

2020

تجليات التناص في شعر المقاومة الفلسطيني المعاصر

كمال غنيم

الجامعة الاسلامية, kghonem@iugaza.edu.ps

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/hujr_b

 Part of the [Arts and Humanities Commons](#)

Recommended Citation

غنيم, كمال (2020) "تجليات التناص في شعر المقاومة الفلسطيني المعاصر
B (Humanities) - (العلوم الانسانيه) - ب (العلوم الانسانيه) : Vol. 5 : Iss. 2 , Article 4.

Available at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/hujr_b/vol5/iss2/4

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in Hebron University Research Journal-B (Humanities) - (العلوم الانسانيه) - ب (العلوم الانسانيه) by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aarj.edu.jo, marah@aarj.edu.jo, dr_ahmad@aarj.edu.jo.



تجليات التناص في شعر المقاومة الفلسطيني المعاصر

* د. كمال غنيم

الجامعة الإسلامية - غزة

الملخص:

يدرس البحث تجليات التناص في شعر المقاومة الفلسطيني المعاصر. منطلقاً من اعتبار التناص مدخلاً لتقصي جماليات النص من زاوية رؤية خارجية لا تغفل عن جماليات بنية النص الجديد الداخلية. ومن اعتبار أن العلاقة الفاعلة بين نص سابق ونص لاحق لا تعني بالضرورة عجز الأخير، خصوصاً إذا تشرّب النص السابق، ومنحه حضوراً حياً منسجماً مع أعضائه الداخلية. ودرس البحث التناص من محاور أربعة: التناص الخارجي، والداخلي، والذاتي، والتناص الشعري مع الأشكال الفنية الأخرى كالقصة والمسرح، والأنماط الموسيقية الشعرية الأخرى مثل الموشحات والشعر العمودي.

وبين البحث أن التناص مع التراث يعدّ مدخلاً لشحن النص بموروث عاطفي وفكري وجمالي، تتخلله الكثير من الجماليات العتيقة في ثوب جديد، فالتضاد يتسع، ليصبح مفارقة موقف وصورة، لا تضاد كلمة أو كلمتين، والصورة الجزئية تمتد في كثير من الأحيان لتصبح صورة كلية. كما بين البحث أن التناص مع الذات لغوياً وأسلوبياً ونوعياً يعدّ شكلاً من أشكال التفاعل النصي الدالة، ويمثل من جهة أخرى نوعاً من معطيات الترديد الموحى بحضور فكرة أو معجم لغوي أو أدوات فنية ما. وبين البحث أن شعراء المقاومة الفلسطينية لم يكتفوا بالتفاعل النصي مع القديم، حيث اتجهوا إلى النصوص الجديدة في تفاعل نابغ من الوعي أو اللاوعي.

Abstract :

This paper studies the manifestation of the ideas of others- Attnas- (textuality) in the contemporary Palestinian resistance poetry. Attanas is considered as an approach for appreciating the text's aestheticism from an external view that does not ignore the aestheticism of the eternal structure of the text. This study deals with four types of Attanas. These are: external, enternal, personal and poetic tanas along with other artistic forms like stories, plays and other poetic types like ballads and column poetry.

The paper shows that Attanas and traditions are considered an approach for making the text contain passionate, intellectual and aesthetic heritage. This includes a lot of nice aesthetics like the antonym which includes difference in attitude and image. The partial image covers a lot of things that configurate a global image. The paper shows the Attanas and privacy linguistically and stylistically as one of the types of textual interaction that represents a type of repetitive data that refer to an idea or linguistic denotation or other aesthetic types.

The study also clarifies that the poets of Palestinian resistance tackled new texts in an interaction that derives from knowledge or without knowledge.

لها علاقة بالصانع والبيئة والنواميس الطبيعية

التي تمنحها بهاء سحرياً آخر.

على كل حال، ومن باب تحديد المفهوم في زحمة المعاني المتعددة، يمكن القول إن «التناس الأدبي هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة، أو حديثة، شعراً، أو نثراً، مع نص القصيدة الأصلي، بحيث تكون منسجمة، وموظفة، ودالة، قدر الإمكان، على الفكرة التي يطرحها الشاعر»⁽¹⁾. ويدل مفهوم التناس على وجود نص أصلي في مجال الأدب أو النقد على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيراً مباشراً أو غير مباشر على النص الأصلي في وقت ما⁽²⁾.

وقد جاء في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة لديكرو (Ducrot Oswald)، وتودوروف (Todorov) (Tzvetan): إن كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى. فالنص الجديد هو إعادة

المقدمة:

يعدّ التناسّ (Textuality) محوراً مهماً من محاور الدراسات الأدبية والنقدية الحديثة، ويقع في دائرة الصراع حول البنيوية؛ إذ يرى بعض الدارسين كونه دالاً على بطلان نظرية موت المؤلف؛ لإثباته وجود مؤثرات خارجة عن إطار النص ذاته، ويرى بعضهم فيه تعزيزاً لموت المؤلف، وإثباتاً لدوره الثانوي، لأن نصه ما هو إلا كتابة على كتابة سابقة. لكن الثابت بالنسبة للباحث هو تقصّي جماليات النص من زوايا رؤية متعددة، سواء من خلال النص ذاته دون خارجه، وفق الفهم البنويوي الحديث والبلاغي العربي القديم، أو من فهم علاقة النص بالمؤثرات الخارجية النفسية والاجتماعية وغيرها. فمكونات الزهرة لها جمالها الذاتي المتناسق مع مفرداتها وعناصرها الذاتية، بالإضافة إلى جماليات أخرى

صراحة، و اكتفى بمصطلح (تعددية الأصوات)،
(والحوارية)⁽⁸⁾، وحلَّها في كتابه (فلسفة اللغة)،
وكتابات عن الروائي الروسي (دستوفيسكي)⁽⁹⁾
(Dostoevski)، « حيث وضع تعددية الأصوات
(البوليفونية)، والحوارية (الديالوج) دون أن
يستخدم مصطلح (التنَّاص). ثم احتضنته البنيوية
الفرنسية، وما بعدها من اتجاهات سيميائية،
وتفكيكية، في كتابات كريستيفا، ورولان بارت،
وتودوروف، وغيرهم من رواد الحداثة النقدية»⁽¹⁰⁾.
ويرى باختين في موضوع التناس وتعالقاته أنه لم
يسلم منه إنسان إلا آدم / عليه السلام، لأنه كان
يقارب عالماً خالياً من خطاب بشري سابق⁽¹¹⁾.
ويؤكد تودوروف (Todorov) في كتابه (الشعرية)
أنَّ الفضل في بدء الاعتراف في هذه الظاهرة التعبيرية
يعود إلى الشكلانيين الروس (Formalistes
Russes)، وفي عام (1979) أقيمت ندوة عالمية
عن (التنَّاص) في جامعة كولومبيا تحت إشراف
ريفاتير (M. Riffaterre)، ونشرت أعمالها في مجلة
(الأدب) عام 1981، على الرغم من أن كريستيفا
نفسها قد تخلت عن مصطلح (التنَّاص) في عام
1985، وآثرت عليه مصطلحاً آخر هو (التنقلية)، إذ
تقول: «إن هذا المصطلح (التنَّاصية) الذي فهم غالباً
بالمعنى المبتذل (لنقد الينابيع) في نصِّ ما، نفضل عليه
مصطلح (التنقلية)»⁽¹²⁾.
وللتناس أشكال متعددة، منها: التناس القرآني،
والتنَّاص الوثائقي: وهذا النوع في النثر أكثر منه في
الشعر كالسرد والسير، فيحاكي النص نصوصاً
رسمية كالخطابات، والوثائق، أو أوراق أخرى
كالرسائل الشخصية والإخوانية؛ لتكون نصوصهم
أكثر واقعية، والتناس والتراث الشعبي، والتناس
والأسطورة⁽¹³⁾.
والتناس أنواع: تناس مباشر (تناس التجلي) أو
غير مباشر (تناس الخفاء). أما التناس المباشر

إنتاج لنصوص وأشلاء نصوص معروفة، سابقة
أو معاصرة، قابعة في الوعي واللاوعي، الفردي
والجماعي⁽³⁾.
ولعل مصطلحات «الامتصاص والتشرب والتحويل
تمنح النص المتناس روحاً جديدة وتميزاً وتفرداً»⁽⁴⁾.
ولا تعني تلك العلاقة الفاعلة بين نص سابق ونص
لاحق عجز الأخير خصوصاً إذا تشربَّ النصُّ
السابق، ومنحه حضوراً حياً منسجماً مع أعضائه
الداخلية، «إنَّ التناس أو التداخل النصي الذي
يمثل اشتغلاً على نصوص أخرى لا يقلل من أهمية
النص الذي ينهض على تخوم نصوص أخرى فهو
لا يلغي خصوصيته الإبداعية بل على العكس يؤكد
سماته المتميزة بوصفه نصاً قائماً بذاته تجاوز
غيره، أو تخطاه»⁽⁵⁾.
وقد ولدت نظرية التناس - وهي نظرية من نظريات ما
بعد الحداثة - في أحضان السيمولوجية (السيمائية
Semiologie) والبنيوية (Structuratism)
ابتداءً بالشكلانية (Formalism) وانتهاءً
بالتشريحية (Deconstructive Criticism)،
وإن كانت مدينةً بكثير من ملامحها لغيرهما. «وقد
رصد حركتها التاريخية كل من الناقد مارك أنجينو
في بحثه (التناسية)، وليون سُمفل في بحثه الذي
يحمل العنوان نفسه. وقد انطلقت شرارتها الأولى
من الشكلانيين كما في كتابات (شلوفسكي) ومن ثم
(باختين) الذي اتجه بها نحو النص. ثم تسلمتها
جوليا كريستيفا، واستخدمت للمرة الأولى مصطلح
(التناس) في كتاباتها، وكانت تهتم بالإنتاج وتهمل
التلقي والقارئ»⁽⁶⁾. والتناس عندها تقاطع داخل
نص لتعبير مأخوذ من نصوص أخرى⁽⁷⁾.
وقد ظهر مصطلح التناس عند (جوليا كرسيفا
Jolia Kristiva) عام 1966م، إلا أنه يرجع إلى
أستاذها الروسي (ميخائيل باختين Mikhail
Bakhtin)، وإن لم يذكر هذا المصطلح

دراسات سابقة بتلك الظاهرة، لكنها اهتمت في الغالب بتفاصيل جزئية دون نظرة شاملة لأنواع التناس، التي اختارها البحث هنا محوراً له، كما أنّ البحث هنا يسلم الضوء على مرحلة جديدة من مراحل تطور شعر المقاومة، ممثلة بأصوات شعرية أقرب إلى واقع الحدث الفلسطيني الحالي، والتي حافظت على روح الواقعية المعدلة، البعيدة عن التأمّلات الميتافيزيقية الغامضة. وهي أصوات لم تحظ في الغالب بالدراسة والتحليل على الرغم من نضجها الفني الكبير.

واعتمد البحث منهجية ترتيب أفكار البحث وفق تقسيمات عامة وفرعية، اضطرته إلى فصل الحديث عن نصّ ما بشكل متواصل. فكان تحليل النصوص يردّ بناء على علاقته بالتقسيم الجمالي لأنواع التناس. ذلك أنّ وضع النصوص مع التحليل الفني لها بشكل متكامل سيؤدي إلى خلل في ترتيب أنواع التناس والتداخل بينها.

وضم البحث إلى مجالات التناس في المضمون؛ التناس الشكلي بين جنس أدبي له معايير وخصوصيتهن وجنس أدبي آخر له آليات بناء جمالية تختلف عنه، مثل التناس بين النص الشعري وجماليات النص الدرامي والقصصي، وذلك ما اضطر البحث للدخول في مضامين قد تفسر وفق المعهود على أنّها بعيدة نسبياً عن التناس بمفهومه التقليدي. كما أنّ طبيعة الحديث عن معمارية التناس تطلبت الحديث عن أمور لا بد منها مثل البناء الدرامي ونظام الموشحة...، وبذلك القضايا يكتمل الحديث عن فكرة معمارية التناس الجديدة.

واهتم البحث بالمزاوجة بين النظريات النقدية العلمية الجديدة بما قد تحويه من جمود علمي ونظرية التحليل الفني القائم على تقديم الرؤية الذاتية بأحكامها المعللة. فالتناس ليس مجرد علاقات بين النصوص بل علاقات تحتاج إلى تقييم، إن كانت قد

فيدخل تحته ما عُرف في النقد القديم بالسرقة والاقْتباس، والأخذ والاستشهاد والتضمين...، أمّا التناس غير المباشر فينصوي تحته التلميح والتلويح والإيحاء، والمجاز والرمز، وهو عملية شعرية يستنتج الأديب من النص المتداخل معه أفكاراً معينة يومئ بها ويرمز إليها في نصه الجديد⁽¹⁴⁾.

ويشير محمد مفتاح في كتابه اللاحق «مساءلة النص» إلى التحريف، وسوء الفهم الذي اعترى إنجازات الدارسين لمفهوم التناس، ثم بعد دعوته إلى وجوب إدراك ظروف نشأة المفهوم وأبعاده الفكرية، يقترح درجات ستة للتناس، هي: التطابق، والتفاعل، والتداخل، والتحاذي، والتباعد، والتقاصي، مع ملاحظة أنّ بعض هذه الدرجات يمكن الاستغناء عنها، إذ لا كبير فرق بين التفاعل والتداخل، وبين التباعد والتقاصي. كما يمكن إلغاء درجة التطابق لأنها لا تدخل ضمن التناس كونها لا تتحقق إلا في النصوص المستنسخة⁽¹⁵⁾.

ويمكن تحديد ثلاثة قوانين للتناس، تحدد علاقة النصّ الغائب، بالنصّ المائل، وهي: الاجترار، والامتصاص، والحوار، والحوار هو أعلى المستويات. وتتفاعل فيه النصوص الغائبة والمائلة في ضوء قوانين الوعي واللوعي...⁽¹⁶⁾.

والتناس... كما يذهب سعيد قطين في كتابه «انفتاح النص الروائي: النص والسياق» إلى انه ذاتي وداخلي وخارجي. يقصد بالأول تفاعل نصوص الكاتب الواحد مع بعضها، لغوياً وأسلوبياً ونوعياً، وبالثاني تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص كتاب عصره، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، وبالثالث تفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة⁽¹⁷⁾.

وقد حظي شعر المقاومة الفلسطينية المعاصر بحضور التناس فيه بوصفه مرتكزاً جمالياً، لا يتكئ على القديم بقدر ما يتحاور معه، وقد اهتمت

تفاصيل الجديد في صورة درامية تحافظ على الفهم
الدرامي السليم في عدم سوداوية المشهد تماماً،
وامتلاك بوارق الأمل في النهوض من جديد، يقول
شاعرنا:

للربيع رائحة القرنفل يا سليك، فلا تقل لي: أين وليّ
الشنفرى؟

فالأزد تعرف أنه في البيد يطلب رأسها... والثأريغلي
في دمه

وأنا ارتجلت مسافتي في البيد أبحث عن لهاث
الهاربين، وأقتفي آثارهم

وقد استباحوا حيّ أحبائي وفرّوا، لم يكن لزجاج
سياراتهم سترٌ

ياقاتهم في كفّ خولة قبل أن تنقهقرا
أو تقهرا

فقد امتطت أشواقها، ومضت تطارد جمعهم
والنصل في أحشائها يُدمي الفؤاد ويحتسي

صرّخاتها الحرى

ورصاصهم ملاً الأزقة يابن سلكة والذرا؟

فمن الذين تسللوا للحي ليلا يا ترى!!

وأنا على تلك التلال أصدّق قطعان الذئاب

وأحتسي فنجان صبري في قلق

والليل مناسب على حد الأفق

بعد اجتماع عند عروة في المساء

قد كان عروة حينها يبكي، ولم أعهد يوماً باكياً

ماذا دهاك؟!

وحنين ناقته على مدّ المدى متحشرج

وكأنها غصت من الماء القراح⁽¹⁹⁾

حيث يختلط الماضي بالحاضر بين النوق والجمال
وزجاج السيارات، والعدوان على الحي قديماً
وجديداً، والثأر المشروع. ويطل الحاضر مؤلماً
ليمنح المتلقي صورة مغايرة عن ماضٍ مشرق،
فخولة بنت الأزور تمثل التغيير الحاصل بين البطولة
القديمة المنتصرة والبطولة الجديدة الاستشهادية

وصلت إلى حد (التلاص) والسرقعة بمفهوم أكثر
خطورة من مصطلح السرقعات الشعرية القديم، أم
إلى حد الإبداع والتوظيف الجمالي القائم على ترتيب
المفردات القديمة بشكل جديد، وذلك ما اهتم البحث
بتوضيحه منذ السطور الأولى في الملخص وصولاً إلى
النتائج من أجل تحديد مفهوم التناس الإبداعي لا
التناس العاجز المتكئ على الآخر دون قدرة على
الهضم وإعادة الإنتاج، ولذلك كان من المتوقع
صدور بعض الأحكام التقييمية التي يظهر فيها
الإعجاب، أو التمييز بين جمالية نص عن آخر في بعض
الأحيان. مع مراعاة أن ذلك رافق التناس في أولياته
المعرفية، فالسرقعات الشعرية خضعت من البداية
للمتيز بين النص السابق والنص اللاحق وأيهما
تفوق على الآخر.

التناس الخارجي (مع التراث)

يعدّ التناس مع التراث مدخلاً لشحن النص بموروث
عاطفي وفكري وجمالي تتخلله كثير من الجماليات
العتيقة في ثوب جديد، فالتضاد يتسع ليصبح مفارقة
موقف وصورة، لا تضاد كلمة أو كلمتين، والصورة
الجزئية تمتد في كثير من الأحيان لتصبح صورة كلية،
تسكن في (تلايف) النص من بدايته إلى نهايته، فلا
التشبيه ولا الاستعارة بمفهومهما الجزئي يكافئان
بناء الصورة المتكامل في جحفل من الحسن والجمال؛
إذ تسكن الصورة الكلية بالقرب من المفارقة وفي حي
من أحياء البناء القصصي... ذلك ما يمكن أن يلمسه
المتلقي في رائعة الشاعر الفلسطيني خضر ججوح
«للربيع رائحة القرنفل»⁽¹⁸⁾، التي تتماهى مع كثير
من القصائد المعاصرة في إدانة الواقع العربي
قياساً إلى أمجاد الماضي، تلك القصائد التي منحت
العنتريات معنى جديداً، والروميات معنى كافورياً
معاصراً، لكن نسيج قصيدة ججوح تمتلك وهجا
إبداعياً وصورةً لأذعة حارقة تشدّ القديم وليسكن في

(لن نجد الملهوف بعد اليوم أو يقري الضيوف)
ومضى لتغسل جسمه الشقراء من وسخ الدماء
وتزِيلَ عن أسماله التاريخ بالكافور والحناء⁽²⁰⁾
ولم يكتف الشاعر بالتناص التراثي هنا، وإنما
شحن قصيدته بجماليات البناء القصصي، من
خلال استحضار الشخصيات في زمن خاص ومكان
متخيل، ضمن أحداث درامية قائمة على الصراع بين
القيم السلبية والقيم الإيجابية المستمدة بشكل رمزي
من سلوك الماضي والحاضر، وقد تسلسل الحوار
الخارجي ليتمثل في السؤال الموجه «ماذا دهك؟»
مع مشاركة وجدانية تستشعرها مفردات المشهد
والشخصيات الأخرى بما فيها ناقته الموجوعة، مما
يوحي بسعة مكونات المشهد الإيجابي الذي يمتد
ليشمل الكائنات الأخرى، على الرغم من مأساوية
المشهد في تنصل عروة الرمز من تاريخه الإرهابي
القديم، فالبيع والاستبدال الدوني قد تمَّ وانتهى
الأمر، بينما سكنت نجدة الملهوف وإكرام الضيوف
في المضارع المنفي الدال على الحاضر والمستقبل،
وفي الغسيل القدر القائم على التناقض، لأن الدم
وإن كان قدراً فهو رمز نظيف دال على المقاومة
والبسالة في مواجهة الأعداء، والغسيل وإن سكنته
معاني الطهارة إلا أنه دال هنا على الخيانة والتخلي
والانكسار والاسترخاء لمغريات الدنيا الجديدة
ما ظلَّ عروة من عرفنا قاهر الفرسان في قمم
السواقي...

كان يبكي عند فاتنة من الرومان تهوى أن تسافر،
كي تهدد لاعج الأشواق من وجع المنافي...
كل الذين بكوا على عتبات خيمته ليطعمهم،
سيلتحفون أسمال الضياع
فلترحمني لا تقل لي أين ولى الشنفرى؟
فالأزد تعرف أنه في البيد موتور وواتر؛
فمن الذين تسللوا للحي ليلاً...
وسبوا لبابة ثم ليلي...؟

التي تنكسر ولا تستسلم، وقد وُفق الشاعر في
اختيار خولة هنا لتعيش في فضاء نصه بكل ما
تحمله من معانٍ بطولية أصيلة، ووفق في المحافظة
على استمرارها الثوري وإن كانت النتيجة الجرح
والاستشهاد لا النصر وتحرير البلاد، وهو ينطق
بواقع مشرق للمرأة العربية هناك في الماضي وهنا
في الحاضر، ورمزية خولة لها دلالتها في استنهاض
نخوة الرجال، ويضاف إلى ذلك الدور الإيجابي
المتحوّل دور الشاعر الإيجابي الدال على استمرار
حياة الوعي والتنوير، بالإضافة إلى الأمل المنتظر
في الشنفرى وقسمه الشهير بالثأر، وإن كان ذلك
التنوير يفتقد إلى التجاوب الإيجابي من مجموع
عناصر الانتصار الأخرى، فأبطال الماضي يفتقدهم
الحاضر لأن التحوّل السلبي نقلهم من دور المواجهة
والمقاومة إلى دور الانكسار النفسي والمادي، فعروة
نصير الضعفاء والكريم المنتصر للفقراء والشهم
المحافظ على قيم الحب والوفاء عزيز الدمعة عصي
البكاء؛ عروة يتحوّل إلى رجل بكاء، يتخلى عن
الضعفاء وينغمس في ترف القصور والحسناوات
ذوات الهوية الغريبة:

ما عاد عروة وردة الصحراء، فارسها الأثير
فالقصر أوسع من فضاء البيد يا ابنة منذر
فيه الحسان الفاتنات الناعمات
والحلي والأقراط أنست فارس الصحراء أوقات
السرى

والغيد تحترف للغات
ولها رشاقة نحلة، ودلال ظبي بين أجنحة القصور
وأنت تحترفين تجفيف القديد على الأثافي
والقصر أرحب من فضاء البيد في لفتح الهجير
ما عاد عروة يمتطي أفراسه ليلاً.
باع الجزور وأبدل الخيلا
وسيوفه ورماعه وقسيه ونباله...
والسهل والتلا

هم أبناء فضاء نصي جديد من حيث الجغرافيا المكانية والزمانية، ومن حيث تداعيات الأحداث، ومعطيات الصراع، وانفتاح النهاية.

وقد لجأ رامي سعد إلى توظيف التراث على أكثر من صعيد⁽²²⁾، من ذلك توظيف الألفاظ ذات الدلالة التاريخية أو الدينية المرتبطة بمواقف معينة، حيث استطاع بشكل عابر وسريع أن يشحن شعره بما تحمله مثل تلك الألفاظ والمواقف، من ذلك: (ووالد وما ولد ، عاد التتار ولم يعد ، وأقرأ على الأعراب فاتحة الكتاب، وخشب مسندة ، وكربلاء ، وأراك كخنسا)⁽²³⁾، ويبدو أن أبرهة ومحاولة هدم الكعبة قد أخذت عنده أكثر من بعد؛ لانسجامها مع واقعه الجديد ، كما أن التتار وهولاكو ظلوا يطلون برأسهم في شعره في أكثر من موضع⁽²⁴⁾.

ولم يستند رامي إلى جدار التراث الكبير على سبيل الهرب من الحاضر واللجوء إلى أمجاد الماضي، بل مارس عملية كسر المعطى التراثي في أكثر من موضع؛ ليصنع أكثر من مفارقة، فشعب الله (المختار) يعاني الأمرين على يد شعب الله (المختار)⁽²⁵⁾، وكربلاء تتجدد في جنين⁽²⁶⁾، وأبرهة يحضر؛ لهدم الكعبة بناء على طلب عربي رسمي⁽²⁷⁾، وأسامة في زمن الردة الجديد لا يجد من يناصره، وعثمان يعاني من شتم أبرهة ، وعنترة لا يمثل في عصرنا واقعه الأليم⁽²⁸⁾، وكأن رامي أراد في ثورته العارمة أن يقلب الأمور رأساً على عقب، كما انقلبت على أرض الواقع؛ لأن عثمان وأسامة وعنترة اليوم ليسوا هم رجال الأمس ، وهي مفارقة صادمة تعتمد على البون الشاسع بين مفردات تراثية مشرقة وواقع معاصر مهين ، في محاولة منه لبعث اليقظة في نفوس المتلقين والقلوب ، وإخافتهم بكسر المألوف وقلب المعدول ، من ذلك قصيدته الجميلة عن (الردة) التي يقول فيها :

تُعقد قمة

وأنا وراء التل ملتحفٌ بشوكِ الأرض في لفح الصراع⁽²¹⁾

ويستمد الشاعر من معطيات الواقع الدامي والمؤسف عناصر الأمل المبعثرة، فعروة المتساقط كرمز دال على مجموع المسئولين الذين طالما وعدوا الناس بعهوات لا حد لها، وخولة الجريحة المطعونة وليلى ولبابة المخطوفتين، يقابلهم الشنفرى البار بقسم الثأر، وشخصيته الغائبة تُعد باستمرار المقاومة وردودها الموجعة مهما كان الثمن، وهو الذي أقسم أن يقتل مائة من الرجال مقابل صفقة واحدة أخرجته من وهم الحرية إلى واقع الاستعباد عندما اكتشف أنه مجرد أسير مختطف منذ الصغر، وقد قتل تسعة وتسعين شخصاً، واكتمل عدد القتلى المائة عندما تعرّض أحد خصومه بجمجمته، فسقط جريحاً ميتاً كما تقول الأسطورة. وقد برع الشاعر في رسم الفضاء التراثي القادر على جمع العصور المتباعدة؛ لتكتمل صورته وعناصر مفارقتها، وظلت مفردات: الأزدي، والبيدي، والنصل، والتلال، والذئاب، والناقة، والصحراء، والجزور، والخيل، والسهل والتل، والقديد، والأثافي؛ منتمة إلى ذلك الفضاء انتماء أسهم في حضوره لولا مفاتيح شفافة تعمدتها الشاعر؛ ليمنح المشهد التراثي علاقته الوطيدة بالواقع المعاصر من خلال زجاج السيارات وياقات المعتدين.

ويلاحظ المتلقي أن القصيدة كانت عبارة عن امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى. وإعادة إنتاج لنصوص وأشلاء نصوص وشخصيات معروفة، قابعة في الوعي واللاوعي، تماماً كما تمّ تحديد مفهوم التناس سابقاً، ولا شك أن تلك الأشلاء قد كوّنّت نصاً جديداً يمتلك خصائص ذاتية جديدة، لم تغرق في سمات القديم، بل تشربته ومنحته روحاً جديدة أسهم الشاعر في صهرها ضمن إطار بوتقته الإبداعية، فعروة وخولة والشنفرى والعداء سليك

وكثرة في القيمة عندما يربطه بالمكان المتمثل في الصحراء؛ وذلك في صورة موحية بالارتباط بين التضحية والفداء والسعي بالخير والنجاح، وتحقيق المراد، فالينبوع يستثير من وجهة نظري حكاية إسماعيل وهاجر والمحنة التي تقود إلى السعي فالنجاح.

ويختصر الشاعر في «عام الرمادة» أكثر من معنى للضنك والمعاناة والجفاف والقحل، وارتباط هذا المعنى بالعدل والخير في معادلة الانتصار عليه، فغيابُ عمرٍ يطيل عام الرمادة ومجيء الجيل الجديد بمواصفات أمير المؤمنين، عمر بن الخطاب بشري قوية بزوال الواقع المجدب.

ويلاحظ نجاح الشاعر في المواءمة بين توظيف الدلالة القرآنية من خلال «الزلزلة» مع السياق القائل بالتجمع اليهودي في فلسطين؛ وما ينتج عن هذا من وصف للواقع؛ ووصف للحل، فاختيار اسم سورة أخرى، ووضعه هنا ما كان ليحقق ما أراد أن يوحي به الشاعر الذي مزج في «الزلزلة» بين المقاومة والقدسية. ويتحدث الشاعر عن المصاحف وترتيل الظهيرة والمساء في بداية النص، ثم يستعرض أسماء سور بعينها في مواطن تحمل رؤية تناصية فريدة لا يكاد ينطبق معها اسم سورة دون أخرى، لأن التفاعل يقوم على التضمن الموحى بأبرز ما تمثله السورة، يبدأها بالزلزلة، ثم يطلب من بلال قراءة ما تيسر على المؤمنين في ظروف الابتلاء، ويختار سورة المؤمنين، بما تتضمنه تلك السورة من معاني الصبر المنبثق في الأساس من صفات المؤمنين التي تصدر السورة، وتذكر بالعهد مع الله. ثم يقول:

يا أيها الجيلُ الجديد... ويا سليل الطهر... يا بردَ اليقين

كن باسم ربك قلعة للخائفين... ومنهلاً للظالمين
وكن رصاصاً... كن قصاصاً...

... كن جذوراً... كن طيوراً

لشدّ الهمة
فيشتم أبرهة عثمان
ويرفع للردة عنوان
ويترك عنتره قمّتهم
ليبقى في القمة اثنان.
تطوى صفحتنا على عجل
وتوضع في ركن معروف
لنتهش أحرفها الجردان.
وعلى الإثْرِ
جيش الردة
يزرع في الوطن الأحزان.
ويبقى أسامةُ
كفرخ حمامة
يبكي لضياح الأوطان.
جرح في خاصرة القائد
سهم صائد
يتفرج كل الجيران.
رحل أسامة
ترك الأمة دون حصان!⁽²⁹⁾

وقد برع الشاعر محمود مفلح في الاتكاء على إحياءات الألفاظ وتوظيف التراث⁽³⁰⁾، فقد اختار الشاعر لمعانيه ألفاظاً ملائمة معبرة، تقرب المعنى، وتستثير المتلقي ليتفاعل مع الفكرة والعاطفة والموقف، ويلاحظ ذلك في قول الشاعر:

– وأقولُ يا جيلَ المصاحف

– ها أنت كالبينوب تدفق في صحارينا

– فلکم تباطأ في الرحيل عن القرى عام الرمادة

– فاقراً على تلك الرؤوس الزلزلة⁽³¹⁾

حيث تتصافر كلمة الجيل مع «المصاحف»؛ لتجذب المتلقي إلى سر القوة في زمن الضعف، فهي وصف للقوة وحث على الالتزام، وتوحي بالعلاقة القديمة بين العرب والمصحف وما حققوه من عزة به.

وينجح الشاعر في إعطاء «الينبوع» قوة في المعنى،

... ماذا تبقى في الرجال من الرجال؟

السؤال الثاني

يا قدس، إني لم أبغ، قد أثقلت جسدي الجراح
ما هنت لكن ران هون، فوق جرحي، واستراح
حكاًمنا باعوا البلاد وأهلها، باعوا الكفاح
ملأوا السجون وقيدوا أحرارها، عزّ السراح
يا قدس ما لي حيلة، إن الهوى فينا أطاح
وأنا هنا، وهنا هنا، والصمت يكسره النواح
وسؤالنا ملء الجراح..

ماذا تبقى في السلاح من السلاح؟

السؤال الثالث

تمضي السنون، يغيب قرن أقل، تطوى السماء
ويُزف زهر الأرض للأعداء في ليل الفناء
ويغيبُ صبح الكون في عنف الظلام، ولا ضياءُ
والسافرات الكاسيات العاريات ولا رداءُ
يفخرن في عيش البهائم في الصحاري والعراء
ووجوهن جمادٍ صخر،
لا احمرار ولا صفاء ولا حياءُ
أنا لست أدري ما جرى،
ماذا تبقى في النساء من النساء؟

السؤال الرابع

بلغ الزمان مداه وامتشق الحياة من المكان
وأقض أسباب الوجود وهز أركان الأمان
بلغ الزبى سيل الذنوب، وليس في الدنيا أذان
والناس يفتنها الظلام، وخمرة بين الحسان
قم.. خلف بابك طارق، إن القيامة خطوات
أندز، وعظ هذا المدى..

ماذا تبقى في الزمان من الزمان؟⁽³⁶⁾

والقصيدة تذكرنا بطلاسم إيليا أبو ماضي من حيث
الشكل والأسلوب، حيث سارت على نمط استعراض
أسباب الحيرة والألم، وطرح السؤال مع نهاية
كل مقطع. وهي اتخذت لنفسها البناء الفني ذاته
للتصوير، ذلك البناء اللولبي، الذي يبدأ من نقطة

وعقدي يمتلكه الجيل الجديد: «الجيل المحصن
بالعقيدة والمتوج بالصباح».

ويلاحظ أن لغة الشاعر امتازت بالسهولة والوضوح،
إذ لا تحتوي على ألفاظ صعبة ولا تراكيب ضعيفة،
بالإضافة إلى توظيفه لتراكيب مستمدة من القرآن
بالإضافة إلى أسماء السور التي جاءت في مواضعها
موحية بمكنوناتها في السياق.

أما عن الخيال والتصوير؛ فقد نجح الشاعر في
تصوير مشاعره وأفكاره وصياغتها في تعبير جميل
حي ومؤثر، من ذلك:

– يا خمير الأرض... يا طلق الولادة

– يزرع في العيون نخيلها

– أكلت مواسمنا الجنادب

– وغادرتنا آخر السحب الحميمة في السماء

– وقفت مندهشاً على عتبات خطوتك الجديدة⁽³⁴⁾

حيث استطاع الشاعر وسط خطابه المحموم أن يمنح
تعبيره هذه الصور الحية المعبرة عن معاني النمو
المطرد؛ والاندفاع إلى الحياة؛ من خلال: (الخميرة،
والزراعة، والولادة، وعتبات الخطوة الجديدة)، في
مقابل الصورة الحية والفعالة لفكرة الهدم والفناء:
(الجفاف، والجنادب، والرمادة...).

التناس الداخلي (مع النصوص الحديثة):

لم يكتف شعراء المقاومة بالتفاعل النصي مع القديم،
حيث اتجهوا إلى النصوص الجديدة في تفاعل نابغ
من الوعي أو اللاوعي، من ذلك قصيدة «ماذا تبقى»
للشاعر ياسر علي⁽³⁵⁾، التي يقول فيها:

السؤال الأول

ملاً الصدور وفاض حتى غصّ حلقى بالسؤال
والذل يعصر من عيون الناس أدمعها الثقال
والهم ينصّلني، وقد كسرّ الضلوع على النصال
والناس أجدات ولا أرواح فيها... كالخيال
وسؤالي المجروح تاه وعزّ – يا قلمي – المقال
هذا سؤالي أولاً:

ججوح، التي مرت بنا قبل قليل، حيث دارت فكرتها الأساسية حول خذلان الزعماء لإرادة شعوبهم في التحرير والاستقلال الحقيقي، ويستطيع المتلقي أن يرصد تلك الفكرة في أكثر من قصيدة كتبها الشاعر، حيث يقول في قصيدة بلاغ:

يا عاشق الموت بلِّغ أمة العرب

الذبح فيه وفيه الدم أودية

فليخسأ العرب ما أورت حجارتنا

يا صانع المجد بلِّغ أمة الطرب

من موطني خبرا يعصى على الخطب

تجري كما جرت الأنهار في الكثب

ناراً انتفاضتنا بالفتية النُّجَب

أنا صمدنا ولم نخضع لمغتصب⁽³⁸⁾

حيث يلاحظ المتلقي عناصر الإيجابية المتمثلة في أطفال الحجارة الذين لا يهابون الموت، ويمارسون صناعة المجد بالإمكانات المتواضعة التي يملكونها في مقابل الخذلان العربي، غير المبصر لحجم الجرائم والمذابح، والمنغمس في أوان الترف والطرب. لكن قصيدة «الربع رائحة القرنفل» تميزت بمسرحة الأطراف ومنح الحدث منحى دراميا متصاعدا، يمتلك برمزية شفافة ملامح شخصيات تراثية تشي بالواقع، وتبلور القضية بشكل أكبر من خلال الغوص في أعماق الشخصيات وتفصيل ما اتخذته من مواقف، فالصورة الجزئية لأمة الطرب هنا، يجدها المتلقي صورة كلية حية في شخصية عروة الذي خذل الضعفاء وتخلّى عن الفقراء وتنكّر لماضيه الفروسي، وانغمس في غسل المتعة مع فتاة رومية غريبة تشده بعيدا عن الإحساس بواقع أمته، كما أن النهايتين متشابهتان، فربع القرنفل تشهد فدائية خولة ووعي الشاعر في لفح الصراع وتنتظر الأمل المرجو في ثورة الشنفرى المضمر.

ويستطيع المتلقي أن يرصد تناسا ذاتيا لدى الشاعر مع قصيدته «السبات الدامي» التي كتبها إثر عملية

غير محسومة، وكثير من الناس في غفلة عنا وعنها، ولسان حالنا يصرخ بتلك الأسئلة، فهل توجعهم أسئلتنا؟ ومن الواضح مدى التناعم النفسي بين ياسر وطلاسم إيليا، ذلك التناعم المبني على الحيرة، وتوالي الأسئلة دون إجابات، مع انغماس الطلاسم في الأفكار الفلسفية التأملية، وانغماس أسئلة ياسر في عالم السلوك وفضاءات الواقع السياسي.

أما على صعيد الصورة والخيال، فقد عبرت الصور الجزئية عن واقع المأساة: (غص حلقي بالسؤال، سؤالي المجروح، ران هون فوق جرحي، ويزف زهر الأرض للأعداء، سيل الذنوب...)، أما الصورة الكلية فقد انتمت إلى الصورة اللولبية التي تكتمل فيها كل مقطوعة للتعبير عن الفكرة العامة والعاطفة الأم في القصيدة، فكل مقطوعة تمثل صورة متكاملة دالة على مضمون القصيدة وتأتي المقطوعة الأخرى لتحدث إيقاعا آخر يدور في الفلك ذاته، وقد أسهم في تحقيق الصورة اللولبية المضمون الموحد عن المضمون العام، والقافية التي تنوعت لكنها حافظت على ألف المد قبل الروي في كل الدوائر، والاستفهام الموجع الذي اتبع النمط ذاته. ولا شك في وجود ذلك التماهي بين البنائين اللولبيين في قصيدتي ياسر وإيليا.

وقد تسلت إلى قصيدة ياسر ملامح التناس الجزئي مع مفردات تراثية متفرقة، من ذلك: «ران هون»، و«الكاسيات العاريات»، و«بلغ الزبي سيل الذنوب».

التناس الذاتي (مع الذات)

يعدّ التناس مع الذات لغوياً وأسلوبياً ونوعياً شكلا من أشكال التفاعل النصي الدالة، ويمثل من جهة أخرى نوعا من معطيات التريديد الموحى بحضور فكرة أو معجم لغوي أو أدوات فنية ما. ويمكن تتبع ذلك في قصيدة «الربع رائحة القرنفل» للشاعر خضر

الوعي وهو يلتحف مرة أخرى وهج الصراع، وهو يواصل الجهاد وحيدا لا نصيرا عربيا يسانده، وهو هنا يتكلم بلسان المجموع من المجاهدين الذين ما زالوا يسرجون خيولهم متوكلين على الله، وهو بذلك يتناص مع نهاية ربع القرنفل، لكن من خلال معطى جديد يتمثل في تشكيلات ثورية تطورت من جيل الحجارة والحلم بالشنفوى، يقول الشاعر:

هذي الكتائب والألغام صاعقة

فكيف إن زحفت للقدس هادرة

تزلزل الجيش في بركان إنذار!

في جحفل كصخور... الشمّ جبار!⁽⁴²⁾

ويظهر التناس الذاتي مع قصيدة: «للربع رائحة القرنفل» لدى الشاعر خضر جحجوح على صعيد الأسلوب الفني في قصيدة «كهف الذكريات»:

ما عدت أهفو للرفاق

غفوت أحلم، يا أمية، بالرشيد

وشرحة التموين في اليرموك أو حطين

يا بيروت، ما أبهاك ما أحلاك

في عين تكحل هذبها بدمائها معجونة مع حفنة البارود والأشلاء...

غطي قامتي... أنا نائم... أنا معتصم...

...

ونقشت نفسي يا زياد على سوار محرقة...

والبحر يضحك ثم يمسح لحيته...

ويمد للإعصار كفاً راجفة...

...

لم أسمع صدى صوتي... على باب المدائن نائحاً...

أو صائحاً... أو فاتحاً

يا يزدجرد...

هذا وأوان الانطلاق إلى فناء الذكريات...

الشمس تلعق جرحها. وتموء من ألم القتام...

تعجّ بالوجع الضبابي المريع

تصفية الحساب في جنوب لبنان، وراح ضحيتها عشرات الشهداء في جو من الصمت العربي تجاه بشاعة الحدث، يقول الشاعر خضر جحجوح:

سبات... كندف الثلوج بزحلة

سبات عميق... يخيم فينا...!

تراكم فوق القلوب المذلة

ويقتل روح الأماني المطلّة⁽³⁹⁾

حيث يظهر السبب العربي سببا في أنهار الدم التي تلوث ماء الفرات ودجلة ومدخلا من مداخل صرخات لبنان ومواقع أهله، وآم بيروت وغزة وحبله، بينما يمارس المحتل مفردات عقيدته القائمة على شهوة الدم؛ ليصنع من دماء الناس خبزا، ويتمدد بوحشية في بلاد العرب بلا رادع، وتتناص النهايتين معا من خلال صحوّة المقاومة، التي تنفض عنها ظلام الكهوف الملمة، وجيل أطفال الحجارة والمقاومة يبقى هو المؤشر على حيوية الأمة ووعدها القادم، يقول الشاعر في نهاية قصيدته:

وحتماً إذا شاء ربي ستصحو

تربت بحضن القذائف عمرا

لتفقأ عين الجرائم طفلة

تلوك الشظايا ببخبز المذلة⁽⁴⁰⁾

ويتفاعل نص: «للربع رائحة القرنفل» مع قصيدة «الكارثة» التي تتضمن موضوعة البيع والتخلي والاستبدال السلبي الذي مارسه عروة بطل الأمس ومتخاذل اليوم، مع اختلاف الأسماء بين النصين، فالكارثة تكتفي بضمير الغائب، يقول الشاعر:

من أين أبداً... والآهات صائحة

من أين أبداً... والأوطان نائحة

من باع أرضي...؟! أسمسار لسمسار؟!!

من باع شعبي...؟! أجزار لجزار؟!⁽⁴¹⁾

وتحضر خولة من هناك إلى هنا في مشهد القدس التي تصرخ دون أن يصغي أحد لصرختها بين الشظايا وفي أكناف إعصار، ويحضر الشاعر الدال على

ضياح بعد عزة فإنَّ النصَّ التراثي يحضر من جهة أخرى دالا على الأمل القادم في قول الشاعر عن أوان الشدِّ، كما تظل قيمة السير على الحق من خلال استدعاء شخصيات أهل الكهف عزاء يؤكد إمكانية النهوض. ولعل انصهار ذلك الحضور حدثياً مع الشمس وشعاعها يجعل شخصيات أهل الكهف رموزاً دالة على النهوض والتغيير وعدم ثبات الحال. ويضع الشاعر بين ثنايا المفردات التراثية معطيات معاصرة مثل «بيروت» و«شريحة التموين» مفاتيح رمزية شفافة، تمنح النص مفارقة بين الماضي والحاضر، تماما كما مثل زجاج السيارات مفتاحاً تأويلياً في قصيدة «للربع رائحة القرنفل». ولا يخفى أن تلك النصوص جميعها وإن استحضرت وجع الحاضر وجمال الماضي إلا أنها امتلكت دفعا إيجابياً، وحثاً على الصمود والتماسك، وبقي الحزن الطاغى فيها حافزاً على الأمل، وحثاً على الممانعة والمواجهة والمقاومة.

معمارية التناس (التناس مع الأشكال

الفنية):

عرف شعر المقاومة من حيث البناء الفني أكثر من تفاعل نصي مع الأشكال الفنية الأخرى مثل المسرح والقصة والرسالة، بل عرف أيضاً التناس مع أشكال فنية منتمة إلى تراثنا الأدبي مثل بناء الموشحات والمقامات. ولعل ترتيب هذا التفاعل النصي يفرض علينا أن نبدأ من خلال الأشكال الموسيقية السابقة مثل الموشحات، وقد تمثّل ذلك في قصيدة جميلة للشاعر عبد العزيز الرنتيسي⁽⁴⁴⁾.

ويعدّ الشهيد عبد العزيز الرنتيسي من أبرز الشخصيات السياسية المؤثرة في التاريخ الفلسطيني المعاصر، وقد بين شعره روحاً إنسانية تتمثل القيم قولاً وفعلاً حيث كانت مضامينه الشعرية تتوافق

وقرطبة... إشبيلية... وطليلة...

شربت مياه الأطلسي وما ارتوت... وبكت على باب المضيق...

تصيح: «يا بحر استفاق النائمون...؟»

فتجيبها قمم البرانس: «ليس بعد الغافقي هنا رجال»

والشمس قالت: «والدجى يغفو على كفّ المحال»

«هذا أوان الشد والترحال... هذا أوان المدّ والزلال»

ومضت تلمم جرحها بين الجبال...

من ذا سيصحو حين أغفو

والشعاع على عيوني ينقش الذكرى

وقلبي باسط كفيه في باب المغارة...؟!⁽⁴³⁾

حيث يتفاعل النص هنا مع ربع القرنفل ليس من حيث الفكرة وحسب؛ بل من حيث الأدوات الفنية الموظفة، والسمة العام للنص نسبياً، فالتناس التراثي كأداة فنية حاضر هنا بقوة، في معطيات تكاد تكون متماثلة، فأمية والرشيدي والمعتصم وعبد الرحمن الغافقي واليرموك وحطين مفردات مغايرة لتاريخها المعروف، يشكّل حضورها في النص مفارقة بين ماضيها وواقعها، وإن كان ذلك بنسب مختلفة عن مغايرة عروة بن الورد في قصيدة «للربع رائحة القرنفل»، فالمعتصم يغطي قامته أمام صيحات الحرائر، ومعارك العزة صارت مجرد أسماء لمخيمات لجوء ينتظر أصحابها (شرحات) التموين. كما تحضر شخصية يزيدجرد في تواز مع الفتاة الرومية التي يمثل هوان الأمة انتصاراً لها، فالفتاة تغسل الدم، وتسرق عروة، وتنتصر على الفقراء والضعفاء، كما أن يزيدجرد ينجو من صيحات العزة على باب المداخن؛ لأن الرجال غائبون، والكهف المرادف في تلك اللحظة للنوم الطويل حاضر، يتيح المجال أكثر لانكسار أطول.

وإذا كانت قرطبة وإشبيلية وطليلة تأتي كرموز

تشري النعيم وتمتطي متن الصعاب
 ماذا عليك إذا غدوت بلا وطن
 ونعمت رغد العيش في ظل الشباب⁽⁴⁶⁾
 والتزم في المطلع بأربعة أشطر أو أغصان، اعتنى
 فيها بتوحيد القافية الداخلية: (الحزن، والوطن)،
 والقافية العادية: (الصعاب، والشباب)، ويعد
 اهتمامه بوجود المطلع التزاماً بما عدّه بعض
 الدارسين ليس ضرورياً، حيث قد يبدأ الموشح دون
 مطلع، ويطلق عليه عندها الموشح الأقرع.
 وأتبع المطلع بدور، هو عبارة عن مجموعة من الأبيات،
 أو ما يمكن تسميتها هنا بدقة أكبر بالأسماط، والتزم
 فيها بخمسة أسماط كرر عددها وفق القاعدة في بقية
 الموشح:

يا هذه يهديك ربك فارجمي
 القدس تصرخ تستغيتك فاسمعي
 والجنب مني بات يجفو مضجمي
 فالموت خير من حياة الخنع
 ولذا فشدي همتي وتشجمي⁽⁴⁷⁾

وجعلها من وزن المطلع، ولكن بقافية مختلفة عن
 قافيته، ملتزماً بها في أسماط الدور الواحد، كما
 نرى. وقد جعل كل سمط يتكون من فقرة واحدة
 فقط؛ ذلك أن بعض الموشحات يلتزم كل سمط فيها
 بفقرتين.

والتزم الشاعر بوجود ثلاثة أفعال وخرجة، تكوّن
 كل منها من أربعة أغصان، بقافية موحدة لكل غصن
 (شطر المطلع أو القفل أو الخرجة) لكل بيت، والقفل
 الأول منها جاء مباشرة بعد الدور:

ها أنت ترسف في القيود بلا ثمن وغدا تموت
 وتنتهي تحت التراب

وبنوك واعجمي ستركهم لمن
 والزوج تسلمها فتنهشها الذئاب⁽⁴⁸⁾
 والقفل كما نرى يشبه المطلع في الموشح التام، فهو

مع موافقه العملية، إذ كان شديداً فيهما في مضمار
 الحق رحيماً في ميدان الإخاء والعلاقات الاجتماعية،
 وكأني به يحاول على صعيد آخر من خلال قصيدته
 (حديث النفس) أن يبرز الجانب الإنساني الذي
 يتسم به، حيث يقف مع نفسه مثل باقي البشر الذين
 قد تحدثهم أنفسهم بالاستكانة للراحة والدعة، لكنه
 يجابه نفسه بصلابته المعهودة، ويفند إغراءاتها
 ومخاوفها مما يجعلها في النهاية، ومن خلال محاكاة
 منطقية فنية؛ تتماهى مع رغبته الكامنة في تحقيق
 العزة والكرامة.

وهو ضمن معادلة الثنائيات التي أجادها في حياته
 واستشهاده يحافظ من الناحية الفنية على الشكل
 الموسيقي للقصيدة العربية الأصيلة، مع تجديده
 الكامن في تشرب الكثير من المعطيات الفنية
 المعاصرة، ومن ذلك التزامه في قصيدة حديث
 النفس بالأسلوب الأندلسي المغاير للشكل الموسيقي
 الشرقي، فقصيدته هذه هي القصيدة الوحيدة التي
 تخرج عن النمط الموسيقي العمودي المألوف عنده،
 ولكنه خروج في إطار الموروث العربي القديم، حيث
 اتبع فيها أسلوب الموشحات الأندلسية بشكل كبير،
 ولكنه لم يغفل المعاصرة من خلال المزوجة بين
 أسلوب التوشيح وأسلوب البناء الدرامي المعاصر.

ويمكننا قبل كل شيء أن نثبت تلك المزوجة الجميلة،
 ونحن نتتبع الأسلوبين في القصيدة، حيث تظهر
 مفردات فن الموشحة بشكل لا يقبل الشك في هذه
 القصيدة الفريدة، فالموشح كما يعرفه ابن سناء
 الملك: «كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو
 يتألف في الأكثر من ستة أفعال وخمسة أبيات ويقال
 له التام، وفي الأقل من خمسة أفعال وخمسة أبيات
 ويقال له الأقرع. فالتام ما ابتدئ به بالأفعال،
 والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات»⁽⁴⁵⁾، وقصيدة
 حديث النفس تتكون من مطلع يقول فيه الشاعر:

ماذا دهاك يطيب عيشك في الحزن

في جنة الرحمن خير المرتع
 إن الحياة وإن تطل يأت النعي
 فألى الزوال مآلها لا تطمعي
 إلا بنيل شهادة فتشفي
 إني أراك نذرت نفسك للمحن
 وزهدت في دنيا الثعالب والكلاب
 وعشقت رمسا يحتويك بلا كفن
 فرجوت ربي أن تكون على صواب⁽⁵⁰⁾
 كما خالف المألوف في كون الخرجة بالشعر الفصيح
 لا الزجلي أو الأعجمي على عادة شعراء الموشحات،
 والخرجة هي آخر قفل في الموشحة، وهي قفل يماثل
 الأقفال السابقة في كل جوانبه، غير أنها تقع في
 آخر الموشحة، وهي جزء أساس في بيت الموشحة
 وتكوينها العام أيضا، فدون الأقفال والخرجة لا
 تسمى القصيدة موشحة، والخرجة في قصيدتنا هنا

نقدمها مسبوقه بالدور:

أنا لن أبيت منكسا للألع

وعلى الزناد يظل دوما أصبعي

ولئن كرهت البذل نفسي تصفعي

من كل خوار ومحتال دعي

إن تبذلي الغالي فمجدا تصنعي

إني أعيدك أن تذل إلى وثن

أو أن يعود السيف في غمد الجراب

فاقض الحياة كما تحب فلا ولن

أرضى حياة لا تظللها الحراب⁽⁵¹⁾

حيث تبدأ من قوله: «إني أعيدك...»، وقد اختار
 الشاعر أن تكون بالفصحى لا بالعامية أو الأعجمية
 اللتين استحسنهما الوشاحون في الأندلس، فالشاعر
 يميل هنا للالتزام الفكري والفني بتبني الفصحى،
 فهو لم يلجأ إلى توظيف شعر التفعيلة من باب
 المحافظة، فكيف يذهب إلى العامية أو الأعجمية حتى
 لو كان الأمر يتعلق بقاعدة فنية، ولعل ذلك ينسجم
 أيضا مع التزامه بقافية موحدة في الأدوار، وقد كان

يشبهه في القوافي، وعدد الأغصان، وغلب عند شعراء
 الموشحات أن يجعلوا للموشحة خمسة أقفال،
 واستخدم الشاعر هنا ثلاثة أقفال، ولعل غيره
 استخدم أقل من ذلك.

ويلاحظ أن الشاعر قد التزم بعدد الأغصان في كل
 الأقفال، منسجما بذلك مع المطلع والخرجة (آخر
 قفل في الموشحة)، وقد اتبع الشاعر المألوف في
 جعل القفلة أربعة أغصان، واختار اختلاف القافية
 الداخلية للأغصان الأولى عن قافية الأغصان الأخيرة
 كما ذكرنا.

وقد جعل العلماء البيت في الموشحة غيره في القصيدة،
 فإن تكون البيت في القصيدة العادية من شطرين في
 الغالب، فإنه يتكون في الموشحة من الدور مضافا إليه
 القفل الذي يليه، والبيت الثاني من أبيات موشحة
 الرنتيسي، هو:

القيد يظهر دعوتي يوما فعي

وإذا قتلت ففي إلهي مصرعي

والزوج والأبناء مذ كانوا معي

في حفظ ربي لا تثيري مدمعي

وعلى البلاء تصبري لا تجزعي

إني أخاف عليك أن تنفى غدا

ويصير بيتك خاويا يشكو الخراب

وتهيم بحثا عن خليل مؤتمن

يبكي لحالك أو يشاطرك العذاب⁽⁴⁹⁾

ويلاحظ أن الشاعر قد خالف المألوف في الموشحات في
 التزامه بقافية موحدة لكل دور، حيث انتهت أسماط
 بيت الموشحة الأول بالعين المجرورة بالكسرة، أو
 المتبعة بكسرة طويلة: (فارجمي، فاسمعي،...)،
 وكذلك أسماط الدور في بيت الموشحة الثاني: (فعي،
 مصرعي،...)، وكذلك في الدور الثالث من البيت
 الثالث، ولعلنا ندرج في طرح النماذج هنا ليكتمل بين
 ديننا النص كما هو دون نقص أو تقديم وتأخير:

إن تصبري يا نفس؛ حقا ترفعي

واستحكم بذلك التمويه الحادث، ولكن القصيدة عمودية صرفة، لا تشوبها شائبة، وهي من البحر البسيط المفعم بالموسيقا، ويمكننا معاينة القصيدة بعد إسباغ ثوبها الحقيقي عليها كالتالي:

رَجَعْتَ لي ، بعد أَحْزَانِ وَالْأَمِ
فَأَشْرَقْتَ ، من جديد ، شمسُ أَيَّامِي
وعاد لي مَلِكُ الْأَشْعَارِ يُلْهِمُنِي
فانسَابَ شعري ، من وحي وإلهامِ
والماء عاد إلى مجراه ثَانِيَةً
وطاب جرحُ الهوى ، من بعد إيلامِ
وصرْتُ أَنْظُرُ لِلدُنْيَا فُتْعَبُنِي
ماذا أريدُ؟ وَأَنْتِ الْآنَ قُدَّامِي !..
يكفي وجودكُ فيها كي يدلَّ على
بديعِ صُنْعٍ ، لَخَلْقِ وَرَسَامِ
يكفي وجودكُ فيها ، كي أَحْسُ أَنَا
بأنني مَلِكٌ ، والكلُّ خُدَّامِي !..
إِنْ قَلْتُ لِلطَّيْرِ : يا طَيْرُ اصْذَحِي ، صَدَحَتْ
وَأُتَحَفَّتْنِي ، بِالْحَانَ وَأَنْغَامِ
وإنْ هَمَسْتُ إلى الْأَنْسَامِ : إِسْرٍ ، سَرَّتْ
حولِي ، كأعذبِ هَبَّاتِ لَأَنْسَامِ
يا بحرٌ ، كُنْتُ معي في كلِّ ثَانِيَةٍ
وكم رأيتُكُ في نومي وأحلامي
وكم توقَّعتُ أَنْ الْفَاكُ قَبْلُ وَقَدْ
صَدَّقْتُ ما قاله ، بِالْأَمْسِ ، حُكَّامِي
قالوا : « سَنَرَجُعُ » ، طِفْلاً كُنْتُ حِينْتِذِ
وَالْيَوْمَ قَارَبْتُ الْخَمْسِينَ أَعوامِي
ما كُنْتُ أَحْسَبُ يوماً أَنَّهُمْ كَذَبُوا
وَأَنَّهُمْ مَلَّأُوا رَأْسِي بِأوهامِ
وَأَنَّهُمْ مَعَ أَعْدَائِي عَلِيٍّ ، وَلَا
يَسْتَهْدِفُونَ سِوَى قَتْلِي وإِعْدَامِي
كيف التقينا؟ ولم أسمعُ هنا أبداً
صهيلَ خيلٍ ، ولا وَقَعاً لِأَقْدَامِ !

يمكنه التنوع.
ولعل الإطار الموسيقي العام الذي استعرضناه هنا يؤكد أن القصيدة سارت على نظام الموشحات الأندلسية، وما الاختلافات الطفيفة التي ذكرناها هنا إلا اختلافات طبيعية لم يكن الشاعر بدعا فيها، لأن شعراء الموشحات أنفسهم غيروا وبدلوا فيها ضمن الإطار العام، وقد التزم الشاعر هنا بما لم يلتزم به كثيرون منهم. ولعل نضج تجربة الشاعر الفنية في كتابة الموشح هنا تثير الاستغراب لكونها التجربة الوحيدة له، ولأنها تكاد تكون التزاما موسيقيا في زمن شعر التفعيلة والعمودي خارجا عن مألوف التزام الشعراء في هذا الزمان، ولا شك أن التجربة فرضت ذاتها على الشاعر في لحظات من الإبداع تجاوزت الالتزام التراثي إلى التوظيف الراقي لأدوات فنية معاصرة أخرى كما سنرى بعد قليل.

فقد استفاد النص من هذا التوزيع الموسيقي إمكانيات موسيقية ونفسية؛ إذ منحتنا تلك الأبيات الموزعة بهذه الطريقة تنوعات موسيقية انسجمت مع التغيرات النفسية، حيث كان لصوت النفس المترددة نغمة مميزة تنسجم مع تضاربيها، وتختلف عن صوت الشاعر الثابت من أول النص لآخره، وخصوصا أنه اتبع في كلام النفس التنوع الموسيقي بين روي النون والباء، والتزم بروي العين في كلام الشاعر.

أما إذا جئنا إلى رحاب الموسيقا في قصيدة (عندما حدثني البحر) للشاعر خميس لطفي وفككتنا رموز التلاحم بين التراث والمعاصرة⁽⁵²⁾، فإننا نجد ظاهر القصيدة ينتمي لشعر التفعيلة الحر، القائم على اختلاف عدد التفعيلات من سطر لآخر، ولم يسهم تكرار القافية في كشف هذا المظهر لأنها تباعدت شكليا نوعا ما، وتكرارها أمر لا ينفيه شعر التفعيلة،

للرنتيسي إلى الحديث عن أسلوب البناء الدرامي أو المسرحي الذي اتبعه الشاعر هناك، في تناس ملحوظ بين الشعر كإطار فني والمسرح كإطار فني من جنس آخر، وذلك ما يقع تحت دائرة معمارية التناس وتداخل الأجناس الأدبية في النص الشعري. وقد مزج الرنتيسي أسلوب المشحات بالبناء الدرامي في قصيدته. فتعد الأصوات لديه هو محور هام، لمسناه على صعيد الموسيقى، ونلمسه على صعيد الصراع بين فكرتين نقيضتين، تتصارعان في ذهن الشاعر ووجدانه، وقد استطاع أن يشكّل ذلك من خلال حوار الداخلي مع النفس ذلك الحوار الذي كان بوضوح واختلاف نبرته يقترب من شكل الحوار الخارجي مما أسهم في تكريس الصراع وتفعيله، ولعل الانتقاء الصارم للحوار الدائر دون وجود تعليمات مسرحية تبين حالة كل طرف وسلوكه مما أسهم في بلورة الإيهام بالواقع وأن الحوار محتدم فعلا، وكأن الشاعر اكتفى بعنوان النص ليشرح تلك التعليمات المسرحية. وقد لمسنا منحى تطور الأحداث من بداية لا تشكّل البداية الحقيقية للموقف، فقد اختار الشاعر أن يبدأ من المنتصف أو من لحظة تقترب من النهاية على عادة المسرحيات الكلاسيكية، فالبداية الحيوية جاءت من منتصف الحيرة والتردد، في فترة يبدو أنها تلت أحداثا جساما، خاضها الشاعر، حيث تحاول نفسه أن تصدح عن الاستمرار، وهذه الأحداث أهمها على ما يبدو السجّن بكل مفرداته المريرة، يتضح ذلك من قول النفس له: (ها أنت ترسف في القيود)، وقوله: (القيد يظهر دعوتي...).

ويتفق منحى تطور الحدث هنا مع الشكل الدرامي المتصاعد تدريجيا من لحظة الصراع الحاضرة المستدعية لأحداث سلفية تتمثل في ترهيب النفس له من السجّن والنفي والموت بشكل تدريجي، والترغيب بحياة أفضل بعيدة عن المعاناة حتى لو

ولا رأيت جيوشاً حولنا رفعت
أعلامها، أينها، يا بحر، أعلامي؟!
لا . لا تقل إن لقيانا مصادفةً
أو إنّها رمية، كانت بلا رام !

تَعَجَّبَ البحرُ، ممَّا قلَّتهُ وبكى
وقال لي: هذه أضغاثُ أحلامٍ!
فقلتُ: يا عينُ لا تستيقظي أبداً

حتى وإن لم تُحسي بالكرى، نامي!!⁽⁵³⁾

لتنكشف بذلك -كما قلنا- الصلة الوثيقة بين واقع شعرنا المعاصر وشكل القصيدة العمودي الذي حرص الكثيرون على منحه السمة التراثية حبا في هجره والنفور منه، وجمال الأمر هنا أن القصيدة تقدم دليلاً عملياً على إمكانية تشرب الشكل العمودي (التراثي) لجماليات العصر الفنية وأدواته المبتكرة. كما أن هذه القصيدة تكشف عن شكل معمارية التناس، والتداخل الحاصل بين الأشكال الموسيقية داخل الفن الواحد لا التداخل بين الفنون المختلفة. وكتابة قصيدة خميس لطفي بالطريقة العمودية ليست من حق الباحث بالفعل، ولا يقصد إلى أنها ينبغي أن تكتب هكذا، لكن المقصود هو إبراز عمودية القصيدة الصرفة من الألف إلى الياء بهدف تأكيد الفكرة للمتلقى، مع اهتمام الباحث قدر الإمكان في هذا البحث على وضع النصوص بكاملها بين يدي المتلقي حتى يثبت لديه ما يزعمه الباحث من آراء وتحليلات.

وقد شرح جينيت تلك المعمارية في كتاب (معمارية النص) الصادر عام 1986، وأطلق عليه (جامع النص)، أو معمارية النص، وهو النمط الأكثر تجريداً وتضمناً، ويتضمن مجموعة الخصائص التي ينتمي إليها كل نص على حدة، في تصنيفه كجنس أدبي: رواية، محاولات، شعر... الخ⁽⁵⁴⁾.

ويقودنا الحديث سابقاً عن قصيدة (حديث النفس)

نامي!!⁽⁵⁷⁾ وقد أجرى الشاعر حواراً داخلياً أشبه بالمنجاة بينه وبين مفردات أخرى غير البحر، مثل: (الطير، والأنسام، والحكام الكاذبين) وتلك المفردات لم تجب الكلام وإن امتثل بعضها له:
 إن قلت للطير:
 يا طير، اصدحي، صدحتُ
 وأتحفتني بالحنّ وأنغام.
 وإن همست إلى الأنسام: أسر، سرت
 حولي كأعذب هبات لأنسام⁽⁵⁸⁾.
 وقد أسهمت تلك المناجاة في نسج خيوط الحلم الذي أحسن الشاعر بإقحامنا فيه من أول القصيدة دون تمهيد، حيث جعلنا نعيش معه ما عاشه، ونستشعر معه صعوبة تصديق ما يجري، مما يمهد لانكشاف الحقيقة على لسان البحر الحزين، ويؤدي بالتالي إلى الرغبة في استمرار الحلم واستمرار الشعور الحالم بإمكانية التحرر والعودة واللقاء، وهو حلم مشروع، والأمر بالنوم هنا ليس أمراً بالتقاعس، وإنما فيه إشعار بمتعة الحلم وتحريض مضمحل على السعي لتحقيقه.
 ومن أدوات البناء الدرامي التي وظفها الشاعر هنا ببساطة متناهية أسلوب الاسترجاع لأحداث سلفية، تطلب مفهوم الانتقاء في وحدة الحدث استبعادها عن العرض المباشر، واستدعاءها من الماضي البعيد لخلق خلفية تفسر الحدث وتطوره، عاد بها الشاعر إلى جذور النكبة ووعود الحكام الكاذبة: (سنرجع!)، وهو استرجاع لمرحلة الطفولة الحقيقية؛ التي مرت بالشاعر، والطفولة الرمزية للشعب الفلسطيني الذي صدق بطيبة بالغة وعودا كاذبة!
 وكان الاسترجاع هنا موجعاً، تلا استعادة الصورة المشرفة لحياة الشاعر القديمة مع البحر والطبيعة، وملاحم الحلم الجميل الذي يعايشه في تلك اللحظة، وهذا الاسترجاع المؤلم هو الذي مهد لليقظة والعودة

يتحقق لدى الشاعر إلا بعد تحول النفس ورضاها بخيار المقاومة والمواجهة مهما كانت الظروف.

وقد تميز شعر خميس لطفي عموماً بالتناس مع الأسلوب القصصي والبناء الدرامي، ونلمح ذلك في عنوان القصيدة (عندما حدثني البحر) المبنية بناءً درامياً مسرحياً، فالعنوان يحكي قصة لها علاقة بزمان ومكان وحدث، والحدث هنا مبتور، يضمّر التشويق، وكأنا سنسأل: (ما الذي حدث عندها؟)، وتتفاوت نسب وجود عناصر البناء الدرامي من قصيدة لأخرى، وهنا تبدأ القصيدة بالحوار الخارجي الموجه من الشاعر للبحر:

رجعت لي، بعد حزن وآلام
 فأشرقت من جديد،
 شمس أيامي⁽⁵⁵⁾.

ويأتي الرد المطول الذي يمثّل في الأساس حواراً خارجياً، لكنّ طولهُ يمنحه سمياً داخلياً، عندما يحكي الشاعر داخل القصيدة عن شعره وجرحه وهواه ومعنى البحر عنده، ويظهر السرد أو تعاليم المسرح الدالة على انفعالات الشخصيات في تقديمه للشخصية الأخرى (البحر)، عندما يتقدم للمشاركة في الحوار، حيث يسرد الشاعر ما ألمّ بالبحر من تعجب وبكاء متفاعل:

تعجب البحر مما قلته وبكى
 وقال لي:

هذه أضغاث أحلام⁽⁵⁶⁾.

وتمثل الحوار الرئيس في ثلاثة محاور هي حديث الشاعر للبحر، ورد البحر القصير عليه، ورد الشاعر عليه في مخاطبة عينه وقد أدرك من كلام البحر أنه في حلم:

فقلت:

يا عين لا تستيقظي أبداً

حتى وإن لم تحسي بالكرى

السابقة، وقد استمد الشاعر بعض ألفاظه وتراكيبه من المحكي اليومي عند الناس، مثل: (قدّامي، ملك والكل خدّامي، رمية من غير رام...)، وقد نستغرب حصر التركيب الثالث (رمية من غير رام) بين التراكيب المحكية والمتداولة بين الناس؛ لأنه تركيب تراثي، ولكن الاستغراب يزول إذا أدركنا أن هذا المحكي شائع بين الناس اليوم، كما شاع في السابق، وهذا يثبت وجهة نظرنا في استحسان لغة شعراء اليوم المنتمين لعصرهم؛ لأنّ لغة العصر ليست منسلخة عن الماضي، بل هي تطور طبيعي ينسجم مع مكونات اللغة وإمكاناتها، ويؤكد ذلك لجوء الشاعر إلى لغة القرآن ولغة القرآن حية في عصرنا والعصور السابقة في عدة إشارات، منها: (أضغاث أحلام، وحي...)، وهو يستدعي رموز الجهاد التراثية في التعبيرات: (سهيل خيل، ووقع أقدام...)، ويكسر المفهوم التراثي الجاهلي عن شياطين الشعر بتعبيره: (ملك الأشعار!)

وقد شكّل حضور التناس مع فن القصة في النص الشعري الفلسطيني المقاوم حضوراً بارزاً، أسهم في جمالية التناس الشكلي العام بين الشعر والسرد. من ذلك التناس القصصي الحاصل لدى الشاعر إبراهيم المقادمة في أكثر من قصيدة⁽⁵⁹⁾. فهو يرافق بخياله أحد الاستشهاديين الذين يشكّلون في العقل الإسرائيلي أبشع صور الموت والدمار، حيث يلتقط الشاعر من وجدان الاستشهادي أكثر من صورة تدور في ذهنه قبل اللحظة الأخيرة من التفجير، إنّه إنسان شاب أمامه مستقبل مشرق، وراءه أم حفيت قدماها في البحث عن عروس له، وأتعبت نفسها بحلم جميل، وهي ترى نفسها على عرش الفرح في أثناء العرس تارة، وتلاعب أولاده في حجرها تارة أخرى، وهذا الاستشهادي إنسان من دم ولحم، يعايش معاناة شعبه اليومية، وتتلجج في ذاكرته وواقعه صور دموية من تهجير ومجازر ورحيل، ولذلك فإن

للواقع؛ لينكشف الأمر كله عن استباق زمني، إذ أنّ اللقاء لم يحدث بالفعل، والأمر ما هو إلا حلم، يستبِق الواقع ويتنبأ بالمستقبل المشرق عندما يحدث اللقاء حقيقة مع البحر، عندما يحدثه الشاعر على أرض الواقع لا على أرض الحلم!

ويعتمد الشاعر في معظم قصائده تقنية المفارقة بمفهومها العميق، فنحن هنا في مفارقة بين الحلم والواقع، ومفارقة بين ماضيين واقعيين بين إشراق ومعاناة. ونوع المفارقة العامة في النص هنا مفارقة الأحداث، التي تقوم على اطمئنان الشخص لمجريات الأمور، لكن تطور الأحداث يقلبها رأساً على عقب، حيث يجد ما يكشف خلاف ذلك الاطمئنان، وهو ما حدث للشاعر عندما اطمأن للقاءه الحميم بالبحر، ولم يترك له فرصة للكلام على اعتبار أنه شخص عزيز عليه، يراه بعد فترة طويلة جداً، ويستسلم الشاعر، ونحن معه للذكريات المشتركة مع البحر، وتقفز إلى الذاكرة الذكريات الجميلة أولاً، ثم يتطور الأمر بالحديث تدريجياً عن الذكريات السيئة، وهنا تصل المفارقة ذروتها، وخصوصاً أنّ الشاعر أعلن عن عدم تصديقه لما يراه، وتلك عادة الناس حقيقةً عند حدوث ما لا يتوقعون حتى في عالم الواقع لا في عالم الأحلام وحسب، ويستطيع البحر (الشخص الآخر، والعزیز الغائب) أن يختلس فرصة للكلام، ليؤكد أن ما يحدث هو وهم أو حلم، وعلى الرغم من انكشاف حقيقة المفارقة، إلا أنّ الشاعر يبتدع خاتمة حاملة تمتد بالمفارقة بين الواقع والحلم، حيث يتشبث بثياب الحلم، ويتمنى العودة إليه ليرسم بذلك هوة أكثر اتساعاً وعمقا بين الاثنين!!

وقد تميزت لغة الشاعر بالسهولة، والبساطة المستمدة من لغة فصيحة قريبة من أفهام عامة الناس مثقفين وغير مثقفين، وهي سمة تنسجم مع واقع القصيدة العربية المعاصرة التي تعيش واقعا، وتتكلم بلسان أبناء عصرها، لا بلسان العصور

غرقت، ولم أمد إليك يدا
ومتّ، ولم أدفع فداك فدا
وغسّلت لم أحضر
ولم تلثم شفّتاى ثغرك
ودفنت لم أبصر
ولم أوسدك قبرك! (66)

ولا تنتهي معاناة الإنسان الفلسطيني وفق رؤية
الشاعر، وقد صور في قصيدة (خذيني إليك) حاله إن
خرج من السجن، فهو مطلوب للجميع، ومحاصر
مطارد، ومنفي محاصر (67).

ويتمتع الشاعر بنفس قصصي يأخذ حيزاً كبيراً
من شعره، فقصيدة (على الشبك) هي قصة طفلة
صغيرة تتكلم مثل عصفورة مع والدها السجين
عن إختها وأعمامها، وكيف تحسب الأيام لموعد
خروجه، ويعاهدها والدها على الجهاد المستمر حتى
تتحقق لها بسمه حقيقية، فتمد أصابعها من بين
فتحات الشبك معبرة عن معاني شوقها، وتوصيه
بالصبر، لكن صياح حارس السجن يؤذن بانتهاء
الزيارة، فتتركه ولماً تكمل كلامها، لكن عيونها
أرسلت كل الرسائل، وتنتهي القصة بتوجه الأسير
إلى الله وهو يعلن إيمانه بالنصر.

ويمكن أن نلمح عناصر القصة في قصيدة (في
التحقيق) التي تبرز حكاية الليل الذي يطرق باباً
مقفلًا، وجواب قلب الشاعر على الطارق الذي يبرز
رحلة عذاب في سرايب السجن: من قيد، وكيس
على الرأس، وتلج يصب على الصدر، وغاز يخنق،
وصلب على الجدران، وحرمان من النوم، وضرب
وركل، وعلى صعيد آخر تشريد الأسرة وهدم المنزل
وتعذيب الأبناء، والآه التي يرددها ليست للألم بل
رسالة لله، وفي قصيدة (زيارة قصيرة) يعتمد تقانة
القصة القصيرة في تكثيف المشهد ووحدة الموقف،
حيث يصور لحظة عابرة مكتنزة بالمشاعر تبرز حرمان
الأسرى من الأصدقاء والأهل، وما محور الحكاية

لديه أكثر من مبرر للاستشهاد وتدمير ما يستطيع
من مقدرات العدو، يقول في قصيدة: (حديث على
أبواب الجنة):

ومضة أخرى
وأصحاب السلام الآسفون، يتشدقون
قاتل للأبرياء

يا ويحهم
بعدهما هاجر غضبا
والذي من حقله ذات مساء
لم يعد من أبرياء
بعد دير ياسين، قبية، شاتيلا وصبرا
بعد قانا، كم هنا سالت دماء
لم يعد من أبرياء! (60)

والشاعر يؤكد بوعي أو بلا وعي على فكرة المعاناة
والاضطهاد من خلال قصيدة (على الشبك) التي
يبرز فيها معاناة الصغار بسبب سجن والدهم (61)،
وفي قصيدة (في التحقيق) يبرز ألوان معاناة السجين
في التحقيق وأصناف العذاب التي تمارس في حقه (62)،
وعندما ينتهي التحقيق تبرز معاناة أخرى في قصيدة
(عام دراسي جديد)، حيث يبرز حرمان السجين من
مشاركة أبنائه وعائلته أجيديات الحياة الإنسانية
البسيطة مثل مشاركة الأعياد والمواسم الدراسية
وانعكاس معاناة الأبناء على نفسية الأب (63)،
وفي قصيدة (حسين) تجربة من معاناة الأسرى
الفلسطينيين في حرمانهم من العيش مع أفراد
أسرتهم وإخوانهم في سجن واحد على الأقل (64)،
بالإضافة إلى معاناة أم الأسير في قصيدة (شوق
إليها) (65)، والتجربة الأقسى تتمثل في حرمان
مشاهدة اللحظات الأخير لميت عزيز مثل أحمد في
قصيدة (أحمد)، ممّا يدفع الشاعر إلى اعتبار موته
مسئولية العدو:

حبيبي، أهذا أنت؟ يخذلني العزاء
نموت كنبئة الصّحراء حتى

فهو يخرج منها ليصف مراحل الخروج الروحي من الحديد ثم المتاريس، ثم الشوارع، بل يخرج من الزنزانة في رحلة إسراء إلى سجن أخيه الآخر؛ ليتجول داخل جرحه، ويبدو مع دمه؛ وصولاً إلى روحه للتعبير عن توحّد أخوي، يتمثل في الرجوع إلى أماكن أخرى التقي فيها الاثنان: (كنا معا، جرينا معا، ضُربنا معا)، حتى وصلنا إلى مكان قريب من الزنزانة هو غرفة التحقيق:

سُجنا معا... سئلنا معا
و حين اكنوت بنار العذاب
تثنّ بنفحة مني العظام
وأحرّم منها هدوء المنام
وتسهر موثقاً كفيك؟
مشدوداً إلى الحائط
وأسهر بالليل... قيدك قيدي
وتصمد...أصمد... لا فرق
كنا معا
رضعنا لبان الإباء معا
وكان النقاء لنا مرضعاً⁽⁶⁹⁾

ويقتحم على الأمكنة المتشظية من مكان واحد هو الزنزانة؛ مكان جديد هو عالم الحرية، فحسين يخرج حاملاً ثقل عكازته، وينتظر شقيقه الشاعر زيارته، ومن ثم انتقامه ومواصلته درب المقاومة. وأما قصيدة (حديث على أبواب الجنة) القصصية، فيعتمد فيها الشاعر التقانة السينمائية والتلفزيونية عبر ومضات تذكّر المتلقي بالومضات السينمائية الاستراتيجية (فلاش باك) والمزج بينها وبين الومضات الاستباقية في مزيج يحقق أكثر من مفارقة، ويعطي أكثر من بعد، فلحظة الذروة تتمثل في خطوات مطمئنة لاستشهادي مقبل على لحظة التفجير، وفي الومضة الأولى يسترجع صورة أمه في بحثها الدءوب عن عروس له، وفي حلمها بأولاده يلعبون في حجرها، وفي الومضة الثانية يستيق

إلا زيارة قصيرة جدا داخل السجن لرفاق الدرب: يحيى، والشيخ، وصلاح، وشريتح، ويلاحظ الحوار القصير الذي تناسب مع الموقف: (كان التواصل يا صلاح... عجا لروحك يا شريتح)⁽⁶⁸⁾.

ويلجأ الشاعر في قصيدة (عام دراسي جديد) إلى لحظة درامية تتمثل في ليلة صبيحتها عام دراسي جديد لأبناء غاب والدهم عنهم، ويتكئ لتكثيف الحدث على أحداث سابقة مرّت مثل الأعياد والمناسبات، وما رافقها من معاناة، ويلجأ إلى أحداث مستقبلية يستبق بها خروج السجين؛ مستقيماً من تقانة الأمانى والأحلام، وأحداث قصته تراوح مكانها، في لحظة فاصلة بين أحداث سابقة وأحداث متمناه لاحقة تشكل نهاية سعيدة، والأشخاص هم: (الأبناء، والوالد الأسير، والأطفال الآخرون السعداء بوجود آبائهم بينهم)، ويتشابك الزمان بين أعياد مضت وموسم العام الدراسي الجديد والحلم برويته في المستقبل في مثل تلك المناسبات وهو يعود لبيته محملاً بالهدايا ولوازم الأعياد.

ويعتمد الشاعر في إبراز ذلك حواراً بين الأبناء والوالد الأسير، فهم يحكون عن معاناتهم بفقهه سجيناً، ويتكلمون عن آمالهم وأمنياتهم وواقعهم، بينما يرد عليهم بضرورة الصبر، والإصرار على مواصلة التضحية حتى النصر أو الشهادة، ويحاول أن يزرع الصبر في قلوبهم ليثبتوا في مستقبل الأيام إن عاد لهم بما يلزمون، أو إن عاد لهم يوماً شهيداً، وهو يستيق الزمان ليصور شهادته وأشلاءه التي سيلقى بها الله يوماً.

وفي قصيدة (حسين) تظهر الشخصيات الرئيسية متمثلة في الشاعر وشقيقه الأسير حسين، والشخصيات الثانوية الإنسانية متمثلة في رفاق السجن ورفاق الطفولة والزوار، وتمثل الزنزانة باعتبارها مكاناً شخصية رئيسة تجسد الظلم والحرمان، ولكنها لا تستطيع أن تحاصر الشاعر،

العادية، بل وظّف لغة الجسد في أكثر من موضع؛ ليمنح الحوار والحكاية شكلاً درامياً واقعياً، يمكن تصوّره بسهولة، ويوسع دائرة معايشة المتلقي لألق التفاصيل، مما يمنحه نسبة مشاركة أعلى في التفاعل مع الحدث، من ذلك قوله: (كان يمشي مطمئناً...، واثق الخطوة...، يتشدقون...، ضغط الزر ففجر...، فتبسّم...، وتبسّم...)(70).

أما الشاعر رامي سعد فإنه يتكئ على البناء القصصي في أكثر من قصيدة، ليشد أنفاس المتلقي، وهو يرتقي البناء، ثم يسقط في لحظة التنوير نحو المفاجآت الصادمة، وقد ظهر النفس الدرامي الحواري في قصيدة «طلبات»، التي يعلن فيها شخص ما عن رغباته، ويأتيه الرد الصارم والتأنيب الفظيع على أبسط الأحلام.

كما أنه يعتمد لغة سهلة أقرب إلى لغة الصحافة، التي عشقها، وتميل إلى البساطة التي أحبها، وتنهل من الفكاهة السوداء، التي تميز بها، واتسمت شخصيته بمعالمها، بل إنه يستخدم بعض الألفاظ الطافية، ويتخذها بصمة تميز بعض المعاني التي يريد، من ذلك قوله: (مات الولد)، التي تجسد صرخة والد محمد الدرة شهيد انتفاضة الأقصى الأكثر شهرة، وعبرة: (لن نصالح) التي يتناص فيها مع حكاية المهلهل، ووفائه لدم أخيه كليب، ويتوازي فيها مع صرخة الشاعر المصري المعاصر أمل دنقل، التي جعلها شعاراً لقصيدته المشهورة في رفض كامب ديفيد، ومن ذلك تعبيراته: (رجال الكفيار، وعلى الباب لحدي، وعظامنا صارت مكاحل)(71).

الأحداث ليصور حالة أصحاب السلام وغضبهم من عمله، وفي الومضة الثالثة يسترجع في مقابل اتهامه بقتل الأبرياء صورة والده المهاجرين عام (1948) والمذابح المتتالية التي عاناها الشعب، وفي الومضة الرابعة يستيق الأحداث؛ ليصور أقوال الأعداء عن قوت الشعب ومعاناة العمال، ويضع رده على ذلك في الومضة الخامسة عندما يسترجع أحوال العمال والناس في سنوات السلم العجاف بعد أن استلم اللصوص المفاتيح؛ فلا هم حرروا الوطن، ولا هم حققوا العزة، بل عاش الناس في مذلة، ثم يرجع الشاعر إلى اللحظة الزمنية الأولى؛ والاستشهادي مقبل بخطواته؛ ليصور لحظة التفجير، وما تحدّثه على أرض الواقع، وما تثيره من تداعيات لسنوات مقبلة.

ويعتمد الشاعر في قصيدته على شخصيات رئيسة تمثلت في الاستشهادي وأمه وأصحاب السلام ووظف شخصيات غائبة كان لها دورها في بلورة الحدث وإعطائه بعداً درامياً إنسانياً مثل: أولاد الاستشهادي المتخيلون في ذهن والدته، ووالده المهاجر، ومن معه من مهاجرين، والشهداء الأبرياء في المذابح المتتالية، والجوع، والعمال، وموقع السلام، واللص، بالإضافة إلى شخصيات متخيلة، تمثلت في السارد المطلع على خفايا الأمور، والمتلقي صاحب الضمير الذي يقارن بين الأقوال ليصدر بالتالي حكمه.

واعتمد الشاعر في قصيدته المكتّفة الحوار بنوعية، فهناك حوار خارجي بين الاستشهادي وأمه من جهة ومع أصحاب السلام وبعض الأعداء من جهة ثانية وثالثة، بالإضافة إلى الحوار الداخلي (المونولوج) الذي بين فيه الشاعر رفض الاستشهادي لمصطلح براءة المحتل مبرزاً أفانين العذاب التي واجهها شعبه، والجرائم البشعة التي ارتكبتها المحتل. ولم يكتف الشاعر في قصيدته القصصية باللغة

الخاتمة

يمكن في الختام تسجيل خلاصة البحث في النقاط التالية:

- يعد التناس مدخلا لتقصي جماليات النص من زاوية رؤية خارجية لا تغفل عن جماليات بنية النص الجديد الداخلية.

- لا تعني العلاقة الفاعلة بين نص سابق ونص لاحق عجز الأخير خصوصا إذا تشرب النص السابق، ومنحه حضورا حيا منسجما مع أعضائه الداخلية.

- يعد التناس مع التراث مدخلا لشحن النص بموروث عاطفي وفكري وجمالي تتخلله كثير من الجماليات العتيقة في ثوب جديد، فالتضاد يتسع ليصبح مفارقة موقف وصورة، لا تضاد كلمة أو كلمتين، والصورة الجزئية تمتد في كثير من الأحيان لتصبح صورة كلية.

- لم يكتف شعراء المقاومة بالتفاعل النصي مع القديم، حيث اتجهوا إلى النصوص الجديدة في تفاعل نابع من الوعي أو اللاوعي.

- يعد التناس مع الذات لغوياً وأسلوبياً ونوعياً شكلا من أشكال التفاعل النصي الدالة، ويمثل من جهة أخرى نوعا من معطيات التريديد الموحى بحضور فكرة أو معجم لغوي أو أدوات فنية ما.

- عرّف شعر المقاومة من حيث البناء الفني أكثر من تفاعل نصي مع الأشكال الفنية الأخرى مثل المسرح والقصة والرسالة، بل عرف أيضا التناس مع أشكال فنية منتمية إلى تراثنا الأدبي مثل بناء الموشحات والمقامات.

- استطاع الشاعر خضر ججوح أن يكون من أشلاء النصوص والشخصيات التراثية السابقة نصا جديدا يمتلك خصائص ذاتية جديدة، لم تغرق في سمات القديم، بل تشربته ومنحته روحا جديدة أسهم الشاعر في صهرها ضمن إطار بوتقته الإبداعية، فعروة وخولة والشنفرى والعداء سليك

هم أبناء فضاء نصي جديد من حيث الجغرافيا المكانية والزمانية، ومن حيث تداعيات الأحداث، ومعطيات الصراع، وانفتاح النهاية.

- حظيت قصيدة «الربع رائحة القرنفل» للشاعر خضر ججوح، التي دارت فكرتها الأساسية حول خذلان الزعماء لإرادة شعوبهم في التحرير والاستقلال الحقيقي، بتناس داخلي مع أكثر من قصيدة، من ذلك قصيدة «بلاغ»، و«السبات الدامي»، و«الكارثة»، و«كهف الذكريات». وذلك من حيث الفكرة، من حيث الأدوات الفنية الموظفة، ومن حيث سمت العام للنص نسبياً، ومن حيث حضور أطراف الصراع، ومن حيث الأسلوب في بعض الأحيان مثل اعتماد التناس التراثي والبناء القصصي.

- لم يستند الشاعر رامي سعد إلى جدار التراث الكبير على سبيل الهرب من الحاضر واللجوء إلى أمجاد الماضي، بل مارس عملية كسر المعطى التراثي في أكثر من موضع، ليصنع أكثر من مفارقة.

- اتكأ الشاعر رامي سعد -على صعيد التناس مع الأشكال الفنية الأخرى- على البناء القصصي في أكثر من قصيدة، ليشد أنفاس المتلقي، وهو يرتقي البناء، ثم يسقط في لحظة التنوير نحو المفاجآت الصادمة.

- برع الشاعر محمود مفلح في الاتكاء على إحياءات الألفاظ وتوظيف التراث، فقد اختار الشاعر لمعانيه الألفاظ ملائمة معبرة، تقرب المعنى، وتستثير المتلقي ليتفاعل مع الفكرة والعاطفة والموقف.

- ظهر التنغم النفسي بين الشاعر ياسر علي وطلاسم إيليا أبو ماضي، ذلك التنغم المبني على الحيرة، وتوالي الأسئلة دون إجابات، مع انغماس الطلاسم في الأفكار الفلسفية التأملية، وانغماس أسئلة ياسر في عالم السلوك وفضاءات الواقع السياسي.

- مثل الفعل المضارع في موشحة عبد العزيز الرنتيسي من مجمل الأفعال ما نسبته: (75%)، وفعل الأمر (10%) في مقابل نسبة الفعل الماضي: (15%) . مما أكد على حضور الواقع والمستقبل في وجدان الشاعر أكثر من الماضي، وانصرافه إلى وضع رؤية معالجة لا تندب الماضي بقدر ما تتمتع بالواقعية، والسعي الحثيث للتغيير.

- أكد حضور التعريف في الأسماء بنسبة (70.6%)، في مقابل التذكير بنسبة (29.4%) في موشحة عبد العزيز الرنتيسي وضوح تلك الرؤية، ومدى الحزم الواضح في ثنايا مضمونها، والإصرار الذي انبنى التحول الدرامي عليه، فالاستقرار النفسي لم يتحقق لدى الشاعر إلا بعد تحول النفس ورضاها بخيار المقاومة والمواجهة مهما كانت الظروف.

- قدّمت قصيدة «عندما حدثت البحر» للشاعر خميس لطفي دليلاً عملياً على إمكانية تشرب الشكل العمودي (التراثي) لجماليات العصر الفنية وأدواته المبتكرة. كما كشفت عن شكل معمارية التناس، والتداخل الحاصل بين الأشكال الموسيقية داخل الفن الواحد لا التداخل بين الفنون المختلفة.

- تميز شعر خميس لطفي عموماً بالتناس مع الأسلوب القصصي والبناء الدرامي، ونلمح ذلك في عنوان القصيدة (عندما حدثني البحر) المبنية بناءً درامياً مسرحياً.

- شكّل حضور التناس مع فن القصة في النص الشعري عند الشاعر إبراهيم المقادمة حضوراً بارزاً، أسهم في جمالية التناس الشكلي العام بين الشعر والسرد. حيث ظهرت جماليات تقانات السرد الحديثة بشكل كبير في شعره، من ذلك تقانات الاسترجاع والاستباق وجماليات بناء الشخصيات والحوار بنوعيه.

- حافظ الشاعر عبد العزيز الرنتيسي من الناحية الفنية على الشكل الموسيقي للقصيدة العربية الأصيلة من خلال اعتماده نمط «الموشحة»، مع تجديده الكامن في تشرب الكثير من المعطيات الفنية المعاصرة من خلال المزوجة بين أسلوب التوشيح وأسلوب البناء الدرامي المعاصر.

- خالف الشاعر عبد العزيز الرنتيسي المؤلف في الموشحات، وذلك بالتزامه قافية موحدة لكل دور، حيث انتهت أسماط بيت الموشحة الأول بالعين المجرورة بالكسرة، أو المتبعة بكسرة طويلة: (فارجمي، فاسمعي،...)، وكذلك أسماط الدور في بيت الموشحة الثاني: (فصي، مصرعي،...)، وكذلك في الدور الثالث من البيت الثالث. كما خالف المؤلف في كون الخرجة بالشعر الفصيح لا الزجلي أو الأعجمي على عادة شعراء الموشحات،

- استفادت موشحة عبد العزيز الرنتيسي من التوزيع الموسيقي إمكانات نفسية ودرامية، حيث انسجمت التنوعات الموسيقية مع التغيرات النفسية، فكان لصوت النفس المترددة نغمة مميزة تنسجم مع تضاربها، وتختلف عن صوت الشاعر الثابت من أول النص لآخره، وخصوصاً أنه اتبع في كلام النفس التنوع الموسيقي بين روي النون والباء، والتزم بروي العين في كلام الشاعر.

- أظهرت الأساليب الإنشائية في موشحة عبد العزيز الرنتيسي انسجاماً مع حالة الشاعر ونفسه، فقد جاءت أساليب الاستفهام في النص على لسان النفس مما يظهر حيرتها ويبرز محاولاتها التشكيكية في إمكانية صمود الشاعر، بينما جاءت أساليب الأمر والنهي على لسان الشاعر في إحياء بحزمه وثباته وتقريعه للنفس، ولم تتحول النفس إلى النهي والأمر إلا بعد اقتناعها بفكرة الشاعر ابتداءً من قفل بيت الموشحة الثالث، ليدل ذلك على انسجامها مع الشاعر في الفكرة وفي الأسلوب أيضاً.

المبدأ الحوارية، ترجمة فخري صالح، بيروت، المؤسسة العربية، ط2، 1996، 121.

(12) عزّام، النص الغائب، 30-29.

(13) ينظر: الجعافرة؛ د. ماجد، التناص والتلقي، دار الكندي، ط1، 2003، 19.

(14) ينظر: نجم؛ مفيد، التناص بين الاقتباس والتضمين والوعي واللاشعور، جريدة الخليج، ملحق بيان الثقافة، 2001، عدد 55، 7. -

ينظر: الجعافرة؛ التناص والتلقي، 15.

(15) ينظر: احجيوج؛ م. س.، نظرية التناص في

النقد العربي، المغرب، مجلة المنتدى: <http://melmahdi.free.fr/tanasse.htm>.

(16) ينظر: بنيس؛ محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في

المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 1985، 253.

(17) سعيد يقطين، «انفتاح النص الروائي: النص والسياق»، 1988.

(18) خضر ججوح: شاعر فلسطيني معاصر، من مواليد مخيم النصيرات بقطاع غزة عام 1967، يعمل في سلك التعليم، وله مجموعات شعرية، منها: سهيل الروح، وعرس النار، وأعط العصفورة سنبله الحب واصل، وهديل على سرورة الحنين، ونقوش على قذيفة فسفورية.

(19) ججوح؛ خضر، للربع رائحة القرنفل، موقع رابطة أدباء الشام: (www.odabasham.net).

(20) ججوح، للربع رائحة القرنفل، رابطة أدباء الشام.

(21) ججوح، للربع رائحة القرنفل، رابطة أدباء الشام.

(22) رامي سعد: شاعر فلسطيني معاصر من مواليد الشجاعية بقطاع غزة، جمع بين الكتائية والبندقية، حيث استشهد مقبلاً، وهو يحمل بندقيته في تصدٍ

الهوامش

(1) ينظر: الزعبي؛ أحمد، التناص نظرياً وتطبيقياً، الأردن، مؤسسة عمون للنشر، ط2، 2000م، 50.

(2) انظر: حجازي؛ د. سمير، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، ط1، 1421هـ، 74. وعزّام؛ محمد، مقال التناص في الشعر، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، عدد: 368، كانون أول 2001، 31.

(3) عزّام؛ محمد، النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001، 29.

(4) الجعافرة؛ ماجد ياسين، التناص والتلقي: دراسات في الشعر العباسي، الأردن، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2002، 12.

(5) نجم؛ مفيد، التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، العدد 319، 1997، 47.

(6) جمعة؛ حسين، المسبار في النقد الأدبي: دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناص، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2003، 135.

(7) ينظر: أنجينو؛ مارك، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المديني، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1987، 103.

(8) باختين؛ ميخائيل، شعرية دوستوفسكي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، الدار البيضاء، دار توبقال، ط1، 1986، 269.

(9) الغدّامي، د. عبدالله، الخطيئة والتكفير، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م، 325-326.

(10) عزّام؛ محمد، النص الغائب، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001، 28.

(11) ينظر: تودورف؛ تزفتان، ميخائيل باختين:

- القااهرة، دار الفكر العربي، ط3، دون تاريخ، 260.
- (38) جججوح؛ خضر، سهيل الروح، النصيرات، مركز العلم والثقافة، ط1، 1997، 29-27.
- (39) جججوح، سهيل الروح، 102.
- (40) جججوح، سهيل الروح، 105.
- (41) جججوح، سهيل الروح، 106.
- (42) جججوح، سهيل الروح، 109.
- (43) جججوح، سهيل الروح، مختارات من قصيدة «كهف الذكريات»، 110-117.
- (44) عبد العزيز الرنتيسي: شاعر فلسطيني من مواليد قرية بينا في (10/ 23/ 1947)، هاجر منها مع أهله إلى خانينوس عام (1948)، وهو طبيب أطفال، وقائد سياسي بارز، قضى معظم حياته في سجون الاحتلال، حاول الاحتلال اغتياله عدة مرات، ونجح في ذلك حيث تم قصفه بطائرة أباتشي إبان انتفاضة الأقصى في (4/ 17/ 2004).
- (45) الشكعة؛ د. مصطفى، الأدب الأندلسي: موضوعاته وفنونه، بيروت، دار العلم للملايين، ط5، 1983، 374.
- (46) الرنتيسي؛ عبد العزيز، ديوان حديث النفس، غزة، مكتبة آفاق، ط2، 2005، 93.
- (47) الرنتيسي، ديوان حديث النفس، 93.
- (48) الرنتيسي، ديوان حديث النفس، 93.
- (49) الرنتيسي، ديوان حديث النفس، 94-93.
- (50) الرنتيسي، ديوان حديث النفس، 94.
- (51) الرنتيسي، ديوان حديث النفس، 95-94.
- (52) خميس لطفي: شاعر فلسطيني معاصر من مواليد مخيم النصيرات بقطاع غزة، يعمل في المملكة العربية السعودية مهندس حاسوب، له مجموعات شعرية، منها: وطني معي، عد أيها الملك.
- (53) لطفي؛ خميس، وطني معي، دمشق، (اتحاد الكتاب العرب)، 2004، 64-62.
- (54) عزّام، النص الغائب، 41-40.
- لاجتياح مدينة غزة بتاريخ 1/ 5/ 2003.
- (23) سعد؛ رامي، تراتيل، غزة، الرابطة الأدبية، مركز العلم والثقافة، ط1، 2003، 15، 18، 21.
- (35).
- (24) سعد، تراتيل، (18، 39، 60، ...).
- (25) سعد، تراتيل، 55.
- (26) سعد، تراتيل، 21.
- (27) سعد، تراتيل، 53.
- (28) سعد، تراتيل، 34-32.
- (29) سعد، تراتيل، 34-33.
- (30) وُلد الأستاذ الشاعر محمود حسين مفلح عام (1943) في بلدة سمخ على شاطئ بحيرة طبرية بفلسطين، واضطر للهجرة مع زويه عام (1948) إلى درعا بسورية، من مجموعاته الشعرية: «مذكرات شهيد فلسطيني، المرأيا، الرأية، حكاية الشال الفلسطيني، شموخاً أيتها المآذن، فضاء الكلمات، البرتقال ليس يافاويًا»، ومن مجموعاته القصصية: «المرفأ، القارب، إنهم لا يطرقون الأبواب».
- (31) مفلح؛ محمود، إنها الصحوة... إنها الصحوة، القاهرة، دار الوفاء، ط1، 1988، 37.
- (32) سورة الأعراف: 47-46.
- (33) سورة الإسراء: 8-4.
- (34) مفلح، إنها الصحوة... إنها الصحوة، 37.
- (35) ياسر علي شاعر فلسطيني من مواليد مخيم تل الزعتر في لبنان 1969، عمل في الصحافة والإعلام، وشارك في تحرير العديد من المجالات الثقافية منها مجلة العودة، حيث يعمل حالياً. له كتاب عن قرية «شعب» وديوان بعنوان «خلف أسوار الهوى»
- (36) علي؛ ياسر، قصيدة «ماذا تبقى؟»، كتاب خفقات قلم، كمال غنيم، فلسطين، أكاديمية الإبداع، ط1، يونيو 2007، 144-142.
- (37) يُنظر: إسماعيل؛ عز الدين، الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والموضوعية،

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- احجويج؛ م. س.، نظرية التناس في النقد العربي، المغرب، مجلة المنتدى:
- (http://melmahdi.free.fr/tanasse.)
(htm).
- إسماعيل؛ عز الدين، الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والموضوعية، القاهرة، دار الفكر العربي، ط3، دون تاريخ
- أنجينو؛ مارك، مفهوم التناس في الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المدني، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1987.
- باختين؛ ميخائيل، شعرية دوستوفسكي، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، الدار البيضاء، دار توبقال، ط 1، 1986
- بنيس؛ محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 1985
- تودورف؛ تزفتان، ميخائيل باختين: المبدأ الحوارية، ترجمة فخري صالح، بيروت، المؤسسة العربية، ط2، 1996، 121.
- ججوح؛ خضر، سهيل الروح، النصيرات، مركز العلم والثقافة، ط1، 1997.
- ججوح؛ خضر، للربع رائحة القرنفل، موقع رابطة أدباء الشام: (www.odabasham.net).
- الجعافرة؛ ماجد ياسين، التناس والتلقي: دراسات في الشعر العباسي، الأردن، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، 2002.
- جمعة؛ حسين، المسبار في النقد الأدبي: دراسة في نقد النقد للأدب القديم والتناس، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2003.
- حجازي؛ د. سمير، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، ط1، 1421هـ.
- سعد؛ رامي، ديوان تراتيل، غزة، الرابطة الأدبية،

- (55) لطفي ، وطني معي ، 62.
- (56) لطفي ، وطني معي ، 63.
- (57) لطفي ، وطني معي ، 64.
- (58) لطفي ، وطني معي ، 62.
- (59) إبراهيم المقادمة: شاعر فلسطيني معاصر، من قرية بيت دراس، ولد عام 1950، وانتقل في سكناه بين مخيمي جباليا والبريج. وهو طبيب أسنان، وقائد سياسي بارز، قضى معظم حياته في سجون الاحتلال، وتم استهدافه وقصف سيارته من خلال طائرات الأباتشي أثناء توجهه لعمله إبان انتفاضة الأقصى بتاريخ 8/3/2003.
- (60) المقادمة؛ إبراهيم أحمد، ديوان لا تسرقوا الشمس، غزة، مجلس طلبة الجامعة الإسلامية بغزة، ط1، مارس 2004، 60-61.
- (61) المقادمة، ديوان لا تسرقوا الشمس، 7.
- (62) المقادمة، ديوان لا تسرقوا الشمس، 12.
- (63) المقادمة، ديوان لا تسرقوا الشمس، 16.
- (64) المقادمة، ديوان لا تسرقوا الشمس، 30.
- (65) المقادمة، ديوان لا تسرقوا الشمس، 48.
- (66) المقادمة، ديوان لا تسرقوا الشمس، 37.
- (67) المقادمة، ديوان لا تسرقوا الشمس، 25.
- (68) المقادمة، ديوان لا تسرقوا الشمس، 29.
- (69) المقادمة، ديوان لا تسرقوا الشمس، 31-32.
- (70) المقادمة، ديوان لا تسرقوا الشمس، 59-65.
- (71) سعد، تراتيل، (15، 22، 54، 16).

- مركز العلم والثقافة، ط1، 2003.
- الشكعة؛ د. مصطفى، الأدب الأندلسي: موضوعاته وفنونه، بيروت، دار العلم للملايين، ط5، 1983.
- الرنتيسي؛ عبد العزيز، ديوان حديث النفس، غزة، مكتبة آفاق، ط2، 2005.
- الزعبي؛ أحمد، التناس نظرياً وتطبيقياً، الأردن، مؤسسة عمون للنشر، ط2، 2000م.
- عزّام؛ محمد، مقال التناس في الشعر، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، عدد: 368، كانون أول 2001.
- عزّام؛ محمد، النص الغائب، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2001.
- علي؛ ياسر، قصيدة «ماذا تبقى؟»، كتاب خفقات قلم، كمال غنيم، فلسطين، أكاديمية الإبداع، ط1، يونيو 2007.
- الغذّامي، د. عبدالله، الخطيئة والتكفير، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م.
- لطف؛ خميس، ديوان وطني معي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 2004.
- مفلح؛ محمود، ديوان إنها الصحوة... إنها الصحوة، القاهرة، دار الوفاء، ط1، 1988.
- المقادمة؛ إبراهيم أحمد، ديوان لا تسرقوا الشمس، غزة، مجلس طلبة الجامعة الإسلامية بغزة، ط1، مارس 2004.
- نجم؛ مفيد، التناس بين الاقتباس والتضمين والوعي واللاشعور، جريدة الخليج، ملحق بيان الثقافة، 2001، عدد 55.
- نجم؛ مفيد، التناس ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، العدد 319، 1997.
- يقطين؛ سعيد، انفتاح النص الروائي: النص والسياق، 1988.