جامعة الخليل

عمادة الدّراسات العليا

برنامج اللّغة العربيّة وآدابها

شعر مريد البرغوثي دراسة أسلوبيّة

إعداد

نسرين عطا سالم أبو شخيدم

إشراف

د. إبراهيم أبو هشهش

قُدِّمت هذه الرّسالة استكمالاً لمتطلّبات درجة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها بعمادة الدّراسات العليا في جامعة الخليل.

1435هـ/ 2014م

نوقشت هذه الرسالة يوم الأحد بتاريخ: ٢٠١٤/٥/١٨م وأجيزت.

لجنة المناقشة		التوقيع
١- الدكتور إبراهيم أبو هشهش	مشرفا ورئيسا	.....
٢- الدكتور إبراهيم نمر موسى	ممتحنا خارجيا	.....
٣- الدكتور حسام التميمي	ممتحنا داخليا	.....

إهداء

إلى من أخفض لهما جناح الذّلّ... أمّي وأبي.

إلى الأب الروحيّ لمسيرتي العلميّة

الدّكتور حسام التّميمي.

إلى عائلتي...

إلى كلّ من ساندني بدعاءٍ بالتّوفيق.

إلى رفيقة الدّرب" أحلام" طالما تحمّلت تذمّري وشدّت عزيمتي.

إلى صديقاتي في كل مكان...

إلى نفسي... وإلى مريد البرغوثي...

أُهدي هذا العمل.

شكر

الشّكر لكلّ من مدّ يد العون لي في إنجاز هذا البحث:

الشّاعر مريد البرغوثي.

الدّكتور المشرف إبراهيم أبو هشهش؛ لتحمّله أسئلتي واستفساراتي.

أساتذة قسم اللّغة العربيّة في جامعة الخليل، وجامعة النّجاح الوطنيّة، وجامعة بير زيت.

أسرة مدرسة ماريا القبطيّة الأساسيّة للبنات.

المحتويات

الموضوع الصّفحة

إهداء ..... ب

شكر ..... ت

المحتويات ..... ث- ح

ملخّص باللّغة العربيّة .....خ

مقدّمة ..... د- ز

1. بناء القصيدة..... 1- 68

1.1. شعريّة العنوان 2

2.1. طول القصيدة 14

3.1. النّزعة الدّراميّة 37

1.3.1. وسائل دراميّة 39

2.3.1. عناصر دراميّة 51

2.3.1.أ. السّرد 51

2.3.1.ب. الحوار 57

2. التّناصّ 69- 150

1.2. التّناصّ الدّينيّ 72

1.1.2. الدّين الإسلاميّ 72

2.1.2. الدّين المسيحيّ 90

الموضوع	الصّفحة

2.2. التّناصّ الأدبيّ 96

3.2. التّناصّ مع الموروث الشّعبيّ 122

4.2. التّناصّ الأسطوريّ 137

3. البنية الدّلاليّة 151- 248

1.3.الكلمات المفاتيح 152

2.3. الكلمة ومناسبتها للسّياق 161

3.3. المعجم الشّعريّ 176

1.3.3. المكان 178

2.3.3. الزّمان 194

3.3.3. النّبات 200

4.3.3. الحيوان 212

5.3.3. اللّون 221

4.3. لغة المألوف 231

5.3. الانزياح 237

4. الإيقاع الموسيقيّ 249- 332

1.4. الإيقاع 250

2.4. الإيقاع الخارجيّ 255

1.2.4. الوزن 255

الموضوع الصّفحة

2.2.4. القافية الشّعريّة 279

3.4. الإيقاع الدّاخليّ 295

1.3.4. التّكرار 296

2.3.4. الفواصل والقوافي الدّاخليّة 314

3.3.4. الجناس والطّباق وأثرهما الموسيقيّ 318

4.3.4. الإيقاع النّفسيّ 324

خاتمة 333- 335

الملحق 336- 352

ثبت المصادر والمراجع 353- 369

ملخّص باللّغة الإنجليزيّة 370

ملخّص باللّغة العربيّة

أنجبت فلسطين العديد من الشّعراء الّذين ربطوا همّهم بهمّها، وأرادوا أن تكون لهم بصمة في تاريخها، فلم يجدوا خيراً من الكلمة؛ ليعبّروا فيها عمّا يعانيه الوطن، ويكشفوا صراعات النّفس المكبّلة، ويسمحوا لتلك الآهات والأنّات بعبور الحدود، ومن بين هؤلاء الشّعراء مريد البرغوثي الّذي شاء القدر أن يكون ممّن حُكِم عليهم بالابتعاد القسريّ عن الوطن، لكنّه لم يستسلم بل جعل من التّهجير سبباً لخوض حرب كلاميّة لا يقلّ تأثيرها عن حرب السّلاح، فقال كلمته بلا خوف، واستحضر الوطن في منفاه، مظهراً إيّاه في شعره كما تركه قبل المغادرة.

وقد جاء شعر مريد البرغوثي نابضاً بالحيويّة والحركة والصّوت، فكانت قصيدته صورة مكتملة الملامح واضحة المعالم، تحمل في ثناياها المشهد الفلسطينيّ الكامل، مبرزةً الزّمن والحدث اللّذين ساعدا في تشكّل سرديّته النّثريّة الأقرب إلى القصّ، أمّا المكان فموطن الحدث لا الشّاعر- كما يرى- لكثرة المنازل الّتي تنقّل منها وإليها، واستطاع مريد بإبداعه الفنّيّ أن يصل للمتلقّي فلسطينيّاً معتزّاً بذاته وكونه.

ولرصد هذا الإبداع والكشف عمّا وراء الكلمة تناول البحث الظّواهر الأسلوبيّة في شعر مريد البرغوثي، فجاء في أربعة فصول؛ الفصل الأوّل درس بناء القصيدة من حيث العنوان وطول القصيدة والنّزعة الدّراميّة، والفصل الثّاني تعرّض لقضيّة التّناصّ بأنواعه المختلفة؛ الدّينيّ والأدبيّ والموروث الشّعبيّ والأسطوريّ، موظّفاً إيّاها للوصول إلى معانيه بطرق عديدة؛ لذا أذابها في نصوصه وغيّب أصولها، والفصل الثّالث تناول البنية الدّلاليّة، بدراسة الكلمات المفاتيح، ومناسبة السّياق، والمعجم الشّعريّ الخاصّ بالشّاعر فيما يخصّ المكان والزّمان والنّبات والحيوان واللّون، وكذلك لغة المألوف وظاهرة الانزياح، بما فيها من دلالات إيحائيّة.

أمّا الفصل الرّابع فقد درس الإيقاع الموسيقيّ في شعر البرغوثي، بنوعيه الخارجيّ والدّاخليّ، وتمثّل الخارجيّ بالوزن والقافية، وقد تحرّر الشّاعر منهما فكان الإيقاع الدّاخليّ عنده معوّضاً لحدٍّ ما؛ ومن مظاهره التّكرار والفواصل والجناس والطّباق والإيقاع النّفسيّ.

لقد استطاعت كلمات الشّاعر أن ترسم ملامح الإبداع بإيحاءاتها ودلالاتها، وميّزت صاحبها عن غيره، بالرّغم من مقاربتها بينه وبين أقرانه في مواطن مختلفة.

مقدّمة

بسم الله الموفّق، والحمد له كما ينبغي، والصّلاة والسّلام على عالم الأمّة وسراجها المنير سيدنا محمّد، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد،

فإنّ الشّعر الفلسطينيّ حمل في ثناياه الكثير من الإبداع، ومريد البرغوثي شاعر أبدع الكلمة ونسجها ليصل إلى القارئ بفكره وإحساسه الشّعريّ، وقد اتّسمت قصائده في دواوينه كلّها بأنّها تقترب من السّرد والنّثريّة، ممّا عكس قدرةً على خوض المواضيع المختلفة، فكان الرّثاء والغزل والوصف والوطنيّ والذّاتيّ، وكغيره من شعراء فلسطين شُغِل مريد البرغوثي بقضيّة شعب وأرض، فرسم صوراً للشّهادة والتّضحية، وعبّر بكلماته عن حقّ الفلسطينيّ في أرضٍ عشقها الإنسان والأدب.

والشّاعر مريد البرغوثي شعر بالمعاناة الفلسطينيّة، فقد كان ممّن خرجوا من الأرض ولم تُكتَب لهم العودة، لذا عبّر عن نفسه كثيراً بأنّه ابن الزّمن لا ابن المكان؛ وهذا ما جعله يُكثر من ذكر الزّمن الفلسطينيّ في تعبيره عن الأنا المنفيّة المهجّرة، كما عبّر عن الإنسان الفلسطينيّ بتصوير آلامه وأوجاعه، ورصدها بطريقة فنّيّة أدبيّة، تشدّ القارئ وتجذبه لمعرفة ما وراء النّصّ، واستفاد الشّاعر من التّاريخ والقضيّة ليكون شاهداً أدبيّاً على مسار الزّمن الفلسطينيّ، فكان في شعره الكثير الّذي يجعله موضع درسٍ وبحث، لرؤية ما بعد الكلمة، وتفسير حركاتها وسكناتها، وكشف أغوار القصيدة، والسّير معه من بداياته الشّعريّة لبيان نموذج شعرٍ نثريٍّ فلسطينيّ تبدّت أهمّيّته في جدّته النّثريّة، وفي تلمّس ملامح الصّورة الفلسطينيّة بفرحها وحزنها، ومشاركة البعيد إحساس أخيه في الأرض المحتلّة، ودعوته إلى عدم لعب دور الضّحيّة، فالضّربة الّتي لا تقتل تزيد قوّة.

ولعلّ عدم وجود دراسات وافية لشعر مريد البرغوثي كانت سبباً في تناوله أسلوبيّاً، لما قد تضيفه الدّراسة من جديد للدّراسات الأدبيّة الفلسطينيّة في تسليط الضّوء على شاعر ينضمّ إلى قافلة شعراء فلسطين، وتجدر الإشارة إلى أنّ شعر مريد البرغوثي لم يحظ بالدّراسات الكبيرة؛ فقد وُجِدت دراسة تحت عنوان" البنيات الدّلاليّة في الشّعر الفلسطينيّ مريد البرغوثي نموذجاً" لمحمّد معتصم ولكنّها تناولت قصيدة واحدة هي" عكا وهدير البحر" كما كان الكتاب في معظمه نقولات عن مؤلّفات أخرى.

وقد اتّبعت الدّراسة المنهج الأسلوبيّ في محاولة للإحاطة بالنّصّ الشّعريّ لمريد البرغوثي، وهو منهج مثمر نهل من مناهج عدّة؛ ليكتمل تناول النّصوص الأدبيّة، بطريقة تكشف عن مواطن الإبداع والتّميّز، وتذوّق الجمال الأدبيّ، ووضع اليد على مواضع تستحقّ الوقوف عندها وملاحظتها بدّقّة أسلوبيّة، ولم يخل الأمر من الإحصاءات والجداول لإثبات ما تمّ التّوصّل إليه من نتائج وحقائق، وكذلك مكّنت الأسلوبيّة كمنهج نقديّ من الدّخول إلى أعماق النّفس الشّعريّة ورصد انفعالاتها وأحاسيسها، ممّا قاد إلى أثر ذلك في تنوّع الجانب الموسيقيّ عند الشّاعر؛ ليتناسب وحالاته النفسيّة، ولضرورة الكلمة والإيمان بدورها في جذب المتلقّي وعكس رؤى الشّاعر وأفكاره أُفرد لها جانب من الدّراسة، يسعى للوصول إلى نتائج تتمثّل في تلمّس الدّلالات الإيحائيّة للألفاظ والمفردات والتّراكيب.

وتستند الدّراسة إلى مجموعة من المصادر والمراجع الّتي تفيد في الحقل الأسلوبيّ النّقديّ، والحقل الأدبيّ الشّعريّ، فكان منها ما أغنى وأفاض، وبدرجة أولى فقد اعتُمِدت دواوين الشّاعر كمادة أساسيّة للبحث وهي: الأعمال الكاملة الّتي ضمّت(ليلة مجنونة 1996، منطق الكائنات 1996، رنّة الإبرة 1993، طال الشّتات 1987، قصائد الرّصيف 1980، الأرض تنشر أسرارها 1978، نشيد الفقر المسلّح 1987، فلسطينيّ في الشّمس 1974، الطّوفان وإعادة التّكوين 1972)، والنّاس في ليلهم 1999، وزهر الرّمّان 2002، ومنتصف اللّيل 2005، وقصيدته محمود كشرفة سقطت بكلّ زهورها، ومن مراجع الدّراسة ومصادرها الشّعر العربيّ المعاصر لعزّ الدّين إسماعيل، والأسلوبيّة الرؤية والتّطبيق ليوسف أبو العدوس، وآفاق الرّؤيا الشّعريّة لإبراهيم نمر موسى، والسّيمياء والتّأويل لروبرت شولز، إضافة إلى مجموعة من المقالات منها مقال السيموطيقيا والعنونة لجميل حمداوي، ومن اللّقاءات الصّحفيّة المساندة: لقاء الشّاعر مع بروين حبيب على تلفزيون دبي بتاريخ 16/ 5/ 2009، وحوار مع الشّاعر الفلسطينيّ الكبير مريد البرغوثي أجراه عفيف إسماعيل لمجلّة الحوار المتمدّن، وغيرها الكثير ممّا كان رافداً مهمّاً للوصول إلى المبتغى من البحث والدّراسة.

وقد قُسِّمت الدّراسة إلى أربعة فصولٍ، تشكّل مجتمعة نواحي أسلوبيّة تصوّر الإبداع في قصيدة مريد وتقف عند قضايا فنّيّة مهمّة في الدّراسات النّقديّة، وهي:

الفصل الأوّل جاء بعنوان بناء القصيدة؛ وقد ضمّ شعريّة العنوان في محاولة لبيان العنوان وحدة لها أهمّيّتها ودلالتها الإيحائيّة، ثمّ طول القصيدة الّذي يشكّل جزءاً من قدرة الشّاعر على إطالة نفَسِه الشّعريّ، فالنّزعة الدّراميّة بعنصريها الأساسيين السّرد والحوار.

أمّا الفصل الثّاني؛ فقد تناول قضيّة التّناصّ، لرؤية الشّاعر من الدّاخل وتلمّس ثقافته وإبداعه في توظيف النّصوص الخارجيّة في قصائده، ومن التّنوّع الثّقافيّ تمّ الوقوف على: التّناصّ الدّينيّ الإسلاميّ والمسيحيّ، والتّناصّ الأدبيّ قديمه وحديثه، والتّناصّ مع الموروث الشّعبيّ كجزء من الهُويّة الفلسطينيّة الّتي لا يمكن سرقتها وطمس معالمها مهما حاول المعتدون ذلك، وخُتِم الفصل بالتّناصّ الأسطوريّ الّذي بات يشكّل زاداً للشّعراء المحدثين للتّعبير عن أفكارهم ومعانيهم المرادة.

وجاء الفصل الثّالث للبحث في البنية الدّلاليّة للقصيدة عند مريد البرغوثي؛ إذ كانت كلمته مقصودة ولم تأت عبثاً، وكثيراً ما حملت دلالات إيحائيّة، يصل بها إلى المتلقّي ليكون دوره في تذوّقها والوقوف على جمالها الفنّيّ، فتناول الكلمات المفاتيح كمدخل لإدراك معنى النّصّ، ثمّ الكلمة ومناسبتها للسّياق فتكتمل بذلك دائرة الإدراك، ولوصول القارئ إلى رسم صورة الشّاعر بالاستناد إلى شعره كان لا بدّ من الإشارة إلى المعجم الشّعريّ للشّاعر، وتحديداً المكان والزّمان والنّبات والحيوان واللّون، وكلّ عنصر من العناصر السّابقة له وجوده البارز في شعر مريد وله دلالته، لذا فإنّ بيانها أزاح الغموض في كثير من المواطن، وعرض جانباً من الإبداع عند الشّاعر، وساعد في إزالة الغموض المذكور الحديث عن لغة المألوف في شعر مريد، وهو ممّا له دوره في رسم صورة الشّاعر الفلسطينيّ المتمسّك بفلسطينيّته بالرّغم من بعده عن وطنه، ثمّ كان الانزياح مساعداً آخر لرؤية الإبداع وتخليص القارئ من الغموض.

أمّا الفصل الأخير من الدّراسة فقد تناول الإيقاع الموسيقيّ، وهو ما كشف عن النّثريّة الشّعريّة عند مريد البرغوثي حين رُصِد الوزن والقافية في شعره، كما بيّن نفْس الشّاعر من الدّاخل، وذلك بالحديث عن الإيقاع الدّاخليّ وما دخل تحت بابه كالتّكرار ذي الدّلالة المقصودة والإيقاع الملحوظ، فالفواصل والقوافي الدّاخليّة، ثمّ الجناس والطّباق وأثرهما في إحداث الإيقاع واللّحن، وخُتِم الفصل بالإيقاع النّفسيّ الّذي بدا واضحاً في القصائد بتقنيّات مختلفة أدّت دورها الموسيقيّ المطلوب.

ثمّ جاءت الخاتمة لتدوين أهمّ ما توصّلت إليه الدّراسة من نتائج، وما تمخّض عنها من توصيات تفيد في بناء صورة واضحة المعالم للشّعر الفلسطينيّ.

ومن الصّعوبات الّتي واجهت الدّراسة عدم توفّر الكتب والمؤلّفات في فلسطين؛ إذ كان لا بدّ من التّواصل مع الجامعات الخارجيّة للحصول على الكثير من المراجع والمصادر الّتي تنير طريق البحث، وتدعم خطاه وأفكاره.

واعترافاً بالفضل فإنّ الدّكتور إبراهيم أبو هشهش قد كان مشرفاً للبحث وداعماً للباحثة، ولم يبخل بعلمه وخبرته في المجال النّقديّ والأدبيّ، بل شكّل مصدر إلهام ودعم، وتحمّل الأسئلة والاستفسارات وبيّن كلّ ما من شأنه أن يساعد الباحثة في إنجاز الدّراسة، وإخراجها على ما هي عليه.

وأخيراً فإن أسأت فإنّني أقدّم الاعتذار، وأعترف بالقصور، وإن أحسنت فإنّه إنجاز أتمنى له أن يرقى إلى مستوى يُسجَّل في الدّراسات النّاجحة.

الباحثة

1. بناء القصيدة

1.1. شعريّة العنوان

2.1. طول القصيدة

3.1. النّزعة الدّراميّة

1.3.1. وسائل دراميّة

2.3.1. عناصر دراميّة

2.3.1.أ. السّرد

2.3.1.ب. الحوار

1.1. شعريّة العنوان:

يشكّل العنوان الوجه الأوّل الّذي يواجه المتلقّي حين يُعرض له كتاب أو ديوان أو قصيدة أو نصّ ما، ومن العنوان ينطلق إلى النّصّ.

وقد استحوذت قضية(العنونة) على نصيب غير قليل من البحث والدّراسة النّقديّة، فعُني بها النّقاد الغربيّون والعرب، في محاولة لمعرفة تأثير العنوان في تلقّي النّصّ الأدبيّ.

ويرى قطوس أنّ "العنوان يشكّل مركزيّة أو لحظة تأسيس بكر يتمّ منها العبور إلى النّصّ" [1]،انطلاقاً من هذا سيتمّ تناول العنوان عند مريد البرغوثي ببعضٍ من التفصيل، والبداية مع حدّ العنوان لغة واصطلاحاً.

العنوان لغةً مأخوذ من الجذر(عَنَن)" وَعَنَنت الكتاب وأعْنَنْته لكذا أي عرّضته له وصرفته إليه. وعنَّ الكتاب يَعُنّه عنّاً وعننّه: كَعَنْونه، وعَنْوَنْته وعَلْوَنْته بمعنى واحد، مشتقٌ من المعنى."[2] أي الاستدلال والمعرفة .

أما اصطلاحاً فقد عرّفه جميل حمداوي بأنّه:" عبارة عن رسالة، يتبادلها المرسِل والمرسَل إليه، يساهمان في التّواصل المعرفيّ والجماليّ، وهذه الرّسالة مسنّنة بشفرةٍ لغوية، يفكّكها المستقبل ويؤوّلها بلغته الواصفة، أو الماورا لغويّة، وهذه الرّسالة ذات الوظيفة الشاعريّة أو الجماليّة تُرسَل عبر قناةٍ وظيفتها الحفاظ على الاتّصال"[3] وهو" تركيب لغويٌّ مختصر، ينظمه الشّاعر بأسلوب شاعريّ جذّاب، يعبّر في الأغلب عن مضمون العمل الشّعريّ"،[4] وبهذا يتأكّد كونُ الاتّصال بين المبدع والمتلقّي هدفاً أساسيّاً للنّصّ.

---

[1] **سيمياء العنوان**، 31.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة(عَنَنَ).

[3] **السيموطيقيا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، 1997م، 100.

[4] "سيد أحمد"، حيدر"محمد جمال"، **شعرية العنونة، عزالدين المناصرة نموذجاً**، مجلة الجامعة الإسلامية، مج19، ع2، 2011م، 1209.

1.1.1. علاقة العنوان بالنّص:

إنّ العلاقة بين العنوان والنّص، علاقة الرّأس والجسد، فالعنوان هو العتبة الأولى للنّصّ، كما أنّ النّصّ لا يتشكّل بدون عنوانٍ يميّزه عن غيره من النّصوص، حتى أصبح له حيّزٌ في صفحات الكتب والمؤلّفات ممّا دعا بعض الباحثين إلى التّنبّه للدّلالة البصريّة أو الأيقونيّة للعنوان.[1]

وبالرغم من ذلك فقد فرّق بعض الباحثين بين عنوان النّثر وعنوان الشّعر، ومنهم من رأى أنّ" الشّعر يمكن أن يستغني عن العنوان، ما دام يستند إلى اللا انسجام، ويفتقر إلى الفكرة التّركيبيّة الّتي توحّد شتات النّصّ المبعثر، وبذلك قد يكون مطلع القصيدة عنواناً."[2] وقد يُختلَف مع ما سبق؛ لأنّ الشّعر ليس نصّاً مبعثراً يحتاج إلى توحيد، وليس نصّاً يفتقر الانسجام، فللشّعر خصوصيةٌ ليست لغيره، لكن مع مراعاة ما عُرف في النّقد بالوحدة العضويّة والوحدة الموضوعيّة، والظّنّ أنّ قضيّة(حسن التّخلص) في القصيدة لا تعني بأيّ حالٍ بعثرة النّصّ وتشتيته.

وممّا يؤكّد العلاقة بين النّصّ والعنوان ما جاء به روبرت شولز عندما تحدّث عن مرثيّة(ل.دس.مرون) فقال:" بالتّأكيد لولا عنوانها لما كانت قصيدة، غير أنّ العنوان وحده لن يؤلّف النّصّ الشّعريّ، وليس في وسع العنوان والنّصّ الشّعريّ معاً أن يخلقا قصيدة بمفردهما، وإذا أُعطي القارئ العنوان والنّصّ فإنّه سيُستحثّ على خلق القصيدة، لن يكون مجبراً بالطبع، غير أنّ الممكنات المتاحة له لا تتيح أكثر من هذا."[3]

ولعلّ وجود العنوان يدلّ على النّصّ وما فيه؛ دلالة تختلف بين الحين والآخر تبعاً للعنونة والنّصّ، فالنّصّ دالّ على عنوانه، والعنوان بدوره يدل على نصّه، لكن الفرق متمثّل في امتلاك النّصّ للسّياق الّذى يساعد في تفسير العنوان وما جاء في النّصّ.[4] والتساؤل بعد تَبيُّن هذه العلاقة الوثيقة بين العنوان والنّصّ هو: هل عرف القدماء العنوان؟ وهل اهتمّوا به كعنصر أوّليّ للنّصّ؟

---

[1] ينظر: جلال، سليمة، **أسماء السّور في القرآن الكريم**، 37، جامعة الحاج لخضر، باتنة- الجزائر، 2008- 2009م، رسالة ماجستير.

[2] حمداوي، جميل، **السّيموطيقيا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، 1997م، 98.

[3] **السّيمياء والتّأويل**، 73.

[4] ينظر: قطوس، بسام، **سيمياء العنوان**، 73.

إنّ اهتمام القدماء بالعناوين لم يُشهد، إلّا إذا عُدّ اهتمامهم بالمطالع والمقدّمات من هذا الباب؛ فبدءاً بالعصر الجاهليّ ومروراً بالإسلاميّ والأمويّ والعباسيّ تمثّل الاهتمام بالمقدّمات، وتناولها الدّارسون من حيث التّقليد والتّجديد، ومثال ذلك ما جاء به حسين عطوان حيث عرض للمقدّمات الجاهليّة ومقوّماتها البدويّة، أمّا العصر الأمويّ فقد أشار فيه إلى التّجديد في موضوع المقدّمة وهو" إضافة البغال الّتي تحمل الهوادج على ظهورها إلى جانب الإبل".[1]

ويتحدّث عزّ الدّين المناصرة عن أول تغيير حصل للمقدّمات في العصر الإسلاميّ؛ إذ ماعادت المقدّمات الطّلليّة تستحوذ على مقدّمة القصيدة ، بل أُضيف لها أشياء أخرى، ثم جاء العصر العباسيّ لتكون الثّورة على المقدّمة الطّلليّة وبعدها ثورة الموشّحات الأندلسيّة.[2]

ولو استقرأْتَ ما جاء في الكتب القديمة لرأيت أنّ الحديث عن المقدّمات والمطالع يكاد يتشابه والحديث عن العنوان في عصرنا، فالعنوان يقابل المقدّمة والمطلع.

إنّ العنوان شغل النّقاد حتى دُرس بالتّفصيل، فوضعوا له وظائف ودلّلوا على أهميته، وتحدّثوا عن أشكال وروده ولغته، وأكثر ما استرعى الانتباه في حديثهم ؛ الرابط بين المبدع والمتلقّي في كلمات العنوان؛ إذهو أول منبّه بصريّ للقارئ أو المتلقّي، يشدّه ويجذب أنظاره، ولعلّه يسترق سمعه حين يُلقى عليه.

لقد بيّن ابن قتيبة أهميّة العنوان بطريقة غير مباشرة حين تحدّث عن النّسيب وقال:" ليميل إليه الوجوه، وليستدعي(به) إصغاء الأسماع(إليه)." [3]

وفي المضمار نفسه يقول ابن رشيق القيروانيّ:" وبعد فإنّ الشّعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشّاعر أن يجوّد ابتداء شعره، فإنّه أوّل ما يقرع السّمع، وبه يستدلّ على ما عنده من أوّل وهلة."[4]

---

[1] مقدمة القصيدة العربيّة في العصر الأمويّ، 185.

[2] ينظر: جمرة النّص الشّعريّ،349 – 353.

[3] الشّعر والشّعراء، 1/ 75.

[4] العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، 1/ 195.

وفي موضع آخر ربط القيروانيّ بين النّجاح وحسن الافتتاح،[1] وما دلالة ذلك إلاّ المشابهة بين ما جاء عند القدماء من اهتمام بالمطالع، وما جاء عند النّقاد المحدثين من إدراك لأهميّة العنوان ودوره النّقديّ في استثارة القارئ وشدّه للنّصّ؛ فهذا طه وادي يرى أنّ العنوان" عنصراً عضويّاً في القصيدة بل في كلّ ديوان يصدره على حدة، والشّاعر لا يختار العنوان في قصيدة أو ديوان اعتباطاً أو مصادفة، إنّما بعد تأمّل لأعماق تجربته، حيث يأتي العنوان دالاً بشكل واضح على ما أراد أن سيتثيره لدى قارئه".[2]

ولأنّ العنوان يدلّ على نصّه، ويحمل إشارات من المرسِل إلى المتلقّي، فإنّه يمثّل المدخل وأحياناً المخرج(الحلّ)، فالعنوان:" قد يضمّ الهدف من العمل ذاته، أو خاتمة القصة وحل العقدة فيها."[3]

إنّ العمل الأدبيّ يمثّل رسالة، ولكلّ رسالة هدف وغاية، والعنوان كجزء لا يتجزّأ من النّصّ الأدبيّ له وظائف وغايات، ولكن ما مدى اتّفاق النّقاد على هذه الوظائف ؟

2.1.1. وظائف العنوان

تكاد تجمع المؤلّفات النّقديّة على الوظائف الأساسيّة للعنوان، مع زيادة تصبّ- في نهاية المطاف- في أساسيات الغاية من العنونة؛ فجيرارد جيينت يرى أنّ الوظائف المحدّدة للعنوان ثلاثة:" التّعيين، تحديد المضمون، إغراء الجمهور."[4] ووظيفة التّعيين أهمّ هذه الوظائف حضوراً في العناوين، وهي في أبسط مفاهيمها التّسمية، في الوقت الّذي لا يعدّ من الضّرورة وجود الوظيفتين الثّانية والثّالثة معاً في عنوان واحد.[5]

---

[1] ينظر: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، 1/ 195.

[2] جماليّات القصيدة المعاصرة ،98.

[3] قطوس، بسّام، سيماء العنوان ،39.

[4] بلعياد، عبد الحقّ، عتابات (جيرارد جينيت من النّصّ إلى المناصّ)،39.

[5] ينظر: نفسه، 75- 87.

ويبدو أنّ تحديد المضمون يتمثّل في معرفة الجنس الأدبيّ للنّصّ، إن كان قصّة أو خطبة أو مقامة أو مسرحيّة أو غير ذلك، أمّا إغراء الجمهور فواضح أنّه متعلّق بالمتلقّين وقضيّة إثارتهم واستمالتهم للنّصّ، فبالنّظر إلى الوظائف السابقة يُدرك أنّ النّصّ رسالة من حيث وجود المرسِل والمرسَل إليه(المتلقّي) ودرجة التّأثير وإيصال المراد، الّذي قد يكون المرسِل(المبدع) بعيداًعن التّفكير فيه أو القصد إليه. وباعتبار المرسَل إليه يمكن الرّبط بين العنوان واللّسانيّات للوصول إلى الوظائف الّتي عرضها رومان ياكبسون وهي مرتبطة بالضّمائر إذ يقول:" إنّ الشّعر الملحميّ المركّز على ضمير الغائب يفتح المجال بشكل قويّ أمام مساهمة الوظيفة المرجعيّة، والشّعر الغنائيّ الموجَّه نحو ضمير المخاطَب يتّسم بالوظيفة الإفهاميّة."[1]

إنّ القارئ في الدّراسات الّتي اختصّت بالعنونة، يجد تأثير هذين النّاقدين فيها؛ إذ اتّخذ الباحثون هذه الوظائف السّتّة منطلقاً للحديث عن وظائف العنوان[2] الّتي يجملها ياكبسون في الخطاطة الآتية[3] :

السّياق(مرجعيّة)

المرسِل ..... الرّسالة(شعريّة) ..... المرسَل إليه

(انفعاليّة) اتّصال(انتباهيّة) (إفهاميّة)

سنن(ميتالسانيّة)

---

[1] **قضايا الشّعريّة**، 32- 33.

[2] ينظر: قطوس، بسّام، **سيمياء العنوان**، 41 – 43، 64، وجلال، سليمة، **أسماء السّور في القرآن الكريم**، 40 – 42، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة- الجزائر، 2008- 2009م، والحارثي، حمدان محسن عواض، **العنوان في النّصّ الشّعريّ الحديث في المملكة العربيّة الحديثة**، 118، 147 ، 177، رسالة ماجستير، جامعة أمّ القرى، المملكة العربيّة السّعوديّة، 2007م.

[3] ينظر: **قضايا الشّعريّة**، 27، 33.

فالانفعاليّة تعطي النّصّ أحقيّة المنافسة في مضامر جذب الانتباه والقدرة على الظّهور،[1] أمّا الوظيفة الثّانية فهي لا تتجاوز بيان النّصّ وتوضيحه بالإخبار عنه أو بالإحالة إلى ما يوضّحه، ولعلّ الوظيفة الثّالثة هي الأهمّ؛ فلولا اللّغة لما حصل ذلك الانفعال وذاك الإخبار، ويمكن دعم هذا القول بما جاء في مقال السيموطيقيا والعنونة: "إنّ العناوين هي رسائل مسكوكة ومضمّنة بعلامات دالّة مشبَعة برؤية للعالم، يغلب عليها الطّابع الإيحائيّ".[2]

فاللّغة هي ما يمكن وصفه بالإيحاء والغموض والإثارة، وهي طريقة التّواصل بين المبدع والمتلقّي؛ قراءة وسماعاً، فكم من كلمة تحمل في طيّاتها دلالات لاحصر لها، فتشغِل المتلقّي ساعات وأياماً وهو يبحث عمّا قد يفتح له آفاق المعرفة واليقين والاستمتاع .

3.1.1. أشكال العنونة

قسّم باحثٌ العنونة من حيث الدّلالة إلى قسمين هما؛ العنونة الصّريحة والعنونة الانزياحيّة، ويضم كل قسم منها مجموعة من الفروع،[3] وستُعتَمَد في دراسة عناوين القصائد عند مريد البرغوثي.

– العنونة الصّريحة: "وهي الّتي تحدّد طبيعة القصيدة الشّعريّة، وتشير بشكل مباشر إلى موضوعها ".[4]

ويندرج تحت هذا القسم الأسماء الصّريحة(أماكن، أشخاص) وتُضيف الباحثة إليها(الزّمان)، ومريد البرغوثي لم يكن بعيداًعن هذه العنوانات، فقد ظهر في أعماله الشّعريّة مسمّيات لأماكن وشخصيات وأزمان، فكان تارة يحدّد وتارة أخرى يترك ذلك بلا تحديد.

3.1.1. أ. الشّخصيّات

برزت الشّخصيّات في عنوانات البرغوثي، بمسمّياتٍ وتعميم، والبداية بالشّخصيات المذكورة

---

[1] ينظر: جلال، سليمة، **أسماء السور في القرآن الكريم**، 37، رسالة ماجستير، جامعة الحاجّ لخضر، باتنة– الجزائر، 2008– 2009م.

[2] حمداوي، جميل، مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، 1997م، 100.

[3] ينظر" سيدأحمد"، حيدر" محمدجمال"، **شعرية العنونة(عز الدين المناصرة نموذجاً)**، مجلة الجامعة الإسلاميّة، مج 19، ع 2، 2011م، 1210-1225 .

[4] **نفسه**، 1210، وينظر الصفحات التالية.

اسماً صريحاً وهي(منيف ، حنظلة– طفل ناجي العلي– رضوى، أبومنيف، زوزو، تميم، مشنقة جديدة لزهران، سعيد القرويّ وحلوة النّبع، سعيد القرويّ مشهد آخر، رضوى، حليمة، محمود: كشرفة سقطت بكلّ زهورها). و(منيف) هو شقيق الشّاعر الذي قال فيه:

وأخي شهيد جماله وخصاله

أنا لم أجد رجلاً يعيش بقلب أمّ مثله!

رجل رؤوم .[1]

وأفصح الشّاعر عن حنظلة وهي شخصيّة فنيّة للفنّان الفلسطينيّ ناجي العلي، الّذي أُغتيل اغتيالاً في لندن على يد الموساد الإسرئيليّ، وحنظلة طفل في العاشرة من عمره، أصبح توقيعاً لهذا الفنّان، يقول البرغوثي:

لأجلك يبني المقاول مقتلاً في الرمال

ويستوردون مسيل الدموع وسيل الدروع

....

مكبّرة الصّوت في ليلة المهرجان

وكاتمة الصّوت في ليلة الإغتيال ![2]

أما رضوى فهي زوجة الشّاعر، وقد عنون باسمها قصيدتين يقول :

يا ذات الوجه المنذور لأرض الدلتا

يا رضوى ، ياذات الوجه الطّيب [3]

و(زوزو) بدا من القصيدة أنّها شخصيّة كرتونيّة، تُشقّ إلى نصفين، ويحاول أن يضمّ نصفيّ جسمه ، لكن النّهاية قبل الاتّحاد :

يحاول زوزو أن يضم نصفي جسمه ليتّحدا

---

[1] **الأعمال الشّعريّة**، 85.(ليلة مجنونة 1996).

[2] **نفسه**، 308– 309.(رنّة الإبرة 1993).

[3] **نفسه**، 677.(فلسطينيّ في الشّمس 1974).

ولكنّ النّصفين لا يتطابقان !

يحاول مراراً، بلا فائدة

ومن جهات الشّاشة كلها تتقافز حروف من الصّلصال

مشكّلة كلمة: "النّهاية "[1]

وسعيد القرويّ هو رمز للثّورة والمقاومة يقول مريد:

ويمرّ سعيد القرويّ بساحات الأرض

فيرى أنّ الصّقر المرسوم على العلمِ سجينٌ في اللّون الأبيض .[2]

وزهران رجل شنقه الإنجليز في حادثة دنشواي في الرّيف المصريّ،[3] يقول:

يا زهران لا تيبس ولاتهرم

ولا توغل بهذا الموت .[4]

أمّا محمود: فهو الشّاعر الفلسطينيّ محمود درويش، وقد قيلت القصيدة في ذكرى وفاته عام 2010.

محمودُ نامَ هنا ومَرَّتْ حَفنةٌ عبر الحواجز

من تراب البَروَة الممنوعِ

---

[1] مريد البرغوثي، **الأعمال الشّعريّة** ، 376-377.(طال الشّتات 1987).

[2] **نفسه** ،634.(نشيد الفقر المسلّح 1987)

[3] ينظر: حسين، أحمد، **موسوعة تاريخ مصر**، 1235- 1255، وقد ظهرت الشّخصيّة عند غير شاعرنا، فهناك قصيدة عنوانها(شنق زهران) لصلاح عبد الصّبور، ينظر **ديوانه**، 18.

[4] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 572.(قصائد الرّصيف 1980)

لانتْ تحت دهشته ونامَ،[1]

ومن الشّخصيّات المعّممة ممّا جاء عنده(اللّصوص، ساعي البريد، المرأة الجلاد، المعتقل، الصّبيّ، الفتاة، رجل، سيدتان، مسؤول، الحرّاس، الشّاعر، فلسطينيّ في الشّمس، الفلسطينيّون، أمير العسكر، ولدان يصعدان جبلاً، السّاحر مرتبكاً، حالات السّيدة، السّيد).

3.1.1. ب. أسماء الأماكن

شكّل المكان نسبة غير قليلة في عنوانات دواوين مريد وقصائده، انطلاقاً من مكان نشأته مروراً ببعض الأمكنة، وقد ظهرت في شعره كالآتي:(المنزل الغريب، على درج المكتبة، على خشبة المسرح، إجازة في أوروبا، المطبعة، القطار، السّجين، السّفينة الغارقة، الجبل، مقعد واحد، باب العامود، الحظيرة، الشّرفة، قصيدة الرّصيف، السّياج، السّاحة، زقاق، حديقة، النّافذة، عكا وهدير البحر، المنافي، موت وراء النّهر، الشّتاء العتيق في القرية الحزينة، دخل المستقبل إلى غرفتي، سوناتا القيروان، ليس في الأوليمب، في الغرفة المجاورة، غرفة مؤقتة، مملكة الرّمل، باتّساع السّماء).

وله ديوان(صمت الأمكنة) يحوي خمس قصائد هي(الدّار العتيقة، دار رعد، على بوابة البلد ، فوق مطار أثينا، ملهاة الساعة الرملية).

بالنّظر إلى العناوين السّابقة تجد أنّ مريد نوّع في ذكر الأماكن، وفلسطينيّته ظاهرة في بعض العناوين كقصيدته(باب العامود):

بابُ العامودْ

رائحةُ الأسلافِ الأولى

قَوسٌ من صَمْتٍ يوشك أنْ يحكْي

---

[1] البرغوثي، مريد، محمود: كشرفة سقطت بكلّ زهورها، الملحق، 338.

ضجةُ أحفادٍ وهدوءُ جُدودْ .[1]

وعكا المدينة الفلسطينيّة الجميلة، الواقعة على السّاحل الفلسطينيّ :

عكا نزلت للأسواق

مرّت بين صناديق الخضرة

ازداد الأخضر خضرة .[2]

3.1.1. ت. الزّمان

إنّ الزمان عند مريد ظهر في العنوانات الشّعريّة بلفظ الزّمن مثل(قصيدة للزّمن الفلسطينيّ، في زماني، زمن الاشتباك) وأزمان أخرى(اللّيل ...اللّيل، تلك اللّحظة، ليل وعنب، في الأربعين، سهرة، الشّتاء العتيق في القرية الحزينة، منتصف اللّيل، ليلة لا تشبه اللّيل، إلى أين تذهب في ليل كهذا؟، كلمّا حلّ افتراق، ثم وفي بغتة تدخلين).

والملاحظ أنّ لفظ الزّمان جاء في القصائد الثّلاثة ليعبّر عن الزّمان الفلسطينيّ:

في زماني رفعتْ كلّ الأيادي حُلُمَ العمر

وجلادٌ وحيد نكّسَهْ.[3]

ذلك الزّمان الّذي يحمل كل المعاناة، بأشكالها المختلفة؛ الظّلم والهجرة والنّفي والنّزوح وغيرها :

فالوقت وقت الاشتباك

---

[1] الأعمال الشّعريّة ، 335.(طال الشّتات 1987).

[2] نفسه، 609.(الأرض تنشر أسرارها 1978)

[3] نفسه، 317.(رنّة الإبرة 1993).

والنار حارقة ولا ينجو سوى من كان في عز الحديقة .[1]

و(منتصف اللّيل) قصيدة أظهر فيها مريد حياة الفرد العادي- شخص- في منتصف ليلة رأس السّنة:

في ليلة كهذهِ،

حيث تموتُ نجومٌ وتولَدُ أُخرى[2]

ويبدو الزّمان عند الشّاعر أسوداً دالّاً على حياة الشّعب الفلسطينيّ، المليئة بالمآسي السوداء، فاللّيل أسود والاحتلال كذلك، والقرية حزينة وشتاؤها عتيق، وهنا مفارقة جميلة حين يبقى الأمل، فالشّتاء العتيق أملٌ بعودة زمن مضى، زمن الثّلج الّذي يليه الرّداء الأخضر الرّبيعيّ :

عاد للقرية ثلجيّ الرّداء

وترامى يطرق الأبواب في برْد الظّهيرة :

" أنا ما زلت أنا "

يومها عادت عيون القرية الخضراء تحكي .[3]

فالأماكن استحوذت على الجزء الأكبر من عناوين قصائده، ودلالة ذلك انتماء الشّاعر للمكان صاحب العلاقة بوطنه فلسطين، مع أنّه صرّح بعدم الانتماء الحقيقيّ للمكان؛ لأنّه يرى الإقامة في الزّمن لا في الحجارة والشّبابيك والعتبات،[4]ولعلّ ذلك كان بعد افتراقه عن وطنه، والمعاناة في المنافي.

ولو استقرأت العناوين الباقية فإنّك تجد بعض العناوين الّتي حملت أسماء الحيوان مثل(رأس الزّرافة، الأفعى، الحصان، العقرب، الضفدعة، الهدهد، الغزالة، ذاكرة النّمر، ذيل الطّاووس يمسّ مقابر الموتى، أكله الذئب، الخنزير، الطّائر، صهلة المهرة، طير دافئ، سادت في الآفق طيور عمياء، طائر

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 630.(نشيد الفقر المسلّح 1987).

[2] **منتصف الليل**(2005)، 115.

[3] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة** ، 757.(الطّوفان وإعادة التكوين 1972).

[4] مقابلة تلفزيونيّة، برنامج نلتقي مع بروين حبيب، 16/ 5/ 2009م، دبي- الإمارات العربيّة المتّحدة.

التّلال الغاضبة، دافئ كنعجة في الثّلج، النّعجة، رسالة الوحش).

وكان النّبات(الخسّ، ليل وعنب، وردة، زهر الرّمّان) والحديث عن هذه العناوين سيأتي في الفصل الثّالث من هذه الدّراسة كجزء من المعجم الشّعريّ للشّاعر.

4.1.1. لغة العنوان

فيما يخصّ لغة العنوان فإنّ المدروس هنا نصّ العنوان المكتوب من حيث الإفراد والتّركيب؛ أي الجملة وشبه الجملة، وبعد التّمعّن في عناوين القصائد كانت النّتيجة أنّ الإفراد في لغة عنوانات البرغوثي يحوز على النّسبة الأكبر من عنونة قصائده؛ إذ تشكّل العنوانات المفردة ما نسبته في القصائد 73%، في حين تقاسمت عنوانات الدّواوين النّسبة بين الإفراد والتّركيب ، أما القصائد الّتي جاءت مركّبة فقد تمثّلت نسبتها في الآتي :

الدّواوين؛ جمل اسمية 72%- جملة فعليّة 28%، وليس هناك عناوين جاءت شبه جملة، والأمر ينسحب على القصائد؛ فقد كان النّصيب الأكبر للجمل الاسميّة التي شكلت مانسبته 17%،في الوقت الذي تساوت فيه الجمل الفعليّة وشبه الجملة وكانت النّسبة 4%.

ولعلّ هذه النّسب تعود في أسبابها إلى وظائف العنوان، فالإفراد بين الوظيفة الإخباريّة أو التّعيينيّة، الّتي هي بمثابة التّسمية، أمّا الجمل فهي في معظمها جاءت تحت الوظيفة الانفعاليّة الّتي تشدّ القارئ لمعرفة ما تحت العنوان، وساعد في ذلك العنوانات الحكائيّة القصصيّة، وأيضاً العنوانات التّناصيّة.

وقد يكون الإجراء انعكاساً لرؤية يراها الشّاعر عبّر عنها في مقابلة صحفيّة:" أنا مع حقوق الأفراد، وليس مع حقوق الإنسان، لا شيء أسوأ من تبسيط الأمور الّذي يقتل كل شيء"،[1] وجدير بالذكر أنّ مريد لم يكتب عنواناً قبل القصيدة قط.[2]

---

[1] مقال: حلم الشعراء العظام الوصول للبساطة، حاوره مدني قصري، جريدة الدّستور الأردنيّة، نقلاً عن www. Maaber.org.

[2] مقال: للمنافي مباهجها ولا أمدح كلّ شيء في الوطن، حاورته دنيا الأمل إسماعيل، جريدة الدّستور الأردنيّة، نقلاً عن www.mouridbarghowt.net

2.1. طول القصيدة

اختلف الدّارسون منذ القدم في قضية طول القصيدة الشّعريّة، ولكنّ القدماء كانوا أميل إلى الإيجاز والاختصار، انطلاقاً من البلاغة والإجادة الشّعريّة، وكأنّهم يتّبعون القول: من كثُر كلامه كثُر سقطه، ومع ذلك فإنّ المطوّلات في الأدب العربيّ ليست خفيّة على أحد، بل إنّها ميدانٌ للجدل والنّقاش، بين مؤيّد للإطالة وآخر لا يجد لها مبرراً أبداً، وثالث يرى الوسطيّة خير الأمور.

لقد تناولت الكتب الأدبيّة الموضوع في أكثر من موضع، وكان ممّن يرى في الإيجاز غاية الجاحظ، إذ يقول:" وأحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه."[1]

ويعلّل الجاحظ ما أتى به من قول بأنّ هذا الكلام:" يصنع في النّفوس صنيع الغيث في التّربة الكريمة."[2]وقد ذكر صاحب الصّناعتين بعض الأمثلة على شعراء فضّلوا قصار القصائد على طوالها، أمثال الفرزدق والحطيئة وابن الزّبعريّ، وكلٌّ له أسبابه الّتي تدور حول وقعها في النّفوس، وسرعة حفظها، وقدرة النّاس على تداولها، والبعد عن التّكلّف.[3] ويساند هؤلاء الشّعراء الخليل بن أحمد الفراهيدي وابن جنّي.[4]

ليست القضيّة من السهولة الّتي تبدو عليها، فإن كان قصر القصيدة هدف وغاية من بعض الأدباء، فإنّ طولها كذلك، لأسباب تُعرَض في موضعها، والفريق الثالث الّذي فضّل الوسطيّة؛ لم يقصد هنا عدد الأبيات، إنّما مناسبة القصيدة للطّول حيناً والقصر حيناً آخر.

تجدر الإشارة في هذا السّياق إلى ما جاء عند أرسطو من قول يبيّن الحاجة إلى التّناسب والمنطقيّة في طول القصيدة يقول:" فالجمال يقوم على العِظَم والنّظام، ولهذا فإنّ الكائن العضويّ الحيّ إذا كان صغيراً جدّاً لا يمكن أن يكون جميلاً، لأنّ إدراكنا يصبح غامضاً وكأنّه يقع في برهة لا يمكن إدراكها، كذلك إن كان عظيماً جدّاً، بأن كان طوله عشرة آلاف ميدان مثلاً، إذ في هذه الحالة لا يمكن أن

---

[1] البيان والتبيين 1/ 83.

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: أبو هلال العسكري، 193- 194

[4] ينظر: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، 168/1. وينظر: الخصائص 83/1

يحيط به النّظر."[1] ومن قول أرسطو يُستَشفّ ضرورة التّنبّه إلى الوسطيّة في عدد الأبيات، ذلك ما دعا إليه الآمدي؛ الحذر في الشّعر، بعيداً عن الهذر الزائد والنقص المخلّ.[2]

يبدو هذا الرأي أقرب إلى الصّواب، فالقصر الزّائد قد يؤدّي إلى ما يُطمَح له من حفظ، ولكن في الوقت ذاته لا يُفهم؛ لأنّه نقصٌ ليس في موضعه، والطّول الزائد يُشعِر بالملل من قبل المتلقّي، فلا يهتمّ بإتمام القصيدة، ومع ذلك لا يمكن الحكم على كلّ قصيدة طويلة بالخلل والملل؛ لأنّ الطول ممّا يُمدَح به الشّاعر؛ لدلالته على طول النّفس الشّعريّ، ولأنّ فيه المجال الأوسع للتّعبير عن العواطف والأحاسيس، كما يسمح للمتلقّي بالسّير مع الأحداث الدراميّة في الكثير من القصائد ، تحديداً القصائد الحديثة الّتي دخلت إليها الأبعاد الملحميّة، وقد يصحّ ما رآه أرسطو على القصائد العربيّة القديمة، حين كان الشّعر العربيّ غنائيّاً ذاتيّاً.

والطّول في القصائد الحديثة حُدِّد بعدد الأسطر الشّعريّة كما جاء عند جودت إبراهيم، الّذي قسّم القصائد إلى: الصغرى والمتوسطة والطويلة ونصف المطوّلة والمطوّلة، وكان عدد أسطرها كالآتي[3]:

- الصّغرى: 2-3 أسطر.
- المتوسطة: 20-40 سطراً.
- الطّويلة: 40-200 سطر.
- نصف المطوّلة: 200-300 سطر.
- المطوّلة: 300-400 سطر.

ويُذكَر أنّ مريد لم يترك من هذه الأقسام شيئاً، وكانت دواوينه الشّعريّة كما في الجدول الآتي:

---

[1] فن الشّعر،23-24.

[2] ينظر: الموازنة، 380.

[3] ينظر: ملامح نظريّة في نقد الشّعر العربيّ، 171.

اسم الديوان	قصائد صغرى (أقل من 20 سطراً)	قصائد متوسطة	قصائد طويلة	قصائد نصف مطوّلة	قصائد مطوّلة
ليلة مجنونة	18	8	6		
منطق الكائنات	92 (15) منها ومضة	2			
رنة الإبرة	12 واحدة منها ومضة	13	5	1(الشّهوات)	
طال الشتات	14	8	9		2(طال الشّتات وغرف الرّوح)
قصائد الرصيف	31 واحدة منها ومضة	8	7		
الأرض تنشر أسرارها				1(عكا وهدير البحر)	1(سعيد القرويّ وحلوة النّبع)
نشيد الفقر المسلّح	1		3	1(زمن الاشتباك)	
فلسطينيّ في الشّمس	1		3		1(رضوى)

الطّوفان وإعادة التّكوين	3	2	11		
منتصف اللّيل					1(منتصف اللّيل
زهر الرّمّان	1	4	6	1(صلاة إلى زيوس)	1(إلى أين تذهب في مثل ليل كهذا؟)
النّاس في ليلهم(زهر الرّمان)	1	6			
ليس في الأوليمب	2	3	4		
ريشة رينوار	5	2	4		
عزف مرتجل	4	2	1		
صمت الأمكنة		2	3		
قصيدة محمود: كشرفة سقطت بكلّ زهورها				نصف مطوّلة	

الجدول المبيّن أعلاه يوضّح عدد القصائد الطّويلة ونصف المطوّلة والمطوّلة عند الشّاعر مريد البرغوثي، وقد بلغ عددها اثنتين وسبعين قصيدة، أي ما نسبته 22% من مجموع قصائده، يحيل هذا الأمر إلى الأسباب الّتي يلجأ الشّاعر من أجلها للقصائد الطّويلة وهي:

أوّلاً-الانفعال النّفسي:

الإنسان بطبيعته يحبّ التعبير عمّا يجول في خاطره بطرق شتّى، والأديب يجد متنفّساً قوياً في أعماله الأدبيّة يستطيع عبرها إراحة باله وإزاحة همومه الكثيرة، فينفعل ويصوّر انفعاله كما يراه مناسباً، لذا تُلاحظ القصائد الطّويلة الّتي تنتشر في دواوين الشّعراء، لما فيها من فرصةٍ للسّير مع تدفّق العاطفة والمشاعر، دون حاجة إلى الانقطاع عند نقطة معيّنة بسبب عدد محدّد من الأسطر الشّعريّة أو الأبيات الشّعريّة.

والعلاقة الّتي تربط بين طول القصيدة والانفعال علاقة طبيعيّة اعتباطيّة، لكنّ بعض الباحثين يرى أنّها على الرّغم من الأهميّة الّتي تبلغها إلّا أنّها من القليل النّادر؛ إذ من الصّعب أن يستمرّ الشّاعر على وتيرة واحدة من القوّة من بداية القصيدة إلى نهايتها.[1]

والظّنّ أنّ لدى الشّاعر قدرة تمكّنه من اتّباع النّهج نفسه من بداية القصيدة حتّى نهايتها، ويعود ذلك إلى الدّفقة الشّعوريّة لديه، وقوة الانفعال الذّي يسيطر عليه عند نظم القصيدة.

الانفعالات والأحاسيس تبدو في قصيدة مريد البرغوثي(باتّساع السّماء) هذا الاتّساع انعكست عليه مشاعره فصرّح بها في قوله:

هادئاً،

كالخزامى الّتي انغمرت

بالرّذاذ،

عائداً

من غروب زماني

إلى أوّله،

---

[1] ينظر: بكّار، يوسف حسين، **بناء القصيدة في النّقد العربيّ القديم**، 270.

عارماً كاتّصال المطر

بالمطر،

ساهماً،

مثل طير يقيسُ اتّساعَ القفصْ،[1]

الانفعالات في هذه القصيدة متباينة، تبدأ(بالهدوء) كهدوء ما قبل العاصفة، وما قبلها هنا(أوّل الزّمان) الزّمان الّذي كان فيه الإنسان الفلسطينيّ كغيره من البشر، يفرح بالمطر رمز الخير والخصب، وتتواصل فرحته، إلى أن يوقف المتلقّي شعور آخر، وانفعال يتّفق والهدوء إلى حدٍّ كبير هو(السُّهوم) التّفكير بما حوله من أحداث، صوريّاً هو إنسان يعيش في وطن، ولكن إذا حدّق فيما حوله وجد نفسه في سجن كبير متّسع كاتّساع السّماء! إنّ دلالة الانفعالات غير المتتابعة بعلامات الترقيم، تتابعت بنظمها على وزن واحد، وحركة إعرابيّة واحدة؛ فالفاصلة تعطي شعوراً بالتّريّث وأخذ النَّفَس، ممّا يوحي بدفقة شعوريّة متباطئة الخطى، في حين تدلّ على التّعب النّفسيّ لدى(الأنا الشّاعرة)، وقد تمثّل هنا بعدم القدرة على الاستمرار من غير راحة بين اللحظة وأختها.

وقصيدته(الشّهوات) خير مثال على الانفعال النّفسي، فشهوات الأنا الشّاعرة كثيرة، لا يناسبها الاختصار:

وأنا لم أعد أشتهي أيَّ شيءْ

فأنا أشتهي كلّ شيء[2]

تكرّرت كلمة شهوة ومشتقاتها في القصيدة ما يقارب(39) مرّة، فهي أحاسيس متتابعة عاد الشّاعر بها إلى صغره وأكمل حتى وصل شهوته الأخيرة:

شهوةٌ أن نُريح القصائد منكِ قليلاً

---

[1] زهر الرّمان(2002)، 146-147.

[2] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 236.(رنّة الإبرة 1993).

ونكتبَ عن أيِّ أمرٍ سواكْ.[1]

وهو في هذا الموضع يريد أن يتحرّر من الكتابة عن وطنه(فلسطين)، ولا يكون ذلك إلّا بعد أن يتحرّر ويصبح وطناً ككلّ الأوطان، فلا يضطر للكتابة عنها، ويكتب عن الأمور الأخرى.

إذاً هي تعبير عن حالة نفسيّة في الكثير من الأحيان، إن لم يكن في جميعها، وتجمع كذلك حالات عاطفيّة مختلفة، ولكنّ المهارة في جعل هذه الحالات فكرة واحدة هي ذاتها وحدة عاطفية للقصيدة.[2]

ثانياً-الموضوع الشّعريّ:

تتشكّل القصيدة في ذهن النّاظم من فكرة ما، يعبّر عنها ليطلق لها العنان، أو يخطّ ذهنيّاً حدودها بأبيات وأسطر معدودة، وقد التفت القدماء إلى علاقة طول القصيدة بموضوعها، يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي:" وتستحبّ الإطالة عند الإعذار والإنذار والتّرهيب والتّرغيب والإصلاح بين القبائل، كما فعل زهير والحارث بن حلزة ومن شاكلهما، وإلّا فالقطع أطير في بعض المواضع، والطّوال للمواقف المشهورات."[3] ويمكن التّنبّه هنا إلى الأبعاد الدّراميّة الملحميّة للأغراض الّتي عرضها الخليل، وهذا ممّا ينطبق على الشّعر الحديث، ويُلاحَظ بسهولة.

فإنّ كان فنّ التوقيعات إيجاز بليغ، كان الشّعر في كثير من أغراضه لا بلاغة ولا إجادة إلّا بطوله، فالمدح مثلاً والرّثاء والهجاء لا تُختَصر للإجادة، لعلّ مردّ ذلك إلى علاقة هذه الأغراض بالنّفس البشريّة، الّتي تطمح إلى المزيد والمزيد مِن المدح والرّثاء مِن قبل المتلقّي، مثلها الهجاء لكنّه مِنَ القائل، يتداخل في هذا السّبب النّفسيّ والتّعبير عن العواطف.

ليس شرطاً أن يكون البرغوثي قد مدح ورثى وهجا بشكل مباشر واضح، ولكن بالنّظر إلى القصائد الطّويلة لديه، فإنّ المتلقّي يجدها ممّا يحتاج الإطالة، لما فيها من موضوعات لا يناسبها الإيجاز،

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 253.(رنّة الإبرة 1993)..

[2] ينظر: إسماعيل، عز الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر**،246

[3] **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، 168/1.

فالزمن وأحداثه لا تقال بكلمات قليلة، إنّما ارتأى لها البرغوثي الإطالة، ومن أمثلة ذلك(طال الشّتات، زمن الاشتباك، منتصف اللّيل، في زماني).

لوحظت خصوصيّة معيّنة عند مريد البرغوثي في أعماله الشّعريّة، وخصوصاً ديوانه(منطق الكائنات) الّذي يقول عنه:" فضلاً عن أنّ في بعض قصائد الدّيوان شيئاً من الفكاهة، وهو مقصود أيضاً لأنّني لا أفهم على الإطلاق لماذا يرتبط الشّعر عندنا بالنّكد والعبوس والشكوى فقط؟"[1]

هنا بالإضافة إلى الموضوع فهي إشارة إلى العلاقة النّفسية وطول القصيدة، ومثالٌ من الديوان المذكور يفي بالغرض لبيان ما جاء عند الشّاعر من القصد إلى الفكاهة في قصيدته(أحذيةٌ وأحذية):

قال الإسكافيّ،

وهو يهوي بمطرقته على الحذاء:

عندما أضربكَ بكلّ هذا الغلّ

إعلمْ

أنّ خيالي يُمارِسُ انتقاماتهِ الغامِضة![2]

---

[1] إسماعيل، عفيف، حوار مع الشّاعرالفلسطينيّ الكبير مريد البرغوثي، الحوار المتمدّن، ع631، 10/24/ 2003م. www. Ahewar.org

[2] الأعمال الشّعريّة، 104.(منطق الكائنات 1996).

ثالثاً- التّجربة الشّعريّة:

لكلّ شخص في الحياة تجارب كثيرة ومختلفة، منها ما هو ذاتيّ، ومنها ما له علاقة بالآخرين أو بالأحداث العامة؛ سواءً أكانت اجتماعية أم سياسيّة أم اقتصادية أم وطنيّة أم غير ذلك.

والشّاعر عادةً ليس بعيداً عن هذه الدّائرة، بل إنّه منها ينهل وعليها يستند، وهذه التجارب الحياتيّة جعلت الشّعر في حاجة إلى التّطويل في نظم الشّعر؛ لأنّ فيها-التّجارب-ما يحتاج صفحات وصفحات للتّعبير عنها، وعكسها بطريقة مناسبة للشّاعر، وخصوصاً أنّ الشّعر الحرّ يشتمل رؤية شعريّة كلّيّة شاملة للحياة بجوانبها المختلفة.

ولكنّ القارئ يُشدّ إلى الشّعر الّذي يجد فيه صدقاً في التّجربة الشعريّة، وليس هنا من مقياسٍ لذلك، إنّما لعلّه بما اعتاد من الشّاعر يستطيع أن يشعر بمدى التّطابق في الشّعور أو الإحساس، وإنّ لم يكن تطابقاً فمقاربةً إلى حدّ معيّن، لذا فإنّ بعض الدّارسين يرى أنّ شعر المناسبات ليس من التّجارب الصّادقة؛ لأنّه في رأيه:" لا يعتمد صدق الشّاعر، ولأنّه يجعل من الشّعر مهنة أو دعاية، عمادها خلق مشاعر لمجاراة شعور الآخرين، وليس من شأن هذا الشّعر أن ينهض بالفنّ، أو يكشف عن أغوار القلب الإنسانيّ، ولم تصدر التّجارب الشّعريّة العالميّة الخالدة إلّا عن تجارب عاش لها أصحابها، وغاصوا في أعماق أنفسهم يتأمّلون، ويستجلون المشاعر والحقائق، فجاءت صوراً نفسيّة عميقة."[1]

إنّ الرأي السّابق يجعل من الشّاعر مسجّلاً للحقائق، ولكنّ ذلك بعيد عن الصّواب فبالرغم من كون الشّعر ديوان العرب، إلّا أنّه ليس تدويناً أوتسجيلاً للأحداث والتّجارب، وليس شرطاً أن يعيش الشّاعر

[1] هلال، محمد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، 284.

الحدث لينظم عنه، فكم من شاعر قال فأجاد، ولم يكن له في قوله تجربة ذاتيّة عاشها أو غيريّة عايشها.

وهذا الشّاعر مريد البرغوثي قد عبّر في شعره عن تجارب ذاتيّة وأخرى غيريّة كثيرة، ومن تجاربه قصيدته(طال الشّتات) الذّاتيّة الجماعيّة؛ فمريد فردٌ عانى في وسط جماعة وشعب، فقال:

طال الشّتات وعافت خطْوَنا المدُنُ وأنتَ تُمْعنُ بعداً أيّها الوطَنُ

كأنّ حبَّك ركضٌ نحو تَهْلُكَة ونحن نركضُ لا نُبطي ولا نَهِنُ

يقولُ من لم يجرِّبْ ما نكابِدُهُ كأنّ أجملهم بالموت قد فُتنوا

ولو حكى الموتُ بالفصحى لصاح بنا كفى ازدحاماً على كفّيّ واتّزنوا

يهوي الشّهيد وفي عينيه حيرتُنا هل مات بالنّار أم أودى به الشَّجَن

لك اتجهنا وموج الحلم يجمعنا فبعثرتْنا على أمواجها السُّفُنُ

ارجع فديتك إنْ قبراً وإنْ سَكناً فدونك الأرض لا قبرٌ ولا سَكَنُ[1]

تلك الإشارات اللّغويّة المنتشرة في القصيدة بدت أفقيّة كالآتي:

النّا(خطونا) النحن _____ نون المضارعة(نركض، نبطي، نهن، نكابده)_____

النّا(بنا) _____ النّا(حيرتنا) _____

النّا(اتجهنا)_____ النّا(يجمعنا) _____

النّا(فبعثرتنا) _____ التاء(فديتك) _____

تبدو واضحة سيطرة الأنا الجمعيّة على هذه القصيدة، ولكنّ هناك فرد أكّد عليه الشّاعر في البيت الأخير باستخدامه تاء المتكلم(فديتك)، هذا الفرد من الوطن، تشتّت وطال شتاته في أنحاء الأرض، كغيره من الأفراد الّذين ملّهم الموت، ومع ذلك ما ملّوه، ولا أحد يخفى عليه ما حلّ بفلسطين(الوطن)

[1] الأعمال الشّعريّة، 411.(طال الشّتات 1987).

من تهجير ولجوء، خَتَم على أهلها بالشّتات الموصوف بطوله، فكانت المعاناة الجماعيّة والمحاولات الجماعيّة نحو إنهاء الشّتات بالرّكض مرّةً والإبطاء حيناً، ونهاية وجد في نفسه وحده الفداء، إشارة إلى التّهاون الحاصل في إعادة الحقّ لأصحابه.

وفي قصيدته(رضوى) يعبّر عن تجربة ذاتيّة، يتحدّث فيها عن زوجته رضوى، مصريّة الجنسيّة فلسطينيّة الحبّ يقول:

يا ذات الوجه المنذور لأرض الدّنتا

ولحبّ فلسطينيّ متعبْ

يا رضوى، يا ذات الوجه الطّيّب

يسري في جسدي نهرٌ وشراع

وأنا أبحر داخل نفسي كلّ مساء[1]

لاحظ ضمير المتكلّم في القصيدة(جسدي، أنا، أبحر، نفسي) وبالسّير في أرجاء القصيدة فإنّك تجد هذه الضّمائر بكثرة، يقول في موضع آخر من القصيدة ذاتها:

لمّا جئتُكِ جئتُ كحبّة زيتون عاريةٍ

لم أحملَ ذهباً أو وعداً

لكنّي حمّلتك وعداً بقصيدة

ونذرنا نفسينا للعشق فلا ندري[2]

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 677.(فلسطينيّ في الشّمس 1974)

[2] نفسه، 678.

فالحبّ لرضوى ذاتيّ، تجربة عاطفيّة في حياة الشّاعر، ما زالت قائمة، وقد تكلّلت بالزّواج، فكانت القصائد الّتي وعدها بها وحملها إليها، فحملت له بدورها العشق ونذرا نفسيهما لذلك، الجدير بالإشارة هنا أنّ القصيدة تحتلّ خمساً وعشرين صفحة وكأنّها طول التجربة بينه وزوجته.

رابعاً- التّنويع في الأساليب:

إنّ القصائد متعدّدة الأصوات تحتاج إلى طول النّظم الشّعريّ، ويدخل هذا التّعدّد ضمن الدّراميّة الّتي تسير من بداية القصيدة حتّى نهايتها، وخير مثال عند مريد البرغوثي تلك المطوّلة الّتي بلغ عدد صفحاتها مئة وست عشرة صفحة، وهي تتحدّث عن صورة شخص في منتصف ليلة رأس السّنة، يجلس مستذكراً الشّهور الاثني عشر، بكلّ ما فيها من أحداث، وقد سمّى القصيدة ب(منتصف الليل) مستخدماً التّنويع في الأساليب بين الدراما وتعدّد الأصوات والمفارقة والتوقيعات والنّثر والتّناصّ.

بدأ الشّاعر قصيدته بالإشارة إلى فعل يقوم به النّاس كلّ يوم، الإمساك بالرّزنامة والتّخلّص من اليوم الّذي فات، ثمّ تتوالى الأحداث باستخدام الدّراما والاسترجاع والحوار بين المتحدّث وحبيبته الغائبة الحاضرة، وبينه ونفسه في محاولة ملء الوقت في تلك اللّيلة :

هذا ما تستطيع أن تفعله:

أن تلقي بها في السّلّة.

***

الرّزنامة كلها،

بشهورها الاثني عشر،

ترمي مضارعها في الماضي

كأنّها (حقّاً) غابتْ

مع آخرِ أجراسها:

مباهجها... لك أنتْ،

وأوجاعُها إلى النِّسيانْ.[1]

والدّراما في هذه القصيدة حوار من شخص مجهول يخاطب البطل(أنت) صوت من أصوات كثيرة:

لائقٌ لكَ الصّمتُ والصّخبْ

لائق لك الرسوخ،

ولائق لك التّحليق بين نوْرَسَتَيْنْ

كأنّك جِسرٌ

بين ضِفّتَيِّ الحُزْنِ والمَسَرّة

لا تَتَحدَّثُ عن أحمالكْ

ولولا مئةُ وجعٍ تُلِحُّ عليك

أنتَ... خُلِقْتَ... للبَهْجة.[2]

فالحياة ساعتان: فرح وحزن، هذا الواقع ولكن لولا الآلام لكانت البهجة، حال هذا الفرد كحال غيره من الأفراد؛ حياته فيها الأفراح والأتراح، وفي عودة إلى بدء الخليقة فإنّ آدم-عليه السّلام- خُلق للجنة والفرح، إلى أن أغواه الشيطان فجاء إلى الدّنيا بما فيها من أحزان ومتاعب.

وبرزت تقنيّة السّرد حين بدأ البطل بالنّظر إلى النّافذة، الّتي كانت مدخلاً للأحداث المتوالية:

عبر النافذة/ في الأعالي،

---

[1] البرغوثي، مريد، منتصف اللّيل(2005)، 7.

[2] نفسه، 13- 14.

مَعْدِنٌ هادِرٌ،

مُطمَئِنُّ الجَناحيْن،

دقيقُ التّصويبْ،

يحومُ باحثاً عن فكْرتِه القادِمة،[1]

فمن الحرب والقتل إلى الطّاعة العمياء مشاهد من خارج النّافذة، أمّا داخلها ف:

اللّيل يَغْفي، على مهْلِهِ،

في الغُرفَة

واللّيل يهدأ، على مهْلِهِ،

في البالْ...

سكونْ...

سُكونُ غموضٍ،

سُكونُ احتمالاتْ،

سكونٌ يشْبِهُ مُرورَ العيْنِ

على سطور رسالةٍ من مَجهولْ...[2]

مشاهد يسردها صوت ما للبطل، فخارج الغرفة أحداث كثيرة وداخلها لا يخلو من ذلك، لكنّ الدّاخل يتّسم بالهدوء والسّكون الّذي يفرضه واقع حال الفرد الوحيد السّاكن غرفته، هذا تصوير لحال الشّخص المحاوِل تذكّر شريط حياته تلك السّنة، ثم يعود إلى خارج النافذة ويتذكّر... هنا تبدأ الأصوات بالتوالي

---

[1] البرغوثي، مريد، منتصف اللّيل(2005)، ، 14- 15.

[2] نفسه، 22-23.

والتّتابع(شبح الملك المغدور، السّاحرات، الصّعاليك المقتولون) وتبدي نصائحها للبطل:

- أيّها المفرد!

أيها المتواري في صفاتكْ!

- كن شرّيرا،

- مزعجاً،

- عُدوانيّ الحواس،

كما يليقْ![1]

وتستمرّ النّصائح مذكّرةً هذا الشّخص بأنّ كل ما يحدث له لأنّه ابن الشرق، وهذه المرّة بذلك الصّوت الّذي خاطبه بدايةً،

أنتَ الّذي ولدتك أمُّك في منزل الشّرقْ[2]

إلى أن يبرز صوت المفرد ليتحدّث عن حبّه، وكأنّ الشّاعر يقول: إنّ للنّفس البشريّة لحظات لابدّ من عيشها، والتّحدّث عنها حتّى لو سرّاً:

حبيبي سَبَبي للذّةِ أو سَبَبي للموت

سَبَبي لِخيالي، ولخوْف الفقدْ.

سَبَبي للجبنِ، وللبطلِ الكامِن فيّ.[3]

إذاً صورة واقعيّة؛ فالمحبّ يلتذّ بحبه، وفي الوقت ذاته قد يموت بسبب هذا الحبّ، وهو كذلك يتخيّل

---

[1] البرغوثي، مريد، منتصف اللّيل(2005)، 25.

[2] نفسه، 26. وينظر: تكرار السّطر الشّعري في القصيدة.

[3] نفسه، 35-36.

الوصال ويخاف الهجر، إنّه بطل وجبان في آن واحد، كلّها مفارقات جمعها الشّاعر في هذه الأسطر، ليعبّر عن تناقضات حياتيّة معهودة. ثمّ يعود الصّوت الآخر من جديد ويتداخل وصوت البطل،

يقول لك الصّوت أو لا يقول:[1]

وتنتهي القصيدة بعلوّ الصوت المخاطِب للبطل:

على المسمار ذاته،

على الحائط ذاته،

عَلِّقِ الرّزْنامة الجَديدة!

هذا ما تَستطيعُ أن تَفْعَلَهُ![2]

وإذا ما نُظِر للصورة الّتي رسمها الشّاعر للفرد الوحيد في تلك اللّيلة فإنّ الصّوت الآخر الظّاهر في القصيدة هو صوته الدّاخلي، الّذي قال ما لم يقو البطل على الإفصاح به. أمّا التوقيعات فقد جاءت في القصيدة ممّا يدخل في باب التّناصّ الّذي ساهم بدوره في إطالة القصائد كما التّكرار.

خامساً- الصّورة الشّعريّة:

شكّلت الصّورة الشّعرية محطّ اهتمام للنّقاد، فدرسوها مفصّلين وموضّحين، وتناولها القدماء والمحدثون، منطلقين من أنّ الشّعر فنٌّ التّصوير فيه عنصر جمال وإبداع،" وليس من عمل فنّيّ تمتزج

---

[1] البرغوثي، مريد، منتصف اللّيل(2005)، 60.

[2] نفسه، 116.

فيه روح الفنّان بالطّبيعة وعناصرها كما في التّصوير الشّعريّ لما له من خصوصيّة لا نجدها في غيره من الفنون".[1]

والصّورة الشّعرية هي:" الوسيلة الفنيّة الجوهريّة لنقل التّجربة في معناها الجزئيّ والكليّ، فالصّورة جزء من التّجربة نقلاً صادقاً وواقعياً."[2]يبدو من التّعريف السّابق الرّبط بين الصّورة والتّجربة، فالشّعر تعبير عن تجربة قد تكون واقعيّة وقد تكون خياليّة، والنّقل الّذي أشار إليه ليس شرطاً فيه الصّدق والواقعيّة بالمعنى الحرفيّ للّفظتين، لما لهما من معانٍ ذات صلة بالشّعريّة.

لم يغفل النّقاد دور الصّورة في عكس التّجربة بل تجاوزوا ذلك وتحدّثوا عن العلاقة بين الصّورة والموضوع، وقالوا بتفوّق الأولى؛ لأنّ الشّعر كفيل بمعالجة أيّ موضوع، في حين يكمن السّر في استخدام الصّورة لإذابة المادة والمحتوى.[3]

التّجارب والمادّة تناولها الشّعراء منذ القدم، وكان الشّعر ديوانها، ولم يختلف الأمر في جوهره حتى هذا الوقت، إذ لكلّ شاعر قصص وأحداث يتناولها بطريقته الخاصّة، الّتي تفرضها عليه بيئته وثقافته ومجتمعه وعاداته وتقاليده ودينه، واللّافت للنّظر تلك الأساليب المستخدمة في رسم الصّورة، كالتّشبيه والاستعارة، اللّذان ما انفك الشّعراء يستخدمونهما في صورهم، لكن في محاولة للمقارنة يمكن التّنبّه لبعض الاختلافات بين القديم والحديث من الشّعر في رسم الصّورة فمثلاً استخدام الأساليب السّابقة قلّ عن سابق عهده، بل إنّ المتلّقي يطمح للشّعر الّذي إجادته في البعد عن التّشبيه المباشر والأدوات الواضحة، كما يرسخ في ذهنه تلك الصّور المبتدعة الّتي لم يألفها الإنسان.

ولعلّ ما جاء به عزّ الدّين إسماعيل يوافق الكلام المذكور؛ إذ يرى أنّ "الصّورة الحسّيّة ليست دائماً تعتمد على التّشبيه أو الاستعارة، بل إنّ الأصوات والصّور الصّوتيّة قسيمة هذه الصّور الحسيّة، فضلاً عن أنّ الصّورة الحسّيّة المرئيّة قد تتكون من مجموعة من الألفاظ لا تكون تشبيهاً أو استعارة".[4]

---

[1] الكيلاني، إيمان"محمد أمين" خضر، **دراسة أسلوبيّة لشعر بدر شاكر السّياب**، 7، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنيّة، عمّان، 1997م.

[2] هلال، محمد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، 442.

[3] ينظر: إسماعيل، عزّ الدّين، **الأسس الجماليّة في النّقد العربيّ**، 329.

[4] **نفسه**، 313.

فالصّورة لم تعد تعتمد التّشبيه والاستعارة الّتي كثُر تواجدها في الشّعر القديم، إنّما أصبحت تكامليّة تتشارك في إبداعها الكلمات والأفكار والأحاسيس والخيالات والتّجارب، فتخرج جديدة مكتملة الملامح.[1]

اختلاف آخر تفرضه الثّورة الشّعرية الحديثة المرتبطة بالإيقاع الموسيقيّ، وتعقيد الحياة المعاصرة الّتي انعكس تعقيدها وغموضها على الصّورة في الشّعر الحديث، من هنا تُسمع التّسميات المتعدّدة للصّور فكانت المفردة والمركبة والكلّيّة.

وظائف الصّورة تساعد كثيراً في تبيان الصّور في شعر مريد البرغوثي، ويمكن تحديد هذه الوظائف كالآتي:

-التّأثير في المتلقّي.

-البعد عن المباشرة .

-مقاربة الواقع بطريقة ما.

-عدم فرض تفكير معين على المتلقّي أو توجيه شعوره.

[1] ينظر: عباس، إحسان، فنّ الشّعر، 430.

وانطلاقاً من أنّ الشّعر فنٌّ، فإنّ الوظائف السّابقة تتحقّق في فنون كثيرة، إلّا أنّها كلّما تعمّقت في الشّعر بدا أثرها أبلغ، قد تتبع الصّورة من الواقع فتصوّره بشكل فوتوغرافي، أي أنّ ملامح الصّورة تكون واضحة، وقد تمتزج بالخيال فتخرج صورة جديدة تعلق في ذهن المتلقّي، وليس المهمّ هنا الإلمام بجوانب الواقع، إنّما كيفيّة عرض الصّورة، ومريد قصد كلامه حين تحدّث بالبعد عن المباشرة، ولكنّه لم يطمح إلى التّعقيد في الغموض، وقصيدته(ليلة لا تشبه اللّيل) مثال لذلك:

يكادُ يُلامِسُ زِرَّ الجَرَسْ،

فإذا البابُ،

في مهَلٍ لا يُصَدَّقُ،

يأخذُ في الإنفِراجِ،

فيدخُلُ.

يخطو إلى بابِ غرفتِهِ

حيثُ صورتُهُ بِجِوار السريرِ القليل

وحيثُ حَقيبتُهُ المدرسيّةُ

ساهرةٌ في الظّلامْ. [1]

الصّورة هنا لطالب مدرسيّ، كان خارج البيت، وعاد إلى غرفته الّتي تتّضح معالمها بصورة شخصيّة له وحقيبة مدرسيّة، وقد ابتعد الشّاعر عن المباشرة في بيان صورته، فإذا بالمتلقّي يسير ببطء الصّورة المرسومة سطراً سطراً:

فيستيقِظُ الكلُّ في ذَهَلٍ:

---

[1] زهر الرّمان(2002)، 56-57.

عادَ! واللهِ عادَ!

يصيحونَ،

لا يسمَعونَ لِصَيْحَتِهِمْ

أيَّ صوْتٍ!

يَمدّونَ أذْرُعَهم لاحْتضانِ "مُحَمَّدَ"

لكنّها لا تلامس أكْتافَهُ![1]

بدأت الصّورة ترتسم في ذهن المتلقّي، صورة" محمّد" الطّفل الفلسطينيّ ابن الدّرة الّذي قتله جيش الاحتلال بدم بارد في بداية الانتفاضة الثّانية وهو يحتمي بوالده، وقد أصبح رمزاً لكلّ طفل يُغدَر وتُسرَق طفولته، صورة اعتاد الناس رؤيتها في الشّارع الفلسطينيّ، ومن يذهب بهذه الطّريقة لا يعود إلى الدّنيا، لذا كانت علامات الدّهشة والتّعجّب، يُضاف إلى ذلك الصّمت في الصّورة، أصوات لا تسمَع، وفي نهاية القصيدة يُفصِح الشّاعر عن صورته المرادة لذاك الشّهيد الصّغير بقوله:

فهذي حقيبتُهُ المدرسيَّةُ

مثقوبة بالرّصاص،

على حالها،

ودفاترُهُ غيَّرت لونها،

والمُعزّونَ ما فارقوا أُمَّهُ،[2]

اختار مريد جزئيّة في الصّورة ليركّز عليها؛ الحقيبة المدرسيّة وجعلها محور صورته للتأثير في المتلقّي والقصد إلى بشاعة الجرائم بحقّ الطفولة الّتي ما تعدّت عتبات المدرسة، وكأنّه يقول للعالم:

---

[1] البرغوثي، مريد، زهر الرّمان(2002)، 57- 58.

[2] نفسه، 62.

أيّ جريمة يرتكبها طفل حلمه الدّراسة؟ لا شيء سوى الدّراسة، أم أنّها هي غدت جريمة يعاقَب الطّفل الفلسطينيّ عليها؟!!

وصورة أخرى رسمها في قصيدته(إلى أين تذهب في مثل ليل كهذا!) ولكنّ الفارق بين هذه الصّورة وسابقتها في قوله المباشر من بداية القصيدة:

أكادُ أَصيحُ:

تعرَّفْ إلى غيْرِنا أيّها الموتُ!

إبحَثْ،

على الفوْرِ،

عمّن يجود عليكَ بمأوى

سِوانا![1]

فالخطاب للموت، والصّورة له، شخّصه بإنسان تُؤدّى له الواجبات وتقدَّم له الرعاية، فهو سارق الأطفال وخاطف الأولاد والجيران والحقول والحيوان، ثمّ يُسقِط عليه تسميات عدّة(عاصفة- غول):

إذا ما قصفْتَ من الحقلِ عوداً

جديداً

إذا ما خطفْت منَ البرِّ ظبْياً

وليداً

إذا ما كسرْتَ على النائمينَ الزُّجاج.

سنحْزنُ لو رحْتَ عنّا إلى جارةٍ

---

[1] البرغوثي، مريد، زهر الرّمان(2002)، 63.

تَغزلُ الصّوف في ضوء مصباحها

أو نزلتَ بعائلةٍ خاصمتنا

بلا سببٍ.

أو إذا وقعتْ قِطةٌ في يديكَ

ولمْ يستمعْ أحدٌ لاستغاثتها.[1]

جاء الشاعر بصور كثيرة في صورة واحدة وهي على التّوالي: العود من الحقل، والظّبي الوليد، والنائمون، والجارة، والعائلة، والقطّة. وقد جاء بألفاظ تؤكّد ما ذُكر فيما سبق من قتل للطفولة، الّتي صوّرها هنا بعود الحقل والظّبيّ الوليد، أمّا الجارة فصورتها تلك المرأة وهي تغزل الصّوف، وإشارة كهذه له دلالاتها الموحية؛ من العمل لأجل لقمة العيش، إلى الانشغال بأمور لا علاقة لها بحرب أو ما شابه، وبجانب الجارة كانت العائلة المخاصِمة، والإشارة هنا إلى العلاقة الّتي تجمع النّاس حتّى إن تخاصموا، صور واقعيّة دمجها الشّاعر وركّبها لتكْمِل صورة الموت الّذي لا يعرف أحداً، وليس حال الحيوان بأفضل، فالقطّة المستغيثة لم تنج من يديّ الموت، وقد ظهر الموت مرة أخرى شخصاً له يدان.

والجدير بالذّكر أنّ الصّورة الشّعرية عند مريد جاءت في قصائده الطّويلة أكثر وضوحاً من القصائد القصيرة، وقد ساعده في ذلك طول القصائد الذّي أتاح له التّوسّع في بناء الصّور فنّيّاً؛ والإتيان بها فرديةأو مركّبة أو كلّيّة.[2]

والصّور المشار إليها لا تبتعد عن الواقع المعيش والحياة اليوميّة، ومن جديد ليس هنا الواقع الشّعريّ صورة طبق الأصل، لأنّ الشّعر ليس تأريخاً وتوثيقاً، ولا هو اختراع من عالم آخر، والوحي

---

[1] البرغوثي، مريد، **زهر الرّمان**(2002)، 66.

[2] ينظر: **الأعمال الشّعريّة**، 262،271،254(رئة الإبرة 1993). وينظر: الزّعبي، أحمد، **أسلوبيات القصيدة المعاصرة**، 86-87.

والإلهام يأتيان من المُشاهَد المعيش أو المُتخيّل، يحيل ذلك إلى ما يقوله مريد عن مصدر الشّعر ومادّته:" الشّعر مادته الحياة."[1] بكلّ ما فيها.

سادساً- البناء المقطعي:

يُقصَد بالبناء المقطعيّ نظم القصيدة مقسّمة إلى مقاطع شعريّة، يتكوّن كلّ مقطع منها من مجموعة أسطر أو جمل شعريّة، ويفصل بين المقطع والآخر علامات معيّنة، كما قد تختلف المقاطع عن بعضها في القافية وأحياناً الوزن.

يمكن القول: إنّ مريد البرغوثي لم يسر على نهج واحد في مجموعاته الشعريّة فيما يخصّ البناء المقطعيّ، وقد عمد إلى طرق مختلفة لبناء مقاطع القصيدة وهي:

-كتابة كلمات أو عبارات في بداية مقاطع القصيدة مثال ذلك من قصائده: سعيد القروي وحلوة النّبع، زمن الاشتباك، الطوفان وإعادة التكوين، الشتاء العتيق في القرية الحزينة.[2] وهذه الطّريقة لها دورها في استقبال القصيدة، ولكنّ الكلمات المقصودة ليست جزءاً من المتن الشّعريّ.

- وضع علامات معيّنة(□□□) أو(***) سواء في بداية السّطر الفاصل بين المقاطع أم في منتصفه، ووجد ذلك عنده في الأعمال الكاملة مثل: أبو منيف، أيقظوه، أضع اليد اليمنى على الخدّ الأيمن، طال الشّتات، لي قارب في البحر، غرف الرّوح، قصيدة الرّصيف، عكا وهدير البحر، رضوى، وقصيدته(منتصف الليل) فصل بين مقاطعها بالنّجمات الثلاثة، يضاف إليها(ليس في الأليمب) من مجموعته النّاس في ليلهم، ومن مجموعته زهر الرّمان كانت قصيدتاه(إلى أين تذهب في مثل ليل كهذا؟،وصلاة إلى زيوس) مثالاً لهذا الفصل بين المقاطع، وقصيدة(مملكة الرّمل)، والجدير بالذّكر أنّه استخدم الفراغ في بعض القصائد المذكورة.

---

[1] مقابلة تلفزيونيّة، برنامج نلتقي مع بروين حبيب، 16/ 5/ 2009م، دبي- الإمارات العربيّة المتّحدة.

[2] ينظر: الأعمال الشّعريّة.

- استخدام الأرقام ووضعها في بداية المقطع أو منتصفه، والقصائد الّتي سارت على هذا النهج: صهلة المهرة، مبارك خطوك في الأرض، الفلسطينيّون، ميجانا، أسفار معاصرة، كلمة فلسطينيّة، سطور في كتاب الثّورة، وكلّها في الأعمال الكاملة.

- ترك مسافة بين المقاطع، ولوحظ هذا في المجموعتين الشّعريّتين(النّاس في ليلهم، وزهر الرّمّان) وتحديداً القصائد الآتية على التّوالي: في الغرفة المجاورة، الشيخوخة، ريشة رينوار، حرير يشتهي أن يتمزّق...هكذا، دار دعد، على بوابة البلد، هيرا،(ثمّ،وفي بغتة، تدخلين)، كان واضحاً، غرفة مؤقّتة، ليلة لا تشبه اللّيل.

ولكتابة القصيدة على شكل مقاطع وظائف أسلوبيّة، تتمثّل بمناسبة الطّول والبناء الدّراميّ، وهما بدورهما يحيلان إلى التّناسب والبناء الملحميّ الّذي صار مألوفاً في الشّعر الحرّ.

3.1. النّزعة الدّراميّة:

يتميّز الشّعر الحديث بدراميّته؛ وقد غدت الدّراما عنصراً مهمّاً في نظم الشّعر، لأنّها تجذب المتلقّي وتجعله أقرب إلى تقبّل العمل الأدبيّ، ولم يقتصر الاهتمام بالدّراما على الشّعراء والدّارسين بل تعدّاهم إلى النّقاد الّذين يعدّ بعضهم التّعبير الدّراميّ في قمّة صور التّعبير الأدبيّ.[1] كما قيل في الشّعر الدّراميّ:" يمثّل ذروة التّعبيريّة المعاصرة."[2]

يحيل ذلك إلى البحث في التّعريف لهذا المصطلح(الدّراما) وقد وُجد إجماع على أنّه ضربٌ من القصّ الّذي يبرز فيه الصّراع والحركة[3] والقصّ" قبل كلّ شيء، نوع من السّلوك البشريّ. وهو، بخاصّة، سلوك محاكاتيّ أو تمثيليّ توصل من خلاله الكائنات البشريّة ضروباً معيّنة من الرّسائل."[4] من هنا يأتي التّفسير لاعتبار الدّراما من القصّ؛ فالكائنات البشريّة دائمة الحركة والصّراع، لذا

---

[1] ينظر: إسماعيل، عز الدّين، الشّعر العربيّ المعاصر، 278.

[2] فضل، صلاح، أساليب الشّعريّة المعاصرة، 122.

[3] ينظر: نفسه، 279، وترحيني، فايز، الدّراما ومذاهب الأدب، 97.

[4] شولز، روبرت، السّيمياء والتّأويل، 103

ارتبطت-الدّراما- بالواقع من جهة، واعتُمدت بعض عناصرها كالصّراع والحوار والشّخصيّات من جهة أخرى، والرّسائل بدورها ناتجة عن هذه العناصر.

ويُشار إلى ارتباط الدّراما بالغنائيّة،[1] وهو ما يجعلك تفكّر في علاقة تربط بين الدّراما والشّعر العربيّ الغنائيّ، وشيئاً فشيئاً صارت الدّراما لمسة توافرها في الشّعر يرقى به، ويبعده عن مأزق حقيقيّ هو الوضوح والبعد عن الإيحائيّة، والوقوع في المباشرة والتّقليد.[2]

الدّراما والواقع:

إنّ الشّعر ينهل من الحياة الواقعيّة ولا يبتعد عن الخيال أيضاً، والشّعر الدّراميّ ليس بمنأى عن ذلك، بل تمّ التّأكيد على أنّ الدّراما من بداياتها تداخلت بالواقع واستقت منه، والدّارسون تنبّهوا لذلك وتحدّثوا فيه، فروبرت شولز يقول في معرض حديثه عن السّرد:" أما الأدب فيبدأ باللّغة، ويجب أن[3] يمارس الآلام غير الاعتياديّة ليحقّق انطباعاً عن الواقع، لهذا السّبب استخدم السّرد المكتوب في الأعم الأغلب فكرة الواقعيّة أو احتمال المطابقة مع الواقع كمعيار للتّقويم."[4]

القول بالواقعيّة يُقبَل إذا ما استحضَر الذّهن الشّعر وتأثُّر أصحابه بالواقع المعيش، لكنّ وجوب ذلك وعدّه معياراً للتّقويم أمر يستحقّ الوقوف عليه قليلاً؛ لأنّ الخيال في الشّعر ظاهر كما الواقع، والمطابقة أو احتمالها ليست لزاماً في الإبداع الأدبيّ وإلّا لاختُصرت الكثير من الأساطير الّتي هي في حدّها خرافة خارجة عن الواقع، ولَفَقد الكثير من الشّعر الحديث معيار تقويمه؛ لما فيه من أساطير وحكايات رمزيّة تُقبل في ميزان الخيال ويرفضها المنطق الواقعيّ.

وقد تنبّه أرسطو إلى الخرافات والقدرة على إدراكها حين قال في معرض حديثه عن الفعل ومداه في

---

[1] ينظر: حمادة، إبراهيم، **هوامش في الدّراما والنّقد**، 11-14، ومن حصاد الدراما والنّقد، 15-16.

[2] ينظر: فضل، صلاح، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، 142.

[3] لم توضع الهمزات في النّصّ المنقول.

[4] **السّيمياء والتّأويل**، 116.

المأساة:" كلّما طالت الخرافة- بشرط إمكان إدراك مجموعها جملة- ازداد جمالها النّاشىء عن عظمها."[1]

فالإدراك يأتي من العقل، وعادة ما يستوعب العقل ما مرّ عليه وعاشه، وكذلك يمكن للعقل تخيّل أشياء لم تحدث ولم تُعَش، وبذلك فالدّراما واقع وخيال، قد يطغى أحدها على الآخر وغالباً ما يكون الواقع طاغياً، ولكن لا يُنكر الخيال بأيّ حالٍ.

يدعم ما سبق إدراك بعض الدّراسات للواقع والخيال في الدّراما؛ إذ" من حيث هي فعل تخييليّ، فهي مستمدّة ممّا هو واقعيّ، وهي استحضار لسياق متخيّل مستوحى بصورة ما من الواقع الّذي يشكّل المادّة الأساسيّة لأيّ تخيّل."[2]

1.3.1. وسائل دراميّة في شعر مريد البرغوثي:

أوّلاً- الصّراع:

يتأتّى الصّراع في الدّراما من أنّ"التّفكير الدّراميّ هو ذلك اللّون من التّفكير الّذي لا يسير في اتجاه واحد، إنّما يأخذ دائماً في الاعتبار أنّ كل فكرة تقابلها فكرة، وأنّ كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأنّ التّناقضات وإن كانت سلبيّة في ذاتها فإنّ تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب، ومن ثمّ كانت الحياة نفسها إيجاباً يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات."[3] التّقابلات الّتي تحدّث فيها عز الدّين إسماعيل هي في حدّ ذاتها صراعات مختلفة؛ الأفكار والظاهر الّذي يختفي خلفه الباطن والتّناقضات العديدة، يُضاف إلى ذلك مفارقات شتّى كالخارج والدّاخل واليأس والأمل[4]، ومريد البرغوثي بنى شعره على الكثير من المفارقات الّتي أُشيرَ لها في هذه الدّراسة، ومن أمثلة القصائد الّتي بُنيت

---

[1] فن الشّعر، 24

[2] الكردي، وسيم، المِشكاليّة: نحو حوار حواريّ من الصّوت المفرد إلى الأصوات المتعدّدة، 45 .

[3] إسماعيل، عز الدّين، الشّعر العربيّ المعاصر، 279.

[4] ينظر: الحميري، عبد الواسع، الذّات الشّاعرة في شعر الحداثة العربيّة، 198و215.

على الصّراع وسيلةً دراميّة ديوانه(منطق الكائنات) إذ يجد القارئ أنّ قصائده المختلفة من حيث الطّول تعبّر عن الصّراع بطرق شتّى؛ فمن المفارقة إلى الظاهر المستبطن فالسّخرية والتّهكم، يقول:

قال المغناطيس لبرادة الحديد:

أنتِ حرّةٌ تماماً

في الإتجاه إلى حيثُ ترغبين![1]

صراعٌ ظاهر بين المغناطيس وبرادة الحديد الكلّ يعرفه، لكن ما لا يُعرف يفصح عنه العنوان(عالم ثالث) الصّراع الخفيّ هنا بين الحكّام في العالم الثّالث والشّعوب، ففي هذه الدّول الحرّيّة مُعطاة ظاهريّاً وحقيقة مسلوبة بطريقة غير مباشرة، وتأتي علامة التّعجب لتضفي جوّاً من السّخرية الّتي لا تفارق هذا الدّيوان. ويقول مصرّحاً بوجود الصّراع في القصيدة:

قال الملعب:

إثنان وعشرون لاعباً

يتراكضون/ يهجمون/ يدافعون/

ويخطّطون/ يراوغون/ يُسدّدون/[2]

والجماهير تهتف/

ولكنْ

بدون كُرَة على الإطلاق!

يا إلهي!

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 98.(1996).

[2] وردت في الدّيوان(يُسدّدون).

كم أصبح الصّراع مثيراً للسّخرية.[1]

الصّراع في الملعب يكون على الكرة، والمفارقة هنا والسّخرية عدم وجود الكرة، والتعليق على الكثير من المواقف الّتي ينشأ فيها الصّراع من أجل لا شيء، النّاس تتصارع ولا تعرف على ماذا؟

مفارقة أخرى تنمّ عن صراع خفيّ في قوله:

قال الكرسيّ:

أنا سبب السّمنة،

وأوجاع العمود الفقريّ،

والبطشْ.[2]

المفارقة بين الرّاحة والتّعب؛ فالكرسيّ وُجد للرّاحة، ولكنّ الشاعر بيّن التّعب الّذي يسبّبه الكرسيّ من سمنة وأوجاع واستخدام سيّء لموقع المسؤوليّة، ومفارقة رابعة تتّضح في قوله:

قال الهارب وقد ضاق عليه الخناق:

يا إلهي، أين أختبئُ

والمدينة ملآنةٌ بأصدقائي؟[3]

القارئ ينتظر أن يكون في السّطر الثالث(بأعدائي) وليس (بأصدقائي) فالعرف أنّ الصّديق وقت الضّيق، ولكنّ المفارقة بعدم الوثوق بالصّديق. ولا تختلف باقي قصائد الدّيوان عمّا سبق في بناء المفارقات، وقد صرّح الشّاعر بذلك في إحدى مقابلاته الصّحفيّة.[4]

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 117.(منطق الكائنات 1996)

[2] **نفسه**، 115.

[3] **نفسه**، 145.

[4] مقال: للمنافي مباهجها ولا أمدح كلّ شيء في الوطن، حاورته دنيا الأمل إسماعيل، جريدة الدّستور الأردنيّة، نقلاً عن **www.mouridbarghowt.net**

ثانياً-الحركة:

الصّور الشّعرية التّي يبدعها شعراء العصر الحديث تكاد تنبض بالحياة، تُشعِر المتلقّي بقربها من واقعه المعيش، وحتّى يتمّ ذلك يستخدم واحدهم تقنيّات كثيرة ومتنوعة، منها الصّراع الّذي يخلق الحركة وهي بدورها تخلقه، ممّا يرسم صوراً يتنقّل فيها المتلقّي من ملمح إلى آخر لاجئاً لعنصر الحركة الدّراميّة.

ويرى باحثٌ أنّ الحركة في القصيدة تأتي من أمرين هما:"التّقابل بين الطّرفين المتصارعين، وتتابع الأفعال المتنامية وتواليها بينهما."[2]

تبدو العلاقة بين الصّراع والحركة طبيعيّة، والحركة في أصلها فعل مستمرّ، لا يعني هذا أنّ الأفعال الماضية لا حركة فيها، إنّما الاستمراريّة تُعطِي للّوحات الشّعريّة الحيويّة والانفعال، كما أنّ الأفعال الماضية كانت مستمرّة في زمن مضى.

وعن الحركة يقول عز الدّين إسماعيل:"الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور متقابلين، من فكرة إلى وجه آخر للفكرة."[3]

وكأنّ التّقابل المذكور تضادّ بطريقة ما، لكنّه في الوقت ذاته ليس شرطاً؛ إذ قد يكون التّقابل بمعنى الآخر، فإذا ما كان التّضادّ كان الصّراع وبالتّالي لابدّ من وجود الحركة، وإذا كان الآخر فإنّه حركة من شيء إلى شيء، ولعلّ بعض القصائد تحمل أكثر من موقف أو شعور أو فكرة، والتّنقل بينها يكون بالأفعال-غالباً-إضافة إلى عناصر أخرى كاللّون والصّوت والألفاظ والتّراكيب والجمل.

واستخدم الشّاعر مريد البرغوثي تقنيّات عدّة في إشاعة الحركة بصوره الشّعريّة استخدام الأفعال المضارعة الدّالة على الحركة، وهذه قصيدته(ثمّ، وفي بغتةٍ، تدخلين) تعكس صورة تنطق بالحياة باعتبار أفعالها الحركيّة:

---

[1] مقال: للمنافي مباهجها ولا أمدح كلّ شيء في الوطن، حاورته دنيا الأمل إسماعيل، جريدة الدّستور الأردنيّة، نقلاً عن www.mouridbarghowt.net

[2] المجالي، طارق عبد القادر، **دراسة أسلوبيّة لشعر نزار قبّاني**،261، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنيّة، عمّان، 2000م..

[3] **الشّعر العربيّ المعاصر**، 279.

تدخلين من الباب كاملةً:

يدْخُلُ الكَوْن أولى دقائقِهِ

ويدبُّ الصّباحُ

تقومُ الشّوارعُ

تُبنى العماراتُ، يسكنها الخلْقُ

ترمي السّماءُ شعاعاً جديداً

على برعم اللّوزِ[1]

المفاجأة الحاصلة من البغتة، بغتة الكون بكل ما فيه من وقت وصباح وشوارع وعمارات وسكّان وسماء، صورة كاملة تبدأ وترسمها الأفعال(يدخل، يدبّ، تقوم، تُبنى، يسكن، ترمي) لاحظ الحركة الفعليّة، الّتي أعطت الصّور الجزئيّة السّابقة ملامحها، وتستمرّ الصّور باستمرار أفعالها:

والعشبُ يدعو الخرافَ[2] لترعى

يُدحرِج طفلٌ إلى طفلة كُرَةً

وهو يغمزها

يَخرجُ الجنرالُ من القبْوِ

نحو الميادينِ

يعتمرُ السِّلْمُ خوذَتَهُ

---

[1] البرغوثي، مريد، زهر الرّمان(2002)، 35- 36.

[2] وردت الخرافِ وقد يكون خطأ مطبعياً.

كي تخافَ الحُروبْ،[1]

الدّعوة والرّعي والدّحرجة والغمزة والخروج والاعتمار والخوف أفعالها أضفت الحركة الحيّة على الصّور المتتالية، صورة الخراف الرّاعية والطفل الّذي يغمز الطّفلة وهما يلعبان بالكرة والجنرال في السّلم معتمراً خوذته من أجل السّلام. وكأنّ مظاهر الحياة تتجلّى أمام ناظريّ المتلقّي، من إشراقات الصّباح إلى وقت اللّعب فالأمور الجدّيّة، حتّى يشعر أنّه يشاهد فيلماً سينمائيّاً يضمّ مشاهد مختلفة، ومنها أيضاً:

تتمادى المحاريثُ في لذّة الثّلمِ

تستيقظُ الرّغبات الصّغيراتُ

من نومها

ويطير الضّجيجُ

كأنّ خُيولَ الخليقةِ راحت

كأنّ خُيولَ الخليقةِ راحت

تُلاحقُ أقدامَها في السُّهوبْ،

لمسةً، لمستَينِ،[2]

المشاهد الدّراميّة المتتابعة في هذه القصيدة زيّنتها الأفعال الحركيّة، فعمليّة تمادي المحاريث حركة عمل دؤوبة، والاستيقاظ نشاط وحيويّة، والطّيران على وزن فعَلان الّتي تفيد الحركة والاضطراب في علم الصّرف، وتلاحُق أقدام الخيول تتابعها نتيجة التّحرّك بسرعة،

وشهوتُنا

---

[1] البرغوثي، مريد، زهر الرّمان(2002)، 36.

[2] نفسه، 36- 37.

تَفْلَقُ الضَّوءَ ضَوْعِيْنِ

والصّمتُ بيني وبينكِ

همْسٌ يَرِنُّ

ورعدٌ يَذوبْ.[1]

الفلْق شقّ الشيء نصفين، والرّنين والذّوبان حركة زادت معناها الأصوات؛ الهمس والرّعد، كلّ الصّور الجزئيّة في القصيدة ولم تكتمل الصورة بعد، فجاءت أخرى:

وفي غابة التّوت ينهمك القزُّ

في شغل شال الحرير

على كتف اليوم

والنّحلُ يغزِلُ أوّلَ خيْطٍ من الشَّهْدِ

بينَ زهور الأكاسيا[2]

الانهماك حركة يستدعيها شغل القزّ بالحرير، والغزْل كذلك، وبعد هذه الصّور كلّها والحركة المستمرّة كانت الصّورة الكاملة الّتي أراد الشّاعر أن يبيّنها للحياة بجوانبها المختلفة؛ البشر والجماد والنّبات والحيوان، وللأرض الّتي أحبّها:

كأنّ الحياةَ على ما يُرامُ

كأنّا ككلّ المُحبِّينَ

والأرضَ تشبِهُ كلَّ الأراضي

---

[1] البرغوثي، مريد، زهر الرّمان(2002)، 37.

[2] نفسه،36- 37.

ولا بأسَ لو كان في جسديْنا

سؤالٌ

وآثارُ بعضِ النّدوبْ. [1]

ولو عدتَ بشكل سريع إلى الأفعال المنتشرة في القصيدة لوجدت الأفعال متحرّكة نحويّاً، وكأنّها تسير بحركاتها إلى أن تمّت الصّورة بسكون الكلمة الأخيرة في القصيدة.[2]

ثالثاً- المشاهد:

تميّز الشّاعر مريد البرغوثي في بعض قصائده المطوّلة ببناء المشاهد الدّراميّة، فتشعر بأنّك تشاهد مسرحاً أو فيلماً سينمائيّاً، وهذه القصائد جاءت في بناء مقطعيّ، قد عنون بعض مقاطعها بما يشبه الدّراما السينمائيّة، وكأنّك تنتظر حلقات متسلسلة تبدأ من حيث تنتهي سابقتها، ففي قصيدته(سعيد القروي وحلوة النّبع)[3] كانت المشاهد كالآتي:

افتتاحيّة ← مشهد(1)

أشواق سعيد القرويّ ← مشهد(2)

سعيد القرويّ يبدأ الرحلة ← مشهد(3)

[1] البرغوثي، مريد، زهر الرّمان(2002)، 38.

[2] ينظر نماذج أخرى مثل النّعجة، على بوّابة البلد، طال الشّتات، غُرَف الرّوح، برّيّة الشّرق. ينظر: النّاس في ليلهم، الأعمال الشّعريّة.

[3] الأعمال الشّعريّة، 579-602.(الأرض تنشر أسرارها 1978).

سعيد القروي"أيلول 1935" مشهد(4)

سعيد القروي_ تشرين أوّل 1935 مشهد(5)

سعيد القروي" تشرين الثّاني 1935" مشهد(6)

سعيد القرويّ، 1936 مشهد(7)

سعيد القرويّ 1948 مشهد(8)

سعيد القروي، 1967 مشهد(9)

سعيد القروي_ 1970 مشهد(10)

سعيد القرويّ يواصل الرّحلة مشهد(11)

افتتاحيّة أخرى. مشهد(12)

اثنا عشر مشهداً، إذا ما أُريدَ جعلها قصّة فإنّها تحمل عناوين متسلسلة زمنيّاً، ولها بطل واحدٌ هو سعيد القروي.

وفي قصيدة(زمن الاشتباك)[1] البطلة هي حلوة النّبع، والمشاهد اختلفت بطريقة ما:

ثمّ صرّح الشّاعر بنفسه ببناء المشاهد في قصيدته(سعيد القروي: مشهد آخر)[2] وكأنّ هذه القصيدة تتمّة لقصيدة(سعيد القروي وحلوة النّبع) وبذلك يمكن القول: إنّ سعيد القرويّ بطل استحوذ على بعض قصائد الشاعر، وقصيدة(المهرة، الرّكض، اللّجام)[3] يرسم الشّاعر مشاهد جديدة لسعيد القروي ويضيف هذه المرّة شخصيّة أبي راسم، ويحدّد هو المشاهد مرقّمة.

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 619- 633.(نشيد الفقر المسلّح 1987).

[2] **نفسه**، 634.

[3] **نفسه**، 654- 664.(فلسطينيّ في الشّمس 1974).

افتتاحيّة

أبو راسم(مشهد أوّل)

أبو راسم(مشهد ثانٍ)

سعيد القروي_ قتل أوّل مشهد(1) لسعيد

سعيد القروي_ قتل ثانٍ مشهد(2) لسعيد

سعيد القروي_ قتل ثالث مشهد(3) لسعيد

هكذا يمكن رسم الصّور المشهديّة في الذّهن بتسلسل لم يكتف الشّاعر أن يكون في القصيدة الواحدة، بل جعل القصائد مشتركة بالرغم من كونها ليست في الدّيوان الشّعريّ ذاته؛ فقصيدة(سعيد القروي وحلوة النّبع) جاءت في ديوان" الأرض تنشر أسرارها" وقصيدة(زمن الاشتباك وسعيد القروي_ مشهد آخر) في ديوان" نشيد للفقر المسلّح" وقصيدة(المهرة الرّكض اللّجام) كانت في ديوان" فلسطينيّ في الشّمس". والملاحظ أنّ المشترك بينها هو الشّخصيّات، الّتي أعطت بدورها للقصائد بنية دراميّة لا تُغفل. وقد ازدادت الدّراما وبلغت ذروتها حين اجتمع الصّوت والحركة في مشهد غنائيّ عرضه في

قصيدة(موت وراء النّهر)[1] يبدأ العرض ب" صوت خلفيّ منفرد" وبعد أن ينتهي تبدأ الحركات" الحركة الثانية، الحركة الثّالثة، الحركة الرابعة" ويُختتَم العرض ب" جوقة خلفيّة متداخلة".

هذا الإحصاء يحيل إلى ظاهرة أسلوبيّة ظهرت بكثرة عند البرغوثي، ودلالتها أفادت معانيه الشّعريّة؛ فالشّاعر حين يبني قصائده بهذه الطّريقة المشهديّة، يدلّل على نَفَسه الشّعريّ الطّويل، الّذي يمكّنه من بناء القصائد الملحميّة والمطوّلة، وهذا الاستعراض للمشاهد جاء ليؤكّد أنّه ليس من العبث مجيئها عند الشّاعر، فهي بيان وشرح لشخصيّة ارتبطت عنده بمعانٍ دلاليّة وإيحائيّة كثيرة، جعلته يرغب في عكسها للقارئ بشيء من التّفصيل، لتكون المشاهد مكمّلة لبعضها في إيضاح صورة سعيد القرويّ عند المتلقّي، واهتمامه بهذه الشّخصيّة جعله يتّخذها رمزاً للإنسان القرويّ الّذي لا يجد مفرّاً من الدّفاع عن أرضه متمثّلة بقريته، ولعلّ هذا يُذكّر بشخصيّة زيد الياسين عند الشّاعر وليد سيف، وهي شخصيّة ليست حقيقيّة، إنّما اهتمام الشّاعر بها جعلها أسطورة شعريّة ارتبطت بخضرة(الأرض)، الّتي تبحث عن فارسها المذكور[2]، ويُشابه مريد البرغوثي وليد سيف في خلْق أنثى ارتبط ذكرها بالفارس المقاوم، وهي حلوة النّبع، ويُلاحَظ في الاستعراض السّابق للمشاهد علاقة الشّخصيّتين- سعيد القرويّ وحلوة النّبع- ببعضهما، والقارئ لشعر وليد سيف يُدرك القرب بين شخصيّة سعيد القرويّ من جهة وشخصيّة عبد الله بن صفيّة من جهة أخرى، وقد يبدو التّقارب بينهما أكثر من زيد الياسين، ولكن يمكن القول: إنّ شخصيّة سعيد القرويّ تظهر في كلا الشّخصيّتين؛ الأولى في علاقته بالأرض المرموز لها ب(حلوة النّبع) وثانيها بالبحث عن وطنه، واستمرار رحلة المقاومة.

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 744.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

[2] ينظر: الدّيك، إحسان، **أسطرة الواقع في شعر وليد سيف- حكاية خضرة وزيد الياسين نموذجاً**- مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث، مجلد 22(5)، 2008، 1527. وينظر: سيف، وليد، **وشم على ذراع خضرة**، 54.

2.3.1. عناصر دراميّة:

2.3.1.أ. السّرد:

لقد عرفت القصيدة العربيّة السّرد منذ البدايات الأولى لها، وهوعنصر فنّيّ دراميّ يلجأ له الشّعراء كثيراً، وقد ازداد الإقبال عليه في العصر الحديث، لما في الحياة المعيشة من أحداث تقتضي السّرد بعيداً عن غيره، فيتمكّن الشّاعر من قصّ الموقف أو الحادثة من غير حاجة إلى الإفصاح والمباشرة؛ لأنّه يروي المهمّ من وجهة نظره الفنّيّة ولا يكترث بالتّفاصيل الجزئيّة، فهو في النّهاية ليس قاصّاً أو مؤرّخاً.

يمكن تعريف السّرد بأنّه:" الكيفيّة الّتي تُرْوى بها القصّة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثّرات بعضها متعلّق بالرّاوي والمرويّ له، والبعض الآخر متعلّق بالقصّة ذاتها." [1]

التّعريف السّابق يأخذ منحى السّرد القصصيّ الروائيّ أكثر من الشّعري، لكنّه يقترب منه من حيث كيفيّة العرض وبعض المؤثّرات المتعلّقة بالقصّة، إذا ما اعتُبر الموقف والعاطفة والفكرة من القصّ، أمّا الرّاوي والمرويّ له فلا ضرورة لهما هنا بالمعنى الّذي قصد له لحمداني في مؤلّفه، فالشّاعر هنا هو الرّاوي والمتلقّي- غالباً- هو المرويّ له، وأحياناً يتقمّص الشاعر دور شخصيّة راوية، والمرويّ له شخصيّة ما، والبناء المشهديّ السّابق في القصائد الّتي تحكي عن سعيد القرويّ من أبرز التّمثيلات السّرديّة عند البرغوثي.

والسّرد قديماً كما جاء في المعلّقات ارتبط بالموضوعات الّتي يطرقها أصحابها، وعند دراسة هذا الفنّ فإنّك تستطيع إدراك الأغراض الّتي تحدّث فيها، ينسحب الأمر على المعلّقات جميعها يضاف إليها الكثير من الشّعر القديم، فالمعلّقة:" عبارة عن متتاليات قصصيّة يسردها الشّاعر حسب الأثر إلى الّذي تركته تلك الذّكريات في نفسه، أحياناً يسرد مقطعاً سرديّاً أو جملة من قصّة عابرة وأحياناً يتعدّى عدّة مقاطع سرديّة معتمداً على أشكال السّرد من فضاء وزمان وحوار وأحداث ومشاهد."[2]

---

[1] لحمداني، حميد، **بنية النّص السّرديّ**، 45.

[2] عبد المالك، بوتيوتة، **تجلّيات السّرد في القصيدة الجاهليّة**، 27، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2006- 2007م.

ويهتمّ السّرد بترتيب الأحداث بشكل مقنع، ويساعد على ذلك التنبّه للتّسلسل الزمنيّ والسّببيّ.[1] يَجدُر بالذّكر أنّ شعر مريد البرغوثي أخذ الطّابع السّرديّ بشكل لافت، فمن ديوانه الأوّل تلاحظ ذلك، حتّى إنّ عناوين القصائد تدلّ عليه، وقد ساعده في الأمر الصّفة النّثريّة الّتي اعتمدها في شعره، ويمكن القول: إنّ الدّيوان الوحيد الّذي ظهر فيه الحوار بشكل أكبر من غيره هو(منطق الكائنات)، وإذا ما اعتُبر نقل القول سرداً فإنّ الدّيوان المذكور سرديُّ الطابع، لكن الحوار فيه أظهر، وسيتّضح ذلك في موضعه.

إنّ الشّاعر أعطى إشارات معيّنة تساعد على إدراك السّرد في قصيده، من ذلك قوله:(حدّثنا) فإلى جانب تذكير أسلوبه برواية الحديث الشّريف، والسّرد الحكائي فهو مِفتاح سرديّ للقصيدة:

حدّثنا اليونانيّ الضاحكُ قالْ:

يبدو أنّا صنْفانِ بلا ثالثْ

مَهزومون على مَهَلٍ أو

مهزومونَ بسرْعَة،[2]

ويكرّر الكلمة(حدّثنا) بداية المقاطع الثلاثة الأولى من القصيدة، كأنّه يجلس إلى أناسٍ يسرد لهم حادثة حصلت معه، وكان شخص يونانيّ يرافقه، أو التقى به في المطار؛ فالقصيدة عنوانها(فوق مطار أثينا).

سرد الصّور:

ومن القصائد السّردية قصيدته(قبّعة النّرجس) فهي تسرد صوراً تدريجيّة للتّاريخ، فتشعر أنّك تستمع

---

[1] ينظر: شولز، روبرت، **السّيمياء والتّأويل**، 110.

[2] مريد البرغوثي، **الناس في ليلهم**(1999)، 141.

لقصّة عن فتىً جريح:

كنّا مجروحين نداوي التّاريخ

مزّقنا القمصانَ ضماداً لجروحهْ

كنّا، نحن المكسورين، نعدّ الجبارات

للأُم كسور يديه

درنا في الأصقاعِ،[1]

صورة كليّة تدخل في تركيبها صور عدّة؛ لقد صوّر الشّاعر التّاريخ بالجريح المصاب، ويُظهر هذا في بداية القصيدة، ثمّ يأتي بصور تتتابع بطريقة تجعل المتلقّي يسير معها خطوةً خطوة، فمن تمزيق القمصان لتضميد الجراح المذكورة، إلى إعداد الجبارات للكسور في يدي الجريح(التّاريخ)، ويُكمِل الشّاعر راسماً صورة لجماعة تدور هنا وهناك، ويعكس جانباً آخر من الموقِف الّذي هم فيه:

حملناهُ على أذرعنا كصبيٍّ أفزعهُ القصف

سرنا أعماراً كاملةَ النّقصانِ

دفنّا أحلانا في وعرِ الرّحلةِ

لكنّا ذات صباح أدركْنا أنّا ضيّعْنا وِجْهتنا

والصّنمُ الموفور الصّحّةِ

والمزدانِ بقبّعةِ النّرجسِ

كان دليلاً لخطانا[2]

---

[1] مريد، البرغوثي، **الأعمال الشّعريّة**، 66.(ليلة مجنونة 1996).

[2] **نفسه**، 66- 67.

وهكذا يتنقّل الشّاعر من صورة إلى أخرى، ويعرض واحدة جديدة لذاك الصّبيّ المصاب، وهو محمول على أذرعهم، ويستمرّ السّرد ليسير بالقارئ في رحلة يصوّر فيها الضّياع الّذي أصابهم نتيجة اتّباعهم الدّليل، هذا الدّليل صوّره الشّاعر بالصّنم موفور الصّحة، والمزيّن بقبّعة النّرجس، وهنا تتوالى الدّلالات الإيحائيّة؛ فسرده لهذه الصّور الكثيرة في رحلة صعبة(وعر الرّحلة)، لتجتمع مكوّنة صورة واحدة في النّهاية، لم يكن مجرد ذكر فقط؛ لأنّه يدلّل على الحالة الثّابتة الّتي لا تتغيّر(الصّنم، بقبّعة النّرجس) فالشّعوب تسير خلف من يحكمها، بلا أيّ محاولة للتّغيير أو الرّفض، وكالعادة ينتهي الأمر بالضّياع، وتستمرّ الشّعوب في محاولة تغيير التّاريخ.

وقد استخدم الشّاعر الكاميرا التّصويريّة في ديوانه(منطق الكائنات) فتحت عنوان" قالت الكاميرا" سرد صوراً عديدة لكلٍ من(الوحيد، الغزالة، المُلاحَقة، اللّعبْ، الحدود، العشاء، المسافة) ولعلّه أراد أن يقول: إنّ الصّور الفوتوغرافيّة تسرد حكايات كثيرة، فليست الكلمات والألفاظ وحدها تقصّ الأحداث.

خلط السّرد بالحوار:

إنّ ظاهرة بدت واضحة في القصائد السّردية عند مريد هي خلط السّرد بالحوار، وكثيراً ما يصادف المتلقّي حواراً يسيراً في أثناء السّرد، وقد يكون هذا من ضرورات الحكاية وممّا يدخل في باب الكلام المنقول على لسان شخصيّات الحكاية، وهنا يخطر بالبال المنطقيّة والسّببيّة اللّتان تحدّث عنهما روبرت شولز، يقول الشّاعر مصوّراً الحرب الصّامتة الّتي يعانيها النّاس مع العدوّ وتحديداً الاحتلال حين يُقدِم على اعتقالٍ أو قتلٍ أو تدميرٍ، حرب ليست بسلاحٍ إنّما بتلك النّظرات:

العائلةُ الجالسةُ تحت شَجرة التُّوتْ

تَوَقَّفتْ فجأةً عن تناوُلِ الغداء.

فقد ظهر الجنديّان.

"هل جئتما لاعتقاله مرّةً أخرى؟"

ابتسم الجنديّ، رفع بندقيّتهُ الأوتوماتيكيّة

شدَّ بها أقربَ الفروع.

بتلذّذ واستغراق، تناوبا على التّوت،

حَبّةٌ لهُ وحبَّةٌ لزميله

عيونهما وعيون العائلة

مشتبكةٌ كأنّها في حرب بلا صوت!

وبعصبيّة لا تخفى

هزّ الجنديّ الغصن العامر

انتشر التّوت الأحمر على الحوش التّرابيّ.

بدون أيّة كلمة

غادر الجنديّان ورددت السّماء قهقهاتهما العالية [1]

يخيّم الصّمت على الصّورة بدءاً بطريقة السّرد، الّتي اختارت الألفاظ المناسبة(الجالسة، الغداء، ابتسم، عيونهما وعيون العائلة، بلا صوت، بدون أيّة كاملة) ثمّ يأتي دور التّسكين للحروف بوضع السّكون أو بعدم وضع الحركة أو بحرف المدّ" ى" ويُضاف إلى ذلك علامات التّرقيم، تحديداً النّقطة بمعنى التّوقّف والصّمت، ولها دلالة في صمت السّارد أثناء سرده. وعلى هذه الشاكلة- خلط السّرد بالحوار- جاءت قصيدته(كلمة فلسطينيّة) وقد بدأها بقوله:

أقول لكم نبوءة نسريَ المقتول في العتمة[2]

---

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 270-271.(رنّة الإبرة 1993).

[2] نفسه، 750.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

وهنا لابد من جمهور، ليس كما المسرح إنّما كمن ينتظر قولاً وحكاية، إذاً قل، فقال:

(قُتلت أنا وإيّاه

وقبل غياب قرص الشّمس والعمرين في الظلمة

هوت عيناه في عينيّ. حدّقَ في جبيني

وعاد جناحه الدّامي شتاءً أرجوانيّاً

يرجرج مسمعي المهزوم

ويحفر من أساطير الورى حُكمه

"فتى الأتين! قف! ولننطق الكلمة

فإنّك أصدق الآتين

وأوّل فاتحي الأبواب[1]

فالنّبوءة عن فلسطين، يبيّن فيها الشّاعر اليأس الّذي وصلت له فلسطين وأهلها فقد فُقِد الأمل في إنقاذها ممّا هي فيه، من الدّاخل والخارج، فهو ممثّلٌ للشّخصيّة الفلسطينيّة الّتي تحاول المساعدة فتجد البلاد ترفض ذلك غضباً وعدم رضا، والحوار هنا يظهر:

2.وحين منحتها ظهري

استدارت وهي تدعوني

_ جبنتَ فحلّت اللّعنة

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 750- 751.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

جبنتَ فحلّت اللّعنة)![1]

وينهي قصيدته بحوار يخاطب فيه إخوانه العرب الّذين ينعتهم ب(إخوانه) ويؤكّد حواره بقوله:(أخاطبكم) ويستنهض هممهم بمدحهم.

4. أحبّائي:

أخاطبكم،

من الدّار

وأعرِفُكُم.. سيطفئ بعضكُمْ ناري![2]

2.3.1.ب. الحوار:

إنّ الحوار عنصر مهمّ من عناصر الدّراما، وهومشترك بين الدّراما المسرحيّة والقصصيّة وبعد ذلك الشّعريّة الّتي استعارته من الأولى، ويرى عز الدّين إسماعيل أنّ القصّة والشّعر يستفيد أحدهما من الآخر؛ فالقصّة تأخذ من الشّعر الدّلالات الإيحائيّة والبعد عن المباشرة، وهو بدوره يأخذ منها تفصيلات معيّنة.[3]

وما يتأثّر به الشعّر من القصّة كثير في عناصره الفنّيّة، فمن الشّخصيّات إلى السّرد فالحوار وغيرها، وعن أهميّة الحوار في الدّراما قيل:" إذ أنّ أيّة دراما لا تستطيع أن تقوم دون حوار، فهو أحد عناصرها الأساسيّة المكوّنة، فيتّخِذ الحوار بمعناه العام في النّصّ الدّراميّ مكانة لها أهميّة بالغة في تحديد طبيعة الفعل ومكانه وحضور الشّخصيّة الدّراميّة فيه، وهو يتطلّب دائماً وجود شخصيّتين على الأقل، تتحاوران وتتفاعلان معاً."[4]

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 753.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

[2] **نفسه**، الصّفحة نفسها.

[3] ينظر: **الشّعر العربيّ المعاصر**، 301.

[4] الكردي، وسيم، **المشكاليّة: نحو حوار حواري من الصّوت المفرد إلى الأصوات المتعدّدة**، 45.

يُتَّفق مع النّصّ السابق في أنّ الحوار مهمّ في الدّراما، حيث يكشف الكثير عن الفعل ومكانه وزمانه، ويعكس الشّخصيّات المتحاورة ويبيّن صفاتها، ولكن الاختلاف في أنّ الدّراما لا تقوم إلّا به، أين الدّراما السّرديّة إذن؟ وأين الدّراما الصّامتة؟ قد يقول قائل: السّرد في ذاته حوار، يُرَدّ عليه: إنّ الحوار المقصود هنا صرّح به حين اشترط وجود شخصيّتين، وهذا موطن اختلاف آخر، لأنّ الحوار الدّاخليّ لا يشترط شخصيّتين، وقد يُعتَبر الشّخص وذاته شخصيّتين، كذلك هناك الصّوت المفرد، الّذي لا يظهر معه أيّ صوت. ولعلّ الكاتب صرّح برؤيته من منظور تعليميّ، فالقارئ في المؤلَّف يجده يتحدّث في استخدام الدّراما في التّعليم والتّعلّم، ولكن حريّ به أن يحدّد ذلك في نصّه المنقول.

أنماط حواريّة:

أوّلاً- الصّوت المفرد:

تشكّلت قصائد عدّة عند مريد البرغوثي حواريّة بصوت واحد، فكان يخاطب شخصيّات كثيرة بلا أيّ ظهور لها؛ منها ما حاور فيه المؤنّث ومنها ما حاور فيه المذكّر، وغيرها من القصائد صوته المفرد خاطب فيها مجهولاً، قد يفسّره المتلقّي وقد يَلْتبِس عليه الأمر، وأحياناً يذكره الشّاعر، ومن هذه القصائد(رضوى) الّتي يقول فيها:

كذلك حبّكِ يدخلني

ويشرق وجه القصيدة![1]

صوت الشّاعر واضح في القصيدة، وهو صوت مريد الإنسان يخاطب أنثى، وبالانتقال إلى المقطع الثّاني من القصيدة، تَعرِفُ من المخاطبة؟

رضوى

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 673-674.(فلسطينيّ في الشّمس 1974).

يا قمح الخابية الذّهبي

تنضجك الشمس المصريّةُ[1]

يُحدّدُ الشّاعر في بداية المقطع المخاطَبة المحاوَرة، وهي زوجته رضوى عاشور الكاتبة المصريّة، وهنا صوته المفرد في خطابها هو صوت الزّوج المحبّ، الّذي يجد مع زوجته الرّاحة والبعد عن الهموم، يحاول في قصيدته أن يوضّح مدى الحبّ المكنون لها في قلبه، فهو من الأرض الكنعانيّة بلاد الشّهداء والدّم، بلادٌ فقدت خيراتها المختلفة، ولكنّه يرى الخير معوّضٌ فيها، والقارئ للقصيدة يلمح فيها المزج بين رضوى الزوجة ورضوى الأرض، مزج يصعب الفصل فيه، ويستمرّ بمناداتها مسمّياً إيّاها(رضوى الغائبة بعيداً، زوجتي الغائبة بعيداً) وبهذا حدّد وُجهة خطابه من غير أن يبرز صوت المخاطَب في خطاب مباشر.

وفي ديوانه(رنّة الإبرة 1993) وُجدت غير قصيدة صدح فيها صوت واحد، والمخاطَب مجهول الهُويّة، قد تلمح ملامحه ولكن ليس صراحة من الشّاعر كالقصيدة السّابقة، وفي ذكر رضوى يقول بلا تصريح بأنّها هي المخاطَبة:

وها نحن في الأربعينَ، معاً

غيرَ أنّي أسيرُ إليكِ، بعيدَيْنِ

لكنْ خطاكِ تحاذي خطايْ.[2]

وقد تكرّر في قصائد الصّوت المفرد عند الشّاعر خطاب المؤنّث، فإضافة إلى ماسبق هناك قصائد منها في الدّيوان نفسه(ليلٌ عنبْ، من مأمنه، العارية، رنّة الإبرة) وفيه- أيّ الديوان- ما كان المخاطَب مذكّراً منها(المخبأ، حنظلة طفل ناجي العلي) ومن قوله في الأخيرة:

لأجلكَ يبني المقاول معتقلاً في الرّمالْ

---

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة،674.(فلسطينيّ في الشّمس 1974)..

[2] نفسه، 231.

ويستوردون مسيل الدّموع وسيل الدّروع

وأجهزة الإلتقاط وقاضي القضاةِ وخير الرّماةِ

ومن يعقدون الحبالْ[1]

الخطاب موجّه لحنظلة، الرّسم الشّهير للفنّان الفلسطينيّ ناجي العلي، وفيها توقّع الشّاعر اغتيال ناجي العلي، قبل وقوع ذلك بسبع سنوات.[2] ومن خطابه للمجهول قصيدة(كُرسيُّكَ هذا)[3] إذ يُحاور مجهولاً فلا يبدي أيّ إشارةٍ اسميّة، إنّما تتكلّل القصيدة بالعموم، ويعطي هذا فرصة للمتلقّي لإعمال عقله في محاولة معرفة المخاطَب، وكذلك قصيدة(شيطان) في ديوان رنّة الإبرة، وتختلف عمّا سبق في أنّ المخاطِب أنثى والمخاطَب رجل ولكن كلاهما مجهول، وليس فيها ظهور لصوت الرّجل، وبذلك فهي صوت مفرد، واختلافها عن سابقاتها من القصائد أنّ الصّوت لم يكن للشّاعر.

ثانياً- الأصوات المتعدّدة:

تظهر الأصوات المتعدّدة في شعر مريد البرغوثي، ولكنّه ليس حواراً لافتاً بكثرته، فهو إذا ما قيس ليس سوى أطرافاً للحديث في بعض القصائد، ولم يرد في شعره قصائد يمكن أن تُعدّ حواريّة بالكامل بدون سرد ولو يسير، سواءً في بدايتها أو وسطها أو نهايتها، فحتّى قصيدته(منتصف اللّيل) متعدّدة الأصوات جاء فيها السّرد والقصّ، وقد ذُكر من قبل أنّه خلط الحوار بالسّرد كثيراً، ومن ذلك الأصوات في نهاية قصيدته(كيف الحال؟) يقول بعد سرد مواقف لشخصيّات عديدة في الصّباح الباكر:

صَوْتٌ من النّافذة المجاورة يَصيحُ

_ أهلاً، صَباحُ الخيرِ، كيفَ الحالْ؟

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 308.(رنّة الإبرة 1993).

[2] ينظر: نفسه والصّفحة نفسها.

[3] البرغوثي، مريد، النّاس في ليلهم(1999)، 72.

ويُسْرِعُ الجَواب:

_ أهلاً، صَباحُ النّورِ، إنّنا بخير.

إنّنا بِخَيْر![1]

صورة لحال النّاس في الصّباح، وتحديداً لحال الجيران الّذين اعتادوا السّؤال عن بعضهم، بعد إلقاء التّحيّة، ولكنّ الإجابة معهودة(بخير) فالكلّ يحاول إظهار نفسه بأفضل حال، ولو كان غير ذلك، والصّوتان هنا واضحان. وقصيدة(لمن؟) الّتي جاء السّرد في نهايتها، جاء الحوار فيها بين شخصيّتين؛ أمّ وطفلها يقول:

يا أمّي لِمَنْ هذا الجيش؟

هذا جيشُكَ يا طِفْلي العَزيز،

جهّزْتُهُ لِيَحْميك.

يا أمّي لمن كلُّ هذه الأسْلِحَة؟

هذه أسْلِحَتُكَ يا طفلي العزيز

اشتريْتُها لكَ، لتَطْمَئِنّ.[2]

ويستمرّ الحوار بينهما، الطّفل يسأل والأم تجيب، والجديد في القصيدة إهمال علامة التّرقيم الدّالة على الحوار، والمميِّز للشخصيّات، والسّبب وضوح بداية الحوار ونهايته لكلّ شخصيّة. في حين اختار وضع علامة الحوار(_) لمّا تحاور مع المضيفة اليونانيّة وهو فوق مطار أثينا:

كنّا فوقَ مطارِ أثينا

ومضيفتُنا اليونانيّةُ تحني قامتَها بالقهوة،

---

[1] البرغوثي، مريد، النّاس في ليلهم(1999)،25.

[2] نفسه، 105.

_ كيف هزمتم اسبارطا يا بِنْتَ النّاسْ؟

_ لا أدري . لا أذْكُرُ[1]

وحين تأكّد أنّ المتلقّي عرف أطراف الحوار أكمل بلا علامة التّرقيم، ودلالة ذلك أنّه يريد أن يعرف كيف هُزمَت إسبارطا؟ ليعرف كيف يمكن هزيمة(إسبارطا) المعاصرة؛ أي إسرائيل:

نحن قَرَأْنا أيّامَ دِراسَتِنا

اسبارطا ماتتْ.

ولماذا يعْنيكَ الأمْرْ؟

ما رَأْيُكَ في القَهْوَة؟[2]

استمرّ الشّاعر على نهجه في استخدام علامة التّرقيم، ففي قصيدة(أمير العسكر) قال:

وقبيل جلوسي لكتابة هذي القصّة

سألتني في الرّكن المهجور من الشّارع طفلة

يا عمّي

ما اسمُ أمير العسكر؟

هل تعرف أنت أمير العسكر؟

... ...

يا ذات الوجه الطّيبْ

---

[1] البرغوثي، مريد، النّاس في ليلهم(1999)، 143.

[2] نفسه، والصفحة نفسها.

أعطيني همّاً ... آخر![1]

عدم استخدامه علامة التّرقيم سدّ مسدّه في التّوضيح للمتلقّي السّطران قبل بدء الحوار، فتلقائيّاً عُرِف المتحاوران وهما: الطّفلة والعمّ(الشّاعر).

ولجأ الشّاعر إلى طريقة أخرى في تحديد الحوار، كما جاء في قصيدته(سعيد القرويّ وحلوة التّبع) وتحديداً في المقاطع الّتي تظهر فيها شخصيّة القسّام؛ إذ يتحاور سعيد القرويّ معه، والطريقة الجديدة هي وضع جمل الحوار بين علامتي تنصيص، ولعلّ السّبب إعطاء العظمة والهيبة لبعض الشخصيّات، فالقسّام رمزٌ للثّورة والنّضال ضد المحتلّ ويستحقّ الاحترام والتّقدير، يُضاف إلى ذلك أهمّيّة الكلام المُقال يقول:

سيّدي القسّام حوصرنا فما درب النّجاة؟

زخّةٌ من قصفهم تتبع زخّة

" سيّدي القسّام.. آه.."

بعثرت صرخته جسم الفضاء

خرج القسّام من خندقِهِ

" كشفوا موقعنا يا شيخَ هيّا ننسحب"

جاء صوت الشّيخ:" موتوا شهداء"[2]

وبما أنّ القصيدة تتحدّث عن الثّورة فإنّ لعلامة الترقيم المستخدمَة علاقة بسرّيّة الحديث، ويُفسّر هذا الأمر أنّ بعض الحديث الموجّه للقسّام جاء من غير علامتيّ التّنصيص، وإضافة جديدة لها علاقة بالكلام المنقول إذا ما نُظِر للمقطع من زاوية السّرد، وكأنّ أحداً يحدّث حكاية حصلت مع القسّام وينقُل

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 756.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

[2] **نفسه**، 592.(الأرض تنشر أسرارها 1978).

كلام شخصٍ ما، وفي القصيدة ذاتها يقول:

صوت 1_ الوردة فأس وتراب ويد ومطر

صوت 2_ الدّنيا مزرعة الموت

أمّا الموت ففلّاح صخريّ الكتفين

ويضرب في الصخر

صوت 1_ وأرى بين الصّخرين ينابيع! [1]

عبّر الشاعر صراحة بتعدّد الأصوات، وأعطاها أرقاماً، فبدأ الحوار لكنّه لم يستمرّ، يبدو من الصّوتين التّفاؤل والتّشاؤم، فالأوّل متفائل وألفاظه دالّة(الوردة والمطر واليد الممسكة بالفأس لزراعة الأرض والينابيع المتفجّرة من الصخور) أمّا الثّاني فالموت متكرّر بلفظه ومعناه، وقد يكون الصّوتان رمزيْن لفئتين من الشّعب، من يرى المستقبل الجميل، ومن يرى المستقبل ميتاً.

ثالثاً- الحوار الذّاتيّ:

كلّ شخص في الحياة له خلوة مع نفسه، يفكّر فيها ويتذكّر وأحياناً لا يجد مفرّاً من الحديث معها، وبما أنّ الشّاعر بشر فإنّ له لحظات لا يستطيع فيها الإفصاح عمّا يدور في صدره إلّا لذاته، ويدفعه لهذا أسباب عدّة منها الانفعالات والأفكار وليدة الموقف واللّحظة، ومنها عدم الوثوق بأحد، ويعود بعضها إلى الخوف والحياء والفراغ، ومريد البرغوثي لم يخل شعره من الحوار الذّاتيّ، وقد جاء هذا النّمط متداخلاً بالسّرد كما الحوار بين الشّخصيّات يقول:

تطالبني بالكلام

فأزدادُ صمتاً! [2]

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 598.(الأرض تنشر أسرارها 1978).

[2] **النّاس في ليلهم**(1999)، 67.

هكذا يبدأ، وكأنّه يقول: لن أتحدّث إلّا مع نفسي، والمتتبّع للقصيدة يتيقّن ذلك؛ لما فيها من إشارات دالّة وموحية تؤكّد الأمر:

كيف أشرَحُ ما فيَّ يا بِنْتُ؟

هذا الصّراخَ الخَفِيَّ،[1]

لعلّ الخجل من البنت، هو ما يدفعه للصّمت والصّراخ بلا صوت، فيكتم ويحدّث داخله بالّذي لا يقوى على التّفكير الجدّيّ به:

فلا تسألَي راكضاً أن يُرَتِّبَ فَوْضاهُ،

لا تَطْلُبي أن أُعَلِّمَ هذا القطيعَ من الجِنِّ في داخلي لُغَةً.

للقواميسِ فَلْيذْهَبِ الطَّيِّبونَ

أنا ساكنٌ في غيومِ نَوايايَ،[2]

الألفاظ لها دورها؛ فالسّكون والنّوايا داخل الشّاعر، والفوضى الّتي يرفض ترتيبها أو لا يقدر على الإفصاح بها، هي فوضى داخليّة، لذا إبقاؤها حديثاً ذاتيّاً أفضل بكثير من الإفصاح والحديث، وينهي القصيدة بما بدأ به من تأكيد على الصّمت والاكتفاء بحوار النّفس؛ فالصّمت يتحدّث بمكنونات الذّات وهو أبلغ من الكلام أحياناً:

وصَمْتي

كَدُرْجِ السَّكاكينِ إذْ تَلْمَعُ الشَّمْسُ فيه

أُنظُري جَيِّداً![3]

---

[1] البرغوثي، مريد، النّاس في ليلهم(1999)، 70.

[2] نفسه، والصّفحة نفسها.

[3] نفسه، 71.

حتّى الدّعوة للنّظر هنا حوار داخليّ وإلّا كيف يكون صامتاً ويحاور فتاة؟ ويحدّث نفسه بتلك الهموم الّتي يحملها على ظهره ولا يستطيع التّخلّص منها سائلاً نفسه:

على ظهري طوالَ الوقتْ؟[1]

وتتوالى الأسئلة الدّاخليّة فهو يريد الإجابة من نفسه، ويحاول تبادل المشاعر والمواقف معها، لأنّها خير من قد يفهمه ويصدّقه:

لمن أُفَسِّرُ تَشَبُّثي بِهِ

إلى الآن؟

لماذا، فجأةً، كَتَعَثُّرِ المخمورِ

في ثَنْيَةِ السّجّادةْ،

سَقَطَ تَحَمُّلي وانهار؟[2]

وبعد أن حاول النّاس تخفيف همّه بمحاورته، كلٌّ يبدي رأيه، ولا رأي يمكنه المساعدة يقول لذاته:

كيف أعيد لهم ما قال الجنّيُ لأولاده:

حياتي لا تحملني على ظهرها

بل أحملها.[3]

---

[1] البرغوثي، مريد، زهر الرّمان(2002)، 28.

[2] نفسه، 28- 29.

[3] نفسه، 29.

رابعاً- حوار غير النّاطق:

لقد برز هذا النّوع من الحوار عند مريد البرغوثي بشكل ظاهر لا يمكن إنكاره، حتّى أفرد له ديواناً خاصّاً أسماه(منطق الكائنات 1996) وبدأ كل قصيدة فيه بلفظة الحوار(قال) ثمّ يحدّد أطراف الحوار، فتجده يذكر شخصيّتين في بعض القصائد وفي أخريات يكتفي بشخصيّة واحدة، ليكون صوتها مسيطراً في النّصّ الشّعريّ، ومن أمثلة ذلك قوله في قصائد من الدّيوان المذكور:" قالت عبّادة الشّمس للشّمس، قال القلم للمبراة، قال اليابس للأخضر، قالت الضّفدعة لزميلاتها الضّفادع، قالت النّملة لرفيقتها، قال الأسد في رسالته إلى زملائه في الغابة، قالت النّحلة لزهرة الأكاسيا".[1] الذّي يثير الانتباه في هذا الدّيوان أنّ الشّاعر أفرد الصّوت في قصائده، صحيحٌ أنّ بعضها كما لوحظ تُبيّن طرفين للحوار، لكنّ الصّوت المتحدّث للأوّل فيهما، وينطبق الأمر على القصائد الّتي اكتفى بذكر المتكلّم فيها كقوله:" قال المنفى، قالت الغربة، قال النّمش على ثديِ المرأة، قالت القُبّلة".[2] ولم يقتصر حوار غير النّاطق عند مريد على هذا الدّيوان، بل ورد في دواوينه الأخرى، وها هو يُنطِق(العيد) فيقول:

قال العيد:

الصّبايا

أخذْنَني إلى الخَيّاطاتْ،

جلسْتُ بِجِوارِ إرهاقِهِنّ

أسنَدْت ظَهري على الحائط.[3]

ويستمرّ العيد بذكر شخصيّات حياتيّة، تتصرّف كلٌّ منها في يوم العيد بما اعتادت عليه أو رأته مناسباً، فنطق العيد بسرّ كلّ شخصيّة، ليرى نفسه بصور عدّة. والمستقبل ناطق ليخبر أنّه لا يأتي بالجلوس والتواكل، بل إنّه يحتاج لأن يتعب الإنسان ويسعى ولا يتكاسل أو يتباطأ:

---

[1] ينظر: البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 97، 99، 124،114، 125، 127، 172.

[2] ينظر: **نفسه**، 188، 190، 193، 198.

[3] البرغوثي، مريد، **النّاس في ليلهم**(1999)، 45.

يا لَوَخْزَتِهِ الموجِعَة!

يا لَصَوْتِهِ الآمِر:

ماذا تفعلُ هنا أيّها الرَّجل؟

قُمْ!

وَدَعاني للمُبارَزَة.[1]

وجديرٌ بالذّكر إعطاء الشّاعر الأهمّيّة لهذا النّمط الحواريّ، دليل ذلك اتّباع المنهج نفسه في الأنماط جميعها، كأن يُدخِل حوار غير النّاطق في السّرد، وفي رسم الصّور أثناء الحوار.

[1] البرغوثي، مريد، النّاس في ليلهم(1999)، 64.

2. التّناصّ

1.2. التّناصّ الدّينيّ

1.1.2. الدّين الإسلاميّ

2.1.2. الدّين المسيحيّ

2.2. التّناصّ الأدبيّ

3.2. التّناصّ مع الموروث الشّعبيّ

4.2. التّناصّ الأسطوريّ

2.التّناصّ

يشكّل مصطلح التّناصّ دائرة بحث واهتمام، وهو ظاهرة أسلوبيّة برزت مؤخّراً بشكل لافت، وتبدو علاقة التناصّ بالنصّ بديهية بتشابه حروف الكلمتين، والاشتراك الاشتقاقيّ بينهما، والحقيقة أنّ العلاقة بينهما واقع لا فرار منه، هذا ما جعل بعض الدارسين يعرّفون التّناصّ ب:" تشكيل نصّ جديد من نصوص سابقة أو معاصرة؛ بحيث يغدو النّصّ المتناصّ خلاصة لعدد من النّصوص التي تمحي الحدود بينهما، وأعيدت صياغتها بشكل جديد، بحيث لم يبق من النّصوص السّابقة سوى مادتها، وغاب(الأصل) فلا يدركه إلا ذوو الخبرة والمران:"[1]

إنّ النّصّ لاينشأ وحده؛ بل يتأثّر بغيره من النّصوص، وهو بدوره يؤثّر في نصوص أخرى؛ والبراعة حينذاك في إذابة النّصّ المأخوذ منه، وصهره في النّصّ الجديد، ممّا يجعل شخصيّة صاحب النّصّ الأخير ظاهرة بيّنة، لها ملامحها الخاصّة. ولعلّ تأثير النّصّ في غيره من النّصوص– مؤثّراً أو متأثّراً– يحتاج إلى خبرة ودراية، فكم من نصّ ظهرت فيه هذه الظّاهرة فجعلته بعيداً عن الإبداع والتّميّز، وكم من غيره ازداد جمالاً وفنيّة، إذاً فكيفيّة التّناصّ مُحدّد لنجاح توظيفه أو عدم نجاحه.

" إنّ التّناصّ هو تعالق(الدّخول في علاقة) نصوص مع نصّ حدث بكيفيّات مختلفة "[2] حركة النّصّ تسبقها حركات وتتبعها أخرى، وإذا كانت البراعة في تناول مصطلح التّناصّ أو على وجه الدقة إيجاده، فالبراعة تنسب لجوليا كرستيفيا الّتي أظهرت هذا المصطلح لحيّز الوجود،[3] وهذا لا يعني عدم وجود أثر للمصطلح عند العرب؛ إذ أدرك العرب آلية التّناصّ دون تحديد للمصطلح، ومن باب التّمثيل لا الحصر فهذا أبو هلال العسكريّ يقول:" ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممّن تقدمهم، والصّب على قوالب من سبقهم ".[4] ومن المصطلحات الّتي وردت عند العرب وتُقارِب مصطلح التّناصّ: التّضمين، والإشارة، والاقتباس، والمعارضة، والسّرقة.

---

[1] عزام ، محمد ، **النّصّ الغائب** ، 29.

[2] مفتاح ، محمد ، **استراتيجيّة التّناص** ، 121.

[3] ينظر: نقلاًعن الخطيب، رحاب، **معراج الشّاعر**، 112.

[4] **الصّناعتين** ، 217.

وقد امتدّ بعض هذه المصطلحات إلى العصر الحديث، ممّا جعل بعض الدّراسين ينشغلون بقضيّة التّناصّ على أنّها قراءة أخرى لقضيّة السّرقات، كما فعل مصطفى السّعدني الّذي يرى التّناصّ متضمّناً السّرقة،[1] لكنّ الاختلاف بينهما كبير، ولعلّ الشّيء الّذي أوقعه في هذا الوهم يعود إلى اغترار بعض الأدباء بنفسه لدرجة تمنعه من الاعتراف باقتباسه أو تضمينه، إلّا أنّ الكتّاب والشّعراء في هذه الأوقات يفخرون بقدرتهم على امتلاك النّصوصّ والقدرة على مزجها بكلماتهم وأدائها الغرض المطلوب منها. قضيّة التّناصّ تشكّل رصداً لثقافة الشّاعر أو الأديب بأشكالها المختلفة؛ الدّينيّة والأسطوريّة والأدبيّة واللّغويّة، واكتشافاً لمدى تركيزه أين ومتى يستفيد من هذا النّصّ، فحركته- التّناصّ- ليست عشوائيّة، بل مدروسة لتعطي الجمال الأدبي والمعنى المراد بدون تكلّف أو تصنّع.

ويرى عز الدّين مناصرة أنّ قضيّة التّناصّ والتّلاصّ يتحدّد من خلالها التّجديدأو التّقليد.[2] ولا تقتصر قدرة الأديب على تأثيره بنصّ ما، إنّما تظهر هذه القدرة حين يُقرأ النّصّ أويسمع، فلا يُلاحظ نشاز في الموضع المتناصّ، وكأنّ ذلك أشبه بحسن التّخلّص لكن بطريقة أخرى، هذا الأمر يحيل للحديث عن أشكال التّناصّ.

أشكال التّناصّ

التّناصّ له أشكاله المتعدّدة، بتعدّد الاختلافات حوله، فمنها ما يتعلّق بالمباشرة والموضوع مثل:

- التّناصّ الظّاهر أو السّطحيّ، ويمكن تسميته(المباشر) كما جاء عند بعض الدّارسين[3] وهذا القسم يُلاحَظ بيسر بلا حاجة إلى البحث وإعمال العقل، ولعلّ الاقتباس والتضمين تحت هذا القسم.

- التّناصّ الخفيّ(العميق) أو غير المباشر، وهو ما يكون نتيجة لأمور عدّة منها(القلب، الزّيادة،

---

[1] ينظر: التّناصّ الشعريّ قراءة أخرى لقضيّة السّرقات، 8(المفتتح).

[2] ينظر: جمرة النّصّ الشّعريّ، 34.

[3] ينظر: التّناصّ الشعريّ قراءة أخرى لقضيّة السّرقات، 91. وينظر: عزّام، محمّد، النّصّ الغائب، 159.

الاحتجاج، التّغيير، التّرتيب)[1]وهذا يحتاج إلى ذاكرة واعية وحصيلة ثقافيّة كبيرة جداً من المبدع والمتلّقي.

ومن أشكال التّناصّ ما يتعلّق بالمضمون وهي الدّينيّ، والتّاريخيّ، والأدبيّ، والموروث، والأسطوريّ، وقد تجتمع هذه الأقسام؛ لأنّ الكاتب أوالشّاعر ليس في معزل عن دينه وتاريخه وأدبه وموروثه. وقد جاء صاحب(المسبار في النّقد الأدبيّ) بشكلين آخرين للتّناصّ هما(خارجيّ وداخليّ) فالخارجيّ يتمثّل بالوافد إلى المبدع من إرث غيره من المبدعين والأدباء، أمّا الدّاخليّ فمن المبدع إليه؛ أي تأثّره بنفسه أو بنصوصه.[2]

ومريد البرغوثي شاعر مثقّف، بدت ثقافته في حشد التّناصّات الدّينيّة والأدبيّة والتّراثيّة والأسطورية.

1.2. التّناصّ الدّينيّ

1.1.2. الدّين الإسلاميّ

ظهر تأثّر الشّاعر بالآيات القرآنيّة والسّنة النّبويّة في مواضع كثيرة، وبخاصّة في أعماله الأولى، من ذلك قوله في قصيدته(لا مشكلة لدي):

أحلامي رَكِبَت، أمس، قطار الليلِ
ولم أعرف كيف أودعها
وأتتني أنباء تدهوره في وادٍ
ليس بذي زرعٍ
(ونجا سائقة من بين الرّكاب جميعاً)
فحمدت الله، ولم أبكِ كثيراً

---

[1] ينظر: السّعدني، مصطفى، التّناصّ الشّعريّ قراءة أخرى لقضيّة السّرقات، 96.

[2] ينظر: جمعة ، حسين ،152، 155

فلديّ كوابيسٌ صغرى
سأطوّرها إن شاء الله إلى أحلامٍ كبرى
لا مشكلة لدي. [1]

فالأحلام موعدها اللّيل، لتكون في النّهار، وفي حين لم يستطع مريد تحقيقها جاء وصفها بالسّقوط في وادٍ ليس بذي زرع، إذاً لم تكن أحلامه من البداية ذات أهمّيّة، أو لعلّها كانت ستأخذه إلى حيث لا يريد وإلى مكان لا خير فيه، فكانت من وجهة نظره النّجاة، ومع ذلك لا يأس، فالحلم مستمرّ.

وفي تعبيره عن مأساة لقمة العيش والحصول عليها يقول:

شهوة أن أشبَّ على سُلّم شاهق

في أقاصي السّماء
وأستأذن الله، أسألُهُ :
هل رأتنا عيونُ الحبيب نميلُ
كحزمة قمحٍ
من المنجل الملتوي
للجفاف المؤكدّ
للمطحنة ؟[2]

بل هي الحياة التي ستؤول إلى موت محتّم، وهذه الشّهوة جاءت من شدة الألم والتّوجّع، جعلته يخرج عن طوره فيكون المستحيل، كما في قصة موسى– عليه السّلام – حين أراد فرعون سلّماً يصعد به إلى السّماء ليشاهد الله– تعالى – والفرق بين الشّهوتين أنّ شهوة فرعون كانت سخرية وتهكّماً من موسى– عليه السّلام – وعدم تصديقٍ للأمر، في حين تشكّلت شهوة مريد من تصديقٍ كامل بأنّ الله لا يرضى الظّلم، وبدا ذلك بتأدّبه في قوله: "وأستأذن الله" وجاء حرف الجر اللاّم(للجفاف) ليكمل

[1] الأعمال الشّعريّة ، 45.(ليلة مجنونة 1996).
[2] نفسه، 245.(رنّة الإبرة 1993).

سلسلة التّوجع الّتي بدأها بحرف الكاف(كحزمة قمح) فمن(من المنجل)، ليؤكّد حتميّة المصير الّذي كان سبباً في نشوة شهوته، ومع ذلك حافظ على كونه يتحدّث عن إلاه فوصفه(بالحبيب). اختلفت الصّورتان؛ ففرعون ما تأدّب مع الله، يقول تعالى:" وقالَ فِرعونُ يا هامانُ ابْنِ لي صَرْحاً لعلّي أَبْلُغُ الأَسبابَ* أسْبابَ السّماواتِ فأطّلِع إلى إله موسى وإنّي لأَظُنُّهُ كاذِباً وكَذلكَ زُيِّنَ لفرعونُ سوء عملهِ وصَدَّ عَنِ السَّبيلِ وما كيدُ فرعونَ إلّا في تَبَاب*"[1]

وفي القصيدة ذاتها وتعبيراً عن شهوة أخرى افتقدها هو ومن مثله من أبناء البلاد، الّذين شغلتهم قضيّة الوطن فنسوا أو أُجبروا على نسيان الكثير من الأمور اليوميّة والمظاهر الحياتيّة وحتّى الطّبيعيّة، فكانت هذه المرة شهوة يغلّفها الحنين إلى ماضٍ سُلب منه، فجعل السّيف يحل مكان الجدائل والقلوب كما يقول مخاطباً البلاد:

إرجعي كي نقوم إلى دبكةٍ
لا تهزّ السّيوف
ولكن تهزّ القلوبَ وخرُّوب شعر الجدائل
ذات اليمين وذاتَ الشّمال [2]

إنّ(ذات اليمين وذات الشّمال) تُعيد إلى قصة أهل الكهف؛ بتقلّبهم وهم نيام يقول تعالى:" وتَحْسَبُهُم أَيْقاظاً وهُمْ رُقودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ اليَمينِ وذَاتَ الشِّمالِ"[3] ذات اليمين وذات الشّمال، فهم مفقودون كما البلاد البلاد مفقودة فكان قوله:(إرجعي) النائم ميتٌ، وأهل الكهف حين عادوا تغيّرت ملامحهم، وهكذا الوطن ماعاد كما كان، و(لكن) استدراك الأمر ممكنٌ والعودة ليست مستحيلة.

استطاع الشّاعر أن يعكس صورة الفلسطينيّ في عيون الآخرين؛ بالتّحديد أولئك الذين لم يعانوا معاناة الشّعب، ولم يعرفوا الفلسطينيّن إلّا في خيام متنقلة:

---

[1] غافر 36- 37..

[2] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 250- 251.(رنّة الإبرة 1993).

[3] الكهف 18.

وانفرط المكان على الأماكن فجأةً
لتضيع زينتُنا على الطُّرقاتِ

حتى ظَنَنّا الرائي قِباحاً في الخِيامِ

ولمْ نَكُنْ،

بل إنَّهُ المنفى قبيحٌ، والرَّحيلُ[1]

وقد استفاد من القَسَم القرآنيّ ليوظّفه في صورته ويصل إلى تحقيق مراده، في إثبات بشاعة المنفى وخيمة اللّجوء وليس الفلسطينيّ ، فاختار أن يدلّل على خير البلاد وزينتها الّتي ضاعت:

التّينُ والزّيتونُ والبَلَدُالأمينُ

وشالُ رأسِكِ، كُحلُ عينيكِ الإلهيُّ
القلاعُ الغَامقَاتُ[2]

ويقول:

ورعشةُ الرُّطب الجنيِّ[3]

متأثّراً بقوله تعالى:" وَالتِّينِ والزَّيْتونِ* وطُورِ سِينينَ* وهَذا البَلَدِ الأَمينِ "[4] وقوله تعالى:" وَهُزِّي إليْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُساقِطْ عَليْكِ رُطَباً جَنِيًّا "[5] ومع ذلك يبقي الشّاعر على نظرة جميلة للفلسطينيّ ولكن ممن لقي العذاب مثله، وفَقَدَ تلك الزّينة من التّين والزّيتون والبلد الأمين، ورطبٍ جنيٍّ ارتبط بمريم- عليها السّلام- فالبلاد فقدت زينتها الإسلاميّة والمسيحيّة على حدٍّ سواء:

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 286.(رنّة الإبرة 1993).

[2] نفسه، والصّفحة نفسها.

[3] نفسه، 287.

[4] التّين 1- 3.

[5] مريم 25.

ونعلم أنّ من يلق العذاب كما لقينا

سوف يصفن صفنة، ويقولها:

إنّ الفلسطينيّ مخلوقٌ جميل.[1]

وفي قصيدته(أكله الذّئب) قارب الشّاعر بين يوسف- عليه السّلام- والإنسان الفلسطينيّ، فرسم خيوط المشابهة بين الشّخصيّتين، يوسف لم يأكله الذّئب(الحيوان)، وقد حاك قصّة أكله من قبل الذّئب، أخوته على غير وجه الحقيقة، والفلسطينيّ يُفْتَك به من قبل الاحتلال الصهيونيّ بطريقة أكثر وحشيّة من حيوان، وبمساعدةٍ من الدّول العربيّة:

وحدّثني قائلاً:

بريءٌ هو الذّئب من غيلتي يا مريدُ

فذئب البراري أجلّ من الجُرم

والبعض أخلَقُ أنْ يتعلّم منه الصّفات

إذا أنْصفا[2]

القائل فلسطينيّ الهُويّة(مريد) اغتيل اغتيالاً(غيلتي) وفي أسطر القصيدة يؤكّد الشّاعر أفضليّة الذّئب على إخوته(العرب) الّذين تخلّوا عنه وتركوه فرداً وحيداً بلا مساعدة، بل أوقعوه في المصيبة بأيديهم:

وقارن إذا شئت بين الذّئابِ

وبين الّذين أتوني من الخلفِ

---

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 287.(رئة الإبرة 1993).

[2] نفسه، 311.

فالذّئب يبدو أليفاً

أنيقُ المخالبِ والرّوحِ

حين نقارنه بالّذي أطلق النّار في شارعٍ

ثمّ أحصى ثلاثين فضّتهِ، واختفى![1]

فالذّئب أليف أنيق المخالب في حين يبدو الغدر(أتوني من الخلف) في شارعٍ ما، وما دفع الشّاعر لهذه المقاربة إلّا استحضار اللّحظة الّتي قرّر فيها أخوة يوسف- عليه السّلام- التّخلّص منه، هو وحيد وهم جماعة، كذا الفلسطينيّ المقصود فردٌ وحيد(أتوني) ياء المتكلّم، وأعداؤه جماعة(الّذين)، وقد أشار الشّاعر إلى خيانة الإخوة موظّفاً قصّة يهوذا الإسخريوطي الّذي دلّ على المسيح- عليه السّلام- مقابل ثلاثين من الفضّة[2](ثمّ أحصى ثلاثين فضّته واختفى)، هذه المقاربة جعلت الشّاعر يُقدّم للحيوان الّذي يتّصف بالوحشيّة- منطقيّاً- اعتذاره واعتذار الفلسطينيّ؛ لأنّ الإنسان بات أكثر وحشيّة:

فلتحملوا للذئاب اعتذاري

وما أكل الذئب يوسف يوماً

ولكنَّ يوسف ليس الذي يحتمي بالفرارِ

وليس الّذي ينتهي راجفا [3]

يرتسم مستقبل الفلسطينيّ، ذلك الواقف وقفة تخلو من الخوف، ويأبى الهرب حتّى في موته، يوسف الوقت الحاضر هو ناجي العلي الفنّان الفلسطينيّ، وهو كلّ فلسطينيّ يُغتال ويُقتل ، وقد استحضر مريد في هذه القصيدة ؛ لوحة فنّيّة كاريكاتوريّة لناجي تحمل عنوان(أكله الذّئب)[4] عبّر فيها عن قصّة يوسف عليه السّلام مع أخوته، وهم يحملون بأيديهم قميصاً ملطّخاً بالدّم، ويبرّرون لأنفسهم ذلك الفعل

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 312.(رئة الإبرة 1993).

[2] ينظر: إنجيل لوقا، الإصحاح الثّاني والعشرون، الآية 3- 5.

[3] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 313.(رئة الإبرة 1993).

[4] ينظر: **مع الانتفاضة**، 43.

أمام حنظلة طفل ناجي العلي وشخصاً آخر يقف بجانبه، وكأنّ مريد جعل ناجي هو ذلك المغدور:

وقفْنا على قبره مائلينَ

وفي قبرِهِ كان ناجي العلي واقفا [1]

ويحشد الشّاعر تناصّاتٍ قرآنيّة عدّة في قصيدة واحدة تحمل عنوان(هُم) ليعكس بمساندتها الأذى الّذي لحق الأرض من احتلال حوّل خضرتها جفاف، وأشجارها بلا ثمر، حتّى العلاقات الاجتماعيّة بين النّاس فُقدت، ويبدو أنّه حالٌ مستمرّ، وأحلام بعيدة غير مدركة، سنين متتابعة وهل من مزيد؟:

جَفَّتْ

فلا ثمرٌ على شجرٍ

ولا عشبٌ على نهر تخضرّهُ الضّفافْ

جَفّتْ

سقيناها نفوساً والعلاقاتِ الجميلة والأحبّة والطفولة

... ...

ونحلم بالمواعيد البعيدة والقطاف

فإذا بها سبعٌ عجافٌ سبع عجافْ

هل من مزيدٍ تبتغين هطولَهُ؟

من أين سمْنتهم إذَنْ ؟

... لسنا نعاتبُ[2]

لاحظ الأفعال الماضيّة في الحديث عن الجفاف، وكأنّ الأمل باقٍ في الحاضر والستقبل، وفجأة حين يأتي المستقبل ويحين(وقت القطاف) تستمرّ الحالة وتبقى السنوات ثقيلة(عجاف) تأثّراً ببعض كلمات قوله تعالى:" وَقَالَ المَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلاتٍ خُضْرٍ

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 313.(رنّة الإبرة 1993).

[2] نفسه، 49- 491.(قصائد الرّصيف 1980).

وَأُخَرَ يابِسَاتٍ"[1] وبالرغم من ذلك يؤكّد الشّاعر على خصب البلاد بطريقة غير مباشرة؛ فخيرها كثير لكنّ العدوّ والموالين له امتصّوه ولم يتركوا منه شيئاً، ومع ذلك فهم لا يشبعون، يريدون المزيد ويلتهمون الخير كلّه كنار جهنم:"يَومَ نَقُولُ لِجَهَنَّمَ هلِ امْتَلَأْتِ فَتَقولُ هلْ مِنْ مَزِيد"[2] ولا يعجبها ولا تكتفي، وهذا حال الاحتلال والأنظمة أيضاً، يستنزفون خيرات البلاد ولا يذرون لأهلها شيئاً:

نحن من جئنا خفافاً– لا مغانمَ تُثقِلُ الأكتافَ– ندري

أنّ سرّكِ أخضرّ،[3]

فالمغنم حاصل في يوم من الأيام، والخير في البلاد غير مُعدَم، أكّدّ الشّاعر ذلك بقوله: أنّ، أخضر. يقول تعالى:" انفِروا خِفَافاً وَثِقَالاً وَجاهِدُوا بِأَمْوالِكُمْ وَأَنْفُسِكُمْ في سَبيلِ اللهِ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمونَ"[4] عبّر مريد البرغوثي عن إقامة الاحتلال الطّويلة في أرض فلسطين في غير قصيدة، وهذه دعوة منه للأهل في الأرض المحتلّة لكي يحسّنوا تربية أطفالهم على تقبّل هذا الأمر، لكن دون رضا به، إنّما تهيئة لنفوسهم لترفض هذه الإقامة:

زقاقٌ طويل

كتبنا على حائطيه: "تسير إلى ساحةٍ"

وغنى المغنون فيه الفضاء اتِ

والشمسَ والبحرَ والأسلحة .....

فيا ساحةَ الأضرحة !

كفاكِ اتساعاً !

ويا عمرنا امتدَّ ، ويا أهل أطفالِنا

---

[1] يوسف 43.

[2] ق 30.

[3] الأعمال الشّعريّة، 491.(قصائد الرّصيف 1980).

[4] التّوبة 41.

أرضعوهم حليباً كثيراً

أعدوا لهم ما استطعتم من الضوء

أبقوا لهم كل عود ثقابٍ

وخلّوا القناديلَ، والزّيتَ

فالليل ينوي الإقامة فينا طويلاً .[1]

أظهر الشّاعر فلسطين بصورة(زقاق)، تحمل الكلمة معانيَ منها؛ العتمة والضيقّ والطّول، فحياة الفلسطينيّ بهذا الطّريق قديمة جديدة مستمرّة، والمصير واحد، يعبّر عنه الشّاعر بقوله:(ساحة الأضرحة). ويدعوها لعدم الازدياد، فلعلّ عدد الشهداء يقلّ، وفي محاولة منه للتّقليل من ذلك، واستمرار العيش، يدعو الأهل إلى إعداد كل ما من شأنه أن يساعد في استمرار الحياة، الطّعام والضّوء بأشكاله المختلفة(أعواد الثّقاب، القناديل، الزّيت)، إنّ استخدام هذه الألفاظ يتناسب والزّقاق الّذي وصفه الشّاعر، كما يُلاحَظ أفعال الأمر، فكأنّه نصّب نفسه في موضع يمكّنه من الحديث والطّلب، موضّحاً أسباب تفاعله بهذه الشّدة، ومفسّراً ردة فعله:" فالليل ينوي الإقامة فينا طويلاً" وهنا الجمع بين طول الزّقاق، وطول الإقامة؛ فالزّمان والمكان سيجمعان بين الاحتلال والفلسطينيّين، ممّا يحتاج إلى إعداد العدّة. قال تعالى:" وأَعِدُّوا لَهُمْ ما اسْتَطَعْتُمْ مِنْ قُوَّةٍ وَمِنْ رِباطِ الخَيْلِ تُرْهِبونَ بِهِ عَدوَّ اللهِ وَعَدُوَّكُمْ وَآخَرِينَ مِنْ دُونِهِمْ لا تَعْلَمُونَهُمُ اللهُ يَعْلَمُهُمْ..."[2]

. وقد تبلورت شخصيّة سعيد القرويّ أحد ضحايا مجزرة دنشواي المصريّة في شعر مريد في غير قصيدة، ففي قصيدته سعيد القرويّ وحلوة النّبع الّتي جاءت على هيئة مقطوعات تحمل عناوين أشبه بمراحل الحياة، عبّر الشّاعر من خلالها عن قضايا ثوريّة عدّة، وتواريخ حُفرت في ذاكرة التّاريخ، وأسقط البطل سعيد رمزاً للفلسطينيّ والعربيّ، من ذلك(سعيد القرويّ، 1967):

قالوا إنَّ الوطنَ رجالٌ ونساءْ

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 492.(قصائد الرّصيف 1980).

[2] الأنفال 60.

قالوا إنَّ الوطنَ

بيانٌ رسمي!.

قالوا هذا الموت مبارك!

فخرجنا للرّيح وقلنا

كوني يا ريح الصّيف سلاماً

فوق وجوه القتلى

ذودي عنهم [1]

فالتّناصّ هنا مع قوله تعالى:" قُلْنَا يا نَارُ كُونِي بَرْدَاً وَسَلَاماً على إِبْرَاهِيمَ"[2] والعلاقة بين ما جاء به الشّاعر والآية الكريمة وثيقة، فريح الصّيف تحمل حراً وهنا إشارة إلى الحرب الّتي وقعت صيف 1967 بين العرب وإسرائيل، هي نارٌ كالنّار الّتي أوقدت لحرق إبراهيم، والغاية هنا السّلامة في الحالتين وفي قصيدته الطّويلة(منتصف اللّيل) أعاد مريد هذا التّناصّ والخطاب هذه المرّة للنّار يقول:

عرباتُ الصيف اندلعت فيها النارْ
خذني برداً وسلاماً
لا يعجبني بيتُ العالم [3]

والمشتَرك بين الموضعين(الصيّف)مضافاً إلى الرّيح مرّة، وللعربات مرّة أخرى، والقصيدة الطّويلة عبّرت عن مشاهد كثيرة، منها هذا المشهد الّذي يذكر فيه حبيبةً له أرادت شيئاً واحداً هو لقاه والمكوث معه، ولم يعجبها غيره:

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 294- 295.(رنّة الإبرة 1993).

[2] الأنبياء 69.

[3] **منتصف الليل**(2005)، 98.

لا يعجبني غيرُ غموضِ ذراعيكَ
فما بينهما أولُ شهواتي أو آخرُها
خُذْني الآنَ ...[1]

وفي تتمّة القصيدة يمكن معرفة سبب اختيار الشّاعر لكلمة(عربات) فهو يتخيّل قطارين يتحدّثان عبر زجاجيهما، وإذا بهما خيال رومانسيّ لخمس دقائق، وتأكيدٌ آخر على السّلامة.

لم يكن الشّاعر بعيداً عن الأحداث في وطنه، وبعده عن أرضه ليس سبباً يمنعه من ذكر أبطالها، بل إنّه استطاع بشعره تخليدهم، فهذا القسّام البطل الّذي فضله على الكثيرين ممّن اعتادوا الخطب والكلمات والشّجب والاستنكار والإعجاب والتّصفيق؛ فالقسّام ليس كمثله شيء:

ويطلع وجهك المنذور ياقسّام ليس كمثله شيءٌ
دريت بنا
ولم يدر الكبارُ، وإذ صعدت إلى الجبال
تدحرجت
كلماتهم
أوراقهم
ومترجموهم
مع صرار السّفح للوادي[2]

تلك الحركة العكسيّة في الأسطر السّابقة أضفت عليها مساندة أخرى(ليس كمثله شيء) فهو يطلع وهم ينزلون؛ هو في أعلى الجبال وهم أدنى الوادي، القمّة للتّميّز إذ ليس كمثله شيء، قال تعالى:" لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ وهُوَ السَّميعُ البَصيرُ "[3]

---

[1] البرغوثي، مريد، منتصف الليل(2005)، 98.
[2] الأعمال الشّعريّة، 663.(فلسطينيّ في الشّمس 1974).
[3] الشّورى 11.

وقد أشار الشّاعر إلى بعض العادات الدينيّة مثل قراءة آية الكرسيّ للحفظ من الشّيطان وكل شر، وعادةً تقرؤها الأمهات لكي يحمي الله- تعالى- أولادهن، ويشابه ذلك حفظ قصار السّور القرآنيّة كعادة أخرى ترتبط بالدّين الإسلاميّ.[1]

ويرسم مريد صورة جميلة للخداع، مطلقاً صبيّة تسير في المدينة، محتشمة اللّباس؛ من يراها يظّن فيها الاحتشام والرّزانة والوقار، لكنّها من خلف ذلك الحجاب، تفعل ماتريد من غير أن تطالها الأعين والألسن:

صبيّةٌ كانت تلفُّ بالحجاب وجهَها المليحَ

في الشّباك

عيونُها تطلُّ بين فتحتين في الحجاب

(فالله أوصى المؤمنين الاحتشام)

ومرّ عابرٌ .. حدّثها، من خلفِ ذلك الحجاب

تَساوَما على الثّمنْ

من خلف ذلك الحجاب

وجاءها في ليلةِ الخميسِ وهي تنتظر[2]

هذه الصبيّة رمزٌ لمدينة، والعابر رمز لدولة، تبدو الخيانة ويظهر الخداع، وكأنّ الشّاعر يقول: اتفاقية ما حدثت بين العدو ومدينة ما من خلف السّتار بدعوى المساعدة، لكنّها مساومة(تساوما على الثّمن)، حاولت المدينة إخفاءها وكتابة القصيدة في عام 1967م، يشير إلى حدث له علاقة بتلك الحرب وهو اتفاقيّات السّلام، استفاد الشاعر من الدعوة الدّينية للاحتشام يقول تعالى:" وَقُلْ لِلْمؤمِناتِ يَغْضُضْنَ مِنْ أَبْصارِهِنَّ وَيَحْفَظْنَ فُروجَهُنَّ وَلا يُبْدِينَ زينَتَهُنَّ إِلَّا ما ظَهَرَ مِنْها ولْيَضْرِبْنَ بِخُمورِهِنَّ عَلى

---

[1] ينظر: الأعمال الشّعريّة، 639،(نشيد الفقر المسلّح 1987) وزهر الرّمان(2002)،68.

[2] الأعمال الشّعريّة، 727- 728.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

جُيوبِهِنَّ".[1] وأعاد هذه القول مرة أخرى في القصيدة نفسها :

وعادت الفتاةُ للشبّاك باحتشام
حجابها يقولُ:" إنّ الله أوصى المؤمنين الاحتشام" [2]

لم يكتف الشّاعر بإشارة خفيّة ضمن قصيدة للتّناصّ، بل استطاع بالتّناصّ الكلّيّ الوصول إلى المعنى الّذي يريد، ففي قصيدته(إبليس) يقول:

قال إبليس:
كُلُّ هذه الأذرُعِ المؤمِنَة
كُلُّ هذه الملايين من الجمرات،
كُلُّ هذا التّسديد الصّائب،
كُلُّ هذا الرَّجْم
طوال كُلِّ هذهِ القُرونْ ...
يا إلهي!
أَلَمْ أمُتْ بَعْدْ؟[3]

أنطق الشّاعر الكائنات في ديوانه(منطق الكائنات)، ليعبّر عن رؤى تبعده عن المباشرة والوضوح التّام، ولكنّه أيضاً قصد إلى الفكاهة والسّخرية، يقول في حوار صحفي له:" فضلاً عن أنّ في بعض قصائد الديوان[4] شيئاً من الفكاهة، هو مقصود أيضاً؛ لأنّني لا أفهم على الإطلاق لماذا يرتبط الشّعر عندنا بالنّكد والعبوس والشّكوى فقط".[5]

---

[1] النّور 31.

[2] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 728- 729.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

[3] **الناس في ليلهم**(1999)، 118.

[4] الديوان المقصود ديوان منطق الكائنات.

[5] إسماعيل، عفيف، **حوار مع الشّاعر الفلسطينيّ الكبير مريد البرغوثي**،الحوار المتمدن، ع 631، 24/ 10/ 2003 www.ahewar.org

إذاً قد تكون القصيدة من باب الفكاهة، وقد تكون رمزاً للعدوّ الّذي طالما أوعدته النّساء الأرامل والثكالى بالموت، مع ذلك هو يقوى على غير وجه حق، وعبّر عن ذلك بتلك الشّعائر الدّينية في فريضة الحجّ وهي رجم إبليس بالجمرات.

وعودة إلى قصيدته الطّويلة(منتصف اللّيل) الّتي حشد فيها أشكالاً مختلفة من التّناصّ، موظّفاً إيّاها في مواضعها، وقد استفاد من التّناصّ القرآنيّ في حديثه عن الموت المنتَظر، الّذي لا فرار لأحد منه، يقول :

ها هو المَوْتْ،

مُرْتَدياً قَلائِدَ مِن أَقْفالْ،
تَصْحَبُهُ سلوقيّاتُهُ المُدَرَّبَة،
يُحيطُ خَصْرَهُ بِحِزامٍ أبَديٍّ
يدسُّ فيه العَناوينْ
لَمْلَمَكَ مع ملابسهِ الغامِقة
... ...
وَسَّدَكَ في حقيبتهِ الأَبَنوسْ[1]
وسافَرَ بِك

إلى حيثُ يَعْلَمُ ولا تَعْلَمْ[2]

فالموت آتٍ لا محالة، ولكن يختلف مجيئه من شخص لآخر، هنا يحاول الشّاعر إبراز شكل معين للموت، بدا بهيئة بشر مواصفاته تشبه الجنديّ يحمل الأقفال ومعه الكلاب المدرّبة، مأمورٌ يعرف إلى أين يأتي؟ مشهد قريب من مشاهد الاحتلال وتحديداً الأسر؛ فالأسير حين يؤسَر يموت بطريقة ما، لا

---

[1] الأبنوس: الأبن نوع من الشّجر قاسي العود، ينظر ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(أبَنَ)

[2] البرغوثي، مريد، **منتصف الليل**(2005)، 8- 9.

يعلم أين يذهب؟ ولا يعلم في أيّ سجن سيكون؟ وأيّ مصير ينتظره؟ في الوقت الّذي يكون فيه الجنديّ عالماً بفعله وخطواته، وهنا تناصّ خفيّ مع قوله تعالى:" وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ بِأَيِّ أَرْضٍ تَموت".[1]

إذاً هو واقع(هاهو) وهذا الحال مستمرّ بتلك الأفعال المضارعة المستخدمة، الهيئة واحدة والصّورة كما هي لم تتغيّر، لكنّ الإنسان المغيَّب ماضٍ ذاهبٌ إلى مجهول(وسّدك، سافرَ) إلى حيث لا يعلم. وفي موضع آخر يصرّح الشّاعر باقتباسه من القرآن الكريم، ويضع الآية بين قوسين يقول:

الحياةَ الحياة !

ولو على هذه الشاكلة،

كما أعطاك ربُّك،

[ولسوف يعطيك ربّك فترضى][2] [3]

لاحِظ عدم وجود الأفعال إلّا الفعل المأخوذ من الآية الكريمة(أعطاك، يعطيك) الفعل الّذي استُخدم ماضٍ، في حين فعل الآية مضارعٌ ، فهو على ما مضى من حياته(على هذه الشاكلة) كان راضياً، والآتي من الحياة سيرضى به، لكنّ العلامة التّعجبيّة تُخرِج الأمر إلى غير ذلك، فكأنّ أحداً يقول له هذا الكلام، فما كان منه سوى التّعجب من هذا الرّضا، ومن هذا الإغراء بالحياة، ولعلّ هذا انعكاس لصراع نفسيّ بين الرّضا بالواقع وعدمه، وتوظيف الاقتباس المذكور في هذا الموضع جاء ليبيّن محاولة الإنسان إقناع نفسه بواقعه قسراً. واقتباس آخر من القرآن بتغييرٍ يسير:

المُقْرِئُ لا يَطْمِسُ حَرْفاً مِمّا يَتْلو

[إنّا خَلَقْنا الإنسانَ في أحسنِ تَقْويمْ] [4]

أسْمَعُكَ تَقولُ لَهُ بِعَيْنَيْك،

بِعَيْنَيْك، لا بلسانك:

---

[1] لقمان 34.

[2] الضّحى 5.

[3] البرغوثي، مريد، منتصف الليل(2005)، 47.

[4] يقول تعالى:" لقد خلقْنا الإنسَانَ في أَحْسَنِ تَقْويم". التّين 4.

أنتَ مَرْكَزُ الكَوْنِ!

هل نسيتَ يا ابنَ آدم؟

أنتَ مَرْكَزُ الكَوْنِ!

ارفع مؤخرتك إلى الأعلى!

إحنِ رأسَك إلى الأسفل![1]

تمتّع الشّاعر بحسّ السّخرية والاستهزاء في كثير من قصائده، وبرزت سخريته هنا من الإنسان الّذي طالما كرّمه الله- تعالى- فلم يجد لهذا التّكريم في الحياة من دلائل، وتستمرّ النّداءات بحقوق الإنسان ولكن بلا جدوى، فكما يرى الشّاعر أصبح الحيوان مفضّلاً على ابن آدم الّذي يعدّ خليفة في الكون ومركزاً له، ولم يكتفِ بعضهم بذلك، بل يحاولوا إجبار الإنسان على السّكوت(بعينيك، لا بلسانك) وقد أعطى التّكرار دلالة أقوى وتأكيداً على التّكتيم، يزيد وضوح الدّلالة حين يقول:(قناع الخيش) وزيادة على ذلك: وحده لا شريك له، فهو بهذا أضفى قدسية على قناع الخيش، كأنّه شيء لا يسمح المساس به.

لقد اتّبع الشّاعر طريقة عُهدَت في تعداد أسماء الله الحسنى، لكنّه هنا استفاد من الطّريقة وأسقطها على الموت يقول في قصيدته(إلى أين تذهب في مثل ليل كهذا؟):

أيّها

المُتْخَمُ

المُرْتَوي

المُسْتَرِيحُ

المُطاعُ

المُذْلُّ

المُهِيبُ

[1] منتصف اللّيل(2005)، 65.

المُهابُ

المُهَيْمِنُ.[1]

يريد القول: إنّ الموت بيد الله، حتّى إنّه أطلق عليه اسمين من أسماء الله- تعالى- وهو(المذلّ والمهين). وفي القصيدة نفسها يقول مخاطباً هذا الموت:

كُنْ غليظاً وفظّاً لتُقْصِيهِ عنكَ

وكُنْ أيَّ شيءٍ

ولا تَتَرفَّقْ بِهِ يا طويلَ الذِّراعِ

فتأخُذَهُ

بالحَنانِ

إليكْ![2]

عكس الشّاعر آية كريمة:" وَلَوْ كُنْتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَانْفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ"[3] هذه الآية يخاطب الله فيها النّبيّ محمّد- عليه السّلام- أمّا مريد فقد خاطب الموت، مخاطَب ومخاطِب، ولكنّ حَذْف آداة الشرط غير الجازم(لو) أعطى الجمالية المرادة، وعلامة التّعجّب توصل المتلقّي لذروة المتعة؛ فالتّعجّب هنا سخرية بحتة، تُظهِر دلالتها المفارقة المبنيّة في الأسطر الشّعريّة السّابقة، فالموت لا حنان فيه، ولكنّ الشّاعر دعاه إلى عدم الحنان وكأنّه في ذاته يرقّ ويحنّ.

ولم يقتصر الشّاعر في تناصّه مع الدّين الإسلاميّ على القرآن، بل استحضر السّنة النّبويّة في قصيدته(سطور في كتاب الثورة) يقول:

ما أكثر الذينَ هاجَروا إلى المدينةِ المنوّرة

لكنّ واحداً فقط

---

[1] البرغوثي، مريد، زهر الرّمّان(2002)، 70.

[2] نفسه، 72.

[3] آل عمران 159.

مضى" لبطن ذلك الوادي"

وصوتُهُ نذير مجزرة:

" من شاء فليتبع"

وما مضى في إثرِهِ أحَدْ![1]

إشارة قويّة إلى كثرة العدد وقلّة الفعل، فكما يقال: عند الشّدائد تُعرف الرّجال، وفي السّطور السّابقة جاء العكس،(فما أكثر) المدّ الصّوتيّ في كلمة(ما) دلالة كثرة، فتأتي(لكنّ) لتستوقف ذلك الصّوت، يكتمل الوقوف بالظرف(ـفقطِ) ثمّ تعود(ما) لكنّها هنا نافية الاستجابة للفعل.

وذلك الوادي هو الأرض الفلسطينيّة، أمّا الواحد(واحداً فقط) فهو الفلسطينيّ المقاوِم الّذي يصرخ بصوتٍ عالٍ ليخوض حربه، علّ الكثرة العربيّة تلحق به، ولكنْ لا أحد يملك تلك الشّجاعة الفلسطينيّة، وقد أعاد الشّاعر قارئه إلى عمر بن الخطّاب– رضي الله عنه– حين تحدّى قريشاً بقوله:" من أراد أن تثكله أمّه ويتّم ولده وترمّل زوجته فليلقني وراء هذا الوادي"[2] مسقِطاً شجاعة عمر وتحدّيه وعدم خشيته من أحد على الفلسطينيّ، وبذلك يؤكّد على حقّ القضيّة الفلسطينيّة في الظّهور كما كان للإسلام.

جدير بالذّكر أنّ القصيدة المذكورة وردت في ديوان الشّاعر(الطّوفان وإعادة التّكوين) والعنوان في ذاته تناصٌّ مع قصة الطّوفان الّتي وردت في الإسلام واليهوديّة، وقد جسّد الشّاعر اسم الديوان قصيدة، ويُذكَر أنّ عدداً من الشّعراء وظّفوا هذه القصّة في أشعارهم[3]، ليعبّروا عن ضرورة البقاء في الأرض، وعدم ركوب سفينة الهجرة والضّياع واللّجوء إلى المنافي، ومريد قصد إلى ما سبق بإشارته الخفيّة إلى الحكاية المذكورة، وقد بلغ مراده في الدّعوة إلى عدم المغادرة والعمل على إعادة البناء من جديد، يقول فيها:

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 763– 764.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

[2] جلال الّدين السّيوطي، **تاريخ الخلفاء**، 105.

[3] مثل قصيدة مطر للشّاعر محمود درويش، **ديوانه**، مجلّد 1/ 109. وقصيدة مقابلة خاصّة مع ابن نوح، للشّاعر أمل دنقل، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، 393.

وانقضّ مأربُ راح يضربُ راح يزأرُ راح يلتهمُ الرجالْ
وكأنّ وجه الأرض كُوِّر وانكفأ! [1]

ويظهر التّناص كذلك مع قوله تعالى:" إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ* وإِذا النُّجُومُ انْكَدَرَتْ"[2] وهذا التّغيّر يتناسب مع البقاء في الأرض وإعادة تعميرها بدون النّظر إلى ما يحدث فيها من تدمير وخراب(كأنّ وجه الأرض كوّر وانكفأ)، والمقطوعة تحمل عنوان: خطوات بلقيس(رؤيا)؛ بلقيس رمزٌ للمرأة المناضلة الرّافضة لترك الوطن، استفاد الشاعر بمزجه رمزين في رمز واحد، ولكنّ التّناقض البيّن حقّق الجماليّة الفنّيّة؛ فبلقيس عُرف عنها الشيء الحسن، في حين المرأة (زوجة لوط) الّتي رفضت الرّكوب في السّفينة كانت مخطئة ونالها العقاب، أخرج الشّاعر الصّورة الحسنة من قلب الصّورة السّيئة، إذ جعل الرّفض رفضاً لترك الوطن، وبنيّة حسنة:(إنّا سنمكث ها هنا) تكرّرها بلقيس في المقطوعة أكثر من مرّة، إذن متمسّكة بأرضها، في الوقت نفسه الرّجال تركوا الوطن فكان مصيرهم أن التهمهم الطوفان.

2.1.2. الدّين المسيحيّ:

الأديان السّماوية متقاربة في أشياء كثيرة، والتّعايش الإسلاميّ المسيحيّ يجعل كلاً منها يعرف عن الآخر الكثير؛ ومريد البرغوثي أورد بعض الإشارات المسيحيّة في شعره مذيباً تلك الإشارات كما يريد؛ لتصل الفكرة المنشودة، فمثلاً يقول في قصيدة سعيد القرويّ وحلوة النّبع:

سيدي القسّام أحضرت رغيفاً فلتشاركني العشاءْ

سبعَ حباتٍ من الزّيتون

شارِكْني العشاءْ

وعليها سوف أُقسِمْ

---

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 712.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

[2] التّكوير 1- 2.

أنَّ سرَّ النّار محفوظٌ بقلبي

أنّ من حنطة أطفالي نصيباً للرجال

هات كفك

أيّها الشيخ وشاركْني العشاءْ

... ...

أسمع اللّيلة يا شيخُ صَدى

وأرى ما لا يُرى

هات كفَّيْكَ وشارِكْني العشاءْ.[1]

تأثّر الشّاعر بالعشاء الأخير في الدّيانة المسيحيّة" وقال لهم شهوة اشتهيت أن آكل هذا الفصح معكم قبل أن أتألّم"[2] كرّرالعبارة(شاركني العشاء) أربع مرات في المقطوعة ليصرّح برغبته الشّديدة في أن يكون كلّ فلسطينيّ قسّام، يشارك البطل المذكور بشجاعته وقوته وتصدّيه للاحتلال، وقد أظهر له الاحترام من البداية بقوله:" يا سيدي" وقد أضاف ذلك للصّورة قداسة تقاربها من قداسة العشاء الأخير للسّيد المسيح- عليه السّلام- وزيادة على ذلك الفعل(أقسم) وكأنّ شيئاً ملقىً على عاتقه، وذلك التّعريف لكلمة(العشاء) خصّصها ليكون عشاءً مقصوداً، لعلّه أملٌ بعشاء الفرح(وأرى مالايُرى).

وممّا أورده كذلك عادة التّعميد المسيحيّة[3] الّتي تقام للأطفال عند ولادتهم، مازجاً ذلك بالأسطورة في حديثه عن رضوى والخير الّذي تجلبه معها:

وستجري في الصحراء الأنهار

يتعمّد فيها الأطفال

وتسقي العطشى [4]

---

[1] **الأعمال الشّعريّة**، 590- 591.(الأرض تنشر أسرارها 1978).

[2] إنجيل لوقا، الإصحاح الثاني والعشرون، الآية 15.

[3] إنجيل لوقا، الإصحاح الثّالث، الآية 21" ولمّا اعتمد جميع الشّعب اعتمد يسوع أيضاً".

[4] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 675.(فلسطينيّ في الشّمس 1974).

وكما اقتبس مريد من القرآن الكريم فقد اقتبس من الكتاب المقدّس(الإنجيل) ليقول معبّراً عن المصير الواحد، الّذي يجمع الأب وابنه في الطريق نفسه :

يا حبيبي..

عندما تحمل في كفيك أعواماً كثيرة

وتوافيك حكايات أبيك

سوف تلقي رجلاً

كان يا طفلي يحبّ الشّعراء

ويحبّ الأغنيات

ويحبّ الكلمات(وعلى الأرض السّلام)[1]

مثلما كان يحبك[2]

حال الفلسطينيّ؛ إنسانٌ كغيره يحبّ الشّعراء والأغنيات والكلمات الدّينيّة، وقد يكون لتأخيره الكلمات الدّينيّة غاية، فهو ليس متطرّفاً دينياً، حتّى إنّ تعلّق قلبه بآيات السّلام والأمان، وكلمات الحبّ في السّطور السّابقة من أفعال وغيرها(يحبّ، ويحبّ، يحبّ، ياحبيبي) تؤكّد على براءة هذا الإنسان من تهم في النّهاية هي حجّة لقتله:

- إنّهم قد قتلوه!

- إنّهم قد قتلوه![3]

ويقول:

يا حبيبي

---

[1] إنجيل لوقا الإصحاح 2 آية 14 "المجد لله في الأعالي وعلى الأرض السلام وفي النّاس المسرّة"

[2] **الأعمال الشّعريّة**، 747- 748.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

[3] نفسه، 748.

كان يخشى الموت مثلك

ومضى يلقاه في نصف الطّريق!

ومضى يلقاه في نفس الطّريق![1]

تبدو المسافة طويلة، فإذا نظرت إلى الأصوات المستخدمة تساعدك على إدراك ذلك(ومضى يلقاه) ذلك التّفخيم في صوت الضّاد وتكراره مرتين، كذلك المدّ الصّوتيّ للألف، دلالة جماليّة لمدّ الطّريق(نصف، ونفس) فالنّصف نفسه الطّريق كاملاً لا فارق، أيضاً حركة الضّمائر حين كان الحديث عن الحياة وحبها جاء بالمفعول به ظاهراً معرّفاً به، أمّا الحديث عن الموت فقد ارتأى الشّاعر استخدام الضّمير مفعولاً به بدلاً من الاسم الظّاهر، يدعم هذا التّناصّ الّذي جاء به، فالإنسان آماله معروفة للجميع، مايجول في خاطره مسموع معهود(السّلام) في حين ما ينتظره خفيّ مجهول .

وقد أفاد الشّاعر من ذكر السّيد المسيح- عليه السّلام- ليعكس حال الفلسطينيّ، وقد عاد إلى المشابهة مرّة جديدة ليشابه ويقارب بين المسيح المخلّص- عليه السّلام- والفلسطينيّ الّذي قلّما شعر بنفسه وحرّيّته، مستخدماً أسلوب النّفي في القصيدة بكثرة، فما يحصل من تدمير وقتل وقصف ليس بعيداً عن الأرض التي نُزف فيها دم المسيح- عليه السلام- بل إنّه(هنا) فيها يُسفك الدّم ولا خلاص:

هُنا

وحيث صارَ عُمْرُ السّيّدِ المَسيحِ

ألْفَيْ سَنَةٍ [2]

إشارته إلى عام 2000 إيحائيّة دلاليّة؛ العالم يتطوّر ويدعم الديمقراطيّة والحريّة، وينادي بحقوق الإنسان ومع ذلك حال الفلسطينيّ كما هو:

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 748.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972)

[2] البرغوثي، مريد، النّاس في ليلهم(1999)، 29.

أنا رأيتُ السّيّدَ المَسيحَ تحت القَصْفْ
وعُمْرُهُ ألفا سَنَةْ،
متّكئاً على عصا، يخشى عبور الشارعِ
ولا يَدٌ تُساعِدُهْ.[1]

الضّمير(أنا) تأكيد هُوية، ومشاركة في المعاناة، والمفارقة في القصيدة كانت في ذكر السّيد المسيح المخلّص، ووجوده تحت القصف، ويعود من جديد للتّأكيد على أنّ كلّ ما يحدث من جرائم يحدث في فلسطين وليس في الأساطير والحكايات، ولا يُستثنى منه حتّى النّساء:

يا مريمُ احمِلي الرَّضيعْ،
مُهَدَّلَ الذِّراعِ، لا عَلَى
قاعِدةِ الرُّخام في كَنيسةِ الذَّهَبْ،

بل ها هُنا علَى

تُرابِنا
على غُبارِ
هذه العَتَبَةْ.[2]

وإذا كان المسيح– عليه السّلام– رمزاً للفلسطينيّ، فمريم– عليها السّلام– رمزٌ للأمّهات الثكالى في هذه الدّيار، اللّواتي اعتدن حمل أطفالهنّ شهداء إلى قبورهم، أطلق الشّاعر النّفي في قصيدته، ذاكراً (ليس) و(لا) ليقول: ها هنا على ترابنا على غبار هذي العتبة يحصل كلّ هذا، و(لا يدٌ) تُمدّ للمساعدة، ليس خيالاً، بل واقعاً معيشاً، والبنية اللّغويّة للنّداء(يا مريم) أفادت التّناصّ ليكون ناطقاً هنا، وفيه استيقاف للمتلقّي، كما في كلمة(السّيد) الّتي قرنها بالمسيح– عليه السّلام– وإن كان فيها التّأدّب الدّينيّ، إضافة إلى الغبار العاكس للحالة الانفعاليّة والواقعيّة.

---

[1] البرغوثي، مريد، النّاس في ليلهم(1999)، 30.
[2] نفسه، 35– 36.

ولم تخل(منتصف اللّيل) من التّناصّ مع الإنجيل، ومن تلك المشاهد الّتي استحضرها ذلك الإنسان في ليلته مشهد للموت:

شمبانيا الموت تَفورُ من الكأس البِلَّوْر

وتسيل على السفح المأهول بنا

– مَن دَكَّ الشّارعَ في هذي اللّحظة ؟

– من دَلَّ الطلقاتِ على أزرار القُمصان؟

يستغرب من جلستهِ خَلْفَ المِقْوَد

لِمَ لا يركضُ في جلستهِ خَلْفَ المِقْوَد!

يصفعه الأمَلُ على الخَدِّ الأيمن

فيُديرُ الخَدَّ الأيسرَ لليأسْ.[1]

المتضادّات كثيرة، السّلبيّة والإيجابيّة، إيحاءات ودلالات جعلت التّناصّ يبرز أكثر، ففيما ورد عن المسيح– عليه السّلام– من تسامحٍ وتراحمٍ كإدارة الخدّ عندما يتعرّض شخص للضرب من آخر[2]، أبدى الشّاعر أنّ السّلبية ناتجة عن تصرفات مَن خلف المقود، وهنا بيان لأثر الشمبانيا، وإلّا كيف يركض من يجلس خلف المقود؟– إذا لم يُنظر للأمر من ناحية الإسراع في القيادة– سلبيّة أخرى قد يراها آخرون إيجابيّة لتعلّقها بالتّسامح الّذي ذُكر سابقاً، وهي التّسليم بإدارة الخدّ الأيسر لليأس، وأخرى بصفعة الأمل تناقض بين الأمل والصّفعة. وقد ذكر الشاعر يوشع وراحاب وسفر القضاة حين قال:

منذ عَهْدِ المُلُوكِ القُدامى

وسِفْرِ القُضاةِ

وأعطِ" ليوشَعَ" حاسبوكَ المُتَقَدِّمَ

حتّى يُدَقِّقَ تصويبَ تَوْراتِهِ

---

[1] البرغوثي، مريد، منتصف الليل(2005)، 90– 91.

[2] إنجيل لوقا، الإصحاح السادس، الآية 29 " من ضربك على خدّك فاعرض له الآخر أيضاً"

نحو قُمصاننا

أعطِ" راحاب" مَوْزَ أريحا،[1]

يُشير إلى العهد القديم بأسلوب فيه السخرية والتّهكّم، فما يحصل على أرض الواقع من أصحاب العهد القديم يدعوه إلى هذا؛ لعلّ عهدهم يدعوهم إلى القتل والدّمار واحتلال الأرض!

2.2. التّناصّ الأدبيّ

لا يبتعد الشّاعر عن أقرانه كثيراً، بل سيتحضرهم في أعماله، موظّفاً شعرهم بأبياته وكلماته ومعانيه في إبداعه؛ ليتميّز عنهم ببصمته الأدبيّة الخاصّة به، ومريد البرغوثي حشد في شعره تناصّات أدبيّة لغير شاعر مذيباً هذه التّناصّات في أعماله، ومشيراً إلى قائلها في بعض المواضع، ففي قصيدة(الحصان) يقول:

وكأنّهُ، ومِن الطفولة، إن تعثّر

قد يموتُ من الحياءِ والاعتذارِ كإبنِ آدمَ

ثم يرمحُ مَرَّةً أخرى

فيخمشُ غيْمةً ويجوزُها

وكأنّهُ أكذوبةُ الرّومانسِ

صارت حافِراً ومَدىً، وتُلْمَسُ

أو جلاميدُ امرئ القيسِ الّتي كرَّتْ وفرَّتْ

في صِباها

يسقي ويسعل؟[2]

---

[1] البرغوثي، مريد، زهر الرّمان(2002)، 87.

[2] الأعمال الشّعريّة، 40.(ليلة مجنونة 1996).

والشّاعر في الأسطر السّابقة يصف ذلك الحصان الّذي جعله رمزاً للبطولة والفروسيّة، فلا يجد أفضل من وصف امرئ القيس للخيل، ومعروف أنّ الشّعراء القدماء قد اعتادوا الحديث عن صديق رحلاتهم الدائمة، فمن أبلغ منهم في وصفه؟ لقد وظّف الشّاعر بيت امرئ القيس الشّهير في وصف خيله، الّذي يقول فيه:

مكرٍّ مفرٍّ مقبلٍ مدبرٍ معاً كجلمود صخرٍ حطّه السّيل من علِ[1]

ولكنّ الجديد أنّ هذه الخيل(تسقى وتسعل) في حين كانت خيل امرئ القيس تكرّ وتفرّ، وهذا رمزٌ لما آل إليه حال الأمم الّتي باتت غير قادرة على تجاوز محنتها وسعالها.

وفي قصيدة أخرى يؤكّد هذا الحال السّيّء الّذي وصل إليه العرب في خيباتهم المتوالية، وهذه المرّة اختار أن يعبر عن ذلك العجز بذكر الفتاة الّتي تغنى بها الشّعراء، إنّها(سعاد) رمزٌ للأرض المغتصبة حين لم تجد من ينقذها، انتظرت حتى يُتغنّى بها، وإن كانت سعاد اسماً بلا وجود حقيقيّ، فالأرض موجودة، ولكن بعدم الدفاّع عنها كما هو مفروض، فإنّها ستغدو آثاراً وسيقال(بانت) كما بانت سعاد:

هي قصّةٌ لفتىً غريب الدارِ

وهي القصّة الكبرى لكل الدارِ

هذي الأرض لاجئةٌ كمن لجأوا

يطاردها غلاظُ الخطو والخطباءُ

والخُطَباءُ إن قتلوا سُعاداً أنشدوا
باتتْ سعادْ.[2]

انظر ضمير الشّأن(هي) تأكيد على تكرار الحدث، هو واحد قديماً وحديثاً، وكأنّ الأخطاء تُعلّق

---

[1] ديوان امرئ القيس، 19.

[2] البرغوثي، مريد، الأعمال الشعريّة، 92.(ليلة مجنونة 1996).

حين يُعجز عن تبريرها، وجاءت كلمة(الكبرى) لتبيّن حجم المصيبة الّتي وصل لها الحال، ثمّ جاءت كلمة (لاجئة) لتعطي الصّورة اللّون الأوضح فيها، حتّى إن وصل الحال للمطاردة وممّن؟ من غلاظ الخطو، أولئك الّذين يسيرون بدون سير فكأنّهم يتحركون، أمّا الخطباء فهم من يهرب لكن بطريقتهم الخاصّة، إلى أن يقال: بانت الأرض. و(سعاد) الرّمز المختار تكرر ذكرها في غير قصيدة منها قول كعب بن زهير:

بانت سعادُ فقلبي اليوم متبولُ متيّمٌ إثرها لم يُجْزَ مكبولُ[1]

ويتعجب قائلاً في قصيدته(كلاشنكوف):

كم رضيعاً سوفَ تحمي عندما تأتي جنازيرُ العدوّ؟
كم رضيعاً سوف تحمي عندما تأتي جنازيرُ العَرَبْ!
أيّها المكروهُ مِنْ كلّ البِلادْ
عِمْ صبَاحاً !
أنتَ تدري كَمْ يدٍ بينَ مُحيطٍ وخليجٍ
تَشْتَهيكْ![2]

ف(الكلاشنكوف) شهوة، للكثير ممّن يحبّون السّلاح(بين محيط وخليج) ولفظة(يد) نكرة، لتؤيّد ما جاء به مريد من تأكيد الكثرة الراغبة لامتلاك هذا الشيء، وهذا تصوير لحالٍ حقيقيّة واقعيّة، فالنّاس بالرّغم من كراهيةالسّلاح، إلا أنّها تشتهيه بحجّة أو أخرى، ويدخل في هذا الاشتهاء السّلاح المقاوِم، الّذي يعكس رغبة قويّة في المقاومة والفعل الثّوريّ، وقد وظّف الشّاعر(عِمْ صباحاً) مستذكراً قول عنترة ابن شداد:

يادار عبلة بالجواء تكلّمي وعمي صباحاً دار عبلة واسلمي[3]

---

[1] ديوان كعب بن زهير، 19.

[2] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 362.(طال الشّتات 1987).

[3] ديوان عنترة، 15.

وقول زهير ابن أبي سلمى:

فلمّا عرفت الدّار قلت لربعها ألا انعِمْ صباحاً أيّها الرّبع واسلم[1]

يلقي الشّاعر تحيّته على سلاح المقاومة كعادة الشّعراء القدماء في إلقاء التّحيّة على ديارهم، ولهذا دلالات؛ فهو يضع السّلاح في منزلة الوطن، وكأنّه يؤكّد على أنّ الوطن لا يعود إلا بالمقاومة والسّلاح، وبهذا استطاع أن يشير إلى قيمة الثّورة، وحين مزج التّعجّب بالسّخرية والتّهكم، باعد بين شهوته كمقاوِم في امتلاك السّلاح وشهوة غيره من النّاس.

ويبدو الشّاعر على علاقة مع أبي تمّام، وإن خالفه في قوله في قصيدته رعشة لا يمكن تعوّدها: **الحُبُّ الثّاني، والثّالث، والرّابع ...**

كلّها حبٌّ أول[2]

في حين يرى أبو تمّام:

نقّل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحبّ إلاّ للحبيبِ الأولِ[3]

لكنّ التّوافق بينهما يظهر في قول مريد:

لا لَمْسَةَ تُشْبِهُ لَمْسَة[4]

يُلاحظ أنّ هناك فرقاً بين كلّ حبّ وآخر، فلعلّه الحبّ الأوّل الّذي قصده أبو تمّام، ويختلف عنها كلهّا، أو قد يكون كلّ حبّ عنده حباً أوّلاً على غير ما رأى أبو تمّام.

وفي قصيدته(الشّهوات)، عبّر الشّاعر عن الشّهوة لوجوه نساء لا يكترثن للحياة بزينتها ومباهجها، بل إنّ همهنّ أسمى من ذلك بكثير، يشعرن بالخوف ومع ذلك لا يستسلمن، ولكنّ الشّاعر

---

[1] ديوان زهير بن أبي سلمى، 103.

[2] البرغوثي، مريد، النّاس في ليلهم(1999)، 100.

[3] ديوان أبي تمّام، 408.

[4] النّاس في ليلهم(1999)، 100.

لم يعد يرى تلك النّساء:

شهوةٌ لوجوه النّساء اللّواتي يَخفْن قليلاً
ولكن يقفن طويلاً بجفن الردى وهو نائم
وطرْحاتُهن الغيومُ وأقدامهن الجِنانُ

وفي روحهن الأساورُ والماسُ
لا في المعاصِمْ
يطرّز أثوابَهن العَجاجُ الكريمُ
فيخدشن خوذة عصر الغزاةِ
ويُسقِطن عَصْر الهوانمْ[1]

وتستمرّ شهوات الشّاعر في غير هذه القصيدة، وكأنّ الشّاعر يرى حالاً واحدةً لا تتغيّر، فما الجديد؟ إنّه يعبّر عن انحدار أكبر فيما يريد، أمنياته أو شهواته تسير عكسياً.

وتبدو ثقافة الشّاعر وسعة اطّلاعه فيما سبق؛ إذ أسقط بيتين للمتنبّي يقول فيهما:

وقفت وما في الموت شكّ لواقف كأنّك في جفن الرّدى وهو نائم

تمرُّ بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضّاح وثغرك باسمُ[2]

والظّن بالمرور موافقٌ للشّهوة، مرورٌ سريع يقابله عند البرغوثي شهوة لا يجدها، وإلا لما اشتهاها واستخدام الشّاعر(لكن) أضاف جمالاً للمشهد؛ فبالرغم من الخوف إلا أنّهنّ لا يخشين الرّدى، ويحاولن عدم الاقتراب من متاع الدّنيا، بل يسعين لإسقاط عصر النّساء اللّواتي لا يكترثن سوى بالتّفاخر والتّباهي، وجاء الفعل المضارع(يسقطن) ليدلّ على استمراريّة وجود هؤلاء النّساء بهذه الصّفات، وبالتّالي استمرار الشّهوة المفقودة.

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 238- 239.(رنّة الإبرة 1993).

[2] **ديوان أبي الطّيّب المتنبّي**، 3/ 386- 387.

والقارئ لشعر مريد، يجد الاقتباسات الشّعرية في دواوينه منوّهاً لها بعلامة التّرقيم(الأقواس) فها هو يقول:

هنا الشرطيّ ممتشقٌ هراوَتَهُ

ويصرخُ: ماتَ شيخٌ في المُخَيَّم عاشَت العَرَبُ!

ولمّا استجَزَ الموعودُ وعداً تصايَحَتِ المُلوكُ بأنْ فَدَاكَا

أغاثوهُ بمرثيّةٍ ونَدْبٍ وبئستْ تلكَ من غوثٍ وذَاكَا

ودَمْعُ الحاكمينَ له لُغَاتٌ وأفْصَحُها يُريد لنا الهَلاكَا

(إذا اشتَبهتْ دموعٌ في خدودٍ تبيَّن مَنْ بكى مِمّنْ تَباكى)[21]

حالٌ اعتادت النّاس عليه، فكما سبق يشير الشّاعر إلى حال الأمّة الّتي لا تستيقظ إلّا بعد وقوع المصيبة، وما استيقاظها بعد ذلك إلّا كلاماً، وبكاء بدون أفعال، حتىّ هذا البكاء المقصود غش وخداع، والشّاعر يرى أنّه(تباكي) وهنا استفاد البرغوثي من قصيدة للمتنبّي ليوظّفها بطريقة تناسب التّجربة الشّعريّة، وهذا تناصّ كلّيّ، أوضحه باقتباسه بيتاً منها:

هُنا العَرَبُ، هنا العَجَبُ[3]

العجب أنّ كلّ شيء تشابه(البكاء والتّباكي) دموع الصّدق ودموع النّفاق، يضاف إليها دموع تفصح عن الهلاك، اعتدنا المشهد؛ شجب واستنكار، كلام ودموع، شعارات محفوظة(عاشت العرب).

لقد استفاد الشّاعر في أكثر من موضع من أبيات عرف كيف وأين يضعها؟ يقول:

تتذكّر كيف ضربَها مدرّسُ الإنشاءِ/ بالمسطرةِ/ ثلاثَ مرّاتٍ/ لأنّها تلعثمتْ وهي تُسمّعُ بيت

---

[1] ديوان أبي الطّيّب المتنبّي، 2/ 394.

[2] الأعمال الشّعريّة، 426.(طال الشّتات 1987).

[3] نفسه، والصّفحة نفسها.

الشّعرالقائل:(وَغَرَّكُمُ طولُ الجيوشِ وعرضُها/ عَلِيٌّ شَروبٌ للجيوش أكولُ)[1] [2].

يعكس الشّاعر صورة يوميّة لامرأة تنام وتصحو على صوت الطّائرات:

تقول أتى الخلاصُ وحين تصحو ترى الإف 14 والإلف 15 والإف 16 وطائرات الإنذار المبكّر وإكس وحاملات الطّائرات، الهائلة الحجم.[3]

وفي وسط ذلك كلّه كان تذكّرها فترة المدرسة في حياتها، كأيّ امرأة أو كأيّ شخص، لكنّ الشّيء الّذي تذكرته لم يكن ذكريات عادية، بل الموقف جعلها تعود إلى بيت شعريّ لم تحفظه أيام دراستها، إنّما الحكاية أحفظتها البيت المقصود، فالحياة أكبر مدرسة، ولكن لماذا تتلعثم الطّالبة في هذا البيت تحديداً؟ إنّ البيت يدلّ على الاغترار بالكثرة العددية، ولعلّها الكثرة العربيّة الّتي لا رجاء منها، فكم من الجيوش وكم من الآلات الحربيّة، ولكن بلا جدوى.

وفي قصيدته(منتصف اللّيل) اقتبس أكثر من بيت شعريّ ولأكثر من شاعر، محاولاً أن يُريَ القارئ حال الشّخص الفرد في منتصف ليلة رأس السّنة، فإن كانت المرأة سابقاً تذكرت مشهداً من حياتها السّابقة في موقف ما جعلها تحفظ مالم تحفظ قبلاً، فهذا الشّخص تجمّعت ذكرياته كمن يعيد شريط حياته ويتذكر، فيخاطبه الصّوت الآخر:

لا تعلن عن وجهكَ

حتّى بعد أن تستردّ الهواء العظيم

اذهب مُقَنَّعاً بالخَيْشِ! كما أنت الآن

إلى وظيفتك

إلى المدرسة

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 455.(طال الشّتات 1987).

[2] المتنبّي، **ديوان أبي الطّيّب المتنبّي**، 3/ 107.

[3] **الأعمال الشّعريّة**، 455. (طال الشّتات 1987).

إلى الفتاة

إلى السّوق

إلى العرس

إلى حواجز" الويست بانك"[1]

إلى أبي تمام :

" كأنّ به ضعناً على كلّ جانبٍ

من الأرض، أو شوقاً إلى كل جانب!" [2] [3]

إذاً الاشتياق إلى كل شيء، الوظيفة والمدرسة والفتاة .....، ويبدو من الأسطر في المجموعتين الشّعريتين أنّ أبطال شعر البرغوثي مثقّفون، فالمرأة تتذكّر بيت الشّعر، ويشتاق الشّخص الفرد إلى شعر أبي تمام، ويعكس هذا ثقافة الشّاعر الّتي يصبّها في قوالب شخصياته، وهنا يَستفيد الشّاعر من كيس الخيش، الدّالّ على الانصياع التّام للأوامر بلا تفكير أو محاولة للرّفض، وأحياناً يدلّ على الخيانة ومحاولة الاختفاء عن الأنظار، وهذا يُذكّر ب(رجل الخيش)؛[4]حيث كانوا يغطّون رأس الجاسوس بكيس من الخيش ليشير إلى المناضلين بدون أن تُعرَف هُويّته، ويأتي بيت أبي تمّام ليعبّر عن الشّوق إلى التّخلّص من الخضوع والاستسلام والخيانة، والتّخلّص من كيس الخيش ذاته.

يستمرّ انعكاس الثّقافة تحديداً شعراء العصر العباسيّ، كأنّه يقول: هذا عصر الشّعر، عصر الانتقال الثّقافيّ، ويعود إلى أبي الطّيب المتنبيّ:

---

[1] التّعبير إنجليزيّ يعني: الضّفة الغربيّة.

[2] البرغوثي، مريد، منتصف اللّيل(2005)، 66- 67.

[3] ديوان أبي تمام، 42.

[4] ينظر: حبيبي، إميل، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل.

كن هباءً

كن أنيقاً بربطة عنقٍ مِن سَلاسِلَ لا تصدأ

وكن ما تشاء

أنتَ مَرْكَزُ الكَوْنْ!

تَذَكَّرْ أبا الطّيّب المتنبّي

"أعْيا زوالُكَ عن مَحَلٍّ نِلْتَهُ

لا تَخْرُجُ الأقمارُ مِن هالاتِها " [1] [2]

هذه محاولة جيّدة من الشّاعر ليقنع شخصيّته الّتي قد تكون صورة له ولأشخاص كُثر بأنّها ذات أهمّيّة، في منتصف ليلة رأس السنة هي منتصف الكون ومركزه، بل إنّها كما يقول المتنبّي:" لاتخرج الأقمار من هالاتها "، ولعلّها دعوة للفلسطينيّ المعذّب الّذي يعيش في قلب الوطن العربيّ(فلسطين)، حتّى يبقى في أفضل حال، ولا يدّعي أنّه ضحيّة، لأنّه بالرّغم من المآسي كلّها سيبقى ولن يزول، فهو مركز الكون.

ولم يبتعد الشّاعر عن شعراء عصره، فكما تذكّر أولئك الشّعراء القدماء كذلك تأثّر بشعراء المقاومة والأرض المحتلّة، ويظهر تأثّراً بالشّعر الفلسطينيّ، حتّى إن كان بعيداً عن أرضه، فالتّواصل حاصل، وفي قصيدته(قصيدة الرّصيف) الّتي يعبّر في عنوانها عن أرصفة أو طرق في كتابة القصيدة، يستخدمها بطريقته،[3]وقد استخدم فيها التّناصّ مع الشّاعر عبد الرحيم محمود في قصيدته المشهورة:

سأحمل روحي على راحتي وألقي بها في مهاوي الردى

فإمّا حياة تسرّ الصّديق وإمّا ممات يغيظ العدى [4]

---

[1] البرغوثي، مريد، منتصف اللّيل(2005)، 68.

[2] ديوان أبي الطّيّب المتنبّي، 1/ 233.

[3] مقال: للمنافي مباهجها ولا أمدح كلّ شيء في الوطن، حاوره سميرة عوض، نقلاً عن www.mouridbarghout.net

[4] ديوان عبد الرحيم محمود(روحي على راحتي) 101.

لكنّ مريد له طريقته الخاصّة، فبعد أن ذكر البيتين السّابقين يقول :

لعمرك هذي حياةٌ" تغيظ الصّديقَ"

وهذا مماتُ" يسرُّ العدى"

لأنَّ" الحكومةَ" تحمل روحي

وتُلقي بها في مهاوي الردى.[1]

يبدو هنا ما يُسمّى المحاكاة السّاخرة، إشارة إلى الحال الّتي وصلت إليها العرب، فالحياة لم تعد تسرّ الصّديق، والممات لم يعد يغيظ العدى كما يرى عبد الرّحيم محمود، بل إنّه ما يطلبه العدى، ويلقي الشّاعر بالمسؤوليّة على الحكومة، الحكومة العربيّة في كلّ الوطن العربيّ، فهم بقرارتهم يلقون بالأرواح إلى مهاوي الرّدى. والجميل فيما أورده الشّاعر أنّه استخدم أسلوب الخطاب للشّاعر عبد الرحيم محمود، فبعد أن ذكر بيتيّ الشّاعر المذكور، خاطبه بقوله: لعمرك، أسلوب القسم بما يتناسب والأبيات الشّعريّة، ويُذكَر أنّ الشّعراء في الجاهليّة استخدموا هذا الأسلوب في قصائد كثيرة.

لم يكتف الشّاعر بالألفاظ والأبيات ليبرزها في شعره موظفاً إيّاها بطرقه الخاصّة، مؤدّياً فيها المعنى الّذي يريد، إنّما تأثّر بطريقة شعراء أُخر، ففي قصيدة(أيقظوه) يُذكّر بالشّاعر المهجريّ نسيب عريضة، في قصيدته(النّهاية) فمن التّضادّ بين الشّاعرين في العنوان إلى طريقة النظم في القصيدة يقول مريد البرغوثي:

أيقِظوا حُزْنَكُمْ، أيقِظوه!

أيقِظوا حزننا!

أوقِفوهُ على قدميهِ

اسندوهُ وهزُّوهُ في قَسْوةٍ

أو حنانٍ[2]

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 480.(قصائد الرّصيف 1980).

[2] نفسه، 397.

وفي المقطع قبل الأخير من القصيدة يقول:

أجفلوا واذهبوا حيث كنتم:
جَمَالاً يُخالِفُ كلَّ القوانينِ كنتُمْ:
مهدّاتِ هَدْمِ الأليفِ
ورجْرَجةً في زوايا السّقوفِ
... ...
أُخرجوا مِنْ هنا واذهبوا حيث كُنتمْ ... ...
إذا ما استطَعتمْ![1]

وهذا ما قاله عريضة في قصيدته(النّهاية):

كفّنوه!
وادفنوهُ!
أسكنوهُ
هوّةَ اللّحد العميقْ
واذهبوا لا تندبوهُ، فهو شعبٌ
ميّتٌ ليس يفيقُ.[2]

كما لا يبتعد عن درويش حين قال في قصيدته(عابرون في كلام عابر):

احملوا أسماءكم وانصرفوا[3]

يبدو الحسّ الوطنيّ متشابهاً بل متطابقاً، فالتّشابه بين القصائد في طريقة النّظم تمثّل في الاستفادة من فعل الأمر المنتشر فيها، والأفعال المستخدَمة متقاربة الدّلالة، فالخروج والذّهاب والانصراف مترادفات أدت وظيفتها المعنويّة، والتّشابه الآخر نفسيّ عاطفيّ؛ الشّعراء المذكورون هم كبار

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 399- 400.(طال الشتات 1987).

[2] **مناهل الأدب العربيّ مختارات من نسيب عريضة**، 10.

[3] لم أجدها في الدّيوان، أوردها الغذامي، عبد الله محمّد، **ثقافة الأسئلة**، 44.

شعراء الأرض المحتلّة، ابتعدوا عنها وعانوا آلام المنافي والتهجير، فانطلقت ألسنتهم بما تفيض به النّفس، فسمحوا لها أن تأخذ موقع الآمر النّاهي، والإيحاء الّذي أفادته صيغة الأمر خفّف ما يشعرون به، وهم بهذه الطّريقة يؤكّدون أنّ الشّاعر له الحقّ في إدارة الأمور واختيار نفسه متحدّثاً بلسان الشّعب الّذي ينتمي له، وبهذا يكون الشّاعر منتمياً لوطنه وشعبه، ويكون مصدر شعره الواقع والحياة وما ينتج من خيال له علاقة بهما، وتشابه آخر يفرضه الإيقاع والنّبرة الشّعريّة.

وها هو يتأثّر بدرويش في قصائد عدّة يقول في قصيدته(تهافت التّهافت) الّتي كتبها عام 1978م:

بعض موتانا يذوقون المنايا مرتين
بعض ما نبنيه يهوي مَرَّةً أو مَرَّتين
يا سعيدُ القروي
قلتَ لي يوماً:" دعتْني حلوةُ النَّبع إليها فأتيتْ"
قلتَ أيضاً: صَدِئَ الرّاحلُ للأرض، ولكن
جرسُ الرّحلةِ لم يصدأ، وناداني، أتيتْ"[1]

ويقول أيضاً في قصيدته(قبل الأوان) الّتي كتبها عام 1983م:

قتيلٌ هو الحيُّ فينا
وميّتنا، ميِّتٌ مرتيْن

هكذا ننتهي أيها اليافعُ الكهلُ
ما من بديل.[2]

---

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 564- 565.(قصائد الرّصيف 1980).
[2] نفسه، 370.(طال الشّتات 1987).

بالنّظر إلى التّاريخ الّذي نُظمت فيه القصيدتان، فإنّ الشّاعر يبدو متأثّراً بدرويش، لكنّه عاد ليتأثّر بنفسه، وقد عبّر في قصيدتين مختلفتين عن رؤيته للموت العربيّ، فهو ليس كأيّ موت، إنّه مرتان، لكنّه في القصيدة الأولى يرى بعض الموت بهذه الصّورة، ثمّ يعمّم طريقة الموت لتكون للعرب؛ فـ(النا) ضمير النّحن، الّذي أظهر الانتماء الجماعيّ، والبعد المأساويّ في الوقت ذاته، والعدد اثنان زاد من دلالة البعد المأساويّ، فأيّ ميّت يموت بعد الموت؟ أو بدقة أكبر كيف يموت مرتين؟ فهي كما قال درويش:

ماذا جنينا نحن يا أمّاه؟

حتّى نموت مرّتين

فمرة نموت في الحياة

ومرة نموت بعد الموت![1]

والملاحظ انتقال الشّاعر من(بعض) إلى(نحن) لعلّ الإشارة في هذا الاختلاف إلى اضطراب المشاعر بين الأنا والنّحن، الأنا الظّاهرة حيناً، وتبدو هنا في حصر الموت مرتين على جماعة معيّنة، وإن كانت ال(نحن) جاءت مباشرة بعد اللّفظ الدّال على الأنا، في قوله(موتانا). يعود الشّاعر لدرويش في قصيدة الرّصيف يقول :

وأهْمِسُ:
هل ضَيّعتنا الطّريقُ الطّويلةُ؟
أم أنّنا قد أضَعْنا الخُطى؟
هل هو القصدُ؟
أم أنّ بين النوايا وبين اليدينِ
هواءً بعيداً، وهذي الدّماء القريبة ؟

---

[1] ديوان محمود درويش، مج 38/1.

سؤالٌ

يواجه هذا الصقيع وحيداً

وتهمسه النّفس للنّفسِ

بين الحدود التي راوغتني

وبين المدى والركامْ

هو الهول في أوجهِ، والسؤالُ

يلحُّ على النَّفْسِ:

مِنْ أين أبدأ ثانيةً، بعد هذا الخِتامْ؟[1]

المفارقة بين درويش والبرغوثي أنّ الثّاني عرف النّهاية بقول:(بعد هذا الختام) أما درويش فيقول:

تحيّةً .. وقبلةً

وليس عندي ما أقول بعدْ

من أين أبتدي؟ .. وأين أنتهي؟

ودورة الزمان دون حدْ [2]

مفارقة أخرى بين الشّاعرين، البرغوثي جعل البداية سؤالٌ بعد ضياع حقيقيّ، في حين جعل درويش ضياعه ضياع مشاعر وأحاسيس، فهو في المنفى ومشاعره في حالة فوضى واضطراب، لا يستطيع تحديدها وضبطها، حاله كحال الإنسان البعيد عن أهله ووطنه. ويظهر توظيف آخر لشعر درويش في قصيدة(دار رعد) يقول:

فمَن هنا يحتاجُ مَن؟

---

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 479.(قصائد الرّصيف 1980).

[2] ديوان محمود درويش، مج1/ 32.

هل يرجعُ الغريبُ حيثُ كانْ؟

وهل يعودُ نفسُهُ إلى المكانْ؟[1]

جاءت هذه الأسطر بعد صور حملت في داخلها التّضاد بين الرّغبة والرّفض، والتّمنّي والصّد ويتساءل:

وهل عَلِمْتُ أنّ الدُّورَ أهلُها؟

إنْ غادروها غادَرَتْ

وأنّها لَوّامَةٌ، وتُتْقِنُ العِقابْ؟

كما الرّضيعُ إن تأخَّرَتْ عليهِ أُمُّهُ

يصدُّ ثديَها بنظرتينِ:

نَظْرَةٌ / مَجاعَةٌ

ونَظْرةٌ / غَضَبْ![2]

فبدلٌ من مثل واحد ذكر مثلين، الدّيار وأهلها، والرّضيع وثدي أمه، والطّفل الرّضيع إن أمسك مرّة أخرى بثدي أمّه فهل نشوته كما أوّل مرّة؟ وذاك الغريب– إن عاد – هل يعود كما كان وإلى دياره؟ أم أنّه يبقى مطارداً أينما مضى؟:

اللّيل– يا أمّاه– ذئبٌ جائعٌ سفاحْ

يطارد الغريب أينما مضى ..[3]

---

[1] النّاس في ليلهم(1999)، 133.

[2] النّاس في ليلهم(1999)، 133.

[3] درويش، محمود، ديوان محمود درويش، مج 1/ 38.

وفي قصيدته الّتي تحمل عنوان" أضع اليد اليمنى على الخدّ الأيمن" وهو بذاته تناصّ دينيّ مع الدّعوة الدّينية للنّوم على الجانب الأيمن، يدرج الشّاعر ذكرياته وأشواقه لتلك الأيام وهو صغير، لموسم الحصاد والمنجل وللدّاية ولحملة النّعش، وللميجانا، وللرّعاة، وللقهوة مع الجدّ، ولِمالئة الماء ولطالبة الثّانوية، وللموادّ الدّراسيّة، وللأشعار الّتي كانت تُحفظ:

لمالئةِ الماءِ تحت انهمارِ الرّصاصِ،

لطالبةِ الثانويَّةِ تُتقن حَرْقَ الإطاراتِ

والحبَّ والفيزياءَ

وتحفظُ من ذلك التونسيِّ الجميلِ:

" إذا الشعب يوماً ..."

وتحملُ في الرّاحةِ الرّوحَ،

للقامةِ المستقيمةِ تَمشي إلى المستبدِّ وتدرزهُ بالقَصاصِ،[1]

لماذا اختار الشّاعر هذا البيت تحديداً ليحفظه؟ لماذا ذاكرة الفلسطينيّ خصوصاً والعربي عموماً تبحث عن مثل هذه الأبيات وهذه المعاني؟ حتّى في ذاكرته يحفظ ما يقول :

إذا الشّعب يوماً أراد الحياة فلا بدّ أن يستجيب القدر

ولا بد للّيل أن ينجلي ولا بدّ للقيد أن ينكسر [2]

ومع ذلك تظلّ ذكريات ولّت، ولا سبيل إليها من جديد:

وأودُّ لو أنّي أرنّ الصوتَ في السّاحاتِ

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 402- 403.(طال الشّتات 1987).

[2] أبو القاسم الشّابّي، ديوان أبي القاسم الشابي، 406.

لكنّي أُعيدُ يدي إلى ورق القصيدةِ
صامتاً
وكأنّني الرّاعي وقد ضاقَتْ عليه" الميجانا"[1]

ومن تأثّره بدرويش قصيدته(رضوى) الّتي عبّر فيها عن حبّه لها وأثر ذلك عليه؛ فحبّها(يدخله ويشرق وجه القصيدة):

كما يدخل الماء جوف الصّخور

بقريتنا في فصول الشّتاء[2]

يبدو أثر حبّ رضوى كبيراً، ويكفي دخول الماء إلى الصّخور للدّلالة على ذلك؛ لأنّ الماء يمكنه تفتيت الصّخر إذا استمرّ في السّقوط عليه، وذكْره(فصل الشّتاء) يدلّ على الاستمراريّة المقصودة، واستِفادة الشّاعر من درويش كانت في قصيدته(أجمل حبّ) حين قال:

كما ينبت العشب بين مفاصل صخرة
ولدنا غريبين يوماً
وكانت سماء الرّبيع تؤلّف نجماً.. ونجماً
وكنت أؤلّف فقرة حبّ
لعينيكِ.. غنّيتها[3]

والجديد عند البرغوثي الماء بدلاً من العشب الدّرويشيّ، لكن كلاهما يؤدّي مهمّة التّفتيت، وليس المقصود فيه الضّعف غير المرغوب فيه، لأنّه ضعف نتج عن الحبّ، وقوّته الّتي استطاعت اختراق القلوب، والاستمراريّة في هذا الحبّ تظهر عند الاثنين؛ الأوّل بذكره فصل الشّتاء، والثّاني عبّر عن

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 410.(طال الشّتات 1987).
[2] نفسه، 673- 674.(فلسطينيّ في الشّمس 1974).
[3] ديوان محمود درويش، مج 1/ 60.

ذلك بالرّبيع، والمغزى من كلا القصيدتين هو الحبّ وكتابة قصائده، مع اختلاف المحبوبة.

مريد البرغوثي له طريقة خاصّة به في النّظم تمكّن القارىء من تمييز شعره؛ سواءً بنثريّته المعتادة أم بسخريّته المقصودة، الّتي أفصح عنها في مقابلة صحفيّة:" فاعتماد صيغة النّثر مثلاً والاختصار موجودة منذ ديواني الأوّل، ولديّ قصيدة السّطرين، وقصيدة المفارقة، وقصيدة السّخرية والتّهكّم...، هاجسي الدّائم في الكتابة استخراج المباغت ممّا هو عادي، والمدهش ممّا هو مألوف"[1] بالرغم من ذلك يُمكن التّعرّف على المُضمّن في قصائده، وهذه المرّة ينقل المتلقّي إلى بلاد الرّافدين(العراق) وتحديداً شاعرها بدر شاكر السّياب يقول:

بطيئةٌ يد الفتاةِ وهي تغلق النّوافذْ،

وتسحبُ السّتائرَ الثّقيلة،

وتجمع المنافض الّتي تراكمتْ بها الأعقاب.

تدنو بوجهها من المرآة لحظةً

" تأخّروا .. تأخّروا كثيراً" ..[2]

القصّة الّتي بدأها مريد تتحدّث عن فتاة تنتظر، ودليل الانتظار(تأخُّر المنتَظَر) القصّة المشابهة أوردها السّيّاب في قصيدته(اللّيلة الأخيرة)، لكنّه تحدّث عن زوجته الّتي تنتظره وتحضّر له ما يريد:

" وزوجتي لا تطفئ السّراج

قد يعود في ظلمة

اللّيل من السّفر

---

[1] مقال: للمنافي مباهجها ولا أمدح كلّ شيء في الوطن، حاورته دنيا الأمل إسماعيل، جريدة الدّستور الأردنيّة، نقلاً عن www.mouridbarghowt.net

[2] **الأعمال الشّعريّة**، 510.(قصائد الرّصيف 1980).

وتشعل النّيران في موقدنا

برود هو المساءْ

وهو يهوى الدّفء والسّمر[1]

وإن كانت زوجة السّيّاب تصف المساء بالبرد الشّديد، الّذي أفادته صيغة المبالغة(برودْ)، ففتاة البرغوثي وصفته بذلك:

وباردٌ هو المساء

وملمسُ الملاءة.

تشدُّ فوق جسمها الغطاء،

وتترك الحجراتِ كلَّها مُضاءَة.[2]

ويزداد التّشابه؛ فكلاهما تترك الضّوء مشتعلاً، ليكون الأمل أن يأتي المنتظَر، وكلاهما امرأة تنتظر بقلق رجوع من تريد وتقصد، لكنّ معاناة زوجة السّيّاب من البرد بدت بداية أكثر من الفتاة إلى أن قال:" تشدّ فوق جسمها الغطاء" وبهذا الدّلالة تقوى.

لقد استطاع البرغوثي استحضار نصّ شعريّ للشّاعر صلاح عبد الصّبور، حين ذكر شخصيّة زهران أحد ضحايا حادثة دنشواي في قصيدته(مشنقة جديدة لزهران) الّتي يعرض فيها الحادثة[3] بتفاصيلها يقول:

دنشواي اختلطَتْ

---

[1] ديوان بدر شاكر السّيّاب، 301.

[2] الأعمال الشّعريّة، 511.(قصائد الرّصيف 1980).

[3] مجزرة حدثت في الثّالث عشر من يونيه عام 1906م، حيث أقدم بعض الجنود الإنجليز على صيد الحمام في قرية دنشواي المصريّة، فأصابوا امرأة وتُركت لتتزف، ثمّ قام المصريّون بالرّدّ عليهم، إلى أن أُعدم عدد من الرّجال منهم زهران. ينظر: حسين، أحمد، موسوعة تاريخ مصر، 1253- 1255.

أهي طابور جنودٍ ضدّ طابور حمامْ؟

صفّ جلّادين يقظى ضدّ ثوّارٍ نيامْ؟

جيش أعداءٍ أحبّاءٍ، وأكوام نقودٍ وعظامْ؟

دنشواي...

لنا في جوفكِ المنسيِّ أجسادٌ

دفنّاها

ومن يومٍ إلى يومٍ

تركْناها تذود البرد عن زهران[1]

المجزرة تتّصف بالبشاعة، وبشاعتها لا تتوقّف، تبدأ بصيد الحمام وتنتهي بصيد البشر، صورة رسمها لصنفين من النّاس؛ الجنود الإنجليز الّذين احتلّوا مصر، والنّاس المدنيّين(أهل دنشواي) الّذين لا حول لهم ولا قوّة، الصّورة للجنود قاتمة بشعة تتمثّل في أنّهم جلّادون، وقوله(يقظى) إشارة قويّة ودلالة إيحائيّة بالإصرار والتّرصّد والتّعمّد، فليس فيهم البراءة، وهم أعداء يظهرون الحبّ غير الزّائف، أمّا صورة الضّحايا طيور حمام، والحمام رمز الوداعة والطّيبة والبراءة، وهم ثوّار وقوله(نيام) يدلّ على عدم الثّورة بلا داعٍ لها، فهم مسالمون إلى أن يتطلّب الأمر غير ذلك، ويصوّر الشّاعر تعاضدهم وتكاتفهم؛ إذ يحمون بعضهم حتّى وهم موتى، يبعدون البرد عن ضحاياهم، ولم يكتف الجنود بذلك، فالمجزرة تستمرّ بشاعتها بعد الموت والقتل:

إنّ حرّاس بلادي انتزعوا زهرانَ من ميتتِهِ

ذاتَ ليل أبيضِ اللّونِ

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 571- 572.(قصائد الرّصيف 1980).

وساقوه قتيلاً نحو حبل المشنقة.[1]

صورة الحارس مضادّة لحقيقة الحراسة؛ فالحارس المذكور في القصيدة حراسته في ذاتها عداءً، وهذا الأمر يتكرّر في الدّول المحتلّة الّتي يدّعي مستعمِرها أنّه يحميها ويدافع عنها ويحرسها، الميتة الّتي أصابت زهران ميتة عزّ وكرامة، فهو في النّهاية شهيد، ودليل الكرامة في الموت والبراءة قوله(ليل أبيض اللّون)؛ اللّيل معتم كعتمة العدوّ وفعله، واللّون الأبيض محاولة للتّقليل من بشاعة الموت، ودلالة على حسن الميتة، وفي حركة مقصودة يتّجه نحو المشنقة، وقد أفاد الفعل(ساقوه) زيادة أخرى في المعنى الإيحائيّ لبشاعة المجزرة، وكلّ هذا ليس هو الواقع أو الحقيقة، إنّما أمر سطحيّ:

هل علينا الآن أن ندخل في صلب الكلامْ؟[2]

إنّ التّناصّ بين الشّاعر مريد البرغوثي وصلاح عبد الصّبور جاء للاستفادة من توسيع الدّلالة وعكسها وتحديدها بما يتناسب وطول القصيدة، وقد سعى كلا الشّاعرين للوصول إلى فكرة واحدة تمثّلت في عرض الجانب المأساويّ للحادثة، لكنّ كلاً منهما عرض فكرته بطريقته الخاصّة؛ فالبرغوثي ركّز على الحادثة بإبراز القرية(المحلّ)، في حين تمحورت قصيدة عبد الصّبور(شنق زهران) على شخصيّة زهران وأسهبت في وصفها، لتكون رمزاً لسكّان القرية كلّها، وكأنّ الأوّل انطلق من القرية لصاحبها(زهران) ليدلّ على أهميّة الأرض الّتي مات من أجلها زهران، والثّاني بدأ بزهران وانتهى بالقرية؛ لأنّ الرّوح البشريّة أهمّ وهي من تعمّر الأرض وتثمّرها:

شبّ زهرانُ قويّاً

ونقيّاً

يطأ الأرض خفيفا

وأليفا

[1] الأعمال الشّعريّة، 572- 573.(قصائد الرّصيف 1980)

[2] نفسه، 573.

كان ضحّاكا ولوعاً بالغناءْ

وسماع الشّعر في ليل الشّتاء[1]

إنّ المفارقة الّتي انتشرت في شعر البرغوثي تمثّلها قصيدة(تحضير) إذ وظّف رجزاً لرُويشد بن رميض العنبري ليعبّر عن موقفين متناقضين يقول:

هذا أوان" الوشوشة"

هذا أوانُ السّاعة الّتي تنازلتْ دقّاتُها

عن بهجة الرّنينْ

لكنّ قلبها يدقُّ دائما

أوان من يزور في المساءْ

ويدّعي- أمامهم- بأنّه قضى المساء نائما

أوان بضعةٍ من الرؤوس قد تقاربتْ

في كلّ حارةٍ وكلّ حيّ

وراء بابٍ مغلقٍ

وموعدٍ مدبّرٍ بدقّةٍ

واستغرقتْ في" الوشوشة"[2]

---

[1] ديوان صلاح عبد الصّبور، 19.

[2] الأعمال الشّعريّة، 501- 502.(قصائد الرّصيف 1980).

فالموقفان المتناقضان هما:" موقف الحسم والنّجاة والفوز، ويمثّل الثّاني موقف الضعف والتّراخي والمؤامرات الّتي تحاك خلف أبواب مغلقة، تنعكس آثارهما على طريقة إدراك الواقع المعيش، إنّ غياب زمن الحقيقة السّاطعة والصّدق وحضور زمن الوشوشة... يشكّل مأساة فاجعة تستوعب لحظات الحاضر".[2] والتّناصّ هنا في حلول الوقت، والمفارقة بين الوقت الّذي أشار له مريد ووقت ابن رميض أنّ الأخير أراد الإشادة بما فعله(حُطم) حين ساق النّاس إلى الماء فنجوا، ورأى أنّ الوقت قد حان فقال:

هذا أوان الشّدّ فاشتدي زيم　　قد لفّها اللّيل بسوّاق حُطَم

لست براعي إبل أو غنم　　ولا بجزّار على ظَهْرِ وضمْ[3]

في حين زمن الوشوشة ما زال قائماً ولا يُعرَف لانتهائه وقت أو أوان، وكأنّ مريد يريد أن يقول: ليكن أواننا كأوان ابن رميض، ولنترك أوان الوشوشة والخداع، نريد موقف الحسم والفوز لا الانتظار المفضي إلى هزائم مستمرّة.

لقد شكّل الشّعر النّسبة الأكبر في تناصّات شعر البرغوثي الأدبيّة، كما ذكر شخصيّات لامعة في حقل الأدب، يُشار إلى أنّها ليست بالكثيرة.

وفيما يخصّ التّناصّ الأدبيّ في عناوين دواوين الشّاعر وقصائده فقد وُجِد عنوانان هما قصيدة تهافت التّهافت الّتي تحيل إلى كتاب(تهافت التّهافت) لابن رشد، هذا الكتاب الّذي بيّن العلاقة بين الدّين والمجتمع، وأشار إلى قضايا عقائديّة وفكريّة،[4]وقد وظّف الشّاعر العنوان ليسرد قصّة الشّخصيّة البارزة في شعره(سعيد القرويّ) الّتي رمز بها إلى المقاوِم الرّافض للذّل، الّذي يسقط ويتهافت وهو يسعى إلى أن يُبقي على أفكاره وفلسفاته وعقائده الوطنيّة:

---

[1] **الأعمال الشّعريّة**، 501- 502.(قصائد الرّصيف 1980).

[2] موسى، إبراهيم نمر، **آفاق الرؤيا الشّعريّة**، 164.

[3] الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، 15/ 199- 200.

[4] ردّ الفيلسوف ابن رشد في هذا الكتاب، على الإمام الغزالي صاحب كتاب تهافت الفلاسفة.

أأقول أكثر؟ أم أروّض خوفَ نفسي؟

المشهدُ الجبليُّ يُسْلِمُ نفسه لمسائهِ

متهافتاً قبل التَّماسُكِ، أو أقولَ

متماسكاً قبل التّهافُت

إنتبهْ![1]

أمّا العنوان الثّاني فهو ديوان منطق الكائنات، الّذي قال عنه البرغوثي:" وكلمة منطق في العنوان مصدرها النّطق؛ الكائنات في هذا الدّيوان تقول قولها"[2] كما قالت الطّيور قولها في كتاب منطق الطّير لفريد الدّين العطّار.

وقد ذكر الشّاعر عدداً من الشّخصيّات الأدبيّة، كالشّعراء أو ما يتعلّق بهم يقول في قصيدة(لو):

- ما أتعسَ ليلى

لو كان قيس حقّاً بحاجةٍ للنّار!

- أيُّ فَشَلْ

لو وَفَّقَ اللهُ المُتَنبّي في أنْ يُعيَّنَ والِياً!

- لو كان" لير راجحَ العقل

لو كان هَمْلِت حاسماً

لو نجا عُطيل من دسيسه إياجو

---

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 563.(قصائد الرّصيف 1980).

[2] مقال: للمنافي مباهجها ولا أمدح كلّ شيء في الوطن، حاورته دنيا الأمل إسماعيل، جريدة الدّستور الأردنيّة، نقلاً عن www.mouridbarghowt.net

ولو تزوجَتْ جولييت من روميو

ماذا نصنعُ بشكسبير؟[1]

ف(ليلى وقيس والمتنبّي) شخصيّات أدبيّة عربيّة، و(لير وهملت وعطيل وإياغو وجولييت وروميو) شخصيّات أدبيّة في مسرح شكسبير، استطاع البرغوثي بسردها الوصول إلى ما يريد، والّذي يريده أن تكون للحقيقة قوّة الخيال، ولو كان ما ذكره سابقاً لأصبح ما يريد:

– فَقَط

لو كان للحقيقةِ

قُوَّةُ الإشاعة![2]

فكلّ(اللّو) السّابقة تقديم لتفكير بمخالفةِ ما هو حقيقةٌ وواقعٌ، للوصول إلى الواقعِ والحقيقةِ. وفي قصيدته(دافئ كنعجة في الثّلج) يعدّد شخصيّات جديدة:

الوهم،

يمكن أن يَطيرَ

كَمَوْجَةٍ

في شِعْرِ[3]**" هربرت فون كارايان"،**

إذ يوزّع كُلَّ بيتهوفن

على أصابعِ العازفين،

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 365.(طال الشّتات 1987).

[2] نفسه، 366.

[3] وردت في الدّيوان(شَعْر)، والظّنّ أنّها شِعر لتناسب السّياق.

يَضْرِبُ اللَّيلَةَ بالصَّحْوِ،

فَتَصْحو.[1]

الدّعوة إلى ترك الوهم ونسيانه، صورة جميلة استطاع الشّاعر إيصالها عن طريق الموسيقى والشّعر، فالعازف- كفون كارايان وبتهوفن- يستخدم أصابعه لتوزيع النّوتات الموسيقيّة، وهكذا الوهم يوزّع.

وفي التّناصّ الأدبيّ يُمكن إضافة التّناصّ الإيقاعيّ، وقد ظهر عند البرغوثي في مواضع عدّة، منها ما أُشير إليه في ثنايا ما سبق، ومنها كذلك الأبيات الشّعريّة في بداية قصيدته(طال الشّتات)، فقراءتها تُعيد إلى الذّاكرة قصيدة المتنبّي الّتي مطلعها:

بِمَ التّعلّل لا أهل ولا وطن ولا نديم ولا كأس ولا سكنُ[2]

إذا وُزنت القصيدة فهي على البحر البسيط، وقصيدة البرغوثي مثلها في الوزن والقافية النّونيّة، وكذلك في النّبرة الإيقاعيّة، وبعض كلمات القافية:

ارجعْ فديتكَ إنْ قبراً وإنْ سكناً فدونَك الأرضُ لا قبرٌ ولا سكنُ[3]

وقد وظّف الشّاعر قصيدة المتنبّي وأذابها في قصيدته؛ ليعبّر عن حالة الشّتات الّتي يتعرّض لها الشّعب الفلسطينيّ، وما يترتّب عليها من فقدان مقوّمات الحياة الّتي اختلفت عنها عند المتنبّي؛ فهو- المتنبّي- يفتقد العيش الرّغيد الّذي كان فيه، محاولاً استعطاف الممدوح ليُعيد له ما فقد، لكنّ البرغوثي يفتقد الوطن والأرض، ويحاول العودة إلّا أنّ الوطن لا يعود سوى بالدّماء والشّهداء، ويخاطِب الشّاعر الوطن راجياً ويطلب منه الرّجوع، لأنّ المنفيّ لا يجد لنفسه خارج حدوده قبراً ولا سكناً.

---

[1] البرغوثي، مريد، **النّاس في ليلهم**(1999)، 60.

[2] **ديوان أبي الطّيّب المتنبّي**، 4/ 233.

[3] **الأعمال الشّعريّة**، 411.(طال الشّتات 1987).

3.2. التّناصّ مع الموروث الشّعبيّ

إنّ بعد الشّاعر عن وطنه لم يبعد قلبه عن تراث الوطن، فقد أصبح الموروث الشّعبيّ وتحديداً الأغنية الشّعبيّة ظاهرة بارزة في شعره، خصوصاً في ديواني فلسطينيّ في الشّمس، والطّوفان وإعادة التّكوين، وجدير بالذّكر أنّ التّأثر بالموروث الشّعبيّ سمة للشّعر المعاصر" فقد مرّ الشّعر المعاصر بمرحلتين" يمكن أن نسمي أولاهما" مرحلة تسجيل التّراث أو التّعبير عنه" كما يمكن أن نسمي الثّانية" مرحلة توظيف التّراث" أو التّعبير به".[1]

يشكّل الموروث الشّعبيّ بأنواعه المختلفة؛ الأغنية والمثل والحكاية مساحة يمكن للشّاعر استغلالها من أجل الوصول إلى دلالات أكثر جذباً للمتلقّي، وظهور أحد هذه الأجناس الشّعبيّة دون غيره في الشّعر لا يأتي عبثاً، إنّما هو وسيلة يستعين بها الشّعر لتعميق حسّ الارتباط بالفضاء المكانيّ وثقافته ولتنويع أسلوبه، مثلاً حين تكثر الأغنية الشّعبيّة في شعر شاعر كمريد البرغوثي، فإنّها تعبير عن انتماء الشّاعر لوطنه البعيد جغرافيّاً، وتنمية لثقافة شعبيّة احتفظت بها ذاكرته الطّفوليّة، كما يعمل ذلك على جذب المتلقّين والاقتراب منهم بطريقة رمزيّة شعبيّة، وفيه كذلك تعميق للبعد الرّيفيّ الزّراعيّ، الّذي يؤكّد عليه الشّاعر في صوره الشّعريّة بشكل متواصل، بما هو خاصّيّة حضاريّة تميّز الشّعب الفلسطينيّ وارتباطه التّاريخيّ الرّاسخ في أرضه؛ لأنّ الزّراعة هي أساس الاستقرار والحضارة الإنسانيّة، وهو ردّ غير مباشر على الدّعاوى الصّهيونيّة، بأنّ الشّعب الفلسطينيّ قبائل رُحّل طارئة على المكان!!

وبالنّظر إلى شعر مريد يُلاحظ الحيّز الّذي تشكّله الأغنيّة الشّعبيّة في هذا الشّعر، لذا ستكون البداية معها، وقد جاءت بطرق منها:

- التّصريح(التّضمين المباشر)
- التّلميح
- المزج

---

[1] الكيلاني، إيمان، "محمّد أمين" خضر، **دراسة أسلوبيّة لشعر بدر شاكر السيّاب**، 126/ رسالة دكتوراة.

والتّصريح جاء في قصيدته(الفلسطينيّون) فمقطعها الرّابع يشكّل أغنية شعبيّة من التّراث الفلسطينيّ كتبها الثّائر عوض على جدران سجن عكا عام 1936م ليلة إعدامه يقول:

" لا تْظُن دمعي خُوفْ دمعي عَ أوطاني

وعَ كمشِة زغاليل بالبيت جوعاني

مين راح يطعمها بعدي؟ واخواني

إثنين قبلي شباب ع المشنقه راحوا!

ظنيت إلنا كبار تمشي وراها رجال

تخسى الكبار ان كان هيك الكبار أنذال

والله اللي ع روسهم ما تصلح النا نعال

إحنا اللّي نحمي الوطن ونبوّس جراحو!"[1]

يأتي هذا المقطع في القصيدة بعد ثلاثة مقاطع، يتحدّث فيها الشّاعر عن حبّ الوطن والتّضحية في سبيله بكل ما لدى الإنسان الفلسطينيّ من قوّة أو عدّة، ويؤكّد فيها على صمود الوطن وعناده وبقائه، إلى أن يقول في نهاية المقطع الثّالث:

ولكنّي فلسطيني![2]

ثمّ المقطع الرّابع يبيّن نموذج هذا الفلسطينيّ تحديداً الأسير الّذي سيذهب إلى المشنقة وينتظر دوره، يعبّر عن الخوف الّذي يملأ قلبه؛ خوف على الوطن وخوف على أطفاله(زغاليل) كيف

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 716.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

[2] نفسه والصّفحة نفسها.

سيعيشون بعده ومن سيطعمهم؟ وأشار في هذه الأغنية إلى تلك النّظرة لأصحاب السّلطة والنّفوذ الّذين وصفهم ب(الأنذال) ووبّخهم الثّائر بالحطّ من قيمتهم.

وبين التّصريح والمزج تأتي قصيدة(ميجانا) وإشارة هنا إلى التّناصّ الشّعبيّ في العنوان أولاً، ثمّ تبدأ القصيدة بقول الشّاعر:

" يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا

زحلق حبيبي ع البلاطِ وْقِعْتْ انا"

عيون مُنْشِدِ الغناءِ عيدْ

أكتافُهُ الزّيتونُ في الجبالْ

زنودُهُ أساورِ الخلاء

يحبّ بنتَ العمِّ حبَّهُ لأوبةِ المساءِ

من حصاد بيدرٍ بعيد

لها يعود في المساء

في راحتيه باقة من السّنابل الجديدة الجنى

" يا ميجانا يا ميجانا"

ضمّيه يا عبلة

وارسلي القبلة

تتبعها قبلة

فهكذا ترتاح)![1]

يمزج الشّاعر بشيء من التّصريح أبياتاً من الأغنية الشّعبيّة(الميجانا) ويبثّها في مقاطع القصيدة، ولكن يغيّر سطرها الثّاني كلّ مرّة، والقصيدة تمزج بين الذّكريات الجميلة البريئة الّتي تحصل مع كلّ إنسان في كلّ البلاد، والتّعب الّذي يهدّ الجسد ويقلق النّوم والحلم، وهذا لا يحصل مع كلّ إنسان، بل مع الفلسطينيّ المعتاد هذه الحال، فبينا هو في حلمه الممزوج بالفرح والحزن:

ينهمرُ الغناء: ميجانا

" يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا

ريح الشّمالي يا نسيم بْلادنا"[2]

ويستمرّ في التّصريح بالميجانا، مازجاً إيّاها ببقيّة القصّة:

" يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا

رنَّ سيفه ع الدّرجْ زَغْرَدْتَ انا"[3]

إلى أن يعود في المقطع قبل الأخير ويقول:

" يا ميجانا يا ميجانا يا ميجانا

يحيا الزّمان اللّي جمعنا ولمّنا"[4]

وقصيدته(موت وراء النّهر) المشيرة إلى العمل الفدائيّ، وبخاصّة بعد هزيمة حزيران عام 1967م، وتسلّل الفدائيّين إلى الأرض المحتلة، تأكيد آخر لحقّ الفلسطينيّ بالحبّ والحياة، فإن كان

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 730- 731.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

[2] **نفسه**، 731. وينظر: البرغوثي، عبد اللّطيف، **الأغاني العربيّة الشّعبيّة في فلسطين والأردن**، 118.

[3] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 732.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

[4] **نفسه**، 734. وينظر: البرغوثي، عبد اللّطيف، **الأغاني العربيّة الشّعبيّة في فلسطين والأردن**، 117.

في القصيدة السابقة الحبيب ميت فهو ميت هنا أيضاً، لكنّ حبّ الحياة جعل البرغوثي- بحركات وأصوات خلقها ليكوّن مشاهد دراميّة- يصرّح مازجاً مرّة أخرى بالأغنية الشّعبيّة، الّتي وظّفها ليدعم بنية المفارقة من جديد، وقد تمثّلت المفارقة في عرس لشابّ اسمه مهنّد، ثمّ جنازة للشّابّ نفسه، فالبطل(مهنّد) عريسٌ بداية:

ردَّدَتْ في الصّمت عرسه

يوم ماجت ساحة الدّار تغنّي ميجانا

ثمّ طافت، زفّة العرس بحارات المخيّم

(كيّف كيّف يا مهنّد مالك زعلان

زفّينالك بهيّة طلق الريحان)

وهو في الخندق شيخ وجنين[1]

جدير بالذّكر أنّ صورة عرس الشّهيد في الشّعر الفلسطينيّ متكرّرة جدّاً[2]، وقد عرض البرغوثي تجربته الشّعريّة في هذا المجال، واختار(مهنّد) قاصداً هذه التّسمية ومستفيداً من المعنى اللّغويّ؛ فهو محارب مدافع عن أرضه، وقد حرص الشّاعر على الدّلالة اللّغويّة للاسم، لتؤدّي معانيها الإيحائيّة، ثمّ انتقل للحركة الثّانية من القصيدة ومشهد آخر:

يزحف الوقت ثقيلاً

ثمّ ينقضّ لحوحاً مثل خوف الأمهات

كلما عاد حصان الإبن وحده:

---

[1] **الأعمال الشّعريّة**، 745.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972) وينظر: أبو فردة، عايد محمود عودة، **الأغنية الشّعبيّة في العرس الفلسطينيّ**، 90.

[2] قصيدة أعراس للشّاعر وليد سيف، **وشم على ذراع خضرة**، 25. وقصيدة أعراس للشّاعر محمود درويش، ينظر **ديوانه**، مج 1/ 591.

(طلّتْ الباروده والسّبِعْ ما طلّ

يا بوز الباروده من النّدى مبتلّ)![1]

وتتداخل التّناصّات الأدبيّة بالموروث الشّعبيّ، فقد حضر في المقطوعة السّابقة نصّ شعريّ لسميح القاسم، ولكنّ الشّاعر استحضر المعنى ليتحرّك في مساحة تسمح له بمزج الأدب الشّعبيّ، فالقاسم قال:

- فزّعي الرّبع

وشقّي دونهم، شقّي الثّياب

جلّ يا أخت المصاب

فزّعي الرّبع فقد عاد الجواد

عاد.. لكن.. وحده يا أخت عاد!![2]

ثمّ يختلط الموت بالعرس، وهي ظاهرة جليّة في الشّارع الفلسطينيّ؛ شهيد وزغاريد، حلوى وموت يقول مريد البرغوثي:

وتعالت ضجّة الموت مع الدّبكة خيلاً لم تُروَّض:

(كيّف كيّف يا مْهنّد مالك زعلان

زفّينالك بهيّة طلق الرّيحان)[3]

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 745.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972). ينظر: العطاري، حسين سليم، الأغنية الشّعبيّة الفلسطينيّة، 216.

[2] ديوان سميح القاسم، 158- 159.

[3] الأعمال الشّعريّة، 749.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

وجاء المزج الخالص عند الشّاعر في قصيدته(زمن الاشتباك) والملاحظ ذاك التّشابه في نسج المفارقة عند الشّاعر، فهنا عودة جديدة للمزج بين موقفي الفرح والحزن، أو العرس والموت يقول:

شجرَ الرّيحان قل من ذا الّذي تبكيه في هذا المساء
نائماً يحلم بالألوان في بحر العرائس
بعض أوراقك تغفو قربهُ
وظلال منك فيها هدهدات لجبينه
نائماً يحلم بالحلوات في بحر العرائس
تَعَبٌ في وجه الغافي
وكفٌّ بُسِطَتْ فوق التّراب
فلتقم أيّها الرّيحان خبِّر أخته
أن تحيك الثّوب بالخيط الحرير
وبسنّارة فضة
ها هي الأصوات تأتيه على هبّ النّسيم
قُمْ وعاونّا على هذا الزّمان![1]

موقف الموت يبرز أكثر من موقف الفرح والعرس، ميت ويحلم بالحلوات، يتداخل الموروث الشّعبيّ بالموروث الدّينيّ، فالإشارة مبطّنة لجزاء الشّهيد من الحوريّات في الجنّة. وفي حاشية القصيدة يُشار إلى استلهام مرثيّة قديمة من الغناء الشّعبي الفلسطينيّ بتصرّف وهي(يا شجرة الريحان ع مين مهيفة).[2]

وقد عرّفت باحثة المزج بأنّه" يضفي على شخصيّة تراثيّة بعض ملامح شخصيّة تراثيّة غيرها، مازجاً بينهما بحيث تعضّد إحداهما الأخرى، ليستعير من الطّرفين أكثر من بعدٍ دلاليّ لا يتوافر في

---

[1] **الأعمال الشّعريّة**، 621- 622.(نشيد الفقر المسلّح 1987).

[2] **نفسه**، 622، الحاشية. وينظر: حجازي، أحمد توفيق، **موسوعة الأمثال الفلسطينيّة**، 206.

إحداهما منفردة فتصبح أكثر ملاءمة لتجربته، وأعمق إيحاءً".[1]

ولا يقتصر المزج على الشّخصيّات، والكاتبة فيما سبق لم تتحدّث عن غيرها، لأنّها ظاهرة بيّنة في شعر السّيّاب؛ لذا اعتمدت المزج بهذه الطّريقة، أمّا البرغوثي فقد كان مزجه بين الأغاني الشّعبيّة والقصيدة لتوظيفها في خدمة بعضها، فما قدّمته الأغنية الشّعبيّة للقصيدة الّتي أوردها فيها من جمالٍ وأداء للدّلالات المرادة، قدّمته الشّخصيّات الممزوجة عند السّيّاب، ولم يكتف البرغوثي بالأغنية بل جاءت عنده الحكاية الشّعبيّة مع ملاحظة قلّتها الشّديدة في شعره، ففي قصيدته(سعيد القرويّ: مشهد آخر) يشير إلى الحكاية الخرافيّة، الّتي يتجوّل فيها بائع التّفّاح، منادياً في القرية عن(تفّاح الحَبَل)، ولكنّه يمزج منها موقفاً واحداً يتعلّق بالغواية المرموز لها بالتّفّاح، وهو ممّا يُعيد الذّاكرة إلى بداية الخليقة، كما يعكس الموقف صورة للخداع والحيل من أجل الإيقاع بالأبطال المصريّين الأبرياء، الّذين رمز لهم بسعيد القرويّ يقول:

وتبينُ له امرأة متبرّجةٌ تختال علانيةً في السّاحات

تحمل في العنق الأحجبةَ ووصفاتِ السَّحَرة

وتنادي في النّاس:

" تعالوا

فأنا سيّدةُ الرّاحة

عندي للجائع تفّاحة

ويدي تمسح عن صدر المجروح جراحه"[2]

إذاً المكان واحد أينما ذهب، والظّلم والاضطهاد أصبح واضحاً، وقد رمز لذلك بالصّقر في العلم المصريّ، الّذي وصفه بالسّجين في اللّون الأبيض، تناقضات كثيرة:

الصّقر = القوّة / اللّون الأبيض = الصّفاء والطّيبة / العلَم = الدّولة.

---

[1] الكيلاني، إيمان "محمد أمين" خضر، دراسة أسلوبيّة لشعر بدر شاكر السّيّاب، 199/ رسالة دكتوراة.

[2] الأعمال الشّعريّة، 634- 635.(نشيد الفقر المسلّح 1987).

يُسجن الصقر فيسقط اللّون الأبيض ويسقط العلم، ثمّ تتاح الفرصة للمرأة المذكورة وقد تكون هي الدّولة ذاتها، الّتي تظهر خلف تبرّجها بشاعة حقيقيّة، فتُعلن خططها وتدابيرها، وتوهم النّاس أنّها تسعى لحمايتهم وجلب الرّاحة لهم وتغويهم، هذا ما استطاع الشّاعر التّعبير عنه بتوظيف جزء من الحكاية المذكورة، وهكذا هو الموقف؛ اجتماع النّاس وخداعهم بالألفاظ والعبارات المنمّقة نمط مستخدَم في أرجاء الأرض، لجذب الأنظار ثمّ تكون الطّامّة:

يقف القرويّ وتصهل مهرتهُ

ويرى المرأة تغوي رجلاً من أصحابهْ

(تأخذه للأقبيةِ السّبعة)

تدعوه وتُتبع دعوتها بالصّدْ

تتقدّمُ منه وترتدْ

تخرجه من باب القبو إلى باب القبوِ إلى باب القبوْ

ويجوع فتعطيه رغيفاً مسموما!

ويراها عائدةً تخطر في السّاحاتِ تغنّي أغنيةَ الموتْ.[1]

الأغنية نفسها إشارة إلى الوقوع في الفخّ المخطّط له، وقد يبيّن الشّاعر ظاهرة تتمثّل في أنّ بعض النّاس يؤسّس حزباً أو يترأّس مجموعة أو بشكل أبسط يبدأ بالشّعارات ويرفع يده عالياً، فإذا جاء من يتبعه ابتعد، كالشّيطان يغوي النّاس، ثمّ يُنكر إغواءهم ويصدّ عنهم ويرتدّ، وكالشّيطان أيضاً تأخذهم إلى الظّلام والضّياع من(باب القبو إلى باب القبو إلى باب القبو) وغالباً هذه هي الحال من

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 635.(نشيد الفقر المسلّح 1987).

ضياع إلى ضياع، كما يقال: الدّاخل مفقود والخارج مولود، وقد أفاد الفعل المضارع في تعميق الدّلالة(يراها) الاستمراريّة؛ حال مستمرّ باستمرار أفعاله(تخطر، تغنّي).

أمّا التّلميح فمثاله ممّا سبق قصيدة(زمن الاشتباك) وهو تلميح صدر عن المزج الخالص، وتلميح الشّاعر في المقطع المذكور بذكره شجرة الرّيحان، ذات الرّائحة الجميلة تُرشّ على الميّت، فكيف إن كان شهيداً يُباهى به ويُفتخر؟! ولعلّ التّلميح يتّضح في إيراد الشّاعر ملمّحاً إلى قصّة ليلى والذّئب في أثناء حديثه عن بعض مظاهر زمانه المتقلّب، وهي إن كانت من الأدب فإنّها غدت شعبيّة بتداولها:

في زماني

عادت البنت إلى بروازها في الحائط المهدودِ

والبرواز مائلْ

لمْ تعُدْ ليلى تخافُ الذّئب بل جدّتهَا

وبني العمِّ وأشنابَ القبائل.[1]

فليلى رمز للفتاة الآنيّة، المقابلة لليلى الحكائيّة، لكنّ الأولى في الواقع المعيش لم تعد تخاف الذّئب الرّامز للحياة بكلّ ما فيها من مغريات، في حين شكّل الخوف انفعالاً ظاهراً في الحكاية، التّقلّب يشمل أشياء كثيرة؛ فلقد تحوّل الخوف إلى الجدّة والذّكور؛ كأبناء العمّ ورجال القبائل، مفارقة أراد أن يوصل بها فارقاً في الزّمان يتبعه فوارق في كلّ شيء ومنها تحرّر الفتاة.

وفي موسم الزّيتون موسم الجني يعود الإنسان الفلسطينيّ، إنّه الشّهيد الّذي روت دماءه الزّيتون، يخاطِب حبيبته الّتي بدورها هي حياة، عبّر الشّاعر عن هذه المعاني باستحضاره الحكاية الشّعبيّة(

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 316.(رنّة الإبرة 1993).

الطّير الأخضر) وهي تدلّ على البعث والتّجديد، والإصرار على الحياة، بعودة المظلوم القتيل في فصل الرّبيع إلى الحياة، وظهوره تحت شجرة الزّيتون على هيئة طائر أخضر، يقول مريد:

حبيبتي عن وجهك المحبوب

لن أغيب

أعود في مغيب كلّ يوم

أعود كلّ يوم

أعود كلّ يوم

أ ع و .. د

ويهطل الرّصاص

قنابل، دم، رصا..ص

... ...

يموت

... ...

تبكيه بنت العمّ

يضيع رسمه الغريب في الجبال

يحمله الزّيتون والتّلال

وعند موسم الزّيتون، موسم الجنى

سيهطل الغنا:

... ...

يجيء صوته الجريح من هناك

" -حبيبتي .. أهواك"[1]

فالبعث والخصب عُبِّر عنها باللّفظ(أعود) المتكرّر أربع مرات في الأسطر الشّعريّة والدّال على الاستمراريّة، وزاد التّأكيد ب(كلّ يوم) و(لن أغيب) نفي الغياب، وتأكيد العودة يقابلها المغيب، والاعتياد على المغيب صورة قاتمة، لكنّ الشّاعر لوّنها لتكون واضحة بالعودة من جديد، مفارقة تكتمل بالنبّهات البصريّة في المقطوعة، الفاصل في كلمة(أ ع و.. د) تقطيع الحروف والنقطتان؛ انقطاع الحروف دلالة على انقطاع العودة الّتي يعانيها اللّاجئ الفلسطينيّ، والنقطتان مسافة تبعده عن العودة، لكن علّها قريبة، ثمّ جاءت كلمة(رصا..ص) تماسكت فيها رصا، فالقتل متواصل وقريب أيضاً(..) ثمّ الصّاد المفخّمة وحدها(ص) دلالة حرفيّة على فخامة الموت وبشاعته، وموت بطيء عبّر عنه الشّاعر بالنّقاط(... ... يموت ... ...) وتأتي العودة وقت الخصب، يعود من جديد ويفرح ويغنّي كالمعتاد، ويعبُر ويُبعَث:

خطوْتُ مُنحطِماً، ومبتدِئاً خطوتْ ..

واخترت إسمي.

وعبرتُ، جاسدتُ البحارَ

ومتُّ في قيعانها العشباء مرات كثيرة

وبُعثت مرّات كثيرة

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 734- 736.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

ناراً بُعثت، بُعثت عرّافاً مريريّاً، بُعثتُ بُعثتُ قدّيساً

وحين بُعثتُ ملعون الخطى باركت نفسي:

وأنا هنا[1]

تقديم الفعل خطوت يعطي دفعة نفسيّة إلى الأمام، مصدرها الشّاعر، والتّحطيم يعطي القوّة، يدعم هذا الأفعال المستخدمة وتزيد من التّحدّي والصّمود مثل(عبرت، جاسدت، بعثت) وحركة الضّمّ في الفعل قوّة أخرى رمى إليها الشّاعر، يضاف إلى ذلك قوّة جديدة هي التّتابع الصّوتيّ النّاتج عن تكرار الفعل، كلّ هذه القوّة جعلته لا يكترث لرأي الآخرين به، لذا قرّر أن يكون هو وأن يبرز للوجود، وأن يكون له حيّز(باركت نفسي وأنا هنا).

والمثل الشّعبيّ لم يبتعد عن الحكاية في النّدرة، فقد ذكر الشّاعر مثلاً فلسطينيّاً أشار له في بداية ديوان(الطّوفان وإعادة التّكوين) ويفرد له صفحة مستقلّة يقول المثل:

لو كانت عكا خايفة من هدير البحر

ما وِقْفِتِشْ ع الشّطّ[2]

يتناسب المثل وقصائد الدّيوان، وهو بمثابة مدخل؛ فبالرّغم من الطّوفان تمّت إعادة التّكوين، وعكا المدينة السّاحليّة رمز للقوّة والتّحدّي والصّمود، فهي ثابتة واقفة على شواطئ بحرها.

وفي قصيدته(حنظلة طفل ناجي العلي) استفاد من المثل القائل: لكلّ مقام مقال، وبيّن سخرية جديدة من سخرياته يقول:

فلكلّ مقامٍ مقالْ

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 738.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

[2] نفسه، 703.(1972).

مكبّرةُ الصّوتِ في ليلةِ المهرجانِ

وكاتمةُ الصّوتِ في ليلةِ الإغتيالْ[1]

فالسّخرية أنّ لكلّ مقام مقال، ليلة المهرجان يرتفع الصّوت بالغناء والتّهليل والخطابات، أمّا ليلة اغتيال ناجي العلي سخرية بحدّ ذاتها، فقد بات معروفاً أنّ الظهور الفلسطينيّ والتّميّز في مجال يكون نافذة للمقاومة نهايته الموت والغدر، وفي قصيدته(دقائق) حشد أمثال وحكم كثيرة بدا إبداعه الشّخصيّ فيها، فغيّر ترتيبها وكلماتها ومعانيها يقول:

-الباب الّذي يأتيك منه الرّيحْ

إفتحْهُ لتستريحْ![2]

خالف المثل الشّعبيّ بكلمة واحدة(إفتحه) حيث جاء بالضّد، فالمثل الشّائع يرى إغلاق الباب بدل فتحه، لكنّ مريد فضّل المواجهة المباشرة، وعدم الخوف المؤدّي للجبن، فكفى قولاً: هذا لا يعنيني، بل كن مستعدّاً لتلقّي نتائج أعمالك وأقوالك ومسؤوليّاتك.

وقد استفاد الشّاعر من الحكمة القائلة:" الشّكوى لغير اللّه مذلّة" فالشّكوى للبشر مهما كانت منزلتهم مذلّة، هذا ما وظّفه الشّاعر في قصيدته(ملاذ):

نحن لا نشكو لمن أضعفنا

ضعفنا .. سيّدنا

قاسميني تعبي يا متعبة

فالّذي يشكو إلى الأقوى

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 309.(رنّة الإبرة 1993).

[2] نفسه، 393.(طال الشّتات 1987).

يذلّ.[1]

عبّر الشّاعر عن همّ ذاتيّ، يفصح عن حاجة الإنسان إلى من يشكو له آلامه وأوجاعه، ولكن هذا الشّخص الآخر لديه همومه، وقد يكون هذا سبباً في الشّكوى(قاسميني تعبي يا متعبة) والخطاب للأنثى بالفعل قاسميني الّذي يفيد المشاركة، واختيار الأنثى لم يأتِ عبثاً، فهي شريكة الرّجل في الحياة، يفضي كلّ منهما للآخر بهمّه وتعبه، والشّاعر يختار المرأة حتّى لا يشكو لها؛ فهي متعبة مثله وبالتّالي ليست أقوى منه، ولا يذلّ لها.

وليكتمل الموروث الشّعبيّ يورد الشّاعر فكراً شعبيّاً توارثه العرب منذ القدم وتأثّروا به جيلاً فجيلاً، هذا الفكر تمثّل في ربط الخراب بنعق البوم يقول:

أنا حارس الفلوات، يا قتلايَ قوموا!

(لا يقوم الميّتون)،

كذلك الأحياءُ حولي لم يقوموا حين أدمتْني الحِرابُ

يا بومةَ العَرَب انعقي وتحوّلي، عَمَّ الخراب!

وأنا خِتام هزائم العربيّ وهو هزيمتي الأولى وعادي طائِلُهْ.[2]

أحياء أموات، مشهد اعتادت عليه العرب، لا أحد يجيب حين يستغيث عربيّ، وظّف الشّاعر الفكرة(التّشاؤم من نعق البوم) ليصل إلى فكرته الخاصّة وهي البقاء وحيداً، فليس(الصّديق وقت الضّيق) هذا الحال دعاه إلى الاستغاثة بقتلاه، ولكن لا إجابة من ميت أو حيّ، ومع أنّه حارس فقد انتهى مهزوماً، دلالة لتبدّل الحال من القوّة للضّعف بفعل التّخلّي عنه وتركه بلا مساندة.

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 516.(قصائد الرّصيف 1980).

[2] نفسه، 473.(طال الشّتات 1987).

2.4. التّناصّ الأسطوريّ

لقد قدّم الدّارسون الكثير عن الأسطورة تعريفاً ونشأة،[1] وفي هذا الموضع لا حاجة لتفصيل الحديث فيها؛ لأنّ ما يعني الدّارسة هنا توظيف الأسطورة في الشّعر، وتحديداً شعر البرغوثي، لبيان القيمة الفنّيّة والجماليّة والدّلاليّة لها في النّصوصّ الشّعريّة.

1.2.4. أسباب استخدام الأسطورة في الشّعر:

لقد ذاع صيت الأساطير اليونانيّة وبعض الأساطير العربيّة، فلاذ إليها الشعراء ليعبّروا بتوظيفها عن خلجات أنفسهم ومشاعرهم، بعيداً عن المباشرة وقصداً في بعض الأحيان إلى الغموض، ففي ذلك فرصة للابتعاد عن المساءلة ومواجهة السّلطة العليا.

ومن الأسباب التّأثّر بالشّعر الغربيّ، والمساعدة على الرّبط بين التّجارب الذّاتيّة والتّجارب الجماعيّة، والابتعاد عن الغنائيّة الّتي تميّز بها الشّعر العربيّ، وهي إضافة جديدة لهذا الشّعر.[2]

وقد أصبحت الأسطورة في الشّعر الحديث أشبه بالطّلل في القصائد القديمة، واللّجوء إليها جاذب للمتلقّي كما النّسيب قديماً، يحيلنا الأمر إلى الحديث عن:

2.2.4. وظيفة الرّمز الأسطوريّ:

للرّمز الأسطوريّ دور كبير في خدمة النّصّ الأدبيّ[3] يتمثّل في:

---

[1] ينظر: راغب، نبيل، **فنون الأدب العالميّ**، 5، وسلامة، أمين، **الأساطير اليونانيّة والرّومانيّة**، 10(المقدّمة)، وخليل، خليل أحمد، **مضمون الأسطورة في الفكر العربيّ**، 30.

[2] ينظر: عبّاس، إحسان، **اتجاهات الشّعر العربيّ المعاصر**، 129.

[3] ينظر: أبو شريفة، عبد القادر وقزق، حسين لافي، **مدخل إلى تحليل النّصّ الأدبيّ**، 70.

- تعميق الدّلالة الّتي يقصدها الشّاعر.

- قوّة اللّغة الشّعريّة.

- البعد عن التّكرار والنّمط الواحد.

- منبّه مفاجئ للمتلقّي.

- وسيلة للتّعبير عن الآلام والآمال.

- الأسطورة تدخل في باب القصّ الّذي تطمح النّفس البشريّة له.

ومن الوظائف الّتي أشار إليها إحسان عبّاس ما يتعلّق بمضمونها ودلالاتها[1] وهي:

- التّعبير عن مشاعر تتمثّل بالقلق الروحيّ والماديّ، وغالباً ما يُستخدم لذلك الرّمز الجوّاب.

- تصوير البعث والتّجديد بطريقة فنّيّة، كاستخدام أسطورة تمّوز وعشتار وآلهة الخصب والانبعاث الأخرى مثل؛ أزيس وأوزوريس وعنات... إلخ.

- تصوير العذاب والآلام بما يعبّر عن حياة الفرد في الوقت المعاصر مثل أسطورة سيزيف.

وتنمّي الأسطورة الثّقافة عند المتلقّي للشّعر؛ إذ يُعمِل العقل بها، ويبحث في ثنايا الكتب عنها لمعرفة المزيد، وبيان كيفيّة توظيفها في الشّعر، ومريد البرغوثي شاعر أعطى للأسطورة أهمّيّتها، فتأثّر بها ووظّفها في شعره؛ فكانت أسطورة الخصب والبعث والتّجديد هي الأوفر حظّاً من غيرها، وقد أفرد بعض الأساطير بقصائد خاصّة وأحياناً يلجأ للرّمز الأسطوري ويذيبه في شعره ليخرج بصورة معيّنة، ويحشد القصيدة الواحدة بأكثر من رمز، واستفاد البرغوثي من مصادر عديدة ليستقي رموزه وأساطيره وهي:

- الأساطير اليونانيّة والعربيّة.

---

[1] ينظر: اتجاهات الشّعر العربيّ المعاصر، 130- 131.

- الدّيانات السّماوية الثّلاثة.

- التّاريخ.

- الأدب.

وها هو يحشد رموزاً كثيرة في قصيدته(ليس في الأوليمب)[1] مكرّراً حرف النّفي(لا) والفعل الدّال على النّفي(ليس) في تتابع صوتيّ عُهد في غير موضع عنده يقول في بداية القصيدة:

لا، ليس في الأوليمب

حَيْثُ الآلِهة

تُدَبِّرُ المكائِدْ[2]

لاحظ الفاصلة بعد(لا) ثم يقول دون فاصلة:

لا ليس في ظِلِّ المكانِسِ الّتي

تَرْكَبُها، فَوْقَ الغُيومِ، ساحِراتُ الشّؤمْ،[3]

استثمر البرغوثي الأساطير ليؤكّد معانيه المرادة، وهنا يستحضر بلاد الإغريق وأساطيرهم، فيعمل على دمج المتلقّي بقصيدته استناداً إلى ما عُرف عن هذه الأساطير؛ وهو يسير في اتّجاه واحد في هذا الموضع؛ حيث اعتمد الرّموز الأسطوريّة بمعانيها الّتي ارتبطت بذكرها، ومن عنوان القصيدة يعكس الشّاعر مراده في بيان الخيانة والمكيدة والخداع، وهي معانٍ ارتبطت بالأوليمب وآلهتها، ثمّ أسقط هذه المقاصد ليقول للقارئ: المكائد كما في الإغريق تحاك ويُخطَّط لها، فلا تستغرب ممّا يحدث، وبهذا

---

[1] جبال أوليمبوس الإغريقيّة، يبلغ ارتفاعها 10000 قدم، تغطّيها الثّلوج باستمرار، تقع شرقي سلسلة جبليّة تفصل بين منطقتي مقدونيا وتساليا، الواقعة بدورها شمال بلاد الإغريق، وهي مكان اجتماع الآلهة. ينظرسلامة، أمين، **الأساطير اليونانيّة والرّومانيّة**، 21.

[2] البرغوثي، مريد، **النّاس في ليلهم**(1999)، 28.

[3] **نفسه**، والصّفحة نفسها.

يتّجه اتّجاهاً آخر يصبّ في أسطرة الواقع، ففيما أورده أسطرة لما يحدث في فلسطين، وكأنّه يرى الاجتماعات الدّوليّة والعربيّة ليست سوى مكائد يخرج بها المسؤولون.

يبدأ الشّاعر بنفَسٍ متراخٍ، ثمّ تأتي الدّفقة النّفسيّة المتأثّرة بالموقف، تتصاعد الزّفرات ودقّات القلب، فلم تعد حاجة للفاصلة، ويذكر عدداً من المدن الأسطوريّة[1]:

لا ليس في أوروكَ أو إيثاكا

لا ليس في دِلْفِي ولا نبوعَةِ

الضّريرِ تيريسياسَ بل هنا

في النَّمَشِ المسعورِ في الرّادارِ

والأرصفة المُهَدَّدَةْ،[2]

فما يحصل لا يحصل عند الإغريق وفي مناطقهم، ليس خيالاً أو أسطورة إنّما هو واقع آنيّ، وتستمرّ حالة الشّاعر النّفسيّة بالتّصاعد، فمشهد الإنسان الفلسطينيّ الّذي رُمز له بالمسيح- عليه السّلام- ليس بعيداً بل(هنا) فوق هذي اليابسة، وقوله(أنا) الذّات المعبّرة عن الآخر، الّذي يتعرّض للقصف في الألفيّة الثّانية، وتتكرّر الأنا الّتي لا تفرّق بين إنسان وآخر:

وإسْمُهُ كإسمِنا،

أنا أوليسُ[3]، أو مُريدُ، أو خَديجَةُ[4]

فلا فرق إن كان ذكراً أو أنثى، الكلّ تحت القصف، الفاصلة هنا إشارة إلى الضّغط النّفسيّ الّذي يمرّ به الشّاعر، ويستمرّ في التّأكيد على واقعيّة الحدث، نافياً أن لا يكون هنا في أرض العرب:

---

[1] إيثاكا وطن الإله أوليس، ودلفي مدينة إغريقيّة(دلفوس). ينظر هوميروس، **الأوذيسة**، 6 و102. وأوروك هي الوركاء المدينة السّومريّة الّتي تبعد 220 كم جنوب شرقيّ بغداد، شكلها دائريّ ومحيطها 8ونصف كم. ينظر: باقر، طه، **ملحمة كلكامش**، 38(الحاشية).

[2] البرغوثي، مريد، **النّاس في ليلهم**(1999)، 30.

[3] " يوليسيز، ملك أيثاكا وبطل الأوذيسة، استولى على مدينة طروادة بحصان خشبي، وعقب انقضاء الحرب أبحر عائداً إلى إيثاكا فلم يبلغها إلّا بعد مغامرات طويلة تشكّل موضوع الأوذيسة" الرّئيسيّ." البعلبكي، منير، **معجم أعلام المورد**، 72.

[4] **النّاس في ليلهم**(1999)، 31.

لا ليس في طِرْوادَةِ الخَيال بل هنا[1]

ويقول:

لا ليس في الدّنْمارك

بَلْ هنا رأيتُ" واحداً" في هذه الحديقة،

... ...

هنا وعمر هذي النّخلة الرّحيمةْ

في بيت لحم صار ألفي سنة[2]

تصريح واضح بدلالة هنا(بيت لحم) أرض فلسطين، وُظِّفت الأسطورة لبيان الحقيقة والواقع، ويرى مؤلِّف كتاب(آفاق الرّؤيا الشّعريّة) أنّ الرّمز في هذه القصيدة سار في اتّجاهين؛ أحدهما صعوبة هذه الرّموز وحاجة المتلقّي إلى بيانها، والثّاني الوصول بالمتلقّي إلى حالة نفسيّة وأخلاقيّة متأزّمة، وهذا ناتج عن التّأزّم النّفسيّ عند الشّاعر، وأشار كذلك إلى المفاجأة الحاصلة عند المتلقّي بسبب وجود أدوات الفصل والوصل.[3]

وهذا الرأي قريب للقبول، إذ شكّلت كثرة هذه الرموز الأسطورية عقبة أمام الاستمتاع بالقصيدة، للحاجة الماسّة لمعرفتها وإلّا لن يفهم المتلقّي التّوظيف لمثل هذه الأساطير في الشّعر، أمّا الحالة النّفسيّة فذروتها كانت في البداية ثم بدأت تتدفّق مع مشاعر الشّاعر.

والملاحظ عند البرغوثي ورود أساطير الخصب ورموزه المتعدّدة بكثرة، وهذا دليل على أمل يتجدّد ويعود، وقد ذكر في قصيدته(الطّوفان وإعادة التّكوين) رموزاً كثيرة، منها قوله:

---

[1] النّاس في ليلهم(1999)، 32.

[2] نفسه، 34-35.

[3] ينظر: موسى، إبراهيم نمر، 56.

ذهبوا وجيء بهم وعادوا يذهبون

سكنوا إلى ظلّ الجدار

والأرض جمرة موقد!

– هل عاد يوليسيَس[1] من رحم البحار؟

– أهو المغنّي في الطّريق يعدّ خطوات النّهار؟

(– سقراط ينتظر الحياة وكأس سمّ في انتظار

– وقضاته صنم انتظار

– ماذا يدبّر للغدِ؟

– ماذا يدبّر للغدِ؟)[2]

ويقول:

ويمرّ نخّاسون تتْبعهمْ إماءْ

ونداءُ دلّالينَ ما اختلفوا ولا اختلف النّداءْ

هابيل يسمع صوتهم في القبر منكفئاً كما انكفأ الجنين[3]

الرّموز(يوليسيس، سقراط) ذكرها في مقطوعة أسماها الظّلّ والنّار، مفارقة واضحة؛ الظّلّ وما فيه من راحة والنّار وما فيها من تعب ومعاناة، والرّمز جاء ليخدم الانتظار، انتظاراً يكاد يكون واقفاً(صنم) والغد مجهول، ولكنّه عرّف الكلمة(للغد) فكأنّ النّتيجة باتت واضحة، يؤكّد ذلك قوله:(يعدّ خطوات

---

[1] هو أوليس ينظر صفحة 140 من البحث.

[2] الأعمال الشّعريّة، 710.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

[3] نفسه والصّفحة نفسها.

النّهار، وكأس سمّ في انتظار) وانظر العدّ المستمرّ بفعله المضارع(يعدّ) وذلك التّفخيم في حرفي الخاء والطّاء زاد الأمر رهبة، أضف صوت المدّ الألف الّذي يتماشى مع طول الانتظار لإشراقة نهار جديد، وكذلك سقراط الّذي لم يتنازل عن آرائه وأفكاره، ولكي يظهر الشّاعر بشاعة السّم جاء بحرف الظّاء المفخّم تفخيماً كلّيّاً والألف المدّيّة مرة أخرى، ولو تأمّل المتلقّي المقطع لوجد الأسطورة وُظِّفت في السّطر الشّعريّ الأوّل(ذهبوا وجيء بهم وعادوا يذهبون) وهكذا تستمرّ دورة الحياة.

والأسطر الشّعريّة التّالية تؤكّد العودة بذكر هابيل تحت عنوان(جذور كامنة)، هابيل بن آدم- عليه السّلام- رمزٌ دينيّ للإنسان المظلوم ، الإنسان الفلسطينيّ الّذي عانى الألم من إخوته العرب، ومع ذلك فهو عائد، لأنّه(انكفأ كما انكفأ الجنين) ولفظة الجنين تدلّ في ذاتها على الولادة والبعث، فهذا الإنسان لا يملّ الولادة بل إنّه متمسّك كالجذور، وجاءت النّقطة- علامة التّرقيم- ليقول: انتهى الكلام، هابيل عائد ولا كلام بعدها. ثمّ في مقابلة جميلة بين الذّكر والأنثى جاء الشّاعر بمقطوعة خطوات بلقيس(رؤيا) الّتي ما أتى بها رمزاً للجمال كما في الشّعر العربيّ، إنّما جعلها امرأة فلسطينيّة تشقّ طريقها للوصول إلى ما لم يصل له الرّجال- كما ذُكر سابقاً-:

بلقيس قَدْ بُعثتْ تهيم بلا عيون
تتلمّس الخطواتِ ما بين الثّكالى السّاهماتْ
وتمدّ كفّيها فتبصر ما تجعّد من ضروع المرضعاتْ
- هيّا فما الطّوفان منتظراً لنا
- أنّي سأبقى ها هنا
... ...
وتشقّ بلقيس الكفيفة دربها بين الرّكام
عمياءَ يضنيها التّعثّر والظّمأ

وكأنّ مصباحاً أضيء هنيهةً ثمّ انطفأ[1]

إنّ تلمّس بلقيس لخطواتها دليل واضح على الضّياع، فهي تهيم على وجهها ولا تدري ماذا تفعل، ولعلّه أفادها في أن تكون أكثر حذراً من قبل، وبلقيس هنا فلسطين الحاضر، تسير نحو الأمام ببطء، لأنّها متعثّرة الخطوات، وقد تكون دعوة من الشّاعر لفلسطين بالحذر ممّا يُخبّئه الآخرون لها، ويمكن التّصوّر بأنّ الاتّفاقيّات العربيّة والدّوليّة لم تأت لفلسطين بالخير، بل على العكس أضاعت حقوقها وأنقصتها، ولكنّها ستعيدها كما تعرّفت بلقيس على صرحها، وحينئذ ستكون ثابتة الخطى، وقد وصل البرغوثي بالقارئ إلى حالة من إدراك المعنى باستناده إلى الأسطورة وتوسيعه رموزها الأسطوريّة ودلالاتها الإيحائيّة، وقد استطاع ذلك بدمجه بلقيس وحكاية الطّوفان، وبهذا فإنّه أكسب الأسطورة معنى جديداً فرضه ذكر الطّوفان، وهو التّجديد والبعث والحياة.

ويُشار إلى اعتماد البرغوثي أساطير كاملة ليبني عليها قصيدته، وقد ظهر ذلك في ثلاث قصائد عنونها بأسماء الأساطير، وهذا في حدّ ذاته تناصّ أسطوريّ؛ والقصائد هي: لير، هيرا، صلاة إلى زيوس، أمّا لير فهو أحد أبطال قصّة شكسبير(الملك لير) ويظهر ملكاً لإنجلترا في فترة خلت، وله من البنات ثلاثة، يقسّم الميراث بين اثنتين منهنّ لتملّقهنّ له، ويحرم الثّالثة من الميراث، فتدور الأيام وتتخلّى عنه الاثنتين، ولا يجد مسانداً سوى الفتاة الصّغرى(كورديليا) ثمّ تموت فيحزن عليها كثيراً، بعد أن عرف أنّها الأكثر حبّاً له من بين بناته الثّلاثة[2] القصّة السّابقة أوردها الشّاعر في قصيدته(لير) وجعلها تناصّاً أسطوريّاً بالرّغم من كونها أدبيّاً وهو أقرب إلى الأسطرة، إذ أبرز دور الآلهة في النّصّ والأحداث، وجعل ما يحدث رغبةً من الآلهة، محاولاً أن يُسقِط الحدث القصصيّ على الواقع؛ فالحياة مسرح كبير، والنّاس منهم ممثّلون وآخرون يؤدّون دور الجمهور:

قَسِّمِ المُلْكَ والمملكة.

أُطْرُدِ الطّيْرَ مِن كَفِّ كُورْدِيلِيا

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 711- 712.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

[2] ينظر: القصّة بكاملها، فالاختصار هنا بما يخدم الدّراسة.

والعَنِ العاصِفةْ

ثمّ رَدِّدْ مراثيكَ

واحتَضِنِ البِنْتَ، مَيّتةً، قُرْبَ فَصْلِ الخِتامْ.[1]

وبأسلوب السّخرية والتّهكّم يظهر رأيه في واقع معيش، يعبّر عن الخداع والخيانة، وممّن؟ من أقرب النّاس إلى الشّخص، رئيساً كان أو فرداً عاديّاً:

وماذا ستَجْنيهِ

لو كنتَ أكثرَ عدْلاً وعَقْلاً؟

لمَنْ ستُصَفِّقُ عند انسدالِ الستّار؟

لمن ستُصَفِّقُ إنْجِلْتِرا كلَّ أُمْسِيَةٍ،[2]

فالنّصّ قد ظهر ليتّسع المعنى بطريقة تمكّن الشّاعر من السّير في الاتّجاهات كلّها؛ إذ إنّ الدّلالات التّناصّيّة كثيرة؛ منها ما يشير إلى الخيانة والخداع، وبعضها إلى البراءة والتّضحية اللّذين يودّيان إلى الضّياع والهلاك، وبهذا يكون قد استفاد من الأسطورة لكنّه عكس بعض دلالاتها؛ واختياره لأسطورة تتحدّث عن العلاقات العائليّة مقصود بحدّ ذاته، وهو يسقط ذلك على حال العالم العربيّ الّذي يرتبط برباط القوميّة، وهذا يفرض الأخويّة، ولكنّ الواقع عكْس ذلك تماماً، لذا تكتمل السّخريّة من الواقع العربيّ عند الشّاعر، ويصل إلى ما يريد من دلالات إيحائيّة بذكره هذه الأسطورة، كما يُلاحَظ ورود إنجلترا كمسرح للأحداث في القصيدة، وبذلك يمكن الرّبط بين المعنى الأسطوريّ ودور إنجلترا في ضياع فلسطين.

---

[1] البرغوثي، مريد، **النّاس في ليلهم**(1999)، 115.

[2] البرغوثي، مريد، **زهر الرّمّان**، 116.

وتبدو في قصيدة(هيرا)[1] الصّفات الأسطوريّة لها؛ من رقّة وجمال وشجاعة، والقارىء للقصيدة والأسطورة يجد الأولى أسطورة شعريّة:

ضِحْكَتُها

حَدائِقُ تَحْتَ البَرْقْ.

رقَّتُها

غابةُ سَروٍ تحت الرَّذاذْ،

شَجاعَتُها

قُبَّةُ شَرارٍ فَوْقَ سَهَرِ البَلّوط.[2]

المفارقة بين الرّقّة والشّجاعة، شجاعةٌ تصل إلى حدّ السّطوة والمكر والحيل، وتنتقم من كلّ شخص يحاول إيذاءها، وغيرتها تكبر أيّ شيء:

ماكِرةٌ، ذاتُ تَدابير.

تَمُرُّ حِيَلُها على أثينا،

مُرورَ ماءِ الوادي على الحَصَى،

... ...

---

[1] زوجة الإله زيوس الإغريقيّ، جميلة جداً، وعمرها متوسّط، وعيناها واسعتان، وجبهتها عريضة، تتّصف بالجدّ والرّزانة والاحترام، تغار على زوجها، وتحيطها الحيوانات. ينظر: سلامة، أمين، **الأساطير اليونانيّة والرّومانيّة**، 22.

[2] البرغوثي، مريد، **زهر الرّمّان**(2002)، 39.

غيورةٌ على المُتَوَّجِ الكَبيرْ،

لكنّها تَعْرِفُ

أنَّ انتقاءَ الخُصومِ فَنّ

كانتقاءِ الأصدِقاءْ.

هكذا تَنْتَقِمُ من

عاشِقاتِهِ السّيّئاتِ الطّالِعْ.[1]

الأسطورة السّابقة أتاحت للشّاعر توظيفها في سياقٍ واقعيّ، هيرا المذكورة رمزٌ آخر للخداع والخيانة والغدر، تظهر بصفاتها الحسنة وتخفي الشّرّ والغيرة لتتمكّن من تحقيق مطالبها، وتصل إلى مرادها، ويشير إلى الخداع ما جاء في ختام القصيدة من دعوة هيرا إلى الخضرة رمز الخير والعطاء، ومفارقة أخرى حين تطلب ذلك في جهنّم:

وتأمُرُ الحَدائِقَ أن تَخْضَرّ،

في جَهَنَّمْ![2]

هيرا رمز الخداع لكنّ زوجها زيوس[3] له الشّكوى من هذا الخداع وهذا الواقع، فالشّاعر يطلب من زيوس أشياء كثيرة، بعضها يريده وبعضها الآخر يرجو فقدانه من الحياة، بل إنّه يرغب في جعل الواقع أسطورة وخرافة لا حقيقة، وتعكس القصيدة بهذه الشّاكلة آلاماً عديدة يرفضها الأفراد ولكن لا يستطيعون التّخلّص منها، فالشّكوى من الزّمان وما فيه من حزن وعادات سيّئة لا تنمّ إلّا عن تخلّف حقيقيّ، كالإجبار على الزّواج، وخجل الرّجل من ذكر زوجته، وعدم تقبّل الأخطاء غير المقصودة، ويستمرّ في

---

[1] البرغوثي، مريد، زهر الرّمان(2002)، 44- 45.

[2] نفسه، 52.

[3] زوج هيرا الإغريقيّة، ابن الآلهة كرونوس وريا، ويسمّى جووبيتر عند الرّومان وله السّيادة على الآلهة والبشر، عرف بالمغامرات العشقيّة. ينظر: البعلبكي، منير، معجم أعلام المورد، 227.

حركة رأسيّة يذكر عيوب الزّمان، ويتحدّث عن الغدر والخيانة، ويسأل زيوس عن كلّ ما سبق:

يا كبيرَ الآلِهة!

لا تَقُلْ إنّك هَيّأتَ لنا هذا الكَمينْ![1]

ثمّ يُثني على زيوس ويمدحه بأوصاف كثيرة تليق بكونه إلاهاً، إلى أن يصرّح بطلبه قائلاً:

يا كبيرَ الآلِهة!

" أنتَ يا ساكِبَ هذي الزُّرْقَةِ العُظْمى

سِتاراً بَيْننا كي لا نَراكْ"[2]

هل ترانا؟

أَنْزِلِ الواقِعَ الأرضيَّ، مِن

أعلى الخيالاتِ إلى

جُحْرِ الأساطيرِ القديمة![3]

ويعود من جديد وبطريقة رأسيّة يطلب من كبير الآلهة حقوقاً افتقدها الفرد في الواقع؛ حقّ اقتراف الجبن، والتّثاؤب، والعيش بلا مبالاة بكلّ حدث مهما كان يسيراً، والموت في سبيل العشق للأنثى، ويرجع للوراء قليلاً ويطالب من جديد بأن يكون الواقع مسرحاً أسطوريّاً ينتهي:

يا كبير الآلهة!

لِمَ لا تَجْعَلُنا أسطورَةً أُخرى

---

[1] البرغوثي، مريد، **زهر الرّمان**(2002)، 97.

[2] يشير البرغوثي إلى أنّ" السّطر بين مزدوجين للشّاعر اليوناني المعاصر أوديسيوس إيليتس" **زهر الرّمان**(2002)، 104(الحاشية).

[3] **نفسه**، 104.

يموتُ النّاس فيها بُرْ هَةً

ثُمَّ يعودونَ إلى أولادِهم بَعْدَ

انتهاءِ المَسْرَحِيَّةْ![1]

وبعد هذه الأسطر يصرّح الشّاعر بما يجول في خاطره من إرادة التّخلّص من الموت وقتل الأطفال وحصار المدن، وأيّ فتكٍ يحصل، بل يُحدِّد أكثر ليقول: لا أريد هذا في فلسطين، رامزاً لها بأورشليم:

كلُّ طَرْوادَةَ مَلْهاةٌ

إذا قِيسَتْ بِيَوْمٍ واحدٍ في أورشَلِيمْ![2]

ويتداخل التّناصّ مع الموروث والتّناصّ الأسطوريّ بإشارة الشّاعر إلى العادة الشّعبيّة في الاستسقاء أو" التّغييث" مثلما يسمّى شعبيّاً؛ أي طلب الغيث من" عشتار" آلهة الخصب، ويوظّفه البرغوثي للتّعبير عن طلبه الحبّ والعشق من زوجته رضوى، مصوّراً فلاحات القرية وهنّ يطلبن الغيث في قرية ما:

تخرج فلاحات قرانا

يحملن دلاءً

يرشقن سماء القرية برذاذ الماء

ويغنّين نشيد الإستسقاء

يا رضوى

وأنا أستسقيك

... ...

فأنا

---

[1] البرغوثي، مريد، زهر الرّمان(2002)، 109.

[2] نفسه، 115.

كالفلّاحات بقريتنا

أخرج في اللّيل لأستسقيك تهلّين عليّ[1]

تنتشر الأفعال المضارعة في الأسطر السّابقة(يخرجن، يحملن، يرشقن، يغنّين) وفي ذلك دلالة قويّة لاستمرار هذه العادة في القرى حين يتأخر المطر، وباستمرارها يستمرّ هو في طلب الحبّ من رضوى، والزّيادة في كلمتيّ(الاستسقاء) و(أستسقيك) تفيد الطّلب، والطّلب عند الحاجة، إذن فهو متحاج مستمرّ لهذا الحبّ، كما القرية مستمرّة في الحاجة للماء، وهنا وسّع الشّاعر الدّلالة الأسطوريّة لتصل إلى ذروتها فيعبّر عن حاجته إلى رضوى الحبيبة الّتي رمز لها بعشتار الآلهة، وبهذا فإنّه يرى الحياة معها تتجدّد كلّما زوّدته بالعشق.

[1] الأعمال الشّعريّة، 695 -694.(فلسطينيّ في الشّمس 1974).

3. البنية الدّلاليّة

1.3. الكلمات المفاتيح

2.3. الكلمة ومناسبتها للسّياق

3.3. المعجم الشّعريّ

1.3.3. المكان

2.3.3. الزّمان

3.3.3. النّبات

4.3.3. الحيوان

5.3.3. اللّون

4.3. لغة المألوف

5.3. الانزياح

1.3. الكلمات المفاتيح:

هناك العديد من الظّواهر الأسلوبيّة الّتي يقصد لها الشّاعر لغاية في نفسه، وفي الكثير من المواضع تطغى إحداها على غيرها؛ لما في ذلك من دلالات إيحائيّة رمزيّة تفيد المعنى الّذي يريده الشّاعر.

والكلمات المفاتيح تشكّل ألفاظاً استخدمت بطريقة معيّنة في القصيدة ليصل بها الشّاعر إلى معناه المراد، فقد يلجأ إلى تكرارها، وأحياناً يبدأ بها القصيدة ويعيدها في نهايتها، وفي مواضع أخرى يجعل العنوان هو الكلمة المفتاح.

وقد أثار ذلك من ناحية إحصائيّة صلاح فضل إذ يقول:" بحيث تكون الكلمة" المفتاح" هي الّتي يصل معدل تكرارها في عمل معين أو لدى مؤلّف معيّن إلى نسبة أعلى ممّا هي عليه في اللّغة العاديّة".[1]

والظّنّ أنّ التّكرار وسيلة من وسائل اللّفت إلى الكلمات المفاتيح، وليس الأصل في اعتمادها، لأنّ تكرار الكلمات أحياناً يكون لغاية إيقاعيّة أو للتّأكيد على معنىً يريده الشّاعر، ولعلّ المعدّل الإحصائي الّذي أشارت إليه الألسنيّة اعتمد الدّلالة الّتي تقوى بتفوّق التّكرار على الاستخدام في اللّغة العاديّة.

ويدعم ما ذُهب إليه من رأيٍ ما جاء عند بيير جيرو في تعريفه الأسلوب:" الأسلوب- من كلمة stilus، أي مثقب يستخدم في الكتابة- وهو طريقة في الكتابة، وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيريّة من أجل غايات أدبيّة، ويتميّز في النتيجة من القواعد الّتي تُحدّد معنى الأشكال وصوابها".[2]

كلّ أديب له طريقته الّتي تميّزه عن غيره، وهنا يدخل التّكرار ويُلاحَظ المنهج الّذي يلجأ إليه الأديب، ممّا يجعل المختصّين يعتمدون الإحصاء كوسيلة تمييزيّة للكلمات المفاتيح، ويعدّونه من باب الدّقة العلميّة" وحجّة أصحاب الإحصائيّات تعتمد على أنّ دقّة ظهور سمة لغويّة في تعبير أديب معيّن لا تكفي في إدراكها النّظرة العابرة، أو الحاسّة الذّوقيّة، بل لا بدّ من الارتكاز على علم الإحصاء الّذي

---

[1] علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، 283.

[2] الأسلوبية، 17.

يصل بالنّاقد إلى الدّقّة العلميّة المطلوبة."[1]

وربّما تختلف الدّقّة العلميّة في الأدب عنها عند أهل الإحصاء؛ فللأدب خصوصيّة تفرض عليه التّفرّد عن العلوم الأخرى في رصد الظّواهر، وإن كان يعمد إلى الإحصاء فإنّه يصل إلى حدّ معيّن بما يخدم الدّراسات النّقديّة، لأنّه ليس مسائل رياضيّة أو قوانين إحصائيّة.

وقد رأى باحث أنّ كلّ تحليل يتناول النّصّ من وجهة نظره الّتي يتبنّاها؛ فالتّحليل النّفسيّ يتناول النّصّ بالاستناد إلى دراسة المشاعر والعواطف، والتّحليل الفنمولوجي يتذوّق الألفاظ بدلالتها ومعناها؛ لأنّ الدّلالة مركز الظّواهر اللّغويّة.[2] وبالتّالي فإنّ المنهج الإحصائيّ حلّل الأدب بناء على أفكاره ومبادئه كغيره من المناهج.

يقول رومان ياكبسون عن فعالية النّسيج الصّوتيّ:" ومهما كانت فعالية التّشديد على التّكرار في الشّعر، فإنّ النّسيج الصّوتيّ بعيد عن أن يُحصر في تأليفات عدديّة لا غير، ويمكن لفونيم لا يظهر إلّا مرّة واحدة، لكن في كلمة رئيسيّة وفي موقع مميّز، وفي خلفيّة متباينة، أن يتّخذ بروزاً دالاً، وكما يقول الرّسّامون فإنّ كيلو من اللّون الأخضر ليس أكثر اخضراراً من نصف كيلو".[3]

فالتّكرار ليس بكثرة عدده، ويساعد هذا في فهم المراد من اعتماده لمعرفة الكلمات المفاتيح؛ إذ قد تتكرّر الكلمة المفتاح بما لا يعدّ من غير المألوف وتؤدّي الغرض منها؛ لأنّ التّكرار كبنية مستقلّة له دلالته الخاصّة به،[4] وهذا سبب آخر جعل الرّبط بين الكلمات المفاتيح والتّكرار على هذه الشّاكلة.

ويبدو القول بأنّ الكلمة المفتاح هي الكلمة الّتي تحمل دلالة مقصودة وتكون مكثّفة وقصيرة، وتشكّل نقطة الارتكاز في القصيدة[5] أقرب إلى القبول من اعتماد التّكرار كعنصر أساسيّ في المفهوم العامّ للكلمات المفاتيح.

---

[1] عبد المطلب، محمّد، **البلاغة والأسلوبيّة**، 201.

[2] ينظر: عبد البديع، لطفي، **التّركيب اللّغويّ للأدب**، 62.

[3] **قضايا الشّعريّة**، 55.

[4] ينظر: العمري، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ**، 278.

[5] ينظر: عبد اللّطيف، محمّد حماسة، **الجملة في الشّعر العربيّ**، 203.

1.1.3. أهمّيّة الكلمات المفاتيح:

1.1.3.أ. التّأثير في المتلقّي والوصول إلى المعنى: إنّ تكرار كلمة بعينها أو جملة أو سطر شعريّ يأتي تبعاً لدرجة التّأثير في بنية القصيدة وللتّجربة الشّعرية.[1] وقصيدة(لا مشكلة لديّ) للبرغوثي تمثّل ذلك يقول:

أتَلَمَّسُ أحوالي... لا مشكلَةَ لديّ.

شكلي مقبولٌ. ولبعض الفتيات

أبدو بالشّعر الأبيض جذّاباً.

نظّاراتي متقنةٌ

حرارةُ جسمي سبعٌ وثلاثونَ تماماً

قميصي مكويٌّ وحذائي لا يؤلمني

لا مشكلة لديّ.[2]

فمحور القصيدة ومفتاحها يشدّ المتلقّي لمعرفة الدّلالة الّتي قصد لها الشّاعر، ومنها ينطلق لفهم المعنى الكلّيّ للنّصّ الأدبيّ كاملاً، وقصيدة(لا مشكلة لديّ) من المقطع الأوّل في القصيدة أوحت بوجود مشكلة ما، وقد يشدُّ هذا القارئ لمعرفة ما هي المشكلة؟ فيستمرّ في قراءة القصيدة إلى أن تكتمل دلالتها الكلّيّة، ويصادفه في مقاطع القصيدة تعدادٌ لمغرياتِ حياة سعيدة(حرّيّة، عمل، ديمقراطيّة، مسامحة، صداقة...) وكأنّه يعيش في مدينة أفلاطون الفاضلة، ويعقّب في نهاية كلّ مقطع بكلماته المفاتيح(لا مشكلة لديّ) إلى أن يقول:

---

[1] ينظر: عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة**، 214.

[2] **الأعمال الشّعريّة**، 43.(ليلة مجنونة 1996).

أتلمَّسُ حوالي منذ وُلدتُ إلى اليوم

وفي يأسي أتذكَّرُ

أنّ هناك حياةً بعد الموتِ

ولا مشكلةَ لديّ.

لكنّي أسألُ:

يا أللهُ!

أهناكَ حياةٌ قَبْلَ الموت؟[1]

وهنا تكمن المشكلة، فكلّ ما يراه في هذه الحياة مشكلة، بل إنّ الحياة في حدّ ذاتها مشكلة، وهذه القصيدة من القصائد الّتي شكّل عنوانها مفتاحاً لها.

1.1.3.ب. الشّعور باللّذة والمتعة في تلقّي النّصّ؛ إذ يربط رولان بارت بين التّكرار اللّسانيّ وحدوث المتعة واللّذة في تناول النّصّ، مستفيداً ممّا جاء به العالم النّفسيّ فرويد يقول:" إنّ التّكرار هو نفسه، يولّد المتعة"[2] إلّا أنّه يشير إلى عدم الإفراط في التّكرار؛ لأنّه يؤدّي إلى الضّياع ويجعل المعنى صفراً.[3]

من ذلك قصيدة البرغوثي(في الغرفة المجاورة) الّتي جعل من عنوانها الكلمة المفتاح، ولم يقصد هذه المرّة الكلمات جميعها، فهو أراد المجاوَرة ودلالتها الإيحائيّة، ولكنّه استخدم الصّورة الحسّيّة لتجاور الغرف فكان التّشويق والمتعة:

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 45- 46.(ليلة مجنونة 1996)

[2] **لذّة النّصّ**، 77.

[3] ينظر: نفسه والصّفحة نفسها.

في الغُرْفَةِ المُجاورَةِ

لِغُرْفَةِ نَوْمِ الشَّعْبْ،

في الغُرْفَةِ المُجاورَة

لِحَديقَةِ الحَضانَة،[1]

وينتظر المتلقّي ما الّذي سيحدث؟ والجميل في القصيدة إعطاء المجال للخيال والتّفكير؛ إذ إنّ النّصّ المتناوَل لجأ إلى أسلوب ذكر الأمثال وتعدادها للوصول بالمتلقّي إلى ذروة التّشويق، وبالتّالي تتحقّق المتعة في النّصّ، والأمثلة الّتي يضربها الشّاعر تلفت النّظر إليها لإدراك علاقتها ببعضها أوّلاً وبالغرض من القصيدة ثانياً، فمن(غرفة نوم الشّعب، حديقة الحضانة،الأوكسترا والنّاي، غرفة الرّجاء واليأس، غرفة الشّاعر، غرفة التّحقيق، غرفة الجدّة، غرفة الولادة) إلى أن يصل مقصده(البلاد) ولعلّ العلاقة الرّابطة بينها جميعاً هي المجاورة كما في التّخطيط الآتي:

الشّعب	←	النّوم الحقيقي في مقابل المسؤليين الّذين يشعرون بالقلق، أو النّوم عن حقوقهم.
الحضانة	←	الحديقة للعب الأطفال، الطّفولة تقتضي ذلك.
النّاي	←	الأوكسترا تحتاج الأدوات الموسيقيّة
اليأس	←	الرّجاء موجود حتّى لو كان بالخفاء.
الشّاعر	←	الكلمات.
التّحقيق	←	الاستغاثة والتّعذيب.
الجدّة	←	رغيف الخبز والنّار.
الولادة	←	الأب.

أمّا المجاوَرَة الّتي أراد أن يصلها هو والمتلقّي فهي:

[1] النّاس في ليلهم(1999)، 37.

في الغُرْفَةِ المُجاورَة

لِغُرْفَتِنا العَظيمةِ الّتي نُسَمّيها بِلادَنا:

المَوْتُ،

يُواصِلُ سَهَرَهُ النّشيط،

مِنْ أَجْلِنا.[1]

فكلّ المجاورات السّابقة مدخل طويل لمجاورة الموت للبلاد ومن فيها، صورة أبدت ملامح لحدود الوطن الّتي أطلق عليها غرفة، محدَّدة الطّول والعرض، وتجمع من فيها بعلاقة المجاورة، ولعلّه مقصد بعيد ولكنّ الأمر يفضي إليه وهو المجاورة الحقيقيّة للوطن ودورها في سلامته أو عدمها.

1.1.3.ت. تكشف عن خاصّيّة أسلوبيّة تميّز كاتباً عن آخر: إنّ التّأثّر بعلم النّفس وبخاصّة فرويد وأفكاره جعل غير عالِمٍ لسانيّ يربط الكلمة بالعاطفة، وهذا سبيترز يربط بين العالَم النّفسيّ للكاتب والظّواهر الأسلوبيّة، وتحديداً نظريّات اللّاشعور، ويرى التّكرار المنتَظم في عمل الكاتب يرتبط بالعاطفة عنده وبمراكزها اللّاشعوريّة.[2]

والشّاعر مريد البرغوثي من الشّعراء الّذين ظهر عندهم التّكرار بكثرة في دواوينه المختلفة، ولكنّه لم يكن دائماً للكلمات المفاتيح، فقد كرّر لغايات أخرى منها الإيقاعيّة والمعنويّة والتّوكيديّة، وقصيدته(مناديل) تأكيد على أنّ لكلّ شخص حياته المستقلّة وعالمه الخاصّ به:

منديل الباشا زينة.

---

[1] البرغوثي، مريد، النّاس في ليلهم(1999)، 40.

[2] ينظر: عبد المطّلب، محمّد، البلاغة والأسلوبيّة، 176.

منديل الفرّان فراشةُ بردٍ جاورت النّار.

منديل الأمّ المتروكة عند مطارٍ مزدحمٍ

رسمٌ تخطيطيٌّ للقلب.

منديل المذعورِ خروجٌ أبيضْ

من أقسى شرطٍ في اللّعبة.[1]

ويستمرّ في ذكر المناديل مؤكّداً أنّ لكلّ فرد منديله، حتّى هو له منديله(منديلي كفنٌ أو راية) وليس هذا من الكلمات المفاتيح؛ لأنّ القصيدة لا تدور حول المناديل، بل إنّ لفظة منديل أداة تعبيريّة ليصل إلى كلمته المفتاح(كفنٌ أو راية) أي موت أو نصر، فالكلّ مشغول بما يناسبه عن الفلسطينيّ الّذي أمامه طريقان، وجاءت علامة التّرقيم(.) بعد كل منديل لتقول: إلى هنا فقط، أي الخصوصيّة، لا أحد يهتمّ لغيره:

منديلُ المجروح ضماد.
منديل المتكوّم في الزّنزانة كفُّه.
منديلُ العاشِقِ بَصْمَةُ دمعٍ أو بَصْمةُ قُبْلَة.
منديل الماشي للإعدام عصابةُ عينيه.
منديلي كَفَنٌ أو راية.[2]

فالمجروح والأسير وعاشق الوطن والمحكوم بالإعدام كلّهم واحد(الذّات الشّاعرة)، وذلك جاء تعقيباً بقوله:(منديلي) على عكس الأشخاص السّابقين الّذين لم يعقّب بعد ذكرهم بشيء، والنّقطة كعلامة ترقيم أدّت المعنى السّابق، إذ قدّم الشّاعر ما يجعل له الأفضليّة على غيره، فبالرّغم من التّشارك

[1] الأعمال الشّعريّة، 294.(رئة الإبرة 1993).
[2] نفسه، 295.

العاطفيّ والغاية الواحدة إلّا أنّ لكلّ واحد منهم خصوصيّته. وفي هذه القصيدة لم يكن الشّاعر بحاجة لتكرار الكلمات المفاتيح، إنّما جعلها في النّهاية كما في قصيدته(أسماؤهم) الّتي يقول فيها:

تَقَعُ العَيْنُ على أسمائِهِمْ،

في أيّ صفحة،

ربما في كُلِّ صَفْحَة،

ثُمَّ لا يَحْدُثُ شيءٌ.

رِعْشَةٌ تُنْسَى

ولا أَشْطُبُهُم من دفترِ الهاتِفِ

أمضي نحو قَصْدي

ثُمّ أُبْقيهِمْ تماماً حيثُ كانوا،

مثلما كانوا

كما لَوْ لَمْ يَموتوا مِن سِنينْ.[1]

فمن هم أصحاب هذه الأسماء؟ ومن هم الّذين لا يُشطبون من دفتر الهاتف؟ استخدام الشّاعر للضّمائر(هم، واو الجماعة) في القصيدة ساعد على تشكّل الصّورة للكلمات المفاتيح؛ حيث تتحدّث الأسطر الشّعريّة عن أشخاص لهم أسماء وأرقام هواتف ولكنّهم ميّتون من سنين، فإذا أكمل القارئ قراءته، فإنّه يجد تكراراً لجمل شعريّة هي(رِعشة تُنسى، ولا أشطبهم من دفتر الهاتف، تماماً حيث كانوا مثلما كانوا، كما لو لم يموتوا من سنين) وهذه الجمل تسبق الكلمات المفاتيح الّتي تتمحور حولها القصيدة، وبذلك لا يكون التّكرار شرطاً لوجود الكلمات المفاتيح، ويكون له غايات أخرى، وهنا الغاية هي التّأكيد على معانٍ أرادها الشّاعر، تصبّ في عدم نسيان بعض الأشخاص مهما طال الزّمن الّذي فرّقهم، وستبقى أرقامهم في دفتر حياته كلّما يجدّده يجدّد وجودهم:

كُلَّما جَدَّدْتُهُ جَدَّدْتُهُمْ فيهِ،

كما لَوْ لَمْ يموتوا من سِنينْ،

---

[1] البرغوثي، مريد، **النّاس في ليلهم**(1999)، 15- 16.

أصْدِقائي الرّاحِلِينْ.[1]

الكلمات المفاتيح أجابت عن الأسئلة الّتي أُثيرت سابقاً، أصحاب الأسماء هم(الأصدقاء الرّاحلون) للشّاعر، ولم يذكرها الشّاعر سوى مرّة واحدة وفي نهاية القصيدة كالقصيدة السّابقة، إذاً من الواضح أنّ الشّاعر لم يتّخذ من التّكرار وسيلة توسم بها الكلمات المفاتيح، ولكن لافت للنّظر التّكرار الّذي يسبق الكلمات المقصودة وهذا يؤيّد ما قُصد إليه من أنّ التّكرار وسيلة تلفت إلى وجود الكلمات المفاتيح.

1.1.3. ث. نمو القصيدة وربط أجزائها: أشار دارس إلى الكلمات المفاتيح في سورة الرحمن يقول:" فالجملة التّكراريّة الّتي توجد في مكان يختتم به الكلام توجد أيضاً في مكان يُبتدأ به الكلام، وهذا يعني أنّها توجد في مكان واحد وتؤدّي مهمّتين: إنّها في الأولى بمنزلة التّعقيب، وهي في الحالة الثّانية بمنزلة المضمون. وهي بحكم موقعها هذا تربط بين العناصر النّصّيّة بضم سابق إلى لاحق، ثمّ إنّها تفتح لما سيأتي سبيل التّحقّق والتّنامي".[2]

وقد سار البرغوثي على هذه الشّاكلة في قصيدته(منتصف اللّيل) إذ بدأها بقوله: (هذا ما تستطيع أن تفعله) وختمها بالقول نفسه، ولو نُظر للبداية لوُجد أنّها مضمون القصيدة كاملة، فبعد هذه الجملة تبدأ القصيدة مستخدمة دراميّتها وأصواتها وأحداثها الكثيرة لتصل بالمتلقّي إلى فهمٍ للصّورة وملامحها المتعدّدة، وتتنامى شيئاً فشيئاً في صفحات طويلة إلى أن تكتمل بتكرار الكلمات المفاتيح في نهايتها تعقيباً على ما سبق من مضمون، وربطاً لما بين التّكرارين- البداية والنّهاية- فكأنّها طريقة لشدّ انتباه القارئ، وحصره بين البداية والنّهاية، فما أن يصل ختام القصيدة حتّى يذكر افتتاحها بدون أن يشعر بالملل والخلل الناتجين عن طولها، وقد جاء التّعقيب بطريقة جميلة حين سبق الجملة المفتاح سؤال كانت هي إجابته:

---

[1] البرغوثي، مريد، **النّاس في ليلهم**(1999) ، 17.

[2] عياشي، منذر، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، 85.

ما الّذي تَستَطيعُ أن تفعَلَهُ؟[1]

فبمجرّد وقوف المتلقّي على هذه الجملة سيتذكّر الافتتاحية وسيعرف أنّها الإجابة(هذا ما تستطيع أن تفعله!) والكلمات المفاتيح ساعدت بدلالتها الشّاعر على تفريغ مكنونات نفسه وانفعالاتها، ويعود ذلك إلى كون الكلمات المفاتيح ألفاظاً لغويّة قبل أيّ شيء، ممّا أكسبها صفة المرونة وقبول التّجديد وحمْل الدّلالات، والدّلالة الّتي حملتها ألفاظ الكلمات السّابقة من مضمون وتعقيب هي ما جعلها تختلف من موضع البداية إلى موضع النّهاية، وإلّا ما الحاجة إلى تكرارها بهذه الطّريقة؟!

وعن تجدّد اللّغة يقول عز الدّين إسماعيل:" والواقع أنّ اللّغة في الشّعر ليست ألفاظاً لها دلالة ثابتة جامدة، ولكنّها لغة انفعال مرنة، بل أميَز ما فيها هو هذه المرونة الّتي تجعلها متجدِّدة دائماً بتجدّد الانفعالات، فالانفعالات الجديدة تستخدم الألفاظ دائماً استخداماً جديداً، وهذا ما قاومته وضعيّة اللّغة مقاومة كبيرة...".[2]

والمرونة الّتي يتحدّث عنها إسماعيل هي الطّريقة المُمكّنة للشّاعر للإطالة في بثّ المشاعر والأحاسيس بين سطرين شعريّين أحدهما في الصّفحة الأولى والآخر في الصّفحة الأخيرة من صفحات القصيدة.

2.3. الكلمة ومناسبتها للسّياق:

السّياق في اللّغة من الجذر(سَوَقَ) و" ساق الإبل وغيرها يسوقها سوقاً وسياقاً... وتساوقت الإبل وانساقت إذا تتابعت".[3] وجاء عند الزّمخشريّ في حديثه عن الجذر(سوَق):" وهو يسوق الحديث أحسن سياق، و" إليك يُساق الحديث"، وهذا الكلام مساقه إلى كذا، وجئتك بالحديث على سَوْقِه: على سرده."[4]

---

[1] البرغوثي، مريد، **منتصف اللّيل**(2005)، 116.

[2] **الأسس الجماليّة في النّقد العربيّ**، 286.

[3] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(سَوَقَ)

[4] **أساس البلاغة**، 314.

فابن منظور لم يشر إلى علاقة السّياق بالحديث والكلام، ولكنّه أشار إلى التّتابع؛ إذ يتتابع الكلام في سياقه، أمّا الزّمخشريّ فقد تنبّه للسّياق المقصود وربطه بالحديث والسّرد، وهو ممّا له علاقة مباشرة بالمعنى الاصطلاحي النّقديّ.

فالسّياق اصطلاحاً:" مجرى الأحداث في رواية أو مسرحيّة أو تسلسل أحداث مترابطة."[1] ووحدة السّياق:" قاعدة وضعها أرسطو وتقضي بألّا يكون للرّواية أو للمسرحيّة سوى حبكة واحدة."[2] ولعلّ المعنى الأوّل يَهمّ في هذا الموضع أكثر، لأنّ السّياق مرتبط بمساحة معيّنة يفرضها الكلام.

1.2.3. العلاقات السّياقيّة:

إنّ أيّ نصّ يتشكّل من جمل تكوّنها الكلمات، وكل كلمة عبارة عن مجموعة أصوات تتآلف تبعاً للصّفات الصّوتيّة الّتي تضمن التّجانس وعدم النّشاز، وهذا التّعالق السّياقيّ ينتج عنه علاقات أوسع. وقد عبّر باحث عن تلك العلاقات السّياقيّة بالقول الآتي:" سياق الصّوت في الكلمة، وسياق الكلمة في الجملة، وسياق الجملة في النّصّ، فالسّياق الأوّل صوتيّ ومورفولوجيّ، والثّاني تركيبيّ، والثّالث نصّيّ دلاليّ".[3]

وهكذا يظهر التّكامل في العلاقات الّتي شبّهها جون لاينز بنسيج العنكبوت:" أي أنّها تشبه نسيج العنكبوت الواسع المتعدّد الأبعاد، يمثّل كلّ خيط فيه إحدى العلاقات وتمثّل كلّ عقدة فيه وحدة معجميّة مختلفة".[4] ثمّ إنّ الوحدة المعجميّة هي الجذر اللّغوي، والأصل الّذي تُبنى عليه العلاقات السّياقيّة، مع النّظر إلى الصّوت المفرد ولكن كوحدة صغرى تدخل في تركيب الكلمة، والصّوت في اللّفظة يأخذ منحىً آخر يُعنى بتجانس الأصوات وتقاربها. يحيل الموضوع إلى البحث في علاقة السّياق بالآتي:

---

[1] عبد النّور، جبّور، **المعجم الأدبيّ**، 142

[2] **نفسه**، 143.

[3] عياشي، منذر، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، 116.

[4] **اللّغة والمعنى والسّياق**، 83.

1.2.3. أ. اللّغة والمعنى: لا يستطيع الفرد استخدام لفظة الطّاولة للدّلالة على الكرسيّ مثلاً، ذلك أنّ العرف اللّغوي بين النّاس فرض أنّ الطاولة طاولة والكرسيّ كرسيّ، وقد تنبّه دي سوسير إلى هذا الأمر، وأطلق عليه الدّال والمدلول[1] وأشار مستفيضاً إلى الفونيمات الصّوتيّة كأصغر وحدة صوتيّة في لغة ما، وتتبّع متسلسلاً تشكّل اللّغة بدءاً بالصّوت الّذي لا دلالة له منفرداً إلّا الدّلالة الحرفيّة الخاصّة به، إنّما بمجرد ارتباطه بغيره من الأصوات يتأتّى المعنى" إنّ علم الأصوات يصبح ذا فائدة كبيرة فقط حين يشترك عنصران أو أكثر في علاقة تستند إلى الارتباط الدّاخليّ بين الأصوات. فالتّغيّرات الّتي تحصل لأحد العناصر في هذه الحالة تتحدّد بالتّغيّرات الّتي تحصل للعنصر الآخر أو العناصر الأخرى".[2]

وإذا كان صوتان مقترنان ينتجان معنىً معيّن، فإنّ ترابط عدد من الأصوات يولّد معانيَ كثيرة، الأمر الّذي يخلق الحاجة إلى سياق يميّز المعاني الناتجة عن تبادل المواقع الصّوتيّة وكيفيّة ترتيبها، فالوحدات الصّوتيّة(ك، ت، ب) تشكّل وحدات معجميّة لها معناها في اللّغة مثل كتب، كبت؛ اللّفظة الأولى تدلّ على عمليّة الكتابة، والثّانية تدل على الذّل والانكسار، وحين توضع الكلمة في سياق معيّن، فإنّ تعطي دلالات مختلفة، كالفعل(تَدخُل) في السّياقين الآتيين:

قال لفتاته الجديدة:

كما تَدخُلُ الكُراتُ في السّلّة

تدخُلُ النّساء قلبي

فلا تستقرُّ فيه واحدةٌ منهُنّ،[3]

في السّياق الأول جاءت الدّلالة بالدّخول الّذي يفضي إلى الخروج في لعبة كرة السّلّة، وفي السّياق

---

[1] ينظر: علم اللّغة العام، 84.

[2] نفسه، 68.

[3] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 196.(منطق الكائنات 1996).

الثّاني كانت الدّلالة مختلفة وهي ممّا له علاقة بالحبّ، مع الإشارة إلى علاقة المشابهة. والحديث عن المعنى قاد إلى الدّلالة الناتجة عن تركيب الأصوات والكلمات؛ فالقلب والنّساء والاستقرار سياق أفاد المعنى ووضّحه.

1.2.3.ب. التّركيب: إنّ تآلف الوحدات المعجميّة يُوجِد نوعاً من التّركيب الّذي يعتمد أشياء كثيرة منها؛ القواعد النّحويّة بالدّرجة الأولى، وهي في أيّ لغة مسؤولة عن الدّلالة بطريقة أو أخرى، و" إنّ كل كلمة لها معنى وليس لها دلالة، لأنّ الدّلالة من خصائص الجملة، والجملة لا تتوافر إلّا بتوفّر التّركيب... فإذا كان المعنى يوجد بدون تركيب، فإنّه يستحيل أن توجد دلالة بدون تركيب".[1]

ولعلّ الدّلالة الّتي قصد عدم وجودها هي ما يقول بضرورة السّياق للتّفريق بين المعاني، والرأي أقرب إلى دي سوسير، حيث جعل بين الدّال والمدلول علاقة لا بدّ منها، وبهذا فإنّ الدّلالة تتحقّق بمجرد تكوّن الكلمة من مجموع أصوات، مع كون الدّلالة الناتجة عن التّركيب أوسع وأدق، وهنا يكمن الاختلاف مع القول السّابق؛ لأنّ الاستحالة الدّلاليّة بدون تركيب فيها تعسّف كبير.

ارتبط التّركيب كما جاء فيما سبق بالجملة، بالرّغم من التّركيب الأصغر وهو تركيب الحروف في لفظة، وقد نتج عن الارتباط بينهما ارتباطٌ بالقواعد النّحويّة الّتي تعمل على ترتيبها وتماسكها، وهذا جعل جون لاينز يطلق على اللّفظة الوحدات المعجميّة، ويفرّق بينها وبين الجمل بالوحدات المعجميّة المركّبة.[2] مثال ذلك لفظة(قلب) وهي معجميّاً جزء من الجسد، أمّا في التّركيب فقد خلقت دلالة جديدة سببها التّركيب، والإضافة النّحويّة أدّت وظيفتها في التّركيب أوّلاً وفي السّياق ثانياً يقول الشّاعر:

رِجْفَةُ الوَتَر

لحظةَ فِراق السَّهْم،

---

[1] أوشان، علي أيت، السّياق والنّصّ الشّعريّ من البنية إلى القراءة، 43.

[2] ينظر: اللّغة والمعنى والسّياق، 44.

مَنْ يُفَسِّرُها؟

أستاذُ العُلوم؟

أَمْ قَلْبُ أُمِّي؟[1]

أُضيفت كلمة قلب إلى كلمة(أمّي) وهي بهذا خُصّصت لتقتصر على الأم، والسّياق دالّ على حدثٍ ما يمسّ الأمّ ومشاعرها، وبما أنّه ذكر آلة للقتل وضمير المتكلّم، فإنّ السّياق أصبح مفسَّراً بالخطر الّذي يحيط بالفتى، ورصْد لحظته.

1.2.3.ت. ما حول الكلمة: لا يقتصر السّياق في علاقاته على اللّغة وتركيب عناصرها وإيجاد دلالاتها، بل يتعدّى ذلك إلى ما حول اللّغة من زمان ومكان، ويرى دارس أنّ النّصّ الأدبي يختلف عن غيره فيما يحيط بالكلمة، وتناول هذه الأشياء تحت مُسمّى(المرجع) وذكر منها" المؤلّف- الواقع- النّصّ- القارئ".[2]

والعناصر الّتي ذُكرت تساعد على فهم السّياقات والدّلالات المتعلّقة بها، ولكنّ اعتمادها في تناول النّصّ الأدبيّ يفقد المتلقّي لذّة الاكتشاف والتّحليل الجماليّ الّذي يبحث في أغوار العمل وخباياه، لأنّ الدّارس يأتي إلى النّصّ وفي ذهنه تصوّرات مسبقة عن القائل وواقعه المعيش فيفسّر استناداً إلى هذه المعلومات الّتي تظلم الإبداع وتقتله، بل تفرض عليه رؤيةً قد لا يكون الشّاعر قصدها أبداً، ولا يعني ذلك استبعاداً تامّاً لما حول الكلمة أثناء عمليّة التّحليل الأدبيّ، إنّما الاقتصار عليه عند الضّرورة.

وقد سبق رولان بارت إلى الحديث عن استقلاليّة النّصّ المُتناول بما أسماه(موت المؤلّف) يقول:" لقد مات المؤلّف بوصفه مؤسّسة: واختفى شخصه المدنيّ، والانفعاليّ، والمكوّن للسّيرة. كما أنّ ملكيّته

---

[1] النّاس في ليلهم(1999)، 119.

[2] أوشان، علي آيت، السّياق والنّصّ الشّعريّ من البنية إلى القراءة، 49.

قد انتهت".[1] وأشار إلى الحاجة الّتي تقتضي أحياناً معرفة المؤلّف" ولكنّني لأرغب في المؤلِّف بأيّ شكل من الأشكال، فأنا محتاج إلى صورته(وهذه الصّورة ليست تمثيلاً له، أو إسقاطاً عليه) مثلما هو محتاج إلى صورتي(وإلّا فإنّه" يثغثغ")".[2]

فلكلّ شاعر ألفاظ معيّنة تُظهر اللّهجة الخاصّة بموطنه، وكذلك له أسلوبه الّذي يميّزه عن غيره، وفي حال كهذا يحتاج الدّارس للصّورة الّتي يشير لها بارت، وهذا ممّا يدخل في السّياق وما حول الكلمة.

2.2.3. أهمّيّة السّياق:

الكلمة المفردة لها دلالتها المعجميّة المجرّدة، ولكنّها حين توُضع في سياق ما تكتسب دلالة جديدة توصل الشّاعر إلى مبتغاه من ذكرها، لذا فإنّ للسّياق أهمّيّته المتمثّلة في:

2.2.3.أ. الإيقاع: إنّ علم الأصوات تناول الأصوات العربيّة من جوانب مختلفة منها الانسجام بين الفونيمات المكوّنة للوحدة المعجميّة، وقد بدا الاهتمام بتحقّق التّجانس الصّوتيّ في إفراده كموقع قائمٍ بذاته إلى جانب الموقع اللّغويّ والتّركيبيّ، فكان موقع التّجانس، وهو ممّا له علاقة وثيقة بالأنساق والسّياقات.[3]

وتَحقُّق هذا الانسجام في حدّ ذاته إيقاع دلاليّ؛ لأنّ اللّغة تأبى النّشاز الصّوتي بين الحروف، ثمّ إنّ الإبدال النّحويّ والتّأثير الرّجعيّ والتّقدّمي ما هو إلّا إحداث للتّجانس المقبول قواعديّاً وسماعيّاً، فكيف إذا حصل هذا في التّركيب؟

---

[1] لذّة النّصّ، 56.

[2] نفسه، 56.

[3] ينظر: العمري، محمّد، تحليل الخطاب الشّعريّ، 142.

يرى عزّ الدّين إسماعيل أنّ الكلمة الشّعريّة تكون أحسن كلمة إذا توافرت فيها" عناصر ثلاثة: المحتوى العقليّ، والإيحاء عن طريق المخيّلة، والصّوت الخالص، ويجب أن يكون اتّصالها بالكلمات الأخرى اتّصالاً إيقاعيّاً بحيث يؤدّي هذا التّلوين الإيقاعيّ إلى الغاية المطلوبة".[1]

2.2.3.ب. الإيحاء: الدّلالة الإيحائيّة لا تُخلق إلّا بالتّركيب وفي سياق معيّن، وليس هذا تعارضاً وتناقضاً مع ما جيء به سابقاً من حديث عن وجود دلالة معجميّة للألفاظ المفردة، فالفرق بيّن واضح بين الدّلالة المقصودة للكلمة المعجميّة والدّلالة النّاتجة عن التّركيب.

فإنّ" للكلمات المعجميّة بخلاف الكلمات التّركيبيّة دلالة أخرى تُسمّى الدّلالة الإيحائيّة، وتنبع هذه الإيحائيّة من التّركيب الصّوتيّ، أو بواسطة ما تستدعيه الكلمة المعجميّة من علاقة رأسيّة الدّلالة (paradigmatic relations) ذلك أنّ الكلمات وهي قابعة في المعجم لا تثير أو لا توحي بمثل هذه الدّلالة".[2] ومن ذلك لفظة(القمامة) الّتي تعني النّفايات في أبسط معانيها، في حين دلالتها الإيحائيّة جاءت من السّياق الواردة فيه:

الغُيومْ

أغْدَقَتْ أمطارَها على الحَديقَةْ،

وأيضاً،

على كَوْم القِمامَةْ.

ظَلَّ كُلٌّ في مَكانِهْ![3]

---

[1] **الأسس الجماليّة في النّقد العربيّ الحديث**، 294- 295.

[2] العلميّ، ردّة الله بن ردّة الله بن ضيف الله، **دلالة السّياق**، مج 1/ 289. دكتوراة، جامعة أمّ القرى، المملكة العربيّة السّعوديّة، 1418هـ.

[3] **النّاس في ليلهم**(1999)، 120.

الدّلالة الإيحائيّة تختلف عن غيرها؛ إذ تتركّب الجملة من كلمات فتنتج دلالة أوليّة قريبة جدّاً من الدّلالة المعجميّة، وإذا ما نُظر إليها بطريقة فنّية جماليّة فإنّ الإيحاء يسيطر على التّراكيب، ويصبّها في قالب جديد، له علاقة بالشّاعر ونصّه الأدبيّ، واللّفظة(القمامة) أصبحت دلالتها الإيحائيّة مكتسبة من الوسط السّياقيّ الّذي وردت فيه، فالحديقة مكان يجمع الحسن والسّيء، إيحاءٌ آخر بمكان أوسع وأكبر، يحوي أناساً مختلفين، ومهما تغيّرت الظّروف لن تحصل المعجزات وسيبقى كلّ شخص على حاله وفي مكانه.

2.2.3.ت. الدّلالة النّفسيّة: إنّ بعض الألفاظ والتّراكيب ترتبط دلالتها بالموروث الشّعبيّ والدّينيّ والثّقافي والاجتماعيّ عند جماعة معيّنة، ممّا يمكّن المتلقّي من فهم مقاصد الشّاعر، وتحديداً حين يلجأ الشّاعر إلى بعض الخصوصيّة في نظمه، فتكون أشبه بالشّيفرات اللّغويّة والرّمزيّة بينهما، والتّجربة الشّعريّة لها دورها في الوصول إلى حالة من التّواصل بين المتلقّي والشّاعر، ويرتبط التّواصل المذكور بمنطقة اللا شعور عند الإنسان، إذ يكفي ذكر اللّفظة ليتبادر للذّهن مشاهد كثيرة، يعرفها أفراد الجماعة وتَخلق الانفعالات والأحاسيس المشتركة.

وهذه الدّلالة من الدّلالات المهمّة للسّياق إذ" تثير الكلمات بما هي دلالةً إضافيّة، بل قد تكون هذه الدّلالة هي الأولى وبخاصّة عند السّامع أو المخاطب، بما لهما من تجارب ذاتيّة وعلاقة بأنواعٍ من الكلمات أو الجمل".[1] ومن الدّلالات الّتي تثير الانفعالات والأحاسيس المرتبطة بالتّجربة، ما عايشه الشّاعر البرغوثي من زمن طويل في الوطن فلسطين ويعكس مشهداً اعتاده أبناء الوطن في الأعراس الشّعبية يقول مصوّراً لقطة في دبكة العرس:

يَعْرَقُ الصَّدْرُ وشَعْرُ الصَّدرِ

مِن مَيْلاتِهِ يُمنَى ويُسْرى

[1] العلميّ، ردّة الله بن ردّة الله بن ضيف الله، **دلالة السّياق**، مج 1/ 297. دكتوراة، جامعة أمّ القرى، المملكة العربيّة السعوديّة، 1418هـ.

ثُمَّ يَسري عَرَقُ الظَّهرِ عموديّاً تماماً

وَحياء القلْب خلّى كلَّ ما في القلبِ يخفَى

والقميصُ الأبيضُ المبتلُّ

مِنْ أكتافِهِ حتّى حِزامِ الجِلْدِ

خلّى فَقَراتِ الظَّهرِ تُحْصَى بالعَدَدْ.[1]

المشهد واضح تماماً لكلّ شخص فلسطينيّ شاهد دبكة عرس أو شارك يوماً فيها، والأحاسيس الّتي تثيرها الكلمات فرضها السّياق الّذي قيلت فيه، سياق الفرح يساعد على اكتشاف الدّلالات الناشئة عن التّركيب، والأفعال أدّت وظيفتها الحركيّة(يعرق، يسري) تناغماً مع حركات الشّباب في الدّبكة، وتناسباً مع السّياق جاءت الأصوات منها الصّفيريّ كالصّاد، والموسيقيّ كالسّين، وتكرار الصّاد ينسجم وارتفاع أصوات الغناء والطّبل في العرس، ولون القميص الأبيض اعتاد عليه المشهد المرسوم لأنّ شباب الدّبكة عادة يرتدون هذا اللّون في المناسبات السّعيدة وتحديداً الأعراس.

3.2.3. سياقات دلاليّة في شعر البرغوثي:

3.2.3.أ. سياقات التّعريف والتّنكير: تأتي الكلمات معرّفة لتؤدّي دلالة ما، وتأتي نكرة لدلالة أخرى، والتّعريف كما هو معهود في قواعد النّحو يفيد التّخصيص، في حين تتّسع دلالة التّنكير لتفيد التّعميم، ومن أمثلة هذه السّياقات قصيدة(الحبُّ) للبرغوثي:

الحُبُّ في الحياة غيرُ الحُبِّ في القَصائِدْ.

الشّعر يحتفي بحلوةٍ وحيدة المِثالِ والمَثَلْ

[1] الأعمال الشّعريّة، 216- 217.(رئة الإبرة 1993).

كأنّها مرشوشة بالسّحر أو بالنّور

من أين يأتي كاتبو قصائد الغزل

بكلّ" معبوداتهم" إذن؟

من أيّ كوكبٍ بَناتُهُ كواكب!

فلا هناك مَنْ على خدودها حَبُّ الشّباب، صدفةً،

أو شَعرها مجعَّدٌ أو سنُّها مكسور

ولا هناك من لها وظيفة ولا عمل

ولا هناك من على عيونها نظّارةٌ،

أو صدرها ململم صغير.

وليس بينهنّ واحدة

تتابع الأخبار أو تطالع الجرائد[1]

الكلمات في المقطوعة السّابقة كلّها متعلّقة بالغزل وقد تنوّعت بين التّعريف والتّنكير، وخدمت بدلالاتها ما أراده الشّاعر، فالكلمات المفاتيح الّتي شكّلت جملة شعريّة وهي(الحبّ في الحياة غير الحبّ في القصائد) جاءت معرّفة بألّ التّعريف لتقول: إنّ المقارنة مبنيّة بين حبّين محدّدين؛ الأوّل في الحياة، والثّاني في القصائد، ولكي يتّضح التّخصيص أكثر كان السّياق الّذي تناقله الشّعراء منذ الجاهليّة في رسم صورة مثاليّة للفتاة المحبوبة، وتخصيص النّموذج الأنثويّ تمثّل في(المثال، المثل، بالسّحر، بالنّور، معبوداتهم، شعرها) والملاحظ على ألفاظ المقطع الشّعريّ أنّ الشّاعر عندما تحدّث عن النّموذج جاء التّعريف ليشير إلى عادة بعينها اتّبعها الشّعراء، فقراءة سريعة لقصائد الغزل كفيلة

[1] الأعمال الشّعريّة، 222.(رنّة الإبرة 1993).

ببيان النّموذج المخصّص المقلَّد، كأنّه أصبح ذا ملامح واضحة بيّنة، أمّا التّكير فقد أفاد التّعميم الخادم للسّياق، وكان في الكلمة المفتاح لهذا المقطع(حلوة) لأنّ كلّ شاعر له محبوبة وعموم الوصف بالحلاوة والجمال ينسجم وسياق الحبّ والغزل، ويزيد الانسجام بتنكير(كوكب، كواكب) وهذا يطابق العقل والمنطق؛ فكلّ الجميلات كوكب من مجموع كواكب، وليس الجمال في قصائد الغزل مخصوصاً لفتاة دون أخرى، وكلماتٌ نكرة جديدة تدعم ما ذُهب إليه من تعميم الصّفات الجماليّة، فالفتيات اللّواتي يحبّهنّ الشّعراء يتشابهن لدرجة كبيرة، لذا لم توصف فتاة من باب التّخصيص بصفات مميِّزة لها(مجعّد، مكسور، وظيفة، عمل، نظّارة، ململم صغير) البرغوثي أعطى بهذه الألفاظ دلالة فرضها السّياق العام تمثّلت في التّعميم المطلق، فلو كان للشّاعر خصوصيّة في محبوبته لأشار في وصفها إلى عيوبها، لأنّ الكمال ليس موجوداً كما أوجده هؤلاء. ومن أمثلة التّنكير الّتي ناسبت سياقها، القصيدة الومضة(سيّدتان) يقول فيها:

سَيِّدةٌ تعرفُ كُلَّ محلّاتِ الفِضَّةِ في باريسَ

وَتَشْكو

سَيِّدةٌ تبكي كُلَّ خَميسٍ في خَمْسِ مَقابِرْ

وتُكابِرْ.[1]

فموضوع القصيدة معمَّم؛ يتحدّث عن صنفين من النّساء هما: المرأة الّتي تقضي عمرها في البحث عن الزّينة والجمال والمجوهرات، متجوّلة في الأسواق العالميّة، وكلّ هذا لا يغنيها عن الشّكوى، فهي لم تجد سعادتها وراحة بالها بالرّغم من توفّر مرادها المادّي، وأخرى تنسى همّ الحياة ومتاعبها وتحاول عيش أيّامها، الحزن يملأ صدرها ولكنّها تكابر، وتنكير العنوان(سيّدتان) خلق تنكيراً آخر تمثّل في لفظ(سيّدة) المكرّر، ليكون السّياق في ضرب المثل بلا تحديد.

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 339.(طال الشّتات 1987).

3.2.3.ب. **سياقات التّقديم والتّأخير**: قضيّة التّقديم والتّأخير في اللّغة شغلت النّحويّين والبلاغيّين، وكان من نتاج بحثهم أنّ الأهمّيّة للمتقدّم، فلو كان الفعل متقدّماً فالقصد له، ولو جاء الفاعل أوّلاً فهو المحور الّذي تدور حوله الجملة، وقد شكّلت هذه السّياقات عند البرغوثي كمّاً ملحوظاً في غير قصيدة، واعتمده طريقة يوصل بها المعاني الّتي يريدها، ولوحظ مناسبة التّقديم والتّأخير لعناوين القصائد، من ذلك قوله:

كيف أبْصرْتُمْ على وَجْهي

نُدوبا؟

وعَلى عَيْنَيَّ

حُزْنَاً؟

ورُضوضاً في مزاجي وعظامي؟[1]

الحديث في هذه القصيدة عن رحلة اعتادها الإنسان المهجَّر، فمن مخاوف المجهول إلى هاجس الموت بلا فرصة لقضاء أيام أخرى مع الأهل والأحبّة، والخطاب لهؤلاء الّذين يسألون عن ابنهم ويشعرون أنّه تعرّض للأذى، والتّقديم في الأسطر الشّعريّة السّابقة تمثّل في تقديم الجار والمجرور(على وجهي، على عينيّ) على المفعول به(ندوبا، حزناً) وفائدة ذلك كانت في تناسقه مع العنوان وهو(رحلة عاديّة) فالرّحلة مكان والوجه والعينان مكان أيضاً، والغاية بيان العيش خارج الوطن، وثمّ تأتي الندوب والحزن وكأنّ المكان يحكم بما فيه من ألم وحزن، إلى أن أخّر المكان وقدّم أثره حين قال:(ورضوضاً في مزاجي وعظامي) ليناسب السّياق التّالي؛ حيث أراد الأثر والحال المرتبط به(ابنكم) ففي وقت ما السّؤال عنه هو وليس عن المكان، والأهل بحاجة إلى الاطمئنان يقول:

كُلُّ شيءٍ كان عاديّاً تماماً،

---

[1] النّاس في ليلهم(1999)، 11.

إطْمَئِنّوا:

إبْنُكُمْ ما زالَ في القَبْرِ، قَتيلاً، وبِخَيرْ [1]

وفي قصيدة(كيف الحال؟) جاء التّقديم خادماً للسّياق، إذ إنّ الاستفهام عن الحال كان ليبيّن نماذج حياتيّة في المجتمع: صورة التّلميذ، والجنديّ الخاسر، والغريب، والسّيّدة، وتبدأ كلّ صورة بكلمة توضّح حال صاحبها:

منتظراً باصَ المَدْرَسَة،

مُتَأمِّلاً غُيومَ أنْفاسِهِ

تَتَكَثَّفُ، أمام أَنْفِهِ، في صَقيع الصَّباحْ،

يُحاوِلُ أنْ يَضُمَّ أصابِعَهُ إلى بَعْضِها

فَيُخْفِقُ التّلْميذْ.[2]

فلو سُئِل التّلميذ عن حاله لكانت إجابته(منتظراً... متأمّلاً...) والمهمّ هنا الحال وليس التّلميذ، كما إجابة الغريب في منفاه:

مُبَكِّراً أو مُتَأخِّراً

يَسْتَيْقِظُ الغَريبُ في مَنْفاه، أي في وطنه:

أَزْياؤهُمْ، لَوْحاتُ سَيّاراتِهِمْ، أَشْجارُهُمْ،

شِجارُهُمْ، ودُّهُمْ، بَرُّهُمْ وبحرهم،

لَهُمْ.[3]

---

[1] النّاس في ليلهم(1999)، 11.

[2] نفسه، 23.

[3] نفسه، 24.

3.2.3.ت. سياقات التّعداد: إنّ ظاهرة التّعداد بدت واضحة في أعمال الشاعر، وتكرّرت في مواضع مختلفة، وأحياناً كان يعقّب بتوضيح لهذا التّعداد، أو يورد التّوضيح قبل البدء بالتّفصيل، ومن المواضع ما تنبّه فيها لعلامات التّرقيم ودورها في تبيان الظّاهرة، إضافة إلى طريقة النّظم الموحية يقول:

شاعرٌ يكْتُبُ في المَقْهى

العجوزُ، ظَنَنْتُهُ يَكْتُبُ رسالةً لوالدتِهِ

المُراهِقةُ، ظَنَنْتُهُ يكْتُبُ لحبيبتِهِ

الطّفلُ، ظَنَّهُ يرسمْ

التّاجرُ، ظَنَّهُ يتدبّر صَفْقَة

السّائِحُ، ظَنَّهُ يَكْتُبُ بطاقةً بريديّة

المُوظَّف، ظَنَّهُ يُحصي دُيونهُ

رَجُلُ المَباحِث، مَشَى نحوَهُ ببطء.[1]

إنّ إفراد الشّاعر كلّ شخص في سطر مستقل جعل سياق التّعداد أوضح، فالعجوز والمراهقة والطّفل والتّاجر والسّائح والموظّف ورجل المباحث أشخاص لكلّ منهم حياته الخاصّة به، وقد جعلته هذه الحياة يظنّ ما ظنّه، وذكْر الشّخصيّات عكس صوراً لأفراد المجتمع، وتعدادٌ آخر فرضه السّياق المُعدِّد وهو ظنون الأفراد المناسبة لحالاتهم النّفسيّة، ولا اعتراض على وجودهم في مكان واحد هو(المقهى) لأنّه مكان يقبل جمع هؤلاء في وقت واحد.

وقد عدّد الشّاعر مقوّمات الدّولة عند العرب ونسبها لابن خلدون، وجدير بالذّكر أنّ ذكره- أي ابن خلدون- في هذا السّياق جاء منسجماً؛ لأنّه مؤسّس علم الاجتماع والمقوّمات المذكورة بؤرة المجتمع

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 340.(طال الشّتات 1987).

كما صوّرها البرغوثي يقول:

الكوكا كولا، تشيز ماتهاتن[1]، جنرال موتورز[2]،

كريستيان ديور[3]، ماكدونالد، شِل[4]،

داينـاستي[5]، هيلتون انترناشينال[6]، سانجام[7]

كِنتاكي فْرايد تشكِن، الغازُ المسيلُ للدموع

والهراواتْ، والمَباحِثْ

قال ابنُ خلدونْ:

هذه مُقوّماتُ الدَّولَةِ عِنْدَ العَرَبْ.[8]

مرّة جديدة يلجأ الشّاعر إلى علامات التّرقيم كفاصل بين المقوّمات الّتي يعدّدها، ويُذكّر استخدامه الواو في(والهراوات، والمباحث) بالأسلوب الإنجليزي في التّعداد، ومن ثَمَّ كان التّعقيب بقولٍ يوضّح الأشياء المذكورة.

---

[1] اسم بنك في نيويورك الأمريكيّة.

[2] شركة سيّارات أمريكيّة.

[3] مصمّم أزياء

[4] شركة نفط عالميّة.

[5] مسلسل أمريكيّ يتناول الحبّ والخداع والثّراء.

[6] فنادق عالميّة.

[7] فيلم هندي.

[8] **الأعمال الشّعريّة**، 341.(طال الشّتات 1987). وينظر: 514، 535، 544.(قصائد الرّصيف 1980).

3.3. المعجم الشّعريّ:

اللّغة أداة للاتّصال والتّواصل بين النّاس، والشّاعر حين ينظم شعره فهو يتواصل مع المتلقّي بطريقة أدبيّة، يعبّر فيها عمّا يدور في نفسه من انفعالات وأحاسيس وأفكار، ولكنّها ليست الوظيفة الوحيدة للّغة في الأدب؛ فالخصوصيّة الأدبيّة أخرجت اللّغة من إطار الإيصال المعهود إلى الفنّيّة الجماليّة.

وقد أشار بعض الدّارسين إلى الوظيفة الّتي تتعدّى التّواصل المباشر النّاتج عن استعمال اللّغة، ورأى أنّ هذا تمرّد على مستويين هما:" أوّلاً، على وضعها كأداة، وثانياً، على النُّظُم التّي يقع في إطارها اتّفاق المرسل والمتلقّي؛ صوتاً ونحواً ودلالة".[1] وفي هذا التّمرّد رؤية للخصوصيّة الّتي تُميِّز شاعراً عن آخر، فالكلمات واحدة وصورها الصّوتيّة متعارف عليها بين المتلقّي والأديب، ولكنّ التّفرّد يأتي بخلق سياقٍ جديد بأصواته ونحوه ودلالته.

إنّ الفرديّة اللّغويّة الّتي شغلت الباحثين لها فوائد تتجاوز التّواصل النّفعيّ المباشر منها:

- الفرادة والتّميّز: يتحقّق ذلك بالابتعاد عن المألوف اللّغوي والشّيفرات المتّفق عليها بين المبدع والمتلقّي، فلو أخذ الأديب من المجتمع- وهو حقيقة لا يتخلّى عن اللّغة المجتمعيّة تماماً؛ لأنّه ابن بيئته ومجتمعه- فإنّه" ربّما يترك من نفسه فيما ينقله عن مجتمعه انفعالاً شخصيّاً، أو يترك بصمته الخاصّة كما يقال، فيرسم بذلك فرادته وتميّزه".[2] الأمر أشبه ما يكون بطريقة حياة يعيشها الأديب، ويختلف في أسلوبه المعيشي عن غيره، فيلبس ويأكل ويشرب ما يريد هو لا ما يريده الآخرون، وتنعكس الطّريقة الخاصّة في نظمه، وقد يصل الأمر بالتّميّز إلى الأعمال الأدبيّة نفسها، حيث تختلف الصّياغة من تركيب لآخر، ومن جملة لأخرى، وبالتّالي يمسّ هذا الاختلاف الدّلالة ذاتها.[3]

- تجديد اللّغة: اللّغة أساس التّعبير والألفاظ أداتها، ولكلّ شاعر رصيد لغويّ مأخوذ من المجتمع والبيئة المحيطة، ويجمع ألفاظاً أخرى من ثقافته المختلفة، ثمّ جاءت الصّفات اللّغويّة ومنها المرونة

---

[1] عياشي، منذر، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، 58.

[2] **نفسه**، 86.

[3] ينظر: عبد المطّلب، محمّد، **البلاغة والأسلوبيّة**، 364.

والاشتقاق؛ لتساعد على الإنتاج الأدبيّ الّذي يختلف بكلّ تأكيد عن أيّ استخدام آخر؛ كالاستخدامات اللّفظيّة في الطّبّ والهندسة والفلسفة والدّين، فكلّ مجال من المجالات السّابقة له ألفاظه المحدّدة به، إلّا الأدب الّذي يأخذ منها جميعها، ولكنّه يصبّها في قوالبه الخاصّة.

ويشكّل نظم النّصّ الأدبيّ خلقاً من اللّغة، لأنّ مبدع الأدب" ينطلق أصلاً من ثروة لغويّة يختزنها في رصيده المعجميّ فيصنع منها لغة جديدة، فكأنّ المسألة أصبحت تحوّل اللّغة من حالة إلى حالة أخرى، وليست خلقاً من عدم. وهذا التّحوّل تتجلّى فيه عمليّة تخليص الكلمات من قيود الاستعمال المألوف، وتطهيرها من الممارسة اليوميّة الّتي تصيبها بالابتذال، وبعث الحياة فيها من جديد بعد أن جمّدها الاستعمال النّفعيّ المتكرّر".[1]

والبرغوثي يرى المفردات المستعملة ممّا يؤدّي إلى بطالة شعريّة:" كلّما كان التّعبير الشّعريّ مقتصداً وخافتاً كان وقعه أشدّ على القارئ، فالشّعر عندي نوع من العمل، وأنا أتحاشى المفردات المستعملة ذات المعاني الجاهزة، القصائد الّتي تفعل ذلك تمارس بطالة شعريّة، وترشو القارئ بلغة متوقّعة وكسولة".[2]

التّجديد بهذه الطريقة يكون في إيجاد سياق غير مألوف للكلمات المستعملة في الممارسة اليوميّة، وخلق دلالات جديدة لها في العمل الأدبي، وهكذا تخرج عن الاستعمال المألوف، وتتجدّد بتجدّد دلالاتها واستعمالاتها المبتكرَة.

– منْح الألفاظ حيويّة غير معهودة: يقترب هذا من النّقطة السّابقة، والجديد هنا يمكن تصوّره بذكر بعض الألفاظ الّتي أصبحت أقرب إلى الانقراض اللّغويّ– إن جاز التّعبير– كالفعل(ودعه) بمعنى تركه، ويتعدّى الأمر لفظة أو لفظتين ليصل إلى ألفاظ لا تُعدّ ولا تُحصى، فرضها الاتّساع اللّغويّ المتأثّر بالحضارات والثّقافات واللّغات الأخرى، فكثير من ألفاظ الأساطير اليونانيّة والرّومانيّة أصبحت معروفة للمتلقّي لورودها في الشّعر، مع التّنبّه للاختلاف من شاعر لآخر في طريقة التّناول.

---

[1] عبد المطّلب، محمّد، **البلاغة والأسلوبيّة**، 378.

[2] حمزة، حسين، **جريدة الأخبار**، 4 تشرين الأوّل، 2006م، بيروت.

ويرى عزّ الدّين إسماعيل أنّ الفرديّة" هي السّبب في أنّ ألفاظ الشّعر أكثر حيويّة من التّحديدات الّتي يضمّها المعجم، والألفاظ الشّعريّة تعين على بعث الجوّ بأصواتها".[1]عودة من جديد للدّلالات الّتي يبعثها السّياق في الكلمات، مستفيدةً من أصواتها وترتيب أجزائها وتركيبها.

الفرديّة خصوصيّة تظهر عند دراسة أعمال الشّاعر، ومن مظاهرها المعجم الشّعريّ الّذي يتميّز به عن غيره، ومريد البرغوثي شاعر له معجمه الشّعريّ المتنوّع في ألفاظه، وممّا لفت النّظر عنده ذكر المكان والزّمان والنّبات والحيوان واللّون.

1.3.3. المكان:

ليس جديداً التّنبّه إلى العلاقة القائمة بين الإنسان والمكان، فلو عاد الإنسان إلى بداية الخلق لوجد أنّ آدم- عليه السّلام- خُلق في الجنّة كمكان، وأنزله الله- تعالى- إلى الأرض وهي أيضاً مكان، وتجاوز الأمر هذا فربطوا المكان بالزّمان فقيل:" فما علم التّنجيم والفلك والحساب والمقدّمات الطّلليّة والرّحلة عبر الصّحراء، ورحلة الصّعاليك ورحلة المتنبّي إلّا نوع من هذا الاهتمام بالزّمكان".[2]

وهذا ارتباط طبيعيّ تفرضه الحياة، ولكنّ الانتماء للمكان كما تراه خالدة سعيد:" مرتبط بنوعيّة التّعامل مع الأرض، لكنّه يتأثّر إلى حدّ كبير بالموقف الّذي يحمله الموروث الثّقافيّ، ويعظم هذا الأثر بنسبة الالتفات نحو الماضي الّذي ينتسب إليه التّراث."[3] فإذا كان هذا الماضي لشخص سُلبت أرضه وهُجّر منها فكيف ارتباطه بالمكان؟

الشّاعر مريد البرغوثي لم يكن على علاقة وطيدة بالمكان، وقد صرّح في لقاء صحفيّ بذلك، وردّ السّبب إلى كونه لم يستقرّ في مكان واحد، بل تنقّل كثيراً أوّلاً، بحكم فلسطينيّته وثانياً، لأسباب شخصيّة

---

[1] **الأسس الجماليّة في النّقد العربيّ الحديث**، 294.

[2] بني عودة، نسيم، **تجلّيات المكان والزّمان في مجموعة(لماذا تركت الحصان وحيداً)**، الأدب الفلسطينيّ بعد أوسلو، جامعة الخليل، 2010م.

[3] **حركية الإبداع**، 29.

يقول:" ليست لي علاقة حميمة بالمكان على الإطلاق، فهذه العلاقة انعطبت منذ زّمنٍ في العام 1967م لم أستطع الرّجوع إلى-مكاني الأوّل رام الله، وعشت في حوالي 30 بيتاً، مرغماً عليها جميعاً وبالتّالي الخوف في فقد مكان عوّدني ألّا أتشبّث به".[1]

ولعلّ هذا ما لوحِظ في ذكر المكان في أعماله الأولى، لأنّ المكان ظهر بوضوح فيها وقلّ في أعماله التّالية، وبالرّغم من ذلك فقد بدا انتماؤه للأرض الفلسطينيّة انتماء من يحفظ في ذاكرته أيّام ما قبل 1967م، حيث كان يسكن رام الله، ويتّضح ذلك في ذكره بعض المدن الفلسطينيّة وفلسطين كوطن، ويبدو الانتماء العربيّ في ذكره أجزاء الوطن العربيّ ذكراً ارتبط بفلسطين وآخر فرضته العروبة عليه، ولهذا علاقة بما يتناسب وتنقّله من دولة لأخرى يقول:" طُردت من مصر لمدّة 17 عاماً، إضافة إلى 20 عاماً كنت محروماً من دخول عمّان، ومنذ العام 1982م لا أدخل بيروت".[2]

والحضور في أماكن كثيرة ثمّ الغياب عنها سريعاً أدخل الشّاعر في جدليّةٍ ثنائيّة انعكست على شعره فجاء انتماؤه على صورتين: الأولى في عناوين القصائد، والثّانية ضمّنها لها، أمّا العناوين فقد تمّ ذكرها في دراسة عناوين القصائد في الفصل الأوّل من الدّراسة، والأماكن المذكورة داخل القصائد يمكن تقسيمها كالآتي:

1.3.3.أ. فلسطين ومدنها: ذكر الشّاعر وطنه فلسطين صراحة في مواضع معدودة يقول:

في الكونِ كواكبْ

في الكواكبِ الأرضْ

---

[1] مقال: الشّعر يسقط إذا وقع في التّبسيط، نقلاً عن www. mouridbarghouti. Net

[2] نفسه.

في الأرضِ قارّات،

في القارّات آسيا،

في آسيا بلاد،

في البلاد فلسطين،

في فلسطينَ مُدُن،

في المدن شوارع،[1]

فلسطين البلاد الّتي غادرها الشّاعر مرغماً جاءت في صورٍ حزينة يرتبط ذلك بالحالة النّفسيّة للشّاعر الإنسان الّذي هُجّر من وطنه، فبقي حافظاً في ذاكرته الصّورة الحزينة لفلسطين الوطن:

ويكونُ للسّنوات أن تعرِفَ وجهَكِ يا صغيرتي

ويكونُ أنْ تكشفَ الأسرارُ وإليَّ تأتين

تعلّمين الولد القادم من جبال فلسطين الحزينة

أنّ الفَرَحَ ممكنْ.[2]

والصّورة الحزينة المسيطرة على فلسطين، يمكن أن تتحوّل إلى فرح، وهنا يبدو التّفاؤل بتغيّر الحال إلى الأفضل، ويشمل الحزن في الأسطر السّابقة من يسكن خارج حدود الوطن، فأن تكون فلسطينيّاً يكفي لتوسم بالحزن. هذا الحال لم يمنع فلسطين من المقاومة؛ فهي تقاتِل وتحارِب، وكلّ ما فيها يدافع عنها حتّى أشجار اللّوز:

ذلك أنّ اللّوز على أرض فلسطين

---

[1] البرغوثي ، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 378.(طال الشّتات 1987).

[2] **نفسه**، 643.(نشيد الفقر المسلّح 1987).

سيبدأ إطلاق النّار![1]

ولكنّ إطلاق النّار سيبدأ لأنّ الطّيور العمياء لا تجد غير الوادي الفلسطينيّ لتحطّ فيه، صورة بيّن فيها الشّاعر المطامع في أرض فلسطين:

خفتت موسيقى الأشياء

هدأت أصوات الكون

وها هو ذا يدقّ يدقّ

يطلق صوته المفتوح

في الوادي الفلسطينيّ.[2]

وقد استخدم الشّاعر لفظ الضّفة الأخرى للدّلالة على فلسطين الّتي تنادي أبناءها المغادرين والمهاجرين والمسافرين، وتستمرّ في النّداء بالرغم من الحياة الصّعبة فيها، وعبّر مريد عن ذلك بقوله:" الويست بانك"[3] دلالة على عبور الحدود الفلسطينيّة إلى ما بعد الجسور، ودلالة خفيّة على الهجرة والشّوق المستمرّ للأرض.

أمّا المدن الفلسطينيّة فقد كان الحظّ الأوفر لمدينة القدس، وقد صُرِّح باسمها في مواضع مختلفة، كما ذكرها(بأورشليم) وتحدّث عن باب العامود مفرداً له قصيدة خاصّة بعنوان(باب العامود) يبيّن فيها أنّ القدس قائمة منذ الأزل، وهي التّاريخ والعراقة:

حَجَرٌ صارِمْ.

حَجَرٌ شَفّافٌ يُمْكِنُ للعَينِ

---

[1] **الأعمال الشّعريّة**، 612.(الأرض تنشر أسرارها 1978).

[2] البرغوثي، مريد، **نفسه**، 672.(فلسطينيّ في الشّمس 1974).

[3] ينظر: **الأعمال الشّعريّة** 739.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972)، **ومنتصف اللّيل**(2005)، 67.

مُشاهَدةَ الدَّهر خلالَهْ!

حَجَرٌ يَتأمَّلُ حالَهْ!

باقٍ، لا يرْحَلُ إلّا للتّاريخِ وللذّكرى

ويَعود. [1]

تجمع هذه المدينة الدّيانات الثّلاثة، وتنعكس فيها مظاهر الحياة العاديّة من بيع وشراء وصلاة، وهي كذلك منذ زمن بعيد، ولكنّها تتوجّع وتتألّم، وفلسطين كلّها حزينة لذلك، يقول البرغوثي في قصيدته(رضوى):

وهل لي أن أساويكِ

سوى بعذاب ليل النّيل أو بتوجّعِ القُدسِ[2]

المقابل لعذاب القدس، ليل طويل وهذه المقابلة ساندها التّضعيف في قوله:(بتوجّع) فالوجع مضاعف، والألم أشدّ من عتمة اللّيل، لدرجة اشتهائها الحياة العاديّة الّتي تحياها المدن، ولكنّ الشّاعر يؤمن بما يؤمن به كلّ فلسطينيّ؛ فللقدس ربٌّ يحميها، وهذا انعكاس لثقافة دينيّة شعبيّة يتداولها الفلسطينيّون ويواسون أنفسهم بها، وبالرّغم من ذلك هو يرفض التّسليم بهذا القول والاعتماد عليه، لأنّه يوحي بالضّعف والانكسار:

قل لهُ: إنّ للقدْسِ ربّاً

وللطّفل دُبّاً!

ولا تَبْدُ أرْحَمَ ممّا تَعوَّدَ قلبي،

---

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 335- 336.(طال الشّتات 1987).

[2] نفسه، 682.(فلسطينيّ في الشّمس 1974).

ولا تَبْدُ مثلَ الملاك المُهذَّبِ

كن صالحاً للشّجار وردَّ السّبابْ![1]

ومن المدن الأخرى الّتي وظّفها الشّاعر في شعره(عكا، النّاصرة، غزّة، عسقلان، الجليل، اللّد، السّامرة) وجمعها في صورة واحدة، كأنّه يقول: إنّ المدن الفلسطينيّة همّها واحد وحزنها واحد، فمن الحصار إلى المظاهرات المتواصلة، تبدأ في مدينة وتنتشر إلى غيرها:

من أوّل المظاهرة

لآخر المظاهرة

القدس في مظاهرة

ذاهبة للنّاصرة

وغزّة المحاصرة

تعيش في مظاهرة

والمرأة المهدَّدة

أسرارها مهدَّدة

وصمتها مظاهرة

وعسقلان جائع

وجوعه مظاهرة

والرّيح في هبوبها

---

[1] البرغوثي، مريد، زهر الرّمّان(2002)، 72- 73.

خيل الجليل نافرة

في اللّد كان صوتها

وعدوها في السّامرة

من أوّل المظاهرة

لآخر المظاهرة[1]

فالوحدة بين أجزاء الوطن واردة جغرافيّاً وشعوريّاً، وهذا ما لوحظ في ذكره المدن؛ إذ كان يجمع بينها في القصائد.[2]

1.3.3.ب. المنفى والخيام: ليست صورة المنفى والخيام جديدة على الشّعر الفلسطينيّ، بل هي ظاهرة واضحة فيه" فالمنفى له ثمن من شوك لا يعرفه سوى الّذين جربوه"،[3] ومريد البرغوثي انضم إلى الشّعراء الّذين رسموا للمنفى بخيامه وأوتاده صورة قاتمة اللّون، مشيراً إلى الغربة والألم والضّياع خارج الوطن، وكلّ البلاد غير فلسطين هي منفى:

وتموتُ في المنفى

ومِنْ منفى سواهُ

يطيرُ وَحْشُ النَّعيِ

من منفى إلى مَنْفى وتبتعدُ البلادُ

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 607- 608.(الأرض تنشر أسرارها 1987).

[2] ينظر: **نفسه**، 80.(ليلة مجنونة 1996).

[3] المناصرة، عزّ الدّين، **شاعريّة التّاريخ والأمكنة/ حوارات مع الشّاعر عزّ الدّين مناصرة**، 431.

بخبزِها وجِرارِها ومنمنماتِ العشبِ في

أسْوارِها،[1]

فليس المنفى ابتعاد مكانيّ فقط، بل معاناة نفسيّة بفقد خيرات البلاد وكلّ ملامحها، ولا ملامح للمنفى سوى النّعي، وكلّ المنافي تشابهت في ظلمها وعذابها للفلسطينيّ المهجّر، كأنّها تعاقبه على المكوث فيها، وتعبّر له عن رفضها إيّاه. وفي قصيدة(المنافي) تعبير واضح عن غياب الحريّة والحياة بأيسر مفاهيمها، الفلسطينيّ غريب وتحرّكه الرّيح كيفما تشاء:

وتمرّ قافلة النّهارِ بلا انتظارٍ للغريب

ومطارقُ الزّمن البعيد تلوح لي عبر الممرّ

ولوافح الرّيح المحمّل بالغبار

صخبٌ يعربد: لا مفرّ

وتغيب قافلة النّهار[2]

الخيمة الرّمز للمنفى واللّجوء لم تكن أحسن حالاً من المنفى المكان، فهي أفقدت الفلسطينيّ كلّ ما يملك؛ الأرض والوطن والحياة والأمل:

نحن مَنْ لَم نَمُتْ بعدُ

نملك أن نعتني بالخيامِ الجديدة

شهراً فشهرينِ عاماً فعامينِ

نألفُ قهوتنا في الشّتاتِ

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 353.(طال الشّتات 1987). وينظر 597(الأرض تنشر أسرارها 1978)، والنّاس في ليلهم(1999)، 24.

[2] الأعمال الشّعريّة، 725.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

ونصبو إلى مستحيلاتنا الخارقاتِ

كأنْ يكبرَ الطّفلُ

أو يطعنَ الكهلُ في السّنّ

أو يلتقي غائبانِ وتلتئمَ العائلة.[1]

وجاء الشّاعر بصورة أخرى للخيمة ولكنّها ليست بأفضل حالٍ من خيمة اللّجوء، بل هي الأسوأ، ذلك السّوء تناسب وإشارة الشّاعر إلى أحلام الفلسطينيّين العاديّة لدى الآخرين والمنعوتة بـ(المستحيلات الخارقات) عند الفلسطينيّ، وقد استخدم الشّاعر الخيمة الأسوأ موبّخاً دول الخليج العربيّ لانشغالهم بنقودهم وأنفسهم وقصورهم ونسائهم، وهم يتّسمون بالبداوة الّتي تتّخذ أشكالاً جديدة ظاهريّاً ولكنّ جوهرها هو نفسه:

قبائلنا تستردّ مفاتنها

خيامٌ خيامْ

خيامٌ من الحَجَرِ المستريح، وأوتادها مرمرٌ أو رُخامْ.

نقوشٌ على السّقف، والورق المخمليُّ يغطّي الحوائطَ،[2]

فالخيام تحوّلت إلى قصور من مرمر ورخام، وتنكير اللّفظة جاء لتعميم الأمر، فكلّهم واحد، وصورة الخيمة الواحدة تعطيك تصوّراً عنها جميعها. وعز الدّين المناصرة يبرّر الصّورة الضّبابيّة للمنفى والخيام فيقول:" إنّ الشّاعر المنفيّ يكون مفرطاً في الحساسيّة، لهذا كانت كرامتي في هذه البلدان قبل لقمة الخبز".[3]

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 412.(طال الشّتات 1987). وينظر: أمثلة مشابهة في الصّفحات 415، 305، 278، 766.

[2] نفسه، 489.(قصائد الرّصيف 1980). وينظر: مثلاً آخر في الصّفحة 430.

[3] شاعريّة التّاريخ والأمكنة/ حوارات مع الشّاعر عزّ الدّين مناصرة، 431.

1.3.3.ت. البلاد والوطن:

لم يأت ذكر البلاد والوطن في إطار الحديث عن فلسطين، بل أخذ صفة العموم الّتي اقتضاها حال الفلسطينيّ المشرّد في بلدان كثيرة وأوطان لا تمسّ الحياة فيها وطنه بأيّ شكل من الأشكال:

همْ حدَّدوكَ كَأنَّ الفراغَ حواليكَ سورْ،

وقَدْ حاصروكَ كأنَّ الخلاء حواليكَ يومُ النُّشورْ،

وقدْ أفردوكَ كأنَّ البلادَ خَلَتْ مِنْ سِواكْ![1]

وهو بذلك ينعت أهلها بالتّقصير في الوقت الّذي أصبح فيه الفلسطينيّ مركز التّجارب، بدءاً بالحدود ثمّ الحصار والإفراد، فليس أمامهم سواه! ولم يذكر لفظة الوطن بشوق وحنين، ولعلّ مرجع ذلك إلى فقدانه العيش في وطنه، فقد كان لفظه يأتي ضمن حديثه الموحي بالبحث عن عيش كريم في وطن ما، بما أنّه حُكِم عليه بمغادرة فلسطين جبراً، لدرجة أنّه يصف نفسه بالوطن المحتلّ:

أنتِ جميلَةٌ كوطنٍ مُحرَّرْ.

وأنا مُتعبٌ كوطنٍ محتلّ.[2]

تلك الحالة النّفسيّة الّتي تعكس آلام الفراق سيطرت على الشّاعر في ذكر الأماكن على اختلافها، حتّى بدا محاصراً بالوجع كوطنه، والانفعال يسير على وتيرة واحدة، وهذا ينسجم مع الحال المستمرّ الّذي تعانيه فلسطين، فاليوم كالأمس وقد يكون الغد أفضل:

وطني حِصارُكَ لَمْ يزلْ في أوجِهِ[3] والطَّوْقُ حولَك كاملٌ لَمْ ينكَسِرْ

ما أكثرَ الأمراءَ حولك إنّما مرني أطِعْكَ وليس غيرك مَنْ أمَرْ

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 387.(طال الشّتات 1987). وينظر: أمثلة أخرى 387، 392، 436، 425.

[2] **نفسه**، 395. وينظر: أمثلة أخرى 565، 594، 483، 625.

[3] الكلمة في القصيدة جاءت(أوّجه) والصّحيح(أوجه).

أنا من عَصاهُمْ في الكُهولةِ والصِّبا وَوَهَبْتُ صوتي عبرةً لِمَن اعتَبَرْ[1]

ودليل الاستمراريّة الحاليّة والانفعاليّة قوله: الكهولة والصّبا، فهي مقدّمة على الصّبا، وهي حاضر الشّاعر، فبالرّغم من غيابه عن فلسطين إلّا أنّه ما زال مصرّاً على فلسطينيّته.

1.3.3.ث. المدينة والقرية: ظهرت المدينة عند شعراء العصر الحديث بصورة قاتمة، وبعض الشّعراء صوّرها بامرأة فاسدة الأخلاق[2] وذلك له تفسير من النّاحية الاجتماعيّة إذ يرى علماء الاجتماع أنّ" كثيراً من الإحباطات الّتي يحسّ بها ساكن المدينة إنّما هي نتيجة صراع أساسيّ بين القيم: بين الذّات والمجموع، بين الحريّة والسّلطة، بين التّنافس الحاد والمحبّة الأخويّة... إلخ، وأنّ الفرد يحسّ أنّ قيماً عزيزة على نفسه قد تحوّلت عن طبيعتها، وفي النّفور من هذا الوضع يحاول المرء أن يجد لنفسه مهرباً أو مسرباً، وإذا كان ساكن المدينة يحسّ بذلك كلّه فإنّ المهاجر إليها من الرّيف لا يملك إلّا أن يكون إحساسه به حادّاً طاغياً".[3]

ومن الطّبيعيّ أن يشعر الفرد بالفارق بين حياة القرية أو الرّيف وحياة المدينة، الّتي تعكس مظاهر الحياة فيها الحضارة والمدنيّة بكل تعقيداتها وصعوباتها، ومريد البرغوثي شعر بهذا الفارق فكانت الصّورة المرسومة للقرية كلّها بساطة، من التّعامل بين النّاس وقلوبهم الطّيّبة إلى الرّاحة النّفسيّة والعيش بكرامة، أمّا المدينة فلم تختلف كثيراً عمّا جاءت عند غيره من الشّعراء، بصورتها السّيّئة، والاختلاف بينه وبينهم يعود إلى الحديث عن الوطن فلسطين برؤية الغريب عن الدّيار:

وأنا استطاعتْني الخرائطُ كلُّها،

من موطنٍ شهد انهدامي قبل تسميتي

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 429.(طال الشّتات 1987).

[2] ينظر: عباس، إحسان، **اتّجاهات الشّعر العربيّ المعاصر**، 92.

[3] **نفسه**، 91.

إلى كلّ المنابذ/ كلّما ركّزْتُ خيمةَ يومنا التّالي

تطيحُ بها الرّياحُ، ويُقلَعُ الوَتَدُ.

غادرْتِ/ ثلجٌ في المدينةِ

والمدينة لم تكن وطني

برَدْتُ، كأنّني في الأرض واحِدُها

وروحي، وحدها، في الثّلج تتّقِدُ

أتْعبْتِني يا دورةَ السّنواتِ في البَلد الغريبْ[1]

لاحظ الصّورة القاتمة الّتي جمعت البلد والوطن والخيمة والمدينة، حتّى إنّ وتد الخيمة ليس ثابتاً، لعلّ ذلك ممّا يبعث الأمل بالعودة، ولكنّ هذا التّفسير يبتعد قليلاً ويقترب تفسيرٌ آخر يتناسب والسّياق وهو عدم قبول الدّول بالإنسان الفلسطينيّ.

وتبعث المدينة الوحشة في نفس ساكنها وتحديداً من يسكنها مجبراً، ومهما اختلفت المدن فالوحشة واحدة لا تتغيّر، والبحث عن المدينة الّتي تخلو من الغربة والمعاناة رحلة لا تنتهي:

وهذي المدينةُ لم تدرِ أنّك بين الملاءاتِ في وحشةٍ

وإلى وحشةٍ مثلها تستغذّ الخُطى[2]

وليعبّر الشّاعر عن الحصار النّفسيّ الّذي يعانيه جرّاء الغربة والنّفي ذكر المدينة مقترنة بالسّور، والحصار أحياناً يتعدّى الأمر النّفسيّ إلى الدّلالة الحقيقيّة له، وهنا يبدو طغيان الحالة العاطفيّة:

وتظلّ مثل السّيف فرداً

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 550.(قصائد الرّصيف 1980). وينظر: 742(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

[2] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 369.(طال الشّتات 1987). وينظر: 496.(قصائد الرّصيف 1980).

وتظلّ تحمل في يديك حياتك الحمراءَ

تسكبها على سور المدينة[1]

لقد اختلطت الدّلالتان: الحالة النّفسيّة الّتي انعكست ببقائه فرداً وحيداً يحتفظ بقوّته، والحصار السّياسيّ معبّراً عنه باللّون الأحمر الدّال على الدّماء.

جاءت صورة القرية مختلفة تماماً عن صورة المدينة عند البرغوثي، ففيها الرّاحة النّفسيّة والبساطة في العيش، وانتشار المحبّة الاجتماعيّة، وملمح آخر أظهره الشّاعر تمثّل في الخير والعطاء الّذي يعمّ القرية، ولكنّ الحزن الفلسطينيّ لا يفرّق وطناً ولا مدينة ولا قرية؛ لذا كان للحزن مكانٌ غير قليل في هذه الصّور:

قريتي في ليلها المحزون كرمٌ ونواطيرٌ وفقرٌ

وضروعٌ لا تدرّ[2]

ويقول في موضع آخر تحت عنوان(الحزن):

أعين القرية نامت وسط دمعات الثّلوج

في انحناءات الطّريق[3]

فالخير فيها رغم الحزن(كرم، الثّلوج) ولهاتين اللّفظتين دلالتهما في كشف الحزن ومحوه مهما طال، وبالرّغم من أنّ الحزن صفة التصقت بالقرية الّتي خصّصها الشّاعر بتعريفه الكلمة؛ فهي مكانه المعروف المحدّد بلا نظر إلى الضّياع الحاصل(الطّريق) ولفظ(انحناءات) يزيد من الشّعور بهذا الضّياع، ويتّفق الشّعور مع الجوّ الفلسطينيّ العامّ في الشّتات.

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 721.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

[2] نفسه، 656.(فلسطينيّ في الشّمس 1974).

[3] نفسه، 760.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972). وينظر: 757، 741.

1.3.3.ج. أماكن أسطوريّة وحكائيّة: لقد خلقت الأساطير المختلفة هذه الأماكن؛ وساعدت التّناصّات المتنوّعة في ذلك؛ فمن اليونان إلى الرّومان إلى البلاد العربيّة، وقد تمّ بيان هذه الأماكن في موضعها من الفصل السّابق، وذكرها هنا باسمها كافٍ للدّرس(الأوليمب، أثينا، إيثاكا، دلفي، إنجلترا، اليونان، إسبارطا، روما، بيت لحم، أريحا) وإيرادها كان لازماً لتكتمل الأسطورة أو الحكاية، وليستطيع المتلقّي فهم القصائد، وربط ذلك بالسّياق.

وارتباط الأساطير والتّاريخ بالأماكن يجعل لها أهمّيّة رمزيّة خاصّة وينتج ما يُسمّى" مكاناً تاريخيّاً" لأنّه تَعالَق به في زمن معيّن، ممّا اكسبه حضوراً يعيده إلى الذّهن مجرّد ذكر الحادثة أو الأسطورة.[1]

وبعض الأماكن أوردها الشّاعر تناسباً مع السّياق الحكائيّ السّرديّ بعيداً عن الأسطورة منها(باريس وهارفارد وهوليوود وبنك روما وبنك شيكاغو)[2].

1.3.3.ح. دول عربيّة: الحدود المفرّقة بين الدّول العربيّة رسماً وواقعاً، فرّقت بينها كذلك في المشاعر والأخوّة، ويرى الشّاعر أنّ معاناة فلسطين يشارك فيها العرب؛ فما يحصل للإنسان الفلسطينيّ من تهجير ونفي وسلب في البلاد الّتي يلجأ لها مجبراً كافٍ ليكون مساندة للظّلم.

والبرغوثي في قصيدته(صندوق جدّتي) يشير إلى صورة تكرّرت في صفوف الفلسطينيّين، ويعكس انطلاقاً منها مشهداً للاجئة فلسطينيّة تنقّلت من بلد عربيّ لآخر تحمل معها بعض المتاع المتمثّل في الصّور التّذكاريّة لأفراح وأشخاص، ومناديل مطرّزة ورسائل الأحباب وطيبٍ من أجود الأنواع ومفرشٍ ومكاحل ودليلِ عذريّتها وخواتم وطوقِ عثملّية[3] وحجبٍ وأدعيةٍ، ولها متاعها الخاصّ بها وبذكرياتها:

وصورةٌ لحفيدِها المقتولِ في بيروتَ

---

[1] سعيد، خالدة، **حركيّة الإبداع**، 30.

[2] على التّوالي **الأعمال الشّعريّة**، 339(طال الشّتات 1987)، **منتصف اللّيل**(2005)، 65، **النّاس في ليلهم**(1999)، 47، **الأعمال الشّعريّة**، 486.(قصائد الرّصيف 1980).

[3] ما تضعه المرأة كبيرة السّنّ على رأسها ممّا يشبه القبّعة المرتفعة، ويكون عادة مرصّعاً بمجموعة من اللّيرات العثمانيّة.

هل ضاعت رسائِلُهُ؟

هنا أشلاءُ أغْلِفَةٍ،

طَوابِعُ لم تزلْ ترسو بها سُفُنُ الخليجِ

وأرزةٌ ونقوشُ تونسَ، بحرُ قبرصَ،

رسمُ أهرامٍ وتمثالٌ عراقيٌّ وكَرْتٌ من أثينا

كَنزةٌ صوفيّةٌ لم تكتملْ

سنّارةٌ مكسورةٌ، قَلَمٌ بلا حبرٍ

أتكْتُبُ؟! ما الّذي فعلت به؟!

صُوَرٌ لجارتها الجديدة

(دائماً جيرانُها جُدُدٌ!)

ومفتاحٌ لبيتٍ غابرٍ في اللّدِّ،

عنوانٌ لبيتٍ في ضواحي القدس،

صورةُ عقد إيجارٍ لبيتٍ ضيّقٍ في الشّامِ[1]

فبيروت وتونس والخليج وبحر قبرص ومصر والعراق وأثينا والشّام لم تظهر متعلّقة في ذهن الجّدّة إلّا بالمعاناة والألم، وهذا التّنقّل دلّ عليه كثرة الجيران وتجدّدهم، وهنا يتّضح عدم الاستقرار المكانيّ الّذي يتبعه فقدان الرّاحة النّفسيّة، ومفارقة أوجدها الشّاعر بسؤاله عن رسائل الحفيد المفقودة؛ وكأنّه يقول: الصّورة وأشلاء الأغلفة الباقية سيأتيها الدّور لتضيع كما ضاعت الرّسائل، وليكتمل الضّياع جاء

[1] الأعمال الشّعريّة، 79- 80.(ليلة مجنونة 1996).

بالسّنارة المكسورة الّتي لم تكمل الكنزة، والقلم الّذي لا حبر له، فالإنسان الفلسطينيّ محرَّم عليه حتّى التّذكّر والاحتفاظ بالذّكرى، في حين مفارقة أخرى جاءت لتؤكّد الرّوح الفلسطينيّة الواحدة مقابل الأرواح العربيّة؛ وكان ذلك بالمفتاح والعنوان اللّذين تحملهما الجدّة بلا تحديد، فكلّ مفاتيح اللّدّ مفتاحٌ لها، وكلّ بيوت القدس بيتٌ لها.

وقد أكّد الشّاعر على التّمزّق العربيّ في قوله:

هي أُمّةٌ في البردْ

منذ تقيَّدتْ أرواحُها والشّاحنات توزّعتْ

عدَنَاً وبغداداً وقاهرةً وشامْ.[1]

فالشّاعر يعبّر عن مدى الضّياع والفراق اللّذين تعاني منهما الأمّة، وهذا انعكاس للصّراع الّذي تعانيه الذّات الشّاعرة في داخلها،[2]ونتيجة لهذا التّمزّق أصبحت الأمّة في البرد، ولكي تشعر بالدّفء لابدّ لها من أخرى تساندها، والحال مشترك ليس مقتصراً على دولة واحدة.

لبنان وعاصمته بيروت وردت في غير قصيدة، ولكنّها كانت أفضل حالاً من غيرها من الدّول(الهوامش)؛ صحيح أنّها معقل الظّلم للّاجئين الفلسطينيّين، ولا يخفى على أحد السّوء المحيط بالمخيّمات وأهلها هناك، إلّا أنّها الخلّ الوفيّ لفلسطين، ولعلّ للشّاعر مقصداً حين قال فلسطين ولم يقل شعبها في أنّ لبنان كوطن وسياسة وليس كشعب أعزل ساهم في ظلم الفلسطينيّين، وبهذا يفسَّر اقتران ذكرها بالمقابر والقتل وعربات الموتى:

لبنانُ مقبرةُ الكذِبْ

لبنانُ مُخْتَبَرُ السّرابْ

---

[1] **الأعمال الشّعريّة**، 279.(رنّة الإبرة 1993).

[2] ينظر: موسى، إبراهيم نمر، **آفاق الرّؤيا الشّعريّة**، 254.

لبنانُ وَحْدَكَ مَنْ كَتَبْ

وهُم الهوامشُ في الكتابْ[1]

ويقول:

لبنانُ في الدّم إن ذَهَبْ

باقٍ يجِلُّ عن الذّهابْ

لبنانُ يا خيط الذّهبْ

والكثرةُ الأخرى ترابْ[2]

يتّضح تفضيل لبنان على غيرها، فهو في الدّم وهو الذّهب، في حين الدّول الأخرى تذهب بلا عودة وبالمقارنة مع الذّهب هي تراب، وليس التّراب هنا الوطن إنّما المرتبة الدّنيا الّتي اكتسبها من المفاضلة.

2.3.3. الزّمان

اهتمّ البرغوثي بالزّمن بشكل ملحوظ، واهتمامه كان معوّضاً عن المكان الّذي فرض عليه كثرته عدم التّعلّق به، فوجد نفسه ابن الوقت لا ابن المكان يقول في مقابلة صحفيّة:" أنا أعيش في الوقت، في مكوناتي النّفسيّة، أعيش في حساباتي الخاصّة بي، عشت في مدن كثيرة جدّاً، عشت في ثلاثين بيتاً، لكنّي لا أشعر أنّي أعيش في مكان أساساً، أشعر أنّي أعيش في الوقت وفي الزّمن"[3]

لذا جاء الزّمن عنده مقسّماً بما يتناسب وحياته الشّعريّة، فكان الزّمن الماضي والحاضر والمستقبل،

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 419. وينظر 380.(طال الشّتات 1987).

[2] **نفسه**، 419.(طال الشّتات 1987) وينظر 420.

[3] مقال: حلم الشّعراء العظام هو الوصول للبساطة، حاوره مدني القصري، جريدة الدّستور الأردنيّة، نقلاً عن www.maaber.org

حيث أسقط همومه النّفسيّة وانفعالاته الخاصّة به على الوقت، ليدرك القارئ أغوار النّصّ بالاستناد إلى تلك الأزمان.

ويساعد الزّمن في القصيدة على معرفة أمور منها:

- الزّمن الشّعريّ في القصيدة، النّاتج عن الحالة النّفسيّة، لأنّها لا تعكس الزّمن التّاريخيّ كما هو.[1]

- الآمال الّتي تعقدها الذّات الشّاعرة، وتحديداً حين تذكر الزّمن المستقبل.

- اللّغة المستخدَمة في التّعبير عن الأزمان المختلفة،[2] والدّلالة المتولِّدة عنها؛ فالماضي ليس كالحاضر والمستقبل مجهول بين الألم والأمل.

- معرفة المكان والحدث المرتبطين بزمن ما، كارتباط عام 1948م بالنّكبة الفلسطينيّة.

ويُدرس الزّمن عن البرغوثي كالآتي:

3.3.2.أ. الزّمن الماضي ممزوجاً بالزّمن الحاضر:

الماضي تعلّق بأحداث حصلت ورؤية كانت موجودة، وقد تستمرّ في الحضور وتبقى للأبد، كرؤية مريد البرغوثي للموت، والملاحظ أنّ الموت صورة تكرّر ذكرها عند الشّاعر، وبدا إيمانه بعدم ترك الموت للإنسان الفلسطينيّ، وهو يُباغت ويُفاجئ مثلما فعل حين مات أبو منيف والد الشّاعر:

أدركْتُهُ

وكأنَّهُ، مُذْ كانَ، لم يَفْجع بمخلوقٍ سِواكْ!

الموتُ فينا منذ آدم يا أبي

عَمَمٌ وعاديٌّ تماماً

---

[1] ينظر: وادي، طه، **جماليّات القصيدة المعاصرة**، 100.

[2] ينظر: نفسه والصّفحة نفسها.

كيف باغَتَني، إذَنْ، حتّى العِظامْ؟[1]

فالموت لا زمان له، منذ آدم- عليه السّلام- حتّى القيامة، والماضي في الأسطر السابقة مفاجأة الموت لشخص ما، يُضاف لها تلك الفجيعة، ودلالة المباغتة المستمرّة قوله: حتّى العظام، فبعيداً عن الدّلالة النّفسيّة لأثر الموت على الشّاعر، فإنّك تُلاحظ التّملّك الوقتيّ لفقدان الحياة.

وفي قصيدته(في زماني) حاضر الشّاعر يسترجع ماضيه مستخدماً تقنيّة الاسترجاع والتّذكّر:

في زماني

سَمَحوا بالرّكضِ للكُلِّ وناداني المنادي:

أُركضوا بالسّرعة القصوى كما شِئتمْ

ولكِنْ في القَفَصْ![2]

إنّ كلّ زمن حاضر سيصبح ماضياً، وهذا ما بنيت عليه القصيدة؛ إذ كان الشّاعر يتحدّث عن أحداث ماضية هي في زمانه ذاك تشكّل الحاضر، ومهما حاول تجاوز الوقت لن يتمكّن، فهو محدود الحركة الزّمانيّة والمكانيّة(في القفص).

وبالطّريقة ذاتها عبر الزّمن رجوعاً في قصيدته(قصيدة للزّمن الفلسطينيّ) والعنوان يدلّ على ما فيها:

(أنا شاهدت مولدَهُ مساء الأربعاء هنا

وعودتَهُ صباحَ اليومِ للرّحم الممزّقِ منهكَ النّبضِ

وأخبرني بأنّ رجوعَهُ هذا هو السّابع)[3]

فما زال الفلسطينيّ يولد من جديد كلّ يوم، وتأكيد ذلك تكرار مشاهدة الشّاعر للمولِد، مع تغيير اليوم الّذي تحدث فيه الولادة، فمن الأربعاء إلى الخميس فالجمعة، وكذلك العودة المخبَر عنها، الّتي تتبع يوم الولادة مباشرة، ويعكس الشّاعر مدى الإصرار الفلسطينيّ على العودة من جديد وعدم الاستسلام لليأس، فهو يعود ويعود ويعود... إلى أن يرجع مريد إلى زمانه الحاضر، ليرى العودة السّابقة فقدت إصرارها(

---

[1] **الأعمال الشّعريّة**، 351.(طال الشّتات 1987).

[2] **نفسه**، 317.(رئة الإبرة 1993).

[3] **نفسه**، 705- 706.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

مساء اليوم)، وهذا الفقدان جعله يشكّ في المستقبل(صباح الغد)، هل سيعود الفلسطينيّ للرّجوع من جديد؟

أنا شاهدت مولدَهُ الأخيرَ هُنا مساء اليومْ

وما زالتْ عيوني السّودُ أسئلةً تحدّقُ في صباح الغَدْ.[1]

يبدو شغف الشّاعر بالزّمان حين كتب ملحمته الشّعريّة(منتصف اللّيل) فهي تذكر الاثني عشر شهراً في لحظة آنيّة هي منتصف ليلة رأس السّنة:

خَشْخَشَةَ أوراقٍ تَعْبُرُ النّافِذَة:

أيّارْ/ آذارْ/ آبْ/ شباطْ/

حُزيْرانْ/ كانون الثّاني/

أيْلولْ/ تشرين/ نيسانْ/

وَقْعَ خُطىً تُريدُها

وخُطى لا تُريدُها،

هَديلَ مَسَرّاتْ

وهَمْهَمَةَ كَوارِثْ.[2]

لاحظ عدم ترتيب الأشهر المتذكَّرَة، فهي تتوارد إلى ذهن الشّاعر وأفكاره بأحداثها السّارة وبكوارثها، وهذا يتّفق مع دور الزّمن في الكشف عن الحالة النّفسيّة، ففي ليلة رأس السّنة مشاعر كثيرة منها؛ الاضطراب، والخوف من القادم، ومحاسبة النّفس على الماضي. ولتأكيد هذه المشاعر جاء تكرار الشّاعر للمقطوعة مع تغيير جديد في الأشهر المذكورة في نهاية القصيدة، إذ إنّ الإيقاع النّفسيّ واحد من اللّحظة الّتي بدأ الفرد فيها التّذكّر إلى اللّحظة الّتي قرّر فيها تعليق الرّزنامة الجديدة.

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 708. (الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

[2] البرغوثي، مريد، منتصف اللّيل(2005)، 8، 115 .

2.3.3.ب. الزّمن المستقبل:

يبدو المستقبل قاتماً في نظر مريد البرغوثي، لعلّها المعطيات الحياتيّة الّتي لا توحي بالتّغيّر للأفضل، وهذه النّظرة التّشاؤميّة ظهرت في شعره من الدّواوين الأولى، وشدّتها جاءت في الدّواوين الأخيرة، وهو بذلك يعكس الحال الّذي تعيشه فلسطين من احتلال ولجوء وشتات، وأحياناً كان يجمع بين الأمل واليأس في مفارقة ضدّيّة يخلقها في قصيدة واحدة، ولذلك علاقة بتخبّط الحالة النّفسيّة النّاتجة عن الوضع السّياسيّ المضطرب، واستمراراً للبحث الزّمنيّ في قصيدة منتصف اللّيل فإنّه يمكن رصد المستقبل في قوله:

سَتَسْمَعُ تَصْريحاتِ أَسْلافِكَ الغابرينْ/

الفقهاءِ الّذين مَحَتْ قبورَهم

كُثبانُ الصّحارى قبل قرون/

يتنبّأون لكَ بأحوالِ الجَوِّ غَدَاً!

وغَداً! وغَداً! وغَداً![1]

ذكره القبور دلالة كافية على التّشاؤم، يزيده قوله(قبل قرون) فالحال واحد ومستمرّ، ثمّ كان التّنبّؤ بأحوال المستقبل(غداً) والتّنكير يفيد التّعميم؛ فالمستقبل كلّه بعمومه سيكون كالماضي الغابر، والتّشاؤم يصل أوجه في القصيدة ذاتها حين يقول:

حياةٌ حافية

خَرَجَتْ كاملةً

لِتَنْقُصَ غَداً

وغَداً، وغَداً، وغَداً![2]

الحياة ليست ذات جدوى يمكن للإنسان النّدم عليها، هكذا يرى الشّاعر(حافية)؛ كانت كاملة ولكنّها كلّما تقدّمت في المستقبل تنقص، المفارقة الّتي يبنيها مريد تتشكّل بين الصّعود والهبوط، فالحركة

---

[1] البرغوثي، مريد، **منتصف اللّيل**(2005)، 29.

[2] **نفسه**، 64.

عكسيّة، لأنّ المنطقيّ أن يسير الإنسان نحو التّقدّم في صعود مستمرّ، وكذلك الحياة الّتي يعيشها، في حين تبيّن الأسطر الشّعريّة العكس، والهبوط دائم متواصل.

هذا السّقوط برز في قصيدة(ملهاة السّاعة الرّمليّة)، حيث رمز له بالرّمل المحبوس فيها:

وظيفتهُ السّقوطُ من الأعالي

رملُ هذي السّاعةِ الرّمليّةِ

المحبوسُ فيها،

وهي، مذ كانتْ، حبيسةُ حالِها ورِمالِها.

سيواصِلُ الرّاوي حكايَتَهُ المُمِلَّةَ ذاتَها:[1]

إذن الحال لن يتغيّر، السّقوط مستمرّ من الأعالي، كأنّه يقول: الأفضل في السّيّء كان في الأمس واليوم، أمّا المستقبل فأسوأ السّوء يتواصل(حبيسة حالها) والفعل المضارع(سيواصل) دلالة الاستمراريّة، يزيد الدّلالة قوّة(الحكاية المملّة ذاتها) ويصل التّشاؤم ذروته بقوله:

نحن انتهينا هكذا

قِصَصٌ يدورُ بها جليلٌ أبْكَمٌ.

عَلِقَتْ رِوايَتُنا على وَتَرِ الرّبابةِ

ها هي الدُّنْيا

تسيرُ، بِغَيْرِ رِفْقَتِنا، إلى أَشْغالِها[2]

---

[1] النّاس في ليلهم(1999)، 144.

[2] نفسه، 146.

فالانتهاء عُقِد والحال بات معروفاً، وسيُحفَظ إلى الأبد، ولن تقف الحياة بل ستكمل مسيرتها الدّنيويّة، لكن بدون ال(نحن) الّتي تدلّ على العرب، القادمين من الصحراء والمقيمين فيها، واختياره وتر الرّبابة دلالة إيحائيّة ببقاء الوضع على ما هو عليه؛ لأنّ الأحداث عند البدو قديماً يتناقلها حامل الرّبابة من مكان لآخر، مغنياً إيّاها على سبيل الحكاية ونشرها وحفظها، وأيّ حال يُحفَظ للعرب؟!

3.3.3. النّبات:

ورد ذكر النّباتات كثيراً في شعر مريد، وقد نوّع في ذلك، ويمكن الاستفادة من شعره للتّعرّف على أنواع النّباتات والأشجار الّتي تشتهر بها أرض فلسطين، وليس هذا بالجديد في الشّعر الفلسطينيّ؛ إذ تغنّى أصحابه بأشكال شتّى من المزروعات، والجدير بالذّكر العلاقة النّاشئة بين الشّاعر والنّبات، فمثلاً مريد البرغوثي صرّح بأنّه لا يتعلّق بالمكان قدر تعلّقه بها- أي النباتات- قائلاً:" تنقّلتُ في مدن عدّة وعشت في بيوت لا أنتقي أثاثها، فناجينها، ملاءات سريري، كنت فقط أربّي النّباتات، أتعلّق بها وحين أضطر للمغادرة أهديها للأصدقاء، في كلّ مرّة أغادر بلداً آخذ معي الثّوابت كالقواميس والمراجع فقط".[1]

فالشّاعر مرتبط بالنّباتات ولا يتخلّى عنها إلّا مضطرّاً، ويعطيها لأقرب الأشخاص له، وقد عكس ذلك في شعره، حيث إنّ الكمّ المذكور من المزروعات الفلسطينيّة في نصوصه الشّعريّة دليل واضح على حبّه للنّبات، وقد يُعدِّد أكثر من صنف واحد في القصيدة ذاتها، وفي السّطر الشّعريّ الواحد.

ويمكن تقسيم النّباتات عند مريد إلى:

---

[1] مقال: الشّعر يسقط إذا وقع في التّبسيط. نقلاً عن www.mouridbarghouti.net

3.3.3.أ. الأشجار:

إنّ الأرض الفلسطينيّة اشتهرت بعدد من الأشجار على مستوى العالم العربيّ، والشّاعر حين ذكرها في شعره فهو أوّلاً يؤكّد على الهويّة الفلسطينيّة لبعض هذه النّباتات، كما يبرز خير البلاد وعطائها، وله أيضاً مقصدٌ في الدّلالة الرّمزيّة لها، والنّبات بشكل عام يمثّل المكان وهو فلسطين، وينوب عنها دلاليّاً؛ إذ ليس بالضّرورة أن يذكر الشّاعر فلسطين بالاسم صريحاً، إنّما يكتفي بما يدلّ عليها، ومن الأشجار الّتي تكرّر ذكرها عنده:

أوّلاً- الزّيتون: شجرة الزّيتون المباركة كانت صاحبة الحظّ الأكبر في ورودها عند البرغوثي، ويعود ذلك إلى مباركتها دينيّاً وشعبيّاً، فهي من الأشجار الّتي لا يكاد بيت فلسطينيّ يخلو منها، لما تعطيه من كفاء في الزّيت الّذي يعتمد عليه كلّ بيت من بيوت فلسطين، يُضاف إلى ذلك اتّخاذ بعض النّاس صناعة الصّابون حرفة معتمدين فيها على الزّيت، ويُضرب المثل بها للصّمود والثّبات، وقد يكون لهذه الأشجار خصوصيّة في منطقة ريف رام الله، حيث ولد الشّاعر في دير غسّانة، فكيف جاءت دلالات هذه الشّجرة عند الشّاعر؟ يقول:

تدحو الفطائرَ كلَّ عيدٍ

أو تزوّقُ للمواليدِ القماطَ

وتمسحُ الأحزانَ والدَّمَ والبلاطَ

وتعصرُ الزّيتونَ في القُففِ المهولةِ

تنسجُ الأزهارَ في رُكنِ المخَدّةِ للصّغيرِ[1]

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 288.(رنّة الإبرة 1993).

يتحدّث الشّاعر عن العادات الفلسطينيّة التّراثيّة، من صنع حلوى العيد إلى الاهتمام بالمولود(القماط) فعصر الزّيتون والتّطريز والمشاركة في الأفراح والأحزان... إلخ، وإشارة هنا إلى الوضع الفلسطينيّ المعتاد، فبالرّغم من الاحتلال إلّا أنّ النّاس تمارس حياتها الطّبيعيّة وتهتمّ بمواسمها:

صدئت كلّ المفاتيح

وفي مصطبة الدّيوان يلتمُّ الشّيوخ المتعبون

أوجه مقدودة من جذع أشجار" الزّيتون"

والقنابيز القديمة

كلحت ألوانها إلّا شريطاً يختفي تحت الحزام[1]

الرّمز التّراثيّ واضح جليّ، يُضاف له اتّخاذ الزيتون رمزاً للصّمود والثّبات والتّجذّر، فالفلسطينيّ ثابت في هذه الأرض، لدرجة أنّ كبار السّنّ تظهر في وجوههم ملامح الإصرار والبقاء، ملامح رُسمت بتجاعيد شجر الزّيتون. وللتّدليل على خير الوطن والتّمسّك به يدعو الشّاعر أهله إلى الاحتفاظ بتراثٍ يأبى النّسيان، بل يُعانِد من أجل البقاء، كما ترخص الأرواح وتمضي ليحيا الوطن:

وما زال الغد الآتي حصاناً في حقول الظّنّ

ولكنّي أرى الخيّال مرتدياً إزار الموت

فهاتوا يا نواطير البساتين البعيدة أجمل الثّمرات

وزوّاداتكم والزّيت والزّيتون والوردات

وغنّوا من مراثي أعتق الجدّات أغنية:[2]

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، ، 656.(فلسطينيّ في الشّمس 1974).

[2] نفسه، 714.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

فالزّيتون وزيته نتاج تراث مستمرّ، والكلمات دالّة على ذلك(أعتق الجدّات) ثمّ إنّ الوصيّة تحاول الاحتفاظ بهُويّة وطن وشعب، والشّاعر يحسّ بخطر فقدان معالم الأرض ويظهر خوفه من ذلك حين أبدى المستقبل بصورة حصان يركض في حقول الظّنّ بعيداً عن اليقين بما سيأتي، في قوله:

كَمْ سَيَلْزَمُ كي أُعيدَ فِخاخَ جدّي في مَواضِعِها؟

وكيفَ أُعوِّدُ العَيْنَيْنِ

أنْ تَتَسَلّقا زَيْتونةً روميّةً

قُطِعتْ بِفَأسِ الآخرينَ؟[1]

الزّيتون الرّوميّ أجود أنواع الزّيتون في الأرض الفلسطينيّة، ولكنّها تمزّقت بيد الاحتلال، ولعلّها هنا رمز للضّياع الّذي أصاب الوطن، فقد قُطِّعت أوصاله وقسّم إلى أجزاء كثيرة؛ حدود 1967م وقرار التّقسيم، والتّساؤل هنا يثير في النّفس التّحسّر واليأس، والشّعور بمدى الأذى الّذي لحق فلسطين:

عَبْرَ النّافِذَة

تِلالٌ مِن زيتونٍ فَقَدَ اطمِئْنانَهُ العَتيقْ

قَدَّسَها مَن رَدَّدوا الابتهالاتِ ذاتَها

عَبْرَ القُرون،[2]

عدم الأمان لحق أشجار الزّيتون، فالأمس العتيق كان يشعر بالاطمئنان ولكنّ الوقت الحالي بمعطياته الواقعية أبرز الخوف على الأرض، ومرّة جديدة الزّيتون رمز للضّياع.

---

[1] البرغوثي، مريد، **النّاس في ليلهم**(1999)، 138- 139.

[2] البرغوثي، مريد، **منتصف اللّيل**(2005)، 13. وينظر: 90.

ثانياً- التّين والعنب: مجيء الزّيتون رمزاً للتّراث أعطى فرصة للشّاعر بأن يجعل الأشجار الأخرى جزءاً منه- أي التّراث- يقول:

لُغَةٌ عربيّة،

موسيقى العودْ.

وسِلالُ التّين المقطوفِ على ضوءِ الفجرِ

وعيدٌ لا يأتي في مَوْعِدِهِ[1]

فمن التّراث في باب العامود في القدس العربيّة باعة كعك السّمسم، العتّال وأطفال المدارس والجدّات، وثمر التّين في السّلال طازج(مقطوف على ضوء الفجر) هذه المظاهر تُبلغ عن الحياة في مدينة فلسطينيّة، فكلّ الأيّام عيد، وفي تلك البلاد ليس له موعد، يعكس الشّاعر هذا المنظر اليوميّ للمدينة، في محاولة لرؤية الخير في أرض العطاء، ويورد صورة من ذلك فيقول:

تَعَبُ الشَّمْسِ يَرْتاحُ سُكّراً في العِنَبْ،

وحُمْرَةً في الكَرَزْ،

وعَسَلاً في التّينْ،

وزَيْتاً في الجِرارْ![2]

الخير متمثّل في العنب والكرز والتّين والزّيت، كلٌّ له حلاوة معيّنة؛ فأرض العطاء تعطي أجود الأنواع المتمثّلة في العنب السّكّري والكرز الأحمر والتّينّ العسلي والزّيت المخزّن في الجرار، وهذه دلالة جديدة على الجودة الفلسطينيّة، انتماء حقيقيّ للأرض الّتي يبتعد عنها الشّاعر في الحدود، لكنّ

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 336.(طال الشّتات 1987).

[2] البرغوثي، مريد، **منتصف اللّيل**(2005)، 45.

البعد جعله يشتاق أكثر للبلاد وما فيها من ثمر. ولتكتمل صورتا الجودة والتّميّز الفلسطينيّين في هذه المزروعات يقول الشّاعر:

ليلٌ مُكْتَنِزٌ كالعِنَبِ الأسمرِ

يتشيطنُ فينا، نحنُ الإثنين[1]

المشهد المعروض يبيّن تمازجاً بين شخصين اثنين، أحدهما امرأة والآخر رجل، يلتقيان في اللّيل ليحقّقا غايتهما من الوصال، وتبدأ القصيدة ب(ليل) نكرة معمّمة فأيّ ليل يقصد؟ والاكتناز تشير إلى الرّضا والسّعادة، والعنب الأسمر يُسْكِر كما الخمر، دلّ على ذلك كلمة(يتشيطن)، ولعلّ هذا ممّا يُطابق ما ذُكر سابقاً عن انتماء الشّاعر الانفعالي والشّعوريّ للأرض.

ثالثاً- البرتقال: يرمز مريد للوطن بالبرتقال، الّذي طالما تغنّى به الشّعراء، وينضمّ الشّاعر إلى من يعتزّون بعطاء الأرض، وهو في كلّ نبتة يذكرها يجدّد تأكيده على خصوبة الأرض ووجودها المستمرّ، يقول:

أتركي فسحةً كي نُقَشِّر هذي القداسةَ

عن كلّ شِعرٍ بليدٍ يحبّكِ

والرّمزَ عن حَبَّةِ البُرْتقالْ،[2]

الخطاب لفلسطين، يُبدي الشّاعر رغبة في الانشغال بغير الأرض، ومنشأ الرّغبة ليس الكره أو الحقد، إنّما الأمل بعودتها كباقي بقاع الأرض؛ إذ لولا الحال المعيش لما شغل الوطن البال بهذه الطريقة، والبرتقال كرمز لهذا الوطن المقهور، فإنّ رائحته تُذكّر بالوطن:

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 224.(رنّة الإبرة 1993).

[2] نفسه، 249.

فَرَكْتُ وَرَقَةَ البُرتقالِ بين كَفَّيّ

فَرَكْتُها لأشُمَّها كما نُصِحْت

وفي طريق يدي إلى أنفي

أصْبَحْتُ لاجِئاً، بلا وَطَنْ![1]

وقد اتُّخذ البرتقال رمزاً للعطاء كبقيّة الأشجار الفلسطينيّة، وكعادته السّابقة تغنّى به في ظلّ حديثه عن رضوى الزّوجة الحبيبة بعيداً عن السّياسة:

وتنغمر الأرض بالبرتقال

وتحمرُّ فيها الورود، وتنضج كلّ الثّمار الوليدة

كذلك حبّكِ يدخلني

ويشرق وجه القصيدة![2]

ومن الأشجار الأخرى الّتي ذكرها ولم يكن لها ذلك الصّدى الدّلاليّ(التّوت، الكمّثرى، السّرو، اللّوز، الرّمّان، المشمش، اللّيمون، الدّرّاق، الخرّوب، التّفّاح).

3.3.3.ب. النّباتات البرّيّة: النّباتات البرّيّة المذكورة في شعر مريد جاءت كغيرها من النّباتات دلالتها الكبرى الخصب والعطاء، ويتبع ذلك التّجديد والبعث؛ فكما تتجدّد الأوراق والأشجار يتجدّد الإنسان الفلسطينيّ، فيولد من جديد ويعود للحياة يقول:

مدّي يديك إلى المراسي النّائيات جميعها

---

[1] البرغوثي، مريد، منتصف اللّيل(2005)، 40.

[2] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 674.(فلسطينيّ في الشّمس 1974).

لمّي الصناديق الّتي حملَتْ صِغارَكِ

في سوادِ الموجِ

ربِّهِمْ

أعدِّيهِمْ ليومِ المُلْكِ

فُكّي السّحرَ والألغازَ عَنْهُمْ

واجمعيهِمْ مثلما جَمَعَتْ يداكِ الزّعترَ البرّيَّ

في الصّبحِ النّظيفِ[1]

تبدو الصّورة بداية مبعثرة مشتّتة كتشتّت الفلسطينيّين في أنحاء الأرض، لكنّ الدّعوة الموجّهة للوطن بجمع الأشلاء فيها دلالة خفيّة للتّجدّد والبعث؛ فهم قد خرجوا صغاراً وكَبروا في المنافي، ووصفها بالسّواد رمز للقساوة والألم، وجاء بالزّعتر البرّيّ في حديثه عن لملمة أبناء الوطن وإعادتهم إليه من كلّ مكان، لأنّ في بلادهم العزّة والكرامة المفقودتين.

ويذكر أكثر من نبات برّيّ في مقطوعة واحدة ليبيّن الخير والعطاء، يُضاف إلى ذلك تأكيد الجذور الفلسطينيّة رامزاً لها بالفلّاح، ويزيد بهذا من دلالة التّمسّك بالأرض والصّمود فيها:

هذا السّائر ليلاً

في انتظار قطاره

هذا الفلّاح المَليح

الّذي تحيط به هالاتٌ وأكاليل

---

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 289.(رنة الإبرة 1993).

من الميرميّةِ والبابونج

والزّعترِ البرّيّ وعصا الرّاعي والخزامى

والمرّارِ وهندباء الجبال

مَنْ جرؤ على إحناءِ قامتهِ السَّرْو؟

من جرؤ على بَعْث كلّ هذه القشعريرة

في الهواء المحيط بكتفيْه؟.....

من جرؤ على خنق الإستغاثة الأخيرةِ

للجَمال؟[1]

الميرميّة والبابونج والزّعتر وعصا الرّاعي والخزامى والمرّار وهندباء الجبال وحبّة البركة نباتات فلسطينيّة، استطاع الشّاعر بذكرها الوصول إلى إدراك المتلقّي أنّ الحديث عن أرض فلسطين، وتحديداً الفلاحة والخصب فيها، ثمّ يأتي السّؤال المناسب للسّياق من جرؤ؟ إذن الجرأة حاصلة ولكنّها جرأة بغير حق، وقد جاء بالسّرو للتّدليل على الصّمود والتّجذّر والقامة المنتصبة في الأرض، ولأنّ الوطن يشعر بأبنائه وهم يشعرون ببعض جاء قول الشّاعر:(بعث كلّ هذه القشعريرة في الهواء المحيط بكتفيه؟) فالشّعور الأخويّ يجعل الإنسان يقشعرّ لما يحدث لأخيه في الوطن، وتكراره الاستفهام(من جرؤ؟) تأكيد آخر على أمر جديد هو الاغتصاب بغير حق، وسلب حقوق الآخرين. ولكي يردّ الشّاعر على هذه الجرأة أورد النّعناع ليستعيد الذّكريات في صوتٍ متحدٍّ لذلك الجريء؛ فيأمل بعودة إلى دياره المحتفظة بتراثها الزّراعيّ وبحوض نعناع في باب البيت:

وحوضٌ من النّعنع المُتَنَعِّمِ بالشّمس

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 88.(ليلة مجنونة 1996).

في بابنا؟[1]

ومثلها من النّباتات البرّية الصّبار الّذي ورد في أكثر من موضع؛ ليستفيد الشّاعر من دلالته الموحية بالصّبر والتّحمّل رغم كلّ ما يحصل، وكما تُذكّر رائحة البرتقال بفلسطين تفعل رائحة الزّعتر يقول:

تلذعني رائحة الزّعتر

وأراني حلواً،

خيّالاً تحكيه مواويل القرية[2]

3.3.3.ت. **الأزهار**: اعتاد النّاس على زراعة الأزهار والورود من أجل الاستمتاع بمنظرها الجميل ورائحتها العطرة، ومريد لم يبتعد كثيراً عن هذه الغاية، ولعلّه ربط جمالها بجمال فلسطين كلّها، ورائحتها برائحة البلاد، وقد تغنّى بغير نوع من الأزهار كالسّوسن والياسمين واللّوتس والرّيحان وزهرة الأكاسيا والنّرجس وزهر الرّمان الّذي يجمع بين الزّهر والشّجر، والحنّونة البرّيّة المشهورة في جبال الوطن.

ويُظهر الشّاعر بإيراد الزّهور لوناً جديداً من عطاء فلسطين، وهو سبب جعلها مطمعاً للكثير من الأعداء، وقد عبّر عن ذلك بقوله:

خذوا ما تريدونَ

أعطوا الغزاة مقابر أهلي

وزيدوا لهم حصّة الميرميّة والياسمينْ

---

[1] البرغوثي، مريد، **زهر الرّمّان**(2002)، 75.

[2] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 687.(فلسطينيّ في الشّمس 1974).

خذوا ما سيعطونكم من ملامحنا أو ملامحهم

واشكروهم، وخلّوا خيالي بأكمله

هادئاً كالجنين[1]

الشّاعر في قمّة اليأس والحزن لما آلت إليه الأمور، وأثَرُ ذلك عليه أنّه يُبدي الاستنكار الشّديد ويوبّخ لاجئاً لصيغة الأمر(خذوا، أعطوا، زيدوا، اشكروا، خلّوا) التّوبيخ جاء في سياق اليأس، ويبيّن الطّمع في الخيرات حين يقول(حصّة الميرميّة والياسمين) وقد يسير التّحليل إلى نقطة أبعد وهي أنّه يشير إلى المطامع الّتي لا تنتهي، فكأنّه يقول: إن كان مطمعهم في الخير فليأخذوا، لأنّ الأرض معطاءة، ولكنّهم لا يكتفون، يريدون المقابر لكن ليس مقصدهم الرّفات، بل التّاريخ والجذور، ويقابل كلّ ذلك رغبة بسيطة جدّاً للفلسطينيّ؛ أن يكون خياله بلا همّ أو غمّ، وأن يشعر بالهدوء رمز الاستقرار وراحة البال.

ودلالة البقاء والاستمرار والصّمود رغم الجراح كلّها جاءت في قول الشّاعر:

يمدُّ يداً. ويزيحُ الستّارةَ:

بعضُ النّدى عالقٌ بالزّجاجِ

وشرخٌ يميل كقوسِ المحاربِ

تخطفُ عينيه حنّونةٌ في ابتداءِ التّفتُّحِ[2]

مشهد حياتيّ يصوّر فرداً يفتح ستارة النّافذة، انعكاس لاستمرار الحياة؛ فالنّحل لن يكفّ عن الزّهر ما دام يتنقّل بحثاً عن الطّعام، وبقاء الزّهور يعني بكلّ حال وجود الحياة، وكذلك الحنّونة المتفتّحة، ويُسقِط مريد هذه اللّوحة على الوضع الفلسطينيّ ليُثبِت الوجود والحياة في البلاد، فأرض فلسطين لا تفقد كونَها

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 75.(ليلة مجنونة 1996).

[2] نفسه، 545.(قصائد الرّصيف 1980).

كغيرها من الأراضي بسبب تغيّر في بعض الملامح والمشاهد، فرغم الاحتلال هي باقية وستواصل دورتها الحياتيّة بكلّ معالمها من نبات وحيوان وغيره. ومفارقة يرسمها الشّاعر مرّة جديدة، ولكن هنا المفارقة في قصيدتين لا في قصيدة واحدة؛ في المقطوعة السّابقة يبدو الأمل والتّفاؤل بالرّغم من بقائه في بدايته، بينما في قصيدة(زهر الرّمّان) اتّضح اليأس في ذروته:

أَبْعِدوا عَنّي الرَّبيعْ

لا أَسْتَطيعُ أنْ أَرى شَجَرَ الرّمّانْ.

أَبْعدوا عَنْي شجر الرّمّانْ

لا أَسْتَطيعُ أنْ أرى زَهْرَهُ.

أَبْعِدوا عَنّي زَهْرَ الرّمّانْ

لا أَسْتَطيعُ أن أرى مَصيرَنا

أَبْعِدوا عنّي الزُّهورَ كلَّها،

كلَّها

لا أَسْتَطيعُ أن أَتَنافَس،

معَ المَقابِرْ.[1]

فالرّبيع والرّمّان وزهره والزّهور كلّها رمز للأمل والتّفاؤل، ولكنّه في هذا الموضع لا يريده لأنّه لا يرى أيّ بشائر أو دلائل، ومجيء كلمة(المقابر، ولا أستطيع أن أرى) تنفي وجود القدرة على التّأمّل ورؤية المستقبل المشرق، وتكراره الفعل(أبعدوا) يدعم الدّلالة، بل تشتدّ الدّلالة قوّة حين يبدأ بالأوسع فالأضيق

[1] البرغوثي، مريد، النّاس في ليلهم(1999)، 21- 22.

ثمّ الأضيق، وبالأكبر فالأصغر، وكأنّ الأمل نفسه ينقُص تدريجيّاً إلى أن ينمحي تماماً بعدم القدرة على التّنافس من أجل الأفضل، وصار اليأس أقدر(المقابر).

والشّاعر ذكر عدداً من النّباتات الّتي تزرع في فلسطين لكنّها ليست ذات دلالة خاصّة في شعره، كالثّوم والبصل والبازلّاء واللّفت والبقول، وربّما كان ذكرها لمجرّد تأكيد الطّابع الزّراعيّ للحياة الفلسطينيّة، ولمزيد من الحيويّة والواقعيّة في رسم مشاهده الشّعريّة.

4.3.3. الحيوان: لم تخل قصائد البرغوثي من ذكر الحيوان، وقد أورد العديد منها محاولاً الكشف عن ثقافة واسعة وقدرة على مناسبة ذلك للسّياق الشّعريّ، وظاهرة كهذه ليست جديدة على الشّعر لأنّ الشّاعر منذ الجاهليّة وهو يتّخذ الحيوان صديقاً ورفيق درب، حتّى تناولت الدّراسات الموضوع وبيّنت العلاقة بينهم كشعراء وبين بعض الحيوانات؛ كالخيل مثلاً والنّاقة وهما ممّا أكثروا التّغنّي بهما، أمّا العلاقة المُشار إليها فمنشؤها طبيعة الحياة والبيئة العربيّة أنذاك، لكنّ الحال اختلف هذه الأيام وأصبح الشّاعر المعاصر الحديث يذكر الحيوان لأغراض أخرى، ولأبعاد دلاليّة إيحائيّة عدّة منها عند البرغوثي:

4.3.3.أ. الطّبيعة الحيوانيّة في فلسطين: فكما عبّر الشّاعر عن الطّبيعة النّباتيّة بذكر النّباتات المشهورة في الوطن جاء بإيراد أنواع من الحيوان المنتشر بالأرض الفلسطينيّة، ويحمل ذلك دلالات كثيرة، تمثّلت في التّأكيد على تميّز البيئة الفلسطينيّة بالحياة البرّيّة الّتي تعطي دلالة أبعد تصل إلى الحريّة والأمان والاستقرار، ومن هذه الحيوانات؛ الشّنّار والدّجاج والكتاكيت والبغل والغزال والطاووس والوطواط يقول:

أتركي فسحةً كي تَضِلَّ الشّنانيرُ دربَ النّجاةِ

وتأوي إلى فَخِّ عمّي

ولا تخبريه بأنّ ابنه الآن صَيْدٌ

لدوريّةٍ سفكتْ دَمَهُ في رؤوسِ الجِبالْ!

إرجعي كي نُعيدَ سقيفتَنا للدَّجاج الكريمِ

الّذي كان قاسَمَنا" خُنَّهُ"[1] سَكَناً[2]

الخطاب لفلسطين، يحاول الشّاعر في هذه القصيدة بيان حاجة الفلسطينيّ للعيش كباقي النّاس؛ يسافر أو يبقى بلا إجبار أو حرب، ورؤية ما في البلاد الأخرى من جمال، وعدم اقتران كلّ شيء بالدفاع عن الأرض، فهو هنا يريد للشّنّار أن يأتي إلى عمّه الصّيّاد، لوحة عاديّة مألوفة، لكنّه جعلها جديدة حين قرنها بابنه الّذي اصطاده العدوّ، لعلّ الاحتلال جعل الفلسطينيّ يرى كلّ شيء بعين تختلف عن أعين الآخرين، فهو يشتاق إلى الزّمن الّذي كان فيه الدّجاج يقاسم أصحابه بيتهم، والدّجاج طير يعتمد عليه النّاس في معيشتهم، للاستفادة من بيضه ولحمه. والعلاقة تبدو قويّة بين الإنسان والحيوان، وهذا دلالة على الحياة البسيطة، ورفق الفلسطينيّ بالحيوان.

4.3.3.ب. مناسبة السّياق: جاء ذكر بعض الحيوان في شعر البرغوثي ليناسب السّياق، وهذا كالنّقطة السّابقة لا يمنع وجود دلالة معيّنة قصدها الشّاعر، فأحياناً كان يذكر الحيوان في قصيدة فيَشعر القارئ بالحاجة إلى ذكره، ويحسّ بفقدانه لو لم يذكر، ويعكس الأمر قدرة الشّاعر الإبداعيّة في دمج العنصر الحيوانيّ في شعره، من ذلك ذكر الأرنب في قصيدته(السّاحر مرتبكاً) حيث يقول:

سَيَرْفَعُ قُبَّعَةً، ثمّ لا يَجِدُ الأرْنَبَ المُرْتَجَى

---

[1] الكلمة تعني في اللّهجة الشّعبيّة بيت الدّجاج.

[2] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 250.(رنّة الإبرة 1993).

وارْتَبَكْنا.[1]

الجمهور في درجة قصوى من الانفعال، صورة تعكس الواقع وتشدّ القارئ كما لو كان يشاهد العرض أمامه، عناصره مكتملة؛ فمن المسرح والإضاءة والصّوت فالساحر وأدواته اللّازمة إلى الجمهور وأعينهم المرهوبة، والأرنب جاء ليكتمل دور السّاحر.

والشّاعر يذكر النّمر والغزالة لمناسبة السّياق في قصيدته(إلى أين تذهب في مثل ليلٍ كهذا) حين يقول:

وارْتَحِلْ!

كي نموت من الحبّ يوماً

وسامِحْ بفخّارة العُمْرِ

يا مَن تُكَسِّرُها لاهياً

مِثْلَ نِمْرٍ

يُكَسِّرُ عَظْمَ الغَزالةِ تحت الشّجَرْ.

واخْتَصِرْ![2]

الصّورة المبنيّة في القصيدة للموت، والخطاب له بالرّحيل ليعيش الفلسطينيّ براحة ويموت كالآخرين، فلماذا دائماً يموت شهيد الوطن؟ ولماذا حُرّمت عليه الميتات الأخرى؟ لمَ لا يموت من الحبّ مثلاً؟ الصّورة تظهر بأسوأ حالاتها، فالموت على سبيل المشابهة كالنّمر والفلسطينيّ كالغزالة،

---

[1] النّاس في ليلهم(1999)، 19.

[2] زهر الرّمّان(2002)، 83.

واختار الأنثى ليعطي دلالة بالرّقة مقابل الافتراس، والفعل المضعّف(تكسّر، يكسّر) فيها المبالغة فهو موت قاسٍ وعنيف.

4.3.3.ت. مناسبة الحكاية الدّينيّة والتّاريخيّة والأسطوريّة: هناك بعض الحكايات الدّينيّة والأسطوريّة الّتي لازم ذكرها ورود الحيوان فيها، كقصّة يوسف- عليه السّلام- وارتباطها بالذّئب، وبعض الأساطير الإغريقيّة.

وقصيدة(أكله الذّئب) بسياقها التّناصيّ فرضت ذكر الذّئب، لإسقاط الشّاعر قناع يوسف على ناجي العلي الفلسطينيّ، والذّئب المتّهم بقتل يوسف- عليه السّلام- وكان بريئاً، بريء من دم الفلسطينيّ أيضاً، والجدير بالذّكر المساحة الّتي احتلّها الذّئب في شعر البرغوثي في غير السّياق التّناصّيّ؛ ذلك أنّه جعل منه رمزاً للعدوّ لفتكه وشراسته، وكثيراً ما ذُكر في مواضع الخيانة والتّآمر، كما فعل ناجي العلي نفسه حين رسم لوحته الكاريكاتوريّة(أكله الذّئب) الّتي يبيّن فيها التّآمر العربيّ ضدّ الشّعب الفلسطينيّ، وإنكار الحقائق الواقعيّة.

والحمام الطّائر الّذي ارتبط ذكره بالسّلام ورد في الحكاية التّاريخيّة، وتحديداً حادثة دنشواي المصريّة، حيث كان صيد الحمام سبباً في الحادثة، فأصبح رمزاً كذلك مخالفاً للسّلام تماماً.[1] ومن الحيوان المذكور في سياق أسطوريّ؛ التّنّين والسّيكلوب والغولة:

لَمْ أُصادِفْ أيَّ هَوْلٍ.

لَمْ أَرَ التّنّينَ في البرِّ

ولا السّيكلوبَ[2] في البحْرِ

---

[1] **الأعمال الشّعريّة**، 570.(قصائد الرّصيف 1980).

[2] حيوان ورد ذكره في **الأوذيسة**، وهو عملاق بعين واحدة في منتصف جبينه، ينظر: **هوميروس**، 152.

ولا الغولةَ والشّرطيَّ

في مَدْخَلِ يَوْمي.[1]

فرحلة الفلسطينيّ تكون عاديّة إذا لم يجد التّنين والغول والسّيكلوب في طريقه، هو ليس كالبشر إنّما بطل أساطير خارق لا يخاف، بهذا الأسلوب المتعجِّب السّاخر يحاول البرغوثي بيان الصّعاب الّتي يواجهها الفلسطينيّ في شتاته وهجرته، وكأنّه من الخرافة أنْ يجد الرّاحة في يومه، ومن الأسطورة أن لا يتربّص به متربِّص! وقوله البرّ والبحرّ دلالة قويّة على الحصار والظّلم في كلّ مكان.

قد يمزج الشّاعر ذكر بعض الحيوان ليتناسب مع الأسطورة كما فعل في إيراد أكثر من صنف حيوانيّ في معرض حديثه عن(هيرا) الأسطورة الإغريقيّة الّتي عُرفت بغيرتها وافتعالها المشاكل، والشّاعر يصوّر الحال العربيّ المرتبط بفلسطين في هذه القصيدة، والظّنّ أنّ(هيرا) قناع ألبسه الشّاعر لفلسطين، ذلك أنّها قلب الوطن العربيّ وما يحدث فيها يؤثّر سلباً على الوطن العربيّ كاملاً، وحين يكون الوضع فيهاهادئاً فإنّ الانعكاس إيجابيّاً على من حولها من الشّعوب، لذا عبّر الشّاعر عن هذا الهدوء بقوله:

وفي الخارج،

بين جُذوعِ الغاباتِ

المَبْلُولَة،

يتلاشى عُواءُ الذِّئابْ،

تُرخي النُّمورُ أفخاذَها

المُجْهَدَة،

---

[1] البرغوثي، مريد، النّاس في ليلهم(1999)، 10.

تَتَّضِحُ النُّقَطُ السُّودُ

على جِلْدِ الفَهْدْ

لأنّه تَوَقَّفَ عن الرّكضْ

تنامُ السّناجِبُ والثّعالِبُ

في فِرائِها،

الوَعْلُ يَنْتَزِعُ شَجَرَةَ رأسِهِ مِن

أنينِ الشَّجرة،[1]

فمن مظاهر الشّعور بالأمان عدم عواء الذّئاب وارتياح النّمور المجهدَة وتوقّف الفهد عن الرّكض ونوم السّناجب والثّعالب وافتخار الوعل بقرنيه الطويلين، جاء هذا بما يُحدِث مفارقة بين المظاهر المذكورة وقصّة هيرا المشاغبة، وكأنّ هدوء هيرا يتبعه هدوء ما حولها من كائنات.

4.3.3.ث. الحيوان رمزاً: تكثر الرّموز في الشّعر العربيّ، وقد جاءت الدّلالات الموحية للحيوان عند كثير من الشّعراء، واتّخذ بعضهم منها موضعاً يبثّ فيه مقاصده السّياسيّة والوطنيّة، حتّى إنّ بعض الحيوان جاء مرتبطاً بدلالة بات النّاس يعرفونها على المستوى الشّعبيّ والوطنيّ، من ذلك ارتباط طائر الحمام بالسّلام:

قال:

في غُرفتي المأجورة،

---

[1] البرغوثي، مريد، زهر الرّمان(2002)، 50- 51.

بين المقاعِدِ القليلة،

رأيتُ نَعاماتٍ

تحملُ على غُيومِها رُتَباً عسكريَّة

ونُموراً، إذ تَتَّجِهُ لإناثِها،

تَتَجعَّدُ خطوطُها أعلى الفخذيين.

وحَماماً أعمى

يبحثُ عمّا يبحثُ عنه.[1]

الرموز هنا تمثّلت في النّعام والنّمور والحمام، بداية القصيدة جاء مُفسِّراً لهذه الرّموز، فالقتل حاصل ممّن يدّعون السّلام، وباسم السّلام يحملون على خوذاتهم أغصان الزّيتون، وقد أورد النّعام رمزاً للهرب، والنّمور رمزاً يخالف حقيقتها القويّة؛ إذ هي هنا ما إن رأت أنثاها حتّى اشتعلت قوّة وأصبحت تتّبع هواها وشهوتها، وأمام العدوّ كان الوجه الآخر(الضّعف) والحمام رمز السّلام لم يعد كذلك، لأنّ السّلام مفقودٌ وهو يبحث عنه ولا يجده، وقوله: الأعمى، أعطى الدّلالة الكاملة على فقدان السّلام المرجُوّ.

أمّا الطّيور الّتي اعتاد عليها القارئ رمزاً للحرّيّة والتّحليق بلا قيود، فقد جاءت عند مريد بدلالة مخالفة تماماً، فكانت في غير موضع أسيرةً حزينةً تتوق إلى الطّيران، يقول مخاطباً الموت:

أَسْقِطِ الطَّيْرَ من مِخْلَبَيْكَ

إلى سِرْبِهِ،

ليرى أيَّ معجزةٍ

[1] البرغوثي، مريد، زهر الرّمّان(2002)، 17- 18.

في جناحَيْه![1]

وتبحث عن رزقها في عصر الأسْر والاعتقال، في محاولة لإثبات الحرّيّة كمطلب، فليس سهلاً أن يتخلّى المرء عنه، ولعلّ الموت السّابق لم يكن الموت المعتاد إنّما موت خُصّ لجماعة معيّنة من البشر، تتنامى المأساة وتتعدّد الطّرق للنّيل من الفلسطينيّ، فيكون أبشع مصيرٍ له، لكنّه لا يمنع من حلم يقينيّ بالحرّيّة.

والفراشة رمز الخفّة والسّرعة والعبور الّذي لا أثر له، وهذا يتناسب مع الفرد الوحيد في ليلة رأس السّنة؛ فذكرياته السّريعة تمرّ أسرع من المتوقَّع يقول:

الحرب تُوغِلُ في فُكاهَتِها

إذا قَصَفوا الفَراشَةَ بالقَذيفة!

ثمّ تُمْعِنُ في التَّوَغُّلِ في فُكاهَتِها

إذا ما لاحظوا أنّ الفَراشَةَ لم تَمُتْ

وغَدَتْ، بِكامِلِ ضَعْفِها، أحلى

وأعلى مِن يَقينِ العَسْكَرِيِّ

ومِن عُلوم الحَرْبِ![2]

فالفراشة بخفّتها وسرعتها لا تحتاج إلى قذيفة لقتلها، المفارقة في حجم القذيفة وفعلها وحجم الفراشة وخفّتها، والسّخرية في المقطوعة عدم قدرة الحرب على قتل الفراشة، الّتي انتصرت في سجالها مع الموت بسبب جناحها وجمالها، كائن ضعيف لكنّه لخفّته وعبوره السّريع أفلت من موت محتّم ليُطِلَّ من

---

[1] البرغوثي، مريد، **زهر الرّمّان**(2002)، 74، وينظر: 15، **ومنتصف اللّيل**(2005)، 18.

[2] البرغوثي، مريد، **منتصف اللّيل**(2005)، 21.

جديد:

سَتُطِلُّ من شُبّاكِ يأسٍ قادِمٍ

وتَرِفُّ في غُرَفِ الخَيالْ:[1]

هكذا تمرّ الذّكريات وتعود في مرور عابر سريع كأنّها لم تكن، تصبح من الخيال بعد أن كانت حياة معيشة، ويعكس الشّاعر حالة اليأس الّتي يعيشها الفرد الوحيد تلك اللّيلة، بل يتعدّى الأمر لحظته إلى المستقبل اليائس كما يراه، ويبقى أُنس ذلك اليأس ذكريات جديدة.

لقد وسم الشّاعر بعض الحيوان بالرّمزيّة الجنسيّة كالثّعالب والسّناجب والنّمور يقول:

وأُطْلِقُ مِن غابةِ ليلي

نَمِراً في مُقْتبلِ العُمرِ

أليفاً ولعوباً كَرُسومِ الأطفال

وَرَغْبَتُهُ كالرَّعْدِ تردَّدَ في جَبَلَيْنْ[2]

ويقول:

وحيداً أطلّ من النّافذة
أرانا نرتّبُ فوضى السّرير لِنُرجِعَ فوضاه أكثر فوضى
نُدلِّلُ في جسدينا ثعالبنا اللّاهياتِ
ونلعب بالصّمت والكلمات اللّعوبةِ:[3]

---

[1] البرغوثي، مريد، منتصف اللّيل(2005)، 22.

[2] الأعمال الشّعريّة، 225.(رنّة الإبرة 1993).

[3] نفسه، 229.

وتكفي الألفاظ في الأسطر السّابقة للدّلالة على الشّهوة الجنسيّة مثل(اللّيل ومقتبل العمر واللّعوب والرّعد والفوضى والسّرير والجسدين واللّهو...)

5.3.3. اللّون:

جاء اللّون في شعر البرغوثي متنوّعاً دالّاً" فالحقيقة أنّ كلمات الألوان لا تحيل إلى الألوان، أو بمعنى أدق لا تحيل إليها إلّا في مرحلة أولى، وفي مرحلة ثانية يصبح اللّون ذاته دالاً على مدلول ثانٍ ذي طبيعة عاطفيّة"[1]

وقد كان الشّاعر العربيّ قديماً يتّخذ من الألوان وسيلة للتّنقّل من موضوع لآخر، كما يستفيد منها في المشابهة بين المحبوبة والطّبيعة الجميلة.[2] وهذا يحيل إلى بيان العلاقة بين الألوان والحالات النّفسيّة للشّاعر، فما اللّون إلّا ظاهرة جديدة تُضاف إلى الظّواهر الأسلوبيّة المستخدَمة في إفصاح الشّاعر عن تجاربه الشّعريّة، ومشاعره وأحاسيسه العاطفيّة.[3]

ولكي يصل مريد البرغوثي إلى دلالاته الرّمزيّة اللّونيّة فإنّه لم يكتف بالألوان الرّئيسة المتمثّلة بالأسود والأبيض والأصفر والأخضر والأزرق، بل أورد ألواناً جديدة منها: الفستقيّ والأرجوانيّ والكستنائيّ والأشهب والكحليّ والفضّي والمخمليّ اللؤلؤيّ والمشمشيّ والقمحيّ والتّركوازيّ واللّوتسيّ والسّمنيّ والحشيشيّ والفيروزيّ والدّخانيّ واللّؤلؤيّ والعنبيّ والنّخيليّ واللّيلكيّ [4] ويُلاحَظ اشتقاقه هذه الألوان من النّبات وبعض أنواع القماش، وهذا كما يرى الدّارسون يعمل على إشاعة

---

[1] كوين، جون، **بناء لغة الشّعر**، 241. وينظر: الجديع، خالد محمّد، **سيمياء اللّون في الشّعر السّعوديّ المعاصر**، مجلّة عالم الكتب، مجلد 29، عدد 5- 6، المملكة العربيّة السّعوديّة، 2008م، 442.

[2] ينظر: حمدان، أحمد عبد الله محمّد، **دلالات الألوان في شعر نزار قبّاني**، 40، رسالة ماجستير، جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس، 2008.

[3] خالد البيك، أماني جمال عبد النّاصر، **دلالة الألوان في شعر الفتوح الإسلاميّة في عصر صدر الإسلام**، 25، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلاميّة، غزّة، 2010م.

[4] يُنظر: **الأعمال الشّعريّة**، 77، 440.(ليلة مجنونة 1996، طال الشّتات 1987).

الحركة في الصّور الشّعريّة، ويقوّي من دلالة الألوان الرّمزيّة[1].

ولوحظ أنّ الشّاعر عمد إلى الألوان بشكل مباشر وغير مباشر؛ أي بذكرها صراحة أو التّدليل عليها كما فعل حين ربط اللّيل بالسّواد، والشّمس باللّون الأصفر، ويعمد إلى ذكر ألفاظ كالزّخرفة والنّقش والحرير والسّاتان والمُخمل والتّطريز والوشي والتّزويق والتّقصيب والزّركشة:

ولكن لا تحبُّ قميصَكَ المنقوش أيضاً![2]

وقد تميّز الشّاعر فيما يخصّ اللّون بذكره لوناً واحداً في قصيدة، وجمْع عدد منها في قصائد أخرى، وقد ذكر لفظة(لون وملوّن ويلوّن) 44 مرّة، في حين لفظة(ألوان) بالجمع 17 مرّة، وهنا عودة إلى توجّه الشّاعر نحو التّناول المفرد بعيداً عن الجماعة، وهذا ما يقضي تتناولها بالطّريقة ذاتها، والبداية مع إيراد لون واحد في قصيدة، ثمّ سيتمّ تناول حشد الشّاعر ألوان عدّة في القصيدة ذاتها.

أبرز الشّاعر في أعماله الشّعريّة الألوان الرئيسة المتمثّلة- حسب نسبة ورودها على التّوالي- في: الأبيض، الأسود، الأخضر، الأحمر، الأزرق، الأصفر؛ حيث ذُكرَت كالآتي:

اللّون	الأبيض	الأخضر	الأسود	الأحمر	الأزرق	الأصفر
عدد المرّات	47	37	31	27	20	13

5.3.3.أ. اللون الأبيض: فقد جاء ليدلّ على الصّفاء والطّيبة والسّلام والأمان والتّفاؤل من ذلك وروده في أمنيات رأس السّنة، لكنّه لا يسلم من الدّخول في مفارقة جديدة بين السّلام والأمان والخوف والقلق:

عمّا قليل،

قَمَرُ الكون يَدخل في بُرْجِ العَقْرَبْ

---

[1] ينظر: نوفل، يوسف، **تجلّيات الخطاب الأدبيّ**، 60- 61.

[2] **الأعمال الشّعريّة**، 73.(ليلة مجنونة 1996).

وعلى مَخدَّتِكَ البيضاءْ

بين الوردتيْنِ المُطرَّزَتَيْنْ

لوحةٌ مُتْقَنَةٌ لِكابوسْ: [1]

النّوم على المخدَّة البيضاء بسلام وأمان لم يكتمل بسبب الكابوس المرتبط بالعقرب، واختيار اسم البرج ولفظ الكابوس ألفاظ ساعدت في بناء المفارقة، يشابه ذلك قوله:

أسلَمونا ذات فجر أبيض اللّون إلى سُلَّم تلك المشنقة[2]

الحادثة الّتي سيقت في هذه القصيدة تجعل دلالة الأبيض براءة الضّحيّة ونقائها، كما سيق ليوحيَ بالكفن والموت، كلّ هذا لا يمنع من التّفاؤل:

حين ذهبتِ

صعدت كلّ الأفراس البيضاء لأعلى التّلّ

تنتظر تفتّح زهرات الوادي

كي تعرف أنّك عدتِ![3]

فالصّعود واللّون الأبيض وتفتّح الأزهار والعودة؛ كلّها دالّة على التّفاؤل بالعودة المرجوّة للبلاد، ويزيد التّفاؤل في ذكره اللّون الأخضر.

---

[1] منتصف اللّيل(2005)، 85. وينظر: النّاس في ليلهم(1999)، 13.

[2] البرغوثي، الأعمال الشّعريّة، 570.(قصائد الرّصيف 1980).

[3] نفسه، 689.(فلسطينيّ في الشّمس 1974).

5.3.3.ب. اللّون الأخضر: احتلّ اللّون الأخضر شأناً في بيان الدّلالات النّفسيّة للشّاعر، وقد ذُكر ليؤكّد الكثير من المعاني الشّعريّة، يقول البرغوثي:

حلوة النّبع أطلّتْ

حين تخطو يضحك اللّوز

وإذا تضحك يخضرّ المكانْ[1]

تبدو ألفاظ الشّاعر مسانداً كبيراً للدّلالات الرّمزيّة للألوان، وهنا الإطلالة والخطوة والضّحك ساعدت على تَشكّل الدّلالة المتفائلة بعودة المكان المتمثّلة باخضراره، وتفتّح لوزه ويقول:

ومُغنّيها يشقّ الدّرب بالكفّين والآتي الخرافيُّ وراءه

وجههُ بيدرُ قمحٍ مشبعٌ بالمطرِ

راحتاه اخضرّتا بالثّمرِ

تطلع الجنّيّة المسلوبة العينين من تُربة جاري

آه من طلعتها الشّاحبة اللّون ومن قصّتها[2]

الخير حاصل(القمح المشبع بالمطر، وخضرة الثّمر) والتّفاؤل يتبع هذا الخير، ولكنّ البرغوثي كعادته يهوى شدّ القارئ بالمفارقة، هذا التّفاؤل النّاتج عن الخير يتوقّف حين يأتي ما ينغّصه(المسلوبة العينين، والشّاحبة اللّون، وآه) ذلك الصّوت المدّيّ زاد المفارقة بياناً، فالتّوجّع والتّألّم لا يتناسبان والتّفاؤل بالخير؛ لذا لابدّ من الفداء والتّضحية لحصول الشّخص على ما يريده وما يحلم به من خير، وفي قول الشّاعر:

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 620- 621.(نشيد الفقر المسلّح 1987).

[2] نفسه، 706.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

خَطُّ القرميدِ الثَّابتُ وراءَها،

يُثَبِّتُ خُضْرَةَ السَّرْوات.

ثَمَّةَ أشجارٌ ثِمارُها الوحيدةُ

خُضْرَتُها.

أمسِ،

في سُروري المباغتْ،

رَأَيْتُ خُلودَها العالي.[1]

ودلالة اللّون الأخضر أفصح عنها الشّاعر في الأسطر الأخيرة السّابقة؛ الخلود والبقاء المستمرّ، وجاء الفعل(يثبّت) ليدعم المعنى الإيحائيّ المراد، كذلك شجر السّرو المعروف بثباته وقوّة جذوره، لكنّ النّظرة التّشاؤميّة الّتي تسيطر على الشّاعر جعلته يرى الخلود ماضياً، لا حاضراً ولا مستقبلاً، فقد عقّب بقوله:(اليوم، في حزني المباغت، رأيت الفأس) والفأس وُضع ليقتطع ذاك الخلود ويُنهيه.

5.3.3.ت. اللّون الأسود: كان اللّون الأسود مساعداً في بيان النّظرة التّشاؤميّة، وقد عبّر عنها الشّاعر في تناوله الزّمن، يُضاف إلى ذلك دلالاته الرّمزيّة المتمثّلة في الحزن والأسى، يقول:

وسيسهر الأعداء قرب البحرِ

ثمّ يرتّبون الشّرّ مثل شراشفِ الأولادِ

يرمون الضّحيّة للضّحيّة

---

[1] زهر الرّمان(2002)، 10.

والسّوادَ على السّوادْ[1]

فارتباط السّواد جاء بالضّحيّة الّتي ارتبطت بدورها بالعدوّ، والأفعال في الأسطر تدلّ على الاستمرار، فالعدوّ مستمرّ في إيجاد الضّحايا ليبقى الحداد ويبقى الحزن عليهم، وهنا اجتمعت الدّلالة التّشاؤميّة بالحزينة، وتتكرّر الدّلالة في غير موضع كقوله:

وسوادُ ثوبكِ إنْ حكى أوجاعهُ

أبكَى العرائسَ والشّيوخَ[2]

والملاحظ اقتران اللّون الأسود في الموضعين بالحداد، لتكتمل دلالة الحزن والألم والتّوجّع والبكاء.

5.3.3.ث. **اللّون الأحمر**: لقد لجأ الشّاعر للّون الأحمر ليدلّ على الفداء والتّضحية، معتمداً على استخدام لفظة الدّم يقول:

فيا قمراً على حيفا

إذا أبصرْتَ عُشباً أحمر الأوراقِ

فاعْلَمْ يا جميل الوجهِ أنّك تلتقينا[3]

العشب أخضر وليس أحمر، ولكنّ الدّلالة جاءت ترمز إلى الدّم المُراق من أجل الوطن، والقمر يرمز للفجر الجديد وللحريّة، ولن تأتي الحريّة إلّا بالشّهادة والدّم، ويصرّح الشّاعر بارتباط اللّون الأحمر بالدّم حين يقول:

---

[1] **الأعمال الشّعريّة**، 93.(ليلة مجنونة 1996).

[2] **نفسه**، 285.(رنّة الإبرة 1993).

[3] **نفسه**، 406.(طال الشّتات 1987).

يعلّق جدّي الآتي من الوديان قُمباز

وحطّته وعكّازه:

وأوراق" الزّتون" هناك يصبغها احمرار الدّمّ والحمْرة

فهل ستواصل استمرارك المجبول بالعادة؟[1]

فالأمس واليوم والحاضر عند الفلسطينيّ واحد، وهو ما زال محتفظاً بتراثه(القمباز والحطّة والعكّاز) ويحتفظ كذلك بطريقته في الدّفاع عن أرضه، ولعلّ الأجمر هنا دليل براءته، يريد السّلام(الزّتون) ولكنّه غير موجود، إنّما يدفع ثمنه بدمه، وإذا لم يحلّ السّلام- ويبدو أنّه لن يكون- فإنّ الاستمرار بالشّهادة لأجل الوطن متوارثاً وسيصبح عادة تواصلها الأجيال.

ولم يقتصر اللّون الأحمر على الدّلالة السّابقة بل ورد ليدلّ على ارتباطه باللّذة الجنسيّة في قوله:

يلعبُ المُهْرُ الأَحْمَرُ،

يَنْقَلِبُ على ظَهرِهِ

يَحُكُّ صَهْوَتَهُ بالتُّرابْ

يرفسُ شَياطينَ لا يراها سِواه

ويَلْعَبْ![2]

ويُترك اللّونين الأزرق والأصفر ليذكرا في القصائد ذات الألوان المتعدّدة؛ لأنّهما لا يشكّلان دلالة واضحة في ذكرهما مفردين.

---

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 716.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

[2] منتصف اللّيل(2005)، 78.

5.3.3.ج. حشد أكثر من لون في قصيدة واحدة: فقد قصد الشّاعر إلى هذا الأمر بشكل لافت للنّظر، حتّى إنّها ظاهرة أسلوبيّة تستحقّ الدّراسة، فهو يعدّد الألوان في غير قصيدة، مضيفاً بعض الألوان الجديدة إلى السّلسلة اللّونيّة المعروفة، ومقتصراً على الرّئيسة منها، يقول:

احْتَفِظوا بألْوانِها،

بَيْضاءَ، خَضْراءَ،

زَرْقاءَ،صَفْراءَ،

تماماً كما نَعْرِفُها.

مِنْ أجْلِها

لم يَنْسَوا طِلاءَ السَّقْفِ بالغيومْ،

وبِزُرْقَةٍ

تَتَغامَقُ، من الخفيف الفاتِنْ،

إلى الكُحْلِيِّ الفاتِنْ

رَكَّبوا سَماء

تُوهِمُ أنّها السّماء.[1]

المشهد مرسوم حسب ما جاء في القصيدة لدكّان عصافير محنّطة، والظّنّ أنّه تصوير لحال النّاس حين تحاول الخداع، فهو خداع متقن لدرجة أنّ الإنسان لا يدرك الخديعة إلّا بعد تمعّن ودقّة ملاحظة، المقاربة الواقعيّة تكاد تدخل القارئ في الخديعة ذاتها لكنّ الألفاظ من جديد تكشف أغوار النّص. يقول الشّاعر:

[1] النّاس في ليلهم(1999)، 7- 8.

واقرأ مزج الكاكي

بالأحمر والأبيض والأصفر والأخضر والأزرق

واقرأ تاريخاً لا رقماً،

وتنصّتْ لمعلّمةِ التّاريخِ

تقولُ لأطفالِ القريةِ

كان هنا

في هذي الأرض عدوّ، وهزمناه.[1]

مزْج الألوان طريق للوصول إلى اللّون المراد، واللّون المقصود هنا لون مختلف يتمثّل في النّصر وهزيمة العدوّ، فكلّ الألوان الّتي استخدمها الشّاعر في التّعبير عن ذلك بما تحمل من دلالات؛ الأحمر والأبيض والأصفر والأخضر والأزرق، تؤدّي إلى الانتصار والخلاص من العدوّ، وقد يقود هذا المزج إلى بدلة الفدائيّ المموّهة، وهو يسعى وراء العدو لهزمه والتّغلّب عليه، فيصير درساً تعلّمه معلّمة التّاريخ للطّلبة.

والألوان الجديدة تجمّعت في قصيدته(قصيدة الثّلج) الّتي يقول فيها:

للأفق لونٌ هَجَّ منْقَلِتاً من القاموسِ

للتّلّات أزرقُها الدّخانيُّ المموَّجُ

لم تُصوِّرْ ما يشابهه يَدُ.

للغيْمِ لونٌ جاءَ من مصهورِ آلاف الخواتِمِ والأساورِ

---

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 587.(الأرض تنشر أسرارها 1978).

ثمَّ شفَّ وفرَّ من أشكالِه الأولى

فهذي غيمة روحٍ، وهذي غيمة جَسَدُ.

لشوارعِ الإسفلتِ دُكْنَتُها،

وللشُّرُفاتِ بهجةُ وردها اللَّهَبيِّ،

للغاباتِ أخضرُها وأصفرُها وذاك البرتقاليُّ

المُعشَّقُ بالأشعَّةِ إذ تمرُّ على الغصونِ يدُ الهواءِ

وللبرونزِ على القِبابِ الطّاعناتِ

توالُدُ الفيروزِ مِنْ مَطَرِ القرونْ

وعلى قراميد السّطوح يميل ذاك المشمشيُّ معتَّقاً

وعلى امتداد الأرصفة

لمعاطفِ الجَدّات لونُ الكستناء...[1]

الألوان تملأ القصيدة وهي ألوان جديدة تعكس لوحة فنّيّة تحاكي الواقع، فالمدينة تتلوّن بهذه الألوان، ممّا يجعل القصيدة نابضة بالحيويّة والنّشاط، وقد لفت الشّاعر من البداية إلى إبداعه في الإتيان بمثل ما لم(تصوّر ما يشابهه يد) ويمزج الألوان بطريقة جديدة مبتكرة، ومن هذه الألوان: الأزرق الدّخانيّ المموّج، دكنة الإسفلت، اللّهب الورديّ، البرونز، الفيروز، القرميديّ، المشمشي، الكستنائيّ، ولكنّ هذا الجمال كلّه وهذا التّمازج اللّوني الّذي يحمل الأمل والتّفاؤل والرّاحة النّفسيّة لم يكن كافياً للفلسطينيّ المهجّر ليشعر بذلك كله، ويصل الأمر إلى أكثر من هذا حين تغطّي الثّلوج البيضاء المدينة؛ والمفارقة تُخلَق في هذه اللّحظة عندما يصبح البياض الثّلجيّ مصدر الشّعور بالوحدة والخوف والتّوحُّش:

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 548- 549.(قصائد الرّصيف 1980).

وتترك فوقَها هذا البياضَ المستتبَّ توحُّداً وتَوَحُّشاً[1]

ويظهر في القصيدة التّلوين غير المباشر بشكل واضح، فمن المزج إلى تدخّل أشعّة الشّمس والهواء والمطر، ويبقى للشّعراء رؤيتهم ف" لعبة الألوان في الشّعر هي لعبة روحيّة تتقاطع مع مشاعر الشّاعر أثناء كتابة القصيدة".[2] وهذه الرّؤية تكوّنت لأنّ اللّون" لم يعد تجريداً، بل تجسيداً لتشكيل دراميّ، في الحدث، والإيقاع، والحوار، والتّقاطع، والمزج، كسراً للتّجميع التّراكمي للمعطيات الشّعريّة، لفائدة نمو رأسيّ متراكب".[3]

4.3. لغة المألوف:

يتأثّر الشّاعر بكلّ ما في بيئته ووطنه من دين وثقافة وعادات وتقاليد وألفاظ، ولكلّ بلد لهجته الخاصّة الّتي تميّزه عن غيره من البلدان، مع ملاحظة التّقارب اللّفظيّ بين الدّول العربيّة ومرجع ذلك إلى اللّغة الفصيحة.

يلجأ الشّاعر للكلمات والتّعابير المحكيّة في وطنه ليعكس جانباً من تراثها اللّفظيّ، وأحياناً لا يجد أبلغ منه لإيصال المعنى المطموح إليه، ولذلك أيضاًغاية نفسيّة ترتبط بالشّعور الوطنيّ عند الأديب، ويُضاف إلى ما سبق الرّغبة في شدّ انتباه المتلقّي للوقوف على بعض المواضع المقصودة.

وتختلف الدّارسة مع من يَعدّ ورود اللّغة المحكيّة في الشّعر مأخذ على صاحبه، فهذا دارس يرى أنّ الشّاعر أحمد مطر يؤخذ عليه لجوأه إلى بعض هذه الألفاظ يقول:" على قلّة مفردات العامّيّة عند الشّاعر أحمد مطر، وعلى الرّغم من تمييزه هذه الكلمات بوضعها بين قوسين، فإنّ اللّجوء إلى استخدام هذه الكلمات القليلة يعدّ مأخذاً واضحاً على الشّاعر، ففي الفصيح الشّائع، والألفاظ الطّافية، ولغة

---

[1] **الأعمال الشّعريّة**، 549.(قصائد الرّصيف 1980).

[2] المناصرة، عزّ الدّين، **شاعريّة التّاريخ والأمكنة/ حوارات مع الشّاعر عزّ الدّين المناصرة**، 435.

[3] دياب، محمّد حافظ، **جماليّات اللّون في القصيدة العربيّة**، مجلّة فصول، مجلّد 5، عدد 2، 1985م.

الفصاحة، متّسع كبير يستطيع أن يصل من خلاله إلى مخاطبة النّاس وفق مقتضى حالهم، وبلغة قريبة من نفوسهم".[1] والاختلاف معه في السّبب الّذي جاء به مفسّراً؛ إذ إنّ اللّغة الفصيحة أحياناً لا يكون تأثيرها في المتلقّي كتأثير الكلمة المحكيّة، لما لبعض الألفاظ من إيقاع نفسيّ ودلاليّ خاصّ وتحديداً عند أبناء الوطن الواحد.

ويدعم هذا الرّأي مُناقضة الدّارس نفسه؛ ففي موضع آخر يقول:" والشّاعر بالإضافة إلى سهولة لغته يعتمد- كما سيُلاحظ- على الكثير من العاميّة الفصيحة الأصل، والألفاظ المتداولة، وهو قد يتناول بعض ألفاظ العاميّة في مواطن مختلفة".[2]

التّناقضات متعدّدة؛ ففي قوله السّابق أشار إلى قلّتها لكنّه عاد ليقول: الكثير، ثمّ إنّ الفصيح الّذي أراد للشّاعر استخدامه بدا في الأصل اللّغويّ لألفاظه العاميّة، والظّنّ أنّ الشّاعر لا يلجأ للفظة إلّا إذا شعر بأنّها هي المركز والمحور وليس غيرها، وإلّا كان الشّعر ممّا يمكن استبدال كلماته بغيرها شرط الموافقة في الوزن والقافية!

وقد وصل الأمر ببعض الدّارسين إلى وصف استخدام اللّغة المحكيّة ب" تطعيم وخروج سافر" فقيل:" تلك المحاولات القائمة على" تطعيم" اللّغة الفصحى باستعمالات مستقاة من البنية اللّغويّة للّهجات المحلّيّة، مشكّلة بذلك خرقاً سافراً لقواعد" اللّغة" الذّهبيّة".[3]وكلمة(سافر) بهذا السّياق ظلم للّغة المحكيّة، فهي في نهاية الأمر جزء من التّركيب الفصيح، كما أنّها ليست تطعيماً بأيّ حال، بل هي مدروسة تؤدّي مهمّة لغويّة ومعنويّة ونفسيّة وإيقاعيّة في سياقها وتركيبها.

وعزّ الدّين المناصرة شاعر يفصح عن الدّلالة الّتي تحدثها الكلمات المألوفة:" إنّني أرى أن تفصيح العاميّات يعطي دلالة روحيّة، وتمتلك هذه الأفعال حيويّة صوتيّة عالية يستمتع بها الجمهور."[4]

---

[1] غنيم، كمال أحمد، عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر أحمد مطر، 163.

[2] نفسه، 114.

[3] خير بك، كمال، حركة الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر، 155.

[4] شاعريّة التّاريخ والأمكنة/ حوارات مع الشّاعر عزّ الدّين المناصرة، 430.

ومريد البرغوثي يُحسب له أنّه لم يبتعد في شعره عن اللّغة المحكيّة، بل أكثر منها في مواضع شتّى من قصائده، ولم يأتِ بها عبثاً، إنّما لغاية وقصد، وسيتمّ دراستها تبعاً لتركيبها، لذا يمكن تقسيمها إلى:

1.4.3. المفردات: جاءت المفردات المحكيّة عند البرغوثي متنوّعة تتبع السّياق المذكورة فيه، فهو يذكر(القماط) في معرض حديثه عن الولادة، و(البكرج) في حديثه عن القهوة، و(البلطة) في صورة معيّنة، وغيرها الكثير، وقد كان يكرّر بعض الألفاظ في موطنين مع تشابه السّياق يقول:

وهم أطلقوا النّار في دفتر الواجب المدرسيّ

لطفلي

وفي بكرج القهوة العربيّةِ

من كفّ سيّدَتي في الصّباحِ[1]

ويقول:

هو عَقْرَبٌ

لم يُبقِ أعْظَمَ مِن" صباحِ الخيرِ" مُعْجِزَةً

تُلامِسُها، على كَسَلٍ،" صباح النّورِ"،

واطمِئْناتِنا لِبِكْرَجِ قَهْوَةٍ يَغْلي،

على مَهَلٍ،[2]

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 311.(رنّة الإبرة 1993).

[2] منتصف اللّيل(2005)، 88.

كلمة(بكرج) ارتبطت بسياق قهوة الصّباح، والبكرج هو وعاء كبير توضع فيه القهوة، وقد اعتاد العرب على الإكثار منها كشراب صّباحيّ، وضيافة للزّائرين، ولكنّ الملاحظ أنّ السّياقين المذكورين يغلب عليهما طابع الحزن، فالأوّل أضاع القهوة بطلق ناريّ، والثّاني أصبح معجزة، و(الزّتون) كلمة تكرّرت وجاءت في سياقات تعكس مشاهد شعبيّة من الأرض الفلسطينيّة، ومن الكلمات المحكيّة(القماط):

ومتى نليق بكلّ حيّ مات وهو يحبّنا

فالميتُ عُمرٌ قد تهدَّمَ

منذُ بشرى داية ركضَتْ،

وصرخاتِ الولادةِ، والجدالِ على انتقاءِ الإسمِ

والأمّ الّتي تنسى مواجعها بمعجزةٍ

أصواتٍ تهدهد بالغناء قماطَهُ القطنيَّ، تسألُ:[1]

ويقول:

من آخر خيط في ثوب الموت

شرعت عكّا في نسج قماط الميلاد.[2]

فالقماط قطعة قماش يُلفّ بها الطّفل الصّغير، مفارقة بين الموت والميلاد، وكأنّ الإنسان يولد ليموت فقط، ولكنّه عكس المفارقة في السّطرين الشّعريّين؛ إذ جعل الميلاد من الموت.

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 303.(رنّة الإبرة 1993).

[2] نفسه، 606.(الأرض تنشر أسرارها 1978).

ومن الكلمات المحكيّة في شعر البرغوثي؛ القوّار، يفزّ، ينفرط، انفرط، يمرق، تمشّط، شباشبهم، بساطير، تنط، ينطط، أنط، تنَطْنَط، يفرفط، لمّي، الحوش، مصطبة، فشك، أقرص، غمّازة، تتخرمش، يخمش، البرواز وغيرها الكثير. والملاحظ أنّ الشّاعر كان يشتقّ من الكلمة أكثر من لفظ ليناسب السّياق كالفعل(نطّ) يقول:

ولدٌ ينطّط طابةً ملوّنة/ تَنَطْنَطَ الوِسامُ قافزاً على سلالم البلّور/ تَنُطُّ سناجِبُ الشّهواتِ فيه/ وأنْ أنُطَّ مباغِتاً سَهَرَ العجائِز في القرى.[1]

يُضاف إلى ما سبق أنّ الشّاعر يذكر ألفاظاً إنجليزيّة معرّبة في شعره يقول:

بخارٌ من الشّاي يصعد، صودا وويسكي،/ وفي الكاوتشوك المحروق/ هذا، سيّداتي وسادتي، هو المثقّف" الموتور سايكل". [2]

والشّاعر لم يسر على منهج واحد في ذكر هذه الكلمات، فأحياناً يضعها بين علامتيّ تنصيص، وأحياناً أخرى يتركها بدون تحديد أو تمييز، كما لم يكتف الشّاعر بالمفردات المحكيّة بل لجأ إلى التّراكيب لتؤدّي المعنى المناط بها، ولكنّها معدودة قليلة ومنها قوله:

الفتى الأزْعَرُ الأكذُبانُ

الّذي غَلَّبَ المَدْرَسة

والّذي قال عنه المُدَرِّسُ للوالديْن،

" أبنُكم بَين بيْن"[3]

---

[1] الأعمال الشّعريّة،381- 64- 332- 32 على التّوالي.(طال الشّتات 1987، ليلة مجنونة 1996، رثّة الإبرة 1993، ليلة مجنونة 1999).

[2] نفسه، 488- 608- 106.

[3] نفسه، 257.(رثّة الإبرة 1993).

فعبارة(أبنكم بين بين) تركيب محكيّ، وكذلك لفظة الأزعر بالمعنى المقصد هنا، وفي القصيدة ذاتها ألفاظ وتراكيب أخرى مثل: غلّب، انتخى، داخ، فوفّى وكفّى. وهذه اللّغة المحكيّة لوفُقدت في مثل هذه القصيدة لما وصل المتلقّي إلى حالة من الانفعال والانسجام مع الصّورة المرسومة لصبيّ في المدرسة يوصَف بالشّقاء لدرجة كبيرة، وخارجها خير الصبيان، ومن التّراكيب المحكيّة أيضاً ربطة الخبز:

أو تعودَ

بِرَبْطَةِ الخُبْزِ الخفيفةِ، والجَريدةِ،

والأسى.[1]

الصّورة لصنف من السّيّدات اللّواتي يذهبن للعمل، فيعدن بلقمة العيش المتمثّلة بربطة الخبز، وبالبحث عن وظيفة أفضل(الجريدة) وبالأسى الّذي لولاه ما ذهبت لمثل هذا العمل، هكذا استطاع مريد أن يري المتلقّي جانباً من التّراث الفلسطينيّ، وعرف أين ومتى يأتي باللّفظة أو التّركيب؟

2.4.3. التّناصّ بالموروث الشّعبيّ: يفرض التّناصّ الشّعبيّ على الشّاعر أن يورد اللّغة المحكيّة؛ حتّى يكون التّواصل بينه وبين المتلقّي أيسر، وفي بعض الأحيان وتحديداً في الأغنية الشّعبيّة لا بدّ من ذكرها بلفظها للتّأثير في المستقبل، كما فعل البرغوثي في كثير من المواطن الّتي تمّت الإشارة إليها في موضعها من الفصل السّابق، ومنها الميجانا الّتي أوردها الشّاعر وتشابه الزّجل الشّعبيّ في الأراضي الفلسطينيّة، وجماله في إيراده باللّهجة المحكيّة، ولو حاول الشّاعر تحويله إلى الفصيحة لما أوصل المتلقّي إلى الدّرجة نفسها من المتعة في تذوّق النّصّ الشّعريّ. ويقول:

(احكوا لنا ياللي رأيتوهم

---

[1] البرغوثي، مريد، **النّاس في ليلهم**(1999)، 80.

ماتوا عَطَشْ ولّا سقيتوهم؟)[1]

السّطران-من المراثي القديمة، ويشير الشّاعر إلى ذلك بقوله:(وغنوا من مراثي أعتق الجدّات أغنية) ولتناسب السّياق بكونها من غناء الجدّات أتى بها كما هي، ممّا جعل الأمر أقرب للصّورة الواقعيّة، وقد تناسب كذلك مع عنوان القصيدة(الفلسطينيّون) تناسباً لفظيّاً لغويّاً.

5.3. الانزياح

الانزياح لغة من الجذر(زاح) و" زاح الشّيء يزيح زيحاً وزُيوحاً وزِيوحاً وزَياحاً، وانزاح: ذهب وتباعد، وأزاحته وأزاحه غيره".[2]

أمّا اصطلاحاً؛ فقد اختلفت الدّراسات في تحديد المصطلح لكنّها اتّفقت في حدّه وتعريفه؛ فهذا صلاح فضل يطلق عليه الانحراف ويرى أنّ تعريف الأسلوب:" كالشّيء الخاصّ الّذي يختلف عن القاعدة"[3]، وقد أطلق المصطلح نفسه كلٌّ من بيير جيرو ورولان بارت، الّذي أشار إلى مصطلح الاستبدال[4].

وجاءت تسميته بالعدول عند محمّد عبد المطّلب ويعرّفه بأنّه:" انحراف الكلام عن نسقه المثاليّ المألوف".[5] ويُضاف إلى ذلك مصطلح الاستبدال الّذي ظهر عند محمّد عبد اللّطيف.[6]

ويُلاحظ أنّ الاختلاف لم يكن في صلب الموضوع بل في تسميته، ويمكن القول: إنّ الانزياح خروج عن المألوف...

---

[1] **الأعمال الشّعريّة**، 714.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(زيَح).

[3] **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، 208- 209.

[4] ينظر: **الأسلوبيّة**، 84، **ولذّة النّص**، 92، 68.

[5] **البلاغة والأسلوبيّة**، 268.

[6] ينظر: **الجملة في الشّعر العربيّ**، 94.

يجدر بالذّكر أنّ بعض المصطلحات السّابقة قد وردت في المؤلّفات العربيّة القديمة؛ فهذا الجرجاني يذكر مصطلح العدول في أثناء حديثه عن الكناية والاستعارة يقول:" مجاز واتّساع وعدول باللّفظ عن الظّاهر، فما من ضرب من الضّروب إلّا وهو إذا وقع على الصّوابّ وعلى ما ينبغي أوجب الفضل والمزيّة".[1]

وابن جنّي جاء بالمصطلح نفسه حين قال:" إنّما يقع المجاز ويعدل إليه عن الحقيقة لمعان ثلاثة، وهي: الاتّساع، والتّوكيد، والتّشبيه، فإنّ عدم هذه الأوصاف كانت الحقيقة البتّة".[2]

بهذا يكون مفهوم الانزياح واحد وإن اختلفت التّسميات، ويُدرس كظاهرة أسلوبيّة حديثة مستفيدةً من القدماء في الموضوعات المتناوَلة سواء النّحويّة أو البلاغيّة، ولكنّ القدماء لم يستخدموا مصطلح العدول كما يستخدمه المحدثون، فقد قرنوه بما يساعد في إدراك الاستعارة والمجاز.

ولعلّ هذا ما جعل الدّارسين يدرسون ضمن الانزياح التّعريف والتّنكير والتّقديم والتّأخير والإيجاز والإطناب والالتفات البلاغيّ والعدول في الحروف والفصل والوصل.[3]

1.5.3. أهمّيّة الانزياح:

– الاستجابة لحاجات الأديب؛ فكما يرى المسدي هناك صراع بين اللّغة والإنسان، يقول:" ولعلّ قيمة الانزياح في نظريّة الخطاب تكمن في أنّه يرمز إلى صراع قارّ بين اللّغة والإنسان: وهو أبداً عاجز عن أن يُلمّ بكلّ طرائقها ومجموع نواميسها وكلّيّة أشكالها كمعطىً" موضوعيّ ما ورائيّ" في نفس

---

[1] **دلائل الإعجاز**، 430.

[2] **الخصائص**، 2/ 442.

[3] ينظر: عبد المطّلب، محمّد، **البلاغة الأسلوبيّة**، فصل العدول.

الوقت، بل إنّه عاجز عن أن" يحفظ" اللّغة شموليّاً، وهي كذلك عاجزة عن أن تستجيب لكلّ حاجته في نقل ما يريد نقله وإبراز كلّ كوامنه من القوّة إلى الفعل".[1]

والمقصود هنا القواعد المعياريّة، فهي ممّا يحدّ من القدرة على الإبداع، وتخيُّل عدم جواز الخروج عليها كافٍ لجعل الأديب في دائرة مغلقة، يلفّ حول نفسه.

ثمّ إنّ الانزياح يتناسب مع الثّقافة والمجتمع والمزاج حسب رأي جيرو يقول:" وإنّ الانزياح اللّسانيّ يتناسب مع بعض الانحراف عن القاعدة وذلك على مستوى آخر: المزاج، الوسط الاجتماعيّ، الثّقافة إلى آخره. وهذا يقودنا إلى مفهوم كلّيّ للأسلوب تتناسب فيه كلّ القياسات المزاجيّة، وتنعكس، ويشرح بعضها بعضاً".[2]

– الشّعور بالمتعة واللّذة عند تلقّي النّصّ، وهذا ما يقدّمه الانحراف،" وإنّ الانحراف في أقصى تطرّفه هو الّذي يعرّف المتعة: إنّها تطرّف مُتجاوَز دائماً، تطرّف فارغ ومتحرّك ومفاجئ، وإنّ هذا التّطرّف ليضمن المتعة".[3]

لا يخفى تأثير عنصر المفاجأة في إحداث المتعة، والخروج عن المألوف مفاجأة في حدّ ذاته، وحركة غير اعتياديّة تشعر باللّذة الأدبيّة، وإلّا ما الفرق بين النّصّ النّثريّ والنّصّ الشّعريّ؟

– تمييز النّصّ الأدبيّ عن التّعبير المجرّد،" وربّما أمكن لبعض الباحثين أن يربطوا بشكل ما بين مفهوم الأسلوب كانحراف عن قاعدة عامة والتّصوّر القديم له باعتباره طبقة زخرفيّة تُضاف إلى أصل التّعبير المجرّد لتحميله بوسائل المحسّنات البلاغيّة. ممّا يجعلنا نميّز في النّصّ الأدبيّ بين طبقة المحسّنات هذه والأساس العادي للّغة المستخدمة".[4]

---

[1] الأسلوبيّة والأسلوب، 106.

[2] الأسلوبيّة، 84.

[3] بارت، رولان، لذّة النّصّ، 92.

[4] فضل، صلاح، علم الأسلوبيّة مبادئه وإجراءاته، 209.

والزخرفة الّتي تأتي من المحسّنات البديعيّة في ذاتها مميّزة للتّعبير الأدبيّ، ولكنّ هذا لا يكفي لعدّها من الانحراف أو الانزياح؛ فالطّباق والجناس مثلاً في النّصوص ليست انزياحاً بأيّ حال، لذا كان صلاح فضل دقيقاً في ألفاظه، وذكر(المحسّنات البلاغيّة) ممّا يُدخِل الاستعارة والتّشبيه والكناية والالتفات وغيرها من الأساليب البلاغيّة في هذا الباب.

– التّأثير في فكر المتلقّي وتوجّهاته، والمساهمة في تشكيل وعي جديد عنده؛ وقد تنبّه دارس إلى هذا الأمر فرأى في التّقديم والتّأخير طريقة يمارسها الأديب من أجل التعبير عن فكرة ما، بعيداً عن المعياريّة المألوفة، الّتي تفتقد الدّلالة والتّجديد، وحين يُقدّم تركيب لغويّ باعتماده ظاهرة الانزياح فإنّه يُحدِث استجابة مختلفة من المتلقّي.[1]

والاستجابة هنا تتبع الطّريقة المُستخدَمة في جذب انتباهه، وإبعاده عن الرّتابة المملّة والتّقليد المعهود، فالتّعريف والتّنكير مثلاً بات أمراً واضحاً، ولكنّ الجديد موضعه في السّياق الأدبيّ، إذ لكلٍّ دلالته الإيحائيّة المقصودة من الأديب، وبالتّأكيد لها أثر بالغ في نفس المتلقّي، وهذا من الأمور الّتي يتنبّه لها المبدع كما تنبّه القدماء إلى ضرورة جذب الأسماع بذكر النّسيب، ثمّ إنّ الحياة اليوم بكلّ ما فيها من وسائل تكنولوجيّة حديثة تستدعي أساليب مختلفة لضمان بقاء التّوجّه نحو قراءة النّصوص الأدبيّة والاستماع إليها.

– فيما يخصّ الشّعر فإنّ الانزياح يأتي" طلباً لاستقامة الوزن والقافية"[2]وهذا حاصل في الشّعر العربيّ؛ حيث تأخير الفاعل عن المفعول به، وتأخير المبتدأ عن الخبر، لتناسب القافية، ويكون الحذف ويحلّ الجمع مكان المفرد، والصّفة في موقع الموصوف، والسّبب استقامة الوزن الشّعريّ.

---

[1] ينظر: المصري، عباس علي، **التّشكيل اللّغويّ في شعر السّجن عند أبي فراس الحمدانيّ**، مجلّة جامعة الأقصى، م. 13، ع. 1، 2009، 2- 3.

[2] أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبيّة الرّؤية والتّطبيق**، 184.

وقد يعمد الشّاعر لما سبق من انزياحات للوصول إلى القيمة الجماليّة للعمل المبدَع؛[1] لأنّ الدّراسات النّقديّة الحديثة تبحث في التّميّز والإبداع، والمتلقّي ناقد أوّل للعمل الأدبيّ قد تلفته كلمة أو جملة أو أسلوب، فتعلق في ذهنه وتعلّقه في إنتاج مبدعها.

ولكن بالرّغم من ذلك كلّه فإنّ أسلوب الانزياح يترتّب عليه التّنبّه إلى[2]:

- عدم التّركيز على الظّاهرة الانزياحيّة فقط، لأنّ النّصّ فيه الأساليب المعياريّة المعهودة ولا يمكن إهمالها في الدّراسات والأبحاث الأسلوبيّة.

- التّركيز منصبّ في دراسة ظاهرة الانزياح على النّصّ، مع عدم الاهتمام بالمبدع والمتلقّي، ويُلاحَظ في ذلك تعسّفاً؛ لأنّ الانزياح مقصود من الأديب باتّجاه المتلقّي، فهو يريد إيصال مشاعره وأفكاره والتّعبير عنها بطريقة تصل المستقبِل بدون فقدان الجمال الأدبيّ.

- الأسلوب ليس انزياحاً فحسب، لأنّ القول بذلك يُفقِد الكثير من النّصوص السّائرة على المعياريّة أسلوبها.

- الأخطاء غير المقصودة لا تعدّ من باب الانزياح؛ سواء أكانت إملائيّة أم كتابيّة أم نطقيّة.

2.5.3. ظواهر انزياحيّة في شعر البرغوثي:

2.5.3.أ. الانزياح الدّلاليّ: الدّلالة تتغيّر بتغيّر الموضع والسّياق، وقد فطن القدماء إلى ما يساعد في إيجاد الإيحاءات من الألوان البلاغيّة كالاستعارة والكناية، وهو ما أطلق عليه الجرجاني" في اللّفظ يُطلَق والمراد به غير ظاهره".[3] وهو الإيحاء ذاته. ومن أمثلة الاستعارة عند البرغوثي قوله:

---

[1] ينظر: أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبيّة الرّؤية والتّطبيق**، 185.

[2] ينظر: فضل، صلاح، **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، 215- 216، وينظر: أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبيّة الرّؤية والتّطبيق**، 195.

[3] **دلائل الإعجاز**، 66.

سَتُخَبِّئِينَ الإرتعاشَةَ، كُلَّها، في نَظْرَةٍ،

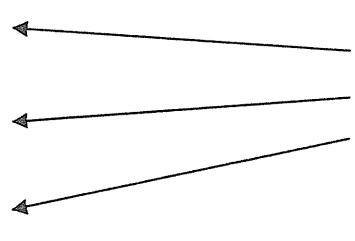
سَتُخَبِّئِين النَّصْلَ

في أكْوامِ شَوقٍ، لا يشاهِدُهُ سِواي،

وستقتُلِينَ الثَّعْلَبَ الوَحْشِيَّ

وهو ينطُّ تحت قَميصِكِ الخَجْلان[1]

يتمحور الحديث حول الإخفاء، تحاول المرأة تخبئة أشياء كثيرة يمكن رصدها بالتّخطيط الآتي:



الاستعارة في الأسطر السّابقة تتمحور حول الاختباء، الأولى والثّانية تمثّلتا في تشبيه الارتعاشة والشّوق بالشّيء الّذي يمكن تخبئته، وهنا استعارة مكنيّة حيث حُذف المشبّه به وبقي شيء من لوازمه وهو الفعل(ستخبّئين) ثمّ شبّه الرّغبة في الآخر(الشّهوة) بالثّعلب؛ وهنا استعارة تصريحيّة، حيث ذكر المشبّه به وهو الثّعلب، وأبقى قرينة للمحذوف(المشبّه) تحت القميص الخجلان.

تعدّ الاستعارة من باب الانزياح؛ لأنّ الكلمة المقصودة تأخذ دلالة جديدة تعتمد على المشابهة، وإلّا ما علاقة الارتعاشة والشّوق بالشّيء المخبّأ والثّعلب بالشّهوة؟ فلو ذُكر الثّعلب في غير هذا السّياق لجاءت دلالته الأولى المتبادرة للذّهن وهي الحيوان المعروف، واختياره لهذا الموضع ليس صدفة، إنّما لعلاقة أراد الشّاعر الإيحاء بها ممّا له علاقة بالرّغبة الجنسيّة، ففضّل البعد عن المباشرة. ويقول الشّاعر:

---

[1] النّاس في ليلهم(1999)، 76.

الأرملةُ الّتي صَبَرَتْ صَبْرَ الرّماد

تَحتَ زعفرانِ الجمر

تبحثُ، فجأةً، عن مِرْآتِها

وتحتارُ طويلاً أمام خزانتها[1]

يمكن النّظر إلى محاور كثيرة هي: الأرملة ← صبرت صبر الرّماد / زعفران الجمر

والصورة المرسومة للأرملة فيها كناية واستعارة؛ أمّا الكناية في قوله(صبر الرّماد)، والمعنى الخفيّ وراءها متمثّل في نفاد الصّبر، والاستعارة فيها مكنيّة، حيث حذف المشبّه به(الإنسان) وأبقى شيئاً من لوازمه وهو(الصّبر)، وعبارة(زعفران الجمر) كناية عن التّحمّل الشّديد؛ فالجمر شدّة وحريق، والزّعفران دواء وطبّ، وإضافتها بهذه الطريقة أعطتها الدّلالة المذكورة، ففي عذابها طبّ ودواء، يتناسب ذلك مع توقّفها عند خزانتها(وتحتار طويلاً أمام خزانتها) وقرارها بإنهاء الحداد واختيار ثوبٍ ترتديه؛ فهي تحمّلت الأسى والآن لا بدّ من مداواة جروحها بنفسها، فالحياة تستمرّ ولا تموت بموت الأفراد.

وقد جاءت قصيدة(غرف الرّوح) تعجّ بالاستعارات والكنايات ومنها:

عَدَّ مَنْ يعرِفُهمْ قتلى- وتاهَ العدَدُ/ يهجم الطّلْقُ على الأُمِّ،/ يَرُجُّ الطّلْقُ مَرْقَدَها/ تَقُدُّ هواءَ غُرفتِها- تقدُّ ملاءَةَ الدُّنيا/ تهذّب يا غريبَ الدّارِ حيثُ تكونْ[2]

الكنايات في(تاه العدد، غريب الدّار) فالأولى كناية عن كثرة القتلى، والثّانية التّشريد واللّجوء، ويمكن عدّ هجوم الطّلق ورجّه المرقد كناية عن الألم الشّديد الّذي تعانيه المرأة في المخاض، أمّا الاستعارات فكلّها استعارات مكنيّة كالآتي:

---

[1] البرغوثي، مريد، **منتصف اللّيل**(2005)، 80.

[2] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 444- 445، 446 وينظر: القصيدة كاملة.(طال الشّتات 1987).

المشبّه: العدد، الطّلق، الطّلق، هواء الغرفة، الدّنيا.

المشبّه به على التّوالي: الإنسان التّائه، الحيوان المفترس، الزّلزال، الملاءة.

القرينة: الفعل تاه، الفعل يهجم، الفعل يرجّ، الفعل تقدّ.

ومن الكنايات المكرّرة في منتصف اللّيل قول البرغوثي:

أنتَ الّذي وَلَدَتْكَ أُمُّكَ في مَنْزِلِ الشَّرْقْ[1]

الكناية مزدوجة؛ الأولى متمثّلة بالضّمير(أنت الّذي ولدتك....) وهو الفرد الوحيد في ليلة رأس السّنة وهو مركز القصيدة، والثّانية الدّول العربيّة في الشّرق الأوسط متمثّلة في(منزل الشّرق). والتّكرار تأكيد على أنّ الشّخص ليس من عالم الخيال، إنّما ابن الواقع العربيّ بكلّ الصّفات اليائسة.

2.5.3.ب. الانزياح التّركيبيّ: الجملة في العربيّة لها عناصرها، سواء أكانت اسميّة أم فعليّة، ويدرس الانزياح التّركيبيّ ما له علاقة بهذه الجمل من ظواهر نحويّة وأغراضها البلاغيّة؛ كالتّقديم والتّأخير والحذف وغيرها، ويُقتَصر على دراسة ظاهرة الحذف في هذا الموضع، لأنّها ظاهرة تسترعي الانتباه عند البرغوثي، إذ أشار في مواطن كثيرة منها إليها بالتّنقيط، وهو ما أعطى دلالة إيحائيّة تستحقّ الدّراسة، وقد قيل في باب الحذف:" دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، فإنّك ترى به ترك الذّكر، أفصح من الذّكر، والصّمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بياناً إذا لم تُبِن". [2] لذا فإنّه من الانزياحات الأسلوبيّة الّتي يعمد الأدباء إليها تحديداً الشعراء؛ لما في لغة الشّعر من خصوصيّة لا تنبغي لغيره.

ويمكن رصد الحذف عند الشّاعر بالآتي:

---

[1] 26. وينظر: تكرارها في القصيدة.

[2] الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، 146.

أوّلاً- المحذوف مفرد: يحذف الشّاعر كلمة أو أكثر، وأحياناً جملة أو شبه جملة في سياقات مختلفة، ولكنّه يترك ما يدلّ على المحذوف ويفسّره، ومن أمثلة حذفه للمفرد قوله:

يا أمّي لِمَنْ هذه الكُتُبْ؟

هذه كُتُبُ أسلافِكَ يا ولدي العزيز

خَرائِطُ البُلدان، قصص السّابقينْ،

تواريخُ الأُمَمِ،

جَمَعْتُها لكَ

لتعرف.[1]

لتعرف ماذا؟ جاء الشّاعر بالإجابة على لسان الأمّ، الطّفل يسأل والأمّ تجيب؛ كتب الأسلاف وخرائط البلدان وقصص السّابقين وتواريخ الأمم، وحَذْف الإجابة له دلالته الإيحائيّة، فلا داعي لإعادتها من جديد، أولاً- لأنّ السّياق أغنى عن ذكرها، وثانياً- لأنّها في نظر الأمّ لم تعد بتلك الأهمّيّة، فليس من الضّروريّ للطّفل التّعرّف عليها، والهدف فقط المعرفة حتّى إن كانت سطحيّة، وبذلك يكون تقدير المحذوف ما سبق ذكره(الكتب)، وما فيها من حقائق قد تكون فخراً زائلاً، أو شيئاً يُخجَل منه. ويقول:

والعتبة

طريقنا إلى ...

هل قلتُ كانت في الفِناءِ تينةٌ

نُسابقُ الطيورَ نحو

فَجْرِها الأعلى مِن الأذانْ؟

---

[1] النّاس في ليلهم(1999)، 106.

فُروعُها مَسْرَحُنا الصّيْفيُّ

أو مَلاذُنا

مِن سَأَم الأطفالِ مِن ضُيوفِ أهلِهِم.

مُعْتِمَةٌ مُضيئَةٌ.[1]

العتبة رمز كرّره الشّاعر في القصيدة ليكون باباً إلى الذّكريات، تلك الذّكريات الجميلة من الجدّات إلى العرس فالموت فمشاهد من الحياة اليوميّة وصولاً إلى البيت، الكلمة المحذوفة في قوله: والعتبة طريقنا إلى... السّياق يشير إليه بملامح ذكرها الشّاعر؛ فالفناء يحوي تينة ثابتة مثمرة، تشكّل المسرح للّعب، والشّعور بالحرّيّة المطلقة، والملاذ من الأهل حين يأتي الضّيوف، والرّموز تملأ المقطوعة فالتّينة ثبات وصمود، والفجر الأعلى حرّيّة منتَظرَة، والطّيور براءة الطّفولة وشقاوتها من مكان لآخر، والفعل(نُسابق) جاء ليدعم الانطلاق بلا قيود، لكن ليس لواحدٍ فقط إنّما للجماعة الفلسطينيّة ككلّ، ومن الجديد الّذي يُذكر في القصيدة الجمع في كلّ عتبة بين الشّيء الحسن ومقابله السّيّء، وهنا جُمع بين العتمة والإضاءة؛ أي الأمل واليأس، وبالتّالي كلٌّ منها تشكّل مفارقة قائمة بذاتها.

ثانياً- المحذوف جملة أو شبه جملة: يلجأ الشّاعر لحذف الجمل وشبه الجمل لاستقامة الوزن، وإذا نُظر إلى النّاحية الجماليّة فهي تكمن في الإيحاء الدّلاليّ، ومن مواضعه قول البرغوثي:

والله إنّ حجارة الأطفال في بَلَدي لتخجلُ من قصورِهِم الحَجَرْ

أنا راكضُ الدهرِ اللّحوحُ أصيحُ مِنْ خِيَم الضيافةِ والجحيمِ المستتِرْ

ومِن المطارِ مِن القطارِ مِن العوا صمِ والقِفارِ من الموانئ والجُزُرْ

[1] النّاس في ليلهم(1999)، 131. وينظر: الأعمال الشّعريّة، 768- 769.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

سأصيح صيحةَ من يعاتِدُ موتَهُ: لا بُدَّ مِنْ بلَدي وإنْ... ...[1]

الجملة المحذوفة يمكن تقديرها ب(طال السّفر) لتتناسب مع السّياق العام، فالشّاعر يتحدّث عن الفلسطينيّ المتنقّل من مكان لآخر، لم يترك أيّ مكان بلا زيارة؛ خيم الضّيافة والمطار والقطار والعواصم والموانئ والجزر، وهذه الخيم مخالفةٌ لخيام اللّاجئين، والعواصم وردت بلفظ الجمع للدّلالة على كثرة الأماكن المُزارَة وتعدّدها، وبالرّغم من ذلك فهي قفار لا خير فيها، وكناية عن الإصرار الفلسطينيّ جاء ب(من يعاند موته) ومجيء الشّرط والصّياح تأكيد على الرّفض والعناد، ثمّ إنّ الرّكض المستمرّ يدلّ على الاستمرار الفلسطينيّ بالبقاء على أفكاره وقناعاته وإراداته، ومهما طال الوقت لن يتغيّر. ويقول:

حافٍ رغم حِذائي،

جائِعٌ رغم قَمْحي،

عَطْشانُ، لا يَدُلُّني أحَدٌ على سَبيلي.

لأنّني

لا أريد أنْ يَدُلَّني

أَحَدْ![2]

الكبرياء يجعل الشّاعر ينكِر حاجته إلى الآخرين، وهو في سياق الشّكوى، فمن العُريّ إلى الجوع والعطش، وصفٌ لحال القناع الّذي يلبَسه، وهي أوصاف مقبولة إذا رأى المتلقّي الأمر من وجهة نظر القناع التّائه في البلاد، فبالرّغم من وجود السّبيل إلّا أنّه لا أحد يدلّ الشّخص المتكلم عليه، والتّنكير في مثل هذا الموضع أدّى ما أُنيط به من دلالة، فالتّائه لا يصحّ أن يكون مُعرّفاً، لأنّ الجهل أولى بمناسبة

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 430.(طال الشّتات 1987).

[2] البرغوثي، مريد، النّاس في ليلهم(1999)، 99.

السّياق المذكور، والحذف دلّ عليه الجملة السّابقة(لا يدلّني أحد على سبيلي) فيكون تقديره(عليه) وتأتي النّكرة الجديدة في كلا الجملتين(أحد) إذ لو كان التّائه عارفاً لكان دليله كذلك، وكأنّه يريد الضّياع التّام الّذي يسيطر على الشّخص في مثل هذه الحال، ولعلّ التّعجّب في نهاية المقطع الشّعريّ سخرية من الوضع كاملاً، فكيف بشخص يتيه في كلّ مكان لا يجد من يدلّه؟ وعدم الإرادة من المتكلّم لا تعني الرّفض المعهود، إنّما تبتعد دلالته إلى أعمق من ذلك، فهو لم تُعرض عليه المساعدة ولكنّ كبرياءه يمنعه من الاعتراف بذلك، وهنا استحضار للأغنية الشّعبيّة(عطشان يا صبايا دلّوني ع السّبيل)، لتكتمل صورة الضّياع.

4. الإيقاع الموسيقيّ

1.4. الإيقاع

2.4. الإيقاع الخارجيّ

1.2.4. الوزن

2.2.4. القافية الشّعريّة

3.4 الإيقاع الدّاخليّ

1.3.4 التّكرار

2.3.4. الفواصل والقوافي الدّاخليّة

3.3.4. الجناس والطّباق وأثرهما الموسيقيّ

4.3.4. الإيقاع النّفسيّ

1.4. الإيقاع الشّعريّ:

1.1.4. الشّعر العربيّ شعر غنائيّ:

يقول الشّاعر:

تغنّ بالشّعر إمّا كنت قائله إنّ الغناء لهذا الشّعر مضمار[1]

أظهر شوقي ضيف ارتباط الشّعر بالموسيقى حين تتبّع الشّعر؛ مشيراً إلى اليونان وتحديداً(هوميروس) الّذي كان يغنّي على أداة موسيقيّة محدّدة، وفي العصور الوسطى اتّخذ الغربيّون جماعات تؤلّف الشّعر وتغنّيه، ثمّ ظهرت جماعات مشابهة في مصر، وصارت أشعار أبي زيد الهلاليّ تُلقى في الأرياف مصحوبة بالرّبابة، ثمّ أصبحت الآلات الموسيقيّة والرّقص عنصرين لا يفارقان الشّاعر، وهذا ممّا تشابه فيه العرب واليونان، لأنّه بات معروفاً احتفاء العرب بالشّعراء منذ العصر الجاهليّ، فهذا الأعشى لُقّب بصنّاجة العرب، وامتدّ الغناء حتّى ارتبط بالقيان والرّقص إلى أن وصل قصور الأمراء والخلفاء في العصر العباسيّ.[2] وتَطَوّر الأمر حتّى وصل الغناء إلى الطّرقات؛ ففي الوقت الحالي يجتمع النّاس حول من يغنّي وغالباً لا ينفصل عن آلة موسيقيّة معيّنة، كما يلعب الإعلام دوراً مهمّاً في رصد موسيقيّة الشّعر العربيّ من خلال غناء المطربين للكثير من قصائد الشّعراء.

2.1.4 الإيقاع لغة واصطلاحاً:

الإيقاع لغة من الجذر(وقع): إيقاع اللّحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبيّنها.[3]

أمّا اصطلاحاً فهو:" تنظيم لأصوات اللّغة بحيث تتوالى في نمط زمنيّ محدّد، ولا شكّ أنّ هذا

---

[1] البيت لحسان بن ثابت، لم يرد في ديوانه، وأورده المرزوقي في **شرح ديوان الحماسة**، 1/ 44.

[2] ينظر: **الفنّ ومذاهبه في الشّعر العربيّ**، 41 وما بعدها.

[3] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(وقع).

التّنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافّة، وإن كان الشّعر في كلّ لغة يُبرز واحدة من هذه الخصائص يكون تنظيمها هو أساس إيقاعه."[1]

النّظم في حدّ ذاته إيقاع، وترتيب الأصوات بطريقة تبرز خصائصها المميّزة لها نظم أوليّ، يتبعه بعد ذلك قصد من الشّاعر أو الأديب إلى طريقة معيّنة في التّجاور والتّجانس، وهذا ما يُدخل البديع بفنونه والتّكرار وغيرها من الظّواهر حيّز الإيقاع الأدبيّ، وقد لفت القدماء لتناوله.

3.1.4 الإيقاع عند القدماء:

تنبّه القدماء- علماء وأدباء ونحاة- إلى الإيقاع، وجاء في أقوالهم ما يدلّ على إدراكهم له بلفظه ومعناه، وأشاروا إلى حاجة الشّعر للموسيقى؛ وهذا ابن قتيبة- على سبيل المثال لا الحصر- يرى أنّ الشّعر يُستَحثّ بأمور منها الشّراب والطّرب والغضب والشّوق والطّمع ولا يكون إلّا بواحدة منها،[2] ومن القدماء الّذين أوردوا الإيقاع في حديثهم:

أوّلاً- أبو هلال العسكريّ

يرى أبو هلال العسكريّ" أنّ من فضل الشّعر على النّثر أنّ الألحان الّتي هي أهنأ اللّذّات، إذا سمعها ذوو القرائح الصّافية، والأنفس اللّطيفة، لا يتهيّأ صنعتها إلّا على كلّ منظوم من الشّعر... إلّا ضرباً من الألحان الفارسيّة، تصاغ على كلام غير منظوم نظم الشّعر، تمطّط فيه الألفاظ، فالألحان منظومة، والألفاظ منثورة."[3]

ثانياً- المرزوقي

أشار المرزوقي إلى الإيقاع بلفظه في قوله:" وإنّما قلنا تخيّر من لذيذ الوزن؛ لأنّ لذيذه يطرب الطّبع

---

[1] البحراوي، سيّد، الإيقاع في شعر السيّاب، 10.

[2] ينظر: الشّعر والشّعراء، 1/ 78.

[3] الصناعتين، 156.

لإيقاعه، ويمازجه بصفاته، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال منظومه."[1]

ثالثاً- الجاحظ

الجاحظ تنبّه للإيقاع ولكن بشكل مختلف، يقول:" ما أروع صنوف سائر الحيوان من ضروب المعارف، وفطرها عليه من غريب الهداية، وسخّر حناجرها له من ضروب النّغم الموزونة والأصوات الملحّنة، والمخارج الشّجيّة والأغاني المطربة، فقد يقال: إنّ جميع أصواتها معدّلة وموزونة موقّعة."[2]

رابعاً- سيبويه

ولم يقتصر الأمر على الأدباء، بل لاحظه سيبويه بطريقة نحويّة، في الباب الموسوم ب(وجوه القوافي في الإنشاء) إذ يقول:" أمّا إذا ترنّموا- أي العرب- فإنّهم يلحقون الألف والياء والواو ما ينوّن وما لا ينوّن؛ لأنّهم أرادوا مدّ الصّوت، وإنّما ألحقوا هذه المدّة في حروف الرّويّ؛ لأنّ الشّعر وضع للغناء والتّرنّم."[3]

قول سيبويه غنيٌّ جدّاً، ففيه حديث عن حروف الرّويّ ومدّ الصّوت فيها، وإشارة أخرى إلى أنّ الشّعر نشأ نشأة غنائيّة، بالإضافة إلى الإيقاع الفنّيّ المقصود من وراء الشّعر.

ويبدو أنّ التّنبّه للإيقاع لم يقتصر على العرب، فقد جاءت في كتب الخطابة اليونانيّة أنّ الإيقاع يقترب من مفهوم النّبر في علم اللّغة وتجاوبه مع المعنى والحالة النّفسيّة للمخاطَبين بحسب طبيعة الموضوع، وبذلك فالإيقاع يعني تناسب طبقات الصّوت مع المعنى والموقف أو المناسبة الّتي يَتحدّث فيها.[4]

---

[1] شرح ديوان الحماسة، 10/1.

[2] الحيوان، 1/ 35.

[3] الكتاب، 4/ 204- 206.

[4] ينظر: سالمان، محمّد علوان، الإيقاع في شعر الحداثة، 16.

4.1.4. عناصر الإيقاع الفنّيّ

تحدّثت المؤلّفات عن ثلاثة عناصر للإيقاع تمثّلت في:[1]

- المدى الزّمنيّ(المقاطع): مدّة نطق الصّوت.

- النّبر وهو" جهد يُبذل في نطق جزء من المنطوق بالقياس إلى جزء آخر منه، ممّا يؤكّد أحد أجزاء المنطوق، بجعله أكثر بروزاً، ويقترن المقطع المنبور بنبضة صدريّة مقوّاة يصاحب إنتاجها بذل طاقة إضافيّة."[2] والجزء المنبور هو الجزء المعنيّ بالإظهار والتبيان.

- التّنغيم وإيقاع النّهاية؛ والتّنغيم هو:" نمط اللّحن الّذي ينشأ عن اختلاف درجة الصّوت في أثناء الكلام."[3] ولهذا أثر في معرفة انتهاء المعنى، إذ تتصاعد النّغمة وتبدأ بالهبوط لتُشعر بالنّهاية، وقد حاول الدّارسون تقسيم الجمل تبعاً للانسجام في درجة الصّعود والهبوط إلى؛ الجملة التّقريريّة(الإثبات والنّفي والشّرط والدّعاء) تنتهي بنغمة هابطة، وكذا الأمر حين تكون الجملة استفهاميّة بغير الأداتين(هل والهمزة) لأنّها إن كانت بهما فإنّها تنتهي بنغمة صاعدة، ولكن في حال التّوقف قبل تمام المعنى وقف على نغمة مسطّحة لا هي صاعدة ولا هابطة.[4]

وتجدر الإشارة إلى العلاقة اللّغويّة بالموسيقى، فجزء كبير من موسيقى الشّعر نابع من علاقات اللّغة ونبراتها وأصواتها، وما تحمله تلك النّبرات من مشاعر أوجدت العلاقة القويّة والحيّة بين الوزن والأنغام وغيرها من مقومات العمل الفنّيّ.[5] ولا غرابة في ذلك؛ لأنّ اللّغة في ذاتها عبارة عن أصوات ومقاطع، وهي أساس الشّعر وقوامه، لذا جاءت العناصر الثّلاثة المكوّنة للإيقاع عناصر صوتيّة.

---

[1] ينظر: البحراوي، سيّد، **الإيقاع في شعر السيّاب**، 11- 13، 25.

[2] النّوري، محمّد جواد وحمد، علي خليل، **فصول في علم الأصوات**، 180.

[3] **نفسه**، 198.

[4] ينظر: البحراوي، سيّد، **الإيقاع في شعر السيّاب**، 25 وما بعدها.

[5] ينظر: عجلان، عباس بيومي، **عناصر الإيقاع الفنّيّ في شعر الأعشى**، 199.

5.1.4. أنواع الإيقاع الفنّيّ:[1]

- إيقاع غير مقصود؛ أي لا علاقة له بالتّأثير في النّفس، ويُرصَد في الكون والطبيعة كدقّات السّاعة، وصوت حركة المرور.

- إيقاع فنّيّ مقصود؛ يعبّر عن المشاعر ويلامسها عند المتلقّي، لذلك هو مقصود إليه من المبدع لغاية فنّيّة.

6.1.4. أهمّيّة الإيقاع الفنّيّ:

لا يخفى تأثير الشّعر في نفوس المتلقّين؛ القارئ منهم والسّامع، لأنّ النّفس البشريّة تطمح إلى ما فيه تنفيس عمّا تعانيه من هموم وأحزان جرّاء الحياة المعيشة وأحداثها، وفي سماع الشّعر يجد الإنسان الرّاحة، ويهيم في خيالاته وصوره الشّعريّة والإيقاع واللّحن النّاتج عنها وعن غيرها من الجماليّات الأدبيّة، وتتمثّل وظائف الإيقاع في:

- ينظم الفيض الكبير من الأصوات والمعاني في القصيدة، ويعطي معنىً مختلفاً عن المعنى
- الّذي يُلقى في النّثر، معنىً أكثر كثافة وأكثر عمقاً وإمتاعاً وكشفاً عن الأعماق.[2]
- التّشويق والإثارة، وهذا عائد إلى أمور فنّيّة في القصيدة؛ كالتّكرار الفنّيّ لجملة موسيقيّة معيّنة تسري خلال العمل كلّه، حتّى يغدو ذا نظام محدّد، نظام نغميّ متّحد، يخلق الانفعال ويؤثّر تأثيراً بالغاً وقويّاً في نفس المتلقّي بما يحمل من انتظام وضبط وإيقاع، يضاف إلى ذلك الإعجاب بالعمل والانبهار الّذي يلازم القصيدة.[3]

---

[1] ينظر: سالمان، محمّد علوان، **الإيقاع في شعر الحداثة**، 14- 15.

[2] ينظر: البحراوي، سيّد، **الإيقاع في شعر السّيّاب**، 32.

[3] ينظر: عجلان، عبّاس بيّومي، **عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر الأعشى**، 199. وينظر: راغب، نبيل، **موسوعة الإبداع الأدبي**، 59.

- يشير إلى عدد من الدّلالات السّطحيّة والعميقة في القصيدة، وقد يبدو انعكاساً للمعنى فيها.[1]

- لا يحاكي أو يؤكّد أو يضيف فقط، بل يصارع المعنى ويكشف الصّراع داخل بُنية القصيدة.[2]

- للإيقاع وظيفة نفسيّة؛ لأنّ" الإبداع الموسيقيّ قائم على الأساس النّفسيّ الّذي يوحّد بين الإحساس والشّكل في جميع صوره، النابع من تآلف الأصوات وانسجام الحركات."[3] ويدخل في هذه الوظيفة التّشويق والإثارة.

2.4. الإيقاع الخارجيّ

تعدّدت المظاهر الإيقاعيّة في الإيقاع الحداثيّ، ويبدو أنّ منها ثوابت؛ أي امتداد لما جاء في الشّعر القديم، ولكن هذه المظاهر ميّزت الشّعر الحديث بميّزات جعلت له الخصوصيّة والاختلاف عن الشّعر القديم، وللتّعرّف على هذا الاختلاف وإدراكه يُدرس:

1.2.4. الوزن

جاء قدامة بن جعفر بحدّ للشّعر فقال:" إنّه قولٌ موزونٌ مقفّى يدلّ على معنىً."[4] ويقول مؤلّف العمدة:" الوزن أعظم أركان حدّ الشّعر وأولاها به."[5] فلا شعر بدون وزن، إذ هو القالب الّذي يتمّ فيه تشكيل الشّعر.

والصّلة بين الإيقاع والوزن الشّعريّ صلة عموم وخصوص، فالوزن الشّعريّ أخصّ من الإيقاع

---

[1] ينظر: البحراوي، سيّد، **الإيقاع في شعر السيّاب**، 33.

[2] ينظر: **نفسه** والصّفحة نفسها.

[3] فيدوح، عبد القادر، **الاتجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ**، 445.

[4] **نقد الشّعر**، 17.

[5] ابن رشيق القيروانيّ، 1/ 121.

والوزن قسم منه.[1] والّذي جعل المؤلّف يرى ذلك الظّواهر الأسلوبيّة والبلاغيّة الكثيرة الّتي تساهم في إيجاد الإيقاع الموسيقيّ، فهو لا يقتصر على أوزان الخليل ولكنّها أساس لنظمه وعدّه شعراً.

يدفع ذلك للحديث عن التّفعيلة الّتي يقوم عليها البناء الشّعريّ لتمييزه عن النّثر، ليس هذا فحسب بل تفرّق الأوزان الشّعريّة بين نمطين هما؛ العموديّ والحرّ، ومريد البرغوثي شاعر بنى قصائده على وحدة التّفعيلة، وما نُظم من شعره عموديّاً قليل جدّاً، تمثّل في قصيدته(طال الشّتات) بالإضافة إلى بعض الأبيات المتفرّقة الّتي تدخل تحت باب التّناصّ الأدبيّ.

والشّعر الحرّ أعطى مساحة للشّعراء للتّحرّر من قيود البحر والتّفعيلات المعدودة، بل ترك المجال له لينظم على عدد من التّفعيلات يراه مناسباً لانفعالاته ومشاعره ومعانيه، والسّطر الشّعريّ تحرّر في حدّ ذاته؛ فمن الشّكل إلى المضمون، لأنّ لكلّ سطر منها ولكلّ جملة شعريّة استقلالاً موسيقيّاً خاصّاً، وإن كان في جزءٍ من تنويع موسيقيّ يشمل القصيدة كاملة.[2] و" لا شكّ أنّ مقاييس الأشكال الوزنيّة المختلفة ستواصل الحضور والعمل بشكل أو بآخر في تعديلات الشّعر الحرّ، غير أنّ توزيعها المتماثل المنتظم سيصبح لاغياً؛ إذ إنّ الشّعر بات يتمتّع في شكله الجديد بالحرّيّة الكاملة في استخدام تفاعيل الوزن كما يشاء، أي أن يُنشئ بيته على أساس الوحدة الإيقاعيّة الّتي تؤسّس الوزن دون أن يتقيّد بقواعد الطول والعدد."[3] ورائدة الشّعر الحرّ نازك الملائكة تقول:" القانون الأوّل في الشّعر الحرّ أنّه يرتكز على وحدة التّفعيلة الّتي لولاها لم يستطع الشّاعر أن يتحرّر من نظام الشّطرين القديم."[4]

فالتّفعيلة تحرّر لكن ليس بالمفهوم الّذي يراه بعض الشّعراء والدّارسين؛ وتحدّثهم عن الهدف من شعر التّفعيلة لم يكن في مكانه، ولا موافقة له، لأنّهم يدّعون محاولة تجنّب الرّتابة في الإيقاع، والحاجة إلى التّنويع الموسيقيّ،[5] ويبعد رأيهم عن الصّحة أنّ الأوزان الخليليّة برتابتها أحدثت الإيقاع القويّ، فإذا

---

[1] ينظر: نوفل، يوسف حسن، **أصوات النّصّ الشّعريّ**، 286.

[2] ينظر: إسماعيل، عزّ الدّين، **الشّعر العربيّ المعاصر**، 104.

[3] خير بك، كمال، **حركة الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر**، 280.

[4] العروض والشّعر الحر، **النّقد الأدبيّ الحديث في العراق(محاضرات)**، 486.

[5] ينظر: نفسه، 484. وينظر: التّفاق، عمر وآخرون، **تطوّر الشّعر الحديث والمعاصر**، 225.

فإذا ما نُظر للشّعر قديمه وحديثه تجد أنّ القديم سرّ إيقاعه الموسيقيّ في ترتيب تفعيلاته، وهذه الأوزان في ذاتها تنويع، حتّى البحور الصّافية حين تتدخّل الزحافات والعلل العروضيّة فإنّها تتنوّع وبالتّالي ينعكس ذلك على الموسيقى، وقد تنطبق الرّتابة على القافية الموحّدة، وحينها يكون التّحرّر منها كسراً لرتابتها.

ويدعم ما سبق من قول أنّ الشّعر الحديث" لم يفقد موسيقاه وهو يغترف من القديم موسيقى التّفعيلة كوحدات صوتيّة طالما طربت لها الأذن واستسرّت بها، وألفتها لأنّها ما زالت تحاكي ولو جزئيّاً من وقع الحياة".[1]

والظّنّ أنّ أهمّيّة الوزن هي السّبب الأوّل في الرّبط بين التّفعيلات والموضوعات، ولكنّ الخلط الّذي أُشيرَ إليه في الفقرة السّابقة جعل الشّعراء يقعون فيه، وهذا ما جعل نازك الملائكة تتحدّث عن الأمر؛ فبعد قراءتها لعدد من القصائد المنشورة خرجت برأي يفيد استخدام بعض الأوزان لموضوعات دون الأخرى؛ لأنّ" الأوزان الحرّة لا تصلح للموضوعات كلّها، وأنّها بطبيعتها تجابه مجالاً ضيّقاً من جهة أبحرها."[2] ورأيها مستَنِد للشّعر القديم الّذي ألف استخدام الشّعراء بعض الأوزان دون غيرها في موضوعات محدّدة؛ فالغزل غير المدح والعتاب يختلف عن الرثاء... إلخ.

الأوزان العروضيّة عند البرغوثي:

مريد البرغوثي شاعر ابتعد في قصائده عن الشّعر العمودي، وارتأى أنّ التّفعيلة تعطيه مساحة واسعة من الحرّية العروضيّة، لكنّه أعطى لنفسه الحرّيّة الكاملة للتّخلّص من التّفعيلة في عدد غير قليل من قصائده، وبخاصّة في دواوينه الأخيرة؛ ويرى في ميله إلى ما يُسمّى قصيدة النّثر شعريّة

---

[1] أبو شمّالة، فايز، السّجن في الشّعر الفلسطينيّ، 421.

[2] العرّوض والشّعر الحرّ، النّقد الأدبيّ الحديث في العراق، محاضرات، 485.

تامّة لأنّه حسب قوله:" لا توجد وصفة في الصّح والخطأ في الشّعر."[1] وهذه النّثريّة انعكاس للسّرديّة في شعره.

وسيتمّ تناول الأوزان عنده كما هو مبيّن في الجدول الآتي:

التّفعيلة / الدّيوان	مُتفاعلن	فاعِلاتن	فعولن	فاعلن	مستفعِلن	مفاعَلتن	مفاعيلن	الخلط بين التّفعيلات	غياب الوزن
ليلة مجنونة	16 قصيدة	3	2	7		1			3
منطق الكائنات	5								89
رنّة الإبرة	9	4	4	4		1	1	1	7
طال الشّتات	6	5	4	5				4	9
قصائد الرّصيف	6	10	12	1	9	4	1		2
الأرض تنشر أسرارها	1							1	
نشيد الفقر المسلّح	1		1				1	1	1
فلسطينيّ في الشّمس	2							2	1
الطوفان وإعادة التّكوين	4	2		1	5	2		1	1

[1] مقابلة تلفزيونيّة، برنامج نلتقي مع بروين حبيب، 16/ 5/ 2009. دبي- الإمارات العربيّة المتّحدة.

زهر الرّمّان(1999)		2	1	1	2				1
ليس في الأوليمب	2				2			5	
ريشة رينوار	3	2	1	3				1	1
عزف مرتجل			1	1				3	2
صمت الأمكنة	1	1			1	1		1	
زهر الرّمّان(2001)			1	1		1		2	8
منتصف اللّيل								غلب عليها غياب الوزن ولكن ظهرت بعض التّفعيلات.	
قصيدة محمود: كشرفة سقطت بكلّ زهورها	1								

1.2.4.أ. تفعيلة(مُتَفاعِلن):

بنى الشّاعر عدداً كبيراً من قصائده على هذه التّفعيلة، ولعلّ ميله إلى تفعيلة بحر الكامل لم يأتِ عبثاً؛ إذ في هذه التّفعيلة حركة موسيقيّة وإيقاع فريد لا يتكرّر في غيرها من التّفعيلات، وقد أجاب الخليل حين سُئِل عن تسميته البحر الكامل بهذا الاسم بقوله:" لأنّ فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره

من الشّعر".[1] وهذا تميّز لم يكن لغيره من البحور، وإذا نُظر لمقاطع التّفعيلة(– – ب –) فإنّها منتظمة يكسر رتابتها المقطع القصير(عِ) وهذا في حدّ ذاته تنبيه بوجود الإيقاع، " ولمّا كان الكامل من أكثر بحور الشّعر العربيّ غنائيّة، ولياً، وانسيابيّة، وتنغيماً واضحاً، إلى جانب كونه يتألّف من وحدة صافية مفردة مكرّرة، فإنّ شعراء حركة(الشّعر الحرّ) استثمروا إيقاعه، وحلاوته فنظموا فيه كثيراً من تجاربهم الفنّيّة، فكان أكثر البحور استخداماً في بداية الحركة".[2] وعن الكامل يقول إبراهيم أنيس:" يمكننا الآن ونحن مطمئنّون أن نصف الكامل بأنّه مطيّة شعرائنا المحدثين".[3]

وقد سار مريد البرغوثي على هذه التّفعيلة في دواوينه المختلفة، وبنى عليها القصائد القصيرة والمتوسّطة والطّويلة، وهو في هذا نَهَج نهْج الكثير من شعراء التّفعيلة، الّذين وجدوا فيه فرصة للتّعبير عن تجاربهم الشّعريّة المختلفة، من ذلك قصيدة(صامتاً) للبرغوثي يقول فيها:

مِثْلَ المُعَزّين القدامى – – ب –/ – – ب – /–

مُطْرِقاً – ب –/

كَشجيرة الصّفصافِ ب ب – ب –/ – – ب

مأخوذاً بأجراسي وما يُخْفيه قلبي عن لساني– /– – ب –/ – – ب –/ – – ب –/ – – ب –/ –

لم يَعُدْ مُسْتَنْطِقاً منّي سوى عَينيَّ – ب –/ – – ب –/ – – ب –/ – – ب

لكنّي غفوتُ – /– – ب –/ ب

وكان هذا لا يليقُ، فجلسةُ الجَدَلِ ب – ب –/ – – ب –/ ب ب – ب –/ ب ب

---

[1] ابن رشيق القيروانيّ، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، 1/ 122.

[2] عليّ، عبد الرضا، موسيقى الشّعر العربيّ قديمه وحديثه، 44.

[3] موسيقى الشّعر، 206، وينظر 197 وما بعدها.

استمرَّتْ.[1] - ب -/ -

تجدر الإشارة إلى أنّ القصيدة مدوّرة؛ إذ تشترك أسطرها في التّفعيلة الشّعريّة، كما بُيِّنَت في التّقطيع السّابق، والأسطر الشّعريّة تعبّر عن صدمة معيّنة يعيشها الشّاعر فلا يستطيع الحديث، فيخيّم الصّمت الّذي دلّت عليه الألفاظ المستخدمة، ثمّ التّفعيلة العروضيّة المتنقّلة بين متْفاعِلن وصورتها مُتَفاعِلن، وتغلّب(متْفاعِلن) يناسب الصّمت بمقاطعه الطّويلة، والإيقاع يتغيّر بما لا يُشعِر بالصّخب عندما تكون تفعيلة(مَتَفاعِلن) وهي تنسجم مع جلسة الجدل.

وهذا الإيقاع النّفسيّ يحتاج إلى التّفعيلات بدون النّظر إلى عددها أو ترتيبها؛ لأنّ الأمر في ذاته لم يخرج عن التّفعيلات العروضيّة التّقليديّة، المهمّ تناسبها مع النّسق الشّعريّ والحالة النّفسيّة المعبَّر عنها.[2] لقد اختار الشّاعر التّفعيلة السّابقة للتعبير عن حالةٍ من اليأس والإحباط لحال الأمّة، وفي الوقت ذاته يشعر المتلقّي بتوبيخ مبطَّن لأولئك الفاسدين من المسؤولين، وبناء القصيدة على تفعيلة(متْفاعِلن) بمقاطعها الطويلة جاء ليناسب الحالة، فعهد الفساد طويل، وذلك المقطع القصير يأتي لتَملُّك الإيقاع النّفسيّ عند المتلقّي، وكأنّه إخراج له من الوتيرة الواحدة المتوقّعة بجذبه موسيقيّاً، وهو أيضاً ممّا يفصِح عن التّقلّبات المزاجيّة في مثل تلك الأوضاع النّفسيّة؛ إذ تشتدّ حيناً وتعود إلى استقرارها حيناً آخر، يقول:

أدنو من المرآةِ - - ب -/ - - ب

- صافيَةً- -/ ب ب -

وأهبط سلَّماً ب - /ب ب - ب --

مِن نظرة العينين حتّى غابةٍ في الرّوحِ - - ب -/ - - ب -/ - - ب -/ - - ب

---

[1] **الأعمال الشّعريّة**، 47.(ليلة مجنونة 1996). وينظر أمثلة أخرى 31، 39، 277، 283، 293، 431.

[2] ينظر: إسماعيل، عزّ الدّين، **التّفسير النّفسيّ للأدب، 77.**

تعلو في مداخلها نباتات البكاءِ[1] -/ - - ب - /ب ب - ب -/ - - ب -/ ب

اليأس من بداية القصيدة يتعالى، والأفعال المستخدمة أفادت التّجربة الشّعريّة(أدنو، أهبط) وحين يأتي العلوّ فهو للبكاء، وتناميه يزداد بقوله(نباتات)، والنّغمة الموسيقيّة(متْفاعلن) بأصواتها تجعل المتلقّي يدرك الأحاسيس العاطفيّة للشّاعر، إلى أن تدقّ النّغمات(مُتَفاعِلن) لبيان الصّراع بين الضّعف ومحاولة تحدّيه.

وقصيدته(محمود، كشرفة سقطت بكلّ زهورها) نصف المطوّلة بُنيت على هذه التّفعيلة؛ لما أعطته من مساحة غير قليلة للتّعبير عن طول النّفَس الشّعريّ، الّذي يتناسب مع تلك المقاطع الطّويلة، الّتي بدورها انسجمت مع الحديث عن شاعر كدرويش، لكنّه لم يستبعد مُتَفاعِلن حين يتحدّث عن مشاعر حزينة كالفراق الّذي لابدّ منه:

وَهَوى الفِراقُ ب ب - ب -/ ب

كشرفةٍ سَقَطَتْ بكلّ زُهورِها ب - ب -/ ب ب - ب -/ ب ب - ب -

فَتَجَرَّحَتْ بالعِطرِ أرجاءُ المكانْ.[2] ب ب - ب -/ - - ب -/ - - ب - ْ (متْفاعِلانْ)

انعكاسٌ لحالة من رؤية الآخر بأبهى صورة، فدرويش شرفة بكلّ ما تحمل الكلمة من دلالات بالعلوّ والارتفاع، وسقوطها جلب الحزن، أمّا العطر فهو درويش بشعره وكلماته، والجرح بموته عمّ المكان الفلسطينيّ خاصّة.

---

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 306.(رنّة الإبرة 1993).

[2] الملحق 340.

1.2.4. ب. تفعيلة(فاعلاتن)

تتكوّن هذه التّفعيلة من أربعة مقاطع(– ب – –) وإيقاعها يشبه إيقاع متْفاعِلن، مع وجود فارق في موقع المقطع القصير، والحديث عن التّشابه بينهما فرضته زيادة استخدام التّفعيلة بشكل واضح، وهذا" يجعلنا نرجّح أنّ المستقبل لهذا الوزن، الّذي أصبحت آذاننا تألفه وتستريح إليه، ووجده الموسيقيّون والملحّنون أطوع في الغناء وأقبل للتّلحين."[1]

ومريد البرغوثي بنى قصائد عديدة على هذا الوزن، من ذلك قوله:

هذه القريةُ جوعٌ وولوعٌ، – ب – –/ ب ب – –/ ب ب – –/

واشتياقٌ لابتسامه – ب – –/ – ب – –/

ربّما نبسم يوماً – ب – –/ ب ب – –/

ذاتَ يومْ![2] – ب – ْ (فاعلاتْ)

أُشيرَ سابقاً إلى أنّ التّشاؤم يسيطر على الشّاعر في معظم قصائده، ولكنّه تشاؤم يفرضه الواقع المعيش، فهو لا يجمّل الحياة ولا يبتعد بخياله إلى ما لا يمكن حدوثه، وأوزانه الشّعريّة جاءت تخدم نظرته الواقعيّة، وهي بالرّغم من إيقاعها إلّا أنّها تناسب الحالة الشّعوريّة عنده، وهنا يأتي اختياره ل(فاعلاتن) بمقاطعها الطّويلة لتعبّر عن طول الفترة المنتَظَرة، ودعم ذلك بقوله:" ذات يوم"، كما ينسجم وجود المقطع القصير مع الأمل اليسير والابتسامه الّتي ربّما تكون، وبالتّالي تلك الرّنّة الإيقاعيّة المحدَثة جرّاء المقاطع القصيرة تكون في موضعها؛ الدّلاليّ والإيقاعيّ. وفي قصيدة أخرى يقول:

لُغَةٌ تنهارُ فينا ب ب – –/ – ب – –/

---

[1] أنيس، إبراهيم، موسيقى الشّعر، 200.

[2] الأعمال الشّعريّة، 760.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972). وينظر: أمثلة أخرى 13، 23،485، 520. وينظر: النّاس في ليلهم(1999)، 10، 15، 21.

والقواميس الجديدة — ـ ب ـ ـ/ ـ ب ـ ـ/

أنْشَبتْ في لحمنا إيقاعها الموتيَّ — ـ ب ـ ـ/ ـ ب ـ ـ/ ـ ب ـ ـ/ ـ ب

تمحو ما كَتَبْنا — ـ ـ/ ـ ب ـ ـ/

يا اغترابَ الألفةِ الأولى — ـ ب ـ ـ/ ـ ب ـ ـ/ ـ

تبدّى الآنَ ما كانَ معمًّى[1] — ب ـ ـ/ ـ ب ـ ـ/ ب ب ـ ـ

جاءت التّفعيلة مناسبة لمشاعر الغضب؛ ففي القصيدة تصوير للّغة الّتي يستخدمها المسؤولون، كلّ واحد له لحنه وله مصطلحاته، ولكنّ النّتيجة في النّهاية واحدة مع اختلاف المسمّيات، والإيقاع الصّامت بمقاطعه الطّويلة الغالبة انسجم مع غضبٍ لم يعبِّر عنه بمظاهرة أو تحدٍ، بل فضّل الصّمت لأنّه أبلغ من الكلام، وقد يكون لعدم القدرة على الكلام، فتأتي المقاطع الصّغيرة بين الحين والآخر، وتحديداً كما جاءت في البداية؛ لأنّ الشّخص إذا غضِب فالبداية أقوى اللّحظات. وعن هذا الغضب الصّامت يقول:

ولهذا اخترعَ البحرُ لمن قد يستهينونَ بِه/ ب ب ـ ـ/ ب ب ـ ـ/ ب ب ـ ـ/ ـ ب ـ ـ/ ب ب ـ

فِكرةً مألوفةً جداً ولا أبسَطَ مِنها: — ـ ب ـ ـ/ ـ ب ـ ـ/ ـ ب ـ ـ/ ب ب ـ ـ/

الغَرَقْ![2] — ـ ب ـ (فاعلا)

فالبحر يغضب ويُغرِق من يزعجُه، ولكن بصمت بالغ يتناسب وصمت الإيقاع برنّاته الطّويلة مقارنة بتلك القصيرة السّريعة.

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 508.(قصائد الرّصيف 1980).

[2] نفسه، 38.(ليلة مجنونة 1996). وينظر: أمثلة أخرى 527، 537، 539.(قصائد الرّصيف 1980). والنّاس في ليلهم(1999)، 74.

4.2.1.ت. تفعيلة(فَعولُن):

تأتي تفعيلة(فعولن) في المرتبة الثّالثة عند الشّاعر، وقد جاءت التّفعيلة في سياقات مختلفة، ولكنّها عكست التّجربة الشّعريّة في حالة من الإيقاع السّريع:

تَغيَّرْتُ ب – –/ ب

منْ بعض قرنٍ إلى اليومِ – –/ ب – –/ ب – –/ ب

ما عدْتُ نفسي.[1] – –/ ب – –

التّغيير سريع(غمضة عمر) وكذلك الإيقاع فما إن تبدأ التّفعيلة حتّى تنتهي سريعاً، والإنسان حين يتخيّل المستقبل يراه بعيداً، لكنّه بمجرّد الوصول إليه يشعر بسرعة مرور الأيام والسّنين وما حصل فيها. ويستمرّ الشّاعر في إيقاع سريع يعبّر فيه عن سرّعة الحدث وضياع المسافات بين طرفيّ المعادلة، يقول:

وحين يغيبُ الحبيب الغياب الأخير ب – ب/ ب – –/ ب – –/ ب – –/ ب – –

وبعد البكاء المدوّي ب – –/ ب – –/ ب – –

يجيء بكاء اليقين.[2] ب – ب/ ب – –/ ب –

السّرعة بين بكاء الحزن والمفاجأة بالفجيعة والموت، يأتي اليقين بالغياب الأبدي، و(فعولن) بانتهائها بالمقطع الطّويل تؤكّد اليقين بذلك الغياب، وهي حالة معهودة في مثل هذا المشهد، يُفاجَأ الإنسان بالموت، لكن سرعان ما يدرك بعقله حقيقة الأمر، والتّسارع الإيقاعيّ ينسجم وسرعة الموت ذاته.

---

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 386.(طال الشّتات 1987). وينظر: أمثلة أخرى 11، 61، 492، 494.

[2] نفسه، 82.(ليلة مجنونة 1996).

1.2.4.ث. تفعيلة(فاعِلن)

الإيقاع السّريع يجذب أذن السّامع، ويجعله مرتبطاً بالقصيدة ارتباطاً موسيقيّاً يتناغم في غالب الأحيان والحالة النّفسيّة للشّاعر، الّتي بدورها تنعكس على المتلقّي.

كما أنّ الإنسان لا يشعر بالقرب من الأصوات الصّاخبة والقويّة، إنّما يميل إلى الأوزان المحتاجَة للحسّ الموسيقيّ الهادئ، الّذي يحتاج فطنة وذكاء لالتقاطه.[1]

والبرغوثي لم يبتعد عن هذه الأوزان؛ حيث اختار(فعولن وفاعلن) وهما من التّفعيلات سريعة الإيقاع، وسرعتها جلبت الرّنين الموسيقيّ، واللّحن المنتَظم الّذي لا يُملّ، وقصيدة(الشّهوات) العملاقة بُنيت على هذه التّفعيلة؛ وليس الاختيار عبثيّ؛ إذ إنّ سرعة الإيقاع تنسجم انسجاماً تامّاً مع سرعة الشّهوات، يقول:

شهوةٌ أنْ أردَّ على الهاتِف المتأخّر ليلاً - ب -/ - ب -/ ب ب -/ - ب -/ ب ب -/ ب ب-/-

بدون التّوجّس من كارثة،[2] ب -/ - ب - /ب ب - /- ب -

وصورة التّفعيلة المقصودة وهي(فَعِلن) أشدّ سرعة من(فاعِلن)، ويعود هذا للمقطعين القصيرين المتتاليين، وقد شُبِّهَت رنّة التّفعيلة ب" نقرات الأصابع المتموّجة المتتابعة على الطّبل".[3]ويقول الشّاعر:

الفتاةُ الّتي حذّروها من الضّحْكة الصّاخبة - ب -/ - ب -/ - ب -/ - ب -/ - ب -/ - ب -

والّتي عَلّموها الرّضى بالمُتاحْ - ب -/ - ب -/ - ب -/ - ب -(فاعِلانْ)

واعتِيادَ النّدَمْ - ب -/- ب -

---

[1] ينظر: النّويهي، محمّد، قضيّة الشّعر الجديد، 99.

[2] الأعمال الشّعريّة، 240.(رنّة الإبرة 1993).

[3] خلّاف، ميسر، الظّواهر الإبداعيّة في شعر وليد سيف، 191، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، الخليل، 2007م.

سَترَتْها المتاريسُ عن أعين الجندِ ب ب -/ - ب -/ - ب -/ - ب -/ - ب -

لكنَّها فَضَحَتْ نفسها بالعَلَمْ![1] -/ - ب -/ ب ب -/ - ب -/ - ب -

يلفت النّظر عند البرغوثي تناسب سرعة الإيقاع والقصائد السّرديّة، والأسطر السّابقة تمثّل إحداها، ومثلها(مشهد يومي، والصّبيّ، والسّيّد، والبنفسج) كما تتّفق التّفعيلة فنّيّاً مع النّفَس الشّعريّ والفواصل الدّاخليّة، والبياض والفراغ في القصيدة، يقول الشّاعر في قصيدته(باتّساع السّماء):

ساهماً، - ب -/

مِثْلَ طيرٍ يَقيسُ اتّساعَ القَفَصْ، - ب -/ - ب -/ - ب -/ - ب -

أَرْجَعَتْني خُطايَ إلى منْزِلٍ - ب -/ - ب -/ ب ب -/ - ب -

كانَ لي.[2] - ب -

تلك الفنّيّة الّتي منحتها التّفعيلة للقصيدة، خدمت الدّلالة والإيقاع، فالرّاحة المكتسبَة بسبب توقّف التّفعيلة عند نهاية السّطر الشّعريّ تعطي فرصة للمتلقّي لإدراك الفواصل والوقْفات الموسيقيّة، وبالتّالي يكون اللّحن مكتملاً؛ فالشّعر غناء له نقطة بداية ونقطة نهاية، ومنه ما لا يصحّ الاستمرار بقراءته وإلّا ضاع وزنه وفُقِد لحنه.

---

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 259.(رنّة الإبرة 1993).

[2] زهر الرّمّان(2002)، 6.

4.2.1.ج. تفعيلة(مستفْعِلن)

تتّفق تفعيلة(مستفعِلن) مع تفعيلة(متْفاعِلن) في عدد مقاطعها وترتيبها، إلّا أنّ موسيقيّتها عند البرغوثي لم تكن كشبيهتها قوّة وانتشاراً، فهي تنحصر في قصائد معدودة، لكنّ هذا الأمر لا يُفقدُها بأيّ حال من الأحوال إيقاعها المتميِّز ببعض صورها العروضيّة غير المتاحة لأيّ تفعيلة أخرى.

وتلك الصّور المختلفة للتّفعيلة الواحدة تدخل فيما يُسمّيه محمّد النّويهي الشّكل الجديد، فهو كما يرى:" أخفّ جرساً وأخفى موسيقيّة وأقلّ دويّاً وضجيجاً، فعدم ارتباط الشّاعر بعدد محدّد من التّفعيلات يسمح له بمجال طيّب من تنويع الإيقاع... ... فيريح الأذن من ذلك الوقع البدّائيّ الرّتيب الّذي صار يؤلم الأذن الحسّاسة."[1] وهنا يمكن النّظر بتمعّن إلى ما قيل سابقاً؛ فالرّتابة ليست بأيّ حال تعني النّظام الّذي يسير عليه البناء الوزنيّ للقصيدة، لأنّ شعر التّفعيلة شعر رتيب بوجود تفعيلاته، لكنّها خرجت من القواعديّة الصّارمة بعددها المحدّد، ونظامها الّذي لا يسمح بتقدّم تفعيلة على أخرى، والظّن أنّ هذا ما قصد إليه النّويهي، ويُضاف إلى ما سبق أنّ الجرس الموسيقيّ إذا استمرّ على وتيرة واحدة فإنّه يشعر بالملل والنّمطيّة، في حين اختلاف صور التّفعيلة تُخرِج من هذا الملل، ويساهم عدم الالتزام بعدد محدّد من التفعيلة المستخدَمة بشدّ الأذن الشّعريّة لإدراك المواطن النّغميّة، فيتنبّه لتقنيّة التّدوير ونهاية المقطع الموسيقيّ وغيرها.

وتفعيلة(مستفْعلن) جاءت عند البرغوثي على هذه الصّورة، وكَثُر مجيء صورتها(مُتَفْعِلن)، وهذا يعطي إيقاعاً أسرع لوجود مقطعين قصيرين(ب – ب –) كما تتشكّل موسيقيّة بسبب انتظام مقاطعها في حركة هندسيّة؛ قصير طويل قصير طويل، والجدير بالذّكر أنّ التّفعيلات جميعها عند البرغوثي جاءت لتناسب مشاعره الغاضبة حيناً، والمتشائمة أحياناً كثيرة، ومن توظيفه لتفعيلة(مستفعِلن) قوله:

صديقتي ب – ب – (مُتفْعِلن)

هل تحلمين؟؟ – – ب – ْ (مستفْعِلانْ)

---

[1] قضيّة الشّعر الجديد، 106.

ويلي إذن![1] - - ب - (مستفعِلنْ)

جاءت الأسطر تعقيباً على حكاية سرديّة تحدّث فيها الشّاعر عن طائر يبحث هنا وهناك ولا أحد يستقبله، وهذا الطّائر هو الفلسطينيّ اللاجئ الّذي تأباه الأماكن ولا يجد لنفسه مأمناً، صورة فنّيّة اختار لها تفعيلة(مستفعِلن) لتدلّ بإيقاعها الموسيقيّ طويل المقاطع على المشاعر الّتي تكتنف الإنسان الفلسطينيّ في مثل هذه الحالة، وامتداد التّفعيلة بالتّذييل العروضيّ أتى في سؤاله عن الحلم؛ ليقول: الحلم طويل وإيقاعه كذلك، ذلك الانعكاس الدّلاليّ النّاتج عن الإيقاع لوحظ بشكل بارز عند البرغوثي، فهو حين نادى(صديقتي) كانت التّفعيلة(مُتَفْعِلن)، إيقاعها سريع، ومقاطعها القصيرة تدلّ على حالة الودّ بين الشّاعر والمنادَى. ويقول في قصيدة(سطور في كتاب الثّورة):

" **قد يخطِئ الإنسانُ لحظةَ الغَضبْ** - - ب -/ - - ب -/ ب - ب -

لكنّه إذا قضى حياتَه بلا غضبْ - - ب -/ ب - ب -/ ب - ب -/ ب - ب -

فإنّه يعيش حتّى الموت مخطِئاً!"[2] ب - ب -/ ب - ب -/ - - ب -/ ب - (مُتَفْ)

مشاعر الغضب تنسجم وسرعة الإيقاع تارة، وامتداد الإيقاع تارة أخرى، لذا جاءت التّفعيلة بين(مستفْعِلن، ومُتفْعِلن) وتلك الحالة النّفسيّة انعكاس لرفض الشّاعر أن يكون الإنسان الفلسطينيّ ضحيّة، يقول:" أنا ضدّ التّصرّف كضحيّة"[3]،ويقول مبرّراً تلك الدّعوة للغضب:" أنا أريد أن أمرّر للشّعب الفلسطينيّ أنّ فكرة الانتصار ممكنة"[4]، لذا فإنّ أوزانه الشّعريّة تدور في دائرة واحدة من حيث الدّلالة الإيحائيّة والإيقاعيّة، والانتصار هنا لا علاقة له بالتّفاؤل، بل بالواقع الّذي يستمدّ الشّاعر منه أفكاره.

---

[1] **الأعمال الشّعريّة**، 743.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972). وينظر: أمثلة أخرى 726، 556، 765، 501، 763. **والنّاس في ليلهم**(1999)، 12.

[2] **الأعمال الشّعريّة**، 763.(الطّوفان وإعادة التّكوين 1972).

[3] مقابلة تلفزيونيّة، برنامج نلتقي مع بروين حبيب، 16/ 5/ 2009. دبي- الإمارات العربيّة المتّحدة.

[4] **نفسه**.

1.2.4.ح. تفعيلة(مُفاعَلْتن)

تُبنَى على هذه التّفعيلة عند البرغوثي قصائد قليلة، وهي في مجملها سرديّة حكائيّة، ولعلّ قلّة استخدام الشّاعر لهذا الوزن تعود لصوره المعدودة؛ إذ إنّ التّفعيلات الأخرى تتيح فرصة أكبر في التّشكيل العروضي، والظّنّ أنّ هذا ما قصده عزّ الدّين إسماعيل بميل الإنسان إلى الأوزان الحديثة رغبة بما فيها من" مرونة وهمس وهدوء وتنوّع".[1]

يرجع هذا إلى كون الشّاعر غير مكترثٍ بالأوزان في الكثير من شعره، وحين يلجأ للتّفعيلات يفضّل ذات الإيقاع الإيحائيّ المرتبط بحالة نفسيّة، يرى ضرورة إيصالها للمتلقّي، ولا يعني هذا خلوّ تفعيلة(مُفاعلْتن) من الإيحاء، لكنّها تفتَقد سرعة الإيقاع، وبخاصّة إذا جاءت صورتها(مفاعَلَتُن)، إذ تصبح ذات خمس مقاطع عروضيّة، وإن كانت أشدّ موسيقيّة من الصّورة الأصيلة لها، يقول البرغوثي:

تواصلْنا، تواجعْنا، حكينْا	ب – – –/ ب – – –/ ب – – (مُفاعَلْ)
بكيتُ، بكَتْ، ولكنّا هدأنا	ب – ب ب –/ ب – – –/ ب – –
وفي شَغَفٍ	ب – ب ب –/
تلامَسْنا كسنْبلتيْنِ	ب – – –/ ب – ب ب –/ ب
في حقلٍ بعيدٍ	– – –/ ب – –
وفي صمتٍ تبادلْنا العناوينَ البعيدةَ	ب – – –/ ب – – –/ ب – – –/ ب – ب ب
وافترقْنا.[2]	–/ ب – –

---

[1] التّفسير النّفسيّ للأدب، 78.

[2] الأعمال الشّعريّة، 524.(قصائد الرّصيف 1980). وينظر: أمثلة أخرى 72، 490، 524، 637، 714، 750.

انعكس الانسجام والحبّ والانجذاب في العواطف على التّفعيلة الّتي تنوّعت بين(مفاعَلْتن، ومفاعَلَتن ومُفاعَل)، أمّا الصّمت فقد ناسبه تلك التّفعيلة ذات المقاطع الطّويلة(مُفاعلْتن)، وحين كان البكاء خرج من حالة الصّمت إلى الجهر بعواطفه، فظهر ذلك في التّفعيلة العروضيّة والنّقرات الخاطفة غير المنتَظمَة، فالبكاء بين علوّ وانخفاض(لكنّا هدأنا) فتعود المقاطع الطّويلة من جديد، و(مُفاعَل) بالرّغم من سرعتها الإيقاعيّة مقطعيّاً إلّا أنّها فقدتها بامتدادها الصّوتيّ النّاتج عن الامتداد المقطعي والحرفيّ.

ويُستفاد هنا من قول محمّد النّويهي بتغيّر التّفعيلات حسب الحوار والقناع، ومن الدّارسين الّذين ربطوا بين الأوزان والأحاسيس،[1] والبرغوثي شاعر استطاع الاستفادة من ذلك بشكل واضح، فقد علّق عواطفه وأحاسيسه بالأوزان الشّعريّة بطريقة ميّزت أعماله الشّعريّة، وخدمت دلالاته الإيحائيّة المقصودة.

4.1.2.خ. تفعيلة(مَفاعيلن)

تتشابه هذه التّفعيلة وتفعيلة(مُفاعلْتن) في المقاطع والغاية الإيحائيّة والموسيقيّة، لذا لم يختلف استخدام الشّاعر لها عن سابقتها، فقد بنى عدداً قليلاً من قصائده عليها- كما هو في الجدول- واللّافت للنّظر أنّ هذه القصائد تميّزت بقصرها مقارنة بالقصائد الأخرى، وكذلك استخدامه(مَفاعِلن) الصّورة الّتي تعرّضت للقبض العروضيّ، أكثر من التّفعيلة الأصيلة، يقول الشّاعر في قصيدته(ظلام):

مَن الجميلةُ الّتي تُلحُّ كي ترى وجوهَنا؟ ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب –/ ب –

وتحفظَ الملامحَ المحدّدة، ب –/ ب – ب –/ ب – ب –/ ب –

الشّعرَ والجِباهَ والعيونَ والشّفاهَ – –/ ب – ب –/ ب – ب –/ ب – ب –/ ب

[1] ينظر: قضيّة الشّعر الجديد، 114. وينظر: إسماعيل، عزّ الدّين، التّفسير النّفسيّ للأدب، 72.

والملامحَ المحدَّدة؟ - ب -/ ب - ب -/ ب -

أما تَرَيْنَ شدَّةَ الظّلامِ يا سيّدتي؟ ب -/ ب - ب -/ ب - ب -/ ب - - ب/ ب -

/ مفاعيلُ/

أما ترينَ أنّنا نموتُ في سبيلِ شمعةٍ ب -/ ب - ب -/ ب - ب -/ ب - ب -/ ب - ب -

لعلّنا في ضوئِها نراك؟[1] ب - ب -/ - -/ ب - ب -/ ب

مفاعِلن/ / مفاعِلن/

التّشكيل الموسيقيّ غلب عليه المقاطع القصيرة، وهذا جاء ليناسب الحوار المبنيّ بين الشّاعر والسّيّدة، وكلاهما قناع؛ فالشّاعر رجل من الوطن البعيد، والسّيّدة هي الوطن، والمقطع القصير ينسجم والحالة العاطفيّة للرّجل الّذي يستعدّ للموت مقابل أن يرى الوطن، هذه الرّؤية رمز لها بالشّمعة(الأمل) وأمل اللاجئ في ذلك قليل كضوء الشّمعة مقارنة بغيرها من الأضواء، خافت لا أثر له، ولكنّ الإيقاع المنتظم النّاتج عن التّفعيلة ذو أثر بالغ؛ فلا يمكث القارئ حتّى يعتاد سمعه على وقْع الرّنين المتكوّن من تعاقب المقاطع بالطّريقة الهندسيّة السّابقة، قصير طويل قصير طويل... إلخ.

ولكي لا يقع الملل تأتي بعض الصّور العروضيّة للتّفعيلة(مفاعيلن، ومفاعيلُ) بين الحين والآخر، يُضاف لذلك خروج الشّاعر عن الوزن في موقعين من القصيدة، ويجدر القول: إنّ الملل لا يقع في مثل هذه المواضع لسرعة الإيقاع الكلّيّ للقصيدة، والسّبب في ذلك قِصَرها.

ويرى البرغوثي أنّه" إذا أردت أن تكون أكثر تأثيراً كن أهدأ نبرة".[2] وهو لا يحبّ تلك اللّغة الرّنّانة البطوليّة، وقد انعكس ذلك على أوزانه، فكثيراً ما عبّرت عن صمته، دون لجوء إلى الأوزان الصّاخبة

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 500.(قصائد الرّصيف 1980)، وينظر: أمثلة أخرى 268، 510، 514.

[2] مقابلة تلفزيونيّة، برنامج نلتقي مع بروين حبيب، 16/ 5/ 2009. دبي- الإمارات العربيّة المتّحدة.

شديدة الرّنين، حيث كانت في غالبها ذات مقاطع طويلة، تناسِب مشاعره وأحاسيسه الغاضبة الرّافضة للخنوع والاستسلام، وسرعتها الإيقاعيّة ما ابتعدت عن خدمة معانيه المختلفة ودلالاته الإيحائيّة المتعدّدة، ولعلّ رفضه للّغة الرّنّانة هو السّبب في خلط التّفعيلات، وعدم السّير على نهج واحد في تناولها، حتّى وصل به الأمر إلى تغييب الوزن كلّيّاً، وهو ما سيتمّ تناوله في العناوين التّالية.

1.2.4.د. الخلط بين التّفعيلات:

لقد برزت هذه الظّاهرة عند مريد البرغوثي بشكل واضح، وتحديداً في بعض مطوّلاته، الّتي تحتاج إلى نَفَس شعريّ طويل يتناسب وطول التّجربة الشّعريّة، يُضاف إلى ذلك خلط الشّاعر بين تقنيّة الأبيات وتقنيّة الأسطر في القصيدة الواحدة، كما أنّ تعدّد الأصوات في القصيدة الواحدة كان سبباً للخلط بين التّفعيلات.

ولم يسر الشّاعر على نهج معيّن في خلطه للتّفعيلات؛ إذ لوحظ جمعه بين تفعيلتيّ(فعولن وفاعلن) في غير قصيدة، ولعلّ ذلك يعود إلى تساويهما في عدد المقاطع، حيث تتكوّن كلّ تفعيلة منهما من ثلاثة مقاطع؛ واحد قصير واثنين طويلين، وفي التّقطيع العروضيّ لصورهما الفرعيّة هناك تشابه كبير بينها، ومن النّاحية الموسيقيّة فكلاهما ذات إيقاع سريع وتصلح للتّرديد النّغميّ.

وممّا يسترعي التّوقّف والملاحظة أنّ الظّاهرة تشكّلت في بعض دواوينه الأخيرة، الّتي في مجملها افتقدت الوزن والبناء العروضيّ، وكأنّ الشّاعر يسعى إلى التّخلّص من قيود العروض كلّيّاً كلّما تقدّم به العمر الشّعريّ، ولكنّه كغيره من دعاة الشّعر الحرّ يجد نفسه بين الحين والآخر في دائرة العروض الّتي لا يمكنه التّملّص منها.

فقد بنى الشّاعر قصيدتين في ديوانه زهر الرّمّان- وهو آخر دواوينه الشّعريّة- على تفعيلتيّ(فعولن وفاعلن)، وهما(ثمّ وفي بغتة تدخلين، وإلى أين تذهب في مثل ليلٍ كهذا؟) يقول في الأولى:

كأنّ الخليقة في مهدِها ب - -/ ب - ب/ ب - -/ ب -

لم تزلْ تتَعلَّمُ معنى الحليبْ،[1] -/ ب - ب/ ب - ب/ ب - -/ ب - ○ْ (فعولْ)

يتحدّث مريد في هذه القصيدة عن مرحلتين من الزّمن، وقد يتمكّن القارئ إدراكهما باختلاف الوزن؛ فالقصيدة تبدأ بفعولن، ثمّ يتغيّر الوزن، ولكن التّشابه بين التّفعيلتين يحتاج إلى حسٍّ موسيقيّ لإدراك تنقّل الشّاعر بينهما، إذ إنّ القصيدة تشغل صفحات كثيرة من الدّيوان وتبدّل التّفعيلة جاء فيها كاملة، وهذا التّغيّر عكس تغيّر الحياة بين ماضٍ وحاضر، وإضافة إلى ذلك يؤخَذ بعين الملاحظة تبدّل التّفعيلة بسبب الحوار والسّرد، وفي هذه القصيدة ارتبط السّرد ب(فعولن وصورتها فعول) وارتبط الحوار ب(فاعلن وصورتها فَعِلن)، يقول:

والصّمتُ بيني وبينكِ -/ - ب -/ - ب -/ ب ب

هَمسٌ يَرِنُّ -/ - ب -/ ب

ورعدٌ يَذوبْ.[2] ب -/ - ب - ○ْ(فاعِلانْ)

ذلك التّشابك النّغميّ نتج عنه تشابك في التّفعيلات لدرجة تجعل القارئ يخلط بينها، ولكن موسيقيّة كلا التّفعيلتين خفّفت من وقع ذلك عليه وأبعدته بجرسهما الإيقاعيّ عن الملل والشّرود، خصوصاً أنّ القصيدة من القصائد الطّويلة.

ولكنّ الارتباطات السّابقة لا تنطبق على القصيدة الثّانية، والظّنّ في ذلك أنّ القصيدة كلّما طالت أكثر زاد وقوعها في الخلط ، أو وصلت إلى عدم اعتماد الوزن في بنائها، فقصيدة(إلى أين تذهب في مثل ليل كهذا؟) لم تعتمد الحوار والسّرد لمعرفة التّفعيلة، وبما أنّ القصيدة حوار مع الموت فإنّها قصيدة حواريّة من بدايتها حتّى نهايتها، وهنا يكمن التّساؤل؛ لماذا بُنِيت القصيدة الحواريّة على تفعيلتين؟؟؟

---

[1] .33

[2] زهر الرّمان(2002)، 37.

أما فاضَ موسِمُكَ المُرُّ عن حاجتِكْ؟ ب - -/ ب - ب/ ب - -/ ب - -/ ب -

إخْسَرِ الشَّوْطَ حِيناً! -/ب - -/ ب - -/

تَرَدَّدْ! ب - -/

وكن زاهِداً في الغِلالِ![1] ب - -/ ب - -/ ب - ب

يبتعد الشّاعر عن النّهج الواحد حتّى في القصيدة الواحدة، فهو لم يتّبع طريقة محدّدة في استخدام التّفعيلات؛ فبدأ بفعولن في مقطعين، ثمّ كانت فاعلن في أربعة مقاطع متتالية، وبعدها عاد إلى فعولن، ففاعلن ففاعلن ففعولن...إلخ، إذاً لا منهج وهنا تزيد صعوبة الأمر في إدراك مقصده من وراء هذا الخلط، ولكن بالنّظر إلى الحالة النّفسيّة للشّاعر في قصيدته الّتي يحاول فيها مُساءلة الموت المحتّم، فإنّه يُمكن القول: إنّ الغضب والحزن الشّديد لما يصيب الشّعب الفلسطينيّ من ويلات لا خلاص منها، هما السّبب وراء ذلك التّغيير في التّفعيلات؛ إذ يدرك القارئ ذلك بارتفاع الصّوت وهبوطه في حديث الشّاعر مع الموت، فهو يصيح من بداية القصيدة، ويستخدم(فعولن) سريعة الإيقاع، رابطاً بينها وبين سرعة الموت وفجأته(فعولُ) ثمّ يعتاد الفكرة- فكرة الموت المحتّم- فيستخدم(فاعِلن) بمقطعيها الطّويلين، إلى أن يخاطب الموت بعدم رضا من جديد، فيعلو صياحه مرّة أخرى، وهكذا يستمرّ...

وسبب آخر لخلطه بين التّفعيلات هو الجمع بين البيت الشّعريّ والسّطر، ويُمثّل على ذلك بقصيدته المطوّلة(طال الشّتات)، يقول:

طالَ الشّتاتُ وعافتْ خَطْوَنا المُدُنُ وأنْتَ تُمْعِنُ بعداً أيّها الوطنُ[2]

- - ب -/ ب ب -/ - - ب -/ ب ب - ب - ب -/ ب ب -/ ب ب -/ - - ب -/ ب ب -

مسْتَفْعِلن/ فَعِلن/ مسْتَفعِلن/ فَعِلن مُتفْعِلن/ فَعِلن/ مسْتفْعِلن/ فَعِلن

[1] البرغوثي، مريد، زهر الرّمان(2002)، 69.

[2] الأعمال الشّعريّة، 411.(طال الشّتات 1987).

البداية كانت مع البحر البسيط، ثمّ يأخذ(فاعلن وصورتها فعِلن) ليكمل الأسطر التّالية، حتّى يعود مرّة أخرى للأبيات الشّعريّة، ولكن هذه المجموعة بناها على بحر الوافر، يقول:

أهذا صوتُكَ المخذولُ نادى؟ أم انّكَ قد يَئِسْتَ من المُنادى؟[1]

ب - - -/ ب - - -/ ب - - ب - ب ب - ب ب -/ ب - -

مُفاعَلْتن/ مُفاعلْتن / فَعولن مُفاعَلَتن/ مُفاعَلَتن/ فعولن

ويعود من جديد في الأسطر الشّعريّة إلى(فاعلن) حتّى المجموعة الجديدة من الأبيات المبنيّة على تفعيلة الرّمل:

وَطلبْنا جُرْعَة الماءِ فقالوا: نحنُ شئْنا لكنِ الماءُ أبى[2]

ب ب - -/ - ب - -/ ب ب - - - ب - -/ - ب - -/ ب ب -

فَعِلاتن / فاعِلاتن/ فَعِلاتن فاعِلاتن/ فاعِلاتن/ فَعِلا

ثمّ تسيطر تفعيلة(مُتْفاعِلن) في عدد من المقاطع، ومثلها(فاعلن) ويبني على بحر الكامل مجموعة من الأبيات، يُتْبعها ب(فاعلن)، ثمّ يعود للبحر الوافر، ويستخدم تفعيلة الكامل(متْفاعلن) في المقاطع التّالية لها، بالإضافة إلى(فعولن)، ويختم بأبيات تنتمي للبحر الكامل.

إنّ مثل هذا الفعل مرهق للمتلقّي؛ لشعوره بالضّياع العروضيّ بين كلّ هذا الزّحام من التّفعيلات، وإن كان في ذلك دلالة على إبداع الشّاعر، وكسر للملل الّذي قد يحدث جراء طول القصيدة، ولكن يمكن للشّاعر كسر الملل بتقنيّات أخرى يقبلها المتلقّي؛ إذ إنّ هناك قصائد ملحميّة تشدّ القارئ

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 414.(طال الشّتات 1987).

[2] نفسه، 418. وينظر: القصيدة كاملة، ومن القصائد الّتي فيها خلط(أيقظوه، غرف الرّوح، أضع اليد اليمنى على الخدّ الأيمن).

بطريقة ما بعيدة عن التّنويع العروضيّ المزدحم، فلا يترك القصيدة حتّى يكملها ويستزيد، ولعلّه لم يقصد ما فعله في هذه القصيدة حين قال:" الإمعان في التّبسيط إهانة للمتلقّي".[1]

4.1.2.ذ. غياب الوزن:

ليس هناك معيار محدَّد لمريد البرغوثي في وزن شعره، فبالرّغم من كونه أكثر ميلاً إلى اعتماد الوزن في أعماله الأولى، إلّا أنّه تحرّر منه منذ بداياته؛ إذ لا يكاد يخلو ديوان من دواوينه الشّعريّة من هذا الأمر، وديوانه الثّاني منطق الكائنات مثال صارخ على عدم اهتمامه بالوزن العروضيّ، وقد استمرّ الشّاعر على هذا الحال في دواوينه الأخيرة، وتحديداً زهر الرّمّان الّذي غاب الوزن عن ثماني قصائد من قصائده الثّلاثة عشرة، وقد تخلّص من الوزن في ملحمته الشّعريّة(منتصف اللّيل)، وجدير بالذّكر أنّه في مثل هذه القصائد قد يورد سطراً موزوناً أو بضع كلمات تسير على تفعيلة عروضيّة، وهو ممّا يؤخَذ على الشّاعر؛ لأنّ التّحرّر من الأوزان التّقليديّة له قواعده وأصوله، ولعلّ غياب الوزن في القصائد المذكورة له علاقة مباشرة بالسّرد والنّثريّة الّتي قصد لها الشّاعر في قصائده الطّويلة، أمّا القصيرة والومضة كما في ديوان منطق الكائنات فالسّبب الأقرب هو الاهتمام بالفكرة لا بالعروض، وذلك ما أشار إليه الشّاعر حين أراد من ديوانه المذكور السّخرية والفكاهة، وليس هذا مبرِّراً له ليبتعد عمّا يميّز الشّعر عن النّثر، وكذلك فهو أفقد القارئ لذّة التّمتّع بالموسيقى الشّعريّة في كثير من المواضع عنده، ومن الأمثلة على ظاهرة غياب الوزن في شعره قوله في قصيدته(مملكة الرّمل):

بِمَجاريفَ صَغيرةٍ،	ب ب – –/ ب ب –/ ب –
وَدِلاءٍ من البلاستيك،	ب ب – –/ ب – ب – –/ – ب
والأطفال،	– –/ – ب
ذوو الملابسِ الضّاحكة	ب –/ ب – ب –/ – ب –

[1] مقابلة تلفزيونيّة، برنامج نلتقي مع بروين حبيب، 16/ 5/ 2009. دبي- الإمارات العربيّة المتّحدة.

يَبْنُونَ قِلاعاً مَتينَةً مِن الرّملْ،[1] -/ - ب ب -/ - ب - ب/ - ب - - ْ

ويصعب على القارئ تتبّع الوزن العروضي في قصيدة(منتصف اللّيل)؛ لأنّ الشّاعر لا يسير على نهج معيّن في إيقاعها العروضيّ، فالقصيدة غاب عنها الوزن من بدايتها، وغلب عليها هذا الأمر، يقول مريد:

هذا ما تستَطيع أن تفعَله: - - -/ - ب - ب/ - - ب ب/ -

أن تُلقيَ بها في السّلّة. - -/ ب / ب ب - -/ - -

***

الرّزنامة كلّها، -/ - - ب ب/ - ب -

بِشُهورها الاثني عشرْ، ب ب - ب -/ - - ب -

ترمي مُضارِعَها في الماضي - - ب -/ ب ب - -/ - -

كأنّها" حَقّاً" غابتْ ب -/ ب - -/ - - -

مَعَ آخر أجراسِها: ب ب - ب ب/ - - ب -

مباهِجُها... لكَ أنْت، ب - ب ب -/ ب ب - ْ

وأوْجاعُها... إلى النّسْيانْ.[2] ب - -/ ب - ب -/ - - ْ

تظهر تفعيلة(متْفاعلن) وصورتها(مُتَفاعِلن) في بعض الأسطر، لكنّها سرعان ما تختلّ ويغيب الوزن، وهذا ظهر في غير موضع عند الشّاعر، ولا سبب يمكن التّكهّن به لمثل هذه الظّاهرة، فلو قيل:

---

[1] **زهر الرّمان**(2002)، 11. وينظر: أمثلة أخرى 8، 16، 22، 28، و**الأعمال الشّعريّة**، 25، 63، 363، 365، 375، 378، 667، 669، 722، وغيرها.

[2] 7 . وينظر: قصيدة(رضوى)، **الأعمال الشّعريّة**، 673، (فلسطينيّ في الشّمس 1974)، وقد بدأت ب(فعولن)، ثمّ غاب عنها الوزن.

بسبب طول القصيدة، يكون الجواب بالنّفي؛ لأنّ ديوانه منطق الكائنات تميّز بقصر قصائده، وجاءت في معظمها غير موزونة، ويبدو من أعمال الشّاعر أنّه قصد إلى قصائد النّثر الّتي لا يسعى فيها لأيّ وزن؛ ولعلّ هذا ما يبعد الشّكّ بأن يكون الشّاعر يسعى لكتابة قصائد موزونة ثمّ يفقد السّيطرة على أوزانه، مثال ذلك قوله:

قالتْ أسطحُ المنازل: - - -/ ب - ب/ - -

تماماً كبعضِ البشرْ - -/ - ب - -/ ب -

المداخِنُ عاليةٌ، وقَذرة.[1] -/ ب - ب/ ب - ب/ ب - ب/ ب ب -

وقد لوحظ فقدان الوزن في كثير من القصائد الّتي يُضمّنها الشّاعر حكايات أسطوريّة وتناصّات عديدة، كهيرا وصلاة إلى زيوس،[2] وجاء في منتصف اللّيل الكثير من التّناصّات المتنوّعة، وهذا يدعم ما ذُهِب إليه من رأي. هذا التّحرّر انعكس على القافية أيضاً، فكيف جاءت عند البرغوثي؟

2.2.4 القافية الشّعريّة

يبدو أنّ التّطوّر والتّغيّر لا يكون دائماً للأسهل والأيسر، فعلى الرّغم من التّحرّر من قيود القافية القديمة إلّا أنّ قافية الشّعر الحديث أكثر صعوبة؛ إذ أصبحت جزءاً من الموسيقى والإيقاع الدّاخليّ أيضاً.[3]

والقافية- كما يقول القيروانيّ- شريكة الوزن، ولا يسمّى شعراً حتّى يكون موزوناً مقفّىً.[4]

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 101.(منطق الكائنات 1996).

[2] ينظر: زهر الرّمان(2002)، 39، 93.

[3] ينظر: النّابلسيّ، شاكر، مجنون التّراب، 649.

[4] ينظر: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، 135.

ولعلّ من الفائدة التّفريق بين القافية وحرف الرّويّ؛ فـ" القافية تشكّل وحدة موسيقيّة ذات أشكال متعدّدة، أمّا الرّويّ فلا يمتّ إلى الإيقاع إلّا من حيث أنّه صوت أو جِرس."[1] والباحثة تختلف مع النّابلسيّ في أثر حرف الرّويّ في الإيقاع الموسيقيّ؛ صحيح أنّه جزء من القافية ولكنّ الدّراسات الحديثة بيّنت الدّلالات الإيحائيّة والنّفسيّة والإيقاعيّة للحرف الأخير من القافية وحركته أو سكونه، لذا فهي ترى استقلاله في إحداث الإيقاع أو دعمه على اعتبار أنّه جزء من كلّ.

ثمّ إنّ هذا التّفريق نفعه أكثر في الحديث عن الشّعر العموديّ الّذي لا يخلو من القافية أبداً، بل يتعدّى الأمر إلى عناوين كثيرة تحت مُسمّى القافية؛ كعيوبها مثلاً وأنواعها وغيرها.[2] وتفرض على الشّاعر سيراً منتظماً لا يخرج عن بحور الفراهيدي الشّعريّة.

أمّا القافية الحداثيّة فتتيح للقارئ الوقوف والحركة في آن واحد، من هنا أصبح الشّاعر يعتمد على حاسته الموسيقيّة لا على حصيلته اللّغويّة.[3] وبذلك لا يُكترث للقافية الواحدة بل تظهر القوافي الدّاخليّة المتعدّدة في القصيدة الواحدة، وبالرّغم من ذلك فقد أشار عزّ الدّين إسماعيل إلى محاولة الشّعراء إبراز القافية وحرف الرّويّ في آخر السّطر الشّعريّ أو آخر سطر في الجملة الشّعريّة، وهم بذلك يسعون لإحداث ركيزة نغميّة تتكرّر من وقت لآخر لكي تُحدِث توازناً موسيقيّاً في القصيدة كلّها، ولكن هذا لا يُقبَل إلّا إذا طالت الجملة الشّعريّة.[4] وقد يبدو هذا تناقضاً مع ما جاء عنده من حديث عن العيوب الموسيقيّة للجملة الشّعريّة المتمثّلة في[5]:

- تجاوز قدرات المتلقّين في متابعة الجملة، ويعود ذلك لطول النّفس الشّعريّ.
- تضمّن بعض الجمل الشّعريّة أكثر من جملة، وهنا لابدّ من التّوقّف عند تمام المعنى، ولكنّ الاستمراريّة الموسيقيّة ترفض ذلك.

---

[1] النّابلسيّ، شاكر، **مجنون التّراب**، 649.

[2] ينظر: يوسف، حسني عبد الجليل، **موسيقى الشّعر العربيّ**، الفصل الثّاني.

[3] النّابلسيّ، شاكر، **مجنون التّراب**، 649.

[4] ينظر: **الشّعر العربيّ المعاصر**، 120.

[5] ينظر: **نفسه**، 75.

ولكنّه بعيد عن التّناقض؛ لأنّ الطّول يُقصَد إليه من الشّاعر ليحدث نغمة معيّنة، وهذا الطّول قد يأتي بما أراده الشّاعر من جذب للمتلقّي وإمتاع له، إلّا أنّه يُصبَغ بالعيوب السّابقة، وهنا قد يصل الأمر بالمتلقّي للملل وإلى فقدان التّرابط والانسجام المعنويّ، وأحياناً تضيع العلاقات بين الأصوات المكوّنة للكلمات والجمل، كالعلاقات البديعيّة.

لم تبرز القافية عند البرغوثي بالمعنى المعهود إلّا في الأبيات الشّعريّة القليلة كقوله:

نَفَرَتْ فإنْ نادَيْتَها لمْ تلْتَفِتْ، وإذا ابتغيْتَ لِحاقَها لمْ تَلْحَقِ

عَزَّتْ على عُشّاقِها وترفَّعَتْ وَعَلَتْ مدارِجُها أمام المُرْتَقِي

حتّى إذا احتَضَرَ الفتى هَمَسَتْ له مُتْ في المساءِ وفي الصّباح سنلْتَقي[1]

وحرف الرّويّ هو القاف، وجاء متأخّراً، والشّاعر اختار الكسرة القصيرة والطويلة لتؤدّي دلالة إضافيّة تتمثّل في إظهار الانكسار العاطفيّ، وهذا يتناسب مع القصيدة في موضوعها الوطنيّ الّذي يعكس مشاعر أبناء الوطن الضائع، ومجيء صوت القاف قد يبدو غير منسجم مع الكسرة ولكنّه أضاف معنىً جديد؛ فبالرّغم من الانكسار في المشاعر والأحاسيس إلّا أنّ العزّة النّفسيّة والبقاء على العهد بين الوطن وأبنائه يحتاج حرفاً كحرف القاف، وهو حرف مفخّم جزئيّاً.

القافية في الشّعر الحرّ نوعان يشتمل كلّ نوع منهما على ثلاثة أقسام، وسيأتي تفصيلها عند الحديث عن ذلك في شعر البرغوثي، وهي:[2]

النّوع الأوّل: القافية البسيطة الموحّدة

- القافية السّطريّة

- قافية الجمل الشّعريّة

---

[1] **الأعمال الشّعريّة**، 421.(طال الشّتات 1987).

[2] ينظر: عبيد، محمّد صابر، القصيدة **العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة**، 102 وما بعدها.

- القافية المختلطة وتجمع بين النّوعين السّابقين.

النّوع الثّاني: القافية المركّبة(المنوّعة)

- قافية متغيّرة

- قافية حرّة مقطعيّة

- قافية حرّة متقاطعة

ويزيد عليها التقفية الدّاخليّة، ولعلّ الشّاعر مريد البرغوثي قد طرق الكثير من هذه الأنماط، لكن بلا شكّ طغى أحدها على الآخر، وأحياناً كثيرة فقدت قصائده القافية؛ لأنّها توسم بالسّرديّة وهذا ما أشار إليه عبيد في قوله:" إنّ القصائد الحديثة الّتي تقوم في تشكيل بنيتها العامّة على تقنيّة سرديّة، غالباً ما تستغني في جزء كبير عن التّقفية، وذلك أنّها لا تعتمد على إشاعة حسّ غنائيّ يقتضي مولّدات إيقاعيّة عالية التّردّد."[1]

ويمكن القول: إنّ القافية عند الشّاعر جاءت على الأنماط الآتية:

2.2.4.أ القافية المتغيّرة: وهي" أكثر أنماط التّقفية المتنوّعة استخداماً في الشّعر الحديث، لما تمنحه للشّاعر من قدرة على استثمار الوظيفة الدّلاليّة للقافية، وما تفرضه من توافق وانسجام موسيقيّ داخليّ من خلال التوارد العفويّ للقوافي دونما تخطيط أو هندسة مسبقة، فالشّاعر قد يستعمل قافية ثمّ يتركها ثمّ يعود إليها، وقد يعود إليها دونما قانون يتحكم فيه."[2] وقد ظهرت عند البرغوثي بشكل لافت؛ فمن القصائد الكاملة، إلى المقاطع الشّعريّة، وقصيدة(الحرّاس) مثال على القافية المتغيّرة في قصيدة كاملة، يقول مريد البرغوثي:

---

[1] عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة**، ، 160.

[2] وقّاد، مسعود، **البنية الإيقاعيّة في شعر فدوى طوقان**، 87، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، الجزائر، 2003/ 2004.

حرّاس صاحب الجلالةِ الرّئيس

على البروج بعضهم

وبعضهم على السُّروجْ

معتدلون في وقوفهم

وينحنون في مهابة لدى الدّخولِ والخروجْ

وبعضُهم يراقبُ الطّعامْ

وبعضُهم يراقبُ الخُدّامْ

وبعضهُم حراسُ بعضهم

وبعضُهم يُملي على الجريدة الجريدة

وبعضهم يؤلّف القصيدة

وبعضهم يوزّع التّصفيق في خطابه

وكلّهم ذوو كياسةٍ

وخفّةٍ للمسةِ السّلاح في جنوبهمْ

وقدوةٌ في السّير والسّلوك

وكلّهم لهم ممالكٌ، وكلّهم ذوو جلالةٍ

وكلّهم ملوك.[1]

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 556- 557.(قصائد الرّصيف 1980).

تتوزّع كلمات القافية(الرّئيس$^{-}$، بعضهم^{أ}، السّروج^{ب}، وقوفهم^{أ}، الخروج^{ب}، الطّعام^{ت}، الخدّام^{ت}، بعضهم^{أ}، الجريدة^{ث}، القصيدة^{ث}، خطابه$^{-}$، كياسة$^{-}$، جنوبهم^{أ}، السّلوك^{ج}، جلالة$^{-}$، ملوك^{ج}) وفي ترميز بسيط تكون كالآتي:

- أ ب أ ب ت ت أ ث ث - - أ ج - ج

وهنا القافية متغيّرة في غير نظام معيّن، تبدأ بالتّعاقب ثمّ التّوالي وتعود من جديد إلى القافية الأولى، فتوالٍ لقافية رابعة، وعودة إلى القافية الأولى فتوالٍ للقافية الخامسة مع التّنبّه لغياب القافية في بعض الأسطر الشّعريّة.

2.2.4.ب قافية السّطر الشّعريّ: يأتي البرغوثي بها ضمن القصائد المقطعيّة غالباً، وأحياناً يجعل القافية لبعض الأسطر لا للقصيدة كلّها؛ إذ لم يبنِ قصيدة كاملة على هذا النّمط، من ذلك قوله في قصيدة(لي قارب في البحر):

قل إنّني مَهْدٌ يقاتلُه ضريحْ.

قل إنّني اليأسُ الفصيحْ.

قل إنّني الخطأ الصّحيحْ.

قل إنّني وَلَدٌ وكفُّ الموتِ ملعبهُ الفسيحْ.

قل إنّني مزجٌ عصيٌّ بين بارودِ الخنادقِ والمسيحْ.[1]

وفي هذا المقطع جاءت القافية كالقافية المعهودة؛ فكلّ سطر شعريّ من الأسطر الخمسة ينتهي بقافية موحّدة(ضريح، الفصيح، الصّحيح، الفسيح، المسيح) وحرف الرّوي هو الحاء السّاكنة المسبوقة

[1] الأعمال الشّعريّة، 435.(طال الشّتات 1987).

بالياء، والمقطع السّابق ليس الوحيد في القصيدة المذكورة الّذي بني على تقفية السّطر؛ فقد بدأ الشّاعر القصيدة واختتمها بقافية السّطر الشّعري لحدّ معين، ويجدر القول: إنّ الأسطر السّابقة اشتملت على إيقاعات عدّة غير القافية الموحّدة، ومنها التّكرار، وجرس حرفيّ السّين والصّاد اللّذين انتشرا في كلمات القافية.

ومن القصائد الّتي جعل فيها هذا النّوع من القافية(طير دافئ) يقول فيها:

بين التماعات العيونِ وبين تسليم اليدينْ

بين اختلافات الأحبّةِ

واختلاقِ مبرّرٍ للصّلحْ بعد دقيقتينْ

بين ابتسامَتكِ الجميلةِ والغَضبْ

بين المواعيد الشّهيّةِ والتّعب

ومن التّلاقي للرّحيل

ومن العناق المرتجى حتّى العناق المستحيل

سأظلُّ أدعوكِ: اغمريني بالحنانِ

كأنّما جسدي حصاةٌ

وحدها

مغمورة بمياه آلاف السّيول[1]

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 522– 523.(قصائد الرّصيف 1980).

الأسطر الشّعريّة السّتّة الأولى جاءت قافيتها(اليدين، دقيقتين- الغضب، التّعب- للرّحيل، المستحيل) بطريقة هندسيّة تتبع القافية الحرّة المتقاطعة؛ حيث كلّ سطرين متتالين قافيتهما واحدة، ثمّ تكتمل أسطر القصيدة بدون قافية.

2.2.4.ت. قافية الجمل الشّعريّة: لابدّ من التّمييز أوّلاً بين الجملة الشّعريّة والسّطر الشّعريّ، فالجملة الشّعريّة ليست جملة بالمفهوم النّحويّ، لأنّها تأخذ مساحة من القصيدة قد تمتدّ إلى خمسة أسطر أو أكثر، ولا ينتظر القارئ فيها وقفة موسيقيّة نهاية كلّ سطر، بل يفرضها- أي الوقفات- النّفس الشّعريّ والتّدفّق الموسيقيّ، ولهذا لا مانع من ورود القافية نهاية السّطر، ولكن لا يُلزَم الشّاعر بذلك، أمّا السّطر الشّعريّ ففي الغالب يشكّل سطراً من القصيدة المنظومة، ويمتدّ حتّى تسع تفعيلات كحدّ أقصى، ويمكن أن يكون حتّى تمام المعنى، لأنّ الشّاعر أحياناً يتلاعب في النّظم ويجعل السّطر في سطرين.[1] ويتّضح الحيّز الّذي يشغله السّطر الشّعريّ بالقافية السّابقة الذّكر، ويُمثَّل الجملة الشّعريّة قصيدة(الشّاعر) للبرغوثي:

يبدو كوجه النّهر هادئاً

يقضي شؤون يومهِ

كالجدَّةِ التّغبى، وبائعِ الحليبِ

والصّبيِّ والعاشقةِ الملولِ،

والمسافرِ العجولِ والسّيّدَةِ الوحيدة.

وفجأةً

---

[1] ينظر: إسماعيل، عزّ الدّين، الشّعر العربيّ المعاصر، 108، 115 وينظر: عبيد، محمّد صابر، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة، 105، 111.

يُلقى به منفرداً

على شُجيرةٍ شائِكةٍ

تلتفُ حوله فروعُها الهائشةُ المدبّبة

فيبدأ التّململَ المُلِحَّ للفكاك من وَخْزاتِها العنيدة

وكلّما استطاع أن يزحزح الشّباكْ

توهَّجتْ من حوله الألوانُ والغيومُ والطُرُقْ

وحينْ يكمِل الإفلاتْ

يكون مرهَقًا، لأنّهُ

يكون أكمَلَ القَصيدة.[1]

القصيدة مكوّنة من ثلاث جمل شعريّة، وكلّ جملة مكوّنة من خمسة أسطر، وتنتهي بقافية واحدة هي(الوحيدة، العنيدة، القصيدة) وهي تتناسب مع موضوع القصيدة؛ فالشّاعر حين يكتب يبتعد عن النّاس ويبقى وحيداً، والكلمات عنيدة لا يسهل جلبها، وفي نهاية المطاف تخرج قصيدة، انسجام كلمات القافية أعطى شعوراً بعدم التّكلّف لإيرادها، كما جاءت الحروف الثّلاثة الأخيرة منها(الياء والدّال والتّاء) لتخلق إيقاعاً موسيقيّاً يبدأ من الياء المدّيّة وينتهي بالتّاء المربوطة الّتي يتوقّف عندها القارئ ليأخذ نفساً قبل البدء بالجملة الثّانية.

وقد أورد مريد هذه التّقفية في القصائد المقطعيّة- وسيُشار لها في موضعها- كما القافية السّطريّة، وإفراده لها في قصائد مستقلّة معدود، لكنّه يفوق السطر الشّعريّ، ولعلّ هذا ما مكّن الشّاعر من الجمع بين التّقفيتين في بعض القصائد، وهو ما يسمّى بالقافية المختلطة.

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 574- 575.(قصائد الرّصيف 1980).

2.2.4.ث. القافية المقطعيّة: وتتّضح هذه القافية في القصائد المقطعيّة، وقد" أصبح الشّاعر يقف بقافيته عند نهاية المقطع، لا يتجاوز بها إلى المقطع الّذي يليه، فيستقلّ كلّ مقطع بقافيته إنْ كانت واحدة أو قوافيه إنْ جاءت متنوّعة."[1]

ويُشار إلى أنّ القصائد المقطعيّة تشكّل نسبة غير قليلة من شعر البرغوثي، إذ جاء في دواوينه(الأرض تنشر أسرارها، رنّة الإبرة، الطّوفان وإعادة التّكوين، قصائد الرّصيف) النّسبة الأكبر من القصائد المبنيّة على التّقفية المقطعيّة، بالإضافة إلى بعض القصائد الأخرى في الدّواوين المتبقّية.

لم يتّبع الشّاعر طريقة واحدة للتّقفية المقطعيّة، فقد جعل بعضها متنوّعاً ومتغيّراً، وخلط في أخرى بين السّطريّة والجملة الشّعريّة، وبنى بعضها بطريقة حرّة متقاطعة(هندسيّة) وجمع بين التّقفيات السّابقة كلّها في قصيدة واحدة كقصيدته(شهوات) وهي مقطعيّة عملاقة، أتاحت له فرصة لكي ينوّع في قوافي مقاطعها، يُضاف إلى ذلك- وهو الأشدّ لفتاً للنّظر- أنّ الشّاعر اعتمد القافية الموحّدة في آخر المقاطع في الكثير من القصائد المقطعيّة مثل(غمزة، ليل وعنب، السّيّد، الأمّة كلّها، المخبأ، رضْوى، أُمُّنا...) لاحظ التّنوع في أنماط القافية في قصيدة(طال الشّتات)[2]:

- بدأت القصيدة بأبيات عموديّة تنتهي بحرف الرّويّ النّون(الوَطَنُ، نَهِنُ، فُتنوا...)
- في المقطع الثّاني الّذي يفصل بينه وبين الأوّل بياض في الورق، تنوّعت القافية(ظلّلتنا، ضلّلتنا- المحرجات، الرائعات- العتاب، الخراب، العقاب) بلا التزام.
- في المقطع الثّالث نوّع من جديد في القافية(للشواهد، المشاهِد- صوته، بيته، صمته، موته) ويُتبعها بأبيات عموديّة حرف رويّها الدال تتبعها ألف الإطلاق(المنادى، رمادا...)
- في المقطع الرّابع جاءت القافية الدّاخليّة(رشّاشك، نظرتَك، هاجسك، شجاعتك، تردّدك، ندمك، رغبتك، قرارَك، رفيقَك)

---

[1] وقّاد، مسعود، البنية الإيقاعيّة في شعر فدوى طوقان، 87، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، الجزائر، 2003/ 2004.

[2] الأعمال الشّعريّة، 411.(طال الشّتات 1987).

- المقطع الخامس تنوّعت قوافيه فكانت كالآتي:(حطب، العرب- تضيع، رضيع- الحطام، نام، الطعام- البناء، الفناء، السّماء- سكوت، البيوت، ثمّ يعود من جديد العشاء، الدّواء- لُعَب، تعب، غضب، للعرب، وأبيات عمودية قافيتها أبى، الحطبا، الكهربا، نبا، مرحبا) ويأتي السّطر الشّعريّ بقافيتها الموحّدة(برمادها، بسوادها، أصفادها، وعتادها، أوغادها، استردادها، صيّادها)
- وفي المقطع السّادس كانت القافية الحرّة المتقاطعة بشكل متعاقب في الأسطر الشّعريّة(الكذب، السّراب- كتب، الكتاب- التّعب، المصاب- تعب، الخراب- ذَهَبْ، الذّهاب- الذّهبْ، تراب ثمّ تبدأ بالتّنوّع(أجسادها، أوتادها، سجّادها- للقصيّ، العصيّ- لسدادها- نفيك، سنصطفيك، فيك)
- ثمّ تغيب القافية في المقطع السّابع وتظهر بكلمات ثلاثة فقط هي: الأهوال، الاحتفال، البغال.
- المقطع الثّامن قافيته متنوّعة(الماء، الخبثاء، الميناء- تسائله- الأبناء، مفاصله، تناوله، له، ثمّ تأتي أبيات عموديّة قافيتها فداكا، ذاكا، الهلاكا، تباكى، ويعود من جديد أعطابه- القرى، يرى- لبلابه.
- المقطع التاسع غابت عنه القافية وجاء في آخره(الطّغاة).
- المقطع العاشر قافيته السّطريّة(جراد، الجرائد- المطابع، الأصابع- المشانق- الغزاة لتناسب قافية المقطع السّابق الأخيرة).
- المقطع الحادي عشر قافيته السّطريّة(تعالوا- الزّوان- خفيفاً، الرّغيفا، نظيفا)
- المقطع الأخير قافيته سطريّة(المشنقة، الزّندقة- الإذاعة، المجاعة، مباعة- الفرار، المطار،
- الانتصار، الحمار- الصّمود، القرود، ثمّ يأتي بأبيات عموديّة حرف رويّها الرّاء(ينكسر، أمر، اعتبر،الحفر...).

ومن أمثلة القافية الموحّدة في نهاية كلّ مقطع من القصائد المقطعيّة قصيدة(أمُّنا) وللتّمثيل سيتمّ إيراد مقطعين:

تَوَدُّ الخُروجَ إلى كوكبٍ خارج الأرضِ

حتّى تُرتِّب عالَمَها مثْلما تشتهي.

فهذي البلاد، وهذي الحياةْ

جَعَلَتْ كلَّ أشواقِها مُعْجِزاتْ

□ □ □

تُريدُ لشهقَةِ رائحةِ الثّومِ في الظّهرِ

أنْ تجمعَ الغائبينَ

ويُدْهِشُها أنَّ باميَةَ الأُمّ

أضعفُ منْ سَطْوةِ الحاكمينَ

وأنّ فطائرها في المساءِ تجفُّ

على شرشَفٍ لا تُنَطْنِطُ فيه الأيادي

وهل تسعُ الأرضُ قَسوةَ أنْ

تَصْنعَ الأُمُّ فِنجان قهوتِها، مُفْرداً، في صباح الشّتات؟[1]

لاحظ القافية الّتي ينتهي بها كلّ مقطع(معجزات، الشّتات) وقافية المقاطع المتبقّية على التّوالي هي(الطّائرات، الأمنيات، الممات، الجهات، الكائنات، النّجاة، الحياة) ومرّة جديدة يسكّن الشّاعر قافيته المقطعيّة ليعكس رؤية استقرارٍ في وضع المأساة والمعاناة، واستمرار فلسطين الّتي جعلها أمّاً بحالتها الحزينة؛ فمن فراق أبنائها وشتاتهم في أنحاء الأرض، إلى الحنين والشّوق لهم أو حتّى دفنهم، ثمّ الشّوق إلى حياة عاديّة تأخذ فيها حقوقها وتعطيها لأهلها، ولعلّ الجمال في إثبات القافية السّاكنة اتّضح حين جاءت الأنا الشّاعرة متمنّية الاستقرار وباحثة عنه، وهذا ربط بين حرف الرّويّ والموضوع الشّعريّ.

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 342.(طال الشّتات 1987). وينظر القصيدة كاملة حتّى آخرها.

2.2.4.ج. تكرار القافية: لقد لجأ البرغوثي إلى تكرار بعض قوافيه في قصائده الشّعريّة، من ذلك قوله:

صرت ساعي بريدْ
الرّسائل في جُعبتي
والعناوينُ مطموسةٌ،
لستُ أدري لمن سوف أُوصِلُها
ثمّ لا باب ينتظرُ الآن دقّاتِ قلبي
ولا أحدٌ يرتجي خطوتي
غير أنّي أشيلُ على كتفي جُعبتي
وأواصِلُ هذا الطّوافْ.[1]

تكرّرت كلمة(جعبتي) مرّتين، ولعلّ هذا التّكرار جاء لمناسبة السّياق، فالقارئ يتوقّع ورود الكلمة في السّطر الشّعريّ بعد أن يقرأ(أشيل على كتفي) ولعلّ المناسبة السّياقيّة سبب رئيس في تكرار القافية، لأنّ الشّاعر حين يأتي بها لا يُشعِر القارئ بأنّه تكلّفها أو تصنّعها، كما في قوله في قصيدة غِبْطة:

سِراعاً،
تغلّلهم ضجّةُ الرّكْضِ
لا ينظرونَ إلى الخَلْفْ.
عاصفةٌ من غُبارٍ تُلاهِثُهُمْ
والزّمانُ مهاميزُ تدفَعُهمْ للأمامْ[2]

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 10.(ليلة مجنونة 1996).
[2] نفسه، 330.(طال الشّتات 1987).

وبعد أن يعدّد ما يُشير إلى عدم تمكّنهم من فعل أيّ شيء، لأنّه لا وقت لديهم، يقول:

ولا عينَ تُبصِرُ إلّا أمام الأمامْ.

مكرّراً كلمة القافية(الأمام) وهي ممّا يتوقّعه القارئ، لارتباطه بالكلمة السّابقة والسّياق العامّ، فمن البداية أشار إلى الإسراع وعدم الرّجوع إلى الخلف، ممّا ساعد في تكوين صورة في ذهن المتلقّي باحتماليّة ورود الضّدّ. وفي قصيدة ليل وعنب،[1] كرّر الشّاعر كلمة القافية(الإثنين) فقد أنهى بها المقطع الأوّل من القصيدة، ثمّ عاد لذكرها في المقطع قبل الأخير(اثنين).

ولم يكتف بتكرار القافية مرّتين بل كرّرها أكثر من ذلك، كما فعل في قصيدة(الطّوفان وإعادة التّكوين)[2] إذ كرّر كلمة(الجدار) ثلاث مرّات في المقطوعة الأولى مرّتين والمرّة الثّالثة في المقطوعة الثّانية، وكلمة(انتظار) وردت عنده قافية أربع مرّات، في ثلاث مقطوعات.

2.2.4.ح. غياب القافية: يشكّل غياب القافية في شعر مريد البرغوثي النّسبة الأكبر، وللتّوضيح فهذه إشارة إلى دواوينه الّتي تغيّبت عنها القافية في معظم قصائدها:

المجموعة الشّعريّة	عدد القصائد في المجموعة	عدد القصائد الّتي غابت عنها القافية
ليلة مجنونة	32	21
منطق الكائنات	94	92
رنّة الإبرة	31	12
طال الشّتات	33	13
قصائد الرّصيف	45	27

[1] ينظر: البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 224- 226.(رنّة الإبرة 1993).

[2] ينظر: **نفسه**، 709- 712.(الطّوفان وإعادة التّكوين).

نشيد الفقر المسلّح	5	4
فلسطينيّ في الشّمس	5	4
الطوفان وإعادة التّكوين	16	8
النّاس في ليلهم	39	38 باستثناء ثلاثة مواضع للقافية الدّاخليّة وموضع لقافية الجمل.
زهر الرّمّان	13	12
منتصف اللّيل	1	1 باستثناء بعض المواضع.
قصيدة محمود: كشرفة سقطت بكلّ زهورها	1	القصيدة قافيتها مقطعيّة

ويجدر بالذّكر أنّ غياب القافية أحياناً نادرة كان يتخلّله ذكر لقافية واحدة فقط أو اثنتين، كقوله:

يتناولُ أدويةَ الشّيخوخةِ في مكتبِهِ

ويُبدِّل سمّاعات الأُذُنَيْنِ

ليلقُطَ أيَّ دبيبٍ يدنو مِنْ مَنْصِبِهِ

ويُساعدُهُ فَحلانِ من الحرّاسِ

على حَمْلِ الكرسيِّ، مساءً، للبيتْ.

يغمُرُهُ الإطمئنانُ إلى زوجَتِه النّائمةِ يسارَه،

ويحطّ أصابِعَهُ اليُمْنى فوقَ الكرسيِّ

ويمسكه، مغتبطاً، وينامْ![1]

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 65.(ليلة مجنونة 1996).

القصيدة مكوّنة من سبعة أسطر شعريّة، غابت عنها القافية سوى سطرين جاءت قافيتهما(مكتبه، منصبه) وهذه القافية ناسبت السّياق، فكأنّه فرضها بعيداً عن القصد إليها، وإذا نُظر إلى الأسطر الباقية كانت(الأذنين، الحراس، للبيت، يساره، الكرسيّ، وينام) بعيدة كلّ البعد عن بعضها من النّاحية التّقفويّة، لذا يُحكم على القصيدة بأنّها بلا قافية، وقد عدّ محمّد ناصر عبيد مجيء مثل هذه القافية خرقاً للقافية السّرديّة[1]، والسّرد هنا سبب في غياب القافية؛ فالشّاعر يسرد للمتلقّي حال صاحب المنصب، الّذي بدا كبير السّنّ يعاني من قلّة السّمع، ويخاف على نفسه وكرسيّ الوظيفة والمنصب، كما لا يغيب عن الذّهن سخرية الشّاعر في مثل هذه القصائد الّتي تبعث على الضّحك، ولعلّ لغياب القافية عن قصائده السّاخرة علاقة بموضوعها ورسالتها.

إذاً ف" القصيدة الحديثة لا تجعل من القافية هدفاً في حدّ ذاته، إنّما تنمو فيها نموّاً طبيعيّاً حال اقتضاء الضرورة لوجودها، إذ طالما أنّ بالإمكان الاستغناء عنها إذا سمحت التّجربة الشّعريّة بذلك، فإنّ هذه الحريّة فكّت الكثير من قيود الاضطرار إلى القافية."[2]

وقصيدة(مقعد واحد) غابت عنها القافية تماماً، يقول الشّاعر:

قالت الطّالبةُ لزميلتها في الجامعة:

أنا أشتهي ذلك الشّاب

وعندما جمعهما، هي وهو، مَقْعَدٌ واحدٌ

ذات صُدْفةٍ مُشْمِسة

تشاغَلَتْ بربطِ حذائِها الخفيف

---

[1] ينظر: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة، 161.

[2] نفسه 95.

وفَزَّتْ راكِضة![1]

فالقافية غائبة تماماً، وقد جاءت الأسطر وفق تقنيّة التّدوير، أمّا سبب الغياب فهو السّرد وهذا الحال ينسحب على قصائد ديوان منطق الكائنات السّرديّة.

3.4. الإيقاع الدّاخليّ:

تتّجه الأنظار في دراسة الموسيقى الشّعريّة عادةً إلى الوزن والقافية؛ لاعتماد الدّراسات القديمة ذلك، ولأنّ الشّعر العموديّ هو السّبّاق في سلّم التّطوّر الشّعريّ، فإنّ ارتباطه بهذين العنصرين الفنّيّين ليس جديداً، ولكن الأمر لم يبق على حاله، لأنّ " الشّاعر لمّا نبذ الشّكل الخارجيّ الموحّد لموسيقى القصيدة، التفت إلى تنمية الموسيقى الدّاخليّة في أجزاء القصيدة، وأطلق لها المجال في تنوّعها."[2]

وقد شكّل اللّفظ أساساً للإيقاع الدّاخليّ، وجُعل الاهتمام بجرسه الموسيقيّ شرطاً لكي يكون الكلام شعراً، إذ لا بدّ من" أن تتوافر في ألفاظه صفة التّجانس بين اللّفظ والمعنى، وذلك أن يكون اللّفظ رقيقاً في موضع الرّقّة، قويّاً عنيفاً في موضع القوّة والعنف، وأن تتوفّر فيه صفة الجرس الموسيقيّ، وألّا يكون اللّفظ مبتذلاً أو كثير الشّيوع لا يرتاح إليه الذّوق الشّعريّ."[3]

ويقول عزّ الدّين إسماعيل عن شروط اللّفظة الشّعريّة:" تجربة وصورة وإيقاع."[4] لكنّ هذا الإيقاع في رأيه إيقاع سريع؛ لأنّ" إيقاع الضّربة الشّعريّة يكون عادة أقل سرعة قليلاً من سرعة إيقاع النّبض."[5]

ولعلّ فيما سبق إشارة قويّة إلى أثر الموسيقى الدّاخليّة في جذب الأسماع، وشدّ المتلقّين، إذا ما نُظر إلى تخلّص شعر التّفعيلة من الوزن والقافية، وكأنّ الأمر تعويض عن الإيقاع الخارجيّ الّذي اعتادت

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 176.(منطق الكائنات 1996).

[2] النّويهي، محمّد، **قضيّة الشّعر الجديد**، 106.

[3] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشّعر**، 20.

[4] **الأسس الجماليّة في النّقد العربيّ**، 310.

[5] **نفسه**، 305.

عليه الأذن الموسيقيّة، ويدخل هنا القوّة والعنف أو الرّقّة كصفات للّفظ الشّعريّ الّذي يؤثّر بدوره على الإيقاع رقّةً وعنفاً؛ فهو يرتبط بها بطريقة معيّنة تميّزه عن النّثر، لأنّ النّثر ألفاظ أيضاً، ومع ذلك لا يوسم بالإيقاع المقصود في هذا الباب، لما في طريقة نظم الألفاظ الشّعريّة وتنظيمها من خصوصيّة فريدة لا تتأتّى لأيّ كلام.[1]

ومع تغيّر الشّكل الشّعريّ وثورة الشّعر الحرّ لم يعد الإيقاع الموسيقيّ يقتصر على الوزن والقافية، بل أصبح يشمل الكثير من الظّواهر الأسلوبيّة؛ ومن أهمّها ظهوراً في شعر مريد البرغوثي التّكرار.

1.3.4 التّكرار

لغةً" يقال: كرَّرْت عليه الحديث وكرْكرته إذا ردّدته عليه، وكركرْته عن كذا كرْكرةً إذا رددْته، والكرُّ الرّجوع على الشّيء، ومنه التّكرار".[2]

واصطلاحاً فهو" يعدّ نسقاً تعبيريّاً يُعتَمد عليه في بنية القصيدة العربيّة نثريّة كانت أم عموديّة، يقوم فيها التّكرار على أساس من الرّغبة لدى الشّاعر، ونوع من الجاذبيّة لدى القارئ من خلال معاودة تلك السّمات الّتي تأنس إليها النّفس الّتي تتلهّف إلى اقتناص ما وراءه من دلالات مثيرة."[3]

وظيفة التّكرار: لا يأتي التّكرار في الشّعر عبثاً، بل لغاية وقصد، لما له من دورٍ لا يُنكَر. ويمكن القول: إنّ وظيفة التّكرار تتمثّل في:

- المساهمة في الإيقاع الموسيقيّ الشّعريّ" بناء على العلاقة بين الصّوت والمعنى، وبين الصّوتواللّفظ، وكذا الألفاظ فيما بينها."[4]

---

[1] ينظر: البحراوي، سيّد، **العروض وإيقاع الشّعر العربيّ**، 112.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، مادّة(كرّر).

[3] لحلوحي، صالح، **الظّواهر الأسلوبيّة في شعر نزار قبّاني**، مجلّة كلّيّة الآداب واللّغات جامعة ، ع 8، الجزائر، 2011، 84.

[4] **نفسه**، والصّفحة نفسها.

وهو أشبه بالألحان الموسيقيّة المتكرّرة على نمط واحد، ويُذكّر هذا بالتّفعيلات العروضيّة الّتي تنتظم في البحر الشّعريّ بطريقة معيّنة، وبمعدّل تكرار محدّد. وليس التّكرار الصّوتيّ فقط هو الجالب للموسيقى، فهناك تكرار المعاني مع احتفاظه بإيقاعه الخاصّ، الّذي جعله نمطاً موسيقيّاً شعريّاً.[1]

- المشاركة في النّظام الدّاخليّ للنّصّ، والمساعدة في تكثيف الدّلالة الإيحائيّة له.[2]
- يفيد التّكرار النّقاد في" الكشف عن المعاني والدّلالات المنحرفة."[3] ويدخل في هذا الانزياحات المكرّرة، كما يشير إلى العلاقة بين المعنى والتّكرار.
- التّنبّه للمواقع المكرّرة، وشدّ المتلقّي وجذبه للدّلالات المراد إيصالها له من قِبل المبدع.

وسيتمّ دراسة ظاهرة التّكرار عند البرغوثي بتقسيمها إلى:

1.3.4.أ. جرس الحروف: إنّ اللّغة أصوات تتآلف فيما بينها فتكوّن الكلمات الّتي يتواصل البشر بها، ولكنّ الجديد هنا تفرضه الشّعريّة ونسقها" وليس النّسق الشّعريّ مجرد ترتيب لأصوات لغويّة، فمثل هذا التّرتيب لا يحتاج إلى قدرة خاصّة، بل ينشئه الطّفل- أحياناً- وهو يلعب بالكلمات، وإنّما يُحقّق النّصّ الشّعريّ عدّة أنظمة، يجمعها معاً ويؤلّف بينها دون أن يطغى أحدها على الآخر؛ النّظام العروضيّ وأنظمة اللّغة الأخرى من صوتيّة ودلاليّة وصرفيّة ونحويّة."[4]

وبما أنّ الصّوت هو الوحدة الأولى والصّغرى المكوّنة للّغة فإنّه بداية الدّرس اللّغويّ بكلّ تفرّعاته، أمّا موسيقيّاً فله دوره الّذي يُلاحظ بقوّة في الأعمال الأدبيّة، ولعلّ حرف الرّويّ خير دليلٍ على ذلك، كما أنّ الجرس الدّاخليّ الّذي تحدثه بعض الأصوات في القصيدة أو السّطر الشّعريّ له دلالته الإيحائيّة.

---

[1] ينظر: يوسف، حسين عبد الجليل، **موسيقى الشّعر العربيّ**، 1/ 167.

[2] ينظر: عياشي، منذر، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، 80.

[3] لحلوحي، صالح، **الظّواهر الأسلوبيّة في شعر نزار قبّاني**، مجلّة كلّيّة الآداب واللّغات، ع 8، الجزائر، 2011، 84.

[4] يونس، علي، **نظرة جديدة في موسيقى الشّعر العربيّ**، 208.

ممّا يدعم هذا ما جاء به إبراهيم أنيس عن العلاقة بين الأصوات والمواضيع الشّعريّة، إذ يقول:" ويحاول الشّاعر أن تكون موسيقى ألفاظه حين يطرق المعنى العنيف غيرها في المعاني الهادئة الرّقيقة. وهنا تكون المخالفة بين نسبة شيوعها في لغة الشّعر وحدها. كما قُسّم المعنى إلى عنيف ورقيق يمكن أن نقسّم الحروف إلى قسمين: أحدهما ينسجم مع المعنى العنيف، والآخر يُناسب المعنى الرّقيق الهادئ، ومرجع هذا التّقسيم في الحروف صفاتها ووقعها في الآذان، وربّما كانت الأحرف الآتية أنسب الحروف للمعاني العنيفة: الخاء. القاف. الجيم. الضّاد. الطّاء. الظّاء. الصّاد."[1]

وقصيدة(أضع اليد اليمنى على الخدّ الأيمن) تعكس جانباً من علاقة الحروف بالموضوع، يُشار أوّلاً إلى أنّ موضوعها– أي القصيدة– عتاب بلهجة تخفت حيناً وتشتدّ أحياناً كثيرة؛ فمن التّذكّر والحنين إلى مشاهد حياتيّة لا تغيب عن المكان الّذي يتحدث عنه الشّاعر، وقد جاء العتاب بطريقة غير مباشرة كما حمل معنى التّوبيخ، ويتدرّج الموضوع شيئاً فشيئاً، يصرّح الشّاعر في البداية بأنّه يكتب قصيدة، ولا تتّسع لما يريد أن ينظمه، فما إن يعتقد القارئ أنّ القصيدة حنين إلى الدّيار وما فيها من ذكريات حتّى يبدأ برصد مشاهد القتل والاغتيال والتّقصير تجاه الوطن.

أمّا الحروف المستخدَمة فهي متناسبة مع الموضوع، بدءاً بالعنوان(أضع اليد اليمنى على الخدّ الأيمن) حالة من التّفكير مرسومة لشخص ليس بيده حيلة، فوجد حيلته في الكتابة:

أضعُ اليدَ اليُمنى على الخَدِّ اليمينْ

وأودُّ لو أنّي أرنُّ الصّوتَ في السّاحاتِ

لكنّي أُعيدُ يدي إلى وَرَقِ القصيدةِ

صامتاً

[1] موسيقى الشّعر، 41.

وكأنّني الرّاعي وقد ضاقتْ عليه" الميجانا".[1]

انظر الأصوات في هذا المقطع، الضّاد والصّاد والقاف، يتكرّر صوت الضّاد مرتين، والصّاد ثلاث مرّات، والقاف أربع مرّات، وهي حروف مفخّمة تناسب حالة الشّاعر الانفعاليّة، فالبرّغم من عجزه إلّا أنّ عواطفه لم تثنه عن المشاركة بالكلمة، ثمّ إنّ الكلمات المعنيّة(الصّوت، صامتاً) فالصّوت بداخله يحاول أن يصل ولكنّه لا يستطيع، فما كان منه إلّا الصّمت مجبراً، ولك أن تتخيّل ذلك العبء، وكلمة(ضاقت) دلالتها الإيحائيّة تفوق فخامة حروفها، فالضّيق المسيطر على الشّاعر لا يمكن تفسيره، لأنّه نفسيّ انفعاليّ.

والنّون لها دلالتها، وتوزيعها في المقطع أعطى مساندة للمعنى، فهي" تدلّ على التّرنّم الغنائيّ، وعلى الحزن الشّجيّ، ومرتبطة بأنين الألم ووجد الحنين."[2] وقد جاء في الأسطر الشّعريّة الأربعة، ليكون الحنين والألم في أوجهما. ثمّ إنّ انعكاس الحالة النّفسيّة للشّاعر جاء في غير قصيدة يقول:

قد أبدو وَلَدَاً يَخْجَلُ من مرآته

أو جاراً يتردّدُ في طرح" صباح الخير" على الجارة

أو تلميذاً يَعْرِفُ

لكنْ لا يرفَعُ إِصْبَعَهُ ليجيب

أو عصفوراً لا يتسابقُ مع شاحنة الأوغادْ.

ساعتها

سَيُساءُ بيَ الظَّنُّ وساعتَهَا

---

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 409- 410.(طال الشّتات 1987).

[2] الخطيب، رحاب، معراج الشّاعر، 49.

سأباغتُهُمْ

أنّي قد أفتكُ بالجارة حبّاً

وأُجَنِّنُ أستاذَ الصَّفِّ

وأُخلِّفُ شاحِنة الأوغادِ ورائي...

وأطير.[1]

الجرس في هذه الحروف ناتج عن التّكرار المنتظم والدّاخليّ، فحروف العطف سيطرت على القصيدة بدءاً بحرف(أو) وختاماً بحرف(الواو) والدّلالة عميقة تناسب عنوان القصيدة(الهادئ) بتقنيّة المفارقة، فبطل القصيدة لم يكن هادئاً أبداً، بل كان مضطرب المشاعر لا يدري ماذا يريد؟ وتكرار الحرف أو ثلاث مرّات كفيل ببيان مدى الحيرة والتّردّد عند هذا الشّخص، كما هو كفيل ببيان الخداع الّذي يسبّبه المظهر للإنسان، فهذا يبدو هادئاً لكنّه في الحقيقة غير ذلك، وتكرار حرف العطف الواو يوضّح جوانب كثيرة من هذا، فهو لا يكتفي بفعل واحد، بل اثنين وثلاثة وأربعة. وانتشار حرف السّين في النّصّ أعطى موسيقيّة متميّزة، فالسّين والصّاد والشّين حروف صّفيريّة ومهموسة[2]، والسّين هو المقابل المرقّق للصّاد، ووروودهما في مثل هذا النّصّ جاء خادماً للجزئين اللّذين يظهران في القصيدة، فالرّقة ما يظهر للنّاس ولكنّ الحقيقة العنيفة مختفية عنهم. وحرف العطف الواو كان له حظٌّ في التّكرار في غير موضع، وتحديداً في ظاهرة التّعداد.[3] وتكرّر غير حرف من حروف الجرّ؛ كالحرف(في) في قصيدة(في القلب) حيث تكرّر اثنتي عشرة مرّة ، وكذلك حرف اللّام والحرف(على). يقول مريد:

الحُبُّ ركضُ الوحشِ والحنانِ في غرائِبِ الجَسدْ

له غبارهُ وغمغماتهُ

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 15- 16.(ليلة مجنونة 1996).

[2] ينظر: النّوري، محمّد جواد وحمد، علي خليل، **فصول في علم الأصوات**، 93.

[3] ينظر: للأمثلة البرغوثي، مريد، **النّاس في ليلهم**(1999)، 107، 116. وينظر:**الأعمال الشّعريّة**، 535، 643.

وهَوْلُهُ وهمهماتهُ

له لهاثُ لاهثَيْنِ لاهيَيْنِ

لا هما هنا ولا هما هناك.

والشّعر لا يرى الصّراخ

وانهيار الأسقف المشيّدة

ولا يرى فكاهة اليدين في تجوالها

وحيرة الأكتاف فوق حيرةِ الوسائدْ[1]

يتردّد حرف الهاء بقوّة في المقطع الشّعريّ المذكور؛ إذ تكرّر تسع عشرة مرّة، والموضوع الّذي يتحدّث عنه الشّاعر في القصيدة هو الحبّ الّذي يشتهيه الإنسان، حبّ الجنس الآخر، وكلّ ما في القصيدة يُشير إلى رغبة واضحة في أن يكون الحبّ في الشّعر والقصائد صورة لما في الحياة والواقع، لكنّ الشّاعر في نهاية القصيدة يُجمِل كلّ الحبّ الموجود في الحياة ليقول: إنّه يختلف عن الحبّ في القصائد، وهو في قصائد الإنشاء كِذبة وكِذبة. أمّا مجيء حرف الهاء في مثل هذا الموضع فقد أفاد الإيقاع الموسيقيّ في أنّه صوت يحتاج الجهد لنطقه، وهذا الجهد ينعكس على المتلقّي إذ يتنبّه لمواضعه كلّها بلا استثناء، وارتباطه بحرف الميم الغنّيّ جعله لافتاً أكثر.

وقد كرّر الشّاعر الكثير من الحروف كالاستفهام والنّداء والنّفي، وهو ممّا سيُذكر لاحقاً في تكرار الأساليب. ويُشار إلى أنّ الصّوت حين يُدرس موسيقيّاً يتمّ تناوله من نواحٍ هي:[2]

المخرج الصّوتيّ، وكيفيّة النّطق، والجهد المبذول في عمليّة النّطق، وحدّة الصّوت وعلوّه، ونغمته.

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 220.(رنّة الإبرة 1993).

[2] ينظر: يونس، علي، نظرة جديدة في موسيقى الشّعر العربيّ، 232. وينظر: البحراوي، سيّد، العروض وإيقاع الشّعر العربيّ، 111.

1.3.4.ب. تكرار الكلمات: يشكّل تكرار الكلمات عند البرغوثي نسبة غير قليلة، فدواوينه مليئة بتكرار الأسماء والأفعال، ولكلٍّ دلالته الخاصّة به، ومن أمثلة تكرار الأسماء:

ليلُ يُنوِّر ليلَهُ اللّيليَّ أكثرُ مِنْ قَمَرْ

فعلى رقائِقِ قُبَّةِ الذَّهبِ الّتي نَعِسَتْ، وما نامتْ، قَمَرْ،

وعلى أصابِعِ ذلك الولد المُحجَّبِ قُرْبَ مِتراسٍ، قَمَرْ

وعلى جبينك حين تلتفتينَ للجنديِّ نافرةً، قَمَرْ.

وأكفُّنا، بلهاثِها الملهوف، تدفع كلّ باب مغلق

والموتُ يلمعُ سنُّهُ المكسورُ في ضوءِ القَمَرْ.

وسواد ثوبك صامتٌ

لكنَّ كفَّكِ منذُ أنْ قالتْ، تقولُ[1]

المقطع مليء بالأدوات الموسيقيّة- إن جاز التّعبير- كالجناس والتّكرار الصّوتيّ للحروف والأسماء، فالجناس(ليل، ليله، اللّيليّ) دلالة قويّة على اللّون الأسود الدّال على التّشاؤم، وفي وسط هذا الاسوداد القاتم يأتي الأمل المتكرّر بلفظة(قمر) يكرّره زيادة ويؤكّد عليه الحرف(راء) لأنّه حرف تكراريّ تنتهي به الأسطر السّابقة عدا السّطر الأخير، وهذا الأمل المرموز له بالقمر المنير يصيب أبناء الوطن جميعاً، حتّى قبّة الصّخرة المشرّفة عندها أمل، فالولد المعتقل محجوب العينين لديه أمل، وبالرّغم من انتشار الجنود في كلّ مكان يبقى الأمل، وحين يقاوم أبناء الأرض يقاومون بأمل وهم يعرفون أنّ الموت عنده أمل مثلهم، لكنّ أمله بهم وبقتلهم، ليُبقيَ السّواد القاتم دائماً مستمرّاً فيها، و(لكنّ) فالبلاد لا تتوان في البحث عن قمرها أبداً. وقصيدة(الشّهوات) خير مثال على تكرار الأسماء؛ إذ تتكرّر كلمة شهوة ومشتقّاتها واحداً وأربعين مرّة، يغلب فيها الاسم شهوة.

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 287- 288.(رئة الإبرة 1993). وينظر: أمثلة أخرى 416- 417، 419- 420.(طال الشّتات 1987) والنّاس في ليلهم(1999)، 59، وزهر الرّمّان(2002)، 9- 10.

وفي رغبة أخرى يأمل الشّاعر باختصار الموت عن هذا الوطن وعن أبنائه، فالكلّ نائم وهم من ينتظر حتفه:

نامتِ الطّيرُ في قَشّها،

والرّضيعُ على كَرَمِ الثّدي،

والبرتقالةُ في عِطْرِها،

والعواصفُ

نامتْ على قِنَّبِ الأشرِعةْ،

والبطاريق

والبطاريق

في ملتقى الماءِ والرّملِ

نامتْ

ونحن هنا آخرُ الواقفين

نامَ وشْمُ الخُلاسِيَّةِ الوَجْهِ

قُرْبَ ابتسامتِها

راضياً،

نامَ ثلجُ الشّمالِ،

ونامت فُهودُ السّافانا،

وكأسُ الموهيتو

ولَيْلُ الكاليبسو،

ونامَتْ حقولُ الأَرُزِّ على

مائِها الآسيويّ،

ونامتْ طبولُ القبائل

عند الأقاصي.

ونام الهنود

على القصص الباكياتِ.

وبين مناديلِهِمْ والكمنجاتِ

نامَ الغَجَرْ.

ونامتْ بنادقُ كلِّ اللُّغاتِ

ونحن هنا آخرُ الواقفينَ

يا أميرَ الحصادِ اخْتَصِرْ![1]

لاحظ تكرّر الفعل(نام) ففي الأسطر الثلاثة عشرة جاء الفعل إحدى عشرة مرّة، ولم يأت بصورة واحدة؛ ففي بعض الأسطر تقدّمها وبعضها الآخر ورد في آخرها وأحياناً توسّط السّطر، ولهذا دلالة قويّة في رصد الرّاحة الّتي يشعر بها الآخرون، فهم نيام كما يحلو لهم، لا يقلقهم شيء، وساعد في

[1] البرغوثي، مريد، زهر الرّمان(2002)، 83- 85. وينظر: أمثلة أخرى النّاس في ليلهم(1999)، 21، 91، 129- 131، والأعمال الشّعرية 275، 280، 294، 436- 438، 561.

تشكّل الدّلالة مجيء الفعل بصيغة المذكّر والمؤنّث، الذي بدوره يُساند في ذكر الأمثلة الّتي أرادها الشّاعر للوصول إلى مراده، تلك الحركة الهادئة النّاتجة عن كون النّوم فعل بالرّغم من سكون النّائم، بثّت الموسيقى في المقطع، إضافة إلى الحروف المشكّلة للكلمة(النون، الألف المدّيّة، الميم) والألف المدّيّة انسجمت مع النّفس الطّويل الّذي يخاطب فيه الشّاعر الموت، فالفلسطينيّ من زمن يحاور ويفاوض ولكن هذا الطّول لم يشفع له، أكّد ذلك الصّوت حرف النّداء(يا) في قوله مخاطباً الموت:(يا أمير الحصاد)، أمّا النّون فذُكر سابقاً دلالتها الّتي تحمل الألم والحنين، والميم يقارب النّون في صفاته فيمكن القول: إنّه يشاركه في عكس الألم والحنين، والألم واضح بعدم القدرة على النّوم كغيره من بشر ونبات وحيوان وجماد، فلماذا الفلسطينيّ إذاً؟! أمّا الحنين فيشير إلى النّوم النّاتج عن الرّاحة والاطمئنان وهو الشّيء المفقود في هذه الأرض، والتّكرار في حدّ ذاته تأكيد على المفارقة بين حال الفلسطينيّ وحال الآخرين، وهو يعكس من جهة أخرى عدم اكتراث العالم بكلّ ما فيه، بما يحدث في فلسطين من قتل وموت لا ينام، يُضاف إلى ذلك الصّيغة الّتي جاء عليها الفعل(نام، نامت) صيغة الماضي، فعدم النّوم ليس من اليوم بل ماضية قديمة بقدم الموت ووجوده، استمراريّة خُلقت في الماضي واستمرّت، ويبدو أنّ النّفَسَ الشّعريّ الانفعاليّ له انقطاع يظهر في قوله: اختصر.

1.3.4.ت تكرار الجمل: يعدّ بعض الدّارسين هذا النّوع من التّكرار الملمح الأبرز لتلاحم النّصّ" إنّ تكرار الجملة هو الملمح الأسلوبيّ الأكثر بروزاً لتلاحم النّصّ، فهو يدخل في نسيجه لحمة وسدى، ويشدّ أطرافه بعضها إلى بعض ويعطي شكله نوعاً من الحركة يدور فيها الكلام على نفسه ويتكرّر دون أن يعيد معناه."[1]

وهذا النّوع من التّكرار كان الأبرز في شعر البرغوثي، وغاياته تنوّعت بتنوّع السّياقات، من ذلك

[1] عياشي، منذر، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، 84.

تكراره أكثر من جملة في قصيدة(صلاة إلى زيوس)[1] بلا ترتيب يُعتمَد؛ ومنها: **كان زماننا/ زماناً- يا كبير الآلهة- أعطنا**، ويقول في قصيدة أخرى:

يكتبُ الشّاعرُ مرثاةً لينساها

وتنساها خطىً تنسى الكلامْ:

(سئِمْنا كلُّ مَرْثيَّةٍ

سئِمْنا أنّنا حالة

سئِمْنا أنّنا رُحَّلْ

سئِمْنا أنّنا يُمشَى بنا في كلِّ مُفْتَرَقٍ ولا نُسأَلْ

سئمنا أنّنا نمشي

فيمشي آخرُ الأخطاءِ فوق صحيحنا الأوَّلْ[2]

فجملة(سئمنا) تكرّرت خمس مرّات، وفي كلّ مرّة كان لها معنىً خاصّ بسياقها؛ إذ يبدأ السّأم من الرّثاء الّذي قُدِّر للفلسطينيّين، ثمّ يزداد شيئاً فشيئاً، ويدلّ على ذلك مجيء حرف(أنّ) والرّثاء يكون من حيّ لآخر ميت، لكنّ الشّاعر حين وضع الجميع تحت مسمّى(حالة) فقد أصبح هو من أولئك المرثيّين، والحالة إمّا حسنة وإمّا سيّئة، وورودها بين المرثاة والرّحّل جعل منها حالة سيّئة، ودلالة الرّحّل كذلك تحمل المعنيين؛ الإرادة وسلبها، فيأتي ما يثبّت الدّلالة ويوضّحها وهي السّلب والإجبار(يُمشى بنا في كلّ مفترق ولا نُسأل) وإذا ما وقع الاختيار بعد الإجبار فإنّه لا فائدة، هكذا تغيّرت دلالة الجملة المتكرّرة حسب سياقها، وتكرارها جاء تأكيداً للحالة النّفسيّة المتمثّلة بالضّجر والملل واليأس، الّذي طالما يأبى مفارقة الفلسطينيّ أنّى ذهب، بل على العكس يتغيّر بتغيّر وضعه.

---

[1] زهر الرّمان(2002)، 93.

[2] الأعمال الشّعريّة، 452.(طال الشّتات 1987).

وقد رُصد في هذا النّوع من التّكرار أنماط معيّنة تمثّلت في:

أوّلاً- تكرار العنوان: يُلاحظ في كثير من القصائد عند البرغوثي تكرار العنوان فيها؛ إمّا بنصّه من البداية، وإمّا بذكره في ثنايا النّصّ الشّعريّ، ويجدر بالذّكر أنّ هذا النّوع من التّكرار يعدّ من السّمات الأسلوبيّة المعتادة في الشّعر الحديث وليس جديداً عند مريد، ولكنّ وروده اللّافت جعله موضع دراسة.

ففي إحصائيّة سريعة تجد أنّ ثلاثة عشر عنواناً من الجمل تكرّرت في قصائدها وهي في مجموعة النّاس في ليلهم: ليس في الأوليمب، دخل المستقبل إلى غرفتي، كرسيّك هذا، وفي ديوان زهر الرّمّان: كان واضحاً، لست نجماً، كلّما حلّ افتراق، وفي الأعمال الشّعريّة: لا مشكلة لديّ، شكراً لمن كذبوا عليّ، باب العامود، أنت وأنا، أيقظوه، لي قارب في البحر، سادت في الأفق طيور عمياء.

وللتّمثيل لا الحصر فإنّ قصيدة(شكراً لمن كذبوا عليّ) تبدأ وتنتهي بجملة العنوان، وقصيدة(كان واضحاً) تكرّرت فيها جملة العنوان ثلاث مرّات في بداية ثلاثة مقاطع، وبعض العناوين تكرّرت مرّة واحدة في القصيدة وتحديداً في أوّلها؛ كقصيدة كلّما حلّ افتراق، ودخل المستقبل إلى غرفتي.

ويُضاف في هذا الموضع العناوين شبه الجملة الّتي وردت بالطريقة ذاتها ومنها[1]: في الغرفة المجاورة الّذي تكرّر تسع مرات، وفي زماني المتكرّر إحدى عشرة مرّة في بداية كلّ مقطع.

لعلّ هذا التّكرار تأكيد آخر يريده الشّاعر بجعله في العناوين تارة، وفي القصائد تارة أخرى، فكيف إذا جاء في بدايتها؟ وبهذه الطريقة يجعل أفكار المتلقّي تدور حول العنوان، وكأنّها- أي العناوين- جمل مفاتيح.

---

[1] البرغوثي، مريد، **النّاس في ليلهم**(1999)، 37، **والأعمال الشّعريّة**، 314.(رتّة الإبرة 1993).

ثانياً- اللّازمة: لقد جاء في مواضع عدّة جملة يلتزم الشّاعر بذكرها في القصيدة بطريقة منتظمة، كأن تأتي في بداية كلّ مقطع، أو نهايته، والأكثر وروداً في الشّعر المدروس بداية المقطع، من ذلك قول الشّاعر: **هي أُمَّةٌ في البردْ**[1]

القصيدة تتحدّث عن الأمّة العربيّة الممزّقة والضّائعة؛ وكرّر الشّاعر هذه الجملة ست مرات وجعلها لازمة في بداية كلّ مقطع شعريّ، ولعلّه هنا جاء لسبب انفعاليّ، فهو يريد للمتلقّي إدراك هذا الحال وعدم نسيانه، فكلّما كان مقطع تذكّر المتلقّي الوضع الّذي تعانيه الأمّة، وتجدّد انفعاله بتجدّد انفعالات الشّاعر.

ومن ذلك أيضاً تكرار الجمل: لا بَأْسَ أنْ نَموت...، بداية كلّ مقطع من مقاطع القصيدة مع تغيير بعض الكلمات كالآتي:

لا بَأْسَ أنْ نَموتَ في فِراشِنا

لا بأسَ أن نَموت مَرَّةً

لا بأسَ أنْ نموتَ مِيتَةً بلا غُبارْ

لا بأسَ أنْ نَموتَ والمِخَدَّةُ البيضاءُ،[2]

التّكرار بلغ دلالته بسياقاته المختلفة الّتي أوحت بأنّ المطلب شيء يمكن تحقيقه، ألا هو الموت كباقي البشر، فليس دائماً يُميَّز بعض النّاس بميتة غريبة، ولا بأس بتجربة طرق أخرى للموت!!

ويُشار إلى أنّ بعض اللّازمات لم يأت من بداية القصيدة حتّى نهايتها؛ إذ كان يأتي بها في المقاطع الأخيرة وأحياناً في الأولى وحيناً آخر في الوسط.

---

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 277.(رنّة الإبرة 1993).

[2] ينظر: النّاس في ليلهم(1999)، 12- 13. وينظر: أمثلة أخرى الأعمال الشّعريّة، 342، 265.

1.2.4.ج تكرار الأساليب: تعدّدت الأساليب اللّغويّة في شعر مريد البرغوثي، فكان النّفي والأمر والنّداء والاستفهام والتوكيد، وقد تمّت الإشارة في النماذج التّكراريّة السّابقة إلى بعضها، أمّا الأمر والتوكيد فتكرار الفعل(قل) و(إنّني) في قصيدته(لي قارب في البحر) ومنه قول الشّاعر:

قل إنّني الدّربُ الحرامُ ومَنْ مشاهُ ومن هدتهُ مشاعِلُهْ

قل إنّني من يحفظُ القَسَماتِ حتّى لو تَقَنَّعَ قاتِلُهْ.

قل إنّني سَكْبُ الغمامِ، على أواخِرِه تهلُّ أوائِلُهْ.

قل إنّني نَزْفُ الحمامِ إذا هَوَتْ عندَ الحُدودِ زواجِلُهْ

قل إنّني ساعي البريد من الشّهيدِ إلى الشّهيدِ لكي تُصانَ رسائِلُهْ.[1]

هذه بضع أسطر من القصيدة، الأمر ارتبط فيها بالتّوكيد، ولعلّ الأمر هنا تفريغ نفسيّ عاطفيّ تجاه أحداث معيّنة أراد الشّاعر الحديث عنها، تصبّ كلّها في إثبات صموده بالرّغم من الصّروف الّتي يواجهها، فهو يحاول السّير بقاربه وحده بلا مساعدة من أحد، ويأتي التّوكيد(إنّني) ليُثبت للآخرين أنّه قادر على السّير قُدماً بلا استسلام أو تراجع، ومن النّظرة الأولى للقصيدة تُلاحظ انتشار حرف الهاء فيها؛ القافية وكلمات الأسطر، وهو ما أعطى موسيقى داخليّة متوزّعة بتوزيعه، كما أنّ صفاته الّتي تأتي من كونه يحتاج جهداً في أثناء النّطق به أفادت الدّلالة الإيحائيّة، وهو صوت مهموس يُنتَج بلا اهتزاز للوترين الصّوتيّين، كما أنّه مرقّق، أمّا الجهد المبذول عند إنتاجه فهو الجهد المبذول في مواجهة الحياة ومصاعبها، والهمس والتّرقيق ناسبا الجوّ العام للكلمات الّتي في معظم أصواتها تأخذ صفة الهمس أو التّرقيق، وهذا يدخل ضمن حسن الجوار بين الأصوات الّذي أشار إليه بعض الدّارسين.[2] واجتمع التوكيد والإشارة والنّفي في قوله:

لا بُدَّ أنّ هناك طريقةً أخرى!

لا بُدَّ أنّ هناك قبطاناً آخر!

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 438.(طال الشّتات 1987). وينظر: الأسطر الشّعريّة التّالية لها.

[2] ينظر: يونس، علي، نظرة جديدة في موسيقى الشّعر العربيّ، 233.

لا بُدَّ أنّ هناك شراعاً أكثر متانة!

لا بُدَّ أنّ هناك سُفُناً لا تَغْرَقُ مَرَّتَيْن!

لا بُدَّ أن يحيا المَرْءُ أوّلاً ويموتَ ثانياً!

لا بُدَّ أن تكون هناك امرأةٌ أَعْشَقُها،

أموتُ في سَبيلِها، دون أن يَغارَ

الوَطَنْ![1]

اعتاد القارئ على تلك النّبرة الّتي يتحدّث بها الشّاعر عن الوطن، ليس كرهاً أو حقداً، إنّما أمنيات تجمعه بالوطن كما غيره من النّاس؛ فهو يكرّر الأساليب السّابقة لكي يصل إلى أنّه من حقّه الحبّ الرومانسيّ بين رجل وامرأة، ومن حقه الحياة المعتادة... ورأى في تكراره وسيلة لاستمرار الموسيقى على وتيرة واحدة في هذا المقطع، قبل انتقالها إلى مقطع جديد وموسيقى جديدة، فعوّض بالتّكرار غياب القافية، وساعده في ذلك جرس الحروف كالسّين والشّين الصّفيرين.

أمّا أسلوب الاستفهام فيُرصَد في قوله:

هل ننحت الأولاد في الدّنيا رخاماً؟

هل وَصلنا حيث لا يصل المُسافِرُ؟

يا مقابرُ

هل لديك الآن متّسعٌ لأسئلةٍ

إذَنْ فلتقرأيها في الرّخامْ

---

[1] منتصف اللّيل(2005)، 61.

كيف ارتمتْ هذي البدايةُ في الختامْ؟

من علَّمَ الملدوغَ تدليل العقارب خلسَةً

وتَبادُلَ الأنخابِ مع حفل الأفاعي والهوام؟

مَن علَّمَ المغرومَ حُبَّ غَريمِهِ

مَن علَّمَ الأحزابَ والشّعراءَ زَخْرَفَةَ الحُطامْ؟[1]

تكرّر الاستفهام في الأسطر السّابقة وتنوّع(هل، كيف، مَن)، لتدلّ دلالة إيحائيّة على تلك الانفعالات المتخبّطة المضطربة نتيجة الواقع الّذي هو في ذاته مضطرب يخبط خبط عشواء، وتحديداً أينما تواجد الفلسطينيّ، النّظرة التّشاؤميّة انعكست في الأسطر الشّعريّة، وتَنوُّع الاستفهام انعكس على تنوّع الموسيقى، فهل تكرّرت ثلاث مرّات، ثمّ جاءت كيف، وتلاها مَن ثلاث مرّات، ولعلّ أشدّها جاء حين جاءت(مَن) وتكرّرت لأنّ حرف الميم يشترك مع القافية؛ فما إن يبدأ المتلقّي بها حتّى تكون الختام، فلا يشعر بالمسافة بينهما.

وقد ظهر هذا الأسلوب في قصيدة(كلاشنكوف) بشكل واضح؛ حيث كرّر(كم) الاستفهاميّة ثلاث عشرة مرّة في أربعة عشر سطراً شعريّاً، لتأتي في النّهاية كم الخبريّة وتبيّن كثرة التّساؤل ودلالته:

كَمْ عدُوّاً ينتوي شرّاً بك الآنَ

وكمْ موتاً يريدُكْ؟

كمْ من العثْماتِ تُخفي أمرَها كي تتّقيكْ؟

كم فتىً أعطاكَ ما في الكفِّ من روحٍ

وما في الرّوحِ من لمسٍ وماتْ؟

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 304.(رنّة الإبرة 1993).

كَم منَ الأنهار والأحراشِ والشّطآن والوعر افتديت؟

كَم تململْتَ على كتْفِ الحَرَسْ؟

كَمْ عروساً رافَقَتْ طلْقاتُكَ الجَذْلى إلى بيتِ الزّغاريدِ

وكم مَيْتاً لنا ودَّعتَهُ حتّى المساءْ؟

كمْ من الأحلامِ والأشكالِ والأسماءِ زَانَتْ أخْمَصَكْ؟

كم مُغنٍّ تاجرتْ كفّاهُ فيك؟

كم فضحتَ الخُطبةَ العصماءَ في مترينِ من أرضٍ

تنادي: لن يمرّوا؟

كم رضيعاً سوفَ تحمي عندما تأتي جنازيرُ العدوّ؟

كم رضيعاً سوف تحمي عندما تأتي جنازيرُ العَرَبْ؟[1]

كلّ الأسئلة السّابقة الّتي تحتاج إلى إجابة عدديّة، دلّت وبقوّة على الكثرة المقصودة من الشّاعر، والخطاب الموجّه للوطن، الّذي ما عاد شيء يريده بقدر الموت والمصائب، ويبدو من التّكرار يأس حقيقيّ؛ لأنّ كلّ ما يحيط بالبلاد لا يبشّر بخير ولا يبيّن العدوّ من الصّديق، والأخطر في الأمر أنّ ما يحدث فيه فائدة لمن لا يكترث لحاله- أي الوطن- فمصائب قوم عند قوم فوائد!!

تلك المصائب الّتي لا تُعدّ ولا تُحصى عبّر عنها الشّاعر- كما ذُكر سابقاً- بكم الخبريّة:

أنتَ تدري كَمْ يدٍ بينَ مُحيطٍ وخليجٍ

[1] الأعمال الشّعريّة، 361- 362.(طال الشّتات 1987).

تَشْتَهِيكْ![1]

وجود(كم الخبريّة) بهذه الطريقة اختصر الحديث في دلالة تكرار(كم الاستفهاميّة) وزاد في إدراك القارئ لأهميّة التّكرار المتعمّد من الشّاعر، فقد كان بإمكانه استخدام أسلوب العطف بدلاً من التّكرار، لكنّه لجأ إلى الثّانية ليصل بالدّلالة إلى ذروتها في التّأثير على المتلقّي بجذبه بداية، وإجباره على النّظر الفاحص فيما يجعل أذنه تعتاد إيقاعاً لا يُشعر أبداً بالملل والرّتابة، ذلك بتغيير المسؤول عنه في كلّ مرّة.

وهناك قصائد كثيرة مليئة بالتّكرار بأنواعه المختلفة؛ الحروف والكلمات والجمل مثل(طال الشّتات، غرف الرّوح) وتكفي قصيدة منتصف اللّيل[2] لتتبّع التّكرار بكلّ أنماطه؛ فهي تشكّل مادّة خصبة للدّراسة والتّحليل، وفيما يخصّ التّكرار فإنّ الآتي يبيّن ذلك:

- تكرار الحروف؛ كحروف الجر(لِ، في، إلى، مِنْ)، وحرف العطف(بل).

- تكرار الكلمات، سواء الأسماء أو الأفعال؛ ومن ذلك تكرار كلمة(الحياة، هدوءاً، يده، أمام، قبل، سكون، الآن) ومن الأفعال(كن، ستشتهي، لا يعجبني).

- تكرار الجملة مثل(لائق لك، يبحث عنها، ها أنت تضحك، لم يلاحظ أحد).

- تكرار الأساليب، وهو الأكثر ظهوراً في القصيدة مثل(النّداء، التّنبيه، الاستفهام، التّوكيد، النّفي، الشّرط) ويجدر بالذّكر أنّ الاستفهام حاز على النّسبة الأكبر، ولعلّ ذلك ممّا يتناسب وحال الإنسان ليلة رأس السّنة؛ فهو ترك خلفه عاماً كاملاً ويبدأ عاماً جديداً، وحريّ به أن يتساءل عمّا جرى وعمّا سيجري.

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 362.(طال الشّتات 1987).

[2] ينظر: منتصف اللّيل(2005).

2.3.4 الفواصل والقوافي الدّاخليّة:

الفاصلة في اللّغة من الجذر(فَصَل) وهي" الخرزة الّتي تفصل بين الخرزتين في النّظام، وقد فصّل النّظم. وعِقْد مفصّل أي جعل بين كلّ لؤلؤتين خرزة."[1]

أمّا اصطلاحاً فهي كما يعرّفها الباقلاني:" حروف متشاكلة في المقاطع، يقع بها إفهام المعاني، وفيها بلاغة."[2] وإن كان للفاصلة القرآنيّة أثر موسيقيّ وهو الكلام الّذي نُزِّه عن الشّعر وصفاته، فإنّ الفاصلة الشّعريّة أولى أن يكون لها دورها الموسيقيّ الفعّال، والجرس الإيقاعيّ المُمَيَّز، ليس لأفضليّة الشّعر، ولكن لأنّ الشّعر غنائيّ مرتبط بالموسيقى ارتباطاً قويّاً.

وعن موسيقيّة الفواصل القرآنيّة قيل:" إنّ الفواصل القرآنيّة على تماثلها واختلافها في الوزن وحرف الرّويّ لها أثرها الخاصّ في النّفس البشريّة، إذ يجلبها القرآن الكريم ليريح السّامع، ويميل مشاعره لتقبّل مفاهيم القرآن الكريم من خلال هذه النّغمة الموسيقيّة العذبة، الّتي تدلّ على التّناسق والتّلاؤم بين الفواصل، فهو بذلك ضرب من التّنوّع الموسيقيّ اللّافت للانتباه والشّوق لسماع الكلام، لأنّ الكلام إذا جرى على وتيرة واحدة لم يسلم أن يثير الملل في النّفوس."[3]

والاختلاف بين الشّعر والقرآن ليس موضع الدّرس، وما يهمّ هنا الموسيقيّة النّاتجة عن الفواصل؛ فهي من عوامل الجذب للمتلقّي، ولفت انتباهه لمواضع الفاصلة، كما أنّها إبعاد للنّفس البشريّة عن الملل، ومن ناحية أخرى هي بلاغة لا يتمكّن منها أيّ شخص، وإلّا كانت نابية متكلّفة.

ثمّ إنّ الإشارة في القول السّابق إلى الوزن وحرف الرّويّ أقرب إلى الشّعر، بل هي له؛ لأنّ الله- تعالى- نفى عن القرآن أن يكون شعراً، وبذلك تقترب الفواصل من القافية الشّعريّة أكثر، إلّا أنّها تختلف في تقبُّل تقارب الحروف في المخرج أو الصّفات، وليس شرطاً التّماثل التّام، وعندها قد يختلف

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(فَصَل).

[2] **إعجاز القرآن**، 409.

[3] خليل، أنسام خضير، **الجرس والإيقاع في الفواصل القرآنيّة**، 228.

حرف الرّويّ، والأمر بهذه الطّريقة يحيل إلى التّقفية الدّاخليّة؛ لأنّ القافية المعهودة في الشّعر لها قواعدها. ومن أمثلة الفواصل والقافية الدّاخليّة عند البرغوثي قوله:

هي جرثومة في البلاد لها الحَوْلُ والطَّوْلُ

والْكَلْمة الفصْلُ واللُّغْزُ والحَلُّ

جَمْرٌ ويَبْتَلُّ جسمٌ وينحلُّ عُمْرٌ وَينْسَلُّ

عَدْلٌ ويَخْتَلُّ أرْضٌ وتُحتَلُّ

والسَّيفُ يُسْتَلُّ منْ أجلِ أعناقِنا

فلماذا المراثي إذَنْ؟

إغْضَبوا للقَتيلْ![1]

لاحظ القوافي الآتية(الحول والطول/ والفصل والحلّ/ يبتلّ وينحلّ وينسلّ ويختلّ وتُحتلّ ويُستلّ) والإيقاع الّذي أحدثته واضح جليّ، والقارئ لا يتوقّف عند القوافي؛ لأنّها متحرّكة فتشعره باستمرار الإيقاع، يُضاف إلى ذلك ما خلقته التقفية الدّاخليّة من علاقاتٍ بين كلماتها كالجناس، وانتشار حرفيّ الحاء والسّين فيها، وتتّضح الفواصل في السّطر الثّاني(جمرٌ ويبتلُّ، جسمٌ وينحلُّ، عمرٌ وينسلُّ، عدلٌ ويختلُّ، أرضٌ وتحتلُّ، والسّيف يستلُّ) ويمكن أن يُفصل بين الاسم والفعل فتكون فواصل جديدة تعتمد تنوين الضّمّ وهذا يعتمد على الفصل والوصل في القراءة.

ويُذكر أنّ هذا النّمط لم يرد عند الشّاعر كثيراً؛ فقد جاء مبثوثاً في بعض قصائده بشكل يسير، ولا يتجاوز أسطراً شعريّة معدودة كقوله:

حَمَلْتُ معي تَهَكُّمَهُمْ، وهَيْبَتَهُمْ،

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 370.(طال الشّتات 1987).

وكلَّ عُيوبِهِمْ،

وعيوبِ رَوْعَتِهِمْ،

هَشَاشَتَهُمْ،

وَلَمْسَتَهُمْ بِلِينِ الرَّاحَتَيْنِ لِريشِ دُنْياهُمْ

ودُنْياهُمْ تُعِدُّ لهمْ مَقابِرَهُمْ

وتَغْفُرُها هَديلا.[1]

والقافية موزّعة كالآتي:(تهكّمَهم، هيبتَهم- عيوبِهم، روعتِهم- هشاشتَهم، لمستَهم، دنياهُم، مقابرَهم) التّمييز هنا بحركات الكلمات المشكّلة للقافية، والقارئ ينتقل من واحدة لأخرى بلا تكلّف، كما يشعر بسلاسة الإيقاع، وقد ساعدت علامة التّرقيم الفاصلة(،) في بيان الفواصل الشّعريّة، كما أنّ السّكون عند الفواصل حتّم الفصل، وهو ممّا يتيح فرصة للرّاحة النّفسيَّة وإدراك الموسيقى التّالية.

وظاهرة التّعداد في الشّعر المدروس تدخل هذا الباب في إحداث الموسيقى، كقول مريد:

سأنبش الأوراق كلَّها

صحيفةً قصيدةً، مقالةً، رسالةً ونشرةً، وخطبةً

أزيل منها كلّها

علامة التّعجُّبْ.[2]

من بداية التّعداد أصبحت الفواصل متوقّعة، لأنّ الألوان الأدبيّة معروفة، والموسيقى ناتجة عن

---

[1] النّاس في ليلهم(1999)، 135- 136.

[2] الأعمال الشّعريّة، 544.(قصائد الرّصيف 1980).

وصل القراءة؛ لإظهار التّنوين الّذي هو بعداد القافية، وساعدها في البيان التّاء المربوطة الّتي زادت من الإيقاع الموسيقيّ، ووجود علامة التّرقيم .

وللوصل البلاغيّ دوره الواضح في إحداث الإيقاع الدّاخليّ، وظهوره مرتبط كذلك بالحركات المتتابعة؛ ففي قوله:

خذ الجامعاتِ بأولادها والبناتِ

وأشجارها الضّاحكاتِ

خذ المكتباتِ الّتي

رتَّبَتْ حيرةَ الرّوحِ في حبْرنا البَشريِّ اللَّحوحِ

خذ الفلسفاتِ الّتي

هَذَّبَتْ كوكبَ الأرض[1]

الحركة المسيطرة على الإيقاع في المقطع هي الكسرة الّتي جاءت حركة إعرابيّة لجمع المؤنث السّالم، ووصل القراءة الشّعريّة أحدثت الإيقاع؛ إذ إنّ الوقف يضيّع الجرس الموسيقيّ، والتّكرار لا يقتصر عليها، بل جاء الفعل(خذ) كما وردت الكلمات المنتهية بالألف والتّاء.

ويبدو الوصل والفصل ممّا له أثره البالغ في إدراك الموسيقى الشّعريّة، ومن ذلك قول مريد:

تَشَابُكٌ وعتمةٌ وضوءْ

سناجبٌ، ثعالبٌ، نمورْ

جداولٌ وخضرةٌ وورْدْ

---

[1] البرغوثي، مريد، الأعمال الشّعريّة، 281.(رئة الإبرة 1993).

أرانبٌ، أيائلٌ، أُسُودْ

تشابُكٌ وعتمة وضوءْ

مَدَى، مَدَى، مَدَى

وهكذا الغابة

وهكذا أنتِ.[1]

يتّضح الإيقاع في الوصل بنطق تنوين الضّمّ، ثمّ يكون للفصل دوره نهاية كلّ سطر شعريّ، حين تكون السّكون، ثمّ إنّ الطريقة الهندسيّة الّتي اتّبعها الشّاعر في المقطوعة تشارك في إحداث الإيقاع؛ فقد اختار أن يأتي بحرف العطف مرّة بين الموصولات، ومرّة أخرى جاء بالفاصلة كعلامة ترقيم، ويُمكن الرّمز لها بالآتي: أ ب أ ب أ.

3.3.4. الجناس والطّباق وأثرهما الموسيقيّ:

جاء في الصّناعتين:" التّجنيس أن يورد المتكلّم كلمتين تجانِس كلّ واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها."[2]

تتدخّل المحسّنات البديعيّة في إحداث الإيقاع الموسيقيّ، وتحدث جرساً خاصّاً بها، لعلاقة فنونها بالألفاظ والأصوات، و" الكلمات المتشابهة صوتيّاً وتشكّل لبنة في بناء النّصّ لا يقصد بها الجانب الموسيقيّ فقط، إنّما تُقصد لإحداث الأثر الموسيقيّ، واستكمال دائرة الدّلالة".[3]

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 643.(نشيد الفقر المسلّح 1987).

[2] أبو هلال العسكري، 353.

[3] سالمان، محمّد علوان، **الإيقاع في شعر الحداثة**، 191.

وترتبط هذه الفنون بالتّكرار أحياناً، وبالنّدرة أحياناً أخرى، ولم يرد في الشّعر المدروس سوى القليل منها، وقد لوحظت في أعماله الشّعريّة الأولى أكثر من الأخيرة، ولكنّها على ندرتها كان لها دورها في الجرس الصّوتيّ الإيقاعيّ، من ذلك قول الشّاعر:

في شِرْعته

ألعالم ليس حراماً وحلالاً

بل قبح وجمالْ

ولهذا يتّبعُ جنونات القلبِ

ويخطئ ويصيب[2]

لاحظ الطّباق(حراماً، حلالاً- قبح، جمال- يخطئ، يصيب) وهو ممّا يتوقّعه القارئ بعد السّطر الثّالث، ووقعه على الأذن يزيد من الرّغبة في سماعه، كما زاده إيقاعاً تلك الحروف المتكرّرة(الحاء والواو واللّام) ومن أمثلة الجناس الشّعريّة قول البرغوثي:

ما الّذي رجّ روح البلاد من الحَدِّ لِلْحدِّ

رجّ اللُّحود من اللَّحدِ للَّحدِ

ميزانُنا مال في يدنا:

كفّتان، فلا استويا، حيثُ شِئْنا

ولم تَرجح الكفَّةُ الرّاجِحةْ.[3]

---

[1] أبو هلال العسكري، 353.

[2] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 17.(ليلة مجنونة 1996)

[3] نفسه، 442.(طال الشّتات 1987).

لا بدّ من الإشارة إلى الحروف المنتشرة في كلمات الجناس(الحدّ، للحدّ- اللّحود، اللّحد، للّحد- ترجح، الرّاجحة- كفّتان، الكفّة) الحاء والدّال واللّام؛ والحاء حرف حلقيّ مهموس، في حين الدّال واللّام صوتان مجهوران تتدخّل اللّثة في خروجهما[1]، وهذا يعطي فرصة للتّوقّف والالتفات، إذ إنّ الانتقال من صوت مجهور إلى صوت مهموس ثمّ صوت مجهور له الإيقاع الصّوتيّ الموسيقيّ، يزيده علوّاً التّكرار. ويُلاحَظ على إيراد الشّاعر للجناس يُسْرُ توقّع المتلقّي له، ذلك أنّه يبدأ ذكره بمنهج معيّن، يكرّره في القصيدة مرّات عدّة كقوله في قصيدة الحفلة:

وهل أحببت أحبابي على كيفي

وهل خاصمت أعدائي بما يكفي[2]

فمن الجناس(كيفي، يكفي) ومن الطّباق(أحببت، خاصمت- أحبابي، أعدائي)، أصبح الذّهن يتوقّع الجناس بالطّريقة ذاتها في الأسطر التّالية، وتحديداً حين يكرّر(وهل)، يصل الأمر لدرجة أنّ الأذن الموسيقيّة تُردّد النّغمة المتكرّرة وتنتظر كلمةً لها علاقة بالكلمة السّابقة، وورود الجناس في القصيدة يلبّي هذه الرّغبة.

ويلاحظ ارتباط الجناس البلاغيّ بالطّباق، وهو ممّا له وقعه في نفس المتلقّي، لعلّ ذلك يعود إلى شعوره بالقدرة على فهم الشّاعر والتّواصل معه من خلال التّوقّعات بذكر كلماته المرتبطة ببعضها بعلاقات بلاغيّة معيّنة كالجناس والطّباق كما جاء عند الشّاعر في قوله:

نُدبِّرُ المعجزةَ العيش بالمعجزات الصّغيرةِ،

بالصّبر والطّيش بالمهد والنّعشِ

تمشي المذلّة مشي الكريم وتمشي

---

[1] ينظر: النّوري، محمّد جواد وحمد، علي خليل، **فصول في علم الأصوات**، 14.

[2] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 34.(ليلة مجنونة 1996).

وتمشي الكرامةُ مَشْيَ الذّليل لتمشي

ويمشي البريءُ كمشي الظّنين ونمشي

ووالله إنّا أطعنا كما شئتَ

والله إنّا عَصَيْنا كما شئتَ

والله إنّا احتملنا المواجع في كلّ فصلٍ

كما تتحمّل زيتونةُ الحقل كلَّ فصول السّنة.[1]

تداخل الجناس مع الطّباق بطريقة جميلة، ما تحته خطّ في القصيدة يمثّل الجناس، ويُلاحظ أنّه ورد في السّطر الشّعريّ الواحد في كلمتين وأكثر، كما ورد في السّطر نفسه أكثر من موضع للجناس مثل السّطر الأخير من المقطع الشّعريّ السّابق، ثمّ يمكن النّظر إلى الطّباق المتمثّل في(المذلّة، الكريم- الكرامة، الذّليل- أطعنا، عصينا) وقد سار على نهج خاصّ هنا أيضاً؛ حيث أورد الطّباق نفسه في سطرين مختلفين ولكن مع تبديل في المواقع، فمرّة يقدّم الصّفة المشبّهة ومرّة أخرى يؤخّرها، وممّا تقدّم ترى الباحثة أنّ الدّور الموسيقيّ للألوان البلاغيّة يتمثّل في توقّع الأذن لذكره، ممّا يعطي فرصةً لغياب القافية، فمثل هذه الموسيقى يسدّ مسدّها ويغني عن ذكرها. يقول الشّاعر:

مُتْعَبيْنِ تَماماً،

وحَوْلِي وحَوْلَكَ يَأْسانِ، يأسي ويأسُكَ

رُعْبي وَرُعْبُكَ يا صاحِبي

نحن لسنا جَبانَيْنِ أو بَطَلَيْنِ[2]

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 246.(رنّة الإبرة 1993).

[2] البرغوثي، مريد، النّاس في ليلهم(1999)، 110.

الجناس مرّة جديدة يتكرّر بطريقة تميّز الشّاعر(حولي، حولك- يأسان، يأسي، يأسك- رعبي، رعبك) ثمّ يأتي الطّباق تعقيباً(جبانين، بطلين)، الموسيقى تأتي تباعاً بتكرار الحروف المفروض بعلاقة الجناس، والطّباق يفرض بدوره موسيقى خاصّة تتوقّف عند توقّف الضّدّ.

بعض القصائد عند البرغوثي غلب عليها الجناس، وضُمّنت الطّباق بين سطر وآخر فكان التّوقّع للكلمات كما اعتاد المتلقّي منهجاً للرّصد الموسيقيّ والنّغمة المتردّدة في الأسطر الشّعريّة، وقصيدة(امرأة) توضّح ذلك:

لا مُراهقةً تُلاطَفُ بالدُّمى أو بالكلامِ

ولا تثيرُ شَراهَةَ المرآةِ زينَتُها

وتعرِفُ[1] كيف تجعلُ عاشقاً يبكي ويضْحَكُ

وهي لا جِدٌّ ولا هَزْلٌ

وأعظمُ ما يزين ذكاءَها

جَسَدٌ به حُمْقٌ عظيمْ

عال كفاكهة البراكين البعيدةِ،

وَرْطَةٌ خَلاّبةٌ،

ولها المشيئةُ دائماً لكنّها

تدري حلاوةَ أن تُسَلِّمَ كُلَّ قَلْعَتِها

وأحياناً تسوسُكَ كي تُساسَ على هَواها!

---

[1] وردت في القصيدة(وتعرفَ) والصّحيح(وتعرفُ) لأنّها فعل مضارع مرفوع لعطفه على مرفوع.

هي حُرّةٌ أو عَبْدةٌ حسبَ الهوى

وتريد لذّتها مذاقاتٍ وإصغاءً ورائحةً ولمساً

ثُمَّ تَقْرُكُ عينَها حتى تراها

وتُرى صباحاً، داخل المترو، وفي يدهاالكتابُ

بها غنىً عن كلّ مَرْئيٍّ وراءٍ،[1]

تلك النّغمات الموسيقيّة ناتجة عن الجناس بالدّرجة الأولى، ويأتي الطّباق في مرحلة ثانية ليكون له الأثر في إحداث إيقاع موسيقيّ ما، ويُلاحظ أنّ القافية في هذه القصيدة غائبة، ويدعم هذا ما ذهبت له الباحثة من الفائدة المجنيّة بسبب الجناس البلاغيّ وتحديداً في غياب القافية، كما يُشار إلى أنّ هذه النّتيجة تتّضح أكثر حين يتكرّر الجناس ويكثُر.

وإذا نظرت إلى المقطع السّابق فإنّك تجد الجناس والطّباق منتشريْن في القصيدة كالآتي:

الطّباق: يبكي، يضحك- جدّ، هزل- حرّة، عبدة.

الجناس: تسوسك، تُساس- هواها، الهوى- تراها، تُرى، مرئيّ، راءٍ.

ثمّ يمكنك النّظر إلى الأسطر الشّعريّة الّتي انتشرت فيها الظّاهرة الإيقاعيّة؛ ففي الأسطر الأولى من القصيدة- والّتي لم تُذكَر هنا- كان الجناس، يليها الطّباق المشار إليه في بداية المقطع المذكور، ثمّ يعود الجناس مرّة أخرى، بهذه الطّريقة حدث الإيقاع، وكأنّه ترتيب هندسيّ ما، وقد أدّت الحروف المستخدَمة في الكلمات الّتي تربط بينها العلاقات البلاغيّة المقصودة دورها المُدعَّم بتكرارها، وهنا كانت السّين والتّاء والهاء والرّاء، أمّا الأصوات الثّلاثة الأولى فمهموسة، والرّاء في ذاته تكرار، وقد تمّ الحديث عن دور التّكرار في إبراز الإيقاع الموسيقيّ.

---

[1] **الأعمال الشّعريّة**، 20.(ليلة مجنونة 1996).

4.3.4. الإيقاع النّفسيّ:

الإيقاع النّفسيّ مشاعر وأحاسيس تمرّ بداخل المبدع وتسبق الإيقاع العروضيّ؛ لأنّه يتأثّر بمشاعره ويخلق إيقاعاً يناسبها ويعبّر عنها،" لذلك يبدو الإيقاع منسجماً متناسقاً إذا كان الدّاخل منسجماً متوافقاً، ولكن اضطراب النّفس وتشتّت أحاسيسها ينتج إيقاعاً مبعثراً مضطرباً يميل إلى الفوضى."[1]

وبما أنّ الإيقاع النّفسيّ يتشكّل نتيجة الانفعالات والأحاسيس العاطفيّة والتّجارب الشّعريّة لدى الشّاعر، فإنّ لكلّ شاعر طريقته في التّعبير عن نفسيّته وما يرتبط بها من تجربة، ومن الجيّد معرفة أنّ الشّعراء منذ القديم شُغلوا بهمومهم الذّاتيّة وجعلوها في أشعارهم وإنتاجهم الأدبيّ، لكن لا مجال لإنكار الفوارق بين الشّعر قديماً وحديثاً، بدءاً بالعروض والخروج على قوانينه الموسيقيّة، وانتهاء بالإيقاع النّفسيّ وما يتعلّق به من مناهج يلجأ لها الشّعراء المحدثون في نظمهم.

إنّ غنائيّة الشّعر تعطي مجالاً واسعاً للقول في توقّع التّأثير النّفسيّ في الإيقاع الموسيقيّ الشّعريّ، ويُرصَد هذا الأمر عند كلٍّ من الشّاعر والمتلقّي؛ فالأوّل يعكِس حالته النّفسيّة في نظمه، والثّاني يبحث فيما نظمه الأوّل محاولاً رؤية ما يمكنه من دلالة ارتبطت بوسائل إيقاعيّة مختلفة، وهذا الموضوع ليس جديداً على الدّارسين، فقد بحثوا في علاقة علم النّفس بالأدب[2]، ووجدوا أنّ العلاقة قويّة جداً، بل لا انفصال بينهما، وقد عبّر الشّعراء عن انفعالاتهم النّفسيّة بوسائل مختلفة، منها ما استخدمه مريد البرغوثي وتمثّل في الآتي:

4.3.4.أ الحروف المتقطّعة: لقد برزت هذه الظّاهرة في غير موضع عند الشّاعر، وهي بالرّغم من قلّتها تلفت النّظر إليها، ولا يقف الأمر عند هذا الحدّ، بل شكّلت الكلمات المتقطّعة محطّة البداية للكشف عن الدّلالة المرتبطة بها، وبمجيئها على هذه الشّاكلة، وإذا ما أراد القارئ الاستمرار في تحليله

---

[1] ينظر: خلّاف، ميسّر سالم، **مظاهر الإبداع الفنّيّ في شعر وليد سيف**، 233، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، الخليل، 2007.

[2] ينظر: كتاب جار الله، زهدي، **أصول علم النّفس في الأدب العربيّ القديم**.

فإنّه يتخطّى النّصّ ليصل إلى ما وراءه من دلالة إيقاعيّة تتعلّق بنفسيّة الشّاعر وتجربته الشّعريّة.

ومن الأمثلة عند الشّاعر مريد البرغوثي قوله في قصيدة(سادت في الأفق طيور عمياء):

سادَتْ في الأفق طيورٌ عمياءْ

حَطَّت طارَتْ حطَّتْ طارتْ حطَّتْ طارتْ حطَّتْ

و.. از.. د.. ا.. د القتلى بين الأشجار.[1]

إذا دقّق القارئ في التّكرار وجده الخطوة الأولى لإدراك الإيقاع النّفسيّ المتسارع، يتسارع الإيقاع محكوماً بالأصوات(الطّاء والتّاء)، مع التّنبّه للسّكون الموحية بالتّباطؤ، لكنّ الأمر اختلف هنا؛ لمجيء التّكرار متتابعاً ممّا أعطى شعوراً بالسّرعة بلا ظهور لافت للسّكون، ثمّ إنّ السّكون تُعطي فرصة للقارئ كي لا يُفاجأ بالتّباطؤ في السّطر الشّعريّ التّالي(و.. از.. د.. ا.. د) في هذه اللّحظة يتمكّن المتلقّي من فهم الحالة النّفسيّة والتّجربة الشّعريّة اللّتيْن عبّر عنهما الشّاعر؛ فهي لحظة الغضب النّاتجة عن الحالة الّتي وصل لها الوطن من طمع الآخرين به، واستخدام الطّائرات(الطّيور العمياء) للنّيل من المقاومين المدافعين عن أرضهم، تسارُع الإيقاع ارتبط بصورة كلّيّة بتسارع القصف والتّدمير، ثمّ كان التّباطؤ عاكساً حالة الحزن المسيطرة على الشّاعر، والدّلالة الإيحائيّة باستمرار القتل والتّدمير، وقد اتّضحت بتلك الحروف المتقطّعة، وإشارة أخرى تستَشَفُّ من ذلك التّقطيع تتمثّل في عجز الشّاعر عن تمالك مشاعره في مثل هذه التّجربة.

الشّيء الجديد في هذا الموضوع تلك الطّريقة الّتي استخدمها الشّاعر من التّأتأة الكتابيّة كما في قوله:

إنّ المفاوضات- وضات- ضا- آت- ت

الّتي يقوم بها زعماماؤكم- عماؤكم- كم- كم.

---

[1] الأعمال الشّعريّة، 671.(فلسطينيّ في الشّمس 1974).

الخ... الخ... الخ... الخ... الخ... الخ...

الخ[1]

بالرّجوع إلى عنوان القصيدة(المهرة، الرّكض، اللّجام) تجده ممّا يتناسب والتّقطيع الحرفيّ أو بالأحرى المقطعيّ في هذا الموضع، القصيدة تتحدّث عن المقاومة وأبطالها، وقبل الأسطر المذكورة كان الحديث عن الفلسطينيّ المدافع عن حقّه، ثمّ جاء الشّاعر بالمفاوضات، مشهد حياتيّ سياسيّ فلسطينيّ، لأنّ المفاوضات تشكّل جزءاً لا يخفى من اللّوحة الفلسطينيّة، وتلك الحركة الجديدة الّتي لجأ لها الشّاعر عبّرت عمّا يجول في نفسه، وأصابت الإيقاع عند المتلقّي.

استطاع الشّاعر أن يبيّن الصّدى الصّوتيّ كتابيّاً، فلو تخيّلت نفسك في مكان واسع وصرخت(المفاوضات) فإنّ صداها يعود لك بسرعة متباطئة، بمعنى أنّه جمع بين التّسارع والتّباطؤ؛ السّرعة في ارتداد الصّوت، والتّباطؤ في تكراره(وضات- ضات- آت- ت/ زعماماؤكم- عماؤكم- كم- كم) ذلك يمنح الدّلالة كاملة؛ فالمفاوضات من وجهة نظر الفلسطينيّ المقاوِم تحديداً ليست سوى صدىً صوتيّ يتردّد ويتكرّر ويعود كما هو، لا جديد إلّا أنّ نتيجته لا تظهر بسرعة، بل تحتاج وقتاً طويلاً، وينعكس التّرديد الصّوتيّ على المتلقّي محدثاً إيقاعاً في نفسه لا يقلّ عن نفس الشّاعر.

4.3.4.ب الانتهاء بالحرف السّاكن والمقطع الطّويل عروضيّاً: المتلقّي لشعر البرغوثي يلاحِظ اعتماد الشّاعر سكون نهاية أسطره الشّعريّة ومقاطعه وحتّى قصائده، ولو قُورِن بين الحركات والسّكنات في قوافيه لتبيّن ما ذُهِب إليه.

أدّت السّكون دورها الدّلاليّ والموسيقيّ بما يمكّن المتلقّي من استشعار ذلك، وقد يُظَنّ أنّ السّكون توحي بعدم وجود الإيقاع الموسيقيّ، لكنّ الباحثة ترى أنّها إيقاع موسيقيّ قويّ، يؤدّي المَهمّة المنوطة به، وتحديداً في الانفعالات النّفسيّة والتّجارب الشّعريّة، من ذلك قول الشّاعر:

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، 663.(فلسطينيّ في الشّمس 1974).

1- الطّريق إلى السّهل هذا الجبل - ب -

2- الطّريق إلى الأهل هذا الجبل - ب -

3- كلّ ما تشتهي، كلّ ما أشتهي - ب -

4- يبدأ الآن أو ينتهي - ب -

5- والأَمَلْ - ب -

6- ذروة اليأسِ يا صاحِبي - ب -

7- الأَمَلْ - ب -

8- تَوَجَّعْ قليلاً، تَوَجَّعْ كثيراً ب - -

9- تَوَجَعْ، فإنَّ الأملْ،

10- ذاتَهُ،

11- موجِعٌ، - ب -

12- حينَ لا يَتَبَقّى سِواه![1] ب - ْ

التّفعيلة الّتي بُنيَت عليها الأسطر السّابقة هي(فاعلن وصورتها فَعِلن وفعولن وصورتيْها فعولُ وفعولْ) وتنتهي جميع أسطره بمقطع طويل، وهو في ذاته سكونٌ؛ لأنّ المقطع الطّويل يتشكّل من متحرّك وساكن، والمقاطع العروضيّة السّابقة توضّح ذلك، بالتّنبّه للتّدوير في الأسطر المرقّمة(9 و10 و11).

الإيقاع ارتبط بالحالة النّفسيّة للشّاعر؛ فالسّكون المنتهي بها كلّ مقطع عروضيّ طويل أوحى بحالة الألم الّتي يعاني منها الشّاعر والمتلقّي في الوقت نفسه، فالتّجربة الشّعريّة هنا تشعر القارئ بها للتّشارك العاطفيّ بين النّاس، والأمل الّذي يمتلكه الإنسان بغضّ النّظر عن شخصه واحد، والألم المترتّب على التّمسّك بأمل مفقود أيضاً واحد، هذا الأمر سهّل تلقّي القارئ للسّكنات الموسيقيّة، وكأنّها سكنات

[1] النّاس في ليلهم(1999)، 111.

عاطفيّة نفسيّة، تباطؤٌ وهدوءٌ فرضته السّكون، وجعلته أشدّ ألماً باستمراره وتكراره. وقد تمّت الإشارة في ثنايا البحث إلى السّكون وإظهارها الاستقرار النّفسيّ وغيره من الانفعالات، لذا يُكتَفى بالمثال السّابق.

4.3.4.ت علامات التّرقيم: ظهرت علامات التّرقيم بشكل بارز، ولا تخلو قصيدة عند الشّاعر منها، فهو يتنقّل من الفاصلة والنّقطة إلى علامتي التّعجّب والاستفهام، ولعلامات التّرقيم وظيفتها" أو هي- من النّاحية الإيقاعيّة- أكثر شحناً بالدّلالة من غيرها لما تتضمّنه من الغموض والقابليّة للتّأويل من جهة، وما تترجمه الانفعالات ذات التّأثير القويّ في المسارات الإيقاعيّة للنّصوص."[1] وقصيدة(منتصف اللّيل) العملاقة احتوت علامات التّرقيم المشحونة بالدّلالة الإيحائيّة والإيقاعيّة، ويرصد هذه العلامات فيها، فإنّ القارئ يجدها كلّها في مواضعها المختلفة باختلافها، يقول الشّاعر:

- فَضَحْتَنا! أيَقتُلُكَ البرتقالُ يا وَلَدْ؟

وقالَ لي/ كأنّه قالَ لي:

- ستعرفُ كيف تَعْشَقُ امرأةً يا وَلَدْ!

وستكتبُ شِعراً كعبد الوهّاب!

- من هو عبد الوهّاب يا جدّي؟

- هو مجنون القرية،

لم يَفْعَلْ إلّا الشِّعْرَ، ولم يَتْرُكْ إلّا الشِّعْرْ!

وقال لي- كأنّه قال لي:

- لن أَطْمَئِنَّ عليكَ أبداً!

---

[1] وقّاد، مسعود، **البنية الإيقاعيّة في شعر فدوى طوقان**، 122، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، الجزائر، 2003- 2004م.

كانت الغيوم دَرَجاً هابِطاً من مركز السّماء

كان التّرابُ من قهوةٍ وهالْ.[1]

الخطاب بين الجدّ والولد، وعلامات التّرقيم سبب رئيس في إحداث الإيقاع النّاتج عن الحوار بين الشّخصيّتيْن، وقد بيّنته الشّرطة؛ وإيقاعها يبدء بدور كلّ طرف في الحديث، ويتوقّف مع نهايته، ليكون الإيقاع الجديد بالنّصّ الحواريّ التّالي، المرتبط بالشّرطة الجديدة، ثمّ يفرض نصّ القول وجود علامة التّعجّب أو الاستفهام، فتظهر دلالتها الإيحائيّة والإيقاعيّة، وتتدخّل كلاهما في سرعة الإيقاع أو بطئه؛ ولك أن تتخيّل حواراً بين الجدّ وحفيده، الجدّ الّذي يحاول تهدئة الولد المتعلّق بالوطن المرموز له برائحة البرتقال(فضحتنا!) وتؤدّي علامة التّعجب دورها في تبيان الحالة العاطفيّة الرّابطة بين الولد والوطن، فهو متعلّق به لدرجة كبيرة، حتّى إنّ ذكرياته المارّة مروراً كما الرّائحة تجعله في وضع عاطفيّ وانفعاليّ، فيأتي تساؤل الجدّ بسرعة(أيقتلك البرتقال يا ولد؟) وكأنّه يخفّف عنه وعن نفسه أوّلاً بدافع التّفاؤل، ولأنّه لا يملك شيئاً يفعله، وفي إيقاع سريع يحاول الولد مجاراة الجدّ في ذلك(وقال لي/ كأنّه قال لي:) جاءت الشّرطة المائلة لتدلّ على ميل المشاعر نحو عدم التّأكّد ممّا يريد وعدم الاستقرار، فيأتي التّباطؤ في الإيقاع ليعكس الحيرة النّفسيّة وعدم القدرة على التّخلّص من هذا العشق، فكانت(:) لتعطي مجالاً للتّفكير في ردّ ما تمثّل في(حبّ الفتاة وحبّ الغناء!) ولم تبتعد علامة التّعجّب الّتي حملت معنى السّخريّة؛ فلا مناص من حبّ الوطن والانشغال به، تأكّدت السّخريّة بالسّؤال عن عبد الوهّاب، ويعود الإيقاع إلى التّسارع من جديد، ومجيء الفاصلة ساعده في بلوغ ذروته، ثمّ التّباطؤ يسيّطر على الإيقاع، حتّى النّقطة(كان التّراب من قهوة وهال) الّتي تدعو إلى التّوقّف قبل بداية تالية ليبلغ اليأس ذروته في نهاية المقطع(أصبحت لاجئاً بلا وطن!)

والملاحظ ارتباط الإيقاع السّريع بالجدّ في حين كان البطء في شخصيّة الولد الحواريّة؛ ولعلّ تفسير ذلك يحيل إلى التّفكير المختلف بينهما، فالجدّ عانى تجربة طويلة، جعلته يمتلك الخبرة في حين يتميّز الولد بقلّة الخبرة، وهو يعدّ مستجدّاً في مثل هذه المواقف فكان في حاجة إلى الوقت للتّفكير.

---

[1] 39- 40.

وتجدر الإشارة إلى أنّ النقاط المتعدّدة(...) لوحِظت في دواوين مريد بكثرة، وهي إمّا لبيان موقع الحذف، وإمّا لإحداث إيقاع معيّن مقصود في أغلب الأوقات، وبالاستناد إلى النّماذج الشّعريّة الّتي أُشيرَ إليها في الدّراسة فإنّ النّقاط المتتالية أدّت دلالة إيقاعيّة تتناسب والتّجربة الشّعريّة للشّاعر.

4.3.4.ج البياض والسّواد: تشكّلت الصّفحة في دواوين البرغوثي المختلفة من بياض وسواد، فكان البياض والفراغ مقصوداً في بعض قصائده؛ لذا كان لابدّ من النّظر إلى أماكنها،[1] فهو يجعلها في بداية كلّ مقطع أحياناً، وبين الأسطر أحياناً أخرى، أمّا السّواد فقد شكّل النّسبة الأكبر ولذلك دلالته في اتّساع التّجربة الشّعريّة عند الشّاعر وقدرته على صياغتها في حروف وكلمات.

والبياض في الشّعر يجعل الإيقاع أقلّ منه في السّواد[2] حكم أطلقه باحث على شعر فدوى طوقان في بعض قصائدها، وهذا حكم يخصّ شعر فدوى وليس من السّهل إطلاقه على الشّعر كحكم مطلق، ويمكن النّظر إلى شعر البرغوثي لملاحظة ذلك، إذ إنّ قدرة البياض على إيصال الإيقاع في بعض المواضع أكثر من السّواد. يقول الشّاعر في قصيدته(مملكة الرّمل):

بِمَجاريفَ صَغيرةٍ،

ودِلاءٍ من البلاستيك،

الأطفال،

ذَوو الملابِسِ الضّاحِكَة

يَبْنُونَ قِلاعاً مَتينةً مِن الرَّمْلْ،

---

[1] ينظر: كوين، جون، **بناء لغة الشّعر**، 125.

[2] ينظر: وقّاد، مسعود، **البنية الإيقاعيّة في شعر فدوى طوقان**، 121-122، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، الجزائر، 2003- 2004

يتلاقفون الكُراتِ في ألعابٍ

بلا قواعِد،[1]

يمكن القول: إنّ البياض تشكّل في القصائد السّرديّة أكثر من غيرها، والقصيدة المدروسة مثال ذلك، فالبياض ظهر فيها بين كلّ مشهد وآخر، وكان له أثره في إحداث الإيقاع المتباطئ، الّذي يتناسب وتباطؤ الحكاية السّرديّة؛ إذ تتوالى الأحداث ولا تأتي دفعة واحدة، ثمّ إنّ السّواد الّذي مثّل الحكاية كان إيقاعه أسرع لاستمرار سرد المشاهد، كما إنّ البياض يعطي فرصة للقارئ لتخيّل التّالي وتوقّعه بدون فَقْدٍ لأيٍّ من الوصلات الرّابطة بين الأحداث، وهما من النّاحيّة النّفسيّة للشّاعر يعكسان الانفعالات العاطفيّة عنده؛ فالشّاعر يتحكّم بنسبة البياض والسّواد ليصوّر الفراغ النّفسيّ باضطراباته المختلفة عنده، وعدم القدرة على الاستمرار بنَفَسٍ شعريّ واحد طويل، والحاجة إلى التّفريغ العاطفيّ في الكتابة المشكّلةِ للسّواد، وفي القصيدة المذكورة جاء الفراغ ليعبّر عن حاجة افتقدها في عمره هذا؛ وهي رؤية نفسه طفلاً يبني مملكته من الرّمل، بعيداً عن المملكة الكبيرة(الوطن) الّذي ينهار ويضيع، فكان البياض مساحة لتلك الفترة المفقودة، وإيقاعها يتباطأ كلّما زاد العمر، ويعود ليتسارع حين يكون الشّاعر في حالة من الانسجام في ذكرياته الماضية، وفجأة يعود للواقع فيعود التّباطؤ وهكذا.

وفي قصيدته(منتصف اللّيل) جاء البياض بين الحين والآخر في كثير من مقاطعها؛ ليعكس الحالة الانفعاليّة الّتي انتابت البطل في ليلة رأس السّنة، فمن الذّكريات إلى الواقع والمستقبل، خليط من المشاعر والأحاسيس سيطرت على البطل فجعلته يصمت فينة، ويتحدّث مسهباً في فينة أخرى، ممّا جعل القارئ يتنقّل معه بين البياض والمساحة الممكّنة من جديد لرؤية ما أراده الشّاعر في تلك اللّحظة من الزّمن، والسّواد الّذي رسم أمامه خطوطاً عريضة لإدراك السّرعة الهائلة الّتي تمرّ بها الأعوام والسّاعات.

---

[1] البرغوثي، مريد، زهر الرّمان(2002)، 11.

ليس من السّهل على الشّاعر أن يتحرّك بين السّواد والبياض في القصيدة الواحدة، ولكنّه بمجرّد تنقّله هذا يجذب القارئ للشّعر؛ ليدرك لحظاتٍ انفعاليّة تمكّنت الكتابة الشّعريّة من تصويرها ورصدها، فيصبح مع الشّاعر لحظةً لحظة، يصمت معه ويتحدّث معه، يعلو صوته وينخفض بتسارع الإيقاع وبطئه، يبدأ حيث يبدأ النَّفَس الشّعريّ وينتهي بنهايته، يتوقّف عند النّقطة ويتعجّب ويتساءل، ويستمرّ في قراءته السّطر المعتمد تقنيّة التّدوير بلا تجزيءٍ لمعانيه، وهكذا تُكمّل العناصر الفنّيّة بعضها لتصل الكلمة إلى المتلقّي كما أبدعها الشّاعر، فتبقى عالقة في الذّهن والقلب، تخلّد ناظمها وتحتفظ بتميّزها.

الخاتمة

تشكّلت القصيدة عند مريد البرغوثي بطريقته الخاصّة، ولكنّه لم يبتعد كثيراً عن أقرانه من شعراء فلسطين، فكأنّ لهم طباعاً تميّزهم عن غيرهم، ولعلّ ذلك يتأتّى من الأحوال المحيطة بالوطن، وانشغالهم بما يحدث فيه؛ إذ لا يتملّص الشّاعر من التّعبير عن وجع لطالما أصاب أبناء وطنهم وأصابهم، بل يجد في ذلك فرصة للوصول بفكرته إلى مستوى يليق بها، ويحقّق مبتغاه منها.

هذا الأمر جعل الشّاعر مريد البرغوثي يتناول في شعره الكثير من الأحداث الّتي تعرّض لها الفلسطينيّون في الدّاخل والخارج ومنها؛ اغتيال ناجي العلي فنان الكاريكاتير الفلسطينيّ، ووفاة محمود درويش، والحالة الّتي يعانيها معظم الأفراد في وطن مسلوب الحريّة، وفي مناف كرهها اللّاجيء والمشرّد، وتصوّرها مقابر لا خلاص منها، وقد وصل إلى ذلك بقصائده ومطوّلاته، ممّا أوصل المتلقّي لحالة مماثلة من الشّعور بالآخر وتلمّس همومه وأوجاعه، فبالرّغم من بعد المسافات بين الشّاعر والوطن إلا أنّه لم يكن بعيداً في ألمه وغربته ومنفاه عن أقرانه من أبناء الشّعب، فانعكس ذلك في شعره، وأطلق الوجع الفلسطينيّ على قصائده، وغلّف به كلماته وتراكيبه فكانت قصيدته قاتمة اللّون في غالبها، يلفّها التّفاؤل بين الحين والآخر.

إنّ كون الشّاعر من فلسطين لا يعني أنّه وُسِم بالحزن والألم بشكل دائم، بل كان الوجع وسيلة يتنقّل بها مريد من الأسى إلى الضّحك والفكاهة كما في ديوانه منطق الكائنات؛ إذ كان يستنطق الجماد والحيوان والإنسان بطريقته الخاصّة، ولعلّ في ذلك نهجاً سار عليه ليحقّق سخريته من أحداث ووقائع لم يرض عنها ولم يوافق عليها.

لقد مثّلت عنوانات قصائد مريد البرغوثي مدخلاً أسلوبيّاً مهمّاً لتذوّق شعره، فهو لم يترك باباً إلا طرقه في العنوان؛ فمن ذكر الشّخصيّات إلى الزّمان والمكان والجمل، ولكلّ واحدة منها دلالتها الإيحائيّة، وكثيراً ما كان يردّد عنواناته في ثنايا القصائد، وذلك له دلالته في تحديده الغرض

الشّعريّ من القصيدة واكتمال صورتها في ذهنه، والقارئ لقصائده يجد عنواناتها شارحة لها، ومفسّرة إبهامها إلى حدّ كبير.

وقد شكّل الشّاعر في بناء قصائده ونظمها من حيث الطّول والقصر؛ فوجِدت عنده القصائد القصيرة(الومضة) الّتي يعبّر فيها عن فكرة واحدة سريعة، وقد لوحظ استخدامه هذا النّمط في قصائد الفكاهة والضّحك، ولكنّ مطوّلاته كثيرة، لدرجة وصلت إلى حدّ الملحمة الشّعريّة كقصيدته منتصف اللّيل، ذلك أنّ في تطويله فرصة للتّدليل على قدرته الشّعريّة ونفسِه الطّويل، وهذا ممّا يُحسَب له، لأنّه كلّما أطال أبدع في دمج الصّور وتركيبها، وشُهِد له بالقدرة على إبقاء المتلقّي متلهّفاً للمزيد، راغباً في كشف أسرار النّصّ المليء بالوسائل الأسلوبيّة الجاذبة كالدّراما الّتي تعكس مهارةً في تمثّل الأنا الشّاعرة والآخر، وتزيل بعض الأقنعة المنتشرة في قصائد الشّاعر مريد البرغوثي.

ولكنّ القدرة الإبداعيّة لها روافد تغذّيها وتزيدها براعة، من هنا جاء الحديث عن التّناصّ كظاهرة أسلوبيّة برزت عند مريد البرغوثي بشكل واضح، وهي سبب في إطالة قصائده؛ إذ عكس الشّاعر بتناصّاته المختلفة ثقافةً واسعة، عرف كيف يمكنه الاستفادة منها؛ إذ لا تجده يبثّها بدون دراية، بل يحدّد لها موقعها ويحسن توظيفها، وقد لوحظ التّنوّع الثّقافيّ عنده بالاستناد إلى مراجعه ومصادره؛ فمن الدّيانات وما تحمله من أفكار وعادات وعبادات إلى الأدب بعصوره المختلفة، إلّا أنّ علاقة بدت بين الشّاعر والعصر العباسيّ، وهذا له دلالته في محاولة لاكتساب الإبداع من عصر تميّز بقوّته الأدبيّة والعلميّة والثّقافيّة، وجدير بالذّكر أنّ الشّاعر يتلمّس بخطىً ثابتة مواطن تجعله يعود بالذّكريات إلى وطنه قبل الهجرة والمنفى، ممّا جعله يتمثّلها في شعره، ويصوّر الملامح الشّعبيّة لميراث وطن وهُويّة شعب، وكعادة الشّعراء المحدثين رأى في الأسطورة ملاذاً يمكّنه من النّظر إلى الحياة والواقع بعينٍ أخرى، تختلف عن غير الشّعراء والأدباء.

والشّاعر مريد البرغوثي شاعر رمزيّ دلاليّ، يلجأ إلى الإيحاء والدّلالات غير المباشرة، وهو ما أضاف إلى نثريّته المقصودة فنّاً يضاهي الفن الشّعريّ البعيد عن النّثريّة، فلولا الإغراق في الدّلالات وما وراء النّصّ لغدا شعره في مواضع كثيرة كلمات تخلو من الشّعريّة، ولكنّه أدرك ذلك كما أدرك

قصده للنّثر منذ دواوينه الأولى، وقد استطاع ببعض التّقنيّات والظّواهر الأسلوبيّة أن يصل إلى المراد من نصوصه وقصائده ومنها؛ الكلمات المفاتيح الّتي تشكّل في حدّ ذاتها دلالة مقصودة، تكشف عمّا تحمله الألفاظ والتّراكيب، وعمّا كان يدور في ذهن النّاظم حين نظم قصيدته، ومنها الكلمة ومناسبتها للسّياق وهو ممّا قد يوقع في الخطأ، لكنّ مريد استطاع أن يناسب بين ألفاظه وتراكيبه ويمزجها بطريقة لا نشاز فيها، وما سبق جعل الشّاعر قادراً على تمثّل معجمه اللّغويّ في شعره؛ إذ له من الألفاظ ما تكرّر فبدا له دلالته الإيحائيّة، كالمكان والزّمان والحيوان والنّبات واللّون، وبعض هذا المعجم كان سبباً في بيان مشاعر الشّاعر تجاه قضايا كبيرة، فمثلاً المكان الّذي أفسح المجال للقارئ لإدراك أنّه ليس الأهمّ بالنّسبة لمريد، مع التّنبّه إلى أنّ هذا الأمر لا يعني بأيّ حال من الأحوال عدم الانتماء لفلسطين، بل هو نتيجة عن فقدان فلسطين كوطن، ونتيجة للتّنقّل الإجباريّ الّذي يفرضه التّشرّد واللّجوء من مكان لآخر، وهذا سبب كافٍ لأن يكره الشّخص المكان كحيّز ووجود لا كبقعة تعني له الكثير، ومن هنا انطلق الشّاعر في معجمه الزّمانيّ ليجد نفسه ابن للزّمن بكلّ ما فيه من أماكن ونبات وحيوان وألوان تتلوّن كيفما يتلوّن، فتدلّ على أحداثه ووقائعه ورغبات من فيه، واحتاج الشّاعر ليكمل مراده إلى الانزياح ليتنقّل كما يريد.

وبالرّغم من الإبداع الفنّيّ في الكثير من المواطن لدى الشّاعر مريد البرغوثي، إلّا أنّه تخلّى عن الوزن العروضيّ الّذي يعدّ مظهراً شعريّاً له ثقله في تمييز الشّعر من النّثر، بل هو الفيصل في ذلك، وقد عمد الشّاعر إلى التّخلّص من الأوزان وخلط بين التّفعيلات في القصيدة الواحدة، الأمر الّذي يؤخذ عليه لما في ذلك من تشتيت للقارئ، وإرهاق له في تتبّع الضّربات الموسيقيّة.

ولكنّ الشّاعر استطاع أن يجعل شعره نابضاً بالموسيقى الدّاخليّة، مستنداً إلى ألفاظه وحركاته وسكناته، متّخذاً من بعض الأساليب ركيزة لذلك؛ كالتّكرار والفواصل الشّعريّة وبعض ألوان البديع والإيقاع النّفسيّ، وقد تمكن بكلّ ما سبق من الوصول إلى المتلقّي بأفكاره ومعانيه وتجاربه الشّعريّة.

وفي الختام رجاء الإصابة، فإن كان الخطأ فالاعتذار فضيلة...

" وما توفيقي إلّا باللّه"

الملحق

محمود: كَشُرْفَةٍ سَقَطَتْ بِكُلِّ زُهورِها

في هالةٍ تحمي حياء كامناً،

وبكبرياءِ خُطاهُ في المنفى وأرضِ عذابِهِ،

تسري مَوَدَّةُ قَلبِهِ قمَراً يضيء، بغير إلحاحٍ،

على أحبابِهِ.

وبه اندهاشٌ

يوقظ المألوفَ من إغمائه وكأنّه

يُخفي طفولتَهُ وراء شَبابِهِ.

العقل فيه مغامرٌ،

والقلب هيّاب يفرّ من التمادي في الهوى،

وصفاءُ عينيه الصباحيُّ احتفالٌ بالقصائدِ،

والقصائدُ لا تُرَدُّ ببابِهِ،

خذنا إلى الكُحليِّ يا بحرَ البلادِ

وطُفْ بنا في العالم المفتوحِ

أَسْمِعْهُ ارتعاشَتَنا

وقِصَّتَنا المقيمةَ في دفاترِ شاعرٍ

مذ غَيَّبَتْهُ الارضُ سلّمت العيونُ بما رأَتْ

وقلوبُنا لم تعترِفْ بغيابِهِ.

وكأنه إذ ماتَ أَخلَفَ ما وَعَدْ.

وكأننا لُمْناهُ بعضَ الشيءِ يومَ رحيلِهِ.

وكأنّنا كنّا اتّفقْنا أن يعيشَ إلى الأبدْ!

"محمود إبنُ الكُلِّ" قالت أمُّهُ،

وتراجعتْ عن عُشبِهِ، خَفَراً، لتندفعَ البَلَدْ.

يا ويحها حوريةٌ،

هل أدركَتْ أنّ البلادَ لتوّها

قد ودَّعَتْ من كل عائلة وَلَدْ؟

محمودُ نامَ هنا ومَرَّتْ حَفنةٌ عبر الحواجز

من تراب البَروَة الممنوعِ

لانتْ تحت دهشته ونامَ،

وفوق تلٍّ لا يُطِلُّ على الجَليلِ

رأيتُ غيْماتٍ قِصارَ العُمرِ

تبدو ثم تضمِرُها السماءُ، كأن أبيضَها

يصاحبه إلى عنوان غرفتهِ الأخيرةِ

كي يؤثثها، فيرضى عن أناقةِ ما يَرى.

كلُّ الطقوس تعطَّلَتْ فيها

فلا قَلَمٌ يضيف إلى الفراشَةِ ما سيُدهِشُها من الأوصافِ،

لا القرآنُ فوق الحامل الأرابيسك قُرْبَ البابِ

لا سيجارةٌ في الدُّرْجِ يخفيها حياءً من صديقٍ

لا مُسَوَّدَةٌ يمزِّقُها بلا أسفٍ

ولا كتبٌ منسقةُ الرفوفِ وراء مقعده الأليفِ

ولا صباحَ هنا ليكتبَ

لا مساءَ ليقرأ الإغريقَ ثانيةً ويحسِدَهُمْ

لأنَّ هناك في الأوليمب آلهةً

تعيد توازنَ الدنيا إذا مالتْ على أبطالِها.

متران أو أدنى قليلاً

فوق تلٍّ لا يُطِلُّ على الجليلِ

وغرفةٌ،

هذي الأكاليلُ المقامَةُ فوقَها

وركاكةُ الخُطَباء مِن أقفالِها.

ماذا سيأخذُ منك قبرُكَ في بلادٍ كنت أطلقتَ

الخيال كهدهدٍ يطوي الجهاتِ

لكي يحيطَ بحالِها.

لاحقتَ سارقَها- عدوَّكَ،

لُمْتَ حاكمَها – صديقَكَ،

عاتَبَتْكَ للحظةٍ أو لحظتينِ، لغلطةٍ أو غلطتينِ

وسامَحَتْكَ مَدى الزّمانْ.

"هو واضح حيناً، وحيناً غامض"

قالتْ،

ولكن راقَها سِحْرُ البيانْ.

وهوى الفِراقُ

كشرفة سَقَطَتْ بكلِّ زُهورِها

فَتَجَرَّحَتْ بالعِطرِ أرجاءُ المكانْ.

لا بُدَّ مِن يومٍ كهذا

كي نرى في كل فلسفة غياب كَمالِها،

وهنا يزوغ يقينُنا والشكُّ أو يتثبّتانْ.

وهنا تَساوى العابدونَ بكل ما عَبَدوا

أمام فِرار لُغزِ الكوْنِ مِن لمسِ البَنانْ.

شَرْقُ الزَّمانِ وغَرْبُهُ في دَمْعَةٍ يتَشابَهانْ.

نُصِبَ الكمينُ لنا كأبهى ما يكونُ

ونحن نركضُ نحوه كي نتقيه سُدىً

ونركضُ،

كل إفلات إلى حينٍ. وهذا اليومُ حانْ.

وخدَعْتَني.

لاقيتَ موتَكَ مرة ونجوتَ منهُ

لكي أصدِّقَ، بالتمنّي والسذاجةِ،

أنه خَسِرَ الرِّهانْ.

وعجبتُ بَعدَكَ

كيف أحيا بعضَ أحيانٍ،

وكيف أموتُ مِن آنٍ لآنْ.

هذا كتابُك في يدي بعد الغيابْ.

شِعرٌ تُوَقِّعُهُ بموتكَ غيرُه في حفلةِ التوقيعِ:

تقرأ خلف موسيقى من الإصغاءِ والتصفيقِ،

"مبروك كتابُك"، ثم يبتسمون،

"وقِّع لي هنا"، "وقِّع لأختى وابنِها أيضاً"

وأنت تُوَقِّعُ اسمَكَ خَلْفَ طاولةٍ من السَّهَرِ الأنيقِ،

وخلسةً،

يتسلّل الموتُ الخفيُّ إليكَ كُرسيّاً فكُرسيّاً

وفي صمتٍ

يقودُكَ من يسارِكَ نحو دارِكَ كي

يشاركَ ما تبقّى من مسائك أو نهارِكَ

يا وحيداً باختيارِكَ واضطرارِكَ

فالفلسطينيُّ يختار اضطراراً كي يصدق أنه حُرٌّ

ووحدك كنت، أكثر من تَخَيُّلِنا،

كم استدرجتَ موتَك كي تُحَوِّلَهُ إلى لُغةٍ،

إلى إسمٍ فينسى فِعلَهُ يومَيْنِ أو عامَيْنِ،

كم حاورتَهُ ورَسَمْتَهُ وكتبتَهُ، فاوَضْتَهُ،

أوْقَفْتَهُ في آلة التصويرِ، قلتَ له ابتسمْ

لتكون أحلى، أنت أحلى داخل الإيقاعِ،

أحلى في سطوري من نواياكَ، ابتسِمْ

لم يبتسم

لم ينس ضيفُكَ دَورَهُ.

وألومُ نفسي

حين أبصر صوتَكَ المكتوبَ في غَبَشِ النهايةِ

فالمعاني الآن غيَّرَتِ الكتابْ!

هبط الغِطاءُ على البيانو

أطفأوا أنوارَ مسرحِنا وراحوا

ران صمتٌ في المدينة كلِّها

عاد الجميعُ من العزاء وأغلقوا الأيام خلف نهارهم

لم ينتصف ليلُ المدينةِ بعدُ

قلتُ أزورُه وحدي وأسهرُ قُربَهُ

"خذني إلى محمود" قلتُ لسائق التاكسي

فأوصلني بصمتٍ حيث تغفو فوق ربوتك الأخيرةِ

لم يقل حرفاً

توقّف في الظلام

وراح يهمس في يديه الفاتِحَة،

ومضى إلى أشغالِهِ.

وجلستُ وحدي

في حضوركَ مع زهوركَ،

عند آخرِ مَنْزِلٍ في الأرضِ يسْكُنُهُ الفَتى

وجلستُ وحدي:

تستحقُّ اللومَ فِعلاً يا صديقي

أنتَ مَن قرَّرْتَ أن تأتي إلى هذا المكان الآن

أنت من البداية كنت تنوي أن تغادر، كاملاً

وبلا سُعالٍ حين توقد سهرة الأصحاب

بالضحك الذكيّ

وحين تُلقي الشِّعرَ في الآلاف

رمحاً أو نسيماً أو نشيداً واقفاً

لم تعترف بفضيلة العكّاز للولد

الرشيق المستقيم الظهر، عدّاءِ المسافات الطويلةِ

أنت من هرَّبْتَهُ قصداً وراء الغيمِ

تَدْفَعَ عنه كارثةَ الهَرَمْ

قلتَ اذكروني هكذا

بفتوَّة الكلمات والكتفين واليد والقَدَمْ

" لن يشهدوا يوماً خريفي"، قُلتَها

وركضتَ مِن كَفِّ الطبيبِ إلى هنا

لتُقيمَ آخرَ أمسياتِكَ مع نجوم الليل في تَرْحالِها

هذي قصيدةُ شِعرِكَ اندفعتْ

لتبحثَ عنكَ فوق سهولها وجبالِها

كنتَ التقيتَ بها قديماً في الصِّبا

ثم انشغلتَ عن الصبا بخِصالها

وكما يليق بحارسٍ يَقِظِ اليدَيْنِ

تفَقَدَّتْ عيناكَ حاجاتٍ لها لا تَنْقَضي

وقضيتَها سهَراً على أنوالِها

تشتدُّ كالرَّعْدِ المسائيِّ المباغت إذ تُريدُ

وقد ترقُّ لتصبح الوقفاتِ في موّالِها

مُتَمَلْمِلاً مما يُراد من الكتابةِ،

عارفاً ماذا تريد لها،

تحصَّنك الشكوكُ الساهراتُ على سطورِكَ

أنتَ دوماً في خصام مع رِضاكَ

وفي حروبٍ مع مباهج أَمْسِكَ الذهبيِّ

فالماضى صديقُ الراكضينَ إلى الوراءِ

وقد تُخاطبُ فيك "محموداً" سِواكَ تَحَبُّباً ومَلامةً

ترتابُ في أضوائه ووسامهِ

وتكاد تسخر من تفاؤله ومن آلامه

ونشيده ومقامهِ وغرامه

وكأنما في الشاعر الحقِّ التباس عابث

يحمي من الأوهام رغم جَمالِها.

وبَنَيْتَ موطنَنا على جَبَلِ المَجازِ

فكان أجملَ مِن خيال العسكريِّ

وكان أعلى من لِحى الفقهاءِ

أوضحَ من فصاحات المُفاوضِ

كان أوسعَ من ميادين القتالِ

وكان أضيقَ من تقاتُلِنا عليهِ

وكان بيتاً سيداً يغري الحدائق

رغم حزن آدميِّ

والبناتُ على الطريق إليه أذكى

والشبابُ على مداخلهِ حقيقيون

والشهواتُ فيه بسيطةٌ لا يقتضى موتَ الجميع

خُروجُنا لنوالها.

أوَكلما نَبَتَتْ عُروقُ الزعتر الجَبَليِّ

حُتِّمَ أن نرى نزفَ المَداخل حول أحمَدِكَ الشهيدِ

وكلّما حَصَدوا السنابلَ في القُرى

ذَهَبَ الخيالُ إلى سنابل كفر قاسِمْ؟

أوكلما سَمن المفاوِضُ

لم نَجِدْ خُبزاً لأرملةِ المُقاوِمْ؟

أوَكلَّما استعصى على الفوسفور طفلٌ لم يمتْ مِنّا

تَوَلَّتْ قَتْلَهُ باقي العواصِمْ؟

أوَكُلَّما خَرَجَ الجَليليّونَ بالرايات من أجلي وأجلكَ

طَوّبوا الشهداء في خوف من النسيانِ

لولا أنّ آذار اصطفاهم

في قصيدتك التى سكنوا كراماً

في ثناياها وقاموا باسمينْ؟

ألآن تمتلئُ القصائدُ والشِّعابُ بشوك قصتنا

فنكتبُ

شوكَ

قصتنا

ونَسقي ما استطعنا شتلةً مِن ياسَمين.

فالشِّعرُ يرسمُ أطلسَ الدُّنيا قلوباً لا خرائطَ

وهو عائلةُ الغريب إذا تناءى، عن ممالكِهِ

وجمهوريةٌ للأسئِلَةْ

والشعر يرسم قومَنا الآتين من أسطورةٍ هُدِمَتْ

إلى أسطورة تُبنى

ويلمحُ ما توارى خلْفَ لحظته ولحظتِنا

ويلمس في الهشاشة سِرَّ قوّتها وقوّتِنا

ويقرأ سُكَّرَ امرأة تعدُّ الشاي للأولادِ فوقَ

حطام منزلها وتخفي دمعة عن آلة التصوير

ثم تقول للصحفي" لن أرحلْ"

فيعلم أنها انتصرَتْ.

وحاكِمُنا يخاف الإنتصار كأنه مرَضٌ.

فكم عُمْراً سيَحكُمُ دكتاتورُ الضادِ؟

كم عُمْراً ليشتاق المغولُ إلى ظُهور بِغالِهمْ

كي يرحلوا؟

كم قلتَ لي أنا لا أخافُ فلا تَخَفْ،

كم قلتَ لي

والشِّعرُ جَدُّكَ وهو جَدِّي

وهو بَعدكَ وهو بَعدي

يولد الشعراءُ من أوصاف دنياهمْ ومِن

جَسَدِ المكانِ وليس من جسد الكلامْ.

الموت حين يباغت الشعراء يستولي على أقلامهم

لكنه لا يأخذ الأوراق من عُظمائِهِمْ أبداً

فنحيا في ظلالِ سُطورها

وتعيش أعماراً تُجَدِّدُ عُمْرَها

لم يَكْتَمِلْ يوماً حِوارٌ بين شاعر أُمَّةٍ وزَمانِهِ،

فهما معاً في لعبة أبديَّةٍ بين الخِصامِ والانسجامْ،

من مطلَعِ الإيقاع تبدأُ،

ثم تبدأُ من جديد بعد قافية الختامْ.

محمودُ نامْ.

نامت ديوكُ الهالِ قرب صباح قهوتِهِ، فأيقِظْها

وكن أنت العلامةَ يا حمامْ.

غنّاكَ في أرض الرصاص فَغَنِّهِ بين الغَمامْ.

زَوِّدْهُ بالأخبار منذ غيابِهِ،

أخْبِرْهُ،

لا تُخْبِرْهُ شيئاً،

سوف يعرفُ كلَّ شيءٍ وَحدَهُ،

يكفيه أن تُلقي السلام.

نشرت في جريدة القدس العربي 10 نيسان إبريل 2009

ثبت المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

- الكتاب المقدّس

- الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر(370هـ)، **الموازنة بين شعر أبي تمّام والبحتريّ**، تحقيق السّيد أحمد صقر، دار المعارف، ط.4، القاهرة، 1992م.

- إبراهيم، جودت، **ملامح نظريّة في نقد الشّعر العربيّ**،(د.ط)، حمص، 1994م.

- أرسطو، طاليس، **فنّ الشّعر**، ترجمه وشرحه وحقّق نصوصه عبد الرّحمن بدوي، دار الثّقافة،(د.ط) بيروت، 1973م.

- إسماعيل، عزّ الدّين، **الأسس الجماليّة في النّقد العربيّ، عرض وتفسير ومقارنة**، دار الفكر العربيّ،(د.ط) القاهرة، 1992م.

- - **التّفسير النّفسيّ للأدب**، مكتبة غريب للطّباعة، ط.4، القاهرة،(د.ت).

- - **الشّعر العربيّ المعاصر(قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة)**، دار العودة ودار الثّقافة، ط.2، بيروت، 1972م.

- أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشّعر**، مكتبة الأنجلو المصريّة، ط.2، مصر، 1952م.

- أوشان، علي آيت، **السّياق والنّصّ الشّعريّ من البنية إلى القراءة**، دار الثّقافة، ط.1، الدّار البيضاء، 2000م.

- بارت، رولان، **لذّة النّصّ**، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاريّ، ط.1، حلب، 1992م.

- باقر، طه، **ملحمة كلكامش أوديسة العراق الخالدة**،(د.ط)،(د.ت).

- الباقلاني، أبو بكر محمّد بن الطّيّب(402هـ)، **إعجاز القرآن**، تحقيق السّيّد أحمد صقر، دار المعارف،(د.ط)، مصر،(د.ت).

- البحراوي، سيّد، **الإيقاع في شعر السيّاب**، نوّاره للتّرجمة والنّشر،(د.ط)، القاهرة، 1996م.

- **العروض وإيقاع الشّعر العربيّ محاولة لإنتاج معرفة علميّة**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،(د.ط)، مصر، 1993م.

- البرغوثي، عبد اللّطيف، **الأغنية العربيّة الشّعبيّة في فلسطين والأردن**، مطبعة الشّرق العربيّة، ط.1، القدس، 1979 م.

- البرغوثي، مريد، **الأعمال الشّعريّة**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط.1، بيروت، 1997م.

- **زهر الرّمّان**، دار الآداب للنّشر والتّوزيع، ط.1، بيروت، 2002م.

- **منتصف اللّيل**، رياض الرّيّس للكتب والنّشر، ط.1، بيروت، 2005م.

- **النّاس في ليلهم**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط.1، بيروت، 1999م.

- البعلبكي، منير، **معجم أعلام المورد**، دار العلم للملايين، ط.1، بيروت، 1992م.

- بلعياد، عبد الحقّ، **عتبات جيرارد جينيت من النّصّ إلى المناص**، الدّار العربيّة للعلوم، ط.1، الجزائر، 2008م.

- بكّار، يوسف حسين، **بناء القصيدة في النّقد العربيّ القديم(في ضوء النّقد الحديث)**، دار الأندلس، ط.2، بيروت، 1983م.

- ترحيني، فايز، **الدّراما ومذاهب الأدب**، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط.1، بيروت، 1988م.

- أبو تمّام، **ديوان أبي تمّام**، شرح وتعليق شاهين عطيّة، الشّركة اللّبنانيّة للكتاب، ط.1، بيروت، 1968م.

- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر(255ه)، **البيان والتّبيين**، تحقيق عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، ط.3، القاهرة، 1968م.

- **الحيوان**، تحقيق عبد السّلام محمّد هارون، دار الكتاب العربيّ، ط.3، بيروت، 1969م.

- جار الله، زهري، **أصول علم النّفس في الأدب العربيّ القديم**،(د.ط)، بيروت، 1978م.

- جمعة، حسين، **المسبار في النّقد الأدبيّ(دراسة في نقد النّقد للأدب القديم وللتّناصّ)**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب،(د.ط)، دمشق، 2003م.

- ابن جنّي، أبو الفتح عثمان(392ه)، **الخصائص**، تحقيق محمّد علي النّجّار، دار الهدى للطّباعة والنّشر،(د.ط)، بيروت،(د.ت).

- جيرو، بيير، **الأسلوبيّة**، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاريّ، ط.2، حلب، 1994م.

- حبيبي، إميل، **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل**، منشورات صلاح الدّين، ط.3، القدس، 1997م.

- حجازي، أحمد توفيق، **موسوعة الأمثال الفلسطينيّة**، دار أسامة، ط.1، عمّان، 2002م.

- حسين، أحمد، **موسوعة تاريخ مصر**، دار الشّعب،(د.ط)، القاهرة، 1973م.

- حمادة، إبراهيم، **من حصاد الدراما والنّقد**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،(د.ط)، القاهرة، 1987م.

- **هوامش في الدراما والنّقد**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،(د.ط)، القاهرة، 1988م.

- الحميري، عبد الواسع، **الذّات الشّاعرة في شعر الحداثة العربيّة**، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط.1، بيروت، 1999م.

- الخطيب، رحاب، **معراج الشّاعر مقاربة أسلوبيّة لشعر طاهر رياض**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط.1، بيروت، 2005م.

- خليل، خليل أحمد، **مضمون الأسطورة في الفكر العربيّ**، الأسوار للطّباعة والنّشر،(د.ط)، عكا القديمة،(د.ت).

- خير بك، كمال، **حركة الحداثة في الشّعر العربيّ النعاصر دراسة حول الإطار الاجتماعيّ- الثّقافيّ للاتجاهات والبنى الأدبيّة**، دار الفكر، ط.2، بيروت، 1986م.

- درويش، محمود، **ديوان محمود درويش**، دار العودة، ط.1، بيروت، 1994م.

- الدّقاق، عمر وآخرون، **تطوّر الشّعر الحديث والمعاصر**، دار الأوزاعي، ط.1، بيروت، 1996م.

- دنقل، أمل، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، مكتبة مدبولي، ط.3، القاهرة، 1987م.

- دي سوسور، فردينان، **علم اللّغة العام**، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربيّة، ط.3، بغداد، 1985م.

- راغب، نبيل، **فنون الأدب العالميّ**، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر(لونجمان)، ط.1، القاهرة، 1996م.

- - **موسوعة الإبداع الأدبيّ**، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر(لونجمان)،(د.ط)، القاهرة، 1996م.

- ابن رشيق القيرواني، أبو عليّ الحسن(456هـ)، **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريّة،(د.ط) بيروت، 2004م.

- الزّعبي، أحمد، **أسلوبيّات القصيدة المعاصرة(دراسة حركة الشّعر في الأردن وفلسطين من 1950- 2000م)** دار الشّروق، ط.1، عمّان، 2007م.

- الزّمخشريّ، أبو القاسم محمود بن عمر(538هـ)، **أساس البلاغة**، دار صادر ودار بيروت،(د.ط)، بيروت، 1965م.

- زهير بن أبي سلمى، **ديوان زهير بن أبي سلمى**، شرحه وقدم له علي حسن فاعور، دار الكتب العلميّة، ط.1، بيروت، 1988م.

- سالمان، محمّد علوان، **الإيقاع في شعر الحداثة(دراسة تطبيقيّة على دواوين فاروق شوشة/ إبراهيم أبو سنة/ حسن طلب/ رفعت سلام)**، العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، ط.1، كفر الشّيخ، 2008م.

- السّعدني، مصطفى، **التّناصّ الشّعريّ(قراءة أخرى لقضيّة السّرقات)**، منشأة المعارف،(د.ط)، الإسكندريّة، 1991م.

- سعيد، خالدة، **حركيّة الإبداع دراسات في الأدب العربيّ الحديث**، دار العودة، ط.1، بيروت، 1979م.

- سلامة، أمين، **الأساطير اليونانيّة والرّومانيّة**،(د.ط)، (د.ت).

- السّيّاب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السّيّاب**، دار العودة،(د.ط)، بيروت، 1971م.

- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر(180هـ)، **الكتاب**، تحقيق عبد السّلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، ط.2، القاهرة، 1982م.

- سيف، وليد، **وشم على ذراع خضرة**، دار العودة،(د.ط)، بيروت، 1971م.

- السّيوطي، جلال الدّين عبد الرّحمن بن الكمال(911هـ)، **تاريخ الخلفاء**، تحقيق طه عبد الرّؤوف سعيد وياسر صلاح عزب، المكتبة التّوفيقيّة،(د.ط)، (د.ت).

- الشّابّي، أبو القاسم، **ديوان أبي القاسم الشّابّي**، دار العودة،(د.ط)، بيروت، 1972م.

- أبو شريفة، عبد القادر، وقزق، حسين لافي، **مدخل إلى تحليل النّصّ الأدبيّ**، دار الفكر، ط.1، عمّان، 1990م.

- شكسبير، **الملك لير**، كامل الكيلاني، دار المعارف، ط.12، مصر،(د.ت).

- أبو شمّالة، فايز، **السّجن في الشّعر الفلسطينيّ 1967- 2001م**، الموسّسة الفلسطينيّة للإرشاد القوميّ، ط.1، رام الله، 2003م.

- شولز، روبرت، **السّيمياء والتّأويل**، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط.1، بيروت، 1994م.

- ضيف، شوقي، **الفنّ ومذاهبه في الشّعر العربيّ**، دار المعارف، ط.7، مصر،(د.ت).

- عباس، إحسان، **اتّجاهات الشّعر العربيّ المعاصر**، علم المعرفة،(د.ط) الكويت، 1978م.

- - **فن الشّعر**، دار الثّقافة، ط.3، بيروت،(د.ت).

- عبد البديع، لطفي، **التّركيب اللّغويّ للأدب(بحث في فلسفة اللّغة والاستطيقا)**، دار المرّيخ للنّشر،(د.ط)، الرّياض، 1989م.

- عبد الصّبور، صلاح، **ديوان صلاح عبد الصّبور**، دار العودة، ط.1، بيروت، 1972م.

- عبد القاهر الجرجاني، أبو بكر بن عبد الرّحمن بن محمّد(471هـ)، **دلائل الإعجاز**، تحقيق محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي، ط.5، القاهرة، 2004م.

- عبد اللّطيف، محمّد حماسة، **الجملة في الشّعر العربيّ**، مكتبة الخانجي، ط.1، القاهرة، 1990م.

- عبد المطّلب، محمّد، **البلاغة والأسلوبيّة**، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر(لونجمان)، ط.1، مصر، 1994م.

- عبد النّور، جبّور، **المعجم الأدبيّ**، دار العلم للملايين، ط.1، بيروت، 1979م.

- عبيد، محمّد صابر، **القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلاليّة والبنية الإيقاعيّة(حساسيّة الانبثاقيّة الشّعريّة الأولى جيل الرّواد والستّينات)**، اتّحاد الكتّاب العرب،(د.ط)، دمشق، 2001م.

- عجلان، عبّاس بيّومي، **عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر الأعشى**، مؤسّسة شباب الجامعة،(د.ط)، الإسكندريّة، 1985م.

- أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبيّة الرؤية والتّطبيق**، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة، ط.1، عمّان، 2007م.

- عريضة، نسيب، **مناهل الأدب العربيّ(مختارات من نسيب عريضة)**، مكتبة صادر،(د.ط)، بيروت،(د.ت).

- عزّام، محمّد، **النّصّ الغائب(تجلّيات التّناصّ في الشّعر العربيّ)**، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب،(د.ط)، دمشق، 2001م.

- العطاري، حسين سليم، **الأغنية الشّعبيّة الفلسطينيّة**، بيت الشّعر الفلسطينيّ، ط.1، رام الله، 2008م.

- عطوان، حسين، **مقدّمة القصيدة العربيّة في العصر الأموي**، دار المعارف،(د.ط) مصر، 1974م.

- عليّ، عبد الرّضا، **موسيقى الشّعر العربيّ قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشّطرين والشّعر الحرّ**، دار الشّروق، ط.1، القاهرة، 1967م.

- العلي، ناجي، **مع الانتفاضة(كاريكاتير ناجي العلي)**، مركز الدّراسات الاشتراكيّة،(د.ط)، (د.ت).

- العمري، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعريّ البنية الصّوتيّة في الشّعر(الكثافة. الفضاء. التّفاعل)**، الدّار العالميّة للكتاب، ط.1، الدّار البيضاء، 1990م.

- عنترة بن شدّاد، **ديوان عنترة**، دار صادر ودار بيروت،(د.ط)، بيروت، 1958م.

-عياشي، منذر، **الأسلوبيّة وتحليل الخطاب**، مركز الإنماء الحضاريّ، ط.1، حلب، 2002م.

- الغذامي، عبد الله محمّد، **ثقافة الأسئلة مقالات في النّقد والنّظريّة**، دار سعاد الصّباح، ط.2، الكويت، 1993م.

- غنيم، كمال أحمد، **عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر أحمد مطر**، مكتبة مدبولي، ط.1، القاهرة، 1998م.

- أبو الفرج الأصفهانيّ، علي بن الحسين(356هـ)، **الأغاني**، تحقيق عبد السّتّار أحمد فراح، دار الثّقافة،(د.ط)، بيروت، 1958م.

- أبو فردة، عايد محمود عودة، **الأغنية الشّعبيّة في العرس الفلسطينيّ**، دار حمورابي ودار الإسراء، ط.1، عمّان، 2008م.

- فضل، صلاح، **أساليب الشّعريّة المعاصرة**، دار قباء،(د.ط) القاهرة، 1998م.

- – **علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته**، دار الشّروق، ط.1، القاهرة، 1998م.

- فيدوح، عبد القادر، **الاتّجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ**، دار صفاء، ط.1، عمّان، 2009م.

- القاسم، سميح، **ديوان سميح القاسم**، دار العودة،(د.ط)، بيروت، 1987م.

- ابن قتيبة، أبو محمّد عبد الله بن عبد المجيد(276هـ)، **الشّعر والشّعراء**، تحقيق أحمد محمّد شاكر، دار المعارف،(د.ط) مصر، 1966م.

- قدامة بن جعفر، أبو الفرج(337هـ)، **نقد الشّعر**، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط.3، القاهرة، (د.ت).

- قطوس، بسّام، **سيمياء العنوان**، وزارة الثّقافة،(د.ط)، عمّان،(د.ت).

- الكردي، وسيم، **المِشكاليّة: نحو حوار حواريّ من الصّوت المفرد إلى الأصوات المتعدّدة**، مركز القطّان للبحث والتّطوير التّربويّ، ط.1، رام الله، 2003م.

- كعب بن زهير، **ديوان كعب بن زهير**، شرحه وضبط نصوصه وقدّم له عمر فاروق الطّبّاع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم،(د.ط)، بيروت،(د.ط).

- كوين، جون، **بناء لغة الشّعر**، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار المعارف، ط.3، القاهرة، 1993م.

- لاينز، جون، **اللّغة والمعنى والسّياق**، ترجمة عبّاس صادق الوهّاب، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، ط.1، العراق، 1987م.

- لحمداني، حميد، **بنية النّصّ السّرديّ(من منظور النّقد الأدبيّ)**، المركز الثّقافيّ العربيّ للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط.1، بيروت، 1991م.

- المتنبّي، أبو الطّيّب أحمد بن الحسين، **ديوان أبي الطّيّب المتنبّي بشرح أبي البقاء العكبري**، ضبطه وصحّحه ووضع فهارسه مصطفى السّقّا وآخرون، دار المعرفة،(د.ط)، بيروت،(د.ت).

- محمود، عبد الرّحيم، **ديوان عبد الرّحيم محمود(روحي على راحتي)**، حقّقه وقدّم له حنّا أبو حنّا، مركز إحياء التّراث،(د.ط) النّاصرة، 1985م.

- امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط.3، مصر،(د.ت).

- المرزوقي، أبو عليّ أحمد بن محمّد(421هـ)، **شرح ديوان الحماسة**، نشره أحمد أمين وعبد السّلام هارون، مطبعة لجنة التّأليف والنّشر، ط.2، القاهرة، 1967م.

- المسدي، عبد السّلام، **الأسلوبيّة والأسلوب**، الدّار العربيّة للكتاب، القاهرة، ط.3،(د.ت).

- مطلوب، أحمد، **النّقد الأدبيّ الحديث في العراق(محاضرات)**، معهد البحوث(الدّراسات العربيّة)،(د.ط)، 1968م.

- مفتاح، محمّد، **تحليل الخطاب الشّعري(استراتيجيّة التّناصّ)**، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط.3، بيروت، 1992م.

- المناصرة، عزّ الدّين، **جمرة النّصّ الشّعريّ(مقاربات في الشّعر والشّعراء، والحداثة والفاعليّة)**، دار مجدلاوي، ط.1، عمّان، 2007م.

- **شاعريّة التّاريخ والأمكنة/ حوارات مع الشّاعر عزّ الدّين المناصرة**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط.1، بيروت، 2000م.

- ابن منظور، أبو الفضل محمّد بن مكرم(711هـ)، **لسان العرب**، نسّقه وعلّق عليه ووضع فهارسه علي شيري، دار إحياء التّراث العربيّ، ط.1، بيروت، 1988م.

- موسى، إبراهيم نمر، **آفاق الرّؤيا الشّعريّة(دراسات في أنواع التّناصّ في الشّعر الفلسطينيّ المعاصر)**، وزارة الثّقافة، ط.1، 2005م.

- النّابلسيّ، شاكر، **مجنون التّراب(دراسة في شعر وفكر محمود درويش)**، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط.1، بيروت، 1987م.

- النّوري، محمّد جواد وحمد، علي خليل، **فصول في علم الأصوات**، مطبعة النّصر التّجاريّة،(د.ط)، نابلس،(د.ت).

- نوفل، يوسف حسن، **أصوات النّصّ الشّعريّ**، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر(لونجمان)، ط.1، القاهرة، 1995م.

- - **تجلّيات الخطاب الأدبيّ**، دار الشّروق، ط.1، القاهرة، 1997م.

- النّويهي، محمّد، **قضيّة الشّعر الجديد**، المطبعة العالميّة،(د.ط)، القاهرة، 1964م.

- أبو هلال العسكري، الحسن بن عبد الله بن سهل(395هـ)، **الصّناعتين(الكتابة والشّعر)**، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلميّة، ط.2، بيروت، 1984م.

- هلال، محمّد غنيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث**، دار الثّقافة ودار العودة،(د.ط) بيروت، 1973م.

- هوميروس، **الأوذيسة**، ترجمة دريني خشبة، مكتبة دار الكتب الأهليّة(ميدان أوبرا)،(د.ط)، القاهرة، 1945م.

- وادي، طه، **جماليّات القصيدة المعاصرة**، دار المعارف، ط.3، مصر، 1994م.

- ياكبسون، رومان، **قضايا الشّعريّة**، ترجمة محمّد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنّشر، ط.1، الدّار البيضاء، 1988م.

- يوسف، حسني عبد الجليل، **موسيقى الشّعر العربيّ دراسة فنّيّة وعروضيّة**، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،(د.ط)، مصر، 1989م.

- يونس، علي، نظرة جديدة في موسيقى الشّعر العربيّ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،(د.ط)، مصر، 1993م.

الدّوريّات:

- إسماعيل، عفيف، **حوار الشّاعر الفلسطينيّ الكبير مريد البرغوثي**، مجلّة الحوار المتمدّن(مجلّة إلكترونيّة)، عدد 631، 2003م.

- الجديع، خالد محمّد، **سيمياء اللّون في الشّعر السّعوديّ المعاصر**، مجلّة عالم الكتب، مجلّد 29، عدد مزدوج(5- 6)، المملكة العربيّة السّعوديّة، 2008م.

- حمداوي، جميل، **السّيموطيقيا والعنونة**، مجلّة عالم الفكر، مجلّد 25، عدد 3، الكويت، 1997م.

- حمزة، حسين، جريدة الأخبار، بيروت، 4 تشرين الأوّل 2006م.

- خليل، أنسام خضير، **الجرس والإيقاع في الفواصل القرآنيّة**، جامعة بغداد كلّيّة الآداب، عدد 98، بغداد،(د.ت).

- دياب، محمّد حافظ، **جماليّات اللّون في القصيدة العربيّة**، مجلّة فصول(مجلّة النّقد الأدبيّ)، مجلّد 5، عدد 2، 1985م.

- الدّيك، إحسان، **أسطرة الواقع في شعر وليد سيف- حكاية خضرة وزيد الياسين نموذجاً-**، مجلّة جامعة النّجاح الوطنيّة للأبحاث والعلوم الإنسانيّة، مجلّد 22(5)، نابلس، 2008م.

- " سيّد أحمد"، حيدر" محمّد جمال"، **شعريّة العنونة عزّ الدّين المناصرة نموذجاً**، مجلّة الجامعة الإسلاميّة، مجلّد 19، عدد 2، 2011م.

- لحلوحي، صالح، **الظّواهر الأسلوبيّة في شعر نزار قبّاني**، مجلّة كلّيّة الآداب واللّغات جامعة محمّد خيضر، عدد 8، الجزائر، 2011م.

- المصري، عبّاس علي، **التّشكيل اللّغويّ في شعر السّجن عند أبي فراس الحمدانيّ**، مجلّة جامعة الأقصى، مجلّد 13، عدد 1، غزّة، 2009م.

الرّسائل الجامعيّة:

- جلال، سليمة، **أسماء السّور في القرآن الكريم- مقاربة لسانيّة سيميائيّة**، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة- الجزائر، 2008- 2009م.

- الحارثي، حمدان محسن عواض، **العنوان في النّصّ الشّعريّ الحديث في المملكة العربيّة السّعوديّة**، رسالة ماجستير، جامعة أمّ القرى، المملكة العربيّة السّعوديّة، 2007م.

- حمدان، أحمد عبد الله محمّد، **دلالة الألوان في شعر نزار قبّاني**، رسالة ماجستير، جامعة النّجاح الوطنيّة، نابلس، 2008م.

- خالد البيك، أماني جمال عبد النّاصر، **دلالة الألوان في شعر الفتوح الإسلاميّة في عصر صدر الإسلام**، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلاميّة، غزّة، 2010م.

- خلّاف، ميسّر سالم، **مظاهر الإبداع الفنّي في شعر وليد سيف**، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، الخليل، 2007م.

- الطّلحيّ، ردّة الله بن ردّة بن ضيف الله، **دلالة السّياق**، رسالة دكتوراة، جامعة أمّ القرى، المملكة العربيّة السّعوديّة، 1418هـ/ 1997م.

- عبد المالك، بوتيوتة، **تجلّيات السّرد في القصيدة الجاهليّة**، رسالة ماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2006- 2007م.

- الكيلاني، إيمان" محمّد أمين" خضر، **دراسة أسلوبيّة لشعر بدر شاكر السّيّاب**، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنيّة، عمّان، 1997م.

- المجالي، طارق عبد القادر، **دراسة أسلوبيّة لشعر نزار قبّاني**، رسالة دكتوراة، الجامعة الأردنيّة، عمّان، 2000م.

- وقّاد، مسعود، **البنية الإيقاعيّة في شعر فدوى طوقان**، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، الجزائر، 2003/ 2004م.

المؤتمرات:

- بني عودة، نسيم، **تجلّيات المكان والزّمان في مجموعة(لماذا تركت الحصان وحيداً؟)** الأدب الفلسطينيّ بعد أوسلو، جامعة الخليل، 2010م.

مقابلات شخصيّة:

- البرغوثي، مريد، بين الشّعر ورحلة المنافي العربيّة والأوروبيّة، 16/ 5/ 2009م، دبي- الإمارات/ مقابلة تلفزيونيّة.

مواقع إلكترونيّة:

www.mouridbarghout.net

www. Maaber.com

www.ahewar.org

Abstract

Palestine gave birth to many poets who linked their sough to it. They wanted to have a fingerprint in its history, and they did not find better than the word; to express the suffering of the nation, and to reveal the self-crippling conflicts, and let those groans cross the borders. One of these poets is Mureed Barghouti whose destiny wills to be sentenced to stay away from home, but he did not give up and made from his displacement a reason to fight a war of words that has an impact not less than the war of weapons. He said his word without fear conjuring up his home in exile, showing it in his poems as he left before departure.

Mureed Barghouti poetry came vibrant, motion and sounded, so his poem was a complete-featured clear picture, holding within folds the full Palestinian scene, highlighting the time and event, which helped to form prose narration closest to the story-telling, the place as the homeland of the event not the poet -and as can be seen - for the large number of homes he travels to and fro .He was able by his creative style to reach the recipient Palestinians and being proud of himself.

In order to monitor this creativity and reveal what is beyond, this study came to investigate the stylistic phenomena in Mureed Barghouti poetry in four chapters:-

Chapter I: studied the construction of the poem in terms of the title and the length of the poem and the dramatic tendency. **The second chapter** dealt with the issue of different forms of intertextuality; religious, literary and popular heritage and legendary employing them to reach the meaning

in many ways; therefore he melted it in texts and hide its origins. **The third chapter** dealt with the semantic structure, studying key words, context suitability, and the poetic lexicon of the poet in respect to time, place, plant, animal and color, as well as the language of the familiarity and the displacement phenomenon, including suggestive connotations.

The fourth chapter has studied the musical rhythm in Barghouti poetry, both external and internal, the external represents the meter and rhyme which the poet has freed himself from them to the internal rhythm, offsetting to some extent; its manifestations repetition, intervals, alliteration, rhythm and psychological counterpoint.

The poet's words were able to paint the creativity features and their implications, and distinguished from the owner from others, in spite of its approach between him and his peers in different locations.

Hebron University
Deanery of Higher Studies
Arabic Language Program

"Astyle study of Mureed Barghouti's Poetry"

Prepared by
Nisreen Ata Saleem Abu Shkadeem

Supervised by
Dr. Ibrahim Abu Hashhash

This thesis has been submitted as completion to requirements for M.A degree at the Department of Arabic Language, the Deanery of Higher Studies in Hebron Universtiy.

1435H \ 2014G