توظيف الأغنية الشعبية في نماذج من الشعر الفلسطيني المعاصر

د. بنان صلاح الدين *

E.mail: banan_mh_73@hotmail.c.om

* دائرة اللغة العربية وآدابها – كلية الآداب– جامعة القدس – فلسطين

توظيف الأغنية الشعبية في نماذج من الشعر الفلسطيني المعاصر

د. بنان صلاح الدين

الملخص:

تتناول هذه الدراسة توظيف الأغنية الشعبية في الشعر الفلسطيني المعاصر،موضحةً أسباب التواصل وأشكاله فقد عني الشاعر الفلسطيني بتوظيف الأغنية الشعبية في قصائده بوصفها جزءًا من كيان أمته وهويتها ورغبة منه في تأصيل الهوية ومواجهة الاجتثاث القومي والثقافي والحضاري لأبناء شعبه.

إذ تمثّل الأغنية الشعبية متنفسا عاطفيا هاما لكثير من الحالات النفسية التي يمرّ بها الفرد حزنا، وفرحا، يأسا...إضافة لما تثيره من عاطفة تهزّ وجدان الفرد الفلسطيني فهي تكشف مدى تجاوب الإنسان مع تراثه الشعبي ومع أصالتها الشخصية أو الوطنية.

وقد عمد الشاعر الفلسطيني إلى جعل الأغنية الشعبية جزءا لايتجزأ من بنائه الشعري وخرج بها في أغلب الأحيان من دلالاتها الموروثة إلى دلالات جديدة تحمل أبعادا إنسانية يبثّ من خلالها الفلسطيني أحلامه وطموحاته المعيشية بشتى أنواعها وخلق بذلك مجالا حيويا للتفاعل بينه وبين الشعب وأصبح للقصيدة طاقة تأثيرية وحضور فاعل في التعبير عن الواقع .

مصطلحات أساسية: توظيف الأغنية الشعبية في نماذج من الشعر الفلسطيني المعاصر.

The Use of the Popular Song in Modern Palestinian Poetry

Dr. Banan Salah al-Din

Abstract:

This study examines the use of the popular song in Modern Palestinian Poetry, explaining the reasons and the forms of communication. The poet uses the popular song in his poems as a part of the entity of his nation and its identity .He seeks to deepen the identity of his nation and to protect the national, cultural and civilizational heritage of his people. The popular song is considered as the emotional outlet for many psychological conditions such assorrow, joy, despair .... It also reveals the extent of the Palestinian people's reaction to their heritage and nationality.

The Palestinian poet has made the popular song an integral part of his poetic structure and brought it out in most cases from its inherited manifestations into new ones with human dimensions through which the Palestinian can have living dreams and aspirations and a way for interacting with the people. The poem with its effective energy and presence that has actively reflected the reality of life.

Keywords:

تُعدّ الأغنية الشعبية نمطاً من أنماط التعبير الشعبي الذي يؤّدي وظيفة خاصة عند الشعوب، ويختلف عن غيرها من أشكال التعبير الشعبي في كونها تؤدى بالكلمة واللحن في آن واحد وليس عن طريق الكلمة وحدها، ويعرفها عبد اللطيف البرغوثي بأنها تلك الأغنية النابعة من الشعب وتصور حياته ويتفاعل معها تفاعلاً عفويًا، وليس لها من مؤلف معروف في معظم الحالات، ومنظومة باللهجة العامية الدارجة، وتروى مشافهةً[1].

وتكشف الأغنية الشعبية عن نظام المجتمع الذي يعيشه الشعب، ذلك المجتمع الذي أصبح يعيش فترة من فترات الصراع الحضاري الذي يغريه ويفرض عليه تغيير بعض مفاهيمه، ومن ثمّ فإن الأغنية الشعبية الحية التي نبعت من صميم الشعب، لفظاً ولحناً، وتوارثها الشعب ثم خضعت لتطوير أو تغيير في محتواها تسهم مع غيرها من أشكال التعبير الشعبي في الكشف عن صورة بناء المجتمع الشعبي[2].

أما على صعيد الأغنية الشعبية الفلسطينية فيعرفها عبد اللطيف البرغوثي بأنها:

«أغنية شفوية نظمت باللهجة العربية الفلسطينية الدارجة، أبدعها واحد أو أكثر من مبدعي التراث في وقت مضى، وصادفت صدى في نفوس أكثرية شعبنا لأنها جاءت معبرة عمّا يجول في خواطرهم، فشاعت بينهم وظلت أجيالهم تتناقلها بعد ذلك جيلاً عن جيل، فصارت مجهولة المؤلف، مملوكه للشعب معبرة عن وجدانه الجماعي»[3].

وتتسم الأغنية الشعبية الفلسطينية بقصر الجمل، والجاذبية اللحنية التي تهزّ الوجدان وتوقظ الشعور مقترنة بثراء جمالي، يكشف عن مدى تجاوب الإنسان الفلسطيني مع تراثه الشعبي ومع أصالته الشخصية أو الوطنية من جهة، وإقامة توازن نفسي بينه وبين الواقع المعاش[4].

وقد وجد الشاعر الفلسطيني في الأغنية الشعبية مادة غنية للاستفادة منها، إذ إنها تعالج الموضوعات التي تهم الشعب الفلسطيني وتقع تحت إحساسه كافة، ففيها الوصف والمدح والفخر والرثاء وغير ذلك، ونظراً إلى الظروف التي مرّ وما يزال يمرّ بها الشعب الفلسطيني فقد حظي الوطن بنصيب الأسد في الأغنية الشعبية[5]، في محاولة للوقوف أمام محاولات الاحتلال من اجتثاث وقمع وتشريد وقتل لإفناء القومية الفلسطينية وطمسها. وهذا ما ألبس الأغنية الشعبية الفلسطينية لباس الحزن والمأساة عامةً، إذ تحولت كثيرٌ من الأغاني الشعبية الفلسطينية المقترنة بالأعراس والأفراح إلى التعبير عن الحزن والمأساة مثل أغنية «سبل عيونه ومد ايدو يحنو لو «وهي في الأصل ترويده شعرية تقال في وداع العروس ليلة الحناء، فتحولت بعد ذلك إلى زفة الشهيد، كما أن بعض الأغاني الشعبية تصلح للغناء الحزين والمبهج في آن واحد مثل «بالهنا يا أم الهنا يا هنية» إضافة إلى الكثير من الأغاني الوطنية التي تشكّل جزءاً كبيراً من الأغاني الشعبية الفلسطينية[6].

وقد عمد الشاعر الفلسطيني من خلال تواصله بالأغنية الشعبية إلى إقامة توازن بينها وبين عمله الفني الجديد، بل ويتحول بها أسلوباً ولغة وإيقاعات إلى قضية، مجسداً منها بعداً إنسانياً ووطنياً كشف عن واقع سياسي واجتماعي يعيشه الشعب الفلسطيني، وقد لونت الأغنية الشعبية شعره بألوانٍ مختلفة فارتقت به وأغنته، فلم تكن جسماً غريباً معلقاً في جسد قصيدته بل جزءاً عضوياً فاعلاً فيها.

ويلاحظ أن استخدام الأغنية الشعبية في الشعر الفلسطيني، وأساليب التواصل به، قد أخذت أربعة أشكال: الأول وهو أن يضمّن الشاعر كلمات الأغنية بكاملها وتكون علاقتها بالقصيدة فقط في مناخها العام، ودلالتها على الصورة أو الفكرة، والثاني هو أن يستعير الشاعر اللحن المألوف للأغنية الشعبية ويصوغ على غراره كلاماً جديداً شريطة أن توجد كلمة أو مؤشر للحن الأساسي، وفي الثالث يقوم الشاعر بعملية مزج بين الكلام الأصلي للأغنية وكلام الشاعر، أما الرابع فيتمثل بلجوء الشاعر في بعض الأحيان إلى تضمين اسم الأغنية أو نوعية

اللحن ليوحي بالجو الذي يريد تصويره[7].

ويشكّل الحزن والندب رافداً مهماً من روافد الغناء الشعبي الفلسطيني، إذ عكست المأساة الجماعية للشعب الفلسطيني طوال الأعوام المنصرمة حزناً جماعياً له كل مسوغات وجوده ونموه واستمراره من خلال الكوارث المتتالية التي حلت بالشعب الفلسطيني[8].

وقد ظهرت أبعاد هذا الحزن في العديد من قصائد الشعراء التي حملت همهم وعبّرت عن حزنهم العميق لما آل إليه الحال الفلسطيني، ولعل من أكثر المآسي الفلسطينية التي غذّت هذا الحزن ورفدته، حالة التشرد والنفي عن الديار، والغربة عن الوطن والأهل والأحباب.

يقول الشاعر محمد القيسي:

ولو أنّ الطريق إليك ميسورٌ

لما وهنت خطاي، وسُمّرت نظراتي اللهفى وراء الباب

ولا سَهُدت عيونك في انتظار زيارة الأحباب

ولا ما بيننا حال العدى والموت والسور

ولكنّ الثعالب في ربوعك تزرع الأهوال

وتغتال ابتسام الصبح فوق مياسم الأطفال

«يا دار، يا دار ،لو عدنا كما كنّا

لأطليك يا دار، بعد الشيد بالحنّا»[9]

ولّد المنفى عند الشاعر الفلسطيني الإحساس بالفقدان، فقدان تاريخي مكاني للأرض الفلسطينية التي تنتج نفساً مغتربة في عالم مفارق، لذا فإن الشاعر الفلسطيني يجسد في قصائده هذا الشعور الحارق بالنفي، شعور يتمرحل ضمن حركة التاريخ التي تمر بها القضية الفلسطينية، مختلطاً بواقعه المعاش، إن هذا الإحساس بالفقدان، (فقدان الأرض) ولّد وعي الاغتراب عند الشعراء الفلسطينيين، فيصبح التأكيد على الهوية الفلسطينية هاجس الشاعر وملاذه الوحيد من خلال توظيفه للموروث الشعبي الفلسطيني للتغلب على شعوره الاغترابي والتأكيد على هويته الفلسطينية المهددة بالاجتثاث[10].

لذا كانت الأغنية الشعبية هي الأمل المتسلل إلى قلب الفلسطيني بالعودة إلى الوطن فكلما ترنم بألحانها أحس بأنه قرب من وطنه المسلوب، حيث احتفظ كثير من الفلسطينيين بمفاتيح بيوتهم بعد التهجير على أمل العودة إلى الوطن، وما زالوا إلى الآن يحتفظون بها، علماً بأن معظم هذه البيوت قد أزيلت ولم يبق لها وجود، فغدا المفتاح رمزاً معنوياً للارتباط بالوطن، يقول أحمد دحبور:

يا دار يا دار أي غراب فرّقنا

«ومفتاح بابك ع وسطي شايلاه يا دار

«لا بد ما امسح أعتابك وازرع النوار

«يا دار يا دار لو عدنا كما كنا

لطليك يا دار بعد الشيد بالحنّا»[11]

وقد كان للواقع السياسي الذي فرض على الفلسطينيين من نفي وتشريد عظيم الأثر في نفسية الفلسطيني، وقد عبّر الشعراء عن هذا الأثر عبر الالتحام بالأغنية الشعبية التي تجسد مأساة شعب قد هُجر من أرضه وعانى التشرد والضياع والذل والحرمان، إضافة إلى أنها تصور حلم العاشق بالعودة إلى وطنه، إلا أن هذا الحلم ما يلبث أن يصطدم بالواقع المرير، فالوطن لا يبعد أكثر من بضع خطوات لكن الفلسطيني لا يستطيع الاقتراب، يقول عز الدين المناصره:

يا هلي – تتساقط منا ثمار الكلام

يا هلي – إنهم يعبرون هنا ، يقطعون السهوب

يا هلي – قد دفنا الجميلات ، حين عبرت المياه

يا هلي – إن بيروت في دمنا إن سكنتم بها

قبّلوا نحو باب الخليل، ... يا هلي

شمّلوا باتجاه بحار الخليل ... يا هلي

يا هلي ، يا هلي ، يا هلي

آن يا منزلاً عند باب الخليل

أن نرمي حجراً في عين الغربة

نرّد الخيل الجامحة الصفراء !![12]

فالمنفى الفلسطيني لا يتعدى كونه أماكن زلقه مؤقتة ، تظهر لرفض الذوبان في المكان الجديد، ولكي يجعل الشاعر هذا الاغتراب شيئاً محتملاً، فإنه يتمسك بذاكرته ويرتد إلى شعوره بتوحده مع الأرض التي تكسبه وعيه بذاته وشعوره بالتميّز، فإحساس الشاعر باغترابه في زمن الهزيمة هو الذي يدفع به نحو الذاكرة كتاريخ يجسّد انفعالاته فيه[13]، ويلاحظ أن المناصرة قد أسند الكلام لضمير الجماعة (شمّلوا، قبّلوا) ليعبّر عن وعي جماعي وهو ما يؤكد العلاقة الوثيقة بين الشاعر والإنسان الفلسطيني في إشارة إلى التلاحم والترابط فالهمّ واحد والهدف واحد، يقول أحمد دحبور في قصيدته «إلى امرأة مجهولة جداً أدعوها أمي»:

طرزت لامي مكتوباً من غير كلام

من يعرف منكم أمي!

ضحكت يوماً ، فتسابق في خلدي حجلٌ وحمام

وأكلت كفاف اليوم

وبكت فقرأت كتاباً أوصلني، بالقَسْر إلى هذي الأيام

«خيل طردت خيل في وادي الصرار

علمونا الحزن و احنا زغار»[14]

يروي الشاعر قضيته مع أمه التي ما انفكت تتحدث لأولادها عن ذكرياتهم في حيفا، وكيف كان الرحيل القسري عن الوطن عام 1948، فتحول الفرح إلى حزن دائم يلف حياتهم، لتصبح الذكريات هي الأمل الباقي للفلسطيني التي تشده إلى ماضيه وتظهر رغبته في لقاء صادق ولو بعد حين.

ويتضح من خلال الأغنية الشعبية التي ضمنّها الشاعر قصيدته، الإشارة إلى الطرد القسري من وادي الصرار الذي كانت تقطن فيه أسرة الشاعر، فتعودت الأسرة على الحزن وانعكس ذلك على أطفالها، ويتابع الشاعر تصوير المعاناة الفلسطينية وما يتعرض له الشعب الفلسطيني من ويلات بينما تغط الأمة العربية في سباتها، يقول:

يا نايمة نوم الصبح

ويش علمك نوم الصبح

شباب راحت ع الذبح

ورقاب بيض ونايمة[15]

حتى إننا نجد الفلسطيني في بعض الأحيان يحاول التهكم والسخرية من واقعه المرير، ومن عذاباته المستمرة، فيظهر تهكمه ممزوجاً بالحسرة والمعاناة لما آل إليه من حال، يقول عز الدين المناصرة:

ازرع نخلاً في الساحات

يا ميجنا ، ويا ميجنا ... دومي

أتمنى أن تلدغني أفعى المرجان

ترقد تحت العشب الأصفر

تنهي أشجاني وهمومي

حتى لا أسمع عنك ، أسيرة سجن الرومي

أو خادمة في قصر أو خان!!

* * *

لقد بعتموني لروما وقلتم: لماذا السكوت

لقد بعتموني لقاتلة الأنبياء

لأني عليم بذات الصدور

واعرف أن الجلود التي تختبئون بها، لا تثور[16]

لقد حاول الشاعر الفلسطيني من خلال تضمينه الأغنية الشعبية في قصائده، أن يبين مدى ارتباطه بأرضه ووطنه، رغم الاغتراب عنهما ، فالأرض لم تعد تراباً وصخوراً جامدة صماء، بل أصبحت كائناً حياً

يعايش ويشارك الفلسطيني حياته، وهمومه ويتفاعل مع الأحداث، لذا لم يعد الشاعر يصل إليها بالوسائل المادية المعروفة وحسب، بل عبر إليها بكل ما يتصل بها من رموز وأشياء غير مادية أو معنوية، فالأرض جزءٌ وامتدادٌ لذاته، لذا تجده منصهراً معها في لحمة اندماجية، تنطوي على المادي والمعنوي[17]، ففي قصيدة «أصوات من مدن بعيدة» لسميح القاسم، يستوحي الشاعر الأغنية الشعبية «يا رايحين ع حلب» وقد كانت تغنيها الصبايا في الأعراس الفلسطينية على طريق المسامرة بين الفريقين. وفيها طلب من الله أن يجمع الحبيبين كي يعيشا بهناء.

يا رايحين عَحَلَب جُني معاكم راح

يا محملين العنَبْ تحْت العنب تُفّاح

كلّ منْ حبيبه مَعُه وأنا حبيبي راحْ

يا رب نَسْمهَ هَوا ترُدّ الولف ليّا[18]

إلاّ أن سميح القاسم قد حوّر في ألفاظها لينعطف في هذه القصيدة بالمعاني الغزلية الرقيقة إلى معانٍ وطنية تجسد معاناة الفلسطيني في منفاه وشوقه إلى الالتقاء بأرض الوطن، يقول:

يا رايحين ع حلب

معكم حبيبي راح

ليعيد الغضب

في جثة السفاح

يا رايحين على عدن

معكم حبيبي راح

ليعيد لي وجه الوطن[19]

ما سبق يوضح كيف استطاع سميح القاسم أن يربط بين فكرة المقاومة التي رمز لها (ليعيد الغضب) وما بين ما حملته الأغنية من معانٍ ودلالات، ليجعلها مرادفاً لأمله بتحقق الوحدة العربية وزوال دواعي الفرقة من أجل الوقوف يداً واحدة أمام العدو الصهيوني، فحبيب الشاعر هنا ليس حبيباً عادياً بل (حبيباً ثورياً) يبحث عن انعتاقه بتوحد أمته(الشام، اليمن، ...) ممّا ينتج أمامه نوافذ الأمل والحياة ويجعله أقوى أكثر مقاومة.

ولا يخفى ما تشكله الأمكنة من حساسية شعرية طاغية لدى الشاعر، فالأرض الفلسطينية محمولة على الذاكرة وخارجه من وعي الشاعر، وهي التي تصبح بديله الذي يتخيره في انفصاله، فتصبح الأرض رافد الإنسان ووهمه وحريته التي يمارسها في جو الكبت والقمع والمطاردة، إنه يفتح نافذة داخله لينعم بالحرية، وهكذا فإن الأرض تصبح سبيلاً لإدراك الذات ووعيها محررة له من وعي اغترابه[20]، يقول المناصرة في قصيدة بدأها بصيحة فلكلورية للأغنية الشعبية الفلسطينية:

آ... وي ... ها

يا مدنا لا تعرفني إلا مقتولاً أو مطروداً في أرض الله

آ... وي ... ها

يا زنبقة باضت في صحن الدار

آ... وي ... ها

يا تينة وادينا يا شوكة الصبار

آ... وي ... ها

يا رمزاً منقوشاً في صدر حبيبي[21]

لقد حاول المناصرة الإفادة من هذه الصيحة الفلكلورية في الزغاريد الشعبية ليحمّلها بعضاً من همومه وليجعلها تعكس معاناة الفلسطينيين الدائمة كلما تذكر الوطن والديار[22]، ومن الملاحظ أن الصيحة قد وظفت توظيفاً فنياً رائعاً، منسجمة مع روح النص الشعري ورؤية الشاعر، بل أسهمت في تكامل البيئة الفنية للنص فسمت به وأثرته.

وتمرّ الأمكنة أمام عيني الشاعر سريعاً، فيصبح وهو يراها تتجلى أمامه، ثم يرى الأمكنه نفسها، تفرّ وتتلاشى، ليتحول المشهد من أبعاده المكانية إلى

أبعاده الزمانية، ومن الأبعاد الخارجية إلى الأبعاد الداخلية في محاولة للبحث عن الذات التي ضاعت بين الحضور والغياب[23].

فقد وظّف توفيق زياد الأغنية الشعبية في قصيدة «يا جمّال» توظيفًا دراميًا يعتمد الحوار أسلوباً له، يدور بين شخصين إذ يطلب الطرف الأول من الجمّال الذي يعادل صورة الحبيب بأن يرحل معه، إلا أن الجمّال يرفض ذلك فـ (حنظلٌ عيشُ المسافر) في دعوة إلى التشبث بالأرض والوطن، يقول:

عذّب الجمّال قلبي
عندما اختار الرحيل
قلت: يا جمّال صبراً
قال: كل الصبر عيلْ
قلت يا جمّال قصدك
قال صحراء الجنوب

***

قلت: يا جمّال خذني
قال: لا حملي ثقيل
قلت: يا جمّال أمشي
قال: لا دربي طويل
قلت: أمشي ألف عام
خلف عينيك أسافر
قال يا طير الحمام
حنظلٌ عيش المهاجر[24]

وقد اتكأ الشاعر الفلسطيني على الأغنية الشعبية، خاصة أغاني المقاومة الفلسطينية ليؤكد ضرورة المواجهة والقتال والتضحية بالغالي والنفيس في سبيل التحرر والخلاص، يقول أحمد دحبور في قصيدته «البشارة»:

وترانا من رأى أهلي النشامى يهتفون
يا مشاوير الكرامة مرحباً
يا جبال النار ثوره ... مرحباً
مرحباً يا آل ياسر
ابشروا يا آل ياسر[25]

يوظّف دحبور إحدى أغاني المقاومة الشعبية التي كان يرددها رجال المقاومة الفلسطينية دلالة على القوة والهامة المرفوعة، واستمرار المقاومة لدى رجال جبال النار في مدينة نابلس.

وضمن إطار الشوق للتحرر والخلاص من نير الاحتلال، يوظف الشاعر عز الدين المناصرة، أغنية الأطفال (أم الغيث) التي يرددونها في فلسطين، طلباً للغيث في سنوات القحط، إذ تمثل الحرية عنصراً موازياً للغيث والخصب، ويعادل القحط بسنواته العجاف، سنوات الاحتلال ولعل أم الغيث في هذا المقطع الشعبي تحمل دلالة أسطورة عشتار وتموز للإيماء لطقوس الخصب وبعث الحياة من جديد فأم الغيث هي التي تبعث الطاقة الإخصابية مثل المطر والسحابة ... فالجدب لا ينتهي إلاّ بقدوم عشتار بحثاً عن حبيبها تموز لتلملم أشلاءه ونستعيده، فيَعمُّ الخصب والخير، يقول الشاعر:

كفى ما عاد يسمع صوتكم صخر
فأم الغيث نامت في سواقينا
وداست زرعنا الغربي
جواميس عجاف القلب ترعى في روابينا[26]

ويردد أطفال فلسطين في سنوات القحط في طقوس جماعية الأغنية الفلكلورية:

أحي أحي يا ربي
خبزي قرقش في عبّي
يا الله الغيث يا ربي
نسقي زرعنا الغربي
يا رب الغيث يا دايم
نسقي زرعنا النايم[27]

أملاً في نزول المطر وأن يعم الخصب والخير في البلاد. وقد آمن الشعب الفلسطيني بأن الحياة المتولدة من قوة فعل الموت ناتجة عن أن العربي الفلسطيني لا يملك غير دمه[28]؛ لذا حاول الشاعر

الفلسطيني رصد ملامح صورة الشهيد من خلال اتكائه على الأغنية الشعبية ليعبّر عن معاني هذه الصورة، ضمن دلالات عميقة وضمن أبعاد فنية ترتقي بالنص وتغنيه ليكون أجمل، فقد احتل الحديث عن الوطن والتضحية والشجاعة مساحة واسعة في الأغنية الشعبية الفلسطينية، وقد أعاد الشاعر الفلسطيني توظيفها في قصائده فتلاحم مع بعضها لتشكل أنموذجاً رائعاً يصور الواقع الفلسطيني بأشجانه وآلامه.

واتخذت بعض صور الشهيد في الخطاب الشعري الفلسطيني صورة عروس[1]* ليلة زفافه عندما يستشهد، ولعّل هذا المعنى للشهادة ضارب في جذور التراث الشعبي الفلسطيني، فالمقاتل الذي يرفض الزواج يقال عنه إنه تزوج الثورة، وإذا استشهد فإنه يزفّ إلى عروسه فلسطين وتحنّى بدمائه[29]، يقول محمد القيسي في وصف الشهيد:

الزينة لحبيبي

والأقواس المعقودة بالحنون الأحمر والأصفر لاستقبال حبيبي

والريح تصفّرُ في قصب الوديان ، تهلل لقدوم حبيبي

وحبيبي يأتي من ناحية البحر بمَهري

خمس زنابق في الكفّين، وست زنابق في الصدر

في منعطف الشارع كَمنوا لحبيبي

لكنَّ حبيبي واصلَ سيري

ها هي مركبة حبيبي

جللها الشفق النابع من وجنته المرفوعة،

جمّلها الأخضر والأحمر، جَمّلها الأبيض والأسود[30]

ويصور القيسي هنا معاناة الفلسطينيين في المخيمات، من خلال رسم صورة الشهيد الفلسطيني الذي اغتالته أيدي الأخوة الأعداء والأعداء الصهاينة في أحد مخيمات لبنان ، ليشير إلى معاناة الفلسطينيين في هذه المخيمات التي طالما عانت التذبيح والتقتيل لمرات متتالية، لقد حلّق القيسي في خيال واسع ليرسم لنا في صور متتابعة حال العروس في حياته، يزرع النرجس فوق خوذته، ويغني لنعناعة الدار في يقظة بأجل قريب، وفي استشهاده هلل المخيم واحتشد سكانه في طقوس احتفالية ليزفونه إلى عروسه سارا (فلسطين) وهو ملتفٌ بعلم فلسطين، عروسه سارا التي قابلت محبوبها بتهليله موظفاً الأغنية الشعبية الفلسطينية التي تغنى للعروس يوم زفافه:

بالزينة بالزينة يا شباب

أرعبتوا المدينة يا شباب

بالرايق بالرايق يا شباب

أرعبتوا الخلايق يا شباب[31]

ويتضح للقارئ أن القيسي حاول أن يرسم صورة الشهيد محمد أمام الجميع، ليدلل على معاناة الفلسطيني في مخيمات النفي والضياع، مع أنه لم يقترف ذنباً إلاّ التشرد والاقتلاع من أرضه قسراً.

ويرسم درويش في قصيدته «أعراس» صورة الشهيد الفلسطيني بكل تفاصيلها، هذا الجندي القائد من ساحة المعركة إلى يوم زفافه المنتظر (إلى محبوبته فاطمة) بفرحة غامرة، حيث أعد كل شيء للاحتفال، يقول درويش:

عاشق يأتي من الحرب إلى يوم الزفاف
يرتدي بدلته الأولى
ويدخل
حلبة الرقص حصاناً
من حماس وقرنفل
وعلى حبل الزغاريد يلاقي فاطمة
وتغنّي لهما
كل أشجار المنافي
ومناديل الحداد الناعمة.[32]

لكن هيهات أن يدوم الفرح الفلسطيني، فما أن يبدأ العروس بالرقص مع أهله وأحبته بفرح وحماسة، ويلاقي محبوبته فاطمة وتغني لهما كل أشجار المنافي ومناديل الحداد الناعمة، حتى (ذبّل العاشق عينيه، وأعطى يده السمراء للحناء)، يقول درويش:

ذبّل العاشق عينيه
وأعطى يده السمراء للحنّاء
والقطن النسائيّ المقدس
وعلى سقف الزغاريد تجيء الطائرات
طائرات
طائرات
تخطف العاشق من حضن الفراشة
وتغنّي الفتيات:
قد تزوّجت
تزوجت جميع الفتيات
يا محمّد !
وقضيت الليلة الأولى
على قرميد حيفا
يا محمد !
يا أمير العاشقين
يا محمد !
وتزوّجت الدوالي
وسياج الياسمين
يا محمد !
وتزوّجت السلالم
يا محمد !
وتقاوم
يا محمد !
وتزوّجت البلاد
يا محمد !
يا محمد ![33]

وظّف محمود درويش الأغنية الشعبية (سبّل عيونه، ومد أيده يحنو له) التي كانت تغنى للعروس الفلسطيني ليلة زفافه.

سبل عيونه ومد إيده يحانُونُه
غزال صَغيّر وكيف أهله سَماحولو
إمبارحه يا رفيقه كنت أنا وأنت
وشو بدا يا رفيقَهْ تاتجوزت
إمبارحه يا رفيقه كُنّا بالحارة
وأصبح حَنينك مع العصفور طيّاره[34]

ولعّل ممّا يميّز هذه الأغنية الشعبية أنها كانت تجعل العروس تحزن وتبكي لفراق الأهل والأصدقاء. إلا أن الشاعر قد طوّر معناها ووظّفها للتعبير عن موقف حزين ومؤلم، هو استشهاد محمد، لا زواجه على المعنى الحقيقي، فتوظيف مناديل الحداد يجعل القارئ يستشعر هول ما حدث، فالحداد مع العرس والفرح لا يجتمعان، إلا إذا كان هناك شيء مريع، ففي قمة الفرح جاءت طائرات العدو وقصفت الفرح والبهجة، فاستشهد العروس ليلة زفافه، وتحول الفرح إلى ترح، فبدلته الأولى التي لا يمتلك غيرها – إشارة إلى أنه لاجئ فقير – هي بدلته الأخيرة التي سيزف بها إلى عروسه الجديدة (الأرض).

لقد كرّر درويش لفظة النداء يا محمد أكثر من مرة، وكأنها أصوات ندابات ينادين بعد كل جملة – يا محمد–، وهذا التكرار تأكيد للذات والموضوع معاً، محمد قد تزوج جميع الفتيات ومحمد مضى ليلته الأولى على قرميدٍ حيفا موطنه الأصلي الذي هجر منه ظلماً وعدواناً، لذا فقد تزوج محمد السلالم والدوالي وسياج الياسمين أمام البيت، بل تزوج البلاد كلها، فهو لم يتوقف عن المقاومة، فقد كان يقاوم وهو حي وما زال يقاوم حتى بعد استشهاده، بعودته إلى تراب أرضه ووطنه ليدفن فيه.

وتزوجت السلالم
يا محمد!
وتقاوم

فمن شدة تعلق الفلسطيني بأرضه واشتياقه لذرات ترابها يتمنى دائماً بعد موته أن يدفن في أرض فلسطين، يقول محمود درويش «إن علاقة الشعوب

بفردوسها المفقود هي علاقة ارتباط بالماضي الذي يحّده القدر، حنين فجائي وبكاء للذكرى والعزاء، أما الفردوس الفلسطيني المفقود، فإنه علاقة بالماضي والحاضر والمستقبل، وما زالت ساحة الحاضر ملتهبة بالصراع الذي يقرر مدى دينامية العلاقة بين الماضي والمستقبل، لقد اندلعت أربع حروب على ساحة هذا الحاضر، ونما الشعب الفلسطيني ونمّى الصراع من أجل أن يكون هذا الحاضر عتبة للمستقبل لا سقفاً للماضي، ومن هنا فإن فردوس العرب مفقود مؤقتاً، إنه محتل وقابل للاستعادة، وممكن الاستعادة»[35].

كما اتكأ الشاعر مريد البرغوثي في قصيدته الموسومة بـ (ميجانا)[36] على مقاطع من الأغنية الشعبية (يا ميجانا) والميجانا أحد ألوان الغناء الشعبي الفلسطيني واسع الانتشار في فلسطين وبلاد الشام، ويغنى في اجتماع أو سهره كإجراء يهدف إلى تشجيع مُغَنٍّ خجول أو مساعدته في التغلب على خجله فيندفع بعد ذلك بالغناء[37]، ومن أغاني الميجانا:

بحصد عِتابا ومين يغني ميجانا
غرد يا ليل ع زتون بلادنا
زحلق حبيبي عالدرجُ ووقعت أنا
عكا بلدنا والعسل مأكولنا[38]

وقد تداخلت مقاطع من الميجانا مع أبيات القصيدة التي عمد فيها البرغوثي إلى تصوير حياة المقاوم والمناضل الفلسطيني وهو يحمل أحلامه بين راحتيه حتى يروي بدمائه الطاهرة ثرى فلسطين، يقول:

«يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا
زحلق حبيبي عالبلاط وقعت أنا»
عيون منشد الغناء عيد
أكتافه الزيتون في الجبال
زنوده أساور الخلاء
يحب بنت العم حبّه لأوبة المساء
من حصاد بيدر بعيد

في راحتيه باقة من السنابل الجديدة

يصور المنشد المتغني بحبه لابنة عمه التي يعود إليها في المساء مشتاقاً حاملاً آمالاً بغد مشرق (في راحتيه باقة من السنابل)، إلا أن هذا الأمل يصعب تحققه وهنا تحدث المفارقة ويتغير الحال فيسقط المطر وينتشر الدم، يقول:

الدرب نحو الحقل أخضر
أهدابه الآقاح والزهور
ويهطل الغناء ميجانا ميجانا
ويهطل الرصاص
ريح الشمالي يحمل النذور
يموت ثائر قتيل مطلع الصباح كل يوم
«يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا»
«رن سيفه ع الدرج زغردت أنا»

ثم يتابع الشاعر في مقطع لاحق مشهد المنشد الحالم ليعلن أنه أحد الثوار الذين قتلوا، فيقول:

«يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا»
يحيا الزمان اللي جمعنا ولمنا

وكأنه يودّع إنشاده بهذه العبارة التي يبعث فيها وداعه لابنة عمه، فيقول:

تحملق الفتاة في الشباك
يجيء صوته الجريح من هناك
«حبيبتي أهواك»

ويلاحظ أن البرغوثي قد عمد إلى توظيف الأغنية بمفرداتها الشعبية (يا ميجانا، يا ميجانا، يا ميجانا / يحيا الزمان إللي جمعنا ولمنا) ليكون أقرب من وجدان جمهوره، فهي بألفاظها الشعبية تحافظ على دلالتها الوظيفية للغة وتعبّر عن ألم وحزن منشدها.

لقد زاوج كثير من الشعراء الفلسطينيين بين عاطفتي الفرح والحزن في الكثير من القصائد التي صوروا فيها تشييع جنازة الشهيد الفلسطيني في الأغنية الشعبية، فقد وجد الشاعر الفلسطيني في

الأغنية الشعبية ملاذاً روحياً للتعبير عن مشاعره ومشاعر من يقابلون لحظة وداع الشهيد بالزغاريد والمهاهاه .

فها هو مريد البرغوثي يتكئ على أغنية شعبية من أغاني الأعراس الفلسطينية التي يتضح فيها تمازج الحزن والفرح مصوراً فيها زفة العروس (الشهيد) بحارات المخيم، فيقول:

مت فيها مرتين
مزقوا صدري ووجهي واليدين
ووراء النهر آتيكم بصدري وبوجهي واليدين
وعيون الليل فكّا مقصلة
بينما في صدره ألف نهار
وعلى أكتافه عشرون شمساً وقمر
رددت في الصمت عرسه
يوم ماجت ساحت الدار تغني ميجانا
ثم طافت ، زفة العرس بحارات المخيم
كيّف كيّف يا مهند ما لك زعلان
زفينا لك بهية طلق الريحان»
وهو في الخندق شيخ وجنين![39]

فأم الشهيد ترثيه بأغنية شعبية كانت تغنى للعروس في زفته إلى عروسه، لكنه الآن يزف إلى اللاعودة إلى المجهول ومع ذلك الحزن والألم لفراق الابن يتضح لدينا وعي الأم الفلسطينية وصلابتها النابعة من وعيها للواقع المرير المعاش وبأن الأرض المسلوبة لا يمكن أن تسترد إلاّ بدماء أبنائها لذا نجدها قادرة على تحمل الحزن والفجيعة كي لا يضيع الوطن.

وفي قصيدة «سرحان والمأسورة» لتوفيق زياد، تتحول الأغنية الشعبية (بالهنا يا أم الهنا يا هنية) إلى أغنية رثاء بعدما كانت تغني للعريس في أثناء زفته:

بالهنا كل الهنا يا هنية
زوجوا الفارس أحلى حبيبه
شيعوا يأتي شباب القبيلة
فوق خيل ضامرات أصيله[40]

لقد وظّف توفيق زياد هذه الأغنية لرثاء المناضل سرحان العلي الذي نسف ماسورة البترول في ثورة عام 1936م الفلسطينية ضد الاستعمار البريطاني والصهيونية، لقطع الإمدادات عن العدو والدول الأجنبية، يقول توفيق زياد:

شيعوا لبني عمومته .. يجيئوا بالطبول وبالزامور
خبروهم أنَّه قد عاد من غزواته صقر الصقور
وزعّوا الحلوى وأكياس الملبّس للكبير وللصغير
بالهنا كل الهنا..... يا هنية
وانكوت عيني أنا .... يا صبية
شيعوا لبني عمومته ... يجيئوا مثل أسراب النسور
خبروهم أنَّه لما أتاني عينه جمرٌ ونارُ مستطير
((ناوليني قرشنا الأبيض يا أمَّاه فالأمر خطير))
بعت أسورة الزفاف وبعت خاتمي الأخير
بالهنا كل الهنا .... يا هنيه
لا تخلوه بلا ..... بندقيه
يا صبايا الحيّ هيئن الذبائح ، والمواقد والقدور
والثياب انقعنها بالعطر نقعا ، والمناديل الحرير
إن سرحان الأمير ... بن الأمير ... بن الأمير
عاد من غاراته يرتاح في حضني الأثير
يا صبايا حيِّنا ..... يا حرايـر
جاءنا الكيف فخذن ... المزاهـر
شيعوا لبني عمومته يجيئوا بالطبول وبالزمور
خبروهم أنه إن جاء ثانية ... أبع ثوبي الأخير[41]

لقد صورت هذه المرثية صبر الأم الفلسطينية وقوتها التي تدعو أهل الشهيد وأبناء عمومته لحضور زفة الزواج / القبر، وليطوفوا به بشوارع قريته ليودّعها الوداع الأخير، وداع المحب للوطن، وداع من ضحى بنفسه ليروى ثرى وطنه ويُوَدَع فيه. وقد وظّف أحمد دحبور هذه الأغنية الشعبية، في قصيدته (جمل المحامل) بمعنى مغاير، حيث يقول:

بالهنا وأم الهنا يا هنية
نادو على ولاد عمو بيجولو

بالطبول والزمور يسحجولو
بالهنا وأم الهنا يا هنية
ولكن يا هنية ، ما لأبناء العمومة لم يطلوا بعد
وما للخيل لم تسرج والطبول تدق لي عن بعد
أموت هنا ... ونخبي يشرب الركبان
ألا لا برأتهم من دمي عمّان[42]

قصيدة دحبور مؤرخة في شهر كانون الثاني عام 1971م، بعد أحداث أيلول بأربعة أشهر، وقد ضمّن هذه الأغنية الشعبية ليعبر عن موقف سياسي متعلق بالقضية الفلسطينية، فأبناء العمومة / الأمة العربية، تخلت عن الشعب الفلسطيني في أحلك الظروف، فأخذت تدق له الطبول من خلال الشجب والاستنكار في الإذاعات، وتشرب أنخابه عن بعد، فالشاعر دائم التساؤل عن هذا الصمت العربي (لكن يا هنية ما لأبناء العمومة لم يطلوا بعد).

أما عندما تعود فرس الشهيد بسلاحه دونه، أو عندما تعود الفرس دون خيّالها، فأفضل ما يصوّر ذلك قول عز الدين المناصرة في قصيدته «ألا يا هلا بحبيبي»، يقول:

ألا يا هلا
يا هلا بحبيبي
حبيبي حبيبي
وضمته ، ضمته حتى البكاء
فاسترد صباه وقلبها ، شدّها
والحنوُّ استرد صباه البعيد:
دزيتلو مكتوب
طول وما جاني يومًا
طول وما جاني
***
ألا يا هلا يا هلا
وضمته في اللحظة الحاسمة
كما امرأة نظرت حبها
عند مفرق درب ودرب
***
ألا يا هلا يا هلا بحبيبي
حبيبي ، حبيبي ، حبيبي
وضمّته ، ضمّته
لكنه صخرة راكدة.
دزيتلو مكتوب
طوّل وما جاني يُومًا
طوّل وما جاني
وضمته ، ضمته
لكنه جثة هامدة[43]

وفي المعنى نفسه نجد محمد القيسي يصوّر عودة الفرس دون خيّالها، فيقول في قصيدة العاشق والأرض التي يرثي فيها المناضل الفلسطيني فايز حمدان، الذي استشهد عام 1968م:

«طلّت البارودة والسبع ما طلّ
يا بوز البارودة من الصدا مختلّ
بارودة يا مجوهرة شكّالك وين
شكّالي ع عاداتو سرى في الليل
بارودة يا مجوهرة شكّالك راح
شكّالي ع عاداتو سرى مصباح»
مثلما يأتي المطر
مثلما ينبت في الأرض الزهر
مثلما المشتاق يأتي من سفر
فهو يوما سيجيء
لم يمت فايز، من قال يموت
ذلك الحبّ الصموت
فهو كالنبع، ولّما هزّه التحنان للنور انفجر.[44]

وقد ضمن مريد البرغوثي هذه الأغنية الشعبية، في قصيدته «أموت وراء النهر» ليشير إلى اتصال المسافة الزمنية بين العرس والشهادة، حيث لا يفصل بينهما فاصل، فيقول:

يزحف الوقت ثقيلاً
ثم ينقض لحوحاً مثل خوف الأمهات

كلما عاد حصان الابن وحده
«طلت الباروده والسبع ماطل
يا بوز الباروده من الندى مبتل»[45]

ويتضح الحس القومي ورفض الذل والخضوع للعدو في قصيدة محمود درويش «موال»، حيث عمد الشاعر من خلال توظيفه لهذه الأغنية الشعبية وجعلها جزءاً لا يتجزأ من قصيدته، استدعاء كل الإيحاءات التي يمكن أن يحملها هذا المقطع، من رفض الخضوع والدعوة للمقاومة، وإيثار الموت على معيشة الذل والهوان. يقول:

لقد تعود كفي على جراح الأماني
هزي يديّ بعنف ينساب نهر الأغاني
يا أم مهري وسيفي
«يما مويل الهوى
«يما مويليا
«ضرب الخناجر ... ولا
«حكم النذل فيه»[46]

ولعلّ المناصرة من أكثر الشعراء الفلسطينيين الذين تواصلوا بالموروث عامة والموروث الشعبي خاصة، فقد تواصل بالتراث بأنواعه كافة فأغنى به شعره وارتقى به ليحمل دلالات أرحب وأغنى فحلّق في فضاءات جديدة ، حملنا معه فيها إلى أجمل المعاني وأرقاها.

ويقول المناصرة في ذلك «لا يمكن فهم الحاضر والمستقبل بدون قراءة الموروث، وأنا شخصياً لا أؤمن بنظرية التأسيس، لأنها تناقض المنطق، فنحن نضيف الجديد إلى ما قدمه الأسلاف، لكننا لا ننطلق من الفراغ، إن نظرية ولادة الجديد من القديم هي النظرية الصحيحة، لكننا نتوهم أحياناً أننا نؤسس جديداً مقطوعاً من شجرة ... فلو أجرينا حصر إرث دقيقاً وجدنا أن الانقطاع التام غير صحيح، لأن التطور يحدث بالامتصاص غير المباشر أحيانا»[47].

وعلى الشاعر أن يبتعد عن الاستخدام القاموسي في توظيفه للرمز ليكون أصدق وأكثر إيحاءً بعيداً عن التفكك والسطحية، فتجعل الموروث دماً يجري في النص يقول المناصرة: «إن استخدامي للتراث والموروث الشعبي والأسطورة كان عفوياً، بحيث نختار العصارة، أقصد جوهر الأسطورة أو الموروث وليس بإدخاله على شكل ملصقات في بناء القصيدة، هكذا اخترت العصارة لاستيحاء وليس نظم الأغنية الشعبية[48].

لذا نجد الشاعر قد أفرد ديواناً كاملاً أسماه جفرا، والجفرا نوعٌ من الغناء الشعبي الفلسطيني، فاسم جفرا ليس غريباً على الفلسطينيين فهو جزء من التراث الشعبي، لكن توظيف المناصرة لها أعاد إغناءه، فجفرا هي التاريخ الفلسطيني، هي الأرض، هي الهوية الشعبية للفلسطينيين، ذاكرة متحركة في الماضي وباتجاه المستقبل[49].

لقد أغنى توظيف المناصرة لجفرا حنين الفلسطينيين للوطن، بل زادهم تعلقاً بالأرض والحبيبة مع أنهم على علم بهذا التراث، إلا أن توظيفه في قصائد المناصرة أعاد اكتشافه في وعيهم، ليذكرهم بألمهم الدائم على فقدان الأرض والوطن.

أما بالنسبة إلى العربي فقد كانت قصيدة جفرا هي الناقل للمعاناة الفلسطينية فلم تكن جفرا سوى نمط غنائي شعبي تقليدي محدود الانتشار خارج فلسطين، ولقد جعل المناصرة جفرا أسطورة عالمية بالفعل بعد أن ترجمت إلى لغات أجنبية عديدة[50].

والجفرا نوعٌ من الغناء الشعبي الفلسطيني التي تغنّي للنضال والغربة وصوّرت عفويًا النكبة والهزيمة والتهجير ومعاناة الفلسطيني، إذ تعمد إلى تحريك عاطفة الشعب عن طريق إثارة الحزن والبكاء على فلسطين وما آلت إليه.

جَفْره ويا هالرَّبع يا حَسْرة بلادي
أرض الشّباب السُّمر ومقبرة أجدادي
لازم ما نقعد نتفه وْنطحي ها لأعادي
ونحرر أرض الوطن إليّ اشتاقت ليّا[51]

وأغنية (جفرا وياها الربع) هي أغنية شعبية فلسطينية محدودة الانتشار حتى نظم المناصرة قصيدته جفرا عام 1975، ممّا ساهم في انتشارها في الوطن العربي كله، مؤثرة في مسامعها، فهناك فتيات سمين جفرا، وفرق شعبية وغير ذلك، وهذا التأثر ليس بفضل الموروث بل بفضل قصيدة المناصرة التي أسهمت في انتشار الموروث فأذكته بدلالات جديدة، أرحب وأوسع من رمزها في الموروث الشعبي[52]، لذا يرى المناصرة أن من لا يعرف جفرا عليه أن يدفن رأسه، يقول:

من لم يعرف جفرا ... فليدفن رأسه
من لم يعشق جفرا ... فليشنق نفسه
فليشرب كأس السم الهاري، يذوي ، يهوي ، ....، ويموت[53]

ومع الوقت أصبحت جفرا جزءاً لا يتجزأ من الذاكرة الفلسطينية عند الفلسطينيين، يقول المناصرة:

ترسلني جفرا للموت ومن أجلك يا جفرا
تتصاعد أغنيتي الكحلية
منديلك في جيبي تذكار
لم أرفع صاريه إلا قلت: فدى جفرا[54]

إن جفرا أهم الرموز العاطفية في الشعر العربي المعاصر، فهي الأرض وألام والأخت والحبيبة، هي الأم المخطوفة عند الحاجز، وهي المرأة التي تقتل وترمي في التابوت إلاّ أنها تعاود الانبعاث مرة أخرى، فجفرا المناصرة هي أسطورته الحية التي تبعث لتكون رمزاً حياً لكل فلسطيني، يقول:

هل قتلوا جفرا عند الحاجز، هل صلبوها في تابوت؟!
جفرا أخبرني البلبلُ لّما نَقَّر حبَّات الرمّانْ
لّما وَتْوَتَ في أذني القمرُ الحاني في تَشرينْ
جفرا عنبُ قلادتها ياقوتْ
هل قتلوا جفرا قرب الحاجز.. هل صلبوها في التابوت؟؟ [55]

ويبث المناصرة أحاسيسه المملؤه بالحب والأمل بالعودة إلى الوطن، إلى محبوبته جفرا بلغة يومية تفجر في نفس القارئ كل الألم والوجع الفلسطيني، ألم المنفى والاغتراب من خلال تيار جارفٍ من الحنين والشوق للعودة، يقول:

المنفى خشب ومسامير
المنفى يا جفرا قبر مفتوح ينغل فيه الدودْ
المنفى توقيفٌ وحدودْ
المنفى خوفٌ أو جوعْ
المنفى جذر مخلوعْ
المنفى شجر مقطوع[56]

وحيناً آخر نجد المناصرة يمازج في علاقة عضوية بين جفرا الوطن، وجفرا المرأة، ففي قصائده الجفراوية تختلط صور الأرض والوطن والثورة والمرأة ببعضها، وتمتزج مع بعضها عملاً فنيًا متميزًا، ففي تلك القصائد تشتم رائحة المرأة الزكية، لكنك سرعان ما تدرك أن هذه الرائحة ما هي إلا رائحة نرجس وأقحوان فلسطين، ومرة أخرى تشتم فيها رائحة البارود، فتعلم أنها كانت تقاتل الأعداء، وهي بذلك تصبح رمزاً للثورة الفلسطينية[57]، «لذا فقد كانت المرأة لا تؤخذ كيانًا مستقلًا، بقدر ما تؤخذ جزءًا من قضية كبرى، وهي جزء من تجربة إنسانية أعم وأشمل، فقد ذابت الملامح الذاتية للعاطفة الخاصة في العاطفة الكبيرة عاطفة الحب للأرض المغتصبة والوطن المجروح»[58]، يقول المناصرة:

جفرا عنبُ قلادتها ياقوتْ
جفرا ... كانت خلف الشُبَّاك تنوحْ
جفرا... كانت تنشد أشعاراً... وتبوحْ
بالسرّ المدفونْ
في شاطئ عكّا.. تغنّي
وأنا لعيونك يا جفرا سأغنّي
سَأغنّي
جفرا ظلَّتْ تبكي في الكرمل، ظلَّتْ تركض في بيروتْ

وأبو الليل الأخضر، من أجلك يا جفرا
يشهقُ من قهرٍ شهقتَهُ... ويَموت![59]

إن انعطاف الشاعر بالأغنية الشعبية جفرا ويا ها الربع، جعل عناصر البيئة الفنية تتشكل وفق رؤيا معاصرة، يتسم فيها هذا الرمز الفلكلوري بحركية متجددة قابلة للدخول في علاقات جديدة، تجعلها شفرة حرة وليست مجرد محاكاة للواقع في إطاره الشعبي[60].

ففي قصيدة زرقاء اليمامة يجعل المناصرة جفرا معادلاً لنذير القوم من الهلاك، فهي زرقاء اليمامة التي حاولت إنقاذ قومها من الهلاك الحتمي لكن ... لا مجيب، يقول:

لكن يا جفرا الكنعانية
قلت لنا إن الأشجار تسير على الطرقات
كجيش محتشد تحت الأمطار
أقرأه سطرًا سطرًا رغم التمويه
لكن يا زرقاء العينين ويا نجمة عتمتنا الحمراء
كنّا نلهث في صحراء التيه
كيتامى منكسرين على مائدة الأعمام
ولهذا ما صدقك سواي، لهذا كنت الناجي[61]

أما في قصيدته «أم علي النصراوية» فقد سعى المناصرة إلى رسم النموذج الثوري لأمهات المناضلين التي تحرض على استمرار أبنائها في مقاومة الاحتلال، فإذا ما استشهد أحدهم، تطلق الزغاريد وتعيش حلماً لا يموت.

وقد أوضح المناصرة في حوارٍ معه بأن «أم علي النصراوية هي سيدة حقيقية في بيروت كانت في الثورة، وهي إحدى أمهات الثورة (أخت الرجال). وكانت تمتلك شخصية قوية جداً. وكان لها تأثير شخصي حتى على ياسر عرفات وعلى القيادات السياسية. وقد قدمت أبناءها الثلاثة شهداء في الرحلة الطويلة»[62].

يقول:

ثم ناديت: هيه يام علي
ليش ما تغنينا
كنعان العريس حنّوه بالدما
ليس يم علي ما تحنينا
آه . يشتد رقصك- وإن حذاءك مهترئ
والعظام
طقطقت في مسارب هذا الرحيل
***
لي حبيب وحيد هو الآن يصغي لدقات قلبي ، ألا
فاتركوني هو الآن يركب مهرته
سرجها ذهب وحوافرها فضة تقرع الآن
ليل الجليل
حبيبي مسجى أمامي
صوته فضة وله طلعة مثل بدر التمام
***
اغترف وجوه الشهداء أقول : وشاح حبيبي احمر
آه آه ... آه آه
وحبيبي يحمل في خرج مهيرته خنجر
فرسك بيضاء حبيبي ، كنت جميلاً تتمختر في
بستان الليمون
قالت جفرا: القلب يرّفُ، العين ترّفُ. الموت أراه
النبع أراه شديد الحمره
قال الشبح الطاعن: هذا جسدي فخذوه
آه آه ... آه آه[63]

فأم علي النصراوية هي النموذج الواقعي للأم الفلسطينية التي تربي أبناءها على مقاومة الاحتلال، وحب الوطن وافتدائه بالغالي والنفيس، ويتضح للقارئ أن المقاومة الفلسطينية صرخة نضالية تمزق وشائج الحزن والاغتراب في صدور الفلسطينيين وتحول الأشجان السارية في عروقهم

إلى دفق ناري يحرق المسافة التقليدية القائمة بين الأرض والإنسان، بحيث يتم التلاحم بين الذات والموضوع فينصهر الإنسان الفلسطيني في قضيته ليعيش تجربة الثورة الفذه بأعمق أصولها[64].

ما سبق يوضح كيف استطاعت الأغنية الشعبية أن تفجر طاقات إبداع الشاعر وأن تكون محوراً فكرياً وشعورياً لقصيدته، مستفيداً من دلالتها ومضمناً معانيَ ودلالات سياسية ووطنية وقومية جديدة؛ لذا لا غرابه في أن يقوم الشاعر الفلسطيني باغتراف الأغاني الشعبية الفلسطينية. وقد عبّر عن ذلك الشاعر سميح القاسم بقوله «إنني لا أتعامل مع التراث باعتباره مكتسباً ثقافياً، بل أتعامل معه باعتباره مكوناً من مكونات شخصيتي التاريخية... أعتقدُ أنني أكتب مسكوناً بالتراث، وأمشي في الشارع مسكوناً بالتراث، وأقرأ قصائدي وأتخذ مواقفي السياسية وأتحرك مسكوناً بهذا التراث، ولا أستطيع أن أرى حدوداً ولو وهمية بين كياني الروحي وبين هذا التراث الذي تشربته من طفولتي المبكرة ولا أزال...، فالتراث بالنسبة لي هو عملية مقاومة وعملية صمود في آن، إلى جانب الإمكانيات الفنية الجمالية الكامنة في هذا التراث[65].

الخاتمة:

إن تواصل الشاعر الفلسطيني بالتراث الشعبي جعل شعره صورة حيّة لحياته التي فرضتها تجربته المريرة وواقعه القاسي منذ طفولته، وبتوظيفه للأغنية الشعبية استطاع أن يتواصل مع لغة جمهوره وضميره وقضاياه، فارتبط معه وجدانياً وحياتياً وتلاحم معه تلاحماً عضوياً، معبراً عن رؤية جديدة لواقعه المعاش وتحمل أبعاداً سياسية واجتماعية تحاكي واقعه المعاش، ضمن دلالات عميقة وفضاءات فنية جديدة، ارتقت بشعره وأثرته، فقد وجد الشاعر الفلسطيني في الأغنية الشعبية ملاذاً روحياً للتعبير عن عاطفته وطموحاته، وللدفاع عن أحقيته بأرضه ضد محاولات الطمس والتذويب التي يمارسها عدوه الإسرائيلي.

وبذلك استطاع أن يرتقي إلى مستوى الوعي الثقافي لدى الجمهور، وأن يعبّر عن همّه وهموم قضيته، فتحولت الأغنية الشعبية إلى رمز للمقاومة ورفض الضيم، فها هي أغنية الفرح والعرس تتحول إلى أغنية رثاء للشهيد تغنى له في أثناء الطوفة به.

وهكذا يتضح أن تواصل الشاعر بالتراث الشعبي عامة والأغنية الشعبية خاصة في أعماله الشعرية، ما هو إلا تأكيد لنوازع نفسية ووجدانية ومواقف فكرية وحضارية لوجوده، إضافة إلى الجوانب الفنية التي يحفل بها التراث.

الهوامش:

1. علقم، نبيل، مدخل لدراسة الفلكور، البيرة: جمعية إنعاش الأسرة، 1977، ص 16.

* العروس: نعت، يستوي فيه الرجل والمرأة، فيقال رجل عروس وامرأة عروس، ابن منظور، 2003، لسان العرب، ج6، دار القاهرة، ص 172.

2. إبراهيم، نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مصر: دار النهضة، 1962، ص 266.

3. أبو هدبا، عبد العزيز، التراث الفلسطيني – جذور وتحديات، الطيبة: مركز إحياء التراث العربي، 1991، ص48.

4. موسى، إبراهيم نمر، صوت التراث والهوية – دراسة في أشكال الموروث الشعبي في الشعر الفلسطيني المعاصر، كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر، 2008، ص63.

5. أبو هدبا، عبد العزيز، التراث الفلسطيني، مرجع سابق، ص 48.

6. موسى، إبراهيم نمر، صوت التراث والهوية، مرجع سابق ، ص 63.

7. أبو نضال- نزيه، جدل الشعر والثورة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979، ص 144.

8. العامري، محمد، المغني الجوال، دراسات في تجربة محمد القيسي الشعرية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، 2001، ص183.

9. القيسي، محمد، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:2، 1999، م1، ص64.

10. العامري، محمد، المغني الجوال، مرجع سابق ، ص 74.

11. دحبور، أحمد، الديوان، بيروت: دار العودة، 1983، ص350.

12. المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:5، 2001، ص230.

13. العامري، محمد، المغني الجوال، ص 75.

14. دحبور، أحمد، الديوان، مصدر سابق، ص 274 – 275.

15. المصدر السابق، ص 278.

16. المناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة، مصدر سابق ، ص 248.

17. أبو مراد، فتحي محمد، الرمز الفني في شعر محمود درويش، عمان: وزارة الثقافة الأردنية، 2004، ص 119.

18. يونس، فدوى، من الأغاني النسائية الشعبية وقول الست بدريه، رام الله: وزارة العلوم والثقافة والرياضة، 2001، ص205.

19. القاسم، سميح، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الجيل، ط:1، 1992، ص 410.

20. العامري، محمد، المغني الجوال، مرجع سابق، ص 76.

21. المناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة، ص388.

22. بودويك، محمد، شعر عز الدين المناصرة، بنيانه إبدالاته وبعده الرعوي، عمان: دار مجدلاوي للنشر، ط:1، 2006، ص39.

23. مراشده، عبد الباسط، التناص في الشعر العربي الحديث، السياب ودنقل ودرويش أنموذجاً، دمشق: دار ورد للنشر، ط:1، 2006، ص200.

24. زياد ، توفيق، الديوان ، بيروت: دار العودة، د.ت، ص365.

25. دحبور، أحمد، الديوان، مصدر سابق، ص 196.

26. المناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص74.

27. محسن، عيسى خليل، دراسات في الفلكلور الشعبي الفلسطيني (التراث الغنائي)، عمان: دار جرير للنشر والتوزيع، 2005، ص168.

28. النابلسي، شاكر، مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، بيروت:المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، 1987، ص391.

29. عراق، عبد البديع، صورة الشهيد في الشعر الفلسطيني المعاصر، عكا: مؤسسة الأسوار، ط:1، 2002، ص332.

30. القيسي، محمد، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص332.

31. جردات، محمد أدريس صقر، في البال أغنية (الأغنية الشعبية النسائية) الخليل: مركز السنابل والتراث الشعبي، 2000، ص87.

32. درويش، محمود، ديوان محمود درويش، بيروت: دار العودة، ط:1، م1، ص592.

33. المصدر السابق، ص593.

34. يونس، فدوى، من الأغاني النسائية الشعبية وقول الست بدرية، مرجع سابق، ص111.

35. النابلسي، شاكر، مجنون التراب، مرجع سابق، ص 214.

36. البرغوثي، مريد، الأعمال الشعرية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، 1997، ص730–736.

37. أبو عليوي، حسن محمود، الموسوعة الفلسطينية، القسم الثاني، الدراسات الخاصة، 6 مجلدات، بيروت، 1990، ط:1، المجلد الرابع، ص103.

38. محسن، عيسى خليل، دراسات في الفلكلور الفلسطيني، مرجع سابق، ص117.

39. البرغوثي، مريد، الأعمال الشعرية، ص 745.

40. حجازي، أحمد توفيق، موسوعة الأمثال الفلسطينية، عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع، ط:1، 2002، ص213.

41. زياد، توفيق، الديوان، مصدر سابق، ص 394.

42. دحبور، أحمد، الديوان، مصدر سابق، ص 236 – 237.

43. المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص 370.

44. القيسي، محمد، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، م1، ص 84.

45. البرغوثي، مريد، الأعمال الكاملة مصدر سابق، ص 2.

46. درويش ، محمود، الديوان، مصدر سابق، م1، ص 177.

47. عبيدالله، محمد، حوار مع الشاعر عز الدين المناصرة، المجلة الثقافية، عمان، العدد السادس والأربعون، رمضان- ذو الحجة 1419هـ-كانون أول 1998/آذار، ص64-65.

48. أبو لبن، زياد، عز الدين المناصرة، غابة الألوان والأصوات، عمان: دار اليازوري للنشر، 2006، ص160.

49. رضوان، عبد الله، امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، بيروت، 1999، ص237.

50. المرجع نفسه، ص 238.

51. أبو عليوي، حسن محمود، الموسوعة الفلسطينية، القسم الثاني، الدراسات الخاصة، مصدر سابق، المجلد الرابع، ص75.

52. أبو لبن، زياد، غابة الألوان، مرجع سابق، ص 156.

53. المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص 373.

54. المصدر نفسه، ص374.

55. المصدر نفسه، ص373.

56. المصدر نفسه، ص382.

57. التميمي، حسام جلال، تجليات جفرا في شعر عز الدين المناصرة، جامعة النجاح للأبحاث (312 – 360)، نابلس، حزيران، 2001، مجلد 15.

58. النابلسي، شاكر، مجنون التراب، مرجع سابق، ص 264.

59. المناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص 379.

60. موسى، إبراهيم نمر، صوت الهوية والتراث، مرجع سابق، ص 76.

61. المناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص 47.

62. عبيد الله، محمد، حوار مع الشاعر عز الدين المناصرة، المجلة الثقافية، مصدر سابق، ص64.

63. المناصرة، عز الدين، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص398.

64. الحسين، قصي، الموت والحياة في شعر المقاومة، بيروت: دار الرائد، د.ت، ص284.

65. أبو زيد، شوقي، المصادر التراثية في الشعر الفلسطيني في النصف الثاني من القرن العشرين، رسالة دكتوراه غير منشورة، عمان: الجامعة الأردنية، 1995، ص75.

المصادر والمراجع:

- البرغوثي، مريد، الأعمال الشعرية، بيروت: المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط:1، 1997.
- بودويك، محمد، شعر عز الدين المناصرة، بنيانه إبدالاته وبعده الرعوي، عمان: دار مجدلاوي للنشر، ط:1، 2006.
- التميمي، حسام جلال، تجليات جفرا في شعر عز الدين المناصرة، نابلس: جامعة النجاح للأبحاث، حزيران، 2001.
- جردات، محمد أدريس صقر، في البال أغنية (الأغنية الشعبية النسائية)، الخليل: مركز السنابل والتراث الشعبي، 2000.
- حجازي، أحمد توفيق، موسوعة الأمثال الفلسطينية، عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع، ط:1، 2002.
- الحسين، قصي، الموت والحياة في شعر المقاومة، بيروت: دار الرائد، د.ت.
- دحبور، أحمد، الديوان، بيروت: دار العودة، 1973.
- دحبور، أحمد، ديوان هنا هناك، عمان: دار الشروق، 1997.
- درويش، محمود، ديوان محمود درويش، بيروت: دار العودة، ط:1.
- رضوان، عبد الله، امرؤ القيس الكنعاني، قراءات في شعر عز الدين المناصرة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، 1999.
- زياد، توفيق، الديوان، بيروت: دار العودة، د.ت.
- أبو زيد، شوقي، المصادر التراثية في الشعر الفلسطيني في النصف الثاني من القرن العشرين، رسالة دكتوراه غير منشورة، عمان: الجامعة الأردنية، 1995.
- العامري، محمد، المغني الجوال، دراسات في تجربة محمد القيسي الشعرية، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، 2001.
- عبيدالله، محمد، حوار مع الشاعر عز الدين المناصرة، المجلة الثقافية، عمان، العدد السادس والأربعون، رمضان- ذو الحجة 1419، كانون أول 1998.
- عراق، عبد البديع، صورة الشهيد في الشعر الفلسطيني المعاصر، عكا: مؤسسة الأسوار، ط:1، 2002.
- علقم، نبيل، مدخل لدراسة الفلكلور، البيرة: إنعاش الأسرة، 1977.
- أبو عليوي، حسن محمود، الموسوعة الفلسطينية، الدراسات الخاصة، 6 مجلدات، بيروت: ط:1، 1990.

- القاسم، سميح، الأعمال الشعرية الكاملة، دار الجيل، ط:1، 1992.
- القيسي، محمد، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:2، 1999.
- أبو لبن، زياد، عز الدين المناصرة، غابة الألوان والأصوات، عمان: دار اليازوري للنشر، 2006.
- محسن، عيسى خليل، دراسات في الفلكلور الشعبي الفلسطيني (التراث الغنائي)، عمان: دار جرير للنشر والتوزيع، 2005.
- أبو مراد، فتحي محمد، الرمز الغني في شعر محمود درويش، عمان: وزارة الثقافة الأردنية، 2004.
- مراشدة، عبد الباسط، التناص في الشعر العربي الحديث، السياب ودنقل ودرويش أنموذجاً، دمشق: دار ورد للنشر، ط:1، 2006.
- المناصرة، عز الدين، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:5، 2001.
- موسى، إبراهيم نمر، صوت التراث والهوية، دراسة في أشكال الموروث الشعبي في الشعر الفلسطيني المعاصر، كفر قرع: دار الهدى للطباعة والنشر، 2008.
- النابلسي، شاكر، مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط:1، 1987.
- أبو نضال، نزيه، جدل الشعر والثورة، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979.
- أبو هدبا، عبد العزيز، التراث الفلسطيني- جذور وتحديات، الطيبة: مركز إحياء التراث العربي، 1991.
- يونس، فدوى، من الأغاني النسائية الشعبية وقول الست بدرية، رام الله: وزارة العلوم والثقافة والرياضة، 2001.