د.ت). *عيار الشعر*. تحقيق وتعليق: محمد زعلول سلام. ط3. الاسكندرية: منشأة المعارف.

طرفة بن العبد. (1980م). حققه وقدم له: فوزي عطوي. (د.ط). بيروت: دار صعب.

الطيب، عبد الله. (د.ت). *المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها*. (د.ط). الكويت: دار الأثار الإسلامية.

عبدالله، محمد حسن. (1983م). *الصورة الشعرية والبناء الشعري*. (د.ط). القاهرة: دار المعارف.

عبد الرؤوف، محمد. (1977م). *القافية والأصوات اللغوية*. (د.ط). القاهرة: مكتبة الخانجي.

عبد الصبور، صلاح. (1982م). *قراءة جديدة لشعرنا القديم*. ط3. (د.م). (د.ن).

عبد الصبور، صلاح. (1977م). *ديوان صلاح عبدالصبور: حياتي في الشعر*. ط2. بيروت: دار العودة.

عبد اللطيف، محمد حماسة. (1996م). *بناء الجملة العربية*. ط1. القاهرة: دار الشروق.

عبد المطلب، محمد. (1995م). *قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني*. ط1. القاهرة: الشركة المصرية العالمية.

عبيد الله ،محمد. (2003م). علي فودة فلسطيني كحد السيف، *مجلة بيت الشعر*، (20) 69.

عبيد، محمد صابر. (2001م). *القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية*. (د.ط). دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

عتيق، عبد العزيز. (1985م). *في البلاغة العربية علم المعاني*. (د.ط). بيروت: دار النهضة العربية.

العربي الجديد. (2014م، 27 مايو). *علي فودة .. شاعر الرصيف في كتاب*. تاريخ الاطلاع: 30 سبتمبر 2016م، الموقع: العربي الجديد (http://www.alaraby.co.uk).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

العسكري، أبو هلال. (1988م). *كتاب جمهرة الأمثال*. حققه وعلق حواشيه ووضع فهارسه: محمد أبو الفضل إبراهيم و عبدالمجيد قطامش. ط2. بيروت: دار الفكر.

العشماوي، محمد زكي. (1979م). *قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث*. (د.ط). بيروت: دار النهضة العربية.

العف، عبد الخالق محمد. (2000م). *التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر*. ط1. غزة: مطبوعات وزارة الثقافة.

علام، عبد العاطي غريب. (1997م). *دراسات في البلاغة العربية*. ط1. بنغازي: منشورات جامعة قازيونس.

عمر، أحمد مختار. (1981م). *دراسة الصوت اللّغوي*. ط2. القاهرة: عالم النشر.

عنترة بن شداد. (1980م). حققه وقدم له: فوزي عطوي. (ط3). بيروت: دار صعب.

عوض الله، محمد. (1999م). *اللمع البهية في قواعد اللغة العربية*. ط1. غزة: مطبعة دار الأرقم.

عيد، رجاء. (د.ت). *القول الشعري منظورات معاصرة*. (د.ط). الاسكندرية: منشاة المعارف.

عيد، رجاء. (2003م). *لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي المعاصر*. (د.ط). الاسكندرية: منشأة المعارف.

الغذامي، عبد الله. (1993م). *ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية*. ط2. الكويت: دار سعاد الصباح.

الغلاييني، مصطفى.(د.ت). *جامع الدروس العربي.ة* تعليق وتصحيح ومراجعة: إسماعيل العقباوى. ط1. (د.ن).

الفارسي، أبو علي. (1996م). *الإيضاح العضُدِي*. حققه وقدم له: حسن شاذلي فرهور. ط1. بيروت: عالم الكتب.

فحماوي، صبحي. (2006م). علي فودة يعرض: حال الإنسان الفلسطيني، *جريدة الأسبوع الأدبي*، (1027).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفراهيدي، الخليل بن أحمد. (1988م). *كتاب العين*. تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي. ط1. بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات.

فضل، صلاح. (1992م). *علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته*. (د.ط). القاهرة: مؤسسة مختار.

فودة، علي. (2003م). *الأعمال الشعرية*. ط1. بيروت: المؤسسة العربية.

الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب. (1987م). القاموس المحيط. ط2. بيروت: مؤسسة الرسالة.

ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم. (1985م). *الشعراء والشعراء*. حققه وراجعه وضبط نصه: مفيد قميحة و نعيم زرزور. ط2. بيروت: دار الكتب العلمية.

القرطاجني، أبي الحسن حازم. (1986م). *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*. تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة. ط3. بيروت: دار الغرب الإسلامي.

القزويني، الخطيب. (1975م). *الإيضاح في علوم البلاغة*. شرح وتعليق وتنقيح: محمد عبد المنعم خفاجي. ط4. بيروت: دار الكتاب اللبناني.

القط، عبد القادر. (1981م). *الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر*. ط2. بيروت: دار النهضة العربية.

القط، عبد القادر. (1987م). *في الشعر الإسلامي والأموي*. (د.ط). بيروت: دار النهضة العربية.

القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق. (1996م). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*. قدم له وشرحه وفهرسه: صلاد الدين الهواري و هدى عودة. ط1. بيروت: دار ومكتبة الهلال.

الكبير، حسن أحمد. (1978م). *تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث*. (د.ط). القاهرة: دار الفكر العربي

كرستيفا، جوليا. (1997م). *علم النص*. ترجمة: فريد الزاهي. ط2. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

كلاب، محمد مصطفى. (2006م). *بنية الفضاء الكتابي بين الإبداع والتأويل قراءة في شعر انتفاضة الأقصى*. مجلة جامعة الأقصى غزة، عدد خاص (ج1)، 601.

كلاب، محمد مصطفى. (2015م). بنية التكرار في شعر أدونيس. *مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية غزة*، 23(1)، 73.

كناعنة، شريف. دور التراث الشعبي في تعزيز الهوية. *مجلة التراث والمجتمع بيرة*، 6(9)، 22.

لوباني، حسين علي. (1999م). *معجم الأمثال الفلسطينية*. ط1. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

المبرد، أبو العباس. *المقتضب*. (د.ت). تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة. (د.ط). بيروت: عالم الكتب.

المبرد، أبو العباس. (1986م). *الكامل في اللغة والأدب*. حققه وعلق عليه وصنع فهارسه: محمد أحمد الدّالي. ط1. بيروت: مؤسسة الرسالة.

مبيض، محمد سعيد. (1986م). *الحكم والأمثال الشعبية في الديار الشامية*. ط1. الدوحة: دار الثقافة.

المدني، السيد علي صدر الدين بن معصوم. (1968م). *أنوار الربيع في أنواع البديع*. حققه وترجم لشعرائه: شاكر هادي شكر. ط1. مطبعة النعمان.

المسدي، عبد السلام. (د.ت). *الأسلوبية والأسلوب*. ط3. ليبيا: الدار العربية للكتاب.

المصري، نائل. (2014م). *سيمياء الألوان في شعر بلند الحيدري* (رسالة ماجستير غير منشورة). الجامعة الإسلامية–غزة، فلسطين.

ابن المعتز، عبد الله. (1982م). كتاب *البديع*. اعتنى به إغناطيوس كراتشقوفسكي. ط3. بيروت: دار الميسرة.

مفتاح، محمد. (1986م). *تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)*. ط2. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

الملائكة، نازك. (1983م). *قضايا الشعر المعاصر*. ط7. بيروت: دار العلم للملايين.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مندور، محمد. (1997م). النقد والنقاد المعاصرون. (د.ط). القاهرة: دار نهضة مصر.

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم. (2000م). *لسان العرب*. ط1. بيروت: دار صادر.

منير، وليد. (1997م). التجريب في القصيدة المعاصرة. *مجلة فصول*. 16(1)، 181.

مومني، قاسم. (د.ت). *نقد الشعر في القرن الرابع الهجري*. (د.ط). القاهرة، دار الثقافة.

الموسوعة الفلسطينية. (1984م). (ط1). دمشق: إصدار هيئة الموسوعة الفلسطينية.

الناطور، شحادة علي. (1984م). الغناء والموسيقى حتى نهاية العصر الأموي. مجلة تراثية فصلية المورد، 13(4)، 3.

النويهي، محمد. (1964م). *قضية الشعر الجديد*. (د.ط). القاهرة: المطبعة العالمية.

الهاشمي، السيد أحمد. (1999م). *جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع*. تحقيق وشرح: محمد التونجي. ط1. بيروت: مؤسسة المعارف.

هلال، محمد غنيمي. (1996م). *النقد الأدبي الحديث*. ط6. القاهرة: دار نهضة مصر.

هلال، محمد غنيمي. (د.ت). *الأدب المقارن*. ط5. بيروت: دار العودة ودار الثقافة.

الوالي، محمد. (1990م). *الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي*. ط1. بيروت: المركز الثقافي العربي.

وعد الله، ليديا. (2005م). *التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة*. ط1. عمان: دار مجدلاوي.

وهبة، مجدي، والمهندس، كامل. (1984م). *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*. (ط2). بيروت: مكتبة لبنان.

يقطين، سعيد. (2001م). *انفتاح النص الروائي: النص والسياق*. ط2. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يوسف، حسنى عبد الجليل. (1989م). *موسيقى الشعر العربي: دراسة فنية وعروضية*. (د.ط). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

اليوسي، الحسن. (1981م). *زهر الأكم في الأمثال والحكم*. تحقيق: محمد حجي ومحمد الأخضر. ط1. الدار البيضاء: دار الثقافة.

- تَمَّ بِحَمْدِ الله -

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com