جامعة الخليل

كليّة الدِّراسات العُليا

برنامج اللّغة العربيّة وآدابها

المكوّن النّصيّ في شعر أديب ناصر

إعداد الطّالبة

سماح محمد يوسف اخلاوي

إشراف الدّكتور

نسيم مصطفى بني عودة

الفصل الدّراسيّ الثّاني

٢٠١٩-٢٠٢٠م

قُدِّمت هذه الرّسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها بكليّة الدّراسات العُليا - جامعة الخليل – الفصل الدّراسيّ الثّاني ٢٠١٩/٢٠٢٠

الإهداء

إلى العظيمة الّتي ساندتني لأكونَ اليوم على عتبات النّجاح ... أُمّي

إلى مَن كان له الفضل عليّ في الوصول إلى ما أصبو إليه ..... أبي

إلى مَن ساندني، وخطت خطوته خطوتي، فيسّر لي الصّعاب

ملاذ روحي .... زوجي (مالك)

إلى من رأيتُهم بقلبي قبل عينيّ، فتحمّلوا معي التّعب والمشقّة ومرارة البعد

أولادي (مجدي وأمجد)

إلى من شاركتهم سنوات عمري بحلوّها ومرّها ...أخوتي وأخواتي

إليكم جميعاً أُهدي هذا العمل المتواضع مع كلّ ما أملك من مشاعرٍ طيّبة

الشّكر والتّقدير

من العظماء من يشعر المرء بحضرته أنّه صغير، ولكنّ العظيم بحقّ هو من يشعر الجميع في حضرته بأنّهم عظماء، لذا أتوّجه بالشّكر والتّقدير والعرفان إلى أستاذي الدّكتور نسيم بني عودة الّذي مد ليّ يد العون والمساعدة وزوّدني بالمعلومات اللّازمة لإتمام هذا العمل، فهذا موضع عرفان وامتنان.

المحتويات

الموضوع	الصّفحة
الإهداء	ب
الشّكر والتّقدير.....	ت
المحتويات	ث
ملّخص	د
مقدّمة	ذ
تمهيد: **التّعريف بالشّاعر أديب ناصر**.....	١
الفصّل الأوّل : فاعليّة التّكرار في شعر أديب ناصر	٢
المبحث الأوّل: ماهيّة التّكرار	٣
١- مفهوم التّكرار.....	٣
٢- الفرق بيت التّكرار والإطناب والتّطويل.....	٤
٣- التّكرار بين القدّماء والمحدثين.....	٦
المبحث الثّاني: مستويات التّكرار.....	١٠
١- تكرار الصّوت.....	١٠
٢- تكرار الحرف.....١٨	
٣- تكرار الكلمة	٢٥
أ- تكرار الاسم	٢٦
ب-تكرار الفعل	٣٦
٤- تكرار الجملة	٤١

الفصل الثّاني: جماليات التّواصل بالموروث في شعر أديب ناصر ٤٥

المبحث الأوّل: الموروث الدّينيّ..... ٤٦

١- آيات قرآنيّة عامّة ٤٦

٢- القصص القرآني..... ٤٩

٣- شخصيات الأنبياء والرّسل..... ٥٥

المبحث الثّاني: الموروث الأدبيّ..... ٦١

١- امرؤ القيس..... ٦١

٢- أبو تمام ٦٤

٣- المتنبيّ ٦٥

٤- إبراهيم طوقان..... ٦٧

المبحث الثّالث: الموروث التّاريخيّ..... ٦٩

١- يبوس ٦٩

٢- غزوة مؤتة..... ٧١

٣- العهدة العمريّة..... ٧٢

٤- خراب بغداد ٧٣

٥- معركة القسطل.....٧٤

٦- مجزرة الحرم الإبراهيميّ الشّريف..... ٧٦

المبحث الرّابع: الموروث الشّعبيّ ٧٨

١- الأمثال الشّعبيّة..... ٧٨

أ- لسانك حصانك إن صنته صانك وإن خنته خانك..... ٧٨
ب-أُكلت يوم أُكل الثّور الأبيض..... ٧٩
ت-الدّيك الفصيح في البيضة بيصيح..... ٨٠
ث-الغالي يرخص للغالي..... ٨١
٢- الأغاني الشّعبيّة..... ٨٢
أ- أغاني العرس الفلسطينيّ..... ٨٢
ب-أغاني الثّورة..... ٨٣
ت-المهاهاة..... ٨٤
ث-الشّبابة والآرغول..... ٨٥
٣- مظاهر من حياة القريّة..... ٨٦
أ- الادوات التّراثيّة..... ٨٦
ب-الزّي الشّعبيّ الفلسطينيّ..... ٨٨
ت-التّعبيرات الشّعبية..... ٨٩

الفصل الثّالث: النّزعة الدّراميّة في شعر أديب ناصر..... ١٠١

المبحث الأوّل: المكان ٩٢

١- الوطن..... ٩٣

٢- المنفى..... ١٠٣
أ- المنفى غير المألوف..... ١٠٣
ب-المنفى المألوف.....١٠٦

المبحث الثّاني : الزّمان..... ١٠٩

١- الاسترجاع..... ١٠٩
٢- الحذف.....١١٢
٣- الاستشراف..... ١١٥
المبحث الثّالث: الشّخصيات ١١٩
١- ذات الشّاعر..... ١١٩
أ- المرأة ١٢٢
الأمّ.....١٢٢
الزّوجة ١٢٥
٢- الشّهداء..... ١٢٦
٣- الآخر ١٣٠
المبحث الرّابع: الصّراع.....١٣٥
١- الصّراع الدّاخليّ ١٣٥
الصّراع الخارجيّ..... ١٣٩
خاتمة ١٤٥
المصادر والمراجع ١٤٨

ملخّص

تـأتي هـذّه الدّراسـة للوقـوف علـى اللّمسـات الفنيّـة والأسـلوبيّة الّتـي ضـمّنها الشّـاعر شـعره، لـذا فقـد عُنيـت الباحثـة بتقـديم عمـل تحليلـيّ للمكونـات النّصـيّة الّتـي أبـدعها أديـب ناصـر فـي مجموعـة مـن الـدّواوين وهـي: أبحـث عنّـي، زيتـي وزيتـوني، بعيـداً عـن بكـاء قريبـاً مـن سـماء، اسـمي العـراق حبيبـي، فقامـت بدراسـتها وسـبر أغوارهـا؛ للكشـف عـن خباياهـا بغيّـة الاطّـلاع علـى التّجربـة الشّـعريّة الّتـي أضـافها الشّـاعر فـي عـالم الشّـعر الحديث.

وقـد جمعـت هـذّه الدّراسـة الّتـي جـاءت بعنـوان : المكـوّن النّصـي فـي شـعر أديـب ناصـر بـين المـنهج الأسـلوبي والنّفسـيّ؛ للبحـث عـن القـيّم الجماليّـة والفنيّـة فـي شـعره، لـذا فقـد اسـتطاعت هـذّه الدراسـة فـي هـذّه الـدّواوين ، أن تبـرز الأنسـاق الأسـلوبيّة البـارزة فـي شـعره، والّتي كان لها أثر في الكشف عن المحاور الفكريّة والوطنيّة والإنسانيّة الّتي ينادي بها.

وقـد عُرضـت الدّراسـة ضـمن ثلاثـة فصـول، إذ تنـاول الفصـل الأوّل الحـديث عـن التّكـرار بـدءاً بماهيتـه مـروراً بمسـتوياته وبواعثـه، أمّـا الفصـل الثّـاني فقـد خصصـته للحـديث عـن التّنـاص، فافتتحـت الفصـل بمهـاد نظـريّ مختصـر حـول مفهـوم التّنـاص وجـذوره، ثـمّ انتقلّـت للحـديث عـن أنـواع التّنـاص الـواردة فـي المجلـد الثّالـث وآليـة توظيفهـا فـي النّصـوص الشّـعريّة، ، أمـا الفصـل الثّالـث والأخيـر فقـد وقفـت فيـه الدّراسـة عنـد البنيّـة الدّراميّـة فـي المجلـد الثّالـث، مستعرضـة عناصـر هـذّه البنيّـة مـن مكـان، وزمـان، وشخصـيات، وصـراع، ودورهـا الفاعـل فـي إثـراء الـنّص وتقديمـه فـي صـورة مبتكـرة، حتّـى غـدا الـنّص عـالم الشّـاعر الّذي يعيش فيه.

مقدّمة

الحمد لله الّذي يهدي السّبيل والصّلاة والسّلام على أشرف الخلق والمرسلين، محمد ابن عبد الله الأميّ الأمين، وصحابته ومن سار على نهجه بإحسان إلى يوم الدّين، أمّا بعد:

فقد حُظيت الظّواهر الأسلوبيّة في الشّعر الحديث باهتمام كبير، من قبل كثير من النّقاد والدّارسين؛ لما لها من أثر بالغ في مواكبة الحداثة الشّعريّة وجعل النّص يسمو برمزيته وتميّزه وابتكاره عن غيره من النّصوص؛ حيث تحلّق الرّوح المبدعة في سماء الإبداع معبّرة عن تجربتها الفنيّة والإنسانيّة على حدٍ سواء.

وقد كان أديب ناصر واحداً من الشّعراء الّذين حملوا همّ القضيّة، فجاء شعره غنيّاً بالظّواهر الأسلوبيّة الّتي تؤكد رؤيته الصّادقة، فضلاً عمّا أفادته من التّجديد والابتكار، مما دفع الباحثة إلى استكشاف التّقنيات الأسلوبيّة الّتي تنطوي عليها النّصوص الشّعرية وآلية توظيفها وأبعادها الجماليّة في المجلّد الثّالث تحديداً؛ كونه ثريّاً بهذّه الظّواهر أكثر من غيره من المجلّدات، فجاءت هذّه الدّراسة لسدّ ثغرة في ميدان الدّراسات الأسلوبيّة عند الشّاعر؛ وللوقوف على جماليات النّص الشّعري بظواهره الأسلوبيّة والفنيّة.

اعتمدت هذّه الدّراسة المنهج الأسلوبيّ في تحليل القضايا الشّعريّة، والظّواهر الفنيّة، ومستويات النّص الشّعري وفق آليات التّحليل والتّأويل وفك شيفرة النّص، واستطاعت هذّه الدّراسة تحليل العديد من الدّوال الشّعريّة المعبّرة عن انفعالات الشّاعر الوجدانيّة، وقد استقامت هذّه الدّراسة في تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة،استطاع التّمهيد أن يعطي لمحة مختصرة عن حياة الشّاعر، في حين جاء الفصل الأوّل بعنوان (**فاعليّة التّكرار في شعر أديب ناصر**) وقد انقسم إلى عدّة مباحث، تناول المبحث الأوّل ماهيّة التّكرار،

والفرق بين التّكرار والإطناب والتّطويل، وآراء السّابقين والمحدثين فيه، في حين تحدث المبحث الثّاني عن مستويات التّكرار في محاولة جادّة لإبراز القيّم الفنيّة والجماليّة للنّص، وما لهذّه المستويات من دور كبير في إظهار الحالة الشّعوريّة والانفعاليّة للشّاعر لحظة إبداعه النّص .

وتنتقل دائرة الدّراسة إلى الفصل الثّاني الّذي حمل عنوان (**جماليات التّواصل بالموروث في شعر أديب ناصر**) وقد انقسم هذا الفصل إلى أربعة مباحث، فيأتي المبحث الأوّل للحديث عن الموروث الدّينيّ إذ استقى الشّاعر من الدّين الإسلاميّ ما يتناسب مع تجربته الذّاتيّة، ثمّ يأتي المبحث الثّاني للحديث عن الموروث الأدبيّ، فقد استدعى الشّاعر نصوصاً شعريّة لشعراء سابقين، قدماء ومحدثين كامرئ القيس، وأبي تمام، والمتنبيّ، وإبراهيم طوقان، ثمّ خُصّص المبحث الثّالث للموروث التّاريخيّ؛ كي يكسب الشّاعر تجربته ثراءً دلاليّاً ومعرفيّاً، ثمّ خُتم هذّا الفصل بالمبحث الرابع الّذي تناول الموروث الشّعبيّ ومساهمته الفاعلة في مخاطبة العقل والوجدان.

واختتمت هذّه الدّراسة بالفصل الثّالث الموسوم بـِ (**النزّعة الدّراميّة في شعر أديب ناصر**) فتحدثت الباحثة في البداية عن المكان كونه متعلقاً بقضية وجودية بارزة، فالقضيّة الّتي ينادي بها الشّاعر مرتبطة بالمكان، ثم انتقلت إلى الزّمان وكيف استطاع الشّاعر أن يقدّم نصوصه عبر ثلاث تقنيات (الاسترجاع، الحذف، الاستشراف) مستفيداً من تقنيات الزّمن في الرّواية، وعرّجت بعد ذلك على أبرز الشّخصيات الّتي كانت بمثابة أوعيّة يفرّغ الشّاعر فيها أفكاره ومشاعره وانفعالاته، وأخيراً جرى الحديث عن الصّراع بشقيه الدّاخليّ والخارجيّ ودوره في كشف خبايا النّفس، والتّعبير عن مكنوناتها.

وتنوّعت مصادر الدّراسة فكان أبرزها المجلد الثّالث من سلسلة أعمال الشّاعر الكاملة الّذي اعتمدت عليه الباحثة في المقام الأوّل، بالإضافة إلى بعض المصادر والمراجع والدّراسات، وكان من أهمها قضايا الشّعر المعاصر لنازك الملائكة، وعن بناء القصيدة لِـ علي عشري زايد، والتّناص نظرياً وتطبيقياً لأحمد الزّعبي، وجماليات المكان لباشلار، وبنيّة الشّكل الرّوائيّ لحسن بحراوي، وغيرها.

إنّ كلّ ما وجدته الباحثة عن الشّاعر هو حديث ضئيل مقتضب عن حياته وآثاره في بعض المراجع الحديثة، أمّا جانب الدّراسات الحديثة فلم تكن وافية بغرض الرّسالة، لذا لم يكن بين يديها سوى أعماله الشّعرية الكاملة، مما جعل الاعتماد على النّفس هو الخيار الوحيد أمامها للخوض في غمار البحث.

وفي النّهاية أشكر الله خالقي الّذي منّ علي بتمام الصّحة والعافية لإنجاز هذا العمل، كما أتوجه بجزيل شكري وعظيم امتناني إلى الدّكتور نسيم بني عودة على ما أسدى ونصح، فإن أصبت فمن الله وحده، وإن أخطأت فمن نفسي ، الله وليّ التوفيق .

الباحثة

تمهيد : التّعريف بالشّاعر أديب ناصر

هو واحد من شعراء الثّورة الفلسطينيّة المعاصرة الذّين عبّروا عن هموم الثّورة بكلّ تجلياتها، وهو إلى جانب ذلك إذاعي وصحفي، ولد في بيرزيت عام ١٩٣٩م، أي في السّنة الّتي وضعت فيها الحرب العالمية الثّانيّة أوزارها، أنهى دراسته الثّانويّة في بيرزيت ونهل من مياهها حبّ الوطن، وتشرّب من عبق الدّحنون انتماءه للأمّة الّتي آمن برسالتها الخالدة[١].

ظلّت إقامته متصلّة في بيرزيت منذ عام ١٩٣٩م حتى عام ١٩٦٧م، وكان قد تنقّل باختياره للدّراسة الجامعيّة في القاهرة وبيروت، ثمّ أجبرته الأحداث القسريّة والظّروف إلى التّنقل بين العواصم عمّان ودمشق وجدّة لسنوات، ثمّ انتقل إلى بغداد ومكث فيها ثلاثين سنة بدأت منذ عام ١٩٧٢م[٢].

عمل أديب ناصر في الإذاعة الأردنيّة في رام الله، وإذاعة عمّان، وإذاعة صوت العرب في القاهرة، وإذاعة بغداد، عضو مؤسس في اتحاد كتاب فلسطين، وعضو في الاتحادالعام للأدباء والكتّاب في العراق، صدرت له أعمال أدبيّة عديدة أبرزها، خطوات على طريق الآلام، الدّم السّابع، واحة الأشواق الحزينة، أبحث عني، زيتي وزيتوني، وغيرها[٣]، ويصف أديب ناصر نفسه قائلاً: " أنا شاعر منبريّ لأنّ المنبر موجود ولأنّ السّامعين المتذوقين للغة السّليمة والأداء القويّ المؤثر موجودون، ثمّ إنّ المنبر في حياة العرب ليس شيئاً جديداً أو مستورداً، نحن أمّة عكاظ والمربد، والمنبر ليس فوضى وليس صياحاً، ولا يستطيع أيّ شاعر أن يعتليه"[٤].

---

[١] ينظر: حنني، زاهر محمد، الثورة الفلسطينية وأبعادها القوميّة في شعر أديب ناصر انموذجاً، المؤتمر الدّولي الثّالث للغة العربيّة، دبي، ٢٠٠٤، ص٢

[٢] ينظر: عودة، هشام، أديب ناصر شاعر الموقف، ١٢.

[٣] ينظر: المصدر نفسه، ٤١.

[٤] المصدر نفسه، ٣٥.

الفصل الأوّل : فاعليّة التّكرار في شعر أديب ناصر

المبحث الأوّل: ماهية التّكرار

١- مفهوم التّكرار

٢- الفرق بين التّكرار والإطناب والتّطويل

٣- التّكرار بين القدماء والمحدثين

المبحث الثّاني: مستويات التّكرار

١- تكرار الصّوت

٢- تكرار الحرف

٣- تكرار الكلمة

أ- الاسم

ب- الفعل

٤- تكرار الجملة

المبحث الأوّل :ماهية التّكرار

١- مفهوم التّكرار

المعنى المعجميّ

جاء في لسان العرب كرّر الشّيء وكرّره: أعاده مرةً بعد أخرى، وكرّرت الشّيء تكراراً أو تكريراً ، والكرّة المرّة والجمع كرّات، ويقال كرّرت عليه الحديث وكرّرته إذا أردتته عليه([1])، وهو مصدر كرّر إذا ردّد وأعاده، وهو تَفعال بفتح التّاء وليس بقياس بخلاف التفعيل([2]).

في حين يذكره الزّمخشري بقوله: "كرر انهزم عنه ثمّ عليه كروراً، وكرّ عليه رمحه وفرسه كراً، وكرّ بعدما فرّ وهو مكر، وكرّار فرّار، وكرّرت عليه الحديث كرّاً وكرّرت عليه الحديث تكراراً ، وكرّر على سمعه كذا وكذا وتكرّر عليه"([3]).

وهو إعادة الشّيء مرّة بعد أخرى، ويُقال: كرّرت عليه الحديث: أي ردّدته عليه([4]).

المعنى الاصطلاحي

يتحدّد مفهوم التّكرار في أبسط مستوياته بأن يأتي المتكلّم بلفظ ثمّ يعيده بعينه، سواء أكان اللفظ متفقاً مع المعنى أو مختلفاً، فإذا كان اللفظ المكرّر متفقين في اللفظ والمعنى،

---

[1] ينظر: ابن منظور،**لسان العرب**،مادة(كرر)

[2] ينظر: الزركشي،**البرهان في علوم القرآن**،٨/٣.

[3] **أساس البلاغة** ،٥٣٩.

[4] ينظر: مطلوب،أحمد،**معجم المصطلحات العربية**،٣٣٨/٢.

فالفائدة منه تأكيد ذلك الأمر وتعزيزه في النّفس، أمّا إن كان اللفظان متفقين في اللفظ والمعنى مختلفاً فالفائدة في الإتيان إنتاج فوائد جديدة داخل كيان العمل الفنيّ([1]).

ويعدّ التّكرار أحد الأضواء اللّاشعوريّة الّتي يسلّطها الشّعر على أعماق الشّاعر فيضيئها بحيث نطّلع عليها([2]).

وهو إلحاح على جهة مهمّة من العبارة، يُعنى بها الشّاعر دون غيرها، فهو بذلك ذو دلالة نفسيّة قيّمة، تفيد النّاقد الّذي يدرس النّص ، ويحلّل نفسيّة كاتبه، إذ يضع بين أيدينا مفتاح الفكرة المتسلطة على الشّاعر، وذلك لأنّه انبعاث وجداني يفيض على السّامع حرارة يتحرّك لها قلبه([3]).

٢- الفرق بين التّكرار والإطناب والتّطويل

تشترك ألفاظ قريبة على **التّكرار** في تأدية المعنى المراد، ومنها **التّطويل والإطناب** وقد أشار إليها العلماء في سبيل خدمة النّص، وإفهام السّامع المقصود من الكلام بتكراره.

فكثيراً ما يختلط الأمر على بعض الدّراسين بين مصطلح **التّكرار والإطناب والتّطويل**،على الرّغم من وجود فروق بينهما، أشار إليها العلماء، **فالتّكرار** هو أن يأتي

[1] ينظر: مكي،سمراء،ومكي،كريمة،**جماليات التكرار في القصيدة العربيّة المعاصرة**،ص١٥، رسالة ماجستير، جامعة الجيلاني بو نعامة خميس مليانة، الجزائر، ٢٠١٦/٢٠١٧.

[2] ينظر:عودة،هشام،**أديب ناصر شاعر الموقف**،٢٣٤.

[3] ينظر: الملائكة نازك، **قضايا الشّعر المعاصر**،٢٤٢

المتكلّم بلفظ ما ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفقاً في المعنى أم مختلفاً عنه، أو أن يأتي بمعنى ثم يعيده([1]).

أمّا **التّطويل:**هو أنّ يعبّر عن المعاني بألفاظ كثيرة، كلّ واحد منها يقوم مقام الآخر فأيّ لفظ شئت من تلك الألفاظ حذفته، وكان المعنى على حاله، وليس هو لفظاً متميزاً مخصوصاً كما كان الحشو لفظاً متميزاً مخصوصاً([2])، وقد قال عنه ابن الأثير:"هو أن يدل على المعنى بلفظ يكفيك بعضه في الدّلالة عليه([3]).

وقد عَدَّ **التّطويل** عيباً؛ لأنّه تكلف وفيه الكثير فيما يكفي منه القليل، فكان كالسّالك طريقاً بعيداً جهلاً منه بالطّريق القريب([4]).

أمّا **الإطناب** فيعرّفه القزوينيّ: "هو إمّا بالإيضاح بعد الإبهام، ليُرى المعنى في صورتين مختلفتين، أو ليتمكنّ في النّفس فضل تمكّن، فإنّ المعنى إذا ألقي على سبيل الإجمال أو الإبهام، تشوّقت نفس السّامع إلى معرفته على سبيل التّفصيل والإيضاح فتتوجه إلى ما يرد بعد ذلك، فإذا أُلقي كذلك تمكّن فيها وكان شعورها أتم".([5]).

فالإطناب هو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة، **والتّطويل** هو زيادة اللفظ على المعنى لغير فائدة، أمّا **التّكرير** هو دلالة اللفظ على المعنى مردداً، فإذا جاء لفائدة فهو جزء من

---

[1] ينظر: مطلوب،أحمد،**معجم النقد العربي القديم**،٣٥٣/١

[2] ينظر:مطلوب أحمد،**معجم المصطلحات العربيّة**،٢٧٢

[3] **المثل السائر**،٣٤٤/٢

[4] مطلوب،أحمد،**معجم المصطلحات العربيّة**،٢٧٢

[5] **الإيضاح في علوم البلاغة**،١٥١.

الإطناب وهو أخص منه، وما جاء لغير فائدة فهو جزء من التّطويل، فكلّ تكرير يأتي لغير فائدة هو تطويل، وليس كلّ تطويل تكريراً يأتي لغير فائدة([1]).

٣- التّكرار بين القدماء والمحدثين

اشتملت اللّغة على العديد من الظّواهر الّتي كانت محط اهتمام الدّارسين، ولعلّ من أبرز هذّه الظّواهر التّكرار، فقاموا بدراسته عبر أنماطه المألوفة، وما لهذّه الأنماط من دلالات، غير أنّ التّكرار ليس ظاهرة فنيّة وليدة القصيدة العربيّة المعاصرة في العصر الحديث، بل هو ظاهرة عرفها القدماء ووظّفوها في نثرهم وشعرهم منذ القدم ، ويعدّ الجاحظ (ت٢٥٥هـ) من أوائل العلماء الّذين اهتموا بهذّه الظّاهرة حيث يقول:"وليس التّكرار عيباً ما دام لحكمة كتقرير المعنى أو الخطاب الغبي أو السّاهي كما أنّ ترداد الألفاظ ليس بعيب ما لم يتجاوز مقدار الحاجة ويخرج إلى العبث"([2]).

فهو بذلك يرى أن التّكرار أسلوب من الأساليب المتداولة عند العرب غير أنه لا يستعمل إلا عند الحاجة لذلك.

أمّا ابن جني (ت٣٩٣هـ) فقد خصّص باباً للحديث عن التّكرار تحت عنوان(في الاحتياط) حيث يقول: " واعلم أنّ العرب إن أرادت المعنى واحتاطت له فمن ذلك التّوكيد، وهو على ضربين أحدهما تكرير الأوّل بلفظه،وهو نحو قولك: قام زيد قام زيد، وضربتُ زيداً ضربت،وقد قامت الصّلاة قد قامت الصّلاة، والثّاني تكرار الأوّل بمعناه،

---

[1] ينظر :ابن الأثير ،**المثل السائر**،٣٤٥/٢

[2] **البيان والتبيين**،٧٩/١

وهو على ضربين أحدهما للإحاطة والعلوم، والآخر للتّثبيت والتّمكين، الأوّل كقولنا: قام القوم كلهم، والثّاني نحو قولنا: قام زيد نفسه"([1]).

وتحدّث أبو هلال العسكري (ت٣٩٥هـ) عن ظاهرة التّكرار وفرّق بينها وبين الإعادة ، فذكر بأنّ التّكرار"هو إعادة الشّيء مرّة أو مرّات، في حين أنّ الإعادة تكون للمرّة الواحدة فقط"([2]).

في حين يرى ابن رشيق (ت٤٥٦) "أن للتّكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، وأنّ التّكرار في أغلب الحالات يقع في الألفاظ دون المعاني، حيث أنّه في المعاني أقل منه في الألفاظ، ويوضح ابن رشيق أنّه إذا تكرّر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه، ويجب على الشّاعر أن يكرّر الاسم على جهة التّشويق والاستعذاب خاصةً في الغزل أو النسيب"([3]).

أمّا في العصر الحديث فقد أصبح التّكرار أسلوباً من الأساليبَ الحديثة البارزة بالرّغم من وجوده في الشّعر العربيّ القديم، لأنّه يعدّ بحق ظاهرة مهمّة في نتاج الشّعر العربيّ الحديث، فلا يخلو ديوان من هذّه الظّاهرة، ومرد هذا كلّه لما له من دلالات نفسيّة وفنيّة تدل على الاهتمام بموضوع ما يشغل البال ويستحوذ على الاهتمام، فهو يصّور مدى هيمنة المُكرّر وقيمته وقدرته([4]).

---

[1] **الخصّائص**،٣/١٠٤.

[2] **الفروق اللغوية**،٣٩.

[3] **العمدة**،٢٥٦.

[4] ينظر :زروقي،عبد القادر ،علي،**أسلوب التّكرار بين القدماء والمحدثين** ،مجلة الذّاكرة،ع٩، ٢٠١٧،ص ٦٥.

وقد اهتمت الدّراسات الأسلوبيّة بظاهرة التّكرار، ودرسته وفق مستوياتها اللّغويّة، فأولى المحدثون عناية خاصّة بهذّه الظّاهرة أثناء دراستهم التّطبيقيّة للقرآن الكريم والحديث الشّريف، والشّعر، والحديث عن التّكرار في الدّرس اللّغوي الحديث حديث بالضرورة عن نازك الملائكة التّي تناولته في كتابها **(قضايا الشعر المعاصر)** حيث لها اليد الفضلى في بسط نظرة جديدة إليه([1]).

فهي ترى أن التّكرار هو إلحاح على جزء في العبارة، يعتني بها الشّاعر أكثر من غيرها، فهو يسلّط الذّوق على نقطة حسّاسة في عبارة ما، ويؤكد اهتمام المتكلّم بها وهي تحمل دلالة نفسيّة قيّمة تساعد النّاقد على تحليل نفسيّة الكاتب، كما يخضع لقوانين تتحكم في العبارة، ومنها قانون التّوازن، فكون العبارة موزونة ضرورة على الشّاعر المحافظة عليها، فهو يأتي في العبارة بموضع دقيق لا يُثقلها ولا يميل بوزنها إلى جهة أخرى، والتّكرارات المخلّة من وجهة نظرها تُثقل العبارة ولا تعطيها شيئاً، فالعبارة المكرّرة يجب أن تكون مستقلّة بمعناها بحيث يجوز إزالتها من سياقها وتكرارّها([2]).

وبذلك فهي تضع شروطاً للتّكرار، ينبغي على الشّاعر الالتزام بها، "فاللفظ المكرّر ينبغي أن يكون وثيق الصّلة بالمعنى العام، وإلا كان لفظية متكلّفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنّه لا بدّ أن يخضع لكلّ ما يخضع له الشّعر عموماً من قواعد ذوقيّة وجمالية وبيانية، فليس من المقبول مثلاً أن يكرّر الشّاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظاً ينفر منه السّمع"([3]).

---

[1] ينظر :**السابق نفسه**،٦٤.

[2] ينظر :الملائكة، نازك، **قضايا الشّعر المعاصر**،٢٤٢-٢٤٥.

[3] الملائكة نازك، **قضايا الشّعر المعاصر**، ٢٣١.

لقد أصبح التّكرار في العصر الحديث أسلوباً فنيّاً تعتمد عليه القصيدة الحديثة، فلم يعد محصوراً في تكرار اللفظ أو المعنى، بل أصبح أسلوباً وظّف على نطاق واسع، حوى دلالات كثيرة، استطاع شعراء التّفعيلة إبرازها من خلال شعرهم؛ لإيمانهم بدوره البارز في إغناء القصيدة وبثّ الجمال والإيحاء فيها، ودوره في بناء القصيدة وربطه بين أبياتها، لتّتحقق لحمة القصيدة لديهم([1])، وتجدر الإشارة إلى أنّه يجب النّظر إلى التّكرار من الزّاوية الموسيقيّة واللّفظيّة، لأنّ تكرار الكلمات أو الأبيات يمنح القصيدة جرساً موسيقياً، أما النّاحية اللّفظية فتضفي على بعض الكلمات دلالة على المعنى لا يتحقق إلا بتكرارها([2]).

وقد كان أديب ناصر واحداً من الشّعراء المحدثين الّذين ضمّنوا هذّه الظّاهرة أشعارهم، كي يكشف من خلالها عن الحالة الشّعورية الّتي سيطرت عليه في أوقات مختلفة، وكي يعين المتلقي في الكشف عن خبايا النّص .

[1] ينظر :الحولي،فيصل،**التّكرار في الدّراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة**، ص٦٥،رسالة ماجستير، جامعة مؤتة،٢٠١١.

[2] ينظر : تاوريريت،نبيلة،**حداثة التكرار ودلالته في القصائد الممنوعة**،مجلة علوم اللغة العربية،ع ٤،ص٣٠

المبحث الثّانيّ : مستويات التّكرار

عُنيت الدّراسات النّقديّة الحديثة بتقسيم التّكرار إلى مستويات؛ لبيان جماليات التّركيب في النّصوص، وفاعليته داخل النّسيج النّصي، فهو مكوّن من مكونات النّص، وقد تمّ تقسيم مستويات التّكرار في المجلد الثّالث على النّحو الآتي:

١- تكرار الصّوت

إنّ التّكرار الصّوتي هو تردّد صوت بعينه عدّة مرّات في مقطع من المقاطع لغاية إيقاعيّة أو دلاليّة، ويعد التّكرار الصّوتي من أنماط التّكرار الشّائعة، ويتمثّل في تكرار حرف يطغى صوتياً على بنية المقطع والقصيدة الشّعريّة([1]).

فلكلّ صوت نغمة تميّزه عن غيره، كما أنَّ عودة الصّوت في الكلمة يكسب الأذن أنساً بتآلفهما ويكسبها جرساً موسيقياً ظاهراً وآخر خفيّاً لا تدركه الأذن فحسب، بل العقل والوجدان([2]).

وقد لجأ الشّاعر أديب ناصر إلى تكرار الصّوت في أكثر من موضع، فيقول:

كم بأبيضِ الفسفورِ

يُحرقون

فجيعتي الذين في أحضانِ أُمهاتهم

على صدورهنَّ يُذبحون

جُنَّ الذي يخاف من حُبلى

وآيتها البنون

---

[1] ينظر :وقاد،مسعود،**البينة الإيقاعية في شعر فدوى طوقان**،١١١.

[2] ينظر: السيد،عز الدين،**التكرير بين المثير والتأثير**،١٤.

من تحتها

وبطهرها يتقمطون

من تحتها

الكلماتُ تقسمُ

لن تهون([1])

كـرّر الشّـاعر حرفـي الـواو والنّـون فـي هـذا المقطـع تسـع مـرات، لغايـة يقصـدها فـي نفسـه، وليشـحن الـنّص بالدّلالـة، فهـو يعبّـر عـن إحساسـه الـدّاخلي بـالألم نظـراً للمآسـي الّتـي يتعـرض لهـا الشـعب العربـيّ فـي زمـن كثـرت فيـه الحـروب، فقـد كـان الشّـاعر شـاهداً حيّـاً علـى حـرب العـراق الأخيـرة، الأمـر الـذي دفعـه إلـى نـزف حروفـه للتّعبيـر عـن المأسـاة الّتـي عاشـها أهـل العـراق آنـذاك، وإلـى جانـب تكـرار حـرف المـد الـواو اسـتفاد الشّـاعر مـن تكـرار حـرف المد الياء سبع مرات، حيث يشير إلى امتداد الجرح واتصاله وكثرته.

فاسـتثمرّ الشّـاعر فـي هـذا المقطـع الشّـعري القـيّم الدّلاليـة والجماليّـة المتمثلـة فـي تكـرار حـرف المـد(الـواو) والنّـون الّتـي شـكلّت القافيـة ذات الإيقـاع الموسـيقي المنسـاب للتّعبيـر عـن حالتـه الانفعاليـة تجـاه المضـطهدين مـن أبنـاء أمتـه، وقـد أضـاف حـرف المـد الـواو تكوينـاً إيقاعياً في النّص، بهدف إبراز القوة بين الصّوت والمعنى([2]).

ويصـبح التّكـرار ضـرورة واجبـة علـى الشّـاعر إذا مـا لاح طيـف بيرزيـت العشـق والوطن، فلا شيء يخفي لهفته العارمة إليها، فراح يكرّر حرف اللّام دونما وعي، فيقول :

أُصلّي لأنقذ ظلي

فظلّي يظلُّ

---

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثّالث**،٢٢

[2] ينظر :كلاب،محمد مصطفى، **بنية التّكرار في شعر أدونيس**، مجلة الجامعة الإسلامية،مجلد، ٢٣، عدد ٢، ٢٠١٥، ص٧٣

إذا ما اختفيت

ويحملُ عني

ويقطعُ زحفاً

شعاب الطّريق

إلى بئر زيت

وظلّي يعلّم أسراره

عيوب الرحيل([1])

استعمل الشّاعر حرف اللّام وكرّره على هذا النّحو، ليؤكد من خلاله على تمسكه بوطنه وأرضه وصموده أمام المغريات الكثيرة الّتي يتعرض لها، وأمام التغيّرات التي حلّت بالوطن، فهو يحاول أن يبقى وفيّاً لظلّه ولوطنه أيضاً، وإلى جانب تكرار حرف اللّام، يستخدم الشّاعر كلمات موحيّة ومعبّرة عن شدّة الألم واللّهفة في آنٍ واحد فيقول: (يقطع زحفاً) فهو مبعد منهك كما يبدو من كلمة (زحفاً) غير أنّه رغم التّعب إلّا أنّه يصرّ على العودة عبر الفعل المضارع (يقطع)

وبالعودة إلى القصيدة الّتي أُخذ منها المقطع السّابق يُلاحظ أن حرف اللّام قد تكرّر خمساً وعشرين مرّة، ويوصف حرف اللّام بأنّه من الأصوات الذّلقية التّي تتسم بالوضوح، فهو من أوضح الأصوات السّاكنة في السّمع، وهو ليس شديداً ولا رخواً([2])،فالشّاعر عبر وضوح هذا الصّوت المكرّر يعبّر عن وضوح المشاعر والأحاسيس الّتي تشدّه إلى وطنه، فهو لا يستطيع إخفاءها أو كبتها، وينادي الشّاعر متسائلاً فيقول:

---

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثالث**،٧.

[2] ينظر:عمر،عائشة أنور، **فاعلية التّكرار في النّص الشّعري الرّثائي شعر الخنساء أنموذجاً**، مجلة آداب الفراهيدي،ع، ١٨،٢٠١٤،ص ١٣٥.

أين السّقي عمّي

وعمتّي خضرا

والبِركةُ التي

كانت لنا بحرا

نخوضُها صبحاً

نخوضُها عصرا

يا حورها النائي

يا موتها الغدرا

أمهجة تدري

أم جوليا الأدرى

أم دمعتي سالت

بحزنها قهرا

توتٌ ورمانٌ

خوخٌ وكمثرى

فكيف أنساها

أو أكتمُ السّرا

لا تسألوا قلبي

مَن ألهمَ الشّعرا([1])

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث**،١٩٠-١٩١

جاءت هذّه السّطور الشّعرية بعد أن حاول الشّاعر استذكار صور من الأيام الخالية، الّتي ما زالت عالقة في الذّاكرة بحلاوتها ومرارتها، فأفعمّ هذّه القصيدة بالدّلالات عبر تكراره لحرف الرّاء تسع عشرة مرة، والرّاء حرف مجهور يوحي بالاهتزاز وعدم الاستقرار، مما جعل الشّاعر يشيع جوّاً من الأسى والحزن في النّص([1]).

ويُلاحظ على النّص كذلك تكرار الشّاعر لحرف المد الألف أكثر من مرة، كون هذا الحرف قادراً على حمل المشاعر الممتدة والأحاسيس العميقة لا سيما في مجال الحزن([2])، كما أنّ استفتاح هذّه القصيدة بأداة الاستفهام (أين) يشير إلى شوق الشّاعر وتعطشه للمكان الّذي احتوى المشاعر والأحاسيس، وكلّ صور السّعادة والنّقاء، وتكرار الشّاعر لصيغ الاستفهام يشير إلى حالة من عدم الارتياح والاستقرار في المكان الجديد، إذ فُرض عليه فرضاً؛ الأمر الّذي جعله يبحث عن صور مشرقة من الماضي المنصرم في المكان القديم، فالشّاعر يبحث عن المكان الطفّولي والوسادة الأولى وكلّ ما له علاقة بذلك المكان من ذكريات ظلّت متجذرة وحاضرة في مخيلته.

وتشّكل المعاناة الّتي يعيشها الشّاعر دافعاً نفسيّاً للكتابة والتّفريغ الانفعالي، بوصف الكتابة من التّجليات النّفسيّة والفكريّة له، فيقول:

كيف أخبار القتال

هل قُتلتم

أم قَتلتم؟

هل من الأحياء أنتم

---

[1] كرر الشاعر حرف الراء بصورة لافتة للنّظر في نصوصه، كون هذا الحرف قوي ويعبر عن إيمانه القويّ بقضيته العادلة، وللمزيد من النّصوص يمكن العودة إلى المجلد الثالث للاطلاع على النّصوص التي تشتمل على تكرار حرف الراء، ٨٣، ١١٤-١١٥، ١٠٧، ١٢٥-١٢٦.

[2] ينظر :تأورريرت،نبيلة،**حداثة التّكرار ودلالته في القصائد الممنوعة**، ،مجلة علوم اللغة العربية وآدابها،ع٤،ص٣٣.

والعتاد

كم تبقى من عتاد؟

أعتادٌ ما لديكم

أم عناد

أرغيف

أم ضماد

أحليب

أم رماد

أترى ينجو المخيم؟

أم صمدتم كي يباد؟

خميتي ردي على خوف

وسخف

وكساد([1])

تضافرت في هذا النّص أنواع التّكرار التي اتكأ عليها الشّاعر ليجعل المتلقي يصل إلى المستوى الباطن من الحالة الشّعوريّة الّتي أصابته، فإلى جانب تكرار حرف الدّال أكثر من سبع مرات، فقد كرر لفظة العناد غير مرّة، فضلاً عن تكرار صيغة الاستفهام الّتي طغت على أغلب السّطور الشّعريّة في هذّه القصيدة، فهي تفسح المجال أمام المتلقي في تصور أحداث أخرى، وهذا النّوع من التّكرار المركّب له مدلول نفسيّ، يساعد المتلقي على تحليل شخصية الشّاعر ومعرفة الأبعاد النّفسيّة الّتي يخفيها عن الآخرين،

[1]، ناصر، أديب،**المجلد الثّالث**، ٥٠.

فاستطاع من خلال أنواع التّكرار هذّه أن يفرّغ ما يجول في نفسه من ألم ويأس وخيبة لما أصاب الجيوش العربية من ذل وهوان وهزيمة، فضلاً عن أنّ هذا التّداخل في التّكرار في فضاء النّص يشي بتشظي الذّات وانقسامها على نفسها، بين قلق وتوتر، كالواقع العربيّ المنقسم على نفسه.

فهذا النّوع من التّكرار الّذي ينجم عن الحالة النّفسيّة المتوتّرة يعدّ من أصعب أنواع التّكرار؛ "لأنّ قيمته الفنيّة تنبع من كثافة الحالة النّفسيّة الّتي يقترن بها، فلا بدّ للشّاعر من تهيئة سياق نفسي غني بالمشاعر الكثيفة الّتي تساعد على رقيّ هذا التّكرار الّذي يسهم في رفعة النّص الشّعري ورقيّه"([1]).

ومن أساليب التّكرار الّتي منحت النّص الإيقاع، تكرار صوت الفاء، حيث يضفي مسحة إيقاعيّة خاصّة، يقول الشّاعر:

المرأة والدةٌ وكفى

مَن أرفعُ في الدنيا شرفا

والمرأة أمٌّ مُذ خلقت

تنهيدة تضحية ووفا

خُلقت ببراعةِ خالقها

والله بدمعتها عرفا

[1] حولي،فيصل إحسان،**التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة**،ص٧٥، رسالة ماجستير ، جامعة مؤتة، ٢٠١١.

خُلقت مطراً خُلقت ثمراً

خُلقت سهراً خَلقت كنفا

ودماً يتدفقُ في دمنا

نسماتٍ تنعشنا ووفا([1])

يُلاحظ من المقطع السّابق أن أديب ناصر قد نظم قصيدته على روي الفاء، حيث أورده في النّص ما يزيد عن عشرين مرّة، فالفاء حرف مهموس، يتناسب مع طبيعة الموضوع، فالحديث عن المرأة يتطلّب بالضّرورة الخفة واللين، ولا يخفى ما أشاعه تكرار هذا الحرف من الموسيقى، وكأنّ الشّاعر يشير إلى ما يملأ نفسه من مشاعر نبيلة تجاه هذا المخلوق اللّطيف الّذي خصّه الله بسمات تميّزه، وقد ساعد اقتران الفاء بحرف المد الألف في إيجاد التناغم الصّوتي والدّلاليّ، وقد نجح الشّاعر عبر هذّا التّكرار من التّعبير عن طبيعة المرأة الخاصّة، فهي كائن كله أحاسيس، يمتلأ قلبها حبّاً وحناناً، ويسعدها كثيراً الاعتناء والاهتمام بها، وصفوة القول: استطاع أديب ناصر أن يعي قيمة هذّه الظّاهرة، فلجأ إليها كي يكشف عن الحالة الشّعوريّة الّتي تسيطر عليه، الأمر الّذي يعين المتلقي في الكشف عن المعنى الّذي يريد إيصاله، كما أضاف التّكرار للنّصوص الشّعريّة الّتي شكلّت مادة الدّراسة جمالاً، ومنحها رونقاً، فجاءت مفعمة بالإيقاع وغنيّة بالدّلالة.

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثالث**،٥٠٤

٢- تكرار الحرف

يعدّ تكرار الحروف المنطلق الأوّل في الإيقاع المتحرّك الّذي يتركب منه النّص الشّعري، فالشّاعر حين يكرّر حرفاً بعينه إنّما يريد أن يؤكد من خلاله حالة إيقاعيّة أو يبرز منطقة من مناطق النّص بنسيج إيقاعي يوفر إمتاعاً لآذان المتلقين([1]).

وكثيراً ما يلجأ الشّعراء في قصائدهم إلى تكرار الحروف،كي تعمل على تماسك النّص وترابطه،وقد يُستعان بها لإقامة الوزن والهروب من الكسور العروضية، كما أنّ تكرارها يوحي بدلالة ترتبط بالرؤية والصّيغة الشّعرية([2]).

وقد اعتمد الشّاعر في نصوصه الشّعريّة على تكرار الحروف بوصفها قيمة إيقاعيّة تغذّي النّاحية الموسيقيّة في القصيدة، ومن ذلك قوله:

لو كنت من بريةٍ

لا ماء

لا كلأ

لو كنت فوق الصخر

هامداً

على شظيّةمن الجبل

لو كنت في البحار

لا يعيدك التّيار

لا يؤويك بطن حوت

---

[1] ينظر: مكي،سمراء ومكي،كريمة ،**جماليات التّكرار في القصيدة المعاصرة**،٣٤.

[2] ينظر:المزايدة،إسماعيل سليمان،**التّكرار في شعر حيد محمود**،دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد٤٢، ملحق ٢، ٢٠١٥، ١٥٤٨.

لو كنت صوتاً

في شقوق الصّمت

يختبئ

لو كنت بغتةً

تلوح

ثمّ بغتةً تغيب

لو كنت تحمل الصّليب

شرطٌ أن تكون وحدك

المصلوب

لو كنت أي شيء([1])

يبدو أنَّ الشّاعر يعيش جواً من الكآبة، ولم يجد له متنفساً للخلاص غير التوضيح للآخرين عن سبب هلاك العربيّ وموته، فراح يشرح لهم الأسباب الّتي من الممكن أن تحميه من الموت، فلجأ إلى تكرار(لو كنت) سبع مرات، فهو يتمنى لو أنّ المواطن العربي يمتلك المقومات الّتي تنجيه من الهلاك، إذ أنّه لا يمتلك مقومات العيش الكريم، كي ينجو من الموت، فتكرار (لو) المقترنة بالفعل النّاقص يوحي بنقصان الحياة الآمنة والمطمئنة الّتي من الممكن أن يحياها الفلسطينيّ- العربيّ؛ كونه خسر وطنه وملاذه في عيش آمن.

وتمثّل عبارة (لو كنت) لازمة يبدأ بها كلّ مقطع، حيث يعلن الشّاعر من خلال تكراره لأداة التّمني (لو) في هذا النّص عن يأسه وحنقه على هذا الجمهور العربيّ

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث** ،٧٧.

الضّـعيف والمسـتكين، الّـذي لا يملـك أيّـة وسـيلة للـدّفاع عـن نفسـه أو الخـلاص مـن هـذا الظّلم السّحيق الذي يحيط به من كل اتجاه([1]).

كمـا يلـحّ الشّـاعر علـى تكـرار الفعـل الماضـي النّـاقص (كنـتُ)،حيـث يحـاول العـودة إلـى الماضـي، كـي يسـتعيد الأحـداث التّاريخيـة السّـابقة الّتـي مـن الممكـن أن يتمثّلهـا العربـيّ فينجـو مـن المـوت، وهـذا النّـوع مـن التّكـرار لـم يـأتِ اعتباطـاً، فالفعـل النّـاقص يشـير إلـى نقصـان العـودة الكاملـة إلـى أرض الـوطن، وإلـى الحريّـة الّتـي ينشـدها العربـيّ أينمـا كـان فَـ لـو حـرف امتنـاع لوجـود، "وقـد جـاء تكـرار (لـو) تجسـيداً للعجـز المطلـق الّـذي يعانيـه إنسـان هـذا العصـر"([2])، فضـلاً عمّـا أفـاده هـذا التّكـرار مـن خلـق إيقـاعٍ موسـيقيّ عـذب داخـل القصيدة.

ويقول في موضع آخر:

يا بير زيت

متى تهب للإياب عاصفة؟

متى أذوب في التُّراب

متى أردُّ يا سخية اليدين بعض دين([3])

كـرّر الشّـاعر حـرف الاسـتفهام متـى فـي المقطـع السّـابق ثـلاث مـرات للدّلالـة علـى حجـم المشـاعر المتأججـة فـي صـدره تجـاه مدينتـه الأولـى بيرزيـت، فالشّـاعر عنـدما يكـرّر هـذّه الأسـئلة فإنّـه لا يحتـاج إلـى إجابـات؛ لأنّـه يـدرك تمامـاً أنّ المدينـة لا تملـك الجـواب

---

[1] ينظر:المزايدة،إسماعيل سليمان،**التكرار في شعر حيدر محمود**، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية،مجلد٤٢، ملحق٢، ٢٠١٥، ١٥٤٩.

[2] بن معمر،كاميليا ،**ظاهرة التّكرار في شعر نزار قباني ديوان قصائد أنموذجاً**، ص ٣٨،رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، ٢٠١١- ٢٠١٢.

[3] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث**،١٩

فكل ما يريده هو أن يطفئ نار غربته، ويشير إلى رغبته العارمة في العودة إلى مسقط رأسه، كي يردّ جزءاً ولو بسيطاً من فضائل هذه المدينة عليه، ولعلّ أضعف الإيمان لديه أن يُدفن في تُرابها كونه ما زال مغترباً عنها، ومن الجدير بالذّكر أنّ أداة الاستفهام (متى) غالباً ما ترتبط بالزّمن لذا فإنّ تكرارها في هذه الحالة لم يأتِ عفو الخاطر، بل كان معبّراً تعبيراً صادقاً عن موعد الزّمن الّذي سيجمع الشّاعر مع مدينته،فهو ما زال مغترباً، وهو بهذّه الطّريقة يستجدي الزّمن، ويوحي بشدة الحنين والحاجة الماسّة إلى العودة إلى الوطن، فتكرار أداة الاستفهام(متى) يرتبط بحضور الفكرة المسيطرة على ذاكرته لحظة إبداع النّص (عودة اللّاجئين).

وهذا النّوع من التّكرار يوحي بما يجول في نفس الشّاعر، فتكرار أسلوب الاستفهام يرمي إلى تحفيز المتلقي واستفزازه زيادة في الانتباه، ويعين الشّاعر في الإفصاح عمّا يجول في خاطره ، ويسهم في إيصال المعاني والدّلالات، ويمنحها بعداً نفسيّاً يساعد النّاقد في الوصول إلى ما وراء النّص([1]) .

يعود الشّاعر ويكرّر حرف الاستفهام أين، فيقول:

ووحدي

لستُ أُعينُ

ولستُ أُعان

ووحدي وحدي

أين القرية؟

أين الصّحبة؟

[1] ينظر: حولي، فيصل حسّان، **التكرار في الدراسات النّقديّة بين الأصالة والمعاصرة**، ص٨٦، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ٢٠١١

أين الدّمعة؟

أين الفرحة؟

أيني؟([1])

فقد كرّر الشّاعر أداة الاستفهام أين الّتي سيطرت على المقطع الشّعري ليوحي بحالة القلق والتّوتر الّتي تعتريه، فتكرار (أين) بهذا القدر يحمل معاني الخوف والفقد والاغتراب، حيث يوجّه الشّاعر الكثير من الأسئلة التي لا يجد لها إجابات شافية، فهو يبحث عن المكان الذّي كان حافلاً بالأنس والمحبّة والصّفاء، في الوقت الّذي قضاه في وطنه قبل النّفي، فتكرار أين في بداية كلّ سطر شعريّ، يوحي بتردي أوضاع الحياة في المنّفى، الأمر الّذي دفع الشّاعر إلى البحث عن نفسه القديمة المملوءة بالبهجة والفرحة، غير أنّه لم يجد منها شيئاً، فتشظّى شعور بالنّفي فراح يبحث عن نفسه بدليل استخدام كلمة (أيني) فهو ضائع في الغربة.

فتكرار الاستفهام في المقطع السّابق يبرز حجم الطاقات الإبداعيّة للمبدع ودورها في إثارة انفعالات المتلقي، "وبذلك يؤدي التّكرار وظيفة مزدوجة تعبيريّة وإيحائيّة، إذ يعبرّ عن أحاسيس المبدع وانفعالاته، وهذا يكشف عمق ارتباط التّكرار بالجانبين: النّفسي والفكري، وتداخل الشّعور واللاشعور عند المرسل، وبذلك يكون نسيج البنى التّكرارية في النّص يحتوي على عناصر مكررة من الشّعور واللا شعور، وتكون الذّات المبدعة كامنة في تلك العناصر"([2]).

---

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**،١٨٦

[2] كلاب، محمد مصطفى، **بنيّة التّكرار في شعر أدونيس**،مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية،المجلد الثالث والعشرون، العدد الأول،٢٠١٥،ص٧٢

ويستثمر الشّاعر هذّه التّقنية من التكّرار فيكرّر حرف الجر في ،حيث يقول:

ثقيلةٌ أحمالنا في القدس

في الجليل

في النّقب

يا أهلنا العرب

في الأوطان

في الأحزان

في النّوب

يا نحن

في الإيمان

في الصّوان

في اللّهب([1])

كرّر الشّاعر حرف الجر في المقطع السّابق تسع مرات ليدلّل من خلاله على شموليّة الآلام في كل مكان، فآثر استخدام حرف الجر (في) عوضاً عن حرف العطف (و) ليقوّي خصوصيّة المكان، وهذا يدّل على انفعال الشّاعر، فهو يكرّر كذلك أسماء المدن(القدس، الجليل، النّقب) ليؤكد من خلالها توّحد الألم وانتشاره، ثمّ راح يستجدي الشّعوب العربيّة الشّريكة في الأحزان والمآسي، فوظّف هذا الكم من حرف الجر ليشير إلى انجرار الدّول العربية وراء المحتل تماماً كمّا يجر حرف الجر الاسم بعده، وليبثّ الحالة النّفسية التي تسيطر عليه، فهو يتحسر على ما آلت إليه الاوضاع في العالم العربيّ، من

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثّالث**،٢٦

التّراجـع والخـذلان، والسّـقوط فـي الهاويّـة، كمـا أنّ تكـرار الشّـاعر لصـيغة الجمـع (الأحـزان، الأوطـان، النّـوب، العـرب) يـوحي بحجـم الوجـع المتـراكم، الّـذي يعـاني منـه الفلسـطينيّ فـي كـلّ مكان وزمان، فمأساة الفلسطينيّ هي مأساة جماعية مشتركة.

إنّ تكـرار الشّـاعر لحـرف الجـر (فـي) بهـذّه الصّـورة "يسـاهم فـي ضـم جزيئـات المعنـى وتوحيـدها، إذ يتحـول مـن ربطـة لغويّـة محصـنة، إلـى أداة تعبيريّـة وعاطفيـة مشـحونة بالإيحاء، تخصّب الطّاقة الإيقاعيّة والإيحائيّة للقصيدة"([1]).

واسـتثّمر الشّـاعر تكـرار الأسـاليب الإنشـائية فـي مـنح الـنّص جرسـاً موسـيقياً لمـا يصـاحبها من تنغيم صوتي، وحركة متضادة من الصّعود والهبوط، فيقول:

لا كان يوم مصابنا العربيّ

والحزن المؤجل

لا كان يوم السّاعة الخرساء

حين نظل نسأل

لا كان لحظة شطرنا نصفين

من في المهد؟

من في اللحد؟

من سيوزع الأسماء؟

[1] بن معمر، كاميليا،**ظاهرة التكرار في شعر نزار قباني ديوان القصائد أنموذجاً**، ص ٤٧، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، الجزائر، ٢٠١٢/٢٠١١.

من سيعانق الشهداء؟

والشهداء؟([1])

لقد هيمن كلّ من أسلوب النّفي والاستفهام على لغة الشّعر في هذا المقطع، حيث استطاع الشّاعر من خلال تكراره لأسلوب الاستفهام أن يبرز أحاسيسه وخواطره وأفكاره المتشعّبة الّتي أراد بثّها في النّص لما يصحبه من التّنغيم الصّوتي في الإلقاء أما أسلوب النّفي فقد أوحى بآلام الواقع العربيّ المُعاش، فاستخدامه لهذّين الأسلوبين زاد زخم الحضور الصّوتي في النّص، وأوحى بحالة القلق والاضطراب الّتي سيطرت عليه.

إنّ هذّه الأساليب التّي يأتي بها الشّاعر تسهم في إغناء الإيقاع وتعميق الدّلالة، كما انّها تستطيع التّعبير عن انفعالات الشّاعر وانشغالاته ومطامحه، الأمر الذّي يمنح النّص توهجاً فيشير إلى ما هو داخلي وانفعالي وإيقاعيّ([2]).

والشّاعر حينما يلح على تكرار هذّه الأساليب بصورة لافتة؛ فإنّه يوحي للآخرين مدى سيطرة الحزن والأسى على تفكيره؛ فمن خلال هذا التّكرار يفرّغ الشّاعر ما يجول في تفكيره من هواجس وأفكار، فالشّاعر عاصر الاحتلال وكان شاهداً على بشاعته([3]).

٣- تكرار الكلمة

لهذا النّوع من التّكرار بُعدا نفسيّ،إذ إنّ الأجواء النّفسية التّي يعيشها الشّاعر هي الّتي تدفعه إلى تكرار مفردات بعينها، وهو بذلك يدعو المتلقي إلى مشاركته حالته.

---

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**،٢٩٢.

[2] ينظر: عودة، هشام، **أديب ناصر شاعر الموقف**، ١٢٤.

[3] ينظر، حولي، فيصل حسان، **التّكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة**، ص١١٩،رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ٢٠١١

وقد رأت الباحثة أن تتناول دراسة تكرار الكلمة في المجلد الثّالث ضمن محورين أساسيّن:

أ- **تكرار الاسم**

تؤدي الكلمة المكرّرة دوراً بارزاً في شحن النّص بالدّلالة "إذ يتخذ الشّاعر لفظة معينة بشكل متواتر أو متباعد، تكون محوراً تدور حولها الصّور، لما تحدثه هذّه الكلمة المكرّرة من أثر موسيقيّ مؤثّر، قد تحمل في طياتها دلالة معينة"([1]).

يقول الشّاعر:

آهٍ يا الجرح المغني

آهٍ..آه

عشرون آه

ويظل يقطرُ جرحه

ويظل ينبوعاً أراه([2])

تنتمي هذه السّطور الشّعرية إلى قصيدة بعنوان (عشرون آه)، وهي قصيدة كتبها الشّاعر في الشّهيد كمال ناصر([3]) بعد عشرين عاماً على صلبه، وقد أسهم التّكرار في النّص في تكثيف الدّلالات والمشاعر، فقد أشاعت أداة التأوه إحساساً عميقاً بالأسى والحسرة والغصّة الّتي تسكن الشّاعر نتيجة فقدانه لعزيز، فراح يعبّر من خلال هذا التّكرار عن قوة الدّفقات الشّعوريّة التي تستوطنه، كما أنَّ هذا التّكرار منح النّص تناغماً

[1] الزّبيدي، صلاح مهدي، **التّكرار وأنماطه في شعر عبد العزيز المقالح**، مجلة ديالي، ع ٦٧، ٢٠١٥، ص٢٦٩.

[2] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث**،٣٦

[3] مناضل فلسطينيّ، وهو ابن عم الشّاعر أديب ناصر، ومن أبرز الصدف في حياته أنه استشهد في يوم ذكرى ميلاده، وُلد في مدينة غزة في العاشر من نيسان عام ١٩٢٥، واستشهد في العاشر من نيسان عام ١٩٧٣ في بيروت في عملية اغتيال قامت بها فرقة كوماندوز اسرائيلية بقيادة ايهود باراك، درس كمال ناصر قي مدارس بيرزيت والتحق بالجامعة الأمريكية في بيروت، وتخرج فيها حاملا الإجازة في العلوم السياسية، رغم أن والدته وديعة ناصر أرادته أن يكون محامياً.

موسيقياً، كما استند الشّاعر على المفارقة في تغذيّة النّص بالدّلالة كما في قوله (الجرح المغنّي) فالجرح لا يمكن له أن ينسجم مع الغناء، إذ لا يرافقه إلا الألم والأسى والوجع، في حين يقرنه الشّاعر بالغناء كونه لم يعد مهتماً لمشاعر الحزن والوجع، إذ إنّه اعتاد الجرح والوجع.

فالشّاعر يدرك أهميّة أن يكرّر كلمة ما رغم أنّها جاءت في عنوان القصيدة، إذ إنّ تكرار كلمة أو عبارة تحمل عنوان القصيدة تشكل حركة دائرية في سياقها الممتد تفرداً وتميزاً،إذ يؤدي تكرارها إلى تدفق موجة انفعالية تكسر حاجز الرّتابة وتؤدي إلى تماسك النّص([1]).

ويقول الشّاعر في موضعٍ آخر مستفيداً من الدّلالة الإيحائية الّتي تؤديها الكلمة المكرّرة :

فلتكن وسادتي

يا رب

بيرزيت

أنا من الذين أصبحوا بلا وطن

وحفنتي تراب

تفرش الكفن وما انحنيت

ودمعتي تمنعت

لكنّ بيرزيت لم تكن وحيدة([2])

[1] ينظر:على،مصطفى صالح،**ظاهرة التّكرار في شعر نزار قباني**، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب،العدد ٣، ٢٠١٠ ،ص١٩٦

[2] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث**،١٨

كـرّر الشّـاعر لفظـة بيرزيـت فـي القصـيدة التّـي أُخـذ منهـا الـنص ثـلاث وعشـرين مـرّة، ولـم يكـن هـذا النّـوع مـن التّكـرار اعتباطيـاً بـل أراد الشـاعر مـن خـلال هـذه الكلمـة المكـرّرة أن يعبّـر عـن مـدى التصـاقه بأرضـه، وأنّ هـذّه المدينـة مـا زالـت تسـكن فيـه وتسـتولي علـى تفكيـره رغـم البعـد والغربـة، وقـد وظّـف الشّـاعر أسـلوب الـدّعاء (يـا رب) كونّـه يكشـف عـن أمنيـة صادقة، وهو في أمسّ الحاجة لاستجابة هذا الدّعاء.

لقد كـان لهـذا التّكـرار أهميـة كبيـرة فـي جـذب انتبـاه المتلقـي، كمـا أنّـه سـاعد الشّـاعر علـى تفريـغ جميـع انفعالاتـه، إضـافة إلـى أن التّكـرار بهـذا الشـكل يعطـي الـنصّ بعـداً جماليـاً للقـراءة البصريّة للنّص([1]).

إنّ فاعليّـة تكـرار الكلمـة وانسـجامها فـي الـنّص يشـير إلـى الحالـة النّفسـيّة للشّـاعر، عبـر تجليـات حركيّـة ثنائيّـة بـين الصّـعود والهبـوط كمـا فـي قـول الشّـاعر مـن قصـيدة بعنـوان يـا بقايا في المخيم:

سامحيني دمعتي

وابتسمي

واحملي جثتي

وارتطمي

خيمتي

خيمتي يا خيمتي

[1] ينظر:هاشم،محمد هاشم،وجلائي مريم، **دور ظاهرة التّكرار في تشكيل صورة الحرب في الشعر الفارسي والعربي**، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها،ع٢٠، ٢٠١٥، ١٠٣

واقتحمي

خيمتي ردي على خوفٍ

وسخفٍ

وكساد([1])

واكب الشّاعر أديب ناصر نكبة الشعب الفلسطيني عام ١٩٤٨، والنّكسة عام ١٩٦٧، وما أعقبها من تشتت للفلسطينين وتشرد في الدّاخل والخارج، لذا كان لزاماً عليه أن يجسّد معاناة اللاجئين وعذاباتهم في المنافي، والدّارس لشعره يجد صدى واضحاً لهذه المعاناة، ففي المقطع السّابق يكرّر كلمة (خيمتي) غير مرة ليشير من خلالها إلى مأساة شعب بأكمله، فهذّه الكلمة ذات الحروف الخمسة تختزل بداخلها مآسي الشعب الفلسطيني وأوجاعه وخذلانه؛ فضلاً عمّا تثيره اللفظة من دلالات التّشرد، والضّياع، والمنفى، والصّمود، والتّحدي، فجاء التّكرار ليؤكد فكرة الضّياع الّذي سببته النّكبة.

إنّ تجربة الشّاعر لحياة المنفى " جعلته يسعى لتأسيس الواقع الجديد كمدلول للنّص وكأثر إبداعيّ له، وهذا التأسيس لا يتسنى إلّا من خلال استخدام الدّال نفسه كأداة إجرائيّة للرؤيّة النّصوصيّة"[2]، مما جعل الشّاعر يستند على عنصر التّشخيص في تكوين هذّه الرؤيّة، فهو يجعل من الخيمة الجماد إنساناً عاقلاً ويخاطبه ويناديه يا (خيمتي – ردي– ارتطمي) رغبة منه في مصالحة ذاته، فهو يحاول التّأقلم مع هذا الوضع الجديد،

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث**،٥٢

[2] الغذّامي، عبد الله، **تشريح النّص**، ١٠٨.

كما امتلأ النّص بالدّلالة عبر هذّه الثّنائيّة من المشاعر المتضادة (دمعتي، ابتسمي) فهو يمزج بين مشاعر متضاربة ومختلطة في آن واحد، كونه يوحي بنفسيّة قلقة غير مستقرّة.

ويكمن السّبب في تكرار الشّاعر لهذّه اللّفظة (خيمتي) دون غيرها؛ لأنّها " تؤدي إلى رفع مستوى الشّعور في القصيدة، إلى درجة غير عادية، وباستناد الشّاعر إلى هذا التّكرار يستغني عن عناء الإفصاح المباشر، وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذّروة العاطفيّة"([1]) الّتي سيطرت عليه آنذاك.

عاش الشّاعر حياة مضطربة حاله كحال الفلسطينين في أيّ مكان؛ نظراً لما تعرّضت له المنطقة العربيّة من حروب ونكبات، لذا فقد جاء شعره معبراً عن تلك المرحلة الصّعبة الّتي عايشها عن كثب، فيقول:

لنا كلّ موت

نموت صغاراً

نموت كباراً

نساءً

رجالاً

مئات

ألوفاً

[1] الملائكة، نازك، **قضايا الشّعر المعاصر**، ٢٥٣.

وفي كل وقت

يطاردنا الموت قبل الحليب

فما كان موت

كموت المخيم

كموت المدينة

كموت قرانا الحزينة

كموت الشجر

كموت الحجر

كموت الصّلاة ...

كموت العيون([1])

لجأ الشّاعر إلى تكرار كلمة (الموت) أكثر من خمس عشرة مرة في القصيدة الّتي أخذ منها النّص، كونه عايش هذّه التّجربة عن قرب، فكان شاهداً حيّاً على الحرب التي فتكت بالعرب في العراق، فجاءت لفظة الموت موحية بالحالة المأساويّة الّتي أصابت العراق آنذاك، فإلحاح الشّاعر على تكرار كلمة (الموت) بهذّه الصّورة يوحي بقرب المُصاب الجلل من كلّ الفئات العمريّة لهذا الشّعب، فهو يعلم أنّ العربيّ يفتقد مقومات العيش الكريم، لذا تساوت صورة الحياة مع الموت في نظره.

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثّالث**،٣٩

ولعلّ الشّعر من أكثر الفنون تجسيداً لفكرة الموت، لأنّه يكشف عن جوهره ويذهب باللّغة بعيداً عن وجهها الّذي نطالعه مباشرة، لأنّها تخضع لتجربة الشّاعر، ولعلّ الشّاعر من أكثر النّاس إحساساً بقضيّة الموت والفناء، فهو يستبطن الأشياء ويتغلغل فيها ويتابعها وهي في أوج حركتها([1]).

واشتملت أعمال الشّاعر على دفقات شعورية صادقة نابعة من نفسه التّواقة إلى العودة إلى الوطن، فنفسيّة الشّاعر في حالة حنين دائم إلى الطفولة الّتي عاشها في بيرزيت، الأمر الّذي جعله كثير التّشوق إلى الموطن الأول والوسادة الأولى، وإلى كل ما يرتبط بتلك المدينة، وكأنّ هذّه المدينة سر من أسرار الوجود الّتي راح يحكيها من خلال قصائده، وبالعودة إلى الدّيوان الأول من المجلد الثّالث الّذي يشكل مادة الدّراسة، يُلاحظ وبشكل جليّ أنّ الشّاعر قد كرر اسم مدينة بيرزيت ما يزيد عن خمس عشرة مرة، ومن ذلك قوله :

أصلي لأنقذ ظلّي

فظلّي يظلُ

إذا ما اختفيت

ويحمل عنّي ويقطع زحفاً

شعاب الطّريق

[1] ينظر :شعبلو ،ملاك محمد سعيد،**رؤية الموت في شعر محمد القيسي**،ص٣٠، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط،٢٠١٦.

إلى بئر زيت([1])

فالشّاعر يقرن مدينته الأولى (بيرزيت) حيث نشأ وترعرع، بفعل مقدّس (الصّلاة) كي يتعهد هذّه المدينة بالحفظ والصّون، وليضفي على وجوده في ذلك المكان سمة التّقديس، و يحاول جاهداً أن يلملم ما يربطه بمسقط رأسه، حتّى وإن كان ظلّه، فذلك أضعف الإيمان، وربما كان الدّافع وراء توظيفه لهذّه الكلمة هو التّعبير عن تقّدمه في العمر وضعفه الجسّدي وهو بعيد عن وطنه، فالظّل رمز للضّعف والخيبة.

وهو يعلم أن الذّكريات الّتي عاشها في بيته الأول في تلك المدينة لا تُنسى، "فحين نحلم بالبيت الّذي ولدنا فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى ننخرط في ذلك الدفء الأصلي، في تلك المادة لفردوسنا المادي"([2])، فالبيت الّذي عاش فيه الشّاعر بيت مليء بالدّفء والمودة؛ الأمر الذّي جعله يحنّ إلى العودة إليه في صحوه ونومه.

وهو عندما يستدعي اسم المدينة (بيرزيت بهذّه الطريقة) فإنّه يشير إلى مخزون الجمال الكامن في ذاكرته، فهذّه المدينة جميلة بكلّ تفاصيلها، في بيوتها الحجر، وطرقها الجبلية المتعرجة بين أشجار الزّيتون في بضعة أسطح من القرميد الأحمر، وفي مروج الدّوالي، وفي الحجر من الصّرار، إلى الصّخور في التّراب([3]).

يعود الشّاعر ويستذكر أبرز ملامح المدينة، فيقول:

حملت للغياب بيرزيت

---

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث**،٧.

[2] باشلار، **جماليات المكان**،٣٨.

[3] ينظر: عودة، هشام، **أديب ناصر شاعر الموقف**، ٤١-٤٢.

زيتونةً

وصخرةً

وبيت([1])

كـرّر الشـاعر اسـم مدينتـه (بيرزيـت) بعفويّـة فلـم يثقـل الـنّص بهـذا القـدر مـن التّكـرار، إذ انسـاب الاسـم فـي الـنّص بعفويّـة؛ ليـوحي للمتلقـي ارتباطـه الوثيـق بالمكـان، وتمسـكه القـويّ بجـذوره، فجـاءت نصوصـه معبّـرة عـن جغرافيـة المكـان الّـذي احتـواه، وكـأن الشّـاعر مـن خـلال هـذا التّكـرار يسـكب فـي نفسـه الأمـل باللقيـا، فمـا زالـت ذكـرى هـذّه المدينـة عالقـة فـي ذهنـه، إذ" إنّ سـمات المكـان تبلـغ حـدّ مـن البسـاطة، ومـن التّجـذر العميـق فـي اللاوعـي يجعلهـا تسـتعاد بمجـرد ذكرهـا، أكثـر ممـا تسـتعاد مـن خـلال الوصـف الـدّقيق لهـا، هـذّا الظّـل الـدّقيق يـنمّ عـن اللّـون؛ ولهـذّا فـإنّ كلمـة الشّـاعر بسـبب وقعهـا الصّـادق تحـرّك أعمـاق وجودنا"([2]).

يعود الشّاعر ويكرر اسم مدينته (بيرزيت) مرة أخرى، حيث يصادف هذا الاسم هوى في نفسه، فيظلّ يترنّم به، فيقول:

متى أردّ يا سخيّة اليدين

بعض دين؟

الحبّ كل ثروتي الّتي جنيت

---

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثالث**،١٥.

[2] باشلار، **جماليات المكان**،٤٢

وبيرزيت

وبيرزيت

وبيرزيت([1])

يتكأ الشّاعر على تكرار اسم مدينته (بيرزيت) ليمنح النّص خصوصيّة ودلالة عميقة ، حيث يوحي بمدى تأثير هذا المكان بكلّ ما اشتمل عليه من مظاهر للفرح والذّكريات، فاستذكار الحبّ يستدعي بالضّرورة استحضار المكان وما ارتبط به من أحداث سعيدة.

فأي شاعر عندما يلح على تكرار كلمة ما؛ فإنّه "يعبّر عن مدى سيطرة هذّه الكلمة على رؤيته وعلى مشّاعره، فيملأ أفقه بهذّه الرؤيا ويوجهها أينما اتجه، فهي صوت يعلو على كلّ الأصوات، بحيث لم يعد يسمع سواها، أو يرى سواها، والتّكرار هنا هو الوسيلة الأساسيّة في الإيحاء "([2]) فتكرار بير زيت يوحي بمدى ارتباط الشّاعر بها وحنينه إليها، وكلّ الأدوات الأخرى تأتي هامشيّة .

لقد ألحّ الشّاعر على تكرار المكان (بيرزيت) تحت وطأة دافع نفسيّ قويّ، كون هذا التّكرار يشكل فسحة أمل له، في التّضامن مع قضيته العادلة الّتي يؤمن بها، فهو يعلم أنّ هذّه القضيّة في مجملها مرتبطة بالمكان وما له من مكانة مقدّسة في نفوس أصحابه.

---

[1] أديب، ناصر، **المجلد الثّالث**، ٢٠

[2] زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة**، ٥٩.

ب-تكرار الفعل

يعدّ تكرار الفعل من مظاهر حداثة اللغة الشّعريّة عند الشّعراء الحداثيين، فإذا عمد الشّاعر إلى تكرار فعل ما في المقطع الواحد، أو وزّعه على مقاطع القصيدة ففي ذلك دلالة أو معنى يؤديه هذا النّوع من التّكرار([1])، ولتّكرار الفعل في النّص الشّعري أهميّة كبيرة، كونه يحمل حركية النّص، واستمراريته وانتقاله عبر الأزمنة الثّلاثة، فهو يؤدي دوراً فاعلاً في دلالات النّص.

وقد شكّل تكرار الفعل ظاهرة لافتة في الشّعر العربيّ المعاصر، حيث يؤدي هذا النّوع من التّكرار الوظيفة الدّلالية التي يريدها الشّاعر([2])، فالفعل يحمل الحركة في النّص الشّعري، أكثر من الاسم الّذي يتصف بالثّبات، لذا يلجأ الشّاعر إلى توظيفه وفق رؤيته الشّعرية، كما في قوله:

هل شربتَ قهوةَ الصّباح

أحضرتُ ماء الزّهر

وحبّ الهال

والجريدة المهرّبة

أحضرتُ

أطفالي كي يسمعوك

أحضرتُ حزني

والسّلامات الكثيرة

---

[1] ينظر: تاوريرت، نبيلة،حداثة **التّكرار ودلالته في القصائد الممنوعة**،٣٦.

[2] اينظر:المزايدة، إسماعيل سليمان،**التّكرار في شعر حيدر محمود**،ع٤٢، ١٥٥٠.

والشّكوك

أحضرت أسئلتي

وقافيتي

أحضرتُ([1])

إنّ الـنّص السّـابق مشـبع بالدّلالـة عبـر تكـرار الفعـل الماضـي (أحضـرت) مـع فاعلـه ضـمير المـتكلّم، حيـث انتشـر الفعـل فـي كـل محطـات القصـيدة حـاملاً معـه رغبـة الشّـاعر فـي اللّقـاء بعـدما فقـد أعـز أصـدقائه، والـدّليل علـى رغبتـه العارمـة فـي اللّقـاء إحضـاره لكـل الأشـياء الّتـي جمعتـه مـع صـديقه فـي الماضـي؛ فأضـحت تتـوق الـنّفس إليهـا، وقـد سـاعد هـذا النّـوع مـن التّكـرار علـى تصـور حيثيـات المشـهد، فاتكـأ الشّـاعر علـى تكـرار الفعـل الماضـي الـذي يفـيض بالـذّكرى، ويـوفّر قيمـة انفعاليـة، فمعانـاة الشّـاعر وشـعوره العميـق بالغربـة والفقـد، جعلـه يستذكر صوراً من الماضي، وراح يكرّرها بهذه الصّورة دونما وعي.

وتؤدي الدّوال الشّعريّة فاعلية وحركيّة للنص، فيقول :

يا العاروري

يا ابن بلادي

حتى آخر عظمٍ

سوف نظلُ ننادي

نحن ننادي

نحن ننادي

نحن ننادي([1])

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث**،٣٢.

سيطرت ذكرى الشّهيد (مشهور العاروري)([2]) على ذات الشّاعر،الأمر الذي دفعه إلى تكرار الفعل المضارع ننادي،حيث يوجه الشّاعر هذا النداء إلى رُفات الشهيد المحجوزة في مقبرة الأرقام لستة وثلاثين عاماً، فيؤكد من خلال تكراره هذا الفعل أنه لم ينسَ رفيقه مشهور، وسوف يظلّ يناديه لأنّه لا يزال حيّاً في نفسه، وتكرار الفعل ننادي في نهاية القصيدة ينم عن الرؤية السّياسية الّتي يحملها الشّاعر إزاء القضية الفلسطينية، فالقضية لن تموت وسوف يستمرّ الموت في سبيل هذا الوطن حتّى نيل النّصر، وقد آثر الشّاعر توظيف ضمير المتكلم المنفصل ليشير إلى حالة الانفصال اللاإرادية وتجربة النّفي القاسية الّتي تعرض لها بصفته واحداً من أبناء هذا الشّعب.

فتكرار الضّمير المنفصل (نحن) ثلاث مرات "حمل دلالة شعوريّة عبّرت عن مدى الحالة الانفعاليّة الّتي يمرّ بها الشّاعر،كما بثّ في المتلّقي نفحات الاعتزاز بماضيه، ليكون بمثابة الجسر الّذي يعبر عليه إلى المستقبل، وبذلك خرج الضّمير(نحن) عن دلالته الخاصّة، وحمل دلالة جديدة جعلت المتلقي أكثر انفعالاً وتأثراً بدلالات تكرار الضّمير الّتي تشكّلت داخل السّياق اللّغويّ، فكثّفت الدّلالة وعمّقت المعنى([3]).

ويجتاح الشّاعر حنين عارم إلى البلد الّذي نشأ فيه، الأمر الّذي يجعله يبث أشواقه، فيقول:

أشتاقُ يا وطن

أشتاقُ يا بلد

أشتاقُ يا زيتون

---

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**،٨٩.

[2] فدائي فلسطينيّ احتجزت جثته في مقبرة الأرقام لأكثر من ثلاثين عاماً، وسلّم عظماً لأهله واستقبلته أمه والبلد بزفة عريس.

[3] ينظر: كلاب، محمد مصطفى، بنية **التكرار في شعر أدونيس**،مجلة الجامعة الإسلامية،ع١، ٨٠.

العيون مشتاقة إليك

أما من نظرة أخيرة

ألقي بها عليك([1])

اتكأ الشّاعر في هذا المقطع على تكرار الفعل المضارع (أشتاق)، وهو فعل مليء بالإيحاء، فقد فصّل آلية الشّوق الّتي تتملّكه، فهو مذبوح بالشّوق للوطن والبلد والزّيتون، وتتملكه رغبة كبيرة في اللقاء، فيشير إلى رغبته في أن يلقي نظرة أخيرة على الوطن الّذي سكن فيه وحمله في ذاكرته أينما رحل، ويُلاحظ أن الشّاعر قد كرر الفعل المضارع مع فاعله المستتر الّذي يعود على ذاته ليؤكّد من خلاله المعنى الذي يحاول بثّه في المتلقي، أي تأكيد دلالة العطش والحنين إلى الوطن واستمرارية هذا الاشتياق، فحالة الشّوق ملازمة له ومستمرة بلا انقطاع، ولا يستطيع الخلاص منها، وبالإضافة إلى تكرار الفعل أشتاق يأتي تكرار النّداء (يا وطن، يا بلد، يا زيتون) فمناداة الشّاعر لغير العاقل وفرّت له قيمة انفعالية معبّرة عمّا يخول في خاطره من تباريح الشّوق والحنين.

وقد جاء توظيف الدّال (زيتون) في محاولة لتوثيق الشّوق لسائر المناطق الفلسطينيّة، نظراً لما تتمتّع به هذّه الشّجرة المباركة من خصوصيّة وانتشار، فما من بيت فلسطينيّ إلا ويبارك هذّه الشّجرة، ويزرعها ويتبارك بها.

إنّ تكرار الشّاعر لصيغ وأفعال معينة يحمل في أغلب استخداماته قيماً شعوريّة نفسيّة، تركز على ارتباط الشّاعر بهذّه الصّيغ وهذّه الأفعال فكثرة تكرار الشّاعر للأفعال

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث**،١٣١ .

الماضـية تـدل علـى ارتباطـه بالماضـي بمـا يحملـه مـن ذكريـات لا يمحوهـا الـزّمن مـن مخيلته([1])، ومن ذلك قوله :

أنا من الذين أصبحوا بلا وطن

وحفنتي تراب

تفرش الكفن

وما انحنيت

وغابتي من السّنين

تكسر العصى

وما اتكأت

وما ارتميت

ودمعتي تمنّعت

لكنّ بيرزيت

عندما زفّت شهيدها

وعندما عضّت على انتظارها

وعندما بدمعها قد بلّلت

[1] حولي،فيصل إحسان،**التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة**،ص٧٧ ، رسالة ماجستير ، جامعة مؤتة، ٢٠١١..

وداعها وعندما زيتونها

قد سال قهراً([1])

قد كرر الشّاعر الأفعال الماضية (انحنيت-اتكأت-ارتميت-بللت....سال) في القصيدة التي أُخذ منها النّص أكثر من أربع عشرة مرة، لينقل للآخرين تجربته، فالفعل الماضي ينقل الشّاعر نفسيّاً من الزّمن الحاضر إلى الماضي، ليتحسر على ما وقع فيه ولم يتغير الحاضر، فالحاضر يشهد حالة من الرّكود والسّكون، الأمر الّذي يجعله يلحّ على استذكار الماضي بكل صوره وأشكاله وتجلياته.

٤- تكرار الجملة

يشكّل تكرار الجملة في الشّعر العربيّ الحديث ظاهرة لافتة للنّظر، وقد يطلق عليها اللّازمة التّكراريّة، وتؤدّي دوراً فاعلاً في بنيّة النّص الشّعري، ولا سيّما إذا كانت يعض هذّه الجمل تشّكل مفتاحاً للنّص، نفتح به فضاءه ونغلق به مشهداً شعريّاً.

وكثيراً ما يلجأ الشّاعر لتكرار الجملة، عندما يفقد القدرة على الاستقرار، أو للإبانة عن مشاعره المضطّربة، ويتجلّى هذا النّوع من خلال تكرار عبارة بأكملها في جسد القصيدة، مما يساعد الشّاعر في إضفاء الدّهشة عند المتلقي([2])، كما في قوله:

لو كنتِ ميتةً لما نده الولد

هي غفوةٌ أو حيلة أخرى

تخيلها الولد

صرخ الولد

---

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث** ١٦

[2] ينظر:الزبيدي،صلاح مهدي،**التكرار وأنماطه في شعر عبد العزيز المقالح**، ،مجلة ديالي،ع٦٧، ٢٧٢

لو كنتِ ميتةً لما نده الولد

أنا الولد

أين البلد

أمي هنا([1])

كـررّ الشّـاعر (لـو كنـت ميتـة لمـا نـده الولـد) فـي القصـيدة الّتـي أُخـذ منهـا الـنّص السّـابق ثـلاث مـرات ليشـير إلـى أهميّـة العبـارة المكـرّرة، وليحـدث إيقاعـاً يعبّـر عمّـا يجـول فـي نفسـه مـن آلام وحسـرة وأنـين، حيـث أضـناه التعـب والجـرح، فضـلاً عـن حالـة المنفـى الّتـي عاشـها، ويعيشـها الشّـاعر فـرداً وجماعـة، فقـد أوجعتـه حالـة اليـتم التـي عـانى منهـا صـغار هـذا الـوطن السّـليب والمـثخن بـالجراح، فجـاءت العبـارة موحيـة ومعبّـرة عـن ألمـه ومـا يعتريـه مـن مشـاعر جيّاشـة تجـاه هـذا الشّـعب، كمـا تشـير هـذّه العبـارة إلـى رؤيتـه السّياسـيّة الّتـي يـؤمن بها، فهو يعلم جيّداً أنّ قضيّة هذا الشّعب لن تموت.

ولا يخفـى علـى أحـد أنّ هـذا النّـوع مـن التّكـرار أغنـى المعنـى، وعمّـق الدّلالـة، الّتـي يحـاول الشّـاعر التأكيـد عليهـا مـن خـلال العبـارة المكـرّرة الّتـي تتعـدّد فيهـا أمنياتـه، فجـاءت هذّه العبارة لتقويّة الدّلالة وتعبيراً عن انفعالاته النّفسية الثّائرة([2]).

ويستثمر الشّاعر هذا النّوع من التّكرار في موضع آخر، فيقول:

خبّري تلك الفضائيات عنّا

أننا في غير واد

أنها في غير واد

---

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث**،١٠٦

[2] ينظر:الزبيدي،صلاح مهدي،**التكرار وأنماطه في شعر عبد العزيز المقالح**،مجلة ديالي،ع٦٧، ٢٧٣.

كيف بعد الصّمت

عنّا يسألون؟([1])

تـومئ السّـطور الشّـعرية السّـابقة بحجـم المعانـاة والعـذاب، حيـث يكـرّر الشّـاعر عبـارة (فـي غيـر واد) غيـر مـرّة، مسـتفيداً مـن دلالاتهـا النّفسـية والدّينيّـة فـي الوقـت ذاتـه، فيقـرن قصـة هـاجر مـع ولـدها إسـماعيل ومـا قاسـوه مـن جـوع وعطـش ومشـقة بحالـة الفلسـطينيّ اللّاجـئ الذّي تجرع شتى أصناف العذاب.

فالشّـاعر يعـي قـدرة هـذّه الجملـة علـى التـأثير فـي المتلقـي، " فهـي دليـل علـى الصّـرخة المدويّـة الصّـادرة عـن الشّـاعر، بـالتّعبير عـن معانـاة مقترنـة بالحالـة النّفسـيّة المـؤثرة نتيجـة الشّعور بالنّقص والرّغبة في الخروج من دائرة الضّياع"([2]).

لقـد أدرك الشّـاعر أهميّـة العبـارة المكـرّرة ودورهـا الفاعـل فـي تكثيـف المعنـى وحشـد الدّلالـة، فيقول:

يا جهات الأرض

قد طال الفراق

يا جهات الأرض

ما عاد يطاق

يا سماء

يا سماء

والملايين انتظار

في حراء([1])

---

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث**، ٥٢.

[2] حولي، فيصل حسان، **التكرار في الدراسات النقدية بين الأصالة والمعاصرة**،ص ١٠٨، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، ٢٠١١.

لقد حملت القصيدة الّتي أُخذ منها النّص السّابق عنوان (يا جهات الأرض)، فاستفاد الشّاعر من تكرار هذا العنوان في جسم القصيدة؛ بغية منح النّص توهجاً، وقد ساعد تكرار أداة النّداء المضافة (يا جهات، يا سماء) في توضيح حالة القلق والاضطراب الّتي سيطرت على النّص، فالشّاعر ينادي غير العاقل ليقول للآخر أنّ وجعه أفقده السّيطرة والقدرة على التّحمل وأنّه يحتاج إلى معجزة حقيقيّة لتغيير واقعه وتحقيق العودة المنشودة.

وصفوة القول:إن التّكرار من العناصر الأساسيّة في بناء القصيدة لدى الشّاعر أديب ناصر، إذ وظّفه بكثافة في نصوصه السّابقة لإنتاج الدّلالة، وجاءت قصائده انعكاساً للحياة الّتي عاشها، فهو يتأرجح بين ماضٍ مليء بذكريات الوطن المسلوب، وبين الحاضر الّذي جاء نتاجاً لذلك الماضي المثقل بالمعاناة، بالإضافة إلى المستقبل المجهول الّذي لا يدري ما تحمله أيامه له ولشعبه، غير أنّه ما زال في نفسه بقايا أمل في تحقيق العودة إلى الوطن الّذي أوجعه غيابه عنه

[1] ناصر،أديب،**المجلد الثّالث**، ٧٤

الفصل الثّاني

جماليات التّواصل بالموروث في شعر أديب ناصر.

المبحث الأول: الموروث الدّينيّ الدّيني.

١- آيات قرآنية عامّة

٢- القصص القرآني

٣- شخصيات الأنبياء والرّسل

أ- شخصية نوح عليه السّلام

ب-شخصيّة يوسف عليه السّلام

ت-شخصيّة سليمان عليه السّلام

ث-شخصيّة عيسى عليه السّلام

المبحث الثّاني:الموروث الأدبي.

١- امرؤ القيس

٢- أبو تمام

٣- المتنبي

٤- إبراهيم طوقان

المبحث الثالث:الموروث التّاريخي.

١- يبوس

٢- غزوة مؤتة

٣- العهدة العمرية

٤- خراب بغداد

٥- معركة القسطل

٦- مجزرة الحرم الإبراهيميّ الشّريف

المبحث الرابع: الموروث الشّعبي.

١- الأمثال الشّعبية

٢- الأغاني الشّعبية

٣- مظاهر من حياة القرية

المبحث الأوّل : الموروث الدَينيّ

يعدّ الدّين أحد الرّوافد المهمّة الّتي يستقي الشّاعر منها مادته الشّعرية، فهو ذو أثر بالغ في تأدية الرسالة، وتقويّة النّص، وقد حفل شعر أديب ناصر بألوان من التّناص الديّنيّ على النّحو الآتي:

١- آيات قرآنية عامة

إنّ توظيف النّصوص القرآنية في الشّعر يعدّ من أنجح الوسائل؛ وذلك لخاصيّة جوهريّة في هذّه النّصوص تلتقي مع طبيعة الشّعر نفسه، وهي أنّها مما ينزع الذّهن البشري لحفظه، ومداومة تذكّره، ومن هُنا يصبح توظيف الآيات القرآنية في الشّعر تعزيزاً قويّاً لشاعريته، ودعماً لاستمراره في ذاكرة الإنسان([1])، كما في قوله:

هو واحدٌ

لكنّه الآتون من فجٍ عميق([2])

يتناص الشّاعر في المقطع السّابق مع قوله تعالى: " **وأَذِّن فِي النّاس بالحجِ يأتوكَ رجالاً وَعلى كلِّ ضامرٍ يأتينَ من كلِّ فجٍّ عميقٍ**"([3]) ، حيث اعتمد الشّاعر على تقنيّة ضمير الأنا الجمعي، في قوله (لكنّه الآتون) للتعبير عن حلم العودة، فهو يجعل العودة إلى فلسطين بمثابة الحج الذي يقصده النّاس من شتى بقاع الأرض، وهو بذلك يضفي قدسيّة على وطنه فلسطين عبر ربطه بركن من أركان الأسلام، بالإضافة إلى تعبيره عن حتمية العودة إلى أرض الوطن للفلسطينين كافّة في المنافي جميعها.

ولا يقتصر الأمر على هذا الحد، فقد وظّف الشّاعر النّص القرآني للدلالة على جذوره الممتدة من الجليل إلى الصّحراء العربيّة، متخطيّاً كل إجراءات العدو ومحاولاته

---

[1] ينظر: كيوان، عبد العاطي، **التناص القرآني في شعر أمل دنقل**،٤٨.

[2] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**،١٦١

[3] **سورة الحج** ، الآية ٢٧.

في بتر العربيّ في فلسطين المحتلة عن جذوره العربيّة ([1])، فكما أنّ الحج موسم يجتمع فيه المسلمون من شتّى بقاع الأرض، فكذلك الحال بالنّسبة للفلسطينيّن المهجرين، فالشّاعر يؤكد على رغبة ملّحة في العودة إلى أرض الوطن حيث السّكن والأمان.

ومن الآيات القرآنية الّتي كان لها الأثر في إغناء النّص بالدّلالة، قوله:

ولنا نصيبٌ في الحساب

وفي القصاص لكم نصيب

لا خمسةٌ تنهي العقاب

ولا القرون ستستجيب([2])

تنهض الأبيات في هذّه اللّوحة الشّعرية على تقنية الإقناع، فالشّاعر يتناص مع القرآن الكريم في قوله تعالى:" **وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يا أُولِي الْأَلْبابِ**"([3]) كي يوجه دعوة صريحة إلى الشّعب الفلسطيني حول ضرورة الأخذ بالثّأر، والاعتداء على المحتل بمثل ما اعتدى، امتثالاً لما نصّت عليه الآية الكريمة، وهو كذلك يدعو إلى عدم الرضا بالذّل والخضوع، بل يجب مواجهة المحتل بكل ما أُوتي هذا الشّعب من قوة، واستطاع الشّاعر أن يشحن النّص بالدّلالة والإيقاع عبر تكراره لحرفي السّين والصّاد (الحساب، خمسة، ستستجيب، القصاص، نصيب) وقد جاء هذا التّكرار استجابة لمشاعره وأحاسيسه، فاختار

[1] ينظر: الشّعر، أنور ، **توظيف التّراث في الشّعر الفلسطيني المعاصر**،٣٥.

[2] ناصر، أديب،**المجلد الثالث**،٣٦٣

[3] **سورة البقرة**، الآية ١٧٩

الأصوات ذات الجرس الموسيقيّ القوّي والفعّال وصاغها في كلمات منحت النّص تناغماً صوتياً، " إذ لا يشكل الحرف بذاته قيمة دلاليّة أو إيقاعيّة إلّا إذا انتظم في بناء لغويّ، ودخل تحت إطار مفردة ، وتكرّر ضمن المفردة، وعلى نطاق المفردات في النّص"([1]).

وتؤدي الآيات القرآنية عبر التّناص فاعلية جدلية في الرّبط بين بعدين، مع إضفاء دلالات أخرى و مغايرة كما في الآيات، "فالشّاعر لم يقف عند حدود استحضار الآيات القرآنية فحسب، وإنّما كان تحوله ناضجاً، فقد أضفى على نصّه قوّة ومصداقيّة، ترفعه إلى مرتبة من القداسة والتّسامي، محدثاً في الوقت ذاته نوعاً من الانزياح أمام النّص الحديث، يدور خلاله في إطار من الحركة والانتقال، متّخذاً من النّص التّراثيّ غطاءً، أو واجهة، أو رداءً في حركة من الاستبدلات والسّياقات الّتي تدور في فضاء النّص الجديد"([2]).

ومن الآيات القرآنية التي استحضرها الشّاعر في نصوصه قوله تعالى :" **الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُم مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ راجعون**"([3]) فيقول:

والثّكالى

يشهقون

إنّنا لله

دوماً

وإليه راجعون([4])

---

[1] كلاب، محمد مصطفى، **بنية التّكرار في شعر أدونيس، مجلة الجامعة الإسلاميّة**، المجلد ٢٣، العدد١، ٢٠١٥، ص ٧٣.

[2] كيوان، عبد العاطي، **التّناص القرآني في شعر أمل دنقل**، ٤٨.

[3] **سورة البقرة**، الآية ١٥٦

[4] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**،٥٤

يجسد الشّاعر من خلال هذا التّناص فجيعة الإنسان بمن يحبّ، بدليل استحضاره لكلمتي (الثّكالى، يشهقون) غير أنّه يعلم أنّ المؤمن الحق يتحلّى بالصّبر والثّبات إزاء المصائب الّتي تصيبه، لأنّ مردّه دوماً إلى الله، وعلى الرّغم من أنّ مصيبة هذا الشّعب ليست عادية، فما من بيت فلسطينيّ إلا وفُجع بفقد أبنائه .

أمّا اعتماد الشّاعر على التّراث الدّينيّ فلم يكن اعتماداً عبثيّاً، فقد وجد في الموروث الدّيني ما يعينه على تأكيد قضاياه الفكرية، وقيمه الرّوحية، خاصّة فيما يتعلق بقضية الصّراع العربي – الصّهيوني، وتعميقها في وعي المتلقي، ومنحها بُعداً شمولياً"([1])، أمّا الدّال (راجعون) فيشير إلى حتمية عودة اللّاجئين الفلسطينيّن الّذين هُجروا عن أراضيهم إبان النّكبة عام ١٩٤٨.

٢- القصص القرآني

اتكأ الشّاعر في نصوصه على القصص القرآني؛ ليضفي على تجربته الشّعريّة سمة القداسة، وليعبّر من خلالها عن واقع الشّعب الفلسطينيّ الأليم في الوطن والشّتات، فيقول:

خبّري تلك الفضائيات عنّا

أنّنا في غيرِ واد

أنّها في غيرِ واد([2])

استحضر الشّاعر الآية القرآنية الّتي تتحدّث عن هاجر عليها السّلام عندما تركها نبيّ الله إبراهيم في واد غير ذي زرع، قال تعالى" **رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنتُ مِن ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي**

[1] البنداري، حسن وآخرون، **التّناص في الشّعر الفلسطيني المعاصر**، مجلة جامعة الأزهر، المجلد ١١، العدد ٢، ٢٠٠٩، ص٢٤٧.

[2] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**: ٥٢

زَرْعٍ"([1])؛ ليشير من خلالها إلى حالة التّشرد الّتي ألّمت بالفلسطينيّ، حيث وجد نفسه مجرداً من كلّ مقومات العيش، فالشّاعر يربط بين التّجربة الخاصّة التي خاضتها هاجر والتجّربة العامّة التي عاشها الشّعب الفلسطيني بكلّ أطيافه.

واستدعاء الشّاعر لهذّه الشخصية بالذّات لم يكن عبثاً، "فهاجر رمز ديني مقدس مشحون بالإشعاعات الدّلاليّة المتجذّرة في عمق الصّبر والتّضحية والاعتماد على الله".([2])

ويعود الشّاعر ويؤكد على حالة التّشرد الّتي لحقت بالفلسطينيّ، فيستحضر التّناص نفسه ويوظفه مرّة أخرى، فيقول:

وحدهم أهلي

بلا زرعٍ وواد([3])

فهو يسقط التّجربة الخاصّة الّتي عاشتها هاجر مع ولدها إسماعيل على الشّعب الفلسطينيّ الّذي عاش حياة التّشريد والحرمان، و من خلال هذا التّناص يضفي الشّاعر سمة القداسة على الفلسطينيّ اللّاجئ الذّي اضطرّ إلى مغادرة أرضه رغماً عنه، فهو يحاول أن يخفف من وقع كلمة لاجئ في نفوس أصحابها، لأنّه يعلم مرارة تجربة اللّجوء، لذا راح يقرنها بتجربة مقدّسة مليئة بالإشعاعات الإيمانيّة من ناحية، ومرتبطة بحالة من الأمل والتّرقب من ناحية أخرى.

ومن القصص الّتي وظّفها أديب ناصر في شعره، قصة أصحاب الكهف، فيقول:

وفي الكهف...

---

[1] **سورة إبراهيم**، الآية ٣٧.

[2] البنداري، حسن وآخرون، **التّناص في الشعر الفلسطيني المعاصر**، مجلة جامعة الأزهر، مجلد ١١، العدد ٢، ٢٠٠٩، ٢٥٠

[3] ناصر، أديب،**المجلد الثالث**، ٧٥.

على ضفتيك

من فتية مؤمنين

فقد خلق الله منك

الرّغيف([1])

يوظّف الشّاعر الآية القرآنية " **إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا**"([2]) ويتفق معها تركيبيّاً غير أنّه يختلف عنها دلالياً، فهو يجري مقابلة بين أصحاب الكهف الذين قصدوه طلباً للرّاحة والسّكينة، والفلسطينيّن الّذين يقبعون خلف قضبان السجون، والقاسم المشترك بين هاتين التّجربتين هو طول المدة، ففي الوقت الذي لم يشعر به أصحاب الكهف بطول المدة الّتي مكثوها في الكهف، تمرّ سنوات الاعتقال ثقيلة متباطئة، فكلّ يوم في الأسر يعادل سنة من العذاب.

إنّ استدعاء الشّاعر لقصة أصحاب الكهف منح النّص دلالات جديدة، إذ ترمز هذّه القصّة إلى معاناة السّجين الفلسطينيّ، داخل أقبية السّجون الصّهيونية المجرمة، حيث الكهوف المعتمة، والأبواب الصّماء المقفلة، والسّلاسل المؤلمة، ومع ذلك فهم ما زالوا مؤمنين بعدالة قضيتهم.([3])

ومن الحوادث الدّينية الّتي عُني بها الشّاعر، فاستحضرها في نصوصه "حادثة الإسراء"، فيقول:

يا سماء

---

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**،١٥٣.

[2] **سورةالكهف**، الآية ١٠

[3] ينظر:النعامي، ماجد محمد، **توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر المقاومة**، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد الخامس عشر، العدد ١ ، ٢٠٠٧، ص٦٥

والملايين انتظارٌ

في حراء

أهطلي

ليلة إسراءٍ

وبرقٍ

وبراق([1])

استدعى الشّاعر حادثة الإسراء الّتي خصّ بها الله سيدنا محمد عليه السّلام، كي يسلّي قلبه بعد وفاة زوجته وعمه، ليعمّق من خلالها دلالة الأسى والحزن الّذي يستشعره الفلسطينيّ، بعدما خسر الوطن، فهو بحاجة إلى مثل هذّه الحادثة كي تدخل البهجة إلى قلبه، والشّاعر حينما يقول(والملايين انتظار) يشير إشارة جلية إلى الفلسطينين الحالمين بالعودة إلى أرضهم، بعدما ذاقوا مرارة الفقد والبعد والتّشريد، وهو عندما يقرن حادثة الإسراء بالتّجربة الفلسطيّنيّة إنما يقصد منها التأكيد على حاجة هذا الشّعب إلى تعاطف الآخرين مع قضيته العادلة.

وحينما يوظّف هذّه الحادثة؛ فإنّه يسمو بقصيدته من خلال هذّه التّجربة البارزة، ذات المغزى الواضح في التّاريخ الإسلامي، وهو بذلك يضفي قداسة على عودة الفلسطيني إلى وطنه، فالشّاعر يرسّخ رؤيته الّتي يؤمن بها، وهي أنّ حبّ الفلسطينيّ لوطنه حبٌ متجذّر، وهذا يعني أنّ الفلسطينيّ الّذي يهجّر عن وطنه، تبقى روحه متعلّقة بهذا الوطن.([2])

---

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**،٧٤

[2] ينظر: الشّعر ، أنور، **توظيف التّراث في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر**، ٨١.

كما أجرى الشّاعر عبر الدّوال (الإسراء – البراق) مقابلة بين العالم الأرضي بقساوته، وبشاعته، وظلمه، والعالم العلوي الّذي يمثّل العدل الإلهيّ.

وتلاحم الشّاعر مع قصة مريم العذراء في تجسيد معاناة شعبه، وحشد الدّلالات العميقة حول المآسي والآهات التي تبعت الفلسطيني خلال سنوات التّشريد، فيقول:

والّتي هزّت بجذعِ النّخلةِ كي تَجني الرّطب

منذ ألفين جنياً للعرب

تذرف الدمع على حال العرب([1])

يتناص الشّاعر في المقطع السّابق مع قوله تعالى" **وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا**"([2]) واستخدم آلية الإشارة، فالدّال (جذع النّخلة) يشير إلى شخصية مريم عليها السّلام، الّتي استحضرها الشّاعر للتنّفيس عن الذّات، فالشّعب الفلسطينيّ يمرّ بأوقات عصيبة، تفوق الأوقات الصّعبة الّتي قاستها مريم في تجربتها القاسية، واللّافت للنّظر أن التّجربة الصّعبة التي عاشتها مريم، انتهت بالفرج ، غير أنّ مأساة الفلسطينين ما زالت قائمة، الأمر الّذي جعل مريم تذرف الدّمع، ومريم هُنا رمز لكلّ النّساء الفلسطينيات الصّابرات، اللّواتي يتحملنّ مرارة الاحتلال وقهره.

إنَّ استدعاء الشّاعر لشخصية مريم عليها السّلام في هذا المقام، يجعل النّص ذا حضور دينيّ قويّ، باعتبارها تنتمي إلى سلالة الأنبياء الأطهار، وباعتبارها إحدى العابدات النّاسكات المشهورات بالعبادة، والتّبتل، فهي أمٌ لنبي (عيسى عليه السّلام)

---

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**،١٤٩

[2] **سورة مريم**، الآية ٢٥

المخلـوق مـن روح الله، وبـذلك يتجـاوز الـنّص حـدود المكـان والزّمـان، كمـا ينفـتح علـى شخصيات تجعل منه نصّاً مفتوحاً على احتمالات ودلالات غير محدودة ولا نهائية.([1])

يعود الشّاعر ويستحضر قصّة مريم مرّة أخرى، فقد وجد فيها ملاذاً لآهاته وأوجاعه:

يا أُمُّنا القدسُ هزي نخلةً يبست

هزي إليكِ بجذعِ النّخلةِ السّندِ

يساقط الرّطب التّحنان مائدةً

للرّوح تنزل لا للجوع والمعدِ[2]

اعتمـد الشّـاعر علـى تقنيّـة الأنسـنة، فنـادى غيـر العاقـل(يـا أمّنـا) إذ يغـدق صـفات الأمّ علـى المكـان، واسـتعار الفعـل (وهـزّي) المـرتبط بتجربـة مـريم عليهـا السّـلام مـع المخـاض العسـير، وأسـنده إلـى المكـان كـذلك، فهـو ينـاجي المدينـة الجمـاد، ويطلـب منهـا أن تهـزّ النّخلـة وتجنـي الرّطـب، كـي تشـفي الأرواح المنهكـة، فالـدّال (التّحنـان) يمـنح الـنّص إشـارة جليـة إلـى حجـم الشّـوق الكـامن فـي نفس الشّـاعر التّواقـة إلـى اللّقـاء، ويشـير الـدّال يبسـت إلـى طـول مـدة الوجـع التـي ألّمـت بهـذّه المدينـة، فقـد تكالـب عليهـا الكثيـر مـن الاحـتلالات عبـر الـزّمن، وتضـافرت أسـاليب عـدّة مـع التّنـاص فـي شـحن الـنّص بالدّلالـة، فكـرّر الشّـاعر الـدّال (النّخلة) فهي ترمز إلى الثّورة على المحتل.ئ

وقـد نجـح أديـب ناصـر فـي توظيـف طاقاتـه الإبداعيّـة فـي التّعبيـر عـن الهـمّ الجمـاعيّ، فقـد "ارتـبط بقضـايا النّضـال الـوطني، وعـاش همـوم شـعبه وقومـه، وأدرك فداحـة المصـيبة وعظمهـا، وتغنّـى لوطنـه كعاشـق محـبّ، وسـخّر قلمـه وقلبـه لخدمـة قضـيته والـدّفاع عنهـا، فكانـت خيـوط الأمـل تتسـلّل إلـى نفسـه بعـد صـراع مريـر مـع اليـأس والقهـر والحرمـان، وهـذا

[1] ينظر: موسى، إبراهيم نمر، **آفاق الرؤية الشّعرية**،١٠١

[2] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ٢٧٥

الأمـل يتجسّـد فـي هـزّ الشّـجرة، والثّمـر الّـذي يتسـاقط"([1])، فـالثّمر إن تسـاقط هـو العـودة إلـى حضن الوطن واسترجاع مدينة القدس من المحتلّين.

٣- شخصيات الأنبياء والرّسل

استحضـر الشّـاعر عـدداً مـن شخصـيات الأنبيـاء والرّسـل، مسـتثمراً أبعادهـا الدينيّـة والنّفسـيّة فـي إضـاءة نصوصـه بالدّلالـة، ولعـلّ مـن أبـرز الشّخصـيات الّتـي كـان لهـا حضور في المجلد الثّالث ما يلي:

أ- شخصية نوح عليه السّلام

توسّـل الشّـاعر فـي قصـائده بـبعض الحـوادث الّتـي تـدعم الـنّص، وتزيـد مـن تـأثيره فـي ذهـن المتلقـي، وتحـرك وجدانـه لصـالح رؤيـة الشّـاعر، فهـو يعلـم أنّ المتلقـي يتعـاطف مـع الحـوادث الدينيـة ويتـأثر بهـا، الأمـر الّـذي جعلـه يستحضـر الشّخصـيات الدّينيـة ويربطهـا بتجربته الشّعريّة والإنسانيّة، فيقول:

وهذي ساعة الطّوفان

فلتحمل من الأزواج ذاكرة

وميعاداً

ونطفة سيف

لفلك نوحٍ

عادت الحمامة([1])

[1] مجّد، نجوى عبد الحفيظ عبد الله، **التّناص القرآني في شعر عبد الرّحيم عمر**،ص٦٣،رسالة ماجستير،جامعة النّجاح، نابلس،٢٠١٦.

استدعى الشّاعر حادثة وثيقة الارتباط بنبيّ الله نوح، ألا وهي حادثة الطّوفان، فالطّوفان (الدّم) يرمز إلى الثّورة كي ينال هذا الشّعب حريته ويتخلص من آلامه وأحزانه، وكما عادت الحمامة بالبشارة لسيدنا نوح ومن كان معه في السّفينة، فهي ترمز إلى الاستبشار خيراً بالنصر، فهو آتٍ لا محالة، وبإمعان النظّر في المقطع السّابق نجد أنّ الشّاعر "استلهم من حادثة الطّوفان فكرة نجاة من كل زوج اثنين، الّتي توحي بتجدد الحياة بالتّزاوج بعد الطّوفان، وكذلك فكرة الفرح بيومٍ جديد خالٍ من العصاة والطّغاة، ليعبر عن حتمية زوال الاحتلال وخلو أرض فلسطين من الغزاة"([2])، وإذا كان الطوفان المتعارف عليه يختص بالماء، فإن الطّوفان الذي يريده الشّاعر هو الدّم (الثّورة) الّذي سيمحو ويلات هذا الشّعب.

ب-شخصية يوسف عليه السّلام

فهو من الشّخصيات الّتي اتكأ عليها الشّاعر في كشف الغطاء عن معاناة هذا الشّعب، فيقول:

صاحني

أيني؟

وفي أيّ البلاد

أينهُ الآنَ قميصي

والمزاد؟([3])

---

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثالث**، ١٣٨-١٣٩

[2] الشّعر، أنور **التّراث في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر**، ٨١.

[3] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**،٧٣

لقد أخذت قصة يوسف عليه السلام حيزاً كبيراً عند الشّعراء الفلسطينين، نظراً لاتحاد التّجربة، فكما ظُلم يوسف، وظالمه هم إخوته، يُظلم الشّعب الفلسطينيّ وظالمه إخوته العرب، ويرمز الدّال (القميص) إلى النّجاة، ومثلما كان القميص سبباً في عودة البصر إلى يعقوب عليه السلام يأمل الشّاعر أن ينال الفرج والنّصر، فهو يستجدي الخلاص بدليل استخدامه لصيغة الاستفهام (أينـي؟ أينّه الآن قميصي؟) للتّعبير عن أمله في انتهاء هذّه الأزمة.

وكثيراً ما تتشابه قصّة يوسف عليه السّلام مع حال الفلسطينيّ، وذلك لأنّ "قصة يوسف عليه السّلام تحمل دلالة رمزيّة موحية، ذات اتصال وثيق بالواقع الفلسطينيّ الأليم، فالشّاعر يجسد من خلالها معاناته، وهمومه الفردية والجماعية باعتبارها معادلاً موضوعياً لحالة الإنسان الفلسطينيّ، المقتول الّذي تخلّى عنّه إخوته، ومارسوا ضده بصورة عملية القمع، والنّفي، والقتل"([1])، ويعود الشّاعر ويتكئ على هذّه الشّخصيّة مرّة أخرى، رغبة منه في نقل الحالة النّفسيّة المضطّربة الّتي تستوطن الفلسطيني في كل مكان، فيقول:

وكنتم على مصرعي شاهدين؟

وكنتم ذئاب الطّريق إليه؟

بأي قميصٍ كذبتم عليه؟

وأي أبٍ يا أبي سيغرق في دمعتيه؟([2])

تقمّص الشّاعر شخصيّة يوسف عليه السّلام، ليعبّر من خلالها عن كمية الألم والقهر الّتي حلّت بالفلسطينيّ، فقد تُرك وحيداً يواجه الظّلم، والفقر، والجوع، تماماً كما

[1] موسى، إبراهيم نمر، **آفاق الرؤيا الشّعرية**،١٠٧

[2] ناصر، أديب **المجلد الثالث**،٤٤

تُرك يوسف وقد خذله إخوته، وتضافر أسلوب الاستفهام (بأي قميص كذبتم عليه؟) مع التّناص في رسم حيثيات المشهد، بعد أن خسر الفلسطينيّ أغلى ما يملك (الوطن- الأرض – الحياة)، فالاستفهام يعبّر عن تشظّي حالة الضّياع، إضافة إلى ما يصاحب هذا الاستفهام من تغيير في نبرات الصّوت بحيث يجعل المتلقي يتضامن مع النّص ويعيش فيه.

ت- شخصية سليمان عليه السّلام

استند الشّاعر على هذّه الشّخصيّة في شحن النّص بالدّلالة وليعبّر من خلالها عن مقتضيات الحال، فيقول:

والهدهد الحكيم

جاء بالنّبأ

فأين طوفاني

وهدهدي

لأبلغ السّلامة([1])

استدعى الشّاعر شخصيّة سليمان عليه السّلام عبر الدّال (الهدهد) ، الّذي يمثل رسول سليمان إلى ملكة سبأ (بلقيس) فاستحضاره بمثابة الدّليل الذي سيوصل هذا الشّعب إلى برّ الأمان، فهو يمزج بين تجربة نوح وسليمان عبر الدّوال (هدهدي – طوفاني) في نص واحد كونه بحاجة إلى معجزة لتغيير الواقع الأليم الّذي تعيشه الأمّة العربية، كما

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث**، ١٣٩

يشير أسلوب الاستفهام (أين طوفاني وهدهدي) إلى حالة الضياع واليأس الّتي سيطرت على الفلسطينيّ أينما وُجد، لذا راح الشّاعر يبحث عن معجزات لتخلصّه من عذاباته المستمرة، حاله كحال الرّسل الّذين عاشوا تجارب قاسيّة

ث-شخصية عيسى عليه السّلام

يلتحم الرّمز الدّيني المتمثل في شخصية عيسى عليه السّلام مع التّجربة المأساوية الّتي مرَّ بها الشّاعر، فيقول :

إلى أين أمضي بطفل المغارة؟

وغزّة صارت حريقي

وسيناء ليست طريقي

وكل صغاري يسوع([1])

يشير الشّاعر إلى أوجاعه باعتباره واحداً من أبناء الشّعب الفلسطينيّ المثخن بالجراح، فهو يؤكد من خلال نفسه عن تجربة جماعية ، ويقرنها بحالة الظّلم والاضهطاد الّتي تعّرض لها المسيح عليه السّلام، وإلى جانب التّناص فقد تّضافر أسلوب الاستفهام في الكشف عن حالة القهر والضّياع التي لحقت بهذا الشّعب، وتشير عبارة (سيناء ليست طريقي) إلى موقف الدّول العربية المتخاذل إزاء نصرة الشّعب الفلسطيني، "فالشّاعر يوحّد بين المسيح ونفسه (الفلسطينيّ) الّذي يقدّم نفسه ويضحي بها من أجل الوطن والخلاص، فكما عّذّب اليهود المسيح، هم كذلك يتصرفون مع أبناء هذا الشّعب لا سيما الأطفال"([2]) بدلالة قوله: (كلّ أطفالي يسوع)، كما تكثر التّناصات الدّينيّة الدّالة على

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**،٤٤.

[2] صلاح الدّين، بنان، **التّواصل بالتراث في شعر أحمد دحبور**، ٩٣.

شخصيّة عيسى عليه السّلام، في ديوان أديب ناصر، وتتفاعل مع تجربته الشّعريّة عبر جدل فكري، وللمزيد يمكن العودة إلى المجلد الثّالث الّذي يشكّل مادة الدّراسة([1]).

.

لقد كانت هذّه أهمّ الموروثات الدّينية في المجلد الثّالث، وكان لها دور بارز في منح الخطاب الشّعري الصّفة الدّلاليّة الدّينيّة والقدسيّة، بالإضافة إلى الصّفة الجماليّة والإبداعية، الّتي تكشف عن ثقافة الشّاعر من الموروث الدّينيّ، وكان لها الميّزة التأثيرية الّتي تحرك مشاعر المتلقي الدّينية والإنسانيّة، وتجعله يتعايش مع واقع الشّاعر ويتكيّف معه.

[1] ينظر: ناصر، أديب، **المجلد الثّالث**، ٤٥، ٥٩، ١٥٣، ٢٠٣، ٢٣١.

المبحث الثّاني: الموروث الأدبيّ

يعدّ الشّاعر جزءاً من أمته، وهذا الجزء لا يمكن فصله، وقد كان الأدب من الجذور الّتي ربطت الشّاعر بالأمة الّتي ينتمي إليها، ويستقي من نبعها؛ لذلك كان من الطّبيعي أن يتناص الشّاعر مع التّراث الأدبيّ للأمّة الّتي ولد منها، وتّربى في أحضانها تناصّاً مقصوداً أو عفويّاً، بعد قراءته لهذا التّراث؛ ليشير إلى رؤية جديدة، ويعمّق دلالات لغته الشّعرية ويثريها.

ويُقصد بالتّناص الأدبي، تداخل نصوص أدبيّة مختارة قديمة أو حديثة، شعريّة أو نثريّة، مع النّص الأصليّ، بحيث تكون منسجمة وموظفّة ودالّة على أفكار المؤلف، أو حالته الّتي يجسدها ويقدمها في رؤيته([1]).

وقد اتكأ أديب ناصر في تناصه الأدبي على نصوص شعريّة من التّراث العربيّ بشقيه، القديم والحديث، فاستدعى النّصوص الّتي تنمّ عن تأثره الواضح بشخصيّة قائليها، وتبنّيه لتجاربهم الغنيّة، ومن أبرز الشّخصيات الأدبيّة الّتي وظّفها في نصوصه ما يلي:

١- امرؤ القيس

لقد كانت شخصية امرؤ القيس من أبرز الشّخصيات الّتي استلهمها الشّاعر في نصوصه، فيقول:

تفتّحت يداه

يا سبحانه

[1] ينظر: الزّعبي أحمد، **التّناص نظريّاً وتطبيقياً**، ٥٠

ففتحت في الأرض

وردة السماء

سلما

وحين أرخى الليل

من سدوله([1])

فالشّاعر يتناص مع بيت امرئ القيس:

وليلٍ كَموجِ البحرِ أرخى سدولَهُ عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي([2])

فقد ضمّن الشّاعر نصّه الشّعري اقتباساً من بيت امرئ القيس، مستفيداً من دلالته الماضيّة، وموظّفاً إيّاه في خلق دلالة جديدة تلائم تجربة الشّاعر المعاصرة في النّفي والتّشرد، فاللّيل عند الشّاعر يزداد قسوةً إذا ما قورن بليل امرئ القيس رغم قسوة التّجربتين، فقد بات الشّاعر يعاني من وطن مسلوب.

لقد كان الشّاعر واعياً في ربط تجربته بتجربة امرئ القيس عبر الدّال (اللّيل) وذلك لأنّ "الشّاعر المعاصر في تعامله الشّعري مع عناصر الطّبيعة إنّما يرتفع باللّفظة الدّالة على العنصر الطّبيعي، كلفظة "الليل" مثلاً من مدلولها المعروف إلى مستوى الرّمز ،لأنّه يحاول من خلال رؤيته الشّعريّة أن يشحن اللفظ بمدلولات شعوريّة خاصّة جديدة"([3]).

---

[1] ناصر، أديب **المجلد الثالث**، ٢٢٣.

[2] امرؤ القيس، **الدّيوان**،١٨.

[3] إسماعيل، عز الدين، **الشّعر العربيّ المعاصر**، ١٨٨.

فاللّيل لا يقتصر معناه كونه مصدراً للأنس والرّاحة، بقدر ما أصبح رمزاً للتّعب والشّقاء والهّم، الأمر الّذي جعل الشّاعر يقرن تجربة اللّاجئ الفلسطينيّ بليل امرئ القيس الّذي تزاحمت فيه الهموم.

ويرتدي الشّاعر قناع امرئ القيس مرّة أخرى ، فيقول:

أجرّبني بإنساني

على أمري

ولي خمري

ولي أمري

ولي برقي([1])

حيث تقنّع الشّاعر قناع امرئ القيس رغبة منه في التّعبير عن سيطرته على زمام الأمور، ففي الوقت الّذي قال فيه امرؤ القيس عبارته الشّهيرة اليوم خمر وغد أمر، نجد الشّاعر ينفي عن نفسه هذا الطّبع، جاعلاً الخمر والأمر بيده فيخيّل إليه أنّه يتمتع بحريّة التّصرف، ولعلّ هذا الأمر يحاكي رغبة كامنة في داخله، وهي حرية تقرير المصير الّتي تنقصه كفلسطينيّ، فهو يعلّم جيداً أنّ أموره كلّها مرتبطة بيد الاحتلال.

إنّ استحضار الشّاعر لشخصيّة امرئ القيس في نصوصه ، " يوحي باليأس والإحساس بالهزيمة المحيطة به، فامرؤ القيس لا يمثّل معادلاً موضوعيّاً لتجربة الذّات فقط، بل معادلاً موضوعياً لتجربة إنسانيّة مستمرة، تتجذّر في الماضي، وتعيش في الحاضر وتمتد إلى المستقبل، فهو الإنسان بشكل عام، وهو الشّاعر، والمجتمع، والبطولة

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ٢١٦

والمعانـاة، وهـو الكفـاح فـي سـبيل تحقيـق الـذّات الّتـي اسـتلبها الطّغيـان، فتتجـاوز الشّخصـيّة بذلك معانيها وصفاتها، وتتعدّى الشّخصيّ إلى الجمعيّ، والتّاريخيّ إلى الزّمنيّ"([1])

٢- أبو تمّام

يلجـأ الشّـاعر أحيانـاً إلـى توظيـف فكـرة معينـة، محـاولاً أن يتمثّـل مواقـف القائـل؛ رغبـة منـه فـي إقنـاع الآخـرين بفكرتـه ودعـوتهم إلـى مشـاركته تجربتـه الشّـعريّة، علـى نحـو مـا يظهـر مـن تأثر واضح بأسلوب أبيّ تمّام، فيقول:

السيّف أصدق... والراؤون والنجبُ

فغمده جرحه...والنازف الغضبُ

والجرح أصدق ليس الجرح في جسدٍ

في الروحِ يضرم نيراناً ويلتهبُ([2])

فهو يتناص مع قول أبي تمّام :

السّيفُ أصدق إنباءً من الكتبِ في حدّه الحدُّ بين الجدِّ واللّعبِ([3])

فالشّـاعر يتـأثّر بأسـلوب أبـي تمـام فـي قصـيدته الشّـهيرة (فـتح عموريـة)، ويـربط الحادثـة ومـا ظفـر بـه المسـلمون مـن نصـر، بمـا آل إليـه مصـير الفلسـطينين مـن حـزن وتشـرد وألـم، فهم بحاجة إلى موقف جرئ ليستعيدوا وطنهم .

---

[1] واصل، عصام حفظ الله، **التّناص التّراثي في الشّعر المعاصر**، ١٨٤-١٨٥.

[2] ناصر ، أديب، **المجلد الثالث**، ٣٤٧.

[3] أبو تمام، **الديوان**،٧.

وقد جاء توظيف التّناص الأدبيّ السّابق ضمن إطار خدمة القضيّة الّتي يؤمن بها الشّاعر " فهو ابن مجتمعه، يعايش قضاياه، ويعبّر عن طموحاته، وتطلعاته، كما يدين سقوطه وتأزماته؛ لأنّه جزء من حلقة التّواصل مع مظاهر الحياة الإنسانيّة في مختلف عصورها، وهو لا يبدع بعيداً عمّا يجري من حوله، لذا يبحث عن مادة من مخزونه المعرفيّ"([1]) الأمر الّذي دفعه إلى استحضار حادثة فتح عمورية لما لها من وقع في نفوس المسلمين، وإلى جانب التّناص يأتي تكرار حرف الرّاء المجهور، إذ كرره الشّاعر في القصيدة الّتي أُخذ منها النّص ما يزيد عن عشرين مرّة، كي يؤكد على حاجة ملّحة ورغبة شديدة في نصرة هذا الشّعب، وتخليصه من حالة الظّلم والقهر والاستبداد الّتي يعيشها.

٣- المتنبيّ

فهو واحد من الشّخصيات الأدبيّة الّتي استحضرها أديب ناصر في نصوصه باعتباره رمزاً من رموز الأصالة والفحولة الشّعرية :

يا آخرَ العمرِ لا أهلٌ ولا سكنُ

ولا جدارٌ ببعضِ الرّفقِ يحتضنُ

ولا مضاربُ في الصحراءِ أطرقُها

ومن أمامي يلوحُ التيهُ والكفنُ([2])

فالشّاعر شديد التأثر ببيت المتنبيّ :

---

[1] جبريل، خميس محمد حسن، **التّناص في شعر يوسف الخطيب**،ص ٧١، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، غزة، ٢٠١٥ .

[2] ناصر، أديب،**المجلد الثالث**، ٥٢٢

بِمَ التّعللِ لا أهلٌ ولا وطنُ ولا نديمٌ ولا كأسٌ ولا سكنُ([1])

فالشّاعر ينتحل شخصيّة المتنبيّ ليقنع المتلقي ويكسب تعاطفه مع تجربته القاسية في التّشرد عن الوطن، حيث يقرن مأساته بمأساة المتنبي المتمثّلة باغترابه، فاغتراب المتنبيّ كان اغتراباً شموليّاً مطلقاً يتناول جميع مناحي الحياة بشقيّها الماديّ والمعنويّ، وكذلك الحال بالنّسبة للشّاعر، فقد أصبح بلا وطن، أو أهل، أو سكن، ولا يجد من يسلّي روحه، أو ينادمه، فيعينه على هذّه الحياة، ولم يعد للحياة أي معنى في نظره، كما أنّ تكرار أسلوب النّفي خدم الدّلالة الّتي أراد الشّاعر إيصالها، كما أشاع جوّاً من الحزن

واستطاع الشّاعر أن يدرك أبعاد هذّه الشّخصيّة، "وعلى الرّغم من غنى شخصيّة المتنبي وتعدد أبعادها، إلا أن البعد السّياسيّ كان من بين أبعاد شخصيّة المتنبي الأكثر اجتذاباً للشّعراء الّذين حاولوا أن يعبّروا من خلاله عن كثير من الجوانب السّياسيّة في تجربة الشّاعر المعاصر"([2])، فأديب ناصر ركزّ اهتمامه على هذّه الشّخصية بأبعادها السّياسيّة.

يعود الشّاعر ويلقي ظلاله على تجربة المتنبيّ مرة أخرى، مستدعياً من أشعاره ما يتناسب مع تجربته القاسية، فيقول:

ولا خطاي بما حُملّتُ تحملّني

مُذ أفرغت حملها الأحزانُ والمحنُ

تأتي وتأتي بما لا تشتهي السّفنُ

---

[1] المتنبي،**الديوان**، ٤٧١.

[2] صلاح الدين، بنان، **التّواصل بالتّراث في شعر أحمد دحبور**، ١٣١.

ولا بحارٌ ففيها الموجُ مقبرةٌ

كأن كل جنود الموتِ قد كمنوا([1])

حيث ضمّن الشّاعر عجز بيت المتنبيّ القائل :

ما كلُّ ما يتمنّى المرءُ يدركُهُ تجري الرّياحُ بما لا تشتهي السّفنُ([2])

تتشكّل لدى الشّاعر رؤية واضحة حول مستقبل القضية الفلسطينيّة، فهو يعلم تماماً أنّ الأمور لا تسير على ما يرام، وللتّعبير عن هذا الحال وظّف التّناص مع المتنبيّ من ناحية، واستخدم لفظة (خطاي) من ناحية أخرى، فهو لم يقل خطوتي، إنّما خطاي ليشير إلى جماعية الهمّ الذّي يواجهه الشّعب الفلسطيني بأكمله.

٤- إبراهيم طوقان

فهو واحد من الشّعراء الفلسطينين الّذين تغنّوا بالوطن، ولعلّ قصيدته موطني من أكثر القصائد الّتي حققت شهرة وانتشاراً، حيث كانت تمثّل النّشيد الوطنيّ الفلسطينيّ في فترة من الفترات، فيقول فيها :

هل أراك

في عُلاك

تبلّغ السّماك([3])

---

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ٥٢٢-٥٢٣.

[2] المتنبي، **الدّيوان**،٤٧٢.

[3] طوقان، إبراهيم، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، ٢٩٣.

غير أنّ أديب ناصر يعارض هذّه القصيدة، فيقول مخاطباً إبراهيم طوقان:

هل كنت تدري أن موطني هلاك

وأن أمةً بقضّها

لم تبلغ السّماك([1])

فأديب ناصر يبثّ عبر هذّه المعارضة الأجواء السّلبيّة والحالة المترديّة الّتي يواجهها الشّعب تحت نيران الاحتلال؛ بدليل استخدامه للفعل المضارع المجزوم بِـ لم فهو بمثابة تصريح واضح للأفعال الرّاهنة والمستمرّة في التّردي، ويتمازج هذا الّنص مع نص إبراهيم طوقان ليعزز المعنى؛ إذ إنّ "التّناص مع مجموعة من النّصوص تنتمي إلى مرجعيّة واحدة يفسح مجالاً أوسع للتّركيز وتوجيه الاهتمام نحو مركز دلاليّ بعينه، فتتعاون جميع العلاقات في توجيه المعنى نحوه، ويتطلب اختيار النّص الغائب بعناية، بحيث يستقطب التّشكيلات الشّعريّة ويحيلها إلى بؤرة دلاليّة تدور حولها بنيّة النّص"([2])، فالشّاعر اختار بعناية فائقة هذا النّص الّذي ينتمي إلى شعر إبراهيم طوقان وعارضه، وهذّه المعارضة الشّعريّة " هي معارضة مفارقة، ويؤكد النّص هذّه المفارقة ويبيّنها من خلال وقفات متنوعة جاءت كاقتحام تشريحيّ للنّص القديم، حيث تمّ تمزيقه وإعادة بنائه"([3])، فالشّاعر يرغب عبر هذّه المعارضة أن يلفت النّظر إلى الحالة المأساوية الّتي يعيشها الشّعب

[1] ناصر،أديب، **المجلد الثّالث**، ٢٥٥.

[2] جبريل، خميس محمد حسن، **التّناص في شعر يوسف الخطيب**، ص ٧٦، رسالة ماجستير، جامعة الازهر، ٢٠١٥.

[3] الغذّامي، عبد الله، **تشريح النّص**، ١٢٠.

المبحث الثّالث: الموروث التّاريخي

يستند الشّاعر المبدع إلى المادة التّاريخية؛ كونها تشكّل له رصيداً معرفياً، وثراءً دلاليّاً، وهو بذلك يستثمر معطيات تلك الأحداث في التّعبير عن قضاياه وهمومه، "فالتّناص التّاريخي تداخل نصوص تاريخيّة مختارة، قديمة أو حديثة، مع النّص الفنيّ بحيث تكون منسجمة ودالّة قدر الإمكان على الفكرة الّتي يطرحها المؤلف، أو الحالة الّتي يجسدها ويقدمها في عمله"([1])، لذا فقد لجأ أديب ناصر إلى التّاريخ واستقى منه مادته الشّعريّة، ويمكن إجمال مظاهر التّناص التّاريخيّ في المجلد الثّالث من خلال الأحداث التّاريخيّة الّتي استحضرها الشّاعر على النّحو الآتي:

١- يبوس :

القدس مدينةٌ عريقة، وعميقة، ولها أبعادها الخاصّة، ودلالاتها الكثيرة، الّتي تبرز أهميّة المكان، وما يشتمل عليه من قدسيّة وتاريخ وحضارة، وقد استنهض أديب ناصر هذّه المدينة في إطار تبّدل الأحوال، فيقول:

والعروس

لم تعد يافا

العروس

ويبوس

ربما تتلى حياءً

[1] البنداري، حسن وآخرون، **التّناص في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر**، مجلة جامعة الأزهر، المجلد ١١ ، العدد ٢، ٢٠٠٩ ،ص٢٥٩.

في دروس([1])

استحضر الشّاعر واحداً من الأسماء العتيقة الّتي عُرفت بها القدس عبر التّاريخ، ليشير إلى محاولات التّهويد الّتي يمارسها الاحتلال بحق المدن الفلسطينيّة، فيضرب أمثلة كثيرة؛ فإذا كانت يافا العريقة لم تعد عروس البحر، فإنّ هذا التغير والتبدّل ينطبق على باقي المدن، التّي تتعرض لمحاولات طمس الهوّية، بما في ذلك القدس الّتي تضجّ بالعراقة والقداسة والتّاريخ.

ويريد الشّاعر من خلال توظيفه للدّال (يبوس) إلى إثبات أحقيته بالمكان، فاليبوسيون هم الّذين بنوا هذّه المدينة، وهم فرع من فروع الكنعانين، لذا فالشّاعر يعزز من انتماءه لهذّه المدينة عن طريق الاسم.

ويشير الشّاعر إلى الحملة الشّرسة الّتي تتعرض لها هذّه المدينة وتقاعس الآخرين في التّصدي والدّفاع، فجاءت كلمة (حياء) لتشي بالدّلالة، فتوضح حقيقة الموقف العربيّ ودوره اللّافاعل في حماية المدينة، فيكاد دوره يقتصر على ذكر اسم المدينة في المؤتمرات على سبيل الخجل ليس إلا.

فاستحضار هذا الاسم بالذّات يوحي بالمكانة العريقة التي حفلت بها هذّه المدينة، رغم أنها حُفت بالمصائب من كل جانب، فقد احتلت مرات ومرات وكانت في كلّ مرة تنهض من جديد؛ لتخرج أكثر قوّة ومتانة، وهذا ما دفع الشّاعر إلى تقديسها والاعتزاز بها، فهو يستمد مجده وعزته من تاريخ هذّه المدينة([2]).

---

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ٦٩.

[2] ينظر :لدادوة، رضا علي محمد، **القدس في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر**، ٤١ ، رسالة ماجستير، جامعة بير زيت،٢٠٠٥.

٢- غزوة مؤتة :

تعدّ الأحداث التّاريخيّة جزءاً مهمّاً من حياة كلّ أمّة، فلا يستطيع أي فرد أن يعيش منفصلاً عن تاريخه؛ لأنّه الهويّة الّتي تثبت وجوده في المكان والزّمان عبر العصور، وفي هذا الإطار يقول أديب ناصر:

أحضرتُ أسئلتي

وقافيتي

ثلاثةُ مؤتةٍ

أنتم ثلاثةُ ليلةٍ

وشهود([1])

استلهم أديب ناصر من التّاريخ الإسلاميّ غزوة مؤتة ، الّتي أُستشهد فيها ثلاثة من خيرة صحابة رسول الله، بعدما حملوا راية الإسلام وقاتلوا قتالاً مستبسلاً، ثمّ أُعطي الرّاية خالد بن الوليد، فقاتل حتى انتصر([2])، حيث يقرن شهداء مؤتة بالشّهداء الثّلاثة (كمال ناصر، محمود هنود([3])، مشهور العاروري) الّذين رووا بدمائهم الزّكية ثرى فلسطين، ولم يقصد أديب ناصر في تناصه المباشرة في التّعبير، بقدر قصده الكشف عن خبايا نفسه،

---

[1] ناصر، أديب ،**المجلد الثالث**،٣٣.

[2] ينظر: السّباعي، مصطفى، **السّيرة النّبوية دروس وعبر**، ٩٧.

[3] فدائي فلسطينيّ دوّخ الاحتلال وظل مطارداً وملاحقاً دون أيّة مساعدة من أحد.

وإضفاء التّقديس على شهداء الوطن؛ الّذين حملوا همّ القضيّة، وقضّوا حتفهم، فألقوا على كاهله هذا الهمّ، ولا بدّ أن يفي بالوعد.

وقد أتاح هذا النّوع من التّناص "تمازجاً وخلق تداخلاً بين الحركة الزّمانية، حيث ينسكب الماضي بكلّ إثارته، وتحفزاته، على الحاضر بكلّ ما له من طزاجة اللّحظة الحاضرة"([1])، ويكرّر الشّاعر الدّال (ثلاثة) غير مرّة رغبة منه في تبليغ المعنى المُراد من خلال صور شتّى، فالتّكرار يحثّ المتلقى على ضرورة تقصّي الدّلالة واستيعابها.

٣- العهدة العمريّة:

فهي من الأحداث الّتي استند إليها الشّاعر في إبراز واقع القدس الأليم، فيقول:

للآن تحمي ركعةٌ

جوارها

للآن عُهدةُ الفاروق

وحدها الأمان([2])

إنَّ استحضار هذا الموقف التّاريخي الهام، يرتبط بالحالة المأساويّة الّتي تعاني منها القدس في الوقت الحاضر، فالشّاعر يعقد مقارنة سريعة بين ماضي مدينة القدس إبان العهدة العمرية، حيث العدل واستتباب الأمن والاستقرار بين كافة الأديان والحالة التي أصبحت عليها اليوم من ظلم وقهر، واستبداد، واستيطان، وحرمان.

---

[1] البنداري ، حسن وآخرون، **التّناص في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر**، مجلة جامعة الأزهر، المجلد ١١ ، العدد ٢، ٢٠٠٩ ،ص٢٥٩.

[2] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث**،٢٣٦.

لقد كان الشّاعر واعياً في تعامله مع المادة التّاريخيّة "فهو لا يستحضر المواقف التّاريخيّة من أجل سردها في النّص، بل يختار منها مواقف مشبعة مضيئة، تنبض بالحيويّة، فيعيد صياغتها لتتناغم مع التّجربة الشّعريّة، فالشّاعر المعاصر يعيد كتابة التّاريخ ويمزجه بالواقع وفق واقع معرفي جديد، يجمع بين الماضي والحاضر، ويستشرف آفاق المستقبل"([1])، فهو يخلق من هذا التّناص التّاريخيّ بمضمونه الأساسيّ، مضموناً آخر ، يوحي بواقع مدينة القدس الأليم.

٤- خراب بغداد:

استرجع الشّاعر حادثة التّخريب الّتي قام بها هولاكو وضّمنها شعره، فيقول:

نَم قريرَ الهولِ

فالهولُ فداك

جاءنا اليوم على سفكٍ

سواك

بهلاك

واحداً كان بسيفٍ

فغدا

[1] كاك، عبد الفتاح داود، **التّناص دراسة نقدية في التأصل لنشأة المصطلح ومقاربته ببعض القضايا النّقدية القديمة**، ٥٠.

ألف هلاك([1])

يخاطب الشّاعر في المقطع السّابق شخصيّة هولاكو، عاقداً تناصّه معها بقوله: نم قرير الهول، فهو من عاث في بغداد فساداً وتخريباً، ويقرن أفعاله بأفعال الاحتلال الشّنيعة وما يرتكبه بحق هذا الشّعب الأعزل من مجازر وانتهاكات، فهولاكو رمز للدّمار والقتل والتّخريب، وقد كثّف الشّاعر دلالته عبر أسلوب الأمر، حيث ينسب الأفعال الّتي عُرف بها هولاكو للمحتل، ففلسطين كبغداد، عانت وتعاني من قسوة المحتل وبطشه، كما اشتمل النّص على دفقات شعورية بثّها الشّاعر عبر الانزياح (نم قرير الهول) فالعين هي الّتي تكون قريرة، فانزاح الشّاعر عن المعنى الأصلي ليصوّر بشاعة الأفعال المرتكبة من قبل هذا الشّخص، وهو عندما يستحضر هذّه الشّخصيّة فإنّه يؤكد بعداً تدميريّاً (الاحتلال الاسرائيليّ) حاق بالبشرية، حيث القمع والتهجير، واغتصاب الأرض والاعتداء على المقدّسات.

إنَّ استرجاع الشّاعر لتجربة التّخريب الّتي قام بها هولاكو "لا يعني تذّكر تاريخ ومكان وكيفيّة حدوثها؛ وإنّما استرجاع الحالة الشّعوريّة الخاصّة المرتبطة بهذّه التّجربة، وبعثها من جديد، من خلال مواقف وأحداث معاصرة تربطها قواسم مشتركة معها"([2]).

٥- معركة القسطل([3]):

---

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ١١٦.

[2] ،البنداري، حسن وآخرون، **التّناص في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر**، مجلة جامعة الأزهر، المجلد ١١ ، العدد ٢، ٢٠٠٩ ،ص٢٦٥.

[3] تعد معركة القسطل من المعارك الفاصلة في التّاريخ الفلسطينيّ، وقعت قبل النكبة، وسقط فيها عبد القادر الحسينيّ، أحد القيادات العسكريّة،في محاولة مستبسلة في الدّفاع عن القدس، وقد جرت هذّه المعركة بالقرب من القسطل، والّتي تعد من مداخل مدينة القدس

استدعى الشّاعر هذّه المعركة في شعره مستفيداً من دلالتها الإيحائية، فيقول:

كيفَ أخبارُ القتال؟

ما الّذي يجري

وهل في الجوّ قسطل

هل قُتِلتم

أم قَتلتم

هل من الأحياء أنتم؟

والعتاد[1]

إنّ توظيف هذّه المعركة كشف عن رغبة الشّاعر الملحّة في معاودة القتال، كي يظفر الفلسطينيون بالنّصر ويسترجعوا القدس، فلجأ إلى تكثيف الدّلالة الإيحائيّة للتّناص التّاريخيّ من خلال استدعائه لأسلوب الاستفهام وتكراره أكثر من مرة، فتضافر مع التّناص ليعزز الرّؤية الّتي يؤمن بها، كما وظّف هذا النّوع من التّناص في سبيل خدمة النّص، وقد أسهم أسلوب الاستفهام بـِ كيف في تكثيف الدّلالة، فالشّاعر من خلال النّص يُبدي تعجباً أكثر منه استفهاماً، فهو على علم ودراية بالأوضاع المتردّية، والهزيمة الّتي لحقت بالفلسطينيّن إبان النّكبة، لذا وظّف هذّه المعركة على سبيل المفارقة.

الاسترتيجية ينظر: **معركة القسطل واستشهاد عبد القادر الحسينيّ** ،مجلة الدّراسات الفلسطينيّة الفلسطينيّة، المجلد٩، العدد ٣٤، ١٩٩٨، ص٣٦.

[1] أديب، ناصر،**المجلد الثالث**، ٥٠ -٥١.

وقد برزت أمام الشّاعر إمكانيّة عظيمة في تعميق الدّلالة، حيث يستخدم أيّ موضوع أو موقف، أو حادثة، استخداماً رمزيّاً، وإن لم تكن قد استخدمت من قبل هذا الاستخدام، وهو بذلك يضفي على هذّه الأحداث الّتي لم تدخل من قبل عالم الرّمز، طابعاً رمزيّاً([1]).

٦-مجزرة الحرم الإبراهيمي الشّريف :

عرّج الشّاعر على تاريخ فلسطين الحديث فاستقى منه هذا الحدث واستثّمره في تصوير بشاعة الاحتلال :

على دمِ الخليل

جئتُ أطرح السّلام

هنا الصّلاةُ قد توضأت

بأطهر الدّماء([2])

استطاع الشّاعر أن يرسم صورة بشعة للاحتلال الاسرائيليّ، عبر توظيفه لهذا التّناص، فقد ضرب مثالاً على فعل الاحتلال المتطرّف، باعتدائه على المصلّين يوم الجمعة وهم بينّ يديّ الله، حيث السّكينة والاطمئنان، فليس هناك أبشع ولا أفظع من الاعتداء على الأبرياء في بيوت الله، وقد برع في شحن النّص بالدّلالة من خلال استدعاء فعل مقدّس، كالصّلاة الّتي تقوم في الأساس على الطّهارة وربطها بالدّم، وليس أيّ دم؛ إنّه دم الشّهداء ففي مثل هذّه الحالة تكن الصّلاة واجبة وصحيحة، كما أنّ

[1] ينظر: إسماعيل، عز الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر**، ١٧٢.

[2] أديب، ناصر،**المجلد الثّالث**،٢٥٠.

توظيف هذّه الحادثة يُظهر للآخرين أنّ الشّعب الفلسطينيّ لا ينسى مآسيه، ولن تطيب جراحه، فاستخدام الفعل (جئت) بصيغته الماضية ينبش الذّاكرة فيستدعي الحادثة وألمها من جديد.

فالاتكاء على هذّه الرّموز التّاريخية في النّصوص الشّعريّة،"وسيلة للتّعبير عن أحاسيس الشّاعر الشّعوريّة واللّا شعوريّة، فيمكن من خلال تلك الأحداث إدراك ما لا يستطيع الشّاعر التّعبير عنه بغيره، فهو أفضل طريقة للتّعبير عن شيء لا يوجد له أيّ معادل لفظي"([1])، فيعبّر الشّاعر عن كميّة الألم، والحسرة، والوجع، الّتي ألّمت بهذا الشّعب عبر هذا الحدث التّاريخي الأليم، الّذي لم يستطع الشّعب الفلسطينيّ تجاوزه أو نسيانه.

وخلاصة القول : إنّ التّناص التّاريخي يتعلق بصورة أو بأخرى، بطبيعة الأحداث، ومجريات الوقائع الّتي يعيشها الشّعب الفلسطيني والعربيّ، الأمر الذي منح الشّاعر تقنيّة التّفاعل مع الأحداث من حوله وتوظيفها بصورة جديدة، تخدم رؤيته التي يؤمن بها ويبثها في شعره.

[1] أبو شريفة، عبد القادر،و قزق، حسين لافي، **تحليل النّص الأدبي**،٦٣.

المبحث الرّابع: الموروث الشّعبيّ

إنّ التّراث ومعطياته لهما من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد، وعلى التّأثير في نفوس الجماهير ووجدانهم ما ليس لأيّة معطيات أخرى، يستثمرها الشّاعر حيث تعيش هذّه المعطيات التّراثيّة في وجدان النّاس وأعماقهم تحفّ بها هالة من القداسة والإكبار؛ لأنها تمثل الجذور الأساسيّة لتكوينهم الفكريّ والوجدانيّ والنّفسيّ([1]).

وقد نجح أديب ناصر في استعارة مصادر تراثيّة مختلفة؛ كي يثري بها تجربته الشّعريّة، ويستثمرها في التّعبير عن مكنونات نفسه، وآرائه، بشكل لا تستطيع اللّغة العادية أن توحي به، وقد قسّمت الباحثة التّناص الشّعبيّ في المجلد الثّالث على النّحو الآتي:

١- الأمثال الشّعبيّة:

تعدّ الأمثال الشّعبية رصيداً تراثيّاً يمنح النّص ثراءً دلاليّاً، فالشّاعر يستعير الحادثة الّتي قيل فيها المثل، خاصّة تلك المرتبطة بحالة الشّاعر النّفسيّة ، والتّجربة الحياتيّة الصّعبة الّتي مرَّ بها بوصفه واحداً من أبناء هذا الشّعب، ومن أبرز الأمثال الّتي استحضرها الشّاعر في نصوصه، ما يلي :

أ- "لسانك حصانك إن خنته خانك وإن صنته صانك"([2]) ،فيقول الشّاعر:

ولساني لم يكن يوماً

حصاني

---

[1] ينظر: زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة**، ١٢١.

[2] زيادنة، صالح، **موسوعة الأمثال الفلسطينية**،٤٠٢.

وهواني

ضاقت الصحراءُ

أين مضيفها العربيّ([1])

استدعى أديب ناصر المثل الشّعبي وانزاح به عن المعنى الأصلي، ففي الوقت الّذي يحثّ فيه المثل على ضرورة حفظ اللّسان، يعترف الشّاعر أنّه لم يحفظ لسانه، فقد كان سليط اللّسان على العرب إزاء صمتهم على ما جرى في فلسطين، فهم لم يحركوا ساكناً، ولم ينتصروا لهذا الشّعب المنكوب، فيؤكد عبر الفعل المضارع النّاقص المجزوم (لم يكن) إلى نقصان الدّور النّضالي فيما يتعلّق بالقضيّة الفلسطينيّة.

فالشّاعر يكشف عن طريق هذا المثل، عن سنوات القهر والاضطهاد الّتي عاشها الفلسطينيّ بعيداً عن أرضه، ولا وسيلة له للمقاومة سوى اللّسان، فقد حقّق له المثّل عبر انزياحه حالة من العزاء والتّوازن النّفسيّ[2].

ب-"أُكلتُ يوم أُكل الثّور الأبيض"([3])

وظّف الشّاعر هذا المثل توظيفاً تناصّيّاً يتماشى مع مقتضيات الهمّ الفلسطينيّ والعربيّ، فيقول:

فمتى تفهم

أنّك أشهى

منذ الثّور الأبيض

---

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ٧٢

[2] أبو نضال، نزيه، **جدل الشّعر والثّورة**،١٣٧.

[3] صيني، محمود إسماعيل وآخرون، **معجم الأمثال العربية**، ١٠٩.

أنّكَ أوسم ([1])

يشير هذا المثل إلى خطورة التّنازل، فمن يتنازل مرّة ، يتنازل مرّات، وهذا ما يدعو إلى ضرورة الاتحاد وتوحيد الصّف العربيّ؛ لأنّ مصيرهم مشترك، فالشّاعر يمتلك بعد نظر إزاء ما ينتظر الوطن العربيّ بعدما سقطت فلسطين عام ١٩٤٨، فالدّول العربيّة ينتظرها نفس المصير، إن بقيت على ما هي عليه، ولم تحرّك ساكناً .

وهو حينما يلجأ إلى هذا النّوع من التّراث وذلك لأنّه يعلم " أنَّ الأمثال الشّعبيّة هي من أكثر الأنواع الأدبيّة انتشاراً وتأثيراً، باعتبار المثل خلاصة تجربة بشريّة؛ فإنّه يحتلّ في وجدان النّاس مكانة الأعراف المقدّسة، وحكم القانون، ويستخدم عادة في مناسبة محددة تنسجم معه"([2])، فالشّاعر على وعي تام بطبيعة التّجربة القاسيّة، الّتي تتعرض لها المنطقة العربيّة، فسقوط فلسطين يعني سقوط الأمة.

ت-"الدّيك الفصيح في البيضة بيصيح"([3])

استثّمر الشّاعر هذا المثل في توجيه هذا الشّعب؛ كون المثل وسيلة تعبيريّة مناسبة لما يمتلكه من قدرة على الإقناع والتّأثير، فيقول:

أيّها الدّيك الفصيح

لا تحلمش

وانطق الاسم الصحيح([1])

---

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث**،١١٣.

[2] أبو نضال، نزيه، **جدل الشّعر والثّورة**، ١٣٦.

[3] زيادنة، صالح، **موسوعة الأمثال الفلسطينيّة**،١٩٠.

وظّف الشّاعر هذا المثل، ليشير إلى الفصاحة الّتي يمتاز بها أبناء شعبه، بدليل استخدامه لأسلوب النّداء، فهو يعلم جيدّاً لمن يوجّه خطابه، فبعد أن نسب لهم صفات النّباهة والنجابة يطلب منهم عدم نطق أسماء الأماكن بالصّيغة العبريّة، ويدعوهم إلى نطق الاسم الصحيح؛ كونهم أصحاب الحق وعلى علم بالأسماء الصّحيحة ودراية بها.

ث-"الغالي يرخص للغالي"([2])

استدعى الشّاعر المثل الشّعبي في المقطع السّابق، كي يقويّ النّص ويمنحه قدرة أكبر على التأثير، فيقول:

في خان الزّيت

فلاحاتٌ من أرطاس

بثوب الألوان الميّاس

بأخضر ما يزرعه الفاس

والغالي يرخص للغالي

يندهن دوالي([3])

كشف المثل الّذي وّظّفه الشّاعر دون أي تغيير عن قيمة الأرض في نفس الفلسطيّني، فالأصناف تكتسب قيمتها الثّمينة من خلال المكانة الّتي تتمتع بها الأرض، وهذّه الأصناف لا تُقدّم إلا لكلّ غالٍ وعزيز، كونها تنبت في أرض مقدّسة، فدلالتها المعنويّة أكبر بكثير.

---

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثالث**، ١٨٣.

[2] زيادنة، صالح، **موسوعة الأمثال الفلسطينيّة** ، ٣٢٨.

[3] ناصر، أديب،**السّابق نفسه**٢٢٩.

وختاماً يمكن القول: استطاع أديب ناصر أن يوظّف الأمثال الشّعبيّة في شعره، على نحو يخدم المعنى، ويقدّمه في صورة مبتكرة غير تقليديّة.

٢- الأغاني الشّعبيّة

تعدّ الأغنيّة الشّعبية جزء لا يتجزأ من التّراث الّذي يحافظ على هويّة هذا الشّعب، شأنّها كشأن البندقية، في الدّفاع عن أحقيّة الفلسطينيّ في أرضه.

فتعمل الأغاني الشّعبيّة على ترسيخ القيم ونشرها عن طريق ترددها بين الحين والآخر، بذلك القالب الفنّيّ الجميل الّذي ترتاح له الجماعة، فهي توجه الإنسان نحو الخير، والوفاء، والكرم، والشّهامة، وسائر القيم الخُلقيّة الأخرى، وتنفّره من القيّم المضادة([1])، وقد جاء توظيف الأغاني في المجلد الثّالث على النّحو الآتي:

أ- أغاني العرس الفلسطينيّ

محمد زين...وذكرو زين

عيسى يا كحيل العين

وإنك يا مشهور

من الاثنين([2])

تعكس الأغنيّة الشّعبية الّتي وظّفها الشّاعر في النّص، صورة دقيقة لشكل من أشكال الحياة، الّذي يتمثّل في استحمام العريس، فهي تصّور عادات النّاس وتقاليدهم في هذّه المناسبة مع ما يتخللها من مراسم، فقد قرن الشّاعر الأغنية المختصّة باستحمام

[1] ينظر: زيدان، رقية، **أثر الأدب الشعبي في الشعر الفلسطيني**، ٣١.

[2] ناصر، أديب،**المجلد الثالث**، ٨٨.

العـريس، وألصـقها بشخصـيّة الشّـهيد مشـهور العـاروري، ليشـير إلـى فرحـة الفلسـطينيّن حينمـا يزفّـون شـهيدهم، وأنّ هـذا الشّـعب قـادر علـى تجـاوز مآسـيه وتحويلهـا إلـى أفـراح، وإلـى جانـب التّنـاص اسـتخدم الشّـاعر أسـلوب التوكيـد فيقـول: (إنّـك) ليـدّل دلالـة صـريحة علـى الخصـال الحميدة التي عُرف بها الشّهيد مشهور العاروري.

ب-أغاني الثّورة

يا عربي يا ابن المقرودة

بيع كتبك واشري بارودة

هل تذكرها يا عبد الجبار

كنّا في الجامعة نمارس فزعتنا بهتاف([1])

اتكـأ الشّـاعر علـى هـذّه الأغنيـة؛ كونهـا تـؤدي دوراً نضـاليّاً فـي شـحذ الهمـم، والحـثّ علـى مواجهـة العـدو، فالشّـاعر يسـتذكر الأغنيّـة الّتـي كـان لهـا وقعهـا فـي نفـوس النّـاس إبـان ثـورة عـام ١٩٣٦، والّتـي حثّـت الشّـعب علـى حمـل السّـلاح ومواجهـة العـدو، فهـو يحـاول مـن خلالهـا أن يضـيء الـنّص ويجعلـه قريبـاً مـن روح الشّـعب وواقعـه، وقـد أسـهم النّـداء فـي بدايـة المقطـع الشّـعري (يـا عربـي) فـي تقريـب الـنّص مـن وجـدان المتلقـي وجعلـه يعـيش الأغنيـة كواقـعٍ ملمـوس، إضـافة لمـا أضـافه مـن الشّـموليّة، فلـم يقـل يـا فلسـطينيّ علـى سـبيل الحصـر، وذلـك ليشـير إلـى أنّ المصـاب مشـترك فـي كـلّ البلـدان العربيّـة، وإلـى الـدّور النّضـالي المشترك الّذي ينبغي على جميع الشّعوب العربيّة تمثّله والالتزام به.

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**،٤٢٧.

فقد وجد الشّاعر في هذّه الأغنيّة "مادة غنيّة للاستفادة منها، إذ كان لابتلاء الإنسان الفلسطينيّ من تشرد، وهجرة، وغربة، وما تمخضّ عن ذلك من متاعب حياتيّة وآثار نفسيّة أن ترك تعبيراته المؤلمة في أغانيه الشّعبيّة"([1]).

ت-االمهاهاة

هي لفظة تفتتح بها الزّغاريد، ويبدو أن مصدر التّسميّة، هو الصّوت الّذي تصدره النّسوة عند نهاية البيت الواحد (صوت الزغرودة) لُ لُ لُ ليش([2]).

فيقول أديب ناصر في قصيدة بعنوان (مهاهاة):

حوطتني بالله

أدلين

ثنّت

ثمّ زادت

بأزرق الخرزات

هي تخشى عين الحسود

وترمي

أيّ خبثٍ

[1] صلاح الدّين، بنان، **التّواصل بالتراث في شعر أحمد دحبور**،٥٩.

[2] ينظر: زيدان، رقيّة، **أثر الأدب الشّعبي في الأدب الفلسطينيّ**، ١٧٧.

بأعذب الكلماتِ([1]).

يفيض النّص بالدّلالة، فالدّال (مهاهاة) يختزل الكثير من مشاعر الفرح، الّتي كانت تعتري النساء، في المناسبات الفلسطيّنية، فهن يطلقن العنان لأصوات الزّغاريد مع كلّ فرح، أو نصر.

ويتناوب الفعل الماضي مع المضارع في إغناء النّص بالدّلالة (حوطتّني، ثنّت، زادت، تخشى، ترمي) حيث منحت هذّه الأفعال النّص الحيويّة والانفعال والحركة، فالمتلقي في حضرة حدث يتنامى تدريجيّاً من الزّمن الماضي إلى الحاضر، حيث قام الشّاعر بسحب الأحداث من الزّمن الماضي وما فيه من مسّرات، على الحاضر القاتم؛ رغبة منه في إعادة البهجة على أيامه الحاليّة باستذكاره صورةً من صور الماضي المشرق.

ث-الشّبابة والآرغول

حاول الشّاعر أن يوظّف الآلات الموسيقيّة توظيفاً ينسجم مع الحالة الخاصّة الّتي يعيشها هذا الشّعب، وهو بذلك يضفي عليها نوعاً من الخصوصيّة ويمنحها بُعداً نضاليّاً، فيقول:

مشهورٌ

تشعله الدبكاتُ

وتحوّطه الدّعوات

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**،١٦٤.

والشّبابة والأرغول([1])

تمنح هذّه الأدوات هذا الشّعب خصوصيّة كبيرة، فالشّاعر يتواصل عبر هذه الآلات التّقليديّة مع ذكرياته وماضيه، حيث تشير الدّوال (الشبابة- الأرغول) إلى نغمة الحزن الّتي تطغى على مسيرة هذا الشّعب، وعلى الرّغم من أنّ هذّه الآلات لا ترتبط بماضي الشّعب الفلسطينيّ فحسب، إلّا أنّ الشّاعر يحاول أن يضفي شيئاً من مظاهر حياة هذّا الشّعب عليها فيمنحها نوعاً من الخصوصيّة .

فالشّاعر يضفي على هذّه الآلات صفة الرّمزيّة، " ويمكن وصف الرّمز بأنّه اللغة الثّانية للنّص، المتروكة للقارئ لينقّب عنها في ثنايا النّص نفسه، مستعيناً بما في النّص من تلميحات، أو إشارات، فالرّمز يتيح للمتلقي أن يتأمّل شيئاً آخر وراء النّص"([2])، فالأمر لا يقتصر على استدعاء هذّه الآلات فحسب، بقدر الرّمز الذّي تحمله في ثناياها، فهي تدّل على مسيرة الحزن القديم الّذي أرهق الشّعب.

ثالثاً : **مظاهر من حياة القريّة**

استوحى الشّاعر معطيات تراثيّة من حياة القريّة، ليمنح نصوصه القدرة على التّأثير والنفاذ، فهو يعلم تماماً صدى تلك الرّموز في نفوس أبناء شعبه الّذين عاشوا نفس التجربة.

أ- **الأدوات التراثيّة**

---

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثّالث**، ٨٤.

[2] كاك، عبد الفتاح داود، **التناص دراسة نقدية في التأصيل لنشأة المصطلح**، ٣٤.

يستمّر الشّاعر في بثّ الوسائل والألفاظ الّتي تشير إلى تمسكه بأرضه، واعتزازه بها، فيستدعي الأدوات الّتي كانت مستعملة قديماً، كما في قوله:

نخرج بالمحراث معاً

نزرع... نحصد

نأكل من خبز الطّابون

ونشرب من إبريق الطّين

زلال

كان الصّبح صبا

للصّبر

وكان الليل عتابا

والأحلام غمام([1])

استدعى الشّاعر من خلال الدّوال (خبز الطّابون، إبريق الطّين، المحراث) صورة حيّة من مظاهر الحياة الفلسطينيّة المنصرمة،، حيث تنطوي تلك الرّموز على دلالة غنيّة بتمسكّ الفلسطينيّ بأرضه، فهو يستثمر ما حواه ماضيه من وسائل، فما زالت حاضرة في الذّاكرة، بدليل حشده للفعل المضارع (نخرج، نزرع، نحصد، ناكل، نشرب) فهو يدلّ على

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث**،١٨٤.

الاستمرارية في الاستذكار من ناحية وعلى تكاتف الشّعب مع بعضه بعضاً من ناحية أخرى.

إنّ إحساس الشّاعر بمدى غنى التّراث وثرائه بالإمكانات الفنيّة، والمعطيات، والنّماذج الّتي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيريّة؛ جعلته يستثمر هذّه الإمكانيات للوصول بتجربته الشّعرية إلى معين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير، فكلّ معطى من معطيات التراث يرتبط دائماً في وجدان الأمة بقيّم روحيّة وفكريّة ووجدانيّة معينة([1]).

ب- **الزّي الشّعبيّ الفلسطينيّ**

لكلّ شعب زيّه الخاص الّذي ينماز به عن غيره من الشّعوب، فهو يحافظ على هويته من خلال تمسكه بهذا الزّي، فهو هويّة وطنيّة وقوميّة ، كما في قوله:

كان قمبازٌ من الروزا

يمرجح جانبيه

كانت الحطة

بيضاء تلوح

...

أيّها المنديل

[1] ينظر: كيوان، عبد العاطي، **التّناص القرآني في شعر أمل دنقل**، ١٨٥.

هل كفٌ من الحناء

أم غصنٌ تثنّى([1])

فالزّي الفلسطينيّ يعبرّ عن موقف مرتديه في التّمسك بجذورهم، وحرصهم على البقاء والاستمرار على نهج السّابقين، ولا يقتصر دوره بصفته ساتراً للعورة، بقدر ما يحمل خصوصيّة، فهو يرمز إلى صمود الشّعب، ويصوّر فترة من فترات النضّال، حيث، كانت الحطّة الفلسطينيّة رمزاً للثّورة الفلسطينيّة، وقد استثمرّ الشّاعر الفعل المضارع (تلوح، يمرجح، تثنى) في تكثيف دلالة حضور هذّه الملابس وتعبيرها عن شخصيات مرتديها، فهي شخصيات مميّزة وتمتلك مقومات نضاليّة ووطنيّة وأخلاقيّة، كما أنّ هذّه الملابس تعبّر عن موقف الشّعب الفلسطينيّ تجاه قضيته.

إنّ تضمين الملابس التراثية في الأدب يعطي طابعاً مميزاً يصور الرّوح الفلسطينيّة، ويمنح النّصوص الشّعريّة نكهة خاصّة، فهي من وإلى الشّعب وتعدّ رسالة متواصلة، وموجهّة للأجيال القادمة، حيث تحقق التّوازن بين القيّم الماديّة والأخلاقيّة، الّتي ينادي بها الشّعب([2]).

ت-**التّعبيرات الشّعبيّة**

استعار الشّاعر مجموعة من الألفاظ العاميّة المرتبطة بحياة الفلسطينيّن اليوميّة، فيعمّق الإحساس بالوطن، فحشد هذّه الألفاظ في قصيدة وجهها إلى رفات صديقه الشّهيد مشهور العاروري، يقول:

---

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ١٨٨.

[2] ينظر، زيدان رقيّة، **أثر الأدب الشّعبي في الأدب الفلسطينيّ**،٣٤.

قام على عظمين

ورّوَّح

يا نيالك يا مشهور

فزّ على عظمين

ولوّح

يا نيالك يا مشهور([1])

إنّ طبيعة الخطاب الشّعري فرضت على الشّاعر استخدام هذّه الكلمات العاميّة (نيالك، فزّ)، كي يعبر من خلالها عن المشاعر المتأججة في نفسه، فراح يبث شكواه مخاطباً رفات صديقه الشّهيد مشهور العاروري، وحديث الأصدقاء يتطلب البساطة والمباشرة، فجاءت الألفاظ العاميّة مشبعة بالدّلالة.

وفي ختام هذا الفصل يمكن القول: إنّ توظيف الشّاعر للتّناص في شعره يشير إلى شموليّة التّجربة الشّعريّة، واتساعها، كما يقدّم للآخرين شهادة تدلّ على اعتزازه بالرّصيد المتوارث وحرصه على إحيائه والحفاظ عليه.

[1] أديب، ناصر،**المجلد الثالث**، ٨٥

الفصل الثّالث : النزعة الدّراميّة في شعر أديب ناصر

المبحث الأوّل : المكان

١ – الوطن

٢ – المنفى

أ – المخيّم

ب – العراق

المبحث الثّاني : الزمان

١ – الاسترجاع

٢ – الحذف

٣ – الاستشراف

المبحث الثّالث: الشّخصيات

١ – ذات الشّاعر

٢ – المرأة

أ – الأمّ

ب – الزّوجة

٣ – الشّهداء

٤ – الآخر

المبحث الرابع: الصّراع

١ – الصّراع الدّاخليّ

٢ – الصّراع الخارجيّ

المبحث الأوّل : المكان

تعدّ الظّاهرة المكانيّة في الشّعر العربيّ عامّة ظاهرة قديمة ، فلم تكن تخلو قصيدة جاهلية من مقدمة طلليّة يذكر فيها الشّاعر الدّيار ومنازل المحبوبة، ولم يعد الحديث عن المنازل والدّيار مجرد تجسيد لها، أو تصوير للواقع المادي؛ وإنّما كان تجسيداً للأحلام والذّكريات والآمال والطّموحات، فمن خلال التّركيز على هذّه الظّاهرة المكانيّة، يتردّد الماضي البعيد بالأصداء، ويظهر شريط الذّكريات كائناً حيّاً يحكي قصّة ذلك المكان([1]).

فالمكان عنصر ضروري في النّص الشّعريّ، لبناء نصٍ مترابط؛ لأنّ الأحداث لا يمكن أن تحدث في الفراغ، وإنّما تتطلب مكاناً، وهو عبارة عن الوسط أو البيئة الّذي تدور فيه أحداث القصّة، وتتحرك فيه شخصياتها، كما يلعب دوراً هامّاً في بعض القصص بتفاوت نظرة القاص واهتمامه، كما له دور في تطور الأحداث وحياة الأبطال وصراعهم مع القوى المختلفة من خلال الظّروف الّتي يمليها عليهم([2]).

وقد حمّل الشّعراء في العصر الحديث المكان دلالات نفسيّة ووجدانيّة، فكان أديب ناصر ممن ركّزوا في شعرهم على إبراز المكان بكلّ تفاصيله القريبة والبعيدة، والمتصفح للمجلد الثّالث يتضح له شيوع الألفاظ الدّالة على المكان، سواء مدينته الأولى بيرزيت أو الأماكن الأخرى الّتي حمّلها دلالات خاصّة، وقد آثرت الباحثة تقسيم المكان عند الشّاعر إلى محورين أساسيين: هما الوطن والمنفى.

---

[1] ينظر: التّميمي، حسام جلال الدّين، **جماليات المكان في شعر البحتري**، المؤتمر العام في اللغة العربيّة، ص٢٨٢

[2] ينظر: زغلول، محمد، سلام، **دراسات في القصّة العربيّة الحديثة**، ٦.

١ – الوطن

اهتمّ الشّعراء الفلسطينيون بالمكان اهتماماً ملحوظاً؛ نظراً لما عاشوه من غربة وتشرد ونفي، وما نتج عن ذلك من ألم وحسرة تجرعوها في شتى بقاع الأرض، فهذا التّشرد جعل الإنسان الفلسطينيّ أكثر التصاقاً بوطنه لأنه ذاق مرارة البعد فأدرك قيمة أن يبقى الإنسان عزيزاً مكرّماً في بيته ووطنه، لأنّ من يغادر وطنه مرغماً يُذّل ويهان.

ارتبط الشّاعر بمدينته الأولى (بيرزيت) منذ الولادة، فكان حبه لوطنه فطرة الله في خلقه، حيث ولد مجبولاً على هذا الحبّ، ولم تستطع المغريات الكثيرة أن تنسيه هذا المكان، لذا فقد وظّف الشّاعر هذا المكان عبر صور شتّى، فيقول في قصيدة بعنوان (حملت بير زيت) :

حملت للغياب بيرزيت

زيتونةً

وصخرةً

وبيت([1])

فالشّاعر يرتبط بالمكان الطّفوليّ من خلال العناصر الّتي اشتمل عليها النّص، التّي تشير إلى ذكرياته مع المكان، فالبيت يحمل دلالة قويّة إلى الحنين إلى الماضي في تلك المدينة، والزّيتونة والصّخرة تشيران كذلك إلى صلابة المدينة وأصالتها في نفسه، وقد

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثّالث**، ١٥

آثر استخدام الفعل الماضي (حملتُ) ولم يقل تذكرت؛ لأنّه يدرك أنّه لا يستطيع الانفكاك عن المكان.

إن استدعاء الشّاعر للفظة البيت الّتي تبرز الظّاهرة المكانية لم يكن عبثاً، لأن استذكاره له يشكّل قوّة توفر للشّاعر الشّعور بالأمان واستمرارية الارتباط بالمكان عبر الزّمن " فالبيت هو واحد من أهمّ العوامل الّتي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانيّة، ومبدأ هذّا الدّمج وأساسه هما أحلام اليقظة، فينحّي البيت عوامل المفاجأة ويخلق استمراريّة، ولهذا فبدون البيت يصبح الإنسان كائناً مفتتاً"([1])، الأمر الذّي جعل الشّاعر يحمل هذّه المدينة معه أينما رحل، فهي عامل من عوامل إحساسه بالأمان والاطمئنان.

ويمزج الشّاعر بين حنينه للوطن والبيت عبر لفظة تقطر دلالة، فيقول:

يا ألف ليت

فلتكن

وسادتي

يا رب

بير زيت([2])

إن لفظة الوسادة تحمل في طياتها الكثير من الدّلالات ،فهي ترتبط بأعمق معانيها بحجرة النوم في البيت، حيث تُحمل بيرزيت كأنّها الوسادة الّتي يتكئ عليها الإنسان،

[1] باشلار، **جماليات المكان**، ٣٨.

[2] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث**، ١٤

فتـريح أفكـاره ومشـاعره، فالشّـاعر يحملّهـا كـلّ معـاني الحـبّ والانسـجام، ولـيس هـذا فقـط بـل يكشـف مـن خلالهـا عـن مـدى سـيطرة هـذّه المدينـة عليـه حتّـى فـي أوقـات نومـه، فشـوقه إليهـا لا يفارقـه، فـذكرى المدينـة لا تنفصـل عـن ذاكرتـه فـي صـحوته أو فـي نومـه، فضـلاً عـن أنّهـا تحمـل أمنيتـه فـي أن يمـوت ويُـدفن فيهـا، فبيرزيـت هـي الأمـن والأمـان والرّاحـة والاسـتقرار والسّعادة والفرح، وهي الماضي والحاضر والمستقبل.

إنّ توظيـف هـذّه اللّفظـة لـم يكـن مـن قبيـل الصّـدفة، وإنّمـا هـو "توظيـف واعٍ يـرتبط بالمكـان وهـي بـذلك تقـدّم رؤيّـة فرديّـة وجماعيـة، تركّـز علـى التّفاعـل بـين أمكنـة الوجـود وأمكنـة الحلـم، كمـا أنّهـا اسـتعادة واعيـة للمكـان تسـتجيب لتجـارب انفعاليّـة وحاجـات نفسـيّة وجماليـة فـي مواجهة هاجس الخوف من فقد المكان"([1]).

ويوظّـف الشّـاعر العديـد مـن الوسـائل والأسـاليب فـي الـدّفاع عـن أحقيتـه بالمكـان، ويبلـغ الأسباب في الدّفاع عنه، فيقول:

أصلي لأنقذ ظلي

فظلّي يظلُ

إذا ما اختفيت

ويحمل عنّي

ويقطع زحفاً

[1] مجناح، جمال، **دلالات المكان في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر بعد ١٩٧٠**، ص١٠٣، رسالة دكتوراة، جامعة الحاج لخضر باتنة، ٢٠٠٧/ ٢٠٠٨.

شِعاب الطّريق

إلى بئر زيت([1])

حيث يشير الشّاعر إلى رؤيّة فكريّة وحاجة نفسيّة ناتجة عن انفصاله عن مكانه الأوّل، وما يصاحب هذا الانفصال من مشاعر الخوف والقلق، مما دفعه إلى الصّلاة من أجل هذّه المدينة، فالصّلاة فعل مقدّس يتعهّد المكان بالصّون والحفظ، فاستثمّر الفعل المضارع (أصلّي) ليشير إلى استمراريّة الدّفاع عن الوطن وعدم التّخلي عنه.

فالشّاعر يصلّي لينقذ ظله على الرّغم من هشاشته؛ لأنّه يدرك مدى ارتباط الظلّ بالذّكريات المرتبطة بالمكان، فلا يخفى على أحد مرح الصّغار وهم يلهون بظلالهم، فهو في نظره "نوع من الأمكنة الخفيّة الّتي تقوم في الدّاخل، وتنتج فضاءاتها في التأملات الشّعريّة، وهي لذلك ظاهرة تخييلية تتجلى في النّشاط التّخييلي والتأملي الّذي يقيمه الشّاعر"([2])، ويحمل الظّل دلالة خفيّة إلى ضرورة إنقاذ ما يمكن إنقاذه من القضيّة الفلسطينيّة في ضوء التّنكر للحقوق والسّلب للحريّات.

يعود الشّاعر ويؤكد مظاهر المكان الذّي يسيطر على ذاكرته، فيقول:

حين مدّت تينة الدّار يديها

عانقتني

لم أكن فلاحها يوماً

---

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثّالث**، ٧

[2] ينظر: مجناح، جمال، **دلالات المكان في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر بعد ١٩٧٠**، ص١٣٦، رسالة دكتوراة، جامعة الحاج لخضر باتنة، ٢٠٠٧/ ٢٠٠٨.

ولكن عرفتني

ثمّ قالت

يا بنيّ

أتناديني أبيّ

آتي إليك

ها أنا في لهفتي

بين يديك([1])

فهذا التّوظيف للّتينة يتطلّب بالضّرورة استذكار صورمن الماضي، فيرسم الشّاعر من خلالها صورة لفناء البيت الّذي عاش فيه طفولته، حيث التيّنة الكبيرة الّتي زرعها والده، الّتي كانت شاهداً على كلّ الأحداث والمسّرات المرتبطة بالعائلة ، فهي تعرفه وتشتمّ رائحته وتعانقه عناقاً معنوياً، فالأفعال الماضية، (قالت،عانقتني، عرفتني) استطاعت أن تنقل الشّاعر من لحظة الشّوق الآنية إلى الوقت الّذي قضى فيه أجمل أيام طفولته.

والمكان الّذي حوى التّينة مكان خلّاق؛ لأنّ الشّاعر يعلم أن ذلك المكان اختفى من الحاضر، ويعلم أنّ المستقبل لن يعيده إليه، فهو عندما يعلم أنّه لم يعد هنالك تينة، تظل

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثالث**،١٦٦.

هنـاك حقيقـة أنّـه عـاش مـرّة بجوارهـا([1])، فهـو يكتفـي بتـذكرها مـع مـا تـوفره لـه مـن ذكريـات طفوليّة جميلة.

وقـد بـثّ الشّـاعر أمنيـات متعـددة عبـر النّصـوص الشّـعريّة، للتّعبيـر عـن رغبـة ملحّـة تسيطر عليه، فيقول:

ومتى أجمع أوجاعي

من خمس جهات؟

لأفوز بقبرٍ قرب أبيّ

أو أصعد درجاً من دعوات؟([2])

عمـد الشّـاعر إلـى تبنـي المفارقـة فـي الـنّص السّـابق، ليكشـف عـن حجـم الوجـع المتراكمـة فـي نفسـه عبـر سـنوات التّهجيـر والبعـد، فالجهـات المعروفـة أربعـة وليسـت خمسـة، فـي حـين يجعلهـا الشّـاعر خمسـة لأنهـا انقسـمت داخلـه نتيجـة الألـم فـازدادت واحـدة، وهّـذه المفارقـة تغـذّي رغبـة الشّـاعر فـي أن ينـال قبـراً فـي القريـة الّتـي نشـأ فيهـا، أيّ أن يـدفن فـي المكان الّذي ولد فيه وعاش فيه طفولته.

إنّ هـذّه الأمنيـة تسـتدعي بالضّـرورة بيـت الطفولـة، حيـث المكـان الـذّي تربّـى فيـه الشّـاعر وحصـل فيـه علـى قسـط وافـر مـن حنـان الأب، الأمـر الـذّي جعلـه يتمنّـى أن يُـدفن بجـواره، "فوظيفـة الشّـعر الكبـرى هـي أن يجعلنـا نسـتعيد مواقـف أحلامنـا، فالبيـت الـذّي ولـدنا فيـه هـو أكثـر مـن مجـرد تجسـيد للمـأوى، هـو تجسـيد للأحـلام كـذلك، فكـل ركـن وزاويـة فيـه كـان

[1] ينظر: باشلار، **جماليات المكان** ، ٤٠

[2] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**،١٤٦

مستقراً لأحلام اليقظة"([1])، فالشّاعر لا يتمنّى هذّه الأمنيّة إلّا لأنّه عاش أياماً من السّعادة والهناء في كنف العائلة حيث الأم والأب والحنان.

ويؤدي المكان دوراً بارزاً في حياة الإنسان، ويتجلى هذا الدّور في وجدان الشّاعر من خلال نصوص مختلفة، تكشف عن طبيعة العلاقة الّتي تربط الإنسان بالأماكن، وليس هذا فحسب بل تصّور الحالة النفسّية كذلك.

ويعلّق الشّاعر صفات للبلد الذّي أقام فيه سنوات، فيستحضر عدداً من صفات ساكنيه، فيقول:

حملت للجواب بير زيت

رجالها الرّجال

من تدافعوا

وعنوة تسلّقوا الجبال

رجالها الشّروق

دائماً من الشّروق

رجالها الصّوان

والعناد

والزّناد

[1] باشلار، **جماليات المكان**، ٤٤.

تجوب زهواً بانتمائهم

قصائد البلاد([1])

فللمكـان قيمـة عظيمـة فـي نفـس الشّـاعر بدلالـة الصّـفات الإيجابيّـة الّتـي أسـقطها علـى سـاكنيه، فاستحضـار هـذّه الأوصـاف يرسـم صـورة حيّـة لمشـهد مـن مشـاهد الحيـاة آنـذاك، وكيـف كـانوا علـى قلـب رجـل واحـد، فالمكـان فـي الـنّص السّـابق إطـار محبـبّ للشّـاعر كونـه يتّسـم بسـمات أهلـه، وقـد طغـى حـرف الـلّام صـوتياً علـى القصـيدة الّتـي أُخـذ منهـا الـنّص حيـث كـرره الشّـاعر مـا يزيـد عـن عشـرين مـرة، فاسـتطاع أن يظهـر هـذا الكـم مـن المشـاعر الإيجابية والأوصاف الحسنة الّتي اتسم بها المكان.

إذ وجـد الشّـاعر السّـعادة فـي اسـتعادة هـذا الحلـم (بيـت الطّفولـة) وعلـى حـد تعبيـر باشـلار " إنّ البيـوت الحقيقيّـة للـذّاكرة البيـوت الّتـي نعـود إليهـا فـي أحلامنـا، البيـوت الثّريّـة بـأحلام اليقظـة"([2])، فـالمتلقي للـنّص يسـتذكر صـوراً مـن ماضـيه هـو، تمامـاً كمـا يحـدث مـع الشّـاعر، حيث يفتح للآخرين فرصة لاستذكار معيناً لا ينضب من الذّكريات .

وقـد كـرّر الشّـاعر كلمـة (رجالهـا) أكثـر مـن مـرّة، فهـي تشـير إلـى بعـد مكـانيّ، وهـو عنـدما يكرّرهـا فإنّـه يسـتجيب لا إراديـاً لسـيطرة ذلـك المكـان الّـذي حـوى الرّجـال ومـا اتّصـل بـه مـن سـمات مميّـزة، وقـد جـاءت هـذّه الكلمـة مضـافة لمـا بعـدها، "وهـذا يجعلهـا تتّحـد مـع المضاف لتشترك معه في بناء الدّلالة"[3].

ويعشق الشّاعر البلد الّذي نشأ وترعرع فيه عشقاً منقطع النّظير، فيقول:

---

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثالث**، ١٨- ١٩

[2] **جماليات المكان**، ٤٣.

[3] الغذامي، عبد الله، **تشريح النّص**، ٤٠.

لا شيء في الحياة

كالبلد

المسقط البلد([1])

إنّ ولادة الشّاعر في البلد (بيرزيت) وعيشه فيه، وارتباطه العميق به، جعله حاضراً في ذهنه، وليس هذا فحسب بل لا يستطعم الحياة بدونه، الأمر الّذي يكشف عن كمية القهر المختزلة في النّص فالشّاعر فقد البلد، وهذا الفقدان أورثه غصة ونحولاً، وجعله يبثّ مشاعره وأشواقه في نصوصه.

إنّ استحضار الشّاعر لهذا المكان، يحاول أن يصل إلى موضوعه الأساسيّ، ألا وهو التّمسك بالوطن، فهو يحرك روحه نتيجة حدث خارجي أو انفعال داخليّ، فيحسّ بالرّغبة في إعطاء شعوره تجاه ذلك شكلاً خارجياً، فواقع الحياة القاسي، يثير في نفسه انفعالاً تجاهه، مما يدفعه إلى نفي إمكانية الحياة بعيداً عن البلد ([2]).

وللمكان خصوصيّة عبر ما يثيره من ذكريات جمعت الشّاعر وأبناء العمومة، فيقول:

وقريتنا

مدن الذّرى

بحر

وأمواج

---

[1] أديب، ناصر،**المجلد الثالث**، ٢٣.

[2] ينظر: أبو شرار، ابتسام، **التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش**، ص١٩٠، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، ٢٠٠٧

وساحل برتقال

درج إلى قمم

معلّقة

تطير بها الجبال

هذي جراحك

أم خيولك

يا كمال([1])

فلا أجمل من مكان حوى الصّحبة والمودة والصّفاء، فالنّص ينهض على صورة مستقاة من مظاهر السّطح في ذلك المكان الطفوليّ الذّي جمع الشاعر بابن عمّه كمال، حيث الذّكريات المشتركة، والأحلام المرسومة، وقد أسهم النّداء (يا كمال) في المقطع الأخير إسهاماً فاعلاً في توفير هذا القدر من المشّاعر الأخويّة الّتي جمعت الشّاعر بصديقه .

فاستذكاره لابن عمه هو استحضار للمكان، فهو بذلك يستذكر عادات ومبادئ خاصّة بالمكان الّذي دارت فيه أحداث معينة، جمعت الشّاعر بأصدقائه، وهذا النّوع من الارتباط بالمكان ضروري لحيويّة النّص؛ لأنّه بمثابة البطانة النّفسيّة له([2])، لذا فقد كان ذلك المكان عالم أديب ناصر الأوّل قبل أن يتعرض لتجربة النّفي والتّشرد، لذا كان لا بدّ أن

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ٣٥.

[2] ينظر: إسماعيل، عز الدّين، **الأدب وفنونه**، ١٠٨.

يعبر عن ارتباطه الوثيق بقيمة المكان في نفسه، لأنّه قيمة هامّة يعود إليها الآخرون في أحلام اليقظة([1]).

٢- المنفى

تعدّ تجربة النّفي والتّشرد من أقسى التّجارب الّتي تعرّض لها الشّاعر، لما تركته في داخله من أبعاد نفسيّة سيئة، وذكريات أليمة، وقد جاء شعره تعبيراً صادقاً للحالة الّتي عاشها الفلسطينيّ في الشّتات.

أ- المنفى غير المألوف (المخيم)

أول ما يطالع المتلقي في إطار معاناة الشّاعر صورة المخيم، فقد كُتب عليه أن يعيش هذّه التّجربة، فيقول:

لنا كلّ موت

نموت صغاراً

نموت كباراً

نساءً

رجالاً

مئاتٍ

ألوفاً

[1] ينظر: باشلار، **جماليات المكان**، ٣٨.

وفي كل وقتٍ

وأنّى نكون

يطاردنا

الموت قبل الحليب

ويقتلنا في البطون

فما كان موتٌ كموت مخيّم([1])

فلا يخفى على أحد مرارة التّجربة القاسيّة، الّتي عاشها أهالي المخيمات، حيث فقدان الوطن، وفقدان أدنى مقومات العيش الكريم، وشبح الموت الّذي يطاردهم من كلّ جانب، وقد حاول الشّاعر أن يعزز سطوة الجوع فأسدل النّتيجة بشكل مباشر على السّبب، فالموت نتيجة حتمية للجوع، وقد عبّر عن هذا الجوع، بعبارة (يقتلنا في البطون) في محاولة لشحن النّص بكلّ معاني الألم، فراح يكرّر الشّاعر لفظ (الموت)[2] في هذا النّص ثلاث وعشرين مرّة؛ رغبة منه في توضيح آلياته المختلفة وكيف يتفنن في مباغتة هذا الشّعب .

فالشّاعر حينما يوظف ألفاظاً معينة فإنّه " يختارها بعناية فائقة، فهي تتحرك بحركة النّفس الشّعريّة المتّقدة الّتي جعلت الشّاعر يصطنع لنفسه لغة خاصّة تصوّر غربته

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ٣٧-٣٨.

[2] ينظر: **السّابق نفسه**، ٣٧-٤٠.

ومعاناتـه"([1])، ويجسـد الشّـاعر المشـاعر السّـلبية الّتـي يحملهـا المكـان، فيقـول فـي قصـيدة بعنوان يا بقايا في المخيم:

خيمتي ردي على خوفٍ

وسخف وكساد

خبّري تلك الفضائيات عنّا

أننا في غير واد

أنها في غير واد

يا بقايا في المخيم([2])

لقد كـان للمعانـاة الّتـي عاشـها اللّاجئـون حضـور لافـت فـي شـعر أديـب ناصـر، فهـو واحـدٌ ممـن عاشـوا النّكبـة ومـا نجـم عنهـا مـن معانـاة وتشـرّد فـي الخيـام، فيستحضـر الشّـاعر صـوراً مـن حيـاة النّفـي ويلصـقها بلفظـة (خيمتـي) المشـبعة بالـدّلالات السّـلبية ، وهـي صـرخة مدويّـة يطلقهـا الشّـاعر، وأنّـى يجـد لهـا اسـتجابة أو صـدى، كمـا يسـتعين الشّـاعر بالتّنـاص الـدّيني ويربطـه بحالـة الفلسـطينيّ المشـرّد، أمـلاً منـه فـي الحصـول علـى النّجـاة والفـرج، كمـا حـدث مع السّيدة هاجر وولدها إسماعيل عليهما السّلام.

إنّ عنـوان القصـيدة الّتـي أُخـذ منهـا الـنّص يـنّم عـن حجـم المعانـاة، إذ يمتلـك هـذا العنـوان طاقـة دلاليّـة، تبـوح بمخـزون عـاطفي عميـق، ومعانـاة قابعـة فـي وجـدان جمعـي، يـئن جوعـاً

[1] الضمور، عماد، **تجليات المعاناة في شعر خليل زقطان**،مجلة جامعة النجاح، مجلد ٢٨، العدد ٤، ٢٠١٤، ص٩٢٧

[2] ناصر، أديب، **المجلد الثّالث**، ٥٢.

ورغبة في العودة، ففي الوقت الّذي يتخذ فيه العنوان موقع الموضوع الكلّي، يتقدّم النّص ليؤكد هذّه الكليّة من خلال احتوائه أشلاء الموضوع وجزيئاته([1]).

ب-المنفى المألوف (العراق)

على الرّغمّ من أنّ الشّاعر عاش تجربة النّفي والبعد عن الوطن، إلا أنه وجد في العراق ملاذاً لروحه المرهقة من التشّتت والغربة، فقد كان معادلاً موضوعيّاً للفلسطينيّ في بعده القوميّ والوطنيّ، فالعراق على الرّغم من أنّه يبقى منفى، إلا إنّه يبقى مكاناً مألوفاً ، كما في قوله:

يا عراق

سببٌ أنتَ لكي أعتقَ الوردَ الجوري

والعبراتُ ندى

سببٌ أنتَ لأجري في نهريكَ

بموجِ مدى

فبدونك لا أحيا وحدي

أقسمتُ...

ولستُ أرى أحداً([2])

[1] ينظر، الضّمور، عماد، **تجليات المعاناة في شعر خليل زقطان**، مجلة جامعة النجاح، مجلد ٢٨، العدد ٤، ٢٠١٤، ص٩٢٤.

[2] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ٤٥١.

ففي الوقت السّابق الذّي عبّر فيه الشّاعر عن صعوبة العيش بعيداً عن الوطن الأصلي، يجد ضالته المنشودة فيشعر بالارتياح في المكان البديل، فمظاهر الطبيعية في المكان الجديد تبعث الأمل وتشدّ الغريب إليها، وتمنحه راحةً وطمأنينة، ويريد الشّاعر القول: إنّ للحديث بقية بدليل وجود النقاط بعد الفعل أقسمت، فثمّة حديث مسكوت عنه ولا يتسع له المجال في وصف الحسن والكرم والجمال البهيّ لمكان حوى سنوات من عمره المنصرم.

فهو يرى أنّ فلسطين والعراق هي أجزاء يكمّل بعضها بعضاً، والولاء والانتماء لأيّ منها هو ولاء وانتماء لها كلّها؛ لأنّها وطن واحد، فهو يؤمن بأنها وحدة واحدة وذات رسالة خالدة، فرّاح يعبّر عن هذا الانتماء في نصوصه([1])، ويكمن السّبب وراء هذا الحبّ الكبير للبلد البديل، هو تشابه التّجربة القاسية الّتي مرّت على شعبين عظيمين، فيقول:

تقلبت في جرحين قدسي وبابلي

فهذا هنا نبعي وهذاك هاطلي

وإنّي بالجرحين أحيا مباهياً

فإن رجفت رجلاي يا ويل كاهلي([2])

حيث تصبّ الدّلالة الشّعريّة للنّص السّابق على مكانين يرتبطان ارتباطاً وثيقاً بحياة الشّاعر (فلسطين والعراق)، بدليل استخدامه لصيغة التّثنيّة (جرحين، رجلاي) فهذّه

[1] ينظر: حنني، زاهر محمد، **الثورة الفلسطينيّة وأبعادها القوميّة في الشعر أديب ناصر نموذجاً**، ص٥.

[2] أديب، ناصر، **المجلد الثّالث**، ٤٥٢

الصّـيغة تحتـوي علـى أبعـاد التّجربـة القاسـيّة الّتـي عاشـها أديـب ناصـر فيمـا سـبق، وتـزداد نبرة الشّاعر في الفخر والاعتزاز بهذا البلد المضياف، فيقول:

إنّ من كان كالعراق عظيماً

يرتقي نخوةً ويسمو مِثالا

من خضالٍ يا مسكُ يمنحها الله

اختياراً سبحانه وتعالى([1])

فالنّصـوص السّـابقة تـنهض علـى قـدر كبيـر مـن الحـبّ والعـزّة الّتـي يكنّهـا الشّـاعر لبلـده الثّـاني العـراق، فهـو مكـان لا يقـل قداسـةً عـن موطنـه الأصـلي، كمـا أنّ أهلـه أهـل شـهامة ونخـوة وفـيهم مـن الخصـال الحميـدة مـا يجعـل الشّـاعر يفخـر بهـم ويعتـزّ بمعـرفتهم، وهـذّه الأوصـاف لا تنتهـي ، فالفعـل المضـارع (يرتقـي، يسـمو، يمـنح) منحهـا اسـتمرارية وتواصـلاً عبـر الـزّمن، وصـفوة القـول : لقـد بـرزت الظّـاهرة المكانيّـة فـي المجلـد الثّالـث بـروزاً لافتـاً يشـير إلـى ارتبـاط الشّـاعر بقضـيته العادلـة، لـيس علـى الصّـعيد الفلسـطينيّ فحسـب، بـل علـى الصّـعيد العربـيّ، وقـد اكتسـب الـنّص دلالـة عميقـة تتسـع لكـل مـا يمكـن أن يشـتمل عليـه المكان من قيم وعلاقات ومظاهر وأحزان.

[1] ناصر، أديب، **السّابق نفسه**، ٤٧٦.

المبحث الثّاني : الزّمان

يعدّ عنصر الزّمان من أهمّ العناصر اللّازمة لتشكيل بنيّة أيّ عمل دراميّ؛ إذ أن دراسته بأبعاده الثلاثة (الماضي والمضارع والمستقبل) يعدّ بمثابة إكسير حياة للنّص، فانتقال المبدع بين الأزمنة هو بثّ للحركة وموت للرّكود، وهو مقابلة وصراع بين أزمنة وأحداث، فالزّمن في بنيّة النّص، ليس زمن صيغة بل كثيراً ما يتحوّل إلى دلالات يفرزها السّياق النّصي([1])، واهتمّ أديب ناصر في أعماله الفنيّة بهذا العنصر اهتماماً ملحوظاً كي يصور للآخرين صوراً مختلفة للحالة العصيبة الّتي مرّت عليه وشعبه، فكان كثيراً ما يلجأ إلى سرد الأحداث الزمنيّة موزّعة على تقنيات عدّة على النّحو الآتي :

١- الاسترجاع

يمكن تعريفه بأنّه "هو كلّ عودة للماضي تشكّل بالنّسبة للسّرد استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص، فيحيل المتلقي من خلاله إلى أحداث سابقة عن النّقطة الّتي وصلتها القصّة" ([2]) فيكون استرجاع الماضي واستمراريته في الحاضر وفقاً لما يستدعيه انفعال اللحظة الحاضرة([3])، والاعتماد على الذّاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشّخصيّة ويصبغه بصبغة خاصّة ويعيطه مذاقاً عاطفيّاً([4]).

ولعلّ من أبرز الأحداث الّتي أوردها الشّاعر معتمداً على هذّه التّقنية النّكبة وما نجم عنها من تشّرد ونفي، فيقول:

---

[1] ينظر: الدّسوقي، محمد السّيد، **جماليات التلقي وإعادة إنتاج الدّلالة**، ٧٠.

[2] بحراوي، حسن، **بنيّة الشّكل الرّوائي**، ١٣٢.

[3] ينظر: بحراوي حسن، **السّابق نفسه**، ١٣٣

[4] ينظر: قاسم،سيزا، **بناء الرّواية**، ٤٣.

غفا برعشته الولد

والبرد قرصٌ

والبَرَد

واللّيلُ ليلٌ

والنّهار

والدّار جحرٌ([1])

حيث يسترجع الشّاعر صورةً مؤلمة من جملة الأيام القاسيّة الّتي مرّت على الفلسطينيّ في محنته، ويتجلّى الزّمن في النّص من خلال الألفاظ المفعمة بالدّلالة، فهي تشير إلى الأيام الباردة الصّعبة الّتي يحياها اللّاجئ في مخيمات اللجوء في فصل الشّتاء، كما يساوي الشّاعر بين اللّيل والنّهار في الوجع خلال هذّا الفصل الموحش في الألم.

فالشّاعر يستحضر حزمة من الدّوال الإيحائية، ذات الكثافة الدّلاليّة كي يكشف عن حياة الفلسطينيّ في المنفى وتمزّقها، حيث لا يستطيع أن يحيا كسائر البشر، وقد تكالب عليه الفقر والجوع والبرد، فالزّمن الّذي يحمله النّص يشير إلى حالة القلق والاضطراب النّفسي للشّاعر، و يضفي على الحياة الفلسطينيّة في المنفى صفة الكآبة والقتامة([2]).

ويستذّكر الشّاعر موقف الوداع الأليم الّذي غادر فيه بير زيت مرغماً فيقول:

---

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ١٠٨.

[2] موسى، إبراهيم نمر، **تضاريس اللغة والدّلالة في الشّعر المعاصر** ، ٤٩.

في بيرزيت

تحت خيمة الظّهيرة

عليّ

قد ألقيتُ

نظرتي الأخيرة([1])

يحشد الشّاعر عنصري الزّمان والمكان في نص واحد لتأكيد الحالة النّفسية الّتي تستوطنه، فهو في حالة شوق دائم وحنين متصل إلى بيرزيت ، فهو لا ينسى ذلك الوقت اللّعين الّذي ودّع فيه أغلى ما على قلبه، فهو عندما يستذكر هذا الموقف بكل تفاصيله يؤكد على أنّ هذا الحدث ما زال حاضراً في ذاكرته وأنّه لم يستطع تجاوزه أو نسيانه، فيتفاوت شعور الشّاعر بالزّمن، وذلك لأنّ الإنسان في أوقات السّرور لا يشعر بالوقت، أمّا حينما تمرّ عليه ظروف عصيبة يصبح الوقت ثقيلاً عليه ومغايراً لما هو عليه في الحقيقة، لذا فأنّ النّظرة الأخيرة الّتي أشار إليها النّص هي بالنّسبة للشّاعر فترة زمنيّة طويلة مثقلة بالوجع، تمتد من الماضي إلى الحاضر.

إنّ هذّه العودة إلى الزّمن الماضي "تحيل القارئ إلى أحداث سابقة مرتبطة بماضي الشّاعر الخاص، حيث يتم توظيفها لتلبية بواعث جمالية وفنيّة ونفسيّة"([2])، فاستذكار المشهد يشتمل على إشارة جليّة إلى حنين الشّاعر للمكان الطفوليّ وما اشتمّل عليه من ذكريات حيث افتتح النّص باسم المدينة فهي ما زالت تسيطر على تفكيره.

---

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث**، ٢١٥.

[2] بحراوي، حسن، **بنية الشّكل الروائي**، ١٢١.

وهناك العديد من النّصوص الّتي وظّفها الشّاعر تحت إطار هذّه التّقنيّة ([1]).

٢ – الحذف

يـؤدي الحـذف دوراً فـي الـنّص، حيـث يسـهم فـي تسـريع السّـرد ووتيرتـه، فهـو " تقنيّـة زمنيّـة تقضـي بإسـقاط فتـرة زمنيّـة طويلـة أو قصـيرة مـن زمـن القصّـة، وعـدم التّطـرق لمـا جـرى فيهمـا مـن وقـائع وأحـداث، وهـو وسـيلة نموذجيـة لتسـريع السّـرد عـن طريـق إلغـاء الـزّمن الميّـت فـي القصّـة والقفـز بالأحـداث إلـى الأمـام بأقـل إشـارة أو بـدونها، مثـل : ومـرّت بضـعة أسـابيع، مضـت سـنتان، بعـد سـنوات طويلـة ..."([2])، لـذلك يعمـد الشّـاعر إلـى هـذّه التّقنيّـة الزّمنيّة في البنيّة النّصيّة الشّعريّة، كما في قوله:

مرّت السّتون

عاماً بعد عام

والنّدى المحروق

والمرّ الكلام

والجليل

مرّ في البال

الجليل

[1] ينظر: ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ١٢٣، ١٨٤، ٢٣٩، ٢٥٧.

[2] بحراوي حسن، **السّابق نفسه**، ١٥٦.

كمرورٍ للكرام([1])

يختـزل الشّـاعر حصـيلة السـتين عامـاً مـن النّكبـة فـي صـور محـددة. اسـتطاعت أن تكشـف عـن مـدى القهـر والألـم والوجـع، الّتـي تسـيطر عليـه، فهـو يهـرب إلـى الماضـي لأنّـه قلق من اللحظة الحاضرة ويخشى المستقبل في ظل الظروف الرّاهنة.

وتتجلّـى المـدة الزّمنيّـة فـي الـنّص مـن خـلال عبـارة (مـرّت السـتون عامـاً) فالشّـاعر يوضـح أحـداث وثيقـة الارتبـاط بالفلسـطينيّ، فقـد قـدّر لـه أن يعـيش النّكبـة، فجـاء شـعره انعكاسـاً للواقـع المريـر الّـذي مـرّت بـه الـبلاد، فجـاء الفعـل (مـررتُ، مـرّ) مختـزلاً للكثيـر مـن الأحـداث الّتي عاشها الشّعب رغم قسوتها وما تركته في النّفس من آلام ومآسٍ.

فهـذّه الحادثـة (النّكبـة) الّتـي يستحضـرها الشّـاعر لا تـرتبط بـالزّمن فحسـب، بـل تـرتبط بالشّخصـيّة ومـا لهـا مـن أبعـاد نفسـيّة، حيـث فقـد الـزّمن معنـاه الموضـوعي، وأصـبح منسـوجاً في خيوط الحياة النّفسيّة([2]).

يعود الشّاعر ويعتمد على هذّه التّقنية في موضع آخر، فيقول:

العاروي مشهور

بعد ثلاثين وست سنين

في مقبرة تطمرها الأرقام

قام على عظمين

---

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثالث**، ٦٩.

[2] ينظر: قاسم، سيزا، **بناء الرّواية**، ٧٧.

ورّوح

يا نيالك يا مشهور

وأنت تبوس ترابك

كيف وجدتَ ترابك؟([1])

يتجاوز الشّاعر مجموعة كبيرة من الأحداث الّتي مرّت على الشّعب خلال الفترة الّتي قضاها جثمان الشّهيد العاروري في مقبرة الأرقام ، فهي فترة زمنية تنطوي على كثير من مشاعر الحزن والألم ويغلّفها الصّبر وطول الانتظار.

فالشّاعر في هذّه الحالة يكشف عن الذّات الإنسانيّة، آلامها وأحزانها، أحلامها وطموحاتها، كما يختزل قصصاً عديدة عبر هذّه التقنيّة، فالزّمن الّذي يشير إليه في نصوصه، هو الزّمن الإنساني وهو وعي الّذات للتّجربة ودخولها في نسيج الحياة الإنسانيّة، والبحث عن معناها وهو وطيد الصّلة بالأنا الشّاعرة الّتي تسعى لاكتساب صيرورتها في التّعبير، وهو كينونة معرفة الذّات بجوهرها([2])، فالشّاعر يسرد أحداثاً مجرّباً لها، ويستطيع التّعبير عنها وعن جوهرها، في زمن معين، فهو يخبر المتلقي بطبيعة الجوّ الّذي طبع الفترة الزمنيّة المحذوفة من حياة الشّعب، عبر إشارة عابرة دون الحاجة إلى التّفصيل والتّصريح.

---

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث**، ١٧٤.

[2] ينظر، أعراب، مديحة، **جمالية الحضور السّردي في شعر محمود درويش**، ص ٢٠، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، ٢٠١٠/ ٢٠١١.

ويمكن العودة إلى المجلد الثّالث للاستفادة من العديد من النّصوص الّتي وظفّها الشّاعر مستفيداً من هذّه التّقنيّة.([1]).

٣- الاستشراف

يقصد بالاستباق القفز على فترة زمنيّة معينة من زمن القصة، وتجاوز النّقطة الّتي وصلها لاستشراف مستقبل الأحداث والتّطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرّوايّة([2]).

إنّ ما يفعله السّارد حسب هذّه التّقنيّة هو " سرد قصة مرتبة زمنيّاً، قصة يحاول القارئ إعادة تركيبها وفق النّظام الزّمانيّ الصّحيح، بعد أن قطع السّرد تسلسلها الزّماني، باستحضار الماضي تارةً والتّطلع إلى المستقبل تارةً أخرى، ومن هنا فإنّ غياب التّرتيب الزّمني من القصّة المتخيّلة؛ يكشف عن القيمة الكاملة لترتيب آخر هو التّرتيب السّردي، وهذا التّرتيب الجديد هو ترتيب قائم على تداخل المستويات الزمنيّة من حيث الماضي والحاضر والمستقبل"([3]).

فالاعتماد على هذّه التّقنيّة له تأثير كبير في جمالية العمل الفنّي، إذ يقوم الشّاعر بالتّلاعب بالأزمنة، وهذا التّلاعب لا يعني أنّه أبداً تلاعب اعتباطي، إذ إنّه يعمد إليه لتبدو أحداثه أكثر حيويّة وجودة في نظر القارئ، وليحقق غايات فنيّة أخرى كالتّشويق وإبعاد الملل والإيهام بالحقيقة([4]).

---

[1] ينظر، ١٢٣، ١٤٥، ٢٨٣.

[2] ينظر :بحراوي، حسن ، **بنية الشكل الروائي** ، ١٣٢-١٣٣.

[3] العزي، تفلة حسن، **حركة الزّمن في قصص أنور عبد العزيز القصيرة الاسترجاع والاستباق أنموذجاً**، مجلة دراسات موصلية، العدد ٢٣، ٢٠١١، ص٢١

[4] ينظر: **حركة الزّمن في قصص أنور عبد العزيز القصيرة الاسترجاع والاستباق أنموذجاً**، مجلة دراسات موصلية، العدد ٢٣، ٢٠١١،،ص ٢١.

ويعتمد أديب ناصر على هذّه التّقنية في التّعبير عن كمية القهر المتأججة في نفسه، فيقول في قصيدة بعنوان، (سوف أموت بقهري) :

إنّي الوجعُ القابعُ في التّسعين

ولستُ أُعان

ولستُ أعين

وأحمل قهري

ويحي

سوف أموتُ بقهري([1])

استطاع الشّاعر في هذّا النّص أن يصل حاضره الأليم بمستقبله السّوداوي عبر حرف التّسويف (سوف) الذي قرنه بالفعل المضارع أموت، فهكذا يراه، حيث يقدّم وصفاً دقيقاً لطبيعة الحياة الّتي يعيشها بحيث ينسجم مع رؤيته القاتمة لمستقبل غير واضح في ظل البعد والغربة والحرمان من العودة.

فالشّاعر "يتطلع لما هو آت أو ما هو متوقع الحدوث، عن طريق وجود علامة أو إشارة تمهّد لوقوع حدث لاحق مستقبلاً"([2]). فهو يتوقع النّهاية السّيئة بناء على معطيات غير محببة إلى نفسه.

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث**، ١٢٧.

[2] العزي، تفلة حسن، **حركة الزّمن في قصص أنور عبد العزيز القصيرة الاسترجاع والاستباق أنموذجاً**، مجلة دراسات موصلية، العدد ٢٣، ٢٠١١، ص٣٥.

وعلـى عكـس الفكـرة السّـابقة يعـود الشّـاعر ويؤكـد مـن خـلال هـذّه التّقنيّـة عـن إيمانـه العميق بحتميّة العودة، فيقول:

فأنا مثلك من نسل ترابي

وأنا مثلك من نبعي

سأروى

....

ولأنّي من نبات الجرح

بالجرح أغني

سأغني

سأغني

سأغني([1])

إنّ هـذا الـنّص مـا هـو إلا إعـلان واضـح عمّـا يـدور فـي ذهـن الشّـاعر مـن أفكـار حـول حتميّـة العـودة، فعلـى الـرّغم مـن حالـة الألـم المتّواصـل والجـرح النّـازف إلّا أنـه يبقـى مؤمنـاً بـأنّ ثمّـة أمـل يلـوح فـي الأفـق، الأمـر الّـذي جعلـه، يلـح علـى تكـرار الفعـل المضـارع المسـتقبل للزّمان (سأروي– أغنّي – سأغني) .

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثالث**، ١٥١.

كما أنّ هذا التّقديم للأفعال المضارعة واقترانها بحرف السّين من عدمه، يوحي بحالة التّرقب الّتي تسيطر على الشّاعر، فهو يقرن الفعل المضارع بالسين للتّنفيس عن نفسه، ولينقل الحدث من الزّمن الضيق وهو الحال إلى الزّمن الواسع وهو الاستقبال.

فالنّص ينهض على استباق صريح، يلجأ إليه الشّاعر ليشير إلى أحداث سياسيّة ممكنة الحدوث في المستقبل، الأمر الّذي يزيد من تواصل القارئ مع النّص ويزيده لهفة وترّقب، فيما إذا كان الشّاعر سينجح في نيل الأماني أم لا([1]).

. وقد وظّف الشّاعر هذّه التّقنيّة في نصوصه بشكل كبير، يوحي بتنوع دلالي في حقل البنيّة النّصيّة الشّعريّة عنده ([2]).

[1] ينظر: إقبالي، عباس، **دراسة في المفارقات الزمنية في رواية اللص والكلاب، مجلة إضاءات نقدية**، العدد ٣٠، ٢٠١٨، ص٢٧.

[2] ينظر: ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ١٧٤، ١٨٠، ٢٣٨.

المبحث الثالث: الشّخصيات

تعدّ الشّخصيّة من العناصر المهمّة في البناء الدّراميّ، ولا يمكن فصلها عن أي عنصر من عناصر البنيّة الدّراميّة، فالشّخصية تتفاعل مع جميع المكونات الأخرى كالحدث والزّمان والمكان، والشّخصية هي كلّ مشارك في أحداث الحبكة سلباً أو إيجاباً، وهي عنصر مصنوع، مخترع وتتكون من مجموع الكلام الّذي يصفها ويصّور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها([1]).

ومن أبرز الشّخصيات الّتي اشتملت عليها أعمال الشّاعر في المجلد الثّالث ما يلي :

١- ذات الشّاعر

تمثّل ذات الشّاعر الشّخصية الأساسية في نصوصه الشّعرية، فما شعره إلا صدى صريح لأفكاره الّتي يؤمن بها، فيقول:

أجرّبني على جبلي

سأصعد صوب صخرته

وصبح عراء

سأصعد أحمل السّبعين

ألهث

بالحنين وبالعياء

أجرّبني بإنساني

فلي خمري

ولي أمري

[1] ينظر: أبو جاموس، محمود هلال محمد، **البناء الفني للقصة القصيرة الأردنية**، ص٧٢، رسالة دكتوارة، جامعة اليرموك، ٢٠١٨/٢٠١٧.

ولي برقي

ولي رعدي([1])

تظهر شخصيّة الشّاعر من خلال النّص السّابق مرهقة ومتعبة، فهو مكلّف بفعل شاق، حيث يحمل هموم وطن بأكمله على كاهله، وقد عبّر عن صعوبة الأمر بالفعل (ألهث) الذّي يختزل في طياته كمية من الحزن والأسى والحنين، كما أن تكرار الأفعال المضارعة (أجربني – سأصعد – أحمل – ألهث) أغنى النّص بالدّلالة، وهي أفعال تشير إلى حجم التّعب المرتبط بأدائها، وفيها إشارة جليّة واضحة إلى استمرارية الألم في الحاضر والمستقبل.

إنّ هذّه الأفعال الّتي يضعها الشّاعر ويكلّف نفسه بها تكليفاً لا فكاك منه، تظهر الحالة النّفسيّة والمزاجيّة، ولأجل ذلك فإنّ الشّاعر يعطي بعض الصّفات السيكولوجية والطّبائعية للشّخصيّة مما جعلها تكتسب تماسكاً سيكولوجياً لم يكن متاحاً في النّصوص الكلاسيكيّة([2]).

وكثيراً ما يلجأ الشّاعر إلى تقمص أدوار أخرى ، ليثير من خلالها دلالات إضافية، تكسب النّص توهجاً، فيقول:

على صفتيك

مسيحٌ مدّمى

ورأس على طبق

ما يزال يجول شهيداً([3])

---

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ٢١٦

[2] ينظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ٢١١

[3] ناصر، أديب، **المصدر السابق**، ١٥٣.

فالشّاعر يتقمصّ شخصيّة عيسى عليه السّلام لما تشتمل عليه من حزن مغدق وقهر مؤجج، فهذّه التّجربة تتناسب مع تجربة الفلسطينيّ الأليمة، واستدعاء هذّه الشّخصيّة بالذّات لم يكن سطحيّاً، لأنّ الشّاعر يختزل من خلالها مسيرة شعبه في الظّلم والحرمان.

إن توظيف هذّه الشّخصية من قبل الشّاعر دون غيرها من شخصيات الأنبياء، له مدلول نفسيّ، "فالمسيح رمز للمقاومة والفداء والتّضحيّة، فاتحدت شخصيّة الشّاعر مع شخصيّة المسيح وشكلتا معاً تجربة واحدة ومأساة واحدة سببها الأعداء"([1]).

وقد جاء المجلد الثّالث مكتظاً بالنّصوص الّتي تمثّل ذات الشّاعر، فقد جعل من شخصيته لسان الشّعب، وراح يحكي بلسانهم([2]).

وما صوت الأنا الّذي تضجّ به النّصوص إلا تعبير صادق عن هول المصيبة، فيقول الشّاعر:

أنا كُلُّ مَن ذبّح المجرمُ

أنا ال يُذبحون

لكي لا أكون

أنّا ال يُذبحون

وإنّي أكون

ويكتملُ العرسُ والمأتمُ([1])

[1] الياسين، إبراهيم منصور، **الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة**، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٦، العدد الثالث والرابع، ٢٠١٠، ص ٢٦١

[2] ينظر: أديب، ناصر **المجلد الثّالث**، ١٥، ٢١، ٤١، ١٢٥، ١٥٩، ٢٣٩.

يـتكلّم الشّـاعر بلسـان الشّـعب، وهـو خيـر مـن يمثّـل هـذّه المعانـاة، كيـف لا وهـو ابنهـا، الأمـر الـذّي أضـفى علـى نصوصـه صـفة الدّقـة والصّـدق فـي تصـوير الواقـع الأليم، وقـد جـاء الضّـمير المنفصـل (أنـا) مكـرراً حيـث عبّـر عـن تبنّـي الشّـاعر للألـم، فهـو واحـد ممـن عاشـوا التّجربـة وذاقـوا مرارتهـا عـن قـرب، وقـد مـزج الشّـاعر الثنائيّـة الضّـديّة (العـرس، المـأتم) فـي نـص واحـد فـي محاولـة جـادّة منـه للتّعبيـر عـن المشـاعر المضـطّربة إزاء مـا يحصـل معـه كفلسطينيّ عانى ويعاني ويلات الاحتلال.

إنّ أهـمّ مـا يميـز هـذا النّـوع مـن النّصـوص أنّهـا نتـاج تجربـة وجوديـة، ونفسـيّة معـاً، فرضـت نفسـها علـى الواقـع الفلسـطينيّ، فـلا يوجـد فـي شـعر المنفـى بحسـب مـا أفضـت بـه الذّائقـة ، مـا يُعـرف بمحاكـاة للسّـابقين، أو ضـرورة القـول فـي موضـوعه إثباتـاً للفحولـة الفنيّـة، وعليه فإنّ هذّه الأنا الجماعية تكاد تكون واجباً وطنيّاً على الشّاعر([1]).

٢ – المرأة

اهتّم أديب ناصر بالمرأة كونها الدّعامة الأساسيّة في المجتمع، ، ويمكن الحديث عن هذّه الشّخصيّة عبر محورين:

أ- الأمّ

اشتملت أعمال الشّاعر على العديد من النّصوص الّتي تحدّث فيها عن والدته([2])، فرسم صورة مشرقة لأمه نظراً لما قاسته وتحملته في سبيل تربية أبنائها على حبّ هذّا الوطن، فيقول:

---

[1] ناصر، أديب،**المجلد الثّالث**، ٤٥.

[2] ينظر: رزقة، يوسف، **المنفى وتجلياته في الشّعر الفلسطيني**، الجامعة الإسلاميّة، المجلد ١١، العدد ١، ٢٠٠٣، ص٧.

[3] ينظر: **ناصر أديب، المجلد الثّالث**، ١٢، ١٠٧، ١٦٢، ٢٣٩.

دعوها تراني

فمن حق حرمانها

أن تراني

وحق الوداع

وحق الضّنى

لكِ الله يا امرأة من كنوز

تخبئ ألف صلاة

وألف دعاء([1])

يناجي الشّاعر في هذا النّص أمّه مناجاة توفر له نوعاً من اللّجوء النّفسيّ، فقد أصابه إحساساً كبيراً بالفجيعة والفقد، فراح يعبّر عن العلاقة القويّة الّتي تجمعه بوالدته، ليس لكونها أم فحسب بل لطبيعة المكان المقدس الّذي جمعهما، ودورها العظيم في شحذ الهمم من أجل نصرة هذا الوطن.

لقد كانت والدة الشّاعر خير معلّم له، فكانت كثيراً ما تحكي له عن فلسطين، وتقصّ عليه قصص الثّوار والرجال المناضلين، وتوضح له حقيقة هذا المحتل الغاشم وما قام به من سلب ونهب واحتلال، الأمر الّذي جعل الشّاعر يستثّمر هذّه الشّخصيّة في تغذيّة النّص البطوليّ وإشباعه بالدّلالات([2]).

وأغدق الشّاعر أوصافاً لا متناهية في الجمال والبهاء على هذّه الشّخصيّة، فيقول:

---

[1] ناصر، أديب، **السّابق نفسه**، ١١.

[2] ينظر، عودة، هشام، **أديب ناصر شاعر الموقف**، ٢٣.

القديسّة أميّ يا جبل الزّيتون تعود إليك

قطرة ماء، بنت سماء

تنزلها الغيمات عليك

وبذور جميل الورد وبعض نسيم

فافسح يا جبل الزيتون مكاناً للحنّون

فعلى صوت هديل أمي يا جبل الزيتون تنام

أميّ أميّ أميّ

ما عرفت تلك الليلة أن الغفوة موت

فاحضن يا جبل الزيتون تراب تعب

ووهن عظام

فالقديسة أميّ في حلم

ستنام([1])

لعلّ أبرز ما يميّز هذا النّص هو كميّة المشاعر المتأججة الّتي يضفيها الشّاعر على أعظم شخصية في حياة أي إنسان وهي الأمّ، فالشّاعر عندما يحاكي أمّه بهذّه الصّفات فإنّه لا شعورياً يضفي الصّفات ذاتها على المكان الفلسطيني، فاستحضار المكان (جبل الزّيتون) وربطه بشخصيّة

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ٤٤٧-٤٤٨.

الأم، يمنح النّص بعداً دلاليّاً ، ويجعل عاطفة الشّوق تتدفّق على الشخصيات والمكان على حد سواء، عبر التّوحد بين الأم والوطن.

كما أنّ تكرار الشّاعر لأسلوب النّداء في النّص ينمّ عن المشاعر القلقة الّتي تعتريه نتيجة الفقد والبعد، فهو يفتّش من مناداته لها عن حضنها الدّافئ في جو مشبع بالحرمان والقسوة، وكأنّه عندما يكرّر كلمة أمّي ينادي يا أمني واطمئناني وسكينتي، فعمد إلى النّداء المباشر.

غير أنّ الشّاعر في هذا النّص لم يكتفِ بمناداة الأحياء العقلاء (الأم) بل قام بتجريد الكثير من الرّموز والمعاني ومناداتها وهذا يوحي بتداخل المادي والمعنوي في وجدان الشّاعر، والرّغبة العارمة في سرعة التّغيير، فكل مفردة من مفردات هذّا الكون لها يد في مجريات الأحداث([1]).

ب- **الزّوجة**

اشتمل المجلد الثّالث على نص واحد يخص الزّوجة، خاطب فيه الشّاعر زوجته غريتا عوض، فيقول:

سأزرع ظلّاً لعمري

وأزرع ظلاً لذكري

فشمس النّهار

وظلّي البهيج

يجوبان كل البلاد

[1] ينظر: غنيم، كمال أحمد ،**عناصر الإبداع الفنّي في شعر أحمد مطر**،١٩٨.

فلا تلبسي

يا (غريغو)([1])

السّواد([2])

فعلي الرّغم من تفرّد هذا النّص إلا أنّه مثقل بالدّلالة، فيكشف عن حوارٍ كثيف بين الشّاعر وزوجته طالباً منها عدم الحزن عليه، فطبيعة هذا الحوار توحي بنوعية العلاقة الحميمة الّتي جمعت كلا الزّوجين، فالشّاعر يقدّس الحبّ، لذا يخشى على زوجته من أن ينهش الحزن قلبها، وقد أسهم اللّون الأسود في رسم صورة الحزن المُراد، فهذّا اللون ترتديه النّساء في أوقات العزاء تعبيراً عن الحزن، الأمر الّذي جعل الشّاعر يطلب من زوجته أن لا ترتدي السواد باستخدام فعل الأمر المسبوق بالنّفي، فهو يلزمها بوجوب الامتثال لأمره.

فالشّاعر من خلال هذّا النّص يمتاز بتكوين نفسيّ مختلف، وهو تكوين متميز يقوم على الإحساس المرهف بالآخر، وهذا الإحساس جعله في حالة قلق دائم وتوتر مستمر، الأمر الّذي جعله يخشى على زوجته الألم المرتبط بالفقد، كون البشر جميعاً عرضة لهذا النّوع من الحزن([3]).

٣- الشّهداء

خصّ أديب ناصر ثلّة من الشّهداء بقصائد وصفت ما كان منهم من بطولات وذكريات رسخت في ذاكرته، وقلبه، فلم يجرؤ على نسيانها أو إغفال الحديث عنها، وله قصيدة بعنوان عشرون آه، كتبها في ابن عمه وصديق طفولته (كمال ناصر)، فيقول:

---

[1] هكذا ينادي الشّاعر زوجته

[2] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ١٣٢.

[3] ينظر: أحمد، سيف الدّين، **ظاهرة الحزن في الشّعر العربيّ الحديث**، مجلة جامعة البعث، المجلد ٣٧، العدد ١٠ ، ٢٠١٥، ص ١٠١.

وها أنا آتيك

هل شربت قهوت الصّباح؟

أحضرتُ ماء الزّهر

حبّ الهال

والجريدة المهرّبة

أحضرتُ أطفالي معي

كي يسمعوك

أحضرتُ أسماء الّذين

قبل أن يصيح الديك

أنكروك

أحضرتُ حزني

والسّلامات الكثيرة

والشّكوك([1])

إنّ إلحاح الشّاعر على تكرار الفعل الماضي (أحضرت) في النّص ينمّ عن الرّغبة العارمة في اللقاء، فالفعل الماضي بطبيعته أسهم في نقل فعل الشّوق من الحاضر إلى الماضي، وأضفى

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ٣٢+ ٣٣.

سمة الاستمراريّة على الحدث المرتقب، فالشّاعر على ما يبدو في حالة هذيان وشوق لا ينفكان إلى رؤية صديقه كمال الذّي غيّبه الموت، فأصبح من المستحيل أن يلتقي به.

فالشّاعر حينما يلجأ إلى تكرار الفعل الماضي (أحضرتُ) فذلك بقصد تكثيف الدّلالة، لأنّ هذا النّوع من التّكرار أعطى النّص بعداً نفسيّاً، نظراً لحجم الشّوق المترّسب في أعماقه، كما عبّر عن إحساسه بعمق الجراح ومرارة الفراق وعدم اللقاء ([1]).

ولأنّ للشّهداء مكانة خاصّة في نفوس أبناء الوطن راح الشّاعر يحكي قصص المناضلين الشّرفاء، لأنّه يدرك أنّ الحديث عن الشّهادة والشّهداء نضال، فيقول مخاطباً الشّهيد مشهور العاروري:

يا نيالك يا مشهور

وأنت تبوس ترابك

كيف وجدت ترابك؟

تحتك

فوقك

في جنبيك

كم مشتاقاً

كان الوطن إليك([1])

[1] ينظر: غنيم، كمال أحمد ،**عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، ١٢٤.

ينهض النّص على مجموعة من الأساليب الّتي أسهمت إسهاماً فعّالاً في توضيح العلاقة العميقة الّتي جمعت الشّهيد بأبناء شعبه، فاستخدم الشّاعر لغة خطابية سهلة كما في قوله (يا نيالك) للتّعبير عن عمق الصّداقة، فجاء النّص خالٍ من التّكلف، في حين أسهم الطّباق(تحتك– فوقك) في منح النّص جرساً موسيقاً أوحى بحالة الحنين، أما الاستفهام بِـ (كيف) فقد كشف عن مشاعر الشّوق المتأججة في نفس الشّاعر والتّواقة إلى رؤية جثمان الشّهيد الّذي يرزح في مقبرة الأرقام، وهو لا يستفهم بقدر ما يتعجّب، فهذّه الأداة مجرد تفريغ للمشاعر النّبيلة والمتراكمة في نفسه.

إنّ هذّه الأساليب الّتي حشدها الشّاعر في النّص شكّلت محرّكاً أساسيّاً لوجدان المتلقي، بغيّة التّوحد مع انفعالات الشّاعر ونفسه الثّائرة للتّحليق مع دلالات الألفاظ وما توحيه من صور وخيالات متراكمة في الذّاكرة([2]).

ولأنّ مهمة الدّفاع عن الوطن ملقاة على أبنائه، يرسم أديب ناصر صورة لليلة الأخيرة الّتي قضاها الشّهيد محمود أبو هنود، فيقول:

فكونوا معي في السّهر

وكونوا الصّحاب

وكونوا الشّهود لهذا العذّاب

فقد دنت السّاعة القاتلة

وقد فتحت ليلتي بابها

---

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**،٨٣–٨٤

[2] ينظر:أبو شمالة، فايز، **السّجن في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر** ١٩٦٧– ٢٠٠٠، ٣٣٨.

وأخفت قناديلها الأنجم

فهل مثل عتمتكم أنتم؟

ولا تسهرون؟([1])

يعبّر النّص في جوهره عن صعوبة اللّيلة الأخيرة الّتي قضاها الشّهيد، قبل أن يلقى حتفه، فهو مناضل صامد بلا شك، وقد لعبت المفارقة دوراً هامّاً في رسم خبايا المشهد، فالشّاعر يضفي سمة القتل على السّاعة الّتي تلقّى فيها خبر اغتيال صديقه، نتيجة شعوره بالصّدمة.

كما ينهض النّص على تكرار الفعل بأنواعه الثلاثة ٠(ماضٍ، مضارع، أمر) حيث تناوبت هذّه الافعال (كونوا، دنت، فتحت، أخفت، تسهرون) في رصد أحداث تلك الليلة القاسية، فاستطاعت هذّه الأفعال أن تنقل الشّاعر لا شعورياً من الزّمن الحاضر إلى زمن وقوع الحدث، كما جعلت المتلقي يندمج مع الأحداث ويتفاعل معها بصدق عبر فعل الأمر(كونوا) .

٤- الآخر

إنّ أديب ناصر شاعر منتمٍ إلى قضيته، ومتفاعل مع أحداثها تفاعلاً حقيقاً يسترعي الانتباه والاهتمام، والمتأمل في شعره، لا يخفى عليه المشهد الوطنيّ الحافل الّذي تصطبغ به نصوصه، وقد جاءت بعض النّصوص مستفزّة للعدو، وكاشفة عن أفعاله الدنيئة، كما في قصيدته (على أعتاب الأقصى)، إذا يشكّل هذا العنوان مفتاحاً دلالياً يشي بمعاني النّص، ويرسم صورة سوداوية لهذا العدو:

بعد ساعات وقوف

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ٤٢.

في انتظاري

لصلاتي

بعد أن نُشوى

وترتجّ الصّفوف

ينتقي الخنصر

ظليّ

كيف بالله عليكم

أبإذن سأصّلي؟([1])

يكشف هذا النّص حقيقة هذّا العدو الغاشم بأفعاله المتطرّفة، وكيف يمنع أصحاب الحق من تأدية شعائرهم الدّينية، وقد عمد الشّاعر إلى الاستفهام في السّطر الأخير من أجل التّعبير عن عجز المواطن الفلسطينيّ في مواجهة ممارسات الاحتلال.

فالشّاعر يعبّر عن وجع قويّ وإنسانيّ فليس هناك كنذالة الصّهاينة نذالة، وليس كإجرامهم إجرام، ولقد انتهت جميع الاحتلالات في كلّ بقاع الأرض إلا فلسطين، لذا فقد جاءت أغلب نصوص الشّاعر معبّرة عن هذا الوجع المتفاقم واللّا منتهي([2]).

إنّ ما يثير الألم لدى الشّاعر أنّه عاش فترة صعبة من حياة هذّا الشّعب، فكان شاهداً حيّاً على المجازر الّتي ارتكبت بحقه، وهكذا تجمّعت الصّدمة لديه لتنفجر عبر نصوصه، فيقول:

---

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ٢٣٨.

[2] ينظر: عودة، هشام، **أديب ناصر شاعر الموقف**، ١٤.

سألت عندما هوى

سقف وبيت

إن كان قد نجا

من بطش موت

ولدٌ وبنت

معاً نموت

تحضننا الحيطانُ

نحن والبيوت

أيحدّث وجعٌ

وجعاً

عن أوجاع؟([1])

إنّ أديب ناصر هو ثمرة الغضب السّاطع في وجدان الأمّة، فهو مدفوع إلى الإبداع رغماً عنه، ويظهر جليّاً للمتلقي كيف استطاع أن يحوّل أحزانه ومآسيه إلى مادة إبداعيّة خلّاقة، وقد جاء الاستفهام تعبيراً صارخاً عن حجم الألم، فكيف للوجع أن يتبادل أطراف الحديث مع وجع آخر، وربما في ذلك إشارة واضحة إلى حال الوطن العربيّ بأكمله، حيث غلب عليه الذّل والهوان، ففلسطين لم تعد وحيدة في الجراح، لذا فقد سمح الاستفهام في التّعرف على نفسيّة الشّاعر، حيث

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ٢٨٤.

الكآبة والإحباط والقهر على ما حلّ بالعرب، فضلاً عن تكرار دال (الوجع) الّذي يوحي بمدى ظلم هذا العدو (بطش) للحجر والإنسان (نحن والبيوت) وما يثيره هذا التّساؤل (إن كان قد نجا) إضافة إلى صورة البراءة المتمثلة في (ولد وبنت)

فتتسم طبيعة تجربة الشّاعر بالقلق الدّائم والخوف من استمرارية الضّياع ، لذا فقد انعكس ذلك بوضوح في أسلوبه، حيث تزدحم نصوصه بالأسئلة، فالأمة في نظره مثقلة ممتهنة، تعاني من عذابها وحرمانها، ويقهرها الإذعان للحاكم([1]) .

وقد حمل الشّاعر الهمّ الفلسطيني والعربيّ على حد سواء، فاستطاع أن يعبرّ عن أوجاع أمته بأسلوب ساخر، وراح يعبّر عن التّجربة القاسيّة الّتي تعرض لها العراق، فيقول:

لم يبقَ من الصّرخات الفزعى

إلّا العظم

فالأطفال الرّضع محترقون

الأمات ثكالى

والأثداء من الأشلاء

والطّرقات

فوسفور مجنون أبيض

مستحضر أمريكا الأجود([1])

[1] ينظر،غنيم، كمال أحمد، **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، ١٩٤.

تبدو نفسيّة الشّاعر من خلال النّص مفعمة بالحزن والأسى غير أنّه يمزج شيئاً من السّخريّة على مشاعر الحزن، ويبرز ذلك في قوله (مستحضر أمريكا الأجود) فهو ينعت السّلاح القاتل الفتّاك الّذي استخدمته أمريكا في حربها ضد العراق بأنه مستحضر أجود.

فالشّاعر يوظّف المفارقة التّهكميّة السّاخرة باعتبارها ضرباً من ضروب التّنفيس الأدبي، وأداة لفضح الواقع وتعريته بالسّخرية منه والتهكم عليه، رفضاً له وإمعاناً في جلده ومحاسبة رموزه([٢]).

استطاع الشاعر من خلال النّص أن يمزج التّجربتين العراقية والفلسطينيّة تحت ظل واحد فما إسرائيل إلا البنت المدللة لأمريكا، وهو بذلك يوحّد صورة الاحتلال بغض النّظر عن المحتل، لذا راح ينزف شعره بمرارة للتّعبير عن واقعه وواقع أمته، واستطاع أن يعبّر عن عمق هذّه التجربة بغزارة وعنفوان، لكنّه لم ينحرف تحت وطأة هذّه العاطفة القوّيّة بعيداً عن الجودة والإبداع في التّركيب الفنّي لنصوصه([٣]).

وهناك العديد من النّصوص الّتي أدّت دوراً بارزاً في الكشف عن طبيعة هذّا المحتل اللّا أخلاقية، وساهمت في كشف الغطاء عن أفعاله الشّنيعة([٤]).

وفي ختام هذّا المبحث يمكن القول: إنّ هذّه الشّخصيات الّتي كان لها حضور لافت في المجلد الثالث، ما هي إلا وسائل لتجسيد رؤى الشّاعر، فوظّفها خير توظيف؛ بغيّة إيصال الأفكار الّتي يؤمن بها.

---

[١] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ١٢٣-١٢٤.

[٢] ينظر:الشعار، سلطان، **في النزعة الدّرامية في شعر أمل دنقل**، مجلة جامعة النجاح، المجلد ٣٠ ، العدد ٧ ، ٢٠١٦، ص ١٣٢٨

[٣] ينظر: **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، ٦٦.

[٤] ينظر: أديب ناصر، **المجلد الثّالث**، ٢١، ٣٩، ٤٠، ٤٥، ٧٠، ٩٣، ٩٥

المبحث الرابع: الصّراع

يعدّ الصّراع الدّراميّ عنصراً مهمّاً من عناصر البناء الدّرامي المتشابك، ومن أكثر الوسائل قدرة على إثارة الغائر من المشاعر المصاحبة للتّجربة([1])، فهو يؤدي دوراً أساسيّاً في تكوين أحوال الشّخصيات وحركاتها، كما يحتل مكانة بارزة في بناء العمل الدّراميّ .

ويرى عز الدّين إسماعيل أنّ العمل الدّرامي في أساسه قائم على الصّراع، فيقول:"إذا كانت الدّراما تعني الصّراع فإنّها تعني الحركة، الحركة من موقف إلى موقف مقابل، ومن عاطفة أو شعور إلى عاطفة وشعور مقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة، فإذا كانت طبيعة بناء الحياة في مجملها قائمة على هذا الأساس الدّرامي فلا غرو أن تتمثل الخاصيّة الدّراميّة في كلّ جزء من جزيئات هذا البناء"([2])، وقد انقسم الصّراع في أعمال الشّاعر إلى نوعين، داخليّ وخارجي.

١- الصّراع الدّاخليّ

امتازت نصوص الشّاعر أنّها ذات طابع درامي يروي فيها حكايات شعبه ومآسيه، فاستطاع عبر الصّراع الدّاخلي أنّ يكشفّ عن قهر مجتمعه وما يتعرض له من ظلم، فيقول:

قبل سبعين أتيت

كنت طفلا

بعد سبعين أتيت

صرت كهلا

وأتيت

---

[1] ينظر: سرحان، عمر إبراهيم، **الصّراع الدّرامي في شعر التّفعيلة عند الرّواد العراقيين**، مجلة آداب البصرة، العدد ٨٨، ٢٠١٩، ص٥٣

[2] **الشعر العربي المعاصر**، ٢٧٩.

ها أنا أقرب من أمسي

إلى حضن التّراب

فخذوني من عذابي

في الغياب

وخذوني

من رمادي

ومن القهر

إذا عزَّ الإياب([1])

يعتمد الشّاعر في النّص السّابق على تقنيّة الاسترجاع في سرد الأحداث، والكشف عن حالة الضّياع، فيتجلى الصّراع الدّاخلي بوضوح من خلال كثافة الأفعال الماضية الّتي حشدها الشّاعر في النّص (أتيت- كنت- صرت- عزّ) وكلها أفعال تعود على ذات الشّاعر، ويبلغ الصّراع الدّاخليّ ذروته حينما يأتي بالفعل (خذوني) مكرراً على مرتين، فهو يوظّف فعل الأمر مع فاعله الضمير للتأكيد على حالة التّشرد والنّفي، فهو ما زال مغترباً وبعيداً عن وطنه، الأمر الذّي جعله غير قادر على الإتيان بفعل مضارع مع فاعل صريح، كما أنّ المفعول به الضّمير في الفعل (خذوني) يشير إلى تفاقم مأساة الفلسطينيّ، فالشّاعر لم يحدد جهة واضحة للقيام بالفعل أي إعادته إلى الوطن فما زالت القضية الفلسطينيّة عالقة.

وهكذا بدا الصّراع الدّاخلي في النّص ركناً أساسيّاً في دفع الحدث الدّراميّ إلى أن يبلغ أقصى مداه، كما منح النّص الشّعريّ طاقة كبيرة، ولا سيّما طاقته النّفسيّة وجعله مفعماً بالحركة ، وجعل

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ١٧٤.

تجربة الشّاعر تختلف عن التّجارب الذّاتيّة الّتي يأتي فيها التّعبير عن الألم والضّياع النّفسيّ على نحو يفتقد فيه المتلقي هذا التّفجر الشّعوريّ، والتّسلسل النّفسيّ([1]).

والمتأمل في شعره يلحظ العديد من النّصوص الّتي حوت الصّراع الدّاخلي، في محاولة جادّة للتّعبير عن حالة الشّاعر، فيقول :

مثل أطفال بلادي الفقراء

كنت في المهد الفقير

مثل

أطفال بلادي

أيّها الطّفل لماذا الفقراء؟

لشقاءٍ يولدون؟

ذُبحوا في بيت لحم

منذ ألفين

وها أنا من بعد ألفين

عراةً يذبحون([2])

[1] ينظر: سرحان، عمر إبراهيم، **الصّراع الدّرامي في شعر التّفعيلة عند الرّواد العراقيين**، مجلة آداب البصرة، العددى٨٨، ٢٠١٩، ص٥٦

[2] ناصر، أديب،**المجلد الثالث**، ٢٤٣

يتمثّل الصّراع الدّراميّ في هذا النّص من خلال الحالة النّفسيّة الكئيبة الّتي ألصقها الشّاعر بشخصيّته، حيث يشير الدّال (ألفين) بصيغته المُكررة في السّياق إلى طول مدة الوجع الفلسطينيّ

ويتخبّط الشّاعر وينغمس في الألم الأمر الذّي يدفعه إلى تكرار كلمة الأطفال مرتين ثم يأتي بها مفردة مرة ثالثة، إذ إنّه يسقط التّجربة القاسية على نفسه، فهو واحد من هؤلاء الأطفال الّذين تجرعوا مرارة أفعال المحتل وقسوته.

ومن خلال المشهد السّابق يدرك المتلقي للنّص قيمة الصّراع في بناء القصيدة وتشكيلها والابتعاد بها عن المباشرة الّتي تُطفئ وهج القصيدة، كما ساعد الصّراع في إبراز تجربة الشّاعر النّفسيّة، فضلاً عن خلق التّوتر الّذي من شأنه شد المتلقي وجذب اهتمامه([1]).

ويوظّف الشّاعر تقنّية الصّراع الدّاخلي في التّعبير عن أزمته النّفسيّة، فيقول:

ماذا تبقّى من الحيطان يا بلدي

والسّور مختنقٌ في قبضة الهدد

ماذا تبقّى من الإنسان

هل حلمٌ؟

وليس يسكن في محرابه سهدي؟

ولستُ أقطف أعنابي الّتي يبست

وليست أل حصدت قمح الرّغيف يدي؟

[1] ينظر: سرحان، عمر إبراهيم، **الصّراع الدّرامي في شعر التّفعيلة عند الرّواد العراقيين**، مجلة آداب البصرة، العددى٨٨، ٢٠١٩، ص٥٨

ماذا تبقّى وذي [السّتون] قد عبرت

وما يزال صرير الويل في العددِ([1])

يتجلّى الصّراع الدّاخلي بصورة واضحة، حيث تظهر الحالة النّفسيّة والمزاجيّة للشاّعر، فهو يستثمر هذا النّص ليجعل منه رمزاً يعبّر به عن حالة التّغير الّتي أصابت الوطن، نظراً لسياسة المحتل في التّهويد والتّنكر لأحقيّة الشّعب الفلسطينيّ في العيش بأمان، الأمر الذّي جعله يكرّر أسلوب الاستفهام دونما وعي، حيث كرر الشّاعر التّساؤل (ماذا تبقّى) أربع مرات في القصيدة الّتي أُخذ منها النّص، بغيّة خدمة الحدث الدّرامي المتنامي فقد وجد فيه الشّاعر متسعاً للتّعبير عن الحالة القلقة والمصير المجهول.

وبالعودة إلى مادة الدّراسة يمكن الاطلاع على العديد من النّصوص الّتي يتكّشف فيها الصّراع الدّاخلي([2]).

٢- الصّراع الخارجيّ

استند الشّاعر على الصّراع الخارجيّ في الكشف عن طاقاته الإبداعيّة، وأبعاد شخصيته النّفسيّة، وقدرته على التّعبير، فجاء الصّراع خادماً لتجاربه، وقادراً على تجسيد رؤيته الّتي يحاول تسليط الضّوء عليها، لتأكيدها في وجدان المتلقي، وتثبيتها في فكره ومخيلته، فالشّاعر لا ينسى حالة التّهجير الّتي أصابت وطنه رغماً عنه، فيقول:

فأينَ أُريحُ رضا الوالدين؟

وأينَ أُخبئ من يولدون؟

---

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ٢٧٢.

[2] ينظر: ناصر، أديب، **المجلد الثّالث**، ٩٤، ٢٢٥، ٢٦٦، ٥٣٤، ٥٤٨.

وأين أُعلق أسماءهم؟

وأين سأزرع زيتونتي؟

وأين سأرعى غيوم الجبل؟

وأين سأعزف شبّابتي؟

وأين أُدفّئ برد العراء؟

وأين سأوِدع شخوختي؟

أنا الآن في ليلة لا تنام

وَشِعبُ دمي..([1])

ينهض الصّراع الخارجيّ في النّص السّابق، من خلال تكرار الشّاعر لأداة الاستفهام (أين) الّتي ترتبط بالمكان، فالشّاعر يعلم جيداً أن مأساته الحقيقيّة تكمن في البعد عن المكان (الوطن)، الأمر الّذي دفعه إلى تكرار هذا الكم من الأسئلة الّتي تسترعي الانتباه، ولعلّ الشّاعر يجد تبريراً لذلك؛ فما عاشه من معاناة يحتّم عليه كلّ هذّه التّساؤلات، فهو مشتت ضائع، لا يستطيع أن يعيش بعيداً عن وطنه، وما يلفت النّظر كذلك تكراره للفعل المضارع المبني للمجهول (أُريحُ – أُخبّئ – أُعلّقُ – أُدفّئ – سأوِدعً) تزامناً مع المصير المجهول للقضية الفلسطينيّة.

كما كررّ الشّاعر أداة الاستفهام (أين) بالذّات دون غيرها، لأنّه أراد منها التأكيد على أحداث واقعيّة يعيشها الفلسطينيّ في منفاه، فيشير من خلالها إلى مدى التّوتر والحيرة الّتي تعتريه إزاء

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثّالث**، ٤٦.

الواقع الفلسطينيّ – العربيّ المرير، الأمر الّذي جعله يتخذ من أداة الاستفهام وسيلة للسّخريّة من الواقع وكشفه وتعريته على حقيقته للقارئ العربيّ([1]).

وبالرّغم من كلّ الجراح يستذكر الشّاعر صوراً مشرقة من مظاهر الحياة السّابقة الّتي احتضنها الوطن، فيقول:

كان الجرح

من التّحنان يطيب

وكان الحزن المنهكُ

يتخاطفه الجيران

وكان الفرح

ولو كالرّمشة

أجمل من بستان

كنّا في السّراء

وفي الضّراء

غيارى

أكثر من أخوان

[1] ينظر: ين معمر، كاميليا، **ظاهرة التّكرار في شعر نزار قباني، ديوان القصائد أنموذجاً**، ص ٤٨، (رسالة ماجستير) جامعة العربي بن المهيدي،٢٠١١/ ٢٠١٢.

كنّا

كنّا

كنّا

أكره هذا الفعل الطّاعن في الحرمان([1])

يرصد الشّاعر مشاهد من الحياة السّابقة الّتي كان يعيشها الشّعب الفلسطينيّ قبل النّكبة، فراح يوظّف الفعل الماضي النّاقص (كان – كنّا) في تجسيده للأحداث، إذ إنّ حضور هذا الفعل بكثافة جعل الصّراع في حالة من التّصاعد، كما بثّ في النّص سمة الحركية، فالشّاعر حينما يأتي بالفعل الماضي النّاقص فإنه يشير وبشكل لا إرادي إلى مشاعر النّقص والحاجة الّتي تصطبغ بها حياته الجديدة في المنفى، شأنه شأن الآلاف من الفلسطينين المهجّرين.

ويتكاثف حضور الفعل الماضي، (كان – كنّا) حيث يكرره الشّاعر في المقطع السّابق سبع مرات، فهو يفضي عن رغبة ملحاحة وتمنٍ حقيقيّ وصادق في أن تعود أجواء الألفة والمحبة والبهجة، على حياة الفلسطينيّ مرةً أخرى، فالصّراع هنا يكشف عن رغبة عارمة يكتنزها الشّاعر في استعادة أيام الأنس وما اشتملت عليه من تكاتف وعطاء([2]).

ويعتمد الشّاعر على تقنيّة الصّراع الخارجيّ في التّفاعل الصّادق مع الأحداث السّياسيّة، كما هو الحال في حادثة إعدام القائد صدام حسين، فيقول:

اصعد إلى سماء ربّك الذّي خلق

---

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**،١٨٥– ١٨٦.

[2] ينظر: عويضة، جمانة، حامد، **بنية النّص الشّعري في شعر محمود درويش كزهر اللوز أو أبعد أنموذجاً**، ص ١٦٠، رسالة (ماجستير) جامعة الخليل، ٢٠١٣/ ٢٠١٤.

واقرأ مع النّداء سورة العلق

واقرأ مقامات العراق النّازفات

واسمح لدمعك أن يشي

بعذاب جأشك

واخلع شجاعتك الّتي

قد آن مثلك، تستريح

أتعبتها

لكنّها تبعتك في الرّمق الأخير

إلى الضّريح([1])

يقوم النّص على صراع خارجيّ واضح، بدا فيه الشّاعر مضطرباً مصاباً بالهذيان نتيجة الظلم السّحيق الّذي وقع على القائد صدام حسين، الأمر الّذي جعله يسمو به إلى منزلة الأنبياء رابطاً قضيته بحادثة نزول الوحي جبريل على النّبي محمد عليهما السّلام في غار حراء، فهو بذلك يضفي هالة من القداسة والعظمة على هذّه الشّخصية (صدّام)، ولا سيما حينما يستحضر فعل الأمر (اقرأ) الّذي يعدّ أول كلمة نزلت من القرآن الكريم.

وإلى جانب التّناص، يستحضر الشّاعر صيغة الجمع (مقامات – النّازفات) ولعلّ مردّ ذلك كلّه إلى أمرين، أولهما أنّه يخاطب شخصيّة عظيمة لا يجوز معها استخدام صيغة الإفراد، وثانيهما أنّ

[1] ناصر، أديب، **المجلد الثالث**، ٣١٦- ٣١٧.

الشّعب العراقيّ شعب مدمّى، فما زالت جراحه نازفة، ومآسيه لا تنضب، ولا يمكن إغفال فعل الأمر الذّي سيطر على النّص (اقرأ ، اسمح ، اصعد، اخلع) الذّي ينطوي على دلالات عميقة، فالشّاعر يجعل من نفسه بمنزلة القائد صدام وأنّهما شريكان في المصاب والظّلم والاضطهاد.

لقد أسهم الصّراع الخارجيّ في منح النّص نوافذ جديدة، من خلال إرهاصات كانت تؤرق الشّاعر، فكان إعدام القائد صدام اللحظة الّتي تشكلّت أمام كلّ تلك الإرهاصات، فاستثّمرها في خدمة المدلول والغرض المنوط بها، فالصّراع الخارجي هنا ليس لعبة شكليّة فقط، مهمتها إثراء العمل الفنّي وإغنائه بفيض من الدّلالات والصّور والانطباعات والذّكريات، وإنّما هو مقصود لذاته؛ من أجل تجسيد الحدث القصصيّ وترسيخ معاني الحداثة في كيفيّة تبادل التّقنيات بين الفنون الأدبيّة، قصيدة أم قصّة ، أم مسرحيّة أم روايّة([1]).

وصفوة القول: استطاع أديب ناصر أن يوظّف عناصر البنيّة الدّراميّة من مكان وزمان وشخصيات وصراع في نصوصه، إسهاماً منه في توسيع دائرة الأحداث وجعلها أكثر تأثيراً، فيجعل المتلقي يتقبلّها ويتفاعل معها، ويشارك في تبني المواقف التي يدعو إليها.

[1] ينظر: سرحان، عمر إبراهيم، **الصّراع الدّرامي في شعر التّفعيلة عند الرّواد العراقيين**، مجلة آداب البصرة، العددى٨٨، ٢٠١٩، ص ٧٩.

خاتمة

تناولت الدّراسة المكونات النّصية في شعر أديب ناصر ورصد ملامح هذّه المكونات وعناصرها المختلفة، فخلصت إلى مجموعة من النّتائج الهامّة، ومن أهمّ هذّه النّتائج:

- استطاع أديب ناصر أن يعي قيمة ظاهرة التّكرار ودورها الجماليّ والدّلالي في بناء النّص، فلجأ إليها كي يكشف عن الحالة الشّعوريّة المختزنة في أعماقه؛ الأمر الّذي أعان المتلقي في كشف خبايا نفسه، للوصول إلى المعنى المُراد، ولم يكن التّكرار في المجلد الثّالث تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجوّ العام للنّص؛ بل كان له الدّور البارز في تكوين الرؤيّة الشّعريّة ومنحها رونقاً، وجمالاً، وحضوراً، إضافة لما أفاده هذّا التّكرار من الإيقاع والدّلالة.
- وظف الشاعر التكرار بلغة الانزياح اللّغويّ، فجاءت نصوصه مفعمة بالدّلالة ومعبّرة تعبيراً صادقاً عن آلامه وأحزانه، كما استطاع عبر التّكرار أن يوحي للقارئ بكثافة الذّروة العاطفيّة الّتي يشعر بها، وهو بذلك ينقل المتلّقي لا إرادياً إلى أجواء الحالة النّفسيّة الّتي سيطرت عليه عندما أبدع النّص.
- اتكأ الشّاعر على تكرار الحروف القوّيّة في السّمع مثل حرف الرّاء المجهور، لما له من أثر عظيم في النّفس، فالشّاعر صاحب حق ويحتاج من الأصوات أقواها وما له حضور لافت بالإضافة إلى النّغم الموسيقيّ الواضح، فيقنع المتلّقي من خلاله بعدالة القضية الّتي يؤمن بها ويحارب من أجلها.
- وظّف الشّاعر التّناص بآليات محتلفة، فكان دليلاً على ثقافته وسعة اطلاعه، وقدرته على هضم الموروث بأنواعه والاستفادة منه بما يتلاءم مع تجربته، وتمكّن عبر توظيفه للتّناص الدّينيّ من منح نصوصه سمة القداسة، وهو بذلك يضفي

عليها مزيداً من التّصديق والقبول، كون التّناص الدّيني يلتقي مع القرآن الكريم بصورة أو بأخرى.

- نجح أديب ناصر في إلقاء ظلال تجربته على تجارب الشّعراء السّابقين، فتّمثل مواقفهم المختلفة من الحياة؛ الأمر الّذي جعل نصوصه نقطة اتصال بين الماضي بكلّ ما فيه من أصالة، والحاضر وما نادى به من حداثة.
- استند الشّاعر على التّاريخ القديم في رسم مشاهده الحياتيّة الحديثة، مما أكسب تجربته الشّعرية ثراءً دلاليّاً، فجاءت نصوصه منسجمة مع الأحداث ودالّة على الفكرة الّتي يحملها، وهو بذلك تخلّص من عناء الشّرح والتّفسير، فوظّف الحوادث التّاريخيّة القديمة، واستطاعت هذّه الأحداث أن تفي بالغرض وتعمّق الدّلالة؛ فقد استطاع أن يجذب انتباه المتلّقي ويشّده ليتفاعل مع الأحداث الّتي يضعها، مستفيداً من إضاءات التّاريخ القديم في وهج نصوصه بالدّلالة.
- لقد كان الشّاعر على وعي تام في طريقة تعامله مع التّناص الشّعبيّ، فهو يعلم أنّ هذا النّوع من التّناص غنيّ بالإمكانات والدّلالة؛ الامر الّذي يمنح النّصوص طاقات تعبيريّة قادرة على الإيحاء والتأثير، كون التّناص الشّعبي يخاطب وجدان الأمّة فيداعب فيها مزيجاً من الذّكريات والأحاسيس الكامنة في ذاكرة الشّعب.
- لم يعش الشّاعر حزنه وألمه على المستوى الذّاتيّ فحسب، بل استطاع أن يعبّر عن تجربة جماعيّة، فلجأ إلى البنّية الدّرامّية مستفيداً من إضاءتها في التّعبير عن مأساة شعب بأكمله، حيث مكّنته هذّه العناصر من تحويل نصوصه الشّعريّة إلى مادة إبدعيّة غنيّة بالدّلالة والعمق.

- وظّف الشّاعر عنصر المكان توظيفاً خلّاقاً، معبّراً من خلاله عن هيمنته وسيطرته الكاملة على عقله وتفكيره، حيث يشكّل المكان في نظره حاجة نفسيّة ملحّة للحصول على الأمان والاستقرار، نظراً لانفصاله اللاإرادي عن المكان وما نجم عن هذا الانفصال من قلق وتعب ومشقّة، الأمر الّذي دفع الشّاعر إلى اللجوء إلى هذا العنصر بما يشتمل عليه من ذكريات ومواقف وأحداث.
- استطاع الشّاعر أن يستحضر عنصر الزّمان في نصوصه عبر تقنيات عدّة وتمكّن من خلال هذّه التّقنيات أن يعود إلى الماضي بما فيه من ذكريات ووقائع، وأن يتصّل بالمستقبل وما ينطوي عليه من ترقّب وأمل.
- استند الشّاعر على مجموعة من الشّخصيات الّتي أسهمت إسهاماً فعّالاً في توضيح العلاقات الّتي تقوم عليها حياته مع ما يدور حوله من أحداث ومشاعر وأحاسيس، وقد كانت هذّه الشّخصيات المحرك الأساسي لوجدان المتلقى، ودعوة صريحة يوجهها الشّاعر للقارئ كي يشاركه انفعالاته.
- عبّر الصّراع بشقيه الدّاخليّ والخارجيّ عن الحالة النّفسيّة الّتي ألصقها الشّاعر بشخصيته من خلال تعامله مع أحداث حياته الذّاتيّة والمجتمعيّة، فاستطاع أن يمنح النّص طاقة شعريّة كبيرة، أسهمت في دفع الحدث الدّراميّ إلى أقصى مداه في التّعبير عن أحواله.

المصادر والمراجع

أولاً : الكتب

***القرآن الكريم**

١-ابن الأثير، ضياء الدّين نصر الله بن محمد عبد الكريم (ت ٦٣٧هـ) **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، د.ط، المكتبة العصرية: بيروت، ١٩٩٣م.

٢-إسماعيل،عز الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة**، ط٣، دار الفكر العربيّ، ١٩٦٦

ـــــــــ **الأدب وفنونه**، ط٨، دار الفكر العربيّ، ٢٠١٣.

٣-امرؤ القيس (ت ٥٤٠م)،**الدّيوان**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٣، دار المعارف: مصر، د.ت.

٤-باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، ط٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع: بيروت، ١٩٨٤م.

٥-بحراوي، حسن، **بنيّة الشّكل الرّوائي**، ط١، المركز الثقافي العربيّ: بيروت، ١٩٩٠م.

٦-البقاعي، محمد خير، **دراسات في النّص والتّناصيّة**، ط١، مركز الإنماء الحضاري: حلب، ١٩٩٨م.

٧- بقشي، عبد القادر، **التّناص في الخطاب النّقديّ والبلاغيّ**، د.ط، أفريقيا الشّرق: المغرب، ٢٠٠٧.

٨- أبو تمام، حبيب بن أوس (ت٢٣١هـ)، **الدّيوان**، تحقيق: محي الدّين الخياط، د.ط، د.ت.

٩- الجاحظ، أبو عثمان بن عمرو بن بحر (ت ٢٥٥هـ) **البيان والتّبيين**، الجزء الأوّل، تحقيق: عبد السّلام محمد هارون،د.ط، د.ت

٩- ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت ٣٩٣هـ)، **الخصائص**، ج٣، تحقيق: محمد علي النّجار، المكتبة العلمية، د.ت.

١٠- الوجيّ، عبد الرحمن، **الإيقاع في الشّعر العربيّ**، ط١، دار الحصاد: دمشق، ١٩٨٩.

١١- حسين، خالد حسين، في **نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصيّة**، د.ط، دار التّكوين، د.ت.

١٢- الدّسوقي، محمد السّيد، **جماليات التّلقي وإعادة إنتاج الدّلالة** ، ط١، دار العلم والإيمان للنشر والتّوزيع، ٢٠٠٧/٢٠٠٨.

١٣- الدّقاق، عمر، **تطور الشّعر الحديث والمعاصر**، د.ط، دار الأوزاعي، ١٩٩٦م.

١٤- - زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ط٤، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة، ٢٠٠٢م.

١٦- الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (ت ٧٤٩هـ) **البرهان في علوم القرآن**، ج٣، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، د.ط، مكتبة دار التراث: القاهرة، د.ت.

١٧- الزّعبي، أحمد، **التّناص نظرياً وتطبيقياً** ،ط٢، مؤسسة عمون للنشر والتّوزيع: عمان، ٢٠٠٠م.

١٨- زغلول، محمد سلام، **دراسات في القصة العربية الحديثة**، د.ط، دار المعارف: مصر، د.ت.

١٩- الزّمخشري، أبو القاسم جار الله محمود (ت ٥٢٨هـ)، **أساس البلاغة**، تحقيق: محمد باسل عيون السّود، الجزء الأول، ط١، د ار الكتب العلمية: بيروت، ١٩٩٨م.

٢٠- زيادنة، صالح، **موسوعة الأمثال الفلسطينية**، ط١، دار الهدى، مفر قرع، ٢٠١٤م.

٢١- زيدان، رقية، **أثر الأدب الشعبي في الشعر الفلسطيني** ، ط١، المطبعة الأهلية: طولكرم، ٢٠١٨م.

٢٢- السّباعي، مصطفى، **السّيرة النّبويّة دروس وعبر**، ط٨، المكتب الإسلامي: بيروت، ١٩٨٥م.

٢٣- السّيد، عز الدّين علي، **التّكرير بين المثير والتّأثير**، ط٢، عالم الكتب: بيروت، ١٩٨٦م.

٢٤- شريتح، عصام، **ظواهر أسلوبيّة في شعر بدوي الجبل**، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ٢٠٠٥م.

٢٥-أبـو شـريفة، عبـد القـادر، و قـزق، حسـين لافـي، **تحليـل الـنّص الأدبـي**، ط٣، دار الفكر: عمّان، ٢٠٠٨م.

٢٦- الشّـعر، أنـور، **توظيـف التّـراث فـي الشّـعر الفلسـطينيّ المعاصـر**، ط ١، مطبعـة السّفير، ٢٠١٣م.

٢٧- أبـو شـمّالة، فـايز، **السّـجن فـي الشّـعر الفلسـطينيّ المعاصـر** ١٩٦٧- ٢٠٠١، د.ط، المؤسسة الفلسطينيّة للإرشاد: رام الله، ٢٠٠٣م.

٢٨- صـلاح الـدّين، بنـان، **التّواصـل بـالتّراث فـي شّـعر أحمـد دحبـور**، ط١، مركـز الأبحـاث التابع لمنظمة التّحرير الفلسطينية، ٢٠١٤م.

٢٩- صـيني، محمـود إسـماعيل وآخـرون، **معجـم الأمثـال العربيّـة**، ط١، مكتبـة لبنـان، ١٩٩٢م.

٣٠- طوقـان، إبـراهيم، **الأعمـال الشّـعريّة الكاملـة**، د.ط، مؤسسـة هنـداوي للتعلـيم والثقافـة: مصر، ٢٠١٢م.

٣١- عبـد المطلـب، محمـد، **بنـاء الأسـلوب فـي شـعر الحداثـة**، ط٢، دار المعـارف: القـاهرة، ١٩٩٥م.

٣٢- عبيـد، محمـد صـابر، **القصـيدة العربيّـة الحديثـة بـين البنيـة الدّلاليّـة والبنيـة الإيقاعيّة**، ط١، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، ٢٠٠١م.

٣٣- العكسـري، أبـو هـلال (ت٣٩٥هـ)، **الفـروق اللّغويـة**، تحقيـق: محمـد إبـراهيم سـليم، د.ط، دار العلم والثقافة: القاهرة، ١٩٩٧م.

٣٤- عـودة هشـام، **أديـب ناصـر شـاعر الموقـف**، ط١، دار دجلـة ناشـرون وموزعـون: عمّان، ٢٠١٤م.

٣٥- الغذّامي، عبد الله، **تشريح النّص**، ط٢، المركز الثّقافيّ العربيّ : المغرب، ٢٠٠٦.

٣٦- غنـيم، كمـال أحمـد، **عناصـر الإبـداع الفنـي فـي شـعر أحمـد مطـر**، ط١، مطبعـة مدبولي٦: القاهرة، ١٩٩٨.

٣٧- قاسم، سيزا، **بناء الرّواية**، د.ط، هيئة الكتاب، ٢٠٠٢م.

٣٨- القزوينـي، جـلال الـدين محمـد بـن عبـد الـرحمن (ت ٧٣٩هـ) **الإيضـاح فـي علـوم البلاغة**، تحقيق: إبراهيم شمس الدّين، ط١، دار الكتب العلمية: بيروت، ٢٠٠٣م.

٣٩- القيروانـي، ابـن رشـيق (ت ٤٦٣هـ) **العمـدة فـي صـناعة الشّـعر ونقـده**، تحقيـق: محمـد بدر الدّين الحلبي، ط١، مطبعة السّعادة: مصر، ١٩٠٧م.

٤٠- المتنبـي، الطيـب أحمـد بـن حسـين (ت٣٥٤هـ) ،**الـدّيوان**، د.ط، دار بيـروت للطباعـة والنّشر، ١٩٨٣م.

٤١- مطلـوب، أحمـد، **معجـم المصـطلحات البلاغيّـة وتطورهـا**، الجـزء الثـاني، مطبعـة المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٦م.

٤٢-ـــــــــــــ، **معجـم مصـطلحات النقّـد العربـيّ القـديم**، الجـزء الأوّل، ط١، دار الشؤون الثّقافيّة العامّة: بغداد، ١٩٨٩م.

٤٣- مفتاح، محمد، **تحليل الخطاب الشّعري واستراتيجية التّناص**، ط٣، المركز الثّقافي العربيّ، ١٩٩٢م.

٤٤- الملائكة، نازك، **قضايا الشّعر المعاصر**، ط٣، مكتبة النّهضة، ١٩٦٧م.

٤٥- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم، **لسان العرب**، ط٦، دار صادر: بيروت، ٢٠٠٨م.

٤٦- موسى، إبراهيم نمر، **آفاق الرؤيا الشّعريّة**، ط١، الهيئة العامّة للكتاب، ٢٠٠٥م.

٤٧- ـــــــ ، **تضاريس اللغة والدّلالة في الشّعر المعاصر**، ط١، عالم الكتاب الحديث: إربد، ٢٠١٣م.

٤٨- الموسى، خليل، **قراءات نصيّة في الشّعر العربيّ المعاصر في سوريا**، د.ط، منشورات الهيئة العامّة السّوريّة للكتاب، ٢٠١٢م.

٤٩- ناصر، أديب، **الأعمال الكاملة، المجلد الثالث**، ط١، دار مرسال الحديثة: عمّان، ٢٠١٨م.

٥٠- أبو نضال، نزيه، **جدل الشّعر والثّورة** ، ط١، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ١٩٧٩م.

٥١- واصل، عصام حفظ الله، **التّناص التّراثي في الشّعر المعاصر**، ط١، دار غيداء للنّشر والتّوزيع : عمّان، ٢٠١١م.

ثانياً الرسائل العلميّة

١- اشتي، مهند، **التّكرار في شعر عبد الرّحيم محمود**، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، فلسطين، ٢٠١٧.

٢- أعراب، مديحة، **جمالية الحضور السّردي في شعر محمود درويش**، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، الجزائر، ٢٠١٠/٢٠١١.

٣- أبو جاموس، محمود هلال محمد، **البناء الفنيّ للقصّة القصيرة الأردنية**، رسالة دكتوراة، جامعة اليرموك، الأردن، ٢٠١٧/٢٠١٨.

٤- جبريل، خميس محمد حسن، **التّناص في شعر يوسف الخطيب**، رسالة ماجستير، جامعة الأزهر، غزّة، فلسطين، ٢٠١٥.

٥- الحولي، فيصل حسّان، التّكرار **في الدّراسات النّقدية بين الأصالة والمعاصرة**، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، الأردن، ٢٠١١.

٦- أبو شرار، ابتسام، **التّناص الدّينيّ والتّاريخيّ في شعر محمود درويش**، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، فلسطين، ٢٠٠٧.

٧- شعبلو، ملاك محمد سعيد، **رؤية الموت في شعر محمد القيسيّ**، رسالة ماجستير، جامعة الشّرق الأوسط، الأردن، ٢٠١٦.

٨- عويضة، **جمانة حامد، بنيّة النّص الشّعريّ في شعر محمود درويش كزهر اللّوز أو أبعد أنموذجاً** ، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، فلسطين، ٢٠١٣/٢٠١٤.

٩- مجّد، نجوى عبد حفيظ عبد الله، **التناص القرآني في شعر عبد الرّحيم عمر**، سالة ماجستير، جامعة النّجاح- نابلس، فلسطين، ٢٠١٦.

١٠- مجناح، جمال، **دلالات المكان في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر**، رسالة دكتوراة، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، ٢٠٠٧/٢٠٠٨ .

١١- بن معمر، كاميليا، **ظاهرة التّكرار في شعر نزار قباني ديوان القصائد أنموذجاً**، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي- الجزائر، ٢٠١١/٢٠١٢.

١٢- مكّي سمراء، مكّي كريمة، **جماليات التّكرار في القصيدة العربيّة المعاصرة أحمد مطر أنموذجا**، رسالة ماجستير، جامعة الجيلالي بونعامة خميس مليانة - الجزائر، ٢٠١٦/٢٠١٧.

١٣- وقاد، مسعود، **البنيّة الإيقاعيّة في شعر فدوى طوقان**، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، الجزائر، ٢٠٠٣/٢٠٠٤.

ثالثاً الأبحاث والدّوريات

١- أحمد، سيف الدّين، **ظاهرة الحزن في الشّعر العربيّ الحديث**، مجلة جامعة البعث، سوريا، المجلد ٢٧، العدد ١٠.

٢- إقبالي، عباس، **دراسة في المفارقات الزّمنيّة في روايّة اللّص والكلاب**، مجلة إضاءات نقديّة، إيران، العدد ٣٠، ٢٠١٨.

٣- البنداري حسن وآخرون، **التّناص القرآني في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر**، مجلة الأزهر- غزّة، فلسطين، المجلد ١١، العدد٢، ٢٠٠٩.

٤- تاوريت، نبيلة، **حداثة التّكرار ودلالته في القصائد الممنوعة لنزار قباني**، مجلة علوم اللغة العربيّة، العدد ٤.

٦- حنني، زاهر محمد، **الثورة الفلسطينيّة وأبعادها في الشعر أديب ناصر أنموذجاً**، المؤتمر الدّولي الثّالث للغة العّربيّة : دبيّ، ٢٠١٤.

٧-رزقة، يوسف، **المنفى وتجلياته في الشّعر الفلسطينيّ** ، مجلة الجامعة الإسلاميّة، المجلد ١١، العدد١، ٢٠٠٣م.

٨- الزّبيدي، صلاح مهدي، **التّكرار وأنماطه في شعر عبد العزيز المقالح**، مجلة ديالي، العدد٦٧، ٢٠١٥م.

٩- زرقي، عبد القادر علي، **أسلوب التّكرار بين القدماء والمحدثين**، مجلة الذّاكرة، العدد ٩، ٢٠٠٧م.

١٠-سرحان، عمر إبراهيم، **الصّراع الدّراميّ في شعر التّفعيلة عند الرّواد العراقيين**، مجلة آداب البصرة، العدد٨٨، ٢٠١٩م.

١١-الشّعار، سلطان، في **النّزعة الدّراميّة في شعر أمل دنقل**، مجلة جامعة النّجاح، المجلد٧، العدد٣٠، ٢٠١٦م.

١٢- الضّمور، عماد، **تجليات المعاناة في شعر خليل زقطان**، مجلة جامعة النّجاح، مجلد ١٢، العدد ٤، ٢٠١٤م.

١٣- عبد الجليل، صرصور وآخرون، **التّقانات الدّراميّة في الشّعر الفلسطينيّ الحداثي**، مجلة جامعة الازهر- غزة، المجلد١٠، العدد ٢، ٢٠٠٨.

١٤- علي، مصطفى صالح، **ظاهرة التّكرار في شعر نزار قباني**، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب، العدد ٣، ٢٠١٠م.

١٥- عمر، عائشة أنور، **فاعلية التّكرار في النّص الشّعري الرثائي شعر الخنساء أنموذجاً**، كلية آداب الفراهيدي، العدد ١٨، ٢٠١٤م.

١٦- كلاب، محمد مصطفى، **بنية التّكرار في شعر أدونيس**، مجلة الجامعة الإسلامية، مجلد ٢٣، العدد ١، ٢٠١٥م.

١٧- المزايدة، إسماعيل سليمان، **التّكرار في شعر حيدر محمود**، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد ٤٢، ملحق ٢، ٢٠١٥م.

١٨- المعزّي، تفلة حسن، **حركة الزّمن، في قصص أنور عبد العزيز القصيرة الاستباق والاسترجاع أنموذجاً**، مجلة دراسات موصليّة، العدد٢٣، ٢٠١١م.

١٩- موسى، إبراهيم نمر، **صوت التّراث والهويّة دراسة في التّناص الشّعبي في شعر توفيق زياد**، مجلة جامعة دمشق، مجلد ٢٤، العدد ١+٢، ٢٠٠٨م.

٢٠- النّعامي، ماجد محمد، **توظيف التّراث والشّخصيات الجهادية والإسلامية في شعر إبراهيم المقادمة**، مجلة الجامعة الإسلاميّة، المجلد ١٥، العدد١، ٢٠٠٧م.

٢١- هاشم، محمد هاشم، وجلائي، مريم، **دور ظاهرة التّكرار في تشكيل صورة الحرب في الشّعر الفارسي والعربيّ**، مجلة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها، العدد ٢٠، ٢٠١٥.

٢٢- الياسين، إبراهيم منصور، **الرّموز التّراثيّة في شعر عز الدّين المناصرة**، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٦، العدد ٣+٤، ٢٠١٠م.

Abstract

Summary this study is based on the research in the textual component of Adib Nasser´s poetry, so it combined theory and practice the analytical study, searching for aesthetic and artistic values in his poetry, so this study came in adib nasser´s poetry specifically in the third volume, to highlight prominent stylistic patterns in his poetry and that had an effect in revealing the intellectual, patriotic and human implications it advocates, all that the poet researcher found was a short, brief talk about his life and its effects in some recent references, while the side of modern studies was not sufficient for the purpose of the message a pen that has in his hands only his works the whole noodles, which makes me sad self-reliance is the only option before her to go into the research, she collected the study material, and she put the poetic syllabies that fit the required and analyze them as possible, using that descriptive analytical approach and the study was presented in three chapters, as the first chapter dealt with talk about repetition starting whit its essence, passing through its levels and motives, the second chapter devoted it to talking about intertextuality, so the chapter opened with a brief theoretical mulch

on the concept of intertextuality and its roots, then I moved on to talk about the types of intertextuality mentioned in the third volume and the mechanism of its use in poetic texts, while based on the dramatic structure in the third volume, reviewing the elements that guided the structure from a place and time, chapters, and conflict, and its effective role in enriching the text and presenting it in an innovative image, until the text become the world of the poet who lives in it.

Hebron university

Dean ship of graduate studies

The Arabic language and literature program

The textual Component of Aadib Nasser,s poetry

prepared by:

Samah Mohammed Yousef Ikhlawi

supervised by:

Dr. Nassem Bny Odah

This thesis was submit in partial fulflliment of the requirements for the master,s degree in Arabic Language Department from the Dean ship of Graduate studies at Hebron University.