الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليم العـالي والبحث العلمي
جـامعة عبد الرحمـان ميرة -بجـاية
كلية الآداب واللغـات
قسم اللغة والأدب العربي
مخبر البحث: التأويل وتحليل الخطـاب

رسـالة مقدمة لنيل شهـادة الدكتوراه الطور الثـالث (LMD)
التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر
إعداد الطـالب: الجودي بوفروك
الموضوع:

ΘKøƵZKøǵʒƿ ŘKøøøøØĞ ǂ ɋǧkŧ ΘKØřKŽΣ

ÆƿNÜƐɯkŧ ǪØŽơ ɛū II ÆƏ ƤæyƓƓƮɋǧkŧ

نوقشت بتاريخ: 22 أفريل 2025 أمـام اللّجنة المكوّنة من:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصّفة
فريد ثابتي	أستاذ التعليم العالي	جامعة عبد الرحمان ميرة/ بجاية	رئيسا
سعيد شيبان	أستاذ التعليم العالي	جامعة عبد الرحمان ميرة/ بجاية	مشرفا ومقرّرا
الحبيب عمي	أستاذ محاضر أ	جامعة عبد الرحمان ميرة/ بجاية	عضوا ممتحناً
وهيبة صوالح	أستاذ محاضر أ	جامعة عبد الرحمان ميرة/ بجاية	عضوا ممتحناً
وحيد بن بوعزيز	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	عضوا ممتحناً
محمد كعوان	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأستاذة قسنطينة	عضوا ممتحناً

السنة الجامعية: 2025/2024

(وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءْ)

[سورة البقرة الآية:" 255 ".

ضدق الله العظيم

كلمة شكر

أحمد الله العظيم، وأشكره على فضله الكبير وكرمه الغزير، أن يسّر لي السّبِيل إلى إتمام هذا الجهد البحثيّ في الصّورة التي يرضى بها عنّي. فالحمد والشّكر لله أوّلاً وأخيراً.

إلى:

روح الوالدة الكريمة في عالمها الأخرويّ الفسيح والمُنير رحمة ومغفرة.

الوالِد الكَرِيم محبَّةً وتبجيلاً.

إخوَتِي وأختِي.

مُشرِفي الذي شارَكني بحثي موجّها وداعما ومقوّما، فله منّي التّقدير الكبير، والاحترام الكثير.

كل من كانت له يَدٌ، من قَرِيبٍ أو بَعِيد في وُصُولِ هَذَا البَحْثِ إلى صُورَتِه النّهائية.

كلّ مَن علّمَنِي حَرْفاً خلال مسيرتي الدراسية.

أُهْدِي ثَمْرَة جُهْدِي البَحْثِيّ المُتَواضِع.

شـــــكر وتقدير

أحمد الله العظيم، وأشكره على فضله الكبير ومنّه الوفير، أن يسّر لي السّبِيل إلى إتمام هذا الجهد البحثيّ في الصّورة التي ترضى بها عنّي. فالحمد والشّكر أوّلاً وأخيراً.

إلى

أستاذي المشرف سعيد شيبان، الذي كان نعمَ المشْرِف توجِيها، ومرافقة، وتقويماً، ودَعماً طيلَة مراحل إنجاز البحث. فله منّي الشّكر الجزيل والتَّقدِير الكبير. فاللّهمّ حفظاً وعافيةً وتوفيقا وسداداً.

أعضاء لجنة المُناقَشة الأفاضل الذين تشرّفت بقراءاتِهم الجادة، وملاحظاتِهم القيّمة، وتوجيهاتهم السّديدة، فشكراً لصَبْرهم على تعب قراءتهم الثرية.

إلى كلّ من كانت له يَدٌ في بلوغ هذا الجهد البَحثيّ صورَتَه النّهائيَة.

مقدّمة

مقدّمة

كان الشّعر العربي وما يزال ذلك الكلام الموزون المقفى الذي له معنى وله أغراض معهودة، تعكس التزامًا بقضايا العَصر التي أثقلت كاهل الشّعراء، لتنوّعها وتشعّبها، فحاول استيعاب حزنهم واغترابهم الوجودي وتجاربهم الشعرية في خضمّ صراعاتهم مع الواقع المتصدّع والأليم... فتدفّق الشعر العربي والتَهَب، ووضع في دائرة الاتهام تحت سلطة الإفصاح والكتمان بين الحضور والغياب يحمل بين طياته معاني الرفض والعصيان. فطبع الشعر بألوان وضروب جمالية جعلته ينبض بالحياة، والشاعر البارع من يخلق الجمال ويصوّره ليُعبِّر به عن المشاعر، والآلام، والمواقِف، والرّؤى، ويُحقّق لذّة النصّ.

كان موضوع الجمال من أهمّ الموضوعات التي تجاذبتها العديد من العلوم كالفلسفة والأدب والنّقد. وكان موضِعَ اختلافِ الآراء والنّظريات حول ماهية الجمال كمصطلح ومفهوم وأداء فنيّ. فالجمال أمرٌ نسبي وليس مطلَقا، يختلف باختلاف الذوق ووجهات النظر الفنية، وحين ألقى بظلاله على الشّعر في أبعاده العديدة (التّشكيلية والبنائية والمضمونية والرؤيوية،...)، أباح للباحِثين البَحثَ فيه والتّنقيب؛ فكان الهمّ البحثي جمالياً في الأساس.

هذا ما حدا بنا إلى اختيار هذا الموضوع الذي كان ثمرة اهتمامنا بالشّعر، ولاسِيما الإشكالات العالِقة بقضايا الشّعر العربي المعاصر على وَجه العموم، والشّعْر الفلسْطينيّ على وجْه الخُصوص، وذلِك عبر بُوّابة الخِطاب الشّعريّ التّميمي، الذي نعتقِد أنه مختلِف، إبداعاً، ورؤيَةً، وجمالِيةً، والتِزاماً بقضايا الوطَن، والأمَّة العربِيَة الإسلامِيَة، والإنسانِيَة جمعاء. فهو – في تقديرنا–من الشِعْرٌ القادر على استيعاب قُلوب وعقول قارئيه في الآن ذاته، هذا من الجانب الذاتي، إلى جانِب كونِه الشّاعِر الذي يتميّز بالجمع في شعره بين اللغة العربية الفصحى واللّهجات العامية، الفلسطينية، والمصرية، والعِراقيَة، وفي ذلك ثراء وتنوّع في الإلقاء الشِّعري، والأداء الصَّوتِي، المُرْتَبط بتلك الفُنون الشَّعْبِيَة، كالمواويل، والمقامات، والأبوذيات.

أمّا من الناحية الموضوعاتِية فمجال الشّعر العربي المعاصر ميدان خِصب لا ينضب، ويُغْري بالبحث والدّراسة، كما أنّه لَصِيقٌ بالواقع يرسمه ويُحدّد ملامِحه، وقد لاحَظْنا قِلَّةَ الدّراساتِ التي أوْلَت عِنايَتَها لأعْمال الشَّاعر ' تميم البرغوثِي '، ممّا حفّزنا لاختيار هذا العُنوان الذي يتغيا اجتراح الأنساق الجمالِيَة، والإبدالات الشّعرية الجديدة في شعره، في ظل ثنائية الكائن والمُمْكن.

منذ البداية، يُوحِي لنا العنوان بجملة من التّساؤلات الجوهرية: ما الجمالِيات؟ وفِيمَ تتمثّل المكوّنات الجمالِيَة التي شكّلَت العالَم الشّعري لِتَميم البَرغوثي؟، وهل أسْهمَت تلك المكوّنات الجمالِيَة في سيرورة التّجربة الشّعرِيَة التّمِيمية؟ ثمّ كيف أسْهَمَت الرّؤية الحداثِيَة في تَشْكِيل جمالِيَة القَصيدة البرغوثِية؟، ما هي السّمات الجمالِيَة الأكثر حُضُوراً في مُتُونِه الشّعرِية؟ هل تمكّن تميم البرغوثي من تطويع الإمكانات التّشكيلية الشّعرِيَة لتَحْقِيق جمالِيَة قَصِيدَته؟، ما الإضافَة الفِكْرِية والجمالِية التي يُمْكِن أن تُقدّمَها القَصِيدة التّمِيمية لِصَرْح القَصِيدة العربية المُعاصِرَة؟

وقصد الإجابة عن هذه الأسئلة الإشكالية آثَرنا الاعتماد على المقاربة النصّانِيَة، التي تَرومُ رَصْدَ الظّواهِر الجمالية، انطلاقاً من النّصوص الشّعرِية في عُمْقِها وشُمولِيَتِها. وهو الأنْسَب – في نظرنا –والأقدر على مُراوَدَة المَتْن الشِّعريّ التّميمي، الفَصِيح والعاميّ، على السّواء.

كما نطعّمُه ببعض القبسات من المقاربات المَنْهجِيَة الأخْرى، في صورة المنهج السّيميائي عندما تعلّق الأمر بمبحث دراسة العتبات النصّية الخارجية والدّاخلية على السّواء.

وقد اقْتضَت الضّرورة المنهجِية للبَحْث أن يتمّ تقسيمه إلى أرْبَعَة فصول، تسْبِقُها مقدّمة، وتتبعها خاتمة.

وأمّا الفصل الأول فيأتِي تحت عنوان: ' تحوّلات الخِطاب الشّعري في نصوص تميم البرغوثي '، وسَنتناول فيه بعضَ المفاهيم، والعناصر الجمالية التي لها صلة مباشرة بموضوع بَحْثِنا، والتي نَرْصُدُها بالبَحثِ في القصيدة التّميمية البرغوثية، ذاتِ البِناء المِعماريّ المتنوّع والمُختَلِف، في الآن ذاتِه، فضلاً عن تحوّلات المعنى وأسئلة التّشْكيل في مُنْجَزه النصّي الشّعري، وآلِيات الاشْتِغال النصّي ك (بِنيَة اللُّغَة الشّعريَة، تِقنيات التّصْوِير الفنيّ،...)، إلى جانِب التمثّل الشّعري للقضية الفلسطينية في شعره.

بينما خصّصْنا الفصل الثاني لدراسة: 'تشكّلات الخطاب الشّعري عند تميم البرغوثي'، وسندرس فيه، مكوّنات المعجم الشّعري، البِنيَة الإيقاعِية (الدّاخلية والخارجية).

أمّا الفصل الثّالث الموسوم بـ: 'نَسَق التّحْديث الشّعري في شعر تميم البرغوثي'، سَيُقَسّم إلى عناصِرَ هي: الانعطاف الجمالي والرؤى المتشظية، الأبعاد الرّمزية وقصيدة القناع، الانفتاح على الفنون الأدبِيَة الأخرى والبحث عن جمالِية المعاني الضّائعة فيها.

كما جعلنا الفَصْل الرّابع لـ: ' خِطاب العَتبات النصية '، ويتضمّن عدّة مباحِثَ هي: العَناوين بين بَوْح الانفعال وفِتنة الكلمات، شعرية الخِطاب المقدّماتي، التّعالُق النصّي واستيراد الأنماط الشّعرِية.

وتكمن أهمِيَة موضوع هذه الدّراسة مِن كَوْنِها تحاول اكتشاف تجرِبة شعرية صاعِدة، لم تَنَلْ نَصِيبَها بعد – حسبما أعرف – من الاهتمام البحْثيّ العَمِيق والشّامِل، عدَا بَعْضِ أطاريح الدّكتوراة والماجستير والمقالات المُتناثِرة عَبْرَ صَفحاتِ المَواقِع الإلكترونِية، والصّحُف اليَوْمِية، والقَلِيل من الكُتُب التي تَناوَلَت جانِباً من جوانِب هذه التّجربة الشّعرية، داخل الجزائر وخارجها. لم تتمكّن مِن الإلْمام بالجمال الفنيّ في الإبْداع الشّعري البرغوثيّ، فيما أعتَقِد.

لذا، يَسعى هذا الجهد البحثيّ إلى سدّ بعض الثّغرات التي اعتَرَت دراسة التّجرِبة الشّعرية التّميمية، لِتكونَ لَبِنَةً تنضافُ إلى لَبِنات الدّراسات السّابِقة المتعلّقة بهذا المَوضوع، مِن أجْل أُفُقٍ شِعْريّ تميميّ نَوْعيّ مأمول في فضاءِ الشّعرية العربِية الحديثة والمُعاصِرة.

وقد عَثرنا على بعض الدّراسات التي حاولت سَبْر أغوار القصيدة البرغوثية في بعض أطاريح الدّكتوراة كتلك الموسومة ب ' البُنَى الأسلوبِية ودلالاتُها الشّعرية في شعر تميم البرغوثي – دراسة أسلوبية– للطّالبة ياسمين بوصلّاح ، جامعة الجزائر2، (2021– 2022م) نظرية المشهد في الخِطاب الشّعري العربي المعاصر مقاربة سيميوتداولية في ديوان ' في القدس – تميم البرغوثي– للطّالب عابد بن سحنون، جامعة سيدي بلعباس(2021– 2022م)، إلّا أنّها لم تكن شاملة، فمسّها بعض النّقص، كما في الرّسالتَيْن المذْكورَتَيْن على سبيل التّمثيل، لا الحصر؛ حيث ركّزتا في دِراسَتَيْهما على جانِبٍ معيّنٍ دون النّواحِي الأخرى المشكّلة للتّجْرِبة الشّعرِيَة التّميمية الممتدّة في ثنايا دواوين فصيحة وعامِية، ممّا يُصّعب – في اعتقادنا– من تحْقِيق تحدّي الإمساك المتكامل بتلك التّجربة الإبداعية التي نراها ثرية، ومتّسعة، ومُنْفَتِحة، وهذا ما حاول بحثنا تدارُكَه؛ حيث سعى إلى مُلامَسَة ما أمْكَنَه من مكوّناتِ الإبداع الشّعريّ التّميمي الشّكلية والبنائية والمضمونية والجمالية، وذلك ما قد تعكسُه النماذج التحليلية االمتنوّعة بين الفصيح والعامي، في ثناياعناصر البحث.

وأمّا الخاتمةُ فسنُحاول فيها الإجابَةَ عن التّساؤلات المطروحة في المقدّمة، والوُقوف على النّتائج التي عُدنا بها من مُغامَرَتِنا البَحثية في عالم الإبداع الشّعريّ التّميمي الذي نراه ثريّا ومتميّزا.

ولنقِف عند عَتَبَة الصّعُوبات التي واجَهت البَحث، والتي كانت في الوقت نفْسه سبباً إلى مُواصلَة هذه المُغامرة البَحْثية، ولعلّ أبْرز هذه الصّعُوبات ما تعلّق بقلّة المراجع الأجنبية التي

تناولَتْه، فضلاً عن العَربِيَة كذلك؛ إذ لا يَزال موضوعا بِكْراً – في تقديري –، يُغْرِي بالدّراسَة النقّاد والباحِثين.

واسْتَنَد البحثُ إلى عدّة مَراجعَ أساسية تتغيّا تَقَصّي مَناحي الحداثة الشّعرية في الشعر العربي المعاصر على وجه العُموم، وشِعْر تميم البرغوثي على وجه الخصوص، نذكر منها: اتّجاهات الشّعر العربي المعاصر لإحسان عبّاس، الحداثة الشعرية العربية لخليل أبو جهجهة، الشّعرية العربية المعاصرة، تحليل نصّي لشربل داغر، تطوّر الصّورة في الشعر العربي الحديث لنعيم اليافي، خطاب الأنساق الشعر العربي في مطلع الألفية، لآمنة بلعلى، تميم البرغوثي – دراسة نصية في المحفّزات الجمالية– ومختارات شعرية، لعصام الشرتح، الانزياح الأسلوبي في شعر تميم البرغوثي – مقاربة أسلوبية في الأثر الجمالي – لأحمد ملياني، تميم البرغوثي – تجليات المتخيل الجمالي –، لعصام الشرتح، فضاء الكون الشعري من التّشكيل إلى التّدليل – مُستويات التجربة الشّعرية عند محمد مردان، لمحمد صابر عبيد، هوية العلامات لشعيب حليفي، على مَشارِف النصّ – نُصُوص مُوازِيَة–، ليُوسف وغليسي، ...

ولا يَسعني في الخِتام إلّا أن أتقدّم بالشّكر الجزيل، وبأصدق عبارات الامتنان والعرفان إلى أستاذي المشرف: الأستاذ الدكتور سعيد شيبان، الذي كان بحقّ ' نِعمَ المُشرف '؛ إذ لم يَبْخل عليّ بنصائحه وتوجِيهاته، التي مهّدت لي الطّريق ووضّحت لي الرّؤية، ومَنْحي المراجع المُهِمّة ذات الفضل الكبير في إتمام هذا البحث، مع تقديري لتَعَبه في قراءته وتصحيحه، فله مِنّي الشّكر والتّقدير.

كما لا أنسى أن أتوجّه بالشّكر إلى كلّ مَن كانت له يَدٌ في إتمامِ هذا الجهد البَحثيّ، مِن قَريبٍ أو من بعيد.

ختاماً، نتمنّى أنّنا أجَبنا عن بعض الأسئلة العالقة بخصوص القصيدة التّميمية، آملين أنّنا فتحنا آفاقاً واسعة لتدارك ما أمْكن من نقائصَ اعْتَرَت هذا الجهد البحثيّ المتواضع. وصدق من قال: لكلّ شيء إذا ما تمّ نقصان.

الفصل الأول

تحوّلات الخطاب الشّعري في نصوص تميم البرغوثي.

الفصل الأوّل: تحوّلات الخطاب الشّعري

في

نصوص تميم البرغوثي.

المبحث الأول: جماليات اللغة الشعرية.

المبحث الثاني: القوافل النصية وشعريتها.

المبحث الثالث: تحوّلاتُ المَعْنى وآلِياتُ الاشتِغال النصّي في المُنْجَز الشّعري التَّميمي.

الفصل الأوّل: تحولات الخِطاب الشّعري في متون تميم البرغوثي:

المبحث الأول: جماليات اللّغة الشعرية التّميمية.

- تحديدات مفاهيمية.

يبدو أنّ الشّاعِر العَرَبيّ الحدِيث والمُعاصِر قد راهَنَ كثِيراً على البُعْد الجماليّ في عَمَله الإبداعيّ، تحقيقاً للتفرّد والتميّز الشّعريّ، عَربياً وحتّى عالَمِيا، انْطلاقاً مِن تحدّي الوُصُول بالقَصيدَة العَرَبِيَة إلى العالَمِيَة.

قدْ يُفْهَمُ هذَا الرّهانُ الجماليّ على أنّه وَعْيٌ مِن الشّاعِر العَرَبيّ بعالَم ' الجمالِيات '، مِن حيْثُ المَفْهوم، والقَواعِد التي تسْتَنِد إلَيْها قدِيماً وحدِيثاً، –وإن كانت غَيْر ثابِتَة –، هذا مِن جهَة، وبِقِيمَة وَوَزْن العُنْصُر الجماليّ في العَمَلِيَة الإبداعِيَة، والذي تُتَرْجِمُه القِراءاتُ العَدِيدَة التي يَخْضَعُ لها، وخاصّةً التي تَصْدُر عن المُتلَقّينَ المُتمكّنِينَ، مَعْرِفَةً، وذَوقاً فنياً.

لاشكّ أنّ وراءَ هذا الاسْتِيعاب المَعْرِفِيّ والجماليّ، والاسْتِعداد الذّوْقيّ قِصّةُ اطّلاعٍ واسِع ومُمْتَدٍّ تارِيخياً، واحْتكاكٍ مُستَمرٍّ بِمَيْدان ' الجمالِيات ' الرّحب، والمُتعدّد الأبعاد؛ حَيْثُ يَكْمُنُ في مَوضُوعات الوُجُود كلّها (المادِيَة/ الخارجية، والمعنَوِيَّة/ الدّاخِلِيَة،). وهُنا، يُمْكِنُنا طَرْح هذا السّؤال القَدِيم الجَدِيد: هل الجمال/ الإحساس الجماليّ مَصْدَرُه الدّاخِل الإنسانِيّ، أم العالَم الخارجيّ، هل نَحن من يُصْبِغ الجمالَ على المَوضُوعات، انْطلاقاً من ذواتِنا وأذْواقِنا، أم هي التي تُوحِي بذلك الجَمال، فتُرْغِمُنا على الحُكْم عليه بالجَمالِيَة؟.

لعلّه مِن الضّرورَة المَنْهَجِيَة الوُقُوفَ عندَ بعض المَفاهِيم الجمالِيَة، والقَواعِد الفَنِيَة التي يَسْتَنِدُ إلَيْها الذَوق الجماليّ، وذاك ما قَدْ يُمكّنُنا من إدراك السرّ وراء الارْتقاء بالعَمَل الإبداعيّ/ الفنيّ إلى مَرْتَبَة التّجْرِبَة الجمالِيَة المُؤثّرَة، ومُسايَرَة تغيّرات الأسس الجمالِيَة بِتغيّرِ الأزمان والبيئاتِ الثّقافِيَة، وتعدّد الحُقُول المَعْرِفِيَة، وحظّ كلّ فنّ إبداعيّ من تلك الضّوابِط الفنِيَة.

مادام مجالُ دِراسَتِنا واهْتِمامنا الإبداعُ الشّعْريّ العَربيّ الحدِيث على وَجْه العُموم، ' والتّمِيميّ ' على وَجْه الخُصوص، فَيَبْدُو من الأنْسَب التّرْكِيز على علاقة الشّعْر بالجَمال أو التّداخُل الشّعْريّ والجماليّ، وهُنا، يَحِقّ لنا أنْ نتساءَلَ مرّة أخْرى عن طَبِيعَة العلاقَةِ بينهما، بِمَعْنى: هل يُمكِنُ اعْتِبارُ الإبداع الشّعريّ إبداعاً جمالِياً خالِصاً؟، وإذَا كانَ الأمْرُ كذَلِكَ، ما الذي يَجْعَلُ القَصِيدَة المُعاصِرَة تَجْرِبَة جمالِيَة حداثِيَة؟، وإلى أيّ مَدَى يُمْكِنُ عدّ النصّ الشّعريّ البرغوثيّ إبداعاً جمالِياً بامتِياز؟.

يُعَد مَصْطَلَحُ ' الجمالِيَة ' Esthétique'من المفاهِيم العَصِيَة على الضّبْط المَفهوميّ الدّقِيق، نظراً لارْتباطها بحُقُولٍ مَعْرِفِيَةٍ مُتنوّعَة أوّلاً، والتحوُلُ المُسْتَمرّ لِمقايِيسِها الفَنِيَة تَبَعاً لِتغيّرِ البَيئاتِ الثّقافِيَة والزّمانِيَة؛ إذْ لكلّ ثقافَةٍ قواعِدُها الجمالِيَة والمُتعلّقَة بِفَتْرَة نَهْضَتِها الحضارِيَة، فالقَواعِد الجمالِيَة الكلاسِيكِيَة (اليُونانِيَة، والعَرَبِيَة القَدِيمَة،...) تَخْتَلِفُ عن الضّوابط الجمالِيَة الحدِيثة والمُعاصِرَة؛ فهِيَ إذن أُسُسٌ جمالِيَة هُلامِيَة، كالمَفاهِيمِ تماماً.

وذَلِك ربّما ما جَعَل ' ريموند بايير' Raymond Bayer يَنْفي أيّ قانُونٍ جماليٍّ عن الجَمالِيَة، **"القانُون الأوحد للجمال هو أنّه ليس للجمال قانون"**[1]. فَمعَ تنوّع المشارِب الثّقافِيَة للمَعْرِفَة الجمالِيَة، – ولَو في ثقافَةٍ واحِدَةٍ– يُصعّبُ مِن إمكانِيَة التّوافُقِ على مُمارَسَةٍ جمالِيَة واحِدَة موحّدة، مَفهوماً، وقَواعِدَ تحليلٍ، ممّا يَفْتَح الباب أمام إشكالِيَة التعدّد المصْطَلَحِي، التي هي مَوضُوعَ بَحْثٍ في الكَثِير من الملْتقياتِ العلْمِيَة الوطنِيَة والدّولِيَة على السّواء، وربما لنا في الجُهْدِ النّقْدِي للشّاعِر والنّاقِد 'يوسف وغليسي' خَيْرَ دلِيلٍ ومُعِينٍ – في الوَقْت ذاتِه–، وأقصِد مُؤلّفَهُ القيّم 'إشكالِية المُصْطَلَح في الخِطابِ النّقْديّ العَربيّ'.

تأسيسا على ما سَبق، يُمْكِنُنا القَول إنَّ الجمالِيَة جمالِياتٌ، بالنَّظَرِ إلى المَشارب المَعْرِفِيَة، والاتّجاهاتِ الفِكرِيَة والنَّقْدِيَة التي تناوَلَتْها، انْطِلاقاً مِن رُؤْيَةِ كلّ مَذْهَبٍ أدبيٍّ أو فكريّ، فتعدَّدت

[1]– بايير، فلسفة الفنّ في الفكر المعاصر، تر. زكريا إبراهيم، دار مصر للطّباعة، القاهرة، 1966م، ص 376.

وُجُهاتِ النّظَرِ إلَيْها، ومِن ثمّة مَفاهِيمُها العَدِيدَة، والمُخْتَلِفَة حدَّ التّداخُلِ والتَّعارُضِ أحياناً، فعلى سَبِيل التَّمْثِيلِ، لا الحَصْر تحوَّلَت النَّظْرَة إلَيْها من ' الجُزئِيَة ' عنّد الكلاسِيكيّين والرُّومانسيّين إلى الرّؤْيَة 'الكُلِيَة' في القَناعَاتِ الحداثِيَة.

على الرّغْم من هذا الاختلافِ الكَبِير بين تلك المَذاهِبِ في فَهْمِها للجمالِيَة، إلّا أنّها قد تَجْتَمِع في رَبْطِها بالفنِّ، أيْ وِفْقَ مَنْطِق ثُنائِي جدليّ (جدلِيَة الجماليّ والفنيّ أو العَكْس). وانْطِلاقاً من ذلِكَ قَد نفْهَمُ 'الجمالِيَة' أنّها تلك القوّة الإبداعِيَة الكامِنَة في الأشياء/ المَوجُوداتِ/ المَواضِيع، ذاتُ التّأثِير الكبير في المُتلقّي (المُشاهِد، القارئ، النَّاقِد،...). أو القُوّة الذّوقِيَة الاسْتكشافِيَة الكامِنَة في الذّات الإنسانِيَة، ذات القُدْرَة الذَّوْقِيَة الرّاقِيَة، وِفْقَ مَقولَة: 'كن جميلاً تر الوُجُودَ جميلاً'.

وقَدْ يَعُود الرّبْط بين الجماليّ والفنيّ إلى الكلاسِيكِيَة الغرْبِيَة اليُونانِيَة على وَجْه العُموم، والمِثالِيَة الأفلاطُونِيَة على وَجْه الخُصُوص؛ إذْ تَكْمُن جَمالِيَة الإبداع الفنيّ عامّةً، والشّعْريّ تحدِيداً، فيما يَتضمّنُهُ من مُثُلٍ عُلْيا أصِيلَة ومُتجذّرَة في الثّقافَة الجَمْعِيَة للمُجْتَمَع، وربّما، هذا ما يَتقاطَعُ مَعَ ماتَحْمِلُهُ القَصِيدَة العَربِيَة القَدِيمَة (الجاهِلِيَة تحديداً) من قِيَمٍ سامِيَة، كالكَرَمِ والشّجاعَة والعِفّة والوَفاء والصِّدْق،...

فالجَمالُ كامِنٌ في المَوضُوعِ إذاً، فَمَصْدَرُه الخارِج، ولَيْسَ الذّاتِ الإنسانِيَة، كما أنّه يَتّسِمُ بالجُزْئِيَة، ولَيْسَ الكُلِيَة؛ حَيْثُ إنّ الاهْتِمام الجماليّ يَهْتَمّ بما تَحْوِيه القَصِيدة/ المَوْضُوع من أغْراضٍ وقِيَمٍ، ولا يُنْظَرُ إلى النصّ الشِّعْريّ ككُتْلَة مُتكامِلَة ومُنْسَجِمَة. ويَبْدُو ذَلِكَ متماهِياً مَع المَفْهُوم الأفلاطُونيّ للجمال؛ حيْثُ يراه " **صورَةً عَقْلِيَة تنتَمي إلى عالَمِ المُثُلِ، وما يَجْعَلُ الشَّيْء جمِيلاً في رأيِه هو الشَّكْلُ وليس المَضْمُون، وتمنّى حُدوثَ تآلُفٍ وتكامُلٍ بينهما**"[1].

[1]– شاكر عبد الحميد، التّفضِيل الجماليّ (دراسة في سيكولوجية التذوّق الفنيّ)، عالم المعرفة، الكويت، 2001م، ص 8.

قَد يُفسَّرُ مَوقِفُه هذا المُنْتَصِرِ لِجمالِيَة الشّكْلِ على المضْمُونِ إلى الآلِيَة المُتبعة في الكَشْفِ الجماليّ المُعْتَمَدَة على الحواسّ الحِسِيَة بالدّرَجَة الأوْلَى، كالنَّظَر والتأمّلِ في المَناظِرِ والأشْكالِ والمَوجُودات عامّة، فَضْلاً عنِ السّماع التي آثَرَتْها الشّفَويَّة الشِّعْرِيَة الجاهِلِيَة، وكلّ ذلِك في سياقِ العَلاقَة بَيْنَ الذّاتِ والمَوْضُوع الخارِجيّ، وقانون المُحاكاة الذي تَخْضَعُ له العَمَلِيَة الإبداعِيَة الكلاسِيكِيَة.

وفي سياقٍ ذي صلةٍ، يَتَواصلُ الاهتمام بالمسألة الجمالِية مع الرومانسيين، وربَّما وِفْقَ النَّظْرَة الكلاسِيكِيَة تَقْرِيباً؛ حَيْثُ يَرْبِطُونه بالفنّ، ومن ثمّة من خلالِ ثنائِيَة الجماليّ والفنيّ دائِماً، ولَعَلَّ الفَرْقَ بين النّظْرَتَيْنِ تكمُنُ في حَصْرِهِم للحُضُور الجماليّ في الفنّ، دُون المواضِع الأخْرى كالمَوجودات والذّات، وحُجَّتُهُم في ذَلِكَ القُوَّة الخارِقَة للفنّ أو المثالية، كما يُشِيرُ الباحث شيلينغ/ Schellingبوَصْفِهِ"**أنّه القوّة الوحيدة التي تتجلّى فيها حقيقة المُطْلَق**"[1]. فيبدو أنّهم/ الرّومانسيون يرون في الفنّ مِحْضناً جمالياً، وأنّ الجمال يتلاحم مع ماهو فنيّ حدّ التّماهي والذّوبان؛ إذ غدا جزءاً من الفنّ، وليس مطابقاً له، انطلاقاً من مُنْطلَقِ الكلّ فنيّ، ومِن ثمّة يكْسِب الجمالُ هُويّتَه المفهومِية وضوابِطه من عالم الفنّ، فهو المَتْن، بينما الجمال هامِشٌ، فالفنّ أولَى وأسْمَى مِن الجمال –حسب الرومانسيين–. إذ يَسْتَوْعِبُ الجميل كلّه، إلّا أنّه لايُمثّلَ الفنّ كلّه. فهذا الانتصار للفنّ، يكادُ يكون الصّفة الجامعة بين أنصار الرّومانسية الفلسفية، وفي هذه القناعة مُحاولة منهم لتجاوز الواقعيّ والموضوعيّ الكلاسيكي الخاضِعِ لقانُون/ مَفهوم 'المُحاكاة' إلى رِحاب الخيالِ الواسِع والذّاتِ المتذوّقة والمبدِعة. تَمْهِيداً للخَلْقِ الشّعْريّ المعقّد والمتكامِلِ عِنْدَ الحداثيّين. حَيْثُ تَجاوُزُ الجُزْئِيَة، والذّاتِيَة، والمَوضُوع الفنيّ الذي عدّوه مُحفّزاً

[1] – F.W. Schelling: Philosophie de L'art. Traduit de L'allemand par Caroline Sulzer et Alaint Pernet. Edition Jérôme Milon. 1999. p. 13.

إبداعِياً، يَبْعَث على الخَلْقِ الإبداعيّ، الذي قد يشْتَرِكُ فِيه المُبْدِع والقَارئ معاً، في تناغُمٍ وانْسِجامٍ خادِمَيْنِ.

وفِي ظلِّ هذا التحوّل في مَفْهُوم الجمالِ عند الحداثِيّين، وتحرّرِه من العلاقة الجدلِيَة بَيْنَ الذّاتِ والمَوضُوع، إذ يَتجاوزُهُما إلى القارئ ذي الحسّ الذّوقِي ومهارَة الممارَسَة القِرائِيَة، ومِن ورائها القُدْرَة على الكَشْفِ الجماليّ داخِلَ المَوضُوع 'التَّجْرِبَة'؛ حيْثُ امتزاجُ الأفكار والمَشاعِر، والقِيَم، والمَوضُوعاتِ في بَوْتَقَة الخَلْقِ الإبداعِي، أو التّجْرِبَة الإبداعِيَة الواحِدَة. لذلك، "**فإنّ المَيْلَ إلى الكُلِيَة قد دفع بالنصّ الشِّعريّ إلى أن يكون نصَّ تجرِبة، لا نص موضوع،**"[1]. فالقَصِيدَة الحَداثِيَة تَعْتَمِد كل ما هو كلِّي، دَعْماً لوِحْدَتها العُضْوية في أبْعادِها الفكرِيَة والجمالِيَة. فَهِي كلٌّ مُتكامِلٌ وشامِلٌ لكلّ السّياقات المكوّنَة لها (النّفسِيَة والاجتماعية، والرّوحِيَة، والثقافية، والسياسية،).

وانْطلاقاً من اعْتِبار النصّ الشِّعريّ الحدِيث والمُعاصِر مَتْناً جمالِيا في الأساس، بِناءً على اسْتراتِيجِيَة 'التَّحْرِيض الجماليّ' التي تبنّتْها تحوُّلات الذّائقَة الجمالِيَة والقَواعِد الجمالِيَة وتطوّر وَعْي المُبْدِع العَرَبيّ المعاصِر على وَجْهِ التّحديد، وكلّ ذَلِك أدّى إلى تَغيُّرٍ في المَقايِيس الجمالِيَة المُعْتَمَدة في الإبْداعِ الشِّعريّ العَربيّ المُعاصِرِ إبداعاً وتلقياً. وهُنا، يُمْكِننا أن نتساءَلَ عن طَبِيعة تلك الآلِياتِ الجمالِيَة التي اعْتَمَدَتْها التّجْرِبَة الشّعرِيَة العَرِبِيَة المُعاصِرَة على وجه العُمُومِ، والتّجْرِبَة 'البرغوثية' على وجْه الخُصُوص؟.

يَبْدو أنّ الذّائِقَة الشّعرِيَة والجمالِيَة للقَصِيدَة المُعاصِرَة تتجاذَبُها قَوانِين جمالِيَة مُخْتَلِفَة، تتداخَلُ حيناً، وتتصارَعُ حيناً آخَرَ، وذلك تماشِياً مع الطّابع الكلِّي للِقَصِيدَة 'التّجْرِبَة'، التي

[1]– سعد الدّين كُليب، وَعْيُ الحداثة – دراسات جمالية في الحداثة الشّعرية–، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997م، ص51.

تَحْوِي انفعالاتٍ، وموضُوعاتٍ ورؤىً[1]. مع التّذكير أن التَّحْرِيض عَلَيْها يَكون من المُبْدِع، بَيْنما يَتولَّى اكْتِشافَها القَارئ الحَذِق؛ حَيْثُ تَسْتَشْعِرُها استِشْعاراتُه الدَّاخِلِية الجمالِية، إلى جانِبِ ثقافَتِه الجمالِيَة التي يَجِبُ التسلّحَ بها، وأوّلُها – ربّما–الاسْتِعداد الذّهْنِي الذي يَسْمَحُ له بمَعْرِفَة قِيمَة العَمَل الإبداعيّ، إلى جانِب مَهارَة خَطْف اللّحْظة الجمالِية، فَضْلاً على الكفاءَة التّحلِيلِيَة، والتّقويمِية، والتّأليفِيَة، والتي تتأتّى من دُرْبَة الممارَسَة الجمالِيَة طبعاً. ولعلّ أبْرَزَ تلك التّقْوِيماتِ الجمالِيَة المُعْتَمَدة آلِيَة 'التّشْكِيل الفنيّ' في جَوانِبِه العدِيدة: البِنائية، والبلاغِيَة، والأسلوبِيَة، والإيقاعِيَة، حَيْثُ تتداخَلُ وتتفاعَلُ فيما بينها لإبْداع النصّ الشّعْريّ العَربي الحَدِيث والمُعاصِر. كما في التّجرِبَة الشّعرِيَة التَّمِيمِيَة. إذ نراه يَسْتَثْمِر في هذا الكلّ التّشكِيليّ من أجْل ما يُمْكِن تسمِيَتُه بالكلّ الجماليّ.

– في المفهومين اللّغوي والاصطلاحي للتّشكيل.

تأسيساً على التّسييجات السّابقة، يُمكِن عدّ العَمل الإبداعيّ على وجْه العُموم والخَلْق الشّعريّ على وَجْه الخصُوص تشْكِيلٌ فنيّ رؤيويّ في الأساس، يتّكئ على مجموعَة من المقوّمات الفنية التّشْكِيلِيَة، فإنّ ذلك قد يَسْتَوجِبُ التّذكير بالمَفْهُومِ اللّغويّ والاصطلاحي التّشْكيل Configuration .

– التّشْكِيل لغةً:

تَعُود لفظة 'التّشْكِيل' إلى الجِذر اللّغوي: 'شَكَلَ، الشّكْلُ، بمَعنَى: الشبه والمثل، ويُجمَع على 'أشْكال' و' شُكول'، فلانٌ شكل فلان أي: مثله في حالاته وتشكّلَ الشَّيْء: تصوّره وشكّلَه:

*[1]يُنْظَرُ: المَرْجَع السابق، ص 53.

ضوَّرَه[1]*. فهو بمعنى التّصوِير من أجْلِ توضِيح المَعْنَى، والارْتقاء بالعَمَل الإبداعيّ فنياً وجمالياً إذن.

- التَّشْكِيلُ اصْطِلاحاً:

قد يتماشَى المَفْهوم الاصْطِلاحيّ للتّشْكِيل مع مَعْناه اللّغويّ، وهذَا ما قد تُفْصِحُ عنه التّعارِيف العَدِيدَة التي حظِيَ بِها من قِبَل الأدباء والنقّاد، كجون كوهن/ Jon Cohen وكلايف Klaif الذي أرى في تَعْرِيفِه الأقرب والأوضَح لِجَوهَر مَعْنَى التّشْكِيلِ الفنيّ، في صُوَرِهِ المُختَلِفة؛ إذ هو عنده "**الشّكل الدال، ويَعْنِي به في الفُنون البصريَة تلك التجمّعات والتضافرات من الخُطوط والألوان التي من شأنِها أن تُثِيرَ المشاهد**"[2]. وأَعْتَقِدُ أنّ ذلِك ما تُثْبِتُه المُسْتَوَيات التّشْكِيلِيَة في القَصائدِ الشّعْرِيَة مثلاً؛ حيث تَكْتَسبُ جماليَتَها وفنيّتَها، ودهْشَتَها القِرائِيَة مِن صُوَرِها البَيانِيَة المتنوّعَة، ولُغَتها الشّعرِيَة، وأساليبِها، وتشْكِيلِها الإيقاعِي، فضْلاً على تشْكِيلاتِها العَتباتِيَة المُحِيطَة/ الخارِجِيَة (واجِهَة الغِلافِ ومُكوّناتِه الفنِيَة، من عُنوان رئيسي، وألوان، وخُطُوط كِتابَة، ولَوحاتٍ،).

لعلّ ما يُلاحَظُ على الإبداعِ الشّعْريّ أنّه مُتحوّلٌ تَشْكيلاً فنياً، وبناءً، وجمالِيَةً فنِيَةً؛ إذ القَصِيدَة "...، **مُنْذُ عُدَي بن زَيد العبادي، وامرؤ القَيس هي رَحِمٌ يَتوالَد ويَتَناسَلُ بِتنوُّعٍ خِصْبٍ لا ينتَهي. لم تكن يوماً ما شَكْلاً واحِداً فكلُّ عَصْرٍ من العُصُور اسْتَنْبَط شَكْلَهُ وصُوَرَه وهُوِيَّتَه فالتنوّع ورُوح الفن لا النَّمَط الواحد**"[3]. فَيَبْدُو أنّ القَصِيدة الشّعْرِيَة العَرَبِيَة في رِحْلَةِ بَحْثٍ مُسْتمرٍ عن هُوِيّتِها، فلا ثباتَ لدَيْها، ولا تُؤمِنُ إلاّ بالجَدِيد والمُتغيّر. الذي يَتَمَظْهَرُ دائماً في

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج3، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997م، ص 463.

[2]- ابتسام مرهون الصفار، جمالية التّشكيل اللّوني في القرآن الكريم، د ط، عالم الكتب، إربد، الأردن، 2010م، ص 56-57.

[3]- عبد الغاني خشة، إيضاءات في النصّ الشّعري الجزائري، ط1، دار الألمعية للنّشر والتّوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2013م، ص 91.

تَنْوِيعاتِها الشّكْلِيَة، وبِنْياتِها المتحوّلَة،... وهذه الدّينامِيَة والثّورِيَة التي تَشْهَدُها القَصِيدَة باسْتِمرار ، تُوسَم أدَبِياً ونَقْدِياً بالتّجريب أو التّحديث. خاصَّةً، وأنّ جَوهَر الحداثَة حَرَكَة إبداعٍ مُتماهِيَةٌ مَع مُسْتجدّاتِ الحياةِ في أبعادِها المُخْتَلِفَة، والتي تَتَجلّى في إبداعِ الأدباء والشّعراء، كانْعِكاسٍ لِتأثّرِهِم بذاكَ الجديد الحياتِيّ غَيْرِ المُتوقّف.

وأظنّ أنّ أهمّ مَلْمَح تشْكِيلي مُتداخِل ومُتصَارِع في القَصِيدَة التّمِيمِية ' مِعْمارِيّتُها '؛ إذ تتداخَل الأشْكالُ الشّعْرِيَة وتتفاعَلُ حدَّ الصّراع أحياناً (النّمطان التّقليدي/ العَمودِي والنَّمَط الحرّ/ نظام السّطْر الشّعريّ)، وتنْسَجِمُ مرّاتٍ أخْرى، كما في نظام 'النصّ الشّعريّ الممْزوج' مثلاً؛ حيث المَزْج بين العَمودي والحرّ في القَصِيدة الشّعْرِيَة الواحِدَة، وهَذا ما نراه ماثِلاً أيضاً في التشْكِيل الشّعْري الإيقاعِي، فضلاً عن التّشْكِيل الصّوري/ البلاغِيّ الكلّي/ المَشْهَدي(تطوِيع مجموعَة من الصُّوَر البيانِية المختلِفة لتشْكِيل صُورَة كلِيَة مَشْهَدِيَة ذات تأثِير جماليّ).

1-معمارية القصيدة في شعر تميم البرغوثي:

خضعت القصيدة العربية عبر مسيرتها التّحقيبية إلى تحوّلات متعاقبة، مسّت شكلها، وبناءها، ومضمونها، على السّواء. وهذا عبر متتالية تجريبية شاملة وعميقة؛ تحت تأثير تحوّلات الواقع العربي الحديث والمعاصر، بأبعادها المختلفة؛ السياسية، والاجتماعية، والثقافية، وكذا المؤثّر الثّقافي الفنّي الأجنبي؛ حيث ينعكس هذا كلّه في الإبداعات الشّعرية العربية الحديثة والمعاصرة، التي تدرّجت في تطوّرها، من الأشكال التّقليدية البسيطة؛ فكرًا، وتقنيّةً، مرورًا بالأنماط الحديثة، واستمرارًا مع الأكثر تحديثًا، ومعاصرةً؛ إذ" **تكاد كلّ التّجارب الشّعرية تتّسم بالخطّ التّجريبي النّموذجي الواحد، ذلك الخط الذي يسِمُ الأصوات الشعرية بالسّمات الفنية الفكرية التي في ضوئها تُمَرْحَل التّجارب. فالبداية تكون لاكتساب وتلقّي الثقافة الفنية للممارسة الشعرية، وبالتّالي تنطلق من الكلاسيكية التعليمية، فالرومانسية لكي يليها ما**

تبقّى من مستويات النّضج الفنّي،..."[1]. فالقصيدة العربية الحديثة والمعاصرة لم تبلغ مرحلة النضج الشكلي والبنائي والفنّي، إلّا بعد محطّات تجريبية، مرّت بها؛ في بنائها ومضمونهاوآلياتها التّقنية.

تتمظهر هذه التحوّلات البنائية للشعر العربي الحديث والمعاصر في الأشكال الهندسية العديدة للقصيدة العربية المعاصرة، حيث اختلفت، خلال سيرورتها التّطوّرية، بين البناء العمودي التّقليدي، ذي الشّطْرَيْن، وشعر التّفعيلة، القائم على نظام السّطر الشّعري، وما آل إليه فيما بعد، الذي يمكن تسميّته بقصيدة النّثر، وما صاحبها من تساهل لغوي، وموسيقي خصوصًا، في سبيل تحرير الشّاعر من قيود النّظم الشّعري؛ ليتحرّر أكثر، وتنطلق معانيه مستوعبةً أحداث راهنه المتشعّبة؛ ومن أجل تحقيق مبتغاه الجمالي أيضًا. ففي تقدير بعض النقّاد المعاصرين، ومنهم **محمد صابر عبيد** أنّ قصيدة النّثر قد شكّلت الشّكل الشّعري الأحدث للقصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، وعكست أعلى مستويات شعريّتها المتطوّرة باستمرار، وذلك بما جادت عليها، من آفاق شكلية، وفنية، مكّنتها من تطوير إبداعها؛ أسلوبًا، وتقنيةً، وطرائقَ قولٍ، في الوقت نفسه. على أنّ هناك من يعدّ ما يسمّى بالقصيدة البصرية[2]* الشّكل الأحدث للقصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، مع التّأكيد على اختلاف مواقف النقّاد وتداخلها.

إذ " **قصيدة النّثر بوصفها النّمطَ الشّعريَ الأحدث في مسيرة القصيدة العربية وشعريّتها المتطوّرة، أثارت جملةً من الإشكاليات الفنية والثقافية والسّيميائية،..."**[3].

---

[1]– العربي عميش، محمود درويش خيمة الشعر الفلسطيني، ط1، دار ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، 2015م، ص 27.

*[2] –يُنظر: شعبان بن بوبكر، شعرية التّجاوز، مقاربات لغوية لنصوص من شعر الطليعة، ط1، الأطلسية للنشر، 2008م، ص 15.

[3]– محمد صابر عبيد، فضاء الكون الشّعري، من التّشكيل إلى التّدليل، د ط، مستويات التّجربة الشعرية عند محمد مردان، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، سورية، ص 183.

وقد نتجَ عن ذلك قضايا شكلية، وفنية، تُرْجِمَت في شكل تساؤلات، تعكسها اختلافات نظميّة بين شاعر وآخر، أو حتى بين قصيدة وأخرى، وللشّاعر نفسه، في سياق الصّراع بين القديم والجديد. خصوصًا، وأنّ هذه التحوّلات الشّعرية هي حصيلة تراكم معرفي ثقافي إنساني، في سياق الحداثة ومقولاتها الأدبية والنّقدية. وهذا ما يشير إليه الباحث **مفيد نجم**؛ حين يقول:"**إنَّ النصَّ الشعري لقصيدة النّثر، بوصفه قوّة متحوّلة، سواء على مستوى الأسلوب وطرائق القول المختلفة' استخدام السّرد والمونتاج والحوار والقِناع في القصيدة'، أو 'بناء علاقات اللّغة داخل النصّ'؛ استعارةً، ومعجمًا، وانزياحًا، هو الذي يمنح قصيدة الشّاعر هُويّتَها الخاصّة**"[1].

كل هذه الآليات التّقنية التّجريبية، والأساليب المتنوّعة، فضلًا عن الانفتاح على تقنيات الفنون الأدبية، وغير الأدبية، على السّواء؛ من سرد، وحوار، ومونتاج، وأقنعة رمزية، قد استثمرتها القصيدة المعاصرة في تطوير نفسها؛ شكلًا، ومضمونًا، وجماليةً. وهنا، يمكننا أن نتساءل: هل عكست قصيدة النّثر، كشكْلٍ شعري جديد وَعيًا شعريًا، ناتجًا عن تراكم التّجارب الحياتية، والفنيّة لدى الشّاعر المعاصر؟، وهل يمكن وصف القصيدة المعاصرة، في تحوّلها البنائي المستمر بالشّعر المُنْفَلِت؟، ما مدى تحكّم الشّاعر المعاصر في قالب قصيدته؟، أم أنّها التي تفرض شكلها الهندسي عليه؟، خصوصًا، وكونَها مشروعا رؤيويا، تُخضِعُ كلّ شيءٍ إلى بحث وتساؤلٍ مُسْتمرَّين.

عكست الأشكال الشعرية الجديدة حضورًا واعيًا للذّات الشاعرة، وللوجود، في الآن نفسه، وكان ذلك معيارًا نقديًا مهمًا، حتَّى تُوصَفَ بالشّعر الجيّد، كما عند النّاقد **أدونيس**، على الأقل؛ حيث يقول:" ....، **هكذا يُمكننا القول إنّ الشّعرَ الجيّدَ نوعٌ من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة بعيدًا عن قوانين العلم. إنّه إحساسٌ شاملٌ بحضورنا وهو دعوة لوضْع معنى الظواهر**

[1]. –مفيد يوسف نجم، القصيدة المعلّقة في شعر نوري الجراح، ط1، منشورات المتوسط، إيطاليا، 2018م، ص 102.

موضعَ البحث والتّساؤل"[1]. ولا شكّ أن في هذا تأكيد على المُنطلَق الرؤيوي الرّؤياوي، والبعد الذّاتي للقصيدة العربية المعاصرة؛ إذ هي صورة لتساؤلات، ومواقف الشّاعر في قضايا واقعه، وكذا نظرته إلى المستقبل، التي تتأرجح بين التّفاؤل، والتّشاؤم عادةً، بالنّظر إلى ضبابية الوضع، ومن ثمّة صعوبة استشراف المآلات، والتوقّعات. وهنا يمكننا التّساؤل عن جدوى هذه الأشكال الشّعرية الجديدة والمتجدّدة والمنفلتة عن قواعد الشّعر المألوفة، في الوقت ذاته، فهل تقوى على استيعاب الذّات الشّعرية المعاصرة برهاناتها، وتحدياتها الكثيرة، والمختلفة، أم أنّها تبقى عاجزة أمام جموح الذّات، ومزاجيّتها، في هذه البيئة العربية الرّاهنة والمتحوّلة باستمرار؟ ومن هنا، يمكن اعتبارُها مغامرةً من أجل إعادة بناء شكْل القصيدة المعاصرة، التي تؤثّثها الذّات الشّاعرة طبعًا؟.

وفي سبيل هذه الغاية البنائية التّجريبية الممارَسَة على جسد القصيدة العربية المُعاصرة، نُظِمت الكثير من التّجارب الشعرية، وفي قوالِبَ متنوّعة تنوّعَ التّجارب التي تعبّر عنها، ذات أساليب كتابية فيها الكثير من الإبداع، والمرتبطة بهذا الواقع العربي المُمتدّ، والغاصّ بالأحداث الأليمة، والهزائم الحضارية الباعثة على القلق والحزن الحادّ؛ إذ المعاناة مستمرّة باستمرار حُضُوُر المعاناة العربية، في شتّى صُورها، مشرقًا ومغربًا، على أن تكون مهمتها تصوير الواقع لا التّماهي معه، وذلك حتى لا تفقد فنيّتها وجماليّتها، ولا تسقط في الواقعية الصّرفة. وإذا كان التّغيير والتّجديد سنة الوجود فإنّ التجديد المستمرّ في أسلوب التعبير عنه ضرورة ملحّة، لغة وصورة وبناء-[2]

لعلَّ أهمّها قضيّة فلسطين، أمُّ القضايا؛ حيث تكاد تكون المبتدأ، والمنُتهَى، فهي المحور والبؤرة، والتي قصمت ظهر الأمّة، وأحزنت الشّعوب العربية، وأيقظت الضّمائر الحيّة في

[1]– أدونيس، زمن الشّعر، ط5، دار الفكر للطّباعة والنشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، 1986م، ص 10.

[2] – يُنظر: ياسمين بوصلاح، البنى الأسلوبية ودلالاتها الشعرية في شعر تميم البرغوثي _ دراسة أسلوبية_، جامعة الجزائر، 2021–2022، ص 49.

العالم، وأحْيَت إنسانية الإنسان. فهل تعجز الأشكال الشعرية كلّها عن استيعاب هذه القضايا العربية القديمة، والجديدة، في الآن ذاته؟، وهل ذلك ماجعل الشّاعر العربي المعاصر الملتزِم، يمزج في القصيدة الواحدة بين شكلَيْنِ شِعْريَيْنِ مختلِفَيْنِ حدَّ التّناقضِ أحيانًا؛ حيث الجمع بين نظام الشّطرين، ونظام السّطر الشّعري؛ تناوُبًا. كما في دواوين الشّاعر الفلسطيني 'تميم البرغوثي'[1]*؟، وهل وجَدَ في استراتيجيّة هذا الخلط الشّكلي الشّعري ضالّته؛ فكرًا، وموقفًا رؤيويًا؟، أم أنّ تحدّي البحث عن الشّكل الأكثر استيعابًا، واحتواءً لتجربته الشّعرية المكثّفة والمعقّدة، لا يزال مستمرًا؟.

تنزَع القصائد **التّميمية**، الفصيحة منها والعامية، على السّواء إلى أشكال شعرية مختلفة، ومتداخلة، في الآن ذاته، _ كما أسلفنا_؛ حيث القصيدة الواحدة يتجاذبها الشّكلان العمودي والحرّ، كما في مطوّلته **في القُدس**، على سبيل التّمثيل لا الحصر، ويتكرّر المزج في بقية القصائد، ومنها أيضًا القصيدة المعلّقة **مقام عِراق**. وهنا نتساءل مرّة أخرى: هل المزج بين

*–يُمْكِن عدُّ الشّاعِرُ الفِلَسْطِينيّ 'تميم البَرْغُوثِي' –(مولده سنة 1977 بالقاهرة)،– واحِداً من الوُجُوه الشِّعْرِيَة العَرَبِيَة المُعاصِرَة المُحلِّقَة في سماء الإبداعِ الشِّعْرِيّ العَربيّ المُعاصِر والصَّاعِدَة بِخُطَى ثابِتة ورؤيَة مُتميّزة ومُتفرِّدَة في سُلَّم المَجْد الشِّعْرِيّ التَّجديديّ ذِي الأفُقِ المَفْتُوح على الجدِيد الشِّعْرِيّ العَربيّ، مضموناً وتشكيلاً وجمالِيَةً.

فنَعْتقد أنّها شَخْصِيَة شَعْرِيَة، تَسْعَى إلى تحقِيق هُوِيَة شِعْرِيَة برغوثية خاصَّة؛ تُسْهِمُ في تَشْكِيلِها إمكانات تَشْكِيلِيَة وبِنائِيَة وجمالِيَة، تَنْفَتِحُ على الفَصِيحِ اللغويّ والعاميّ المَشْرِقِيّ، –في الآنِ ذاتِهِ –(اللّسان العاميّ الفِلَسْطِيني والمصريّ والعِراقيّ حتَّى)، تحقيقاً للشّمُولِيَة والثّراء في إبداعِهِ، هذا من جهة، وَوَصْلاً بَيْنَ طَرَفَي نَسَبِه الهَجِين (مُريد الفِلَسْطِينيّ، ورَضْوَى المِصْرِيَة). يَتغيَّا هذَا التحدّي الشِّعْرِي المُخْتَلِف– حسب اعتقادنا–، وهو يَخُوض تَخصُّصَ ' العُلُومَ السياسِيَة ' بِتفوُّق واقْتِدار ' دكتوراه في العلوم السياسية / جامِعَة بوسطن / 2004م). لِيَمْتَزِج السياسي بالشِّعريّ مَعَه؛ إذْ يُمْكِنُ القول: إنَه ذُو استراتِيجِيَة ' بَيْنِيَة ' في إبداعِهِ.

ولِتَمِيم البَرْغُوثِي رَصِيد إبداعِي شِعْرِي، يتوزَّع على أشْكالٍ شِعْرِيَة متنوِّعَة (العَمودي، الحرّ، النَّثْرِيّ، الممزوج، المُخمَّس، الشَّعبي (الموال، الأبوذِيَة، ...)، والتي تحملُها دواوِينُه الفَصِيحَة والعامِيَة: في القدس، مقام عِراق، يا مصر هانت وبانت، المنظر، قالوا لي بتحب مصر، ...

شكلَيْن شعريَيْن فرضتها التّجربة الشّعرية الكثيفة للشّاعر؟، أم أنّها استراتيجية، يُمارسها الشّاعر عن وَعْيٍ وقَصْدٍ؛ لتحقيق غاياته الفكرية والجماليّة في قصائده؟، وهل تشكّلُ فُرَادَتَهُ، إيقاعا وجمالية، ومن ثمّ عاملَ شهرةٍ وذيُوعٍ، بل وجواز سفرٍ إلى النجاح الإبداعي الشّعريّ؟، أم أنّه يتقاطعُ في ذلك مع مُعاصِرِيه من الشّعراء؟.

لا شكّ أنّ الكثيرَ من الشّعراء العرب المُعاصِرين يشتَرِكون مع **تميم البرغوثي** في كتابة أشعارهم بالأشكال الشّعرية كلّها، وحتى المَزج بين شكْلَيْن اثنين في القصيدة الواحدة، انطلاقًا من كون الشّعر شعر معنى أساسًا، وليس مجرّدَ أشكال وأوزان وصوَرٍ، فليس من الغرابة قولنا:" **إنَّ الشّاعرَ القدير هو من يستطيع الكتابة بالأشكال والصور كلّها،...**".[1] .

فلم تستقرّ القصيدة عندهم على شكلٍ معيّنٍ وإنّما نوّعت في قوالب الإبداع الشّعري، حتى وقعت في فوضى الشّكل الشّعري، وربما غدَا هذا المزج بين الأشكال الشعرية علامة تفوّق فنّي جمالي لدى بعض الشّعراء، ومنهم **تميم البرغوثي**، كما أسلفنا. ويحقّ لنا أن نتساءل مرة أخرى عن مدى تمكّن شاعرنا –سالف الذّكر –من تحقيق مُراده المضموني والجمالي، عبْرَ المزج بين الأشكال الشّعرية وانزياحاتها الأسلوبية والإيقاعية واللّغوية، كما في قصيدتَيْه: **في القدس**، و**مقام عراق**، على سبيل التّمثيل لا الحَصر.

على امتداد الدّيوانَيْن الفصيحَيْن –سالِفَيْ الذّكر–، لا نكاد نجد قصيدة خاضعةَ لشَكلٍ شعريٍّ واحدٍ، وإنّما تخضع إلى أكثر من شكل شعريّ، بل إلى شكْلَيْنِ شعريَّيْن، في الوقت ذاته، بدءًا بالقصيدة البُؤرة: **في القدس** التي استهلّها ببناءٍ عموديٍّ متبوعٍ بآخرَ حُرٍّ، في تناوُبٍ مُسْتَمِرٍّ مع بقية المقاطع المشكّلة للقصيدة:

مَرَرْنا علـــى دار الحبيب فردّنا عن الدّار قــانون الأعادي وسورها

[1]– عمر شبانة، الشّعر هو الشّعر، من ملفّ مجلة القدس العربي بعنوان: عودة القصيدة العمودية، أوت، 2022م ص4.

فقلت لنفسي ربّمـلما هــي نعمةٌ فمـاذا ترَى فـي القُدس حين تزورُها

ترَى كلَّ مــا لا تستطيع احتماله إذا ما بَدَتْ من جـانبِ الدّرْبِ دُورُها

....

في القدس، بائِعُ خُضْرَةٍ من جورجيَا برِمٌ بزوجته يفكّرُ في قضاء إجازةٍ أو

في طَلَاءِ البَيْتْ

في القُدْس، توراةٌ وكَهْلٌ جاء من منهاتِنَ العُلْيا يُفَقِّه فِتْيَةَ البُولون في

أحكامها

في القدس شرطيٌّ من الأحباش يُغْلِقُ شارِعًا في السّوق،

وفي سياق مماثِلٍ، يتواصل المزج بين الشّكليْن الشّعريْنِ في قصيدة **الجليل**؛ حيث يستهلّها بالنّظام العمودي:

سلامٌ على زينِ القــرَى والحواضِرِ ومَنْ هاجَرُوا منهــا ومَنْ لمْ يُهاجِر

يمرُّ بنا اسمُ المَرْجِ مَرْجِ ابنِ عامِر فَنَطْرَبُ لاسْمِ المَرْجِ، مَرْجِ ابنِ عامِرِ

....

ويَحْسَبُهُ النّاسُ جُغرافيا...

وَهْوَ أرْضٌ شمالَ فلسطينَ

أعْنِي شمالَ جِنِينَ تمامًا[1]

[1]- تميم البرغوثي، في القدس، ط2، دار الشّروق، القاهرة، مصر، 2015م، ص 7-14.

.....

نشير إلى أنّ استراتيجية الخلْط بين الشّكْلين العموديّ والحرّ لم تقتصر على هذين النّموذجَيْن وإنما مسّت الكثير من قصائده، والتي منها: تقول الحمامة للعنكبوت، خطٌّ على القبر المؤقّت، (إلى السيّد حسَن نصر الله)، أمير المُؤمنين، سفينة نوح،... مع التّأكِيد على أنّ ذلك الخَلْط يُوظّفُ بالتّناوُبِ: العَمودي أوّلاً فالحُرّ ثانِيا أو العَكْس، وذلك – حسب اعْتِقادِنا – ما يتماشَى وحالَته النَّفسية التي يمرُّ بها، والتي تتأرْجَح بين هدوءٍ تارةً وانْفعالٍ غاضِبٍ وثوريٍّ مراتٍ أخرى.

على صعِيد آخرَ، قد يعدِل الشّاعر **تميم البرغُوثِي** عن النّظام السّابق (التقليدي فالحرّ تناوُبًا) إلى شكْلٍ آخرَ، مثلَما قامَ به في قصيدة **نثر موزون، وشعر منثور في حديث الكساء ووِحْدة الأمة"**؛ إذ يستهلّ قصيدته باستهلال نثري يكاد يكون خالصًا متبوعاً بسرْديّة حكائيّةٍ حرّةٍ عَبْرَ جملة القول:

حديثُ كساء النبيّ الذي سوفَ أكتُبُ عنه حديثٌ عن الوحدة العربية

والعافية

وسأبدأ قوْلي بِنَثْرٍ أُضيفُ له الوَزْنَ والقافيَة

ومِن بعده سوفَ أُنْشِدُ شِعْرًا بِلَا حِلْيَةِ الوَزْنِ يَحْسَبُ نُقَّادُهُ، خطأً، أنَّ ما

فيه مِنْ صُوَرٍ، حِلْيَةٌ كافية

.....

أقولُ:

دخانٌ كثيفٌ يُوزَنُ بالأطنانْ

يَعْبُرُ الخرائطْ

إنْ تَرْفَعْ يَدَكَ لا تَرَها

والنّاسُ يصدم بعضُهُم بعْضًا كسيَّاراتِ الملاهي[1]

.....

على صعيد آخر، يعود بنا الشّاعر إلى النّظْم الشّعري التّقليدي الخالص كما في قصيدته **الموت فينا وفيهِم الفَزَعُ (إلى المقاومة في غزة)**:

إن ســـارَ أهلي فالدّهرُ يتَّبِعُ يشهد أحوالهلم ويستمـــع

يــأخُذُ عنهم فنَّ البقـاءِ فقد زادُوا عليه الكثير وابتدعلوا

وكلّمـــا همّ أن يقول لـهم بأنّهم مهزومون مـا اقتنعوا[2]

يتكرّر اعتماده على هذا البِناء التّقليدي في قصائد كثيرة، كما: قفي ساعة، غزل، أيها النّاس، معين الدّمع،...

وفي سياق ذي صلة، يعود بنا إلى النّظام الحرّ كما في قصيدته **لا شيء جذريًا** وغيرها

لا شيء جَذْريًا

ستسقطُ المُدُن العالياتْ

ويُخفِّفُ المُصوِّر الأبديُّ الضَّوْءَ عن مبانيها الشّاهقة

ويضيء الفئرانَ وأكياس القمامةِ السّوداءَ

---

[1]- ديوان في القدس، ص 37-38.

[2]- نفسه، ص 45.

فتلْمع، وكأنّها قُبّةُ البرلمانْ[1]

يكاد يُغطّي هذا الشّكْل الشّعريّ على قَصائد ديوانِه؛ حيث يَسْتَثْمره في مُعظَم مُتونِه، ومنها على سبيل الذّكر لا الحَصر: رَجَز، شُكر، أنا لي سماءٌ كالسّماء، يا هيبة العرش الخليّ من المُلوك، الأمر، القهوة، ابن مريم، حُصافة،...

يُمكِن تَفْسير ذلك أنّه انْعكاس لِثَورِية الشّاعِر، تذمّر من الواقع العربي المَهزوم والحَزين، ورفض لسياسة حكّامه الفاشلين.

ولأنّ القصائد التي يكتُبُها صورةٌ فوتوغرافيةٌ لأمّ القضايا العربية والإنسانية، بما تحمله مِن إرث حضاري وتاريخي، فهي المبتدأ والخبرُ؛ لذلك اتّسَعَت لهذه الأشكال كلّها ولمْ يَسْتَوْعِبُها شَكْلٌ واحد أو شكْلَان اثْنَانِ. فكانت فضاءً لتجاوُرِ أشكالٍ شعريةٍ كثيرةٍ، "...، **من القصيدة العمودية إلى قصيدة التفعيلة، ومن قصيدة النّثر...، بل قد نعثُرُ على أكثرَ من شكلٍ شعريٍّ، وبالأخصّ على مستوى النّمط الإيقاعي، في الدّيوان الشّعري الواحد أحيانًا**،..."[2]. وهذا ما تعكسه قصائد ديوَانَيْه الفَصيحَيْن: **في القدس، ومَقامُ عِراق**، -كما أسْلَفْنا-.

يَنْزاح الشّاعرُ عن استراتيجيّة التّجريب القائم على تناوُبِ وتواتُر الشّكلَيْن العمودي والحُرّ إلى نوعٍ مِن العودة إلى القصيدة العمودية، من خلال معارضته للقصيدة التّقليدية في شكلها وبنائها، وحتى مضمونها أحيانًا؛ حيث نظم قصيدته **تخميس على قدر أهل العَزْمِ** وِفْقَ نظام **الشّعر المخمّس***[3] كَشَكْلٍ من الأشكال المتأخّرة للشّعر العمودي. وهو يُخمّس قصيدة جدّه

---

[1]- المصدر السابق، ص 49.

[2]- عمر شبانة، الشّعر هو الشّعر، من ملفّ مجلة القدس العربي بعنوان: عودة القصيدة العمودية، أوت، 2022 الصفحة الأخيرة.

-الشّعر المخمّس شكْلٌ من الأشكال المتأخّرة للشّعر العمودي التي ظهرت في القرن الثّالث والرّابع الهجريّيْن، فيه يتكوّن البيت من خمسة أشطُرٍ لا شطْرَيْن، للأشطُرِ الأربعة الأولى قافية واحدة تتغيّرُ في كلّ بيت، وقافية الشّطر الخامس هي قافية القصيدة فلا تتغيّر. وقد يُخمّسُ شاعرٌ لاحِقٌ قصيدةً عاديةً لشاعر سابق بأن يُضيفَ لكلّ بيْتٍ من أبياتها المكوّنة من

وقُدْوَته **المتنبّي** قصيدَتَه السّابق ذِكرُها، فإنّه قد قَلَبَ معنى القصيدة الأصلية؛ حتّى تعْكِسَ حالةَ الهزيمة والانكسار التي تعانيها الذّات العربية، في بُعْدَيْها الفردي والجماعي. وقد اعتمد هذا الشّكل من بداية القصيدة حتى نهايتها، ومنها الآتي:

وقلعتُنا في مُلْتَقَى اليأس والمُنَى وقلعتُنَـــا أنْتُـم وقَلْعَتُنـــا أنـــا

بناها ابنُ عبد اللّه حِصْنًا ومَوْطِنًا بناهـــا فأعلَى والقَنـَا يقرَعُ القَنَـا

ومَوْجُ المَنَايَا حولَها مُتَلاطِم

غـدتْ مُهرةً تصحُو البـلادُ إذا صَحَتْ إذا كَتَبَتْ فَهْوَ الكِتابُ وإن مَحَتْ

وإنْ خاطَبَتْ هـذا الزمـــانَ توقَّحَـتْ وكان بها مثل الجنون فأصبحت

ومن جثث القَتْلَى عليها تمائمُ

فهذان البَيْتَانِ المُخمّسَان يصوّران الواقعَ المأساوي العربي على وجه العموم، والرّاهن الفلسطيني تحديدًا؛ إذ تعرضُ صورةً مأساوية تؤثّثُها جثث القتلى، ومظاهر الموت، التي ترسم ملامح الشوارع والساحات العامة.

تكاد الأشكال نفسها تتكرّر في مجموعته الشّعرية الفصيحة والعامية، في الوقت نفسه " **مقام عراق**"؛ حيث يمزج –كالعادة–في قصيدته المعلّقة هذه بين الشّكل الشّعري العمودي، وشعر التّفعيلة، وكذا التّخميس، فضلًا عن بعض المواويل الشّعبية العِراقية/ **الأبوذيات**

شَطْرَيْن اثنَيْن ثلاثة أشطُرٍ أخرى، قافية كلّ منها تتّفق مع نهاية الشّطْر الأول من البيت الأصلي. فتصبِحُ وحدةُ البناء في القصيدة مكوّنةً من خمسة أشطُرٍ، الثلاثة الأولى منها للشّاعر اللّاحق والاثنان الأخيران منها للشّاعر السّابق، وتكون القصيدة القديمة مُقتبسَةً بكاملها ومضمنة بنصها في القصيدة الجديدة، وكأنه تركيب قصيدة على قصيدة. / تميم البرغوثي، ديوان في القدس، مقدّمة عن التّخميس عامة، ص 107.

خاصّةً*[1]. وهي نوعٌ من المواويل العامية المنتشرة في العراق وشرق بلاد الشام، تتكوّن من أربعة أشطُرٍ من البحر الوافر، تنتهي الأشطُرُ الثلاثة الأولى بجناسٍ تامٍّ، أي بثلاث كلمات نطقها واحد ومعانيها مختلفة.

كما استعان بالأشكال النّثرية الأخرى وما تتطلّبه من آلياتٍ سردية وحوارية؛ حتى تستوعب هذه الصّورة الفوتوغرافية المكثّفة التي يحاول أخذها لبلاده العراق لحظات سقوطها بين مخالب المحتلّين الغربيّين؛ ولأنها المبتدأ والخبر حضارةً وأصالةً وتاريخًا فإنّه لم يحتمل ذاك السّقوط الحضاري الأليم، وجاد بهذه البكائية لمجد الحضارة العراقية الضّائع. ولأنّ وقع النّكبة ثقيل يستدعي بكاءً ورثاءً اعتمد الشّاعر الشّكل الشّعري العمودي استحضارًا لأجواء المرثيات العربية القديمة التي تكرّرت حاضرًا. حيث يستهل بكائيّته كالآتي:

كُفُّوا لســان المراثـي إنهــا تَرَف عن ســـائر الموت هذا الموتُ يختلف

وضمّدُوا النّخْلَ سبْعًــا إنّــه زمنٌ للحرْبِ لا السّلم فيــه يُرْفَـــعُ السَّعَـفُ

ضلَّ الكـلامُ وضلَّ المُهْتدُون بــه إنَّ الصفــات خِيانــاتٌ لمـــا تصـف

المرءُ سِرٌّ وَوَجْهُ المَرْءِ يكتُمُـــهُ تحتـــارُ هل عَرَفُوا أم بعدُ مـــا عرفُوا

تُخْبِرُهُم فتـرى فـــي صمتهم خَدَرًا كـالشّيْخِ عزَّاه عن قتــلِ ابنـــه الخَرَفُ

....

ففي هذه الأبيات صورة لهذه الصّدمة التي أصابت الشّاعر بفَيض من مشاعر الضّياع والحزن والدّهشة؛ إذ القوم صامتٌ رغم المُصاب المُؤلم، فكأنّهم مخدّرون...

ثمّ يعقُبُها بشَكْلٍ نثريّ أقرب إلى فنِّ النّثْر منه إلى الشّعر؛ حيث يقول:

[1]– تميم البرغوثي، مقام عراق، ط1، أطلس للنّشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، 2005م، المقدّمة، ص 6.

هذا استهلال، والاستهلال استهلالُ الدمع واستدعاءُ الهلال، والهلال مقياس الزمان وسِجِلَّ المسلمين، قُلامةُ الأظفر، وقارب الفِضَّة، مهدُ الليل وطريد النهار فيه...

ينتقل بعدها مباشرة إلى الشّكل الحرّ في سلاسة، وعبْر حوارية يؤثّثُها أسلوب النّداء بصِيَغه المختلفة، والتي تُتَرْجِمُ انفعالاته المتأرجحة بين مشاعرِ الدهشة والضّياع والحُزْن؛ إذ يقول:

يا هلالْ

عَلَمَ المؤمِنِينْ

أيُّها القاربُ المُتَأَرْجِحُ ذات اليمين وذات الشّمالْ

شمالك مُعْتَلَّةٌ واليمينْ

يا هلالْ

أيُّها القارِبُ المُتَأَرْجِحُ تمحُو وتكتب كيف تميلُ مصائرَنا

في الحُروب المقيمة أو في السّلامِ السّجالْ

يا هلالْ

يا مشابِكَ شَعْرِ الصّبايا وقَوْسَ الرموشْ

يا قُلامَةَ ظُفْرِ الوُحوشْ

تُحوّلُها من زئير الصّحاري إلى رسْمةٍ في ثياب المدارِسْ[1]

[1] تميم البرغوثي، مقام عراق، ط1، دار أطلس للنّشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، 2005م، ص 11.

وتعَزّزُ مشاعرَ الحزن والألم المُلِمّة بالشّاعر، وعَبْرَ تكْرار مناداته للهلال"، هذه القافية المقيّدة؛ حيث تعكِس نفسيةً مُتْعَبَةً حزينةً حدَّ الاختناق، (هلالْ، المُؤمنينْ، اليمينْ، مصائرنا، السّجالْ، الرّموشْ، الوحوشْ، المدارِس،...)، وتعضّدها في ذلك الموسيقى الدّاخلية التي تحقّقت من خلال تقنيّة/ أسلوب التّكرار بأشكاله المختلفة بين **اللّازمة: كُفُّوا لِسانَ المَراثي إنّها ترف.** إلى جانب تَكرار الاسم **هلال** بانزياحاته الدّلالية الكثيرة، وإيحاءاته الرّمزية المكثّفة، في سياقها الأسلوبي والحواري: **يا هلال، علَمَ المُؤْمنين، أيُّها القارب المُتَأَرْجِحُ، يا ابتسامةَ ليلٍ عليل، يا أنينْ، يا جنينْ، يا حزينْ، يا مُؤانِسْ، ويا أيُّها الشّاهدُ الأبديّْ، يا حبيبَ النّبيّْ، ويا مَنْ أضَأْتَ الطّريقَ لجِبْريلَ، وقُلْتَ له، ويا مَنْ تَنَقَّبْتَ، ويا مَنْ هَدَيْتَ الحمامةَ أنْ تَضَعَ العُشَّ في باب مخبئه، ويا مَنْ تبسَّمَ مِثْلَ الشُّيُوخ بأعراسِ أحفادِهِم،...**

قد يكون لتَكْرار بعض الحروف الموحية بمشاعر الحزن والألم دور في تحقيق هذه الموسيقى الدّاخلية لتنْضاف إلى العناصر الأخرى المشكّلة في انسجامها وتكاملها مع هذا الشّعور الحزين المُخيّم على جوّ النصّ، والعاكس لنفسية الشّاعر المَتعبة والحزينة بسبب النّكبة التي أصابت العراق، والكلّ عاجزٌ عن إنقاذه من سقوطه التّاريخي والحضاريّْ.

لذَا، تواتَرَتْ الحروف الدّالة على الحزْن والغضب في الوَقْتِ نفسه: لسان، زمن، عزّاه، خيانات، وَيلِي، استهلال، الدّمع، استدعاء، النّجف، اللّيل، المُؤمنين، اليمينْ، أنينْ، جنينْ، حزينْ، مؤانِسْ، الحروبْ، السّجالْ، قوْسْ، ظُفُرِ، الوُحوشْ، سُيُوف، قريشْ، فَجْرًا، ترْسًا، تغضبُ، النّارُ، صُخُورٍ، اللّيل، الظّلام، اذْكُرُونِي، الاحتمال، شهيد، نور، اسألُوا، الشّعر، تنفَجِر، يحترِق، الحُمْر، عُدْوان، المُصيبة، تلتهِبُ، رَهَب، مطارق، أبْصَر، بشّار بن بُرْد، إعْصَار، بحَّار، المراكِبْ، العَجْز، يعتَذِر، الحرب، تسقَى، ردَى، نَخْلُ، الأميزّ، صُلِبت، دم، نسيت، عمّة، جاسَ، التَّمْر، عنزة، إلَه، الخرائب، البحار، السّحاب، الرّعد، الظنّ، الماء، الأرض، فُقاعة، اللغة، أسماء، يصنع، حاربوا، المكتبة، المتحف، نقْصٌ، كمال، يرام، مجاز، أُحِبُّ، غُرْبة، دار،

جريمته، حقٌّ، بغداد، قمر، عباءة؛ فوراء تَكرار بعض حروف هذه الكلمات ذات الدّلالات الموزّعة بين حزْن الهزيمة والاستكانة والمذلّة، وضرورة الثّورة على مُسبّب هذه الحالة الحزينة موسيقى تتماهى مع الجوّ الحزين والغضب الشّديد الذي بلغ حدَّ الدّعوة إلى الثّورة على الوَضْع من أجل التّغيير والتّجاوُز.

يُواصِل الشّاعر التّنويع في الأشكال الشّعرية؛ إذ ينتقِل بين الشّكل العمودي والحر، والمواوِيل الشّعبية، ثمّ العودة من جديد إلى نظام الشّطرَيْن ممْزُوجًا بالنّموذج الحرّ...، لذلك **(...، يتمتّع النصّ الأدبي بكيانٍ خلّاقٍ وثريّ يؤثّثه الفضاء التّشكيلي بطاقةٍ فنيةٍ عالية تتوزّع فيه المكوّنات القادمة من مصادرَ ومرجعيات مختلفة بعد انصهارها جماليًا على جسد الكيان بنسَبٍ متفاوتة، تخضع لهندسةٍ لغوية وكتابية وتشكيلية غاية في الدقّة والإتقان والحساسية،...)**[1].

فمِن المواويل الشّعرية التي اعتمدها في ديوانه **مقام عراق** ما يسمَّى **بالأبوذية**[2]، وهي من أشكال المواويل العراقية، تتكوّن من أربعة أشطُرٍ من البحر الوافر، ينتهي كلّ شطْرٍ من الأشطُرِ الثلاثة الأولى بجناس تام وينتهي الشّطر الرابع بياءٍ مشدّدةٍ وهاءٍ، ومن عادة مغنّي المقامات أن يغنّوا الشّعر الفصيحَ أوّلاً ثم يعيدُوا صياغتَه في قالب الأبوذية بالدّارجة لتقريبه،...

ومن نماذج الأبوذية في الدّيوان قول الشّاعر:

أنا سْلِيمَانْ وَاحْبَابِي بَلَاقِيسْ

عَشَرْ أذْرُعْ جَدَايِلْهِنْ بلا قيس

[1]– محمد صابر عبيد، التّشكيل الشّعري، الصّنعة والرّؤيا/2، دط، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، سورية، دمشق، 2011م، ص 24.

[2]– ديوان مقام عراق، ص 69.

إلَهي بْوَاحِدَةْ مِنْهِنْ بَلا"قيسْ"

وأنا رَبّي بَلَانِي بِالبَقِيَّةْ[1]

ولا يتغيّر معنى الأبوذية في هذا السياق عن معنى الأبيات الفصيحة. " بلا قيس" الأولى جمع بلقيس ملكة سبأ، " بلاقيس" الثانية مركّبة من كلمتَيْن، فالمقصود " بلا" و" قِيْسٍ" أي بلا قياسٍ، والمعنى أن جدائل أحبابي طولها عشر أذرُعٍ بدون قياس، فالقائل لم يلمس شعر أحبّته للبعد أو للحُرْمة، " بلا قيس" الثالثةمركّبة من كلمَتَيْن، "بلا": الفعل الماضي أي امتحن و" قيس": أي قيس بن الملوح مجنون بني عامر، والمعنى أنّ الله بَلَا قيساً بواحدة من الأحباب، أما أنا فابتلاني الله بالبقية، مطابقًا لمعنى البيت الفصيح.

أمّا في النّموذج الآتي فيقول باللّهجة العراقية:

هَوَاكُم سَار مَعْ دَمّي بِأْلِعْرَاقْ

نَخِلْ سَارِحْ وَاكُو مِنْجَلْ بِأْلِعْرَاقْ

أَلَا كَمْ كَرْبَلَا صَارَتْ بِأْلِعْرَاقْ

وَكَمّ حْسِيْن دَاسَتْ خِيل أُمَيَّةْ[2]

تُقرَأُ كلمة" **بالعراق**" بكسر الباء وحذف الألف وكسر اللام ثم تسكين العين، **بالعراق** الأولى أي بالعروق التي يجري فيها الدم، **بالعراق** الثانية عُروق النّخل، أي جذوره، و**سارح** أي باسق، و**أكو** كلمة مُعْجمة باللّهجة العراقية تعني **يوجد**، والمعنى أنّ النخل باسق إلى الأعلى إلّا أن ثمةَ منجلاً موضوعاً عند الجذور يهدّده، **العراق** الثالثة مقصودٌ بها البلد.

[1]– المصدر السّابق، ص69.

[2]– نفسه، ص 71.

فمن خلال هذَيْن النّموذَجَيْن يبدو أنَّ الشاعر قد اقترَبَ أكثرَ من مُخاطَبَه؛ فاستَوْعَبَ فكرتَه كما يجب، وسمح له هذا الشّكل الشّعبي تفادي الرّتابة المملّة، وعبر ذاك الانزياح الجمالي قد يُكْسب شعرَه جمالية مؤثّرة.

وتأسيساً على ما سبق، يمكِن القول إنّ خريطة القصيدة التّميمية قد عَرفَت، ولا تزال أشكالًا شعريّةً مختلِفةً فتنوّعَت مقاماتُ قصائده الفصيحة الموزّعة بين دُفَّتَيْ دِيوَانَيْه (في القدس، ومقام عراق) بين الشّكْلِ التّقليدي ونِظام السَّطْر الشّعري، إلى جانب القصيدة النّثرية، فضْلًا عن المَوَاوِيل الشّعبية **كالحسينية والأبوذية مثَلًا**، وغيرها من النّماذج الأخرى.

تحاول القصيدة التّميمية مواكبة التحوّلات المضمونية، والبنائية، والفنيّة التي بلغَتها القصيدة العربية الحديثة والمُعاصرة؛ فاجتهدت في استيعاب تغيّرات الرّاهن العربي عامّةً، والفلسطيني تحديدًا، والمُنْعَكِسِ في هذه القضايا الوطنية، والقومية والإنسانية الكُبرى، التي كان للشّاعر' تميم البرغوثي' موقف حضاري واعٍ، وعميق منها.

ويسْتَثْمِر في سبيل ذلك إمكاناتٍ أسلوبيةً وتشكيليَّةً، وجماليَّةً، وبنائيَّة متنوّعة، ومتسائلة باستمرار، قد تكشف عن شخصية شعرية إبداعية واعدة؛ إذ تعالِجُ قصائده "...، **قضايا وجودية كبرى، وقضايا قومية كبرى، فهو شاعر شمولي الرّؤية واسِعُ المنظور، عميق الحسّ والإدراك، ومُرْهَفُ الأسلوب الإبداعي، يلوّن في أساليب قصائده تبعًا لمثيرات التّشكيل وطريقة البناء، (...)، تمتاز قصائده بمزاوجَتِها بين أسلوب السّؤال، والنّداء، وأسلوب السّرد والحوار، لخلق حركة جدليّة صاخبة ضمن الدّفقة الشّعرية الواحدة...**"[1].

فربما تجربة الشّاعر هذه، التي نعتقد أنها ذات عمق دلالي، وثراء معنوي، وأبعاد رؤاوية متنوّعة، قد تستدعي تلك الآليات من أجل استيعاب أفكاره ومشاعره، فضلاً عن تحقيق جماليته

[1]– عصام شرتح، تميم البرغوثي، دراسة نصيّة في المُحفّزات الجمالية ومختارات شعرية، ط1، صفحات للدّراسات والنّشر، سورية، دمشق، 2012م، ص 280.

المُرادة. وهنا، يُمكِننا أن نتساءلَ عن طبيعة العناصر الشّكلية التي استعان بها الشّاعر لاستيعاب مواقفه الحضارية، ورؤاه العميقة، والتّقنيات الفنية/ الجمالية المتنوّعة، وهل تمكّن من تطويعها في سبيل ذلك؟، وهو يوظّف تلك الأساليب والآليات الجمالية، أتمَّ له ذلك في مستواها المباشر والسّطحي، أم تجاوز استخدامه لها إلى مستواها العميق والمنزاح، في الآن نفسه؟.

لعلّ ممّا يُميِّز المكوّنات التشكيلية للمَتْن الشّعري ' التّميمي' انزياحها مبنًى ومعنًى؛ موظّفًا لغةً مجازية، وصورًا جزئيةً وكليّةً منزاحةً، كما امتاح من أسلوبَيْ السّرد والحوار الدّراميَيْن، فضلًا عن أساليب الاستفهام والنّداء، وحتى الأمر، فهي إمكانات تشكيليّة تتضافر فيما بينها لتكْوين قصيدة ' تميمية'، تحاولُ أن تكون مختلفةً ومتفرّدة، وتسعَى إلى أن تمثِّلَ إضافةً للشّعر العربي المعاصر، وذلك، **(...، لأنّ القصيدةَ الجديدة عنده تقوم على تشابك وتضافر هذه العناصر داخل البِنية الجديدة للقصيدة، وهي بقدر ما تتشابك، فإنها هي التي تمنح هذه القصيدة خصوصيّتها البنيوية والدّلالية والجمالية...)**[1]. فمن خلال خُروجها عن المألوف والنّمطيّ، لغةً، وأسلوبًا، وصورةً، وسردًا، حاولَت التجديد المختلف، من أجل هويّة بنائيةٍ، ومضمونيةً، ورؤيوية، وجمالية مُمْكِنة.

2-المكوّن اللّغوي وشعريّته في المَتْن الشّعري التّميمي:

تكاد اللّغة الشّعرية في النصوص الشّعرية الفصيحة والعامية، -على السّواء-عند الشّاعر الفلسطيني' تميم البرغوثي' تشكلّ أهمّ مكوّن تشكيلي، وأبرَزَ مُحفّز جمالي اتّكَأَ عليه في بناء قصيدته، ولكن السّؤال الذي يُمْكِن أن نطرحَه هنا هو: عن كيفية تطويع الشّاعر لُغته لخدمة غاياته المختلفة، فهل تمَّ له ذلك بانزياحها المعنوي، أم أنّه حمّلها حمولاتٍ أخرى، كالغاية الإيقاعية مثلًا؟.

[1]- آمنة بلّعلى، عبد الله العشّي، فقه الشّعر، من سؤال الشّكل إلى أسئلة المعنى، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2019م، ص 72.

إذا عُدنا إلى المُتون الشّعرية عند ' تميم البرغوثي' نراها قد استثمَرَت في العُنْصُر اللّغوي ما أمْكَنَها ذلك، وهذا عبْرَ خارطة نصّه الشّعري، عموديًا وأُفُقِيًا، بدْءًا من العنوان، ومرورًا بالمَتْن/ المَضْمون، وانتهاءً عند الخواتيم. حيث يعدِل بلُغَته، وفي المستوياتِ كلّها آنِفَة الذّكرِ عن المألوف، فحاول إكْسابها سحْرًا فِكْريًا وجمَاليًا، فَتنَت به القارئَ العادي والمحترف، – في الآن نفسه –، قد تكون أظْهَرتْ صاحِبَهَا في صورة الشّاعِرِ المُبْدِعِ المُختلِف عن البقيَّة، وقادرة على استدعاء قارئًا مُتَميّزًا مثلَه، بإمكانه سَبْرَ أَغْوارِ قصيدَتِه، ذلك أنّ قصيدته " ...، **لا تفتح مغاليقها لهم جميعًا، وفي كلّ وقتٍ فهي ليست أغنيةً، أو حكاية، أو إعلانًا، بل هي عمَلٌ غائمٌ ومُشِعٌّ في آنٍ واحدٍ، ولذلك فإنّ مافيها من ضَوْءٍ يظلّ كامِنًا أو مُؤجّلًا في انتظار قارئٍ مُرْهَفٍ، لا قارئَ عام، (...)، "**[1]

ولأنّنا نعتقد أنّ القصيدة 'البرغوثية' على درجة كبيرة من الإبداع، ممّا قد يُكسبها خصوصية إبداعية، وذلك ما قد يجعلها متستعصيةً على القارئ العادي السّاعي إلى إثارة مَكامِن فِتْنَتها المضمونية، والجمالية المُرتبِطةِ بمُكَوّناتها الأسلوبية واللّغوية، والسّردية. والشّعر الإبداعي يليق بالقارئ المُبْدِع، خاصةً وأنّ الشّعر الجيّد هو ' فنّ الأقلية الهائلة' حسب الشّاعر اللّاتيني ' رامون جيمينز Ramone Jiménez . فهل ترقى القصيدة البرغوثية إلى مستوى الشّعر الجيّد؟، وهل أسهمتْ لُغَتها المَجازية في بلوغها تلك المرتبة؟، وكيف تعامَل الشّاعر معها/ اللغة حتى تمكّنت من فرض حضورها الشّعري والشّاعري، وتغذُو إحدَى عوامِلِ التفوّق الشّعري التّميمي؟.

يبدو أنّ ' تميم البَرْغوثي' قد استَثْمَرَ في المُكوّن اللّغوي أحسَنَ استثمارٍ؛ إذ تعامل معه وِفْقَ رؤيةٍ عميقة وواعية، –في الآن ذاته –، فجعل من لغَتِهِ المُنْزاحَة فِكْرةً، وتصويرًا، وإيقاعًا وَسِيلَةَ جَذْبٍ وإمتاعٍ؛ حيث أعْطَتْ نصوصه إيقاعًا تصويريًا مؤثِرًا ووتيرة سرديةٍ ذاتِ موسيقَى مؤثّرة – في اعتقادي –. والسّر وراء شعرية لغته رُؤيَتُه الشّعرية العميقة والبعيدة، انسِجامًا مع

[1]– العلّاق علي جعفر، هاهي الغابة فأين الأشجار، ط1، دار أزمنة، الأردن، 2007م، ص 7–8.

آلياتِ القصيدة العربية المعاصرة، ففِي رَأْيِ الباحثة 'بشرى البُستاني أنَّ لعامِلِ الرّؤية سبباً في تحفيزِ لغته، إذ" **لابُدَّ للغة الشّعر من مُحَرّكٍ يبُثُّ فيها الروحَ ويُشْعِل نَبْضَها الحميم، كي تنهَضَ بالحيويّة التي تمنحها الاستمرار والديمومة، وهذا المحرّك المهم الذي يجعل من اللغة شعرًا ويُلوّنها بالأَلَقِ والحياة والتوهّج، إنّما هو الرّؤية وعُمْقُ التّجربة، إذ كلّما توهّجت الرّؤية زادت حركَةُ اللغة، وتنوّعَت آلياتُ فعلها، وتعدّدت مجالات اشتغالاتها وفضاءات أدائها ونتائجها الدّلالي، (...)، "**[1].

فالطموح الشّعري للشّاعر ' تميم البرغوثي'، ومن خلاله قصيدته الشّعرية قد يتطلّب رؤية إبداعية خاصة به، تميّزه عن بقية شعراء عصره. والتي تكون قِبْلَةً للغته الشّعرية بعدولها التّركيبي والإيقاعي، وإيحاءاتها الدّلالية العميقة والمُمتدّة. فهل يمتلك شاعرنا ' البرغوثي' رؤية شعرية حديثة ومتطوّرة إلى الوجود والواقع المعاصر، فكرةً وموقفًا؟، وإذا حصلَ له ذاك، فكيف تمَّ له هذا، أعَبْرَ لغته التّصويرية مثلًا، أم من خلال لغة شاعرية فاتنة؟.

قد تكشِف مقاربَتُنا لمُتُون 'تميم البرغوثي' عن لغة شعرية شاعرية مؤثّرة، تحت تأثير عُدُولِها التّركيبي والتّصويري، والإيقاعي، –في الآن ذاته –. وقد تتجلّى هذه اللغة المُنْزاحة في استفتاحات/ استهلالات القصائد، ولازِماتِها المتكرّرة كسِمَة أسلوبية، أو خواتيم المقاطع الشّعرية، إلى جانبِ التّراكيب اللّغوية (النّحوية، والبلاغية، والإيقاعية) الأخرى.

3–الاستهلالات النصيّة وشعرية الخَرْق اللّغويّ:

ونعني بالاستهلالات النصية، " **أنْ يفْتَتِحَ الشّاعِرُ إيقاعَ قصائده بفاتحاتٍ نصيّة مُثيرة، تُعَزِزُ مَدّها التأمّلي وسيرورة الدّلالات اللّاحقة لها في القصيدة، أيْ أنْ تخدِمَ الاستهلالات تدفّقَ الأنساقِ اللُّغوية والتّصويرية في القصيدة، معمّقة مدلولاتها وبؤرة إيحاءاتها الشعرية،**

[1]– البستاني بشرى، في الريادة والفن: (قراءة في شعر شادل طاقة)، ط1، دار مجدلاوي، الأردن،2011م، ص 87.

(...)، "[1]. وقد يتحقّق ذلك من خلال ما تُتِيحُه تلك التراكيب اللّغوية المشكّلة لبِنْيَة التّعابير الاستهلالية، كما في مطوّلتِه الشّعرية ' مقام عراق'. حيث يفتَتِحُ ديوانه باستهلال شعري شامل ويكاد يستوعِبِ المجموعة الشّعرية، تقديمًا، ومضمونًا، وختْمًا، فيقول:

كُفُّوا لســـان المراثـي إنهـــا تَرفُ عن ســائر الموت هذا الموتُ يختلِفُ

وضمِّدُوا النَّخْلَ سَبْعًـــا إنَّه زمَـنٌ للحَرْبِ لا السِّلْمِ فيـه يُرْفَـعُ السَّعَفُ

ضلَّ الكـــلامُ وضلَّ المُهْتَدُون بـــه إنَّ الصِّفـاتِ خِيَـانـــاتٌ لِمـــا تَصِفُ

يا مَنْ تَصِيحُونَ يا وَيْلِي ويا لَهَفِي واللّهِ لمْ يـــأْتِ بَعْدُ الوَيْـــلُ واللّهَفُ

هَذِي المُصيبَةُ لا يَرْقَى الحِدَادُ لها لا كَرْبَـــــــلَاءُ رأَتْ هـذَا ولا النَّجـفُ[2]

فنرى أنه استهلال جامِعٌ، يَحْمِل ما تجود به التّجربة الشّعرية للشّاعر، بموقِفِها الوُجُودي، ومشاعِرِه الصّادقَة، وحتى رؤيته المستقبلية، بل استهلال الدّمْع، كما وصفه الشّاعر نفسُهُ.

إنّه استهلال بُكَائي مُختَلِف باختلاف المَرْثِي الحضاري، فسقوط ' بغداد' الحضارة والتّاريخ، يختلِفُ عن أيّ سقوطٍ آخَر، وقد لا يلِيقُ به إلّا رِثَاءٌ مُتَفَرِّدٌ. وقد تنسَجم التّعابيرُ اللّغوية المُنْزاحة مع هذا البكاء غير العادي للشّاعرِ، كما في هذه الصّورة التّشبيهية البليغة: "إنّها تَرَفٌ"، وفي التّركيب المجازي: هذا الموت يختلفُ". فحتّى التّراكيبُ اللّغويَّة انحازَتْ في تماهٍ، وتعاطُفٍ تامٍّ مع بُكاء الشّاعر على السّقوط الحضاري للعراق، الذي عاشه وعايَشَه، فهو ليس تاريخا يُرْوَى له، وإنَّما حقيقَةً شاهَدَها، وعايَشَها بالجوارِحِ كُلِّها.

[1]– عصام شرتح، تميم البرغوثي، دراسة نصية في المحفّزات الجمالية ومختارات شعرية، ص 14.

[2]– ديوان مقام عراق، ص 9.

وتنْدَغِم عبارات بقية الأبيات في ترابطٍ وانسجامٍ دلالي وفنّيٍ، في الوقت ذاته، فتكْبُر مشاعر الشاعر تصاعُدِيًا من بيت إلى آخر، وتؤازِرها جمالية متنامية ناتجة عن هذا العدول اللّغوي والفنّي المشكّل لهذا الاستهلال. ففي محاولَتِه تَبرير تفرّد هذا الرّثاء عن المراثي السّابقة، كما في قوله: " وضمّدُوا النّخْلَ سبْعًا، ضلَّ الكلامُ، إنّ الصِّفاتِ خياناتٌ، ترى في صمتهم خدَرًا، كالشّيخِ عزَّاهُ عن قَتْلِ ابنهِ الخَرَفُ، واللّه لمْ يأْتِ بعدُ الوَيْلُ واللَّهَفُ، ...

فقد تكاملَتْ هذه التّراكيبُ المجازية المتنوّعة بين الاستعارة المكنية تارةً/ ضمِّدُوا النّخْلَ، والتّصريحية مرة أخرى، فضْلًا عن التّشبيهية أحايِينَ أُخرى/ ترى في صَمْتِهِم خَدَرًا كالشَيخ عزَّاه عن قَتل ابْنِهِ الخَرَفُ،...،

ويُصِرّ 'تميم البَرْغُوثي' على اختلاف هذا الرّثاء ّ أمام من يشُكّ في تميّزه، عَبر هذا الانزياح المجازي الاستعاري المقَعّد بالقَسَم/ واللّهِ لمْ يأت بَعد الوَيل واللَهف. فنرى أنّ النّظرة الاستشرافية للشّاعر تجعله يُقْسم على عَظمة خَطْبِ ما ينتَظِرُ العِراقِيّين بعد هذا السّقوط، ومعهم العرب والمسلمون. وتبْلغ جمالية هذا الاستفتاح ذِروتها عند هذين البَيْتين الأَخِيرين منه؛ حيث تنتهي عندَهُما الحمولة الدّلالية والشّاعرية لهذا الاستهلال، كما يمثّلان خاتِمَةً مُتناغِمَة مع شعرية البيت الأوّل. ففِي البَيتَين تأكيد على تفرّد واختلاف بكاء الشّاعر المتضمّن في البيت الأوّل:

هَذِي المُصيبَةُ لا يرقى الحِدادُ لها لا كربلاءُ رَأَتْ هذا ولا النَّجَفُ[1]

فبين بداية الاستهلال وخاتمته دينامية وحركيّة متفاعلة في انسجام وتركيزٍ، أسْهَمتْ في تشْكيل رؤية الشّاعر الخاصّة إلى الرّاهن المأساوي للعراق من جهة، كما أحسَنَ استثمار التّراكيب اللّغوية المعدولة، التي أكسَبَتْ المكوّن الاستهلالي شاعريّةً، وامتدّ تأثيرُها الجمالي إلى

[1]– المصدر السابق، ص9.

بقية الأجزاء والمقاطع الشعرية، فنرى أنّ الشّاعر قد وُفِّقَ في الجمع بين هذيْن التّعبيرَين المجازيَيْن: كُفُّوا لِسان المراثِي إنّها تَرَف، وهذي المُصيبَةُ لا يَرقى الحِدَاد لها.

إذْ التماس التوقّف عن أشعار الرّثاء في البيت الأوّل، لأنّها ليست في مُسْتَوى هَوْلِ الفاجعة التي ألمّت بالعِراق وأهلِه وَازاه بُرْهانُه في البيت الأخير؛ إذ مصيبَةُ الاجتياح أكبَرُ من أن تحتويها مَرْثياتٌ تقليدية مألوفة.

وأرى أنّ الشّاعر ذو رؤيةٍ لها من العمق والوعي ما قد يسمح له باستشراف وإدراك عُمق المأساةِ وسرّها، حيث جعلت الكلّ في حالة ذهولٍ أمامها، فيكتفون بنظْم ما أمْكَن من مألوف أشعار الرّثاء، ولمْ يعُوا الحدثَ بعُمْق، وهذا ما تكشف عنه بِنياتُه اللّغويّة المتفاعلة معه موقِفًا، وجماليةً، في انزياحٍ فنيٍّ ودلاليٍّ: ضلَّ الكلامُ وضلَّ المُهْتَدُون به، تحتار هل عرَفُوا أم بعدُ ما عرَفُوا، تخبرهم فترَى في صَمْتِهم خدَرًا،...

ففي صميم هذه التّراكيب اللّغوية والتّشبيهية فكْرٌ عميقٌ وواعٍ، ونَظرٌ ثاقِبٌ ورؤية بعيدة، وشعريّة مؤثّرة. فهو كالحكيم بين قوْمِه، يُوَّعيهم بحالهم، ويُبَصّرُهم بمستقبَلِهم، بل ويحاوِل حتى وَضْعَ الخُطوط العريضة للرّاهن العراقي تحديدًا والعربي الإسلامي عامةً، مُسْتَثِيرًا القارئ دلاليًا، وجماليًا.

ومن السّبُلِ الفنية التي آثَرَها الشّاعِر مُحاولته خلْق الدّهشة الاستهلاليّة بُغْية استِمالَةَ قائه، وذلك من خلال المَزْجِ بين الاستهلال العمودي والاستهلال التّفعيلي، حيث يندمج إيقاعا البناءَيْن العمودي والحرّ مولّديْن جماليةً إيقاعيةً قد تشدّ المتلقّي وتأْسره، مثلما نجد في قوله:

كُفُّوا لِســـــانَ المراثي إنهـــــا تَرَفُ عن ســـــائر الموت هذا الموتُ يختلفُ

....

هذِي المصيبة لا يرقـــــى الحِدادُ لها لا كرْبـــــلاءُ رأتْ هـذا ولا النّجـــــــفُ

هذا استهلال، والاستهلال استهلال الدمْع واستدْعاء الهلال، والهلال

مقياس الزمان وسِجلَّ المُسلمين، قُلامةُ الأظفر، وقارب الفِضَّة، مهدُ

اللّيْلِ وطريدُ النّهارِ فيه...

يا هلالْ

عَلَمَ المُؤمِنِينْ

أيها القاربُ المُتَأَرْجِحُ ذاتَ اليمينِ وذاتَ الشّمالْ

شمالُكَ مُعْتلَّةٌ واليَمينْ

يا هِلالْ

أيها القارب المتأرْجِحُ تمحُو وتكتُبُ كيف تميل مصائرنا

في الحُروبِ المُقيمَةِ أو في السلام السِّجالْ[1]

وقد يحمل هذا الاستهلال الشّعري المَمْزوج دفقةً شعريّة شاعرية شديدة التّرابط البنائي والتّشكيلي، والتّوافق المعنوي، والانسجام الإيقاعي، يُعزّزها تفاعُلٌ لغويّ تركيبي مُنْزاح، يصبُّ كلّه في سياق معنوي واحد، يعكِس لُحمة شعرية شعورية شاعرية متفاعلة، ولّدت جماليةً إيقاعيةً داخل المَتْن الاستهلالي. كما كان لِمَزْج الشّاعِرِ بين القافية المُطْلَقة في البناء العمودي (يختلفُ– النّجَفُ)، والقافية المُقيَّدَة، في الشَّكْل التَّفعيلي (هلالْ، المؤمِنِينْ، الشّمالْ، اليَمينْ،

[1]– ديوان مقام عراق، ص9–10.

مصائرَنَا، السّجالْ،... / الحُر دورٌ إيقاعي جمالي، يُعَضّدُه توافُقُهُما دلاليًا؛ حيث عبَّرَا عن مَعْنَى الامتلاء(المُصيبة الكُبرى، وحالة الحزن والأسى حدَّ التألُّمِ) تواليًا.

وتأسيساً على ما سبق، يُمكن القول: إنّ ' تميم البرغوثي' قد استثمر في جمالية الاستهلال من أجل بناء مُتُونَ شعريّةٍ مُمْتدّة بِناءً وعميقةً معنًى ومؤثّرة جماليًا ومُنْسَجمة موسيقيًا، وآليّتُه الفنية الأبرَز في ذلك لغتُهُ الشّعرية الشّاعرية ذات العُدُول الدّلالي والفنيّ.

المبحث الثاني: القوافل النصيّة وشعريّتها:

لعلّ مِمَّا تتفرّد به القصائد 'التّميمية' قُفلاتُها التي تنتهي عندها حمولاتُ المقاطع أحيانًا، وحتّى القصائد مراتٍ أُخرى، مُعلِنة عن معانيها المُمْتَلئة ومشاعرها المُلتَهِبة، والثّائرة أسًى، وغَضبًا، فهي في تَكرارها المُتشابه، تركيبًا، ودلالةً كاللّازمة في القصائد، قد تشدّ القارئ، وتستوْقِفُه بسِحْرها الشّاعري النّاتج عن صدَى إيقاع تَكرارِها السّلِس والمُنْسَجِم. سواءٌ تعلّقَ الأمر بالنّهاية المقطعية، أم القُفلة النصيّة. وممّا اعتَمَده الشّاعر من القُفلة المَقطعيّة قوله في قصيدته' **أنا لي سماء كالسّماء'**، من ديوانه الفصيح **' في القدس':**

أنَا لي سماءٌ كالسماءِ صغيرةٌ زرْقاء

أحمِلُها على رأسي وأسْعَى في بلاد اللّه من حيٍّ لحيْ

هَذِي سمائي في يَدَيَّ

فيها الذي تدرونَ من صِفَةِ السماءْ

فيها عُلوٌّ وانْكِفاءْ

وتوافُقُ الضِّديْنِ من نارٍ وماءْ

.....

فيها طُبُولُ الحَرْبِ تُسْمَعُ من بعيدْ

وكأنّها عند المَدَى رعْدٌ وليدْ

.....

عِنْدِي سماءٌ في يدَيْ

أنا لي سماءٌ كالسماء صغيرةٌ زرقاء أحملها على رأسي وفيها بعضُ ما في أُختِها

فيها ملائكَةٌ قدِ انْهَمَكُوا بإصلاحِ الموازِينِ العتيقَةِ

.....

هي هكذا تُوحي إلَيَّ

هَذِي سمائي في يَدَيَّ

أنَا لي سماءٌ كالسماءِ صغيرةٌ زرقاءُ أحمِلُها على رأسي

كما رَفَعَ الجريدَةَ مَن أرادَ بها اتِّقاءَ الشَّمْسِ

.....

وأُعِيدُ ترتِيبَ الخرائطِ، حيث أجْعَلُ سُورَ بغداد عِقالًا في رؤوس الأكْرَمينَ

ونِيلَ مصر، نَهْرَ خَيْلٍ تحتَ قَوْمٍ غاضِبِينَ

.....

هَذِي سمائي في يَدَيّ[1]

فقد يكون لهذه الخاتمة/ اللّازمة التي تنْتَهي إليها مقاطعُ هذه القصيدة، إذ تتكرّر عبارة' هذي سمائي في يدَيَّ' تأثيرٌ دلالي عميق، وَوَقعٌ فنيّ، نراه آسِراً للقارئ حدَّ الإدهاش. مُمْسِكة به/ القارئ، من بداية القصيدة إلى نهايَتِها، من خلال تَوَاتُرها المُمْتَلئِ والمُتَوَازِن، –في الوقت نفسه –. متدرّجةٌ في دلالتِها من معنى الفضاء المكانيّ السّامي والواسِع، ومُرورًا بالدّلالة على قضية الشّاعر المُرتَبِط بها حدّ التعلّق والتملّك، وانتهاءً عند معنى النّظرة والموقف، ورؤيةُ الشّاعر إلى واقع أُمّتِهِ، ومَوقِفُه من قضيّته.

ولمّا جاءت هذه القُفْلة المَقْطعيّة متعالِقَةً مع مُفْتَتَحِ كلّ مَقْطَعٍ، في اتّساق تركيبي وانسجام دلالي، فإنّها قد أسْهَمَتْ في البِناء المُتَماَسِكِ للمقاطع على وجه الخصوص، وللقصيدة على وجه العموما؛ حيث تتكرّرُ عبارة الاستهلال المقطعي' أنا لي سماءٌ كالسّماء...' بدَلَالاتِها المُنْزاحة، وإيقاعها الشّاعِري. كما أعْطَى ذلك ديناميّة وحيويّةً لمضامين تلك المقاطع. ويتوافقان تشكيلاً؛ فكِلاهُما يقوم على تركيبٍ اسمي مُتَمّمًا بياء المُتكلّم، (أنالي سماءٌ كالسّماء، هذِي سمائي في يديَّ). وهذا أحْكَمَ لُحمَةَ القصيدة كلّها.

أمّا القُفْلة النصية الخِتامية، فيمكننا التّمثيل لها بمطوّلته الشّعرية ' مقام عراق'؛ حيث تتكرّرُ العبارة الاستهلالية والخِتامية ' كُفّوا لِسان المَراثي إنّها تَرَف'، عند نهاية كلِّ مَقْطَعٍ، وكذلك اختَتَم بها ديوانه.

كُفُّوا لسان المراثي إنها تَرَفُ

يا هلالْ

يا ابتِسامَةَ ليلٍ عليلٍ، يُجامِلُ أمثالَنا الزَّائرينْ

[1]– تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص 21–25.

ويا أيُّها الشّاهدُ الأبديّ

يا حبيبَ النبيْ

يا صباحًا تأجَّلْ

شَهِدْتَ تفَرُّعَ تاريخِنَا كقُرُونِ الغَزالْ

يا هِلَالاً تَنَزَّلَ من أُفْقِهِ

غُرَّةً في جبينِ البُراقْ[1]

قـال الهِلالُ وبعضُ القول لا يصل إلّا إذا ماتَ بعضُ القوم أو قُتِلُوا

هل يعلَمُ المدّ عُون العَجْزَ ما فعلُوا قد أَثْكَلُوا اللّه لو من شأنه الثَّكَلُ

كُفُّوا لِسانَ المَرَاثِي إنّها تَرَفُ

وقامَ جدّي، على أصْواتِ المؤذِّنين

حيّ المآذِنَ تحت القصف تنتصب حتّى الطُّيُورُ التي من حولِها عربُ

تُطَمْئِنُ الأَهْلَ والأَحْيـــــاءُ تلتَهِبُ أنـــــا بخَيْرٍ فلا خَوْفٌ ولا رَهَـــبُ

مازِلْتُ أُقْصَفُ لكن لستُ أنْقَصِفُ

كفُّوا لِسانَ المَرَاثِي إنها تَرَفُ

.....

مَأْتَمٌ في البِلادْ

[1]- ديوان مقام عراق، ص 78.

سُرادِقُهُ اللّيْلُ

فيهِ النُّجُومُ تُحاوِلُ مُرْهَقَةً أنْ تنَامْ

والظَّلامْ

مِثْلُ عَنْقَاءَ سَوْدَاءَ في عُشِّها تَسْتَضِيفُ الحمامْ

.....

فُجْأةً، وَقَفَتْ زَيْنَبٌ في السُّرادِقِ

حاسِرَةً، وجميعُ بني آدَم ينْظُرُونْ

وقالَتْ لهم أنا زَيْنَبٌ بنتُ عَلِيٍّ

أَبْحَثُ عَنْ قَبْرِ مَنْ نبكِي فلا أجِدُ فالشُّهَدَاءُ جميعًا هــاهُنَــا وَفَدُوا

حَتَّى الحُسَيْنُ يُعَزِّيهِمْ بِمَنْ فَقَدُوا هلْ مات مِنْ أَحَدٍ أَمْ لمْ يَمُتْ أَحَدُ

أم أنّهم كلُّهم مَوْتَى وما عَرَفُوا

كُفُّوا لِسانَ المَرَاثِي إنَّهَا تَرَفُ[1]

قد تبدو المقاطع الشّعرية المشكّلة لهذه المطوّلةِ الشّعرية (مقام عراق) حائمةً حول موضوعٍ شعريٍّ واحِدٍ، متمثِّلٍ في هذا السّقوط الحضاري المُدوّي، والمُخْتلِفِ عن أحداث السّقوط السّابقة، فهو مُصيبةُ المَصائبِ، التي لا تَسْتَوْعِبُها حتَّى مَراثِي رِجالَاتِ الرِّثاء التّاريخيّين، أمثال ' المهَلْهِل، والخنساء، وجرير،...)، فالمَوْقِفُ قد يستدْعِي فِعْلًا ثوريًا مُزَلْزِلًا، وليس بُكائيَّةً على جُدران 'بغْدَاد'. وهي في انسجامٍ شعُوريٍّ شاعريٍّ، يشُدّه هذا الخيط الشّعُوري ذُو المَنْحَى الثَّوْريِّ

[1]– ديوان مقام عراق، ص 9–79.

التّصاعُديّ، تُعَزّزُ فواصِلَهُ هذه القُفَلُ المتكَرّرَة، والمُسْتَوقِفَة للقَارئ، تأمّلًا وإدهاشًا، وتأثيرًا فنيًا، تبعَثُ عليه العبارة اللّازمة التي تَحْكُمُ دُفَّتَيْ الدّيوان، إذْ هي الاستهلال، والخِتَامُ، في آنٍ: **كُفُّوا لِسانَ المَرَاثِي إنّها تَرَفُ.**

جعلَ الشاعر هذه ' القُفْلَة الشّعريّة' عَامِلَ حَرَكَةٍ دَاخِلَ تلك المقاطِع، قد تُحرّك أعْماق النّصوصِ والقارئ معًا، وربما كانت سبيلَه أيضًا إلى ضَبط تَوزيع مقاطعه على خارِطة ديوانِه، وما قد يتطَلّب ذلك من مراعَاة لنظامِ تشكيلِها، وسيرورَة إيقاعها من عَتَبَة العُنْوان إلى المقطع الختاميّ.

تأسيساً على ماسبق، يمكن القول إنّ ' تميم البَرغُوثي' قد نجَحَ في رهانه على استراتيجية ' القُفْلَة الشّعرية'، في سَعْيه إلى تَحقيق الفِتْنَة الشّعريَّة المُمْكنة، التي قد تُثِير القَارئَ، فكرًا، وجمالية؛ حيْث تَتْركه في حيرَةٍ من أمْره أمام تلك القُفلات، كهذه التي خَتم بِها ديوانَه:

وقالَتْ لهم أنا زَيْنَبٌ بنتُ عَلِيٍّ

أُسائلُكُم أيُّها النّادِبُونْ

أيْنَ صاحِبُ هذَا العَزاءْ

إذا كان كلُّ الرّجالِ هنا والنّساءْ

فَعَلَى مَنْ، علَى مَنْ، يكونُ البُكاءْ؟

أَبْحَثُ عَنْ قَبْرِ مَنْ نبكِي فلا أجِدُ فالشُّهَدَاءُ جميعًا هاهُنَا وَفَدُوا

حَتَّى الحُسَيْنُ يُعَزّيهِمْ بِمَنْ فَقَدُوا هلْ مات مِنْ أَحَدٍ أَمْ لمْ يَمُتْ أَحَد

أم أنّهم كلُّهم مَوْتَى وما عَرَفُوا

كُفُّوا لِسانَ المَرَاثِي إنَّهَا تَرَف[1].

فالشّاعِرُ ومِن خلال صوتِ السيّدة 'زيْنب'، –رضِيَ اللّه عنها–، يتساءل في دَهْشَة وذُهول، وتَحْت تأثير هَوْلِ النّكبَة، عَن صاحبِ العَزاء غير المُحدّد في ذلك الجمع الغفِير، فالكلُّ حاضِرٌ هناك يتفرّجُ على السّقوط، دون أنْ يُحَرّك ساكِنًا، فهم كالمَوتَى، بلْ كلّهم موتَى، فمَنْ نُعَزّي؟، ومن نبْكِي؟، وأيّ بَيْتٍ يكُون مَكانًا للعزاء؟، أمْ أنّ الجَمْعَ كلَّه مَوْتَى؟.

يبدو أنّ الشّاعِر قد أحْسَنَ بِنَاء قُفْلَتِه التي عَكَسَت نَقْلًا وتَصْويرًا حالة ذهُول ودَهْشَة العِراقيّين والعربِ الذين عايَشُوا لحظاتِ السّقوط، ومعها دهْشَة الشّاعر، والتي انتَقَلَت عَدْواها إلى القارئ، وهي غايةُ الشّاعر الأولى والأهمّ، وقدرته على التّقريب بين إحساسه وإحساس قارئه، سواء كان غَضبًا أم فَزَعًا أم مَوتًا من علامات الإبداع الشّعري لديه، إذ " ...، **إنّ هناك عنصُرَيْن لا ثالِثَ لهما في كلّ نصٍّ شعريٍّ، ما يقوله الشاعر، وكيف يقوله. فإذا قرأتَ قصيدةً ما، ولم تخرج منها بشيءٍ، فهي قصيدة فاشلة.. القصيدة يجب أن تعديك بمعاناة الشاعر، فالمعاناة أمرٌ أساسي: أنْ تعاني الغضبَ، أن تعاني الفَزَعَ، أن تعاني الموت، أن تعاني الغربة، ولكن المعاناة وحدها لا تكفي. إذ إنّ كلّ الناس يُعانون بشكلٍ أو بآخرَ. لكن شرارةَ الانفعال الشّعري التي تنقل المعاناة من الذاتي إلى الموضوعي،... فالانفعال، هو الذي يعيد تركيب اللغة الشعرية بشكلٍ يستطيع معه أن تؤدّي إلى الآخر تجربة الشاعر بخصوصية، وتميّز، وتعديه، أي تحرّكه، وتهزُّهُ وتعطيه النّشوةّ إلى حدّ الأمنية،...**"[2].

وغني عن البيان أنّ قيمة أيّ عملٍ شعريّ تتوقّف على مدى تأثيره في قارئه، من خلال التّفاعُل القِرائي العَمِيق الذي يُواجِهُه به، لَحْظَة تلقّيه إيّاه، تلك الشّرارة الفِكْرِيَة والعاطِفِيَة التي

[1]– ديوان مقام عراق، ص 78–79.

[2]– عصام شرتح، تميم البرغوثي، تجليات المتخيّل الجمالي، ط1، دار عقل للنشر والدّراسات والتّرجمة، سوريا، دمشق، 2018م، ص 116.

تتملّك القارئ، انْطِلاقاً مِن التّيارات النّحْوِيَة، والصّرْفِيَة، والبلاغِيَة، والإيقاعِيَة، المُنْبَعِثَة في فَضاءِ النصّ الشّعْريّ المُشْبَع غَضَباً، وثَورَةً، وأَلَماً،...، وذَلِكَ جانِبٌ مِمّا يَسْتَثْمِرُه المتلقّي في الكَشْف عْن المَكْنونات الجمالِيَة التي يتغيّاها الشّاعِر مِن وراءِ تلْك الحُمولَة الفِكْرِيَة والعاطِفِيَة التي حمّلَ بها قصِيدَتَه، مُتوخِياً منها غايَة إبْداعِيَة جمالِيَة مُخْتَلِفَة، وهَذا ما قَد تُثْبِتُهُ مُتُونه الشّعرية الفصيحة والعامِيَة على السّواء. وقد يُعدّهذا وجها من أوجه الشّعرية الحديثة التي تجاوزت ثقافة الوصف المعياري للنصوص الأدبية[1]*.

1-شعرية التّراكيب اللّغوية المُنْزاحةُ:

لا ريبَ أنّ مِن أسْمَى غايات الكتابة الشّعرية كتابة نصّ شعري إبداعي فنيّ، يسمُو به عن الكلام العادي، الذي يكتفي بتسجيل الأحداث، وتصوير ظُروفِها المحيطة. ونَعتقد أنّ الشّاعر ' تميم البرغوثي' قد سَعَى إلى بُلوغ هذه المَرتَبَة من الإبداعية والجمالية، وهو يُعبّرُ عن تجرِبَتِه الذّاتية والإنسانية، وموقفه من الوُجُود. من جهة، ومُحاولة تحقيق خُصُوصِيّته الشّعرية التي يريدها مُخْتَلِفَةً عن التّجارِبَ الشّعرية الأخرى، وأنْ يتَميَّز أيْضًا بِهُويّته الشّعرية الخاصة به، من خلال سعْيه إلى الاِرْتِقاءِ بتجرِبَتِهِ الشّعرية من الذاتية إلى الموضوعية، وما هو إنساني.

وهُنا، يُمْكِنُنا أن نتساءل: علامَ اتّكأَ الشّاعِرُ في سبيل سعْيِهِ إلى بلوغ تلك الغايات الشّعرية والشّاعرية، ومن ثمّ إمكانية تحقيق فرادتَه الشّعرية؟، فهل راهَنَ على عُنْصُرِ اللّغة مثَلًا، وإذا كانت اللّغة أداته، فما طبيعتُها، وكيفَ طوّعَها لأجل هذه الأهداف؟، هل استثمَرَ في شعرية اللّغة كغيرِهِ من الشّعراء؟، وماالذي يجعلُ لغته الشّعرية مختلفةً، -ربما-عن لغة بقية الشعراء؟.

قد يجعل 'تميم البرغوثي' من لغته الشّعرية وسيلةً إلى تحقيق خصوصيَّته الفنيّة، لأنَّ" **الخُصوصيَّة الفنية يتأسّسُ مُنْطَلَقُ ملامِحِها، ابتداءً من اللغة، (...)، هذه الخصوصية**

*[1] -يُنظر: ناصر سطمبول، سيمياء الجنس الأدبي وشعريات الأنساق النصية، ط1، دار ميم للنّشر، الجزائر، 2022م، ص 204.

المتعلقة بالتجربة الشعرية هي المُنْعَطَفُ الحاسِمُ في أساس اللّغة الشّعرية. وتلك هي التجربة المرتبطة بالذات،..."[1]. فالتّجْرِبَةُ الذاتية للشّاعر ذات البُعْد الإنساني، قد تشكّل أساسا لعمله الفنيّ، ولا شكّ أنّه كلّما انْطَلَقَ من عُمْق ذاته كانت لغتُهُ أكْثَرَ شاعِرِيّةً، والتي تساعِدُهُ في أن يكونَ الإنسانَ الشّاعِرَ في عَصْر ملُولٍ، يَمْقُتُ القِيَم الإنسانِيَة، ويُمجّدُ قِيَم الرَّسمالِيَة/ المادِيَة المُتوحّشَة.

وفي السياق نفسه، قد يحرِصُ الشّاعرُ على اعتماد بناء لغوي خارجي عن مألوف التّركيبِ اللّغويّ؛ لتمُدّهُ بخلْقٍ شِعريٍّ ذي جمالية مؤثّرة، فهي لغةُ تجربته المتعلّقة بذاته، والكاشِفَة عن دُرَرِ معنَى أعماقِه، فقد تقوَى تجربَته الشّعرية وتَعْمق نتيجةً لذلك، كما قدْ تؤدّي إلى "...، **خَلْقِ الرُّؤيا الجديدة، في نَسَقٍ لغويٍّ جديدٍ، وهي حالةٌ يمرُّ بها الشُّعَرَاءُ المَوهُوبُون، (...)، وكأنّي بالشّاعِرِ يقول لا تسألُونِي عن التجربة داخلية كانت أم خارجية، بل اسألوني عن الأشياء الجديدة التي أراها"**[2].

ففي اعتقادي أنّ الشّاعر الحقيقي من عبَّرَتْ تجرِبَتُهُ الشّعريّةُ عن أشياءَ جديدة خارجة عن المُعْتاد، وغَير مُتَوَقّعَة من طَرَفِ المُتلَقّي، لأنّها تَحْمِلُ عُمْقاً وغُموضا، يَعْكِسانِ غَرابة أَوضاعِ الرّاهن العَربيّ، وعُمق آلامِه، ومآسيه، وتشكّلُها الأنساق اللّغوية الجديدة أيضًا، بل قد تحملُ رؤيا جديدة وخلّاقة. فهل نجد صدًى لهذه التّجربة في مُتُون ' تميم' الشِّعرية؟، وما القصائد التي تعكِسُ ما يُوْصَفُ بقصيدة الرّؤيا الجديدة، أو الخلق الشِّعري؟.

من القصائد التّميمية الفصيحة التي قد تعكس تجربةً ذاتيّة إبداعية وإنسانية عميقة، وتنِمّ عن رؤيةٍ شعريّةٍ جديدةٍ، ولّدَتْها دَهْشَةُ الموقف الشّعوري، ولحظات الإلهام الشّعريّ. وتؤثّثُها

---

[1]– الطاهر يحياوي، تشكّلات الشعر الجزائري الحديث، من الثورة إلى ما بعد الاستقلال، –دراسة نقدية–، ط1، وزارة الثقافة، 2013م، ص64 –65.

[2]– المرجع نفسه، ص 66.

هذه المجازات اللّغوية، في صوَرها الاستعارية والتّصْويرية المحَمّلة بالدّلالات الجديدة، والمعاني الخِصْبَة؛ إذ يقول في قصيدة ' **في القُدْس**":

وتلفَّتَ التَّاريخُ لي مُتَبَسِّمًا

أظَنَنْتَ حقًا أنَّ عَيْنَكَ سوف تُخْطِئهم، وتُبْصِرُ غيْرَهُم

هاهُم أمامَكَ، مَتْنُ نصٍّ أنْتَ حاشِيَةٌ عليهِ وهامِشٌ

أَحَسِبْتَ أنَّ زيارةً سَتُزِيحُ عن وَجْهِ المدينةِ يا بُنَيَّ

حِجابَ واقِعِها السميكَ لكي ترى فيها هواكْ

في القدْسِ كلُّ فَتًى سِواكْ

وهي الغَزالَةُ في المَدَى، حَكَمَ الزمانُ بِبَيْنِها

مازِلْتَ تَرْكُضُ إثْرَها مُذْ ودَّعَتْكَ بعَيْنِها

رِفْقًا بِنَفْسِكَ ساعَةً إنّي أراكَ وَهَنْتْ

في القدسِ مَنْ في القدسِ إلا أَنْتْ[1].

تأتِي التّراكيب اللّغوية مُنْزاحة في هذا المُقطَع الشّعريّ والحِواريّ، ليتَماهَى مع حالةَ العُدُولِ التي آلَ إليْها الوَضْعُ في القدْس، فهاهو التّاريخ يَسْتَوْقِفُ الشّاعر، قَاطِعًا عنه إغراقَهُ في نَقْلِ وعَرْضِ سِلسِلَةِ المشاهدِ التي وَجَدَ عليهَا' القُدْس'، مُلَاطِفًا، ليُخَفِّفَ من رَوعه:

[1]– تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ط2، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2015م، ص 8.

وتلفَّتَ التَّاريخُ لي مُتبَسِّمًا. فَوراء هذا التّشْخيص الاسْتِعاريّ إعْجابٌ مِنْ التّاريخ بهذا الشَّاعِر الثَّابِتِ على المَوقِفِ (الوُجُود الفِلَسطِيني الأصيل هناك)، من خلال العبارة اللّازمة: **في القُدس من في القُدْس إلّا أنْتْ.**

ونراه يحاوِل تَخْفِيفَ صَدْمَتِه التي أصابته جرّاء ما رَأى وعايش، بلْ وعانَى مُعاناة الغَريبِ عنها، فقد غدَا هَامِشًا، بعدما كان الأصل والمَتْن هُناك:

هاهُم أمامَكَ، مَتْنُ نصّ أنتَ حاشيةٌ عليهِ وهامِشٌ.

وبالمُقابِلِ، فإنّه يسعَى إلى التَّقْليلِ من تأثِيرِ دَهْشَتِهِ عليه، من خلالِ هذهِ الأنساق اللّغوية المجازية ذات الحمُولة المعنوية والتّصويرية، كما في قوله:

أحَسِبْتَ أنَّ زيارةً ستُزِيحُ عنْ وَجْهِ المدينةِ،... حِجابَ واقِعِها السَّميكَ،...

إذْ لا تَسْمَح لك زيارةٌ واحدةٌ خاطفة 'قُدْسَك' لتكشفَ زَيْفَ حضورهم فيها، فهُم القشور فيها، وأنتَ وأمثالك اللّبّ والعمْق الصّلب والمُمتدّ فيها، تاريخًا وأصالةً، بل همْ زَيفها وأنتَ حقيقتها.

(حِجابَ **واقِعِها السَّميكَ لكي ترى فيها هَواك).**

وتَبْقَى **'قُدْسُكَ'** أُمّك التي تُحِبها وتحِبُّك، رُغم جَريمة الإبعاد عنها، وشعور الغُربة القاسي، فهي مستمِرّة في مَدى وجدانك وفَضاءات صُور خيالاتك:

وهي الغزالةُ في المَدَى، حَكَمَ الزمانُ بِبَيْنِها، مازِلْتَ تَرْكُضُ إثْرَها مُذْ ودّعَتكَ بِعَينها

فهي هذه الغزالة الرشيقة والجميلة والمَرِحة والعصيَّة على اللّحاق بها؛ فلقَدْ فَرضتْ سُلطة الزَّمان بُعْدَها، فما زِلْنا نُحْرَمُ قُرْبَها ودِفأها **(وهي الغَزالة في المَدى، حَكم الزمان بِيْنها).**

تشكّلُ الصّوَر الاستعارية والتّشبيهية في هذه التّراكيب اللّغوية مطيّة الشّاعر إلى عالَمِه الأدَبي الفنيّ، والرُّؤياوي الخِصْب، فقد طوّعَها لخِدمَة موقفه الفِكري، ورؤيتَه إلى قضية

القضايا'فلسطين'، إذْ" (...)، **تتعدّد فعالياتُ الانزياح في تحقيق اللغة الشعريّة، وتتفاوتُ هذه الفعالياتُ دقَّةً وعُمْقًا بين آليات البلاغة والتصوير والترميز والغياب وأنواع المُفارقات، ما يؤدّي إلى تكثيف لغةِ النصّ أولًا، وتوسيع أُفقِ الدّلالة وتحرير المعنى ثانيًا، فأنواع التشبيه والاستعارات والكنايات والتوريات والرموز والمفارقات والإيجاز والتقديم والتّأخير كلها آليات تشتَغل داخلَ أُطُرِ الانزياح،..."**[1].

فالانزياح في صورِهِ المختلفةِ نعتقد أنّه أساسُ صياغة لغة شعرية ذات إيحاءات دلالية عميقة ومكثَّفَة، وسَبَبًا إلى تحقيق الجمالية الشّعرية، فحُسْنُ التعامل التّرْكيبي والفنّي مع اللّغة ممّا قد يُعوّل عليه ' تميم البرغوثي' لبلوغ مَرْتَبة الخَلْق الشّعري، والرؤى المتجاوزة للمألوف، مثلَما نجد في هذه المقطوعة:

في القُدْس يزْدادُ الهلالُ تقوسًا مثْلَ الجنينْ

حَدَبًا على أشباهه فوقَ القِبابِ

تطوَّرَتْ ما بينهُم عبرَ السّنين علاقَةُ الأَبِ بالَنِينْ

في القُدسِ أبْنيةٌ حِجارَتُها اقتِباساتٌ من الإنْجِيلِ والقُرآنْ

في القدس تعريفُ الجمالِ مُثَمَّنُ الأضلاعِ أزْرَقُ،

فوقَهُ، يادامَ عِزُّكَ، قُبَّةٌ ذَهَبيَّةٌ،

تَبْدُو برأْيِي، مثل مرآةٍ محدبة ترى وجْهَ السماء مُلَخَّصًا فيها

تُدَلِّلُها وتُدْنِيها[2].

[1]– بشرى البستاني، في الريادة والفنّ، ص 88.

[2]– ديوان في القدس، ص 09.

تتنوّع آلياتُ التّعبير والتّصوير المُنْزاحة بين التّشبيه، والكناية، والتّرميز، حيث تتضافَر هذه الظّواهر اللّغوية المجازية لتؤكّد الدّليل الدّيني للوجود التّاريخي، والحضاريّ الفلسطينيّ هناك؛ فهي مهبط الكُتُبِ السّماوية، وقبْلة للإسلامِ والمسلِمين، بل، ومكْمَن للجمال، وهذا كلّه من خلال ' قُبّة الصّخرة' ورمزيّتها، فهي تشي بمعاني الأصالة الدّينية والحضارية التّاريخية، والجمال الآسِر لساكِنيها وزائريها على السّواء.

كما قد تُشكّل قِباب المساجد المتناثرَة حولها امتدادًا واستمْرارًا لهلال السَماء، ولهندسة الأبنِيَة حولها شاهِدٌ على الحضور الدّيني هناك. (في القدس تعريفُ الجمالِ مُثَمّنُ الأضْلاعِ أزْرَقُ، فَوْقَهُ، يادامَ عِزُّكَ، قُبّةٌ ذَهَبِيَّةٌ، تبدو برَأْيي، مِرآةٍ محدَّبَةٍ ترى وجْهَ السماء ملخَّصًا فيها، تدلّلُها وتُدْنِيها)، فهذه هي صورة ' القُدس' الأصل، والامتداد الحضاري، والجمال، التي قد تبُوحُ بها هذه الصُور الفنية ذات التّكثيف الدّلالي، والجمال الذي نعتقد أنّه مؤثّر، والنّاتِجِ عن هذه التّراكِيبِ اللّغوية المجازية ذات الانزياحات المتنوّعة؛ حيثُ ' لَاعَبَها' الشّاعر حسب رؤيته، وحساسيته الجمالية. مُستثمِرًا مزيّةَ كونِ " **اللغةوسيلةَ الأديب للتّعبير والخَلْق، فاللُّغة هي موسيقاه، وهي ألوانُهُ، وهي فكره، وهي المادّة الخام التي سوى منها كائنًا ذَا ملامِحَ وسماتٍ. كائنًا ذا نَبْضٍ وحرَكَةٍ وحياة... إنّه سيطَرَةُ الأديبِ على اللغة بما يُضْفيه عليها مِنْ ذاتِهِ وروحِه...**"[1].

ونرى أنّ هذا دأْب 'تميم البرغوثي' في هذه المقطوعة وغيرها من مُتونه الشّعرية، حيث يُوظّف لغةً شعرية شاعرية، تنبع من ذاته، ممّا يجْعلها طيْعةً بين يديه، فيَخْرج بها إلى الرّؤى والدّلالات التي يُريدها، ويُضْفي من خلالِها على نصّه الجمالية التي قد يُدْهش بها قارئه.

يَبدو أنّ الشاعر يُعوّلُ كثيرًا على التّشكيلات اللّغوية المُنْزاحةُ مَعنًى، وإيقاعًا، منْضافةً إلى المُكوّنات النصية الأخرى، في سبيل سعْيِه إلى تحقيق شِعرية نصوصِه، وتأثيرها الجمالي،

[1]– الطاهر يحياوي، تشكّلات الشعر الجزائري الحديث، من الثورة إلى مابعد الاستقلال، دراسة نقدية، ص 66.

والتي يَحْرِص على أن تخرج من ذاته، حتَّى يُحكِمَ سلطة توظيفها، حسب استراتيجياته الشّعرية الرؤياوية، والجمالية، فَيَميل بهاً صَوب أفكاره، ومواقفه من القضايا الرّاهنة، وآرائه الوجودية، مُنْطَلِقًا في ذلك من تجاربه الذاتية العميقة، وهذا ما يشير إليه الباحث العراقي 'شوقي بزيغ'، في كتابه ' مسارات الحداثة بقوله:"...، **فإنَّ الأمر نفسه ينسحب على الشّعر، حيث لا يكاد يُهَيْمن نمطٌ أسلوبي على ساحة الكتابة، إلّا ويتقدّم إلى الواجهة نمط آخر مغاير لسابقه على مستويات اللغة والشّكل والرّؤية إلى العالم،...)**[1].

وهكذا غدَتْ القصيدة العربية عمومًا، والقصيدة 'التّميمية' على وجه الخصوص خاضِعَةً لِرُؤى صاحِبِها المتنوّعة بتنوّع أفكاره وقناعاته، فهي قصيدة متموّجة ومتحوّلة باستمرار، تؤطّره تشكيلاتُ لغوية مُنْزاحة، ومُنْسَجِمة مع مقاصد الشاعر الدّلالية والجمالية.

وقد تتضافر الكثير من المكوّنات النصية اللّغوية، والنّحوية، والبلاغية، والعروضية، والمُعجميّة، في تشكيل الخِطاب الشّعري 'التّميمي'كما في الخطابات الشعرية العربية الأخرى. حيث حاول من خلالها بناء مضمون شعريّ مُسْتَوْعِبٍ لِرُؤَاه ومواقفه المختلِفة تّجاه قضايا الواقع العربي ذات الأبعاد القومية، والمحلية، والإنسانية، وبطابعها السياسي والاجتماعي والثقافي، وسعى إلى أن تكون في مُسْتَوَى توقّعات قرّائه، مُسْتوًى، وتوجّهًا أيديُولوجيًا فكريًا. وهنا، يُمكِنُنَا أنْ نتساءَلَ عن هذه الآليات التي استعان بها لتشكيل هذا الخطاب الشعريّ من حيث نوعُها، وطبيعتُها، وكيفية تطويعِها، وعن الغايات التي وظّفَها لأجلها، وهل اقتصرَ في ذلك على الجانب المضموني الفكري، أم تعدّاه إلى الجمالي الفنيّ كذلك؟.

سعى تميم البرغوثي على غرار العديد من الشعراء المعاصرين من الشعراء السّاعِينَ في طُموحٍ إلى تحقيقِ مجْدٍ شعريٍّ عربيٍّ راهنيٍّ، مُعْتَمِداً في ذلك التحدّي على وسائل الاشتغال

[1]– شوقي بزيع، مسارات الحداثة، قراءة في تجارب الشّعراء المؤسّسين، ط1، مسكيلياني للنّشر والتوزيع، بغداد، العراق، 2021م، ص 21.

النصّيّ المُتاحَة، في سبيل بناءِ خطاب شعريٍّ، قد يَرْقَى إلى مُسْتَوى الشّعرية العربية المأمولة، ؛ حيث حاول أنْ يُراعِيَ في ذلك المُسْتَوياتِ النصيّة/ البِنْياتِ كلِّها. وحتَّى تُحقِّقَ له غاياتِه الفكرية والجمالية آثَرَ مُطاوَعَتَها، وهي مُنْزاحَةٌ عن مواضعها الحقيقية تماشيًا مع ماتتطلّبُهُ الشّعرية المعاصرة من مفاهيمَ؛ إذْ "...، **لعلّه الشَّيْء نفسه الذي انطَبَقَ على الشّعرية التي باتَتْ تستنْزِفُ ذاتَهَا من خلال مفاهِيمَ كالانزياح عن اللّغة المألوفة، والأدبية،...**"[1].

فاللّغة الشّعرية أهم مكوّن شعري نصّي، –ربّما–، قد يمارس عليه الشاعر مفاهيمَ الانزياح التي تستدعيها الشعرية الرّاهنة، ويسْتَنِدُ إليها في تعبيره عن رؤاه المختلفة، وبلُوغِ غاياته الفكرية والفنيّة. وهنا يحقّ لنا أنْ نتساءَل مرّةً أخرى عن الكيفية التي تعامل بها مع لغة شعره في دِيوانَيْهِ الفصيحَيْن (مقامُ عراق، وفي القُدْس)، على الأقل؟.

2–بنية اللّغة الشعرية:

تفرض الشعرية المعاصرة تحوُّلًا مُسْتَمرًا في التّعامل مع الإبداع الشّعري، تشكيلًا، بناءً ومضمونًا، وجماليةً، تحقّقُها تلك الآليات النصيّة في عدولِها، ومنها' اللغة الشعرية' التي بدورها تعكس رؤية صاحبها.

وقد تستدعي رؤية الشاعر الجديدة لغة شعرية خاصّة به، تتماشى ورؤيته تلك، وربّما يحتاج إلى ' لغات شعرية خاصة' إذا أخضع نصَّه الشِّعريَ لرُؤى متنوّعة وعميقة إلى الواقع المعاصر المتحوّل والمتغيّر باستمرار، تترجمها أحاسيس وأفكار متعدّدة وغير محدودة، قد لا تستوعبها إلّا لغة مجازية منزاحة عن معناها الأصلي باستمرار، خاصةً وأنها" **المادة الأولى أو الوعاء العام لكلّ الأساليب والأدوات الشّعرية الأخرى، بحيث يُعدّ الحديثُ عن كلّ أداةٍ من**

[1]– آمنة بلعلى، عبد الله العشّي، فقه الشّعر، من سؤال الشّكل إلى أسئلة المعنى، ص 158.

هذه الأدوات حديثًا في الوقت ذاته عن اللّغة الشعرية، فإنّ ثمة مجموعة من الإمكانات اللغوية الخالصة التي يوظّفها الشاعر توظيفًا إيحائيًا،..."[1].

فاللغة الشّعرية المنطلق الجامع لكلّ البِنيات النصية الأخرى، وبذلك فأيّ انزياح أسلوبي أو صوري بياني أو إيقاعي ينطلق من اللغة، ومن هنا، تكاد تكون مبتدأ ومنتهى الشعراء في بناء مُتونهم الشعرية، من خلال التماسهم تحقيق الجمالية الفنية في نصوصهم من أجل التّأثير في المتلقّي. ذلك لأنها ذات طاقات إيحائية، مفردةً وصوتًا وتركيبًا لغويًا.

ويتمّ لها ذلك إذا وقعَتْ بين يدَيْ شاعِرٍ ذي مهارةٍ فنيَةٍ وحِسّ جماليٍّ يمكّنانِه من تطويعِهَا بحسّ عميقٍ، ممَّا قد يُكْسبها شعريّةً تؤسر المتلقِّي وتعمّق رؤية الشّاعر، وتُثْريها، من خلال حُسن اختياره للألفاظ المناسبة لتجربته الشّعرية، وإجادة تركيبها في السياق الأنسبِ لها، حيث إنّ **"اللغة الشعرية لها من الطاقة ما يجعلها تكشف عن معانٍ مخبوءةٍ ضمن بنية النصّ العامّة، أقلّها إمكانية التّأويل، وإخضاع النص إلى توليد دلالاتٍ لا متناهيةٍ، كما إنّ اللغة الشعريةَ هي تحوّلُ الذّاتِ من موقعٍ تحتيٍّ يكون في أغلب الأحيانِ أسيرَ الفكرةِ/ الموضوع إلى فضاءٍ للتّخييل، ومُعانقةِ الأرْحَبِ،..."[2].**

فهذه اللغة المتحوّلة غير المقيّدة بموضوع معيَّنٍ، والمنطلِقَة إلى الأوسعِ والأعمق والبعيد من المشاعرِ والأفكار سبيل الشّاعر إلى إنتاجِ نصّ قوامُه الإيحائية والجمالية في آنٍ. فتميّزه عن التّجاربِ الشّعرية الأخرى. وهنا يمكننا أن نتساءل: هل كانت اللغة الشعرية من الاستراتيجيات النصية المهمَّة التي اعتمدَها لخلق عالَمٍ شعريٍّ خاصٍّ ومختلفٍ؟، وما طبيعة هذه اللغة التي يحاوِلُ عبْرَها تحقيقَ تجربة شعرية مُتطوّرةٍ ومتميّزةٍ، كيف يطوّع 'تميم البرغوثي'

[1]– طارق عبد المجيد، سردية الشعر وشعرية السرد، –دراسة في تداخل الأنواع الأدبية–، ط1، دار النابغة للنشر والتوزيع، مصر، 2015م، ص 287.

[2]– عبد القادر بن سالم، مكوّنات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، د ط، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2009م، ص 45.

هذه اللغة لتلك الغاية؟، ثم لماذا يرى في هذه اللغة سبيلًا إلى تحقيق هذه الخصوصية الشعرية المنشودة؟.

يبدو جليا أنّ تميم البرغوثي يعي قيمةَ المكوّن اللغويّ في تشكيل عالَمِه الشّعريّ الذي يريده مختلِفًا، مضمونًا، وجماليةً. يتقصّد من أجله لغةً شعريّة تحاول توحيد ذاته مع واقعيْه العربي والفلسطينيّ وحتى العالم في الوقت ذاته. حيث يمتزج كل ذلك في تفاعل وتداخلٍ حدّ الانصهار المعنويّ والفنيّ. إذ الانزياح اللغوي مفردةً، وتركيبًا، والتّكثيف المعنوي إفرادًا، وجملةً في –الآن ذاته–. وهذا ما تكشفه أشعاره الفصيحة المتناثرة بين دفَّتَيْ ديوانَيْه الفصيحَيْنِ.

لعلّ الوقوفَ عندَ بعض المُتون الشعرية من مجموعَته الشّعرية ' في القدس' سيأخُذُنا إلى عالم لغتِه الشعرية التي نراها مثيرة للقارئ فكرةً وجمالية بأساليبه التعبيرية المنزاحة التي تفتح النصّ الشّعري على أبعادٍ مختلفةٍ، قد تساعِدُ قارئه في وُلوج عالمه الشعري، خصوصًا وأنّ "...، **اللغة الخلّاقةَ–الشعرية–تمحي الثنائية والانقسام والتفرّق ويتحقّقُ اندماج المِثالي بالواقعيّ، المجرّد بالمجسّد، وقد كانا منفَصِلَيْن من قبل**"[1]. وهذه، –ربما–استراتيجية 'تميم' مع قارئه البسيط والمتمكّن في آنٍ. حيث تتفاوت لغةُ نُصُوصه الشّعرية في عُدُولِها بين البسيط والمعقّدِ مُراعاةً لاختلاف مستوى قارئيه طبعًا.

في مجموعته الشّعرية" في القدس" تكثر التّراكيبُ اللّغوية ذات الحيوية اللغوية التي أكسبتْها إياها انزياحاتُها اللفظية، والتركيبية معًا، والتي اعتمدها كمُنْطلق في لتشكيل خطاباته الشّعرية.

ففي قصيدة " أمير المؤمنين: إلى السيد حسن نصر الله" المُخْتَلِطة من أوْضَحِ صُوَرِ الانزياح فيها ' الأنسَنَة' الشَّامِلَة، التي نَبْسُطُها في الآتي، تحليلاً، وتمثيلاً:

[1]– هنري لوفيفر، ما الحداثة، تر كاظم جهاد، دار ابن رشد، بيروت، 1973م، ص 12.

2-1-أنْسَنَةُ الزّمَنِ والطّبيعَةِ:

لِيَذْكُرَ الصُّبْحُ أنَّـــــــهُ نَفَسٌ ويَذكُرَ اللّيلُ أنّـــهُ سَكـــَـــنُ

ويُذْكُرَ الغَيْمُ أنّـــــــــهُ مطرٌ وتَذْكُرَ الأرضُ أنهـــا وطَـــنُ

ويَذْكُرَ الطيــنُ أنـــــهُ بشــرٌ تذَكُّرًا قد يشوبُـــهُ الشَّجَـــنُ

دِيارٌ يبِيتُ الدّهرُ جِرْوًا ببابها تُلَاعِبُهُ عِنْدَ الصّبـــاح الولائِدُ[1]

2-2-أنْسَنَةُ الخيْلِ:

ومِنْ حَوْلِها الخيْلُ العِتـــاقُ تجمَّعَتْ بِلَا لُجُـــمٍ مُسْتَأْنَسَـــاتٌ أَوَابِدُ

خُيُولٌ أطـــــاعَتْ راكِبِيهـــــا محبَّةً وَلَيْسَ لها حتَّى القِيامَةِ قـائدُ

وَلَيْسَتْ بأَطْلَالٍ ولَسْتُ بشـــــــاعِرٍ ولَكِنَّنِـــــي فيهـــا لأهلِيَ رائد [2]

ويستمرّ حضور الأنْسَنَةِ في قصيدة " سفينة نوحٍ: إلى السيّد حسن نصر الله" ذات البِناء الممزوج كما في القصيدة السّابقة:

2-3-أنْسَنَةُ الحمام:

حَمامُ البُرُوجِ يُصَلّي عليكَ

تُعَلّمُهُ الجُودَ يابن النبيّ

ولو سألَ الصَحَفِيُّ الحَمَامَ

[1]- تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص 78-81.

[2]- نفسه، ص 81.

لَقَالَ بأنَ السَّماءَ هُنا لِتُظِلَّكَ أنْتَ

حمامُ البُرُوجِ يُصَلّي عَلَيْكَ

- أنْسَنَةُ عَناصِرِ الكَوْنِ والطَّبيعَةِ:

تُصَلّي علَيْكَ البِحَارُ إذَا اِلْتَأَمَتْ بعْدَ سِفْرِ الخرُوجِ

والله يجمعُ شَمْلَ المياهِ

يُعانِقُ كلُّ غَريبٍ من المَوْجِ أسرتَهُ

وأَكالِيل مِنْ زَبَدِ البَحْرِ طارَتْ

تسبّحُ مَنْ جمَّعَ الغُرَباءَ لَدَيْكْ

مياهُ البِحارِ تُصَلّي علَيْكْ

تُصَلّي عليكَ زُهُور المُرُوجِ[1]

2-4-أنْسَنَةُ الموت:

وتتعدّى الأنسنةُ الزّهور النديَة إلى الموت الذي لم يُعَدْ مُهابًا عند أطفال المقاومَة على غير العادة؛ إذ يستقبِلُونَه مواجِهين وصامِدِين، وكلّهم سخرية منه واطمئنان، وهنا المفارقة الكُبرى:

وهُمْ يضْحكون بخُبْثٍ وقد غيَّرُوا كلماتِ النشيدْ

نَهَتْهُم عن الضَّحِكِ الطَّائراتُ فلمْ يَنْتَهُوا

[1]- المصدَر السّابِقُ، ص 83-85.

لمْ يَكُنْ مِنْ صُمُودٍ ولا مِنْ عِنادٍ ولكِنَّهُ طَبْعُهُم

يَطْرُقُ الموتُ أبْوابَهُم مِثْلَ جَيْشِ احتِلالْ

ويقول أنا الموْتُ

جِئتُ، افْتَحُوا

كلّما جِئْتُكُم قِيلَ لي نائمونَ، افْتَحُوا

يَفْتَحُ البابَ طِفْلٌ ويَسْأله وهو يَفْرُكُ عَيْنَيْهِ

إذَا ما جُنِنَّا

نموتُ ونَضْحَكُ، هل مِنْ مَزيْدْ[1]

وتزداد حِدّةُ انزياحِ اللّغة الشّعرية في قصيدة 'الأمر' من ديوان 'في القدس' مِن خلال 'أنْسَنَة المَوْت' دائماً، الذي غدَا مَقْتُولاً بعدَما كان القاتِل والمُهاب، فهاهِيَ الخُيُول الرّاكِضة' بَعْد أطفال الحِجارة، تجرُؤُ هي أيضًا على مواجهَته في تحدّ وشجاعَة:

خَيلٌ رَمَتْ أَوْزَارَهَا في الرّيحِ ثمّ تَرَاكَبَتْ مَوْجَاتُهَا بِيضاً ذُراهَا

الخَيْلُ تَرْكُضُ في الشَّوارِعِ لا تَرَى إلَّا هَوَاهَا

رَكْضاً إلَى المَوْتِ الحَصِينِ تُحاصِرُهْ

المَوْتُ ماتَ لأنّهَا لمْ تَخْشَهُ

لا تَحْسبُوا الآجالَ أعْدَادَ النُّفُوسِ، فإنَّنَا زِدْنَا على المَوتِ الكثِيرِ عشَائِرُه

[1]– ديوان في القدس، ص 85–86.

هُوَ لا يُبَادِرُنَا ونَحْنُ نُبَادِرُه

ويَشُكُّ عزْرَائِيلُ في سُلْطَانِهِ

فتَرَاهُ يأْمُرُ، ثم يَنْظُرُ هلْ تُطَاعُ أوَامِرُهْ [1]

فَعَبْرَ هذا العُدُول اللّفظي الحادّ حدّ 'المُفارَقَة' الذي تعْكِسُهُ انْقلَابُ دلَالَة المَوتِ مِن القَبْض في تمكُّنٍ وسيطرةٍ تامّتَيْنِ إلى عاجزٍ مُسْتَسْلِمٍ، لَا يَقْوَى على المواجَهَة والصُّمُود أمام انْدِفاعِ الخيُول المُقاوِمَة وشَجاعَتِهَا.

وسُرْعان مايُعِيدُ الشّاعِرُ للمَوْتِ سَطْوَته القاطعة عَبْر 'أنْسَنَتِهِ' المَقْرُونة بالدّهْر وتقلّباته، في تَمَاهٍ مع المَوت وَجبروته، كما في قصيدَة 'قِفِي ساعَةً':

إذا أَقْصَدَ المَـوْتُ القَتِيلَ فإنّـــــهُ كذَلِكَ مـــــا يَنْجُو مِنَ الموْتِ قاتِلُهْ

فَنَحْنُ ذُنُوبُ الموْتِ وَهْـــــيَ كَثِيرَةٌ وَهُمْ حَسَنـــاتُ المَوْتِ حِينَ تُسائلُهْ

أَرى المَوْتَ لا يَرْضَى سِوَانَا فَرِيسَةً كأنَّـــــا لَعَمْرِي أَهْلُـــــهُ وقَبَائلُـــهْ

أَرَى الدَّهْرَ لا يَرْضَى بِنَـــا حُلَفـاءَهُ وَلَسْنَـــا مُطِيقِيـــهِ عدَوًّا نُصَاوِلُـــــهْ[2]

كأنّ هجَمَات المَوْتِ عليْهِم في شراسَةٍ وبَطْشٍ غَيرُ كافِيَةٍ لِتُعَضّدَها فَتَكاتُ الدّهْرِ وسَطْواتُهُ القَاضيَة، فآثَرَ مُؤازَرَةَ العَدَوِّ/ المَوْت. ومُعاداةِ الضحية/ الشعب الفلسطينيّ المُقاوِم، لمَا اسْتَعْذَبَ أيامَه وفضّلَ قَتْلَه. وهذا حال العالم المُتوَحّش من حَوْلِهِمْ، ماضياً وراهِناً.

وقدْ تبلُغُ اللغة الشعرية ذروةَ انْزِياحِها في قصيدة **' قبْلِي مابيْن عيْنيا اعتِذارًا ياسماءُ'**، وهذا من خلال 'أَنْسَنَة' لفظَةِ 'السّماءِ' بِدايَةً من العُنوانِ، واستمرارًا مع سطور المَتْن، إذ يسْتَهلّه

[1]–المصدر السابق، ص 91.

[2]– نفسه، ص 98.

بهذا العُنْوانِ اللّازمة التي تتكرّرُ في القصيدة مرّاتٍ كثيرةٍ، في صورتِها المُباشِرة وغيْر المباشِرة. فقد انتَقَلَ الشّاعِرُ بلفْظةِ'السّماء' من دلالاتِ الرّفْعَة والاتّساع والسّموّ والقَدَاسَة،... إلى صُورةِ الإنسان المقَصّرِ والمُخْطئ،- ربما- في حقّ أخيه الإنسان، والذي عليْهِ الاعتِذار، فطالبَهَا بتقبيلِ جبينِه اعتِذَاراً. لأنّها تقاعَسَتْ عن حَمْلِ الأمانَة (قضية فلسطين) اسْتِصعاباً، تارِكَةً إياها للإنسان الذي لمْ يُطِق حمْلَها وتَحمّلَها. ولأنّه شقَى في سبيل حَمْلِها، على ثِقَلِها، فقد تكرّرَ طلَب الاعتذار في النصّ الشّعري:

قبّلِي مابيْنَ عيْنيا اعتِذاراً يا سماءْ

قدْ حَمَلْنا مِنْكِ مالا يُحْتَمَلْ

إنَّ مِنْ أثْقَلِ ما يَحْمِله المَرْءُ الهواءْ

حينَ يَحْوِي كلَّ ماتحْوِينَهُ

.....

أنتِ لَوحٌ حجريٌّ مِنْ بَهاءْ

أنْتِ لوحٌ حجريٌّ مِنْ حنينْ

يُخْضِعُ الأعْناقَ مابيْنَكُتُوفِ الحامِلِينْ

كلُّنا يَحْمِلُهُ

وهو لا يَحْمِلُنا إلّا قليلاً

ثم سُرعان مايُعِيدُ الشّاعِرُ لها مكانَتَها، فيَمْنَحَهَا دلالاتِها الحقيقية التي تليقُ بها، وَوُجِدَت من أجلِها، كمعاني السموّ والرّفعة والتّقديس؛ حيث شبّه مَوتاهم من الفِدائِيّين والمُقاوِمِينَ بالسّماء:

لن يكونَ القَبْرُ إلّا حُفْرَةً، طيناً وماءْ

نَضَعُ الميّتَ والأكْفانَ والأَعْلَامَ فيها

ثم نمْضِي

قد تَرَكْنا ثمَّ في القَبْر السماءْ.

ثمَّ لا نيأسُ أنْ تقبَلَ منَّا وَلَداً ما في غَدٍ أو بعدَ غَدْ

كلَّ يوْمٍ نرفَعُ النعْشَ إلى الأعْلَى

.....

اسمعِي ياهذه الزرقاء يا بيتَ القضاءْ

هاكِ خيرناكِ هاكْ

ارفَعِيهِ الآنَ عن أكْتافِنا

ثمّ ارفَعِينَا لِعُلَاكْ

.....

قبّلِي مابين عينَيْنا اعتِذَاراً يا سماءْ.

يا سماء

ما البطولةُ؟

.....

يا سماءْ

أبْلِغِي في لَيْلَةِ الإسراءِ مَنْ بالمَسْجِدِ الأقْصَى يُصَلّي

من نبيٍّ أو إمامْ

اسمعُوا يا مَنْ عليهِمْ صلَواتُ الله سِرْبٌ مِنْ حمامْ

وأذانٌ في الأعالي يتردَّدْ [1]

وتنْزاح اللغة الشّعرية أكثر في قَصِيدَتَي: **'غَزَلْ' و'رَجَزْ'** تواليا، وذلك من خلال تقنية 'الأنْسَنَةِ' دائماً، فيؤنْسِنُ في الأولى'الحمام' إذ يقول:

وَظَنّي ما يَحُجُّ الطَّيرُ إلّا لِجَمْعِ الشِّعْرِ مِنْ حَضَرٍ وبَدْوِ

كما يؤنْسِنُ 'نواياه' / طموحاتِهِ القليلة، فيقدّمُها في صورة فتاةٍ خَجِلَةٍ ومُرْتَبِكَةٍ:

وَنَسْأَلُ عن نَوايَانَـا فَتَبْدُو علَى خَجَلٍ وتَبْدَأُ فـي الدُّنُوّ

تكُونُ كمُهْرَةٍ وُلِدَتْ حَدِيثاً تقُومُ علـى مَراحِلَ ثمَّ تَهْوِي

كأنَّ لِتَوّهـا لَيْلَى تَرانِـي كمـا أنّـي أَرَى ليلَى لِتَوّي

وهاهي آمالُهُ الفتِية والجميلة تزدادُ حلاوَةً ومُتْعَةً ورَوْعَةً، ليُبْدِيها لنَا في صُورة حبيبَةٍ عَرُوبٍ أو خمرة تغوِي، وتُسْكِرُ في حُبٍّ وأنْسٍ:

وَخَمْرٌ أدْمَنَتْنَـا فَهْيَ تَسْعَى لَنَـا كالبِنْتِ تُغْوَى حِينَ تُغْوِي

وَمَنْ عنْ جِسْمِهِ يَبْغِي سُمُوًّا فذَا لَمْ يَدْرِ مـا مَعْنَـى السُّمُوّ

هَوَاهَـا مُعْرِبٌ لُغَةَ اللّيـالِـي كَكُوفـيٍّ يُعَلِّـمُ أَهْـلَ مَرْوٍ

[1]– المصدر السابق، ص99–104.

ويَعُود مرةً أُخْرَى إلى 'أنْسَنَة' حمامَهُ (عالَمَهُ المفضَّل وأمانيه الحقيقية المنشودة)، فيرْتَفِعُ به إلى الأعلى بِشَدْوِهِ الشّاعِرِيّ المُؤْنِسِ والمُغْرِي في آنٍ:

وفي بالِـي حمامٌ لا يُبَالِـــي بِهِمْ يَأْوِي إلَيْها حِينَ يَأْوِي

يَطِيرُ ثُنَىً ثُنَىً مِثْلَ القَوَافِـي فَأَنْقُـلُ شِعرَهُ حَذْواً بِحَذْوِ

وَيَكْتُبُنِـــي ويَمْحُونِـــي قلِيلاً فَدَيْتُ يَدَيْهِ فِي خَطٍّ وَمَحْوِ

لِذَاكَ أَقُولُ طارَ الطَّيْرُ نَحْوِي لأَرْوِيَ عَنْهُ أَشْعَـــاراً ويَرْوِي[1]

فالحمامُ مُلْهِمه شعريا، وموسيقياً، بلْ روحُهُ بينَ يَدَيْه يوجّهُهَا كما يَشَاء، كتابَة ومَحْواً. وهو الرّاوي والمَرْوَى في –الوقت ذاتِه–.

ومن انزياحات اللّغة الشّعرية وكثافتِها الدّلالية في قصيدة 'رَجَزْ'

ونَحْنُ أَهْلُ جَبَلٍ مُعْشَوْشِبِ

كأَنَّهُ مِنْ دَهْرِهِ فِي طَرَبِ

أَخْضَرُهُ مُلْتَبِسٌ بالذَّهَبِي

زَيْتُونُـهُ طِفْلٌ بِزِيّ أَشْيَبِ

يَخُطُّ فَوْقَ فَمِهِ كالشَّنَبِ

وَيَدَّعِي عُمْراً طَوِيلَ الحِقَبِ

[1]– ديوان في القدس، ص 121–122.

لهُ جَلَالٌ وَهْوَ مِنْ بَعْدُ صَبِي[1]

يُؤَنْسِنُ 'تميم البَرْغوثِي' عناصِرَ الطّبيعَة في سبيل تَعْبيرِهِ عن علوّ شأْنِهِمْ (أهلُ فِلَسْطِين) ومقامهِم؛ إذْ هُمُ الخِصْبُ والوَقارُ والجلالُ والإصرار على البقاء والوُجود، والأصل، والأصالة (مُعْشَوْشِبٍ، في طَرَبٍ، ملتَبِسٌ بالذَّهَبِي، زيتُونُهُ طِفْلٌ، له جلالٌ،...).

أمّا في قَصِيدَتَيْ 'أيها الناس' و'مَعِينُ الدّمْعِ تواليا فَيُغْرِقُ'الانزياحُ اللّغويُّ'في حضورِهِ جاثِماً على خريطَة النَّصّيْن جُثُوماً، عَبْرَ أَنْسَنَةِ 'النّجُوم' تارةً و'الخُطَى' تارةً أُخرى، فَضْلاً عن 'الزّمان والدّهْرِ' في أحايِينَ أُخْرَى:

يــا نُجُومــاً تَمْشِي علَى قَدَمَيْهــا كُلَّمــا أَظْلَمَ الزَّمانُ أَضاءُوا

قَدْ عَلَا في كُلِّ الأمَاكِنِ صَوْتــي ما بِيَ المالُ لا ولا الأَسْمَاءُ

وَخُطاهُمْ في الأَرْضِ تَسْطُرُ شِعْراً هَــذَّبَتْــهُ الــسَّرَّاءُ والــضَّرَّاءُ

....

لَوَ أنَّ الدَّهْــرَ يَعْرِفُ حــقَّ قَوْمٍ لَـقبَّلَ مـِنْهُمُ الـيَدَ والجَبِيَــا

فمــا ردَّ الرِّثــــاءُ لنــــا قَتِيلاً وَلا فَـكَّ الرَّجَـاءُ لَنَــا سَجِينـَا

فإنَّ الحقَّ مُشْتَــاقٌ إلَى أنْ يَرَى بَعْضَ الجَبَابِرِ سَاجِدِينَــا

وفي سياقِ تمجيدٍ للبطولَة والمَجْد المَفقُود والمَأْمُول في –الوَقْت نفسِه– يَجِدُ الشّاعر'الانزياح اللُّغَويَّ سبِيلاً إلى ذلك؛ فهُمُ النّجومُ المُضيئةُ، وأهلٌ للحقّ، ومتعطِّشونَ لمواقفِ الشّجاعَة والبُطولَة التي تُحقّقَ لهُم مجْدَهُم وانتِصارَهُمْ التّاريخيّ والحضاريّ، فنَهْجُهم قوّة الفِعْل لا أَقوالَ الأماني والرّجاء، ولا عِباراتِ الرِّثاء**(ولا فكَّ الرَّجاءُ لنا سَجينًا، يعرف حقَّ قَوْمٍ، يرى**

[1]– المصدر السابق، ص 124.

بعض الجبابِرَةِ ساجِدِينَا، هذَّبَتْه السّرَّاءُ والضَّرّاءُ، يا نُجُوماً تَمْشِي علَى قَدَمَيْها، قدْ عَلَا في كلِّ الأماكِنِ صَوتِي،...).

ويُمكن القول إنّ مُعْظم قصائد **'البرغوثي'** قد استعانت باللّغة الشّعرية المُنْزاحة مُفردةً وتركيباً، مُتأَرجحة في حُضورها (اللّغة المُنْزاحة) بين صعُودٍ وهُبُوطٍ، خاضِعة في ذلك 'الرّيثم' إلى امتدادات خيال الشّاعر وكثافة تصويره وعُمْق دلالاته تارةً ومنْطِق التّعليل والإقناع، والتّأثير في مواضِعَ أخرى، فتَبْرُز سَطْوة العَقْل ويتقلّص مدَى الخيال، وتجذب مساحات الصُور الفنية.

ومِن هنا، قد تأتي أهمية آلية الانزياح في لغة الشّعر المعاصر عموماً ولغة القصيدة 'التّميمية' تحديداً لذلك عدَّه البعضُ"**سمةً أساسيةً من سماتِ اللغة الشّعْريَة الجديدة، بعد أن تحرّرت هذه اللغة من سِماتها الأسلوبية والبِنيويّة القديمة، من خلال العمل على تغليب الوظيفة الشّعريّة للّغة على وظيفتها المرجعية، ما نجم عنه خَلْقُ لغة جديدة، شكّلَتْ خرْقاً لقواعد اللغة، وتوسِيعاً لدلالاتها، وتوليداً لأساليبَ جديدة، وصِيَغٍ جديدة، الأمر الذي جعل من هذا التحوّل فِعْلَ أُسلوب، يحرّر اللّغةَ الشِّعريَةَ من مرجعيّتها،...**"[1]. فالعدول اللغوي سبيل من سُبُلِ الشّعر العربي المعاصِر للتّعبير عن قضاياه الفكرية، والرؤيوية، والجمالية المركّبة والمتشعّبة، والمتموّجة.

3-آليات التّصوير الشّعري:

يحرص الشّاعر الحديث والمعاصر على تنويع آليات تصويره الشّعري ليحاول الإلمام بالأبعاد الجمالية المختلفة لقصيدته الشّعرية، وحتى تستوعِب مواقفه ورؤاه الشّعرية الكثيرة، ولعلّ ممّا يتجلّى فيه ذلك. وربّما كانت هذه التّقنيات التّصويرية المباشرة، وغير المباشرة ذات حضور مؤثّر في النّصوص الشّعرية القديمة والمعاصرة على السّواء، كما كانت محلّ اهتمام

[1]– مفيد نجم، القصيدة المعلّقة في شعر نوري الجراح، ط1، منشورات المتوسط، إيطاليا، 2018م، ص 69.

النقّاد القدامى والمُحدثين أيضاً، حيث استمر الاهتمام بالصّورة الشّعرية من العصور الأدبية القديمة حتى الحديثة والمعاصرة مادام أنّها في فضاء أدبي وفنيّ تتداخل فيه ميادين الأدب والشّعر التّنظيرية والفكرية والفنية والوظيفية[1]*، فيمكن القول إنّ الدّرس النّقدي قد تعامل معها كقضية نقدية جديرة بالدرس النّقدي، من حيث مفهومها المتطوّر، ووظائفها العديدة في النصوص الأدبية على وجه العموم، والشّعرية على وجه الخصوص.

ولعلّ ممّا وقَفَ عنده هؤلاء النقّاد، وهم يُروّضون تلك النّصوص الإبداعية الشّعرية أنّها أكثر استئثاراً بهذه الآليات الفنيّة مقارنةً بالنّصوص النّثرية مثلاً. وقد تكون بذلك إحدى أسرار التفوّق الشّعري لدَى الكثير من الشّعراء، خاصة وأنّ القصيدة فنّ تصويري في الأساس؛ لهذا فهي تعتمد على الخيال، ومتعلّقاته كثيراً، إذ يكاد يشكّل المبتدأ والمنتهى فيها منذ نشأتها الأولى إلى الآن؛ إذ "...، **الخيال عنصرٌ أساسي في الشّعر قديماً وحديثاً عند العرب وغيرهم من الأُمم**"[2].

فيمكن عدّ الخيال إذاً عاملَ إبداع فنّي في يد الشّاعر ذي الإحساس المرهف والتّجارب الشّعرية الخِصبة والرّؤى الشّعرية المختلفة. فكلّما أحسَنَ استثمار قدراته التّخييلية نجح شعرياً وفنياً؛ لأنّ الذائقة القرائية تميل إلى ذلك النّوع الشّعري؛ حيث اللغة الخيالية الموحية والدّلالات البعيدة والمعاني العميقة غير المباشرة؛ ولأهمية الخيال في الشّعر هناك من يراه 'لغة خيالية مكثّفة'.

وهنا، يمكننا أن نتساءَل عن طبيعة، ونوعية هذه الآلياتِ التّصويرية الفنية ذات الأبعاد الجمالية، فهل هي تقتصر على الصّورة الشّعرية في شكلَيْها الجزئي والكلّي، أم أنّها تتعدّاها

---

[1] * يُنظر: منصور قيسومة، حداثة الشّعر العربي – شعرية الحداثة–، ط1، الدار التّونسية للكتاب، تونس، 2012م، ص 73.

[2]– أمين محمود صالح العصمي، الغربة والحنين في الشّعر الفلسطيني بعد المأساة، ط1، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، 1995م، ص 374.

إلى غيرها من التّقنيات الأخرى كالأساليب التّعبيرية الإنشائية مثلاً، وفي صُورَتَيْها الطّلبية، وغير الطّلبية، فضلاً عن المحسّنات البديعية والمُوسيقى بنوعيْها إلى جانب أسلوب المفارقة أيضاً؟، وهنا، أيضاً نتساءلُ عن كيفية توظيفها في تلك المُتُون الشّعرية؟، وهل نجحَ الشّاعِرُ المعاصِرُ في استثمارها موضوعاً وجماليةً؟، وهل أسهم توظيفها في تطوير القصيدة العربية المعاصرة، ومن ثمّ، يمكننا الحديث عن إضافة جديدة في مسيرة إثراء وتطوير القصيدة العربية؟.

لعلّ إطلالةً متأنيةً على نماذِجَ شعريةٍ لشعراء عرب معاصرين قد تجيبنا عن هذه الأسئلة سالفة الطّرح؛ حيث نقف عند الحضور المُتفاوِتِ لتلك الآليات الفنية من مَتْنٍ شعريّ إلى آخرَ، ومن توظيفٍ مركزيٍّ (بؤرويّ) لبعضها إلى استعمال هامشيٍّ لبعضها الآخر.

قد لا يعني الحضور المكثّف لتقنيّة تصويرية فنية في نصٍّ شعريّ نجاحها داخل المَتْن الشّعري، وتحقيق الشّاعر لغايته الجمالية من وراء توظيفها بتلك الطّريقة؛ إذ يتوقّف نجاحه في ذلك على مدى انسجامها مع المكوّنات التّصويرية الأخرى داخل النّسيج الشّعري، تركيباً وتفاعلاً. فالصّورة الشّعرية الجزئية مثلاً يجب أن تكون في انسجام وتكاملٍ مع الصّورة الشّعرية الكليّة؛ ومن هنا " **صار الاهتمام بالصورة الشعرية وأثرها في النص، ينصب على حدتها وقوة إيحائها، وقدرتها على إثارة عاطفة المتلقي لتتلاقى مع الحالة الشّعورية للمبدع**"[1]. فهي لَبِنَةٌ من لَبِناتها التي هي في تماهيها التّام مع بقية اللّبِنات تعطي للصّورة الكلية صورة جميلة، بل وللقصيدة كلّها، وتجعلها ذات تاثير في قارئها.

ونحسب من الشّعراء العرب المعاصرين الصّاعِدين في سلّم التفوّق الشّعري العربي المعاصر الشّاعر الفلسطينيّ 'تميم البرغوثي'، والذي نراه يطمح إلى تحقيق مجده الشّعري المنشود من خلال استثماره فيما أمكَنَ من محفّزات فنية جمالية، فما حظّ آليات التّصوير

[1] - سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2005م، ص 137.

الشّعري عنده؟، وكيف طوّعها لتحقيق مرادَهُ الجمالي؟، وهل تمكّن من تحقيق غاياته الجمالية المرجوّة في نصوصه الشّعرية الفصيحة، من خلال ديوانَيْه: مقام عراق، وفي القدس، تواليا؟.

المبحث الثالث: تحوّلات المعنى وآليات الاشتغال النصّي في المنجز التّميمي:

إذا رجعنا إلى بعض المُتُون الشّعرية ' التّميمية' نجِدُ أنَّ 'البرغوثي' قد نوّعَ في الآليات التّصويرية، سواءٌ في قصائده ذات البِناءِ العمودِي أم الحُرّة أم تلك التي ذات البِناء المُختلط (مزيج بين التّقليدي والحُرّ في القصيدة الواحدة). ويبدُو أنّ الصّورة الشّعرية بِجُزْأيْها وفي صورها الأخرى، مِن أساطيرَ، ورُموزٍ والتّراث الشّعبي، وغيرها من التّقنياتِ الأُخرى التي تشكّلُ مصدراً خِصْباً للصّورة الشّعرية.

ونعتقد أنّه حتّى يوفّقَ بين وُضُوح أفكاره، ومواقفه، ورؤاه التي تتضمّنُها نُصوصُه الشّعرية بين عُمْق الدّلالة، والمعنى المكثّف استعان بالصّورة المُفردة والصّورة المركّبة في الوقت ذاته.

1-المكوّن التّصويري: أشكاله وجمالياته:

قد تمثّل الصّورة الشّعريّة بوَجْهَيْها الجزئي والكلّي، في شعر الشّاعر "تميم البرغوثي" مُرْتكزا فنيًا، وجماليًا، وعلامة إبداع وتميّز؛ إذ" تتميّز بهندسة لغويّة محسوسة، ذات دلالاتٍ وإيحاءاتٍ عميقة، تعمّ كيان القصيدة لديه، قد تجعلها نسيجا فنيّا شائقا، يتراوح بين المفاجأة، والوَصْف السّردي الدّقيق، كما أنّ الصّورة لديه تتميّز بكثافتها المجازية الفائقة، والتي منحت قصائده سيرورةً جماليّةً قادرة على الاستقطاب الجمالي. فالصّورة الشّعرية عنده جوهر إبداعه الشّعري، وروعته الجماليّة. إذ قد تسمح له من الارتقاء بشعره إلى أسمى مراتب أدبيّته[1]*.

تحمل قصائد ديوان 'في القدس' الفصيحة عموما، وقصيدة: 'تقول الحمامة للعنكبوت' تحديدًا صورًا فنيّة، تنوّعت بين الجزئيّة، والكليّة /المشهديّة في آنٍ. خصوصاً وأنّ المشهد عدّوه

[1] ينظر: منصور قيسومة، حداثة الشعر العربي، ص 74.

ركيزة أساسية في صناعة الأدب، والذي جعلنا أمام نافذة من نوافذ مساءلة البلاغة، كما قد تسهم في تحقيق الجمالية داخل المتون الإبداعية*[1]. ولعلّ السرّ الإبداعي الأبرز فيها يتعلّق بقدرة الشّاعر على خلق توليفة بينهما؛ حيث الجزئيّة منها، تتكامل مع الصّورة الكليّة ككلّ؛ إذ " **إنّ الصّورة الجزئيّة لا بدّ أن تتلاءم مع الصّورة الكليّة وتتكامل معها،...**".[2]. فحتى لا تفقد الصّورة الجزئيّة قيمتها داخل المتن الشّعري، وجب تماهيها مع الصورة الكليّة.

تنوّعت مصادر الصّورة الشّعريّة التي وظّفها 'تميم البرغوثي' في هذه القصيدة؛ إذ اغترف من الأسطورة، والتّراث الدّيني، والإشارات التّاريخيّة، والتي هي أهمّ مصادر الشّاعر الثّقافيّة والفنيّة. إذ استثمرها في تعبيره عن موقفه الفكري والفنيّ من الواقع العربي والفلسطيني البائس والحزِين.

وفي سعيه إلى تصوير واقعه المعيش المهزوم، نوّع صوره الفنيّة في سبيل تحقيق موقفه الواضح والثابت وواقعيّته من جهة، وجماليّة إبداعه من ناحيّة أخرى. حيث حاول بناء قصيدته "**... على النّحو الجمالي المبتغى الذي تقترحه معطياتها وتوفّره إمكاناتها**"[3]. فنصّ 'تقول الحمامة للعنكبوت' نراه يُفْصح عن مستوى جمالي تعاضَدَ مع عُمْق مضمونه وشموليّته، الذي قد يسمُوَ به إلى أعلى مستويات مقاصده الشّعرية.

[1] *–يُنظر: عابد بن سحنون، نظرية المشهد في الخطاب الشعري العربي المعاصر، مقاربة سيميوتداولية في ديوان " في القدس " – تميم البرغوثي–، أطروحة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2021–2022م، ص37.

[2]– د. سامية عليوي، تجليات شهرزاد في الشّعر العربي المعاصر، –دراسة نقديّة أسطوريّة–ط1، دار ميم للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2018م، ص 192.

[3]–محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشّعرية، –سيمياء الدّال ولعبة المعنى–، ط1، الدّار العربية للعلوم ناشرون، 2009م، ص 128.

ووظّف الشاعر في هذا النصّ الشعري–موضوع الدّراسة–صنفين من الصّور –كما أسلفنا– ، هما الصّورة الجزئيّة (استعارة، كناية، تشبيه، أسطورة،...)، والصّورة المركّبة الكليّة (البناء الدّرامي خاصة).

وسنحاول استقصاء الصور الفنيّة التي تضمّنتها هذه القصيدة، وغَيْرِها مِن النُّصوص الشِّعرِيَة الأخرى، بالتّركيز على دورها في ترجمة مشاعره تّجاه واقعه العربي والفلسطيني، فضلًا عن كشف وظيفتها الجماليّة المنشودة.

يضعنا الشّاعر من البداية في صلب صورة كليّة مشهديّة حواريّة انزياحيّة ذات مرجعيّة سرديّة قصصيّة دينيّة، خاصّة وأنّ استخدام "**النص المقدّس يجعل النص الشعري نصًا حجاجيًا بالغ الإقناع لدى المتلقّي،..**"[1]. فمن خلال هذه **القصّة النّبويّة المعجزة/ حادثة غار حِراء** التي بطلاها 'الحمامة والعنكبوت' ربط بين ماضي الأمّة الإسلامية والعربيّة الحافل بالنّجاحات والبطولات، من جهة، وحاضره العربي/ الفلسطيني الفاشل حدّ الخيبة والانكسار، ممّا جعله يتُوق إلى حدوث معجزة مماثلة، تنقذ واقعه التعيس، ولكن هيهات، فعهد المُعجزات قد ولىّ، وهذا ما تكشف عنه هذه الحوارية المشهديّة في إطارها البنائي العمودي:

تقول الحمـــــامـــة للعنكـــوت أُخّـــيَّ تذكرتنـــي أم نسيـــــتِ

وفـــي الغـــار شيخان لا تعلمـين حَمَيْتِهِما يومهـــا أم حُمِيـــــتِ

جنينـــان إن ينجُـوَا يُصبحـــــا أُمّةً ذاتَ شَمْلٍ جميعٍ شتيـــــتِ

وقوْمٍ أَتَوا يطلبونهمـــا تقـــف الرّيـــح عنهـم مـــتن الجبروت

[1]– د. نانسي إبراهيم، التعالق النصي في الخطاب النقدي والإبداع الشعري، ط1، دار رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2014م ص 247.

أُنقِّل عيْنَيَّ فـي القوم مـــا بين وَجـــْهٍ مقيتٍ ووجـــْهٍ مقيـــتِ

أَتَوْا فـارتعَشْت فقلتِ اثْبُتِـتـــــي تُحْرِزِي الخيْرَ يـــا هذه مـا حَيِيتِ

سنحمـــي الغريبين من كلّ سيفٍ بريش الحمـــام وأوْهَـــى البُيُـوت

سنبني المـــآذنَ فـتي المَشْرقَيْن بخَيْـــطٍ رفيـــعٍ وخُبْـزٍ فتيـــتِ

تقول الحمامـــــة للعنكبـــوت أُخـــــَيَّ تذكرتنـــــي أمْ نسيـــتِ

أُخَيَّـــةُ هـل تذْكُريـــن الغريبَيْن مـــا فعـــلا بعدنـــا يـا فُدِيـتِ

تنتهي الصّورة بسُؤَال عن مصير الغريبيْنِ (مشروع الأمة الواحدة الموحّدة الحافلة بالنّجاحات والانتصارات،...)، وتمتدّ نهاية القطعة الوصفيّة إلى البناء الحُرّ، وكأنّ قيود النّظام العمودي كبّلت بوْحَها. في تماهٍ تامٍّ مع نفسيّة الشّاعر المتسائلة باستمرار عن المصير الذي ينتظر أمّته، في غياب الرّموز المنقذة.

أخَيَّةُ ماذا جرى لهما

أَتُرى سَلِمَا[1]

ويواصل الشّاعر استحضاره لمشروع 'الغار المعجزة' الحضاري، الذي امتدّ في أرض اللّه مشرقا ومغربًا ماضيًا، لكنّه خُذل حاضرًا، وهذا ما تقدّمه هذه القطعة الوصفيّة المشهديّة، في شكلها السّطريّ المتحرّر:

لقد كان في الغار وعدٌ بأنّ السّماء سَتُنْثَرُ

مثل أَرُزِّ العَروس على العالمين

لقد كان في الغار دنيا من الصّين حتّى بلاد الفِرَنْجة

[1]– تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ط2، دار الشّروق، القاهرة، مصر، 2015م، ص 53.

أَسْواقُها وميادينُها وقوافلُها وعساكرُها وصياحُ المنادين

بَسْطُ الجوامعِ آيُ المصاحف أضرحةُ الصّاحينَ

ارتجافُ الأغاني ابتسام المسِنّينَ

خُبزُ اليتامى نقوشُ الأواني

وشايُ الصّباح يُعطَّرُ بالمَرْيمِيَّةِ والياسمينْ

أُخَيَّةُ ماذا جرى لهما

أَتُرى سلِمَا[1]

فمن خلال هذه الصّورة التّشبيهيّة، صوّر لنا الشّاعر نفسيّته الحزينة، كانعكاس لواقعه المعيش الباعث على القلق والتعب؛ فيعبّر عن رغبة ملحّة في خلاص وشيك، لعلّه يكون في استحضار معجزة **غار حراء**؛ حيث الخِصْب، والخير، والحياة المتطوّرة؛ كجرعة تفاؤل يزفّها، علّها تُحْيي المشاعر، وتبعث الهِمم، من أجل انطلاقة حضارية جديدة لهذا الجيل.

وأفصح عن موقفه ذاك وفق تصوير فنيّ تشبيهي، (لقد كان في الغار وعْدٌ بأنّ السماء ستُنْثَرُ مثل أرُزِّ العَروس على العالمين)؛ لَامَسَ من خلاله نفسيّة المتلقّين تفاؤلًا وثقةً. وقد يحق لنا أن نتساءل عن مدى حرص الشاعر على النقل الأمين لواقعه المازوم، خاصة وأنّ القصيدة الشعرية المعاصرة تقدّم الفكرة المصوّرة، الصّورة الفنيّة المتعانقة والمتطوّرة[2]*.

1-1 الصورة الكلية وجماليتها:

من أبرز وجوه الصورة الكليّة في هذه القصيدة "البناء الدّرامي، "الذي يعتمد على عناصر التّعبير الدرامي، من حِوار خارجي وحِوار داخلي، وحدث درامي. وقد يعتمد البناء على السّرد القَصَصي الذي يمثّل الصّراع والحركة". وتتجلّى بشكل بارز بعض هذه العناصر في أبيات

[1]– المصدر السّابق، ص 54.

*[2] –يُنظر: نعيم الوافي، الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. ط، صفحات للدراسات والنّشر، دمشق، سوريا، 2008م ، ص218.

القصيدة وأسْطُرها على السّواء، فهي من آليات بناء الصّورة الفنية من خلال تكوين تجميع العديد من الصور الجزئية المنسجمة مع بعضها البعض، ومن ثم يمكن عدّها إحدى وسائل الإثراء الفكري والشعوري داخل النص؛ إذ تعكس مشهدا واحدا ذا إحساس شعوريّ موحّدٍ لدى الكاتب[1]*، في صورة تشبيه واستعارة وكناية مثلا، والحِوَار الخارجي الذي دار بين شخصيّتي/ طرفَيْ القصّة، مثلما هو ماثِلٌ في هذه الحواريّة المشهديّة:

أُخيّة ماذا جرى

لأَرى ما أرَى

فلقد طُفتُ ما طُفْتُ تحت السّما

لم أجد أحدًا منهما

وكأنّهما

لم يكونا هنا

لمْ يحِلّا ولمْ يرحلا

يا أُخَيَّةُ ضيفاكِ ما فعلَا

أوَ لم يصلا للمدينة

أمْ وَصَلَا

يا أُخيَّةُ ضيْفاكِ ما فعلَا

[1]* يُنظر: عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري_ دراسة نقدية_، ط5، دار هومة للطّباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2005م، ص 129.

أتُرى أُسِرا أَتُرى قُتِلا [1]

فمن خلال هذه الحواريّة الممتزجة بالأساليب الإنشائيّة الطّلبيّة المُنزاحة دلالة، خاب أفق انتظار القارئ؛ حيث معاني الخيبة، التي تثبتها مشاعر الحيرة والدّهشة، بعدما تفاءل قبْلًا بهذا الجيل، إلَّا أنّه لم يكن في مستوى طموح الشّاعر حاضرًا. ويعكس هذا التحوّل في موقف الشّاعر نموّاً دراميّا شهدته القصيدة نتيجة هذا الحوار.

يتمَاشَى الحدث مع الحِوار في النص تطوّرا وتناميّا؛ إذ تصاعدت وتيرة الحدث من التّعبيرعن معاني الحيرة والدّهشة من اختفاء الصّديقَيْن (المشهد السّابق)، إلى ذروة التّأزّم في المشاعر؛ حيث مشاعرُ الغضب والتذمّر من خذلان المسلمين والعرب للشّاعر وقضيّته، ويأْسِه من تحقيق تحدّيه الحضاري الطَّموح. ويبرز هذا من خلال الحوار الدّرامي الذي عكس الواقع العربي/ الفلسطيني الدّرامي أيضًا.

وأعرف ما ضرّك المشركون ولكن من المسلمين أُتِيتِ

تقول الحمامــة للعنكبــوت بربّك يــاهــذه لا تموتــي

تقول الحمامة لمّا رأتْ روح حارسة الغار فاضَتْ

وقد أصبح الغار من بعدها طللًا

يا أخيّةُ ضيفاكِ ما فَعَلا ...[2].

فمشاعر الحزن بلغت ذروتها في هذه الصّورة المَشْهديّة؛ فأيّ حزْن يفوق حزن الموت خاصّةً وأنّ المفقود بطلا الشّاعر المُنْقِذان لمشروعه المنشود، ولكن حال دونه خذلان.؛

[1]– ديوان في القدس، ص 55.

[2]– المصدر نفسه، ص 56.

من تمثّلات الصّورة الشّعريّة الكليّة في القصيدة ما يعرف عند البلاغيّين 'بالمفارقة' paradoxكلون من التّصوير البديعي القائم على التّضادّ، فجعلته في "صوره المتدرّجة **في** تشكّلها من البسيط إلى المعقّد **(المركّب)**، أو لنقل من الطّباق إلى المقابلة **البسيطة** (طباقًا)، وفي صورته المركّبة(مقابلة). وهو المفهوم الذي قد يتماشى مع المعنى الذي ألحقه بها جميل صليبا، إذ ربطها بالدّلالة على الآراء المخالفة لما هو سائد من أفكار ومعتقدات، فهي مظهر من مظاهر الإغراب والإبهام تفكيرا وكلاما.[1]*

فأَسَاسه فكرة تجمع بين معنييْن متضادّيْن في عبارة واحدة، وليس ضروريا أنْ يعكس ذلك تناقضا واقعيًا عميقًا بينهما.

والمفارقة كنمط تصويري كليّ ذات معطيات تراثيّة، وهي كتقنيّة تصويريّة تعتمد على **"إبراز التناقض الحاصل بين بعض معطيات التّراث، وبين الأوضاع المُعاصرة، وتقوم على ثلاثة أنماطٍ، منها المفارقة ذات الطّرف التّراثي الواحد، والمفارقة ذات الطّرفَيْن التّراثّيَيْن، والمفارقة المبنيّة على نصّ تراثي".** [2]

فمُنْطَلَقُهَا إذًا التّراث، وأفقها الواقع المعاصر بكلّ أبعاده، وقضاياه.

وقد اهتمّ الكثير من الشّعراء المعاصرين بما يعرف بالمفارقة التّصويرية، وهي " **فكرة تقوم على استنكار والتّفاوت الاختلاف بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل ،... والشاعر المعاصر يستغل هذه العملية في تصوير المواقف والقضايا التي يبرز فيها هذا التّناقض...."**[3].

*[1] -ينظر: صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982م، ص 402.

[2]– نفسه، ص 198.

[3]- على عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 148.

ونرى في اهتمام الشاعر المعاصر على وجه الخصوص بهذا النّوع من المفارقة (التّصويرية) وَعْيَه بأهميّة دورها في الكشف عن التناقضات التي تمسّ الكثير من المواقف التي تصدر اتّجاه الكثير من القضايا المتنوعة.

إذا عُدْنا إلى قصيدتنا هذه نجدها ذات مفارقة تصويريّة من النّمط الأوّل؛ حيث يقابل الشّاعر عبرها بين صورة تراثيّة دينيّة حافلة ومنتصرة (صورة العزّ الإسلامي في كنف الوحدة الإسلاميّة)، وصورة الواقع العربي المهزوم والمتفرق والمنحطّ حضاريًا. كما في هذه الصّورة التّاليّة:

يا أخيّةُ هل تذكرينْ

غداةَ أُناديكِ هل لكِ هل لكِ

أَنْ نُدْخِلَ الغارَ أَهلي وأهلَكِ

فالغار أوْسَعُ من كلّ شَيْءٍ

ثمَّ انهمكْتِ لكي تنسِجِي للغَريبَيْنِ ليْلًا حَنُونًا

يكون منَ اللّيْلِ بديلًا

وَقُمْتُ أُنسِّقُ عشًّا فسيحًا

دَعَوْتُ إلَيْه الطُّيُورَ قبيلًا

أُخيَّة فَلْتَنْظُرِي الآن حوْلَكِ

ما تُبْصِرين؟

أُخيَّةُ ماذا جرى لهما

أَتُرَى سَلِمَا

تتقابل في هذا المقطع الوصفي مقاربة تراثيّة، ذات طرف تراثي واحد (قصّة/ حادثة غار حِراء) بمعجزتها الخالدة، ورمزيّتها الحضاريّة والإنسانيّة، في تناقضٍ مع الصورة المترديّة والمنكسرة للواقع العربي/ الفلسطيني حدّ الانهزام الحضاري.ومن خلالها نفسيّة الشّاعر المتألّمة التي تقاوم انكسارها بتوقها إلى هذا المجد الإسلامي النّبويّ.

1-2-الصّورة الجزئيّة وجماليّتها:

يستعين الشاعر العربي المعاصر بالصّورة الشّعريّة بنَوْعَيْها الكلّية والجزئية، على السّواء. فالشّاعر 'تميم البرغوثي' قد استثمر الصّورة الفنيّة فكريًا وجماليّا، في تعبيره عن موقفه من واقعه العربي/ الفلسطيني المُحبِط؛ حيث صوّرت صوره الجزئية المتجليّة في قوالبَ لغويّة، وأسلوبيّة متنوّعة، انطلاقًا من ألفاظها وانزيّاحاتها الدّلاليّة، وتأثيراتها الفنيّة، إلى أساليبها البلاغيّة الاستفهاميّة وأغراضها الفنيّة التي تبوح بها من مقطع إلى آخر، ومن سطرٍ شعريٍّ لآخر، وانتهاءً إلى صورها التّشبيهيّة ذات الوقع الفنيّ الذي قد يأسِر القارئ، والعاكس لمشاعر الإحباط والحزن لدى الشّاعر، خاصّة وكون الصّورة المفردة الجزئيّة" تجليا للنّظرة التّجزيئية للصورة الشعرية التي اعتمدها البلاغيون والنقّاد القدامى، حيث التّركيز على دراسة مكوّنات الصّورة الشّعرية، وذلك تماشياً مع إدراكهم الجمالي البسيط والمباشر[1].

وقد نجد ' التّشبيه أبرز تمثيلٍ لتلك الصورة الجزئية في شعر الشّعراء القدامى على وجه الخصوص، حيث العلاقة المنطقية بين طرفي الصورة العَينية الحِسية، والتي تعبّرُ عن مواجع وفواجع الشّاعِر.

[1] - عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النّقد العربي، ط1، دار الفكر، القاهرة، 1992م، ص 103.

فالصّورة التّشبيهية قد تكون علامة شاعرية الشّاعر القديم والحديث على السواء، بحياة؛ **حيث** تشحن النصّ الشّعري بطاقات معنوية وتصويرية خِصبة وعميقة عُمْقَ ما يُعانِيه من آلام وأحْزانٍ في واقِعَيْه الفلسْطِينيّ والعربيّ.

وإذا تأمَّلنا مليّاً في القصيدة–موضوع الدّراسة–، نجدها تطفح مجازاتٍ، بدْءًا من عنوانها:" تقول الحمامة للعنكبوت" الذيْن حاد بهما الشّاعر عن مألوف المعنى إلى إيحاءات مجازيّة بعيدة تعكس مراد الشّاعر النّفسي والرّؤيوي؛ إذ رمز بهما إلى البَطَلَيْن المُنْقِذيْن له ولمجتمعه العربي/ الفلسطيني ممّا يعانيه ويُذلّه حضاريًا.

خصوصًا، وأنّ الرّمز في جوهره إيحاء وتعبير غير مباشر، فهو نوع من الكناية أو الاستعارة أو التشبيه غير المباشر ومايقابل ذلك من الصور أو التّعابير التي ينوب فيها المجاز عن الحقيقة والتلويح عن التصريح[1]. وبذلك، يمكن القول إنّ الرّمز من المقوّمات الفنية التي اتّكأت عليها القصيدة العربية المعاصرة على وجه العموم والتميميّة على وجه التحديد. والذي سمح للشاعِر من الإفصاح عمّا يعانيه في داخله تحت تأثير أوجاع الواقع الفلسطينيّ.

ومن تجليات الصّورة الجزئيّة في هذه القصيدة ' أسلوب الاستفهام' بانزياحاته الفنيّة المؤثّرة والمتكرّرة في تفاصيل النصّ، خاصّة وأنّ الانزياح"**خروج التّعبير عن السّائد أو المُتَعارف عليه قياسًا في الاستعمال رؤيةً ولغةً وصياغةً وتركيبًا**"[2].

فهذا العدول في المَعْنى شامل يمسّ كلّ مستويات الإبداع الشّعري الأسلوبيّة، دون استثناء. والذي من أمثلته في هذا المتْن الشّعري، ما جاء في قول الشّاعر على لسان 'الحمامة' في حواريّتها السّرديّة (اللاّزمة) مع 'العنكبوت':

أخيّةُ ماذا جرى لهما

[1] – أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ط1، دار الأمان، الرباط، 2014م، ص 19.

[2]– صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط2 دار الشّروق، القاهرة، مصر، 2007م، ص 154.

أتُرى سلِمَا

يا أخيّة ماذا جرى

لأرى ما أرى

فمِن خلال هذه الاستفهامات المتكرّرة، يُبْدي تذمّره، وخيبته ودهشته ممّا آلت إليه أوضاع واقعه، فخاب مَأْمُوله تّجاه ما يريد، فالمُنْقذان قد فُقِدا في عصر الهزيمة والضّعف.

تدفع الحيرة الشّاعر إلى مواصلة فضول التّخمين في مصير هَذيْن 'المُنْقِذيْن'/ المفقُودَيْن، محاولًا استقصاء مصيريهما، عبر مجموعة من الاستفهامات المتكرّرة:

يا أخيّة ضيفاكِ مَا فَعَلَا

أَوَلَمْ يَصِلَا للمدينةِ

أمْ وصلَا

يا أُخَيّةُ ضَيْفاكِ مافَعَلا

أَتُرَى أُسِرَا أَتُرَى قُتِلَا [1]

فالشّاعر كلّه حيرة وذهول، أمام غموض نهاية مُنْقِذَيْه من ورطته الحضاريّة، فخاب أَمَلُ المُراد؛ فالقَوْم مكسورُ الجناح، وبلا طموح، والمقام لا يليق بالمُنْقِذَيْن الذين فضّلا المغادرة مُرْغَمَيْن...

ومن التّمظهرات الجماليّة للصّورة الجزئيّة في القصيدة تلك التّشبيهات المتكرّرة والمتنوّعة، مثلما يتجلّى في قوله: ' لقد كان في الغار وعْدٌ بأنّ السّماء سَتُنْثَرُ

مثل أَرُزِّ العَروس على العالمين[2]

[1]– ديوان في القدس، ص 55.

[2]– المصدر السابق، ص 54.

فمن خلال هذا التّشبيه المفصّل المُجمَل تفاءل الشّاعر بمستقبلِ حَافِلٍ خصيبٍ لأمّته العربيّة ووطنه الفلسطيني؛ حيث يعمّ الخيرُ، وتخصب الحياة تكاثرًا، وزروعًا؛ وحقّ للشّاعر أن يأمَلَ؛ طالما دافعه إليه ذاك الوَعْدُ الرّباني (بأنّ السّماء ستُنْثَرُ، أرُزَّ العروس)، وتزداد روعة هذه الصّورة التّشبيهيّة وتأثيرها، عبر حُسْن اختيار الشّاعر للمشَبَّه به؛ الذي يَشِي بمعاني الخير الشّامل والمُستمرّ/ التّكاثر المُفضِي إلى خِصْب دائم/ العروس....

كان استخدام التّشبيه في النصّ كثيرًا، وفي صورتيْه: الجزئيّة والكليّة، على السّواء. ونرى أنه قد أضفى على المَتْن صبغة جماليّة تكاملت مع بقيّة العناصر الفنيّة الأخرى في تشكيل لوحة القصيدة الفكرية والجمالية.

وعلى العموم، فإنّ القصيدة قد تمفصلَتْ إلى مشهدَيْن تصويريّيْن بارزيْن؛ صورة المشروع النّهضوي الحضاري المتّكئ على استحضار **القِصّة المُعجزة للنّبيّ – صلّى الله عليه وسلّم– مع أبي بكر الصّديق**، في غار حِرَاء، التي تُمثّل بعثًا حضاريًا إنسانيًا خالدًا؛ فَهْي تعكس طُموحَ الشّاعر وأمله في مستقبل حرّ طليق وحافلٍ لمجتمعه العربي. أمّا المشهد الثّاني فيعكس تخييبًا لأُفُقِ انتظار الشّاعر؛ حيث ضياع الحلم/ الطّموح، مع الضّيفين الرّاحلين دون رجعة، وحارسة الغار توقّفت عن الكلام، مُعْلنة موت المشروع الحضاري الإنساني المُراد.

من تجليات التّصوير الفنّي في المتون الشّعرية 'التّميمية' في أشكالها المختلفة، عموديةً، وحرّةً، وممزوجة تقنية ' المفارقة ' paradox في صورَتَيْها: المفارقة الكلية/ المشهدية أو ما يُطلِق 'أحمد زين الدّين السّليمي': نصّ المفارقة أمّا النّوع الثاني منها فهو 'المفارقة الجزئية'. وهنا نتساءلُ عن النّوع الأكثر توظيفاً في قصائده، وعن مدى إجادة استثمارها؟

1-3-المفارقة المَشْهديَة:

قد تشكلّ تقنية المفارقة الكلية/ المقطعية الحضور الأدنَى في رُقعة التّصوير الفنّي الشّعري التّميمي؛ حيث يقتصر وُجُودُها على بعض المُتُون الشّعرية فقط، كما في قصيدَتَيْه: **في القُدس** وبعضٍ من مطوّلَتَه **مقام عراق**.

بالعودة إلى قصيدة 'في القدس' قد وظّفت تقنية المُفارقة من خلال هذا العالم من المتضادّات التي ضمّنها الشّاعر في فضاء قصيدته، سرداً وإخباراً ووصفاً؛ حيث يقدّم 'البرغوثي' صورة للقدس مختلفة حدّ التّناقض عمّا كانت عليه من قبل، وذلك ما قد ينسجم ومعناها المعجمي؛ إذ من دلالاتها: الرّأي الغريب، المفاجئ، الذي يُعبّر عن رغبة صاحبه في الظّهور وذلك بمخالفة موقف الآخرين وصدْمهم فيما يُسلّمون به*[1]. وهذا ما تشهدُ عليه ساحاتها العمومية، وفضاءاتها التّجارية، وأزقّة شوارعها الضيّقة. ومن هذه المفارقات التي تبوح بها مقاطع قصيدته:

في القدس مِتْراسٌ من الأسْمَنْتْ

في القدس دبَّ الجُنْدُ مُنْتَعِلِينَ فوقَ الغَيْمْ

في القدس صلّيْنا على الأسْفَلْتْ

في القدس مَن في القدس إلا أنتْ

وتلفّتَ التّاريخُ لي متبَسّماً

أظنَنْتَ حقّاً أنَّ عَيْنَك سوف تُخْطِئُهُم، وتُبْصِرُ غيرَهُم

ها هُم أمامَكَ، مَتْنُ نصّ أنت حاشيةٌ عليهِ وهامِشُ

أَحَسِبتَ أنَّ زيارةً سَتُزِيحُ عن وجه المدينة يابنيَّ

[1] * يُنظر: جبّور عبد النّور، المعجم الأدبي، ط2، 1984م، ص 258.

حِجابَ واقِعِها السّميكَ لكي ترى فيها هواكْ

ياكاتِبَ التّاريخ مَهْلاً،

فالمدينةُ دهرُها دهران

دهرٌ أجنبيٌّ مطمئنٌّ لا يغيرُ خطْوَهُ وكأنَّهُ يمشي خلالَ النومْ

وهناكَ دهرٌ، كامِنٌ متلثّمٌ يمشي بلا صوتٍ حِذارَ القومْ[1].

فحال واقع 'القدس' عند عودة الشّاعر إليها يتناقضُ مع واقعها من قبلُ فغدَا دهرُهاً أجنبياً بعدما كان عربياً إسلامياً خالصاً، وأصبح الآخرُ متْناً فيها وانقلبَ ابنها الشّاعر إلى هامشٍ. 'هاهمْ أمامك، مَتْنُ نصّ أنت حاشيةٌ عليه وهامش'.

ويكاد قوله:

ترى كُلَّ مالا تستطيعُ احتِمالَهُ إذَا ما بَدَتْ من جانِبِ الدَّرْبِ دُورُها[2]

يشكّلُ إطاراً جامِعاً لهذه المفارقات الجزئية وغيرها والمشكّلة في انسجام وتكاملٍ للمفارقة المشهدية المصوّرة لواقع القدس المعاصر المتضادّ مع حالته السّابقة المعهودة والمألوفة لدَى الشّاعرِ وغيرِه.

1_4_المفارَقَةُ الجزئيةُ:

تطفحُ قصائد المجموعَتَيْنِ الشّعريَّتَين الفصيحَتَيْن بالمفارقات الجزئية التي استثمرهما الشاعرُ لتصوير الواقِعَيْنِ الفلسطيني والعربي المُتحوّلَيْن تحوُّلاً صارِخاً، بلغَ حدَّ التّناقض، فبعَثَ على الحسرة والتعجّب، في الوقت نفسه.

وقد تسمح لنا مطوّلتُه 'في القدس' على سبيل التّمثيل لا الحَصْر الوُقوف على ذلك التغيُّر، ومُشارَكَةُشاعِرَنا ' البرغوثي ' تأسّفه وحسرتَه وحُزْنَه المُبكي.

---

[1]– ديوان في القدس، ص 8، 9.

[2]– نفسه، ص 7.

في القدس يرتاحُ التناقضُ، والعجائبُ ليس ينكرها العبادُ،

كأنّها قِطَعُ القُماشِ يُقلّبون قديمَهَا وجديدَها،

.....

كانوا الهوامِشَ في الكتابِ فأصْبحوا نصَّ المدينَةِ قبلَنَا[1]

تكاد تمثّلُ اللّازمة المتكرّرة في المطوّلة الشّعرية 'مقام عراق' مفارقةً مشهديةً كلية تبنيها مفارقات جزئية أثّثتْ فضاء الدّيوان فنياً؛ إذْ اتّكأ عليها الشّاعرُ في تصوير الواقع العراقي المختلف مأساةً، ومعاناةً، وحزْناً، وحسرةً، وغضباً ممَّا يجعله في حاجةٍ إلى رثاءٍ مختلِفٍ وبكاءٍ خاصّ يليقُ بوقْعِه الكبير وخَطْبِه العظيم، فلا مكان للرّثاء التّقليدي هنا، بل ولا جدوى منه، لأنّ الموقف موقف ردَّ فِعلٍ يدفَع الذلّ ويعيد شيئاً من الأنفَةِ والعِزّ والمجد للشّعب العراقي خصوصاً والأمّة العربية الإسلامية عامّةً، وهذا ما يوحي به أسلوب 'الأمر' في صَرَامَةٍ:

كُفّوا لسانَ المَراثِي إنّها تَرَفُ عن سائرِ الموتِ هذا الموتُ يختَلِفُ[2]

لعلّ مِن أعلى درجاتِ المفارقة هنا تحويل عباراتِ الرّثاء وأقواله إلى تَرَفٍ؛ فلا قيمَةَ لها في هذا الموقفِ الحضاريّ الصّعب من المسيرة التاريخية، والحضارية للعِراق، فالعِبرة في الفعل وليست في القول.

وتعضّدُ هذه المفارقة الكلية مفارقات جزئية موزّعة عبْرَ مقاطع الدّيوان، فلا يكاد يخلو مشهد شعري منها. ففي مشهد الهِلال وظّفَ الشّاعر تقنية المفارقة، لمّا أَلْحَق 'بالهلال' مزيَّة التحكّم في مصيرِ المؤمنين، في حالتَيْ السّلم والحرب على السّواء. ومن ذلك قوله:

[1]– المصدر السّابق، ص 11.

[2]– ديوان مقام عراق، ص 9.

يا هلالْ

عَلَمَ المؤمِنينْ

أيّها القاربُ المُتأَرْجِح ذاتَ اليمينِ وذاتَ الشمالْ

شمالك مُعْتَلَّةٌ واليَمينْ

يا هلالْ

أيُّها القارِبُ المتأرْجِحُ تمحُو وتكتُبُ كيف تميلُ مصائرَنَا

في الحُروبِ المُقيمةِ أو في السلامِ السِّجالْ[1]

ومن مواضِع المفارقة الجزئية والمرتبطة بمشهد الهلال دائماً؛ حيث يتمكّن هلال الشّاعر من الجمع بين الظلام والإضاءة في الوقت ذاته. فيُضيء اللّيل المظلمَ دون اشتعالِ نارٍ، وهذا من مُعْجزاته الفارقة والخارقة.

أنا الزَّعْمُ أنّ الإضاءَةَ في اللّيل ممكِنَةٌ دونَ أن تظلِمَ النارُ زيتاً

ودون افتخارِ الدُّخَانِ بلا وَجْهِ حقٍّ على العالَمينْ

أنا اللّيلُ حِينَ يُخالِفُ فِطْرَتَهُ ويُضيء[2].

تستمرّ مفارقة 'الهلال' بمعنى التضادّ في بقية المشاهد الأخرى؛ حيث تعكس تلك المعاني المتضادّة الواقع العراقيّ المُضْطرِبَ بين ثنائيات الحياة والموت، الأمل واليأس، الاستسلام والمقاومة، السّلم، والحرب،...

[1]– المصدر السّابق، ص 10.

[2]– المصدر نفسه، ص 16.

أنا الاحتمالُ بمعنَى الأَمَلْ

وأنا الاحتمالُ بمعنى الرَّحيلِ

إذا ارتَحَلَ الرَّكْبُ قِيلَ احْتَمَلْ

وقال الهلالْ

أنا ذو الشّهادةِ

بالمعْنَيَيْنِ، شهيدٌ، وشاهِدْ

ظلامٌ ونورٌ وحقٌّ وزورٌ وطِفْلٌ ومارِدْ

أنا اللّيْلُ في النُّورِ والنُّورُ في اللّيلِ

والكُلُّ في الجُزْءِ والجُزْءُ في الكُلِّ

أعْنِي المعانِي جميعاً

ومعنايَ واحِدْ[1].

ومن المفارقات التي تخلّلَتِ المشاهد الأخرى والمُرتَبِطَةِ بالمَعاني المتضادّة دائماً ما تعلّق بحواريّتِه مع الجدّ 'أبي الطيّب' وشِعرِهِ المختلِفِ حدَّ التّناقضِ مع شعر الشّعراء 'الأحفادِ، الذين خالَفُوا العَهْد، ولم يكونُوا في مستوى الأمانة الشّعرية التي حمّلَها إياهم جدُّهُم، فلا الرّثاء رثاء، ولا المدح مدحاً، ولا الحِكمة حكمةً؛ لهذا يدعُوهم 'تميم' إلى الكفِّ عن الرّثاء لأنّه بلا عُمقِ معنَى، والموقفُ أخطرَ والخَطْبُ أعظَم، يفوق مستوى بُكَائياتهم المُتْرَفَة.

يا أبا الطيّب، قد كنّا أخَذْنا عليْكَ عَهْداً أنْ لا يجُوزَ الشِّعْرُ بعْدَكَ،

[1]– المصدر السّابق، ص 19–20.

كانَ الشِّعْرُ سِرَّاً وأذَعْتَهُ، قَمَراً أنْزَلْتَهُ وفرَّقْتَهُ على التّلاميذ،

فأَعْطَيْتَ كُلّاً منهم قطْعَةً عليها اسْمُكْ

لا يُجاوِرُ شِعْرَكَ بعدها إلّا نَثْرٌ وإن اتَّزَنْ

فكيفَ سَمَحْتَ لذَلك الهاوِي المُبْتَدِئ، المُسمَّى بالتَّاريخ

أنْ يكتُبَ كلَّ هذِهِ المَراثِي إذَنْ

كيفَ سَمَحْتَ له أنْ يُلْزِمَ أبْيَاتَكَ مَعْنَىً لم يكُنْ فيها[1].

فشعر شعراء هذا العصْرِ يبعث على السّخرية؛ بل وأساء إلى الشّعر العربي الحقيقي، ومن شدّة حسرة الشّاعر على حال شعر تلاميذ 'المتنبّي' الحادِينَ عن نهْجه الشّعري راح يلُومُه كونه من فتح لهم باب عالم الشّعر العربي.

تتزاحم المفارقات الجزئية في مشاهِدَ أخرى من الدّيوان كاشفة عن معاني متضادّة ومواقف متناقضة، تبعَثُ أحياناً على التعجّب المشوب بالسّخرية، في الوقت ذاته. ومن ذلك ما تعلّق بحوارية الشّخصية التّراثية الأدبية 'بشّار بن برد' ذات الشّخصية الصّعبة والمواقف المعقّدة والمختلفة حدَّ التّناقض، فتبْعَثُ على التأمّلِ والتعجّب في جديّتِها ورصانتِها، وتدعو إلى السّخرية في هَزْلِها وشَطَحاتِها، فهو الأعمى الذي يقود دوي البصَر من مُعاصِرِيه، وهو السكّيرُ المُسْتخف دينياً لكنّه شهيد في سبيل الدّين في الآن نفسه.

ماذا أعلّمُكُم والعِلْمُ عِنْدَكُمُو "أعْمى يقودُ بصيراً لا أبَا لَكُمُو

قد ضلّ مَن كانتِ العُميانُ تهدِيه"[2]

أنا بشّارُ بنُ بُرْدْ

---

[1]– المصدر السابق، ص 23.

*–البيت بين علامَتَيْ التّنْصيص لبشار بن برد، قاله حين استدلّه رجُلٌ بصيرٌ على بيت في بغداد، فدلّه عليه بالكلام، وعَجَزَ البَصيرُ أن يصِلَ، فقامَ بشّارُ آخِذاً بيدِهِ وقادَه إلى البيت حتى أوْصَلَه (نقلا عن الديوان محلّ الدّراسة).

أنا مَنْ أذّنَ في غَير الأَوانْ

كنتُ سَكْرانَ ولكن

أنا مَنْ مات فِداءً للأذانْ[1]

أنا بشّارُ بنُ بُرْدْ

قائدُ العُميانِ في طُرُقاتِ بغدادَ إلى أبياتِهِم والمُبْصِرِينْ[2]

فَعَبْر هذه الصّورة المتناقضة التي تظهر فيها شخصية بشّار بن برد، يصوّر لنا 'تميم البرغوثي' المشهد العراقي المتداخل في رؤاه، وأفكاره، ومواقفه، ومرجعياته الدّينية والفقهية، وتوجّهاته السياسية حدّ التّناقض، والذي تُجلّيه الفِتَنُ الطّائفيةُ القاتلة وتترجِمُها المواقف المتباينَةُ من الغَزْو الغربي الأمريكي للعِراق؛ إذْ هُناك مَن قَبِلَهُ ترحيباً ودفاعاً، يقابله الطّرَفُ الذي رَفضَه غَضَباً ومقاوَمَةً، وبينهما الطّرفُ السّلبي بحيادِه، فلا هو دافعَ عن بلاده مقاوِماً، ولا مُنْبَطِحاً مُرحّباً. والكلّ يرَى أنّهُ صاحِبُ الرّأي السّديد والرّؤية الصّائبة، ومواقفُ غيره فسادُ رأيٍ وقِصَرُ نَظَرٍ وعَجزُ تفكيرٍ. وفي ذلك ما يبعثُ على الحسرة والغضبِ والتعجّب والسّخرية.

ولعلّ من إشاراتِ المفارقة الجزئية في هذا المشهد الذي مرجعه شخصية بشّار وموقفها من الأدب والحياة؛ حيث الّثبات على الموقف والدّفاع عنه بالحجة الدّامغة، والبُرهان السّاطع، حياةً وأدباً، فانتصَرَ لآلِ البيت الثّائرينَ على بني العبّاس، وآثَرَ التّجديد الشّعري، وكلّه شجاعة وإصرار أمام المحافِظينَ والتّقليديّين. ليَصطَدِمَ الجديد الحياتي والأدبي بالقديم الحياتي والأدبي. وهذا حال أمر العراق؛ إذ ينحُو الشّاعِرُ 'تميم' نَهْجَ جدّه بشّار، موقفًا سياسياً وأدبياً. فيؤثِرُ سبيل

[1] أنْ "الله أكْبَرُ الله أكبَرُ" ليَسْتُرَ سُكْرَه، فالتَفَتَ المهدي قائلاً: من ذلك الذي يؤذّن في غير وقت الصّلاةِ؟ فقيل له يا أمير المؤمنِينَ إنّه الأعمى بشّار، فأقامَ عليه حدَّ الخَمْرِ فمات. – كان بشار سكران يغنّي على أحَدِ الأَسْطُحِ حين مرَّ مَوْكِبُ الخليفة المهدي، فلما سمِعَ بشار طُبُولَ الموكِبِ أذَّنَ.

[2]– ديوان مقام عراق، ص 30، 31، 32.

مقاوَمَة الأمريكان والغرب سياسياً، ويفضّل تجديداً شعرياً حداثياً مُختلفاً، وكلّهُ مواجهةٌ وتصدٍّ لهؤلاء المُنْبَطِحِينَ والمُسالِمِينَ.

أنا مَن أبصَرَ ما في السَّيفِ مِنْ ليلٍ تهاوَتْ مِنْ أعَالِيهِ الكَوَاكِبْ

أنَا مَنْ غرَّبَ طَيْرَ الشِّعرِ عن أوْطانِهِ

أنا مَنْ لمْ يبْقَ مِنْ ديوانِهِ

إلّا اشْتِباكٌ وارْتِباكٌ بينَ أُسْتاذٍ وطالِبْ

أنا مَنْ دافَعَ عنْ إبْليسَ في عِصْيانِهِ

أنا مَنْ ماتَ على إيمانِهِ

.....

وأنا مَنْ تسكُنُ الأسرارُ في إعلانِهِ

وأنا طِفْلٌ إذَا وَبَّخَهُ الدَّهْرُ يَرُدّْ

أنا بشّارُ بنُ بُرْدْ[1]

فهذا 'تميم البرغوثي' بشّار عصره، يُعايِش صراعَ متناقضات الواقع العراقي بأبعاده المختلفة، فمن خلال هذه المفارَقَة كشَفَ حالةَ التّناحُر السياسي في العِراق الذي يقودُه 'عُميان' بَصيرةٍ ورؤيا وذَوُو عيونٍ ناظرة لكنّها فاقدة للوَعي.

[1]– المصدر السابق، ص 32.

يستمرّ حُضور تقنية المُفارَقَة الجزئية في مشهَد **"النّخل"** والمتعلّقَةُ دائماً بالمعاني المتضادّة التي يصِفُ بها الشّاعرُ السّاحةَ العِراقيةَ المتناقِضِ وَضْعُها، طالِباً من 'النخْل' برمزيّتها أن تخبره عن الحقيقة.

نَخْلَ العِراقِ جزَاكَ الله صالحةً

أُسرُدْ لنا ما تَرَى لا ما الوَرَى نَقَلُوا

فليسَ مَن غابَ عن يومٍ كَمَنْ شَهِدَا

قالت النّخل،

من يشْهَدْ ما شَهِدْنا

تكنْ مريبةً سلامتُه

وأنا لم أكنْ وحدي

لقد كنتم شهوداً معي

موتُكم حماكم

وأعْفاكُم

مِنْ عِبْءِ الرّواية

وكاد يُودِي بي

كنا دائماً

أطْعمتُ أطفالَكم وأطْعَمْتُ قَتَلَتَهُم

وأنتُم مَنَحْتُمُونِي أطْفالاً وَقَتَلَةْ

.....

أنا صَليبُ الأشراف

ولكنّكُم

حينَ صُلِبْتُمْ عَلَيَّ، صُلِبْتُ عَلَيْكُم

لستُ بريئةً من دَمِكُم

وَلَسْتُم أبْرِياءَ مِن دَمِي[1].

وتكمن المُفَارَقة في الاختلاف بين ما تقدّمُه 'العمّات النخل' لأهل العراق؛ إذ تُعْطِيهم الحياة/ الأطفال فقابلوها بالصّلْبِ والموت. فالنّخل رمزٌ لكلِّ عِراقيٍّ خيّرٍ يُغْدِقُ خيراً وحُبّاً ويُعارِضُهُ في هذا المَسْعَى هؤلاء المُنْبَطِحون مِن أبناء جِلْدَته.

مِن المفارَقاتِ الجزئية التي تعكِسُ تناقُض الوضْع السياسي العِراقي مع حالها الحضاري؛ إذْ عيُون الحاكمِ ساهِرةٌ على تحقيق الحياة الكريمة للشّعب وحتى الحيوانات، في حين يَعْجِزُ حاكِمَ اليوم عن تحقيق ذلك، فيفْقد هَيْبَته وقيمَته أمام الإنسان والحيوان على السّواء، إلى حدِّ النّفور منه ورَفْضه، كما حَدث مع 'العَنْزة'.

عَنْزَةٌ تتعثَّرُ بيْنَ الخَرَائِبْ

وكانت إذَا عَنْزَةٌ عَثَرَتْ بالعِراق

[1]– ديوان مقام عراق، ص 38–39.

يَظلُّ لها عُمَرٌ لا ينامْ

فكمْ عَثَرَتْ فيهِ مِنْ أُمَّةٍ

وكَمْ مِنْ أَمِيمٍ وَكَمْ مِنْ إمامْ

وَكَمْ مِنْ إِلَهٍ أُطِيحَ بِهِ

.....

عَنْزَةٌ تتعَثَّرُ بَيْنَ الخَرَائِبْ

وتَبْحثُ في ما تبقَّى مِنْ المُتْحَفِ الوطنيِّ بِبَغْدَادَ

عن عُشْبَةٍ أو وثيقَةْ

ولا فَرْقَ إنْ جاعَتِ العَنْزُ بَيْنَهُما

ولا فَرْقَ بَيْنَهُمَا في الحقيقةْ؛

عُشْبَةٌ في الخَرابِ تُوَثِّقُهُ

أو وثائقُ في الرَّمْلِ تُوْرِقُه

ربَّمَا كانت العَنْزُ أَهْدَى فَخُلُّوا الطَّرِيقَ لهَا

والطَّرِيقَةْ[1]

فحالة الإهمال والتسيّب التي آلَ إليها 'المَتْحف الوطني العراقي ببغْدَادَ'؛ إذ غَدَا خَراباً تؤثّثه الأعشاب الضّارة التي تقتات مِنْها زائراته من الحيوانات في صورة 'المَعِز'. بعدَما كان

[1]– ديوان مقام عراق، ص 45، 46، 47.

رمْزاَ حضارياً وتاريخياً وثقافياً وقومياً عِراقياً؛ حيث يقصُده أهل الثقافة والفنّ والتّاريخ. وتشكّلُ هذه الصّورة مفارقَةً كبيرة تَبْعَث على الدّهشة والحسرة والبُكاء.

وتَنْطَوي بقية قصائد ديوان 'في القدس' على مفارقات تختَلِف بين الكليّة والجزئية كما في: تقول الحمامة للعنكبوت، الجليل، الموتُ فينا وفيهمُ الفَزَع، يا هَيْبة العَرْشِ الخليّ من المُلوك،...

قد تكون قصيدَة **يا هيبَةَ العَرْشِ الخليّ من الملوك** أكثرُ إفصاحاً عن هذه المُفارقَةِ، إذ تبرُزُ من أوّلِ عَتبَةٍ في القصيدة. حيث يحمِلُ العُنوانُ ذاتُهُ معنىً متضاداً. فالشّاعِرُ وأمام عَجْزِ الحكّامِ العرَبِ على وجه العموم، ومسؤولي فلسطين تحديداً يستَدْعِي–ولو خيالاً–عَرشًا ملَكياً افتِراضياً كمُعادِلٍ موضوعيٍّ لما يَجِبُ أن يكون. وهذا ما فصّلَ فيه قوله:

ورأيْتُ أنَّ العَرْشَ أجْمَلُ وَهْوَ خالٍ

أوْ هُوَ العَرْشُ الذي فيهِ مُلُوكٌ مِنْ خَيَالٍ

آمِنٌ مِنْ كلِّ خَيْباتِ الأَمَلْ

خَيْرُ الجَمالِ هُوَ الجَمالُ المُحْتَمَلْ

.....

يا صاحِبَ العَرْشِ الخليّ المُرْتَجَى

إنّي أَرَى مَنْ مَثَّلُوك تَمَثَّلُوكْ

تَرَكُوكَ قَوْلاً غامِضَ المَعْنَى ولمْ يتأَوَّلُوكْ

وَلِكُلِّ عَرْشٍ هَيْبَةٌ يا صاحِبِي

لكِنَّ أَهْيَبَهَا

هُوَ العَرْشُ الخلِيُّ مِنْ المُلُوكْ[1].

ربّما من حَقّ الشاعِر ومَن يُشارِكُه همَّ بلاده 'فلسطين' أنْ يستَبْدِل الواقعي بغَيْر الواقِعي أمام سياسة التّواطؤ والانبطاح العاجِزَة، التي يُمارسها حكّام وَطنه.

تكاد تتكرّر المفارقَة نفسها في قصيدة 'المَوْتُ فِينا وفِيهِم الفَزَع'؛ حيث يعْرض هذا التّعارض الحاصل في مشهَد الصِّراع الفلسطيني الصّهيُوني، فهم الذين يُعانون الحصار والقَتْل والتّشريد والتّعذيب، ومَعَ ذلك، فهم يقاوِمون في شجاعةٍ وثَباتٍ وإصرارٍ، بينَمَا يُعانِي الخَوْفَ والهَلَعَ الطّرَفُ الآخر من المُعادلَة صاحِبُ القوّة والسّلاح الفتّاك (المَوْتُ فِينَا وفِيهِم الفَزَعُ)، وهذا ما يُثْبِتُ جُبْنَ الصّهاينَة وخَوْفِهِم المواجهة.

وفي سياقٍ ذي صلة، فإنّ هذه النّمادج المشارُ إليها سَلَفاً جُزْءٌ من صُوَرِ المُفارَقَات التي طوّعَها الشّاعِرُ لِلْكَشْف عن الواقع العَجيب الذي صارَ إليه الواقِعان الفلسطينيّ والعِراقي، فأصْبحا كالتّغريبة أو الغرائبية التي تعكِس تناقضات واقعيهما السياسي والحضاريّ. وهنا نتساءل مرة أخرى عن مَدَى تعاضُد تقنية المفارقة مع التّقنيات الأخرى التي وظّفها الشّاعر لنقل ووصْف تلك الأحداثِ، فَفِيمَ تتمثّل هذه التّقنيات، وكيف استثمرها 'البرغوثي' في قصائده؟.

من تّقنيات التّصوير الأخرى التي استعان بها 'البرغوثي' في قصائده الفصيحة الرّمز والأسطورة المتجليان في صورٍ متنوّعة، تختلف بين جزئية وكليّة (المقطع أو المشهد الرّمزي المُعْتمَدُ في بعض القصائد)، كما تتفاوت بساطةً، وعمقاً من قصيدة لأخرى. وسنستأنِسُ في تحليلنا على الصّور الرّمزية – بنوعَيْها–الواردة في القصائد المختلِطة حتّى تكون الدّراسة أكثَر إلْماماً وشموليةً؛ إذ تمسُّ النّمُوذَجَيْن العمودي والحرّ معاً، وفي النصّ الشّعري نفسه.

[1]– ديوان في القدس، ص 28، 29.

وقد تنفرِدُ قصيدة 'تقول الحمامةُ للعَنْكبوت' من ديوان 'في القدس' بِسِمة التّوظيف الرّمزي المشْهَدي أو الكُلّي، أو ما يُعْرَفُ 'بالنصّ الرّمزي'. فهي بنية مشهدية رمزية من بدايَتِها حتى نهايَتِها. ويتّكِئ فيها الشّاعر على التّراث الدّيني مُسْتَثْمِراً منه رمزية 'الحمامة والعَنكبوت والغار'، مصوّراً من خلالها الوَضْعَ الحالي للأمّة العربية الإسلامية، الذي كله خَوْفٌ وقَلَق على الحاضر والمستقبل، في الوقت نفسه، على الرّغم من التّطمينات التي تأتي من هنا، وهناك، حيث التّجارب السّابقة التي مرّت بها البلاد العربية الإسلامية، وكذا الأوضاع الحالية المحيطة التي تبعث على التوجّس والخوف من الآتي. فالحمامة، ومع أنها من دُعاة السلام ومحبيّه، ورغم استجابة العنكبوت لها ترحيباً واحتضاناً، وفي حضرةِ الحاضنْ الطّبيعي ذي القداسة ' الغار' إلّا أنّها ليست مطمئنةً.

تقولُ الحمامــةُ لِلْعنكبــوتِ أُخَــيَّ تذَكَّرْتَنِـــــي أمْ نَسِيـــــتْ

عشيةَ ضــاقَتْ عليَّ السماءُ فقُلْتِ على الرّحبِ في الغَـارِ بيتِي

وفي الغَارِ شيخان لا تَعْلَمِينَ حَمَيْتِهِمـــا يَوْمَهـــا أم حُمِيـــتِ

جنينـــانِ إن يَنْجُوَا يُصْبِحـَا أُمّــةً ذَاتَ شَــمْلٍ جَمِيــعٍ شتيــت

أُخَيَّـةُ هلْ تذْكُرِيـنَ الغَرِيبَيـْن مـــــا فَعَـلَا بعدَنَـــا يـــا فُدِيتِ

أُخَيَّةُ ماذَا جَرَى لهُما

أَتُرَى سَلِمَا[1].

يأملُ الشّاعِرُ في تحْقيق مستقبَلٍ فلسْطينيٍّ يسوده السّلام والأمْن والازدهار، وهذا عَبْرَ رمزية 'الحمامة'، لكِنّ شيئاً من الخَوف وحالةٍ من اللّا اطمئنان تسيطِرُ عليه لأنّ بلوغ ذلك

[1]– ديوان في القدس، ص 53.

المَسْعَى يتطلّبُ سَعياً وصبْراً وذكاءً، وذلك ما تَشي به رمزية 'العنكبوت'، ومن حقّ الشّاعر أنْ يتحفّظَ؛ إذ هل لأملِ الشَّاعِرِ صَدَى تحقّقٍ في واقِعٍ فلسطينيٍّ غَير متّحِدٍ؟، ثمَّ إنّ المقاومَةَ وَحْدَها لا يُمكِنُ التّعويلُ عليها كثيراً، لأنّها مهدّدة حتّى من الفلسطينيّين أنفسِهِم (السّلطة الفلسطينية وعدم اتّفاقها سياسيا معها، فضلاً عن الخُروقات الأمنية والاستخباراتية). فإذا كان البَيْتُ التّراثي (الغار) مُرَحّباً وحافِظاً وخادِماً) فإنّ البيت الحالي (البيت الفلسطينيّ) غَيرُ آمِنٍ ولا يبعَثُ على الاطمئنان.

فهذه الصّورة الرّمزية الكلية قد مثّلَتْ تصوُّرَ الشّاعر لمسْتَقَبل وَطَنه ' فلسطين'، والتي تؤثّثُها ثلاثة رموزٍ جزئية تراثية، لكن شتّان بين الواقع الإسلامي القديم وواقعه اليوم، لذَا تحقّقَ المشروع/ الطّموح قديماً، ومِن الصّعب تحقّقُه حاضراً. فلتشاؤمِ الشّاعِرِ وخوفه من المُسْتَقْبَل أسبابه المنطقية المقنعة إذاً.

يُجسِّد الشّاعر رؤيته تّجاه قضيته 'فلسطين' من خلال صورة رمزية كليّة أخرى يشكّلها الرّمز الطّبيعي اللّازمة في قصيدة **'أنا لي سماءٌ كالسّماء'من ديوان 'في القدس'**. حيث يراها ساميةً سموّ السّماءِ وواسعةً كفضاء السّماء المفتوح، فعالمُ الشّاعِرِ غير محدّدٍ حرية، وتطوّراً، وازدهاراً. وهذا ما يلمّحُ إليه من أوّلِ عَتبَةٍ في النص/ العنوان **'أنا لي سماءٌ كالسّماء'**. والتي يكرّرها الشّاعر كاللّازمة في مَتْنِ قصيدَتِه، وكأنّه يصِرّ على نَظرتَه المستقبلية إلى بلده 'فلسطين'.

يمكن القول إنّ الصّورة الشعرية من الأسس التي قامت عليها القصيدة العربية على وجه العموم والقصيدة التّميمة على وجه التّحديد؛ حيث من خلالها حاولت تجاوز المألوف الشّعري*[1] إلى شيء من الفرادة الإبداعية المستندة إلى الإيحاء اللّغوي والخيال الخصب والواسع.

*[1] –يُنظر: سعيد شيبان، شعرية القصيدة الصوفية المعاصرة في الجزائر، أطروحة دكتوراة، جامعة الجزائر 2، الجزائر، 2014–2015م، ص 71.

2-: التمثّل الشعري للقضية الفلسطينية في شعر تميم البرغوثي:

يَحْضُر مَوضُوع ' فِلَسْطِينَ' كبُؤْرَة مُهَيمنة في المُتُون الشِّعْرِيَّة 'البرغوثية' الفَصِيحَة والعَامِيَّة، حيثُ نَجِدُها، بأصالَتِها وحضارَتِها وتُراثِها وجُغْرافِيّتِها وحِصارِها وواقِعِها ومُقاوَمَتِها وقَّومِيّتِها العَرَبِية وتَنَوُّعِها الدّينِي وانْتِمائِها الإنسانِيّ، وهِيَ الحَبِيبَة الجدِيرَة بالتَغَزّلِ والاهْتمام والصّونِ، وهي المَلاذُ المُطَمئِنُ لأبْنائها الشّرَفاء، والبَرَرة،...، وهُنا، يَحِقّ لنا أن نتساءَلُ عن الأساليب الجمالِيَة التي آثَرَها الشّاعِر لِتَمَثّل الوُجُوه المُتَعدّدَة لِقَضِيّتِه المَرْكَزِيَة، وطَنياً وقَومِياً/ عَرَبياً، وعالَمياً، فَهَلْ وُفّقَ في خَيارَاتِ آلياتِهِ الفَنِيَة التّصْوِيرِيَة؟، وإلى أيّ مَدَى اسْتَطاعَ الإلْمَام بِصُوَرِها المُعَبّرَة عَنْهَا والوَاصِفَة لأوضاعِها، في شُمُولِيَةِ دلالَةٍ، وعَمِيقِ تَأْثِيرٍ؟، مامَدَى تمكّنِهِ مِن المُساهَمَةِ في التَّرْوِيجِ الإيجابِي لِقَضِيّتِهِ، ومِنْ ثَمَّ التَّأْثِيرُ في المُتَلَقّي/ الآخَر مَوْقِفاً وجَمالِيّةً؟.

قد تستدعي ضَرورَةَ الضّبْط المَنْهَجيّ البَحْثِيّ الوُقُوفَ أمامَ مَفْهُومِ الصّورَة في الأدَبِ لُغَةً واصْطِلاحاً.

3-المفهوم اللّغويّ للصّورة:

تَعْنِي كلمة **'صورة'** في مَفْهُومِها اللغوي، أنها اسم من أسماء الله الحسنى، فهو المصوّر، الذي صوّر جميع مخلوقات الوجود، وأعطى كل شيء صورة خاصة وهيئة مفردة يتميّز بها على اختلافها وكثرتها. فكأنّ التّصوير قرين الخلق، فالتّصوير يمكن فهمه على أنّه عملية تنظيم وضبط لما تشكّل وخُلق.[1]*. وهذا ما يعكسه ربما القول المأثور: " صوّره الله صورة حسنة فتصوّر". فالصورة قد تدل على صفة وهيئة شيء ما إذاً.

4-المفهوم الاصطلاحي للصّورة:

[1]* -ينظر: ابن منظور، لسان العرب، ص 320.

وتتفاوت طبيعة الصّورة بين التّمثيل الواقعي للشيء والذّهني المجرّد والخيالي المجازي، حيث الصيغ اللّغوية المنعكِسة في الأساليب البلاغية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مرسل، وقد يكون الشّعر فضاءها الأنسب نظرا لشكله الأدبي القائم على التّشكيل البلاغي والإيقاعي أساساً، في تعبيره عن الواقع بطريقة مجازية تخييلية، التي قد تثير القارئ وتستهوي فضوله القرائي الباحث عن مكْمن المعاني البعيدة والجمالية المنشودة.

يبدو أنّ تطّور الحياة الحديثة والمعاصرة وتعقّد أحداثها قد استدعى صورة شعرية معقّدة للتعبير عنه شعريا؛ إذ قد تعجز الصورة البلاغية التّقليدية ذات التّركيبة الجزئية من الإلمام بوصف الواقع في أبعاده العديدة، وانفعالات الإنسان العربي المعاصر مع الأحداث، خاصة وأنّ تشكيل الصّورة الشّعرية الحديثة والمعاصرة غدَا مُراعِياً اساساً " **لحركة النّفس وحاجاتها**"[1]. وهذا ما قد يعكس التّأثير الكبير للصّدمات النفسية والأزمات التي يعانيها الأديب العربي المعاصر في تشكيل تلك الصّور الشّعرية. فيمكن القول إنّ الصّورة أصبحت تركيبا لغويا مركّبا من مشاعرَ ممزوجة تعكس اضطراب دواخلِ أصحابها والفوضى التي هم فيها[2]*. ويحقّ لنا أن نتساءل هنا عن مدى صدق تلك الصور الشّعرية في تعبيرها عن ذلك الواقع ووصفها للحالة النفسية للفرد.

قد يتحقق صِدْق الصّورَةِ في تَعبِير الأديب (الرّوائي، القاصّ، الشّاعر،...) عن أحاسِيسه وتصوّراتِه نحو واقعه العربي، فالأساسُ في الصّورَة إذاً هو مَدَى صِدْقهَا في تَرْجَمَةِ مَشاعِر الأديب، وتَمْثِيلِها الحَقِيقي لِعالمه النّفسي، الذي انْطلقت مِنه تصوّراته.

على الرّغمِ ممَّا يَشوب صُورَة أيّ مُجْتَمَعٍ بَشَريٍّ مِن تَحْرِيف ونقائصَ، نتيجَة لتداخُل الحَقِيقي والزّائف فيه، مِن أخبار وأحْدَاثٍ ومَشاهد وقِيم، إلّا أنّ الدَّارِسين قدْ تمكّنوا من تَقْدِيمِ صُورةٍ شِبْهَ حقيقيَّةٍ عن صُورَةِ هذَا الشَّعْبِ أو ذاك. وذلك مِن خلال مُحاولة الإمْساكِ والإلْمامِ

[1] - عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ط4، دار العودة، بيروت، 1981م، ص 65.
*[2] -يّنظر: يمنى العيد، في معرفة النص، ط3، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985م، ص 106.

بِبَعْضٍ مِمّا تتشكّل مِنه صورته الكُلِيّة. إذ يُمكن عدّها مَزيجاً مِن الحَقِيقيّ، وغير الحقيقيّ، إنَّها رؤيَةٌ فَرْدِيَة أو جماعِيَة، تقتَرب من الحقيقة والمَوْضُوعِية، بل، قد تكون تصوُّراً مُشاكِلاً لرؤيَة صاحبه، ولَيْس الواقع الذي يُرِيد نقله وتصوِيره.

فهي في ذلك تمْثِيلٌ للواقِع في أبعاده المادِيَة والمَعْنَوِيَة، وتلتزم في تصورها الحَقِيقي والثّابِت نسبياً، ولَيس مطلقاً. وهنا، يُمْكِنُنا أنْ نتساءَلَ مَرَّةً أخرى عن كَيْفِيَة تمثّلِ 'البَرْغُوثِي' للواقع الفِلَسْطينيّ/ القَضِيَّة الفِلسطينية في أبْعادِها العَدِيدة؟ وإلى أيّ مدَى كانَ أمِيناً في نَقْلِها وهَل تَمكّن مِن الإلْمام بأبْعادِها كلّها، أمْ كان تَصْوِيرُه جزئياً ونِسْبياً؟.

بالعَوْدَة إلى قَصائدِ ديوان " في القدس " الفَصِيحَة فإنَّنا نَجِدُ أكْثَرَها قد شَكَّلَ تمْثِيلاً لفِلَسْطِينَ وقَضِيّتِها في جوانِبِها العَدِيدَة، سواءً كانَ تَصْوِيرُها مُباشراً أم رمْزياً، جُزئياً أم كلِياً، في بُعْدِه الوَطَنيّ، أو القَوميّ، التّحرّري/ الثَّوريّ، أو الإنسانيّ، أو الجُغْرافيّ، أو التَّاريخ الحضاريّ الأصِيل، أو الملاذِ الآمِن، أو الحَبِيبَة المُتَغَزَّل بها،....

4-1-فِلَسْطين والتحوّل المُفارِق (مِن المَتْنِ إلى الهامِش ومن شُعور الانتِماء المُطْمَئِنّ إلى عذاباتِ الاستلاب والاغتِراب):

تَكشِف القَصِيدَة البُؤْرَة **'في القُدْسَ'** عنْ وَضْعها المُفارِق الذي آلَتْ إلَيْه حاضراً، والذي تمثّلَه **'تَمِيم البَرْغوثي'عَبْرَ** مَشاهِده المُصوّرة لمَشاعِر الاغْتِراب والضّآلَة، والهَامشيَة الحَزِينة والمُؤْلِمَة التي أَحَسّها، وهُو زائرٌ للقُدْس، دُون أنْ يَتَمكَّنَ مِن دُخُولِها، لِيَكْتَفِي بالنَّظَرِ إلَيْها مِنْ بَعِيد، بَعدَمَا حالَت أسوارٌ العَدوّ الصُّهْيُونِي العُنْصُرِيَة وحَواجِزه الأمْنِيَة الظَّالِمَة دون ذلك. حيث يقول في هذا السياق:

مَرَرْنا علـــى دَارِ الحَبِيبِ فردَّنا عَنِ الدّارِ قانُونُ الأَعــادِي وسُورُها

فقُلْتُ لِنَفْسِيَ رُبّمـــا هِيَ نِعْمَةٌ فمــاذا تَرَى في القُدْسِ حِينَ تَزُورُها

تَرى كُلَّ ما لا تستَطِيعُ احْتِمالَهُ إذَا ما بَدَتْ مِن جانِبِ الدَّرْبِ دُورُها

وما كلُّ نَفْسٍ حِينَ تَلْقَى حَبِيبَها تُسَـــرُّ ولا كُـــلُّ الغِيـــابِ يُضِيرُها

فـإنْ ســرَّها قَبْلَ الفِراقِ لقاؤُهُ فَلَيسَ بمـأْمـونٍ عليْهـا سُرُورُها[1].

فَعَبْر هذا الخطاب المُباشر والأُسْلُوبِيَة المَمْزُوجَة بَيْن الخَبَريّ والإنْشائي؛ حَيْثُ نَقْل وتَصْوِير وَضْع القُدْسِ، حِينَ الزِيارَة، ومارافَقَها مِن رُدود أفعالٍ انفِعالِيَة، أَسَاسُها شُعُورٌ بالاغْتِرَابِ والألَم والحُزْنِ،...

فَهَذِي قُدْسُ/ فلَسْطِينُ الشّاعِرِ تُعَانِي مُحاوَلاتِ الطَّمْسِ الهُوِيّاتِي المَادّي والمَعْنَويّ؛ إذْ صُدَّت أَبْوابُها أمام أبنائِها الزَّائرينَ، لِيَصْيروا الآخَرَين الغُرَبَاء فيها، ويَتَحوَّلُوا من مَتْنِ الأرْضِ إلى هامِشِها، خُصُوصاً وأنَّ المكان " **أحَد الملامح الأساسِيّة للشِّعر الفلسْطينيّ في الداخل، وتشكِّلُ الثيمات المتعلِّقَة بالأرْضِ والوطن والإنسان أحَدُ المحاوِرِ المكانِيَة الأساسِيَة"[2].** فللمكان الأدبي على وَجْه العُمُوم والشّعْريّ على وَجْهِ الخُصُوصِ دَوْرٌ في التّعْبِيرِ عن الهمّ الفِلَسْطِينيّ، كما في القُدْسِ، والجَلِيلِ، وغَزَّةَ،... مثلاً. ويَشْمُلُ ذلِكَ الذّات الفَرْدِيَة، والجَماعِيَة على السّواء. فالقَضِيَة الفِلَسْطِينِيَّة، ومنذُ نَكْبَة ' 1948م ' إلى اليوم، وهي تتمثَّلُ " **بِعدَدٍ من المَحَاوِرِ المكانِيَة كالأرضِ وما عليها، والبيت بما فيه وما حوله، والقرية المهجّر أهلُها، ببيوتِها وأزِقّتِها وأشجارِها ونباتاتها، والوطن بكل دلالته"[3].** فالأرْضُ بدلالاتها المتنوّعة وتداخلاتها.

وممَّا يَدلُ على الذّاتِ الفلَسْطِينِيَة المُهَمَّشَة في بُعْدَيْها الفَرْديّ والجماعيّ، على أرْضِها، ما جاء في قول 'تميم البَرغوثِي':

---

[1]– ديوان في القدس، ص 7.

[2]– تماضر صفدي إبراهيم، مفهوم المكان في الشعر الفلسطيني، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، مارس، 2022م، ص 111.

[3]– المرجع السابق، ص 111.

فيها كلُّ من وطِئَ الثَّرى

كانُوا الهوامِشَ في الكتابِ فَأَصْبَحُوا نَصَّ المَدِينَةِ قَبْلَنا[1].

فهذه الصّورَة قد تُلَخّص ما آلَتْ إلَيْه أوضاع مَدِينَة القُدْس، ففيها، غَدَا كلّ شيْءٍ مسْتهدفاً؛ إذْ حياتهم بكلّ تفاصِيلِها، وحيثِياتها عرضةٌ للتَّضْييق اليوميّ، الذي يوَلّد شُعُوراً بالقَهْرِ والعَجْزِ والحِرْمان، والضَّآلَة، وآلام الاغتراب الرُّوحي والجسدي.

4-2_ فلسطين الأنْثَى الجميلة الجدِيرة بالحُبّ والتّغَزّلِ:

على الرُّغْمِ مِن المُصابِ الجَلَلِ، الذي أَلَمَّ بقُدْسِهِ-فلِسْطِينِه/ قَضِيَّتِه الوُجُودِيَّة، فإنَّه يَراها الأمَّ الرَّؤومَ، التي تَفرِضُ عَلَيْهِ حُبَّها، والحِفاظِ عَلَيْها، والتّغَزُّلِ بجمالِها السَّاحِرِ؛ وذَلِكَ، لأنَّه الابنُ البَّارُ بأرْضِهِ/ وَطَنِهِ/ أمّه وحَبِيبَته. وهذا، -ربّما-، ما دفَعُه إلى تَشْبِيهها بالغِزلان الجميلَة، والأنيقَة، حيثُ يقول:

وهي الغزالَةُ في المَدَى، حَكَمَ الزّمانُ بِبَيْنِها

مازِلْتَ تَرْكُضُ إثْرَها مُذْ وَدَّعَتْكَ بِعَيْنِها

رِفْقاً بِنَفْسِكَ ساعَةً إنّي أَراكَ وَهَنْتْ[2].

لعلَّ مايُثْبِتُ تَعَلُّقَهُ وارْتِباطَهُ الوَثِيقَ بِهَا، هَذا الشَّغَف والرَّغْبَة الشَّدِيدَة في تتبُّعِها، وعَدمِ الابْتِعادِ عَنْها، رُغْم مابينَهُما من فِراقٍ، وبُعْدِ مسافاتٍ. فهو يتحدَّى سُلْطَةَ المكانِ والزَّمَانِ، مِن أجْلِها، وقَدْ أتْعَبَه الحِرْصُ عَلَيْها إلى حدِّ إثَارَةِ شَفَقَةِ الآخَرِينَ علَيْه، ومِنْهُم ' الزَّمَنُ ' نَفْسُهُ، (رِفْقاً

[1]- ديوان في القدس، ص 11.

[2]- المصدر نفسه، ص 8.

بِنَفْسِكَ ساعَةً إنّي أَرَاكَ وَهَنْتْ، أَحَسِبْت أنَّ زيارَةً سَتُزِيحُ عَن وَجْهِ المدِينَةِ يا بُنَيَّ حِجابَ وَاقِعِها السَّميكَ لكي ترى فيها هَواكْ،...).

ومِن الأماكِنِ الفِلِسْطِينِيَّة الجَمِيلَةِ التي تُحِيلُ إلى الكيْنُونَة الفِلَسْطِينيَّة في بُعْدَيْها الجُغْرافِي، والحَضاريّ الأصيل، وامتدادِها القَومِيّ منطْقَةُ **"الجَلِيل"**، التي أحبَّها الشَّاعِرُ مُتَغَزِّلاً، فقدَّمَها في صُورَة المرأة الجَمِيلَة المَحْبُوبة، إذْ يقول:

سلامٌ علـــى زينِ القُرَى والحَواضِرِ وَمَنْ هاجَرُوا منهـــا وَمَنْ لم يهاجِر

يَمُرُّ بنا اسمُ المَرْجِ مَرْجِ ابْنِ عامِ فَنَطْرَبُ لاسْمِ المَرْجِ، مَرْجِ ابْنِ عـامِرِ

وَنَشْرُدُ حتَّـــى نَحْسَبَ المَرْجَ قِصَّةً مِنْ القَصَصِ المَحْكِـــيِّ فَوقَ المَنَابِرِ

ونَنْظُرُ عَـنْ بُعْدٍ، فَطُوبَـــى لِناظِرٍ علـــى البُـعْدِ مَحْرُومٍ وَلَيْـــسَ بِناظِرِ[1].

تَعكس هذه الأبْيات، وغَيرها من القصائد الأخْرى عن مَشاهِد حُبّ الأرض والوَطَن، وذلِكَ عَبْر التّناغُم بَيْنَ 'تمِيم البَرْغُوثِي' والأرْض (القدس، الجَلِيل،...) وشِعْرِه؛ حيث التّغَنّي بِفلَسْطِينَ، من خلال طَبِيعَتِها، وجُغْرافِيّتِها، من جبال، وسهول، وقُرى، وأنْهارٍ، ووِدْيانٍ،... (زِين القُرى، المَرج، أرضاً، نسيمٌ، الجَليل، جنين، تُثْمر أشجاره، الطُّيور، يمرّ الجَلِيلُ مِن الجِسم، مثْلُ الحرارَة عند العِناق، المطر المتتالي، الهَواء،...).

فنرى أنّ الشّاعر كلّهُ تماهٍ مع أرْضِهِ/ مَحْبُوبَتُه، وهُو في هَذا الأسْلُوب، يَشْتَرِكُ معَ شُعراءَ كَثِيرِين، سواء في ذلك مُعاصِرُوه وسابِقُوه، الذِينَ جَعَلُوا أرْضَهُم/ فلَسْطِين (بقُراها وحواضِرها، وجغرافِيّتِها ككلّ) مَوضوعاً مَرْكَزياً في قَصائِدِه، وهنَا، نَسْتَذْكرعلى سَبِيل التّمْثِيل: إبراهيم طوقان، فدْوى طوقان، توفيق زياد، مفلح طبعونيّ، محمود درويش، سميح القاسم،...، وفي هذا السِياق، أشارت بُحوثٌ عديدةٌ إلى **"ثيمَة الأرْض التي أكّدَتْ على تماهِي صورَتِها مع صُورَةِ المَحْبُوبة**

[1]– السّابق، ص 13.

والمَعْشُوقَة، وعلى صَوْتِ الشَّاعِرِ الذي يدعو للتّشَبُّث بالأرْضِ والدِّفاع عنها، فعلى سبيل المثال يُشيرُ 'نمر حجاب'، إلى أنّ توفِيق زيّاد كان واحِداً من الشّعراء الذين تغَنَّوا بالأرْضِ ودعُوا للتّشَبُّثِ بها،..."[1]. ونَرَى في هذا التعلُّق بالمكانِ الفِلَسْطينيّ إلى جانب دلالَة التّشَبّث بالأرْضِ والأصْلِ، تَعْوِيضاً عنْ خَيْباتِ الرّاهِنِ، وهزائمِه، وتفاؤلاً بمُسْتَقْبَلٍ آمِلٍ وخَصِيبٍ، قدْ يُخَفّفُ مِن وَقْعِ أحزانِ النّكبات المتتالِيَة، وآلامِها.

4-3-فِلَسْطِينُ الوطَن الدّافئ، والملاذ الحاضِن والآمِل:

تُرَكّز الكَثِير مِن القَصائد الشّعْرِيَة العربِيَة الحدِيثة والمُعاصِرة على وَصْفِ المُدُنِ الفِلَسْطِينِيَة على وَجْه العُمُومِ ومَدِينَة **'القُدس '** على وَجْه الخُصُوص، كما في شِعْرِ 'تميم البَرْغُوثِي' مَثَلاً. ولا عَجَبَ في ذلِكَ، كُونُ القُدس' ذات ثِقَل حضاريّ وتاريخيّ ودِينيّ وسياسيّ فلسّطِين، وإسلاميّ عَربيّ، وحتَّى عالميّ وإنسانيّ.

وإذَا ما عُدْنا إلى قَصِيدَة فـ**ي'القُددس'** فإنَّنا نجِدُها وَطَنَ الشّاعِرِ الحَنُون، الذي يتعلّقُ بِهِ بكلّ جوارِحِه، وِجْداناً وروحاً، وذاك ما تُثْبِتُهُ مشاهِدُها المكوِّنَةُ لها، والتي تمثّلُ هُوِيّة الفِلَسْطينيّين كلّهم، بل وتقْبَل الجَمِيع، دون استثناء، بدياناتها المُخْتَلِفَة وثقافاتها المُتنَوّعة، وفي هذا السياق، يقول 'تميم البرغوثي':

في القدس، بائعُ خُضْرَةٍ مِن جُورجيا بَرِمٌ بِزوجَتِه يُفَكّر في قضاءِ إجازَةٍ أو في طلاءِ البَيْتْ

في طلاءِ البَيْتْ

في القدس، تَوراةٌ وكَهْلٌ جاءَ مِن مَنْهاتِنَ العُلْيا يُفَقِّهُ فِتْيَةَ البُولونِ في

أحكامها

[1]- تماضر صفدي إبراهيم، مفهوم المكان في الشعر الفلسطيني، ص 114.

في القدس أَبْنِيَةٌ حجارَتُها اقتِباساتٌ من الإنجيل والقرآنْ

في القدس تَعْرِيفُ الجمالِ مُثَمَّنُ الأضْلاعِ أَزْرَقُ

وفي القدْسِ السّماءُ تَفَرَّقَتْ في النَّاسِ تَحْمِينا ونَحْمِيها

ونَحمِلُها على أكْتافِنا حَمْلاً إذَا جَارَت على أقْمارِها الأزْمانُ[1].

تُثْبِتُ هَذِه الأسْطُرُ الشِّعْرِيَةُ رَحابَةَ صَدْرِ مَدِينَةَ القُدْسِ؛ إذْ اسْتَوعَبَتْ هذا التنوُّع الدِّينِي والثَّقافِي والجِنسي العالَمِي، فهيَ مُنْسَجِمَة معَ الذّاتِ الإنسانِيَة، في بُعْدَيْها الفَرديّ والجماعِي الإنسانيّ. وهنا، نتحدّثُ عن الشُّعراء العَربِ عموماً والفِلَسْطِينيّين خصوصاً، وتَحْدِيداً 'تميم البَرْغوثي' **(وفي القدْسِ السّماءُ تَفَرَّقَتْ في النَّاسِ تَحْمِينا ونَحْمِيها، ونَحمِلُها على أكْتافِنا حَمْلاً إذَا جَارَت على أقْمارِها الأزْمانُ،...)**. وربما ضاقت ذرعًا بهؤلاء الدّخلاء عليها، ومن مختلف الأجناس والبِقاع، فجثَمُوا عليها ظُلْمًا وتشويهًا لهُويّتها الحضارية والتّاريخية.

وهذا عَكْسَ ما يَعْتَقِدُهُ الغَرْب المُتآمِرُ على القُدْس وتارِيخِها وإرْثِها الحضاريّ؛ إذ "**لا يَعْرِف العالَمُ من القدس إلّا قُوّةَ الرّمْز. قبّة الصَّخْرَة تحدِيداً هي التي تراها العَيْنُ فترى القدس وتكتَفِي. القدس الديانات، القدس السياسة، القدس الصّراع هي قدس العالم**"[2]. فَهَذِه الصُّورَة العالَمِيَّة المُضَلِّلَة، والقائمة في جَوهَرِها على فِكْرَة الصِّراعِ الدّيني والسياسي هنَاك، قد واجهَهَا بالنَّفْيِ الشُّعَراءُ الفِلَسْطِينيّون، والدِّفاع عن هُوِيَة القُدْس العَرَبِيَة الفِلَسْطِينِيَ، حُبّاً فيها، وتشَبُّثاً بأرْضِها، وإرْثِها. كما في مُتُونِ شاعِرِنا تَمِيم.

[1]– ديوان في القدس، ص 7–9.

[2]– مريد البرغوثي، رأيْتُ رام الله، ط1، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، 2004م، ص 170.

4-4_ فِلَسْطِينُ الأسيرَة/ الطِّفْلَة اليَتِيمَة/ فِلَسْطِينُ المُحاصَرَة:

قد تَكْشِف القَصائِدُ التّمِيمِيَة عن تعلّق الشّاعِرِ بأرْضِهِ الفِلَسْطِينِيَة، والتِزامِه الثّابِتِ بالدّفاعِ عَنْها شِعْرا، مِن خلالِ عَرضِه لمَشاهِد مُعاناتها اليَومِيَة مِن ظُلْمِ العَدوّ الغاصِب، وما آزَرَهُ مِن خُذلانٍ عَربيٍّ مُزْمِنٍ ومُحْبِط. فهي بَيْنَهُم كالطِّفْلَة اليَتِيمَة، التي لا سَنَدَ لها إلّا الله، وأبْناءَها الشّرَفاء والمُخْلِصين، فقد " **تَخلَّى عنها جميع مَن تَعرِفه، تُعانِي هذِهِ الطِّفْلَةُ الغَدْرَ والقَهْرَ والجُوعَ واليَأس، وتَبْغِي الهَرَبَ من واقِعِها الأليم**،..."[1]. وذلك ما تُعانِيهِ مُدُنُها، وقُراها وأحياؤها، كما في القُدس، وغزَّةَ، والضفّةَ الغربِية، ونابلس.

ومِن تمثّلاتِ تلك المُعاناة في المُتُونِ الشّعْرِيَة التّمِيمِيَة الفَصِيحَة، ما تضمّنَتْهُ بَعْض مَقاطع قصيدَته ' تقول الحمامة للعنكبوت'، كما في الأبيات والأسْطُر الشّعْرِيَة الآتية:

أتَيْتُكِ أسْـــأَلُ عن صاحِبَيْنا فــلا تَقْتُلِينِـي بهذَا السُّكُوتِ

أَراكِ أُخَيَّـــةُ لا تَنْطِــقِـيـنَ بِأيّ الدَّوَاهــي الإنـاثِ دُهِيتِ

وَلُـودٍ عَنُودٍ تَعُودُ وتُفْنِيــكِ وَهْيَ تَخَلَّدُ إمَّـــا فَنِيـــــتِ

وأعْرِفُ ما ضَرَّكِ المُشْرِكُونَ ولَكِنْ مِن المُسْلِـمِينَ أُتِيتِ

تقول الحمــامَةُ للعَنْكــبُوتِ بِرَبّكِ يــا هَذِهِ لا تَمُوتِـــي[2].

ففي الأبيات ما يشير إلى الخُذلان العَرَبيّ والإسلامِيّ اتّجاه فِلَسْطِين/ الأخْت والأمّ والطِّفلة اليَتِيمَة؛ فهي الأنْثَى التي لم تَجِدْ سَنداً مِنْ ذُكُورِ أمَّتِها، على الرُّغْمِ من طُمُوحِ مَشْرُوعِها الحضاريّ، الذي وُوجِهَ بإعْراضِهِم، وتقاعُسِهِم، وعمالَتِهِم، وتَطْبِيعَهُم، (فلا تَقْتُلِينِي بهذَا السُّكُوتِ،

[1]– تماضر صفدي إبراهيم، مفهوم المكان في الشّعر الفلسطينيّ، ص 115.

[2]– ديوان في القدس، ص 56.

لا تنطفِين، ولكن من المُسْلِمِينَ أُتِيتِ، لا تَمُوتِي، روح حارِسة الغار فاضَتْ، الدَّمْع، أصْبَحَ الغارُ، طلَلاً، ...). فَفَشِلَ المَشْرُوع الحضاريّ لفِلَسْطين/ العَنْكبُوت، نتيجَة الخُذلان العَربي والإسلاميّ المُؤلِم.

أمّا في القَصِيدة المَمْزُوجة **'أمْر طبيعي'** فَيَتَمَثّل أُمَّتَه العَرَبِيَة عموماً، والفِلَسْطِينِيَّة خُصُوصاً غَزالَةً مَجْروحَة، وخائِفَة، تُعانِي، وهْيَ في عُزْلَةٍ وَحِيدَة، في مُواجَهَة عَدوِّها، الذي يَسْرِقُها ثِمارَها، وأشجارَها، وعِطْرَها، وزَيْتُونَها رَمْز الصُّمُودِ والوُجود المُسْتَمرّ، فالمكانُ الطَّبِيعيّ بأشْجارِهِ، وأزْهارِهِ، وثِمارِهِ، وزُرُوعِهِ هُوِيَّة، وفُقْدانُها غُرْبَة، وهَزيمَة، "...، **إذْ تَتَجَلَّى جُذُورُ الأشْجارِ مَقْلُوعَةً والزَّهْرُ فَقَدَ عِطْرَهُ. وتحْمِلُ هَذِهِ الصُّوَرُ دلالَة استلاب الحياة والوُجُود، وتَغْيِيب الكَيْنُونَة والهُوِيّة، كم تعكِسُ أزمات أنا الشّاعِر النَّفْسِيّة والشُّعُورِيّة في ظلِّ الابْتِعادِ عن بَلْدَتِهِ،...**"[1]. فَيَغْدُو الفَضاءُ المكانيّ يُعانِي شُعورَ الاغْتِراب، كالشّاعِر تماماً، وهذِه صُورَةٌ مِنْ صُوَرِ تَوَحُّد الطَّبِيعَة مع ساكِنِها الإنسان، وذلك في مَوقْفِ الدّفاع والصّمُود، وفي أيّامِ المُعاناةِ، على السَّواء.

ومِن أمْثِلَة مَشاهِد المُعاناة في هذه القَصِيدَة، نتيجَة تخَلّي أهْلِ الوَطَن والأمَّة العَرَبِيَة الإسلامِيَة عن دَورِهِم الحَضاريّ في الدِّفاع أرْض فِلَسْطِين، وأهْلَها، ما جاء في قول الشّاعِر:

أَرَى أُمَّــةً في الغـارِ بَعْدَ مُحمَّدٍ تَعُودُ إِلَيْــهِ حينَ يَفْدَحُهـــا الأمْرُ

أَلَمْ تَخْرُجِي مِنْهُ إلى المُلْكِ آنِفاً كأنّكِ أنْتِ الدّهْرُ لوْ أنْصف الدّهْرُ

فمَالَكِ تَخْشَيْنَ السُّيُوفَ بِبــابِهِ كَأُمِّ غَزالٍ فِيهِ جَمَّدَهـــــا الذُّعْرُ

رَجَعْتِ إِلَيْهِ تَحْتَمِينَ مِنَ العِدَى وفِيكِ عِمادُ الحَرْبِ والعَسْكَرُ المَجْرُ

أيا أمَّةً في الغَـارِ تَبْغِي حِمايَةً من الطَّيرِ مَعْذُورٌ إذَا خَـانَكِ الطَّيْرُ

[1]– تماضر صفدي إبراهيم، مفهوم المكان في الشّعر الفلسْطينيّ، ص 117.

يا أمَّتِي يا ظَبْيَةً في الغَار ضاقَتْ عنْ خُطاها كُلُّ أقْطارِ الممَالِكْ

يا أُمَّنا، والمَوْتُ أَبْلَهُ قَرْيَةٍ يَهْذِي ويَسْرِقُ ما يَطِيبُ لهُ مِنَ الثّمَرِ المُبارَكِ في سِلالِكْ

إنَّ فيها كُلَّ أَوْجاعِ الزمانِ وإنّها

مَطْرُودَةٌ مَجْلُودَةٌ مِنْ كُلِّ مَمْلُوكٍ ومالِكْ[1].

تمْتَدُّ في مَشاهد القَصيدة هذِه وغيْرها من النّصوص الشّعرِيّة الأُخْرى صُور المُعاناة، ومايتعلّق بها من آلام، وغُرْبَة مكانِيّة، وروحِيّة، جرّاء استئثارِ الآخَر الصّهْيونيّ، ومَن والاه بالأرْض، وما فيها من خيرات، وتَواطُؤ من خَونة الوَطن والأمّة، الذينَ يميلون إلى الاستسلام والخضوع، ويَنفرون من التّضحيّة والكِفاح، والمقاوَمة، (تخْشَيْنَ السُّيُوف، جمَّدَها الذُّعْرُ، يَفْدَحُها الأَمْرُ، تَحْتَمِينَ مِن العِدَى، تَبْغِي حمايَةً، يا أُمَّتي، يا ظَبْيَةً، ضاقَتْ عن خُطاها كلّ أَقْطارِ الممالِك، يَسْرِقُ ما يَطِيبُ له من الثّمَر، مطرودة، مجلودَة، من كلِّ مملُوكٍ ومالك،...).

من تجلّياتِ المعاناة على أرْضِ فلَسْطِين الحَبِيبَة الحِصار (سيّاسي، اقتصادي، ثقافي، دينيّ، حياتيّ/ اجتماعيّ،...) الشّامِل والمُسْتَمرّ على الشّعْب، وفي كلِّ المُدُنِ والقُرى، كما في القُدْس وغزَّةَ، والضفّة الغَربِيَة، الأرْض المحتلّة، فهو "**حِصارٌ يَسْتَهْدِفُ الزّمانَ والمكان والإنسان، بالحواجِزِ والبوّابات الأمْنِيَة، وجِدارُ الفَصْلِ العُنْصُريّ الذي يَعْزِلُ القُدْس عن باقي الأراضِي الفِلَسْطِينية، وبالقُيُود والقوانِين الاقتصادِيَة الجائرة، والضّرائب الباهِظَة المُتعدّدة المسميات، وبالعَراقِيل الضّاغِطَة**،..."[2]. ولَعلّ الأوضاع الاقْتصادِيَة والاجتماعِيَة الصّعبة التي

[1]– ديوان في القدس، ص 59–61.

[2]– أحمد إبراهيم عزيز، بلاغة المقاومَة في خطاب السّيرة الذّاتِية الفلسطينية، ط1، دار كنوز المعرفة للنّشر والتّوزيع، الأردن، عمان، 2022م، ص 250.

تَشهَدُها مَدِينَة القُدس الشّريف، في أحيائها القَديمة لتجلٍّ واضِحٍ لهَذَا التَّضْييق القَاهِر والمُصَعِّب للحياةِ هُناك.

لا شكّ في أنّ الكَثِير من الشُّعراء الفِلَسْطينيّين قد صوَّروا معاناة الحِصار والسِّجْن، كمحمود درويش، من خلال قصيدته 'حالَةُ حِصار'، والتي من مشاهدها الأليمة قوله:

هنا، عند مرتفعات الدّخان، على دَرَجِ البيت،

لا وَقْـــــــــــتَ لـِـلْـــوَقـــــــــتِ.

نـفـعَـلُ مـــا يـفـعَلُ الصّـاعِدُون إلـى اللّه:

نـــنْـــــــسَـــــى الألـــــــــــــمْ

الألـــــــــــــــــــــــــــــــــــمْ

هو: أنْ لا تُعَلِّقَ سَيِّدَةُ البَيْت حَبْلَ الغَسِيـل

صبـاحـاً، وأنْ تَكْتَفِـي بِنَظـافَة هذَا العَلَــمْ[1].

نَرى في هذَا المَشْهَد أبْلَغَ تَعْبِير وَصفيٍّ عن مُعاناة الفِلَسْطينيّين اليَومِيَّة تَحْتَ الحِصار المُمْتَدّ، نهاراً، وليلاً؛ حيثُ الحِرْمانُ مِن الحُرِيَة، حتَّى في فناءِ المَنْزِلِ، وَعتباتِ أبْوابِه، (الألَمْ، أن لا تُعَلّقَ سيّدَةُ البَيْتِ حَبْلَ الغَسِيل،...).

تمثّل تَجْرِبَة شِعر الحِصار، عِنْد الشُّعَراء الفِلَسْطِينيّين سَبِيلاً مِن سُبُل النّضالِ والصُّمُود، والتمسُّك بالأرْضِ والوَطَن، والأمَل في مُسْتَقْبَلٍ أفْضَل، رُغْمَ عذاباتِ قُيُودِ الحِصار، ومُتَعلّقاتِهِ،

[1]– محمود درويش، الأعمال الكاملة، د ط، دار صفا للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ص 200.

كما في قَصائد سميح القاسم، ومحمود درويش، وسالم جيران، وغَيْرُهُم ممّنْ حارَبُوا بأقلامِهم الإبداعِيّة.

وإذَا عُدْنَا إلى أشعار 'تمِيم البَرْغُوثِي' الفَصِيحَة فإنّنَا نَجِدُها ناقِلَةً لبَعْضِ مَشَاهِدِ مُعاناة المُحاصَرِين في بلادِه/ فلسطين، كما في قَصِيدَة ' خطّ على القَبْرِ المُؤَقّت '، حيثُ يقول:

أَلُمُّ أكْياسَ الرَّمْلِ من أيامِ حِصارِكْ

أَكْتُبُ على كُلِّ كَيسٍ اسْمَ المَدِينَةِ التي جاء مِنْها

الرّمْلُ رَمْلٌ كريمْ

أَضَعُ إصْرارَكَ على تَكْرارِ الكلامْ

إحْساسَنا بالاخْتِناقِ كلَّ مرَّةٍ تُوَقِّعُ فِيها على وَرَقَةٍ يُناوِلُها لك القُنْصُلْ،

وَداعَتَكَ الكَلِيلَةْ،

نَرَاها للمَرَّةِ الأُولى في صُورَتِكَ الأخِيرَةْ،

كَأَنَّكَ لرَضِيتَ بالإجابة،

سلَّمْتَ الوَرَقَةَ إلى المُراقِبِ الأَعْظَمْ،

أَيُّها المُراقبُ خُذْها،

لَطالَما اقْتَنَعْتَ بِدَوْرِ المُراقِبِ ولم تتدَخَّلْ،

حتَّى والقَوْمُ يَهُزُّونَ قَوائِمَ عَرْشِكْ،

حتى والمكانُ يَنْهارُ علينا وعَلَيْكْ[1]،

يَبْدُو أنّ الشّاعر قد أحْسَن تمثُّلَ مُعاناةِ تَجْرِبَة الحصار في أرْضِ 'فِلَسْطِينَ' المُحْتلّة، كَشَكْل مِن أشكالِ الظُّلْمِ، والقَهْرِ الصُّهْيُونيّ ضدّ الفِلَسْطينيّين، شَعْباً وسُلْطَةً. فَهَذَا المَرْحُوم/ الشَّهِيد / مؤسِّس مُنَظَّمَة التَّحْرير/ النّاطِقَة باسم الكِفاح الفِلَسْطينيّ السياسي، وحتَّى الثّوْريّ، لمْ يَسْلَمْ مِن الحِصارِ حتى آخر أيّامِ حَيَاتِه، وهِيَ صُورَةٌ مُؤلِمَةٌ حقّاً، فَكَيفَ لِرَمْزِ مَشْرُوعِ الدَّولَة الفِلَسْطِينِيّة المَنْشُودَة، يُعانِي الحِصَارَ إلى جانِبِ شَعْبِه؟، (أيّام حِصارك، إحساسنا بالاخْتناق، يناولُها لكَ القُنْصُل، وَداعَتَكَ الكَلِيلَة، لُغَتَك الإنجليزية العَرْجاء، البيجاما الزّرقاء، أيُّها المُراقب، المكانُ يَنْهارُ علينا وعَلَيْكَ،...).

وحِصَاره إنّما هو صورةٌ مِنْ صُوَر 'السّجْن'، الذي يَخْلق شُعُوراً بالظّلْم والقَهْر والانكِسار وخَيْبَة الأمل والاستِلاب،... ومَعَ ذَلِكَ، فقد حاوَلَ هَزِيمةَ السّجْن وسَجّانَه، مِنْ خلال ثَباتِه على مَواقِفِه، وَرَفْضِه للإملاءات الظّالِمَة علَيه، (أرادونِي شَريداً، فقلْتُ: شَهيداً، شَهيداً، شَهِيداً،...)، فانْقَلَبَتْ دلالَةُ السِّجْنِ عِنْدَه إلى مَعانِي الصُّمُودِ والمُقاوَمَة، والتُّوقِ إلى غَدٍ مُشْرِقٍ، سياسياً واجْتِماعِياً، واقْتِصاديا؛ ورُغْم ذلك، " **يَتَجَلَّى أنا الشَّاعر وهو يَأْبَى الاستسلام، فَيَنْهَزِمُ السِّجْنُ أمامَ إرادَةِ وإصرارِ الشَّاعِرِ، وتَغْدُو رُوحُهُ طَلِيقَةً تَحْلُمُ بالغَدِ المُشْرِق،...**"[2].

فَأنَا الشّاعِر هُنا، هي أنَا المَرْحُوم ' ياسَر عَرَفات '، فكان ذَا إرادَةٍ وإصْرارٍ على الانْتِصارِ، وُهو مُحاصَر/ مَسْجُونٌ، في مدِينَة ' رام الله '/ مَقرّ السُّلْطَة الفلَسْطِينية. فَغَدَا السِّجْنُ عِنْدَه مُوَلِّداً للأمَلِ، وعَقِيدَة الانتِصار، لا الهَزِيمَةِ والاسْتسلام.

4-5_ فلَسْطين المُقاوَمَة، والإصرار على الحريّة والاستقلال:

لقَد واكَبَ الشُّعْر العَربيّ والإسلامي الحَدِيث والمُعاصِر على وَجْهِ العُمُوم، والشِّعْرِ الفِلَسْطِينيّ على وَجْهِ الخُصُوص النِّضالَ الثَّوريّ للشَّعْبِ الفِلَسْطِينيّ، تَعْبِيراً، ووَصْفاً للفِعْلِ

[1]- ديوان في القدس، ص 70-73.

[2]- تماضر صفدي إبراهيم، مفهوم المكان في الشّعر الفلسطينيّ، ص 121.

المُقاوِمِ، وأبطالِهِ الشُّجْعانِ، وما يَرْتَبِطُ بذَلِكَ مِن قَضايا سياسيَة، واجتِماعِيَة. ومِن هؤلاءِ الشُّعَراء: ناظِم حِكْمَت، محمود درويش، سميح القاسم، مُريد البَرغُوثي، فدوى طُوقان، وتَمِيم البَرْغُوثِي،....

يُعَبّر هذَا الشّعر عنْ معاني الحُريَّة وتَمْجِيد فِعْلَ المُقاومَة ومَدْحِ رِجالَ المُقاوَمَة الأبْطال، حتَّى وإنْ كانَ صَاحِبُ الشِّعْرِ بَيْنَ جُدْرانِ السِّجْنِ الظَّالِم؛ إذِ روح التحرُّرِ سارِيَةٌ في دَمِهِ، والآمَلُ في الاسْتِقلالِ عَقِيدَة، يُؤمِنُ بها، ذَلِكَ أنَّ حِرْمانَ السِّجْنِ، يُعَلِّمُ قِيمَة المَفْقُود، على بَساطَتِهِ، وفي هذا السِياق، يقول الثَّائر التقدُّمِيّ التُّرْكي ' ناظِم حِكْمَتْ ': "في السِّجْنِ يَكْتَشِفُ الإنسانُ طعْمَ الخُبْزِ والشّمس".

لا يَقْتَصِر مَبْدَأُ تَقْدِيسِ العَمَل الثّوري على الشّعَراء العَرَبِ، وإنّما يَتَعدّاه إلى الشّعْر العَالَمِي كالأوروبي مثلا، فهَذَا الثّائر الإسباني '**لُوركا** ' يُحمّلُ أشْعارَه المتنوّعَة الكَثِير مِن القِيَم التحرّرِيَة، إذْ يَقول:

بَلَدٌ قديم

لمصابيح زيت، وحزن بلد

صهارِيجٌ عَمِيقَةٌ

بلد موت بلا عُيون وسِهام[1].

فيبدو أنّه ضدّ ظُلْمِ وقَهْرِ الشّعُوب في العَالَم، سَواءٌ مِن حُكّامِهِم المُسْتَبِدّينَ، أو الآخَرِ المُحْتلِّ المُسْتَغِلّ، كما في فِلَسْطِينَ المُحْتَلَّة.

وإذَا ما عُدْنَا إلى الشّعْرِ الفِلَسْطِينيّ الحَدِيث والمُعَاصِر أَلْفَيْناه ثَورياً في أكْثَرِه، مع التّفاوُتِ في دَرَجِ الثَّوْرِيَة من شَاعِر إلى آخَر، فَهَذَا شاعِرُ القَضِيَة 'مَحمود درويش' في قَصِيدَته 'حالَة حِصارِ'، يَدْعُو في خُفُوتِ صَوتٍ إلى الثّورَة على المُحْتلّ الصّهْيُوني، حيثُ يقول:

[1]– حسين البرغوثي، سأكون بين اللوز، د ط دار راية للنّشر، فلسطين، رام الله، 2015م، ص 112.

هُنا، بعد أشْعارِ 'أيُّوبَ' لم ننتظِر أَحَداً

سيَمْتَدُّ هَذَا الحِصَارُ إلى أنْ نُعَلِّمَ أعْداءَنا

نماذِجَ مِن شِعْرِنا الجاهِليّ

السّماءُ رَصاصِيةٌ في الضُّحى

بُرتُقالِيَةٌ في اللّيالِي، وأمّا القُلُوبُ

فَظَلَّتْ حِيادِيةً مِثْلَ وَرْدِ السياج[1].

فَثَوْرِيَةُ الشّاعِرِ تَبْدو مُتَرَدِّدَة خَجُولَةً، وهذَا ما يَتْرُكُ انْطِباعاً عنْ نُزُوعٍ أكْثَرَ نحْوَ السّلْمِيَة (مِمَّنْ يُؤْمِنُون بالحلّ السّلْميّ للقَضِيَة الفِلَسْطِينِيَة)، ففِي هَذِهِ الأسْطُرِ مثلاً، لمْ تكُن ثَوْرِيَتُهُ حاسِمَةً وصَرِيحَة وحارّة، إذْ يُشِيرُ إلَيْها إشارَةً في السّطْرِيْنِ الشّعْرِيَيْن الثانِي والثّالِث فقط، (سَيَمْتَدُّ هذا الحِصارُ إلى أن نُعَلِّمَ أعْداءنا، نماذِجَ من شِعْرِنا الجاهِليّ،...).

على خلافِ المُتُون الشِّعْرِيَة 'الدّرْوِيشِيَة'، لا تَكادُ تَخْلُو قَصِيدَة من القَصائد 'البرغوثية' الفَصِيحَة منها والعامِيَة مِن هَذا المَيْلِ الثَّوْريّ الجارِف، سَواء ضِدّ الحاكِمِ العَربيّ المُنْبَطِح، والمُتَواطِئ مع الآخَر الغَربيّ مُسْتَغِلاً، ومُسْتَعْمِراً، أمام المُحْتلّ الأجْنَبيّ الغَرْبي (الصُّهْيُونيّ والأمريكي) تَحْدِيداً؛ فَفِي خِطاباتِه الشِّعْرِيَة إصْرارٌ على نَهْجِ 'الثّوْرِيَ'. وذَلِكَ ما يُجَلّيه تَغَنّيه الدّائِمِ بأعْمال المُقاوَمَة، وبُطُولاتِ رِجالِها، في فِلَسْطِينَ، ولبنان، وقبلهما في العِراق،...فضلاً عن نُصْرَتِهِ لِما يُسَمّى بِثَوراتِ الرَّبِيع العَربيّ، (مصْر تحديدا).

ومن تَجلِيات هذه الثّوْرِيَة في متونه الشِّعْرِيَة الفَصِيحَة، ما جاء في قَصيدة **'أمر طَبيعي'**، حيث يُخاطب أمّتَه الفِلسْطِينِية:

يا أُمّتِي أنا لَسْتُ أعْمَى عنْ كُسُورٍ في الغَزالَةِ،

إنّها عَرْجاءُ، أدْرِي

[1]– محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص 201.

إنَّـها عَشْواءُ، أدْرِي

إنّ فيها كلَّ أَوْجاعِ الزّمانِ وإنّها

مَطْرُودَةٌ مَجْلُودَةٌ مِن كُلِّ مَمْلُوكٍ ومالِكْ

أدْرِي وَلَكِنْ لا أَرى في كُلِّ هَذَا أيَّ عُذْرٍ لاعْتِزَالِكْ

يا أُمَّنا لا تَفْزَعِي مِنْ سَطْوَةِ السُّلْطانِ، أَيَّةُ سَطْوَةٍ؟،

ما شِئْتِ وَلِّي واعْزِلِي، لا يُوجَدُ السُّلْطانُ إلّا في خَيالِكْ[1].

فأسْطُرُهِ الشّعْرِيَة هذِه تكْشِفُ عنْ دعوَة صَرِيحَة إلى مُقاوَمَةِ العدوّ وعَدَمِ الاستسلام، على الرّغْمِ مِنْ المُعاناةِ المُشَرّشَة فيهِم، مِنْ جُور السّلْطانِ وبَطْشِهِ والطَّرْد والتّجْوِيع والتّهْجِير وآلامِ الفَقْد والسّجْنِ والحِصار،...

لا يَكْتَفي الشّاعِرُ بدَعْوة أمّتِه إلى الفِعْل الثّوْريّ، وإنّما يَضطَلِعُ بمُهِمّة الإقْناعِ به، تأكِيداً على ضَرورَتِه، كَسَبِيلٍ فَعّالٍ لِمُحارَبَة اسْتِبْدادِ الحُكّام وطَرْد المُحْتلّ الغاصِب، وفي هذا السياق يقول ' تميم البَرْغُوثي ' في مَقْطَعٍ آخَرَ من القَصِيدة السّابِقَة:

يا أمّتِي أدْرِي بأنَّ المَرْءَ قد يَخْشَى المَهَالِكْ

لَكِنْ أُذَكِّرُكُمْ فَقَطْ فَتَذَكَّرُوا

قد كانَ هَذَا كُلُّهُ مِنْ قَبْلُ وَاجْتَزْنا بِهِ

لا شَيءَ مِنْ هَذَا يُخِيفُ، ولا مُفاجَأَةٌ هُنَالِكْ

يا أُمَّتِي ارْتَبِكِي قَلِيلاً، إنَّهُ أمْرٌ طَبِيعِيٌّ،

وَقُومِي،

إنَّهُ أمْرٌ طَبِيعِيٌّ كَذَلِكْ[2].

[1]– ديوان في القدس، ص 61.

[2] – المصدر نفسه، ص ن.

ومِن القصائد التي عَكَسَت صُورَة فِلَسْطِين الثّورَة والمُقاوَمة، قَصِيدة **'المَوْتُ فِينا وفِيهِمُ الفَزَعُ'** والتي هي خِطابٌ تحفيزيّ ومَدْحيّ إلى رجال المُقَاومة في غَزَّةَ الصَّامِدَة والمُضَحِيَة، حيثُ يقول:

إنْ ســـارَ أَهْلِـــي فالـدَّهْرُ يَتَّبِـــعُ يَشْهَدُ أَحْوَالَهُـــم وَيسْتَمـــعُ
يَـــأْخُـذُ عَنْهُـمْ فَـــنَّ البَقَـاءِ فَقَدْ زَادُوا عَلَيـــه الكَثِيرَ وابْتَدَعُوا
وكُلَّمـــا همَّ أنْ يَقـــــُولَ لهـــم بأنَّهُم مَهْزُومُونَ مـــا اقْتَنَعُوا
لَو صَادَفَ الجَمْعُ الجَيْشَ يَقْصِدُهُ فإنَّـــهُ نَحْـوَ الجَيْشِ يَنْدَفِـعُ
أَرْضٌ أُعِيدَتْ وَلَـــوْ لِثـــانـــيَةٍ والقَـومُ عُزْلٌ والجَيْشُ مُدَّرِعُ[1].

فالشّاعرُ في هذه الأبْياتِ كلّهُ افْتِخارٌ بهذَا الشّعْبِ المُقاوِم، وكلّهُ مَدْحٌ لَهُم؛ نظِيرَ بُطُولاتهم غير العادِيَة التي أظْهَروها، في طَرِيق تَضْحِيَتِهِم، وصمُودِهِم. فحتى الدّهْر يتعَلَّمُ مِنْهُم، قِيَمَ البُطولَة والشّجاعَة، والرّغْبَة في الانْتِصَار، وتحدّي الصّعاب في سَبِيل البَقاء. وشِعارُهُم في ذلك قول الشّاعِر:

لأسْتسْهِلَنَّ الصَّعْبَ أو أُدْرِكَ المُنَى فما انقادَتِ الآمالُ إلّا لِصابِرِ.

ونرى في هذه النّماذج بَعْضاً مِن صُوَر التمَثّل الثَّوْرِي الفِلَسْطِينِي في مُتُون 'تمِيم البَرْغُوثِي' الفَصِيحَة؛ حَيْثُ الإصرارُ على الفِعْل الثّوريّ؛ كَوْنُه السَّبِيل الصّحِيح –في اعتقادي –إلى نَيْلِ حياة الحُرِيَة، والاسْتِقلال والعَدْل، والرّفاه،...

مِنْ صُوَرِ التّآزُرِ الشّعْريّ العَرَبِي مَعَ المُقَاوَمَة الفِلَسطِينِيَة في 'غزَّة' (عمليَّة طُوفان الأقْصَى 7/ 10 / 2023م) هَذَا البَثّ الشّعْريّ الفكريّ والنّقدي على قناة الجَزيرة، تحْتَ عُنْوان: فلسطين في المُتَخيّل الشّعري.. حين تُحارِبُ القصيدَةُ في صفِّ المُقاوَمة، بِتاريخ: 21/ 11/ 2023م، في السَّاعة: 06 سا: 21 د والذي أطَّرَهُ الشُّعَراءُ المغارِبَة: حفيظَة الفارِسي، عبد الحقّ ميفراني، عبد الحقّ بنرحمون، محمد أحمد بنيس، عبد اللّطيف السخيري، بمدِينَة مراكش (دار الشّعر).

[1]– ديوان في القدس، ص 45.

وعمّا يُمْكِن للشّاعر أن يُساهِمَ به، للدّفاعِ عن أهْل غَزَّة الذين يُعانُونَ 'حَرْبَ إبادَةٍ من العدوّ الصّهْيُوني، منذُ بدايَةِ أحْداث الطّوفان، يقول 'محمد بنِيس'، وكلّهُ حُزْنٌ وألَمٌ: " **لا يَمْلِكُ الشَّاعِرُ في اللَّحَظاتِ التي نَعِيشُها غير الكَلِمات التي تُولَدُ من رَحِمِ الألَمِ والغضب، أَلَمُ مَوْتِ الأبْرِياء دون ذنْبٍ وغَضَبٍ من سُلُوكٍ وَحْشيّ لِعدوٍّ غادِر**"[1]. فليس أمامَ الشّاعِرِ العَرَبيّ إلّا الكَلِمَة، ليُدافِعَ بها عن هؤلاء المَقْهُورِين، ولِيَكْشِفَ وَحْشِيَة الأعْداء الظَّلَمَة.

أمّا النّاقِد 'عبد اللّطيف السخيري' فيرى أنّ 'فلسطِين' "**قد ظلّ جرحها نازفا في تجارب الشّعراء على اختلاف أشكال الكتابة التي اتّخذوها طريقا وعلى تبايُن خلفياتهم المعرفية والأيديولوجية، تحضر بجغرافيتها الجريحة، وبأسماء مدنها وحواريها، وبرموزها التاريخية وأسماء أعلامها وشهدائها... فهي غُصن الزّيتون المقصوف، والحمامة النازفة أمام بنادق الاحتلال، والأم الثّكلى التي تحضن الأرض كي تقبّل ابنها الشّهيد الذي عانقته أرض الجليل...**"[2] . ففلَسْطِين عِنْدَهُم مُرادِفَةٌ لمعانِي المواجَهَة، والصّراع، والمقاوَمَة، بكلّ مكوّناتِها المادِيَة والمَعْنَوِية (عُمرانُها، تاريخُها، رُمُوزُها الدّينِيَة، جُغْرافِيّتُها، مُدُنُها، قُراها، شَواِعِها العَتِيقَة، معالِمُها، ثقافَتُها،...

_ 4-6_ فِلَسْطِين الصّراع الأيْديُولُوجيّ والتّشَرْذُم المُتواصل:

ومِن تمثّلات القَضِيَة الفِلَسْطِينِيَة في شِعْر 'تمِيم البَرْغُوثِي'، صُورَةُ ذَلِك الصّراع بَين الفصائل الفِلَسْطِينِيَة، ذات المَرْجِعيات الأيديولوجِيَة، سياسياً وفكْريا، على وَجْه الخُصُوص.

وقد تَحْظَى قَصِيدَة **'نَثْرٌ موزون، وشعر منثُور في حديث الكساء ووحدة الأمّة'** بِهَذا التجلّي اللّافِت لذَاك التَّشَرْذُم النَّاتِج عن الخِلافات السّياسِيَة والفِكْرِيَة، بَين مكوّنات المَشْهَد

[1]– فلَسطِين في المتخيّل الشِّعْري...حين تحارِبُ القَصِيدَةُ في صفّ المقاومة، / عن موقع:
aldjazeera. net/ 2023 /ساعة 06: 21د 21/ 11/ 2023 /

[2]– الموقع نفسه، ص ن.

السياسي والأيديُولوجي الفِلَسْطِيني؛ فَهُناك التّيار الوطنيّ والتّيار الإسلامي، وفي كل مَذْهَبٍ تيارات ثانويَة أخْرى. و–ربّما–كانَتْ القَصِيدَة في أسَاسها، تُعالِجُ الطّائفِيّة في الدّوَل العَرَبِيَة والإسلامِيَة، على وَجْه العُموم–كما في لبنان، والعِراق خاصّةً. وهَذا ما يَسْتَدْعِي مُبادَرَةً للمّ شَمْلِهِم تَحْتَ غِطاءٍ واحِدٍ مُوَحَّدٍ.

ولأنّ صَدَى ذلِكَ الانْقِسامِ بَلَغَ أرْضَ فِلَسْطِين (الانقسام بَيْن قِطاعِ غَزَّةَ، والضِّفّة الغَربِية/ حُكومَتان/ حماس في القِطاع، ومُنَظّمة التّحْرِير في رام الله).

ولعلّ مِنْ إشارَات الانقسام الفِلَسْطِيني قَولُ الشّاعِر تَمِيم:

ساعَتان رمليتان

كُلُّ واحِدَةٍ تتَّهِمُ الأُخْرى بأنّها مقْلُوبَةْ

وتَدْعُوها أنْ تَعْتَدِلَ مِثْلَهَا ويدٌ واضِحَةٌ جِدّا

تَقْلِبُهُما في نَفْسِ اللَّحْظَةْ

ومِنْ مَوْقِعَيْهِما الجَدِيدَيْن

تَسْتَمِرُّ كُلُّ واحِدَةٍ منهُما

في اتّهامِ الأُخْرى

أرْبَعَةُ جُيُوشٍ مِنْ وَرَقِ اللَّعِبْ

جَيْشانِ أحْمَرانِ وجَيْشانِ أسْودانْ

تَظْهَرُ المُذِيعَةُ في نَشْرَةِ الأخْبَارْ

يتقاتَلُ الأسْوَدانِ والأحْمَران

المُذِيعَةُ تَذْكُرُ خَلْطَ الأوْرَاقْ

يَتَحالَفُ كُلُّ جَيْشٍ أسْوَدَ مَعَ نَظِيرٍ أحْمَرْ[1].

[1]– ديوان في القدس، ص 40 –41.

فَفي هَذه الأسْطُر الشّعْريَة صُوَرٌ للانْقسامات السياسية، التي تَشْهَدُها السّاحَة السياسِيَة الفِلَسْطِينِية؛ فَبَعْضُهُم من مُنَظّمَةِ التّحرير، وآخَرون تابِعُون للجَبْهة الشّعْبِيَة، ومِنْهُم بايَعَ حماسَ، وفِئَةٌ أخْرَى تَدِينُ بِدِين الجِهاد الإسلاميّ. فلِكُلّ فَصِيلٍ مَرْجِعِيّةٌ سياسِيَة وفِكْرِيَة، ونَهْج يتّبِعُهُ، وأسْلُوبٌ يَتَعامَلُ بِهِ؛ ولتعدُد المَرْجِعِيّات والقَناعَات، كَثُرَت الخلافات والتصدّعات والاتّهاماتِ، التي أضرّتْ بالقَضِيَة الفِلَسْطِينيّة، سياسياً، وعَسْكَرياً، مَحلياً، ودَوْلِياً. (تتَّهِمُ الأخْرى، بأنّها مقلوبَة، أن تَعْتَدِلَ مِثْلَها، تستمرّ في اتّهام الأخْرى، يتقاتَلُ الأسودان والأحمران، تزدادُ العَداوة، اقتَربَ الخَصْمُ من خَصْمه، تُصابُ الأَوراقُ بانفِصام، تُقْطعُ كُلُّ ورقَةٍ نفْسَها مِن الوَسَط،...).

ومِنْ ملامِح مَشْهَد التصَدّعِ الفِلَسْطِينيّ القاصِمِ لِظَهْر مَشْرُوع الدّولَة الفِلَسْطِينِيَة الموَحَّدَة مَاوَرَد في القَصِيدَة الحرَّة **'يا هَيْبَةَ العَرْشِ الخليّ مِن المُلُوك'**؛ حَيْثُ يَسْتَأْثِرُ مُلّاكُ السّلْطَة الفِلَسْطِينِيَة، وقادَةُ الفصائل الأخْرَى بالحُكْم، والتحكّمِ في شؤون الشّعْبِ الفِلَسْطينيّ الطّامِح إلى نَيلِ الحرية والاستقلال.

وفي ظلِ وُجُود هؤلاء الملُوك، تُصابُ الآمالُ المُسْتَقْبَلِيَة للجماَهير الفلَسْطِينِيَة بالخُذلانِ والفَشَل.

يا ظَبْيَتانِ أَرَى المَلِيكَ إذَا أَتَى

سَيَحِلُّ في قَلْبَيْكُما

لا فَوْقَ عَرْشٍ من رُخَامٍ

لمْ يَكُنْ يَوْماً بِنَجَّارٍ وَدِيعٍ مُغْرَمَا

هَذَا انْتِظارٌ لا يُضاهِيهِ انْتِصَارٌ، ربَّما

شتَّانَ مابَيْنَ انْتِظارٍ مِثْلِ هَذَا أَيُّهَا الشَّعْبُ النَّبِيُّ وبَيْنَ ما قَدْ أمَّلُوكْ

يا أَيُّها الجَمْعُ الذي مِنْ أَلْفِ ظَبْيٍ

فَوْقَه رَمْلٌ قَدِيمٌ لا نِهائِيٌّ ويَبْرُكُ فَوْقَهُ جَمَلٌ يَلُوكْ

كمْ مِن دعيٍّ سَوْفَ يَزْعُمُ

أنَّ هَذَ عَرْشُهُ

ويُقِيمُ دَوْلَتَهُ عَلَيْنَا[1].

فَهَؤلاءِ السّياسِيُّون الفِلَسْطِينيُّون المُتنافِسُون، في صِراعٍ وخلافٍ دائِمَيْنِ، قدْ حَالُوا بَيْنَ الشَّعْبِ الفِلَسْطينيّ، وحاكِمِه المَأْمُول والمَحْبُوب. وشتّانَ بَيْن المُراد المَرْغُوب، وبَيْن المُعَيّنُ والمَفْرُوضُ، قُوّةً، وظُلْماً، إكْراهاً. (أيُّها الشَّعْبُ النّبِيُّ، فوقَهُ رَمْلٌ قَدِيمٌ، يَبْرُكُ فوقَه جملٌ يلُوكُ، كمْ مِنْ دَعِيٍّ، يَزْعُم، هَذَا عَرْشُهُ،...).

وتَبْقَى هَذِه نماذِجٌ من تمثّلات فِلَسْطِين الانْقِسام والتّصَدّعِ، الذي خيّبَ الآمالَ، وأضْعَفَ الجَمْعَ الفِلَسْطِينيّ، بل، واستَقْوَى بِهِ العَدوّ الصّهْيُونِي والغَرْبِيّ، في مُواصَلَةِ تَحْقِيقِ أهْدافِه الاستعمارِيَة.

وبَعْضٌ مِنْ تلكَ الصّوَر، كانَ ذا تَجَلّ واضِحٍ وصَرِيحٍ، في حِين منها ما ظَهَر خفِياً، مِنْ خلالِ إيماءاتٍ، وملامِحَ مُضْيئة في خُفُوتٍ، تَحْمِلُها تَعابِيرٌ مجازِيَةٌ مُتنوّعَة، وأنْساق مُضْمَرَة في ثنايا الخِطابات الشّعْرِيَة.

_4-7_ فِلَسْطِينُ البَيْتُ الجامِعُ والمُوحَّد:

قد يكُونُ مِن الطَّبِيعي والمُنْطِقِي أن يَسْعَى الإنْسانُ في الوُجودِ إلى تحْقِيق الوِحْدَة في مُجْتَمِعِه، ونَبْذِ الفُرْقَة، والانْقِسام، تَجَنُّباً للفِتَنِ، ومُحارَبَةً لأسْبابِ الضَّعْفِ والتخَلُّفِ الحَضاريُّ.

وربَّما يَصِيرُ ذَلِكَ أمْراً لازِماً وضَرورياً أكْثَرَ عند المُثَقَّف، فنّاناً، أدِيباً، وشاعِرا، وروائياً،... لِوَعْيِهِ العَمِيق بِخَطَر ذَلِكَ على أمَّتِهِ حاضِراً، ومُسْتَقْبلاً. خاصَّةً إذَا كانَ صاحِبَ قَضِيَةٍ مَصِيرِيَة، يُدَافِعُ عَنْها، كما شاعِرِنا 'تميم البَرْغُوثِي'. والذِي دقَّ ناقُوسَ خَطَرِ الانْقِسَام الفِلَسْطِينيّ، تَمْهِيداً للتَّأْكِيدِ على ضَرورَةِ لمِّ الصَفِّ الفِلَسْطِينيّ، تَحْتَ عَباءَةٍ واحِدَة مُوحّدَة، عُنْوانُها: **'نَثْرٌ موزون، وشِعْرٌ منثُورٌ في حَديث الكساء ووِحدة الأُمّة'**؛ ذلِكَ لأنَّ في الاتّحادِ قُوَّةٌ، وفي التَّفْرِقَة ضَعْفٌ، كما عَلَّمَتْنا المَقُولَةُ المأْثُورَة.

[1]- ديوان في القدس، ص 32-33.

ويُؤَكِّدُ النصُّ القُرْآنِيّ ذَلِكَ، في قَولِهِ:﴿ **وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللهِ جَمِيعاً وَلَا تَفَرَّقُوا واذْكُرُوا نِعْمَةَ اللهِ عَلَيْكُمُ إِذْ كُنْتُمُ أَعْدَاءً فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُم فَأَصْبَحْتُم بِنِعْمَتِهِ إِخْواناً وَكُنْتُمْ عَلَى شَفَا حُفْرَةٍ مِنَ النَّارِ فَأَنْقَذَكَمْ مِنْهَا كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللهُ لَكُمُ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ** ﴾[1]. فَهَذِهِ الآيةُ وغَيْرها تُلِحُّ على تلازمُ النَّجاة والفلاح بالاتِّحاد، والعَكْس صَحِيحٌ.

وفي الحديث النّبَوي الشَّرِيف حثٌّ على الاتّحادِ فِي مُواجَهَةِ تحدّياتِ الحياة الدّاخِلِيَة والخَارِجِيَة في آنٍ، إذْ" **المُؤْمِنُ لِلْمُؤْمِنِ كالبُنْيانِ، يَشُدُّ بَعْضَهُ بَعْضاً". – مُتَّفَق عليه–.**

وفي التَّحْذِيرِ مِن تفرُّقِ المُسْلِمِين، وما يَنْجرُّ عن ذَلِكَ مِنْ فِتْنَةٍ، وضَعْفٍ، وتخلّفٍ، يَقُولُ سُبحانَه وتعالى:﴿ **وَلَا تَكُونُوا كَالَّذِينَ تَفَرَّقُوا وَاخْتَلَفُوا مِنْ بَعْدِ مَا جَاءَهُمْ الْبَيِّنَاتُ وَأُولَئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ عَظِيمٌ** ﴾[2]. فَلِعَواقِبِ الشِّقاقِ والخِلَافِ الخَطِيرَة، يَتوَعَّدُ اللهُ هؤلاءِ بالعَذابِ الشَّديد.

وللخِطابِ الشِّعْرِيّ العربيّ دَورٌ أيضاً في التَّحْذِيرِ من فِتْنَةِ التصدُّعِ والشِّقاق، والدَّعْوَة إلى الاتّحاد والتّعاوُنِ، من أجل بلُوغِ المَجْد الحضاريّ المَنْشُود، وتَحْقِيق التطوّر والتقدّم، ومِن ذلك:

بِفَضْلِ التّعَاوُنِ أرْسَتْ أُمَمٌ صُرُوحاً مِنْ المدِّ فَوْقَ القِمَم

فَلَمْ يُبْنَ مَجْدٌ علـــى فُرْقَةٍ ولَنْ يَرْتَـفــع بــاخْتِلافِ عَلَم

مَعــاً لِلْمَعَالِــي يَداً بــالْيَدِ نُشِيدُ البِنَـــاءَ بِكُــلِّ الهِمَـــمِ[3].

ولإقْنَاع الإخْوَة الأعْداء، من السّياسيّين، وأتْباعهُم، دَاخِلَ فِلَسْطِينَ وخارِجَها بأهَمِيّة العَوْدَة إلى اسْتراتِيجِيّة الصفّ الواحِد، والتي نَهَجها النبيُّ –صلّى الله عليه وسلَّم –، فأسّسَ بِها دَولَةً إسلامِيَة قويّةً، عَقِيدَةً، وسياسَةً، ومُجتَمَعاً، وقيمَةً، وعَسْكَرياً. ولأجْلِ ذلك، تَعَالَقَتْ قَصِيدَتُهُ هذِهِ كُلِياً، – تَقريباً– مع قِصَّة الرَّسُولِ الكَرِيمِ مَعَ مَشْرُوعِه الحَضاريّ النّاجِح. وهَذا ما صرّح به الشّاعِر نفْسُهُ في بِداية القَصِيدة، إذْ يَقول:

---

[1]– القُرآن الكَريم، سورة آل عِمران، الآيَة 103.

[2]– القرآن الكَريم، سورة آل عمران، الآية 104.

[3]– غانَم الروحاني، عن موقع: http//madrassati.com 26// 03 / 2024/ 14سا و20د.

حَدِيثُ كساء النّبيّ الذي سَوْفَ أَكْتُبُ عنْهُ حَدِيثٌ عَنِ الوحدَةِ العَرَبِيَة والعافِيَة

وبَعْدَهُما سَأوَحّدُ بَيْنَهُما، حيثُ إنَّ القَصِيدَةَ عن وحْدَةِ النّاسِ في وَطَني

ولأنّي أَرَى وحْدَةَ المَذْهَبَيْنِ على مَذْهَبي اللّغَة العالِيَةْ:

يا كِسَاءَ النبيِّ اسْتَمِعْ

يا عليَّ المَقامْ

أنتَ أكْرَمُ ما في مُخَيَّمِنا من خيامْ

يا كساءَ النبيِّ ارتفعْ رايَةً عالِيَةْ

لِبَنِي الجَارِيةْ

للّذِينَ إذَا تُرِكُوا فِي المَنافِي وَشُقْرِ المَوَانِي

يا كساءَ النبي وَجَمِّعْ قَبائِلَهُم،

خَفِّفِ المَوْتَ عنْهُم قَليلاً، وَغُرْبَتَهم

فَلَقَدْ أَصْبَحُوا في البَلاءِ سَواءً

يا كِسَاءَ النَّبِيّ اجْتَمِعْ

كالضِّمادَاتِ ضَمَّتْ إلى جُرْحِهَا بُرْأَها[1].

ففي الأَسْطُرِ الشّعْرِيَة كُلِّها، وعَبْرَ رمْزِيَة لَفْظَة **'الكِساء'**، وتَكْرَارها كلازِمَةٍ، مِن خِلال نِداء: 'يا كساء النبيّ ' دَعْوَةٌ إلى تَوْحِيد الأُمّة، وذمٌّ للطّائِفِيَة والمَذْهَبِيَة في الصفّ الفِلَسْطِينيّ، وذَلِكَ عن طَرِيق الالْتِفاف حَولَ المُقاوَمَة، وَدَعْمِها بكلّ ما أَمْكَنَ من وسائلَ وآلِياتٍ. فهي البُلْسُمُ الشّافِي. (كساء النبيّ، الوحدة والعافية، عليّ المقام، ارتفع راية عالية، جمّع قبائلهم، اجتمع كالضِّماداتِ، ضمّتْ إلى جُرْحِها بُرْأَهَا، إذا ما اجْتَمَعْتَ اتَّسِعْ، اتّسِعْ للجَمِيعْ،...).

[1]– ديوان في القدس، ص 37–44.

لعلّ النّاظِرَ في أشْعار 'تمِيم البَرْغُوثي' لَيَجِدُها مُتَمَثِّلَةً للقَضِيَة الفِلَسْطِينِيَة، وفِي أبْعادِها الكَثِيرَة، ولا غَرابَةَ في ذَلِكَ طالمَا أنَّ مُبْدِعُهَا ابْنُ القَضِيَة البارّ، على الرُّغْمِ مِن آلامِ البُعْدِ والاغْتِرابِ.

وفي مُحاوَلَتِنا حَصْر تلك التمَثّلات، آثَرْنا التّرْكِيز على الأبْرَز مِنْها، مُقْتَصِرِينَ في سَبِيلِ هَذِه الغَايَة على بَعْض النّماذجِ الشّعْرِيَة الفَصِيحَة، دُونَ غَيْرِها؛ كَوْنُهَا، –في اعْتِقادِنا – تَفِي بالمُرادِ. حَيْثُ مكّنَتْنَا مِن حَصْرِ أهمّ صُوَر حُضُورِ القَضِيَة الفِلَسْطِينِيَة، والمُتَمَثّلَةُ في الآتي:

– فلَسْطِين والتحوّل المُفارِق: من المَتْنِ إلى الهامِش.

– فلَسْطِينُ الغَزالَة/ الظّبْيَة/ المَرْأة الجميلة، الجَدِيرَة بالحبِّ والتّغَزُّلِ.

– فِلَسْطِينُ الوَطَن الدَّافِئ، والملاذُ المُرِيح.

– فلَسْطِين المُقاوِمَة، والرّاغِبَة في الحُرِيّة والاستِقلال.

– فِلَسْطِينُ التصدُّع والصّراع الأيديولُوجِي والطّائفِي المُدَمِّر.

– فلسْطِينُ الفتاة اليَتِيمَة، والمحاصَرة.

– فلسْطِينُ البَيْت الجامِع والمُوَحِّد، (ما أحلى أنْ نَعِيش في وطَنٍ واحِد، وتَحْتَ سَقْفٍ واحد).

الفصل الثّانـي

تشكُّلاتُ الخِطاب الشِّعريّ عند تميم البرغوثي.

الفَصل الثّانـيّ: تشكُّلاتُ الخِطاب الشِّعريّ عند تميم البرغوثي.

1-تشكّلات المُعْجَم الشّعري.

2-البِنْيَة الإيقاعِيَة (الدّاخِلِيَة والخارِجِيَة).

الفصل الثاني: تشكّلاتُ الخطاب الشعري عند تميم البرغوثي.

المبحث الأول: تشكّلات المعجم الشّعري.

تتضافر الكثير من المكوّنات النصية اللّغوية والنّحوية والبلاغية، والعروضية والمُعجميّة، في تشكيل الخطاب الشّعري 'التّميمي'كما في الخطابات الشعرية العربية الأخرى. حيث حاول من خلالها بناء مضمون شعريّ مُسْتَوْعِبٍ لرؤاه ومواقفه المتعدّدة اتّجاه قضايا الواقع العربي ذات الأبعاد القومية والمحلية والإنسانية، وبطابعها السياسي والاجتماعي والثقافي، وسعى إلى أن تكون في مُسْتَوَى توقّعات قرّائه، مُسْتوىً، وتوجُّهًا أيديُولوجيًا وفكريًا. وهنا يُمكِنُنَا أنْ نتساءَلَ عن هذه الآليات التي استعان بها لتشكيل هذا الخطاب الشعريّ من حيث نوعُها، وطبيعتُها، وكيفية تطويعِها، وعن الغايات التي وظّفَها لأجلها، وهل اقتصرَ في ذلك على الجانب المضموني الفكري، أم تعدّاه إلى الجمالي الفنيّ كذلك؟.

نرى أنّ للمُعْجَم الشّعْريّ 'التَّمِيميّ' دوراً مؤثّراً في تحديد أبعادِ التّجربة الشّعرية المتنوّعة للشّاعرِ من جهة، وفي إبراز مَلامِحِها الفِكرية والشّعورية مِن ناحيةٍ أُخْرَى. إذْ قد يُسَاعِدُنا في معْرِفَة طبيعة مشاعِرَه المُسَيْطِرَة عليه، تحت تأْثِيرِ أحْداث الواقِع العَربيّ المُحيطة به، كما يُمَكِّنُنَا الاقْتِراب مِن المَضامِينِ الفِكرية التي ضمَّنَهَا قصائدَه، والرُّؤى التي يتقصّدُها، فَضْلاً عَنِ المواقفِ التي يُبْدِيهَا. وهُنا، يُمْكِنُنَا أنْ نَتَسَاءَلَ مرة أخرى عَن أبرَز هذه الحُقُولِ اللّغويَّة، وعن كيفية تطْوِيعِه لها، وعنْ الإضافة التي قدَّمَتْها لتجربتة الشّعرية الشّعُورية؟.

ويتوزّعُ المُعْجَمُ الشِّعْرِيُّ 'التّمِيمِي' على حُقُول متنوّعَة، تنوّعَ رؤاه في الحَياة وتعدُّد الغايات الفِكْرية والجمالية المُتَوَخّاة مِن أشْعَاره. وكذلك انطلاقاً مِن حُمولَتِه الثقافية التي توجّه لُغَتَه الشّعْرية، لذَا يُمْكِنُنَا تَمْيِيزُ الحُقُول الآتية: حقل اللّغة الشّعرية (الفنيّة) بانْزياحاتها المختلفة، حقل االلّغة الثّورية، (بثّ الحماس الوطَنيّ والقَوْمِي، واسْتِنْهاض الهِمَمْ، مِن أَجل تجاوُز الوَضْع الصَّعْب في البلاد العَربية: فلسطين والعراق تحديداً). حقل المعجم التّراثي، (أماكِن، شخصيات تاريخية، دينية،...)، المُعْجَم العاميّ، وأبعاده الدّلالية المختلفة، (الثّوررّيّة، السياسية، القومية،

.....)، وهذا في دواوينه التي كَتبها باللّغة العامية: **(يامصر هانَتْ وبَانَتْ، في المَنْظَر، وقالوا لي بِتْحَب مصر قلت مَشْ عَارف،** المعجم الطّبيعي، (حضور عناصر الطبيعة)، .....

يَكْتَنِز المَتْن الشِّعْرِيُّ 'التّمِيميُّ' الكَثِيرَ مِنْ الحُقُول الدّلالية المُهِمَّة، التي قد تُسهم في تَشْكِيل مُعْجَمَه الشِّعري، كما أَثْرَى بها خِطَابَهُ الشّعريَّ أيضاً. وهُنا يُمْكِنُنَا أنْ نتساءلَ عَنْ ماهية الحَقْل الدّلالي، قَبل الوُلُوجِ إلى عالمِ الحقول التي اتَّكَأَ علَيْها 'البَرغُوثي' في خِطاباتِهِ الشِّعرية. وَهُنا نَسْتَأْنِسُ بتعريف الباحِثِ 'عبد السلام المسدي'، حيث يرى أن "**الحَقْل الدلالي لكلمة ما، تمثّله كل الكلمات التي لها علاقة بتلك الكلمة، سواء كانت علاقة ترادف وتضاد أو تقابل جزئي أو كلي،... فكل مجموعة نسمّيها الحقل، والحقل هو المعنى العام الذي يشمل كل الوحدات (الحيوان هو الحقل الذي تندَرِجُ فيه كل الحيوانات التي فيها الحياة والحَرَكة)**"[1].

إذاً، يمكن عدُّ الحقل الدّلالي أنّهُ المعنَى العام المُشْتَرَك بَيْن مجموعة من الكلمات، والتي تجمَعُها علاقة ترادُف أو تَضادّ، كما يُمْكِنُنَا تَحْدِيدُ الحُقُول الدّلالية الرَّئيسيّة التي اعْتَمَدَها 'البَرْغُوثي' في قصائده، كما يلي:

1-الحَقْلُ الدّالُّ على المُعَانَاةِ والأَلَم:

يبْدُو أنَّ الوَاقِع العَرَبِيَّ المُثْقَلُ بالأَحْداثِ السياسية، ومُتَعَلِّقَاتها، من خلافات سياسية، ومذْهَبية، وعِرْقية، وفِتَن، واسْتِعْمار خارِجي، وما نَتَجَ عَنْهُ مِنْ فَوضَى، وانْحدَار قَيْمِي، ومظاهِر الفقْرِ والبؤس، والسّقُوط في حياة المذلّة، والقَتْل، والتّشْرِيد،... قَدْ أتْعَبَ 'البَرْغُوثِي' كَثيراً إلى حدِّ الأَلَمِ، وهذَا ما تَطْفَحُ بهِ مُتُونُهُ الشِّعرية الفصِيحة منها والعامية، في الآن ذَاتِهِ.

مِن المَقَاطع الشّعرية التي يُمْكِنُ الاسْتِئْنَاسُ بها للدّلالَة على ذلك، ما وَرَد في قصيدته: **في القُدس،** حيثُ مُعاناةُ الإبْعَاد والحِرْمان مِن حُريَة دُخول مَدينة 'القدس' المُقدّسة، مُتجوّلاً، مُتَعبّداً، ومُقِيماً:

مَرَرْنَا عَلَــى دَارِ الحَبِيبِ فَرَدَّنَا عَنِ الدَّارِ قَانُونُ الأَعَادِي وَسُورُهَا

[1]- عبد السلام المسدّي، اللّسانيات وأُسُسُها المعرفية، ط1، الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م، ص 46.

فقُلْتُ لنفسي ربَّمـــا هِيَ نِعْمَةٌ فماذا تَرَى في القُدْسِ حِينَ تَزُورُهَا

تَرَى كُلَّ مَا لا تَسْتَطِيعُ احتِمَالَهُ إذَا مَا بَدَتْ مِنْ جَانِبِ الدَّرْبِ دُورُها

....

يَا كاتِبَ التاريخِ ماذَا جَدَّ فاسْتَثْنَيْتَنَا

أَرَأَيْتَهَا ضَاقَتْ عَلَيْنَا وحْدَنَا

يَا شَيْخُ فَلْتُعِدِ الكِتَابَةَ والقِرَاءَةَ مرَّةً أُخْرى، أَرَاكَ لَحَنْتْ

العَيْنُ تُغْمِضُ، ثمَّ تَنْظُرُ، سائِقُ السيارَةِ الصفراءِ، مَالَ بِنَا شَمَالاً نائياً عن بابها

والقدْسُ صارَتْ خَلْفَنَا

والعَيْنُ تُبْصِرُها بِمِرْآةِ اليَمِينِ،

تَغَيَّرَتْ أَلْوَانُها في الشَّمْسِ، مِنْ قبلِ الغيابْ

إذْ فَاجأَتْنِي بَسْمَةٌ لَمْ أدْرِ كَيْفَ تَسَلّلَتْ لِلْوَجْهِ

قالَت لي وقد أَمْعَنْتُ ما أَمْعَنْتْ

يا أيُّها الباكِي وَرَاءَ السور، أَحْمَقُ أَنْتْ؟

أَجُنِنْتْ؟

لا تَبْكِ عَيْنُكَ أيُّها المَنْسِيُّ مِنْ مَتْنِ الكِتَابْ

لا تَبْكِ عَيْنُكَ أيها العَرَبِيُّ وَاعْلَمْ أَنّهُ

فِي القُدْسِ مَن في القُدْسِ لكِنْ

لا أرَى في القُدْسِ إلّا أَنْتْ[1].

[1]– ديوان في القدس، ص 7–12.

لقد انتابَت الشّاعِر لحظات 'تَعْرِيجه' على مدينة 'القدس ' جملةٌ مِنْ المشاعر، امتزَج فيها أَلَمُ الفِرَاقِ/ الهجْر بأَلَمْ ظُلْمِ المَنْع والحِرْمان، والتَّهْمِيش، والاستِصْغار، كما يُجَارِيها شَيْءٌ مِن الأمَل والتحدّي. ومِن الأَلْفَاظِ والعِباراتِ التي يُمْكِنُ التّمثِيلُ بها لحقل الأَلَمِ والمُعاناة:

فردَّنا عن الدّار، قانونُ الأَعَادِي، ما لا تَسْتَطِيعُ احتِمالَه، قبل الفراق، ضَاقَتْ علينَا، نائياً عن بابها، العَينُ تُغْمِضُ، ثمَّ تَنْظُرُ، والقدس صارَتْ خَلْفَنَا، مِنْ قَبْلِ الغِياب، إذْ فَاجَأَتْنِي بَسْمَةٌ، يا أيُّها البَاكِي وراءَ السور، لَا تَبْكِ عَيْنُكَ أيُّهَا المَنْسِيُّ مِنْ مَتْنِ الكِتَابْ، لا أَرَى في القُدْسِ إلا أَنْتْ،...

أمّا في قصيدة **'رَجَزْ'** فقد اجْتَاحَ الشّاعِر شُعُورٌ رَهِيبٌ بالاغتِرَاب، وفي صُوَرِهِ المُختَلِفَة، (غربة مكانية، غُربَة ثقافية حَضاريّة)، وربّما لشدّة تأثّره، راح يُفصح عنْها، وبأُسلوب مُبَاشر، عَبر أَسْطر قَصيدَته، سَالفة الذّكْر، ومن ذلك قوله:

يَا غُرْبَتِي يَا غُرْبَةَ المُغْتَرِبِ
عَنْ دَارِهِ أو غُرْبَةَ المُقْتَرِبِ
مِنْ نفسِهِ التي تَظَلُّ تَخْتَبِي
يُرِيغُهَا كَذَا بِدُونِ سَبَبِ
كَأَرْنَبٍ يَعْدُو وَرَاءَ أَرْنَبِ
أو رُبَّما يَعْدُو وَرَاءَ ثَعْلَبِ
.....
حَديقَةٌ جَمَالُهَا كالقُطُبِ
يُدِيرُنِي مِنْ حَوْلِهَا تَعَجُّبِي
كَأَنَّ مِقْلاعاً كَبِيراً دَارَ بي
فَصِرْتُ مِثْلَ المُبْعَدِ المُنْجَذِبِ
أَرْعَى تَنَاقُضَاتِ قَلْبٍ قُلَّبِ

كَأَنَّهُ سِرْبُ قَطاً فِي رُعُبِ

كأنّنِي عَنِ الرّياضِ أَجْنَبِي

هَلْ نَحْنُ أَولادُ الصَّحَاري يا أَبِي؟

ما كانَ بَيْتِي بالخِبَا المُطَنَّبِ

وَلَمْ أَصِفْ عَيْنَ المَهَا مِنْ كَثَبِ

بل صَحْرَائي صَحْرَاءُ الكُتُبِ

كما رَوَاهَا الشُّعَرَاءُ والنَّبِي

.....

فَكَيْفَ خَوْفِي مِنْ رِيَاضِ الغُرُبِ

وما تَوَاضُعِي وما تَحَسُّبِي

وما تَوَجُّسِي وما تَرَقُّبِي

.....

لَسْتُ ضَئِيلاً لا ولا غَيْرَ أَبِي

ولا فَقِيراً أَوْ هَزِيلَ النَّسَبِ

لَكِنَّهَا ذَاتُ الهَوَى المُنْقَلِبِ

حَدِيقَةٌ مِنْ مَأْكَلٍ وَمَشْرَبِ

حديقَةٌ كَكَوْكَبٍ في كَوكَبِ

امْرَأَةٌ قَدْ تُوِّجَتْ بالشُّهُبِ[1]

فَاغْتِرَابُ 'البَرغُوثِي' هنا، اغْتِرَابٌ مركّبٌ- في اعتقادي- ، فإلَى جَانِب آلام البُعْدِ عن الوَطَن والأهْل والأصْدِقاء، فإنّه تُؤلِمُهُ غُرْبَةٌ ثقافية حضارية؛ فشتَّانَ بَيْن بيئتِه ذاتِ المُنْطَلَقِ الرُّوحي والفِكري لثَقافَتِها وحَضارَتِهَا(ثقافة الشَّرْق)، وحَضَارَة أمْرِيكا تحديداً، والغَرْب عامَّة، ذَاتِ

[1]- ديوان في القدس، ص 123-125.

النُّزُوعِ المادّي المُتَوَحّش، والقِيَمِ الأخلاقِيَة المُنْحَرفَة، فَحَديقَة الشَّرْقِ، ليسَتْ هِيَ حدِيقَةُ أَمْرِيكَا، وشَخصيةُ المَرْأَة الغَرْبِيَة تَختَلِفُ جَذْرِياً عن شَخصِيَة امْرَأَة الشَّرْق.

ومِن الكلماتِ والعِباراتِ التي يُمْكِنُنَا الاستئناس بها، تَمثيلاً وتَوضِيحاً، الآتِي:

يا غُرْبَتِي، يَا غُرْبَةَ المُغْتَرِبِ، غُربة المُغْتَرِبِ، تَخْتَبِي، المُبْعَد، المُنْجَذِبِ، كأنَّنِي عن الرياض أَجْنَبِي، خَوفي، رياض الغُرُبِ، لَسْتُ ضَئيلاً، الهَوَى المُنْقَلِبِ، امرَأَةٌ قد تُوِّجَتْ بالشُّهُبِ، وَحْشِهَا المُرَكَّبِ، يَضْرِبُها بِمِخْلَبٍ مَدَبَّبِ،...

فعلى الرّغْم منْ إغراءات الحضارة الغَربية، بإمكاناتِها المادية وأساليب العَيشِ المُعاصِر، إلّا أنّ الشّاعِر، بقِي مشدُوداً إلى مَراتعه الثّقافية الأولَى، والمؤسّسة لصَرْح شَخصيّته، فكأنّه يَحتكم إلى جدّه الأديب المَسْرَحيّ 'إيليا أبي ماضِي'، إذْ يقول: **أَنَا كالشّمسِ إلى الشَّرقِ انتِسابِي.** أو تمكّنت مِنْه رواية/ قصة 'عُصْفُور من الشَرق'، لتُوفِيق الحَكِيمِ.

2-الحقْلُ الدّال على الغضَبِ والرّفْضِ والثّورة:

يُمْكِن عدُّ ' الغَضَب ' لُغَوياً، كما في مُعْجمِ 'لسان العَرب'، لابن منظور، على أنه **نَقِيضُ الرِّضَا. وَقَولك: غَضِبَ عليه غَضَباً ومَغْضَبَةً، وأَغْضَبْتُهُ أنَا فَتَغَضّبَ،...**

أمَّا ' الرَّفْضُ '، فهو من: **رَفضَ، يَرْفُضُ رَفْضاً. والرَّفْضُ: تَرْكُكَ الشَّيْء.** تقول: **رَفَضَنِي فَرَفَضْتُهُ، رَفَضْتُ الشَّيْءَ أَرْفُضُه وَأَرْفِضُهُ رَفْضاً وَرَفْضاً: تَرَكْتُهُ وفرَّقْتُهُ. فالرَّفضُ هو التَّرْكُ.**

وتأْتِي ' الثّورة '، مِن: **ثارَ الشَّيْءُ ثَوْراً، وثُؤُوراً، وثَوَرَانا وتَثَوَّرَ: هاجَ. وَثَورُ الغَضَبِ: حِدَّتُهُ. والثَّائرُ: الغَضْبان، ويُقَال للغَضْبان أَهْيَجَ ما يكون: قد ثارَ ثائرُهُ وفَارَ فائرُهُ إذَا غَضِبَ وهَاجَ غَضَبُهُ[1].**

[1]- ابن منظور، معجم لسان العرب، ط3، ج1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997م، ص 56.

وبالعودة إلى قصائد الشّاعر 'تميم البَرْغُوثي ' نجدها تُفصح في الكثير مِن مقاطعها عن غَضب شديد، قدْ يَبلغ أَحيانا حدَّ الرَّفْض والثّورة، كما في قصيدة: **أَمير المُؤْمنين '**، والتي نمثّل لها بهذا المقطع:

وَكُنْتُ مَا أَزَالُ أُحَاوِلُ وَصْفَ الديار

وَأَنْقُلُ القَصِيدَةَ مِن القَافِيَةِ المَكْسُورة

إلى القافِية المَرفوعة:

دِيَـارٌ تَغَلّاهَـــا مِن الدَّهْرِ نَـــاقِدُ تَجَفَّلُ عَنْها كالنَّعَـــامِ الشَّدَائدُ

دِيَـارٌ يَبِيتُ الدّهْرُ جِرْوَاً ببابِهـــا تُلَاعِبُهُ عِنْـدَ الصَّبَاحِ الوَلَائِدُ

وَغَيْمٌ كَطَيَّـــارَاتِ طِفْلٍ يَشُدُّهَـــــا بِخَيْطٍ فَيُدْنِي بينَهـا ويُبـــاعِدُ

يَظَلُّ عليهـــا عـــاكِفاً مِثْلَ مُحْرِمٍ يَرَى نَفْسَهُ مِـنْ مَكَّة وَهْو وَافِدُ

وَتُنْقَشُ فِـــي جُدْرَانِهـــا كُلُّ آيَـــةٍ فَتَرْتَدُّ فِي نَحْرِ اللّيَالِي المَكـائِدُ

وَمِنْ حَوْلِها الخَيْلُ العِتَاقُ تَجَمَّعَتْ بِـــلَا لُجُـــمٍ مُسْتَأْنَسَاتٌ أَوَابِدُ

....

وَلَيْسَتْ بِـــأَطْلَالٍ وَلَسْتُ بِشَـــاعِرٍ وَلَكِنَّنِـــي فِيهَـــا لِأَهْلِـــيَ رائـــدُ

أَرَاهَـا قَرِيبـــا ليسَ بَيْنِـي وبَيْنَهَـا سِـــوَى قَصْـــفِ هَـــذَا الليل... [1]

يُبْدي الشّاعر عَبر هذه الأسْطر الشّعْريّة والأبيات مشَاعِر غَضب، مُتنامية ومتصاعدة شَارفت على عَتبة 'الثَّورة والهيجان، ويُمْكن التَّمْثِيل لها بالألْفاظ الآتية: **تغَلَّاها، الشَّدائدُ، الخيْلُ**

[1]– ديوان في القدس، ص 81.

العِتَاق، نَحْرِ اللّيالي، قَصْفِ هذا اللّيل،...، فالشّاعِر غَير راضٍ عَن الرّكود والاستسلَام، التي يَعيشها العرب مِن حوله (فلسطين والعراق تحديداً). لِذا انفعل غاضباً ورافضاً، وثائراً، مِن أَجل دَفعهم إلى شيءٍ مِن المُقاَمة، وأنْ يَثُورُوا فِي وَجه المُحْتلّ ومؤازريه، من الخونة.

3-الحقل الدّالُ على المعانِي/ العَنَاصر التُّراثية:

قد تَقودنا الكَثِيرُ من قصائد 'تميم البَرْغُوثِي' إلى حقيقة ارتباطه بالتّراث العربي والإسلامي؛ إذْ نلْفي حُضوراً لافِتاً لعَناصره، (أماكِن، ديانات، شخصيات دينية وتاريخية وأدبية، أحداث تاريخية مُهِمّة،...)،فالتّراثُ عندَه مِن استراتيجياتِه الإبداعية. وهنَا يُمْكِنُنَا أنْ نتساءلَ عن السّرّ وراء اهتمام الشّاعر بالتّراث، فهل يُعْزَى تَوظِيفُهُ إلى التّأكيد على أصالَته وهُويّته، في بُعْدَيْهَا العرِبي والإسلاميّ تحدِيداً، أمْ أنّه لغايَة جماليّة وفِكريّة؟، وما أصْنَاف التّراث الأَكْثَر حُضُوراً في نصوصه؟ خاصّةً، وأنّه عمليّة تَراكُميّة، حيثُ يَقوم على "**ما تَرَاكَمَ خلال الأَزْمِنَة مِنْ تَقَالِيدَ، وعادَاتٍ، وتَجَارِبَ، وخِبْرات، وفُنُونٍ، وعُلُومٍ، في شَعْبٍ مِن الشُّعُوبِ، وهو جُزْءٌ أساسيّ مِن قَوَامِهِ الاجتماعيّ، والسياسيّ، والتاريخي، والخُلُقيّ، ويُوَثِّقُ علائقَهُ بالأَجْيَالِ الغَابِرَة التي عَملَت على تَكْوِينِ هذا التُّراثِ وإِغْنَائِهِ**"[1]. فالتّراثُ لَبِنَة بِناء أساسيَّة في التّجرِبة الشّعريّة والشُّعُوريَّة للشَّاعر 'تَميم البَرْغُوثِي'.

قَد تأخذنا إطلالَةٌ متأنِيّةٌ على قصائد دواوِينِ شَاعِرِنَا 'البَرْغُوثِي' إلى حَقِيقَةِ حُضُور التّراث الدّيني في بَعْضِ المُتُونِ الشِّعرية، كما في القَصِيدَة البُؤرَة **'في القُدْس'**، إذْ يُشيرُ، سَرْداً وَوَصْفاً إلى دياناتِها السّماوِيّة، ومُعْتقديها مِن مُسْلِمينَ، وَمَسِيحيّين، فضْلاً عن اليَهُود. فهي مَهْد الدّيانات السّماويّة، وعلى سَبِيل التَّمْثِيلِ، لا الحَصر، نَسْتَأنس بالمَقْطع الآتي:

فِي القدس يزدَادُ الهِلالُ تقوّساً مِثْلَ الجَنِينْ

حَدَباً على أَشْبَاهِهِ فَوقَ القبابِ

تَطوَّرَتْ ما بَيْنَهُم عَبْرَ السّنِينَ عَلَاقَةُ الأَبِ بالبَنِينْ

[1]– جبور عبد النور، المعْجم الأدبيّ، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979م، ص 63.

في القدسِ أَبْنِيةٌ حِجَارَتُها اقْتِبَاسَاتٌ مِن الإنْجِيلِ والقُرْآنْ

.....

فِي القُدْسِ أَعْمِدَةُ الرُّخَامِ الدَّاكِنَاتُ

كَأَنَّ تَعْرِيقَ الرُّخَامِ دخانْ

وَنَوَافِذٌ تَعْلُو المَسَاجِدَ والكَنَائسَ[1]،

فَفِي هذا المَقطع الشّعريّ وغَيره تَأْكِيدٌ على فكرة أنّ القُدْس هي مُلتقًى للديانات السّماوية، منذُ فَجر التَّارِيخ. ومن الألفاظ والعِبارات التي يُمْكن أن تدْخُل في تَشكِيل هذا الحقل الآتي: **الهِلال، اقْتِباسات من الإنجيل والقُرْآن،...**

وَيَحْضر التّراث الدّينيّ أيضاً في قَصيدته المَمْزُوجة: **تقول الحمامَةُ لِلْعَنْكَبُوت،** حيثُ اسْتَحضر مُعجزة الهجرة النَّبَوِيَّة، مِنْ خلال حِوارية شَخْصِيَّتَي: الحَمامَة والعَنكَبُوت، وللدّلالة على ذلك نستَأنس بالمَقطع الآتي:

عَشِيَّةَ ضَــاقَتْ عليَّ السماءُ فقُلْتِ على الرّحب في الغَارِ بيتي

وفِي الغَارِ شَيْخان لا تَعْلَمِينَ حَمَيْتِهِــما يَوْمَــــها أم حُمِيــتِ

جَنِينــَانِ إنْ يَنْجُوَا يُصْبِحَــا أُمَّــةً ذَاتَ شَــمْلٍ جَمِيعٍ شَتِيــتِ

وَقَــومٍ أَتَــوا يَطْلُبُونَهُما تَقِفُ الرِّيــحُ عَنْهــم مِنَ الجَــــبَرُوتِ

....

أَتَــوا فارْتَعَشْتُ فقُلْتِ ابْتِــي تُحــرِزِي الخَيْرَ يا هَذِهِ ما حَيِيتِ [2]

فَفِي هذه الأبْيَات يَستَحْضر شيئا من قصَّة الهجرَة النَّبَويَّة، حيْثُ يقِف بِنا عند مَحَطَّة مُعْجِزَة 'غار حِرَاء'، أيْنَ احْتَمى النّبِيُّ الكريم –صلَّى الله عليه وسلَّم–، ورفِيقَه أبُو بكر الصّدّيق، وهُمَا يَحملان مَشْروع الرّسالَة الإسلامِية الخالدة، ولَعَلّه يَهْدف من وَراء تَوظيفه لهذا العنصر التّراثي توْضِيح رؤيَتِه، وتَقوِيَتُها دلالياً، مِن أجْل إقْنَاع القَارئ بها.

[1]– ديوان في القُدس، ص 9–10.

[2]– نفسه، ص 53.

ومن الألْفَاظ والعِبارات التي تُمَثّل هذَا الحقْل الدّلالي في المَقْطَع السّابق: **في الغَارِ بَيْتِي، وفي الغَارِ شَيْخانِ، حَمَيْتِهِما، أمْ حُمِيتِ، يُصْبِحا أُمَّةً، أَتَوْا، فَارْتَعَشْتُ، اثْبُتِي، تُحْرِزِي الخَيْر،...**

لا يَقْتَصر حُضور التّراث الدّينِي على قصائد ديوان **في القُدس**، وإنّما ضمّنَه كَذلك قصائدَ مطوّلَة **'مَقَامُ عِرَاق'**، ومِنها ما ارتبط بِمَشهد حوارية **' الهلال '** بدلالاتِه الرّمزية المُتَنَوّعة ذَات الخلْفِية الإسلامية، وفي ذلك إصرارٌ منهُ على ارتِباطه الوَثِيق بامْتِدَاده العَربي الإسلاميّ. ويُمْكِنُنَا الاستئنَاسُ بهَذا المَقْطَعِ لِبَيان هذا التّوْظيف الوَاعي– فيما أعتقد–للهِلال، إذ يقول:

يا هلالاً تَنَزَّلَ مِنْ أُفْقِهِ

غُرَّةً فِي جَبِينِ البُراقْ

يَا هِلالاً حَراماً عَلَيْهِ المَحَاقْ

يا هِلالاً لَنا

يا رَفِيقَ الرّفاقْ

هَلْ سَأَلْتَ وَأَنْتَ تَعُدُّ خُطَانَا مِنَ الهِجْرَةِ النَّبَوِيَّةِ حتى احتلالِ العِراقْ

هَلْ رَفِقْتَ بنا

يا رفِيقَ الرفاقْ[1].

يعود بِنا 'البَرغُوثِي' مِنْ خلال إيحاءاتِ 'الهلال' الرَّمزية إلى موضوع 'الهِجْرَة النّبَوِيَّة'، والتي عَبْرها يُحَاوِل أنْ يُشعِرنَا بالحالَة الصّعْبة التي تَعيشها المُجْتَمعات العَربية عامّة، **وفلسْطِينَ والعِراق** خاصّةً. وكلّ ذلك يُثْبت وَعيه بما يَدور في مُحيطه من أحداثٍ، وروح المسؤولية التي التَزَم بها كمُثَقّف عربيٍّ أَصِيلٍ. ومن الكلمات التي يُمْكِنُنَا التّمْثِيل بها لهذا الحَقْل: **يا هِلالاً، غُرّة، جَبِين البُرَاق، الهِجرة النّبوية، احتِلال العِراق،...**

[1]– ديوان مقام عراق، ص 15–16.

وتَبقى هذه النّماذِج التّمثيليّة جزءاً صَغِيراً مِن نماذِج كَثِيرة، اسْتَحضر فيها التّراث الدّيني مِن خلال التّناص مع معانِي آيات قُرآنِيَّة، أو أحادِيثَ نبويّة شَرِيفَة، والتي سيأتِي التّفْصِيلُ فيها في عَنَاصِر أخْرَى من البَحْث.

ولعلّ من أنْواعِ استِحضَار التُّراث الأخرى في المُتُونِ الشِّعْريّة **' لِلْبَرْغُوثي'** هذِه الإشاراتِ التّاريخية المُرْتَبِطة بالتّاريخ العَرَبي والإسلاميّ، كما في قَصِيدَة: **'أَنَا لي سَماءٌ كالسَّماء'**، التي منها هذا المَقْطَع:

وَأُعِيدُ تَرْكِيبَ التَّوَارِيخَ القَدِيمَةِ،

ربَّما أَدْخَلْتُ فِيهَا بَعْضَ تَزْوِيرٍ حَمِيدْ

فَيُصَحِّحُ التَّارِيخُ سِيرَتَهُ كَأَحْسَنِ ما أُرِيدْ

فِيهِ الخَوَارِجُ لا تَثُورُ على عليّ

وَيَثُورُ فِيهِ المُسْلِمون على يَزِيدْ

ويُطَافُ في الأَسْوَاقِ بابْنِ العَلْقَمِيّ

وبِكُلِّ مَنْ جَعَلَ الغُزَاةَ وُلَاتَهُ

فِي مِصْرَ أو في الشَّامِ أو في ذَلِكَ البَلَدِ المُخَضَّبِ والمجِيدْ[1]

يؤكّد الشّاعر من خلال هذه المَلامح التّراثِيَّة على استمرار العرب المُسْلمين في شِقاقهم وخلافاتهم الأيديولوجية السياسيّة، والدينية، وفتَنهم التي أفقدتْهُم بَوْصَلَتَهُم، فَتَرَكَتهم عاجزين، وخاضعين، في ذلّ وهوان، فَكَأنّهُم ذَوُو مَيْلٍ مُزْمنٍ إلى التّفْرقة والخلاف والفتن القَاتلة، مُنْذُ فَر العُمْر. ويُمْكن التّمثِيل لهذا الحقل بالألْفَاظ والعبارات الآتية: **الخوارج لا تَثُور على عليّ، يَثُورُ فيه المُسْلِمون على يَزِيدْ، ابْن العَلْقَميّ، جَعَلَ الغُزاةَ وُلاتَه، مِصْر، الشَّام، البَلَد المُخَضَّب،...**

[1]– ديوان في القدس، ص 24–25.

يَبدو أنّ الشّاعر **البَرْغُوثِي** غَير رَاض عمّا ابْتُلِيَ بِه أبْنَاءُ جِلْدته مِن فِتَنٍ وخلافاتِ ونَعَرَاتٍ، تَكادُ تقْضي على وجودهم الحَضاريّ، لذا يُحاول اعْتِمادَ رؤيَةٍ واعيّةٍ، قَدْ تُعدّل الوَضْعَ فَتُعيدهم إلى صَوابهم، ولَو كلّفهُ ذلك التّضْحية بالبعض ممّن هم سبب في تلك المأساة المُزْمنة.

وقَد يمتزج الحُضُورُ التّرَاثِيّ بالأدبيّ فِي بَعْضِ المَقَاطِعِ مِن المَجْمُوعَة الشّعريَّة **مَقَام عِرَاق**؛ إذْ تظهر بَعضٌ مِن ملامح أَحداث التّاريخ الإسلامِي ذي الإرْتْباط بالحَواضر الإسلاميَة، في حَضْرَة شَخصيات تُراثيّة أدبيَّة شعريّة، في صُورة الجدّيْن الكَبِيرَيْن **بشَّارُ بْنُ بُرْد، والمُتَنَبّي**. ويُمْكِن الارْتياح إلى هذا النَّمُوذج الشّعْريّ، حيث يقُول:

"أَرَى العِرَاقَ طَوِيلَ اللَّيْلْ"

قالَهَا جَدُّنَا يَرْثِي أَمِيرَةً مِن بَنِي حمدان،

يقُولُ إنَّ لَيلَهُ طالَ وهو بالعِراق بَعِيدٌ عَنْها،

فَكَيف بلَيْلِ أَخِيهَا في حَلَب،

لَيْسَ لِلْبَيْتِ كَبِير مَعْنَى، لكن أَثْقَلَهُ التاريخ

"أَرَى العِرَاقَ طَوِيلَ الليْلْ"

يَا أَبَا الطَيِّب، قَدْ كُنَّا أَخَذْنَا عَلَيْكَ عَهْداً أَن لا يَجُوزَ الشِّعْرُ بَعْدَكَ،

كان الشِّعْرُ سِرَّاً وَأَذَعْتَهُ، قَمَراً أَنْزَلْتَهُ وَفَرَّقْتَهُ على التلامِيذ،

فَأَعْطَيتَ كُلّاً مِنْهُم قِطْعَةً عَلَيْهَا أسمُكْ

لا يُجَاوِرُ شِعْرَكَ بَعْدَها إلا نَثْرٌ وإن اتَّزَنْ

فَكَيْفَ سَمَحْتَ لذَلِكَ الهَاوِي المُبْتَدِئ، المُسَمَّى بالتّاريخ

أن يَكْتُبَ كُلَّ هَذِهِ المَرَاثِي إذَن

كَيْفَ سَمَحْتَ لهُ أنْ يُلْزِمَ أَبْيَاتَكَ مَعْنَىً لم يَكُن فِيها[1]

[1]– ديوان مقام عراق، ص 22–23.

يبدُو أنّ 'البَرْغُوثِي' قد وجد في جدّه الشّاعِر الحَكِيم **'المُتَنَبّي'** مَنْ يَستحِقّ البَوْحَ له بِشَكْوى المُعَاناة ممّا يُعَايِشُ مِنْ مَآسي العَرب عُمُوما والعِراقيّينَ تَحْديداً. ولأنّ شُعَرَاءَ زَمَانه، لَمْ يَكُونُوا في مُسْتَوَى الالتزَام الحضاريّ اتّجاه تلك المآسي، نَقلاً، وَوَصْفاً فنياً؛ إذْ حاذُوا عَن النّقْل الأَمين للأَحْداث، كما لمْ يُسْهمُوا في مُقَاومة العَدوَيْن الخَارجي والدّاخلي، الذَيْن تسَبّبا في تلك المُعانَاة، عَدم اسْنهاضهم لِلْهمم العربيَّة وبثّ الحمَاس في النّفُوس، من أَجل فِعْل ثَوريّ دَاحِضٌ. رَاح يَلومه (جدّه المتنَبِي)، كَوْنُهُ من فَتَحَ لَهُم أَبْوَاب العَالَمِ الشّعْريّ، الذي أَساؤُوا إِلَيْه مِن حَيثُ يَدْرُونَ، ولا يَدْرُونَ، فكَانُوا عالةً، ومُتَطَفّلِينَ عَلَيه.

من الكلمات التي يُمْكنُ التّمْثِيلُ بها لهذا الحَقْل، في هذَا المَقْطع، الآتي:

طَوِيلَ اللّيْل، قالَهَا جَدُّنا، يَرْثِي أَميرَةً، مِن بَنِي حَمدان، وهو بالعِراق، بعيد عنها، في حَلَب، يَا أَبا الطَيّب، لا يَجُوزُ الشِّعْرُ بَعْدك، فَرَّقْتَه على التَّلامِيذ، فَكَيفَ سَمَحْتَ لذلك الهَاوِي، هَذِه المَرَاثِي،....

إنّ الخَطْب العَظيم الذي عَلَيْه أُمّةُ الشَاعر حاضِراً، لا تَسْتَوْعِبُهُ مَراثيهم ولا بُكائيَاتهم الانهزاميَة والمُسْتَسْلمة، وإنّما كان عَلَيْهِم مُرافقة تلك الأحداث بشِعْر حماسيّ مُزَلْزِل للعَدوّ، ومُحَفّزاً لأبناء الأُمَّة، من أجْل فِعْل ثَوريّ مُشَرّف.

ويَتكَرّر مَشْهد امْتزاج الحَدَث التّاريخيّ بالأسماء الشّعْريّة التّراثِية في المَقْطع المُرْتَبط بِشَخْصِية **بَشّار بْنُ بُرْد**، الذِي مِنْهُ هَذه الأسْطُرِ الشّعرية، إذْ يَقُول:

أَنَا مَنْ أَبْصَرَ ما فِي السَّيْفِ مِنْ لَيْلٍ تَهَاوَتْ مِنْ أَعَالِيهِ الكَوَاكِبْ

أَنَا مَنْ غَرَّبَ طَيْرَ الشِّعْرِ عن أَوْطَانِهِ

أَنَا مَنْ لمْ يَبْقَ مِنْ دِيوَانِهِ

إلّا اشْتِبَاكٌ وارْتِبَاكٌ بَيْنَ أُسْتَاذٍ وَطَالِبْ

.....

أَنَا مَنْ ماتَ عَلَى إيمَانِهِ

.....

وَأنَا طِفْلٌ إِذَا وَبَّخَهُ الدَّهْرُ يَرُدّْ

أنَا بَشَّارُ بْنُ بُرْدْ

أنَا مَنْ أَذَّنَ تَحْتَ القَصْفِ فَجْراً

أَفْتِلُ الصَّوْتَ حِبَالاً

أَرْبُطُ الأفْقَ بها أنْ يَتَهَاوَى[1]

فَما أَحْوَج 'بَغْدادَ' وأَهْلها إلى **'بشّار'** جديد، يَعِي قِيمَة السَّيف في الحُرُوب، ولهُ الشّجاعة الأدبية التي تَسمحله، أنْ يَكُون مُتمرّداً، وثائراً، سياسياً وأدبيا، فَيَنْفُضُ غُبار الهزِيمة والمَذَلّة عَنْهُم، وربّما هذه القِيَم والفَضائل التي عُرِفَت بها شَخصية **'بَشار'** قَدِيماً ما جَعلت **'البَرْغُوثِي'** يُحاول تقمّصَهَا، ويُقَدم نَفْسَهُ 'بَشَّار' عَصْره.

وقَد تَكونُ هَذه الأَلْفَاظ أَفْضَلَ ما نُمَثل به لهذا الحَقْل: **منْ أَبْصَرَ، ما في السَّيْفِ، غَرَّبَ طَيْرَ الشِّعْرِ، ماتَ على إيمانِهِ، يَرُدّ، أَذَنَ تَحتَ القَصْفِ، أَرْبُطُ الأُفْقَ، تتَهَاوَى ونشُدُّ،...**

وإِذَا ما عُدْنَا إلى قَصائد ديوان **في القُدْس** نَجِدُها هِيَ الأخرى قَد وظّفَتْ التّرَاث الأدَبِيّ، عَبْر آلِية 'المعَارَضَة الشّعْرِيَة'، –على طَرِيقة تَمِيم البَرْغُوثِي طَبْعاً–، خاصّةً في قصيدته ذات البِناء المتفرّد ' **تَخْمِيس على قَدْر أَهْلِ العَزْمِ** '، والتي يُجارِي فِيهَا جَدّه **'المُتَنَبِي'**، مَضْمُوناً، وقافِيَةً، مع أنَّ **'التّخْمِيس'** شَكْلٌ من أشكال التَّنَاص[2]، كَما في المَقْطَعِ الآتِي:

وَقَلْعَتُنَـــا أُمُّ الزَّمـــانِ بِطُولِـــهِ تَبَنَّتْـــهُ طِفْلاً عَـــاثِراً بِجُحُولِهِ

تَأَبّـطَ شَراً إِذْ يُهَـــادِي بِغُولِـــهِ سَقَتْهَا الغَمَـامُ الغُرُّ قَبْلَ نُزُولِهِ

فَلَمَّا دَنَا مِنْهَا سَقَتْها الجَمَاجِمُ

وَقَلْعَتُنَا فِي مُلْتَقَـى اليَأْسِ والمُنَى وَقَلْعَتُنَـــا أَنـتُـمْ وَقَلْعَتُنَـا أَنَـا

بَنَاهَا ابنُ عَبْدِ الله حِصْناً وَمَوْطِناً بَنَاهَا فَأَعْلَى والقَنَا يَقْرَعُ القَنَـا

[1]– ديوان مقام عراق، ص 32–33.

[2]– أحمد زين الدّين السّلِيمي، علاقة المَضْمون بالشّكْلِ الشّعْرِيّ، ص 84.

وَمَوْجُ المَنَايَا حَوْلَهَا مُتَلاطِمُ[1]

فمعانِي الفَخر والاعتدَاد بالنّفْس، والشّجاعة والبُطولة، يَطفح بِها هذا المَقْطع الشّعْريّ، وهِيَ في ذَلك، تُحاول مُجارَاة تِلْك التي ضمّنها 'المُتَنَبّي'قصيدَتَهُ' على **قدْرِ أَهْل العَزْم تَأْتِي العَزَائِمُ'**. فقد نَظَمها إذاً على قَصيدة من التّراث الشّعريّ، بأحْداثها وشُخوصها، ولكِنْ بِقَلْبِ مَعَانيها، حتّى تَتمَاشَى وزَمَنَهُ ذَا الأوضاع، التي تخالف وَضْعَ عَهْد جدّه 'المُتَنبّي'، حَيْث مَوَاقِفُ الفَخر، والعزّ، والبطولة، ورِجالُها الأَبْطالُ من ملوك وأُمَراء، الجدِيرُون بِقصائدِ الفَخر والمَدْح. ومن الألفَاظ التي يُمْكِنُنَا التّمْثِيلُ بها لهذا الحَقل، نُورد: **أمُّ الزّمان، سَقَتْهَا الغَمَامُ، الجَماجِمُ، قَلْعَتُنَا، مُلْتَقَى اليَأْسِ والمُنَى، أَنْتُم، أنَا، حِصْناً، القَنَا، المَنَايَا، مُتَلاطِمُ،...**

كمَا يعود بنا إلى عوالم الفخر الجَاهلي، من خلال مُعَارَضَته لإحْدَى مقاطع مُعَلّقة **'عَمْرُو بنُ كَلْثُوم'**. ومن مُعارَضَته هذه قولُهُ:

عَرَفْنَا الدَّهْرَ فِي حَالَيْهِ حتى تعودنـــاهمـــا شَدًّا وَلِينَـــا
فَمَـــا رَدَّ الرِّثَـــاءُ لَنَـا قَتِيلاً ولا فَكَّ الرَّجَـاءُ لنـــا سَجِينـا
سَنَبْحَثُ عَنْ شَهِيدٍ فِي قِمَاطٍ نُبَـــايِعُهُ أَمِـيرَ المُؤْمِنِينَـــا
وَنَحْمِلُهُ عَلَـى هَـامِ الرِّزَايـَا لِدَهْرٍ نَشْتَهِيـــهِ وَيَشْتَهِينـــَا
فَـــإِنَّ الحَـقَّ مُشْتَاقٌ إِلَـى أَنْ يَرَى بَعْضَ الجَبَـابِرَ سَـاجِدِينَا [2]

يظهر تأثّر الشَاعر 'تَمِيم البَرْغُوثِي' بالشّاعر الجَاهِلِي **'عَمْرُو بن كَلْثُوم'**، عَبْرَ تَمثّله لمعاني الفَخر الجَماعيّ، من شجاعة وبطولةٍ، وحُبّ المُواجهة معَ الأعْداء، مهما كانَتْ شَجاعَتهم، وإمكاناتهم الحربيّة، فَضْلاً عن الاعتداد بالنّفسِ، وإثْبَات الوُجُود الجماعي بينَ المجتمعات والأُمم.

[1]– ديوان في القدس، ص 112–113.
[2]– نفسه، ص 129.

يستحضِر الشّاعر مَرَّةً أُخرى 'التّراث التّاريخيَّ' في مَجمُوعَته الشِعرِيَة **'في القُدْس'**، وفي ثَنَايَا مقاطع قصيدة **'القَهْوَة'**، مُرَكّزاً على أحْداثهِ القاسِية، التي أَتْعَبَتْه، كما أَعْيَت سابِقِيه، مِنْ قَبْل، ومعَ ذلك يَحْدُوه أَمَل التجَاوُز الحَضَاريّ إلى بَرّ الأمَان، إذْ يَقُول:

لَا صَوْتَ يُسْمَعُ حِينَ يَنْطِقُ

بل مَقَاطِعُ مِنْ شَرَائِطَ سُجّلَتْ عَبْرَ العُصُور وعُولِجَتْ مِنْ بَعْدُ رَقْمِياً

مَزِيج مِنْ تَرَاتِيل المَعَابِدِ، أو جِدال مجامع كَنِيسَةٍ

عن واحِدٍ في اثْنَيْنِ ضدّ ثلاثَةٍ غفي وَاحِدٍ،

الله أَكْبَرُ في قِتَالِ المُسْلِمِين وفي مَجَالِسِ أُنْسِهِم وغِنَائِهِم

وفُضُول أَسْئِلَةٍ أُجِيبَتْ مِنْ قَدِيمِ الدهْرِ يَرْجع طَازِجاً

ويُثِيرُ فِينَا بَسْمَةً مِنْ جَهْلِ سَائِلِها بها

وَيُثِيرُ فِينَا ربما بَعْضَ الحَنِينْ

'أَتَظُنُّ تُركيَّا سَتُعْلِنُ عَنْ دُخُولِ الحَرْبِ مع أَلْمَانيا'

'هَلْ يَدْخُلُونَ دِمَشْقَ؟'

هَلْ سَتَرُدُّ أَنْطَاكِيةُ الإِفْرَنْجَ أم يَصِلُونَ حتى القُدس؟

ما قالَ الخَلِيفَةُ للمبلغ أنهم وَصَلُوا؟

أَيَبْقَى مِنْ بَنِي مَروان مِنْ أَحَدٍ؟

عَلامَ تَظُنُّ أنَّ قُرَيْشاً اجْتَمَعَتْ بِدَارِ الندوَة؟

صُبِّي لِعَمِّكِ يا نَوَارُ القَهْوَةْ[1]

يحَاوِر الشّاعِر 'عمَّهُ التّارِيخ'، مِن خلال شَخْصِيَتِه **'نَوَارُ'** مُسائِلاً إيَاهُ تساؤُلَ التّلْمِيذ أمامَ مُعَلّمه، مُسْتَفْسِراً عنْ السرّ في مُعاناته وآلامه الحضارية، حَاضراً، إنْ كانَت قَدِيمَةَ عَهْدٍ، أمْ أنّها وَلِيدَةُ الراهن العَرَبِيّ والإسلاميّ. ويبْدُو أنَّ عمَّه/ ومُعَلّمَهُ 'التَارِيخ' قَد طَمْأَنَه على أنّها

[1]– ديوان في القدس، ص 64–65.

(الآلام والمُعاناة) التي ألَمّت بِه قَدِيمَةٌ قِدَم الأُمَم والشُعُوب، ومَعهُما 'التَّاريخ'، وقد تَجاوزُوها بسلاح الأمل والتحدّي، وهذا ما جعله يبتسم، ويحنّ ربّما. ويُمْكِنُنا أنْ نُمَثِّل لِهَذَا الحَقْل بالكَلِمات والجُمَل الآتِية: **لا صَوْتَ يُسْمَعُ، حِينَ يَنْطِقُ، فُضُول أسئلة، أُجِيبَتْ مِنْ قَدِيمِ الدَّهْر، يُثِيرُ فِينَا بَسْمَةً، هل يَدْخُلُون دِمَشْق، أمْ يَصِلُونَ حتَّى القُدْس،...**

يَتّسع تَوظِيف **'البَرْغُوثِي'** لِعُنْصر 'التّرَاث' لِيَشْمُل الأماكن القديمة، كالمُدن المُقَدّسة مَثَلاً، ومنها: القُدْس، كَرْبَلاء، بَغْداد، الجَليل، دِمَشْق، خان الزّيْت، الهِند، بابِل،...، وهِي ذاتُ حُمُولة ثَقافيَة، وامْتِداد حضاريّ عريق. وهذا ما قد تُشير إِلَيْه بَعْضٌ من مَقَاطع **دِيوان في القُدْس**، كما في قوله:

فِي القدس مدرسةٌ لِمَمْلُوكٍ أَتَى مِمَّا وَراءَ النّهْرِ،

بَاعُوهُ بِسُوقِ نِخَاسَةٍ فِي أَصْفَهَانَ

لِتاجِرٍ مِن أَهْلِ بغَداد أَتَى حَلَباً فَخَافَ أَمِيرُها مِنْ زُرْقَةٍ فِي عَيْنِهِ اليُسْرَى،

فَأَعْطاهُ لِقَافِلَةٍ أَتَتْ مصراً، فَأَصْبَحَ بَعْدَ بِضْعِ سِنِينَ غَلَابَ المَغُولِ وَصَاحِبَ السُّلْطانْ

في القدس رَائِحَةٌ تُلَخِّصُ بَابِلاً والهِنْدَ في دكانِ عَطَّار بِخَانِ الزيْتْ

واللهِ رائِحَةٌ سَتَفْهَمُهَا إِذَا أَصْغَيْتْ[1]

ومِن الأَلْفاظ الدّالّة على الأَماكِنِ والمُدُنِ القَدِيمة نَذْكر

القدس، وراء النّهر، أَصْفَهان، بَغْداد، حلب، مِصر، بابل، الهند، خان الزيتْ،...

تأسيساً على ما سبقَ، يَبْدُو أنَّ الشَّاعِرَ يَرومُ التَّأْكِيد على الوُجُود العربِي والفِلَسْطِينِيِّ الحضاريّ هُناك، فَهُم الأَصْلُ والفَصْلُ فِيها، لِذَلك، فهو متَيَقِّنٌ مِن اسْتِعادة المَجْد الحضاري للعَربِ المُسْلِمِينَ، حتى وإِنْ طالَ أَمَدُهُ.

[1]– ديوان في القدس، ص 10.

4-الحَقْلُ الدّال على الطَّبِيعَةِ وَعَنَاصِرِها:

يحاول 'البَرْغُوثيُّ' الاسْتِفادَة، -ما أمْكَنَه ذلك-مِن المُعْجم اللّغَويّ، حيثُ وَظَف الكَثِير من الحُقُول الدّلالية، والتي بِتَنَوّعها وشمُوليتها مكّنَت الشّاعر من التَعْبِير عَن تَجربته الشّعرية الشّعُورية، ومن تَقْدِيم رُؤَاه المُخْتلفة، والإفصَاح عن مواقفه، في يُسْرٍ وليونة،...

وفِي سَبيل هذا أخذ يَسْتَمِيل عَنَاصِر الطَّبِيعَة، احتكاكاً، وتأمُّلاً، فِي عالَمها الفَسيح والمُعْجِز، لِيَنْعكس ذلك كلّهُ في مشَاعره التي فَاضَت مُنْسَابَةً على فَضاء قصائده، بِوِهَادِها، ومُرْتَفَعاتها، وسُهُولها، فَفيها يَتَحاوَر السّياسيّ والتّاريخي والاجتماعيّ والدّينيّ والطّبيعيّ، بلُغَة الطّبيعة، وفِي ذلك إشَارَةٌ واضحةٌ إلى "...، **رَهَافَةِ إحْسَاسِ الشاعر، وقُدْرَتِهِ على التّخْيِيلِ، ودِقَّةِ إصْغَائِهِ لِمُفْرَداتِ الطبيعة وكائناتها من حولِه، وَتحاوره معها، وتجاوبها معه شِعريا، كَأَنَّما تُشَارِكه أَحاسِيسه وَوِجْدَانه**"[1]. فالطبيعة مَورِدٌ خَصِيبٌ، يُغني مشَاعرَ الشّاعر، التي تُرْوي مضْامِينه الفكرية والعاطِفيّة في مُتُونه الشّعرية العَمودية والحرّة، وحتى المخْتلطَة منها. وكان لِتطْويعها (عناصر الطبيعة) دَورٌ فنيّ؛ إذْ سَمحت **'لِلْبَرْغُوثِي'** أن يَتَجَاوَزَ الواقع إلى فَضَاءَات الخيال البعِيدة.

ومِن المقاطع التي استَثْمَر فيها شاعرنَا عنَاصِرَ الطّبِيعَة لِتَقْدِيم رؤيَته اتّجَاه مَوْضُوع احتلال العِرَاق، والبَوْح بمشاعره الحزينة، تَحْت تَأْثير صَدَى تلك الأحْداث المأساوية، قوله:

نَخْلَ العِراقِ أَنَا أَعْمَى ولمْ أَرَ مَا
أَصَابَ قَومِي وَإِنّي لا أُصَدِّقُهُمْ
إِنْ أَخْبَرُونِي فَأَخْبِرْنِي بِرَبّكَ يا
نَخْلَ العِرَاقِ وَإِنْ
شَكَكْتَ فِي نِيَّتِي

[1]- محمد جاهين بدوي، النّسَقُ والاغْتِرَابُ في شعر يَحْيَ السماوي، ط1 دار اليَنَابِيع، دمشق، سوريا، د.ت، 2010م، ص 158.

فَاسْأَلْ شُيُوخِيَ فِي

سُوحِ المَسَاجِدِ تَعْلَمْ

أَنِّي حَافِظٌ لِلْقَولِ مُؤْتَمَنٌ

.....

نَخْلَ العِرَاقِ اسْرُدِ التَّارِيخَ مُكْتَمِلاً

.....

يَا رَافِعَ التّمْرِ عَنْ أَيْدِي الرجالِ فَلَا

يَنَالُهُ أَحَدٌ إلّا إِذَا صَعَدَا

صُعُودَ مَنْ لا يُبَالِي خَلْفَهُ أَحَدَا

.....

يَا رَايَةَ الإِنْسِ فِي الصَّحْرَاءِ تُعْلِمُ بَعْضَهُم بِبَعْضٍ كَأُمٍّ تَجْمَعُ الوَلَدَا

يَا نَخْلُ يَا عَلَماً يُسْقَى المِيَاهَ وَيُعْطِي رِزْقَهُ بَلَحاً

وَكُلُّ أَعْلَامِنَا تُسْقَى بِأَعْمَارِنَا ثُمَّ الثِّمَارُ رَدَى

.....

يَا نَخْلُ يَا دَاعياً لله يَسْأَلُهُ فِينَا بِخَيْرٍ أَوَفَّى الله ما وَعَدَا؟

يَا نَخْلُ يا شَاهِداً قد كان يَنْظُرُ للأَدْنَى يُسَجِّلُ ما يَرَى

فَمَلَّ وَوَلَّى وَجْهَهُ صُعُدَا

مِثْلَ غَزَالٍ لَهُ فَوْقَ السَّماءِ مُرُوجٌ كانَ مُعْتَقَلاً [1]

يرتمي 'البَرْغُوثِي' بينَ أَحضانِ النّخل العِراقيّ الأصيل، مُستَبْصراً، ومُسْتَفْهِماً، ومُعْتَرِفاً، ومُسْتَوثِقا، ومُحِباً، وشاكِياً، بل ومُسْتَسْلماً لِرؤيَتِهِ قَولاً، وفِعْلاً؛ فَهُو الشّاهِدُ الأمِينُ على ما حَدَثَ، والأَصْلُ الثّابِتُ هُنَاك، الوفِيُّ لأرْضه وأهْله، منذُ فَجْر التّاريخ، فَبَقِيَ الحَامي هُنَاك، رُغم

[1]– ديوان مقام عِراق، ص 34–36.

الصّعَاب، والمِحَن، والفِتَن، وهُو الجَواد الكَريم لكلّ شَريف شُجَاع هُناك، على الرّغْم من طَعَنات الغَدْر، وَنُكْرَان الجَمِيل، مِن القرِيب قبْل البَعيد. فالطَّبِيعَةُ " **مَعْبَدٌ يَأْوِي إِلَيْهِ لِيَسْتَجِمَّ عِنْدَمَا تَقْسُو الحياةُ** "[1]. فهي قد تكون مَلاذَ الشّعرَاء والأُدَباء الآمِن والمُريح يَبُثّونها لَوَاعج النَفْس وآنّات قُلُوبهم، وَصرخات ضَمائرهم.

ويُمْكنُنَا حَصْر مُفْرَدَات الطّبِيعَة التي وَظّفَها الشَاعِرُ في هذا المَشْهد في الآتي:

نَخْل(مَكْرُورَةً)، التمر، الصّحراء، المياه، بَلَحاً، غَزال، السّماء، مُرُوج،...

من مَوَاطِن تَطْوِيعِ 'البَرْغُوثي' لعَنَاصر الطَبيعة لِتَمْرِير رؤيَتَه ومُعانَاة الإبعادِ، ومُتَعلّقاتها، مِنْ شُعُور الاغتِرَاب، مَشْهَده هذا، من قصيدة: **أَنَا لِي سَماءٌ كالسّماء**. إذ يقول:

أَنَا لِي سَمَاءٌ كالسّماءِ صَغِيرَةٌ زَرْقَاءُ

أَحْمِلُها على رَأْسِي وَأَسْعَى في بلادِ الله مِن حيٍّ لِحيْ

هَذِي سَمائي في يَدَيَّ

فِيهَا الذي تَذْرُونَ مِنْ صِفَةِ السماءْ

فِيها عُلوٌّ وانْكِفاءْ

وَتَوَافُقُ الضّدَيْن من نَارٍ وماءْ

فِيها نُجُومٌ شَارِدَاتٌ كالظّباءْ

يخلُو عليها ذلك الخَلْقُ الهَجِينُ مِن التعالِي والحَياءْ

فِيها الرياحُ كما هو المعتاد وَعْدٌ أو وَعيدْ

تارِيخُها متكرر كالصبحِ فيها والمساءْ

فِيها الطُيُورُ تَطِيرُ دَوماً لِلْوَرَاءْ

شَوقاً إلى الأَرْضِ التي قد غادَرَتْها لا إلى الأَرْض التي تمضي إليها[2]

[1]– محمد مندور، في الأدَبِ والنّقْد، د ط، نهضةُ مصر للطّباعة والنّشر، القاهِرة، مصر، 2008م، ص 103.

[2]– ديوان في القدس، ص 21.

يستعين الشَاعر في هذا المَقْطع من القَصيدة بِعُنْصُر **'السَّماء'** لِيَرْسُمَ 'رؤيَته، فِيمَا يَتعلّق بِمُسْتَقْل بلاده'فِلَسْطين'، ومن خلال رمزية لفظة **'السّماء'** نَقَلَنَا إلى فضاء خياله، ليحاول وضْعَنا أمامَ الصّورة التي يَتمنّى أن يَكونَ عليها وَطَنُهُ. كما يُفْصحُ عَن شَوقه إلى وَطَنه الذي أُبْعِدَ مِنْهُ ظُلْماً وقَهراً.

وأكثَر أَلفاظ الطّبيعة تَكْراراً في هذه الأسطُر الشّعرية وغيرها، الآتي: **السّماء، نار، ماء، الظّباء، الرّياح، الطّيُور، الأرض،...**

5-المُعْجَم العاميّ وحَمولته الدّلاليّة والجماليّة:

قدْ لا نُبَالغ إذَا اعْتبرنا أنّ من أَبْرَز استراتيجيات الكتابة الشّعريّة المُعَاصرة تَوْظيفُها للشّعر العَاميّ، شَكْلاً، وبِناءً، وتَرْكِيباً، ولَفْظاً. وهذا ما يَتجلّى في الخطاب الشّعْري المُعاصِر للكَثِير من الشّعرَاءِ، ومنْهم 'تَميم البَرْغُوثِي'. وهُنا، مِن المُمْكن أَنْ نَتَسَاءَلَ فَنَقُول: كَيْفَ تَعَامَلَ شَاعرنَا مَعَ الشّعر العاميّ، هَلْ تمَّ ذلك على مُسْتَوى الشّكْل الشِّعْري، أَمْ تَعَدّاهُ إلى الجانِبِ العَروضي، أَمْ اقْتَصَرَ الأمْرُ على المُعْجَمِ اللُّغَويّ، لفظةً، وجُمْلةً؟. ولِمَ اسْتَعَانَ باللّغَة العَامِية، هَلْ لِغايَةٍ مَضْمُونِيَّة فِكْريّة، أمْ مِنْ أَجْلِ جَمالية فنيّة إيقاعِية؟. وما الإضَافَة التي يُمْكِنُ أنْ يُقَدّمَها هَذَا التَّوْظِيفُ للتّجْرِبَة الشِّعْرِيَة التَّمِيمِيّة تَحْديداً؟.

بالعَوْدَة إلى مَقَاطِعِ المُطوّلَة الشّعْرِيَة ' **مَقَامُ عِراق** 'نَجِدْ أنَّ بَعْضَها قَدْ ظَهَر في قَوَالِبَ شِعْرِيّة شَعْبِية عِرَاقِيّة، **كالْمُوّال، والأبوذِيَّة**، حَيْثُ الوَزْنُ عاميٌّ، واللّفظُ كَذَلِك، وحتّى التّرْكِيب، وكان لَهُ وَقْعٌ مؤثّرٌ في آذَانِ العَامَّة، لِغِنائِيّتِهِ المُنْسَجِمَة مَعَ أَذْواقِهِم. فَيَبْدُو أنّ الشَّاعِرَ وظّفَهُ تَوْظِيفاً واعِياً. لِعِلْمِهِ أنَّ ظُهُورَه (الشِّعر العاميّ) مُقْتَرِنٌ بِبُرُوزِ الغِنَاء والطّرَب، وذَلِك لِأَنَّ "...، **طَبَقَاتٍ كَثِيرَةٍ مِن العَامة، -وَمَن حَكَمَهُم مِمَّنْ لا أَدَبَ لَهُم-لا يَطْرَبُونَ للْغِنَاءِ في الشِّعْرِ الفَصِيحِ، وخاصّةً عامة أَهْلِ الشام، ولَعَلّهُم أَصْلُ الشِّعْرِ العَاميّ في العربية؛ لِأَنَّ الفَصِيحَ اسْتَبْحَرَ في بلادِهِم، وهُم مع ذَلك أَسْقَمُ النّاسِ أَلْسِنَةً، فكان لابُدَّ لِعامَّتِهِم مِنْ هَذَا الشِّعْرِ**"[1].

[1]- الرّافِعِي، تارِيخُ آدَابِ العَرَبِ، ج3، د ط، دار الكتب العلمية 2006م، بغداد، ص 740.

فَربما من وَراء هذا التّوْظِيف للْأشْكَال الشّعْرِية العامِية رَغْبَةٌ مِنْ الشّاعِر في كَسْبِ رِضا ذَوْقِ سَامِعِيه وقارئيه، والتأثير فيهِم، حتَّى يُشَارِكُوهَ هُمُومه ومُعَاناتِه وآلامه الحضارية. ومِن نَماذِجِ الشِّعْر العَاميّ في مَجْمُوعَته الشّعْرِيّة ' **مَقَامُ عِرَاق** ' قوله:

أَنَا سْلِيمَانْ وَاحْبَابِي بَلَاقِيسْ

عَشَرْ أَذْرُعْ جَدَايِلْهِنْ بَلا قِيسْ

إِلَهِي بْوَاحِدَةْ مِنْهِنْ بَلا ' قيسْ '

وَأَنَا رَبّي بَلانِي بِالبَقِيَّةْ[1]

فهذا الموّال الشّعْرِي العِراقيّ، والمَعْرُوف **بالأَبُوذِية**، أَصْلُهُ شِعْرٌ فَصِيحٌ، لكِنّه يُلْقَى على المُسْتَمِعِينَ بأُسْلُوبٍ عاميٍّ (الدّارِجة العِراقية)، لِتَقْرِيبِهِ مِنْ أفْهامِ العامَّة، مِنْ أجْلِ تحقيق التّفاعُلِ معهم، والحيوية والذُيُوعِ لشِعْرِهِ. وتتحوّلُ الكَلِمَات الفَصِيحَة بِفِعْل ذلِك الإلْقاء العاميّ الدّارِج إلى ألْفاظٍ عامية، وعلى سبيل التّمثيل، نُورد: **سْلِيمانْ، وَاحْبَابِي، بْوَاحِدَةْ، مِنْهِنْ**،...، ونطقها الفَصِيح (سُلَيْمَانُ، وَأَحْبَابِي، مِنْهُنَّ،...). ويَنْتُجُ عن ذلك الإلْقَاء الدّارِج إيقَاعٌ مُوسيقيّ، يَشُدُّ الأسماع إليْه، ويُؤثّرُ في القُلوبِ.

ومِنْ النّماذِجْ العامِية الأُخْرَى التي تَعْكِسُ ثِقَلَ هُمُومِ مآسي العِراق علَيْه، نُوردُ الآتي:

تِشَابَهْ لِلِي مِنْ هَمّي وَظُهْرَايْ

وَاخَبّي الهَمّ في قَلْبِي وَاظِهْرَايْ

وَلَكْ يَا هَا الجَمَلْ ظَهْرَكْ وظَهْرَايْ

تِشِيلِ حُمُولِي وِحْمُولَكْ عَلَيَّهْ [2]

يُمْكِنُنَا الوُقُوف على الأثَر الموسِيقي الذي تَرَكَه هذَا المَقْطَع العَاميّ في آذان السّامِعين، والنّاتِجِ خُصُوصاً عنْ هذه الألفاظ العامية المَكرورة، ومُتَعَلّقَاتها، كما في كَلِمَة ' **ظَهْرَايْ** ' في صُوَرِها الثلاثِ، ذاتِ الدّلالاتِ المُخْتَلِفَة، (ظُهْرَايْ، واظِهْرَايْ، ظَهْرَايْ)، حيْثُ تنوّعَتْ معانِيها

[1]– ديوان مقام عِرَاق، ص 69.

[2]– نفسه، ص 70.

بين: الدلالة الزّمَنِية (وَقْت الضُّحَى، أو بَعْد الظُّهر)، الإظْهار، والظّهر. ولكِنَها تَشْتَرك كلُّها في التَّعْبير عن آلامِه ومُعاناتِهِ، ممّا حلَّ بأرْضِ العرَاقِ من مِحَنٍ، وهُمُومٍ.

ونستطيع التّمْثِيل لحَقْل الكَلِمات الدّالة على مُعاناة الشّاعِرِ وأنِينِه في هذا الموّال، كالآتِي: تِشَابِهْ، لِلِي، ظُهْرَيْ، وَاخَبّي، وَلَكْ، هالجَمَلْ، تِشِيلِ حْمُولَكْ، عَلَيَّهْ،...

ومِمَّا قد يُثْبِتُ أكْثَرَ القَصْدِيَة الوَاعِيَة مِنْ ورَاءِ مُرَاوَدَتِهِ للأَلْفاظِ العَامية، تقعِيدُها بِنَظْمٍ فَصِيحٍ (يَسْبِقُها نَظْمٌ فَصِيحٌ لِلْمَضْمُونِ نَفْسِهِ). فهُو يمْزِجُ الفَصِيحِ بالعاميّ في الموضوع/ المضمون الواحد، لِخَلْقِ الأَثَرِ الجمالي الإيقاعي خاصّةً. وهذا، ربّما، ما يَتَمِيَّزْ بِهِ عن أَقْرَانِهِ من شُعَرَاءِ عَصْرِهِ. وذلك ما نَجِدُهُ أَسَاساً في مُوّالِ **'الأَبُوذِية'**، كَشَكْلٍ أيضاً مِن أشْكال المَقَامَات التي يُغَنِّيها مُغَنّي 'المَقامات' بِلُغَة فَصِيحَةٍ، ثُمّ يُعِيدُون صِيَاغَته في قالِب **'الأَبُوذِية'** بالدّارِجَة لِتَقْرِيبِه، مع الإشَارة إلَى أنّ مَعْنَى **'الأَبُوذِية'** لا يَتَغيّر في هذا الإطار عن دلالات الأَبْيَات الفَصِيحة. ويُمْكِن التّمْثِيل لذلك بالآتي:

أَقُولُ لدَمْعَةٍ بالعَيْنِ حَارَتْ عَلَيْكِ العَارُ ما لَكِ لم تُرَاقِي

إِذَا ما كُنْتِ عَالِمَةً فَقُولِي أَلَا كَمْ كَرْبَلاءً بالعِرَاقِ

هذا المضْمون الفَصِيح، يُعَادُ إِلْقَاؤُهُ على فِئَةِ العَوَام، كما في الآتي:

هَوَاكُم سَارَ مَعْ دَمّي بِالْعْرَاقْ

نَخِلْ سَارِحْ وَاكُو مِنْجَلْ بِالْعْرَاقْ

أَلَا كَمْ كَرْبَلَا صَارَتْ بِالعْرَاقْ

وَكَمّ حْسِينْ دَاسَتْ خِيل أُمَيَّةْ[1]

ويُعَزّز نُزُوعَهُ الوَاعي إلى تَوْظيف العَامية في أَشْعَاره، نَظْمِهِ لِعَدَدٍ مِن الدّوَاوِينِ بالعَامَّتَيْن الفِلَسْطِينِية والمِصْرِية، **كالمَنْظَر، يا مِصْر هانِتْ وبانِتْ، قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف**،...، والتي تَشْتَرِك مع الدّيوَانَيْنِ في مُعَالَجَة المواضِيعِ والقَضَايَا نفْسِهَا،- تَقْرِيباً-، فهِيَ

[1]- ديوان مقام عراق، ص 71.

تَعْكِسُ وَصْفاً لما يَعِيشُه الواقِع العَرَبِي عمُوماً، في أبْعَادِهِ كُلّها، وما يُعَايِشُهُ هُوَ مِنْ أَحْداثٍ في بَلَدِه ' فِلَسْطِينَ '، والحَرْب الغَرِبية الأمريكية على **'العِراق'**، ثمّ أحْدَاثُ الرّبِيعِ العَربيّ في ' مِصْرَ '، لِيَنْعَكِس كلّ ذلِكَ حِمْلاً شُعُورياً ومَعْنَوياً ثقيلاً وحُزْناً وأنِيناً، ومُعَانَاةً قاسيّةً، فاضَتْ بها ثَنايا مُعْظَمُ مُتُونهِ العَامِية. ومِنْ أَمْثِلَة انْتِصَاره لِثَورَة الخَامِس والعِشْرِين مِن شَهِر جانفي، لسَنة '2011م'، في سِياقِ حَرَاك، ما يُعْرَف بالرَّبِيع العَرَبيّ.

وهذَا المَقْطَعُ الشِّعريّ العَاميّ، الذي جمَع في مَتْنه، بَيْن وَصْف الأجْواء الجماهِيرية الحَماسِية، في ميدان التّحرير، والتَّذْكِيرُ بظُلْم الحُكَّام المصْريّين، والذي دَفَعَهُم إلى الثّورة مِنْ أجْلِ التّغيير المَنْشُود، وبأبْعادِه المختَلِفة، كما يَتجَلّى في المَشْهَد الآتِي:

يا مصر هانتْ وبانتْ كلَّها كامْ يُومْ

نهارنَاْ ناديْ وْنَهار النَدْلِ مُشْ بَاينْ

الدولةْ مَاْ فْضِلْشِ مِنْهَا إلاْ حَبّة شُومْ

لو مُشْ مِصَدَّقْ تَعَالى عَ الميْدَانْ عاين

.....

إللي ها يقعد كأنه سَلّم التانيين

للأمن بإِدِيه وِ قَالْ لُهْ هُمَّه ساكْنِين فين

وِصْلِتْ لِضَرْبِ الرَّصاص عَ الخَلْقِ في الميادين

حَتَّى الجثث حَجَزُوها اكْمِنُّهُمخايفين

يا مصرِ أَصْبَحْنا أحياْ ومَيّتِين مَسَاجِين

فاللي ها يقعد في بيته يبقىْ مش مفهوم

.....

نهارنا نادي وِ بإِدِينا على فِكرةْ

الصبح عنده فضول راح نعمِلِ إيه بُكْرَة

إيده على الباب وخايف يلمِسِ الأُكْرَة

أُدْخُل يا أُسْتَاذ بِراحْتَكْ وِالبَلَدْ حُرَّة

احنا زِهِقْنا نِشُوفِ الصُّبْحِ مِنْ بَرَّة

الناس دي حرَّة وجنود الأمْنِ مُضْطَرَّة[1]

يَبْدُو أنّ السياقَيْن المكاني والزّماني لهذِهِ المجْموعَة الشّعرية تحْديدا، وبقيّة الدّواوين، ذَات اللّغة العامية، قَد دَفَعَا **'البَرْغُوثِي'** إلى اسْتعْمال اللغة العامية المصرية، في خِطَابِهِ الشّعْرِي، إذ يُخَاطِبُ مُعْتَصِمِي **'مَيْدَان التّحْرِير'**، وفِي عَهْدِ أَوجِ حَرَكَة الرّبِيع العَرَبيّ (2011م). فكَان مِن الأنْسَب، –لذلِك المَوقِف–شِعْراً حماسياً، سارداً وواصِفاً لِأجْواء تلك الاعْتِصامات. كما أنّ اسْتِمْرارَ الحَيَويّة الحَرَاكِيّة يَتَطلّبُ مَقَاطِعَ غِنائيّة، تُجَنِّبُهُم شُعُورَ المَلَلِ وتمُدّهُم بِنَفَسٍ تَشْجِيعِيٍّ أطْوَل ومادّةُ ذلك أشْعارٌ عامِيّةٌ تُلامِسُ ذَوقَ السّوادَ الأعْظَمِ، مِن ذلك الجمهُور المُعْتَصِم.

ومِن الألفاظ التي يُمْكِنُ التّمْثِيلُ بها عن حَقْلِ التّعَابِير العامية المصرية: **كامْيُومْ، وْنَهَار النَدْلِ مُشْ بَاينْ، مافْضِلْشِ، حَبّة شُومْ، لو مُشْ، ما فِيشْ، هَا يُقْعُد، بِإِدِيه، وِصْلِتْ، اكْمِنُّهُم، الأُكْرَة، احنا زِهِقْنا،...**

نرى أنّ **'تَمِيمَ البَرْغُوثِي'** مُصِرٌّ على نُصْرَةِ ثورة 'يَنَّايِر' ورجالِها بِمَيْدانِ التّحْرِيرِ، وهَذا ما تُظْهِرُه مَقَاطِعُ قصيدَتِهِ **'يا شَعب مصر'**، حيثُ يظْهَرُ عَبْرَها أكْثَرَ حماساً، وغَضَباً، وثَوريّةً. وربّما مِمّا يُثْبِتُ ذَلِك، ما يَكْشِفُهُ المَقْطَعُ الشِّعْرِيّ الآتِي:

يــا مَصْرِ لِسَّة وِلِــسَّة الــثَّورةْ بَــلّةْ رِيقْ مــا يِنْتِهِــي لِكْ طَرِيق إلا وِيِبْدَاْ طَرِيقْ

يــا شَعْبِ مَصْرِ تَعَالــَى نِتِّفِقْ يَــا شْقِيــقْ رُجّ المَلِكْ قَبْلِ مَــــا تُنْــعِمْ عَلِيهْ بْلَقَبُه

....

بِتْكُونْ فِي أَحسَنْ حالاتَكْ وِأَنْتَ مِشْ مَحْكُومْ بِتِبْقَــــى رَايِقْ وَلا ظَــــالِمْ وَلا مَظْــلــُومْ

بَعْدِينْ دَهْ إيه الغَبِي دَه اللــي يْهَدّدَكْ بالشُّومْ يَــا مْخَلّيْ أَلْفِ اْحْتِلالْ يِنْزِلْ عَلَــى رُكَبُه

[1]– تميم البرغوثي، يا مصر هانِتْ وبانِتْ، د ط، دار الشروق، مصر، 2011م، ص 4–5.

يَــاشَعْبِ إِنْتَ اللّيْ كَــارِمْ كُلِّ مــِنْ حَكَــمَكْ الدَّوْلَةْ دِي عَــأْزَفَةْ تُحْكُمْ بَسّ مِنْ كَرَمَــكْ

كَشَّر لهَــا وْهِيَّ هَــأْ تْجِيلَكْ تِبُوسْ قَدَمَــكْ مافِيشْ حَاْجَةْ اْسْمَهَاْ مِلْيُونْ رَاجِلِ اْتْغَضَبُوا[1]

في هذا المَقْطَع، يبدُو 'البَرْغُوثِي' في هذا المَقْطَع أكْثَرَ انْدِفاعاً، وأشدّ حماساً اتّجاه فِكْرَةِ التَّغيير، كما كان خِطابُهُ أكْثَرَ ثَوريّةً، إذ يُنبّهُ الشَّعْبَ المِصْريَّ إلى أنّه هو الأساس هُناك، فحُكّامُهُمْ مِن كَرَمِ رِضاهُم وقَبُولِهِم. لذَا فتَغْيِيرُهُم بأيْديه أيضاً، وهاهي الفُرْصَة حاضِرَةٌ أمامَهُم للقِيام بذَلِك. (وِلِسَّة الثَّورةْ بَلّةْ رِيقْ، يا شَعْبِ إِنْتَ اللّيْ كَارِم كُلِّ مِنْ حَكَمَكْ،...).

ويُمْكِنْ التّمْثِيلُ للّغَة العَامِية ذات الدّلالات الثّورية، والغَضَب، والحَماس، والدّعْوَة إلى التّغيير: **الثَّورة، يا شعب مصر، رُجّ المَلِكْ، أحْسَن حَالاتَكْ، مِشْ مَحْكُومْ، دَه إيه الغَبِي، يْهَدِّدَكْ بِالشُّومْ، بَسّ مِنْ كَرَمَكْ، كَشَّرْ، تِبُوسْ قَدَمَكْ،...**

لمْ يَقْتَصِر الخطاب الشّعْري التَّمِيميّ العاميّ على قضايا الحَراك المصريّ، باعتِصاماتِه، واعتِقالاتِه، وضحاياه،...، وإنّما تعدّاه إلى مُعالجة قضايا حصار **'غزة'** والعُدوان الصّهْيونيّ عليها(صيف 2009)، من خلال قصيدة **' الخيط '**. وموضوع حرب لبنان (صيف 2006م). ومن صُوَرِ حديثِه عن موضوع فلسطين مدْحُهُ لبُطولة المرأة الفلسْطينية/ الغزاوية، التي تواجه العَدَوَّ الإسرائيليَّ، وكلُّها شجاعَةٌ وإقْدَامٌ. ومِن المَشَاهِدِ التي تُصَوّرُ ذَلك قوله:

الستّ تِغْلِبْ دَوْرِيَّة

تِحْسِبْهاْ تِمْثَاْلْ حُرّيَّة

ومْهَرَّبَةْ سْلاحْ لِفَلَسْطِينْ

وَخْطُوطْ كَرَابِيجْ عَ الأبْدَانْ

تِخِفّ فَنْعِيدْها السَّجَّانْ

خَرِيطَةْ في جِلْدِ الإِنْسَانْ

زَيّ الطَّلَلْ في الشِّعْرِ زِمَانْ

[1]– المصدر السّابق، ص 10.

يِخْفَى ويِظْهَرْ بَعْدِ سْنِينْ[1]

فَحتَّى **المَرْأة 'الغزَّاوِيَّة'** طَرَفٌ فاعِلٌ ومُؤثِّرٌ في الفِعْل الثّورِيّ الفِلَسْطِينيّ، تُعَضِّدُ مَشْرُوع المُقَاوَمَة وتُكْمِلُ عَنَاصِرَه المُشَكّلَة لهُ. مِنْ أجْلِ حَياة الحُريّة والكَرامةِ والرّقَي الحَضَاريّ.

ومِن الألفاظ، والتّعابيرِ العَامِيَة ذَاتِ الإشاراتِ الثَّوريَة، في هذا المَقْطَع: **الستّ تِغْلِبْ دَوْرِيَّة، تِحْسِبْهاْ، حُرِّيَّة، وِمْهَرَّبَةْ، سْلاحْ، لِفَلَسْطِينْ، السَّجَّانْ،....**

يَبْدُو أنّ شُمُولِيَة الحُضُور المَضْمُونِي وفاعِلِيَة التّأْثِير الإيقاعِي للشّعْر العاميّ في كِتابات 'تَمِيم البَرْغُوثِي' قد أَهّلَتْهُ لِيَكُون في مقامٍ مُتَوَاز مع الشّعْرِ الفَصِيحِ. حيث عالَجَا المواضيعَ نَفْسَها، –تقريباً–، كما يتَقاطَعَان في الوظيفة الجمالية الإيقاعية، في صُورَتَيْها: الخارِجِية، والدّاخِلِيّة على السّواء.

6–المُعْجَمُ الدّالُّ على المَعَانِي المُتَضادَّة:

مِنْ الحُقُول الدّلالِية التي تُعَزّز رؤى الشّاعِر الفِكْرِية، والجمالية في مُتُونِه الشِّعْرِية الفَصِيحَة، والعامِيَة، في الوَقْت نَفْسِه. المُعْجَمُ الدّالُ على المعانِي المُتَضادّة، والمآلاتِ السياسِية والحَضَارِية المُفَارِقة، كما في المَشْهَدَيْن الفِلَسْطينيّ والعِرَاقِي. وهذَا ما تَكْشِفُ عنهُ بَعْضُ قَصائِد الدِّيوانَيْن الفَصِيحَيْن خاصّةً، ومِنها مَقَاطِعٌ واصِفَةٌ مِنْ قصيدة: في القُدْس، قصيدتَا المُعَارَضَة الشِّعْرِية: **تخميس قصيدة على قدْرِ أَهْلِ العَزْم لِلْمُتَنَبّي، ومَعين الدَّمْع** (في معارَضَة قصيدة عمْرُو بنُ كَلْثُوم).

فَمِنْ نَمَاذِج ذلك هذَا المَشْهَد الوَاصِفُ لِحَالَة العَكْسِيّة التي آلَتْ إلَيْها مَدِينَةُ؛ إذْ أصْبَحَت غَرِيبَةً بَيْن أَهْلِهَا، بَعدما اسْتَولَى عَلَيْهَا الغُرَباء وأُبْعِدَ عَنْهَا أَهْلُهَا.

وَمَا كُلُّ نَفْسٍ حِينَ تَلْقَى حَبِيبَهَا تُسَرُّ ولا كُلُّ الغِيَابِ يُضِيرُهـا

فَإنْ سرَّهـا قَبْلَ الـفِـرَاقِ لِقَاؤُهُ فَلَيْسَ بِمَأْمُونٍ عليها سُرُورُها

....

[1]– ديوان يا مصر هانِت وبَانِتْ، ص 40.

فِي القُدْسِ، بائِعُ خُضْرَةٍ مِنْ جُورْجيا بَرِمٌ بِزَوْجَتِهِ، يُفَكِّرُ في قَضَاءِ إِجَازَةٍ أو
في طَلاء البَيْت
في القُدس، توراةٌ وكهلٌ جاءَ من مَنْهاتِنَ العُلْيا يُفَقِّهُ فِتْيَةَ البُولُونِ في
أحكامِها
في القدسِ شرطيٌ من الأحْباشِ يُغْلِقُ شَارِعاً في السوقِ،
رشَّاشٌ على مستوطنٍ لم يبلغِ العشرينَ،
قُبَّعَةٌ تُحَيِّ حائِطَ المَبْكَى
وَسياحٌ مِن الإِفْرَنْجِ شُقْرٌ لا يَرَوْنَ القُدْسَ إطْلاقاً[1]

ويبدو أنها قد تَرَكَت تِلْكَ الصّورَة الجَدِيدَة التي غَدَتْ عَلَيْهَا **"القُدْس"** على الشّاعِرِ وأمْثَالِه من أبنائها المُبْعَدِينَ شُعُوراً عمِيقاً بالاغتِرَابِ، هزَّ كَيَانَهُم، حُزْناً وألَماً. فمَدِينَتُهُمْ فقَدَتْ عَواطِفَها الحَقيقية والصّادِقَة، بَعْدَ أنْ اسْتَوطَنَهَا، وزَارَها غُرَباؤها، ذَوُو المَشَاعِرِ الفارِغَة مِنْ أيّ شُعُور بالانْتِماءِ الحقيقيّ والصّادِق، إذْ مَشَاعِرُهُمْ مُصْطَنَعَة وكَاذِبَة. فلاحُبّهم حُبًّاحقيقيا، ولا نَظْرَتُهُمْ لها حقيقية، ولا زيارَتُهم صادِقَة،...، فكُلّها ادّعاءٌ وتَصَنُّعٌ، وهَيْهاتَ بينَ الحقيقيّ والزّائفِ.

يُمْكِنُنَا التّمثيل لحَقْل المعانِي المتضادّة، مِن هذا المَقْطع بالآتي: **الفِراقُ–لِقاؤه، بائعُ خُضْرَةٍ من جورجيا، شُرطيٌّ مِن الأحْباش، مُسْتَوطِنٌ لَمْ يبلغ العشْرِين، قُبَّعَةٌ تُحيّ حائطَ المَبْكى، مِتْرَاسٌ مِن الأَسْمَنْتْ، دبَّ الجُنْدُ مُنْتَعِلِين، صَلَّيْنا على الأسْفَلْتْ،...**

ومن صُوَر الوَضْع العَكسيّ الذي آلَتْ إلَيْه بِلادُ الرّافِدَيْنِ/ العِراق، حَالَةُ العِرَاقِيّ الذي صَارَ يَتَسَوَّلُ حُقُوقَهُ، وحاجِيَاتِه الضّروريَة عندَ الحاكِمْ الأَمْرِيكِي المُحْتلّ في **"بَغْداد"** كالأكْلِ، والمُرَتَّبِ الشَّهْريّ، وحتَى الدّواء،...، فَأصْبَحَ المَأْمُورَ الذَّلِيلَ، على أرْضِهِ، وبَيْنَ أَهْلِه، وقدْ كانَ الآمِرُ النّاهِي هُناك قَبْلاً، والعَزيز في قَومِهِ، وبين الشّعوب والأمَمِ. ويُمْكِنُ أنْ نُشِيرُ إلى ذلِكَ، من خلال النّمُوذَج الآتِي:

[1]– ديوان في القدس، ص 7–8.

أَيّ كِتَابٍ مِنْ كُتُبِ الفَلَكِ،

لم يَحْتَرِقْ مِن الأَحْداثِ المُتَوَقَّعَةِ في طَالِعِنا؟

في أَيّ كَفٍّ أو جَبِينٍ رَأَيْتَنَا يا جَدُّ،

وَأَيَّ شَيْءٍ رَأَيْت؟

هَلْ رَأَيْت عُلْبَةَ الأَسْبِرِين وحْدَها تماماً في مركَزِ الأَورام؟

هلْ رَأَيْتَ ذَلِكَ الإِيمَانَ العَصَبِيَّ عِنْدَ الأُمهاتِ أنَّ مَوْتَ الأَطْفَالِ قَضَاءٌ وقَدر؟

هَل رَأَيْتَ الشَّيْبَ في مَفَارِقِ السَّعَفِ، وخُشُونَةَ الجُذُوعِ تَسْكُنُ أَصْوات البنات؟

هلْ رَأَيْتَ وَقْفَةَ الجُنْديّ يَطلُبُ مُرَتَّبَهُ مِن عَدُوّهِ ثمَّ لا يُعْطِيهِ؟

هَلْ رَأَيْتَ بَعْد ذَلِكَ اسْتِشْهادَه؟

أَكُنْتَ تَعْلَمُ بِهَذَا الوَيْلِ المُتْقَنِ، والقَتل العُموميْ؟

والطَّائرَاتُ تُعِيدُ تَعْرِيفَ السّماءِ لنا، والخُطُوطُ الحُمْرُ تُعِيدُ تَعْرِيفَ الأَرْضْ[1]

ربّما مِمّا تميّزَ به هذا المَشْهَد الوَصْفِيّ لحال العِرَاق الرّاهِنيّ طَرِيقَة الوَصْف المختلِفَة والجَديدَة، إذْ قَدَّمَهَا في شَكْل رُؤيَةٍ تَحَقّقَت، فانْطِلاقاً مِنْ الحِصَار الاقْتِصَاديّ والسّياسيّ مُنذُ تَسْعِينَات القَرن الماضِي، وما رافَقَ ذَلك وعَضَّدَ مِن تواطؤ عَربِيّ، وخيانَةُ أَهْل الدّار والجِيرَان، تنبّأ الشّاعِر، ومن خِلال جدّه الحَليم والحَكِيم بِهَذه المآلاتِ الكارِثِيّة، والمُحْزِنَة، في الآنِ ذَاتِهِ. حَيْثُ التّحَوّلُ مُفَارِقٌ، والمَوقِفُ صَعْبٌ.

ومِن الأَلْفَاظِ والتّعَابِيرِ التي يُمْكِنُنَا التّمْثِيلُ بها لهذَا الحَقْل، في هذا المَشْهَد نُورِدُ: **الأحداثُ المتوقّعَة في طَالِعِنا، رَأَيْتَنَا يا جَدُّ، عُلْبَة الأَسْبِرِين، مَرْكَز الأَوْرام، الإيمان العَصَبِيّ عند**

[1]– ديوان مقام عراق، ص 25–26.

الأمّهات، الشَّيْبُ في مَفَارِقِ السَّعَف، يَطْلُبُ مُرَتَّبَهُ مِنْ عَدُوّه ثمَّ لا يُعْطِيه، اسْتِشْهَاده، الوَيْلُ المُتْقَنُ، القَتْلُ العُمُوميّ الخُطُوطُ الحُمْرُ، تُعِيدُ تَعْرِيفَ الأَرْضِ،...

وقد تَكْسِب هذه الحقولُ المُعْجَميّة قِيمَتَها، وَدَورَها في قَصَائد دَوَاوِين الشَّاعر من إبداعية تَوظِيفِها الفِكْريّ والجماليّ، مُفْرَدةً، ومُرَكّبَةً. فكلُّ الألْفاظِ والتَّعَابِير تحمِلُ في ثَنايَاهَا شِعريّة ما، وما على الشّاعِرِ المُبْدِعِ إلّا تَفْجِيرِها، مِن خلالِ إجادَة تَطْوِيعِها فِكرياً وفنياً، لاستِيعابِ أفْكارِهِ ومَشاعِرِهِ، وذَلِكَ مِنْ أَمَاراتِ التفوّق الفَنّي عِندَه.

مِن هُنا، فكُلّ شَاعِر، يُحاولُ أنْ يَكونَ لَدَيْه مُعْجَمُه الخاصّ، أو لِنَقُل هُوِيّته المُعْجمية الخاصّة به، وهَذا عَبْر تَجَاوُز التّوْظِيف المَأْلُوف للّغة إلى اسْتِعْمالات مَجازِية مُفَارِقَة، تُكْسِبُ الخِطاب الشّعْريّ تميّزَهُ وتفرّدَه وتأثِيرَه الجَماليّ في المُتَلَقّي. وهذَا ما يُشِيرُ إِلَيْه ' صلاح فضل، حين يقول " **إنَّ مهمّة الشاعِرِ هِيَ تَعْرِيَةُ اللغة واكتِشاف القِيمة التّعبيرية في كلّ أَجْزائِها، التي تغطيها عاداتُ الاسْتِعمالِ اليومي وإبراز العناصر الجمالية حتى في تلك المناطق المحرمة من اللغة التي دَرَجَ الناسُ على تأْثِيمِ مَن يتعرّضُ لها**"[1]. فالشّاعِرُ المتمكّن مَنْ يُحْسِنُ مُرَاوَدَةَ اللغة في عُمْق دلالاتِها المعْنَوِية والإيقاعِية والبلاغِية والتّصْوِيريّة، خاصة إذا كان يستهدف قارئا نموذجيا ملما بالأبعاد الثقافية العميقة في الثقافة العربية وقادر على مُراوَدة النصوص ذات الخطابات غير المباشرة، أو ما يُمكن وصفها بالطّابع الرّمزي[2]*.

-المبحث الثّاني: البنية الإيقاعية.

1-البِنْيَة الإيقاعِية الخارجية.

تشكّلُ البِنيَةُ الإيقاعية، – وفي صُورَتَيْها الدّاخلية والخارجية –، مكوّناً نصّانياً مُهمّاً قد يتّكئ عليه الشّاعِر 'تميم البرْغُوثِي ' لبُلُوغ غاياته المضمونية/ الفكرية، والبلاغية الجمالية، مُسْتَثْمِراً من أجل ذَلِك ما أمْكَن من إمكانات إيقاعية/ موسيقية، لِتُعَاضِد الإمكانات الإبداعية

[1]– صلاح فضل، نظرية البنائية، 1980م، ص 399.

[2]* -يُنظر: وحيد بن بوعزيز، حدود التّأويل – قراءة في مشروع امبرتو إيكو النقدي-، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، 2017م، ص 237-238.

للمكوّنات النصية الأُخرى، خاصّةً وأنَّ "...، **الإيقاع يُوجَدُ في الخِطابِ وبالخِطابِ، لا قَبْلَهُ ولا بعده،(...)، وأنَّ الإيقاعَ هو الدال الأَكْبَرُ في الخِطابِ الشِّعري، به وبتفاعُلِهِ مع الدوالِ الأُخرى اللّانهائية للنصّ يُبْنَى الخِطابُ الشِّعري**"[1].

فالإيقاع مكوّنٌ مُهِمٌّ في الخِطاب الشّعري، بل هو ربما ما يجعل من الخطاب الأدبي شِعراً، وهو ما يُحقّق له شعريَّتَه المنشودة، لِذَا يجِبُ على أيّ شاعِر مُراعاة الجانِب الموسيقي في مُتُونِه الإبداعِية. وهنايمكِنُنَا أنْ نتساءَلَ عمَّا يُشكّلُ البِنْيَة الموسيقية في القصيدة الشّعرية العربية المعاصرة عامةً، والتّميمية على وجه التّحديد؟.

تكاد تجمع المَراجِع اللغوية، والدراسات المرتَبِطَةُ بالجوانِب الإيقاعية في المُتون الشِّعرية أنَّ موسيقَى القصيدة تتكوّنُ من ثلاثة عناصِرَ رئيسية، لا مجالَ لتجاوُزِها في الإبداع الشّعري، وهي: الوزن والقافية والإيقاع. وهنا نتساءَلُ مرة أخرى عن كيفيةِ تعامل 'البرغوثي' مع هذه العناصر الموسيقية، فما التي اعتَمدها أكثَر؟، وكيف استثمرها في قصائده؟، وهل مكَّنَتْهُ من بلوغ غاياته الفكرية والفنية، وما موقعها بين بقية البِنياتِ النصية الأخرى؟.

1-1-الوزن:

يسعى أيُّ نصّ إبداعيّ إلى تحقيقِ جمالية ذات أبعادٍ مختلفةٍ، تستأثِر باهتمام القارئ، ومِن ثمَّ تحدّي التّأْثيرِ الجمالي فيه وضمانِ عُمْرٍ قِرائيّ طويلٍ لذلك النصّ. وقد يُكون وراء تحقيق ذلك القَدر الجماليّ فيه التّشكيل الموسيقي، من خلال الاستثمار الإيجابي والفعّال في آلياتِه المتعدّدة والمتداخلة، في آنٍ، من قافيةٍ، ووزْنٍ وإيقاعٍ. فهل وُفّقَ الشّاعر 'تميم البرغوثي' في ترويضِ الأوزان الشّعرية لخدمة رؤيَتِهِ الجمالية لقصائده؟، وكيف تمَّ له ذلك، هل من خلال المَزجِ بين البحور الصّافية والممزوجة في قصائده العمودية، والشطرية، والمختلطة في الوقت

[1]-محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ط3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2014م، ص 20.

نفسه؟، أمْ في اعتماد بحرَيْنِ مُتقَارِبَيْنِ معاً في القصيدةِ الواحدة؟، أمْ أنَّ الأمْرَ يتعدّى إلى تقنياتٍ أخرى، لا عهْدَ للشّعراء بها؟.

كلُّ ذلك الحُضور الجمالي مصدره النصّ الشّعري نفسه، حيث "**ينبثق من الطّاقة الشعورية المتدفّقة من كيان النصّ، وهو بدون هذه الطَّاقة يُعدُّ نهراً جافّا، وحديقة يابسة، وأُفُقاً مُنْطَفِئ النُّجوم**"[1]. فالذّاتُ الشَّاعرة هي مُنْطَلَقُ تلك الطّاقة الشّعورية التي تُكْسِبُ النصّ خُصوبةً دلالية، وأبعاد جمالية قد تأسِرُ القارئ. ولكن، هل يمكن الجَزْم أنَّ جمالية الموسيقَى النصية مُرتبطةٌ دائماً بجوهر النصّ الشّعري؟.

طالمَا أنَّ جمالية الإيقاع/ الموسيقَى مفتوحةً وغَير مقيّدة فإنّها قد تتعلَّق بما هو خارج نصّي أيضاً، كما يشير إلى ذلك ' محمد بنيس'، إذْ، "...، **شعرية الإيقاع، كشعرية مفتوحة، لاتتنكَّرُ للخارج النصِّي، لأنَّ الذات الكاتبة، ليست مُنْغلِقةً، ثمَّ إنّ النصّ لا يوُجَدُ بذاته،...**"[2]. فالنّصوص الإبداعية عادةً ما تستقِي جماليتها كذلك من السياقات الخارجية، ولا تكتفي بِبِنياتها المشكّلة لها، فكثيراً ما يتضافر الدّاخلي والخارجي لتحقيق شعرية النصوص.

قد تُمكّنُنَا نظرة فاحِصَة في قصائد **تميم البرغوثي** من الوُقُوف عند الأشكال الموسيقية الوزنية التي اعتمدها في تلك المُتُون، والتي لم تخرج في عُمُومها عن التّقسيم الذي اقترحه ' بسّام ساعي' لِلْبِنْيَة الإيقاعية، إذ هي عنده ثلاثة نماذِجَ: **التَّوْقِيع، التّشكيل، والتّنويع**[3].

1-2-التّوقيع:

هو نموذج إيقاعيّ، يوظّف الشّاعرُ فيه تفعيلاتِ بحرٍ واحدٍ، وقد اعتمده 'تميم البرغوثي' في قصائدَ كثيرة، من ديوانَيْهِ الفَصِيحَيْنِ: **في القدس، ومقام عِراق**. ومِن تلك النّماذج: **قبّلِي ما بين عينينا اعتذاراً يا سماء/ الرّمل، حصافة/ الكامل، شكر/ المتقارب، أمر طبيعي/ الرمل.**

---

[1]- صابر عبد الدّايَم، موسيقى الشّعر بين الثّبات والتطور، د ط، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، 1992م، ص 25-51.

[2]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ص 80.

[3]- أحمد بسّام ساعي، حركة الشّعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، ط1، دار المأمون، دمشق، 1978م، ص 20.

فَمِن نماذج المُتُون الحرّةِ التي اعتمَدَت تَكْرارَ تفعيلَة بحر الكامل هذا المقطَع من قصيدة ' حصافة ' :

في ذَاتِ يومٍ حارِقٍ، جَلَسَتْ لِتُرْضِعَ طِفْلَهَا تَحْتَ السَّمَاءْ

في ذات يومن حارقن جَلَسَتْ لِتَرْضِعَ طِفْلَهَا تَحْتَ سْسَماءْ

0///0//0/0/0//0/0/ //0///0// /0/ 0//0

مُتْفاعِلن مُتْفاعِلن مُتَفَاعِلـــــــن مُتَفاعِلن مُتْفاعلان

نَاغَى بِخَمْسِ أَصابِعٍ تُهْدِي لِثَدْيِ الأُمِّ شَيْئاً مِنْ خَدَرْ

ناغى بخمس أصابعن تهدي لثدي لأمم شي ءن خدر

/0/0 /0// //0// /0/0 //0/ 0/0/ /0/0 //0

مُتْفــاعِلن مُتَفاعِلن مُتْفــاعِلن متفــاعلن فاعِلن

لَمْ تَبْتَسِمْ

لم تبتسم

0//0/ 0/

مُتْفاعِلن

وَكَأَنَّهُ بين اليَدَيْنِ مُهِمَّةٌ أو واجبٌ لا بدَّ منهْ

وكأنْنَهو بين لْيدينِ مهممتن أو واجِبن لا بدْدَ مِنْهْ

///0// /0/ 0//0///0//0 /0// 0//0/ 00

مُتَفــاعِلن مُتْفاعِلن مُتَفاعِلن مُتْفاعِلن مُتْفــاعِلان

وتلفَّتَتْ لِتَرَى مَصَارِعَ أَهْلِها

وتلففتت لترى مصارع أهلها

///0// /// //0// /0//

مُتَفاعِلن مُتَفــاعِلن مُتَفــاعِلن

باللّه دعني الآن من ذِكْرِ الحسَيْنْ

بلاه دعني لأَأْنَ مِنْ ذِكْرِ لْحُسَيْنْ

/0/0/ /0/0 /0/ /0 /0/ 00//0

مُتْفــاعِلن مُتْفــاعِلن مُتْفــاعِلان

من حولها جُثَثٌ على الصَّحَراءْ

من حولها جثثن عل صصحراءْ

/0/0//0///0//0/0/00

مُتْفــاعِلن مُتَفاعِلن متفان(فالان)

والنخلُ ليسَ بقائمٍ أو مائلٍ بل بَيْنَ بَيْنْ

وننخل ليس بقائمن أو مائلن بل بينَ بَيْنْ

/0/0/ /0/ //0//0/0/0//0/0/0//0/ /0/ /0/0/ 00

مُتْفــاعلن مُتَفـاعِلن مُتْفاعِلن مُتْفاعلان

ناحت على القَتْلَى النساءْ

ناحت عللْقتْل نْنِساءْ

/0/0/0/0//0/0/00

مُتْفــاعلن مُتْفــاعلان

أعني اللواتي لَسْنَ في القَتْلى

أعن للواتي لسْنَ فِلْقَتْلى

/0/0/0/0//0/0/0/0

مُتْفــاعلن متْفاعلن متفـا

وأعني لَيْسَ بَعْدْ

وأعْني ليسَ بَعْدْ

00//0/0/0//

علن مُتْفاعلان

شَبَّهْتُ أَرْدِيَةَ السوادِ على الرمالِ بِجِلْدِ فَهْدْ

شببهت أَرْدِيَةَ سْسَوادِ عل رْرِمالِ بِجِلْدِ فَهْدْ

/0/0/ /0/// 0//0/ // 0//0/ //0/ /00

مُتْفــاعلن مُتفـاعلن مُتَفـاعلن مُتفــاعلان

والفَهْدُ مَكْتُوبٌ على مِخْلابِهِ التَّارِيخْ[1]

ولْفَهْدُ مكتوبُنْ على مِخلابِهِتْتَارِيخْ

/0/0/0//0/0/ 0// 0/0/0//0/0/ 00/0/0//0/0/

مُتفــاعلن مُتفــاعلن مُتفـاعلن فِعْلان

يتعلّق مضمون هذه القصيدة عامةً بالمأساة العراقية، التي سببها الصّراعات المذهبية والسياسية، وخاصّةً، ذاك الذي بين المذْهَبَيْنِ: السّنّي والشّيعي. وقد يكون لِظلامية المشهد العِراقي يدٌ في نقْلِ الشّاعر لآثار ذلك النّزاع الهالك، سرداً ووصْفاً، كما في المقطع السّابق.

فقد كان مقطعاً مشخّصاً، وفي مُنتهى الدقّة والتّركيز لحالة الحزْن التي تعمّ الساحةَ العِراقيةَ، والتي أحزَنَت الشّاعر أيضاً، الذي استثْمَرَ الإمكاناتِ النّحوية، والبلاغية، والسّرديةَ، والإيقاعية، في سبيل التّعبير الأمين والمؤثّر عن أجواء الحرب الحزينة الضّارِبة في عمق وجدان الشّاعر، مُسْتَثْمِراً صورة امرأةٍ مرضعةٍ تحت شمسٍ حارقةٍ، وهي تبكي قتْلَى أهلها(في ذاتِ يوم حارقٍ، جلست لِتُرْضِعَ طفلها، لم تبتسم، وتلفّتَتْ لترى مصارِعَ أهلِها، بالله دعني الآن من ذكر الحُسَيْنْ، من حولها جثثٌ على الصّحراء، ناحت على القَتْلَى النّساء، أعني اللواتي لسْن في القتلى، شبَّهْتُ أَرْدِيَةَ السوادِ على الرمال بِجِلْدِ فَهْدْ،...).

[1]– ديوان في القدس، ص 95.

فكلّ شيءٍ في هذه الأسطر الشّعريةِ ينْطِقُ ظُلْماً، ويبُوحُ حُزناً. مِنْ جُملٍ فعلية سرديةٍ، وأُخرى بلاغية تشبيهيةٍ، فضلاً عن تفعيلاتِ بحرِ المتكامِلِ المتكرّرة تواتُراً في المقطع الشّعري، وبتغييراتها، زيادةً ونقصاً تماشياً وامتداد وتقلّص النّفَس الشّعري للشّاعر.

كما يُعَضِّدُ ذلك تتابع أجزائها، بين سببٍ خفيف وسبب ثقيلٍ، إلى وتَدٍ مجموعٍ، في منحَى تصاعُديٍّ يعْكِس المَنْحى التّصاعُدِي لشعُور الشّاعر في الأسطُرِ الشّعرية. (مُتَفاعلن:///0//0، مُتْفاعلن: /0//0/0، مُتَفاعلان: ///0//00، متْفاعلان: /0/0//00). ولعلّ هذا المدّ الذي مسّ تفعيلات نهاية الأسطر الشّعرية يُماثِلُ امتداد بُوح ألَمٍ باكٍ لدَى الشّاعر. وهذا ما يجعلنا نرى أنَّ الشاعِرَ مُوفَّقٌ في اختيار الإيقاع الخادِمِ لموضوع حزنه وشكواه في المَتْنِ ككل ومشهده هذا تحديداً.

ومن القصائد الحرّة التي نُظِمَتْ على بحر **'الكامل'** ذي التفعيلة السّباعية 'متفاعلن' قصيدة **'الأمر'**، التي ينتَصِرُ 'تميم البرغوثي' لقضيّتِه الفلسطينية، متَّكئاً في ذلك على المقاومة الثّائرة والصّامدة أمام الظّلْمُ الصّهيوني، حيث تتحدّاه من خلال مواجهَته في ساحات المعارك. وممّا يُثْبِتُ ذاك، نقلاً ووصْفاً، مشهَد التقاء الخيول المُقاوِمة بالعدوّ الصّهيوني:

هذي الخيولُ أَرى لها في آخِرِ المَجرى العَظيمِ رَداها

إنَّ الوُرودَ إذَا رَأَيْتَ ذُبُولَها سَتَراهُ حِينَ تراهَا

قاسٍ عليَّ حمامُها

وعلى عدوّي حين تهلكُ بردُها وسلامُها

أدْرِي ويَدْري بالمصيرِ فَيَنْتَشِي وَأَمُوتْ

لكنَّ رَعْداً خافِتاً يعلُو وزَلْزَلَةً وصَوتاً مِنْ سماءِ الله يأتِي

تالياً شيئاً شَبِيهَ السُّورَةْ

الخَيْلُ أَدْرَى بالذي تَسْعَى لَهُ

فَلْتَتْرُكُوها

إنّها مَأْمُورَةْ[1]

تترجم هذه الأسطُرُ الشّعرية النّظرة المتفائلة والمنتصرة للمقاوِمين الفِلسطينيّين مِن قِبل الشّاعر، مُسْتَثْمراً في سبيل ذلك القُدُرات الرّمزية (الخيول، رعداً، زلزلةً،...)، والتي تدلّ على الرّوح الثّورية التي اتّصف بها أهْل المقاومَة في فلسطين،

وتُعَضِّد البِنْيَةُ الإيقاعية فِكْرَةَ 'البرغوثي' وموقفهُ هذا. حيث استثْمَر تفعيلات **البحر الكامل** ذي التّفعيلة السّباعية (متفاعلن).

لاكنْنَ رَعْدَن خافِتَنْ يَعْلو وَزَلْزَلَتَنْ وَصَوْتَنْ مِنْ سَماءللاهِ يأتِي

0/0//0/0/0//0/0/0//0///0//0/0/0//0/0/0//0/0/

متْفــاعلن متْفاعلن متْفاعلن متَفاعِلن متْفاعِلن مُتْفاعِلن مُتْ

تالين شيأن شبيهَ سسورة

0/0/0/0//0/0/0//0/

فاعلن متْفاعلن متْفاعلْ

الخيْلُ أَدْرى بِلْلَذِي تَسْعَى لَهُو

0//0/0/0//0/0/0//0/0/

متْفاعِلن متْفاعِلن متْفاعِلن

فلتتركوها،

0/0//0/0/

متْفــاعِلُن مُتْ

إنْنَها مأمُورةْ

0/0/0/0//0/

فاعلن مُتْفاعِلْ

[1]– ديوان في القدس، ص 92.

قد يكون لمشاعر الفخر والحماسة الممزوجة بشعور الأمل والانتصار سُلْطةٌ في اعتماد الشّاعر تفعيلات **البحر الكامل** ذاتِ الأجزاء المتتابِعة، والمتماشية مع تواتُر مشاعر الشّاعر في القصيدة، على اختلافها بين الفخر والحماسة، والحسرة، والأمل في النّصر، رُغْم الموقف الصّعب. فالشّعراء يستَثْمرون في البنية الإيقاعية من أجل تمرير أفكارهم، ومواقفهم، لِوَعْيِهِم بقيمَته في مُتُونهم الشّعرية، خاصةً وأنّ"**الوزن والإيقاع يُحقّقان مماثلةً وزنيةً ومماثلةً إيقاعية، وهما معًا يشيران إلى مماثلة معنوية، وبما أنّ المماثلة المعنوية غيرُ موجودة في الشّعر، فإنّ وظيفةَ الوزن والإيقاع تنحصر في خلخلة الموازاة الصّوتية والدّلالية**"[1].

وغني عن البيان أنّ تميماً واعٍ بقيمة البِنْية الوزنية والإيقاعية في ضبطِ أفكار ومشاعره في مقاطعه الشّعرية، توجيهاً وتأثيراً، لذا حاول اختيَار أنْسَبها قصْد التّأثِير في قارئه، ومنها بحر الكامل الذي آثَرهُ ويُؤْثِره أكثَر الشّعراءِ المُعاصرين.

وفي شأنٍ ذي صلة، ينوّع 'البرْغُوثي' في البحور الشّعرية الصّافية التي اعتمدها في قصائده الحرّة، –على قلّتها–، حيث نظَم أكثرها على بحر الكامل، والقليل منها على بحرَيْ: **المتقاربِ والرّمل.**

ربّما من القصائد الحرّة التي أخْضعها لإيقاع تفعيلات **البحر 'المتقارب'**، في ديوانه الفصيح: **'في القدس'**، تلك التي تحت عنوان **'ابن مريم'**. ومضمونها الهمّ الفلسطينيّ في بعده القومِي، أو في علاقته بالعرب، مُعْتَمدا أسلوباً رمزياً تناصياً، منذ البداية، إذ يُحيلُنا العنوان: **'ابن مريم'** على قصّة صلْب 'المسيح'، سيّدنا **'عيسى'**، –عليه السّلام–.

لقد صلبوهُ فماذا بربّكِ تنتظِرِينْ

00///0///0//0/0///0///0//

فعول فعول فعولن فعول فعولْ

لقد صلبوهُ وليس مسيحاً ولا ابن إلَهْ

[1] – **محمد** بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ص 99.

//0///0///0//0/ //00

فعول فعول فعول فعولن فعول فعولْ

لقدْ صَلَبُوهُ لِسِرْقَتِهِ المالَ أو قولِهِ الزُّورَ أو سَفْكِهِ الدَّمَ أو أيِّ ذَنْبٍ جَناهْ

//0///0///0/0//0/0//0/0//0/0//0/ /0/0//0/0//00

فعول فعول فعول فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعــولْ

ولم يصلبوهُ لدَعْوَى ودِينْ

//0/0//0//0/0//00

فعولن فعول فعولن فعولْ

فماذا بِرَبِّكِ تنتَظِرِينْ

//0/0//0//0/0//00

فعولــن فعول فعول فعولْ

ويا أُمَّهُو لم يَكُنْ يُبْرِئُ الصُّمَّ والبُكْمَ والعُمْيَ

//0/0//0/0//0/0//0/0//0/0//0/0//0/

فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن ف

لمْ يُخْرِجِ الجِنَّ مِنْ رَأْسِ مصروعَةٍ مُؤْمِنَةْ

/0/0//0/0//0/0//0/0//0/0//0/0//0

عولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعو

وما رَفَّ مِنْ بَيْنِ كَفَّيْهِ طَيْرٌ[1]

//0/0//0/0//0/0//0/0//0/0//0/

فعولــن فعولن فعولن فعولن

[1]– ديوان في القدس، ص 93.

تكشف الأسطُر الشّعريةُ السّابقةُ عن خليط من مشاعر غضب وحسرة، نتيجة الظّلم والقهر الذي يحياه الشّعب الفلسطينيّ، لذا يستنهِضُ ضميرَ الأمَّة العربية، وبأسلوب، فيه شيءٌ من العِتاب (لقد صَلَبُوهُ فماذا بِربّكِ تنتَظِرِينْ،...)، ولأنّ وَقْعَ الهمّ أثْقَل، طَغَت مشاعر الألم والحُزْن في المقطُوعة، متفاوتةً طُولاً، وقصراً، والتي تكشف عنها تفعيلات **البحر 'المُتقارب'** المُخْتَلِفة عدداً، من سطْر لآخَرَ، والمتقاربة أجزاؤها، والمُنْزاحةً تركيباً؛ إذ تردُ كامِلةً وناقصَةً، وهذا،- ربما-، حتى تتماشى مع إيقاع حالته الشعورية غير الثّابتة، (فعولن، فعولُ، فعولْ، فعو). وأمّا عددُها فمتدرّجٌ بين أربع تفعيلات فخمس تفعيلات، وستّ تفعيلات، إلى إحدى عشرَ تفعيلةً. ففي انزياح التّفعيلات انعكاسٌ لانزياح دلاليٍّ وشعوريٍّ لدى الشّاعر، وهذا تحت مظلّة **البحر 'المُتقاربِ'**. خاصّةً وأنّ الوَزن هو " **الوِعاءُ أو المُحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخَ الملائمَ لكل الفعاليات الإيقاعية في النص**"[1]. فلا مفرّ للشّاعِر وشعره مِن وَزْنٍ، يضبِط إيقاع معانِيه وأحاسيسِه داخل نصّه، فهو مُلتَقَى ما يختَلج في داخله من شعُور.

وإذا كان لِبَحْرَيْ: **الكامل والمُتَقاربِ** حظٌّ في القصائد الحُرّة، فإنَّ وَزْنَ **'الرَّمل'** قد اقتصَر حضورُه على قصيدة واحدة طويلة: **'قبّلِي ما بينَ عَيْنِينَا اعْتذَاراً يا سماءُ'**، التي تعالِج موضوع الهمّ الفلسطينيَّ دائماً، -كما أسلَفْنا سابقاً-، وتطفح غضباً شديداً حدّ الثَّورةِ والتمرّدِ. ولعلّ الشَّاعِر قد رأى في تفعيلات بحر المتقارب ما يُعِينه على الإفصاح عنْ تلك المشاعِر الغاضبة، ومِن تلك المقاطِع التي تُتَرْجِمُ ذلك قوله:

وَيَظَلُّ الجِسْمُ فَوْقَ أَكْتَافِ المُحِبّينَ ثَقِيلاً

0/0// /0/0//0 /0/0/ /0/ /0/0 /0///

فعلاتــن فاعلات فاعل فاعلاتــن فعلاتــن

لن يكونَ القَبْرُ إلا حُفْرَةً، طِيناً وماءْ

00/ 0/0/ 0//0/ 0/0/ /0/0 /0// 0/

[1]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 9.

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ

نَضَعُ المَيّتَ والأَكْفَانَ والأَعْلامَ فيها

/// 0/0// /0/0/0/ /0/0/0/ /0/0/0/ /0/

فعـــــلاتن فعـلاتن فاعــلاتن فاعــلاتن

ثم نمْضِي

0/0/ /0/

فاعـــــلاتن

قد تَرَكْنا ثَمَّ في القبر السماءْ

00//0 /0/0/ /0/ 0/0// 0/

فاعـــــلاتن فاعـــلاتن فاعـلاتْ

ثم لا نيأس أنْ تقْبَلَ منا وَلَداً ما في غَدٍ أو بعد غدْ[1].

0/ /0/ 0/ 0// 0/ 0/ 0/// 0/0/ //0/ 0/ //0/ 0/ /0/

فاعـــــلاتن فعـــلاتن فعـــلاتن فاعـــلاتن فـاعلن

قد يعكس تتابعُ أجزاء التّفعيلة السّباعية لبحر **الرّمل** (فاعلاتن) بانزياحاتها المتنوّعة اطّراداً، واضْطِراباً في مشاعر وأحاسيس 'البرغوثي' المُتراوحة في غَضبِها، بين الغضب الشّديد والتمرّد الثَّوريّ، (فاعلاتن، فَعِلاتن، فاعلاتْ، فاعلن، فاعلْ)، فهي تتغيَّرُ، زيادةً ونقْصاً بتغيُّر إيقاع الغَضَب في الأسطُر الشِّعرية. كما أنَّ للتّوْزِيعِ المتفاوِت لعدَدِ التَّفعيلات في الأسطُرِ الشّعرية دلالةٌ على وَتِيرَة الغَضَب غَيْر الثّابِتة في نفس الشّاعر؛ حيث بلَغَت أقصاها في السّطْر الشّعري الأخير (ستّ تفعيلاتٍ)، وتقلَّصَتْ إلى تفعيلة واحدَةٍ في السّطْر الرّابِع.

فرُغْمَ الظُّلْم المُسلّط على الفِلَسْطينيّين، والذي أغْضَب الشَّاعر، إلَّا أنّه لمْ يُفْقِده شُعْلَةَ الأمَل والتّفاؤل، لِتَخْفُتَ نَبْرَة غَضَبِه، وتنزِل إلى أدْنَى إيقاعٍ لها (تفعيلة واحدة). وهذا التّوظيف الحرّ

[1]– ديوان في القدس، ص 100–101.

لتفعيلات البحر الواحد (**الرّمل**)، في هذه الأسطُر الشّعرية وغيرها يمثّل صورةً لتطوّر نموذج 'التّوقيع' ليصيرَ 'تشكيلاً'.

لعلّ ممَّا يتميَّز به 'تميم البرغوثي' شعرياً انزياحه الشّعري، بناءً ولغةً، وتركيباً، وموسيقًى، الشَّيء الذي أدّى إلى حصُول انزياحٍ إيقاعي. وربّما ما يُتَرْجِمُ ذلك أكثرَ قصائده المختلطة، ومعها البحور الممزوجة؛ حيث اعتمادُ أكثرَ من وَزْنٍ في القصيدة الواحدة، ونقصد بالقصائد المختلطة: "**الّقصيدة لا تكون خالصةً بالشّكل العمودي أو بالشّكل الحر، بغضّ النّظر عمّا تحتويه من شكل أو أشكال شعريّة**"[1]. ولهذا الشّكْل الشّعري نصيبٌ مُعْتَبَر في الدّيوانيْنِ الفصيحَيْن على الأقل، بل استأثر بديوان كاملٍ (مقام عراق)، وعشر قصائد أخرى في ديوان (في القدس). وفيها تتناوب المقاطع العمودية والحرّة، في تعاضُد وانسجام تامّيْنِ.

وهنا يمكننا أنْ نتساءلَ عن غايَة 'البَرغوثي' من هذا الازدواج الشّكلي في القصيدة الواحدة، فهل هي الحاجة إلى حرية إبداعية أوسع، أم لغاية تأثيرية جمالية، أم للغايَتَيْن معاً؟.

يبدو أنّ شاعرَنا يستهدفُ تحقيق غايَتَيْه: الفكرية والجمالية من وراء هذا المَزْج الشَّكليّ، والذي قد يتطلّب هو الآخَرُ ازدواجاً وَزْنياً في القصيدة الواحدة، كما هو حالُ القصيدَتَيْن الطّويلَتَيْن: **مقامُ عِراق، وفي القدْس**. وتحقيقاً لشمولية التّمثيل والتّحليل الموسيقي الخارجي، على مستوى الوَزن، آثَرْنا تحليل بعض مَقاطع القصائد المختلطة، التي تعتمدُ تفعيلات أكْثَرَ من بحْرٍ في أسطُرِها الشّعرية، وهو ما يُصْطَلَحُ عليه عندَ العَروضيّين **بالتّنْويع**، وقد يلْجَأُ إليه الشُّعراء مِن أجْل" **تجديد الموقف الشّعوري المتنوّع، وحركة التّجربة المتحوّلة، إضافةً إلى قلب النِّظام الإيقاعي وتحويله إلى ما يُشبه المَتاهة الإيقاعية، بتعقيده وغُموضه وتدفّقه المشوّش، القائم على عُمق البنية بحيث يصعب تحديدَ ملامِحِه، وإدراك نهاياته على القارئ غير العارِف بأسْرارِ الإيقاع الحديث**"[2].

---

[1]– أحمد زين الدين السّليمي، علاقة المضمون بالشكل الشعري، –تميم البرغوثي نموذجاً–، ص 210.

[2]– إبراهيم رماني، الغموض في الشّعر العربي الحديث، د ط، ديوان المطبوعاتِ الجامعية، الجزائر، 1991م، ص 211.

ويمكن عدّ عملية دَمْج أكثر من وَزْنٍ في القصيدة الواحدة من الإبدالات العروضية الجديدة، التي جاءتْ بعد فَتْرَةٍ معْتبَرَةٍ من بروز شعر التّفعيلة، وربّما يُسْتَحْسَن ذلك أكْثَر متَى تقارَب البحرانِ موسيقياً، وتناسبا إيقاعياً.

يَطْغى هذا النّموذَجُ في معْظَم القصائد المختلطة، وعلى سبيل التّمثيل، لا الحَصْر، نستأنِسُ ببعضِ المقاطِع، كما في مطوّلة: **الجَليل**:

سلامٌ على زِينِ القُرَى والحَوَاضِرِ وَمَنْ هَاجَرُوا منها وَمَنْ لَمْ يُهَاجِرْ

//0/0 //0 /0/ 0//0 /0//0// 0 //0 /0//0 /0/0 //0 /0 //0/0

فعولن فعولن فع فعولن فعول فع فعولن فعولن فع فعولن فعولن

يمُرُّ بنا اسمُ المَرْجِ مَرْجِ ابْنِ عامِر فَنَطْرَبُ لاسْمِ المَرْجِ، مَرْجِ ابْنِ عَامِرِ

//0/ //0 / 0/0/ /0/ 0/ /0/0 //0// /0/ /0/0 /0/ 0/ /0//0

فعول فعــولن فـاعلن فاعلن فعو فعول فعولـــن فاعلــن فاعلن فعو

وَنَشْرُدُ حَتَّى نَحْسَبَ المَرْجَ قِصَّـــةً مِنَ القَصَصِ المَحْكِيِّ فَوْقَ المَنــَابِرِ

//0// /0/0/ 0//0/ /0/0 //0/ /0/0 // / / / 0/0/0/ /0/ 0//0//0

فعول فعـولن فاعلن فاعلن فعو فعول فعولـــن فاعلن فاعلن فعو

يتّكِئُ 'البرغوثي' في بناء أبياته على تفعيلَتَي بحْرَيْ: المتقارِب (فعولن/ //0/0) بانزياحاتها المتنوّعة، والمُتدارك (فاعلن/ /0//0). فعَبْرَ تداخُل هَذَيْنِ الوَزْنَيْن الصّافِيَيْن، وتناوُبِ تفعيلتَيْهِما، يُحاوِلُ الشَّاعِر التّحَرُر من قَيْد الوَزنِ الواحِد، وهذا من أجْل انطلاقَة إيقاعية، بإمكانها التَّأْثِيرُ في المُتَلَقّي، عَبْرَ فِتْنَتِها الإيقاعِية المُتناغِمة مع سِحْرها اللّغوي مَثَلاً. والمُتماشيَة أيضاً مع الرّغْبَة الملحَّة في التحرُّر من قُيُود الصّهاينة، على أرضِ فلَسْطينَ عامَّةً، ومَنْطِقَةِ 'الجليل' تحديداً.

وسرعان ماينْتَقِلُ الشَّاعِرُ إلى اعتِماد الشَّكْل الشّعريّ الحُرّ(التّفعيلة)، والذي يمْزجُ في أسطُرِه أيضاً بين تفعيلَتَيْ بَحْرَيْنِ مختَلِفَيْن، لتَسِعَ معانيه الكثيرة، ومشاعِرِهِ المتنوّعة. وفي هذه المَقْطَعِ الشِّعري ما يُثْبِتُ ذلك.

وَرُبَّ سُيُوفٍ مُعَلَّقَةٍ فِي بُيُوتِ الجَلِيلِ

0///0/0// 0/ 0///0// 0/0// /0//

فعول فعولن فعول فعولن فعولن فعلن

عَلَاهَا غُبَارُ التَّقَاعُدِ بَعْدَ غُبَارِ الخُيُولِ

0/0//0/0// /0/ //0// /0/ //0/0//0/0//

فعولن فعولن فعول فعول فعولن فعولن

فَأَمْسَتْ شُيُوخاً يَقُصُونَ سِيرَتَهُم فِي الهوَى والجِهَادْ

00//0/ 0//0 / 0///0/ /0/0// 0/0// 0/0//

فعولن فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولْ

يُعِيدُونَهَا فَتُطَمْئِنُنَا لَقْطَةٌ في الشّريطِ المُعَادْ

00//0/0//0/0//0/0///0///0//0/0//

فعولن فعول فعول فعولن فعولن فعولن فعُولْ

إلى أَنّنَا سَوْفَ نَلْقَى الرّشَادْ

00// 0/0/ /0/ 0//0/ //0/ 0//

فعولن فعولن فعولن فعولْ

كَأَنَّ السُّيُوفَ الشيُوخَ هُنَا، رُقْيَةٌ أَوْ ضِمَادْ[1]

00// 0/ 0//0/ //0/ 0//0/ /0//0 /0//

فعولن فعولن فعول فعولن فعولن فعولْ

ففي هذه الأَسْطُر الشّعرية خَلْطٌ بَين تفْعِيلَتَي بَحْرَي: المتقارب والمُتَدَارِك، بتَغْيِيراتها المختلفة، نقصاً وزيادةً، –وإن اقتَصَر التّدَاخُلُ على السّطْر الأوَّلِ من هذا المَقْطَعِ–، وأمّا التَّغْيِيرُ فأَغْلَبُهُ زِحَافُ نَقْصٍ (فعول //0/ ، فعُولْ //00 ، فَعِلُنْ ///0).

[1]– ديوان في القدس، ص 15.

بعدما عَرَضَ الشّاعرُ لمنطِقَةِ **'الجَلِيل'**، وصفاً وتعَلُّقاً، حدّ التغزُّلِ بجغرافيتِهِ وتاريخِهِ، نَجِدُهُ يتدرَّجُ في بَسْطِ مَشاعِرَ الحبُّ، والتّعظيمِ، إكباراً 'لجَلِيلِه' وجُغرافيَّتِه، وتاريخه المجيد، لتنتابُهُ، في المقاطع أحاسيسٌ مُخْتَلِفَة، ملؤُها أَلَمٌ، وحَسْرةٌ، وغَضَبٌ على ما آلَتْ إلَيْه حالةُ **'الجليل'** وأَهلِهِ، حيثُ انقَلَبُوا، –وفي مفارقةٍ عجيبةٍ–، من ماضٍ بُطوليّ عزِيز ومجيد إلى حاضرٍ ذليلٍ ومنْكَسِرٍ وخاضعٍ مُسْتكينٍ؛ إذْ تقاعَدَتْ السُّيوفُ، وأَكَلَهَا غُبارُ الزَّمَن، بعْدَمَا تَقَاعَسَ أَهْلُ الجَلِيلِ والعَرَبِ عن حمْلِهَا في ساحاتِ الحَرْبِ للدّفاعِ عن شرفِ الأُمَّة المُنْتَهَك: **وَرُبَّ سُيُوفٍ معلَّقَةٍ في بُيُوتِ الجليلِ**

عَلاهَا غُبَارُ التّقاعُدِ بعدَ غُبارِ الخُيُولِ

مِمّا يَعْكِس ثِقَل وَقْع تلك الأحاسيسِ على الشَّاعر، ومُلازَمَتها لهُ، انْتَقَى لها أجزاء تفعيلاتِ بحرَيْ المُتقارب والمُتَدارَك والمُتَتَابِعَة والسّاكِنة الآخِرِ، فكأنّها تخْنُقه: **جِهادْ (فَعُوْلْ //00)**، **ضِمَادْ (فعولْ//00)**، خصوصاً بحر **'المتقارب'** المناسِبِ لِوَصْفِ انفعالاته المتواترة، في سرعة وحيوية؛ لِذا يُمْكِنُ القولُ: إنَّ شاعِرَنا مُوَفَّقٌ إلى أبعَد الحدود في اختيار التّفعيلات الأنسب لاحتواء تلك الأحاسيس المتلاحِقَة، وتصْوِيرها النَّابِضُ بالحركة.

لعلَّ 'البَرْغُوثِي' يَسْتَهْدِف مِن وراء هذا المَزْجِ المُتَرَاتب، –على ثِقَلِه– تحْقِيق سَعَة في الإيقاع، تَسْمَح له بنقْل أحاسيسه إلى القارئِ، بأُسلُوب مُريح، وفي صورة مُكْتَمِلَة، بإمكانها استيعابِ دفقاتِه الشّعورية المُتفجّرة، خاصَّةً وأنَّ الإيقاعَ **' مولِّدٌ لمُجْمَلِ الخَصائصِ البارِزَةِ في القصيدة، ومُوَلِّدٌ للشّفافية التي تنعَكِسُ من خلالها الصورُ في مِرآةٍ ناصِعَة ومُولّد للتفجُّرِ الحِسّي الذي يَجِدُ صَداه في تفصيلاتِ الأشْكالِ المَلْمُوسَة"**[1].

فللبِنْيَة الإيقاعية دورٌ الكشف عمّا يختلِج في داخل الشّاعر من مشاعِرَ، وأفكار، ومايُبْدِيه من مواقِفَ، فضلاً عن دورِهِ الطّبيعِي في الكشفِ عن طبيعة النصّ الشّعرية، ومَدَى تحقّقِ الجمالية الموسيقية فيه، متعاضدٍ في ذلك مع بقية المكوّنات النصية الأخرى المشكّلة لعالم

[1]– أحمد ملياني، الانزياحُ الأسلوبيّ في شعر تميم البرغوثي، –مقاربة أسلوبيّة في الأثر الجمالي–، ط2، منشورات ألْفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، 2022م، ص 95.

القصيدة، كالمكوّن التّصويري مثلاً. خاصة وأنّهما مقوّمان أساسيان للشّعر، إذ يُسهمان في التّوحيد بين فضاءيه الزماني والمكاني بالاعتماد على جملة من الرؤى الجمالية في نظر الباحث منصور قيسومة. انطلاقا من العدول الفنيّ الذي يحدثه الانسجام المتفاعل بين الصّورتين البيانية والموسيقية على مستوى لغة الشعر وخطابه[1]*.

وحتى يكون التّحليل شامِلاً ومتوازناً، يُؤثِر البَحْث اعتِمادَ نموذَجٍ من المقاطع الشّعرية الفصيحة ' المُختَلِطَة من ديوان: 'مقام عراق'،- وإنْ كانت القصيدة كاملة مختلطة-، بعدَما وَقَفَ عنْدَ بَعْض النّماذِج من ديوانه: 'في القُدس'. ونَرى في المَقْطَع الآتِي ما يُناسِب سيَاقَ دراسَتِنَا الإيقاعية الوزنِيَة الخارجية:

يا أَهْلَ بَغْدَادَ يَا أَهْلَ المُروَّاتِ الحقُّ فِيكُمْ صَحِيحُ الوَصْفِ والذَّاتِ

/0 /0/ /0/0/ /0/0/ 0/0/0//0 /0/0/ /0/0 //0/ 0/0/ /0/0/ 0/0/0/

مستفعلـــن فـاعلن مستفعلــن فعْلُن مستفعلــن فاعلن مستفعلـن فعْلنْ

لا فــي الأَرَاضِــي ولا فَوْقَ السَّمَاوَاتِ يــا بــارَكَ اللهُ فــي تلك العَبَـــاءَاتِ

/0/0/ 0/0// //0/ /0/ 0/0/0//0 //0/0/ /0/0 /0/ 0/ /0/ 0/0/0//0

مستفعلــن فاعـــلن مستفعلن فِعْلن مستفعـــلن فاعلـن مستفعلـن فِعْلن

يا قَطْرَةً كُلُّ بَحْرٍ مِنْكَ مُغْتَرَفُ

/0 /0//0 /0/ /0/0 /0/ 0///0/

مستفعلـــن فاعلــن مستفعلــن فَعِلُن

هَلْ يَسْمَعُ الصَّوْتَ مَنْ فِي مِصْرَ والشَّامِ إنَّ أَصَحَّ الجِرَاحِ الظَّاهِرُ الدَّامِي

/0 /0// 0/0/0 /0/0 /0 /0/ /0/0/ 0/0/0

مستفعلـــن فاعلـــن مستفعلــن فِعْلن مستعلن فاعلن مستفعلــن فِعْلُن

يـا كاتِمَ الجُرْحِ مِنْ عـامٍ إلـــى عـــام فَلْيَعْرِفِ المَرْءُ مَنْ مَنْدُوبُهُ السَّامِي

[1]* -يُنظر: منصور قيسومة، حداثة الشعر العربي، ص 86-87.

0/0/0//0/0/ 0/ /0/0 //0/0/ 0/0/ 0// 0/0/ 0/ /0/0 //0/ 0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فِعْلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فِعْلن

فَإنَّها سُبَّةٌ أنْ يُعْبَدَ الخَزَفُ

0///0 //0/ 0/ 0//0/ 0//0//

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

كُفُّوا لِسانَ المَراثِي إنَّها تَرَفُ

0/// 0//0/ 0/0//0 /0// 0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُن

يبدو أنّ 'تَمِيم البَرْغُوثِي' قد وَجد في تفعيلات بَحْرِ 'البسيط' ما يتناغَمُ مع حالته النّفسية، ونوباته الشّعورية، التي ألمّتْ به، وهو يُشَاهِدُ ما لَحِقَ بالعِراق وأَهْلِه من نكبات وجِراح، تتطلَّبُ وَقْفَة عِزٍّ ونَخْوةٍ من العِراقيّين خاصّةً، وأهلِ الشام إجمالاً؛ لذَا خصّهُم بالنّدَاء، تعظيماً واستنجاداً، لأنّهم الأجْدَرُ بذلك، كونُهُمْ أبناء الأرْض، وأصحاب الحقّ والقضية.

يَجِد الشّاعِرُ في انتظام توزيع أجزاء وَزْن 'البسيط': مستفعِلن/ فاعلن، ملاذاً إيقاعياً متناغِماً مع عواطِفه الثّائرة، ومشاعِرَه الهائجة، فطَرِب، وأطْرَبَ بها آذان قُرائه. حيث توالي تَكْرار السّبَبَيْنِ الخفيفَيْن في تفعيلة: **مستفعلن**، وَالمتْبُوعَتَيْن بالوَتد المجموع، المشكّل لنهاية التفعيلة (/0/0 //0)، وهذا ما يتكرّر في تفعيلة: **فاعلن** (/0//0)، وذلك ما قد يُسْهِمُ في خَلْق أثَراً صوْتياً مُؤثّرا.

فربّما في توزيع وحدات بحرِ 'البسيط' مكمَنُ شعرية إيقاعه، ممّا دَفَع 'البرغوثِي' إلى اعتماده في مطوّلَته الشِعرية عامةً ومقطعه هذا تحديداً. خصوصاً، وأنّ الوزن أساساً هو " **الوِعاءُ أو المحيطُ الإيقاعي الذي بلائم كلَّ الفعاليات الإيقاعية في النصّ، وهو في ذلك**

كالأرض الصّالحة للزّراعة التي لا تكتسب شكلَها إلّا من خلال النّوع المزروع فيها، وهو يخلق منها صورةً على نحوٍ خاص، تتغيَّرُ مادةً وإيقاعاً بتغيُّرِ النَّوع"[1].

تأسيساً على التحليلات السّابقة، يمكننا القول إنّ تفعيلات بحر البسيط قد حدّدت 'الهوية العَروضية' لقصيدة 'مقام عراق'؛ **إذ** طوَّعَه لترجمَة انفعالاتِه واستيعابِ دفقاتِه الشّعورية، بل وتجربته الشعرية الشعورية الشّاعِرية، فضلاً عن مضامينه الفكرية المختلفة، فبحر البسيط بالنّسبة إليه الوزْن الأصيل والرّصِينُ الذي بإمكانه استيعاب تجاربه الشّعرية بنجاح، بما يتميَّز به من إيقاعية موسيقية طافحة، ممّا قد يُكْسِبُ مقطَعَهُ هذا قوّة موسيقية مؤثّرة.

1-3-الإيقاع:

لعلَّ أبرَزَ ما يُميِّزُ فنَّ الشّعْر عن الفنون الأدبية الأخرى إيقاعه/ موسيقاه؛ حيث تربطهما علاقةٌ قويّة وقديمة، تعود إلى نشأة الشّعر في رحابِ السَّجْعِ والرّجَز. وحينها اعْتمد **"الإيقاع على التَّكرار الذي يُلبّي حاجةً نفسيةً بشريةً، وإحساساً عميقاً بحركة الطّبيعة. ويأخُذُ التَّكرارُ مع طول الزَّمَن شكْلَ الطّقس الجاهز الذي تستمرّ فاعِلِيَّتُه في التَّأْثِيرِ حتَّى في غياب التّجربة ودلالاتِها النَّوعية. ويُولِّد الطّقس النِّظام القائم على التّناسب بين عناصِرِ القصيدة"[2].** فالتّكرار بأنواعه أَحَدُ الظَّواهرِ الأُسلوبيَّةِ البارزة القادِرَة على تَولِيد الإيقاعِ الدّاخلي والخارِجي في القصائدِ الشِّعرية قديمها وحديثِها.

ولأنّ للتَّكرار أشكالا متنوّعة، حيث يتحقّقُ على مستوى الحروف (الحَرْفيّ)، وفي الأسماء، والأفعال (الاسمي والفِعلي)، وكذلك في التّراكيب (الجمل الاسمية والفعلية). فإنّه يرتَبطُ بالجانب الشّكلي/ الخارجي للقصيدة (عنصرَا الموسيقى الخارجية: الوزن والقافية)، ويتعلَّق أيضاً بلغة القصيدة، في صورتِها الحقيقية والمجازية. ذلك أنَّ **"الإيقاعَ في القصيدة تتضافر مجموعة من**

[1]- عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبِنية الإيقاعية. حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص 9.

[2]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 208.

المكوّنات في تكوينه، خارجيا وداخليا، كالقافية والوزن الذي هو صورة تشكيلية للإيقاع ترسم وتحدّد نظام التّفعيلات وترتيبها، وعددها وتواترها؛ وما ذلك التّشكيل سوى تشكيل الانفعال الدافق في القصيدة، وهو كذلك في علاقة تفاعلية مع حركة النّفس المتوثّرة أثناء الحالة الشّعرية، مع تناغم خفيّ وباطني،...."[1].

فالإيقاع في بعديه الخارجي والدّاخلي نتيجة تفاعل ماهو لغوي تشكيلي في صورة اللغة والصورة الفنية من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز مرسل والوزن وما هو نفسي باطني. وذلك كله ما يشكّل صورة شعرية، قد تسهم في لفت اهتمام القارئ وإثارة تفاعله الإيجابي معها.

وهنا، يُمْكِنُنَا أنْ نتساءَلَ عن أهمِّ معاني الإيقاعِ، لغةً، واصطلاحاً. فما أهمّ المفاهيم التي مرّ بها معنى الإيقاعُ، كمفهوم قديم متجدّد في القصيدة العربية؟.

قد يتطلّب البَحْث في طبيعة التّجربة الموسيقية الشّعرية ' لتميم البرغوثي '، التي نراها متميّزة، من حيث تميّزُه في تطويع الآليات الموسيقية الخارجية والدّاخلية، بطريقة تختلِفُ،– ربّما– عن تلك التي اعتادَها الشّعراء الآخرون، تتبّعَ أهمّ المعاني اللّغوية والاصطلاحية التي عَرَفها ' الإيقاع '، عَبْر مَسيرته، قديماً وحديثاً.

وإذا انْطَلَقنا من مفهومه اللّغويّ، مُسْتَأْنِسِينَ في سبيل هذا بأشْهَر المعاجِم اللّغوية العربية، أَلْفَيْناه في **لسان العَرَبِ: " وَقَعَ على الشَّيْء، ومِنْه يَقَعُ وَقْعاً ووُقُوعاً: سَقَط، وَوَقَعَ الشَّيْءُ مِن يدِي كذلك، وأَوْقَعَه غَيْرُهُ ووَقَعْتُ مِن كَذَا، وعن كَذَا وَقْعاً، ووقَعَ المَطَرُ بالأَرْضِ، ولا يُقالُ: سَقَط؛ هذَا قَوْلُ أَهْلِ اللّغة، وقد حكاه سيبَوَيْه فقال: سقَّطَ المَطَرُ مكان كَذَا فمكان كَذَا[2].**

[1] – منصور قيسومة، حداثة الشعر العربي، ص 85.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، ص 40.

وَمَوَاقِعُ الغَيْثِ: مَسَاقِطُهُ. "ويُقالُ: وَقَعَ الشَّيْءُ مَوْقِعَهُ، والعَرَبُ تقولُ: وَقَعَ رَبِيعٌ بالأَرْضِ يَقَعُ وُقُوعاً لأَوَّلِ مَطَرٍ يَقَعُ في الخريف. قال الجَوهري: ولا يُقال سَقَطَ. ويُقالُ: سَمِعْتُ وَقْعَ المَطَرِ، وهو شدَّةُ ضَرْبِهِ الأَرْضَ".

تُبْرِزُ النّماذج التّعريفية اللّغوية السّابقة ارتِباطَ 'الإيقاع' بمعاني النَّغَمِ والإنشاد، والتي هي من مفاهيم الشّعر أيضاً (عند القدماء: كتاب الشّعرية العربية لأدونيس)، ومنها قولهم: **مِقْوَدُ الشِّعْرِ الغِناء**.وهي مفاهيم ودلالات، تمثّل منطِقَةَ تقاطُعٍ خِصْب، بين اللّغوي والاصطلاحي، فيكادان يأْخُذان من مَعِينٍ مفْهُوميّ واحِدٍ، فهي تعكس " **حركَةَ الأَصواتِ المُنَظّمة داخِلَ الدّائرَة الوزنية ومِن ثَم الدَّوائر التي تؤلّف إيقاعَ القصيدَةِ أو موسِيقاها في شكْل للحركة متصور التَّنْظِيمِ**"[1].

فمِن هذا المُنْطَلَق، يُمكِن عدُّ الإيقاع مُحَصّلة تشكيلاتٍ تركيبية صوْتية منظَّمَة داخل المَتْنِ الشّعري، كالوَزْنِ مثلاً. فيُمْكِنُ القول: " ....، **إنَّ الإيقاعَ مُصطَلَحٌ موسيقيّ ينصب على مجموعة مِن أوْزانِ النَّغَمِ، فالإيقاعُ مركّبٌ موسيقيّ يشتَمِلُ على أوزانٍ غير متساوية، وهو جانِبُ المُوسِيقى في الشِّعر، والوَزْن صِيغَةٌ آلية، والإيقاع إبداعٌ جمالي**"[2].

فالإيقاع يمكن اعتباره أَثَرًا جماليا، مِن ذاتٍ شاعِرَةٍ ذاتِ ذَوقٍ شعري شاعِري راقٍ، تُحْسِنْ استثْمارَ الإمكانات المُوسيقية المختلفة المولِّدَة للإيقاع الشّعري. فهل يَنْطَبِق ذلك على شاعِرِنا ' تميم البَرْغُوثِي '، وكيفَ تعامَل مع الآليات الموسيقية المُتاحَة، وفي تكامُلٍ تامٍّ مع قُدُراتِه الإنشادية، وانْسِجامٍ كبيرٍ مع ذَوقِهِ الجمالي، إلى الحدّ الذي قد تمكّنه مِن مزِيَّةِ التميُّزِ إيقاعًا؟، ومِنْ ثمّ الإضافَة الجمالية التي قدّمها للقصيدة العربية المعاصرة، موسيقيا.

[1]– عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشّعري التّشكيل والتّأويل، ط1، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، 1998م، ص 17.

[2]– مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون الأميرية، بيروت، 1979م، ص 29.

نرى أنّ أغْلَب القصائد **'البرغوثية'** فصيحة، والعامية، على السّواء، قد أثبتت تميّزاً إيقاعِياً واضحاً، وراءها استِعْدَادٌ ذوقي موسيقي، وأساليبَ جديدة ومختلِفة في تَوظيف الآليات الإيقاعية، مِن وَزْن وقافية وتَراكِيبَ لغوية مُنْزاحة وغَيْرِها من التِّقنيات. فيكاد يتفرّدُ بِهُوية إيقاعية شعرية خاصّة. وهذا متجلّ في كلّ أنْماطه الشّعريّة، سواءٌ في ذلك، العمودية والحرّة والمُخْتَلطة، فضْلاً عنْ النَّثْرية.

وللكشف عن تلك المكنونات الإيقاعية الجمالية، سنحاولُ الوُقوف عنْدَ التّقنيات الموسيقية البارزة في قصائده، والتي سمَحَتْ له بتحقيق شعرية إيقاعية مؤثّرة. ولأنّها تتوزّع بين ماهو خارجي وداخلي، سنُرَكّز على أهمّها دون غيرها. وإذا ما بدأنا ممَّا خارجي، فمن الأفضل التّرْكيز على عُنْصُرَيْ: القافية والرويّ، في تنوّعهما وعُدولهما، التّكرار بأنواعه وانزياحه.

1-4-القافية:

تكاد تشكّل القافِيَةُ علْماً قائماً بذاته، على الرُّغْم من ارْتباطها الوَثِيق بعلْم العَروض، ويُعْزى ذلك إلى كثرة قضاياها/ مواضيعُها، واتّساع مجالات بحثها، ممَّا أكْسبها قيمَةً ومكانةً في الدّراساتِ اللّغوية، بل وغدَت إحدَى شروط الفنّ الشّعري، على أساسه أنّه كلامٌ ذو وَزْنٍ وقافيَة. فهِيَ مَصْدَرُ إيقاعٍ شِعريٍّ، كثيراً ما يتوقَّفُ عليه نجاح القصيدة الشّعرية، مِنْ عَدَمِه.

وقد تسْتَدعي الضّرورة العِلْمية والمَنْهَجية الوُقُوفَ عندَ مَفْهُومها، حتَّى تتّضحَ الرُّؤيَة البَحْثية، ونتَمكّنَ منْ وُلوج عَالمها بنجاح.

كثيرَةٌ هي التّعاريف التي وَضَعَها اللّغويّون (علماء العروض) للقافية، ومِنْ تلك المفاهيم التي قد ترتاح لها الذَّائقَة البَحْثية، إيجازاً ودقّةً، قولهُم: "...، **إنّها هي المقاطِعُ الصَّوتِيَةُ التي تكونُ في أواخِرِ أبْياتِ القصيدة، أي المقاطِع التي يلزم تكرار نوعِهافي كلِّ بيتٍ،...**"[1].

[1]- عبد القادر الرباعي، جماليات المعنى الشّعري التّشكيل والتّأويل، ط1، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، 1998م، ص 110.

فجوهرها أصواتٌ تتكرّرُ بانتِظام في كل أبيات القصيدة، ممّا يوّلِد إيقاعاً مؤثّراً، تطرَبُ لهُ الآذانُ، وتتحرّكُ لهُ دواخلُ مُتَذَوّقِي الشّعر، مُسْتَمعينَ، وقرّاءً. وهو تَعْرِيفُ، يبْدُو أنَّه يُناسِبُ القَصيدة العَمودِيَة أكْثَرَ من غَيْرها.

وقد يتقاطع مع المفهوم الذي طَرحه الباحثُ 'إبراهيم أنيس'، الذي يرى في القافية: " ...، **عدّةَ أَصْواتٍ، تتكوّن في أَوَاخِرِ الأَشْطُر أو الأبياتِ من القصيدة، وتَكَرُّرُها هذا يُكَوّنُ جُزءاً هامًّا مِنْ المُوسيقَى الشِّعرية، فهي بمثابةِ الفَواصِلُ الموسيقية يتوقَّعُ السَّامِعُ تَرَدُّدَها، ويستَمْتِع بمثل هذا التّرَدّد الذي يَطْرُقُ الآذان في فَتَراتٍ زمنيّة مُنْتَظَمة، وبعد عَدَدٍ مُعَيَّنٍ من مقاطِع ذات نظام خاص، يسمَّى بالوزن"**[1].

فهو تعريف يتناغَمُ إلى حدّ كَبير مع المفهوم السّابق؛ إذ مُنْطَلَقُ القافية ولُبُّها الأصوات النّغَمية النّاتجة عَنْ تَكْرَار حُروفها بطريقة مُنْتَظَمة، وأهمّها حرفُ الرويّ، إذْ لا قافيةَ دونَه، ومُنْسَجمَة مع المُراد الجمالي للقارئ، ومُتَرْجمَة للانفعالات الدّاخلية للشّاعر، وتجاربه الشُّعورية التي تُفْصح عنها الأبيات، أو الأسطُر الشّعرية.

وللقافية دورٌ مهِمٌّ عند الشّاعر في تحديد معاني القصيدة وفي الكشْف عن طبيعة مشاعره، تماماً مِثْل بقية العناصر الموسيقية الأخرى كالوزن، والتّكرار، والتراكيب المُنزاحة، والحُروف المهموسة، والجَهورة، لذَلك، فالمضامِين التي يستَهدِفُها، والانفعالات التي يُفْصِحُ عنها هي التي تتحكَّمُ في نوعَ القافية، وعددِ حروفِها، وهيئة حركاتِها.

والشَّاعِرُ المُجيدُ هو الذي يُحْسِنُ التّعامُلَ مع القافية ومكوّناتِها؛ حيثُ يَعْدِلُ عَنْ قانُون 'وِحدة القافية'، باعْتِمادِ أكثَرَ من قافية في المَتْنِ الشِّعْريّ الواحِدِ، بل في المقطَع الشّعريّ الواحِدِ، وأكْثَرَ مِن هذا كلّهِ قد يسْتقِلُّ كلّ سَطْرٍ شِعْريّ برويّ خاصّ، كما قد تتعدّى 'انزياحات القافية' حَرْفَ رويّها إلى بقية حُروفِها، فيَقَعُ حينَها الشَّاعِرُ في الكثيرِ من العُيُوب، التي أباحَ النّقادُ

[1]– إبراهيم أنِيس، موسيقَى الشّعْر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1979م، ص 103.

بعضَها، كونها "**تزيد النصّ جمالاً**"[1]. فالتعامل الواعِي مع القافية وحروفها، يُبْعِدُ الشّاعِرَ عن الوُقوعِ في المَحظور، وإنّما يبقَى في حُدود الرّخَص التي مَنَها إياهُ أهلِ العَروضِ ونقّادِه.

تَفْرِضُ إذاً الأفكار والمشاعر والصور والرّؤى، وحتَّى المواقف المُتحوّلة عند الشّاعِرِ الحديث والمعاصر تصرُّفاً في قافية القصيدة. حتّى تستوْعِبَ تلك التغيّرات. وأَفْضَى ذلك إلى وُجود أكْثَرَ من نَوعٍ للقافية في الشّعر العربي الحديث والمعاصر خاصّةً. وهنا نتساءَلُ مرَّةً أُخْرى عن أنواع القافية التي حَفَلَت بها قصائد ' تميم البرغوثي '، فهل انزاحَ عن القافية الموحّدة كليّةً، أمْ أنّه وظّفَهما معاً، وإذا كان الأمر كذلك، فما أشكال القافية المتحرّرَة التي حضَرَت في قصائد دِيوَانَيهِ الفَصِيحَيْنِ؟.

قد تمكّنُنَا نظْرَةٌ فاحِصَة في بعض قصائد 'البرغوثي' الفصيحة من الوُقُوفِ على نماذِجَ مختلِفَة من القوافِي التي وظّفَها، تحت تأثير عامل الانزياح اللّغوي والمَضمونِي، والمُوسيقِي.

ومِنْ صُوَرِ العُدولِ 'القَفَوي' في الدّيوَانَيْنِ الأشكال الآتية: القافية الموحّدة، القافية المقطعية، القافية المتناوبة، والقافية المتغيّرة[2].

1-5-القافية الموحّدة:

وذلك أن" **تكون جميع قوافي القصيدة متَّحِدَةَ الرّويّ**"[3]، وتعرَفُ كذلك بالقوافِي المتتابعة. وقدِ اعتَمَدَ الشَّاعِرُ هذا النّوعَ في الدّيوانَيْنِ، في القصائد ذات البِناء التّقليدي (العمودِي)، ففي مجموعة **'في القدس'** نُلفِي خمس قصائد: قِفِي ساعةً، أيّها النّاس، الموتُ فِينا وفِيهم الفَزَعُ، غَزَل، مَعِينُ الدّمع. كما تحضُرُ أيضاً في القصائد ' المختَلِطة '، مِن خلال أجزائها العمودية، كما في: في القدس، تقول الحمامة للعنكبوت، الجليل، والمطوّلة: مقام عِراق،...

---

[1]- ابن سلام الجُمَحي، طبقات فحول الشّعراء، ص 58.

[2]- أحمد ملياني، الانزياح الأسلوبي في شعر تميم البرغوثي – مقاربة أسلوبية في الأثر الجمالي، ص 104.

[3]- محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ط1، دار العلم والإيمان، الإسكندرية، مصر، 2008م، ص 98.

وعلى سبيل التّمثِيلِ، لا الحَصْرِ ستَسْتَأْنِسُ دراسَتُنا ببعضِ النّماذج المتفرّقَة في بعض تلك القصائد سالفة الذّكر. ومِنها ما ورَدَ في قصيدة: **الموتُ فينا وفيهم الفَزَعُ** (إلى المقاومة في غزة)، إذ يقول:

إنْ ســـــارَ أَهْلِـــي فالدَّهْـرُ يتَّبِـــــعُ يَشْـهَدُ أَحْوَالَـــــهُم وَيَسْتَمِـــــــعُ

يَـأْخُذُ عَنْهُم فـــنَّ البَقـــــاءِ فَقـــدْ زَادُوا عَلَيْـــــهِ الكَثِيـــــرَ وَابْتَدَعُوا

وَكُلَّمـــــــا همَّ أنْ يقـولَ لهـــــم بأنـــهم مَهْزومونَ مـــــــا اقْتَنَعُوا

يَسِيرُ إنْ ســـارُوا فـــــــي مُظاهَرَةٍ فـــي الخَلْفِ فيـــهِ الإِقْدَامُ والجَـزَعُ

يَكْتُبُ فـــــــــي دَفْتَـرٍ طَرِيقَتَهُـم لَعَلَّـــه بـــالـــدُّرُوس يَنْتَفِـــعُ

لـــوْ صـــادَفَ الجَمْعُ الجَيْشَ يقصِدُ فـــإنَّهُ نَحْـوَ الجَيْشِ يَنْدَفِـــعُ

فَيَرْجِـــعُ الجُنْـدُ خُطْوَتَيـْنِ فَقَـــط وَلكِـــنِ القَصْـدُ أَنَّهـــمْ رَجَعـــوا [1]

وفي سياقٍ مَدْحيٍّ لشعْبِ فلَسْطِينَ عامّةً وتَعْظِيمٍ لأهلِ **'غزَّة'** المُقاوِمين في شجاعَةٍ وإصرَارٍ على البقاء والثَّبات، يؤثِرُ 'تَميمَ البَرْغُوثِي' رويَّ **'العين'** مُكَرَّراً في الأبياتِ، دون غيرِهِ، وكأنّه يصِرُّ معهُمْ على تحدّي البقاء، والثّبات في ساحة المواجَهَة، على الرّغْمِ من صعُوبَة المَوقِفِ. ويُمْكِنُ القولُ: إنَّ لتَوظِيفِ رويّ **'العَيْن'** مكرّراً دورًا دلالياً مناسِباً لموقِفِ التّعْظِيمِ والحماسة والتحدّي، وأثَرٌ إيقاعيّ ناتِجٌ عن هذا التّكرار المدوّي، إذْ يَرْفَعُ مِن دَرَجَة شعور الاعتزاز والتحدّي لدَى الشّاعِر، والمُقاوِمِينَ، على السّواءِ.

أمّا في قصيدته: أيُّها الناس، فقدِ ارْتاحَ ذَوقُهُ الموسيقي إلى رويّ الهَمزة، المُناسِبَة، –ربّما– لموْقِفِ المَدْح المَشُوبِ بمشاعرِ التّعظيمِ والفخْرِ، لافِتاً انْتِباه الشّعوبِ العربية الأصيلة والحرّة إلى عظَمَتِها وقوَّتِها، وعُلُوِّ شأْنِها، لتَحْفِيزها، وتَعزيز ثقَتها بنَفْسها، خاصّةُ تلك الفِئة التي تحملُ تحدّي الثّبات على الوجُود الأصيل والفعّال، وطُموحُ كَسْب الحُرية والتقدّم. حيث يقول:

أيُّهـــــا النـــــاسُ أنْتُم الأُمَراءُ بِكُمُ الأَرْضُ والسَّمـــاءُ سَواءُ

[1]– ديوان في القُدْس، ص 45.

يا نُجُوماً تَمشِي علـــى قَدَمَيْها كلَّمـــا أَظْلَمَ الزَّمـانُ أَضاءُوا

قدْ علَا في كلِّ الأَماكِنِ صَوْتِي مَـــا بِيَ المالُ لا ولا الأَسْماءُ

بُغْيَتِـــي أَمْرُكُـمْ يُرَدُّ إِلَيْكـــمُ فَلَكـــمْ فِيـــهِ بَيْعَـــةٌ وَبَـــرَاءُ

لا يكـــنْ بَيْنَكُـــم وَبَيْنَ هَواكُـم عِنْدَ إِبْرَامِ أَمْرِكُـــمْ وُكَـــلَاءُ [1]

يُحاول الشّاعِر ضَبْط الإيقاع العام للقصيدة، من خلال تَكْرَار رويّ الهَمْزة، وهذا تماشياً مع إيقاع شعُورِه، الذي يَفِيضُ إعجابًا وحُباً لأبناء جِلدَتِه الأحْرارِ؛ لأنّهم أمَلُ المُستَقْبَل العَرَبيّ الحافِل بالانتصاراتِ. ويبْدُو شدِيد التّفاؤل في أبياته، وذَا ثِقَةٍ كبيرةٍ فيهِم، وهذا تُحِيلُ إلَيْه قافِيَتُه المُطْلَقَة، وحروفِ المدّ قَبْلَها (مطلَقة مُردَفَة).

لعلّ ممَّا مَيَّزَ 'تميم البرغوثي' عن شعراءَ عَصْرِه إيقاعياً، فيما يتعلّق بالقافية الواحِدة، والموظَّفَة في القصائد ذات الشّطْرِ الواحِدِ، وليست العمودية. وهذا مِنْ أجلِ فضاءٍ إيقاعيٍّ واسِعٍ، وأكْثَرَ ليونَةً من تلك المتَعلِّقَة بالقصيدَة العمودية. خاصّةً وأنَّ استِعْمالَ نظامَ القافية الواحدة في الأسطُرِ الشّعرية مِنْ بوادِرِ التّجديد الإيقاعي. وتكادُ تنفَرِدُ قصيدَةُ **'رَجَز'** بهذا الاستعمال، كما في المقطع الآتي:

حديقَةٌ كَكَوْكَبٍ في كَوْكَبِ

امرَأَةٌ قَدْ تُوِّجَتْ بالشُّهُبِ

مُشِيرَةٌ بِمِشْعَلٍ مُلْتَهِبِ

تَرْكَبُ فَوْقَ وَحْشِها المُرَكَّبِ

مُرَكَّبٍ مِنْ أَلْفِ أَلْفِ مَرْكَبِ

بِمِئَتَيْ رَأسٍ لَهُ وَذَنَبِ

وَكُلُّ رَأْسٍ لِمَلِيكٍ أَحْدَبِ

مُتَوَّجٍ بِتَاجِهِ مُعَصَّبِ

[1]– المصدر السّابق، ص 127.

مِنَ الصَّفِيحِ اللَّيِّنِ المُذَهَّبِ

وَلِبْدَةٍ فِي عُنُقٍ وَمَنْكِبِ

لكِنَّها مِنْ زَرَدٍ مُقَطَّبِ

يُمْسِكُ رَايَةً بكلِّ مِخْلَبِ[1]

فتكْرَارُ حَرْفِ **'الباء'** في نهايَةِ كلِّ سَطْرِ شِعْرِيّ، قد يولّد إيقاعاً تأنَسُ له الأذن المُسْتَمِعة، مُتأثِّرة بتشابُهِ، وانسجام الوحدَات المتكرّرة للرّويّ.

يُمْكنُ التّمْثِيلُ للقافية الموحَّدَة، في القصائد المخْتَلطة بهذا المَقْطع، منْ المطوّلَة/ الدّيوان: 'مقام عِراق'. كما في قوله:

وَمُنْذُ أَلْـفٍ مِـنَ الأَعْوَامِ يَنْتَظِـــرُ الرِّجالُ شَمْساً بها ظَلُّوا مَجَانِينَـــا

شَمْسٌ تُعِيـدُ لَهُـمْ أَمْوَاتَهُـــمْ زُمَراً ثُمَّ تُقِيـمُ علَـى العَدْلِ المَوَازِينَـــا

وَتَرْحَمُ النّاسَ مِنْ دُنْيـا مُعــاويةٍ وَتُنْجِزُ الأَمْرَ لَـمْ يُنْجَزْ بِصِفّينَـــا

يَا أَهْلَنَا اسْتَمِعُوا، عِنْدِي لَكُمْ خَبَرٌ يُضْنِيكُمُو لَـــوْ أُدَارِيـــهِ وَيُضْنِينـَا[2]

يكْشف هذا المقْطَعُ الشّعْريُّ عن مشاعِر حزينَة، ومُعاناةٍ ممزوجة بمعاني التفاؤل والتحدّي، يُكابدُها الشّاعرُ جرّاءَ الواقع العراقيّ الصَّعْب، ممّا يَسْتَدْعي ثورةٌ تحرّرُهُم آلامِهِم وعذاباتِهم. وهذا ما تَشِي به أيضاً قافيَة المقطَعِ، عَبْرَ حرْفِ رويّها **(النّون)** المَسْبُوق بحرفِ **لِينٍ(الياء)**؛ وانْطِلاقِ صوتِ النّون. إذْ يُطْلِقُ 'البرغوثِي' لصَوتِ أنِينِه، لِيبلُغَ مُنْتَهاه ويُسْمِعُ مُعاناتِهِ العالَمَ بأسْرِهِ، حتى لا نقول وَطَنَه العَربيّ. فوراء توظيفِهِ لقافية مُطْلَقَة ومُرْدَفَة بحرف لِينٍ بَوْحٌ بمعاناةٍ وتَرْجَمَة لانفعالات داخلية مُلْتَهِبَة، وشَخصية متحدية وآملةٌ. كما نَتَجَ عَن تكرار وحدة الرويّ الحزينة والممتدّة (نَــا) نغَمٌ مُوسيقيٌّ قد يشدُّ الأسماعَ، ويَأْسِرُ القُلُوب البعيدة قبل القريبة.

1-6-القافية المقطعية:

[1]- ديوان في القدس، ص 125.

[2]- ديوان مقام عراق، ص 29.

من معانِي 'القافية المقطعية' " **تلك التي تظْهَرُ في نهاياتِ الأَشْطُرِ والأَبياتِ في نِظامِ الرباعيات أو الخُماسيات أو السداسيات...، والمقطَعُ هنا مجموعة من الأبياتِ ذاتِ القافية الموّحدة**"[1].

حيث يستقلُّ كلُّ مَقْطَعٍ من مقاطِعِ المَتْنِ الشّعريّ بقافية خاصّة به، تختلِفُ عن قوافِي المقاطِعِ الأُخْرى.

ويَحْمِلُ ديوان ' **مقام عراق** ' بَيْنَ دُفَّتَيْهِ الكَثِيرَ من المقاطِعِ ذاتِ ' القافية المقْطَعية '. وعلى سبيلِ التّمثيل، لا الحَصْرِ نَسْتَأْنِسُ بهذه النّماذِج الدّالة، معنًى وَنَغَماً:

-أ-

نَادَيْتُ بَغْدَادَ وَأَهْلَ بَغْدَادْ
عُمْرِي إِذَا أَنْقَصْتُمُوهُ يَزْدادْ
الحقُّ فِي عَباءَتِي والأَشْهادْ
ما حِدْتُ عَنْهُ طُرْفَةً ولا حَادْ
ثمَّ قال حِينَ صُلِب:

- ب -

حَبِيبِـــي أَيُّهـــا القَمَرُ المُنِيرُ بِحُسْنِكَ مِـنْ جَفَـــائكَ تَسْتَجِيرُ
أَتَهْجُرُنـــــا وَأَنْتَ لَنَـــا أَمِيرُ إِذَا مـــا اشْتَدَّ في الدَّهْرِ النَّكِيرُ
أَيَا مَنْ نَرْتَجِيهِ في النَّوَائِبْ
دَعَوْتُكَ إِذْ بَلِيتُ وَحـانَ حَيْنِي كَطِفْـلٍ ظَـلَّ مَرْفُوعَ اليَدَيْـــن
لِتَرْفَعَـنِي إِلَـيْكَ بِغَيْمـــــتَيْنِ فَلَـمْ أَرَ عِـنْدَمـا قَلَّبْتُ عَيْنِي

- ج -

سِوَى عَنْزٍ تَعَثَّرُ في الخَرَائِبْ
مَا عَنْزَةٌ عَثَرَتْ بلْ سَيِّدِي عَثَرَا ظَـلَّ وقَدْ بَرَزَ الأَعْـدَاءُ مُسْتَتِرَا

[1]- محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص 103.

يــا عَنْزَةً أَرَّقَتْ عَنْ نَوْمِهِ عُمَراً " أَسْتَوْدِعُ اللهَ فــي بَغْدَادَ لِي قَمَراً

بالكَرْخِ مِنْ فَلَكِ الأَزْرَارِ مَطْلَعُهُ"

مــازالَ مَولايَ يُدْنِينِــي وَيَرْدَعُنِـــي أَطْلُبُ مِنْهُ ارْتِياحاً وَهْوَ يُوجِعُنِي

فَحِينَ أَيْقَنْتُ مِنْ أَنْ لَيْسَ يَسْمَعُنِي " وَدَّعْــتُهُ وَبِـوُدِّي لَوْ يُوَدِّعُنِـــي

صَفُو الحَيَاةِ وأَنِّي لا أَوَدّعُهُ "

– د –

مات أبو منْصور غَيْرَ مَنْصُورٍ بالحقّ بَيْنَ بُرْدَيْه

جَنازَتُهُ عَنْزَةٌ عَرْجاء

ماتَ كافِراً وشاكاً وَمُؤْمِناً معاً

تارِكاً وَجَعاً

كالوَشْمِ الأَخْضَرِ في وَجْهِ السّماء

لمْ يَبْقَ مِنْهُ إلّا فُضُولُ المُسْتَشْرِقِين

وَمُرَاوَحَةُ الشّعراء يُفَاصِلُونَ التَّارِيخَ في سُوقِ الأَقْنِعَةْ [1]

يبدُو من خلال المقاطِع السّابقة استقلال كل مقطَع بقافيةً معيَّنةً، إذِ اعتَمَد المقطعُ الأَوَّلُ قافِيَتَيْ: الدّال والباء (بغدادْ، يزْدادْ، الأشْهادْ، حادْ، الأضْدَادْ،...، صُلِب).

وأمّا المقطع الثّاني (ب) فيتشكّل من ثلاث قوافٍ مختلفة:

1–قافية الرّاء (نستَجِيرُ، النّكِيرُ 1–قافية الرّاء: (نستَجِيرُ، النّكِيرُ).

2–قافية الباء: (النّوَائب).

3–قافية النّون: (اليَدَيْنِ، عَيْنِي).

بينما يتكوّن المقطع الثّالث من أَرْبَعِ قَوَافٍ مختلفة:

1–قافية الباء: (الخرائب).

[1]– ديوان مقام عراق، ص 58–60.

2-قافية الرّاء: (مسْتَتِراً، قَمَرَا).

3-قافية العين: (مَطْلَعُهُ، أُوَدِّعُهُ).

4-قافية النّون: (يُوجِعُنِي، يُوَدِّعُنِي).

ويُوَظِّفُ في المقطَعِ الرّابِعِ بخمْسِ قَوَافٍ:

1-قافية الهاء: (بُرْدَيْه).

2-قافية الهمزة: (عَرْجاء، السّماء).

3-قافية العين: (مَعاً، وَجَعاً).

4-قافية النّون: (المستشْرِقِين).

5-قافية التّاء: (الأقْنِعة).

لعلّه مِن الآثار الفنيّة والمعنوية لهذه القوافي المتنوّعة في المقاطع سالفة العَرْض، أنَّها إضافةً إلى احتِوائها لمعاني وانفعالات الشّاعِرِ، أسْهَمَت في كَسْرِ الرّتابة المُوسيقية للقافية، فمثّلَتْ نَغَماً أعتقد أنه مؤثّر حدّ الإدهاش.

1-7-القافية المتناوبة:

وقد يُقْصَدُ بالقافية المتناوبة " **تردُّدُ عِدَّةِ قَوافٍ على امتِدادِ القصيدة، يتنازَعُ بعضُها في السَّيْطَرَةِ على نهاياتِ السُّطُورِ الشّعرية، وتَظَلُّ القوافِي الأُخْرَى مُكْتَفِيَةٌ بالحُضُورِ والتردُّدِ هُنا وهُناك**"[1].

يَبْدُو أنَّ 'تميم البرغوثي'، وهو يَسْعَى إلى تحقيق جماليته الإيقاعية ذات التّأثير الفنّي والفَرادَة في قصائدِه قد رَأَى في هذا النَّمَط من التَّقفِية يُبَلِّغُهُ تلك الغاية، وخاصّةً في ديوانه: **في. القدس** ونمثّلُ لها بهذا المقطع من قصيدَتِه الحُرَّة **'قَبّلِي ما بين عَيْنِينَا اعتِذَاراً يا سَماءْ": يا سماءْ**

أَبْلِغِي في لَيْلَةِ الإِسْرَاءِ مَنْ بالمَسْجِدِ الأَقْصَى يُصَلّي

[1]- محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص 183.

من نبيٍّ أَو إمامْ

اسْمَعُوا يا مَنْ عَلَيْهم صَلَواتُ اللهِ سِرْبٌ من حمامْ

وَأَذَانٌ في الأَعالِي يتَرَدَّدْ

بينَكُمْ مَنْ كَلَّمَ الله جهاراً

والذي لم يَصْلَ ناراً

والذي عَنْ أَمْرِهِ عَمَّرَتِ الجِنَّانُ داراً

والذي يَحْيَا مَدَى الدَّهْرِ سِراراً

حاضِراً أو غائباً يبدُو ويَسْتَخْفِي مراراً

والذي قد أَتْعَبَ الناس انتظاراً

ليلةَ المعراجِ في المِحرابِ من خلف محمدْ

اسمَعُوا مِنَّا الكَلامْ: اعذرونا لو دَخَلْنا في صُفوفِ الخاشِعِينْ

بالتَّوَابِيتِ وبالأَعْلامِ فَوْضَى

نَحْنُ لَسْنَا أَوْلِياءً أَو عِباداً صَالِحِينْ

غَيْرَ أَنَّا لَمْ نَجِئكم مُدَّعِينْ

كَيْ نَنَالَ المَجْدَ في شركتكم هذا المقام

نحنُ جئنا مجْبَرِين

اعذرونا قدْ بُلِينا

بِتَمَادِي مُشْرِكِينَا

في الغَبَاءْ

فاضْطِراراً يصبِحُ المَرْءُ نبيّاً

لعنَةُ الله عليهم

جَعَلُونَا أَنْبِياءْ

قَبِّلِي ما بَيْنَ عَيْنِينَا اعْتِذَاراً يا سماء[1].

حضرت القافية بشكْلٍ تناوُبيٍّ لافتٍ، حاوَلَ 'البَرْغُوثي' من خلال هذا النّمَط التَّقفَويّ خَلْق إيقاعٍ مؤثّرٍ في القَارئِ، وذلك عَبرَ انْزياحٍ واعٍ في نِظَامِ القافية، ويُمكِنُ تحديد أَرْبَعَ مجموعاتٍ بارزة من القوافِي، وهي كالآتِي:

- المجموعة الأُولى: سماءْ، الغَبَاءْ، أَنْبياءْ.
- المجموعة الثانية: إمامْ، يتردَّدْ، حمامْ، محمّدْ، الكلامْ، المقامْ، علَيْهِمْ.
- المجموعة الثالثة: جهاراً، ناراً، داراً، سراراً، مراراً، انتِظاراً،
- المجموعة الرابعة: الخَاشِعِينْ، صالِحِينْ، مُدَّعِينْ، مُجْبَرِينْ، بُلِينَا، مُشْرِكِينا،

بين امتداد صوتِيٍّ في رويٍّ بعضْ المجموعاتِ (أنْبياءْ، مُشْرِكينَا)، ودويّ رَنِين بعضها الآخر (جهاراً، ناراً)، وهْيَ مُطْلَقَةٌ، إلى جانِبِ سكونِ أُخْرَى، وبالتّوازي مع هذا التّنْوِيعِ حصلَ إيقاعٌ رنّانٌ، يتأرْجَحُ في ظُهُورِهِ بين صُعُودٍ وهُبُوطٍ، حَسب مُسْتَوَى الانْفِعالِ الدّاخِلِي للشّاعر، الذي يُثِيرُ انفعالَ القارِئِ، ويَشُدُّ انتِباهَهُ.

1-8-القافية المُتغيّرةُ:

لعلَّ مِنْ أَعْلَى درجاتِ الانزياح التقفويّ، ما يُسمَّى **بالقافية المتغيّرة**، والتي وظّفَها الكَثِيرُ من الشّعراء المُحْدَثِينَ والمُعاصِرينَ، ومِنْهم شاعِرُنا 'تميم البرغوثِي'. فما الفَرْق بينها، والأشكال التّقفوية السّابقة؟، ولِمَ ركَّزَ عليها أكثَرَ من غَيْرِها؟.

ومِنْ معانِي هذَا النَّمَطِ من القافية، أنّها تلك التي " **يَغِيبُ فيها حرفُ الرّويّ عن الظهور والسّيطرة، ويستقلّ كلّ سَطْرٍ شعريّ بحرف رويهِ**"[2]. فيمكن اعتبارها صورةً للقافيَةِ الأَكثَر انْزِياحاً في الشِّعْرِ ' التَّمِيمِي'. إذْ حَفلَتْ به أَكْثَرُ قصائدِ الدّيوانَيْنِ، وخاصَّةً، ديوان: **في القُدْس**.

[1]- ديوان في القدس، ص 104-105.

[2]- محمد سالمان، الإيقاع في شعر الحداثة، ص 183.

وعلى سبيل التّمثِيل، لا الحَصْر، سنَقِفُ عِنْدَ بَعْضِ النّماذج الشّعرية الفصيحة، التي وظَّفَت قافية مُتَغيّرَة، لِتُعَبّرَ عنْ معانٍ ومشاعِرَ مضطَرِبَة ومُتنوّعة، تنتاب العالَمَ الدّاخِلِي للشّاعِرِ، تحت تأثِيرِ أحْداثِ الواقعَيْنِ العراقيّ والفلسطينيّ.

ونَرَى أنّ قصيدة: **لا شيءَ جِذْرياً** ذات حضورٍ كثِيرٍ للقوافِي المتغيّرة، كما في السّطورِ الشّعرية الآتية:

لا شيءَ جَذْرياً

سَتَسْقُطُ المُدُنُ العالياتُ

ويُخفِّتُ المُصَوّرُ الأبدِيُّ الضَّوْءَ عن مبانِيها الشَّاهِقَةْ

وَيُضِيئُ الفِئرانَ وَأَكْيَاسَ القُمامَةِ السّوداءَ،

فَتَلْمَعُ، وكَأنّها قُبَّةُ البَرْلَمانْ

لا شيءَ جَذْرِياً

سَتَنْمُو الشُّقُوقُ التي في أُصُولِ الجُذْرانِ كاللَّبْلابِ

كَبَرْقٍ مُضادٍّ يَسْرِي مِنْ الأَرْضِ إلى السّماءْ

لا شَيْءَ جَذْرِياً

أَشْجارُ الخَرِيفِ التي عَرِيَتْ مِنْ أَوْرَاقِها

تُشَبّكُ أَغْصَانَها، كَأيَادٍ في مُظاهَرَةٍ كُبْرَى

والطُّيُورُ، تُقَرّرُ بَعْدَ نِقَاشٍ طويل، أَلّا تَهْجُرَها

لا شيءَ جَذْرِياً

لَنْ يُحَيّيَ التّلامِيذُ أَعْلامَ بِلادِهِم في طَوَابِيرِ المَدَارِسْ

بل سَتَقِفُ الأَعْلامُ طَوَابِيرَ، تُحَيّي التلاميذَ

لا شَيءَ جَذْرِياً

سَيَتَسَلَّحُ الغزال جيّداً

وَسَتُنْسَجُ أَثْوَابُ الأَعْرَاسِ الفَضْفَاضَةُ من حَلَقاتِ الزَّرَدْ

وَسَيَسْتَعِدُّ الجَمِيعُ للقيامِ بواجِبِ الضّيافَة[1].

تَنَوّعَت قافية أَسْطُرِ هذه المقاطِعِ وتعدَّدَتْ؛ حيثُ يكاد كلّ سطر شِعريّ منها يستقِلُّ برويّ خاصّ. ولعلَّ نفسِيَةَ الشَّاعِرِ الحزينَة وتقلُّبُها بين انفعالاتٍ ومشاعِرَ غَيْرَ ثابِتَةٍ، هي التِي فَرَضَتْ هذا الإيقاع المتنوّع، حتّى يخفِّفَ مِنْ ثِقَلِ حُزْنِهِ معاناتِهِ، كما أنّ استمالَةَ القارئ تستَدْعِي ذلك التّنْوِيع، حتَّى يُبْعِدَهُ عنْ شَرَك شُعُورَ المَلَل والسَّأَمِ. خصوصاً وأنَّ انفعالاتِ الشّاعِرِ وتجْرِبَتَهُ الشّعورية، عادةً ما يتحكّمانِ في 'الوزْن والقافية'، "**فهناك علاقَةٌ وَثِيقَةٌ بين العالم الدَّاخِلِي للمُبْدِع والإيقاع**"[2]. فالإيقاع الدّاخِلي للشّاعِرِ هو الضَّابِطُ للإيقاع الخارجي، من وزن وقافية.

وتُعَضّد اللّازِمَةُ: **لا شيءَ جَذْرِياً**، والتي تكرّرَت بانتظَامٍ في القصيدة مُوسِيقَى القَصيدة، والتي يبدُو أنّه وظَّفَها توظِيفاً عكْسيا في هذه القصيدة؛ حيث العبارة المكرّرة/ اللّازمة يستَهِلُّ بها المقطع، وليسَت خاتمةً له كما في القصائد الأخرى (قصيدة: **أنا لي سماءٌ كالسّماء**)، إذْ يختَتِمُ مقاطِعَها بعبارة: (**هَذِي سمائي في يَدَيَّ**). قد نتجَ عَنَها إيقَاعًا مؤثِّراً، يُسْحِرُ الآذان والعُقول ويُعمّق الدّلالات، ويكثِّف المعانِي.

وتَحْفل القصائد الأُخرى بالقوافي المتغيّرة، كما في القصيدة المختَلِطة: أمير المُؤمِنِين (إلى السيد حسن نصر الله). ومِن أمْثِلَة ذلك هذا المقطَع الحرّ:

وامتدَّتْ اليدُ إلى السماء،

مُتَعَدِّيَةً أربَعَةَ عَشَرَ قَرْناً،

وَنَزَعَتِ الليلَ عنها بِرِفْقْ

نَزْعَكَ الضمادَ أو اللثامْ

فإذَا تحته ليلٌ آخرْ

فَنَزَعَتْه أَيضاً

---

[1]– ديوان في القدس، ص 49–50.

[2]– كريم الوائلي، جماليات التّشكيل الإيقاعي في القصيدة العربية الحديثة، مركز الأبحاث، ص 4.

وهكذا ليلاً بعد ليلْ،

كأنَّها تُقَلِّبُ صَفَحَاتٍ في كِتابْ

وكلَّما قَلَبَتْ صَفْحَةً منهْ

شَفَّت الصفحاتُ الباقيةُ عن كلامٍ ما:

ألا تَرَى النبوءة سلاحُهُم يَهْوِي

وسِلاحُنا يَصْعَدْ[1]

في هذا المقطَعِ، يبدُو أنَّ شاعِرَنا قد سكنَه تفاؤلٌ وأمَلٌ كبيران في نصْرٍ قريبٍ، لأنَّ ثقَتَهُ كبيرَةٌ في يَدِ هذا القائدِ المُنْقِذة لهُمْ من ليلِ مُعاناةٍ طَوِيلٍ (وامتدّت اليَدُ إلى السماء، مُتَعَدِّيَةً أربَعَةَ عَشَرَ قرنا، وَنَزَعَتِ الليلَ عنها بِرِفْقْ،...). انْطلاقَةُ مجْدٍ حضاريٍّ وشيكةٍ، مع ظُهُور أَميرَ عَصْرِه (حسَنْ نصر الله) وانتصاراته البُطولية ضدّ الصّهاينَة في جنوب 'لبنان'.

وربما ذلك ممّا جَعَلَه لايَسْتَطِيعُ السّيْطَرَة على مشاعِرِه المُنْفَجِرَةِ إعْجاباً وفَرَحاً وتعْظِيماًوفَخْراً،...، فيكاد ينفَرِدُ كلّ سطرٍ شِعريٍّ بشعُورٍ ما، وذلك ما انعَكَسَ في هذه القوافي الكثيرة في تنوّعٍ وغَزارَةٍ. وهي ساكِنةٌ، والتي أَكْسَبَتْ المَتْنَ الشِّعريَّ نَغَماً مُوسيقياً لافِتاً انتِباهَ القارئ إليه. ومِن جهة أخرى فإنّ الرويّ السّاكن يسهّل على الشاعِرِ التّعامل مع شطره الشّعري، نحوياً وبلاغياً، حسب مراده الفكري والجمالي. وهذا السرّ، –ربما–وراء غلبة الرويّ السّاكن علة قوافي 'البرغوثي'.

2–البنية الإيقاعية الدّاخلية:

تتعاضَدُ الموسيقَى الدّاخلية مع الموسيقى الخارجية لِتَحقيق مُراد الشّاعِرِ 'البَرْغُوثي' المضموني، والرُّؤيَويّ والفنّي في مُتُونِه الشّعرية. وقبلَ الوُقُوفِ عِنْدَ دورها في قصائده، وعن أساليب تجلّيها، واستراتيجية تطويعها من قبلِ الشّاعِر علينَا بتَوْضيح مَغزاها. فماذا نقصد بالإيقاعِ الدّاخِلِي؟، وفيمَ يَظْهَر؟، وما صُوَرِهِ الأكثَر حُضُوراً في نصوص البرغوثِي الشّعرية؟.

[1]– ديوان في القدس، ص 79–80.

ويُقصد بالإيقاع الدّاخِلِي " **كل موسيقَى تتأتَّى من غَيْر الوزن العَروضيّ أو القافية، وإن تُؤازِرُه وتعضده لفرضِ إيقاعٍ شامِلٍ في القصيدة يُثِيرُها ويُعَزِّزُ رؤيا الشَّاعِر**"[1]. فهي موسيقَى تَخْلُقُ داخل الشّاعر، وتَظْهَرُ في أساليب مختلفة، كالتَّكرارِ بأنواعِهِ، المعاني المتضادّة، كالطّباق والمقابلة، المحسّنات البديعية اللّفظية كالجِناس مثلاً، الأصوات المهموسة والمَجْهورة، ....، وهي التي ستكون محلَّ دراسَتِنَا في بعضِ المقاطِعِ، من الدّيوانَيْنِ الفَصِيحَيْنِ، وباختصار، الموسيقَى التي لايكون مصدرُها الوَزْن والقافية. وهي مِن صُوَرِ التّمرُّد العَروضيّ في الشّعر المعاصِرِ، لليُونَتِها، وهُروباً من قيود الوزن والقافية.

يبْدُو أنّ 'البرغوثي' قد وَجَدَ في آلية التّكرار بأنواعهِ وَسِيلَتَه التي تسْمَح له بضَبْطِ إيقاعِه داخل قصائدِه، الذي من خلاله يؤثّر في قارئه، ويُعَبّرُ عن انفعالاته ومشاعِره.

2-1-التّكرارُ وانزياحُه:

قد يهتدي الباحِث العربي الحديث إلى حقيقة أنّ من أبْرَز مشكّلات الإيقاعِ الدّاخلي في القصيدة المعاصرة عموماً والقصيدة التّميمية التَّكْرار، الذي هو في جوهَرِهِ أُسْلُوبٌ لغويٌّ قائمٌ على "**إعادة ذِكر كلمة أو عبارة بلَفْظِها ومعناها في موضع آخرَ أو مواضِعَ متعدّدةٌ**"[2]. وهذا حسب غايات الشّاعر الفكرية والجمالية في نصّه الشّعري، التي قد تأسرُ القارئ، وتُثِيرُ دهشَتَه وإعجابَه. والتّكرارُ كأسلوبٍ في الكتابة، يكشِفُ عن الهُوية الإبداعية والنّفسية للشّاعر، كما يُبْرِزُ سَيطَرَةَ العَناصرِ البؤرة في بِنيَة النصّ دون غيرها، وسبب ذلك. وهنا، يُمْكننا أنْ نتساءَلَ عن صُوَر التَّكْرار الأكثَر بُروزاً في الدّيوانَيْنِ الفَصِيحَين؟.

[1]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001م، ص 57.

[2]- رمضان الصباغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، 2002م، ص 211.

بالعودة إلى قصائدِ الدّيوانَيْن نجد أنّ 'تكرار اللّازِمة' يُمَثّلُ الصّورةَ الأكثرَ اعتِماداً في القصائدِ الشّعرية من قِبَل ' تميم البرغوثي '. منْضافة إلى الأنواع الأخرى، كتَكرار البِداية، تكرار الأفعال والأسماء والأصوات (الفعلي، الاسمي، الحرفي، والجُمَلِي)،...

2-2-تكرار اللّازِمة:

شكلٌ من أشكالِ التَّكْرَارِ، يلْجَأُ إلَيْهِ الشّاعِرُ في قصائِدِه لاستيعابِ تجربتِه الشّعورية في القصيدة، وتَرْجَمَةِ انفعالاتِه، وحتَّى مِن أجْلِ التّأثِيرِ، -ربّما-، في مُتَلَقّي شِعْرِه. ومِنْ التّعارِيفِ الرّائجة حول هذَا النَّمَطِ مِنْ التَّكْرار، ذلك الذي صَدَرَ عن النّاقِدِ ' محمّد صابر عبيد '، فهُوَ عِنْدَه " **انْتخاب سَطْرٍ شعريّ أو جملة شعرية، تشكّلُ بِمُسْتَوَيَيْها الإيقاعي والدلالي محوَراً أساساً ومرْكَزياً مِن مَحَاوِرِ القَصِيدَة** "[1]. وتتكرّرُ هذه الجملة الشّعرية بانتظام عند نهاية كلّ مقْطَعٍ شعريّ (بعدية) أو بدايَتِهِ (قبلية)، تارِكاً ذلِكَ نَغَماً موسيقياً تأْنَسُ له الآذان، وتَخْفَقُ له القُلُوبُ.

تَحفَل القصائد المُخْتَلِطَةُ لكِلَا الدّيوانَيْنِ بتَكْرَارِ **'اللّازِمَة'**، وفي صُورَتَيْها: القَبْلية والبَعْدِيَة، على السّواء. ولِتَوْضيحِ حضُورِها (اللّازمة) في ثنايا هذه المُتُونِ التّميميَة الممزوجَة، سَتَسْتَأْنِسُ الدّراسَة بِبَعْضِ المقاطِعِ الدّالّة مِنْ المَجْمُوعَتَيْنِ الشِّعْرِيَّتَيْن معاً.

وإذَا آثَرْنَا اسْتِهْلَالَ تَحْلِيلِنَا من ديوان: في القُدْس سيُصادِفُنا تَكْرَارُ **'اللّازِمة '** في بعْض قصائدِه الحرّة والمُخْتَلِطة، منها: أنا لي سماء كالسّماء، تقول الحمامة للعنكبوت، لا شيء جَذْرِياً، قَبِّلِي ما بينَ عَيْنِينَا اعْتِذَاراً يا سماءُ،...

فلو عُدْنَا إلى قصيدة 'أنا لي سماءٌ كالسّماء' لَوَجَدْنَاهَا ذاتُ لازِمَةٍ بعدية حاضِرَةٌ في أربَعِ (4) مقاطِعَ، تحتَ عبارة (هَذِي سَمائِي في يَدَيَّ):

أَنَا لي سماءٌ كالسَّماءِ صَغِيرَةٌ زَرْقَاءُ

أَحْمِلُها على رَأْسِي وَأَسْعَى فِي بِلادِ الله مِنْ حيٍّ لِحيْ

[1]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 214.

هَذِي سمائِي في يَدَيَّ

فِيها الذي تَدْرُونَ مِنْ صِفَةِ السماءْ

فِيهَا علوٌّ وانْكِفَاءْ

.....

عِنْدِي سَماءٌ فِي يَدَيَّ

أَنَا لي سَماءٌ كالسَّماءِ صَغِيرَةٌ زرقاء أَحْمِلُها على رَأْسِي وفيهَا بَعْضُ ما في أُخْتِها

فِيها ملائكَةٌ قَدِ انْهَمَكُوا بِإِصْلاحِ المَوَازِينِ العَتِيقَةِ

.....

هَذِي سَمائي في يَدَيَّ

أَنَا لي سَماءٌ كالسّماءِ صَغِيرَةٌ زَرْقَاءُ أَحْمِلُها علَى رَأْسِي

كما رَفَعَ الجَرِيدَةَ مَنْ أَرَادَ بها اتِّقَاءَ الشَّمْسِ

.....

هَذِي سَمائِي فِي يَدَيَّ[1]

في تَكرارِ هذه اللّازِمة عند نهاية كلِّ مَقْطَعٍ شِعْريّ إصرارٌ من الشّاعِرِ على تحقيق رؤاه اتّجاه واقِعِه الإنسانيّ والعربيّ عموماً، والفِلَسْطينيّ تحديداً. هذه الرّؤى المتشظّيَة عَبْرَ فضاء تلك المقاطِع، تَحمِلُ دلالاتٍ مخْتلِفَة، اسْتَلْزَمتْ إيقاعاتٍ مُتَنوّعة، مِنْ شأنِهَا المُساهَمَة في إقناعِ المُتَلَقّي برؤى الشّاعِر. ولأنَّ رؤاه تخْتلِفُ عن الرؤى الأخْرى (المَأْلوفَة) فإنَّها استَدْعَتْ أسلوباً تكرارياً مُنْزاحاً، ذَا نَغَمٍ مَعْدولٍ مؤثِّرٍ.

نَجد اللّازِمَة البَعْدية أيضاً حاضرةً في قصيدة ' قَبِّلِي ما بين عَيْنِينَا اعْتِذَاراً يا سَمَاءْ '. من ديوان ' في القُدس'، إذ يقول:

[1]– ديوان في القدس، ص 21–25.

اسمَعِي يا هَذِهِ الزرقاء يا بَيْتَ القَضَاءْ

هاكِ خير ناكِ هاكْ

ارْفَعِيهِ الآنَ على أَكْتَافِنا

.....

قَبّلِي ما بَينَ عَيْنِينَا اعْتِذَاراً يا سَمَاءْ.

لَمْ نَكُنْ نَدْعُو لِدِينٍ أو إمامَة

أو كِتابٍ يُزْعِجُ الكهّانْ يَوم السبتِ

لم نطرد من الهيكل تجّارَ الفَضِيلةْ

.....

قبّلِي ما بين عَيْنِينَا اعتِذَاراً يا سَمَاءْ

يا سَماءْ

أَبْلِغِي في لَيْلَةِ الإِسْراءِ مَن بالمَسْجِدِ الأَقْصَى يُصَلّي

مِنْ نبيٍّ أو إمامْ

.....

قبّلِي ما بين عَيْنِينَا اعْتِذَاراً يا سماء[1].

تسْمُو مكانة الشّعْبِ الفِلَسطينيّ ويَرقَى مَقَامُه في نظَرِ الشّاعِرِ والعالم أجْمَع بَعْد الظُّلْم الكبير الذي عاناه، والاضطهاد الذي مُورِسَ عليه، ومِن ثَمّ فهو حريٌّ باعتِذارات الجميع، فحتَّى 'السّماء'، على علوّ مقامِها، واتّساعِها، وقَداسَتها مُطالَبَةٌ بالاعتِذار لفِلَسْطِينَ، وأَهْلِها، بلْ ويلِحُّ الشَّاعِرِ على هذا الاعتِذَارِ في وُضُوحٍ، مِن خلالِ تَكْرار الجملة الفِعْلية الطّلَبية الأمرية/ اللّازِمة في نهاية مُعْظَمِ المَقاطِعِ. وَفِي تَكْرَارِها نَغَمِيَةٌ جاذِبَة لانتِباهِ القارئ، ومؤثِّرة في مَشَاعِرِه.

[1]– ديوان في القدس، ص 101–105.

وتَحْضُرُ أيضاً اللّازِمَةُ البَعديَة في القصيدة الحُرَّة 'يا هَيْبَةَ العَرْشِ الخليّ مِن المُلُوك'، ومِنْ خلال المُرَكَّبُ الجُمَليّ المُنزاح، تَرْكِيباً ودلالةً وإيقاعاً، 'هيبة العَرْشِ الخليّ من المُلُوك'. والذي تَنْتَهِي عِنْدَهُ أغْلَبُ مَقَاطِعِ القَصِيدَة، ومنها قوله:

وَرَأَيْتُ أنَّ العَرْشَ أَجْمَلُ وَهْوَ خالٍ

أوْ هُوَ العَرْشُ الذي فِيهِ مُلُوكٌ مِنْ خَيَالٍ

آمِنٌ مِنْ كُلِّ خَيْبَاتِ الأَمَلْ

.....

لكنَّ أَهْيَبَهَا

هُوَ العَرْشُ الخَلِيُّ مِنَ المُلُوكْ

أَنَا مَادِحُ العَرْشِ الذي وَقَفَتْ عَلَيْهِ غَزَالَتَانْ

تُهْدِي عُيُونُهُمَا إلَى النَّاسِ الأَمَانْ

أَنَا مِنْكُمَا يَا ظَبْيَتَانْ

.....

أَنَا مادِحُ العَرْشِ الخَلِيّ مِنَ المُلُوكْ

يَا ظَبْيَتَانِ أَرَى المَلِيكَ إذَا أَتَى

سَيَحِلُّ فِي قَلْبَيْكُمَا

لا فَوْقَ عَرْشٍ مِنْ رُخَامْ

.....

يَا أَيُّهَا الجَمْعُ الذِي مِنْ أَلْفِ ظَبْيٍ

فَوْقَهُ رَمْلٌ قَدِيمٌ لا نِهائيٌّ وَيَبْرُكُ فَوْقَهُ جَمَلٌ يَلُوكْ

لَكَ لا لِغَيْرِكَ يَصْلُحُ العَرْشُ الخَلِيُّ مِنَ المُلُوكْ

وَهُنَاكَ ما يَدْعُوكَ دَوماً للتَّشَكُّكِ

في الذينَ يُبَشِّرُونَكَ

بِنِهَايَةِ السَّعْيِ العَظِيمِ وَأَنّهُمْ

عَمَّا مَضَى سَيُعَوِّضُونَكَ

.....

مَا أَحْسَنَ العَرْشَ الخَلِيَّ مِنَ المُلُوكْ

يَا أَيُّهَا المَلِكُ الذِي قَدْ مَجَّدُوكَ لِيَعْزِلُوكَ وَيَقْتُلُوكْ

أَنْتَ الجَمِيلُ وَلَسْتَ مُحْتَاجاً إِلَى صَلَوَاتِهِمْ لِيُجَمِّلُوكْ

.....

ولَكَ الصَّلَاةُ عَلَيْكَ تَتْرَى وَالسَّلامْ

وَعِنَايَةُ الرَّحْمَنِ ما نَادَى الحَمَامُ عَلَى الحَمَامْ

يَا صَاحِبَ العَرْشِ الخَلِيِّ مِنَ المُلُوكْ[1].

يَبْدُو أنّ الشَّاعر قدِ اهْتَدَى إلى ما يخدم مَوْضُوع قصيدته، دلالةً وإيقاعاً؛ ففِي تكراره للعِبارة اللّازِمة، وفي صُوَرِها المختَلفة تَأكِيدٌ من الشَّاعِرِ على رَفْضه لهؤلاءِ الحكّام (ملوك وأمَراء،...) السّلبيّين بتسلُّطِهِم وظُلْمِهِم وحتى تخاذلِهِمْ مع العَدوِّ وتآمُرِهِمْ على أوْطانِهِم وشعوبِهم، لذَا يأْمَلُ في عَرْشٍ خالٍ من تلك النّماذج المُتخاذِلَة. عَرْشٌ حقيقيٌّ، بإيجابيَّتِهِ، ونَزاهَته، وإخلاصِهِ، وأَصالَته، ونقائه،... كما استَثْمَرَ انْزياحها التَّرْكيبِي، مِن أجْل خَلْق عُدُولٍ إيقاعيٍّ جالِبٍ لانْتِبَاهِ القارئ.

2-3-تَكْرَارُ البِدايَةِ:

مِن أسَالِيبِ التَّكرار الأُخْرَى التي وظَّفَها 'البرغوثِي' لتَحيق الإيقاعِ في شِعْرِهِ ما يُعْرَفُ بتَكرار 'البِداية' أو ' التَّكْرارُ الاسْتِهلاليّ، انْطلاقاً مِن تَتَابُعِهِ في بِدايةِ المقَاطِعِ الشِّعرية. وهو

[1]- ديوان في القدس، ص 28-35.

عند النّاقِد 'محمد صابر عبيد' " **الضّغط على حالةٍ لغوية واحدة، وتَوْكيدها عدة مرّاتٍ بِصِيَغٍ متشابهة ومختلفة، من أجْلِ الوُصول إلى وَقْعٍ شِعريٍّ معين، قائمٍ على مُسْتَوَيَيْنِ: إيقاعِي ودَلالِي**"[1]. فهو صورة من صور التّركيز اللّغوي، على المُسْتوى الأسلوبي، وعَبْرَ صيَغٍ تعبيرية مختلِفة، تنتَهِي إلى غاياتٍ دلالية وإيقاعية في القصيدة.

وبالعودة إلى قصائد الدّيوَانَيْن فإنّنا نجد حَضُوراً لافِتاً لهذا النَّمَط من التَّكْرار ومِن صُوَرِ تَكْرار الاستهلالِ/ البِداية في دِيوان 'في القُدْس'ماوَرَد في قصيدة'ابن مريم'، إذْ يتكَرّرُ المركَّبُ الجُمَلِي "لقد صَلَبُوه ':

لَقَدْ صَلَبُوهُ فماذَا بِرَبّكِ تَنْتَظِرِينْ

لقد صَلَبُوهُ وليس مَسِيحاً ولا ابن إلَهْ

لَقَدْ صَلَبُوهُ لِسِرْقَتِهِ المالَ أو قَولِهِ الزُّورَ أو سَفْكِهِ الدَّمَ أو أيّ ذَنْبٍ جَناهْ

ولمْ يَصْلُبُوهُ لِدَعْوَى ودِينْ[2]

لقد نَتجَ عنْ تكرار الجملة الفعلية **"لقد صَلَبُوه'** بشكْلٍ مُتَتَابِعٍ إيقاعاً موسيقياً يتناغَمُ مع دلالات المقطع الشّعري. حيث موقفُ الشَّاعر من 'مسيح العَصر' / الحاكم العَربيّ، الذي صُلِبَ بسبب جرائمه ضدّ شعْبِهِ، من سرقةٍ وقَتْلٍ وخيانةٍ،.. وليس لأنّه إله. فالمسيح عيسى – عليه السّلام–صُلِبَ رَفْعاً، وإنقاذا وحِفظاً (لحِكْمةٍ ربّانية)، وأمَّا الحاكم العَربِيّ فصُلْبُهُ عقوبةً، وإهانةً، ودُنُوّاً.

ونَجِد حُضُوراً آخَرَ لتَكْرار البِداية في قصيدة ' **خطٌّ على القَبْرِ المؤقَّت** '، مِن خلال المَقْطَع الآتي:

وشَمْسُ آبْ،

تُحِسُّ بالذَّنْبِ لأنَّها لا تُحَذِّرُنا،

لم يَأْذَنْ لها الله أنْ تُحَذِّرَنا،

[1]– محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 196.

[2]– ديوان في القدس، ص 93.

ممّا تَنْوِيهِ لَنَا شَمْسُ الشَّهْرِ التَّالي،

أَضَعُ الشَّمْسَيْنِ في الكَيْسِ وأُكْمِلْ،

أَضَعُ صِيَاحَ امْرَأَةٍ تنادِي المَوْتَى في مقْبَرَةٍ بلا شَوَاهِدْ،

سؤالُ الصَّحَفِيّ، إلى أَيْنَ تَذْهَبونَ مِن هُنا،

والجَوابُ إلى القُدْسْ،

أَضَعُ القُدْسَ في الكيسْ،

.....

ماضِي المَدِينةِ صَدَىْ،

أَلُمُّ الصَّدَى من فَوْقِ رؤوسِ الجِبالْ

وَأَضَعُهُ في الكَيسْ

أَدقُّ على النّاسِ الأبوابْ

أَضَعُ ما تَصَدَّقَ به القومُ مِن ثِيابِ شُهَدَائِهِم،

نَشَراتِ الأخْبارْ،

مَشْيَكَ بينَ الأنْقَاضْ

.....

أَضَعُهُ في الكِيسْ،

أَلُمُّ أَكْيَاسَ الرَّمْلِ مِنْ أيامِ حِصَارِكْ

.....

أَضَعُ ذُهُولَ عينيكْ

الحقيقيَّ والمُصْطَنَعْ

.....

أَضَعُ ارْتِباكَ شَفَتَيْكْ،

تَقْبِيلَكَ النّاسْ

.....

أَضَعُ إصْرَارَكَ على تَكْرَارِ الكَلامْ

لُغَتَكَ الإنكليزيةَ العَرْجاءْ،

.....

أَضَعُ البِيجَامَا الزَّرْقاءَ وقُبَّعَةَ الصُّوفِ في الكِيسْ،

كَأَنَّكَ رَضِيتَ بالإجابةْ،

.....

أَضَعُ صُورَتِي واقِفاً بين يَدَيْكْ

عُمْرِي أَرْبَعُ سَنَوَاتْ

.....

أَضَعُ الصُّورَةَ في الكِيسَ،

أَضَع الكِيسَ أَمامِي،

أَرْكِزُ عليهِ عَلَماً،

أَكْتُبُ عليه اسماً وتارِخَيْنْ

أَجْعَلُهُ حَوْلَ الرِّقابِ حِجاباً[1]

لقد كرّرَ الشَّاعِرُ الجملة الفعلية **"أَضَعُ"** في صورة متتابعةٍ، مُشكّلَةً إيقاعاً مُوسيقياً مؤثّراً في القارئ، ومُرْتَبِطاً بدلالاتٍ سياقية مختلفة حدّ التّناقُض؛ حيثُ تَعْكِسُ ربّما رؤيَتَه المتناقِضة إلى شخصية الرّئيس الفلسطينيّ الرّاحل 'ياسر عرفات'،- رحمة الله عليه-، إذ مَدَحَ سياسَتَه الإيجابية اتّجاه القضية الفلسطينية في المَرحلَة الأولَى من حُكْمِهِ، بَيْنَما ذَمَّه في الفَتْرَةِ الثانية، لأنَّهُ حادَ عن جَوهَرِ القضية، ووَقَعَ في شَرَكِ التّنازلاتِ، حتّى لا نقول التّواطؤ والخيانة.

[1]- ديوان في القدس، ص 75.

2-4-تَكْرَارُ المُجَاوَرَة:

ومِن الأساليب التي طوَّعَهَا الشّاعر في سبيل دَعْمِ إيقاعه الدَّاخلي في مُتُونه الشّعْريّة الفصيحة ما يُعْرَفُ بِتَكْرَارِ 'المجاوَرة'. وهو أن " **يَأْتِيَ اللّفْظَانِ المُتكرّرَانِ مُتَجَاوِرَيْنِ دونَ فاصِلٍ بينَهُما**"[1]. ففِي تَجَاوُرِ تلك الألْفاظ، وَهْيَ مكرّرة ما يجود ربما بطاقَةٌ دلالية وإيقاعِية، تثري مضمون النصّ الشِّعري وتعمّق معانيه وتقوّي إيقاعَه حتَّى يُؤثِّرَ في قارئه. وممَّا يُمْكن التَّمْثِيلُ به لتَكْرَار المُجَاوَرَة هذا المَقْطَعُ من المطوّلة الشِّعرية 'مقامُ عِرَاق'، إذْ يَقُول:

إنّي سَمِعْتُ رَسُولَ الله صلَّى الله عَلَيْهِ وسلَّمَ يقُول

'أَكْرِمُوا عَمَّاتِكُمُ النَّخْل'

يَا عَمَّةْ يَا عَمَّةْ

يَا أُمَّةَ الأُمَّةْ

يَاعَمَّةُ أعْفِينَا

صَعْبٌ تَلَاقِينَا

كَمْ عِلَّةٍ فِينَا

يَا عَمَّتِي جَمَّةْ

يَا عَمّة يَا عَمَّةْ[2]

يقُوم تَكْرَار المُجَاوَرَة في هذا المَقْطَعِ الشِّعْرِي على تَكْرَار الجمْلَتَيْن الإنشائيَّتَيْن: **يا عمَّة يا عمَّةْ**، دون فاصِلٍ بينَهُما، وقَدْ كرَّرَهُما الشَّاعِرُ ليؤكِّدَ مَوقِفَه الرّافِضِ لِخِيَانَةِ أهْلِ العِراقِ لعِرَاقِ الحضارة والأصْلِ، والذَيْنِ تَدُلُّ عَلَيْهِما أشجارُ النَّخْلِ، ولأنَّها الأصيلة والنّبِيلَة، فإنّها ضحّتْ من أجل العِراقِ، ثباتاً وصُمُوداً وتضحيَّة، على الرُّغْمِ من صعوبَة المَوقِفِ وخيانَة بَعْضِ مَنْ ضحّت في سبيلِهِمْ لها. كما أسْهَمَ تكرار أُسلوب النّداء **'ياعمّة'** في خَلْقِ إيقاعِي مُنْسَجِمٍ مع التّجرِبة

[1]- محمد سالمان، الإيقاعُ في شعر الحَداثَة، ص 124.

[2]- ديوان مقام عراق، ص 40-41.

الشّعورية للشّاعِرِ، والمُتشَظيَّة بين حبِّ ' **النّخل** ' برمزيّتِه، وعِتابِ أبْناءَ العِراقِ مِمَّنْ خانوها وخانوه (العراق)، في الوقت نفسه.

2-5-التَّكْرَارُ الاشْتِقاقِي:

ومِن أنْواع التَّكْرَارِ التي وَظَّفَها ' **تَمِيمُ البَرْغُوثِي**' للتّعْبِير عن معانيه في قصائد مَجمُوعَتَيْه الشِّعْرِيَتَيْن، وكَذا خَلْق إيقاعٍ داخليٍّ، مُنْسَجِمٍ مع أفكارِه ومشاعره، بإمكانه أنْ يؤثِّرَ في مُتلَقِّيه، ما يُعْرَفُ **بالتَّكْرَارِ الاشْتِقاقِي**، والذي " **يتِمُّ بينَ الكَلِماتِ المُشْتَقَّة في نفس الجذر اللّغَوي، والتي لا تختلِفُ إلّا بِنْيَتُها الصرفية بالقِياس إلى بعضِها**"[1]. فقوامُ هذا الصّنْف مِن التَّكْرَار إذاً تَوالي كلِماتٍ مُشْتَقَّةٍ مِنْ جِذْرٍ لُغَويٍّ واحِدٍ. مِمَّا قد يَسْمَحُ له بِضَبْط قاموسٍ لُغَويٍّ مُناسب وخادِمٍ لتجربتِه الشّعرية أو الشّعورية، في مُتُونه الشّعرية، ولعله أنتجَ نَغَماً مُوسيقياً، يَشُدّ انتِباه السّامع أو القَارئ.

ومِن المقاطِعِ الشّعرية التي حفلَت بالتّكرَارِ الاشْتِقاقِي في المَجْمُوعَتَيْنِ الشّعْرِيَتَيْن، ما وَرَدَ في القصيدة العمودية: **في القدس**. ومنها:

مَرَرْنـــا على دارِ الحبيب فَرَدَّنَا عَنِ الدَّارِ قَانُونُ الأَعَـادِي وَسُورُهَا

فَقُـلْتُ لِنَفْسِي ربَّمـــا هِيَ نِعْمَةٌ فَماذَا تَرَى فِي القُدْسِ حِينَ تَزُورُها

تَرَى كُلَّ مالا تَسْتَطِيعُ احْتِمَـالَهُ إذا مَا بَدَتْ مِنْ جَانِبِ الدَّرْبِ دُورُها

وما كُلُّ نَفْسٍ حِينَ تَلْقَى حَبِيبَهَا تُسَرُّ وَلَا كُلُّ الغِيـــــــابِ يُضِيرُهَا

فـإنْ سَـرَّها قَبْلَ الفِرَاقِ لـقاؤه فَلَيْسَ بِمَـــأْمُونٍ عَلَيْهَـا سُرُورُها[2]

نعتقد أنّ التّكْرَارُ الاشتِقاقيُّ في هذا المَقْطَعِ قد ساعد الشّاعر في البَوحِ بِما حَمَلَتْهُ تجرِبَتُه الشُّعورية، لَحَظات تعْريجه بمدينة **القُدْسِ** وأَطْرَافها، حيثُ عانَى آلام الاغتِراب هناك، نتيجة لما آلَتْ إلَيْها أحوالُها، مِن تقلّبات، حيْثُ غَدَتْ وأهْلَها أسيرةً، في أيْدي العَدوّ، تَخْضَعُ لقوانِينِه،

[1]- حسن الغرفي، حركية الإيقاعِ في الشعر العربي المعاصر، ط1، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص 29.

[2]- ديوان في القدس، ص 7.

وأهْواءِ قَوَانِينِه الظّالِمة. كما أَضْفَى هذَا التَّكْرَارُ نَغَماً موسيقياً جذّاباً، ومُتَسَبِّباً في تَحْقِيقِ انْسِجامٍ معْنَويّ وشَاعِرِيّ في الأبْياتِ.

وَمِنْ صُوَر**التَّكْرَارِ الإِشْتِقَاقيّ** في القصائد العَمودية، ذاك الوارِد في قصيدة **'الجليل'**، إذْ يقول:

سَلامٌ على زِينِ القُرَى والحَــوَاضِرِ وَمَنْ هَاجَرُوا مِنهــا وَمَنْ لمِيُهَـاجِرِ

يَمُرُّ بِنا اسْمُ المَرْجِمَرْجِ ابْنِ عَامِرِ فَنَطْرَبُ لاسْمِ المَرْجِ، مَرْجِ ابْنِ عَامِرِ

وَنَشْرُدُ حتَّــى نَحْسَبَ المَرْجَ قِصَّةً مِنْ القَصَصِ المَحْكِــيّ فَوْقَ المَنَابِرِ

....

وَنَسْــمَعُ عَنْ بُعْدٍ، فَطُوبَى لِسَـامِعٍ علــى البُــعْدِ مَحْرُومٍ وَلَيْسَ بِنَــاظِرِ[1]

فمن وراءِ تكرار تلك الكلمات ذات الجِذْرِ الاشتقاقي الواحد ودون فاصلٍ بينها انْزِياحٌ دلاليٌّ، وآخر موسيقيّ؛ حيثُ تَعْظِيمُ 'البَرْغُوثِي' لجَبَلِ **'الجليل'**، والمقصود أهله الأبطال الشّجعان، الذِين أَخَذُوا من فضائه ساحةً لِبُطولاتِ المقاوَمِينَ الفِلَسْطينيّين، فاسْتَحَقَّ بذلِكَ الثّناء والتّمجيد. كما كانَ لتَكرارِ ألفاظ (مَرْج، القَصَص، سامِع،..) صَدىً موسيقيّ، يتناغَمُ مع شُعُورِ الفَخْرِ ومَعانِي التّعظيم والمَدْح، عِنْدَ الشّاعِرِ.

والرّاجِعُ إلى المَقَاطع الحُرّة في الدّيوَانَيْنِ، قد يجدُها أَكْثَرَ احْتِفاءً بتكرارِ ' الاشتقاق '، كما في القصيدة الحُرَّة 'رَجَزْ'، إذْ يَقُول:

يا غُرْبَتِي يا غُرْبَةَالمُغْتَرِبِ

عَنْ دَارِهِ أو غُرْبَةَ المُقْتَرِبِ

مِنْ نَفْسِهِ التي تَظَلُّ تَخْتَبِي

يُرِيغُها كَذَا بِدُونِ سَبَبِ

كَأَرْنَبٍ يَعْدُو وَرَاءَ أَرْنَبِ

[1]– المصدر السابق، ص 13.

أوْ رُبَّما يَعْدُو وَرَاءَ ثَعْلَبِ

كَمْ طَالِبٍ مِنْ جَهْلِهِ بِالمَطْلَبِ

يَدْفَعُهُ مَطْلَبُهُ لِلْعَطَبِ

.....

أَرْعَى تَنَاقُضَاتِ قَلْبٍقَلَّبِ

كأنَّه سِرْبُ قَطاً في رُعُبِ[1] .

تكْشِف الكَلِمات المكرّرَة (غربة، أرْنَب، المَطْلَب، قلّب، ....) عَن حالة الصّدامِ النَّفْسيّ الذي يعانِيه الشّاعِرِ في **أمريكا**، فهو الشّرقيّ ذُو الثقافة الرّوحانية/ الشّرقية، يَصْطَدِمُ بِقِيَم الثقافة الغربية المُغْرِية، على ماديتها ووحْشِيَتِها. فكثيراً ما يَجْرِي وَراء ماديات الحياة الغربية، لكن سُرْعان ما 'تُفَرْمِلُه' قِيَمُ حضارَتِهِ الشّرقية، ليَكُون سَعْيَهُ نَحْوَها كأَرْنَبٍ يَعْدُو وراءَ أَرْنَبٍ.

2-6-التَّكْرَارُ الكمّي للأَصْواتِ:

إذا كان للّفْظَة دَورُها التَّركيبي، والدّلالي، والإيقاعي، فإنّ لحروفها الأهَميّة نَفْسَها، فقيمة الكلمة المعنويّة والموسيقية، من أهميّة نوعية حُروفها المُكوّنة لها. فلِلحروف المَهمُوسة قِيمَتُها في مَواقف 'الهَمْسِ'، وكذلك الأمر، بالنّسبة إلى الحروف 'المجهورة، وهكَذا مع بقية الحُروف. وتوزّعُها بطَريقَةٍ مَدْروسَةٍ، وذَكِيَّةٍ على جَسَد القَصِيدَة الشّعرية، يُمَكِّنُ مِن خَلق تَوازُنٍ في النصّ الشّعريّ، دلالة، وإيقاعاً، مِمَّا قد يُسْهِمُ في شدِّ انتِباه القَارئ، وجَعْله يتفاعَل مع التّجربة الشّعرية والشّعورية للشّاعر داخِلَ المَتْن الشِّعريّ. وسَنُحاوِلُ الوُقُوفَ عِنْدَ الحُروف الأكثَرَ وُروداً في المجموعة الشّعرية الفصيحة: **مَقَامُ عِرَاق**.

2-7-الأصواتُ المَهْمُوسَة:

تُمَثِّل الحُرُوفُ المَهْمُوسَةُ إحْدَى آلياتِ الشّاعِر 'البَرْغُوثي' لِتَشْكِيل 'البِنْيَة الإيقاعِية الدّاخِلية' المُتَنَاغِمة مع حالاتِهِ النّفسية المتأثّرة بما يَدُورُ في بيئتِهِ العَرَبية. ويكاد يَتّفِقُ الدّارِسُون على أنَّ

[1]- المصدر السّابق، ص 123.

الصَّوْتَ المَهْمُوس هو "**الصّوْت الذي لا تَتَذَبْذَب الأَوْتَار الصّوتية حالَ النّطْق به**"[1]. فيمكن فَهْمُ الهَمْس إذاً على أنّه مِن اللّيونَة والإخفاء عند النَّطْقِ بالحَرْف، وجَرَيان النّفَس أيضاً.

مِن أَمْثِلَةِ تُوْظِيف الحُرُوف المَهْمُوسَة في المجموعة الشِّعرية ' **مَقَامُ عِرَاق** ' ما وَرَد في المقطَع الآتي:

حينَ قالَ:

اْذْهَبُوا أنْتم الطُّلَقَاءْ

ودونَ جَمِيعِ الذِّينَ أَحَبُّوكَ مِنْ أُمَمِ الأَرْضِ

أَهْدَيْتَ نَفْسَكَ لِلْمُسْلِمِينَ

إِذَا مَا بَنَوا قُبَّةً يَا هِلالُ

تُجَاوِرُهَا وَتُغَازِلُهَا

وَتُجَمِّلُهَا وَبِهَا تَتَجَمَّل

يَا صَباحاً تَأَجَّلْ

شَهِدْتَ تَفَرُّعَ تَارِيخِنَا كَقُرُونِ الغَزَالْ

وَتَحَمَّلْتَ صُحْبَتَنَا ما اْسْتَطَعْتَ

رَغِيفاً يُغَمَّسُ بالزيت فَجْراً

دَنَانِيرَ يَرْمِي بها الشعراءُ لِخَمَّارِهِم

لا لِتَبْذِيرِهم بل لأنَّ الدّنانِيرَ ليسَت تَلِيقُ بِشِعْرٍ يُقَالْ

وَوَجْهاً لِجارِيَةٍ تُتْقِنُ العَرَبِيَّةَ لَكِنَّها خَلَطَتْ بَيْنَ زَايٍ وذَالْ

وترساً عَتِيقاً تَوَارَثَهُ بائعُ الخَزِّ عَنْ جَدِّهِ البَدَوِيّ

يُفاجِئُهُ كُلَّما احتَاجَهُ أَنَّهُ لَمْ يَزَلْ صَالِحاً لِلْقِتَالْ

وَتَحَمَّلْتَ صُحْبَتَنَا ما اْسْتَطَعْتَ

[1]– كمال بشر، علم اللغة العام، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1998م، ص 87.

تَرَى ما تَرَى مِنْ قَبِيحٍ فَتَغْضَبُ منا

إلى أن تَرَى ما تَرَى مِنْ جَمَالْ[1]

تَبْرز الحُرُوف المَهْمُوسَة في هذا المَقْطَع الشّعريّ مُتَواليَّةً حيناً، ومُتفرّقَةً حيناً آخَرَ، في ثَنَايَا السّطُور الشّعْرية. ونَجِدُ حُضوراً أَكْثَرَ للحُروف المهموسة الآتية: **التّاء، (أَهْدَيْتَ، أنتم، تجاوِرُها، تُغَازِلُها، تُجمِّلُها، تتجمَّل، شَهِدْتَ، تَفَرَّعَ، تاريخنا، تحمّلْتَ، صحْبَتَنا، مااستَطَعْت، بالزّيْت، تبذيرهم، ليست، تَليق، جارية، تُتْقِن، خَلَطَت، ترساً، عتِيقاً، تَوَارَثَه، احتاجه، للقِتال، ترى، تَغْضَب،...)، الحاء، (أَحَبّوك، تحمَّلْتَ، صُحْبَتَنَا، احتاجَهُ، صالِحاً، صباحا، قَبِيح،...)، السّين، (نفسك، لِلْمُسْلِمِينَ، ما اسْتَطَعْت، يُغَمِّسُ، ليسَتْ، ترساً،...)، الكاف، (أَحَبُّوك، كقُرُون، لكنّها، كلّما، تشارِكنا، كلّ، وحْدَك،..)،...**

ولأنَّ الشَّاعِر في مَوْقِف عِتَابٍ لأبناءِ جلْدَته، كونُهُم تخلّوا عن مَجْدِهِم، تقاعُساً وضعْفاً وظَّفَ أَحْرُفَ الهَمْس المُناسِبَة لسياقِ اللّيونَة والرّخاوة، التي آلتْ إليه أحوال العِراقيّين. كما نَتَجَ عن تتابُعِ بَعْضِ أحرُف الهَمس تلك إيقاعاً موسيقياً جاذِباً للانتِباه، ومُؤَثِّراً في السّامِعِ.

مِن القصائد التي حضَرَتْ فيها الحُرُوف المهموسة بغزارة، في ديوان **'في القدس'** قصيدة: **قِفِي ساعَةً**، ومنها هذا المقطع الشّعري، إذ يقول:

قِفِـي سـاعَةً يَفْدِيكِ قَوْلِـي وَقَائِلُهْ	**وَلا تَخْذُلِي مَنْ باتَ والدَّهْرُ خَاذِلُـهْ**
أَلَا وَانْجِدِينِـي إِنَّنِـــي عَزَّ مُنْجِدِي	**بدمْع جَوَادٍ مَـــا يُخَيِـــبُّ سَائِلُـهْ**
إِذَا ما عَصَانِي كُلُّ شَيْءٍ، أَطَاعَنِي	**وَلَمْ يَجْرِ فِي مَجْرَى الزَّمـانِ يُبَاخِلُـهْ**
بِإِحْدَى الرزايَا أَبْكِي الرزايا جَمِيعَها	**كَذَلِكَ يَدْعُو غَـائِبَ الحـزْنِ مَاثِلُـهْ**
إِذَا عَجَزَ الإِنْسَانُ حتّى عَنِ البُكَـا	**فقَدْ بَاتَ مَحْسُوداً على المَوْتِ نَائِلُهْ**
.....	.....
أَنَا عَالِمٌ بالحُزْنِ مُنْذُ طُفُولَتِي	**رَفِيقِي فَمـا أُخْطِيهِ حِينَ أُقَابِلُهْ**

[1]– ديوان مقام عراق، ص 12–13.

وَإنَّ له كَفًّا إذَا مـا لأَرَاحَهَـــا عَلَى جَبَلٍ ما قَامَ بالكَفِّ كاهِلُهْ[1]

يَبْدُو أنّ شَاعِرَنا قد وَجَد في الحرفِ المهموسِ **'الهاء'** السّاكِن وَسيلَتَه للبَوْح بحُزْنِه ومأساتِه، التي تُسَيْطِر على شُعورِه الدّاخِلِي، نتيجَة ما يُعَايِشُهُ وأَبْناء وَطَنِه العِربيّ من ظُلْمٍ وقَهْرٍ، واستلابٍ، ودَمار،...

كما نَتَجَ عنْ تَوَالِي حَرْفِ **'الهاء'** كرويّ ساكِنٍ في الأبياتِ نَغَماً مُوسيقيًا مؤثِّراً، يَشُدّ انتِباه القارئ، ويَجْعَلَه يُشارِكَهُ مشاعِرَ الحُزْن والأسى والحسرة.

ويَظْهَرُ تأثُّرَ الشَّاعِرَ أكْثَر بمعاناةِ العِراقيّين، حِينَ يقول:

وَقَتْلَى عَلَى شَطِّ العِراقِ كَـــأَنَّهُم نُقُوشُ بِسَاطٍ دَقَّقَ الرَّسْمَ غَازِلُهْ

يُصَلَّى عَلَيْهِ ثُمَّ يُوطَأُ بَعْدَهَـــــا وَيَحْرِفُ عَنْهُ عَيْنَهُ مُتَنَـــــاوِلُهْ

إذَا ما أَضَعْنَاشَامَهَـا وَعِرَاقَهَـــا فَتِلْكَ مِنَ البَيْتِ الحرامِ مَدَاخِـلُهْ

وَمـا مَيَلانُ الدَّهْرِ مَيْلُ قَوَامِـهِ وَلَكِنْ يَمِيلُ الدَّهْرُ لو قَـامَ مائلُهْ

أَرَى الدَّهْرَ لا يَرْضَى بِنَا حُلَفَاءَهُ وَلَسْنَـــا مُطِيقِيهِ عَدُوًّا نُصَاوِلُـــهْ[2]

يُكَثِّرُ 'البَرْغُوثِي' في هذا المَقْطَعِ من استعمال الأَحْرُفِ المهموسَة، وأكْثَرُها 'الهاء السّاكِن'. تماشياً مع شدّة حُزْنه، وعُمْق مأساته، تَحْتَ تأثِير الواقع المأساوي الذي بَلَغَتْهُ حالَةُ العِراقِ، بعد احتلالِه، وما تَبِعَ ذلك منْ تَسَيُّب وفَوضى، وقتل، وتَشْرِيد، وتَعْذِيب، وظُلْم، واقْتتَال مَذْهَبِي،...

2-8-الأصْوَاتُ المَجْهُورة:

تَتَداخل **الحروف المَجْهُورة** مع **الحُرُوفِ المَهْمُوسَة** في الكَثِير من المقاطع الشِّعْرية للدّيوَانَيْنِ، وذلك حسب الحالة الشّعورية للشّاعِر، والتي تنْعَكِسُ في القصائد الشّعرية، ويُمْكِن فَهْمُ الصَّوتَ المَجْهُورَ أنَّه "**انحباسُ جَرْيِ التَّنَفس عند النّطق بالحَرْفِ لقُوَّتِهِ**"[3]. فالحُرُوف

[1]- ديوان في القدس، ص 97.

[2]- المصدر نفسه، ص 98.

[3]- صبحي الصالح، دراسات في فقه اللغة، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2009م، ص 281.

المَجهورة إذاً تتعلَّق بمعاني القوَّة والشّدَة، بخِلاف الحرُوف المهْموسَة. تتمثّلُ أبْرَزُ المجهورة في: **اللّام، الميم، الغين، العين، الرّاء، الدّال، الذال، النّون، الجيم**، ...، وهنا نتساءلُ عن أكْثَر هذه الحروف توارُداً في قصائد 'تميم البَرْغُوثي'، وبِأيّ المواقف، والمعاني، والمشاعر ارْتَبَط تَوظيفُها، وعن مَدى إسهامها في تَحْقيق الجمالية الإيقاعية المنْشودة؟.

تَحْضُرُ الحُرُوفُ المجْهُورَةُ في المجْمُوعَتَيْنِ الشِّعْرِيّتَيْن أكْثَرَ من الحُرُوف المَهْمُوسة في الكَثِيرِ من القَصائد، والتي ترتَبِطُ بسياق الاستنهاضِ، ومشاعِرِ الغَضَبِ والثورة، ومواقف الرّفض. ومن المَقَاطِعِ الشّعرية التي غَلَبَ فيها تَوظيفها قَولُ الشّاعر في قصيدَة **'مَعِينُ الدّمْع'** (في مُعَارَضَةِ معلَّقَة عَمْرُو بن كَلثُوم):

مَعِينُ الدَّمْعِ لَنْ يَبْقَى مَعِينا فَمِنْ أَيّ المَصَـائِبِ تَدْمَعِينَـا

زَمــانٌ هَوَّنَ الأَحْرَارَ مِنَّـــا فُدِيتِ، وَحَـكَّمَ الأَنْذَالَ فِينـَا

مَلَأْنــَا البَرَّ مِنْ قَتْلَـى كِرَامٍ عَلَـى غَيْرِ المَهَانَةِ صَابِرِينَـا

كَأَنَّهُمُوا أَتَوا سُوقَ المَنَايــا فَصَــارُوا يَنْظُرُونَ وَيَنْتَقُونَـا

لو أنَّ الدَّهْرَ يَعْرِفُ حَقَّ قَومٍ لَقَبَّـلَ مِنْـهُمُ الـيَدَ والجَبِينـَا

....

سَنَبْحَثُ عَنْ شَهِيدٍ فِي قِمَاطٍ نُبَـــايِعُهُ أَمِـــيرَ المُؤْمِنِينـــَا[1]

قد يُمَثّل هذا المَتْنُ الشّعريُّ أكْثَر القصائد التّميمية احتفاءً بالحُرُوف المَجْهُورة، حيثُ حضرَت مكثَّفةً ومُتَواليَةً، عَبْر كلّ الأبيات، وخاصَّةً منها حَرْفُ **'النّون'**. الذي اعْتَمده الشَّاعر كرويٍّ للقَصيدة، مُكَرَّراً، مُحْدِثاً جَرساً موسيقياً لافِتاً، ومُنْسَجِماً معَ دَعْوة 'البَرْغُوثِي' لاستِنْهَاضِ الهِمَمِ، مِنْ أجْلِ تَجَاوُزِ المِحَن المؤلِمَة، التي ألمَّتْ بالبلاد العَربية. ولأنّ الحُزْنَ كَبيرٌ والجُرْحَ عَمِيقٌ، فقد وظَّفَه (النّون) في حَشْوِ البَيت أيضاً.

[1]– ديوان في القُدس، ص 129.

وتدعّم مشاعر الشّاعر ومَواقفه مِن أوضاع بلاده العَربية بعضٌ من الحُروفُ المجهورة، كالعَين، والميم، والدّال، واللّام،... **(مَعِين، الدَّمْع، لن، فَمِنْ، زمان، مِنّا، ملأْنَا، كِرامٍ، على، غَيْرِ، أميرَ، المُؤمِنِينَا،...)**.

ومن تَمَثّلات الحُرُوفِ المَجْهُورة في ديوان **'مقام عِراق'** تلك التي حضرَتْ في مَقْطَع اسْتِحْضَارِ شخصية **'بشار بن برد'** كقناع رَمزيٍّ، يَكْشِفُ من ورائه 'البَرْغُوثِي' عَن مَوقفه الرّافض لسياسة هؤلاء الحكّام، ومَن اتَّبَعَهُم من السيّاسيّين العِراقيّين، الذِينَ أَعْمَتْهُمْ المصالح الضيّقَة، والخلفياتُ الأيْديُولُوجية القاتِلة. حيث يقول:

أَنَا مَنْ أَذَّنَ في غَيْرِ الأَوَانْ

كُنْتُ سكرانَ ولكن

أَنَا مَنْ ماتَ فِدَاءً لِلْأَذَانْ

أَنَا بَشَّارُ بْنُ بُرْدْ

قائِدُ العُمْيَانِ فِي طُرُقَاتِ بَغْدَادَ إِلَى أَبْيَاتِهِم والمُبْصِرِينْ

أَنَا مَنْ أَبْصَرَ ما فِي السَّيْفِ مِنْ لَيْلٍ تَهَاوَتْ مِنْ أَعَالِيهِ الكَواكِبْ

أَنَا مَنْ غَرَّبَ طَيْرَ الشِّعْرِ عَنْ أَوطَانِهِ

.....

أَنَا مَنْ أَذّنَ تَحْتَ القَصْفِ فَجْراً

أَقْتِلُ الصَّوْتَ حِبَالاً

أَرْبُطُ الأُفْقَ بها أنْ يَتَهَاوَى

مِثْلَ إِعْصَارٍ وبَحَّارٍ وَقَارِبْ

كل من أذَّنَ في بَغْدَادَ مِثْلِي

أَلْفُ بَحَّارٍ وَبَحَّارٍ يَشُدُّونَ سماءً كالمَرَاكِبْ

تَتَهَاوَى وَنَشُدُّ

أنَا بشَّارُ بْنُ بُرْدْ[1]

تتَزاحَمُ الحُروفُ المَهْجُورةُ حُضوراً في ثنايا هذه الأسْطُرِ الشِّعريَّة، والتي تكْشِفُ عنْ أنَا مُعْتَدَّةٍ بنَفْسِها، وترى أنّ لَها حُضُوراً فاعِلاً ومؤثِّراً في السّاحَةِ العِراقِيَّةِ، بآرائها السّديدة ومواقِفِها الشُّجاعَة وأفْعَالِها الإيجابية، في فعالية وشدّة، وقوّة. لهذَا احْتَاجَ الشَّاعِرُ إلى ما يُناسِبُها مِنْ حُروف مجْهُورة، وأهمُّها: **النّون الممدودة والسّاكنة، الذَّال، الغَين، الفاء، الكاف، الشّين، الرّاء، الدّال، العين، اللّام، الطّاء، الحاء، الباء، الميم،**

كما أَسْهَمَ تَكْرَارُها المتتابِعِ، خاصّةً ما ارْتَبَطَ باللّازمَة (أنا بشّار بن بُرْد) في تحقيق إيقاع مُوسيقي نراه مُؤَثِّرا في القارئ، حيثُ شدَّ انْتِبَاهَهُ، وحَرَّك دَواخِلَهُ.

تَبْقَى هذه النّماذِجُ الشِّعريةُ بَعْضاً مِن مُتُونٍ شِعْرِيَّةٍ كَثيرَةٍ، امْتَزَجَ فيها المَهْمُوس من الحُرُوف بالمَجْهُور، في الآن ذاته، وذلك حسب السياق الشّعري، والحالة الشّعورية، والتّجربة الشِّعرية للشّاعر. والجَمالية الإيقاعية التي يتوخّاها.

ويُنَوِّع 'البَرْغُوثِي' في الأدواتِ البلاغِيَة التي تُحَقِّقُ له إيقاعَهُ الدّاخِلي المَنْشُود في قصائدِ دِيوانَيْه الشِّعْرِيَيْن، مُسْتَغِلّا في سبيل ذلك ما أمْكَنَ مِن مُحسّناتٍ لفظية ومَعنوية، على السّواء. ومُسْتَثْمِراً إمكاناتِها الانزياحية الدّلالية والإيقاعية.

وبالعَودة إلى قصائد الدّيوانَيْن نجِد أنَّ أكْثَرها تَوارُداً فيها 'الجِناس والطّباق'. لذَا سنُرَكِّزُ عليْهِما في تَحليلِنا، من خلال دراسَة بَعْض النّماذج منها، في المجموعَتَيْن الشّعريَتَين معاً.

2-9-شعرية التّجنيس:

مِن المحسّنات البديعية اللّفظِية التي وظَّفَها 'تميم البرغُوثِي' بكَثْرَةٍ في مَقاطِعِه الشّعرية 'الجِناس'، والذي يُمْكِنُ تعريفه كالآتي: " **أنْ تجيء الكلمة تُجَانِسُ الأُخْرى في بيت شعرٍ أو كلام، ومُجَانَسَتُها لها أن تشبهها في تأليفِ حُرُوفِها**"[2]. ويَنْتُجُ عن تلك الكلماتِ المتجانِسَة

[1]- ديوان مقام عراق، ص 31-33.

[2]- عبد الله بن المعتزّ، كتاب البديع، ط1، مؤسّسةُ الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، 2012م، ص 36.

مُوسيقَى داخِلية خادمة لمعاني الشّاعِرِ في نصّه الشّعريّ. خاصّةً وأنَّ مِنْ صِفات الألفاظ المُتجانِسَة الإيجاز اللّغويّ والتّكْثِيف الدّلالي، وذلك " ...، **أنَّ الألفاظ المُتَجانِسَة تتَعَالَقُ وِفْقَ علاقَة مَجازية مُرْسَلَة"**[1]. فيَجمُع الجِنَاسُ بذلك بين الوَظِيفَتَيْنِ الإيقاعية والدّلالية، في الآنِ ذاتِه.

تكاد تَطْفَح بَعْضُ القَصائدِ **البرغوثية** بظاهرَة ' **الجِنَاس** '، التي أراها مُشكّلَةً صِفَة من صفات الشّعْر **"البَرغُوثيّ"**، الذي أغْنَتْهُ، دلالةً وإيقاعاً. ومن المقاطع الشّعْرية التي أكْثَرَتْ مِن الكلماتِ المُتَجَانِسة، ما وَرَدَ في قصيدَة ' **تخميس على قدر أهل العَزْم** '، إذ يقول:

أَقُولُ لِـــدَارٍ دَهْرُها لا يُســـالِمُ وَمَوتٍ بِأَسْوَاقِ النُّفُوسِ يُسَاوِمُ

....

وَطَافَ أَبُونَا الخِضْرُ يُنْذِرُ قَوْمَهُ فما كان أَقْسَى قَلْبَهُم وَأَصَمَّهُ

وَقَالُوا لـــه هُزءاً يُرِيدُونَ ذَمّـَهُ يُكَلِّفُ سَيْفُ الدولَةِ الجَيْشَ هَمَّهُ

وتَعْجِزُ عَنْ ذَاكَ الجُيُوشُ الخَضَارِ

وفِي الصَّدْرِ خِضْرٌ لا يَشُكُّ بِحَدْسِهِ يَقُول، إذَا قَالَ الزمان، بِعَكْسِهِ

عَلَى غَدِهِ فَرْضُ استِشَارَةِ أَمْسِـه وَيَطْلُبُ عِنْدَ النَّاسِ مَا عِنْدَ نَفْسِهِ

وَذَلِكَ ما لا تَدَّعِيهِ الضَّرَاغِمُ

وَغِزلانِ جَوٍّ قَـدْ شَغَفْنَ بَرَاحَـــهُ رَأَى حَرَمـاً صيادهـــا فاسْتَبَاحَـهُ

تَخَيَّرَ مِنْ سِرْبِ الصِّغَـارِ مِلاحَـهُ يفَدِّي أَتَمُّ الـطَّيْرِ عُمــرْاً سِلاحَـهُ

نُسُورُ المَلا أَحْدَاثُها والقشَاعِمُ

....

بِه عَصَمَتْ نَفْسُ الحُسَيْنِ حُسَيْنَهَا قَلِيلَةُ عَوْنٍ أَصْبَحَ المَوْتُ عَوْنَهَا

وَيَـــا قَلْعَةً حَاوَلْتُ بالرُّوحِ صَوْنَهَا هَلِ الحَدَثُ الحَمْرَاءُ تَعْرِفُ لَوْنَهـا

[1]– حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، ص 46.

وَتَعْلَمُ أَيُّ السَّاقِيَيْنِ الغَمَائِمُ

....

فأيْنَ رسول الله مـــا قد وَعَدْتهـــا وُعُوداً كَرَايـــاَتِ الـفُتـوحِ مَدَدْتُهـا

وَكُنْتُ إذَا ما الناس ضاعَتْ عَدَدْتُها طَرِيدَةَ دَهْرٍ سَاقَهَـــــا فَرَدَدْتُهَـــا

على الدِّينِ بالخَطِّيِّ والدّهْرُ راغِمُ [1]

يبدُو أنّ **'البرْغُوثِي'** قد وَجَد في **'تقنية الجِناس'** ما يُحقِّق له مُرَادَه الفِكْريّ والإيقَاعيّ فراحَ يُكْثِرُ مِن اسْتعماله في شعره، كما في هذا المَقطع مِن قصيدته 'المُعارضة' **تَخْمِيس على قَدْر أَهْلِ العَزْمِ** '. و ربّما مِمَّا زَادَ مِن قِيمَة إيقاع الجِنَاس في هذه الأبيات تَوْظِيفُهُ مُتَوَازياً ومُقْتَرِناً بقافية البَيْتِ أو الشّطْر الشِّعْرِيَيْنِ: **صَوْنهَا–لَوْنهَا، عَدَدْتُهَا– رَدَدْتُهَا،**

من صُوَر حُضور الجِناسِ في المطوَّلة الشّعرية **'مقَامُ عِراق'**، ما وَرَدَ في المَقْطَعِ الشّعْريّ الآتي:

أنَا الاحْتِمالُ بمعنى الأَمَلْ

أنَا الاحتِمالُ الذي في الجَمَلْ

وأنَا الاحْتِمالُ بمعنى الرَّحِيلِ

إذَا ارْتَحَلَ الرَّكْبُ قِيلَ احْتَمَلْ

وَقَالَ الهِلالْ

أَنَا ذُو الشهادَةِ

بالمَعْنَيَيْنِ، شَهِيدٌ، وشاهِدْ

ظَلامٌ وَنُورٌ وحقٌّ وزورٌ وطِفْلٌ مَارِدْ

أنَا اللّيلُ في النّورِ والنُّورُ في اللَّيْلِ

والكُلُّ في الجُزْءِ والجُزْءُ في الكُلِّ

[1]– ديوان في القدس، ص 111–113.

أَعْنِي المعانِي جميعاً ومَعْنَايَ وَاحِدْ[1]

يَحْضُر الجِنَاسُ النَّاقِص بِصِفة مُعْتَبَرة في هذه الأسْطُرِ الشّعرية، ومن ذلك: الأَمَلْ–الجَمَلْ، شَهيد–شاهِد، نور–زور،...، أمّا الجِناس التَّام، فتمثِّلُهُ لَفْظَةُ: الاحتمال ذات الدلالات المتنوّعة (حسب ما تُضَافُ إليه في المقْطَع). ونَتَج عن تَوَارُدِ هذه الكلمات المتجانسة صَوتٌ مُوسيقيٌّ، يشُدُّ إلَيْه آذان وَوِجْدان متَلَقّيه، سماعًا وقراءةً.

2-10-بلاغة الأضداد ووقعها الجمالي:

تَشْغل المَعَانِي المُتضادَّة، مِن طِباقٍ ومقابلة، وغَيْرِها من أشكالِ التّضاد حيّزاً مُهِماً في فضاء المكوّنات النصّيّة لِلْبِنْيَة الإيقاعية الدّاخِلية لِلْقَصائدِ التّميمية الفَصِيحة. ويُمْكِنُ اعْتِبَارُ 'التّضَاد' **تَقابُلَ جُمْلَتَيْنِ لهُما التَّشْكِيلُ الصَّوْتِيُّ نَفْسُهُ، وإنْ اختَلَفَتَا لفْظِياً**،... "[2]. وكَثِيراً ما يَنْتُجُ عنْ حُضُورِهِ في المُتونِ الشِّعْرية نَغَماً مُوسيقياً مُؤَثِّراً، فَهُو إذاً مِنْ المُحفِّزات الإيقاعِية في القصيدة 'البَرْغُوثِية' الفَصِيحَة. حَيْثُ نَلِفُهُ في نُصُوصِ مَجْمُوعَتَيْه الشِّعريّتَيْن معاً. ومِنْ تمثّلاتِ ' التّضاد ' في ديوان: في القُدس، المَقْطَع الآتي مِن قصيدة 'في القدس':

في القُدْسِ يَرْتَاحُ التّنَاقُضُ، والعَجَائِبُ لَيْسَ يُنْكِرُها العِبَادُ

كأَنَّهَا قِطَعُ القُمَاشِ يُقَلِّبُونَ قَدِيمَها وَجَدِيدَها،

والمُعْجِزَاتُ هناكَ تُلْمَسُ بِاليَدَيْنْ

فِي القُدْسِ تَنتَظِمُ القُبُورُ، كَأَنَّهُنَّ سُطُورُ تَارِيخِ المَدِينَةِ والكِتَابُ تُرَابُها

الكل مرُّوا مِن هُنَا

فالقُدْسُ تَقْبَلُ مَنْ أَتَاهَا كافِراً أوْ مُؤْمِناً

أُمْرُرْ بِها وَقْرَأْ شَوَاهِدَهَا بِكُلِّ لُغَاتِ أَهْلِ الأَرْضِ

فِيهَا الزّنجُ والإِفْرَنْجُ والقِفْجَاقُ والصِّقْلَابُ والبُشْنَاقُ

[1]– ديوان مقامُ عِراق، ص 19–20.

[2]– أحمد ملياني، الانزياح الأسلوبيّ في شعر تميم البرغوثي، –مقاربة أسلوبية في الأثر الجمالي–، ص 90.

والتاتار والأَتْرَاكُ، أَهْلُ الله والهلاك، والفقراء والملاك، والفجار والنساكُ

فِيهَا كُلُّ مَنْ وَطِئَ الثَّرَى

كانُوا الهَوَامِشَ في الكتابِ فأَصْبَحُوا نصَّ المَدِينَةِ قَبْلَنَا

يا كاتِبَ التَّارِيخِ ماذَا جدَّ فاسْتَثْنَيْتَنَا[1].

يبدُو أنّ الشَّاعِرَ 'البَرْغُوثِي' قد بَنَى قصيدتَهُ **'في القُدْسِ'** على ثنائية ضِدِيَّة أَسَاسُها: واقِع حالة المَدينة حاضِراً (سيطَرةُ الغَريبُ فيها، وتَهْمِيشُ أصِيلُها)، لِيَصِيرَ ابْنُها الأصيل غَريباً فيها، وثانوياً وهامشاً، وقد كان الكلُّ في الكلِّ فيها قديماً. وبالمقابل، يُصْبحُ غَريبُها كلَّ شيءٍ فيها، مُنْتَقِلاً من الهامِشِ إلى المَتْنِ، وممَّا هو ثانويّ إلى صِفَةِ الجَوْهَريّ، ولَوْ ظُلْماً وإكْراهاً. فَغَدَا أَمْرُ **'القُدْسِ'** صُورةً للتّناقُضِ والعَجائِبِ، كما وَصَفَ الشَّاعِر.

هذا ما قد تَعْكِسه أَسْطُرُ هذه القصيدة، بَل ومن الطّبِيعِي أنْ تكُونَ عامِرَةً ومكتظّة بالمَعَانِي المُتَضادّة، انْسجاماً وتنَاغُماً مع ما آلَتْ إلَيْه أوضَاعُ القُدْسِ تحْديداً وفِلَسْطِينَ عامّةً. ومِن أمْثِلَة هذه المعانِي المُتَضادّة الواصِفَة: **في القُدْس يَرْتَاحُ التّناقُضُ، والعَجائب، قَدِيمَها وجَدِيدَهَا، كانُوا الهَوَامِشَ في الكِتَابِ فَأَصْبَحُوا نَصَّ المَدِينَةِ قَبْلَنَا،....**

ضَاقَت نَفْسِيَّةُ **'البرْغُوثِي'** دَرْعاً، لِهَوْلِ ما رَأَتْ مِنْ مَشَاهِدَ مُحْزِنَة ومأْساوية في القُدْس، (ظُلْم، حِصار، استغلال، احتقار، استئثار، تَغْرِيب، تَهْمِيش، حِرمان،...) فانْهَمَرَتْ حُمُولَةً مِنْ المَعَانِي المُتضَادّة، سَرْداً وَوَصْفاً. كما كان لحُضُورِها المُتَتَابِعِ وَقْعٌ مُوسيقيٌّ، شادّ انتِباهَ القَارئ إلى هذَا الوَضع الصّعْب والبَاعث على القلق والغَضَب، وذلك حتَى يُشارِكَهُ (المُتَلَقِّي) توتُّرَه واضْطِرَابَهُ.

وتتكَرّرُ تجرِبَة الشَّاعر في **'القُدس'** معه في 'بغْدَاد'، التي انقَلَب حَالُها من النَّقِيضِ إلى النّقيض، فقد غَدَتْ أسيرةً ومُنْكَسرةً وذليلةً، بين يَدَيْ الأجنبيّ الغَاصب والمُحتلّ لها ظُلْماً وقهْراً،

[1]– ديوان في القدس، ص 11.

وأَصيلُها غَريبًا فِيها، والأجْنَبيُّ سَيّداً عَلَيها وفِيها، فَهي مَسْرَحٌ للتّناقُضات، والعَجائب، فلسانُ حاله يقول:

نُفِيتُ واسْتَوطَن الأَغْرَابُ في بَلَدِي وَدَمَّرُوا كُلَّ أَشْيَاء الحَبِيبَاتِ

تماماً مثْل أُخْتِها **"القُدْس"**. وربَّما رَأى 'البَرْغُوثِي' في أسْلوب **"التّضاد"** سَبِيله الأنْسَبْ لِلْبَوْح بما يُعَانيه، من مَشاعر الغَضَب والقَلق والحُزْن، نَقْلاً ووَصْفاً، فانساحَتْ دواخله بتلْكَ المَعَانِي المَمْزُوجة بالمشاعر الحَزينة، ومَواقف الرّفْض والتمرّد، وهذَا ما تَكْشف عَنْهُ مَقاطع مَجْمُوعَته الشّعرية: **مَقام عراق**، كما في مَقْطعهِ الشّعريّ هذا:

كُفُّوا لِسَانَ المراثــي إنَّهَــا تَرَفُ عَنْ سَائِرِ المَوْتِ هَذَا المَوتُ يَخْتَلِفُ

وَضَمِّدُوا النّخْلَ سَبْعــاً إنّهُ زَمَنٌ لِلْحَرْبِ لا السِّلْمِ فِيــهِ يُرْفَـعُ السَّعَفُ

ضَلَّ الكَلَامُ وَضَلَّ المُهْتَدُونَ به إنَّ الصِّفـَاتِ خِيَانَــاتٌ لِمــَا تَصِفُ

الـمَرْءُ سِـرٌّ وَوَجْهُ المَرْءِ يَكْتُمُهُ تَحْتــَارُ هَلْ عَرَفُوا أَم بَعْدُ مــا عَرَفُوا

يَا هِلَالْ

أَيُّهَا القَارِبُ المُتَأَرْجِحُ تَمْحُو وَتَكْتُبُ كَيْفَ تَمِيلُ مَصَائرنَا

في الحُرُوبِ المُقِيمَةِ أوْ فِي السلامِ السِّجَالْ

.....

فقالَ الهِلالْ

أَنَا الاحْتِمَالْ

أَنَا الزَّعْمُ أنَّ الإِضَاءَةَ فِي اللَّيلِ مُمْكِنَةٌ دُونَ أَنْ تَظْلمَ النَّارُ زَيْتاً

وَدُونَ افتخَارِ الدُّخَانِ بِلا وَجْهِ حَقٍّ علَى العَالَمِينْ

.....

أَنَا اللَّيْلُ حِينَ يُخَالِفُ فِطْرَتَهُ وَيُضِيءُ

أَنَا الاحْتِمالُ الضَّئِيلْ

أَقُولُ لكُم إنَّ شَمْساً، وَإنْ فَارَقَتْ، مَا تَزَالُ هُنا

فِي زَوَايَا السّماءِ

وَوَجْهِي عَلَيْها الدَّلِيلْ

أَنَا الاحْتِمَالُ الخَفِيفُ الثَّقِيلْ[1]

عَبرَ هذه المَعانِي المُتضَادّة، والتي تَشي بها تلك الكلمات المتضادّة، من طباق ومُقابلة، (الحرب–السّلم، اليمين–الشمال، الإضاءة–اللّيل، إنّ شمساً فارقت–ما تزال هنا، الخفيف–الثّقيل،...)، يَكْشِفُ الشَّاعِرُ عن حالة الأُمَّتَيْن الفِلَسْطِينيّة والعِراقية غَير المُسْتَقِرَّة، فهِي كالرّمالِ المُتَحَرِّكَة، بل وإنَّ لَيْلَ الزّمانِ قدْ لفَّها، ولكنْ مِن ظَلَامِ تِلْكَ الأحداث الظّالِمَة والمُظْلِمة، – في الآنِ ذاتِه–، تَبْزُغُ شَمْسٌ أَملٍ، تَتَحَدّى الصِّعَابَ والعَقَبَاتِ. وَهِيَ رؤيَةُ **"البَرْغُوثِي"** إلى ما يَجْرِي في الوَاقِع العَربيّ عُمُوماً، مِن وَقَائعَ. كما كانَ لِتَوْظِيفِها مَكْرُورةً ومُتَوَاليّةً أَثَرٌ إيقَاعِيٌّ، يُطْرِبُ الأسْمَاعَ، ويَشُدُ القُلُوب إلى مُعانَاةِ الشَّاعِرِ الحَضَارية، ويُنَبِّهُ العُقُولَ إلى رُؤَاه، ومَواقِفِه، اتّجاهَ تلك التحوّلات السياسية والقَيْمية.

وَتَبقى هذه النَّماذج صورة لمعانٍ مُتَضَادَّةٍ كثيرة، وَظَّفَها في أَشْكال مختَلِفة، ولِغَايات فِكرية، ومُوسيقيَّة، تَتَماشَى وَتَرِبَتُه الشِّعرية الشُّعُرية.

يَبْدُو أنَّ **"تَمِيمَ البَرْغُوثِي"** قَد حَاولَ الاسْتِفادَة مِن كلّ الإمكاناتِ الإيقاعِية المُمْكِنَة، مِن أَجْلِ تَحْقيق المُراد الإيقاعي بِقِسْمَيْه: الخارجِي والدّاخِلي، والذي يُرِيدُه مُنْسَجِماً مع غَايَتَيْه الفكرية والجمالية وخَادِما لهما، في الآن ذَاتِهِ. فَفِي سَبِيلِ ذلك مَزَج بين أَكْثَرَ مِن بَحْرٍ في القَصِيدَةِ الواحِدة، بل وخلَطَ بَيْن الفَصِيح منها والشَّعْبيّ/ العاميّ أيضاً. كما وظَّفَ أَشْكالا مختلِفَة من القَوافِي، وبِنَوْعَيْها: المُطْلَقَة والمُقَيَّدَة.

وأمّا بالنّسبة إلى الموسيقا الدّاخلية فقد استثْمَرَ في ذلك ما يُمْكِن له الإسهام في تَحْقِيقِها، فالتَمَس لأَجْلِها أساليب التَّكْرَار في تعَدُّدِها وانْزِياحِها الإيقاعي والدّلالي وطوَّع المُحسّنات اللّفظية

[1]– ديوان مقام عراق، ص 9–16.

والمَعنوية لِخَلْقها، كما رَاوَد في سبيلها الأصوات المُخْتَلفة، المهموسة والمَجهورة، دون التّفصيل فيها؛ إذْ لمْ نَخُضْ في أصْوات الصّفِير مَثَلاً، على حُضُورها المكثّف في قَصائد الدّيوَانَيْنِ.

لاشَكّ أنّ ' **البَرْغُوثي** ' قَدْ رَاهَنَ على البِنْيَة الإيقاعِيَّة لِبُلوغ غَايَتَيْهِ الفِكْرية والجمالية في مُتُونه الشّعرية، فِي تَضَافُرٍ وتكامُلٍ معَ البِنْيات النصيّة الأُخْرَى، ومِنْ أَجْل نَصٍّ شِعريٍّ ناضِج، إذ عادة ما تساهم الصّورة الوسيقية بطريقة من الطّرق في تحقيق الجمالية الشّعرية المرجوّة شكْلاً وبِناءً ومَضْمُوناً.

الفصل الثّالث

نَسَقُ التَّحْدِيثِ الشِّعري في شعر تَمِيم البَرغُوثي.

الفَصْل الثَّالث: نَسَقُ التَّحْدِيثِ الشِّعري في شعر تَمِيم البَرغُوثي.

1-الانْعِطافُ الجمالي والرُّؤىُ المُتَشظّيَة.

2-الأبعادُ الرّمزِيَة وقَصِيدَة القِناع.

3-الانْفِتاح على الفُنون الأدَبِيَة وأسئلة المغايرة والاختلاف.

الفصل الثالث: نسق التحديث الشعري في شعر تميم البرغوثي:

المبحث الأول: الانعطاف الجمالي والرّؤى المُتشظية.

يُحَاوِلُ الشَّاعِرُ الفِلَسْطِينيّ ' تَميم ' البَرْغُوثِي ' أنْ يُسَايِرَ الحَداثَة الشِّعْرِيّة العَربِيّة بكلّ أَبْعَادِها، الشّكْلية، والبِنائيّة، والمَضْمُونِية، والجماليّة، وذلك على طَرِيقَتِهِ الخاصّة في الكِتابة الشّعْرِيَّة، وهنا يُمْكِنُنَا أنْ نَتَسَاءَلَ عنْ الأسلُوبِ التّحْدِيثِي الذي اتَّبَعَتْهُ القَصِيدَة التّمِيمِيّة، تَشْكِيلاً، ومُحْتوىً، ورؤيةً فنيّةً؟، فَفِيمَ يَتشابَهُ مع الاستراتِيجِيّة التّجدِيدِيّة لِمُعَاصِرِيه، أَم لهُ آلِياتٌ تحدِيثِية مُخْتَلِفة؟، وإذَا كان الأَمْرُ كذَلِكَ، فَعَلامَ تَقُومُ؟ وهَل يُمْكِن الحَدِيثُ عن نَسَقٍ تَحْدِيثِيّ شِعْرِيّ ' تميميٍّ ' خاصّ، قَدْ يَرْقَى إلى ما يُمْكِن تَسْمِيّتُه ' هُوِيّة شِعْرِيّة حداثِيّة تميمية، تَتَفَاعَل في تكامُلٍ مع الهُوياتِ التّحديثِيّة الأُخْرى؟، خاصّةً وأنّ القصيدة عند بعْضِهِم " ...، **تفاعُلٌ ومعرفةٌ في حالة صيرورة. والقيمة في القصيدة، هي تفاعلها ومعرفتها. وبسبب هذه الحجّة' الشّعرية'، لا تمتلك القصيدةُ هذه القيمةَ إلّا عندما تقبلُ بوضْعِ قِيَمِ الهوية موضِعَ السّؤال...**"[1].

فكما لا يُمْكن الاطْمِئنَان إلى هُوِيّة شِعْرِيّة ثابِتَة، لا يُمْكِنُ الاستئْنَاس باستِراتِيجية تحديثِيّة مُعَيّنة، عِنْد شاعِر ما، إذِ الحَرَكة التّجْدِيدِيّة في تحوّلٍ مُسْتَمِرّ، وأنّ قِيمَةُ القَصِيدَة الشّعْرِيّة في تساؤُلها الدّائم، وتفاعُلها المَعْرفيّ المَفْتُوح. وفي هذا السياق، نسْتَحْضر أَسْطُراً شعْرِيّةً للشّاعر ' محمود درويش '، تُقارب مفْهُوماً للهُوِيّة الأدبِيّة/ الشّعْرِيّة عنده، حيث يقول:

.....

والهُوِيَّة؟ قُلت

فقالَ: دِفَاعٌ عَنِ الذّات...

إنَّ الهُوِيّةَ بِنْتُ الوِلادَة، لكِنّها

في النهاية إبْداعُ صَاحِبِها، لا

[1]– محمد بنيس، الحق في الشعر، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007م، ص 35.

وراثَة ماضٍ. أنا المُتعَدِّدُ. في

داخِلِي خارِجِي المُتَجَدّدُ... لكِنّنِي

أَنْتَمِي لِسُؤَالِ الضحِيَّة. لو لم أكن[1].

فالهُويّة الشِّعْرِيّة مَفْهُوم غَيرُ ثابِتٍ، لِأنّها مِنْ إبْدَاعِ صاحِبها، مُرتَبِطَةٌ بتجارِبه الشّعْرِيّة المُتنَوّعَة، ولأنّ الحالات الشّعورِيّة للشّاعر مُتَحَوّلَة، فرؤاه الشّعْرِية هي الأُخْرى مُتَحَرّكة. إذَن، الهُوِيّة الشِعْرِيّة يمكن اعتبارها مفْهوما ذاتِيا.

ويبْدُو أنّ الشَاعر المعاصر يَنْطَلقُ في مَشْرُوعه التّحْدِيثِي مِن كَونِ الإبداع الشّعرِي المُعاصر في الأساس مَزِيجٌ مِنْ مخاضٍ وتَجْرِبةٍ ورؤيَةٍ، في سِيَاقَيْها الوَاقِعِي وغَيْرَ الواقِعِي، حسبَما يُشِيرُ إِلَيْه الباحِثُ ' محمد صابر عبيد '، حين يقول: "...، **يعيش الحدثُ الشّعري عند الشّاعر مخاضًا وتجربة ورؤية، ويختلط عنده الحُلْمُ بالوَعْي، والخيال بالواقع، واللّامرئي بالمرئي،...**"[2].

فعملية الإبداع الشّعْري يمكن النّظر إليها على أنها عملية خَلْقٍ، غَايَة في التَّعْقِيد؛ إذْ هِيَ نتاج تضافُرِ عَواملَ داخِليّة/ ذاتِيَة، وأُخْرَى خارِجِيَة. وهذا من خلالِ تَفَاعُل الذّات الشَّاعِرَة مع محِيطِها، بجوانِبِهِ المُخْتَلِفَة. ومع الآخَر الأَجْنَبيّ الذي فَتَحَ عُيُونَ الشّعْر العَرَبيّ الحَدِيث والمُعَاصِر على أشْكَالٍ شِعْرِيّةٍ جديدَة، تَتَوالَدُ مِنْ بَعْضِها البَعْض، والتي تعُودُ جَمِيعُها إلى البِنَاءِ الجَدِيد الذي أسَّسَه أقْطابُ الحَداثَةِ الشِّعْرِية، في صُورَة ' بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصّبور، ونازك الملائكة'. والذِين استَخْدَمُوا " **بعض الأشْكالِ الهندسية، والأرْقام الحسابية، والمفردات الأجْنبية، وكَتَبُوا وفق هذا الشّكْلِ عَدَداً لا حَصْرَ له من القَصَائدِ**"[3].

---

[1] – محمود درويش، طِباق إلى إدوارد سعيد، الأعمال الكاملة، د ط، دار صفا للنّشر والتّوزيع، ص 53.

[2]– محمد صابر عبيد، فضاء الكون الشّعري من التّشكيل إلى التدليل، د ط، دار نينوى للدراسات والنّشر والتّوزيع، سورية، ص 60.

[3]– أحمد ياسين السليماني، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الزمان للطّباعة والنّشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2009م، ص 167.

فَهَمُّ هؤلاء الرّواد ومَن أَعْقَبَهُمْ مِن الشُّعَرَاء المُعَاصِرِين وَضْعُ نِظامٍ شِعْريّ ذِي أَبْنِيَة مُتَنَوِّعَة وأساليبَ إبداعِية مختَلِفَةٍ. تَعْكسُ رَغْبَةً كَبِيرَةً في التّحْديث الشّعْريّ ورؤْيَة شِعْرِيَة ذاتُ بُعْدٍ تَجَاوُزِيّ، تَخْتَلِفُ مِن شَاعِرٍ لِآخَرَ، إذْ يَتَفَاوَتُ كلُّ واحد في "...، **تكْرِيس شَخْصِيَّتِهِ، لِمَسْعَى شِعْرِيٍّ نابِع منه، واتّجاهاً خاصاً يَتَفَاوَتُ كلُّ واحِدٍ مِنْهم به عن غَيْرِه، يَطْمَحُ إلى إنْتاجٍ جديدٍ في الشَّكْلِ له خُصُوصِياتُهُ الفَارِقَة عن غيرِهِ، وإن كانت تختَلِفُ من حيثُ مراحل تطوّر الشّكْل عنده، تصاعُداً أو انْخِفاضاً، ويُضْفِي على انتاجه الشِّعْريّ سماتٍ وملامِحَ تهتمّ بإبْرازِ الشّاعِرِ، وبِتَفَرُّدِهِ الشّكليّ الخاصّ به،..**"[1]. فكلُّ شَاعِرٍ، في سِيَاقِ هذا المَسْعَى التّجاوُزي والتّجْدِيدِي، يُحاوِلُ أنْ يُحَقِّقَ تفرُّدَه/ تميُّزَه التَّحْدِيثِي، مِنْ خلالِ لمسَتِهِ الإبْدَاعِية الخاصّة، وهذا ما يَنْطَبِقُ، -ربّما-، على شاعِرِنا ' **تمِيم البَرْغُوثِي** '.

وإذا ما عرّجناعلى التّجرِبة الشِّعْرِيّة ' التّميميَّة '، مِن خِلال مَجْمُوعاتِهِ الشِّعْرية الفصِيحة منها، والعَامية على السّواءِ، فإنَّنَا نتساءَلُ مرّةً أُخْرى عنْ الآليات النَّسَقِية التَّحْدِيثِيَّة، التي راهَن عَلَيْها في سَبِيل بُلُوغِ طُموحه ' التّفرّدي '، أو دَهْشَته التَّشْكِيلِيّة الشّعْرِيّة المَرْجُوّة أمام معَاصريه، من الشُعراء من جهَةٍ، ومُتَلَقِّيه، من ناحِيّة أُخْرَى؟، فهل تمَّ له ذلك على مُسْتَوَى اللّغَة، أو عَبر الأشْكال الشّعْرية الجديدة، (المقاطع الشّعرية، القصيدة الحُرَّة، قصيدة النَّثْر، المَزج بين الشَّكْلَيْنِ العَمُوديّ والحُرّ في القصيدة الواحِدة،...)، أو لأنّه تمكّنَ من التّوفيق بين النّزوع التّحْدِيثي، والمَرْجعِيّة الثقافية والشّعْريّة العَربِيَّة الأصيلة؟. أمْ يُعْزَى ذلك كُلِّه إلى ديناميكية انْعِطافَاته الجَمالِية المُنْعَكِسَة في البِنْيَاتِ الشّكْلِيَة، والفِكْرِيّة لِمُتُونه الشّعرِية؟.

يَزْعُم هذا التّعامل البَحْثيّ البَسِيطُ مع شعْر ' **تميم البَرْغُوثيّ** ' التّأْكِيد على القَصْد الوَاعي من الشَّاعر نَحْو مُمَارَسة شِعْريّة عربِية حداثِيَّةٍ، تَنْطَلقُ من فَهْمٍ عَمِيقٍ وشامِلٍ للواقع، والتَّعْبِير عَنه بِنصّ شعْريٍّ نراه مُخْتَلِفا ويَحْمِلُ رؤْيَةً عمِيقَة وشامِلَةً وواعِيَة اتّجاه الوَاقِعِ المُحيط، أو حتَّى

[1]- المرجع السابق، ص 169-170.

نحو العالم كلّه. وأنْ يُرَاعِيَ في ذلك قَداسَةَ هُوِيَّته الشِّعرية العَربِيّة، وحُدُودَ اسْتِفَادَتِهِ مِن الرّافِدِ الحَدَاثِي الغَرْبي.

ومِمّا يُثْبِتُ هذَا الزَّعْمَ تلك الأنْماطُ الشِّعْرِيّةُ المُخْتَلِفَةُ التي اعْتَمَدَها ' البَرْغُوثِي ' في دَوَاوِينِه الشِّعْرِية؛ إذْ حضَرَ الشَّكْلُ العَمُودِيُّ والنّمطُ الحُر، فَضْلاً عَن الأشكال التّعْبِيرِيّة العَامِيَّة، كالأبوذيّة العِراقِيَّة، إلى جانب قَصِيدَة النَثْر. دُونَ نِسْيَانِ تِقْنِيَّة ' الخَلْط / المَزْج الشّعْري الشّامل، بناءً، وإيقاعاً خاصّةً، وهَذا كلّه مِنْ أَجل مُحاوَلة تَحْقِيق نَمُوذج شِعْرِيّ جَماليّ جديد ومُغَايِر، حيث إنّ " ...، **هذه الجغرافية ليست محايِدةً في صياغة نموذج جديد لجمالية القصيدة، فضلًا عن أنّ معرفة بعض الشّعراء العرب بالحركة الشّعرية العالمية وخبرتهم بأسئلتها أضْفَت بدورها على التّجربة الشّعرية بُعْدًا يجعل منها تجربة تسير نحو الاندماج في الكوني**"[1]. فهذا السَّعْيُ الشِّعْرِيّ ' **التَّمِيمِيُّ** ' نَحْوَ الاختلاف والتفرّد، شِعْرياً وجمالياً، يَبْقَى حسبما أظنّ في سِيَاق الرّؤيَة الشِّعْرِيّة التَّحْدِيثِيّة العَربِيّة المُعاصِرَة. بل، وقد يَتَقَصّدُ رؤيَة شعْرِيّة كَونِيَّة، أو لِنَقُل: السّعْيَ إلى مَقَام عَالَمِيّة القَصيدة العَربِيَّة.

وبِخِلافِ الشّعَراءِ العَرَبِ المُعَاصِرِينَ، الذِينَ انْطَلَقُوا في تَجْدِيدِهِم الشِّعْرِيّ مِن تَهْدِيمِ البِنَاءِ العَمُوديّ، والانْتِصَارِ للقَصِيدَة الحُرّة، فإنَّ ' البَرْغُوثِي 'قد يُحاول إِحْيَاء مَجْد القَصِيدة التَّقْلِيدِية، مِنْ خِلال مَزْجها بالشّكْل الحُرّ، وُصُولاً إلى نَمُوذَج مُخْتَلِطٍ، يشكّلُ زُبْدَةَ مَخِيضِ مجْمُوعَة أَشْكالٍ شِعْرِية مختَلِفَة.

ولعلّ في هذا مُفَارَقَةٌ شِعْرِيّة شَكْلِيَّة، وجَمَالِيَّة، أَسْهَمَتْ في بِناءِ القَصِيدَةِ العَرَبِيَّة الجَدِيدَة، وبأَقْلامٍ عَرَبِيّة، على الرّغْمِ مِنْ الاِسْتِعَانَة بالتِّقْنِياتِ الفَنِيّة للآخَر. شَكْلاً ومَضْمُوناً. مُسْتَثْمِراً في سَبِيلِ ذَلِكَ لُغَتَه الشِّعْرِية، في مَضَامِينِهِ الفِكْرِية العَمِيقَة والمُتَفَرّعَة، معَ مَزْجِهَا بأحَاسِيسِهِم الصّادِقَة والعَمِيقَة اتّجاه قَضَاياهُمْ الوَطَنِيّة والقَوْمِية، وحتّى الإنْسانِيّة. فَبَنَوا " ...، **وِفْقَ ذَلِكَ رُؤْيَتَهُم الشّعْرِية الدّالّة على حُضُورِ الإشكالِياتِ، وأبْعَادِها المُعَاصِرَة والتّراثية، وأَحْدَثُوا تَدَاخُلاً**

[1]– محمد بنيس، الحقّ في الشّعر، ص 59.

عَمِيقاً بين الحُضُور والغِياب بإشكالياتِه التّاريخِية والشِّعرِية، والاجتماعية، فَتَشَكّلَتِ القَصِيدَةُ الجَدِيدَةُ بِخصائصِها الكاشِفَة عن دلالاتِها، وأبْعَادِها العَرَبِية الجَمْعِية، ودلّت في الوقت نفسه على خَصَائِصَ فردية في بِنْيَتِها التّكوِينِية لكلّ شَاعِرٍ من هؤلاءِ الشُّعَرَاءِ، تُصَوّرُ شَخْصِيتَهُ، وتَبُوحُ بعلاماتِهِ الشعرية المميّزةالتي تقصَّدَهَا لِيُشَكِّلَ ملامِحَهُ الشّعْرِيَةَ الفَارِقَة فيها"[1].

فيُمْكن عَدّ القَصِيدَة الجَديدة في جَوْهَرِها نصّاً رؤيَوَياً ذَاتِياً، أو جماعِياً، انْطِلاقاً مِنْ طَبِيعَة الهمّ الذي يَحْمِلُهُ، ويُحَاوِل مُشارَكَةَ قارئه به، وهي صُورَةٌ لهذَا ' التّجَاوُزِ التَّجريبيّ ' المُسْتَمِرّ في تَفَاعُلٍ مَعَ الآلِيات الفَنِيّة الغَرْبِيَّة من جِهَةٍ، والنَّظْرَة الجَدِيدة الواعِية نَحْوَ ' التّراث التَّجْدِيدي العَرَبِي '، مِن أجْلِ تَحْقِيقِ قَفْزة فارِقَة في مسِيرة التّجْدِيد الجمالي للقصيدة العَربية الجدِيدَة، التي تُعَبّرُ عنْ رُؤَى الشَّاعِر المُخْتَلِفَة نَحْوَ الواقِع والنّاس والحياة. وهُنا، مِنْ حقّنا أنْ نتساءَل فنَقول: هلْ تمكَّنَتِ القَصِيدَةُ ' البَرْغُوثِيَّة ' ذاتُ الرُّؤَى المُتَشَظِيّة مِنْ أنْ تشكِلَ ' انْعِطافَةً جماليّةً ' جدِيدَة كَرَّسَتْ بِدَايَةَ عَهْدٍ جَدِيدٍ للقصِيدة العَرَبِيّة الجَدِيدَة جمالياً؟، وإذا كان الأَمْرُ كذلِك، فكَيفَ تمَّ لها هَذا ' المَجْد ' في ذلِك الوَاقِع الشِّعريّ العَرَبي التّنافُسيّ؟.

لعل مِنْ أَبْرَز ملامح القصيدة العَرَبِيَّة المعاصرة نُزُوعُهَا الجماليّ، الذي قدْ ترى فِيه سَبَباً رئيسياً إلى تفوّقها الإبْداعِيّ، لِذَا، كثِيراً ما يَحْرص الشّاعِر المُعَاصرُ، –ومِنْهم تميم البرغُوثِي– ، على تحقيق شيءٍ من الجماليَّة النصيّة، في البِنْيات النصيّة كلّها المكوّنة لفضائه الشِّعْريّ، بَدءاً مِنْ البِنَاءِ الهَنْدَسيّ، والتَّشْكِيل اللُّغَويّ ونِظَام الإيقاع الموسيقيّ، إلى نُظُم الصُّورة الشِّعْرِيّة.

والقصيدة الشِّعْرِيّة كفنٍّ إبْداعيٍّ تَعْبِيريٍّ تَخْيِيليٍّ مَقْرُونَة بالجَمال، فالفنُّ مَقْرون بالجمال، بل العَمل الفنيّ، وفي أيّ شكْلٍ كان عَملٌ جماليّ. وهذا ما يُثْبِتُهُ عُلَماء الجمال في كتاباتِهِم. وفي هذا السِياق يقول ' جان برتليمي ': " **إنّ التّجديد، والرحابة، والغَزَارة في نُمُوّ المقطوعة الموسيقيّة لا يُمكِن أن تُقاسَ إلّا بمَدَى خِصْب الخَيَالِ الشَّكْلي لَدَى المُوسِيقي**"[2]. فعُنْصُرُ

[1]– أحمد ياسين السليماني، التجليات الفنيّة لعلاقة الأنا بالآخر في الشّعر العربيّ المعاصر، ص 171.

[2]– عصام شرتح، تميم البرغوثي، تجليات المُتخيّل الجمالي، ط1، دار عقل للنّشر والدّراساتِ والتّرجمة، دمشق، سوريا، 2018م، ص 9.

الخَيَالِ عِنْده هو أساسُ نَجَاحِ الفنِّ الموسِيقي تحدِيداً، مِن حيثُ الثّراءُ الإِبْداعِيُّ والدَّهْشَة الجمالِيّة، التي تَشُدُّ انتِبَاهَ القَارئ. وذلك ما يَنْطَبِقُ على الفُنُون الإبداعِيَّة الأُخْرى، ومِنها الفنّ الشِّعْرِي طَبْعاً.

في ضَوْء هذا المَنْظُور، يمكن القول: إنَّ العَمَل الإبداعِي يَحْتَكِمُ إلى ' الفنّ ' بوصْفِهِ " **قيمة تخييلية جمالية عالية، قائمة على دَهْشَةِ المتَخيّل وغَرَابَتِه، وبكارة العوالم المُرتادة، و'الفنّ' بوصْفِهِ صَنْعَة جمالية محرّضة للخيال.**". [1]

فكأنّنَا أمام نوعَيْنِ من الفنّ، فنٌّ تَخْيِيلي جماليّ، وآخَرٌ صَنْعَة جماليّة مُحفِّزة للخيالِ الإبداعِي، إذْ يكونُ عامِل إخْصَاب تَخْيِيليّ. وحينَهَا تكون أسْلِحَتُهُ في ذلك الدّهْشَة والغَرابَة وبكارَة العَوالم التي يَرْتادُها، فكلّما اقْتَرَب ممّا هو غَيْر مَأْلُوفٍ وجدِيدٍ، بَلَغ قِيمَتَه الجمالية العالية. فهل الْتَمَسَ ' **البَرْغُوثِي** ' لتلْك الأَسْلِحَة حُضُوراً في مُتُونه الشّعريَّة؟.

وقد تَكْشف الكَثِير من القصائد الشّعرية ' **البرغوثية** ' عَنْ قَدْرٍ كَبِيرٍ من الجمالية، التي ازْدَانَت بها البُنَى الشَّكْلِيّة، كما المَضْمُونِية، في الآنِ ذَاتِه. وهذا ما يَعْكِسُ حِرْصاً واعِياً من الشَّاعر على تَحْقِيق البُعْد الجماليّ لِنُصُوصِهِ، مِنْ خلالِ التَّوظِيفِ النَّاجِحِ لِلتّقْنِيَاتِ الكِتَابِيّة للشِّعْرِيَة المُعَاصِرَة، فَفِيمَ يَتَمَثَّلُ أَهَمُّها؟.

وبالعَوْدَة إلى النصّ الشّعْريّ ' **البَرْغُوثيّ** ' نجِدُه يتشكّلُ مِن بنْيات تَكْوِينِيّة، ذَاتِ تَرْكِيبَةٍ تَشَابُكِيّة، في فَضَاءِ نصّ كامِلٍ خاضِع لِسياقاتٍ وأَنْظِمَةٍ شِعْرِيَّةٍ مُعَيّنة، عادَةً ما تتوزَّعُ على مَقَاطِعَ شِعْرِيَّةٍ كثِيرَةٍ، تخْضَعُ إلى بُنَى نَصِيَّة داخِلِيَة، شَأْنُها في ذَلِكَ شَأْنَ القَصِيدَة الجديدة، التي " ...، **تنقَسِمُ إلى مَقَاطِعَ، تحْتَ عَناوِينَ فَرْعِية، أو تحت أرقام فرعِية، أو تَفْصِلُها نِقاطٌ كَبِيرَةٌ،(...)، وهذه العَملية في التّقسيم ليست من صَمِيمِ القَصِيدة العربية العَمودية، وإنّما هي**

[1]– المرجع السابق، ص ن.

من تَوابِعِ زلزال القَصِيدَة الحُرَّة، تلك التي فَتَحتْ مجالاتٍ، وآفاقاً عِدّة في صياغَةِ رؤيَةٍ جديدةٍ لشَكْلِ النصّ الشِّعْري،..."[1].

فملامِح القَصِيدَة الجَدِيدَة مُرْتَبِطٌ ظُهُورُها بمآلاتِ مَخَاضِ الهَزّاتِ التِي عَرَفَها الشِّعْر الحُرّ. فهي قصيدة مابعد القَصِيدَة الحُرّة، فَلعَلَّهَا تُشَكّلُ جِيلاً شِعْرِياً جدِيداً. ومِن أَمْثِلَة هذه المَقَاطِعِ المَفْصُولُ بَينَها بنقاط هذا النّمُوذَجُ من دِيوانه العامي ' **قالوا لي بِتْحب مصر قلت مش عارف** ':

***

مَيْدان في وِسْط البلد واسمه ميدان تحرير

كاتب بِحَرَّرْ سِجِلاّت البلد تحرير

في كل أزمة يجيب الأمن ألف طابور

وبالعساكر وبالبوكسات يقيموا سُور

طب ليه؟ ما طولْ عُمْره مِن غير أَمْن مِتْحاصر

كلّ المباني دي بوكسات، والأسامي زُور

لكنْ، ورغم الحصار الماضي والحاضر

دايماً ها يفضل ' أَمَلْ دُنْقُل ' هِنا حاضر/[2].

***

قد تكون ' العَلاماتُ الكِتَابِية ' مَلْمَحاً تَشكيلياً بارِزاً على جَسَدِ القَصِيدَة العربِية الجَديدة، كَتَوظِيفِها لعلامات الاستفهام والتعجّب والشّرط، الفاصلات والفاصلة المنقُوطة، الأقواس، النّقَط المُتَتابِعة، والنُّقْطَتَيْنِ الرَّأْسِيَّتَيْن،...، وقلَّما يَخْلُو مَقْطَعٌ من مقاطِعالقَصِيدَة الجَدِيدَة من هذه الأدواتِ، والتي اختصّت بالنّثْر قَبْلاً. ويُمْكِنُنَا الاسْتِئنَاس بهذا النَّمُوذَج الشّعري 'التَّمِيمي':

[1]– أحمد ياسين السليماني، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص 185.

[2]– تميم البرغوثي، قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف–أشعار بالعامية المصرية، ط3، ببلوتيكا، مصر، ص 36–37.

آنُو: وَفِيمَ الصَّبْرُ وعَلَامَ// هَذِهِ كلّها جرائم، أَخُوكَ الآخَرُ يُلاحِقُها في الزرائب، لا غَرْوَ إنّه إِلَهُ الحِكْمَةِ، أتُرِيدُ أنْ يَرمينا الناس بالحجارة. تعالَ نَكُنْ عَنْزاً... عَسَى أنْ يَغْفِرَ لنا عَبِيدُنا ما صَنَعْنا بِهِم[1]. وقَدْ يُعْزَى هَذا الاستِخْدامُ الكَثِيف لتلك العلامَات إلى المُتَطَلّبات الفَنِية للقَصِيدَة الجديدة، مِن حِرْص على فاعِلِيَة وكَثافة واستقلالِية جُمْلَتِها الشّعْرِية وَوَقْعِها المُوسِيقِيّ المُؤَثّر، ومُسَاعَدَتهَا للمُتَلَقّي، مِنْ أَجْل فَهْمٍ، وتَأويلٍ مُناسِبٍ لِلْقَصِيدة الشِّعْرِية. وبِذلك فهِي (العلامات) عامِلٌ من عَوامل الرُّوَاء النصّي، وجَعْلِه حياً وحَيَوياً باسْتِمرار.

ومِن الخَصائص الشَّكْلِية للقَصِيدَة العربية الجديدة عامة، و' **البَرْغُوثِية** ' تحديداً استِعمالُ مُفْرَدَاتٍ جدِيدَةً، كتِلْك المُرْتَبِطة بالحَقْلِ الدّيني مِثْل لفظَة **'المَسِيح'** ومُتَعَلّقاتها، وكذا المُتَعَلّقة بحَقْلِ العُلم والتّكنولوجيا. ومِنْ مَواطِنِ اسْتِخْدَامِ شاعِرِنا لكلمة ' **المَسِيح** ' قَوْلُه في هذا المَقْطَعِ مِنْ قصيدته الفَصيحَة ' **قبّلِي ما بين عَينِينا اعْتِذَاراً يا سَمَاءُ**':

لم نكُن نَدْعو لِدِينٍ أو إمامة

أو كِتَابٍ يُزْعِجُ الكهّان يوم السبتِ

لم نطرد من الهيكل تجّارَ الفَضِيلةْ

نحن لسنا مُسَحاءْ

نحن كنا ليلةَ الصَّلْبِ ندُقُّ الكفَّ فَوقَ الكفِّ

مازِدْنا على ذلِكَ شَيّا

نحن مَن صاحَ عليه الدّيكُ أَلْفاً

لم نقُلْ للرُّومِ حَرْفاً

وبَكِينَا في مَسِيحِ الله إلْفاً

لا نَبِيّا

غَيْرَ أنَّا في بُطُونِ الأُسْدِ بِتْنا

[1]– ديوان مقام عراق، ص 52.

لَمْ نَجِدْ عَن دِينِهِ حِينَ امتُحِنّا

وعَرَفْنا دقَّةَ المسمارِ في الكفَّيْنِ مِثْلَهْ

.....

نَحْنُ للصَّلْبِ وأنْتُم للقيامةْ.

لم نُؤَلَّهْ

لمْ يُسَجَّلْ في الأناجيل اسمٌ أَبْلَهْ

ماتَ مِنّا

حامِلاً في صَدْرِهِ أَيْقُونَةً[1].

فَوَرَاءَ اسْتِخْدَام ' **تميم** ' للفظَةِ ' **المسِيح** '، وما ارْتَبَطَ بها كَكَلِمات: الصّلْب، دقَّة المسمار في الكفّيْن، الإنجيل، حامِلاً في صَدْرِهِ أَيْقُونَةً،.. اسْتِحْضَارٌ لِقِصَّة تَعْذِيبِه، صُلْباً، تَضْحِيَّةً مِنْ أجْلِ البَشَرِية (في عُرْف الثّقافَة المَسيحية). وفي ذلكَ تَجْسِيدٌ لرؤيَة الشَّاعِرِ، فلَعَلَّهُ يُرِيدُ الإنسانَ المُعَاصِرَ فَرْداً إنسانياً مُضَحِياً فِي سَبِيل أخِيه الإنسانِ المَظلُوم. فَتَجْسِيدُهُ لِشَخْصِيَة ' **المَسِيح** ' عَمَلِيَةُ خلْقٍ رُؤْيَوية إبْداعِية. تماشِياً مع رأي الباحِث ' غالي شكري '، إذْ يَقول: " **عَمَلِيَةُ الخَلْقِ في لحْظةِ حُضُورٍ وتَجْسِيد** "[2]. فَمِحْنَة **المَسِيح**، –عليه السَّلام–، عِنْدَ الشَّاعِرِ أَنْسَبُ ما يَعْتَمِدُهُ الشَّاعِرُ، –رُبّما–، لِبَعْثِ رؤيَتِهِ الإبداعِيَّة. وبِتَعدُّدِ هذه الاستدعاءاتِ التّراثِيَة الرَّمزية تتعدّدُ الرؤى الشّعرية التّميمية. حَيْثُ إنّها تَعْكِسُ تجارِبَ واقِعِيَّة، ذاتِ أبعاد متنوّعَة، والتي يُعضّدُها الخيالُ الخِصْبُ لدَى الشَّاعِرِ. وهُنا، يُمكِنُنَا أنْ نَتَساءَلَ عنْ دَورِ المَلَكَة الخيالية الواسِعَة والمُتَوَهِّجَة للشّاعر في تَفجير رؤاه المُتَنوّعَة، وكَيْفَ تمكّن من الارْتِقَاء بالأحداث الواقِعِيّة المُحِيطَة به، والمُعْتادَة إلى أفكار، ورُؤًى، ومَوَاقِفَ شِعْرِيَة مؤثِّرَة في القَارئ حدَّ ربما الإغْرَاء والأَسْرِ؟.

---

[1]– ديوان في القدس، ص 102–103.

[2]– غالي شكري، شِعْرنا الحديث إلى أين، د ط، دار الشروق، مصر، 1998م، ص 86.

تُفْصِح التَّجْرِبَةُ الشِّعْرِيَّةُ التَّميمِيَّة عَن رؤىً مُتَعَدّدة، تَعْكِس تنبُّؤاته، وتَصُوُّراته لِمُسْتَقْبَل أُمّته العَرَبِيَّة عامّة، وَوَطَنَيْهِ، –إن جاز التَّعْبِير–، الفِلَسْطينيّ والعِراقيّ. والنّابِعَةُ أَسَاساً من أحاسيسِه العَمِيقَة ونبؤآتِه الآمِلَة والبَعِيدَة.

وبالنّظر إلى المَضَامِين التي يَكْشِف عنها الخِطَابُ الشِّعْرِيّ ' **التَّميمي** ' سواءٌ في ذلك الفَصِيحُ منه والعاميّ، فإنّنَا نَزْعُم تَمْيِيزَ ثلاث رُؤىً جوهريّة، يُمكِنها الإسهام في ضَبْط اتّجاه سَيْر تَجْرِبَته الشّعْرِية، ونَراها في الآتِي (الرُّؤى): **الرُّؤيَةُ الثَّوريَّة (المُتمرّدة)، الرُّؤيَة الانكساريّة (انْكِسَارِ أُفُقِ توقُّعِهِ)، الرؤيَةُ الإبداعِيَّة (الفنيَّة والجماليّة)، والرؤية التّفاؤلية (الاستشرافية).**

وقد تقتضي منّا الضّرورة المَنْهَجِيَّة والمَعْرِفِيّة التَّذْكِير بمَفهُوم ' **الرُّؤية** ' اللُّغَويّ والاصطلاحِي، وعلاقَة ذلك ' **بالرُّؤيا** ' مِن جِهة وبالتّجربة الشّعْرِية مِن ناحِيَّةٍ أُخْرى، وهُنا، يُمْكِننا أنْ نتساءَلَ مرَّة أُخْرى عن التّداخُل المَعْنَوي/ الدّلالِي الذي قد يقَعُ فيه هذان المُصْطَلَحانِ؟.

يقوم كلُّ عملٍ أدبيٍّ على رؤيَةٍ ما، فأَيُّ نصٍّ شِّعْرِيّ مَثلاً ذُو رؤيَةٍ تُعَبِّرُ عن مَوقف الشّاعر أو رأْيَهُ نَحْوَ مَواضِيع الحَياة المُخْتَلِفة، فهِيَ التي تَجْمَعُ بيْنَه (الشّاعر) وعَالَمِه المُحيطِ به، وبِظُروفه وقَضَاياه السياسية والاجتماعِية والثقافية، بقَصِيدة جامِعَة. ومن ثمّ يُمْكِن القَولُ: إنَّها من أساسيات العَمَل الأدَبي، التي يُراعِيهَا الأدِيب عن قَصْد، أو دُون قَصْدٍ.

إذَا ما عُدْنَا إلى مُعْجَم ' **لِسانِ العَرَبِ** ' لابْن منظُور، ووقَفْنا على مَعْناها اللّغَويّ وَجَدْناها تَعُودُ (لفظة رؤية) إلى الجِذْرِ الثُّلاثِي (رَأَى)، رأْياً ورُؤيَةً. وتتدَرَّج في مَعْناها اللّغَويّ من رُؤْيَة العَيْنِ كقولك: كما تُبْصِرُ، إلى رؤيَةِ القَلْبِ (في معنى العلم)، فَيصِيرُ معناها كقولك: كما تَعْلم، والمعنى الآخر مِن رأيْتُ، التي بمعنى الرَّأْي والاعْتِقادُ، كقولك: فُلانٌ يَرى رأْيَ الشُّراةِ، أي: يَعْتَقِدُ اعْتِقَادَهُم[1]. وبهذا، فالرُّؤْيَة بالعَيْنِ تتعدّى إلى مَفْعُولٍ واحِدٍ، وبِمَعْنَى ' العِلْم ' تتعدَّى إلى

[1]– ابن منظور، لسان العرب، ط1، مجلد 3، دار صادر للطّباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1997م، ص 12.

مفعُولَيْنِ، فهي إذاً مِن الفِعل: رَأَى؛ بمعنى أنّها تتعلَّق بالرُّؤيَة البَصريّة، ويتجاوَزُ معناها إلى الرؤية بالقَلْب، التي تَنْزَاحُ إلى مَعْنَى الفِكْرِ والعَقْل.

أمَّا مَفْهُومها الاصْطلاحيّ، فَيُمكن مُرَاوَدته، انْطلاقاً مِن خَلْفِياته الفَلْسَفِيّة والأدبِيّة على وجْه الخُصُوصِ. ويَبْدُو أنَّ مَعْناها الاصطلاحي قريبٌ مِن دلالته اللّغُوِيّة؛ حَيْثُ إنّ مفهُومَ **الرُّؤْيَة** فلْسَفِياً" **مُخْتَص بما يكون في اليَقَظَةِ فالرُّؤيا بالخيال، والرؤية بالعين، والرأي بالقَلْب"**[1]. فالرؤيَة بصرية، أمَّا الرُّؤيا فمِن الخَيَال. فالرؤية بالتَّاء رؤيَةٌ بالحاسَّة، وتقابِلُها أيضاً الرُّؤيَة بالوهم والتخيل، والرّؤيَة بالتّفْكِير والرُؤيَة بالعَقْل، والتي يُقْصَدُ بها العِلمُ مَجازاً. وبِجمعها بين البصَرِي/ الحِسّي، والخيالي، فإنّها قد يَتَدَاخَل معناها مع الرُّؤيا. إذن، هكذا يمكن التّمييز بينهما (الرؤية والرؤيا)، انطلاقا من ارتباط الأولى بالباصرة في اليقظة أمّا الثانية فترتبط بالحلم والتّخيّل[2].

وقد لا يَبْتَعِد معنَى الرُّؤيَة أَدَبِياً عن معناها الفَلْسَفيّ، إذْ هي بِمعنى وجْهَة النَّظَر، فهي تمثّل " **نوعاً من المعرفة التي تتخطَّى نِظَامَ العِلْمِ المحدود بالظاهر المحسوس، ..."**[3]. ففي القول إشارةٌ إلى فكرة تدرُّجِ دلالة ' **الرُّؤيَة** ' من البَصَريّ إلى القَلبيّ العقْليّ، فالخيال، في تلاحُمٍ وتكاملٍ خادِمٍ لرؤيَة شاملَة أو ما أطلق عليه النّاقد ' **جولدمان** ' نقديا مصطلح ' رؤية العالم المُعبّرة عن الضّمير الجمعي لشعب من الشّعوب، والتي تُسْهِم في تحقيقها في النّص الأدبي جملة من الآليات التّعبيرية اللّغوية النّحوية والبلاغية والفنية (جمل، رموز، صور بيانية، إيقاع،...).

يقُودُنَا الحَدِيثُ عن مُسْتَويات ' **الرُّؤيَة** ' سالِفَة الذِّكْر إلى حقيقة تعَدُّدِ الرُّؤى داخل النصّ الأَدَبيّ (وصْفٌ للواقع وأحداثه، حديث عن مواقِفِ المُبْدِعِ نفْسِهِ،...)، وإلى تداخُلِها مع مفهوم

[1]– جمبل صليبا، المعجم الفلسفي، ط1، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، 1994م، ص 602.

[2]– صلاح فضل، أساليب الشّعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1995م، ص 111.

3–جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، د ط، دار الشروق، مصر، 2011م ص 277.

' الرُّؤيا '، التي تتجاوز الواقِعِ إلى المُتَخَيَّل، كما تُسْهِمُ في تَقْدِيمِ الموقفِ الفِكْري للمُبْدِعِ، ولَكِن عن طَريق إدْرَاكِ أو تمثّل الصّورة التي سَتكُونُ علَيها الأَحْدَاثُ مُسْتَقْبَلاً، فهي صُورَةٌ مِن صُوَر التنبُّؤ إذَن. وهي صورة من صور الحداثة العربية، حيث تمثّل تطوّرا للشعر من مستوى الغرض الأدبي/ الشّعري إلى مستوى الرؤيا الشّعرية المرتبطة بعالم الغيب والمنفصلة عمّا هو محسوس، فهي عند أدونيس " **وسيلة الكشف عن الغاية أو هي العلم بالغيب**"[1]. ويُمكن القول إن الرؤيا نوع من شجاعة اختراق الواقع المحسوس نحو ما هو مجرّد وغيبي، لما يكون الرّائي في حالم نوم حالم.

ولهذا قد يكون مِنْ الصُّعوبة الفَصْلِ مَفْهُومِياً بين الرؤيَة والرؤيا. وهذا ما يُشير إليه الباحث ' **البشير سراته** ' حين يقول: " **من الممكن أن تستوعب الرؤية جميع الدّلالات على الرغم من اختلافها، ذلك أن الرؤية الشّعرية لقصيدة معيّنة تتضمّن في حقيقة الأمر اعتماد المنهج التّجزيئي قصد الدّراسة إلى عدّة رؤى، فالرُّؤية البصرية المادية تتجلّى في كون القصيدة الشّعرية تعمل على تجسيد واقِعٍ ملمُوسٍ أو ظاهرة متعامل معها مادياً،...، أمَّا الرُّؤيا " فتنطَلِقُ من الواقِعِ المعايش للذّات بتكوينها الثقافي والنفسي والاجتماعي وخبراتها الجمالية في الخلق والتجاوز مع المجتمع أو الرفض له**"[2].

فالرؤية بهذا المَعْنَى قد تكون سبِيلًا إلى بُلُوغِ الرُّؤيا أو تحقّقها أدبِياً. كما أنَّ للرُّؤيَة نوعان: عامة وخاصّة. فالأُولَى انْطِلاقاً مِن المَوقف العَام للأديب تّجاه قضايا الحياة السياسية والوطنية والقومية. وأمَّا الرّؤيَة الخاصّة فتتولّدُ مِن المَوْقف الذي يَنْطَلِق مِنْه المُبْدِعُ لإنْتاج نصّه الأدبيّ، طالما أنّ الأدب في جوهره تعبير عن الواقع ونظر في قضاياه من أجل فهمها والبحث عن حلول لما علق منها. فالرؤيَة الخاصّة مُنْجَزٌ عقليّ، يَعْكِس مَوْقِفَ صاحبها مِن موضوعات الكون، وقَضَاياه، كما تَخْضَعُ للحالة النَّفْسِية للمُبْدِعِ، ومِنْ ثَمَّ فهي مُتَغيّرة، وأكْثَرَ قُرْباً من '

[1] – أدونيس، الثابت والمتحول، ج3، صدمة الحداثة، د ط، دار العودة، بيروت، 1983م، ص 166.

[2]– بلخوجة عبد العزيز، الرُّؤيا الشِّعرية في بيانات عبد الوهاب البياتي، رسالة ماجستير، جامعة أحمد بن بلة وهران، الجزائر، 2015م، ص 13.

الرُّؤيا '. كَعَمَلٍ خياليّ، وهذا ماتلتَقي فيه معَ مفْهُومها في الفلسَفَة العَرَبِيّة، حيثُ عدّوها ضَرْباً مِن التَّخْيِيل، أو المُحاكاة.

قد لا يَخْتَلف مفهوم الرؤيَة في النّقد العربي الحدِيث عنه في التّراث الفلْسَفِيّ والأدبيّ والنَّقْديّ العَربيّ، إذْ نجِدُها عند الباحث' **غالي شكري** ' إحدَى مُرْتَكَزات الشِّعْرِية العَرَبِية، وتعْبِيرٌ عن موقِفِ الإنسان إلى أحْداث الحياة، وهو يَسْعَى إلى إعْطاءِ تَصَوُّرٍ للكَونِ، بعدَما غاصَ في أحْداثه، فَهْماً، وتفسيراً، وتعليلاً. وحاوَلَ عَبْرَ رؤيَتِهِ أنْ " **يُعِيدَ صِيَاغَةَ العالَمِ على نَحْوٍ جديدٍ**"[1]. فالأدِيب الشَّاعِرُ أَقْدَرُ النَّاسِ اضطلاعاً بإعطاء تصوُّرٍ مُسْتَقْبَلِيٍّ لمجتمعِهِ، أو العالَم ككلّ. خاصة وأنّ العالم في تغيّر مستمرّ، فالغموض علامته الملازمة له، وتأتي رؤيا الأديب لتمارس عليه عملية الهدم والتّأسيس، هدم لعالم الحسّ، وتأسيس لعالم التّغيير والتحوّل في رأي الباحث **مشري بن خليفة**.

ونَحْسَب أنَّ المفهُوم الغَرْبِي للرُّؤيَة الشّعرِيَة يبقَى الأوضح والأشْمَل، كما عند النّاقد ' **نورثروب فراي** '، الذي جعَل الرُّؤيَة مُرَادِفَةً للأدب، وليسَت مُجَرّدَ عُنْصُر مُهِمّ فيه، كما ارْتَفع بها عن مستوى الدّلالَة الواقِعِيّة ومُحاكاة الطّبِيعة. حين يَعْتَبر الأَدَب" **حُلْمَ الإنسان، وإسقاط تخيلي لرغبات الإنسان ومخاوفه، وبناءً عليه فإنّ جميع الأعمال الأدبية إذَا أُخِذَت معاً تُؤلّف رؤيَةً إجْمالِيّةً هي رؤيَةٌ لنهاية الصّراع الاجتماعي، ورؤية الرغبات المشبعة في عالَمٍ بريءٍ، ورؤيَة المُجْتَمَع الإنسانيّ الحُرّ**"[2]. فالعَمَلُ الأدبيُّ عندَه رؤيَةٌ تنبُّؤيّة كليَّة جمالية للكَوْن، ومآلات الحياة.

ويَتَوسّع أَكْثَر منْ غَيره – ربما–النّاقِد ' **ويليام بليك** ' لمَّا يُحِيطُ بمُسْتَويات الرُّؤْيَة الشّعْرية جميعها (البصَرِيّة، والقَلْبِية، والحُلمية)، فيَتَعامل مَعَها بمُرَاعاة أبْعادها المُخْتَلِفَة المشكّلَة في قِمّة تمثُّلها ' **الرُّؤْيَة الإبداعِية** ' بعُمْقها، وتَعْقِيدها، وخيالِها المُجنّح. حيثُ إنّ الرُّؤيَةُ عنده رُؤىً.

---

[1]*–يُنْظر: كتاب شِعْرُنا الحديث، ص 250.

[2]– صبحي محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، 1987م، ص 33.

وهنا، بإمْكانِنَا أنْ نتساءَلَ عن مَوْقِعِ الرّؤيَة الإبداعِيَّة ' لتميم البَرْغُوثِي ' من هذه الأبعادِ الرُّؤيَوِيَّة، فهل تختصّ بِذات البُعْد الواحِد، أم بذَات البُعْدَيْن، أمْ أنَّها تَرْتَبِطُ بتلك ذات الأبعاد الثلاثَة؟، وما العَناصِر الفنِية/ التِّقْنِية التي قامَتْ عَلَيْها؟ وهلْ تمكّنَ مِنْ تَطْوِيعِ تلك الآلياتِ الفَنِيّة لتَحْقِيقِ فُرَادَاتَها لرُّؤْيَوِيّة الإبداعِيّة؟، أمْ أنّها لمْ تَبْرَحْ مُسْتَوَى الرُّؤْيَة العامَّة، على بساطَتِها وحِسِيَّتِها/ماديّتها؟.

تَكْشِفُ قصائدُ **البَرْغُوثِي** الفصِيحَةُ منها والعامِيّة عن محَاوَلَته الإنْطلاق نحْو عَوالِم تجرِبَتِه الشِّعْرِيَة من رؤْيَة إبدَاعِيّة تتحَرّى الخُصُوصِيّةَ، والتميّزَ قاصِدَةً هُوِيّةً رؤْيَويّة إبداعِيّة جمالِية، وإنْ تدَرّجَت في طَرِيقِهَا إلى هذه الغَايَة الطّموحَة من البَسِيط/ المَحْسُوس إلى المُعَقَّدِ الخَيالِي، فالأكْثَر تَعْقِيداً ذات الخاصِيَّتَيْنِ الرّمْزِيّة والحُلُمِية، ويَرْتَقِي في مقاماتٍ أُخْرَى إلى مُسْتَوَى النُّبُوءَة أحْيَاناً. فَفِيمَ تَتَجَلّى هذه المُسْتَوَيات الرُّؤيوِيّة الرُّؤيَاوِيّة؟.

يَبْدُو أنَّ الشّاعِرَ يُعَوّلُ بِدَرَجَةٍ كَبِيرَةٍ على اسْتِرَاتِيجِيّة ' الخَلْط ' أو ' المَزْجِ ' الشَّكْلِي/ التَّشْكِيلِ الشِّعْرِيّ (بناءً، ولغَةً، وإيقاعاً، وَوَصْفاً...) في تَشْكِيلِ رؤْيَتِهِ الإبدَاعِيَّة التي نراها مُتَمَيّزة ومُخْتَلِفَة عنْ غَيْرِها مِنْ الرُّؤَى الشِّعْرِيَّة المُعَاصِرَة، حيثُ تمكّنُهُ مِن اسْتِيعابِ مضامِينِه السياسية والفكرية والوطنِيّة والقومية والإنسانِية، من جِهَة، والتَّأْثِيرِ الجَماليّ من جانِبٍ آخَرَ.

لعلَّ أبْرَز تجلٍّ لهذا المَزْج الفنّي حاصِلٌ على مُسْتَوى البناء الشّعْرِي؛ حيثُ نَظْمُ قَصِيدة وِفْق النّسَقَيْن العَمُودِي والحُرّ، تُشكّلُ زُبْدَة الجَمْعِ بَيْن الخَصَائِصِ الفنِيَّة لِهَذَيْن النّظَامَيْن الشّعْرِيَيْنِ، فكانَ الحاصِلُ منهُما شَكْلٌ شِعْرِيٌّ ثالِثٌ مُخْتَلِف ومُتَفرّدٌ، فَارِضٌ حُضُورَهُ في ثَنَايَا الكَثِيرِ مِن قَصائِدِ دِيوَانَيْهِ الفَصِيح والعَاميّ، –كما أسْلَفْنا–. وذَلِكَ ما يُثْبِتُ وَعْيَهُ بِمُغَامَرَتِهِ الرُّؤْيَوِيَّة الإبداعِية هذِهِ. كَونُها مَتْناً في تَجْرِبَتِه الشِّعْرِية، ولَيْسَت هامِشاً.

ويَتَعَدّى ذلك الخَلْطُ الشَّكْليّ الجَماليّ مُسْتَوى البِناءِ الشِّعْري، لِيَشْملَ الجَوانِبَ الشَّكْلِيَة الأخْرَى، كاللّغَة والمُوسيقَا وأساليب الإبداعِ الأخْرَى مِنْ سَرْدٍ وَوَصْفٍ ومُتَعلِّقاتِهِمَا. ولأنَّنا قدْ وَقَفْنَا

عند هَذا الأمْرِ في مَبَاحِثَ سابِقَة، فإنَّنا سَنَقْتَصِرُ في تحليلِنَا على مِثالٍ تَوْضيحيٍّ وحيدٍ، نراهُ وافياً وشافِياً وشاملاً، في الآنِ ذَاتِهِ.

ويُمْكِنُنَا الاسْتِئناس ببَعْضِ ما جاء في مطوَّلَتِهِ الشِّعْرِية المُتَميّزة ' **مقامُ عِراق** '، والتي نَزْعُم أنَّها الصُّورة الأشمَل للرُّؤْيَة الشِّعْرِيّة الإبْداعِيّة لتميم البَرْغُوثِي؛ حيثُ إنّها بحقّ مُغامرةٌ إبداعِيّة مختلِفة، والتي ربّما تكون " ...، **محاولة إبداعيّة غير مسبوقة، لاسيما على مستوى البِناء، حيث اجتمع فيها الشِّعْر العمودي والتّفعيلة والنّثْر، والفصيح والعاميّ كلٌّ بأكْثر من بِناءٍ وأُسْلوبٍ**"[1].

ولأنَّها ذاتُ بِناءٍ مُتفرّد، ولِوَعْيِ ربما الشَّاعِرِ به، راحَ يُمَهِّدُ لدِيوانِهِ بِشَرْحٍ تَوْضِيحيٍّ لِنَمُوذَجِهِ البِنائيّ الجديد. ويَجْمَعُ فيها الواقِعِي والخيالِي، والسَّرْدِ والوَصْفِي والخِطابِي، والشَّاعِرِي،...، كما في بقوله:

هذَا استهلال، والاستهلالُ استهلالُ الدمعِ واستِدْعاءُ الهلال، والهلالُ مِقْياسُ الزمان وسِجِلَّ المسْلمين، قُلامَةُ الأَظْفُرِ، وقارِب الفِضّة، مهد الليل وطريد النهار فيه...

.....

أَلا أيُّها الناسُ لا تَسْأَلُوا هل رَفِقْتُ بِكم

أَمِثْلِي يُعَاتِبُه مثلكم؟

أَنا صَاحِبُ النَّوْلِ

ظَهْرِي تقوّسَ من جِلْسَتِي

إذ أَسُلُّ من اللَّيْلِ خَيْطاً فَخَيْطاً

وأَغْزِلُ ثَوباً لكم

ثمَّ في ليلةٍ من ليالي المُحرَّمْ

أَتَانِي الغُزَاةُ إلى مَنْزِلِي

[1]– أحمد زين الدين السّليمي، علاقة المضمون بالشّكل الشّعري، تميم البرغوثي نموذجاً، ص 279.

يلبسُون الحديدْ

والأَدِلَّاءُ منكم

ألا أيُّها النَّاسُ لا تَسْأَلُوا هلْ رَفِقْتُ بِكُم

واسْأَلُوا

هلْ حَفِظْتُم عَلَيَّ مَشِيبِي

وَعَهْدِي البَعِيدْ

الموت محتمل ضَيْفـاً بــه ثِقَلُ كَذَا قِيَــامِيَ بـعـدَ الموتِ مُحْتَمَلُ

واللّيلُ حِمْلٌ أَنَا مِنْ تَحْتِهِ جَمَلُ يا قَائِمِيْ اللَّيْلِ لا خَوْفٌ ولا وَجَلُ

أَنَا لَكُمْ وَلَدٌ إِنْ شِئتُ أو سَلَفُ

قال الهِلالُ وبَعْضُ القَوْلِ لا يَصِلُ إِلَّا إِذَا ماتَ بَعْضُ القَوْمِ أو قُتِلُوا

هل يَعْلَمُ المُدَّعُونَ العَجْزَ ما فَعَلُوا قدْ أَثْكَلُوا الله لو من شَأْنِهِ الثَّكَلُ

بل ذاك أَهْوَنُ مِنْ بَعْضِ الذي اقْتَرَفُوا

كُفُّوا لِسَانَ المَرَاثِي إِنَّها تَرَفُ[1].

تتعدّد أشكال بِنَاء هذا المَقْطَعِ الشِعْريّ، بيْنَ النَّثْريّ في مُسْتَهَلّه (هذا استِهلالٌ، والاستهلال استهلالُ الدّمعِ واسْتِدْعَاءُ الهِلال،....)، لِيَعْتَمِدَ بعدها النَّسَقَ الحُرّ (ألا أيّها النّاس لا تَسْأَلُوا هل رَفِقْتُ بكم، أَمِثْلِي يُعَاتِبُهُ مثلكم؟، أنَا صَاحِبُ النَّوْل، ظَهْرِي تَقَوَّسَ مِن جلْسَتِي،...)، والخاضِعَة لتَفعِيلاتِ بحْرِ ' المُتَقَارِبِ ' " فعولن ". ويَعْتَمِدُ بَعْد ذلِك النّظَامَ العَمُوديَّ، وفي حُلَته ' المُخمّسة '. والمُرْدَف باللّازِمَة (كُفُّوا لِسَانَ المَرَاثِي إنّها تَرَفُ).

قال الهِلالُ وبَعْضُ القَوْلِ لا يَصِلُ إِلَّا إِذَا ماتَ بَعْضُ القَوْمِ أو قُتِلُوا

هل يَعْلَمُ المُدَّعُونَ العَجْزَ ما فَعَلُوا قدْ أَثْكَلُوا الله لو من شَأْنِهِ الثَّكَلُ

بل ذاك أَهْوَنُ مِنْ بَعْضِ الذي اقْتَرَفُوا

[1]– ديوان مقام عراق، ص 20–22.

كُفُّوا لِسَانَ المَرَاثِي إنَّها تَرَفُ

يَتَدَرّج فيها أُسْلُوبياً، منْ الوَاقِعي إلى الخِطابيّ، ثمّ الفنيّ المجازيّ، فكأنَّنا بهِ يَأْخُذُ بِيَدِ مُتَلَقّيهِ انطِلاقاً مِنْ المُبَاشَرَةِ الوَاقِعِيّة، ثمّ يُعَرّجُ بهِ نَحْوَ مَوقِفِهِ من أحْداثِ الحَيَاة، على امْتِدَادِ رؤْيَتِهِ الفَنِيّة، وهو يُخَاطِبُهُ بأَساليبَ فَنِيَّةٍ، تتبَايَنُ في مُسْتَوَى جماليَّتِها، وعُمْقِ دلالَتِها، حَسْبَ دَرَجَةَ وَعْيِ قارئِهِ وبِقَدْرِ إغْرَاقِهِ في استِثْمارِ إمكاناتِ خَيالِهِ المُمْتدّ، اتّساعا وثَراءً، فضْلاً عن الحسّ الجماليّ لدَيْه. وحِينها يسْمُو بقارئِهِ بعيدا عن الكونِ، وأحداثِهِ، ومشاهِده. ذلك أنّ " **الفنّانَ الرُّؤْياوي هو الذي يتجاوز بمنظوراته، ومتخيلاته آفاقَ منظوراتنا ومتخيلاتنا السطحية، إنه يراودنا بفنّه للدخول إلى محرابه الإبداعي باستعداد، وتأمّل، ووعْي، وإدراك معرفي.. يقودنا إلى ما يريد، ويُفعّلُنا بمنتجه الفنيّ بالشّكْل الذي يرتضيه، ولهذا؛ فسطْوة الفنان المبدع على المتلقّي تُحابِثُ سطْوة السّاحِر الذي يُبْهرنا بصرياً بألاعيبه، ومتخيلاته، ورؤاه العميقة،...**"[1]. فلا يُمْكِنُ للأديب أن يكُون ذَا خلْقٍ إبداعيٍّ، ما لم يسْتَنِد إلى هذه المؤهّلاتِ التّخييليّة الخصيبة.

ونرى أنّ شاعِرنا ' تميم البرغوثِي ' له من تلك الإمكاناتِ ما يسْمحُ له أن يُبْدِع قصائدَ خلّاقة، ذات رؤية عميقة، وسِحْرٌ فنيّ آسِرٌ، كمشاهِدِ **الهِلالِ** في ' **مقامِ عراق** '، والتي حمّلها دلالات رمزيّة، تجمع بين الكثافة المعنوية والعُمْق الدّلاليّ. إذْ أنْسَنَهُ وجعله ذا موقِفٍ من وقائع العِراق، لمّا يلومٌ هؤلاء السّلْبيّين، مِن أبناء العِراق وشعورهم الانهزاميّ وموقفهم المتخاذِل تّجاه تلك الأحداثِ الأليمة (قال الهلال، واللّيلُ حِمْلٌ أنا من تحته جملُ، قد أثْكلوا الله لو مِن شأْنه الثَّكَلُ،...).

مِن مَشَاهِدِ القَصَائْد المُخْتَلطَة ذَات الرُّؤْيَة الفنِيَّة العمِيقَة والبُعْد النصّي الثَّوريّ، والذي يَجْمَع فيه بين ' الوَصْف، والحِوار، والتّقريريّة، ذَاك الوَارد في قصيدة ' أمر طَبِيعي ':

يَا أُمَّة في الغار مَا حَتْمٌ عَلَيْنَا أنْ نُحِبَّ ظَلَامَهُ

[1]– عصام الشرتح، تميم البرغوثي – تجليات المتخيل الجمالي، ص 56.

إنّي رَأَيْتُ الصُّبْحَ يَلْبِسُ زَيَّ أَطْفَالِ المَدَارِسِ حَامِلاً لأَقْلامهُ

وَيَدُورُ ما بَيْنَ الشَّوَارِعِ، باحِثاً عَنْ شَاعِرٍ يُلْقِي إِلَيْهِ كَلامَهُ

لِيُذِيعَهُ للكَونِ فِي أُفُقٍ تَلَوَّنَ بالنَّدَاوَةِ واللَّهَبْ

يا أُمَّتِي يا ظَبْيَةً في الغَارِ قُومِي وانْظُرِي

الصُّبْحُ تِلْمِيذٌ لِأَشْعَارِ العَرَبْ

يا أُمَّتِي أَنَا لَسْتُ أَعْمَى عَنْ كُسُورٍ في الغَزَالَةِ،

إنَّها عَرْجَاءُ، أَدْرِي

إنَّها عَشْوَاءُ، أَدْرِي

إنَّ فيها كُلَّ أَوْجَاعِ الزَّمَانِ وإنَّها

مَطْرُودَةٌ مَجْلُودَةٌ مِنْ كُلِّ مَمْلُوكٍ ومالِكْ

أَدْرِي ولَكِنْ لا أَرَى في كُلِّ هَذَا أَيَّ عُذْرٍ لاعْتِزَالِكْ

يا أُمَّنَا لا تَفْزَعِي مِنْ سَطْوَةِ السُّلْطَانِ، أَيَّةُ سَطْوَةٍ؟،

مَا شِئْتِ وَلِّي وَاعْزِلِي، لا يُوجَدُ السُّلْطَانُ إِلّا في خَيَالِكِ[1].

يُقِيم الشَّاعِر حواريّةً وصْفِيَّة مَع أُمّته، يَسْتَنْهِضُ من خلالها هِمَمَ مُجْتَمَعه العَربيّ، والإسلاميّ، مِنْ أَجْل تَجاوُز كَبْوَتَهَا، على الرّغْمِ مِنْ وَضْعِها الصّعْبِ، سياسياً، واجتِماعِياً. حيثُ سَطْوَةُ السُّلْطَة، رقابَةً، وبطْشاً. ويُصِرّ على النّهُوض الثّوريّ، حتى يتخلَّصُوا مِن شُعُورِ ' الخَوْف مِن السّلْطان '، الذي يَتَملَّكُهُم مِنْ زَمانٍ، فَجَعَلَهُم أسْرَى لِلَيلِهِم الحضاريّ، رُغْمَ إطلالاتِ الصّبْحِ الحالِمَة والآمِلَة. (يا أُمّةً في الغَارِ ما حَتْمٌ عَلَيْنَا أنْ نُحِبَّ ظَلامَهُ، يا أمّتِي يا ظَبْيَةً في الغَار قُومِي وانْظُرِي، إنّي رَأَيْتُ الصُّبْحَ يَلْبِسُ زَيَّ أَطْفَالِ المَدَارِس، يا أُمَّتِي أنَا لَسْتُ أَعْمَى عَنْ كُسُورٍ في الغَزَالَةِ، أَدْرِي ولكِن لا أَرَى في كُلِّ هَذَا أَيَّ عُذْرٍ لاعْتِزَالِكْ، يا أُمَّنَا لا تَفْزَعِي مِنْ سَطْوَةِ السُّلْطانِ، ما شِئْتِ وَلِّي واعْزِلِي،...).

[1]– ديوان في القدس، ص 60.

يَسْتَثْمِرُ ' البَرْغُوثِي ' خَيَالَهُ الخَصِيبَ، لِيُبْدِعَ رُؤْيَتَه الخَاصَّة نَحْوَ أمَّتِهِ العَرَبِيَّة، مُفَعِّلاً قُدُرَاتِهِ البَلاغِيّة، باستثْمار، ما أمْكن مِن جمالِياتِ ' الصّوَر الرَّمْزِيَّة، والتّشْبِيهِيّة، والاسْتِعارِيّة؛ إذْ يَرْمُزُ لأمَته العَربِيَّة ' **بالغَزالَة** ' الجميلة، التي تَمْرَحُ في المَدى، وكلُّها حُلْمٌ، وأَمَلٌ، وتحدٍّ للصِّعابِ، والعِلَلِ. (يَا أُمَّتِي يا ظَبْيَةً في الغَارِ قُومِي وانْظُرِي)، و فيها تَلْتَبِسُ الصّورة الرّمْزِيّة بالتَّشْبيه البَلِيغ (أمَّتِي ظَبْيَة).

ولِيُعَبِّر عنْ مُسْتَقْبَل أُمّتِه الحالِم أنْسَنَ لَفْظَةَ ' **الصُّبْحِ** '، ورَمَزَ بِهِ إلى رؤْيَتِهِ المُسْتَقْبَلِيّة الحَالِمَة تّجَاهَ مُجْتَمَعه العَرَبيّ، وقد الْتَبَسَ هو الآخَرُ بالتَّشْبيه البَلِيغ، (الصُّبْحُ تِلْمِيذٌ لأشْعَارِ العَرَبِ). فلا بُدَّ لِثَقَافَةِ ' الأمَل والحُلْم ' من أنْ تَسُودَ عُقُولَ الشَّبَابِ العَرَبِيّ، لِيَتَجَاوَزَ سَيْطَرَةَ شُعُورَ الخَوفِ للعَزائِم، وهَذا مِنْ أجْل تَحْقِيقِ وَعْيٍ ثَوريّ فعَّال، وقَادِرٍ على تَغْيِيرِ الأوضَاعِ، والقَضاءِ على سُلْطَة الحكَّام المُسْتَبِدّين، قهراً وظُلْماً لشُعُوبِهِم، (يا أمّنا لا تَفْزَعِي مِن سَطْوَةِ السُّلْطانِ، لا يُوجَدُ السُّلْطانُ إلّا في خيالِكْ،...).

وعلى امْتِدَاد سُطُور هذَا المَقْطَعِ الشِّعْرِيّ الأُسْلُوبُ الخطابيّ (العقليّ)، عَبْرَ تكْرار أُسْلُوب النّدَاء، (يا أُمّةً في الغَار ما حَتْمٌ علَيْنَا،...، يا أُمَّتِي يا ظَبْيَةً في الغَار، يا أُمَّتِي أنَا لَسْتُ أَعْمَى، يا أُمَّنا لا تَفْزَعِي، يا أُمَّتِي يا ظَبْيَةً في الغارِ تَسْأَلُنِي،...) بالأُسْلُوبِ التّصْوِيرِي البَلاغِي الفنّيّ، (إنّي رَأَيْتُ الصُّبْحَ يَلْبِسُ زَيَّ أطْفَال المَدَارِس، يدُور ما بينَ الشّوارِعِ، يا أُمّتِي يا ظَبْيَةً،...). كلّ هذا يَعْكِسُ قُدْرةً إبْداعِيّة فائقةً لدى الشّاعِرِ، إذ استطاع أنْ " **يُدْمِجَ الرُّؤْية بالفن، فضْلاً عن أهميّة الرُّؤْيا الشِّعْرية التي تفوقُ كلّ الرُّؤى الأُخْرى علميّة، ومعرفية، وإنسانية، كونها البُؤرة التي ترشح عنها كل تلك الرّؤى عبر مخيّلة قادرة على التّمْييز، والانتِقاء، والدّمج، والتوشّج**"[1]. حيثُ تَسْمَحُ لَه هذِهِ العَمَلِيَّة المُركّبة، والتي تَشْمُلُ الانتِقاء، والدَّمْج والدَّمْجِ مِنْ إبدَاعِ عملٍ فنيٍّ مؤثِّرٌ، مَعْنىً، وجمالِيَّةً، وَوِفْقَ الرُّؤْيَة الفَنِيَّة المُرادَة.

[1]– عصام شرتح، ملفات حوارية في الحداثة الشّعرية، 2011م، ص 322.

تَبْقَى هَذِه النّماذِجِ التي زَعَمْنَا الوُقُوفَ عِنْدها بالتّحْلِيلِ الفنّي عيّنَةً دالّةً على إمكانات ' البَرْغُوثِي ' التّخييلِيّة، والإبْداعِيّة، والتي سَمَحَت له أنْ يَخْلُقَ رؤاه الإبْداعِية المُعَبّرَة عَنْ مواقفه، وآرائه في قضايا الكَون والوُجود، وذات حِسّ جماليٍّ عالٍ، مكّنَهُ مِن التّأْثِير في مُتلَقّيه، خاصّةً وأنَّ ' **الخيال** ' مِن مُقوّماتِ الرُّؤْيَة الشّعرية؛ حيْثُ إنّ أهمِيّة وقِيمَة أيّ إبْداعٍ فنيٍّ مُرْتَبِطٌ بِدَرجة ' التّوهّج التّخييلي الرُّؤْيَوي فيه، ويُعَرّف على أنّه" **االقُدْرَة التي يَسْتَطِيعُ العَقْلُ بها أنْ يُشكّلَ صُوراً للأشْياء أو الأَشْخاصِ...، وهو قوة تحفظ ما يُدركه الحس المشترك من صُوَرِ المحْسُوسات بعد غيبوبة المادة** "[1].

فهو سبِيلُ المُبْدِعِ إلى تمثُّلِ غير المَوجُود واقِعياً حتى. ومِن هذا المُنْطَلَقِ، فهو أَسَاسُ تحقُّقِ الرُّؤْيَةِ الشِّعْرِيَّة. تماماً مِثْل دَوْرِ عُنْصُرِ ' **الانْزياح** '، الذي يُعَدُّ في نَظَرِ الكَثِيرِ من الباحِثِين " **كَسْراً للنَّمَط والطّرائق التّقْليدية في بِناء القَوْلِ الشِّعْري مِن خلالِ سَعْيِ النصّ الشِّعْريّ إلى تمثُّلِ أشْكال وطرائق جديدة في بِناء المَشْهَدِ الشِّعْري، سياقاً، ولُغَةً، وخَيَالاً، ودلالَةً**"[2]. وهذا ما يَسْمَحُ للمُبْدعِ أنْ يَخْرُجَ عن التَّراكِيب اللّغَويّة الجاهِزَة والمَألُوفَة، مِمَّا يُكْسِبُها سِحْراً جمالياً شَدِيدَ التَّأْثِيرِ في المُتَلقّي.

لعَلّ مِمّا يُتَرْجِم هَذه التّراكِيب اللّغَويّة المُنْزَاحَة التَّصْوِير البَياني، (استعارة، تشبيه، كناية، مجاز مُرسل، أو لُغَوي،...)، فالصّورة الشّعْرية تُساعِد الأديب في نقْل تجربَته الشّعرِية إلَيْنا، كقُرّاءٍ. إذْ هِيَ " ...، **أَداةً فَنِيّةً لاسْتِيعَابِ أبْعاد الشّكل والمَضْمون وما بينهما من وَشَائِج تجعلُ الفَصْلَ بينَهما مُسْتَحِيلاً** "[3]. فالصّورة إلى جانب كوْنها تمثيلاً بَصَرياً لموضُوعٍ مُعيّنٍ، فإنّها كذَلك إبداعٌ لُغَويٌّ، يُسْهِمُ في تكْوِين المُتُون الأدَبِيّة الشّعْرِيّة، وهِيَ أيْضاً مِنْ وَسائل الشّاعِرِ الفَنِيّة لِشَدّ انْتِبَاهِنا إلى أثَرِه الإبْدَاعِي، ولِذَلِك فإنّها رَكِيزَة تِقْنِيّة مُهِمَّة في الرُّؤْيَة الشِّعْرِية للشّاعر، تُمكِنُهُ مِن الانْتِقال مِن عَالَمِه الواقِعي إلى فَضَاءِ مُتَخيّلِه الإبْدَاعيّ.

---

[1]– مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 163.

[2]– ياسر عثمان، الانتِهاك ومآلاتِ المَعْنَى، قراءاتٌ سيميائية في الخِطابِ الشّعري الحَديث، ص 5.

*–يُنظر: أحمد الشايَب، أُصُول النّقد الأَدبي، ص 259.

ومن أَمْثِلَة المَقَاطع الشّعْرِيّة التي تُصَوّرُ تِقْنِيَة الرَّبْط بَيْن الواقعي وغَيْرَ الوَاقِعِي في أَشْعَارِ ' **تميم البَرْغُوثِي** '، ما وَرَدَ مَثَلاً في قصِيدة ' أَمير المُؤْمِنِين '، حينَ يَقُول:

في انْقِطَاعِ الكَهرباءْ

تحت القَصفْ

وَحْدِي في البيتْ

كُنْتُ ما أَزَالُ أُحَاوِلُ وَصْفَ الديارْ

خَطُّ الأُفق مُتَعَرّجٌ مِنْ حُطَامِ المَبَانِي

والدّخانُ دُعاءٌ عَابسْ:

ديـــار ببيروت وأُخْـــــرى ببغداد عيـيٌّ بها النـاعِي عيـيٌّ بها الشادي

لقد كنتُ أبْكي في طُلُولٍ لأَجْدَادِي فَأَصْبَحت أَبْكِي في طُلُولٍ لِأَحْفَادِي

....

وامْتَدّت اليَدُ إلى السماء،

مُتَعَدّيةً أَربَعَةَ عَشَرَ قَرْناً،

وَنَزَعَتِ اللّيْلَ عنها بِرِفْقْ

نَزْعَكَ الضمادَ أو اللثامْ

فَإِذَا تَحْته لَيْلٌ آخرْ

فَنَزَعَتْهُ أَيْضاً

وهكَذَا ليلاً بعد ليلْ،

كَأَنَّها تَقْلِبُ صَفَحَاتٍ في كِتَابْ

وكُلَّما قَلَبَتْ صَفْحَةً منهْ

شَفَّت الصَّفَحاتُ الباقِيةُ عن كلامٍ ما:

أَلا تَرَى النبوءة

سلاحُهُم يَهْوِي

وسِلاحُنا يَصْعَدْ[1].

يَنْطلق الشَّاعِر في مَقْطَعِه الشّعْريّ هذا مِنْ أَحْدَاث واقعه اللّبْنانيّ والعراقيّ، ناقِلاً، وواصِفاً لتِلْكَ الأحْداث، لِذَا تكادُ ' **السّرْدِيةُ** ' تَطغى على أَسْطُرِهِ الشّعْرِية الأُولَى، مُمْتَزِجَةً بالوَصْف، إذْ يُقَدّم لنا حالَةَ مُعاناته، والمَدِينَةُ تحْتَ القَصْف، وَحِيداً، يُعَاني وَحْشَةَ الظّلام، والمَدِينَةُ تَشْكُو حُطامَ مَبَانِيها، وحُزْنَ دُخّانِها. (في انقطاع الكهرباء، تحت القَصْفِ، كُنْتُ ما أَزالُ أُحَاوِلُ وَصْفَ الدِيار،...). فلِنَقْلِ الوَقائِعِ وَوَصْفها وظّف أُسْلوباً مُباشِراً، ولُغَةً مُباشِرَة أيضاً.

لكِنّه، وفِي وُجُود البَطَل القَوْمِيّ المُنْقِذ ' **حَسَن نَصر الله** ' – رحمه الله –، الذي يَراهُ أَمِيراً للمُؤْمِنِين، حاوَل تَجاوُز واقِعِهِ المحطَّم والمَهْزوم، عَبْرَ رؤْيَةٍ شِعْرِيَّةٍ خلّاقَة، كانَ للانْزِياح اللّغَويّ البلاغيّ دَورٌ في تَشْكِيلِها وتَأْثِيرها فينَا. حيثُ اسْتَحْضَرَ عَبْر عُنْصُر 'الزّمنِ' المجْدَ البُطُولي للعَرَبِ المُسْلِمِين، في سَبِيلِ النُّهُوضِ مِنْ لَيل كَبْوَتِهِم الحَضاريّة الرّاهِنة، (وامْتَدّت اليَدُ إلى السماء، متعدّيةً أَرْبَعَةَ عَشَرَ قَرْناً، ونَزَعَتِ اللّيْلَ عَنْهَا بِرِفْقْ، نَزْعَكَ الضِّمادَ أو اللّثامْ،...). ولأَنَّ الانكسارَ الحضاريّ مُؤْلِمٌ، واليَدُ المُعالِجَة له عَرَبِيَّة، يَسْتَوْجِبُ النَّزْعَ بِرفق ولِينٍ. تماماً كَمَنْ يَنْزَع ضِمَادَ جُرْحٍ غائرٍ.

فَعَبر هذه الصُّورة المجازِيَة التَّشْبِيهيّة المُؤَثِّرة، ومِنْ فَعَالِيَة مَعِين خيالِه الدّافِق، يَضَعُنَا ' **البَرْغُوثِي** ' في صَمِيم رُؤْيَتِه المُسْتَقْبَلِيَّة تّجاهَ أَحْداث أمّته العَرَبِيَة حاضراً، فرُغْم لَيْلِها الحالِك، يَتَفاءَلُ شَاعِرُنَا، ويَرَاها مُنْتَصِرَةً، وغانِمَةً مُسْتَقْبَلاً.

1-الرُّؤْيَة الثَّورِيَّة/ المُتَمرّدَة:

كَثِيراً ما يَجِدُ الإنْسَانُ المُعَاصِرُ نَفْسَهُ في مُواجَهَة مُحيطاً مُثْقَلاً مَشَاكِلَ ومِحَناً ذات أبعَادٍ سياسِيّة، واجتماعِيّة في العادة. والتي هي مِن آثارِ الاسْتِعْمار أساساً، فيَعِيشُها، ويُعَايِشُها،

[1]– ديوان في القدس، ص 79–80.

مُحاوِلاً التكيُّفَ معها تارةً، وتَجاوُزِها مرّاتٍ أُخْرى، من خلال سَعْيِهِ إلى البَحْثِ عَن حُلُولٍ لها. خاصّةً إذَا تَعَلَّقَ الأَمْرُ بالأُدَباء المُبْدِعِين. وقَدْ يَقُودنَا ذَلِك إلى التّسَاؤُلِ الآتي:

ماأسلِحَةُ الشَّاعِر في ذلك؟ هل يَنْطَلِقُ في عَمَلِهِ ذَاكَ مِن مُحاوَلَة فَهْمه لمُحِيطه، من حيثُ حاجاته، وغاياتِه (تشخيصه)، وفِيمَ تتمثَّلُ الآليات الأدَبِية التي يَسْتَعِينُ بِها في الْتِزَامِهِ الأدبيّ ذاك؟، وهَل يَتَّبِعُ في عمليّتِه ' **الإصلاحِيَّة** ' نَهْجاً ثَوْرياً، أمْ يُؤْثِرُ أُسْلُوباً هادئاً؟.

عادةً ما تَفْرِضُ الظُّرُوف السياسيّة والاجتماعية الصَّعْبَة التي يَعِيشُها الشَّاعِرُ المعاصِرُ وشَعْبَهُ اتّباعَ نَهْجاً ثَوْرياً، –كما أَشَرْنا–؛ حينما يُوعّي أفْرَادَ المُجْتَمَع بضرورة التمرّد على تلك الأوضاع، والمُتسبِّبينَ فيها، مِنْ حُكّام مُسْتبدّين، واسْتِعْمار مُسْتَغِلّ.

ولَعَلَّ في هَذه الأَسْطُر الشِّعْرِيّة ما يُؤَكّدُ شيئاً مِن تلك الاستراتيجية:

لن نضحك

إذا لم نضحك معا

لن نغني

إذا لم تنته دموع العالم[1].

فبالتّركيز على المصير الجماعي والغاية الإنسانية المشْتركة، التي يجب أنْ نُضحي في سبيلِها جميعاً، دعْوة إلى ' **المقاومة** ' من أجل تجاوز الأوضاعِ الصّعبة. وقد يتحقّقُ الفعل الثّوْريّ شِعْريا من خلال توظيف معجمٍ ثوريّ مُحمّس. وهذا، –ربما ما تُشيرُ إليه هذه المقطوعة الشّعرية:

وبعد أن نكنس القديم

في قرقعة وحشية

سوف تجلجل في العالم

حكاية كوننا الجديد..

[1]– عبد العزيز شرف، الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991م، ص 141.

وفي السماء، ألف سلم

لأقواس قزح سوف نغنّي

وفي عالم جديد، سوف يتفتق

الورد والحلم...

وأننا سنقطف

وسنعي ورواداً جديدة

عواصم جديدة ذات ساحات

من النور[1].

قد تمثّل هذه الأَسْطُرُ الشّعْرِية صُورةً للشِّعْر الجَدِيدِ ذي الرّوح الثّوريَة، التي تتجلّى في مَعانيهِ التمرّدِية، ولُغَته ذات الطّابع الثَّوريّ والأفقُ الوَاعد، (نكنس القديم، وحشية، تجلجل، كوننا الجديد، عالم جديد، نُغنّي، الحلم، سنقطف، وُرُوداً جديدة، النور،...).

وإذا ما عُدْنا إلى أشْعَار ' **تميم البرغوثِي** ' لَوَجَدْناها لا تَحِيدُ عن هذا النّمُوذَج الشّعْريّ الجَديد، حيثُ في مُتُونه دعوة إلى الفعل الثّوريّ، ووصْفٌ لأجوائه وثناء على صانعيه، أبطال، وجماهير حماسية، تشعِلُ المكان بهتافاتها الثورية وصُمودِها أمام رؤوس القمع والظّلم، (المستعمِر، والحكام المُتجبّرين). وتحدّيها للوَضْع المَيْدانيّ الصَّعْب، خاصّةً تلك القَصائِدُ العامِيَة التي نُظِمَتْ تَحت تأْثِير أحْدَاث الرّبِيع الثَّوري المِصْري (ثورة 11 جانْفِي)، حَيْثُ تَفَاعَلَ مَعَ أَجْواءِ مَيدَانَيْ ' **التّحْرير** ' و**رابِعة العدوية** '، نَقْلاً ووَصْفاً، ومِن تلك النّماذِج:

قُلْتِ لْصُحَابِيْ أْنْزِلُوا وأَنَا بِعِيدْ عَنْهُمْ

وِقُلْتِ مِنْ بَاتْ فِيْ بِيتُه سَلّمِ أْصْحَابُه

وَانَا اللي غِبْتِ وِهُمَّهْ اللي هِنَا أْتْصَابُوا

نِزْلُوا الشَّبَابْ المِيدَانْ وأَنَا بِعِيدْ عَنْهُمْ

[1]– عبد العزيز شرف، الرؤيا الإبداعية، ص 142.

كَسَرُوا الشَّبَابِ البِيبَانْ وأَنَا بِعِيدْ عَنْهُمْ

خَرَجَ الشَّبَابْ مِ البُيُوتْ وأَنَا بِعِيدْ عَنْهُم

دَخَلِ الشَّبَابْ في المُوتْ وَأَنَا بِعِيدْ عَنْهُم

يَا مُوتِيْ قُومِ اْمْتِحِنِّي أَعْتِذِرْ مِنْهُم

إِشْمِعْنَى يَا كَلْبِ تِسْتَثْنِينِيْ مِن بِيْنْهُم

يُومِ الخَطَرْ قَبْلَها مَا كُنْت أَجْبَنْهُم

يَا مُوتْ تَعَالَىْ أَعَوَّضْ غُرْبِتِي وْمَنْفَاي

.....

بَسّ الحُكُومَة قَالِتْ لِي إِنْتَ مِشْ مَصْرِي

إِنْتَ فَلَسْطِينِي يَعْنِي أَجْنَبِي حَصْرِي[1].

تَمْتزِج في هذا الأسْطُر الشّعْرِية العامِيّة مشَاعِرُ الفَخْر والحماسِ بألَم النَّفْيِ الذِي حَرَمَه مُتْعَةَ/ رَغْبَةَ المُشَارَكَة في اعْتِصَامَات مَيدان التّحْرِير، ورُغْمَ البَعْدِ، إلّا أنّهُ قَاسَمَهُم أَجواءَ تلك الأحْداث، دَعْوَةً إلى الالتِزام بالمشاركَةِ في التّجمعاتِ والمَسِيراتِ الثَّوْرِيّة، كما نَقَلَ وقَائِعَهَا، مِن نُزولٍ للشّبَاب إلى المَيْدان، وعمَلياتُ كَسْرٍ ،وإصاباتٍ، ومَوتٍ، (اْنْزِلُوا وأَنَا بِعِيدْ عَنْهُمْ، هِنَا اْتْصَابُوا، كَسَرُوا البِيبان، دَخَلَ الشَّبَابْ فِي المُوتْ، أَعْتِذِرْ مِنْهُم،...).

وَيَبْقَى ' **تمِيمُ البَرْغوثِي** ' وَفِياً لرؤيَتِه الإبداعِيّة الخاصّة لمَّا يَعْتَمِد شَكْلَ ' **المُخَمّس** '، وهُو يَتَفَاعَلُ أجْواءْ الغَضَبِ ذاتِ الطَّابِع القَومِي، تَوثِيقاً ووَصْفاً، والتي تَشْهَدُها ساحاتُ مِصْرَ. كما في قصيدته العامية ' الناس دى جاية منين '، إذْ يَقول:

الناس دى جايـة مْنين مــن السمــا نــازلــن

ولا بشـــر مـن طـين أو شيء ما بين لاتنين

الناس دىجاية منين

[1]– ديوان يا مصر هانت وبانت، ص 20.

مِــن غَـمْــزَة الخـدين أو مــن دُمــوع العــين

جـــاييـنيوفـــو بدين ولا يطالبـــوا بديـــن

الناس دجاية منين

صـوت الهتـاف ممدود يَـعْبـر سـدود وحـــدود

أُغْنِيـــة فيهـــا بـــارود ورصـاصـة فيهـا حنين

الناس دجاية منين[1].

يَبْدُو أنّ الشّاعِر مُعْجَبٌ بهذه الكَثْرَة الجماهِيرية إلى حدّ التعجّب، والتي نَزَلَت المَيادِين، وكُلّها غَضَبٌ، ورَفْض للوَضْعِ العَرَبي، بكلّ أبعاده السياسية، والاجتماعية، حَيثُ أصْواتُ الجماهِير المُدَوِية في الفضاء، بلا حدّ، ولا سقف. والأغاني الحماسية، والمشجعة، بلغَةٍ ثورية حادّة النَّبْرِ والوَقْع، في الآن ذاتِهِ. (صوت الهتاف، ممدود، أغنية، بارود، رصاصة، حدود، الناس دى، من السما نازلين،...).

وكانَ لِتَكْرار حَرْفَيْ ' النّون '، و' الزّاي '، وفي حضْرة ' التّوازِي ' أَثَرٌ مَعْنَوِي، ومُوسيقي ساحِر، إذْ صَدَى رَنِينهما يَقَعُ في أذُنِ المُتَلَقّي كفاصِلٍ مُوسِيقيّ قد يأسِرُه.

ولأنّ الشَاعِر مِمّن عاشَ وعَايَشَ أَحْداث نَكْسَةِ الغَزْو الأمريكِي للعِراق، فقد رَأى مِن مسؤولِيَّتِه التَّاريخيّة، والْتِزامِه الأدَبيّ أنْ يَتَفاعَلَ معها (الوقائع)، نَقْلاً، ووصْفاً، ومَوْقِفاً، (يُبْدي رَأيَهُ فيها)، وذلِكَ ما يَتَجَلّى في الكَثِيرِ مِنْ مُتُونه الشّعْرِية الفصيحة والعامِية، على السّواء، فمِن النّماذج العامية، هذَا المَقْطَعُ الشّعْريّ ذُو البِنَاء الحُرّ:

النَّخل مايل على دجلة في ليلة الغزو

جَمْع المغول غول بيمحى في المداين مَحْوْ

عيون هلكها النعس

والخوف على الأسوار

[1]– ديوان المنظر، أشعار بالعامية المصرية، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2002م، ص 71.

وع البروج في الهوا

ترجف مشاعل نار

والنار بتبعت لنا ريحة تَتَرْ في الجَوّ

ممالك الشام رهاين عُصْبة الأفرَنج

عساكر اتنطْورت في رقعة الشطرنج

والنار بتاكل كُتُبْ مِ الطوب ومِ الأحجار

والنار بتاكل مُدُنْ مِ الفلسفة والنَّحْوْ

نادَى الخليفة ما ردِّش غير عبيده الزنج

منقوش على طرف السجادة بينادى

منقوش عليها ومعشّق حزْن بغدادى[1].

يَسْتَهِلّ البَرْغُوثِي بِمَشْهَدٍ وَصْفِي لحالَة العِراقِ لَيْلَة غَزْوِها، واغتِصابِها مِن قِبَلِ ' تاتار ' العَصْر المُجْرِمِين، حيثُ مَشَاهِدُ الرُّعْبِ والخَوف، والدّمار الذي ألحقوه بها، وبِمعالِمِها التّاريخية والحضارية، وذلّ تَبَعِية حكّامِها المَهْزُومِينَ.

وقَد بَعَثَ فيه كلّ ذلِك نارَ غَضَبٍ كالتي أُضْرِمَتْ في كُتُبِ مَكْتَبَاتِ ' **بغداد** '، حيثُ بَطَّنَها أسْطُرَهُ الشِّعْرِية هذه، (جمع المغول غول بيمحى في المداين مَحْوْ، الخوف على الأسوار، ترجف مشاعل نار، ممالك الشام رهاين عُصبة الأفرنج، والنار بتاكل مُدُنْ مِ الفلسفة والنَّحْوْ...،).

يَخْتَار الشَّاعِرُ قامُوساً لُغَوِياً مُوحِياً بمعانِي الهَزيمَة والخراب والخُضوع المُذِلّ للآخَرِ الأجْنَبي، في خُضُوعٍ واسْتِكانَةٍ، حتّى يَسْتَنْهِضَ هِمَمَ الشُّعُوب، وبَعْثِ شُعُورَ العِزّ فيهم، ودَفْعِهِم إلى فِعلٍ ثَوريّ، يُقْلِبُ الأوضاعَ، ويُزِيل عَنْهُم غُبَارَ المهانَة والانكسار. (بيمحى، هلكها، النعس،

[1]– ديوان المنظر، ص 38–39.

ترجف، ريحة تَتَرْ، رهاين، الأفرنج، نار بتاكل كتُب مِ الطوب، ماردِّش، حزن بغدادى...،).

وكلّ ذلِكَ في سَبِيلِ إعْطاءِ رُؤْيَتَهُ طابعاً تمرُّدياً ثورياً.

مِن مَشَاهِدِ انتِصَار ' **تميم البرغوثي** ' لِمَبْدَأ رفْضِ الوَضْع السياسي القائم، والتّشْجِيع على فِكْرَةِ الثّورَة عليْه، هذا المَقْطَعُ الشّعْريّ العاميّ، الذي يُخاطبُ فيه ' مصر ':

يَا مَصْرِ وِانْتِي لِسَّهْ في البِدَايَاتْ

بُكْرَة الليْ جَاْي أعظَمْ مِنِ اللي فَاتْ

يا مصر قُومِي وْبُصِّي فِي المِرَايَاتْ

كان كُلّ وَاحِدْ فِي الميدانْ جَايِبْمَعَاه مْرَايَة رَافِعْها للسَّما

أَشْكَالْ وأَلْوَانْ كُلَّها مَرْفُوعَة فِي العَالي

.....

لمَّا البَشَرْ يِتْجَمَّعُوا مَعْ بَعْضْ

يَا مَصْرِ حَقِّكْ تِمْلِكِي بَدَلِ السَّمَاإِتْنِينْ

وَاحْدَة هِدِيَّة وواَحْدَةْ تَانْيَةْ صَانِعْهَاْ مَصْرِيّينْ[1].

ففي هذه السُّطُور الشّعْرِيّة العامِيَة اسْتِنْهاضٌ صَريحٌ للْهِم، مِنْ أَجْل غَدٍ مصريٍّ أَفْضَل، وواقِعٍ أجْمَل، ويَتَجلَّى ذلك مِنْ خِلالِ تلك الجملِ الطَّلبِيَة، والوَصْفِيَة المُؤَثِّثَة لِفضَاءِ نَصّهِ، (يا مصر، قُومِي، وبُصِّي، أشْكالْ وِ أَلْوَانْ كُلَّها مَرْفُوعَة فِي العَالِي، يِتْجَمَّعُوا مَعْ بَعْضْ، وَاحْدَة هِدِيَّة...،).

ويَسْتَمِرّ النُّزُوعُ الثَّوْرِيُّ في الحُضُورِ، مِنْ خلال أَشْعَارِهِ الفَصِيحَةِ، فَفِي قصيدَة ' **الأَمْر** ' تَشْجِيعٌ على الثَّورَة، ومَدْحٌ لِمَشَاهِدِها، حيثُ يُفْصِحُ هذَا المَقْطَعُ الحرّ عن ذلك:

الخَيْلُ تَرْكُضُ في الشَّوَارِعِ لا تَرَى إلّا هَوَاها

رَكْضاً إلى الموتِ الحَصِينِ تُحَاصِرُهْ

[1]– ديوان يا مصر هانِت وبَانِت، ص 19–20.

الموتُ ماتَ لأنها لمْ تَخْشَهُ

هو لايُبادِرُنا ونحنُ نُبَادِرُه

ويشكُّ عزرائيلُ في سُلْطَانِهِ

فَتَراهُ يَأْمُرُ، ثم يَنْظُرُ هل تُطَاعُ أَوَامِرُهْ

الخَيْلُ تَرْكُضُ في الشَّوَارِعِ حُرَّةً،

أطلَلْتُ من شُبَّاكِ داري ناظِراً للشّارِعِ الملآنِ من أعلَى

ومُقَابِلِي في الضِّفَةِ الأُخْرَى

وَقَفَ العَدُوُّ مُرَاقِباً

لهَباً تَوَحَّشَ في البُيُوتْ،

قَلَقِي مِنَ اطْمِئْنَانِه[1].

يَسْتَوقِفُنا في هذا المَقْطَعِ الشِّعْرِي رَغْبَةُ الشَّاعِرِ الجامِحَة في فِعْلٍ ثَوريّ جماهِيريّ شُجاعٍ، يَقُودُ أمَّتَهُ إلى مُسْتَقْبَلٍ عَزيزٌ عَيْشُهُ، وحُرٍّ في حياتِهِ وسَيِّدٍ في قرارِه، والمُعْجَمُ اللّغَويُّ الثَّوريُّ الذي وظَّفَه ' البرغوثِي ' يُوحِي بذلك، (الخيل تركض، الموت الحَصِين، الموت مات، لم تَخْشَهُ، نحن نبادِره، يشكُّ عزرائيلُ في سُلطانه، حُرّة، الشارع الملآن، العدوّ مُراقِباً، قلقِي مِن اطْمِئنانِه...،).

-2-الرّؤيَة الانكسارِيَّة:

ارْتَبَطَت الكَثِيرُ من القصائد ' التّميميّة ' بالواقِعِ العرَبي، سَرْداً لأحْداثه ووصْفاً لأحْواله، وحُكْماً على سياسَته وحكّامِه ومُثقّفِيه-كغيرها من القصائد العربية الحديثة والمعاصرة-؛ وطالَما أنَّ هذا الواقِعَ العَربيّ مَأْساويٌّ في الكَثِير مِن فَتراتِه، (تتابُع نَكَساتِه، ومنها نكْبَاتُ، بدءاً بنكْبَة فلَسْطين ' 1948 '، ومُروراً بنكْسَة العَرب ' 1967 '، ووُصُولاً إلى سُقُوط بغداد في مَهاوِي الغَزْوِ الأمريكي سنة ' 2003 '...،). فإنَّ التَّعَامُلَ الشّعْرِيَّ معه كان وما يزال مَأْسَاوياً، ذلك

[1]- ديوان في القدس، ص 91-92.

أنَّ الهَزيمَة غَدَتْ علامَةً عَربِيَّة، –تقريباً–، فكأنّها لازِمَة مِن لَوازِمِهِمْ؛ فاتَّسَمَتْ تجارِبُهُم الشّعْرِيَّة، مَوقفاً، ورُؤْيَةً، وشُعُوراً بالحُزْن، والألَمِ. فَتَتَابُع المَآسِي الحَضارِيّة العَرَبِيَّة، أدْخَل الشَّاعِرَ العَرَبيّ في دوّامَة حُزْنٍ، كما جَعَلَتْهُ ذَا نَفسِيَّة مُنْكَسِرَة، كما أنّ أُفُقَ تَوَقُّعه السياسي والثّوْري قد خُذِلَ، فلا المَواقف ثَبَتَت ولا الثّورات العَربية نَجحَت (الموقف العَرَبِي المُتَخاذِل، فَشَل ما سُمّيَ بثَوراتِ الرَّبِيعِ العَرَبي...،).

ولأنَّ ' **تميم البَرْغُوثِي** ' مِنْ هَؤلاء الشُّعَراءِ الذين عَاصَروا تلك الهَزائم، وعايَشُوا مآسِيها، فاتّصَفَت أشْعَارُهُ بطابِع المَأساة، في أغْلَبها، كما ولّدَتْ فيه رؤيَةً شِعْرِيَّة إبْداعِيَّة مُنْكَسِرة، –على ما شابَها من رُوح متَفائلَة في بَعْض القَصائد–، ذلك أنّه شاعِرٌ يمَجّد التحدّي ويَتَفاءَلُ بِمُسْتَقْبَل مُشْرِقٍ، إلّا أنّ رياحَ أَحْداثِ الواقِعِ العَربيّ جَرَتْ عَكْسَ تِيَار أُفُقِ توقُّعِهِ السياسي. لِيَنْعَكِسَ ذلِك الخُذْلانُ الرُّؤيَويّ في تجرِبَتِه الشِّعْرِيّة، العامِيَّة، والفَصِيحة معاً.

تحت تَأْثِير تَحوّلاتِ الواقِعِ وجَرَيَانِ أَحْدَاثِهِ عَكْسَ المَأْمُول والمُنْتَظَر، تَتَغَيَّرُ الرُّؤيَة الشّعْرِيّة للشَّاعر تَغيُّرا كَبِيراً، قدْ يَبْلُغُ حداً مُفارقاً أَحْياناً، ولعلَّ ذلك من المفاهيم الشِّعْرِية الحَداثِيّة، إذْ يَعُدّ الكَثِيرُ من النّقّادُ " ...، **الشّعرَ الجديدَ رؤيا. والرّؤيا، بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السّائدة. هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النّظر إليها...)**[1]. فتغَيّرُ مسارِ الأحداثِ، قَدْ يُحوّلُ مَواقِف، ورُؤى الشُّعَراء عَن اتّجاهها الأوّل، الذي وَضَعَهَا فيه صاحِبُها.

من المَقَاطع الشّعْريّة التي تعْكِسُ ما يُمْكِنُ تَسْمِيّته بالرُؤيَة ' **الانْكسارِيّة** ' عند الشَّاعر ' **تَميم البَرْغُوثِي** ' تلك المُتعلّقَة بِمُطَوَّلَته ' **مقام عِراق** '، لمّا يَتَحدّث بلسان جدّه ' **أبِي الطيّب المُتَنَبّي** '، إذ يقول:

' أَرَى العِرَاقَ طَوِيلَ اللَّيلِ '

أَكُنْتَ تعنِي رَأْيَ العَين،

ليلاً حِسِيّاً طويلاً،

– أدونيس، زمن الشّعر، ط5، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1986، ص 9.

تَزِيدُهُ حَرَارَةُ الجَوّ

وغَلاظَةُ رِقابِ الأمراء،

يجفل من حولها الهواء

تاركاً فَراغاً خانِقاً لأيّ حيٍّ يقترب؟

.....

أم كنت تعني رَأيَ الرؤيا؟

كأنك أصبْتَ من النبوّةِ بعضَها،

في أيّ بلورةٍ نَظَرْتَ؟

أي بلورةٍ تَحَمَّلَتْ أنْ تمُرَّ عليها مشَاهِدُ تارِيخِنا بعدَكَ،

دون أن تنفَجِر؟

أي كتابٍ مِن كُتُبِ الفَلَكِ،

لم يَحْتَرِقْ مِنْ الأحْدَاثِ المُتَوَقَّعَةِ في طالِعِنا؟

في أيّ كفٍّ أو جَبِينٍ رَأَيْتَنَا يا جَدُّ،

وأيَّ شيءٍ رَأَيْت؟

.....

هَل رَأَيْتَ عُلْبَةَ الأَسْبِرِين وحدَها تماماً في مركَزِ الأَورام؟

هل رأيْتَ ذلكَ الإيمانَ العصبيَّ عند الأمهاتِ أن موتَ الأطْفَالِ قضاءٌ وقدر؟

.....

هَلْ رَأَيْتَ وَقْفَةَ الجُنْديّ يَطْلبُ مُرَتَّبَهُ من عدُوّهِ ثم لا يُعطِيهِ؟

هل رَأَيْتَ بَعْدَ ذَلِكَ استِشْهادَه؟[1].

[1]– ديوان مقام عراق، ص 24–25.

قد تَتَجلَّى نُبُوءَةُ الجدُّ ' **أبو الطيّبِ** ' في حاضِرِ مُتَنبّي عَصْرِهِ ' **تَمِيم البَرْغُوثِي** '، والتي فاضَتْ بِهَا اللّازِمَة ' أَرَى العِراق طَوِيلَ اللّيل '، –على ثِقَلِ الحِمْل وأَلَمِهِ – وتكْشِفُ أَلْفاظُ الأَسْطُرِ الشِّعْرِيَّةِ هذِهِ، وتَراكِيبُهَا عن رُؤْيَةٍ تشاؤمِيّة/ انْكِسارية واعِيَّةٍ لَدَى الشَّاعِرِ؛ حيْثُ إنَّها تحقَّقَتْ مِنْ خلال تلك المَشَاهِدِ المَأْساوِيّة، والأَلِيمَة التي كَسَتْ الواقِعِ العَرَبِي المُعَاصِرِ عامّةً، والعِراقِي تحديداً، (أكُنْتَ تَعْنِي رأْيَ العَيْن، ليلاً حِسِيّاً طَوِيلاً، رأْيَ الرُّؤْيا، أَصَبْتَ من النّبُوّةِ، في أيّ بلّورةٍ نَظَرْتَ؟، الأَحْداثُ المُتَوَقّعَة في طالِعِنا، في أيّ كفّ..، رأيْتَنَا يا جدُّ...، هل رَأيْتَ وقْفَةَ الجُنْديّ يَطْلُبُ مُرَتَّبَهُ مِن عدُوّهِ،...).

فالجَمْلة المُتَكَرّرَة ' أَرَى، رأيْت... '، ذَاتِ الدّلالاتِ المُخْتَلِفة، (البَصريّة/ الحسيّة، والعَقْلِيّة/ القَلْبِيّة، ثم التّنْجيمِيّة...،) قدْ اسْتَوْعَبَتْ رؤيَةَ الشَّاعِرِ في شُمُولِيّة مَعْنَى، وعُمْقِ دَلالَةٍ، وصِدْقِ تَوقُّعٍ.

وربّما هي الرّؤيَة نَفْسُها التي آلَتْ إلَيْها نِهايَة الدّيوان، فَكَأنَّه متأكّدٌ مِنْ المَصِير المُسْتَقْبَلِي لأُمَّته العِراقِيَّة، وما تَكْرَارُ حُضُورِها (الرُّؤية) إلّا دليل ذلك. حيث يقُولُ في المَقاطِعِ الأخيرة:

مأتَمٌ في البلادْ

سُرادِقُهُ الليلُ

فيه النجومُ تحاوِلُ مُرْهَقَةً أنْ تَنَامْ

والظلامْ

مثلُ عَنْقَاءَ سوداءَ في عُشِّها تَسْتَضِيفُ الحَمامْ

.....

وفي الدَّاخِلِ المسلمونَ جميعاً

وَصْفٌ يُواجِهُ صَفاً من الجالِسين

كأنَّ الوجوهَ مرايا الوجوهِ

يُحِسُّونَ بالذنبِ إذ أنهم لا يزالُون أحياءَ

.....

فجْأَةً، وَقَفَتْ زَيْنَبٌ في السُرادِقِ

حاسِرَةً، وجَمِيعُ بَنِي آدَمٍ يَنْظُرُونْ

وقالتْ لهم أنا زَيْنَبُ بنتُ عَلِيٍّ

أسائلُكُم أيُّها النادِبونْ

أينَ صَاحِبُ هذا العزاءْ

أبحثُ عن قَبْرِ من نبكي فلا أجِدُ فالشُّهَدَاءُ جميعاً هــاهُنـا وَفَدُوا

حتَّى الحُسَيْنُ يُعَزّيهِم بِمَنْ فَقَدُوا هل مـاتَ من أحَدٍ أم لم يمت أَحَدُ

أم أنهم كلُّهم مَوْتَى وما عَرَفُوا

كُفُّوا لسانَ المراثي إنها تَرَفُ[1].

تُثْبت هَذِه الأَسْطُرُ الشّعْرِيَّة الرؤيَةَ الانْكِسارِية للشَّاعر، وهي في قمَّةِ ' **الانحطامية** '؛ حَيْثُ صُوَرُ التَّشاؤُمِ والسّوداويَّة القاتمة، التي سادَت الوَاقع العِراقيّ الحَزِين. والتي أَوحتْ بها، في عُمْقِ مَعْنى، وامْتلاءِ دلالَةٍ بَعْضُ الألْفاظ ' البُؤْرَة ' في النص، (مَأْتمٌ، سرادِقه، الليل، الظّلام، سوداء، الذّنب، حاسرةً، النّادِبون، مات، فقدُوا، المراثِي،...). فيَبْدُو أنَّ ' البرغوثي ' قدْ اخْتَارَ عَن دِرايَةٍ، وقَصْدٍ تلك الكلماتِ والعِباراتِ حتى يُقْنِعَنا بمضمونِ تلك الرُّؤْيَة.

وممَّا الْتَمَسَه الشّاعر أسلوبياً، وفَنِياً، هذا المَزْجُ المُتَواصلُ بين ' السّرْدِ والوَصْفِ ': (مَأْتَمٌ في البلادْ، تُحاوِلُ مُرْهَقَةً، والظّلامْ مِثْلُ عَنْقاءَ سَوْداءَ، فجأةً، وَقَفَتْ زَيْنَبٌ، وقالتْ لهُم، هاهنا، وَفَدُوا، كلُّهُم مَوتَى، وما عَرَفُوا،).

3-الرؤية الاستشرافية:

[1]- ديوان مقام عراق، ص76-79.

قَد يَخْفُتُ وَقْع الحالَة الانكسارِية عند الشَّاعِرِ، لِيَفْسِحَ المَجال أمَام ضَوْءِ التَّفاؤُل مُخَفِّفاً مِنْ قَتامَةِ وشِدَّةِ تلك الظَّلامِيَّة الجاثِمَة على مُخَيِّلَتِه الإبداعِيَة، وذلِكَ ما تُشِيرُ إليْهِ بعض مَقَاطِعِ الدّيوانَيْنِ الشِّعْرِيَيْنِ الفَصِيحَيْنِ، وحتَّى في أشعارِهِ العامِيَّة.

ومِن أمْثِلَة هذا الحُضُور التّفاؤلِي في سِياقِ نُزُوعِهِ الرُّؤْيَوي المُخَيّب لأُفُق توقُّعِه، المَقْطَع الوارِدُ في نهايَة قَصِيدَة الجَلِيل، مِن دِيوانِه ' **في القدس** '، حيث يقول:

أَلُمُّ الحروفَ التي انتثرت لؤلؤاً مثلَ أهلي

وأحملُها مثلما يُحمَلُ الماءُ في الكفِّ

أجهد أن أحفظ الماء حتى ختام القصيدةِ

يا أيها الناس هذا الوليد الجليلُ لكم

فتعالوا خُذُوهُ انثروه على ذوقكم،

كالأرز على أرؤس العائدينَ

بليل له حصة من هوى واحتفالْ

سيكثُرُ إخوتُهُ في رؤوس الجبالْ

ويَظْهَرُ عندئذ صاحبي كافتتاح الغناءْ

جليلاً كفطرته، صافيا

ويعود إلينا جميعاً

نشيداً وجغرافيا[1].

تَكْشِف الأسْطُر الشّعْرِيَة لهذا المَقْطَع الشّعْرِيّ عن روحٍ مُتفائِلَةٍ، على الرّغْم مِنْ الحالةِ الصَّعْبَة التي آلَ إلَيْها ' **الجليل** ' / ' **فلسطين** '، واقِعاً، وجُغْرَافيا. ويَبْدُو أنّ الشَّاعِرَ قدْ وُفِّقَ في اختيار القامُوس اللُّغَويّ المناسِب والتَّراكِيبَ البلاغِية المثوَّثِرَة، حتَّى يَشُدَّ عقولنا وقُلُوبَنا إلى مايريدُه من ' **الجَليل** '، وأهْلِه. (انتثرت لؤلؤاً مثْل أهلي، أحفظ الماء، الوليد الجليل لكم، خُذُوه،

[1]– ديوان في القدس، ص 18–19.

انْثُرُوهُ على ذَوْقِكم، كالأرز، ليل، هوى، احتِفال، يكثُرُ إخوتُه، افتتاح الغناء، صافياً، يعود إلينا، نشيداً،...).

ولأنَّ ' **الجليل** ' هو الخِصْبُ والنّماءُ، والجُغْرافيا، والأصْل والنَّقاء والحَضارَة، فهُو جدِيرٌ بالعِنايَة والاحْتِفاء. ولقِيمَتِه الكَبيرَة في الوِجْدان الفِلَسْطينيّ خاصّة، راحَ يُنَبّهُهُم إلى أهَمِيّته، مِنْ خلالِ أسلوب النّداء، لمّا يقول: يا أيُّها الناس هذا الوَلِيدُ الجَلِيلُ لكم.

ويَبْرَحُ ' تمِيمُ البَرغُوثِي ' رؤْيَتَهُ المُتَشائمَة في بَعْضٍ مِنْ مُتُونِهِ الشِّعْريّة، كما آخِرِ قصيدة 'حدِيث الكساء ووحدة الأمة '، حين يقول مُنادِياً:

يا كساء النَّبِيّ اجْتَمِعْ

كالضِّمادَاتِ ضَمَّتْ إلى جُرْحِها بُرْأَهَا

والشِّبَاكِ إذَا انْتَشَلَتْ مِلْأَها

والأُمُومَة في ضَمَّةِ الصَّدْرِ تَنْشُرُ حَتَّى نُجُومِ السَّما دِفْأَها

يا كساء النّبِيّ اجْتَمِعْ

فإذَا ما اجْتَمَعْتَ اتَّسِعْ

للزُّهُورِ وَمَنْ لا يُحِبُّ الزُّهُورَ ولا يَشْتَهِيهَا

اتَّسِعْ للوُلاةِ وَمَنْ لا يَلِيها

.....

يا كساء النّبِيّ اتَّسِعْ لِلْجَمِيعْ[1].

فهذِه الصُّورة الجامِعَة والمُشْرِقَة والشَّبِيهَة بِتِلْك التِي أقامَها وقادَها' النَّبِيُّ '، –صلّى الله عليه وسلّم–، هي التي يُرِيدُها للعَرَبِ المُسْلِمِين في مِرْآةِ ناظِرِهِ الرُّؤْيَويّ. ونَحْسَبُ أنَّ شَاعِرَنَا قد وُفِّقَ في انْتِقاءَ الألفاظِ والتَّراكِيب اللّغويّة (نحويّة وبلاغِيّة) الخادِمَة لرؤيَتِهِ الإبداعِيَّة، من خلالِ عُدُولِها الدّلالِي وخيالها الخِصْب، فضْلاً عن أسْلُوبِ النِّدَاء المكرّر، والذي يُخَاطِبُ مِن

[1]– المصدر السابق، ص 44.

خلالِه ' كِساءَ النبِيّ ' الذي سَيَحْضُنُ الأمَّةَ مُتَّحِدةً، ومُزْدَهِرَةً، (يا كِساء النبيّ اجْتَمِع، اتّسعْ للزُّهور، كالضّمادات ضمَّتْ إلى جُرْحِها بُرْأَها،...). ففي كِساء النبيّ بُرْءٌ للأُمَّة مِن أمْراضِها الحضاريَة المُتَعاقِبَة، وأحْزَانِها التي لازَمَتْها.

مِن مَواضِع الرُّؤْيَة المتفائلة عند الشّاعِرِ، ما تَضَمَّنَتْهُ الأسطُرُ الأَخِيرَةُ مِن قصِيدة ' يا هَيْبَةَ العَرْشِ الخليّ من المُلُوك '، حيثُ يقول:

يا أيُّها المَلِكُ الذي قَدْ مجَّدُوكَ لِيَعْزِلُوكَ وَيَقْتُلُوكْ

أنت الجَمِيلُ وَلَسْتَ مُحْتَاجاً إلى صَلَوَاتِهِمْ لِيُجَمِّلُوكْ

يأيُّها الأَمَلُ الحَقِيقيُّ الذي

تَرَكُوكَ مَصْلُوباً بِقارِعَةِ الطَّرِيقِ

وَمَرَّ عَنْكَ النَّاسُ لَمْ يَتَأَمَّلُوكْ

.....

حتى إذا ما جئتَ تَسْأَلُهُمْ

عن العَرْشِ الذي قد كان عَرشَكَ

بَعْدَما جَلَسُوا عَلَيْهِ يا كَرِيمَ الوَجْهِ فَاعْلَمْ

أنَّ جُلَّ القَوْمِ لَنْ يَتَحَمَّلُوكْ

يا صَاحِبَ العَرْشِ الخَلِيّ مِنَ المُلُوكْ[1].

يَكْشف هذَا المَقْطع الشّعْريّ عنْ أَمَلٍ يَحْدُو الشَّاعِر، مَضْمُونُه أنّ حاكِماً صالحاً وعادِلاً، وكفْءاً سيَحُلّ عَلَيْهِمْ، مُتَجَاوِباً مع طُمُوحاتِ الأمّة وتحدّياتها، ومُتَجاوِزاً لِخَيْبات مُلُوكهم المُتَسلّطِينَ، سابِقِي العَهْد بهمْ. ولأنّه الحاكِم النّمُوذَجيّ راحَ يَلْتَمِسُ حُضُورَهُ مخاطِباً، ومادِحاً، ومُمَجّداً له (يا أيُّها الملِكُ الذي قد مجّدُوك، أنتَ الجَميلُ، يا أيُّها الأَمَلُ الحقيقيُّ، يا كَرِيمَ الوجْهِ، يا صَاحِبَ العَرْشِ الخليّ مِن المُلُوك،...).

[1]– ديوان في القدس، ص 35.

وقد كان للقامُوسِ اللّغويّ الذي اخْتارَه الشَّاعِرِ دورٌ في إبراز رؤيَةِ الشَّاعِر المُسْتَقْبَلِيَة لصورَةِ الحاكِمِ العَرَبيّ على وجْه العموم، مِن خلالِ الانزياح المَعْنَويّ، والبلاغيّ؛ واسْتِثْمَارِ خُصُوبَةَ خَيالِهِ وقُدْرَتِهِ التَّخْيِيليَّة، (يا أيُّها الأمَلُ الحقِيقيُّ، مَصْلوباً، مجّدُوك، الجميل،...). فالشَّاعِرُ هنا، يُقَدّمُ لنَا صُورةَ الحاكِمِ المَأْمُولِ عِنْده، ويُحاوِلُ أنْ يُقْنِعَنا به، في الآنِ ذاتِهِ.

يَبْدُو أنَّ الرَّغْبَة المُلِحَّة لَدَى الشَّاعِرِ في أنْ يَحْكُمَ الشُّعُوبَ العَرِبيَّةَ حُكَّامٌ حقِيقيُّونَ، لَهُمْ حِسُّ التَّضْحِيَّةِ مِنْ أجْلِ مَصالِحِ الأوطانِ والشُّعُوبِ، قد أوقَعَه في ما يُمكِن اعْتِبَارهُ مُفَارَقة؛ فما يُرِيدُه مُجَرَّدَ أمَل، أو حُلْمٍ، ولَكِنَّه حقيقيّ؟/، وشَتَّانَ بين المَأْمُول والحَقيقة. وهو الممَجَّدُ والجَمِيلُ، ولَكِنَّه مَصْلُوبٌ.

لا تكاد تَخْلُو أشْعَاره العامِيّةُ مِنْ مَلامح هذه الرُّؤْيَة ' الانْعِكاسِيَّة '؛ حيثُ المُرادُ شِعْرياً، وخَيالاً يَصْطَدِمُ بِمَنْطِق رَفْضِ الواقع السيّاسي العَرَبيّ. ولَعَلّ منْ تَجَلِيات تلك الرّؤْيَة، هذا المَقْطَع الشّعْريّ الوَارِدِ في قصيدة ' أهل البكا في الفرح والضحك في الأحزان '، ديوان ' المَنْظَر، إذْ يَقُول:

أهل البُكا في الفرح والضحك في الأحزان

يوم القيامة همومنا تكسر الميزان

شايف أملنا جنينة دربها نيران

نجرى إليها ويسقط في الطريق شهدا

وكل ما نقول تعبنا تقول شوية كمان

لافّين تاريخنا على أكتافنا سجادة

تتقل وتِغْلَى إذا مرت سنة زيادة

متزخرفة على خَلْفِيّة سواد سادة

يا معجزة ف كَفِّ غَزَّالِينها معتادة

منسوجة من عَرَق العبدان والسادة[1].

يَجْنَح ' البَرْغُوثِي ' للانْزياح اللّغوي، نحْواً، وبلاغَةً، وفي صُورَتَيْهِ ' المفرَدَة والتَّركيبِيَّة '، بَعْدما فَتَح أبْوابَ عالَمِه الخياليّ الواسِعِ، والخِصْبِ، في الوَقْتِ ذاتِه. ونَرَى في قوله: **يوم القيامة همومنا تكسر الميزان، شايف أملنا جنينة دربها نيران**، ما يَعْكِسُ ذلك، فالحياة المُريحَة التي يأْمَلُها الشَّاعِرِ، قد آلَتْ إلى متاعِبَ وهُمُومُ ثقِيلَة، في النّهاية، فَمِيزَانُ رؤْيَتِهِ لمْ يَكُن دَقِيقاً، فَخَذَلَهُ. (هُمومنا تكسر الميزان)، فكأنَّ بميزانِ نَظْرَتِهِ الاسْتِشْرافِيَة لَمْ يَتَحمَّل وَقْعَ حُمُولَةِ هُمومِهِ. أو حتَّى مِيزان يوم الحِسابِ، والعِقابِ.

وتأتي الصّورة التّشْبِيهِيّة البَلِيغِيَّة، (أملنا جنينة درْبُها نيران) لِتوضِّحَ أكْثَرَ وَعْيَ ' **تَميم** ' بِرُؤْيَتِهِ الشِّعْرِيّة؛ إذْ يُدْرِكُ صُعُوبَةَ تحَقُّقَ مَأْمُولَهُ، بلْ ويَتَوقَّعُ النّهايَة الصَّعْبَة لمُسْتَقْبَلِ أحلامِ أمَّتِهِ.

ونَزْعَم أنّ الشَاعِرَ حَرِيصٌ على تَشْكِيلِ رُؤْيَةٍ شِعْرِيَّةٍ بِإمْكانِها استِيعَابِ تَجارِبِهِ الشِّعْرِيَّة، بِمَضامينِهَا الفِكرية، وحُمُولاتِها الشُّعُوريّة، ومَواقِفِها الوُجُودِيَّة، وذَات مَلْمَحٍ جَماليٍّ مُؤَثِّرٍ. ولعلَّ ما ساعَدَهُ في بُلوغِ ذاكَ، إمْكاناتِ انْزياحات لُغَتِهِ، فَضْلاً عن خُصُوبَةِ خَيالِهِ، إلى جانب إجادَة الجَمْعِ بين ' الصَّنْعَةِ والرُّؤيا '، في سِياق التَّشْكِيلِ الفنيّ للنصّ الحَداثِي.

– المبحث الثاني: الأبعاد الرمزية وقصيدة القِناع.

لقد حاوَلَ الشَّاعِرُ الحدِيثُ والمُعَاصِرُ الاستفادة من الإمكاناتِ الفنيّة والجمالية كلَّها في سبِيلِ الارْتِقَاء بِمُنْجَزِهِ الإبْداعِي، فِكراً وبِناءً وتَشْكيلاً وجماليَّةً؛ حتَّى يُحقِّقَ قَدراً من التفرُّد والتفوّق، في عَصْرٍ أدبيٍّ يَنْشُدُ الجديدَ الإبداعِي، ويَمْقُتُ المَأْلُوفَ مِنْهُ، والمُتَوَقَّعْ مَضمونًا، ومَوقِفاً. وهنا، يُمْكِنُنَا أنْ نتساءَلَ عنْ الآلياتِ الفَنِيَّة التي آثَرَهَا الشَّاعِرُ العَرَبيَّ راهِناً، مِنْ أَجْلِ الإبْتِعادِ عمَّا هُو مباشِرٌ خِطاباً وأسلوباً وفِكْراً، وعن الابتِذال الفنيّ غَيرِ المُؤَثِّر فنياً؟.

[1]– ديوان المنظر، ص 37.

لعلّ إطلالَةٌ على نماذِجَ شِعْريَّةٍ مُعاصِرَة عديدة ومختَلِفة ستَكْشِفُ لنَا عن سرِّ هذَا التميُّزِ الإبداعِي في تجارِبِ هؤلاءِ الشُّعَرَاءِ، وعنْ أسْلِحَتِهِمْ الفَنِيَّة التي مكَّنَتْهُمْ مِنْ ذلكَ النفوّق المضمونِي والجماليّ. وقد يتَعَلَّق الأمْر أكْثَر باستراتيجية ' **الرَّمْزِ الفنيّ** '، في صُوَرِهِ التّوظِيفية المخْتَلِفَة، مُفْرَدَةً ومركّبَةً، بسيطةً ومعقَّدةً، واضِحَةً وغامضَةً. وبتجلّياتِهِ المتعدّدَة، مِنْ صُوَرٍ رمْزِيَةٍ، وشَخْصِياتٍ مقنَّعَة، وأساطِير، وأماكِنْ ذات دلالاتٍ رمزيَّة...، فَغَدَا الرَّمْزُ الفنيُّ آليّةٌ شِعْرِيَّة في يَدِ الشَّاعِرِ العَربيّ المُعاصِرِ ذلك أنَّ " **الغموض هو قَوام الرّغبة بالمعرفة، ولذلك هو قَوام الشّعر. إلّا أنّ الغُموضَ يفْقِدُ هذه الخاصيةَ، حين يتحوّلُ إلى أحاجٍ وتعمياتٍ. ولهذا فإنّ شرْطَه لكي يظلَّ خاصيّةً شعريّةً أن يكون إشارةً إلى أنّ القصيدةَ تعني أكثرَ ممّا يقوَى الكلامُ على نقله)**[1].

إذاً، ذلِك دَأْبُ المَتْن الشّعْريّ الحديثِ والمُعاصِرِ؛ حَيْثُ البُعْدُ عَنِ المَعانِي القَرِيبَة، وأَخْذِ القَارئ إلى فَضاءاتٍ تَأْوِيلِيَّةٍ بَعِيدَة. جَعَلَتْهُ فيما يُمْكِنُ تَسْمِيَتُهُ بالمَتَاهَةِ القِرائِيَّة. وهنا، نتساءَلُ عنْ مَوْقِعِ القَصِيدَةِ التَّمِيمِيَّة في صَرْحِ عَالَمِ الرَّمْزِيَّة الفنِيَّة، – إنْ جاز التَّعْبِيرُ –، فَكَيْفَ طوَّعَ ' **البَرْغُوثِي** ' رُمُوزَه المُتَنَوّعَة لِبُلُوغِ غاياتِهِ الفكريّة والجماليّة المَرجوّة؟، وما حظُّ المُتَلَقّي مِنْها؟، وهَلْ تمكّنَتْ (القصيدة) مِنْ تقدِيمِ الإضافَةِ المُرَادَةِ؟، وفِيمَ تمثّلَتْ تِلْكَ الرّمُوزِ وما طَبِيعَتُها؟، فهل هي تُراثِيَّة، أمْ أسْطُورِيَّة، أم هي لُغويَّة إبداعِيَّة شَخْصِيَّة (من إبْداعِ الشَّاعِرِ)؟، أم رُمُوز قِناعِيَّة؟.

قدْ تَسْمَحُ لنا العَوْدَةُ إلى بَعْضِ النَّماذِجِ الشِّعْريّة التَّمِيميّة بالوُقُوف على طَبِيعَةِ رُمُوزِها، وكيفيَّةِ تَطْوِيعِها فكْرياً وجمالياً، كما في الكَثِيرِ من قصائدِ ديوانِهِ الفَصِيحِ ' **في القُدس** '. إذْ تَكْشِفُ قَصِيدَة ' **أنَا لي سماء كالسَّماء** ' عَنْ رَمْزِيَّة طاغِيَّة، تكادُ تمسُّ عَتَبَاتِ النصّ كُلِّهِ، بدءاً ومُروراً بالمَتْنِ، وانتِهاءً بخاتِمَتِهِ الشِّعْرِيَّة. ويَبْدُو أنَّ رُمُوزَها قد اختلَفُتْ بين اللّغَويّ، من خلال لفظَة ' **السّماء** ' اللّازِمَة، ذاتِ الدّلالاتِ المتحوّلَة، والدِّينِي، عَبْرَ اسم ' **آدَم** '، –عليه

[1]– أدونيس، زمن الشعر، ص 21.

السّلام –، والتَّارِيخِي، الذي نمثِّلُ له بالكَلِمَة المضافَةِ ' معابِدِ اليونان '، فضلاً عن الأسطُوري، والذي مثَّلَتْه لفظة ' **العنقاء** '.

إذَا ما اِنطلَقْنَا مِن الحمولَةِ الرَّمْزِيَّة لِعَتَبَةِ العُنْوانِ ' **أنا لي سماءٌ كالسَّماء** ' وَجَدْنَا أنَّه يُحِيلُ على عالَم الشَّاعِر الشِّعْري، حَيْثُ نَظْرَتُهُ إلى بلَدِهِ فلَسْطِين، أو رؤيَتَه المُسْتَقْبَلِيَّة اتِّجاهَ قضيَّتِهِ الفِلَسْطِينِيَّة؛ فقدْ تَجاوَزَتْ كلِمَة السَّماءِ دَلالَتَها العَادِيَة كفضاءٍ مكانيٍّ إلى ما هو أسمَى وأرقَى وأعْمَق وأشْمل وأكْثَرَ قيمَةً وأصالَةً عِنْدَ شاعِرِناَ ' **تميم البَرْغُوثِي** '. وذلك ربَّما، ما تُثْبِتُهُ مَعَانِي كلمة ' **السَّماء** ' المتكرّرَة في السُّطُورِ الشِّعْرِيَّةِ اللّاحِقَة.

تَأْخُذُنَا لفْظَةُ ' **السَّماء** ' في المَقْطَعِ الأَوّلِ إلى همِّ الشَّاعِرِ الأزليّ، وقضيَّتِه الأوْلَى والأخيرة ' فلسطين '، والتي لا تُفارِقُهُ حيثما حلَّ أو ارتَحَل **(أنا لي سماءٌ كالسَّماءِ صغيرَةٌ زرقاءُ، أحملُها على رأسي وأسعى في بلاد الله من حيٍّ لحيٍّ،...)**[1].

وتدرَّج في تفصيلِ ملامِحَ سمائه هذِه من مَشْهَدٍ شِعريٍّ لآخَرَ، إذْ تَأْخُذُ من السّماء الحقيقية مُنْطَلَقاً ومَرْجعاً، فلا تَرْضَى إلّا بالقِيَمِ الساميَة، والصِفات النّبيلَة مِن حُريَّةٍ ورقيٍّ ونقاءٍ، واتِّساعٍ، وسلم، وتحدٍّ، وصُمودٍ، ومُقاومَةٍ، وإصرار،...، والتي لا يُمْكِنُ تحقيقِها إلَّا بِثَورَةٍ حقيقيَّة وشامِلَة، أبطالُهَا أبناؤُها الأنقياء والمُشرَّشُون فيها منذُ فَجْرِ التَّاريخ أباً عن جدٍّ، **(فيها الذي تدرونَ من صفة السماءْ، فيها علوٌّ وانكِفاءْ، وتوافُقُ الضدَيْنِ من نار وماءْ، فيها نجومٌ شارِداتٌ كالظباء، فيها الرياح كما هو المعتاد وعْدٌ أو وَعِيدْ، فيها الطُّيُورُ تَطِيرُ دوماً للْوراءْ، شَوْقاً إلى الأرْضِ التي غادرتها، تُمسِي السماء علي درعاً واقياً، أو ملجأً أو خَيْمَةٍ، وتقول لي، ودُموعُها في العَيْنِ: فألُكَ طيّبٌ، كم مرَّةً من قبلِها جاءوا وراحُوا يا بُنيّ،...)**[2].

إذاً، هي قضِيّته المَرفُوعةُ في أرْوِقَة محاكِم الوُجُود في مَشارق الأَرْض ومغاربها، وهو المُدَافِع عَنْهَا بكلّمايَمْلك مِن حقائق التّاريخ والأديان كأدِلّةٍ دامِغَةٍ، يُحاجِجُ بها مَنْ يُرِيدُ تَشْوِيهَ

[1]– ديوان في القدس، ص 21.

[2]– نفسه، ص21–22.

حَقيقَةَ وُجودها تَبْريراً للاغْتِصاب الصّهْيُونيّ الغَرْبيّ لها. وهُنَا يَحْتاجُ إلى رَمْزِيَّة ' **آدَم** '– عليه السّلام–، **(مرافعاتٌ لا تُضَاهِي في الفصاحة، كلُّ تاريخِ الخَليفة ثم يُسْرَدُ، ما عرفناهُ وما أخفاهُ عارفُه وغَيَّرهُ، فما تاريخُنا إلّا مُرافَعَةً أمامَ الله، والشَّيْطانُ ليس كما تَوَقَّعْناهُ في قَفَصِ الإدَانَةِ واقِفاً، لكن ممثِّلُ الادِّعاءْ، ويُحَضِّرُ الناسُ الأَدِلَّةَ والشّهُودَ لِيُثْبِتُوا منها جَدَارَةَ آدم بالسَّجْدَة الأُولَى، والجنُّ تَأْتِينِي بتعليماتِها مثْلَ الجرائِدِ كلَّ يَوْمٍ في الصّباحْ، تمضِي وتترُكُها أمامَ البابْ، هي هكذا توحِي إلَيّ، هذِي سمائي في يَدَيّ،...)**.

يَبْدُو أنَّ ' **تميم البَرْغُوثِي'** قد انتَصَرَ في مُرافَعَتِهِ هَذِهِ، على الرُّغْمِ من مُحاوَلاتِ تَشْوِيهِ تاريخ وُجُودِه الأصيل والحضاريّ على تلك الأَرْضِ الطّاهِرَة، مُسْتَثْمِراً في ذلك شَهادَةَ أبي البشَرية على أصالَتِهِ هُناك. مُتَماشِياً في ذلِكَ مع موقِفِ الشَّاعِرِ ورؤيَتِهِ المستقبلية اتّجاه قضيَّته الوطنيّة والقومية ' فلسطين '.

وقد تُحِيلُنا لفظَةُ ' **السَّماء** ' في المَقْطَع المُوالِي على التصوُّرِ الرُّؤيَوي/ المستقبليّ للقضيّة الفلسطينيَة عند ' **تميم البرغوثي** '؛ إذْ هي كَنْزُهُ الثَّمِينُ وإرْثُهُ الثَّقِيلُ، الذي تَجِبُ المُحافَظَةُ عليه، – على ثِقَلِ الأمانَةِ وصُعُوبَة صِيانَتِها–؛ ولأجْلِ هذه الغاية النَّبيلَة والأصيلَة، يُحاوِلُ تَرْتِيبَ وضَبْطَ استراتيجيَّةِ رؤيَتِهِ، لِيَحظَى بِشَرَفِ وِرَاثَة مَجْدَ تلكَ الأَرْضِ المقدّسَة، ولِيَكُونَ ' آدمها الثَّاني '، أو نَبِيَّ عَصْرِهِ شاهِداً على عَرَاقَتِهِ وأهْلَهُ في ذاك المكان، **(أنا لي سماءٌ كالسّماءِ صَغِيرةٌ زرقاءُ أحملُها على رأسِي، كما رَفَعَ الجريدةَ من أرادَ بها اتِّقاءَ الشمسِ، أو مثلما رفَعَ المُؤَذِّنُ بالأذانِ حُمُولَ تاريخٍ طَويلٍ حين أوقَفَهُ على حدِّ البُكاءِ أو الغِناء، علَّقْتُ السماءَ من الزوايا، ثم قلتُ لها حَنَانَكِ أَمْطِرِي، فَتَجُودُ لي بحروفِها، عشوائية، ليست بشيء، ثم أقعُدُ فَوْقَها كيما أرتِّبُها، وأجعلُها كلاماً واضِحاً، فأعِيدُ تركيبَ البريَّةِ وِفْقَ رَغَباتِي وإيمانِي، وأُصْبِحُ آدَمَ الثاني،...)**[1].

[1]– المصدر السّابق، ص 23–24.

لا تكادُ تَخْتَلِف إيحاءات لفْظَةِ ' السّماء ' في المشاهِدَ المُوالِيَة، إذْ هي خادِمَةٌ لرؤيَةِ الشَّاعِرِ في انسِجامٍ وتماهٍ تامَّيْنِ، خاصّةً لمَّا يُؤَازِرُهَا الرَّمْزُ الأسْطُوريُّ، من خلال أسطورة ' العَنْقاء '، التي سَمَحَت لابن الأرضِ ليَنْبَعِثَ من جديدٍ، ليَغْدُوَ ' آدَمَ الثَّاني هناكَ. **(وفوق رأسي عالَمٌ هو عالَمِي، وسمائيَ الدُّنْيا التي ليست بِدُنْيا، وَهْيَ كالعَنْقَاءِ، خيَّمَ ظِلُّها فَوقِي، ويحْمِي جَانِبَاهَا جانِبَيَّ، وهْيَ التي في الحَقّ تَحْمِلُنِي وَتَسْعَى في بلادِ الله مِنْ حيٍّ لِحَيّ، لكنَّنِي، من مِخْلَبِ العَنْقَاءِ في السَّفَرِ الطّوِيلِ مُشَارِفاً جِهَةَ الوُصُولِ، أقُول يا عَنْقَاءُ شُكْراً،...)**[1]. فَبِفَضْلِ ' العَنْقاء ' تمكَّنَ ' **تميم البَرْغُوثِي** ' مِنْ وُلُوجِ عالَمِهِ الرُّؤيَويّ، ولوْ تخييلياً، مُحقِّقاً مشْرُوعَه المسْتَقْبليّ لوَطَنِهِ فلَسْطِين.

وليُحَقِّقَ ذلكَ مَيْدانياً اسْتَعانَ بالرَّمْزِ **المكانيّ**، حيثُ تَحْضُرُ بَعْضُ الأماكِنِ التَّاريخيَّة المَرْتَبِطِ اسمُها بالمَواقِفِ النِّضالِيَّة والتّاريخِيَّة الحاسِمة ' **كبغداد** ' و' **دِمَشْق** '، كما طوَّعَ أخْرَى لِتَخْدِمَ رؤْيَتَه ' كنِيل مصْرَ ' مثلاً. مُسْتَغِلاً ثِقَلَها الحضاريّ، **(وأُعِيدُ تَرْتِيبَ الخرائطِ، حيث أجْعَلُ سُورَ بغداد عِقالاً في رؤوس الأكْرَمِينَ، ونِيلَ مِصر، نَهْرَ خَيْلٍ تحْتَ قَومٍ غاضِبِينَ، وغُوطَةً بِدِمَشْقَ تُنْبِتُ، في زمان الحَرْبِ، رُمْحاً كَيْ يَصُونَ اليَاسَمِينَ،...)**[2]. فدولَةُ الحُريّة، والعِزّ التي يَنْشُدُها ' البَرغُوثِي ' لنْ يكونَ لها صَدى إلَّا عندَ الذِين عُرِفُوا بكِفَاحِهِم ضِدَّ الغُزاةَ الظَّلَمَة المُحْتَلّينَ مِن مَغُول، وإفْرَنْج، والغَرْب الأمريكي الصُّهْيُونِي،..، وَوَجَدَ تلك النّزْعَة في بِلادِ الرَّافِدَيْنِ والشَّام.

يُمْكِن عدُّ القَصِيدَة ' **المِفْتَاح** ' " **في القُدْس** " نصّاً رَمْزياً، إذْ تَسْتَنِدُ مَقَاطِعُهَا إلى جُمْلَةِ رُمُوزِ ذَاتِ أبْعادٍ مُخْتَلِفَة وإيحاءاتٍ دلالِيَّة، تَحْمِلُها بَعْضُ المَعالِم المكانيّة والتّاريخية الحضارية والدّينيّة فيها. وهَذا ما يَتَجلَّى بِدايَةً مِن عَتبَةِ العُنْوانِ نَفْسِها ' **في القُدْس** '؛ إذْ تَكْتَنِز لفظَةُ ' **القُدْس** ' حُمُولَةً مَعنَويَّةً ذات معانِي حضاريّة ودينيّة وتاريخيّة. فهي مَهْدٌ للأدْيانِ والحضارات،

---

[1]– المصدر السابق، ص 25–26.

[2]– نفسه، ص 25.

وتلاقي الثّقافات وتلاقُحِهَا، والأصالَةُ والتّاريخ المَجيد. فالقُدْس ليس مجرّد فضاءِ مكانيٍّ عاديٍّ، وإنَّما يَحْمِلُ رمْزِيَّة خِصْبَة، تَكْشِفُ عَنْها مَشَاهِدُ القَصِيدَة.

ولأنّ هذه الإيحاءات الرّمْزيّة مُتَناثِرَةٌ على خَريطَة مَقاطع قَصيدَتِنا البُؤْرَة، بل ويتكرَرُ بَعْضُهَا في أكْثَرَ من مَشْهَدٍ فآثَرَ البَحْثُ التَّمْثيلُ لها بصورةٍ مُجْمَلَةٍ وشاملة؛ حيث تُوحِي ' **قُدْسُ** ' الشَّاعِرِ في المَشْهَد الاستهلاليّ/ الأوَّل بمَعَانِي الفضاء المكانيّ الحاضِنِ للحضارات والدياناتِ في تلاقُحٍ وتفاعُلٍ ثقافي قَيْمي:

في القدس، بائعُ خُضْرَةٍ من جورجيا بَرِم بزوجَتِهِ يُفكِّرُ في قَضَاءِ إجازَةٍ أو في طلاءِ البيت، في القُدْسِ، توراةٌ وكَهْلٌ جاءَ مِنْ مَنْهاتِنَ العُلْيا يُفَقِّهُ فِتْيَةَ البُولُونِ في أحْكامِها، في القدس أبْنِيَةٌ حِجارَتُها اقتِباساتٌ من الإنجِيلِ والقُرآنْ، في القُدْسِ مدْرَسَةٌ لممْلُوكٍ أتَى مما وراءَ النهرِ، في القُدْسِ رائحَةٌ تُلَخِّصُ بابِلاً والهندَ في دكان عطارٍ بخانِ الزيتْ، في القُدْسِ تنتَظِمُ القُبُورُ، كأنَّهُنَّ سُطُورُ تارِيخِ المدينَةِ والكِتابُ تُرابُها، الكلُّ مَرُّوا من هُنا، فالقُدْسُ تَقْبَلُ مَن أتاها كافِراً أو مُؤْمِناً،...)[1].

يَبْدُو أنّ لَفْظَة ' **القُدْسِ** ' في هذه الأسطُرِ التَّمثِيلية المُنْتَقاة مِن مُعْظَمِ مقاطِعِ القصيدة قد أوْحَت بهذا الكلّ المُتعدِّد الهوية الثقافية والحضارية والدّينية، فهو التنوّعُ المولّدُ للثّراء الثّقافي والخِصْب القَيْمِي، من حُبٍّ، وتقبُّلٍ للآخر، وتسامُحٍ، ...

وقد تبالِغُ ' **قُدْسُ** ' الشّاعِر أحياناً في انفتاحِها الحَضاريّ، فتُصيبُها رِياحُ الأعْداء من ظُلْمٍ وتعدٍّ بلَغَ حدَّ اغتِصابِ الأرْضِ، ومُحاوَلَةِ طَمْسِ الهويّة والوجُود الحضاريّ الأَصِيل، لِيُحوّلُوا حالَها مِنْ مَتْنٍ إلى هامِشٍ:

في القُدْسِ شُرْطيٌّ مِنَ الأحباشِ يُغْلِقُ شارِعاً في السُّوق، رشَّاشٌ على مستَوطِنٍ لم يبلُغِ العِشْرِينَ، وسياحٌ من الإفرنجِ شُقْرٌ لا يَرَوْنَ القدسَ إطلاقاً، في القدس يرتاح التناقض،

[1]– المصدر السابق، ص 7–11.

والعجائبُ ليس ينكِرُها العِبادُ، فالمدينة دَهرُها دهرانِ، دهر أجنبيٌّ مطمئنٌ لا يغير خطوَه وكأنَّه يمشي خلالَ النومْ،..[1]. فأرادُوه تغييراً كبيراً حدَّ المفارَقَة (فالمدينة دهرها دهران،...).

وبالمقابل أوْحى بها إلى الأصالة والجمال في مواضِعَ أخْرَى مِن القَصِيدة، إذ يقول:

في القدس كلُّ فتى سواك، وهي الغزالةُ في المدى، حَكَمَ الزمانُ بِبَيْنِها، مازِلْتَ تَرْكُضُ إثْرَها مُذْ وَدَّعَتْكَ بِعَيْنِها، في القدس يزدادُ الهِلالُ تقوساً مثلَ الجنينْ، حَدَباً على أشباهِهِ فوقَ القِباب، تطوّرَت مابَيْنَهُم عَبْرَ السنينَ علاقَةُ الأبِ بالبَنينْ،..[2]. ولأنَّها أمُّهُ وحبيبَتُهُ الغالِيَة فَالتَّضْحِيّةُ في سبِيلِها واجِبٌ ومسؤولِيَّةٌ تاريخية، عليه الالتِزامُ بها.

قد تتجاوزُ ' **القدس** ' دلالَتَها الرَّمْزِيَّة عن الأصالَةِ والأمِّ الحَبِيبَة عند شاعِرِنا ' **تميم البَرْغُوثِي** ' إلى كَوْنِها مُعْجِزَةً كونِيّةً خارِقَةً: **والعَجائبُ ليس يُنْكِرُها العِبَادُ، والمُعْجِزاتُ هناكَ تُلْمَسُ باليَدَيْنْ، في القُدْسِ، رُغْمَ تتابُعِ النَّكَباتِ، رِيحُ بَرَاءَةٍ في الجَوّ، ريحُ طُفُولَةٍ، فَتَرى الحَمامَ يَطِيرُ يُعْلِنُ دَوْلَةً في الرّيحِ بَيْنَ رَصَاصَتَيْنْ،..**[3].

يَبْدُو أنَّ ' تمِيم البَرْغُوثِي ' قد تمكَّنَت مِنْه ' **القُدْس** ' حدَّ التعلُّق والحبِّ الشَّدِيد، لذَا لم تَبْقَ عندَهُ عند دلالَة الحَيّز المكانيّ بِثِقَلِهِ الحضاريّ، وإنَّما يَراها العَالَمَ كلَّهُ، أصالَةً وحضارَةً، وأمَّا رؤُوماً، وحبِيبةً حَنُوناً، ومُعْجِزَةً خالِدَةً، ووطَناً جامِعاً وخالِداً. وهنا نتساءَلُ مرّةً أُخْرَى، إذا كان هذا أمْرُ مدِينَةِ ' القُدْس ' ، فما نَظْرَتُهُ إلى فضاء ' **الجَلِيل** '، فهلْ تجاوزَتْ نَظْرَتُهُ إليْهِ الدّلالَة الطَّبيعِيَّة والجُغْرافِية إلى دلالات رمْزِيَّة مُخْتَلِفَة، أمْ أنَّهُ لمْ يَبْرَحْ حُدُودَهُ الإقليميَّة؟. هذَا ما قَدْ تُجِيبُنَا عَنْهُ مَشَاهِدُ قَصِيدَة ' **الجَليل** '.

بالعَوْدَة إلى قَصيدَة ' **الجَلِيل** ' ذات الحُمولَة الجَليلَة، والتي تَحْمِلُها أبياتُ وأسْطُرِ مَشَاهِدِها، بَيْنَ صَريحِ مَعانِي حيناً، وإيماءاتِ رُمُوزٍ حيناً آخَرَ، وذَلِكَ مِنْ خلالِ اللّفظَة البُؤرَة والمِفتاح '

---

[1]– المصدر السابق، ص 7–9.

[2]– نفسه، ص 8–9.

[3] – نفسه، ص 11.

الجَلِيل '. والتي يتدَرَّج في دلالاتِها مِنْ البَسِيط والمُباشِر إلى البَعِيد والعَمِيق، تَقْرِيباً كما في قصييدَة ' في القُدْس '.

ففي مُسْتَهَلّها ' العَمُودِي '، وأُولَى مَضَامِينِها الخَبَريّة (العنوان ' الجليل ' مبتدأ، وبقيَّةُ القَصِيدَةِ خَبرُهُ)، لا تَخْرُجُ دلالَة ' الجلِيل ' عن مَعْناه الجُغْرافي والطَّبِيعِي المَكانِي الجَمِيل بما فيه من مُرُوجٍ خَضراء وبمَنْ يَعْمُرُهُ مِن آلِ فِلَسْطِين، والمَحْبُوب مِنْ مُغَادِرِيه ظُلْماً وتَهْجِيراً:

سَلامٌ عــلــى زِيــنِ القُرَى والحَوَاضِرِ وَمَنْ هَاجَرُوا منها وَمَنْ لَمْ يُهــاجِر

يَمُرُّ بنــا اسمُ المَرْجِ مَرْجِ ابْنِ عَامِر فَنَطْرَبُ لاسْمِ المَرْجِ، مَرْجِ ابْنِ عَامِرِ

وَنَشْرُدُ حتَّــى نَحْسَبَ المَــرْجَ قِصَّةً مِنَ القَصَصِ المَحْكِيّ فَوْقَ المنــابِرِ[1].

يُعَرِّج ' تَمِيم البَرْغُوثِي ' إذاً على مَنْطِقَةِ ' **الجَليل** ' مُسْتَذْكِراً، ومُحيِّياً، ومُتَغزِّلاً، ومُصِراً على أنَّه الأصلُ والفَصْلُ والدَّلِيلُ القَاطِعُ على التَّجَذُّرِ الفِلَسْطِينيّ هُناك، بلْ ويُحدِّدُ جُغْرافِيَّتَهُ بدقَّةٍ كَدَلِيلَ انْتِماءٍ وتَعلُّقٍ **(ويَحْسَبه الناسُ جُغرافيا، وَهْوَ أرضٌ شمالَ فلسطينَ، أعني شمالَ جنينَ تماماً، جنوبيَّ لبنانَ رأساً، جنوبيَّ غَرْبِ دمشقَ مباشَرةً،...)**.

ويَنْزَاح بِه إلى دلالات رمْزِيَّة أُخْرَى، تَخْدِمُ رُؤْيَتَهُ الشِّعْريَّة عامَّةً؛ فهو الطِّفْلُ الصَّغِيرُ المُصَانُ مِن أهْلِه حِرْصاً وحُباً، بل هو الحُبّ كلّه، لذَا الكُلُّ يَسْعَى إلَى تَحْرِيرِه من يَد المُغْتَصِب الصّهْيُونِي، ولَو عَبْر طُقُوس مُناسباتِيَّةمُخْتَلِفَةٍ.**(وَسْطَ الشامِ كالطِّفْلِ في المَهْدِ، أو كالهَوَى في قُلُوبِ الكِرامْ، لِذاكَ يُحَرِّرُهُ مِنْ حِصَارِ الغُزاةِ، دُخُولُ الوَرَى في صلاةِ الجماعَةْ، وتأمِينُهُم في دُعاءِ الإمامْ، يُحرِّرُهُ كُلَّ عِيدٍ غِنَاءُ القَدَادِيسِ تَطْرَبُ منها الحُقُولُ التي لمْ تَزَلْ في الغَمامْ، هُنالِكَ يَمْشِي الدُّعَاءُ،...)**.

وإلى مَعْنَى الوَطَنِ الجامِعِ، والأصالَة المُتَجذِّرَة في ساكِنِيه، ومَعانِي التّحدّي والإصرار لدَى الأطْفالِ الصّغَار ضدَّ العدوّ، وفي تحدِّي يومِياتِ الحَياة الصَّعْبَة عِنْدَ أصحابِ المِهَنِ والحِرَفِ، وإصرارُ الشُّيُوخِ الكِبارِ على البقاء رُغْمَ إكراهاتِ المُغْتَصِبِ الصُّهْيُونيّ، بل هو كلُّ شيْءٍ هناك،

[1]– ديوان في القدس، ص 13.

فهو الماضِي والحاضِرُ والمُسْتَقْبَلُ على تلك الأرْضِ المُقدَّسَة، وهو الامتزاج الحضاري، والثَّقافِي، والدِّيني المُتَجذِّرُ فيها مُنْذُ فَجْرِ العُمْرِ، فهو العَربيُّ والمَسيحيُّ، وشِعْرُهُم ونَثْرِهِم، وعَروضِهِم، ونَحْوِهِمْ، ومَظاهِرِ حَيَاتِهِمْ العَقْلِيَّة والثَّقافيَّةِ كُلِّها، (**ومَعْنَى فلَسْطِينَ أجْمَعِهَا في الجَلِيلْ، هو الأرْضُ تحسبُ خاليةً فتفاجئ غازِيَها بشعابٍ تسيلْ، وفي الطِّفْلِ يُوْقِفُ دبَّابَةً في الطَّرِيقِ الطَّوِيلْ، وفي سائقِ الأُجرةِ المتخطي الحواجِزَ مِثْلَ الحصانِ، جليلٌ هو الشَّيْخُ في الصُّورَةِ الأبَديةِ، صابِراً كالجَمَلْ، جليلٌ هو النصُّ ينذِرُ أعْدَاءَنا بالزّوالِ، ويُعلّمُنا أننا سَنَجُوسُ خلالَ الديارِ، وكالواجِبِ الأبديّ اللّحُوحِ يُطَالِبُنا بالأَمَلْ، كأنّ الجَلِيلَ عَرُوضٌ من الشعر ينظم فَوْضَى الحياةِ التي في الطُّرُقْ، كأنّ الجَليلَ هو الشِّعْرُ في النَّثْرِ مُحْتَجَبٌ، كالخُيُولِ التي في السما، كالملائكَةِ النازِلِينَ على هيئةِ الطيرِ يوم القِتَالْ،...)**[1].

فهذِهِ نَظْرَة الشّاعِرِ إلى **'الجليل'**؛ إذْ يَرَاهُ مُلَخّصاً للمَشْهِدِ الفِلَسْطِينيّ بجوانِبِهِ المُتعدّدَة، فهو مُنْطَلَقُها ومُنْتَهاها، بلْ هو القَضِيَّةُ الفِلَسْطِينِيَّةُ في مُجْمَلِهَا وتَفْصِيلِها.

ومنْ القصَائد الأُخْرَى ذات المَلْمَح الرّمْزي المُتَفاوت في حُضُورِهِ بين الكَثافَة والخُفُوتِ، والمُخْتَلِفِ في شَكْلِه؛ إذْ يُتَجَلّى في شكْلِ شَخصياتٍ مرّةً، وفي ثوب صُورَةٍ فنيَّةٍ مرّةً أُخْرَى. كما في هذه المُتُون ذات البِناءِ المُخْتَلِط، (أمير المؤْمِنِين، سَفِينَة نوح،..)، فَضْلاً عن النّمُوذَجِ التَّفْعِيلي الحُرّ، مثلما نجد في،(ابن مريم، رَجَز،...)، أمَّا العمودية، ففي قصيدة، (غَزَل،...) مثلاً.

ففِي النَّمُوذَجيْنِ الشِّعْرِيَيْنِ الأوَّلَيْنِ يُطوّعُ الشّاعِرُ شَخْصِيَة ' **حسَن نصر اللّه** ' لدلالاتٍ رمْزِيةٍ مُخْتَلِفَةٍ، تَنْسَجِمُ معَ رؤْيَتِهِ الشِّعْرِيَّة اتِّجاهَ قَضِيَّتِهِ الفِلَسْطِينِيَة، التي يُرِيدُ لها حلاً عن طَرِيقِ فِعْلٍ ثَوريّ حقيقيّ ومُثْمِرٍ، والذي تُجَسّدُهُ المُقاوَمَة الفِلَسْطِينِيَّةُ في الدَّاخِلِ الفِلَسْطينيّ (الحَركات الجِهادية كحماس، والجِهادِ الإسلامي مثلاً)، وخارِج فلسْطِينَ مِن خلال الأعْمالِ الثَّوْرِيَة لِحزْبِ الله اللّبْنانيّ، والذي يَقُودها قَائدُه ' حَسَن نصر الله '، كما أسْلَفْنَا.

[1]– ديوان في القدس، ص 16–18.

والذِي يَراهُ ' تميم البَرْغُوثِي ' البطَلَ المُنْقِذِ للأمَّة العَربية الإسلامِيَّة عامّةً، والقَضِيَّة الفِلَسْطِينِيَة تحْديداً منْ هَزِيمَتِهَا الحَضارِيَّة المُذِلَّة، فهُوَ عَنْقاءُ العَصْرِ، بَعَثَتْهُ أحْداثُ تحدِياتِ الرَّاهِنِ من رمادِ بُطُولاتِ وأمْجادِ الأبطال المسْلِمِين الأوَّلِينَ، زمَن الفُتوحاتِ الإسلاميَة، والحَملاتِ الصَّلِيبِيَّة. **(امتدَّت يَدٌ من ورائي، تَعدَّتْ أربَعَةَ عَشَرَ قرناً، رَبَتَتْ على كَتِفِي، لا تَخَفْ، لستَ وحدَكَ، مادُمْنا معك فلن تَنْقَطِعْ، والَتَفتُّ فإذَا بهم جميعاً هنا، كيميائيونَ وأطبَّاءُ ومُنَجِّمُون، وَسْطَهُم على شاشَةِ الفَضائِيَةْ، نَظَرْتُ إليه، أمير المُؤْمِنِينَ بِعمامَةٍ سوداء، علامَةُ نَسَبِهِ للحُسَينِ بن عليّ بنِ أبي طالبْ، ثم إنَّ العَرَبَ إذَا طَلَبَتِ الثأرَ تَعَمَّمَتْ بالسوادْ، ثم إنَّهُ لفَّ الليْلَ على رَأْسِهِ وأصبَحْ،...)**[1].

نرى أنّه رَمَز به إلى هُوِيّتِه القَومِيَّة، والدِّينِيَّة، والثَّوريَّة، والحَضارِيَّة حتَّى. وللتَّأكيدِ على هذا الانْتِماء إلى عَالَمِ بَطَلِهِ وقُدْوَتُهُ، تتكرَّرُ هذِهِ الدّلالَة الرَّمْزِيَة في مَقاطِعَ أُخْرَى من القَصِيدَة، كما في قوله: **(وامتدَّت يَدٌ، متعدِّيَةً أربَعَةَ عَشَرَ قرناً، فَأفَحَتْنِي، وبايَعْتُها،...)**. وما تلك اليَد المُمْتَدَّة إلّا يَدُ بطَلِهِ، والتي اسْتَحقَّتْ مُبايَعَةً حقيقيَّةً وصادِقَةً من قِبَل الشَّاعِرِ، الذي تقمَّصَ شَخْصِيَّةَ مُنْقِذِ البلادِ العَرَبِيَّة مِنْ هَوانِها، وهَزائِمِها.

وقد نُلفي الشّاعِرَ مُصِرّ على جَعْل ' حَسَن نصر الله ' بَطَلَ الأمَّة ومُنْقِذَها مِنْ انتِكاسَتِها التَّارِيخِيَّة والحضارِيَّة في صراعِها مع العدوّ الصُّهيُونِيّ تحديداً، إذْ تكْشِفُ عنْ ذلكَ قصيدَتُه ' سفينَةُ نوحٍ '، حيْثُ منْ عَتَبَتِها الأُولَى تَظْهَرُ هذِهِ الدَّلالَة التي خصَّها بقائدِهِ البَطَل، والتي أخفاها وراءَ هذَا التَّشْبيه البليغ " سفينة نوح "؛ فهو بدرة حياة جديدة، تقود المُجْتَمعاتِ العربية والإسلامِيَّة إلى برّ الأمانِ.

لعلّ ما يُعَضّد صِحَّةَ هذه الصّفَة النّبيلَة والعَظِيمَة التي خصّه بها ' تميم البرغوثي ' هو أنّ عناصِر الطّبيعَة الأخرى في خِدْمَة هذا البَطَل، نُصْرَةً وثناءً، مِنْ ' الحَمامِ إلى السّماء وهوائها وسُحُبِها، والبحْرِ وموجِهِ، والمُروج وزُهورِها، **(حمام البُرُوجِ يُصَلّي عليك، ولو سأَلَ**

[1]– ديوان في القدس، ص 77–78.

الصُّحُفِيُّ الحمام، لقال بأنَّ السَّماءَ هنا لِتُظِلَّكَ أنت، يُصَلِّي علَيْكَ هواءُ البِلادِ، تُصَلِّي علَيْكَ البِحارُ إذَا الْتَأَمَتْ بَعْدَ سِفْرِ الخُرُوجِ، تُصَلِّي عَلَيْك زُهُورُ المُرُوج،...)[1].فيُمْكن القَوْل: إنّ الشّاعِر نَجَح في رهانِه على شخْصِيَّة ' حَسَن نصر الله ' كَبَطَلٍ مُنْقِذٍ لهذه الأمَّة المَهْزومَة. لأنّهُ رَمْزُ الخَير كلّه في عصر الظّلم، وقِيَم الرّسمالية المتوحّشة.

وكَوْنُكَ أمَل الأمّةِ المُتَبقّي لَهَا، أخذَتْ تتمسّكُ بك بكلِّ ما أوتِيَتْ مِن قُوّةٍ، لكن، على اسْتِحياءٍ، ظنّاً مِنْها أنَّها عِبْءٌ علَيْك. (أمَّةٌ **تتفرَّسُ في قَسَماتِكَ، تُمْسِكُ طَرَفَ كِسَائِكَ، وهي على سنِّها عَرَفَتْهُ، وقامَتْ تُنادِيكَ يا حَسَنَ الخَيْرِ، هذَا كِسَاءُ النّبِيّ وهَذِي عِمَامَتُهُ، هَذِهِ بُرْدَةُ الخُلَفاءِ على كَتِفَيْكْ، ولمْ تتكلَّمْ حيَاءً، فَهَذَا مَقَامُ الحَيَاءْ،...).**

لَم يَجِد الشّاعِر عَنْ دَرْبِ أمّته، فَرَاحَ يُعْلن وَلاءَهُ التّامّ لِقائده البَطَل والمُنْقِذ لَهُم أيامَ مِحْنَتهمْ، وإنْ كان ذلِكَ على لِسان شَخْصِيّة ' الجدّة المُسْتَجِيرَة:

أُبـايِعُكُمْ يـــا سَيِّدِي وابْنَ سَيِّدِي إذَا كُنْتُ أهْلاً أنْ تُصَافِحَكُمْ يَدِي

وأنْتَ سَلَكْتَ الوَعْرَ بالنَّاسِ هادِياً وَغَيرُكَ ضلُّوا في الطَّرِيقِ المُعَبَّدِ[2].

ذَلِكَ لأنّه ابنُ الأمَّة الأصِيل الجَامِع لِصِفاتِ الفُتُوَّةِ والمُروءة التي أهَّلَتْهُ لِيَكُونَ البَطَلَ المُخَلِّص للأُمَّةِ في نَظَرِ الشَّاعِرِ، خاصَّةً وأنَّهُ القَمَرَ المُنِيرَ والمُرْشِد لَهُمْ في لَيْالِيهِم المُظْلِمَة.

يَعُود بِنا ' تَميمُ البَرْغُوثِي ' مِنْ خلال قَصِيدَتِه الحُرَّة ' قبّلِي ما بين عَيْنِينَا اعْتِذَاراً يا سماءُ ' إلى سَمائه ودلالاتها الرّمْزِيَّة التي حمّلَها إيّاها، والمُتَعَلِّقَة كلّها بقضِيَّتِه ' البُؤْرَة ' فِلَسْطِينَ. على ثِقَلِ مَسؤولِيّة حمْلِهَا والدّفاع عنها، فهي مكلّفَةٌ ومُتْعِبَةٌ حدَّ الإرْهاق. لذَا فهي مُدانةٌ له، ولِأبْطال أمَّتِهِ بالاعتِذَار مُسْتَقْبلاً.

وهي جديرَةٌ بالتَّضْحِيَّة المكلّفَة لأنَّها تمثّلُ بِدايَة التّاريخ البَشَريّ، والبَعْث الحضاريّ، والمَجْد الإنساني، وهي البَهاءُ والجَمالُ، والأمَلُ والمَبادِئ السَامية، والقِيَمِ الإنسانِيَة النَّبيلَة، مِن

[1]– المرجع السابق، ص 83–86.

[2]– ديوان في القدس، ص 88.

تَسَامُحٍ، وتقبُّلٍ للآخَر، وحبٍّ، وتَضْحِيَةٍ في سبيلِ سلامٍ وحريَة البَشَرِيَّة،...، **(قَبِّلِي ما بين عينينا اعْتِذَاراً يا سماءُ، قد حَمَلْنا مِنْكِ ما لا يُحْتَمَلْ، أنتِ لَوحٌ حجريٌّ كُتِبَتْ فِيهِ وصايا المَيِّتِينْ، أنتِ لوح حجريٌّ مِنْ بَهَاء، نرفعُ الآنَ القَتِيلا، مِثْلَ قِنْدِيلٍ وددنا في السما تعليقه، بذْراً وأحْلى، وحياء الشمس من مشرقها عبثا، يا سماء، ما البطولة؟، لم نطرد من الهيكل تجّضارَ الفَضِيلَة، نحن كنا ليلةَ الصَّلْبِ نذُقُّ الكفَّ فوقَ الكَفِّ، نحن للصّلْبِ، وأنتُم للقيامة، اسمعوا يا مَنْ عليهم صَلَوات الله سربٌ من حَمامْ،...)**[1].

فسماء الشَاعر هي قَضِيَّتُه الوطَنِيَّة ' فلَسْطِين '، ذاتِ البُعْدِيْنِ القَوْمِي والإنسانِي، والتي تتأرْجَحُ بَيْنَ تحدّي اسْتِمْرار الوُجُود وما يسْتَلْزِمُهُ مِن الْتِزَامٍ بالتَّضْحِيَاتِ البُطُولِيَّة، والصَّبْرِ وإنْكارٍ للذّاتِ، وثَباتٍ على المَبادِئِ والمَواقِفِ، وبَيْنَ خُذْلانِ أهْلِ الدَّارِ قبْلَ الجِيرانِ والآخَرِ الآدَميّ، الذي يتكَرَّرُ مَشْهَدُ حُدُوثِهِ، عِنْدَ كُلِّ مَوْقِفٍ تحَرُّرِي ثَوْرِي بُطُولِي تُقْدِمُ عَلَيْهِ حَرَكَاتُ المُقاوَمَةِ داخل فلَسْطِينَ المُحْتَلَّة، كَهَذَا الذي تَشْهَدُهُ أحْدَاثُ ' طُوفان الأقْصَى ' ،- أكْتُوبَر 2023م-. وقدْ تتمدَّدُ **سماءُ** الشَّاعِرِ اتّساعاً لِتَشْمَلَ بمعانِيهَا القضايا القَوْمِيَّة والإنسانِيَّة الأخْرَى، كَمَوضُوعِ العِراق، وسُوريا، واليَمَنِ، وليبيا، وغَيْرِهَا مِن القَضايا التي تُوْجِعُ الضَّمِير الإنسانيّ الحيّ والعَادِلِ.

تأْتِي قَصِيدَةُ **' رَجَزْ'** ذَاتُ البِناءِ السّطْرِيّ الحُرّ لِتَرْمُزَ إلى غُرْبَةُ الشَّاعِرِ التي يُعَانِيهَا في الغَرْبِ الأمرِيكِي؛ حَيْثُ قِيَمُ الحَضَارَة المادِيَّة التي تُنَاقِضُ تلك التي يَنْتَمِي إلَيْها ' تميم البَرْغُوثِي ' في العالَمِ الشَّرْقِيّ، إذْ تَلُفُّهُم نَسَائِمُ القِيَمِ الرُّوحِيَة ذاتِ الجَوهَر الحَضارِيّ الإنسانِيّ، مِن حُبٍّ وتآلُفٍ، وتسامُحٍ، وتَعَاوُنٍ، وأخُوَّةٍ، ودِفاعٍ عنْ حُريَّة الفَرْدِ واسْتِقلالِه، ونَبْذِ الاستغْلالِ والسَّيْطَرَة، والاسْتِعْمارِ. لِيَرْمُزَ إلى حَضَارَتِهِ بصَحْراءِ الكُثُبِ، والجَبَلِ المُعْشَوْشَب، والزَّيْتُون، والطِّفْل الأَشْيَبِ، لِيَدُلَّ على الهُوِيَّة العِلْمِيَة والثّقافِيَّة لهذِهِ الحَضارَة، وأنَّها نَشَأت في بِلادِ الخِصْبِ والنَّماء، حيثُ الأنهار الجارِيَة، والسُّهول الخَضْراء، والهواء النقيّ، والجبال الشمَّاء، وكلُّها مِنْ مُقَوِّماتِ التَّأسِيس الحَضاريّ.

[1]- المصدر السابق، ص 99-104.

وبالمُقَابِلِ فإنَّه يَرْمُزُ إلى الحضارَةِ الغَربية الأمريكِيَّة بالحدِيقَة الاصطناعِيَّة والمَرْأة ذاتِ المَرْكَبِ الفَارِهِ، وحضارة الأقمار الاصطِناعِية، أو لِنَقُلْ الحَضارَة الوَحْش، إذِ الاستِغْلالُ والسَّيْطَرَة، والوَحْشِيَّةُ دَأْبُهَا، **(يا غُرْبَتي يا غُرْبَةَ المُغْتَرِبِ، فَصِرْتُ مِثْلَ المُبْعَدِ المُنْجَذِبِ، أَرْعَى تَنَاقُضَاتِ قَلْبٍ قُلَّبِ، بَلْ صَحْرائِي صَحْراءُ الكُثُبِ، ونَحْنُ أَهْلُ جَبَلٍ مُعْشَوْشِبِ، زَيْتُونُهُ طِفْلٌ بِزِيِّ أَشْيَبِ، حديقَةٌ من مَأْكَلٍ ومَشْرَبِ، امرَأَةٌ قد تُوِّجَتْ بالشُّهُبِ، تَرْكَبُ فَوقَ وَحْشِها المُرَكَّبِ، فالوَحْشُ فَوْقَ كُرَةٍ مِنْ عَجَبِ، يَلْعَبُ في غَيْرِ مَقامِ اللَّعِبِ،...)**[1].

هَذه بَعْضٌ من الإشارَات الرّمْزِيَّة التي حمّلَهَا الشّاعِرُ أَسْطُرَ قَصِيدَتِهِ هَذه، والتي تَعْكِسُ، –بلا شكّ–، رُوحَهُ غَيْر المُنْسَجِمَة معَ قِيَم الحَضَارَة الأمريكِيَة، وارْتِبَاطِها المَتِين بِقِيَم ومَبَادِئ الشَرْق، حَيْثُ المَوْلِدُ والنَّشْأَةُ، والانْتِماء الوَطَنيّ والقَوميّ.

لَقَد حاوَلَ بَحْثُنا عَبْرَ سَعْيِهِ إلى الكَشْفِ عن الدّلالاتِ الرَّمْزِيَة الكامِنَة في ثنايَا هَذِهِ النَّماذِجِ الشِّعْرِيَة، والتي اخْتَلَفَتْ بَين البِناء العَموديّ فالمُخْتَلِط ثم الحُرّ أَنْ يُحقِّقَ شيئاً مِن الشُّمُولِيَة في الدِّراسَة النصّيَة في بُعْدِها الفنيّ عامَّةً، والرَّمْزِي تحدِيداً. ولأنَّ التَّحْلِيلَ يَخُصُّ الدِّيوَانَيْنِ الفَصِيحَيْنِ معاً، وتتبُّعَ الحُضُورِ الرَّمْزيّ في مُتُونِيْهِمَا قد يَحْتاجُ إلى بَحْثٍ مُسْتَقِلّ كاملٍ ليَفِهَا حقَّها دراسَةً وإلْماماً؛ لِذَلِكَ آثَرْنَا الوُقُوفَ عِنْدَ بَعْضِها فقط، والتي تخُصُّ المَجْمُوعَة الشِّعْرِيَة ' في القُدْس '.

أمّا المُطَوَّلَة الشِّعْرِيَّة ' مَقَامُ عِرَاق ' فَسَنُفْرِدُهَا لِدِرَاسَةِ المَلْمَحِ القِنَاعِيّ، الذِي عَكَسَتْه تلك الشَّخْصِيات الشّعْرِيَّة التّرَاثِيَة في صُورَة الجدّ ' **المُتَنَبّي** ' و الثَّوريّ المُتَمَرّد ' **بَشَّار بنُ بُرْد، وأبو مَنْصُور الحلّاج**،...، كما سَنَعْرِضُ إلى تَحْلِيلِ بَعْضِ الدّلالاتِ الرَّمْزِيَة التي عضَّدَ بِها ' تميم البَرْغُوثِي 'مَجْمُوعَتِهِ الشِّعْرِيَّة في بُعْدِها الفنيّ الجماليّ. ونعتقد أنّ الشّاعِرَ قد وجَد في هذه الشّخصيات شخصيته فكراً، وشعوراً، ورؤيةً، وربّما لفت انتباهه في شخصية ' **الحلّاج** ' قلقه

[1]– ديوان في القدس، ص 123–125.

ورفضه للاستبداد، وظواهر الظّلم الإنساني عامة*[1]، وهنا، يُمْكِنُنَا أنْ نتساءَلَ مرّةً أُخْرى: كيْفَ طوَّع الشّاعِرُ تِقْنِيَّة القِنَاع لِتَحْقِيق البُعْد الجماليّ لِمُتُونه الشّعْرِيَّة، وهَل وُفّقَ في خَلْق لُحْمَةٍ فنيَّةٍ بيْنَ تلكَ المُمْكِنات الفنِيَّة واسْتِثْمارِهَا في قصائده؟، ثمَّ ما الإضافَة الجماليَة التي أسْهَمَتْ بِهَا في الرقيّ الجماليّ للقَصِيدَة العَربية الحديثَة والمُعَاصِرَة؟.

لَعَلّ ممّا تَفْرِضُهُ المَنْهَجِيَّة البَحْثِيَّة أوّلاً، وإمْكانِيَّة التَّعامُل الصّحِيح مع حُضُور القِنَاع في بَعْضِ مَشَاهد هذه المَجْمُوعَة الشّعْرِيّة الإشارَة إلى بَعْض المَفاهِيم المُرْتَبِطَة بتِقْنِيَة ' **القِنَاع** '، ومُتَعَلّقاتهَا، في صُورَة مَفْهُومَيْه: اللّغَويّ والاصطِلاحيّ، وأَهَمّ أنْواعِهِ، فَضْلاً عنْ دَوَافِعِ لُجُوء الشُّعَراء إلى توظِيفِه، خُصُوصاً وأنَّه يُعَدّ مِن الآلياتِ الشِّعْرِيَة التي أسْهَمَت في التَّغيُّرات التي شَهِدَتْها القَصيدَة العَربِيَة الحديثَة والمُعاصِرَة.

1-القِناعُ لغة:

مِن مَعَانِي ' القِناع ' في اللّغة الغطاءُ أو ما تقنَّعُ به المَرْأة مِن ثَوبٍ تُغَطِّي به رَأْسَها ومَحاسِنَها، وفي الحَدِيث: **أتاهُ رَجُلٌ مُقَنَّعٌ بالحديد هو المُتَغَطِّي بالسّلا**[2]. فمعناه مِن صِفَتِهِ المادِية، إذْ هو غِطاءٌ على الوَجْه، يتنكَّرُ به صاحِبُهُ لِيَخْفِيَ هُوِيَّتَه عن النَّاس.

فهو أحَدُ أساليب التَّخَفِّي لَدَى الإنسانِ مُنْذُ القِدَم، تماشياً مع رَغْبَتِهِ النَّفْسِيَة الفِطْرِيَة في عَدَمِ الظُّهُور المُباشِرِ، تحت تَأْثِيرِ عادَاتِهِ وتقالِيدِه المُجْتَمَعِيَة المَوْرُوثَة. فالقِناع " ...، **وسيلَةٌ تَعْبِيرِيَة ذاتُ اسْتِخْدامٍ مُوغِلٍ في القِدَمِ، فقد استعانَ الإنسانُ البِدائي به... وسِيلَة يُعَبّرُ من خلالِها عن مَظَاهِرِ صِلَتِهِ بالآلِهَة والطَّبِيعَة في طُقُوسِهِ الدِّينِيَة**"[3]. فحتَّى لِقَوَانِين عالَم الآلِهَة والطُّقُوس الدّينِيَة عِنْدَ البدائِيّين دَورٌ في تَقَنُّعِ الإنسانِ.

---

[1] *-محمد بنعمارة، الأثر الصّوفي في الشعر العربي المعاصر، ط1، شركة النشر والتّوزيع -المدارس-، الدار البيضاء، المغرب، 2001م، ص311.

[2]- يُنْظَرُ لسان العَرَب، مادَّة قنع، ص 230.

[3]- علي حداد، أثَرُ التُّراثِ في الشِّعر العِراقيّ الحديث، ط1، دار الشؤون الثّقافية العامة، بغداد، 1986م، ص 149.

وارْتِباطُ ظُهُور القِناعِ بالمُمارَسات الطُّقُسِيَة والدِّينِيَة، اسْتَمَرّ فيما بَعْد على خَشَبَة المَسْرَح، مِنْ خلال تلثُّمِ المُمَثِّلِينَ، وهم يُؤَدّون أَدْوَارَهُم أمام الجَمْهُور...

وبعدما ارتَقَى آليَةً فنِيَةً مسرَحِيَّة درامِيّةً، ومَعَ النّزُوع الدّرامي للقَصِيدَة العَرَبِيَة الحَدِيثَة والمُعَاصِرَة، حاوَل الشّاعِر المُعَاصِر الاسْتِفادَة مِنْ تِقْنِيَة ' القِناعِ ' مَوضوعاً وفنِيَّةً، وهو يَرَى في ذلِك سَبَباً إلى تحقِيق درامِيَة شِعْره. وهَذَا ما اعتَرَفَ به الشَّاعِرُ ' صلاح عبد الصّبُور '، حيث يقول: " **كانت قَصِيدَةُ القِناعِ، هي مدخَلِي إلى عالَم الدّرامَا الشّعرِية**"[1]. فتحَقَّقَ بذلِك الامتِزاج بين الشِّعْر وفنّ الدّراما في القَصِيدَة العربية الحدِيثة والمُعاصِرَة، وسَمَح للشَّاعِرِ المُعاصِرِ تَجَنّبَ البَوْحَ المُبَاشِرِ أمام متلَقّيهِ، ومُحَاوَرَتُه عنْ بُعْدٍ، ممَّا يَفْتَحُ بابَ التَّأْوِيلِ واسِعاً وإمكانِيَة خَلْقِ الدَّهْشَة القِرائِيَة لدَيْه، -إن جازَ التَّعْبِير-.

-2-القناع اصطلاحاً.

لَقَد سَمَحَت مُحاوَلاتُ الشَّاعر الحَدِيث والمُعاصر لِكِتابَة قَصِيدَة القِنَاع من التّعْبِير عنْ وَاقعه بِطَرِيقَةٍ إبداعِيَّةٍ، ومُسْتَثْمِراً في سَبِيلِ هذَا التُّراث، فحقَّقَ شَكْلاً مِن المُزَاوَجَةِ بَيْن وَاقِعِه وتُراثِهِ، كما اجْتَهَدَ في تَقْدِيمِ تَعْرِيفٍ للقنَاعِ مِنْ أجْلِ فَهْمٍ جيّدٍ لهُ، وتَوْظِيفٍ سَلِيمٍ لهُ في الكِتاباتِ الشِّعْرِيَة للشُّعَرَاء، وفي ذلك يقول ' عبد الوهاب البياتي ': " **القِناع ذَلِكَ الاسمُ الذي يتحدّثُ من خلالِهِ الشّاعِرُ مُتَجَرّداً من ذاتِيَّتِه، أي أنّ الشاعِرَ يَعْمَدُ إلى خَلْقِ وُجُودٍ مُسْتَقِلٍّ عن ذاتِهِ، وبذلك يبتَعِدُ عن حدُود الغِنائِيَة، والرومانسية**"[2]. فَقَصِيدَةُ ' القِناع ' في الشِّعْرِ العرَبي الحدِيثِ والمُعَاصِرِ شَكْلٌ مِنْ أشْكالِ التّحَرُّرِ مِن ذَاتِيَتِه والتُّوق إلى شيءٍ مِنْ المَوضُوعِيَّة، وكَذَا مُراعاةً لقيمَة حُضُور الآخَر في المُتُونِ الشِّعْرِيَة الحَدِيثَة والمُعَاصِرَة.

ويُمْكِنُنَا عَدُّ نُزُوع الشَّاعِر المُعَاصِر نَحْوَ قَصِيدَة القِناع وَجْهاً مِنْ أَوْجُه الالْتِقاء التّلاقِي مَعَ قارِئِه، حَيْثُ إنّهُ يُحاوِلُ بِقِناعِهِ أن "...، **يَصِلَ القَارِئَ بِرِسَالَتِهِ تلك التي لا يَكْشِفُها إلّا**

---

[1]- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، د ط، دار العودة، لبنان، 1977م، ص 45.

[2]- عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشّعريَة، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 1993م، ص 35.

بقِراءَةِ السياقاتِ اللغوِيَة والدلالية الباطِنَة"[1]. هذهِ السِياقاتِ اللّغَويَة التي تساعِدُ القَارئَ في الكَشْفِ عَنْ بَعْضٍ مِنْ المَرَامِي الدّلالِيَة للقِنَاعِ، كما أنَّ للشَّخْصِياتِ التّراثِيَة المُوَظَّفَة دَوْرا في تَجْلِيَة الكَثِيرِ مِنْ زوايَا التَّجْرِبَة الشِّعْرِيَة للشَّاعِرِ الحَدِيثِ والمُعَاصِرِ.

لَعلّ المُتَفَحّص في توظِيفِ الشّعْر الحَدِيث والمُعَاصِر لِتِقْنِيَة القِنَاعِ يَجِدُ أنّها عاكِسَةٌ لِصِرَاعٍ يكادُ يكُونُ مُزْمِناً بَينَ الشَّاعِر وواقِعِهِ في أبعادِه المُخْتَلِفَة، الدِّينِيَة، والاجتماعِيَة، والسِياسِيَة،...، وربَّما أبْرَزُهَا تلكَ المُرْتَبِطَة بالحَاكِمِ العَرَبِيّ السِّلْبيّ، سياسَةً، وتَعَامُلاً، ومَوقِفاً مِنْ قَضايا الرَّاهِنِ الوَطَنِيَة والقَوْمِيَة. وحِينَها، وَجَدَ الشُّعَرَاءُ في تِقْنِيَة ' القِنَاعِ ' وَسِيلَتَهُم المُثْلَى، –ربما – لإبْدَاءِ مَواقِفِهِمْ الرَّافِضَة لسياساتِ حُكَّامِهِم، ورَفْضِهِمْ لمَواقِفِهِم المُخْزِيَة إزَاءَ القَضَايَا الجَوْهَرِيَة، والمَصِيرِيَة للأمَّة العرَبِيَة الإسلامِيَة. وهذَا يَقُودُنا إلى التَّساؤُل عن السِّر وَراء لُجُوءِ الشَّاعِرِ الحدِيثِ والمُعَاصِرِ إلى توظِيفِ تِقْنِيَة القِنَاعِ في مُتُونِهِ الشّعْرِيَة في صُوَرِهَا البِنَائِيَة المُخْتَلِفَة، العَمُودِيَة، والحُرَّة، والمُخْتَلِطَة على السّواء؟.

تكادُ تتَّفِق مُعْظَم الدّراسَات على حَصْر أسْبَاب اسْتِعَانَة القَصِيدَة الحدِيثَةِ والمُعَاصِرَة بآلِيَة ' القِنَاعِ ' في التطوّراتِ الحاصِلَة في بيئة الشّاعِرِ العَرَبيّ؛ حَيْثُ إنَّ رِياحِ التَّغْيِيرِ المُحِيطَة بِهِ قَدْ فَرَضَتْ عَلَيْه الْتِمَاسَ تِقْنِيَاتٍ جدِيدَةٍ تُسَاعِدُهُ على مُواكَبَةِ تلكَ التحوُّلاتِ الشّكْلِيَة، والمَضْمُونِيَة، والفَنِيَة؛ خاصَّةً وأنَّ التَّنْوِيعِ في أساليب الإبْدَاعِ تمكّنُهُ مِنْ تَبْلِيغِ رِسالَته الشِّعرِيَة إلى قارئه بِنَجاح، قراءَةً، وتَذوُّقاً جمالياً.

نقول " ...، **إنَّ العلاقَةَ بين الشَّاعِرِ والمتلقِّي تظلُّ مَرْهُونة بنجاحِ عملية التلقِّي وإن كان الشَّاعِرُ الحَدِيثُ في بعض مراحِلِه ونتاجاتِه الشّعْرِيَة لم يُولِها اهتمامَه إذ تحكُمُه دبلوماسية التَّوْصِيل،...**"[2]. حيثُ اهْتَدَى الشّاعر المُعَاصِر في بَعْضِ نُصُوصه الشّعْرِيَة إلَى الشّخْصِيَة

[1]– أحمد ياسِين عبد الله محمد السليماني، القِناع التّراثِي في الشّعر اليَمَنِي المُعاصِر، (جامعة القاهرة، 1998م)، ص 62.

[2]*–علي قاسم الزبيدي، درامية النصّ الشّعري الحديث (دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح)، ط1، دار الزمان للطّباعة والنّشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2009م، ص 120.

القِناعِيَة لِنَقْلِ مَوضُوعه إلى قَارْئِه، بُغْيَةَ خَلْقِ دَهْشَةٍ جماليَةٍ لدَيْهِ، ربما. وقدْ يُعَضّد هذَا القَصْد الاِرْتِباطُ الفَنّي للشَّاعِرِ بالشَّخْصِيَة القِناعِيَة.

أمّا مَوْضُوعِياً، فَسَعْيُ الشّاعِر الحَدِيث والمُعَاصر إلى الإفصَاح عنْ موَاقفه السياسِيَة والأيديُولُوجِيَة هو دَافِعُهُ إلى التقنّع؛ إذْ يُحَمّلُ شَخْصِيَتَهُ مَواقِفَهُ، وآراءَهُ، وقَضاياه المُخْتَلِفَة، التي يُرِيدُ التَّعْبِيرَ عَنْها. فمُعْظَمُ القَصَائِدُ القِناعِيَةُ تُعَبّرُ عنْ "...، **سَعْيٍ مُتَقَصٍّ لارْتِيَاد عوالِم التّعْبِيرِ السياسي والأيْديُولُوجي لإحْداثِ فِعْلِ المجاوَزَة والتّغْيير فعن طريق هذه الذات يمكِن الهُروبُ من رقابةِ السّلْطَة**"[1]. فعلا، فالإفلاتُ مِن رَقابَةِ السُّلْطَة الحَاكِمَة، وتَجنُّب عِقابِها، يَبْقَى أشْهَرَ سَبَبٍ لِلُجُوءْ الشُّعَراء لتَوْظِيفِ ' القِنَاعِ' بأنْواعِهِ ومُستَوياتِهِ المتعدّدَة، وهُنا، نتساءَلُ عن طَبِيعَةِ القِنَاعِ المُوَظَّفِ في مَشَاهِدِ المطوَّلَة الشِّعْرِيَة التَّمِيمية ' مَقَام عِراق '، فهَلْ هو جُزْئِيٌّ، أم كليّ؟.

وبالعَودَة إلى مَقاطِعِ ديوان ' **مقام عِرَاق** ' فَإنَّنا نَجِدُها قَدِ اعْتَمَدَت مايُمْكِنُ تسْمِيَتُهُ بالقِنَاعِ الشَّخْصِي التُّراثِيّ، فِي مُسْتَواهِ الجُزئِيّ. مِنْ خلالِ بَعْضِ الشَّخْصِياتِ التُّراثِيَة الشِّعْرِيَة، والتي حمّلَها هُمُومَه وقَضاياه الوَطَنِيَة والقَومِيَة، وآراءَه السياسِيَة فيها، وفِي حُكّامِ عَصْرِه.

قَد لا تَرْقَى تلكَ الشَّخْصِيات التُّرَاثِيَة إلى مُسْتَوَى ' **القِنَاعِ** ' كَوْنُها جزْئِياتٍ في مَشَاهِد هَذِه المُطوَّلَةِ الشّعْرِيَة، تتكامَل فِيما بَيْنَهَا لِتُشَكّلَ المُحْتَوَى الفِكْري العَام للقَصِيدَة. وهُنَا نَسْتَحْضِرُ شَخْصِيَةَ الجدّ ' أبَا الطيّب المُتَنَبّي '، ويُمْكن أنْ نتساءَل ثانيةً عن النّمط الذي وُظِّفَت به في القصيدة، أكانت محورا في هذه المطوّلة الشّعرية، أم هي معادِلٌ تراثِيٌّ لِبُعْدٍ من أبعاد تجربة ' تميم البرغوثي '، أم حضرت كعُنْصُرٍ في صورةٍ جزئية من صُور المَتْن الشّعري ككلّ*[2]؟.

---

[1]– المرجع السابق، ص 120.

*–في هذا السياق، نشير إلى أنّ النّاقد ' علي عشري زايد ' في كتابه: ' استدعاء الشّخصياتِ التّراثية في الشعر العربي المعاصر ' قد حدّد أربعة أنماطٍ لاستدعاء الشّخصيات التّراثية: –استخدام الشّخصية عنصراً في صورة جزئية، –استخدام الشّخصية معادلا تراثيا لبعدٍ من أبعاد التجربة، –استخدام الشخصية محوراً لقصيدة، –استخدام الشخصية عنواناً على مرحلة. يُنظر: على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التّراثية في الشعر العربي المعاصر، د ط، دار الفكر العربي، مصر 1997م، ص 40.

[2]– ثائر زين الدين، أبو الطيب المتنبّي في الشعر العربي المعاصر، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص 115.

ويُمْكِن النَّظَرُ إلى شَخْصِيَةِ ' **المُتَنَبّي** ' في سِياقِ مَشْهَدِ هذِهِ المطوَّلَة على أنَّها مثَّلَتْ الجانِبَ الرُّؤياوِيَّ في تَجْرِبَةِ ' تميم البَرْغُوثِي ' الشِّعْرِيَة. حَيْثُ تَنَبَّأ بِطُولِ أمَدِ مُعانَاةِ العِراقِيّين، هَذِهِ النُّبُوءة التي لمْ يَهْتَدِ إِلَيْهَا الشُّعَرَاءُ الآخَرُون، كما لمْ يَفْهَمْها –في عُمْقِها–قُرَّاءُ عَصْرِهِ مِن المُثَقَّفِينَ؛ إذْ وَقَعُوا في تَرَفِ الرِّثاء العادِي، الذي لا يَلِيقُ بِخَطْبِ الأمَّةِ العَرَبِيَة العَظِيم. وقد حادُوا في ذَلِك عن النَّهْجَ الشِّعْرِيّ الأصيل الذي وَضَعَهُ لهُم الجدُّ ' المتنبّي '

" أرى العِراقَ طَوِيلَ الليلْ "

يا أبا الطيّب، قد كُنَّا أَخَذْنا عليكَ عهْداً أن لا يَجُوزَ الشِّعْرُ بَعْدَكَ،

كانَ الشِّعْرُ سِرًّا وأَذَعْتَهُ، قَمَراً أَنْزَلْتَهُ وفَرَّقْتَهُ على التّلامِيذ،

فَاَعْطَيْتَ كلاًّ منهم قطْعَةً عليها اسمُكْ

لا يُجَاوِرُ شِعْرَكَ بعدَها إلا نَثْرٌ وإن اتَّزَنْ

فَكَيْفَ سَمَحْتَ لذَلِك الهاوِي المُبْتَدِئ، المُسَمَّى بالتَّارِيخ

أنْ يَكْتُبَ كلَّ هَذِهِ المَرَاثِي إذَنْ

كيفَ سَمَحْتَ له أنْ يُلْزِمَ أبْيَاتَكَ مَعْنَىً لم يكن فيها

كيف كان له أن يُحَوّلَ كلامَكَ إلى زكائب خَيْشٍ يملؤُها بما يَشَاءْ

.....

كأنَّك أصَبْتَ من النّبُوّة بَعْضَها،

في أيّ بلُّورَةٍ نَظَرْتَ؟

.....

في أيّ كفٍّ أو جَبِينٍ رَأَيْتَنَا يا جَدُّ،

وأيَّ شيْءٍ رَأَيْت؟[1].

[1]– ديوان مقام عراق، ص 23–25.

فهاهو ' مُتَنَبّي ' العَصْرِ يَلُوم أسْتاذَه ' المُتَنَبّي الجدُّ '؛ لأنَّه فَتَح البَابَ أمامَ مُتَطَفِّلِي القَولَ الشِّعْرِي، الذين أَسَاءوا اسْتِخْدَامَه تَعْبِيراً ومَوقِفاً؛ فَبَدَلَ القَصِيدَة الشِّعْرِيَة الثَّورية المُتَحَدِيَة والمُحَفِّزَة للشُّعُوبِ العَرَبِيَة، أَغْرَقُونَا في البُكائياتِ الشِّعْرِيَة المُحْبِطَة.

يَجعل ' تَمِيم البَرْغُوثِي ' مِنْ شَخْصِيَة ' **بشّار بنُ بُرْد** ' سَبِيلاً للكَشْفِ عنْ شَخْصِيَتِهِ الشِّعْرِيَة المُتَمَرِّدَة على تقالِيدِ وأعْرَافِ عَصْرِها السياسِيَة والاجتِماعِيَة والأدبِيَة، في –الوَقْتِ نفسِهِ –؛ إذْ هو الرَّجُلُ الوَاعِي بتحدِياتِ أمَّتِهِ الوَطَنِيَة والقَومِيَة ذاتِ الأبعاد المُتَعَدِّدَة، –على عُمْيِهِ– ، والثّائرُ على مَأْلُوف قَواعد الكِتابة الشّعْرِيَةِ. وذلك لا يَتَحَقّق إلّا عَبْرَ ثَورة أحْرَارٍ يَقُودُها مُبْصِرُو الأمَّةِ وعُمْيَانِها كَذلِك؛ إذِ الكُلّ يُدْرِكُ ضَرورَة وحَتْمِيَة التّحرّر بوجُوهه الكَثِيرَة، قَديماً وراهِناً، وفي هذَا السِياق يقول الشّاعِرُ:

والشَّمْسُ تارِيخُنا إذْ لا مجازَ هنا وإنْ عَمِينَا فما تعمى معانِينَا

نَصْنَعُ تارِيخَنا عفواً ويَصْنَعُنا شَيْخٌ وأعْمَى وفِيهِ كلُّ ما فِينَا

ومُنْذُ أَلْفٍ من الأعْوامِ ينتَظِرُ الرِّجالُ شمْساً بها ظَلُّوا مجانِينَا

شَمْسٌ تُعِيدُ لهُم أمْوَاتَهُم زُمَراً ثمَّ تُقِيمُ على العَدْلِ المَوَازِينَا

وَتَرْحَمُ النَّاسَ من دُنيا مُعاوية وتُنْجِزُ الأمْرَ لم يُنْجَزْ بِصِفِّينَا[1]

فحياة الحُرِيَة مَطْلَبٌ إنسانيٌّ شَريفٌ يَحْتاجُ لتَحقِيقِه سَعْيٌ وَاعٍ من مكوِّناتِ المُجْتَمَعِ العَربيّ الحالي، بأطْيافِه كُلِّها، بَعِيداً عن عادَةِ الآمالِ المعَلَّقَة على مَجْدِ أبْطالِ الأمَّة السَّابِقِينَ، فلكلّ عَصْرٍ أبْطالُهُ وأمْجادُهُ. وهذا يَتَطَلَّبُ قِيَادَةَ الفِئَة المثقَّفَة والوَاعِيَة لقَضايا الأمَّة السياسية والاجتماعِيَة والثقافِيَة، تشْخِيصاً، وعلاجاً، واستشرافاً استراتيجياً، وهنا، يَحِقُّ لنا أنْ نتساءَلَ مرَّةً أُخرى عن وَضْعِ المُثَقَّفِ العَربيّ راهِناً، ومِنْهُمْ شَاعِرُنا ' تميم البَرْغُوثِي '، فما طَبِيعَة علاقَتِه بالسُّلْطَة الحاكِمة؟، أو علاقَة ' الأنا الفَرْدِيَة والجماعِيَة ' بالآخر السُّلْطَوِيّ السياسيّ والثقافيّ؟.

[1]– المصدر السابق، ص 29.

وقد تَشِي الكَثِيرُ مِنْ المُتُونِ التَّمِيمِيَة الفَصِيحَة والعامِيَة بتوَتُّرٍ في العلاقَة بينَ الشّاعِرِ والسُّلْطَة السياسِيَة الحاكِمَة في البلادِ العَرَبِيَة عامَّة، والعِرَاقِ ومِصْرَ، وفِلَسْطِين تحدِيداً؛ حَيْثُ غدَا مُعارِضاً لِسياسَتِها، وتَفْكِيرِها، وتصرُّفاتِها اتِّجاهَ الطَّبَقَة المثقَّفَة، تَهمِيشاً، ونَفْياً،... وقد تجَلَّتْ مُعارَضَتُهُ في ثَوْرَتِه العارِمَة التي طَفِحَتْ بِها خطاباته الشِّعْرِيَة، فهُوَ وأمْثالُهُ قد مثُّلُوا " **شعراءَ وشِعْرَ، ظلَّ في الهامِشِ مهمّشاً، يتأذَى قسْوَةَ السُّلْطَة، ويَنَالَ ضَرْبَها وتَعْذِيبَاتِها، وينتَظِرُ دائماً، تنفِيذَ توعُّدَاتِها، لا لشيْء، إلّا لكَوْنِ هَذَا الطرف يُناهِضُ هَذِهِ السُّلْطَةَ، ويُقاوِمُ جَبَرُوتِها، ويُعَرّي فسادَها، وجهلها، وتخلّفها، وذلِك بما يُصدره من إشارات دالة على طبيعتهاالقمعِية، ونفْيها الدائم للأنا بوصفها، بالنسبة له ' آخر'، ومن إشارات أخرى محفّزة للمتلقي أكان قارئاً أم مستَمِعاً، تحفِّزُهُ على الثورة على سياقاتِها السلطوية السياسية، والفكرية، والاقتصادية.**"[1]. وبذلك، فقد شكَّلَ ' الرَّفْض الثَّوري' مبدأً لدَى الكَثِير من الشُّعَراءِ المُعَاصِرِين، في علاقَتِهِم مع الآخَر السُّلْطَة، و لِحساسِيَة وقِيمَة هذه القَضِيَة، كانَت بُؤرَةَ اهْتِمامِ القَصائدِ الحَدِيثَة والمُعَاصِرة، تماماً كما حَصَلَ مَع الشُّعَراءِ العَرَبِ القُدَامَى، الذِينَ عارضوا أمراء ومُلوك عصرهم، في سياستهم، وتعاملهم مع الرّعية، ومنهم الفئة المثقفة، التي عانت التّهميش والتّعذيب، والسّجن، والنّفْي،...، في صورة المتنبّي، والمعرّي، أبي تمام، والحلاج، وبشار بن برد، –كما أسلفنا القول–. وفي نقدهم لسياسة السلطة، وسعيهم إلى نصحِ الحكّامِ، ولِتفادِي العِقاب تقنّعُوا في ثوبِ القَصّة الرّمزية، أو شخصياتٍ معيّنة، تميّزت بنزوعها الثَّوري، وآمَنَت بمبدأ الرَّفْضِ مِنْ أجْلِ التَّغيير المنْشُود.

ويَبْدُو أنَّ شاعِرَنا قد وَجدَ في شَخْصِيَة ' بشَّار بنُ بُرد ' مُعَادَلَهُ، تَفْكِيراً، ومَوقِفاً، ووضْعاً اجتِماعياً وثقافِياً؛ حيثُ مُعارَضَتُهُ للسّلْطَة الحاكِمة، وثَوْرَتُهُ على القِيَمِ والتَّقالِيد السَّائدَة، ودَعْوَتِهِ إلى التَّجْدِيد في الحياةِ والأدبِ، فَضْلاً عن مُعاناتِه من التَّهْمِيش، وتعرُّضِهِ للتَّعْذِيب،.، خاصّةً

[1]– أحمد ياسين السليماني، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص 389.

وأنّه "...، **مِن أوَّلِ المُحدِثين الذِينَ خَرَجُوا عن المَأْلُوفِ في فنِّ القَوْلِ المنظُوم وابْتَدَعُوا فيه طرائِقَ جديدةً،...**"[1].

فهذا العُدُولُ الثّوريّ الشّاملُ قدْ كلَّفَهُ حياتَهُ، حسب بَعضِ مُؤَرِّخِي الأدب-، فكانَ مِثالاً للتَّضْحِيَة ضدّ ظُلْم السُّلْطَة وجَبَرُوتِها، وتَحْفِيزِ المتَلَقِّي على الوَعْيِ بقِيمَة الرّفْض، وحَتْمِيَة التّجْدِيد. ممَّا حَمَلَ ' تميم البرغوثِي ' التخفِّي وراءَه في تَعْبِيرِه عن مُعَارَضَتِه لِاستراتِيجِيَة الحكّام اتِّجاه قَضايا شُعُوبِهِم الوَطَنِيَة والقَومِيَة، وكَذَا تعامُلِهِم معَ المثقّفِين (اغتِصاب فلسْطين، الغَزْو الأمريكي الغَربي للعِراق، قَمْعُ مُتَظَاهِرِي الرَّبِيع العَربيّ عامّةً، وفي مصر تحديداً، الاعتداءات المتكرّرة على الفلسطينيين في القُدس، الضفَّة الغربية، وغزَّة العِزّة،...). ولعلّ تقنّعَ الشّاعِر به قد كان جزئيا، متعلّقا ببعضِ صفاتِ ' بشّار'، كما في قوله:

أنا من غرّب طير الشِّعر عن أوطانِهِ

أنا مَن دافع عن إبليس في عصيانه

أنا من مات على إيمانه

أنا من لا فرق عندي بين محجوب وحاجب

وأنا من تسكن الأسرار في إعلانه

وأنا طفلٌ إذا وبّخه الدّهرُ يرُدّْ

أنا بشّارُ بْنُ بُرْدْ[2].

يُفْصِح ' تَمِيم ' من خلالِ هذِه المَقْطُوعَةِ عن شَخصِيَة تبدو مُعْتَدّة بِنَفْسِهَا، وثابِتَة أمام المَواقِفِ الصَّعْبَة، لا تخافُ مِن مُواجَهَةِ الآخَر/ السُّلْطَة، ثائِرَة على مأْلُوفِ الشِّعْرِ العَربِيّ، غَيْر مُتنازِلَةٍ عن مبادِئِها، على الرُّغْمِ من الإغراءاتِ، والعِقاب المُنْتَظَر، (تكرار الضَّمير ' أنا

[1]- سامي سويدان، في الشعر العربي: سحر النصوص المقاربات والمسرّات والمضاعفات، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2022م، ص 183.

[2]- ديوان مقام عراق، ص 32.

' في السُطُور الشِّعْرِية، أنا مَنْ غَرَّبَ طَيْرَ الشِّعْرِ عن أوطانِهِ، يَرُدّ، مات على إيمانه، لا فَرْقَ عندي بين محجوبٍ وحاجِبٍ، دافَعَ عن إبليسَ في عِصْيانِه،..).

وتكشِف التّجْرِبَةُ القِناعِيَةُ عند ' تميم البَرْغُوثِي ' عن ثِيمَةِ البُعْدِ الرُّوحِي في شِعْرِه ، وهذا مِنْ خلالِ اسْتِحْضَارِهِ للشَّخْصِيَة التّراثِيَة الأدبِيَة ' أبو منصور الحلَّاج '، مُتَخَفِياً وراء رَمْزِيَّتِها الصُّوفِيَة، فلَعَلَّهُ لا يُرِيدُ الإفْصَاحَ عن صُوفِيَّتِهِ إلّا أنّ مُتُونَهُ الشِّعْرِيَة قدْ فاضتْ بذَلِك في مَقاطِعَ مُخْتَلِفَةٍ، مُعْلِنَة عن حلَّاجَ عَصْرِهِ عُمْقاً روحِياً، وتَمرُّداً على مَأْلُوفِ التَّفْكِير والرَّأْي، ومِنْ ثمَّ فهو يَصُبُّ في سِياقِ مَبْدَأ الثَّوْرة والرَّفْضِ لَدَيْهِ، الذي أبْداه الشَّاعِرُ ضدَّ السُّلْطَة الحاكِمَة بأبعادِها المتنوّعَة، فهو مِن الشُّعَرَاءِ الغَاضِبِينَ عليها نَظِيرَ مَوَاقِفِها السّلْبِيَة اتّجاه أمّهاتُ القَضايا الوَطنِيَة والقَومِيَة، ضَعْفاً وخُذلاناً.

هذا ما قد يَعْكِسُ فجْوَةً كبِيرَةً آخِذَةً في التوسّع بين الشُّعَراءِ العَرَبِ عامَّةً، وشاعِرِنَا تحديداً، من جهَة، والحكَّامِ العَرَبِ من ناحِيَةٍ أُخْرى وذلِكَ لمَّا " ...، **أعْطَت السُّلْطَةُ ظَهْرَها للنَّاس، وراحَتْ تُمارِسُ العُنْفَ، وتُسَوّقُ لأُيديولوجِيَتها عَبْرَ أدَوَاتِ قَمْعِهَا، وعَناصِرِها القَامِعَة،..."**[1]. وذلك ما عانَى مِنْهُ الشُّعَراءُ العَربُ المُعَاصِرُون في بلدَانِهِمْ، تَضْييقاً، وتعنِيفاً، وسِجْناً، ونَفياً، ومِنْهُم ' تميم البَرْغُوثِي '، كما حَصَلَ فِي حَراكِ ما عُرِفَ بالرَّبِيع العَرَبِيّ، فكَمْ مِن مُثَقَّفِي الأمَّة العَرَبِيَة الذِينَ أُدْخِلُوا السُّجُون، بَعْدَما ضُيِّقَ عَلَيْهِمْ، كِتابَةً، ومَوقِفاً، وحياةً عامَّةً، وبَعْضُهُمْ نُفِيَ كما وَقَعَ مَعَ شاعِرِنا في مِصْرَ، فالنَّفْيُ عِنْدَه نَفْيان، مَنْفيٌّ عن أرضِه فلسْطِين مِن قِبَلِ الآخَر الصُّهْيُونيّ، ثمَّ الطَّرْد مِن بلادِ الكِنانَة بسبَبِ انْتِصَارِهِ للتَّغْيِيرِ ضدَّ السُّلْطَة الحاكِمَة هُناك (نظام الرَّاحِل حُسْنِي مُبارك).

ولو نُعَرِّجَ على الحُضُور الصُّوفِي في التَّجارِبِ الشِّعْرِيَة العَرَبِيَة المُعاصِرَة لَوَجَدْناها قَدْ شَكّلَتْ جانِباً مُهِمّاً في تلك التَّجارِبِ، وذلِك عَبْرَ شَخْصِياتٍ تراثِيَة ذات باعٍ صُوفيّ في عَصْرِها،

[1]– أحمد ياسين السليماني، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص 390.

أو مِنْ خلالِ مَلْمَحٍ مِنْ ملامِحِها (صِفَة، ثِيمة، ...)، فَهِيَ ذاتُ تَوْظِيفٍ كُلّي، أو جُزْئيّ، وقدْ تأْتِي صَرِيحَةً وظاهِرَةً، وقد تكون مُتَخَفِيَةً وَراءَ قِنَاعٍ مُنَاسِبٍ لرؤْيَةِ الشَّاعِرِ الشِّعْرِيَة.

ولعلّه حتى نتمكَّنَ مِنْ تلمُّس ملامح الصُّوفِيَة في بَعْضِ أشْعار ' تَمِيم البَرْغُوثِي ' وجَب التَّقْعِيد لذلك بالمفهُومِ اللّغوي والاصطلاحي للتصوّفِ وخَصائصِه المُميّزَة له، حيثُ يُشِيرُ لسان العرب إلى أنّ الصّوفية تعني "**كلّ من وُلِّيَ عملًا من أهل البيت، وهم الصُوفان،...**"[1]. فيرتبط معناه اللغوي بآل صوفان أو صوفة الذين عُرِفُوا بعكُوفهم عند الكعبة تعبُّداً وخِدمة لزوارها من الحجيج، كما هُناك من رَبَط معناها بالسموّ الروحِي وصفاء السّريرة، فضلا عن الصّوف*[2]. أما اصطلاحا فيمكن عدّه بحثا عن الحقيقة الإلهية، وتقرّبا من الذات الخالقة؛ إذ كل ما هو متجلٍّ وواضح لا يشغل بال المتصوّفة، ماذام همّهم البحث عن المعاني الروحية والحِكم. ويبدو أنّ النّزوع نحو عقيدة التصوّف قد أغرى الشّعراء كما الفقهاء والمفكّرين، كما أنّ من أهمّ آلياته الفنية التي استعان بها الشعراء في خطاباتهم الشّعرية اللغة الرّمزية، أو مايمكن تسميّتها بالرّمز الصّوفي، الذي يوظّفه الشّعراء في تعبيرهم عن تجاربهم الروحية، ودراسة أحداث الواقع، وكذا حين تعبيرهم عن رؤيتهم الصّوفية اتّجاه ظواهر الوجود. ونرى أنّ الرَّمز الصّوفي لا يخرج عن كونه موقفا رمزيا يقوم على موقف الشّشعور الذي يأخذ الشّيْء بعين الاعتبار. والموقف الذي يتصوّر الظّاهرة المعطاة بوصفها ظاهرة رمزية*[3]. فللشّعر الصُّوفيّ دورٌ فنيٌّ مُهِمٌّ في تشْكِيلِ الرؤيَة الشِّعْرِيَة للشَّاعِرِ، مِن خلالِ تلك الصوَرِ المجازية، والخيالات الواسِعَة والثريَة، التي تأْخُذُنا إليها، وتُعَضِّدُها في هَذا لغته المجازية ذات البُعْد العالمِي، ذلك لأنَّها " **لغة الحُبِّ الإلَهِي الرَّمْزِي، لغة عالَمية يتعاطاها جميعُ الصّوفية على اختلافِ أدْيانِهِم وأوْطانِهِم، لأنَّهُم ينتمون في الحقيقة إلى وطن واحد هو الوطن الروحي الذي فيه يعيشون** "[4].

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، د ط، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997م، ج12، ص 330 331.

[2]*–ينظر: أبو بكر الكالباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، تحقيق: محمود أمين النووي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1980م، ص 28.

[3] - عاطف جودة نصر، الرّمز الشّعري عند الصوفية، ط1، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، 1978م، ص 201.

[4]– نفسه، ص 502.

حيث إنها لغة مضمون فكريّ إنسانيّ عالميّ، فهي وَسيلَة التّعبير عن هذا المُشْتَرك الصُّوفي السَّامي، خصوصاً في العَصْرِ الحَديث، إذْ غدَتْ الشِّعْرِيَة الصّوفِيَة نَسَقاً من أنْساقِ الشّعرية العربية الحديثة والمعاصِرة، كما في قصائد بعض الشّعراء الجزائريّين، ومنهم الأمير عبد القادر، ويوسف وغليسي، فاتح علّاق،...، أمّا عَربِياً فيُمْكِن الاستئناس بأشعار ' مظفّر النواب '، على سبيل التَّمْثِيل، لا الحَصْر، حيث يقول:

مِثلُ أغاني التصوف في الليل

كان يُعيدُ قراءَتَها

كلّما لبدته المرارة، والشوق

يمعنُ بين السطورْ

عمّ صباحَ الجماهير نورُ[1].

إذْ استعان بعوالِمِ الصّوفِيَة، لِيُعْلِيَ مِن شَأْن تَضْحِيات بطَلِه، ولِيُوسّعَ مِن فَضاءِ رؤيَته الشّعْرِيَة، حتّى تَسْتَوعِبَ الصّفاتِ البُطُولِيَةِ لشَخْصِيَتِه البَطَلة، مِن شَجاعَةٍ وأمانَةٍ، وإصْرارٍ على الانتصار في المعارِك، وفَرْضِ التفوُّقِ على الأعْدَاءِ.

وقَد يَتَقَاطَع ' تميم البَرْغُوثِي ' مع الشَّاعِرِ ' مظفَّر النواب ' في هذه الرُّؤْيَة الصُّوفِيَة، لمَّا يَمْزِجُ بين التّجْرِبَة التَّوْرِيَة والتَّجْرِبَة الصُّوفِيَة، ومَعَ شُعَراءَ عَرَب آخَرِين، مَع شيْءٍ مِنْ العُدُولِ الثَّوريّ نحْوَ الثَّورَة فِكْراً ومَوقِفاً، والتَّغَنّي بهؤلاء الثُّوار/ المُقاوِمين للغازِي المُحْتلّ للعِراقِ وفلَسْطِين، ومَزْجِ ذلِك بإغْراقٍ في التَّعْبِير عن الحُبّ الرُّوحِي ومعانِيهِ السّامِيَة، ونرَى في المَقْطَع الآتِي ما يَشِي بذلك:

قالَ أبو منصورٍ الحلَّاج:

حبيبي اختراعٌ لئيمْ

هو موجودٌ ما كنْتَ خائفاً منه أو راغباً فيهْ

[1]– حاكم فضيل، الرّؤى الشّعرية، دراسة في شعر مظفر النواب، دار أمجد للنشر والتوزيع، دمشق، 2020م، ص 172.

موجودٌ ما كنْتَ محتاجاً إليهْ

فإن غَضِبْتَ علَيهْ

لم يَعُدْ موجوداً

وَوالله لا يكونُ الحبيبُ إلا هكذا

مجازاً يُرامُ ولا ينالْ

ليس به نَقْصٌ

ولا كمالْ

أُحِبُّهُ حُبّاً وربِّ الكعْبةْ

أُحِبُّ إِلْفِي وأُحِبُّ حُبَّهْ[1].

يَبْدُو أنَّ الشَّاعِرَ يُرِيدُ أنْ يَجْعَلَ مِن مَواقِفِهِ الفكْرِيَة والسياسِيَة ذات أبْعادَ جماعِيَة/ قومِيَة، ولا تَبْقَى في حُدُودِ الذّات الفَردِيَة، ولأنّه يُحِبُّها حدَّ التَّقْدِيسَ سَرَح بها في فضاءاتِ فلْسَفَة الحُبِّ لَدَيْه، كاشِفاً عن هذِهِ الرّوحانِيَة المُتمكّنَة مِنْه، في عُمْقٍ واتِّساعٍ، والتي نحْسب أنَّه اسْتَثْمَرَها في لُعْبَةِ التَّخفِّي. (لا يكون الحبيب إلّا هكذا، مجازاً يُرامُ ولا يُنالُ، ليس به نقْصٌ ولا كمال، أحِبّ إلْفِي وأُحِبُّ حُبَّهْ،...). وهو في هذا قد يتقاطع مع ما أشار إليه الباحث محمد كعوان الذي يرى في التصوّف محاولةً لمعرفة الغيب، بل ويرى في الأدب الصّوفي وسيلةً إلى خطاب رؤيوي كشفي، ومن ثمّ فله غايتان: غاية التّعبير، وغاية المعرفة*[2].

قَد يَمْزج ' تميم البَرغُوثِي ' بَيْنَ الثَّوريّ الشِّعْرِيّ والصُّوفيّ الشِّعْرِي، كما نُلْفِي عنْدَ بَعْضِ الشُّعَراءِ العَرَبِ القُدَامَى والمُحْدَثِينَ، على السّواء. حَيْثُ يَتَدَاخَلُ التَّعْبِيرُ عنْ مَبْدَأ الرَّفْضِ في الحياةِ بأبْعادِها المُخْتَلِفَة مَعَ صُوَرِ ومَعانِي الحُبِّ الإلَهِي والنَّبَويّ المُقَدَّسِ، وغَيْرِ المُنْتَهِي.

[1]– ديوان مقام عراق، ص 54–56.

[2] *-يُنظر: محمد كعوان، التّأويل وخطاب الرمز، -قراءة في الخطاب الشّعري الصّوفي العربي المعاصر-، ط1، دار بهاء الدّين، 2009م، الجزائر، ص 519.

ومِنْ الأسماءِ الشِّعْرِيَة القَدِيمَة التي تتقاطَعُ في ذلكَ مَعَه ' ابنُ الفارِض ' (ت 632هـ)، إذ يقولُ:

أدر ذِكْرَ مـَنْ أهْوى ولـو بمــلامِ فإنَّ أحــادِيثَ الحَبِيـــبِ مُدَامِي

أصلي، فأشْدُو، حين أتلُو بذِكْرِها وأطْرَبُ في المِحْرَابِ، وهي أمامِي[1].

فَهَذَا مَشْهَدٌ صُوفَيٌّ، تؤثّثُهُ عَوالِمُ السُّكْرِ والخَمْرَة، والتي يأْخُذُ بِيَدِها الشَّاعْرِ لإثباتِ حُبِّهِ للخالِقِ سُبحانَهُ وتعالَى. وهنا نتساءل عن الذي اسْتأنس به ' البرغُوثِي ' لِيُثْبِتَ لنا حُبَّه لِحَبيبه، فهل جعلَ مِن حالاتِ السُّكْرِ والخَمْرَةِ سَبِيلاً إلى ذلِكَ، أمْ أنّه اعتمَدَ أدواتٍ أخْرَى؟.

لعلَّ المَشْهَدُ الآتِي سَيُبَيّنُ لنا الأمْرَ، حين يقول:

حبيبي أيُّها القَمَرُ المُنِيرُ بِحُسْنِكَ مِن جفائِكَ نَسْتَجِيرُ

أَتَهْجُرُنـا وأنْتَ لنـا أمِيرُ إذَا ما اشْتَدَّ في الدَّهْرِ النَّكِيرُ

أيا مَنْ نَرْتَجِيهِ في النّوائبْ

ماتَ أبو منصور غَيْرَ منصُورٍ بالحقّ بين بُرْدَيْهِ

جنازَتُه عَنْزَةٌ عَرْجاء

مات كافِراً وشاكاً ومؤْمِناً معاً

تاركاً وَجَعاً

كالوشْمِ الأخْضَرِ في وَجْهِ السماء

لم يَبْقَ منه إلّا فُضُولُ المسْتَشْرِقِين

ومُرَاوَحةُ الشّعَرَاءِ يُفاصِلُونَ التَّارِيخَ في سُوقِ الأَقْنِعَةْ[2].

يَبْدُو أنَّ ' تمِيم البَرْغُوثِي ' قد وجَدَ في شَخْصِيَة ' الحلَّاج ' ملاذَه الرُّؤيَوِيّ الفِكْرِيّ والصُّوفيّ؛ إذْ هِيَ الشَّخْصِيَة التي يَهْتَدِي بها في مَتاهَات تَجْرِبَتِهِ الشِّعْرِيَة مُتَعدِّدَة الأبْعادِ والأغْرَاضِ. وهَذَا

[1]– ديوان ابن الفارض (أبو حفص عمر أبي الحسن الحموي الأصل/ المصري المولد والدار)، 576–632 هـ، ص 162.

[2]– ديوان مقام عراق، ص 59–60.

ما يَجْعَلُهُ مُلِحّاً في طَلَبِه، والاستِنْجاد بِهِ أمامَ تحدِياتِ الحياة التي تواجِهُهُ، شاعراً وإنساناً؛ فهُو حَبِيبُهُ الذي لايُمْكِن هُجْرَانُه، (حبيبي، أيّها القَمَرُ المُنِيرُ، نرتَجِيهِ في النّوائبِ، أتَهْجُرُنا، وأنت لنا الأمِيرُ،...).

لعلَّ ممّا يَدْفَعُ الشَّاعر للتعلُّق ' بأبي مَنْصُور الحلّاج ' ما يُمْكِنُ تسمِيَتُه باستِراتِجِيَّة ' الشَّك الدَّائم مِن أجلِ بلُوغ الحَقيقَة '، أو مَبْدَأ اللّايَقِين في الحياة، الذي هو جانِبٌ مِن جَوانِبِ اتِّجاهِ الرَّفْضِ، الذي تبنَّاهُ البَرْغُوثِي تأثُّراً ' بالمُتَنبّي، والحلّاج، وغَيْرِهِمَا مِنْ رُمُوزِ الرَّفْضِ في التُّراثِ الفِكْريّ والأدبيّ العَرَبيّ. ولمَّا كان الجَهْرُ بِذَلِكَ الرَّفْضُ مكلِّفاً، تَوارَى ورَاءَ بَعْضِ صِفاتِ شَخْصِيَةِ ' الحَلّاج '، المُناضِلِ في سَبِيل الحَقيقَة ونُصْرَةِ الحقّ. (غَيْر مَنْصُورٍ بالحقّ، مات كافراً، وشاكّاً، ومُؤْمِناً، تارِكاً وَجَعاً،...).

فقَدْ جَعَلَ مِنْ شَخْصِيَّتِهِ مُرَكَّباً مُعَقَّداً، ومُتَنَوّعاً حدَّ التّناقُضِ؛ ولأنَّ وَعْيَهُ الرُّؤْيَويّ قَدْ فاقَ وَعْيَ جَمْهُورَ عَصْرِهِ، سُلْطةً، وحتَّى مثَقَّفِينَ، فلَمْ يَتَجاوَب معَ فلسَفَتِهِ وأفكارِهِ في الوُجُودِ إلّا صَفْوَةُ القَومِ، لتكُونَ نِهايَتَهُ غامِضة وباهِتَة، بل ومأساوِيَة، تَبْعَثُ على الحَسْرَةِ والتفجُّعِ؛ لأنَّهُم خَذَلُوا شَخْصِيَةً تَنْوِيرِيَة مُنِيرَة لظَلامِ لَيْلِ أمَّتِها الحَضَاريّ. (تارِكاً وَجَعاً، كالوَشْمِ الأخْضَرِ في وَجْهِ السّماء، لَمْ يَبْقَ مِنْهُ إلّا فُضُولُ المُسْتَشْرِقِين، سُوق الأقْنِعة،...). وهذَا المَصِيرُ الذي يَخْشَى ' تمِيم ' مُواجَهَتَه ومُثَقِّفِي زَمانِهِ، فما أشْبَهَ الأمْسِ باليَومِ.

كان تعَلُّقُ الشَّاعِرِ بالحَلّاج كَبِيراً إلى دَرَجَةِ وُلُوجِ عَوالِمِ الصُّوفِيَة الرَّحْبَة والسَّامِيَة، وَجَعْلِهَا جُزْءاً مُهِمّاً في تَشْكِيلِ رُؤْيَتِهِ الشِّعْرِيَة المُعَبِّرَة عنْ مَواضِيعِ الواقِعِ العَربيّ، ورِهاناتِهِ المُسْتَقْبَلِيَة.

– المبحث الثالث: الحساسية الشعرية المعاصرة وجمالية التّحاقل مع الفنون الأدبية.

لعلّ من التحديات الكُبرى للقصيدة العربية الحديثة والمعاصرة سعيُها إلى تطوير نفسها، لفرض حضورِها على خريطة الشعر العالمي المعاصر، مُحاوِلةً مسايرة تحوّلاته التطوّرية الشّكلية والبنائية والمضمونية، وحتى الجمالية والفنية. وهنا يُمْكِننا التّساؤل عن الاستراتيجية التي اتّبعتها في سبيل تلك الغايات، وعن مدى نجاعة تلك الآليات؟.

رأت القصيدة العربية المعاصرة في ثورتها على المقولات القديمة الرّاسخة في عُرْف الكتابة الشّعرية القديمة؛ حيث الخضوعُ لقواعد مقولة **الأنواع الأدبية**، والتي تحمل في تسميّتها معنَى التّحديد والتّقْييد؛ إذ" ...، **تعني تحديد كلّ نصّ ليدخُلَ تحت نوعٍ من هذه الأنواع الأدبية وكانوا قد حدّدوا نَوْعَيْن من الأدب هو النّثري والشّعري وكانوا يصنّفون القادمة إليهم ويـدخلونها تحت واحد من هذَيْن النّوعَيْن،...**".[1].

ولأنّ الإبداع تناسبه الفضاءات الكتابية الواسعة والحرّة فإنه يتضايق من القواعد الصّارمة التي تحدّ من أفق إبداعه. وهذا ما أدّى بنقّاد الحداثة إلى تحريرها من ربقة الضّوابط الكلاسيكية المتحكّمة في العملية الإبداعية، إبداعًا وقراءةً؛ حيث انفتاح القصيدة الحديثة والمعاصرة على الفنون الأدبية وغير الأدبية الأخرى، وتفاعلها مع قراءات كثيرة ومختلفة؛ وهذا مطلبُ الكثير من النّقاد.

خصوصًا، وأنّ التلقّي القِرائي الحديث والمعاصر يتعامل مع بنية القصيدة مباشرة، ولم يعد للسياقات المرتبطة بالنص ذات أهميّة كبيرةٌ، كما تجاوَزَ القارئ الانطلاق في تحليله من النّوع التّصنِيفي للنص؛ وإنّما هدفه تفكيك البِنيات المشكّلة لِلْمَتْن الشّعري، ومحاولة الغوص دلالاتها السّطحية والعميقة، على السّواء.

وفي ظلّ هذه الحركية الثّورية تراجعت مكانة **نظرية الأجناس الأدبية**؛ إذ غَدَا النّقاد المحدثون ينظرون إليها أنّها عِبْءٌ على الكتابة والكتّاب، في الآن نفسه، ونتساءَل مرة أخرى عن الأسباب التي أدّت إلى تدنّي مكانة هذه النّظرية التي احتكمَ إليها الإبداع الأدبي لسنينَ طويلة؟.

يُرْجِع الكثير من نقّاد الحداثة اهتزاز مكانة هذه النظرية، ومنهم الدكتور **خيري دومة** إلى طبيعة النّصوص الإبداعية المعاصرة المنفتحة على الأشكال الأدبية وغير الأدبية الأخرى،

[1]– طارق عبد المجيد، سردية الشّعر وشعرية السرد، ط1، دار النّابغة للنشر والتّوزيع، طنطا، 2015م، ص 58.

ومن ثمة يصعُب تصنيف إحداها في جنس من الأجناس الأدبية المعروفة؛ حيث يتداخل فيها الشّعري والسّردي والحواري، فضْلًا عن تداخل الأصوات، فالتمييز بين الأنواع الأدبية " ...، **لم يَعُد ذَا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا فالحدود بينها تعبر باستمرار والأنواع تخلط أو تمزج والقديم منها يترك أو يحور، وتخلق أنواعًا جديدةً أخرى إلى حدٍّ صار معه المفهوم نفسه موضِعَ شكٍّ"**[1].

ولمْ يقتصر تمرّد هؤلاء النقاد على كون تلك النّظرية حِمْل ثقيلٌ على الكتّاب، ومثبطٌ للعملية الإبداعية، بل امتدَّ انتقادهم إلى النّوع الأدبي تحديدًا؛ حيث شكّلَ خلافًا كبيرًا بين الدّارسين؛ حيث يتمّ تعريف النّوع الأدبي " **وِفْقًا لشكله الخارجي أحيانًا (الطول، القصر، العروض). ويتم وِفْقًا لشكله الدّاخلي أحيانًا (الموقف، النّغمة، الموضوع)**[2]. فهذه النصوص مسرح لتداخل أنواع أدبية كثيرة، تختلف بين ما هو سردي وما هو شعري مثلًا، لهذا فالشاعر " ...، **إلى جانب ما عنده من عُدّة خاصة بصناعة الشّعر، والنحو يكمن فينا يمكن أن نسمّيه بتفاعل النصّ الخارجي. فالشّاعر لا يكتب نصاً إلّا عَبْرَ تفاعُلِه مع نُصُوصٍ أُخرى خارجَ الشّعر"**[3].

تثبت الأشكال الأدبية القديمة هذا التّداخل بين الفنون المختلفة داخل النص الواحد، ما قاله الباحث **محمد عبد الحليم غنيم**. فهناك تداخل مثلًا بين السّردي والشعري في **ألف ليلة وليلة، والأدب الكبير والأدب الصغير لابن المقفع، وآثار الجاحظ، ومقامات الحريري وبديع الزمان الهمذاني واليا زجي**، وغيرها من المُتُون السردية الأخرى التي استعانت بآليات الفنون الأخرى.

---

[1]– خيري دومه، تداخل الأنواع في القصة القصيرة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م، ص 27.

[2]– المرجع نفسه، ص 27.

[3]– محمد عبد الحليم غنيم، الفن القصصي عند فاروق خورشيد، رسالة دكتوراه جامعة المنصورة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، مصر، 2001م، ص 8.

وبالمقابل، فالقصائد الشّعرية الجاهلية قد انفتحت أيضًا على الأشكال السّردية كالحكاية والمقامة، ثم القصّة والرواية في العصر الحديث والمعاصر. فوظّفَتْ آلياتِ السّرد والوصْف والحِوار، كما نجد في **المعلّقات السّبع، وقصائد امرئ القيس** خاصةً.

أمّا في العصر الحديث والمعاصر، فهناك علاقة عميقة، ومتشعّبة بين نَوْعَيْ الإبداع الرّئيسِيَيْن القصيدة والرّواية، وقد تجاوز الانفتاح **الحكائية والقصّ** إلى الآليات الإبداعية الحديثة للرواية والشعر على السّواء.

فبعد أن استقرّت الرواية جِنسًا أدبيًا ذا اتّجاهات، وتيارات مختلفة، أسهمت في تنويع، وتطوير آلياتها الإبداعية. ممَّا أخذ الشعر على الاستعانة بها في عمليته الإبداعية. فتطوّرت نتيجة لذلك علاقة الشّعر بالرّواية، خُصوصًا فيما يتعلّق بجوانبها الدّاخلية (العالم الدّاخلي للشّخصيات). وهنا نتساءل مرة أخرى: ما الجيل الشّعري الذي استهلّ هذا الانفتاح؟.

ربطت أغلب الدّراسات هذا الانفتاح الشّعري على الفنون عامة، والرّواية تحديدًا بجيل بعض شعراء الحداثة الذي تلا جيل الرّواد؛ إذْ جسّد هؤلاء الشّعراء في قصائدهم بعض فنيات هذه الفنون. وارتبط ذلك أكثر بشعراء القصيدة الجديدة التي تعكس نضجًا شعريًا؛ حيث حاول هؤلاء كتابة مُتُونًا شعرية ذات ملامح قصصية وسردية وحوارية ودرامية، من خلال محاورَ متعدّدة وبنيات مختلفة، في سبيل إثراء وتطوير القصيدة، نُضجًا وتكاملًا ووُضُوحًافي الرّؤيا، والأدوات الفنية والمضمونية والصياغات؛ إذ" ...، **ترجيح النّزعة الدرامية والجوهر الحواري لزيادة الحساسية الجمالية والشعرية التي تتضافر مع البنيات الأخرى في القصيدة وبِنْياتِها التخيلية والفنية والتصويرية،..."**[1].

فشعراء هذه القصيدة أرادوها قصيدة رؤية، قصيدة عميقة المعنى والشعور، ومتنوّعة الصيغ والأساليب، قصيدة متكاملة وقابلة لقراءات متعدّدة، وهذا بفضل عملية الانفتاح

[1]– طارق عبد المجيد، سردية الشعر وشعرية السرد، ص 60.

الأجناسي بعضه على بعض طبعًا. وفي تجاوزهم لهذه الحواجز النَّوْعية الأدبية تجديد لنظرية الأجناس الأدبية، وليس نفيًّا تامًا لها ربّما. مادام غايتهم توليد أنواع شعرية ونثرية حديثة تنضاف إلى الفنون التقليدية المعروفة من زمن **أرسطو وأفلاطون**. تماشيًا مع " ...، **الرّؤية الحداثية التي تفيد من هذه الأنواع الأدبية ' كالقصّة والرّواية والمسرحية والدّراما'**[1].

فغاية القصيدة المعاصرة الإفادة، –ما أمكن من تلك الأنواع الأدبية والفنون، والفنّ الدرامي على وجه التحديد، حتى تستوعب راهِنَها الدّرامي بكل تمثلاته، وتشعّباته، وتعقيداته.

من تمثّلات هذا التّداخل بين الشّعر والفنون السّردية عامة، إفادةً واستفادةً ميلاد أشكالٍ شعرية جديدة ذات سماتٍ، ومكوّنات، وأساليب مستحدثة، وتقنيات تعبيرية جديدة تمَظْهَرَت في تعدّد الأصوات، والشّخصيات، واصطناع الضّمائر العديدة، والأقنعة، والرّموز والأساطير، وتداخل الأزمنة، وارتفاع درجة الكثافة الشعرية، والتّركيز اللغوي،... ممّا أدَّى إلى " **ظهور أنماطٍ متوالية من التحويلات البنائية في هذه القصيدة، واتّساعها لكثيرٍ من العناصر القصصية والموضوعية والدرامية والملحمية والسردية واكتسبت القصيدة بها ملامحَ جديدة، وغِنًى وتنوع واتساع في التّعبير والرؤى من خلال إفادتها وتوظيفها لعناصر هذه الفنون ' القصة والمسرحية والدراما'**"[2].

تتكامل هذه الآليات المختلفة لِتُسْهِمَ في بناء القصيدة المعاصرة العابرة للنّوع الأدبي أو الفنيّ؛ فتأخذ من الفنّ القصَصِي مرة، وتسعى إلى أن تكون شعرًا قَصَصيًا مرة أخرى. وهنا، يمكننا أن نتساءل قائلين: هل يُمكن الحديث عن نظرية تداخل الفنون الأدبية بديلة لنظرية

[1]– محمود جابر عباس، العوامل الحكائية والروائية والقصصية، قراءة في شعر عبد العزيز المقالح، العدد الثاني، المجلد الثالث، عالم الفكر، أكتوبر–ديسمبر، 2003م، ص 41.

[2]– نفسه، ص 45.

الأجناس الأدبية؟ وهل يعني ذلك نفي لنظرية النّوع الأدبي، أم امتداد وتطوير لها فرضته قوانين التطوّر الأدبي من جهة، وظروف العصر من ناحيةّ أخرى؟.

تكاد تشكّل نظرية تداخل الأنواع الأدبية صورة تطوّرية تجريبية لنظرية النّوع الأدبي؛ فانفتاح الفنون الأدبية على بعضها لا يعني امّحاء الفرق بين الأجناس الأدبية، فلكلّ نوعٍ طبيعته الخاصة، وخصائصه المميّزة له. ومن ثمة فتداخلها يعني علاقة التّأثير والتأثّر فيما بين تقنياتها وأساليبها، وبنياتها المشكّلة لها؛ أخذًا وعطاءً. فمجال الانفتاح مرتبط بمنطقة التّشابه والتّقارب.

فانفتاح الشّعر على النّثر لايعني تحوّله إلى نثْرٍ مثلًا، وإنّما اتّجاهه إلى توظيف بعض الأساليب والتّقنيات الكتابية للنثر. فإنّ الكثير من الأشعار " **قد وضعت في شكل روايات كما أنه في أجمل الروايات تقريبا نجد شعرًا حقيقيا وقد تكون القيمة الجمالية ذات وشائج متقاربة، ولكن ذلك ليس ذريعة لإمكانية التوحيد بين عنصري الشعر والقصة في نفس العمل الفني الواحد ولكن الأمر مثلما يمكن المزج بين الزيت والخل بالرغم من طبيعتهما المختلفة، فإنهما قد يتّحدان في المذاق...،**"[1].

وقد تمثّل **الدّراما** الملتقى الخصب في الشعر والسرد/ الرواية؛ حيث بروز عناصر السّرد والحوار والوصف وانزياحاتها ذات التّأثير الجمالي الآسر. " **فقد نجح الشاعر المعاصر في بناء قصيدته بناءً دراميًا،..**"[2]. وهذا بعد أن أدرك محدودية القصيدة الغنائية أمام أحداث واقعه المعقّدة، والتركيبة العميقة لذاته أيضا.

[1]– رجاء عيد، القول الشعري منظورات معاصرة، منشأة المعارف بالأسكندرية، ص 22.

[2]– تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ط1، دار البداية ناشرون وموزعون، الأردن، عمان، 2013م، ص 41.

لقد اتّجهت القصيدة العربية المعاصرة نحو الحِكائية، والحوارية، والسردية، والقصصية والدرامية التي تستطيع استيعاب أبنيّتها النصية الصغرى، والكبرى، ببُؤرها الدلالية، وتنوّع المواقف، والرؤى، والتجارب، والمشاعر؛ حيث التّعبير عنها بشكل متماسك ومتكامل، بما تتضمّنه من أحداثٍ، وعُقَد، وأبطال، وواقع، ولغة مكثفة ومركّزة،... فكلّها عناصر تُضفي على القصيدة دراميّتَها.

وغدت هذه القصيدة تمثّل نوعًا أدبيًا متكاملًا، ومتداخلًا مع فنون نثرية أخرى. وأصبحت " **القصيدة ببنيتها وتشكيلها وطبيعتها وجوهرها تعتمد على تكوين الصورة الكلية التي تتفاعل مع غيرها، مكونة بنية النص الكلية ووحدته العضوية (...)، وتطور شكل القصيدة من دفقة شعورية صغيرة إلى بناء ينمو على هيئة لوحات أو مقاطع يضيف الواحد منها إلى الآخر فهذه القصيدة في النهاية موضوع للذائقة المعاصرة،...**"[1].

فالكثير من الشعراءالمعاصرين قد نَحُوا بمتونهم الشّعرية نحو هذه التّركيبة الجديدة للقصيدة المعاصرة؛ إذ أثروْها بعناصر تعبيرية، وبنائية من فنَّيْ المسرح والقصة، كما وظّفوا تقنياتٍ أخرى كالحِوار بنوْعيْه الدّاخلي، والخارجي، وتعدّد الأصوات، والصورة المَشْهدية/ الكلية، فضلًا عن اهتمامهم بالوصف التفصيلي، والشّامل لملامح الشخصية الموظّفة، أمّا فنيا فاستعانوا بالرموز، والأساطير لغاياتهم المضمونية، والجمالية، في الوقت ذاته. ومن هؤلاء الشّعراء: **صلاح عبد الصبور، بدر شاكر السياب، عبد العزيز المقالح، أمل دنقل، نازك الملائكة، عبد المعطي حجازي، محمود درويش، تميم البرغوثي، ....**

لقد أدى انفتاح القصيدة المعاصرة على خصائص الأجناس الأدبية الأخرى، وانصهار الكثير من ملامح تلك الفنون في فضائها الإبداعي إلى تغييرٍ في مفهومها ووظيفتها، وخصائصها المميّزة لها، فضلًا عن رؤيتها وشكلها،... متجاوزة في ذلك مفهومها التقليدي

[1]– بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ط3، دار المريخ للنشر، الرياض، 1986م، ص 277.

والحديث حتى؛ إذ تضافرت تلك العناصر والبُنَى والأنماط الشعرية الجديدة، ... في إضفاء ملامحَ جديدة عليها، وتقديمها في صورة ذات شعرية حية، ونامية وحِرفية ومعقّدة، في الوقت نفسه. فغدت قصيدة التعدّد في الرؤى والأدوات، والتّعبير والمعاني، والأصوات والصور والأساليب، والإيقاعات والتّأويل،...

حاولت القصيدة المعاصرة وعبر هذه العناصر المتنوعة والمتكاملة أن تحقّق توازنها، وذلك حينما تبلغ تلك المقوّمات المضافة من الفنون المجاورة لها قمّةَ انصهارها فيها؛ حيث تتمكّن من استيعاب الملامح الشّعرية الجديدة التي تستوجبها متطلّبات الشّكل الشّعري القصصي والسردي والدرامي. ويحقّ لنا أن نتساءل هنا عن العوامل المساعدة على تحوّل القصيدة المعاصرة أكثر إلى ما هو قَصَصي درامي؟، بل هناك من أقرَّ بأنّ **الدراما** غاية لكلّ نوعٍ أدبيٍّ بما فيها جنس الشّعر.

تكاد تجمع الدّراسات الأدبية على أنّ الأنواع الأدبية كلّها قد سعت، ولا تزال تسعى إلى تحقيق **الدرامية** إبداعها، خاصّة وأنّ ' الدراما " **تعبير فنّي جماعي لأنه يستَوْعِبُ المؤلّف والممثّل والموسيقي والرّقص والمُنْشد والفنان التّشكيلي معًا من أجل إخراج حيّز الوجود، والدّراما أكثر الفنون التصاقًا بحياة الإنسان والمجتمع والجماهير**"[1].

فلأنّ الدّراما كفعل إرادي إنساني جماعي يحاكي أحداث الواقع فنيًان فإنّ وجوده مهمّ وحتميّ في الفنون الأدبية كلّها. فهي التعبير **المسرحي** للسّلوك البشري الناتج عن الفكر، وهي تعبير واقعي لأنّه يُحاكي بالأسلوب نفسه الذي تمّ به الفعل الأصلي؛ لأنّه يحاكي سلوك إنسان يحيا معه المؤلّف ويتغلغل في أعماقه ...

[1]– محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ط1، شركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان–، القاهرة، 1994م، ص 21.

فالدّراما هي مِحْضنٌ للعناصر الأدبية التي تهفو إليها كالطّفل الصغير، فهاهي القصيدة العربية المعاصرة" **تتّجه اتّجاهًا واضِحًا نحو الدرامية، سواءٌ في مضمونها النفسي والشعوري والفكري، أو في بنائها الفني**"[1].

ومِن هذا المنطلق كانت حاجة القصيدة العربية وغيرها من الأنواع الأدبية إلى استلهام هذه الظواهر الدّرامية في نصوصها الإبداعية؛ إذ وظّفتها بشكل بنائي، ونسيجي في بِنْية القصيدة، وتشكيلها بالتّركيز على عنصُرَيْن أساسيَيْن هما " **الفعل والحركة فالفعل يعني الحدث النّامي المتطور تدريجيًا، والحركة تعني بلورة موقف البطل من خلال الصراع والتضاد في المواقف بينه وبين الآخرين، أو بينه وبين ذاته، ومادام ثمّةَ صراع فلابدّ من توافر أصوات غير صوت البطل، لأن الصراع يعني وُجودَ قِوى أخرى تقِفُ موقِفَ الضدّ، وتنهض بمهمات الصراع وتطور الحدث في القصيدة،....**"[2].

فهذا الصّراع والتقابل بين الشّخصيات في المواقف، وما يستدعي ذلك من تعدّد في الأصوات جوهر الملامح الدرامية في القصيدة العربية الجديدة. فانعكست بذلك فيها بعض آليات التّعبير الدرامي التي تشترك في البناء الكلّي للقصيدة، وأصبحت هذه الوسائل النسيجية الجديدة سبيل الشاعر إلى خلق علاقات، وأنساق، وسياقاتٍ نصية ولفظية جديدة "...، **تمكّنها من امتلاك طاقاتٍ دلالية وإيحائية وشعرية بين حقول الدال والمدلول والمعنى، ارتفعت بها القصيدة إلى مشارف الموضوعية البنائية أو ابتعدت بها عن الملامح الغنائية المسرفة في الذاتية والعاطفية**"[3].

---

[1]– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابن سينا، ص 189.

[2]– طارق عبد المجيد، سردية الشعر وشعرية السرد، ص 75.

[3]– محمود جابر عباس، العوامل الحكائية والروائية والقصصية، –قراءة في شعر عبد العزيز المقالح، ص 41.

ويبدو أنّ من حسَنَاتِ هذه التّقنيات الدرامية التي استندت إليها القصيدة العربية المعاصرة أنها قرّبتها من حدود الموضوعية أكثر، وحرّرَتْها من شِراك الغنائية المفرطة، كما سمحت لها أن تصير قصيدة رؤية عميقة وتكثيف دلالي وثراء معنوي، وبناء كلّي شعوري شاعري منسجم ومتنامٍ.

والقصيدة العربية المعاصرة في سَعْيٍ دائمٍ إلى تحقيق دراميّتها، خاصةً وأن العمل الأدبي الدرامي يتضمّن كل القيم التعبيرية في الأجناس الأدبية كلّها. وتكاد الملامح الدرامية تفرض حضورها في الشعر مثلًا فرضًا؛ إذ تعبيره الحياة ووصفه لها يستدعي تعبيرًا سرديًا، بل إننا نستعمل عند تحليلنا للمتون الشعرية المعاصرة مصطلح **الحوار الداخلي**، وهوخاص بالفنّ الروائي أساسًا، "**والحوار يجسّد صورتيْن لشخصيّتَيْن مختلفتَيْن يشتركان معًا في مشهدٍ واحدٍ يتبيّن من خلال حديثهما أبعاد الموقف،...**"[1]

ويحقّ لناأن نتساءل مرة أخرى عن أبرز الأشكال الدرامية حضورًا في القصيدة العربية الحديثة المعاصرة؟. فهل شكّل الأسلوب القصصي أهمّ ملْمحٍ سرديّ فيها؟. وهل يخرج من القصيدة سردٌ، وإلى أيّ مدى يمكن اعتبار السّردية من مكوّنات الشّعر:؟، كيف طوّعَ الشاعر المعاصر العناصر السردية لتحقيق غاياته المضمونية والجمالية في متونه الشّعرية؟.

1-التداخل السّردي وشعريّته:

ديوانا:' مقام عراق و' في القُدْس ' لتميم البرغوثي أنموذجًا.

قد يكون من الطّبيعي والمنطقي أن نعامل القصيدة كقصّةٍ؛ كون القصيدة الشّعرية مهما بلغت من الغنائية فهي بشكلٍ من الأشكال تحكي قصةً. فوراء لغتها وتشكيلها وبنائها وغنائيّتها قصّة كاملة. ومن هذا المنطلق نُظِرَ إلى الشّعر القديم، ومن حيث مادّته المشكّلة له (رؤية داخلية) على أنه يُقسّم إلى فرعيْن: قسم غنائي يصف الحالات الفردية (حالات أنا الشّاعر)،

[1]- طارق عبد المجيد، سردية الشعر وشعرية السرد، ص 78.

وحالات نفسية الآخرين، أو الحيوان والجماد، وفرعٌ آخر يصف الأحداث (أحداث عاشها الشاعر، سمع عنها، شاهدها). وهو الملحمي أو الشّعر القصصي. ومِن هنا تأصّلت هذه الثنائية الشّعرية في العرف الأدبي والنقدي العربي وحتى الغربي/ اليوناني.

يتبيّن ممّا سبق أنّ كل قصيدةٍ شعرية تروي قصة. وللوصول إلى تحليل قصيدة الشعر على أساس أنها قصة تُرْوى، "...، **يجب الرجوع إلى منطق عام يحكم عناصر القصيدة، وهذا المنطق هو طريقة سرد الأحداث وعرضها، ولا تخلو أية قصيدة مهما كانت من هذا العنصر القصصي**"[1]. فالآليات السّردية تتحكم في الخطاب الأدبي عامة والشعري تحديدًا، بل فالسردية تتجاوز النوع الأدبي إلى الأشكال غير الأدبية كالسّينما والتاريخ، خصوصًا وأنّ مفهوم السّردية الحديثة زئبقي، مِمّا يسمح له بأن يتدخّل في بناء الفنون كلّها، ومنها القصيدة الرومانسية التي " ...، **بتغليب الأسلوب النثري في الشعر ولقد استخدمت القصيدة الغنائية الأحداث في يومية قريبة من لغة النثر لدى شعراء هذه المدرسة،...**"[2]. فالقصيدة الرومانسية على غنائيّتها استعانت بآليات السرد، فهي إلى جانب الأنماط الشعرية الأخرى لا تخرج عن المفهوم العام للشعر القصصي الذي في جوهره يتضمن قصَّ قصة ما فنهايتها حكاية.

يُعدّ عنصر **الشخصية** من أهمّ عناصر السّرد والذي يعتمد عليه كلّ مُبْدِع كاتب قصصي أو روائي أو كاتب مسرحي، وحتى الشّاعر في قصيدته، والتي من خلالها يُكْسب متنَه الشّعري سرديّته. وتبرز الشّخصية حينها من خلال أفعالها، ومواقفها، ومشاركتها في الأحداث، ولذلك" **فإنّ الأشخاص أو الفواعل فقد حددته لا ككائنات نفسية وإنما كمشاركين ذلك أن الأشخاص من وجهة نظر الألسنية لا تحدد بميوله النفسية وخصاله الخلقية، وإنما بموقفه داخل القصة أو بعمله أو بدوره فيها...**"[3].

---

[1]– حسين خمري، الظاهرة اشعرية العربية الحضور والغياب، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص 62.

[2]– عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، ط2، دار النهضة العربية للنشر، بيروت، 1972م، ص 200.

[3]– كواري مبروك، السردية وآلية تحليل النص الروائي، ص 7.

وهكذا أصبح يُنْظَر إلى الشّخصية كوظيفة نحوية، فلا فعل دون فاعل، ولا فاعل دون فعل، وذلك من وجهة نظر ألْسُنية بحتة. وعليه، فإنّ هذا المفهوم لمْ يسرِ على الشّعر القصصي القديم، وإنّما اختصّت به المُتُون القصصية الحديثة والمعاصرة التي خضعت للمفاهيم البنيوية والألسُنية.

وزبدة المخيض في العناصر السّردية التي تشكّل المتون الأدبية، ومنها الشعرية أنها تنهض " ...**على طائفة من الخصائص والتقنيات والعناصر والمشكلات كالشخصية والزمان والحيز والحدث واللغة**"[1]. والتي يبقى حضورها في النصوص الأدبية نسبيًا ومتباينًا من نصّ إلى آخر؛ فعنصر الشّخصية في القصيدة الشعرية مثلًا أقلّ حضورًا منه في القصّة، والأمر نفسه بالنّسبة إلى الحدث أيضًا. وهنا، يُمكننا أن نتساءل مرة أخرى عن حظّ هذه العناصر السّردية في متون الشاعر **تميم البرغوثي**، وعن كيفية توظيفه لها، فضلًا عن دورها المضموني والجمالي فيها، وعن الإضافة التي قدّمتها إلى القصيدة العربية المعاصرة عامة، والتميمية خاصة؟.

- 2-السّردي الشّعري ومكوّناته الجمالية في المتن التّميمي:

- الشخصيات، السرد:

قد يمثّل عنصر الشخصية أوضحَ عنصر سرديّ في الشّعر قديمه وحديثه، وهذا يُثْبت أهميته في العمل السّردي؛ فهي نقطة التقاء لبقية العناصر المشكّلة للبناء السّردي، وهي التي تعبّر عن مفهومات الإنسان، وأحداثه، ومواقفه في الحياة من خلال الأدوار التي تؤدّيها في مسار الحكي؛ فحيوية العملية السّردية متوقّفة على مدى نشاط الشّخصية أو الشّخصيات في المتن الأدبي، والتي تتحقّق في أفعالها وحواراتها. معبّرةً بذلك " ...، **عن تباين عالم العمل السّردي وتعدّد مستوياته وعدم خضوعه لمقولات أو حقائق تعجز معها الشخصية أن تنمي**

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، العدد 240، ديسمبر 1998م، ص 73.

حدثًا أو تدير صراعًا أو تنشيء حوارًا وهي تقيم جدل علاقاتها مع سواها من الشخصيات، ومع عناصر العمل السردي الأخرى"[1].

حيث تحكم العمل الأدبي السّردي، حِكائيًا مجموعة من العلاقات التي تنمّيها الشخصية، وأهمّها: علاقة الرّغبة، علاقة التّواصل، وعلاقة المُشاركة. وتتفرّع من هذه العلاقات علاقات ثانوية أخرى، تكون في تعارضٍ وتقابلٍ مع العلاقات الجذرية المنحدرة منها، وأهمّها: علاقة الكراهية/ تعارض علاقة الحبّ والرغبة، علاقة القطيعة/ تعارض علاقة التواصل، علاقة المَنْع/ تعارض علاقة المشاركة.

يمكن عَدُّ " **تميم البرغوثي**" واحدًا من الشّعراء العرب الشباب المعاصرين عامةً، والشعراء الفلسطينيّين الصّاعدين في سلّم التّجربة الشّعرية العربية الحديثة والمعاصرة، والتي لها يدٌ في تطوّر القصيدة العربية الرّاهنة؛ حيث حاولَت أن تضيفَ إليها تقنيات تجريبية ' شكلية' و'مضمونية' و' بنائية' كالمزج بين الشَّكْلَيْن العمودي والتّفعيلي/ السّطْري في القصيدة الواحد، فضْلًا عن المزج بين الشّعر الفصيح، و بعض الأشكال الشّعبية **كالمواويل (الأبوذيات)** التي تُغنّى **والحسينيات** العراقية التي تسرد، وتروي مقاتلَ آل البَيْت.

وفي مطوّلته الشّعرية هذه (مقام عراق) وظّف الشّاعرُ رموز مختلفة **كالهلال والنّخلة، والمتنبّي، وبشّار بن برد، والشّهر المحرّم، وزَيْنَبُ بنت علي بن أبي طالب** تروي شهاداتها. وهنا، يُمكننا أن نتساءل مرّة أخرى عن كيفية تَطْويع الشّاعر لهذه الرّموز لتحقيق الجمالية السّردية في مُتُونه الشّعرية تلك، وعن إسهامها في إضفاء الطّابع الدّرامي عيها (القصائد)؟.

لعلّ مِمّا تميّزَت به مضامينُ هذه المجموعة الشّعرية دراميّتها الطّافحة، التي عكسَت حُزْنًا عميقًا يعانيه الشّاعر باحت به هذه الرّموز سالفة الذّكر، من خلال أسلوب حكائي/ سردي، وحوار درامي كشف عن طبيعة تلك الرّموز ومواقفها اتّجاه الخطْب العظيم الذي بُلِيَ به العراق،

[1]– لؤي حمزة عباس، سرد الأمثال، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص 130.

بل هذا السّقوط الحضاري المحْزِن والأليم. وقد أكسبت الشّاعر مَرْتبة عَظَمَةَ الشّعراء المعاصرين، إذ جعلته " ...، **أكثَرَ قدرةً على الظواهر الوحشية غير الشّعرية كالحرب والأحياء الفقيرة والاستبداد وإظهارها كأشياء تعبّر عن الجوانب الإنسانية**".

حيث تمكّن من تحويل أحداث سقوط ' بغداد' الوحشية، وظلم الأمريكان والغرب إلى صورة مشهدية مكثّفة لتاريخ كامل مؤثّرة تقطرُ إنسانيّةً، عبر هذه الحوارية الدّرامية.

مِنْ المشاهد الدرامية التي وثّقَت، ووصفَت لحظات ذلك السقوط الحضاري المُبْكي، التي أثَّثَتْها هذه الرّموز عَبْرَ أسلوبها الحواري المُنزاح، ما جاء في قوله:

يا هلالْ

عَلَم المؤمنينَ

أيّها القاربُ المُتأرْجِحُ ذاتَ اليمينِ وذات الشمالْ

شمالك مُعْتَلَّةٌ واليَمينْ

يا هلالْ

أيُّها القاربُ المتأرْجِحُ تمحُو وتكْتُبُ كيف تميلُ مصائرَنا

في الحروب المقيمة أو في السلام السِّجالْ

يا هلالْ

يا ابتسامةَ ليلٍ عليلٍ، يُجامِلُ أمثالَنَا الزّائرينْ

يا أنينْ

يا جنينْ

يا حزينْ

يا مؤانسْ

بليلٍ طويلِ الهُمومِ بطيئ النّجومِ كثيرِ الوساوِسْ [1]

فمِن خلال هذا الرمز ذي الدّلالات الدينية، والتاريخية/ الزّمنية قد بثّها الشّاعر حُزْنَه العميق، بل وحزن الأمّة الإسلامية عَبْر مسيرتها الحضارية؛ فهو الشّاهد (الهلال) على محطّات سّقوطها عبر التّاريخ، وما صاحبها من أحداثٍ مأساوية، ومِنها سقوط المجد الحضاري العربي الإسلامي على يدِ ' التّتار' ب **بغداد** قديمًا، والذي تكرّر حاضرًا، وفي المكان نفسه؛ وقد كان **هلال الشّاعر شاهدًا على** تلك المآسي، تسجيلًا، وتصويرًا، وعِتَابًا؛ فهو ربّان سفينة الأمّة وميزانها. وموجّهها، ومؤنسها في وحدَتها وضَعفها؛ (**أيّها القارب المتأرجح، تمحو وتكتب كيف تميل مصائرنا، يا هلالْ، يا ابتسامةَ ليلٍ عليل، يا أنينْ، يا حزينْ، يا مؤانِسْ، ...).**

يبدو أنّ الدّلالة الرمزية التّصويرية ل' **الهلال'** قد تضافرت مع استراتيجية الحكي/ السّرد التي جاءت متماهية مع الإيحاءات الدلالية، والبلاغية التي أَوْحَت بها لفظة **الهلال**؛ شكل فعل القول ' قال' المرتبط بالظرف ' **حين** الذي يُحيل إلى زمن تلك الأحداث والمواقف الحزينة، وعن المواقف التي شكّلت فيها شخصية' الهلال' حضورًا تاريخيًا، وحضاريًا حاسمًا:

وكأنّك وحدك تفْهم أيَّ انتقامٍ أراد لهم

حين قال:

أذهبوا أنتم الطُّلَقاءْ

[1]– ديوان مقام عراق، ص 10–11.

ودون جميعِ الذين أحبّوك من أُمَمِ الأرضِ

أهديْتَ نفسك للمسلمين

إذا ما بنوا قبَّةً يا هلالُ

تجاورها وتغازلها

وتجمّلها وبها تتجمّل

يا صباحًا تأجَّلْ

شهِدْ تفرُّعَ تاريخنا كقرون الغزالْ

وتحمّلْتَ صُحْبَتنَا ما اسْتطَعْتَ

.....

يا رفيقَ الرفاقْ

هل سألْتَ وأنت تعُدُّ خطانا من الهِجْرة النبويَّةِ حتى احتلالِ العراقْ

هل رفِقْتَ بنا

يا رفيقَ الرفاق

فقال الهلالْ

أنا الاحتمالْ

أنا الزَّعْمُ أن الإضاءةَ في الليل ممكنةٌ دون أن تظلمَ النارُ زيْتًا

.....[1]

لقد سمحت 'الحكائية السردية' للشّاعر أن يكشِفَ عن وظائف ' **الهلال'** وغيرها من الرّموز التي وظّفها، من خلال الأحداث والأدوار التي قامت بها؛ فهو مثلًا (الهلال) الشاهد التاريخي على الأحداث التاريخية للأمة، والقائد المُرْشد لها في أيّام الحرب والسّلم على السّواء، بل التّضحية والفداء نصرةً للإسلام، والنبيّ الكريم– صلى الله عليه وسلم–، وحكيمهم ورمزهم الدّيني والوجودي في آنٍ **(حين قال، أهدَيْتَ نفسَك للمسلمين، إذا ما بَنَوا قُبَّةً يا هلال، تجاوِرُها وتغازلها، شهِد تفلرّعَ تاريخنا كقرون الغزال، هل سألْتَ وأنت تعدُّ خُطانا من الهجرة النّبوية حتى احتلال العِراقْ، فقال الهلال، أنا الزَّعْمُ أنَّ الإضاءَةَ في اللّيْلِ مُمْكِنة ...).**

وهو أمَلُ الأمة وغَدُهَا المشرِق رُغم ظُلْمة ليالي الهزائم الحضارية المتكرّرة، وهو ما استلزَمَ أن يكون ' الشّاهد والشّهيد' في الوقت ذاته؛ إنّه الأمر كلّه لهذه الأمة الرّسالية:

أنا اللّيل حين يُخالف فطرتَه ويضيء

أقول لكم إنَّ شمْسًا، وإن فارقَتْ، ما تزال هنا

في زوايا السماء

أنا الأملُ المستغلّ الذي دائمًا يطلُبُ المستحيلْ

.....

أذكُرُوني أذكُروني إذا جاء صُبْحٌ

ففي كلّ صُبْحٍ هلالٌ شهيدْ

[1]– ديوان مقام عراق، ص 12–16.

وقال الهلالْ

أنا الاحتمالُ بكلّ المعاني

.....

أنا الاحتمالُ بمعنى الأملْ

أنا الاحتمالُ الذي في الجملْ

.....

وقال الهلالْ

أنا ذو الشهادة

بالمعْنَيَيْنِ، شهيدٌ، وشاهِدْ

ستدري، إذا أذِنَ الله لي فيكَ،

أيَّ عدُوٍّ كريمٍ تُعانِدْ

أنا بِذْرَةٌ في حقولِ الليالي

ظلامٌ ونورٌ وحقٌّ وزورٌ وطفلٌ ومارِدْ

أنا الليلُ في النّورِ والنُّورُ في الليلِ

والكُلُّ في الجزْءِ والجزءُ في الكلِّ

أعني المعاني جميعًا ومعنايَ واحدْ

.....[1]

لقد أضفَى ' تميم البرغوثي' على الشّخصية الرمزية المعاني كلّها، والصّفات جميعها التي أرادها لها، بل ويريدها هو تحديدًا؛ حيث يريد شخصية عربية في صورة الهلال، شخصية فيها صفات القائد الحقيقي من تدبيرٍ، وتوجيهٍ، وثباتٍ، وتحدٍ، وأملٍ، وطُمُوحٍ، وبطولةٍ، وصبرٍ في سبيل نصرة الأمة، والنّهوض بها من كبواتها الحضارية.

- الحوار الدّرامي:

وَعَبْر تقنيّة **الحوار الدّرامي** يواصل الشاعرُ سرْدَ ووصْف مشْهدَ الرّاهن العراقي الحزين والمُبْكي، من خلال استحضاره للشّخصية الرّمزية التراثية الأدبية الجدّ (أبو الطيب المتنبي) الذي تنبّأ قديمًا بليْل عراقيٍّ طويلٍ، وهاهي نبوءته متحقّقة حاضرًا، خاصّة وأنّ الشّاعر يحاول أن يبثّ من خلال " **المشاهِد التي يعرضها لنا بشعرية لافتة إيديولوجيته واتّجاهاته الفكرية، إضافةً إلى نقده للطّرائق الفكرية السائدة عن الأمة والحياة والناس،...**"[2]. والشاعر شاهد عليها:

' أرى العراقَ طويلَ الليلْ'

يا أبا الطيّب، قد كُنَّا أخَذْنَا عليك عَهْدًا أن لا يجوزَ الشعرُ بعدَكَ،

كان الشّعْرُ سِرًّا وَأذَعْتَهُ، قَمَرًا أنْزَلْتَهُ وفرَّقْتَهُ على التلاميذ،

.....

ليس التاريخ شاعرًا يا جدّي، لكنّه يغشّش الشُّعراءْ

---

[1]- ديوان مقام عراق، ص 16-20.

[2]- عبد الرحيم مراشدة، الخطاب السردي والشعر العربي، ط1، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، 2012م، ص 43.

.....

' أرى العراق طويل الليل'

أكُنْتَ تعني رَأْيَ العَيْن،

ليلًا حِسِيّاً طويلًا،

.....

أم كنت تعني رأي الرؤيا؟

كأنك أصبت من النبوة بعضها

في أي بلورةٍ نظَرْتَ؟

أي بلورةٍ تحمّلَت أن تمُرَّ عليها مشاهدُ تاريخنا بعدَكَ،

دون أن تنفجر؟

أي كتابٍ من كتبِ الفَلَك،

لم يحترقْ من الأحداثِ المتوقّعَةِ في طالِعِنَا؟

هل رأيْتَ وَقْفَةَ الجنديّ يطْلُبُ مرتَّبَهُ من عدوّه ثم لا يُعطيهِ؟

هل رأيْت بعد ذلك استشهادَه؟

أ كنت تعلمُ بهذا الوَيْلِ المُتْقَنِ، والقتل العموميْ؟

والطّائراتُ تُعِيدُ تعريفَ السماءِ لنا، والخطوطُ الحُمْرُ تُعِيدُ تعريفَ

الأرضْ

جعَلَت الخريطةَ عجوزًا متصابيةً طاعِنَةً في ألوانها الاصطناعيَّةْ

أيُّ عدْوانٍ على جدَّتِكَ الوَقُورِ أشَدُّ من أن يُلَوِّنَ لها صِبْيَةُ الحيِّ وَجْهَهَا

بهذه الحدود الدَّوليَّة[1].

يبدو أنّ سَبَب الحالة الحزينة والأليمة التي توشّحت بها مشاهِدَ مطوّلة الشّاعر الشّعرية، والتي تترجم نفسيته الحزينة، لمْ يُعْزَ إلى الأحداث المأساوية التي ألمّتْ بالعراق الحضارة والمجْد، وإنّما هذا الشّعر الحديث والمعاصِرِ الذي تنازلَ عن تسجيل الأحداث البطولية للعرب المسلمين قديما، كما في أشعار الجد ' المتنبي'، بل تحوّل إلاّ مراثٍ تبعثُ على الهزيمة والحزن والضّعف؛ فهؤلاء الشّعراء لم يحفظوا الأمانة الشّعرية التي تركها لهم ' المتنبي' **(فكيف سمحتَ لذلك الهاوي المبتدئ، أن يكتب كلّ هذه المراثي إذن، ليس التّاريخُ شاعرًا ياجدّي، لكنّه يُغشّشُ الشُّعراءْ،...)**.

يندهش الشّاعر من صدْق جّده ' **المتنبي'**، رؤيةً ورؤيا، المنعكستَيْن في مرآة شريط سيرورة صُوَرِ العراق المتعاقبة من زمن المتنبّي إلى الوقت الحالي؛ فصورته المعاصرة التي تؤثّثُها أحداث الظّلم، والتعدّي، والاستبداد والثورات، والإذلال، وما صاحبها من صُور المعاناة اليومية الباعثة على الحزن، والألم، والاغتراب، فهو في ذلك يكاد يقترب من مرتبة الأنبياء والصّالحين، من أصحاب المعجزات والكرامات، **(أرى العراق طويلَ الليل، أكُنْتَ تعْني رَأْيَ العَين، غلَاظَةَ رقاب الأمراء، أم كنت تعني رأي الرؤيا؟، كأنك أصَبْتَ من النبوة بعضها، ...)**. وتحقّق رؤياه ممّا يعزّز الاعتقاد بأحقيّة اتّخاذ وصْفَ 'متنبّي' عصره، أو نبيَّ قومه حتَّى...

[1]– ديوان مقام عراق، ص 22–25.

ولأنّ تاريخ **العراق** على امتداده ثقيل بحروبه وفِتَنِه، وانكساراته التّاريخية والمِفصليّة الحزينة، ممّا بعثَ الشّاعر على التّساؤل، في دهشة وذهول، عن هذه المرايا التي استطاعَت تحمّل شريط تلك الأحداث، والمشاهد السياسية والاجتماعية الدّرامية، وهي تعرضُها علينا مرتّبة ومفصّلة، **(في أي بلورة نَظَرْتَ؟، أي بلورةٍ تحمَّلَت أن تمُرَّ عليها مشاهِدُ تاريخِنا بعدَكَ، دون أن تنفجر؟،...)**.

يستمرّ الشّاعر في عرض المشهد العراقي الحزين من خلال هذه الشّخصيات ممزوجة بالسّرد الحكائي الدّرامي والذي تترجمه ' أفعال القول' المكرّرة كاللّازمة، فإلى جانب رؤيا الجدّ ' المتنبي' هناك توظيف للشّخصية الحكيمة والمتمرّدة والرّافضة للوضع ممثّلةً في الشّاعر ' **بشار بن برد'** ببصيرة وحِلْم طائفة العُميان الذين يقدّرون الحرية ويعرفون قيمتها أكثر من المُبْصِرين؛ لذا هم المبادرون بالثورة على الأوضاع السائدة من أجل الأفضل، وهذا ما يتجلى عبر تلك الحوارية الدّرامية بينهم (العُميان)، ومنهم ' بشار بن برد) طبعًا:

يُغنّونَ لنا ولها:

يا شمسُ كونِي لنفسِ المرءِ مطهرها يا شمسُ ولْتَجْعلينـــا بَعْضَ داراتِكَ

....

يا شَيْخَ طائِفَةِ العميـــانِ كُنْ عَجِلًا مـــتى بربّكَ هـــــذا الأمـرَ تُنْهيــهِ

أجابهم قائلًا:

والشمس تاريخُنـا إذْ لا مجازَ هنا وإنْ عَمينـــا فمـــــا تعمى معانينـا

نصنع تاريخنـــــا عفوًا ويصنعنا شيْخٌ وأعْمـــى وفيه كـلُّ مـــا فينـــا

شمسٌ تعيدُ لهـــــم أمواتَهم زُمَرًا ثمَّ تُقِيـمُ علـــى الـعدل الموازينـــا

قالوا له مالذي يا شيخُ تعنيهِ؟

فقال والحقُّ موقوفٌ على فِيهِ:

قُومُوا إذا ما أَرَدْتُم أن يُقامَ بكُم فقدْ يؤخِّر مـــن خيرِ تمنِّيـــه

قد ضلَّ من كانتِ العميانُ تَهدِيه

.....

أنا بشّارُ بن بُرْدْ

مثلَ إعصارٍ وبحّارٍ وقاربْ

أنا بشَّارُ بْنُ بُرْدْ

إنَّ القنـــابِلَ تَهْوي وَهْيَ ترتَفِعُ نُبُوءَةٌ أسْمَعَتْكـــمْ لوْ لكُمْ سَمَعُ

....

لا تدعوا العَجْزَ فالأعْمى له بَصَرُ والريحُ مجتاحةً يجتاحُها الشجر

وقُوَّةُ السيف فاعلمْ، أصلُها رَهَفُ[1].

يَنْحُو الشّاعر **بشار بن بُرْدْ** مَنحًى ثوريًا في سبيل تجاوز الواقع العراقي الحزين بدافع الوَعيِ العميق الذي أمدّتْه به بصيرَتُهُ المتّقِدَة على طريقَةِ أمثالِهِ من العميان (المعرّي مثَلًا)، ممّا أكسبه نبوءَةَ الحُكَماء في صورة ' المتنبي'. وهو في هذا المسعَى التّمرّدي لمْ يَحِدْ عن نَهْجِ أجداده، من شيوخ العرب الذين لا يَرْضون إلَّا بحياة المجد والبطولة والعِزِّ والحرية، ولا يرْضُون

[1]– ديوان مقام عراق، ص 28–34.

عَيْش الذلِّ والمهانة والانكسار، **(والشمس تاريخنا إذ لا مجازَ هنا، شمسٌ تعيدُ أمواتهم زُمَرًا، قومُوا، وأنا طفلٌ إذا وبّخهُ الدّهْرُ يَرُدْ، أفْتِلُ الصَّوْتَ حِبَالًا، الله أكْبَرُ تحت القصْفِ تندَفِعُ، نبوءةٌ أسمَعَتْكُمْ لو كمْ سَمَعُ، وقوّةُ السيف،...)**.

فضْلًا عن النّزعة الثّورية التي ظهرَت فيها شخصيّة' بشّار بن برد' فإنّه حافظٌ للقَوْل مُؤْتَمِنٌ على الأسرار؛ فهو الصّادِقُ الأمين في مُجتَمِعِه، في عصرٍ يمقُتُ هذه القِيَمِ النّبيلة، ويَقْبَل قِيَمَ النّفاق والرّياء والخيانة، وكلّ ما يُغَذّي الفِتَنِ ومُتَعَلّقاتِها. ولأنّه بتلك الصّفات يُوْشكُ على بُلوغِ مَقَامَ المُروءَة، فإنّه جدير بأنْ يكُون محلَّ ثِقَةِ أهلِ الأسرار والأخبار؛ لِذَا لمْ يتردَّدْ في معرفَة أسرارَ أمّتِهِ من **'النّخل'** العارِفَة بأحوال الأمة الإسلامية، قديمِها وحديثِها، ومعاصِرِها، والمَاسِكَة بمفاتيح أسرار أحداثها، وحلولها حتَّى. وقد تمَّ التِمَاسُه عَبْرَ هذه الحواريَّة الخِطابية المُحدّدَة بفعْلِ السّرد الصّريح والواضِح ' أُسْرُدْ'؛ إذ يقول:

نَخْلَ العِراقِ وإنْ

شَكَكْتَ في نِيَّتِي

فاسأَلْ شُيُوخِيَ في

سُوحِ المساجدِ تَعْلَمْ

أنَّنِي حافِظٌ لِلْقَوْلِ مُؤْتَمَنٌ

يبْقَى لدَيَّ إذَا ضاعَ الكلامُ سُدَى

نَخْلَ العِراقِ اسْرُدِ التاريخَ مُكْتَمِلًا

كمَا شَهِدْتَ عليه لا كما وَرَدَا

.....

فظلَّ معناهُ ظنًّا صاعِدًا أبدَا

.....

يا أيُّها العارِفُ الصُّوفِيُّ يَنْكُتُ الغَيْبَ مُجْتَهِدًا

نَخْلَ العِراقِ أجِبْنَا هَلْ نَجَوْتَ مِن القَصْفِ الأخيرِ وهلْ

نجَا سِواكَ، وَمِنْ أيّ الجِهاتِ أَتَوا، أيُّ الدُّرُوبِ تُرَاهَا بَعْدُ ما أُخِذَتْ؟

يا نَخْلَنَا، أُمَّةٌ بَيْنَ الملاجئِ تحتَ الأرْضِ ساجِدَةٌ، ولا صلاةَ لها،

وأنْتَ وَحْدَكَ المُسْتَقِيمُ الظَّهْرِ تُبْصِرُ ما يَجْرِي[1].

يبْدُو أنّ قِيَمَ ومبادئ شخصيةَ الشّاعرِ ' بشار **بنُ بُرْدْ**' ، ومن خلاله ' **تميم البرغوثي**' تتقاطَعُ مع رمزية ' **النّخل**'، وهذا السّرُّ – ربما– في هذه الثّقَة العَمْياء التي حكَمَت عملية تواصُلَه الخطابي معه؛ فعِنْدَه الخبرَ اليَقِين الذي يُرِيدُ سمَاعَه، وبِيَدَيْهِ تاريخ الأمَّة الحقيقي الذي يُرِيدُ تَدْوينَه، بل ولدَيْهِ شريطَ أحداثِ أمَّتِهِ وصُوَرِ أحوالِها، وحتَّى مِفتَاحُ مُسْتَقْبَلِهَا سِرٌّ بَينَ يَدَيْهِ؛ فهو الشّاهِدُ والمُحقّقُ والمُنظِّرُ، وصاحِبِ الرُّؤيَة، على خلافِ أفرادِ مُجْتَمَعِهِ المُعاصِرِينَ للأحداثِ مِثْلَهُ، **(نَخْلَ العِراقِ أنَا أعْمَى ولَمْ أَرَ ما، أصابَ قَوْمِي وإنّي لا أُصَدِّقُهُمْ، إنْ أخْبَرُونِي فأخْبِرْنِي بِرَبّكَ يا نَخْلَ العِراق،...)**. وربّما لأنّهُم ' عُمْيانٌ' لمْ يَحضُوا بثِقَتِه، ولأنّهم محَرّفُون للأحْداثِ، وخائنُون للأمانَة، وربَّما متآمِرِينَ ضدّ مصالِحِ أمّتِهِم...

ولأنَّ ' **النّخل**' مُكْتَمِلَةُ في تكوِينِها، ومتَشَعّبَةٌ في التِزاماتِها، ومسؤولياتِها رأى فيها الشّاعرُ المِثالَ والنّموذج الجَدير بالثِّقَةِ كُلّها، وحتّىالاتّباع؛ فقدْ حمّلها معانِي الأصالة والحضارة والتّاريخ،

[1]– ديوان مقام عراق، ص 34–36.

والمُرُوءَةِ والوفَاء، والصِّدْقِ والأمانة، والأدب الجيّد، والتّراثُ الصّوفي المُتَّزِن، فهي تَعْنِي الّراقِي، والأصيل، والعَزيز، والفاضل، والشّريف، والرّزِين؛ دينًا، وفِكْرًا، وأدَبًا، وقِيَمًا، ومبادئ؛ لهذا استمرّ في مُحَاوَرَتِها مُلْتَمِسًا مِنْها الحقيقة، حَدَثً وَوَصْفًا.

رأيْتُم ورأيْت

تساوَيْنا في الجريمة

ولكنْ لم نتساوَ في العِقاب

سامحتكم ولم تسامحوني

هاجرتم وتركتموني

هل رأيْتُم غابةَ نَخْلٍ تُهاجِرُ عَتَبًا على أهْلِها

أيُّها المَوْتَى، أيُّها المدَّعونَ المَوْتَ

أنا مُذْنِبَةٌ، مُعْتَرِفَةٌ بِذَنْبِي

فسامِحُونِي

وعُودُوا

إنّي سَمِعْتُ رسولَ الله صلى الله عليه وسلم يقول:

" أَكْرِمُوا عَمَّاتكُمُ النَّخْل"

يا عمَّةْ يا عمَّةْ

يا أُمَّةَ الأمَّةْ[1]

نعتقد أنَّ ' **بشّار بن برد**'، ومن خلالِهِ الشّاعر ' **تميم البرغوثي**' قد وُفِّقَ في رِهانه على شخصيَة' النَّخل' في سبيلِ محاوَلَتِهِ معرفَةِ حقيقَة التّاريخ العربي الإسلامي، من حيثُ أحداثُه الحزينَة، وأسبابها، وَوَضْعِ الأمَّة قديمًا وحدِيثًا؛ إذْ التَمَسَ منها ذلك، ولبَّتِ الطّلَبِ/ ' النّخْل'، وكلُّها صِدْقٍ وحِرْصٍ على أنْ يكونَ سرْدُها/ أخبَارُهَا مُكْتَمِلةً، وأنَّ الجَمِيعَ مُشارِكٌ في المأساة ، بمَا فيها هي، تمامًا كما أراد الشّاعِرُ الثَّائرُ فنًّا وحيَاةً، **(يا نَخْل اسرُدِ التّاريخَ مُكْتَمِلًا، أُسرُدْ لنا ما ترى لا ما الوَرَى نقلوا، وأنا لم أكن وحدي، لقد كنتم شهودًا معي، رأيْتُم ورأيْت، لسْتُ بريئةً مِن دمِكُمْ، ولَسْتُم أبرياءَ مِنْ دَمِي، تَسَاوَيْنَا في الجريمة، سامَحْتُكُم ولَمْ تُسامِحُوني، هاجَرْتُم وتَرَكْتُمُوني،...).**

قَدَّمَ الشَّاعِرُ عنصر **النّخْل**' في صورة الفَرْدِ العربي الأصيل غير النّاكِرِ لأرضِهِ، وأصْلِهِ، وأهلِهِ، وتاريخِه، ومَجدِهِ الحضاريّ، ولأنّه أصيلٌ وشريفٌ وحقيقيٌّ فقد كانَ صادِقًا في شهادَتِهِ على أحداث أمَّته المُتعاقِبَة، بِخِلَافِ السّواد الأعظم من الرّعية الذي تملّصَ من مسؤولياته الحضارية اتّجاه أمَّتِهِ وأحداثِها، بل زيَّفَ الأحدَاثَ عِندَ نقله إيَّاها، وَوَصْفِ الأحوال المصاحِبَة لها، بل وشاركُوا في النَّكْبَة التي نَزَلَتْ بأهلِ ' العراق', قديمًا وراهنًا؛ إذ كانُوا مِمَّن قَتلَ أبناءَ جِلْدَتِه، مُعَضّدًا في ذلك العَدُوَّ، وهُنَا المَأْساةُ الكُبْرَى.

تَكادُ تَحضُرُ العَنَاصِرُ السَّرْديَةُ كلُّها في هذه المطوَّلةِ الشِّعرية، التي قد لا يَسَعُ حَجمُ هذا المُبحثلاستيعابِها، ممَّا حدَا بناللاقتِصارُ على عنصُرِ ' الشّخصية' مَمْزوجةٍ بعُنْصُرَيْ 'السَّرْد والحدَثْ،- ولو في ثنَايا دراسةِ عُنْصُرِ الشَّخصية-، والتي يَبْدُو أنَّ الشَّاعرُ قد تمَكَّنَ مِنْ تَطْوِيعِهَا لخِدْمَةِ مَوْضُوعِهِ، فِكرةً وجَماليةً؛ حيْثُ تَمَاهَتْ الشَّخصياتُ المُوظَّفةِ مع مُرادِهِ

[1]- ديوان مقام عراق، ص 37-41.

المَضمُونِي والفنيّ، مَوْقِفًا حضَاريًا وتأثيرًا جماليًا، مُنْسَجِمَةً في ذلك ومُتَكامِلَةً معَ الأسْلُوب الحِكائي، وانزياحاتِهِ، و' الحَدَثِ' وحيَويَّتِه وحرَكيَّتِهِ.

وبالعَودَة إلى قَصائِد دِيوان ' في القُدْس ' الفَصِيحة فإنَّها قد تداخَلَتْ مع الفنون الأدبِيَة الأخْرى، –خاصّةً منها السَّرْدِيَة–، مُسْتَفيدة منْ بَعْضِ آلِياتِها لِخِدْمَةِ مَضْمُونِها الشِّعْري، فكرةً، وبناءً، وأسلوباً، وجمالِيَةً، ومِن تلك التِّقنيات: الحوار الدّراميّ وشعريّته، المكان والزّمان وشعريّتيْهما، الحدث المشهدي وشعريّتُه،...، وهنا، يمكننا أن نتساءل فنقول:

ما أكثَر قَصائِدِ هذِهِ المجموعَةِ الشِّعْرِيَة استثماراً في تلك الآلياتِ؟، وكيف تمّ توظيفها من طرف الشّاعر، وهل حقّقَتْ لتلك المُتُونِ الشِّعْرِيَة مُرَادَها الفِكْريّ والفنيّ؟.

قَدْ نَجِدُ في قَصائِد: في القُدْسِ، الجليل، وتقُولُ الحمامَةُ للعَنْكَبُوت، أنا لي سماء كالسَّماء، القَهوة، أبْرَزَ حُضُورٍ لتلك الإمكاناتِ السَّرْدِيَة، مِنْ حَدَثٍ مَشْهَديّ، وحِوار دراميّ، وفضاء مكاني وزمانيّ.

وإذَا انطَلَقْنا مِن قَصِيدَة ' في القدس ' فإنَّنا نَلِفُهَا أكْثَرَ انْفِتاحاً على الأنواع السَّرْدِيَة، وهذا يقودنا إلى الحدِيثِ على المكوّناتِ السَّرْدِيَة التي استَأْنَسَ بها ' تميم البَرْغُوثِي ' من الفُنُون السَّرْدِيَة الأُخْرى لِبِناء القصِيدَة/ القِصَّة، والتي لاشكَّ أنَّها أثَّرَتْ في البِنَاءِ الشِّعْريّ، ومعانِيهِ ذات الأبعادِ المُتعدّدَة (سياسية، تاريخية/ حضارية، وطنية، قومية، وإنسانية،...). فهذه الشّعرية المُتضمّنَة في هذه القَصِيدَة وغَيْرِها مِن النُّصُوصِ الشِّعْرِيَة الأُخْرى، والمُنْفَتِحَةُ على التِّقْنِياتِ السَّرْدِيَة القَصَصِيَة قد أسْهَمَتْ في تَوسِيعِ فضائها المعنويّ، وإثراء صُوَرِها الجُزئِيَة والكُلِيَة.

– الحدث المشهدي:

يشكّلُ الحدَثُ المَشْهَدِي، –في تَقْدِيرِنا–في هذَا المَتْنِ الشِّعْريّ بُؤْرَةَ العَناصِرِ السَّرْدِيَة حُضُوراً، وفي أغْلَبِ المَقاطِعِ الشِّعْرِيَة المكوِّنَة للنصّ، وهذَا ما تُوحِي بِهِ مِنْ البِداية ' عَتَبَةُ

العُنْوان: ' في القُدْسِ '. حيثُ تُشِيرُ شِبْهُ الجملَة الظَّرفِيَة ' في القُدْس ' إلى أحْداثٍ عاشَها الشَّاعِرُ وعايَشَها واقِعاً، أو عبر خيالِهِ في عاصِمَة فلَسْطِين الأبدِيَة ' القُدْس '. ومِنْ أجْلِ تَقْدِيمِ صُورَة جلِيَّةٍ ومُؤَثِّرَةٍ عمَّا لاقاه في زِيّارَتِهِ تلك اسْتَعَارَ آلِياتِ السَّرْدِ الوَصْفِي ممزُوجاً بِشِعْرِيَّتِه في تَداخُلٍ وانْسِجامٍ خادِمٍ للغَرَضِ المَضْمُونِيّ والجماليْ، مغَلِّفاً تلكَ التَّجْرِبَة الحزينَة والأليمَة بثَوْبٍ قَصَصيٍّ مُؤثِّرٍ.

وقد تقتضي الضرورة المنهجية للبحث الإشارة إلى المَفهومَيْن اللّغَويّ والاصطِلاحيّ ' للحدث ' ذي الأهميّة التّفاعُلِيّة بين الشُخُوص داخل القصيدة الشّعرية؛ حيث نجده في معجم المصطلح السّردي أنّه، " **سلسلة من الوقائع المتّصلة تتّسم بالوحدة والدّلالة وتتلاحق من خلال بداية ونهاية، نظام نسقي من الأفعال**"[1].

فالحدث كعملية تتابع لمجموعة من الأفعال، له دور بارز في إدارة المواقِفِ بين الأطراف المتحاورة داخل النصّ الأدبي عموماً على تنوّعِ فنُونِهِ واختلافها، وعَبْرَ تفاعُلِ تلك الشّخصيات يتحقَّقُ الحدَثُ الأساسي، والذي تؤطّرُهُ المقاطِعُ المشهدِيَةُ المُكوّنَة للنصّ الشّعْريّ. وهنا نتساءَلَ عن مَدَى نجاح الشّاعِرِ ' تميم البرغوثي ' في خلْقِ انسجامٍ مَنْطِقِيٍّ بينَها؛ حيثُ كُلُّ مَشْهَدٍ يُفْضِي إلى الآخَر مَعْنىً وتشكيلاً؟.

يَبْدُو أنَّ الشَّاعِرَ قدْ بَنَى الفُصُولَ المَشْهَدِيَة لِقَصِيدَتِهِ وِفْقَ بِناءٍ شاعِرِيٍّ مُتعالِقٍ وكثِيفٍ ومُرتَّبٍ. حيثُ يَسْتَهِلُّ مَسارَ قِصَّة زيارَتِهِ للقُدْسِ الشَّرِيفِ بِعَرْضِ أحْداثِ مَشْهَدِ مُعَانَاتِهِ مِن تَجَبُّرِ العدوّ، إذْ حَالَتْ قَوانِينُه، وجِدَار الفَصْلِ العُنْصُريّ مِن دُخُولِها، والتمتُّعُ بشُعُورِ لِقاءِ الأحِبَّة الجمِيل، ومَشاهِدِها التُّراثِيَة العَبِقَة بروح الحضارة والتَّاريخ، لِيَنْتَقِلَ إلى تَقْدِيمِ الصُورِ المُخْتَلِفَة لمَدِينَة ' القدس '، والتي انقَلَبَ حالُهَا إلى حدٍّ مُفَارِقٍ؛ حيثُ غَدَا المَرْكَز/ الأصيل فيها هامِشاً، ممَّا يُشْعِرُ بالاغْتِراب الزَّمانِيّ والمكانيّ، ويُنْهِي قَصِيدَتَهُ بِمَشْهَدٍ تَفاؤُلِيّ، تُؤَثِّثُهُ حِوارِيَّة شِعْرِيَة

[1]– برنس (جيرالد)، معجم المصطلح السّردي، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م، ص 19.

مونولوجِيَّة شاعِرِيَّة، تُنْصِفُه، فَتُذَكِّرُهُ أنَّه الأصْلُ والفَصْلُ في تلك البِقاعِ المُقَدَّسَة، ويُمْكِنُنَا تَوْضِح كلَّ ذلك بقول الشّاعِرِ:

مررْنــا علــى دَارِ الحبيب فَرَدَّنا عن الدَّارِ قانُونُ الأعـادي وسُورُها

فَقُلْتُ لِنَفْسِـــي رُبَّمـا هِيَ نِعْمَةٌ فماذَا تَرَى في القدس حِينَ تَزُورُها

ترى كُلَّ ما لا تستَطِيعُ احتِمالَهُ إذَا ما بَدَتْ مِن جَانِبِ الدَّرْبِ دُورُها

في القُدْسِ، بائِعُ خُضْر من جورجيا بَرِمٌ بزوجَته يُفَكّرُ في قضاءِ إجازةٍ أو في طلاء البيتْ

في القدس، توراةٌ وكهلٌ جاءَ من مَنْهاتِنَ العُلْيا يُفَقِّهُ فِتْيَةَ البُولُونِ في أحكامِها

في القُدسِ شرطِيٌّ من الأحْباشِ يُغْلِقُ شارِعاً في السوقِ،

رشَّاشٌ على مستَوطنٍ لم يَبْلُغِ العِشْرِينَ،

هاهُم أمامَكَ، مَتْنُ نصّ أنْتَ حاشِيَةٌ عَلَيْهِ وهامِشٌ

في القُدْسِ من في القُدْسِ إلّا أنْتْ

يا كاتِبَ التَّارِيخِ ماذا جَدَّ فاسْتَثْنَيْتَنَا

والقُدْسُ صارَت خَلْفَنا

والعَيْنُ تُبْصِرُها بمِرْآةِ اليَمِينِ

تَغَيَّرَتْ أَلْوَانُها في الشَّمْسِ، مِنْ قبلِ الغيابْ

إذ فاجَأَتْنِي بَسْمَةٌ لم أدْرِ كيفَ تَسَلَّلَتْ للوَجْهِ

قالت لي وقد أمْعَنْتُ ما أمْعَنْتُ

لا تَبْكِ عَيْنُكَ أيها المنسيُّ مِن مَتْنِ الكتابْ

في القدسِ من في القدسِ لكِنْ

لا أرَى في القدس إلا أنتْ[1].

وعلى الرّغم من هذه التّقْنِيَة السَّرْدِيَة الغالِبَة على تلك المشاهدِ والواصِفَة لِحالَة الشّاعر/ الزّائر إلّا أنَّها لم تُفْقِدْها شِعْرِيَتها، وذلك لتَضافُرِها مع آلِياتٍ فَنِيَّةٍ أخْرى كالأسْلُوبِ الحِواريّ الذّاتيّ/ المونولوج، التّصوير البياني، عُنْصُرَيْ الزّمانِ والمكان؛ حَيْثُ بدَا ' تميم البَرْغُوثي ' مُتَحكّماً في حِوارِه، فَأبْعَدَهُ عَنْ الخطابِيَة المباشِرَة والمُمِلَّة لمّا حَصَرَهُ بَيْنَهُ وبَيْنَ نَفْسِهِ، والتَّارِيخ في غَيْرِ اسْتِسْلامٍ له؛ إذِ وَجَّهَ حِوارَهُ مَعَهُ لِخِدْمَةِ زَاوِيَةَ رؤْيَتِهِ (في القدس من في القدس إلّا أنْتْ، يا كاتِبَ التَّارِيخِ مَهْلاً، فالمدينَةُ دهرُها دهرانِ، إذْ فَاجَأتْنِي بَسْمةٌ، قالت لي، يا أيُّها الباكي وراءَ السُّورِ، لا تَبْكِ عَيْنُك،...). فمهما مُنِعَ مِنْ دُخولِ ' قُدْسِهِ '، ومهما قزّمُوا انتِماءَهُ التَّاريخيّ إلَيْها، تهميشاً وإقصاءً، يبقَى الأصْلُ فيها والمَتْنُ، في الآن نفسِهِ.

لعلَّ ما ساعَدَ الشَّاعِرَ في هذا التحكُّم الحِواريّ اعتِمادُهُ على ضَمِيرَي المُتكلّم (أنا/ نحن) والمفرد الغائب (هو/ هي)، خاصَّة وأنَّ الأفعال المَبْنِيَة على صِيغَةِ المُفْرَد تؤثِّرُ في القارئ أكْثَر. فالشّاعِرُ قد أجادَ التّعامُلَ مع تِقْنِيَة ' **الحِوار** ' في نصّهِ الشِّعْري، وهذا يَنِمُّ عنْ وَعْيٍ مِنْهُ بآلِياتِ الكِتابَة الشِّعْرِيَة الحَدِيثَة والمُعاصِرَة المُنْفَتِحَة على تِقْنياتِ الفُنون الأدبِيَة الأخْرَى.

[1]– ديوان في القدس، ص 7–12.

- الزمان والمكان:

قد يجدُ المُتَأمّلُ في مَقاطِعِ هذه القَصِيدَة الشَّاعِرَ مُتحَكّماً في آلِيَتَيْ المكانِ والزَّمانِ كَعُنْصُرَيْنِ سرْدِيَيْنِ استفادَتْ مِنْهُما الكِتابَة الشّعْرِيَة الحدِيثَة والمُعَاصِرَة بِوَعْي أكْبَر، وقد تقتضي المنهَجِيَة البَحْثِيَة الإشارَةِ إلى مَفْهُومَيْهِما اللّغَوي والاصطلاحيّ مَعاً؛ إذ مصطلح **'المكان'** في اللغة العربية المعجمية، كلسان العرب مثلا " **مشتق من المكان والمكانة مكان في أصل تقدير الفعل مفعل. أما الدّليل على أنه المكان مفعل هو أنّ العرب لا تقول في معنى كذا وكذا، إلّا مفعل والجمع أمكنة".**

أمّا اصطلاحاً فقد وقف عنده النقّاد " **كإطارٍ تسير عليه الأحداثُ في الرّواية، فتنبّه غاستون باشلار إلى المسألة، في كتابه جمالية المكان مصرّحاً المكان ممسوك بواسطة الخيال ليظلّ محايداً، خاضعا لقياسات وتقييم ما في الأراضي، ولم يجعل من المكان نتاج صياغة المؤلف في العمل الرّوائي، بل إنّ المكان يمارس صياغة الكاتب وشخوصه الروائية يتّخذ على حدّ تعبير بيتور المخيّلة. وعليه، تحوّل عنصرُ المكان لدى أغلب هؤلاء المنظّرين إلى هندسة خارج النصّ"[1].**

ويتّضِحُ من خلال التّعْرِيفَيْنِ السَّابِقَيْن أنَّ الفضاء المكاني تلك المساحة التي تدُور فيها الأحْداثِ، فهي مَسْرَح أفعالِ الشُّخُوصِ وحَرَكاتها، والتي تؤثِّرُ في مُتَلَقّيها. ولعلَّ ممَّا ساعَدَهُ في ذلك تَحْدِيدُه لِكِلَيْهِما، فالقُدْسُ مَسْرَحٌ للأحْداثِ والمشاهِدِ كُلِّها، بَلْ مِنْ عَتَبَةِ العُنْوانِ نَفسِها ' **في القُدْسِ** '.

حَيثُ الفَضاء المكانِي متَّكئٌ على حَرْفِ الجَرّ' **في** '، والذي يَزِيدُه تحديداً ودلالَةً، كونُ غَايَةُ الشَّاعِرِ تَصْوِيرٌ لحالَةِ القُدس التي وَجَدَها فيهاعند زيارَتِهِ لفِلَسْطِينَ أكْثَرَ مِنْ كونِها (الغاية)

[1]- طارق عبد المجيد، سردية الشّعر وشعرية السّرد، ص 198.

تَعْرِيفاً بمدينَةِ القُدْس الشَّريف. فضلاً عن وصْفِهِ لِحالَتِه، وهو بأطْرافِها. لذَلِك فتَقْدِيرُ العنوان كالآتي، ربما: ' وأنا في القدس حَدَث لي الآتي، أو شاهَدْتُ الآتِي، أو صِرْتُ الآتِي '، أكْثَرَ من أنْ يَقُول:' أنا في القُدْس '؛ إذْ يُحِيلُنا التقْدير الأوَّل إلى التَّعْبِير عن الحال والوصْف المَشْهَديّ، في حِين تُشِيرُ الصِياغَةُ الثّانِيَة إلى الإخْبَار أكْثَرَ من أيّ شيْءٍ آخَرَ.

وتأسيساًعلى التّأوِيل السّابق للعُنوان يمكِن اعتِباره مُؤَشّراً سَرْدِياً ووَصْفياً، يُفْضِي بِنا إلى المكوّناتِ المَشْهدِيَةِ للنصّ الشّعري، فمِنْ خلالِ هذا الظَّرْف المكانيّ التّصْديريّ/ عَتَبَةِ العُنْوانِ مَهَّد الشَّاعِرُ بسلاسَةٍ وشاعِريّةٍ عبْرَ هذا الإيجاز اللّغوي، والتّكْثيف المعنوي، الذي جنّبَهُ السّردِية الباهِتَة، وهو يعرضُ قِصّة زيارته للقدْس وحالُه إثْرها آنذاك.

لعلّ ممّا يُثْبِتُ مركزية الحضُور المكاني في هذه الفصول التّصويرية تَكرَارُ ' تميم البرغوثي ' لاسم ' القدس ' بلفظها ثلاثاً وثلاثِينَ (33) مرّةً، فضلاً عنْ الإحالاتِ المُتَنوّعَة الدّالَةِ عليها، على الرّغْمِ من قلّة المشاهِدِ في القَصِيدَة، فشكّلَتْ نتيجَةً لذَلِكَ بُؤْرَةً مُهِمّةً في القَصِيدَة، –كما أسْلَفْنا–. ودون شكٍّ، فإنَّ اعْتِمادَهُ على فضاءٍ مكانيٍّ واحدٍ ' القدس '، ومتعلّقاتِه مِن فضاءاتٍ (شارعا، السوق، الساحات، أبنية، مدرسة لمملوك، ...) في نصّه قد سَمَحَ له أنْ يتحكَّمَ فِيهِ، ويُطوِّعَهُ لخدْمَةِ رؤيَتَهُ الفكرية والجمالية.

وقد لا يختلِفُ أمْرُ عُنْصُرِ ' الزمان '، وبالعودَةِ إلى عُنْصُرِ الزّمان كَتِقْنِيَة سَرْدِيَة أساساً، طوّعها الشّعْر لخدمة مضمونه وجماليته، وقد يُحتّم علينا الضّبط المنهجي التوقّف عند تعريفَيْه اللّغوي والاصطلاحيّ، ففي لسان العرب نجد " **الزّمَن والزّمان اسم لقليل الوقت وكثيرة وفي المحكم الزَّمَن والزّمان العَصْرُ والجمع أَزْمُنٌ وأزمان وأزْمِنة وزمَنٌ زامِنٌ شديد وأزْمَنَ الشيْءُ طال عليه الزّمان والاسم من ذلك الزّمَنُ والزُّمْنَة**"[1].

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (زمن)، ص 206.

أمّا اصطلاحاً فنستأنس بما ذهب إليه الباحثُ ' مولاي '، حيث عدّه " **من العناصر الأساسية في بناء الرّواية، إذ لا يمكن أن نتصوّر حدثاً سواء أكان واقعاً أم تخيلياً، خارج الزّمن ولذلك فأفلاطون اعتبر العنصر ذاته أساس الوجود وعلّته، (...)، ولا يُمكن تخيّل عملٍ روائيٍّ متخلّصاً من الانتظام الزّمني، فقد سعى النّقاد العرب إلى ترجمة هذا المفهوم نقلاً عن اللّغتيْن الفرنسية والانجليزية**"[1].

فعُنصُر الزمن قد غدَا من اهتمامات الباحِثِين المُشْتَغِلِين في عالم الرّواية خاصّة الشّعْر بدرجةٍ أقلّ.عن ' المكانِ '؛ إذْ يَرْتَبِطُ حُضُورُه به، طالَمَا أنَّ للقُدْسِ زمنانِ/ دهران مختلِفان، بل متناقِضان (مفارقة زمنية)، وهذا ما جعلَ الشَّاعِرُ يَعْتَمِدُ زمَنَيْنِ اثْنيْنِ، يُسْهِمانِ إلى جانِبِ الفَضاءِ المكانيّ في تشْكِيلِ مَسْرَحِ جَريانِ الأحْداثِ والمَشاهِد، والتي تَعْكِسُ المَرْحَلَتيْنِ المتناقِضَتَيْن لتاريخ العَرَب المُسْلِمِين في أرْضِ فِلَسْطِينَ عامَّةً، وفي ' القُدْسِ ' تحدِيداً: ماضٍ حضاريّ مجِيد ومُشْرِق، وحاضرٌ تَعِيسٌ ومَهْزُوم حضارياً ووُجُوداً(فالمدينَة دهرها دهران، دهرٌ أجْنَبيٌّ مطمئنٌ لا يغيرُ خَطوَه وكأنّه يمشِي خلال النومْ، وهناك دهْرٌ، كامِنٌ مُتَلَثمٌ يمشي بلا صَوْتٍ حِذَار القومْ، كانُوا الهَوَامِشَ في الكِتَابِ فَأَصْبَحُوا نصَّ المدِينَةِ قَبْلَنا،...)، فكأنّنَا بالشَّاعِرِ أمامَ أزْمَةِ اغْتِرابٍ مكانيٍّ وزمانيّ نتيجة هذا التقلّب الحضاريّ والتَّاريخيّ الذي مسَّ ' القُدْس ' في مَقْتَلٍ، وأحْزَنَ الشَّاعِرَ في العُمْقَ.

ولأنَّ هذَا التحوُّلِ المُفارِقِ في المَسَارِ الحَضاريّ لمدِينَتِه يُهَدِّدُ الوُجُودَ الهُوِيَّاتِي والحَقِيقي للفِلَسْطِينيّين عامَّةً، وللشَّاعِرِ خاصَّةً، فإنَّهُ قد تَحقَّقَ مِنْ أمْرِها لدَى مَحْكَمَةِ سيّدِ رُمُوزِ الزَّمَن ' الهِلال ' ، والذي طَمْأَنَهُ على الوَضْعِ الحَقِيقي والثَّابِتِ للقُدْس، مِنْ خلالِ ثباتِهِ على نُصْرَتِها رُغْمَ مُحاولاتِ الطَّمْسِ والتَّزْوِير الحضاريّ والتَّارِيخيّ وحتَّى العِرْقي (والقدْسُ تَعْرِفُ نفسَها، في

[1]– مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النّقد العربي السّيميائي، ط1، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2015م، ص 281.

القُدْسِ يزدادُ الهِلالُ تقوساً مِثْلَ الجَنينْ، حَدَباً على أشْباهِه فوقَ القِبابِ، تَطَوَّرَتْ ما بَيْنَهُم عَبْرَ السّنِينَ عَلاقَةُ الأبِ بالبَنِينْ،...).

كما آزَرَهُ في ذلِكَ أيْضاً؛ حيْثُ يَشْهَدُ ثابتاً على نُصْرَةِ الوُجُودِ الحَضاريّ لفِلَسْطِينَ هُناك مُنْذُ فَجْرِ العُمْر، وفِي ذلك الاعتِرافِ الثَّابِتِ مُواساةٌ للشَّاعِرِ ودَعْمٌ لهُ في مَوْقِف ظُلْمٍ، وانكِسارٍ وجْدانيّ (وتلفَّتَ التَّارِيخُ لي مُتَبَسِّماً، في القُدس كلُّ فَتى سواكْ، وهي الغَزالَةُ في المَدَى، حَكَمَ الزَّمانُ بِبَيْنِها، ما زِلْتَ تَرْكُضُ إثْرَها مُذْ وَدَّعَتْكَ بِعَيْنِها، رِفْقاً بِنَفْسِكَ ساعةً إنّي أَرَاكَ وَهَنْتْ، في القُدس مَن في القدسِ إلّا أنْتْ،...).

تأسيساً على التّسييجات السّابقة، يُمْكِن القَوْلُ إنَّ البَرْغُوثِي قدْ اسْتَطاعَ اسْتِثْمارَ بَعْضِ الآلِياتِ السَّرْدِيَة في قَصِيدَتِهِ هَذِهِ حَسْبَ رؤيَتِهِ الفِكْرِيَة والجَمالِيَة التي يَتَوَخّاها، وذلك ما يَعْكِسُ كفاءَةً في مُراوَدَةِ التِّقْنِياتِ الحَدِيثَة في الكِتابَة الشِّعْرِيَة، في بُعْدِها البَيْنِي، مِنْ خلال انْفِتاحِها على الفُرُوعِ الأدَبِيَة والفَنِيَة المُجاوِرَة.

ومِنْ القَصائدِ الشِّعْرِيَة التي استَأْثَرَ فيها عُنْصُرُ ' المكان ' بالحُضُورِ الكَثِيفِ قَصِيدَة ' الجَلِيل ' برَمْزِيَّتِها الجُغْرَافِيَة والحَضارِيَة؛ إذْ كرّرَها الشّاعِرُ بلَفْظِها ستّ عشرة (16) مرّةً، إلى جانِبِ الكلِماتِ الأخْرى الدّالَة عليْها، والإحالاتِ المُتنوّعَة العائدَة عليها في أبْياتِ وسُطور هذَا المَتْنِ الشِّعْريّ.

يبْدُو أنّ ' تميم البرغوثي ' قد ركّزَ على عُنُصُر ' المكان ' إلى حدّ أن جعَلَه بُؤْرةً في نصّه، محمّلاً إيّاه دلالاتٍ محوريّة وسامِية ومقّدسة تجاوزت الدّلالة المكانية العادِية؛ فهو فلسْطين بكلّ ما تعْنِيه وتحمِله من رمزية حضارية، بل والشامّ كلّه بإرثه التّراثِي والحضاري، وخِصْبه ونمائه، وجماله الطّبيعي.

وهذه الكثافة الدّلالية التي ألحقها الشّاعِر بفضائه ' لجليل ' قد أوحت بها عتبة العُنوان ' الجليل '؛ حيث هو المبتدأ وبقية القصِيدة إخبارٌ عنه، ووصْفٌ له، وتفصِيلٌ في أبعادِه الجغرافية والوطنيّة والقوميّة، والهويّاتِية، والحضارية، التّاريخيّة. إذ يقول:

الجليل

سلامٌ علـــى زِينِ القُرى والحواضِـرِ ومَنْ هاجَرُوا منها ومَنْ لم يُهـاجِر

إذَا حاصَرَتْ جِسْمَ الجَلِيلِ غُزَاتُـــهُ فإنَّ اسْمَـهُ قدْ رَدَّ كَيْدَ المُحَـــاصِرِ

فمن قالَ بيتِي فـــي الجَلِيلِ ولمْ يَزِد فقد قـــالَ شِعْراً وَهْوَ لَيْسَ بِشـــاعِرِ

وإنَّ الجَلِيلَ له أَلْفُ مَعْنىً

ومَعْنَى فلسْطِينَ أجْمَعِها في الجَلِيلْ

جَلِيلٌ هو الشيخُ في الصّورَةِ الأبَدِيَةِ

جلِيلٌ هو النصُّ يُنْذِرُ أعْدَاءَنا بالزَّوَالِ، وسَوْءِ الوُجُوهِ، ويُعَلِّمُنَا أنَّنا

سَنَجُوسُ خِلالَ الديارِ،

جليلٌ لَعَمري، مقالي: " لَعمري "، وتَشديديَ " الياء " في لفظَة " العربيّ "

وجَلِيلٌ هو الوَلَدُ النّاصريُّ الذي يَرْتَقِي كلَّ يَومٍ صَلِيباً[1].

فجَليلُ الشّاعِرِ قَدِ ارْتَقَى مِنْ جُغْرَافِيَّتِهِ المُمْتَدَّة في المَدَى إلى ما هو راقٍ وقَداسيّ وجَلِيلٍ؛ فهُوَ يُعادِلُ فِلَسْطِينَ كُلِّها، في فِطْرَتِهَا، وصفائِها، وجَمالِهَا، وأصالَتِهَا، وتاريخِها البَعِيد،

[1]– ديوان في القدس، ص 13–17.

وحَضارَتِها العَرِيقَة، ودِياناتِها المُتسامِحَة، وحُرُوبِهَا ضدَّ الغُزاةِ، وبُطُولاتِ أبْطالِها فيها، ومُسْتَقْبَلِها الآمِل (جَليلاً كَفِطْرَتِهِ، صافِياً، ويَعُودُ إلَيْنا جَمِيعاَ، نَشِيداً وجُغْرافيا).

ومِنْ الفَضاءِ الجُغْرَافيّ/ الأرْضِيّ يَسْمُو بِنَا الشَّاعِرُ إلى فَضاءِ ' السَّماء '، وهْوَ مُحَلِّقٌ بِنا في عَوالِمِ دلالاتِها الرَّمْزِيَة المُتَعدّدَة، وذَلِكَ في قَصِيدَتَي: ' أنَا لي سَماءٌ كالسَّماء '، و' قَبِّلِي ما بَيْنَ عينِينَا اعتِذَاراً يا سَماءُ '.

وواضِحٌ مِن عُنْوانِ قَصِيدَتِهِ الأولَى أنَّه يُرِيدُ تَطْوِيعَ فَضَاءِ السَّماءِ لِيُبْلِغَنَا رُؤْيَتَهُ الفِكْرِيَة والجماليَةِ تِّجاهَ وَطَنِهِ ' فِلَسْطِين '، فَهِيَ الجَمِيلَةُ جمال السَّماء، والسَّامِيَة كسُمُوِّها، والصَّافِيَة مِثْلَ صَفائِها، وهي الأمُّ التي تَسْتَوْعِبُ الجَمِيعَ حُبًّا واحْتِواءً، وحِفْظاً.

تتجلَّى رؤْيَةُ الشَّاعِرِ الخاصَّة والمُخْتَلِفَة مِن خلال تَصدُّرِ ضَمِيرِ المُتَكَلِّمِ ' **أنا** ' لِجُمْلَةِ العُنْوان الخَبَرِيَّة والمُتَكرِّرَة كلازِمَةٍ في مَفاصِلِ القَصِيدَة، ومعها يتكرَّرُ ضَمِيرُ المُتكلِّمِ أيضاً.

بِقَدْرِ حُبِّ وتملُّكِ ' تميم البَرْغُوثِي ' لسمائه بِقَدر ما هو مُتَحكِّمٌ فيها؛ إذْ يُفْتَرَضُ في مَن يَملِكُ الشَّيء أنَّهُ مُسَيْطِرٌ عَلَيه، فَيُوَجِّهُه الوِجْهَةَ التي يُرِيدُها، ويُطوِّعُهُ للغايةَ التي يتقصّدُها.

وربَّما ما يُثْبِتُ تحكُّمَ الشَّاعِرِ في سمائه/ فضائِهِ المكانيّ هي هذِهِ الدّلالات والصُّوَرِ التي حمَّلَها سماءَه؛ فهِيَ قضِيَّتُه بماضِيها الحضاريّ الزَّاهي، وحاضِرِها الحَزِين والمُبْكِي، والمُتحدّي للغازِي المُغْتَصِب، والمُتشبّثِ بأرْضِهِ وأهْلِهِ فيها، ومُسْتَقْبَلِها الآمِل والمُشْرِق، النَّاهِضِ مِنْ رمادِ السّقُوط الحضاريّ، وهو مُحلِّقٌ في سماءِ الحُرية والتقدُّم. ولعَلَّ الأسْطُرَ الشِّعْرِيَة الآتِيَة مُفْصِحَةٌ عنْ بَعضٍ مِن سماءِ الشَّاعِر:

أنا لي سماءٌ كالسّماءِ صَغِيرَةٌ زَرْقاءُ

أحْمِلُها على رأْسِي وأسْعَى في بلادِ الله من حيٍّ لحيْ

هذِي سمائي في يَدَيَّ

فيها الذي تدرونَ من صِفة السّماءْ

فيها علوٌّ وانْكِفاءْ

فيها الرياحُ كما هو المعتاد وَعْدٌ أو وَعِيدْ

فيها ملائِكَةٌ قد انهَمَكُوا بإصْلاحِ الموازِينِ العتِيقَةِ،

وفَوقَ رَأْسِي عالَمٌ هو عالَمِي

وسمائِي الدُّنْيا التي ليست بِدُنْيا

وَهْيَ كالعَنْقاءِ، خَيَّمَ ظِلُّها فَوقِي

يا لَيْتَ أرْضاً،

أيَّ أَرْضٍ،

في يَدَيَّ[1].

وَبَلَغَ اهْتِمامُ الشَّاعِرِ بأرْضِهِ 'فلَسْطِين'/ سمائه أنْ جعَلَها بُؤْرَةً في قَصِيدَتِهِ، لَفْظَةً، وتَرْكِيباً، وإحالَةً؛ حيثُ تكرَّرَتْ بِلَفْظِها خمْسَ عَشرَة مرَّةً (15)، فضلاً عن مُرادِفاتِها، وعَوائِدِها المُخْتَلِفَةِ.

ولمَّا تجاوَز بسمائِهِ/ فِلَسْطِينَه بُعْدَها القُطْرِيّ/ المحليّ إلى ما هو قَوميّ وحضاريٍّ فإنَّهُ استَثْمَرَ في الأماكِنِ ذاتِ الرَّمْزِيَة التُّراثِيَة الحضاريَة والامتداد القَوميّ والجُغْرافيّ، فاسْتَحْضَر: مِصْر، الشامّ، الغُوطَة، دِمَشْق، بَغداد، ...، وهي كلُّها فضاءات مكانِيَة حضاريَة، تُثْبِتُ الانتِماء

[1]– ديوان في القدس، ص 21–26.

الحَضاريّ لسماء الشَّاعِرِ؛ إذْ هي أرْضٌ ذات وُجُود حضاريّ ممْتَدٌّ أفُقِياً وعمُودِياً في جُغْرافِيَة وتارِيخ الشَّرْقِ القَديم.

يبدُو أنّ ' البرغوثي ' لم يكتَفِ بالتّحَكّم في عُنصُرِ ' المكان ' وإنّما طوّع آلِية ' الزمان ' أيضاً لخِدمَة رؤيَتَه الفكْرية والفنِية نحْو قضِيّتِه الوُجودِيَة "/ فلسطِين؛ حَيْثُ يَسْعَى إلى تَغْييرِ وَاقِعِ الأحدَاثِ والمَشاهِدِ إلى مايَتَطلَّعُ إلَيْه تَصَوُّرُه الرُّؤيَويّ (يَسْتَعِيدُ مَرْكَزِيَّتَه، وإنسانِيَتَه، وفَرَحَه، وهُوِيَتَه الجِنْسِيَة، والثّقافِيَة، واللُّغَوِيَة على أرضِهِ، بَعدَ جَرِيمَة السَّلْبِ والاغتِراب التي عاناها ويُعانِيها في بلادِه)، وفي هذَا السِياق يقول:

سأُعِيدُ تَرْكِيبَ البَريَّةِ وِفْقَ رَغْباتِي وإيمانِي

وأُصْبحُ آدَمَ الثَّانِي

أُسَمّي كُلَّ غَزْوٍ عِلَّةً كالبَرْدِ،

هَذَا، إذَا ما كُنْتَ تَدْرِي، سُلْطَةٌ عُظْمَى

أُغَيّرُ ما أَشَاءُ من الزّمان على هَوايَ

وفَوْقَ رَأْسِي عالَمٌ هو عالَمِي[1].

فالشّاعِرُ، ولكونه يبدو مُسَيْطِرًا على تِقْنِيَةِ ' **الزّمَنِ** ' فإنَّهِ يُرِيدُ قَلْبَ الأوضاعِ الحالِيةِ في أرْضِهِ إلى وَضْعٍ مُخْتَلِفٍ ومُفارِقٍ. (وأُصْبِحُ آدَمَ الثَّانِي، وأُعِيدُ ترتِيبَ الخَرائط، حيثُ أجْعَلُ سُورَ بغداد عِقالاً في رؤوسِ الأكْرَمِينَ، وَنِيلَ مِصْر، نهْرَ خَيْلٍ تَحتَ قَوْمٍ غاضِبِين، وغُوطَةً بِدِمَشْقَ تُنْبِتُ، في زمان الحَرْبِ، رُمْحاً كَيْ يَصُونَ اليَاسَمِينَ،).

[1]– المصدر السّابق، ص 24–25.

يَتَعزَّزُ الحُضُورُ السَّرْدِي في قَصائِدِ شاعِرِنا مِنْ خلال انفِتاحِ مُتُونِهِ الشِّعْرِيَة على جِنْسِ الأسْطُورة؛ حَيْثُ طوَّعَ بَعْضَ الشُّخُوصِ الأُسْطُورِيَة لِخِدْمَة رُؤْيَتَه الفِكْرِيَة والجمالِيَة نَحْوَ قَضِيّتِه المَرْكَزِيَة 'فِلَسْطِين'، مُسْتَثْمِراً في سَبِيلِها أسْطُورَة ' **العَنْقاء** ' ، لِتُعَزِّزَ مَعانِي الانْبِعاث الحَضاريّ الجَدِيد، حاضِرِ الهَزائِمِ والنَّكَباتِ المُحْزِنَة والمُذِلَّة، في الآن ذَاتِهِ، مِنْ أجْلِ مُسْتَقْبَلٍ آمِلٍ ومُشْرِقٍ حضارياً ووُجُودِياً، يَتَحقَّقُ فِيهِ حُلْم الدَّولَة الفِلَسْطِينِيَّة ذاتِ السيادَة الكامِلَة، وفي جوٍّ مِنْ الحُرِيَة والكَرامَةِ الإنسانِيَة، وفي هذَا الإطار يقول:

وهِيَ كالعَنْقَاءِ، خَيَّمَ ظِلُّها فَوْقِي

ويَحْمِي جانِباها جانِبَيَّ

وهْيَ التي في الحَقّ تَحْمِلُنِي وَتَسْعَى في بلادِ الله مِنْ حَيٍّ لِحَيّ

أَقُولُ يا عَنْقَاءُ شُكْراً،

كلَّ شَيْءٍ بالخَيَالِ مَنَحْتِنِي

وَجَعَلْتِنِي مَلِكاً على الدُّنْيَا بِأَكْمَلِها[1].

فالشَّاعِرُ قد رَأى في الشَّخْصِيَة الأُسْطُورِيَة ' **العَنْقاء** ' ما يُساعِدُه على بُلُوغِ غايَتَهُ الحَضارِيَة المُسْتَقْبَلِيَة والجَمالِيَة، أو أَمَلَهُ الرُّؤيَوِيّ الرُّؤْياوِيّ، ولَوْ عَبْرَ آلِيَة سَرْدِيَة أسْطُورِيَة مَجازِيَة. ذلك لأنّ " **البُعْد المعرفيّ، والثّقافيّ الأسطوريّ أحدُ أهمّ الرّوافِدِ التي وظّفها شعراءُ الحداثة وروّادُها؛ نظراً للعلاقة الوطيدة التي تربِطُ الشعْر بالأسطورة من جهة، ولِما تنطوي عليه الأخيرة من إبهام دلالي، ومعنوي من جهة ثانية**"[2].

فغدا استِحْضارُ العُنْصُرِ الأسْطُوريّ في النصّ الشّعْريّ الحدِيث والمعاصِر وسيلة للكشْف غير المباشِرِ عن معاناة الشّاعر المعاصِرِ، في بيئةٍ غير آمِنةٍ، وللتّعبير عن صراعِهم المستمرّ

[1]– المصدر السابق، ص 26.

[2]– سعيد فرغلي حامد، تجليات الجدلي والجمالي في شعر الحداثة، ط1، دار كفاءة المعرفة للنّشر والتّوزيع، عمان، 2023م، ص 182.

مع الآخر الظّالم، وكذا لترجمة آمالِهم وأحلامِهم المستقبلية الحالمة، إلى جانِبِ منْحاهم الجماليّ، ونهجهم التّجريبيّ.

مِنْ المُتُونِ الشِّعْرِيَة التَّمِيمِيَة الفَصِيحَة التي اسْتَعانَت بالآلِياتِ الأسْطُورِيَة، عَبْرَ الشَّخْصِيَة الأسْطُورِيَة الشَّرْقِيَة تَحْدِيداً، ذَلِكَ المَقْطَع الأسْطُوريّ السَّرْدي/ النَّثْريّ المُتَعلّق بِمَشْهَد ' العَنْزَة ' في مطوَّلة ' مَقام عِاق '. حَيْثُ اسْتَحْضَرَ الشّخصيات البابلية: ' نبو '، ' إنْليل '، ' آنُو' ، في سِياقٍ نثْريّ حِكائيّ، يُعالِجُ صِراع الهَوى والعقل بين رجال السّلْطة الحاكِمة من جهة، كما يَكْشِفُ عن العلاقة المتأزّمة بين الحكّام/ الآلِهَة/الملوك/ السُّلْطة الرّسمية بأبعادها المختلِفة، والرّعية بطبقاتها المتباينَة من ناحية أخرى.

حيثُ تَرْفُضُ العنْزَة عَرْض الإلَه ' نبو ' للزّواج بها. حيث لمّا اقْترب منها، **(ارْتَعَبَتْ مِن طُولِه وعرضه، هربَتْ فَتَبعَها. الإله يركُضُ وراء العنزة، والعنزة لا تفهم ما يُريد الإله. ثم إن فهمت فهي لا تريدُهُ زوجاً: كيف لإلَه الحِكْمَةِ أنْ يَمْنَحَهَا عَنْزاً صِغاراً ويُناطِحَ عنها الكِباش، العَنْزَة لا تُرِيدُهُ. والإلَهُ يُرِيدُ العَنْزة)**[1].

فيمكن القول: إنّنا أمام سَرْدٍ حِكائيّ أُسْطُوريّ، تؤثّثُهُ شخصِياتٍ أسْطُورِيَ، تُعانِي مِن صَفْعَةِ رَفْضِ الرَّعِيَة، وأزْمَة صِرَاعٍ يكادُ يَكونُ مُلازِمٍ بَيْن أهْلِ الحِكْمَةِ والأهْواءِ مِنْهُم. كما سَمَحَت التِّقْنِيَة الأسْطُورِيَة للشَّاعِرِ مِنْ أنْ يُفْصِحَ عن ذَلِكَ الصِّراع الدّرامِي الذي يَعِيشُهُ الحكّامُ العَرَبِ في رَاهِنِنَا، بإيحاءٍ رَمْزيّ كَثِيفٍ وعَمِيقٍ، تُشَكِّلُهُ لُغَةٌ أسْطُورِيَة مُوجَزَة، تُعَبّرُ واصِفَةً، ولا تُظْهِر، وفي ذلِكَ إدْهاشٌ للقارئ، وشَغَفٌ كَبِيرٌ إلى اكْتشافِ المُراد المَعْنويّ والجماليّ، ووراءَ كلِّ هذا خَلْقٌ لمسافَةٍ قِرائيَة بينهما (بين العُنْصُر الأسْطُوريّ ومُتلَقّيه).

إذ بَرْهَنَت الأسْطُورة على " **أنّها تُشابك المتباينات، وتدمجها في وحدة عضوية...، وبذلك استطاع الشّاعرُ المعاصِرُ أن يُعانِق الكلِية والجزئية، وأن ينجو من المباشرة في التّعبير،**

[1]– ديوان مقام عراق، ص 47.

وأن ينجو من النّثْرية "[1]. فأصْبحت الأسطورةُ في القصيدة العربية المعاصِرة مكوّنا رؤيوياً، يتعامل الشّاعِرُ معه بوعْيٍ، وهو يُعَبّرُ عن تجرِبتِهِ الواقعيّة والجمالية، في الوقت ذاتِهِ.

قدْ لا تَخْتَلِفُ دلالات وإشاراتِ ' **سماء** ' الشَّاعِرِ في قَصِيدَة ' قبْلِي ما بَيْن عَيْنِينَا اعْتِذاراً يا سَماءُ ' عَنها في قَصِيدَةِ ' أنا لي سماءٌ كالسّماء' السَّابِقِ تَحْلِيلُها، عَلَى الرُّغْمِ مِنْ التَّبَايُن بَيْنَهُما أسْلُوبِياً؛ حَيْثُ توشَّحَتِ الأولَى أسْلُوباً خَبرياً وَصْفِياً، وُسِمَ بِها عُنْوَانُها أوّلاً، وبَقِيَة ' اللّازِمات ' ثانِياً كُونُ الغَايَة إخْبارِيَة وَصْفِيَة جمالِيَة، بينما لَبسَتْ عَتَبَةُ العُنْوانِ في النصّ الشِّعْريّ الثَّانِي أسْلُوباً إنْشائِياً طَلَبِيا انْسِجاماً مَعَ الغايَة التَّنْبِيهِيَة، والتَّوجِيهِية، والتّحْذِيرِيَة للشّاعِرِ فيها؛ فهو يُشِيرُ مُنبّهاً بِدايةً، إلى ثِقَلِ مَسْؤولِيَةِ حَمْلِ السَّماء/ القَضِيَة/ الأمانَة عَلَيْهِ وعلى أمْثَالِهِ مِنْ أبْنائِها المُثَقَّفِين الأوفِياء والشُّرَفاء، وهنا يتقاطَعُ مَعَ مَضْمُونِ الآية القُرْآنِيَة الكَرِيمة: **(إنَّا عَرَضْنَا الامانَةَ على السَّمَواتِ والارْضِ والجِبَالِ فَأَبَيْنَ أنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الانْسَانُ إنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولاً)***[2]؛ لِذَا فهْيَ مَدِينَةٌ لِجَمِيلِ وفائِهِم، والتِزامِهِم برِسالَتِها تنَصَّلَ مِنْها الكَثِيرُ مِن أبْنائِها؛ لِذا فأقَلُّ اعْتِرَافٍ بالجَمِيلِ مِنْها اعْتِذَارُهَا لَهُم، لأنَّهُم الوَحِيدُونَ في مَيْدانِ الصِّرَاعِ في سَبِيلِها.

وأمّا التَّوْجِيه فَيَخُصُّ هَؤلاءِ السِّلْبِيّين المُتَبَرّئين مِنها بَرَاءَة الذّيبِ مِن دَم يُوسف – عَلَيْه السَّلام–؛ فهو تَحْذِيرٌ في ثَوبِ عِتابٍ. بَيْنَمَا يُوَجّهُ تَحْذِيراتِه إلى مَن يُحَرّفُ الحَقائِقَ التّارِيخِيَة، ويُحَاوِلُ طَمْسَ الهُوِيَة الفِلَسْطِينِيَة ظُلْماً وزُوراً، كما يَسْعَى إلى جَعْلِ الآخَر/ الغازيّ اليَهُوديّ والأمريكي الغَرْبِيّ مَتْناً ومَرْكَزاً في أرْضِها، والأصيلُ فيها وُجُوداً وهُوِيَّةً هامِشاً.

فدلالَةُ سماءُ الشَّاعِرِ هُنا، لا تخْرُجُ عَن بِلادِه ' فِلَسْطِين ' بِسمائِها، وجوّهَا، وأرْضِهَا، وبَحْرِها، وجُغْرَافِيَّتِها، وتارِيخِها، وثَرائها الدِّينيّ، وإرْثِها الحضاريّ، وهُوِيَّتِها العربِيَة الإسلامِيَة؛

[1]– يوسف سامي اليوسف، الشّعر العربي المعاصر، د ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980م، ص 43 وما بعدها..

[2]– القرآن الكريم، سورة الأحزاب، الآيَة 72.

فَهِيَ المُبْتَدَأ والمُنْتَهَى، وهِيَ وَصِيَة الأنْبِياء، وأولِياء الله الصَّالِحِين، والأجْدادُ مِنْ مُلُوكٍ، وأُمَراء، ورُؤَساء، إلى أبْنائها، مِن الآباءِ والأحفاد.

قَبّلِي ما بين عينينا اعْتِذَاراً يا سَماءْ

قد حَمَلْنَا مِنْكِ مالا يُحْتَمَلْ

إن مِن أثْقَل ما يَحْمِلُهُ المَرْءُ الهَواءْ

حِينَ يَحْوِي كلَّ ما تَحْوِينَهُ

أنْتِ لَوْحٌ حَجَريٌّ كُتِبَتْ فِيهِ وَصَايَا الميّتِينْ

كادَ يُمْحَى ما عَلَيْهِ مِنْ جُمَلْ

مِنْ تَوَالِي البَرْقِ والرَّعْدِ على مرِّ السِّنِينْ

اعذرُونَا قد بُلِينَا

بِتَمادِي مُشْرِكِينَا

في الغَبَاءْ

فاضْطِراراً يُصْبِحُ المَرْءُ نبيّاً[1].

يَبْدُو أنَّ ' تَمِيمَ البَرْغُوثِي ' قد تَحكَّمَ في عُنْصُرِ المكان ' السَّماء ' لاقْتِصارِهِ عَلَيْهِ، في ذكْرِ أحْدَاثِهِ، وعَرْضِ مَشاهِدِ قَصِيدَتِه. والأَمْرُ نَفْسُهُ قَدْ يُقَالُ عنْ الآلِيَة الزَّمَنِيَة؛ فعلى الرُّغْمِ مِن تركِيزِهِ على الزَّمَنِ الدّالِ على الحاضِرِ والمُسْتَقْبَلِ (انْطِلاقاً مِن الجملَة الطَّلَبِيَة/ الأمْرِيَة التي تأسَّسَ عَلَيْها العُنْوان: قَبّلِي ما بَين عَيْنِينَا اعْتِذاراً،...)، وتَكْرارِها كلازِمَةٍ في أجْزاء النصّ المِفْصَلِيَة، إلى جانِبِ الأفعالِ المُضارِعَة، والأفعال الماضِيَة على قِلَّتِها، فإنَّهُ وُفِّقَ في تَوْجِيهِ انْتِباهَنا إلى رَاهِنِ فِلَسْطِينَ وتحدّياتِها المُسْتَقْبَلِيَة (رؤيَة مُسْتَقبَلِيَة).

وَمِنْ الفَضَاءِ المكانيّ الدّالِ على البُعْدِ القَوْمِي العُروبِي، والهُوِيَّة الفِلَسْطِينِيَة، حَيثُ الأصالَةُ والحَارَةُ والانْتِماءُ، ودِفءُ الأهْلِ والأحْبابِ، والارْتِواء (العِراق، بَغداد، الشّام، النِّيل، الغُوطَة،

[1]– ديوان في القدس، ص 99–105.

دِمَشْق، القُدس، الجَلِيل، غزّة، الضفَّة الغَربِيَة، سماء،...)، إلى الأماكِنِ المُرْتَبِطَة بِمَعانِي الغُرْبَة والاسْتِلاب، والجَفاف، والجَفاء، كما في قَصِيدة ' رَجَز '، وكلُّ ذلِك في سِياقِ صِدامِهِ مَعَ قِيَم الحَارَة الغَربِيَة في أمْرِيكا، ومَوْقِفُهُ مِنْها، وقَد صرَّحَ بذَلِك مِن البِدايَة، حينَ يَقُول:

يا غُرْبَتِي يا غُرْبَةَ المُغْتَرِبِ

عن دارِهِ أو غُرْبَةَ المُقْتَرِبِ

فَصِرْتُ مِثْلَ المُبْعَدِ المُنْجَذِبِ

كأنَّنِي عَنِ الرّياضِ أَجْنَبِي

فَكَيْفَ خَوْفِي مِنْ رِياضِ الغُرُبِ

حَدِيقَةٌ مِنْ مَأْكَلٍ ومَشْرَبِ

حَدِيقَةٌ كَكَوكَبٍ فِي كَوْكَبِ[1].

فقَدْ جعَلَ البَرْغُوثِي مِن فَضَاءِ ' الحَدِيقَة ' آلِيَة سَرْدِيَة في خِدْمَةِ تِجْرِبَتِهِ الشِّعْرِيَة مَع الاغْتِراب القَيْمِيّ والحَضاريّ الذي عانَاه في أمْرِيكا؛ ورَفْضِهِ لهَا، كَوْنُهَا تتعَارَضُ وقِيَمِ الشَّرْقِ التي نَشَأَ في جوّها.

على الرُّغْمِ مِنْ مَعْرِفَتِهِ بالحَدِيقَة قَبلاً في المَشْرَق، كمَظْهَر تمدُّنِي، إلّا أنّه لم يَسْتَسِغْها في بلادِ الغَرْبِ؛ لأنَّها تَفْتَقِدُ للجَوْهَرِ الرُّوحِي للشَّرْقِ العَرَبِي والإسلاميّ. وربَّما هذَا ما أوْقَعَهُ في مُفارَقَةٍ ذَوْقِيَّة وزَمَنِيَّة؛ ففِي مَرْحلَةٍ زَمَنِيَّة ماضِيَة أحَبَّ الحَديقَةَ، وتَذَوَّقَها في بِلادِهِ. لِيَمْقُتَهَا حاضِراً في غُرْبَتِه المَكانِيَة والرُّوحِيَة (حَدِيقَةٌ جمالُها كالقُطْبِ، يُدِيرُنِي مِنْ حَوْلِها تَعَجُّبِي، تناقُضاتِ قَلْبٍ قُلَّبِ، غُرْبَةَ المُغْتَرِبِ،...).

وإذَا ما عرَّجْنَا على قَصِيدَة ' تقولُ الحمامَة لِلْعَنْكَبُوت ' وَجَدْناها تَطْفَحُ سَرْدِيَةً وَوَصْفِيَّة، تُؤَثِّثُها هَذِهِ الحِكائِيَة المُتَكَرّرَة، من خلال الفِعْلِ الحِكائيّ ' تقول '، وتلك الحِوارِيَّة الدّرامِيَة التي

[1]- ديوان في القُدْس، ص 124-125.

جَرَت بَيْنَ الشَّخْصِيَتَيْنِ الرَّمْزِيَتَيْن (الحمامة، والعنكبوت)، فَضْلاً عَن مكانِ وزَمانِ جَريانِ الأحداثِ والمَشاهِدِ.

تُفْصِحُ عَتَبَةُ العُنْوَانِ ' تقُول الحمامَةُ لِلْعَنْكَبُوت ' عَن سَرْدِيَة مُمْتَدَّة في ثَنايا مَقاطِعِ النصّ الشِّعْرِي؛ حَيْثُ تتكرّرُ عِبارَة: ' تقول الحَمامَة للعَنكَبُوت ' بِدَايَة كُلّ مَقْطَعٍ شِعْرِيّ (خَمْس مَرّاتٍ)، إلى جانِبِ الفِعْلِ ' تقول ' وعائدَيْهِمَا مِن ضَمائرَ، وأسماء إشارة،...

كما يَتَكَرّرُ اسمُ ' الغَار ' كمكانٍ رمزيّ ذِي قَداسَةٍ، كَونُهُ يَرْتَبِطُ بانْطِلاقِ أوَّلَ مَشْروعٍ حَضاريّ رِساليّ، مُوَحِّدٍ ومُوَحَّدٍ، مِنْ أجْلِ خَيْر البَشَرِيَة كافّة، ولكلّ مكانٍ وزمانٍ. واسْتِثْمارُ الشَّاعِرِ في فَضاءٍ مكانيّ واحِدٍ لأحْداثِهِ، وحِوارِاتِهِ الدّرامِيَة هو مِنْ أجْلِ التَّحكُّمِ فيه، وتَطْوِيعِه لتَحْقِيقِ رؤْيَتَه الشِّعْرِيَة، فِكْراً وجمالِيَةً.

وقَدْ رَكَّزَ الشّاعِرُ على الحِوارِ الخَارِجِي (الديالوج)، والذي ساعَدَهُ في بُلُوغِ دَرامِيَة مَشْهَدِيَة مُؤَثِّرَة، كما في قَولِهِ:

تَقُولُ الحَمامَةُ لمّا رَأتْ رُوحَ حارِسَةِ الغَارِ فاضَتْ

وقَدْ أَصْبَحَ الغَارُ مِن بَعدِها طَلَلاً

يا أُخَيَّةُ ضَيْفَاكِ ما فَعَلَا

ثم قالَت تَعَزَّيْ قَليلاً

وخَلّي مِنَ الدّمْعِ ما هَمَلَا

ثم مِيلِي إلى كُلِّ طِفْلٍ وَلِيدٍ

وقُصّي عَلَيْهِ الحِكايَة[1].

فَعَبْرَ هذَا الحِوارِ المُتَجَسِّدِ مِن خلالِ فِعل القَول/ الحَكْي (تقول، قالَت)، وأفْعالِ الطَّلَبِ الأمْرِيَة، والنِّدائِيَة (تَعَزَّيْ، خلّي، مِيلِي، قُصّي،...) المَمْزُوجَة بالأفْعالِ المَاضِيَة (رَأتْ، فَاضَتْ، أصْبَح، فَعَلَا، هَمَلَا،...) الدّالَة على الحَسْرَةِ والحُزْنِ، والدَّهْشَة ممَّا آلَت إلَيه أوْضَاعُ

[1]– ديوان في القدس، ص 56.

الأمَّة العَرَبِيَة والإسلامِيَ، قَد عَرَضَ عَلَيْنَا هذَا المَشْهَدِ الخِتاميّ، وكلُّهُ دَرامِيَة مُتَماشِيَةٌ مع دَرامِيَة المَشْهَد العَرَبيّ ككُلّ، والمَشْهَدانِ الفِلَسْطِينيّ والعِراقيّ تَحْدِيداَ، وفي أبْعادِهِما السياسِيَة والحَضارِيَة.

نرى أنَّ هذَا المَشْهَدَ الأخِيرَ قد مثَّلَ ذِرْوَة التوتّرِ الدَّرامِي في القَصِيدَة، حَسْرَةً، وحُزْناً ودَهْشَةً، ممَّا انْتَهَى إلَيْه مَشْرُوعُ الدَّولَة الإسلامِيَة المُوحَّدة، ممّا يَتَطَلَّبُ دَعْوَةَ طُمُوحٍ مُلِحَّةً، مِنْ أجلِ الحِفاظِ على اسْتِمْرار هذَا المَشْرُوعِ الحَضَاريّ، وإنجاحِهِ على يَدِ جِيل المُسْتَقْبَل.

تَتَعَدّد أزْمِنَةُ ' تميم البَرْغُوثِي ' في هذا المَتْن الشّعْريّ بِتَعَدّد مَشاهِدِه، وتَرَاتُبِيَّتِها. وهِي هُنا مُتَنَوّعَةٌ بَيْنَ الماضي المُرْتَبِط بانْطلاقَةِ فِكْرَةِ المَشْرُوعِ الحَضَاريّ للدَّوْلَة الإسلامِيَة المُوحَّدة، والزَّمَنُ الحاضِرُ المُتَعَلّق بمُحاوَلة تَجْسِيد تصَوُّرِ ذَاك المَشْرُوعِ الحَضاريّ، ثمّ الزَّمَن الدّالِ على المُسْتَقْبَلِ، والذي ارْتَبَطَ بِخَيْبَةِ أمَلِ مَسَّت المَشْرُوعِ بَعْدَما ماتَتْ حارِسَتُهُ/ العَنْكَبُوت، لِتَفْقِدَ الحَمامَةُ أحَدَ جَنَاحَيْها. ولمْ يَبقَ أمامَها مِن سَبِيلٍ إلَّا تَرْك وَصِيّة للأجيال القادِمَة مِنْ أجْل مُواصَلة المَشْرُوع، وكُلّهُم إرادَةٌ وطُمُوحُ.

وكما في تحليل قَصائِده السَّابِقة، فنرى أنّ الشّاعِر قَدْ بدَا مُتَحكّماً في عُنْصُرِ الزَّمِن، على تنوّعِهِ، حَيْثُ تمكَّنَ مِنْ تَطْوِيعِه لِخِدْمَة مَشاهده، حَسْب سَيْرُورَةِ رؤْيَتِه الشّعْرِيَة، المُتَأَثّرَة/ المُتقاطِعَة مع التُّراث الدّينِي (قِصَّة الرّسول محمّد صلّى الله عليه وسلَّم، مع الخَلِيفة أبي بَكْر الصّدّيق في غار حِراء).

ويُمْكِن تمْثِيلُ المُعادَلَة الزَّمَنِيَة للْقَصِيدَة كالآتي:

اسْتِحْضَارُ قِصَّةِ غار حِرَاء (الزّمَن الماضِي) / عَمَلِيَةُ إسْقاطِ القِصَّة الدّينِيَة على حاضِرِ الأمَّة العَرَبِيَة والإسلامِيَة، كَحَنِين وحاجَة حضارِيَة (الزَّمَن الحاضِرُ)/ الخَوْفُ من فَشَل المَشْرُوعِ الحَضاريّ، بالنّظَر إلى الوَاقِعِ العَربيّ المَهْزُومِ والمُتَخاذِلِ، والمُتَفَرّق، والذِي يَحْتاجُ إلى جُرْعَةِ طُمُوحٍ وإرادَة يُسْقَى بِها جِيلُهُ الآتِي (زَمَن المُستَقْبَل).

مِن المُتُون الشّعْرِيَة الأُخْرَى التي اتَّكَأَت على السَّرْدِ، مِن خِلالِ عُنْصُرِ الحِوارِ، الذي تؤثّثُهُ الكَثِيرُ مِن الأساليبِ الإنشائِيَّة الطّلَبِيَة المُتَجَلِيَة في أفْعالِ النّداء خاصَّةً، ومارافَقَها مُعَضِّداً مِن أفْعالِ أمْرٍ، ونَهْيٍ، وتُجَاوِرُها بَعْضٌ مِن الأفْعالِ المُضارِعَة، قصِيدَةُ ' القَهْوة ' ذاتُ البِناءِ الحُرِّ؛ حَيْثُ يَعْقِدُ الشَّاعِرُ مُحاوَرَةً عَمِيقَة مَع شَخْصِيَةِ ' نَوار '، والتي يَدْعُوهَا مشَجّعاً وناصِحاً أنْ تُسائلَ عمَّها ' التَّاريخ ' احْتِراماً وتَعْظِيماً لِشَأْنِهِ، واعْتِرافاً بِقوّة شَخْصِيَّتِهِ وَعْياً بالأحْداثِ، وثباتاً على الحقائق، وثِقَةً بالنَّفْسِ.

وكَغَيْرِها من القَصائِد ذات النُّزُوع السَّرْدِي، والمَلْمَح الحِوارِيّ الغالِب، فإنَّها غَلَّبَتِ الأساليب الطّلَبِيَة الخِطابِيَة، فِي صُورَة الأمْر، والنَّهْي، والنّوار، والتي تُعَزِّزُها الاسْتِفهاماتُ المُتَكَرّرَةُ في ثَنايا مَقاطِعِها. في انْزياحٍ دلاليّ وفنيّ خادِمٍ لِلتّوَجُّهِ الرُّؤْيَوِيّ التَّمِيميّ في النصّ، إذِ التَّفاؤلِ بِمُسْتَقْبَلٍ آمِلٍ لقَضِيَة ' فِلَسْطِين '، وبِمُبارَكَةٍ من العمّ ' التّاريخ '، صاحب الحقيقة التَّاريخيَّة اليَقِينيَة، فِيما يَتَعَلَّق بالماضِي التَّاريخي الفلَسْطِينيّ الأصِيل هُناك. وفي هذا السّياقِ الحِواريّ الكاشِف عن الحقيقة، نطْمَئِنّ إلى التَّمْثِيل الدّال:

صُبّي لِعَمّكِ يا نَوَارُ القهوةْ

لا تَسْتَحِي مِن عَمّكِ التَّارِيخْ

قد زارَنا مِنْ قَبْلُ

كُنْتِ صَغِيرَةً

لا تَذْكُرِينْ

لا تَسْرِقِي أقْلامَهُ

لا تَهْزَئي مِن شَكْلِهِ

هو هكذا

الوجْهُ مرتَجل الملامِحِ

هو واثقٌ من نفسِهِ

لا شيء يُرْبكه، ويَرْتَبك الذين يُحاوِلُون بِجَهْلِهِم إرْباكَهُ

هو عَمُّك الوَغْدُ اللَّئِيمْ

هو عَمُّكِ الشَّهْمُ الكَرِيمْ

هل سَتَعِيشُ إسرائِيلُ بين المؤْمِنِينْ؟

سألَتْ نَوارُ عَمَّها

ورَأَيْته للمرّة الأولى تبسم منذ آلاف السنينْ

هذَا سؤالٌ تَعْرِفِينَ جَوابَهُ يا حُلْوةْ

صُبِّي لِعَمِّكِ يا نَوَارُ القَهْوَةْ[1].

ولأنَّه يبدُو حاملاًلهذه الصّفات الإيجابِيَة، والتي عزَّ وُجُودُها في غَيْرِها، مِن وَفاءٍ للمَبْدَإِ، ووَعْيٍ بالحَقِيقَة التَّارِيخِيّة، وإفحامٍ لمُزَيِّفِيّ التَّاريخ، مِنْ مُجادِلِيه، وإنْصاتِهِ لِمَن وَثَقَ بِهِ، مُؤَرِّخاً وحكِيماً، لِيُولفِيهِم بإجابَة واثِقَة بالنَّصْر، شافِيَة ومُطَمْئِنَة للسَّائِلَةِ المُتَطلِّعَة، والمُتْعَبَة مِنْ هزائِمِ حاضِرِها الحَزِين. فإنَّهُ جَدِيرٌ بِحُسْنِ الضِيافَة، والاستقبال اللّائق. فليَدْخُل ولْيَشْرَب قَهْوَتَها.

تَقْتَضِي السَّرْدِيَة الشِّعْرِيَة وُجُودَ شَخْصِياتٍ مُتحاوِرَة فيما بَيْنَها، ويُسْفِرُ ذَلِكَ عن أحْداثٍ، وأقْوالٍ، تُمَيِّزُها الحَرَكِيَة والفاعِلِيَّة، ووَصْفِ المَشاهِدِ، كما تَفْتَرِضُ تلك الحِواراتُ تَعَدُّداً في الأصْواتِ؛ إذْ لكلّ شَخْصِيَةٍ صَوْتٌ ظاهِرٌ أو خَفيّ (حسْب طَبِيعَة الشَّخْصِيَة المُتَحَاوِرَة).

- تعدّد الأصوات:

وإذَا ما عُدْنَا إلى قَصائِد ' تمِيمِ البَرْغُوثِي ' فإنّنَا نَقِفُ على حُضُورٍ بارِزٍ للأصْواتِ المتحاوِرَة، وذلِكَ في المُتُونِ الشِّعْرِيَة ذَاتِ البِناء العَمُوديّ، والقَصائِدِ الحُرَّة كذَلْكَ، فَضْلاً عن النُّصُوص الشِّعْرِيَة المُخْتَلِطَة (بين العَموديّ والتَّفعِيلي، والنَّثْرِيّ)، وهَذَا عَبْرَ قَصائِدِ الدّيوَانَيْنِ الفَصِيحَيْنِ مَعاً، وحتَّى القَصائد العامِيَة.

[1]- ديوان في القدس، ص63-66.

ففي مطوّلة ' مقام عراق ' تحاوَرَت أصْواتُ الشخْصيات الآتية، ذاتِ الانتماءاتِ المختلِفة (الزّمن، التراث الدّيني، التّراث الأدبيّ والفكري والأسطوري، ...)، ويمكِننا الاطْمئنان إلى الأسماء الآتية: **النّخل، الهلال، الحدّادِين المكفوفين، المتنبّي، شيخ الحدّادين، بشّار بنُ برد، الإلَه نبو، الإلَه إنْلِيل، الإلَه آنو، أبو منصور الحلّاج، المحرّم، زينب بنت علي، راوي أخبار الحسين والفرزدق، الصّوتان المتحاوِرانِ في المأْتم، ...**

أمّا في دِيوانِ ' في القدس ' فنُلْفِي تعَدُّداً لافِتاً للأصوات في أغْلَبِ قَصائِدِه. ففي القَصِيدَة البُؤْرَة مِنْه (في القُدْس)، تُصادِفُنا أصْوات: الشّاعر/ الرّاوي، التّاريخ، القُدس/ الغزالة، كاتب التّاريخ، الهلال، السّماء، الدّهر، الصّباح، النّوافذ، رائحةُ دكّان العطّار، الشّيخ، البسمة، العين، سائق السّيارة الصّفراء،... **(فقلت لنفسي، وتلفت التّاريخ لي متبسّماً، يا كاتب التّاريخِ مهلاً، وهْو يقول لا، فتقول: لا بل هكذا، وتقول لي إذ يُطلقون قنابل الغاز المسيِّل للدّموع عليّ: لا تحفل بهم، وهْي تقول لي: أرأيْتْ، لو صافحتَ شيخا،..).**

في قصيدة ' الجليل ' تُصادِفنا أصْوَاتُ الشّاعِرِ، والشّيْخ، والقائد العسْكريّ، الناس،...(**جليلٌ هو الشّيْخُ في الصّورة الأبدِية، إذ يُحاوِلُ أن يُفْهِم القائد العسكريّ: يا بُنيّ: إنّ أرضاً يسير على مائها أهلُها لا تدوم طويلاً عليها الدول، يا أيّها النّاسُ هذا الوليدُ الجليلُ لكم،...).**

ومن القصائد الأخرى التي تعدّدت أصواتُها قصيدة ' أنا لي سماءٌ كالسماء '؛ إذْ نجد صوت الشّاعر، السّماء، الملائكة، الشيطان، الجنّ، النّاس، التّاجر الشّاميّ التّاريخ، العنقاء،...(وتقول لي، ودُموعها في العَيْن: فأُلْكَ طيّبٌ، فيها ملائكةٌ، فيصحّحُ التّاريخُ سيرته، الجنّ تأتِيني بتعليماتها،...).

تتعدّدُ الأصْواتُ في قَصِيدَة **' تقول الحمامة للعنكبوت '**، وهْي في ذلك بين الحمامة، والعنكبوت، والشّاعر/ الرّاوي، الضّيفان الغريبان، المُسِنّين، اليتامى، القوم، الطّفل الوليد، السّماء، الطّيور،...(تقول الحمامة للعنكبوت، أُنقّلُ عَيْنَيَّ في القَومِ، أشكو السّماء، ابتسام المسِنّين، خُبزُ اليتامى، دعوْتُ إليه الطّيور، ضيفاكِ ما فعلا، ميلي إلى كلّ طفْلٍ ولِيدٍ،...).

بينما في قصيدة ' القهوة ' نُميّزُ أصوات: الشّاعِر، نَوار، والعَمّ/ التّاريخ، المتكَلّمين، تركيا، أنطاكية، الخليفة، قُرَيْشاً، الطّائرات،...(لا ترانا الطّائرات، تركيا ستعلن، هل ستردّ أنطاكية، أجمع أكثرُ المُتكلّمِينَ، صُبّي لعمّكِ يا نَوَارُ القَهْوة،...).

إذا ما عُدْنا إلى قصيدة **' قبّلي ما بين عينينا اعتذارا يا سماء '** وجدْنا تعدّداً في الأصواتِ، أطرافُها: الشّاعر، والسّماء، النّاس، الأميّ (النبيّ صلّى الله عليه وسلّم)، مسيح الله، الأنبياء، إمام، مشركينا،...بتمادي مشركينا، من نبيّ أو إمام، وبكينا في مسيح الله إلْفاً لا نبيّاً، يا سماء، نظر الناس إليه،...).

تَرْتَفِعُ أصْواتُ الشَّاعِرِ، والغُرْبَة، الأب، الشُّعَراء، النبيّ، رياض الغُرُب، المرأة، الوَحش، الماء،...(امرأةٌ تَحْكُمُ سَيْرَ السُّحُبِ، فالوَحْش، كأنَّ يقول للماء اهرُبِ، فكَيْفَ خَوفِي مِن رِياضِ الغُرُبِ، هل نحن أولادُ الصَّحاري يا أبِي، يا غُرْبَتِي يا غُرْبَةَ المُغْتَرِبِ،...).

عُمُوماً، لا تكادُ تَخْلُو قَصِيدَةٌ مِن قَصائِدِ ' تَمِيمِ البَرْغُوثِي ' مِنْ تِقْنِيَة ' تعدُّد الأصوات ' كخاصّيَة سَرْدِيَة، تتَعَالَقُ مَعَ أخوَاتِها من عَناصِرِ السَّرْدِ الأخْرى، في تكامُلٍ وانْسِجامٍ، داخل النَّسِيج النصّي الشِّعْريّ التَّمِيمي، مُسَاهِمَة في تَحْقِيقِ رؤيَتَهُ الفِكْرِيَة والفنيَة؛ حَيْثُ أثْرَتْ مَعَانِي قَصائِدِهِ، ونَوَّعَتْ مِن صُوَرِهِ الجَمالِيَة، لِتَنْحُو بِها مَنْحىً حَداثِياً مُؤَثِّراً.

وما اقْتِصارُ تَحْلِيلِنَا على بَعْضِ القَصائدِ دون غَيْرِها إلّا لتتماشَى مَعَ تَحْلِيل حُضُورِ التِّقْنِياتِ السَّابِقَة، ويَكُونَ التَّحْليلُ حِينها مُتكامِلاً، ومُنْسَجِماً، فيما نَحْسَب ونَعْتَقِد.

وبعْد الوُقُوفِ عندَ رُؤيَة الشَّاعِر **' تميم البر غوثي'** اتّجاهَ حَدَث العَصْر الجَلَل، بِبُعْدَيْه التّاريخي والحضَاري، وثِقلهِ المَأْساوِي (سقوط بغداد 2003)، تَوْصيفًا وتَحْليلًا، خَلَصْنَا إلى النّتائجِ الآتية:

– تعود فِكْرَةُ انفتاح الشّعر العربي على الأنواع السّردية إلى القصيدة العربية القديمة عمُومًا والجاهلية على وجه التّحديد؛ حيث وظّفَ الشَّاعر الجاهليّ عناصِرَ السّرد من أحداثٍ وشخصياتٍ وحِوارٍ، بل ففي كلّ قصيدة شعرية حكاية أو قصّة حقيقيَّة أو خيالية، ولعلَّ '

المعلَّقة الجاهلية' خَيْرُ مِثَالٍ لذلك. واستمرَّ هذا الانفتاح أكثرَ عُمْقًا وشُمُوليَّةً مع القصِيدَتَيْنِ الأمويّة والعبّاسية، على السّواء؛ إذ تفاعَلَ الشَّاعِرُ الأمويُّ مع مكوّنات السّرد الفنيَّة من خلال الأجناس النّثرية/ السردية الآتية: الحِكاية والمقامة، والنّاذرة، والأسطورة، والقِصَصُ التي على لسان الحيوان،...

– غَدَت القصيدة الحديثةُ والمُعاصِرة أَكْثَرَ نُضْجًا وَوَعْيًا في تَعَامُلِها مع استراتيجيَّة الانفتاح الشّعري على الفنون السّردية والمَسْرحية؛ إذ يُعدُّ ذلِكَ الآليات التّجريبية لديها، فراحَت توظّف عنَاصرَ السَّرْد المُتنَوِّعة لتَحْقيق غَايَتَيْها الفِكرية والجمالية. ممَّا جَعَلَ المَتْنَ الشّعري المُعاصِر دَراميًا بامتياز، تماشيًا مع دراميَّة المشْهَد العربي المُعاصر، وهذا ما تعكِسُه أشعار الشُّعراء المُعاصِرين (شوقي، السّياب، صلاح عبد الصبور، نزار قباني، عبد المعطي حجازي، درويش، أمل دنقل، تميم البرغوثي،...).

– يُمْكِن إرجاع ظاهرة الاستعانة بفنيات السّرد في القصيدة الحديثة والمعاصرة وحتَّى القديمَة إلى عامل الانفتاح الحضاري أوَّلًا، وتأثير الواقع المأساوي في نفسية الشّعراء الذين عاصروا وعايشُوا لحظات السّقوط التّاريخية للعرَب، (اغتصاب فلسطين: 1948، هزيمة العرب: 1967، سقوط بغداد: 2003، حالة الحصار المستمرة في فلسطين،...).

– إنّ التّداخل الحاصل بين الفُنُون الأدبية، وفي سياق التّجريب الأدبي، لا يعْنِي انتفاء نظرية النّوع الأدبي، أو أنَّ انفتاح الشّعري على السَّردي مثَلًا يعنِي الذَّوبان والتّلاشي وفقدان الجَوهَر الشِّعري، وإنَّما هو تفاعل إثراء مضموني وجمالي في انسجامٍ وتكامل.

– تُعْتَبَرُ القصيدةُ التّميميَّةُ – في نظرِنا–نموذَجًا للشّعر العرَبي المُلْتَزم، وذي الطّابع الدّرامي العَاكِسِ لدرامية الرّاهِن العربي؛ فقد تفاعَلَت معه، تسجيلًا ووصْفًا، مُتأثِّرةً بأحداثه المُحْزِنَةِ، مُؤَثِّرةً –في الوقت نفسه–، في القَارئ العَرَبِي، مُسْتَعينَةً من أجْلِ هذه الغاية عَناصِرَ السّرْدِ، والمَسْرَح معًا.

– يبدُو أنّ الشّاعِرَ قد تمكّنَ مِنْ تطْويع تلك الآليات السّردية لِبُلُوغ مُرادِه الفكْري والجمالي؛ حيثُ أجادَ اختيار الشّخْصيات التي تتوافقُ وقِيَمه ومبادئه، ومَوقفه، ورؤيَته الشّعرية، حيث معاني البطولة والتّحدّي، والأنفة والعزّة، والأصالة، والصّدْق، والأمانة، والدّفاع عن الأرض والعِرْض أمام العدوّ الغاصِب، بل ومبدأ الرّفْضِ والثّورة على الأوضاع من أجل الأفضل، حياةً وفنًا، فَنَجِدَ حضور شخصية كلّ مِن (الهلال، بشّار بْنُ بُرْدْ، والنّخل،...).

– تؤثّثُ هذه القصيدة المعلّقة ذات النُّزوع القَصَصِي الدّرامِي عنَاصِرٌ سَرْدية كثيرةٌ، قَد يستَوْعِبُها بحْثٌ أطْوَل، كمذكّرة تخَرُّجٍ مثلًا؛ وهذا ما جعَلَنَا نَقْتَصِر في التّحْلِيل التَّطبيقي على عُنصُر الشّخصية، ومِن خلالِها آلِيَّتَيْ السَّرد/ الحكائية، والحدَث.

الفصل الرّابع

خِطاب العتَباتِ النصّية

الفصل الرّابع: خِطاب العتَباتِ النصّية

1-العَناوِينُ بين بَوْح الانفعال وفِتْنة الكلمات.

2-شعرِيَة الخِطابِ المُقدِّماتِي.

3-التّعالُق النّصّي وهِجرة الأنماط الشِّعرِيَة.

الفصل الرّابع: خطاب العتبات النصية:

- المبحث الأول: النصّ الموازي وإشكالية الضّبط المفاهيمي:

تمثّل العَتباتُ النصِيَة le paratexte أو ما يَصْطَلح عليه الكَثِير من الدّارسين بالنّصُوص المُوازِيَة، التي تَرْتَبِط بخارِج المَتْن وداخِله، وتُسْهِمُ في تَحْدِيد هُوِيَة النصّ الأدبي من خلالِ الدّلالات المُباشِرَة وغَيْرِ المُباشِرَة التي تَحْمِلُها،كما تُحِيل إلى الخَلْفيات المُختَلِفَة التي يَسْتَنِد إليها المتْن النصّي، والتي تفتحه (النص) على إمكاناتٍ قِرائيَة عَديدة؛ إذ كلّ عَتَبَةٍ من عَتباتِه تخْضَع إلى تأوِيلٍ ما، وفي انْسِجامٍ وتكامُل خادِمَيْن للمَضْمون العام للنصّ، ذلك أنّ النصّ الموازيLe para texte " **بمثابة الصّنف الثاني من المتعاليات النصية، والذي يشمل مجموعة متداخلة من المكوّنات النصيّة الداخلية والخارجية، والتي تُسْهم في تداوُله قرائيا"**[1]. فقراءة النقّاد للنّصُوص الإبْداعِيَة لاتَتَوقَّف عند مَضامِينِها فقط، وإنَّما تُعَرِّجُ أيضاً على عَتَباتِهِ المُحِيطَة به، حتى تلمَّ به قِرائِياً، شُمولِيةَ معنى، وعُمْقَ دلالةٍ. وهنا، يمكننا أن نتساءل عن أهمّ الأسماء النّقدية العربية والغربية التي اهتمّت بالنصّ الموازي ودوره مضموناً، وجماليةً، وتلقياً؟.

لعلَّ الضرورة المَنْهَجِيَة والبَحْثِيَة تستَدْعِي مُحاوَلَةَ ضَبْطِ المَفْهُومَيْنِ اللّغَوي/ القامُوسي والاصطلاحي لمُصْطَلَح العَتباتِ/ النصّ المُوازي مِن خلالِ جُهُودِ اللّغويّين، والدّارِسين الغَرْبيّين، ولكِن قبْلَ التَّحديد الاصطلاحِي، يؤثِرُ البَحْثُ الإشارَة إلى حُضُور مَوضُوع العَتباتِ النصِيَة في النصّ الإبداعِي العربي القَدِيم، والجُهْد النَّقْدي المُرتَبط به، أو تَعامُلُ النّقاد العَرب القُدَامَى معَه؛ من حَيث نَظْرَتُهُم إلَى مَطالِع القَصائِد الشّعْرِيَة، وعلى وَجْه الخُصُوص المُعلَّقاتِ الجاهِلِيَة، وهنا، يُمْكِنُنَا التّساؤلُ ثانِيَة عن مدَى نُضْجِ تلك الرّؤْيَة النَّقدِيَة لديهم؟.

- النص الموازي في الوعي النقدي العربي القديم:

وقد تَسْمَحُ لنَا بَعْض العَناوِين النَّقْدِيَة التّراثِيَة من الكَشْفِ عن شيءٍ مِنْ الوَعْي بقِيمَةِ النّصُوص المُوازِيَة في الإبْدَاعِ العَرَبِي القَدِيم؛ إذْ رَبَطُوها بوَظائِفَ تَتَعلَّقُ بالمُبْدِعِ والقارئ، والحالَة

[1] - نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، دار توبقال للنّشر، المغرب، 2007م، ص 21.

النفسِيَة لكلٍّ منهما، كما في الكتاب المتميّز لابن رشيق ' حُسن الافتتاح داعِيَة الانشراح، ومظنَّة النجاح '[1]. وربّما ما يُعَزِّزُ فَرَضِيَةَ هَذا الوَعْي اهْتِمام الشَّاعِرِ القَدِيم/ الجاهِلي على وجه الخُصُوص بُحُسْنِ الابتِدَاء وُحْسْنِ الخِتَامِ كَسَبِيلٍ إلى لَفْتِ انتِباه القارئ إلى قَصِيدَتِه، والاهْتِمامِ بِمَضْمُونِها، فهو يتغيَّا التَّأثِيرَ في مُتلَقّف أبْيَاتِهِ اعْتِماداً على بلاغَة هذه المطالِعِ والخواتيم.

ربّما ما يزيدُ من أهمِيَة تلك الجُهُود أنَّها شكَّلَت مُنْطَلَقاتٍ لِجُهُودٍ عَربِيَة وغَربِيَة حدِيثَة ومعاصِرَة، ومِنْها العَملَ المُهمّ ' ذُو القِيمة السَّبْقِيَة ' – حَسْب النَّاقِد يوسف وغليسي – لِصاحِبِه المجمَّعي السّوريّ الكبير ' شُكْري فَيصل ' ، والمُتمثِّل في تلك ' المُقدّمات ' التي خصّها بأسْتاذِه العَمِيد ' طهَ حُسين '، والتي وَسَمَها ب ' كُتُب ومُؤلَّفُونَ '، وقد عَكَسَت بَعْضاً مِن الحَياة الأدَبِيَة لِلْعَمِيد؛ فَهِيَ كَنْزٌ تَراثِيٌّ جدِيرٌ بالحِفْظِ والاهتمام القِرائيّ والبَحْثيّ.

لِهَذا تساءَلَ سؤالَ النَّاقِدِ الفاحِصِ عَنْ انْتِمائِها النَّقْديّ: أ هِيَ ذات وَظِيفَة تَعْرِيفِيَة، أمْ عملٌ نقديٌّ خالِصٌ، أم كلاهُما معاً؟. وقَد تُزاحِمُ هذِه الدّراسَة القَيِّمَة دراسَةٌ أخْرى، سَبْقاً وقِيمَةً، لِصاحِبِها الباحِث ' عبد الحقّ بلعابد' والتي أَوْرَدَها تحت العُنوان الآتي ' منهج في دراسة النصّ في الشّعر العربيّ المعاصر'، إذْ تَكشِفُ مضامِينُها وَعْيًا مبكّرًا بالعَتباتِ النصّيَة، وقِيمَتِها في المؤلّفات الإبداعِيَة، حيثُ " **لم تكن العتبات تثير الاهتمام قبل توسّع مفهوم النص. والذي لم يتوسّع مفهومه إلّا بعد أن تمّ الوعي والتقدم في التعرف على مختلف جزئياته وتفاصيله**"[2].

ففِي القَوْلِ ما قد يُوْحِي بهذَا الوَعْي العَمِيق لدَى الباحث، ولعلَّه الجَدِير عَربِياً بما يُمكِنُ تَسْمِيَتُه بِوِسام رَمْزِيَة السَّبْق ' العَتَباتيّ'، – إن صحّ القول –. ولا يُمكن تجاهل جهود النَّاقِد ' حميد لحميداني 'فيمَا يتعلّق بوظِيفَةِ النّصُوص الموازية مضموناً وقراءَةً داخِلَ المُتُونِ الأدَبية. إذ تُساعِدُ العناوِينُ الرَّئيسِيَةُ والفَرْعِيَة مثلاً في تَوجِيه الفِعْلِ القِرائي، من خلال الإشاراتِ التي تُوحِي بها، فضلاً عن العباراتِ الاستهلالِيَة والمقدّمات، والمَداخل، والإهداءاتِ،...، وفي هذا

[1]– ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد قرقزان، ط2، دار المعرفة، بيروت، 1999م، ص 388.

[2] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م، ص 14.

السياق يُشِيرُ إلى دور المصطلحاتِ المتداخلة دلالِياً، والتي تقوم بدورٍ في النصّ؛ حيثُ تُشَكِّلُ إحْدَى عَتَباتِهِ المكوّنَة له، ومِنْها: المطلَع، الافتتاحِيَة، التَّمْهِيد، المدخل، الإهداء، الشُّكْر، العنوان، الغلاف ومكوّناتُه، وكل ماله علاقَة بالنصّ الإبداعِي أو ما يسمّيه الباحث عبد الحق بلعابد بالنصّ المحيط peritexte[1].

وذلك ربما ما توصّل (لحميداني) إليه من خلالِ تفاعُلِهِ القِرائي مع الآثارِ الشّعرية العَرَبِيَة التّراثِيَة والحَدِيثَة، متأثّراً في ذلِكَ بمقدّماتِ القَصائدِ وخواتمهَا المؤثِّرَة بشعْرِيَة عباراتها الموجَزَة، وألْفاظها المُخْتارَة ذات الوَقْع المُوسِيقي المؤثّر في المتلقي. لذَلِك عُدَّت المقدّمَة والنّهايَة عَتَبَتَيْ دُخُولٍ إلى النصّ وخُروجٍ منه.

كما كان لاطّلاعِه المُسْتَفِيض والواعِي على الأعمال النّقْدِيَة الغَرْبِيَة في صُورة الباحِثَيْنِ ' جيرار جينيت 'Gérard Genette' و ' فيليب هامون 'Philippe Hamon دورٌ في اهتمامه الوَاعي بالعَتَباتِ النصية، ومَعْرِفَتِه لأهَمِيَتِها في التَّوجِيه القِرائي للنصّ، وكَشْفها عنْ مكامنه المضْمُونِيَة وقِيمته الجمالِيَة، فيمكِن القَولُ إنَّها مُكوّنٌ نصّي جماليٌّ في تفاعُلٍ ديناميّ إيجابي مع البِنْياتِ النصّيَة الأخْرَى، التي تتكامَل لإضاءَة زوايَا المَتْن الإبداعيّ.

وعلَيْه، فلا شَكَّ أنَّ امْتِداد التّحْلِيل النصّي إلى تلك العَتَباتِ كلِّها– على كثرَتِها وتعدُّدِها– قدْ مكَّنَ الدّارِسِينَ من بُلُوغ مكامِن المعاني النصّيَة البَعِيدَة من جِهَةٍ وكَذَا إبْراز شِعْرِيَة ذلك النصّ، خصوصاً وأنَّ ' جينيت ' يَجْعَلُ من تلك النصّوص الموازِيَة مُنطلقا لشِعْرِيَة النصوص الإبْداعِيَة؛ فهِيَ مَعِينُها الجماليّ الدّافِقِ، إذ تبقى" **تلك العتبات منفتحة ومحفّزة لنشاط القارئ أو المتلقي، والتي يمكن عدّها البوابة الرئيسية للدّخول قرائيا إلى بهو النصّ الرّوائي، والتعرف على متاهاته، وتلمّس أسرار لعبته، وإدراك مواطن جمالياته"**[2].

2-المرجع السابق، ص 49.

2 -جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ترجمة عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ط2، المشروع القومي للتّرجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م، ص 15.

وإن كان الكَثِير من النّقاد العَرب المعاصِرين قد تحفّظوا على مصطلح ' النص الموازي ' ونقصد هنا الباحث ' حميد لحميداني ' الذي لا يَحْمِلُ في ظاهِرِهِ دلالَة التّفاعل والدّينامِيَة، وإنما يُحِيل إلى مَعْنَى التصدّع والتفكّك، وهذا ما قد يَعْكسُ شخصِيَة نقدِيَة ناضِجَة وقَوِيَة لَدَيْه. ولاشكَّ أنّ هذا التحفّظ النّقْدِي سرعان ما يتبدّد حَالَما تجاوَز المُسْتَوى السَّطحي والحَرْفِي للّفظَة؛ حَيْث بَيْن عَتَبَة العُنوان الرّئيسي للنصّ تداخُلٌ، وتفاعُلٌ مع المضمون النصّي، فالمَضمون يَعْكِسُ دلالَة العَناوِين الرئيسية والفَرْعِيَة مَثلاً، وهذا ما يُمْكِن تَعْمِيمُه على بَقِيَة العَتباتِ التي هي كالرُّوح للجَسَد، تبْعَثُ فيه الرُّوح، وتجدّد فيه العَزِيمَة والحياة.

يُمْكن القول إنَّ الاهتِمام النّقْدي العَرَبي الحديث والمُعاصِر لم يقْتَصِر على الباحث حميد لحميدانِي، فهذا الباحث ' معجب العدواني ' يشير إلى قِيمَةِ العَتباتِ بالنّسبة إلى النصوص الأدبية بِنْيَةً ودلالَةً وشِعْرِيَةً.

وربَّما كان أكْثَرَ إصْراراً على أهَمِيّتِها في المُتُون من سابِقِه ' لحميداني '، لمّا يرَاهَا كَعَتَبَةِ المنزِل؛ فلا يُمْكِنُنَا بُلُوغِ فضائِهِ إلّا عَبْرَها؛ فهي المدخَلُ والمَخرج في الوَقْتِ نفسِه؛ حيث جعلَها " **كعتبة البيت التي تربط الدّاخِلَ بالخارِج، وتُوطأً عند الدخول؛ المكان الذي لا غِنىً عنه للداخل إلى المنزل، في حين لا يمكن لذلك الداخل أنْ يَطَأ كلَّ جوانِبِه حتى يُثْبِتَ دخولَه فيه**"[1]. فقد يَكُون الاسْتِثْمارُ الواعِي والمُثْمِرُ لهَذْهِ العَتباتِ النصِيَة علامَةَ تفوُّقِ نقْدِيّ، تَرْفَع من قِيمَة التّحلِيل النَّقْديّ للباحث، وتَسْمُو بالمَتْن الإبداعي قِرائياً؛ حَيْثُ يَفْتَح شَهِيَة الفُضُول القِرائي حوْله، وتتعدّدُ الرؤى الفكرِيَة والجمالِيَة اتّجاهَهُ.

قد يَطمئِنُّ الذوق النَّقْدِي العَرَبِي الحديث والمعاصِر إلى تسْمِيَة العَتَباتِ أكْثَر من النصوص الموازِيَة ذات المَرْجِعِيَة الغَرْبِيَة (جينيتGenette/)؛ وذَلِكَ لدلالَتِها المُتوافِقَة مع الاستهلالات أو التَّصْدِيراتِ التي تُقابِلُنا عنْد أول مواجَهَة قِرائِيَة للنصّ الأدَبِي، في صُورَة العُنْوان الرئيسي/

[1]– حافظ المغربي، أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر–ط1، دراسات في تأويل النّصوص–، دار كفاءة المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2023م، ص 243.

الخارجي للعَمَل الإبداعِي، أو واجِهَة الغِلاف، إلى جانِب التَّقْدِيم، والشّكْر، والإهْداء،...، والتي لايُمْكِنُ الوُلُوج إلى عوالِم المَتْن إلَّا عَبْرَها، ورُبَّما هذا سِرّ قيمَتهَا؛ إذْ تظْهَرُ أفْضلِيتُها في كون **" قراءَة المَتْنِ تكونُ مَشْروطةً بقراءَةِ هذه النُّصُوص "**[1].

فمن أساسِيَات الاستراتيجية القرائيَة الأدَبِيَة المعاصِرَة للنصّ الأدَبِي الوُقُوف عِنْد تلك العَتبات أوَّلاً فهماً وتحليلاً عمِيقاً كَسَبِيلٍ أوَّليٍّ ضروريّ إلى قراءَة البِنْيَة النصِيَة الدّاخِلِيَة له، فهِيَ إذاً عُنْصُرٌ حيويٌّ داخِلَ النصّ، يُساعِدُنَا في فَهْمِ مقاصِدِه الفِكْرِيَة، ومَرامِيه الفَنِيَة.

وعَلَيْه، ففي ضَوءِ الفقراتِ التوطئيَة السّابِقَة يُمْكِنُ أنْ نَخْلُصَ إلى حقيقَة أهَمِيَة العَتَباتِ النصِيَة في تشكِيلِ وقراءَة النصّ الأدَبي قديماً وحديثاً، عَربياً وغَربياً، مع تفاوُتٍ في درجَة الوَعْيِ بِقِيمَتِها، وعُمْقِ الإجراء التّحْلِيلي المُرْتَبِط بها. ولعلَّ مايَعْكِسُ أهَمِيَتِها في الجُهْد النّقْدِي أنَّها غَدَتْ في صُلْبِ العَمَلِيَة التّحليليَة/ النقْدِيَة، فهي حَقْلٌ قرائيٌ جماليٌّ وفضاءٌ من فضاءاتِ التّعالِيات النصِيَة transcendence textuelle du texte، بما تُضمره من مُحفّزاتٍ جمالِيَة مغْرِية للقارئ، ورافِعَة من مُسْتَوى أدَبِيَة النصّ الإبداعيّ، حيث تجعل النص موضوعا للشعرية[2]. كما يُمْكِنُ اعتِبارُها مَظْهَراً تَجْرِيبياً تشكيلياً وقرائياً. وهُنا، يُمكِنُنا أنْ نتساءَلَ مرة أخْرَى عنْ أهمّ العَتباتِ التي تحفّ القَصائِد التَّمِيمِيَة خارِجياً وداخِلياً، وكيف أسْهَمَت تلك المُهَيْمِناتِ المُحاذِيَة في توجِيه الرؤيَة الفِكْرِيَة والجمالِيَة للشّاعِرِ في نُصُوصِهِ الشّعريَة؟، وهَلْ تماهَتْ مع باقِي المكوّناتِ البِنْيَوِيَّة للقَصائِدِ التّمِيمِيَة في تشْكِيلِ العالَم الشّعْري التَّمِيمي؟، أو في رَسْمِ الهُوِيَة الشِّعْرِيَة البرغوثِيَة؟.

ونَرَى أنَّهُ مِنْ مُقْتَضياتِ العمَلَ البَحْثيّ الرَّصِين، والدَّقّة العِلْمِيَة، والمَنْهَجِيَة البَحْثِيَة الصّارمة ضَرورَة الضَّبْط الاصْطِلاحي لغةً واصْطِلاحاً–كما أشَرْنا سَلفاً–.

[1]– بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتباتِ النص، ط1، إفريقيا الشّرق، المغرب 2000م، ص 23.

[2] - نورالدين الفيلالي، التعالي النصّي – مفاهيم وتجليات، ط1، كلمة للنّشر والتوزيع، تونس، 2016م، ص 15.

- التلقّي النقدي العربي المعاصر لمصطلح النص الموازي:

تجدر الإشارة إلى أنّ التلقّي النّقدي العربي المعاصر لمصطلح النصّ الموازي قد عرف زِحاماً كبيرا ، يعكسه هذا الكمّ الكبير من المصطلحات المُتداوَلة بين النقّاد والباحثين العرب المعاصِرين، وذلك ما أشار إليه النّاقد ' يوسف وغليسي، حيث " ... **تلقّفت الثّقافة النّقدية العربية المعاصرة مفهوم texte Para بتشاحٍّ اصطلاحيّ عنيف، أنساها المقولة المأثورة ' لا مُشاحّة في الاصطلاح '، ونتيجة لذلك تضخّمَ القاموس النّقديّ العَربيّ بِمِثْل هذه المُصْطلَحات الكثِيرة التي كان ينبغي أن يُغني أحدها عن غيره، عتبات النصّ، أهداب النصّ، لوازم النصّ، شبه النص، مُلحقات النصّ، مُرفقات النصّ، حوامل النصّ، الحَوْنص، محيط النصّ،...**"[1].

وقد يُعْزى حُضُور هذا ' الرّكام ' الاصطلاحي ' العتباتيّ ' في فضاء الممارسة النّقدِية العربية إلى النّزوع الفرْدانيّ العربيّ فيما يتعلّق بترجمة المصطلح الغربي على وجه العُموم، ومصطلح ' العتبات ' على وجه التّحديد، أو ما يُمكن اعْتِباره أنانيّةً نقدية. وهو من مظاهر وأسباب غياب مدرسة نقدية عربية موحّدة، فيما أعتقِد.

تُشِيرُ الكَثِيرُ مِن القَوامِيس اللّغَوِيَة اللّسانِيَة إلى مَعْنَى مُصطَلَح النص الموازي (le para texte)؛ حَيثُ تَحاوِلُ مُلامَسَة مَفْهُومَه، كما في قاموس اللّسانيات لـ 'جون دوبوا' (jean Du bois)، والذي يُعرّفُه على أنَّه تلك النّصوص المُحاذِيَة للنصّ الإبداعِي، خارِجياً وداخِلياً، والتي هيَ ذات حُضُور مكانيّ في الكِتاب والمَتْنِ الإبداعِي على السّواء. حيثُ يتكوّنُ (le para texte) مِن فَضاءِ العُنوان (la page de titre)، الاستهلال (un avant-propos)، المقدّمة (une préface)، المَلاحِق، ((les Annexes، المُلخّص في اللّغة نفسها أو لُغات

[1]- يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، 2008م، ص 395.

أخرى (les résumes)، المُلاحظات (les notes)، البيبليوغرافيا أو قائمَة المَراجع (la bibliographie)[1]،...

لُغَوياً، يتكوَّن المُصْطَلَحُ الفِرَنسيّ من مَقْطَعَيْن (para +texte)، ويحمل المَقْطع (para) كصفة الكَثِيرَ من الدّلالاتِ في اللّاتِينية واليونانية. أهمّها: (متماثل: pareil)، (المتشابه: semblable)، (المُجانسة والمُماثَلة: approprie)، (المُساواة:égale)، (الانسجام: convenable)، الحماية ضد شيء ما parachute ، تحاذي الجمل بعضها ببعض paraphrase.[2]

لقد حَظِيَ النصّ المحاذِي باهْتِمامٍ نقديّ لافِتٍ في بُحُوثِ الدّارِسِين الغَربيّين المُعاصِرين، ومِنْها تلك التي قدّمَها ليو هوك (Leo Höck) حَول العَنْوَنَة واستراتيجيتها، مِن خلال مؤلَّفِه علامة العنوان[3](La marque du titre)، ودراسة ' شارل كريفل ' (Charles Grivel) عبر كتابه (Production de L intérêt romanesque)، إنتاج الفائدة الروائية[4]*. حيث حاولَ دراسَةَ موضوع العَنْوَنَة من خلال الجوانب الآتية: قوة العنوان ((puissance du titre، سيميولوجيا العنوان (la sémiologie du titre)، قواعِد العنوان (règle de la titrai son romanesque)، ...

ومِن باكُورة البحوث الغَرْبِيَة التي حاوَلَت وُلُوجِ ميْدان العَتباتِ النصّيَة تلك التي تَعود للدّارس ' كلود دوشي ' (ClaudeDuchet)، والمُرْتَبِطَة أيضاً بالعَنْوَنَة وقَضاياها، وذلِكَ مِن خلال نَشْرِه لمقالٍ تحت عنوان ' الفتاة المتروكة والوحش البشري، عناصر علم العَنْوَنَة الرّوائية

[1] – Jean Dubois et autre : Dictionnaire de linguistique, Ed Larousse, paris, p 344.

[2]- Le robert pour tous, Dictionnaire, paris, 1994, page 809.

[3] –Leo h. Hoek: La marque du titre Dispositifs sémiotiques D une pratique textuelle، mouton éditeur، paris, 1981.

*[4] –يُنظر: مصطفى سلوى، عتبات النص، الفهوم والموقعية والوظائف، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة، المغرب، ص 196.

(Eléments du titrologie romanesque) في مجلة الأدب (Littérature) الفرنسية، عام 1971. كما أوْضَح في دراسَةٍ أخرى (من أجل سوسيو–نقد، سنة 1971.) إلى أنَّ النصّ في جَوهَره يتكوّن من علاماتٍ فضاؤها المَنْطِقَة الوُسْطى بين النصّ وفضائه الخارجي، والتي أطلق عليها بعض الباحثين تسمية المنطقة المتردّدة.

وكان لجاك دريدا (Jaques Derrida) إسْهامٌ كذَلِك في مَيْدان العَتباتِ النصيَة، من خلالِ مؤلَّفِه التشتُّت (La dissémination)، سنة 1972، وقد بحثَ فيما أسْماه خارج الكتاب (Hors livre)، والذي ربطَه بـ 'الاسْتهلالات، والمقدّمات، والتَّمهيدات'، كما له كتابٌ آخر بعنوان ' المحيط ' (parages)[1]، وفِيه أشارَ إلى استقلالِيَة عَتَبَة العُنوان، على الرُّغْمِ من تعالُقِها مع النصّ الأدبي، وكونِهِ أحدَ مُكوّناتِه المُشكِّلَة لصرحِه.

وأمامَ هَذَا الزَّخَم الاصطلاحِيَ والمَفْهُومِيَ، الذي عَرَفَتْه ' العَتبات النّصِيَة، والذي أسْهَمَ في جَعْلِها تؤولُ إلى حالَةٍ مَفْهُومِيَة هُلامِيَة في مِحْضَنِها الغَرْبيّ، الأمْر الذي انْعَكَس في تَرْجَمَتِها العَربيَة–كما أشار البَحْثُ آنِفاً–. فَبْتعدُّدِ المَشارِبِ الثّقافِيَة والفِكْرِيَة الغَرْبِيَة التي حاولَت ضَبْطَه، اصطلاحاً ومَفْهُوماً تنوَّعَت تَعْرِيفاتُه، واختَلَفَت مُصْطلَحاتُهُ، لِيَبْقَى –في اعتقادنا–وَجْهاً من وُجُوه إشْكالِيَة المُصْطَلَح النَّقْديّ في البيئة الغَرْبِيَة أيضاً. كما الشأن مع التّرجمة العربية المتأثّرة بالتّحصيل العلمي المتنوّع للمعاني التي تقدّمها المعاجم[2].

يبدُو أنَّ البَرْغُوثِي قد حاولَ الاسْتِفادَةَ مِنْ كلّ الآلِياتِ التَّجْرِيبِيَة التي تَسْمَحُ له مِنْ التَّعْبِير عن رؤاه الفكريَة والجمالِيَة المُباشِرَة، وغَيْر المُباشِرَة، الظاهِرَة والمَخْفِيَة، ولَعَلَّ من أهمّ تلك التِّقْنِيات اسْتراتِيجِيَة العَتباتِ النصِيَة المُحِيطَة بنصُوصِه الشِّعْرِيَة (الخارِجِية) والدّاخِلِيَة على السَّواء. بدءاً بغلافَيْ الدّيوانَيْن الفَصِيحَيْنِ ومحْمُولاتِهما من عُنْوانٍ رئيسي، والألوانِ المشكّلَة

*2 -يُنظر: لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، ط1، دار التّنوير، الجزائر، 2013م، ص 133.

لفضاءِ الغلافَيْن، والخُطُوط المُخْتَرِقَة لتلك الألوانِ، فَضلاً عن خطّ كتابَةِ العنوان، وجِنْس العمل الإبداعِي / التّحديد الجِنسي،...

ويمكن القول إنّ مضامين أغلفة هذه الدّواوين – محل الدّراسة – مشكّلة بشيء من الاحترافية التي قد تتجاوز تصاميم أغلفة الدّواوين التّقليدية[1]*، وذلك ما يعكس حساسية جديدة لدى الشّاعر ومصمّم دواوينه، وهذا في اعتقادنا تفادياً للدلالات المباشرة، والفهم السّهل لمضامين عتبات الأغلفة، الذي تمقتُه الذّائقة القرائية الحديثة والمعاصر.

1-عتبَةُ الغِلاف وتشكيلها الجمالي:

إذا عدنا إلى دِيوانِ ' مقام عراق ' فإنَّ أوَّلَ ما يُواجِهُنا مِن عتَباتٍ واجِهَةُ غلافِه، الفَضاء الأكْثَر بروزاً للعَيْنِ النّاظِرَة والبَصِيرة القارئة والمفكّرة؛ فكأنّ القارئ إزاءَها أمامَ تَشْكِيل فنيّ، تتداخَلُ في تشْكِيلِه جُملَة من العَناصِر المُنْتَقاة حسْب القَصْدِيَة الفكرية والجمالِيَة للشَّاعِر، خاصَّةً وأنَّ ' الغلاف ' أوّل ما يَسْمَح للقارئ من أخذ حُكْم/ انطِباعٍ أوَّليٍّ عن مضْمُون الدّيوان الشِّعْريّ.

لعَلَّ مُواجَهَتَنا البَصَرِيَة الأولَى لِغِلافِ هَذه المجموعة الشِّعْرِيَة تكْشِفُ عن التّشكيلاتِ النصِيَة الآتِيَة:

– شكلُ الغِلافِ المُسْتَطِيلُ ذِي اللّون الأخْضَر الدّاكِن الذي يتخلّلُه الأبيض المُخْتلِط بالسّواد النّاتِجِ عن قَصْفِ الطّائراتِ والمَدافِعِ، والذي شكّلَ مادّةً لكِتَابَةِ عَتَبَة النَّوع الجِنسي (شعر)، فَضْلاً عن اسم دار النَّشْرِ (أطلس للنّشر والإنتاج الإعلامي)، وإلى جانبها آلَة موسيقية (بيانو صغير) وورَقَة شَجَرَة مأكُولَةُ الرَّأسِ قَليلاً.

أرى في اعْتِماد البَرْغُوثِي اللَّونَ الأسْوَدَ ممزوجاً بالأبْيَض إشارَةٌ إلى بحْثِهِ عن التَّوفِيق بين ثنائِيَة الحُزنِ والألَم ذاتاً وواقِعاً؛ إذْ يُعانِي من حُزْنٍ وألَمٍ عَمِيقَيْنِ تحت تأثِير الواقِعِ العِراقي الأليم

*[1] –يُنظر: عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2009م، ص 21.

والحَزين، والذي لا يُريد الاسْتِسْلامَ أمامَه، فيحدُوهُ أملُ النُّهُوض الحضاريّ من جديد –على صُعُوبَتِه–، كما قد تُوْحِي بليل العِراقِ المُظْلِم، والذي تزيدُهُ ظلامِيَة دُخانُ القنابِل الفوسْفُورِيَة والعُنْقُودِيَة الصَّاعِدِ إلى السَّماء في كثافَةٍ وامتدادٍ. وفي توأمَةِ اللَّوْنَيْنِ الأسْوَد والأبْيَض مُحاوَلَةٌ لِخَلْق توازُنٍ ذاتيٍّ وشِعْريٍّ في الوَقْتِ ذاتِهِ.

كما يَدلُّ انْسِجامُ اللَّونَيْنِ الأسْوَدِ والأصْفَرِ على غِيرَة الشَّاعِرِ على هذِهِ الأرْضِ الحضارِيَة الأصِيلَة التي انْتُهِكَ عِرْضُها الحَضاريّ، ودُنِّسَت مُقَدّساتُها، ونُسِفَت مَعالِمُها الثّقافِيَة تَحْتَ نِعَالِ مُراهِقِي الغُزاة الجُدُد، فأطْفَأوا نُجُومَ سماء بغْدادَ وغَيْرِها من مُدُن العلم والأدب والتمدّن، لتَغْدُوَ في ظلامٍ حضاريّ حالِكٍ. وقد مسّ تَعالُقَ اللّوْنَيْنِ الأسْود والأصفَر عَتَبَة عُنْوانِ الدّيوانِ ' مَقَامُ عِراق ' وكَذا اسْمُ الشَّاعِرِ؛ كتماهٍ مَعَ غِيرَةُ الشَّاعِرِ شِعْرياً على حالِ العِراقِ المُنْتَهَكَةُ حُرْمَتهُ وحِماه.

مِمَّا يؤثّثُ فَضاءَ الغلافِ هذِهِ الصَّوامِعُ والمَآذِنُ التي تَشْهَدُ على البُعْد الإسلامِي للحضارَة العِراقِيَة، على الرُّغْمِ مِن مُحاولاتِ طَمْسِها قصْفاً وتَهْدِيماً مدْفعياً. كما تَرْمُزُ تلك البِنايات المُحِيطَة بمكانِ القَصْفِ والدَّمارِ على تَحدّي الوُجُود والحُضُور، رُغْمَ ظُرُوفِ الحَرْب، والسَّعْيَ إلى مَسْحِ المكانِ وإفنائِهِ. يُدَعِّمُها في ذَلِكَ بُرْج الاتّصال والتّواصُل، كسَبِيلٍ مِنْ سُبُل المُقاوَمَة وإرادَةِ الحياة.

وعلى أسْفَلِ يَسار الغِلاف الأخْضَرِ المُسْتَطِيل وفِي مُربَّعُ سماويٌّ يؤثّثُ فضاءَهُ هِلالٌ ونُجومٌ متناثِرَةٌ على بِساط السَّماءِ، وفي حَضْرَةِ دار النَّشْر (أطلَس)، تُجاوِرُها الآلَةُ المُوسِيقِيَة والوَرَقَةُ ذاتُ النّهايَة المنتُوفَة، فكأنَّنا بالشَّاعِرِ يُلَمِّحُ إلى الوَجْه العِراقِيّ الآمِلِ رُغْمَ المَآسِي والأحزان؛ فالسَّماءُ أزْرَقٌ صافٍ بِهِلالِهِ ونُجُومِهِ السَّاطِعَ، فحقّ لنا أن نحْلُمَ ونُغَنّي للأمَلِ والحَياة، ونَطْرَبُ لها، ونكتُبُ عَنْها شِعْراً متفائلاً وخفيفاً، تُنْشِدُهُ الأجْيالُ وتُغَنّيه بريشَةِ الشَّاعِرِ الفنَّان، وتَطْبَعُهُ وتَنْشُرُه دور النَّشْرِ المتطلّعَة إلى اسْتِمرارِ النَّهْضة العلمِيَة والأدَبِيَة العِراقِيَة.

يكادُ يَطْغَى اللّوْنُ الأخْضَرُ على مساحَةِ الغلافِ مُوْحِياً بالأمَلِ والخِصْبِ والنَّماء، خُصُوبَة حضارِيَة وَفِيَة لتلك التي بدأت مع البابليّين واسْتَمرَّت مع مُسْلِمِي الخِلافَة العبّاسِيَة، وتُتواصَلُ حاضِراً، مُتَحَدِيَةً مَرارَة الحَرْبِ، ومآسي الوَاقِع.

ويُمْكِنُ اعْتِبار هذا المُسْتَطِيل الأخْضَر مَشْهداً فَنِياً عاكِساً لِذاتِ الشَّاعِر التي تتجاذَبُها مشاعِرُ عدِيدَة ومُتَنوّعَة، في امتزاجٍ وتداخُلٍ، بَيْنَ إحْباطٍ وأملٍ، تشاؤُم وتفاؤُل، انقِباض وانْشراح، حُزْنٍ وطُمُوح، وكلُّ ذلِكَ من وَحْيِ الواقِع العِراقيّ الصَّعْب والحالِم، مَشْهَدٌ تناغَمَتْ داخِلَه الألوانُ والخُطُوط، والصّوامِعُ والبِناياتُ والدّخانُ المُتصاعِدُ والألوانُ المُخْتَلِفَة، والسَّماءِ والهلال والنّجُومِ، والموسِيقى،... ولاشَكَّ في العلاقَة التّفاعُلِيَة التي تَجْمَع تلك المكوّناتِ المُحاذِيَة، والتي تُحِيلنا إلى الرؤيَة الفِكْرِيَة والفَنِيَة للشَّاعِرِ في هَذه المطوَّلَة الشِّعْرِيَة.

وربَّما ممّا يُعزِّزُ أكْثَر هذِهِ الفَرَضِيَة القِرائِيَة افْتِقاد فَضاء الغِلافِ إلى إشارَةٍ تدُلُّ على من صَمَّمه، الأمْرُ الذي يُرَجّحُ كونُهَا تَشْكِيل الشَّاعِرِ نفْسِهِ، وذلِك عامِلَ انْسِجامٍ مع العمل الشِّعْري ككلّ.

أمّا واجهة دِيوانه العاميّ ' قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف ' فتتوزَّعُ واجِهَةُ غِلافِهِ على جُزْأَيْن رئيسيَّيْنِ: قِسْمٌ عُلْويٌّ أبْيَضٌ، قدْ يُوحِي بالسَّلامِ الذي يَرومُهُ المصريّون على وَجْه العُموم، والشَّاعِرِ على وَجْهِ الخُصُوص.

وقَد تخلَّلَتْهُ عَتَبَاتُ: اسْم الشَّاعر، وعُنْوانُ الدّيوان، والجِنْس الأدبي/ التَّجْنِيس، ورَقم الطَّبْعة/ الطَّبْعَة الرَّابِعَة.

لعلَّ في اخْتِيار الشَّاعِرِ لاسْمه (تميم البرغوثي) وللجِنْس الأدبي (أشعار بالعامِيَة المصرِيَة) اللّونَ الأسْوَد دَلالَةٌ على حُزْنِ المِصْريّين وتعاسَتِهم، ومِنْهُم الشَّاعِر نفسُه؛ حَيْثُ تُفْصِح مُتُونُه الشِّعْرِية عن ذلك. فهِيَ صُورَةٌ تَعْكِسُ الحياة المأساوِيَة التي آلتْ إلَيْها أوضاعُ المِصريّين، وهُم تحت حُكْمِ تلك السُّلْطة الظَّالِمَة.

يَبْدُو أنَّ تلك المُعانَاة المأساوِيَة قد بَلَغَت ذِرْوَتَها، فلَمْ يُطِقْها الشَّعْبُ المِصْريّ، فانْفَجَر غَضباً وثَورةً، وهَذا ما يُوحِي به فضاءُ عَتَبة رقْم الطَّبْعَة الرّابعة ذو اللَّون الأحمر القانيّ، والذي تستأثِرُ بِه الزَّاوِيَة اليُسْرَى العُلْيا من الغلافِ. ونَزْعم أنَّ ظُروف ما بعد الثَّورَة، وما شَهِدَتْهُ من اعتصاماتٍ داخِل 'ميدان التَّحرير'، والمَسِيرات الدَّورِيَة في المُدُنِ المِصْرِيَة العَدِيدَة، مع اسْتِمرار الحُكْمِ العَسْكريّ قد عكسَت صُوَر أعْلَى درجاتِ التوتُّرِ.

يَسْتَأْثِر الفَضاء السُّفْليّ من الغِلافِ بالنِّسبة الأكْبَر نِسبِيا، والذي خصَّه بالجَمْهُور الحَراكِي المِصْري، بأطْيافِه كلِّها، وفي أبْعادِها السياسِيَة، والاجتماعِيَة، والثقافِية/ الأدبِيَة، والدِّينِيَة؛ فهُو خَلِيطٌ من المَرْجِعِيات والأيديولوجِيات كلِّها. وقد تشكِّلُ فئتَا الشَّباب والكُهُول النَّصِيب الأكْبَر من الحَضُور. وفِي ذلكِ – ربَّما – تأكِيدٌ على أنَّ الثَّورَة المِصْرِيَة مَطْلَبٌ شَعبيّ /جَمهُوري واعٍ، في الأساس، ويَقُودُها الوطنِيّون الأحرار مِن شَباب مِصْر، الذِي يَتطلَّعُ إلى بِناءٍ مُسْتَقْبَلٍ أحسَن. شَبابٌ يَتزيَّنُ بألْوانِهِ الوَطَنِيَة (الأبْيَض، والأسْود والأحمَر/ ألوان العَلَم المِصريّ)، وفِي ذلِك تأكِيدٌ على الحُبِّ الكَبِير للوَطَنِ، والتمسُّكِ به، والاعتِزاز بمُكوِّناتِه الهُوياتِيَة.

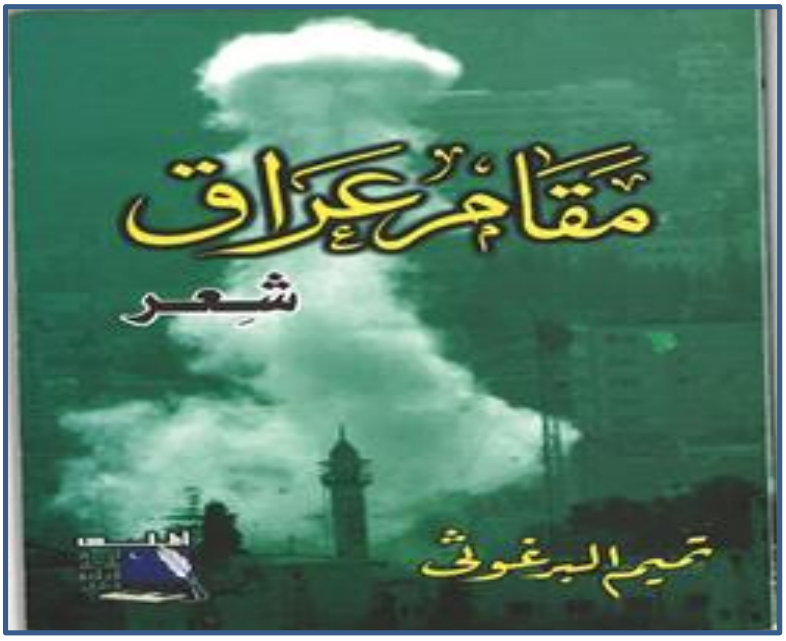
لعَلَّ في وَضْعِهِ لِعَتَبَةِ دارِ النشر ' الشُّروق ' في الزَّاوِيَة السُّفْلِيَة اليُسْرى من الغِلافِ لَإصْرارٌ على بُلُوغِ مُسْتَقْبَلٍ مِصْريٍّ مُشْرِقٍ، عَبْرَ هَذِه الثّورة المُبارَكة.

يأتِي عُنوان الدّيوان في قالبِه اللّغوي العاميّ المِصريّ، ولَوْنِه الأحمر الشَّاحِب، حِكائياً بامْتِيازٍ كبِيرٍ، وحِوارِيا إلى أبْعد حدٍّ: **' قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف'**؛ يَحْوِي بين دُفَّتَيْه سؤالاً مَرْكَزياً واختبارياً إلى حدِّ الإرباك والإحراج، وذلك ما انْعَكَس في حَجْمَي خطّ كتابَتِهِ. إذْ كُتِبَ الجواب ' قلت مش عارف ' بالبُنْطِ الصَّغِير، الذي قد يُوحِي بِحالَةِ الارْتِباك والضّيْق والضَّآلَة التي يُحسّها الشّاعِرِ، عكْس السُّؤال، الذي دُوِّنَ بالبُنْط العَرِيض، كونُهُ سؤالاً مُهِماً ومَصِيرياً.

ونرى فِي إجابَةِ ' تَمِيم ' غَيْرِ الصّرِيحَة ' ' قلْت مَشْ عارف ' عَلامة وتَيْه وضَياعٍ، كَوْنُه في مَنْطِقَةٍ وُسْطَى؛ بَيْن الحُبِّ واللا حبّ؛ فهُو في تلك المَنْطِقة الوُسْطى القاتِلَة. حَيْث لِسان

حالِه يقول: أَأُحِبُّ مِصْرَ، التي لمْ تتحمَّلْنِي، وتملَّصَت مِنّي، إبْعادا ونَفْيا، وفِي لحَظات الاحتِياج الصَّعْبَة من حياتي؟. وبالمُقابِل، هل بإمكانِي كُرْهَ أرْض هُوِيَّتِي، وشَطْرَ انْتِمائي الثَّانِي؟، وكَيْفَ أنْسَى هؤلاء الذين أحبُّونِي، وتحمّلُونِي ابْناً وشاعِراً، فكانَت أشْعاري مادَّةً لِشعاراتِهِم وأغانِيهم الوَطَنِيَة والحماسِيَة في مَيَادِين الاعْتِصام (مَيدانا التَّحرير، ورابِعَة على وجْه الخُصُوص). وهاهي نقابة الصّحفيّين المصريّين تحْتَضِنه وأعماله السياسِيَة والشّعرِيَة. إذ الهمُّ الوطنيّ والقَوميّ واحِدٌ لولا نِظامُ الحُكْم المتسلّط.

وتأسيساً على التّسييجات القرائية السّابقة لأغلفة هذه الدّواوين الثلاثة – سالفة الذّكر –، يمكن أن نقول، إنّ قراءة المكوّنات العتباتِية للواجهة الدّيوانِية، تبقى اجتهاداً تأويليا، وليست قراءة حاسمة دلالة وجماليةً. لذا، أزعُم أنّها مُحاولة للكشْف عن الدّور الفكري والجماليّ التي أدّتْه تلك التَّيْمات في المَتْن الشِّعريّ التّمِيميّ، على وجْه الخُصوص، ورؤيَتَه الإبداعِيَة الجالِيَة على وجْه العُموم.



– الشّكل/ الغلاف رقم: 1.

- الشّكْل/ الغلاف رقم: 2.

- الشّكل/ الغلاف رقم: 3.

2-العناوين بين بَوْح الانفعال وفِتْنة الكلمات:

لا شكَّ أنَّ عَتَبَة العُنوان أبْرَز ما يؤثّثُ فضاء الغِلاف الخارجيّ، وأوَّل مَنْفَذٍ إلى المَتْن الإبداعِي، وأهمّ قَناةٍ اتّصالِيَة تواصُلِيَة مع القَارئ. ومنْ هُنا تأتِي قِيمَتُه قِراءةً وتأثِيراً جمالِياً. ولَعلَّ ما يُعزّزُ هذه الأهَمِية أنّه يُسْهِم في تحدِيد هُوِيَة النصّ، ويُشارِكُ في تَشْكِيل وُجُوده، إنّه **" الوجود الرّمزي لمسمّاه؛ يُحِيلُ عليه، وينوب عنه، لِذَا يُشكّلُ الرَّحِمَ الأُولَى التي تنبَثِقُ عنها دلالاتُ النص "**[1]. فَعَتَبةُالعُنوان هي التي تُعْطِي للنصّ تسمِيَتَه بل هُوِيَتَه. خاصَّةً وأنّه نصٌّ مكثَّف، تتفكَّك، وتتبَعْثَرُ جزئياتُهُ عَبْر فَضاءِ النصّ الإبداعي، تَعْكسها إيماءات العَناوِين الفَرْعِيَة، ودلالاتُ مضامِينِها.

الاهْتِمامِ بالعُنْوان مِنْ سِمات الخِطاب الأدَبِي الحدِيثُ والمُعاصِرُ على وَجْه العُموم، والخِطابِ الشِّعْرِي على وَجْه الخُصُوص، تجلَّى في هذِهِ العِنايَة الخاصّة باخْتِيار عُنوانِ الأَثرِ الشِّعريّ أوّلاً، وصِياغَتِهُ اللّغَوِيَة ثانياً. وهُنا يُمْكِننا أن نتساءَل عنْ السرّ في هذا التَّرْكِيزِ على الإخْراج الشَّاعِري للعُنْوان لدى الشّاعر الحَدِيث والمُعاصِر، وهَلْ يَنْطَبِقُ ذلك على النصّ الشِّعْري العَربي القديم أيضاً؟.

يَكْشِفُ النّمُوذَج الشِّعْريّ العَربيّ القَدِيم عن شِبه غِيابٍ للعَنْوَنة، كما في المُعلَّقاتِ الجاهِلِيَة، التي لمْ تُعِرِ العُنوانَ اهْتِماماً، بل كان تَركِيزُها على عَتَبَتَي المَطْلَع والنّهايَة/ الخاتِمَة، وقَدْ يُعْزَى غِيابُ العَنْوَنَة – في نَظَرِ الكَثِير من النقَّادِ-إلى شِفاهِيَة القَصِيدَة الجاهِلِيَة، التي تَعْتَمِدُ على تِقْنِيَة ' الحِوارِيَة ' (الإلقاء والسّماع) المُتحكّمَة في علاقَة الشَّاعِرِ بقارِئِهِ. وحينذاك **" فليس ضرورة أنْ يُعْلِن المتكلّم عمَّا سَيَتْلوه، حيثُ إنَّ حُضُورَه: جسدُهُ، صوته، إيماءاتُه، هو عنوان الكَلام "**[2].

---

[1]- سليمة مسعودي، الذات والمرآة في تأوِيل النص الشعري-دراسات تطبيقية في نصوص من الشعر المعاصر-، ط1، دار رؤية، القاهرة، مصر، 2020م، ص 237.

[2]- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان-مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية-، ط1، دار التكوين للتأليف والترجمة، سوريا، 2007م، ص 167.

فإيماءاتُ الشَّاعِرِ، وطريقَة الإلقاء، والقافِيَة المُخْتارَة، والبحر الشّعري المُعْتَمَد إمكاناتٌ سماعِيَة، تتماهَى مع الأذن والتفاعُل الحَركِي (الطَّرب، وحَرَكة اليَدَيْن، والرَّأس،) كردود أفعالِ انفِعالِية تتجاوَب مع مَضمون ما يَقوله/ يُلْقِيه الشَّاعِرِ أمامَهُم، فكانَ اهتِمامُ الذّائِقَة الشِّعْرِيَة الجاهِلِيَة سماعِيَة لا كتابِيَة، يَعْلَقُ انْتِباهُها بما تَسمَعُ، فلَمْ تَرَ أوْلَويّة لِعَتَبَةِ العُنْوانِ وغَيْرِه من العَتباتِ الأخرى.

وهنا، يحقّ لنا أن نتساءل قائلين: هَلْ حافَظَت ثَقافَة السّماع على سُلْطَتِها معَ المُتلقّي في مَرْحَلَة الكِتابَة، أمْ أنَّها سَقَطَت مع تراجُعِ مكانة مقَوّمُها الأساسي ' الحِوار الشفهي ' بين الشَّاعِرِ ومُسْتَمِعِه؟؛ حَيْثُ غَدا الوَسِيطُ الكِتابَة والمُتلقّي قارئا لمَا يُكْتَب، خاصّةً وأنّ عمليَة التّدوين قد تأخُذُ وقتاً طويلاً، وأماكِنَ مُخْتَلِفَة، ممَّا يولّدُ فجوةً مكانِيَة وزمانِيَة بين لَحْظَة ميلاد الأثَرِ الأدَبِي وزمَنَ قِراءَتِهِ، وفي هذا السياق تَفْقِدُ ' الحوارِيَة الشّفَهِيَة ' بريقَ حُضُورِها وتأثِيرِها.

يبدو أنّ الشِّعْرِية الشّفَهِيَة، وعلى الرُّغْمِ من تجاهُلِها للعُنْوانِ في قَصائِدِهَا إلّا أنّ بَعْضاً مِنْ صَدَى هَذِه العَتَبَة النصِيَة قد أُلْقَى بِظِلالِه عليْها مِنْ خلالِ بَعْضِ التّصْنِيفاتِ والتسْمياتِ والتعابير الدالة، والأشْعار المتميّزة شعراً، ونقداً، وذُيُوعاً. فَنَجِدُ المُعلّقات، والمُجمهرات، والمنتَقيات والمذهبات، النّقائض، الهاشِميات، اللُّزوميات، الحماسيات، المفضليات، الأصمعيات،...[1]. كما نُسِبَتْ بعْضُ القَصائِدِ إلى حُروف رويّها المُخْتار بدقَّة من الشَّاعِر، فهناك اللّامِيَة، والرّائِيَة، والسّينِيَة، والعَيْنِيَة،... وفي ذَلِكَ صُورَةٌ مِن صُوَرِ العَنْوَنَة غَيْرِ المُباشِرَة، أو مايُمْكِن تسمِيَتُه ' العنوان التّصنيفي. كمرحلة أولية نحو اعتماد آلِيَة العنونة في الشِّعر العَربي، وذلك ما يتجلّى مثلاً في الدّواوين الشِّعْرِيَة.

وقد يُمثّل العُنوان غير المُباشر بدايَةً للانْتِقال إلى اسْتراتِيجِيَة سِحر المَطالِعِ الشِّعْرِيَة الشِّفَهِيَة إلى أسْلُوبِ ' العَنْوَنَة ' كوسِيلَةٍ إلى لَفْتِ انتِباهِ القارئ، والتّأثِير فيه، والتي تبقى مُلْتَبِسَة بِحُسْنِ الاسْتِهلالاتِ الشّعْرِيَة.

[1]– المرجع السابق، ص 169.

وبِناءً على ما أشارَ إلَيْه البحْثُ أعْلاه فيُمْكِن القَول إنّ عَتَبَة العُنْوانَ لَمْ تَسْتَقلْ كَبِنْيَة واعِيَة وجَمالِيَة مُكوّنَة للنصِّ الشِّعْريّ إلّا في القَصِيدَة الشِّعْرِيَة المُعاصِرَة، بحيث يُعدُّ العُنوان " **جزْءاً عضوياً من أجزاء الشعرية المعاصرة**"[1]. فالعُنْوانُ أصْبَح جُزءاً من التّجْرِبَة الشِّعْرِيَة للشَّاعِرِ، بل مِنْ موّجهاتِ الرؤيَة الفكريَة والجمالِيَة للشّاعِرِ المعاصِر، فيَدْخُل في تكْوِين العالَم الشِّعْرِي، وتَحْديد مآلاتِهِ القِرائيَة. لأنَّه يحمِلُ بين طياتِه تأويلاً للمَتْنِ الأدبي/ الشِّعري، والثُّقْبُ المُشِعّ الذي من خلاله يَهْتَدِي قارِئه إلى عوالِمِهِ المتشعّبَة.

وتحقيقاً لهَذِه الغايَةَ التأويليَة فكْراً وجمالِيَة اجْتَهد الشَّاعِرُ المُعاصِرُ في صِياغَة عَناوِينَ تشدُّ انتِباهَ القارئ، وتأخُذُه على وُلُوج فَضاء المَتْن الإبداعِي على وَجْه العموم، والشِّعري على وَجْه التَّحْديد، خاصَّةً بعدما صارَ العنوانُ مكوّناً أساسياً في تركيبَة التّجرِبَة الشعرية للشَّاعِرِ– كما أشرْنا إلى ذلك سابقا–؛ " . **بوصْفِه نصّاً صغيراً موازياً للنّصّ الأكبر، يُحِيلُ عليه كما يُحِيلُ النصّ الأكبرُ عليه، وذلك من خلال اختراق العنوان لنُصوص العَمَلِ كلّها، وتشكيلِهِ لجماعِ وحدَتِها الدّلالية**". [2]

فانْطِلاقاً من تلك العلاقَة الرّحِمِيَة – إن جاز التَّعْبير–التي تجْمَع بين العُنوانِ والنصّ فإنَّه تمكَّن من أنْ يُمثّل الصّورة الملخِّصَة للكلّ النصِّي شكلاً ومضموناً، وعلى الرُّغْمِ من هذا التَّرابُط العُضْويّ السّيميائي بينه وبين الأثَرِ الإبداعِي فإنّنا نعتَقِد تمتُّعَه ببَعْضٍ من الاسْتقلالِيَة، بالنَّظَرِ إلى الخَلْفِيَة الثقافِيَة التي يُحيلُ إلَيْها أيضاً، لذَلِكَ فالعُنوانُ تَحْت رحمَة الخارِج نصِّي والدّاخل النصِّي في الآنِ ذاتِهِ.

وفي السّياق نفسه، قد يُشكّلُ العُنوان النّافذة الإعلامِيَة للنصّ تماشياً مع معنى الأقدَمين التي فَحواها أنّ النصّ يُقرأ من عُنوانِه، خُصوصاً وأنّه " **مَقْطع لغوي أقلّ من جملة يُمثّل نصّاً**

[1]– المرجع السابق، ص 172.

[2]– مفيد نجم، القصيدة المعلقة في شعر نوري الجراح، ط1، منشورات المتوسط، إيطاليا، 2012م، ص 11.

أو عملاً فنياً،... "[1]. فهو صورة مكثَّة لمضمون النصّ، وأوّل ما يُواجِهه القارئ بعد صورة الغلاف.

ويُؤكّد الباحِث بسّام قطّوس على هذه العلاقة المتينة بين النصّ وقارئه عَبْر قناةِ العنوان، من خلال عدّه " **إشارةً تواصلية، وأوّل لقاء مادي محسوس يتمّ بين المرسل والمتلقّي** "[2]. فهو علامة لغوية، ذات حمولة معنوية، تؤدّي وظائف عديدة، أهمّها الاختزالية والتّداولية، فضلاً عن التّعيينِية، من خلال تلك العلاقة التّأثيرية والنّوعِيَة التي يُقيمها مع المتلقّي.

وفي سياق مماثِل، يُمكن الإشارَة إلى جُهود جيرار (Gerard Genette) جينات فيما يتعلّق بوظائف العُنوان، حيث حصَرَها في ثلاث وظائف: التّعيين، تحديد المضمون، إغراء الجَمهور، وذلك بعدما اسْتثمَر في أعمالِ باحِثين سابِقين كشارل قريفلCh. Grivel مثلاً.

ولا يُمكِن إغفال جُهُود بعض النقّاد النصّانيّين (البنيويّين والسّيميائيّين) الذين منهم على سبيل التّمثِيل: جوليا كريستيفا (KRISTEVA.J)، رولان بارث (R. Barthes) وهنري متيران (H.Mitterand)، والتي اتّفقَت على إعطاء بُعدٍ وظائفيٍّ مهمٍّ للعُنوان كَعتبة نصّيَة مُحِيطة بالنصّ وداعِمة له.

وتكاد تَنْحَصِر الجُهُود الغَربِيَة المُرْتَبِطَة بِعَتَبة العُنوان بالمُؤلَّف الشّهِير ل' ليو هوك ' (léoHoek) والموسوم ب (علامة العنوان/ la marque du titre)، حيث عالَجَ فيه ' العَنْوَنَة ' كموضوع خِصْبٍ للوصْف السّيميائي، إلى جانِبِ التّحوّلَ الذي عَرفَتْه العَنْوَنة بانْتِقالِها من العُنوان الكلاسيكي إلى العُنْوان الحداثِي –إن صحّ التّعبير–.

وإذَا كان العُنوانُ بِنْيَة مِن بِنياتِ النصّ الشِّعْرِي، يَحْرِصُ الشَّاعِرُ المعاصِرُ على بنائِهِ بناءً فنياً مؤثِّرا، كَونُه مُوجّهاً قِرائِياً، فذلكِ يتطلَّبُ تميُّزاً واخْتلافاً يُبْعِدانه عن فخّ الرّتابَة المملّة، وهذَا ما عَناه ربما الباحث ' ليو هوكLEOHOEK ' في سياق حديثه عن سيميائية العُنوان ودورها نصّاً وقِراءَةً، والتي أطْلَقَ عليها ' السّيميائية التّطبيقية '، وجَوهرها تلك العلامات اللسانية

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، د ط، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، 1984م ص 89.
[2]- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001م، ص 33.

(الألفاظ، العبارات...)، والتي تُسْهِمُ في تحديد جِنْسَ النصّ، وتُوحِي بِمضمُونه، ومن ثمَّ النّظَر إليه كنصٍّ (le titre comme un texte)[1]، فضلاً عن جهود نقّاد غربيّين آخرين ككلود ديشه(Duchet Claude)، وجون كوهن (J. Cohen) إلى جانب روبرت شولز (R. Sholes)، وقبلهم العمل الذي يمكن وَصْفه بالرّيادي لجيرار جينيت (G.Genette)، والموسوم ب (عتبات Seuil)، وهُنا يُمكِنَنا أنْ نتساءل عن الإستراتيجية التّركِيبِية والشّاعرية التي ترْقَى بِهِ إلى مسْتَوى العُنوان الشّاعري المفارِق.

ولأنّ هَذا المَبْحَثَ مُتَّخِذٌ مِنْ عَناوِين الدّيوَانَيْن الفَصِيحَيْن للشَّاعِرِ ' تَمِيمَ البَرْغوثِي ' مَوْضُوعاً للدراسَة والتَّحْلِيل فيَحِقّ لنا أن نتساءَلَ مرة أُخرى عن استراتيجية العَنْوَنَة التي اتَّبَعها الشَّاعِرُ في عَناوِينِهِ الرَّئيسِيَة والفَرْعِيَة في سَبيل بلُوغِهِ الغايَة التَّأْثِيرِيَة فنياً وجمالياً، فَكَيْفَ بَنَى عَناوِينَه تركيبياً وفنياً، وهَلْ تمكَّنَ مِنْ صِياغَةِ عناوِينَ قادرة على استقطاب متلقّيها ذوقيا وجماليا؟. خاصة حينما يتمكن القارئ من الغوص في فضاء نصيّ واستراتيجيات خطابية محدّدة[2].

يبدُو أنّ ' تميماً ' وكَغَيْرِهِ من الشّعراءِ العَرَب المُعاصِرِينَ قد اسْتَثْمَرَ في عَتَبَةِ العُنوان لِبُلُوغِ شِعْريّةً مُفارِقَةً تُكْسِبُه تفوُّقاً شِعْرياً، وتلقياً قرائياً شغُوفاً وسخياً، مُعْتَمِداً في ذلك على الانزياحاتِ التّركيبيَة، والمجازِيَة، ومُحاوَلَة العُدُولِ عن مألوف العَناوِين صِياغَةً وبلاغَةً؛ حيث اختِيارُ اللّفظ المناسِب، والإيجاز في العِبارَة، فضلاً عن التقديم والتَّأخِير في عناصِرِ جُمْلَة العُنوان، وذلك من تِقْنِيات الصَّوْغ الفنّي للعُنوان، حيث " **إنّ العنوان مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، إنه النواة المتحرّكة التي خاط المؤلف عليها نسيج النصّ، دون أن تحقق**

[1]– Leo h. Hoek : La marque du titre Dispositifs sémiotiques D une pratique textuell.

[2]* –يُنظر: نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007م، ص 96.

الاشتمالية وتكون مكتملة، والعنوان بهذا المعنى يأتي باعتباره تساؤلا يجيب عنه النص إجابة مؤقتة، كإمكانية الإضافة والتّأويل "[1].

فضَبْطُ العُنوانِ وِفْق هذه الإستراتيجية التركيبية والفنِيَة من شأْنِه أن يُحقّقَ له الاختلاف والتفوّق، ممَّا قد يُمكّنَه من التَّأثِير في المتلقّي؛ لأنّه يُمكّنُه من بلُوغِ عَوالِمِ النصّ الأدَبِي الشّعري والنّثْري على السّواء، فالعُنوان النَّاجِحُ يَأتي مُتَماهِياً مع النصّ ككلّ، طالَمَا أنّه مُصَاغ في إطار البِناء الكلّي للمَتْن، وذُو دور اتّصالِي إغرائي، كما قد يَتَعدّى تأثِيرُه إلى تحديد الهُوِيَة النصِيَة، من خلالِ إشاراتِه، ورموزِه. فيجب على الكاتب صوغ عنوان حامل لشحنة دلالية موجّهة للقارئ.

يعمد الشاعر كَغيره من شُعراء عصْرِه إلى صَوغِ عناوِينَ مُخاتِلَة ومُبْهَمَة – كأنه عارف أكثر من غيره قيمة دلالة العنوان في توجيه النص وقارئه على السّواء–، مُعْتَمِداً في ذلك الإيجاز البلاغِي، والرمْزِيَة الشِّعريَة، وهذا مايَسْتَدعِي لِفَهْمِهِ متلقِياً مُشاكِساً ومُغامِراً قِرائياً؛ حَيْثُ يَسْعَى إلى فكِّ شِفْراتِ العُنوانِ ودلالاتِهِ ذات الأبْعادِ الثقافية المُتَنوّعَة (تراثِيَة، موسِيقِيَة دينية،...).

ورُبَّما ما يُثْبِتُ قُوّةَ القارئ المشاكس هو قُدرَتُه على المُناورَة بَيْن العُنوان والنصّ على وجه الخُصوص، إذْ يُرَكِزُ على اللَّفْظَة أو العِبارَة المِفتاح في تركِيبَة العُنوان، والتي هي الشُّعْلَة المُضِيئة لمضمون المَتْنِ الشِّعْري، خاصة وأنّ " **تعدّد دلالة العنوان يعني قوته وبلاغته لاضعفِهِ "[2]**. فكلَّمَا انفَتح العنوان على تأويلاتٍ عديدة تنوّعَت قِراءاتُهُ، وطالَتْ دَهشَتُهُ، وأثْرى مَتْنَه.

4–مَقامُ عراق بين عَبَق التّراثِ الموسِيقِي وانْفِعال الصّدْمَة الحَضارِيَة:

يَبْدُو أنّ عُنْوانَ المُطوّلَة الشّعْرِيَة ' مَقامُ عِراق ' سَيَأخُذُنا إلى عَوالِم التُّراثِ الشّعْبِي العِراقِي بِطُبُوعِهِ الموسِيقِيَة، وأغانِيه الشَّعْبِيَة، أو لنقل المقامات الموسيقية العراقية ذاتِ الأبْعادِ الرّوحِيَة

[1] – شعيب حليفي، هوية العلامات، في العتبات وبناء التّأويل، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، 2005م، ص 12.

[2]– محمود عبد الوهاب، ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي، د ط، دار الشؤون، بغداد، العراق، 1995م، ص84.

والشَّعْبِيَة؛ لأنَّ ' المقام العِراقِي ' يرْتَبِطُ بقارئ القُرآن، وبِصَوت المُؤذّن، ولَحْنِ المُطْرِب أو المغنِّي؛ حيث استُخدِمت " **ألحانُ المقام في الآذان وفي التّلاوَة القرآنية، وشعبِياً كان المقام يؤدى في المنازل والمقاهي**"[1].

إذ تُؤدّى المَقاماتُ في كلِّ الفضاءاتِ؛ ونَرى أنَّه الأداء الفنِّي المُتاح لكلِّ رِجال الدّين والفنّ، مع التّأكِيد على الجوْهَر الرُّوحِي والصُّوفِي للمَقام، فهو أشْبَهُ بالتَّراتِيلِ الدِّينِيَة والأناشِيد الصّوفِيَة. فهو ذو مَيْسَمٍ فنِّي بامْتِياز، تُعزِّزُه بلاغُةُ تَرْكِيبَتِه التلفُّظِيَة القائمَة على الإيجازِ، في صُوَرِهِ المُختَلِفَة، وأهمُّها الحَذْف.

ولعلّنا نجد في الدّلالة المُعْجَمِيَة للفظَةِ ' مقام ' تماشِياً وتساوُقا مع دلالاتِها المَعْنَوِيَة؛ حيث المَعْنَى المُعْجَمِي المُحْتَكِم إلى القوامِيس اللّغَوِيَة، والتي تَقِفُ القِراءَة فيها عِنْد المَعْنَى الحَرْفِي للّفْظَة فيما يَتعلَّق بِضَبْط العلاقَة بين الدّال والمدلول[2]. فيُمكِنُ القول إنَّ العَمَلِيَة القِرائِيَة المُعْجَمِيَة مَحْصُورَة في إطارِ تركيبَة اللّفظَة القاموسِيَة.

صَرْفِياً، تأتِي كلمَة ' مَقام ' من الفِعْلِ: قامَ يَقُوم قياماً ومَقاماً، و' المقام ' هُنا اسمُ مكانِ على وزن ' مَفْعَل ' بِمَعْنى مكان القِيام، فالمَقام إذاً هو المكانُ الذي تقوم فيه، وتقف فيه قائماً، فلمّا نقول: فلانٌ مقامُهُ عليٌّ نقْصد المكانَة المعنوية العالية التي يحتلّها الإنسان (فلانٌ مَقَامُهُ رفِيع).

فالمَقامُ يُسْتَخْدَمُ للدّلالَةِ على المكان الذي يقِفُ فيه الشّخْصُ جسْماً، وللمكان الذي يَحْتلّه مَعْنىً.

ولِهَذه الدَّلالَة المَكانِيَة المادِيَة والمَعْنَوِيَة للمَقام صَدى في دلالَتِه الاصطلاحِيَة التي تُشِيرُ كذلِك إلى مَجْلس/ مكان للإنشاد الصّوفِي، أو التَّرْتِيل الدِّيني، أو الأداء الفَنّي المُوسِيقي للأغانِي، وبأسْلُوب ارْتِجالِي جماعي فِرَقِي جَمالي مؤثّر..

---

[1] –https: // ar.wikipedia.org/wiki/.40د و20سا / 2007م /03 /14

[2]– علي آيت أوشان، السياق والنص الشّعري من البِنيَة إلى القراءة، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2000م، ص 143.

المَقام المَجْلِسُ، والمَقام المُوسيقى، تسلسُل النَّغَم درجة فوق أخرى. والمَقام مَقَامَاتٌ في الفَلْسَفة والتصوّف (حالات ثابتة ينالُها السّالِكُ بجهده الخاص أهمها التّوبة، والوَرَع، والزّهد، والتوكّل، والرّضا،...)[1]. ونَرى في تسلْسُلِ نَغَم الأداءِ المَقاميّ درَجَة فوقَ درجة انسِجاماً تفاوُتِ الحالاتِ المَقامِيَة لمؤديّيْ المَقاماتِ من رِجالِ دِينٍ ومُتصوّفَة؛ إذْ يَجْتَهِدُ كلٌّ مِنْهُم من أجلِ بلُوغِ أعْلى مَرْتَبَةٍ روحانِيَةٍ مُمْكِنة.

إذاً، فقد يكون في تضافُر اللّغَوِي والاصطلاحِي على مستوى عَتَبَة العُنوانِ قَصْدِيَة قِرائِيَة، وجمالِيَة واعِيَة من الشّاعِر، يُعَزِّزُ بِها شِعْرِية تَرْكِيبَتَه النَّحْوية والبلاغِيَة. فإلى أيّ مدَى كانُ العُنوانُ مُغْرياً للقارئ، وهل لهُ صَدى داخِلَ المَتْنِ؟.

نُحاول أن ننطَلِقَ ممّا تَحْمِلُهُ لَفْظَة ' مَقام '–ولو قَبْلَ القراءة النَّحْوِيَة للعُنوان–من ثراءٍ دلاليّ وجماليّ؛ فهِيَ ذات حُمُولَة تُراثِيَة حضارِيَة فلكلوريَة شَعْبِية موسيقية، تحكي ماضٍ عِراقيّ حافِلٍ مَجيدٍ، كانَ جدِيراً بِعُنوانٍ ذات اقْتِصاد لَفْظِي صارم، ومُحدّداً، وأكْثر امتلاءً دلالياً، فنُؤْثِرُ عِبارة ' المقام العِراقي ' مثلاً. فالعِراقُ حينها كان دولَة حاضرةً بحضارَتِها، وسيادَتِها المتمكّنَة، وتطوّرها العِلميّ، وثَورتها الأدَبيَة والثَّقافية، وفَنّها الرّاقِي. بينَما حاضِرُها يَعِيش نكْسَة حضارية، بَعْدما دُنّسَت تلك مَعالِمُهُ الحضارية بأرْجُل المُراهِقين الغَرْبيّين، ومَن تواطأَ معهُم مِن الخَوَنة العَرب والمسلمين. وهَذا ربما مايَليقُ بِه إنجازٌ عنوانِيّ–إنْ صحّ التّعبير–أقلّ تحْديداً، وأقلّ دلالَةً، رآه الشّاعِرُ في عِبارة ' مَقام عِراق '.

يَبْدُو أنّ ' تميماً ' قد اتّكأَ في صِياغَتِه لِعُنوانِهِ على الخَرْقِ اللّغَويّ الواعِي، والمُمَارَسِ على اللَّفْظَة ذاتِ الحُضُورِ المُركَّزِ في تَرْكِيبَة العُنوان، أي كلمة ' مقام ' مُضافَة إلى لفظة ' عِراق ' وهي مُجرَّدةٌ من ' ال ' التَّعْرِيف، وشتَّان مابين ' العِراق ' بامتلائها الدّلالِي، والتَّحْدِيد المَعْنَويّ الواثِق والقويّ (النَّهْضَة الشّامِلَة والمُتكامِلَة: عِلميَة، أدبية ثقافِيَة، اقتصادِيَة، قيمِيَة،...)، و' عِراق ' غير المُحدّد مَعنىً، والمُهْتز في دلالَتِه (فِتَن سياسِيَة، صِراع مذهَبِي دِيني، انهِيار

[1]– ابن منظور، لسان العرب، المجلد 5، مادة (قوم)، دار صادر، بيروت، ص 345–346.

اقتصادِي، انفلات أمنِي، تراجُع أدَبي وثقافِي، قَلَق اجتِماعِي، وانحدار أخلاقي قيمي، سيْطرة للآخر الغَربي،...)، وإنْ لمْ يَفقِد عَلَمِيَتَه طبعاً.

ويَبْدُو أنّ ' تميماً يَعِي شيئاً مِن مُتطلَّباتِ الذّوْقِ العربيّ الأصِيل الذي يُؤثِر النّكِرَة لِخفَّتِها، تماشِياً مع التّوجُّه الذَّوقِي للّغويّين والنّقاد العَربِ الأفذاذ، إذ يُفْصِح عن ذلك إمام النّحاة 'سيبويه' " **واعْلَمْ أنّ النَّكِرَةَ أخفُّ عليهم من المعرفة، وهي أشد تمكّناً، لأنّ النّكِرَة أوّلُ، ثم يدخُلُ عليها ما تعرف به. فمِن ثم أكْثَرُ الكلامِ يَنْصَرِفُ إلى النّكِرَة**"[1]. ذلك لأنّ تحدِيد دلالَةِ العُنوانِ والتّصْرِيح بهُوِيَّتِه المَعْنَوِيَة يُفْقِدُهُ الشَّغَف القِرائيّ – إن جاز التَّعْبير–ومِنْ ثمّ شِعْرِيَّته المقْصودة.

نَعْتَقِد أنّ لدلالاتِ عَتَبَةِ العُنوانِ صدىً في ثَنايا المُطوَّلَة الشِّعرِيَة؛ حيثُ تَعْكِسُها بَعْضٌ مِن شَواهِدِ، ومشاهِدِ المَتْنِ الشِّعْرِيّ (مَشْهد النَّخل، الشَّهر الحرام، أبو الطيّب المتنبّي، بشّار بن برد، أبو منصور الحلّاج، زينب بنت عليّ، الحدّادِين، المواويل، الأبوذِيَة،....)، ونرى أنَّها تَشِي بدلالاتٍ تراثِيَة دينيَة وشَعبِيَة وفكريَة صوفِيَة، وأدَبِيَة، ومُوسيقِيَة،...

لا شكّ في أنّ هذِه الأبعاد التي يَرْمِي إلَيْها العُنوان تُحَفِّزُ القارئ نَحْو مُغامَرَةٍ تأويلِيَة، تَغُوصُ بِه في أعْماقِ تلك الشَّهاداتِ الحيَّة والجامِدة، وكلُّه شَغَفٌ واشْتِهاء، فَصَدَقَتْ عبارة ' العنوانُ أحسَنُ سمسار للكتاب[2].

في ديوان ' مقام عراق '، يأتي العُنوان الرّئيسي ' مقام عراق ' مبنياً وِفْقَ اسْتراتِيجِيَة الإيجاز اللّفْظِي المُتَناهِي، والحَذْف اللُّغَوي المُراوِغُ تَركِيباً، ودلالَةً. حيْث تتكوّنُ عَتَبَةُ العُنوان لفظياً من شبه جملة (مُضافٍ ومُضاف إلَيْه) كَخَبَرٍ لمبْتَدإٍ محذُوف تقْدِيره ' هذا '؛ فكأنَّه بِنْيَةٌ خَبَرِيَة مِفْتاحِيَة جُزْئِيَة مُمَهِّدَة لِلْبِنْيَة الكُلِيَة (النص)، وهُنا يُمْكِنُنا أن نتساءَل عنِ مدَى شِعْرِيَتِه، وعن السرّ وراء ذلِكَ؟ فهلْ يُعْزَى إلى اقْتِصادِهِ اللّغويّ أم إلى موسِيقِيّتِه؟.

[1]– سيبوَيْه، ' الكتاب '، تحقيق عبد السلام هارون، ط1، هيئة الكتاب بمصر، 1975م، ص 21.

يَسْتَنِدُ العُنوانُ ' مقامُ عِراق ' إلى صِيغَة إنْجازِيَة خَبَرِيَة إذاً، يَتجاوَزُ مَدى حُمولَتِها دلالَة الإخْبارِ إلى مَعانِي بلاغِيَة مجازِيَة، تُوحِي بِها مَواقِفُ اللَّحظة الرّاهِنَة، والتي يُمكِنُ حَصْرُها في مَشاعِرِ الحُزْنِ والرِّثاء، والحَسْرَة على المجْدِ العراقيّ الضَّائع زَمَن السُّقُوطِ الحضاريّ المُهين؛ لذَا يَلْجَأُ الشَّاعِرِ للتَّأسّي بِبَعْضٍ مِن الإرْثِ الحَضاريّ للعِراقَ كَشِعْرِ المُتنبّي وما يُوحِي بِهِ من طُمُوحِ واعتِدادٍ بالنَّفْس، وحِكْمَةٍ، وفروسِيَةٍ، وبُطُولَة، والإرْث الصُّوفيّ الرّوحيّ لابْن عربي، فَضْلاً عن التّراث الشَّعْبي العراقِي ومقاماتِه الموسِيقِيَة الضَّارِبَة في العُمْقِ الرّوحي للمُجْتَمَعِ العِراقيّ الأصِيل، ولَنا في الأبوذِياتِ أفضَل مِثالٍ ربّما.

ومِمّا يَتَغَيَّاهُ الشَّاعِرُ مِن تنْكِير لَفظَة ' مَقام ' الدّلالَة على المآلاتِ المَجْهُولَة للرَّاهِنِ العِراقيّ؛ إذْ مِنْ الصَّعْبِ التَّنبُّؤ بمُسْتَقْبلِهِ في ظلِّ الفَوضَى الشَّامِلَة التي يَعِيشُها، والظُّرُوفُ الخارِجِيَة المُحِيطَة بِه؛ حَيْثُ المَواقِفُ التي تتحكَّمُ فيها المَصالِح السياسية والاقْتِصادِيَة، داخلياً وخارجياً.

قد يَدلّ هذا الفَيْض مِن المشاعِرِ الحَزِينَة على دَهْشَةِ صَدْمَةِ السُّقُوطِ الحضاريّ المذِلّ– كما أسلَفْنا الحديث–، ونَعتَقِد أنّ الشَّاعِر بهذه الصِياغة الإيجازية تمكّن من تجاوُز البُعد الإخباري العادي والمُباشر إلى معانِي خَفِيَة وبعيدة تُوْحِي بِها تِقْنِيَة الحَذْف الممارَسَة على مُستوى تَركِيبَة العنوان؛ والتي تجْعَلُ المَعانَي تَتَساقَط تَحْتَ تأثِير المَواقِفِ الصَّعْبَة الرَّاهِنَة التي يُواجِهها العِراقِيون.

ولِأنّ مِن مُحفّزات شِعْرِيَة العَنْوان ضَبابِيَةُ المَعْنَى، وتشعُّبه، وبُعْدِ مَرامِيه الدّلالِيَة فإنّ الشَّاعِر قدْ اتَّخَذ من ذلِك اسْتراتيجيةً واعِيَةً نَحْوَ استِقْطابِ كمٍّ قِرائيّ مُتنوّع ومتميّز، يُبْقِي النصّ في حالَةِ تجدّد قرائي مَفْتُوح، فيَرْتَقِي إلى مَقامِ المَعْنَى المُتَجاوَز، وغَيْر المَألُوف، أو التّلْمِيح دونَ التّصْرِيح، لِيُحافِظَ على الشَّغَف التَّأويلي المَفْتوح، وفي ذَلِك الغُمُوض الدّلالِي قِمّة الشِّعْرِيَة، فيما نَعلَم.

نرى أنَّ العُنْوان ' مَقام عراق ' قد حقَّقَ شيئاً من الشّعرية التي تقصّدها الشَّاعِرُ، انْطلاقا من آلِيَتَيْ الإيجاز التَّعْبيري، والحَذْف اللذَيْن راعَهُما الشَّاعِرُ في صِياغَتِه، فَضْلاً عن سِمَة

التَّنْكِير، ممَّا أبْعَدَه عنْ مَنْقَصَةِ الإفضاءِ المَعْنويّ، وجَعَلَه خِطاباً مفْتُوحاً على تأويلاتٍ عديدَة، تتوَافَقُ والمُنطَلَقاتُ الرؤيوية الفكريَة والجماليَة للشَّاعِرِ، التي يَجِبُ على قارئه المُفارِق الإلمام بها.

-5-في القُدْس: بيْن رثاءٍ لمَجْد القُدْسِ الضّائع وشِعْرِيَة الفضاء الحَضاريّ الحَمِيم:

تمثّل مدينة ' القدس ' موضوعاً مُهِماً من مواضِيع الشّعْرية العربية الحديثة والمعاصِرَة على وَجْه العموم، والشّعْرِيَة الفِلَسْطِينِيَة على وجْه الخُصُوصِ، وذلك في أبْعادِها الحضارِيَة والإنسانِيَة والاجتماعِيَة والسياسية والثّقافِيَة. ومِنْهم شاعِر النّيل أحمد شَوقِي من خلالِ قصيدتَه ' الحَنِين إلى القدس '، نِزار قَبّانِي وقصيدَته المَوسُومَة ب' القُدْس '، (يا قُدْسُ، يا مدينةً تفُوحُ أنْبِياءً، يا قُدْسُ، يا جَمِيلَةً تَلْتَفُّ بالسّواد،...)، كذَلك الشَّاعِرُ الثَّائرُ أحمد مَطَر وقَصِيدتُه ' يا قُدْسُ مَعْذِرَةً '، أمَّا شَاعِرُ القَضِيَة الفِلَسْطِينِيَة وحامِل جُرحِهَا فمِنْ مُتُونِهِ عنْها تلْكَ المُعَنْوَنة ب ' في القُدْس '، (أمْشِي كأنّي واحِدٌ غَيري، وجُرْحِي وَرْدَةٌ بيضاء إنجيلية، في القدس، أعْنِي داخِلَ السّورِ القَدِيم، أَسِيرُ مِن زَمَنٍ بلا ذِكْرى تُصَوّبُنِي، فإنَّ الأنْبِيَاءَ هُناكَ يَقْتَسِمُونَ تارِيخَ المُقَدَّس،...).

فَهَذَا جانب مهمّ ممّا جادَتْ به قَرائح بَعْضِ الشُّعَراء العَرَبِ المُعاصِرِين عَنْ عَرُوسِ فِلَسْطِين الأبدِيَة، فنَالَتْ من خلالِ تِلْكَ الأشْعَار، التي اخْتَلَفَت بَيْنَ شَحْذٍ لِلْهِمَمِ في بَعْضِها، ورِثاءٍ حَزِينٍ لِحالِها البائس والمَهْزوم في بَعْضِها الآخَر.

لَعلَّ هَذا الشِّبْلَ الفِلَسْطِينيّ المُعاصِر ' تميم ' قدْ وَجَدَ في قَصِيدَة الأسَدِ الفلَسْطيني ' مَحْمُود ' ' في القُدْس ' – السَّالِف ذِكرُها– مُلْهِمَهُ القويَّ لِكِتابَةِ دِيوَانَهُ ' في القُدْس '، والذي كانَتْ أرْضُهُ فِلَسْطِين مَوْضُوعَهُ الجَوْهَريّ، حضارةً، وأصالَةً، وثقافَةً، ودِيناً، وجغرافِيَةً، ومُعاناةً، وحُزْناً، وتَحَدِياً،...، وجعَلَ مَدينة ' القُدس ' المُبْتدأ والمُنْتَهَى فيه (الدّيوان)، وذلك لِخُصُوصِيَتِها التي اكْتَسَبَتْها من انْفِرادِها بالبُعْد الرُّوحِي المُرْتَبِط بالزّمانِ والمَكان، فهي ضارِبَةٌ جُذُورها بوَجْهِها

الكَنْعانِي الحضاريّ،...[1]. فَوَعْيُ الشّاعِر بِهذه المَكانَة الحضارِيَة والروحِيَة مَلياً وعالَمياً هو ماجَعَلَها وَسْماً للدّيوانِ، ومُسْتَهلاً لِمَتْنه، ذلك أنَّها القَصِيدَة المُفْتَتَح فيه.

وقد يُشاكِلُ المعْنَى المُعْجَمِي للَفْظَة ' القُدْس ' دلالَتَها الرّوحِيَة والقَداسِيَة السّامِيَة، إذ تأتِي من الفعل: قَدُسَ الذي مَصْدَرُه: قَداسَةٌ، كقوْلِنا: قَدُسْتُ أَقْدُسُ قَداسَةً.

وقَدُسَ العَابِدُ: طَهُرَ، وَقَدُسَ قُدْساً: طَهُرَ. وقُدُسُ: فاعِل الفِعل قَدُسَ.

واسْمُه: قُدُسُ، الذي يُجْمَعُ على أَقْدَاس. ورُوحُ القُدُس: المَلِك جبريل عليه السّلام، أي رُوحُ الطُّهْرِ. وقَولُنا: يَعِيشُ قُدْسٍ: في طُهْرٍ وبَرَكَةٍ، في قَداسَةٍ.

قُدْس الأَب: لَقَبُ رَجُلُ الدّين عند المسيحيّين، بمعنى حَضْرَةِ الأَبِ.

قُدْسُ الأَقْدَاس: عند اليَهُود، هو مكانٌ من الهَيْكَلِ كانَ يَدْخُلُه عَظيمُ الأَحْبَارِ عندهم مرَّةً في السَّنَة (حسب الزَّعْمِ اليَهُودي طبعاً).

قَدَّسَ الله: عظَّمَهُ وكبَّرَه ونزَّهَهُ، تقدَّسَ الله: تنزَّهَ جلَّ جلالُهُ وتقدّسَت أسماؤُهُ.

في المَقْدِس: في المكان المُقَدَّس، مقَدِّسُ الحُرُمات: المُعَظِّمُ، المُنزِّه لها[2].

الأَرْضُ المَقَدَّسَة: الأَرْضُ المُبارَكَة، وفي القرآن الكريم: "**يَا قَوْمِ ادْخُلُوا الأَرْضَ المُقَدَّسَةَ** "[3].

فلا تكاد تخرُجُ تلك الصِيَغ والألْفاظ المُتَعَلِّقَة بالقُدس عن مَعَانِي الطُّهْر، والقَداسَة، والسُّمُوّ الرّوحي، والتَّعْظِيم، والإكْبار، والبَرَكة، وذَلِك في جمِيع الدّيانات السَّماوِيَة. فَهِيَ المَكانُ المُقَدَّسُ بِشَهادَة النصّ الدّيني الصَّريح (الآية القُرآنِيَة السَّابِقَة). وهو المَعْنَى الذي يُؤَكِّدُهُ رِجالُ التَّاريخ والأدب والثقافة، فهي عندهم " **الأَرْضُ المُقدَّسَة وسرّتها القُدْس الشّريف وسرّها،...، القارئة المعروفَة العارفَة مُنْذُ فَجْرِ التّاريخ وحتى يَومِنا هذا،...، بقدْرِ قدسِيَتها بقدر تدمِيرها، وبَقَدْرِ**

[1]– أُدباء وباحثون فلسطينيون، إدوارد سعيد: شجاعَةُ الفِكر وأصالَة الانتماء، ص 49.

[2] –www.almaany.com/ar/dict/ar ، 16ماي 2024. 18سا و30د

[3]– قرآن كريم، سورة المائدة، الآية 21.

غُمُوضِها الحارِق بقَدْرِ حَرْقِها المُتَعمّد،..."[1].ففي القَوْلِ تأكِيدٌ على طَهارَة مَدِينَة القُدْسِ، وعَظَمَتِها، وبَرَكَتِها، وشُهْرَتِها، ووَضْعِها المُفارِق؛ إذْ قلَّما يَستَقِرّ حالُها، وتهدَأ أوْضاعُها.

ولأنَّ عَتَبَة عُنْوان الدّيوانِ ممّا يُؤثِّثُ فضاءَ غِلافه، فذَلِكَ ما يَسْتَدْعي وَقْفَةً قرائيَة في علاماته المشكّلَة له. وَهُنا يُمْكِنُنَا أنْ نتساءَلَ عن الدّلالات التي تَحْملها تلك العلامات، والدّور الذي تؤدّيه قِرائياً، وفِكْريا، وجمالِياً، ورؤيوياً خارج مَتْنِ الدّيوانِ وداخِلِه؟.

يَظْهَرُ غلاف ' في القُدْس ' في شكْلٍ مُسْتَطْيلٍ، ذي لَوْنٍ أسْوَدٍ غامِقٍ، يَخْتَرِقُهُ اللّوْنانِ الأبْيَض والأحْمَر؛ إذ جُعِلَ الأبْيَضُ مادّةً لكتابَةِ اسمِ المُؤلّف أعْلَى الغِلافِ، كما شكَّل مادّةً أيْضاً للتَّحْدِيد الأجناسي (شِعْرِ) أعْلى يَسَارِ الغِلافِ، وأخَذَه الشَّاعِرُ أيْضاً لِكِتابَةِ اسْمِ دارِ النَّشْرِ أسْفَل يَسارِ صَفْحَةِ الغِلاف.

وتُكْسِرُ عَتَمَةَ الغِلاف صُورَة الممرِّ ذِي البِلاط الحجريّ الأبْيَض المُؤدّي إلى المَسْجِدِ الأقْصَى ذِي الحائط الأبْيَض، والقُبّة ذات اللّونِ الأصْفر ذي المُسْحَة العَسْلِيَة، يَعْلُوهَا هِلالٌ وَجْهُهُ إلى السَّماء، وإلى جِوارِها السّفْلِي قُبّةٌ أصْغَرُ بَيْضاء أقلَّ حجْماً، نَعْتَقِد أنّها تَعْلُو المِحْراب، كما يُؤَثِّثُ يَسَار الطّرِيق أشْجارٌ خَضْراء، وعَلَى الممرّ كذلك شَيْخٌ كَبِيرٌ إلى جانِبِه صبيٌّ في طَريقِهِما إلى المَسْجِدِ الأقْصَى، وأمامَهُمَا في وَسَطِ الطَّرِيقُ رَجُلُ أمْنٍ إسرائيلي، يَحْمِلُ رشاشاً، وهْوَ وأقِفٌ، وعِنْدَ رِجْلَيْهِ كَلْبُ تَفْتِيشٍ – أكْرَمَكُم الله– باسِطٌ ذِرَاعَيْه. بَيْنَما يَعْلُو المَشْهدُ سماءٌ رماديّ اللّون، والنّاتِج عن امْتِزاج اللّوْنَيْن الأبْيَض والأسْوَدِ، وفي ذلِكَ دلالَةٌ على كآبَةِ المكانِ المُتماهِي معَ حُزْن أهْلِه من المَقْدِسيّين، في ظلّ المُعاناةِ اليَومِيَة.

ولأنَّها–ربّما–الفَضاءُ الصُّوري المَرْكَزيّ داخِلَ فَضاء الغِلاف فإنَّه قَد حَظِيَ بهذَا الخَلِيط مِن الألْوانِ ذاتِ الوَظِائِف المُخْتَلِفَة. وهُنَا يَحِقّ لنا أن نتساءَلَ ثانِيَةً عن مَدَى انْسِجام تلك الألْوان ووظِفيَّتِها، فَبِمَ تَشِي تلك الألوان من دلالات رمزِيَة؟، وما مَدَى تماشِيهَا معَ مُرادِ الشّاعِر

[1]– المتوكّل طه، أيام خارج الزّمن، سيرة كاتب، نصف قرن من الدم والحبر، ط1، دار فضاءات، الأردن، عمان، 2017م، ص 258–259.

الفِكْري والجماليّ؟. وهَلْ تمكّنَتِ من تَحْقِيق فِعْلٍ إغرائيّ كعلاماتٍ سيميائيَة تَطْفُو على ساحَةِ الغِلافِ؟.

ويتوقّف ذلك –في اعْتِقادِي–على مدى معرِفَة الشَّاعِرِ بفنّ التَّشْكِيل البَصَري من جهَة، ووَعْيِهِ بغاياتِه الجماليَة التي يسْتَهْدِفُها من وَراء تلك العلاماتِ البصرِيَة المؤثِّثَة لِفضاء الغِلافِ. وهَذَا يُثْبِتُه تَفاوُت تأثِير عَتباتِ الأغلِفَة فنيّاً، مِن مُبْدِعٍ لآخَر، فمِنْها مايَشُدّك سِحْرُ تَشْكيلاتِه، وبَعْضُها لا يُلْفِتُ أيّ انتِباه.

يَبْدُو أنّ الألْوانَ المشَكّلَة لِعَتَبَةِ الغِلافِ قد تَضافَرَت في تنوّعٍ وانسِجامٍ لِتَعْكِسَ رؤيَة الشّاعِر الفِكرِيَة والجماليَة؛ فللّوْنِ الأسْوَدِ الطَّاغِي على طُولِ مِساحَة الغِلافِ دلالَة على مُسْحَة الحُزْنِ والكآبَةِ التي تلُفُّ فَضاءَ القُدْسِ الشَّرِيف على وجْه الخُصُوص، وفِلَسْطِين على وَجْهِ العُمُوم. ولأنَّ أهْلَها ذوُو شَخْصِيَةٍ قوِيَةٍ، وقُدْرَةٍ على الصَّمود وتحدّي صِعابِ الحياةِ، ومِنْهُم ' تميمُ ' يَأتِي ' البَياضُ ' لِيُبَدّدَ ذاك السَّواد الجَاثِم، مِن بَوّابَةِ اسمِ المُؤَلّف/ الشَّاعر ' تميم البَرغُوثِي '، وكذَا الطَّريق المبَلَّطُ بالبَياضِ المُؤَدّي إلى المَسْجِدِ الأقْصَى؛ إذْ للشَّاعِرِ إصرارٌ على بُلُوغِ القُدْسِ وعَبْرَ ذَلِكَ الممرّ، ولو بعد حِين، وفي هذا قِمَّةُ التحدّي.

وعلى الرّغْم مِن مأساوَيّة المَشْهَد إلّا أنَّ الأمَلَ بالحياةِ والمُسْتَقْبَل المُشْرِق لا ينقَطِعُ، وهذا ما تشْهَد عليْه الأشْجارُ الخَضْراءُ على يَسار نهايَة الممرّ، وعِنْد مَدْخَلِ المَسْجِدِ الأقْصَى، فنَظْرَتُهُم انْتِصارِيَة وآمِلَة.

ولِسُورِهِ الأبْيَضِ النّاصِعِ دلالَةٌ على رَمْزِيَة السّلامِ الذي يَحْمِلُه، منذُ مَهْدِ الحَضارات، فَهُو مكانٌ أوْجِدَ من أجْلِ السَّلام–وإنْ لمْ يَعْرِفِ السّلام–(حسبما قال شاعِرُ الجُرْح الفِلَسْطينيّ محمود درويش رحمه الله). وللقُبَّةِ الصَّفْراء وهِلالُهاَ المَشْدُود جهَةَ السَّماء دلالَةُ دِينِيَة روحِيَة (الإسلام)، وحضارِيَة تارِيخِيَة (الأصالَة والوجود التّاريخي للعرب المُسْلِمين هناك/ الانتماء).

و كان للأشْجارِ المَقْطُوعَة على يَمِين الطَّريق المُؤَدِيَة إلى المَسْجِدِ الأقْصَى إشارَةٌ إلى مُحاوَلَة الصَّهيُونَيّين مَنْع حقّ الحَياةِ عن الفِلَسْطِينيّين، وقَتْلِ الأملِ فيهم، مِن خلالِ ممَارَساتِ القَتْلِ

والتَّعْذِيب، والسِّجْنِ، والتضْييق الاجتماعِي والدّيني، الحِصار، التّهجِير، التَّجْوِيع، التّدْنِيس المُتكرِّرُ لِحُرْمَة المَسْجِدِ الأَقْصَى،.... (قرب بساتين مقطوعة الظِلّ، نفعلُ ما يفعل السّجناء، وما يفعل العاطِلون عن العمل، نربّي الأمل،.../ درويش).

ونرَى في التَركِيبَة النَّحْوِيَة للعُنْوان تماشياً مَعَ الرؤيَة الفِكْرِيَة والجمالِيَة للشّاعِرِ في مَتْنِهِ الشِّعْري؛ إذْ يَضَعُنَا العُنوان ' في القُدْسِ ' في الجوِّ الرَّاهِنِي لمَدِينَة القُدْس، حيثُ المُعاناة اليَومِيَة، والحُزْنِ المُخيِّمِ على يومِياتِها، وحالَة الانْكسار التي يَحُسُّها أَهْلُها وأبْناؤُها من زائرِيها. وذَلِكَ ما يَعْكِسُه حَرف الجرّ ' في ' الدّاخِلِ على الاسم المَجرورِ المَعرَّف بالألِفِ واللّام. بما يَحْمِلُه من دلالة حالِيَة ومكانِيَة، أو المكان وحالَة مَن فِيه؛ فهاهِيَ ' القُدْسُ ' بِوَزْنِها الحضاريّ والتُّراثِي، وأصالَتِها، وشُهْرَتِها، وجَمالِها الآسِر تُدنَّسُ، ويُكْسَرُ خاطِرُها، ويُصِيبُها الحُزن والألَم، فتَغْدُو كالحَسْناء المُتْعَبَة والحَزِينة، كما كانَ لِحَرْفِ ' السّين ' الذي تَسْتَنِدُ إليه الكَلِمَة المَرْكَزِيَة ' القُدْس' دورُه في تَصْوِير الواقِع الحُزين للقُدْسِ.

ونعتقد أنّ في ذلك تَمَاهٍ للنَّحْوي مَع حالَة الانكسار والذلّ والهَزِيمَة التي صار إلَيْها أَهل القُدْس، فَعَروس الشَّامِ قد هَزَمَتْها الأحداثُ والخِياناتُ، وهُنا المُفارَقَة المُثِيرَة؛ حيثُ المكانُ المُقدّس، والجميل، والحميميّ آلَ إلى فضاءٍ حَزِينٍ، يُعانِي تضييقاً شاملاً، وحِصاراً، واعتداءً مُمَنْهجاً على المقدّساتِ، وهَذا تَشْوِيهٌ لجمالِهِ وقَداسَتِهِ.

وإذَا كانَت هَذه المشاعِر الدّالَة على مَعْنَى المُعاناة في مَعناها الشّامِل والعَمِيق، ومَشاعِر الحُزْنِ والانكسار والهَزِيمَة فإنَّ هذا هُو جَوهَرُ مُعْظم قَصائد الدِّيوان، ومن ثمَّ يُمْكِنُنَا الإقرار بِالتَّشاكُل الوَظِيفِي للعُنْوان مَع مَضْمُونِ الدِّيوان الشِّعريّ في عُمُومِه.

6-العَناوِينُ الدّاخلية بين الإفضاءالرّؤيوي وجمالية الخرْق اللّغوي:

يُمْكن عدّ العَناوِين الدّخِلِيَة كوَسِيلَةٍ لَدَى الشَّاعِرِ لِتَوْجِيهِ قِراءة مُتُونِ الدّيوان الشّعريّ، ولَكِن ذَلك مَقْرونٌ بطَرِيقَة رَصْفِها في ثنايا المَجْموعَة الشّعْرِيَة؛ فهُناكَ مَنْ يُخْضِعُها إلى دلالَةٍ مُباشِرَة ومُتَسَلْسِلَة، تُمكّن القَارئ مِن بُلُوغِ مُراد الشّاعِرِ الفكْريّ والرؤيويّ لأنَّها لم تَخْرج عن أُفُقِ توقُّعِهِ

التَّأويلي. ومِنْهم مَنْ يَعْتَمِدُ عَناوِينَ ذات مَعانِي رمْزيَة، تَشِي بدلالاتٍ مُتَنوّعَة، وغَيْر مُتَوقّعَة لدى المُتلقّي، فترفّعَت حينهاعن لَعِبِ دَورَ المُوجّه للقارئ، لتُكْسِرَ بذلك مألوفَ العَناوِينَ الدّاخِلِيَة التَّقليدية[1]. إذ هي ذات مَنْحَى دلالِي مُعْلَن وصَريح. وهنا يُمْكِنُنا أنْ نتساءَلَ مرة أخْرَى عنْ مَوْقِعِ العَناوِين الدّاخِلِيَة التَّمِيمِيَة مِنْ هَذِه الحَساسِيَة العُنوانِيَة الجدِيدَة–إن صحّ التَّعْبِير، وعَنْ مدَى التّلاحُمِ فيما بينها مِنْ جِهَة، وبين العُنوان الخارِجِي مِن ناحِيَة أُخْرى؟.

تُحاوِلُ العَناوِينُ الدَّاخِلِيَة لِدِيوان ' **في القُدْس** ' المُواصَلَة وِفْقَ الاسْتراتِيجِيَة التَّرْكِيبِيَة والفكرية والفَنِيَة، والقِرائِيَة المُعْتَمَدَة في العُنْوانِ الرَّئيسي، وفي ذلك تأكِيدٌ واعٍ على ضرورَة الانْسِجامِ بَيْنَ عَتَبَة العُنوانِ الخارِجِي، وعَتَبَة العَناوِينِ الدَّاخِلِيَة خِدْمَةً لرؤْيَة الشَّاعِرِ الفِكْرِيَة والجمالِيَة، التي يتغيَّاها في دِيوانِهِ الشِّعْريّ ككلّ.

لَعَلّ ما قدْ يُثْبِتُ التوجُّه الوَاعِي لِهَذِه السَّيْرورَة العُنْوانِية–إنْ صحَّ التَّعْبِير–لدَى ' تميم البرغُوثِي ' في هَذِهِ المَجْمُوعَة الشِّعْرِيَة قَصِيدَتُه الافْتتاحِيَة، إذْ تَحْمِلُ عُنْوانَ الدّيوانِ نفسِه. ' في القُدْسِ '، والذي سَبَقَ وأنْ حاوَلْنا الوُقُوف عند ما يَشِي بِه مِنْ دلالاتٍ انْطلاقاً من زواياه التَّرْكِيبِية، النّحْوِيَة، والبلاغِيَة، واللّغَوِيَة، والاصطلاحِيَة، ممَّا يَجْعَلُنا نَتَجاوَزُ قِراءَةِ العُنوان الدَّاخِلي للقَصِيدَة الأولى، تفادِياً للتَّكْرار، ونَكْتَفِي بالتَّرْكِيز على الحالاتِ والصُّوَرِ التي تَحْمِلُها مقاطِعُها، ومَدَى تَرْجَمَتِها لصِيغَة العُنْوان الموجَزةُ لَفْظاً، والمُكثَّفَة دلالَةً، والعَمِيقَة مَعْنىً، والمُوحِيَةُ لُغَةً، والسَّاحِرَةُ قِراءَةً.

يبدُو أنّ مَقاطِع هذه القَصِيدَة قد باحَتْ بما لمّح إليْه، أو الذي تَحفَّظ على ذِكْرِهِ عُنْوانُ الدّيوان؛ حَيْثُ يُفْصِحُ الشَّاعِر على انْفِعال التعجُّب الذي أصابَهُ عند صَدْمَة المَنْع مِن دُخُول المَدِينَة الأمّ والأصْل والحبّ والانتِماء، ومِنْ غُرَبائِها، ودُخلائها، مَعَ أنَّه حافَظ على اتّزانِه النَّفْسِي، وتَحكَّم في ردّ فِعْلِه، فكانَ كالحَكِيم قولاً وفِعْلاً (فَردَّنا عن الدّار قانون الأعادي، فقلْتُ لنفسي ربما هي نِعمَةٌ، فماذا ترى في القدسِ حين تَزُورُها، تَرى كلَّ ما لا تستطيعُ احْتِمالَه،...).

*–يُنْظَرُ عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية، ص 84–85.

وبَعْد تَجاوُزِه لدَهْشَة لَحظاتِ اللّقاء الأولَى غَير المُتَوقَّعَة، وفي ذلِكَ تماهٍ مَع البُعْد القِرائي السَّاحِرِ للعُنْوانِ، بِخُروجِهِ عن مألُوفِ المَعْنَى، وتَرْكَ القارئ داخِلَ مَتاهَةِ تَفْكِيرٍ مُتواصِلٍ بَحْثاً عن الدّلالاتِ المُمْكِنَة. يُفَصّلُ في أوْجُهُ الوَضْعِ المُفارِقِ الذي أصْبَحَت عَلَيْه مَدِينَة القُدْس؛ حَيْث صارَ أهْلُها هامِشاً، وغُرَباؤُها مَتْناً ومَرْكزاً.

ولكِنْ للحَقِيقَة التّارِيخِيَة، والأصالَة الحضارِيَة سُلْطَتُها هُناك؛ حَيثُ سُرْعانَ ماتنطِقُ بِشَهادَتِها المُنْصِفَة والمُفْحِمَة بلسَان التَّاريخ (وتلفَّتَ التاريخ لي مُتَبَسِّماً، في القُدْسِ مَنْ في القُدْس إلّا أنْتْ،...)، وَذاك ماعزَّز ثِقتَه، وقَوّى مَوْقِفَه، وقَناعَتَه بِعُروبَةِ القُدْس، تاريخاً وهُوِيَة.

وذَلِكَ ما تجلَّى في المَشاهِدِ المُخْتَلِفَة المذكّرة بالمكَوّناتِ المُتنوّعَة والثّرِيَة المُشكِّلَة للهُوِيَة الحضارِيَة والثقافِيَة للقُدْس، ذاتِ البُعد الإسلامِي العَرَبِي والإنساني. على الرّغم من الحالة المُفارِقة التي آلَت إلَيْها (والقدس تعرف نفسها، في القدس يزداد الهلال تقوساً مثلَ الجنين، في القدس رائحةٌ تلخّص بابلاً والهند، في القدس من في القدس لكن، لا أرى في القدس إلّا أنْتْ،).

تُواصِلُ العَنْوَنَة الدّاخِلِيَة في قصائِد ديوان في القُدْسُ إحالَتَنا على مَرْكَزِيَة الفَضاء المَكانِي في تَرْكِيبَة العَناوِين التَّمِيمِيَة، كما في قَصِيدَة ' **الجَليل** ' ذات البِناء المَمْزُوج؛ فكأن بالشَّاعِرِ يُرَاهِن على عُنْصُر المكان في تعبيرِه عن رؤيَتِه الفِكرِيَة والجمالِيَة ابْتداءً مِن عَتَبَة العُنْوان وُصُولاً إلى المَتْنِ الشِّعْري. ولَعَلَّ ما يُشِيرُ إلى هذَا الاحتفاء العُنْوانِي لدَيْه تلك الصِّيغَة الإنْجازِيَة شَدِيدَة الإيجاز اللَّفْظِي (الجليل)، والتي حَمّلَها حُمُولَةً فِكْرِيَة ذات أبْعاد مُتنوّعَة، اخْتَلَفَت بَيْن البُعْد الجُغرافِي، والقَداسِي، والحضاري التَّاريخي، والقَومِي، والرّمزي الجمالي، والهُويّاتي،...

فالشَّاعِر ومِن خلالِ هَذا العُنوانِ المُوجَز تْركِيباً والمُثْقَل مَعْنىً، يَبْدُو أنَّه يَمِيلُ إلى العَناوِين المُخْتَصرة، ذاتِ الإفْضاء الدّلالِي الشَّامِلِ والعَمِيق، فكأنَّ عُمْقَ الجُرْح الفِلَسْطِيني حدَّ مِن سُيُولَتِه اللّغَوِيَّة، كما قد يكون خيارا فنيا.

تَرْكِيبياً، يتَجلّى العُنْوان ' الجَلِيلُ ' في صِيغَةٍ إنْجازِيَة اسْمِيَة إخَبَارِيَة، في قِمَّة الاقْتِصادِ اللُّغَوي، مُتّكِئَة في ذَلِكَ على تِقْنِيَة الحَذْف؛ إذْ يُمْكِنُنَا قِراءته نَحْويا على أنه خَبَرٌ لِمُبْتَدأ مَحْذُوف تَقْدِيرُه ' هو ' أو ' هذا '.

ذاك الجلِيلُ ذُو الكَثافَة الدّلالِيَة المُتناثِرَة أبْعادُها المَعْنَوِيَّة على بِساطِ المَتْنِ النصّي ككُلّ، فَمِنْ مَعانِي الجَمال الطَّبِيعي والخِصْب ابْتداءً (سَلامٌ على زين القُرى والحَواضِر، مَرْجُ ابنِ عامِر،...) إلى الفَضاء الجُغْرافِي العَظِيم، ذو المَهابَة والعَصيّ على الأعْداء مُنْذُ فَجْرِ العُمْر (فإنّ اسْمَهُ قد ردَّ كَيْدَ المُحاصِرِ، وهُو أرْضٌ شمالَ فلسطِين، ويَزْدادُ عَظَمةً وسموّاً وامْتلاءً مَعْنوياً مَع بُعْدِه القَداسي الدِّينِي؛ حيث يُحِيل على صِفَةٍ مِنْ صِفاتِ الله عزَّ وجلّ، الدّالة على الكمالِ والعَظَمَة، يقول الله تعالى: " **تَبَارَكَ اسْمُ رَبِّكَ ذِي الجَلالِ والإكْرَامِ** "[1].

(كأنَّ المَمَالِك مِن حوْلِه رِيشُ مَرْوَحَةٍ، أو مُصَلُّونَ مِن حَوْلِ بيتٍ حَرامْ، يُحرّرُهُ كلَّ عِيدٍ غِناءُ القَدَادِيسِ،...). فَيَتَعالَقُ مَعَ ما هُو دِينِي قَداسي كالقُرْآنِ الكَرِيمِ والإنْجِيل،..

وفِي بُعدِه التّاريخي القَومِي يَقول: (وفِي وَسَطِ الشام لَفْظُ الجلالَة يا سيّدي قابِلٌ للزّراعة، وفِي وَسَطِ الشامِ تارِيخُنا،...)، كمّا يَأخُذُنا إلى دلالاتِ الانْتِماء الأصيل والهُوية الثَّابِتَة (ومَعْنى فلسْطِينَ أجْمَعِها في الجَليل، جليل هو الشّيخُ في الصّورة الأبدية،...). ويُحمّلُهُ كذَلِكَ مسؤولِيَة الْتِزام وُجُودي حضاريّ متحدٍّ للآخَر الغَرِيب، حين يقول: (جليل هو النصّ يُنْذِرُ أعْداءَنا بالزّوال، هو الوشمُ في اليَدِ يُحْبِطُ كلَّ مُحاوَلَةٍ للتّناسي، وكالوَاجِبِ الأبَديّ اللَّحُوحِ يُطالِبُنَا بالأمَلِ،...).

وقَد نَرَى في الجَوانِبِ الفنيَة والجَمالِيَة أثْقَلَ ما حَمَلَهُ اللَّفْظُ/ العُنْوانُ ' الجَلِيل؛ إذْ لايكادُ يَخْلُو تَعْبِيرٌ مِن انْزياحٍ لُغَويّ (نحويّ أو بلاغيّ)، تَعْكِسُهُ واحِدَةٌ مِنْ الآلِياتِ النَّحْوِيَة أو البلاغِيَة، ولَعَلَّ أبْرَزَ تمثُّلاتِها في المجازاتِ اللّغَوِيَة (تَشَابِيه، اسْتعارات، كنايات، حَذْف، تَقْدِيم وتَأخِير،...)، ولَنَا في قَوْلِه: (جَلِيلٌ هو الشَّيْخُ) تَشْبِيهٌ بلِيغٌ قِمَّة في الجَمالِيَة؛ إذْ كُلُّه قِمّة في الإيجاز اللَّفْظِي، والكثافَة الدّلالِيَة، والمَعْنَى البَعِيد العَمِيق.

[1]– قرآن كريم، سورة الرحمن، الآية 78.

أمّا في جُمْلَتِهِ الخَبَرِيَة المُؤكّدَة والمَشُوبَة بِسِحْرِ الكِنايَة، فإنَّه يُصِرّ على الأصْلِ الفِلَسْطِينيّ المشَرَّش على تلك الأرض المُبارَكَة منذ فجْرِ العُمْرِ (إنَّ أرْضاً يَسِيرُ على مائِها أهْلُها لا تَدُومُ طَوِيلاً عَلَيْها الدُّوَل)، إذِ البَقاءُ لِمَنْ يَعْرِف مَنابِع الماء فيها، فَيَدُومُ خِصْبُهُ ونماؤُهُ.)، وعَنْ عُرُوبَةِ الجَلِيل المُسْتَوْعِبَة للمُكوّن البَشريّ المُتعدّد عَقَدِيا يَسْتَعِينُ بالتَّشْبِيه البَلِيغ مرة أخرى فيقول: (وجَلِيلٌ هو الصَّوْتُ يَمْتَدُّ بالرّدّةِ الجَبَلِيَة، فُصْحَى، تُشَكّلُها الرِّيحُ دارِجَةً فَتَزِيدُ فَصاحَتَها،....)، فالفصَاحَةُ لُبُّ العُروبَة، بل الفَصاحَةُ رَمْزُ العُرُوبَة الأوَّلُ ربَّما، شِعْراً ودِيناً (القرآن الكَرِيم نَزلَ بِلِسانٍ عَربيّ مُبِينٍ). وذَلِكَ ما أكَّدَه الشَّاعِرُ لمَّا رَبَط ' الجَلِيل ' بالشِّعْرِ العَربيّ وعَروضِه، والشِّعْرُ هُوِيَة العَرَبِ الأولى. (كأنَّ الجَلِيلَ عَرُوضٌ مِن الشِّعْر، كأنَّ الجَلِيلَ هو الشِّعْر،).

يَبْدو أنَّ العُنوان ' الجَلِيل ' قَدْ حقَّق شيئاً من جمالِيَتِه المَرْجُوَة لمّا اسْتطاعَ أنْ يُوفِّقَ بين المُتوَقَّع وغَيْر المُتوقَّع دلالياً؛ حَيْثُ لمْ يُفْصِح عَنْ حُمولَتِهِ الدّلالِيَة في كلِيَّتِها وعُمْقِها، فالإشْعاع العُنوانِي الخافِت قدْ حَجبَ عن القَارئ ذلِكَ الثّراء المَعْنَوي، والزَّخَم الجَماليّ الذي يَشِي بِهِ. ونَزْعم أنّ هَذه الفَجْوَة القِرائيَة قد جنّبَتْه مَنْقَصَة السَّطْحِيَة والرّتابَة، وأكْسَبَتْهُ قِيمَة جمالِيَة جاذِبَة للمُتلقّي؛ فهو بانْفِتاحِهِ على التَّأويلاتِ المتعدّدة والمُمْكِنة عُنْوانٌ مُشفَّرٌ إذاً[1].

وَنَزْعمُ أنَّ العنوان ' الجَليل ' بهذَا الاقتِصاد اللُّغويّ، والبَوحُ المُتَأَرْجِحُ بين التَّصْرِيح والإيحاء، وانْفِتاحِه القرائي المُتعدّد، وبُعْده الرؤيوي الفنّي أنّه مبتدأ وباقي النصّ بحُمولتِه الدّلالية والفَنِيَة خبر له، وبذلك فهو مِن العَناوِين الشَّاعِرية.

وَمِنْ جوّ الإقْتِصاد اللّغوي، والسياق الإخْباريّ المُتحَفّظ الذي أَفْصَح عَنْه العُنوان ' الجَلِيل '، يأخُذُنا العُنوان الدّاخلِي **' يَا هَيْبَةَ العَرْشِ الخلِيّ مِنْ المُلُوكِ '** إلى عالَمِ المُلُوك وعُروشِ حُكْمِهم، والمَوْقِفِ الرُّؤيويّ للشّاعِرِ منها، مُسْتَنِداً في وُلوجِه إيَّاها إلى بِنْيَة إنْجازِيَة إنْشائِيَة طلَبيَة، بِصِيغَة النّداءِ المُنْفَتِحِ على مَعانِي الذّم والتّفاؤلِ والأمَلِ في الوقت ذاتِهِ.

*-يُنْظَر: عبد المالك أشَهبون، الحساسِيَة الجديدة في الرواية العَربِيَة، ص 88-89.

ولعلَّ بِقَليلٍ من التأمُّلِ في هذا العُنْوانِ نَجِدُه لا يسْتَهْدِفُ طلباً معيَّناً- بالرّغْم من صِيغَتِه الطَّلَبِيَة- وإنَّما يتغيَّا دلالاتٍ أُخْرى تَحْمِلُها مَقاطِعُ القَصِيدة؛ فالشَّاعِرُ قد مارَسَ الانْزِياح المَعْنَوي/ البلاغِي من البِدايَة، حَيْثُ يَمِيلُ بِنا نَحوَ عوالِمِ الحُلْم والتّفاؤلِ بِمُسْتَقْبَل سياسي عَربيّ/ فلسطينيّ ذِي هيْبَة وقوَّةٍ، قادة عَرْشِهِ من عالَمٍ آخَرَ، يَخْتَلِفُونَ عن مألُوفِ المُلُوكِ العَرَب، الذِينَ جَلَبُوا الذلّ والهوانَ لِشُعوبِهِم بدلَ العِزّ والتَّمْكِين في الأرْض.(يا صاحِبَ العَرْشِ الخليّ المُرْتَجى، إنّي أَرَى مَن مثَّلُوكَ تمثَّلُوكَ،...).

فالشَّاعِرُ في تُوقٍ إلى رُواءٍ، يُخلِّصُهُ مِن عطَشِ وجفافِ الحُكّامِ العَرَبِ، وهَذا ما قَدْ يَجِدُهُ عِنْدَ مُلُوكٍ مِنْ عالَمٍ آخَرَ، كفضاءِ السَّماء مثلاً، ولوْ خيالاً (والعَرْشُ فَوْقَ غَزالَتَيْنِ كأنّما، دبَّتْ حياةٌ فيهما، إحْداهُما نَظَرَتْ إلَى العَرْشِ الخَلِيّ، وأُخْتُها نَظَرَتْ إلَى جِهَةِ السَّمَا، وكأنَّ غَيْماً ما، سَيُمْطِرُ للأنَامِ خَليفَةً،...).

لا يَبْدُو العُنْوانُ إذاً ذَا غايَةٍ إخْبارِيَة، ذَلِكَ أنَّ صِيغَةَ النّداء ' يا...' قد جنَّبَتْه تِلْكَ الصّبْغَة التَّقريريَة المَحْضَة، وجَعَلَتْهُ مُنْطلَقاً إلى تأويلاتٍ بَعِيدَة، ومُتفرِّعَة، تتوالَدُ وتتقاطَعَ فيما داخِلَ مَضْمُون القَصِيدة، يَكْشِفُ عَنْها قارئٌ عارِفٌ قادِرٌ على مُساءَلَةِ العُنْوانِ غَير المَألُوفِ، وتَجاوُزِ لَحْظَةِ الانْبِهار الجماليّ، حيث إنّه " **لا يترُكُه يطمئنّ إلى جمالية العنوان أو مُفارقة الدلالة فيه، لكنّها تستدرجه إلى الدخول في الحدثية النصيَّة، عَبر مفتاحية العنوان الذي يُلتقَط من قلب المشهد الشِّعري، وهو في ذُراه. وبهذا يُقدِّمُ العُنوانُ إلى القارئ طَرَفاً مِن نصٍّ يُغْرِيه باستِدْعاء سائره**"[1]. فالعُنْوانُ الشّاعِريّ الجذّاب هُو الذي يَقُودُ القَارئ المُتَمكِّن إلى اسْتِكْناهِ صَدَى دلالاتِهِ العَدِيدِة داخِلَ النصّ الشّعْريّ، مع الإشارَة إلى أنَّ الجمالِيَة لا تَفُوحُ بها العَناوِين غَيْر المألُوفَة فقط، وإنَّما للعَناوِينِ العَادِيَة إسْهامٌ فيها كَذَلِك، ولَنا في بَلاغَةِ عَناوِينِ بعضِ النّصُوص الشّعْرِيَة القَدِيمَة ما يُثْبِتُ هَذا الاعْتِقاد.

*-يُنْظَرُ: عبد الله أحمد الفَيْفِي، حداثة النصّ الشّعريّ في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالرياض، 2005م، ص 18.

قد يُعزِّزُ مَقْصَدِيَة اللّا تّحْدِيد الدّلالي فِي عَتَبَة العُنْوانِ تَوْظيفُ لَفْظَة ' هَيْبَة ' مُجرَّدَةً مِن ' ال ' التَّعْرِيف، مُضافَة إلى كلِمَةِ ' العَرْشِ ' المِحْوَرِيَة في تركِيبَة العُنْوانِ أوّلاً، وفي المَتْنِ ثانياً، إذْ تتكرّرُ في كلِ مَقْطَعٍ تَقْريباً (17 مرة) ممَّا يُثْبِتُ قُوَّة حُضُورِها صِياغَةً ودلالَةً، فكلّ المَعانِي المُباشِرَة وغَيْرِ المُباشِرَة مُتعلّقٌ بها، بل إنَّ الرؤيَة الفِكْرِيَة والجمالِيَة للشّاعِرِ في هَذِه القَصِيدة تَسْتَنِدُ إليها.

فتميم البرغُوثِي يبدو أنه يُريدُ عَرْشَ حُكْمٍ عَربيّ ذَا هِيبَة ووقار، يَخَافَهُ الآخرونَ، وشَرْطَ بُلُوغِه ألّا يَقُودَه حكّام العَرَبِ الفاشِلين. وهَذا ما يُتَرْجِمُه وُرودُ كلِمَةَ ' العَرْشِ معرَّفَةً بالألِف واللّام لتَحْدِيده وتَعْيِينِه، كَوْنُهُ يُمثِّل مَشْرُوعَهُ السياسي المُسْتَقْبَليّ المَأْمُول. وقَصْدَ تَوْضِيحِه حدّ الدّقَةِ أَرْدَفَها (لفظَة العَرش طبعاً) بالكلِمَة الصّفَة الوَاصِفَة له ' الخليّ ' والمحدّدَة هي كذلِك بشِبْه الجملة (الجار والمجرور) ' مِن المُلُوك '.

وربّما قارئَ هذا العُنْوانَ المُحدَّدُ تعْرِيفاً ووصْفاً، يتساءَلُ عَنْ الأبعاد الأخْرَى لهَذَا ا العَرش؟، وكَيْفَ لَه أنْ يَتَحقَّق؟، بل هل بإمكانِهِ التحقُّق واقِعاً؟. وفِي ثنايا هذه الاسْتفهاماتِ دلالَةٌ على خُفُوتِ إشْعاعٍ دلاليّ على مُسْتَوَى عَتَبَة العُنوان، على الرُّغْمِ من مُحاوَلَتِهِ الإفْصاح عنْ بَعْضٍ مِنْ مقاصِدِه المَعْنَوِيَّة، لذَلِكَ نَعْتَقِدُ أنَّه آثَرَ مَقاماً وسطاً، بَيْنَ التَّصْرِيح والإيماء الدّلالِيّ، لِيَتْرُكَ المُتلقّي يَجْرِي وراءَ دلالاتِه الفِكْرِيَة والجمالِيَة، محاوِلاً اللّحاقَ بِها، وهِيَ تتطايَر في فَضاء القَصِيدَة الشّعْرِيَة.

أعْتَقِد أنَّ الشَّاعِرِ قد اعْتَمَدَ عُنْواناً مُخاتِلاً صِياغَةً ودلالَةً؛ حيثُ بدَا غَيْرَ مُقتَصِدٍ في تَرْكِيبَتِه الإنْجازِيَة (يبدو عُنواناً طويلاً نِسْبياً)، فَضْلاً عن بَعْضِ البَوح الدّلالِيّ (التحدِيد التّعريفي والوَصْف)، إلّا أنَّه يَحْمِلُ غُمُوضاً دلالِياً، يَجْعَلُهُ عُرْضَةً لتأويلاتٍ عدِيدةٍ، تتوخَّى البَحْثَ عن غَيْرِ المُعْلَنِ مِنْ المَعانِي المتقاطِعَة مع ما هو دِينيّ، كذاك الذي رَبَطَه الشّاعِرُ بِشَخْصِيَة سيّدِنا المَسيح عليه السّلام، حَيْثُ اسْتَعارَ منه صِفاتِ النَّقاء والتَّضْحِيَة والصّبر، التي يُرِيدُها في الحاكِمِ المأمُولِ لِعَرْشِهِ، (يا أيّها المَلِكُ الذي قد مجّدُوكَ لِيَعْزِلُوكَ ويَقْتُلُوكْ، أنتَ

الجَمِيلُ وَلَسْتَ مُحْتاجاً إلى صَلَوَاتِهِمْ لِيُجَمِّلُوك، يا أيُّها الأمَلُ الحقيقيّ الذي تركُوكَ مَصْلُوباً بِقارِعَةِ الطَّرِيقِ،...).

يَبْدُو أنَّ في فَضاءِ القَصِيدَة إفضاءٌ لما أوْحَى بِهِ فَضاءُ العُنوان؛ إذ هُناكَ ذِكْرٌ لأبْعادِ هذا العَرْش الذي يتمنّاه الشّاعِر في بلادِه العَربية على وَجْهِ العُموم، وفي وَطَنِهِ الفِلَسْطينيّ على وَجه الخُصُوص. وذلِكَ ما تكْشِفُ عنه الأسْطُر الشِّعْرِيَة المتحدِّثَة عن عَرْشِهِ النّمُوذَج.

(والعَرْش فَوْقَ غَزَالَتَيْنِ، هو العَرْشُ الذي فيه مُلُوكٌ مِن خَيالٍ، يا صاحِبَ العَرْشِ الخليّ المُرْتَجَى، أنا مادِح العَرْشِ الخليّ مِنْ المُلُوكْ، لكَ لا لِغَيْرِكَ يَصْلُحُ العَرْشُ الخليّ من المُلُوكْ، ما أحسنَ العَرْشَ الخلِيَّ مِنَ المُلُوكْ، يا أيُّها الأمَلُ الحقيقيّ الذي، تركوك مَصْلوباً بِقارِعَةِ الطَّرِيقِ،...).

كان لِتِلْكِ الصّفات التي حمَلَتْها التّعابِير المتكرّرة في ثنايَا القصِيدَة دَورٌ في تَحْدِيدِ هُويَّة عَرْشِ ' تميم ' المأمُول، كما تمثّلُ تَرْجَمَةً للألْفاظ الفواعِل المُكَوّنَة لِعَتَبَة العُنوان (هَيْبَة، العَرش، المُلُوك). ومن هنا، يُمْكِنَنا الحَدِيثُ عنْ تلاحُم بَيْن العُنْوانِ والنصّ، أسْهَم في تَحْقِيقِ شيْءٍ مِن الجمالِيَة المَنْشُودَة. ومنه نستطيع أن نطمئنَّ لما ذهب إليه السّيميائيون" **من أنَّ العنوان هو في جميع حالاته تعيين وتحديد وتمييز وميثاق: انتماء إلى الفصيلة والأرض والزمن والتّاريخ والقيم...**"[1]. فإذَا كان النصّ حياةً مفصَّلَةً للعُنْوانِ فإنّه مُنطَلَقُها المُخْتَصَر والمُكثَّف، الذي يُشِيرُ إلى مضامين تفاصيلها الكلية والجزئية.

يَسْعى ' تَمِيمُ البَرْغُوثِي ' إلى تَحْقِيق شيْءٍ مِن الجمالِيَة العُنوانِيَة–إن جاز لنا التَّعْبِير–، ويَبْدُو أنَّه اتَّكأ في ذلِكَ على اسْتراتِيجِيَة الإيجاز اللَّفْظِي، والحَذْفِ، فَضْلاً عن مُحاوَلَتِه المَزْجِ بَيْن التَّصْريح والإيماء الدَّلالِي في الوَقت ذاتِه، إلى جانِبِ آلية العنوان المتناص؛ حيث يُقيم الشّاعر " **عنوان قصيدته وموضوعها على استدعاء شخصية بعينها، والتحدّث بلسانها**

[1]– محمد صابر عبيد، فضاء الكون الشّعري من التّشكيل إلى التّدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان، ط1، دار نينوى للدّراسات والنشر والتّوزيع، سورية، دمشق، 2010م، ص 147.

واتّخاذ كل مواقفها، ولا بد وأن تكون الشّخصية المستدعاة ذات شهرة واسعة ومواقف قوية،..."[1]. ويَخْتارُها بتلك الصِّفاتِ والمواقفِ حتى تؤدّيَ دوراً إيجابياً في عَتَبَةِ عُنوانه أوّلاً، وفي النصّ ككلّ ثانياً، بل وفي رؤيَتِه الفكرِيَة والجمال أيضاً.

ومن العناوِين ذات الاقتصاد اللّغويّ، والنّزوع التناصيّ في مجموعته الشّعرية ' في القدس ' **أمر طبيعي، القهوة، أمير المؤمنين، سفينة نوح، الأمر، ابن مريم، قِفِي ساعة، أيّها الناس، معين الدمع،....**

ويبدو أنّ أغلبها تتعالق مع التّراث الدّيني (القصص الدّيني: **سفينة نوح، أمير المؤمنين، ابن مريم،...)**. حيث تتقاطع مع قصّة نوح عليه السلام، الأمراء المسلمين، والنبيّ عيسى المسيح عليه السلام،...

يقودُنا العُنوان ' **ابن مريم** ' إلى النصّ القرآني، حيث يتداخلُ مع قوله تعالى: " **وَاذْكُرْ فِي الكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا(16) ...ذَلِكَ عِيسَى بْنُ مَرْيَمَ قَوْلَ الْحَقِّ الَّذِي فِيهِ يَمْتَرُونَ(34)**[2]". ويحِقّ لنا أن نتساءَلَ هنا عن طَبِيعَة الاِسْتِدعاء الذي اعْتَمدَه الشَّاعِر، فهَلْ ابْنُ مَرْيَمَ النبيّ، بما يَخْتصُّ به مِن مُعْجِزاتٍ، ويَحْمِلُهُ من صِفاتِ الطُّهْرِ، والنَّقاء، والتَّضْحِيَة، والصَّبْرَ، هُو ابْنُ مَرْيَمَ نفْسُه في العُنْوان التَّمِيميّ، أم أنَّه يَعْدِلُ عَنْ ذَلِكَ إلى مَعانِي، وصِفاتٍ، ومَواقِفَ أخْرَى، يتقصَّدُها الشّاعِر في سياقِ رؤيَتِه الفِكْرِيَة، ومَوْقِفِهِ مِن السياسيّين العرب المُعاصِرِين، وتَحْديداً الفِلَسْطينيّين؟.

لا يَخْتَلِفُ هذَا العُنْوانُ عن العناوِينِ السَّابِقَة في صِيغَته التَّرْكِيبِيَة القائِمَة على الإيجازِ اللّفْظيّ؛ حَيْثُ يتكوَّنُ مِن اسمٍ مِنْ الأسْماء الخَمْسَة ' ابْنُ ' مُضَافٌ إلى اسم العَلم ' مَرْيَم '. وذلك ما أسْهَمَ في تَحدِيدِ دلالَتِه ذاتِ البُعْدِ الدِّينِي، حَيْثُ مَقامُ النبوَّة، ومُعْجِزاتِها (وِلادَتُهُ دونَ

[1]– نانسي إبراهيم، التّعالق النصّي في الخطاب النّقدي والإبداع الشّعري، ط1، رؤية للنّشر والتوزيع، مصر، القاهرة، 2014م، ص 275.

[2]– قرآن كَريم، مريم، الآيات 16–34.

أبٍ، مُخاطَبَة الناس وهو في المَهْد صبيا)، وصِفاتِ الطّهْرِ والنَّقاء، والتَّضْحِية في سَبيل البشرِيَة، الصَّبْرُ، ولَكِنْ هل هَذا ما أَلْحَقَهُ الشّاعر بِعُنوانِه؟.

يَبْدو أنَّ ' تميماً ' قدِ اسْتَحْضَرَ لِعُنْوانِه شَخْصِيَة ' عِيسَى عليه السَّلام اسْتِحضاراً يكادُ يكون عَكْسِياً؛ إذِ ' مَسِيحُ ' القَصِيدَة قد أَنْزَلَهُ الشَّاعِرِ إلى مُسْتَوى الحُكّام العَرَبِ غَيْر النُّزهاء، والظّالِمِينَ لرعِيَّتِهم، سَرِقَةً، وقَتلاً،...، فكانَ أنْ صُلِبُوا/ عُوقِبُوا بذُنُوبِهِم تلك، فالجَزاءُ مِنْ جِنْسِ العمل، كما قيلَ.

وإذَا كانَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ النبيّ مُتَمَيِّزاً عَنْ بَقِيَةِ القَومِ بِنبُوَّتِه، ومُعْجِزاتِه، وصِفاتِهِ، وبِتضحِياتِه مِن أجْلِ دِينِه ومُوالِيه، مِمَّن اتَّبَعُوه، وصُلِبَ في سَبيلِ نَشْرِ رِسالَتِه، فإنَّ ' ابْنُ مَرْيَمَ ' البَرْغُوثِي غَيْرُ مُخْتَلِفِ عن البَقِيَةِ، ولَمْ يُضحِّي مِنْ أجْلِهِم، ولا في سَبِيل غايَةٍ شَرِيفَةٍ، ولمْ يَكُنْ صاحِبَ مُعْجِزاتٍ، فشتَّانَ ما بَيْنَهُما.

لَعلّ في تَجْرِيدِ الشّاعِر لِعُنْوانه المُتناصّ من لَقَبِه ' المَسِيح '، واسْمِهِ ' عِيسَى ' إشارَةٌ واعِيَةٌ مِنْهُ إلى هذا الاختلاف المُفارِق بَيْنَ الاسْمَيْن. فابْنُ مَرْيَمُ الشَّاعِرِ يَعْتَرِيه النَّقْصُ، وتُثْقِل كاهِلَه سُوءُ مُعامَلَته لرعِيَتِه، وسُوء إدارَتِهِ لحُكْمه، وخِيانَتِه للأمانَة، وعَدَم اتّخاذِه لِمَواقِفَ شَرِيفَة تَحْمِي مَصالِحَ بلادِه. فَلِخُواءِ العُنْوانِ، ولا امْتلائِهِ اللَّفْظِي والدّلالِي، لهُ صَدَى في المَتْنِ الشِّعْرِيّ كُلِّهِ، ومِنْ ثمَّ نَعْتَقِد أنَّ هُناكَ تماهِياً دلالِياً واعِياً بَيْنَهُما، تَكْشِفُ عَنْه تأمّلاتِ القَارِئِ المُشاكِس في تَرْكِيبَة العُنْوانِ، خاصَّةً وأنَّه لا يُطْمْئِنُ القَارئ من البِدايَة؛ حَيْثُ يَدْفَعُهُ دفعاً إلى التَّساؤل المُسْتَمرّ مِنْ أجْلِ فَهْمِ مُرادِهِ الفِكْرِيّ والجماليّ.

ولا غَرابَةَ في ذلكَ مادامَ العُنوان مُتَعالِقاً مَعَ نصّهِ تعالُقاً جدلِياً دائما، " **كَتَوازِي العلاقة بين المُبْتَدأ والخبَر، والعلاقَة الدّلالِيَة بَيْنَ السُّؤالِ والجَواب**،..."[1]. فالعُنْوانُ كخِطابٍ مَفْتُوحٍ مُكثَّفٍ دلاليا، يَسْتلْزِمُ نَصاً يُوضّحُهُ، ويُفصّلُ أبْعادَه الفِكْرِيَة والجَمالِيَة، يَكْشِفُ عَنْها قارئُهُ الحَذِقُ مِنْ خلالِ أسْئِلَةٍ مُسْتَفِزَّةٍ يُوجّهُها إلى العُنْوانِ، فَيُفْصِحُ عَن أجْوِبَتِهَا مُنْفعلاً في ثَنايا نصّهِ، فالقَارئُ

*-يُنْظَرُ: نانسي إبراهِيم، التعالُق النصّي، ص 274.

مُثِيرٌ لأعْماقِ العُنْوانِ/ المُبْتدَأ الرَّاكِدَة، والمَتْنُ خَبَرٌ. فكلُّ عُنْوانٍ يؤسّسُ غِوايَة النصّ في رأي ' كونْغور * وهَذا ما يَنْطَبِقُ – ربما–على العُنْوان ' ابن مَريم '.

تَقُودُنا هَذِه النّماذِج مِن العَناوِين الدّاخِلِيَة التَّمِيمِيَة إلى نَتِيجَة مَفادُها أنّها صدَىً للعُنْوان الرَّئيسي في دلالَتِه الفِكْرِيَة والجَمالِيَة؛ وبذلِك فإنّهما متعالِقان فيما بينهُما حدَّ الانْسِجام، هذا من جِهَة، وبالنّصّ الإبْداعي الشّعري من ناحِيَةٍ أخْرَى؛ إذْ تُشَكّلُ مُحفِّزاتٍ قِرائيَة نَحْوَ عَوالِمه المُتَشَعِّبَة.

وفِي سَعْي الشَّاعرِ ' تمِيمُ البَرْغُوثِي ' إلى صِياغَةِ عَناوِينَ داخِلِيَةٍ ذات حظٍّ جماليٍّ فإنَّه يُحاوِلُ أنْ يَسمُو بِها عن مذمَّةِ المَعْنَى السَّطْحيّ المُباشِرِ، والتّراكِيب اللُّغويَّة المألُوفَة، والإيحاء بَدلَ التَّصْرِيح، مِنْ أجْلِ تَحْقِيقِه عَناوِينَ مُخْتَلِفَة صِياغَةٍ، وإغراءً قِرائياً مُتنوّعاً، بل عَناوِينَ باسْتِطاعَتِها تَقْدِيمَ رؤيَةٍ فَنِيَةٍ، أو أن تشكّلَ مَوقِفاً جمالِياً[1]. فَلعَتَبَةُ العُنْوان عِندَهُ بِتَرْكِيبَتِها الفَنِيَة مكوّنٌ جماليٌّ في قَصائدِه يَنْضافُ إلى المكوّناتِ الأُخْرَى المُحقِّقَة لِشِعْرِيَة إبْداعِه الشِّعْريّ الخاص، والمُساهَمة في الجمالِيَة الشِّعْرِيَة العَرِبِيَة المُعاصِرَة.

–7–شعرية الخطاب المقدماتي:

يُشكلّ الخِطَابُ المقدّماتي (le Discours prefa ciaL) وَجْهاً منْ أوْجُه النّصُوص الموازِيَة، التي تؤثّثُ فضَاء العَمَل الإبداعِيّ داخِلياً، وخارِجيا، حيثُ تُسْهِم في إثرائه مَضْمُوناً، وتحديده نَوْعاً، وتَوجِيهه قِرائياً، –كما أسْلَفْنا الحدِيثَ في عَناصِرَ سابِقَةٍ–.

ولمّا كانَ خِطابُ التَّقْدِيمُ عَتَبَةً نَصِيَةً داخِلِيَةً، تُحاوِلَ تَعْبِيدَ الطَّرِيق إلى المَتْنِ الإبْداعِيّ أمامَ مُتلقّيهِ بِوَعْيٍ، لذَا اهْتَمّت الدّراساتُ النَّقْدِيَةُ المُعاصِرَة " **بمُقَارَبَةَ هَذَا الخِطابِ، انْطِلاقاً من كونِهِ عُنْصُراً، من عناصِرِ النصّ الذي يُشَكّل جِهازاً مقدّماتيا عاماً، إذِ المُقدّمَةُ فيه شرط بالضّرورة، من خلالِ مُساهَمَتِها في الإحاطَة بالجِنْسِ الأدَبيّ، وفكّ بعضِ رُمُوزِهِ التي قد لا يتأتّى للكاتِبِ تبْسِيطها داخِلَ النص، فهي التي تُخْبِرُنا، بتأكِيدٍ، ما إذَا ما كانَ المُؤَلَّفُ روايَةً**

*–يُنْظَرُ: عبد المالك أشَهبون، الحساسِة الجديدة في الروايَة العربية، ص 88.

أم غير ذَلِك، ممّا يُميّزُ بين الأجْناسِ الأدبِيَة"[1]. فعادةً ما يأتِي الخِطابُ التّقديميّ مُوضِّحاً لِرؤْيَةِ المُبْدِعِ، فِي أبْعادِها العديدة والمُتنوّعَة (الفِكْرِيَة، الجماليَة،). كما يُمْكِنُ أنْ تَكْشِفَ عن مُسْتَوى وَعْيِهِ النَّقْدي بإبْداعِهِ؛ فهُو مِن سُبُلِ الأديبِ إلى عَوالِمِ التميُّزِ والتفوُّق.

وكَغَيْرِهِ مِنْ النّصُوص المُحاذِيَة، فإنّه يَضطَلِعُ بِأدوار تتجاوزُ وَظِيفَة التَّأْثِير في القارِئ إلى وَظائِفَ أخرى أكْثَرَ شموليَةً وعُمْقاً، كتِلْكَ المقدّماتِ النَّقْدِيَة التي تُوطِّأُ بِها الدّواوِين الشِّعْرِيَة، والقَصائِد، والرّوايات، والقِصَصِ،...، والتي يُحاوِلُ مِنْ خلالِها المُؤَلِّف تَوضِيح تصوّره نَحْوَ مايَكْتُب، كتَقْدِيمِه لمَعْلُوماتٍ توضِيحْيَةٍ حول دِيوانِهِ، أو قَصِيدَتِه، أو روايَتِهِ، على اعْتِبار أنّ الخِطابَ المُقَدِّماتِي نَوْعٌ مِنْ أنْواعِ الخِطابِ في العُرْفِ النَّقْديّ ' لهَنْري متران ' (Henry Meteran)، وهُو قَولُ على الحَكْيِ في نَظَرِ ' بَنْفنِيست '(Benveniste)، أو قَولٌ على النصّ *[2]. فغَدَا ذَلِكَ الخِطابُ نصّاً نقدِياً مُفسّراً للنصّ الرَّئيسي، ومكمّلاً له، وليس مُجرَّد دِيكُور تزْيِيني له. وهُنا يمكننا أنْ نتساءل عن أشكال حُضُور الخِطاب المقدّماتي في التّراث الأدبيّ القَدِيم، وطَبِيعَة الأدْوار التي كان يُؤدّيها في تلك المُتُون؟.

لعلّ من الضّرورة المنهجية والبَحْثِيَة أن يُشير البحث إلى صُورِ حُضُور خِطاب التّقدِيم في المُتونِ الأدبية القدِيمة، والوظائف التي أدّتْها فيها. على مستوى الشّكل والمضمون والجمالية.

ونزْعم أنّ الآثار الأدبية القديمة لا تقلّ ثراءً وجماليةً عن النّصوص الإبداعية الحدِيثة والمعاصِرة، كما أنّها ذات رؤية إبداعِية تعكِس التوجّه الفكْري لِمُبْدِعيها، وهي أيْضاً ذات تأثير كبير في قارئها، ونرى أنّ ممّا أسْهم في غِناها المضمونِي، وسِحرِها البلاغي خِطاباتُ التّقْدِيم التي تُصاحِبُ مُحتويات النصّ الرّئيسي، حيث إنّ هذَا الخِطابُ يُؤدّي دَورَيْن أساسيَّيْن: **" وَظِيفَة الإضاءة وأخْرى للتّلْمِيع، إضاءَة التصوّر الفِكري للمُؤلف وتَنْوِير المُتلقّي "**[3]. فَهِي نُصُوصُ

---

[1]– شُعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التّأويل، ص 47.

*–يُنْظَرُ المَرْجع نفسه، ص 49.

[3]– المرجع نفسه، ص 52.

شارِحَة ومُوضِّحَة لرؤْيَة الأدِيب، فتُساعِدُ المُتلَقِّي في فَهْمِ المَقاصِد الفِكْرِيَة غير المباشرة التي يتغيَّاها الكتّاب الأدباء.

وقد تسمح لنا نظرة متأنيّة في تلك الإنتاجاتِ الإبداعِية القديمة من تمييز صِنْفَيْن من الخطابِ المقدماتي، أحدُهما أدبيّ، ومجالُه النّثر الفنيّ والشّعر، والمؤلّفات النّقدية، أما الآخرُ فعلميّ، فيتعلّق بكتُب الفلك والتّرجمات الفلسفية، والرياضيات، والطّبيعيات[1]*. فهذِه الخِطابات المقدّماتِية تتماشى مع ما يُجانِسُها من إبداعٍ، فالأدبية منها مُلْتحِمة بما هو أدبي، ونقدي، وإنساني، والعِلْمِية بما هو علمي مجرّد. كما يُطْلِقون عليه أيضاً الخطاب المُقدّماتِي المُتَّصِل أو المُنْفَصِل.

قد يكون وَسِيلَة المُبْدِع للتواصِل مع قارئه، وهو ما حصلَ في الآثارِ الأدَبِيَة القَدِيمَة، واسْتمرّ مع النّصوص الشّعرية الحدِيثَة والمعاصرة، ذلِكَ أنَّها قد تكْشِفُ عن الرّؤيَة الإبداعِيَة للشّاعِرِ أو الرّوائي، ممَّا يُسَاعِدُ في إضاءَة السُّبُل المُؤدِيَة إلى أعْماقِ النصّ – محلّ الدّراسَة. إذ جاء الخِطابُ المقدّماتي لتجسير الطّريق بين هذا الجنس الأدبي الحديث، وبين القارئ الذي لم يتعوّد تذوّق هذا النّوعَ[2]. وذلِكَ –ربّما–لتحوّل الخِطاب المُقدّماتِي للقيام بوظائفَ وصْفِيَة داخِلَ العَمل الأدبي أكْثَرَ تَعْقِيداً (يُقدّم رؤيَة نقدِيَة مثلاً)، –كما أسْلَفْنا–، ولا يَكْتَفِي بدَورٍ بَسِيطٍ كما في الآثارِ الأدَبِيَة القَدِيمَة. وهنا يُمْكِنُنا أنْ نتساءَلَ مرّة أخْرَى عن حظِّ الخِطابِ المُقدّماتِي في النصّ الشّعريّ التَّميميّ، وعَن وَظِيفَته فيه؟.

حَظِي ديوانُ ' مقام عراق ' وفي طَبْعَتِهِ الأُولَى بِمُقدّمَةٍ ذَاتِيَة، بطلُها ' تميم البرغُوثِي ' نفسُه، حَيْثُ يَضَعُنا من خِلالِها في ظُروف ودوافِع كتابَتِه لهذه المَجْمُوعَة الشِّعرِيَة، فكأنَّها إضاءَةٌ لِعالَمِ تجرِبَتِه الشُّعُورِيَة والشِّعْرِيَة التي مرَّ بِها، وتَرْجَمَها في مُطوَّلَتِه الشِّعرِيَة هذِه؛ حيث

*–المرجع السابق، ص 53.

*–ينظر: نفسه، ص 55–56.

هِيَ مِنْ وَحْيِ الأحْداث المأساويَة لِسُقوط بغداد، " إذ يُشاهد سُقُوط بغداد في أيْدِي القوات الأمريكية ودخولِهم ساحة الفِردوس حين بَدأ البيتُ الأوّل من القَصيدة يتردّد في ذِهني "[1].

فكأنّنا أمام قِصَّة قصِيدة أو مُناسَبة كتابَة قَصِيدَة، وهُنا يُمْكِننا أن نتساءل عن جَدْوى هذا الخِطاب التَّقْدِيمِي التّمِيمي، فهل هُو مُساعَدَةٌ للقارئ لدُخُولِ عَالَمِه الإبداعِي بِشَيْءٍ من اليُسْرِ والنّجاح، أمْ اسْتراتِيجِيَة للتحكُّمِ في الفِعْلِ القِرائي لإبْداعِه، ومِن ثمَّ تَوْجيه شِراعها (القِراءة) كما يُرِيد؟. وعِنْدها يُمْكِنُه الجَمْعُ بين الأَخَوَيْن معاً الإبداع الشِّعريّ والفِعْل القِرائي.

لعلّ تمِيماً، ومِن خِلالِ مُقدّمَتِه هَذِه أراد أن يَظْهَر في صُورَة المُبْدِعِ النّاقِد جَرْياً على ما عَرَفَتْه بَعْضُ الأعمالِ الإبداعِيَة العَرَبِيَة المُعاصِرَة، كالتي عند الأدِيب ' عبد الرحمن منيف ' وخِطابِه التقديمي لروايَتِهِ (سباق المَسافاتِ الطَّويلَة)؛ إذْ " قدَّمَ قراءَةً سياسِيَة لروايَتِه "[2]. والتي كَشَف من خلالِها عن قُدُراتٍ نقدِيَة تُضاهِي مُسْتواها الإبداعِي، ولكِنّهُ، –وفي رأي النَّاقِدة معِيكل–قد حدَّ من فِعل القِراءَة الحُرَّة لِروايَتِه، ومُحاوِلاً فَرْضَ هَيْمَنَتَه على المُتلقّي[3].

ولاشكَّ أنَّ في هذا التَّوْجِيه القِرائي حدٌّ مِن القِراءَة الحرّة والمُنْطَلِقَة لِروايَتِهِ.

يَبْدُو أنَّ رَغْبَة التحكّم في القارئ لدى الأدباء المُبْدِعِينَ في لمْ تتوقّف عنْدَ عَتَبَةِ الرّوائي ' مَنّيف ' وإنَّما هِيَ رَغْبَةٌ تَسْتَهْوِي الكَثِيرَ منهم. فَهَذا النّاقد' يُوسَف وغلِيسي ' يَحْرِصُ على عَدَمِ تَرْكِ نصّهِ عُرْضَةً لِنَهَمِ القِراءَة الحُرَّة، وذَلِك كما في مُقدّمَة ديوانِه ' تغريبه جعفر الطيّار '. التي يُصِرُّ فِيها على حقّه في الاحتِفاظ بنصّهِ إبداعاً وتَوجِيهاً، مِن خلالِ إرفاقِه بمَعالِمَ قِرائِيَة مُوجّهَة لقارئه، حيث يقول "**ماكان لشاعِرٍ وقد أصْبح قَصِيدَةً أنْ يتدخَّلَ بين عَصا النصّ ولِحاء القارئ، إلّا كما يتدخّلُ الوالِدُ في شؤون ابنَتِه التي استقلّت بزوجِها وبَيْتها، إنّما هي الغيرة على هذا الكائن اللّغوي الجميل الذي تصبّب عَرَقاً في حضرته، ونكابد لأياً وعَنتاً في عَسِيرِ مَخاضِه، ونهرق حبراً دموياً في سبيل تشكيله...، وحِينَ يستَوي نصاً سوياً، قد يَجِدُ نفسه**

[1]– ديوان مقام عراق، ص 5.

[2]– أسماء معيكل، نظرية التّوصِيل في الخِطاب الروائي العربي المُعاصِر، ط1، دار الحوار، سوريا، 2010م، ص 129.

[3]– نفسه، ص ن.

عُرْضَةً لفِعلٍ نقديّ مُخِلٍّ بِحياء الكِتابَة، فعل لا يعير آلام المخاض الشّعري اهْتماماً يُذْكَر، بل لايَدري – في بعض الحالاتِ – حتى من أين لا يُؤْتى النصّ "[1].

ففي نظَره أنّ تدخُّلَه القِرائي حِمايَةٌ لإبداعِهِ الشِّعْريّ مِن مُتطفِّلِي الفِعْل النقْديّ، الذينَ قد يُسيؤون إلى شِعْرِه، ولا يُقوّمُونَه. ونَرَى في هذَا التدخّل القِرائي الذّاتِي حدّاً للفِعْلِ القِرائي الجادّ والمُتمكِّن، ممّا قد يَحْرِمُ النصّ الإبْداعِيّ مِن مَزِيَّة الإثراء الفِكْريّ والجماليّ، مع أنّنا لا نُنْكِرُ حَقِيقَة مَعْرِفَة المُبْدِعِ/ الشَّاعِرِ لنصّه، فهو كابْنِهِ المدلَّلِ، الذي يَسْعَى إلى المُحافَظَ عَلَيْه، ووِقايَتِهِ مِن أيّ سوءٍ مُحْتَملٍ، خاصّةً إذَا لم يَكُنِ الأديب/ الشَّاعِرُ ناقِداً.

وإذَا أقْرَرْنا بالزَّعْمِ القائِلِ أنَّ التَّقْديمَ الذَّاتِي للإبداعِ عَمَلِيَةُ تَوجِيهٍ للقارئ – كما أسْلَفْنا الحديث–فإنّه لا يَخْرُجُ عن رؤيَة الشَّاعِرِ الإبداعِيَة، التي تَعْكِسُها بَعْضُ التَّوضِيحاتِ أو المَفاهِيم التي انْطَلَقَ مِنْها في عَمليَة بِناء عمله الشِّعْريّ، والتي تنِمُّ عن وَعْيٍ عَمِيقٍ بمَوضُوعِهِ، وآلِياتِ تَشْكِيلِه وبِنائِه، ولكنّها. فمن خلال تلك العلاقة القِرائِيَة بين الذّاتِ المُبْدِعة ومَوضُوعِها يَنْكَشِفُ وَعْيُهُ بما يَكْتُبُ، فيُضمِّنُ مُقدّمَتَه بِمَعْلُوماتٍ عن نصّه وظُرُوفِ كِتابَتِهِ.

وبالعَودَة إلى المُقدِّمَة الذَّاتِيَة التّمِيمِيَة لمُطوَّلَتِهِ الشِّعْرِيَة ' مقامُ عراق ' نَرى أنّها لا تَخْرُجُ عن الإطارِ القَصْديّ سالِفِ الذِّكْر؛ إذْ تضَعُنا أمام قِصَّة سُقُوطِ بَغْداد في أيْدِي القُواتِ الأمريكِية، وما تبِعَها مِن صُوَرٍ مُذِلَّة وحَزِينَة. وربَّما لِكَونِ شَاعِرِنا شاهِداً على ذلِك السُّقُوط الحضاريّ المُحْزِنِ، وواعِياً بأبعادِهِ المُسْتَقْبليّة، فإنَّه راح يتحدّث عَنْهُ نقلاً ووَصْفاً بحِدَّةِ الغَيُورِ على عِرْضِ أهْلِهِ وأمَّتِه، وذلِكَ ما تُجلّيه غَلَبَةُ ضَمِيرِ المُفرَد المُتكلّم ' أنا ' في خِطابِهِ التَقْدِيمِي الذّاتيّ ذاك، وهذا " **ما يَجْعَلُ الخِطابَ المُقدّماتي خِطابَ سِيادَة وسيطرة "[2].**

---

[1]– يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ط2، دار بهاء الدين للنّشر والتّوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2003م، ص 7.

[2]– سعيدة الشادلي، مقارَبَة الخِطاب المُقدّماتي الرّوائي، ' مقدّمة حديث عيسى بن هشام ' وإنشاء الروايات العربية، سلسلة الرّسائل والأُطروحات، جامعة الحسن الثاني، عين الشرق، الدار البيضاء، مطبعة المعارف الجديدة، المغرب، 1998م، ص 53.

فسَيْطَرَةُ الضَّمِير ' أنا ' على فقراتِ هَذا التَّقْدِيم النَّقْدِي يُكْسِبُه حُضُوراً مُؤثِّراً، وسِيادَة قِرائِيَة –إن جاز التَّعْبِير – يُمكّنُه مِنْ تَوْجِيه شِراعِها التَّأْوِيلي الوِجْهَةَ التي يُرِيدُها. (بدأتُ كِتابَةَ هذِه القَصِيدة، أُشاهِدُ سُقُوطَ بغداد، فَلمْ أَبْكِ، ولمْ أَفْهَمْ لماذا لمْ أَبْكِ، ولَمْ أنْتَهِ، لم أكُن أعْلَمُ، لا أُدْرِكُ، حتى أَخْرجَ منها، أَحْسَسْتُ به، وأنا لم أكُن أَرَى،...).

يَبدُو الشَّاعر من خلال تَواتُرِ ضمير المُفْرَدِ المُتكلّم يُرِيدُ الظُّهورَ في صُورَة المُبْدِعِ والنَّاقِدِ المُلِمّ بِجوانِب مَوضُوعِ مُطوَّلَتِه الشِّعْرِيَة، ولكِنْ في تَواضُعٍ وتمكُّن العَارِف، (لكن لما احتاجت هذه إلى حَواشٍ رأيْتُ أن لا ضَرَرَ من مُقدّمَةٍ لها والحُكْمُ للنَّاسِ). فتَمِيمُ البَرْغُوثِي على الرُّغْمِ مِمَّا قَدَّمَه مِن تَوْضِيحاتٍ ومَفاهِيمَ إلّا أنَّه لَيْسَ ناقِداً. ومِن الواضِح " ...، **أنّ الأديب لا يُوفّقُ في نَقْدِ أعْمالِهِ أو معرِفَة قيمَتِها الحقيقية، وإدراك رُدُودَ النقّادِ عَلَيْها إلّا إذا كانَ هو نفسه ناقِداً**،"[1]. فلا سَيْطَرَة نَقْدِيَة مُطْلَقَة للأديبِ على إبداعِهِ أمامَ سُلْطَة القارئ العَارِف ما لمْ يَكُنْ أدِيباً وناقِداً، وهَذا ما أقرَّه شَاعِرُنا تميم في خِتامِ خِطابِه التَّقْدِيمي بقوله: " **لكن لما احتاجت هذه إلى حَواشٍ رأيْتُ أن لا ضَرَرَ من مُقدّمَةٍ والحُكْمُ للنَّاس**"[2].

نَرى أنَّ الشّاعِر قد اجْتَهَد في تَوجيهِ المُتلقّي قِرائياً، وذلِك عَبْر هذا المُلخَّص التَّعْرِيفيّ والتَّوضِيحيّ لدِيوانِهِ، ممَّا يَجْعَله مَعْلَماً قرائياً، قد يَهْتَدي بِواسِطَتِه القارئ إلى سَبْرِ أغْوار هذه المُطوَّلَة الشّعْرِية بنجاح، بَعيداً عن مَهاوِي التّأويلات السّلْبِيَة لها، ففي ضَوئها، لا يَخْرُج عن دلالاتِها الرؤيَويّة للشّاعر، في أبعادها الفكريَة والجمالِية.

من مَواضع تلك المعالم التّوضِيحِية والإرشادِية (تتكوّن من مقاطِع عدّة باللّغة العربية الفصحى وبالعامِيَة العراقِية، والحُسَيْنِيَة مكان يَجْتمع فيه الناس يسردون مشاهِد مِن مقاتِل أهل البيت، ويَسْتمِعون لها،...، أمّا على مستوى الشّكل ففي القَصِيدَة مقاطِعٌ تُقرأُ منغّمة، هي المقاطِعُ العمودِيَة والمُخمّسة، وفِيها مقْطَع يُغنّى بإيقاع وزنه هو مقطَع ' يا عمة يا عمة '، ثم

2– محمد عبد الله القواسمة، مقال حول مسايَرَةِ الأدِيبِ في نَظْرتِه إلى أعمالِه، www.addustour.com/03/21/ 2024م/ 11.43د.

[2]– ديوان مقام عراق، ص 7.

' الأبوذيات '، وهي نوعٌ من المواويل العامِيَة المنتَشِرة في العراق وشرق بلاد الشام تتكون من أربعة أشطر،...، وفي القصيدة مقاطع نثرية صرفة أغلبها سرد أو حوار،...).

وفي هذِه التّعارِيف والتَّوضِيحات إنارَة لدَرْبِ القارئ، تحمِيه من التَّيْهِ القِرائي – إن صحَّ القَول–، والقَصِيدَة من الإساءَة التَّأوِيلية، وتمدّ الشَّاعِرَ بِشيْءٍ مِن السيادَة على نصّه.

ويمكِنُنا الاطمئنان إلى اعتبار هذه المقدّمَة ومتعلّقاتها، كالتّعالِيق الشّخصية على بعض المقاطع داخل الدّيوان، والتي كان الهامِشُ فضاءها إرْشاداً للقارئ، ومن ذلك تعليقه الشّارح على مقطع/ مشهد ' يا عمَّةْ يا عمَةْ '، حيث ذيّلَها بهذا الشّرح " تُقْرَأُ هذه الفقرَةُ مُغنّاةً، يا عمَّةْ الأولَى مرخّمَةً، فلا تلفظ التّاء المربوطة في آخرها فكأنها: ' يا عمَّ ' مع فتح الميم المشدّدة"[1]. فلا شكّ أنّتميماً أراد تنْبِيه قارئه إلى إحدى الطّبُوع الشّعبِيَة العراقِيَة ذات الخصوصِيَة القِرائِية، وفي هذا التّوضيح تَوجِيه للقارئ نحو الفهم السّليم للمشْهد، والإلقاء المُناسب له، وحِمايَة لِنصّه من التّشْوِيه القِرائي – إن جاز التَّعبير –.

ومِن مواضِع تلك التّذييلات ذات البُعْد التّقديمي ذلك الشَّرْح التّوضيحي الذي قدّمه حول موّال ' الأبوذيَة ' العراقية، والتي " تُقْرَأُ بالعامية العراقية فلا بد من مراعاة التّشكيل، والأبوذية من أشكال المواويل العراقية، تتكوّن من أربعة أشْطُرٍ من البحر الوافر، ينتهي كلّ شطرٍ من الأشطُر الثّلاثة الأولى بجناس تام، وينتهي الشّطر الرّابع بياء مشدّدة وهاء، ومن عادة مغنّي المقامات أن يغنوا الشّعر الفصيح أولاً ثم يُعِيدوا صياغته في قالب الأبوذيَة بالدّارجة لتقريبه،..."[2].

ونَزْعُم أنّ في هذا التّوضيح ما يُعِين القَارئ في بُلُوغ مُراده القِرائي، إذ تُساعِدُه في سَبْرِ أغْوارِ تلك الأبوذِياتِ معنى، وتذوّقها جمالِيا، انْطلاقاً من الأداء القِرائي العَاميّ لها، ومايُنْتِجُه

[1]– المصدر السابق، ص 41.

[2]– نفسه، ص 69.

من إيقاعٍ مُؤَثِّرٍ في السّامِعِ (المجالس)، والذي يُتَرْجَمُ في شَكْلِ أهازيجَ مُتفاعِلَة ورَقصاتٍ مُعبِّرَة عن التأثّرِ العَميق والصَّادِق.

وقد لا تختلف مقدمة تميم البرغوثي لقصيدته ' تخميس على قدر أهل العزم '، حيث مهّدَ لها بخِطابٍ تقديميٍّ عن التَّخْمِيس عامة، تعريفاً، وتشكيلاً، وخصائصَ فنيَّةً؛ إذ يتداخَلُ مع فنّ المعارضَة الشِّعْرِيَة، أو يُمْكِن عدّه أحَدَ أوْجُهِها. لِيُذكّرنا بعدها بِمُناسَبَة قَصِيدة المتنبّي (حادثة معركَة سيف الدّولة مع الرّوم – معركة الحدث–).

لا يَكْتَفي بهذا السّرْد وإنّما، يُحاوِل تَبْصِيرَنا بطَرِيقَتِه الخاصّة في التّخْمِيس، أو تَطْوِيعه لفنّ التَّخميس لخدمَة رؤيَته الفكريَة والجماليَة؛ إذ يُحاكي قصيدة جدّه ' المتنبي ' بالتّشكيل الذي يتوافَقُ والرّاهِن العَربي الذي يُعايِشُه، فمن معاني العزّ والفخر والشّجاعة والبطولة إلى معانِي الانكسار، والذلّ، والخُضوع، والسّكينة، والهزيمة، والحزن، وذلك ما يُجلّيه قوله: " وأنا أكتب تخميسي للقصيدة الجليلة السّابقة في هذا الزمان غير الجليل، متعمّدا قلب معانيها لانقلاب زمانها، وأن أُغيّر ما تعود عليه ضمائر أبي الطيب، بدلا من أن يكون موضوع قصيدة أبي الطيّب موقعة بين سيف الدولة والروم عند قلعة الحدث، يكون موضوعها بعد التّخميس وصفا لذاتنا جمعاً وأفراداً في هذا الزمان،..."[1].

لا شكّ أنّ في قلبِه لِمعانِي القصيدة السّابِقَة، وتَصرُّفِه ي ضمائرها بما يتماشى وقَصِيدته وَعْيٌ عَمِيقٌ بأحداثِ عصره أوّلاً، وتمكّن من أشكالِ التَّعْبِير الفَنية عنها، حيث اسْتَثْمَر في شَكْلِ ' التَّخمِيس ' لاستيعاب رؤيَتَه الشّعرية. ولعلّ ما يُثبت هذا قوله: " وأنا حاولت، على غير تلك العادة، في تخميسي لقصيدة أبي الطيّب المتنبّي ' على قدر أهل العزم '، أن أُغيّر معناها تماماً وأَقْلِبَه عمْداً رأساً على عقِبْ"[2]. ففي ثنايا هذا الخِطاب تصريح بهذا الفعل الإبداعي الواعي، وبما يحتاج إلَيْه المتلقّي من مَعالِمَ توضِيحِيَة تمكّنُه من مُراوَدَةِ قصِيدتِه بنجاح.

[1]– ديوان في القدس، ص 109.

[2]– نفسه، ص 108.

منْ الخِطاب المُقدّماتِي الذّاتي التَّمِيميّ ذاكَ الذي قدَّمَ به دِيوانَه العاميّ ' يا مصر هانت وبانَت '، والذي أورَدَه تَحْت عُنوان ' سِياق '؛ إذْ مِن خلالِه حاوَل وَضْعَنا في سِياقاتِ تجارِبِه الشّعْرِيَة التي عَكَسَتْها قَصائِدُ هَذِه المَجْمُوعَة الشِّعرِيَة، ذات اللّسانِ الدّارِج، والنّاقِلَة سَرْداً ووصْفاً لأحْداثٍ وطنِية وقَومِيَة، عاشَها وعايَشَها، حِلّاً وترْحالاً، بَيْنَ مِصْرَ، ومَنْفاه الغَرْبيّ. فكانَت المُعاناةُ مُضاعفَةً، والحُزْنُ أحزانٌ.

قد تَسْمَح لنَا هذه المُقدّمةُ مِنْ الوُقُوف عنْدَ حِقْبَتَيْن مُهِمّتَيْن في مَسِيرَته الإبْداعِيَة؛ حَيْثُ تَعَرّفُنا بِقَصائد ما قَبْلَ الثَّورَة المِصرِيَة (جانفي 2011م)، والتي تمتدّ بَيْن سَنَتَيْ (2005 و 2007)، إذْ تَحْوِي تَجرِبَتَه داخِلَ مِصْرَ، في حِين تُشَكّلُ فَتْرَة ما بين (2007 و2011) تَجْرِبَتَه الشِّعْرِيَة في المَنْفى.

وَلا شكّ أنّ هذَا التّقْدِيمَ قد يُشكّلُ مَنْفذاً قرائِياً نحْوَ عوالِم تِجْرِبَتَيْه الشِّعْرِيَتَيْن سَالِفَتَيْ الذّكْر؛ انْطلاقاً مِن الإشارات السّياقِيَة التي تَحْمِلُها، والتي شكّلَت مادّة ثَرِيَة وعَمِيقَة لتِلك المُتُونِ الشِّعْرِيَة، كما مثّلَت مُحفّزاً قِرائياً، تُشجّعُ القَارِئ على مُباشَرَةِ هذه النُّصُوصِ التَّمِيمِيَة، وكلُّه شَغَفٌ وشَجاعَةٍ واطْمِئنان. خاصّةً، وأنّ القارئَ نَفْسَه يُقاسِمُ الشَّاعِرَ الأحداثِ الأليمَة، والمَواقِف الحَضارِيَة التي تَتَضَمَّنُها تلك الأشْعار، نَقلاً صَرِيحا، وتَلْمِيحاً.

في هذا الإطارِ تَضعُنا – نحن القرّاء – القَصِيدَة العُنوان ' يا مصر هانَت وبانَت ' في قَلْبِ أحْداثِ ثَورَة الرَّبِيع العَربي المِصْري، والتي كانت حماسِيَة وثَورِيَة إلى أبْعد حدٍّ؛ (مادَّة لِشعاراتٍ، وأغانِي حماسِيَة لجماهِير مَيْدان التّحرير)، وقَدْ تُؤازِرُها في هذَا الدَّور قَصِيدَةُ ' يا شَعْب مصر '.

أمّا قَصِيدَتا: ' الخط ' و ' هُنا والآنَ ' فقد مكّنَتْنا من اسْتِرْجاعِ مَعانِي الصّمُود ومَشاعر العِزّ التي عاشَها الشّاعِرُ والجَمْهُورِ العَربي شُعُوراً، وانْفِعالاً، وفِعْلاً، خِلالَ أحْداثِ حَرْبَيْ لُبْنان وغزَّةَ؛ حيثُ صُمُود المُقاوَمَة وتحدّيها الصّارِخ والثّابِت للهَمَجِيَة الصُّهْيُونِيَة الظّالِمَة (2006 و2009) تَوالِياً.

وتَنْتابُ قارئ قصائدُ هذِه المَجْمُوعَة الشّعرِيَة مَشاعِرَ وَطَنِيَة وقَومِيَة وإنسانِيَة، تَجْمَعُها مشاعِرَ الحُزْنِ والمُعاناة، وتحدّي الرّاهِن العَرَبِي المُنْكَسِر.

يبدُو أنَّ تميماً قد وَعَى أهمِيَة الخطاب المُقدّماتِي في ترجَمَة رؤيَتِه الشِّعْرِيَة، والتحكّم فيها إبداعِياً وقِرائياً؛ حيْث اسْتعانَ به حسْب الحاجة والموقِف. فلمّا يَرى أنَّ قارئَه المُحْتَمل في حاجَةٍ إلى توضيحاتٍ توجِيهِيَة زوّدَه بها. خاصة وأنّ " **تغلغل خطاب العتبات في ثقافتنا النقدية المعاصرة، وتفشّى فيها، وصار له روادٌ ومريدون من الدّارسين المتشيّعين له، العارفين به، سعيد يقطين، عبد الرزاق بلال، عبد المالك أشهبون،...**"[1].

فهذِه الأسماء الأدبِيَة وغيرها صورةٌ معبّرَة حقيقة عن المكانة التي غدا يَحظى بها خطاب العتباتِ النصية في ميدان الإبداع الأدبي والنّقدي العربي المُعاصر، حتى وإن كان بعضهم لم يُحْسِن التّفاوُض معه؛ حيث أخَذوا منه مطية نحو التّحليل السّطحيّ والمُقتصد للخطابات الأدبية.

نَزْعم أنّ تلك الخِطابات المُقدّماتِية لم تكن غايَة لدَيْه، وإنّما وَسيلةٌ للتحكّم في إبداعه الشّعْري، ولتَوجيه قارئه. لذَا لم تكثُر في قصائده إلّا بالقَدْر الذي يؤدّي ذلك الغَرَض المُراد.

المبحث الثاني: التّعالق النصّي وهجرة الأنماط الشّعرية:

1-التناص: النّشأة والمفهوم:

شاع في الشعر العربي الحديث والمعاصر توظيف الشّعراء للتّراث بكل أشكاله وأنواعه؛ حيث تتقاطع قصائدهم مع المضامين الدّينيّة والتّاريخيّة والأسطوريّة والأدبيّة. انطلاقًا من الاستفادة من القصص القرآني إلى استدعاءِ الشّخصيات التّراثية بكلّ أبعادها، إلى الغوص في مهاوي التّراث الأسطوري بكلّ ما يكنزه من طقوس، وفكر، وأدب، وعادات وتقاليد، وضوابط اجتماعيّة وأخلاقيّة.

[1]- يوسف وغليسي، على مشارف النص – نصوص موازية –، ط1، جسور للنّشر والتّوزيع، المحمدية، الجزائر، 2017م، ص 12.

وقد تدرّج في تعامله مع التّراث بكلّ أصنافه من الاستعمال البسيط، من خلال استحضاره في مُتُونه الشّعريّة استحضارًا سطحيًا، يعكس وَعْيه البسيط بقيمة تُراثه العربي الإسلامي، وحتّى بالتّراث العالمي، إلى التّوظيف الواعي لتراثه في مرحلة متقدّمة من مراحل تجربته الإبداعيّة؛ إذ يوظّف الشّخصيات التّراثيّة، والأساطير بأنواعها المختلفة توظيفًا واعيًا وهادفًا. معبّرًا من خلالها عن رؤياه المعاصرة، ومواقفه المختلفة من أحداث واقعه، وقضاياه الوطنيّة والقوميّة، وحتّى الإنسانيّة. وسبيلًا إلى تحقيق غاياته الفنيّة والجماليّة المأمولة. فاستعملها إذًن كموضوع أوّلاً، وكتقنيّة فنيّة جمالية ثانياً.

ولم تقتصر استفادة الشّاعر المعاصر من التّراث على نوْعٍ معيَّنٍ، وإنّما حاول الاستفادة من كلّ أشكاله المُتاحة؛ حيث لَجأَ إلى الرّموز الأسطوريّة، والدّينيّة والمكانيّة والتّاريخيّة وحتّى الأدبيّة، وهي ذات مشارب متنوّعة؛ إذ تختلف بين التّراث العربي الإسلامي، والتّراث الشّرقي، وكذا الغربي اليوناني، ممّا أثرى المتون الشّعريّة العربيّة الحديثة والمعاصرة محتوىً وأدبيةً. وهذا ماقد يسمح لها أنْ تعبّر عن الواقع العربي المعاصر بأحداثه المعقّدة والشّاملة في آنٍ. فكانت ذات مضامين جديدة وتجاربَ معاصرة. ومن ثمّة فهي ذات قيمة فكريّة وفنيّة في الوقت نفسه.

طالَما يمثّل التّراث بمظاهره كلّها هويّة المجتمعات وخصوصيّتها الثقافيّة، ووجودها الحضاري، فإنَّه يشكّلُ أهميّةً كبيرة في الإبداع الأدبي عمومًا والشّعري تحديدًا؛ لأنّه يسمح للشّعراء أن يُوْصِلُوا بين ماضيهم البطولي المجيد، وحاضرهم المتأزّم الحزين. فهو سبيلهم إلى استيعاب تجاربهم المعاصرة في عمقها، وشموليّتها.

وفي تَوْظِيف الشّاعِرِ العَرَبيّ الحَدِيث والمُعاصر للتُّراثِ بِصُوَرِه المخْتَلِفَةِ شَيْءٌ مِنْ التّواصُل، والتّقاطُع معَ الممُارَسة البلاغِية القَدِيمَة على النصّ الأَدَبيّ الشّعْريّ والنَّثْريّ، حَيْثُ البَحْثُ في ظِلال الائتلاف، والاخْتلاف بَيْن تلك النُّصوصِ السَابقَة واللّاحِقة. وهُنا، يُمْكِنُنا أنْ نتساءَلَ عن أهمّ التَّسْمِياتِ النَّقْدِيَة التي أطْلَقَهَا البلاغِيّون على تلك التّداخُلات الجُزْئِيَة والكُلِيَة، وعن أكْثَر المُصْطلحات تداوُلاً بين هؤلاء النقّادِ؟

وبالعَوْدَةِ إلى الآثارِ البلاغِيَة والنَّقْدِية القَدِيمَة فإنَّنا قد نَعْثر على بَعْض الاصطلاحَاتِ البلاغِيَة القَرِيبَة في دلالَتها مِن مفْهُوم ' التّناص '؛ فَهِيَ –في تقديري –جُذُورُه الأولَى إذن.

ومِن أشْهَر تلك الاصْطلاحَات القَدِيمَة، " **السّرِقاتِ الشِّعْرِيَة، والأخْذ، والعقد، والحل، والمفاوضة،... وغَير ذلك من المصطلَحاتِ التي استَخْدَمها النقاد والبلاغيون العَرَب منذ قديم الأزَل**"[1]. ويَبْدُو أنَّهُم قد مارَسُوا ' التّناص ' دونَ وَعْيٍ عَمِيق به، وإلمامٍ شامِلٍ بمسْتَوياتِهِ، وأنماطِهِ. ولعلَّ ما قد يُثْبِت هَذا تسَاهُلِ الكَثِيرِ مِنْهُم في الإغارَةِ على مَعانِي السَّابِقِين، وأساليبِهم؛ حَيْثُ يُقِرُّونَ بِجَوازِ السَّرِقَة الأدَبِيَة، تحتَ مُسَمَّى ' السَّرِقَة المَحْمُودَة '، والسَّارِق الحَاذِق، بل حتى ' حازم القَرْطاجَنِي '، جوَّزَ ذلِكَ تحتَ مُسَمَّى ' المُفاضَلَة '، _حَسْب ما أشارَتْ إلَيْه النَّاقِدَة ' نانسي إبراهِيم '_ في كتابها ' التّعَالُق النصّي '.

ولكن ذلكَ، لا يَنْفي تذوُّقَهُم الفنّيّ لتلك التّقاطُعات المَضْمُونِيَة، بَيْنَ شاعِر وآخَرَ. متَّكِئِينَ في ذاكَ على مَقُولاتٍ مَرْجِعِيَة، مِن رجال البلاغَة أنْفُسُهم، والتي تكادُ تكون بالنّسْبَة إلَيْهِم تأْسِيساً تنْظِيرياً للممارسَة التَّطْبِيقِية، في صُورة الإمام عليّ – كرَّمَ الله وجهه_، والشَّاعر التَّحْدِيثي ' أبي تمّام '، انْطلاقاً من قولِهما تواليا:

" **لَولا أنَّ الكَلامَ يُعادُ لَنَفِدَ** ".

يَقُولُ مَنْ تَقْرَعُ أَسْماعَهُ كَمْ تَرَكَ الأولُ للآخر[2]

وتَكْرارَ مَعَانِي الأَقْدَمِين في أقْوالِ وكِتابات اللّاحِقِين هو الخَيْطُ الجَوْهَرِيّ الرّابِطُ بَيْنَ التَعاريف العربية القَديمَة للتّناص والمفاهِيم الغَرْبِيَة الحَدِيثَة له. وهذا ما أشارَ إلَيْه الباحِث الغَربي (ديفيد بُشْبَنْدَر)، إذ يقول: " **قد تكشف الدّراسَةُ الدّقِيقَةُ لنظرياتِ أُخرى، أنّ الجديدَ في**

[1]– نانسي إبراهيم، التّعالُق النصّي في الخطاب النّقدي والإبداع الشّعري، ط1، دار رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، 2014م، ص 6–7.

*–أُنْظر القَيرواني: أبو علي الحَسن بن رَشِيق، العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط5، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1981م، ص 91.

نظريَتِهم ليس إلّا إعادة صياغة لأفكارٍ طُرِحَت في مَوضِعٍ آخَرَ "[1]. وهذا ما يُعزِّزُ الفِكْرة/ المُسلَّمة القائِلَة: لا إبْداعَ مِنْ فَراغٍ، وإنّما هناك تَراكُم مَعْرِفيّ يَبْنِي بَعضه بَعْضاً، وِفْقَ قاعِدَة اللّاحِقُ مَدِينُ للسّابِق، مَعرِفياً. ويُمْكِننا أنْ نتساءَلَ مرَّة أُخْرَى عن أهمِّ المُصْطَلَحاتِ الغَرْبِيَة التي عَكَسَتْ حَدِيثاً المَفاهِيمَ العَدِيدَة للتّناصِ في التُّراثِ العَربي البلاغيّ القَديم، والذي قد أشَرْنا إلى بَعْضِها سَلَفاً؟.

ولعلَّ ذلك ما قد يَسْتَدعِي الاسْتِعَانَةَ بأشْهَر التَّرْجَمات العَربِيَة لمُصْطَلَح ' التّناص 'Intertextualité الذي في اعْتِقادِنا غَرْبيُّ الهُوِيَة، تَسْمِيَة، وَضَبْطاً مفهُومياً، ووَعْياً تنْظيرياً، وإجرائياً. حَيثُ يَرْتَبِطُ بِفِكرَةِ ' النصّ المَفْتُوح ' التي نادَى بِها ' السّيميولوجيّون والتّفكِيكيُّون؛ فالنصّ عندَهم " **مفتوح على غيرِهِ من النّصُوصِ، ومُتداخِلٌ فيها، وكلُّ نصٍّ أدبيٍّ هو حالَةُ انْبِثاقٍ عمّا سبقه من نصوصٍ تماثِلُه في جنسِه"**[2]. فكلُّ نصٍّ في تماسٍّ ما مع مُتُونٍ أخْرَى، كُلياً أو جزئياً، بصُورة مباشِرَة أو غير مباشِرة، فهو في تفاعُلٍ مُثْمِرٍ مع مُحِيطه بكلّ أبعادِه الثّقافِيَة، والاجْتِماعِيَة، ولا يَنْغَلِقُ على نَفْسه، كما عِنْدَ البِنْيَويّين مثلاً.

وتَرْبِطُ أغْلَبُ الدّراسَات مُصْطَلَح ' التّناص '، في مُمَارَسَته الأولى بالشَّخصِيَة السّيميولُوجِيَة ' باخْتِين 'Bakhtine ، مِنْ خلال مَبْدَأ ' ال حِوارِيَةDialogisme لدَيْه، وما تَعْنِيه مِن تحاوُرٍ وتجاوُرٍ بَيْن النُّصُوص والخِطاباتِ، والتعدّدية الصّوتية Polyphonieإذ كل تلفظ " **يقع بالضرورة ضمن واحد أو أكثر من أنماط الخطابات التي يحدّدها أفق بعينه"**[3]. فجوهر التناص عنده حواريّ، حيث تتعالق الخطابات فيما بينها، وتتعدّد الأصوات حِيالها.

---

[1] _ ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: د/ عبد المقصود عبد الكريم، مكتبة الأسْرة، 2005م، ص21.

[2] – عدنان قاسم، الاتّجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، د ط، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2001م، ص 153.

[3] – تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، ط2، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، 1996م، ص 114.

ومِن إشاراتِ ' باخْتِين ' التّناصِيَة ضَبَطَت ' جوليا كريستيفا 'julia Kristeva مُصْطَلَحIntertextualitéالتناص، ومَعَه مفهومَه، المُؤسَّس على ' تقاطُعِ عِباراتٍ مأخُوذَة مِن نُصُوص أخرى. وهذا من خلال عمَلِها المَوسُوم ب: ' أبحاثٌ من أجْل تحليلٍ سيميائي ' سنة 1969م.

وبعدَ قُرابَةَ عَشْرِ سنواتٍ أعادَت تقْدِيمَ تَعْرِيفٍ، نَراهُ أكْثَرَ شُمُولِيَة وعُمْقاً، عَبْرَ مؤلَّفِها ' نصّ الرّواية '؛ حَيْث رأت التّناص قائما على الإنتاجية النصية، والذي تُطلِق عليه تسمية الإيديولوجيم (Idéologeme)، وتدلّل به على تلك الوظيفة المتعلّقة " **بالتّداخل النصّي التي يمكننا قراءتها ماديا على مختلف مستويات بناء كل نص لتمتد على طول مساره، مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية**"[1]. فالنصّ عملية تلاقح إبداعي مستمر، ومنفتح على سياقاتٍ ذات أبعاد تاريخية واجتماعِية، متحرّراً بذلك من قواعِد الانغلاق التي قيّدَه بها النقاد النصّانيون.

وفي شأنٍ ذي صِلَةٍ يُركّز رولان بارث على البُعْد السياقِي لمفهوم التناص، حيث يَقوم على الاستثمارات السّابقة للأفكار والمقولاتِ، أو ما سمّاه « **بنسيج من الاقتباسات التي تنحدر من منابع ثقافية متعددة**"[2]. وفي هذا التّعريف إشارَةٌ إلى الرؤيَة الغربية المتشابِهَة اتّجاه مفهوم التناص، والقائم على التداخل النصِّي في مستوياتِه العديدة وقِيَمه المختلفة.

ولَقَدْ فَتَح هذا التَّحْدِيد ' الكريسْتِيفي ' للتّناص _ إنْ صحّ التَّعْبِير_ شَهِيَة الباحِثِينَ الآخَرِين، لِيَدْلُوا بِدَلْوِهِم في مَوضُوع ' التّناص '، لِتتعدّدَ مُسَمِياتُه، وتتقَارَبَ مفاهِيمَه، فهو " **تخارُج نصِّي لدى ' يوري لوتمان ' وتحويل أو تمثِيل عند ' لوران جيني '، أمّا ' جيرار جينات ' فقد أطْلق عليه تسمية التّعالي النصّي أو التّداخل النّصّي** "[3].

وهو المَفْهُوم ربّما الذي سَارَت على شاكلَته جُهُود النّقّاد الغَربيّين الآخَرِين، في مُحَاوَلَتِهم لِضَبْطه، في صُورَة، ' مِيشِيل فُوكُو '، الذي رَبَط مَعْنى التّناص بعمليات" **الامتصاص والتّحويل**

[1]- جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، ط1، دار توبقال للنّشر، المغرب، 1991م، ص 21.
[2]- رولان بارت، درس السّيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، ط1، دار توبقال، المغرب، 1986م، ص 82.
[3]_ حاتم الصقر، ترويض النصّ، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م، ص 185.

الجذري أو الجُزْئي بعديدٍ من النّصوص الممتدّة بالقَبُول أو الرّفض في نسيج النصّ الأدبي المحدّد"[1].

وربّما هذا ما تتوافَقُ معه تحدِيداتُ الدّارِسَيْنِ ' دومِنِيك مانجِينُو ' Dominique MAinguereau، الذي اتّكأَ على فِكْرَة التَّعالُق بين النّصُوصِ في تَعْرِيفِه المُبَسَّط للتّناص، من خلال مُنْجَزه ' مدخل إلى مناهج تحليل الخِطاب '.

وقد لا يَبْتَعد مفْهُوم النّاقِد ' ريفاتير 'M.Rifatereعن سابِقيه؛ حيثُ يَنْطَلق في تعريفِه للتّناص من فكرة العلاقات الموجودة بيْن النّصوصِ اللّاحقة والسّابقَة عليها، والتي يَكْشفُ عنها القارئ طبعاً. وقَد نَفْهم كلّ ذلك من عُنْوان مؤلَّفه ' التّعالُق النصّي ' نفسُهُ. حيث للقارئ سلطة كبيرة على الفعل التّأويلي للنصّ.

وبالعَوْدَة إلى مُصْطَلَح ' جيرار جِينَتْ 'Gerar Genette' المُتَعالِيات النصِية 'فإنَّه قد حَصَرَها في الأنْواعِ الآتِيَة:

أ_ التّناص بالمفهوم الذي حدّدَتْه ' جوليا كريستيفا '، والقائم على ' الحُضُور الفِعْلي لنصٍّ ما في نصٍّ آخرَ.

ب_ التّوازِي النصّيPara textualité: أو العَلاقَة التي يُنْشِئها النص مع محيطه النصّي المباشر (العنوان الفَرْعِي، العنوان الدّاخِلي، التَّصْدير، التّنْبِيه، الملاحَظة،)

ج _ النصِيَة الواصِفَةMa textualité: أو علاقَة التَّفسير التي تربط نصاً بآخر، إذ يتحدّثُ عنه من غير أن يتلفّظَ به بالضرورة.

د_ النصّيَة المُتفرّعَةHyper textualité

هـ_ النصية الجامعةArchitextualite: وهي علاقة ضِمنِيَة أو مختصرة. لها طابع تصنيفي لنصّ ما في طبقته النوعية.

[1]_ مفيد نجم، التناص ومفهوم التّحويل في شعر محمد عمران، العدد 317-318، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، السنة 27، سبتمبر_ أكتوبر، 1997م، ص 47.

وتأسيساً على ماسبق، فإنّ المفاهِيمِ السَّابِقَة للتّناص ومتعالقاتِهِ تؤكّد على أنَّه جَوْهَرِهِ يُشَكّل طَرِيقَةً من طُرُق التَّحْلِيل النصّي دون مُبالَغَةٍ؛ حَيثُ تتداخَلُ عناصِرُ النُّصُوصِ العَدِيدَة في تفاعُلٍ مُنْسَجِمٍ ومُتكامِل في ثنايا النصّ الجَديد/ المُتَناص. فتَجْعَل منهُ مَتْناً إبداعياً ذَا وِحْدَةٍ عُضْوِيّةٍ، ومُنْفَتِحاً على فُنُونٍ مُخْتلِفَة بيْنَ الشِّعْرِي والنَّثْرِيّ، والبَصَريّ، والدّراميّ، وحتّى المُوسِيقيّ. فيكون. لذَلِك يمكننا النّظر إليه أنه نصٌّ مركّبٌ، تتفاعُلُ داخِلَهُ أصْواتٌ مُختَلِفَةٌ ووظِيفِيَّةٌ، في الآن ذاتِهِ، وينفتح على قِراءاتٍ كَثِيرةٍ، مما قد يسمح أن يكون وثريا مَعْنَى، وغنيا جماليّا مُؤَثِّرا تلقيا.

وبالعودة إلى التلَقّي النَّقْدِي العَرَبي الحَديث والمُعَاصِرِ للتّناصِ مفهُوماً واصْطِلاحاً، فإنَّنا نُلْفِي اخْتلافاً بَينَ النُّقَادِ في تَرْجَمَةِ مُصْطَلَحِهِ، ومفْهُومِهِ. وهُنَا يمْكِنُنَا أنْ نتساءَلَ أهمّ المفاهيم المتداولة حول التّناص في السّاحة النّقدية العربية المعاصرة، والمصطلحات الأكثر استعمالاً بين النّقاد؟

بعد النَّظْرَة الأخلاقِيَة للنّقاد العَرَبِ القُدَامَى اتّجاه قَضِيَة التّداخُلِ النصّي؛ حَيْثُ عدَّه الكَثِيرُ منهُم ' سَرِقَةً '_ كما أشَرْنا سابقاً_، وهي التّسمِيَة التي تحفَّظ عَليها بعض البلاغيّين القدامى (الجرجاني، ابن طباطبا، ابن رشيق، ابو هلال العسكري،...)[1]*. حيث تحدّثوا عن السّرقة الممدوحة والمعاني المشتركة بدلا من تسمية السّرقات. ففي اعتِقادِهِم أنَّ تَشَابُهَ النُّصُوصِ اللّاحِقَة مع الآثارِ الإبداعِيَة السّابِقَة عليْها ظاهِرة إبداعِيَة صِحِيَة، وليسَتْ ضَرْباً من السَّرِقَة، وفِي مَوْقِفِهم هذَا خُرُوجٌ عن مأْلُوفِ نقّادِ عَصْرِهِم، وذَلك ما يَعْكِسُ جُرْأةً نقْدِيَة لَدَيْهم، وشَخْصِيَة مسْتَقِلَّة في أحْكامِها النَّقْدِية. متساوقة في ذلك مع التيار البلاغي الذي طوّر طرق تعاملهم مع النّصوص الأخرى، الذين حاولوا تجنّب صفة السّرقة المذمومة من أجل تفاعل نصّي محمود.

وعلى الرُّغْمِ مِن تلْكَ النَّظْرَة النَّقْدِيَة المُتَجَاوِزَة للمِعْيَارِ الأخلاقِي للعمليَة النَّقْدِيَة في تَعَامُلِها مع التّراثِ العَرَبِي، فإنَّها تَبْقَى قاصِرَةً عَنْ اللّحاقِ بالمَعْنَى الجَوهَرِيّ للتّناص. وهَذَا ما أدَّى

[1]* –يُنظر: ' عيار الشّعر '، ابن طباطبا، تحقيق: عباس عبد الساتر، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1982م، ص 79.

بالجُهْدِ النَّقْدِي العَربيّ الحَدِيثِ والمُعاصِرِ إلى تَدَارُكِهِ عَبْرَ مُحَاوَلَةِ مُرَاوَدَةِ التُّراثِ بِجُرْأةٍ أَكْبَرَ، ووَعْيٍ أعْمَقٍ بفِكْرَةِ التّناصِ؛ حَيْثُ سَمَحَتْ لَهُم احتكاكاتُهُم بالثَّقافَة الغَرْبِيَة من بلُوغِ ذَلك.

ويُمْكِنُ الاطْمِئنانُ في هذا إلى جُهُود النقّادِ: محمد مفتاح، محمد بنيس، عبد الملك مرتاض، سعيد يقطين، ويوسف وغلِيسي، والتي شَمِلَتْ المَفْهوم والمُصْطَلَح معاً. حيث يَصْطَلِحُ عليه ' بنيس ' تسْمِيَةَ ' التّداخُلَ النّصّي '، إذْ يرَى التّناص في هذا الحُضُور المُخْتَلِفِ لِنُصُوصٍ عَدِيدَة، ذات الهُوياتِ الثّقافِيَة العَرَبِيَة والأجْنَبِيَة، أو ما قالَ أنّها نُصُوصٌ غائبَةٌ، تَزْدَحِمُ بها المُتُونُ الشِّعْرية العربية المعاصِرَة.

وقد لا يَخْتَلِف تَعْرِيف النّاقِد ' محمد مفتاح ' عن مَفْهُومِ سابقه (بنّيس)، إذْ لَمْ يَخْرُجْ به عن فِكْرَةِ التَّداخُل النصّي. حيث يُسَمِيه ' دُخُول في علاقَة ' بَيْنَ نصٍّ حَدِيثٍ ومُعاصَرٍ ومَجْمُوعَة آثارٍ إبداعِيَة/ ثقافِيَة سابِقَة لهُ، ومِن مَشارِبَ حضارِيَة محلِيَة تراثِيَة، وأخرى غَربِية. وفي هذا السياق يقول: " **التّناص هو تعالق نصوص مع نص حدثَ بكيفيات مختلفة**"[1]. فهو نتيجَةٌ لهَذه الحِوارِيَة الثّقافِيَة بين الحضارَتَيْنِ العَرَبِيَة والغَرْبِيَة تَحْدِيداً، فضلاً عنْ التُّراثِ العَرَبي الإسلاميّ، في أشكالِهِ الكَثِيرَة.

وبالعَودَة إلى المَرحوم ' عبد الملك مرتاض ' فإنَّه يَرَى في التّناص تَكْراراً لكلامِ غَيْرِنا، وإن كان بأساليبَ أُخرى، إذ " ...، **نسْتَحْضره على وجْهٍ ما، في الذهن أو في المخيلة، فيجري على القريحة، ويَغْتَدي نصا عائماً في النُّصوص، شارداً في فضائها،...**"[2]. فهو تكرارٌ لكلامِ السَّابِقِين بأُسلُوبِنَا الخاصّ، وتَضْمِينٌ بلا تنصِيصٍ، –حسب رولان بارت–.

ولا يَخْتَلِفُ كثيراً البَاحِثُ ' خليل موسى ' في تعرِيفه للتّناص عن المفاهيم السّابقة، إذ هو" **تشكيلُ نصّ جديدٍ من نُصُوصٍ سابقة أو معاصرة تشْكيلاً وظِيفياً، فيغْدُو النص المتناص**

[1]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1986م، ص 121.

[2]– عبد المالك مرتاض، الكتابة أم حوار النّصوص، الموقف الأدبي، العدد 33، المجلد، 28، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، أكتوبر 1998م، ص 17.

خلاصة لعدد من النصوص التي أمحت الحدود بينها"[1]. فجوهَرُ عملِيَة التّناصِ عندَهُ وَظِيفِيَة؛ حَيْثُ يَتَحَاوَرُ النصّ الجَدِيدُ مع النُّصُوص السّابِقَة، والمعاصرة له، وِفْقَ ما يُرِيدُه المُبْدِعُ منها، وليست مجرّدَ تقاطُعٍ عابِرٍ، وسطْحيّ.

وأمَّا النَّاقِد يُوسَف وغليسي فَيَرى التّناص Intertexteوالتّناصِيَة Intertextualitéفَرْعِيَة نقديَة لها قِيمَتَها في مَيْدان الدّراسات النَّقْدِيَة العَرْبِيَة والغَرْبِيَة على السّواء. مع أنّه يتحفَّظُ على فكرة الإلْحاقِ الكلّي للتّناص بالحَقْلِ التَّقدي[2]*. وأَزْعُمُ أنَّ آلِيَة ' التَّناص ' تَقْبَلُ المَحاضِن النَّقْدِيَة كُلّها، ولا تَقْتَصِر على المَيْدانِ التَّفْكيكيّ، على الرُّغْمِ من لُيُونَتِه وسلاسَتِه النَّقْدِيَة؛ إذْ هو فَضاءٌ لِتناسُلِ النُّصُوصِ الإبداعِيَة، وتكاثُرِها.

ورُبَّما ما يُعزِّزُ فكْرَةَ كَوْنِ التّناصِ ' فَرْعِيَة نقدِيَة مُهِمَّة في نَظَر يُوسَف وَغْلِيسي هذَا التَّتَبُّعَ الدَّقِيق والواعِي لِقَضِيَة التّناص في تُرْبَتِه الغَرْبِيَة، مِن خلالِ جُهُودِ أبْرَزِ أعلامِه ومُنظِّرِيه كميشال فوكوMichel Fokoult ، أندري مالروAndré Malraux. إذْ رَبَطُوا الإبداع الفنّي بالتّناص، وأرى في ذلك تأكِيداً لمَضْمون المَقُولَة العَرَبِيَة ' لا إبداعَ مِن العَدَم '. وهُنا، يُمْكِن أن تُطْرَح مسألَة إمْكانِيَة السّبْق العَربيّ، فيما يَتعلَّق بقضِيَة ' التّناص '، في عَلاقَتِها بالجُهْدِ الغَربيّ الحدِيث والمُعاصِر. وفي هذا السّياق قد نطمئنّ إلى اللّغويَّيْنِ الغَربيّيْن ' غريماسGreimas، وكورتاسCourtes، إذ العمل الفنيّ " **لا يُخْلَقُ انْطلاقاً مِن رؤية الفنّان، بل يُخْلَق انْطِلاقاً من أعْمالٍ أخرى،** "[3]. فيَبْدو أنَّ جَوْهَر العَمليَة الإبداعِيَة عملِية تراكُمِيَة تناسُلِيَة، وفي هذا الوَجْه التّعْرِيفيّ/ المَفهُوميّ للإبداع الفنيّ دلالَة عَمِيقَة على الوَعْيِ بقِيمَة تِقْنِيَة التّناص في الإبداع الفنيّ على وَجْه العُموم، والخَلْق الشِّعْريّ على وَجْه الخُصُوص.

[1]– خليل الموسى، التّناص والأجناسية، الموقف الأدبي، العدد 305، المجلد 26، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، المجل د26، جويلية 1996م، ص 81.

[2]*–يُنْظَر: يوسف وغليسي، إشكالِيَة المُصْطَلَح في الخِطاب النّقديّ العَربيّ المُعاصِر، ص 390.

وقد لا تبتعد نظرة الباحث محمد عزام عن سابقاتها؛ إذ يركّز في حديثه عن التّناص على معنى التّداخل والتلاقح، ففيه " **تتعدّد مجموعة من المصطلحات التي تدقق في جزئيات التّداخل، وتضعها داخل إطار اصطلاحي لتمييزها عمّا سواها**"[1]. فهو (التّناص) كالقَدَر المَحْتوم الذي لا مفرَّ منه إذن. خاصّةً وأنّه ذو مِيزَة تكوينِيَة علائقِيَة سَلِسَة، تَسْمَحُ لَه بالامتِداد داخِلَ النصّوص المختَلِفَة، والمُساهَمة في بناءِ نصُوصٍ إبداعِيَة جدِيدة، تماشياً مع مبدأ التّراكم المعرفي، ومنطق انفتاح النصوص على بعضها البعض.

ونعتقد أنّ الوَعْي النّقديّ للنّقاد العَرَبِ المعاصرين قد سمح لهم بتجاوُزِ مَنْقَصَة ' السَّرِقَة الأدَبِيَة '، وهُم يَتحاورون مع الآثار الأدبِيَة المُخْتَلِفَة، وذلك من خلال الامْتِصاص الوَظِيفي لمضامِينِ تلك المُتُونِ، وحَسْب الرُّؤيَة الإبداعِيَة للأدِيب المُبْدِع. وبذلك فهو ربما علامَةُ تفوُّقٍ إبداعيّ فكري وجماليّ، وليس العكس.

لَعَلَّ من الضّرورة المنهَجِيَة، والضّبْط المَعْرِفي الإشارةُ إلى أقْسامِ التّناص، قَبْلَ وُلُوجِ عالَم القَصِيدَة التَّمِيميَة، والوُقُوفِ عندَ أشكال حُضُور التّناصِ فيه، ودَوره الفكري والجمالي فيها.

2 تمظهرات التّداخل النصّي:

وهناك من الباحثين العرب المعاصرين من يطمئنّ إلى قسمين مهمّين للتّناص، والمتمثّلَيْن في: المحاكاة السّاخرة (الباروديا)، والمحاكاة المقتدية (المعارضة). والتي تعني في معناها اللّغوي معنى ' الظّهور '، فعرض لغة: ظهر، و(عارضه)، سار حياله، أو أتى بمثل ما أتى به. و(عارض) الكتاب بالكتاب: قابله. وقد جاء في معجم (لسان العرب) أن (المعارضة) هي المحاذاة. وقد يتماهى مفهومها الاصطلاحي مع معناها اللّغوي؛ إذ هي أن ينظم الشّاعر قصيدةً في موضوع ما، فينبري شاعر آخر ليقول قصيدةً أخرى على منوالها، مُماثلاً في ذلك القصيدة السابقة وزناً وقافيةً، وموضوعاً، مع العمل على التفوّق*[2]. ولعلّ من محاسنها أنّها تشجّع على

[1]- محمد عزام، سيميائية النص الأدبي، ط1، دار أفريقيا للنشر، الدار البضاء، المغرب، 1987م، ص 56.

[2]*-يُنظر: محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، -دراسة-، د ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2001م، ص 137.

الإبداع الشّعري، طالما أنّ الدّافع فيها التّجاوز والتفوّق الشّعري، وتعقيباعلى التّقسيميْن السّابقيْن، فنرى في ممارسة تقنية التّناص ارتباطٌ بِطَبيعة نظرة الأديب إلى ماضي أمَّتِه الحضاري/ التّراثي، والتي قد تكون نظرة تعظيم وتقديس أو نظرة استخفاف وسخرية.

وهنا، نتساءَل مرّةً أُخْرى عن كَيْفْيَة تَعامُلِ شاعِرنا ' تميم البرغوثي ' مع آلِيَة التّناص في شِعْرِه، فهل كانَ تَوظِيفُهُ له وَظِيفياً، أم سَطْحياً وعابراً؟، وفي أيّ صُورَةٍ اسْتَعمَلَه، هل هي الكُلِيَة، أم الجُزْئيَة؟، وما أكْثَرُ الأنْواعُ حُضُوراً في مُتُونِهِ الشِّعْرِيَة؟، وكَيْفَ طوَّعَها لِتَحْقِيقِ غاياتِهِ الفكريَة والجماليَة؟.

ولعلَّ المطَّلِعَ على قَصائِدِ تميم البَرْغُوثي في عُمُومِها يَجِدُها مُتَّكِئَةً على مُنْطَلَقاتٍ تُراثِيَة ذاتِ أبعادٍ متنوّعَة، تختَلِفُ بينَ الدِّيني (التّوراة، الإنجيل، القُرْآن الكريم، الأحادِيث النّبَويَة، وأقوال الصّحابة،)، والتّاريخي (أحداث تاريخية، شَخصيات تاريخية،)، والأسْطُوري (تجليات أسْطُورية في شكْل أحداثٍ أو شخصياتٍ)، والأدبي (شخصيات أدبية/ شعرية، أمثال وحكم،).

وبالعَودَة إلى مُعْظَمِ هذِهِ التّناصّاتِ فإنَّها جاءَتْ في صُورِها العَدِيدة المَذْكورة سلَفاً، مِن كُلّي وجُزْئيّ، مُباشِر وغَيْر مُباشِر. ولأنَّ أكْثَر تمثُّلاتِ التّناصّ كانت تحت مظلَّة التُّراثِ، – كما أشَرْنا قبلاً–، فإنَّنا سنَكْشِفُ عَنْه كالآتي:

3–الشّعر العربي المعاصر والتّراث:

قد تُمثّل قضيّة' الشّعر والتّراث' جوهرَ علاقةِ الشّعر العربي الحديث والمعاصر بالثّقافة العربيّة القديمة الحيّة، التي جسّدتها جهود المدارس الشّعريّة العربيّة الحديثة، بدءًا بالإحيائيّة، من خلال تعاطف رائدها ' البارودي' مع التّراث، واستغلاله في تعبيره عن أزماته الخاصّة والعامة. فالتّعامل مع التّراث في هذه المرحلة كان لغاية إحيائيّة قبل كلّ شيء (إعادة العلاقة بين الماضي والحاضر) على سطحيّة تلك العلاقة وشكليّتها. إذ " اقتصرت مهمّتها على

استحياء هذا التّراث، وإعادته – بكلّ مشخّصاته الفنيّة–إلى قارئ العصر "[1]. فحسبها أنّها تمكّنت من إعادة إحياء هذا التّراث الشّعري في نفوس شعراء وقرّاء العصر الحديث.

وفي مرحلة تاليّة للإحيائيّين، تمّ التّعامل مع التّراث في ضوء مفاهيمَ وتصوّراتٍ أدبيّة عصريّة تحت تأثير الثّقافة الغربية. فَأَخْضَعُوا التّراث إلى الدّراسة والتّحقيق، ومن ثمّة الغربلة والانتقاء. لتختلف المواقف اتّجاه التّراث الأدبي العربي بين مؤيّد له ومؤكّد على قيمته موضوعًا وفنيًا، وآخرُ مُنْكرٌ لقيمته. فهي " خطوة إذن أبعد في تقدير هذا النّتاج، استهدفت تمحيصه وإبراز ما فيه من قِيَمٍ ذاتية لها تقديرُها، لا في ميزان التّصوّرات القديمة فحسب، بل في ميزان التّصوّرات الأدبية الحديثة كذلك"[2]. فعلى الرُّغْم من هذه الانتقائيّة في التّعامل مع التّراث الأدبي، إلّا أنّه نال تقدير الدّارسين العرب ذوي المرجعيّة الثّقافيّة التّقليديّة، والمطّلعين على الفكر الغربي ومفاهيمه على السّواء.

قد تستدعي النّظرة الموضوعيّة إلى التّراث الشّعري العربي الاستفادة منه إبداعيًا وفنيًا بعيدًا عن قضيّة الصّراع بين القديم والجديد في الأدب'. فيمكن القول إنهم يتعاملون معه بمنطق قانون' فَنّ المسافة'؛ مِمّا يسمح لهم برؤيته وِفْقَ رؤية صادقة، وتمثّله تمثّلًا عميقًا. ينعكس في عُمْق مضامينهم الشّعريّة وجماليّتها التي تؤثّر عبرها في القارئ، وهي الغاية المنشودة من توظيفهم للتّراث أساسًا.

وتجاوز حضور التّراث في الشّعر الحديث والمعاصر حضوره الشّكلي البسيط إلى حضور معنويّ ذي فعاليّة روحيّة وإنسانيّة، تتجلّى في مواقف الشّعراء المعاصرين ونزعاتهم المختلفة (الوطنية، القومية، وحتى الإنسانية)؛ فغدَت علاقتهم بالتّراث علاقة مواجهة واعية، مثلما نجد في تجارب ' أدونيس' الشّعرية. التي ارتبطت به(التراث) ارتباطا صادقًا وواعيًا؛ إذ" يعيش فيه

[1]– عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط1، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، 1967م، ص 22.

[2]– نفسه، ص 24.

كيانًا بنائيًا مقصودًا إليْه قصْدًا، وله أبعاده الفكرية والإنسانية"[1]. حيث يجري التّراث في دَمِ الشّعر المعاصر فكرًا وموقِفًا، وليس مجرّدَ قوالبَ وأشكال تزيّن القصائد وتُبْهِجُها كما عند شعراء الإحياء.

عمومًا، انفتحت القصيدة المعاصرة على مصادر التّراث المعروفة. إذ تقاطعت مضامينها مع النّصوص القرآنية، في مجالها القصصي النّبوي، ومع المرويات، وكذا التّراث الشّعبي بكلّ أشكاله، فضْلًا عن الشّخصيات التّاريخية على اختلافها (دينيّة، أدبيّة،). مستفيدة منها في إثراء تجاربها فِكرًا وجماليّة.

ومن الشّعراء العرب المعاصرين الذين استلهموا التّراث للتعبير قضاياهم الوطنيّة والقوميّة وحتى الإنسانية منها الشّاعر الفلسطيني' تميم البرغوثي'. حيث استعان بالتّراث الدّيني من بوابة القصص النّبوي، كما في قصيدة ' **تقول الحمامة للعنكبوت**' من ديوانه الفصيح' في القدس'. بينما وظّف الرّموز التّراثية المكانية والتّاريخيّة في قصيدة **'القدس'** مبتدأ الدّيوان وعروسه. أمّا التّراث الأسطوري فحفلت به قصيدته المتميّزة' **أنا لي سماء كالسّماء'**. ويتناصّ دينيًا أيضًا مع قصّة ' نوح'–عليه السّلام–ويستحضر شخصية المسيح – عيه السّلام–في قصيدة ' **ابن مريم'** من الدّيوان نفسه.

ويوظّف التّراث الدّيني مرّة أخرى من خلال قصّة' الإسراء والمعراج'. أو أسطورة العالم الآخر. في قصيدة ' **قبّلي ما بين عينينا اعتذارًا يا سماء'**. كما يتقاطع مع التّراث الأدبي العبّاسي قصيدة **المتنبي على قدر أهل العزم تأتي العزائم**. عبر قصيدة ' تخميس ' **على قدر أهل العزم'**.

3_2_ التّناص الدّيني:

يبدو أنَّ الثَّقافةَ الدِّينية الواسِعَة والعميقة لِتَمِيم البرغُوثي قد دَفَعَتْه إلى جعلِها مُنْطَلَقاً لِمُعْظَمِ تقاطُعاتِه المَضْمُونِيَة؛ حَيْث تَتَضَمّنُ الكثِيرُ من مَقاطِعِه الشِّعريَة معانِيَ دينِيَة، تتمَظْهَرُ في

[1]– المرجع السابق، ص 27.

صُوَرٍ كُلِيَة صَريحَة، أو جزْئِيَة غَيْر مُباشِرَة، وعَبْرَ بِنْياتِ القَصِيدَةِ كُلِّها، انْطلاقاً من عَتَبَةِ العُنْوان وإلى غايَةِ آخِرِ جُزْءٍ منها.

وقد يكُون للغايَة الجمالِيَة دّافِعُه الأوَّل نحْوَ اسْتِلْهامِهِ للمضامِينِ الدِّينِيَة القُرآنِيَة، على وَجْهِ الخُصُوصِ، نظَراً لما يُمَثِّلُهُ النصّ القُرْآنِي من قِمَّة بلاغِيَة، إلى جانِبِ الأحاديثِ النّبَوِيَة، يَسْعَى كلُّ أدِيبٍ إلى الاسْتِفادَة منها في إبداعِهِ، تحْقيقاً للاختلافِ والتميُّز. إذ للقصّة القرآنية حضورها اللّافت في الكثير من مُتون الشّعر العربي المعاصر، حيث تُصادِفنا إشاراتٌ إلى جوانِبَ من أحداثِ القصص القرآني، وربما إلى أسماء الأنبياء والرسل وما واجهوه في سبيل نشر رسالاتهم السّماوية*[1]. ففي تلك النصوص الدّينية ما يُغني النصّ الشّعري، ويُثْري دلالته، ويُعمّق معانيه.

ولأنَّ القَضايا التي تمثِّلُ بُؤرَةَ اشْتِغالِ نُصُوصِه الشِّعْرِيَة مُرتَبِطة بأماكِنَ ذاتِ بُعْد دِينِي وحضارِي مُقَدَّس في الوَعْي العَرَبِي والإسلامِي، وحتَى الغَربي، والإنسانيّ (القضيّتان الفلسطينية والعِراقية تحديدا)، كالقُدْسِ، والجَلِيل، وغزّةَ، وبغداد، وكربلاء، فإنّ التَّعْبِيرَ عنها أدَبياً يَقْوَى بما هُوَ ديني؛ إذ " **إنّ الجَودَةَ الفَنِيَةَ للأبيات لا تَكْفِي... وإنّما لا بُدّ من أن يكون مضمونها منسَجِماً مع تعالِيمِ الدِّين** "[2]. خاصّةً وأنَّ القَصَص الدّينِي حافِلٌ بالحَدِيثِ سَرْداً ووَصْفاً عن تلكَ الفَضاءاتِ المكانِيَة، فالقُدْسُ على سَبيلِ التَّمْثِيل، لا الحَصْر. فهي ثاني القِبْلَتَيْنِ، ومَسْرَى النبيّ، –صلّى الله عليه وسلّم–، والأرض المقدّسة وبَوصَلَتُها القُدس الشَّريف، وفي هذا السياق نستحضر قوله تعالى: " **سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ المَسْجِدِ الحَرَامِ إِلَى المَسْجِدِ الأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ البَصِيرُ**"[3].

---

[1] *–محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، ط1، شركة النّشر والتّوزيع – المدارس–، الدار البيضاء، المغرب، 2000م، ص 194.

[2]– كيليطُو، أبو العلاء المعري أو متاهات القول، د ط، دار توبقال، المغرب، 2000م، ص 24.

[3]– قرآن كريم، سورة الإسراء، الآية 1.

كَثِيرَةٌ هي النّصُوصُ الشّعْرِيَة التّمِيمِيَة المُتعالِقَةُ مَعَ المضامِين الدّينِيَة، مِنْ آياتٍ قُرْآنِيَةٍ، وأحادِيثَ نبَوِيّةٍ. ومن مَواضِعِ ذلِكَ التّضْمِينِ القُرْآنِي في المَتْنِ التّمِيمي الفَصِيح، وقد كان ذلك شامِلاً في القَصائدِ كلّها، ببناءاتِها المختلِفة، عَمُودِيَة، وحرّة، ومُخْتَلطة.

ومِن التّناص الدّيني في النصوص الشّعرية ذاتِ البِناء العموديّ ما وَرَد في قوله من قصيدة ' **غَزَل** ':

يقولونَ انْوِ أنْ تَنْسَى هَوَاهَا وَهَلْ يَنْسَى ابْنُ آدَمَ حينَ يَنْوِي

ونَسْأَلُ عَــنْ نَوَايَانَــا فَتَبْدُو علــى خَجَــلٍ وَتَبْدَأُ فــي الدُّنوّ

ففي هذيْن البَيْتَيْنِ يتقاطَعُ الشاعِرُ مع قوله تعالى: " **قُلْ إِنَّ صَلَاتِي وَنُسُكِي وَمَحْيَايَ وَمَمَاتِي لله رَبِّ العَالَمِينَ** "[1].

كما يتداخَلُ مع مضمون الحديث النّبويّ القائل: " **إنّما الأعْمَالُ بالنياتِ، وإنَّمَا لكُلّ امرِئٍ مَا نَوَى، فَمَنْ كانَتْ هِجْرَتُهُ إلى اللهِ ورَسُولِهِ فهِجْرَتُهُ إلى الله ورَسُولِهِ، وَمَن كانَت هِجْرَتُهُ لدُنْيَا يُصِيبُهَا أو امرَأَة يَنْكِحُهَا فَهِجْرَتُهُ إلَى ما هَاجَرَ إلَيْه** ". – متّفَق عليه –.

وعلى الرّغْمِ مِن هَذَا التّقاطُعِ مع النصّ الدّينِي، إلّا أنَّه لمْ يَكُنْ عادِياً وحَقيقياً؛ كونُهُ حَصَلَ في ثَوْبِ نُصْحٍ، وتَحْتَ تأْثِيرِ مَوْقِفِ المُعانَاة، فَنَرَى أنَّه تناصٌّ مجازيّ أو عكسيّ مُفارق.

وأمّا في قولِه:

يَطِيرُ ثُنَىً ثُنَىً مِثْــلَ القَوَافِي فَــأَنْقُلُ شِعْرَهُ حَذْواً بِحَذْوِ

لِذَاكَ أَقُولُ طَارَ الطَّيْرُ نَحْوِي لِأَرْوِيَ عَنْهُ أَشْعَاراً وَيَرْوِي[2].

فيَتَعَالَقُ مَعَ قَولِهِ عزَّ وجلَّ: " **أَوَ لَمْ يَرَوا إِلَى الطَّيْرِ فَوْقَهُمْ صَافَّاتٍ وَيَقْبِضْن مَا يَمْسِكُهُنَّ إِلَّا الرَّحمَنُ إِنَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ بَصِيرٌ**" قوله جلَّ وعَلَا: " **وَلَقَدْ كَذَبَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِهِمْ فَكَيْفَ كَانَ نَكِير *أَوَلَمْ يَرَوا إِلَى الطَّيْرِ فَوْقَهُمْ**"[3].

---

[1]– قرآن كريم، سورة الأنعام 162–163.

[2]– ديوان في القدس، ص 121–122.

[3]– سورة المُلْك، 18–19.

ولأنَّ الله سبحانَهُ وتعالَى قدْ حَبَى الطُّيُورَ بأصْنافِها المُختلِفة بمكانَةٍ سامِيَة، وحُرِيَةِ طَيَرانٍ، وجمال أخّاذ، وبما سَخَّرَها لأدْوار حضارِيَة (الهُدْهُد، الغُراب، الحمام، مَثَلاً). فقد اسْتَحْضَرَها ' تميم ' لِيُخَفِّفَ بها عن مُعاناةِ الحُبّ، ولِتُعِينَه على الإبداعِ الجمالي في شِعْرِهِ، مِنْ خلالِ تقلِيدِه لشَدْوِهَا السَّاحِرِ، وقَدْ تَنْقُلُ إلَيْه أخْبار أحبابِهِ، مثلَما أدَّتْ دَوْرَها هذا مع الشُّعَراءِ القُدامَى (نقْل رسائل المُحِبّينَ، والمُلُوك،...). وربّما وظّفها وَعْياً منه بحكمة مخاطبة المخلوقات الصّغيرة، على غِرارِ الكثير من الشّعراء العرب المعاصِرين، ومنهم الشّاعر المغربي عبد الكريم الطبال من خلال ديوانه ' البستان ' الصّادر سنة 1988م[1]، والذي أشار فيه مثلاً إلى مفهوم منطق الطير عبر قصيدته ' طائر في النافذة'. وكلاهما متأثّرٌ في ذلك بالأنبياء الذين استفادوا من حكمة الطّير؛ حيث يُحِيلُنا القصص القرآني إلى قصّة سليمان – عليه السّلام – مع طائر ' الهدهد ': " وَتَفَقَّدَ الطَّيْرَ فَقَالَ مَالِي لَا أَرَى الهُدْهُدَ أَمْ كَانَ مِنْ الغَائِبِينَ"[2].

وفي قَصِيدَة **' مَعين الدّمع '** تناصَّ البَرْغُوثِي مع المَعانِي الدّينِيَة في مَواضِعَ مُتَنوّعَة، وذلِكَ كما في قَولِه:

مَعِين الدَّمْعِ لَنْ يَبْقَى مَعِينا فَمِنْ أيّ المَصَائِـبِ تَدْمَعِينَا

فإنَّ الحَقَّ مُشْتَاقٌ إلـى أنْ يَرَى بَعْضَ الجَبابِرِ سَاجِدِينَا[3].

ففِي هَذَيْنِ البَيْتَيْنِ تناصٌّ مع القُرْآنِ الكَرِيمِ، فالكَثِيرُ من الآياتِ القُرْآنِيَة تَعْكِسُ مَضْمُونَ عَجُزَيْ البَيْتَيْنِ (فمِنْ أيّ المَصَائِبِ تَدْمَعِينَا، يَرَى بَعْضَ الجَبَابِرِ ساجِدِينَا)

وعلى سَبيلِ التَّمْثيلِ، لا الحَصْرِ نُورِد قولُهُ تعالى: " **وَلَنَبْلُوَنَّكُمْ بِشَيْءٍ مِنَ الخَوْفِ وَالجُوعِ وَنَقْصٍ مِنَ الْأَمْوَالِ وَالأَنْفُسِ وَالثَّمَرَاتِ وَبَشِّرِ الصَّابِرِينَ* الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُمْ مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ* أُولَئِكَ عَلَيْهِمْ صَلَوَاتٌ مِنْ رَبِّهِمْ وَرَحْمَةٌ وأُولَئِكَ هُمُ المُهْتَدُونَ**"[4]. وقوله

---

[1] – محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر العربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، ص 210.

[2] - سورة النّمل، الآية 20.

[3] – ديوان في القدس، ص 129.

[4] – قرآن كَريم، البقرة 153–156.

جلَّ وعَلَا: " **وَلِلَّهِ يَسْجُدُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ مِنْ دَابَّةٍ والمَلائِكَة وَهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ**"[1].

نَعْتَقد أنّ التّناصَ هُنا قد جاء جُزْئِياً، حيثُ يَرْتَبِطُ تحدِيداً باللّفْظَتَيْنِ (المَصائِب، تدْمَعِينَا، الجَبَابِرا، سَاجِدِينا). فهُنا الشّاعِرُ يُرِيدُ التّأْكِيد على وُجُوب التّسلّح بالصّبْرِ في حَياتِنا الحاضِرَة المُفارِقَة؛ فكلُّ شيء فيها مَقْلُوبٌ.

وهَذا مالايَسْتَوْعِبُهُ الإنسان، كما يَبْعَث على الحُزْنِ والألَم، لأنَّ ذَلِكَ يَرْقَى في فظاعَتِهِ إلى دَرَجَةِ مَصائِبِ ونوائبِ الدَّهْرِ، ولِكَثْرَةِ مظاهِرِها وتنوُّعِهَا، لَمْ يَعُدِ لِدُمُوعِ الحُزْنِ سَببٌ واضِحٌ، ولا مصْدَرٌ مُعَيّن.

ولمَّا كان هؤلاءِ الحُكّامُ العَرَبُ سَبَباً مُباشِرا لِتِلْكَ المَصائِبِ المُحْزِنَةَ، والمُتَجَبّرون في حُكْمِهِم لِشُعُوبِهِمْ، فإنَّ مَنْطِقَ العَدلِ والحقّ سَيَفْرِضُ عَلَيْهِم خُضُوعاً وانْقِياداً، يَوماً ما.إذْ ما أكْثَرَ الجَبابِرَة في الأَرْضِ الذِينَ، كانت نهايَتُهُم خُضُوعاً مُذِلاً، ولنَا في فِرعونَ، وقارونَ خَيْرُ دلِيلٍ، وقَبْلَهُما إبليس –لعنة الله عليه –.

فيُمْكِن القول إنَّ هذَا التّناص الجُزْئِي الذي اسْتَثْمَرَه الشَّاعِرُ، قد مكّنه مِنْ تَوْضِيح رُؤْيَته الفكرية والجمالِيَة في القصيدة، وبِناء عالَمه الإبداعِي الخاصّ.

ومِنْ القصائدِ العَمُودِيَة التي ضَمّنَهَا شيئاً من القُرآنِ الكَرِيمِ قَصِيدَةُ " **قِفِي ساعَة** '، وجاءَ التَّوظِيفُ جُزْئِياً أيضاً، ويَتَعلَّقُ بِعِبارَةٍ أو لَفْظَةٍ دالَّةٍ، كما في الأَبْيات الآتِية:

إذَا أَقْصَدَ المَوْتُ القَتِيـــلَ فَإِنَّهُ كَذَلِكَ ما يَنْجُو مِنَ المَـوْتِ قَاتِلُهْ

فَنَحْنُ ذُنُوبُ المَوْتِ وَهْيَ كَثِيرَةٌ وَهُمْ حَسَناتُ المَوْتِ حِينَ تُسَائِلُهْ

يَقُومُ بها يَومَ الحِسَـابِ مُدَافِعاً يـرُدُّ بهـــا ذَمَّـامـــَهُ وَيُجَـادِلُهْ[2].

[1]– قرآن كريم، النّحل، الآية 49.

[2]– ديوان في القدس، ص 98.

ويَتَجلّى التّعَالُق النّصّي مَعَ المَعانِي القُرْآنِيَة في الكَلِماتِ الآتِيَة: المَوت (مكرَّرَة)، الحِساب، تُسائِلُه، يُجادِلُه،...

وقد نَجِدُ في الآياتِ القُرْآنِيَة ما يُؤسِسُ لتلْكَ المَضامِين الفِكْرِيَة، ويُعَضّدُها، كما في قولهِ تعالى: " **وَهُوَ القَاهِرُ فَوْقَ عِبَادِهِ وَيُرْسِلُ عَلَيْكُمْ حَفَظَةً حَتّى إِذَا جَاءَ أَحَدَكُمُ المَوْتُ تَوَفّتْهُ رُسُلُنَا وَهُمْ لَا يُفَرّطُونَ**"[1]. وأيْضاً في قَولِهِ سُبْحانَهُ: " **اللَّهُ يَحْكُمُ بَيْنَكُمْ يَوْمَ القِيَامَةِ فِيمَا كُنْتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ* أَلَمْ تَعْلَمْ أَنَّ اللّهَ يَعْلَمُ مَا فِي السَّمَآءِ وَالأَرْضِ إِنَّ ذَلِكَ فِي كِتَابٍ إِنَّ ذَلِكَ عَلَى اللهِ يَسِيرُ***"[2].

يَبْدُو أنَّ تَمِيماً يُحَاوِلُ تَذْكِيرَ هؤلاءِ الحُكّام العَرَب بحَقِيقَةِ المَوتِ، وما ينْتَظِرُهُم من حسابٍ وعِقابٍ، حتى يَعْدِلُوا عن طَرِيق الطُّغْيانِ والظُّلْم، ويَتَحمَّلُوا مسؤولِياتِهم الوَطَنِيَة والقَومِيَة والحضارِيَة والإنسانِيَة اتّجاه شُعُوبِهِم، وقَضاياهُمْ المَصِيرِيَة. وحتَّى يُقْنِعُنا جَمِيعاً كمُتَلَقّينَ بِرُؤْيَتِهِ هذِهِ، وظَّفَ تِلْكَ المَضامِينِ الدّينِيَة، وكَذا لِيُكْسِبَ نَصّهِ جمالِيَةً، عَبْرَ العِبارَة المُوْجَزَة ذات المَرْجِعِيَة الدّينِيَة.

وعلى الرُّغْمِ من أنَّ مُعْظَمَ القَصائِدِ العَمُودِيَة حَافِلَةٌ بالتّناصِ القُرْآني، وفي تمثُّلاتِهِ المُتَنَوّعَة، إلّا أنّنَا اكْتَفَينا بهَذِهِ النَّماذِجِ التَّمْثِيلِيَة، والتي اعْتَقَدْنَا أنَّها تَكْفِي للكَشْفِ عنْ تلك التّداخُلاتِ، ودَوْرُهَا الفِكْرِي والجَمالِي، في تلك القَصائدِ. والسّؤال الذي يُمْكِن أنْ نطرَحُهُ هنا، إذَا كانَ هَذا حَالُ المُتُون الشّعْرِيَة مِعَ التّناصِ الدّيني، فما حظُّ القَصائدُ الحُرَّةِ منه؟، هَلْ طَفَحَت بالمَضامِين الدّينِيَة كسابقَتِهَا، أم أنَّها لم تكُنْ كَذَلِك؟، وكَيفَ طوَّعَها الشَّاعِرُ لِتَخْدِمَ غاياتِ الشَّاعِرِ المضْمُونِيَة والفَنِيَة؟.

[1]– قرآن كَريم، الأنعام، الآية 61.

[2]– قرآن كريم، الحج، الآيَة 69.

لعلّ نظرة في القصائد التميمية الحرّة ليجِدها تكادُ تَطْفَحُ بالمَعانِي الدّينِيَة التي تُحِيلُ إلى آياتٍ قُرْآنِيَة، أو أحادِيثَ نبويَّةٍ، أو أحْداثٍ قَصَصِيَة، كما في نُصُوصه: **الأمْر، أنا لي سماءٌ كالسَّماءِ، ابن مريم، شُكْر،...**

ففي قَصِيدَة **ابْنِ مَرْيَمَ**، يُوظِّفُ شَاعِرُنا ' التّناص القُرْآنِي ' مِنْ خلال إحالَةِ تَعابيره/ بَعْضِ أسْطُرِهِ الشِّعْرِيَة بمَعانِي آياتٍ قُرْآنِيَة عَديدَة، كما في قَولِهِ:

هَذِي الخُيُولُ أَرَى لها في آخِرِ المَجْرَى العَظِيمِ رَدَاهَا

قاسٍ عليَّ حِمامُها

وعلى عَدوّي حينَ تهلكُ بردُها وسَلامُها

لكِنَّ رَعْداً خافِتاً يَعْلُو وزَلْزَلَةً وصَوْتاً مِن سماء الله يَأْتِي

تالياً شيئاً شَبِيهَ السُّورَةْ

الخَيْلُ أَدْرَى بالذي تَسْعَى لَهُ

فَلْتَتْرُكُوها،

إنَّها مَأْمُورةْ[1].

يُلاحظُ أنَّ كلَّ هذِهِ التَّقاطُعاتِ التّناصِيَة مُرْتَبِطَةٌ بالكَلِمَة البُؤْرَة ' الخَيْل ' المُقاوِمَة في فِلَسْطِينَ على وَجْهِ العُمُومِ، وغَزّةَ تحديداً، بل هي رَمْزُ المُقاوَمَة، ومِنْ هُنا، تسْتَمِرّ في إثْباتِ مكانتها العَظِيمَة، التي عُرِفَتْ بِها مُنْذُ أحْداثِ التّاريخ الإسلامِي، مِن غَزواتٍ وفُتُوحاتٍ، وحُرُوبٍ صَلِيبِيَة؛ فهي قَرِينَةُ الخَيْرِ والانْتِصَارِ. ولكِنَّ أمْرهَا المُفارِق راهِناً، يَكْمُنُ في عَدَم قُدْرَتِها والمُقاوِمِينَ مِن حَسْمِ المَعْرَكَة مع العدوّ الصُّهْيُونيّ، كما كانت تفْعَلُ قَبْلاً. بل أصْبَح القَوْمُ يَخْشَى مَوْتَها، فَمِن مَعانِي الحياة البُطُولِيَة والصُّمُود الشُّجاع، وقُوّة المُواجَهة، والإصرار، والتّحدّي، إلى الذُّبُول، والضَّعْفِ، والفَناءِ.

[1]– ديوان في القدس، ص 92.

وهذَا ما لَمْ يَقْوَ عَلَيْهِ الشَّاعِرِ، الأمْرُ الذِي جَعَلَهُ يَدْعُو الله لَهَا بالسَّلامَة والأمانِ مِن نارِ العَدوِّ، مُسْتَحْضِراً لذَلِكَ قِصَّةَ إبْراهِيم، _ عليه السّلام _ مع الكُفار. حيث قوله تعالى: " **قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْداً وَسَلَاماً عَلَى إِبْرَاهِيمَ** "[1].

ولأنَّ ثِقَةَ الشَّاعِرِ عمِيقَة في هؤلاء الرِّجالِ المُقَاوِمِين وَخُيُولِهِم، فإنَّهُ يَحْذُوهُ أمَلٌ كَبِيرٌ في انْتِصارِهِم على عدوّهِم، بالرُّغْمِ من الهَزَّاتِ التي هُمْ عُرِضَة لها، من حِينٍ إلى آخر؛ وكَوْنُهُم يُدَافِعُون عنْ قَضِيَّتِهِم العادِلَة، فإنَّ العَدالَة الإلَهِيَة معَهُم، والله لا يُخْلِفُ وَعْدَه، لذَا فالنَّصْرُ يَقِينٌ راسِخٌ لدَى الشَّاعِرِ.

ولِيُقْنِعَنا ' تميم ' بهذِهِ القَناعَة الثَّابِتَة فإنَّه قد اسْتَنَدَ إلى المَعانِي الدِّينِيَة؛ إذْ يتناص في عِباراتِهِ الأخِيرَة مع قولِهِ تعالى: " **وَوَقَعَ الْقَوْلُ عَلَيْهِمْ بِمَا ظَلَمُوا فَهُمْ لَا يَنْطِقُونَ** "[2]. فالأمْرُ كلُّه بِيَدِ الله، ولا غالِبَ إلّا الله. وذَلِكَ ما تُثْبِتُهُ العِباراتُ الآتِيَة (لكِنَّ رَعْداً خافِتاً يَعْلُو وزَلْزَلَةً وصَوتاً مِن سماءِ الله يأتِي).

وأمّا السَّطْران الشِّعْريانِ الأخِيرانِ فيتقاطَعانِ مع قول الرسول – صلى الله عليه وسلّم–:" **دَعُوهَا فَإِنَّهَا مَأْمُورَة** "[3].

يَبْدُو أنَّ إعْجابَ الشَّاعِرِ بالنَّهْجِ الثّوْريّ المُقاوِم، وثِقَتُهُ العَمياء فيهِا جَعَلَتْهُ يَراهَا وَعْداً ربانياً، سَيَتحقَّق طالَ ذَلِكَ أمْ قَصُرَ.

يُفْصِح الشّاعِرُ عنْ استراتيجيّتِه التّناصِيَة بدايَةً مِن عَتَبَةِ العُنْوان، كما في قَصِيدَتْهِ **ابْنُ مَرْيَم** ، حيثُ يُحِيلُنا العُنْوانُ إلى قِصَّة سَيِّدَنا ' المَسِيح ' عِيسَى – عليه السّلام– ، والذي بِدَوْرِهِ (العنوان) يَأْخُذُنا إلى حَيْثِيات ما حَدَثَ لَهُ مَع قَوْمِهِ، وهْوَ يَدْعُوهُم إلى دِينِ الله تعالَى، فَضْلاً عَنْ حادِثَة الصُّلْبِ التي تَعَرَّضَ (في التّراثِ الدّيني المَسِيحي طَبْعا)، والتي يُقابِلُها في دِينِنَا الإسلامِي رَفْعُهُ مِن طَرَفِ الله سُبْحانَهُ وتعالى، بَعْدَ مُعاناتِهِ مَعَ الكَثِيرِ مِن قَومِهِ المُشْرِكين،

[1]– قرآن كريم، الأنبياء، الآية 69.

[2]– قرآن كريم، النّمل، الآية 85.

[3]– حديث نبوي شريف، رواية ابن إسحاق، السّيرة النّبوية في ضوء المصار الأصلية، ص 287.

حَيْثُ يقول الله عَزَّ وجلَّ: " **إِذْ قَالَ اللهُ يَا عِيسَى إِنِّي مُتَوَفِّيكَ وَرَافِعُكَ إِلَيَّ وَمُطَهِّرُكَ مِنَ الَّذِينَ كَفَرُوا وَجَاعِلُ الَّذِينَ اتَّبَعُوكَ فَوْقَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِلَى يَوْمِ القِيَامَةِ ثُمَّ إِلَيَّ مَرْجِعُكُمْ فَأَحْكُمُ بَيْنَكُمْ فِيمَا كُنْتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ**"[1]. وقال جلَّ شَأْنُه: " **وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا المَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللهِ وَمَا قَتَلُوهُ ومَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِيناً** "[2].

فَفِي الآيَتَيْنِ الكَرِيمَتَيْن تَفْنِيدٌ للرّوايَةَ المَسِيحِيَة فيما يتَعَلَّقُ بَعَمَلِيَة الصُّلْبِ والقَتْلِ. تِلْكَ الحادِثَة التي شَكّلَتْ مِحْوَرَ القَصِيدَة، في حِواريَّتِها – على ما يبْدُو مع أمِّه ' مَرْيَم البَتُول ' –، والتي عَبْرَها، وفي سِياقٍ مُفارِقٍ يَنْفِي عَنْ ابْنِها عَمَلِيَة الصَّلْب. لِذَا، يُمْكِنُنَا اعْتِبَارُ اسْتِحضَارها عَكْسياً، ولِغَايَةٍ بلاغِيَةٍ إنْكارِيَة. (لقد صَلَبُوهُ ولَيْسَ مَسِيحاً وَلا ابن إلَه، ولَمْ يَصْلُبُوه لِدَعْوى ودِين، فماذَا بِرَبّكِ تَنْتَظِرِينْ،...).

وحَيْثُما عَرفْنَا أنّ الشَّاعِرَ قد جَعَلَ مِنْ شَخْصِيَة المَسِيح/ عيسى ابنُ مَريمَ، –عليه السّلام– وأحْداثِ نُبُوَّتِهِ ومُتَعَلِّقاتِها، مِنْ مُعاناةٍ مَع قَوْمِهِ، وظُلْمِهِم وتَهْدِيدهم لَه، فإنّنَا نُدْرِكُ المُسَوِّغَ الذِي قادَهُ إلى هَذَا التَّوْظِيفِ العَكْسِي لِهَذِه القِصَّة النَّبَوِيَة. إذْ نَعْتَقِد أنَّ مَسِيحَ الشَّاعِر هُو الفِلَسْطِينيُّ الحُرُّ المُقَاوِمُ، الذِي يَتَعرَّضُ لإعْرَاضٍ وظُلْمٍ، وتَهْدِيدِ أبْناء جلْدَتِه (السُّلْطَة الفِلَسْطِينِيَة وقِياداتُها ومُناصِرُوها من عامَّة الشَّعْبِ، فَضْلاً عنْ المُتواطِئِينَ من الحُكّامِ العَرَبِ والمُسْلِمِين)، وأمّا التَّهْدِيد الأكْبَرُ والخَطِيرُ فَمِن العَدوّ وحُلَفائِهُ (الغَرْب بِصِفَة عامة).

وبالنَّظَرِ إلى التّناص الجُزئي (العُنْواني) – إن صحّ التّعبير – الذي انْطَلَق منه الشَّاعِرِ في هذَا النصّ الشّعْريّ، خاصةً وأنّ «**بعض العناوين تَحْمل في طياتها طبيعة حوارية، حيث يقيم الشاعر عنوان قصيدته وموضوعها على استدعاء شخصية بعينها، والتحدث بلسانها**

[1]– قرآن كريم، آل عمران، الآية 55.

[2]– قرآن كَرِيم، النِّساءُ، الآيَة 157.

واتخاذ كلّ مواقفها، ولا بدّ أن تكون الشّخصِية المستدعاة ذات شهرة واسعة ومواقف قوية،..."[1].

فإنَّه قَدْ نوَّعَ في نَمَطِ التَّقاطُعِ مَعَ التّراثِ الدِّينِي، الأمْر الذي يَنِمّ عن مَهارَة فَنِيَة، يَتَمَتَّعُ بِها **تميم** فيتَعامُلِ مَع رَصِيدِه الثّقافِي الغَزِير والمتنوّع، وبالكَيْفِيَة التي يَراهَا خادِمَةً لرُؤيَتِهِ الفكرِيَة والجمالِيَة، إذْ تَنْوِيعُهُ في طُرُقِ التّناصِ يُبْعِدُهُ عن الآلِيَة والرّوتِينِيَة، التي تُضْعِفُ شَغَفَ المتَلَقّي، وتُقَلّصُ مِن حُظُوظِ التَّأثِيرِ المُراد.

ومن مواضع التّناص الموظَّفِ في القَصائدِ ذات نِظامِ السَّطْرِ الشّعريّ ذاك التَّقاطُعُ الذي أقامَه الشَّاعِرِ في ثَنايا أسْطُرِ قَصِيدَتِه لا **شيْءَ جذْرياً**، مَع مَضْمُون قصَّة ' نوح ' عليه السّلام، إذْ يَقُول:

لا شَيْءجذْرياً

يُواصِلُ الحَمامُ كَذِبَهُ على أُسْطُولِ نُوح

ويُواصِلُ الغُرابُ تَحْذِيرَهُ

وَتُوَاصِلُ السفنُ رِحْلَتَها مِن مُحِيطٍ لِمُحِيط

أَصْبَحَ الطُّوفَانُ روتِينياً

كالمَذْهَبِ في المُوَشَّح

وكذَلِكَ النَّجاةُ

ولِذَلِكَ

فإنَّ الحَيَوَانَ المُتَهَادِنَ على السفِينَة،

غَيرَ مُهَدَّدٍ بالمَوْجِ،

مُشْتَبِكُ العُيُونِ، ما بين كلِّ ضَبْعٍ وغَزال

والكلُّ مُشْتَاقٌ إلى اليابِسَة

[1]– نانسي إبراهيم، التّعاق النصّي في الخطاب النّقدي والإبداع الشّعري، ص 275.

لا لِشَيْءٍ إلّا لِيُواصِلَ الطراد[1].

يُؤثِرُ ' تميم ' آلِيَة التّناصِ الجُزئِي –كما في بَعْضِ قَصائِدِه السَّابِقَة–، والذي تُجَلّيه بعضُ الألْفاظ والعِباراتِ المُتناثِرَة في ثَنايا هَذَا المقْطَعِ الشِّعْريّ، ومنها (أسطول نوح، الحمام، الغُراب، السّفن، الطّوفان، النّجاة، الحيوان المُتَهادِن، الموج، ضبْع وغَزال، اليابِسَة،...). ومِن إشاراتِ تلك القصّة في القرآن الكريم قوله عزّ وجلّ: " **وَنُوحاً إِذْ نَادَى مِنْ قَبْلُ فاسْتَجَبْنَا لَهُ فَنَجَّيْنَاهُ وَأَهْلَهُ مِنْ الكَرْبِ العَظِيمِ* وَنَصَرْنَاهُ مِنَ القَوْمِ الَّذِينَ كَذَبُوا بِآيَاتِنَا إِنَّهُمْ كَانُوا قَوْمَ سَوْءٍ فَأَغْرَقْنَاهُمْ أَجْمَعِينَ***"[2].

كانَ لهَذا التَّوظِيف التّناصيّ، –على جُزْئِيَّتِه– دَور وَظِيفيٍّ إقْناعيٍّ؛ حيثُ يَسْعَى الشَّاعِرُ إلى إقْناعِنَا بِهَذَا الكُلِّ الفِلَسْطِينيّ، بِمَرْجِعِيَاتِهِ الثّقافِيَة، وقَناعَاتِهِ الرّؤيوَيَّة العَدِيدَة والمُتَعدّدَة، والذي تَجْمَعُه السَّفِينَة (فلسْطِين وقَضِيّتُها)، صَارَ أقلَّ حماسٍ وفَاعِلِيَّةٍ نَحْوَ الغَايَة التَّحَرّرِيَة، بِدعْوَى الحَذَرِ من عَدَمِ تَوفُّرِ الظُّرُوفِ المُلائِمَة لِذَلِك (الغَرَقُ في مَياهِ الطُّوفان/ الحَرَب) إنْ هُم أقْدَمُوا على ذَلك، فالبَرّ، لَمْ يَعُدْ آمِناً بَعدُ.

نَرى أنَّ هَذَا الاسْتِحْضَارُ القصَصِي قد كان عَكْسِياً، فإذَا كانت سَفِينَةُ نُوحٍ سَفِينَةُ نَجاةٍ وإنْقَاذٍ، والاسْتِخْبَارُ مَوثُوقاً، والأخْبَارُ الآتِيَةُ صَحِيحَة، والحَذَرُ مُبَرَّراً، ورَاكِبُو السَّفِينَة صَادِقُونَ، وأهْلُ ثِقَةٍ، والرَّكب أمانٌ وخِصْبٌ،...، فإنَّ سَفِينَةَ ' تَمِيم ' المُعَاصِرَة نَقِيضُ كُلِّ ذَلِكَ. فَسَفِينَتُهُ مُهَدّدَةٌ، وأهْلُها غَيرُ صَادِقِين، وأكْثَرُهُم خَوَنَةٌ كاذِبُونَ، واليابِسَةُ قَحْطٌ وصِراعٌ مُهَدّدٌ لَهُمْ،...

فيبدو أنّ الواقع العربي المليئ بالتّناقضات والهزائم الحضارية هو الذي دفع بالشّاعر **تميم** وبعض الشعراء العرب المعاصرين لهذا التّوظيف العكسي لقصّة **نوح** – عليه السلام–، فمِن انْتظار المُنْقِذ الذي يُبَشّرُ بالنّجاةِ والنّصْرِ إلى الشكّ في النّصر وتوقّع الهزيمة نفسياً وحضارياً[3].

بَينَما في قَصِيدة **شَكر** يَتَناصّ كذَلِك مَع المَعانِي الدّينِيَةِ، كما في قولِه:

---

[1]– ديوان في القدْس، ص 51–52.

[2]– قرآن كريم، الأنبياء، الآيتان 76–77.

[3]* –يُنظَرُ: محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، ص207.

وشُكْرِي لَكُم أنْ أَظَلَّ كَمَا كُنْتُ حتّى أَمُوتَ بِقَلْبٍ سَلِيمْ

وَأَنّي أُجِيبُ إِذَا سَأَلُونِي، قُبَيْلَ مُلَاقَاةِ ربٍّ رَحِيمْ

وَعَيْنَايَ فِي أَعْيُنِ القَوْمِ يا إِخْوَتِي، وَاثِقاً، رَاضِياً لا أَغُضُّ البَصَرْ[1].

حَيْثُ تَأْخُذُنَا هَذِهِ التَّعابِيرُ مَثَلاً إلى بَعْضِ المَضامِينِ القُرْآنِيَة مِثْلَما تتضَمَّنُه الآياتُ القُرْآنِيَةُ الآتِيَة:

" رَبَّنَا لَا تُزِغْ قُلُوبَنَا بَعْدَ إِذْ هَدَيْتَنَا وَهَبْ لَنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً". " يَوْمَ لا يَنْفَعُ مالٌ وَلَا بَنُونَ* إِلَّا مَنْ أَتَى اللهَ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ"[2].

يَبْدُو أنّ الشّاعِرَ يَرَى في التّناص الجُزْئِي الأنْسَبَ لِتَمْرِير مَضْمُونَهُ الفِكْرِي، وتَحْقِيق غَرَضَهُ الفنيّ، إذْ هو كامِنٌ في التّراكِيبِ والألْفاظ الآتية: قلبٍ سَليمْ، ربّ رَحِيم، غضّ لبَصَر،... وتَنِمُّ كلّها عَنْ صَفاءِ سَرِيرَة، ونَقاءْ قَلْبٍ، وطِيبَة خاطِر، ونِيَة صادقة قَولاً، وفِعلاً، ومَوْقِفاً، ورؤْيَةً. وهذَا، –ربَّما–فيما يَتَعَلَّق بِمَوْقِفِه الصَّادِقِ والثَّابِتِ اتِّجاه قَضِيَّتِه الفِلَسْطِينِيَة أوّلاً، والقَضايا العَرَبِيَة ثانِياً، خَاصّةً في تِيارِهَا الثَّوريّ المُقَاوِم.

لا تَكادُ تَخْلُو بَقِيَة القَصائدُ الحرّة مِن هَذِه التّقاطُعاتِ مَع المَعانِي الدّينية المُرْتَبِطَة بالنصّ القُرْآنِي أو الحَدِيث النّبَويّ الشّرِيف، أو القَصَص، أو حتّى أحداث التّاريخ الإسلاميّ، كما في: **أنا لي سَماءٌ كالسّماء، ياهَيْبَةَ العرْشِ الخليّ من المُلُوك، حُصَافَة، قَبِّلِي ما بَيْنَ عَيْنِينَا اعْتِذَاراً يا سَماءُ، ...**

يَسْتَمِر تَوْظِيفُ الشّاعرُ ' تميم البَرْغُوثِي ' في القَصائِدِ المُخْتَلِطَة، وفِي صُوَرِهِ الكُلِيَة والجُزْئِيَة؛ إذَ يَتَمَظْهَرُ في عَناوِينَ مرَّة، وفي أسْطُرٍ شِعْرِيّةٍ مرّةً أُخْرى، وفي ألْفاظٍ، مفْرَدَةٍ ومُرَكَّبَةٍ في أحايِينَ أُخرى.

---

[1]– ديوان في القدس، ص 132.

[2]– الشّعَراء، الآيتان: 88–89. – قرآن كريم، آل عمران، الآية 8.

نَظَراً إلى العَددِ المُعْتَبَرِ لِتِلْكَ القَصائِدِ المَمْزُوجَةِ مِن جِهَةٍ، وتَوَاتُرِ هَذهِ التّناصّاتِ في ثَنايا أبْياتِهَا وأَسْطُرِها الشِّعْرِيَة، فقَد رَأيْنَا أنْ نَقْتَصِرَ في تَحْلِيلِنا لِتلك التَّعالُقاتِ النصّيَة فيها على ثلاثِ قَصَائِد دونَ غَيْرِها، انْسِجاماً مع سابِقاتِها مِنْ الشَّكْلَيْنِ السَّابِقَيْن (العَمُودي والحُرّ).

مِنْ النُّصُوصِ الشِّعْرِيَة التي تَحْمِلُ تناصَّاتٍ تُراثِيَة دِينِيَة مُطوَّلَتُهُ الشِّعْرِيَة **" مَقَامُ عِراق "**؛ إذْ تُظْهِرُ الكَثِيرُ مِنْ مَقاطِعِها بُؤَراً لتَداخُلاتٍ مَع مَضَامِينَ دِينِيَة، ومِمَّا قد نَطْمَئِنُّ إلَيْه في هَذَا السِياق قَوْلُ تَمِيم:

دَعُونِي أنَا الشَّهْرُ الحَرَامُ المُحرَّمُ دَعُونِي دَعُونِي لا عَفَا الله عَنْكُـمُ

أنا أَلَـمٌ طِفْـلٌ أَدَمْتُـمْ طُفُولَتِـي وَلَا أَلَـــمٌ إِلَّا يَشِيـــخُ وَيَهْـرَمُ

خُذُوا حُرْمَتِي عَنِّي فَإِنِّي سَئِمْتُهَا تَشِي بِيَ مِنْ دُونِ الشُّهُورِ وَتُعْلِمُ

تُخَبِّرُكُـمْ أَنِّـي ضَعِيفٌ بِحُبِّكُـمْ فَيُؤْلِمُنِـي مـا لَيْسَ للشَّهْـرِ يُؤْلِـمُ

فقالَتْ لهُ الكُثْبَانُ وَهْيَ بَلِيغَةٌ:

تَحَمَّـلْ أَيُّهَـا الشَّهْـرُ الحَـرَامُ رَعَتْـكَ عُيُـونُ ربٍّ لا يَنَـامْ

فإنْ تَصْبِـرْ فَقَـدْ صَبـرَ الكِرَامُ وَإنْ تَكْفِـرْ فَمِثْلُـكَ لا يُـلامُ

تَحَمَّلْ أَيُّهَا الشَّهْرُ الحَرامُ[1].

يَسْتَدعي شَاعرُنا الشّهرَ الحَرامَ ذَا القَداسَة الدِّينِيَة المُنْطَلِقَة مِن تَحْرِيم القِتال على المُسْلِمِينَ؛ فهو ذُو مَناعَة قِتالِيَة، سُمُوّا، ورَحمةً بالبَشَرِيَة. ولَكِنْ يَبْدُو أنّ مُدّة التَّحْرِيمِ هَذه قَد طالَ أمَدُهَا على العِراقِيّين، فضَاقَ ذَرْعاً بِها الأحْرارُ، وحتَّى الشَهْرُ المُحرَّمُ نفْسُهُ؛ إذْ لا مُبرِّرَ لتَحْرِيمِ القِتَال وأعْرَاضُ العِراقِيّين تُنْتَهَك، وثَرواتُ البلاد تُنْتَهَك. وهَذا ما دَفَعَه (الشَّهْرُ المُحرَّمُ) إلى طَلَبِ تَخْلِيصِه مِن عِبْءِ حُرْمَتِهِ (خُذُوا حُرْمَتِي عنّي فإنّي سَئِمْتُها، أنَا أَلَمٌ طِفْلٌ أَدَمْتُمْ طُفُولَتِي، تُخَبِّرْكُم أنّي ضَعِيفٌ بِحُبّكُم،...).

[1]– ديوان مقام عراق، ص 62–63.

فالأمّة العَرَبِيَة والإسلامِيَة على وَجْهِ العُمُومِ، والأمّة العِرَاقِيَة على وَجْه الخُصُوصِ قَدْ تَقَاعَسَتِ عن قِتَالِ المُحْتَلِّ في الأشْهُرِ الحُرُمِ وغَيْرِهَا مِن أشْهُرِ السَّنَة، فكأنّها تبَرّرُ خُضُوعَهَا بِذَاكَ التّحْرِيمِ المُؤقّت. وذاك ما آلَمَ الشَهْرَ الحَرَامَ (فَيُؤْلِمُنِي ما ليس للشَّهْرِ يُؤْلِمُ،...)، وأتْعَبَتْهُ حدَّ نَفادِ صَبْرِهِ (تَحمَّل أيُّها الشَّهْرُ الحَرامُ، وإنْ تَكْفُرْ فَمِثْلُكَ لا يُلامُ،...).

ومِنْ الآياتِ القُرْآنِيَة التي تتقاطَعُ مَعها هَذِه التَّعابِير قولُهُ عزَّ وجلَّ: " **إِنَّ عِدَّةَ الشُّهُورِ عِنْدَ اللهِ اثْنَا عَشَرَ شَهْراً فِي كِتَابِ اللهِ يَوْمَ خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ مِنْهَا أَرْبَعَةٌ حُرُمٌ**"[1]. وفي قَولِه جَلَّ وَعَلَا أيْضاً: " **الشَّهْرُ الحَرَامُ بالشَّهْرِ الحَرَامِ والحُرُمَاتُ قِصَاصٌ فَمَنِ اعْتَدَى عَلَيْكُمْ فَاعْتَدُوا عَلَيْهِ بِمِثْلِ مَا اعْتَدَى عَلَيْكُمْ وَتَّقُوا اللهَ وَاعْلَمُوا أَنَّ اللهَ مَعَ المُتَّقِينَ**"[2]. فَحتَّى في القُرْآنِ الكَرِيم، تَحْرِيم القِتالِ في تلك الأشْهُرِ ليس مُطْلَقاً، وإنَّما هو مَشْرُوطٌ بحياة العِزّة والأمانِ. فمَتَى اسْتَدْعَت الظُّروف قِتالاً اسْتَمرَّ القِتالُ مع المُشْرِكِينَ المُعْتَدِينَ.

ومِن مَوَاطِنِ التّناصّ مع النصّ الدّيني في قصيدةِ **' مقام عراق '** ما جاء في قولِ تميم البرغوثي:

فقالَ لَهُ الإمام:

يا همّامُ، كيف تركْتَ النَّاس؟

قالَ يا ابْنَ رَسُولِ الله

قُلُوبُهُمْ مَعَكْ

وَسُيُوفُهُمْ عَلَيْكْ

وَالنَّصْرُ مِنْ عِنْدِ الله[3].

---

[1]– قرآن كَرِيمٌ، التَّوبَة، الآيَة 36.

[2]– البقرة، الآية 194.

[3]– ديوان مقام عراق، ص 75.

حَيثُ يَتَداخَلُ هذا المقطعُ مع قَولِهِ تعالى: " **وَمَا النَّصْرُ إِلّا مِنْ عِنْدِ اللهِ العَزِيزِ الحَكِيمِ** "[1]. مِنْ خِلالِ السَّطْرِ الشِّعْريّ الأخير (والنَّصْرُ مِن عِنْد الله)، وقد يَنِمُّ هَذَا عَنْ قَناعَةٍ راسِخَة لدَى الشّاعِرِ أنَّ النَّصْرَ مؤكَّدٍ مَتى سَعَينَا في سَبِيلِهِ، مُقاومِينَ وثائِرِينَ، وهْوَ في هَذَا المَوْقِفِ، يُعَاتِبُ هَؤلاءِ المُسْتَسْلِمِينَ، أو المُتَحفِّظِينَ على قِتال العدوّ. ولنَا في التَّاريخِ الإسلامِي ما يَدُلُّ على وُجُود الخِيانَة والتَّواطُؤ مَع العَدوّ، ضِدَّ المُجاهِدِينَ/ المُقَاوِمِين، رَسْمياً وشَعْبياً (ولَنَا في مُقَاوِمِي العِراق، وغَزَّةَ، وجَنوب لبنانَ خَير مِثالٍ). حَيْثُ سِياسَة التّشْكِيك، والتَّضْيِيق، والخِيَانَة، وذَاكَ ما يَعْكِسُهُ السَّطْرانِ الشِّعريان الآتِيانِ اللذَانِ يَعُودُ أَصْلُ مَضْمُونِهما إلى الشَّاعِرِ الأمويّ ' الفَرَزْدَق ' (قُلُوبُهُم مَعَك، وسُيُوفُهُم عَليك)، وهُنَا يَتَدَاخَلُ النصّ أيْضاً معَ التَّاريخ الأدَبِي.

ومِن أمْثِلَةِ التّداخُلِ النصّي مَع التُّراثِ الدّينِي في القصَائِدِ البَرْغُوثِيَة المَمْزُوجَة ذَلِكَ الوَارِدُ في ثَنايَا مَقَاطِعِ قَصِيدَة ' **الجَلِيل** '، في سِياقِ حَدِيث الشَّاعِرِ عن البُعْد الدّينِي والقَدَاسِي للجَلِيل، إذْ يَقُول:

كَأنَّ المَمَالِكَ مِنْ حَوْلِهِ رِيشُ مَرْوَحَةٍ،

أو مُصَلُّونَ مِنْ حَوْلِ بَيْتٍ حَرَامْ

لِذَاكَ يُحَرِّرُهُ مِنْ حِصَارِ الغُزَاةِ

دُخُولُ الوَرَى في صَلَاةِ الجَماعَةْ

وتَأْمِينُهُم فِي دُعَاءِ الإِمَامْ

يُحَرِّرُهُ كُلَّ عِيدٍ غِنَاءُ القَدَادِيسِ تَطْرَبُ مِنها الحُقُولُ التي لَمْ تَزلْ في الغَمَامْ

هُنَالِكَ يَمْشِي الدُّعَاءُ[2].

---

[1]– آل عمران، الآيَة 126.

[2]– ديوان في القُدْس، ص 14.

تَقُودُنَا هَذه الأسْطُرُ الشِّعْرِيَة إلى مَضامينِ الإنجيل والقُرْآنِ الكَريم، في الآنِ ذاتِهِ، كدَلالَةٍ على أنه فَضاءٌ يَحْتَضِنُ الديانَاتِ كلّها، ومِنْهم المُسْلِمِينَ، والمَسِيحيّين على وَجْهِ الخُصُوص، فهُو في ذَلك كمدينَةِ القُدْسِ.

ومِنْ الآياتِ القُرْآنِيَة التي يَتَعالَقُ مَعَها هذا المَقْطَع قولُ الله تعالى: " **جَعَلَ اللهُ الكَعْبَةَ البَيْتَ الحَرَامَ قِيَاماً للنَّاسِ والشَّهْرَ الحَرَامَ والهَدْيَ والقَلَائِدَ ذَلِكَ لِتَعْلَمُوا أَنَّ اللهَ يَعْلَمُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ وَأَنَّ اللهَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ**"[1]. فهُوَ مكانٌ مُقَدَّسٌ، ومُحرَّم على الغُزاةِ تَدْنِيسه، يُضَاهِي في قَدَاسَتِهِ وحُرْمَتِهِ البَيْتَ الحَرامَ بمكَّةَ، كَمَا تُبْعِدُ عَنْهُ الآثامِ والمَخاطِرِ أدْعِيَة المُسْلِمِينَ في صَلاتِهِم الجماعِيَة، وأغَانِي القُدّاسِ المَسيحيّينَ في كنائِسِهِم، أيّامَ أعْيَادِهِم المُقَدَّسَة هُناك. (أو مُصَلُّونَ مِن حولِ بَيْتٍ حَرَامْ، تَأْمِينُهُمْ في دُعاءِ الإمامِ، يُحرّرُهُ كُلَّ عِيدٍ غِنَاءُ القَدَادِيس، هُنَالِكَ يَمْشِي الدُّعاء،...).

يَبْدُو التّناصُ هُنا ذَا توظيفٍ كُلِيّ، وذَا وظِيفَةٍ إقْناعِيَّةٍ؛ إذْ المَقْطَعُ كُلُّهُ يتناصّ مع هذِه المَضامِينِ الدّينِيَة، والتِي اسْتَحْضَرَها ' تميمُ ' مِنْ أَجْلِ إقْنَاعِنَا برؤْيَتِهِ اتِّجاهَ ' أرْضِهِ فلَسْطِين، أصْلاً وانتِماءً حضارياً، وقَداسَة، مِن خلالِ فَضَاء ' الجَلِيل '.

أمَّا في قَصِيدَة ' أمْر طَبِيعِي ' فَيَتَناصّ الشَّاعِرُ مع القَصَصِ القُرْآنيّ؛ حَيْثُ يسْتَعِينُ بِسِيرَة النبيّ –صلّى الله عليه وسلّم–، مِنْ خِلَالِ حادِثَةِ غار حِرَاء. حَيْثُ يَقُول:

أَرَى أُمّـَةً فِـي الغَــارِ بَعْـدَ مُحمَّدٍ تَعُودُ إِلَيْـهِ حِينَ يَفْدَحُهَـــا الأَمْرُ

أَلَمْ تَخْرُجِــي مِنْهُ إِلَـى المُلْكِ آنِفاً كَأَنَّكِ أَنْتِ الدَّهْرُ لَوْ أَنْصَفَ الدَّهْرُ

فَمــَالَكتَخْشَيــْنَالسُّيُوفَ بِبَابِهِ كَـأُمّغَزَالفِيــهِ جَمَّدَهَـــا الذُّعْرُ

دَخَلْـتِ إِلَيْــهِ اثْنَيْـــنِ أَوَّلَ مَرَّةٍ نَبِيـّا وصِدّيقـاً وَشَـى بِهِمـَا الوَعْرُ

يُخَبِّئُ كُلُّ مِنْهُما الفَجْرَ فِي الرَّدَا حِذَارَ سُيُوفٍ لَا يَرُوقُ لهـا الفَجْرُ[2].

---

[1]– قرآن كريم، المائدة، الآية 97.

[2]– ديوان في القدس، ص 59.

واضِحُ أنَّ الشَّاعِرَ يُريد الإشارة إلى الوَضْعِ الرّاهِني الصَّعْبِ والمُفَارِق للأمَّة العَرَبِيَة والإسلامِيَة، بكلّ أبْعادِه (السياسِيَة والاجتِماعِيَة والاقْتِصادِيَة)، مِن خلالِ رَبْطِهِ بماضِي الأمَّة المُشْرِق، –على صُعُوبَة ذَلِكَ، وتَكْلُفَتُهُ الباهِظَة–، والتي كانَ مُنْطَلَقُها ونَواتُها الأولى ' غارُ حِرَاء '، حَيثُ خَرَجَتْ مِنْه سالِمَةً، وسالِكَةً سَبِيلَ نَهْضَةٍ حضارِيَةٍ مُتَمَيّزَة، فَكانَ ' الغَارُ ' مَخْبَرُ إنْتاجِ بُلْسُمِهَا الشَّافِي.

ولأنَّه الدّواءُ الشَّافِي–عنده –اسْتَدْعَاهُ ' تَمِيماً لِعِلَاج أمْرَاضِ أمَّتِه الحالِيَة المُسْتَعْصِيَة، ولَكِنَّها لمْ تَسْتَسِغْ شُرْبَهُ، وَلَمْ تَقْوَ على مَرارَتِهِ، فلَمْ تَشْفَ مِنْ عِلَّتِها. (أَرى أُمّةً في الغَارِ بعد محمّد، تعود إلَيْه حِينَ يَفْدحُها الأمْرُ، أَلَم تَخْرُجِي مِنْهُ إلى المُلْكِ آنِفاً، جَمَّدَها الذُّعْرُ، نبياً وَصِدّيقاً، يُخَبِّئُ كُلّ منهما الفَجْرَ في الرِّدَا، حِذَارَ سُيُوفٍ لا يَرُوقُ لها الفَجْرُ،).

قَدْ تَكْشِفُ العِبارَتانِ الآتِيتَان سَببَ اسْتِمْرَارِ مَرَضِها واسْتِفحالِه، (جمَّدَهَا الذُّعْرُ، حِذَارَ سُيُوفٍ لا يَرُوق لهَا الفَجْرُ). فهِيَ ضَحِيَّةُ خَوفِ مُلُوكِها المُتَحكِّمِينَ في أُمُورِها، والذين لا يُرِيدُون فَجْراً مُنِيراً لَها، ولا صَباحاً مُشْرِقاً باسِماً لِشَعْبِها. وشَتَّانَ بَيْنَ مَنْ يَحْكُمُهَا نبيّ كَرِيم، وخَلِيفَةٌ صِدّيقٌ، والتِي يُدِيرُهَا مُلُوكٌ وحُكّامٌ طُغَاةٌ ظَلَمة، وخائِنُونَ للأمانَةِ، في انْبِطاحٍ وذلٍّ.

ونرى أنّ التّنَاصُ الدّينِي الكُلّي قد مكّن الشّاعر مِن أنْ يَكْشِفَ لَنا عنْ هَذه الحالَة المُفارِقَة لمُجْتَمَعِهِ العَربي الإسلاميّ حاضِراً، وذَلِكَ في إيجازِ عِبارَة، وقوّةِ إقْنَاعٍ. وهَذَا ما يَعْكِسُ رؤيَةً ناضِجَة فكرياً وفنياً لَدَيْهِ.

1_4 التّناص التّاريخيّ:

لَمْ تَرْتَبِط تَناصّاتُ البَرْغُوثِي الموظَّفَة في قَصائِدِهِ بالتُّراثِ الدّينِي فقط، وإنّما تعلَّقَت كذَلِكَ بالتّاريخ وأحْداثِه. إذْ تَضَمَّنَت الكَثِيرُ من مُتُونِه الشِّعْرِيَة الفَصِيحَة إشاراتٍ مُباشِرَة تارَة، وغير مباشِرَةٍ مرَّة أُخْرَى، ويَكادُ يَشْمُلُ ذَلِكَ أنْماطَهُ الشِّعْرِيَة جميعها (العَمُوديّ والحُرّ والمَمْزُوج).

مِن هَذِه القَصائد **مَقامُ عِراق، في القدس، القهوة، الجليل، نثر موزون، وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمة، أمير المؤمنين (إلى السيد حسن نصر الله،** وهنا نتساءَلُ مرَّةً أُخْرى عَنْ شَكْلِ هَذَا التَّعالُق التَّارِيخِي الذِي وظّفَه تَمِيم في ثَنايا مَقاطِعِه الشِّعْرِيَة؟.

وإذا ما عدنا إلى قَصِيدَة ' في القدس ' ذات البِناء المُخْتَلِط فإنَّ في بَعْضِ مَواضِعِها إشاراتٌ إلى أحْداثٍ تاريخِيَة، كما في قَولِه:

الكلّ مرُّوا من هُنا

فالقدسُ تقبَلُ مَن أتاها كافِراً أو مُؤْمِناً

أُمْرُرْ بها واقرأ شَواهِدَها بِكلِّ لُغَاتِ أَهْلِ الأَرْضِ

فِيها الزنْجُ والإفْرَنجُ والقِفْجَاقُوالصِّقْلَابُ والبُشْنَاقُ

والتّاتَارُ والأتْراكُ، أَهْلُ الله والهلاك، والفُقَراءُ والمُلاكُ، والفجارُ والنساك،

فِيهَا كُلُّ مَنْ وَطِئَ الثَّرَى[1].

قد تُحِيلُنا هَذِه الأسْطُرُ الشّعْرِيَة إلى تاريخ القُدْس وما شَهِدَهُ مِن أحْداثٍ تحْكِي صراعَاتٍ كَثِيرَة بين الأمَمِ والشُّعُوب للظَّفَرِ بهَا، وما تطَلَّبَ مِنْ تَضْحِيات أهْلِهَا للدّفاعِ عنْها وعن مقدّساتِها، أمامَ مُحاوَلاتِ الطَّمْسِ الهُويَّاتي مُتَعدّد الأبعادِ. فلِهَذِه المدينة " **يَقِفُ أمام الأسوار والبوابات يُحاور التَّارِيخ، راح يقرَأ تاريخَ هذه المدينة فيَتَجسَّدُ كلّ حجر ناطقاً. وكم في حكاياته من المآسي وكم فيها من كبرياء وعِبَر"[2].** فكل الآثارِ الإبداعِيَة المتنوّعَة (كتب تاريخيَة، سير ذاتِية، قصص،...) تُثبِت ذلك. فَهِيَ تَعْزِيزٌ لحقِيقَة الهُوِيَّة العَرَبِيَة الأصيلَة والحضارِيَة لفِلَسْطِين عموماً، والقُدْس تحديداً، على الرُّغْمِ مِن محاوَلاتِ تَجْرِيدِها من ذَلِك الانتِماءِ الحضاريّ، على مرِّ الحِقَبِ التَّاريخيَة، لذَلِك فيها (الزنج والإفرنج والقِفْجاق والصِّقْلاب والبُشْنَاقُ والتَّاتَارُ والأتْراك، أهلُ الله والهلاك، والفقراء والملاك،...).

[1]– ديوان في القدس، ص 11.

[2]– حنَّا أبو حنَّا، مهر البومة، مكتبة كل شيء، حيفا، فلسطين، 2004م، ص 38/ 253.

أمَّا في قَصِيدَته ' تخْمِيس على قدر أهْل العَزم '، التي عارَضَ فيها جدَّه وأسْتاذَه ' المُتنبّي ' في مَدْحِيَّتِه التَّاريخيَّة للخَليفة/ سيف الدولة العَبّاسي، والمُرتَبِطَة بمَعرَكَة قلعة الحَدَث ضدّ ' دُمُسْتق ' الرّوم، عام (337)، –حسبما أشَار شاعِرُنا في تَقْدِيمِه للقصيدة–. ومِن مواضِع ذلك قوله:

وَقَلْعَتُنَا فـي مُلْتَقَى اليَأْسِ والمُنَى وَقَلْعَتُنَـا أَنْتُـمْ وَقَلْعَتُنـَا أَنَا

بَناها ابْنُ عبد الله حِصْناً وَمَوْطِنا بَنَاهَافَأَعْلَى وَالقَنَا يَقْرَعُ القَنَا

ومَوْجُ المَنَايَـا حَـوْلَهَـا مُتَلَاطِـمُ

غَدَتْ مُهْرَةً تَصْحُو البِلادُ إِذَا صَحَتْ إِذَا كَتَبَتْ فَهْوَ الكِتَابُ وَإِنْ مَحَتْ

وَإِنْ خَاطَبَـتْ هَـذَا الزّمَـانَ تَوقّحَتْ وَكانَ بِهَا مثْلُ الجُنُونِ فإصْبَحَتْ

ومِـن جُثَـثِ القَتْلَـى عَلَيْهَـا تَمائِـمُ[1].

يَبْدُو أنَّ ' تمِيما '، ومِن خِلالِ هذِه المُعارَضَة التّناصِيَة التَّاريخِيَة يَسْتَهْدِفُ التَّأكِيد على الوَضْع العَربيّ الحالِي المُفَارِق؛ حَيْثُ التَّخَلِي عنْ قِلاعِ المُسْلِمِينَ للعدوّ، في انْهِزام واسْتِسْلامٍ ومذلَّةٍ، والتي (القلاع) كانت تُصَانُ وتَسْتَرْجَع مِنْ أيْدِي الأعْدَاءِ، وهم صَاغِرونَ، وفي ذلك هَزِيمَةٌ حَضارِيَةٌ مؤلِمَة. (وقَلْعَتُنَا في مُلْتَقَى اليَأْسِ والمُنَى، ومَوْجُ المَنَايَا حولَها مُتَلَاطِمُ، وإنْ خَاطَبَتْ هَذَا الزَّمانَ تَوَقَّحَتْ، ويا قَلْعَةً حاوَلْتُ بالرّوح صَوْنَها،...).

ومِمَّا قالَهُ المُتَنبّي، وفِيهِ صَدَى مَعَانِي شَاعِرِنا:

بَنَاهَـا فَأَعْلَـى وَالقَنَـا يَقْرَعُ القَنَا وَمَـوجُ المَنَايـَا حَوْلَهَـا مُتَلَاطِمُ

وكَيْفَ تُرَجّي الرُّومُ والرُّوسُ هَدْمها وذَا الطَّعْن آساسٌ لَهـا ودَعَائِمُ

وَقَـدْ حَاكَمُوهَـا وَالمَنايـا حواكِمٌ فَمَا ماتَ مَظْلُومٌ ولا عَاشَ ظَالِمُ[2].

[1]– ديوان في القدْسِ، ص 112–113.

[2]– المتنبي، الديوان، د ط، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 2008م، ص 66.

واضِحٌ مِن أبْيَاتِ المُتَنَبّي أنَّها تَعْكِسُ مَوْقِفَ عِزٍّ وبُطولَةٍ جَدِيرٌ بالتَّأرِيخ والتَّعْظيمِ، (بَناها فَأَعْلَى، ومَوْجُ المَنَايَا حَوْلَها مُتلاطِم، وكَيْفَ تُرَجّي الرُّوم والرُّوم هَدْمَها، القَنَا يَقْرَعُ القَنَا، فما ماتَ مَظْلُومٌ ولا عَاشَ ظَالِمُ،...).

وبالنَّظَرِ إلى كَوْنِ قَصِيدَة ' البَرْغُوثِي ' مُعَارَضَة لِقَصِيدَة ' المُتَنبّي '، كم أشَرْنَا سَلَفاً، فيُمْكِنُ اعتِبَارُ التّدَاخُلَ النصّي فيها كُلِيّا، وذَا دَورٍ إقْناعيٍّ، تماماً كما في النّماذِجِ التَّحْلِيلِيَة السَّابِقَة.

لا يَقْتَصِرُ تَوظِيف الشّاعِرِ لآلِيَةِ التّناص على قَصائد ديوانِ ' في القدس '، وإنّما اسْتَعَانَ به أيضاً في بَعْضٍ مِن مَقَاطِع مُطوَّلَتِهِ الشِّعْرِيَة ' مَقَامُ عِرَاق '؛ حَيثُ التَّعَالُقُ مَع بَعْضِ الأحداثِ التَّاريخيَة التي شَهِدَتْها الحَضَارَة العَرَبِيَة الإسلاميَة، ولاسيما منها المُتَعَلّقة بالفَتْرَة العَبّاسِيَة الحافِلَة بالانتِصارات والبُطُولاتِ، والتي حُقَّ لَهَا أنْ تُدوَّن، سَرْداً ووَصْفاً، وأنْ تُسْتَحْضَرَ حاضِراً مِنْ أجْلِ أخْذ العِبْرَة، والمُقارَنَة بَيْنَ الماضِي المَجيد، والحاضِرِ المَهْزُومِ، مِنْ أجْلِ عِلاجِ دَاءِ الأمَّة، والتَّحْفِيز على تَجاوُزِهِ.

يَبْقَى ' تَمِيمُ ' في اسْتِحضَارِهِ للتُّراثِ وَفِياً لأسْلُوبِ التَّوظِيف العَكْسِي الإنكاري السَّاخِرِ؛ إذْ يُشِيرُ إلى الحادِثَة التَّاريخِيَة، ولَكِن في ثَوْبٍ مَضْمُونيٍّ مَقْلُوبٍ، ومِنْ ذَلِك الآتِي:

يا مَن بَكَوْا ظُلْمَ مَنْ في كَرْبَلا ظُلِمُوا هَاتُوا المَرَايَا فَأَنْتُمْ يَا رِجَالُ هُمُو

مـــاذَا أُعَلِّمُكُـــم والعِلْـــمُ عِنْدَكُمُو 'أَعْمـَى يَقُـودُ بَصِيـراً لا أبالَكُمُو

قد ضَلَّ مَن كانت العُمْيَانُ تَهْدِيه'[1]*

أَنَا مَنْ أذَّنَ في غير الأوَانْ

كُنْتُ سَكْرَانَ ولكن

أَنَا مَنْ ماتَ فِدَاءً للأَذَانْ

أَنَا بَشَّارُ بْنُ بُرْدْ

*–والبَيْت المُوَضَّح للشَّاعِرِ بشار بن برد، وقد تمّتِ الإشارَة إلى هَذا في مَباحِثَ سابِقَة من البَحْث.

قَائِدُ العُمْيانِ في طرقاتِ بَغْدَادَ إلَى أبياتِهِم والمُبْصِرِينْ[1].

ففِي هَذَيْنِ النَّمُوذَجَيْنِ المَبْنِيَيْنِ وِفْقَ نَمَطَيْ ' التَّخْمِيس ' والأسْطُر الشِّعْرِيَة الحُرَّة، يَسْتَحْضِرُ الشَّاعِرُ حادِثَتَيْنِ تاريخِيَّتَيْنِ مُرْتَبِطَتَيْنِ بِشَخْصِيَة ' بَشّار بن بُرد '، إحْداهُمَا ماتعلّق بالمشَاهِدِ المأساويَة في كَرْبَلاء العِراقِيَة (الشّيعَة العَلَويّون، وضَرِيبَة مَبْدَأ الحرية الفِكْرِيَة والعَقَدِيَة، ورَفْضِ سِياسَة بعضٍ مِن حكّام بني العَبَّاس). والأخْرَى تَرْتَبِطُ بحادِثَة أذانُ الشَّاعِرُ بشَّارُ في غَيْرِ وَقْتِهِ، وهْوَ في حَالَةِ سُكْرٍ.

ولِهَذَا التَّوْظِيف دَوْرٌ في كَشْفِ حَقِيقَةِ عُمْي الكَثِير من الحُكّامِ العَرَبِ، والذي (العُمْيُ) تَعْكِسُهُ سِياسَتُهُم العَرْجاء، داخِلياً، وخارِجياً، ومَواقِفِهِم غَيْر المُشَرِّفَة. فضْلاً عَنْ مُعاناةِ مُثَقَّفِي الأمَّة في ظلِّ طُغْيانِهِم واسْتِبْدادِهِم، تَضْيِيقاً، ونَفْياً، وسِجْناً، وتَصْفِيَة (قَتْلاً). وعَزاؤُهُم الوَحِيد مَواقِفَهُم التي عَبَّروا عَنها، أو مَواقِفَهُم التي ثبَتُوا عَلَيْها، أو التَّغْيير الإصلاحِي الذي نادُوا به. (أعْمَى يَقُودُ بَصِيراً، قد ضلَّ مَنْ كانت العُمْيانُ تَهدِيه، أنا مَن ماتَ فِداءً للأذَانْ، مَنْ في كَربَلا ظُلِمُوا،...).

فَتَمِيمُ البَرْغُوثِي يسْخَرُ مِنْ هؤلاء المَسْؤولِينَ العَرَبِ الذِينَ يُحارِبُونَ مُثَقَّفِيهِم، عنْ قُصُورِ نَظَرٍ، وعَمَى بَصِيرَة، وجَهْلٍ بِقِيمَتِهِم الحَضارِيَة، وَعَدَمِ وَعْيٍ بأهَمِيَةِ ما يحْمِلُونَهُ مِنْ قِيَم، وعَدَمَ تَقْدِيرٍ لما يَقَدِّمُونَه مِن مَشاريعَ تَغْييرٍ نَهْضَوِيَة.

ومنه نرَى تناصّ الشَّاعِرِ هُنَا جُزْئِياً بُرْهانِياً. إذْ تَجَلَّى في شَكْلِ مَلامِحَ تَعْبِيرِيَة ذات مُرادٍ بلاغِيٍّ إنكاريّ، يَلُوح بالكَثِير من السُّخْرِيَة.

تأسيساً على ما سبق فإننا نَعْتَقِدُ أنَّ هَذِه العَيِّناتِ المُخْتارَة لِهَذَا الصِّنْفِ من التَّداخُلِ النصّي التّاريخي الذي حَاوَلَ الشَّاعِرُ تَطْوِيعَه لتّمْرِير رؤْيَتَه إلى القَارئ، والتَّأثِيرِ فيه فِكْرياً، وجمالياً تَفِي بغَرَضِهِ ذاك، مع التَّأكِيدِ على وُجُودِ نماذِجَ أخْرَى، قد يَحْتاج تَحْلِيلُها إلى مَباحِثَ أخْرَى مُسْتَقِلَّة.

[1]– ديوان مقام عِراق، ص 30–32.

3_ 4_ التّناص الأدَبي:

يُمثّل التّناص الأدَبي أحَدَ فُرُوع التّعالُقِ النصّي القَائِمِ على تَدَاخُلِ مَتْنٍ أدبيٍّ (شعريّ أو نثريّ) مَعَ أَثَرٍ أدبيٍّ سابِقٍ، أو مَجْمُوعَةٍ مِنْ النّصُوصِ السَّابِقَة، تتحاورُ وتتفاعَلُ داخلَه (النصّ الجدِيد) مُعَزّزَة لِمَضَامِينِه حِيناً، ومُعَلّلَةً لِمَواقِفِهِ ورؤاه حِيناً آخَرَ، بل ومُساهِمَةً في تَحقِيقِ غاياتِهِ الفَنِيَة مَراتٍ أُخْرَى. فَلِحُضُورُها فِيه دَورٌ فِكري وجماليّ مُهِمّ؛ حَيْثُ يَنْتُجُ عن ذَلِكَ نصٌّ أدَبيّ جديدٌ.

ولا يَكادُ يَخْلُو نصّ أدَبيّ مِنْ آثَارِ نُصُوصٍ سابِقَةٍ أو مُعَاصِرَةٍ لَه، فذلِكَ سُنَّةٌ ثابِتَة في عُرْفِ الكِتابَة الإبداعِيَة، وذاكَ دَأب المُبْدِعِينَ على اختلافِهِم وتعدُّدِهِم. وهُنَا، يُمْكِنُنا أنْ نتساءَلَ عن حَظِّ قَصائِدِ شاعِرِنا ' تميم البرغوثِي ' من هذَا الصِّنْفِ من التّقاطُعِ النصّي، وعَن طَبِيعَة حُضُورِهِ، وعن وَظِيفَتِهِ الفِكريَة والجَمالِيَة فيها؟.

قد لا يَخْلُو نَصٌّ مِن النّصُوصِ التّميمِيَة الفَصِيحَةِ مِن إحَالَةٍ مُباشِرَة أو غيْرِ مباشِرَة إلى أثَرٍ أدَبيٍّ آخَرَ، فمعظَم القَصَائِدِ يُشَكّلُ مَضْمُونُها ساحَةً لِتَحاوُرِ مَجمُوعَة من النصّوص الإبداعِيَة كمطوَّلَتِه مقامُ عِراق، وقَصِيدَته المِفتاح ' في القدس '، أنا لي سماءٌ كالسّماء، قبّلي ما بين عينينا اعتِذاراً ياسماءُ، فضْلاً عن ' مُخَمّسَته ' على قدر أهْل العَزم '، إلى جانِبِ قَصِيدتُه العمودِيَة ' معين الدمع '، وغَيْرها من النّصُوصِ الأُخْرَى.

ولأنّ التّناص الأدبيّ ليسَ موضوعاً بُؤرَةً في مَبْحَثِنَا هذَا، وإنّما جُزْئِيَة مُهِمَّةٌ منه، تتكامَلُ مع الأصْنافِ الأخْرَى في إكْسَاب النصّ التَّمِيمي شِعْرِيَتَه، فَإنَّنا نَرَى في اقْتِصَارِ تحليلنا على القَصِيدَتَيْنِ: تخميس*[1] على قدر أهل العَزم، ومَعِين الدَّمْع كِفَايَة؛ حَيْثُ تَقُومُ الأولَى على

*–حيث أشرنا في فصل سابق إلى شعر التّخميس كشكلٍ شعري متأخر للشّعر العموديّ، والذي يعود ظهوره إلى القرنين الثالث والرابع الهجريْن. وفيه يتكموّن البيت من خمسة أشْطُرٍ لا شطريْن، للأشطر الأربعة الأولى قافية واحدة تتغير في كلّ بيت، وقافية الشطر الخامس هي قافية القصيدة فلا تتغير.

وقد يُخمّس شاعرٌ لاحق قصيدة عادية لشاعر سابق بأن يُضيف لكلّ بيت من أبياتها المكونة من شطريْن اثنين وثلاثة أشطُر، قافية كلّ منها تتّفق مع نهاية الشطر الأول من البيت الأصلي، فتصبح وحدةُ البناء في القصيدة مكونة من خمسة أشطُرٍ،

مُعَارَضَةٍ صَرِيحَةٍ مَعَ قَصِيدَة المُتَنَبّي ' على قدر أهْل العَزم تأتِي العَزائِم '، بينَما يُعَارِضُ في الثّانِيَة مُعَلَّقَةَ الشَّاعِرِ الجاهِلِي ' عَمْرو بن كلثوم '.

يَتَناصّ تمِيم البَرْغُوثِي معَ المتَنَبّي مِن خلالِ أسْلُوب المُعَارَضَة (والمعارَضَة وَجْهٌ مِن أوْجُهِ التّناص الكلّي الخارِجي)، وبِطَرِيقَتِه الإبدَاعِيَة المُخْتَلِفَة؛ حيثُ اعْتِمَادُه في ذلِكَ لِشَكْلِ التَّخْمِيس في بِنائِهِ لِقَصِيدَتِه – مَحلَّ المُعَارَضَة–. وهذا الصّنْف من التّناص (المعارضة الشعرية) هو ما يُطلق عليه النقّاد بالمحاكاة المقتدية، والتي " **يُمكن أن نجد في بعض الثّقافات من يجعلها الرّكيزة الأساسية للتناص** "[1]. إذ يُحاوِلُ البَرغُوثِي مُحاكاة جدّه المتنبّي بطريقته الفنية الخاصّة – كما أشرْتُ سابقاً–، بِناءً ومَضْمُوناً، مُسْتَثْمِراً في سَبِيل ذلك ' التَّخْمِيس '، وقَالِبا لمَعَانِي القَصِيدَة الأصلِيَة لتتوافَقَ وزَمَنَه المقلوب؛ حيث الهزائم العربِيَة المتوالِيَة، والأمجاد العَربِيَة الضائعَة، والتَّطْبِيعُ مع العدوّ بدلَ مُحارَبَتِه وطَرْدِهِ من الأمصار المَسْلُوبَة،... وهَذا الوَضْع يَدْعُو إلى العِتابِ والبُكاءِ والحُزْن، وليس إلى الفَخْرِ والاعْتزَاز. وذاك ما أقرّ به الشّاعرُ بقوله: **متعمّداً قلب معانيها لانقلاب زمانها.**

فَيُقِيمُ علاقاتٍ مع شِعْرِ المُتَنَبّي ولَكِن بِمَضْمُونٍ مُعاكِسٍ. ومِنْ نَماذِجِ ذَلِكَ قَولُه:

مُحمّدُ قـد عـــادَ الــعِدى فاسْمَعَنَّهم أَجَنُّــوا ظَلامــاً والظَّــلامُ أَجَنَّهُم

غُــزاةً بُغــــاةً أخلـــــف الله ظَنَّهُم أَتـــوْكَيَجُرُّونَ الحَديــدَ كَأَنَّهُم

سَرَوْا بِجيادٍ ما لَهُنَّ قَوَائِمُ

تَرَى الشّمْسَ خَوْفَ الهَتْكِ منهم تَلَثَّمُ وفي جَبْهَةِ الصّحراءِ للذُلِّ مَيْسَمُ

حَديــدٌ فــلا عَيْنٌ هُنـــاكَ ولا فَمٌ إذَا بَرَقُوا لَمْ تَعْرَفِ البِيضُ مِنْهُمُ

الثلاثة الأولى منها للشاعر اللّاحق والاثنان الأخيران منها للشاعر السّابق، وتكون القصيدة القديمة مقتبسة بكاملها ومضمنة بنصها في القصيدة الجديدة، كأنه تركيب قصيدة على قصيدة. (نقلا عن كتاب عصام شرتح: تميم البرغوثي دراسة نصية في المحفّزات الجمالية ومختارات شسعرية، ص 180.).

[1]– محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري، استراتيجية التناص، ص 122.

ثِيَابُهُمُو من مِثلِها والعَمائِمُ[1].

فَمِن خِلال هَذا النَّمُوذَج التَّمثِيلِي/ التَّوضِيحيّ، والذي يَبْدُو متآلِفاً مَعَ القَصِيدَة السَّابِقَة (قصِيدَة المُتَنَبّي طبعاً) عَرُوضياً؛ حَيْثُ المُحافَظَةُ على بَحر الطَّويل (فَعولُن مفاعِيلُن فَعولن مفاعِلُن)، وقافِيَة المِيمُ. بَيْنَما تُعْكَسُ مَضَامِينُ لِتُسَاوِقَ أَحْداثَ عَصْرِ الشَّاعِرِ ' تميم ' المَهْزُومِ ذُلاً وضَعفاً. وهَذَا ما يُوحِي بها أُسْلُوب النّداءِ في بِدايَة شَطْر البَيْت الأوّل (مُحمَّدُ قَد عادَ العِدَى فاسْمَعَنَّهُم، غُزاةً بُغاةً)، وكأنَّه يَسْتَنْجِد بِمُوَحِّدِ الأمَّة الإسلامِيَة، وصانِعِ مَجْدِها الحَضاريّ، وقَاهِرِ أعْداءَها مِنْ المُشْرِكِين الرّسُولُ الكريم – صلّى الله عليه وسلّم –. شَاكِياً إلَيْه الوَضْعَ المَأساويَّ لأمَّتِهِ، والتي انْتَقَلَتْ من فِعْلِ الحَدَثِ إلى اللّاحَدَث.

وذَاكَ ماقد تُثْبِتُهُ الجُمْلَة الخَبَرِيَة المَجازِيَة في قولِه:(وفي جَبْهَة الصَّحْراء للذُلّ مَيْسَمُ). فمِنْ مُفارَقاتِ هَذَا الزَّمَنِ العَصِيبِ والعَجِيب أنْ أصْبَح ' الذلُّ ' مَعْشُوقَ الأمَّةِ، فَهُو كالمَرْأَةِ الحَسْنَاءِ التي يَتَنَافَسُ في طَلَبِها العُشَّاق، فَهُو كالطِّفْلِ الصَّغِير الذي نَحْرُصُ على سلامَتِهِ، وإرْضائِهِ بما أمْكَنَ مِنْ مُلْهِيَاتٍ، وهَدايا مُسَلِيَة....

فَعَبْرَ هَذَا التَّشْخِيص الاسْتِعَاريّ، حاوَلَ الشَّاعِرُ لَفْتَ انْتِبَاهِنَا إلى حالِنَا المُفَارِقِ الذِي غَدَتْ عَلَيْهِ أمَّتُنَا العَرَبِيَة والإسلامِيَة، فكَيْفَ لا تَتْقَلِبُ المَ'انِي الشِّعْرِيَة لدَيْه؟.

وفِي مُقَابِلِ تِلْكَ المَعَانِي نَجِدْ المُتَنَبّي يَصْدَحُ شِعْرُهُ فَخْراً وعِزاً وبُطُولَةً، وِفْقَ بَحْرِ الطَّويل، وقَافِيَة حَرْفِ المِيم، إذْ يَقول:

أَتَـــوكَ يَجُـرُّونَ الحَدِيـــدَ كَأَنَّهُـــمْ سَرَوْا بِجِيـادٍ مَـالَهُـنَّ قَوَائِمُ

إذَا بَرَقُـوا لَـــمْ تُعْـرَفِ البِيضُ مِنْهُمُ ثِيَابُهُمُ مِـنْ مِثْلِهَـا وَالعَمَائِمُ

خَمِيسٌ بِشَرْقِ الأَرْضِ وَالغَرْبِ زَحْفُهُ وَفِي أُذُنِ الجَوْزَاءِ مِنْهُ زَمَازِمُ[2].

---

[1]– ديوان في القدس، ص 114.

[2]– عبد الرحمان البرقوقي، شرح ديوان المتنبّي، ط1، المجلد 2، الجزء 3–4، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السّنّة والجماعة، دار الكُتُب العلمية، بيروت، لبنان، 2001م، ص 75.

فَشَتَّانَ بَيْنَ عَصْرٍ تُعَدُّ لهُ الجُيُوشُ وتُجَهَّزُن وكُلُّها شَوقٌ ورَغْبَةٌ مُلِحَةٌ إلى مُلاقاةِ العَدوّ، والتمكُّنِ مِنْهُ، وهُوَ مَهْزُومٌ وصَغِيرٌ، يَخَافُ مِنْ وَقْعِ خُيُولِهِم، وأصْواتِ سُيُوفِهِم قَبلَ وُصُولِهِم، (خَمِيسٌ بِشَرْقِ الأَرْضِ والغَرْبِ زَحْفُهُ)، جَيْشُ البُطُولَةِ والسَّيْطَرة، والتمكُّن. فكلُّ ذَلِكَ يَدْفَعُ إلى الفَخْرِ والاعْتِدَادِ، والشُّعُورِ بالعِزّ والقُوَّة، والحُضُور المُرِيح. وعَصْرٍ ضَعِيفٍ يَتَسوَّلُ أَهْلُهُ عِزَّاً وتَمْكِيناً، مِنْ تَحْتِ أقدام الأعْداء (ولَنَا في بَعْضِ دُوَلِ التَّطْبِيع أَوضَح دَلِيلٍ).

يَبْدُو أنَّ الشَاعِرَ قَدْ تَداخَلَ تداخُلاً كُلِياً مَع الشَّاعِرِ الجاهِلِي ' عَمْرُو بنُ كَلْثُوم '*[1] لمّا عارَضَ قَصِيدَتَه الفَخْرِيَة/ مُعَلَّقَته المَعْرُوفَة، مُتَّبِعاً النَّهْجَ التّناصيّ نَفْسَه السَّابِق تقْرِيباً؛ حَيْثُ عَكَسَ مَعانِيه لتُلائِمَ مُعاناةِ الشُّعُوبِ العَرَبِيَة راهِناً، في حِين حافَظ على الوَزْنِ نَفْسِهِ، والقَافِيَة ذاتُهَا الذيْنِ اعْتَمَدَهُما الشَّاعِرُ الأوَّلُ. كَمَا اعْتَمَدَ البِنَاءَ العَمُوديّ أيضاً، ولم يُخَمِّس كما في مُعَارَضَتِهِ السَّابِقة.

قد تَفْرِضُ ظُرُوف الرَّاهِنِ العَرَبِي على الشَّاعِرِ أنْ يُخَالِفَ مَعانِي النّصُوص التي يُعَارِضُها شِعْرياً، فَيَقِفُ عِنْدَ أحْداثِ عَصْرِهِ إخْباراً ووصْفاً من جِهَة، وتَحفِيزاً على الثَّورَة والمُقاوَمَة من ناحِيَةٍ أخْرَى، حتى يَكُونَ هَذَا دَافِعاً إلى الفَخْرِ والاعْتِزاز وتَحْقِيق شيءٍ من المَجْدِ المَفْقُود، والذي عاشَهُ وعايَشَهُ الشَّاعِرُ الجَاهِلي ' عمرو بن كلثوم '. وفي هذا السياق يقول ' تميم البرغوثي ':

مَلَأْنَا البَرَّ مِنْ قَتْلَـى كِرامٍ على غَيْرِ المَهانَةِ صَابِرِينَا

كَأنّهُمُو أَتَوْا سُوقَ المَنَايَا فَصَـارُوا يَنْظُرُونَ وَيَنْتَقُونَا

فَربما وَجد ' تميم ' في عَدَد قَتْلَى المُقَاوَمَة الفِلَسْطِينِيَة دافِعاً إلى الفَخْرِ والاعْتِزاز؛ لأنَّهُم رَفَضُوا حيَاةَ الخُضُوعِ المُهِينَة، وواجَهُوا المَواقِفَ الخَطِيرَةَ، وكُلّهُم شَجاعَةٌ وعَزِيمَة وتحدٍّ (مَلَأْنَا البَرَّ مِنْ قَتْلَى كِرامٍ، أَتَوا سُوقَ المَنَايَا،...).

*–أحَدُ شُعَراءِ المعلَّقات الجاهِلية، يَنْتَهِي نَسَبُهُ إلى قَبِيلَة تغلب، عُرِفَ بِشَجاعَتِهِ وبُطُولَتِهِ وقُوّة فَتْكِهِ بالأعداء، حتى قيل: ' أفْتَك من عَمرو بن كلثوم ' وقِصَّتُه مع ' عَمرو بن هِنْد ' تُثْبِتُ ذَلِكَ؛ حَيْثُ افْتَخَرَ في مُعلَّقَتِهِ بانتِصَارِهِ البُطُولِي عليه، اسْتِجابَةً لِصَرْخَةِ / استغاثَة ' ليلَى ' التَّغْلِبية، حين قالت: واذلاه، ياتغلب. (شَرْح المعلَّقات السَّبْع للزوزني).

ويُصِرّ الشَّاعِرُ على خَيَارِ التحدّي الذي اتَّبَعَه أَهْلُهُ المُقَاوِمُون، لمّا يَقُول:

سَنَبْحَثُ عَنْ شَهِيدٍ في قِماطٍ نُبــَايِعُــهُ أَمِيــرَ المُؤْمِنِينَا

فــإنَّ الحقَّ مُشْتــاقٌ إلى أنْ يَرَى بَعْضَ الجَبَابِرِ سَاجِدِينَا[1].

فالرَّغْبَة في حَيَاةِ العِزِّ والحُرِيَة تَجْعَلُ ' تمِيما' يُحِبُّ الشَّهِيد ولو رَضِيعاً، ويتَّخِذَهُ حاكِماً، لأنَّه الأجْدَرُ بالحُكْم، ولأنَّه المُضحّي بِحياتِهِ في سَبِيل حياة الحُرِيَة المَرْجوّة، فالشَّهِيدُ هو مَشْروع المُسْتَقْبَلِ الفِلَسْطِينيّ المَجِيد، والذي سُيُحقّ الحقّ ويُبْطِلَ الباطِل- بإذْنِ الله-، ويُرْغِمَ الأعْداء على الخُضُوع، ويُمرّغَ أنُوفَهُم في تُرابِ الأرْضِ الفلسْطِينِيَة المُقَدّسَة يَوما، وهُم صَاغِرونَ، (سَنَبْحَثُ عَنْ شَهِيدٍ في قِماطٍ، نُبَايِعُهُ، الحق مشتاق، الجَبابِرا ساجِدِينَا،...).

يُحَاوِلُ الشَّاعِرُ أنْ يَتَجاوَزَ المَوْقِفَ الصَّعْبِ الذي تمرُّ بِهِ بلادُهُ على وَجْهِ الخُصُوص والأمَّة العربِيَة والإسلامِيَة على وجْه العُموم عَبْرَ هَذا التّحدّي الصَّارِخ (سَنَبْحَث عن شَهِيدٍ في قِماطٍ)، ولَكِن ذَلِك لا يُنْسِيهِ البَوح بتلك المُعاناة:

مَعِينُ الدَّمْعِ لَنْ يَبْقَى مَعِينَا فَمِنْ أَيِّ المَصَائِبِ تَدْمَعِينَا[2].

فالأمْرُ جَلَلٌ والخطْبُ عَظِيمٌ، ولكِن لا مَنْأى عن الفِعْلِ الثَّوْريّ لمَنْ أرادَ حياةَ الحُرِيَة والعِزّ.

وإذَا كان ' تَمِيم ' يَبْحَثُ عمَّا يَفْتَخِرُ به ويَعْتَزُّ في شُهَداءِ بلادِهِ الثَّائِرَة (شَهِيدٍ في قِماطٍ)، ويَراهُ حاكِمَهُ المُسْتَقْبَليّ البَطَل، فإنَّ ' عَمْرُو بن كلثُوم ' لَديه ما يَفْخَرُ بِهِ فَرْدِياً وجماعِياً؛ إذِ سَيّدُ قَبِيلَتِه بَطَلٌ شُجاعٌ وحامٍ لِذِمارِ وعِرْضِ القَبِيلَة، بلْ وفارِضٌ لسَطْوَتِها بين القَبائل، كما أنَّ ' عَمرو ' نفسُهُ فارسٌ وبَطلٌ سيّدٌ في قَومِهِ، يَشْهَدُ مُفْتَخِراً ذُيُوعَ سُلْطانِ قَبِيلَتِهِ. لِذَلِكَ كانَ التّناص مُفَارِقاً، فبُعدان مابَيْن المَوْقِفَيْنِ. وذَاك ما يُشِيرُ إليه قول عمرو بن كلثوم:

وَنَشْرَبُ إنْ وَرَدْنَا الماءَ صَفْواً وَيَشْرَبُ غَيْرُنَا كَدراً وَطِينَا

مَلَأْنَــا البَرَّ حتَّــى ضَــاقَ عَنَّا وَمَــاءالبَحْــرِنَمْلَؤُهُ سَفِينَا

---

[1]- ديوان في القدس، ص 129.

[2]- نفسه، ص 129.

إذَا بَلَــغَ الفِطَــامَ لَنَــا صبيٌّ تَخِرُّ لَــهُ الجَبَابِرُ سَاجِدِينَا[1].

ويَبْدُو التَّقاطُعُ العكْسيُّ واضِحاً بين الشَّاعِرَيْن من خِلال التَّعابير/ الأشْطُرُ الآتِيَة:

(ملَأْنا البَرَّ من قَتْلى كرام/ ملَأْنا البرَّ حتى ضَاقَ عنّا، سَنَبْحَثُ عن شَهِيدٍ في قِماطٍ/ إذَا بَلَغَ الفِطَامَ لَنَا صَبِيٌّ، يَرَى بَعْضَ الجَبابِرَ سَاجِدِينَا/ تَخِرُّ له الجَبَابِرُ سَاجِدِينَا). فَتَمِيمُ يبْحَثُ عمَّا يُحَقِّقُ لُه عِزَّهُ، أو يَسْعَى إلى صِناعَتِهِ ثَورياً، بينما لَدى الأوَّل ما يَفْخَرُ بِهِ ويَعْتَزّ، ولَنَا في دَلالَة الأفْعَالِ المُوَظَّفَة في التَّعَابِير السّابِقَة ما يُعَزِّزُ تلك المُفَارَقَة القَائِمَة بَيْن النصّيْنِ المُتَناصّيْنِ، فالفِعْل المَاضِي ' ضاقَ عنّا ' يدلّ على مُنْتَهى التمكّن والسّيْطَرة والذّيُوع، بينما يُقَابِلُ ذَلِكَ عند تميم شِبْه جملة من جار ومجرور ومُضاف إلَيْه المُوحِي بالرّغْبَة في النّهُوضِ وتَجاوُزِ حالَةِ الانْكِسَار والضّعْف إثْباتاً للوُجُود، وسَعْياً إلى تحقيق مَجْدٍ حضاريّ.

كما أنّ هناك فَرْقاً شاسِعاً بَيْن دلالَة الفِعْلَ ' يرى ' في قَول تميم البَرْغُوثِي والفِعْلِ ' تَخِرُّ '؛ إذِ الأوَّلَ يَحْمِلُ مَعْنَى الرَّغْبَة في رؤْيَة العَدوِّ خاضِعاً مَكْسُوراً يَوماً ما، فخُضُوعُ العَدوِّ غَيْرُ واقِعٍ بَعْدُ، في حِينَ عدوُّ عمرو بن كَلْثُوم خاضِعٌ وتابِعٌ وذليل أمامَ قَبِيلَتِهِ، فالسَّيْطَرَة حاصِلَةٌ مِنْ زمانٍ، وحتَّى صِبْيَانُهُم مَحلَّ تقْدِيرٍ وخَوفٍ مِن القَبائِلِ الأخْرَى، فما بالُنا بالأسْيادِ والأعيان والشُّعَراء.

وبِخلاف المُفَارَقَةَ المَعْنَوِيّة (قَلْب المَعنى) هُناك تآلُفٌ إيقاعِيّ؛ إذْ يَشْتَرِكُ الشّاعِرانِ في البحر/ الوزْن ذَاتُهُ (الوافِر: مفاعَلَتُنمفاعَلَتن فعولن)، والرويّ نفسُهُ (نون جماعة المتكلّمين ممدودة: نا).

تأسيساً على التسييجات السّابقة يُمكن القول إنّ ' تميم البرغُوثِي ' قد اسْتَطَاعَ تَطْوِيعَ تِقْنِيَة ' التّناص بأشْكاله المُخْتَلِفَة لِبناء قَصائده الشّعْرِيَة، والتّعْبِير عن رؤاهِ المختَلِفَة، ومواقِفِه الحَضارِيَة اتّجاه قضايا أمَّتِه الوطنِيَة والقَومِيَة، إلى جانِبِ الغايَة الجمالِيَة. وقدْ يسْمَح ذلك

[1]– الزوزني، شرح المعلّقات السّبع، د ط، دار الآفاق، الأبيار، الجزائر، ص101.

لِشِعْرِهِ من فَرْضِ مكانَتِهِ في خَرِيطَةِ الشّعْرِ العَربيّ المُعَاصِر، ممّا يَجْعَلُنَا نَعْتَقِد أنّه شَكّلَ إضافَةً بِنائِية، وشَكْلِيَة، ومَضْمُونِيَة، وجَمالِيَة للشّعْريَة العَرَبِيَة الرَّاهِنَة.

خـــــاتمــة

خـــاتمة

إنّ البحث في شعرية القصيدة التّميمية ليس بالأمر السّهل ولا الهيّن؛ إذ يتعيّن على الباحث التسلّح بترسانة من الآليات والقراءات التي تمكّنه من فكّ مغاليق القصائد الفصيحة والعامية في أبعادِها العديدة والمتنوّعَة التَّشْكِيلِيَة، والمَضْمُونِيَة، والبِنائِيَة، وذلك من خلال آلِياتِها، وعَناصِرها، وأساليبها، وبِنياتِها، وعَتباتِها المشكّلة لها، كاللّغَة الشّعرِية، آلِياتِ التَّصوير الشِّعري، والإيقاع بِنَوْعَيْه، القِناع، العُناوِين، التّناص، الخِطابات المتداخِلَة، الخِطاب المقدّماتي، ...

وبعد الإشارة إلى بعض المفاهيم، والمحدّدات المنهجية المتعلّقة بميدان البحث المعرفي والمنهجي، حيث الوُقوفُ عند بعض المصطلحاتِ المِفتاحِية في الموضوع ك: الجماليات، التّشْكِيل، التّجريب/ التّحديث، بدأنا في تجْلِيَة تلك الآثار الجمالِية، كشْفاً وتتبُعاً، وتذوُّقاً، عَبْرَ تلك النُّصُوص الشِّعرية المَدْروسَة، والتي حاوَلْنا أنْ تكون متنوّعة، تحقيقاً للشّموليَة، وتجنّباً لمزلّة الجزئيَة والنّقص البحثيّ. متقصّين في ذلك جملة التّحويرات التي مارَسَها الشّاعرُ على مكوّناته النصّيَة العديدة والمتنوّعة. انْطلاقاً مِن عَتَبَة العُنوان وُصُولاً إلى أقاصي مُختاراتالشّعرية، وما تخلّلَها من خطابٍ متداخل المضامِين، ومتعدّد الأبعاد، وآلِيات اشتِغالٍ فنيٍّ طوّعها الشّاعِرُ لِتحقِيق مُراده الجماليّ المنشود.

وبعد تلمّس مواطن الإشعاع الجمالي الكامِن في بِنيات تلك المقاطع، والمشاهد الشّعرية المدروسة، تلك الجماليات التي صَبَغت الإبداع الشّعري التّميمي العموديّ، والحرّ، والممزوج على السّواء.

وسمحت لنا وَقْفَتُنا البحثِيَة مع أهمّ متغيّرات، وثوابتِ التّجرِبَة الشّعْرِيَة التّميمية، التي فاضت بِمشاعِر القَلَق والحُزْنِ الصّادِق العَميق، ورؤى فكريَة ذات أبعادٍ مختلفة، ومواقِفَ ثورية رافِضة لِراهِنٍ مَهْزومٍ، ومتطلّعَة نحو مُسْتَقبَلٍ آمِلٍ وحالِمٍ، وفاحَت جماليَة آسِرَة مِن العَودَة بالنّتائج الآتيَة:

– لعلّ أهمَّ ملمحٍ تشكيلي متداخل ومتصارع في القصيدة ' معماريّتها'؛ حيث تتداخل الأشكال الشّعرية وتتفاعل حدّ الصّراع أحياناً (النّمطان: العمودي والحرّ)، وقد تنسجم مرّات أخرى، كما في نظام النصّ الشّعريّ الممزوج مثلاً؛ إذ الخَلْط بين التّقليدي والحرّ في النصّ الشّعريّ الواحد، وهذا ما يتجلّى كذلك في التّشكيل الشّعري الإيقاعي، فضلاً عن التّشكيل الصّوري/ المشهدي (تطويع مجموعة من الصّور البيانية المختلفة لتشكيل صورة كليّة تُحاول الإسهام في التّأثير الجمالي للمَتْن ككلّ).

– خَضعَت القَصِيدَة التّمِيمِية لأشكالٍ شعرية مختَلِفة، حيث تنوّعَت بين النّظام العموديّ، والحرّ، والمَمزوج، إلى جانِب القَصِيدَة النّثْرِيَة، فضلاً عن المَواويل والمقامات الشّعْبِيَة، والتي يبدو أنّها قد اسْتوعَبَت تَجْرِبَتَه الشّعرِيَة ذات الأبعاد المُتشعّبة (السياسية، والفكرية، والقومِية، والإنسانِية، والجمالية،)، ومواقفه الحضارِيَة.

– قد تتفرّدُ التّجربة الإبداعِيَة التّمِيمِيَة باعتمادها على الشّعْر الفَصِيح والعامّي (الدّارجة الفلسطينية والمصرية، والعِراقِية)، –في الوقت ذاته –والذي سَمَح له من الإلمامِ بثقافَتَيْهِ الفِلَسْطِينية والعَرَبِيَة (المصرية والعراقية على وجه الخُصوص)، كما مكّنَتْهُ من استيعاب رؤاه العَديدة، و التي اختلفتْ بين الثّورية والتّفاؤلية والانكسارية والصّوفية،...، وإن كان التّحليل قد ركّز على الأكثر حُضوراً منها (الثّورية، التّفاؤلية، الانكسارية) في المُتون الشّعرية.

– استثمر تميم البرغوثي في الاستهلالات/ التّصديرات الشّعرية، والمتعلّقة ببدايات القصائد التّميمية، ذات الأشكال البِنائية المتنوّعة، سواءٌ في ذلك الفَصيحة والعامِية؛ من أجْل تشكِيل متْنٍ شعريٍّ مُمْتَدٍّ بنائياً، وعَمِيق مَعْنىً، ومُؤَثّر جمالياً، ومُمْتِع موسيقياً، مُعْتَمِداً في سَبِيلِ ذلك على اللغة الشِّعْرِيَة في عُدولِها الفنيّ (المجازيّ)، وذلك في سياقها البسيط والمركّب على السّواء.

– مثَّلَتْ القُفلَة الشِّعْرِيَة في القَصائدِ التَّمِيمِيَة عامِلَ حَرَكَةٍ ودِينامِيَة داخْلَ المَقاطِعِ الشِّعرِيَة، تُحرّك أعْماقَ المُتُونِ الشّعرية، وتَسْتَفِز قارئها في الوقت نفسِه، كما هي وَسِيلَتُه إلى تَوزِيع

مَشاهِدِه/ مقاطعه على خارطَة دواوينه الشّعرية. حيث شكّلَت بداياتِ ونهايات الكثير من المقاطِع الشّعرية، وهي ممتلئة بحُمولاتِه العاطفية المتأجّجة غضباً وثورَةً حيناً، وحُزناً وألَماً أحياناً أخرى، ورؤاه الفكرية تّجاه أحداثِ الواقِعيْن العربي على وجه العموم، والفلسْطينيّ على وجه الخصوص، وكان لتكرارها السّلس أثرٌ إيقاعي نراه مؤثّراً جمالياً، كما في قَصيدة ' أنا لي سماءٌ كالسّماء صَغيرةٌ زرقاء '. ومن ثمّ يّمْكن القول إنّ تميم البرغوثي قد نجح هي الرّهانِ على استراتيجية ' القُفلة الشّعرية ' في سعيِه نحو تحقيق الفِتْنة الشّعريَة الفكرية والجمالية.

– غَدَتِ القَصِيدَة العَرَبِيَة الحَدِيثَة والمعاصِرَة على وَجْه العُمومِ، والقَصِيدة التَّمِيمِيَة على وجْه الخُصُوص خاضِعَةً لِرُؤى صَاحِبِها، تتحوَّلُ وتتنوَّعُ تعدُّدَ رؤاه؛ فَيُمْكِن القَولُ: إنَّها قَصِيدَة رؤيا بامْتِياز كبِيرٍ. حَيْث تعكِس أفكاه وقناعاته، فهي قصيدة متحوّلة باستمرار، تؤطّرها في ذلك المسْعى تشكيلاتٌ لغوية مُنزاحة، وغَيرها من المكوّنات النصيّة الأخرى.

– كشَفَت الكَثير من النّصوص الشّعرية التّميمية عن تطويع متنوّع لآليات التّصوير الفنيّ؛ إذ اختلفت بين الأسطورة والرّمز، فضلاً عن التّشبيه والاستعارة، والكناية، والتي شكّلَت مصدراً خِصْبا لصُوره الشّعريَة الجزئية والكلية/ المشهدية في الوقت ذاته، وقد تفاوَتت بين العُمق والبساطة، من قَصيدة لأخرى، كما أبان من خلالِها عن رؤاه الفكرية والجمالية ومواقفه، اتّجاه ما يَحدُث في الواقع العربيّ.

– حاولَت القصيدة التّميمية بِنَوْعَيْها الفَصِيحَة والعامِيَة تمثُّلَ القَضِيَة الفِلَسْطِينِيَة، في صُوَرِها العَديدَة، وأبْعادِها المتنوّعَة، ولا عَجَبَ في ذلِكَ، فصاحِبُها ابْنُ هذه القَضِيَة، على الرُّغْمِ مِن عائق بُعْدِ الدّار، وغُصَّة النَّفْيُ ومُعاناته. وفي مُحاولة ضبْطِ تلك التّمثيلات آثَرَ البحث التّرْكِيز على أبرزِها، وفي سبِيل ذلِك اعْتَمد التّحلِيل على بعض القصائد الفَصِيحَة دون غَيرهاالأنّها– في نظرنا – تفي بالغَرَض. وقد رأيْنا أهمّ صورٍ لحضُور القضية الفلسطينية في الآتي: – فلسطين والتحوّل المفارق: من المَتْن إلى الهامش، –فلسطين الغزالة/ المرأة الجميلة الجديرة

بالحبّ، –فلسطين الوطن الدّافئ، –فلسطين المقاومة، –فلسطين التصدّع والصّراع الأيديولوجي، –فلسطين المحاصرة، – فلسطين البيت الجامع والشّمل الموحّد،...

– اتَّكأَ تميم البَرْغُوثِي على الآلِياتِ الفَنِيَة المُخْتَلِفَة لبُلُوغِ غاياتِه الفِكْرِيَة والجمالِيَة المَرْجُوّة في مُتُونِهِ الشِّعْرِيَة، في صُورَة التَّراكِيب اللُّغَوية المُنْزاحَة، وأسْلُوب المُفارَقَة، والتَّصْوِير بِنَوْعَيْه: الجُزئي والكُلّي، الرَّمز، الأسْطورة، الحِوار الدّراميّ، ...

– أسْهم المُعْجَم الشِّعري الموظّف بأنواعِه، ودلالاته العديدة في تحقيق غاياتِه الفكرية والجمالية، خاصّةً وأنّه جاء شامِلاً، ومُتنوّعاً، (القاموس الدّيني، السياسي، الثَّوري، المكانيّ، التّراثي، العاميّ،...).

– تبدو استفادة الشّاعِر من القاموس الشِّعري العاميّ كبيرَة ومؤثّرة، وتكاد تُجاري في ذلك القاموس الفَصيح؛ إذ كان توظيفه شاملاً للجانِبَيْن المضموني/ الفكريّ والجماليّ على السّواء. فعالجَ من خلالِه مواضِيعَه، كما حاوَل تحقِيق الغايَة الجمالية الإيقاعية عَبْرَه أيضاً.

– شكّلَت المُؤثّراتُ التّراثِيَة أهمّ الدَّعائمَ المُؤثّثَة لِعالَمِ القَصِيدَة التّمِيمِيَة؛ إذ طوَّعَ عناصِرَ التّراثِ لإنتاج دلالاتٍ جديدة مَشْحونَة بالمَعاني الرَّمزية، حاوَل مِن خلالِها التّحرّر من مُنغّصات الواقِعَيْن الفِلَسْطِينيّ والعَربيّ وآلامِهما، إلى عَوالِم الوُجود الرَّحبة. وقد حاوَل الاستفادة من كلّ ما أمكنه من مقوّماتٍ تراثِية، كموضوعٍ أوّلاً وكتقنِيَة فنية جمالية ثانياً، ولنا في عُنْصُر الأسطورة خير مثالٍ لذلك فيما أعتقد.

– يبدو أنّ البرغوثي قد حاول الاستفادة من كلّ الإمكاناتِ الإيقاعية الممكِنة، في سبيل بلوغ مُرادِه الجمالي الإيقاعي، بقِسْميْه الخارجي والدّاخلي. والذي أرادَه أن يكون خادِماً لرؤيَته الفكرية والجمالِيَة ككلّ. ولتَحْقيق ذلك التحدّي مَزَج بيْن أكْثَر من بحرٍ في القصيدة الشعرية الواحدة، بل وخلَط بين الفَصيح منها والعامّي أيضاً.

– اسْتَنَد الشَّاعِرُ إلى الانْزياحِ الإيقاعِي، في صُوَرِه المُتنوّعة: المُفْرَدَة/ العادِيَة، والممزوجَة (الإيقاع المُزدَوَج)؛ حَيْثُ وَظّف تفعيلاتِ بَحْرِ البَسِيط مثلاً، وتَفعيلات بَحْرَيْ المُتقارب

والمُتدارك. ويُمكِن القول إنّ ذلك قد أكْسَب قَصائده جمالِيَةً آسِرَةً. ولعلّها عَكَست ذائقَةً إيقاعِيَة مُخْتَلِفَة، ومُتفرّدَة، وَربّما مكّنت إبْداعه الشّعْري مِن هُوِيَة إيقاعِيَة خاصَّة (هُوِيَة إيقاعِيَة تمِيمِيَة)، تميّزه عن الهويات الإيقاعِية المعروفة.

– حتّمَ تحوّل الصور والأفكار والرؤى والمشاعر لدى الشّاعر تصرّفاً في قافِية قصيدته؛ حتى تستوعِب تلك التغيّرات، وقد يتمظْهَر ذلك في اعتماد أكثَر من نوعٍ للقافية في قصائده، ومنها القافية الموحّدة، القافية المقطعية، القافية المتناوبة، القافية المتغيّرة، والتي دون شكّ قد أسْهمت في تحقيق الجمالِية الإيقاعِية، من خلال ما يمكن تسميّته بهذا العُدول ' القَفويّ '.

– لعلّ مِن صميم التّجْدِيد الإيقاعي 'التّمِيميّ' اعتماد نِظام القافِيَة المُوحّدَة في القَصائد ذات البناء الحرّ (السّطْر الشِّعريّ)، ولَنا في قَصِيدَتِه 'رَجَز' خَيْرَ دَلِيل. مع التّذْكِير أنّ ذَلِك من خصائص القَصِيدَة العمودِيَة أصْلاً، فنَحنربّمأمام تَوظِيف مُفارِق للقافِيَة، وهذا ممّا قديُشكّل هُويته الشّعريَة المُختلفة.

– مارَسَ تميم البَرْغُوثِي الانْزياح 'القَفويّ'، كَسَبِيلٍ إلى تحقِيق الجمالِيَة، كما استَعانَ بالقافِيَة المُتغيّرَة للتَّخْفِيف مِن مُعاناتِه النَّفْسِيَة، وأحزانِهِ. وقَلَقِه الوُجُودي. وهذا في تضافُرٍ وانْسِجامٍ مَع المكوّناتِ التّشْكيلية الأخْرى. كاللّغة المُنزاحة، والصّور البلاغِية في عُدولِها الجزئي والكلّي، فضلاً عن عناصر الإيقاع الدّاخلي، من تكرارٍ بأنواعه، ومحسّناتٍ لفظِية كالجِناس، والأصوات المجهور والمهموسة، ...

– راهَن تميم البرغوثي على الموسِيقى الدّاخِلِية؛ إذ حاوَل الاسْتِفادَة ممّا أمكنَ من آلِياتِها، التي منها على سبيل الذّكر، لا الحصر: المحسّنات اللّفظية والمعنوية، الأصوات المجهورة والمهموسة، التّكرار بأنواعه،...

– نرى أنّ الشّاعِر قد حرص على تشكيل رؤية شعرية بإمكانها استيعاب تجاربه الشّعرية، بمضامينها الفكرية، وحُمولاتها الشّعورية، ومواقفها الوجودية، وملامحها الجمالِية. ولعلّ ما

ساعده على تحقيقها (الرؤية الشعرية) خياله الواسع، فضلاً عن عُدولِه اللّغوي في صُوره العديدة والمتنوّعة، إلى جانِبِ قدرته على الجمع بين ثنائية الصَّنعة الشّعرية والرّؤيا.

– تنوّعَت رُؤَى الشّاعِرِ في قصائده الشِّعرية باخْتلاف نَزعاته وآماله، وتحدياته الوطنِيَة والقَومِيَة، والحضارِيَة، ومواقِفِه تجاه الرَّاهِنِ العَربيّ والفلسْطينيّ، فهُناك الرّؤيَة الفِكْرِيَة، والثَّورِيَة، والانكسارية، والتّفاؤلِيَة،...

– حاول تميم الاستثمار في آلِيتَيْ الرَّمز والقِناع ما أمكنه ذلك؛ إذ اتَّخذ من الرّمز المكانيّ مثلاً سبيلاً إلى التّعبير عن الواقع العربي في بُعدَيه: الوطنيّ والقوميّ (القدس، الجليل، دمشق بغداد، مثلاً)، والتي ترتبط بمواقف بطولية تاريخية، كما حاوَلَ التقنُّعَ وراء أسماء تراثية أدَبِية، ذات مواقف أيديولوجية، وصدى أدبيّ ثريّ ومتميّز (االمتنبّي، بشار بن برد، الحلاج)، ومن خلالِها أفصح عن مبدأ الرّفض لديه، وتوجّهه الثّوري الغاضب، والبعد الرّوحي في شعره؛فالقِناع وَجْه للصّراع المستمرّ بين الشّاعِر ومحيطه السياسي، والاجتماعي والأخلاقي الدّيني.

– اسْتَثْمَر الشّاعِر في بَعْض آلياتِ السّرد، مُطوِّعاً إيّاها لِخِدمَة رؤيَتَه الفِكْرِية والجمالية، من خلالِ انْفتاح مُتُونِه على عَوالِم السّرد، من خطاباتٍ سردِيَة واصِفَة، وشَخْصياتٍ رمزية ذات أدوار مختَلِفَة، تتحاوَر على مَسْرَح أحْداثِ الواقِع العَربي المُتْعِب والحَزين/ تعدّد الأصوات؛ فلعلَّه يَتجاوَزُهُ عَبْرَ خَيالاتِ تلك الفضاءاتِ السّردِيَة السَّاحِرَة، ولَنا في ديوان مَقامِ عِراق المِثالُ الوافِي، فَهو صورةٌ لِسُقوط بَغْداد وأحْزانِها، سَرْداً ووصْفاً، وتمْثيلاً، وذلِكَ ما صرَّح به تميم البرغوثي نفسه ' والقَصِيدَة مجموعة من الشّهادات ينطِق بها الحي والجماد، من الهلال والنّخل والشَّهر الحرام، إلى بشار بن برد، وأبي الطيّب، وزَيْنب بنت علي، وأبي منصور الحلاج الصّوفي، ينطقونَ بالعربية الفصحى وبالعامية العراقية. وكأنّني كنت أحاوِلُ التقاط صُور فوتوغرافية لهم جميعاً،...'. فقصائدُه مُنْفَتِحَةٌ على الفُنون الإبداعِيَة الأخرى/ المجاورة.

– يبدو أنّ ' تميم البرغوثي ' قد ركّز على عنصر ' المكان ' إلى حدّ يمكن اعتباره بؤرةً في بعض قصائده على وجه العموم، و قصيدة ' القدس ' على وجه الخصوص، محمّلاً إيّاه دلالات عميقة وبعيدة، تجاوزَت الدّلالة المباشرة؛ فهو ' فلسطين ' بكلّ ما تعنِيه من رمزية حضارية، وأصالة تراثية، وخِصْبا ونماءً، وجمالاً طبيعياً. (القدس، الجليل، دمشق، ...). كما تمكّن من تطويع عُنْصر ' الزّمان ' لخدمة رؤيته الفكرية، وموقِفَه الحضاريّ؛ حيث أراد قَلْب الأوضاع الراهِنة في بلاده إلى وَضْعٍ مُفارِقٍ (وأصبح آدَم الثّاني، وأعيد ترتيب الخرائط،...).

– تؤثِّثُ هذه القصيدة المعلَّقة ذات النُّزوع القَصَصِي الدّرامِي عنَاصِرٌ سَرْدية كثيرةٌ، قَد يستَوْعِبُها بحْثٌ أطْوَل، كمذكّرة تخَرُّجٍ مثلًا؛ وهذا ما جعَلَنَا نَقْتَصِرُ في التّحْلِيل التَّطبيقي على عُنصُر الشَّخصية، ومِنْ خلالِها آلِيَّتَيْ السَّرد/ الحكائية، والحدَث.

– نَحَا هذا البُعْد البَيْنِي بالقَصِيدَة التَّمِيمِيَة مَنْحىً حداثِياً مؤثِّراً تشكِيلاً، ومضموناً، وجمالِيةً في المَسار التطوُّري للقَصِيدَة العَربية، كما يَعْكِسُ مُسايَرَةً من الشّاعِرِ لِلجديد الفنيّ الإبداعيّ، وَوَعْيٍ عَمِيقٍ به في الآنَ ذاتِه، فضْلاً عنْ تحدّي المُساهَمَة في بُلُوغ القَصيدة العَرَبِية لِعالَمِيَتِها.

– تعزّز الحضور السّردي في القصائد التّميمية من خلال التّوظيف الواعي موضوعاً وجمالية لجِنس الأسطورة؛ إذ طوّع بعض الأساطير، ومنها أسطورة ' العنقاء ' على سبيل التّمثيل. وذلك في سياق تعزيزه لمعاني الانبعاث الحضاريّ المراد. حيث تجاوزُ حاضر الهزائم والنّكباتِ نحو مُستَقبَلٍ مُشْرِقٍ وآمل للعرب عامّة وفلسطين تحديداً.

– راهن تميم البرغوثي على ' العَتباتِ النصِيَة ' لِتَحقيق شِعرِيَة مُتُونِه الشّعريَة نجاحاً وسداداً؛ حيثُ سَمَحَت له من تَحقِيق الجماليَة المُرادَة إبداعاً وقِراءَة، مِن خلال تمكّنِها مِن أسْرِ القارئ، وشدِّه إلى تلك القَصائدِ، بِدايَةً من بُوّابَة العُنْوان إلى أقْصى عَتَبَة في النصّ، وفِي تعدّد قراءاتِها ثَراءٌ دلاليّ وجماليّ. خاصّةً وأنّ العَتباتِ قد غَدَت حَقْلاً قرائياً جمالِياً مُهِماً. وقد سمح له وَعْيُه بأهميّتها أوّلاً، وحُسْن توظِيفها ثانيا من استثمارها حسب الحاجة والموقف؛ إذ لمّا يَرى قارئه المُفتَرَض مثلاً في حاجةٍ إلى هامِشٍ توضيحيّ استعان بها.

- شكّلَت العَناوِين الخارِجِيَة والدّاخلية في دواوِين الشّاعِر أبْرزَ العَتباتِ النصّيَة حُضُوراً، لذَا ركّز التّحلِيلُ علَيْها، فَضْلاً عن الخِطابِ المُقدّماتِي الذّاتِي.
- نرى في توظِيف تلك الخطابات المقدّماتية وسيلة من الشّاعر للتحكّم في شعره إبداعاً وتوجيهاً قرائياً، وليست غاية، وذاك السرّ في قلّة حضورها–فيما أعتقد – في دواوينه. إذ استعان بها في ثلاثة دواوين فقط، دون غيرها.
- يبدو أنّ 'تميم البرغوثي 'قد تمكّن مِن تَطويع تقنِيَة 'التناص' بأشكالِه العَديدة/ المتنوّعة (الدّيني، الأدبي، التّاريخي، الأسطوري،...) لِبناء عالَمِه الشِّعري رؤيوياً، وجمالياً، وتَعْبِيره عن مواقِفِه الحضارية تّجاه قضايا أُمّته الوَطَنِيَة والقَومِيَة. وذلك ممّا قد يسمح لشعره من فرض مكانته على خريطة الشّعر العربي الحديث والمعاصر، ومن ثمّ نرى أنه قد شكّل إضافةً مهمّة للشّعرية العربية الرّاهِنة مضموناً، وتشكيلاً، وبناءً، وجماليةً.

قائمــة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

- الحديث النّبويّ الشّريف

1-المصادر:

1-أبو حفص عمر أبي الحسن الحموي المعروف بابن الفارض، الدّيوان، د. ط، دار صادر للنّشر والتّوزيع، لبنان، 1980م.

أبو حنّا حنّا، مهر البومة (سيرة)، ط1، مكتبة كلّ شيء، فلسطين، حيفا، 2004م.

2-البرغوثي تميم، المنظر-أشعار بالعامية المصرية-، ط1، دار الشّروق، القاهرة، مصر، 2002م.

3-البرغوثي تميم، مقام عراق، ط1، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، 2005م.

4-البرغوثي تميم، في القدس، ط1، دار الشّروق، القاهرة، مصر، 2009م.

5-البرغوثي تميم، قالوا لي بتحب مصر، قلت مش عارف – أشعار بالعامية المصرية-، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 2005م.

6-البرغوثي تميم، يا مصر هانت وبانت، د ط، دار الشّروق، القاهرة، مصر، 2012م.

7-البرغوثي حسين، سأكون بين اللوز، د ط، دار راية للنّشر، فلسطين، رام الله، 2015م.

8-البرغوثي مريد، رأيْتُ رام الله، ط4، المركز الثّقافي العربي، المغرب، 2011م.

9-ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد قرقزان، ط2، دار المعرفة، بيروت، 1999م.

10-أبو الطيّب المتنبّي، الدّيوان، ط1، دار بيروت، لبنان، 2009م.

11-درويش محمود، الأعمال الكاملة، د ط، دار صفا للنشر والتّوزيع، القاهرة.

12-درويش محمود، طِباق إلى إدوارد سعيد، الأعمال الكاملة، د ط، دار صفا للنّشر والتّوزيع، 2011م.

13-وغليسي يوسف، تغريبة جعفر الطيار، ط2، دار بهاء الدين للنّشر والتّوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2003م.

- المعاجم والقواميس:

1-ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثّالث، ط1، دار صادر للطّباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1997م.

2-جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1984م.

- مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الفلسفي، ط1، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، بيروت، 1979م.

3-وجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984م.

2-المراجع:

2-1 المراجع العربية:

1-إبراهيم عزيز أحمد، بلاغة المقاومَة في خطاب السّيرة الذّاتِية الفلسطينية، دار كنوز المعرفة

2-إبراهيم نانسي، التّعالق النصّي في الخطاب النقدي والإبداع الشعري، ط1، دار رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 2014م.

لمعرفة للنّشر والتّوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2022م.

3-ابن المعتزّ عبد الله، كتاب البديع، تعليق: عرفان مطرجي، ط1، مؤسّسةُ الكتب الثقافية، بيروت، لبنان، 2012م.

4-أدونيس علي أحمد سعيد، زمن الشّعر، ط5، دار الفكر للطّباعة والنشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، 1986م.

5-إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة. دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م.

6-إسماعيل عزالدين، التفسير النفسي للأدب، ط4، دار العودة، بيروت، 1981م.

7-إسماعيل عزالدين، الأسس الجمالية في النّقد العربي، ط1، دار الفكر، القاهرة، 1992م.

8-عبد الملك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2009م.

9-البرقوقي عبد الرحمان، شرح ديوان المتنبّي، ط1، منشورات محمد علي بيضون لنشر كتب السّنّة والجماعة، دار الكُتُب العلمية، بيروت، لبنان، 2001م.

10-البستاني بشرى، في الريادة والفن: (قراءة في شعر شادل طاقة)، ط1، دار مجدلاوي، الأردن، 2011م.

11-عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشّعريَة، ط3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 1993م.

12-الخير هاني، روائع مظفر النواب شاعر المعارضة السياسية والغضب القومي، ط1، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2009م.

13-الرّافِعِي، تارِيخُ آدَابِ العَرَبِ، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2006م.

14-الرباعي عبد القادر، جماليات المعنى الشّعري التّشكيل والتّأويل، ط1، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، 1998م.

15-الزوزني، شرح المعلّقات السّبع، دار الآفاق، الأبيار، الجزائر، د. ط.

16-السليماني أحمد ياسين، التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الزمان للطّباعة والنّشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2009م.

17-الشايَب أحمد، أُصُول النّقد الأَدبي، ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1942م.

18-الصالح صبحي، دراسات في فقه اللغة، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 2009م.

19-الصقر حاتم، ترويض النصّ، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م.

20-العلّاق علي جعفر، هاهي الغابة فأين الأشجار، ط1، دار أزمنة، الأردن، 2007م.

– الغرفي حسن، حركية الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، ط1، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.

21–الكالباذي أبو بكر، التعرف لمذهب أهل التصوف، تحقيق: محمود أمين النووي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1980م.

22_ اليافي نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، د. ط، صفحات للدراسات والنشر، سوريا، 2008م.

23-حاتم الصقر، ترويض النصّ، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م.

24-الفيلالي نورالدين، التعالي النصّي – مفاهيم وتجليات، ط1، كلمة للنّشر والتوزيع، تونس، 2016م.

25–المتوكّل طه، أيام خارج الزّمن، سيرة كاتب، نصف قرن من الدم والحبر، ط1، دار فضاءات، الأردن، عمان، 2017م.

26–المسدّي عبد السلام، اللّسانيات وأُسُسُها المعرفية، ط1، الدار التونسية للنشر، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986م.

27–المغربي حافظ، أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر–دراسات في تأويل النّصوص–، ط1، دار كفاءة المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2023م.

28–الوائلي كريم، جماليات التّشكيل الإيقاعي في القصيدة العربية الحديثة، مركز الأبحاث، .

29–اليوسف سامي، الشّعر العربي المعاصر، د ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980م.

30–أنِيس إبراهيم، موسيقَى الشّعْر، ط2، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1979م.

31–أوشان علي آيت، السياق والنص الشّعري من البِنيَة إلى القراءة، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2000م.

32–بن بوبكر شعبان، شعرية التّجاوز، مقاربات لغوية لنصوص من شعر الطليعة، ط1، الأطلسية للنشر، 2008م.

33–بدوي محمد جاهين، النّسَقُ والاغْتِرَابُ في شعر يَحْيَ السمادي، ط1 دار اليَنَابِيعِ، دمشق، سوريا، دت.

34-بزيع شوقي، مسارات الحداثة، قراءة في تجارب الشّعراء المؤسّسين، ط1، مسكيلياني للنّشر والتوزيع، بغداد، العراق، 2021م.

35-ساعي أحمد بسّام، حركة الشّعر الحديث في سورية من خلال أعلامهم، ط1، دار المأمون للتراث، دمشق، سوريا، 1978م.

36-حاكم فضيل، الرّؤى الشّعرية، دراسة في شعر مظفر النواب، دار أمجد للنشر والتوزيع، دمشق، 2020م.

37-قطوس بسام، سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001م.

38-بشر كمال، علم اللغة العام، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،2000م.

39-عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008م.

40-بلّعلى آمنة، العشّي عبد الله، فقه الشّعر، من سؤال الشّكل إلى أسئلة المعنى، ط1، دار ميم للنشر، الجزائر، 2019م.

41-بن بوعزيز وحيد، حدود التّأويل – قراءة في مشروع امبرتو إيكو النقدي-، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، 2017م.

42-بن سالم عبد القادر، مكوّنات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، د.ط، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2009م.

43-بنعمارة محمد، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، ط1، شركة النشر والتوزيع-المدارس-، الدار البيضاء، المغرب، 2000م.

44-بنعمارة محمد، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ط1، شركة النشر والتوزيع-المدارس-، الدار البيضاء، المغرب، 2001م.

45-بنيس محمد، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ط1، دار المأمون، دمشق، 1978م.

46-بنيس محمد، الحقّ في الشّعر، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 2007م.

47-بنيس محمد، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ط3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 2014م.

48-جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982م.

49-جهاد كاظم، أدونيس منتحلاً، ط2، مكتبة مدبولي، مصر، 1993م.

50-حداد علي، أثَرُ التُّراثِ في الشِّعر العِراقيّ الحديث، دار الشؤون الثّقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م.

51-حليفي شُعيب، هوية العلامات في العتبات وبناء التّأويل، ط1، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، الدار البيضاء، يناير 2005م.

52-حمدي إبراهيم محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ط1، شركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان-، القاهرة، 1994م.

53-حمزة عباس لؤي، سرد الأمثال، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.

54-دومه خيري، تداخل الأنواع في القصة القصيرة في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998م.

55-خالد حسين حسين، في نظرية العنوان-مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية-، ط1، دار التكوين للتأليف والترجمة، سوريا، 2007م.

56-خشة عبد الغاني، إيضاءات في النصّ الشّعري الجزائري، ط1، دار الألمعية للنّشر والتّوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2013م.

57-خوالدية أسماء، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، ط1، دار الأمان، الرباط، 2014م.

58-رماني إبراهيم، الغموض في الشّعر العربي الحديث، د ط، ديوان المطبوعاتِ الجامعية، الجزائر، 1991م.

59-زاوي لعموري، شعرية العتبات النصية، ط1، دار التّنوير، الجزائر، 2013م.

60-زين الدين السّليمي أحمد، علاقة المضمون بالشكل الشعري، -تميم البرغوثي-، نموذجاً، ط1، دار كنوز المعرفة للنشر والتّوزيع، الأردن، عمّان، 2022م.

61-سالمان محمد، الإيقاعُ في شعر الحَداثَة، ط1، دار العلم والإيمان، الإسكندرية، مصر، 2008م.

62-سامي سحر، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2005م.

الجزائر، 2022م.

63-سويدان سامي، في الشعر العربي: سحر النصوص المقاربات والمسرّات والمضاعفات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2022م.

64-شاكر عبد الحميد، التّفضِيل الجماليّ (دراسة في سيكولوجية التذوّق الفنيّ)، عالم المعرفة، الكويت، 2001م.

65-شرتح عصام، ملفات حوارية في الحداثة الشّعرية، دار آمنة للنشر والتوزيع، الأردن، 2020م.

66-شرتح عصام، تميم البرغوثي، دراسة نصيّة في المُحفّزات الجمالية ومختارات شعرية، ط1، صفحات للدّراسات والنّشر، سورية، دمشق، 2012م.

67-شرتح عصام، تميم البرغوثي، تجليات المتخيّل الجمالي، ط1، دار عقل للنشر والدّراسات والتّرجمة، سوريا، دمشق، 2018م.

68-شرف عبد العزيز، الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي، ط1، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991م.

69-شكري غالي، شِعْرنا الحديث... إلى أين، دار الشروق، مصر، 1998م.

70–صابر عبيد محمد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبِنية الإيقاعية. حساسية الانبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

71–صابر عبيد محمد، شيفرة أدونيس الشّعرية، –سيمياء الدّال ولعبة المعنى–، ط1، الدّار العربية للعلوم ناشرون، 2009م.

72–صابر عبيد محمد، فضاء الكون الشّعري من التّشكيل إلى التّدليل، مستويات التجربة الشعرية عند محمد مردان، ط1، دار نينوى للدّراسات والنشر والتّوزيع، سورية، دمشق، 2010م.

73–صابر عبيد محمد، التّشكيل الشّعري، الصّنعة والرّؤيا/2، د ط، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، سورية، دمشق، 2011م. سيبوَيْه، ' الكتاب '، تحقيق عبد السلام هارون، هيئة الكتاب بمصر، م1، 1975م.

74–صالح العصمي أمين محمود، الغربة والحنين في الشّعر الفلسطيني بعد المأساة، ط1، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، 1995م.

75–صبحي محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، 1987م.

76–صفدي إبراهيم تماضر، مفهوم المكان في الشعر الفلسطيني، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، مارس، 2022م.

77–صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ط1، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، 1994م.

78–طبانة بدوي، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ط3، دار المريخ للنشر، الرياض، 1986م.

79–طه المتوكّل، أيام خارج الزّمن، سيرة كاتب، نصف قرن من الدم والحبر، ط1، دار فضاءات، الأردن، عمان، 2017م.

80-عاطف جودة نصر، الرّمز الشِّعري عند الصّوفِيَة، عاطف جودة نصر، ط1، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1978م.

81-عبد الحميد شاكر، التّفضِيل الجماليّ (دراسة في سيكولوجية التذوّق الفنيّ)، عالم المعرفة، الكويت، 2001م.

82-عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، د ط، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، 2005م.

83-عبد الدّايَم صابر، موسيقى الشّعر بين الثّبات والتطور، د ط، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، 1992م.

84-عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتباتِ النص، ط1، إفريقيا الشّرق، المغرب، 2000م.

85-عبد الصبور صلاح، حياتي في الشعر، ط1، دار العودة، لبنان، 1977م.

86-عبد الله محمد السليماني أحمد ياسِين، القِناع التّراثِي في الشّعر اليَمَنِي المُعاصِر، (جامعة القاهرة، 1998م).

87-طارق عبد المجيد، سردية الشعر وشعرية السرد، -دراسة في تداخل الأنواع الأدبية-، ط1، دار النابغة للنشر والتوزيع، مصر، 2015م.

88-عبد الوهاب محمود، ثريا النص مدخل لدراسة العنوان القصصي، ط1، دار الشؤون، بغداد، 1995م.

89-عبود شراد شلتاغ، أثر القرآن في الشّعر العربي الحديث، ط1، دار المعرفة، نشر توزيع طباعة ترجمة، دمشق، 1987م.

90-عتيق عبد العزيز، في النقد الأدبي، ط2، دار النهضة العربية للنشر، بيروت، 1972م.

91-عتيق عبد العزيز، علم العروض والقافية، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، 2004م.

92-عثمان ياسر، الانتِهاك ومآلاتِ المَعْنَى، قراءاتٌ سيميائية في الخِطابِ الشّعري الحَديث، ط1، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، 2015م.

93-عزام محمد، سيميائية النص الأدبي، ط1، دار أفريقيا للنشر، الدار البضاء، المغرب، 1987م.

94-عشرى زايد علي، استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر، د ط، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997م.

95-عشري زايد علي، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة الآداب، القاهرة، 2002م.

96-عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط2، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983م.

97-علوش سعيد، معجم المصطلحات الأدبية، د ط، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، 1984.

98-على بوخاتم مولاي، مصطلحات النّقد العربي السّيميائي، ط1، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، سوريا، 2005م.

99-علّيوي سامية، تجلّيات شهرزاد في الشّعر العربي المعاصر، -دراسة نقدية أسطورية-، ط1، دار ميم للنّشر، الجزائر، 2018م.

100-عميش العربي، محمود درويس خيمة الشعر الفلسطيني، ط1، دار ألفا للوثائق، قسنطينة،2003م.

101-عيد رجاء، القول الشعري منظورات معاصرة، ط1، منشأة المعارف بالأسكندرية، مصر، 2000م.

102-فرغلي حامد سعيد، تجليات الجدلي والجمالي في شعر الحداثة، ط1، دار كفاءة المعرفة للنّشر والتّوزيع، عمان، 2023م.

103-فضل صلاح، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ط1، دار الشّروق، القاهرة، مصر، 2007م.

104-فضل صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، د ط، دار الشروق، مصر، 1980م.

105-فضل صلاح، أساليب الشّعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1995م.

106-قاسم الزبيدي علي، درامية النصّ الشّعري الحديث (دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح)، ط1، دار الزمان للطّباعة والنّشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2009م.

107-قاسم عدنان، الاتّجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، ط1، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2001م.

108-قيسومة منصور، حداثة الشّعر العربي – شعرية الحداثة-، ط1، الدار التّونسية للكتاب، تونس، 2012م.

109-كُليب سعد الدّين، وَعْيُ الحداثة – دراسات جمالية في الحداثة الشّعرية-، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997م.

110-كيليطُو، أبو العلاء المعري أو متاهات القول، د ط، دار توبقال، المغرب، 2000م.

111-الزيادات تيسيرمحمد، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ط1، دار البداية ناشرون وموزعون، الأردن، عمان، 2013م.

112-عزام محمد، سيميائية النص الأدبي، ط1، دار أفريقيا للنّشر، الدار البيضاء، المغرب، 1987م.

113-عزام محمد، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، -دراسة-، د.ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2001م.

114-كعوان محمد، التأويل وخطاب الرمز، قراءة في الخطاب الشعري الصوفي العربي المعاصر، ط1، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، 2009م.

115-مراشدة عبد الرحيم، الخطاب السردي والشعر العربي، ط1، جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، الأردن، 2012م.

116-مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، العدد 240، ديسمبر 1998م.

117-مرهون الصفار ابتسام، جمالية التّشكيل اللّوني في القرآن الكريم، د ط، عالم الكتب، إربد، الأردن، 2010م.

118-مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجيةالتناص)، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1986م.

119-مندور محمد، في الأدَبِ والنّقْد، نهضةُ مصر للطّباعة والنّشر، القاهِرة، مصر، 2008م.

120-مسعودي سليمة، الذات والمرآة في تأوِيل النص الشعري-دراسات تطبيقية في نصوص من الشعر المعاصر-، ط1، دار رؤية، القاهرة، مصر، 2020م.

121-معيكل أسماء، نظرية التّوصِيل في الخِطاب الروائي العربي المُعاصِر، ط1، دار الحوار، سوريا، 2010م.

122-منصر نبيل، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ط1، دار توبقال للنّشر، المغرب، 2007م.

123-نجم مفيد يوسف نجم مفيد، القصيدة المعلّقة في شعر نوري الجراح، ط1، منشورات المتوسط، إيطاليا، 2018م.

124-وغليسي يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2008م.

125-وغليسي يوسف، على مشارف النص-نصوص موازية-، جسور للنّشر والتّوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2017م.

126-يحياوي الطاهر، تشكّلات الشعر الجزائري الحديث، من الثورة إلى ما بعد الاستقلال، -دراسة نقدية-، ط1، وزارة الثقافة، 2013م.

2-2 المراجع المترجمة:

1-القَيروانِي: أبو علي الحَسن بن رَشِيق، العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تر محمد محي الدين بن عبد الحميد ط5، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1981م.

2-بابيير، فلسفة الفنّ في الفكر المعاصر، تر. زكريا إبراهيم، د ط، دار مصر للطّباعة، القاهرة، 1966م.

3-برنس جيرالد، معجم المصطلح السّردي، تر عابد خزندار، د ط، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م.

4-بشبندر ديفيد، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر عبد المقصود عبد الكريم، مكتبة الأسْرة، 2005م.

5-تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر فخري صالح، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، 1996م.

6-جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ط1، 1991م.

7-جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ط2، المشروع القومي للتّرجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م.

8-رولان بارت، درس السّيميولوجيا، تر عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986م.

9-لوفيفر هنري، ما الحداثة، تر كاظم جهاد، دار ابن رشد، بيروت، 1973م.

2-3 المراجع الأجنبية:

1-Charles Grivel: Production de L'intérêt Romanesques. Était du texte (1970 - 1980) un essai de constitution de sa théorie, ed, paris, 1973.

2-F.W. Schelling: Philosophie de L'art. Traduit de L'allemand par Caroline Sulzer et Alaint Pernet. Edition Jérôme Milon. 1999. p. 13

3-Jean Dubois et autre: Dictionnaire de linguistique، ed Larousse، paris،

4-Leo h. Hoek: La marque du titre Dispositifs sémiotiques D une pratique textuelle، mouton éditeur، paris, 1981.

2-4 والمجلّات والدّوريات

1-النادي الأدبي بالرياض، السعودية، 2005م.

2-الموقف الأدبي، العدد 305، المجلد 26، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996م.

3-علامات في النّقد، النادي الأدبي بجدة، العدد 46، المجلد 12، شوال 1423هـ.

4-مجلّة المعرفة السّورية، العدد الخامس، تموز، 1962م.

2-7الرّسائل الجامعية:

1-بوصلاح ياسمين، البُنى الأسلوبية ودلالاتها الشعرية في شعر تميم البرغوثي-دراسة أسلوبية-، أطروحة دكتوراة، جامعة الجزائر 2، الجزائر، 2001-2022م.

2-بن سحنون عابد، نظرية المشهد في الخطاب الشعري العربي المعاصر، مقاربة سيميوتداولية في ديوان ' في القدس '-تميم البرغوثي-، أطروحة دكتوراة، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2021-202م.

3-شيبان سعيد، شعرية القصيدة الصوفية المعاصرة في الجزائر، أطروحة دكتوراة، جامعة الجزائر 2، الجزائر، 2014-2015م.

4-عبد الحليم غنيم محمد، الفن القصصي عند فاروق خورشيد، رسالة دكتوراه، جامعة المنصورة، مصر، 2001م.

2-الويبوغرافيا:

-https: // ar.wikipedia.org/wiki/

1-أُدباء وباحثون فلسطينيون، إدوارد سعيد: شجاعَةُ الفِكر وأصالَة الانتماء.

www.almaany.com/ar/dict/ar

2-فلَسطِين في المتخيّل الشِّعْري...حين تحارِبُ القَصِيدَةُ في صفّ المقاومة، / عن موقع: aldjazeera. Net/ 2023 /11 /21 د21 :ساعة06 / 2023 /

3-عبد الله القواسمة محمد، حول مسايَرَةِ الأدِيبِ في نَظْرتِه إلى أعمالِه، عن الموقع الإلكتروني: www. addustour.com، الخميس 2024/03/21م/ 23:43د.

4-شبانة عمر، الشّعر هو الشّعر، من ملفّ مجلة القدس العربي بعنوان: عودة القصيدة العمودية، عن الموقع الإلكتروني: www.alquds.com.uk، 26/ 08/ 2022م.

ملخّص

يمكن عدّ التّجْرِبَة الشِّعرِيَةُ التّمِيميّةُ واحِدَةٌ مِنْ المُغامَراتِ الأدِبية ذات الحُضُور الجماليّ المُنِير لِفَضاءِ القَصِيدَة العَرَبِيَة الحدِيثَة والمُعاصِرة.

وفي صميم هذا الجُهد البَحْثيّ الموسوم ب " جماليات التَّشْكِيل ورِهاناتِ التَّحْدِيث في شعر تميم البرغوثي محاولةٌ لتقصّي مَواطِن ' الجماليّ ' في المُتُونِ الشِّعْرِيَة التَّمِيمِيَة الفَصِيحة والعاميَة على السَّواء، مِن خلالِ الوُقُوفِ بالدّراسَة والتَّحْلِيل عند الآلِياتِ الفَنِيَة الشّكلِيَة والمَضْمُونِيَة، والبِنائيَة، والبَصَرِيَة التِي جَعَلَت مِن النصّ الشِّعريّ التّمِيميّ فضاءً جمالِيا، يَسْمُو بالشِّعْرِ وبِذَوقِ قارِئِهِ في آنٍ.

ولِبُلُوغِ ذلك المُراد الجماليّ، والإجابَة عن تلك التّساؤلاتِ المطروحة في المُقدّمة أوّلاً، وفِي ثنايا مَحاوِرِ البَحْثِ ثانِياً، آثَرَ العَمَلُ البَحْثِيُّ اتباع الخُطواتِ البَحْثِيَة الآتِيَة، تحليلاً ووَصْفاً واسْتِنْتاجاً.

ففي الفصل الأول حاولْنا الوقوف عند الجماليات التي حاوَل بُلُوغَها من خلال الرّهان على تماهِي ' ثَوْرِيَة ' الشَّكْليّ والمَضْمونيّ في قَصائدِه.

ونَتدرّجُ مَعَ الفَصْلِ الثّانيّ إلى الدّاخِل النصّي، مُحاوِلِينَ ضَبْطِ الآلِياتِ النصّيَة التي اشتَغَلَ عليها المَتْنُ الشّعْريّ التّمِيميّ في سبيل تحقِيق المُبْتَغَى الجماليّ، عَبْرَ لُغَتِه الشّعرِيَة وانْزِياحِها، والتّصْوِير الشّعْريّ وعُدُولِه، فَضْلاً عن المُعْجَمِ الشِّعريّ، والبِنْيَة الإيقاعِيَة بقِسْمَيْها (الدّاخِلِيَة والخارجية).

ويَسْتَدْرِجُنا الفَصْل الثّالِثُ إلى الأبْعادِ الرّؤيَوِيَة للتّجْرِبَة الشّعْرِيَة التّمِيمِيَة ذات الأبعاد الفِكْرِيَة المُخْتَلِفَة، والإمكاناتِ الفَنِيَة التي قامَتْ علَيْها كالرّمْز والقِناع.

ويأتِي الفَصْل الرّابِعُ، لِيَسْتَثْمِرَ في العَتباتِ النّصِيَة كَعَلاماتٍ سيميائية، مارَسَ عليها تحلِيلَه النّقديّ والسِّيميائيّ، فَضلاً عن جمالِيَتِها البَصَرِيَة المُعزِّزَة للأنماطِ القِرائِيَة الأخرى، وهذا ما قد يُكْسِبُ القَصِيدَة التّمِيمية صِفَة الحداثَة والتميّز.

الكَلِمات المفتاحِيَة: الجمالِيات، التَّشْكِيل، التَّحدِيث، الخِطاب الشّعريّ التَّمِيمي، الرّؤية، الانزياح، العَتبات، التّعالُق النصّي، ...

Résumé

L’œuvre poétique de Tamim Al Barghouti est considérée comme une aventure littéraire au caractère esthétique remarquable, dans la poésie arabe moderne et contemporaine. De ce fait, notre thèse, intitulée "Esthétique de la forme et enjeux de la modernisation dans la poésie de Tamim Al-Barghouti", tente d'explorer les aspects esthétiques des textes poétiques tamimiens, d’expression arabe, classique ou populaire, à travers une analyse des mécanismes artistiques formels, thématiques et structurels. Notre étude vise à mettre en exergue l’idée que ces textes constituent un espace esthétique, répondant, à la fois, aux aspirations et au goût du lecteur.

Pour ce faire, les quatre chapitres, sur lesquels repose notre travail, apportent chacun des éléments en lien avec notre problématique de départ. Ainsi, le premier chapitre examine les choix esthétiques de Tamim Al-Barghouti qui procède par la fusion de la forme et du contenu, dans ses poèmes. Ensuite, le deuxième chapitre cherche à établir l’ensemble des mécanismes textuels propres à l’écriture poétique tamimienne, qui semble atteindre cette esthétique si particulière, caractérisée par un discours poétique spécifique, des écarts de langages, des paraboles, des expressions imagées, ainsi qu’un lexique à la structure rythmique bien marquée, aux niveaux interne et externe. Quant au troisième chapitre, il met en lumière les dimensions visionnaires de l'expérience poétique tamimienne, aux aspects intellectuels multiples, révélant des potentialités artistiques. Enfin, le quatrième chapitre cible le paratexte et ses perspectives sémiotiques, par le truchement d’une analyse critique et sémiotique du champ esthétique et visuel qu’offrent les textes tamimiens ; celui-ci renforce, par ailleurs, d’autres modes de lecture, conférant alors à ces textes toute leur poéticité et leur singularité.

Mots-clés : Esthétiques, formalisation, modernisation, discours poétique tamimien, écart, paratexte, intertextualité

Abstract

Tamim Al Barghouti's poetic work is considered a literary adventure of remarkable aesthetic character in modern and contemporary Arabic poetry. Accordingly, our thesis, entitled "Aesthetics of Form and Issues of Modernization in the Poetry of Tamim Al-Barghouti", attempts to explore the aesthetic aspects of Tamimian poetic texts, whether of classical or popular Arabic expression, through an analysis of formal, thematic and structural artistic mechanisms. Our study aims to highlight the idea that these texts constitute an aesthetic space, responding to both the aspirations and tastes of the reader.

To this end, the four chapters on which our work is based, provide elements linked to our initial problem. The first chapter examines the aesthetic choices of Tamim Al-Barghouti, who fuses form and content in his poems. Then, the second chapter seeks to establish the set of textual mechanisms specific to Tamimian poetic writing, which seems to achieve this very particular aesthetic, characterized by a specific poetic discourse, language deviations, parables, imaginary expressions, as well as a rhythmically structured lexicon at both internal and external levels.The third chapter highlights the visionary dimensions of Tamimian poetic experience, with its multiple intellectual aspects revealing artistic potentialities. Finally, the fourth chapter focuses on the paratext and its semiotic perspectives, through a critical and semiotic analysis of the aesthetic and visual field offered by Tamimian texts; this, moreover, reinforces other modes of reading, thereby confering to these texts their poeticity and uniqueness.

Keywords: Aesthetics, formalization, modernization, Tamimian poetic discourse, deviation, paratext, intertextuality

Agzul

Adlis n tmedyazt n Tamim AL BARGHOUTI, d tamseksalttaseklant s usekkilafulkan deg tmedyazttaɛrabttatrartakkedtmirant. Deg wannect-a, tazrawt-nneɣ s uzwel « Tafulki n talɣa d yisrusen n usetrer deg tmedyazt n Tamim AL BARGHOUTI ». Deg-s, ad nesniremtimeẓra n tfulki n yiḍrisen n tmedyazt n Tamim, n tenfaliyin n taɛrabttaɣerfantneɣtagdudant s tesleḍt n yiferdisen n tẓurialɣanen, isental d tɣessiwin, ad ilintikwal d tiritityefwaram n yimeɣri.

Ɣefwaya, ukkuẓ n yixfaweniɣefyebnaumahil-nneɣ, yalyiwen deg-senyebnaɣefyiferdiseniyesɛanassaɣ d ugnu n tazwara. Ixefamenzu, yerzaafran n tfulki n Tamim AL BARGHOUTI win iyerza n talɣa d usatal deg yisefra-is. Syinakkin, ixef wis sin yerzaanadiɣef lebni n ugraw n yiferdisen n yiḍrisenimaẓlayenitira n tmedyazt n Tamim iyettawinɣerwawwaḍɣertfulki-a tamaẓlayt, s tulmist n yinawuzzig n tmedyazt, isurifenutlayanen, lemtul, tinfaliyin s tugniwinakkedumawal n tɣessatanyantama deg uswir n daxelneɣ deg uswirnberra. Deg yixef wis kraḍ, nemmeslay-d ɣeftiddi n tmuɣliɣertirmit n tmedyazt, ɣertmeẓra n waggageniyemgaraden. Ɣertaggara, ixef wis ukkuẓ, yerzaaziḍrisakkedtulmisin-istisnazmulin s tesleḍttazɣantakkedtesnazmult n yigerafulkayiaɣ d-yettakeniḍrisen n Tamim, aya, yesseğhadimeskaren d yimeɣriyen, mcawaretihiɣefyiḍrisen-isakkedtmedyazt-isakkedtimanit-is.

Awalenisura: Tafulki, asileɣ, asetrer, inaw n tmedyazt, asurif, aziḍris, tamyiḍrist.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

كلمة شكر

شكر وتقدير

مقدّمة---------- أ

الفصل الأوّل: تحولات الخِطاب الشّعري في متون تميم البرغوثي:---------- 11

المبحث الأول: جماليات اللّغة الشعرية التّميمية. ---------- 11

- تحديدات مفاهيمية.---------- 11

- في المفهومين اللّغوي والاصطلاحي للتّشكيل.---------- 16

- التّشْكِيل لغةً: ---------- 16

- التَّشْكِيلُ اصْطِلاحاً: ---------- 17

1-معمارية القصيدة في شعر تميم البرغوثي: ---------- 18

2-المكوّن اللّغوي وشعريّته في المَتْن الشّعري التّميمي: ---------- 35

3-الاستهلالات النصيّة وشعرية الخَرْق اللّغويّ:---------- 37

المبحث الثاني: القوافل النصيّة وشعريّتها: ---------- 42

1-شعرية التّراكيب اللّغوية المُنْزاحةُ: ---------- 49

2-بنية اللّغة الشعرية: ---------- 56

2-1-أنْسَنَةُ الزّمَنِ والطّبيعَةِ:---------- 59

2-2-أنْسَنَةُ الخيْلِ: ---------- 59

2-3-أنْسَنَةُ الحمام: ---------- 59

2-4-أنْسَنَةُ الموت:---------- 60

3-آليات التّصوير الشّعري: ---------- 68

1-المكوّن التّصويري: أشكاله وجماليّاته: ---------- 71

1-1 الصورة الكلية وجماليتها:---------- 75

1-2-الصّورة الجزئيّة وجماليّتها: ---------- 80

1-3-المفارقة المَشْهديَة: ---------- 83

1_4_المفارَقَةُ الجزئيةُ: ---------- 85

2-: التمثّل الشعري للقضية الفلسطينية في شعر تميم البرغوثي: ---------- 99

3-المفهوم اللّغويّ للصّورة:---------- 99

4-المفهوم الاصطلاحي للصّورة: ---------- 99

4-1-فِلَسْطين والتحوّل المُفارِق (مِن المَتْنِ إلى الهامِش، ومن شُعور الانتِماء المُطْمَئِنّ إلى عذاباتِ الاستلاب والاغتِراب):---------- 101

4-2_ فلسطين الأنْثَى الجميلة الجدِيرة بالحُبّ والتّغَزّلِ:---------- 103

4-3-فِلَسْطِينُ الوطَن الدّافئ، والملاذ الحاضِن والآمِل:----------105

4-4_ فِلَسْطِينُ الأسيرَة/ الطِّفْلَة اليَتِيمَة/ فِلَسْطِينُ المُحاصَرَة: ----------107

4-5_ فلَسْطين المُقاوَمَة، والإصرار على الحريّة والاستقلال:----------112

_ 4-6_ فِلَسْطِين الصّراع الأيْديُولُوجيّ والتّشَرْذُم المُضِرّ:----------117

_4-7_ فِلَسْطِينُ البَيْتُ الجامِعُ والمُوحَّد: ----------120

الفصل الثاني: تشكّلاتُ الخطاب الشعري عند تميم البرغوثي. ----------126

المبحث الأول: تشكّلات المعجم الشّعري.----------126

1-الحَقْلُ الدّالُّ على المُعَانَاةِ والأَلَم: ----------127

2-الحقْلُ الدّال على الغضَبِ والرّفْضِ والثّورة: ----------131

3-الحقل الدّالُ على المعانِي/ العَنَاصر التُّراثية: ----------133

4-الحَقْلُ الدّال على الطَّبِيعَةِ وَعَنَاصِرِها: ----------143

5-المُعْجَم العاميّ وحَمولته الدّلاليّة والجماليّة: ----------146

6-المُعْجَمُ الدّالُّ على المَعَانِي المُتَضادَّة:----------152

-المبحث الثّاني: البنية الإيقاعية. ----------155

1-البِنْيَة الإيقاعِية الخارجية.----------155

1-1-الوزن: ----------156

1-2-التّوقيع:----------157
1-3-الإيقاع:----------173
1-4-القافية:----------176
1-5-القافية الموحّدة:----------178
1-6-القافية المقطعية:----------181
1-7-القافية المتناوبة:----------184
1-8-القافية المُتغيّرةُ:----------186
2-البنية الإيقاعية الدّاخلية:----------189
2-1-التّكرارُ وانزياحُه:----------190
2-2-تكرار اللّازِمة:----------191
2-3-تَكْرَارُ البِدايَةِ:----------195
2-5-التَّكْرَارُ الاشْتِقاقِي:----------200
2-7-الأصواتُ المَهْمُوسَة:----------202
2-8-الأصْوَاتُ المَجْهُورة:----------205
2-9-شعرية التّجنيس:----------208
2-10-بلاغة الأضداد ووقعها الجمالي:----------211

الفصل الثالث: نسق التحديث الشعري في شعر تميم البرغوثي:---------- 218

المبحث الأول: الانعطاف الجمالي والرّؤى المُتشظية. ---------- 218

1-الرُّؤْيَة الثَّورِيَّة/ المُتَمرِّدَة: ---------- 239

3-الرؤية الاستشرافية: ---------- 250

- المبحث الثاني: الأبعاد الرمزية وقصيدة القِناع.---------- 255

1-القِناعُ لغة: ---------- 268

-2-القناع اصطلاحاً.---------- 269

- المبحث الثالث: الحساسية الشعرية المعاصرة وجمالية التّحاقل مع الفنون الأدبية. 281

1-التداخل السّردي وشعريّته ---------- 290

- 2-السّردي الشّعري ومكوّناته الجمالية في المتن التّميمي:---------- 292

- الشخصيات، السرد:---------- 292

- الحوار الدّرامي: ---------- 299

- الحدث المشهدي:---------- 308

- الزمان والمكان:---------- 312

الفصل الرّابع: خطاب العتبات النصية: ---------- 335

- المبحث الأول: النصّ الموازي وإشكالية الضّبط المفاهيمي: ---------- 335

- التلقّي النقدي العربي المعاصر لمصطلح النص الموازي: ---------- 340

-1-عتبَةُ الغِلاف وتشكيلها الجمالي: ---------- 343

-2-العناوين بين بَوْح الانفعال وفِتْنة الكلمات: ---------- 349

4-مَقامُ عراق بين عَبَق التّراثِ الموسِيقِي وانْفِعال الصّدْمَة الحَضارِيَة: -------- 354

-5-في القُدْس: بيْن رثاءٍ لمَجْد القُدْسِ الضّائع وشِعْرِيَة الفضاء الحَضاريّ الحَمِيم - 359

6-العَناوِينُ الدّاخلية بين الإفضاءالرّؤيوي وجمالية الخرْق اللّغوي: ---------- 363

-7-شعرية الخطاب المقدماتي: ---------- 373

المبحث الثاني: التّعالق النصّي وهجرة الأنماط الشّعرية:---------- 382

1-التناص: النّشأة والمفهوم:---------- 382

2 تمظهرات التّداخل النصّي: ---------- 391

3_2_ التّناص الدّيني: ---------- 394

1_4 التّناص التّاريخيّ:---------- 410

3_ 4_ التّناص الأدَبي:---------- 415

خـــاتمة ---------- 392

قائمة المصادر والمراجع---------- 401

ملخّص ---------- 416

فهرس المحتويات ---------- 421

ملخّص

يمكن عدّ التّجْرِبَة الشِّعرِيَةُ التّمِيميّةُ واحِدَةٌ مِنْ المُغامَراتِ الأدِبية ذات الحُضُور الجماليّ المُثِير لِفَضاءِ القَصِيدَة العَرَبِيَة الحدِيثَة والمُعاصِرة.

وفي صميم هذا الجُهد البَحْثيّ الموسوم ب " جماليات التَّشْكِيل ورِهاناتِ التَّحْدِيث في شعر تميم البرغوثي محاولةٌ لتقصّي مَواطِن ' الجماليّ ' في المُتُونِ الشِّعْرِيَة التَّمِيمِيَة الفَصِيحة والعاميَة على السَّواء، مِن خلالِ الوُقُوفِ بالدّراسَة والتَّحْلِيل عند الآلِياتِ الفَنِيَة الشّكلِيَة والمَضْمُونِيَة، والبِنائيَة، والبَصَرِيَة التِي جَعَلَت مِن النصّ الشِّعريّ التّمِيميّ فضاءً جماليا، يَسْمُو بالشِّعْرِ وبذَوقِ قارِئِهِ في آنٍ.

ولِبُلُوغِ ذلك المُراد الجماليّ، والإجابَة عن تلك التّساؤلاتِ المطروحة في المُقدّمة أوّلاً، وفِي ثنايا مَحاوِرِ البَحْثِ ثانِياً، آثَرَ العَمَلُ البَحْثِيُّ اتباع الخُطواتِ البَحْثِيَة الآتِيَة، تحليلاً ووَصْفاً واسْتِنْتاجاً.

ففي الفصل الأول حاولْنا الوقوف عند الجماليات التي حاوَل بُلُوغَها من خلال الرّهان على تماهِي ' ثَوْرِيَة ' الشَّكْليّ والمَضْمونيّ في قَصائدِه.

ونَتدرّجُ مَعَ الفَصْلِ الثّانيّ إلى الدّاخِل النصّي، مُحاوِلِينَ ضَبْطِ الآلِياتِ النصّيَة التي اشتَغَلَ عليها المَتْنُ الشّعْرِيّ التّمِيميّ في سبيل تحقِيق المُبْتَغَى الجماليّ، عَبْرَ لُغَتِه الشّعرِيَة وانْزِياحِها، والتّصْوِير الشّعْرِيّ وعُدُولِه، فَضْلاً عن المُعْجَمِ الشِّعريّ، والبِنْيَة الإيقاعِيَة بقِسْمَيْها (الدّاخِلِيَة والخارجية).

ويَسْتَدْرِجُنا الفَصْل الثّالِثُ إلى الأبْعادِ الرّؤيَوِيَة للتّجْرِبَة الشّعْرِيَة التّمِيمِيَة ذات الأبعاد الفِكْرِيَة المُخْتَلِفَة، والإمكاناتِ الفَنِيَة التي قامَتْ علَيْها كالرّمْز والقِناع.

ويأتِي الفَصْل الرّابِعُ، لِيَسْتَثْمِرَ في العَتباتِ النّصِيَة كَعَلاماتٍ سيميائية، مارَسَ عليها تحلِيلَه النّقديّ والسِّيميائيّ، فَضلاً عن جمالِيّتِها البَصَرِيَة المُعزّزَة للأنماطِ القِرائِيَة الأخرى، وهذا ما قد يُكْسِبُ القَصِيدَة التّمِيمية صِفَة الحداثَة والتميّز.

الكَلِمات المفتاحِيَة: الجمالِيات، التَّشْكِيل، التَّحدِيث، الخِطاب الشّعريّ التَّمِيمي، الرّؤية، الانزياح، العَتبات، التّعالُق النصّي، ...

Agzul

Adlis n tmedyazt n Tamim AL BARGHOUTI, d tamseksalttaseklant s usekkilafulkan deg tmedyazttaɛrabttatrartakkedtmirant. Deg wannect-a, tazrawt-nneɣ s uzwel « Tafulki n talɣa d yisrusen n usetrer deg tmedyazt n Tamim AL BARGHOUTI ». Deg-s, ad nesniremtimeẓra n tfulki n yiḍrisen n tmedyazt n Tamim, n tenfaliyin n taɛrabttaɣerfantneɣtagdudant s tesleḍt n yiferdisen n tẓurialɣanen, isental d tɣessiwin, ad ilintikwal d tiriritɣefwaram n yimeɣri.

Ɣefwaya, ukkuẓ n yixfaweniɣefyebnaumahil-nneɣ, yalyiwen deg-senyebnaɣefyiferdiseniyesɛanassa ɣ d ugnu n tazwara. Ixefamenzu, yerzaafran n tfulki n Tamim AL BARGHOUTI win iyerza n talɣa d usatal deg yisefra-is. Syinakkin, ixef Wis sin yerzaanadiɣef lebni n ugraw n yiferdisen n yiḍrisenimaẓlayenitira n tmedyazt n Tamim iyettawinɣerwawwaḍɣertfulki-a tamaẓlayt, s tulmist n yinawuzzig n tmedyazt, isurifenutlayanen, lemtul, tinfaliyin s tugniwinakke d umawal n tɣessatanyantama deg uswir n daxelneɣ deg uswirnberra. Deg yixef Wis kraḍ, nemmeslay-d ɣeftiddi n tmuɣliɣertirmit n tmedyazt, ɣertmeẓra n waggageniyemgaraden. Ɣertaggara, ixef Wis ukkuẓ, yerzaaziḍrisakkedtulmisin-istisnazmulin s tesleḍttazɣantakke d tesnazmult n yigerafulkayiaɣ d-yettakeniḍrisen n Tamim, aya, yesseğhadimeskaren d yimeɣriyen, mcawaretihiɣefyiḍrisen-isakkedtmedyazt-isakkedtimanit-is.

Awalenisura: Tafulki, asileɣ, asetrer, inaw n tmedyazt, asurif, aziḍris, tamyiḍrist.

Résumé

L’œuvre poétique de Tamim Al Barghouti est considérée comme une aventure littéraire au caractère esthétique remarquable, dans la poésie arabe moderne et contemporaine. De ce fait, notre thèse, intitulée "Esthétique de la forme et enjeux de la modernisation dans la poésie de Tamim Al-Barghouti", tente d'explorer les aspects esthétiques des textes poétiques tamimiens, d’expression arabe, classique ou populaire, à travers une analyse des mécanismes artistiques formels, thématiques et structurels. Notre étude vise à mettre en exergue l’idée que ces textes constituent un espace esthétique, répondant, à la fois, aux aspirations et au goût du lecteur.

Pour ce faire, les quatre chapitres, sur lesquels repose notre travail, apportent chacun des éléments en lien avec notre problématique de départ. Ainsi, le premier chapitre examine les choix esthétiques de Tamim Al-Barghouti qui procède par la fusion de la forme et du contenu, dans ses poèmes. Ensuite, le deuxième chapitre cherche à établir l’ensemble des mécanismes textuels propres à l’écriture poétique tamimienne, qui semble atteindre cette esthétique si particulière, caractérisée par un discours poétique spécifique, des écarts de langages, des paraboles, des expressions imagées, ainsi qu’un lexique à la structure rythmique bien marquée, aux niveaux interne et externe. Quant au troisième chapitre, il met en lumière les dimensions visionnaires de l'expérience poétique tamimienne, aux aspects intellectuels multiples, révélant des potentialités artistiques. Enfin, le quatrième chapitre cible le paratexte et ses perspectives sémiotiques, par le truchement d’une analyse critique et sémiotique du champ esthétique et visuel qu’offrent les textes tamimiens ; celui-ci renforce, par ailleurs, d’autres modes de lecture, conférant alors à ces textes toute leur poéticité et leur singularité.

Mots-clés : Esthétiques, formalisation, modernisation, discours poétique tamimien, écart, paratexte, intertextualité

Abstract

Tamim Al Barghouti's poetic work is considered a literary adventure of remarkable aesthetic character in modern and contemporary Arabic poetry. Accordingly, our thesis, entitled "Aesthetics of Form and Issues of Modernization in the Poetry of Tamim Al-Barghouti", attempts to explore the aesthetic aspects of Tamimian poetic texts, whether of classical or popular Arabic expression, through an analysis of formal, thematic and structural artistic mechanisms. Our study aims to highlight the idea that these texts constitute an aesthetic space, responding to both the aspirations and tastes of the reader.

To this end, the four chapters on which our work is based, provide elements linked to our initial problem. The first chapter examines the aesthetic choices of Tamim Al-Barghouti, who fuses form and content in his poems. Then, the second chapter seeks to establish the set of textual mechanisms specific to Tamimian poetic writing, which seems to achieve this very particular aesthetic, characterized by a specific poetic discourse, language deviations, parables, imaginary expressions, as well as a rhythmically structured lexicon at both internal and external levels.The third chapter highlights the visionary dimensions of Tamimian poetic experience, with its multiple intellectual aspects revealing artistic potentialities. Finally, the fourth chapter focuses on the paratext and its semiotic perspectives, through a critical and semiotic analysis of the aesthetic and visual field offered tamimian texts; this, moreover, reinforces other modes of reading,thereby confering to these texts their poeticity and uniqueness.

Keywords: Aesthetics, formalization, modernization, Tamimian poetic discourse, deviation, paratext, intertextuality