دراسة أسلوبية في قصيدة "أضاعوني" للشاعر عزّ الدين المناصرة

A Stylistic Study in the Poem of Ezz Al-Din Al-Manasra: "Adhaouni"

د. عبد الفتاح إسماعيل عبد الله

أستاذ الأدب والنقد المساعد

قسم اللغة العربية- كلية التربية -الحديدة

الملخص:

تهتم الأسلوبية في دراسة النصوص الأدبية ووصفها بالربط بين اللغة والأسلوب؛ إذ تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي وإبراز القيم الجمالية استجلاءً لوجوه انتظامها، وتجسيم الملامح الفنية اللافتة التي يحتكم إليها المعنى الدلالي الناتج عن دقة الاختيار الأسلوبي، ووضع الألفاظ في المواضع المناسبة لها، وانتقاء التراكيب اللغوية التي يستند إليها المظهر الإبداعي للغة؛ لتكثيف المحمولات الدلالية في نقطة تفرض سلطة النص وتأثيره. وبناءً عليه فإنَّ البحث يهدف إلى دراسة المستويات البنائية التي تشكّلت بها معمارية القصيدة المعنونة بـ: (أضاعوني) للشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، واقتضت طبيعة البحث أن يكون في ثلاثة محاور، هي:

- المستوى الصوتي في النص، وفيه سيتناول البحث الموسيقى الداخلية، والموسيقى الخارجية للنص، وما لهما من دور وظيفي صوتي ودلالي في القصيدة.
- المستوى التركيبي، وفيه سيتناول البحث نظام الجمل، وعلاقة الحضور والغياب، والتكرار.
- المستوى الدلالي، وفيه سيتناول البحث دلالة العنوان، ودلالة الألفاظ، ودلالة الصور.

خلص البحث إلى أنَّ الشاعر قد عانى الغربة والابتعاد عن الأهل والوطن، فكانت هذه القصيدة بمثابة صرخةً تجاه الآخر الذي لم يشعر بالمسؤولية الحقيقية تجاه الوطن فتقاعس عن قضيته، وخذل أبناءها بالصمت والخنوع. وقد أجاد في اختياره لعنوان القصيدة وكأنَّه يريد من أول وهلة أن يبيّن للمتلقي حالته النفسية المضطربة دون الحاجة إلى تأويل؛ فأغلق العنوان عن المتلقي أو القارئ المنافذَ أمام أيّ توجّهٍ إيجابي للقراءة.

الكلمات المفتاحية: الأسلوب، قصيدة أضاعوني، الصوت، الدلالة، عزّالدين المناصرة.

Abstract:

This research aims to study the structural levels that formed the architecture of the poem, entitled: ("Adhaouni"[They Lost Me]) by Palestinian poet 'Ezz Al-Din Al-Manasra'. The nature of the research necessitated to be in three axes, which are as follows:

-Phonemic level in the text; in which, the research will deal with the internal and external music of the text, and their phonetic and semantic functional role in the poem.

-Syntactic level, in which the research will deal with the sentence structure, the relationship of presence and absence, and repetition.

-Semantic level; in which, the research will deal with the significance of the title, words and images.

The research concluded that the poet had suffered alienation and distance from his family and homeland. Therefore, this poem was an outcry against the other that did not feel the real responsibility towards the homeland. This other that failed to its case, and let down its people by silence and subservience. Thus, it can be said that the poet was able to master the choice of title of the poem, as if he wanted from the first sight to show the recipient his troubled psychological state without the need for interpretation. Actually, the poem's tiltle closed off the receiver or reader from opening the doors to any positive reading direction.

Keywords: Style, Adhaouni Poem, Phonemic, Significance, Ezz Al-Din Al-Manasra.

المقدمة:

النصُّ الشعري نتاجٌ مطلقٌ، ينمازُ بديناميكيته الخاصة وبامتلاكه خاصية التعبير عن الآراء المختلفة، والأفكار المعبرة عن الذات والآخر وتوصيلها للمتلقي[1]؛ إذ إنّ لكلّ شاعرٍ ما بصمةً محددةً تميّز نصه الشعري من النصوص الأخرى وتكسبه سمة التفرد والاختلاف، وتلك البصمة هي بمنزلة الهوية لصاحب النص، فهي الأسلوب، ولكي ينجح النص في ذلك فلابد أن يكون الشاعر ذا مقدرة فنية تساعده في انتقاء الألفاظ التي هي أساس معمارية النص الأدبي وأساس شعريته، فالأسلوب هو "اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه، وهذا معناه أنَّ الأسلوب رسالة أنشأتها شبكة من التوزيع قائمة على مبدأ الاحتمال والتوقع"[2]. وعليه فإنَّ الأسلوبية هي قراءة في الأسلوب تنطلق من النص-أيّ كان نوعه- وتسائل لغته وتصفها من خلال مستوياته المختلفة؛ لتبرز ما في ذلك من ظواهر أسلوبية وجمالية تجعل منه نصًا أدبيًّا متميّزًا يؤثّر في قارئيه ومتلقّيه.

تهتم الأسلوبية في دراسة النصوص الأدبية ووصفها بالربط بين اللغة والأسلوب؛ إذ تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي وإبراز القيم الجمالية استجلاءً لوجوه انتظامها، وتجسيم الملامح الفنية اللافتة التي يحتكم إليها المعنى الدلالي الناتج عن دقة الاختيار الأسلوبي، ووضع الألفاظ في المواضع المناسبة لها، وانتقاء التراكيب اللغوية التي يستند إليها المظهر الإبداعي للغة؛ لتكثيف المحمولات الدلالية في نقطة تفرض سلطة النص وتأثيره. وبناءً عليه فإنَّ البحث يهدف إلى دراسة المستويات البنائية التي تشكّلت بها معمارية القصيدة المعنونة بـ: (أضاعوني) للشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة، وهي: المستوى الصوتي، وما له من دور وظيفي صوتي ودلالي في القصيدة، والمستوى التركيبي، وما فيه من سمات أسلوبية تعطي النصَّ جمالية خاصة، وتعمل على إثارة المتلقي كاستخدامه بكثرة للجمل الفعلية، والعدول عن التركيب المألوف للجملة العربية كالتقديم والتأخير، والمستوى الدلالي وما فيه من إيحاءات ودلالات متعددة تثري النص وتزيد من جماليته وقيمته الأدبية ؛ ونظرًا لقيمة القصيدة (أضاعوني) الأدبية، وما فيها من دلالات تنعكس على الذات الشاعرة المعترضة على ذاتها وعلى الواقع والمجتمع والوضع السياسي وغيره وكشف مكنوناتها، فإن الشاعر عزالدين المناصرة يجسّد هموم الغربة والبعد عن وطنه فلسطين، والقضية الفلسطينية بألفاظ مشحونة بالعاطفة الحزينة المحترقة شوقًا للأهل والوطن؛ إنَّه يتحدث بلسان الأنا ونحن عن غربة جدّه في بلاد الروم الواسعة التي لم تمنحه الأمان، فظلّ يكابد الآلام والحسرة، وفضلًا

(1) ينظر: البياتي، بدران عبد الحسين، الشعرية في خطب العصر الأموي، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، العدد: 2، المجلد: 4، السنة الرابعة، 2009م: 100.

(2) العيد، محمد، النقد والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات: القاهرة، ط1، 1989م: 35.

عن ذلك فإنَّ قوم الشاعر قد تخلُّوا عنه وعن قضية فلسطين، وقد أشار إلى ذلك بقوله المتناصّ من القرآن الكريم: (اذهب وربك قاتلا)؛ إذ وجد نفسه وحيدًا يصارع الاحتلال، ضائعًا في منفاه (قال الشاعر المنفي حين بكى)، إذ يُعَدُّ أحد أبرز شعراء المقاومة الفلسطينية.

النصّ الشعري: (قصيدة: أضاعوني).

يقول الشاعر عز الدين المناصرة[1]:

النص الشعري		وزن السطر الشعري	البحر
مضت سنتانِ... قالت جدّتي وبكتْ		مُفَاعَلَتُنْ / مَفَاعِيْلُنْ / مُفَاعَلَتُنْ	الوافر
وأعمامي،		مَفَاعِيْلُنْ	
يهزّون المنابرَ، آهِ ما ارتجّوا،		مَفَاعِيْلُنْ/ مُفَاعَلَتُنْ/ مَفَاعِيْلُنْ	
ولا ارتاعوا		مَفَاعِيْلُنْ	
مضت سنتانِ،		مُفَاعَلَتُنْ/ مَ	
قال الشاعرُ المنفيُّ، حين بكى:		فَاعِيْلُنْ/ مَفَاعِيْلُنْ/ مُفَاعَلَتُنْ	
"أضاعوني		مَفَاعِيْلُنْ	
وأيَّ فتى، أضاعوا"		مُفَاعَلَتُنْ فَعُوْلُنْ	
***		***	
مضت سنتانِ... أرضُ الرومِ واسعةٌ...		مُفَاعَلَتُنْ / مَفَاعِيْلُنْ / مُفَاعَلَتُنْ	
وَجَدّي		مَفَاعِيْ /	
دائمًا عاثرْ		لُنْ/ مَفَاعِيْلُنْ	
وسوقُ عكاظَ فيها الشاعرُ الصعلوكْ		مُفَاعَلَتُنْ/ مَفَاعِيْلُنْ/ مَفَاعِيْلَانْ	
وفيها الشاعرُ المملوكْ		مَفَاعِيْلُنْ/ مَفَاعِيْلَانْ	
وفيها الشاعرُ – الشاعرْ.		مَفَاعِيْلُنْ/مَفَاعِيْلُنْ	
وأعمامي،		مَفَاعِيْلُنْ/	

(1) المناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة-ديوان الخروج من البحر الميت، منشورات مجلة اتحاد كتّاب الإنترنت المغاربة، يناير، 2014م:1/67، 68. وسنكتفي بهذا التوثيق، ولن نكرر توثيق الأسطر الشعرية التي سنذكرها في متن البحث.

يقولونَ القصائدَ من عيونِ الشعرْ	مَفَاعِيْلُنْ/ مُفَاعَلَتُنْ/ مَفَاعِيْلَانْ	
وأمي،	مَفَاعِيْ	
مُهرةٌ شهباءُ تصهلُ قبلَ خيطِ الفجرْ	لُنْ/ مَفَاعِيْلُنْ/ مُفَاعَلَتُنْ/ مَفَاعِيْلَانْ	
تفُكُّ هنا ضفائرَها	مُفَاعَلَتُنْ/ مُفَاعَلَتُنْ	
وتلبسُ ثوبها الأسودْ	مُفَاعَلَتُنْ/ مَفَاعِيْلُنْ	
وأمّي تقرأ الأشعارَ في الأسواقْ	مَفَاعِيْلُنْ/ مَفَاعِيْلُنْ/ مَفَاعِيْلَانْ	
وفي الغاباتِ عند تجمُّع الأنهُرْ	مَفَاعِيْلُنْ/ مُفَاعَلَتُنْ/ مَفَاعِيْلُنْ	
وأمّي أنجبت طفلاً، له وَشْمانِ، يشبهني	مَفَاعِيْلُنْ/مَفَاعِيْلُنْ / مَفَاعِيْلُنْ/مُفَاعَلَتُنْ	
فأنكرَ كلُّ أعمامي، وراحوا ينشدون الفَخرْ	مُفَاعَلَتُنْ/ مَفَاعِيْلُنْ/ مَفَاعِيْلُنْ/ مَفَاعِيْلَانْ	
وراحوا يشترونَ القولَ بالميزانْ	مَفَاعِيْلُنْ/ مَفَاعِيْلُنْ/ مَفَاعِيْلَانْ	
وأمي أَنْجبتْ طفلاً، له جرحانْ	مَفَاعِيْلُنْ/مَفَاعِيْلُنْ / مَفَاعِيْلَانْ	
فما ارتَجّوا... ولا ارتاعوا	مَفَاعِيْلُنْ/ مَفَاعِيْلُنْ	
وكان الطفلُ ينشدهم قصيدته:	مُفَاعَلَتُنْ/ مُفَاعَلَتُنْ/ مُفَاعَلَتُنْ	
"أضاعوني، وأيَّ فتىً أضاعوا".	مَفَاعِيْلُنْ/ مُفَاعَلَتُنْ/ فَعُوْلُنْ	29سطرًا
***	***	
عرّجتُ صوبَ مدائنِ النومِ الكسيحةِ	مُسْتَفْعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلَانْ	الكامل
الكلُّ أقسمَ أن ينامْ	مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلَانْ	
قَدَمٌ على قدمٍ ومثلُك لا ينامْ	مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلَانْ	
حجرٌ هو المنفى وصوّانٌ وشوكٌ من رخامْ	مُتَفَاعِلُنْ/مُسْتَفْعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلَانْ	
بيني وبينكِ بعضُ ما هتفَ الحمامْ	مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلَانْ	
أمّا زمان الآخرين هو الكريه	مُسْتَفْعِلُنْ/مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلَانْ	
يا أيُّها الطلّلُ الهُمامْ.	مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلَانْ	
***	***	

يا هذه المدنُ السفيهةُ، إنني الولدُ السفيه	مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلَانْ
لو كنتُ أعرفُ أنَّ نارِكِ دونَ زيتْ	مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلَانْ
لو كنتُ أعرفُ أنَّ مجدكِ من زجاجٍ	مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُسْ
ما أتيتْ	تَفْعِلُنْ
أنت التي خلّيتني قمراً طريداً دون بيتْ	مُسْتَفْعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلَانْ
***	***
يا هذه المدنُ السفيهةُ، عندكِ الخبرُ اليقينْ	مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلَانْ
أنَّ الذين أتيتُهمْ صبغوا الوجوهْ،	مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلَانْ
وتلفّعوا بالصمتِ في ذاكَ البلدْ	مُتَفَاعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ
وأنا أريدُ بني أسدْ	مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/
قتلوا أبي، واستأسدوا	مُتَفَاعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ
ما عاد ينهرهم سوى الخيلِ الضوامرِ	مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَ
والسيوف بلا عَدَدْ	تَفَاعِلن / مُتَفَاعِلُنْ
***	***
يا هذه المدنُ السفيهةُ يا مقابرُ يا فجاجْ	مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلَانْ
أسقيتني ملحاً أُجاجْ	مُسْتَفْعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلَانْ
والزهوُ قد موّهتهِ... وولغتِ فيهْ	مُسْتَفْعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلَانْ
بيني وبينكِ خيطُ وُدٍّ، فاقطعيه اقطعيهِ	مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/
اقطعيهْ.	تَفْعِلُنْ
طفتُ المدائنَ: بعضهمْ قذفَ القصائدَ	مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَ
من عيونِ الشعرِ	تَفَاعِلُنْ/ مُسْتَفْعِ
يرثي والدي	لُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ
والآخرونَ تنكروا: (اذهب وربّكَ قاتلا)	مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ

وكأنّهم ما مرّغوا		مُتَفَاعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ	
تلك الذقون		مُسْتَفْعِلُنْ/ مُ	
على فُتاتِ موائدي		تَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ	
"والله لا يذهب مُلكي باطلا"		مُسْتَفْعِلُنْ/ مُسْتَعِلُنْ / مُسْتَفْعِلُنْ	
والله لا يذهبُ ملكي باطلا		مُسْتَفْعِلُنْ/ مُسْتَعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ	
وبكى حصاني، فارتميتُ من التَعَبْ		مُتَفَاعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ	
وسمعتُ والينا يقولُ وعينُهُ فيها		مُتَفَاعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُسْتَفْعِلُنْ	
"لا يسلمُ الشرفُ الرفيعُ من الأذى"		مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ	
حتى تقالَ على مسامعهِ الخطب		مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ	
حتى تقالَ على مسامعهِ الخطب.		مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ	38 سطرا

المحور الأول: المستوى الصوتي في النص:

إنَّ البنية الصوتية الإيقاعية "هي أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي، وتعالقاته الدلالية"[1]؛ إذ لا يخلو أيُّ نصٍ أدبي من إيقاعٍ صوتي يرتبط في ذهن المتلقي بدلالات معينة من ناحية، ويؤثر فيه تأثيرًا عميقًا من ناحية أخرى[2]؛ لما يتمتع به الصوت اللغوي من صفات الشِّدَّة والرخاوة، الهمس والجهر، التفخيم والترقيق، والإطالة والقصر، كل هذه الصفات تُعطي للصوت اللغوي حين يكون جزءًا من كلمة في السياق الشعري قيمته الجمالية التي تبعث في النفس الطمأنينة والأريحيّة، يقول أفلاطون: "من حزن فليسمع الأصوات الحسنة فإنَّ النفس إذا حزنت خمد نورها، فإذا سمعت ما يطربها، اشتعل منها ما خَمد"[3]، ثم إنَّ اختيار الشعراء للبنى اللغوية بتشكلاتها الصوتية تساعد المتلقي في الكشف عن مشاعر الذات المبدعة وحالتها النفسية، مثل: الفرح والحزن، الخوف والاضطراب، الحنين والشوق للوطن أو الأهل أو المبوبة، الرغبة في التحرر والانطلاق إلى آفاق المستقبل، الثورة والتمرد على الواقع الذي تعاني منه الذات الشاعرة وغير ذلك. وسنوضح ذلك من خلال دراستنا للبنى اللغوية

(1) فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب: بيروت، ط1، 1995م: 21.

(2) ينظر: حسام الدين، كريم زكي، الدلالة الصوتية-دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل، مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة، ط1، 1992م: 11.

(3) الزمخشري، جار الله محمود بن عمر ، ربيع الأبرار ونصوص الأخيار، تحقيق: سليم النعيمي، طبعة بغداد، 1982م: 559/2.

بتشكلاتها الصوتية في قصيدة (أضاعوني) للشاعر عز الدين المناصرة، واستخلاص السمات الإيقاعية الداخلية والخارجية للنص الشعري، وبيان ما لذلك من أثرٍ في نفسية المتلقي، وما يؤديه من دور في الكشف عن الخفايا النفسية والدلالات الإيحائية العميقة، وذلك فيما يأتي:

أ) الموسيقى الداخلية للنص:

تُعدُّ الموسيقى الداخلية من أهم المرتكزات التي تقوم عليها الإيقاعات الشعرية و دليلًا على اكتمال بُنى النص الشعري، وبلوغ بنيته اللغوية منتهاها، وكذا عناصر الإيحاء فيه؛ حيث إنَّ "العلاقة بين اللغة الشعرية وموسيقى الشعر لا يمكن تصوُّرها، و إدراكها إلاَّ وهي في حالة التحام، وإنَّ الإيحاء الشعري يصدر من الألفاظ ومن التراكيب الشعرية التي تضفي على النغم بُعدًا نفسيًّا، يسهم إسهامًا فاعلًا في جلاء المعنى، فضلًا عن البعد الجمالي الذي تجسده وحدة القصيدة"[1]، وفضلًا عن هذا فإنها تزيد من الكثافة الإيقاعية داخل النص الشعري، وذلك من خلال التكرار النغمي للأصوات والمفردات والجمل أو التراكيب؛ ولذا فالموسيقى الداخلية هي مما يفشل العروض في قياسها؛ "لأنَّها قيمٌ صوتية خفية لا يمكنه ضبطها ... فلكلِّ بيت صوته الخاص الذي يتحد مع صوت بيتٍ وآخر، والذي يفضي بنا دائمًا إلى هذا الجمال الموسيقي الغريب"[2].

1) التكرار النغمي:

يعد التكرار من أبرز الظواهر الأسلوبية التي يمتاز بها الشعر العربي قديمه وحديثه، والكلام البشري عامة والشعري خاصة يقتضي أحيانًا التكرار؛ "لأنَّ المستمع أو المتلقي غالبًا موزع بين الاستماع إلى ما يوجه إليه من خطاب وبين مشاغله الداخلية، وهكذا فالتكرار له أهميته في عملية الاتصال"[3]، سواء أكان هذا الاتصال نثرًا أم شعرًا، فالرسالة الشعرية عادةً "تتحرك بين مبدعٍ ومتلقٍ، وهذه الحركة قوامها الغنائية التي تستمد جذورها من مبدعها، ثم تصل بالمتلقي إلى حالة الشاعر النفسية والذهنية التي كان عليها عندما أبدع في شعره، ولا يمكن تحقق كل ذلك إلا بغلبة الوظيفة الشعرية التي يمثل التكرار أعلا درجاتها" [4]؛ ونظرًا لأهميته في الخطاب الشعري فالشاعر المناصرة قد عمَد إلى استخدام التكرار بأنواعه المتعددة

(1) مبارك، محمد رضا، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 1992م:177.

(2) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف: مصر، ط5، د.ت:80.

(3) عبداوي، حفيظة، أسلوب التكرار في القصة القرآنية- قصة موسى عليه السلام نموذجا، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية والأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، الصفحة: ج من المقدمة.

(4) عبدالمطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف: القاهرة، ط2، 1995م: 125.

في قصيدته (أضاعوني) التي جاءت في سبعة وستين سطرًا شعريًّا، فكرر الصوت (الحرف)، وكرر اللفظة وكرر الجملة أو العبارة.

بعد رصد الأصوات اللغوية في القصيدة التي قسمتها إلى ستة مقاطع، تبيَّن أن الشاعر قد استخدم كل أصوات اللغة العربية، أو فونيماتها البالغة (1103)، وقد كان لأصوات اللين (و،ا، ي) الريادة في الاستخدام على مستوى القصيدة برمتها، وقد جاءت متقاربة من حيث التكرار؛ إذ بلغ تكرارها إجمالًا (279) مرة، بنسبة (25.3 %)؛ وذلك لما في هذه الأصوات من إطالة في الصوت أو النفس وجهرٍ لما يريد أن يفصح عنه الشاعر من الشعور بالعجز، والتراخي والاستسلام تجاه القضية الرئيسة التي أقلقته وهي قضية الاغتراب والنفي والضياع لوطنه الكبير فلسطين، ولما تتميّز به أصوات المدِّ الثلاثة من جماليّة في الإيقاع جرسًا ونَغَمًا، وهذا واضح منذ بداية القصيدة، بل ومن العنوان نفسه (أضاعوني) الذي يمثّل عتبةً أولى للولوج إلى فضاء النص واستكناه عوالمه، يقول الشاعر:

مضت سنتان... قالت جدّتي وبكتْ

وأعمامي،

يهزّون المنابرَ، آهِ ما ارتجّوا،

ولا ارتاعوا

مضت سنتانِ،

قال الشاعرُ المنفيُّ، حين بكى:

"أضاعوني

وأيَّ فتى، أضاعوا"

إنَّ المتأمّل لأصوات مفردات هذا المقطع الشعري يجد أن الشاعر يريد أن يكسر حاجز الصمت الذي يعتريه في التعبير عن حالته النفسية المستاءة والمضطربة، تجاه أقرب الناس إليه أعمامه الذين لم يحرّكوا ساكنًا، ولم يخافوا على ضياع الوطن والقضية الفلسطينية، ما يجعله يشعر باغترابه وابتعاده عنهم، فينفث آهاته مفصحًا بذلك من خلال تأوّهه (آهِ)، وتكراره لأصوات المد التي شكَّلت البنية الرئيسة للأسطر الشعرية في هذا المقطع الشعري، فلا تخلو مفردة إلا وبها صوت مدّ أو شبه مدّ، (سنتان، قالت، جدتي، أعمامي، يهزون، المنابر، آه، ما، ارتجّوا، لا، ارتاعوا، قال، الشاعر، بكى، أضاعوني، أضاعوا)، ولا شك أن لهذا التكرار الصوتي لأصوات اللين –إلى جانب دورها الوظيفي- دورًا جماليًّا؛ حيث خلق انسجامًا صوتيًّا وموسيقيًّا إيقاعيًّا في النص عامةً ما يثير انتباه المتلقي أو السامع، وتستلذ له الأذن.

ويليها في الاستخدام من الأصوات الصامتة حرفا الـ: (ل، ن)، وهما صوتان لثويّان؛ إذ بلغ تكرارهما(173) مرة، بنسبة (9.6 %)، وهما صوتان مجهوران مترددان بين الشدّة والرخاوة، ثم يليهما أيضًا من الأصوات الصامتة حرف (م) وهو صوت شفوي، فقد تكرر (76) مرة، بنسبة (6.9 %)، وهو صوت مجهورٌ متردد بين الشدّة والرخاوة، وعليه فإن هذه الأصوات بما فيها من قوّة جرس وجمال إيقاع تظهر الذات الشاعرة منكسرةً عاجزةً عن فعل شيءٍ ما تجاه ذاته ووطنه الجريح ما جعله يستغيث بمدنٍ كسيحة لا تملك قرارًا أو قوّة أو سلطة على أحدٍ فهي في سبات عميق فلا حركة لها، مع علمه بأنه يعيش المنفى والضياع اللذين بسببهما قد لا يجد طعمًا للنوم أو الراحة؛ إذ يقول في ذلك:

عرّجتُ صوبَ مدائنِ النومِ الكسيحةِ أستغيثْ
الكلُّ أقسمَ أن ينامْ
قَدَمٌ على قدمٍ ومثلُك لا ينامْ
حجرٌ هو المنفى وصوّانٌ وشوكٌ من رخامْ
بيني وبينكِ بعضُ ما هتفَ الحمامْ.

فالشاعر في هذه الأسطر كرَّر صوت (النون) عشر مرات، إضافة إلى مجيء التنوين في بعض الألفاظ، فيزيدها قوةَ إيقاعٍ وشدةَ جرسٍ: (قَدَمٌ على قدمٍ، حجرٌ، صوّانٌ، شوكٌ)، ثم تكراره لصوت (الميم) -الذي بنى عليه قافية المقطع الشعري- اثنتا عشرة مرةً، وهذا التكرار لهذه الأصوات الثلاثة أعطى للنص الشعري إيقاعًا خاصًّا، ومنح الأسطر الشعرية قيمة موسيقيّة متميّزة، تمثّلتْ في تآلف أصواتها التي لم تنفصل عن إحساس الشاعر ورغباته وتطلعاته.

ويلي هذه الأصوات من حيث كثرة الاستخدام –أيضًا- صوت الـ: (ت) وهو أسناني لثوي، فقد تكرر (60) مرة، بنسبة (5.5 %)، وهو صوتٌ مهموس شديد، يليه حرف (ه) وهو صوت حنجري(حلقي)، مهموس رخو، فقد تكرر (53) مرة، بنسبة (4.8 %).

وإذا ما تأمّلنا الأصوات اللغوية من حيث صفات الحروف، الجهر والهمس، فالجدول الآتي يبين عدد تكرار ذلك ونسبة استخدام كلٍّ منهما في القصيدة:

صفة الصوت	عدد الاستخدام	النسبة%	الرتبة في الاستخدام
الأصوات المجهورة (بذر، زوج، عضد، غيظ، نملا)	748	% 67.8	المرتبة الأولى
الأصوات المهموسة (أسكت، قط، فحثه شخصٌ).	355	% 32.2	المرتبة الثانية
المجموع	1103صوتًا	% 100	

يتضح من هذا الجدول أن الشاعر قد أكثر من استخدامه الأصوات المجهورة؛ إذ بلغ تكرار الأصوات المجهورة (748) مرّة وبنسبة (67.8 %) من مجموع الأصوات، وبلغت الأصوات

المهموسة(355) مرّة وبنسبة (32.2 %)،وهذا يدل على أحاسيس الشاعر وعواطفه، ورغبته في الكشف عن حالته النفسية المضطربة بسبب الغربة والابتعاد عن الأهل والوطن، ولهذا استخدم الأصوات المجهورة ذات الترددات الصوتية العالية، فبعده عن أعمامه الذين لم يحركوا ساكنًا أو يخافوا من ضياع الوطن وشتات أهله جعله يكثر من الأصوات المجهورة علّهم يسمعون صراخه وآهاته. أمّا من حيث صفات الشدة والرخاوة والمتوسطة والمزدوجة، فالجدول الآتي يبين عدد تكرار ذلك ونسبة استخدام كلٍّ منهما في القصيدة:

صفة الصوت	عدد الاستخدام	النسبة%	الرتبة في الاستخدام
الأصوات المتوسطة وهي المترددة ما بين الشدة والرخاوة: (م، ر، ل، ن،و، ي)	576	% 52،2	المرتبة الأولى
الأصوات الرخوة (صفع حظ غث شخز ذهس).	257	% 23.3	المرتبة الثانية
الأصوات الشديدة (أكتب ضد قط).	251	% 22.8	المرتبة الثالثة
الصوت المزدوج: (ج)	19	% 1.7	المرتبة الرابعة
المجموع	1103صوتًا	% 100	

نلحظ من الجدول أنَّ الشاعر قد أكثر من استخدام الأصوات المتوسطة أي: المترددة بين الشدة والرخاوة؛ إذ بلغ تكرارها (576) مرّة، بنسبة (52،2 %) من مجموع الأصوات، وبلغ تكرار الأصوات الرخوة (257) مرّة، بنسبة (23،3 %)، أما الأصوات الشديدة فبلغ تكرارها (251) مرّة، بنسبة (22،8 %)، وجاء صوت (الجيم) وهو صوت مزدوج في المرتبة الأخيرة؛ حيث تكرر (19) مرّة، بنسبة (1،7 %)، ويعود كثرة استخدام الشاعر للأصوات المتوسطة المترددة بين الشدة والرخاوة للحالة النفسية المضطربة التي تتصارع مع ذاتها ومع الآخر في آنٍ واحد. إضافة إلى ما تعطيه للنص من إيقاع خاص يتردد بين الإيقاع الصاعد والإيقاع الهابط بين الشدة والرخاوة.

وبناءً على ما تقدّم يتضح أن تكرار الشاعر لمثل تلك الأصوات اللغوية أسهمت في الخاصية الشعرية والأسلوبية للقصيدة، فأعطتها ملامح صوتية أكسبتها قوة نغم وجمال إيقاع.

ويكرر الشاعر الكلمة في قصيدته، إذ نلحظ أنه كرر كلمة (أعمامي) ثلاث مرات، وهذا التكرار –إلى جانب الاختيار للفظة- له دلالته الجمالية الخاصة في القصيدة، فمجيئها في بداية القصيدة وفي منتصفها هو بمثابة منبه أو محفِّزٌ صوتي، يريد منه إثارة ذهن المتلقي ولفت انتباهه لما يريد أن يفصح عنه، فتكرارها ثلاث مرات فيه أعطى القصيدة وقعٌ خاص. وكرر كلمة (أمي) أربع مراتٍ، وهذا التكرار بشكّل عام فيه ارتباطٌ دلاليٌّ بتكراره لكلمة (أعمامي) فالأم

والأعمام ينتمون إلى حقل لغوي واحد هو حقل العائلة أو القرابة، وتكرار الشاعر لكلمة أمي يعطي للنص الشعري وقعًا موسيقيًّا تستلذ به الأذن ويستريح به الفؤاد، وليحقق التأثير الذي يقصده الشاعر في وجدانه وهو طلب السكينة والطمأنينة؛ لكون الأم هي "العش الأليف، بيت الطفولة، مركز الأحلام الأوّليّ، جدران الحماية والدخول الأوّل إلى العالم"[1].

وكرر كلمة (الشاعر) خمس مرات، وكرر كلمة (قدمٌ) مرتين، ولهذا فإنَّ لتكرار المفردة دورًا وظيفيًّا وإيقاعيًّا، فقد يكون لتأكيد المعنى، وتقريره في ذهن المتلقي وصولًا به إلى استيعاب غرضه من التكرار، أو لتحقيق إيقاعٍ وتطريب في بناء النص يوقع القبول في ذهن المتلقي[2]. وبناءً على ما تقدم فإن تكرار الكلمة قد شكَّل في القصيدة ظاهرة أسلوبية وحقق للنص إيقاعًا موسيقيًّا ملحوظًا وإن كان متباعدًا في مقاطع القصيدة، وفضلًا عن هذا فقد وظفه الشاعر للتعبير عن انفعالاته ومشاعره المختلفة تجاه الواقع والذات والمجتمع، مما صبغَ القصيدة بألوان من المشاعر والأحاسيس.

2) الجناس:

يعدُّ الجناس ظاهرة أسلوبية لها أهميتها في بنية النص الشعري صوتيًّا ودلاليًّا؛ إذ يقوم على التماثل والتخالف، فيتماثل اللفظان في تأليف حروفهما ويتخالفان في المعنى. وقد شكّل في قصيدة (أضاعوني) للشاعر عز الدين المناصرة حضورًا لافتًا، وأدّى وظيفته الدلالية والإيقاعية معًا، مما زاد القصيدة قوةً إيقاع وعمق معنى. وقد جاء الجناس في القصيدة في ستة مواضع، أحدهما جاء فيه تامًّا، وذلك في سياق استدعائه سوق عكاظ؛ حيث وقع الجناس في سطر شعري واحد على المستوى الأفقي بين كلمة القافية والكلمة التي قبلها؛ إذ يقول :

"وفيها الشاعرُ – الشاعرْ"

فالشاعر يجانس بين لفظتي (الشاعر)؛ إذ تعني الأولى مَنْ يجيد كتابة الشعر وقوله، وتعني الثانية مَنْ يشعرْ بما حوله من حاجات ورغبات؛ ولذا فقد وفّق المناصرة في توظيف هذا الجناس الذي أسهم في تكثيف الإيقاع من ناحية، وعمّق المعنى الذي يتجلّى في تصوير فعل الشعور بذاته وبالآخرين ورغباتهم من ناحية أخرى.

(1) شعبان، روز اليوسف، المنفى والاغتراب في قصيدة" أضاعوني" للشاعر الفلسطيني بروفيسور عزّ الدين المناصرة، موقع كنوز نت: https://www.knooznet.com/?app=article.show.53335، تاريخ الزيارة يوم الأربعاء: 1442/11/13هـ.

(2) ينظر: الحمداني، إبراهيم محمد محمود، المصطلح النقدي في كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني، دار الكتب العلمية: بيروت، ط1، 2014م: 120

أما الجناس الناقص فقد جاء في خمسة مواضع، واللافت للنظر أنه وقع على المستوى العمودي للقصيدة، فجاء في نهاية الأسطر الشعرية بين قافية السطر الأول وقافية السطر الثاني، وهذا يؤّكد اهتمام الشاعر بالإيقاع الداخلي والخارجي معًا، وتعالقهما في تشكيل البنية الصوتية للنص الشعري، ومن أمثلة ذلك، قوله:

"بيني وبينكِ بعضُ ما هتفَ الحمامْ
يا أيُّها الطلّلُ الهُمامْ"

فقد جانس الشاعر بين لفظتي (الحمام - الهمام) فالجناس وقع في منطقة ارتكاز دلالي، وهي منطقة القافية للسطرين الشعريين، وهذا الموقع إضافة إلى ما في اللفظين من تقارب لعدد الحروف وشكلها وهيئتها يبرز الفاعلية الصوتية للجناس الناقص التي يحدثها في النص الشعري، إذ يُحدث وقعًا ونغمًا مميّزًا عند سماعه من دون نفورٍ فيؤثّر في نفسية المتلقي، ويجذب اهتمامه واستحسانه للنص الشعري.

وقد وقع الجناس بين كلمة (فجاج - أجاج) في قوله:

"يا هذه المدنُ السفيهةُ يا مقابرُ يا فجاجْ

أسقيتني ملحاً أُجاجْ"

وبين كلمتي (القذى - الأذى) وذلك في قوله:

"وسمعتُ والينا يقولُ وعينُهُ فيها القذى:

"لا يسلمُ الشرفُ الرفيعُ من الأذى"

والمُلاحظُ أن الاختلاف بين لفظي الجناس وقع في الحرف الأول إما لتقارب المخرج أو الاتفاق في الصفة بين لفظتي (حمام وهمام) فالحاء والهاء من الحروف الرخوة المهموسة المرققة، ومتحدان في المخرج وهو الحلق، وبين لفظتي (فجاج وأُجاج) فالفاء من الحروف الرخوة المهموسة المرققة، أما الهمزة فمن الحروف الشديدة المهموسة المرققة، وبين لفظتي (قذى وأذى) فالقاف والهمزة من الحروف الشديدة المهموسة المرققة، ولهذا الاختلاف وقعٌ موسيقيّ خاص في الأذن.

وبين كلمتي (أسد- واستأسدوا) وذلك في قوله:

"وأنا أريدُ بني أسدْ

قتلوا أبي، واستأسدوا"

كل هذه الأمثلة التي جاء فيها الجناس ناقصًا، قد أدّى فيها الجناس دوره الوظيفي والصوتي وأكسب النص كثافة إيقاع وجمال موسيقى. ولهذا فقد أجاد الشاعر في توظيف هذه الظاهرة الصوتية مستغلًّا إمكاناتها الإيقاعية والدلالية في الكشف عن مشاعره وأحاسيسه.

ب) الموسيقى الخارجيّة للنص:

ونعني بها الموسيقى الناشئة عن البحر الشعري (الوزن) و (القافية) اللذين بهما اقترن تعريف الشعر عند نقادنا القدماء؛ ولذا تعدُّ صلة الشعر بالموسيقى صلة حتمية منذ القدم، فلا انفكاك لأيٍّ منهما عن الآخر، وللوقوف على الموسيقى الخارجية في القصيدة نتناول ما تتمثل به من وزن وقافية.

1) وزن القصيدة:

بعد تقطيع القصيدة -كما هو موضحٌ في بداية البحث- وجدنا تفعيلاتها تتأرجح بين بحر الوافر والبحر الكامل وهما من البحور الصافية، وهذا التأرجح أو المزج طبيعيٌّ في الشعر الحرّ بوجهٍ عام؛ إذ بلغت الأسطر المنظومة على البحر الوافر (29) سطرًا، وبلغت الأسطر المنظومة على البحر الكامل(38) سطرًا، وقد جاءت التفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) -التي بُني عليها البحر الكامل- سليمة لم يصبها أية زحاف أو علّة بتكرار بلغ (44)مرة، وأصابها زحاف الإضمار، وهو تسكين الحرف الثاني المتحرك من السبب الثقيل(مُتَ) فحولها إلى (مُسْتَفْعِلُنْ) بتكرار بلغ (46) مرة، وقد أصابها زحاف الخزل، وهو تسكين الثاني المتحرك (إضمار)، وحذف الرابع الساكن (طي) في موضعين فأصبحت(مُسْتَعِلُنْ)، ودخل على تفعيلة (مُتَفَاعِلُنْ) علة التذييل، وهي زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع، فأصبحت(مُتَفَاعِلَان) بتكرار بلغ (12) مرة، ودخلت العلة نفسها على تفعيلة (مُسْتَفْعِلُنْ) فأصبث (مُسْتَفْعِلانْ) ثلاث مرات، أما تفعيلات البحر الوافر فقد تكررت تفعيلة(مَفَاعِيْلُنْ) في القصيدة (36) مرة، وبلغ تكرار تفعيلة (مُفَاعَلَتُنْ) (21) مرة، أما تفعيلة (فَعُوْلُنْ) فلم يستخدمها الشاعر بكثرة، وقد جاءت بالنزر اليسير؛ إذ بلغ تكرارها مرتين فقط، وقد دخل على التفعيلة (مَفَاعِيْلُنْ) علة التذييل (8) مرات، فأصبحت(مَفَاعِيْلان)، وهذا الاستخدام للتفعيلات وبناء القصيدة على بحرين يعكس عدم التزام الشاعر بتفعيلات حرّة محددة، وأيضًا محافظته على الوزن داخل القصيدة فلم تضطرب بنيتها لندرة العلل والزحافات التي أصابت بعض التفعيلات، والتزامه على النسق العروضي الخليلي في تفعيلاته، أما بناء القصيدة على بحرين فإنه يوحي إلى أنّ الحالة النفسية للشاعر مضطربة، ولم تستقرّ على حالٍ، لكنه التزم بالشكل الشجري الحرّ الذي يوحي بالدفقات الشعرية من سطر للآخر، فجاءت البنية الصوتية للأسطر ما بين التفعيلة الواحدة إلى أربع تفعيلات كما هو موضحُ في بداية البحث. وقد تبيَّن من خلال تقطيع القصيدة أن الشاعر يستخدم بعض التقنيات العروضية للشعر الحر كتقنية التدوير فيأتي بجزء من التفعيلة متحيّزةً سطرًا شعريًّا كما هو في

قوله: (وجدِّي دائمًا عاثرْ) فقد جاء كلمة (وجدِّي/ مَفَاعيلْ) ثم يستكملها في بداية السطر الشعر الذي يليه بقوله: (دَا/ لُنْ)، (ئمًا عاثرْ/ مَفَاعِيْلُنْ)، أو يأتي بجزءٍ من التفعيلة في نهاية السطر الشعري ويستكملها في بداية السطر الشعر الذي يليه، كما في قوله:

لو كنتُ أعرفُ أنَّ مجدكِ من زجاجٍ مُسْتَفْعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُتَفَاعِلُنْ/ مُسْ

ما أتيتْ تَفْعِلُنْ

إنَّ مثل هذا الاستخدام والحرية في بنية الأسطر الشعرية يؤكّد أن الشاعر يريد أن يتحرر من الغربة، وأن يزيل القيود النفسية التي ألمّت به نتيجة الغربة وضياع ذاته والوطن، وابتعاده عن أعمامه الذين تنكروا له ولما انجبته أمه وابتعدوا عنه ينشدون الفخر لذواتهم فقط، تاركينه وحيدًا يقاوم المحتل الأجنبي.

2) قوافي القصيدة:

تعدُّ القافية في النص الشعري -الذي بين أيدينا- بمثابة فواصل موسيقيّة يتوقّع السامع أو المتلقي ترددها، ومن خلال الاستقراء للأسطر والجمل الشعرية في القصيدة تبيَّن للباحث أن الشاعر لم يستقرّ على منوالٍ محدد لروي قافيته، فقد تحول من رويّ إلى رويّ حسب تجربته فخلق أقفالًا للجمل الشعرية تتوافق وبناء النص بوجه عام، فعبرُ ما توحي به الكلمات يتم إقفال الجملة، فجاء الروي في المقطع الأول المكون من ثمانية أسطر واوًا. وفي المقطع الثاني المكون من واحد وعشرين سطرًا راوح الشاعر في قافية أسطره الشعرية بين حرف الروي الراء والنون والواو، وقد كان للراء الحيّز الأكبر في ذلك. وفي المقطع الثالث المكون من سبعة أسطر جاءت قافية الأسطر ميمًا، وفي المقطع الرابع المكون من خمسة أسطر جاءت قافيته تاءً، في المقطع الخامس المكون من سبعة أسطر جاء قافيته دالًا، وفي المقطع السادس المكون من تسعة عشر سطرًا، راوح الشاعر في قافية أسطره الشعرية بين الجيم والهاء والدال واللام والباء والألف المقصورة.

وبناءً على ذلك فإن الشاعر قد اعتمد في بنية قوافي قصيدته الشعرية أحد عشر حرفًا رويًا، فلم يستقرّ على رويٍّ واحد فاستخدم من الحروف رويًّا: حرف الواو، والراء، والنون، والميم، والتاء والدال، والجيم والهاء، واللام، والباء والألف المقصورة التي ختم به القصيدة.

المحور الثاني: المستوى التركيبي في النص:

سنتناول في هذا المحور الجملة الشعرية وكيفيّة بنائها في القصيدة، وما تؤديه من دلالات وإيحاءات فنية وجمالية تنعكس سلبًا أو إيجابًا على ذات الشاعر، وبيان ما في التراكيب اللغوية

من علاقات ترابطية سواء أكانت حاضرة في النص أم غائبة، إضافة إلى تكرار الشاعر للجمل والعبارات أو الأسطر الشعرية، وذلك فيما يأتي:

أ) الجمل الشعرية:

تبيّن من خلال الاستقراء للجمل الشعرية في القصيدة أنَّ الشاعر المناصرة قد راعى في تشكيل جمله الشعرية البنية الأساسية للجملة العربية التي تتكون من ركنين أساسيين: (المسند والمسند إليه)، وهي إمَّا أن تكون اسمية (مبتدأ وخبر) أو فعلية (فعل وفاعل)، لكنه يتجاوز هذه البنية مضيفًا إليها بعض المتممات كالمفعول به، والحال، والتوابع التي تزيد من إطالة الجملة، فتجعلها أكثر تركيبًا، وأكثر دلالةً وإيضاحًا، وقد استخدم الشاعر الجملةَ النحوية بنوعيها الاسمية والفعلية لتركيب الجمل الشعرية في قصيدة (أضاعوني) التي بلغت (114) جملة، بعد أن اعتبرنا الجملة الندائية والاستفهامية والشرطية وجملة القسم جملًا فعليّة، والجدول الآتي يوضّح ذلك:

نوع الجملة		عدد الاستخدام	النسبة%		الرتبة في الاستخدام	
الجملة الفعلية	الماضي	46	%40.3	%71.9	الأولى	المرتبة الأولى
	المضارع	32	%28.1		الثانية	
	الأمر	4	%3.5		الثالثة	
الجملة الاسمية		32	%28.1		المرتبة الثانية	
المجموع		114 جملة	%100			

يتبيّن من الجدول أن الشاعر عز الدين المناصرة قد اعتمد على الجمل الفعلية بكثرة في صياغة الأسلوب الشعري للقصيدة؛ حيث بلغت الجمل الشعرية التي جاء أسلوبها جملةً فعلية (82) جملةً، بنسبة(71.9%)، توزعت ما بين أزمنتها الفعلية الثلاثة؛ إذ احتل الفعل الماضي المرتبة الأولى؛ حيث بلغ استخدامه (46) مرة بنسبة (40.3%)، يليه الفعل المضارع، إذ بلغ باستخدامه (32) مرة بنسبة (28.1%)، يليه فعل الأمر وقد استخدمه الشاعر أربع مرات فقط بنسبة (3.5%)، واعتماد المناصرة في بنية جمله الشعرية على الجمل الفعلية بكثرة فيه دلالة على غلبة الحركة على السكون داخل القصيدةّ؛ ولأنَّ الأفعال عادةً تعبّر عن نظرة الشاعر للأشياء "وذلك من خلال تعاقب الزمن عليها ورصد الأشياء الثابتة، وقد سيطرت عليها ديناميكية الفعل، ولذلك فإنَّ التعبير عند الشاعر يتم عبر الصورة والصوت في آنٍ واحد، ولا ينجو الفعل من تجسيد الحس الدرامي للحياة"[1]، وفضلاً عن ذلك فإنَّ التعبير بالحدث قد يفوق التعبير بالزمن في كثير من الجمل الشعرية أو الأسطر الشعرية؛ ولهذا فإنَّ كثرة الأفعال قد منحت القصيدة الشعرية حركة وبعدًا حيويًّا دالًا على حركات المشاعر والأحاسيس والتقلبات الانفعالية التي تموج بها الذات الشاعرة.

أمَّا الجمل الاسمية فقد قلَّ استخدامها مقارنة بالجملة الفعلية؛ حيث بلغ عدد استخدامها في القصيدة (32) مرة بنسبة(28.1%)، واللافت للنظر فيها أنَّ المبتدأ جاء فيها معرفة وخبره جاء جملة فعلية وأحيانًا جملة اسمية، في حين جاء الخبر المفرد بنسبة قليلة جدّا ومجيء الجملة الفعلية في بنية بعض الأسطر الشعرية خبرٌ للمبتدأ دليلٌ على أن الشاعر يتأرجح بين الحركة الناجمة من الأفعال والسكون الناجم من الأسماء، وإن كانت الحركة طاغية في القصيدة، مما يدلّ على رغبة الشاعر إلى الهمس والبقاء ساكنًا على ما هو عليه لمدةٍ زمنية معيّنة ليسترد فيها ذاته المضطربة وليخفف من معاناته النفسية.

إنَّ الظاهرة اللافتة في القصيدة هي أن الفعل الماضي قد احتلّ النصيب الأكبر في تشكيل البنية النصية للأسطر الشعرية؛ وذلك لأنَّ الماضي يُعدُّ جزءًا متعلقًا بحياة الشاعر و مرتبطًا بها و خزانًا لذكرياته، عبَّرَ عن مجموعة الأحداث التي مرَّ بها وعانى منها بالفعل الماضي، لما فيه من صفة الثبات في التعبير عن أحداث مضت وانقضت، ولما فيه من تصوير لحالته النفسية المضطربة القلقة بسبب ابتعاده عن وطنه وأهله وانشغاله بالقضية الفلسطينية التي أقلقت حياته، حتى وإن كان يريد أن يعبر عن حاضره، ومن تلك الأفعال:(أضاعوني، بكى، أستغيثُ، لو كنتُ، ما أتيتْ، قتلوا، طِفْتُ).

ثم ما يلفت انتباه المتلقي هو تساوي الجمل الاسمية مع الفعل المضارع من حيث العدد؛ إذ بلغ استخدام كلٍّ منهما (32) مرة؛ ولهذا الاستخدام دلالته الخاصة في القصيدة، فالفعل المضارع جاء في مواضع لبيان الحال- حال الذات الشاعرة أو الآخر- أو الرغبة في معرفة الشيء أو الإصرار على ما يريده، كما في قوله: "أنا **أريد** بني أسد"، وفي قوله: "عرّجتُ صوبَ مدائنِ النومِ الكسيحةِ **أستغيثُ**"، وكما في قوله: "والله لا يذهب ملكي باطلًا"، مكررًا إيَّاه مرتين، وكما في قوله يبيّن حال الآخر أمّه:

وأميّ
مُهرةٌ شهباءُ **تصهلُ** قبلَ خيطِ الفجرْ
تفُكُّ هنا ضفائرَها
وتلبسُ ثوبها الأسودْ

فالأفعال المضارعة (تصهل، وتفكّ، وتلبس) جاءت لتبيّن حال أمّ الشاعر ومعاناتها نتيجة غيابه عنها، فهي قلقة عليه لم يجد النوم طريقًا إلى عينيّها، فأنينها وبكاؤها طوال الليل أبعد عنها النوم، حتى أنه شبه ذلك الأنين والبكاء بصهيل المهرة، ثم مجيئه بالفعل تلبس وتعديته إلى المفعول به الثوب وتقييد الثوب باللون الأسود فيه دلالة على عمق المأساة والحزن على ابنها خاصة وعلى الوطن عامةً. ومثل ذلك الجملة الاسمية فقد جاءت لتدل على الثبات والديمومة، لكن الشاعر في أسطرٍ شعرية أتى بخبر المبتدأ فعلًا مضارعًا في إشارة منه إلى عدم الثبات

مجلة تهامة - العدد الخامس عشر (يناير – يونيو 2022م) نيابة الدراسات العليا والبحث العلمي - جامعة الحديدة
www.tehama-journal.com ISSN:2710-1282 (Online) ISSN:2710-1290 (Print)

والإصرار على الحركة والاستمرارية كما في قوله: "وأعمامي يهزون المنابر..."، وقوله: "وأعمامي يقولون القصائد من عيون الشعر..."، وقوله: "وأمّي تقرأ الأشعار في الأسواق...".

ومما يلحظ على الجمل الشعرية التقديم والتأخير؛ حيث تقدم الخبر على المبتدأ تسع مرات، وتقدّم المفعول به على الفعل والفاعل مرتين، ومن التقديم أيضًا تقديم جملة مقول القول التي استهل بها الشطر الأول للقصيدة، ولهذا التقديم وظيفة دلالية في النص، وهو العناية والاهتمام بما تقدّم، وفضلًا عن ذلك ما يحدثه من عدول أو انزياح في التركيب للسياق أو الجملة الشعرية، مما يعمل على صدمة القارئ وكسر أفق توقعه، مما يحدث في نفسه نوعًا من الدهشة والتأثير.

ب) علاقة الحضور والغياب:

إنَّ العلاقات الحضورية هي" علاقات تشكيل وبناء، وهي بهذا تكون على مستوى البنية السطحية للنص، أما العلاقات الغيابية فهي علاقات معنى وترميز ودلالة...وتتمثّل في مستوى البنية العميقة للنص من خلال تنوعها وتلوّنها وتعددها"[1].

1) العلاقات التركيبية الحضورية:

تبيَّن من خلال تتبعنا للعلاقات التركيبية الحضورية في القصيدة حضور المبتدأ والخبر في الجملة الشعرية حضورًا بارزًا في عدّة أسطر شعرية؛ إذ تعلّق بخبر مختلفٍ في كل سطر؛ حيث جاء الخبر مفردًا في اثني عشر سطرًا، وجاء جملة فعلية في اثني عشر سطرًا أيضًا، وجاء جملة اسمية في ثلاثة أسطر، وعبر هذه العلاقات الحضورية يبرز الحضور الاسمي متعالقًا مع الحضور الفعلي من خلال مجيء خبر المبتدأ؛ حيث جاء الخبر جملة فعلية بنسبة متساوية مع الخبر الجملة الاسمية، في حين قلّ مجيء الخبر مفردًا وبالنزر اليسير فقد جاء في ثلاثة أسطر فقط، ومجيئ خبر المبتدأ متنوعًا في القصيدة يبرز قدرة الشاعر الإبداعية في اختيار الألفاظ المناسبة والموقف الذي يريد الحديث عنه.

كما برزت العلاقات بين عناصر الجملة الشعرية عامة من خلال أدوات الربط اللفظية كاستخدام حرف العطف (الواو) الذي تكرر في القصيدة أربعين مرّة، وهذا التكرار له دلالته الخاصة في ربط أجزاء الجمل الشعرية وتآلف ألفاظها ومعانيها، وأيضًا حضور أدوات التوكيد التي زادت من جودة السبك، والترابط بين ألفاظ الجملة الشعرية ومعانيها، فأعطت للنص قوة سبكٍ، وجمال معنى. ومن تلك الأدوات: (إنَّ، وأنَّ) التي تكررت في القصيدة أربع مرات، والأداة

(1) مراح، محمد، هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر- محمود درويش أنموذجًا، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر: 53.

(كأنَّ) التي جاءت مرة واحدة، وحضور هذه الأدوات اللفظية في النص تزيده متانةً، وتأكيدًا للمعنى الذي يريد الشاعر إيصاله للمتلقي.

وفضلًا عن ذلك فإن لحضور الفاعل والمفعول به في الجمل الشعرية دورًا في معمارية الجملة الشعري، فقد كان له حضورٌ لافتٌ، فقد حضر في سبعة وأربعين تركيبًا جمليًّا، على اختلاف ظهوره اسمًا أكان أم ضميرًا بارزًا متصلاً أو منفصلًا، مما أضفى على التشكيل الجملي في بعض الأسطر مسحةً حوارية مع الذات أو الآخر، كما في قوله معبّرًا عن غربته:

"قال الشاعرُ المنفيُّ، حين بكى:
"أضاعوني
وأيَّ فتى، أضاعوا""

وكما في قوله:

"يا هذه المدنُ السفيهةُ، إنني الولدُ السفيه
لو كنتُ أعرفُ أنَّ نارك دونَ زيتْ
لو كنتُ أعرفُ أنَّ مجدكِ من زجاجٍ
ما أتيتْ"

نلحظ في هذه الأسطر الشعرية حضور الذات الشاعر محاورة ذاتها والآخر، لتفصح عمّا يجيش في ذواتها من مشاعر وأحاسيس تجاه من كانوا سببًا في غربته وضياعه، وليعبّر عن مكان الغربة الذي وصفه بالمدن السفيهة لعدم ارتياحه لها؛ إذ إنه لم يجد ما كان يقصده، ويؤمِّل تحقيقه، فلم يزدد فيها إلا عناءً، وخوفًا من المجهول فيها. ثم إن تتبع العلاقات على المستوى التركيبي بالأصول التي دفعت الشاعر لهذا التأليف والاختيار للمفردات المكونة للتراكيب الشعرية تجعل المتلقي يفهم مراد الشاعر ومقصده بذلك، فيشاركه أحاسيسه ومشاعره. ففي قوله (لو كنت أعرفُ... لو كنتُ أعرفُ أنَّ مجدكِ من زجاجٍ ما أتيتْ)، يظهر جليًّا حضور الفاعل (أنا) في قوله (أعرفُ)، وحضور المفعول به وهو المصدر المؤول، الذي يجعل من التركيب يتجاوز البعد البسيط للتراكيب النحوية إلى البعد المركب الذي يدفع المتلقي لأن يتجاوز السطح للعمق فيركب بين تركيبين ليصل إلى الدلالة المقصودة.

2) العلاقات الترابطية الغيابية:

عادة ما يكون في النص الشعري ألفاظٌ ينطلق الشاعر منها إلى التعبير عن مراده، فتكون هي المحرك الرئيس للبحث عن الدلالات والإيحاءات؛ لكنها أحيانًا قد ترتبط بألفاظ غائبة عن النص كالرمز أو استدعائه شخصيات تاريخية يريد منها أن تكون معادلًا موضوعيًّا لما يعبّر عنه،

وعند استحضار ذلك في الذهن يتولَّدُ فضاءٌ دلاليٌّ ينتّج عن الترابط أو التكاملية فيما بين اللفظ الحاضر والغائب، فالشاعر المناصرة يأتي ب (سوق عكاظ)، وموقف زوارها ومرتاديها من الشعراء، فهناك الشاعر الصعلوك وهناك الشاعر المملوك، وهناك الشاعر الشاعر؛ وذلك ليجعل منه رمزًا للأرض الفلسطينية، فقد استوعبه بحمولاته المعرفية والتاريخيّة والاجتماعية فهو معادلٌ موضوعيٌّ للقضية الفلسطينية وموقف العرب والأمة الإسلامية والعالم منها، فتعددت المواقف تجاهها ما بين مؤيّد لها ومعارض وساكت محايد لا يهمه أمرها، وهذا الرمز قد شكّل علاقة ترابطية هي غائبة في النص لولا استجلاؤها وربط مدلولاتها بما يريد الشاعر التعبير عنه ما كان للمتلقي العادي أن يعرفها أو يدرك تلك العلاقة .

وهناك علاقات ترابطية غيابيّة ناتجة عن المشابهة الصرفية، وهي ما تجمع الحاضر بالغائب؛ لشبههما الصرفي كقوله: (المنابر)؛ حيث تستحضر كلمات عدَّة مثل: (المقابر، المعابر، المناخر، المقادر، المغاور، المناصب، المقاعد، المقاصد..)، ولكن توظيف الشاعر لمفردة (المنابر) بالذات يُظهر آلية الاختيار لديه من بين ما استدعته ذاكرته من صيغ مشابهة قد تقوم مقام هذه المفردة، فاختار هذه المفردة لما لها من دلالة عميقة في النص، إذ جاءت في السياق الشعري لتبيّن للمتلقي حال أعمامه ومن على شاكلتهم تجاه القضية الفلسطينية، فهم فقط يهزون المنابر بالكلام لا بالأفعال، ولهذا فلا يمكن أن تؤدي هذه الدلالة إلّا بلفظ المنابر دون سواها.

وهناك من العلاقات الترابطية علاقة الاستبدال الممكن للمفردة الشعرية المرادفة للمعنى، لكن الشاعر اختار مفردة بعينها لتكون هي اللبنة الأساس في النص، وهذا الاختيار يفصح عن القدرة الإبداعية في توظيف المفردة في السياق ليعطيها دلالات غير دلالتها الأصلية، وليجعل منها صورة رامزة للذات المبدعة أو للآخر أو المجتمع والواقع. كاختياره لمفردة (الحصان) دون غيرها في قوله (وبكى حصاني)؛ لما في المفردة من دلالات رامزة كالقوة والعنفوان والصبر وتحمّل المشقة والآلام تنعكس على الذات الشاعر، لكنه حين وجد حصانه يبكي ما كان منه إلّا الارتماء على الأرض معلنًا الاستسلام وعدم القدرة على المواصلة.

ج) تكرار الجمل والتراكيب:

أكثَر الشاعر من تكرار الجملة أو التراكيب في قصيدته، فقد تكررت جملة العنوان (أضاعوني) في القصيدة مرتين معززًا إيَّاها بأسلوب الاستفهام الإنكاري التعجبي، وذلك في قوله: (أضاعوني وأي فتىً أضاعوا)، وهذا التكرار إلى جانب ما يحمله من دلالات تفصح عن الذات الشاعرة المضطربة الحزينة، المعترضة على سكوت أعمامه وقومه تجاه القضية الفلسطينية

مجلة تهامة - العدد الخامس عشر (يناير – يونيو 2022م) نيابة الدراسات العليا والبحث العلمي - جامعة الحديدة
www.tehama-journal.com ISSN:2710-1282 (Online) ISSN:2710-1290 (Print)

فإنه له نغمة لذيذة في الأذن كنغمة الأوتار، وإن له في الفم حلاوة كحلاوة العسل[1]، ولهذا فإن الشاعر بتكراره هذا التركيب اللغوي الذي استدعاه من التراث الشعري- في إشارة منه إلى سجن الشاعر الإسلامي الأموي العرجي مِن قِبل والي المدينة محمد بن هشام بن إسماعيل المخزومي بعد أن فقدَ أباه وأمه، فعانى في السجن القهر والتعذيب أمام الناس دون أن يلتفت أحد لنصرته حتى وافته المنية[2]- قد اتّخذ من هذا التكرار وظيفة نفسية ليعكس حالة التردد والقلق والضياع الذي انتابته في بلاد الغربة وهذا الشعور ينعكس صوتيًّا في القصيدة.

وكرر الجملة التي استهلّ بها القصيدة وهي (مضتْ سنتان) ثلاث مرات، مرتان في المقطع الأول، ومرة في بداية المقطع الثاني، وهذا التكرار إلى جانب أنه يُعدُّ ملمحًا صوتيًّا، فإنه يتضمّن استرجاع الشاعر للماضي، ماضي جدّه وتعثره مغتربًا في بلاد الروم الواسعة، و الذي شكّل لديه حالةً من اليأس وأفصَح عن تخاذل أعمامه تجاهه ما جعله يبتعد عنهم، وبذلك يتفاعل المتلقي معه ويشاركه انفعالاته ومشاعره.

وكرر السطر الشعري (ما ارتجّوا، ولا ارتاعوا)، مرتين في القصيدة وإن كان هذا التكرار متباعدًا، وذلك رغبةً منه في خلقِ جملًا إيقاعية وإيحاءات سمعية من خلال ارتباطها بالمعنى العام للقصيدة. وكرر التركيب الجملي: (فيها الشاعر...) ثلاث مرات في بداية ثلاثة أسطر متتابعة، وذلك في قوله:

"وسوقُ عكاظَ فيها الشاعرُ الصعلوكْ
وفيها الشاعرُ المملوكْ
وفيها الشاعرُ – الشاعرْ".

إن هذا التكرار التتابعي في بداية الأسطر الشعرية الثلاثة يساعد في إثارة التَّوقُّع لدى السامع، "وهذا التوقع من شأنه أن يجعل السامع أكثر تحفُّزًا لسماع الشاعر والانتباه إليه"[3]، وهذا التكرار في بداية الأسطر قد شكّل ملمحًا أسلوبيًّا في القصيدة برمتها وأعطاها وقعًا وجرسًا مميَّزًا، ومن الأمثلة على ذلك أيضًا، قوله:

"وأمّي أنجبت طفلاً، له وَشْمانِ، يشبهني
فأنكرَ كلُّ أعمامي، وراحوا ينشدون الفَخرْ

(1) ينظر: ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الشاعر والكاتب، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة، د.ط، د.ت: 171/1.

(2) ينظر: العرجي، عبد الله بن عمر، ديوان العرجي، جمعه وحققه وشرحه: سجيع جميل الجبيلي، دار صادر: بيروت، ط1، 1998م: 25، 26، 27 .

(3) ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع: عمان، ط1، 2010م: 37.

مجلة تهامة - العدد الخامس عشر (يناير – يونيو 2022م) نيابة الدراسات العليا والبحث العلمي - جامعة الحديدة
www.tehama-journal.com ISSN:2710-1282 (Online) ISSN:2710-1290 (Print)

وراحوا يشترونَ القولَ بالميزانْ
وأمي أَنْجبتْ طفلاً، له جرحان"

فقد كرر الشاعر التركيب اللغوي (وأمّي أنجبت طفلاً، له وَشْمانِ) مرتين، إضافةً إلى تكرار الجملة الفعلية (وراحوا) مرتين، وكرر جملة النداء (يا هذه المدنُ السفيهةُ) ثلاث مرات في بداية المقطع الرابع والخامس والسادس، وكأنّها لازمة صوتية ينطلق من خلالها إلى التعبير عما يريد إيصاله للمتلقي، لما يمتلكه أسلوب النداء من قدرة قوية في لفت انتباه المتلقي. ويكرر بعد هذا الأسلوب الندائي في المقطع الرابع مباشرة جملة الشرط (لو كنت أعرف أنَّ...) في قوله:

"لو كنتُ أعرفُ أنَّ نارِكِ دونَ زيتْ

لو كنتُ أعرفُ أنَّ مجدكِ من زجاجٍ،

ما أتيتْ".

يكرر الشاعر البداية (لو كنت أعرف أنَّ...) للسطرين الشعريين، وكأنه يهتف صارخًا حسرةً وتندمًا عن قدومه لبلاد الغربة التي كان يؤمِّل فيها أن يجد مبتغاه، لكنه انصدم بعكس ما كان يتوقعه، وهذا التكرار -إلى جانب وظيفته الإيقاعية في النص الشعري- يعكس كثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر تجاه تلك المدن السفيهة.

ويكرر السطر الشعري كاملًا المكون من جملة القسم: (والله لا يذهب مُلكي باطلا) مرتين في المقطع السادس، وهذا التكرار يؤكد دلالات الإصرار والعزيمة والسعي نحو استرداد الحق إلى أهله، كما أنه يمنح القصيدة إيقاعًا موسيقيًّا زاد من تماسك الأسطر الشعرية وعمل على تعزيز فكرة الشاعر ومقصده، وتقوية ذلك وإبرازها للمتلقي.

ثم يكرر السطر الذي اختتم به القصيدة وهو: (حتى تُقالَ على مسامعهِ الخُطَبْ) مرتين، وهذا التكرار للخاتمة ظاهرة أسلوبية مميّزة في القصيدة؛ إذ جاءت الخاتمة المكررة تكميلية لشطر البيت المقتبس من شعر المتنبي (لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى)، ولهذا الملمح الأسلوبي دلالته الجمالية والإيقاعية، وتوحي بفلسفة الشاعر ورؤيته للحياة والواقع والمجتمع من حوله.

ويكرر جملة (اقطعيه) في مناداته المدن السفيهة ثلاث مرات بنغمة موسيقيّة متتالية، وذلك في قوله:

"بيني وبينكِ خيطُ وُدٍّ، فاقطعيه اقطعيهِ

اقطعيهْ".

وهذا التكرار لفعل الأمر (اقطعيه) يفيد قطع العلاقة، والتوقف، والإلحاح على حالة الرفض في بقاء خيط الود بين الشاعر وبلاد الغربة التي وصفها بالمدن السفيهة. فيأتي تكرار الفعل وكأنه صرخة من الشاعر في وجه الآخر الذي قد لا يثق به في تحقيق مقصده ومراده، إذ إنَّ "العبارة المكررة تكسب النص طاقة إيقاعية أكبر بفعل اتّساع رقعتها الصوتيّة"[1]، وبناءً على ما تقدم يتضح لنا أن الشاعر قد اعتمد على تكرار الجمل أو التراكيب أو الأسطر الشعرية ليسهم في تماسك البنية النصّية للقصيدة، وليصبغ القصيدة بإيقاع موسيقيّ مميّز، ومن ثمَّ تحقيق مقصده الذي يريد إيصاله للمتلقي.

المحور الثالث: المستوى الدلالي في النص:

أ) دلالة العنوان:

يعدُّ العنوان نصًّا إبداعيًّا بذاتهّ من ناحية، ودالًّا على العمل من ناحية أخرى؛ لما يكتنزه من دلالات وإيحاءات تساعد المتلقي على فهم النص الشعري عامة، وتكشف له عن مدلولاته واستكناه أسراره، ولهذا وُصِف بأنه عتبة النص وأحد مفاتيحه المهمة، فلا يمكن أن يكون للعنوان أهمية إذا لم يرتبط بالنص في بُعده التكاملي، وهذا لا يعني أن العناوين تتساوى في فاعليتها، فثمّة تفاوتًا بينها في هذا السياق، فهناك عناوين يقتصر دورها على الإشارة إلى موضوع النصّ، وهناك عناوين تتسم بقدرتها على تكثيف دلالة النص، كما أن هناك من العناوين ما يقدِّم نفسه على أنه مفتاح تأويلي " يسعى إلى ربط القارئ بنسيج النص الداخلي والخارجي ربطًا من العنوان الجسر الذي يمرّ عليه"[2]، ومن ثمَّ فإن العنوان "لا يعكس النص أو مجموعة من النصوص ضربة لازبٍ، ولكنه يفصح عن قصدية النص، وتوفّر عنصر التفضيل والاختيار المتمظهر في جمالية البناء والأداء الشعريين"[3].

إن اختيار الشاعر لعنوان القصيدة (أضاعوني) لم يكن عشوائيًّا، إنما كان عن قصدٍ واختيارٍ دقيق لما فيه من إيحاءات تكشف عن حال الأنا الشاعرة تجاه الآخر، وهو عنوانٌ معجمي تردد في القصيدة مرتين، إلى جانب الجملة التي تفيد تأكيد الضياع (وأيَّ فتىً أضاعوا) والاستنكار لمثل هذا الفعل المشين، مما يؤكّد سيطرة دلالة الضياع على ذهن الشاعر، فهو إعلانٌ وإخبارٌ عن ذلك؛ إذ يُشيء بجوٍّ من الحرمان والضياع والاغتراب والبؤس والحزن والألم، وكأنّ الشاعر يريد أن يبيّن للمتلقي حالته النفسية المضطربة من أوّل وهلةٍ دون الحاجة إلى

(1) قاسم، مقداد محمد، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة: عمان، ط1، 2010م: 155.

(2) حليفي، شعيب، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة، ط1، 2004م: 25.

(3) الأيوبي، سعيد، شعيب، عتبات النص في ديوان "آدم الذي..." للشاعرة حبيبة الصوفي، مجلة علامات: وزارة الثقافة المغربية، المغرب، العدد 19، 2003م: 47.

تأويل؛ ولهذا فإنّ العنوان في هذه القصيدة يغلق عن المتلقي أو القارئ المنافذَ أمام أيّ توجّهٍ إيجابي للقراءة.

جاء العنوان جملةً فعلية (أضاعوني) ذكر فيها الشاعر الفعل وهو حدث الضياع، والفاعل/الآخر (واو الجماعة)، والمفعول به/ الذات أو الأنا الشاعرة (ياء المتكلم)، والموقع الإعرابي لجملة العنوان هو أنها في محل خبرٍ لمبتدأ محذوف، تقديره(قومي أضاعوني)؛ ولأنَّ الحذف في مثل هذه العناوين يجعل المتلقي يركِّز على اللفظ المذكور ويثير فيه عدّة تساؤلات؛ إذ يتوجّب عليه أن يسعى إلى تقدير المحذوف ليدرك الدلالة ويفهم المراد؛ فإنَّ اللفظ المذكور يمنح النص عامة نوعًا من الحركة، وهذه الحركة تعكس حركة المشاعر والأحاسيس المنكسرة للذات الشاعرة، وشعورها بالخذلان، والضّعف.

والعنوان يلفتنا إلى قصة الشاعر الإسلامي الأموي العرجي وفُقده لأمه وأبيه، وإبعاده عن أمور السياسة الأموية وإجباره على النزول بأرض الحجاز، ثم حبسه -الذي دام لسنوات- من والي المدينة محمد بن هشام بن إسماعيل المخزومي، وتعذيبه بالضرب أمام الناس حتى توفاه الله[1]؛ إذ ربط الشاعر المناصرة حاله مع ذاته والقضية الفلسطينية بتلك القصة وما حصل للشاعر العرجي من معاناة السجن والنفي والتشرّد والغربة والضياع والقهر وتخلّي النّاس عنه وعدم الوقوف معه، مختصرًا ذلك في العنوان (أضاعوني) الذي امتدت خيوطه الدلالية إلى المتن، وظهرت بشكلٍ جليّ في اقتباس الشاعر "أضاعوني وأي فتى أضاعوا".

ب) دلالة الألفاظ:

تبرز في القصيدة من الوهلة الأولى للقارئ جملة من الألفاظ الدالة على الضياع والغربة والحزن والألم، وتلك هي الألفاظ التي اعتمد الشاعر عليها في بنية قصيدته، والتعبير بها حالته النفسية ومعاناته في منفاه المليء بالآلام والأسى، والذكريات المؤلمة والحسرة على ضياع وطنه ومجده وعزته وكرامته. ولعل أبرز تلك الألفاظ، هي: (الماضي (مضى)، البكاء (بكى)، الشاعر المنفي، عاثر، الثوب الأسود، الغابات، وشمان، جرحان، مدائن النوم، الكسيحة، الاستغاثة (أستغيث)، النوم (ينام)، الحجر، الصوان، الشوك، الكريه، الطلل، المدن السفيهة، الطفل السفيه، النار(نارك)، دون زيت (الانطفاء-الموت)، الطريد، دون بيت، الصمت، القتل (قتلوا أبي)، المقابر، ملحًا أجاج، الرثاء (يرثي والدي)، طفت المدائن، تنكروا، مرّغوا، فتات موائدي، ذهاب الملك، باطلًا، بكاء الحصان، ارتميت، التعب، القذى، الأذى). إنَّ هذه الألفاظ بما تحملها من دلالات الأسى والحزن والقهر والانهيار والضياع، والوقوف وحيدًا عاجزًا عن تحقيق الغاية المنشودة تكشف عن شخصية الشاعر المناصرة وعمق مأساتها تجاه الآخر؛ إذ لا يملك

(1) ينظر: العرجي، عبد الله بن عمر، ديوان العرجي: 25، 26، 37.

وسيلةً إلا أن يبحث عن ذاته ويستكشفها ويبعث فيها الأمل والخلاص مما انتابه، وذلك بإصراره على استعادة العزة والكرامة لها ولوطنه الكبير فلسطين، فيقسم على ذلك بقوله: (والله لا يذهب ملكي باطلًا)، وهذا القسم فيه دلالة على الإصرار والعزيمة وعدم الخنوع لنوائب الدهر وتقلباته وسكوت الآخرين، فنفسه ثائرة، وطموحه كبيرة في تحقيق آماله، ولهذا نراه يستدعي يستخدم مفردات تُنْبِئُ عن ذلك كلفظة (الشرف الرفيع، الخُطب).

وقد استخدم الشاعر المناصرة من ألفاظ المرأة كلمة (جدتي)، وكلمة(أمي)، وذلك ليشير إلى أن تلك الكلمتين متلازمتان دلاليًّا والرابط بينهما الأمومة؛ ولأن الشاعر يبحث عن الطمأنينة والسكينة والألفة والراحة والأمان فإنه يوظّف لفظتي الأم والجدّة لكونهما مصدر الأمان والهدوء، وعلى الرغم من هذا فالجدّة إشارة إلى العهد الماضي، عهد الضعف والهوان، وبكاؤها فيه إشارة إلى ذلك العجز، وكأنه يجعل من الجدّة صورة رامزة للعرب وضعفهم تجاه القضية الفلسطينية فناموا عنها، وقد أخبرنا بذلك حين قال:

" الكل أقسم أن ينام،
قدمٌ على قدمٍ ومثلك لا ينام"

وهنا يؤكد الشاعر بأن تقاعس الآخرين وعدم نصرته ونصرة قد كان عن قصدٍ وسبق إصرار منهم، وبأن القسم يدلّ على تصعيد موقف عدم النصرة، وهذا فيه دلالة على أن الخذلان والإحباط من الآخرين للشاعر قد بلغ غايته، لكن الشاعر ينفي عن ذاته هذه الصفة فهو يقظٌ دومًا لن ولم ينم عن قضية وطنه، ولن يتقاعس عنها أو يتخاذل، فهو أشدّ من الصوان والحجر صلابة، بل "إنَّه جعل المنفى عن أرضه وديارِه شوكًا، إنه شوكة في حلق أعدائه؛ لكنه ليس مجرد شوكة، إنها شوكة من رخام، من أجل أن تكون أشد إيذاءً، لعلها بذلك ترد بعض الأذى الذي نزل بهذا المنفى"[1].

ثم إن توظيف الشاعر لمفردة الأم في السياق الشعري يأتي ليكون معادلًا موضوعيًّا للوطن، فالأم هي الوطن وهي الحضن الدافئ الذي يجب المحافظة عليه، لما لها من مكانة في النفوس فهي أكثر حبًّا لنقاء قلبها ورقتها، ولهذا وصفها بالمهرة الشهباء ليعكس جمالها الداخلي والخارجي لدى المتلقي.

وتأتي مفردة (أعمامي) مضافة إلى ياء المتكلم /الذات الشاعرة شأنها شأن مفردة جدتي، وأمي، في النص الشعري ليفصح من خلالها للمتلقي أن أقرب الناس إليه، وهم أعمامه مَنْ لم

(1) ستيتية، سمير شريف، تحليل مضامين البناء وبناء المضامين في شعر عز الدين المناصرة، مجلة علم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، المجلد: 31، العدد:3، مارس 2003م: 292 .

يتخلَّ عنهم هو، وظلّ يمدحهم بقولهم الشعر، وبفصاحة ألسنتهم التي بها يهزّون المنابر، لكنهم على الرغم من هذا قد تنكّروا له، وفي تنكرهم هذا تنكر للقضية الفلسطينية بأسرها.

ج) دلالة التراكيب الفنية:

1) دلالة الاقتباس:

أدّى الاقتباس في القصيدة الشعرية دورًا بارزًا في الكشف عن الدلالات العميقة في النص، إذ نجد الشاعر المناصرة يستدعي نصوصًا من المصادر التراثية الشعرية والدينية لدعم تجربته وتجسيدها بوجهٍ عام، وفي القصيدة نلمح اقتباساته من تلك المصادر التراثية، فاتّخذ من شخصية امرئ القيس وموقفه من الطواف بالقبائل وطلب العون منها في مساعدته على الأخذ بثأر أبيه من بني أسد وما لاقاه من خذلان؛ اتخذ من ذلك قناعًا يوجّهه بما يخدم تجربته الشعرية المعاصرة، "فهو يشعر بأنّه ضائع مشرد، اغتصب أرضه، وسُلب مجده فراح يبحث عن نصيره لاسترجاعهما لكن دون جدوى، فقد خاب أمله بالأمة العربية تمامًا كما خاب أمل امرئ القيس بنصرة القبائل العربية"[1]، وفي ذلك يقول:

عرّجتُ صوبَ مدائنِ النومِ الكسيحةِ أستغيثْ
الكلُّ أقسمَ أن ينامْ
قَدَمٌ على قدمٍ ومثلُك لا ينامْ
حجرٌ هو المنفى وصوّانٌ وشوكٌ من رخامْ
بيني وبينكِ بعضُ ما هتفَ الحمامْ
أمّا زمان الآخرين هو الكريه
يا أيُّها الطلّلُ الهُمامْ.
يا هذه المدنُ السفيهةُ، إنني الولدُ السفيه
لو كنتُ أعرفُ أنَّ نارك دونَ زيتْ
لو كنتُ أعرفُ أنَّ مجدكِ من زجاجٍ
ما أتيتْ.
أنت التي خلّيتني قمراً طريداً دون بيتْ.

فشخصية الشاعر المناصرة في هذه الأسطر تظهر صارخة ثائرة في وجه تلك المدائن، وحاله يعتصر ألمًا، لتقاعس أهلها عن إدراك مجدهم التليد، وإعادة وطنهم المسلوب، إذ يعبّر عن العرب الذين خذلوا القضية الفلسطينية، وسكتوا أمام الاحتلال الغاصب عام 1948م. ثم

(1) الياسين، إبراهيم منصور، الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة، مجلة جامعة دمشق، سوريا، المجلد: 26، العدد: الثالث والرابع، 2010م: 268.

مجلة تهامة - العدد الخامس عشر (يناير – يونيو 2022م) نيابة الدراسات العليا والبحث العلمي - جامعة الحديدة
www.tehama-journal.com ISSN:2710-1282 (Online) ISSN:2710-1290 (Print)

"إنّ الذات الناتجة عن تماهي ذات الشخصية التراثية وذات الشاعر تمثّل حضورًا مختلفًا عن الشخصيتين المتجادلتين؛ بحيث أصبحت ذاتًا لا يحكمها منطق صارم أو واقع محدد؛ لأنها ذات مضللة مليئة بالرمز والغموض"[1].

واستدعى من الشخصيات الأدبية أيضًا شخصية الشاعر الإسلامي الأموي عبدالله بن عمر الملقب بالعرجي، لرؤيته في تشابه تجربتهما في المعاناة والقهر والتغريب إما سجنًا أو ابتعادًا عن الوطن، إضافة إلى تخلّي الآخرين عنهما وعن قضيتهما الأساسية، ولهذا استدعاها منذ استهلاله القصيدة، بل جعل العنوان مقتبسًا من البيت الشعري، إضافة إلى اقتباسه الشطر الأول من البيت الشعري في قصيدته. وبيت العرجي هو[2]:

أضاعوني وأي فتى أضاعوا ليوم كريهةٍ وسداد ثَغرِ

فالمتأمّل في المقطع الأول لقصيدة الشاعر المناصرة يلحظ أنه قد يضمّن قول العرجي، ويسعى ليكون مثله في الإصرار والعزيمة في سبيل الوصول إلى غاياته المنشودة، "فصوته يمتزج بصوت العرجي، فيتناغمان ويمتزجان ويندمجان تمام الاندماج، ويتحدان في التجربة الشعرية، فكلّ منهما يعبر عن ألمه وحزنه ومأساته. وقد استوحى المناصرة هذا الموقف النفسي العميق مع ما يحمله من طابع وجداني ومزجه بتجربته الذاتية، وحمَّله مشاعره وأحاسيسه"[3]؛ ولهذا كرر المناصرة (أضاعوني وأي فتى أضاعوا) في قصيدته مرتين لأهمية ما يريد إيصاله للمتلقي، وليبيّن للمتلقي بأن مَنْ أضاعوه ليس مجرد فتىً لا قيمة له في قومه، بل إن له من المكانة الاجتماعية والسياسية وغير ذلك ما يجب أن يُحترم ويُقدَّر عليه، وفي هذا إعلاء لمكانة الشاعر وتعظيم لشأنه ومكانته بين قومه ومجتمعه، وعن أهمية توظيفه للتراث والتاريخ والشخصيات يقول في كتابه (شاعرية التاريخ والأمكنة): "إنني أشكّل حالة شعرية عاطفية تختصر التاريخ، أو تلتقط تفاصيل منه، وتقيم حولها قيمة شعرية، واستخدام الموروث تطبيق لا تنظير، الموروث ليس هدفًا إنه حالة إشباع في الشخصية الشعرية لدرجة النطق العفوي، الموروث دمٌ يجري في النص"[4].

وعن إصراره وعزيمته يستدعي بيتًا للمتنبي[5] مع تغيير كلمات الشطر الثاني والقافية، ويجعله خاتمة لقصيدته، وذلك في قوله:

---

(1) صلاح الدين، بنان، أيقونة فلسطين الشعرية- قراءات في شعر عز الدين المناصرة، الصايل للنشر والتوزيع: الأردن، ط1، 2015م: 34.

(2) العرجي، عبد الله بن عمر، ديوان العرجي: 246 .

(3) الياسين، إبراهيم منصور، الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة: 270.

(4) المناصرة، عز الدين، شاعرية التاريخ والأمكنة، المؤسسة العربية: بيروت، ط1، 2000م: 664.

(5) البيت الشعري، هو: لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى... حتى يراق على جوانبه الدمُ. ينظر: المتنبي، أحمد بن الحسين بن الحسن؛ ديوان أبي الطيب المتنبي. تحقيق: عبدالوهاب عزام، د.ط، لجنة التأليف والترجمة والنشر. د.ط، د.ت:218.

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى
حتى تُقالَ على مسامعهِ الخُطَبْ

وكأنّ الشاعر المناصرة يريد أن يؤكّد شاعريته ورؤيته وفلسفته للحياة من خلال تضمينه بيت المتنبي، الذي أُعجب به أبو الفتح عثمان بن جنيّ فقال فيه: "أشهد بالله لو لم يقل إلا هذا لكان أشعر المجيدين، ولكان له أن يتقدّم عليهم"[1]، والتغيير الذي حصل للشطر الثاني غيّر من الحكمة التي كان يحملها بيت المتنبي، "فجعل المناصرة فيه نوعًا من السخرية، والتحسّر على شرف العرب الذي أصبح يغتصب على مرأى أعينهم، فيكتفون بالاجتماعات الطارئة والخطابات التي لا تنفع، ليسوق نهاية القصيدة إلى معنى آخر وهو اليأس من حال العرب"[2].

ويقتبس من النصوص القرآنية ما جاء في قوله:

"طفتُ المدائنَ: بعضهمْ قذفَ القصائدَ
من عيونِ الشعرِ
يرثي والدي
والآخرونَ تنكروا: (اذهب وربّكَ قاتلا)
وكأنّهم ما مرّغوا
تلك النِّقون
على فتاتِ موائدي

إذ نجده في هذه الأسطر الشعرية يتّخذ من الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿قَالُوا يَا مُوسَىٰ إِنَّا لَن نَّدْخُلَهَا أَبَدًا مَّا دَامُوا فِيهَا ۖ فَاذْهَبْ أَنتَ وَرَبُّكَ فَقَاتِلَا إِنَّا هَاهُنَا قَاعِدُونَ﴾[3] "نقطة انطلاق لشعوره وفكره، وركيزة فعالة في إثراء مضمون تجربته وتقويمها؛ إذ يشير من خلالها إلى تخلّي الأمة العربية عن نصرته بوجهٍ خاص، ونصرة الشعب الفلسطيني بوجهٍ عام، تمامًا كما تخلّى قوم موسى عليه السلام عنه وتركوه مع شقيقه يذهب إلى أرض كنعان"[4].

(1) العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين، شرح ديوان المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا، وآخرون، دار المعرفة: بيروت، د.ط، د.ت: 4/ 125 .

(2) شعيب، سعيدة، الصورة في الشعر العربي المعاصر- قراءة في شعر عز الدين المناصرة، (رسالة دكتوراه)، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، واللغات والفنون، جامعة سيدي بلعباس: الجزائر، 2018م : 143.

(3) سورة المائدة: آية: 24.

(4) الياسين، إبراهيم منصور، الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة: 260.

مجلة تهامة - العدد الخامس عشر (يناير – يونيو 2022م) نيابة الدراسات العليا والبحث العلمي - جامعة الحديدة
www.tehama-journal.com ISSN:2710-1282 (Online) ISSN:2710-1290 (Print)

مما تقدّم يتبيّن للباحث أن توظيف الشاعر المناصرة للتراث هو لغرض تعميق الدلالة؛ "إذ يستخدم الرموز الأدبية ليعمق البعد الدلالي لقصيدته مستدعيًا زمنًا تراثيًّا بفطرته وعذوبته في مواجهة زمن معاصر يطحن ويدهس الذات الشاعرة"[1].

2) دلالة الصور الفنية:

للصور الشعرية دلالات حيَّة؛ إذ نلحظ الصور في شعر المناصرة عامة تتميّز بالحركية والعمق الدلالي؛ "لأنها تنطلق من حركة الدوال المشعّة، لتوظّف كل إمكاناتها الصياغية والتركيبية والإيقاعية والدلالية من خلال تكنيكات فنية وإبداعية يضفي عليها الشاعر مسحة من وجدانه ومشاعره، فتأتي الصورة فياضة ومشعة بالإيحاءات والدلالات، وتضفي على النص ظلالًا وجدانية ونفسية"[2]، ومن تلك الصور ما نلحظه في قول الشاعر:

وأميّ
مُهرةٌ شهباءُ تصهلُ قبلَ خيطِ الفجرْ
تفُكُّ هنا ضفائرَها
وتلبسُ ثوبها الأسودْ

فهو يستدعي مفردة (المهرة الشهباء) ليخلق بها صورة رامزة لأمّه المرأة العربية ذات النسب والحسب، المحافظة على بيتها وعائلتها، وإضافة إلى ذلك فإنه يشير إلى معاناتها بسبب غُربته وبُعده عنها، فهي تشاطره الأحزان وتتألم لألمه، ولهذا شبهها بالمهرة الشهباء ليعكس جمالها رغم كبرها، وليؤكّد للمتلقي مشاعر الشوق والحنين إلى أهله ووطنه.

ويوظّف الشاعر مفردة الخيل ليخلق بها صورة رامزة لما يريد التعبير عنه، ويضفي بها على السطر الشعري سمة جمالية، وذلك في قوله:

"وأنا أريدُ بني أسدْ
قتلوا أبي، واستأسدوا
ما عاد ينهرهم سوى الخيلِ الضوامرِ
والسيوف بلا عَدَدْ"

يريد الشاعر من تشكيله الصورة الفنية الاستعارية في قوله: (تنهرهم سوى الخيل الضوامر والسيوف...) حرب المواجهة وجهًا لوجه؛ حيث شبه الخيل الضوامر والسيوف بإنسان له سلطة

(1) صلاح الدين، بنان، أيقونة فلسطين الشعرية- قراءات في شعر عز الدين المناصرة: 33.
(2) صلاح الدين، بنان، أيقونة فلسطين الشعرية- قراءات في شعر عز الدين المناصرة: 35.

على الآخر، قادر على ردعه وتأديبه، ولهذه الصورة دلالتها الخاصة التي تنعكس على شخصية الشاعر؛ إذ توحي بأنَّه "يتخبّط في قوقعة يحاصره واقع ما حلّ ببلده من جهة وما يعانيه من شوق وحنين في بداية غربته من جهة أخرى، ورسم صورة الخيل الضوامر أبعد بكثير عن المعنى السطحي؛ لأنّ التمعن بعمق ودقّة في أبيات القصيدة يحيلنا إلى سخط الشاعر على استحالة رجوعه إلى فلسطين فكل أبوابها أصبحت موصدة في وجهه"[1].

ويصور الشاعر فن مواجهته مع المدن السفيهة تصويرًا دالًّا على الحدث والموقف أو الحال الذي وصل إليه في صورة كليّة تعكس حالته الثائرة الغاضبة تجاه المدائن التي التجأ إليها لتنقذه، مما هو فيه ووطنه المحتل، لكنه انصدم بخلاف ما كان يؤمّله منها؛ إذ يقول:

يا هذه المدنُ السفيهةُ، إنني الولدُ السفيه
أنت التي خلّيتني قمراً طريداً دون بيتْ
يا هذه المدنُ السفيهةُ، عندكِ الخبرُ اليقينْ
أنَّ الذين أتيتُهمْ صبغوا الوجوهْ،
وتلفّعوا بالصمتِ في ذاكَ البلدْ
وأنا أريدُ بني أسدْ
قتلوا أبي، واستأسدوا
يا هذه المدنُ السفيهةُ يا مقابرُ يا فجاجْ
أسقيتني ملحاً أُجاجْ
والزهوُ قد موّهتهِ... وولغتِ فيهْ
بيني وبينكِ خيطُ وُدٍّ، فاقطعيه اقطعيه
اقطعيه.

إنّ "أول ما في هذه المواجهة إماطة اللثام عمن صبغوا وجوههم، وتلفّعوا بالصمت فلم ينصروا مظلومًا، وقد عبّر الشاعر عن التّشرّد بعبارة " خلّيتني قمراً طريداً دون بيتْ" لإحداث مفارقة بين ما هو كائن، وما ينبغي أن يكون، فما هو كائن أن القمر صار طريدًا من غير بيت، وما ينبغي أن يكون هو أن يظلّ القمر مطلًّا على كل بيت، وفوق كل بيت. أما أن يكون غير ذلك فتلك مفارقة، وأما أن يكون مطاردًا مع كونه طريدًا فذلك تصعيدٌ لتلك المفارقة"[2]. ولهذا تبرز دلالة الصورة بعمق على المستوى الكلي للنص من خلال دلالة المفارقة التي تشكّلت في بنية الخطاب الشعري وأثرها في نفسية المتلقي.

(1) شعيب، سعيدة، الصورة في الشعر العربي المعاصر- قراءة في شعر عز الدين المناصرة: 45.
(2) ستيتية، سمير شريف، تحليل مضامين البناء وبناء المضامين في شعر عز الدين المناصرة: 297.

مجلة تهامة - العدد الخامس عشر (يناير – يونيو 2022م) نيابة الدراسات العليا والبحث العلمي - جامعة الحديدة
www.tehama-journal.com ISSN:2710-1282 (Online) ISSN:2710-1290 (Print)

وفي الأسطر الشعرية السابقة يخلق الشاعر صورة رامزة لتخاذل المدن وعدم الثقة بها، وذلك حين يصفها بالسّفيهة فهو يجردها من كل قيم النبل والأخلاق فلا تستقر على رأي مضطربة في اتخاذ آرائها، ولا تعرف معنىً للإنسانية، كالسفيه عديم الخلق، فظّ المعاشرة، ويمتدّ بالصورة في وصفه ذاته بأنه الولد السفيه الطائش الجاهل، ليشير إلى الخفة والحركة اللتين لولاهما ما أتى إلى تلك المدائن، وتجرّع الملح الأجاج منها، وفضلًا عن ذلك فتلك المدن كالمقابر وهذه صورة رامزة إلى خلو المدن من الحياة والحركة، فالسكون طاغٍ عليها وكأنّها مقبرة لا يسكنها إلّا الموتى، ولهذا فإنها لا تستجيب لنداء أحد سوى أنها تستقبل الموتى فقط. وليؤكّد هذه الصورة الخالية من الحركة والحياة يصف ساكنيها بأنّهم صبغوا الوجوه وتلفّعوا بالصمت، فالكلُّ صامت لا رأي له ولا قرار. ثم يبيّن بعد ذلك العلاقة بينه وبين تلك المدن الكسيحة التي استغاث بها فلم تغثه لسباتها العميق، ويصف تلك العلاقة بخيط الود، في قوله: "بيني وبينكِ خيط ودٍّ فاقطعيه ..."، وببعض ما هتف الحمام، في قوله:"بيني وبينكِ بعضُ ما هتف الحمام"، وهذا التصوير لتلك العلاقة يوحي بأنها علاقة مترهّلة لا تجدي نفعًا ولا ضرًّا إن قاطعها.

ويصوّر الشاعر عدم إحساس الحكام العرب بالخجل وشعورهم بالمسؤولية، وانشغالهم بالموائد وملذات الدنيا الفانية عن نصرة القضية الفلسطينية بقوله:

والآخرونَ تنكروا: (اذهب وربّكَ قاتلا)
وكأنّهم ما مرّغوا
تلك الذِّقون
على فتاتِ موائدي

وهذه الأسطر الشعرية صورة رامزة للحال الذي وصل إليه الحكام العرب من صمتٍ وسباتٍ وعدم شعور بالمسؤولية تجاه القضية الفلسطينية، فلا همّ لهم إلّا الحِفاظ على المناصب والكراسي، والاستمتاع واللهو بملذات الدنيا الفانية.

الخاتمة:

في ختام هذه الدراسة يمكننا تلخيص ما توصلت إليه في الآتي:

- أن الشاعر قد عانى الغربة والابتعاد عن الأهل والوطن، فكانت هذه القصيدة بمثابة صرخةً تجاه الآخر الذي لم يشعر بالمسؤولية الحقيقية تجاه الوطن، فتقاعس عن قضيته وخذل أبناءها بالصمت والخنوع.

- غلب على البنية الصوتية للقصيدة استخدام الشاعر للأصوات المجهورة ذات الترددات الصوتية العالية، وقد كان لأصوات اللين الريادة في كثرة الاستخدام؛ وهذا يدل على أحاسيسه وعواطفه الملتهبة، والرغبة في الكشف عن حالته النفسية المضطربة بسبب الغربة والابتعاد عن الأهل والوطن، فبعده عن أعمامه الذين لم يحركوا ساكنًا أو يخافوا من ضياع الوطن وشتات أهله جعله يكثر من الأصوات المجهورة علّهم يسمعون صراخه وآهاته.

- أن تكرار الشاعر للأصوات اللغوية وللكلمة والعبارة قد شكّل في القصيدة ظاهرة أسلوبية، وحقق للنص إيقاعًا موسيقيًّا ملحوظًا،

- كان للجناس حضورٌ لافتٌ؛ إذ أسهم في الخاصية الشعرية والأسلوبية للقصيدة، وأدّى وظيفته الدلالية والإيقاعية معًا، فعمّق المعنى وكثّف الإيقاع.

- جاءت تفعيلات القصيدة متأرجحة بين بحر الوافر والكامل؛ إذ بلغت الأسطر المنظومة على البحر الوافر (29) سطرًا، وبلغت الأسطر المنظومة على البحر الكامل (38) سطرًا، وهذا المزج أو التأرجح طبيعيٌّ في شعر التفعيلة، فقد حافظ على الوزن في القصيدة، فلم تضطرب بنيتها اللغوية لندرة العلل والزحافات التي أصابت بعض التفعيلات. أمَّا القافية فلم يستقر الشاعر على روي واحد في نهاية أسطره الشعرية، فقد تحول من روي إلى روي، حسب تجربته فخلق أقفالًا للجمل الشعرية تتوافق وبناء النص بوجهٍ عام، فعبرُ ما توحي به الكلمات يتم إقفال الجملة الشعرية.

- اعتمد الشاعر على الجمل الفعلية بكثرة في صياغة الأسلوب الشعري للقصيدة، وهذا فيه دلالة على غلبة الحركة على السكون داخل القصيدةّ، ثم إن كثرة الأفعال قد منحت القصيدة الشعرية حركة وبعدًا حيويًّا دالًّا على حركات المشاعر والأحاسيس والتقلبات الانفعالية التي تموج بها الذات الشاعرة.

- كثرة مجيء الجملة الفعلية في بنية بعض الأسطر الشعرية خبرٌ للمبتدأ، وفي هذا دلالة على أن الشاعر يتأرجح بين الحركة الناجمة من الأفعال والسكون الناجم من الأسماء، وإن كانت الحركة طاغية في القصيدة، مما يدلّ على رغبة الشاعر إلى الهمس والبقاء ساكنًا على ما هو عليه لمدةٍ زمنية معيّنة ليسترد فيها ذاته المضطربة، وليخفف من معاناته النفسية.

- أجاد الشاعر في اختياره لعنوان القصيدة، وكأنه يريد من أول وهلة أن يبيّن للمتلقي حالته النفسية المضطربة دون الحاجة إلى تأويل؛ ولهذا فإنّ العنوان قد أغلق عن المتلقي أو القارئ المنافذَ أمام أيّ توجّهٍ إيجابي للقراءة.

- اهتم الشاعر بتوظيف التراث، فضمن قصيدته اقتباسات قرآنية وشعرية، واستدعى بعض الشخصيات التاريخية والأدبية ليجعلها معادلًا موضوعيًّا لذاته والواقع وليعمّق بذلك دلالات النص.

المصادر والمراجع

- ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الشاعر والكاتب، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع: القاهرة، د.ط، د.ت.
- الأيوبي، سعيد، شعيب، عتبات النص في ديوان "آدم الذي..." للشاعرة حبيبة الصوفي، مجلة علامات: وزارة الثقافة المغربية، المغرب، العدد 19، 2003م.
- البياتي، بدران عبد الحسين، الشعرية في خطب العصر الأموي، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، العدد: 2، المجلد: 4، السنة الرابعة، 2009م.
- حسام الدين، كريم زكي، الدلالة الصوتية-دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل، مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة، ط1، 1992م.
- حليفي، شعيب، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة، ط1، 2004م.
- الحمداني، إبراهيم محمد محمود، المصطلح النقدي في كتاب العمدة لابن رشيق القيرواني، دار الكتب العلمية: بيروت، ط1، 2014م.
- ربابعة، موسى، قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي، دار جرير للنشر والتوزيع: عمان، ط1، 2010م.
- الزمخشري، جار الله محمود بن عمر ، ربيع الأبرار ونصوص الأخيار، تحقيق: سليم النعيمي، طبعة بغداد، 1982م.
- ستيتية، سمير شريف، تحليل مضامين البناء وبناء المضامين في شعر عز الدين المناصرة، مجلة علم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، المجلد: 31، العدد:3، مارس 2003م.
- شعبان، روز اليوسف، المنفى والاغتراب في قصيدة" أضاعوني" للشاعر الفلسطيني بروفيسور عزّ الدين المناصرة، موقع كنوز نت: https://www.knooznet.com/?app=article.show.53335 ، تاريخ الزيارة يوم الأربعاء: 1442/11/13هـ.
- شعيب، سعيدة، الصورة في الشعر العربي المعاصر- قراءة في شعر عز الدين المناصرة، (رسالة دكتوراه)، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، واللغات والفنون، جامعة سيدي بلعباس: الجزائر، 2018م.
- صلاح الدين، بنان، أيقونة فلسطين الشعرية- قراءات في شعر عز الدين المناصرة، الصايل للنشر والتوزيع: الأردن، ط1، 2015م.
- ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف: مصر، ط5، د.ت.
- عبدالمطلب، محمد، بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي، دار المعارف: القاهرة، ط2، 1995م.

- عبداوي، حفيظة، أسلوب التكرار في القصة القرآنية- قصة موسى عليه السلام نموذجًا، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية والأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر.
- العرجي، عبد الله بن عمر، ديوان العرجي، جمعه وحققه وشرحه: سجيع جميل الجبيلي، دار صادر: بيروت، ط1، 1998م.
- العكبري، أبو البقاء عبد الله بن الحسين، شرح ديوان المتنبي، تحقيق: مصطفى السقا، وآخرون، دار المعرفة: بيروت، د.ط، د.ت.
- العيد، محمد، النقد والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات: القاهرة، ط1، 1989م.
- فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب: بيروت، ط1، 1995م.
- قاسم، مقداد محمد، البنية الإيقاعية في شعر الجواهري، دار دجلة: عمان، ط1، 2010م.
- مبارك، محمد رضا، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 1992م.
- المتنبي، أحمد بن الحسين بن الحسن؛ ديوان أبي الطيب المتنبي. تحقيق: عبدالوهاب عزام، د.ط، لجنة التأليف والترجمة والنشر. د.ط، د.ت.
- مراح، محمد، هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر- محمود درويش أنموذجًا، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر.
- المناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة-ديوان الخروج من البحر الميت، منشورات مجلة اتحاد كتَّاب الإنترنت المغاربة، يناير، 2014م.
- المناصرة، عز الدين، شاعرية التاريخ والأمكنة، المؤسسة العربية: بيروت، ط1، 2000م.
- الياسين، إبراهيم منصور، الرموز التراثية في شعر عز الدين المناصرة، مجلة جامعة دمشق، سوريا، المجلد: 26، العدد: الثالث والرابع، 2010م.