وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجزائر– 02– أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

البنى الأسلوبية ودلالاتها الشّعرية في شعر تميم البرغوثي – دراسة أسلوبية –

The Stylistic Structures and their poetic connotations in Tamim Barghouti's poetry –Stylistic Study–

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي

التخصّص: المدارس النقدية و تحليل الخطاب

إعداد الطالبة:

ياسمين بوصلاح

إشراف الأستاذ الدكتور:

"علي ملاحي"

أعضاء لجنة المناقشة:

1– أ.د حفصة جعيط.... جامعة الجزائر 2.....رئيسا

2– أ.د علي ملاحي..... جامعة الجزائر2.....مشرفا ومقررا

3– أ.د ايمان العشي..... جامعة الجزائر 2.....عضوا ومناقشا

4– أ.د شفيقة بن داود.... جامعة الجزئر 2.....عضوا ومناقشا

5– أ.د فارس رابح..... جامعة البليدة.....عضوا ومناقشا

6– أ.د توفوتي شهرزاد.....جامعة بومرداس ..... عضوا ومناقشا

السنة الجامعية: 2021 / 2022

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجزائر– 02 – أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

البنى الأسلوبية ودلالاتها الشّعرية في شعر تميم البرغوثي – دراسة أسلوبية –

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي

التخصّص: المدارس النقدية و تحليل الخطاب

إعداد الطالبة:

ياسمين بوصلاح

إشراف الأستاذ الدكتور:

"علي ملاحي"

أعضاء لجنة المناقشة:

1– أ.د حفصة جعيط . . ..جامعة الجزائر 2.....رئيسا

2– أ.د علي ملاحي..... جامعة الجزائر2.....مشرفا ومقررا

3– أ.د ايمان العشي..... جامعة الجزائر 2.....عضوا ومناقشا

4– أ.د شفيقة بن داود.... جامعة الجزئر 2.....عضوا ومناقشا

5– أ.د فارس رابح ..... جامعة البليدة..... عضوا ومناقشا

6– أ.د توفوتي شهرزاد.....جامعة بومرداس ..... عضوا ومناقشا

السنة الجامعية: 2021 / 2022

Ministry of Higher Edecation and Scientific Research

University of Algiers 2 Abu al-Qasim Saadallah

College of Arabic Language and Literatre and oriental languages

Departement of Arabic language ad literature

The stylistic structures and their poetic connotations in

Tamim Barghouti's poetry –Stylistic Study–

A Thesis Submitted to Obtain a Doctorate of Sciences in Arabic literature

_ critical schools and discourse analysis –

Supervision of Prpf .Dr: **Done by:**

Ali Malahi **Bouslah yasmine**

Discussion members:

1. **Dr .Hafssa jaait**..... **……Alger2** .....**President**.
2. **Dr. Ali Malahi**…….**Alger 2 ……Supervisor and rapporteur**
3. **Dr. Iman El Achi**……**Alger 2……Discussion member**
4. **Dr.chafica bendawad…… Alger 2….. Discussion member**
5. **Dr.Fares Rabeh…… …….Alger 2…. Discussion member**
6. **Dr.Tofoti chahrazed……. Alger 2….. Discussion member**

Universiy Year : 2022 / 2021

الإهـــداء:

يقول الشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي :

أمّا أنا فأنا باقٍ كما عهدوا لو أنّهم فتّشوا قلبي لما وجدوا

"فيه سوى حُبهُّم واللهِ واللهِ"

****

فيا أُمَّةً للهوى والعِنادِ

لكم منّي الشّكر ألفا

وَشُكري لَكُم أَنْ أَظَلَّ كمَا كُنْتُ حتى أمُوتَ بِقلبٍ سَليمْ

وأني أُجِيبُ قُبَيْلَ مُلاقاةِ ربِّ رَحِيمْ

وَعيْنَايَ في أَعْيُنِ القَومِ ياإخْوتي ، واثقاً ، راضِياً لا أَغُضُ البَصَرْ

أَنا ابْنُ مُرِيدٍ وَرَضْوى ،

بِلادِي فِلِسطينُ،

وَاسْمِي تَمِيمْ ....

أهدي ثمرة هذا العمل إلى والدي العزيزين حفظهما الله لي ، وإلى إخوتي وأ خواتي كل باسمه خاصة أخي الأكبر، بارك فيه وفي صحته وأختي الكبرى "حورية" ، وصديقتي الغالية أمينة ، ووالديها العزيزين، وكل الأصدقاء والأحبة ، تحية لهم من القلب إلى القلب...

شكر و عرفان

الحمد لله وحده بادئ و بعده

و من باب من لم يشكر الناس لم يشكر الله

أرفع أسمى عبارات الشكر و العرفان إلى كل من كان لي سندا في إنجاز هذا البحث:

أتقدّم بالشّكر الجزيل إلى من تعجز الكلمات أن توفّيه حقّ شكره ، ويجّف القلم تعبيرا عن امتناني له ، مَنْ منحنا مِن وقته ونصحه وتوجيهاته الكثيرة، الأستاذ المشرف الدكتور: "**علي ملاحي**" حفظه الله ورعاه ، وزاده علما وفهما ونفع الله به خلقا جمّا.

كما أشكر أساتذتي الأفاضل الذين تشرفت بقراءتهم وملاحظاتم المهمة ، وتحملهم وصبرهم عناء هذه القراءة...

كما أشكر كل من أسدى إلينا النّصح والتوجيه ولم يبخل علينا بالدّعاء.

مقدمة

مقدمة:

يشرفني أن أقدم بحثا عن" البنى الأسلوبية ودلالاتها الشعرية في شعر تميم البرغوثي،- دراسة أسلوبية-"، وهو موضوع دعت إليه الحاجة لتقصّي الملامح و السّمات الأسلوبية وأبعادها الدّلالية في الخطاب الشّعري البرغوثي للشاعر الفلسطيني المعاصر، الذي أبدع فصحى وعامية، وحاجة أخرى لدرس أسلوبية هذا الشاعر الذي لم تخطه الأقلام النّقدية بعد، إلا بالنزر القليل من المقالات التي نجدها هنا وهناك، بين مواقع إلكترونية وصحف يومية، لا تفي في العادة بدراساتها كل الجوانب الفنية والأدبية في شعره، فما كان الجديد في هذا البحث يا ترى؟.

أولى سمات هذا البحث عنايته بالجزئية، وهي تحديد ملامح البنى الأسلوبية طاغية في خطاب تميم البرغوثي الشعري ،و جمالية دلالاتها الشّعرية ، ففي العادة نجد بحوثا كثيرة تختصر على ذكر البنى الأسلوبية الموجودة ضمن ربوع المتن ، بينما دراستنا تزاوج بين تحديد هذه البنى الأسلوبية ، مع تأكيد جمالية دلالاتها الشعرية في الخطاب الشعري، وإنما كان هذا التزاوج دون الاختصار على الجانب الأول دون غيره رغبة في استيفاء أكبر قدر ممكن من جوانب الدراسة المستفيضة لتأكيد أسلوبية الشاعر ، وحتى لا تنشطر بين الجزئين لكل منهما آليات تشكيل وملامح وطرق عرض في خطابه الشعري ، توحي إلى سّمات الفّنية في إبداعه الشّعري.

وقد كانت هناك غايات من وراء اختيار هذا المصطلح بالذات، كونه ذا جذور تتصل بعلم الاجتماع والفلسفة وعلم النفس والتصوف، وقد عرضنا لمفهومه في أهم تلك الحقول المعرفية، خاصة علم النفس ومباجثه.

ولئن تساءل البعض لم الشاعر الفلسطيني "تميم البرغوثي" دون غيره؟، فالردّ أنّه كان خيارا مقدّما لأسباب عديدة ، أهمها شخصه الذي يمثّل قلب العالم العربي ملخصّا في انتمائه المزدوج بين "الشام العربي ومصرّ، فأبوه الشاعر الفلسطيني "مريد البرغوثي"، ووالدته الروائية المصرية المرحومة "رضوى عاشور"، نقول أنّنا إنّما اخترنا النّصّ

الفلسطيني، لأنّه محاصر، ولأنّ الشّاعر تميم البرغوثي محاصر، و لئن كُتِب للكلمة الفلسطينية الوصولُ إلى الأسماع، فلا خوف على الكلمة العربية في غيرها من البقاع.

دفعني إلى إختيار هذا الموضوع عدة أسباب لعل أهمها :

يتعلق الأمر بالشاعر الفلسطيني " تميم البرغوثي" وشاعريته الإبداعية ، التي لمسناها في مختلف خطاباته الشّعرية ، القائمة على بنية لغوية جميلة تزخر بالتدّفق اللغوي المتشعب فـــي الخصائص الأسلوبية المتنوعة .

وأحد الأسباب التي دعتني إلى اختيار هذا الموضوع ، ندرة الدراسات النقدية التي اهتمت بمنتوجه الشعري ، حيث لم يقبل الباحثين والنقاد على إحاطة خطابه الشعري بالقراءة والتحليل ، إلا دراسات ضئيلة ، هذا هو الدافع الأساسي الذي شجعني لدراسة إبداعه الفني دراسة تكشف لنا، عن قيمة شعره في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ولاسيما المتضمن لخصائص أسلوبية فنية تثري كيانه الجمالي.

يضاف إلى ذلك أنّه الشاعر العربي الذي يكاد يكون الوحيد الذي يجمع في شعره بين اللغة العربية الفصحى واللهجات العامية ، المصرية والفلسطينية والعراقية، وهذه اللهجات العربية خاصة المشرقية تختلف بتعددها، وارتباطها بالأداء الصّوتي والإلقاء المتعلق بفن المقامات والمواويل، فكانت بذلك عامل جذب كبير لاختيار الموضوع، وورود العنوان على هذه الشاكلة، وحتى تستثمر هذه الموهبة في بحث أكاديمي أطمح أن يكون له قيمة نقدية إن شاء الله.

ولم أشأ أن أتخذ نموذجا واحدا للدراسة تفاديا لقصور النّظرة، وفتحا لزوايا مختلفة لدراسة الخطاب الشعري، وتعددا للمصادر، حتى يكون شعر تميم البرغوثي في أغلبه قيد الدراسة قصدا إلى تحقيق نظرة شمولية متكاملة.

أما فيما يتعلق بمنهج الدراسة، وهو المنهج النقدي الأسلوبي ، فالأسلوبية منهج نقدي علمي أدبي ، له مكانته وثقله بين المناهج النقدية المعاصرة ، وأبرز ما يمتاز به ، أنه يقوم على أمور منتقاة من علوم اللغة المتنوعة ، التي من خلالها يمكن لنا استثمارها وتأويلها ، لأن جوهر المنهج الأسلوبي هو القراءة والتأويل .

لهذا كان المنهج الأسلوبي أقرب المناهج في نظري ، وأقدرها على قراءة النص الشعري البرغوثي فصحى وعامية، كون الأسلوبية تسعى إلى اكتشاف مواطن الذكاء الجمالي في كامل الخطاب ، وتعيش في جميع ملامح بروزها باعتبارها بنيات فنية متنوعة، من جهة أخرى ، فإن ما يتيحه هذا المنهج من خلال أدواته التحليلية المرنة والتي تتكيف مع مميزات وخصائص كل خطاب وإبداعاته ، وإنما أراني ممن يثقون باللغة، وخاصة العربية، وبمقدرتها على الأخذ بيد الباحث الجاد نحو غايات ما كان له أن يصل إليها لولا ما أهدته من آليات، وما تفتحه من أبواب المعاني عديدة، لا تجتمع إلا في معاجمها، سواء عمدنا في ذلك إلى مستوياتها التركيبية أو الدلالية أو الإيقاعية، أو بناها الصرفية.

لذا يسرني القول أني في بحثي هذا إنما استسلمت للغة، وآليتها قيادة فكري إلى فحوى خطاب تميم البرغوثي الشعري، وأبعاده، فكانت اللغة في نظري هنا، فيها الخصام وهي الخصم والحكم، خصم لا أنفي افتخاري بمواجهته، وحتى لا أنفي رضاي بأحكامه.

ومن هنا كانت إشكالية البحث الأولية مصاغة في تساؤلات جاء في مقدمتها:

- ماهي أهم البنى الأسلوبية التي تجلت في شعر تميم البرغوثي ؟
- ماهي الدلالة الشعرية التي تمخضت من خلال هذه البنى الأسلوبية ؟

أما الإشكاليات الثانوية فيمكن حصرها على النحو التالي:

- ماهي أهم البنى الأسلوبية على المستوى الإيقاعي ودلالاتها الشعرية في خطاب تميم البرغوثي الشعري ؟.
- ما هي أبرز البنى الأسلوبية على المستوى التركيبي ودلالاتها الشعرية في خطاب تميم البرغوثي الشعري ؟.
- ما هي البنى الأسلوبية على المستوى الدلالي وأبعادها الشعرية في خطاب تميم البرغوثي الشعري ؟.
- كيف تتظافر البنى الإيقاعية والبنى التركيبية والبنى المعجمية أسلوبيا ، وكيف تساهم في تشكيل الوحدة الدلالية الشعرية داخل النص الشعري لتميم البرغوثي. ؟
- هل يمكن للغة الشاعر تميم البرغوثي أن تبوح بملامح البنى الأسلوبية؟
- هل يمكن للباحث إيجاد آلياته التي يطبقها في رسم تلك الملامح؟
- وما طبيعة البنى الأسلوبية الطاغية في شعره؟ و هل طبيعة تلك البنى الجمالية تشابه التي كان يفتخر بها الشاعر الجاهلي قديما من أمثال عمرو بن كلثوم والمتنبي...؟
- إن كانت تتحد فما تجليات البنى الأسلوبية ودلالاتها الشعرية في شعره؟
- هل من الممكن الجزم أن الشاعر تميم البرغوثي في غنى عن القول بالعامية إن هو أفلح في الفصحى، أو العكس؟ .
- أم أنه لا استغناء عن قراءة شعره بمستوييه العامي والفصيح؟
- ما هي نبرات خطاب تميم البرغوثي الشعري ؟ وكيف تتجلى اختلافاتها بين العامية والفصحى؟

أسئلة كثيرة كانت المحاولة للإجابة عنها في محاور البحث الذي جاءت خطته كالآتي: مقدمة ثم تدرج فصول البحث:

- مدخل نظري: تناولنا فيه مدلول البنية و الأسلوب في المنظور النقدي المعاصر.
- الفصل الأول: الخطاب الشعري العربي المعاصر بين الانفتاح والانغلاق وتشكلاته البنيوية ، تطرقنا من خلاله إلى دراسة الأسلوب البنيوي للإيقاع الخارجي و الداخلي، و توزيع التفعيلات و انزياحاتها الإيقاعية في دواوينه الشّعرية.
- الفصل الثاني: التوظيف الأسلوبي للبني التراثية بين حيرة الأنا واستحضار الشخصيات التراثية في شعر تميم البرغوثي.
- الفصل الثالث: البنية الأسلوبية الدلالية وآليات تشكل الأنا في خطاب تميم البرغوثي الشعري.

- بينما الفصل الرابع : جاء عنوانه" بنيات تميم البرغوثي الإيقاعية ودلالاتها الشّعرية الأسلوبية" لتكون الخاتمة كالمعتاد خلاصة لما ورد في البحث، أجمعناها في نقاط لأهم النتائج التي انتهت إليها الدراسة، التي تمت الاستعانة لبلوغها بعدد من المصادر والمراجع، أهمها شعر تميم البرغوثي في دواوينه فصحى وعامية، على الرغم مما واجهني من صعوبات في إيجاد أهم ديوان شعري ألا وهو" في القدس بالفصحى"، و "ميجانا بالعامية الفلسطينية"، والذي لم تسعفنا الظروف للحصول عليهما، فاستغنينا عن دراسة أشعاره بالعامية الفلسطينية، لكننا لم نستغن عن ديوان في القدس" وبقية دواوينه ، حتى تحصلنا على نسخته الأصلية والحمد لله بمساعدة أستاذي الفاضل بارك الله فيه، و أدرجنا البحث

بخاتمة و ملاحق و قائمة للمصادر و المراجع، ليبقى النص الشعري لتميم البرغوثي محل اهتمام للقارئ المبدع لينفتح عند كل قراءة حميمية نقدية واعيّة.

ولا أنسى في الأخير أن أشيد بكل من ساعدني في إتمام هذا البحث، ولو بنصيحة أو توجيه

وشكرا

مدخل نظري :

مدلول البنية و الأسلوب

في المنظور النقدي المعاصر

أ– مدلول البنية في المنظور النّقدي المعاصر:

تستمد البنية في مفهومها و علاقتها بالأسلوبية باعتبارهما مصطلحين حديثين من منظور النظرية اللغوية الحديثة، أهميتها و مفاهيمها ذات العلائق المعرفية الممتدة من ظهور الدرس اللساني و دراساته للغة كنظام من التراكيب و الاستبدالات.

و لقد تبوأت البنية موقعا هاما مفهوما ومنهجا أحدث ثورة عارمة في المعرفة بشتى أنواعها، حيث تردّدت كثيرا في اللغة والأنثروبولوجيا وعلم النفس والاجتماع والثقافة وغيرها من العلوم والفنون.

والتوغل في مفهوم البنية يستدعي العودة إلى الإرهاصات الفلسفية الأولى المؤسسة لها، ذلك أن الآراء الفلسفية بالرغم من تعددها وأبعادها تبقى المصدر الأهم لمعرفة ماهية البنية، وهذا الذي يحمل الباحث على إمعان في تاريخ البنية، مع إدراكه– كما قال الدكتور صلاح فضل– " لما قد يكون في هذا من تناقض، لأن الفكر البنيوي لم يسع لمقاومة شيء كسعيه لمقاومة فكرة التاريخ ذاتها، وحصر مجالها في أضيق الحدود"[1] .

وترجع تلك البدايات إلى أوربا الشرقية، حيث ساهمت الماركسية في وضع اللبنة الأولى لمفهوم البنية، حيث "يعتبر **ماركس** مبدع المعطيات العلمية للبحث البنيوي في الإطار الفلسفي والمنهجي"[2]، فقد كانت لديه مفاهيم أسست لنظرية مسّت جوانب أدبية واجتماعية وفكرية، من ذلك تطرقه للحديث عن البنية التحتية والبنية الفوقية.

وقد مثلت أعمال دي سوسير لبنة أخرى، وقد اعتبرت حجر الزاوية لأهم المبادئ التي انطوت عليها البنيوية، وأكثرها رواجا وأوسعها تطبيقا، وذلك في الكتاب الذي جمعه اثنان من طلبته عام 1916م،بعنوان: "دروس في علم اللغة العام"، ويظهر ذلك جليا في ثنائياته المشهورة.

إنّ سيل هذه الأفكار يحتاج إلى روافد، وهو ما يمكن أن نشبّه به المدارس التي ساهمت في الوصول بمفهوم البنية إلى ما وصل إليه اليوم من التقنين والفاعلية في المجال النقدي.

---

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1419هـ/1998م، ص ،18.

[2] ت.أساخاروفا، تر: أحمد برقاوي ،من فلسفة الوجود إلى البنيوية، ، دار المسيرة،بيروت،لبنان، ط1 ،1984 م، ص ،168.

ومن أهم تلك المدارس والأعلام الذين تبنوا الفكر البنيوي وطوّروه، المدرسة الشكلانية الروسية، التي تعد من روافد البنائية الكبرى، بعد أن وضع دي سوسير حجرها الأساس، في العقد الأول من القرن العشرين، بينما ازدهرت الشكلية في العقدين الثاني والثالث منه 1915 – 1930 .[1]

ومن الأفكار التي صبّت في نهر الفكر الفلسفي البنيوي، ما عبّر عنه **تينيانوف** بقوله" إنّ خاصية العمل الأدبي الفريدة تتمثّل في تطبيق عامل بنائي على المادة، لصياغتها أو تعديلها أو حتى تشويهها، هذا العامل التركيبي لا تمتصه المادة ولا تتوافق معه، بل ترتبط بشكل متمركز بحيث لا يكون هناك تعارض بين المادة والشكل، بل تصبح المادة نفسها مشكلة إذ لا توجد أي مادة خارج التركيب"[2].

من هنا صار البحث عن الخصائص الفريدة للعمل الأدبي هاجس البنيويين، ودراسة المادة في إطار تشكّلها آتت أكلها في زمن قياسي، بالرغم من قصر عمر المدرسة الشكلانية.

1- المنظور النّقدي للبنية عند النقاد العرب:

إنّ البنيوية التي يبني عليها صلاح فضل قراءاته للنصوص في تحليلاته النقدية تنطلق من النظرة الشاملة التي تندمج مع الواقع بكل ملابساته، لا تعدم النص بالتركيز على بنائه الداخلي وعزل الواقع عنه، وإنما تنطلق من النصّ في قراءة الواقع وإعادة إنتاجه، ولذلك يذهب إلى "أنّ تحليل القوانين البنائية للغة والأدب يقودنا بالضرورة إلى وضع غير محدود من النماذج الموجودة في الواقع إلى أشكال تطوّر هذه النماذج في الحالات التي تتم فيها دراسة الجانب التاريخي المتطوّر"[3].

إنّ البنيوية في نظر هذا الناقد لا تغمط النّصّ حقّه، ذلك أنها تعمد إلى" الكشف عن الشفرة السرية التي ترتبط مناحي النشاط الإنساني ، وعلى هذا الأساس فإن البنية هي كل مايكشف عنها التحليل الداخلي لكل مافيه والعناصر والعلاقات القائمة بينها والنظام الذي تتخذه"[4] .

[1] ينظر:صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ، 33،34.
[2] المرجع نفسه ، ص ، 73.
[3] صلاح فضل ،النظرية البنائية، ط 1، دار الشروق 1998م، القاهرة ، مصر، ص، 49 .
[4] المرجع نفسه، ص ، 120.

غير أنّ مفهوم البنية* يبقى هلاميا ويختلف اختلاف المدارس والمناهج النقدية، فقد ينطلق مفهوم البنية من الواقع الثقافي ويتفاعل معه ويتظافر مع أحداثه ، مما يحيلنا إلى أن الناقد سعى من خلال تأملاته النقدية إلى"تأويل الإبداع من خلال دمجه في معنى أكبر هو رؤية العالم" وهذا تأويل لظواهر التعبير للكشف عن الحقيقة الإنسانية الشاملة وأثبت أنّ كل خطاب مهما كان جزئيا أو عابرا يدمج في خطاب أوسع يملأ حيّز المكان والزمان الذي ينتمي له البشر"[1]

نلاحظ أنّ صلاح فضل يؤكّد دور السياق في دراسة البنية، ذلك أنها تتميّز حسبه بثلاث خصائص : تعدّد المعنى، التوقّف على السياق، المرونة"[2]

يقصد بتعدد المعنى اختلاف النقاد في تناول هذا المصطلح، وكل ناقد يسعى إلى تقديم مفهومه الخاص عن البنية، وذلك بما يخدم البنيوية و يغذي مبادئها ، وهذا ما نلمسه في تحليلاته للقصائد الشعرية إذ لا يقف على معنى محدّد (يترك الباب مفتوحا) "فهو يعدّد الاحتمالات باستمرار بشكل واضح حتى يعطي مساحة للتذليل والتبرير محترما عقلية قارئه وراحلا معه إلى أبعد مدى ممكن في الأفق الدلالي".[3]

أما الخاصية الأخيرة وهي المرونة ، فتتمثل في قابلية النظرية البنائية للبنية بصورة عامة، لاختلاف غيرها في الآراء دون الإخلال بمبادئها وإجراءاتها"[4]

وهذا ما جعل الدكتور صلاح فضل في كتابه عن البنائية يجزم أنّ الشكلية الروسية عبرت عن نفسها كنشاط بنائي مبكر.

لقدتحدّث علماء حلقة براغ بشكل صريح عن بنائية اللغة ، ونقدوا بعض ثنائيات دي سوسير، وأخذوا في دراسة القوانين التي تحكم بنية النُّظُم الصوتية، وتولى جاكبسون في إطار الحلقة تنمية الاتجاه البنائي في دراسة الصّوتيات، وكل حدث صوتي عالجه على أنّه وحدة جزئية تنتظم مع وحدات أخرى في مستويات مختلفة.

*يقصد بالبنية هنا التصور البنيوي التكويني الذي تزعمه لوسيان غولدمان من خلال كتابه " الإلاه الخفي".

[1] أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية ، دار قباء ، القاهرة، مصر، د ط، 2000م، ص ، 20.

[2] صلاح فضل، النظرية البنائية، ص ، 121.

[3] أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، ص ،122.

[4] المرجع نفسه، ص ، 123.

وقد استطاعت حلقة براغ سدّ بعض الثغرات في النظرية الشكلية، من ذلك تفاديها لقِصَر البحث على مستوى اللغة، ودعوتها إلى استقلال الوظيفة الجمالية، لا إلى انعزالية الأدب، وفتحت بهذا حلقة براغ الباب لممارسة نقدية ممكنة الحدوث حتى إذا ما تعلق الأمر بالأيديولوجيا، والعاطفة، شرط تناوله كبنية جمالية، فاتضحت بذلك ملامح الأدب البنائية، كالغموض[1] .

من هنا اختارت الدراسة البنيوية الجنوح إلى عزل الظاهرة الأدبية بعيدا عن المؤثرات الخارجية التي استغرقت في أحيان كثيرة الباحثين قبلا، فكان نتاج ذلك العزل للظاهرة لصالح النّص من جهةِ أنّهُ لم تعد ظروف الإنتاج ولا مسبباتُه هي الأهم، و إنّما النَّص في حدِّ ذاته بكل جزئياته وعناصر تشكُّلِه هو موضوع الدراسة وهدفها.

أما سبعينات القرن الماضي فقد " زاوج فيها "لوسيان غولدمان "بين بنية العمل الأدبي والبنية الذهنية للفئة الاجتماعية"[2]، عندما ربط بين البنية والمحيط الاجتماعي، إذ اعتبر أنها تتأثر بالتركيب الاجتماعي متجاوزة الفرد عند تركيبها في النصوص، حيث يرى " أنّ النصوص تقوم على أبنية عقلية تتجاوز الفرد، وتنتمي إلى جماعات أو طبقات محدّدة"[3] .

إنّ البنيوية بوصفها مذهبا فلسفيا يتوخى الشمولية في تفسيراته، ويستخدم تجليات العقل في المجالات المتباينة، جاءت لتبين بأن التاريخ ليس مجرد تراكم عضوي للمكتسبات والمعارف، وذلك لأنّ العقل الإنساني ينزع إلى تمثّل القديم واستيعابه استيعابا فكريا واعيا دون أن يجرده من إطاره الفكري العام[4].

وحتى لا نخلط بين البنية كمفهوم فلسفي وكعنصر معتمد داخل منظومة تحليلية أعمق وأشمل، وهي البنيوية كباعتبارها منهجا ينبغي إيراد تلك التعريفات التي أطر من خلالها البنيويون مفهوم البنية، التي يعرّفها "لالاند "كالتالي:" بمعنى خاص وجديد تستعمل البنية من أجل تعيين كلّ مكوَّن من ظواهر متضامنة، بحيث يكون كلّ عنصر فيها متعلّقا بالعناصر الأخرى، ولا يستطيع أن يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذا الكلّ"[5].

---

[1] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص ،84،85.

[2] يمنى العيد، في معرفة النص، دار الفاق الجديدة، بيروت/ لبنان، ط3، 1985م، ص ، 33،34.

[3] د، جابر عصفور ، النظرية الأدبية المعاصرة، ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998م ، ص ، 66.

[4] عمر مهيبل ، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2010م، ص16،19.

[5]-ANDRE LALANDE ,VOCABULAIRE TECHNIQUE ET CRITIQUE DE LA PHILOSOPHIE,P.U.F14eme EDITION ,1983 P103

إنّ مفهوم البنية لا يتحدّد إلا إذا تحدّد السياق الذي يدرس من خلاله، وما دامت البنية لا تستقل عن سياقاتها المباشرة، فإنّ تعريفاتها تتعدّد تبعا للمنظور الذي يعالج من خلاله مفهومها، سواء كان اجتماعيا أو ثقافيا أو إنثروبولوجيا، أوأدبيا أو في غيرها من المجالات.

حسب الناقد الأمريكي John Crowe Ransnm، فإنّ الأثر الأدبي يتألّف من عنصرين ، هما : {**البنية أو التركيب، والنسج أو السّبك**} .

يُقصد بالبنية المعنى العام للأثر الأدبي وهو الرسالة التي ينقلها هذا الأثر بحذافيرها إلى القارئ، بحيث يمكن التعبير عنها بطرق شتى، غير التعبير الأدبي المستعمل في الأثر الأدبي المذكور[1].

ظهر هذا المصطلح كما أسلفنا مع الشكلانيين الروس، وقد أورده "**جان موكاروفسكي**"، الذي عرف الأثر الفني بأنه:"بنية، أي نظام من العناصر الفنية المحققة فنيا، والموضوعة في تراتبية معقدة، تجمع بينها سيادة عنصر معين على بقية العناصر"[2].

أمّا إذا ما تحدثنا عن الجانب الذي يستمد مفهومها فرضا واستنباطا فإننا نجده في مجالات العلوم والرياضيات ، فتغدو بذلك كما قال صلاح فضل "وصفا لنموذج لا للواقع"[3].[3]

والبنية فكرة فلسفية تمخضت عن الألسنية السوسيرية، حينما عرّف اللغة على أنها نظام من الإشارات ، فقد انبثقت منها لتتصدر دراسة الأدب في فرنسا وأمريكا ، وهي تربط النّص في رباط ممتد من العلاقات المتداخلة حتى لكأنّها تطبيق لمقولة ملارميه "إنّ الكتاب امتداد كامل للحرف"[4] ،وتآلف البنية الأولية (الحرف) في سلسلة مع متتاليات من الحروف منتظمة ومحكمة وفقا لمعايير مشروطة في التأليف هو ما يولّد النصّ.

على الرغم من تأثر البنيوية بالشكلانية إلى أنّه لا ينبغي أبدا اعتبارها صورة أخرى لها، فالبنيوية ترفض المقولة الشكلانية بأنّه يمكن وصف العمل الأدبي دون اللجوء لمحتواه، وترى غير ذلك ، إذ يمكن عندها وصف الأعمال الأدبية في إطارها الثقافي[5]، في حين أن الاختلاف بين الماركسيين و البنيويين الشكلانيين في أنّ البنيويين

[1] مجدي وهبة ،معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، .كامل المهندس، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، لبنان،1984م، ص ، 96.

[2] لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي إنجليزي، فرنسي، ، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002 ،ص، 37.

[3] صلاح فضل ،نظرية البنائية في النقد الأدبي، ، ص ،125 .

[4] TODOROV,INTRODUCTION TO POETICS P11 نقلا عن الخطيئة والتكفير ، عبد الله محمد الغدامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، الإسكندرية،مصر، 1998م، ص ،33.

[5] ينظر: يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، ط1، القاهرة، مصر. 1414هـ/1994م، ص ،26.

ينظرون إلى الأبنية على أنّها أنساق لازمانية منتظمة ذاتيا، في حين يراها الماركسيون أنساق تاريخية متغيّرة مشحونة بالتناقضات[1].

ويرى ليفي شتراوس**c,levestruss** أنّ البنية تحمل أولا وقبل كل شيء طابع النسق أو النظام، فهي تتألف من عناصر إذا ما تعرّض الواحد منها للتغيير أو التحوّل تحولت باقي العناصر الأخرى،، ويحدّد مصطلح البنية بقوله " إن البنية ذات طابع عضوي لأن العناصر المكونة لها تقتضي أن يكون تغيير أي عنصر مفضيا بذاته إلى تغيير بقية العناصر"[2] ذلك أنّه رغم التنافر الظاهري الذي نلاحظه بين البنى والظواهر في المجال الإنساني،فإنّ هناك قواسم مشتركة وروابط تربط بينها، يقول ليفي شتراوس:"في الواقع نرى أنّ النماذج التي تستحق إسم بنية يجب أن تلبي حصرا شروطا أربعة:

1. اتسامها بطابع المنظومة، فتغير عنصر يستلزم تغير باقي العناصر.
2. كل نموذج ينتمي إلى مجموعة من التحولات التي يطابق كلّ منها نموذجا من أصل واحد بحيث أنّ مجموع التحولات يشكّل مجموعة من الخارج.
3. الخصائص المبيَّنة أعلاه تسمح بتوقّع طريقة ردّ فعل النموذج عند تغير أحد عناصره.
4. يجب بناء النموذج بحيث يستطيع عمله توسيع جميع الوقائع الملاحظة[3].

أما جان بياجيه فنجد أنّه حدّد مفهوم البنية la structure وفق معايير اعتبرها الأساس لتسميتها كذلك، يقول:"تبدو البنية بتقدير أولي مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين المجموعة، تقابل خصائص العناصر، تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها،دون أن تتعدى حدودها، أو أن تستعين بعناصر خارجية،وبكلمة موجزة تتألف البنية من ميزات ثلاث: الجملة/ الشمولية، والتحويلات والضبط الذاتي"[4].

وتجدر الإشارة إلى أنّ ليفي شتراوس قد أرسى مفهوم البنية في مجال الأنثروبولوجيا، وهو مجال اختلطت فيه الفلسفة بالعلوم التجريبية، وفي كتابه البنى الأولية للقرابة، بين ليفي شتراوس أنّ "البنية هي ذلك الكيان المبثوث في

[1] ينظر: جابر عصفور، نظريات معاصرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998م ، ص.69 .

[2] يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، تر وتع محمد فتوح ، دار المعارف ،1995 ،ص ،120 .

[3] كلود ليفي شتراوس ، الأنتروبولوجيا البنيوية ، تر ، مصطفى صالح ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، 1977م ، ج1 ، ص ، 328.

[4] جان بياجيه ، البنيوية ، تر ، عارف منيمنه ، بشيراوي بري ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، ص ، 8.

كلّ مكان،لكن وبما أنها رمزية لاشعورية فإنّ مهمة الأنثروبولوجي **الكشف** عنها وإظهارها"[1].

إنّ البنية بحسب ما تقدّم . تكون ذلك "النظام الذي يشكّل خطابا متكاملا ذا معنى، يرتكز على علاقات داخلية، أو تجانس داخلي بين أجزاء تلك البنية الخطاب، فتعمل الأجزاء مجتمعة لأداء وظيفة أو قول معنى، وتتمثّل هذه البنية بالعلاقات التي تحكم أنساقها المكوّنة، ولكلّ من هذه الأنساق عناصرها خصائصها التي تسهم في البناء الكلي"[2].

والبنى بتعددها تتعدد نظمها، فلكل منها نظامها الخاص، وسماتها الجزئية المتمايزة عن ما في سواها من الأجزاء في غيرها من البنى، وما يربط بين تلك الأجزاء هو العلاقات التي تهبها الأهمية، لأنها تهب في النهاية الميزة للبنية الكلية.

والحديث عن البنية خاصة في ظل المدرسة الشكلانية قد يقود البعض إلى الخلط بين مفهوم الشكل، ومفهوم البنية، فاللغة كما هو معلوم عبارة عن نظام أشكال، وإن كانت البنى تتنوع وتتعدد فالشكل شكلان في العمل الأدبي، "شكل المضمون وشكل التعبير"[3] وعليه يجب لفت الانتباه إلى أن "الشكل هو الهيكل الناجم عن قوانين الصياغة ومبادئ التكرار والقوالب التي توضع فيها عناصر معينة"[4].

ومن التعريفات الواردة للشكل، مايلي:

- الشكل : صورة الشيء الخارجية في مقابل المادة.
- وأدبيا ، الشكل: طريقة التعبير عن الفكرة أو الأسلوب أو المبنى، في مقابل المعنى أو الفكرة المراد التعبير عنها[5].

[1] ينظر: عمر مهيبل ، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ، ص ،39 .

[2] خليل الموسى ، جماليات الشعرية، ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2008م ، ص ،253 .

[3] ينظر: سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ، ص129.

[4] صلاح فضل ، نظرية البنائية ، ص ، 294.

[5] جبور عبد النور ، المعجم الأدبي، ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص ، 154.

أما البنية فهي تتميز بطابع التحكم الذاتي، فهي تحكم تشكيل العمل الأدبي وخلقه، وينتج عنها ذاك النظام النهائي الذي تتخذه الوحدات المكونة من الداخل، وعليه تكون صلة البنية في مفهومها العام مرتبطة بالعمل الأدبي الداخلي ووحداته، بينما يكون الشكل ذا ارتباط بما نسميه الهيكل الخارجي وصورة البنية من الخارج.

إنّ النظر الآن، إلى البنية كمفهوم وإلى البنيوية كمنهج، يوضح أنّها في الحالين قد حافظت على الكثير من المبادئ التي أقلعت بحوثها منها، كما يمكن استخلاص الرؤى التي انطلق منها الدرس البنيوي، سواء كان في مجال الأنثروبولوجيا أو علم النفس، أو التاريخ، وما يهمنا نحن هو ذاك التأثير البالغ الذي حققته في مجال النظر إلى الأدب وإلى عملية الإبداع عامة.

يمكن الآن للباحث وبسهولة أن يعي أنّ البنيوية قد تمسكت بالفرضية الجوهرية لدي سوسير، اللغة للكل وليست جوهرا، إنها بناء، يعتمد على العلاقات القائمة فيما بين أجزائه، "وهي تدرس تلك العلاقات في نظام يشترط كل منها وجود الآخر"[1].

إذ البنية غير ثابتة ، بل هي دائما في تحول، وتستمر في توليد بنى من داخلها، عبر توالد الجمل اللامتناهية التي يمكن للنحو أن يطلقها إلى الوجود عبر احتمالات عديدة[2].

وتحدث التحولات نتيجة للتحكم الذاتي من داخل البنية، حيث تعتمد على أنظمتها اللغوية الخاصة بسياقها اللغوي، حيث لا حاجة لسلطان خارجي لتحريكها، وهنا يورد عبد الله الغذامي مثالا عن قوله تعالى: " طلعها كأنّه رؤوس الشياطين "[3]، إذ يقول:"نحن لسنا ندرك الوجود الفعلي للشياطين كي ننفعل بهذه الآية"[4].

هذه السّمات التي تجعل البنية متميزة كإشارة أو علامات تميزها عما سواها، من تكوينها الداخلي وينبثق عنه ليرسم ملامح البنية الخارجية، فيتولد لدينا تكامل هو تلك الوحدة النهائية التي نطلق عليها اسم البنية " تركيب المعنى العام للأثر الأدبي، وما ينقله النص إلى القارئ"[5]..

---

[1] جون ستروك ، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ، تر، محمد عصفور، مجلة عالم المعرفة، الكويت، 1996م ، ص ،15.

[2] عبد الله الغذامي ،الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، الإسكندرية، مصر، 1998م، ص ، 34.

[3] القرآن الكريم، سورة الصافات، الآية ،69 .

[4] عبد الله محمد الغدامي،الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، الإسكندرية، مصر، 1998م، ص ،34 .

[5] محمد التنوخي ، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط2، 1419هـ ،ت/1999م، ص ، 195.

2- العلاقات بين البنى في المنظور النّقدي المعاصر:

تقوم العلاقة بين الوحدات عند شتراوس بدور أساسي **هو الوظيفة،** وهي ذات أهمية تمثل تجاوزا للمضمون الخاص، وامتدادا لمبدأ العلاقة الثنائية عند سوسير، وقد تنبني العلاقة على الاختلاف، والعلاقات دائما **ثنائية،** وهي على نوعين، ماهو داخل الوحدة وما هو خارجها، فالداخلية علاقة تأليف واختيار، تتحرك أفقيا ، وتقتضي في طبيعتها وجود **تغاير** بين الوحدة وما بعدها وما قبلها، ولا يجمع بين الوحدات سوى تلك القابلية للتجاور، فالوحدة "خرج" تغاير الوحدة "الرجل" في خصائصها وسماتها، لكنها ذات قابلية للتجاور معها[1]، إذ يمكن إيجاد صلة تربطهما في وحدة أشمل ضمن جملة: **خرج الرجل،** بينما إذا ما جمعنا خرج إلى وحدة أخرى هي دخل، فإنّ ضمهما معا في وحدة واحدة أمر مستحيل، لأنه ورغم وجود مغايرة على عدة مستويات، إلا أنّ قابلية تجاورهما ستحدث تنافرا يخل بالبناء الكلي المرام الوصول إليه، فلا يصح القول، خرج دخل الرجل، إذ تحتاج الجملة إلى وحدة إضافية إن كان القصد أنّه قام بالعملين :الدخول والخروج، وإلا فيجب حذف وحدة إن كان القصد أنّه إما دخل أو خرج.

أما **الاختيار** فهو قائم على **علاقة (غياب)** حيث تكون الطبيعة فيه **إيحائية،** قائمة على **إمكانية الاستبدال** على **محور عمودي،** في هذا االمحور يمكن اختيار كلمة لتحل محل أخرى إما لمشابهة معناها وهذا الغالب، أو لتشابه صوتي فيما بينها وبين التي اختيرت لتكون مكانها، وهذا الذي سماه ابن سينا "المشاكلة".[2]

ومن العلاقات القائمة بين الوحدات نجد **الضدية،** مثل البياض والسواد والدخول والخروج.

ولعل أكثر ما يعنينا في هذا المقام هو الطبيعة الإيحائية في محور الاختيار، ذلك أنّها لا تختزل الوظيفة الفعلية في الكلمة، وإنما تتعداها لتدخل بنا لاشعوريا إلى الذاكرة الجماعية، فالعلاقات كلها

[1] ينظر: محمد التنوخي،المعجم المفصل في الأدب، ص ، 36، 38.

[2] ابن سينا كتاب الشفاء- المنطق9، الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ، مصر ،1386هـ ،1966م ، عن الخطيئة والتكفير، عبد الله الغدامي ،ص ،39.

مخزونة في ذاكرة اللغة، وتتداخل مع الكلمة في حالتي الإبداع والتلقي معا، واستعمالها وفق ما للذاكرة الجماعية من مخزون هو الذي يستثمرها في إغناء النص بإيحاءات كثيفة ودلالات متعددة.

3- أنواع البنى في المنظور النّقدي المعاصر:

لقد أسلفنا أنّ البنى تتعدد وبتعددها تختلف نظمها، ما يفضي في النهاية إلى أنّه لا يمكن حصر البنى، غير أننا نجد محاولات كثيرة لحصرها ضمن أقلّ عدد ممكن حسب سمات وخصائص عامة، وأهم تلك المحاولات عند اللسانيين.

والبنية الدالة الشاملة ، كما يرى غولدمان هي" كلّ حدث إنساني، بما في ذلك الأدبي، يدخل في عدد من البنيات الدالة الشاملة، حيث يسمح تعريفها بمعرفة الطبيعة والدلالة الموضوعية، وتكاد أن تكون ـ حسب هذا السياق ـ أن تكون مرادفا لمصطلح (رؤية العالم)"[1] .

قسم علماء الألسنية البنى **إلى سطحية وعميقة،** الأولى المستخدمة المنطوقة أو المكتوبة، وأي زيادة على البنى العميقة تؤدي إلى زيادة في البنى السطحية، هذا يذكرنا بالمقولة المشهورة الزيادة في المبنى زيادة في المعنى لكن هنا العكس.

تتفرع البنى عند التحويليين التوليديين إلى نوعين: سطحية وعميقة، حيث إنّ للغة مستويين أو بنيتان من التراكيب، العميقة وهي عناصر تكون في ذهن القارئ أو السامع أو المتكلم أو الكاتب ، و هي ما يتبع السطحية من بنى غير منطوقة، وإنما تفهم أو تستنتج من الجملة [2] ، فقولنا قُتِل رجلٌ، تنم عن وجود شخص في الماضي قام بفعل القتل، وهي عناصر لم تنطق وإنما أغنت عنها البنية السطحية " البناء للمجهول ، في قُتِل رجلٌ.لقد كان لنوعم تشو مسكي الفضل في وضع مصطلحي: البنية العميقة والبنية السطحية، حيث وضعهما "للدلالة على بناء تحتي أو بناء باطني أو قاعدي"[3] .

وحسب سعيد علوش فإنّ البنية السطحية تُختار حدسيا، بحيث التغيير الذي يطرح نفسه كمعطى لا يمنح أكثر من سطحه.

---

[1] سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 53.

[2] خليل الموسى ،آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات هيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا ،د ط، ،2010م،ص ،52.

[3] محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،القاهرة، مصر، ط3، 2003م، ص ، 104.

وحسبه دائما، فإنّ"البنية السطحية تتحدد حسب علاقتها بالبنية العميقة، هذه البنية العميقة المرتبطة بمفهوم أيديولوجي، يحيل على سيكلوجية الأعماق، تفترض دلالة ما تتميز بصعوبة تقصيها"[1] .

وقد أورد الدكتور خليل الموسى في كتابه"آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر" أنواع من البنى التي وردت وصفا للومضات الشعرية التي قام بدراستها، مثل **البنية المركزة التعريفية**، البنية **المركزة التقابلية**، البنية **المغلقة**، والبنية **المفتوحة**، والبنية **الحلزونية**"[2].

والبنية **المركزة التعريفية** تكون بمثابة العنوان أو ما يمكن أن نطلق عليه عتبة النص الشعري، حيث إنها الاستهلال الذي يمهد للنص وما يتطرق إليه ، **لذلك تكون صريحة واضحة**، مثّل خليل الموسى لهذه البنية بما نجده في كتابات نزار قباني كالومضة التي قدم بها لمجموعته الشعرية "قالت لي السمراء" الصادرة سنة 1944م، حيث يقول:

قلبي كمنفضة الرماد ...أنا

إن تنبشي ما فيه تحـترقي

شِعري أنا قلبي .. ويظلمني

من لا يرى قلبي على الورق[23]

حيث توحي بأنّ النص الشعري عاطفي ، ينتمي لمدرسة الوجدان.

أما التقابلية فهي صورة مقابل صورة ضدية، وهو كثير في "هوامش على دفتر النكسة" لنزار قباني، من ذلك قوله:

جلودنا ميتة الإحساس

أرواحنا تشكو من الإفلاس،

أيامنا تدور بين الزار ..

---

[1] سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ، ص ،53، 54.

[2]. ينظر: خليل الموسى ،آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر ،ص،54.

[3]. نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، ديوان قالت لي السمراء، ج1، منشورات نزار قباني ، بيروت، لبنان، 1944م، ص14.

والشطرنج..

والنعاس..

هل نحن (خير أمة أخرجت للناس))؟؟[1]

ومثال ذلك من شعر االشاعر تميم البرغوثي، قصيدة "أمر طبيعي" ، من ديوانه باللغة الفصحى "في القدس"، حيث يقول:

أَرَى أُمَّةً فِي الغَارِ بَعْـــــدَ مُحَمَّدِ تَعُودُ إِلَيهِ حِينَ يَفـــــــــْدَحُهَا الأَمْر

أَلَمْ تَخْرُجِي مِنْهُ إِلَى الملـــــكِ آنِفًا كأَنَّك أَنْت الدّهْر لَوْ أُنصف الدَّهْرُ

فَمَالَك تَخشـــــين السُيوفَ بِبَاهِكَأُمِّ غَزَالٍ فِيهِ جمَّدَهَا الذُعْـــرَ

[...] هَذَا فَتَى خَرَجَ الغدَاة وَلَمْ يُصَب

فِي كَفِّهِ حَلْوَى، يُنَادِيكَ اخرِجِي لَا بَأْسَ يَاهَذْي عَلَيْكَ مِنَ الخُرُوجِ

وَلتذكُرِي أَيَامَ كُنْتِ طَلِيقَةً،

تَهْدِي خُطَاكَ النَجْمُ فِي علْيَائِهِ، وَالله يعرف مِنْخلَالك[2]

هنا حيث نجد ذاك التقابل بين ما كان فعلا موجودا في الماضي وما هو كائن اليوم وبين ما يفترض أن يكون عليه الحال.

---

[1] نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة، ، الجزء الثالث، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، دط، دت، ص ، 86.

[2] تميم البرغوثي ، ديوان في القدس، ، دار الشروق ، القاهرة، مصر، ط2، 2015 م، ص ، 60.

والبنية المغلقة تلك التي تحمل في طياتها الرؤية المنطوية عليها سريرة الشاعر، سواء كانت غضبا أو نقمة أو استهزاء أو لامبالاة أحيانا، فهي مركّزة وتفضي في النهاية إلى الحقيقة التي يريد الشاعر الوصول إليها، أو إثارة الأذهان لها.[1]

تنبني هذه البنية على الرؤية المركزة في الفكرة التي يراها صحيحة ويؤكدها بجعلها مركز ما يدور حوله موضوعه، فالشكل الدائري المغلق،"عبارة عن إطار بنائي محكم، يجعل القصيدة كأنها دائرة مغلقة تنتهي حين تبدأ "[2]

ومن نماذجه قول الشاعر تميم البرغوثي في قصيدة : **"دعي لي ذنوبي "** :

دَعِيْ لِيْ ذُنُوبِي فاَللَيَالِي شَحـائِحٌ مَـتَى نَفَعَتْنِي يَا هَـدِيْت النَّصَائِحٌ

بِنَفْسِي فَتَى سَهْـل الخَـلَائِق طَيِّب يُـمَازِحٌ دَهْرًا عَـابِسًا لَا يُمَـــازِحٌ

وَيُكْثِرُ قَوْلَ الشِعَرَ فِي الحَرْبِ لَا الهَوَى لِأَنَّ الهَوَى لَوْ قِيْسَ بِالحَرْبِ جَارِحٌ

فَفِي كُلِّ حَرْب ثَمَّ حقٌّ وَ بَـاطِـل وَفِي الحُبِّ لَا هَذَا وَلَا ذَاكَ وَاضِحٌ

فَإِنْ قَـالَ لَا أَهْـوَى فَلَيْسَ بِصَـادِقٍ وَإِنْ قَالَ أَهْـوَى أَحْجَلَتْهُ المَذَابِـحٌ[3]

ففكرة الأبيات تدور حول معنى واحد، وهو عدم الرغبة في القول عن الحب، لسخرية الموقف الذي يتخذه الشاعر من الحبّ، إذ كان جوابه على سؤال " غسان بن جدو" في حوار على قناة الجزيرة:

– ما لك لا تكتُب الشعر إلا عن الحرب في كلّ حين؟ ماذا تقول؟

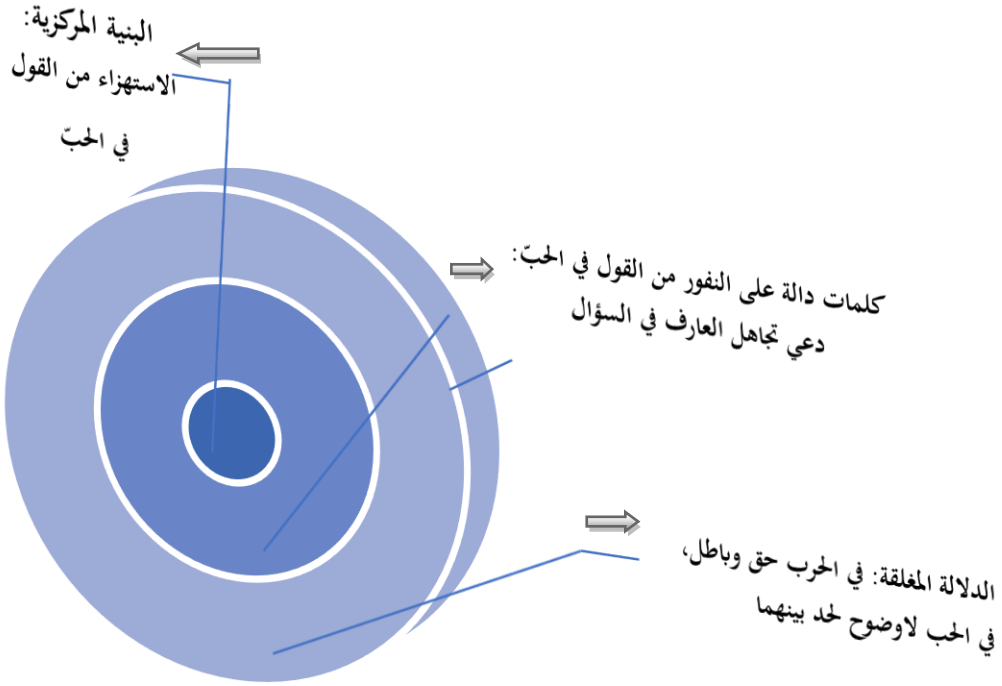
فكان الجواب هو هذه الأبيات .

[1] ينظر:خليل الموسى ، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ، ص ، 54 ،64.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ، 216.

[3] برنامج حوار مفتوح حاوره غسّان بن جدّو قناة الجزيرة . الدّوحة ، قطر 28 شعبان 1430هـ. 2009/08/19م.

والشكل التالي يوضح ذلك:



أما **البنية المفتوحة**، فنهاياتها مفتوحة[1]، تفضي إلى تأويلات متعددة، قد تفضي في كثير من الأحيان إلى نصوص متفرعة، ما يقودنا هنا إلى التناص، والاقتباس، وغيرها من المصطلحات التي تتداخل في مفهومها مع مفهوم تلك التقنية التي تحيل إلى نصوص وأحداث وشخصيات خارج النص لكنها ترتبط به إذا ما قرأنا ما بين السطور ارتباطا وثيقا، وتشد وصاله بما بعده وما قبله، والشكل الدائري المفتوح" هو ذلك الشكل الذي ترتبط نهايته ببدايته ارتباطا عضويا ، لكن هذه النهاية ليست تكرارا للبداية ، فهي نهاية مفتوحة ، غير نهائية[2] .

وتظهر البنية المفتوحة في متن الخطاب البرغوثي، في النهاية المفتوحة ضمن التساؤل المطروح في آخر قصيدة " قفي ساعة" بقوله:

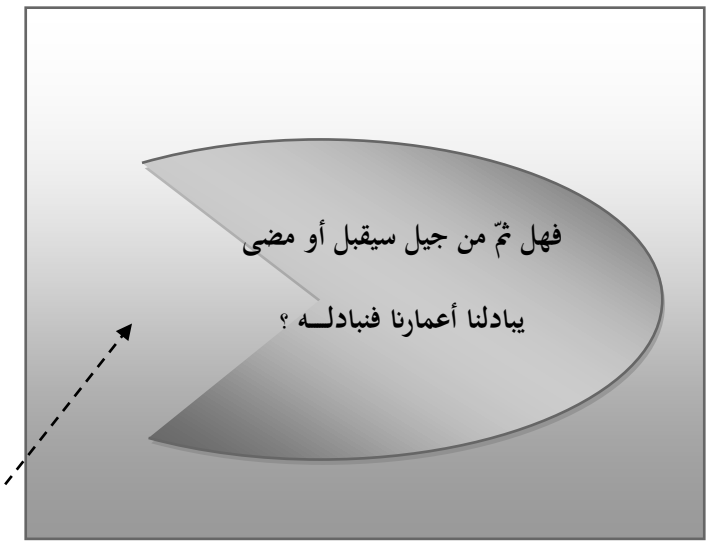
فهل ثمّ من جيل سيقبل أو مضى يبادلنا أعمارنا فنبادله؟

حيث يترك هذا التساؤل المجال مفتوحا لعدّة تأويلات.

[1] خليل الموسى ، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص ، 64.

[2] عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، ص ، 222 .

والشكل التالي يوضح ذلك:



بنية مفتوحة تحتمل عدة تأويلات

ومن البنيات المفتوحة التي أوردها الدكتور خليل الموسى في كتابه آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، الومضة ذات البنية المفتوحة في مطلع قصيدة نزار قباني: " أوراق إسبانية"، إذ يقول :

إسبانيا..

جسر من البكاء

يمتد بين الأرض والسماء[1]

أما **البنية الحلزونية** فهي واحدة من البنى التي تنطلق من نقطة واحدة، مشكلة دوائر تنتهي نهاية واحدة، وحسب عز الدين إسماعيل فإنّها "رغم ما يظهر من استقلالية عناصرها إلا أنّ الموقف الشعوري هو رابط وثيق بين دوائرها"[2].

يشير خليل الموسى في آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، إلى هذا بأمثلة من الشعر المعاصر، من ذلك قول الشاعر نزار قباني :

في البدء كـــــان الشـــعر و النثر هو استثنـــــــــاء

في البدء كان البحـــــــر و البر هو استثنـــــــــاء

[1] نزار قباني ، الأعمال الشعرية الكاملة، ، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، دط ،1983م، ص ،557 .

[2] ينظر:خليل الموسى ، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ، ص ، 66 .

في البـــدء كان النـــــــهد والسفح هو استثنـــــــــــاء

في البـــدء كنت أنـــــــت ثم كانت النســـــــــــــاء[1]

ب- الأسلوب في المنظور الاصطلاحي و المنظور النّقدي الأسلوبي :

1- الأسلوب في المنظور النّقدي الغربي :

شغلت قضية الأسلوب حيزا كبيرا في نقاشات البلاغيين القدامى، غير أنه بسقوط البلاغة وميلاد ما سمي بالبلاغة الجديدة، عادت النقاشات إلى سابق عهدها انطلاقا من مقولات أفلاطون ومرورا ببفون،"الأسلوب شبيه بالسمة الشخصية" و"الأسلوب هو سمة الروح"، حسب ما ينسب إلى سينيك، ونجد كلمة الأسلوب في المعجم الفرنسي Le Robert يدل على " الأداة المكونة من ريشة حادة ، ثم تطور المفهوم ليُستعمل في استثناءات أخرى ك : تمرين كتابي أو الطريقة الخاصة في الكتابة ، واستعمل أيضا بمعنى الطريقة الفردية للتعبير أو النطق"[2] .

انطلاقا من تلك الأفكار بنيت نظريات كثيرة حول الأسلوب، فهذا(أديت هاملتون) يرى أنّ "الأسلوب الذي تتخذه امة من الأمم سواء كان من العقل أو من الروح، فإنه حاسم التأثير في الفن، وأسلوب الروح هو الانسحاب من عالم الأشياء إلى تأمل العالم الداخلي، فلا حاجة لأي مطابقة بين ما يجري في الخارج وما يجري في الداخل"[3].

والأسلوب عند الغربيين بوجه عام هو طريقة تعبير الإنسان عن نفسه كتابة، وقد اعتبر معنى"مثاليا"[4]وهو معنى مشتق من الأصل اللاتيني للكلمة بمعنى القلم، عند البلاغيين اليونان القدامى اعتبر الأسلوب وسيلة إقناع، فاندرج تحت علم الخطابة، خاصة فيما يتعلق بجانب الاختيار، تكلم عنه أرسطو في الكتاب الثالث من بحثه في الخطابة.

---

[1] نزار قباني ، الأعمال الشعرية الكاملة، ،ج 2، ص ، 218.

[2]. Le Robert.Dictionnaire ,hstorique de la langue français,p ,2177 ,

[3]. أديث هاملتون، الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة، تر: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1997م، ص ، 45.

[4]. ينظر:سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ، ص ،114.

تَمَّ توارثُ المفهوم عن اليونان، "فقد كانوا روادا في تقنين مفهوم الأسلوب تقنينا نقديا علميا"[1] ، فاستعمله الأوربيون، و"قسموه أقساما ثلاثة: البسيط ، و الوسيط والسامي أو الوقور، واعتبروا أعمال الشاعر فرجيل نموذجا لتلك الأقسام، فالرعائيات نموذج للوَطِيء ، والزراعيات نموذج للوسيط ،و الإلياذة نموذج للسامي أو الوقور"[2].

لم تتغير النظرة للأسلوب عند الأوربيين عن تلك التي توارثوها عن اليونان، حتى أواخر القرن الثامن عشر، حيث صار النظر للأسلوب على أنه"جزء لا يتجزأ من طبيعة المؤلف نفسه"[3].

إن تأليف الألفاظ يكون لنيل غرض مقصود، يختار له المؤلف ألفاظا ينال بها حظوة لدى قارئه أو سامعه، لهذا تتوقف معرفة أسلوب كاتب معين، بناء على معرفة سابقة بطريقة اختياره للكلمات وتأليفه بينها.فالتّميز في الأساليب إنما يكون ب"اختيار المفردات وانتقاء التراكيب لأداء أفكاره حقّ أدائها"[4]، هذا الاختيار الذي يكاد يكون متفقا على ضرورة مراعاته أثناء التأليف، حيث إنّ طبيعة الأسلوب تتحدد بتحدد الحقول المختار منها اللفظ، فإن كان اللفظ جزلا موافقا للحال ، لا غرابة فيه ولا تعقيد كان الأسلوب بالمثل، واضحا وسهلا، وإلا شابه التعقيد والتزويق ، وبدا على صاحبه التكلّف.

فكانت صفوة تلك التعاريف، معاني ملخّصة فيما يلي :

- طريقة وضع الأفكار في كلمات.
- نمط له خصوصيته في الصياغة والتعبير، في لغة الكتابة أو لغة الحديث.

---

1. نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، طبع دار نوبار، القاهرة، مصر، ط1، 1996م، ص 07.
2. ينظر : مجدي وهبه ،كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط2 ، 1984 ، ص ، 34.
3. المرجع السابق ، ص ، 34.
4. محمد التنوخي ، المعجم المفصل في الأدب ، دار الكتب العلمية،بيروت، لبنان، ط1419،2هـ/ 1999م، ج1، ص ،93 .

- الخصائص المميّزة للنّصّ الأدبي، والمتعلّقة بشكل التعبير أكثر من تعلّقها بالفكرة التي يقوم النّصّ الأدبي بتوصيلها"[1] .

ومع أنّ **اللسانيين** رفضوا إعادة الاعتبار إلى مفهوم الأسلوب، متخلين بذلك عنه لمفهوم الأدب والكتابة، ذلك أنّهم أدركوا حسب رأيهم أنّ طبيعة الأسلوب لا تسمح أن يكون محل دراسة عقلية تستحق أن تدخل ميدان اللسانيات.

وبالرغم من كون قضية الأسلوب آنذاك حية في نقاشات الغربيين ومراسلاتهم، إلا أنّه لم يتوقع أحد أن تغدو محل دراسة علمية، وبتغير المذاهب اللسانية اتخذ البعض من الأسلوب موضوع بحث في صلب الدراسات اللسانية.

لحسب بيار جيرو لم تقدم المدرسة **السوسيرية** على دراسة الأسلوب الفردي، لأنها رأته فعلا حرا، منعزلا، ومتفردا، لا حدود له ولا قدرة على الملاحظة والتحليل والتصنيف فيه، ما جعلها تتجه إلى دراسة الأساليب الجماعية[2] .

تمخض عن دراسات الأسلوب ما يسمى **بالأسلوبية التعبيرية**، الأسلوبية الوصفية **والأسلوبية التكوينية**، الأسلوبية التعبيرية عدت وصفية لكونها تنظر إلى البنى ووظائفها داخل النظام اللغوي، أما التكوينية فتحدد الأسباب أو المكونات.

إنّ مفهوم الأسلوب لم يتغير كثيرا عبر القرون والعصور، فمازالت بعض الرؤى تنصب على المفاهيم الأولية المؤسسة له، فكثير من الدارسين مازالوا يعتبرون الأسلوب وعاء للمعنى، كما أنّ اللغة وعاء له " و الاسلوبية تدرس الظواهر اللغوية جميعا بدءا من الصوت و حتى المعنى مرورا بالتراكيب"[3]. و قد اعتبر الشكلانيون الروس الأسلوب انحرافا، ومن الذين ركزوا على صفة الانزياح التي تعطي الأسلوب سمة

1 إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، الجمهورية التونسية، 1986م، ص، 28.

2 ينظر: بيار جيرو ، الأسلوبية،، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، سورية، ط2 ،1994م، ص ، 44.

3 ينظر عياد شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة و النشر، السعودية، ط1، 1982، ص 44 ، 49.

تعريفية هامة، الروسيان ياكبسون وتودوروف ، والفرنسي جون كوهين، إذ أعطى هذا الأخير أهمية كبرى للانزياح[1] .

تلخص تعاريف الغربيين للأسلوب في مفهومين رئيسيين هما:

الأول: يحدّ الأسلوب بأنّه مفارقة departure، أو انحراف deviation[2] .

والثاني: يحدّ الأسلوب بأنّه اختيار choice أو انتقاء collection، يقوم به المبدع لسمات لغوية معيّنة، بين قائمة الاحتمالات المتاحة في اللغة[3] .

2- المنظور النّقدي الأسلوبي العربي من البلاغة إلى الأسلوبية :

ألحّ كثير من الدارسين و الباحثين العرب بالقول بأن النقد الأسلوبي قد بعث من جديد على أنقاض البلاغة العربية الجوهرية ، إذ ربطوا الدرس البلاغي القديم بالدرس الأسلوبي الحديث، ما أنتج لنا مصطلحا نقديا جديدا عرف في الساحة النقدية الأدبية بالنقد الأسلوبي، حيث رأى معظمهم أن الأسلوبية ما هي إلا بلاغة حديثة، و جاء هذا الرأي نتيجة ما آلت إليه هذه الأسلوبية في جمعها بين الجانب العلمي التطبيقي و الجانب الفني الجمالي مستفيدة من تراثنا البلاغي القديم الذي رسّخ له أشهر البلاغيين في مقدمتهم "عبد القاهر الجرجاني" (ت سنة 471هـ) في كتابه " دلائل الإعجاز" وأسرار البلاغة "، والجاحظ (225هـ)[4].

و لا نغفل حضور البلاغة في إجراءات التحليل الأسلوبي و ذلك ناتج عن تأثير اللسانيات السيميوطيقا... إضافة إلى "الشعرية" لأنه مجال سهل لدراسة أشكال التعبير الفني و التواصل اللغوي المتباينة.

في الأخير نخلص إلى أنّ مفهوم الأسلوب سواء عند العرب أو عند الغربيين قد اتفق على ضرورة مراعاة الاختيار، ثمّ النحو بالكلام منحى يخالف العادة، وهو الذي يعطيه طابعه الأدبي، والجمالي، وينأى به عن الوقوع في التشابه القاتل لملامحه المميزة، ولولا تلك السّمات ما كان من الممكن تعدد الأساليب وتنوعها من شخص لآخر، فكان منها:" السهل، الواضح الطبيعي، والمزخرف، الزاخر بالتشابيه والاستعارات والألوان، والمعتدل الذي يراوح بين البساطة والزخرفة"[5]، وتبقى " دراسة الأسلوب لدى أي شاعر هي النظر في المقام الأول إلى إمكاناته الوظيفية[6] ، وهنا يمكن أن نقول لايمكن دراسته كإحصاء أو تركيب فقط دون النظر لدورها الدلالي.

---

[1] ينظر: حسن غزالة ، الأسلوبية والتأويل والتعليم، مؤسسة اليمامة الصحفية،1419هـ، ص ، 38، 41.

[2] ينظر: نقد تودوروف في دراسة بعنوان: the place of style in the structure of the text, in literary style,op, cit, pp 30,31

[3] سعد مصلوح ، الدراسة الإحصائية للأسلوب، مجلة عالم الفكر 3، مج 20، ع3، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1989م، ص ،106 .

[4] عبد القاهر الجرجاني ،أسرار البلاغة، تح محمد محمود شاكر، ط1، دار المدني، جدة، السعودية، دت، ص،5.

[5] .جبور عبد النور ، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص ،20.

[6] .S.H. Burton : the criticism of poetry .Second Edition .Loyman 1974.page .33.

لماذا البنى الأسلوبية ؟ Structures Stylistiques:

لسبب بسيط هو أنّ مفهوم البنية يصب بشكل أو بآخر في مفهوم الأسلوب، وتحديد ملامح البنى يسهل علينا الوصول إلى أسلوبية الشاعر، فإذا عدنا إلى مفهوم البنية وجدنا أهم عامل ترتكز عليه هو الاختيار، ونجد قاموس "La Rousse" يشرح معنى كلمة الإنتقاء " Le choix في قوله : " الانتقاء من الفعل انتقى ويقصد به اختيار الأفراد أو الأشخاص التي تناسب الأحسن أو الأفضل "[1]، و الأمر نفسه بالنسبة للأسلوب " فهو المظهر الفني الذي به قوام الإبداع الأدبي ، وهو الميزة النوعية للخطاب الأدبي ، وبه تتجدد صيرورة الحدث نحو الظاهرة الأدبية "[12]، فكثير من علماء الأسلوب يجدون أن الاختيار هو الذي يحدد سماته ويميز كتابة عن غيرها، ولقد اهتم النّقاد العرب القدامى بظاهرة الإختيار ، خاصة في ربطهم بين عاملي " الاختيار والأسلوب" ، Le choix et le styleواعتبروه ركنا أساسيا في تصورهم لجوهر الكلام وفي عملية الإبداع أيضا ، فعملية الاختيار" تتصل اتصالا وثيقا بالذات المبدعة "[3]، ويتجلى دور المبدّع في حسن اختياره للألفـــاظ

و التعابير بُغية التأثير والإقناع في القارئ ، مع مراعاة شعور المتلقي إيجابا وسلبا ، لكي تنجح عملية التواصلLa communication بين المرسل والمرسل إليه ، وفي هذا نستحضر قول الدكتور أبو هلال العسكري:" وتخيّر ألفاظ، وإبدال بعضها من بعض يوجب التئام الكلام، وهو من أحسن نعوته وأزين صفاته..،وإنْ اتفق أن يكون موقعه في الإطناب والإيجاز أليق بموقعه ، وأحق بالمقام والحال كان جامعا للحسن"[4] ، وبهذا تصبح " عملية الإبداع القائمة على الاختيار متصلة بالمبدع وبالمتلقي على حدّ سواء"[5] ، وبهذا تنحصر عملية اكتشاف شفرات النص وتحليلها لدى القارئ الجاد، "ويبقى التفسير مهمة الباحث الأسلوبي نفسه ونجاحه في التفسير موقوف على إدراكه للبنية الأساسية للنص"[6]، فالقارئ يجب أن يتسم بمقدرة أدبية وذوق جمالي متميّز ، يستند على مرجعية ثقافية تُمكنه من الولوج إلى أعماق الخطاب الأدبي Discours littèraire، فنحن في دراستنا لأسلوبية الشاعر تميم البرغوثي نستهدف البنى الأسلوبية بإعتبارها نظم إشارية تتضمن أبعاداً دلالية ، وهذا ما جعل جاكبسون ينظر إلى الظواهر على أساس أنها بنى قابلة للدراسة في ذاتها، " وإنّ المهمة هي اكتشاف القوانين التي تنظم الظواهر الأساسية في الخطاب الأدبي"[7].

1.Larousse . dictionnaire francais compact . canada.2005.p.1272.

2.عبد السلام المسّدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط2، 1980، ص، 107.

3.يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية بين النظرية والتطبيق ، دار المسيرة، عمان ، ط2، 2010، ص157.

4..أبو هلال العسكري، الصناعتين ، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، سوريا ، دمشق ،ط1952،1 ، ص، 141.

5.يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق ، ص، 159.

6.ينظر: شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي ، دار العلوم ، جدة ، السعودية ، ط1، ص،16.

7.نور الدّين السّد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ج1 ،2010، ص، 89.

الفصل الأول :

الخطاب الشعري العربي المعاصر بين الانفتاح و الانغلاق و تشّكلاته البنيوية

"إن الجمال ذاته لا يمكن تعريفه، بل هو شيء نحس

به، نعيشه، يلفتنا، يدهشنا، يحملنا إلى حالة من الغبطة

الداخلية، فكيف تعرف ما نعجز عن تعريفه"

الشاعرعبد الكريم الناعم

أ. مبررات الانفتاح والانغلاق في الخطاب الشعري :

1.العوامل الثقافية والاجتماعية والجمالية :

أدّت التبادلات الثقافية التي عرفتها مصر وبلاد الشام دورا انفتاحيا مركزيا،من خلال البعثات والرحلات،ثم الاستشراق ،وما أدخله من تغيُّر على المناهج والنظرة إلى التّراث ،إضافة إلى دور الإعلام والترجمات والمطابع ، وهذا التبادل الثقافي كان موجودا منذ القدم،ورغم قلّته في بعض العصور ،إلا أنَّه لم يَخلُ ولم يختف ،فكلُّ حضارة تأخذ عناصر حياتها من حضارات مجاورة وسابقة.

كان احتكاك عرب الجاهلية بالشعوب المجاورة لهم ،كالفُرس ،والروم ظاهرا ،لكن التَّأثير الذي نتج عن هذا الاحتكاك والاتِّصال لم يكن من القوَّةِ بحيث يستطيع أن يصبغ الحياة الجاهلية والأدب بصبغته.ومع أنَّه ترك أثرا في الحياة والأدب ،إلا أنَّ ذلك كان محدودا ،وتبدو مظاهره في تسرُّبِ بعض الألفاظ الأجنبية .[1]منذ العصر الجاهلي، وربّما قبل ذلك بكثير ،فقد عرفت المنطقة العربية منذ القدم تتابع الحضارات على أرضها ، وهو الأمر الذي يوفر التربة الخصبة لتوالد الأفكار وانتقالها عبر المكان والزمان .

ليس من الغريب إذن ؛ أن ينهل الشعر العربي من مناهل الفكر والإبداع التي ولدت، أو مرَّت على أرضه. ومهما يكن من أمرٍ،فاتصال الأمم بعضها ببعض، كما يقول الدكتور عثمان موافي ،وقيام علاقات متبادلة بينها،أمرٌ ضروري لتقدُّمها، ورقيها، لأنَّ تقدُّم الأمم،ورقيها ،لا يقاس بما لها من ميزات جنسية ،أو ظروف طبيعية ،بقدر ما يقاس بمدى علاقاتها بغيرها من الأمم والشعوب[2].
ثمَّ إنَّ هذا الاتصال أصبح بالنسبة للأدب القومي ،باعثا لحركةٍ وحيوية تجعله ساميا إلى الحياة نفسها ، وساميا بأهله إلى الأحياء الذين يفاخرون بطواعية لغتهم .
وأدبنا العربي أدبٌ حيٌّ،ناضج،متطوِّر ،وهذا ما يصرح به الغربيون أنفسهم ،من أمثال "**نيكولسون**" ،

1 . ،ينظر ، عثمان موافي، التيارات الأجنبية في الشعر العربي منذ العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث هجري، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ،مصر، ط2 ، 2008م ص ،409 .
2 المرجع نفسه ص ،. 406

فهو ـ الأدب العربي ـ "يصوِّر حياة أمَّتنا في حاضرها وماضيها تصويرا صادقا ،ولم يعش منعزلا عن حضارات الأمم التي جاورته ،والتي حدث بينه وبينها احتكاك واتصال ، ولكنه تفاعل معها، وتأثَّر ببعضها ، وأثَّر في بعضها الآخر ، وقد حدث هذا منذ العصر الجاهلي ،وخاصة الفترة التي تسبق ظهور الإسلام بقرن ونصف تقريبا . لأنها الفترة التي وصلتنا عنها أخبار،يمكن الوثوق بصحتها"[1].

وبعيدا عن التشكيك الذي نسج حول تلك الأشعار ،إلا أنّ ما يستحيل إنكاره أنّ تلك الأشعار قد قيلت بلسان عربي ،وأنها سواء تم انتحالها أو لم يتم ،تكون أشعارا معبرة عن العرب وعن بيئتهم وعاداتهم ،أو عمّا رآه العرب من عادات الشعوب المجاورة لهم.

ومما لا يصح تجنبه أيضا ،دور الحضارة الإسلامية في تفعيل عملية الانفتاح، ودخولها في حوار بنّاء مع مختلف الحضارات ،فمنذ تشكلها "دخلت في حوار مع مختلف الحضارات الإنسانية ،من الفرعونية وحتى الحضارة الغربية الحديثة ،مرورا بالحضارات الإغريقية والقبطية والفينيقية والآشورية ،والفارسية والرومية .ولأنّها حضارة عريقة تستند على أرضية فكرية ،وليست مظهرا عسكريا فحسب ،لم يفقدها الحوار خصوصيتها،بل خرجت منه بأفق أوسع ،ودماء جديدة .

وقد انعكس هذا الحوار على الأدب العربي، وتفاعل مع الآداب الأخرى ،فأخذ منها وأعطاها ، وكان حصيلة ذلك تجددا في الشعر والنثر، وفي سائر الأجناس الأدبية ."[2]

لقد كانت البداية في نشر رسالة الإسلام ب:(اِقرأ) ،وهي دعوة لتفتُّح العقل ،والفكر ،ثمَّ كان الأمر بالهجرة ،وهذه الأخيرة عامل من عوامل الانفتاح ووسيلة لتبادل الأفكار،ثم العودة مجدّدا إلى نقطة الانطلاق ـ مكة المكرمة ـ لتكون بداية الفتح المبين ﴿ **إنّا فتحنا لك فتحا مبينا**﴾ [3] ،لتتوالى بعدها دعوات النظر في عبر الأمم السابقة ،والسير في الأرض للتعلم والاستفادة من تجارب الأمم،ماضيها وحاضرها .

---

[1]. عثمان موافى ،التيارات الأجنبية في الشعر العربي منذ العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث هجري، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ،مصر، ص 406.

[2]. عبد الحميد إبراهيم ، الأدب المقارن من منظور الأدب العربي ، دار الشروق، القاهرة ،مصر ـ ط1 1418هـ.1997م ص ،27.

[3]. سورة الفتح الآية .1

كان الإسلام البذرة الأولى للانفتاح ،فقد برهن ،كما يقول الأستاذ أندره ميكيل ،على قدرٍ من الحيوية والانفتاح في تاريخه الطويل،وهذا لا يتضح لنا في النصوص الشعرية وحسب ،ولكنه بادٍ في كثيرٍ من الأمور الأخرى من الآداب والفنون .

ومن الشهادات الحديثة على هذه الميزة للحضارة الإسلامية ما ذكر خلال وقائع ندوة هامبورغ للحوار العربي الأوربي عام 1983 م ،حيث تمَّت الإشارة إلى أنَّ "التفتح في الحضارة العربية الإسلامية، هو أحد الجوانب البارزة فيها دون شك، ولذلك كانت مسألةُ العقلانية المتمثِّلة في الاتِّصال والاحتكاك بالحضارات الأخرى ،تمثِّل منطلقا شديد الحساسية لدى فلاسفة العرب والمسلمين ." [1]لقد كان للنصوص الأساسية ـ القرآن والحديث النبوي ـ الأثر القوي في التأكيد على التفتُّح والاتِّصال ،وهذا ما ذهب إليه الدكتور عبد القادر زبادية في كلمة ألقاها أثناء فعاليات الحوار العربي الأوربي بهامبورغ إذ أشار إلى أنّه" من الأحاديث المتداولة **{ أطلبوا العلم ولو في الصين }**، وكانت أوّل آية تلقاها سيدنا محمّد صلى الله عليه وسلَّم ،﴿**اقرأ باسمِ ربِّكَ الذّي خلق خلَق الإنسانَ منْ عَلَق اقرأ وربُّكَ الأكرم الذّي علَّمّ بالقلم علَّم الإنسان ما لم يعلم**﴾ ، ونريد هنا أن نؤكّد كما فعل الدكتور عبد القادر زبادية على " الإنسان " الذي كانت عالمية الإسلام تعنيه ،دون الاقتصار على المسلمين وحدهم .

وما هذه الإشارات إلا غيض من فيض ،الأمر الذي جعل البعض يحدّد "ارتباط ازدهار الحضارة الإسلامية بفترات التفتّح والاتصال،وذلك شأن الحضارات الأصيلة جميعها ، ولذلك يذهب المؤرّخون دائما إلى الإشادة بفترة ازدهار الترجمة في أيام الخليفة المأمون العباسي، وجمودها دون استمرارية الأخذ والعطاء،حينما حكم عاصمة الدولة الإسلامية طبقة من العسكريين الأجانب ، في العصور المتأخرة ،على الخصوص ،إلا أنّ الممالك التي قامت على الأطراف البعيدة ،وكانت ظروفها متفتِّحة على الأقوام والشعوب المجاورة أكثر،استمر ازدهارها"[2]. وليس هذا حصرا على الدولة العباسية ،فقبلها

---

[1]. الحوار العربي الأوربي ـ العلاقات بين الحضارتين العربية والأوربية وقائع ندوة هامبورغ بين 11 ـ 16 أبريل1983م ، المجلة العربية للثقافة،دار النشر المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تونس، الدار التونسية للنشر ، 1985م، مج3 ،ع5، ص ،387.

[2]. المرجع نفسه ـ ص.304 .

الدولة الأموية،يسجّل لها المؤرخون دورا رياديا في التفتُّح على الأمم السابقة والمجاورة في الوقت " الذي كان فيه الأمويون ببلاد الشام في تفتُّحٍ واحتكاك مباشر بأقوام سبق لها الأخذ بنصيب هام ،في ميدان الحضارة "[1] .

إنّ هذا التفتُّح هو الذي يخصب الأرض للنصّ الشّعري حتى ينفتح على الأقلّ في مواضيعه، ليُخلق بذلك أدبٌ جديد ،وهو بالفعل ما حدث ، " فقد ترتّب عن احتكاك العرب بغيرهم من الأمم والشعوب في العصر العباسي مثلا ،وعلى التأثير العقلي والحضاري والاجتماعي لهذه الأمم في الأدب ،ظهور أدب جديد، يختلف اختلافا كبيرا عن الأدب العربي القديم،في العصر الجاهلي ، والإسلامي على السواء ،سواء في الشكل أم في المضمون ،وهذا إن دلَّ على شيء فإنّما يدلُّ على مرونته وطواعيته لاستقبال كلِّ جديدٍ طارئ ،وكلِّ غريب وافد ."[2]

هذه المرونة في تقبُّل ما يفِد ،وإن سُجِّل بخصوصها بعض التَّحفظ، فليس كلُّ ما دخل الأدب تمَّ تقبُّله،بل تمَّ تحويره بما يتناسب وطبيعة هذه الحضارة . يضاف إلى ذلك حصانة النَّصِّ الشعري العربي ،وعراقة الذَّوق الشِّعري،الذي يصعب إرضاؤه.

إنَّ هذه المناعة الشِّعرية للنَّص الشِّعري العربي ،وللمتلقي العربي،هي التي حفظت للنص الشعري أصالته العربية ، ويجب الإشارة أيضا في هذا الباب إلى دور المتلقي في انفتاح أو انغلاق النص ،غير أنَّه و"باعتبار الأدب ذا أهمية كبيرة عند العرب ،فإنَّ للمرء أن يتوقَّع أن يكون الأدب العربي قد بقي منيعا أمام التيارات الغربية ،بغض النظر عمّا كان للحضارة الأوربية من تأثير على ميادين الحياة الأخرى ،خلال المائة والخمسين سنة الأخيرة"[3]،غير أنَّ الدَّاعين إلى تكثيف البحث عن الهوية العربية ، القائلين بأنَّ هذه الهوية هي الشيء الوحيد الذي يمكن أن يشكِّل قاعدة متينة لأدب عربي حديث في سائر الأقطار العربية ،وما كان هذا ليقال ،لو حافظ العرب على تقاليدهم الأدبية الأصيلة.ومعظمنا يعلم أنَّ للغرب تأثيرا كبيرا على الأدب العربي الحديث ." وقد تميزت النهضة الأدبية

---

[1] .المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] . عثمان موافى ، التيارات الأجنبية في الشعر العربي منذ العصر العباسي، حتى نهاية القرن الثالث هجري. ص ،421 .

[3] .الحوار العربي الأوربي، العلاقات بين الحضارتين العربية والأوربية ص ، 304

العربية باتجاهين ،قد يبدو أنَّهما متناقضان،لكنَّهما في الحقيقة يعيشان جنبا إلى جنب، الأول:إعادة اكتشاف الأدب العربي الكلاسيكي،والثاني:تقنيات،بل، وأفكار ومواضيع أدبية . من الآداب الغربية "[1] .

هذا ما سنحاول إيضاحه جليا من خلال إيراد نماذج من الأدباء والأشعار التي حاول بعض الشعراء من خلالها تكثيف هذا البحث عن الهوية العربية ،في حين ذاب آخرون في بحر الحداثة الغربية ،متبعين بذلك الأنموذج الحداثي الغربي .

غير أنَّ هناك فئة ثالثة من الأدباء و المثقّفين ،رأت أن لا داعي للانعزال ولا قدرة للعرب على تجنُّب التأثير الوافد من الحضارة الغربية .

هذا الصراع لا يعني أنَّ الأدب العربي ظل منعزلا في خضم النزاعات، على العكس، كان دائما في لُبِّها ،واستفاد منها كثيرا من خلال ما دخله من تجدُّدٍ أنعش مواضيع الكتابة ،وآلياتها ،فقد" بقي الأدب العربي منفتحا على التَّأثيرات الأدبية الغربية ،هذا الانفتاح لم يقتصر على التقنيات والنماذج بل تجاوز ذلك ليشمل الاتّجاه العام للأدب والمدارس والاتِّجاهات الأدبية والفكرية." [2] وهذا ما أشار إليه الأستاذ "جورج بروغمان"،في تعقيبه على بحث الأستاذ عِزّ الدِّين المدني في ندوة هامبورغ ،في إطار الحوا ر العربي الأوربي.من أنّ الأدباء العرب ظلوا واعين بأصالتهم ،وهو الذي أكّده الأستاذ فريتز شتيباب ،في مداخلته ،تعقيبا على بحث الدُّكتور عبد القادر زبادية ،في نفس الندوة ،وهو . فريتز شتيباب . يرى أنَّ وعي العرب وشعورهم بأصالتهم هو الذي يسمح لهم بتبني عناصر جديدة ،من ثقافات أخرى وبالتوفيق بينها وبين التُّراث العظيم الذي ورثوه من ماضيهم القومي.ويرى برهانه القاطع في على ما قال في تطوُّر الأدب العربي الحديث ، الذي نشأ بالعودة إلى إمكانات اللغة العربية الخلاقة ، والنسج على منوال الآثار الأدبية العظيمة التي تمخَّضت عنها هذه اللُّغة في القرون الوسطى ، ومزجها مع أشكال أدبية وافدة من أوربا ."فالاحتكاك الحضاري بين العرب والأوربيين لم ينقطع في الماضي ولا في الحاضر ،فتوارد الخواطر لدى المفكِّرين والأدباء اللامعين في أوربا والبلاد العربية وظلَّ له وجوده القويُّ باستمرار ،ومن الأمثلة البارزة في هذا الميدان ،إنَّ ما يذهب إليه المعري في رسالة الغفران ،نجده يتكرَّر له مثيل بعد ذلك لدى دانتي أليغري في الكوميديا الإلهية[3] ".

---

[1]. المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[2]. الحوار العربي الأوربي، العلاقات بين الحضارتين العربية والأوربية، ص ،305 .

[3] المرجع نفسه ،ص ، 183

فالأدب العربي لم يكن فقط متأثرا عبر تاريخه الطويل،وإنّما كان أيضا أدبا مؤثِّرا،حتى أنَّ تأثيره بلغ أهم وأعظم النتاج الغربي .

وإذا عدنا للحديث عن الوقت الراهن ،فإنّ"الصورة المستحبة للثقافة العربية آنيا هي أنَّها متفتِّحة إلى أقصى الحدود ،مع الحرص على المحافظة على الموروث"[1]، والواضح أنّ الموقف الوسط هو الأكثر قبولا عند أغلبية الأدباء والمثقفين،وهو موقف الجمهور المتلقي للأدب والشعر ، وهو العنصر الذي لا يمكن إلغاؤه أو تجاهله ، وللملاحظ أن يتابع "وجهة التطور الواسع في الثَّقافة العربية المعاصرة ،فلعلّه سيجد أنّ اتِّجاهها نحو الجماهير هو الصفة البارزة اليوم .ويساعدها على هذا ،ذلك النَّقص المتزايد في عدد الأميين ، كما أنَّ هذه الثقافة تتطور بالانفتاح على العالم الخارجي ." [2] فهي إذن ؛ نتيجة حتمية ، انفتاح النّصّ الشّعري العربي، ودخولُه في علاقات مع نصوص مجاورة له ثقافيا ،وحتى ولو لم تكن بينه وبينها علاقات تاريخية ،فالعولمة الثقافية التي يعيشها العالم بأسره، تحتِّم هذا الاتِّصال والتّفاعل ،ليأتي العمل الأدبي سواء كان شعريا أم نثريا ، عاكسا لما يدور حول الشاعر ،قريبا كان أم بعيدا ،ف"القصيدة كبنية هندسية ما هي إلا الصورة الحضارية لواقع كان يعيشه إنساننا العربي ،في إطاره القومي، وتفاعله الذاتي والموضوعي مع نفسه، ومع العالم تحت ظلِّ التَّأثير والتَّأثُّر ،أو التبادل والانفتاح نحو عالم أوسع "[3].

ورغم توافر الأسباب لانفتاح النَّص الشِّعري العربي القديم إلا أنَّها لم تكن بالقدر الذي نجده اليوم ،حيث نجد عالما "ساعد التَّقارب الاجتماعي العالمي ،على مدِّ الجسور فيه نحو الانفتاح ، والتَّبادل عبر الصِّلات القائمة، والمواصلات التي أضحت تربط العالم بشبكات من الطرق المعبَّدة والخطوط الجوية والبحرية ،واللاسلكية والأقمار الصناعية" [4]. لهذا صار الانفتاح ضرورة للأدب العربي ،عموما ،كما كان بالنسبة للغرب ، فهذا **هارالد موللر** في كتابه ' تعايش الثقافات ' ،وتحت عنوان :' لا

---

[1] المرجع السّابق ص ، . 171

[2] المرجع نفسه ، ص ،173 .

[3] شفيق البقاعي ،الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس في الأدب المقارن، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، القاهرة ،مصر ، ط1 1405هـ /1985م ،ص، 34 .35

[4] المرجع نفسه ،ص ، 41

صراع ، بل حوار بين الثقافات ' يقول :"إنَّ الاستقرار والانفتاح هما مفتاحا الشفرة ، وينبغي أن نزيد معرفتنا بثقافات أخرى ،فأفضل تعامل مع الآخر ،هو الانفتاح ،وليس الانغلاق المحكم هو الوصفة المناسبة "[1] .

و أيضا، في معرض حديثه عن ألمانيا ،وموقعها الثقافي من العالم ،يرى هارالد موللر أنَّ الانفتاح الثقافي ضرورة ،يقول :"من المستحسن لنا أن نكون أكثر انفتاحا ،لحوارٍ حقيقي،بدلا من المواقف التعليمية تجاه جميع الآخرين ،التي يتَّخذها الغرب غالبا،وندرك أنفسنا كباحثين ،وأنّنا نستطيع أن نتعلَّم من تجارب الآخرين ،وينبغي عدم الخلط بين هذا الانفتاح والتَّعدُّدية الثقافية، لما بعد الحداثة،أيا كانت، ولا داعي للتخلي عن القيم الخاصة بسبب تأنيب الضمير،فهي مكاسب تاريخية، ينبغي عدم التنازل عنها بسهولة، ما لم يوجد لها البديل المقنع"[2] .

إنَّ هذا النَّص يبدو للوهلة الأولى دعوة عامة للانفتاح ،لكن ،إذا ما وضعناه ضمن سياقه الذي ذُكِر فيه ،وجمهوره الموجَّه إليه ،فسيكون علينا القول،أنَّ هارالد موللر يوجِّه خطابه للألمانيين ، ويدعوهم . هم . للتعايش الثقافي والانفتاح على الغرب ، ولا يقصد بالغرب أمريكا ،بل الغرب عنده، كلُّ دولة عدا ألمانيا .فهل يجوز لنا بعد هذا تبني الانفتاح كثقافة غربية ،وجَّهَتها رؤية غربية ،أم ماذا؟ وهل تبني الانفتاح في أروقة السياسة ،يقود بالضرورة إلى تبنيه في الأدب ؟ .
إنَّ الانفتاح ضروري للعرب ،بقدر ما هو كذلك للألمان ،وإن اختلفت النظرة لاختلاف زواياها وأبعادها .وهنا يتبادر إلينا سؤال آخر: الموقف الانفتاحي الغربي،يحاول الانطلاق من الحوار في سعي منه لتغيير الموقف التعليمي " الذي اتخذه من قبل ، وجَعْلِه موقفا تعَلُّمِيّا باحثا ومستفيدا بتعلُّمه من تجارب الآخرين"[3] . هذا فيما يخصُّ الشّأن الغربي، وواضح أنَّه يعرف مبتدأه ومنتهاه، وكيفية وصوله. ماذا عن الموقف الانفتاحي العربي ؟

– هل غايته الحوار أم التعليم أم التّعلّم ،أم الثلاثة ؟.

---

[1]. هارالد موللر . ترجمة إبراهيم أبو هشهش ،تعايش الثقافات مشروع مضاد لهمنغتون ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1 ،يناير 2005م ص ،321

[2]. المرجع نفسه ، ص ، 130

[3]. هارالد موللر ، تعايش الثقافات مشروع مضاد لهمنغتونص ،130

– ما هي وسائله لتحقيق غاياته ؟

ولئن كان الانفتاح الغربي لا يرى في التخلي عن القيم التي يعتبرها مكاسب تاريخية،حاجةً تدعو إليه ، بل على العكس يحثُّ على عدم التنازل عنها ،ما لم يوجد لها البديل المقنع ،فإنّ السُّؤال المطروح هنا هو:

- ✓ هل تخلَّت القصيدة العربية عمَّا يمكن تسميته مكاسب تاريخية ؟
- ✓ و ما الذي يمكن اعتباره مكسبا تاريخيا للقصيدة العربية ؟ ، الحقيقة أنّ القصيدة العربية بشتى أنواع كتاباتها ،هي مكسب تاريخي للأدب العالمي ،لا الأدب العربي وحسب . وهذا لا يمنع أنّها أصيلة كما لا يمنع أنها أفادت من عناصر غريبة عن الأدب العربي .

2. رِحْلات الخطاب الشّعري العربي و التجدّد الثقافي و الفنّي:

معظم رحلات الأدب العربي إلى أوربا ، تمَّت عن طريق الأندلسAndalousie أو عن طريق بعثات محّمَد علي العلمية أو عن طريق الهجرات إلى أمريكا انطلاقا من بلاد الشَّام .

وما يهمُّنا في عوامل انفتاح النَّصِّ الشِّعري العربي المعاصر،هو آخر رحلتين ، الخاصة ببعثات محمَّد علي ،وأدباء المهجر. في تاريخ العلاقة بين الشِّعر العربي والشِّعر الأجنبي ،بصورة عامَّة يمكن رصد رحلتين قام بهما الشُّعراء العرب إلى الغرب : . رحلة أولى بدأ بها شوقي ومطران ، وشعراء المهجر وجماعة الديوان، وجماعة أبولو،وبعض الشُّعراء اللبنانيين الآخرين ،كالأخطل الصغير، وإلياس أبو شبكة، ويوسف غضوب ،وصلاح لبكي وإلياس ونقولا فياض وغيرهم .و"خلال هذه المرحلة تأثّر الشِّعر العربي ببعض مدارس الشِّعر الغربي،في أساليبه ومعانيه، كالرومانسية والرَّمزية والبر ناسية .كما عرف الشِّعر الغربي أنماطا من التجديد العروضي والشَّكلي .إلا إنَّ طابعه ظلَّ عربيا ،ربَّما لتمكُّن الشعراء يومها من أدواتهم الفنية.وبإيجاز يمكن القول أنَّه كان هناك انفتاح ،ولكن ضمن قواعد الشعرية العربية المعروفة وأصولها المعروفة "[1]وربَّما كانت أولى التقنيات التي انفتح عليها شعراؤنا ، **الرَّمز والإيحاء** ،الذي يصبغ النَّصَّ الشِّعري بطابع **الغموض،** ولعلَّ "أكثر الشعراء المهاجرين إغراقا في الغموض، أو

[1] جهاد فاضل، أدباء عرب معاصرون ، دار الشروق، القاهرة ، مصر، ط1، 1420هـ /2000م ،ص، 243

محاولة الغموض: إيليا أبو ماضي ،إذ تطالعنا في طائفة من أشعاره في هذه النَّزعة التِّي تحوِّل لنا الشِّعر كأنَّه شيء ملموس" [1] ، ومثال ذلك قصيدة الطين لأبي ماضي ، غير أنها تبدو ذات نزعة تقريرية ،كما يقول شوقي ضيف،وذاك ناتج عن تكرار الأبيات لفكرة واحدة هي التواضع .

لقد كان لاتّصال الشِّعر العربي بالشِّعر الغربي أثرٌ كبير، في تجدُّده وغناه بتقنياتٍ كتابية وتعبيرية جديدة ."فلم يلبث شُعراؤنا أن تفتَّحت عيونهم على الشِّعر الغربي فإذا هذا الشّعر لا يتجمَّد في قواعد ثابتة ،وإذا هو يتحوّل في مذاهب مختلفة ،من كلاسيكية، ورومانسية ،وواقعية، ورمزية ،وفي كلِّ مذهب من المذاهب يحاول الشعراء جاهدين أن يعبّروا عن المعاني الإنسانية العامَّة ،وعلاقة روحهم بالكون والطبيعة في صدق وإخلاص، فنفضت جماعة من الشُّعراء غبار التَّقليد،وذهبت تنادي بالتجديد،وأثناء ذلك كان يتكامل إحساس الشُّعوب العربية بأنفسها إزاء المستعمر،فظهر الشِّعر السياسي، والشِّعر الوطني، والشعر الاجتماعي،وأخذت تظهر نزعاتٌ إنسانية أصيلة قِبَلَ البائسين والمحرومين "[2]. وهذا الذي حمده المنتصرون لهذا المذهب ،من توجُّهٍ للتعبير عن هموم الشعب ،وعزوف عن جعل الشّعر على بلاط الحكّام لمدحهم واستجداء رضاهم .وما حمدوه في هذا التّوجُّه أيضا،أنَّ أدباء المهجر "عرفوا كيف يستوعبون الروح الأمريكي، بجميع خصائصه، فالأدب العربي في المهجر يصوغ لنا تجارب اتِّصال العقل العربي بالحضارة الأمريكية "[3] ، فهم لم يفرِّطوا فيما تشبّعوا به من ثقافتهم العربية ،ولم يقطعوا صلتهم بالشَّرق أو العروبة أو الإسلام ، بل كانت ثقافتهم مزيجا بين ما هو شرقي وما هو غربي فقد "استظهر المهجريون الثقافات الأجنبية ،وأحاطوا بدقائقها وخاصّة الثقافة الأمريكية وألَمُّوا باللُّغتين الإنجليزية والإسبانية فوق لغتهم العربية ،وكانت فلسفتهم أمشاجا من فلسفة الشَّرق والغرب" [4].لقد التقى الشرق بالغرب في أفكارهم ، قبل أن يتجسّد ذلك في أشعارهم ،وهذا

---

1 شوقي ضيف ،دراسات في الشعر العربي المعاصر ، دار المعارف، الإسكندرية ،مصر ، ط 5 ، 1974م ، ص ،285

2 . المرجع نفسه ، ص ، 90 . 91

3 محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري ، دار الكتاب اللبناني ، . بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1980 م ،ص ، 142

4 المرجع نفسه ، ص ،293 .

الشاعر إيليا أبو ماضي يستظهر تلك الحالة بقوله :

أنا في نيويورك بالجسرِ وبالـ رُّوح في الشرقِ على تلكَ الهضابِ

أنا في الغوطة زهرٌ ونـدى أنـــا في لبنانَ نجوىً و تصابِي[1]

ويرى الدكتور صابر عبد الدايم أنّ"الثقافة تضافرت مع الموهبة ،مع العوامل النفسية،والتجارب التي خاضها المهجريون ،فصنعت الأدب الذي التقت فيه حضارة الشَّرق بحضارة الغرب ،وروحانية الشرق بمدنية الغرب وماديته "[2].

هذا فيما يخص الرحلة الأولى، وهي رحلة كان لها أثرها العميق في تجديد الشِّعر العربي،وإيجاد نقاط التقاء مع الثقافات الأجنبية، أمَّا الرِّحلة الثانية ف" بدأت في الخمسينات، مع شعراء آخرين ، كالسَّياب، وهي رحلة مستمرَّةٌ حتَّى اليوم ، ومن مظاهر أو ملامح هذه الرِّحلة ،وقفة الورع أمام الشِّعر الغربي ،لدرجة تقليده أحيانا من حيث الشَّكل والمضمون .فمع أنَّ التَّفعيلة هي الشَّكل الشِّعريُّ الطاغي عندنا في هذه المرحلة،إلا أنَّ النَّثر غزا قصيدة التَّفعيلة نفسها فأصبحت المساحات النَّثرية فيها أكبر أحيانا من المساحات المنظومة ،ناهيك عن غزو آخر،تمثَّل في قصيدة النَّثر وفي الشِّعر المنثور عموما.وهو ما لم يعرفه الشِّعر العربي القديم في مراحل سابقة،إلا نادرا ،وهناك خصائصُ غريبة انتقلت إلى القصيدة العربية الحديثة ،منها الغموض الشديد، أو الدّاكن الذي كان غريبا عن الأدب العربي"[3].وقد سبق وتحدَّثنا عن الغموض في المدخل ،أمّا بخصوص ما أثير من تعليقات حول الرِّحلتين ،فإنَّ جهاد فاضل مثلا يبدي ملاحظة ، مفادها أنَّ "الرِّحلة الأولى كانت أكثر توفيقا من الثانية"[4] ،لأنَّه ،وفي نظره الرّحلة الأولى كان فيها انفتاح وتأثُّر،ضمن قواعد الشِّعرية العربية ،أما الثَّنية ،فكان هناك انسحاق وإذعان.ثمَّ إنَّ الرِّحلة الثانية"تمَّت في مرحلة قلق واضطراب

[1]. إيليا أبي ماضي ، من أعمال الشاعر تبر و تراب، ،دار كاتب و كتاب، بيروت ، لبنان ، 1988م ص ،520 .

[2]. صابر عبد الدايم ، أدب المهجر دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري ، دار المعارف، القاهرة ، مصر . ط1 1993م، ص ،232، 233 .

[3]. جهاد فاضل ، أدباء عرب معاصرون، ، ص ، 243 .

[4]. المرجع نفسه، ص ،244 .

،تختلف عن المراحل السابقة ،لذلك تميزت بجرأة أكبر،ثمَّ إنَّ تقنيات القصيدة الأوربية ومنها الرَّمز والأسطورة، انتقلت إلى القصيدة العربية بشكل مكثَّف" [1].

وقد اعترض على فكرة الانفتاح على القصيدة الغربية عدد من النُّقَّاد،ولعلّ أشدَّهم اعتراضا ،جهاد فاضل ،الذي رأى أنَّ "القصيدة الغربية ،كما تشير آخر البحوث الأوربية تعاني من فقر دّم ،وفقر مواضيع ،حتى صار الشّعراء يبحثون في مواضيعهم خارج بيئاتهم ومجتمعاتهم ." [2]إنّ هذا الناقد يرى أن ليس للشِّعر الغربي ما يقدّمه للشّعر العربي ،وأنّ في الواقع العربي المليء بالأحداث والمآسي، ما يُغني الشَّاعر العربي عن البحث في مواضيع، خارج إطار بيئته ومجتمعه ،وهذا صحيح إلى حدٍّ بعيد ،كونُ الواقع العربي غنيا بمواضيع الكتابة ،حتى إنّ هذا الواقع " بما فيه من كوارث وبطولات ، ومن تراجيديا ومسخرة ،يكاد يكون أسطوريا ،الأساطير الآن تمشي في الشّوارع "[3] ، كما يقول الشاعر مريد البرغوثي ،والد الشاعر تميم البرغوثي ،الذي اتّخذنا أشعاره أنموذجا لبحثنا. لهذا كلِّه يصرُّ جهاد فاضل على أنّ على "الشاعر العربي أن يتخلَّص من وهم الانفتاح على القصيدة الأوربية أو الغربية ،فلدى الغرب نثر وفكر، وعلم غزير ،لكنّه ليس لديه شعر"[4] ، وكأنَّنا به يقصر الشِّعر ،ومقدرة الإبداع فيه على العرب ،وفي هذا كثير من الذاتية،والغرور ،فليس الإبداع حكرا على أمّة دون غيرها ،والمشاعر صفة تشترك فيها الإنسانية جمعاء.

وكما أسلفنا في مقدِّمة هذا المدخل النظري، فإنّ عوامل الانفتاح الثّقافي والاجتماعي والفنّي،لم تقتصر على الرّحلات وحدها ،وإنَّما كان لعوامل أخرى دورها في الانفتاح ،ومن ضمنها الاستشراق Orientalisme،وقد أحدث هذا العامل انفتاحا، من خلال ما أخذ من الثقافة العربية والشَّرقية عموما ،وما أحدثه فيها من تأثير عبر اتّصال المستشرقين المباشر بالآداب العربية ، وخاصة في المجال النَّقدي ، إنَّ المستشرقين في معظم حالاتهم كانوا من المثقَّفين، ومن الباحثين، ولذلك فقد حدث

---

[1]. المرجع السابق، ص ،245.

[2] المرجع نفسه ، ص ، 246.

[3]. عفيف إسماعيل ، جريدة الحوار المتمدّن ، حوار مع الشاعر الفلسطيني الكبير مريد البرغوثي . ع 631 ، 2003/10/24م.

[4]. المرجع نفسه ، ص ،247، وللتّعرف أكثر على الشاعر مريد البرغوثي والد الشاعر وملكته الشعرية راجع: مريد البرغوثي ، ديوا ن رأيت رام الله، تقديم إدوارد سعيد، دار الشروق ،القاهرة، مصر، ط1، 1997، طبعة دار الشروق الأولى 2013م .

تأثيرهم على المناهج والتقنيات ،ولأن هذا الباب واسع فكلُّ الذي حاولنا التركيز عليه هو ،عملية الاتِّصال المباشر ،التي حدثت بين الشِّعر العربي والغربي ،من خلال هؤلاء المستشرقين ،ولأنّ الأمر شبيه بالرَّحلات ، فإننا تجاوزنا الإطالة فيه ،تفاديا للتّكرار. ثمَّ يأتي بعد ذلك دور الإعلام والترجمة والمطابع ،وكلها عوامل ما يزال لها أثرها ،فالإعلام ، بمختلف وسائله ،المكتوبة والسمعية ، والبصرية، ساهم في جعل عالمِنا قرية صغيرة ،يصل إنتاجُ حيٍّ ما فيها إلى الآخر، في غضون ثوان قليلة ،كما أنَّ عالمنا اليوم يشهد عولمة ثقافية ، تتداخل فيها عناصر من مجتمعات مختلفة .

و الحقيقة الثّابتة أنّ التغيير والتجديد لا بدّ منهما في كلّ مجال، والأدب العربي وضمنه الشّعر، يتجدّد " بتجدُّد الزمان، و لغته اليوم تختلف اختلافا كبيرا عن لغة الأدب العربي في القرون الوسطى فلقد تداولتها الصّحافة المكتوبة ، و الوسائل السّمعية البصرية ، وجعلت منها لغة مقتضبة، دقيقة، ناجعة، و بسّطتها حتى تصل ألفاظها إلى مختلف الأفهام الشّعبية، وتناولها الشِّعر فشحن كلماتها بالخيال الحديث، و نسّق إيقاعها على نغمات العصر، وكوّن منها معجما شعريا جديدا "[1]

وخلاصة هذا المدخل أنّ الوصول إلى الأشكال الفنية التي نلحظها اليوم ، قد مرّ عبر مصفاة الثقافة القومية والمجتمع ، ليصل إلى شكل فني له قبول عند الذّوّاقة ، وهذا طبعا لا يخلو من عدّة اعتراضات ، ذلك أنّ الأشكال المتولّدة عن حركة التجدُّد الشّعري ليست كلّها ذات قبول عند كلّ من تلقّاها.

[1] الحوار العربي الأوربي العلاقات بين الحضارتين العربية و الأوربية ،ص ، 295 .

3. العوامل التاريخية و السياسية للانفتاح: Facteurs historiques et politique s´ouvrir

لقد شهد التّاريخ الإنساني على مَرِّ العصور ما يمكن تسميته **ب'انغلاق تقليدي'**،كما شهد وجود **حضارات معزولة** و"في العصر الحديث ،سجلت **الاكتشافات** الأوروبية ،ثمَّ **الإمبريالية** ، بداية انفتاح خاضع للسيطرة.تحت الضغط انفتحت الحضارات الكبرى ،الواحدة على الأخرى، وأوَّلا على القوَّة الأوروبية ،إبَّان القرن التَّاسع عشر أوَّلا ،ثمَّ ما بين 1930م و1960م،وإبان مرحلة الصّراع ضدَّ الاستعمار،ثمّ في المرحلة التي يطلق عليها مرحلة التَّخلُّص من الاستعمار ،وما يلي ذلك ،بدأ العالم يشهد تشكُّل الحركات القومي[1*]، ومع نهاية الألفية الثانية ،بدأت بالظهور معالم انفتاح معمَّم، مفاجئ بعض الشيء ،مع كونه خاضعا للنِّقاش ، وأكثر قبولا للمساواة ،إنّها العالمية."[2].

إنّ النَّص السابق، يلخِّص لنا أهمَّ أسباب الانفتاح، التاريخية والسياسية، لا على صعيد النَّصِّ الشِّعري، وحسب ،بل وعلى مختلف الأصعدة ، وفي حياة كلِّ أمَّة ، ومسيرة كلِّ حضارة.

هي إذن ؛ عوامل لم يتوقَّف أثرها على الأمَّة العربية وآدابِها ،وخاصة الشِّعر،وإنَّما كان لها بالغ الأثر على باقي الأمم والحضارات العالمية .ومع "التَّطوُّر الهائل الذي تعرَّضت إليه البشرية في العالم ،كان لا بُدَّ أن تتفاعل منظومة الثَّقافة العربية مع تلك التَّغيُّرات التاريخية"[3] .

لم تكن البلاد العربية والثقافة العربية، بمنأى عن الاحتكاك بالحضارات الأخرى ،ذلك أن هذا التفاعل كان مفروضا،ردءا للعدوان الذي تعرَّضت له ،ولاتخاذ موقف من الأفكار التي تبنتها عدة دول بعد خروجها من الاستعمار .

(1*): ظهرت الحركات القومية كنزعة متعصبة لكل ما هو قومي خاصة بعد توسع نابليون في المستعمرات الفرنسية، وبعد ذلك ظهرت كنزعة دفاعية ضدالاستعمار ،من خلال حفاظ كل أمة على مقوماتها وتجسدت في الاتحادات والحركات المتحدة للحفاظ على الذات والوقوف في وجه العولمة والصراع بين الشرق الشيوعي والغرب الرأسمالي.

2 . جيرار ليكلريك ، ترجمة جورج كتورة ، العولمة الثقافية الحضارات على المحك ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، لبنان ، ط1 2004م ص ، 45

3 . فتيحة بن يحي ، قصيدة النثر بين الواقع والمأمول قراءة في المصطلح ، مجلة دراسات أدبية ،الجزائر، ماي، 2008م،جمادى الأولى 1429هـ ، ع1 ص ،120 .

4. تداخل الأجناس وآليات انفتاح الخطاب الشّعري العربي المعاصر:

إذا أخذنا بعين الاعتبار أنّ كلمة 'أجناس' كانت تعني "نقاء السّلالات الأدبية"[1]، فللإنسان أن يتخيَّل مدى اهتمام الأدباء القدامى ،بأن يكون الجنس الأدبي الذي يكتبون فيه خالصا،غير أنَّ ذلك محال، فكمْ من نصٍّ كوميدي امتزج بالتراجيديا، وكم من نصٍّ تراجيدي تخلّلته عناصرُ كوميدية ، لذلك كان الجنس الملحمي متداخلا في الجنسين الغنائي والملحمي. .

لقد صار التداخل بين الأجناس الأدبية ، وحتى استيراد عناصر غير أدبية إلى حقل الأدب ظاهرة فنية معروفة، لذا"أخذت القصيدة العربية تتَّجه نحو التّداخل الأجناسي، كشكل من أشكال الانفتاح "[2]، فصرنا نرى ونسمع القصيدة السردية ، والقصيدة الحوارية ،وقصيدة المونولوج، والقصيدة الدرامية،والقصيدة الملحمية، والقصيدة القصصية ،وغيرها.

وفي الوقت الذي رفضت فيه المدرسة الكلاسيكية"دخول أي مفردة لا تحمل معها جماليتها ، إلى حرم الشِّعر، حتى لا يتشوَّه صفاء المفردات الشِّعرية ،جاءت الرومانسية، فهدمت الحدود بين الألفاظ الشعرية، والألفاظ اللاشعرية ،فانفتح اللاجمالي على الجمالي،ونشأ ما يسمى بجمالية القبح " [3] ،فإنّ الرومانسية هي التي فتحت الأبواب لدخول اللاجمالي إلى الشّعر ، وهذا لا يعني أنّها قبّحت معاني الشعر ،إنما هؤلاء الرومانسيون حاولوا الاهتمام بالظواهر السلبية في المجتمع، فلم تُلْهِهِم فقط الجماليات الموجودة في هذا العالم ،وإنّما حتى تلك الأمور القبيحة أثارت انتباههم،فأعطوها مكانا في نصوصهم الشعرية والنّثرية، وربَّما كان هذا الذي أدخل "**شخصيات قصصية** و **أسطورية**" إلى حرم الشِّعر ، فاتَّجه الشُّعراء إلى **الرَّمز**، "الذي يعدُّ وسيلة من وسائل انفتاح النَّصِّ الشِّعري على خارجه والعالم" [4].وكذلك استعمالُ الشَّخصيات كأقنعة، وأحيانا ،استعمالُها استعمالا جماليا ، إمّا اقتباسا، أو إحالة أو إيحاءا، ويكون الأوّل "الاقتباس". بحضور الشخصيات

---

[1] خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص ، 95

[2] .المرجع نفسه الصفحة، نفسها

[3] .عصام حفظ الله حسين واصل ، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء، عمان، الأردن ، ط1 1431هـ /2011م ص ، . 189

[4] .المصدر نفسه ، ص ، 154

ومتعلّقاتِها حضورا مباشرا، والثانية ـ الإحالة ـ بالإيماء إلى جزء بسيط من أحداثها، أو متعلَّقاتها ،دون ذكرها مباشرة، والإيحاء أكثر غموضا من الاقتباس والإحالة .

إنّ تداخل الأجناس هو أكثر مظاهر التّحوُّل في القصيدة العربية المعاصرة، وقد كان له أثر في "تخليص الشِّعر من الوقوع في النمطية،والمباَشَرة،والجمود، والثَّبات،والوصول به إلى أهمية مبدأ التّناسل الأدبي في إنتاج أجناس أدبية جديدة(قصيدة النثر،الشّعر الحرّ،..."[1] ،ولم يكن انفتاح القصيدة العربية المعاصرة على الأجناس الأدبية إنتاج شاعرٍ بعينه ،إنّما كان "إنتاج مرحلة تاريخية اتّصفت بالانفتاح على الثقافة الغربية ، والانبهار بها ، والاستفادة منها إلى حدّ بعيد."[2] .

إذن؛ كانت نتيجةً حتميةً، فانفتاح القصيدة العربية المعاصرة على تقنيات السّرد، والحوار، والمونولوج monologue*، والفنون الأخرى، وهو "أكثر مظاهر التّحوّلات البنائية وضوحا في القصيدة العربية الحديثة ،على مستوى الرّؤية والتّعبير ،ولم يكن ذلك ترفا،أو زينة، أو رغبة في التّغيير، بل كان نابعا من حاجة شعرية، وموجات نفسية ضاغطة"[3] ، وقد بيّنا عوامل هذه التّحوّلات في بداية الفصل الأوّل، غير أنّنا نضيف إلى ذلك حركات التّجديد الشّعري المعاصرة.مع نازك الملائكة السّيّاب والبيّاتي وغيرهم.

وقد كان هذا العنصر جزءا من البناء النّصي السّاعي إلى "الخروج من المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية "[4] ، من ناحية ،وهو موقف الرافضين للتراث من متبنيي الحداثة الغربية ،ومن ناحية أخرى "إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النّص الواحد"[5] ،فتدخل عناصر السّرد والقصِّ القصيدةَ ،كما تمتزج بها الحواريةُ والخطابية والأساطير، فيصير كلُّ إنتاجٍ إنساني مُرَشَّحا لأن يكون ضمن مبنى

---

[1] خليل الموسى ، آليات القراءة في الشّعر العربي المعاصر ـ ص ،92

[2] المرجع نفسه ،ص، 121 .

* تنقسم الكلمة قسمين mono تعني وحيد ، Logo تعني حوار ، والمعنى العام هو الحوار الذي يقدّمه الممثل على خشبة المسرح وحيدا.

[3] علي جعفر العلاق ، الدّلالة المرئية ـ ، ص ، 160

[4] ، المرجع نفسه ، ص، 161 .

[5] حاتم الصّكر ، الأنماط النّوعية والتّشكيلات البنائية لقصيدة السّرد الحديثة، مرايا نرسيس ، المؤسسة الجامعية للدراسات والتّوزيع والنّشر، بيروت، لبنان ،1999م ص ، 5.

القصيدة أو عناصر تشييدها*. وقد دخلت القصيدة العربية طورا جديدا عبر استثمار البناء الدرامي في مبناها، فصار"الاتجاه نحو الدرامية واضحا،سواء في مضمونها النفسي و الشّعوري والفكري،أو في بنائها الفنيّ."[1]

و استمرارا في تجربة الانفتاح على مجالات إبداعية أخرى كانت الاستعانة بالتقنيات المسرحية واحدة من الآليات الانفتاحية التي جعلت من تداخل الأجناس معلما لانفتاح الشّعر المعاصر على واقعه وعلى الإبداعات الأدبية والفنية.

وهذا الأمر سمح بوجود تعدّدية في الأصوات داخل النّصّ،وهو"ما يمثّل الأبعاد النّفسية و الشّعورية المختلفة لرؤية الشّاعر الشّعرية"[2].

وليس الدراما و المسرح وحدهما ما دخل حرم النّصّ الشّعري العربي المعاصر، فقد استفادت القصيدة العربية المعاصرة من تقنيات كتابية أخرى كتلك التي دخلتها عبر الرّواية،غير أنّ علاقة القصيدة بالرّواية ليست وليدة الانفتاح الحديث على التقنيات الغربية ، فقد ربطت علاقة قديمة الشّعر بالرّواية ، حتى قبل أن تنال هذه الأخيرة اسمها الحالي، وكان ذلك منذ استعمال الشعراء لعناصر القصّ والحكاية داخل أشعارهم، و إننا نلحظ ذلك جليا في أشعار الوصف ، و الأسفار و الصّيد، والحروب، و أكثر تلك التقنيات تواجدا في القصيدة المعاصرة "تقنية الارتدادflash-back، والمونولوج الدّاخليMonologue intérieure"[3].

و كلّ هذه التداخلات تفضي بنا إلى الحكم على النّصّ الشّعري العربي المعاصر بأنّه منفتح لا في دلالاته وحسب، و إنّما حتى في تقنياته و أساليبه.

* ملاحظة: قد يعاب علينا عدم تطرّقنا للأسطورة والرّمز والتشخيص والأقنعة كسمات رئيسية في القصيدة المعاصرة، لكنّنا تعمّدنا ذلك لكون تداخل الأجناس يجمع هذا كلّه ،إضافة إلى أنّها سمات القصيدة المعاصرة ،وليس البحث فيها لبّ موضوعنا.

[1] علي زايد عشري ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ، ص ، 189 .

[2] المرجع نفسه ، ص ، 194.

[3] المرجع نفسه ، ص، 209،

5.التناص النّصّي Intertextualité :

تشير بحوث التّناص إلى ظاهرة تفاعل النّصوص، ولأنّ بحثنا متعلّق بالنّصّ وحده دون الخطاب أو العمل الأدبي ،وهي مصطلحات على الرّغم من تقارب معانيها تختلف خصائص كلّ مصطلح منها لدى الباحثين. وتداخلها فيما بينها ،"إذ يُعدّ التّناص قانونا جوهرا ينفتح النّصُّ بواسطته على ذاته والعالم،وهو يُشَكِّلُ عالم الوجود الفعلي لنصٍّ في آخر بواسطة الاقتباس أو السَّرِقة أو الإيماء "[1] .

وفي النّقد المعاصر ظهرت عدّة آراء إزاء النَّصّ ،ولعلَّ أكثرها صدىً ذاك الرّأي الذي يقرُّ بحتمية التّناص في كلِّ نصٍّ ،أو إنّ أيَّ نصٍّ ما هو إلا "مجموع نصوص سابقة له ومتزامنة معه،تتقاطع وتتكاثف فيما بينها باختلاف الطُّرُق والمناهج والكيفيات لتصنع نصّاً جديدا ".[2]

إنّ التّناص في أبسط تعريفاته هو تضمين نصٍّ في نصٍّ آخر أو هو حضور نصٍّ في آخر أو هو "استدعاء نصٍّ في نصٍّ آخر أو تفاعُلٌ خلّاق بين النَّص المسْتَحْضَر والنَّصِّ المسْتحضِر ،فالنّصُّ ليس إلا توالدا لنصوص سابقة "[3]، وهو إذن، عملية إعادة إنتاج لما كان ، وهو خلاصة تجارب الشّاعر وتجارب من سبقوه، ولا بُدّ من أنَّه اطّلع على كثير منها ف"الشاعر يعيد إنتاج ما تَقَدَّمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة ،أو إنّه ينتقي منها صورة أو موقفا دراميا ،أو تعبيرا ذا قُوّةٍ رمزية "[4] .

من خلال ما تقدّم يتّضح لنا أنَّ الشاعر المعاصر وصل إلى مرحلة يُعتَبَرُ شعرُه فيها، عملا تراكميا ، هو خلاصة ما عايشه وما تثقّف به، وما تراكم في ذاكرته الشِّعرية وغير الشِّعرية ،فهو في عمليته الإبداعية يعيد فيما يشبه عملية رَسْكَلة (مصطلح اقتصادي: إعادة الإنتاج وتكريره للاستفادة منه مرّة أخرى) يعيد إنتاج نصوص قد هضمها ،وصارت جزءا من ذاكرته ،فيتلاقى مع تلك النّصوص فينقضها أو يهدمها أو يعيد بناءها ،أو يعارضها ؛هذا التّفاعل هو لُبُّ نظرية التّناص الذي

---

[1] عصام حفظ الله حسين واصل ، التّناص التراثي في الشِّعر العربي المعاصر ، دار غيداء، ـ عمّان، الأردن ، ط1، 1431هـ /2011م، ص، 189 .

[2] . عبد الحليم ريوقي ، إبداع النَّص بين الوعي واللاوعي ، مجلّة دراسات أدبية ، الجزائر، ماي، 2008م/جمادى الأولى 1429هـ ، ص ،99 .

[3] المرجع نفسه ، ص ، 100

[4] محمّد مفتاح ،تحليل الخطاب الشعري ، ـ المركز الثّقافي العربي، إستراتيجية التّناصّ ،الدّار البيضاء / المغرب ،بيروت/لبنان، ط3 ، 1992م ،ص،120

صار يُشَكِّل "مظهرا من مظاهر إنتاج النصوص التي تتداخل وتتعانق وتتعاضد ،أو تتنافر حتى يتحقّقَ تفاعُله مع النّصِّ المدروس"[1].

إنّ القصيدة المعاصرة تعتمد على القارئ وعلى ثقافته بشكلٍ كبير، إذ هناك من عرّف التّناص بأنّه " ملاحظة القارئ للعلاقات ما بين عمل أدبي وأعمال أخرى،سابقة أو لاحقة ،وهو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية التي وحدها في الواقع تنتج الدّلالة ،أمّا القراءة السّطرية المشتَرَكة بين النّصوص الأدبية ،وغير الأدبية فإنّها لا تنتج غير المعنى" [2] ، والمراد هنا أنّ اكتشاف التّفاعلات والرّوابط بين عمل أدبي وأعمال أدبية أخرى ،أو بين نصوص وأخرى هو ما يسعى إليه الباحث في التناص ، والنّتائجُ المتوصّلَ إليها من خلال دراسة تلك العلاقات هي التي تُحيل في النهاية إلى معرفة القيمة الفنية والأدبية للنّصّ المدروس ،وتخلُصُ إلى الإحاطة بدلالاته ،والأمرُ أشبَه بإيجاد أجزاء لعبة مفكَّكة ووضع كلّ قطعة في مكانها ويُحَلّ اللُغز. ونلاحظ في التّعريف السّابق للتّناصّ Intertextualiser تركيزا على التّلقّي ،ذلك أنّ التّناص في إحدى تعريفاته هو"التّلقي عن طريق القارئ للعلاقة بين عمل وأعمال أخرى سبقته أوتَلَتْه"[3] .

لقد مكّنت نظرية التّناص من تفعيل دور القارئ في عملية التّلقّي للمنتَج ،فقد أسهمت في خلق ذلك القارئ الفاعل ،الذي لا يكتفي باكتشاف دلالات النّصّ ى،بل يتعداها إلى مقاسمة الشّاعر صلاحياته ،فيعيد معه إنتاج النّص وخلق دلالاته، وكلّما زادت ثقافة القارئ ،واتّسعت مدارِكُه،ونَشَاط ذاكرته زادت اكتشافاته للاشتباكات التي يقع فيها النّصّ الذي بين يديه أو بين شفتيه مع نصوص سابقة ،ووحده القارئ الذي لا ذاكرة له يقف أمام القصيدة عاجزا عن اختراق طبقاتها ، واستخراج دلالاتها Ses significations، في حين إنّ القارئ ذا الذاكرة والثّقافة الواسعة يستطيع أن يُحيل مصادر القصيدة إلى أصولها ويكتشفها ،ويصل إلى التّناص ،بل إنّه يستطيع اكتشاف أمور عن النّص لم تتبادر إلى الشاعر نفسه فيصبح بذلك مدعاة لدهشة الشّاعر نفسه.

---

[1] موسى ربابعة ،جماليات الأسلوب والتّلقّي . دراسة تطبيقية ، دار جرير للنّشر والتوزيع، . عمّان،الأردن، ط1، 1429هـ/2008م ص،109.

[2] محصول سامية ، التناص :إشكالية المصطلح والمفاهيم، . مجلّة دراسات أدبية . ع1 ،ص ، 71

[3] شرفي عبد الكريم، مفهوم التّناص من حوارية باختين إلى أطراس جيرار جينات، مجلّة دراسات أدبية، ع2 ، ص ،27 .

لقد بدأنا هذا الطّرح بتسليط الضّوء على قضية العناصر الفاعلة في عملية التّناص ، ولا شكّ أنّ فاعليتها تتمثّل أساسا في فتح آفاق الشّاعر والمتلقي والنّص على حدٍّ سواء ،وأردنا أن نركّز على فكرة أنّ التّناص عامل جوهري في انفتاح النّصّ ،ولكنّ السّؤال المطروح هو:لماذا التّناص؟ وقبله نطرح سؤالا آخر هامّا هو: من توصّل لهذه النّظرية ؟ وكيف تبلور هذا المفهوم الحالي الذي يتّفق على أنّ النّص هو نتاج تفاعلات وتداخلات سابقة ولاحقة ؟.

بخصوص أوّل من توصّل لهذا المصطلح ،يتّفق الباحثون على أنّ الباحثة البلغارية "**جوليا كريستيفا** كانت أوّل من تنبّه إلى قضية التّناص حين نظرت إلى النّصّ على أنّه لوحة فسيفسائية من الاقتباسات والتّضمينات"[1] ،لكنّ كونَ جوليا كريستيفا أوّل من تبلور على يديها المصطلح لا ينفي الإرهاصات السّابقة التي مهّدت لها لتوليد هذا المصطلح ،فقد كانت البداية مع "الشّكلانين الروس ،وقد وضّحه **ميخائيل باختين** من خلال كتابه 'فلسفة اللغة '، فالنّص عنده يدخل في حوارات مع نصوص أخرى"[2] ، إنّ هذا الرّأي الذي جاء به ميخائيل باختين قد اعتمدته جوليا كريستيفا بعدما تفحّصته من أعمال سابقة ،وقد استخلصت استنتاجها هذا ممّا أورده أستاذها باختين في دراسة حول **دوستويفسكي و رابليه**[3] ، لتلي دراستها هذه بعمل تمثّل في نشر كتاب عن اللغة الشّعرية وكان بعنوان 'ثورة اللغة الشعرية '،وقد نشر سنة 1974م[4] ، ومنذ تلك السّنة ظهر المفهوم مؤصلا له.

وبعد هذا قام **رولان بارث** Roland Barthes، بالتطرّق لموضوع التّناصية في دراسة له عن نظرية النّصّ ليُصبح المفهوم مقبولا ،مع حقّ المراجعة ،أي إنّ البداية الأولى كانت حوارية مع باختين ،بملاحظته للحوار الذي يخلقه تعدّد الأصوات داخل النصّ، وتلك الأصوات كانت تعكس أفكارا وتوَجُّهاتٍ فكرية وفلسفيةً وسياسية .

---

[1] ناصر جابر ، . التّناص القرآني في الشّعر العماني الحديث ، مجلة جامعة النّجاح للأبحاث العلوم الإنسانية، مج21، ع4 ،ص ،180

[2] .حياة معاش ،التناص في تائية ابن الخلوف رسالة ماجستير في الأدب المغربي القديم اشراف الدكتور ، محمد زغينة . جامعة العقيد الحاج لخضر ، باتنة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، قسم اللغة العربية وآدابها ـ 1424هـ .1425هـ /2003م ـ 2004م ،ص.11.

[3] ينظر: نور الهدى لوشن ، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشّريعة والغة العربية وآدابها . التّناص بين التّراث والمعاصرة . ، ج15، ع26، صفر 1424هـ،ص،120

[4] .نزار عبشي ، اشراف الدكتور، محمد عيسى ، ومشاركة الدكتور راتب سكر، التناص في شعر سليمان العيسى، رسالة ماجستير ،جامعة البعث، عمّان ،الأردن، مكتبة الجامعة الأردنية ، 2004م، 2005م ، ص ،19 .

يبقى أنّ السّؤال الأهم الذي تصبّ إجابته في مجال بحثنا ،هو:ما علاقة التناص بانفتاح النّص؟ أو بالأحرى ،كيف أوصلت بحوث التّناص إلى النّص المفتوح أو المنفتِح؟.

إنّ الإجابة على هذا السّؤال ترتبط هي الأخرى بالباحثة البلغارية جوليا كريستيفا،فقد استطاعت أن تتمرّد على مقولة البنيويين القائلة بانغلاق النّصّ، وتعلن عن النّصّ المفتوح ،إذ" كان تمرّدها واضحا منذ 1966م ،على البنيوية لتنفي مقولة النّص المغلق ليكون بديلها النّصّ المفتوح ،كما استبدلت مصطلح الحوارية بمصطلح التّناص ،ممّا أدّى بالنّقّاد والكتّاب إلى الاعتراف بها كرائدة من روّاد منهج التّناص"[1]، رغم وجود اختلافات بخصوص هذا الأمر،إذ أنّنا نجد رولان بارث يعترف لها بالفضل في الإتيان بالمفاهيم النّظرية الأساسية لتعريف النّصّ ،في حين إنّ **غريماس** ،يرى أنّها لم تأت بجديد لارتباط مفاهيمها بمفاهيم أستاذها باختين،حتى إنّها ترجمت كتابه 'شِعرية دوستويفسكي'.

ولم تكن تلك النّظرة إلى النّص على أنّه منغلق عند البنيويين وحدهم ،فقد رأى الشّكلانيون الرّوس نفس النّظرة لا إلى النَّصِّ فحسب،بل ،وإلى المنتج والعمل الأدبيين ،إذ رأوا أنّ"العمل الأدبي ينغلق على ذاته ، وأنّ له قوانينه الدّاخلية التي تتقطّع به عمّا سبقه أو عاصره من أعمال أدبية "[2] .

هذه النّظرة كانت تعزل النّص عن كلّ المؤثّرات التي دخلت في تكوينه ،وتجعله في منأى عن كلّ العلاقات التي يدخل فيها مع ما سبقه من أعمال ،إلا أنّ "السيميولوجيين ومعهم التّفكيكيون ،يرون أنّ النّصّ مفتوح على غيره من النّصوص،ومتداخل فيها ،وكلُّ نصٍّ أدبي هو حالة انبثاقٍ عمّا سبقه من نصوص تماثله في جنسه الأدبي "[3]، وما هذا إلا لأنّ إنتاج النّصّ مُرتَبِطٌ بالقراءات السّابقة للشّاعر ،وبمدى قوّة ذاكرته واتّساع آفاقه ،وما يملكه من خلفياتٍ ثقافية ،فكاتب النّصّ لا بُدَّ أن يستحضر ،ولو بعضا ممّا اختزنته ذاكرته أثناء عملية الكتابة .

---

1. .حياة معاش ، التّناص في تائية ابن الخلوف . رسالة ماجستير في الأدب المغربي، ص،.12 .

2. حصّة البادي ،ا لتناص في الشّعر العربي الحديث البرغوثي نموذجا . دار كنوز المعرفة العلمية للنّشر والتّوزيع، عمّان، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1 1430هـ/ 2009م ، ص ،19 .

3. . المرجع نفسه، ص ،19 .

إنّ كون الذاكرة الجماعية والفردية وعاءا للأفكار والتّجارب، يجعلُ النّصّ، هو الآخر وعاءا "لتَجَمُّع العديد من النّصوص، ولأنّ الكاتب في أصله قارئ ظلّ يمارس فعل القراءة، إذن يختزن في ذاكرته ما لا يُحصى من النُّصوص و الأفكار التّي تدُلُّ على اتّساع آفاقه وخلفياته التآريخية والثقافية التي يستحضرها في كلّ قراءة، محاولا تسخيرها في انفتاح الدّلالة "[1].

وهكذا يكون مفهوم الانفتاح النّصّي قد تبلور حديثا، على يد الباحثين التّفكيكيين والسيميولوجيين، لتنفتِح في النّصّ الدّلالات، ولِيُصبح بهذا لِبُحوثِ التّناصّ الدَّور الأكبر في توجيه النّظر إلى انفتاح النُّصوص ،ذلك أنّ التّناص بسبب بحثه في العلاقات والتّداخلات والتّفاعلات بين النّصوص"يُحقِّق عدّة إيجابيات أهمّها : انفتاح النّصّ ،وتعدّد دلالاته، وتجسيد قدرات الكاتب والقارئ على حدٍّ سواء في امتلاك خلفية ثقافية و تاريخية لا يُستهان بها"[2] .

وقد استفاد الشّاعر العربي المعاصر من التّراث العربي و العالمي ليُنتجَ نصًّا منفتِح الدّلالات، متعدّد القراءات، ويظهرُ ذلك من خلال الأقنعة والرّموز والأساطير المستعملة في النّصوص الشِّعرية الحديثة والمعاصرة ،ليلِج النّصّ الشّعري العربي المعاصر عوالم التّناص ، و ليكون منفتحا أيّما انفتاح على التّراث والحداثة والقديم والمعاصر، ويتناصّ مع نصوص وإبداعات سابقة أو موازية له ،لذا فإنّ" التّناص يجعل النّصّ الشّعري مفتوحا، ويرفض إغلاقه"[3] .

وفي ربطنا بين ما أنتجته الدّراسات الغربية الحديثة، وما يعرفه النّصّ العربي من تحوّلات،نريد أن نشير أنّ النّصّ الشّعري العربي المعاصر،وقبله النّصوص السّابقة،لم يسْلَم أيٌّ منها من عملية التّفاعل الخلّاق بينها وبين باقي الأجناس الأدبية وقد دُرِست هذه التفاعلات تحت عدّة مُسَمّيات، خاصّةً في المجال البلاغي ،حيث نجد بحوثا كثيرة حول التّضمين، والاقتباس، والسّرقات الأدبية ،والمعارضة،والنّصُّ

[1]. بشير تاوريرت ، سامية راجح ، التّفكيكية في الخطاب النّقدي المعاصر . دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النّظرية والتطبيقية . دمشق ، سوريا ،ط1 2008م ، ص ، 59.

[2]. المرجع نفسه، ص ، 65

[3]. رمضان الصّبّاغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر . دراسة جمالية–، دار الوفاء ، دط، الإسكندرية، مصر ، 2002م ، ص ،340 .

المعاصر أكثر من أيّ نصّ سابق قد توفّرت له الأسباب ليتداخل ، ويتفاعل و وينهل من نصوصٍ أُنتِجت قبله.

لقد بدأ النّص الشّعري العربي المعاصر يستثمر الأفكار والعادات والثّقافات الإنسانيةَ في بنائه،ثُمّ إنّ فكرة ' الشّعر ديوان العرب' لم تعد تقف مانعا أمام انفتاح النّصّ ،فرغم استحياء بعض النّقّاد من توظيف التّناص،بقي آخرون لا يجدون بأسا في أن "ينفتح هذا الدّيوان على ضيوفٍ من بلاد شتّى "[1]، وهذا يصلنا بما قلناه في مدخل الفصل الأول ،حول موقف البعض من انفتاح الشُّعراء على تقنيات غربية،موجودة في القصيدة الأجنبية كالأسطورة، والرّمز و توظيفهما في قصائد عربية، فالنّصوص الشّعرية لم تَعُدْ وحدها هي المرجعية الوحيدة للنّصّ،"فثمّة مرجعيات شتّى سعى النّص إلى الانفتاح عليها "[2]، فقد ينفتح أدبيا أو تاريخيا أو دينيا ،ووسيلته في ذلك التّناصُّ ، فنجد من أمثلته في النّصّ الواحد أشكالا وألوانا،من ذلك " التّناص مع الشّخصيات التّراثية ،الذي يأتي تجسيدا لمفهوم أنّ النّصوص لم تعد وحدها هي المادّة المرجعية للنّصّ،بل أصبحت إحدى تلك المرجعيات،بوصفها أدوات إبداعٍ واستجلابِ الرّؤية الفنّية والانفتاح على التّاريخ للتّعبير بثيماته على الحاضر و /أو المقارنة بين زمنين "[3]، وهنا تكمن بعض الملامح الإيجابية للانفتاح، أهمّها :تعدّد المرجعيات، وفتح مجال المقارنة والموازنة بناءاً على مُعطَيات سابقة ومُتوَفِّرة، و بالتّالي إعطاء المصداقية للبحوث الأدبية من خلال الإشارة إلى المصادر التي يتناصّ معها النّصّ و ينفتِح عليها، أي ؛ توفير الأدلّة على وجود تفاعل أو تداخل بين نصٍّ وآخر.

وكونُ مصطلحِ التّناصّ غربيا، حديثا ،لا ينفي وجود إرهاصاتٍ ومصطلحاتٍ في النَّقد العربي القديم ،تدور حول نفس المعنى ،وتقترب منه،منها،كما أسلفنا: الاقتباسُ، والتّضمين، والسّرقات

[1]. ناصر جابر ، . التّناص القرآني في الشّعر العماني الحديث . مجلّة جامعة النّجاح للأبحاث العلوم الإنسانية ، ص ،182 .

[2]. عصام حفظ الله حسين واصل ، التّناص التّراثي في الشّعر العربي المعاصر . ص ،151.

[3]. المرجع نفسه، ص ،190 .

، وقد"كان النّقد العربي شديد الاهتمام بإيجاد روابط بين النّصوص، فلا يعيش نصٌّ منعزلا،فالنّص في اعتقاد النّقد العربي القديم جهدٌ جماعي تمَّ على يدِ شاعرٍ من الشُّعراء "[1].

ولا يقتصر التّناصّ على النّصوص الشّعرية ، فكثيرةٌ هي الكُتُب العربية وغير العربية التي تداخلت فيها أفكار سابقين مع كُتّبٍ لاحقين ، و قد "كان التّناصّ شائعا في الكتابات العربية القديمة، ففي خزانة الأدب للواقدي كثيرٌ من صغار الكتب النادرة"[2].

وكثيرةٌ هي الكتب البلاغية والنّقدية التي أثارت مسألة السّرقات الأدبية والشّعرية، فعرّفوا السّرقات الأدبية بأنّها "أن يأخذ الشّخص كلام غيره وينسبه إلى نفسه، وقسّموها أنواعا ثلاثة: النّسخ أو الانتحال؛بأخذ اللّفظ والمعنى معا،والمسخُ أو الإغارة ؛بأخذ بعض اللّفظ أو تغيير بعض النّظم، والسّلخ أو الإلمام؛ بأخذ المعنى وحده"[3]، أمّا السّرقات الشّعرية فاعتبروها بابا واسعا ،صعبٌ كشفه، إلا على الحاذق البصير ،وبعضه يسهل حتى على الجاهل المغفّل ، وقد أُلّف في هذا الباب عدد من الكتب منها "ما ألّفه أبو الفضل طيفور(ت 280هـ) 'سرقات البحتري من أبي تمّام'، وابن المعتز'سرقات الشّعراء '،وابن كناسة (ت207هـ)'سرقات الكُميت من القرآن وغيره'، ومهلهل بن يموت'سرقات أبي نوّاس'"[4].

وهذا لا يعني أنّ النّقّاد العرب اعتبروا الأخذ من المعاني والألفاظ الحسنة عيبا،فقد كتبوا في حسن الأخذ ، فهذا صاحب كتاب الصّناعتين ،أبو هلال العسكري، يقول:"ليس لأحد من أصناف القائلين في غنى عن تناول المعاني ممّن تقدّمهم والصّعب على قوالب من سبقهم ،ولكن ،عليهم إذا أخذوها أن يُكسُوها ألفاظا من تأليفهم ،و يوردوها في غير حِليتها الأولى، و يزيدوها في حسن تأليفها، وجَودة تركيبها ، وكمال حِليَتها ومَعرضها ،فإذا فعلوا ذلك فهم أحقّ بها ممّن سبق إليها "[5] .

---

[1]. مصطفى ناصف ، النّقد العربي . نحو نظرية ثانية . الكويت المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب دط، ذو القعدة 1420هـ،مارس2000م . ص 225 ، 226.

[2].لطيف زيتوني ، معجم مصطلحات نقد الرّواية . عربي، إنجليزي ، فرنسي، مكتبة لبنان للنّشر ناشرون، بيروت ،لبنان ، ط1 ، 2002م ، ص ،.64

[3]. محمّد التّنوخي ، المعجم المفصّل في الأدب، دار الكتب العلمية ط2، . بيروت ، لبنان ،ج2 ، 1419هـ /1999م ص ،524.

[4]. المرجع نفسه، ص، 524 .

[5]. أبو هلال العسكري .كتاب الصّناعتين . بصيغة PDF المصطفى الإلكترونية الموقع : **www.almustafa.com**

لذلك، كان الشّعر عند العرب، فعلا جماعيا، فصار ديوانهم، وصار هو تراث الجماعة ، والمعلوم أنّ " الجماعة في التُّراث أكبر من الفرد"[1]، ولهذا فإنّ طواف الشّاعر حول النّصوص ، أو الكثرة من النّصّوص ، إمّا بحِفظها ، أو بروايتها ، أو باستحضارها في نصّه الشّعري هو "بمنزلة إلقاء السّلام على كلّ نصٍّ ،وعلى كلّ إنسانٍ ، فالنُّصُوص يحيي بعضُها بعضاً .إنّها تسَلِّم و ترُدُّ السَّلام ، النُّصوص لا تعيش منفردة معزولة ، ولا تجد نفسها ما دامت معزولة ،ولا بُدّ للنَّصّ أن يجتمع إلى نصٍّ آخر ، ولا بُدَّ له أن يستغني عن بعض ملامحه في سبيل التّوثّق والانتماء، وصحّة الحياة "[2] .أي إنّ النّصّ يحيا كما الإنسان ، في ظلِّ الجماعة ، يَحفظ لِما مرَّ أصالته ، ويُحيِّيه، ويُحْييه ما استطاع إلى ذلك سبيلا، وكما يخلُد الإنسان بذِكره، يخلُد النّصّ بذكره ،و هو كما الإنسان ،مهما تغرّب تبقى ملامحُه دالّة على أصوله ، وعلى انتمائه الأوّل .

وقد عرف الشّاعر العربي القديم أنّ ما تمَلّكه من قُدرة على التّعبير أو القول هو مَقْدرة مُشترَكةٌ بينه وبين من سبقه في قول الشِّعر ، أو حتى المعاني غير المنظومة شِعرا ، فهذا **كعب بن زهير** * ، يشير إلى هذا فيقول :

ما أرانا نقول إلا رجيعا أو مُعادا من قولنا مكرورا[3]

فشاعرنا قد تنبّه إلى حقيقة أنّ ما يقوله قد تكرّر عنده ،كما تكرّر عند من سبقوه ف"المعاني قد تكون مشتركة وعامّة ويقصدها كلّ النّاس بدون تمييز ، وقد توصّل النّقّاد المدقّقون أمثال **الآمدي**،والقاضي الجرجاني إلى المبادئ الآتية:

1. لا سرقة في المعنى العام ، ولا في الخاصّ الذي أصبح كالعام المشترك لكثرة شيوعه .

---

[1] . عبد الفتّح لاشين، البديع في ضوء أساليب القرآن ، دار الفكر العربي ،دط . القاهرة، مصر ، 1419هـ /1999م ، ص، 227 .

[2] المصدر نفسه، ص ، 227

* هو كعب بن زهير بن أبي سُلمى أحد الشّعراء المخضرمين و أحد شعراء النبي صلّى الله عليه وسلم ، صاحب قصيدة البردة ، التي مطلعها : " بانت سعاد فقلبي اليوم متبول ".

[3] ديوان كعب بن زهير تقديم وشرح وتعليق أحمد الفاضل دار الفكر اللبناني، بيروت،لبنان، ط3 ، 2003م ، ص، 21

2. لا سرقة في الألفاظ العامّة المتداولة "[1].

وكونُ المعاني مُشترَكة ، والتّراث مشتركاً ، ولانّ الشّعر فعلٌ جماعي ، فقد وجب على الشّاعر الإفادة من تراث الجماعة الشّعري والنّثري، سعيا منه لتخصيب ذاكرته بروافدَ جديدةٍ تكون لقصيدته معينا آخر يستقي منه،ولهذا "اهتمّ نقدنا القديم بتكوين الذاكرة الشِّعرية ، لدى كُلٍّ من المنشئ والنّاقد ، فابن طباطبا يرى أن على الشّاعرِ أن يُديم النَّظر في الأشعار ليُلصِق معانيها بفهمه ، وتَرْسَخ أصولها في قلبه ،وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بألفاظها ،فإذا جاش فكرُه بالشّعر ،أدّى إليه نتائج ما استفاده ممّا نظر فيه من تلك الأشعار "[2] ، ويحيلنا الدّكتور مصطفى السّعدني في كتابه : 'التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السّرقات' إلى ثلاث حقائق تتعلّق ببناء الذّاكرة الشّعرية ، من خلال الإطلاع على التُّراث الشِّعري ، الأولى: أنّ الذاكرة الشّعرية وعاء يمتلئ بقيَم التُّراث المتعدّدة،الثانية: أنّ تنمية وعي الشّاعر بالماضي لا يُغفل إدراكه للحاضر ، فالإبداع ليس تذكُّرا، وإنّما هو حساسية خاصّة للتّعامل مع الذّاكرة في ظلّ مناخ إنساني جديد، والحقيقة الثالثة : هي أنّ " الحساسية الخاصّة اتجاه التّراث لا يمتلكها إلا الشّعر الموهوب ، فمعيشة الشّاعر للماضي أو محاكاته للقالب المتَقدّم ، لا يَعني غير معيشة التّاريخ برُمَّته دون فصلٍ للعناصر الفاعلة من غيرها ، وهو إن لم يُرَكِّز نشاطه النَّوعي،زمانيته ، أمات الماضي والحاضر معا "[3] .

بهذا نخلص إلى أنّ تناصّ الشّعر أو تضميناته ، أو سرقاته ، أو أيّا كانت التّسمية ، ما هي إلا انعكاسات للذاكرة ، ولما تثقّف به الشّاعر على نصّه ،وأنّه من غير الممكن منع حدوث انفتاحٍ عليها ، فقط لأنها من الماضي ، بل على العكس ، حتى لو كان النّصّ بناء عامّا خياليا لا بُدّ أن تكون موادّه ممّا عرفه الشّاعر من مسميات في ماضيه.

كان الخطاب الشّعري وما يزالُ مثارَ جدلٍ حول الكثير من القضايا، واعتُبر الخطاب العربيُّ المعاصِر أكثر النّصوص عُرضةً لتلك المجادلات، خصوصا، في خضمّ النِّزاع الدائمِ بين القديم والجديد، أو بين الحداثةِ والتقليد، أو بين الانفتاحِ والانغلاق ، باعتبارهما ظاهرتين أوصلت إليهما التَّغيُّرات الطَّارئة على

---

[1] . عبد الفتّاح لاشين ، البديع في ضوء أساليب القرآن . ص ، 228

[2] . مصطفى السّعدني . التّناصّ الشّعري ،قراءة أخرى لقضية السّرقات ، منشأة المعارف للنشر والتوزيع دط ، الإسكندرية ،مصر 1991م ، ص ،67 .

[3] . مصطفى السّعدني، التناص الشعري قراءة أخرى لقضية السّرقات، ص،. 69

النَّصِّ الشِّعريّ، حيث وقفنا في هذه الثنائية على السؤال الذي كان أول ما تبادر إلى أذهاننا وهو " هل الخطاب الشعري المعاصر منفتح ؟"، وحاولنا من خلاله أن نظهر كيف استفاد النص من انفتاحه من تداخل الأجناس ونظرية التناص (التناص النصي) ، و كيف اتخذ الرمز و الأسطورة والأقنعة والشخصيات التراثية كوسائل للانفتاح المزدوج أو المتعدد على الماضي والحاضر والحداثي والتراثي و الخيالي والواقعي، معتمدين على المنهج الأسلوبي في تقصي البنيات الجمالية المهيمنة على خطابه الشّعري ضمن ثنائية الانفتاح والانغلاق، و ذلك إيمانا منّا بمدى فعاليتها في إيجاد سُبُل ووسائل وكيفيات النّظر إلى النّصّ الشّعري العربي المعاصر، ومحاولة فهمه و تفسيره و تذوُّق جماليته، و عبر مراحل تتبّعنا ذاك، طُرحت منّا و علينا أسئلةٌ كثيرة، سعينا للإجابة عنها، ومن بين تلك الأسئلة:

- ✓ **هل النّصّ الشّعري العربي المعاصر منفتِح؟.**
- ✓ **إن كانت الإجابة بنعم، فما هي أسباب ومعالم وآليات الانفتاح في النّصّ الشّعري العربي المعاصر؟.**
- ✓ **هل الشّاعر تميم البرغوثي منفتح في نصوصه؟.**
- ✓ **إن كانت الإجابة بنعم، فما الذي أهّل نصوصه للانفتاح؟.**
- ✓ **كيفَ يمكننا إثبات أو نفي الانفتاح في نصوص الشاعر تميم البرغوثي؟ .**

ونحن نريد بالنّصّ المنفتح ذاك الذي ينفتح في دلالاته كما ينفتح على مختلف النّصوص والأحداث، وفي كتابه "الدلالة المرئية " قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، يطرح الدكتور علي جعفر العلاق السؤال الآتي: "النّصُّ، هل هو مغلقٌ حقا ؟"[1] ، وهو السّؤال الّذي طرحناه على أنفسنا، وفي سعينا للإجابة عنه وجدنا أنّ "النّصّ المفتوح ليس سمة ملازمة للنصوص المعاصرة ،وإنّما يجده القارئ في النصوص الثّريّةِ التِي تبثُّ في غير اتّجاه، وتومئ أكثر ممّا تقول، وتحتوي بُنيتُها على غير طبقةٍ، لكلٍّ منها لسانٌ خاصٌّ بها، ينوب عنها في الكلام ضمن الزّمن و الظُّروفِ الّتِي نشَأت من خلالهما هذه الطّبقة، ولذلك يمدّ النّصُّ ألسِنتَه، ويستنطقُ الغياب ، ويحاور ما سُكِت عنه"[2].

---

[1].علي جعفر العلاق الدلالة المرئية ـ قراءات في شعرية القصيدة الحديثة ،دار الشروق ،(ط1)ـ عمّان ،الأردن ـ 2002م ص، 51 .

[2].خليل الموسى ،آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب (ط1) دمشق ،سوريا ،2010م ، ص ،4.

وهو جوابٌ أقنعنا إلى حدٍّ بعيد ،غير أنّ التعميم في قوله : "يجده في النُّصوص الثّريّة " ينبغي أن تكون فيه إعادةُ نظر، فنحن نجد نصوصاً كثيرةً ثريّةً غير أنّها لا تملك سمة الانفتاح،على العكس يزيدها ثراؤُها الموحِي ،غموضاً وانغلاقاً، والشاعر من خلال قصيدته التي تعتبر عملا فنيا،يجسّد " لحظة فردية خاصة، وهي في أوج توتّرها وغناها، تتّصل على رغم تفرّدها، بتيار من اللّحظات الفردية المتراكمة الأخرى"[1] .

والمعنى أنّ الشَّاعرَ مهما تفرَّدت تجربتُه إلا أنَّها تنتهي في الأخير إلى كونِها تجربةً إنسانية ،عاشها شخصٌ ما قبلَه ،أو في نفس الفترة الزّمنية التي يعيشها ،قد تختلف في تفاصيلها والأشخاصِ الّذين زامنوها، والمحيطِ الّذي بُعثت فيه هذه التجربة ،لكنَّها بالنِّهاية متّصلةٌ بتجاربَ فرديةٍ وجماعيةٍ أخرى .

والنّصُّ الشِّعري ما هو إلا صفحةٌ عاكسةٌ لهذه التجاربِ ،ولِما يندرج فيها من سياقاتٍ ثقافيةٍ وشعريّة ،باعتبار أنّ الشاعرَ الفذَّ يسعى دائمًا للإطِّلاع على النِّتاجِ الشِّعريّ الذِي سبقه والذي يتزامن معه ، و"كثافةُ النّصِ الشِّعري لا تمنعُه منَ الانفتاحِ على الآخر والاغتناء به ، ولا تحول دون اندراجه في سياقٍ ثقافي وشعري يزيده عمقا ويزداد به سعة وإثارة"[2]، أي إنّ النّص يصير أكثر ثراءً بارتباطه بنصوص أخرى تغني حيويته ونسيجه وبنيته .

ب .الخطاب الشعري العربي المعاصر بين الانفتاح و الانغلاق Ouvertture et fermetre :

إنّ النصّ الشعري لم يبق محصّنا، أو معزولا ،عن ذلك النسيم الذي يهبّ عليه من النصوص الأخرى ،ولم يعد ينظر لعلاقاته وتشابهاتها كما كان ينظر إليها الناقد العربي القديم ،على أنّها سرقات، بل تمّت دراستها في إطار التناصّ، أو تفاعل النصوص فيما بينها ، وقد نظرت الباحثة البلغارية "جوليا كريستيفا"إلى النص: " أنه لوحة فسيفسائية من الاقتباسات والتضمينات"[3]، هذه الدراسة تمّ الالتفات إليها بعد الملاحظة المتكرّرة لوجود علاقات بين النّصوص ،على اختلاف مشاربها،بفعل التّأثّر والتّأثير المتبادل بين الآداب ،وحركة الترجمة ،باعتبارها مستوى من مستويات تفاعل الشاعر

الحديث مع عصره ،وحواره الحيّ والخلّاق مع الآخر :ثقافة وإبداعا وانشغالا،أو أحيانا ما يسمى

[1] . علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، ص ،51.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] . ناصر جابر ، التناص القرآني في الشعر العماني الحديث ، مجلة النجاح للأبحاث العلوم الإنسانية ، مج 21، ع4 ، ص ، 180.

بالمثاقفة [*1] ، هذا من جهة ، ومن جهةٍ أخرى ،يستدعي انفتاحُ النّص الشعري العربي المعاصر على النصوص الميثولوجية والدّينية والتاريخية والشِّعرية، وجودَ قارئٍ على قدرٍ كبيرٍ من المعرفة والثَّقافة ، وبالتالي،فإنّ قراءةَ النصِّ ستنحصرُ على الفئة المثقَّفة، بل وعلى نخبةِ النّخبة، أي إنّ الانفتاح هو انغلاقٌ في الآن نفسِه، إذ لا يصل النّصّ إلى أولئك القرّاء ذوي الثّقافة المحدودة.فهل سيظلّ الانغلاقُ ملاحقاً للانفتاح؟، وهل سيَحُول هذا دون انتشارِ النّصِّ وذيوعه؟ ،هي أسئلة حاولنا الإجابة عنها في البداية، وضمن ثنايا البحث، تجدر الإشارة هنا إلى أنّ النّصوص الشّعرية العربية المعاصرة، قد اكتسبت، على غرارِ الحديثة سمة البساطة،من حيثُ اللّغةُ،التي عدّت في غالب الأحيان سهلة وبسيطة، إذن الانفتاح يلازمه الانغلاق والغموض، ذلك أنّ النّصّ ما دام مفتوحا تبقى عملية السّعيِ نحوَ فهمه مُتَوقّفةً على القراءة والتّأويل، وبذلك يكون "الغموض سمة ملازمة للنّصِّ المفتوح"[1] ، ثمَّ إنّهما (الغموض والانغلاق) ظاهرة قديمة في الشعر العربي، بل هي في الشّعر عامّة، لها أسبابها و جمالياتها، ولايخفى على دارسي الأدب مثال أبي تمّام، الشاعر العباسي الذي يظهر أنّه قد وعى وظيفة الغموض [*2] في الشِّعرحين أجاب سائله :" يا أبا تمّام ،لِمَ لا تقول من الشِّعر ما يُعرَف ؟ ،فقال :وأنت ،لِمَ لا تفهم من الشِّعر ما يقال ؟"[2] ، ولهذا المذهب أتباعُه، حيث نجد أبا إسحاق الصّابِي[*3] يرى في غموض الشّعر قيمةً أساسية تميّزه عن النّثر، لأنّ " التّرسّل ما وضح معناه وأعطاك سماعه في أوّل وهلة ما تضمّنته ألفاظه، وأفخر الشعراء ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه "[3]،

(*1) :يعود المصطلح إلى سنة 1880م ،من قبل إنثروبولوجيين أمريكيين، ونعني به ظاهرة تأثير وتأثّر الثقافات البشرية ببعضها البعض.بفعل اتصال واقع بينها أيا كانت طبيعته أو مدّته .

[1] . خليل الموسى ،آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب (ط1) دمشق ،سوريا ،2010م ، ص ،5.

(*2): ويقول الدكتور علي ملاحي :" ولكننا لانتصور الغموض إلى حَد الالتباس في الدلالة كليا ..،ولا يمكن مجاراة أبي تمام في رده على من سأله لماذا لاتقول مايفهم ، فقال ولماذا لاتفهمون ما يقال ، لأن أسباب الوضوح يمتلكها النص في تواتره وبنية علاقاته" ، ينظر علي ملاحي ،خاصية وضوح الأثر الأدبي من المفهوم البلاغي إلى المفهوم الدلالي ، مجلة اللغة والأدب ، المجلد5،ع2،ص ،تاريخ النشر 1996/6/10 ، ص ، 37.

[2]. أبو بكر الصولي ،أخبار أبي تمام .. المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر . دط ، بيروت ، لبنان . دت . ص ،72 .

(*3) : أبو إسحاق الصّابئ (ت384هـ) نابغة جيله، عرف أسلافه بصنعة الطّب ، ومال هو للأدب ،كان صلبا في دين الصّابئة ،عرض عليه عزّ الدّولة الوزارة إن أسلم فامتنع ،كان يحفظ القرآن ويشارك المسلمين في صوم رمضان ، أحبّه الصّاحب بن عبّاد فكان يتعهّده بالمنح على بعد الدّار.

[3] . ابن الحديد الفجالة ، الفلك الدائر على المثل السائر، ملحق بكتاب المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير. ، دار نهضة،،دط ،القاهرة ،مصر، دت ج4 ، ص، 303.

والشّعر الجيّد عند كثير من نقّادنا القدامى ،ما صَعُبَ الإمساك بالمعنى فيه ، الذي لا يكون أحادي المعنى وإنّما تختلف أوجه تلقّيه، يفهمه متلقّيه الأوّل فهما يختلف عن الثاني والثالث ،لكنّه في آخر المطاف فهم صحيح بحسب كلّ واحد منهم "فكلُّ قارئ يستطيع تفسيره تفسيرا خاصّا به، ومختلفا عن غيره ولكنّه يظلُّ صحيحا في آن"[1]، ومن هؤلاء النقاد القدامى نذكر على سبيل المثال عبد القاهر الجرجاني صاحب "دلائل الإعجاز"، إذ يورد لنا رأيا هامّا بهذا الخصوص، ويوضّح لنا أنّ إعمال الفكرِ لفهم الشعر أمر يولّد متعة ولذّة جديدة في التلقي، فنيل الشيء بعد تعب و إعمال فكر و كدٍّ ليس كنَيْله بسهولةٍ وبِيُسْر، يقول عبد القاهر الجرجاني :"و إنّك لتُتْعب في الشّـيء نفسك، وتَكُدُّ فيه فكرك ، وتَجهد فيه كلَّ جهدك ،حتّى إذا قلت قد قُلتهُ عِلْماً، وأحْكَمْتهُ فهماً، كنت بالذي لا يزال يتراءى لك فيه من شُبْهَة ، ويعرِضُ فيه من شكٌّ ... وإنّك لتَنظُر في البيت دهرا طويلا وتفسّره ،ولا ترى أنّ فيه شيئا لم تعلمه ،ثمَّ يبدو لك فيه أمر خفي لم تكن قد علِمته "[2].

وهذا ما سمّاه الباحث بسّام قطّوس بتمنُّعِ النّصِّ الذي يؤدّي إلى متعة القارئ التي يخلقها التنوّع والتّعدّد"فقدرة النّصّ على التّلوّن وعلى انفتاح القراءة ،تجعل منه سببا للتلقي الممتع أو لإمتاع المتلقي ، الذي يشعر في النهاية أنّه استطاع أن يحصل على معنى للنّصّ بعد اشتياقٍ نحوه "[3] ،وبالتالي فالنص الذي يفتح أبوابا شتى لقرّائه، تجعلهم منفتحين على الماضي والحاضر وحتى عالم الغيب والمستقبل، كما يتخيّله الشاعر، هو نفسه النّص الذي يشبه المدنَ المحصّنة والألغازَ والأسرار وكما أنّ المدن الحصينة تغلق أبوابها أمام الغزاة ،فإنّ النصَّ يخلق حدوده، وعلى القارئ الجادّ أن يبحث عن الثغرة والمفاتيح ،وأن يكون النّصُّ لغزا وسرا أمرٌ يجعل القارئ أشبه ما يكون ببحّارٍ يطوّرُ أدواته لاصطياد ثروات البحار والمحيطات، وقد تناول هذه القضية عدد من الدارسين العرب المعاصرين ، من بينهم شكري محمّد عياد ،الذي أعاد الانغلاق إلى أسباب ثلاثة هي[4]:

---

[1] . أحمد سليم غانم ، تداول المعاني بين الشعراء . المركز الثقافي العربي ط1 . الدار البيضاء /المغرب ،بيروت/لبنان ،2006م ص ،66.

[2] . عبد القاهر الجرجاني، قراءة وتعليق :أبو فهر محمود محمّد شاكر، دلائل الإعجاز ،مطبعة المدني . المؤسسة السعودية بمصر ،ط3 ،القاهرة ، مصر .1413هـ.1992م ، ص ،551.

[3] . أحمد سليم غانم، تداول المعاني بين الشعراء، ص.66

[4] . خليل الموسى ،آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر . ص ، 138.

1. ثقافة الشّاعر المعاصر /2. التركيز الشديد، أي تركيز عدّة معان في كلمة أو عبارة. /3- التجريد

ثمّ إنّ الشاعر المعاصر في كثير من الأحيان كان يلجأ إلى الغموض حذرا من السّلطة، من أمثال بدر شاكر السيّاب، الشّاعر العراقي الذي نظم قصيدته الغامضة "تعتيم"، رامزا فيها بالظلام للسلطة، وبالنّمور إلى عملائها ، وهو يخاف النّور الذي يهدي إليه النّمور المفترسة، يقول فيها :

كم ذاد بالنّارِ، من أسدٍ ضاري

وكمْ أخافَ النّمور

إنسانُ تلك العصور بالنّور والنّارِ

فأطفئي مصباحنا أطفئيه ولْنطفئ التّنّور[1]

غير أنّ الخوف من السلطة ليس وحده ضمن العوامل التي تدفع بالشاعر إلى جعل نصّه منغلقا وغامضا، فكثيرون هم الشعراء الذين تحدّوا السلطة وأعربوا عمّا يجيش في خواطرهم، حتى إنّ الكثيرين منهم عارضوها علانية، ووصل بهم الأمر إلى هجائها علنا، وتاريخ الشعرِ العربي يشهد على الكثير من هؤلاء الشعراء، ولا تزال نصوصهم شاهدة هي الأخرى على ثوراتهم، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر، أبو الطّيب المتنبي، "الذي كان ظاهرة من ظواهر الطّموح والتّمرّد والجموح"[2]. فهو مثلا يقول:

وإنّمَا النّاسُ بالملوكِ وما تُفلح عُربٌ ملوكُها عجمُ

بـكلِّ أرضٍ وطِئتُها أممٌ تُرعى بعبدٍ كأنَّها غنمَ[3]

وقوله: أرانبُ غيرَ أنّهُم ملوكٌ مفتّحَة عيونُهم نيــا مُ[4]

لهذا نقول إنّ الغموض له أسباب أخرى، قد يتعلّق بعضها بالسّعي إلى الإبداع المختلف، و"ربما جنحت السليقة الإبداعية للشّاعر نحو نوع متميّز من الغموض كما هو الحال عند أبي تمّام"[5]، حيث استعمال ألفاظ

[1] . يوسف عطا الطريفي،بدر شاكر السياب حياته وشعره, الأهلية للنشر والتوزيع ،ط1،عمّان,الأردن . 2008م،ص ،348.

[2] . عبد العزيز الدسوقي ، في عالم المتنبي ، دار الشروق،القاهرة ، مصر ، بيروت ، لبنان ، ط1408،2هـ ، 1988م ،ص 61.

[3] . ديوان المتنبي . دار الجيل، القاهرة/مصر،بيروت/لبنان ،تونس/ تونس، دط ، 2005م . 1426هـ ص ، 93.

[4] . المرجع نفسه ، ص، 101.

[5] . محمّد عبد الواحد حجازي ،ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية ،جمهورية مصر العربية . 200 م ،ص ،69 .

مستغلَقة لتوليد المعاني.وقد تعود أسباب الغموض إلى قصور في القارئ نفسه، وعجز منه عن مواكبة تطوّر القصيدة، وهذا لُبُّ ما ذهب إليه أبو تمّام في إجابته على سائله " لِمَ لا تقول من الشِّعر ما يُعرف؟"، التي سبق وأشرنا إليها، عندما ألمحنا إلى تفطّنه إلى أهمية إبقاء المعنى غامضا.

أمّا انغلاق النّص من النّاحية الفنّيّة، فله تجلياته التي "يجمع بينها تعدّد الدّلالة واختلاف لغة العصر، فالقرن العشرون قرن الحضارة والتعقيد، والغموض لا يقتصر فيه على القصيدة وحدها"[1] ، فهذا شاعر القضية الفلسطينية، محمود درويش، يتحوّل بعد السبعينات إلى هذا الاتّجاه، فالظاهرة إذن" لم تقتصر على شعراء الغموض وحدهم، ولكنّها تجاوزتهم إلى بعض شعراء البساطة والوضوح"[2]. و بالعودة إلى محمود درويش نورد مثالا، قصيدتُه "طوبى لشعرٍ لم يصل" يقول:

طُوبَى لِشَيءٍ غَامِضٍ

طُوبى لشَيءٍ لمْ يصلْ

فَكُّوا طلاسمه ومزّقهم

فأرّختُ البداية من خُطاهم و انتميْتُ إلى رُؤاهمْ

آهٍ ... يا أشياء كوني مُبْهَمَة[3].

من جهة أخرى ، تحوّل النّصُّ الشعريُّ من فضاء ساكن محدّدِ البدايات والنهايات، إلى نصٍّ مفتوحٍ في بداياته ونهاياته، لتتحوّل بذلك هندسة النّصِّ من هندسةٍ منغلقةٍ على ذاتها "نظام الشَّطْرَيْن"، أي نصٌّ ذو أفق محدود معروفٍ سلفاً، من الشاعر والمتلقي على حدٍّ سواء، محدّد الوزن والقافية الموحَّدة، بإيقاعاتٍ متوارثةٍ وقانونٍ مألوف، إلى نصٍّ مفتوحٍ على الحدود،كالسيلِ الجارف، لا قدرة للقارئ على توقُّعِ نهايته، ولا للشاعر القدرةُ على التحكُّم تحكُّماً كلياً في مسيرة إيقاعاته ودلالاته.

يبقى أن نقول إنّ مسألة الانغلاق يقتضيها تعدّد القراءات، وإنّ الانغلاق و الغموض مسألة نسبية فليس ما يتعذّر على قارئ فهمُه، يتعذر على غيره أيضا، وإنّما قد يوضح لذا ما يغمض على ذاك .

[1] . خليل الموسى ،آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص.140.

[2] . المرجع نفسه، 143.

[3] . ديوان محمود درويش, دار العودة ط11 ،بيروت ، لبنان 1984 م ، ص، 508 .

والغموض وسيلة قد يستخدمها الشاعر استخداما فنيا في التصوير، لذا تُوشَّح الصورة بنوعٍ منه، وهذا الغموض"ليس مجرّد نتيجة للعبث بالعلاقات المنطقية بين عناصر الوجود فحسب، وإنّما هو أيضا، وسيلة يستخدمها الشاعر عن وعي لتقوية الجانب الإيحائي في الصورة، وبخاصة إذا كانت هذه الصورة توحي بتلك الأبعاد الخفية المستترة من تجربة الشاعر"[1] ، أي أنّ عملية توظيف الغموض في الشعر المعاصر عملية واعية، لها أبعادها المتعلّقة بالشاعر والمتلقي على حدٍّ سواء، وربّما كان الانفتاح لصالح الانغلاق، والعكس صحيح، لأنَّ النّصَّ إذا ما انفتح تعدّدت دلالاته، وأدخل القارئ في علاقة معه، لا تلبث أن تُحَرِّك انفعالاته وتدفعه لا للانفعال فحسب، وإنّما أيضا للتَّفاعل والبحث داخل أغوار نفسه عمّا يحرِّكها، ولعلَّ هذا ما دفع الشُّعراء إلى الاستنجاد بالموسيقى، فهي محرِّكةٌ للنفس، وهذه الحركة التي تخلُقُها الموسيقى تترك في نفس القارئ حركةً مماثلة تشُدُّه إلى أغوار النَّفْسِ الإنسانية، حيث الاضطراب والهدوء، والاختلاج والوثوب، والتَّوَتُّر والاسترخاء، فهي تتَمَثَّل في النَّفْس بجمالياتِ التَّقابُلِ والتّعارض، والانغلاق والانفتاح، إلى أن تحُطَّ رحالها في عالم منسجم الألوان والأنغام"[2]، وهكذا تساعد التناقضات التي تخلقها الموسيقى في فتح عالم الشاعر على عالم المتلقي، وبالتالي، خلقُ مساحةٍ للتلاقي، ولو خياليا، وهذا العالم الذي سيتوّلد عن هذه التجربة، سيُعم بالتأكيد بغرابةٍ للشاعر دورٌ كبيرُ في افتعالها، فهو يوظِّف" الغموض المشعّ فنياً بالجوانب المستترة في رؤيته، يرتبط في بعض الجوانب بفكرة مشاركة القارئ في عملية الاكتشاف والإبداع"[3]، فالشاعر من خلال هذه العملية يدفع بالمتلقي إلى التَّمتُّع بمشاركته في اكتشاف خبايا النَّصِّ، ومنع حدوث ملل لديه "لأن ظاهرة الغموض تتوضح من خلالها المفاتيح للدخول إلى أبراج النص المقروء"[4]، ومن علامات الغموض التي تخلق في النَّصِّ جماليةً وحُسناً: المفاجأة الشِّعرِية، باعتبارها حيلة الشاعر في كثير من الأحيان، حيثُ يفتحُ من خلالها بابا على الحُلم أو الصوفية، مستخدما المماطلة في ذلك ، تحصينا لنصِّه من جهة ، وترغيبا فيه من جهة أخرى.

---

[1].علي عشري زايد ،عن بناء القصيدة العربية الحديثة . مكتبة ابن سينا ،ط4، القاهرة، مصر . 1423هـ. 2002م ص ،82 .

[2].خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص158.

[3].المرجع نفسه ،ص.83.

[4]. علي ملاحي ،خاصية وضوح الأثر الأدبي من المفهوم البلاغي إلى المفهوم الدلالي ، ص ، 37.

وبهذا يسمح للنَّصِّ بالتَّحرُّكِ في فضاء أوسع، يخرج به من المتشابه إلى المختلف، ومن السّائد إلى المجهول، وإذا كانت "بلاغة الوضوح تسعى إلى توحيد الأذواق ضمن جماليات مرسومة سلفاً، فإنّ بلاغة الغموض تسعى إلى تعدّد الأذواق، واختلاف الفهم، واستقلال شخصية المتلقي عن شخصية الشاعر، وانفصاله عنه، وحرية حركته في البحث عن الدّلالات الهاربة والمختفية وراء الدّلالات الظاهرة في الرّمز، والأسطورة، وسواهما، ما يمنح القصيدة غموضا شفّافاً، ودلالاتٍ عدّةً، وينقلها إلى ماضٍ سحيق للتَّعبير عن تجربة شعريةٍ معاصرة"[1]، وهذا ما يؤكده الدكتور علي ملاحي في قوله :"أن الوضوح هو أبلغ، إنه الوجدان الذي يجعل النص يمتلكنا والموقف الذي يغرينا..، وهو فك سلسلة الرموز والإشارات التي تتشابك سياقيا متميزة في نهاية المطاف عن بقية الرموز الأخرى، وذلك سّر وضوحها وتميزها"[2]، وفي الوقت نفسه، تخلق الحرّية جماليات للنّصِّ المفتوح، عبر انتشار دلالاته، وفتح آفاقه بفتح حرية الحركة التي سبق وأنتجتها الموسيقى، وكنتيجة نخرج بها من هذا، أنّ النّصَّ المنفتح يلازمه الغموض، وما يولِّده هو الإيحاء والإيماء المنبثُّ في ثناياه، وانغلاق سمة النّص الكتابية لا يعني انغلاقه بصفة كاملة، فله ما يفسّرُه، لأنّ للنّصِّ خلفياتٍ كثيرة، والبحث عنها يحلُّ مشكل الغموض، إذن " فالنَّصُّ الشعري ليس عالما منغلقا على نفسه، وإنّما هو امتدادات عميقة داخل سياقاته المحيطة به، ومؤخّرا تحوّل النّصُّ الشِّعري إلى عالم منفتح على عوالم جديدة "[3]، هذا الانفتاح له أسبابه ومعالمه و آلياته، منها:

1. آليات الانفتاح في خطاب تميم البرغوثي الشعري:

1. : الانفتاح على الحدث التاريخي événement historique :إنّ التّاريخ حاضرٌ في قصائد الشاعر تميم البرغوثي بنسبةٍ كبيرةٍ، باعتباره مرآةَ الذّاكرة الجماعية، وحاميها، ومُسنِدها ،لذلك كلّما واجه الشاعر تميم البرغوثي حالةً شعريةً تحتاج إلى دليل، حضره التّاريخ ليُسنِدَه، واستحضارُ ما هو تاريخيٌّ، لا يعني أبدا الغوص دائما في صفحات التّاريخ للبحث عن الشّخصيات والأحداث لتوظيفها في نصّه ،بل إنّها تأتيه وفودا وأفرادا تِباعا:

فالقدسُ تقبل من أتاها كافرا أو مؤمنا

أُمرُر بها واقرأ شواهدها بكُلِّ لغاتِ أهلِ الأرض

فيها الزّنجُ والإفرِنجُ و القِفجاقُ والّصّقلاب والبشناق

---

1. خليل الموسى ،آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ص.159.

2. علي ملاحي ،خاصية وضوح الأثر الأدبي من المفهوم البلاغي إلى المفهوم الدلالي ، ، ص ، 39.

3. حياة معاش ،التناص في تائية ابن الخلوف ،،ص.7

والتّتار والأتراكُ أهلُ اللهِ والهُلاكُ والفقراءُ والملاكُ والفُجّارُ والنّسّاكُ

فيها كُلّ من وطئَ الثّرى[1]

بل إنّ التّاريخ يحضرُه شخصيا، فيتجسّد له، ويُحاوره، وهذه إحدى أهمِّ خصائص القصيدة المعاصرة، التّجسيد، أي تجسيد ما هو معنوي، وتشخيصه، فهذا التّاريخ يتجسّد للشاعر ويُحاوِرُه، وليس الشاعر الذي يلتفت للتّاريخ بل التّاريخ من يفعل ذلك :

وتلفّت التّاريخ لي متبسِّما ،

أظننتَ أنّ عينك سوف تُخطئهم وتُبصر غيرهم

هاهم أمامَك ،متنُ نصٍّ أنت حاشيةٌ عليهِ وهامِشٌ

أحسِبتَ أنّ زيارةً ستُزيح عن وجه المدينة يا بُنيّ

حجاب واقعِها السّميك

لكي ترى فيها هواك[2]

إنّ الشاعر في هذه الصورة الواقعية للقدس، والتي أظهر فيها مختلف شرائح المجتمع، خاصة الشخصيات الاحتلالية، مثل: (بائع الخضرة، والمتدين اليهودي، والشرطي، والمستوطن، وحامل الرشاش، والسائحون الفرنجة، والجنود المحتلين)، يقابلها شخصيات إسلامية جاءت بيت المقدس للصلاة في المسجد الأقصى، فمنعت من الوصول إليه، فصلى الناس على الشارع على الأسفلت) ."ويظهر الشاعر هنا صورة أخرى في مواجهة الصورة البشرية المتحرّكة، وهي صورة مادية تتمثل بصورة القدس بأسوارها التي تنبعث منها رائحة الريحان الزّكية، وصورة مادية أخرى، هي للمتاريس التي أقامها الاحتلال، حتى يتمترس خلفها جنوده من أجل قنص أبناء القدس، وقد مثلت الصورة البشرية المتحركة وصورة المتاريس، الواقع الذي طرأ على مدينة القدس من جراء التواجد الاحتلالي اليهودي، ولكن حاول الشاعر أن يستنهض صورة من التراث الأصيل لمدينة القدس، تمثل بصورة أسوارها التي

[1] . تميم البرغوتي ، ديوان في القدس ، ص ، 11.

[2]. المصدر نفسه ، ص ، 8 .

تنبعث منها رائحة الحضارة التاريخية القديمة، وهي رغم قدمها وعمقها في التاريخ، إلا أن رائحة الريحان العتيقة الزكية مازالت تعطر أجواء المدينة، وتذكر بأصالة هذه المدينة وقدسيتها، وبجذورها الطاهرة التي يجب أن تعود إليها"[1].وكما أنّ تلك الأجناس (الزّنج، الإفرنج، القفجاق، الصّقلاب، البشناق...) تحيل إلى أحداث وعصور، لكلّ منها أهلها وأماراتها ومصائبها وإنجازاتها، فكذلك سكّان المدينة، وزائروها، ووجه المدينة هو الآخر، وواقعها الذي وصفه الشّاعر بأنّه سميك، كلّها تحيل إلى أحداث تاريخية حدثت في الماضي القريب أو البعيد أو لا تزال تحدث .لذلك فالشّخصيات التاريخية تتعدّد بتعدّد الأحداث والمدن والأزمنة، وعليه فالحدثُ لا يرد دائما بصفة مباشرةٍ، وإنّما قد يرد بورود الأشخاص الذين مرّوا عليها، أو النّباتات أو الحيوانات أو حتّى الجماد الذي له وزنه في تاريخ الجماعة، لذا فالشاعر تميم البرغوثي إذا ما حضرته الشّخصيات لا يكفي أن تكون غابرة في التّاريخ، بل إنّه يستقيها أحيانا من الواقع المعيشي، زيادة على ما مرّ من شخصيات في التّاريخ الجماعي والذاكرة الجماعية، فهو يستطيع أن يبني قصيدته كلُّ مقطعٍ منها على شخصية، لا يهمّ أن تكون إنسانا أو حيوانا أو جمادا،وهو الذي صرّح بهذا في إحدى حواراته، عن قصيدته التي مطلعها: كفوا لسان المراثي إنّها ترف، في ديوانه مقام عراق، إذ قال: " في التاسع 09 من نيسان/ أبريل 2003م،عند دخول القوّات الأمريكية إلى بغداد، أحسست بتهديد للفصحى وما تحويه، إنّ ثقافة كاملة مهدّدة، وانكسر تردّدي وخوفي من القول بالفصحى فتردّد في بالي أوّل شطر من قصيدة أمضيت سنة و نصف سنة في كتابتها، وهي مقام عراق، وهي كتاب كامل فيه من أشكال كتابة الشّعر العربي قديمها وحديثها، ولم أعد بعد أخشى أن أقول ما قيل"[2].

وكما امتزجت في القصيدة الأشكال امتزجت الشخصيات والأحداث والأماكن، فهو يقول أيضا في حوار آخر:

" رنّ في بالي أوّل شطر من هذه القصيدة ، واستمرت،كلُّ مقطعٍ منها مبني على شخص، إمّا إنسانا أو نباتا أو حيوانا أو جمادا، يرتبط في الذاكرة الجماعية العربية بالعراق (الهلال، النخلة، الحجّاج، بشّار بن برد"[3].

---

[1].فيصل حسين طحيمر غوادرة ، صورة القدس في شعر تميم البرغوثي ديوانه "في القدس أنموذجا " جامعة القدس المفتوحة ، مجلّة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات ،جنين، فلسطين 2005م مجلد2 ، ع2011،25،ص،18، عن موقع:dabusajed_2005 @ yahoo.com

[2]. عناية جابر ، لا قطيعة بين فهم الجماعة والشّعر ، جريدة السّفير اللّبنانية . ثقافة .. 2006/09/23م.

[3].ينظر ، تميم البرغوثي ، ديوان مقام عراق ، ص 6،5.

وظاهرة استدعاء الشخصيات التراثية ليست سمة خاصّة بالشاعر تميم البرغوثي، فكثيرون هم الشّعراء الذين مارسوها في أشعارهم، وشعراء الانتفاضة الفلسطينية بعض أولئك الذين وظفوها في نصوصهم الشّعرية، "فهناك من الشّعراء من قام باستدعاء شخصيات تاريخية وأدبية تمثّل أبعادا ثقافية وفكرية في وجدان الأمّة .

وممّا تجدر الإشارة إليه أنّ الشّخصيات الّتاريخية التي لها ارتباط بتاريخ فلسطين ونضال شعبها، على مرّ الأزمان، هي الأكثر تردّدا وحضورا" [1]، ومن الشخصيات التّاريخية التي أحال إليها الشاعر في قصيدته " في القدس"، عبر ذكر متعلّقاتها، من صفات أو أحداث،"**الظاهر بيبرس**"، فها هو يستحضر هذا القائد المملوكي بقوله:

في القدس مدرسة لمملوك أتى ممّا وراء النّهر

باعوه بسوق نخاسة في أصفهان

لتاجر من أهل بغدادٍ أتى حلبا فخاف أميرها من زرقةٍ في عينه اليسرى

فأعطاه لقافلةٍ أتت مصرا أصبح بعد بضع سنين غلاب المغول وصاحب السُّلطان[2].

و الكلمات التي تحيل على الحدث أو متعلّقات الشّخصية وصفاتها (مملوك ،أتى ممّا وراء النّهر، باعوه بسوق نخاسة، أصفهان، بغداد، حلب، زرقة في عينه اليسرى، مصر، أصبح، بضع سنين، غلاب المغول، صاحب السّلطان) .

وفيما يلي جدولٌ يبيّن أهمّ الأحداث وما يحيل إليها من شخصيات أو أماكن أو صفات أو أفعال. والجدول التالي يمثل الأحداث والإحالة الشخصية والمكانية:

---

[1]. عبد الرّحيم حمدان ، مجلّة جامعة الشّارقة للعلوم الشّرعية والإنسانية التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة ، الشّارقة، الإمارات العربية المتّحدة ، رمضان 1427هـ / أكتوبر 2006م مج3 ع4 ص 106، 107.

[2].تميم البرغوتي، ديوان في القدس، ص ، 10..

الحدث التاريخي	ما يحيل إليه من أماكن	ما يحيل إليه من شخصيات	ما يحيل إليه من صفات وأفعال
سيرة الظاهر بيبرس	القدس/ مدرسة لمملوك/ ما وراء النّهر/سوق نخاسة/ أصفهان/بغداد/حلب/ مصر	مملوك/أمير/ المغول/ السلطان	أتى /باعوه / مملوك/زرقة في عينه اليسرى، غلاب المغول

نقف مع هذه الأماكن والشخصيات والصّفات والأفعال، على أهم الأحداث التاريخية، التي مرّت على القدس مع سيرة شخصية تاريخية لها وزنها وهو الظاهر بيبرس، وليست سيرة الظاهر بيبرس وحدها الحاضرة في شعر الشاعر تميم البرغوثي، فللسيرة النبوية حضور كبير من خلال أحداثٍ ورموز وشخصيات، فهو مثلا يستحضر الهجرة النبوية من خلال شخصيات لها وجودها في الذاكرة الجماعية، وفي قصيدته "الحمامة والعنكبوت" كانت تلك الشخصيات حيوانات لها قيمة ورمزية كبيرة عند المسلمين.

إنّ هاتين **"الحمامة والعنكبوت"**، تحيلان إلى حادثة اختفاء الرّسول محمّد صلّى الله عليه وسلّم في الغار مع الصّدّيق أبي بكر رضي الله عنه، لكنّ الشاعر تميم البرغوثي يعطي للحدث بعدا آخر من خلال تخيّل حوار في الحقيقة مونولوج تتحدّث فيه الحمامة العائدة بعد طول غياب عن الغار، بعد أن جالت في السّماء لسنوات وسنوات، تعود لتجد حارسة الغار، العنكبوت، لم تبرح ، لكنّها تُحتَضر فيقول :

تقول الحمـــامة للعنكـبوت ... أُخيَّ تـذكّــرتِني أمْ نســـــيتِ
عشيّـــةَ ضاقت عليَّ السّـماء ... فقُلتِ على الرّحب في الغار بيتي
وفي الغار شيخان لا تعلميـن ... حَمَيْتِهِـما يومَـهـا أم حُـمِيـت[...]
أتَوا فارتعشتُ فقلتِ اثبتـــي ... تُحرِزِي الخير يا هذِه ما حيِيت
فليسَ بأيديـهِم أن تعيـشي ... وليس بأيديـهم أن تـــــموتِي
سنحمِي الغَريبين من كلِّ سيف ... بريشِ الحمامِ وأوهَى البُيـوت[1]

[1]. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ، 53.

وكما قلنا، فإنّ الحمامة هي وحدها التي تتحدّث، وتسأل عن حال صاحبي الغار، وتستذكر ما حدث، وما كان موعودا به أن يحدث، فكأنّ الحمامة فعلا تُحتَضر أمام أعيُننا، فكأن الحمامة كأيّ راثية تستحضر مآثر المرثي، فتذكر حارسة الغار:

لقد كان في الغار وعدٌ بأنّ السّماء ستنثر

مثل أرُز العروسِ على العالمين

لقد كانَ في الغارِ من الصّين حتى بلاد الفرنجة[1]

وتستمر في سرد الحدث في هذا المقطع، لكنه في نظرها حدث مستقبلي، موعود به، فيلتقي في اللّوحة الماضي والمستقبل، الماضي الذي تسلّط الخوف فيه على الحمامة، وصاحبي الغار والعنكبوت، والمستقبل الذي ملأ ما بين الصين وبلاد الفرنجة، ومن الكلمات الدّالة على الحدث أو متعلّقاته: الحمامة/ العنكبوت/ في الغار/شيخان/ يصبحا أمّة/ قوم أتوا يطلبونهما/ أوهى البيوت.

والحدث قد يسترجع في كثير من الأحيان بالتعريج على المكان، وكما جاء ذكر المكان في قصيدة في القدس بصيغة شبه جملة، نجد الأمر يتكرّر في هذه القصيدة، الحمامة والعنكبوت، إذ تتكرّر صيغة " في الغار"، فالغار هو الذي يحمي الوعد، والدّين، الذي سينطلق منه التبشير بالدّين الجديد، لذلك رأت الحمامة أنّ الغار أوسع من كلّ شيء، فقالت: يا أُخيّة هل تذكرينْ غداةَ أناديكِ هل لك هل لك ؟

أن نُدخِلَ الغار أهلي وأهلَكِ

فالغار أوسع من كلِّ شيء[2]

لكن بعد أن خرج النّور من ذاك الغار، وعمّ الأكوان، عاد إليه آخرون، وفضّلوا البقاء في غياهب الغار على الخروج إلى النّور مجدّدا، وللأسف كانت الأمّة كلّها على موعد للعودة إلى الغار ودخوله، وصارت تخاف الخروج منه، والأمّة عند الشاعر هي غزالة أحيانا، وظبية أحيانا أخرى ،وقد يلخّص أمّته في القدس ،فتكون هي الغزالة

---

[1]. تميم البرغوتي ، ديوان في القدس ،ص ،54.

[2]. المصدر تفسه ص، 54.

التي تعكس صورة الغزالة الأمّ (الأمّة) Nation، وأحيانا (الحضارة) Civilisation التي ضاعت، كما ضاعت القدس، وبقيت حلما ضائعا يركض خلفه الحالمون بالنور :

وهي الغزالةُ في المدى،حكم الزّمان بِبينِها

ما زِلْتَ تركض إثرها مذ ودّعتك بعينها

رفقا بنفسك ساعة إنّي أراك وهنتْ

في القدس من في القدس إلا أنت[1]

والشاعر عندما يخاطب هذه الغزالة يتلطّف بها أحيانا، خصوصا إذا ما قصد بها القدس، ويعاتبها أحيانا أخرى، عندما يقصد بها الأمّة، يقول في:" يا غزالة يفديها النبي"

ساقها لسوق مكة وقال من يشتـرى أمّ الغزال

والدمّ من سلسالها سال ياشمس حُســن بتغْربى[...]

يا غزالة ماشية في القيود آسرها تاجر من يهود

ما بكـتش والعالم شهود بس الألم ما يختــبى[2]

إنّ هذه الظبية، سكنت الغار، ولم تعد قادرة على الخروج منه، إنّها خائفة ممّا يوجد خارجه، وتعود إلى غارها كلّما خرجت منه، داهمها خوفها، يقول في مقطع من قصيدته " أمر طبيعي ":

أرى أمّــةً في الغــار بعدَ محمّدٍ تعودُ إليــهِ حين يفدحها الأمـر

أَلَمْ تخرجِي منْهُ إلى الملــكِ آنفاً كأنّكِ أنتِ الدَّهْرُ لو أنصفَ الدّهر

قدِ ارْتَجَفَتْ فابْيَضَّ بالخَوفِ وجهُهَا وقد ثَبَتَتْ فاسْوَدَّ منْ ظِلِّها الصَّخْرُ[...]

يا أمّتي يا ظبيةً في الغار ضاقت عن خطاها كلّ أقطار الممَالــك[3]

---

[1]. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، 2015 ، ص، 8.

[2]. تميم البرغوثي ، ديوان المنظر أشعار بالعامية المصرية ، ص ،57.

[3]. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ،59 ، 60.

إنّ الغار الذي كان مأمنا، لم يعد كذلك، واللّيل الذي نسجته العنكبوت ليكون سكونا للشيخين، والذي ترجّت الحمامةُ العنكبوت لنسجه،لم يعد بعدُ ليل السّكون، بل هو أيضا صار ظلامه لا ينتهي في نظر هذه الأمّة، ذلك أنّ اللّيل الأوّل تنفّس عنه صبح جديد، وليلُها هذا يبدو لها أبديا سرمديا éternellement.

يقول الشاعر تميم البرغوثي في قصيدة "اللّيل ":

اللّيلُ يبدُو لأُمَّتـــي أَبدا كأنَّ وعدَ الصّباحِ راحَ سدًى

عـلّقهُ فوقَنَا مُعـــــــلّقُه وراحَ عنَّا وعنْه مُبتَـــــعِدا

كجيش غزو تترى(*4) كتائبه كـــلٌّ كريـــــم يلقاه منفرَدا

لكن إذا ما أبصرت أوجهكم وجدت وجه الظَّلام مبتـعدا

فالصّبحُ مَولُودُكُم ووالــدكم أكـــــرِمْ بهِ والدا وما ولدا

لا تحزنُوا إن غزَوْا بِلادَكُم فِي كلِّ صبْحٍ سنبتني بلـدا[1]

وهنا يتصادم اللّيل مع الصّبح، والظلام مع النّور، واليأس مع الأمل، غير أنّ شاعرنا متيقّن أنّ الصّبح دائما، يحلّ بعد اللّيل، فهو الوالد والمولود، وحتّى في المصيبة التي بدت في نظر الشّاعر" لا يرقى الحداد لها" وهي غزو العراق، تكون الإضاءة ممكنة، صحيح أنّ شاعرنا عندما احتلت العراق أحسّ أنّ بلدا آخر يسحب منه، ومن منطلق أنّ الشّعر مقاومة، فمقاومة الظلام بالإنارة هو عمل مقاوم، فرغم أنّ:

هذي المصيبةُ لا يرقى الحدادُ لها لا كربلاءُ رأتْ هذا ولا النّجفُ[2]

رغم ذلك يكون الهلال على رغم قلّة نوره ، إلا أنّه بنظر الشّاعر عمل مقاوم للظلمة والعتمة، فيأتي الهلال مبشّرا بالأمل، مستبشرا بصبح جديد في قول الشاعر تميم البرغوثي:

أنا الزّعم أنّ الإضاءةَ في اللّيل مُمْكِنة دون أن تظلم النّار زيتًا

ودون افتخار الدّخان بلا وجه حقٍّ على العالمين

(*4) .تترى: تترى مشتقة من المواترة أي المتابعة، أي أن كتائب الجيش كثيرة متتابعة.

[1] .ينظر تميم البرغوثي ، ديوان مقام عراق ،ص22، 23.

[2] .المصدر نفسه، ص، 2005 ، ص ،9.

أنا اللّيل حين يخالف فطرته ويُضِيء

أنا الاحتمال الضّئيل

أقول لكم : إنّ شمسا، وإن فارقت ،ما تزال هنا في زوايا السّماء

ووجهي عليها الدّليل [...]

[...] يوقن الرّاصدون بأنْ لا صباح سيطلُعُ منّي

أنّي ضعيف نحيف هزيل .....

ولكنّ هم يُذهلون إذا ما أطلّ عليكم بوجهِي صباحٌ جديد[1]

[1] . تميم البرغوثي ، ديوان مقام عراق ، 16 ، 17 ، 18.

جدول يوضح أهم الأحداث التاريخية و الشخصيات التي مرت على القدس الشريف والذاكرة الجماعية :

الحدث التّاريخي	ما يحيل إليه من أماكن	ما يحيل إليه من شخصيات	ما يحيل إليه من أفعال وصفات
الاختباء في الغار	الغار /	الحمامة /العنكبوت/ شيخان / غريبين /	حميتهما /حميت / ينجوا/يصبحا أمّة/ ارتعشتُ/ اثبتي / تحرزي الخير/ سنحمي / أوهى البيوت.
فترات الازدهار في الدّولة الإسلامية	مدرسة/القدس/بغداد /من الصين حتى بلاد الفرنجة	مملوك /غلاب المغول / صاحب السّلطان .	الملك /أنت الدّهر / ضاقت عن خطاها كلّ أقطار الممالك.
فترات التوتّر في الحضارة الإسلامية	أصفهان/القدس /بغداد/حلب/ مصر /سوق نخاسة في الغار/كربلاء/النّجف	بعد محمّد/ المغول/ / مملوك /	تعود إليه/ يفدحها الأمر/ تخشين /جمّدها الذّعر/ ارتجفت/ابيض بالخوف وجهها/اسودّ راح سدى/ المصيبة/ الحداد .

إنّ هذا الجدول يوضح كيف أنّه من خلال الأماكن، والشّخصيات، والصّفات والأفعال، يمكن استحضار أحداث ونسج الوقائع، فبغدادُ مثلا تستحضر ماضيا زاهرا بالانجازات الأدبية والعلمية، تستحضر معها حتى مدنا أخرى (البصرة، الكوفة)، تستحضر ماضيا آخر مليئا بالانتكاسات والانكسارات(دخول المغول وتدمير عاصمة الدّولة الإسلامية)، وتستحضر حاضرا أو ماضيا قريبا (دخول القوّات الأمريكية للعراق)، بعض المدن تلخّص دورة الزمان، وبعضها تلخص أصل البشر وتجمع اختلافاتهم القدس فيها الزّنج [...] كلّ من وطئ الثّرى.

لذلك فهذه المدن عندما تسقط تختلّ مع سقوطها العقول، وتختلّ معايير هذا العالم، ولذلك أيضا قد ينطق البكم، ويسمع من تحت الثرى أصوات العويل فيقومون، أجل إنّ الموتى يقومون فزعا لسقوطها ،فهذا بشّار بن برد الذي عرف بغداده الحبيبة يفزع للخبر فيقوم ، يقوم وهو الأعمى ليرشد المبصرين في أزقتها، نعم يظهر بشّار بن برد الأعمى الذي يقود المبصرين ،ففي تاريخه أنّ رجلا مبصرا، جاءه فسأله عن منزل رجل ذكره له، فجعل بشّار يصفه له، ويفهمه، فلا يفهم، فأخذ بشّار بيده ومشى به يقوده وهو يقول له:

أعمى يقود بصيرا لا أبا لكم قد ضلّ من كانت العميان تهديه[1]

وفي هذا السياق يقول الشاعر تميم البرغوثي في قصيدته "كفوا لسان المراثي":

يا من بكوا ظُلمَ في كربلا ظلموا هاتوا المرايا فأنتم يا رجال هموا

ماذا أعلمكـــم والعلم عندكمو " أعمـى يقود بصيرا لاأبا لكمُو

قد ضلّ من كانت العميان تهديه"[2]

كان بشار سكران يغني على أحد الأسطح حين مر موكب الخليفة " المهدي "، فلما سمع بشار طبول الموكب أذّن " الله أكبر الله أكبر" ليستر سكره، فالتفت المهدي قائلا: من ذلك الذي يؤذن في غير وقت الصلاة ؟ فقيل له يا أمير المؤمنين إنه الأعمى بشار، فأقام عليه حدَّ الخمر فمات، وقد عرف بشّار أنّ بغداده التي يحفظ في كفيه جدرانها تتعرّض للقصف فهبّ منشداً: .

اللهُ أكْبرُ فوقَ القَصف تَندفعُ وكلّمَا ضاقَ عنها الأفْق يتّسع

إنّ القنابل تهوي وهي ترتفع نبوءة أسمعتكم لو لكُم سمَع

لا جنّ يحضر إلا سوف ينصرف

عنّي خذوها وقولوا قال بشّار لا تدعوا العجز ما في العجز أعذار

تعـــمُّد المرء للنسيان تذكار وبعض من حزنوا في حزنــهم عار

[1] .أبو الفرج علي بن الحسن الأصفهاني ،الأغاني بيروت، لبنان ، دار صادر، ط3 ، 1429هـ/2008م مج 3، ص،157 .

[2]. تميم البرغوثي ، ديوان مقام عراق ، ص ،30

والعار في النّاس بالإخفاء ينكشف[1]

إنّ الشاعر عندما ينطق عن الجماعة، يعبّر عنها بأهلها الأموات والأحياء، يعبّر عنها بما فوق سماها وما تحت ثراها، لذلك فهو عندما نطق عن القدس، لم ينس بائعة الفجل، ولا السّياح، لا الشيوخ، ولا الأطفال، لا الذين مرّوا من أجناس مختلفة، ولا الهلال، الأبنية، رائحة التوابل والعطور، حتى الشرطي والجند، حتى القبور، من المقاطع المصوّرة لهذا يقول:

في القدسِ أسوارٌ منَ الرَّيحان

في القدس دبَّ الجُنْدُ منْتَعلينَ فوْقَ الْغَيْم

[...] في القدس يزدادُ الهِلالُ تقوّسا مثلَ الجَنين

في القدس أبنيةٌ حجارتُها اقتِباساتٌ منَ الإنجيلِ والقرآن[..]

[...]في القدس رائحةٌ تُلخّصُ بابل والهندَ في حانوتِ عطّارٍ بخان الزيت

وتفوح من بعد انحسار الغاز وهي تقول لي : أرأيت ؟[2]

إنّ هذا الانتباه الشّديد لما حول الشّاعر، وهذا الإحساس المرهف بالأشياء، أماكنَ، بشرا، حيواناتٍ، نباتات، سماءً بما فيها، أرضا، وما بينهما، ماضِيا، حاضرا، واقعا وخيالا، يمتزج كلّه في قصائد الشاعر ليعكس الواقع كما لو كان أسطورة، ليثبت أنّ أرض القدس وما حولها أرضُ معجزات ، فليست غريبة عنها، يقول :

في القدسِ يرتاحُ التّناقضُ والعجائبُ ليسَ يُنكِرها العبَاد ،

كأنّها قطعُ القُمَاشِ يقلّبونَ قَديمَها و جدِيدَها ،

والمعجزاتُ هناكَ تُلمَسُ باليدَين

الكلّ مرّوا من هنا[3]

[1] . سراج الدين محمد،موسوعة المبدعون النوادر والطرائف الفكاهة في الشعر العربي ، دار الرّاتب الجامعية ،بيروت ، لبنان، دط،دت،ص،13 .

[2] .تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ،8،9،10.

[3].المصدر نفسه، ص، 10،11 .

إنّ النّاظر في خطابه الشعري، يجد رغم مسحة الحزن التي تعبّر عن الواقع المؤلم، الذي تعيشه فلسطين والبلاد العربية في العموم، يجد رغم ذلك تبشيرا بغدٍ أفضل، وآمالا مبثوثة هنا وهناك، ففي قصائده ما يزال الظّلم يصارع العدالة، وما يزال النور يصارع الظلمة، والأمل يصارع اليأس، وما يزال الشاعر يترجّى القدس أحيانا، والعراق أحيانا أخرى، وظبيته أو غزالته، لتصارع من أجل الخروج إلى النور، فيقول مثلا للعراق كي لا تسقط:

قفي ساعة يفديك قولـي وقائله ولا تخذلي من بات والدّهر خاذله [...]

عزائي من الظّلام إن متّ قبلهم عموم المنـــايا ما لها من تحامله [...]

وقتلى على شطّ العراق كأنّهــم نقوش بســـاط دقّق الرّســـم غازله

إذا ما أضعنا شامها وعراقهـــا فتلك من البيت الحـــرام مداخـــله

فهل ثمّ من جيل سيـــــقبل أو مضـــى يبادلنا أعمارنا فنبادـــله ؟[1]

وصحيح أنّ الشاعر قد تبدأ قصائده بنزعة تشاؤمية ولكنّ التفاؤل يحضره دائما، لأنّ التّاريخ علّمه أنّ الظلم مهما طال أمده، ينتهي إلى الزوال، لذلك ينادي الشاعر كاتب التّاريخ :

يا كاتبَ التّاريخ ماذا جدّ فاستثنيتنا

أرأيتَها ضاقت علينا وحدنا

!يا شيخُ فلتعد الكتابة و القراءة مرّة أخرى أراك لحنت[..]

والقدس صارت خلفنا والعين تبصرها بمرآة اليمين

إذ فاجأتني بسمة لم أدر كيف تسلّلت للوجه

قالت لي وقد أمعنت ما أمعنت[.]

لا تبك عينك أيّها العربي واعلم أنّه

لا أرى في القدس إلا أنت[2]

[1] . تميم البرغوتي ، ديوان في القدس ، ص ،97،98.

[2]. المصدر نفسه، ص ، 11،12 .

بعد أن استعرضنا هذه القصائد الشعرية، نحاول في هذا الجدول أن نوضح أكثر، من خلال عرض الكلمات والعبارات التي تشير إلى جوانب التّفاؤل أو التشاؤم في النصوص التي بين أيدينا :

عنوان القصيدة	ما يحيل إلى التشاؤم	ما يحيل إلى التفاؤل
الحمامة و العنكبوت	ضاقت علي السّماء/ في الغار/ مقيت/ارتعشت/وهنت/الجبروت/سيف/البين/ ودّعتك	على الرّحب/ حميتهما/ حميت /ينجوا /جنينان/شمل جميع/ اثبتي/ تحرزي الخير/ نحمي الغريبين /أرز العروس
كفوا لسان المراثي	كفوا/المراثي/الموت/ للحرب/الدمع /خيانات/يكتمه/غزاه/يضعفوا/ الويل / اللهف/ المصيبة /الحداد/ طريد /سبعا	النخل / السلم /السّعف / المهتدون /حذرا / ثصدق/الهلال/الفضة/ جبريل /مهد/الصبايا/ المدارس /النجوم / غار حراء / الغزال /صالحا
معين الدمع	الدمع / المصائب/ تدمعينا / الأنذال /قتلى/المهانة/المنايا /الرثاء/ الرزايا/شدا	الأحرار/ كرام /صابرينا /حق / لينا/ مشتاق/ قبّل/الرجاء/شهيد /قماط /ساجدينا
في القدس	الأعادي /الغياب/ كهل / شرطي /الأحباش/حائط المبكى/ /الجند/متراس	الحبيب /نعمة / القدس / تلقى حبيبها /تُسّر سرورها/ العتيقة /العليا/إجازة/الريحان /الفجل
قفي ساعة	الدهر /عصاني /دمع / البكا / القبر /الحزن /الرزايا / الردّى/ قاتل/الرصاص	أطاعني / جواد / أمل / يسلم / طفولتي /الآمال الوليد / كريمة / جماله / بساط / جمال / الطفل
أمر طبيعي	السيوف / الذعر /العسكر /الحرب /الصخر / العدى / الحصر / فاسود	غزال / خمامة / الفجر / الطير / ستر /الصبر / حماية / صَدّيقا / نبّيا / الملك / تحتمين / الجديد
يا غزالة يفديها النبي	الدّم /سلسالها/ القيود/ آسرها / يهود/ مابكتش/ الألم/ تتغربي	النبي/ مكة/ أم الغزال / شمس / حسن / تاجر / سال / يفديها / ياغزالة

إنّ ثنائية الخير و الشّر، والظلم و العدل، النور والظلمة، تشكّل موقفا جدليا،لم يظهر في شعر الشاعر تميم البرغوثي المنظوم فصحى و حسب، بل وحتّى المنظوم عامية، وهي التي جمعت المتناقضات في نصّ الشاعر المنظوم بالعامية، ومن ذلك قصيدة: "أوضة" إذ يقول:

قالت لي مالك شـــايل همـــوم الناس قلت لها سيبك هي اللي شـايلاني[..]

وإنْ سِبْت نفسي لنفسي أنا حـــانداس قاصد كتيبة أفيال و قاصـــــــداني[.]

و هي شاطرة تضحك على الحـــراس و أنا في ضلوعي سجنى و ســجانى

و دماغي اوضة مكسورة التربـــــاس يقدر يبات فيها القاصـي و الـــداني[.]

تلقى على ارضــها الكتب اكـــــداس مــرمية بينها هدومـى و قمصـــاني

وحبل ممدود بين الامــل و الـــياس ناشـــر عليه العلــم، و اكفـــانـــــي[1]

والشاعر في هذه القصيدة التي تحمل اسم أوضة وهي كلمة بالعامية المصرية تعني: "غرفة"، يلخّص ما في ذهنه وما في واقعه والواقع العربي عموما، وكيف أنّه يرفض الانصياع للحزن، لأنّه إذا ما استسلم له داس عليه الآخرون،" وأنا إن سبت نفسي لنفسي حانداس "، وكيف أنّ العالم العربي جان ومجني عليه، وشعوبه تعاني، فيما تُتَّخَذ القراراتُ عنها وحول مستقبلها في مجلس الأمن ، وأخبارها تتناقل بكلّ برود من فم مذيعة إلى أخرى ، وهي في لحظات احتضار[فيها فلسطين و عراق وشعوب بتلفظ في آخر الأنفاس].يقول:

و فيـــها عسكر تستعرض الافــراس جيــش شحاتــين تحت راية سلطاني

و فيها لـــمة من كاـــــفة الاجناس بـــكل لهـــجة بيزنـــو في ودانى

فيها فلسطـــين و العراق و حفلة كاس في مجلـــس الامـــن جـــوها هاني[2]

الخلاصة، أنّ الشاعر سواء عبّر بالعامية أم بالفصحى فإنّ الواقع العربي هو أوّل ما يستهدفه ويشدّه، فيعبّر عنه بكلّ متناقضاته، و أنّه ينفتح عليه حاضرا وماضيا، فتتعدّد بذلك الأماكن في نصّه، وتتعدّد الشّخصيات،

[1]. تميم البرغوثي ، ديوان المنظر أشعار بالعامية المصرية ،ص ،14،15.

[2]. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ،129.

والصّفات، والأجناس les courses، مستثمرا في هذا التّاريخ والأديان والاعتقادات، و كلّ ما مرّ على الذاكرة الجماعية من شخوص وأحداث.

1. 2. الانفتاح على النصوص الشعرية Textes poètques:

إنّ أوّل ما يطالعنا في قصيدة الشاعر، سواء المكتوبة بالعامية أو بالفصحى، هو البناء الفني، فأحيانا تكون القصيدة على المبنى العربي القديم، وأحيانا تكون على ما استجدّ من أشكال بنائية حديثة، وأحيانا أخرى، يتزاوج فيها القديم بالحديث، فتشكّل لوحة فسيفسائية، لكن هل يتعمّد الشاعر هذه المباني ؟ .طُرِح هذا السؤال على الشاعر تميم البرغوثي في برنامج 'آخر اللّيل' على قناة تونس7، فقال:" أنا لا أتعمّد شكل القصيدة قبل كتابتها"[1]، والشّكل عنده لا ينبني من رؤية الشّاعر أو قرار منه بوضع القصيدة في قالب معيّن، وإنّما"ما يبدأ القصيدة هو الإيقاع"[2]، إنّك لتجد مبنى قصيدة الشاعر" معين الدّمع" التي مطلعها:

معينُ الدّمعِ لن يبقى معينا فمن أيّ المصائب تدمعينا

زمان هوّن الأحـرار منّـا فديت وحكّم الأنذال فينـا[3]

في الوقت الذي نظم عمرو بن كلثوم قصيدته مفتخرا بقومه، مانعا أمّه (ليلى) من خدمة أمّ عمرو بن هند، وقصّة المعلّقة معروفة نجد أنّ الشاعر البرغوثي يحاول منع المرأة الفلسطينية من البكاء على من فقدتهم، غير أنّ الشاعر لا يسلم هو الآخر من مجاراة "عمرو بن كلثوم" في الافتخار بقتلى فلسطين الكرام، الذين يموتون مفضّلين الاستشهاد في سبيل حياة كريمة ،على العيش في ظلّ الإهانة :

ملأنا البرّ من قتـــلى كـــــرام * على غير المهـانة صابرينـــا

سنبحث عن شهـــيد في قمـــاط * نبايعه أميـــــر المؤمنينـــا

فإنّ الحقّ مشتـــاق إلـــى أن يرى * بعض الجبـابر ساجـــــدينا[4]

وإن كان عمرو بن كلثوم قد غضب، فذكّر عمرو بن هند بأنّ قومه كراهية طاعة الملك والتذلّل له عصوه ، ليتوّجوا ملكا يحمي اللاجئين، فإنّ غضب الشاعر ذكّره بملوك أنذال، أذلّ الزمان الأحرار لهم، فأبى الأحرار الذّلّة، فامتلأ

[1]. برنامج أخر الليل قناة تونس7.

[2]. المرجع نفسه.

[3]. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ،129.

[4]. ديوان عمرو بن كلثوم . جمعه وحقّقه وشرحه إميل بديع يعقوب بيروت،لبنان، ط2، 1416هـ /1996م ،ص ،64.

البرّ من رافضي الذّلّ، قتلى كراما، وينذر أو يبشّر بأنّ الأحرار سيبحثون عن شهيد ينصّبونه حاكما عليهم، والحرّ عند الشاعر هو الشّهيد، يقول عمرو بن كلثوم :

و أيّامٍ لنا غُرٍّ طـــــوال عصينا الملك فيها أن ندينا

و سيّد معشر قد توّجــوه بتاجِ الملك يحمي المحْجَرين[1]

تجد المبنى مطابقا للأنموذج العربي القديم، حتّى أنّ الرّوي الذي استعمله هو نفس الرّوي، الذي استعمله عمرو بن كلثوم في المعلّقة ، والتي مطلعها :

أَلَا هُبّي بصحنك فاصبحينا(*5) ولا تبـــــــقي خمور الأنــدرينا

مشعشعة(*6) كأنّ الحُصّ فيها إذا ما الماء خالـــــــطها سخينا[2]

فيبدأ بالوقوف على الطّلل، لكنّ وقوفه هذا يختلف عمّا كان جاريا به في القصيدة القديمة، إذ كان مرورا مُنِع من إطالة الوقوف بسبب الجيش الذي يحتل المدينة، غير أنّ المبنى ليس وحده أوّل ما يطالعنا في قصيدة في القدس، إنّما يسبقه العنوان الذي "جاء بصيغة شبه الجملة ، التي جعلها الشاعر لازمة شعرية ،يبدأ بها كلّ مقطع من مقاطع القصيدة"[3] ، والشاعر في عنوانه "في القدس"، يتناصّ مع شاعر فلسطيني علم، هو محمود درويش، هذا الأخير له قصيدة بنفس العنوان، ولكنّ تناصّه مع هذا الشّاعر يستمرّ في القصيدة، فتظهر ملامحه من خلال بعض الكلمات والتّعابير، من ذلك (في القدس، السّور، أسير، أمشي،أرى) يقول محمود درويش:

في القدس أعني داخل السّور القديم

أسير من زمن إلى زمن بلا ذكرى، تصوّبني

فإنّ الأنبياء هنا يقتسمون

تاريخ المقدّس ... يصعدون إلى السّماء

---

[1].ديوان عمرو ن كلثوم . جمعه وحقّقه وشرحه إميل يعقوب ص ،64 .

(*5) **فاصبحينا** : فاسقينا الصّبوح وهو شرب الخمر في الغداة، **الأندرينا**: جمع الأندر، وهي قرية في الشّام.

(*6) **مشعشعة**: ممزوجة بالماء، الحصّ: نبات له زهر أحمر وأصفر، **السّخين**: إمّا أن تكون صفة للماء أو لا فتكون بمعنى بذلنا.

[2]. ديوان عمرو ن كلثوم . جمعه وحقّقه وشرحه إميل يعقوب ، ص، 71.

[3].محمّد جرادات ، مقال :نماذج من التناص الأدبي في ديوان تميم البرغوثي في القدس ،منتدى المحطّة 14 أيار2010م،ص.1.

ويرجعون أقلّ إحباطا وحزنا، فالمحبّة

والسّلام مقدّسان ، وقادمان إلى المدينة ،[...]

أسير في نومي، أحملق في منامي

لا أرى أحدا ورائي، لا أرى أحدا أمامي.[1]

وقد تشابهت الحالات فتشابهت الكلمات، فهذا محمود درويش كتب قصيدته بعد زيارة المدينة، وعبّر فيها عن الشّعور الذي انتابه، والأمر ذاته حدث مع الشاعر تميم البرغوثي، فعبّر هو الآخر عمّا اجتاحه من مشاعر، لكنّ الاختلاف أنّ محمود درويش وُلد بفلسطين، وعاش أوائل حياته فيها، لذلك عندما عاد صار يتذكّر فلسطينَه و يقارنها بما طرأ عليها من تغييرات، أمّا الشاعر فلم يولد بها، ولم يعرفها إلا من خلال الكتب، وما يحكى له عنها، إنّه يعرف القدس القديمة كما هي في الكتب وكما حدّثه التّاريخ عنها، لذلك كان التاريخ معه في جولته، والشاعر صار في قصيدته يعبّر عنها كما تراها عيناه: أناسها، سكّانها، جنودها، جوامعها، كنائسها، شيوخها، سوقها، مدارسها، لذلك تبدو حالته كطفل مندهش، كأنّما هو طفل صغير يكتشف عالما وعد بزيارته، والعودة إليه، فلم تحمله سماؤها ولا أرضها، ولا حاضرها ولا ماضيها، لم يسَعْه شيء، لا حياتها، لا قبورها، لقد دخلها كمستكشفٍ لأرض حكايات يعرفها لكنّه لم يرها إلا كما وصفت له، أو عبر ومضات إخبارية أو قراءة وثائقية، إنّه يعرفها لأنّها دار الحبيب، ولا يعرفها لأنّه يزورها بعد طول غياب عمره جيل بكامله، لقد خرج منها أبوه فحرم من الولادة فيها، غريبا كما لو لم يكن له فيها آباء ولا أجداد، ولا أحبّة.

لكنّ غربته تزول لأنّ التّاريخ يعرف أهل هذه البلاد وأصحابها الحقيقيين، يعرفهم حتى لو لم يسكنوها، ووسط الزّحام يميزهم، لقد تعرّف التاريخ على الشاعر في غمرة الزّحامّ فالتفت إليه ، التفت متبسّما، تعرّف عليه،خاطبه،عاتبه، لكن في الأخير لا أحد أحق بالانتساب للقدس ولفلسطين أكثر من أبنائها، والشاعر تميم البرغوثي أحد أبنائها الأعزاء لذلك حقّ للتاريخ ألا يرى سواه : **في القدس من في القدس إلا أنت؟ في القدس من في القدس لكن ، لا أرى في القدس إلا أنت.**

انطلاقا من انفتاح الشاعر تميم البرغوثي في عنوان نصّه "في القدس" على الشاعر محمود درويش، استطاع أن ينفتح أيضا على تجربته الاغترابية .

[1] . .محمود درويش ،الأعمال الجديدة . بيروت،لبنان رياض الرّيّس للكتب والنّشر ، ط1 ،يناير2004م ، ص ،52 .

إنّ للعنونة Pour adresser دورا كبيرا في توضيح انغلاق أو انفتاح الخطاب الشّعري العربي المعاصر، وقد يقول البعض إنّ الانفتاح ليس سمةً ملازمة للنّصّ الشعري العربي المعاصر، وهذا صحيحٌ إلى حدّ بعيد، لكنّ النّصوص الشّعرية العربية المعاصرة حاولت تعويض ذلك من خلال انفتاح العناوين، وتقديم ومضات تعريفية في مقدّمة النّصّ سواء شعرا أو نثرا، كما فعل ذلك عدد كبير من الشعراء، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر، نزار قباني ، في مقدّمة مجموعته " الرّسم بالكلمات" بقوله:

عشرون عاما فوق درب الهوى ولا يزال الدّرب مجهولا

فمرّةً كنت أنا قاتلا و أكثرُ المرّات مقتولا

عشرون عاما.. يا كتاب الهوى

ولم أزل في الصّفحة الأولى[1]

وقد يلمّح الشّاعر إلى طبيعة النصّ أكان شعرا وجدانيا، أم هجاءً، أم فخرا، وقد يلمّح إلى طبيعة نصّه(شعرا أو نثرا) في ملتقى أو مهرجان أو حوار صحفي، ومن الأمثلة على ذلك عند الشاعر ما قدّم به لقصيدته **"ستّون عاما ما بكم خجل"**، بقوله: "القصيدة التالية [...] كان شيخنا أبو الطّيب المتنبي، إذا هجا النّاس هجاهم على أقدارهم"، ثمّ يقول: "بعد الأحداث الأخيرة على غزّة ، صراحة – بالعامية – طلع خِلقُ الواحد، يعني للأدب استخدمنا هذي الكلمة ، فالقصيدة التالية هي لدرجة من الدّرجات، غلّ ما عرفش يطلع بطريقة أخرى"[2]. فهو بهذه الكلمات، يشير إلى جنس النّصّ الشّعري، وأنّه يحمل في طياته هجاءً، وفي ملتقى الجالية الفلسطينية بأوربا قال مقدّما لقصيدة أخرى، هي معين الدّمع:"بعد ستّين سنة من محاولة إسرائيل أن تبقى مأمنا ليهود العالم، أفلحت أخيرا في أن تكون أخطر مكان في العالم يمكن لليهودي أن يعيش فيه "[3].

وإن كان نصّ الشاعر تميم البرغوثي "معين الدّمع" قد تعالق مع نصّ عمرو بن كلثوم المعلّقة، و في نصّه في القدس قد تعالق مع نصّ محمود درويش، فإنّه في نصٍّ آخر، قصيدة الهلال التي مطلعها: "كفّوا لسان المراثي

[1]. نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني ،ص ،462.

[2].أمسية شعرية للشاعر تميم البرغوثي في عمّان ، الأردن قناة الجزيرة الموقع : الأرشيف www.aljazeera.net

[3].مؤتمر الجالية الفلسطينية بأوربا قناة الحوار: www.alhiwartv.net.

إنّها ترف"، يتقاطع مع شاعر عربي آخر، هو جرير في قصيدة له في مدح يزيد بن المهلّب، إذ يقول الشاعر تميم البرغوثي :

يا من تصيحون يا ويلي ويا لهفي والله لم يأت بعدُ الويل و اللّهـف

هذي المصيبة لا يرقى الحداد لها لا كربلاء رأت هذا ولا النّجـــف

أنظر إليهم أقاموا اللّيل في شُغــل تحت هلال لغير الخوف يرتجــف

يضمّدون نخيل الله في زمـــن للحرب لا السّلم فيه يُرفع السّعـف

تعانق الموت فيهم والحياة كـما تعانق في الحروف اللام الألــف[1]

و يظهر التعالق في آخر بيت في هذا المقطع، والدّليل قول جرير:

كأنّه بعد تحنان الرّياح به رقٌّ تبيّن فيه اللام والألف[2]

فالقصيدة على نفس الوزن، و القافية، حتّى إنّ آخر كلمتين في البيتين اللذين يظهر التعالق فيهما جليا تكرران، وهما" اللام و الألف".

نصل إلى القول أنّ الشاعر تميم البرغوثي وكما انفتح على الدرامي في قصيدته "قفي ساعة"، انفتح على المسرحي والروائي عبر المونولوج الداخلي والارتداد في قصيدة "الحمامة والعنكبوت" ، وانفتح على تقنيات السرد والحوار والخطابة في قصيدته "في القدس"، فكان بذلك جامعا للانفتاح على الأحداث والأماكن والأزمنة، والشّخصيات والمعاني و التقنيات والنّصوص، فحقّ لنا أن نطلق سمة الانفتاح على خطابه الشّعري، وفي نهاية هذا الفصل، توصلنا إلى حقائق، تمثّلتها النتائج التالية :

- ✓ تمكّن الشاعر العربي المعاصر من خلال تناصّه مع عديد من النّصوص، من استثمار أفكار وعادات وتقاليد وثقافات إنسانية في بناء خطاباته الأدبية.

[1]. تميم البرغوثي ، ديوان مقام عراق ، 2005 ، ص،9.

[2].ديوان جرير ، شرح محمّد بن حبيب تح نعمان محمّد أمين طه القاهرة، مصر دار المعارف د ط 1969م مج1 ص، 169.

- ✓ أما فيما يخصّ الشاعر تميم البرغوثي، فإنّ مفهومه للشعر مرتبط بالجماعة بذاكرتها وأسمائها ومدنها وتراثها الشعري وغير الشعري.
- ✓ إن كان استحضار التاريخ يعني جانبا من جوانب الانفتاح، فالشاعر تميم البرغوثي يلخّص أحيانا تاريخا وسيرا في نصّه في سطور، وإن كان استحضار الأماكن والمدن يعني جانبا آخر من جوانب الانفتاح، فالشاعر يتنقّل في نصّه بينها عابرا من الغار إلى القدس إلى بغداد، إلى حلب إلى مصر، إلى الجليل، وغيرها من المدن التي تستحضر بذكرها تاريخ الجماعة.
- ✓ وإذا ماتحدثنا عن انفتاحه على النّصوص الشّعرية، فما ذكر في صفحات بحثنا إلاّ نزر قليل، فالشاعر تميم البرغوثي ينفتح في خطاباته على شعراء آخرين سبقوه أو زامنهم ، كالمتنبي وجرير، وبشّار بن برد، ومحمود درويش ، وغيرهم ...
- ✓ وانفتاح الشاعر تميم البرغوثي على أولئك الشعراء، قد يكون مبنى كما قد يكون معنى، وقد يمزج فيه بين الشّكلين.
- ✓ تتعدّد أشكال الانفتاح في خطاب الشاعر تميم البرغوثي، وتظهر ملامحه عبر استدعاء الرّموز والشّخصيات، وعبر تداخل الأجناس، وإنّك لتجد الواقعي ممزوجا بالخيالي.

الفصل الثاني: التوظيف الأسلوبي للبنى التراثية بين حيرة الأنا واستحضار الشخصيات التراثية في شعر تميم البرغوثي

"إنّ الشعرية لا تهتم بالأدب الكائن بل الأدب

الممكن بعبارة أخرى ، يهتم بتلك االخاصية المجّردة

التي تحدد خصوصية الواقعة الأدبية.."

تودوروف

1.حيرة الأنا و التحرّر من بنية الجماعة في أسلوب تميم البرغوثي الشّعري:

أ .الذات و الإغتراب في أسلوب تميم البرغوثي الشعري

ب .جلد الذات ، جلد الأمة ، فلسفة الوجود

جـ . أسلوب السّخرية من الذات العربية

د. الإغتراب عن الواقع وعن التاريخ ،بنية الراهن وتداخل الأزمنة

هـ .الإهمام بالذات واللوذ بها : اكتشاف المعنى الشّعري

2.استحضار الشخصيات التراثية في خطاب تميم البرغوثي الشعري

3.التوظيف الأسلوبي للبنى الرمزية الأسطورية في خطاب تميم البرغوثي الشعري

4. التوظيف الأسلوبي للبنى المكانية في خطاب تميم البرغوثي الشعري

5. التوظيف الأسلوبي للبنى التراثية الشّعبية في خطاب تميم البرغوثي الشعري.

1. حيرة الأنا و التحرّر من بنية الجماعة في أسلوب تميم البرغوثي الشّعري :

تقف أنا الشاعر تميم البرغوثي ممثلة للأنا العربي **l'égo arabe** ، حائرة بين الانتماء للجماعة و التحرر منها، و كذا تقف رموزه التي يوظّفها نفس الموقف، فهي تارة أنا لاهثة خلف كلّ ما له علاقة بالتراث ، خلف أعلامه و إنجازاته ، مُتَمسّكة به ، تستدعيه ، حتى كأنّها تُنطقه ، و تنطق كلّ رموزه ' دينية كانت أو أدبية ، أو تاريخية .

و في هروب الأنا نحو التراث يُلقي التاريخ بضلاله عليها ، يَحْكُمُها ، و يَسلبُها دور الرواية ليصير هو الراوي ، أنا العربي لكلِّ عربي .

و في حالات أخرى يلقي التاريخ بثقله على أكتاف الانا فيوهنها ، يؤلمها أنه لم يعد له وجود ، و أنه لا استمرار لأمجاده ، و أحيانا يثقلها بآلامه التي لم تكن منقطعة، و التي تبدو للشاعر و لأمته كليلٍ لا نهاية له ، يقول الشاعر تميم البرغوثي :

اللّيلُ يــبدو لأمـتي أبدا كأنّ وعد الصباح راح سدى

علقــه فوقنــا مُعــــلّقُه وراح عنا وعنــه مُبتَـــعدا

كجيْشِ غزوٍ تتَرى كتائبه كــلُّ كريــمٍ يلـقاه مُنفَرِدا[1]

و تظهر تلك الحيرة جلية في تساؤلات الشاعر المتزاحمة في خطابه الشعري الفصيح والعامي، والتي تبعث في القارئ الشّك، و سؤال الهوية و الانتماء، و أسئلة تبعث على الحيرة على مستقبل الأمّة، بل و حتّى ماضي بعض الجماعات التي تشكّلها، فهي حائرة بين الانتماء لتراثها و بين مواكبة العصر ، ذلك أن " أحد جوانب فتنة التجديد أنه يضع الذات على مفترق الاسئلة ، هذه الذات الحائرة التي تريد أن تنتمي لتراثها من جهة، و ألا تكون خارج عصرها من جهة أخرى، و غير بعيدة عن واقعها من جهة ثالثة ،... و في كل هذا خلخلة للمستقرات، و قد يؤدّي إلى تعميق الوعي، و قد يجرّ الى توهان الوعي و ضياع البوصلة من الانسان المبدع" [2] .

[1] . تميم البرغوثي ،ديوان مقام عراق ، 2005 ،ص22،23 .

[2]. أحمد جاسم حسين ،فتنة التجديد الشعري، مجلة علامات، جدة، المملكة العربية السعودية، ربيع الآخر 1425 هـ ، يونيو 2004م ، ج52، 13م، ص 772.

و أوضح ما تنجلي فيه حيرة الأنا، أنا الشاعر، هو ردّها على سؤال : أتُحبّ مصر ؟ إذ يقول خطابه العامي المصري:

قالوا لي بِتْحبِ مصر قُلت مشْ عارف

المعنى كَعْبَةْ وانا بْوَفْدِ الحُرُوفْ طايِف

وألفِ مَغْزَلْ قَصَايِد في الإِدينْ لافِفْ

قالوا لي بِتْحبِ مصر قُلت مشْ عارف

أَنَا لما أشُوفْ "مصر" عَ الصَّفْحَة بَكُون خايف[...]

قالولي لي بتحب مصر، أخدني صمت طويل

وِجَتْ في بَالي ابتِسامَةْ وِانْتَهِتْ بِعَوِيل [1]

و بالعامية المصرية أيضا ، يعبر عن هذه الحيرة ، و أسبابها ، مشبها دماغه بالغرفة ، و ذلك في تعبيره عن زحمة الأسئلة، و المتناقضات الموجودة في حياة العربي، و يوضّح أن انتماءه للأمّة هروب من الشعور بالوحدة ، و من مواجهة خوف دفين من الحزن الذي يخلفه انعزال الانسان و نفيه نفسه ، أو نفي الجماعة له، فيقول :

قَالِت لِي مالَكْ شايِلْ هُمومِ النّـــاسْ قُلْتِلْها سيبِكْ هيَّ اللّي شايلاني

و إنْ كُـنْتِ عارفة جاوْبيني بالمقياس عيسى و صليبُه مين شايل التاني

بعدين دي لِعبَة و ليها أُصُولْ و أساسْ و كُلِّ عاني يَسْنِد على عانــي

و إنْ سِبْتْ نَفْسي لِنَفسي أنا حانداسْ قاصِدْ كتِيبة أفيالْ و قاصداني[2]

فيخاطب الشاعر هنا باللهجة المصرية الغرفة رادا على سؤالها : **ما بِكَ حاملا هموم الناس** ؟ بقوله : "**سيبك** " أي دَعْكِ من هذا فهي التي تحملني ، و يخلط الأمور عليها بطرح سؤال مربِك : **إن كنت عارفة فأجيبيني عيسى**

[1]. تميم البرغوثي، ديوان :قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف ، ص 5، ص 7.

[2]. تميم البرغوثي ،ديوان المنظر أشعار بالعامية المصرية.، ص ، 15.

و صليبه من منهما يحمل الآخر ؟

فتفكيره بحال الأمّة و أحوال النّاس ليس سوى هروب من تفكيره بذاته و همومه ، و ربّما كان في ذلك سلوى له، و انسلاخ عن الانا المفكّرة بأنانية .

لكن ، هل تَرى كلّ أنا شاعرة نفسها منشطرة بين أناها المستقلّة عن الجماعة ، و أناها الممزوجة بالجماعة ؟

أبو نواس تحرر منها فعاب عليهما تمسُّكَها المفرط بالذّات الجماعية ، فقال :

يَبْكي على طَلَلِ الماضين من أسَدٍ لا دَرَّ دَرّكَ قُلْ لي مَنْ بنو أَسَـدِ

ومَنْ تَميمُ ومَنْ قيسُ ولِفّـهُما ليسَ الأعاريبُ عند اللهِ مِنْ أحَدِ[1]

و محمود درويش و أحمد مطر و غيرهم كثير من الشّعراء القدامى و المحدثين ، كتبوا أنا عربي ، و كلّ عبّر على شاكلته عن أناه العربية ، البعض من باب تَمَسّكِه بالهوية ، و البعض جلدا للذاتِ و بعثا لها، و البعض خوفا من أن يضمحِلّ وجوده، و ألا يُقْبَلَ فيمن يختارهم قِبْلَة يرضاها ، و البعض لأنه لا يرضى غير أناه التي عرفها و ألِفها ، و التي إن تخلىّ عنها انمحى من الوجود و الانتماء ، لهذا فعندما يقول الشاعر تميم البرغوثي [إن سبت نفسي لنفسي أنا حانداس] فإنّه يعبّر عن كبت دفين لخوفٍ من مواجهة العالم وحيدا ، و خوف من أن تحبسه أحزانه إن فكّر فيها فيقول :

أنا اللّي حاطِطْ أحزاني في الأحباسْ و إنْ مرّة هِرْبِتْ تِحْبِسْـنِي أحزاني

و هيَّ شاطْرة تِضْحَكْ على الحُرّاس و أنا ف ضلوعي سِجْني و سَجّاني [2]

[1]. ديوان أبي نواس ، دار صادر ، بيروت، لبنان ، دط ، د ت ، ص 181.

[2]. تميم البرغوثي ، ديوان المنظر، ص،15.

فالأنا كَبِنيةٍ تحتية وظيفتها الأساسية أن تضبط علاقات الفرد بالعام الخارجي ، إِذْ تُشْبِعُ في الوقتِ نفسه حاجاتِه الأكثر عُمقا ، مع الاخذ بالحسبان مقتضيات الأنا الاعلى، و نحن نحتاج إلى الأخرين لنصونَ أنا مستقلّةً وسليمة،

لا نحتاج الى حبهم فحسب ، و لكننا نحتاج أيضا الى حضورهم و رأيهم و ذكرياتهم فالإنسان الفردُ يَعلَمُ أنه من حيث هو كائنُ فرد ، لا معنى له في قليل او كثير،و يشعر أنه ضحية قوى لا ضابط لها ، لكنه من الناحية الاخرى يخفي في سريرته ظلا خطرا و خفيا ، و خصما يقوم بدور معين غير مرئي[1] .

و في حال لم يتم ضبط هذه العلاقة فإن الأنا تعبّر عن اتجاه خطر ما ، إما من الموت أو الغربة أو الانهيار أو الانعدام، و الانسان كما يقوم أمين معلوف " يخاف من أن تضيع ذكراه أعظم مما يخاف الموتَ "[2] ، لذا تظهر ردةُ فعل انعكاسيةُ اتجاه هذا القلق و الخطر ، و إن لم تكن المواجهة ، فهي في الغالب الهروب ، و الخوفُ من أن تضيع الذكرى يقلق الشاعر ، خاصة إذا كان يواجه الغربة ، و الموت المحدّق به في كل لحظة ، و الأسوأ من ذاك هو النسيان، و الألم بعيدا عن الأهل و الأقارب ، خاصة الأمّ التي تمثّل انتماء طوعيا لكّل أنا ، تحّن إليها ، يذكّرنا هذا بقصيدة محمود درويش " رسالة من المنفى" حيث يقول :

الليلُ يا أمَّاهُ ذئبٌ جائعٌ سفّاحْ

...يُطارِدُ الغريبَ أيْنَما مضى

ماذا جَنَيْنا نحنُ يا أمّاه؟

حتى نموتَ مرّتَيْن؟

فمرّةً نَمُوتُ في الحياة

ومرّةً نَموتُ عند الموتْ

هل تَعْلَمِينَ ما الذي يملأني بكاءْ؟

هَبي مَرِضْتُ لَيْلَةً... وهدَّ جسمي الداء !

هل يذكُرُ المساء؟

---

[1] . كارل غوستاف يونغ ، تر : نهاد خياطة ، التنقيب في أغوار النفس ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت، لبنان ، ط1 1416هـ /1996م ، ص ،96،95.

[2]. أمين معلوف، تر: نبيل محسن ، الهويات القاتلة ، دار ورود للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 1999م ، ص 14.

مُهاجراً أتى هنا ... ولم يعد إلى الوطن؟
هل يذكر المساء
مهاجراً مات بلا كفن؟
يا غابة الصفصاف ! هل ستذكُرين؟
أن الذي رَمَوْه تحت ظلك الحزين
كأي شئ مَيّتٍ إنسان ؟
هل تذكرين أنني إنسان
وتحفظين جثتي من سطوة الغربانْ؟[1]

فهمُّ الشاعرَيْن تميم البرغوثي و محمود درويش واحد، و الوطن واحد، و الحال واحدة ، تشابهت الأوضاع فتشابه ردُ الفعل ، و بينما نجد أن محمود درويش استسلم للحزن ، فإنّنا نجد الشاعر تميم البرغوثي كبته و تجاوزه ، خائضا جدالا مع أفكاره التي انتابته هاربا من الاجابة الصّريحة ، فتعالت أناه عن الواقع محاولة تفادي تشوّهاته ، لكن الواقع العربي يشدّه إليه شدّا ، بما يفتحه من جروح في الذاكرة الجماعية ، و محاولات الهروب تتكرّر في معظم دواوينه ، أغلبها تكون من الخوف ، إما من اللقاء ، أو الفراق ، أو المواجهة ، و يعزّز هذا التفسير ما جاء به فرويد sigmund freud في وصف هذه الحالة بقوله " إن الأنا هو الموطن الحقيقي للقلق، فعندما يشعر بالخطر يهدّده فإنه يبدأ بتعلّم الهرب كردّ فعل منعكس، و هو يفعل ذلك بسحب شحنته النفسية من إدراك الشّيء الذي يهدده ، أو من العملية المخيفة التي تجري في الهو، ثم يقوم باطلاق هذه الشحنة النفسية في صورة قلق ، و ليس من الممكن تحديد الشيء الذي يخافه الأنا ، و نحن نعلم أنه خوف من الانهيار أو الانعدام"[2].

إنّ الأنا تنتمي للجماعة عندما تنتمي اليها الجماعة ، و الشاعر في انتمائه لها يعزّز هويته و هوية الجماعة باستحصار رموزها و تاريخها ، و أساطيرها ، و تراثها الشعبي و الشعري ، لكن إذا ما تحرر منها طفت على السّطح مشكلاته الوجودية Existentialisme، و بأنّ اغترابه عن العالم و عن الذات ، و مارس جلدا لذاته و للأمّة، و سخر منها و من أعلامها و من عادتها، و تخفّف من حملِ التاريخ ، و حِمْلِ الواقع الأليم ، لِيُعْلنَ أن همّه يكفيه ، و ينهّم بذاته و أحزانه بعيدا عنها .

[1] . ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت، لبنان ، ط 1984 ، 11م ، ص 37،38.

[2]. سيغموند فرويد ، تر : محمد عثمان نجاتي ، الأنا و الهو ، دار الشروق ، القاهرة، مصر ، 1402 هـ / 1982م ، ص، 91.

أ .الذات و الإغتراب في أسلوب تميم البرغوثي الشعري :

إنّ تجربة الاغتراب ليست بالجديدة في الشّعر العربي قديمة و الحديثة، و لكنّ مفاهيم الاغتراب و أنواعه تجدّدت و توسّعت ، و الإغتراب عن النفس و عن الذات إحدى مفاهيمها التي ترجع فيها كلمة " اغتراب أو عدم انتماء إلى مصطلح ماركسي يعني اغتراب ثمرة إنتاج العامل عنه ، أي عدم انتماء الإنتاج لمُنْتِجِه ، و تطوّر المعنى ليشير إلى الاغتراب بالمعنى الحديث، و بعض مترجمي باختين يستخدمون المصطلح للإشارة إلى اغتراب اللّغة عن مستخدمها، استخدام الكاتب للغة تنتمي إلى الآخرين"[1].

غير أنّ ما يعنينا من المفاهيم الدالة على المصطلح، و ما يتعلّق بشاعرنا هو الاغتراب عن النّفس من حيث هو تلك الحالة التي تشير إلى ما هو أبعد من " العزلة، و تلاشي المعايير، و انعدام المغزى ، و انعدام القدرة و السّلطة ، إلى الاغتراب بمعنى الإنفصال، لكونه ينطوي على شعور الفرد بانفصاله عن ذاته"[2] .

و إنّما تنبع هذه الغربة و هذا الشعور بالإغتراب عند الشاعر تميم البرغوثي و في نظرة من الغياب، ففي ردّه على سؤال وجّهه إليه إبراهيم عيسى في أحد البرامج التلفزيونية، و كان السؤال " لماذا هذا الإفراط عند الشعراء العرب في مدائح الوطن ؟ ، فقال شاعرنا: "لأنه ليس لدينا أوطان، لأنّ الوطن غائب ،كلّنا أوطاننا غائبة "[3].

أما عن بدايات الإغتراب عند الشاعر تميم البرغوثي فكان أكثرها تأثيرا تلك التي جرّب النفي فيها من بلد طالما اعتبره أرضه ، و هو "مصر" ، فعبّر عنه يقول :

دِ لْوقْت جِهْ دوري لأَجْل بلادِي تِنْفيني

وتشيبْ أمي في عِشرينها وعشريني

يا أهلِ مَصْر قولوا لِي بسِّ كَامْ مَرّة

---

[1]. محمد عنان ، المصطلحات الأدبية الحديثة ، دراسة و معجم، انجليزي عربي ، ص ،3.

2. قيس النوري ، الإغتراب اصطلاحا و مفهوما وواقعا، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، أبريل، مايو، يونيو، 1979م مج10، ع1،ص،18.

[3].ابراهيم عيسى ، برنامج في بلدنا بالمصري ، قناة on tv ، على موقع ، www.ontveg.com ، و برنامج حوار مفتوح على قناة الجزيرة، مع غسان بن جدو ، الدوحة، قطر ، 28 شعبان هـ 1908،2009م ، أرشيف القناة، الموقع : www.aljazeera.net

هَا تعاقِبوها على حُبَّ الفلسطيني ؟[1]

لقد قال هذه القصيدة الشّعرية عندما أحس أن مصر تسحب منه ، أما سقوط العراق تحت وطأة الإحتلال الأمريكي فكان مختلفا، و لو تشابهت فيه حالات الاغتراب ، ذلك أنّه في سقوط العراق لم يشعر الشاعر بضياع بلد ، بل بضياع حضارة ، وثقافة ، ولغة، وتاريخ ، بضياع الشّعر و النحو و الموسيقى ، و النّقش على المساجد ، و قد عبّر عن ذلك في مقالات عديدة، كما عبّر عنه بقوله مرارا و تكرارا في منابر عدّة ، أنّ " أمريكا عندما تقصف العراق ، لا يُقْصَف نخلّ و طين و حجر ، بل يُقصف المبتدأ و الخبر ، يقصفون أشعار المتنبي ، والموسيقى ، وكل ثقافتنا ، لُغَتِي تُسحب منيّ ، طريقتي في الحبّ ، و طريقتي في الضّحك"[2]. ويقول في موضع آخر:

وكل بيت في العراق من يومها بيت ينوي[....]

دول اللي خلو اللغة فوق الحيطان لبلاب[..]

دَهْ المبتدأ والخبر متربيين عنده

بعد السّفر في الكتب بيجوا هنا بياتو[3]

و في تجربة الإغتراب نلحظ ذلك الصوت الحزين المتألم الشاكي من بعد و المعاناة في العزلة ، و تشبيه الشاعر نفسه بالأعلام من المتألمين الشاكين عبر التاريخ الاسباني، إذ يقول مازحا بين الفصحى و العامية العراقية ، مستعملا أبيات من الأبوذية العراقية ، وهي شكل من أشكال المواويل العراقية ، تتكون من أربعة أشطر من البحر الوافر، ينتهي كل شطر من الأشطر الثلاثة الأولى بجناس تام ، وينتهي الشطر الرابع بياء متشددّة و هاء، و من عادة مغنيي المقامات أن يغنوا الشعر الفصيح أولا، ثم يعيدوا صياغته في قالب الأبوذية بالدارجة لتقريبه، و لا يتغير معنى الأبوذية في هذا السياق عن الأبيات الفصيحة فيقول :

لِذِكْرِهم لا لِلعَذْلِ إطـــراقي يا عـــــاذلي و انسِرابُ آماقي

مَنْ كانَ ذا شوقِ واحدِ فأنا أقَمْتُ في الصّدر عيد أشواقِ

بَلا إلهي قَيْسًا بواحـــــــدة منَ المهَا و ابتُليتُ بالبـــاقي

[1] تميم البرغوثي، ديوان قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف ، ص، 10.

[2] ابراهيم عيسى برنامج في بلدنا بالمصري ، قناة on tv ، على موقع ، www.ontveg.com.

[3] . تميم البرغوثي ، ديوان قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف ، ص ،25.

أنَاْ سْلِيمَانْ وَاحْبَابِي بَلاقِيسْ

عَشَرْ أَذْرُعْ جَدَايِلْهِنْ بَلا قِيسْ

إلهي بْوَاحِدَةْ مِنْهِنْ بَلا "قيسْ"

وَاْنَا رَبِّي بَلانِي بِالبَقِيَّةْ[1](*1)

و يقصد الشاعر في السطر الأول من الأبوذية أنه أشبه **"بنبي الله سليمان عليه السلام"** وأن أحبابه هم **"بلاقيس"** جمع بلقيس ملكة سبأ، التي ذكرها الله في نصّه القرآني، ويعني بالثاني أن جدائل أحبابه عشر أذرع لا قياس لها إما لطولها، أو لعدم قدرته أن يقيسها بمعنى يمسها للبعد أو الخرمة، ويعني بالسطر الثالث ، والرابع أن الله بلا قيس ابن الملوح" **مجنون بني عامر**" أو كما يلقب قيس ليلى بواحدة من الأحباب، وابتُلي هو بالباقي.

وتستمر الشكوى والأنين فيما يلي من الأبيات، وتظهر جلية في استعمال أحرف جوفية، وحروف ، يقول من الأبوذيات أيضا:

تِشَابَهْ لِيلِي مِنْ هَمِّي وَظُهْرَايْ

وَاْخَيِّي الهَمّ في قَلْبِي وَاْظِهْرَايْ

وَلَكْ يَا هَا الجَمَلْ ظَهَرَكْ وظَهْرَايْ

تِشِيلِ حُمُولِيْ وِحْمُولَكْ عَلَيَّهْ[2]

و يقصد بها أن ليله و نهاره تشابها لكثرة همومه ، و أنه يخبئ الهم في قلبه و يُظهره معا ، و يتوجّه بنداء للجمل آملا أن يحمل أحدهما حمل الآخر ، رغم ضّعف الشاعر و قوة الجمل ، الا أنّ حمولة الجمل يمكن للشاعر أن يطيقها، لكن ليس للجمل أن يطيق حمل الشاعر.

(*1):هذه "أبوذية"تقرأ بالعامية العراقية فلا بد من مراعاة التشكيل ، والأبوذية من أشكال المواويل العراقية ، تتكون من أربعة أشطر من البحر الوافر ينتهي كل شطر من الأشطر الثلاثة الأولى بجناس تام وينتهي الشطر الرابع بياء مشددّة وهاء ، ومن عادة مُغني المقامات أن يغنوا الشعر الفصيح أولاً ثم يعيدوا صياغته في قالب الأبوذية بالدارجة لتقريبه ، ولا يتغير معنى الأبوذية في هذا السياق عن معنى الأبيات الفصيحة .

1. تميم البرغوثي، ديوان مقام عراق، ص،69.

2 . المصدر نفسه ،ص، 70 .

ب .جلد الذات ، جلد الأمّة ، فلسفة الوجود

إن تحرر الشاعر تميم البرغوثي من الجماعة، وتعاليه عنها وعن الواقع له عدة أشكال، إحداها ثنائية في بعدها الدلالي، تعكس صعوبة هذا التّحرر أو هذا التخلي، وآثاره على نفسية الشاعر، وتظهر تلك الثنائية في ممارسة جلد الذات وجلد الأمة.

وكما تفضح اللّغة حالة الكبت في قصيدة **"في القدس"** وهي حالة كبت تعود إلى التفكير الإجتماعي، هاهي الآن تفضح حالة كبت أخرى، في قصيدته **"دعي لي ذنوبي"**، حيث الحديث بضميري المتكلّم والمخاطب المؤنث فقط، في نزعته إلى مكابدة الكبت، ونحن "إنّما ننزع إلى كبت تلك المكابدات التي تتعارض مع المبدأ الذي يحكم بنية الكائن البشري الكلي ونموّه، وتتعارض مع الضّمير الإنساني، ذلك الصوت الذي ينطق بإسم التطوّر الكامل لشخصيتنا"[1].

وما يجعل صورة الكبت تلك تطفو هو ممارسة الشاعر تميم البرغوثي للإسقاط، من خلال نفيه بصورة غير مباشرة أنّه واقع في الحّب، و"الإسقاط أن يخترع أسبابا عقلانية لدوافع تنبع من مصدر مختلف تماما عن هذه الأسباب، وهو ما أطلق عليه فرويد (sigmund freud) إسم التّبرير، وهو تفسير زائف لأهداف بواعثها الحقيقية لا واعية، وهكذا فإنّ معظم ما يعيه الشّخص هو النّقلة أو الإسقاط ليس سوى تخيّل، في حين أنّ ما يكبته هذا الشّخص (أي ما هو لا واعٍ) هو الواقعي"[2]. و يقول الشاعر تميم البرغوثي :

دعي لي ذنوبي فالليالي شحائح متى نفعتني يا هذيت النصائح

بنفسي فتى سهل الخلائق طيّبُ يُمازحُ دهـــرا عابسا لا يُمـازِحُ[3]

لقد وجه للشاعر تميم البرغوثي سؤال مرات عدة، عما يمنعه من القول في الحب، مع أنه شاعر في سن الشباب، فكان الجواب يتكرر، فهذا غسان بن جدو يسأله: ما لك لا تقول الشعر إلا عن الحرب في كل حين؟، فيرد بالبيتين السابقين، ويضيف:

---

[1] إريش فروم، تر: ثائر ديب، صورة الإنسان المغترب في التحليل النفسي الجديد، مجلة معابر نوفمبر 2008م،www.maabeer.org

[2] المرجع نفسه .

[3] مع غسان بن جدو، برنامج حوار مفتوح على قناة الجزيرة، الدوحة، قطر ، 28شعبان 1430هـ/2009/08/19م أرشيف من القناة، الموقع: www.aljazeera.net

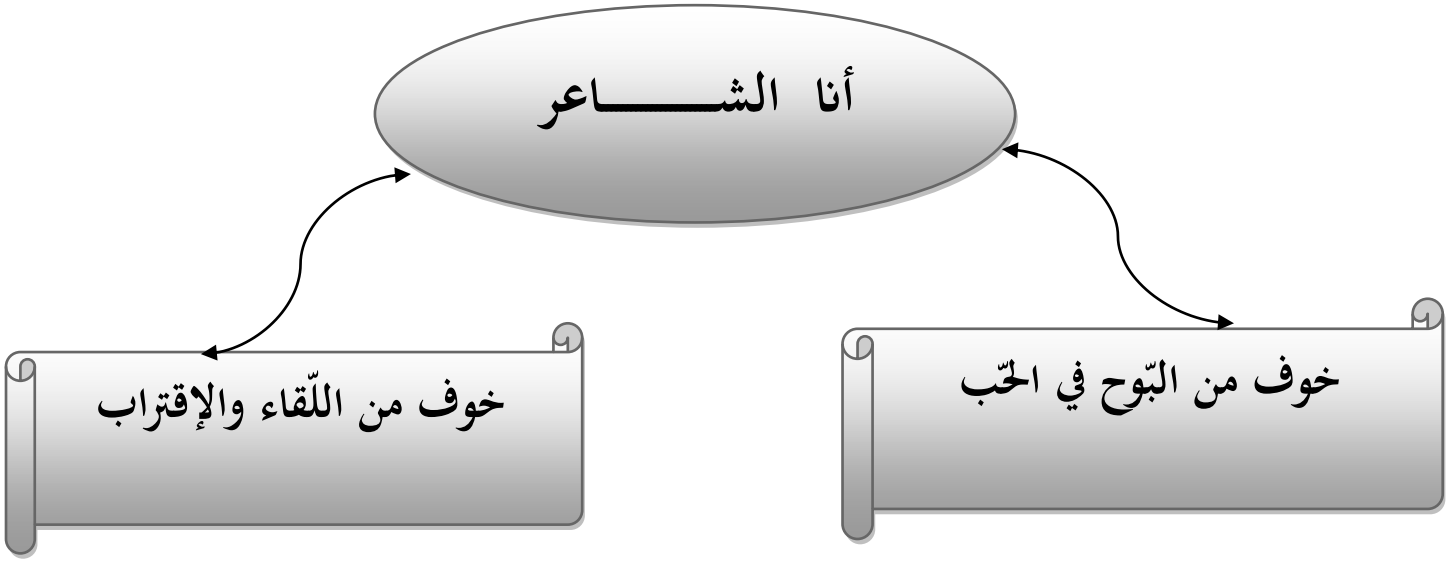
ويكثر قول الشعر في الحرب لا الهوى لأن الهوى لو قيس بالحرب جارحُ

ففي كل حرب ثم حق وبـــــــاطل وفي الحب لا هذا ولا ذاك واضح

فإن قال لا أهوى فليس بصـــــادق وإن قال أهوى أخجلته المذابح[1]

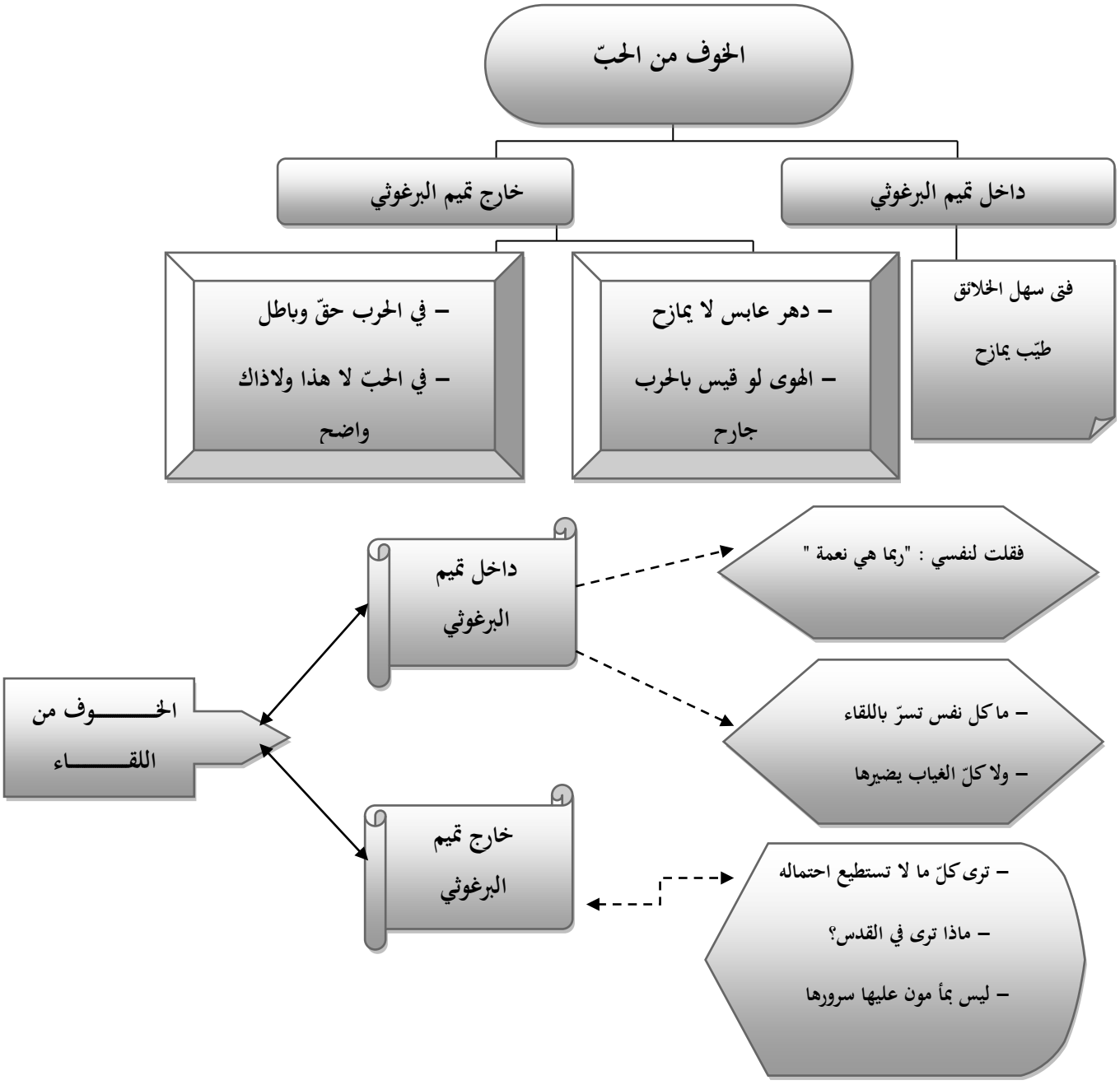
ينفي الشاعر تميم البرغوثي قمة تقصيره في الشعر الخاص بالغزل، والحبّ، ملصقا الذنب بالدهر، مبررا الأمر بعمق الجرح الذي يخلفه الهوى، مقارنة بالحرب وما تخلفه، داعما تبريره بما يراه حقيقة، وهو عدم وضوح الفرق بين الحق والباطل في الحب، ليصل في النهاية إلى السبب الرئيس الذي يختبئ خلف هذا الضد، وهو في الحقيقة الضمير الإنساني الذي يمنعه من الفرح في حضرة المذابح، وخجله أمام صورها اليومية، من مشاعر كانت لتكون طبيعية جدا لو لم يكن الواقع العربي كما هو عليه، ولو لم يكن شاعرنا مهموما بقضايا هذا الوطن العربي.

يُلَخّص هذا حالتي الكبت النابعتين من الخوف والخجل، وكلاهما على مستوى أنا الشاعر تميم البرغوثي، وحالة كبت أخرى ممتدّة على الأنا العربي، نابعة هي الأخرى من الخوف، وذلك فيما يصوّره الشاعر يرعب الغزالة، في قصيدته "أمر طبيعي".



فإن تساءلْنا لِمَ الخوف من الحبّ ومن اللّقاء؟ نجده يبرر بما يمثله المخطط البياني التالي :

[1] المرجع السابق.



أما أنا الأمة فلديها خوف من المواجهة، ومن التغيير، لذا لا تريد الخروج من الغار، وأناها هذه مُمثّلة في الغزالة، ترفض مغادرة الغار لأسباب يلخصها ما يأتي:

- ترى البقاء أأمَنْ لها
- لا تعرف ما ينتظرها خارج الغار
- في بالها ليلُ القنابل، دورية جنود
- الموت الأكيد ولا سبيل إلى الهرب

وعن حالة الكبت يقول سيغموند فرويد (sigmund freud) : "كلّما أراد الأنا أن يكبت جزء من الهو أسرع الجزء الباقي من الهو لإنقاذ الجزء المهَدّد، واشترك في نضال مع الأنا، وربمّا يكون ذلك هو ما يحدث غالبا، لكن المؤكّد أنّ هذا لا يحدث في أول حالة الكبت، فالدّافع الغريزي الذي يكبت يظل منعزلا عادة، ومع أن عملية الكبت تدل على قوة الأنا، إلا أنها تبين أيضا ضعف الأنا من وجهة نظر معينة، وتبين كذلك كيف أنه من الصعب التأثير في دوافع الهو الغريزية المنعزلة"[1].

وفي محاولةٍ لتنبيه الأنا العربي المتمثّل في الغزالة، وإعطائها آلية دفاعية، تواجه بما انقسام أناها، بين الخوف من ترك الغار والخوف مما خارج الغار، يكون الأنا العربي في مرحلة يرى فيها البقاء داخل غار مأمنا، وتلك هي آليته الدفاعية، أي عدم المواجهة، التي تعتبر هروبا واستسلاما، يطلق فرويد عليها "انقسام الأنا في العملية الدفاعية، وهكذا يكون صراع بين مطلب الغريزة وأمر الواقع"[2]، يتمثل مطلب الغريزة في الرغبة في الحرية، والتغيير، ويتمثل أمر الواقع في تحارب الانكسارات السابقة التي مرت على الأنا العربي.

وهنا تنصهر أنا الشاعر تميم البرغوثي في الجماعة، على مستوى الواقع والحلم، وفي انصهارها هذا "تصير الذّات امتدادا لضميرها الجمعي، من دون الإرادة الفاعلة في تداخلِ تناصّي، وعياً ووجداناً[3]".

لهذا فعندما يجلد الشاعر الأمة نلحظ الضمير الجمعي، الذي ينفي إرادة تبرئة نفسه من التهمة، وينضمّ لأمّته في التأنيب، كما انضمّ إليها في المفخرة، ويقرّ هذا الإقدام على استعمال الضمير **"نحن"** على صعوبة التّحرر من الجماعة عند الشاعر تميم البرغوثي، إذ يوغل في قهرها يلوم الأمّة كلّها بما فيها هو، فيقول:

ونعـــــرفُ أنّنا شَرُّ المَــوالي ولكنَّ الظّلام أبو الهـلالِ

وما فَضْلُ السّلام على القتالِ إذا ضاعت كراماتُ الرّجالِ

عَلَيْكَ صلاةُ رَبّكَ والسّلامُ[4]

ويبلُغُ اللّومُ أوجَه في قصيدة **"يا غزالة يفديها النبي"** بالعامية المصرية، ضمن ديوانه **"المنظر"** ، إذ يستعرض الجرح الدّامي للعرب، وهو القدس الضائعة من أيديهم، والباقية وحدها تقاوم وقد خذلها الكّل، فيقول:

يا غـــــزالة يفديها النـــبي لومي عليـــــنا واعـــتِبي

---

[1] سيغموند فرويد، تر: محمد عثمان نجاتي، الكف والعرض والقلق، دار الشروق، القاهرة ، مصر، ط4، 1409هـ/ 1989 م ،ص، 63.

[2] سيغموند فرويد، تر: سمير كرم، أفكار لأزمنة الحرب والموت، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان، ط1981، 2، ص، 98 .

[3] خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1996، 1م، ص ،60.

[4] تميم البرغوثي، ديوان مقام عراق، ص،69.، ص ،65 .

وذْنُوبْ على الدّهر احسـِـي يا غزالة يفديهـــــا النّبي[1]

وعلى عكس باقي القصائد الواردة بالعامية المصرية في ديوانه **"يامصر هانت وبانت"**، التي قد نجد فيها مزجا بين المزح والسخرية والهجاء والعتب واللوم، فإن هذه القصيدة هي تقريبا الوحيدة التي خيّم الحزن فيها على كل الأبيات، يواصل قائلا:

يا غزالة ماشية في القيود آسرها تاجر من يهود

ما بكتش والعالم شهود بس الألم ما يختـــــبي[2]

تجسّد الغزالة صورة الأمّة ككّل أحيانا، ويخصّها بالقدس **"فلسطينه"** أحيانا أخرى، كما في قصيدته هذه، وفي قصيدته " في القدس"، يحن لها، ويرأف بها أثناء مخاطبتها، ويذكّرها أنّ أبناءها ولو بعدوا عنها فإنّهم دائما يظلّون أكثر من يدافع عنها، والأحقّ والأقدر على حمايتها، وهنا نلحظ تغيّر تعامله اللّغوي مع **"القدس، الغزالة"**، فهو لا يصيح بها إذا كانت تمثّل قدسه، وإنّما يعاتبها ويحنّ عليها، ويُعلي بشأنها، لا كما يفعل إذا ما كانت الغزالة تمثّل الأمّة، فهو يصرّح بغضبه ويخاطبها بنبرة حازمة، وربّما كان في هذا دلالة على شعوره القويّ بها وبأمجادها، يقول:

تِتْعَذّبِي وعالِي الأَنينْ بِفْدِيكِ مِينْ الأَمِينْ

إلا الوُلاد الطّيّبينْ أهْلِ التُّراب الأَطْيَبي

يا غزالة يفديها النّبي

إحنا الصّبا اللّي اشتقتِ ليه واللّي بَدأتِ القِصَّة بِيه

والوادْ فِدا أُمـــَّـــــه وأبيـــه يا غزالة يفديها النـــّبي

يا قُدس قُبَّـــــة مِنْ ذَهَب يا شِعْر في سْقوف الخَشَبْ

يا دَمْـــــعة في عيُون العرَبْ لا تِنـــْـــزِلِيْ ولا تَنْضِبِيْ[3]

وتظهر ليونة هذه المعاملة في اللّغة الموحية بالرّفق، وفي اختيار الكلمات والأصوات المعبّرة عن رقّة القول المتّصل بالقدس في شعره، وشيوع **"حروف المدّ، وحرف النّون، والسكون"**، والكلمات الدالة على الارتباط والوداعة مثل: **"الأنين، الولاد بمعنى الأولاد، الطّيّبين، الصّبا، أمّ، أب، النّبي** الذي يدل على ارتباط السّماوي بالأرضي، والروحي بالجّسدي...."

[1] تميم البرغوثي، ديوان المنظر، أشعار بالعامية المصرية، ص ،57.

[2] المصدر نفسه، ص، 57.

[3] المصدر نفسه، ص ، 58.

ج . أسلوب السّخرية من الذات العربية :

إنّ ما يعنينا من السّخرية في هذا الجزء، ليس ما هو معروف عنها بمعناها في الأدب اليوناني، وإنّما السّخرية بمفهوم الأنا العربي في تراثه واعتقاده، وممارساته لهذا الفنّ النقدي للواقع والأخلاق والسّلوك، فهي" في مفهومها البلاغي طريقة في الكلام يعبر بها الشخص عن عكس ما يقصده بالفعل، كقولك للبخيل: ما أكرمك، وصورة أخرى هي التعبير عن تحتر الشخص على نفسه، والتي يكون الغرض غالبا منها هجاء مستورا أو توبيخا أو ازدراء"[1].

و يستثمر الشاعر تميم البرغوثي هذا الفنّ الشائع الإستعمال في أشعار العرب، قديمها وحديثها، في نصّه، ويواصل مسيرة عربية حافلة في إبداعاتها الأدبية بما يمكن تصنيفه في هذا الباب تحت راية الهجاء السّاخر ، فقد" برع العرب في استخدام الأدب الساخر نثرا وشعرا، ومن أبرز شعراء الأدب السّاخر الحطيئة، وابن الرّومي، وفي النثر الجاحظ"[2]، و أنا الشاعر لا تسلمُ من تأثيرات هذا الأسلوب النقدي السّاخر، الذي يعري "الأنا" أمام الزّمن، وأمام المكان، ليواجه عيوبها، ويلفت انتباه الجماعة إليها لِتُصحِّحها، وأحيانا كثيرة تكون هذه الممارسة النابعة من التأمّل العميق في أحوال الذّات وأحوال الأمّة، كشفا للمستور، وهدما لصنم الأنانية والغرور الذي قد يصيب الأنا العربي بفعل تراكمات سلوكية وذهنية كثيرة، غرسَتْها فيه عاداتُ دَأَب عليها ولم يتنبّه وهي تتحوّل إلى طبع أنّها تفقده القدرة على مواجهة أخطائه.

وتَقَبّلها، وتحمُّل المسؤولية الأخلاقية إن لم تكن الدينية أو الاجتماعية أمام ضمير الإنسانية، الذي لا يعرف بالفطرة الصواب والخطأ، وإن لم يفلح في ذلك فيفعل طَمر الممارسات التي تحوّلت مع الزّمن إلى طبائع، إما كان فيما مضى في الواجهة، وهو الأخلاق الحميدة، لهذا فما مِنْ شَكٍّ أنّ" فن السُّخرية يُربّي في النّاس مَلَكَة النّقد، ويوقظ فيهم الوعي بأخطائهم وحماقاتهم"[3].

ومن المواضيع الهامة في هذا الفن تعض الشعراء العيوب الحكام والشعوب على حد سواء، ومنهم على سبيل المثال لا الحصر ، الشاعر **أبو الطيب المتنبي**، "الذي كان ظاهرة من ظواهر الطموح والتمرد والجموح"[4]، فهو مثلا يقول:

وإنما الناس بالملوك وما　　تفلح عُرب ملوكها عجم

بكّل أرض وطئتُها أمم　　تُرعى بعبـــدٍ كأنّها غنَم[5]

---

[1] مجدي وهبة، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ، مكتبة لبنان، بيروت لبنان، ط2، 1984م، ص ،198 .

[2] .ينظر: محمد التنوخي، المعجم المفصل في الأدب، ص، 522 .

[3] نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، دار نوبار، القاهرة مصر، 1996، 1م،ص ،188.

[4] عبد العزيز الدسوقي ، في عالم المتنبي ، القاهرة، مصر ، بيروت لبنان ، دار الشروق، ط2، 1408هـ.1988م، ص ،61 .

[5] . ديوان المتنبي ، دار الجيل،. القاهرة ، مصر ، بيروت لبنان ، تونس تونس، دط، 2005م . 1426هـ، ص، 93 .

و الشاعر تميم البرغوثي في تفعيل هذه الطريقة الفنية وتوجيهه انتباه الأمة لأخطائها، قد يصل حدّ التّجريح والإيذاء، بعدما جرب العتاب والمهادنة مع الغزالة، وما يصل به إلى هذا الفعل غضب دفين، وربما مكشوف، من أمته، ومن الحاكم العربي، ومن المواطن العربي، وأكثر قصائد الشاعر التي يمارس فيها النّقد السّاخر تلك التي ترد بالعامية المصرية، خاصة في ديوانه "**المنظر**" و ديوانه "**قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف**"[1]، وأكثر القصائد السّاخرة والمؤلمة في آن، قصيدته" **في العالم العربي تعيش**"، إذ يقول:

في العالم العربي يعيش

كما قطّ ساكن تحت عربية

عينيه ما تشوفش مِ الدنيا دي حاجة

إلا الجِزَمْ[1]

فيصف حال المواطن العربي المقصي في المجتمع، كحال قطّ ساكن تحت سيارة، لا ترى عيناه من الدنيا إلا جزمات المارّة، وكذا هو حال المواطن العربي الذي يكدح يوميا لأجل توفير متطلّبات العيش الكريم، ولأجل بلوغ غاياته وحقوقه البسيطة في الحياة.

ويواصل واصفا هذه الحالة التي تمتدّ لتشمل لعبة السّياسة القذرة، التي يُجَرُّ إليها أحيانا أفرادٌ لا ناقة لهم فيها ولا جمل، وأكاذيب الإعلام التي تشتّت اهتمام المواطن وتَصْرفه عن الاهتمام بقضاياه الأهم، وهي قضية الإنسان والعيشة الكريمة التي يستحقها، والتي يفترض أن تكون عيشة هنيئة في ظلّ ما يزخر به العالم العربي من خيرات، وما يتمتع به من ثروات، لكنّها للأسف تُصرَف أمام ناظريه، وليس بيده حيلة لإيقاف نزيف أوطانه، ولا لمعاقبة سارقيه والمعتدين على حرمته، فيقول:

في العالم العربي

مباراة باقالها ألف عام

لعيبة تجري يمين شمال

والكورة طولِ الوقت في إدين الحَكَم[2]

أمور جعلت المواطن العربي يتخلى عن أولى أولوياته في الحياة وعن رغباته المشروعة، التي حقّ الله أن يحلم بها، وأن يطمع بنوالها، ولكنّ الوضع المأسّاوي يحرمه التمتع بأبسطها، حتى إذا تعلّق الأمر مشاعره من **حزن وفرح، وحب،**

[1]. تميم البرغوثي، ديوان قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف ،.ص ، 17.

[2] المصدر نفسه، ص ،17.

يواصل واصفا هذه الحالة في علاقة الرّجل العربي الشّاب بالفتاة العربية، الذين يُفْترضُ أن يعيشا فترة الشّباب كما يعيشها الكلّ، ولكن ما يُلحَظ في حياتهم هو حالة الكبت التي يمارسونها على مشاعرهم، يقول الشاعر تميم البرغوثي:

في العالم العربي

تقول للبنت حبِّيتك

وتِبْقى البِنْت بِتْحِبّكْ

وبتْمُوتْ فيك

تِناولِكْ بالقلم[1]

ويعود الشاعر تميم البرغوثي بعدها لممارسة آليته في رسم ملامح الأنا العربي الخاصة بمزج المتناقضات Mélange de contrastes، لكنّه يوجّه طعنة لمن أضحكهم بحال الوطن العربي ومتناقضاته، بمزج حالة من الإيقاع اليومي للمواطن العربي بصورة متكررة لألمٍ يومي يتلقّاه هذا المواطن عبر شاشات التلفاز، فيقول:

في العالم العربي تِعيش

تجري و خايف لنشرة الأخبار تفوت

علشان تشوف ناس

في العالم العربي

تِموت[2]

يتضح في النهاية أن كل تلك الممارسة السّاخرة، وتلك الصّور من الواقع، يمكن اختصارها بين عبارتين:

في العالم العربي تِعيشْ

في العالم العربي تِموتْ

ومن اللوحات الأخرى السّاخرة، تلك التي تتعلق بالحاكم العربي، بمن يسميهم الشاعر تميم البرغوثي "أشباه كافور"، يمارس الشاعر نقدا لاذعا باستحضار صورة حاكم مصري في العهد المملوكي، فيقول في ديوان "قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف":

[1] تميم البرغوثي، ديوان قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف ، ص، 18..

[2] المصدر نفسه ، ص، 19.

والمدنة في مسجد "الحاكم بأمر الله "

كإنّها في زمانه واقفة تِستناه

سيرتُه غريبة الراجل ده بِفهمُوها قَليل

حاكم وقالها بصراحة: أظن إني إله

جابْ جوهَرْ الحُكم يا خونّا وفِهِمْ معناهْ..

لكني أشهد بأنه أشجعِ الحُكّام

ذاعها على الناس صراحة ، والأئمة معاه:

" يا أهل مصر أنا من اليوم إله وإمام"

شجاع ومؤمن بنفشه بسّ مسّه الخوف

شافوه وإيده بترعش والعَرق بيسيل

بَصّو بمحبة وقالوا لُه: "طب ياعم خلاص"

و أيّدوه قصة تانية في دفتر القَصّاص...

وناس عبيد ناس، وناس لؤلؤ بلا أصداف[1]

د. الإغتراب عن الواقع وعن التاريخ ،بنية الراهن وتداخل الأزمنة :

عندما نطرق قضية إغتراب الشاعر عن الواقع وعن التاريخ ، نكون بين حالتي إعراض وتعالٍ ، وحالة تأمّل من بعيد في الواقع والتاريخ معا، إذ بَدَل أن يصطدم بالواقع فإنّه يرفض تصديقه، ويهرع منه إلى الخيال والأحلام، وإن عَرَضْنَا لصورة هذا الصّدام في شعر تميم البرغوثي نجد حالتين مُختلفتين تتعلّقان بانتماء مؤقت لبلدين كان من المفروض أنّهما بلد واحد هما « **مصر وفلسطين** » ، ففي زيارة الشاعر للقدس صدمة بالواقع يوقظه منها التاريخ، قائلا:

وتلقت التاريخ لي متبسما

أظننت أن عينك سوف تخطئهم وتبصر غيرهم

ها هم أمامك متن نصّ أنت حاشية عليه وهامشُ

[1] تميم البرغوثي، ديوان قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف ، ص ،15، 16 ،17.

أَحسبت أن زيارة ستزيح عن وجه المدينة يا بُنيّ

حجاب واقعها السّميك

كي ترى فيها هواك؟

في القدس كل فتى سواك

وهي الغزالة في المدى حكم الزمان بِبَيْنِها

مازلت تركضُ إثرها مُذْ ودعتك بِعينها

رفقا بنفسك ساعة إلي أراك وهنتْ

في القدس مَنْ في القدسِ إلا أنتْ[1]

تُشَكِلُ الممارسة التأمّلية من بعيد فعلا جماليا يحرك الصّورة الشّعرية، وتؤسّس لما يمكن أن تَعْرِف الأنا على مستوى الشاعر من تحوّلات، بين ثنائيتي الحضور والغياب، وفي محاولة للانفلات من الذاكرة الجماعية تارة، ومحاولات أخرى للهروب نحو الذاكرة الجماعية، إمّا بالسّخرية منها أو مهاجمتها أو عتابها.

بهذا الفعل تغدو الأنا متملّصة من إنجازات الجماعة التي تعتبرها فخرا، ومما تُفاخر به الأمّة أمام غيرها، لأن الواقع المأساوي يغلب بقتامة صورته على الماضي الزّاهي، فتدخل الأنا في حالة الحزن، وحالة أخرى أشبه ما تكون بلامبالاة بكّل المعايير والأخلاق والقوانين الاجتماعية، فالسّائل يتوقّع إجابة معّينة، وسائِلُ الشاعر تميم البرغوثي : « **أتُحِبُّ مصر؟** » يتوقّع لا محالة أن يجيب "**بنعم**"، فأمّه المرحومة "**رضوى عاشور المصرية**"، ولأنّه كبر في مصر، وتعلّم وتخرّج هناك، لكنّ السائل يُفاجأ بقول الشاعر بالعامية المصرية : "**مش عارف، أي لست أعرف**".

كما يُفاجأ القارئ بحالة الخوف التي تعتري الشاعر تميم البرغوثي أثناء تفكيره بالإجابة، إذ يقول:

أنا لما شوف "مصر "عَ الصّفحة بَكون خايف

ما يجيش في بالي هرم، ما يجيش في بالي نيل

ما يجيش في بالي غيطان خضرا وِشمس أصيل

ولا جذوع فلاحينْ لو يعدلوها تميل

[1] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ،8.

حُكم الليالي ياخُذهم في الحصاد محاصيل

بِيلبسوهم فراعنة ساعة التّمثيل

وساعة الجَدّ في سُخرة وإسماعيل[1]

إن الشاعر تميم البرغوثي بوصفه مثقفا عربيا يقف من الواقع العربي موقف الباحث عن ذاته فيه، والمتسائل عن موقعه الإعرابي، وهو حال المثقّفين العرب منذ 1948م، وربّما قبل ذلك بكثير، وازدادت حدّته بعد1967م، و 1973م، فقد" دَفَعَت الملابسات التاريخية والحضارية التي مرّت بها مصر والعالم العربي،أن يبحث المثّقف العربي عن ذاته من خلال البحث عن الذات القّومية، وأن يتعلّق الخيال الفردي المثقف مع وجدان الجماعة وأشواقها"[2].

لكن الشاعر تميم البرغوثي قبل أن يكون مصريا هو فلسطيني، وعربّي كغيره من العرب، ومع ذلك تشتاحه حالة من الصّمت الطويل والتأمّل في السّؤال البديهي، كما يُسأل طفل **"هل تُحبّ أمّك؟"**، ويتوقع منه أن يقول: **"نعم"**، لكنه يرد:" **لا أعرف!**"، يواصل الشاعر نصّ خطابه الشّعري قائلا:

ما يجيش في بالي عُرابي ونَظْرِتُه في الخيل

وسعد باشا وفريد وبقية التماثيل

ولا أُمّ كلثوم في خمسانها ولا المنديل

الصّبح في التاكسي صوتها مبوظةْ التسجيل

ما يجيش في بالي العبور وسفارة إسرائيل

ولا الحضارة اللّي واجعة دماغنا جيل ورا جيل

قالوا لي بتحبّ مصر، أخَذني صمت طويل

وجت في بالي ابتسامة وانتهتْ بعويلْ[3]

[1] تميم البرغوثي، ديوان قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف ، ص،6.

[2] إسماعيل أحمد أدهم ، تحرير: أحمد إبراهيم الهواري ،المؤلفات الكاملة للدكتور إسماعيل أحمد أدهم، " شعراء معاصرون " ، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984م، ج2، ص ،54.

[3] تميم البرغوثي، ديوان قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف ، ص،6،7.

هـ .الإنهمام بالذات واللّوذ بها : اكتشاف المعنى الشّعري :

إن حالة الإنهمام بالذات هي وضع تأمّلي آخر، لكن من الخارج نحو الداخل، إذ يقف الشاعر متأمّلا ذاته، راكضا خلف إجاباتها عن أسئلته الوجّودية، عن مبادئه، ومعتقداته، عن تجاربه في الحبّ والحزن والفرح.

وبعد مواجهته لحالة الاغتراب عن الذات وعن الواقع والتاريخ، نلفي تلك العودة المؤقّتة والوقفة المتسائلة مع النّفس عن طبيعتها ومبادئها وهويّتها.

تطالعنا تساؤلات الشاعر في عدد من خطاباته الشعرية الفصحى والعامية ، ونجد بعض الإجابات المفتوحة على عدّة قراءات في قصائده تلك، منها قوله في قصيدته :**"ذنوب الموت"** أو **"قفي ساعة"**:

قفي ساعة يفديك قولي وقائله ولا تخذلي من بات والدهر خاذله[....]

أنا عالم بالخزي من طفـــولتي رفيقي فما أخطيـــــه حين أقابله[1]

إذ تطفو على السّطح تجارب الجراح التي آلمت الشاعر تميم البرغوثي، والتي عرف خلالها الحزن، وأولى أحزانه تجربة البعد عن الأهل في سنّ مبكّرة، والمتمثّلة في نفي الوالد "**مريد البرغوثي**" من مصر أثناء زيارة الرئيس أنور السّادات لإسرائيل، والتي يعبر عنها في ديوانه : **"قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف"**، فيقول:

كان الجواب إنّ واحد سافر إسرائيل

وأنا أبويا قالوا له يَلْلَاّ ع الترحيل[2]

وهي تجربة تكرّرت مع الشاعر تميم البرغوثي في نفيه هو الآخر من مصر عقب خروجه في مظاهرات ضدّ الاجتياح الأمريكي للعراق، والتي عبّر عنها بقوله:

دِلوقت چِهْ دوري لأجل بلادي تنفيني

وتِشيب أُمّي في عِشرِينْها وعِشريني

يا أهلِ مَصرِ قُولُولي بسّ كَمْ مرّة

[1] تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ،97.

[2] تميم البرغوثي، ديوان قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف ، ص ،10.

ها تعاقِبوها على حُبِّ الفلسطيني[1]

لقد أدْمَتْ تجارب الإفتراق والبعد والنّفي قلب الشاعر، ورؤيته للأوطان العربية تسقط الواحد تلو الآخر، جعلته يرى أنّ لا نهاية للحزن العربي الذي يبسط كفّه عليها دون هوادة، فعبّر عن الحزن قائلا:

وإنّ له كفّا إذا ما أراحـــــها على جبلٍ ما قام بالكّف كاهله

يُقلبني رأساً على عقبٍ بهـــا كما أمسَكَتْ ساق الوليد قوابله

ويحملني كالصّقر يحمل صيـده ويعلو به فوق السّحاب يطــاوله

فإنْ فرّ من مِخلبه طاح هالكـا وإنْ ظلّ في مخلابه فهــو آكــله

عزائي من الظّلام إنْ متُّ قبلَهُم عُمُوم المنايا مالها مَنْ تُجامـــــله

إذا أقصد الموت القتيـــــل فإنه كذلك ما ينجو من الموت قاتِلُه[2]

وإن كان الحزن لشيء فإنّما هو لعدم قدرة الإنسان على مواجهة الموت أو ردّه، ولو كان مظلوما، أو كان له من صفات الحسن أجملها، فالحُسنُ نفسه غير قادر على محو قبح لحظة الموت بما فيها من رهبة وأسىً ووحشة.

تجربةُ يرى الشاعر أن لا مفرَّ منها، وأنّ الحلول المتاحة أمامه متشابهةُ نهاياتُها، وهي الهلاك حزنا، أو ألما، وفي الموت تشترك الضّحية والقاتل، فلا مهرب من الموت إذ هو نهاية حتمية لكلّ مخلوق، فيقول :

أرى ابنَ جمالٍ لم يُفدْه جماله ومنذ متى تحمي القتيل شمائله؟[3]

لحظةُ الموتِ تلكَ يسَيْطِر الرّعب فيها على قلوب وَجِلَة، وتُمْنَحُ فيها قلوب يُظَّنُّ أنّها ضعيفة القدرة على المواجهة، وإعطاء الأمل حيث يقول:

[1] المصدر السابق، ص، 10 .

[2] تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ،97، 98.

[3] . المصدر نفسه ،ص ، 179 .

ترى الطفل من تحت الجدار مناديا أبي لا تخف والموت يهطل وابله

ووالدة رُعبا يشـــــــــــير بكفِّه وتعجز عن ردّ الرصاص أناملـه[1]

غير أنّ الملاحظة العامة هنا في هذا المقام، هي أن الشاعر تميم البرغوثي لا ينفصل بأناه عن الجماعة إلا ليعود مرة أخرى ويتّصل بها، من باب كون أناه انعكاسا تلقائيا لصورة الجماعة المنفَّرِطة، المشَتّتة، وغير الموحّدة، وأن تحرُّرَه منها وإن كان ظاهريا أنه تحرُّرٌ مطلق، إلا أننا غالبا ما نجد خيوطا ولو رفيعة تربِطُه وتشّدُه إلى الجماعة مِرارا،، فهو إذن لم يعد إليها لحماية أناه، وإنّما عاد إليها لِبعثِ أناها، وفي الحالتين هناك عودة وانتماء للجماعة، وربما كان هذا نابعا من مفهوم تميم البرغوثي الذي يقدّمه للشّعر، إذ يعرفّه على أنه :" تعبير عن الجماعة، وإعادة السُّلطة للوعي، وإعادة الأسماء لِمُسَمَّياتِها، والشعر محاولة للدّفاع عن الجماعة المهدّدة ، ومحاولة لمحو القُبح الموجود في هذا العالم".[2]

كما يوحي بذلك ردّه على سؤال وجّهته إليه المذيعة "**كوثر البشراوي**"، "قالت: أنت انعكاس للكلّ للجيل الذي سبقك ولجيلك، دون انتماء لأحد، **لمن تنتمي بالضبط؟**، فكان الرّد: أنا مذهبي في الشعر أن الشّعر يكتبه النّاس معي، فأكتبه من على وجوه الناس، وأثناء قراءته أقرؤه من على وجوههم، ولائي لهم، وما يترتّب عن هذا الولاء هو أن أكتب شعرا جميلا"[3] .

[1] المصدر السابق، ص، 179.

[2] مع معتز الخطيب، برنامج من وحي القلم، قناة الجزيرة، حوار مع عائلة البرغوثي، الدوحة ، قطر، 2009م، موقع القناة www.aljazeera.net

[3]. حاورته كوثر البشراوي ، برنامج حوار الثقافة والأدب، ، قناة الحوار، لندن ، 2008م

فالإنتماء ليس قسرا، ولا طارئا، وإنّما هو انتماء نلحظ فيه أنّ "الأنا تنسلخ عن عالمها لتؤكّد هويتها ، التي تختلف عن هوية العالم المحيط بها، ممَّا يتبلور عنه في النهاية حركة جدلية بين الأنا والمجموع"[1]، ظهرت تلك الحركة من قبل في طريقة إبداء الرأي بالجماعة وشخصياتها ورموزها، وعاداتها وتقاليدها المختلفة.

2.استحضار الشخصيات التراثية في خطاب تميم البرغوثي الشعري:

إن الأنا في انتمائها للجماعة تكرسّ كل ما مرّ بتاريخها من أعلام و أحداث ، و ما تمسّكت به من معتقدات و مبادئ، لتوظيفه في القصيدة توظيفا واعيا بقيمة كل الرموز تراثي، أو شخصية أو مكان، و النص في هذه الحالة يصبح فسيفساء نصوص، ذات مرجعيات و ايدولوجيات متعدّدة المنابع ، بين واقعي و خيالي، خرافي و أسطوري، تاريخي و اجتماعي .

و بهذا يعزّز توظيف الشخصيات التراثية صورة الأنا في بعدها الانتمائيaffiliation للجماعة ، و تغوص في أعماق هذا الانتماء و جذوره فتعيد بعث الهوية و استنهاض همم أولئك الذي نسوا او تناسوا مقوماتها و مبادئها ، لذا يلتقي في هذا التعبير مع الأنا بجميع مقوماتها الماضي و الحاضر ، " فالقصيدة كبنية هندسية ما هي إلا الصورة الحضارية لواقع كان يعيشه إنساننا العربي ، في إطاره القومي ، و تفاعله الذاتي و الموضوعي مع نفسه و مع العالم"[2] .

لذا يكون حضور شخصية تاريخية تراثية في الخطاب بمثابة شاهد على تغذي أنا الشاعر من منابع تراثها و اطلاعها عليه ، و في هذا التوظيف سمة أخرى من سمات القصيدة المعاصرة ، التي لجأت إلى تقنيات لم نعهدها في غيرها من قصائد الشعر العربي القديم ، إذ يعتبر الموقف من التراث مؤشّرا رئيسا في تحديد ما يمكن أن يفضي به الخطاب من دلالات، ذلك أنه " في موقف الشاعر من التراث تتضح معالم الثورة"[3].

و عند الشاعر تميم البرغوثي تتشكّل بعض ملامح الأنا العربي المنتمي للجماعة بحضور زخم من الشخصيات التراثية في دواوينه ، فصحى و عامية ، و من الأمثلة على ذلك ما يرد في ديوان مقام عراق من الشخصيات أهمها : "**النبي محمد صلى الله عليه و سلم، عمر بن الخطاب رضي الله عليه ، الحسن و الحسين**

[1] .صوافي بوعلام، محددات الأنا والاخر في المتن الروائي الجديد،أطروحة جامعية مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي،جامعة وهران، كلية الآداب والفنون، 2014، ص،57.

[2]. شفيق البقاعي ، الأنواع الأدبية مذاهب و مدارس في الأدب المقارن ، مؤسسة عز الدين للطباعة و النشر، بيروت، لبنان ، ط 1405 ، 1ه/1985 م ، ص 34 ،35.

[3]. احسان عباس ،اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، المجلس الوطني لثقافة و الفنون و الاداب ، الكويت ، شعبان 1998 م ، ص، 109.

رضي الله عنهما ، زينب رضي الله عليها ، أبو الطيب رضي الله عليه ، أبو منصور الحلاج، الفرزدق همام بن غالب، و غيرهم".

أما عن الدواوين بالعامية ، ففي" قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف" نجد عدد كبيرا من الشخصيات المنتمية في تاريخها و لو بقليل الى تاريخ مصر ، أهمها : "**الأميرة قطر الندى، عرابي، سعد باشا، فريد الأطرش، أم كلثوم.**".

في قصائد أخرى مثل " في القدس" نجدإشارة الى أحد القادة المعروفين في التاريخ الاسلامي، ألا وهو **الظاهر بيبرس** و لكن دون أن يذكره باسمه، إذ يذكر مستلزماته قائلا :

في القدس مدرسة لمملوك أتى مما وراء النهر

باعوه بسوق نخاسة في أصفهان لتاجر من أهل بغداد أتى حلبا

فخاف أميرها من زرقة في عينه اليسرى

فأعطاه لقافلة أتت مصرا فأصبح بعد سنين

غلاب المغول وصاحب السلطان[1]

و مع أنه في هذا المقطع لم يكن للشخصية التاريخية حضورا بالقول أو لفعل ،إلا أنه في ديوان "مقام عراق" نجد الشاعر بشار بن برد مثلا متحدثا، حاضرا بشعره، بلحظات من مسيرته التي استلهمت لتكون محط تأمّل و تدبّر و تتعدد منابع هذه الشخصيات بين دينية و أسطورية ، و أدبية ، وفلسفية و صوفية ، بتعددها تتعدد مرجعيات النص، و تتوالد دلالات مختلفة لكل شخصية ، فتصبح قابلية القراءة ممكنة على عدة مستويات، و يفتحباب التأمل من جديد في سيرها ، و النظر الى تاريخها من زوايا مختلفة .

فهذا الشاعر بشار بن برد يدفع للقول مرة أخرى كما دفع قبله "**الهلال و النخلة**" .

فقال و الحق موقوف على فيه :

سألني عن مكان البيت مبصركم يا باني البيت فاحفظ أين تبنيه[2]

[1] .تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص،10.

[2]. تميم البرغوثي ،ديوان المنظر أشعار بالعامية ، ص، 30

قوموا إذا ما أردتم أن يقام بكم فقد يؤخذ من خيـــــر تمنيه

بئس انتظاركمو القوم الذين مضوا إن انتظاركم حبس و هم فيه

يا من بكوا من في كربلا ظلموا هاتو المرايا فانتم يا رجال همو

ماذا أعلمكم و العلم عندكمو " أعمى يقود بصيرا لا أبا لكم

قد ضل من كانت العميان تهديه"

فقد ذكر عن الشاعر بشار بن برد مرة يظهر بشار بن برد الأعمى الذي يقود المبصرين ، ففي تاريخه[1] أن رجلا مبصرا ، جائه فسأله عن منزل رجل ذكره له ، فجعل بشار يصفه له و يفهمه ، فلا يفهم ،فأخذ بشّار بيده و مشى به يقوده و هو يقول له[2].

أعمى يقود بصيرا لا أبا لكم قد ضل من كانت العميان تهديه [3]

فاختيار الشاعر بشار بن برد له أبعاده، بكل ما في حياته و مماته من عبر ، فهو الذي عاش يقود المبصرين، و يرشدهم ، و هو من مات و هو يؤذن ، مات يردّد كلمة الحق ، حتى و إن كانت الظروف التي مات فيها توحي بأنه مات ميتة باطل.

غير أن استحضار الشخصيات التراثية كثيرا ما يكون بغرض اتخاذها أقنعة ، يتماهى الشاعر معها، و يتخذها سبيلا للتعبير عن آرائه بكل حرية ، "إذ على الرغم من التمّاهي الخاص للأنا الواعية مع قناعها، تكون الذات اللاواعية ، أي الفردية بمعنى أصّح ، حاضرة دائما ، و هي لم تتأخّر عن ممارسة تأثيرها في الإختيار الذي تحقّق ، إذا لم يكن بصورة مباشرة فبصورة مباشرة على الأقل "[4].

و في الأبيات التي خلت يتوجّه الشاعر تميم البرغوثي عبر قناع الشاعر بشار بن برد إلى مدعيي العجز ، و القابعين في انتظار مخلّصهم، و الباكين على من فقدوا أو قتلوا ظلما ، منبّها إياهم إلى أنّ مأساتهم تتكرّر ، لكن هذه المرة بأيدهم ،فهم لو توقّفوا للحظة ليفكّروا في مصائرهم، لوجدوا لأنهم لم يفعلوا شيئا لنصرتهم ، أو التعلّم من خسارتهم ، و لمداواة الجرح سوى أنهم كلّما شارف جرحهم على الإلتئام أعادوا فتحه ، و ما هذا بالذي أراده المضحّون، و إنّما أرادوا لهم أن يحيوا في سلام ، و يبدو أنّ رسالتهم قد فهمت خطأ.

[1] . أبو الفرج علي بن حسن الأصفهاني ،الأغاني، دار صادر ،بيروت ،لبنان، ط 3، 1429 / 2008 م ،مج 3 ص، 157.

[2] . سراج الدين محمد ، موسوعة المبدعون النوادر و الطرائف و الفكاهة في الشعر العربي، دار الراتب الجامعية ،بيروت ، لبنان، د ط ،د ت، ص ،13

[3] . ديوان بشار بن برد ،شرح محمد الطاهر بن عاشور ،مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر، القاهرة، مصر، د ط 1966 م ،ج4، ص، 228.

[4] . كارل غوستاف يونغ ، تر: نبيل محسن ،جدلية الأنا و اللاوعي ، دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا ، ط1، 1997م ص ،63.

لذا فلا غرابة أن يلجأ الشاعر إلى قناع يمرّر عبره الرّسالة كما فهمها هو ، من منطلق أنّه يرى من فعل من يدّعون حسن فهمها سلوكا يناقض مبادئها و تعاليمها، فيشدّ أسس البناء الذي قامت عليه، و يفتل صوته حبالا، كما لو كان بحّارا يقاتل وسط عاصفة لإنقاذ مراكبه، و كلمة الحقّ التي تُقال ، سواء خلف قناع أو مباشرة هي السبيل الوحيد للشاعرالمبدع حتى يبلغ الرسّالة لمن يفهمها، و يحمل عبء التنفيذ و المبادرة بالفعل

أحيانا يكون الهدف من استحضار الشخصيات التراثية في الخطاب الشعري، اتخاذها أقنعةً لتمرير رسائل معينة ، إذ سواء مثّل القناع شخصية تراثية عريقة ضاربة في القدم ، أم مثّل شخصية معاصرة ، فإنّه يسمح للشاعر بالتعبير عن تجربته الخاصة، "و تعتبر الشخصيات الأدبية الأقرب إلى المبدع ، من حيث تماثلها معه في حمل الرسالة ، و تشابه التجربة الإبداعية ، فينتقي منها و يختار ما يتوائم مع تجربته من جهة، و يبحث فيها ذاته من جهة أخرى"[1] ، و يواصل الشاعر بشاربن برد في إبلاغ ما يجول بخاطره قائلا :

اللهُ أكبرُ تحتَ القصفِ تَنْدَفِعُ وكلَّما ضاقَ عنهـــــا الأُفُقُ يَتَّسِعُ
إن القَنَابِلَ تَهْـوِي وَهْيَ تَرْتَفِعُ نُبُوءَةٌ أَسْمَعَتْـــــكُمْ لَوْ لَكُـــمْ سَمَعُ
لا جِنَّ يَحْضُرُ إلا سَوْفَ يَنْصَرِفُ
عَنِّي خُذُوها وقُولُوا قَالَ بَشَّارُ لا تدَّعُوا العجزَ ما في العجزِ أعذارُ
تَعَمُّدُ المرءِ للنسيانِ تِذْكـــــارُ وبعضُ من حَزِنُوا في حُزْنِهـــم عارُ
و العار في الناس بالإخفاءِ يَنْكَشِفُ[2]

لئن كان التوّجه بالرسالة في الظاهر الى أولئك المحزونين في كربلاء ، إلا أنها في الحقيقة يمكن أن تُحمل على كلّ أولئك الذين يدّعون العجز ، و يختلقون الأعذار ، مستسلمين في النهاية ليأسهم ، منتظرين غائبا لا يعرفون متى يطرق أبوابهم ، بدل أن يحكموا أنفسهم على أن يكونوه ، و أن يسعوا للبحث عنه في ذواتهم، و ان يخلقوه ما لم يكن.

سعيا لإقناع الأنا العربي بعدم اتخاذ الهروب مسلكا تنجو منه ،يستثمر الشاعر ما في الطبيعة من ظواهر ، ومعالم ،فأوّلا الهلال ، والنخل ، ثم ههو يستثمر الريح والشجر، فيقول :

لا تدّعوا العجزَ فالأعمَى له بَصَرُ والريحُ مجتاحةً يجتاحُها الشَّجَرُ
كما تُكَسِّرُهُ فالرِّيحُ تَنْكَسِـــــــرُ لا يَعذُرُ الموتُ من يأتِيهِ يَعتَذِرُ

[1] . عصام حفظ الله واصل ، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر ،دار غيداء، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1431 هـ ، 2011م ،ص 177.
[2] . تميم البرغوثي ، ديوان مقام عراق ، ص، 33.

وقُوَّةُ السيفِ فاعلمْ، أصلُها رَهَفُ

كُفُّوا لسانَ المراثي إنّها تَرَفُ[1]

بخيطٍ رفيع متين ، يربط الشاعر تميم البرغوثي ما استهل به قصيدتّه بباقي أجزائها ، و بنفس العبارة { **كفوا لسان المراثي** } ، التي دلّت في البداية على عظم الهول ، و على نفس الشاعر الحزينة القلقة ، و المنهارة تماما أمام وقع خبر سقوط بغداد في وجه الاحتلال الأمريكي للعراق بنفس العبارة يحمل عزاء ، بل أكثر من ذلك ، استخفافا بما كان في البداية أمرا مهولا ، باثا بالعبارة نفسها أملا جديدا في نفس القارئ المتلقي ، مشجّعا العاجزين على ترك عجزهم.

بعض قصائد الشاعر تميم البرغوثي سواء الفصحى أو العامية ، أشبه ما تكون بمسرح تتوالى عليه الأحداث و الشخصيات، سواء كانت واقعية أو خيالية، إنسانية أو غير إنسانية، من ذلك في قصيدته " الحمامة و العنكبوت" حيث هاتان الشخصيتان غير بشريتين ، و اللتان تحملان أبعادا و دلالات كثيرة لدى العربي و المسلم خصوصا.

تتولىّ الحمامة القول من بداية القصيدة حتى نهايتها ، سارده تاريخ أناً عربيٍّ زاهر ، كان يعّد بالكثير، لكنّ الحمامة لم تعد ترى لمن حملتها في الغار أثرا ، فتتساءل :

تقـــــول الحمامة للعنكبـــــوت أُخَـيَ تذكـــــرتني أم نسيـــــــت؟

عشيـــــة ضاقت عليّ الســـماء فقلتِ على الرحّب في الغـــــار بِيتي

وفي الغـــــار شيخان لا تعلـمين حمَيتهما يومـــــــــــها أم حُمـــــيتِ

جنينان إن يَنْجُوَا يُصبـــــــــحا أمة ذاتَ شَمـــــــلٍ جميـــــــع شتيتِ

وقوم أتوا يطلبـــــــــونهما تقـف الريح عنهـــــم مـــــــن الجـــبروت

أنقل عيـــــــني في القوم ما بين وجـــــه مقيت ووجـــــــــــه مقيت

أتوا فارتعشتُ فقُلـــــــتِ اثْبتي تُحْـــــــــــرزِي الخَيرَ يا هذه ما حَيِيت[2]

تبدأ القصيدة من منطلق هادئ و انفعالي في الوقت نفسه ، في بنائها الدلالي متّخذة خطّ ارتداء الى الوراء، تسرد و تستذكر ما كان ، لِتَصل في مرحلة ما إلى بناء انفعالي صارخ { **اثبتي ، تحرزي الخير يا هذه...**} ، و بين

[1] . المصدر السابق ،ص، 34.

[2]. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص،53.

كلمتي " **شيخان و جنينان**" تتضح رؤية من نوع آخر ، فمع أنّهما شيخان إلا أنّهما يحملان الرسّالة في خفاء ، و هي الرسّالة التي يمكن تشبيهها بالجنين الذي إنما سمّي كذلك لكونه خفيا عن الأنظار في رحّم أمه ، و هذا الحِملُ لم يتبرأ منه لا لسنّهما و لا لضعفهما و كثرة ملاحقيهما ، ما يوحي برسالة مُمَرّرةٍ لكبار الأمة العربية حاليا الذين يرون في عامل السّن عائقا أمام إتمام رسالتهم الهّادفة إلى الأجيال .

3.التوظيف الأسلوبي للبنى الرمزية الأسطورية في خطاب تميم البرغوثي الشعري :

كثيرا ما يُعرّف الخطاب الشّعري بأنه تعبير عن الذات ، لكنّ هذه الذات لم تكن يوما خِلوا من تأثيرات الآخر ووجوده ، بل أحيانا كثيرة تُحدثه وتتوهم حضوره ، مفترضة له وجودا موازيا لوجودها ، و أحيانا ممزوجا بكيانها ، تفضي له بما يجتاحها ، تُحاوره ، تفرّ منه تارة ، و تارة تفرّ إليه.

و القول بأن الشّاعر ابن بيئته يرمي بالأنا في دوامتين ، الأولى ، أناه الشخصية المستقلّة عن الجماعة ، الواعية بذاتها و بوجودها ، و الأخرى أناه الممزوجة بالجماعة ، و التي تعتبر امتدادا آخر لها ، يشابهها و له نفس تاريخها، يشاركها الماضي و الحاضر ، و يتطلّع معها للمستقل.

ثم إنّه و ما دام " الشعر يعالج موضوعات التي يمكن أن يحيط بها علم إنساني ، و مجالاته هي كل شيء يتصل بحياة الانسان أو الجماعة ، من قريب أو بعيد ، ...و إنّ الجماعة لن تتأثّر بالشّعر إلا إذا كان يمسّ حياتها، و ليس من الضروري أن يمسّ الشّعر حياة الجماعة، المهمّ أن يتّصل بحياتها بشكلٍ أو بآخر ، و إلا ضعفت استجابة الجماعة"[1].

لهذا كان تَشرّب الشاعر العربي من منابع تراثه ، و توفّره على رؤية فنية في إعادة إعطاء بعد جديد لكلّ ما مرّ بالذاكرة الجماعية ، سببا مهمّا في تكثيف معاني الخطاب الشعري العربي المعاصر، وقد رآى نقاد كثيرون في النّهل من التراث عاملا إضافيا لإثراء القصيدة الشعرية، و إثراء الابداع الأدبي عموما ، فهذه عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ تقول " وجداننا المعاصر مشحون بميراث ماضيه ، و أعتقد أنّ الأديب الذي يفتقد اتصاله بماضي أمّته ، عاجز تماما عن التعبير عن وجودها الحيّ ، و لا يكسب صفة المعاصرة من الأعمال الأدبية سواء ما أوغل منها في العصور الخوالي، و ما كان من البضاعة الحاضرة ، إلا ما نصغي فيه إلى نبض حياتنا بأبعادها المترامية"[2].

[1]. جابر عصفور ،مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، مصر ، ط5، 1995م

[2]. عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ ، قيم جديدة للأدب العربي القديم و المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة،مصر ، ط2، 1970م ص، 159.

و تضيف عائشة عبد الرحمن في معرض حديثها عن جدوى التمسّك بالتراث و ضرورة الاطلاع عليه ، خاصة عند الأديب و الشاعر ، قائلة " و أعتقد أن الأديب الذي يفقد اتصاله بتاريخ قومه ، و تراث أمته ، لا يصلح بحال ما أن يعبّر عن وجدانها المعاصر ، لأنّ فقدان وعيه بشخصيتها يجعله أجنبيا عنها ، غريبا عليها ، لا ينتمي إليها إلا الإنتماء الرسمي الذي يشبه انتماء الطارئين عليها من المستوطنين و الدخلاء"[1].

إنّ الإنفتاح على التراث في القصيدة يمثّل علامة أخرى تعزّز هويتها ، و تربط حاضرها بماضيها، و بالتالي تمكن القارئ من رسم ملامح الأنا العربي في مختلف أطواره، و معرفة ما حل بتلك الأنا من تشوهّات، و ما طرأ عليها من تغييرات.

و لِتَّفَرُس تلك الملامح قرائنُ دالة ، أهمها استخدام الرموز و الأساطير التي تمثل تراثا مشتركا للجماعة ، "فإذا كان الشاعر يجرد في الرّمز إشارة ، أو يختزل معنى، فإنّه يحيل القارئ إلى مضمون الرمز و فحواه، و ما فيه من قّص يضاف إلى رصيد النص المعنوي و البنائي أيضا"[2] .

و تلعب اللغة في هذا المقام دورا مهما، فهي تشي بملامح الأنا العربي في أطواره المختلفة ، فليست لغة الجاهلين كلغة الإسلامين ، و لا لغة المولّدين كلغة الحداثيين ، و الزمن الراهن ، و مع ذلك فإن اللغة العربية بفضل ما تتمتع به من ليونة و قابلية للتطور ، تشكل حبلا متينا للشاعر المتمّكن لغويا ، إذا هو أحسن استعمالها ليربط بها بين الماضي و الحاضر " و إذا لم يُتَح لمواطن أروبي بسبب لغته أن يشارك بوجدانه و مشاعره تراثه الموغل في القدم ، بسبب هذا الحاجز اللغوي، فإن العربي المعاصر يستطيع أن يشعر بالفخر النفسّي، و في الإطار الإجتماعي، و هو يستعيد تراثه استعادة فنية و فكرية ، و يستطيع أن يضيء جوانب حاضره باستعادة ماضيه ، و تَمَثُّلِ تراثه الأدبي"[3].

و لعل أبلغ صورة لهذا التواصل الحضاري بين التراث و الحداثة ، و التي تعكس الأنا العربي الضارب بجذوره في تراثنا الأدبي الموغل في القدم ، ما نجده في تمثّل الشاعر تميم البرغوثي لقصائد ثرّية تعود إلى عصور الأدب العربي القديمة من مثل معلقة الشاعر المخضرم عمرو ابن كلثوم ، و التي مطلعها :

---

[1] . المرجع السابق، ص، 165.

[2].حاتم الصكر ، مرايا نرسيس ، الأنماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت، لبنان ، ط1، 1419هـ، 1999م ، ص 105.

[3].عبد الرؤوف أبو السعد ، مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي ، دار المعرفة، القاهرة ، مصر، ط1، دت، ص ،416.

أَلاَهُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِيْنَا وَلاَتُبْقِي خُمُوْرَ الأَنْـــــدَرِيْنَا*

مُشَعْشَعَةً كَأَنَّ الحُصَّ فِيْهَا** إِذَا مَا المِاءَ خَالَطَهَا سَخِيْنَا[1]

حيث نظم الشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي على شاكلتها ، معارضا إياه، و إن كان في مقام مختلف تماما عما قيلت فيه المعلقة ، ثم يقول:

مَعينُ الدَّمعِ لَنْ يَبقى مَعينا فَمِنٍ أيّ المِصائِبِ تَدْمَعينا

زَمانٌ هَوَّنَ الأحـــــرارَ مِنّا فُديتِ وَحَكَّمَ الأنْذالَ فينا

مَلأنا البَرَّ مِنْ قتـــلى كِـــرامٍ على غَيرِ المهانةِ صابِرينا

كأنَّهُمو أتوا سُوقَ المنايـــــــا فَصاروا يَنظُرونَ ويَنتَقونـا

لَو انَّ الدَّهرَ يَعرِفُ حَقَّ قَومٍ لَقَبَّلَ مِنهُمُ اليَدَ والجَبينـا

عَرفنا الدَّهرَ في حالِيهِ حَـــتَّى تَعـــــوَّدناهُما شَدًّا ولينا

فَما رَدَّ الرِثاءُ لنا قَتيـــــــلاً ولا فَكَّ الرَّجاءُ لنا سَجينا

سَنَبحَثُ عَنْ شَهيدٍ في قِماطٍ نُبايعُهُ أميرَ المؤمِنـــــــينا

ونَحمِلُهُ على هَـــــــــامِ الرَّزايا لِدَهرٍ نَشتَهيهِ ويَشتَهـينـــا

فإنَّ الحقَّ مُشتـــــــــاقٌ إلى أنْ يَرى بَعضَ الجَبابرَ ساجِدينا[2]

قد يكون للشاعر غاية من استحضار نفس النموذج البنائي للقصيدة العربية القديمة ، و لِتَمثّل هذه القصيدة بالذات–المعلّقة– و هي التي تعكس صورة العربي الذي يأبى المهانة و الخضوع أو الذّل حتى لبني جلدته، أبعاد دلالية عميقة، تعكس هي الأخرى التغيّر الطارئ على العربي اليوم، و ما طاله من ذّل " زمان هوّن الأحرار منّا"، و ما يتطلع إليه من عودة لسالف عهده من كرامة و العزّة .

[1] .ديوان عمرو بن كلثوم جمعه و حققه و شرحه إميل بديع يعقوب بيروت، لبنان ،ط2 ، 1416هـ،1996م، ص ، 64.

* **فاصبحينا:** فاسقينا الصبوح و شرب الخمر في الغداة ، **الأندرينا:** جمع الأندر ، و هي قرية في الشام ، مشعشعة : ممزوجة بالماء،

الحص : نبات له زهر أحمر و أصفر ، **السخين:** إما أن تكون صفة للماء أو لا فتكون بمعنى بذلنا.

[2] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص،129.

من جهة أخرى يعكس هذا التوظيف للنموذج الهندسي للقصيدة العربية القديمة ، في موضوع هو على النقيض تماما من ذاك الذي قيلت فيه المعلّقة مدى قابلية الشكل – الذي اتُّهِم كثيرا بتقييده للحرية في الإبداع للتماشي مع كلّ موضوع ، و إن اختلفت المواضيع و تعددّت ، ف" مادام الشعر يدور حول حياة الجماعة ، فإنّ طرائقه وموضوعاته تختلف باختلاف حياة البشر، إنّ موضوع الشعر يمكن أن يكون حلا مُفرحا أو مُفجِعا، أو شاجيا ذلك أنّ حياة البشر نفسها تتقلّب بين هذه الأحوال "[1] .

إنّ ما يبدو في الظاهر مجرّد معارضة شعرية لشاعر فحل معروف في تاريخ الأدب العربي ، و لقصيدة تُعدُّ من أمهات القصائد الشعرية العربية القديمة ، هو في الحقيقة استدعاء من نوع آخر، لا لشخصية فذّة شعريا فحسب ، و لا لنموذج شعريّ راق بنائيا و فنّيا و لغويا فقط ، و إنّما لتاريخ حافلٍ ، و لهوية عربية مميّزة ، و لفكرٍ عربي عريق ، يمتدّ بجذوره لما قبل الاسلام ، لذاك العربي الذي لم تحكم أخلاقه و طباعه إلا الفطرة و العادة ، و لم يحكمه دين سماوي ، و مع ذلك كان ذا أَنفة و عزّة نفس، حتى على بني جلدته.

لهذا يمكن اعتبار الموقف و القصيدة و الحدث ككّل رمزا مشتركا معبّرا عن الشخصية العربية ، "الأنا العربي" ، فهي وثيقة تعريف و مرجعية دالّة على عدم انقطاع التواصل بين الأنا العربي الحديث و المعاصر مع تراثه في شعر الشاعر تميم البرغوثي، "ولقد تميّزت علاقة الشاعر العربي الحديث بالتراث كمّادة معرفية و مرجعية شعرية ، بأنّها انعكاس لوعي الشاعر بالتراث كمنجزٍ إنساني، و ليس كتلة آتية من الماضي علينا قبولها كاملة ، و تكون الذات الشاعرة عاملا أساسيا في العثور على تراثها ضمن التراث، و يكون لها من بعد أفق واضح تنشأ عنه رموزها الشخصية و الخاصّة ، و تبدع كذلك كيفيات و طرائق ظهور التراث في القصيدة"[2] .

و إن كان الشاعر تميم البرغوثي في قصيدته "معين الدمّع" قد عارض عمرو بن كلثوم، فإنّه في " تخميس على قدر أهل العزم" بنى قصيدة على تراث شعري آخر ، لِعَلَمٍ أدبي في ميدان شعر الفخر ، ألا و هو شيخنا أبو الطيّب المتنبي ، فإنّ رمز البناء إن دلّ على شيء فإنّما يدل على أنّه لا انفصال بين الخطاب الشعري البرغوثي و أشعار عربية قديمة من حيث المبنى على الأقل، حيث يقول:

أقولُ لدارٍ دهرها لايُسالم وموتٍ بأسواق النفوس يســاومُ

[1] . جابر عصفور ، مفهوم الشعر – دراسة في التراث- ، ص، 225.

[2]. حاتم الصكر ، مرايا نرسيس، الانماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السّرد الحديثة ، ص ،218.

وأوجه قتلى زينتها المباسم على قدر أهل العزم تأتي المعازم

وتأتي على قدر الكرام المكارم[1]

و بالحديث عن الرمز فإن الشاعر لا يستلهم التراث مبنى و حسب ، بل يتعدّى الأمر ذلك إلى أن ينهل ممّا تزخر به الذّاكرة الجماعية من رموز شعرية و أدبية و ديّنية ، و طبيعية ، و ما تشترك فيه من طقوس و أساطير ،حتى أنه يتعدّى إلى النّهل من أساطير يونانية و بابلية ، فيرسم ملمحًا مهما للأنا العربي الحديث و المعاصر،هو انفتاحه على التراث العالمي ، و تشبّعه من منابعة ، و قابلية توظيفه في أشعار من الواقع العربي، و " مادام الشعر الحديث تعبيرا عن نفسية الإنسان المعاصر ، و انفعالاته و تطلّعاته، و تعبيرا عن احساسه بعصره"[2] .

فإنّه من الممكن الأخذ بما قيل من شعر للاستدلال على الأنا العربي و ملامحه، فيصبح الرمز و الأسطورة بهذا مؤشرين بارزين في القصيدة ، يفضي استقراؤهما إلى التوصّل لقرائن فنية عدّة ، على وجود الهوية العربية الشاملة للحاضر و الماضي معا.

إنّ إيجاد رموز معينة و إحصاءها في القصائد الشعرية، إلى جانب ما يوظّف من أساطير قد يساعد على اكتشاف طبيعة الأنا العربي الحالي، و ما إذا كان مستمرا في اعتقاداته، فقبول الجماعة للرّمز و الأسطورة ، و تفهّمها إياهما يعطي دلالات كثيرة ، أهمها أنّ الشاعر ليس وحده من يستحضر الماضي، ويرى في الحاضر صورة من صوره، و لكنّ الجماعة كلّها تقبل نظرته تلك ، و تتفهّم تسلُّط ماضيها على حاضرها، بشكلٍ أو بآخر ، كما أنّ البحث في الرموز و الأساطير داخل الخطاب الشعري يقود إلى معرفة أعمق بآليات الكتابة الفنية لدى الشاعر المبدع، و بالتالي الإحاطة و لو بجزئية ، بأسلوبه الفنيّ و الأدبي ، ذلك أنّ " الرمز يُبحث على مستوى الأسلوب، للنّظر إلى أبنية القصيدة ، إذ ثمّة شيء غير مرئي يسري في السّياق، لكن وجوده يتوقّف على أشياء تُدْرَكُ بالحواس"[3].

و إنّ هذه المعرفة بأسلوب الشاعر من خلال الرموز و الأساطير و بمرجعياته التي يستقيها منها، و التي تمثّل ثقافة جمعية ، تتسرّب على اللاشعور الجمعي إلى الشاعر ، كما تتسرب إلى من يتلقى قصيدته و يشاركه وجدانه ، هي معرفة قد تتخطى حدود ما كان للرمز و الأسطورة من دلالات قبل أن يسوقها الشاعر الى نصّه، و ينتج عنها

[1] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص،11.

[2]. نبيلة الرزاز للجمي ، أصول قديمة في الشعر الجديد ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا، د ط ، 1995م ، ص ،214 .

[3]. مصطفى السعدني ، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، ص ،131.

معرفة جديدة يحرّك أسبابها التوظيف أو الإدراج الفنّي الجديد لهما، في بناء لغوي مختلف ، باختلاف الغاية التي سبقت من أجلها تلك الرموز و الأساطير ، فهي قد لا تُذكر إلا تلميحا، و لئن كانت " أهمية الأسطورة تنبع من حضورها في الثقافة الجمعية ، و من كونها تمثل انعكاسا للاشعور الجمعي، مما يجعل استدعاءها يستدعي معها فضاءها التخيلي و الوجداني ، و دلالاتها الرمزية الموحية "[1] ، فإنّ تلك الأهمية قد تنتفي ما لم تكن هناك حاجة للرمز أو الأسطورة داخل الخطاب ، و ما لم تضف قيمة دلالية و جمالية جديدة للنّص ، أو لتجربة الشاعر ككلّ ، ما يؤول بنا إلى القول أنّ التوظيف يجب أن يكون انتقائيا ، و موحيا بالجديد على مستوى المعنى و الدلالة النهائية ، و على المستوى الجمالي الذي تتطلّبه الذائقة العربية " فالرمز يشكل صورة حسية ، مولَّدة للمعنى و مسكونة به ، و يكشف استدعاء الأسطورة أو الرّمز الأسطوري عن قيمة الوظيفة الدلالية و الجمالية ، التي يحقّقها الرّمز في سياق النّص الشعري ، سواء جاء هذا الاستدعاء في جزء من القصيدة أو استغرقها كلها"[2] .

فالشاعر تميم البرغوثي مثلا يرى على التلفاز صورة "**عنزة**" تبحث بين الخرائب ، في موقع المتحف الوطني العراقي ببغداد بعد الدمار، فينقل الصورة الواقعية ، أو هي التي تنقله إلى ماض، واقعي و أسطوري ، يقول في ديوان :

" مقام العراق" :

عَنْزَةٌ تَتَعَثَّرُ بَيْنَ الخرائبْ

وكانت إذا عَنْزَةٌ عَثَرَتْ بالعِراق

يَظَلُّ لها عُمَرٌ لا يَنَامْ

فَكَمْ عَثَرَتْ فِيهِ مِنْ أُمَّةٍ

وَكَمْ مِنْ أَمِيمٍ وَكَمْ مِنْ إِمامْ

وَكَمْ مِنْ إِلهٍ أُطِيحَ بِهِ

[1] . مفيد نجم ، التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، ، مجلة نزوي ، مسقط، سلطنة عمان، رجب 1430هـ ، يوليو 2009م ،ع 59، ص 114.

[2]. المرجع نفسه ، ص 113.

و كم من إله أُقيمَ فقام [1]

فيستعيد حقبة زمنية هي تلك التي حكم فيها الخليفة **عمر بن الخطاب رضي الله عنه وأرضاه،** و روّي عنه أنّه قال : و الله لو عثرت عنزة بالعراق لم أنم خشية أن يحاسبني ربّي لِمَ لَمْ أعبّد لها الطريق " أو ما في معناه، فصارت بذلك رمزا لعدالة حاكم ، و ضميره الحي ، أمام ربّه و رعيته، بينما هي الآن رمز للخرّاب ، و فساد طال الانسان و الحيوان و الجماد ، فيواصل الشاعر قائلا :

عَنْزَةٌ تَتَعَثَّرُ بَيْنَ الخرائبْ

وَتَبْحَثُ في ما تَبَقَّى مِنَ المتْحَفِ الوَطَنِيّ بِبَغْدَادَ

عَنْ عُشْبَةٍ أو وَثِيقَةْ

وَلا فَرْقَ إِنْ جَاعَتِ العَنْزُ بَيْنَهُمَا

وَلا فَرْقَ بَيْنَهُمَا في الحقِيقَةْ

عُشْبَةٌ في الخرابِ تُوَثِّقُهُ

أو وَثَائِقُ في الرمل تُوْرِقُه

رُبَّما كَانَتِ العَنْزُ أَهْدَى

فَخُلُّوا الطَّرِيقَ لها

والطَّرِيقَةْ[2]

بنبرة استهزاء و سخرية ، يحول اللحظة المأساوية التي نجمت عن سقوط بغداد ، للحظة تأمل طويلة الأمد ، تَعبُرُ عن الواقع العربي اليوم ، الى واقع عربي في زمن الخلافة الراشدة للخليفة عمر بن الخطاب رضي الله تعالى عنه

[1] . تميم البرغوثي ،ديوان مقام عراق ، ص 46،45 .

[2]. ينظر : المصدر نفسه، ص،47،48 ،49،50،51،52،53. .

، ثم يتجاوز عتبة الزمن الحقيقي إلى الزمن الأسطوري ، فيستحضر أسطورة تشكّل فيها العنزة مرة أخرى رمزا له دلالة مختلفة عن الدلالتين السابقتين.

و في هذا المقطع يتخلى الشاعر تميم البرغوثي عن البناء الشعري المعهود ، سواء منه ما كان على النموذج الشعري العري القديم ، أو ما كان النموذج الحداثي للقصيدة العربية المعاصرة ، مستعينا بالنثر و بطريقة الكتابة المسرحية ، تاركا للحوار بين {**أنو و إنليل** }* الآلهة البابلية القديمة أن يوصل الدلالات التي ربمّا ما كانت لتصل الا لهذه الطريقة ، عن أسطورة عشق **إله الحكمة "نبو"** للعنزة ، حيث يقول :

" يُحكى أن " نبو" إله الحكمةِ في بابل أُلْقِيتْ فيه عِلَّةُ العشق، فرأى أوَّل ما رأى عنزة فعشقها. اقترب منها ، فارْتَعَبَتْ من طولِه وعرضِه ، هَرَبَتْ فتبعَها . الإلهُ يركضُ وراءَ العنزة ، والعنزة لاتفهم ما يريدُ الإله ثم إن فهمت ، فهي لا تريدُهُ زوجاً : كيف لإلهِ الحكمةِ أن يمنحَها عنزاً صغاراً ويناطحَ عنها الكباش ، العنزةُ لاتريده. والإلهُ يريدُ العنزة.وارتبك مَجْمَعُ الآلهة....."[1] .

من جهة أخرى تذكّرنا بعض المقاطع الشعرية في شعر تميم البرغوثي بأسطورة يونانية شهيرة ، هي أسطورة **"أوديسيوس"**، و ذلك في تشبيه تميم الهلال بامرأة تغزل ثوبا تقول :

أنا صاحب النّولِ

ظهري تقوَس من جِلستي

إذ أسُلُّ من اللّيل خيطا فخيطا

و أغزل ثوبا لكم [2]

و يستفيد الشاعر من الأسطورة نفسها في رسم صورة اخرى في قصيدته " قفي ساعة " أو " ذنوب الموت" كما يسميها البعض ، إذ يقول :

---

*"**أنو** "و "**إنليل**" اسمان لمعبودين بابليين وكذلك "**نبو**".

[1] . تميم البرغوثي ،ديوان مقام عراق ، ص46.

[2]، ينظر: المصدر نفسه،ص ،47.

لنا ينسج الأكفان في كل ليلة لخسين عاما ما تكل مغازله [1]

يعكس هذا البيت الشعري نفسية الأنا العربي الذي طال ليل مآسيه ، و خيّم الموت على أرضه من شام و عراق ، لكثرة القتلى الذين لم يعد في النفوس البشرية جّهد للحّسرة و الألم عليهم فيقول :

وقتلى على شط العراق كأنهم نقوش بساط دقَّق الرسمَ غازلُه

يصلى عليه ثم يوطأ بعـــــدها ويحرف عنه عينه متنـــــاوله

إذا ما أضعنا شامها وعراقـــها فتلك من البيت الحرام مداخله

أرى الدهر لا يرضى بنا حلفاءه ولسنا مطيقيه عدوا نصـــاوله

فهل ثم من جيل سيقبل أو مضى يبـــادلنا أعمارنا ونبـــادله[2]

و هنا يمكن أن نكشف أنّ أنا الشاعر ليست وحدها في هذا التعبير بل تتآلف معها عدة أنوات ، فالاستعانة بالرمز و الأسطورة تمكنّ من " التحوّل من الذات الى الآخر ، و من أنا الشاعر الحادّة و الواضحة إلى ما تتخفّى وراءه من أنوات و ذوات"[3] ، فهذا الاستدعاء للرموز و الاساطير ينمّ من ناحية عن أسلوبية الشاعر الفريدة ، و عن تمكّنه من تقنيات القصيدة المعاصرة التي انزاحت عن الغنائية ، فالقصيدة العربية منذ الروّاد " توفّرت على تقنيات مضمونية و أسلوبية ، تساعد في تخفيف الغنائية المترتّبة عن هيمنة أنا الشاعر ووقوفه موقف المناجاة و الخطابية ، إزاء موضوعه القائم في الخارج ، و الوصول إليه بمباشرة و تقريرية"[4].

يستّل الشاعر تميم البرغوثي من هذا التوظيف طابعه الخاص ، و يفرج عن أناه الشّاعرة ، و إلى جانبها أنا الجماعة التي استّل منها رموزه و أساطيره ، فتقف جنبا لجنب، بعدما كانت تختفي هذه وراء تلك ، و بعد تحرّر اللغة التي كانت حبيسة المعاجم و القواميس ، يأتي الدّور على تحرير التراث ، الذي انحبس هو الآخر في الطقوس أو اندثر ليسجن في الكتب التي تؤرّخ له ، ما يجعل الشاعر يصل بالرمز و الأسطورة إلى الفضاء أوسع مدى ،

---

[1] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص،98.

[2] . المصدر نفسه ،ص،98.

[3] . حاتم الصّكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ/1999م، ، ص 109.

[4]. المرجع نفسه، ص 105.

"حين يبتكر القناع بأسلوبيته القصصية القائمة على التلبّس ، و انسحاب الشاعر من النّص ، ليخلي مساحته لأنا أخرى ، يظلّ على مبعدة منها ظاهريا أو أدائيا ، لكنه في الواقع يتطابق معها إلى حدّ التلاشي الصّوتي و الوجودي ، و النحوي، في هيئة النّص و شكله النهائي"[1].

حتى الآن ، نعرف أن الرمز و الأسطورة يلعبان دورا مهما على مستوى القصيدة الشعرية كبناء لغوي و فني ، و على مستوى أنا الشاعر ، و على مستوى أنا الجماعة ، فهما ينّمان عن رؤية الشاعر الفّنية ، و يهبان أبعادا جديدة لما مرّ بالذاكرة الجماعية ، و يكثّفان معاني القصيدة الشعرية المعاصرة ، و يخلعان عنها لباس النمطية و التّكرار ، و ربما هذا ما جعل الناقد إحسان عباس يرى في هذا الإستغلال" أحدا أجرأ المواقف الثّورية ، و أهم دلالاّت استعمال الأسطورة عنده ، تعبيرها عن القلق الروحي و المادي، و عن البعث و التجدّد، و العذاب و الآلام التي يواجهها الإنسان"[2] .

و الجدير بالذكر في هذا المقام أن الشاعر تميم البرغوثي في توظيفه للرموز و الأساطير Symboles et légendes يجعل أحيانا كثيرة الواقع أسطوريا ، و يستلهم في ذلك صورا تلتقي إلى حدّ بعيد مع ما يروى من الأساطير ، و تحتفظ في ذلك كلّها بمعانيها التي تبعث منها لكل قارئ حسب مستواه ، "فالرموز إذ تقيم جسرا بين الروح و الجسد ، تسمح بجعل كل مفهوم عقلي حسّيا ، فهي تتبدى وسيطا من المجال النفسي و تمتلك تبعا لذلك صفة مزدوجة ، تجعلها قادرة على تكوين معنى مزدوج، بل و حتى تفسيرات كثيرة و متماسكة"[3].

[1] . المرجع السابق، ص 106.

[2] بتصرف: إحساس عباس،اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت ، شعبان ، 1998 ،ص،129،130،131.

[3] لوك بنوا، تر: نهاد خياط، المذهب الباطني في ديانات العالم ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، م1هـ/1998م، ص 25.

إنّ اختيار رموز شعرية { **كالحمامة و العنكبوت ، و الهلال ، و النخلة ، و الغار** } ، تسمح للشاعر أن يعبر عن أناه الحرة في انتمائها لجماعة دون أخرى ، ف " الكائن الإنساني يستمدُّ من عالم الرموز حرية العمل ، و حرية الاختيار، و حرية الإختلاف عن الآخر"[1] فعندما يقول الشاعر تميم البرغوثي :

تقول الحمامة للعنـــكبوت أُخيَّ تذكرتِنـــــــي أم نسيتِ

عشية ضاقت علي الســـماء فقلتِ على الرحب في الغار بيتي

وفي الغار شيخان لاتعــلمين حَميتِهما يومـــــــها أم حُمِيت

جنينان إن ينجوا يُصبـــحا أمة ذاتَ شَمـــــلٍ جميع شتيت[2]

لكننا لن نطيل الوقوف عند هذه القصيدة لأننا تناولناها بالجزء الخاص بالتجسيد ، و كذا استحضار الشخصيات التراثية ، و إنّما عرضنا لها هنا حتى نشير إلى أنَّ سلطة الوعي في اختيار الرموز لها حضورها ، و فاعلياتها ، ما ينفي أن يكون القول الشعري المرتبط بالرموز عشوائيا ، و يحق بحقيقة مفادها أن " اعتباطية الرمز على المستوى اللغوي الصرف ، تزول ، لا بل تذوب في التجربة الشعرية الأدبية"[3].

لئن كانت "**الحمامة و العنكبوت ، و الهلال و النخلة** "، تحمل في ثناياها رمزيتها تلك القداسة التي طبعها بها انتمائها وورودها في النّص المقدّس، القرآن الكريم و الأحاديث النبوية الشريفة ، فإنّ ورودها في شعر تميم البرغوثي، لا للتّبرّك بقداستها و حسب، و تشريف النّص ، و إنّما لتّدبر قداستها و معانيها الدّفينة فيها ،

فالحمامة التي كانت بالأمس إلى جانب **العنكبوت** معجزة ، هي اليوم بالإضافة لذلك معجزة متكلّمة في خطاب الشاعر تميم البرغوثي، باقية بدلالة أو دلالاّت أعمق و أكثر تأثيرا، هي رمز الشجاعة ،

و الحرية و الذّود عن الغريب ، و" في تاريخ الشعر العربي قديمة و حديثة، كانت صورة الحمامة تشير دوما إلى الحنين و فراق الحبيب و الوطن "[4].

---

[1]. محمد الذوادي ، الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية ، مجلة عام الفكر ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت، يناير،مارس 1997م، مج25، ع3، ص ،25.

[2]. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص،53.

[3]. جوزيف شريم ،الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثافة والفنون والآداب، الكويت، يناير،مارس،أبريل، يونيو،1994م، مج22، ع3و4، ص،117 .

[4]. سلمى الخضراء الجيوسي، تر: عبد الواحد لؤلؤة ، الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، ، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، لبنان، تشرين الأول،أكتوبر، 2007م ص 790.

سَنَحمي الغريبَيْنِ من كل سيفٍ بريش الحمامِ وأوْهى البيوت

سنبني المآذن في المشـــــــرقين بخيط رفيع وخبـــــز فتيت

أنا من أتيتُكِ أشكو السماء فصِرتُ أقاسمها بعض قوتي[1]

و بما أنّهما – **الحمامة و العنكبوت**– مرتبطتان أصلا في الحكاية و السيرة النبّوية بالغار ، فإنه صار رمزا عند الشاعر تميم البرغوثي، تتعدّد دلالاته من قصيدة لأخرى ، و في القصيدة نفسها أحيانا نجده بدلالات مختلفة ، تتأرجح هي الأخرى بين ماضي الأمّة و حاضرها ، الذي لم تزل تتخبّط للخروج من ظلمته الى النور مجدّدا ، و بين الإخبار و الإستخبار ، تقول الحمامة للعنكبوت :

يا أُخيةُ هل تعلمين؟

لقد كان في الغار وعدبأن السماء ستنشر

مثل أرز العروس على العالمين

لقد كان في الغار دنيا من الصين حتى بلاد الفرنجة[...]

يا أخية هل تذكرين؟

غداة أناديك هل لك هل لك

أن ندخل الغار أهلي وأهلك

فالغار أوسع من كل شيء[.....]

تقول الحمامة لما رأت روح حارسة الغار فاضتْ

و قد أصبح الغار بعدها طللا

يا أُخيةُ ضيفاكِ ما فعلا

ثم قالت تعّزَي قليلا

[1]. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص،53.

و خلي من الدمع ما هملا

ثم ميلي إلى كل طفل وليد

وقُصِّي عليه الحكاية

قُولي لَهُ : في زمان مضى، حَلَّ في غارنا

عَرَبِيّانِ و ارْتَحَلا [1]

لقد كان الغارُ مكان حِلٍّ مؤقّت ، لمْ يطُل البقاء فيه ، لِيَخرج منه النّور السّماوي المؤَزَّرُ بروح القدس جبريل عليه السلام ، من فوقه ربّ العالمين ، و المسَخَّرِ لحمايته بشرُ هو الصّديق ابو بكر رضي الله تعالى عنه ، و حيوانُ هما الحمامة و العنكبوت ، و جماد هو الغار ، لكنّ نظرة الشاعر الثّاقبة لحِال الأمة اليوم ، تذكّره بالغار الذي كان منطلَقا لسعة المشارف و المغارب ، و غار آخر رأت الأمة البقاء فيه أمنا لها و حماية مما يوجد خارجه ، لذا يتساءل في قصيدته " أمرُ طبيعيّ" قائلا :

أرى أمة في الغار بعد محمد تعود إليه حين يفدحها الأمـــــــر

ألم تخرجي منه إلى الملك آنفا كأنكِ أنتِ الدهرُ لو أنصفَ الدّهرُ ؟[2]

و يستحضر الشاعر تميم البرغوثي رمزا آخر نجده يتكرر كثيرا في خطابه الشعري الفصيح و حتى العامي ، و هو "**الغزال**" ، مشبّها الأمة العربية بالغزالة المذعورة ، فيقول :

فما لكِ تَخْشَيْنَ الوقـــوف ببابِه كأُمِّ غزالٍ فيه جمـــــــــّدها الذُّعرُ

قد ارتجفتْ فابْيَضَّ بالخوف وجهُها وقد ثُبِّتَتْ فاسوَدَّ مِنْ ظِلِّها الصَّخرُ

دخلت إليه اثنين أول مـــــــرة نبيّا و صِدّيقا و شى بهما الوعــر

يخبئ كل منهما الفجر في الردا حذار سيوف لا يروق لها الفجــر

و ما خاف حرّ منهما حُكم ربه و لو خاف –يا أمّي– لكان له العذر

فلما غدوت اليوم يا أمُّ أُمـــــّـــةً شعوبا شعوبا ما يحيـــــط بها الحصرُ

[1] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص،54،56،57.

[2]. المصدر نفسه ، ص،59.

رجعتِ إليه تحتمين من العِدى و فيكِ عِمادُ الحربِ و العسكرُ المجــرُ[1]

مستنكرا فعل الأمة و هوانها، و خوفها، يَعمد الشاعر تميم البرغوثي إلى تذكيرها بِحَامِلَيْ الفجر الإسلامي أوَّلَ مرّةٍ ، و مَوصِلَيه إلى أرضٍ و لو كانا غريبين فيها الا أنهما لم يتخليا عن حلمهما و رسالتهما، مذكّرا الأمة أن العودة للغارِ ضربٌ من الجنون ، بعدما تم لها الأمر أوّل مرّة، و بعدما صار الحلم حقيقة، مُحذّرا إياها أن "**الحمامة و العنكبوت**" قد أديتا دورهما المنوط بهما في ذاك الزّمن .وأنّه ليس عليها انتظار الحماية من أحد، فهي قوية قادرة بما فيه الكفاية لتواجه مصيرها ، وعندها الكتاب الحكيم الذي اكتمل ما جاء فيه، و تمّت الرسالة المحمديّة ، و لم يعد لها من مهّمة إلا إبلاغ ما فيه و التمسّك به فيقول :

فلن تحُرسَ الغار الجديد حمامة ولامن خيــوط العنكبوت له سِتْرُ

أيا أمة في الغار تبغي حمــايةً من الطّير معذور إن خانــكِ الطّيْر

وجبريل يأتي الغار كل عشية ويذهب و الغافون في الغار لم يدروا

ويا من أمرت الناس بالصّبر إنني أرى الصّبر لايفنى وقد فنى العُمــرُ[2]

إنّ توظيف رموز الحمامة والعنكبوت والغّزال، إضافة إلى الرمز المكاني الغار، أو" الكهف الذي هو رمز جمود الزّمن لدى الشّعراء "[3] ،يمنح هذه القصائد الشعرية بطاقة هوية وانتماء عميقين للأمّة العربية، بحالَيها الزّاهر و المتخلّف .

ويخلق إمكانية مقارنة بين مرحلتين تاريخيتين،كاشفا في تجميده للصّورة عن أسباب التّخلّف والإزدهار، في ما يرتبط بالجانب النفسي خاصة، لهذا فإنّ الرموز تأتي كشواهد عيان، تدعم تيمة الانكسارات، والانهيارات الحضارية، وتمزّقات الشّعوب، وهي بذلك تّمثل المحرّك الذي يستهدف

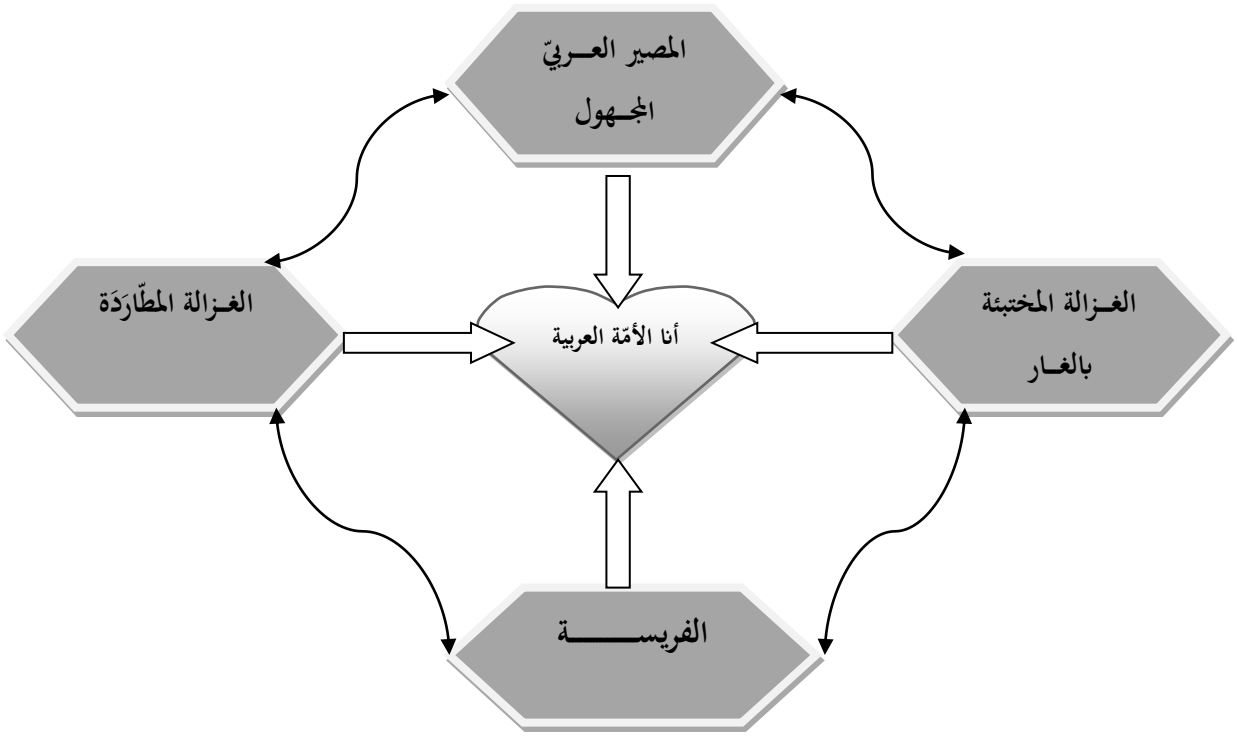
1. المصدر السابق، ص،59.

2.المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

3. محمد صالح الشنطي، مجلة علامات، جدّة، المملكة العربية السعودية، محّرم ،1425هـ،مارس،2004، ع51، م13 ، ص ،408.

إيقاظ الضّمائر، سيما وهذه الرّموز رموز انتصارات متحوّلة إلى رموز هزائم ثم انكسارات، أو بقيت على حالها كرموز غربة وحزن وابتلاء "[1].

"فالغار" يمكن عدّه رمزا مكانيا مفتوحا على زمنين، زمن الإيمان القويّ بالهوية والعقيدة الراسّخة بالانتصار، وزمن حالي تلاشت فيه أمارات النّصر وركنت فيه الأمة العربية إلى خذلان نفسها ،وآوت إليه لاستكمال مسيرتها، وإنما للهروب من المواجهة،كما يمكن عدّ **"الحمامة و العنكبوت"** إلى جانب **"الملك جبريل عليه السلام"** رمزا للحماية والسلام والوفاء، وهذا النموذج البياني يمثّل حالة الأمة العربية في وقتنا الرّاهن ، حسب ما تضمنه الخطاب الشعري البرغوثي:



[1] . عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1431،1هـ،2011م،ص ،156

4.التوظيف الأسلوبي للبنى المكانية في خطاب تميم البرغوثي الشّعري:

لطالما شكّل الوقوف على المكان وأمامه، واستيقاف الصّحب ظاهرة، وعلامة فارقة في الخطاب الشعري العربي، ويمكن عدُّ هذه السمة مكسبا لم تتخلّ عنه القصيدة العربية، والشعراء العرب، حتى وإن ظهر أحيانا أنّهم تجاوزوه، إلا أنّهم وخاصة بعض الشعراء، وقفوا عليها أو أشاروا إليها فكانت بذلك ملمحا مهمّا لكلّ من قال بيتا شعريا، فحتى الشاعر العباسي "**أبو نواس**" الذي عُرِف بتحرّره من قيود اعتبرها سلاسل أثقلت القول الشعري، نجده في قصائده يربط تحرّرَه هذا بانصرافه عن المكان، والحقيقة أنّه لو لم يكن للمكان ذاك السّلطان على نفسية الشاعر ما كان ليتذكّر القول فيه، ويعتبر عزوفه عنه حالة تحرّرية ينبغي تسجيلها في تاريخ الشعر، وإنّما هي في الحقيقة حالة جديدة من القول، لمكان آخر، مختلف، غير ذاك الرّسم الذي كان يستوقف الشاعر الجاهلي أو الإسلاميّ أو الأموي، أو حتى العبّاسيّ المتعصّب لمبنى القصيدة القديم، فهاهو أبو نواس يتحرّر من الوقوف عند الرّسم إلى الخمّارة، أَوَ ليستْ الخمارة إلا مكانا جديدا مختلفا، يألفه الشاعر الجديد المتحرّر عن المكان كما يزعم؟فهو يقول:

عاج الشّقيُّ على رسْـمٍ يُسائله ... وعجتُ أسألُ عن خمّـارةِ البـلِدِ

لا يُرقِئ الله عينَيْ من بكى حَجَرا ... ولا شفى وجدَ من يصبو إلى وتَدِ [1]

وقد شهد الخطاب الشعري العربي القديم والمعاصر علاقة خاصّة بين الشاعر والمكان، في ظلّ تأجّج الدراسات المكانية بدءا من غاستون باشلار 1884م، 1962م، في (جماليات المكان) الذي "يستثمر التحليلات السيكولوجية للنار والماء والأحلام والهواء والنوم والأرض والسكون واللغة، فكشف أنّ أحلام اليقظة مرتبطة بجدل الديمومة"[2].

وسواء كان المكان مدينة أو قرية، فإنّ أغلب النقاد يشيرون في دراساتهم إلى نظرة الشاعر المعاصر للمدينة، وموقفه منها، من ذلك ما نجده في كتابات الدكتور إحسان عباس، وعلّنا لا نبالغ إن قلنا إنّ الشاعر تميم البرغوثي لا يشكّل استثناء بالنسبة لأولئك الشعراء، فهو ممن يطغى المكان خاصة الرمزي منه في أشعارهم، وقد أسلفنا الذكر بخصوص الغار فيما يخص الرمز، وتكاد مدن الشاعركلّها في اختيارها تجمع على أمر واحد، يشكّل أزمة الإنسان العربي المعاصر المتمثّلة في الفقد، أو المدينة المفقودة، و المدينة الحلم، ومأساة أخرى هي المدينة الحزينة أو الباكية.

وأهمّ المدن الوارد ذكرها في شعر تميم البرغوثي، والأماكن التي ترمز للمقاومة منها **الجليل، والقدس، وكربلاء،** وعلى الرّغم من وجود أماكن أخرى، ولكن حتى في استعمال تلك الأماكن يبقى الرّمز هو العامل الأهم في

[1] ديوان أبي نواس، دار صادر، بيروت،لبنان، دط، د ت، ص ،181 .

[2] عبد الإله الصائغ ،دلالة المكان في قصيدة النثر، بياض اليقين لأمين أسبر أنموذجا، دار الأهالي، دمشق، سوريا، ط1، 1999م، ص38.

اختيارها، وكمثال على ذلك ما نجده في قصيدة في القدس، (مدرسة لمملوك، أبنية، أسوار، دار الحبيب)وفي قصيدته " **الحمامة والعنكبوت**" نجد { **الغار، الأسواق، الميادين** }، وفي قصيدة " قفي ساعة" أو "ذنوب الموت" نجد { **الشام ، العراق، البيت الحرام، كربلاء** } ، و في قصيدة"مقام عراق" فإنّه كما يدلّ العنوان للعراق حظّ وافر خاصة بمدينتي "**بغداد وكربلاء**"، والدالة على استمرار الحزن والدم، من كربلاء إلى الوطن العربي ككلّ.

من جهة أخرى تحفل الدواوين العامية بعدد من المدن والأماكن { **كالمساجد، والقلاع، والمآذن والسجون، والأهرامات، وساحات الميادين** } ، حيث المتظاهرون، والمآتم كما نجد في ديوان "**المنظر**" أشعار بالعامية المصرية، وديوان " **قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف**".

وما دام "للمكان بتجلّياته ورموزه، وعلاماته، سحره الطاغي في القول الأدبي عموما، والشعري خصوصا، إذ يمثّل مرجعية مركزية وإحالة جوهرية، ولسيما في تلك القصائد التي تنحو نحوا سيرا ذاتيا في إجراءاتها الشعرية التكوينية والتشكيلية"[1] .

ولسنا بمنأى في دراستنا لشعر الشاعر تميم البرغوثي عن هذا النوع من القصائد فههو ذا في قصيدته " في القدس" يحفل بالمكان ذي الرمزية الخاصة، ويسافر عبر المكان إلى زمن عَلَم من أعلام الحضارة العربية الإسلامية، في عهد يعتبره البعض مظلما ، لكنّ إنجازات هذا العلم نفت عنه الظلمة، وأنارته، وتلك الشخصية هي الظاهر بيبرس، يقول الشاعر:

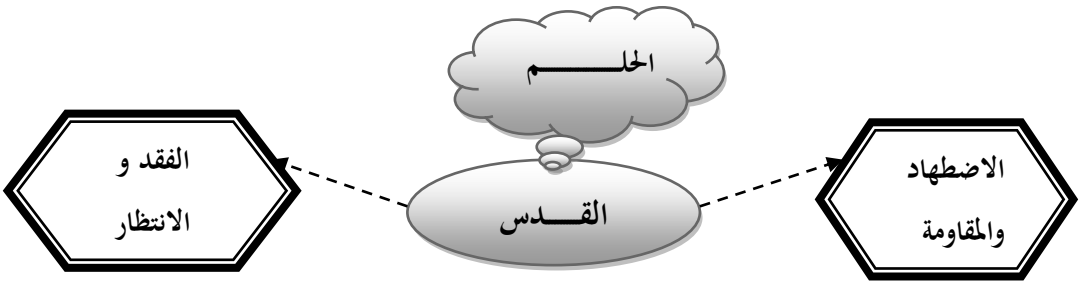
في القدس مدرسةٌ لِمَمْلوكٍ أتى ممّا وراء النّهر
باعوه بسوق نخاسة في أصفهانَ
لتاجرٍ من أهل بغداد أتى حلبا
فخاف أميرها من زُرْقَةٍ في عينه اليسرى
فأعطاه لقافلة أتت مصرا فأصبح بعد بضع سنين غلّاب المغول وصاحب السلطان [2]

[1] محمد صابر عبيد ، العلامة الشعرية –قراءات في تقانات القصيدة الجديدة– ، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص127.

[2] تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص،10.

بعض المدن في شعرنا العربي المعاصر تعكس مأساة الفقد، ووجع الانتظار، و"قد يكون الفقد/ الانتظار الموضوع الرئيس في الأدب العربي المعاصر"[1] فيما تُجسّد أخرى صورة المدينة الحالمة، وأخرى صارت رمزا للمقاومة والثّبات، بينما ترسم مدن أخرى صورة أنا عربي مُضطَهَد، وكأنّ الزّمن فيها توقّف عند الأوجاع، والآلام، في حين تمثّل ما في شعر شاعر ما المدينة الحُلُم.

القدس: مدينة تجمع الفقد والانتظار، والاضطهاد والمقاومة، والحلم:



سواء عبّر الشاعر تميم البرغوثي بالفصحى أو بالعامية، للقدس مكان في أشعاره، فهي المدينة الضائعة، المدينة الحلم، هي ما بقي من رموز المقاومة الصامدة في وجه كلّ الاعتداءات، " هذه المدينة العريقة المقدّسة، ذات الوهج المتميّز بين سائر المدن في تاريخ البشرية، والمتألّقة عبر العصور، مدينة الأنبياء والمرسلين، والمحجّة الكبرى للمسيحيين، والقبلة الأولى للمسلمين، الباقية في ضمير الأجيال، وذاكرة الإنسانية"[2]، فكما نجدها في أشعار الأوّلين نجدها في أغلب أشعار الحداثيين والشعراء المعاصرين، منهم نزار قباني في عدد من قصائده، خاصة في الأعمال السياسية، وإلى جانبها مدن فلسطينية كثيرة، من ذلك قصيدته " حوار مع أعرابي أضاع فرسه" والفرس لدى العربي يعني الكثير من وجوده ورجولته وفروسيته وكرامته"[3].

والوجدان العربي المعاصر مليء بالاحترام والتقدير لهذه المدينة، فهي المدينة المقدّسة، الطاهرة كما يوحي بذلك اسمها، لكنّها صارت ترمز للحرمان والمنع، وهذا ما يعبّر عنه الشاعر تميم البرغوثي في قصيدته " في القدس"، قائلا:

مررنا على دار الحبيب فردّنا عن الدار قانون الأعادي وسورها[4]

[1] عبد المجيد زرقاط، استلهام التراث في شعر نزار قباني، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، لجمهورية العربية السورية، أذار 2010م، ع558، ص42.

[2] عمر الدّقّاق، صورة القدس في أشعار الجهاديات، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، كانون الثاني2009 م، ع544، ص 36.

[3] محمود محمد أسد، القدس بؤرة الإشعاع في الشعر السوري المعاصر، مجلّة المعرفة، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، ت ن، ع ن، ص 278.

[4] تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص،7.

فالمرور قوبل بالرّد، ومُنِع الشاعرُ كما يُمَنَعُ كثيرون غيره من دخول دار السلام، الحبيبة على قلبه، بقانون سطّره العدوّ الصهيوني وحالت دونها أسوار المدينة العالية.

ومقابل هذا الرّد، يحاول الشاعر أن يخلق أسبابا تخفّف عنه وطأة الحزن الذي يخلّفه المنع من بلوغ المدينة الحلم، وهو على أبوابها، بعدما شارف حلمه على التحقّق، فيقول:

فقُلْتُ لنفسي: ربّما هي نعمة فماذا ترى في القدس حين تزورها؟ [1]

مناجاة داخلية يبذل فيها الشاعر جهده لتبديد الحزن، ومرارة التحمّل وانهيار حلم كان على مشارف التحقّق، لكنّ اللّغة تشي بقلق داخلي، وعدم قدرة الشاعر على إقناع نفسه بما يورد من أسباب لتقبُّل الرّفض،وهي (ربّما) وما تثيره من شكّ، يدعمها في ذلك التساؤل الذي يعرف الشاعر وقارئه خاصة العربي منهم جوابه في قرارة نفسه، لكن الشاعر تميم البرغوثي يواصل دعما لموقفه وتثبيتا لنفسه حتى لا تنهار أمام هذا الموقف، فيقول:

ترى كلّ ما لا تستطيع احتماله إذا ما بدت من جانب الدرب دورها [2]

ثّم إقرار بضعف دفين، وعدم قدرة على الاحتمال، وخوف من اللقاء، وحالة أخرى من عدم التّقبّل، يخلّفها اجتماع الأحبّة بعد فرقة، خوف يعبّر عنه بقوله:

وما كلُّ نفسٍ حين تلقَ حبيبها تُسَرُّ ولا كلّ الغياب يضيرها [3]

فبعض الفراق يخلّف اشتياقا، ويخلّف اللّقاء بعده المسرّة، وبعضه يزيد المسافة بين الأحبة بعدا، وتقلّ بازدياد المسافة بعدا الرّغبة في اللّقاء من جديد، وتقسو فيه قلوب من كانوا أحبابا، لذلك فالخوف من أن تلتقي مجدّدا دون موعد، ولو بموعد، هو خوف مما ينال النّفس، مما لا يمكن توقّعه ، لهذا يرى الشاعر أنّه:

فإن سرّها قبل اللّقاء لقاؤهُ فليس بمأمون عليها سرُورُها[4]

[1] المصدر نفسه، ، ص،7.
[2] المصدر نفسه، ص7.
[3] المصدر نفسه، ص7.
[4] المصدر السابق، ص7.

بدءً من قول الشاعر تميم البرغوثي {فقلت لنفسي ربما هي نعمة} وحتى قوله {فليس بمأمون عليها سرورها}، تشي اللّغة بالحالة النفسية للانسان المغترب أمام العودة ، وتفضح الأنا الذي يعاني، أو يحاول أن يمارس بوعي أو غير وعي ، نوعا من "**الكبت**"، وذلك بما يقوم به من وظيفة " **التشويه**" وهذه الوظيفة تجعل " المرء يعتقد أنّه يرى ، في حين لايرى سوى كلمات ، واعتقاده أنّه يشعر في حين أنه يفكّر في المشاعر"[1].

نلحظ هذا الأمر في مطلع قصيدته " في القدس"، وكذا في قصيدته " دعي لي ذنوبي"، ففي القدس نجد تلك "**المكابدة**" المتعارضة مع نموذج التفكير الاجتماعي، الذي كثيرا ما يرى في بكاء الرّجل نقطة ضعف ، وكثيرا ما ينسب البكاء والانتحاب للمرأة ، وهي صورة الأنا العربي منذ الجاهلية ، التي قد لاتكون حكرا عليه وحسب ، فكثيرة هي المجتمعات التي تلصق البكاء بالمرأة ، وترى في بكاء الرّجل ضعفا، وتلزمه بالمكابرة، والبقاء صلبا ، وعدم الاستسلام للشعور بالرغبة في البكاء.

فالرجل العربي الذي لا يطيق الوداع كما يذكّرنا البيت الشّعري القائل:

وَدِّع هُرَيرَةَ إِنَّ الرَكبَ مُرتَحِلُ وَهَل تُطيقُ وَداعاً أَيُّها الرَجُلُ[2]

هو أيضا رجل لايبادر بالبكاء حتى في الفرح ، وينسب البادرة دائما للمرأة ،كما تُذكّرنا أبياتُ ليزيد بن معاوية ، التي يقول فيها :

وَلَمّا تَلاقَينا وَجَـــــــــــدتُ بَنانَها مُخَضَّبَةً تَحكي عُصارَةَ عَنـــــدَمِ

فَقالَت وَأَلقَت في الحَشا لا عِجَ الجَوى مَقالَةَ مَن بِالحُبِّ لَم يَتَبَـــــــــرَّمِ

رويدك ماهذا خضابُ خَضّـــــــبْتُهُ فلا تَكُ بالبُهتانِ والزّورِ مُتْهـمي

ولكـــــــنّي لما رأَيْتُـــــــكَ نائماً كشفت لك كفّي وزِندي ومِعصمي

بَكَيتُ دَماً يَومَ النَوى فَمَسحتُهُ بِكَفِّ فِيَ وهذا الأثـــــرُ مِنْ ذاكَ الـدّم

فَلَو قَبلَ مَبكاها بَكَيـــــــتُ صَبابَةً لكُنتُ شَفَيتُ النَفسَ قَبـلَ التَنَدُّمِ

[1] . إريش فروم ، تر: ثائر ديب، صورة الإنسان المغترب في التحليل النفسي الجديد ، مجلة معابر الإلكترونية ، نوفمبر، 2008، الموقع:www.maaber.org /indexa/al-dalil-fe.htm

[2] . ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق محمد حسين، مكتبة الآداب ، المطبعة النموذجية، القاهرة، مصر، دط،1997،ص160.

وَلَكِن بَكَت قَبلي فَهَيَّجَ لِيَ البُكـــــــا بُكاها ، فَقُلت الفَضــل لِلمُتَقَدِّمِ[1]

لهذا يكتفي من كلّ هذا بقدسه التي ولو أبصرها ولو لمرة فحسب فإنّ صورتها تظلّ معه حيثما حلّ أو ارتحل، فيقول:

متى تبصر القدس العتيقة مرة فسوف تراها العين حيث تُديرها[2]

هنا، وبهذا البيت الشعري يتحرّر الشاعر من حالة الحزن، ومن حالة الحصار التي وضع نفسه فيها، بعدما حوصر من قَبلُ بسبب العدوّ، والأسوار، ويقرّر اقتحام المدينة رغم القوانين، ورغم الأسوار، فهي مدينته التي يعرفها عن ظهر قلب، يحفظ كلّ ما فيها، من الكتب التي قرأ، ومما رُوي له، ومما يشاهده، باختصار من انتمائه لها أبا عن جدّ، وانتمائها له.

يعرف أسواقها، وميادينها، وخاناتها، وأسوارها، ومآذنها، وكنائسها، "فمدينة القدس بأسواقها التي ما تزال قائمة، ومنها سوق باب خان الزيت وسوق العطارين التي تعود إلى العهد العثماني"[3]، والتي يشار إليهما في نص الخطاب، تجسّد حيوية مدينة رغم تقادم عهدها إلا أنها تنبعث مع كلّ سوق ينبني فيها يوما بعد يوم، بتاريخها وأيامها الزاهية، ويبدو واضحا عليها أنّ كلّ زيف سيزول ولو بعد حين، وأنّه لن يحبّ هذه الأرض بكلّ ما فيها إلا أولادُها ولن تعرف الأرضُ من زوارها إلا أولادَها، إن الشاعر تميم البرغوثي في "هذه الصورة الواقعية للقدس، والتي أظهر فيها مختلف شرائح المجتمع، خاصة الشخصيات الاحتلالية ، مثل: بائع الخضرة والمتدين اليهودي والشرطي، والمستوطن، وحامل الرشاش، والسائحون الفرنجة، والجنود المحتلين، يقابلها شخصيات إسلامية جاءت بيت المقدس للصلاة في المسجد الأقصى، فمُنِعت من الوصول إليه، فصلى الناس على الشارع على الإسفلت"[4] .

وفي هذا يقول الشاعر تميم البرغوثي:

في القدس صَّلينا على الإسْفلْت

في القدس مَنْ في القدس إلا أنت[5]

[1] .ديوان يزيد بن معاوية، تح واضح الصمد، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان، ط1،مج1، 1998،ص،125.

[2] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص،7.

[3].عفيف البهنسي ،هوية القدس من خلال منشآتها المعمارية، مجلة المعرفة، دمشق، سوريا، كانون الثاني 2009م، ع544، ص ،326 .

[4].فيصل حسين طحيمرغوادرة،صورة القدس في شعر تميم البرغوثي ديوانه"في القدس" أنموذجا ، مجلّة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات ، جامعة القدس المقتوحة ، جنين، فلسطين،2005،ص18.

[5] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص،8.

ويظهر الشاعر تميم البرغوثي هنا "صورة أخرى في مواجهة الصورة البشرية المتحرّكة ، وهي صورة مادية تتمثل بصورة القدس بأسوارها التي تنبعث منها رائحة الريحان الزكية ، وصورة مادية أخرى ، هي للمتاريس التي أقامها الاحتلال ، حتى يتمترس خلفا جنوده من أجل قنص أبناء القدس ، وقد مثلت الصورة البشرية المتحرّكة و صورة المتاريس، الواقع الذي طرأ على مدينة القدس من جراء التّواجد الاحتلال اليهودي، ولكن حاول الشاعر أن يستنهض صورة من التراث الأصيل لمدينة القدس، تمثّل بصورة أسوارها التي ينبعث منا رائحة الحضارة التاريخية القديمة ، وهي رغم قدمها وعمقها في التاريخ، إلا أن رائحة الريحان العتيقة الزكية مازالت تعطر أجواء المدينة ،وتذكر بأصالة هذه المدينة وقدسيتها ، وبجذورها الطاهرة التي يجب أن تعود إليها"[1].

فعندما يقول الشاعر تميم البرغوثي:

في القدس أسوار من الريحان

في القدس متراس من الإسمنت [..]

في القدس يزداد الهلال تقوُّسا مثل الجنين
حدبا على أشباهه فوق القّباب
تطّورت مابينهم عبر السّنين علاقة الأب بالبنين
في القدس أبنية حجاراتها اقتباسات من الإنجيل والقرآن
في القدس تعريف الجمال مثمّن الأضلاع أزرق
فوقه – يا دام عزّك – قبّة ذهبيةُ
تبدو برأيي مثل مرآة محدّبة، ترى وجه السماء ملخّصا فيها
تدلّلها وتُدنيها، توزّعها كأكياس المعونة في الحصار لمستحقيها
إذا ما أمّة من بعد خطبة جمعة مدّت بأيديها[2]

فإنّه يعكس هوية مدينة الروابط الإنسانية والروحية، يتمثّل ذلك في ألفاظ (الهلال، الجنين، القباب، الإنجيل، القرآن، أزرق، قبّة ذهبية، خطبة جمعة، تراتيل المعابد)، فهي كما يعني اسمها مدينة النقاء والطهر، فلا عجب أنّه " كثر استخدام الرّموز الدينية في الشعر المتّصل بالقدس"[3]، ولا عجب أنّه :

[1]. فيصل حسين طحيمر غوادرة، صورة القدس في شعر تميم البرغوثي ديوانه" في القدس" أنموذجا" ، ص ،18 .

[2] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص،9.

[3].محمد فؤاد ديب السلطان ،استحضار الرموز الدّينية وتوظيفها في شعر انتفاضة الأقصى عام 2000م، مجلّة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الأقصى، غزة، فلسطين، يناير2004م، مج 12، ع1، ص ، 110.

في القدس رغم تتابع النكبات ريح براءة في الجوّ ريح طفولة
فترى الحمام يطير يُعلن دولةً في الريح بين رصاصتين
إذا وضعت أم طفلها في القدس تلقاها ملائكة وجنودها[1]

فلا غرابة إذن أن تُطَمئِنَ هذه الصورة قلب الشاعر، وأن تُطفئ لوعة قلبه لتفاجئه بسمة تُهدّئ من روعه، وتريح باله قليلا، بما تؤكّده له في نبرةٍ تهكّمية، عتابية، عتاب المحبّ لمن يحب، في لحظة توديع حالمةٍ وآملة بلقاء جديد، مهما طال الفراق :

العينُ تُغمِضُ، ثمَّ تَنظُرُ، سائق السّيارة الصفراء مال بنا شمالا نائيا عن بابها
والقدسُ صارت خلفنا
والعين تبصرها بمرآة اليمين،
تغيّرت ألوانها في الشّمس من قبلِ الغياب
إذ فاجأتني بسمةٌ لم أدْرِ كيف تسلّلت للوجه
قالت لي وقد أمعَنَتْ ما أمعنْتْ
يا أيّها الباكي وراء السّور ، أحمقُ أنتْ؟
أَجُنِنْتْ؟
لا تبكِ عينُكَ أيّها المنسيُّ من متن الكتاب
لا تبكِ عينكَ أيّها العربيُّ واعلم أنّه
في القدس من في القدس لكنْ
لا أرى في القدس إلا أنتْ [2]

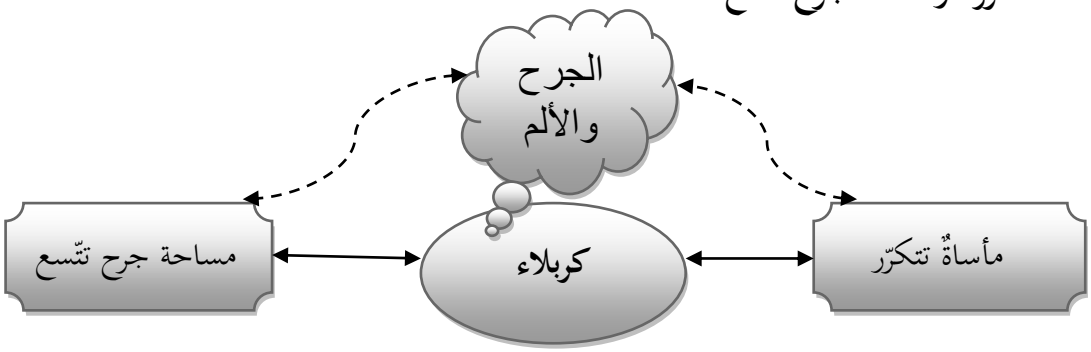
لحظةٌ تغيّر فيها الإيقاع ، ولهفة الجري خلف ما في القدس ومن فيها، وتغيّرت معه الحالة النفسية مرّة أخرى، بعدما كانت صارخة أحيانا وشاكية أحيانا أخرى، وتأمُّلية تارة، وفاعلة تارة ، إذ انتهت إلى الصّمت والاستماع { لمناجاة البسمة المتسلّلة} كالحمام الذي يمرّ بين رصاصتين، طليقا، لا يعنيه صوت الدمار ولا ما تحت ناظريه بقدر ما تعنيه وجهته التي لا يحيد عنها وهي السماء، وشاعرنا هنا من أولئك الشعراء المغتربين الذين تتعدّد الإيقاعات في قصائدهم وتتنوّع، ومما يساعدهم على تعدّدها وتنوّعها، انفعالهم الزائد، الذي يخلخل البناء في بعض

[1] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص،9.
[2]. المصدر نفسه، ص،11.

القصائد، والذي يرفع درجة الإيقاع، ثمّ إنّهم يتعاملون في الوقت نفسه مع بعض الظواهر العدمية كالفرق، والحرمان، والمرض والموت، فهم ينطلقون أساسا من مرتكزات مأساوية، في مقدّمتها فقدان الشيء وكما أنّ هذا يتطلّب التعامل مع رموز بعينها كالحمام والريح ،وهي رموز تدلّ على المفارقة، فإنّه في الوقت نفسه ينعكس على الأداة، فعدم التماسك يؤدي إلى كثرة استعمال أدوات الاستفهام، والشعور بالفقد يستلزم التعامل مع أدوات النداء والاستغاثة والندبة، و الانفجاريات العاطفية الباكية تجعل التعامل مع حروف اللّين والمدّ والأصوات المتقدّمة في الفم طبيعيا"[1].

ربّما كان هذا ما دفعنا للقول بأنّ القدس في النهاية هي المدينة الحلم التي تتحقق للشاعر فيها سكينته، والتي يتحقق للأمّة العربية بتخليصها وتحريرها الخلاص من عقدة الضعف والقلق الوجودي الذي تعيشه مذ فقدتها، وتميم البرغوثي شاعر كغيره من الشعراء الذين يحلمون بمدينة السلام، ذلك أنّه "في حياة كلّ شاعر مدينة يحلم بها، بالإقامة فيها جسديا ولغويا، جسديا ككيان إنساني في فضاء مكاني، ولغويا بالكتابة الشعرية، حيث يسعى من خلال القصيدة أن يجعل من المدينة حلما يعايشه ويعيشه، يدافع عنه ليكون حقيقة حلمية في حياة الإنسان، حيث الصفاء والملاذ الآمن للروح المبدعة التّوّاقة للسكينة والهدوء"[2].

كربلاء: مأساةٌ تتكرّر، ومساحة جرح تتّسع:



إنّ كون كربلاء مأساة تتكرّر معنى تطرّق له الشعراء المعاصرون، والشاعر تميم البرغوثي ههنا إنّما يسير على خطاهم، وما دامت المدينة كذلك فسيظلّ شعر الشعراء عنها كذلك، فعندما قال الشاعر نزار قباني عن الواقع العربي ككلّ أنّه كربلاء، كان الجرح العربي ما يزال في أوائل أيامه، أما اليوم، فقد غار الخنجر واتّسع حيّز المأساة، وبين نزار قباني في قوله:

ليسَ جديدا علينا
اغتيال الصّحابة والأولياء

[1] عبده بدوي، الغربة المكانية في الشعر العربي، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، أبريل، مايو،يونيو 1984م، مج15، ع1، ص، 38.

[2] أحمد الدمناتي ، شعرية تمجيد بلاغة المدن، منصف الوهايبي، مجلة نزوى، مسقط،عمان، أبريل 2009م، ع58، ص ،47 .

أهل العراق فلا عَزَّت أعاديكم وظَلَّ رَبِّي يُـــــوالي من يُواليكم
مهديُّكم في المرايا بَيْنَ أيدِيكم مهديُّكم فَاعْلَمُوا أَنْتُم وَهَادِيكم
وما عَلَى غَيْرِ هَذَا جَفَّتِ الصُّحُفُ

فكمْ من رسولٍ قتَلنا
وَكمْ مِنْ إمامٍ ذبحناه وهو يصلّي صلاة العشاء
فتاريخنا كُلُّه محنةٌ
وأيامُنا كلّها كربلاء [1]

وبين الشاعر تميم البرغوثي في "مقام عراق"، وفي "قفي ساعة"كربلاءُ هي القاسم المشترك، للكرب والبلاء، وأحيانا المأساة أكبر منها عندما يتعلّق الأمر بالعراق ككّل، يقول الشاعر تميم البرغوثي في مقام عراق:

يا مَن تَصيحون يا ويلي ويا لهفي واللهِ لمْ يأتِ بعدُ الويلُ واللّهفُ
هذي المصيبةُ لا يرقى الحِدادُ لها لا كربلاءُ رأت هذا ولا النّجف[2]

لكنّ صيحةً تأتي من بعيد، من زمنٍ غابر، تُذَكّر الباكين على كربلاء وفيها، ومستذكريها في كلّ عام، بأن لا فرقَ بين كربلاء التي يبكونها، وكربلاء هذا الزمن، فهَمُّهما واحد، وكربهما واحد، الموت خيّم عليها في ذاك الزّمن، والموت يخيّم على ساحاتها اليوم، ويتعداها إلى ما جاورها، لهذا يصيح الشاعر تميم البرغوثي على لسان بشار بن برد، بأهل كربلاء وباكيها قائلا:

يا مَنْ نَذَرْتُمْ إذا عاد الأُلى ذَهَبُوا سَتَبْذُرُونَ إلى الطَفِّ الرّياحِينا
لا لنْ يعودوا لكُمْ قطعا لأنّهمو ما بين أضلُعِكم ظلُّوا مساجينا [3]

ويُجَدّد صرختَه مرّة أخرى على لسان بشار بن برد، محاولا إيقاظ النّفوس من غفلتها، وتحويل نظرها إلى مصيبتها في الزّمن الحاضر، حتى تُغَيّر ما يمكن تغييره قبل فوات الأوان، فيقول :

بئسَ انتظاركمو القومَ الذّين مَضَوا إنّ انتظاركمو حبسٌ وهُـم فيه

[1] نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني ، بيروت ، لبنان، دط، مج2، ص ،359.
[2] تميم البرغوثي،، ديوان مقام عراق، ص ،9.
[3] المصدرنفسه ،ص ،29.

يا منْ بَكَوا من في كربلا ظُـلِموا هاتوا المرايا فأنتم يا رجالُ همو[1]

وهو يعلم كما علِم قبله نزار و أذاع ذلك، أنّه لا انتصار ونحن في حالة انتظار، يقول نزار قباني:

ونقعُدُ في بيوت اللهِ ننتَظِرُ
بأنْ يأتي الإمامُ عليّ
أو يأتي لنا عُمَرُ
ولنْ يأتوا... ولن يأتوا
فلا أحدٌ بسيفِ سواه ينتصر[2]

حزنٌ تأبّد في العراق، أبّده عاما بعد عام صمتٌ مطبق على الظّلم والظالمين، وتَجَدّدَ عامٌ بعدَ عام، والحال كما كان، لهذا فصدمة المقارنة بين صورة كربلاء الدهر الأموي، وكربلاء القرن الماضي وهذا القرن أفضت بالشاعر إلى القول، ونقصد هنا تميم البرغوثي:

عراق أبينا كربلاءُ تأبّدتْ وجدّدَ من رسمِ المصيبات حائلُه [3]

ويقول أيضا:

إنّ النّظر في الجرح الذي لا يزال نازفا، والدّم الذي يسيل كلّ مرّة من جانب على الخريطة العربية، لا يدع للشاعر مساحة للقول إلا بالتساؤل، يعبّر عنها بالفصحى تارة والعامية العراقية تارة أخرى فيقول:

أقولُ لدمعةٍ بالعَيْنِ حَارتْ عليكِ العارُ ما لَكِ لمْ تُراقي؟
إذا كُنْتِ عالمةً فَقُـــولي ألا كَـمْ كَـــربلاءً بالعراق؟

[1] المصدر السابق، ص ،30.
[2] .نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة ،ص،352.
[3]. تميم البرغوثي،، ديوان في القدس، ص ،98.

هَواكُمْ سَار مَعْ دَمّي بِالْعِراقْ*[1]
نَخِلْ سارِحْ واكُو مِنْجَلْ بِالْعِراقْ
ألا كَمْ كربلا صارتْ بالعِراقْ
وكَمْ حْسينْ داسَتْ عَلِيهْ خِيل أميّه[2]

إنّ أنا الشاعر ومعها أنا المتلقّي تنتقل عبر كربلاء مكانا من حيز مكاني إلى آخر، لكل الوطن العربي، الدامي، ومن فضاء زمني إلى آخر، مُجَمِّدةً لحظة الألم والفقد والحزن التي تلخّصت في اسم هذا المكان الذي جمع بين الكرب والبلاء، لهذا "يشكّل المكان قطبا هاما في اشتغال ثنائية الأنا والآخر، وذلك أنّه يتحوّل من مكان جغرافي إلى حيّز معبّئ بمختلف الانفعالات والتجارب الإنسانية"[3] .

وحيّزٌ ككربلاء بالذات له من الملامح الفاصلة في تشكيل صورة الأنا العربي، ببعديه الزماني والمكاني ما يجعلنا نجزم بالقول أنّها المدينة المثالية للأنا المنهزمة أمام الحزن والموت والنكبات المتتالية على الإنسان العربي المعاصر

إنّها المدينة الأكثر إيغالا في أشكال الصّراع العربي، وأبعاده وآثاره الوخيمة على الأمّة في مشارق الأرض ومغاربها، فهي" محطّة تنطوي على كثافة وجدانية، وترميز عاطفي عالٍ، بوصفها مرتكزا أصيلا ترعاه الذاكرة رعاية خاصة، وتؤلّف حركيتها من خلال طاقات المكان على استنهاض نسق الذكريات وبعث ملامح السيرة"[4].

5.التوظيف الأسلوبي للبنى التراثية الشعبية في خطاب تميم البرغوثي الشعري :

(*[1]): تقرأ كلمة " بالعراق" بكسر الباء وحذف الألف وكسر اللام ثم تسكين العين، أي جذوره ، و"سارح" أي باسق ، و" أكو"كلمة معجمة باللهجة العراقية ،تعني " يوجد" ، والمعنى أن النخل باسق إلى الأعلى إلا أن ثمةَ منجلا موضوعا عند الجذور يهدده ، أما " بالعراق" الثالثة مقصود بها البلد والبيت تكرار للبيت الفصيح أعلاه.

[2]. تميم البرغوثي، ديوان مقام عراق، ص، 67.

[3]. سلاف بوحلايس ،صورة الأنا والآخر في شعر مصطفى الغماري، مذكرة ماجستير في الأدب الجزائري الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008م ،2009م، ص ،124.

[4]. محمد صابر عبيد ، العلامة الشعرية ، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة ، عالم الكتب االحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010م، ص ،127 .

يحقق الشاعر تميم البرغوثي عبر توظيفه التراث الشّعبي و الشّعري تواصلا اجتماعيا و لغويا مع حاضر الأمة و ماضيها،و ينفي ترفّعه عن قضاياها، أو تملّصه من همومها وآلامها، و يظهر الأنا العربي الشّعبي أكثر ما يكون في أسلوبية االشاعر الحكائية و السّردية، فـ " اشتغال قصائد البرغوثي على اللّغة المحكية في بعض دواوينه، منحها خصوصية إيقاعية، مُستنبطَة من الوقع الصّوتي للأمثال و الحكم المستقاة من ملفوظات اللّهجة العامية المتداولة"[1]، كما تشير إلى ذلك بعض المقاطع الشّعرية من قصائده بالعامية، منها قوله في ديوان "المنظر" بالعامية المصرية:

في العالم العربي تِعِيشْ

تِشْتِمْ في طَعم الميّة و الطَّعَميَّة

و القهوة وِ روّادها

وِ في مْراتَكْ وِ أولادها وِ حَرّ وزَحْمِة الأوتوبيسْ

و في اللِي بيعمِلُوا إبْليس، و في التَّفليسْ

وِ لَوْ سأَلُوك تِقول: الحمْدُ لله رَبنا يْدِيمها نِعَم[2]

و لغلبة الأسلوب الحكائي و السّردية على تراثنا الشّعبي عموما، فإنّ الشاعر يستحضر صورة الشيخ الرّاوي الذي يحكي للأطفال قبل النوم، و يدندن أغان شعبية عن قصّص الأقدمين و سيرهم، و عن قصص الأنبياء و المرسلين، والشيخ أحيانا ليس سوى الزّمن الذي شاب و هرم، و عندما يعطيه الكلمة لِيُعبّر، تكون لهجته مليئة بالحزن والأسى ، الذي ينسبه للعراق في ديوانه "مقام عراق" ، فيقول :

ولصَّوْتُ بالباب يَدْنُو

وفي الدَّاخِلِ المسلمون جميعاً [.]

وهذا الزَّمَانُ له بُحَّةُ إذْ يُغَنِّي

عِراقِيَّة لَهْجَةُ الحُزْنِ أَصْلاً[3]

[1] . عصام شرتح ، دراسة نصية في المحفّزات الجمالية ومختارات شعرية، دار صفحات للدراسات والنشر ، دمشق ، سوريا، الإصدار الأول، 2012 ،ص، 280.

[2]. تميم البرغوثي ،ديوان المنظر أشعار بالعامية المصرية ،ص ،18.

[3]. تميم البرغوثي، ديوان مقام عراق، ص، 68.

و يسترسل في الحمْل من التاريخ، و ما يُروى من قصص و أحداث، من ذلك سؤال الحسين بن عليّ رضي الله عنهما للفرزدق همام بن غالب الذي يورده الشاعر تميم البرغوثي في قالب قصصي لِيُمَهّد لشعر باللّهجة االعراقية بعد قوله:

قال الرّاوي:

قَدِم الفرزدق همّام بن غالب في صِباه

من الكوفة إلى المدينة

فَدَخَلَ على أبي عبد الله الحسين بن علي

فقال له الإمام:

يا همّام كيف تَرَكْتَ النَّاس؟

قال يا ابن رَسول الله

قُلوبُهم معك

و سيوفهم عليك

و النّصرُ من عند الله[1]

يستلهم الشاعر الحدث، و يخرجه من قالب التاريخ إلى قالب الواقع العربي، ويعيد صياغته بالعامية، بلغة شجّية معبّرة فيقول:

تِصِيحِ الحُرّة عِنْدي جَوَابْ مِنْ سَالْ (*1)

وَلاَ تْصَدَّقْ دَمِعْ الِعْيُون مِنْ سَال

مَعِي قَلْبَهْ وَ عَلَيَّ السّيف مِنْسَلّ

قَتَلْنِي وْ هَمْ بَعَدْ يِبْكِي عَلَيَّهْ[2]

[1] . تميم البرغوثي، ديوان مقام عراق، ص،74،75.

(*1)"من سال" الأولى مخففة من طمن سال" الثانية مخففة منّ ما إن سال"، أي حين سال، "منسل" الثالثة أي مسلول ، وتقرأ بمّد بين السين واللام فتتساوى في اللفظ مع سابقتيها ، و"هَم" بفتح الهاء تعني باللهجة العراقية "أيضاً".

[2].المصدر السابق ، ص، 75.

و الحرة هنا زينب بنت سيّدنا علي كرّم الله وجهّه، أخت الحسن و الحسين رضي الله عنهم، تصيح قائلة: "عندي جواب من سأل"، أن لا تصدّق دمع العين إنْ سال، معي قلبه و علي السيف منسل، قتلني و ها هو بعد ذاك يبكي علي.

و قبل ذلك صاحت على العراق الذي تمثَّلَ لها حسينا آخرا، فقالت:

و تصيح زينبُ يا مولايَ يَا سَنَدِي يَا وَالِدِي وَابْنَ أُمِّي ثُمَّ يَا وَلَدِي

إِنَّ الحُسَيْنَ عِراقُ حَلَّ في جَسَـــــدِ إِنَّ العِراقَ حُسَيْنُ آخَرَ الأَبَــدِ

وَ دَهْرُهُ أُمَوِيٌّ مَا لَهُ شَرَفُ

تِصِيحِ الحُرَّةْ مِيْنَ* انْدِبْ وَانَاخَايْ (*[1])

وَ مِنْ حِمْلِي الجَمَلْ بَرَّكْ وَنَاخَايْ(*[2])

ٱلْعِراق حْسِيْن مِتْجَسِّدْ وَانَا خَايْ(*[3])

عِرَاقِيْ و الدَّهِرْ مِنْ آل أُمَيَّةْ[1]

نلاحظ أنَّ الشاعر في استعماله للهجة العامية العراقية يركّز كثيرا على الحزن و الشّجن في أصواتها، و مواويلها، و أمثالها المتعلّقة برموز دينية، ووقائع تاريخية مفجعة، فقصيدة "مقام عراق" كما وصفها البعض: "مرثية فاجعة من التراجيديا العراقية، مُصاغة بهدوء الحكماء الذين بلغوا سنّ الشّقاء مبكّرا، لكنّهم دبّروا أمرهم بصورة من الصّور لكي، يُؤجّلوا حتفهم إلى أبعد حدّ"[2].

لكنّه إذا ما استعمل العامية المصرية فإنّه يعمد كثيرا إلى السّخرية و تخفيف الإيقاع، و التهكّم، و يبدو أنّه قد سبق و صرّح بذلك في شعره، ورُؤيته المختلفة للهجة العراقية على أنها لهجة حزن، بقوله: "عراقية لهجة الحزن أصلا". و إذا ما تركنا هذا الاستعمال الكاشف لأنا عربيّ واقف خلف أنا الشاعر الذي يتواصل فيه مع أمّته عبر

* هنا **" مين "** ، أي **"مَنْ"** الاستفهامية .

(*1): كلمة **" وَانَاخَايْ"** لاتلفظ الألف الأولى فيها، وهي محوَّرة من " وأنخو" أي استدعي النخوة، أقول إن زينب تصيح من ذا أندب لنجدتي ومن أنخو.

(*2): أما **" ناخاي "** الثانية محوّرة من **"ناخ"** الجمل أي برك على الأرض .

(*3): بينما كلمة **"وَأنَا خَايْ"** الثالثة مركبة من كلمتين **" أنا"** ضمير المتكلم عائد على السّيدة **"زينب"** ، و**"خاي"** وهي محوّرة من **"أخي"** والمقصود هنا **" الحسين بن علي"** ، والياء في كلمة **" عراقي"** للملكية لا للنسبة ، تقول إن العراق **"حُسَيْن"** مجسد وأن أخاها الحُسينْ هو عراقها ، وأن الدهر من آل أمية ، تكراراً لمعنى البيت الفصيح أعلاه.

[1].تميم البرغوثي، ديوان مقام عراق، ص،73،74.

[2]. عالية ممدوح، قصائد تميم البرغوثي من بحر الألم ، باريس ، فرنسا، الخميس، 10محرّم 1427ه ، 9 فبراير 2006م ، ع44، ص ،137.

الحكايات و السِّيَرَ و الأخبار، و عمدنا الى نوع آخر من التواصل مع التراث، وهو التواصل الشعريُّ، الذي تتّضح ملامحه في شعره خاصّة الفصيح منه، حيث تلتقي اقتباسات و تقاطعات مع شعراء من العصر الخوالي، و

حتى من شعراء العصر الحديث و الفترة المعاصرة، أوضحنا جانبا منها في تلاقيه مع شعر نزار قباني بخصوص **{ القدس، و كربلاء و القابعين في انتظار المنقذ }**، و سنوضّح جانبا آخر منها فيما يخصّ شعراء من أمثال أبي الطيب المتنبّي، الذي يمكن بسهولة كشف مدى تأثّر شاعرنا به، من ذلك ما نجده في ديوان "مقام عراق"، بقوله:

ثُمّ في ليلةٍ منْ ليالي المحَرّم

أتاني الغزاة إلى منزلي

يَلْبَسونَ الحديد[1]

و هذا يذكرنا بقصيدة الشيخ أبي الطيب المتنبي المشهورة: "على قدر أهل العزم تاتي العزائم"، و قوله فيها:

أتوك يجرون الحديد كأنّما سروا بجياد ما لهن قوائم[2]

و ينهل الشاعر تميم البرغوثي في تشبيهاته من النماذج التي عدت راقية في التاريخ البلاغي العربي، من ذلك تشبيه الهلال بزورق الفضة، وهذا في قوله "ديوان عراق " :

والهلال مقياس الزمان وسِجِلَّ المسلمين، قُلامةُ الأظفر وقارِب الفِضَّة، مهدٌ الليل وطريدُ االنّهار فيه[3]

كما فعل الشاعر العربي ابن المعتز في قوله:

و انظر إليه كـــــــزورق من فضة اثقلته حمـــــــــولة من عنبر[4]

و الشاعر تميم البرغوثي كعادته في كثير من مخمساته، يواصل في ديوان "مقام عراق" توظيف أشعار تراثية، كتلك التي نجدها في قوله:

ما عَنزةٌ عثرتْ بل سَيّدِي عَثَرا ظَلَّ و قَدْ بَرَزَ الأعداءُ مُسْتَتِرًا

يا عَنْزَةً أَرَقَتْ عن نومِهِ عُمَرًا "أَسْتَوْدِعُ الله فِي بَغْدَادَ لي قَمَرًا

[1] . تميم البرغوثي، ديوان مقام عراق، ص،21.

[2]. ديوان المتنبي ، دار الجيل، القاهرة ، مصر ، بيروت ، لبنان ، تونس ، تونس، دط ،2005، 1426هـ، ص، 170.

[3]. تميم البرغوثي، ديوان مقام عراق، ص،9.

[4]. ديوان ابن المعتز ، دار صادر، بيروت ، لبنان، دط، 1961م،1381هـ، ص ،247 .

بِالكَرْخِ مِنْ فَلَكِ الأَزْرَارِ مَطْلَعَهُ"

ما زالَ مولاَيَ يُدْنِينِي وَ يَرْدَعُنِي أطلُبُ مِنْهُ ارتياحًا و هُوَ يُوجِعُنِي

فَحِينَ أَيْقَنْتُ أَنْ لَيْسَ يَسْمَعُنِي "وَدَعْتـــــه و بِوُدِّي لَوْ يُوَدِعُـنِي

صَفْو الحَيَاةِ وَ أَنِّي لاَ أُوَدِعَهُ"[1]

حيث يشير البيتان بين قوسين لابن زريق البغدادي.

و لعل أهم توظيف شعري مؤثر و المستوحى من شاعر له نفس أصول شاعرنا، و عانى مِثله وَجَع الإغتراب، و وجع النّفي، و وجع البُعد و الإفتراق عن الأهل و الوطن الأم ، تلك التي أحالتنا إلى الشاعر محمود درويش، يقول الشاعر تميم البرغوثي فيها:

حيّ المآذنَ تَحتَ القصفِ تَنْتَصِبُ حتىَّ الطيورُ التي من حَوْلِها عَرَبٌ

تُطَمْئِنُ الأَهْلَ و الأَحياءُ تَلْتَهِبُ أَنَا بِخَيرٍ فَلَا خَـــوفُ و لَا رَهَبُ

مَازِلْتُ أُقْصَفُ لكن لَسْتُ أَنْقَصِفُ

كُفُوا لِسَانَ المرَاثِي إنها تَرَفُ[2]

إنّ قراءة أوّلية لهذا المرجع بالذات تحيلنا الى نص مرجعي سابق، حيث نفس الحالة المراد بلوغها، و هي طمأنة الأهل والأحبة، و التّحمل و الثّبات الذي توحي به اللّغة، من خلال استعمال نفس العناصر التركيبية للصورة تقريبا، **{ الطير، أنا بخير، مازال...}** ، يقول محمود درويش في قصيدته " رسالة من المنفى".

أقولُ لِلعُصْفور

إِنْ صَادَفْتَها يا طَيْرْ

فَلاَ تَنْسَني

وَ قُلْ بِخَيْرْ

أَنَا بِخَيْر

أَنَا بِخَيْر

[1] . تميم البرغوثي، ديوان مقام عراق، ، ص، 59. والبيتان بين علامتي التنصيص للشاعر ابن رزيق البغدادي.

[2].المصدر نفسه ،ص،27.

مَا زَالَ فِي عَيْنِي بَصَرْ

ما زال في الدُّنيَا قَمَرْ

و ثَوبِيَ العتيقَ حتَى الآنَ ما

انْدَثَرْ

تَمَزَقَتْ أَطْرَفُه

لَكِنَّنِي رَتَقْتُهُ...وَ لمْ يَزَلْ بِخَيْرْ[1]

وَ رُبّما كانت أكثر الصّور إيلاما إضافة إلى تلك المرتَبِطة أصلا بحزن كربلاء، و العالم العربي ككل، الوطن الحزين، التي يلتقي فيها الشاعرَ السُّوري نزار قباني في قوله:

أيَا وَطَني الحزين

جَعَلُوكَ مُسَلْسَلَ رُعْبٍ

نتابعُ أحداثهُ في المسَاء

فَكَيفَ نَراه إذا قَطعوا الكَهرباء[2]

أما شاعرنا تميم البرغوثي فيعبر في ديوان " المنظر"، خاصة في قصيدة " في العالم العربي تعيش"، بالعامية المصرية، و يعبّر عنها بالفصحى في عدّة مقامات، من ذلك قوله في قصيدة "ذنوب الموت":

على نشرة الأخبار في كل ليلة نرى موتنا تعلو و تهوي معاويه[3]

ويقول في قصيدة أمير المؤمنين "إلى السيّد حسن نصر الله":

في انقطاعِ الكهرباءْ

تحت القصفْ ، وحدي في البيتْ

[1] . ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط11، 1984م ، ص، 34.

[2]. نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة، ، ص ،517.

[2]. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص،98.

كُنتُ ما أزالُ أحاولُ وصف الديارْ

خطُّ الأُفق مُتَعَرّجُ من حطامِ المباني

والدخانُ دعاءُ عابسْ:

ديار ببيروتٍ وأخرى ببغـــــــدادِ عيِيُ بها الناعي عيِيُ بها الشــادي

لقد كنتُ أبكي في طلولٍ لأجدادي فأصبحتُ أبكي في طلولٍ لأحفادي[1]

و قوله في قصيدة "أوضة" بالعامية المصرية:

فيها نشرة أخبار و ناس في أكياس و برود مذيعة قاعدة بتعاني[2]

إن الشاعر تميم البرغوثي في ممارسته لنقد الذات من خلال نقل صورة الواقع العربي ، "و استعمال التراث الشعبي في الشعر العربي الحديث بشكل واع، حمل إليه حيوية و إحساسا بالواقع، و هذا واحد من مجالات الخبرة االإنسانية التي حقّقت مكسباً للشعر الحديث، فهو مصدر إلهام لا يزال جديدا نسبيا في الممارسة الشعرية الحديثة في العربية، و هي جدّة تكسب نضارة يمكن أن تحمل معها عنصر الإدهاش"[3].

و شاعرنا هنا أشبه ما يكون بضحية تمارس الجلد على ذاتها، هذا الجلد يظهر في تساؤلات كثيرة تتزاحم في دواوينه " قالوا لي بتجب مصر قلت مش عارف" و "مقام عراق" و " المنظر"، و" يامصر هانت وبانت، و" في القدس"، فالشاعر تميم البرغوثي لا يعرف و لم يعرف يوما نفسه بعيدا عن الجماعة، إنه دائم الإنتماء إليها بما فيها من مساوئ و محاسن، فهو " يرى في الشعر صلة بين الفرد و

1تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص،77.

2تميم البرغوثي ، ديوان المنظر أشعار بالعامية المصرية ،ص، 16.

3.سلمى الخضراء الجيوسي، تر، عبد الواحد لؤلؤة، الإتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص، 793

الجماعة، لا قطيعة، فحين كانت الجماعة تعرّف نفسها بالقبيلة ،كان الشاعر شاعر قبيلة ، وحين عرّفت نفسها بالخلافة، كان الشاعر شاعر خليفة أو أمير، و حين عرّفت نفسها بالشعب أو الأمّة أصبح شاعرهما، و في حالة هزيمتها و انفراط عقدها، عرفّت نفسها بأنّها أفراد منغلقون على أنفسهم، أصبح الشعر فرديا منغلقا على نفسه"[1].

و حيث إنَّ مواجهة الأنا تحتاج إلى نوع من الازدواجية لتكون صورة الأنا واضحة، فالأمر يتعلق باستعادة نفسه و بما أن النظر تملّك فيجب ان يرى نفسه و لكن لكي يرى نفسه يجب أن يكون شخصين و بما أنه لم ينجح في رؤية نفسه فلا أقل من أن ينبشها كما تنبش السكين الجرح آملاً من وراء ذلك أن يصل الى الوحدة العميقة التي تكون حقيقة طبيعتة، و التي يتوجّه فيها للمجموع كما يتوجه إلى نفسه، "فالشعر إن لم يكن موجَّها للجماعة، مسكونا بهمها، فلا معنى له"[2] .

و خلاصة القول هنا أن الشّعر عند الشاعر تميم البرغوثي هو الهوية و الهوية هي المقاومة، و هذا ما صرّح به من حواراته، من ذلك قوله: " أعتقد أنّي أتفق مع فكرة أن الهوية هي المقاومة"[3] و هو أي الشعر " ذلك الجمال الذي تراه العين في حياة النّاس اليومية، و –نحن كما قال– نرى في مقاومة القبح جمالا"[4].

[1] . عناية جابر، لاقطيعة بين فهم الجماعة والشعر، جريدة السفير اللبنانية، –ثقافة– 2006/09/23م.

[2] . بيسان طيّ، تميم البرغوثي وُلد في فمه صرخة مقاوم، جريدة الأخبار اللبنانية، ع الخميس 31 أيار/ مايو2008م.

[3] . كوثر البشراوي، حوار الثّقافة والأدب، قناة الحوار ، لندن، 2008.

[4] . بدر محمد بدر، تميم البرغوثي يُغني للقدس، ولفلسطين، أرشيف قناة الجزيرة، مقالات، الدوحة، قطر، 22جمادى الأولى، 1432 هـ، 2001/04/25م.

و محاولة المقاومة متمثلة أساسا في التعبير عن الذات و عن الجماعة التي يكاد يكون وجودها منفيا فقد ردّ الشاعر على سؤال معتز الخطيب: ما وظيفة الشعر؟ بقوله:" في زمنٍ الجماعة فيه مهدَّدة و وجودها منفي، و تعبيرها عن نفسها مستحيل، يكون الشعر وسيلة من وسائل تأكيد الجماعة وجودها، و تأكيد رؤيتها للعالم، وهو محاولة لتثبيت الأسماء التي يحاول الآخرون تغييرها"[1].

[1] . معتز الخطيب، برنامج وحي القلم، قناة الجزيرة، الدوحة، قطر، 2009م، الموقع الإلكتروني للقناة.www.aljazeera.net

الفصل الثالث: البنية الأسلوبية الدلالية وآليات تشكل الأنا في خطاب تميم البرغوثي الشعري

" لماذا تكون قيمة فن ما دون أن تكون هناك

أعمال فنية؟! وماذا يمكن أن يكون الفنان إن لم

يعمل لينتج هذه الأعمال؟».

برگسون

توطئة : في البحث عن الهوية في الشعر العربي المعاصر

أ.ماهية الأنا وآليات تشّكل أسلوبه في خطاب تميم البرغوثي الشعري .

1.بناء الأنا العربي وملامحه الأسلوبية في خطاب تميم البرغوثي الشعري.

2.آلية التجسيد أو التشخيص في خطاب تميم البرغوثي الشعري.

3. آلية تراسل الحواس واستنفارها في خطاب تميم البرغوثي الشعري.

ب.البنى الدلالية .أبعادها وحقولها في خطاب تميم البرغوثي الشعري

توطئة : في البحث عن الهوية في الشعر العربي المعاصر

إنّ البحث عن الهوية في الخطاب الشعري العربي المعاصر كما في الخطاب الشّعري العربي ككل، قد يشمل القول الشّعري وقائله ومن قيلت فيه، والسّبب، والزّمن، ولكنّ الأهمّ على ما يبدو هو البحث في لغة الشّعر نفسها، وفي الهيكل أو القالب الذي وُضعت فيه، وفي مواضيعها عموما ومع أنّ فكرتي :" أجود الشعر أكذبه" و"أجود الشعر أصدقه" ما زالت تخلقان تضاربا في الآراء، إلا أنّ ما يبدو جليّا هو خفّة حدّة هذا التضارب لصالح القول الثاني: أي لجودة الشّعر الأصدق، فهي الحالة التي تمرّد فيها الشعراء الحداثيون على وظيفة الشعر والشاعر معا، فالشاعر الذي كان يمدح فلانا، حاكما كان أو محكوما، ويسبُ ويذمّ فلانا، ثّم يعود فيمدح من ذمّ ويذمّ من مدح، لم يكن يرى الواقع بعينيه، بل بعيني مادحمهم أو هاجيهم، وهذا ما زحزح يقين بعض الناقدين بأنّ الشعر قد يكون "ديوان العرب"، والذي يمكن القول به أنّ لغته هي ديوان العرب، ومن ههنا كان لزاما أن يحافظ الشاعر وغير الشاعر على هوية القول اللغوية، كما حافظ القول على هوية القائل والجماعة في طياته. وليس من الصّعب على متتبع تطور القصيدة العربية، عبر مراحل تاريخها المختلفة أن يكتشف إحدى أهمّ صفاتها وألصّقها بها، ألا وهي صراع القديم والجديد، والحداثة والتقليد، وهي سمة وإن عدّها البعض مثلبة، إلا أنّها الشّيء الوحيد الذي لم يتغيّر، والذي أتاح لكلّ دارس وناقد أن يكتشف أثناء معايشته الصّراع – قراءةً – تغيُّرات القصيدة العربية وتحوُّلاتها، لحظات ضعفها وعصور قوتها، ففي كلّ عصر كانت القصيدة تلبس لباسين يعبّران عن هويتها اللغوية والفكرية والبنائية، كما يعبران عن زمانها و مكانها، والباحث في أسلوبية الخطاب الشّعري سيجد لا محالة أمارات ذاك التّغير، ويعي من خلال الممارسة أنّ في كل قصيدة قيلت سماتٍ تمنحها هوية معيّنة، سواء جاهلية أو إسلامية، أو أموية أو أندلسية، أو مغاربية، وسواء كانت لغة أهل الطبع أم لغة أهل الصنعة، أم لغة المهجريين، أم لغة المحافظين، أم حداثية أم ما بعد حداثية، بالرغم من أنّ اللغة التي قيلت بها كلّ تلك الأشعار هي العربية في الغالب، أو إحدى اللّهجات المتفرّعة عنها.

لكن في فترة من فترات هذه القصيدة، صارت اللّغة عنصر إرباكٍ للباحث عن هوية القول، والقائل، ذلك أنّه خلال النهضة العربية ظهرت حركتان متناقضتان في اتجاهيهما، أولاهما تلك التي كان النّهل من العناصر البنائية القديمة همّها، والتعبير بلغة راقية ما كانت في الواقع لغة أهل العصر، وهذا ما عبّر عنه أحد الشعراء المعاصرين في توضيحه لمدى ارتباكه أثناء قراءته لهذه الفئة بقوله:" كان ثّمة تناقض مخيف بين زيّ القصيدة العربية وسلوكها، حتى أمير الشعراء شوقي كان يتجوّل في بولفار الشانزليزيه في باريس وهو ينتعل خفّ المتنبيّ، ويشرب النّبيذ الإسباني في

منفاه في غرناطة، ويسكب على مصر البعيدة دموع البحتري، ... كانت القصيدة العربية تعاني انفصاما حادّا في الشخصية، وكنت أحسّ وأنا أقرأ شعراء عصر النّهضة أنّي أحضر حفلة تنكُّرية، وأنّ كلّ شاعر يستعير القناع الذي يعجبه"[1].

ولئن استطاعت لغة الخطاب الشعري الحديث ومبناه خلق ارتباك لدى الباحث في قضية البحث عن الهوية، فإنّ قصائد أخرى استطاعت مضمونا أن تصرّح بهذه الإشكالية، وبقلق الانتماء الذي طال النّفس الشاعرة، إذ يكاد يكون شعر معظم الشّعراء من أمثال السّيّاب، ومحمود درويش، وأدونيس، ونزار قباني، يبحثون عن موطئ قدم وبرٍّ يرسون عليه، بهويّتهم متعدّدة المنابع والمصبّات، بين الرّيف والمدينة، والموطن والغربة، والوحدة والشتات، لهذا كانت اللّغة الشّعرية ذات قابلية أكبر لعناصر خارجية، ما كانت لغة الأقدمين تقبلها في متونها، ألا وهي العامية، واللّهجات التي سمحت بورود التراث الشّعبي، الذي قليلا ماكّنا نجد عناية به في أشعار القدامى، بل نادرا جدّا ما ظهرت عناصره فيها، لهذا فالمتأمّل في الخطاب الشعري العربي الحديث والمعاصر يجد أنّه" في الواقع كثيرا ما كان يدور حول مشكلات البحث عن الجذور، وتغيير وجه الأشياء، أو ندب المصير القلق الذي يعانيه الفرد العربي، فوُصِفَت اللّهجة العاميّة بإيقاع الرّعب" الذي يتخلّل الشعر"[2].

رعبّ شكّل خطرا على الفصحى في نظر البعض، لكنه من جهة أخرى مدّ يدا للمتلقّي لولوج عالم شعري له فيه مكان من خلال ما يُوظّف فيه من تراث شعبي، ومن خلال بُعده عن التعقيدات اللغوية، التي لبُعد الأمد بين القارئ الحالي وبينها صارت تبدو معقّدة، وهو ما دفعه لتهميش دور الشّعر في حياته، لهذا يمكن هنا إدراج قول أمين معلوف أنّ : "كلّ من يتبنى هوية أكثر تعقيدا سيجد نفسه مهشا"[3]، وهو ما يمكن إسقاطه على القصيدة العربية والشعر العربي عموما، فقد مرت عليه مراحل صار فيها مهمشا بسبب تعبيره عن عصره بلغة ليست لغة أهل العصر، أو بسبب استعانته بعناصر وأفكار بالية أفسدت نتائج توظيف ما بنته محاولات سابقة لتثبيت أسس القول الشعري.

[1] نزار قباني ، قصتي مع الشعر، ، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، ط1، 1998م، ص، 88،89.

[2] سلمى الخضراء الجيوسي، تر: عبد الواحد لؤلؤة ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان ، ط2، تشرين الأول/أكتوبر، 2007م، ص، 704.

[3] أمين معلوف، تر: نبيل محسن، الهويات القاتلة، دار ورد، دمشق سوريا، ط1، 1999م،ص ،8 .

وهذا لا يعني أن شعرنا المعاصر قد سلم من موجات التغيير وتعقيدات العصر وأحداثه، وهو في الوقت نفسه لا يفيد بأن تلك التغييرات كانت وبالا عليه، بل على العكس، أورثه روحا جديدة ونفسا جديدا، يُجمِع الدارسون أنه نفس ثوري مبدع، وكانت أهم أسبابه التغييرات التي طرأت على المجتمع العربي في خمسينات القرن الماضي، وأكثرها تأثيرا نكبة 1948م، وهزيمة 1967م، التي شكلت نقطة التحول الكبرى في المضامين الشعرية، والتقنيات والأساليب الفنّية للقول الشّعري.

وليس من المبالغة القول أنه:"حتى ولو لم تحدث كل تلك المآسي السياسية الكبيرة، فإنّ الشعر العربي كان سيمرّ بثورة في تقنياته، بفضل تراكم التجريب الشعري، واستتباب المعرفة المكتسبة بالشّعر في العقود الماضية، وبدءً من كارثة فلسطين 1948م، تزوّدت الروح الفنية الثورية بوقود أكبر، ما أحدث تغييرات أكثر عمقا، وجرأة في الشّعر، وكانت اللهجة والموقف ففي الشعر العربي مما تغير بشكل مباشر[1]".

والمعاصرة تشكل مرحلة تراكم فكري وحضاري، لا للقصيدة العربية فحسب، وإنما لكل جوانب الإبداع، وما يزيد العقبات أمام النص الشعري المعاصر هو تغيّر الذائقة العربية، وطلبها المزيد من الأساليب والجِدَّة التي تتماشى مع ما نزل بالمجتمع العربي من تحوّلات لم ولن تتوقّف، لأنّ ذلك هو حال الحضارة والتاريخ في تطوّرهما، والذي يمكن قياس اللغة في تطورّها عليه.

[1] سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص ،703.

أ.ماهية الأنا وآليات تشّكل أسلوبه في خطاب تميم البرغوثي الشعري

1.بناء الأنا العربي وملامحه الأسلوبية في خطاب تميم البرغوثي الشعري:

لقد شَغَل سبرُ أغوار النّفس الإنسانية، وتَقَصّي أعماقها الفلاسفةَ والعلماء والمفكّرين، فنظروا لهذا الموضوع، وسالت أقلامهم، وتناقلت الحضاراتُ في كتبها ومعاجمها وأساطيرِها وأغانيها وأشعارِها وقصصها، ما ينمّ عن معرفة كبيرة بأعماق النّفس الإنسانية، لكنّها ظلّت قاصرةً عن الإحاطة بكلّ جوانب المعرفة الدّقيقة بها، ذلك أنّ أشكالَ التّعبير الكثيرةَ والمتنوّعة تشكّل مجالاتٍ واسعةً يصعبُ تفسيرُها جميعا، رغم أنّ الكتب السّماوية، وخاصة القرآن الكريم الذي لم يطَلْه تحريفٌ قد أعطت للفلاسفة والمفكّرين عبر الأزمنة المتتالية بعد الإسلام صورةً اتخذوها مبدأ تحليلٍ وتعليل فيما يقولون به.

وعند البحث في مفهوم الأنا، نجد أنّ أهمّ الكتاباتِ تلك التي قال بها المتصوّفة، فعندهم أنّها "الأنا المفكّرة، وأشاروا بها إلى الغيبة والشُّهود، وإذا قال الصّوفي: أنا بلا أنا، فإنّه يعني بذلك تخلّيه عن أفعاله"[1].

كما شُغلوا بالحديث عن "الأنا "في حديثهم عن الفناء والوجود، وكان الأنا عند ابن سينا (428هـ) بمعنى النّفس المفكّرة أيضا، وقد قال الحلاج (309هـ):

أنا من أهوى ومن أهوى أنا نحن روحان حللنا بدنا"[2]

ولا يكاد الأمر يختلف كثيرا عند الفلاسفة المحدثين، فقد "عدّوه مبدأَ كلّ تفكير، وعن طريقه انتهى ديكارت من الشّكّ إلى اليقين"[3]، ويكاد المحدثون يتّفقون على أنّ الأنا هو "تعبير عن الذات الواعية، وشُعُورٌ بالوجود الذاتي المستمرّ، هي مركز ارتباط الإنسان بمجتمعه، وتحقيق رغباته، وقد يّستَخدَم المصطلح ليشير إلى تلك السِّمة، أو ذاك المكوّن من مكوّنات الشخصية الذي يسيطر على السّلوك"[4].

وإذا تأمّلنا التعريفاتِ السابقةَ وجدناها تركّز على التفكير، والتعبير، والشعور بالوجود الذاتي-auto existence المرتبط بالجماعة، والذي يضيف أو يَهَبُ للشَّخصية سماتِها الخاصّة، ويضبط سلوكها.

وكونها ترتبط في تحديد مفهومها بعناصر الشّخصية، نجد أن علماء النّفس أولوا البحث في الأنا عناية كبيرة، في مقدّمة من شروحها وفسّرها فرويد (sigmund freud) في كتاباته وأبحاثه ودراساته، ووليم جيمس

[1] محمد التنوخي، المعجم المفصّل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1419ه/1999م، ج1، ص،133.
[2] مجدي وهبة، كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ، مكتبة لبنان، بيروت ، لبنان، ط2، 1984م، ص،62.
[3] المرجع نفسه، ص ،62 .
[4] محمد التنوخي ،المعجم المفصّل في الأدب، ، ص،133.

william james (1842م-1910م)، وكارل غوستاف يونغ carl gustaf young، ورينه سبيتز renee spitzer (1887م-1974م)، ففي رأيه كما في رأي سيغموند فرويد (1856-1939) أنّ الأنا "لا توجد دفعة واحدة، ولكنّها تتكوّن من خلال النّمو الشّخصي، وخلال صراعات الحياة على نحو أكثر دقّة"[1].

وفيما نجد البعض ساواها في مفهومها مع الذات، كان البعض الآخر يميّزها عنها، معتبرين أنّ "الذات هي الشّخص في كُلّيته، والأنا مرجعٌ نفسيٌ تحدُّه وظائفه، وحدّوها بحدود الوعي والحكمة، فقد جعلها كارل غوستاف يونغ الجزءَ المركزيَّ من حقل الوعي وموضوعه"[2].

وقد فصّل علماء النّفس الحديثَ عن الأنا، وقسّموها قسمين؛ الأنا الغائبة، والأنا العليا، وأشاروا إلى أنّها بنية تحتية للشخصية، ضابطة لعلاقات الفرد بالعالم الخارجي، وأيّدوا حاجتنا إلى الآخرين لصونها مستقلّة وسليمة، وبعيدة عن التفتّت، ذلك أنّها "محلّ توحّدات الفرد المتخيَّلة"[3]، وقابَلها فرويد في تنظيره لمفهومها بالهو أو الهذا، فهي عنده "ذلك العنصر من العقل الإنساني الذي يمثّل العمليات الواعيةَ المرتبِطةَ بالواقع، والمتصارعةَ مع الهذا (العنصر الغريزي)la composante instinctiv ، والأنا العليا (عنصر الأخلاقيات)volet éthique ، وقد استخدمه بادئ ذي بدء لحفظ الذات"[4].

والأنا الغائبةُ أو الهو هي التي تمثّل الرّغباتِ والعواطفَ، "وتتولى أمور العاطفة أو الشّهوة (ضمن طاقاتها الرّغبية) énergies de désr ، وأمّا الأنا من لدنها فماهيةٌ تعمل على إدارة شؤون العقل أو الرّشد (ضمن قواها اللارغبية) Ses pouvoirs involontaires، وأمّا الأنا العليا فماهيةٌ تعمَدُ إلى إقرار سلطة الرّقابة (ضمن مطالبها الاجتماعية)"[5].

لهذا نجد البعض يعرّف الأنا العليا بالضمير الكابح للأنا، فهو "المسؤول عن الشّعور بالذنب عند خرق نظام السّلوك الأخلاقي".

---

[1] نوربير سيلامي، المعجم الموسوعي في علم النّفس، بمشاركة مائة وثلاثة وثلاثين اختصاصيا، تر: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 2001م، ج1، ص،311.

[2] المرجع نفسه ، ص ،311 .

[3] المرجع نفسه، ص ،313.

[4] هتشنسون، تر: خليل راشد الجيوسي، معجم الأفكار والأعلام، مراجعة وتدقيق، رانية نادر، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، ص،47.

[5] غياث المرزوق، الأنا، مجلة معابر الالكترونية، ديسمبر 2008م، الموقع الالكتروني:
Www.maaber.org/indexa/al-dalil-min.htm#Ghiath-El-Marzouk

2.آلية التجسيد أو التشخيص في خطاب تميم البرغوثي الشعري :

إنّ الاستعانة بالتجسيد أو التّشخيص هي من أهم لوازم رسم ملامح صورة الأنا العربي في شعر تميم البرغوثي، فمن خلال هذه الآلية يمكن "إصباغُ الحياة الإنسانية على الأشياء، ولاسيما الطبيعة، ومنحها الحياة والنطق المشاركة الوجدانية، إذ يُبرز الشُّعراء انفعالاتِهم الإنسانيةَ على الجماد ويصوّرون الجامد كائنا يخاطبونَه، وقد يخاطبون الحيوان وينطقونه"[1].

إنّ هذه الآلية تسمح بدبيب الحياة في النّصّ، وتجعل على فكرةٍ أو موضوعٍ كائنا معبّرا عن نفسه، في صورةٍ على قدرِ غرابتها، تبدو أكثر إقناعا أو قابليةً للإقناع لِما يمنحُها التجسيدُ من قوّةٍ إيحائية وتأثيرية، ففي "التشخيص قد يُعتبر كائن أو شخص من نسج الخيال ممثلا لفكرة أو موضوع"[2].

وليس هذا بالغريب في ميدان الشعر، خاصة عند الرمزيين، فعنصر الدهشة الذي يخلّفه استعمالُ هذه التقنية هو أولى أولويات الشُّعراء، ووسيلتُهم في التجديد وبعثِ روحٍ في النّص، وهذا ما يراه البعض فارقا في عالم الكتابة خاصة الشِّعرية، وعالم الإبداع عموما، إذ يرى البعض أنّ "الشاعر وصانع الأسطورة يعيشان في عالم واحد، ولديهما موهبة واحدة، هي قوة التشخيص، فهما لا يستطيعان تمثّل شيء إلا إذا أعطياه حياة داخلية وشكلا إنسانيا"[3].

ولهذا فالبراعة الحقّة هي حسن انتزاع الشّيء من عالمه، من عالمِ الجمود، وحمله إلى عالم الحركة، والفعل والقول، ومنح الجماد أو الحيوان القدرة على التعبير عن مكنونات النفس البشرية قد يجعل مما يقال على لسان الجماد أبلغ مما تتفنّن الخطابات في حمله، لهذا نجد نزار قباني يقول: "أنه لا شعر بدون اغتصاب، وأعني بالاغتصاب إخراج الشعر من مملكة العادة والإدمان إلى مملكة الدهشة، فعظمة الشاعر تقاس بمدى قدرته على

[1] محمد التنوخي، المعجم المفصّل في الأدب، ج1، ص ،252.

[2] إبراهيم فتحي ،معجم المصطلحات الأدبية، ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقص، تونس، دط/1986م، ص ،85.

[3] إحسان عباس ،فن الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1962م، ص ،156.

إحداث الدهشة، التي لا تكون بالاستسلام للنموذج الشعري العام، الذي يكتسب مع الوقت صفة القانون السرمدي، ولكن تكون بالتمرد عليه ورفضه وتخطيه"[1].

وأشعار تميم البرغوثي سواء بالفصحى أو بالعامية، لا تكاد تكون خِلوا من التّشخيصات المنثورة هنا وهناك لأفكار أو مواضيع، وبين إعطاء الجمادات هبة النُّطق أو ترك الكلام لها، وبين استنطاقها وأحيانا تولي الكلام عنها، كما لو أنها قالت ثم خرست، تتوالى التشخيصات ومعها الشُّخوص التي أُفْرِغَت فيها الأفكارُ لترسمَ ملامح أنا عربيٍّ كل ما في حناياه ينطق بما في وجدانه وواقعه وآماله.

ففي قصيدة "مقام عراق" نلمس تلك الحركة الاستفزازية للجماد رغبة في استنطاقه، إذ يبدأ بالهلال فيقول:

يا هِلالاً لَنا

يارفيقَ الرِّفاق

هلْ سألَتَ وأنتَ تَعُدُّ خُطانا من الهجرةِ النَّبوية حتَّى احتلالِ العراقْ

هلْ رفِقتَ بنا

يا رفيقَ الرِّفاقْ؟[2]

وهو أكثر المقاطع استفزازا للجماد حتى ينطق، وهنا يحكي على لسانه، فيقول:

فقالَ الهلالْ

أنا الاحْتمالْ

أنا الزَّعمُ أن الإضاءةَ في اللَّيْلِ مُمْكِنَةٌ دُونَ أنْ تَظْلِمَ النَّارُ زَيْتاً

ودُون افتِخارِ الدُّخانِ بلا وجهِ حقٍّ علَى العَالَمينْ

أنا اللَّيل حينَ يُخَالف فطرته ويضيءْ

أنا الاحتمالُ الضئيلْ

أقول لكم، إنّ شمساً، وإن فارقَتْ، ما تزالُ هنا

[1] نزار قباني ،قصتي مع الشعر، ص ،82.

[2] تميم البرغوثي ، ديوان مقام عراق. ، ص ،15 .

في زَوَايَا السَّمَاءَ

ووجهي عليها الدَّلَيلْ[1]

ومع أنّ هذا التشخيصَ للهلالِ بعيدٌ عن الغموض، إذ يمكن فهمه بقليل تفكير، عكس ما "في الشعر الحديث من طفرة تتخذ خطّ ارتداد إلى الوراء، إلى التجسيد المثالي الغامض، المشحون بألغاز النفوس الفردية الغامضة وأسرارها"[2]، مع ذلك فإنّ اختيار الهلال يبقى الاختيار الأكثر حمولة للمعاني والإيحاءات، فالهلال العربيّ منذ القدم، صَديقُ حِلٍّ وارتحال، ووجهُ الجميلة خلف النقاب[3]، هو قارب الفضّة الذي تعلّقت أنظارهم به، وهو الرّقّ الذي رسِمت به اللام والألف[4].

لكن رؤيةَ الشَّاعر في هذا المقام أعمقُ من أن تُنزِل الهلالَ لتَراهُ خلف نقاب، أو تخطّه في رقّ بين لام وألف، أو تجعلَ منه قاربَها الفضّي الذي ما رَكِبَتْه يوما، ولا جالت به أقطار السّماء، هي رؤيةٌ لا تتحدَّث عن الهلال، وإنّما تعطيه مطلق الحرية لأن يقولَ ما كان طوال كلّ تلك السنين والعقود والقرون، التي حلّ فيها وارتحل في أقطار السماوات، ليحكي عمن سار معهم وساروا معه، أو في ضوءه، عمّن أنار دروبَهم واستناروا بنوره، عمّن ظلموه ومن وقّروه.

لهذا كانت الصُّورة الشعرية "تجسيدا لرؤية الفنان الشاملة للعلاقة بينه وبين العالم"[5]، رؤيةٌ تتعدى تشبيه جمالٍ أو حُسْنٍ أرضي بآخر سماوي إلى إضفاءِ أبعاد أعمقَ وأدلّ في النفس الإنسانية، من ذلك: الثباتُ ومقاومة الظلمة التي ترمز لمقاومة القبح الموجود في هذا العالم، ومقاومة الظلم والاستبداد بكلّ أشكاله، والعَود، والوفاء، والانبعاث.

تواصِل الصُّورة التشخيصيةُ image diagnostique حمل المعاني، والدّفاعَ عن حقّ العودة والانبعاث، ورصد الأدلّة على صدقِ الوعد، وبثّ الأمل في النفوس، مُكَذّبة ادعاءات الراصدين.

أنا الاحتمالُ الخفيفُ الثقيلْ

أنا كلّما أضعفَ اللهُ ضَوئِيَ طالَبْتُكُمْ أَنْ تَرَوْنِي أَكْثَرَ

1 المصدر السابق، ص ،16 .

2 رضوان الشهال ، الشعر والفنّ والجمال، ، دار الأحد، بيروت،لبنان، ط1، 1961م، ص ،32.

3 إشارة إلى قول الشاعر: سَفرنَ بدورا وانتقبن أهلة ، بمعنى إذا كشفن وجوههن بدين كالبدر ، وان هنّ انتقبن كنّ كالأهلة ،ينظر ديوان عبد المحسن بن محمد بن غالب الصوري ، تح مكي سيّد جاسم ، إشعار للطبع والنشر ، ج1، ص ،16 .

4 إشارة إلى قول الشاعر:كأنّه بعد تحنان الرياح به....رقٌّ تبيّن فيه اللام والألف .

5 غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، القاهرة ، مصر، ط1، 1993م، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط2، 1978م، ص ،124 .

هاتوا مناظيرَكُم واستَعِدّوا

أنا الأَمَلُ المسْتغِلُّ الذّي دَائِماً يَطْلُبُ الْمُسْتَحِيلْ[1]

وبهذا تكون الأنا المعطاة للجمادِ جاعلة منه إنساني الوجود، هي أنا الشَّاعر الآملةُ بغدٍ أفضلَ، المتمسّكةُ بحقّ العودة، والانبعاث، وما ينطق به الهلال مُرافعة أمام كلّ المدّعين أن لا نور يسطع منه، وتكذيب لكل من يقول أنّ الأيام لا تدور، وأنّ الضعيف لا يُهاب له جانب.

يستثمر الشّاعر تميم البرغوثي في هذا المقام الهلالَ كرمزٍ يجسِّد معانيَ ذات كثافةٍ إيحائيةٍ، منها الطُّلوع، والوجود المكذّبُ لكلّ الادعاءات بالزوال، وكأنّ كلَّ الأعذار المختَلَقَة لاختفائه لا تدلُّ على شيء ممّا اختُلِقت لأجله، وبالتالي يصعب تصديق الأدلَّة والبراهين حتَّى ولو كانت علميةً، لأنّ طلوع الهلال في النهاية يلقي بكلّ ما قيل أدراج الرِّياح، لتحلَّ محله حقيقة واحدة يصدِّقُها العارفون به، وهي عودته، ووجوده في زوايا السماء.

وها هو " **الهلال**" يسترسل بالقول:

يوقِنُ الرَّاصِدُون بِأَنْ لا صَباحَ سَيَطْلُع مِنِّي

لأنّي ضَعِيفٌ نَحِيفٌ هَزِيلْ

ويأتونكم بالبراهين هذا هُوَ الْعِلْم

إنّ الأهِلَّة أبْخَلُ مِنْ أَنْ تَجُودَ علَيْكم بِنُورْ

وإنَّ الأَهِلَّة محضُ صخورٍ[2]

حتى الآن يلخّص الهلال معاني وأفكار عدّة، من عناد وثباتٍ وكفاح، وأمل وصدق وعد، وعودةٍ لسالف عهد، وإصرار وتضحية وشهادةٍ وشهود.

- **فما الذي يمكن أن يحمله من معاني أكثر؟**
- **هل يمكن للفظة هلال أن تحتمل المزيد من الدلالات الشعرية ؟.**

إنّ الإجابةَ رهْنٌ بِملَكة الشاعر الخالقة، وبقُدرته على التخييل، ومتى ما استسلمت الأنا الشاعرة للشّعور الدقيق بما حولها، من أصواتٍ وحركةٍ وجمود، استطاعت أن تُحاور ما استوعبَه كيانها، وتوقِظ في داخلها شعورا

[1] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ،ص ،16 ،17.

[2] تميم البرغوثي ، ديون مقام عراق. ، ص ،17.

أوسع وأكثر إصغاء وانتباها لأدقّ تفاصيل الحياة، "فالشعور الدقيق هو الذي يتأثّر بكلّ مؤثّرٍ، ويهتزّ لكلّ هامسةٍ ولامسة، فيستبعد جدّ الاستبعاد أن تؤثر فيه الأشياء ذلك التأثير وتوقظه تلك اليقظة، وهي هامدةٌ جامدة، صِفرٌ من العاطفة خِلوٌ من الإرادة"[1].

وبهذا يفتح التشخيص بابا لتَيَقُّظ الحواس، واستثمارها في استيعاب العالم والوجود، واختزال فكرته وتدبُّرها، ثمّ إعادة بعث الصورة النهائية المتبلورة لدى الأنا عن الوجود والأحاسيس، بصياغة لفظية بيانية معبّرة عن مكنونات النفس البشرية وتَصَوُّراتها، "فالشعراء يسرقون مشاعرنا ولغتنا وأحاسيسنا، ليصوغوها شعرا بيانيا، يسرقون به ما تبقى من أخيلتنا"[2].

فالشاعر تميم البرغوثي بطريقة أو بأخرى يكسب الطبيعة إلى جانبه، ولا يتأتى له ذلك بالتعالي عليها أو مهاجمتِها، وإنّما بالتماهي معها والخضوع لسلطانِ التأمّل العميقِ في حركاتِها وسكناتها، التي تنعكس تلقائيا على شعره وقبل ذلك شعوره، الذي يرى في ما هو موجود في الطبيعة إنسانا قادرا على التجاوب معه ومحاورته، "وهذا ما يُعرب عن مدى رهافة إحساس الشاعر، وقدرته على التخييل، ودقّة إصغائه لمفردات الطبيعة وكائناتها من حوله، وتحاوره معها، وتجاوبها معه شعريا، كأنّما تشاركه أحاسيسه ووجدانه"[3].

لذلك فإنّ "**الهلال**" يواصل مرافعتَه أمام التاريخ والوجود:

وقالَ الهلال

أنا الاِحْتمالُ بِكُلِّ المعاني

أنا الاحتمالُ الذي في السُّؤالْ

أنا الاحتمال الذي في القواعدْ

أنا الاحتمالُ بمعنى الأملْ

أنا الاحتمال الذي في الجَمل

وأنا الاحتمال بمعنى الرحيل

[1] عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته وشعره، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط6، 1967م، ص ،35.

[2] محمد عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط4، 1998م، ص ، 290 .

[3] محمد جاهين بدوي، النسق والاغتراب في شعر يحي السمادي، دار الينابيع، دمشق، سوريا، ط1، دت، ص ،158.

إذا ارتَحلَ الركبُ قيل احتملْ

وقال الهلالْ

أنا ذو الشهادة

بالمعنيَيْن، شهيدٌ وشاهد

وكلّ احتمالٍ يكون شهيدا

وكُلّ شهيدٍ يكون احتمالا

فصبرا زماني

سَتَدري، إذا أَذِنَ اللهُ لي فيك

أيَّ عدُوٍّ كريمٍ تُعاند[1]

هي إذاً، إجابةٌ تكفي للدّلالة على مدى استيعاب الشاعر تميم البرغوثي للُّغة، وحُسن توظيف معاني ألفاظها ، بِمَلَكةٍ لغوية تبعثُ الحياةَ في معاجمِ اللُّغة الموضوعَة للإحاطة بكلماتِها وتنظيمها، لكنَّ المزاوجة بين عنصرٍ طبيعي كالهلال، ومعانٍ جمّة متناثرة في معاجم اللغة وقواميسها تُفضي إلى تصوّرٍ حرّية من نوع آخر، حرية تُمثِّل إفراجاً عن معانٍ مرصوصة بتلك القواميس، كانت الغاية الأولى من رصّها حِفظَها وحمايتها من الضّياع، لكنّها تتحوَّل بمرور الوَقت إلى رهائنَ، حبيسة دفّتي كتاب، والشَّاعر الذي كان قبل قليل سارقا للُّغة، يُصبِح في الحقيقة مُنقذا لها، إذ ما نَفعُ أن يملكَ النَّاس معاني كثيرة في أذهانهم ويحفظوها عن ظهر قلب، دون أن تكون لهم تلك الملِكة الخالقة التي تأتت للشَّاعر، والتي تمنح الكلماتِ روحاً، وحياةً جديدة بكلّ استعمال وتوظيفٍ داخل نصٍّ شعري، ألَن تصبح السّرقة بهذا المعنى عملا بطوليا؟.

ففي النهاية ما يسرقه الشَّاعر يعود إلينا بأبهى حُلَّة، وقد لا يعجبنا ما فعله الشاعر بلغتنا التي سرَقها، ولا بأحاسيسنا، ولكنّ مجرّد رؤية ما كان موجودا عندنا يعود إلينا بصورةٍ مختلِفة عن تِلك التي كان عليها عندما كان محفوظا وربّما حبيسا لدينا، تَجعلُنا نفطِن إلى أنّنا فرّطنا فيه، وإلا ما كان لِيُسْرَق، وأنّنا أثناء حفظِه اطمأننا إلى أنّه لا يحتاج لشيءٍ سوى الحفظ، والواقع أنّه كان بحاجة لأن يحيا ويُستعمل، فكما تقول الحكمة: "السفينة آمنة على

[1] تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ،19 .

الشاطئ لكنها ليس من أجل ذلك صُنعت"[1] ، وبهذه الحالة نصبح أمام اللغة وأمام الشعور نحن المذنبين لا الشاعر، وكُلّ هَجمةٍ قدناها يوما ضدّ الشاعر الذي أسميناه يوما سارقا، تصبح وثيقة إثباتٍ على بطولته واحتماله أذانا له وللغة.

لا تحتاج اللغة أن نهرّبَها في قواميس ومعاجم، أو متاحف ومراكز، تحتاج فقط أن نطلق سراحها، فهي قادرة على حماية نفسها، ولا أَأْمَنَ عليها من شعر شاعرٍ عالم بها.

وإنّه لأمرٌ مُخجلٌ أن يفطن البدوي الذي كان في الصحراء لهذا، ويُحرّرَ لُغَتَه شعرا تتناقله الصَّحراء، ثمّ يأتي بعده جيلٌ يرى في فِعله سذاجة وقِلّة احترازٍ، ويعيبُ عليه أنّه توارثَ لغة شَفاها، وكان الأجدر بهذا الجيل أن ينظر إلى فعله هو، الذي يسبّب في الحدّ من استعمالات اللُّغة، وأمات منها من الكلمات ما يكفي لفتح مقابر لغوية.

إنّ الشاعر تميم البرغوثي في علاقتِه باللُّغة يُلَخّص أفكارا ومعاني ضمّتها كتبٌ ومعاجمُ وقواميس، ويصبُّ في قوالب تشخيصية مليئة بالعاطفة، ما تطوله يداه وتحمله جوارحه من الدلالات العميقة الكثيفة، فالتشخيص صفة عميقةٌ موغلةٌ في كياننا، وهو "ذو قدرة على التكثيف والاقتصاد والإيجاز، وإليه يرجع الفضل في انتشار الدوافع الانفعالية وتبدّدها، وأهم ما ينبغي أن يُحرِزَه التجسيم رسوخ الإطار العاطفي، بحيث يتجاوز عتبات الحسي والمعنوي، ويلتقي بمقولةٍ لا هي حسيةٌ ولا هي معنويةٌ خالصة، وإنّما هي الدنيا السحرية التي تجمع الظاهر والباطن والحسِّيَّ والمعنوي"[2].

لذا يحتمل لفظ الهلال معاني البقاء والزوال والاكتمال، والنور والظلمة، فيقول:

أنا بذْرَةٌ في حقول اللَّيالي

يبشّرها بالزوال اكتمالي

وإنْ أَكْتَمِلْ فاكتمالي زوالي

وإن زلتُ عُدْتُ إلى مولِدي

بذرةً في حقولِ اللّيالي[3]

[1] باولوكويلو ، الخيميائي ، تر ، جواد صيداوي ، تد،روحي طعمة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، ط40،بيروت،لبنان،2019،ص،12.

[2] مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، دت، ص ،136،137.

[3] تميم البرغوثي ، ديون مقام عراق. ، 20.

ودورَةُ الهلال بين الاكتمال والزوال ليست سوى انعكاس لدورة الحضارة، بين قيامها وأفول نجمها، وكُلُّ حضارةٍ تُبْذَرُ فكرة، ثمّ تزدهر وتتطوّر إلى أن تبلغ أوج ازدهارها، ومع ذلك يرى المستشرفون والمنظّرون للحضارات أنّ بلوغ القمَّة هو الإيذان ببدء مرحلةٍ جديدة نحو نقطة النهاية، التي تكون هي الأخرى محطّ الانطلاق لفكرةٍ جديدة وحضارة جديدة أخرى.

لهذا ولأسباب أخرى يرى الشاعر تميم البرغوثي في حال الأمّة أمرا طبيعيا، ودورةُ الزّمان التي لا تنتهي ولا تسلم أمّة ولا حضارة من سلطانها، ففي النهاية كلُّ أمّةٍ تحمِلُ بَذرةَ بقائها أو فنائها مع قيامها أو في اندثارها، وهي دائما بين شرّين، شرّ الفناء الذي تخشاه وتهابه، وشرّ آخر هو شرّ البقاء الذي تسعى للحفاظ عليه، وفي ذلك السّعي للبقاء لا بُدّ أن يبقى الصراع قائما مع ما يواجهها من عوامل الفناء.

ظلامٌ ونور، وحقٌّ وزور، وطفلٌ ومارِد

أنا اللّيل في النور، والنور في اللّيل

والكلُّ في الجزء، والجزء في الكلّ

أعني المعاني جميعاً

ومَعنايَ واحدْ[1]

إنّ معرفتنا بما سُرقَ منّا، وبالأحرى نحن عندما نتعرّف على ما سُرِقَ منّا، لا نتعرّف عليه إلا بقدر ما نتعرّف على أنفُسنا، وكلُّ معرفة بما صار عليه بعد سرقته تحملُ في ثناياها معرفةً بذواتنا بعد تلك السّرِقة.

والحقيقة أنّ عودته إلينا مؤقّتة، إذ طالَ الحالُ أو قصُر، سَتُعاوَدُ سرقته منّا يوما ما، أو مِمّن أورثناهموه، وما ينبغي أن نأسف عليه حقّا ليس السّرقة في حدّ ذاتها، وإنّما أن لا يسرقَه خبير بالكلمات، قادر على منحها الأفضل.

وهنا نخلص إلى القول أنّ دورة حياة كلمة، ودورة حياة اللّغة، ليست هي الأخرى سوى انعكاس لدورة حياة الطبيعة، يمثّل الهلال جزء منها، ويمكن اختزال دورة الحضارة واللّغة والأمّة في الهلال، فيكون هذا الجزء كُلّاً،

[1] المصدر نفسه، ص ،20.

كما كان من قبلُ كُلّاً واختزلناه في جزء، إنّه ببساطة، أمرٌ طبيعي كما الخوف أمر طبيعي، وهو ما عبّر عنه الشاعر تميم البرغوثي في القصيدة التي عنونها بالعنوان نفسه "أمرٌ طبيعي"، فقال:

يا أُمّتي، يا ظبيةً في الغارِ تسألُني وتُلحِفُ: « هل سَأَنْجُو؟»

قُلتُ: « أنتِ سَألتِني من ألفِ عامٍ. إنّ في هذا جَواباً عَنْ سُؤَالِكِ »

يا أُمّتي، أدري بأنّ المرءَ قد يخْشِى المهالكْ

لكن أذكّرُكُم فقط فتَذَكّرُوا

قَدْ كان هذا كُلُّهُ من قَبْلُ واجْتَزْنَا بِهِ

لا شيء من هذا يُخِيفُ، ولا مُفاجأةٌ هنالك

يا أمّتي ارتبِكِي قَلِيلاً، إنَّهُ أمرٌ طَبِيعِيٌّ

وقُومِي،

إنَّهُ أمرٌ طَبِيعِيٌّ كَذَلِكَ[1]

ويلحُّ الشاعر تميم البرغوثي على تجسيد صورة الأنا العربي الشامخ والمتشبث برغبة البقاء، وهو يجسّد هذه الفكرة عن البقاء والثبات survie et persistance في كثير من أشعاره، إذ نجده مرّة أخرى في رمز طبيعي آخر هو النخلة، فكما قدّم بين يدي الهلال ثناء وعتبا، ثمّ استفزّه ليحكي، فعل مع النخلة، لكنّه لم يتماد مع النخل تماديه مع الهلال، إذ هي العمّة، وعليه حفظ كرامتها في مخاطبته إياها، ويُعلِن ثِقَتَه فيما ستقول، وحسنَ حفظه سرّاً إن اؤتُمِن عليه، فيقول:

نخلَ العراقِ أنا أعمى ولَمْ أرَ ما

أصابَ قومي وإنّي لا أُصَدِّقهم

إن أخبروني فأخبِرْني برِبّكَ يا

نخلَ العراقِ وإنْ...

[1] تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص،61.

نخلَ العراق اسْرُدِ التاريخَ مُكْتَمِلاً

كما شَهِدْتَ عليه لا كما وَرَدَا

يا رافِعَ التّمر عن أيدَي الرِّجالَ فلا

ينالُهُ أحدٌ إلا إذا صَعَدَا...

يا رايةَ الإنسِ في الصَّحراءِ تُعْلِمُ بعضَهم ببعضٍ كأمٍّ تجمعُ الوَلدَا..

يا نخلُ يا عَلماً يُسقى المياه ويُعطِي رِزْقَهُ بَلَحاً

وكُلُّ أعلامِنا تُسْقَى بأعمارنا، ثُمّ الثَّمارُ رَدَى[1]

قد شاع لدى الشعراء العرب القدامى ، وصف جزئيات الطبيعة واحتلت النخلة مكانتها من هذا الوصف و التّشخيص، ومن أمثلة ذلك قول المتنبي:

مامقامي بأرض نخلة إلا كمقام المسيح بين اليهود

أنا في أمة تداركــها الله غريب كصالح في ثمـــود[2]

ومن هذا القول نقول أنّ " أرض نخلة" هي رمز لبلاد العراق ، ولطالما مثلت بغداد مهد النخل وهبته وعراقته.

فالنخلة أمّ هذه الأمّة التي تقف في مكانها داعية إليها أبناءها، كما الهلال أبٌ لها، يتحمّلُ عبء الحياة عنها، وعبء اللّيل الطويل لينير دربها، فالهلال قال قبلا:

المَوْتُ مُحْتَمَـــلٌ ضَيْفًا بِهِ ثِقَلُ كذا قِيامِيَ بعْد اللّيـــــلِ مُحتَمَلُ

واللّيلُ حِمْـــلٌ أنا مِنْ تَحتِه جَمَلُ يا قائمي اللّيلِ لا خَوفٌ ولا وَجلُ

أنا لَكُمْ وَلَدٌ إنْ شِئتُ أو سَلَفُ[3]

وهو (الهلال) مِنْ قَبلُ توجّه إلى الله بِتوجُّهِه إلى قِبْلَتِه، فقد وصفه الشاعر تميم البرغوثي قائلا:

ويا سِرَّ قومي الذي ما تَأَوَّلْ

ويا منْ أَعِنّةُ أعمارِنا في يَدَيْه

1 تميم البرغوثي ، ديوان مقام عراق. ، ص ،34،35.

2.عبد الرحمن البرقوقي ، شرح ديوان المتنبي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنا ن ، المجلد الأول، ص، 44،48

3.تميم البرغوثي ، ديوان مقام عراق. ص،22.

ويا مَنْ يُشيرُ إلى قِبلةِ الله ما يتحوّلْ

يَحِنُّ إليها تَحِنُّ إليه

لِذا تُبصرون ذراعَيْه مُمتدّتَين كما دائماً للعناق[1]

من لم يشهدوه، وللشاعر أنا مؤمنة أنّ سرد التاريخ لم يكتملْ، وأنّ أجيال الأمّة إن اطّلعت على تاريخها فسترى أنّ بإمكانها فعل أمورٍ كثيرةٍ حتى تغيّر مجراه، ولِتُعيد دورة الزمان سرد حكايتها التي ظنتها يوما غير قابلة للحكي.

والنخلُ بهذا يشخّص كالهلال فكرة البقاء والاكتمال والاستمرارية والشهود والشهادة، وصدق الوعد، والثبات في وجه العدو، يقول الشاعر تميم البرغوثي:

يا نخلُ قُلْ واختصِرْ إنّ العِدى وصَلُوا

يا نخلُ يا باقياً أقوامُه رَحَلُوا

يا نَخلُ هلاًّ سَألْتَ اليَومَ مَنْ قُتِلوا

هلْ يَقتُلُ اليأسُ أم يقتُلُ الأمَلُ؟

نخلَ العراق أسرُدِ التَّاريخ مُكتمِلاً

حتى نرَى أنّهُ ما ليسَ يَكْتَمِلُ

وأنّه لمْ يزَلْ فِيهِ لَنَا عمَلُ

نَخلَ العراقِ جزاكَ الله صالحةً

أُسرُدْ لنا ما ترى لا ما الوَرَى نَقَلُوا

فلَيْسَ من غابَ عنْ يومٍ كمَنْ شهِدا[2]

[1] المصدر السابق، ص ،15.

[2] المصدر السابق، ص ،38،37.

إنّ التشخيصات في خطاب تميم البرغوثي الشّعري كثيرة، وقد شكّلت آليةً مهمة في تحديد ملامح الأنا العربي، ومن التشخيصات التي أوردها بالعامية المصرية قصيدة **"النملة"**، حيث تعطى الكلمةَ لتُعبّر عن نفسها تعبيرا يعكس في الحقيقة واقع المواطن العربي، وصراعاته اليومية في ظلّ ما يكتنف العالم من تنافس لإثبات الوجود، ومن القصائد أيضا قصيدة **"أوضة"**، وهي بالعامية المصرية أيضا، حيث يصوّر حوارا خلاقا بين أناه والغرفة التي تعكس في النهاية حيرته الوجودية Existentialisme، وعالم المتناقضات الذي يحيا فيه، ولهذا تركت تحليل هذه القصيدة إلى الجزء الخاص بمزج المتناقضات، ولتكون شاهدا على أنا تميم البرغوثي الحائرة.

وخلاصة القول أنّ آلية التشخيص أو التجسيد تكاد تكون صاحبة الحظّ الأوفر من العناية في تحديد ملامح الأنا العربي، ومعالم وجوده في خطاب تميم البرغوثي الشعري ، فالكائن سواء كان جمادا أو حيا، يمنح الأفكار ويشّد الشاعر بتلك الأشياء إلى أناه الداخلية moi intérieur بُغية إضفاء شحنات نفسية عليها، ويحفّزها على إنتاج معناه الخاص.

3.آلية تراسل الحواس واستنفارها في خطاب تميم البرغوثي الشعري:

إنّ يقظة الحواسِّ مطلب أساسي في تفتّح الملكة الشِّعرية لكلّ شاعر، وقد تتزامن الحواس في الشّعر، "وتزامن الحواس يعني الترابط الوثيق بين صورة أو إحساس مدرك بإحدى الحواس، وبين صورة أخرى أو إحساس آخر مدرك بحاسة أخرى، وفي تزامن الحواس يثير صوت معين مرأى لون معين"[1] .

ولا يقتصر الأمر على هذا وحسب، بل يتعدى تراسل الحواس إلى "وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنَصفُ المشمومات بصفات المسموعات، ونصف المرئيات بصفات المسموعات، ونصف المرئيات مثلا بصفات المشمومات"[2].

ومن الأمثلة الواردة في خطاب تميم البرغوثي الشعري الفصيح قوله:

في القدس رائحةٌ تُلخّصُ بابلاً والهندَ في دخانِ عطّارٍ بخانِ الزيتْ

والله رائحةٌ لها لغةٌ سَتَفْهَمُهَا إذا أَصْغَيْتْ

وتقولُ لي إذ يطلقونَ قنابلَ الغاز المسيّل للدُّموعِ عَلَيَّ : « لا تحفل بهم»

وتفوحُ من بعدِ انحسارِ الغازِ وَهْيَ تقولُ لي:« أَرأيتْ؟» [3]

وتَيقُّظ الحواس في ملاحظتها الألوانَ والروائح والأذواق ينمّ عن وجود أنا واعية بما يحيطها، ومستعدّة للاستسلام للّحظة التأمُّلية التي لا يمكن توقُّعها، بل أبعد من ذلك، في استسلام الأنا ثنائية فريدةٌ، الأولى؛ يقظة الحواس، والأخرى حالة التماهي التي تعيشها بعدما تخضع لسلطان الوعي باللّون أو الرائحة أو الأصوات أو الأذواق، ما يبعث على الانغماس في لحظة المتعة التأمّلية، وما ينجرّ عنها من إدراك لمعان دفينة في النّفس، ما كانت لتدركها لولا استسلامُها ذاك لحواسّها، واستنفارها والوعي بها.

في خضم ذلك تنجرّ أنا الشَّاعر ومعها أنا القارئ للتيقّظ لما لمْ تنتبه له من قبل، لهذا فكقرّاء "محتاجون أن نستفزّ حواسنا نحن أيضا ونحن نقرأ الشّعر بصفة عامة"[4]، حتى تتجلى لنا الصورة النهائية المبثوثة مكوناتها في ثنايا الخطاب.

---

[1] إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية، ، ص ،83 .

[2] مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف، الإسكندرية ، مصر، دط، دت، ص ،95.

[3] تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ص ،10 .

[4] أحمد درويش، في نقد الشعر، الكلمة والمجهر، دار الشروق، القاهر، مصر، ط1، 1417هـ/1996م، ص ،123.

وإذا كان التّشخيص يمنح الصُّورة نوعا من الغرابة، من حيث أنسنةُ الجماد والحيوان، فإنّ استنفار الحواس وتراسلها يحملها نحو التغريب، بطريقة أكثر تأثيرا في النفس، لأنها طريقة تخلط بين عمل الحواس، وتبعث على الدهشة أثناء هذا الخلط، وبهذا يكون "التغريب والتشويه والخلط بين عمل الحواس ملمحا أساسيا من ملامح الصورة وفلسفتها"[1].

فالصورة الشِّعرية تحتاج في رسمها لإحساس بأدقّ تفاصيل الحياة والوجود، إذ متى ما حسُن تصوير العواطف والموجودات والمحسوس كان نصف المسير نحو دغدغة الشعور قد تمّ، ولم يبق إلا أن يكون للشعر نغمه وموسيقاه، ووصلاته الإيقاعية ليتفق مع الذوق العام، والعربي خاصة، والذي يطلب وينتظر من الشعر أن يكون إيقاعا موزونا معبّرا عن خوالج النفس، فالصورة هي "بيت قصيد القصيدة، هي إكسير الشعر، وهي التجسيد المشعّ في الخارج، بشعور يومض من الداخل"[2] وإن كان اتفاقه هذا ليس شرطا عند بعض النقاد، إذ لا حاجة إلى توضيح جمالية الصورة، في حال برع الشاعر في مزج عمل الحواس، وأنصت إلى الصوت الداخلي المنقاد لاستنفار الحواس والاستسلام لرغبة التأمّل التي تبعثها، تاركا للقارئ مهمّة اكتشاف تلك الصورة النهائية وتذوّق حسنها، إذ "هناك حاسة سادسة تولد مع الطفل، بها يدرك ما في الصورة من جمال، وما في الموسيقى من سحر، كما يتوّق بها ما في الشعر من حسن الخيال وجودة التصوير"[3].

وممّا يدل على استنفار الحواسّ في شعر تميم البرغوثي شدّة انتباهه لما حوله، خاصة في قصيدته "في القدس"، حيث يصف كلّ ما فيها من أسوار المدينة وما خلفها، إلى ما في داخلها من أشخاص مواطنين وأجانب، ومستوطنين، روائح وأبنية، وطيور، وغيرها، إذ يقول في أحد المقاطع:

في القدس يزدادُ الهلالُ تقوُّساً مثلَ الجنينْ

حَدَبًا على أشباهِه فوقَ القبابِ

تطوَّرَتْ ما بَيْنَهم عَبْرَ السّنينَ علاقةُ الأَبِ بالبَنينْ...

في القدس تعريفُ الجمالِ مُثَمَّن الأضلاعِ أزرقُ

فوقه يا دام عِزّك قُبّةٌ ذهبيةٌ ،

[1] محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر، القاهرة ، دط، 1984م ، ص ،22.

[2] راجي عشقوتي ، أضواء على الشعر الحديث، بيروت، لبنان، 1973م، ص ،31.

[3] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، ص ،5.

تبدو برأيي ، مثل مرآة محدّبة، ترى وجه السماء مُلخَّصاً فِيهَا

تُدِلّلُها وتُدْنِيهَا

تُوزّعُها كَأَكْياسِ المعُونَةِ في الحِصارِ لمستَحقّيها

إذا ما أُمّةٌ من بعدِ خُطبةِ جُمعةٍ مَدَّتْ بأيديها

وفي القدس السّماء تفرّقت في النّاس تحمينا ونحميها

ونحملها على أكتافنا حملاً إذا جارت على أقمارِها الأزمانْ[1]

ومن أمثلة استنفار الحواس واستثمارها في تشكيل الصورة بالعامية المصرية، ما نلفيه في قصيدة "قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف"، إذ يقول:

أحب أقعد على القهوة مع القاعدين

وأبصّ في وشوش بشر مش مخلوقين من طين...

أقول بحكم القاموس، إنَّ الهَوَاءَ جَمَاد

وأشمّ ريحة شياط بس اللي شايفه رماد[2]

ويواصل الشاعر تميم البرغوثي في خطاب هذه القصيدة، قائلا:

ريحة بخور في الغورية وألف حبلِ غسيل

وأيقونات تبكي لما تسمع التراتيل

كإنّ في حدّ يسقي كلّ لون فيها....

ريحة بخور في الغورية وميّة في الشارع

محلّ بيبيعْ عصيرْ بانيهْ "المؤَيَّد شِيخْ"

صاحب محل وصبية يهْروا بعض صريخ

[1] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ص ،9.

[2] تميم البرغوثي ، ديوان قالوالي بتحب مصر قلت مش عارف، ص13،12.

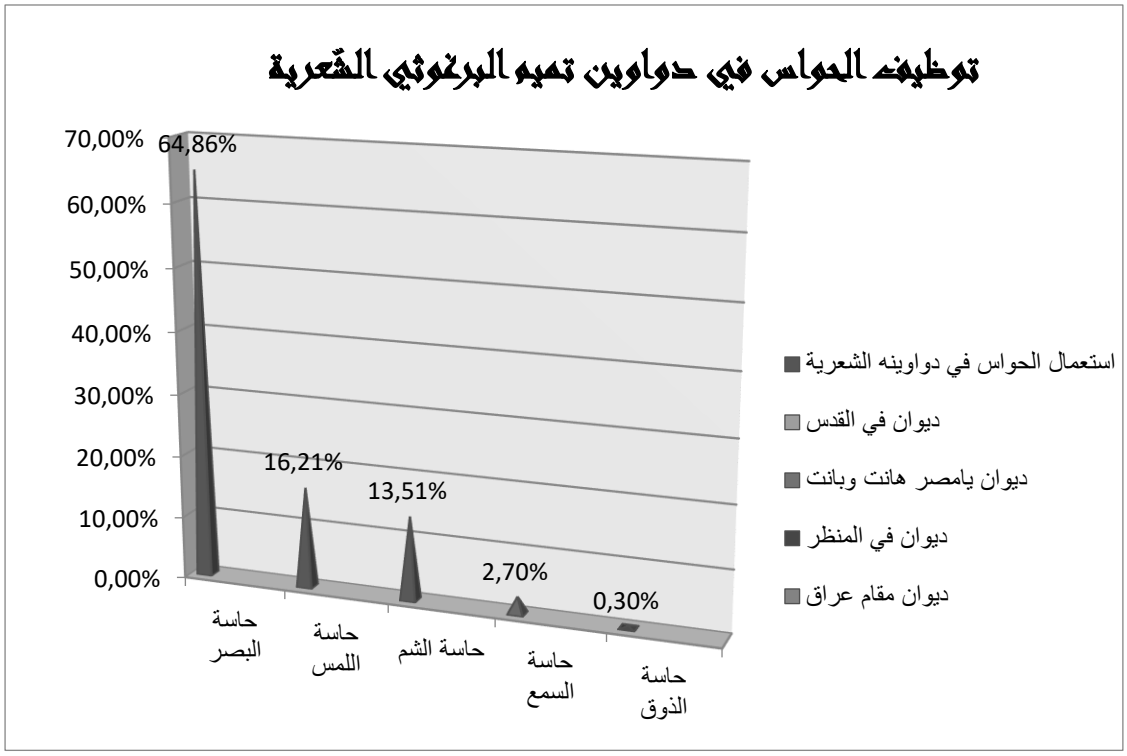
وفرقة بتقول موشّح "يا سقاة الراح"

مَدْنَة عليها المؤَذّنْ بِالعَنا طالِعْ

لكن أذانه يعدّي من السَّما مِرتاح![1]

يقصد بقوله أبصّ في وشوش بشر مش مخلوقين من طين أنّه ينظر في وجوه بشر يبدون له كأنّهم ليسوا مخلوقين من طين، وبقوله أشمّ ريحة شياط أي احتراق، و"الغورية" حي من أحياء القاهرة العريقة.

فيما يلي نموذج بياني لاستنفار الحواس واستعمالها في دواوين "**تميم البرغوثي**":



أما في ديوانه "**مقام عراق**" وديوانه "**قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف**" فأكثر ما يمكن ملاحظته هو غياب حاستي الشّم واللّمس، إذا ما استثنينا بعض القصائد الشعرية في ديوان "**قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف**"، إلى جانب الذوق التي تشترك فيها مع ديوان "في القدس"، والحضور القوي لحاسَّتي النَّظر والسَّمع، معبّرا بذلك عن تأثُّر الأنا العربيّ بما يراه في واقعه وعلى شاشات التلفاز وصفحات الأنترنيت، وما يسمعه يوميا في مختلف وسائل الإعلام، وما يسمعه أهل "**العراق والشام ومصر**" من قصف أو قنابل أو رصاص، أو أصوات صراخ وعويل وندبة على من ماتوا في "**ساحات التظاهر أو غارات إسرائيل، والولايات المتحدة في فلسطين**

[1] المصدر السابق، ص،13،14،15.

والعراق"، أما في قصيدته " ذنوب الموت" فأهم ما يلاحظ أنّ الشاعر مستسلم للحظة غياب شبه كلي لحواسه، إلا ما يوحي بتأمّل، في المقاطع الأخيرة، والتي تمنح شعورا بما خلص إليه الشاعر من تجربته مع الحزن، والألم، ما يقود إلى الاستنتاج أنّ حالة حزن الأمّة في الواقع العربي، خاصّة في تلك اللّحظة التي ما انمحت من ذاكرة العرب للطفل محمّد الذرة ووالده تحت رصاص الرّشّاش عزّلا، والتي يقول فيها الشاعر:

ترى الطِّفلَ من تحتِ الجدار مُناديا ... أبي لا تخفْ، والموتُ يهطل وابله

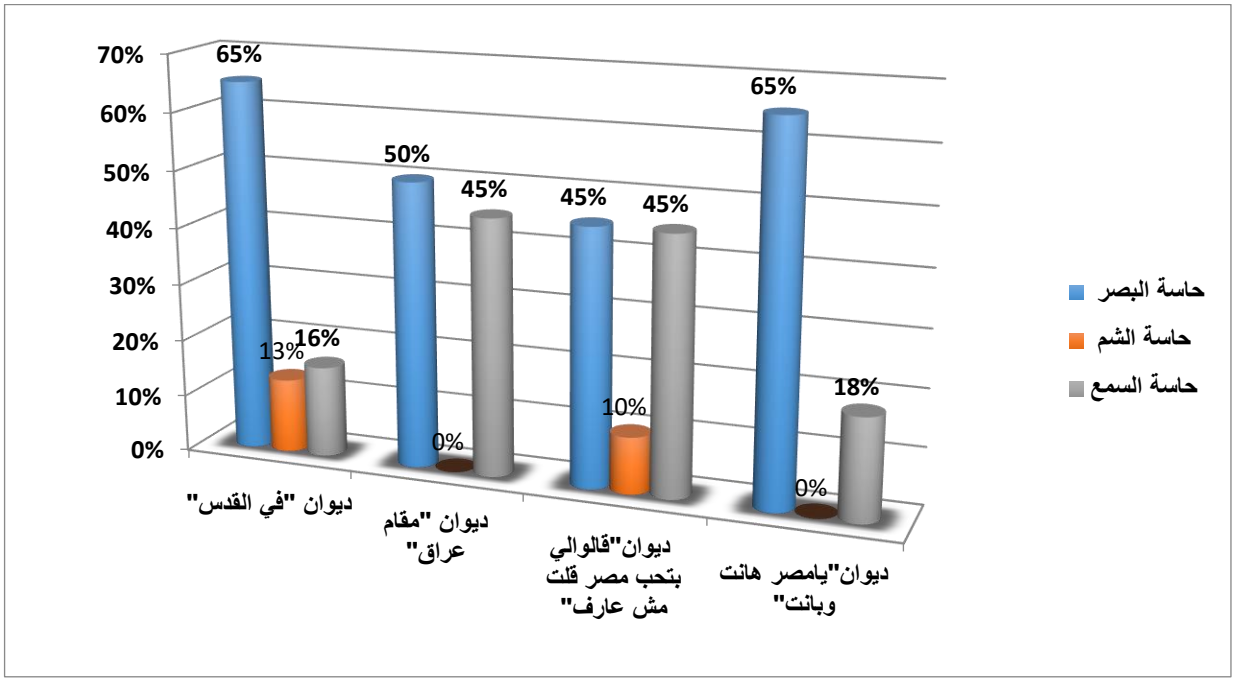
ووالدِهُ رعبـــــاً يُشِيرُ بكـــــــفّه ... وتَعْجَز عن ردّ الرّصاصِ أنامله

أرى ابنَ جمالٍ لمْ يُفِـده جَمَـــالُه ... ومُنْذُ مَتى تَحمي القتيلَ شَمائله

على نَشرةِ الأخْبـار في كـلّ ليلةٍ ... نرى موتَنَا تَعلو وتَهوي مَعَاوِلُـه

أرى الموْتَ لا يرضى سوانا فريسةً ... كأنّا لَعَمْري أهلُـــــهُ وقبائله[1]

وفيما يلي بيان لأهم الحواسّ البشرية المستثمرة في دواوين الشاعر تميم البرغوثي:



[1] تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ،98.

ولعلّ هذه الإحصاءات التقريبية، تؤكّد مبدأ الشاعر الذي عبر عنه في إحدى لقاءاته التلفزيونية بقوله: "الكلام عن أهمية الثقافة عموما، محتاج أن نعرف ما معنى الثقافة أولا، إنها أوسع بكثير من قراءة الكتب، أو من التعليم الرسمي، هي ما يجعلك مختلفا عن الآخرين، وتجعلك تشبه الناس الذين تنتمي إليهم وينتمون إليك، يعني بمعنى آخر الثقافة هي الهوية. وسيلتنا في معرفة ثقافتنا وتحسينها هي قراءة الكتب وقراءة الناس، فالناس مثل الكتب، جلوسك في المقهى أو مشيك في الشارع، أن تكون عينك حسّاسة على النّاس الذين تراهم وتقرأ وجوههم"[1].

وهذا ما يؤكّد تأثّر الشاعر تميم البرغوثي في تعريفه للشّعر بوالده الشاعر مريد البرغوثي، فقد صرّح أبوه أنّ الشّعر في نظره "ليس إلهاما، بقدر ما هو انتباه، أن تنتبه، بحواسّك الخمس إلى ما يدور حولك، داخل نفسك، وحولك في المحيط الصغير، والمحيط الكبير الذي هو الكون، درجة الانتباه الحادة التي ترى، والتي تلاحظ، والتي تدرك، والتي تتوقّف، والتي تندهش عند ما هو عابر، وما قد لا يبدو مدهشا للآخرين، هذا الانتباه هو الذي يولّد الكتابة"[2].

وخلاصة القول في هذا الفصل أنّ التجسيد والتشخيص واستنفار الحواسّ ، تشكّل أرضية خصبة للشاعر تميم البرغوثي في رصده لمتغيرات عصره، ولملامح الأنا العربي وسماتها في مختلف أطواره، ماكان فيه منها قديما، وما آل إليه اليوم، وما ينتظره مستقبلا في توقّع الشّاعر.

[1] برنامج عصير الكتب، قناة دريم 2 للمزيد الموقع: www.aseer-alkotobdreams.tv

[2] معتز الخطيب حاور العائلة في برنامج من وحي القلم، ، قناة الجزيرة الدوحة، قطر، 2009م، ينظر أرشيف القناة على الموقع: www.aljazeera.net

البنى الدلالية أبعادها وحقولها في خطاب تميم البرغوثي الشعري

أ- مدخل نظري :

ظهرت في ميدان البحث اللغوي الكثير من النظريات التي عنيت بوضع منهج معين لدراسة المعنى و نذكر من أبرز هذه النظريات نظرية الحقوق الدلالية و النظرية التحليلية و التوليدية و السلوكية و السياقية:

1. نظرية الحقوق الدلالية :

ويعرف الدكتور جاسم محمد عبد العبود هذا المصطلح النقدي ، في كتابه "مصطلحات الدلالة العربية" بقوله: "تعد من النظريات الرئيسية و المهمة في علم الدلالة الحديث، و هي من أفكار علم الدلالة الحديث و لكن هذا لا ينفي صلتها بالتراث الذي هو رافد لكل بحث اللغويون العرب القدماء في المعاجم و بخاصة معاجم الموضوعات و العلاقات بين الكلمات، أو القرابات فيما بينها أو تشابه رأس الحقل الدلالي أو الكلمات التي تحت ذلك الحقل و نقصد برأس الحقل الدلالي، هو الكلمة الرئيسية أو اللفظ العام في أي حقل"[1].

و تعود بدايات هذه النظرية عند الغربيين ربما إلى عام 1977 فقد استعمل "تجنر" (Tegner) مصطلح حقل في مقال له بعنوان تقديم أفكار الحقل اللغوي و في عام 1885 استخدم "أبل" (Abel) مفهوم الحقل اللغوي، و يعد مايو (Mayer) أول من عرض أفكار بشكل منظم حيث ميز ثلاثة أنواع من نظم المعنى:

1- النظام الطبيعي Système naturel .
2- النظام الفني Systèmeمثل الألقاب العسكرية حيث قدم لها دراسة عام 1910.
3- النظام شبه الفني Système quasi-technique مثل مصطلحات الصيادين و الحرفيين[2].

و يرى أولمان أن النظرية تعود في ألمانيا إلى "هردر" (Herder) عام 1772 م و هو مبولدت Humboldt و لكن شيوع المصطلح باعتباره مفهوما لغويا يعود إلى هوسرل (Husserl)، و دي سوسير حيث تتصل فكرة الأخير عن القيمة اللغوية بنظرية الحقل الدلالي لأن قيمة الكلمة تعد عنصرا واحدا من عناصر المعنى و تزداد هذه القيمة عندما تتصل الكلمة بغيرها من الكلمات[3].

---

[1] . جاسم محمد عبد العبود، مصطلحات الدلالة العربية، دراسة في ضوء علم اللغة الحديث، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007م 1428هـ ص ،219.

[2] .فريد عوض حيدر، علم الدلالة دراسة نظرية و تطبيقية، مكتبة الآداب ميدان الأوبر ،القاهرة ،مصر، ط1، 2005م، 1424هـ، ص ،179.

[3] . المرجع نفسه، ص، 172،173 .

و تقوم نظرية الحقول الدلالية على أساس تنظيم الكلمات في حقول تجمع بينها لوجود ملامح مشتركة بين كلمات الحقل الدلالي الواحد فهناك مجالات تتصل بالمحسوسات و أخرى تتصل بجوانب غير مادية[1].

أما مفهوم نظرية الحقول الدلالية أو الحقل المعجمي "lexical Field" هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالاتها و توضع عادة تحت لفظ عام يجمعها مثال ذلك كلمات الألوان في اللغة العربية فهي تقع تحت مصطلح العام لون و تضم ألفاظا مثل: أحمر، أزرق، أصفر، أبيض...إ لخ.

وقد عرفه ستيفن أولمان Stephen Ullman بقوله : " قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر مجال معين من الخبرة "[2] ،و ليونز (Lyons) بقوله: " مجموعة جزئية لمفردات اللغة "[3].

و تقول هذه النظرية إنه لكي تفهم معنى كلمة يجب أن تفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا ، أو كما يقول "**ليون**" يجب دراسة العلاقات بين المفردات داخل الحقل أو الموضوع الفرعي، و لهذا يعرف ليون معنى الكلمة بأنه: " محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في الداخل في داخل الحقل المعجمي"[4].

و هدف التحليل للحقول الدلالية هو جمع كل الكلمات التي تخص حقلا معينا و الكشف عن صلاتها الواحد منها بالأخر و صلاتها بالمصطلح العام.

[1] . مهدي أسعد عرار، جدل اللفظ و المعنى، دراسة في دلالة الكلمة العربية، دار وائل للنشر، عمان ،الأردن، ط1، 2002، ص، 44.

[2]. فريد عوض حيدر، علم الدلالة دراسة نظرية و تطبيقية ،ص، 173.

[3].المرجع نفسه ، ص، 174.

[4].أحمد مختار عمر، علم الدلالة، علا الكتب ، القاهرة، مصر، ط1 ،1985، ط2، 1988، ط3، 1991، ط4، 1993، ط5، 1998، ص81،80،79.

ويقسم بعضهم العلاقات بين كلمات الحقل السنتجماتي إلى نوعين :

أ. الوقوع المشترك .

ب. التنافر[1].

2. نظرية التحليل الدلالي:

كان همّ تشومسكي من خلال اللسانيات التّوليدية والتّحويلية ، أن يوجد قواعد تقوم بوظيفة وصف الجمل في لغة من اللغات ، وبناء قواعد كلية ، أو عامة تمكن من استنباطها صوريا، وفي النهاية ، فإن منطلق الوصف أو الصورنة هو الواقع العملي لمتكلم اللغة، ولكن كل ذلك كان مرتكزا على نظرية عامة تقر بوجود مكونين كبيرين ضمن النحو التوليدي ، كما عرضه تشومسكي نفسه عن كتابه "البنيات التركيبية 1957"، أولهما المكون التركيبي الذي يتكفل بإنتاج الجمل الممكنة في اللغة (مظهر الإبداعية) ويمكن تمييزها عن غيرها من الجمل غير الأصولية أو المخالفة للمعيار، أما المكون الثاني فالمكون الصياتي، أو الفونولوجي، الذي يعد الترجمة العملية الحسية للمكون التركيبي، هذا في ظل إغفال مكون يقوم بوظيفة الاشتغال على الدلالة، وتحديد مجموع آليات تفسير العبارات، أو الجمل الناتجة عن إئتلاف وحدات معجمية دنيا[2]، حيث بدأ بعض التوليديين من تلاميذ تشومسكي يستدركون على نظريته.

كما ظهرت في شكلها الأول تلك المحاولات أو الجهود التي قام بها كل من كاتز وفودور **katzo – fodor** عام 1963، حيث قدما لأول مرة نظريتهما في تحديد دلالات الكلمات في مقالهما **The Structure of a Semantic Theory** ثم أدخلت عليها تعديلات متنوعة فيما بعد[3].

فقاما بتحليل مميز للكلمات ودلالاتها وأحصي في ذلك ثلاثة عناصر اتخذت كمفاتيح للتحليل وتحديد المؤلفات التي تشكل الكلمة وذلك لتعيين دلالاتها وهذه العناصر هي : المحدّد النحوي، المحدّد الدلالي والمميز[4].

---

[1] المرجع السابق، ص ،80، 81.

[2] أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ، الجزائر 2005 م، ص249.

[3] حسام البهنساوي ، التوليد الدلالي، دراسة للمادة اللغوية في كتاب شجر الدر لأبي الطيب اللغوي في ضوء نظرية العلاقات الدلالية ، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، جمهورية مصر العربية ، ط1، 2003 ، ص ،23.

[4] منقور عبد الجليل ، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، ، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، سوريا، 2001،ص، 91.

1- المحدد النحوي أو القواعدي : فيتخصص بالبيانات الوظيفية للمفردة، وقد اعتبر عنصرا جوهريا.

2- المحدد الدلالي : فإنه عنصر قد يتواجد داخل المعجم مع بناءات أخرى لاتصافه بالشمولية بين (الوحدات الدلالية، اللكسيم* lexème).

3- الموضح (المميز) : فهو يمثل دلالة محددة، ولا يتوافر في أماكن أخرى إلا في حالة تعددية الدلائل (الترادف) ،وفي المثال الآتي تطبيق لرؤية المحددات الدلالية :

1- أكل الفتى تفاحة حمراء

2- تزوجت العانس من رجل غني.

3- اشترى الفلاح بقرة وثورا .

4- البشاشة والهشاشة أساس نجاحه التجاري.

5- صحراء الربع الخالي مفازة جرداء.

⇦ الولد + ذكر + عاقل + إنسان + فاعل .

⇦ تفاحة + نبات + لون + غذاء + مفعول به.

⇦ العانس + أنثى + إنسان + فاعل .

⇦ البقرة + حيوان +أنثى + مفعول به .

⇦ الثور + حيوان + ذكر + مفعول به.

⇦ البشاشة والهشاشة + (مترادفات) + التطور الصوتي + دلالة محددة (انفتاح أسارير الوجه).

وهناك خطوط أخرى تلتقي، وتبتعد، لكنها تسهم في بيان الدلالة و كشف شعبها كذلك فإنها تسهم في بيان الكيفية التي تتحرك فيها المفردات داخل مبنى التركيب.

*اللكسيم أو الوحدة المعجمية : هو مفهوم دلالي يعين "الكلمة" في أبعادها الدلالية المتنوعة ، فكل كلمة (لكسيم) تشتمل على مجموعة من الإمكانات الدلالية . إنّ الخطاب ينتقي لبناء عالمه الدلالي ، إمكانية أو إمكانيات ، تاركا جانبا مجموعة أخرى من الإمكانيات.

وقد رأى البعض أنها تشكل عنصرا مهما من عناصر شروح العلاقات داخل التركيب وأما القسيم للأجناس النحوية (اسم، فعل، فاعل، حال، تمييز). وتطبيقاتها واسعة جدا تحتاج إلى بيانات توزيعية مختلفة، حتى يمكن الكشف عن معطياتها في ميدان العلوم البلاغية ، وسواها[1].

3. الدلالة في النظرية التوليدية التحويلية:

تعتبر هذه النظرية من أشهر النظريات اللغوية حاليا ،حيث يعد تشومسكي رائد هذه النظرية عاد بالبحث الدلالي إلى الطابع العقلاني الذهبي، إلا أن نظريته استطاعت أن تقدم تفسيرات علمية لظواهر لغوية تخص الدلالة، وتستند هذه النظرية على آلية توليد جمل صحيحة اعتمادا على كفاية المتكلم/ الكاتب اللغوي ويعني ذلك توفر قواعد تنظيمية ذهنية في عقل متكلم اللغة تتيح له ما شاء من الجمل، وقد انطلق تشومسكي Noam Chomsky للتدليل على وجود هذه الكفاية، من تعلم اللغة عند الطفل، بحيث أن الطفل ينتج جملا لم يسبق له أن سمعها من قبل بناءا على القواعد الكائنة ضمن كفايته اللغوية .

و النظرية التوليدية "تتخذ شكل قاعدة – إعادة كتابة – أي أن تعيد كتابة رمز يشير إلى عنصر معين من عناصر الكلام برمز آخر أو عدة رموز"[2].

أكد تشومسكي على البنية السطحية والبنية العميقة **Structure Profonde** للجملة وعن طريق الجمل النواة يمكن أن تولد جمل محددة بالعمليات التحويلية التي تطلق على المعنى السطحي للجملة فتحوله إلى المعنى العميق، ويعتبر تشومسكي وأتباعه أن "كل جملة تتكون من بنيتين واحدة سطحية وهي التي تقال فعلا وأخرى عميقة وهي التي تكون العلاقات المعنوية فيها واضحة، ويمكن تحليل مؤلفاتها طبقا لقواعد معينة، فجملة "الأولاد العقلاء يتصرفون بحكمة" تتألف بنيتها العميقة من المؤلفات التالية: (اسم + تعريف + تذكير + جمع) +(صفة + مطابقة للإسم) + (فعل + الزمن الحاضر + ضمير + مطابقة للإسم + حرف الجر) + (اسم + نكرة + إفراد)"[3]:

---

[1] عبد القادر عبد الجليل، المعجم الوصفي لمباحث علم الدلالة العام، ، كتاب المعاجم اللغوية ، دار الصفاء للنشر والتوزيع، ط1 2006، ص، 186،185 .

[2] منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي، ص ،94.

[3] نور الهدى لوشن، علم الدلالة (دراسة وتطبيق)، المكتب الجامعي الحديث الأزاريطة، الإسكندرية 2006، ص، 51.

ويأتي بعد تشومسكي جورج لاكوف George Lakoff الذي خطى بالنظرية خطوات عملاقة عندما تجاوز الاهتمام ببنية اللغة، دون أن يهملها؛ أي الكفاءة اللغوية إلى جانب جد مهم، وأكثر فاعلية في إنتاج الدلالة وتفسيرها، وهو الأداء الكلامي أو الاستعمال اللغوي، وقد اقترح أن تؤسس النظرية الدلالية المطورة في تحليل معاني تركيب على:

1-1 – البنية المنطقية Structure Logique: ممثلة في مفاهيم الكلمات لا الكلمات كأصوات، كدلالات الفاعلية والمفعولية، والسببية،... وغيرها. وهي العلة في التواصل و التفسير.

2-1 – البنية السطحية Structure de surface: الممثلة في التمثيل الصوتي أي ما نسمعه أو نتلفظ به من كلمات أثناء النطق **Prononciation** .

3-1 – مستوى السياق Niveau de contexte: أي ما يؤلف من مجموع التمثيلات الصوتية للكلمات ، وهو السياق اللغوي على وجه خاص.

4-1 **مستوى المعني المنقول Niveau sens véhiculé**: ويريد به المعنى الذي يفسر، أو يفهم انطلاقا من المظاهر و الملابسات المتصلة بالسياق اللغوي[1].

وإن عدنا إلى الخطاب الشعري لتميم البرغوثي لوجدناه يزخر بتدفق لغوي لأهم الحقول الدلالية التي دعمت المعجم اللغوي وأرست قواعده البنائية ، وهذا يعود إلى ثقافة الشاعر وميولاته الإبداعية .

ب.البنى الدلالية أبعادها وحقولها في خطاب تميم البرغوثي الشعري:

زخرت دواوين الشاعر تميم البرغوثي منها" مقام عراق، يامصر هانت وبانت، في المنظر ، في القدس ، وقالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف ..." ، بمعجم شعري فريد من نوعه ، حيث نميز فيه بين مجموعة من الحقول الدلالية البارزة ، والتي كان لها الأثر البالغ في إثراء الخطاب الشّعري لدى الشاعر، ويعرّف الدكتور عبد السلام المسدي "الحقل الدلالي لكلمة ما ، تمثله كل الكلمات التي لها علاقة بتلك الكلمة ، سواء كانت علاقة ترادف وتضاد أو تقابل جزئي أوكلي ...فكل مجموعة نسميها الحقل ، والحقل هو المعنى العام الذي يشمل كل الوحدات (الحيوان هو الحقل الذي تندرج فيه كل الحيوانات التي فيها الحياة والحركة"[2]، ويمكن حصر الحقول الدلالية الخاصة بالشاعر في ما يلي:

---

[1] نواري سعودي أبو زيد ،الدليل النظري في علم الدلالة، ، دار الهدى، عين مليلة ، الجزائر، ص، 149.

[2]. عبد السلام المسّدي ، اللسانيات وأسسها المعرفية ، ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، ط1 ، الجزائر ،أوت ، 1986 ، ص ،46.

1.الحقول الدلالية الخاصة بالهجر واللقاء:

تُعرف كلمة "الهجر" لغويا وخاصة عند ابن منظور في معجم لسان العرب"أنّ الهجر ضدّ الوصل ، هجره ، يهجره،هجرا، وهجراناً ، أي صرمه، أما كلمة الهجرة جاءت في الحديث الشريف لاهجرة بعد ثلاث ، يريد به الهجر ضدّ الوصل ..وهجر الشيئ وأهجره : أي تركه ، وهجر الرجل هجراً إذا تباعد ونأى.."[1] ،وقد تعامل الشاعر تميم البرغوثي مع الهجر بتعامل خاص ناتج عن هجر الوطن "فلسطين" ، وكان موقفه من هذا الهجر سلبي تمثل في الحزن والبكاء الحارق ، فهو بمثابة طفل بعدت عنه أمه لايلبث ينتظرها في بكاء حتى تعود إليه ، فتعود معا سعادته وأمانه واستقراره.فمثلاقوله في قصيدة "رجز USA":

ياغُربتي يا غُربة المغترِبِ

عنْ داره أو غُربة المقترِبِ

من نَفْسِهِ التي تظَلُ تّخْتَبِي

يُؤرِيغُها كذا بدونِ سببِ[...]

كم طالب من جهله بالمطلب

يدْفعُهُ مطلبه للعطِبِ

حديقة جمالها كالقُطُبِ

يُديرني من حولها تَعجُّبِي

كأنّ مِقلاعا كبيرا دار بي

فصِرتُ مثل المبعَدِ المنْجَذِبِ[2]

نجد في خطاب تميم البرغوثي الشعري العديد من الألفاظ الخاصة بالهجرو الفراق واللقاء، فالشاعر قد افتتح قصيدته مثلا "في القدس"،على سنن الأولين بالوقوف على الأطلال ،إلا أن هذه المحاولة قد باءت بالفشل بسبب الأعادي المحتلين وقوانينهم الغاشمة ضده وضّد الفلسطينيين ،تلك القوانين التي منعته من المرورعلى دارالحبيب لو أبعدته عن القدس كله ، ومن الألفاظ التي تنصب في باب البين " فردّنا عن ،الغياب ،قبل الفراق ، متى تبصر ،

1 .ابن منظور ، معجم لسان العرب، ج5، مادة "هجر" ص،252.

2.تميم البرغوثي ، ديوان فب القدس، ص، 123.

حكم الزمان ، بينها ، مذ ودعتك ، تفرقت ، طال ، إن أراد دخولها ، بعد ، والقدس صارت خلفنا ، نائيا عن بابها ، قفي، يفديك قولي وقائله،لا تخذلي، احتماله ،. وهذا في قوله :

مَرَرْناعلى دارِالحبيبِ فـــردَّنا عن الدّارقانونُ الأعادي وسورها

وماكلُّ نفسٍ حين تلق حبيبها تُسَرُّولاكلُّ الغياب يضيرهـــا

فإن سرّهاقبل الفراق لقـــاؤه فليس بمأمونٍ عليهاسرورُهـــا[1]

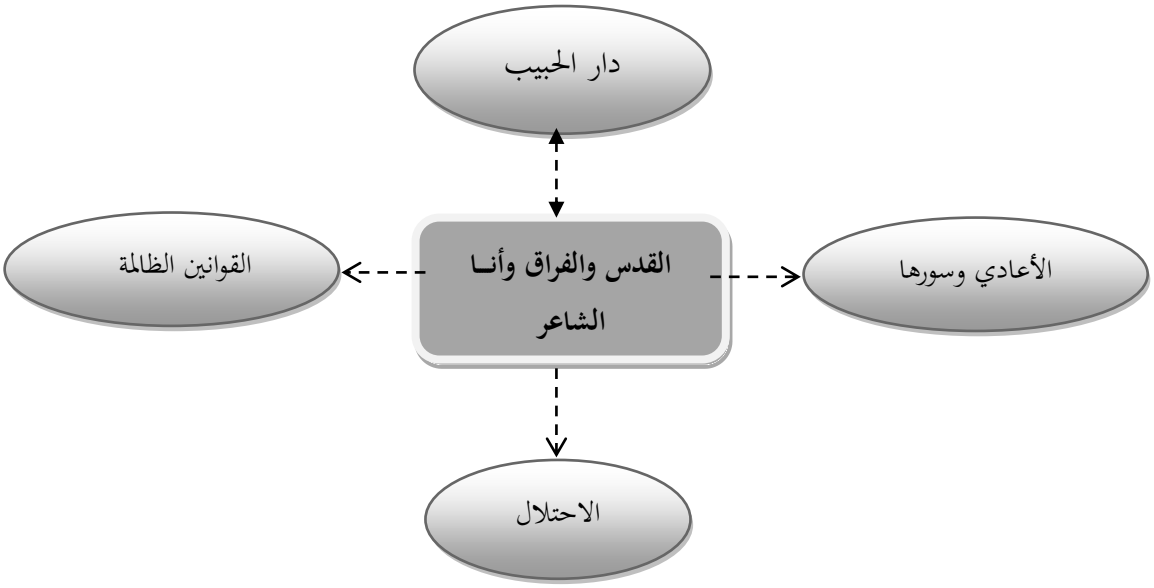
وقد شهد الخطاب الشعري العربي المعاصر علاقة خاصة بين الشاعر1884م-1962م ، في "جماليات المكان" الذي يستثمر التحليلات السيكولوجية للنار والماء والأحلام والهواء والنوم والأرض واللغة ، فكشف أنّ أحلام اليقظة مرتبطة بجدل الديمومة"[2] .

وهيَ الغزالة في المدى،حَكَمَ الزّمان بِبَيْنِها

مازلت تركضُ إثرهامُذْودّعَتك بعينها... نائيا عن بابها القُدسُ

وصارت خلفنا[3]

إنّ أنا الشاعر تقف أمام عدة اختيارات ، فراقها موت وهوان بالنسبة لها ، عرقلت لقاؤه معها ، ووقفت ندا في وجهه تترصد قدومه إليها شاكيا آلام وأحزان وحُنُوِ الاشتياق الذي يعتري إنسانا بُعِد عما يحبه ويعشق الموت في أحضانه ، والمنحنى البيّاني التالي يبين حالة البين التي حالت بين الشاعر وقدسه:



[1] . المصدر السابق ،ص7.

[2]. عبد الإله الصائغ ، دلالة المكان في قصيدة النثر ، بياض اليقين لأمين أسير أنموذجا ، دار الأهالي ،. دمشق ، سوريا ، ط1، 1999،ص ،38 .

[3] . تميم البرغوتي ، ديوان في القدس ، ص، 8.

2.الحقول الدلالية الخاصة بالإبصار والرؤية :

يحتل هذا الحقل جانبا كبيرا في خطاب تميم البرغوثي الشعري ، فنجد الكثير من الألفاظ الخاصة بهذه الحاسة، والتي اعتمد عليها الشاعر في توضيح مشاعره وأحاسيسه"وهذا التّفرد يأتي من قدرة المبدع على شحن الألفاظ بإيحاءات جديدة يختص بها دون غيره ، حتى تصبح خصيصة من خواص أسلوبه الشعري "[1] .

والله تعالى يشيد في كتابه المقدس بأهمية هذه الحاسة لدى عباده بقوله: " وهو الذي أنشأ لكم السمع والأبصار والأفئدة قليلا ما تشكرون"[2] ، و قوله أيضا " إنّ في ذلك لعبرة لأولِي الأبصار"[3] .

والمتتبّع لهذا التدفّق اللغوي الدال على الإبصار والرؤية يعي جيّدا عمق تجربة الشاعر تميم البرغوثي، التي يشترك فيها مع من يُخاطبْ ومع الجماعة المنتمي إليها .

لأن جودة الشاعر وخصوصيته تكمن في قدرته على تحميل هذه الألفاظ المستخدمة في خطابه الشعري دلالات وإيحاءات جديدة تعطي اللفظة قوة وتجعل شعره ذا خواص متميزة"[4] ، فيتّضِح فيها الواقع المعاش بكلّ ما فيه من قبح، وبدون زيف، أو محاولة لتجميله، وربما كان ذلك عمدا، ورغبة في تحريك مشاعر المتلقي التي صارت ميتة أمام الصورة الإعلامية المتكرّرة للمآسي اليومية في الوطن العربي، والتي فيها جفاء أورث القلوب قسوة.

متى تبصر القدسَ العتيقةَ مرّة فسوفَ **تراها العين**حيث تديره

على نشرة الأخبار في كل ليلة **ترى** موتنا تعلو وتهوي معاولـــه[5]

ويقول الشاعر تميم البرغوثي في قصيدة " سفينة نوح":

أُمة في السّماء

---

[1] . شريف سعد الجيار ، شعر ابراهيم ناجي ، دراسة أسلوبية بنائية ، الهيئة المصري العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2008 ،ص،184.

[2] . القرآن الكريم ، سورة النور ،الآية 78.

[3] . القرآن الكريم ، سورة النور ،الآية 44.

[4] . شعر ابراهيم ناجي ، ص ، 184.

[5] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ، 7 .

أُمة متعبةْ

جدةُ في صلاةِ العشاءْ

تراقبُ نشرةَ أخباركُم[..]

كالطفلة المستجيرة

تنتظرُ الخبر المشْتَهى

فلما رأتك بِوجهٍ جميلْ

نهيتَ الزمان كذا فانتهى

أقامت من الشّعرِ وزنَ الطويلْ[1]

3.الحقول الدلالية الخاصة بالسرور والبهجة:

نجد في خطاب تميم البرغوثي الشعري لفظة السّرور بمختلف أوزانها الاشتقاقية أومرادفات لهامن قبيل التخفيف عن النفس أوالتصبر ، و إن دلّ هذا على شيء فإنما هو دليل على عدم تشاؤم الشاعر ر غم الظروف القاسية التي يعيشها مع شعبه " فتجربة الشاعر التي تسيطر عليها العاطفة ، هي التي تحدد نوع المفردات المكونة لإنتاجه الشعري فإذا كانت العاطفة رومانسية ، مبتهجة تعبر عن الفرح ، فإن الالفاظ تأتي كذلك مبتهجة تعبر عن الفرح والسعادة "[2].

وماكلُّ نفسٍ حين تلق حبيبهاتُسَرُّ ولا كلّ الغياب يضـــــيرها

وإن سرّها قبل الفراق لقـــــاؤه فليس بمأمونٍ عليهاسرورُها

إذْ فاجأتني بسمةٌ لم أدْرِكيف تسلّلَت للوجه[3]

غير أنّ ما يمكن ملاحظته في بعض القصائد خلوّها من أيّ ألفاظ دالة على السرور.

[1] . المصدر السابق ،ص،88.

[2] شريف سعد الجيار ، دراسة أسلوبية بنائية ، ط1، 2008 ، 184.

[3]. تميم البرغوتي ، ديوان في القدس ، ص،8..

في حين تبقى خطابات شعرية ذات ألفاظ معبّرة في هذا الحقل، في مطلع القصيدة ومنتهاها، وبالرغم ما يبدو في الظاهر من تفكّك وانفصال بين مقاطع القصيدة، تردّنا هذه الملاحظة إلى القول بنفي وجود قفز بين المقاطع وعدم ترابطها، وتأكيد وجود ذاك الخيط الرفيع الذي يشدّ بداية القصيدة بنهايتها" فما المفردات إلا الخلايا الحية التي يتحكم المنشئ في تخليقها وتنشيط تفاعلاتها على نحو يتحقق به للنص كينونته في سياق النصوص وللمنشئ تفرده بين المنشئين"[1]. ويقول الشاعر:

تُصلي عليك زهور المروج

ينام الأُطيْفالُ فيهنَّ مثلَ الرحيقْ[...]

زهور عليها ندىً من غبارٍ[.]

وكان المدرس من فَرطِ ضجَّتهم يشتهي لويُقّيدهم بالحديدْ

وهم يضحكون بخبث وقدغيروا كلماتِ النشيدْ [2]

وميزة التّفرد تكمن في قدرة الفنان على دعم قاموسه اللغوي بطاقات فعالّة ، تميز أسلوبه الإبداعي.

و يمكن أن نحصر المفردات الدالة على السّرور في ما يلي :" تسر ، يسر سرورها ، إقبال ، يدبر ، ترى ، أرى ، بدت ، تبصر ، نرى ، تراها ، يرون ، تراهم ، صورا ، عينك ، تلت ، عينها ، أراك ، تريه ، أمرر ، واقرأ ، أرأيتها ، تنظر ، مرآة ، تبصرها ، العين ، أمعنت، فتراه ، ناظرا ، تنظرين ، وتلفتت، لترى ، ...".

4.الحقول الدلالية الخاصة الأنين و الألم :

لو عدنا إلى مدلول كلمة "الأنين" في المعجم اللغوي عند ابن منظور في لسان العرب يعرفه بأن "الرجل من الوجع يئن أنيناً...والأنان، بالضم : مثل الأنين...ابن سيده : أن يئنْ أنا وأنينا وأنانا وأنه تأوه .التهذيب: أن الرجل يئن أنينا ...ورجل أنان وأنان وأئنة : كثير الأنين..."[3] ، ومن هذا المفهوم نقول أنّ الأنين هو التوجع والتأوه والألم ، وهو نفس المعنى الذي تدور حوله مفردات الأنين والألم في خطابات تميم البرغوثي الشعرية ، فالشاعر تميم البرغوثي ينتابه ألم الفراق ، وأنين جروح قلبه الدائمة نتيجة لهجر موطنه مرغما ، فهو يتعذب ويتألم ويكابد الأحزان ويبكي:

[1] . سعد مصلوح في النص الأدبي ، دراسة أسلوبية إحصائية ، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية ، ط1 ، 1992 ، ص ، 85.

[2]. تميم البرغوتي ، ديوان في القدس ، ص،85 .

[3]. ابن منظور ، معجم لسان العرب، ج13، مادة "أنن" ص،28.

الشُّوقْ بِيِقْلِبْ مَعَ الحِرْمانْ ساعاتْ بِغَضَبْ

والصَّبْرْ بَسّ إماَّ بِخْلِصْ بِيْبْقى صبرِ جَميلْ[1]

نجد في هذا الحقل الألفاظ المتعلقة بالحزن أو الدالة عليه، هذا الإحساس الذي يتجسد من خلال دموع الشاعر وبكائه على بلده الذي أخذ بالقوة ظلما وعدوانا، وكذلك خوفه من نسيان بلده له" فإذا كانت العاطفة يائسة حزينة أتت الألفاظ كذلك مغرقة في الحزن واليأس"[2] .

إنّ بكاء الشاعر وألمه لم يكن على فراق محبوبته كما عودنا الشّعراء العرب القدامى ، المتحسرين على حبهم المفقود دائما ، بل يبكي على حبه الذي طالما بناه وشيده ثم ما يلبث أن يتهدم ، يبكي على تراب الأرض ، الذي لم يسِرْ عليه يوما ، إنه يعاني ألم البعد وقسوته اللامتناهية ، فيئن من شدة كتمان شوقه ، لذالم يجد تميم البرغوثي إلا شعره كي ينقل حزنه وألمه لها ، فشعره هو الملاذ الذي يجد فيه راحة وصفاء للتعبير عن الآلام والأحزان الكامنة في صدره ، حيث يقول :

والقدس سارت خلفنا

تغيرت ألوانها في الشمس من قبل الغياب ..

قالت لي وقد أمعنت ما أمعنت

يا أيها الباكي وراء السور ..

لاتبكي عينك أيها المنسي من متن الكتاب[3]

وجاءت مفردات هذا الحقل كالتالي: " الدمع،الباكي، الموت ، القبر ،ردّنا ، الأعادي ،قاتل ، قتيلها ، الردى ، الحزن ، كاهل ، قوابله ، مخلابه ، هالكا ، آكله ، عزائي ، الظلام ، المنايا ، متُ ، القتيل ، ذنوب ،البكاء ، الحساب ، قتلى ، مفقود ، يهطل ، وابله ، رعبا ، تعجز ، الرصاص ، ردّ ، موتنا ، تهوي ، فريسة ، الأكفان

[1] .تميم البرغوثي، ديوان يامصر هانت وبانت ،ص،38.

[2] . شريف سعد الجيار ، دراسة أسلوبية بنائية ، ط1، 2008 ، ص، 184.

[3]. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ، 7 ، 12.

...، **فالبكاء لغة** : بَكَى ، يَبْكِي ، بُكَاء ، قال الخليل بن أحمد الفراهيدي البكاء هو مقصور(البكا) وممدود (البكاء) ، وتقول : بَاكَيْتُ فُلانًا فَبَكَيْتُهُ أي كنت أَبْكَى منه"[1].

إنّ البكاء حالة من الأحوال الكثيرة التي تعتري الإنسان بفعل أسباب ودوافع ، لكن دلالاتها النّصية ومعانيها تختلف باختلاف أثرها على الشاعر وتأثيرها في القارئ.

وكلمة "بكى" تقال في الحُزْن ، وإسالة الدمع معًا ، ويقال في كل واحد منهما منفردًا عن الآخر . قال تعالى "وَلَا على الذِينَ إذا مَا أَتَوْكَ لِتَحْمِلَهُمْ قُلْتَ لاأجِدُ ما أحمِلَكُم عليه تَوّلوا وأعينَهُم تَفِيضُ مِن الدَّمعِ حزنًا ألاّ يَجِدُوا مَا يُنْفِقُونْ "[2].

ويقول ابن القيّم مفرقا بين بكاء الحزن وبكاء الخوف " أن بكاء الحزن يكون علما مضى من حصول مكروه أو فوات محبوب ، وبكاء الخوف يكون لما يُتَوَقَّع في المستقبل من ذلك"[3] ، قال تعالى: " إذا تُتْلى عليهم آياتُ الرحمن خروا سُجَداً وبُكيا"[4].

فالبكاء عند ابن قيم الجوزية سببه التوجع والتألم وهو المعنى ذاته الذي تحوم حوله مفردات الشاعر تميم البرغوثي ، فالشاعر دائم البكاء و البوح مما ينتابه من ألم الفراق ، وأنين جروح قلبه المستمرة نتيجة إبعاده عن بلده (القدس) ، فهو معذب ومتألم وحزين لهذا الهجران والبعد.

ويقول الشاعر في هذا :

بكت عيني وحُقّ لها بُكَاهَا *** وما يغني البُكَاءُ ولاالعَويلُ[5]

وتعتبر صفتا "الألم والحنين" بصمة خاصة بالشعراء الرومانتكيين **Romantiques**، الذين انصهروا في وصف مشاعرهم حتى كاد إحساسهم كما يقول محمد مندور " يقرب من المرض"[6]، والألم عند الشاعر تميم البرغوثي مستمر لا ينقطع إنه لا يعيش إلا لهذا الألم والأنين ، فهو لذته الأولى ، وهذا الأمر ناتج عن الآلام

---

[1] . الخليل بن أحمد الفراهيدي ، العين ، ج5 ، ص ، 417.

[2] . القرآن الكريم ،سورة التوبة ، الآية ، 92.

[3] محمد أبي بكر بن أيوب ابن قيّم الجوزيّة ،زاد المعاد في هدي خير العباد ، حقق نصوصه وخرج أحاديثه ، شعيب الأرنؤوط وعبد القادر الأرنؤوط ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، ط3 ، بيروت لبنان ، ج1 ، ص ، 177.

[4] . القرآن الكريم ، سورة مريم ، الآية ، 58.

[5] . البيت لحسان بن ثابت نقلا عن ابن قيم الجوزية ، زاد المعاد ، ص ،178.

[6] محمد مندور ، في الأدب والنقد ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، الفجالة القاهرة ، 1988 ، ص ،103 .

والأحزان التي يعيشها الفلسطيني جراء الاضطهاد والمعاناة ، فالشاعر يبقى ينوح من شدة قسوة الفراق عن أرضه ،وتتصارع الآلام والشكوى والقسوة بداخله ، ويزيد بكاؤه ألما وشوقا :

وما كل نفس حين تلقى حبيبها تُسّر ولا كل الغياب يُضِيـــرهـــا [1]

أمّا في خطابه الشعري فحقل الحزن و الظلم و الخوف والخذلان: مثلتها المفردات التالية :" يفديك ، تخذلي، خاذله، الحزن، ما قام ، الظلام، رعبا، تعجز، الكرب ، يمنعونك، البغاة، تجري دموعه، دمكم، لسنا مطيقيه عدوا، أضعنا،فريسة، يوطأ ....." ، و المتلقي المتمعن في خطابه يلاحظ اكتساح نبره الحزن والألم والأسى حيزا مطلقا في بناء صورته الشعرية ، للتعبير عن الحال المؤسف الذي وصلت إليه بلاد الرافدين كربلاء (بوصفها مدينة الكرب والبلاء) .

5.الحقول الدلالية الخاصة بالكتب السّماوية:

الدّين هو إيمان الإنسان بشرائع الله – سبحانه وتعالى – التي أنزلها على رسله وأنبيائه ، مطبقا ما فيها من فروض وسنن ، نتيجة لتصديقه الجازم بها ، وهذا مثل الإسلام للمسلمين والمسيحية للمسيحيين ، واليهودية لليهود ، فكل يختار العقيدة التي يقتنع بها ، ويريد أن ينفذ شرائعها ولا يحيد عنها ، وكلها شرائع سماوية صادقة .

ونجد في القصيدة أسماء الكتب السماوية التي تصطبغ بها فلسطين "**توراةٌ، الإنجيل ، القرآن** "، فالشاعر يرمز بالكتب السماوية للديانات التي تحملها الأجناس المتصارعة على "**القدس**" من حاملي الديانة اليهودية إلى حاملي الديانة المسيحية والإسلامية ، فلم تفق هذه الديانات عند الإ يمان الروحيFoi spirituelle بل انصهرت في الكيان المادي entité physque لعمران القدس ومبانيها .

[1]. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ، 7.

في القدسِ أبنيةٌ حجارتها اقتباساتٌ من الإنجيل والقرآن[1]

هذه الخصائص" فرضتها الصفة القدسية التي تتمتع بها ، كما فرضتها ظروف الزيارات والحج التي يمارسها الحاج والمؤمنون على اختلاف ديانتهم مُتهافتين على زيارة الأماكن المقدسة "[2].

اختلاف الديانات وتباين المعتقدات وذكرها في الخطاب الشعري ، إنما هو دليل على احترام الشاعر للكتاب المقدس بكل مايحمله من معنى ومعتقد ومن ذلك قوله :

والقدس تقبل من أتاها كافرا أو مؤمنا

أمرر بها واقرأ شواهدها بكل لغات أهل الأرض[3]

6.الحقول الدلالية الخاصة بالحضارة الإسلامية:

تعددت المفردات التي تدل أو تجتمع تحت حقل الحضارة الإسلامية في نص تميم البرغوثي هذه الحضارة التي عاشت لقرون عديدة في هذا البلد الشريف الذي به بيت المقدس أولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين في الدين الإسلامي[4].

فالقبة : من البناء و جمع قُبَبْ و قباب و قَبَبَها عَمِلها و تَقَّببها : دخلها ، وبيت مقبب :جعل فوقه قبة ، وقببتها تقبيبا إذا بنيتها ، وقبة الإسلام الصخرة المشرفة في المقدس الشريف.

والمفردات التي تصب في هذا الحقل :الهلال ، القباب،القدس،أبنيةٌ حجارتها، القرآن،مُثمّن الأضلاعِ أزرقُ،قبّةٌ ذهبيةٌ، خطبةِ جُمْعةٍ ، أعمدة الرّخام الدّاكنات، المساجد ،مدرسَةٌ لمملوكٍ أتى ممّاوراء النّهر، مؤمنا ،أهلُ اللهِ ، النّسّاك..."

---

[1]. المصدر السابق ،ص،7.

[2] . مقال عفيف المهنسي ، هوية القدس من خلال منشآتها المعمارية ، مجلة آفاق للمعرفة ، القدس ، عاصمة الثقافة العربية الاسلامية ، ع544 ،كانون الثاني ، 2009، ص ، 33.

[3]. ديوان تميم البرغوثي ،في القدس ، ص ، 9.

[4]. لمعرفة المزيد عن حضارة فلسطين وقدسيتها ، ينظر ، جهاد صالح، الحياة الفكرية والأدبية في فلسطين ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة الرغاية ، الجزائر ، 2010 ، ص ،342.

يسعى هذا الحقل على تحقيق وظيفتين جماليتين داخل الخطاب الشعري ، تكمن في عمق التّشبع الاسلامي في نفسية تميم البرغوثي ، واظهاره لفكره الايديولوجي علنا ، ومعالجته المتفردة لقضية فلسطين بشكل إبداعي فني :

أ. **فالوظيفة الأولى** : هي تعبيرية انفعالية بصورة مطلقة Tout à fait.

ب. **أما الوظيفة الفنية الثانية** : فقد استطاع هذا الحقل أن ينقل الصراع الخارجي الايديولوجي المتأجج بين الكتلتين إلى ثنايا الخطاب الشعري ، يتأثر به الباحث الأسلوبي من خلال معايشته لهذا الصراع ضمن كنف الشكل اللغوي وطاقاته الدلالية التي على أساسها تتحقق الوظيفة الجمالية .

و المعجزات هناك تُلمَس باليدين[1]

كما يلحظ المتلقي أيضا مدى العلاقة الروحية التي تجمع القدس العربية والمعتقدات الإسلامية وهذا ظاهر جليا في أبنيتها ومساجدها ، فالقدس أولى القبلتين وثاني الحرمين ومنه **قوله تعالى**:"سُبحانَ الذّي أَسْرَى بِعَبدِهِ لَيْلاً مِنَ المسجِدِ الحَرَامِ إلى المسْجدِ الأَقْصَى الذِيْ بَارَكْنَا حَوْلَه لنُريه مِن آيَاتِنا إنَّه هو السَّميع البَصير"[2] .

7. الحقول الدلالية الخاصة بالاحتلال والضياع:

لطالما شكل حقل الاحتلال محورا هاما في ثنايا خطاب تميم البرغوثي الشعري، وقد طغى هذا الحقل الدلالي بشكل عام في شعره ، حيث نجد الكثير من الألفاظ والعبارات الدالة على قوة وظلم وسيطرت الاحتلال الصهيوني، وممارساته العدائية ضدّ الشعب الفلسطيني صاحب الشرعية المطلقة والوحيدة بأرض فلسطين .

في القدس شرطيٌّ من الأحباش يُغْلِقُ شارعاً في السوق ،

رشاش على مستوطن لم يبلغ العشرين[3]

---

[1]. ديوان تميم البرغوثي ، في القدس ، ص ، 11.

[2]. القرآن الكريم ، سورة الإسراء ، الآية :1

[3]. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ،11.

ويقول الشاعر مستنجدا بآهات شعبه:

الله أكبر تحت القصف تَنْدَفِعُ وكلّما ضاق عنها الأفقُ يتّسعُ

إنَّ القنابل تهوي وهْيَ ترتفعُ نُبوءةُ أَسْمَعَتْكُمْ لَوْ لكُمْ سمـعُ[1]

ومن المفردات الدالة على قوة الاحتلال وعنفوانه نذكر :

" الأعادي ، توراةٌ ، شرطيٌّ يغلق ، رشّاشٌ على مستوطنٍ، حائط المبكى،أسوارٌ، متراسٌ من الإسمنت، دبَّ الجند، صلّينا على الإسفلتْ، دهْرٌ أجنبي، دهرٌ كامنٌ ، نوافذ ،أمسكت ، خارج العتبات، قنابل الغاز المسَيّل للدّموع،قطع القماشِ يقلّبون قديمها وجديدها ، تتابع النّكباتِ ، رصاصتين، الهلّاكُ، الفجّارُ، الله أكبر، يشدون ، القصف، حزنهم، تهاوت، حبالا ، تكسر ، العجز، الموت، تنكسر، المراثي، الحرب، الغازي، هزموا، العِدى وصلوا، قتلوا، هل يقتل، صلبتم ، المعجزات.. "

8.الحقول الدلالية الخاصة بالضعف والصّبر:

مَثَل هذا الحقل تعبيرا صادقا عن الشعب الفلسطيني المضطهد الذي يعيش ضعيفا تحت وطأة الكيان الصيوني، كما نلمس العديد من المفردات الدالة على هذا الموقف المحزن في ثنايا القصيدة" فالكلمات يمكن أن تخضع للبواعث المحركة لها فتصبح شفافة أومعتمة"[2]، حيث نجد اليد العليا هي للصهاينة المحتلين والداعمين لهم ذوي المصالح الخاصة يتحكمون في مصير الفلسطينيين ويسرقون أرضهم وحرياتهم.

ترى كُلَّ ما لا تستطيع احتماله إذا ما بدت من جانب الدّربِ دورُها[3]

و الشاعر في هذا الباب يصور حالة الفلسطيني الضعيف العاجز أمام وطأة وجبروت المحتل، الذي يسعى دائما إلى قتل واضعاف الهالة الفلسطينية بصورة عاطفية تبوح بالواقع المعاش وهذا وفقا لعاطفة

1.تميم البرغوثي، ديوان مقام عراق،ص،33.

2. صلاح فضل ، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة ، مجلة فصول ، مج 5 ، ع1 ،1984..

3. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ،7.

المبدع وقدراته الفنية في تحميله اللفظة إحساسه وشعوره"وهكذا تستطيع الكلمات أن تعبر عن العواطف والانفعالات بفضل المضمون العاطفي الذي تكتسبه في بعض المواقف المعينة "[1].

ويقول في وضع آخر :

ياعسكرِ اضْرِبْ! ؤيُسْتَحْسَنْ بقى بِرْصاصْ

زهقنا نبقي صفايح والزمن حَدَّادْ

ماعادشْ في عُذْرْ بِفْضَلْ حدّ عايِشْ عاد

وإنْ عِشْنا وإنْ مِتْنا تبقى من الله فضلةْ خيرْ[2]

والألفاظ الدالة على هذا الحقل هي : "ردَّنا عن الدّار، صلّينا على الإسفلتْ، حَكَمَ الزّمان، ببينها، حاشيةٌ ،هامشُ، دهرٌ ،كامنٌ، متلثّمٌ، يمشي بلا صوتٍ، حِذارَ القوم، بحُكْمِ،يقلّبون، تتابع ، النّكباتِ، خلفنا،الدمع، الباكي وراء السّور، المنسيُّ، أكياس المعونة ، الحصار، خزتك، ثأر، قوات الاحتلال، القتال ، الانتقام ،خوف، الحزن، المآقي، ابتليت، تركضُ إثرها، وهنت..."

9.الحقول الدلالية الخاصة بالأضداد contraires :

إن هذه الظاهرة تميز شعر تميم البرغوثي بحقل دلالي خاص فذكر اللفظة ونقيضها تبين مدى الهوة الكبيرة بين الاحتلال والشعب المحتل أو ما آل إليه بعد الظلم والاستعباد والممارسات الغاشمة، فالشاعر يظهر لنا بجمالية الأضداد واقعا مرا وبهذا تقوى الصورة وتزداد المعاني قوة ووضوحا" لعلّ بنية التضاد التي شاعت في القصيدة الجديدة تكون تجربة تشير إلى محاولة الشاعر أن يجمع في سياق واحد

[1]. ستيفن أولدمان ، دور الكلمة في اللغة ، تر ،كمال محمد بشر ، مكتبة الشباب ، 1988، ص 104، وينظر ، زمن الشعر ، أدونيس ، دار العودة ، ط1 ،1982،ص،40.

[2] .تميم البرغوثي ، ديوان قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف، ص،38.

بين ما لا يجتمع، يجمع بين المكتمل والمحتمل معا، أن يسعى لامتلاك الوجود من حوله بكلّ عناصره، حتى المتضاد منها"[1].

الخطاب الشعري المعاصر ليس سوى انعكاس للواقع بكلّ متناقضاته، فهو مشحون بسماته وزاخر بما يفضي أنّ دواخل الشاعر تناقضات و تضاد يريد أن يوصله بكلّ الطرق، ولعلّ أفضلها أن يطرحه في نظمه بكلّ ما فيه من متعة جمالية esthétique ، ومن ذلك قوله:

قالوا لي بتحب مصر، قُلت مشْ عارفْ

لا جِيتهَا سايِح ولاني **أعمى** مشْ **شايفْ**

ولاني هايِفْ أَرُدّ بْخِفَّة وبْسُرعَة

وكلّ من رَدّ يا كذّاب ياهايِفْ

أصلِ المحبَّة **بسيطة** وْ مصر **تركيبَة**[2]

10.الحقول الخاصة بالمترادفات و الأسماء:

يعرف الإمام فخر الدّين الرازي الترادف على أنه " الألفاظ المفردة الدالة على شيئ واحد باعتبار واحد"[3]، هذا يعني أن الكلمات التي توحي الى معنى مشترك هي واحدة .أما عبد القاهر الجرجاني يذهب إلى مدلول آخر قريب نوعا ما من الأول فيقول هو " ماكان معناه واحدا وأسماؤه كثيرة ، وهو ضدّ المشترك أخذا من الترادف الذي هو ركوب أحد خلف أحد ، كأنّ المعنى مركوب واللفظين راكبان عليه كالليث والأسد"[4].

هاهم أمامك متنُ نصٍّ أنت **حاشيةٌ عليه وهامشُ**

[1].أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء، القاهرة، مصر، ط 1،2000 م ، ص، 99.

[2] . تميم البرغوثي ، ديوان قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف ،ص ،44،45.

[3] . الإمام جلال الدين السيوطي ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1998ج1 ، ص ، 319.

[4] . عبد القاهر الجرجاني ، التعريفات ، دار الكتاب العربي ،بيروت ، ط1، 1405،ج1 ، ص ، 253.

في القدس رغم تتابع النّكباتِ **ريحُ طفولةٍ في الجوّ ريحُ براءةٍ**[1]

يعدّ هذا الحقل من الحقول الدلالية التي لها وقع في ترسيخ معاني الألفاظ، فظاهرة الترادف التي نجدها في القصيدة لها دور جليّ في تأكيد وتوضيح المعاني التي يريدها الشاعر ويعمد إلى استخدام هذه المترادفات من الألفاظ المشتركة المعاني بغاية أن يكون لدلالاتها وقع في ذهن المتلقي،كماأن تنوعها يبعد الملل والسأم عنه.

ترى كلَّ ما لا تستطيع احتمالَه إذا ما بدت مِن جانبِ الدّرب دُورُها

متى تبصر القدسَ العتيقةَ مرّة فسوف تَراها العين حيـــث تديرها

العينُ تغمِضُ ثمَّ تنظر[2]

و في مايلي بعض الكلمات المترادفة:

[ترى = تبصر= تنظر]، [أظننْتَ = أحَسِبتَ]،[حاشيةٌ = هامشُ]

[تذلّل = تدني] ، [ريح طفولةٍ = ريحُ براءةٍ] ، [الدمع = الباكي...]

وتكرر تداول بعض الأسماء في خطاب تميم البرغوثي الشعري ، وكل إسم له وقع وتجربة في ذات الشاعر ، حيث يقول:

صُبي لعمك يانُوارُ القهوةْ

لاتستحي من عمّك التاريخْ

قد زارنا من قبلُ

كنت صغيرةٍ

لاتذكرينْ[3]

[1] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ، 8 ،11

[2] . المصدر نفسه، ص ،7 ، 12.

[3] .المصدر نفسه ،ص،63.

ومن الأسماء المذكورة في نصه:"الحسين ، قطر الندى ، زينب، الحسن، أمل دنقل، محمد، مريم ، عيسى ، الزهراء، علي ، فاطمة ، حسن نصر الله، نوح ، اسماعيل ياسين ،آدم ، سرحان ، أم كلثوم ، **فؤاد** حداد، بلال، نوح، الشيخ بسيوني، كيلوبترا، السّيد رفعت بيه، سعد باشا، فاروق، المرسي.."

11.الحقول الخاصة بالأجناس :

لايخفى على بشر ما للقدس أو فلسطين من قدسية لدى مختلف الأديان السماوية التي يدين بها مختلف الأجناس البشرية ،هذه البلاد التي قبلت على مر العصور كل زائريها أو ساكنيها من أجناس العالم المختلفة بصدر رحب من دون أن تهتم بإيمانهم أوكفرهم فهي تقبلهم بلا شروط من دون أن تهتم بأخلاقهم أوطبقاتهم، هذا ما يوضحه الشاعر بلفظ صريح غير أن ما يحز في نفسه كيف أن هذه الأرض الكريمة تضيق على الفلسطينيين وحدهم على شعبها الشرعي فكأني بالشاعر يقول لها ما بالك تقسين على أبنائك،لكن هيهات للبلاد الكريمة أن تنسى أبناءها وهذا ما تقربه في نهاية القصيدة حيث يقول :

والقدس تقبل من أتاها كافرا أو مؤمنا...

فيها الزنجُ والإفرنجُ والقِفْجَاقُ والصِّقلَابُ والبُشْنَاقُ

والتّاتَارُ وَالأَتْرَاكُ أَهْلُ اللهِ والهُلَاك ، وَالفُقَرَاءُ وَالملاك ، والفُجَارُ والنُسَّاكُ ،

فيها كلُّ من وطئَ الثَّرى[1]

والمفردات الخاصة بالأجناس هي :"اليونان،الأمريكان،جورجيا، مانهاتن العليا،الأحباش، مستوطنٍ،سُيّاحٌ من الإفرِنج شقرٌ، الزّنجُ، الإفرنج، القفجاقُ ، الصّقلاب ، البشناق ، التاتار، الأتراك، نمساوي،فرنساوي، الإفرنج ، العربي..."، ويعرف ابن منظور كلمة الزنج بقوله :

الزنج : "جيل من السودان وهم الزنوج ، وأحدهم زنجي وزنجي ؛ أما ابن السكيت و أبو عبيد فيقولان الزنج : هو رومي وروم وفارسي وفرس"[2] . أما كلمة **الصقلاب** فيعرفها ابن منظور بقوله :

[1] . المصدر السابق ،ص،11.

[2]. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور ، لسان العرب ، ص ،63.

صقلب :" بَعِيرٌ صِقْلَابٌ : شَدِيدُ الْأَكْلِ:http://library.islamweb.net/newlibrary/showalam.php?ids=12585 أما عند ابن الأعرابي:الصِّقْلَابُ هو الرَّجُلُ الْأَبْيَضُ . قَالَ أَبُو مَنْصُورٍ :الصَّقَالِبَةُ جِيلٌ حُمْرُ الْأَلْوَانِ صُهْبُ الشُّعُورِ ، يُتَاخِمُونَ الْخَزَرَ وَبَعْضَ جِبَالِ الرُّومِ . وَقِيلَ لِلرَّجُلِ الْأَحْمَرِ : صِقْلَابٌ تَشْبِيهًا بِهِم"[1] .

المُلاك : الملك: هو الله ، تعالى ، ملك الملوك له الملك وهو مالك يوم الدين وهو مليك الخلق أي رب العرش العظيم ومالكهم .أما في القرآن الكريم **يقول تعالى**:" تَبَارَكَ الذِيْ بِيَدِهِ المُلْكُ وَهُوَ عَلى كُلِ شَيءٍ قَدِيْر الّذِي خَلَقَ المَوْتَ والحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلاً وَهُوَ العَزِيزُ الغَفُورْ"[2]، وقوله أيضا : " المُلْكُ يَوْمَئِذٍ لله يحكم بينهم فالذِينَ آمنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتْ فِيْ جَنَّاتِ النَّعِيمِ"[3].

ويعرف ابن منظور **الفجار** بقوله : **الفاجر**:كثير المال،وهو على النسب . وفجر الإنسان يفجر فجرا وفجورا : انبعث في المعاصي، و**الفجار** : جمع فاجر ، وهو المنبعث في المعاصي والمحارم، وفجر إذا كذب ، وأصله الميل . والفاجر : المائل"[4]. , قال تعالى : " إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ"[5]ويعرف ابن منظور كلمة النساك بقوله :

النساك : "نسك : النُّسْكُ وَالنُّسُكُ : أي الْعِبَادَةُ وَالطَّاعَةُ وَكُلُّ مَا تُقُرِّبَ بِهِ إِلَى اللَّهِ تَعَالَى ، وَقِيلَ لِثَعْلَبٍ هَلْ يُسَمَّى الصَّوْمُ نُسُكًا ؟ فَقَالَ : كُلُّ حَقٍّ لِلَّهِ – عَزَّ وَجَلَّ – يُسَمَّى نُسُكًا . وَرَجُلٌ نَاسِكٌ : عَابِدٌ . وَقَدْ نَسَكَ وَتَنَسَّكَ أَيْ تَعَبَّدَ . وَنَسُكَ ، بِالضَّمِّ ، نَسَاكَةً أَيْ صَارَ نَاسِكًا والجمع نُسَّاكٌ .. وَالنُّسُكُ : مَا أَمَرَتْ بِهِ الشَّرِيعَةُ ، وَالْوَرَعُ : مَا نَهَتْ عَنْهُ ، ويقال أَرْضٌ نَاسِكَةٌ : خَضْرَاءُ حَدِيثَةُ الْمَطَرِ ، فَاعِلَةٌ بِمَعْنَى مُفْعُولَةٍ"[6].

---

[1]. المرجع السابق ، (مادة صقلب) ، ج 8، ص ، 526.

[2] . القرآن الكريم ، سورة الملك ، الآية ، 1 ، 2.

[3]. القرآن الكريم ، سورة الحج ، الآية ، 56.

[4]. ابن منظور ، لسان العرب، ج11 ، (مادة فجر) ص131.

[5]. القرآن الكريم ، سورة الانفطار ، الآية ، 13 ، 14.

[6]. ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (نسك)ج14، ص ،242

[7]. القرآن الكريم ، سورة الحج، الآية ،66.

أما في القرآن الكريم يقول تعالى:" لكُلِ أُمَةٍ جَعلنَا مَنسكاً هُم ناسكوهُ فَلاَ يُنَازِعُنَكَ في الأمر وادع إلى ربّك إنّكَ لعلى هدى مستقيم "[7] .

ويقول الله تعالى :" ولِكُلِ أُمَةٍ جَعَلْنَا مَنسَكًا لِيَذْكُرُوا اسْمَ اللهِ عَلَى مَارَزَقَهُم مِنْ بَهِيمَةِ الأَنْعَامِ فَإِلهُكُمْ إلهٌ واحدٌ فلهُ أَسلِموا وبَشِرِ المخْبِتِينْ "[1].

هذه اللفظة التي وظفها الشاعر تميم البرغوثي في خطابه الشعري توحي إلى الفكر الإسلامي وكثرة النُّساك في بلاد المقدس فلسطين وقوة الإيمان الروحي بالعقيدة الإسلامية.

12. الحقول الخاصة بالبلدان والمدن والأماكن:

يذكر الشاعر تميم البرغوثي في هذا الحقل مجموعة من المدن والبلدان ذات الحضارات العريقة الضاربة بجذورها في أعماق التاريخ، وأيضا بلدان لها ما لها من مكانة هامة في الحضارة الإسلامية،

وكأن الشاعر يقول بأن لنا حضارات عريقة وتاريخا من البطولات، وليس مهما أن نكون الحلقة الأضعف اليوم فما الأيام إلا دول بين الناس وسنستعيد القدس يوما ما، فها هو يضرب لنا مثلا بذلك الطفل الصغير الذي كان عبدا مملوكا بيع بسوق نخاسة في أصفهان، وهو الظاهر بيبرس، يصبح ذا شأن كبير في الدولة و يقضي على المغول.

في القدس مدرسَةٌ لمملوكٍ أتى ممّا وراء النّهر

باعوه بسوق نِخاسة في أصفهانَ

في القدسِ رائحةٌ تُلخص بابلا والهند في دكان عطارٍ بخانِ الزّيت[2]

أهم المفردات الدالة على الأماكن والبلدان والمدن :

[1] . القرآن الكريم ، سورة الحج ، الآية ، 34.

[2]. تميم البرغوثي ، في القدس ، ص ، 10.

" لبنان، غزة ، العراق، بلاد الروم، طهران، روما، بيت لحم، أصفهانَ ، حلب ، مصر، بابل ، الهند، خان الزّيت ، النهر ، بغداد، من تحت الجدار، شطّ العراق ، شامها، عراقها، البيت الحرام..

والمتأمل في مفردات هذا الحقل ، يلاحظ أنّ الشاعر تميم البرغوثي ، قد تعامل مع مجموعة كبيرة ومتنوعة من الأماكن منها ماهو خاص ومنها ماهو عام ، ومنها ماهو مفتوح ، ومنها ماهو مغلق ، تحمل دلالات متعلقة بحياة الشاعر وفلسطينه.

هذه الأماكن التي خصها الشاعر في متن خطابه الشعري، إنما هي دليل على أصالة الوطن العربي المستوحاة من عمق حضارته، وعراقة بلاد الشام وشبه الجزيرة العربية ، والتي استهدفت من طرف الأعداء...للفتك بشظايا الحضارة العلمية والمعرفية المتبقية في أعماقها .

13.الحقول الدلالية الخاصة بالألفاظ المكناة :

إن الألفاظ المكناة تجعل المتلقي يعمل فكره في مايريد الشاعر من ورائها "إذْ كلما أثار حفيظته وأيقظ انتباهه وترك مشاعره كان أرقى في الأدبية "[1]، وقد ذهب جاكبسون لهذا الأمر ، عندما أكد أنّ الرسالة مهما كانت غايتها ، تتضمن وظيفة أدبية ، بقي أنّ درجة هذه الوظيفة تختلف من نص لآخر "فيتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية "[2]Réaction كما أن هذه المفردات تضفي جمالية خلابة بسبب انزياح اللفظة عن المعاني المباشرة وهذا تماما ماقام به الشاعر تميم البرغوثي في هذه القصيدة من ذكر مفردة لايدل سياقها على معناها الحقيقي فذكره للغزالة ليس الهدف من ورائه ذلك الحيوان الجميل الذي نجده هدفا للصيادين وإنما هي القدس هذا المكان المقدس الذي وقع تحت شراك الصهاينة المعتدين ، وكذلك الحمام الذي هو رمز للبراءة والطفولة والذي يحاول إقامة دولة لكن دون جدوى فالاحتلال يمنعه من ذلك فقد سرق منه معنى السلام الذي يرمز له." الغزالة ، الحمام ، القدس ، طفولة ، براءة ، ريح ، الأمل، الباب المفتاح.الظبية

[1] . سعودي النواري ، جدلية الحركة والسكون في الخطاب الشعري عند نزار قباني ، الغاضبون نموذجا ، دراسة أسلوبية في دلائلية البنى ، مطبعة مزوار ، الوادي ، ط1 ، 2003 ، نقلا عن رجاء عيد ، البحث الأسلوبي تراث ومعاصرة ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، 1993 ص ، 50.

[2] . عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ،التونسية للطباعة وفنون الرسم ، تونس، ص ، 36، نقلا عن :

-Georges mounin :clefs pour la l'inguistique –paris ,èd ,sèghers ,1968, p :167,168

، الشمعة، القهوة، الصبح ، ناقة الله، السفينة، النخلة، الهلال، الحمامة،السلطان،الغيوم ، الحرامي..."

أنا **مُفتاح** في **البابْ** مَزْنُوقْ

أنا مُفتاح مَزْنوق في **الباب**[..]

عايِزْ أَلْفِتْ نَظَّرِ النّاسْ

عنْ معنى **المِفْتَاحْ** في **البابْ**[1]

14.الحقول الدلالية الخاصة بالموت والفناء :

إنّ منطق الموت الذي يستحضر بشكل شخصي (ضمني) ، في مختلف الصّور الفنية عند الشاعر تميم البرغوثي ، يعمل السياق النصي على بلورته من خلال التوظيف اللغوي المكثف للألفاظ التي تصّب في إطار الموت والحزن والأسى ، والتي عمل الشاعر إيصالها للمتلقي "بوضع حدّ لتدفقه العاطفي"[2] أمام بشاعة الموت ، هذا التصوير يذكرنا بقول زهير بن أبي سلمى عن الموت:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمـــته ومن تخطئ يعمـــــر فيهرم[3]

وقول الشاعر إمرئ القيس :

قُل لِلمَنِيةُ أَيّ حِينَ نَلتــقِي بِفَناءِ بَيتك في الحضيض المزلقِ[4]

و**الموت** :كما جاء في لسان العرب " الموت خلق من خلق الله تعالى غيره : الموت والموتان ضد الحياة والموات ، بالضم : الموت : مات يموت موتاً ويمات ،... أبوعمرو: مات الرجل وهمد وهوم إذا نام . والميتة : مالم تدرك تذكيته . والموت : السكون . وكل ماسكن ، فقد مات "[5] ، ومن هذا التعريف يتضح لنا أن الموت من صنع الله –سبحانه وتعالى– وهو ثبات وركون، بينما الموت "عند الشاعر تميم

[1] .تميم البرغوثي ، ديوان يامصر انت وبانت، ص،114.

[2] . رجاء النفاش ، محمود درويش ، شاعر الأرض المحتلة ، أطلس للنشر والتوزيع الإنتاجي ، ط1 ، 2011 ، ص ، 132.

[3]. ديوان زهير بن أبي سلمى ، شرحه وضبطه وقدم له علي غافور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، ص ، 110.

[4].ديوان إمرئ القيس ، ضبطه وصحّحه مصطفى عبد الشافي ، شرحه حسن السندوسي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 2004 ، ص ، 16.

[5]. ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (موت) ، ص ، 90 ، 91.

البرغوثي" من نوع خاص ، يكمن في بعده عن القدس وفراقه عنها، فهو يفنى تدريجيا من ألم الفراق .كما يأخذ الموت عند الشاعر منحى آخر باعتباره جفاء للعاطفة ، لأن الموت حزن وفقد وحرمان وضياع.

والشاعر تميم البرغوثي يجد لذته في هذا الموت ، على الرغم من أنّ – الموت – حزن وفقد ، إلا أنه يجد فيه ضالته ، فخياله يموت لفقدانه لأرضه ، فيبكي حرقة متعطشا لرؤيتها ، حتى تهبه الحياة ، لأنها مصدر طاقة وإحياء بالنسبة للشاعر :

عزائي من الظُلاّم إنْ متُ قبلهم عموم المنايا مالها من تجامله[1]

وتندرج مفردات هذا الحقل تحت مفردة رئيسة هي " **الموت**" ، وجاءت باقي المفردات في كنفها على النحو التالي : " هالكا، عزائي، متّ، المنايا، القتيل، الموت، قاتله ، الأكفان، موتنا، المصيبات، قتلى ، عموم المنايا، ذنوب الموت، القصف، شرطي ، شاويش، القمع ، الحرب، حسنات الموت...

15.الحقول الدلالية الخاصة بالطبيعة par nature :

فالشاعر بطريقة أو بأخرى يكسب الطبيعة إلى جانبه، ولا يتأتى له ذلك بالتعالي عليها أو مهاجمتِها، وإنّما بالتماهي معها والخضوع لسلطانِ التأمّل العميقِ في حركاتِها وسكناتها، التي تنعكس تلقائيا على شعره وقبل ذلك شعوره، الذي يرى في ما هو موجود في الطبيعة إنسانيا قادرا على التجاوب معه ومحاورته، "وهذا ما يُعرب عن مدى رهافة إحساس الشاعر، وقدرته على التخييل، ودقّة إصغائه لمفردات الطبيعة وكائناتها من حوله، وتحاوره معها، وتجاوبها معه شعريا، كأنّما تشاركه أحاسيسه ووجدانه"[2].

تعتبر الطبيعة مصدر إلهام وطاقة لدى الشعراء ، فيفجر الشاعر كل ما يعتري وجدانه بحواره معها " فهي معبد يأوي إليه ليستجم عندما تقسو الحياة "[3] .

إن اللجوء إلى توظيف مفردات الطبيعة في بناء خطاب تميم الشعري ، يعطي بعدا فنيا، للوحات القصيدة ، منطلقة من الواقع نحو الخيال ، لترسم آفاقا ممزوجة بألوان الطبيعة ، فالطبيعة بكل ما فيها

[1] . تميم البرغوثي ،في القدس ، ص ، 98.

[2].محمد جاهين بدوي، النسق والاغتراب في شعر يحي السمادي، دار الينابيع، دمشق، سوريا، ط1، دت، ص ،158.

[3].محمد مندور ، في الأدب والنقد ، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة ، مصر ، 1988 ، ص ، 103.

من نبات، الصحرا، النخلة، الشمس ، النهر ، سماء ، غيوم ، هلال، وشمس و أماكن ،حيوان كالغزال والحمام، وروائح، قبور، المدينة.تتفاعل مع آلامه وأحزانه..

في القدس أسوار من ا لريحان

في القدس متراس من الإسمنت[1]

والطبيعة في تعريف ابن منظور هي" من الطبع أي الخليقة والسجية التي جبل عليها الإنسان ..وطبعه الله على الأمر يطبعه طبعاً : فطره ...."[2] ، فالطبيعة هي الغريزة التي فطر بها الإنسان وخصه بها الله عزوجل .

تعطي الطبيعة للشعراء الرومانسيين شعورا بالأمان والطمأنينة والحميميةintimité ، طالما بحثوا عنه في واقعهم ، وقد تجلى هذا الشعور أكثر عند جماعة أبولو" فهم وجدوا في الطبيعة معبدهم ومثواهم ، ومهبط أهوائهم ومغناها ، وظلوا يناجونها مناجاة العاشق الوامق الولهان ، ويحكون لها وجدهم وتباريح حبهم ، ولواعج هواهم "[3]، و الشاعر تميم البرغوثي من الرومانسيين ، فهو يناجي حبيبته القدس ، فيتمنى أن يزور أرضها ، ويبكي ثراها الزّكي الطاهر المقدس فيقول :

وماكل نفس حين تلق حبيبها تسر ولا كـــــل الغياب يضيرها[4]

ويقول أيضا :

في القدس تنتظم القبورُ ، كأنهنّ سطور تاريخ المدينة والكتاب ترابها

وتقول لي إذْ يطلقونَ قنابل الغاز المسيل للدموع علَّيَ :"لاتحفل بهم"[5].

---

[1] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ، 8.

[2] . ابن منظور ، لسان العرب ، مادة طبع ، ص ، 232.

[3]. محمد سعد فشوان ، مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث ، دار المعارف ، دط ، 1994،ص ،520.

[4]. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ،ص ،7.

[5].المصدر نفسه، ص،10،11.

وتلعب مفردة الريح في – عالم الشاعر تميم البرغوثي – دورا إيجابيا ، فهي ريح حب هادئة تهب على حياة الشاعر فتحولها من حياة الحرمان والبعد والجفاء والألم والضياع إلى حياة مليئة بالفرح والبراءة ، وسبب ذلك الأمل في العودة إلى أحضان الأقصى الشريف الذي حُرِم منه وهو عطشان لثراه.، فالريح هنا ريح عربية بريئة قوية فهو يقول :

في القدس، رغم تتابع النَّكَبات ، ريح براءة في الجوّ ، ريح طفولة[1]

تتعاطف الرياح مع الشاعر ، وتحمل كل قبيح في حياته ، فتغدو نسيما فواحا، ، نتيجة حلم العودة لأرضه بين نسمات هذه الرياح البريئة . وفي القرآن الكريم:"وَمِنْ آيَاتِهِ أَن يُرْسِلَ الرِّيَاحَ مُبَشِّرَاتٍ وَلِيُذِيقَكُم مِّن رَّحْمَتِهِ وَلِتَجْرِيَ الْفُلْكُ بِأَمْرِهِ وَلِتَبْتَغُوا مِن فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ"[2].

أما ابن منظور فيُعرفها بقوله : "هي رياح تهب في السحاب وتبشر بالغيث.."[3].

مايلبث الشاعر حتى تتغير عليه ريح البراءة فتهب وتعصف كل جميل في حياته في قوله:

فَتَرى الحَمامَ يَطيرُ يُعلِنُ دَولةً في الريحِ بَيْنَ رَصَاصَتينْ[4]

والكلمات الدالة على الطبيعة في شعره:[غزالا ،النخلة، الكوكب ، الماء، جبل، الصقر، السحاب، مخلاب ، الريحان ،الشمس ، ألوانها ، جبل ، النسر ، صيده ، السحاب ، رائحة لها لغة ، تفوح ، شط ، نقوش ، بساط ، الرسم ، الريح ، الجّو ، الحمام ، ترابها ، الفجل ، الريحان ، الغيم ، الغزالة ، المدى ، الهلال ، السماء ، تفوح ، ريح ، براءة ، ريح طفولة.....].

16.الحقول الدلالية الخاصة بالحواس :

وظف الشاعر تميم البرغوثي الحواس الخمس ، فهي عناصره المعبرة عن وجدانه وأحاسيسه ، فالبصر يمثل له نوعا من التّذكر ،حيث يساعده في رؤية قدسه في أي وقت شاء ، وهناك حاسة اللمس ،

[1] . المصدر نفسه ،ص ، 11

[2]. القرآن الكريم ، سورة الروم ،الآية ، 46.

[3]. ابن منظور ، لسان العرب ، مج ، 15 ، ص ، 62.

[4]. تميم البرغوثي ، في القدس ، ص ،11.

تتمثل في اليدين إلى جانب حاسة السمع التي تجعله يركز في الاستماع لمن يحب ، وهي وسيلة لإظهار اللهفة والشوق ، أما حاسة الشّم توحي بلحظات التقارب الروحاني بين الشاعر وقدسه .

في القدس أسوار من ا لريحان

رائحة تلخص بابلا والهند في حانوت عطار..[1]

وممّا يدل على حضور الحواس في شعر تميم البرغوثي شدّة انتباهه لما حوله ، حيث يصف كلّ ما في الواقع دون زيف ، والكلمات التي يدل عليها هذا الحقل هي: "نظرت ، نراها، ترى ظلالا، أرى أمة ،ترى، لا يرون، تراهم، عينك، كي ترى ، بعينها ، تبدو، ترى ، وجه، السماء، أرأيت؟ ، أرأيتها، أراك، العين تغمض، ثم تنظر، العين ، تبصرها، أمعنت ، ما أمعنت ، عينك ، لا أرى ، بلاصوت ، أصغيت ،تزيح، أمسكت، يقلّبون، تلمس ، اليدين ، صافحتَ، لمست، بناية، وجدت ، منقوشا ، كفيك.....

17.الحقول الدلالية الخاصة بالزمان :

إنّ هذا التنوع الذي خلقه عنصر الزمن ، جعل خطابه الشعري محتفيا دلاليا ، وكلمة الزمن – كما جاء في لسان العرب– " الزمن : اسم لقليل الوقت وكثيره ، وفي المحكم : الزمن والزمان العصر ، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة ...."[2].

القارئ المتتبع لمفردات هذا الحقل ، يعي حقيقة واحدة ، وهي أنّ الشاعر قد تعامل مع الزمان بكل جوانبه ، فتفاعل مع كل عناصره من الميعاد والدهر إلى الثانية والدقيقة ، إلى الساعة إلى اليوم....

نقول أنّ كلمة الزمان تمنح لأحداث الدهر ، لكن مدلولها عند تميم يختلف فهو خاص به وبقدسه ، فهو زمن قاسٍ أبعد الشاعر عن موطنه، فالزمن يحمل دلالات وإيحاءات فرضتها الظروف المحيطة به.. من هنا نقول أنّ الزمن هو روح للحياة والموت ، يوحي للبعد والاغتراب والمنفى والقسوة والفراق والهجران والخذلان عند الشاعر تميم البرغوثي ..

[1] . تميم البرغوثي ، في القدس ، ص ،11.

[2]. ابن منظور، لسان العرب ،ج12، مادة (زمن) ،ص199.

إنّ علاقة الزمن بالتوتر ليست بالظاهرة الجديدة في الشعر العربي المعاصر بل ألفناها في الشعر العربي القديم ، باعتباره" عنصرا من عناصر التوتر في قلب الشعر العربي ، وظلت فكرة الزمان مرادفة لموت الإنسان ، وظل الزمان تذكرة مستمرة بأن وجود الإنسان ليس وجودا حقيقيا ، وإنما هو أقرب إلى الأشباح والأحلام المفزعة ، وظلت هذه الفكرة جزء من عقل شعراء كثيرين ، حتى امتلأ ديوان الشعر العربي بموضوع الزمان الذي يناقض الإنسان ، الزمان الباقي والإنسان الذي أفناه هذا البقاء"[1].

وما يلفت الانتباه في الزمن عند الشاعر تميم البرغوثي هو العلاقة القائمة بين التوتر والزمن ، اللذان يمتزجان مع رحيق الحزن والألم الذي لاينتهي ومن ذلك قول الشاعر تميم البرغوثي :

وفي القدس تفرفت في الناس تحمينا ونحميها

ونحملها على أكتافنا حملا إذا جارت على أقمارها الأزمان[2]

جاءت مفردات هذا الحقل تحت كلمة رئيسة : هي "الزمن" وتندرج على النحو التالي :

" الصباح، الصّبح، بعد بضع سنين، من بعد انحسار الغاز، قديمها ، دهر ،ساعة ، من بعد خطبة جمعة، إذا جارت على أقمارها الأزمان، وجديدها، سطور تاريخ المدينة، في الشمس، من بعد الغياب. منذ طفولتي، حين أقابله....."

إنّ نظرة فاحصة للحقول الدلالية في خطاب تميم البرغوثي الشعري، تفضي بنا إلى ملاحظة أمر مهمّ وهو تنوّع الحقول الدلالية وتباينها وتعدّد أبعادها الشعرية ، حيث جاءت مناهلها كلّها من الألفاظ المعبرة عن الحزن والضياع والهروب، والخذلان والاستنجاد واللوم والعتاب.

وهذا دليل على النظرة التأملية الشاملة والعميقة لدى الشاعر للحياة والواقع الإنساني .

[1] . مصطفى ناصف ، اللغة بين البلاغة والأسلوب ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، العدد 53، 1989، ص ، 375.

[2] . تميم البرغوثي ،ديوان في القدس، ص ، 9.

إنّ الألفاظ المنتقاة في الإبداع الفني ليست مرهونة بفحولة مبدع دون آخر و "لكن جودة الشاعر و خصوصيته تكمن في قدرته على تحميل هذه الألفاظ المستخدمة في خطابه الشعري–قليلة أو كثيرة–دلالات و إيحاءات جديدة– تعطي للفظة قوة و تجعل شعره ذا خواص متميزة وتجعل كلماته تتمتع بذاتية واستقلال في معجمه"[1].

فشعريته تتضح أكثر في التنسيق بين هذه الكلمات من خلال التعبير عن الأحاسيس والعواطف ، هذا مايذهب إليه الدكتور صلاح فضل بقوله " أنّ مهمة الشاعر هي تعرية اللغة واكتشاف القيمة التعبيرية في كل أجزائها ، التي تغطيها عادات الاستعمال اليومي وابراز العناصر الجمالية حتى في تلك المناطق المحرمة من اللغة التي درج الناس على تأثيم من يتعرض لها "[2].

ويبقى المبدع رهين الكلمات بمستجداتها يراوغها حينا وتنقاد إليه أحيانا ، لتُميزّ خطاباته ، وتُعطي القارئ مُتعة جمالية ، وتمنح النص لوحة فنية " لأن المعجم الذي يستخدمه الكاتب أو الشاعر هو من أبرز الخواص الأسلوبية الدالة عليه والمبنية عن سر صناعة الإنشاء عنده"[3].

[1] . ينظر :شريف سعد الجيار ، دراسة أسلوبية بنائية ، ط1، 2008 ، 185.

[2]. صلاح فضل ، نظرية البنائية ، 1980، ص ، 399.

[3]. جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، تر ، مبارك حنون ، ومحمد الوالي ، ومحمد أوراغ ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1996 ، 161.

و الجدول التالي يصنف الكلمات الواردة في خطاب تميم البرغوثي الشعري:

الحقل	اللفظ
الحركة والسكون	تزيح، تركض، يمشي، تذلّلها، توزّعها، مدّت بأيديها، تفرّقت، تحمينا، نحميها، نحملها، يطلقون، يطير، مال مررنا، دبّ، تلفّت، تزيح، تركض، يمشي، تذلّلها، توزّعها، مدّت بأيديها، تفرّقت، تحمينا، نحميها، نحملها، يطلقون، يطير، مال، تسلّلت. مررنا، دبّ، تلفّت، ، تسلّلت. يفكّر، وهنت، مطمئن (مصدر اطمأنّ) ، لا يغيّر خطوه، كامن، يمشي بلا صوت.ظلّ، متّ، مفقود الجواب، ينسج.
الإبصار والرؤية	إقبال ، يدبر ، ترى ، أرى ، بدت ، تبصر ، نرى ، تراها ، يرون ، تراهم ، صورا ، عينك ، تلت ، عينها ، أراك ، تريه ، أمرر ، واقرأ ، أرأيتها ، تنظر ، مرآة ، تبصرها ، العين ، أمعنت
السرور	الآمال ، التفاؤل ، جماله ، نعمة ، تسّر ، سّرها ، أمل ، مهجتك، زغاريد ، العيد، الفرح، سرورها ، آماله ، متبسما ، الجمال ، عوك ، الألوان ، يرتاح ، يطير ، الحمام ، بسمة ، الطفولة ، صورا ، تجامله ، جواد ، منجدي ، براءة ،أراح ، جدّد ، تحمي .
الحزن و الألم والأنين	أضعنا ، لايستطيع احتماله ، يضيرها ، الفراق ، برم ، حكم ، ودعتك ، وهنت ، كامن ، حذار ، نحملها على أكتافنا ، جارت ، الداكنات ، الخلاف ، يطلقون ، قنابل ، المسيل ، الدموع ، العتبات ، النكبات ، رصاصتين ، القبور ، الهلاك ، الفجار الموت ، القبر ،ردّنا ، الأعادي ،قاتل ، قتيلها ، الردى ، الحزن ، كاهل ، قوابله ، مخلابه ، هالكا ، آكله ، عزائي ، الظلام ، المنايا ، متُ ، القتيل ، ذنوب

	، الحساب ، قتلى ، مفقود ، يهطل ، وابله ، رعبا ، تعجز ، الرصاص ، ردّ ، موتنا ، تهوي ، فريسة ، الأكفان ، ، ضاقت ، الغياب ، خلفنا ، الباكي ، لاتبك ، المنسي ، خاذله ، دمع ، يخيب ، عصاني ، الرزايا ، أبكي ، الحزن ، غائب . عجز ، البكا ، محسودا ، أوقعته ، يفنى ، ليهلك.
الكتب السماوية	توراة ، الإنجيل ، القرآن ، الكتاب..
الحضارة الإسلامية	الكنائس ، القدس ، الرحمن ، حكم ، نوافذ ، المعجزات ، كافرا ، مؤمنا ، اقرأ ، شواهدها ، أهل الأرض ، أهل اللصلينا ، الهلال ، القباب ، أبنية ، حجارتها ، اقتباسات ، مثمن الأضلاع ، أزرق ، قبة ذهبية ، مرآة محدبة ، خطبة جمعة ، أعمدة الرخام الداكنات ، الرخام ، المساجد ، ه ، القراءة ،هبل، مناة، شمالا ، الشمس ، متن كتاب ، العربي ، أطاعني ، إنك بين اثنين ، يسلم ، ربّه ، السحاب ، يوم الحساب ، شمائله ، البيت الحرام ، أحكامها ، بنكرها العباد ..
الاحتلال	متراس ، الجند ، منتعلين ، دهر أجنبي ، أكياس، المعونة ، الحصار ، سورها ، أسوار ، غلاب ، المغول ، يطلقون ، قنابل ، الغاز المسيل ، للدموع ، انحسار ، الغاز ، رصاصتين أجنبي ، ملثم ، قانون ، الأعادي ، شرطي ، الأحباش ، رشاش ، حائط المبكى ، سياح من الإفرنج ، ، الهلاك ، الظلام ، حبائله ، رعبا ،..
الضعف	لاتستطيع ، يُضيرها ، مستوطن ، طول اليوم ، نحملها على أكتافنا ، العتبات ، تتابع النكبات ، الهوامش ،ضاقت ، وهنت ، دمع ، عجز ، خاذله ، يفنى ، الهلاك ، طاح ، هالكا ، مناديا ، تحت الجدار ، لاتخف ، تعجز ، فريسة ،..
الأضداد	أطاعني / عصاني ، هوامش / النص ، تغمض / تنظر، ذنوب / حسنات ، تعلو / تهوي ، تلقى / الغياب ، متن / حاشية ، قديمها / جديدها ، كافر / مؤمن ، فقراء / ملاك ، الفجار / النساك ، ، يميل / قام ، إقبال / يدبر ، حلفاء / عدّو ، يقبل / مضى ، ستبقيه / مفقود ، تسأله / يبين ، تدلّلها / تدنيها ، كانوا / أصبحوا ، يفنى / يبقى ، يسلم / يهلك ، الفراق / لقاؤها

المترادفات و الأسماء	صاحبي = رفيقي ، أمير = السلطان ،الحاشية = الهامش ، العتبات = دخولها ، أبو القادر، ثابت، صلاح الدين، أنور السادات، فاروق، آدم، أم هاشم، زينب، الحسين، الحسن، الشاطبي، تميم، المرسي، عدي بن مرة، أبو زيد، العنقاء، ابن العلقمي، عبد الرحمان، فؤاد حداد، بني آدم، صالح، فريد، حليم، بلال، أبو العباس، السفاح، ثمود، أمية، بني مخزوم، بني هاشم، نوح، وديع، الشيخ بسيوني، نابليون، فرعون، السيد رفعت بيه، كيلوباترا، آدم، ابو الطيب المتنبي، سعدي باشا، رضوة عاشور، موريد، خليفة السبع، ابن خلدون، السجيمي، الزناتي، إبن هلال، التونسي، المؤيد شيخ، قطر الندى، القاسم إبن الحسن، نوارة، مولانا عباس إبن سيدنا علي، بوش، بلير، نفرتيتي، أخناتون الروماني، ناصر، بني مرة، أبو زيد سلامة، صلاح الدين الايوبي، الوليد الشامي، غزلان، يوني المغربية ، الياسمين، هبل ، مناة.
الأجناس	المغول ، الأحباش ، الإفرنج، الزنج ، الأتراك ، التاتار، مغولي، الامريكان، المماليك، فراعنة، فرنساوي، الإفرينج، نمساوي، اليونان، طهران، الأطلسي
المدن والأماكن	الشام ، طهران، اليهود، بلاد الروم، بيت لحم ، نمساوي ، عراق، بغداد ، مغول ، اليونان ، القاهرة، حجاز ، اسكندرية ، قريش ، طهران ، غزة، روما ،الأندلس، الإفرنج، لبنان ،القدس، إسرائيل ، دار الحبيب، القدس، الدرب، دورها، جورجيا، منهاتن، حائط المبكى، السوق، كربلاء ، المغربية ،التتار ،أسوار، المدينة، فوق القباب، أبنية، فوقه قبة، العتبات، مدرسة، ما وراء النهر، سوق نخاسة، أصفهان، بغداد، حلب، مصر، بابلا والهند، حانوت، خان الزيت، بناية، دولة، القبور، بابها، خلفنا، وراء السور. من تحت الجدار، كربلاء، شام، البيت الحرام، الساحات.

الزمان	سطور تاريخ المدينة، في الشمس، من بعد الغياب. منذ طفولتي، حين أقابله، قبلهم، حين تسائله، ساعة ، يوم الحساب، في كلّ ليلة، كلّ ليلة، لخمسين ،عاما حين تلق، قبل الفراق، متى تبصر، طول اليوم، مذ ودّعتك، دهرها، دهران، الهلال، من بعد خطبة جمعة، إذا جارت على أقمارها الأزمان، الصباح، الصّبح، بعد بضع سنين، من بعد ، قديمها وجديدها، ، تأبّدت، الدهر، سيقبل، مضى، أعمارنا ، عشرين ، الدهر، فترة.
الموت	الموت، القتيل، الموت، قاتله، ، الموت، الأكفان، موتنا، المصيبات، قتلى ، العليل ،عموم المنايا، ذنوب الموت، حسنات الموت..... هالكا، عزائي، متّ، المنايا،
الطبيعة	بساط ، الرسم ، الريح ، الجّو ، الحمام ، ترابها ، الفجل ، الريحان ، الغيم ، الغزالة جبل، الصقر، السحاب، مخلاب ، الريحان ، الشمس ، ألوانها ، جبل ، النسر ، صيده ، السحاب ، شط ، نقوش ، ، المدى ، الهلال ، السماء ، أقمارها ، الصباح ، الثرى ، الألوان ، النقش ، الصبح ، النهر ، رائحة ، عطار...
الخوف والهروب	الهلاك ، يفنى ، يهلك ، قاتل ، قتيل ، الردى ، المنايا ، ما ينجو ، قتلى ، فريسة ،الحرب ، البكا ، القبر ، الأكفان ، تخف ، فرّ ، تجري ، ووالده رعبا يشير بكفّه..
المكناة	الطفل ، الموت ، الدهر ،الريح.، الغيمة ،الغزالة ، الحمام ، القدس ، طفولةٍ ، براءةٍ، الموت ، الحمامة.....
الأعلام و البلدان	القدس ، جورجيا ، منهاتن ، البولون ، حائط المبكى ، أصفهان ، بغداد ، حلب ، مصر ، بابل ، الهند
الدفع والإبعاد	أخطيه ، ينجو ، يرد ، يمنعونك ، حجاب ،ردنا عن ، الفراق ، الغياب ، ، تركض إثرها

الأعضاء	العين ، وجه ، لسان ، الأضلاع ، يد ، أكتافها ، رأسا ، عقبا ، كفا ، ساق ، مخلاب ، أنامل
الحواس	ماذا ترى، أرى، ترى، لا يرون، تراهم، عينك، كي ترى، بعينها، ، تبدو، ترى ، أرأيت؟ ،أرأيتها، أراك، العين تغمض، ثم تنظر، العين تبصرها، أمعنت ما أمعنت، عينك، لا أرى.، رائحة ، عطار، رائحة لها لغة، تفوح، ريح ، تزيح، أمسكت، يقلّبون، تلمس باليدين، صافحتَ، لمست بناية، وجدت منقوشا على كفيك.بلا صوت ، أصغيت.
الهجر والفراق	هاجرو ، يمر بنا ، بعيدا ، المسافر ، عن بعد، المدى، لم يهاجر ، منالها ، زائر ، المسافة ،بينهما حت السماء ، تمضي اليها ، تسيل ، ارا ، خالية ، الطريق الطويل ، العائدين ، حين تغادر ، أهلي ، يعود الينا ، يعيدونها ، المعاذ ، نلقي ، تغدو ، طروده، تطوي ، تدوم طويل ، يسير ، للتنسا ، غادرها ، ابدية ،يعود الينا ، نلقي ، شوقا الى الارض ، من بعيد ، صمت ، دموعها في العين ، فاعود ، شوقا ، ال الالارص ، غيايها ، الالارض التيتمضي اليها ،
الرؤية و الابصار	بناظر، تبدي، تنظر، ترى، كاشفة، يعلو، يمتد، خافيا، يمر، المشاهد، المشهد، يمتد، مستشهدا، محتجب السماء، هيئة الخيال، اثرا، يظهر، صافيا، طائرات، تراهم، ابصرت، نظرت، بدا، يبدوا، ورايت، فرأي، ترى، تراه، مرايانا، تهدي، فترى، الراءون، نراه، ظهر، ارى، نظر.
الألفاظ المكناة	المرج، الجليل، الحديد، الفجر، كثر، ادم، السجدة الاول، الدهر، الياسمين، الحكام، الامل، الارض، البرد، الباب، الجمال، الغول، العنقاء، كنيسة، مذبحا، الرحمان، السوالف، الصبر، الحلم، حلم، القبح، الشهيد، الدهر، القبح، خليلة، المرج ، المخضب.
	دم في قميص، الجهاد، القتال، رعب، تموت من الحزن عليها، الاجل، اخللنا الموت فيها، الجهاد، الاجل.
السرور	حماسة، حنانك، سلام، نطرب، نسيم، الطفل، المهد، قلوب الكرام، الحر، عيد،

	عناء، تطرب، الحقول، تثمر، حرير، فسحة، الشمس، تحاصرها، الهوى، الرشاد، الطيور، تفوق، الهزء، علا، الهواء، العناق، الجليل، معنى، خفة، صبرا، جميلا، العدل، بيضائ، صابرا، الوجوب، الامل، جليل، الصوت، تزيد، يرتقي، الشعر، الحياة، الملائكة، للامانة، الطفولة، فعل، تحدي، نسيج، المطر، احتفال، هوى، افتتاح، الغناء، نشيدا، ترش، الرشاد، يحلو، طبوب، عشق يزيد، طيب، اصلاح، طفلة، يصلح، الغناء، تجود، حنانك، امطري، واضحا، الفتح، الباب، حبا، الاحرار، مفيد، حميد، المجيد، يصون، الياسمين، طيبين، يؤانسون، الحق، شكرا، منحنى، ياليت، طفلا، كلم،فاعانك، الصبر، صبرا، امدحه، مادح، حلم، علمه، راضيا، الجميل، فالصبر، خير، من خلاص، رنين، العابه، المفدي، يمدحون، ترقية، مجدوك، الجميل، ليجملوك، الامل، يتاملوك، الطفل، الجليلة
الأنين، الحزن، الالم، الخوف	هاجروا، نشرد، تضيق، محروم، العساكر، ظلمهم، حصار، الغزاة، وقعت، دم في القميص، سيوف، معلقة، غبار، السيوف، ضماد، سلك، المشيب، يخشى، رمح، جدارا، الحرارة، توتر، غازيها، تفاجئ، دبابة، ثقيل، بحر، خفي، خافيا، خالية، حمولا، الظلما، سوداء، نكبة، اعداءنا، ينذر، الزوال، سوء، تشديدي، حافيا، القتال، العدو، الوم، رعب، الحرب، نار، الوحوش، سلاسل، ليل،تموت، حزن عليها، درعا، دموعها، يرتج، البكاء، المواجع، يعود الينا، تغطي، اكثر ظلمهم، ظام، تظالمت، العبيد، قوم غاصبين، مخلب، مرارة، دين، يستحيل، كاذب، توتر،ترميه، متالما.
الفقر و الجوع	حافيا، سوء، المهان، الكجاعة، الدمار، محتاجا.
حقل النفس و اغوارها	الهوى، سيرتهم، للنوايا، كاشفة، صبرا، الهواه، فطرته، رغباتي، يبغون، لا ابتغي.
الصفات الطيبة و الحميدة والإصلاح	إصلاح، رغباتي، ايماني، المجيد، أحسن، الأكرمين، طيبين، الخل، الكرم، عظمى، صفة الخلاص، المفدى، أسد ....
الفتح	الباب، حياة، ذنب، دفء، احلى، حقل، اعلى، اجمل، امل، الجمال، الكمال، الوداعة، تهدي، الحنان، الامان،
الحرف و المعادن الثمينة	لؤلؤا، التاجر، التماثيل، صنعه، نسيج، ثوب تطريز، الحديد، كنز، عمال بناء،

	نحت، مهنة، منحوتة، اندر القطع، غرس، تمثالا رخاميا، النوى، نجار، التجارة، حلية كافية، رخام
الأفلاك، أعضاء الجسم	شعرها، راسها، العين، يد، قميص، اليد، الوجوه، صدر المشيب، رءوس الجسم، للجسم، الوشم في اليد، الصوف، ايد، ايدي، على أرؤس، جسم، قلوب، رأسي، اليد الطكول، يدي، راسي، العينين، العين، نجوم، لهم يدان، جانباها، جانبي الصدر، وجهاهما، ساقيها، شواربها، رحم، اطراف ، عيونان، وجه، المهلال، بدر، الدجى، عيونهما، نفسه.
حقل الرجوع، العودة الامل.	تمضي، نتركها، توحي، الفلاح، عمال البناء، وحدي، علقت، تجود، ياتي، سيرحل، أحول، أعين، أدخلت، أعيد، فأعود، جاءوا، اقتربت، يحضر، تاتيني، فالصبر الجميل، أقعد، حنانك،مرجعها، منظرا، هذا انتظار، مضى، أتاهم، سادخل، سيعوضونك، سيدخل، أخرج منه...
التفاءل	يسلما، الانتصار، يصلح، الباب، الغناء، تجود، تغطي، ارتبها، واضحا، أخفاه، جدارة، حماسة، يصلح، اتقاء،
التشاءم	فمرارة شردنا، الهزيمة، الرجز، اختلف الناس، كيد، دخان كثيف
حقل المكان	فوقه، الفنادق، نافذة، قصر رئاسي، ملجا، الطابق، تحت، الارض، السيرك، البلاد، السماء، شارع في العراق
حقل النبات	الأرز، العيش ،...
حقل العروبة و التقاليد	الضمائر، فألك الطيب، بردة مطوية، عمامة، تاج غار، تاجه، ثيابه، تاجه، ثيابه، الكساء ، الكوفية..
حقل الجنس الأدبي	القصيد، البحث، تركيب، التواريخ، يصحح، سيرتهن احسن، ترتيب، الخرائط، الخيال، فاكتبوه، الوصية، واقرءوه، معلما، قرات، فكرة، مضرب، الامثال، قول، معان، قولا، غامض المعنى، يتاولوك، الرسمي، الصور، الشعراء، مدح، من عمله، لتعلم، و اعلم، نقاده، التواريخ، السوالف، باسمك، الوثيقة، حديث قصير، فاعلم، نثر، الوزن، القافية، حديث، القصيدة، مراجع، خطا، صور، انشد شعرا، اللغة العالية، من الشعر، الحديث، اثر الضم، رمز، من الشعراء، درسا، بعلم الاصول،

و مفردات الأدب و العلم	خلاصة، تثري، تسمع الشعر، شعرا، تاريخنا، قصة، القصص المحكي، جغرافيا، النحو، الجمل، الف معنى، لفظة، الضمأ المعجمي، بشاعري، تجمع، الصورة الابدية، المعارض، الندوات، النص، الصوت، فصحن دارجة، مقالي، لفظة عروض من الشعر، ينظم، فصاحتها، الشعر، النثر، الم الحروف، حرف، ختام قصيدة، نشيدا، لحرف، يقصون، معلقة، الورق، انثروه، الياء، تكرار، يسرد، صحائف، الاعمال، طلاب، الحقوق، مرافعات، حرف النداء، الحروف، كلاما واضحا، تركيب، اسمي، لغة، مرافعة، حوادث، التاريخ، دائرة، الجرائد، تعليماتا، الانساب، الفصاحة حبا للقصيد، ترتيب، الكشوف، الاسماء، الادلة، الشهود، كلاما،
الثروة ، الاحتلال	الدخيل، يعلق، يقاوم، في الحرب، ضرج ، بالدما، كالشهيد، جيشه، العناد، الموت، ثروتنا، الجهاد، سيعاقبونك، الدمار، الهزيمة، الانتصار، ليعزلوك، و يقتلوك، حرب، مزة، لغاز، العساكر، كيد، المحاصر، غزاته، حبل، حصار، الغزاة، السجن، وقعت، دم، جدارا، دبابة، الحواجز، حاصرت، سيوف، سلك الحدود، ترس، رمح، تحاصرها، السيوف، حذر، القائد العسكري، نكبته، اعدائنا، فوضى، العدو الحقيقي، رعب، طائرات، الحرب، سلاسل، درعا، واقيا، الحديد، قفص، الادانة، غزو، علة، الشرطي، الفتنة الكبرى، حاكما، غاز، ظلم، سور، عقالا، تظالمت، نار، طبول، الحرب، يثور، القوس، الطائرات، قفص، الادلة، ظلمهم، السهم، الشهود، غزو، علة، الشرطي، المحكوم، تثور، الغزاة، سور بغداد ، تزوير، غزو، عقالا، في رءوس، الحرب، رجال امن، كل غاز، رمحا، سلطةن خالية، قتال، الحصان، اثقلوك، من خلاص، خال، حجر، دروع، في الدخان، متداخل، و ليحمي، سهمها
السياسة و الدولة	جيشه، التلفاز، قصر رئاسي، كيد اليهود، الشعب، قوما، الوثيقة، الشعار، الملك، القوم، يا صاحب الفرس، تكريمهم، توصية، وحدة الناس، وطني، وحدة المذبيين، مذهبيين، لا يوافق، ساوحدينهما، مذهب، رمز لعصمة، كيد التحالف.
النصر و الاستقلال	انتصار، القصد، تكريمهم، انتصاراتهم

حقل العدد، الجمع	ألف، العشرين، الفين، ألفين وعشرين...
السرور	أمل، عظم، مبتسما، وديع، املوك، يصلح، حقا، السلام، ما احسن، يزين، احتفالات، اعراس، عناية.
الأملاك و أعضاء الجسم	الجسم، قلبيكما، جانبيه
حقل الزمن	العصر، اول، الوسيط، قبل، النهار، طال، الزمان، مستقبل، سيكون، الدهر، غد، من قبل، على الزمان، عمره، طال به، المدى، لا يومه، دين الدهر، حتى، طول العمر، قديم، لا نهائي، ما يكون، مصبحا، نهاية، مضى، دوما، ممدود، حتى، اعوام، اطلنا، غد، اضحى، يداوم، كل يوم، بعد، من بعد، يوما، عاما، مدة، حوله، نصف ساعة، الزمان، فيوما، من زمان، و يوما، عام، تدوم، الصباح، طويلا، يوما طويل، حينا، مذ، عهد، يوم، منذ، اعوام، اطيل، صباحها، الصبح، المساءن مت، من قبلها، مسائها، الدهر، في الصباح، تمسي، طويل، حتى، سيصبح، منذ، عهد، مذ، زمان، منذ اعوام، اطيل، القديم، من الزمان،
الحضارة الاسلامية	كالشهيد، النبي، يبشرونك، العظيم، شعب الله، الاذان، صلواتهم، مصلوبا، و الله، العرش، عرشك، الصلاة عليك، السلام، عناية الرحمان، يا صاحب العرش، الله، مراجع، اهل الحديث، من الفرقتين، فانزل ربك، آية، نطهرهم، لذكرى، الاثر الطائفي، ساوحد، الحديث، بالامامة، الرسول، توصية، الفقهاء، بعلم الاصول، درسا، على الله، اباحوا، كيد اليهود، موعظة، تفكر ، لحاهم، الديانة، صوما، جنة، ابن ادم، الغيب، بردة، المسيح المنتظر، و الله اعلم، الرحمان، المنابر، جنة، صومه، بيت حرام، الدين الاسلامي، مصلون، الجليل، المهم، قبة، مقام، القداديس، صلاة الجماعة، دعاء، الامام، السماء، لفظ الجلالة، سجادة، الدعاء، بيوت الجليل، رقية، العباد، الخليل، العدل، صليبا، القدس، الملائكة النازلين، الله، سمائي، ملائكة، بلاد الله، ملائكة، صفائح الاعمال، امام الله، المليك، الشيطان، آدم، السجدة الاولى، مؤذن، الجن، توحي الي، المؤذن، بالاذان، معابد، المنادى، دينا، ايماني، الله، ملائكة، صحائف الاعمال، الدنيا، الفتنة الكبرى، الله، الشيطان، السجدة الاولى، توحي، اطع المؤذن، الاذان،

	مؤذن، حي على الفلاح، الجن، نادى ،
حقل الشك و الريبة	اضن، ربما، لا يضاهيه، شتان، تسالهم، لن يتحملوك، سوف، يزعم، للشكاك، لا تظن، بل.
حقل الزمن	العصر، اول، الوسيط، قبل، النهار، طال، الزمان، مستقبل، سيكون، الدهر، غد، من قبل، على الزمان، عمره، طال به، المدى، في يومه، دين الدهر، حتى، طول العمر، قديم، لا نهائي، ما يكون، مصبحا، نهاية، مضى، دوما، ممدود، حتى، اعوام، اطلنا، غد، اضحى، يداوم، كل يوم، من بعد، بعد
حقل الانساب و الاشراف	المليك، الشعب ....، الجمع، الملوك، عرشه، دولته، رجالا، الولادة، طفلا، الي، كامه، المرء، اسمه، الاشخاص، الفئات الاجتماعية، شيوخا، طفلة، طفل، الشيوخ، الطفل، الوليد، الشيخ، يا بني، الطفولة، الناصري، الانساب، الاسماء، اهلها، الاكرمين، اخوته، يا بني، اختها، سائق اجرة، نادلا، عرشا، اربابه، عرش، اختا، اهلي، المصاحب، المليك، ملوك، الحاكم، صاحب العرش، صاحبي، يية، البشر، طفلا.
حقل خاص بالاحتلال	العساكر، كيد، المحاصرن غزات، حاصره، حبل، حصار، الغزاة، السجن، وقعت، دم، تحاصرها، سيوف، السيوف، سلك الحدود، رمح، حذر، جدارا، دبابة، الحواجز، القائد العسكري، ثكنة، اعداءنا، فوضى، العدو الحقيقي، رعب، طائرات، الحرب، سلاسل، درعا، الحديد، قفص، الادانة، غزو، الشرطي، الفتنة الكبرى، حاكما، غاز، ظلم، سور، عقالا، تظالمت، نار، طبوب الحرب، يثور، القوى، الطائرات، درعا واقيا، قفص، الادانة، الادلة، السهم، الشهود، غزو، علة، الشرطي، عقالا في الرءوس، الحرب، رجال ن كل غاز، رمحا، سلطة، خالية، الحصار، اثقلوك، من خلاص، خال، حجر، في الدخان، سهمها، دروع، متداخل،
حقل الحيوان	جمل، الخيول، الطيور، الطير، الحصان، كالخيول، هيئة الطير، الوحوش، ريش، خيل، الظباء، الطيور، الغول، مخلب العنقاء، مخلب، غزالتين، غزالتان، ظبيتان، ضباء، ظبيتين، يا ضبيتان، ظبي، جمل، فهد، مهر، النسر، الحمام

حقل الحجم و العدد	صغيرة، وسيط، كبيرا، الكمالن النقص، ينتقص، اكمل، طولا، اقل، للنقص، الف، يزيد، بالقليل، قصير
حقل الحب	عشق، عشقا، مغرما ، الهوى، إحساسه ، مشاعر...
حقل أسماء العلم و الشخصيات التاريخية	ابن عامر، آدم، آدم الثاني، السلطان، حاكما، الحاكمين، الحكام، علي، يزيد، بابن العلقمي، عيسى، ملكا، حسنا، حسينا، فاطمة، عليا.
حقل الألوان	بيضاء، سوداء، زرقاء، أزرق، الأحمر.أخضر، أشقر، صفراء...
الذل و الهوان	المهان، يهان، أخاف، سيعاقبوك، سئموا، أن يذلوا.....

الفصل الرابع: بنيات تميم البرغوثي الايقاعية ودلالاتها الشّعرية لأسلوبية

الشعر هو رسم قوامه الكلمات المشحونة

بالعاطفة ، والمشاعر ،والصورالشعرية..

سي دي لويس

أ. مُتعة الشعر وسيرورة الأسلوب الايقاعي الشّعري:

1.أثر الأوزان في أغراض تميم البرغوثي الشّعرية

2.الأغراض الشعرية في خطاب تميم البرغوثي الشعري

ب .الأسلوب البنيوي للايقاع الخارجي في خطاب تميم البرغوثي الشعري.

1. أسلوب توزيع التفعيلات وانزياحاتها الايقاعية في خطاب تميم البرغوثي الشعري.

أ. مُتعة الشّعر وسيرورة الأسلوب الإيقاعي الشّعري :

كان ومازال مدلول الشعر عند الشعوب القديمة فنّا من الفنون الابداعية ، فالشعراء عبر العصور كان يدفعهم إلى الإبداع شيئان اثنان هما : 1- غريزة المحاكاة simulation والتقليد tradition ، 2- وغريزة الموسيقى والإحساس بالنغم mélodie، على حدّ تعبير الفيلسوف اليو ناني أرسطو[1]، من خلال هذا المفهوم الأرسطي يمكن اعتبار " الوزن أو الموسيقى داخلا في مفهوم الشعر عند الإ نسانية كلها"[2] ، فقد كان في العصر الجاهلي فنّ العرب الوحيد القادر على تصّور الحياة وتصويرها ، المعبر عن روح القبائل وتفكيرها ، فيه يصبُّ العرب مُثُلهم وقِيَمهم، وبه يؤرخون حربهم وسلمهم ، وعلى نظمه ينقلون شهامة الآباء والأجداد إلى الأبناء والأحفاد .

ولهذا عُنوا بحفظه ونقده وتنقيحه عنايةً أوفت على الغاية في الدقة والعمق والشمول، ومن هذه العناية دراسة موسيقاه ، وضبط إيقاعه بمقاييس دقيقة، فالمبدعون على اختلاف ألسنتهم يتفقون على أهمية الإيقاع وعلاقته بسيكولوجية الذات المبدعة ، ولهذا أجمعت الأبحاث الأنثروبولوجية anthropologie على وجود علاقة حميمية قائمة تاريخيا بين الشعراء والإيقاع[3].

إنّ فحو العلاقة يحتاج إلى طرح إشكال فني سيكولوجي psychologie، يتضمن عدة إشكالات نقدية هامة منها: ماهي علاقة الوزن بالموضوع النصي؟، هل هناك رابط بين الوزن والدلالة، ونقول أيضا " هل فعلا هناك علاقة تواصل بين العاطفة la passion والإيقاع le rytgme ؟، وربما تكون المساجلة النّقدية الأكثر إلحاحا: " هل للبحر وقوافيه علاقة بسيكولوجية المبدع وأهوائه؟، :"هل البنى الأسلوبية الإيقاعية لها أبعاد نفسية dimension psychologique تماشيا و الأغراض التعبيرية الشعرية ؟.

تعتبر الأوزان والقوافي إحدى البُنى الرئيسية ، التي يتميّز بها النص الشعري عن بقية الفنون الأخرى، التي لا يمكن للدارس الأسلوبي أن يستغني عنها باعتبارها منبها فنيا يوقظ ذهن القارئ فيقوده إلى مواطن الذكاء الجمالي في الخطاب الشعري، ولهذا اهتم الأسلوبيون Stylistes بمختلف مشاربهم بالوزن والقافية، لكون المبدعين على اختلاف ألسنتهم قدا اتفقوا على أهمية الإيقاع وعلاقته بالنفس المبدعة، "فليس الشعر في الحقيقة إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس وتتأثر بها القلوب"[4] ،فمن هنا نقول أن الشعر متعة ، وهذه المتعة تتمثل في

---

[1] ينظر : أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القهرة، مصر، دت، ص، 71.

[2] بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ط3، دار المريخ، الرياض، 1986،ص، 249.

[3] ينظر: صبري ملّوك ، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور ،دار هومه، الجزائر، دت،ص،9.

[4] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي ، مكتبة الأنجلو مصرية ، مصر،القاهرة، ط2، 1952، ص ،17.وانظر في هذا الموضوع ، محمد الهادي الطربلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بتونس ، السلسلة الثالثة : الفلسف والآداب ، بدون مجلد ، عدد20، ص، 19.

موسيقاه ، وما تحدثه في القارئ من انفعال يجعله يستمتع عند كل قراءة للخطاب الشعري أو سماعه، حيث"إن الشعر يجب أن يمنح المتعة"[1]

إنّ البحث في هذه المسائل يشوبه عدة تناقضات وتجاذبات قد تبعدنا عن الغاية المرجوة من البحث، ويكفي أن إبراهيم أنيس قد دافع بشدة عن الربط بين البحر والبعد النفسي للمبدع قائلا : " فنحن مطمئنون أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزه...أمّا الحماسة فقد تثور النفس الأبية لكرامتها ويمتلكها من ذلك انفعال نفسي يتبعه نظم من البحور القصيرة والمتوسطة...وأما المدح فليس من الموضوعات التي تنفعل لها النفس وتضطرب لها القلوب، وأجدر به أن يكون في قصائد طويلة وبحور كثيرة المقاطع "[2] .

يعتبر هذا الرأي لإبراهيم أنيس مجالا مثمرا للدراسات الأسلوبية العربية بغية إعادة قراءة الشعر العربي وإزالة الغبار المتراكم عليه، وذلك لاكتشاف أنساق دلالية جديدة عجز الأوائل عن اكتشافها نظرا لعدم امتلاكهم

للجهاز المفاهيمي النقدي الجديد.

ونقول في الأخير: **"هل اتخذ الشعراء العرب المعاصرون لكل موضوع وزنا خاصا يلائم طبيعة موضوعاتهم؟، وهل كانوا يمدحون ويفاخرون ويتغزلون في كل البحور الشعرية التي أبدعوا فيها، وبالضبط هل أوجد الشاعر الفلسطيني "تميم البرغوثي" أغراضا شعرية تتلاءم وطبيعة موضوع خطابه الشّعري؟**، وبالتالي هذه التساؤلات سنجد لها فعلا ايجا بات من خلال هذا التحليل.

1- أثر الأوزان في أغراض تميم البرغوثي الشعرية:

كان لزاما أن ننفتح على خطاب تميم البرغوثي الشعري بصفة عامة ثم ربط ذلك بدواوينه المشهورة ، لأن الشاعر المبدع لن ينزاح عن عادته في اختيار الغرض والأوزان ، فمن الشعراء من يحبذ النظم في الهجاء وله إيقاع خاص به، بينما نجد مبدعا آخر قد فتح عليه باب المدح والغزل وأبدع في اختياراته الإيقاعية" فالإفتتان

1 .توماس إليوت ، في الشعر والشعراء، تر، محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا،ط1، 1991، ص،13.

2 .براهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي ، مصر، ط2، 1952، ص ،176،175.

هو أن يفتنّ الشاعر ، فيأتي بفنَّين متضادين من فنون الشعر في بيت واحد فأكثر ، مثل النسيب والحماسة والمديح والهجاء والغزل"[1] .

من خلال قراءتنا لدواوين تميم البرغوثي الشّعرية ، وجدنا أن الشاعر قد اعتمد أغراضا شعرية متباينة وجعل قالبه اللغوي والإيقاعي ينحو نحوها ويمكن أن يوزع شعره وفق الجدول التالي :

الغرض الشعري	عنوان القصيدة	عنوان الديوان	عددهـــا	النسبة المئوية
الألم والحزن/ اللّوم و العتاب و الاعتذار	ديوان " مقام عراق"، ضمن قصيدة كاملة" كفوا لسان المراثي"	ديوان: " مقام عراق"	8 قصائد	%92.59
	. قالوالي بتحب مصرقلت مش عارف	ديوان" قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف"		
	. حتى همومك واقفة في صفك	ديوان "يا مصر هانت و بانت"		
	. يا هيبة الرش الخلي من الملوك	ديوان "في القدس"		
	. يا مصر هانت و بانت	ديوان "يا مصر هانت و بانت"		
	. قبلي ما بين عينينا اعتذارا يا سماء	ديوان" في القدس"		
	. سهران في الغربة لوحدي	ديوان "يا مصر هانت و بانت"	4 قصائد	%62.46
	. في القدس	ديوان "في القدس"		

[1] .تقّي الدّين الحموي، خزانة الأدب، تحقيق عصام شعيتو ، دار الهلال ، بيروت ، لبنان، ط1، 1987م، ص، 138.

الحنين و الشوق	. من أرشيف أغاني المدرسة كتبت أيام الدراسة الثانوية: 1995/1992	ديوان "قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف"		
	. أيها الناس	ديوان" في القدس"		
المراثي/الرثاء	.كفوا لسان المراثي	ديوان "مقام عراق"	6 قصائد	%42.35
	. الموت فينا و فيهم الفزع الى المقاومة في غزة . قفي ساعة . خط على القبر المؤقت . معين الدمع	ديوان" في القدس" ديوان" في القدس"		
الزهد و التصوف	أتوضأ من قبل الكتابة و اسمي	ديوان: "قالوا لي بتحب مصر قلت	6 قصائد	%39.26
	. ناقة الله . استغفار	ديوان: "يا مصر هانت و بانت"		
	. أنا لي سماء كالسماء . تقول الحمامة للعنكبوت . الجليل . ابن مريم	ديوان:" في القدس"		
المدح و الاستنجاد	. يا قصيدة ارمي حبالك و انشليني	ديوان: "يا مصر هانت و بانت"	6 قصائد	%25.45
	. نثر موزون و شعر منثور في حديث الكساء و وحدة الأمة	ديوان: " في القدس"		

الفخر و الحماسة	. أمير المؤمنين (إلى السّيد حسن نصر الله) . سفينة نوح (إلى السّيد حسن نصر الله)	ديوان:" في القدس"	5 قصائد	%23.20
التهّاني و التعّازي	. زلطة أنا في كسارة البندق	ديوان: "قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف"	5 قصائد	%15.47
	. يا شعب مصر	ديوان:" يا مصر هانت و بانت "		
	. شكر	ديوان: " في القدس"		
الفخر و الاعتزاز	. الجبل و الغيمة	ديوان: " قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف"	5 قصائد	%13.46
	. تخميس على قدر اهل العزم . في معارضة معلقة عمرو بن كلثوم	ديوان: " في القدس"		
الإمتناع و المؤانسة	. بحاول بحاول . الامتحانات	ديوان: " قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف"	4 قصائد	%4.26
التهديد و الوعيد	. عايز أستقيل	ديوان: "يا مصر هانت و بانت"	4 قصائد	%4.23
	. رجز USA	ديوان: "في القدس"		
النسيب و التشبيب/ الصّبر على الهوى/ الغزل	. القهوة . غزل	ديوان: "في القدس"	4 قصائد	%4.20

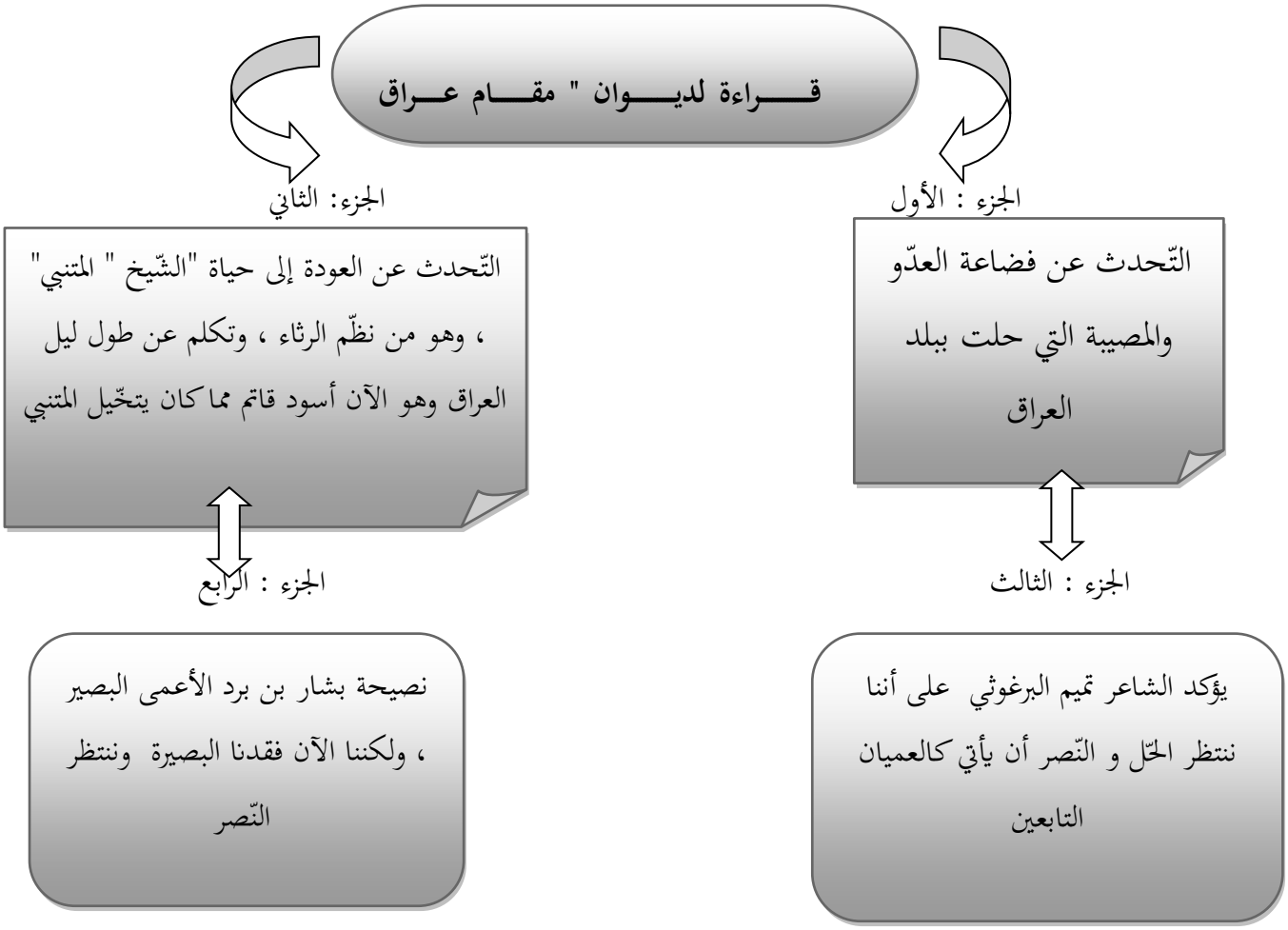
الحماسة و السّخرية	. عشوائي . RaP	ديوان: " قالوا لي بتحب مصر قلت" مش عارف"	3 قصائد	%3.36
النجدى	. بكاء على الأطلال . الباب و المفتاح	ديوان: "يا مصر هانت و بانت"	3 قصائد	**%**1.58
الوصف	. أمر طبيعي	ديوان: "في القدس"	2 قصيدة	%1.02
الموت و الضياع	. لا شيئ جذريا	ديوان: " في القدس"	2 قصيدة	%0.76
الهجاء	. حصافة	ديوان: "في القدس"	2 قصيدة	%0.07

يبيّن هذا الجدول الإحصائي قدرة الشاعر تميم البرغوثي الواعية في عملية إنتقاء أجود و أثقل الأغراض الشّعرية القديمة ، حيث احتل غرض " **اللّوم و العتاب و الاعتذار**" المرتبة الأولى – ومعظم قصائد دواوينه الشعرية تنتمي لهذا الغرض الشعري– "وهو في الشعر من الأغراض الوجدانية يلجأ الشاعر إليه حين يكون لديه إحساس بالتّحول عن المودّة من المعتوب عليه ، فتدفعه بواعث متباينة إلى غرض يتوسط فيه بين أن يلوم المعتوب عليه من غير أن يوجعه ...، وأن يطلب الإبقاء على الودّ من غير أن يضع الشاعر نفسه موضع المتوسل والمستعطف"[1]، والنسبة التي أدرج ضمنها هذا الغرض 92.58% ، وهو ما يعكس قدرة الشاعر في تمثل ناصية هذا الغرض الشعري ، بإحكامه المطلق على البنية اللفظية والتركيبية والإيقاعية.

2.الأغراض الشّعرية في خطاب تميم البرغوثي الشعري :

كما نلاحظ في معظم دواوينه الأخرى منها : " ديوان في القدس ، ديوان " مقام عراق" ، ديوان "يامصر هانت وبانت" ، ديوان " قالو لي بتحب مصر قلت مش عارف"، طغيان أغراض شعرية ذات لمسة حزن وألم وفقدان أمل ، ذلك الوميض الأليم انتشر انتشارا كبير وواضحا في ربوع خطابه الشّعري ، فقد طغى ديوان " مقام عراق" كاملا ، والمنحنى البياني يوضّح أهم المواضيع التي عالجتها قصيدة" كفوا لسان المراثي" و وديوان " مقام عراق" :

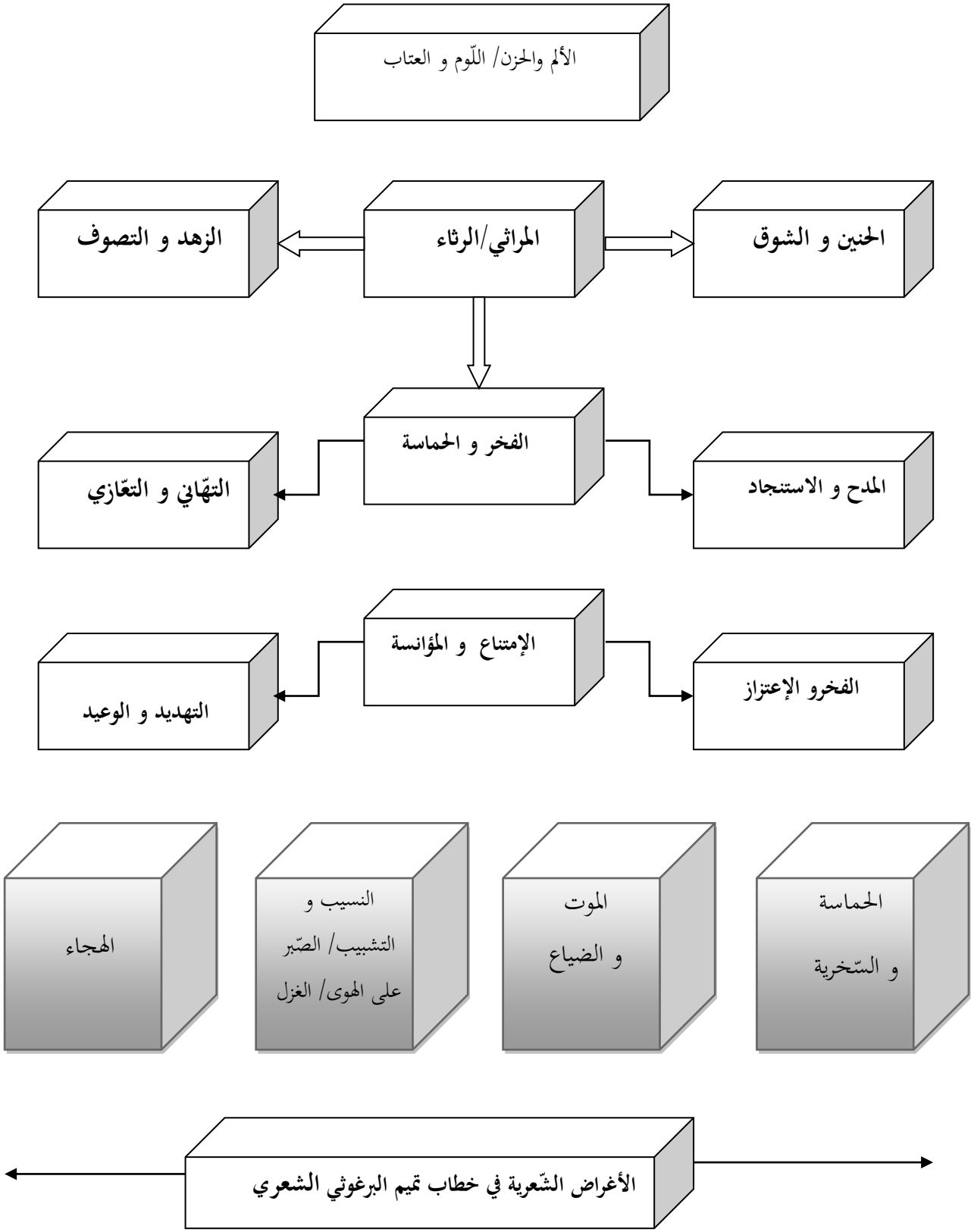
[1] .محفوظ فرج ابراهيم ، غرض العتاب في الشعر العربي إلى نهاية القرن الرابع الهجري، أرشيف مكتبة النور ، مصر، القاهرة، 2021/02/18، ص،6.



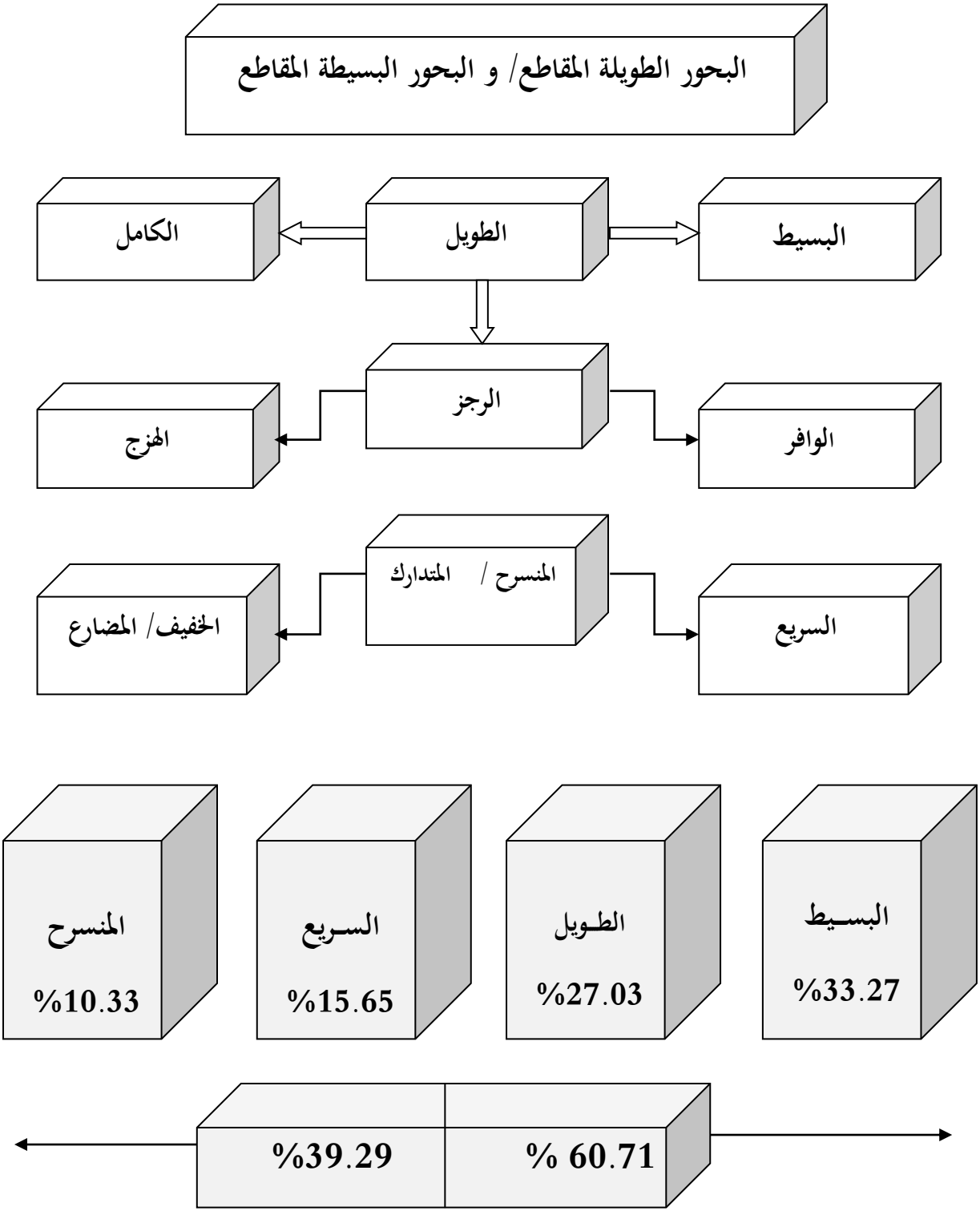
ويبقى الشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي من الشعراء المعاصرين ، الذين استهوتهم الأغراض الشعرية القديمة منها: المدح والهجاء والنسب" وأخذوا بناصيتها ، فأنتجوا مواضيع إبداعية تماشت ومتونهم الفنية " والشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه ، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان"[1] ، فقد أكد ابن رشيق وبعض النقاد العرب "أنّ الشعر بُنيّ على أربعة أركان وهي: المدح والهجاء والنسب والرثاء"[2] ، والمخطط البياني التالي يوّضح أهم الأغراض الشعرية التي استعملها الشاعر:

[1] . ابن رشيق القروي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني،ج1، القاهرة، مصر، ص، 246.

[2] .القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح، محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى الحلبي وشركاه، دمشق، سوريا، ص، 19.


الألم والحزن/ اللّوم و العتاب
الزهد و التصوف
المراثي/الرثاء
الحنين و الشوق
الفخر و الحماسة
التهّاني و التعّازي
المدح و الاستنجاد
الإمتناع و المؤانسة
التهديد و الوعيد
الفخرو الإعتزاز
الهجاء
النسيب و التشبيب/ الصّبر على الهوى/ الغزل
الموت و الضياع
الحماسة و السّخرية
الأغراض الشّعرية في خطاب تميم البرغوثي الشعري

من خلال المخطط البيّاني نلاحظ مدى عمق اختيار الشاعر للإيقاع وفي مطابقته للغرض الشّعري ، فاللّوم والعتاب/ والحزن والألم يحتاج بحورا طويلة ليكون الشاعر في أريحية مع نفسه ، وفي تأمل عميق لأوضاع الواقع الفلسطيني الحزين ، ولهذا تنخفض دقات قلبه أثناء عملية الإبداع الفنّي ، بخلاف اللحظات الفارقة : " كالموت المفاجئ أو الفّرح الشّديد ، حيث يتطلّب من الشّاعر قصائد إيقاعية خفيفة ، لأن دقات قلبه تتدفق وتتوالى بسرعة فلا يتحمّل الشاعر بحرا متسما بالطول.

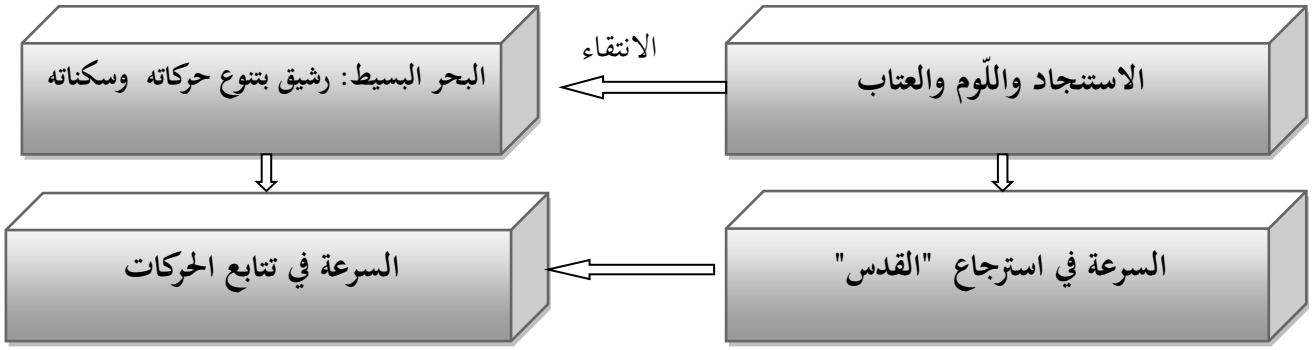


ب.الأسلوب البنيوي للإيقاع الخارجي في خطاب تميم البرغوثي الشعري :

- **دراسة بحر قصائد الديوان الشّعرية:**

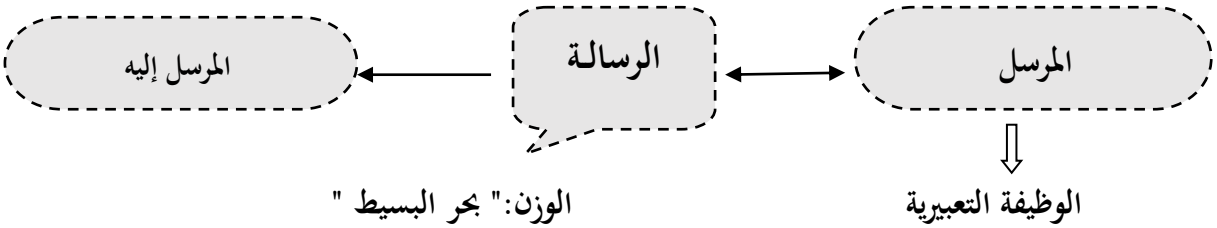
تنتمي معظم قصائد الدواوين الشّعرية للشاعر تميم البرغوثي في شقّها العروضي إلى البحر البسيط ، وهو بحر مزدوج التفعيلة " مستفعلن . فاعلن. مستفعلن . فاعلن × 2"[1] ، حيث يتميّز هذا البحر بحركة نشّطة داخل البنية الإيقاعية { مستفعلن /0//0/0 . فاعلن /0//0 .مستفعلن /0/0//0 } ، فالحركة داخل التفعيلة الموسيقية تتطلب نشاطا ، فمثلا : مستفعلن تبدأ بحركة يتلوها سكون لتعود الحركة في الانبثاق وبعدها سكون ، ولكن سرعان ما تتوالى حركتان نشطتان تقومان باستدراك التّذبذب الحاصل بين الحركة والسكون ، ليعود في الأخير السكون ليوقف مؤقتا النغمة الإيقاعية ، كي تستعد لتفعيلة جديدة **{ فاعلن. سبب ووتد ، أو فعلن}** ، المشّبعة بحركات متوالية نتيجة زحاف الخبن الذي طرأ على التفعيلة.

هذه الحركية توزعت في جلّ قصيدته" في القدس" ، وكأنّ الشاعر يطلب السّرعة في الاستنجاد واللّوم والعتاب من بلد قد تضيع ، فالحزم يحتاج ألفاظا سريعة لا تعرف السكون ، وعليه تكون العلاقة بين الوزن و الغرض علاقة تكاملية ، فالخطاب الشّعري بكل معانيه يحتاج إلى تحرك ونشاط ليتحقق استرجاع" **القدس الشريف**"، فقد برز في الشعر العربي المعاصر الشعور الوطني ونوع من الإحساس باللوم والعتاب ، وقلّ فيه ذكر"الفخر الشخصي" ، على عكس الشعر العربي القديم ، فغدا الشاعر في الشعر المعاصر يهتم بهموم وطنه كما أنّ وزن القصيدة يطلب من السكون أن يضمحل ليجد متنفسا للسّرعة والحركة ، ويمكن تمثيل فضاء الحركات والسكنات بالمخطط البياني التالي:



[1] . محمد بوزواوي ، الدروس الوافية في العروض والقافية ، دار الهومة ، الجزائر، العاصمة، دت، ص، 106.

إنّ هذا البحر الشعري بمميزاته الحركية والسكونية جعله من الأوزان المتداولة لدى الشعراء العرب قديما ، ويحتاج نفساً طويلا، بحيث يكون ناقلا لآهات وآلام الشاعر، فالشاّعر إذن قد اختار هذا البحر الشعري لوظيفة تعبيرية ، فهو يعبر عن مكنوناته الداخلية وحالته الخارجية ، وهي وظيفة يستخدمها المرسل لتعود إليه ، ويمكن التمثيل عنها بالشكل التالي:



إنّ الشاعر " تميم البرغوثي" بتوظيفه للبحر البسيط أراد أن يريح ذاته من ألم يؤرقه، فتكون القصيدة الشعرية لحمة إيقاعية ذات بُعد وظيفي ، وإذا ما وازنا بين وزن خطابه الشعري ونفسية الشاعر ، نجد أنّه يعاني ألم ضياع "القدس" ، إنّ هذه الحالة السيكولوجية état psychologique بعمقها تحتاج إلى وزن طويل ليستوفي أحزانه ليكون البحر بذكائه الموسيقي علامة أسلوبية ينزاح عن بقية البحور الخليلية والأوزان الشّعرية ، لتكون في مستوى الحدث الذي ألّم بفلسطين.

1- أسلوب توزيع التفعيلات وانزياحاتها الإيقاعية في خطاب تميم البرغوثي الشّعري :

إنّ تفعيلة بحر البسيط قد تنوع ظهورها في الكثير من قصائد ديوان " في القدس" منها: " ابن مريم، القهوة ، أمير المؤمنين إلى السّيد حسن نصر الله، على قدر أهل العزم، نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمة، .."، وديوان " مقام عراق" وديوان " يا مصر هانت وبانت"...وغيرها ، ويعتبر الأداء المثالي مفقودا في معظم القصائد ، أما في الأداء الإنزياحي فنجد :

1. مستفعلن- فاعلن- مستفعلن – **فعـلن** مستفعلن- فاعلن- مستفعلن – **فعـلن**

مثال ذلك قول الشاعر تميم البرغوثي في قصيدته :"أمير المؤمنين (إلى السّيد حسن نصر الله):

قُلْ للأحِبَّةِ في بغـداد لابعـــدوا فالدَّهـــر طاغيةٌ في رأيه فنـــدُ[1]

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

[1] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ،ص ،79،78.

2.مستفعلن – **فعلن** – مستفعلن – **فعلن** **متفعلن** – **فعلن** – مستفعلن – **فعلن**

مثال ذلك قوله في قصيدة " القهوة":

صُبّي لعمــك القهوة يانوارُ[1]

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

وفي قوله في قصيدة " ابن مريم" :

ويا أمّهُ لم يكُن يُبرئُ الصُّمَّ والبكم والعميَ

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

لم يُخْرج الجنّ من رأس مصروعةٍ مؤمنةْ[2]

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

مستفعلن.فاعلن.متفعل.فعلن.متفعل

3.مستفعلن- فاعلن- مستفعلن- **فعل** مستفعلن – **فاعل**- مستفعلن - **فعلن**

مثال ذلك قوله في ديوان: " مقام عراق" ضمن قصيدته "كفوا لسان المراثي":

كُفّوا لسَان المراثي إنّها تـــــرف عن سائرِ الموت هذا الموتُ يختلفُ

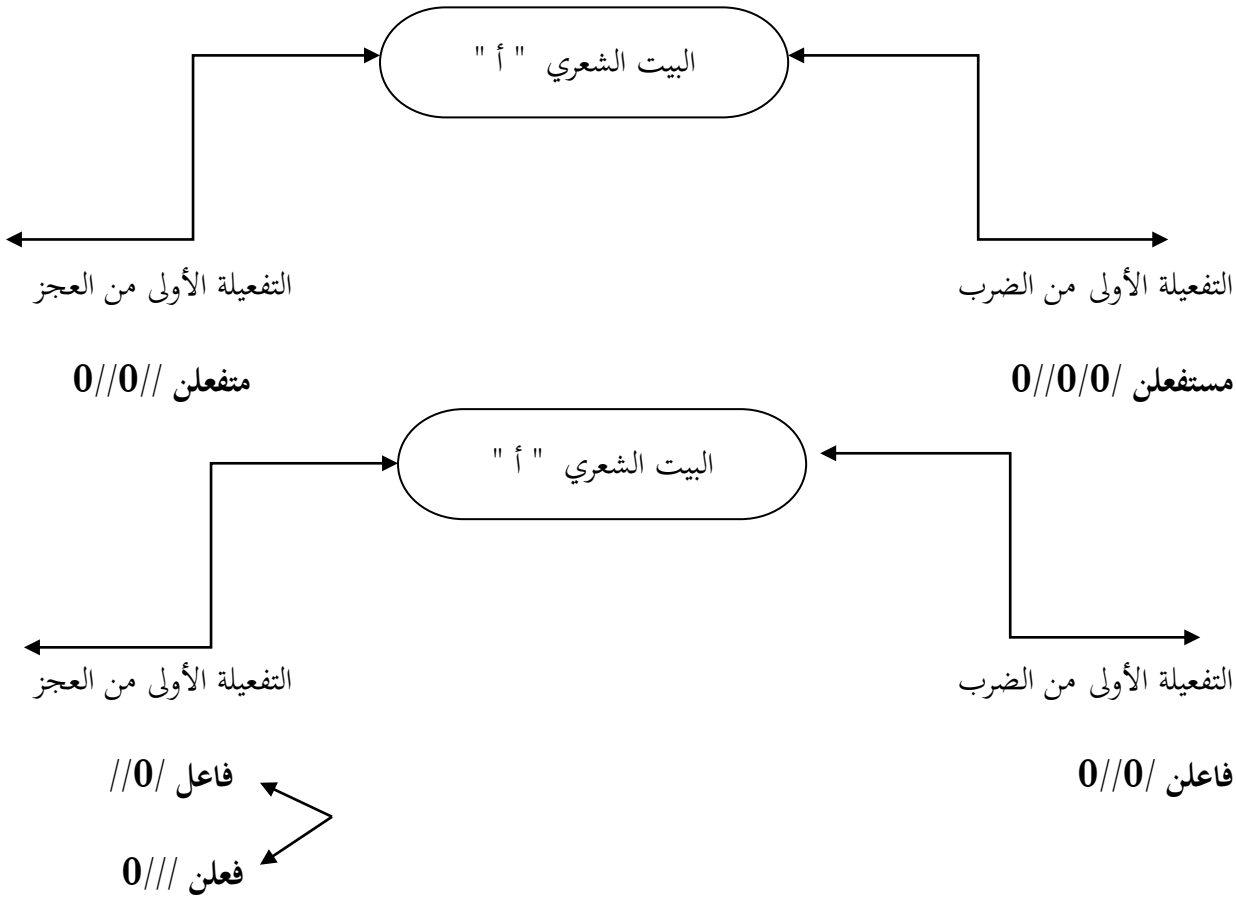
0///0//0///0/0//0/0/ ///0//0/0/0//0/0//0/0/

إنّ في التوزيع العروضي الثاني و الثالث مفارقة أسلوبية في اختيار الشاعر المبدع ، إذْ استهل الشاعر بتفعيلة " مستفعلن" ، {أي حركة وسكون في التفعيلة الأولى من الضرب}، بينما نجد الشاعر تميم البرغوثي ، قد غيّر التفعيلة الأولى من عجز البيت الشعري في أغلب الأحوال فأصبحت " متفعلن" ، وهما حركتان متتاليتان " ويسمى

[1] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص،63.

[2] . المصدر نفسه ، ص، 93.

هذا التّغيير من "مستفعلن" إلى "متفعلن" زحاف الخبن في علم العروض"[1]، وفي مايلي مخطط بياني لتوزيع تفعيلات البحر البسيط حسب النموذج الثاني والثالث :



نلاحظ أنّ هذا التّلاعب الحركي قد أعطى لخطاب تميم البرغوثي الشعري وظيفة شعرية بقمع السّواكن وإطلاق العنان للحركات فيكون الإيقاع مناسبا لحركية القصيدة من جهة الدال والمدلول.

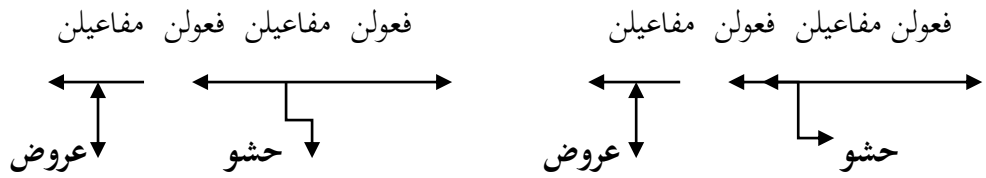
[1] . ينظر: محمد بوزواوي ، الدروس الوافية في العروض والقافية ، ص، 108.

كما نلمس طغيان بحر الطويل على معظم قصائد دواوينه الشعرية خاصة ديوان " يامصر هانت وبانت " و ديوان " في القدس" و قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف" ، من هذه القصائد نذكر: "أنا لي سماء كالسماء، خط على القبر المؤقت ، معين الدّمع، سفينة نوح القبر المؤقت ، معين الدّمع، سفينة نوح إلى السّيد حسن نصر الله، الجبل والغيمة، ...."، إذا ما رجعنا إلى قصيدة **"ذنوب الموت"** ، التي يقول الشاعر تميم البرغوثي في مطلعها:

قفي ساعة يفديك قولي وقائله ولاتخذُلي من بات والدّهرُ خاذلُه[1]

///0//0/0/0/0/0//0/0// **//0//0/0/0/0/0//0/0//**

وجدناها تنتمي إلى البحر الطويل، ولقد سمي كذلك لطول مقاطعه وهو مزدوج التفعيلة (**فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ×2**)[2]



ويعتبر هذا البحر من أكثر البحور شيوعا على الإطلاق في التراث العربي القديم، فلا ترد عروض الطويل تامة إلا في مطالع القصائد ، مثال ذلك قول البحتري مفتخرا بشعره :

نطقت فأفحمت الأعادي ، ولم يكنْ لِيفحمني جمهورهم حين ينطق[3]

إن هذا البحر بما تميّز به من طول نفس جعل القصيدة تعبّر عن كل آهاتها عن طريق البوح الإيقاعي، وممّا زاده إخراجا ذلك القهر الصوتي نتيجة **زحافات*** **/انزياحات** صوتية كانت على النحو التالي :

---

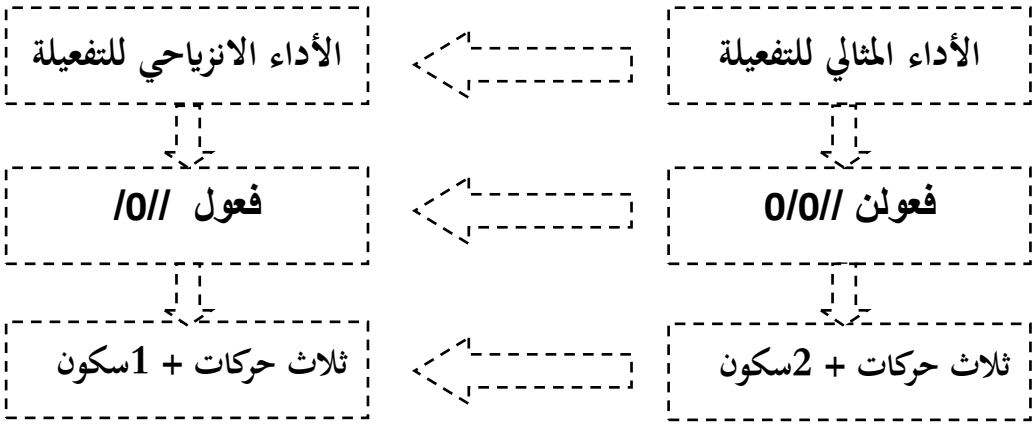
[1] . . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ، 97.

[2] . محمد بوزواوي الدروس الوافية في العروض والقافية، ، الجزائر، دار هومة، د.ت، ص، 107 ،108 .

[3] . ديوان البحتري ، تح حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ، مصر ،ط2 ، 1963، ص ،745.

* الزحاف في اللغة من الزحف وهو الانتقال والمشي ، وفي اصطلاح العروضيّن أن يسقط بين الحرفين حرف ، فيوحف أحد الباقيَيْن ، وقال ابن عبد وبه " اعلم أن الزحاف زحافان : فزحاف يسقط ثاني السبب الخفيف ، وزحاف يسكن ثاني السبب الثقيل وربما أسقطه ، ينظر ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، دار الكتاب العربي ،بيروت ،ج5 ، 1983،ص ،426.

والشكل البياني يوضح الانسياب الانزياحي لتفعيلات بحر الخطاب الشعري:



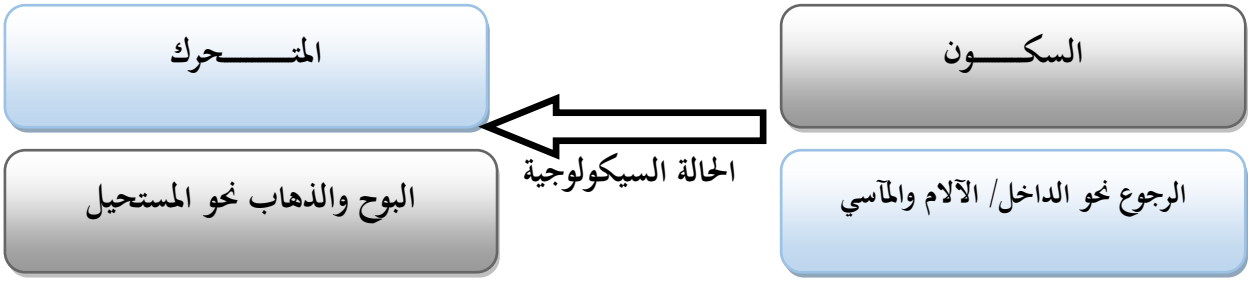
في حين كانت التفعيلة الثانية "**مفاعيلن**" قد غيّرت إلى "**مفاعلن**"، فالغالب عليها السّلامة في الحشو ، لكن اعتراها القبض فغدت " **مفاعلن** " ، وهو زحاف لايسيغه السّمع.

يقول ابن عبد ربه في كتاب العقد الفريد "اعلم أن أول ما ينبغي لصاحب العروض أن يبتدئ به معرفة الساكن والمتحرك فإن الكلام كله لايعدو أن يكون ساكنا أو متحركا "[1].

[1]. ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، دار الكتاب العربي ،بيروت ،ج5 ، 1983،ص ، 424.

نوع الزحاف المركب	التفعيلة قبل الزحاف	التفعيلة بعد الزحاف	الصيغة المستعملة
القبض	مفاعيلن //0/0/0	مفاعلن //0//0	مفاعيلن + مفاعلن
حذف الخامس / الساكن	ثلاث حركات+ثلاث سكون	أربع حركات + 02 سكون	سبعة حركات / 5+ سكون

لقد استطاعت القصيدة أن تتحرر من عقدة **السكون/ الثابت** نحو **المتحرك** للدلالة على إخراج كرب النفس وآهاتها ، فالسكون دلّ على الانقباض والارتداد إلى أعماق النفس في حين يسير المتحرك نحو الفضاء الخارجي الإنساني ؛ هذه الحركة يمكن تمثيلها بالمخطط التالي :



من خلال كل هذا يمكن الاطمئنان إلى أن القصيدة من جهة إيقاعها الخارجي دلّت على النزوع الحركي التي أرادها الشاعر " **دالا" و" مدلولا** "، وهي حركة تماثل الرؤية[1] الفلسطينية نحو التّحرر.

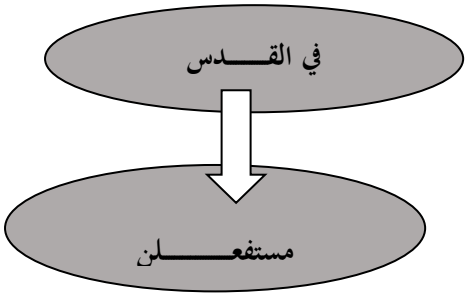
أمّا الخطاب الشعري " **في القدس**" فكان على نمط انزياحي[2]حقق لدى القارئ استفزازا أذنيا، حيث استطاع الشاعر أن ينحرف عن الأداء المثالي وخرج عن القواعد الخليلية المعروفة ، فحقق على مستوى البنى الصوتية بعدا شّعريا جماليا، ولنبدأ من أول الخطاب:

مررنا عـــــلى دار الحبيب فـردّنا عن الدار قانون الأعادي وســـورها[3]

فعولن / مفاعيلن / فعول/ مفاعلن فعولن / مفاعيلن / فعول/ مفاعلن

ضربه المقبوض

لقد بدأ الشاعر تميم البرغوثي بنفس النفس الشعري الذي كان معظم قصائده ، ولكنه لم يدم طويلا حتى انزاح من هذا البحر بمقطع قصير جدّاً مفاجئ وذلك باستخدام علامة مفتاحية في النص وهي:



هذا الانتقال من بحر طويل المقاطع إلى تفعيلة واحدة جعلت القصيدة تخبو صوتيا ، وتنكسر البنية الإيقاعية التي انطلق منها الخطاب الشعري ، ثم يقوم النص بعد ذلك مباشرة بخلخلة كبرى على المستوى الإيقاعي عن طريق جملة طويلة المقاطع فيقول:

[1]هذه الرؤية بمثابة اشتراك للوعي القائم والوعي المحتمل وفق المنهج البنوي التكويني ، ولقد استعنا به من باب الإضاءة فقط وخروج انزياحي عن المنهج المدروس .

[2]يسمى هذا النوع من الانزياحات بالخارجي حيث يؤثر على النص ويظهر جليا عندما يختلف أسلوب النص عن القاعدة الموجودة في اللغة المدروسة ....ينظر يوسف ابو العدوس ،الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق ،ص 183 .

[3]. تميم البرغوتي ، ديوان في القدس ، ص،7.

في القدس بائعُ خضرةٍ من جرجيا برمٌ بزوجته، يفكرٌ في قضاءِ إجازةٍ أو في طلاءِ البيت[1]

ويقول أيضا :

في القدس توراةُ وكهلُ جاء من مَنهَاتِن العليَا يُفَقِّهُ فِتيَةَ البُلُونِ في أحكامها[2]

هذه الجمل الشعرية الطويلة أبعدت القصيدة عن الشعر العربي التراثي وشعر التفعيلة أيضا إلى نمط إبداعي جديد[3]لم يعرفه الشاعر العربي من قبل ليكون انزياحا خارجيا ، ولهذا يعتقد " القارئ " أن قصيدة " ذنوب الموت ، والجبل والغيمة "...يتمحور اهتمامها على الإيقاع الداخلي وتماسكه أكثر من الصّوت الخارجي، ويمكن تقسيمها من جهة الطول إلى ثلاثة أقسام :

1. **أبيات طويلة المقطع غير محددة التفعيلة** : وهذا ما نراه في قوله :

وسياحُ من الإفرنج شُقر لايَرَونَ القدسَ إطلاقًا

تَراهُم يأخذونَ لبعضهم صوراً

مع امرأة تبيعُ الفِجلَ في الساحاتِ طولَ اليوم[4]

2. **أبيات متوسطة المقطع** : مثال ذلك قوله :

في القدس دبّ الجندُ منتعلينَ فوقَ الغَيم[5]

وقوله كذلك :

[1] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ،7.

[2] .المصدر نفسه،ص،7.

[3] . هذا من صور التجديد في شعر التفعيلة الحديث ، ويطلق عليه (انتباذ التفعيلات والقوافي) ، وعُدّت هذه التجربة من أسوأ التجارب وأبعدها عن عالم الوزن والعروض ، من خلالها يتم انتباذ الوزن والإعراض عن التفعيلات والقوافي ، وتفعيل الموسيقى الداخلية .

[4] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ،7.

[5] . المصدر نفسه،ص،7،8.

في القدس رغم تتابع النكبات، ريحُ براءةٍ في الجوّ، ريحُ طفولةٍ[1].

3. **أبيات قصيرة المقاطع** : وهي الأبيات التي تحتوي على تفعيلة واحدة أو اثنتين، كقوله :

في القدس كل فتى سواك

في القدس من في القدس إلاّ أنت

في القدس أعمدة الرخام الداكنات[2]

لقد توزعت هذه المقاطع من بداية القصيدة إلى نهايتها وتراوحت بين الطويلة والقصيرة "والحق أن دراسة الإيقاع في أيّ خطاب أدبي عموما ، والشعري منه على وجه الخصوص ينبغي لها أن تتسع لدراسة المقاطع ، طويلها وقصيرها ، وعلاقتهما ببعض ، ومدى ملائمتهما للمعنى ، وانخراطهما باعتبارهما دالين إضافيين"[3] فأدت هذه البنية الإيقاعية إلى انزياحات شعرية جعلت القارئ الأسلوبي يعايش هذه التجربة بين طول النفس وانقباضها، وهذا ما نجده بقوة في قوله :

أَحسِبتَ أن زيارةً سَتُزيحُ عن وجهِ المدينةِ بابُيّ

حِجابَ واقِعِها السميكَ لكي ترى فيها هواك[4]

ثم أتى الشاعر تميم البرغوثي مباشرة بمقطع قصير ليختم به أجزاء المقاطع وهو :

لكي ترى فيها هواك[5]

---

[1] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ،11.

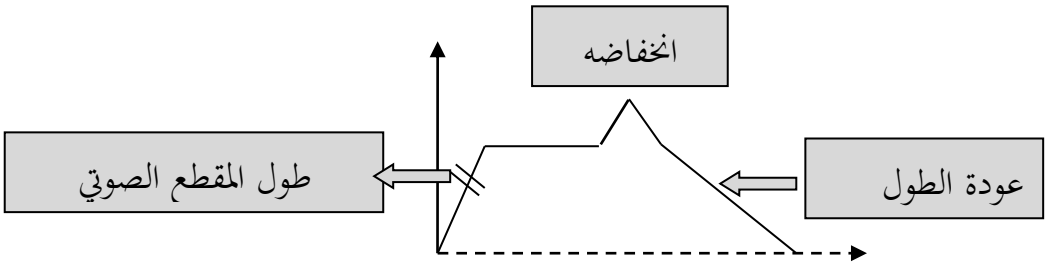
[2] . المصدر نفسه،ص،8،10.

[3] . سعودي النواري ، جدلية الحركة والسكون في الخطاب الشعري عند نزار قباني ، الغاضبون تموذجا ، دراسة أسلوبية في دلائلية البنى ، مطبعة مزوار وأبنائه الوادي ،ط1 ،2003 ، ص، 108 .

[4] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص،8.

[5] . المصدر نفسه،ص،8.

ويمكن تمثيل حركة طول المقاطع وانخفاضها ضمن المخطط البيّاني التالي :



- **بنية القافية وأبعادها الدلالية:**

أولى شعراء العرب قوافيهم عناية خاصة ، تفوق عنايتهم بأجزاء الأبيات الأخرى، وأدرك علماء اللغة هذه العناية ، فدرسوا القوافي دراسة عميقة دقيقة ، وخصوّها بعلم كاد يتفردّ أو يتميّز من علم العروض ، درسوا حروف القافية وحركاتها وأنواعها ونقدوا عيوبها وقسموها ..

وجاء في كتاب العمدة لإبن رشيق : "قال أبو موسى الحامض : القافية ما لزم الشاعر تكراره في آخر كل بيت . وهذا كلام مختصر مليح الظاهر ، إلاّ أنه إذا تأملته كلام الخليل بعينه ، لازيادة فيه ولانقصان."[1]

تعتبر القافية إحدى المرتكزات الشّعرية العروضية ،التي لجأ إليها الشعراء القدامى، ومازال يلجأ إليها شعراء العصر المعاصر ، كي يعبّروا عن آهاتهم وأحاسيسهم ، ولقد عرّفها الخليل بن أحمد الفراهيدي بأنها : "الساكنان الآخران في البيت ويسبقهما متحرّك"[2]، بينما يرى الأخفش أن القافية هي آخر كلمة من كل بيت في القصيدة، وسميت كذلك لأنها تقفو أواخر الأبيات[3] لتحدث رجّة موسيقية متناغمة .

ويقول الشاعر حسان بن ثابت عنها :

فَنُحْكِمُ بِالقَوافِي مَنْ هَجَانا ونَضْرِبُ حين تختلِطُ الدِّماءُ[4] (*)

---

[1] . ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح محمد محي الدين ، عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ص ،89.

[2] . محمد بوزواوي، الدروس الوافية في العروض والقافية، ص ،108.

[3] .عبد الرزاق زهري مصطفى وسامي أبو زيد، الوافي في علم العروض والقوافي، دار حنين، عمان، 2008، ص ،229.

4.ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ، شرحه وكتب هوامشه وقَدّمَ لَه الأستاذ عَبدأ مهَنّا ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان،ط2، 1414هـ،1994م،ص،20.

(*): نحكم بالقوافي : أي نمنع بقوافينا وشعرنا الذي لايجارى ، وقوله حين تختلط الدماء : كناية عن اشتداد المعركة، يقول إذا تعرضتم لنا بالهجاء ، فإنّ قوافينا أمنع وأشدّ إيذاء ، وإذا أردتم القتال فضربنا موجع وبطشنا .

إنّ الارتكاز على القافية في معظم نهايات أبيات القصائد ، يساهم في إبراز دلالة القصيدة ، وقد كثفت لغة الشعر ، وفي هذا يقول الدكتور صلاح فضل " إنّ جمال القافية يكمُن في تشابه الصوت واختلاف المعنى ، وليست القافية سوى نموذج مركز مكثف للغة الشّعر كلها التي تعتمد أساسا على التوازي في بنيتها العميقة"[1].

وسميت القافية قافية "لأنها تقفو إثر كل بيت"[2] ،وإذا ما رجعنا إلى القصيدة الأولى وجدنا القافية على النحو التالي:

{ 0//0/ }

أي ثلاث متحركات وساكنان وهو ما يسمى في علم العروض **بالمتكاوس**[3].

إن القافية في خطاب تميم البرغوثي الشعري ، جعلت القارئ المتلقي يستمتع بالتّزاوج بين الحركات والسّواكن، غير أن لهذه القافية سمّة التّقيد، وهو ما يصطلح عليه في علم العروض بالقوافي المقيّدة." أن الشعر كله مطلق ومقيد ، فالمقيد ماكان فيه حرف الروي ساكنا ، وحرف الروي الذي يقع عليه الإعراب ، وتبنى عليه القصيدة "[4].

وإذا ما نظرنا إليها باعتبارها كلمة نجد أن القافية ارتكزت على محورين أساسيين هما :

1- **المحور القافوي الإيقاعي:** حيث نلحظ أن الشاعر تميم البرغوثي ، قد كرّر في القافية حرف "اللام" في معظم دواوينه الشعرية الفصحى والعامية :

يخاذله ← أقابله ← كاهله	**قوابله ← قبائله ← سائله**
مغازله ← غازله ← متناوله	**مداخله ← نصاوله ← نازله**
يطاوله ← آكله ← تجامله	**قاتله ← تسائله ← نبادله**
يجادله ← يحاوله ← وابله	**أناملة ← شمائله ← معلوله**

[1] .صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر،1980، ص،391.

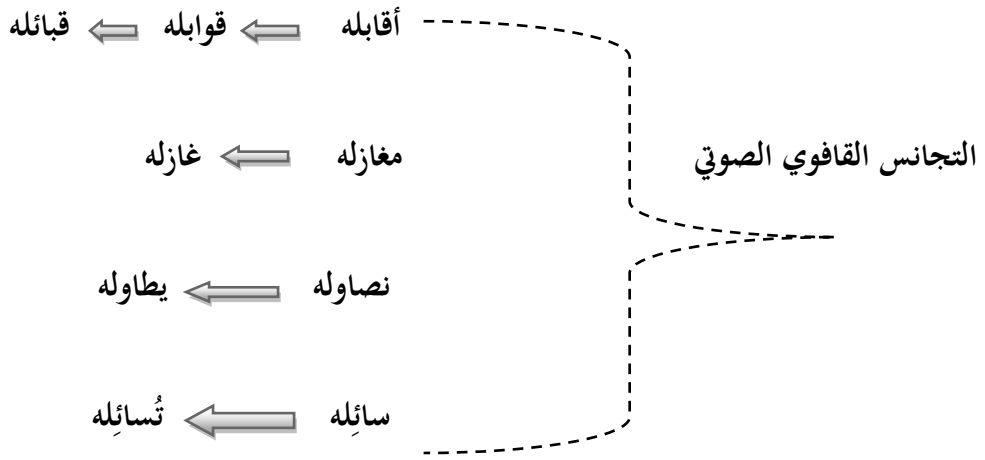
[2] . ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تح محمد محي الدين ، عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ص ،90.

[3] . التكاوس في الأصل اجتماع الإبل وازدحامها على البيت ، وهو في علم القافية يعني انتهاء قافية البيت بفاصلة كبرى مثل (دورها /0//0)

[4] . محمد بوزواوي الدروس الوافية في العروض والقافية، ، ص،274.

إن تكرار صوت " **اللام** " جعل القصيدة أكثر بوحا لأنه صوت مجهور ولكن نلاحظ أن صوت الهاء قد جعله يختبئ قليلا باعتباره مهموسا وهذا أدى إلى تضارب صوتي بين الأصوات البوحية والأصوات الداخلية .

1. **القافية من جهة الاشتقاق الصوتي** :لقد استخدم الشاعر تميم البرغوثي آلية الاشتقاق الصّوتي من الفعل أو الاسم، مثال ذلك قوله :



إنّ هذا التّجانس الصّوتي جعل القصيدة الشعرية، ذات بعد إسماعي أكبر نتيجة الضغط على بعض الأصوات من بداية الخطاب الشعري إلى نهايته وهي : **القاف ، اللام ، الغين ، الواو ، السين ، الهاء.**

لا يمكن للباحث الإمساك بالقافية في هذا الخطاب الشّعري باعتباره لا تخضع لقواعد صارمة في المجال الإبداعي، ففي الأبيات الأولى كانت القافية واضحة المعالم : **سورها ، تزورها ، دورها ، يضيرها ، سرورها** .

فهناك تكرار صوتي بين **(تديرها) و(دورها)**، كما أن هناك تجانسا في قوله: **(تزورها) و(سرورها) و(يضيرها)** . وفي قول أيضا:

وما كل نفس حين تلقى حبيبها تُسرّ ولا كُل الغياب يُضِيرهَا

فإن سرّها قبل الفراق لقاؤه فليس بمأمون عليها سرورها[1]

وبعد ذلك اختفت القافية، ويمكن استنباط أهم نقاط التّجانس في الكلمات الأخيرة من كل شطر "وإن كنّا لا نزعم أنها قافية" وهي : **هواك ، سواك ، أنت ، وهنت.**

[1] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص7.

ليبقى الخروج عن المألوف وعن القافية الخليلية هي أحد الأبعاد الشعرية التي تستنبط من هذا الخطاب الشعري، وبهذا استطاع الشاعر أن يكون في أريحية تصورية نتيجة عدم الإلحاح القافوي على نفسيته، ولهذا جاءت لوحة فنية.

ب– بنية الرّوي و أبعادها الدلالية في خطاب تميم البرغوثي الشّعري:

أهم أحرف القافية الرويّ ، فهو أعلقها بالسّمع ، وألصقها بالقلب ، وباسمه تسمى القصيدة الشعرية، فيقال : بائية أبي تمام ، ونونية ابن زيدون ..، ويكاد يجمع النقاد العرب المعاصرون على أهمية الرّوي " فهو ذلك الصوت الذي تبنى عليه الأبيات"[1].

باعتباره أقل ما يمكن أن يراعى تكرره، وما يجب أن يشترك في كل قوافي القصيدة ، لأن الدراسة الإيقاعية في الخطاب الشعري تثمن " مدى انسجام صوت الرّوي مع الجو العام الذي يسيطر على الخطاب ، ودرجة تظافر بقية الأصوات معه لرسم معالم الدلائل"[2].

ولقد استقرئ الشعر العربي القديم ، فوجد النقاد والباحثين، أنّ معظم حروف الهجاء تصلح أن تكون روياً "ماعدا أحرف المدّ الثلاثة : الألف ، الواو ، والياء وماعدا الهاء وواو الترنّم"[3] ، وقسّموها إلى أربعة أقسام :**حروف هجائية متواترة بكثرة، وهي : لباء، الميم، اللام،النون.**

1. مثل ذلك قول الشاعر **زهير ابن أبي سلمى** في معلقته الشهيرة :[4]

لسان الفتى نصف ونصف فؤاده فلم يبق إلا صورة اللحم والدم

وكقول ابن زيدون حين استعمل الروي النون في قوله :

[1] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر العربي، ، ص ،245.

[2] . سعودي النواري ، جدلية الحركة والسكون في الخطاب الشعري عند نزار قباني ، الغاضبون تموذجا ، دراسة أسلوبية في دلائلية البنى ، مطبعة مزوار وأبنائه الوادي ،ط1 ،2003 ، ص، 108.

[3] . ينظر عروض الشعر العربي من المعلقات إلى شعر التفعيلة ، غازي مختار طليمات ، ط1 ، دار طلاس ، دمشق ، 1994 ، ص 132 ،.

[4] زهير ابن أبي سلمى المزني ، ديوان ابن زيدون ، ط1 ، دار الكتاب العربي لبنان 2004، ص،51 .

أضحى التنائي بديلا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا[1]

ومثال حرف الرّوي " **اللام** " قول الشاعر الجاهلي امرئ القيس في معلقته :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[2]

وقد استعمل الشاعر تميم البرغوثي حرف الروّي "**الميم**" في قصيدته **تخميس" على قدر أهل العزم"**، ضمن ديوانه **" في القدس"** :

فللّهِ شعبُ يَجْعَلُ القَتْلَ شِيمةً فإنْ لم تَنَلْهُ النفسُ عاشت ذَمِيمَةً

أشعبي لقد أعطيتَ للدَّهرِ قيمةً تَمُرُّ بِكَ الأبطالُ كَلْمَى هزيمـــــةً

ووجهُك وضَّاحُ وثغرُك باسِمُ[3]

2. **حروف متوسطة الشيوع**، وهي : **التاء، السين ، القاف، الكاف، الحاء، الخاء، العين، الجيم**.

مثال ذلك قول الشاعر مفدي زكريا حين اختار رويّه القاف :

سيان عندي مفتوح ومنغلق يا سجن بابك أم شدت به الحلق[4]

ومن توظيف حرف الرّوي في قصيدته " قالوا لي بتحب مصر"يقول :

بيوت قصايد وخانْقاها بيوت الخَلْق

يامصر إبنِك في بطنك بس خانقاه خنق[5]

أما في ديوانه "مقام عراق" فيقول :

أقُولُ لدَمْعَةٍ بالعَيْنِ حَارَتْ عليكِ العارُ مالَكِ لم تُراقِي

---

[1].ديوان ابن زيدون ، تح عبد الله سرة ،دار المعرفة بيروت، لبنان ط1 .2005 ص ،11.

[2].ديوان امرئ القيس ، ضبطه وصحّحه مصطفى عبد الشافي ، شرحه حسن السندوسي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 2004 ، ص، 8.

[3]. تميم البرغوتي ، ديوان في القدس ،ص ،115.

[4].مفدي زكريا ،ديوان اللهب المقدس ، دار موفم للنشر، ص، 25.

[5]. . تميم البرغوثي ، ديوان قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف ، ص، 17.

إذا ما كُنتِ عالمةٍ فقولي أَلا كَمْ كَرْبلاءً بالعِراقِ[1]

حروف قليلة الشيوع، وهي : **الطاء ، الضاد، الهاء.**

3. حروف نادرة، قلّ ورودها ضمن دواوين تميم البرغوثي الشعرية وهي : { **الذال، الثاء ، الغين ، الصاد، الزاي ، الواو**}.

وإذا ما رجعنا إلى قصيدة " ذنوب الموت" ضمن ديوان في القدس ، نجد أن الشاعر تميم البرغوثي ، استخدم رويا قليل الشيوع وهو **"الهاء"** يقول :

إذا عَجَزَ الإنسان حتى على البُكا فقد باتَ محسوداً على الموتِ نائلُه[2]

إن **"الهاء"**صوت رخو مهموس يجعله ينبعث من الأعماق ليحاول الخروج ولكنه يرتد إلى الداخل مرّة أخرى بسبب السكون، ويتجلّى ذلك بكثرة في البيت الأول :

من بات والدهر خاذله[3]

ففي هذا الشطر عبارة تدل على العودة إلى النفس، كما أن الرّوي قد التصق من بداية القصيدة إلى نهايتها بحرف اللام، وهو ذلك الصوت المتوسط بين الشدة والرخاوة كما أن له ميزة الجهر، أي أن هناك جهرا قبل نهاية البيت ليتلوه مباشرة همس / عودة إلى الداخل.

أما في خطابه الشعري **"في القدس"** فنجد في البداية ثباتا لصوت **"الهاء"** المشبع بحركة المدّ بُغية التنفيس والبوح بكلّ القوى الصوتية بخلاف الرّوي في القصيدة الأولى :

فماذا ترى في القدس حين تزورها

إذا ما بدت من جانب الدرب دورها

فسوف تراها العين حين تديرها[4]

---

[1] . تميم البرغوثي ، ديوان مقام عراق ، ص ،71 .

[2]. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ،ص،97 .

[3].المصدر نفسه ، ص، 7.

[4].المصدر نفسه ، ص، 7.

لقد كان الالتزام بالرّوي في بداية القصيدة ولكن الشاعر تميم البرغوثي قد تجاوزه ليكوّن لكل شطر رويا خاصا به، وهي على النحو التالي :

البيت ← التاء

أحكامها ← الهاء

العشرين ← النــون

إطلاقـا ← القاف

هــواك ←الكاف

إن هذا التنوع في انتقاء حروف الروّي قد خلق شناعة *[1]/انحرافا موسيقيا في القصيدة إذ لا نستطيع أن نمسك بروي التزامي، ممّا جعل القصيدة تتحرّر أكثر، فأعطت بعدا شعريا بعيدا عن الطابوهات التي عرفناها منذ القديم.

جـ- الأسلوب البنيوي للإيقاع الداخلي في خطاب تميم البرغوثي الشّعري :

يعدّ الإيقاع الداخلي بمثابة االمرآة االعاكسة التي تصّور نفسية المبدع بواسطة الحركة الإيقاعية المتحركة ، فالإيقاع هو"...الصوت الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل من تأليفها من صدى ووقع حسن، وبما لها من رهافة ودقة تأليف وتقارب المخارج"[2]. إنّ جميع المبدعين ينقحون كلماتهم صوتيا ودلاليا، لكون الشّعر ما هو إلاّ حركة صوتية تتسلل إلى آذان القارئ بلطف، والتكرار من الظواهر الإيقاعية الملفتة للنظر في شعر تميم البرغوثي ، حيث يظهر بصور متباينة منها ماهو تكرار للصوت ومنها ما هو تكرار للفظة أو جملة ، وهذا المصطلح النّقدي يسميه صلاح فضل " التدويم" Tournoyer أي "تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح ، بُغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد والموسيقى والنشوة اللغوية ، عندئذ تتصاعد

*[1] الشناعة مصطلح ارتبط برولان بارت بالتحديد ..يراجع كتاب يوسف أبو العدوس الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق ، ص ،177 .

[2] عبد الرحمن الوحي ، الإيقاع في الشعر العربي، ، دمشق، ط1، دار الحصاد، 1989، ص ،74 .

البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري ، وتصبح رمزا تتكشف حوله دلالة الشّعر ، ويتمركز معناه ، وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية ونقطة التفجير الشّعري.."[1]، وقد يسعى الشاعر المبدع إلى استعمال التكرار من أجل التّعمق الدلالي والإمعان في التطريب الموسيقي ونفي الرتابة والجمود[2] ، مما يحيل إلى الرّوح على الذات ، بإعطاء ها نوع من الرّاحة النفسية Le confort psychologique والهدوء الذاتي Calme de Soi من خلال هذا الإمعان فالتكرار" يكشف عن الفكرة المسيطرة على الشاعر والحالة الشعورية الطاغية على مضمون النص ، كما يكشف عن أوضح خصائص الشاعر الأسلوبية "[3]، ويتمركز " التكرار" في شعر البرغوثي على مظهرين هما : تكرار الصوت و تكرار اللفظة على النحو التالي :

1.تكرار الأصوات في خطاب تميم البرغوثي الشّعري :

إنّ ظاهرة تكرار أصوات بعينها دون أخرى في شعر شاعر من المبدعين من الظواهر الأسلوبية ، التي تساعد القارئ على تأويل الخطاب الشعري تأويلا دلاليا ، " وتكرار الأصوات يشمل في تكرار ملامح صوتية متساوية أو متشابهة جدا من الناحية السمعية ، فتتكرر الوحدة الصوتية نفسها أو مجموعة الفونيمات في كلمتين متتاليتين أو أكثر بتكثيف معين ، حتى يمكن الحصول على تأثير رمزي أو تحفيز Motivcion للمضمون انطلاقا من التعبير"[4] ، فالصوت وحده في بناء النص الشّعري ، لايمكن أن تكون قيمته الموسيقية كاملة ، بل تكمن قيمته فيما ينتجه من دلالة في موقعه ، تساعد القارئ على فهم مضمون الخطاب الشّعري..

وحين نرجع إلى الخطاب تميم البرغوثي الشّعري نجد تكرار الأصوات على النحو التالي :

[1] . صلاح فضل ، إنتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر، د، ت، ص، 262.

[2] . ينظر: صلاح فضل، إنتاج الدلالة الأدبية، ص،289.

[3] .محمد الهادي الطرابلسي ، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية، السلسلة السادسة، الفلسفة والأدب ، مج ، عدد 20، 1981م ، ص،64.

[4] .خوسيه ماريا بوثو يلوايفا نكوس ، نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة حامد أبو أحمد ، سلسلة الدراسات النقدية 2، مكتبة غريب، 1992، ص،140.

الأصوات الواردة	تكرارها				الطبيعة اللسانية للصوت
	ديوان مقام عراق	ديوان يامصر هانت وبانت	ديوان في القدس	ديوان قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف	
ل	1240	1114	2367	890	صوت متوسط بين الشدة والرخاوة ومجهور أيضا.
أ	657	678	754	543	صوت شديد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس
م	854	908	546	786	صوت مجهور متوسط في الشدة
و	453	345	567	231	صوت رخو
ه	1345	1156	567	789	صوت رخو مهموس
ت	234	234	111	129	صوت شديد مهموس وهو انفجاري
س	435	167	123	222	صوت رخو مهموس وهو صامت لثوي احتكاكي
ب	123	456	234	135	صوت شديد مجهور
د	127	247	564	235	صوت مجهور انفجاري
ع	546	123	213	198	صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة
ح	654	786	156	198	صوت مهموس رخو
ف	287	235	435	129	صوت مهموس رخو
ك	113	198	123	176	صوت شديد مهموس
ق	213	198	176	188	صوت شديد مهموس عند المحدثين وشديد مجهور عند القدماء
ج	234	129	235	235	صوت شديد مجهور
ض	198	176	198	198	صوت شديد مجهور
ط	177	188	198	198	صوت شديد، مهموس عند المحدثين
ص	745	129	129	129	صوت رخو مهموس

غ	98	176	176	176	صوت رخو مجهور
خ	78	188	188	188	صوت رخو مهموس منفتح
ث	125	123	145	176	صوت مهموس رخو
ر	76	104	213	133	صوت مكرر مفخم متوسط بين الشدة والرخاوة

نلاحظ أنّ الشاعر تميم البرغوثي ، قد اعتمد على عدة أصوات واعتبرها مصدرا للمنبهات الأسلوبية، وهنا علينا أن نشير لكون هذه الدراسة قد ركزت على حسن توضع الأصوات في خطابه الشعري :

- **الهاء**: هو صوت رخو مهموس انتشر في معظم دواوينه الشعرية 3857 مرة وهو عدد يستدعي الملاحظة والتريث، حيث استخدمه الشّاعر ليبيّن مدى الألم الداخلي الذي يعتريه جرّاء ضياع "**فلسطين والعراق**" وتخاذل العرب عنهما، مثال ذلك قوله :

أنا عالم بالحزن منذ طفولتي رفيقي فما أخطيه حين أقابله

وإنّ له كفا إذا ما أراحـــها على جبل ما قام بالكف كاهـله

ترى الطفل من تحت الجدار مناديا أبي لاتخف والموت يهـطل وابــله[1]

- **اللام**: هو أكثر الأصوات انتشارا في خطاباته الشّعرية، فأعطى للنص طابعا مجهورا انفجاريا، حيث تكرّر 5611 مرة، مثال ذلك :

ولكن قتلى في بلادي كريمة

على نشرة الأخبار في كل ليلة نرى موتنا تعلو وتهوي معاوله[2]

- **الميم**: لقد نال هو الآخر حظا واسعا من جهة الانتشار "**3094 مرة**" مثال ذلك قوله :

فإن فرّ من مخلابه طاح هالكا وإن ظل في مخلابه فهو آكله

عزائي من الظلاّم إن متُّ قبلهم عموم المنايا ما لها من تُحاملُه

[1] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ، 97 ، 98 .

[2] . المصدر نفسه ، ص ، 98.

إذا أقصد الموت القتيل فإنّه كذلك ما ينجو من الموت قاتلُه

أرى الموت لا يرضى سوانا فريسة كأنّا لعمري أهـــله وقبائله[1]

إنّ سبب تكرار صوت **الميم** هو ذلك الشيء المفاجئ والمفجع لنا جميعا هو الموت، فتكراره يعبر عن الفناء لدى الشاعر، ولهذا يعتبر من الكلمات الرئيسية لديه وقع أكثر من أي فونيم.

نلاحظ في النص الشعري البرغوثي انتشارا للفونيمات المجهورة "الهمزة ، الباء ، الميم، القاف " في حين ابتعدت الأصوات المهموسة داخل الزحمة الموسيقية، ولعلّ الشاعر تميم البرغوثي يريد أن يرسل إلى القارئ العربي أصواتا قوية مسموعة " فالقصيدة الرديئة مثلا كما يرى (لوتمان) هي التي لاتحمل إعلانا "[2] ، فلابد له من الجهر والإسماع بدل الهمس والاختباء، مثال ذلك قوله :

في القدس صلّينا على الإسفلت

وتلفّت التاريخُ لي مُتبسمـًا

أظننت حقا أن عينيك سوف تخطئهم ، وتبصرُ غيره

إذا ما أمة من بعد خُطبة جمعة مَدّتْ بِأيديها

في القدس أعمدة الرخام الداكنات[3]

وإنْ عدنا إلى المقطع التالي من القصيدة نجده يوحي إلى ذلك التّداخل الصوتي الجوهري المسموع، إذ يجد القارئ صعوبة في النطق إن أراد الحديث بها، كما يجد قرعا في الآذان إذا أراد سماعها، فالنص الإبداعي أراد أن يقرع جميع الآذان باختياره كلمات إيقاعية صعبة النطق لافتة للانتباه ، هذه ميزة الإيقاع باعتباره " لغة ثانية لا تفهمها إلا الأذن وحدها ، إنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب معا "[4].

أُمرر بها واقرأ شواهدِها بكلّ لغاتِ أهلِ الأرضِ

---

[1] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ، 8 ، 9 ، 10

[2].أنظر : خالدة سعيد ، حركية الإبداع ،دراسات في الأدب العربي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1982 ، ص 111 .

[3].تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ، 11.

[4].غازي مختار طليمات ، عروض الشعر العربي من المعلقات إلى شعر التفعيلة ، ط1 ، دار طلاس ، دمشق ، 1994 ، ص ، 184 .

فيها الزنج والإفرنج والقفجاقُ والصّقلابُ والبشناقُ

والتاتارُ والأتراكُ، أهلُ الله والهلاك ، والفقراءُ والملاك والفجارُ والنساكُ

فيها كلُّ من وطئَ الثّرى[1]

إنّ المتلقي لهذه الأبيات يضطر إلى أن يملأ صدره هواء أكثر من مرة ليقرأ البيت الواحد ، ولعل في دخول الهواء الصدر وخروجه منه راحة للشاعر المبدع المكروب ، وغسلا للنفس من أوضار الهمّ[2]والحزن والألم.

فحققت هذه الزحمة الإيقاعية على إثر ذلك شاعرية Poétique بخرقها سنن النطق المثالي ؛ في حين نجد انخفاضا صوتيا Diminution acoustique مباشرة بعد هذا الصراع والتداخل الصوتي في قوله :

يا أيها الباكي وراء السور : أحمقُ أنت؟

أجننت؟ ← **شدة الانخفاض الصوتي/ Intensité du déclin vocal**

لا تبك عينيك أيها المنسي من متن الكتاب

لا تبك عينيك أيها العربي واعلم أنَّهُ

في القدس من في القدس لكن

لا أرى في القدس إلاّ أنت

استمرار الانخفاض داخل الخطاب الشعري

لقد بدأ الشاعر تميم البرغوثي قصيدته بانخفاض صوتي نتيجة أصوات مهموسة وختم بها كذلك، وبين البداية والنهاية غلب على النص الأصوات القوية والجهورية[3].

[1] . تميم البرغوتي ، ديوان في القدس ، ص ، 11.

[2] . المصدر نفسه، ص ، 12.

[3].إن دراسة انخفاض الصوت وارتفاعه يتوقع كثيرا حول حقل النبر والتنغيم في الدراسات الصوتية المعاصرة .

2.تكرار الكلمات في خطاب تميم البرغوثي الشعري:

هي ظاهرة إيقاعية تكرر ورودها في شعر تميم البرغوثي بكثرة ، وحاول الربط بين التكرار اللفظي وماينتج عنه من دلالة ، حيث" إنّ الموسيقى الكاملة للشعر تصدر عن مجرد الصوت بقيمته الصوتية المجردة ، بل تنشأ عن براعة الشاعر المجيد في التوحيد بين خصائص اللفظ الصوتية وبين ظلال معانيه ونبرات عاطفته.."[1] ، ويبقى الشاعر المبدع هو أساس انتقاء هذه الخاصية الفنّية ، ويتضح التكرار اللفظي في أشعار "تميم البرغوثي" بنسبة عالية بلغت (62.7%) ، ويتخذ أشكالا عديدة ، منها تكرار اللفظ نفسه بنفس معناه ، مثل قوله في ديوانه " مقام عراق":

إنّي سمِعتُ رسول اللهِ صلى الله عليه وسلّمَ يقُول

" أكرموا عمَّاتكم النَّخل "

ياعمَّةْ ياعمَّةْ

يا أمة الأُمَّة

ياعمّةُ اْعفِينَا

صعبُ تلاقينا

كم عِلةٍ فينا

ياعمَّتي جمَّةْ

ياعمَّةْ ياعمَّةْ[2]

إنّ لفظة " عمّة" تُقرأ مغنَّاة ، والأولى مُرَخَّمة ، فلا تلفظ التاء المربوطة في آخرها ، فكأنها : " ياعمَّ" مع فتح الميم المشدّدة ، فتكرار كلمة {عمَّةْ} التي مدلولها هو " النخلة" يفيد التوكيد ، توكيد أصالة وعروبة الإنسان العربي عامة والفلسطيني خاصة ، وتعكس مدى الحزن والحسرة على فقدان العرب لهذه الحضارة العريقة ، والنخلة شجرة ذكرت في القرآن الكريم وفي السنة النّبوية وتناولها الشّعراء في إبداعاتهم ، وهي لاشك أن لها شأنا عظيماً.

إنّ أول ما يصادفنا في قصيدته : " في القدس" تكرار عبارة "**في القدس**"، فقد تكررت في متن الخطاب

[1] . محمد النويهي ، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه ، الدار القومية ، للطباعة والنشر، القاهرة، دت،ص،53.

[2] .تميم البرغوثي، ديوان مقام عراق، ص،40،41.

{32 مرة }، فمنذ مطلعها يقول:

في القدس بائع خضرة من جورجيا...

في القدس توراة وكهل.

في القدس شرطي من الأحباش...

في القدس صلينا على الإسفلت

في القدس أعمدة الرخام الداكنات

في القدس مدرسة لملوك..[1]

إلى تتابع المقاطع الموالية التي نشهد فيها إيقاعات متباينة ومتمازجة بين طول وقصر، الغالب كميزة أساسية يلحظ كل قارئ لهذا الخطاب الشعري هو طغيا ن خاصية "التكرار" فهل فعلا أفرط الشاعر تميم البرغوثي في هذه الخاصية الفنية ؟ .

وإذا عدنا إلى أسئلة التّحليل البنيوي تقتضي تحديد أولى الانطباعات عن النص، من نواحيه المختلفة، في خطوة تأملية عميقة لوحداته، لأجل الدخول في حوار مع الخطاب بشكل مباشر، ومن هاهنا يمكننا الخطو إلى عمق الخطاب الشعري ،وذلك بعدما بيّنا الإستراتيجية المهيمنة كخاصية بنيوية للخطاب الشعري[2].

وفي هذا السياق يغدو التّكرار صورة من صور الإيقاع ومحورا فاصلا من محاور البناء الفني واللغوي والدلالي للخطاب، إذ يشكل في حدّ ذاته عمودا من أعمدة الهيكل العام القاعدي للخطاب الشّعري.

في القدس رائحة تلخص بابلا والهند..

في القدس يرتاح التناقض...

في القدس تنتظم القبور....

في القدس أسوار من الريحان

[1]. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ،9،8،7.

[2].ياسمين بوصلاح ، البنى الأسلوبية في شعر تميم البرغوثي ، إشراف الدكتور علي ملاحي ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ، التخصص المدارس النقدية وتحليل الخطاب ، جامعة الجزائر2، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة العربية وآدابها ،2016،2015م ،ص،63،62.

في القدس متراس من الاسمنت[1]

وإلى أن نصل نهاية القصيدة، ونلحظ انتهاء الإيقاع إلى صمت، يكون التّكرار قد أدى دوره على عدة مستويات، خالقا بذلك قيمة فنية لوجوده في معمارية النص بشكل عام، وقيمة دلالية لما داخل النص وما يصب فيه سياقه وما هو خارج النص، وخارج حدود اللغة، ومن هنا كان لا بدّ أن نعلم أنه ليس توظيفا اعتباطيا وإنما انعكاس لحالة شعورية وتجلي لإيحاءات أبعد ما تكون عن حدود المكان كمكان فقط، وإنما كزمن وكرمز وكتجسيد لما تختزنه الذاكرة الإنسانية والشعرية للشاعر عن القدس.

في القدس دبّ الجند منتعلين فوق الغيم

في القدس يزداد الهلال تقوسا...

في القدس تعريف الجمال .....

في القدس من في القدس إلا أنت

في القدس كل فتى سواك[2]

إن تكرار كلمة"**القدس**" فيه دلالة على عمق التجربة الحياتية لدى الشاعر ومدى ارتباطه بهذا المكان المقدّس، كما أعطى توزيعه طابعا انسيابيا من الجهة الإيقاعية، فتكرار هذه الأصوات : { **الفاء والياء والقاف والسين** } ، في كل مرة جعلت القارئ يعايش هذه التجربة صنوه صنو الشاعر تميم البرغوثي .

أمّا في قصيدة "ذنوب الموت" فنجد الشاعر تميم البرغوثي قد أكثر من كلمة "**الموت**" بحيث تكرّرت حوالي سبع مرات، مثال ذلك قوله :

فنحن ذنوب **الموت** وهي كثيرة وهم حسنات **الموت** حين تُسائِلهُ

[1]. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ،ص، 9،10،11،12.

[2].المصدر نفسه ، ص، 7،12.

ترى الطفل من تحت الجدار مناديا أبي لا تخف و**الموت** يهطل وابله[1]

إنّ الموت علامة عدمية تدلّ على الفناء، وتكرارها في هذا المستوى النصي يدل على ثنائية ضدية بين الحرية ولا حرية وبين الحياة والموت[2].

وفي الجدول التالي نحصر أهم الكلمات التي تكرر ورودها في معظم دواوين تميم البرغوثي الشّعرية :

التكرار اللفظي في ديوان مقام عراق

الكلمة	العراق	الهلال	شمس	استهلال
تكرارها	22	12	32	5
الكلمة	الاحتمال	النخل	عمّةْ	صلبتم
تكرارها	18	12	20	12
الكلمة	البكاء	عنزة	ظبية	المراثي
تكرارها	22	17	14	23
الكلمة	الجليل	الحزن	الزّمان	السّلام
تكرارها	12	31	25	34

[1] . تميم البرغوتي ، ديوان في القدس ،ص،98.

[2]. إن البحث عن الثنائيات الضدية تدرس أكثر في البنى النصية داخل المنهج البنوي الفرنسي ، ولقد استعنا به من باب التكامل المنهجي في النقد الأدبي المعاصر.

التكرار اللفظي في ديوان قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف

الكلمة	مصر	الطلل	أنا	احتمال
تكرارها	37	11	20	18
الكلمة	سؤال	جواب	عشوائي	جرح
تكرارها	16	13	25	26
الكلمة	الأمل	هموم	أمتي	العليل
تكرارها	42	13	34	12
الكلمة	الجليل	قالوا لي	الحنين	دموع
تكرارها	43	37	25	34

التكرار اللفظي في ديوان في القدس

الكلمة	وسط الشام	الماء	السّماء	الحاكم
تكرارها	10	15	20	13
الكلمة	المحكوم	العنقاء	الجليل	ظبية
تكرارها	12	06	53	12
الكلمة	الصّبر	الليل	الكساء	المذيعة
تكرارها	15	31	13	07
الكلمة	اتسع	أيها الناس	الظالم	المظلوم
تكرارها	07	13	17	15
الكلمة	وطن	الموت	أمل	أمة
تكرارها	24	33	21	32

أ/ أسلوب التجنيس :

من الظواهر الإيقاعية البارزة في موسيقى الحشو في شعر "تميم البرغوثي"، وهو أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها ..، فمنه ماتكون الكلمة تجانس الأخرى لفظا واشتقاق معنى ، ومنه مايجانسه في تأليف الحروف دون المعنى"[1]،و يكاد يجمع النقاد على أن الجناس هو تلاعب صوتي يلجأ إليه الشاعر/ البليغ ليُثبت لقارئه قدرته الفنية وامتلاكه لناصية الإبداع، فالجناس هو أن يأتي الشاعر "... بحروف ألفاظه من جنس واحد ومادة واحدة، ولا يُشترط تماثل جميع الحروف بل يكفي في التماثل ما يقرّب المجانسة"[2] ، ولقد اعتنت الدراسات البنيوية والشّعرية بهذا المفهوم واصطلحت عليه ب" **.تماثل الدوال"**، ونجد ذلك بالخصوص عند المدرسة الشكلانية الروسية[3].

نجد ورود أسلوب التجنيس في قصيدة "ذنوب الموت "في قول الشاعر تميم البرغوثي :

(أقابله ، قوابله) ،وهو تجانس غير تام استطاع الشاعر أن يجعله قافية لكل بيت شعري :

رفيقي فما أخطيه حين **أقابله**

كما أمسكت ساق الوليد **قوابله**[4]

إنّ بين القوابل والمقابلة تجانس صوتي، وكذا اشتقاق معنوي "وإن كانت العلامتان مختلفتان"، فعلامة أقابله من جنس المقابلة، أما القوابل فهن النساء اللاتي يشتغلن في مستشفيات الولادة لاستلام المولود من رحم أمه.

ولقد خلق إيقاع هذا التجنيس أبعادا دلالية ، جعلت القارئ ينتبه لهذه الموسيقى ، التي تعكس حالة الشاعر النفسية ، فهي حالة توحي إلى نبرة التّحسر والألم والحزن ، وهذا الاستعمال الجيّد والدقيق يُذكرنا بقول قدامة بن جعفر" يذهب الشعراء المطبوعون المجيدون إلى ذلك لأن بنية الشعر إنما هي التجنيس والتقفية ، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل في باب الشعر وأخرج له عن مذهب النثر"[5] .

---

[1] .أبو هلال العسكري ، الصناعتين، ص،353.

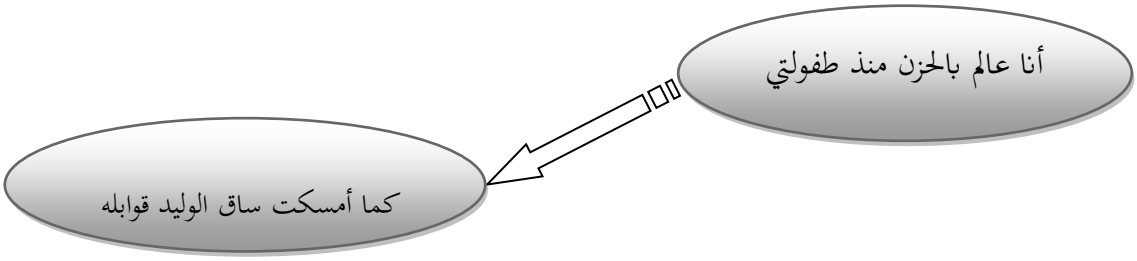
[2] . علي الجندي ، فن الجناس، دار الفكر العربي، مصر ، د.ت، ص ،03 .

[3] ينظر :حسن ناظم ، مفاهيم شعرية، ، ط1، المركز الثقافي العربي ،1994 ، ص ،90 .

[4] تميم البرغوتي ، ديوان في القدس ، ص،97 .

[5] .قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،دت، ص،90.

كما أن الشاعر تميم البرغوثي قد ذكر الطفل في البيت ووضع تقابلا بينهما :



أمّا في قصيدته **"ذنوب الموت"** ، فنجد الجناس غير التام في قوله :

إذا ما بدت من جانب **الدّرب دورها**

في القدس كل فتى **سواك** ← - → لكي ترى في **هواك**

وكأنه يمشي خلال **النوم** ← - → بلا صوتٍ حِذار**القومْ**[1]

لقد لجأ الشاعر إلى التجنيس لكي يزين به خطابه الشعري ولم يكثر منه وهذا سرّ إبداعه، لأن الجناس يأتي فقط "...نصرة للمعنى فلو كان للفظ وحده لما كان في مستحسن، ولما وُجد فيه إلاّ معيب مستهجن ولذلك ذمّ الاستكثار منه والولوع فيه"[2].

ب ./ أسلوب التصريع :

لقد سار الشعراء قديما على عادات متوارثة في بناء القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، ويعتبر التصريع أحد المظاهر البارزة التي اعتنى بها المبدعون. عرّفه النقاد بقولهم : "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقصه بنقصه وتزيد بزيادته"[3]. ليس التصريع شيئا مستحدثا، بل هو قديم منذ الشعر الجاهلي، و كان مستحبا عند العرب؛ لأنه ينبه على القافية التي ستلتزم في باقي أبيات الخطاب الشّعري ، و لما كان "التصريع" في المطالع متصلا بالقافية، و يمثل ظاهرة بارزة في شعر " تميم البرغوثي" ، وجب دراسته و تناوله تناولا أسلوبيا.

---

[1] . تميم البرغوتي ، ديوان في القدس ، ص ،97.

[2]. عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تح محمد محمود شاكر،، ط1، دار المدني ،جدة،"دت"، ص07.

3. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تح صلاح الدين الهواري وهدى عودة، ج1، دار ومكتبة الهلال، لبنان، 2002، ص146.

و يبدو أنه لم يكن أساسا من تقاليد الشعر العربي أو لوازمه الضرورية، إلا أن كثرة وروده في جانب كبير من الشعرالعربي القديم، و فحول الشعراء خاصة امرؤ القيس جعل منه حلية فنية وجزءا هاما من التقليد الشعري المتبع... و على هذا فإن "التصريع" ،كظاهرة فنية يعد من جماليات القصيدة العربية التي تحتاج الدراسة.

و القارئ لشعر "تميم البرغوثي" يتضح له نزعة جدية نحو استخدام " التصريع التراثي" في مطالع قصائده؛ حيث نجده بنسبة عالية في أشعاره، بلغت (199) ، بنسبة 58,25 % ، و بلغت أبياتها 290، بنسبة 62.23% ، من نسبة قصائد دواوينه الشّعرية الفصحى و العامية ، و بذلك فالنسبة الكبرى من خطابه الشعري مصرعه المطالع وبعض ثنايا النصوص، و هذا ما يجعل " تميم البرغوثي" شاعرا تراثيا في مطلع قصائده أكثر منه مجددّا، و من هنا نقول أنّ التّراث العربي " له تأثير كبير على المبدع، و يتجلى هذا في شعره، بصفة خاصة، و على شعراء العصر المعاصر، التي تميل للحرية في الإبداع في شكل القصيدة الشّعرية .

و من أمثلة التصريع في المطالع قصيدة " الجليل" من ديوانه "في القدس" ، حيث يقول:

سلام على زينِ القرى والحواضرِ ومنْ هاجرُوا منها وَمَنْ لم يهاجر[1]

فالشاعر بهذا التصريع الذي يبدأ به قصائده يعطي للمتلقي دفعة موسيقية قوية تجعله يتوقع قافية القصيدة فيما بعد ، و التصريع ينتج عن التشابه بين العروض و الضرب في الوزن ، وحرف الروّي ،كما يتجلى في البيت السابق في كلمتين (الحواضرِ ، يهاجرِ)، فهما قد تشابه في حرف الرّوي (الراء) المكسور بحرف الجّر.

و من أمثلة ذلك قوله في قصيدة " ياشعب مصر" ضمن ديوان" يامصر هانت وبانت":

ياشعب مصر اللِي سابْقَة ضحكته غضبه مايِطلع الصُّبح إلا وْ صُحبِتِك سببُه[2]

وإذا ما عدنا إلى الشاعر تميم البرغوثي وجدناه يركز على هذه الخاصية "ليس في أول البيت فقط"بل إنه جعلها في قصيدة "**ذنوب الموت**" بمثابة الضغط الصوتي/الإيقاعي/الأسلوبي، مثال ذلك :

قفي ساعة يفديك قولي وقائ**له** ولا تَخذلِي من بات والدهر خاذ**لُه**

يطول انتظار المرء إقبال عي**شه** فَيُدْبِرُ حتى ينزل القبر **نازلـــه**

فمن أمل يفنى ليَسْلمَ ربـــ**ه** ومن أمل يبقى ليَهْلِكَ آم**له**

[1] . تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص،13.

[2] . تميم البرغوثي ، ديوان يا مصر هانت وبانت ، ص، 19.

ويحملني كالنسر يحمل صيدهـ ويعلو به فوق السحاب يُطاوِلُـه

إذا أقصد الموت القتيل فإنـــه كذلك ما ينجو من الموت قاتلـه

ووالده رعبا يشير بكفـــــه وتعجز عن ردّ الرصاص أنامـله

أرى ابن جمال لم يُفدهُ جمـاله ومنذ متى تحمي القتيل شمائلـــه

وما ميلان الدهر ميل قوامـــه ولكن يميل الدهر لو قام مائلـــه

أرى الدهر لا يرضى بنا حلفاءه ولسنا مطيقيه عـــدوّا نصاولـــه[1]

إن هذا التنوع المكثف للتصريع أعطى للخطاب الشعري البرغوثي بعدا شعريا، بحيث صار كالثوب المطرّز في ثياب صاحبه، فنلحظ صوت الهاء يتكرر من خلال كل شطر وهو ما يدل على امتلاك الشاعر قدرة فائقة على جمالية الإبداع الفني .وما تحمله الهاء من دلالات عميقة في نفسية الشاعر ، تحسرا وحزنا من آهات الإنسان العربي الذي يعاني الويلات في خضم الصراعات ...

أمّا في قصيدة "**في القدس**" فنجد نفس التقنية تتكرر بشكل أقلّ نوعا ما ، في بداية القصيدة يقول الشاعر :

مررنا على دار الحبيب فردّنا عن الدار قانون الأعادي وسورها[2]

ويقول أيضا :

وما كلّ نفس حين تلقى حبيبها تسَرّ ولا كل الغياب يضيرهـا[3]

والجدول التالي يوضّح توظيف أسلوب التصريع في خطاب تميم البرغوثي الشّعري :

[1] . تميم البرغوتي ، ديوان في القدس ، ص97 ، 98.

[2]. المصدر نفسه ، ص ،7.

[3]. المصدر نفسه ، ص ،7.

أسلوب التصريع في خطاب تميم البرغوثي الشّعري				
إسم البحر	عنوان القصيدة	عدد الأبيات المصّرعة	إسم الديوان	النسبة المئوية
الكامل	ياشعب مصر	19	يا مصر هانت وبانت	%0.19
السريع	بكاء على الأطلال	02	//	%0,02
البسيط	ناقة الله	06	//	%0.06
البسيط	في القدس	02	في القدس	%0,02
الوافر	الجليل	03	//	%0,03
الرجز	الموت فينا وفيهم الفزع	03	//	%0,03
الرجز	تقول الحمامة للعنكبوت	06	//	%0.06
الكامل	أمر طبيعي	01	في القدس	%0.01
الطويل	خط على القبر المؤقت	08	//	%0.08
البسيط	أمير المؤمنين (إلى السّيد حسن نصر الله)	07	//	%0.07
الطويل	قفي ساعة	07	//	%0.07
البسيط	تخميس على قدر أهل العزم	92	//	%0.92
المديد	غزل	04	في القدس	%0.04
الكامل	أيها الناس	01	//	%0.01
الهزج	مُعين الدّمع معارضة عمرو بن كلثوم	04	في القدس	%0.04
المتقارب	بحاول بحاول	09	قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف	%0.09
الكامل	الامتحانات	22	//	%0.22
البسيط	عشوائي	05	//	%0.05
البسيط	كفوا لسان المراثي	87	مقام عراق	/

المجموع	20	290	/	%58,25

ومما مضى نلاحظ أنّ " التصريع" من الظواهر الصوتية ، التي طغت بكثرة واحتلت مكانة أكبر في خطاب تميم البرغوثي الشّعري ، والتي جعلت القارئ ينتبه فيربط داخل المتن بخارجه ، فهو" مرحلة تحاول الذات من خلال القافية أن تلفت الإنتباه إلى وجودها ، وأن تؤكد حضورها الخارجي داخليا، مع اتصال تام بإطار البنية الإيقاعية وقواعد الوزن"[1].

[1] .علوي الهاشمي ، السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين، نموذجا ، الجزء الأول، بنية الإيقاع ، منشورات إتحاد كتاب وأدباء الإمارات ،ط1992،1، ص، 31.

ج. أسلوب الطبـاق و المقابلـــــة[1]::: :

يعدّ الطباق مصطلحا بلاغيا بامتياز، إذ أنه قد خرج من رحم علم البديع، فهو الجمع بين اللفظ وضده في قصيدة واحدة ، ويلجأ إليه الشعراء غالبا لتحديد الفوارق في مدلول النص الأدبي، فالأشياء بضدها ونقيضها تعرَف، ويبقى الشاعر تميم البرغوثي مثله مثل باقي الشعراء الذين يستهويهم توظيف أسلوب الطباق ضمن ثنايا أشعارهم لما له من ميزة إيقاعية خاصة ، توقظ إحساس المتلقي وتنبهه بما يحيط حوله ،ونجد الطباق في قصيدة "ذنوب الموت"، كقوله مثلا : **(يقلّبني رأسا على عقب)**، وأيضا في قوله :

يعلو به **فوق** السحاب يطاوله

فإن فرّ من مخلابه **طاح** هالكا[2]

كما أن هناك طباقا على مستوى البيت الواحد أفقيا في قوله :

إذا أقصد **الموت** القتيل فإنه كذلك ما **ينجو** من الموت قاتله[3]

وكذلك قوله في قصيدة"كفوا لسان المراثي " أيضا :

ويِتْبعك **الحَواضِرُ** و**البَوادِي** فَرِفْقًا يا مُحَرّمُ بالعبادِ[4]

أقِمْ معنا وإنْ صَعُبَ المقَامُ

ويوجد طباق كذلك في قصيدة أمير المؤمنين (إلى السّيد حسن نصر الله) ، حيث يقول فيها:

لقد كنت أبكي في طلولٍ **لأجدادي** فأصبحت أبكي في طلولٍ **لأحفادي**[5]

---

[1]. ويرى محمد الهادي الطرابلسي أنه من الأفضل أن يجمعا في مصطلح واحد وهو المقابلة ليدلّ على الاثنين ، ينظر : محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981، ص ،98 .

[2]. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ،97 ، 98.

[3]. المصدر نفسه ، ص ،97.

[4]. تميم البرغوثي ، ديوان مقام عراق ، ص ،65.

[5]. المصدر نفسه ، ص ،77.

بينما نجد في قصيدته " أمر طبيعي" تكرار الطباق بشكل لافت للانتباه، ورغم انتشاره غير أننا لا نشعر بثقله علينا، مثال ذلك قوله : يا أمتي أنا لِسْتُ أعمى عِنْ كُسُورٍ في الغَزَالَةِ [..]

إنّ فيها كل أوجاعِ الزّمان وإنّها

مطرودة مجلودةُ مِنْ كُلِّ **مملوكٍ** وَ **مالكٍ**[1]

وكذلك الفراق واللقاء في قصيدة "في القدس" قوله :

فإن سرّها قبل **الفراق لقاؤه** فليس بمأمون عليها سرورها[2]

أما توظيف المقابلة فكان لها الأثر البالغ في جلّ الدواوين ، تكرر ورودها في ربوع القصائد حوالي 19 مرة ، ومن أمثلتها نذكر قصيدة " قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف " في قوله :

مِينْ اللِي باعك ، عدُوّكْ ؟ بعض أولادك ؟

مِينْ اللِي كانوا عبيدِك صاروا أسْيادِك ؟[3]

ويقول الشاعر تميم البرغوثي في ديوانه " مقام عراق":

ظلام ونور وحق وزور وطفل ومارد

أنا الليلُ في النور والنور في الليل

والكّل في الجزء والجزء في الكّل

أعني المعاني جميعا

ومعناي واحد[4]

وفي الجدول الآتي أهم الطباقات الواردة في دواوينه الشّعرية:

[1] . المصدر السابق، ص ،61.

[2]. المصدر نفسه ، ص ، 7.

[3]. المصدر نفسه ، ص ، 98.

[4].تميم البرغوثي، ديوان مقام عراق، ص، 20.

الطباقات في ديوان في القدس		
مررنا ≠ ردنا	الفّجار≠ النساك	الشعر≠ النثر
تلقى≠ الغياب	الهوامش≠ نص	يزرعه≠ تثمر
تسر≠ يضيرها	تغمض≠ تنظر	نار ≠ ماء
الفراق ≠ لقاؤه	أهل الله ≠ الهلاك	الصبح≠ المساء
متن ≠حاشية/ هامش	بسمة ≠ الباكي	جاءوا ≠ راحو
الانجيل≠ القران	أرى ≠ لا أرى	غادرتها ≠ تمضي إليها
تدللها ≠ تدنيها	القرى ≠ الحواضر	ما عرفناه ≠ أخفاه
خارج ≠ دخولها	هاجروا ≠ لم يهاجر	الملائكة ≠ الشيطان
المساجد ≠ الكنائس	جنوبي≠ غرب	يفسد ≠ يصلح
قديمها ≠ حديثها	الأرض≠ السماء	البكاء ≠ الغناء
كافرا ≠ مؤمنا	الزراعة ≠ الصناعة	حاكما ≠ نادلا
التاتار≠ الاتراك	طردوه ≠ عاد	صباحها ≠ مسائها
الفقراء ≠ الملاك	توتر ≠ ثقيل	الحاكمين ≠ المحكوم
رفيع ≠ فتيت	بيضاء ≠ سوداء	الأحرار ≠ العبيد
أرى ≠ ما ارى	فصحى≠ دارجة	الخوارج ≠ المسلمون
طفت ≠ ما طفت	الخلف ≠ الإقدام	نقص≠ اكتمل
وصلا ≠ لم يصلا	عزل ≠ مدّرع	المريض ≠ صحة
الشك ≠ اليقين	اللثام ≠ خلعوا	الجنوب ≠ الشمال
أرق ≠ ما رقيت	مفرقة ≠ مجتمع	الهزيمة ≠ الإنتصار
المشركون≠ المسلمين	تضيق≠ تتسع	شعر≠ نثر
فابيض≠ فاسود	فرحوا ≠ وجع	الرجز≠ تطهير
قد ارتجفت≠ قد ثبتت	آتي≠ أدع	اليهود≠ المسلمين
حماية ≠ خانك	أعمامها ≠ أخوالها	أخرج ≠سيدخل
يأتي≠ يذهب	الأرض≠ السماء	الشمس≠ الضل

فني ≠ لا يفنى	اعدائهم ≠حلفائهم	محيط≠ أبحر
مملوك ≠ مالك	الفرات≠ النيل	الأعلى≠ الأسفل
يطير≠ يمشي	ضبع ≠غزال	المقيمة≠ الجالية
يزحف ≠ يغوص	تذكرتني ≠ نسيت	الحقيقة≠ الشك
لا شيئ يربكه≠ يرتبك	ذات شمل≠ شتيت	النساء≠ الرجال
اللئيم≠ الكريم	ارتعشت≠ اثبتي	العجوز≠ الرضيع
مجامع≠ كنيسة	تعيشي≠ تموتي	البصير≠ السميع
جموع ≠ وحيد	الحاكم ≠ المحكوم	يقيم≠ يذهب
بخيل≠ تميد	الجبار ≠ المهزوم	الأصل ≠ الفرع
يريد ≠ لا يريد	المبتسم ≠ المهموم	الوعر≠ المعبد
يضيق≠ السّعة	الظالم ≠ المظلوم	أصبحوا ≠ ليل
تبيض ≠ سود	لن يموت≠ مات	سلكت≠ ظللوا
ضعفك≠ قوتك	أجدادي≠ أحفادي	تركض≠ أوقف
أجمع ≠ أفرشها	الصبح≠ الليل	رمت≠ تراكبت
تتناثر≠ تشكل	نفس ≠ سكن	لا يبادرنا ≠ نبادره
لا تحذرنا≠ تحذرنا	السّر ≠ علن	قلقي≠ اطمئنانه
ماضي ≠حاضرها	فرحا ≠ الحزن	اوقف≠ فرّ
الحقيقي≠ المصطنع	يهوي ≠ يصعد	تهلك ≠ سلامها
الأسئلة≠ الإجابات	يدني ≠ يباعد	خافتا≠ يعلو
قريبا ≠ البعد	النساء≠ الرجال	صلبوه ≠لم يصلبوه
تماسكو ≠ ما تماسكت	القتال ≠ سلاما	الصم≠ البكم
أحبوني ≠ لا تحبوني	يشيب≠ شبابا	عند ≠ تحتها
سلاما ≠ غضبا	عم ≠ خال	قائم ≠ مائل
أنطق ≠ أبكما	سجودا ≠ غير سجود	يفديك ≠ تخذلي
اشتدّت ≠ انحلت	نياما ≠ غير نيام	خاذله ≠ لا تخذلي

أمرت ≠ أطاعت	سكوت ≠كلام	عصاني ≠ أطاعني
تضرم ≠ نسلم	جواب ≠ السؤال	انتظار ≠ إقبال
مدّ ≠ أعجز	نجم ≠ غمامة	يفنى ≠ يبقى
شارٍ ≠ مبيعة	جهارا ≠ سرارا	فرّ ≠ طاح
مرتاب ≠ عاصم	حاضرا ≠ غائبا	ذنوب ≠ حسنات
حضر≠ بدوّ	يبدوا ≠ يستخفي	تعلو ≠ تهوي
يضعف ≠ يقوّي	فتشوا≠ وجدوا	ميل≠ قام
يكون ≠ لا تكون	أكثرهم≠ البعض	حلفاءه ≠عدوا
ينشرها ≠ يطوي	أول≠ الآخرة	سيقبل ≠ مضى
يكتبني ≠ يمحُوني	تعظم≠ تصغر	حملنا ≠ لا يحتمل
المغترب ≠ المقترب	الصغير≠ العظيم	يحوي ≠ ما تحوينه
تواضعي ≠ تحسبي	يكلف≠ تعجز	البرق≠ الرعد
مأكل≠ مشرب	اليأس≠ المنى	يحمله ≠ لا يحملنا
تختصر≠ تطنب	صغارا ≠ العظائم	الحجري ≠ حنين
اليمنى ≠ اليسرى	كتبت ≠ محت	تركنا ≠ نمضي
رحيق ≠ دماء	سحذته ≠ نبذته	غد ≠ يوم
الأرض ≠ السماء	كهلا≠ يافعا	تمتد ≠ ترد
السّراء ≠ الضّراء	مضارعا ≠ مضى	نسيت ≠ تذكره
الأحرار ≠ الأنذال	مظلوم ≠ ظالم	أبيضه ≠ أسوده
كرام ≠ المهانة	تقطع ≠ لا يقطع	المجد ≠ لا المجد
شدّا ≠ لينا	شيمة ≠ ذميمة	خلف≠ أمامه
نجا ≠ هلاك	الخوافي ≠ القوادم	ظلمة ≠ الضيّاء
مذنب ≠ بطل	نصرا ≠ لا النصر	مرّ ≠ مازلت
	الصباح ≠ المساء	

الطباقات في ديوان مقام عراق

الحرب ≠ السلم	كثير ≠ قليل	أعمى≠ بصيرا
عرفوا ≠ ما عرفوا	الميت ≠ الحي	ضل ≠ تهديده
صبروا ≠ ضعفوا	زلت ≠ عدت	العميان ≠ المبصرين
الليل≠ النهار	ظلام ≠ نور	أستاذ ≠ طالب
اليمنى ≠ الشمال	الحق ≠ زور	عصيانه ≠ إيمانه
تمحو ≠ تكتب	الليل ≠ النور	الأسرار≠ إعلانه
الحروب≠ السلام	الكل ≠ الجزء	تتهاوى≠ نشد
الذات ≠ الآخرين	جميعا ≠ واحدا	ضاق ≠ يتسع
ابتسامة ≠ أنين/ حزين	سرا ≠ أذعته	تهوي ≠ ترتفع
ترى ≠ ما ترى	شعرك ≠ نثر	يحضر ≠ ينصرف
قبيح ≠ جمال	الجنة ≠ نار	للنسيان≠ تذكار
تشاركنا ≠ وحدك	الحساب ≠ المنطق	الإخفاء ≠ ينكشف
قصير≠ يطول	الجندي≠ عدوه	الأعمى ≠ بصير
بياضا ≠ سودا	السماء ≠ الأرض	لا يعتذر≠ يعتذر
يضيع ≠ يدخل	العجوز ≠ الصبية	يبق ≠ ضاع
الإضاءة ≠ تظلم	طالعة ≠ غائبة	شهدت ≠ لا كما وردا
الخفيف ≠ الثقيل	تنجز ≠لم تنجز	معتقلا≠ فكّها
أبخل≠ تجود	عاد ≠ ذهبوا	كشفت ≠ خفّيت
دنا ≠ ابتعدا	علمت ≠ أخطأته	ثقيلا ≠ خفيفا
فخبر ≠ أحفظ	أبدلنا ≠ تخفيه	نجاة ≠ هلاك
اليأس ≠ الأمل	الفيضان ≠ القحط	ألم ≠ لا ألم
مكتملا ≠ ليس يكتمل	عاطلة ≠ العمل	أراكم ≠ لا ترى
غاب ≠ شهدا	انهزموا ≠ لتنصرهم	استقاموا ≠ يميلوا
تساوينا ≠ لم نتساو	قفلا ≠ مفتاحا	الحواضر≠ البوادي
سامحتكم ≠ لم تسامحوني	أشعل ≠ الظلام	حفاظا ≠ يضيع
النور ≠ الظلمة	خائفا منه ≠ راغبا فيه	السلاما ≠ القتال
الدمع ≠ البسمة	نقص≠ كمال	جد ≠ الأحفاد
سرنا ≠ العلنا	شك ≠ اليقين	الحمق ≠ الكيّس

مشي≠ حلّ	اليقين ≠ ضلال	يناموا ≠ لن يناموا
أميم ≠ إمام	خفاءه ≠ قربه	ليلي ≠ ظُهراي
أطيح ≠ أقيم	يأبه ≠لم يأبه	واخبي ≠ وظهراي
طوله ≠ عرضه	شرقه ≠ غربه	جواب ≠ من سال
هربت ≠ فتبعاها	تبرأ ≠ مرتكبه	رجاء ≠ عناد
فهمت ≠ لا تفهم	مؤمنين ≠ كفارا	واقفين ≠ الجالسين
يريد ≠ لا تريد	أنقصتموه ≠ يزداد	الرجال≠ النساء
أصبحنا ≠ عشية	اليقين ≠ شكي	مات ≠لم يمت
يملأ ≠ الفراغ	ارتياحا ≠ يوجعني	كافرا≠ مؤمنا
الأراضي≠ السموات	ودعته ≠ لا أودعه	نازل ≠ طالع

الطباقات في ديوان يا مصر هانت و بانت

أحيا ≠ ميتين	ضلمة ≠ نورت	يلف ≠ يتعدل
مفاجأة ≠ معلوم	ضايعة ≠ بانت	يغرب ≠ يشرق
تأكل≠ تشرب	ما شفوا ≠ واضحة	بيختفي ≠ يبان
ثابت ≠ يقوم	ولد ≠ بنت	أعجم ≠ يعرب
ضحكته ≠ غضبيه	غامضة ≠ يتكتشف	يسقط ≠ يعيش
ورا ≠ القدام	خدمنا ≠ عطانا	يخفى ≠ يظهر
بكرم ≠ بهزأ	زيادة ≠ نقصان	غامض ≠ واضح
ظالم ≠ مظلوم	جاي ≠ فاتت	يوقع ≠ يقوم
كشّر ≠ تِبُوسْ	يتجمعوا ≠ يتفرقوا	واصل ≠ فاصل
حروب ≠ نصرك	السما ≠ الأرض	غالب ≠ يغلب
الهجرة ≠ الميلاد	فيتلخبط ≠ يتفسر	طالع ≠ نازل
بياتوا ≠ يصبحوا	يهدي ≠ ضل	الليل ≠ ضوء
غلابة ≠ ولاة امور	رابح ≠ جاي	بشجاعة ≠ خوف
شماله ≠ يمينه	خرج ≠ دخل	الظلمة ≠ أنوارها
الملوك ≠ العبيد	القديم ≠ الجاي	جري ≠ ماجريش
وافتكري ≠ نسايه	يخلص ≠ يبقى	صغير ≠ بيكبر
كفاية ≠ بداية	أفردني ≠ جمعهم	يْروح ≠ ما يجِيشْ
يمين ≠ شمال	حلاله ≠ الحرام	مستعجلش ≠ اتأخرش
النهارده ≠ بكرى	المقتول ≠ سلم	كذبة ≠ صدق
فصيح ≠ بيتأتأ	صافي ≠ الشوايب	الخاسر ≠ الفايز
الحرب ≠ السلم	القريب ≠ البعيد	الواسع ≠ للضيق
بيفكر ≠ يسلم	سكتوا ≠ صيحة	للجزئي ≠ الكلي
واقف ≠ منحطة	المراثي ≠ المدائح	أخرج ≠ أخش
السما ≠ الأرض	برد ≠ الحّر الشديد	زعل ≠ ضحكتها
فرنساوي ≠ عربي	بتحبي ≠ ما بيحبونيش	الجزئي ≠ للكلي
أماتها ≠ أحياها	ليل ≠ نهار	تسلمي ≠ ماسْلِمْتِشْ
فجرها ≠ تقواها	مجهولة ≠ معلوم	تبني ≠ تهدم

تموت ≠ يبقى	مؤمنين ≠ كافر	يعاديك ≠ بيحالفك
يتقلب ≠ النجاة	أستقيل ≠ أبقي	بيشد ≠ وبيفك
نيقى ≠ تفنى	السماء ≠ الأرض	ضاقت ≠ استفاض
فاصل ≠ واصل	سبيه ≠ اوعي تسبيه	محاسنا ≠ مساوين
نموت ≠ يبقى	سكوتي ≠ كلامي	القلق ≠ السكينة
تستخبى ≠ تلقى	حروبي ≠ سلامي	أحبه ≠ أكرهه
رايحة ≠ جاية	الصبح ≠ الضلمة	حروبك ≠ سلامك

الطباقات في ديوان قالوا لي بتحب مصر

يعدلوها ≠ تميل	الشعر الأبيض≠ الشعر الأسود	شيخ ≠ بيبي
ابتسامة ≠ عويل	مش فاكر ≠ فَاكِرْ	الشمال ≠ الجنوب
تبرد ≠ تدفي	يعيش ≠ يموت	الجن ≠ البشر
فْرِحْتِي ≠ حْزِنْتِي	يجوز ≠ لا يجوز	اتهدم ≠ ما يَتْهَدِمْشْ
الكلاب ≠ الأشراف	صريخ ≠ سكون	العليلة ≠ اشفيني
شَغْلَةِ ≠ البطّالْ	بِيَاتْ ≠ يَصْحَى	رابطة ≠ فاكّة
الحقايق ≠ زور	ضِدْ ≠ مُجتمعين	الأجوبة ≠ سؤال
شمال ≠ يمين	حرة ≠ محتلين	يغفى ≠ يقوم
السما ≠ الأرض	أعمى ≠ شايف	انفتح ≠ اندمل
غني ≠ فقير	بخِفة ≠ بِسُرعة	كتاكيت ≠ باشواتي
قعدة ≠ تمشي	بسيطة ≠ تركيبية	بايع ≠ شاري
يِحَرِكْ ≠ يوقفْها	حُلوَةُ ≠ مُرَةُ	سُنة ≠ فرض
مَسْحْ ≠ كَاتْبَهْ	يشد ≠ خليّ	شِرْحة ≠ كئيبة
رُحْتِي ≠ جِيتِي	السما ≠ الأرض	الوحوش ≠ غزلان
إعلان ≠ كتمَهْ	أسئلة ≠ إجابة	يفَرّعْ ≠ أصلها
الماضي ≠ الحاضر	عشنا ≠ متنا	أطلع ≠ أنزل
الأبيض ≠ الأسود	واعية ≠ هبلة	

د./ أسلوب التطريز:

إن التطريز ظاهرة أدبية و جمالية مشتقة من الثوب المطرّز، وهي عبارة عن أبيات متوالية من القصيدة وكلمات متساوية في الوزن، فيكون فيه كالطراز في الثوب[1]، ولم تخلو خطابات تميم البرغوثي الشعرية من هذا الأسلوب المرن ، وانتشاره كان جليا في معظمه ، من نماذجه :

نلاحظ أن أسلوب التطريز انتشر في قصيدته في القدس بكثرة، مثال ذلك :

في القدس بائع خضرة

في القدس توراة وكهل

في القدس شرطي[2]

لقد أعطت ظاهرة التطريز الإيقاعية في الخطاب الشعري حالة سكونية Statique عن طريق تكرار نفس الكلمة مما جعل المتلقي يأخذ نفسا جماليا في قراءته لمضمون هذا لخطاب ، وهي أداة إجرائية تستعمل غالبا في الانتقال من مدلول إلى مدلول Sens آخر داخل الشبكة النصية "[3].

وكذلك في ختام قصيدته "ذنوب الموت "، التي يقول فيها :

لا تبك عينيك أيها المنسي

لا تبك عينيك أيها العربي[4]

ويبقى التطريز ميزة فنية تميّز مبدعا عن آخر مهما اختلف الحال والزمن ،وقد أدّى التطريز وظيفة ارتياحية بحيث هدأت النفس بالإيقاع المتساوي في ربوع خطابات الشاعر تميم البرغوثي الشّعرية.

---

1. أبو هلال العسكري، الصناعتين ، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ،ط1،دار إحياء الكتب العربية، سوريا، 1952، ص425.
2. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ، 7.
3. عبد الرحمن لخضاري ، تحليل الخطاب الشعري ،دراسة أسلوبية ، قصيدة الخنساء قري بعينك ، الجزائر ،2007، ص، 54.
4. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ،ص ، 12.

و./ أسلوب مزج المتناقضات:

ليس من السَّهل خلقُ تناغم داخل النّصّ الشِّعري، وعكسُ صورة الأنا، باستعمال تقنيات تعتمد على التدرّج والتسلسل حدهما، فأحيانا يحتاج بيان أمر إلى البحث عن نقيضه، وقديما قالت العرب إن الأمور بأضدادها تعرف، والتناقض قد يكون وسيلة الشَّعر وأحيانا هدفَه، وأحيانا يجتاحه اجتياحا حتى لا يصير هناك مهرب لتفاديه، إلا في إفراغه في ألفاظ معبّرة عن حالة التناقض التي يعيشها الشَّاعر، فيصير المزج بين التناقضات الآلية الأمثل والأبلغ في التَّعبير، إذ يقول الشاعر التشيكي **كارل سابينا**: "إنّ التناغم يولد من التناقض، والعالم كلّه يولد من عناصر متعارضة، وكذلك الشِّعر، والشِّعر الحقيقي يعيد صياغة العالم بطريقة جوهرية ومدوّية، يتم فيها ميلادُ الأسرار من خلال التقاء المتناقضات"[1].

وليس خفيا على أحد من دارسي الأدب العربي ما عرفَه أدبنا منذ عقود من صراعات بين القديم والجديد، وبين الحداثة والتقليد، عاكسة بذلك حالة أعمّ وأشمل، هي وضع الأنا العربية الحائرة دائما في بحثها عن أرضية تعكس هويتها المتمسكة بالتراث، الماضية في سير الرَّكب الحضاري، ولكنّ الحقيقة أن لا شيء يثبُت على حال، وليست القصيدة العربية إلا صورة حضارية تتغير بتغيرها، وتكتسب من الثقافات الجديدة والقديمة عبر مراحل تطوّرها من ملامح القديم والجديد في سعي دائم للتغيّر والتجدّد الذي يظلّ الوحيد الثابت.

وإن كان هناك من شيء ثابت تعكسه القصيدة الحداثية، فهو حالة الصراع الدائم، والعيش في متناقضات خلّفتها تيارات متعارضة يدعو بعضها للتمسّك بالتراث، وتحرف العولمة الحضارية بعضها في دوامة التعايش مع مقتضيات العصر، مخلّفة حيرة وجودية لدى الشَّاعر، وهي محنة يعاني منها فتنعكس على إنتاجه إذ إنّ "القصيدة المعاصرة تعيش لحظات النكد والفصام، وبدت محنة ذاتية وموضوعية، تفاعلا وتمثلا للتجربة العربية والعصر الدرامي والمأساوي، فتعدّدت الأصوات في القصيدة لتمثّل أصوات الاختلاف والسلطة المختلف معها، وصراع الماضي والمستقبل، نشيد تتصارع فيه الرؤى والمنظورات"[2].

لذا فامتلاك آلية يعرف من خلالها الشّاعر كيف يعكس بها صورة أناه وأنا الأمّة من الأهمية بمكان، وإنّ محنة الصّراع هذه ليست قائمة بينه ومن حوله فحسب، بل إنها بين أنا الشاعر الإنسانية وأناه الشعرية، لذا تشكّل أهمّ خصائص القصيدة المعاصرة، التي نحت نحوا جديدا في تعرية الأنا أمام المكان والزمان، وحملتها على كشف مكنوناتها، في خطورة رآها البعض هجوما على الأمة وسخرية منها ورآها البعض مبالغة في كشف المستور، وهتكا

---

[1] أحمد درويش ،في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1417هـ، 1996م، ص15، عن Roman jakobson ,huit question poétiques,paris1977 ,p31

[2] حسين حمزة الجبوري ، الكينونة في الشعر العربي المعاصر، ، مجلة نزوى، مسقط،، سلطنة عمان، أبريل 2010م، ص62،65.

لحجاب ظلّ ردحا طويلا من الزمن يغطّي أخطاء الأنا ويحميها، "فكان الصراع بين الأنا والأنا الشّعرية أبرز سمات القصيدة المعاصرة، ومن ثمّ فإنّ محنة الصراع هذه لم تكن نتائجها ترميمية، وإنّما تتضمّن كشفا وعريا أمام الزمن، عري الأنا وعري المجموع، هذه المحنة الصراعية جعلت القصيدة تنطلق من الداخل لاستيعاب الخارج، وعادت للداخل تحاور الأنا والذات نفسها"[1].

هـ./ دلائل التناقض الذاتي: Preuve d′ auto – contradiction

لقد حاول الشاعر تميم البرغوثي في قصائده فضح هذا التناقض سواء كان على مستوى أناه الشّخصية أو على مستوى الأنا التي تمثّل الجماعة، من ذلك فضح الشّعارات المروّجة لفكرة الوحدة العربية، المتناقضة مع واقع يشكّل فيه مدّعو الأخوة أعداء، أو متعاونين مع أعداء ضدّ إخوانهم، من ذلك قوله في قصيدة "بيان عسكري":

نُحاصَرُ من أخٍ أو من عدوٍّ سنَغْلِبُ، وحدنا، وسيَندمان

نُقاتلهمْ على عَطَشٍ وجوعٍ وخذلانِ الأقاصي والأداني

نُقاتِلُهم وظُلمُ بنـــي أبينا نعانيـــــه كأنّا لا نعاني[2]

وكذا قوله في قصيدة " تقول الحمامة للعنكبوت":

وأعرف ما ضَرَّكَ المشركُونَ ولكن من المسْلمِينَ أُتِيتِ[3]

ومن التناقضات حال المفتين والمشايخ وواقع الأمة ككلّ، إذ يقول بالعامية المصرية في ديوان "قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف":

لِجنة المشايخ تناقش فتوة الأَرَاجُوزْ!

سؤال **نِعيشْ** أو **نِموتْ** فيه لا **يجوز** و **يجوز**..

لو الولد حرّف الآية، هايبقى يتوب

بسّْ المصيبة إذا الآية اخترعها الشِّخ!

والناس شكاير **صريخ** رابطين عليها **سكوت**

---

[1] المرجع السابق، ص ، 66.

[2] تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ،123 .

[3] المصدر نفسه، ص ،56.

آهات كتومة كإنّ الأرض مستشفى

مطرودة منها الدكاترة ف سجن أو منفى

والناس بتسأل: هانصبر وإلا نتوقّ؟

فيه ناس تقول زيّ بعضه دول نوعين م الصبر

وناس تقول زيّ بعض دول نوعين م الموت

يا مصر بعض التسامح ده خطيئة بأجر

إفتكري "لا تحسبَنّ" مكتوبة فوق كام قبر!

والتّار **يبات يصحى** تاني لو يشيب الدّهْر

والتار حصان غير لصاحبه ما يْلّين ضَهَر

والتار ده تار العرب ، وعشان كده تار مصر...

يا مصر يا كلّ **ضدّ وضدّ مجتمعين**

يا قلعة السّجن يا قلعة صلاح الدين

أنا بقولك وأهلي ع الكلام شاهدين

لو كنت **حرّة** ما كنّاش نبقى **محتلّين**[1]

إنّ جمع المتناقضات ومحاولة ضمّها لبعض يشكل صورة متكاملة للأنا بكلّ أبعادها، وبكلّ ما فيها من محاسن ومساوئ، ولعلّها محاولة "لأن يجمع الشاعر في سياق واحد ما لا يجتمع، يجمع بين المكتمل والمحتمل معا، ويسعى لامتلاك الوجود من حوله بكلّ عناصره، حتى المتضادة منها"[2].

وفي واحدة من الصور المجسّدة لملامح الأنا على مستويين، أوّلهما الشاعر والآخر الأمة يسترسل الشاعر تميم البرغوثي بالقول:

قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف

[1] ، تميم البرغوثي، ديوان قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف ، ص ،41،42،43،44.

[2] أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربي، دار قباء، القاهرة، مصر، ط1، 2000م، ص ،99 .

لا جيتها سايح ولاني أعمى مش شايف

ولاني هايف أردّ بخفّة وبسرعة

وكلّ من ردّ يا كذّاب يا هايف

أصل المحبّة **بسيطة** ومصر **تركيبة**

ومصر **حلوة ومرّة وشرحه وكئيبة**

ده أنا **اختصر** منصب الشَّمس وأقول شمعة

ولا أختصر مصر وانْدَهْ مصر يا حبيبة[1]

لهذا فإنّ أنا الشاعر تعلو وتنزل بين مقامين، تكاد تنشطر بينهما، تهرب مرّة إلى أحدهما، والأخرى إلى الآخر، وهما الانتماء والاستقلال، فتارة ترى في انتمائها حماية لها من الضياع وتارة ترى فيه ضغطا عليها وتفضّل الاختلاء بنفسها، طالما أنه لا يحقّق لها وجودها ضمن فضاء الجماعة المكاني والزماني، فأنا الشاعر لها خلفية مطرودة مجلودة، متابعة ملاحقة، هي أناه الفلسطينية، محرومة من العودة، والانتماء لفلسطين، وأناه المصرية التي تربطه بها علاقة الأمومة، مصر التي نفي منها هي الأخرى بعد دخول القوات الأمريكية العراق، عام 2003م، وأنا شريدة رغم تحقّقها بين " **ألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية**".

والقصيدة المعاصرة تحاول تشكيل عالم متّسم بخاصيتين متناقضتين "هما الاستقلال والانتماء في آن واحد، فهي عالم مستقل من حيث التشكيل الفني والحدود المرئية، أو المحسوسة أو الملموسة، أو الموحى بها"[2].

وهذا أبلغ ما يمكن أن تمثل به القصيدة طبيعة الأنا المنشطرة بين المتناقضات التي تتجاذبها، والتي تخلق فيها حيرة وتضاعف من قلقها وتوتّرها في خوفها من المواجهة، واطمئنانها إلى الركون، مع علمها أنّه أمر لن يدوم.

[1] تميم البرغوثي، ديوان قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف، ص ،44 ،45.

[2] أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، ص ،103.

3.تعدد الأصوات في خطاب تميم البرغوثي الشّعري:

إنّ أهمية تعدّد الأصوات في القصيدة العربية المعاصرة، تكمن في كونها الآلية الأمثل لرسم ملامح الأنا العربي متعدّد الأديان والطوائف والمذاهب، ذلك أنّها تجمع في ثناياها الجوانب الفكرية والاعتقادات المختلفة، وفنون القول المتعدّدة، وأصداء الماضي، وتطلّعات المستقبل، وقد "تعدّدت الأصوات في القصيدة لتُمثّل أصوات الاختلاف والسلطة المختلف معها، وصراع الماضي والمستقبل، نشيد تتصارع فيه الرّؤى والمنظورات"[1].

ويمكن ملاحظة هذا التعدّد في الأصوات من خلال تتبّع إيقاعات النّصّ، الداخلية والخارجية، والمزج الواضح في تشكيله بين السّردية، والحوارية، والدرامي والقصصي والمونولوج.

ومصطلح تعدّد الأصوات في الدراسات الحديثة يعود إلى الأبحاث حول الأعمال الرّوائية، ف" تعدّد الأصوات الاجتماعية في كتابات **ميخائيل باختين** يعني اتصال بعضها ببعض، واستنادها إلى العلاقات المتداخلة فيما بينها، عن طريق الحوار، ومن وسائل تفاعلها وجود راو أو رواة يتناوبون الحديث مع الشخصيات"[2].

لكن ما يمكن ملاحظته أنّها لم تعد سمة الرواية، فحسب، بل انتقلت إلى الشّعر فوظّفها توظيفا ذا أبعاد أكثر تأثيرا وأوسع مدى، فصرنا نسمع عن القصيدة السّردية والحوارية والدرامّية، والتي نجد لها في أدبنا العربي قديمه وحديثه أصداء كثيرة.

ويبدو أنّ الشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي ، قد تمكّن من هذه الآلية أيّما تمكُّن، فهي كثيرا ما ترد في قصائده، فنراه يترك زمام الحديث لرموزه وأساطيره، وشخصياته، ويفسح المجال لعدّة أنوات لِتَلِج خطابه، عابرة بالقارئ من زمن لآخر، ومن مكان لآخر، في غير ما تقيّد بحبل الترابط الذي كان مفروضا في القصيدة العربية التقليدية، لكن هذا لا يلغي أنّه لا رباط بينها في النّصّ أو الواقع، فالرّباط لا يُبْحَثُ على مستوى الزّمن أو التاريخ أو المشابهة، وإنّما على مستوى الرّؤية النّهائية للنّصّ، التي استَثْمَرت فيما قبل التناقض، وهي الآن تستثمر نوعا آخر، وإن كانت له علاقة بالتناقض إلا أنّه أوسع، فهو لا يوحي بثنائية أو ازدواجية في الرؤية، وإنّما بشمولية وصورة متكاملة الأبعاد، يسعى الشاعر في رسمها إلى لمّ كلّ ما يضيف قيمة لنصّه ورؤيته الممتدّة الأطراف، من الماضي إلى الحاضر والمستقبل، وربّما العكس.

وإنّ نظرةً ولو سطحية في شعر تميم البرغوثي تفضي إلى تصوّر واحدة من آليات تشكيله لصورة الأنا العربي في أعماله الفصحى والعامية، وهي التعدّد الملحوظ للأصوات.

---

[1] حسين حمزة الجبوري، الكينونة في الشعر العربي المعاصر، مجلّة نزوى، ص ،65.

[2] محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي/عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر والتوزيع، لونجمان، القاهرة، مصر، ط3، 2003م،ص ،39.

ولعلّ أكثر المشاهد في ديوانه "مقام عراق" دلالة على التعدّد إيقاعا داخليا وخارجيا، تلك التي يصف فيها حوار الحدّادين والأعمى، قائلا:

طائفة من الحدّادين المكفوفين، نحن

ندقّ معادنَ لا نَعْلَمُ أصولها

ونُصَبِّر أنفُسَنا على النَّار

حاسِبينَ أنَّنا نَصنعُ شَمْساً منْ ذَهَبْ

والدَّهْرُ يَمْشي على إيقاع مطارقنا

وعلى البابِ يَنْتَظِرُ النَّاس أنْ نَخبِزَ الشّمْسَ لهم

أتَوا بالدّراهمِ والدّعوات

يُغَنُّون لنا ولها[1]

تدُلّ الأفعال والأسماء المستعملة في هذا المقطع على وجود الصّوت فيها، (**ندقّ، إيقاع، مطارق، الدّعوات، يغنّون**).

واستخدام الأفعال والأسماء الدّالة على الصّوت ليس وحده المؤشّر على تعدّد الأصوات، وإنّما هناك تقنيات أخرى نلحظها من خلال الاستعمال الفنّي للغة، أهمّها الأفعال الحوارية Verbes dialogiques ، فاستخدامها "يسهم في إثراء القصيدة بعناصر درامية، ويؤكّد انعتاق الشاعر من أسر الذاتية، وتفاعله مع الجموع"[2].

ويتواصل الحوار بين الشيخ الأعمى والواقفين على الباب فأجابهم قائلا:

بالله صَبــرْاً علينا يا مَواليـــــــــنا في صُنْعِ شَمْسِكُمْ طالَتْ لياليا

عُميانُ نعمَلُ في سوق الحديد ونجلوه إلى أنْ جلا شَيْبٌ نوَاصيـــنا

[1] تميم البرغوثي ، ديوان مقام عراق. ، ص، 27،28

[2] فوزي عيسى، تجلّيات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 1997م، ص ،270.

قال الرّجالُ اطرُقوا شَمساً لِتَهْدِينَا تَهدي البَصيرَ لكنْ كيفَ تَهْدينا[1]

وممّا يدلّ على مدى تحكّم الشاعر بهذه الآلية، اشتمال أشعاره على أساليب عديدة دالة على تعدّد الأصوات، واستثماره لأدوات اللّغة المتمثّلة في النّداء والاستفهام، وحروف الاستغاثة والنّدبة، وتبادل الحوار بين الشخصيات، في لعبة حوارية يلتقي فيها الدرامي بالسّردي بالحواري، ولا يخفى على كثير من دارسي الأدب أنّ لعبة التسارد كانت إحدى أهمّ عوامل الإقبال على الأعمال الأدبية "بفضل اكتشاف الحبكة الرّوائية التي كانت تنفّر من الحلول الأدبية الطبيعية، من قبيل اللّجوء إلى لعبة الحوار والتسّارد، وتعدّدية الأصوات التي تتداخل أثناء السّرد، وغياب الترابط بين المقاطع الزمنية، والقفز على السّجلات الأسلوبية، والمزج بين السّرد بضمير الغائب، أو ضمير المتكلّم، بخطاب غير مباشر حرّ"[2].

وليس هذا من قبيل استعراض مهارات القول والإبداع الشعري، بقدر ما هو ذو دلالات أبعد وأعمق على عدم وجود وحدة بين الأنا الشاعرة وأنا الجماعة، حيث تقف الأولى كشاهد متابع لأقوال شخصياتها، مستمعة لحواراتهم، ولأخبارهم، ولما يسردونه على مسمعها، ومرآها، وربّما يكون هذا تعليلا مناسبا لتقارب نسبة السمع والبصر في **ديوان" مقام عراق"**، وهذا ما يدعم مقولة أنّ "إشكالية تعدّد الأصوات تدحض وحدة الذات الناطقة، التي لا تقدّم كمسؤول عن الملفوظ الصدى"[3]، كما تشيد بذلك قصيدته **"أوضة"** بالعامية المصرية، خاصة في أحد أبياتها، حيث يعبّر عن تناقض المجتمع، وأخذه بالقشور وتركه اللّباب، في بعض مظاهره الإحتفالية، وهنا كانت عن المولد النّبوي الشريف لدى المسلمين، والقدّاس لدى المسيحيين، يقول الشاعر تميم البرغوثي في هذا:

والأوضة فيها مُولِد نَبي وقدّاس والقَصدِ دَوشة مِش حَاجة ربّاني[4]

4.الدلالات الصوتية لموضوعات خطاب تميم البرغوثي الشّعري:

ومهما تغيّرت مواضيع الخطابات الشعرية البرغوثية، فإنّها تشير دائما إلى اختلافات وتناقضات الأنا العربي الصارخة، وأدلّ ما يفضحها، ويفضح معها عِظَم الصّدمة الأكبر بعد ضياع القدس، صدمة الاحتلال الأمريكي **"للعراق"**، حيث يجتمع كلّ من له بالعراق صلة ليندب حال الأمّة العربية في مأتم، تقف فيه **"زينب رضي الله عنها"**، يسرد الشاعر تميم البرغوثي هذا المشهد قائلا:

---

[1] تميم البرغوثي ، ديوان مقام عراق. ، ص ،28 .

[2] إمبرتو إيكو، تر، تقديم، سعيد بنكراد، آليات الكتابة السّردية ، دار الحوار، اللاذقية ، سوريا ، ط1، 2009م ، ص ، 130 ،131.

[3] دومينيك مانغونو، تر: محمد يحياتن، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، العاصمة، الجزائر، ط1، 1428هـ، 2008م، ص ،98،99.

[4] تميم البرغوثي، ديوان المنظر أشعار بالعامية المصرية ،ص ،16.

فجأَةً ، وَقَفَتْ زَيْنَبُ في السُّرَادِقِ

حاسرةً، وجميع بني آدَمٍ ينْظُرُونْ

وقالتْ لهُمْ أنا زَيْنَبُ بنتُ عليّ

أُسائِلُكُم أيّها النّادبون

أيْنَ صاحبُ هذا العزاء

إذا كان كُلُّ الرّجالِ هنا والنِّساءْ

فَعلى منْ، على منْ، يكونُ البُكاءْ؟

أَبْحَثُ عنْ قَبْرِ منْ نَبْكي فلا أَجِدُ فالشُّهداءُ جميعاً ها هنا وَفَدُوا

حتّى الحُسَيْنُ يُعَزّيهم بِمَنْ فَقَدوا هَلْ مات مِنْ أحَدٍ أمْ لَمْ يَمُتْ أحَدُ

أمْ أَنَّهُم كُلُّهُمْ مَوتى وما عرفوا

كُفّوا لِسانَ المراثي إنّها تَرَفُ[1]

وممّا سبق يتّضح أنّ تعدّد الأصوات وارد في بنية الأفعال الحوارية، والأدوات الاستفهامية، والنداء، والنّدبة والاستغاثة، والسّرد والدراما، وتعدّد الإيقاعات الداخلية، باستعمال الأفعال والأسماء ذات الصّدى، أو الدالة على جرس موسيقي، يُضاف إلى ذلك التغيُّر الإيقاعي الجليّ في الانتقال بين القوافي والبحور، "ثم إنّ الموسيقى بالعديد من الإيقاعات وتدرّجاتها، تتّفق مع حالات الارتياب، وتفريق الذّهن، وبُطئ الزمن، واهتزاز المكان، والميل إلى النجوى"[2].

[1] تميم البرغوثي ، ديوان مقام عراق. ، ص ،78،79.

[2] عبده بدوي ، الغربة المكانية في الشعر العربي، مجلّة عالم الفكر، وزارة الإعلام/الكويت، أبريل، مايو، يونيو، 1984م، مج15، ع1،ص ،37.

وهذا ما يدعمه قول الشاعر تميم البرغوثي في ردّه على سؤال أحد الصحفيين، في إحدى القنوات التلفزيونية عندما سُئل: هل تتعمّد شكل القصيدة؟ فقال: "لا أتعمّد شكل القصيدة قبل كتابتها، ما يبدأ القصيدة هو الإيقاع، وتصبح الموسيقى هي ما في بالي، والخروج من العمودي إلى التفعيلة، يكون مع تغيّر الحال فيها من الغناء إلى الكلام، يبدو لي حتى في بنية الأغاني الشعبية في بلاد الشام، تبدأ بموّال عادة، يكون أقرب إلى القصيدة العمودية، ثمّ يغنّون الأغاني المختلفة، فتلك البداية موجودة في الشعر الشعبي"[1].

وخلاصة القول في هذا الفصل أنّ تموهات البنية الإيقاعية وانسيابها الدلالي في الخطاب الشعري البرغوثي ، ومزج المتناقضات إلى جانب تعدّد الأصوات، تشكّل أرضية خصبة للشاعر تميم البرغوثي في رصده لمتغيرات عصره، في مختلف أطواره، ماكان فيه منها قديما، وما آل إليه اليوم، وما ينتظره مستقبلا في توقّع الشّاعر الإيقاع النغمي المناسب لهذه التطورات.

[1] برنامج، آخر اللّيل، قناة تونس 7.

الخاتمة

الخاتمة :

صفوة القول في حديثنا عن البنى الأسلوبية ودلالاتها الشعرية في خطاب تميم البرغوثي الشعري ، أنه يمثل خلاصة عمليات إدراك الفرد كشاعر وكمبدع وكإنسان لذاته وللعالم، ولجماعته التي ينتمي إليها، ذلك أننا في كشفنا لملامح الجمالية الفنية لأسلوبه وآليات تشكيل صورته في شعره ، وآليات تفعيل هذه الميزة الخاصة التي ميزّت الشاعر الطّموح تميم البرغوثي ، عن غيره من مبدعي عصره ، فمن بين أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذا البحث المتواضع ، و بعد أن عشنا حميمية لا تقاوم مع خطاب تميم البرغوثي الشعري ، توصلنا إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- ✓ إنَّ أيّ ممارسة نقدية قد تعد قاصرة إذا ما تمت على نص من نصوص الشاعر تميم البرغوتي ، فأينما وليت وجهك تجد خصائص فريدة في تشكيل البناء ، وميزات أسلوبية تطبع نصوص هذا الشاعر المبدع ، مايحملنا إلى القول أنّ البحث في البنى الأسلوبية وحده قد لايفي بالغرض ، ولكن حسب ما يتيحه من فرص للولوج إلى النص من أوسع أبوابه .وهو النظر إلى البنية بوصفها المكون الأول للهندسة الكلية للقصيدة ، التي تولد في كل مرة بشكل جديد وبلغة جديدة .

- ✓ إنّ مفهوم البنية يصب بشكل أو بآخر في مفهوم الأسلوب، وتحديد ملامح البنى يسهل علينا الوصول إلى أسلوبية الشاعر، فإذا عدنا إلى مفهوم البنية وجدنا أهم عامل ترتكز عليه هو الاختيار، والأمر نفسه فكثير من علماء الأسلوب يجدون أن الاختيار هو الذي يحدد سمات الأسلوب ويميز كتابة عن غيرها.
- ✓ يمكن ملاحظة بعض جوانب الأسلوبية الأصيلة في شعر تميم البرغوثي ، تعكسها تحديدا جماليات شعرية أهمها جمالية الاستهلال ، وجمالية البنية الختامية.

- ✓ و يشكل استحضار الشخصيات التراثية والرموز والأساطير والأماكن ذات الأبعاد المشتركة،سمة بارزة في شعر تميم البرغوثي العامي والفصيح، ونلحظ احتفاءه بالتراث الشعبي، وغنى ثقافته الشعبية، خاصة تلك المرتبطة بإدراك طبيعة اللهجات العامية، وحسن توظيف كل لهجة على حسب المقام، فخفة العامية المصرية تدفعه في كثير من أشعاره إلى التهكم، بينما نغمة الحزن في

العامية العراقية قادته إيقاعيا إلى بناء قصيدة اجتمعت فيها أمارات العتب والحزن، واللوم والتشاؤم، والحسرة في ديوان "مقام عراق" خاصة.

- ✓ رحلات التصوير التي تزيد المطالع جمالية ، فمن وصف الحزن بالرفيق، إلى وصفه بذي الكفّ الثقيلة التي إذا ما أراحها على جبل ما قام كاهله إلى وصف حاله هو بين يدي الحزن، وصورة بعد صورة يستغرق القارئ في الخطاب دونما شعور بانزلاقه في أعماقه، حتى يجد نفسه في الجماعة التي يعبّر عنها الشاعر ، " نحن ذنوب الموت" ، " لنا ينسج الأكفان".
- ✓ تنبني الصورة الشعرية على قوة الملاحظة وبديهة المبدع، وقدرته على خلق تماثل بين ما يلاحظ وما يحس، وكلّما أصاب في إيجاد أرضية مشتركة بينهما، كان الانسجام واضحا في أسلوبه ، وبناء الصورة متكاملة، و الشاعر تميم البرغوثي ، ينهل من عناصر البناء المختلفة للصورة، مستفزّا في ذلك حواسه و مشاعره المتعلقة بالمكان إما "القدس "كحيّز مكاني له جذوره الضاربة في الزمن والحضارة ، وإما الوطن العربي شاما وعراق وبيتا حراما.
- ✓ يبني الشاعر تميم البرغوثي صورته الشعرية انطلاقا من عناصر هامة : الحواس البشرية واستنفارها ، وعناصر الطبيعة ، وآلية التشخيص أو التجسيد ، وذلك من أجل تحريك وتفعيل بنيتها الداخلية ، وهذا الاستعمال المكثّف للحواس أساسه الإحاطة بحيثيات الصورة الشعرية ، وتشكيلها بناء على الملاحظة النافذة لأعماق الأمور و مميزاتها، يولد إحساسا بعمق إدراك الشاعر لما حوله، و إحساسه بدقائق التحولات والتحركات التي تحدث في محيطه.

- ✓ يمكن ملاحظة تلك الحيرة بين الانتماء للجماعة والتحرر منها عند الشاعر تميم البرغوثي، وكشف حالات القلق الوجودي لدى الأنا، خصوصا من الاضمحلال، والموت، والنسيان، والحب.

- ✓ الأنا يتمثل بمستويين ؛ الأول هو مستوى الذات الشاعرة المنتمية للجماعة، والثاني الذات الشاعرة المتحررة والمستقلة عن الجماعة.

- ✓ في تشكيل صورة الأنا بنوعيها المنتمي وغير المنتمي للجماعة تتألف مجموعة من الآليات الرسمه، في مقدمتها التشخيص أو التجسيد، وتلعب الحواس المستنفرة دورا فاعلا في التقاط مميزات الأنا عن سواه، ولتوضيح الفوارق والتشابهات تستثمر تقنية مزج المتناقضات بكثرة، ماثلة في الأضداد

والحالات المتنقلة بين الإقبال والإدبار، وبين الواقع والخيال والثنائيات التي تتعدى أحيانا إلى التعددية الماثلة هي الأخرى في مزج آليات التعبير وأشكاله البين شعر ونثر، ودرامي ومأساوي، وسردي، كما تتجلى في استعمالات الأفعال ، وتعدد الأصوات الداخلية والخارجية للخطاب.

- ✓ تحرر الأنا من الجماعة مؤقت وغير دائم، فهو يعكس رؤية الشاعر ومفهومه للشعر، المرتبط دائما بالتعبير عن الجماعة، وفي تحرر الأنا تمارس نقدا للذات وآخر للأمة، لكنه نقد لاذع في كثير من الأحيان، تظهر سماته في سخرية الألفاظ والمعاني، وفي تساؤلات الشاعر التي تدل على تجاهل العارف في كثير من الأحيان.
- ✓ يشكل الاغتراب عن الواقع وعن التاريخ موقفا دالا على جرأة الأنا في تعبيرها عن ذاتها،ورغبتها في استنهاض الهمم، ولا مبالاتها باللوم ، وينتهي باستنتاج موقف معين متمثل في عدم قدرة الأنا على ضبط الرغبات والسيطرة عليها، كما تشي بحالة الغضب أو التمرد على الذات وعلى الأمة، غير أنه في الانضمام بالذات حالة من الانهزامية والتقوقع أمام الواقع المأساوي، وأمام الحزن الماثل في المجتمع.
- ✓ نبرات خطاب تميم البرغوثي الشعري تختلف بين العامي والفصيح،وله نبرة خطابية في كثير من الأحيان تمزج بين الحوارات والتساؤلات، وأفعال الأمر والرجاء، وضمائر المخاطبة، لكنها تظل مع ذلك في حقل أسلوبي هو حقل اللغة الشعرية لهذا الشاعر ، تتآزر فيها البنى والأساليب والصور والمعاني لصياغة نص نهائي .
- ✓ تشكل الأشعار العربية القديمة منها والحديثة موردا هاما للشاعر تميم البرغوثي، يربط ما بين الماضي والحاضر، و يجتمع في شعر تميم البرغوثي البناء الفني للقصيدة العربية القديمة ،بكل ما يميزها من هندسة إيقاعية ، وتقاليد القول الشعري المعهودة فيها ، خاصة فيما يتعلق بالوقوف على الأطلال ، ولغة الغزل الرقيقة ، التي يستثمرها الشاعر في توجيه خطابه للأمة ، التي يرسمها غزالة فيعاتبها حينا ، ويحن عليها أحيانا ، خاصة إذا ماكانت غزالته تلك تمثل القدس ..
- ✓ إلى جانب البناء الفني الحديث للقصيدة المعاصرة ، بنوعيه القائم على التفعيلة والمتحرر منها في قصيدة النثر ، التي تشكل في توظيفها ملمحا مهما من ملامح أسلوبية تميم البرغوثي، المشبعة بكل تراث كتاب ، مرّ على تاريخ القصيدة والشعر العربي عموما .

- ✓ نلحظ في هذه المرحلة اختلالا في هرم الحواس واستعمالاتها، وتداخلا بينها، وانتقال ويفة حاسة إلى حاسة أخرى، وهذا ما يوحي بغرائبية و عجائبية العمل الشعري عند تميم البرغوثي، فهو تماما يسير وفق التعريف الذي يؤمن به للشعر، وهو كلام غير الكلام العادي.
- ✓ وهنا تتظافر مقدرة الشاعر على إبداع مليء بالغرابة والدهشة، وإمكانياته في تحميل الصورة بعناصر تلتقطها الحواس واستنفاراتها، من رائحة ومناظر و وتعدد الأصوات ودلالات المواضيع.
- ✓ تسمح الحقول المعجمية الواردة في شعر تميم البرغوثي ، بتوقع الدلالات وفتح خطاب تميم البرغوثي الشعري على أبعاد دلالية وفكرية ، التي يزخر بها في ثناياه ، إما تركيبيا أو دلاليا أو إيقاعيا .
- ✓ في تحديدنا لأهم الحقول الدلالية البارزة ، وجدنا تنوع في الحقول ، لكن ما لاحظناه هو طغيان حقل الحزن والحنين والفراق و الألم واللوم والعتاب، لأن موضوع كل خطاب فرض ذلك ، لأنه يمجد القدس العريقة ، وعراق الحضارة وأصالة باقي الدول العربية الشامخة .
- ✓ إحدى أهم عناصر تكثيف البناء الأسلوبي دلاليا ، استناده على النصوص التي تمثل خلفيات تاريخية وفكرية في بنية التفكير الجماعي ، والفردي خاصة العربي وللشرق عموما .
- ✓ يشكل استحضار الشخصيات التراثية والرموز والأساطير والأماكن ذات الأبعاد المشتركة ، سمة أسلوبية بارزة في بنية خطاب تميم البرغوثي الشعري ، واحتفاءه بالتراث ، وغنى ثقافته ، خاصة تلك المرتبطة بإدراك طبيعتها ، وحسن توظيفها ايقاعيا في بناء خطابه الشعري، بين نغمة الحزن والعتب ،وأمارات الألم واللّوم والتشاؤم والحسرة .
- ✓ في استثمار الشاعر لتلك النصوص والأفكار، يمكن ملاحظة التناص في شتى أنواعه ، وإنما ركّزنا على تداخل الأجناس ، وآليات الانفتاح في خطابه الشعري على نصوص أخرى،كونها أهم منابع الخلفيات الأنثروبولوجية والإيديولوجية ، التي تسهم في بناء أسلوبية الشاعر تميم البرغوثي.

. يمكن الجزم في الأخير أنه لا استغناء في قراءة شعر تميم البرغوثي ، عن بناه الأسلوبية ، خاصة إذا ما شكلت وما زالت تشكل سمة جمالية فنية ، تفرض ذاتها على قارئها، فورود أشعاره بهذا الشكل هو أكبر تجلّ للبنى الأسلوبية الفنية ، التي يسخر بها خطابه الشعري.

ولا استغناء في قراءة متونه الشعرية عن الفصحى ولا عن العامية، خاصة إذا ما تعلق الأمر ببنياته الجمالية، فورود أشعاره بهذا الشكل هو أكبر تحل لسماتها وملامحها موحدة في لغة واحدة هي الفصحى، ومقتم في لهجات عدة هي العامية.

وما يزال هناك الكثير مما تبوح به بنى خطاباته الشّعرية، ولغتها الشّعرية الدلالية ، والتي أودّ أن يعنى البحث العلمي الأكاديمي بمقاربتها وتبيين أغوارها الفنية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع :

قرآن كريم، رواية ورش عن الإمام نافع، تشرف بطباعته ،دار ابن الجوزي، القاهرة، مصر.

مصادر البحث:

1. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ،ط2 ، 2015 ، ص،97.
2. تميم البرغوثي ،ديوان مقام عراق ، دار أطلس للنشر ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2005 .
3. تميم البرغوثي، ديوان :قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف ، أشعار بالعامية المصرية ، دار الشروق،ط4، 2012م.
4. تميم البرغوثي ،ديوان المنظر أشعار بالعامية المصرية القاهرة/ مصر دار الشّروق ط1، 2009.
5. ديوان مريد البرغوثي ، رأيت وام الله ، تقديم إدوارد سعيد ، دار الشروق ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2013م .
6. ديوان إمرئ القيس ، ضبطه وصحّحه مصطفى عبد الشافي ، شرحه حسن السندوسي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 2004.
7. ديوان كعب بن زهير تقديم وشرح وتعليق أحمد الفاضل بيروت / لبنان دار الفكر اللبناني ، ط 3 ، 2003م.
8. ديوان نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، 1998م .

9. ديوان نزار قباني ، الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، ديوان قالت لي السمراء، ج1، منشورات نزار قباني ، بيروت/ لبنان، 1944م.

10. ديوان نزار قباني ، الأعمال السياسية الكاملة، ، الجزء الثالث، منشورات نزار قباني، بيروت/لبنان، دط، دت.

11. -.محمود درويش ،الأعمال الجديدة . بيروت،لبنان رياض الرّيّس للكتب والنّشر ، ط1 ،يناير2004م

12. ديوان نازك الملائكة، شظايا ورماد، دار العودة، بيروت/ لبنان، مج2، ط2 ،1979م.

13. ديوان زهير بن أبي سلمى ، شرحه وضبطه وقدم له علي غافور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1.

14. ديوان البحتري ، تح حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ، مصر ،ط2 ، 1963.

15. ديوان ابن المعتز ، دار صادر، بيروت ، لبنان، دط، 1961م،1381هـ.

16. ديوان الأعشى الكبير، شرح وتعليق محمد حسين، مكتبة الآداب ، المطبعة النموذجية، القاهرة، مصر، دط،1997.

17. ديوان المتنبي ، دار الجيل،. القاهرة ، مصر ، بيروت لبنان ، تونس تونس، دط، 2005م . 1426هـ .

18. ديوان عمرو بن كلثوم . جمعه وحقّقه وشرحه إميل بديع يعقوب بيروت،لبنان، ط2، 1416هـ /1996م.

19. ديوان جرير ، شرح محمّد بن حبيب تح نعمان محمّد أمين طه القاهرة، مصر دار المعارف د ط 1969م مج1.

20. ديوان ابن زيدون ، تح عبد الله سرة ،دار المعرفة بيروت، لبنان ط1 2005.

21. ديوان اللهب المقدس ، دار موفم للنشر،1986.

22. ديوان بشار بن برد ،شرح محمد الطاهر بن عاشور ،مطبعة لجنة التأليف و الترجمة و النشر، القاهرة، مصر، د ط 1966 م ،ج4.

23. ديوان أبي نواس، دار صادر، بيروت،لبنان، دط، د ت .

24. ديوان المتنبي . دار الجيل، القاهرة/مصر،بيروت/لبنان ،تونس/ تونس، دط ، 2005م . 1426هـ.

25. ديوان أبي نواس، دار صادر، بيروت،لبنان، دط، د ت .

26. ديوان كعب بن زهير تقديم وشرح وتعليق أحمد الفاضل دار الفكر اللبناني، بيروت،لبنان، ط3 ، 2003م .

27. ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت، لبنان ، ط1، 1984م.

28. ديوان يزيد بن معاوية، تح واضح الصمد، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان، ط1،مج1، 1998.

29. زهير ابن أبي سلمى المزني ، ديوان ابن زيدون ، ط1 ، دار الكتاب العربي لبنان 2004.

30. . ديوان حسان بن ثابت الأنصاري ، شرحه وكتب هوامشه وقَدّمَ لَه الأستاذ عَبدأ مهَنّا ، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان،ط2، 1414هـ،1994م.

31. ديوان إمرئ القيس ، ضبطه وصحّحه مصطفى عبد الشافي ، شرحه حسن السندوسي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 2004.

المراجع بالعربية :

1. أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ،ط1،دار إحياء الكتب العربية، سوريا.

2. أحمد درويش ، في نقد الشعر، الكلمة والمجهر، دار الشّروق ، القاهرة، مصر، ط1417،1هـ،1996م.

3. ابن سينا كتاب الشفاء- المنطق9- الشعر/ ، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة /1386هـ/1966م.

4. أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1417،1هـ،1996م .

5. أحمد فهمي، قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1،2011م.

6. أحمد قدور ، مبادئ اللسانيات ، ط2 ،دار الفكر المعاصر ، بيروت ،لبنان.

7. أدونيس ، زمن الشعر ، ، دار العودة ، ط1 ،1982.

8. ألف ليلة وليلة، الجزء 3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1426،4هـ/2005م.

9. ابن الحديد الفجالة ، الفلك الدائر على المثل السائر، ملحق بكتاب المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن الأثير ، دار نهضة،،دط ،القاهرة ،مصر، دت ج4.

10. -. ابن رشيق القروي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني،ج1، القاهرة، مصر.

11. -. أبو بكر الصولي ،أخبار أبي تمام .. المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر . دط ، بيروت ، لبنان . دت.

12. أبو هلال العسكري، الصناعتين ، تح علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، سوريا ، دمشق ،ط 1952،1 .

13. إحساس عباس،اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت ، شعبان ، 1998 .

14. ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، دار الكتاب العربي ،بيروت ،ج5 ، 1983،.

15. إحسان عباس ،فن الشعر، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1962م.

16. أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ، الجزائر 2005 م.

17. ابن سينا كتاب الشفاء- المنطق9، الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ، مصر ،1386هـ ،1966م .

18. -. أحمد سليم غانم ، تداول المعاني بين الشعراء . المركز الثقافي العربي ط1 . الدار البيضاء /المغرب ،بيروت/لبنان ،2006م ص ،66.

19. . أحمد مختار عمر، علم الدلالة، علا الكتب ، القاهرة، مصر، ط1 ،1985، ط2، 1988، ط3، 1991، ط4، 1993، ط5، 1998.

20. أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء، القاهرة، مصر، ط1 ،2000م.

21. أبو الفرج علي بن الحسن الأصفهاني ،الأغاني بيروت، لبنان ، دار صادر، ط3 ، 1429هـ/2008م مج 3.

22. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية،ط 2،1952م.

23. إسماعيل أحمد أدهم ، تحرير: أحمد إبراهيم الهواري ،المؤلفات الكاملة للدكتور إسماعيل أحمد أدهم، " شعراء معاصرون " ، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984م، ج2.

24. إحسان عباس ،اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، المجلس الوطني لثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، شعبان 1998 م .

25. أبو الحسن بن رشيق القيرواني ، الأزدي ، تحقيق وتفصيل وتعليق محمد محي الدين ، عبد الحميد ، دار الجيل ، دمشق / سوريا ، ط5 ، ج1.
،1401هـ/1981م.

26. ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تح صلاح الدّين الهواري ، وهدى عودة ، ج1 ، دار ومكتبة الهلال ، لبنان ، 2002م.

27. ابن عبد ربه ، العقد الفريد ، دار الكتاب العربي ،بيروت ،ج5 ، 1983.

28. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2،1952م.

29. الإمام جلال الدين السيوطي ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1 ، 1998 ،ج1.

30. أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية ، دار قباء ، القاهرة، مصر، د ط، 2000م.

31. بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ط3، دار المريخ، الرياض، 1986.

32. بسام العسلي ،مشاهير قادة الإسلام، الظاهر بيبرس ونهاية الحروب دار الصليبية القديمة ، النقاش، ط3، 1405هـ/1985م.

33. بشير تاوريرت ، سامية راجح ، التّفكيكية في الخطاب النّقدي المعاصر . دراسة في الأصول والملامح والإشكالات النّظرية والتطبيقية . دمشق ، سوريا ،ط1 2008م.

34. تقّي الدّين الحموي، خزانة الأدب، تحقيق عصام شعيتو ، دار الهلال ، بيروت ، لبنان، ط1، 1987م،

35. جابر عصفور، نظريات معاصرة ،مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط،1998م.

43.جابر عصفور ، النظرية الأدبية المعاصرة. عويدات، بيروت، لبنان، ط2.

44.جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت ،لبنان، ط2، 1984م.

45.جهاد صالح، الرواد المقدسيون في الحياة الفكرية والأدبية في فلسطين ، الجزائر ، عاصمة الثقافة العربية ، المركز الثقافي الجزائري ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة الرغاية ، الجزائر ، 2010.

46.حاتم الصكر، مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1419،1هـ، 1999م.

47. حسام البهنساوي ، التوليد الدلالي، دراسة للمادة اللغوية في كتاب شجر الدر لأبي الطيب اللغوي في ضوء نظرية العلاقات الدلالية ، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، جمهورية مصر العربية ، ط1، 2003.

48.حسن عباس ، خصائص الحروف العربية ومعانيها، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998م.

49. حسن غزالة، الأسلوبية والتأويل والتعليم، مؤسسة اليمامة الصحفية،1419هـ.

50.حسن ناظم ، مفاهيم شعرية، ، ط1، المركز الثقافي العربي ،1994.

51.حصّة البادي التناص في الشّعر العربي الحديث البرغوثي نموذجا . عمّان/المملكة الأردنية الهاشمية ، دار كنوز المعرفة العلمية للنّشر والتّوزيع ط1 1430هـ/ 2009م.

52.خالدة سعيد ، حركية الإبداع ،دراسات في الأدب العربي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1982.

53.خليل الموسى، آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، منشورات هيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، د ط/دمشق/2010م.

54.خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق/سوريا، دط، 2008م .

55.خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط 1996، 1م.

57. جهاد فاضل، أدباء عرب معاصرون ، دار الشروق، القاهرة ، مصر، ط1، 1420هـ /2000م .

58.حسن ناظم ، مفاهيم شعرية، ، ط1، المركز الثقافي العربي ،1994.

59. خالدة سعيد ، حركية الإبداع ،دراسات في الأدب العربي الحديث ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1982 .

60.راجي عشقوتي ، أضواء على الشعر الحديث ، بيروت ، لبنان ، 1973م.

61.رجاء النفاش ، محمود درويش ، شاعر الأرض المحتلة ، أطلس للنشر والتوزيع الإنتاجي ، ط1 ، 2011 .

62.رمضان الصّبّاغ ،في نقد الشّعر العربي المعاصر . دراسة جمالية ـالإسكندرية/مصر دار الوفاء، دط 2002م .

63.رضوان الشهال ، الشعر والفنّ والجمال، ، دار الأحد، بيروت،لبنان، ط1، 1961م.

64.روبرت ب كامبل ، أعلام الأدب العربي المعاصر سير وسير ذاتية . بيروت، لبنان . الشركة المتّحدة للتوزيع ط1 1996م

65. سعد مصلوح في النص الأدبي ، دراسة أسلوبية إحصائية ، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية ، ط1 ، 1992.

66.سعودي النواري ، جدلية الحركة والسكون في الخطاب الشعري عند نزار قباني ، الغاضبون أنموذجا ، دراسة أسلوبية في دلائلية البنى ، مطبعة مزوار وأبنائه الوادي ،ط1 ،2003.

67.شريف سعد الجيار ، شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبية بنائية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ط1 ، 2008.

68.شفيق البقاعي ، الأنواع الأدبية مذاهب و مدارس في الأدب المقارن ، مؤسسة عز الدين للطباعة و النشر، بيروت، لبنان ، ط1 ، 1405 هـ ، 1985 م.

69.شكري عبد الوهاب، الإضاءة المسرحية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، دط، دت.

70.صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشروق، القاهرة/مصر، ط1، 1419هـ/1998م.

71.صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، إشراف أحمد مشاري العدواني ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، يناير 1978.

72.عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ ،قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر، ، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1970م.

73.عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، لبنان، ط1978،1م، .

74.عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ،التونسية للطباعة وفنون الرسم، تونس.

75.عبد السلام المسدي ، اللسانيات وأسسها المعرفية ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، ط1 ، الجزائر ،أوت ، 1986.

76.عبد الفتّح لاشين، البديع في ضوء أساليب القرآن . القاهرة،مصر دار الفكر العربي دط 1419هـ /1999م .

77.عبد الله رضوان ، البنى الشعرية، دراسات تطبيقية في الشعر العربي ، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، ط1، 2005م.

78.عبد الله محمد الغدامي، الخطيئة والتكفير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، الإسكندرية،مصر، 1998م.

79.عبد الحميد إبراهيم ، الأدب المقارن من منظور الأدب العربي ، دار الشروق، القاهرة ،مصر . ط1 1418هـ .1997م.

80.عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني ، البلاغة العربية ، أسسها وعلومها وفنونها وصور من تطبيقاتها ، دار القلم ، دمشق ، دار الشامية ، بيروت ،ط1 ،1996م.

81.عبد الرحمن لخضاري ، تحليل الخطاب الشعري ، دراسة أسلوبية ، قصيدة الخنساء قذى بعينيك ، الجزائر ،2007.

82.عبد الرحمن الوحي ،الإيقاع في الشعر العربي، ، دمشق، ط1، دار الحصاد، 1989.

83.عبد الرزاق زهري مصطفى وسامي أبو زيد، الوافي في علم العروض والقوافي، دار حنين، عمان، 2008.

84.عبد القاهر الجرجاني ، التعريفات ، دار الكتاب العربي ،بيروت ، ط1، 1405،ج1.

85.عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تح محمد محمود شاكر،، ط1، دار المدني ،جدة، "دت".

86.عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته وشعره، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط6، 1967م.

87.عثمان موافى ،ينظر التيارات الأجنبية في الشعر العربي منذ العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث هجري، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ،مصر، ط2 ، 2008م .

88.عياد شكري محمد، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة و النشر، السعودية، ط1، 1982.

89.عبد المجيد الحر، سلسلة الأعلام من الأدباء والشعراء، ابن الرومي ،عصره،حياته، نفسيته فنه، من خلال شعره، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، ط 1992،1م .

90.عبد الإله الصائغ ، دلالة المكان في قصيدة النثر ، بياض اليقين لأمين أسير أنموذجا ، دار الأهالي ،ـ دمشق ، سوريا ، ط1 ،1999.

91. عبد المعطي شعراوي ، أساطير إغريقية ، الجزء الثاني ، أساطير الآلهة الصغرى ، مكتبة الأنجلو مصرية ، القاهرة ، مصر.

92.عبد الرحمن الوحي ، الايقاع في الشعر العربي، دمشق ، ط1، دار الحصاد، 1989م.

93.عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تح محمد محمود شاكر ، دار المدني ، جدة ،ط1 ،دت.

94. عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط3، 2010م.

95.عزة حسن، شعر الوقوف على الأطلال، من الجاهلية إلى نهاية القرن الثالث، دراسة تحليلية، مطبعة الترقي، دمشق، سوريا، 1388هـ، 1968م.

96.علي الجارم ، البلاغة الواضحة ، مصطفى أمين، دار المعارف، القاهرة/مصر، دط، 1999م.

97.علي الجندي ، فن الجناس ، دار الفكر العربي، مصر ، د.ت.

98.عبد العزيز الدسوقي ، في عالم المتنبي ، القاهرة، مصر ، بيروت لبنان ، دار الشروق، ط2، 1408هـ.1988م .

99.عصام شرتح ، تميم البرغوثي ، دراسة نصية في المحفزات الجمالية ومختارات شعرية ، دار صفحات للدراسات والنشر ، دمشق ، سوريا ، الإصدار الأول ، 2012.

100.عصام حفظ الله حسين واصل- التّناص التّراثي في الشّعر العربي المعاصر .

101.عبد الفتّح لاشين، البديع في ضوء أساليب القرآن ، دار الفكر العربي ،دط . القاهرة، مصر ، 1419هـ /1999م.

102.عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة، ط5، 1994م .

103.عبد الرزاق زهري مصطفى وسامي أبو زيد، الوافي في علم العروض والقوافي، دار حنين، عمان، 2008.

104. عبد الرؤوف أبو السعد ، مفهوم الشعر في ضوء نظريات النقد العربي ، دار المعرف، القاهرة ، مصر، ط1، دت.

105.علوي الهاشمي ، السكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين، نموذجا ، الجزء الأول، بنية الإيقاع ، منشورات إتحاد كتاب وأدباء الإمارات ،ط 1992،1.

106. علي عشري زايد ،عن بناء القصيدة العربية الحديثة . مكتبة ابن سينا ،ط4، القاهرة، مصر . 1423هـ . 2002م .

107.علي جعفر العلاق الدلالة المرئية . قراءات في شعرية القصيدة الحديثة ،دار الشروق ،(ط1). عمّان ،الأردن .

108. غازي مختار طليمات ، عروض الشعر العربي من المعلقات إلى شعر التفعيلة ، ، ط1 ، دار طلاس ، دمشق ، 1994 .

109.فوزي عيسى، تجلّيات الشعرية، قراءة في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 1997م.

110.القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح، محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى الحلبي وشركاه، دمشق، سوريا.

111.القاضي أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، تح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، 25 ربيع الأول 1423هـ .

112.قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،دت.

113. رمضان الصّبّاغ، في نقد الشّعر العربي المعاصر . دراسة جمالية–، دار الوفاء ، دط، الإسكندرية، مصر ، 2002م .

114.سراج الدين محمد،موسوعة المبدعون النوادر والطرائف الفكاهة في الشعر العربي ، دار الرّاتب الجامعية ،بيروت ، لبنان، دط،دت.

115.شفيق البقاعي ، الأنواع الأدبية مذاهب و مدارس في الأدب المقارن ، مؤسسة عز الدين للطباعة و النشر، بيروت، لبنان ، ط1 ، 1405 هـ ، /1985 م.

116.شكري محمد عياد، اتجاهات البحث الأسلوبي ، دار العلوم ، جدة ، السعودية ، ط1.

117.شوقي ضيف ،دراسات في الشعر العربي المعاصر ، دار المعارف، الإسكندرية ،مصر ، ط 5 ، 1974م .

118.صبري ملّوك ، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور ،دار هومه، الجزائر، دت.

119.صابر عبد الدايم ، أدب المهجر دراسة تأصيلية تحليلية لأبعاد التجربة التأملية في الأدب المهجري ، دار المعارف، القاهرة ، مصر . ط1 1993م.

120.صلاح فضل ، إنتاج الدلالة الأدبية ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، مصر، د، ت.

121.محمد بوزواوي ، الدروس الوافية في العروض والقافية ، دار الهومة ، الجزائر، العاصمة، دت.

122.منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي.

123.**محمد** الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، 1981.

124.محمد جاهين بدوي، النسق والاغتراب في شعر يحي السمادي، دار الينابيع، دمشق، سوريا، ط1، دت.

125. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر، القاهرة ، دط، 1984م.

126.محفوظ فرج إبراهيم ، غرض العتاب في الشعر العربي إلى نهاية القرن الرابع الهجري، أرشيف مكتبة النور ، مصر، القاهرة، 2021/02/18.

127.محمّد عبد الواحد حجازي ،ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية /جمهورية مصر العربية 2004 م .

128.**محمد** أبي بكر بن أيوب ابن قيِّم الجوزيَّة ، زاد المعاد في هدي خير العباد ، حقق نصوصه وخرج أحاديثه ، شعيب الأرنؤوط وعبد القادر الأرنؤوط ، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، ط3 ، بيروت لبنان ، ج.1.

129.محمد عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط4، 1998م،.

130.**محمد** حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف ، مصر، دط، 1981م.

131.**محمد** سعد فشوان ، مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث ، دار المعارف ، دط ، 1994.

132. محمد صابر عبيد، العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، إربد ،الأردن، ط1، 2010م.

133.محمد العياشي كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد/الأردن،2010م.

134.محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط3، 2003.

135.محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري . إستراتيجية التّناصّ . الدّار البيضاء ، المغرب ،بيروت،لبنان . المركز الثّقافي العربي ط3 1992 م.

136.محمد مندور ، في الأدب والنقد ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، الفجالة ، القاهرة ، 1988.

137.محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية، 1981.

138. محمد عبد المنعم خفاجي ، قصة الأدب المهجري ، دار الكتاب اللبناني ، . بيروت ، لبنان ، ط3 ، 1980 م .

139. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، دط، دت.

140.مصطفى السّعدني . التّناصّ الشّعري . قراءة أخرى لقضية السّرقات . الإسكندرية /مصر منشأة المعارف للنشر والتوزيع دط ، 1991م.

141.مصطفى السعدني، التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل، دار المعارف، الاسكندرية، مصر، د ط، د ت.

142.مصطفى غالب ، أرسطو ، دار ومكتبة الهلال ، بئر العبد ، شارع مكرزل ، بيروت ، لبنان،1988.

143. مصطفى ناصف، النّقد العربي . نحو نظرية ثانية . الكويت المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب دط ،ذو القعدة 1420هـ/مارس2000م.

144.مصطفى ناصف ، اللغة بين البلاغة والأسلوب ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، العدد 53، 1989.

145.ممدوح عبد الرحمن الرمال، شعر عمر بن أبي ربيعة . دراسة أسلوبية . مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط1، 2012م.

146.موسى ربابعة ،جماليات الأسلوب والتّلقّي . دراسة تطبيقية . عمّان/الأردن . دار جرير للنّشر والتوزيع ط1، 1429هـ/2008م.

147.عبد الرحمن البرقوقي ، شرح ديوان المتنبي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، لبنا ن ، المجلد الأول .

148.راجي عشقوتي ، أضواء على الشعر الحديث، بيروت، لبنان، 1973م.

149.نور الدّين السّد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ج1 ،2010 .

150.نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، طبع دار نوبار، القاهرة/ مصر، ط1، 1996م.

151.نبيلة الرزاز اللّجمي ، أصول قديمة في شعر جديد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق /سوريا، د ط، 1995م.

152.**يمنى** العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت/ لبنان، ط3، 1985م.

153.يوسف ابو العدوس ،الأسلوبية بين الرؤية والتطبيق ، ط1 ، دت.

154.يوسف نور عوض، النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، ط1، القاهرة/مصر. 1414هـ/1994م.

155.يوسف ضياء الدين الخالدي ، الحياة الاجتماعية والبيئة الثقافية في فلسطين ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة الرغاية ، الجزائر ، 2010.

156. يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية بين النظرية والتطبيق ، دار المسيرة، عمان ، ط2، 2010.

المراجع المترجمة :

1. أديث هاملتون، الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة، تر: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق/ سوريا، ط1، 1997م.

2. إمبرتو إيكو، تر، تقديم، سعيد بنكراد، آليات الكتابة السّردية ، دار الحوار، اللاذقية ، سوريا ، ط1، 2009م .

3. إليوت ، في الشعر والشعراء ، تر، محمد جديد، دار كنعان ، دمشق / سوريا، دط،2008م.

4. إريش فروم ، تر: ثائر ديب، صورة الإنسان المغترب في التحليل النفسي.

5. أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القهرة، مصر، دت، ص، 71.

6. أمين معلوف، تر: نبيل محسن، الهويات القاتلة، دار ورد، دمشق سوريا، ط1، 1999م.

7. بيار جيرو ، الأسلوبية، ، تر: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة،حلب،سورية، ط2 ،1994م.

8. باولوكويلو ، الخيميائي ، تر ، جواد صيداوي ، تد،روحي طعمة ، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر ، ط40،بيروت ،لبنان،2019.

9. جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، تر ، مبارك حنون ، ومحمد الوالي ، ومحمد أوراغ ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1996.

10. توماس إليوت ، في الشعر والشعراء، تر، محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، سوريا،ط1، 1991.

11. سيغموند فرويد، تر: سمير كرم، أفكار لأزمنة الحرب والموت، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان، ط2، 1981.

12. .سيغموند فرويد، تر: محمد عثمان نجاتي، الكف والعرض والقلق، دار الشروق، القاهرة ، مصر، ط4، 1409هـ/ 1989 م.

13. ستيفن أولدمان ، دور الكلمة في اللغة ، تر ،كمال محمد بشر ، مكتبة الشباب ، 1988.

14. ت.أساخاروفا، تر: أحمد برقاوي ،من فلسفة الوجود إلى البنيوية، ، دار المسيرة،بيروت،لبنان، ط1 ،1984 م.

15. جان بياجيه ، البنيوية، ، تر: عارف منيمنه، بشيراوي بري، منشورات عويدات، بيروت،لبنان، ط2.

16. جون ستروك ، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ، تر، محمد عصفور، مجلة عالم المعرفة، الكويت، 1996م ، ص ،15.

17. خوسيه ماريا بوثو يلوايفا نكوس ، نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة حامد أبو أحمد ، سلسلة الدراسات النقدية 2، مكتبة غريب، 1992.

18. جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، تر ، مبارك حنون ، ومحمد الوالي ، ومحمد أوراغ ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1996.

19. ستيفن أولدمان ، دور الكلمة في اللغة ، تر ،كمال محمد بشر ، مكتبة الشباب ، 1988.

20. سلمى الخضراء الجيوسي، تر: عبد الواحد لؤلؤة ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان ، ط2، تشرين الأول/أكتوبر، 2007م.

21. جون ستروك ، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ، تر، محمد عصفور، مجلة عالم المعرفة، الكويت 1996م.

22. جون كوين ، بناء لغة الشعر ، ترجمة وتحقيق وتعليق أحمد درويش ، دار المعارف ، ط3 ، 1993.

23. كارل غوستاف يونغ ، تر : نهاد خياطة ، التنقيب في أغوار النفس ،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت، لبنان ، ط1 1416هـ /1996م .

24. كلود ليفي شتراوس ، الأنتروبولوجيا البنيوية ، تر ، مصطفى صالح ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق ، 1977م ، ج1.

25. نوربير سيلامي، المعجم الموسوعي في علم النّفس، بمشاركة مائة وثلاثة وثلاثين اختصاصيا، تر: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 2001م، ج1.

26. هتشنسون، تر: خليل راشد الجيوسي، معجم الأفكار والأعلام، مراجعة وتدقيق، رانية نادر، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 2007م.

27. كلود ليفي شتراوس ،الأنثروبولوجيا البنيوية، ، تر: مصطفى صالح، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق1977م، ج1.

28. لوك بنوا ،المذهب الباطني في ديانات العالم، ، تر: نهاد خياط، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1418هـ/1998م.

29. هارالد موللر ـ ترجمة إبراهيم أبو هشهش ،تعايش الثقافات مشروع مضاد لهمنغتون ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1 ،يناير 2005م.

30. يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، تر وتع محمد فتوح ، دار المعارف ، 1995.

31. جون ستروك ، البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، ، تر، محمد عصفور، مجلة عالم المعرفة، الكويت.

32. جيرار ليكلريك ، ترجمة جورج كتورة ، العولمة الثقافية الحضارات على المحك ، دار الكتاب الجديد ، بيروت ، لبنان .

المراجع الأجنبية:

1. ANDRE LALANDE ,VOCABULAIRE TECHNIQUE ETCRITIQUE DE LA PHILOSOPHIE,P.U.F14eme EDITION . 1983,

2. jean cohen , structure du language poetique . , flammarionparis ,1966 .
3. TODOROV, INTRODUCTION TO POETICS .
4. Charles Bally ; traité de stylistique française-paris-klincksleck ;3éme .éd ;1951

5. the place of style in the structure of the text, in literary style,op, cit.
6. -ANDRE LALANDE ,VOCABULAIRE TECHNIQUE ET CRITIQUE DE LA PHILOSOPHIE,P.U.F14eme EDITION ,1983 .

7. S.H. Burton : the criticism of poetry .Second Edition .Loyman 1974.

8. نقد تودوروف في دراسة بعنوان: the place of style in the structure of the text, in literary style,op, cit.

9. . Le Robert.Dictionnaire ,hstorique de la langue français

10. Georges mounin :clefs pour la l'inguistique –paris ,èd ,sèghers ,1968 .

11. نقد تودوروف في دراسة بعنوان: the place of style in the structure of the text, in literary style.

12. 1974.

13. .Larousse . dictionnaire francais compact . canada.2005..

14. . Le Robert.Dictionnaire ,hstorique de la langue français,.1772.

15. Roman jakobson ,huit question poétiques,paris1977 .

16. Georges mounin :clefs pour la l'inguistique –paris ,èd ,sèghers ,1968 .

الدراسات في المجلات والدوريات :

1. أحمد الدمناتي، منصف الوهايبي . شعرية تمجيد بلاغة المدن، مجلّة نزوى، مسقط، سلطنة عمان، ع 58، أبريل 2009م.

2.أحمد جاسم حسين ،فتنة التجديد الشعري، مجلة علامات، جدة، المملكة العربية السعودية، ربيع الآخر 1425 هـ ، يونيو 2004م ، ج52، 13م، ص 772.

3.حسين حمزة الجبوري ، الكينونة في الشعر العربي المعاصر، ، مجلة نزوى، مسقط،، سلطنة عمان، أبريل 2010م،

5.خليل مزهر الغالبي، الانزياح وعامل الستراتيج الشعري، مجلة كتابات الإلكترونية، لأحد، 14تشرين الأول، 2012 الساعة 01:00.

6.الحوار العربي الأوربي . العلاقات بين الحضارتين العربية والأوربية وقائع ندوة هامبورغ بين 11 . 16 أبريل1983م،المجلة العربية للثقافة،دار النشر المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تونس، الدار التونسية للنشر ، 1985م، مج3 ، ع5.

7. جوزيف شريم ،الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثافة والفنون والآداب، الكويت، يناير،مارس،أبريل، يونيو،1994م، مج22، ع3و4.

8.زينت عرفت بور، أمينه سليماني، ظاهرة تراسل الحواس في شعر أبي القاسم الشابي وسهراب سبهرى، مجلة إضاءات نقدية، طهران ، إيران ، السنة الرابعة، ع15، أيلول 2014م.

9.سعد مصلوح ، الدراسة الإحصائية للأسلوب، مجلة عالم الفكر 3، مج 20، ع3، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1989م

10.سمية الهادي، الحطيئة ومستويات الصورة الفنية في شعره، مجلّة نزوى ، مسقط، سلطنة عمان، ع61، 2010م.

11.السيد محمد بحراوي ، البنية الإيقاعية في شعر السياب ، مجلة فصول ، م4 ، ع2 ، مارس ، 1984.

12.شاكر عبد الحميد، حول معنى الغربة والغرابة، مجلة نزوى، ع 61، يناير 2010م.

13.شرفي عبد الكريم . مجلّة دراسات أدبية . مفهوم التّناص من حوارية باختين إلى أطراس جيرار جينات . ع2.

14.صلاح فضل، نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر، مجلة عالم الفكر، مج 22، ع 3،4، يناير، مارس، أبريل ، يونيو، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994م.

15.قيس النوري ، الإغتراب اصطلاحا و مفهوما وواقعا، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، أبريل، مايو، يونيو، 1979م مج10، ع1.

16.صلاح فضل ، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة ، مجلة فصول ، مج 5 ، ع1 ،1984.

17.عبد الحليم ريوقي ،. إبداع النَّص بين الوعي واللاوعي . مجلّة دراسات أدبية الجزائر ماي 2008م/جمادى الأولى 1429هـ .

18.عبد الرّحيم حمدان حمدان ، مجلّة جامعة الشّارقة للعلوم الشّرعية والإنسانية التناص في مختارات من شعر الانتفاضة المباركة الشّارقة،

الإمارات العربية المتّحدة رمضان 1427هـ / أكتوبر 2006م مج3 ع4 .

19.غياث المرزوق، الأنا، مجلة معابر الالكترونية، ديسمبر 2008م، الموقع الالكتروني:info@maaber.com

20.عبده بدوي، الغربة المكانية في الشعر العربي، مجلة عالم الفكر، مج 15، ع 1، وزارة الاعلام، الكويت، أبريل، مايو، يونيو، 1984م .

21.عبد المجيد زرقاط، استلهام التراث في شعر نزار قباني، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، لجمهورية العربية السورية، أذار 2010م، ع558.

22.علي ملاحي ،خاصية وضوح الأثر الأدبي من المفهوم البلاغي إلى المفهوم الدلالي ، مجلة اللغة والأدب ، المجلد5،ع2،ص ،تاريخ النشر 1996/6/10 ، ص ، 37.

23.عفيف البهنسي، هوية القدس من خلال منشآتها المعمارية، مجلّة آفاق المعرفة، القدس عاصمة الثقافة الإسلامية، ع 544، كانون الثاني،2009.

24.فيصل حسين طحيمر غوادرة، صورة القدس في شعر تميم البرغوثي، مجلة جامعة القدس المفتوحة، منطقة جنين، مركز جنين، 2005م.

25.فتيحة بن يحي ، قصيدة النثر بين الواقع والمأمول قراءة في المصطلح ، مجلة دراسات أدبية ،الجزائر، ماي، 2008م/جمادى لأولى 1429هـ ،ع1 ص ،120.

26.محصول سامية، مجلّة دراسات أدبية . التناص :إشكالية المصطلح والمفاهيم. ع1 .

27.فيصل حسين طحيمر غوادرة ، صورة القدس في شعر تميم البرغوثي ديوانه "في القدس أنموذجا " جامعة القدس المفتوحة ، مجلّة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات ،جنين، فلسطين 2005م مجلد2 ، ع2011،25،ص،18، عن موقع: dabusajed_2005 @ yahoo.com.

28.عبد الرحيم أبطي، الانزياح واللغة الشعرية، مجلة علامات، ج54، م14، جدة/المملكة العربية السعودية،شوال1425هـ/ديسمبر2004م.

29.محمد لطفي اليوسفي ، مجلة نزوى أسئلة الشعر ومغالطات الحداثة، ، الوادي الكبير، سلطنة عمان 7نوفمبر2015م.

30,محمد حسن عطا المنان ، مجلة جامعة كسلا، ، مظاهر الوحدة البنائية في القصيدة العربية القديمة، كسلا، السودان، ع1، أبريل 2012م.

31.محمود محمد أسد، القدس بؤرة الإشعاع في الشعر السوري المعاصر، مجلّة المعرفة، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، ت ن.

32.مفيد نجم التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، مجلّة نزوى، مسقط، سلطنة عمان، ع 59، يوليو 2009م.

33.محمد صالح الشنطي، مجلة علامات، جدّة، المملكة العربية السعودية، محرّم ،1425هـ،مارس،2004، ع51، م13.

34.خليل مزهر الغالبي، الانزياح وعامل الستراتيج الشعري، مجلة كتابات الإلكترونية، الأحد، 14تشرين الأول، 2012 الساعة 01:00.

35.مفيد نجم ، شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر، السياق والوظيفة، مجلّة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر، مسقط،سلطنة عمان. ع57، يناير 2009م.

36. محمّد جرادات ، مقال :نماذج من التناص الأدبي في ديوان تميم البرغوثي في القدس ،منتدى المحطّة 14 أيار2010م.

37.عبده بدوي، الغربة المكانية في الشعر العربي، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، أبريل، مايو،يونيو 1984م، مج15، ع1.

38.عمر الدّقّاق، صورة القدس في أشعار الجهاديات، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية، كانون الثاني2009 م، ع544.

39.صلاح فضل ، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة ، مجلة فصول ، مج 5 ، ع1 ،1984.

40.ناصر جابر ،مجلة جامعة النّجاح للأبحاث العلوم الإنسانية . التّناص القرآني في الشّعر العماني الحديث . مج21 ع4.

41.نور الهدى لوشن مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشّريعة واللغة العربية وآدابها . التّناص بين التّراث والمعاصرة . ج15 ، ع26، صفر 1424هـ .

الرسائل العلمية:

1. أحمد عبد الله محمد حمدان، دلالات الألوان في شعر نزار قباني، أطروحة ماجستير،كلية النجاح الوطنية ، نابلس، فلسطين، 2008م.
2. التناص في تائية ابن الخلوف رسالة ماجستير في الأدب المغربي . جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة 1424هـ/ .1425 هـ /2003م .2004م .
3. حياة معاش ،التناص في تائية ابن الخلوف رسالة ماجستير في الأدب المغربي القديم اشراف الدكتور ، محمد زغينة . جامعة العقيد الحاج لخضر ، باتنة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، قسم اللغة العربية وآدابها . 1424هـ .1425هـ /2003م . 2004م .
4. التناص في شعر سليمان العيسى . رسالة ماجستير جامعة البعث عمّان/الأردن مكتبة الجامعة الأردنية 2004م، 2005م.
5. حصّة البادي ،التناص في الشّعر العربي الحديث البرغوثي نموذجا . دار كنوز المعرفة العلمية للنّشر والتّوزيع، عمّان، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1 1430هـ/ 2009م.
6. سلاف بوحلايس ،صورة الأنا والآخر في شعر مصطفى الغماري، مذكرة ماجستير في الأدب الجزائري الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008م ،2009م.
7. نزار عبشي ، اشراف الدكتور، محمد عيسى ، ومشاركة الدكتور راتب سكر، التناص في شعر سليمان العيسى، رسالة ماجستير ،جامعة البعث، عمّان ،الأردن، مكتبة الجامعة الأردنية ، 2004م، 2005م.

8. -.ياسمين بوصلاح ، البنى الأسلوبية في شعر تميم البرغوثي ، إشراف الدكتور علي ملاحي ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ، التخصص المدارس النقدية وتحليل الخطاب ، جامعة الجزائر2، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة العربية وآدابها ،2016،2015م .

المعاجم اللغوية:

1. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر 2010، ج21.
2. إبراهيم فتحي ،معجم المصطلحات الأدبية، ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقص، تونس، دط/1986م.
3. الخليل بن أحمد الفراهيدي ، معجم العين ، ج5.
4. سعيد علوش،معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، سوشبرييس ،الدار البيضاء، المغرب، ط1405،1هـ/1985م
5. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، عربي إنجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر. بيروت،لبنان، ط1، 2002.
6. مجدي وهبة .كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت،لبنان،1984م.
7. محمد عناني ، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،القاهرة، مصر، ط3، 2003م.
8. محمد التنوخي، المعجم المفصل في الأدب،دار الكتب العلمية،بيروت/ لبنان، ط1419،2هـ/ 1999م، ج1.

المواقع الالكترونية:

1. **www.princeofpoets.com**
2. **www.almustafa.com**
3. **http://tamimbarghouti.net/tamimweb/default.htm**
4. **www.aljazeera.net**.
5. أبو هلال العسكري كتاب الصّناعتين . .

بصيغة**www.almustafa.com**المصطفى الإلكترونية

الموقع :PDF .

الحوارات والبرامج التلفزيونية:

1. برنامج أمير الشعراء، قناة أبو ظبي، الشاعر القصيدة على الموقع الالكتروني:**www.princeofpoets.com**
2. برنامج حوار مفتوح حاوره غسّان بن جدّو قناة الجزيرة . الدّوحة ،قطر 28 شعبان 1430هـ. 2009/08/19م.
3. مع غسان بن جدو، برنامج حوار مفتوح على قناة الجزيرة، الدوحة، قطر ، 28شعبان 1430هـ2009/08/19/م أرشيف من القناة، الموقع: www.aljazeera.net
4. عالية ممدوح، قصائد تميم البرغوثي من بحر الألم ، باريس ، فرنسا، الخميس، 10محرّم 1427هـ ، 9 فبراير 2006م ، ع44.
5. مؤتمر الجالية الفلسطينية بأوربا قناة الحوار: .www.alhiwartv.net

6. حوار على قناة الجزيرة مع الصحفي غسان بن جدو، برنامج: حوار مفتوح ، أرشيف قناة الجزيرة على الموقع الالكتروني : **www.aljazeera.net**

7. **www.ontveg.com** :الموقعOn tv

8. حوار مع إبراهيم عيسى برنامج في بلدنا قناة

9. حوار تميم البرغوثي مع كوثر البشراوي، برنامج حوار الثقافة و الأدب ، قناة الحوار لندن 2008م.

10. www.aseer–alkotob@dreams.tv برنامج عصير الكتب قناة دريم 2

للمزيد الموقع :

11. حوار تميم البرغوثي مع بلال فضل ، برنامج عصير الكتب ، قناة دريم2 ، 28 نوفمبر2010.

12. ابراهيم عيسى ، برنامج في بلدنا بالمصري ، قناة on tv ، على موقع ، www.ontveg.com

13. معتز الخطيب حاور العائلة في برنامج من وحي القلم، ، قناة الجزيرة الدوحة، قطر، 2009م، ينظر أرشيف القناة على الموقع: www.aljazeera.net

14. أمسية شعرية للشاعر تميم البرغوثي في عمّان ، الأردن قناة الجزيرة الموقع : الأرشيف www.aljazeera.net

15. -بدر محمد بدر، تميم البرغوثي يُغني للقدس، ولفلسطين، أرشيف قناة الجزيرة، مقالات، الدوحة، قطر، 22جمادى الأولى، 1432 هـ، 2001/04/25م.

16. برنامج حوار مفتوح على قناة الجزيرة، مع غسان بن جدو ، الدوحة، قطر ، 28 شعبان هـ 1908،2009م ، أرشيف القناة، الموقع : www.aljazeera.net.

17. -برنامج عصير الكتب، قناة دريم 2 للمزيد الموقع: www.aseer-alkotobdreams.tv

الجرائد:

1. بيسان طي ، . تميم البرغوثي ولد في فمه صرخة مقاوم . جريدة الأخبار اللبنانية ، ع الخميس 31 أيار 2008م

2. عناية جابر،لا قطيعة بين فهم الجماعة والشّعر . جريدة السّفير اللّبنانية . ثقافة . 2006/09/23م.

3. عفيف إسماعيل ، جريدة الحوار المتمدّن ، حوار مع الشاعر الفلسطيني الكبير مريد البرغوثي . ع 631 ، 2003/10/24م.

4. -عناية جابر، لاقطيعة بين فهم الجماعة والشعر، جريدة السفير اللبنانية، -ثقافة- 2006/09/23م.

الملخص باللغة الإنجليزية

Summary:

This research, falls under the heading of stylistic structures and their poetic connotations in Tamim Barghouti's poetry, is part of a style study through the analytical application of the contemporary Arabic poem by the Palestinian poet Tamim Barghouti. What are the most important stylistic structures in Tamim Barghouti's poetry? What's the poetic connotation that came out of these stylistic structures?

Secondary problems can be identified as follows: What are the most important rhythmic stylistic structures and their poetic connotations in Barghouti's speech? the most prominent stylistic structures at the compositional level and their poetic connotations in Barghouti's poetical speech? What are the semantic structures and poetic dimensions of his speech? How rhythmic structures, syntactic structures and lexicon structures persist in style, and how they contribute to the formation of the semantic unit within Barghouti's text. To answer this problematic:

The search came with a theoretical entry and four chapters. The meaning of structure and style in the contemporary critical perspective in which we studied two important parts, "The meaning of structure in the contemporary critical perspective," "The style in the terminological perspective and the style critical perspective," while in chapter I: we addressed the modern Arab poetic discourse between openness and closure and its structural forms. Under the title "The Style Employment of Heritage Structures between the Beggar of Ego and the Conjuring of Heritage Characters in Tamim Barghouti's poetry," we addressed the Beggar of Ego and freedom from the structure of the group in Barghouti poetic style.

We have dedicated the third chapter to "the semantic structure and mechanisms that shape ego in Tamim Barghouti's poetic speech," we restricted it between what ego essence and what it forms in Tamim Barghouti's poetic speech", and" The

construction of Arab ego and its stylistic features in Tamim Burghouti's poetic speech. " We studied "The joy of poetry and the poetry of the poetic rhythm," the structural style of the external rhythm in Tamim Barghouti's poetic speech, "and the structural style of the inner rhythm in Tamim Barghouti's speech.

In the research, we included a conclusion, appendices and a list of sources and references so that the poetic text of Barghouti remains of interest to the creative reader to open up at every intimate, critical and conscious reading.

الملاحق

الملحق رقم01

أولا: لمحة عن حياة تميم البرغوثي[1]

أطلق على الشاعر تميم البرغوثي لقب «شاعر القدس»، بعد أن قدم قصيدته «في القدس» خلال مسابقة أمير الشعراء عام 2007، التي أصبحت وقتها قصيدة الشارع ومنحته نجومية وشهرة كبيرة، وعلى إثر ذلك أطلقت الصحف الفلسطينية لقب شاعر القدس» على تميم البرغوثي، ثم شكلت هذه القصيدة الأساس لعدد من الأمسيات الشعرية التي قدمها تميم في رام الله ومسقط وبرلين وفيينا.

حمل حرفه هوية، فتحمل عبء الهويتين المصرية والفلسطينية وكل مواقف الرفض، ترجم الشعر والشاعرية التزام بالإنسان وقضاياه أين ما كان، فصبار صوته الشعري جواز سفر يجتاز الحدود. الشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي الذي برز بعد عام 2003 كقلم شعري هام في العالم العربي، نهل من إرث الأسلاف وفتح آفاق القصيدة على هموم الإنسان المعاصر وتميز بكاريزما في إلقائه الشعري لا تقل عن كاريزما كلماته.

أهم المحطات في حياة الشاعر تميم البرغوثي:

ولد الشاعر تميم البرغوثي في القاهرة عام 1977 ،وهو ابن الشاعر الفلسطيني مريد البرغوثي والروائية المصرية رضوى عاشور، وفي نفس الفترة التي ولد فيها تميم كانت الحكومة المصرية قد شرعت بعملية السلام مع إسرائيل، التي انتهت بتوقيع اتفاقية كامب ديفيد عام 1979، فطرد الرئيس المصري السابق أنور السادات معظم الشخصيات الفلسطينية البارزة آنذاك وكان من ضمنهم الشاعر الفلسطيني مريد البرغوثي، لذلك قضى تميم طفولته في مصر قبل أن تتسنى له العودة إلى فلسطين.

ثم حصل الشاعر تميم البرغوثي على شهادة بكالوريوس في العلوم السياسية من كلية الاقتصاد والعلوم السياسية عام 1999 من جامعة القاهرة، كما حصل على ماجستير في تخصص السياسية والعلاقات الدولية من الجامعة الأمريكية في القاهرة، وعلى شهادة دكتوراه في العلوم السياسية من جامعة بوسطن في أمريكا عام 2004.

[1] تميم البرغوثي (الموسوعة الحرة)، موجودة على الإنترنت على الرابط التالي: تميم البرغوثي/

https : / / ar . wikipedia . org / wiki

– أول ديوان له وقصيدته الأولى.. باللهجة الفلسطينية العامية:

نظم الشاعر أول قصيدة له في سن الثامنة عشرة وهي قصيدة «الله يهديها فلسطين» وكتبها بالعامية الفلسطينية، وفي عام 1999 نشر ديوانه الأول وإسمه ميجنا» وكتبه باللهجة الفلسطينية المحكية وكان عمره حينها 22 عاما وبعدها بعام نشر مجموعته الثانية واسمها «المنظر» وكتبها باللهجة المحكية المصرية.

في عام 2003 عشية الغزو الأمريكي للعراق غادر تميم مصر، لمعارضته الغزو الأمريكي وموقف الحكومة المصرية من الغزو، وأثمرت تجربته السياسية حينها عملين أعطياه شهرة كبيرة في العالم العربي وهما «قالولي بتحب مصر» وكتبه باللهجة المصرية المحكية، أما العمل الثاني فهو «مقام عراق» وكتبه تميم باللغة العربية الفصحى، وفي عام 2007 كتب رائعته «في القدس» التي قدمها في مسابقة أمير الشعراء عام 2007.

وبعد سقوط نظام الرئيس المصري السابق حسني مبارك عام 2011 كتب تميم البرغوثي قصيدة «يا مصر هانت وبانت»، ورددت هذه القصيدة في ميدان التحرير ولحنها وغناها الملحن والمغني المصري مصطفى سعيد.

– ملك الشاعر تميم البرغوثي الموهبة الشعرية وتعلم تكنيك القول الشعري:

تستند القدرة الشعرية إلى الموهبة والسليقة، كما تستند إلى معرفة تكنيك كتابة . الشعر الموزون المتمثل بإتقان علم العروض والبحور الخليلية، وقد لعبت البيئة التي تربى فيها تميم والزمان والمكان؛ دورا كبيرا في إرساء طابعها على قلمه، حيث .. عاش طفولته بعيدة عن والده الذي أبعد عن مصر للقدس عام 1977، فصار عند

تميم تفكير بماهية السلطة التي يمكن أن تبعد طفلا عن والده، وبدأ يفكر بالقوة التي ستخلصه مما هو فيه.

وفي فترات اللقاء القصيرة التي كانت تجمع تميم بوالده كان يرى والده مريد يقرأ الشعر الفصيح دون أن يقاطعه أحد فكان يدرك أن طبيعة الكلام الذي يقوله والده مختلف عن الكلام العادي فهو ذو موسيقى ومقفي أيضاً، وبعد تفتح وعي تميم بدأ يدرك أن القوة التي كان يبحث عنها سيجدها في اللغة العربية الفصحى ولغة الشعر، فاندفع يكتب الشعر ويتعلم تكنيك كتابته المتمثل بعلم العروض من والده مريد، كما كان لوالدته الروائية الراحلة رضوى عاشور دورا كبيرا أثناء غياب أبيه تمثل بتعميق انتمائه لفلسطين خلال فترة حياته في القاهرة.

أ- تميم البرغوثي شاعر ذو جناحين :

نظّم الشاعر تميم البرغوثي شعرا بالعامية المصرية والعامية الفلسطينية وحلق في فضاء القصيدة الفصيحة، فوصفه الشاعر المصري أمين حداد قائلا:

إن الشاعر تميم البرغوثي متنوع الثقافات كما أن شعره يليق بالفتوحات الإسلامية كفتح مكة والأندلس وبيت المقدس، بالإضافة إلى أنه شاعر ذو جناحين كتب الشعر باللهجتين الفلسطينية والمصرية». . . كما وصفه الشاعر المصري بهاء جاهين قائلا: «يتميز الشاعر تميم البرغوثي عن شعراء جيله بأنه قرأ التراث الكلاسيكي وكتب الشعر الفصيح بالإضافة إلى الشعر المحكي باللهجتين المصرية والفلسطينية».

ب- لم يفز بلقب الأمير لكنه فاز بالشهرة :

شارك الشاعر تميم البرغوثي بمسابقة أمير الشعراء عام 2007 (وهو برنامج نظمته لجنة إدارة المهرجانات والبرامج الثقافية والإدارية في إمارة أبي ظبي) وشارك في المسابقة 35 شاعرأ من مختلف أنحاء الوطن العربي تنافسوا على اللقب، قدم تميم عدة قصائد خلال المسابقة وتمكن من الوصول إلى المرحلة الأخيرة من المسابقة والفوز بالمركز الخامس منها وفقا للتصويت الذي حصل عليه. ومن أهم القصائد التي قدمها خلال المسابقة قصيدة «ذنوب الموت» وهي من الشعر العمودي وقصيدة «مقام عراق» من ديوانه مقام عراق، أما أشهر قصائده فكانت قصيدة في القدس» التي منحته شهرة كبيرة في فلسطين والعالم العربي، وجمع تميم في قصيدة في القدس» بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة، حيث أجراها على بحرين عروضين هما البحر الطويل ويجربه على المقطع العمودي والأول من القصيدة، والبحر الكامل ويجريه على الجزء الآخر من القصيدة وهو من شعر التفعيلة.

اعتمد تميم على السرد حيث كان يقص مشواره إلى القدس ومنعه من الدخول إلى الصلاة في بيت المقدس ثم عودته خائبا، كما استند الشاعر إلى التاريخ وقدم صورة تدل على العمق التاريخي لمدينة القدس، كقوله في أحد مقاطع القصيدة مشيرة إلى تاريخ مدينة القدس:

أُمرر بها واقرأ شواهدَها بكلِّ لغاتِ أهلِ الأرضِ

فيها الزنجُ والإفرنجُ والقِفْجَاقُ والصِّقْلابُ والبُشْنَاقُ

والتتارُ والأتراكُ، أهلُ الله والهلاك، والفقراءُ والملاك، والفجارُ والنساكُ،

فيها كلٌّ من وطئَ الثَّرى[1]

ويأخذ تميم القارئ في رحلة إلى القدس بين سطور القصيدة، مصورا كل ما يمكن رؤيته في المدينة، ما جعل لجنة التحكيم تصفها بأنها مونودراما (مسرحية الشخص الواحد) وتصوير التفاصيل القدس.

- أهم مؤلفات تميم البرغوثي الشعرية:

تنوعت مؤلفات تميم بين الشعر المكتوب بالمحكية المصرية والمحكية الفلسطينية بالإضافة إلى القصائد التي كتبها بالشعر الفصيح، وأهم مؤلفاته:

ديوان يا مصر هانت 2011. /ديوان في القدس 2008/ديوان مقام عراق 2005.

ديوان المنظر 2002./ ديوان ميجنا 1999.

– نادية عيلبوني: «روح عمرو بن كلثوم تخفق في جسد تميم»[2]:

كتبت الصحفية الفلسطينية نادية عيلبوني مقالا في الحوار المتمدن تنقد فيه أسلوب الشاعر تميم البرغوثي القائم على استرجاع بطولات الأسلاف وأمجادهم، وشبهته بأنه شاعر ماضوي يعيد إنتاج ما كتبه الأسلاف وقالت: «روح عمرو بن كلثوم لا تزال تخفق في جسد الحفيد» وتقصد تميم، وفي لقاء أجراه الإعلامي زاهي وهبة مع الشاعر تميم البرغوثي في برنامج بيت القصيد سأله حول رده على ما قالته نادية عيلبوني، فقال تميم البرغوثي: «أنا أختلف مع من يقول ذلك في مفهومي للزمن فأنا لا أنظر للماضي بأنه أكفا أو أسوأ بل القارئ من يحدد ذلك، فإذا كان ما يسمعه هو الأكفأ فلا يهم إذا كان من الماضي أو الحاضر أو كان شعر عمودية أو نثريا».

[1]. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ،7 ، 12.

[2]. نادية عيلبوني، مقال في الحوار المتمدن، نقلا عن الإنترنت.

ولا بد من الإشارة إلى أن الشاعر تميم البرغوثي قد نوع في الموضوعات الشعرية؛ لكنه كرس جهده على القضية الفلسطينية، وامتاز الشاعر بتنوع أساليبه الشعرية؛ فكتب في شتى الموضوعات (المدح – الرثاء – الوصف – القص) وأضفى على قصائده طابعأ حداثوية حتى باعتماده الشكل القديم؛ كما في قصيدته تقول الحمامة للعنكبوت):

تقول الحمام للعنكبوت أخي تذكرتني أم نسيت

عشية ضاقت علي سماء فقل على الرحب في الغابر بيتي

وفي الغار شيخاني لا تعلمين حميتهمسا يومها أم حميت

جنينان إن ينجوا يصبحا أمة ذات شمل جميع شتيت

أخية هل تذكرين الغريبين ما فعلا بعدنا يافديت[1]

ثم اعتماد الشكل الحداثي في التشكيل كما في قوله:

يا أخية هل تذكرين

غداة أناديك هل لك هل لك

أن ندخل الغار أهلي وأهل

فالغار أوسع من كل شيء

هو القدر الدائري الذي كان قبلي وقبلك

هل لك هل لك

ثم انهمكت لكي تنسجي للغريبين ليلا حنونا»[2].

ثم يعاود المزاوجة بالرجوع إلى بحور الخليل بن أحمد الفراهيدي؛ بصياغة قصصية شائقة، كما في قوله:

تقول الحمامه للعنكبوت أخي تذكرتني أم نسيت

[1]. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ،،53 ،54.

[2].المصدر نفسه،ص،55،54.

لقد طف كالش كل البلاد وأنت هنا كاليقين بقيت

فلم أوت علمك مهما علمت ولم أرق يوما إلى مارقيت[1]

وقد اعتمد الشاعر تميم البرغوثي النهج القديم في بث الحماس والحمية في النفوس المعاصرة على شاكلة شعراء الجاهلية الأقدمين، الذين تغنوا بأمجاد القبيلة؛ على شاكلة قصيدته (الموت فينا وفيهم الفزع) إذ يقول فيها:

إن سارَ أهلي فالدّهر يتّبعُ, يشهد أحوالهم ويستمعُ

يأخذ عنهم فن البقاء فقد زادوا عليه الكثير وابتدعوا

وكلّما همّ أن يقول لهُم بأَنّهم مَهزومونَ ما اقتَنعوا

يسيرُ أن ساروا في مظاهرة في الخلفِ, فيه الفضول والجزعُ

يكتبُ في دفترٍ طريقتهم لعلّه في الدّروسِ يَنتفعُ

لو صادَفَ الجَّمعُ الجيشَ يقصدُهُ, فإنّهُ نَحوَ الجّيشِ يندفعُ[2],

وهكذا؛ تميزت قصائد تميم البرغوثي بمزاوجتها بين الشكلين القديم والحديث؛ ليؤكد شاعريته في كليهما معا؛ مما يدل على خصوبة الشعرية وتنوع مؤثراتها في قصائده.

وفي نهاية المطاف؛ نقول:

إن الإشراقات واللمحات الفنية المثيرة لم تغب عن قصائد تميم البرغوثي التي تظهر جلية في مغرياتها ومؤثراتها الفنية؛ فالشاعر امتلك زمام النجومية منذ ظهور قصيدته الأولى؛ ولا نبالغ في قولنا: إن نقصائده باللغة العامية أو اللهجة المحكية إيقاعها الجمالي الخاص؛ لاسيما قصيدته (فلسطيني ممنوع تعيش) التي لاقت استحسانا ورواجة عربية محمومة، كما في قوله:

فلسطيني ممنوع تعيش[3]

---

[1]. تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ، ص ،56،55 .

[2]. المصدر السابق ،ص، 47،46.

[3]. تميم البرغوثي ، ديوان قالوالي بتحب مصر قلت مش عارف، ص،13.

فلسطيني ممنوع تعيش

قالولك اسكت ما تحكيش

أنت خلقت للتلطيش

للحواجز للمعابر للتفتيش

كتبوا علي جبينك ينداس

من الضابط للشاويش

فلسطيني قالولك ممنوع تعيش

فلسطيني ممنوع تثور

و مش مسموح تكون مقهور

إياك تطالب بحقك

أوعك بيوم تشوف النور

ممنوع تجدد هويه

ممنوع تجدد بسبور

فلسطيني و بدك تتعلم

هاي الشغله ضد الدستور

فلسطيني لازم تتألم

من دون ما يشوفك دكتور

فلسطيني ممنوع تتظلم

و لا يطلع بجناحك ريش

فلسطيني ممنوع تعيش[1]

1. تميم البرغوثي ، ديوان المنظر، ص111،112،.

وفي الختام؛ نقول:

إنّ لخطاب تميم البرغوثي الشعري لمسة مستحدثة بإيقاع كلاسيكي؛ ومظهره الكلاسيكي بإيقاع جديد؛ ولهذا تجده مجددا؛ وتجده كلاسيكيا مجددا في شكله الشّعري وأسلوبه المتّطور؛ وهذا ما يحسب له في كلا الأسلوبين؛ ويحسب لقصائده على المستوى الإبداعي.

الملحق رقم02

1.شخصية تميم البرغوثي و تكوينه الثّقافي:

أ.سيرته و أعماله:

ب .مفهومه للشّعر:

1.شخصية تميم البرغوثي و تكوينه الثّقافي:

أ.سيرته و أعماله:

هو الشّاعر الفلسطينيّ الأصل ،المصريّ المولد ،وُلد عام 1977م ،ابناً "للشّاعر الفلسطينيّ ،مريد البرغوثي مدرّس اللغة الإنجليزية ،المذيع والمعلّق الإعلامي "[1]وابناً للرّوائية والنّاقدة المصرية رضوى عاشور، درس العلوم السّياسية بجامعة القاهرة ،ثمّ بالجامعة الأمريكية فيها ،ثمّ درس الدّكتوراه في جامعة بوسطن في الولايات المتحدة الأمريكية ، ويقول تميم أنّ سبب دراسته للعلوم السياسية دون غيرها ،"هو ارتباط العامّ بالخاصّ في تجربته الشّخصية، فمنذ صغره ، ومنذ بدأ قراءة التّاريخ والشّعر معا، كان يرى في الشّعر العربي صلةً بين الفرد والجماعة ، لا قطيعة، فحين كانت الجماعة تعرف نفسها بالقبيلة كان الشّاعر شاعر قبيلة ، وحين عرفت نفسها بالخلافة كان الشّاعر شاعر الخليفة أو

الأمير، وحين عرفت نفسها بالشّعب أو الأمّة ، أصبح شاعرهما ،وفي حال هزيمتها وإحباطها، وانفراط عقدها ،عرفت نفسها بأنّها أفرادٌ منغلقون على أنفسهم ، أصبح الشّعرُ فرديا منغلقا على نفسه "[2]

الشّاعر العربي تميم البرغوثي هو ابن التّواد العربي الفلسطيني ، فهو يقول عن والديه . بالعامية المصرية ."[3]

أُمّي وأبويا التقوا والحُرّ للحُرّة

شاعر من الضّفة برغوثي واسمه مريد

قالوا لها ده أجنبي مَ يجوزشِ بالمرّه

قالت لهم : يا العبيد اللّي ملوكها عبيد

من إمتَى كانت رام الله من بلاد برّه[4]

---

[1] . روبرت ب كامبل ، أعلام الأدب العربي المعاصر سير وسير ذاتية . بيروت، لبنان . الشركة المتّحدة للتوزيع ط1 1996م مج1، ص .341.

[2] . عناية جابر ،جريدة السّفير اللّبنانية . ثقافة . لا قطيعة بين فهم الجماعة والشّعر . ، 2006/09/23م.

[3] . عالية ممدوح ، قصائد تميم البرغوثي من بحر الألم .. باريس ، فرنسا ، ع 13744 ، الخميس 10 محرّم 1427 هـ /09 فبراير ،2006م .

[4] . تميم البرغوثي ، ديوان قالوا لي بتحبّ مصر قلت مش عارف ،ص،23،24.

غير أنّ الشاعر تميم البرغوثي لم يُمنح أوراق الثّبوتية التي تُعلن أنّه مصري بنَسبِ الوالدة ، وبدأت معاناته مع تجارب الاغتراب في فترة مبكّرة ، فقد كان تميم ابن خمسة أشهر عندما كانت أمّه قد علّقت حبل الغسيل أقمطته، فسقط واحد منها، خرج أبوه لجلبه ، وهناك رأى ستّة مخبرين في سيارة مباحث أمن الدّولة ، صاح مريد: " لقد

جاؤوا،كان ذلك عند زيارة أنور السّادات لإسرائيل ، وفي عاصمة المجر بودابست كان لقاء الثلاثة ،كان تميم وقتها ابن ثلاثة عشر شهرا."

ضُحى التاسع من أبريل عام ألفين وثلاثة ، تمّ إلقاء القبض على تميم البرغوثي في ساحة ميدان التّحرير لمشاركته في مناهضة للدخول الأمريكي للعراق ، ونفي للأردن ،كانت سنوات الثلاثين تحبوا على أكتاف تميم ،فأحسّ أنّ مصر هي الأخرى تُسحب منه كما سحبت من قبل فلسطين ، مصرُ التي لم يعرف أيحبها أم لا ،حين سُئل فقال ـ بالعامية المصرية ـ بتحبّ مصر؟"[1]، فأجاب:

قالوا لي بتحبّ مصر قلت مش عارف

أنا لمّا شوف مصر عَ الصّفحة

ما يجيش في بالي هرم

ما يجيش في بالي نيل

ما يجيش في بالي غيطان خضرا وشمس أصيل

ولا جذوع فلاحين لو يعدلوها تميل

حكم اللّيالي يخُدهم في الحصاد محاصيل[2]

[1] . حاوره إبراهيم عيسى برنامج في بلدنا قناةOn tvالموقع: www.ontveg.com .

[2] . تميم البرغوثي ، ديوان قالوا لي بتحبّ مصر قلت مش عارف ،ص،5،6.

بيلبّسوهم فراعنة ساعة التّمثيل

وساعة الجدّ في سُخرة وإسماعيل

ما يجيش في بالي عُرابي ووقفتو في الخِيل

وسَعْد باشا وفريد وبقية التّماثيل

ولا أمُّ كلثوم في خُمسانها ولا المنديل

الصّبح في التّاكسي صوتها مبوّزو التّسجيل[1]

لقد كانت بدايات تميم في كتابة الشّعر بالعاميتين الفلسطينية والمصرية ، ففي جريدة السّفير اللّبنانية صرّح بذلك قائلا:"بدأت كتابة الشّعر بالعامية ، كانت القصيدة الأولى التي كتبتها ونشرتها ، قصيدة بالدّارجة الفلسطينية ، ثمّ واليت الكتابة بالدّارجة المصرية والفلسطينية ،وكنت أكتب بهما وأنشر ،كما وأكتب بالفصحى من دون أن أنشر ،

لإدراكي أنّ الشّعر قول ، وأنّه لا يجدر بالمرء أن يقول ما قد قيل ، وما قيل بالدّارجتين قليلٌ إذا ما قيس بما قيل بالفصحى ، فيسهل عليك أن تزعم أنّ قولك جديد ، وعليه فهو جدير، ولذلك تأخر نشري بهاتين الدّارجتين "[2]

للشاعر العديد من الأعمال بالعامية المصرية كديوان المنظر، ديوان مقام عراق وديوان في القدس بالفصحى ، وله العديد من المقالات في عدد من الصّحف العربية."[3].

شارك تميم البرغوثي في برنامج أمير الشّعراء* الذي يعرض على قناة أبو ظبي**، ولقيت قصائده حظوة لدى كلٍّ من الحكّام والجمهور ،كما شارك في العديد من الملتقيات الشعرية وغير الشّعرية، ولا تزال مسيرته مستمرة .

---

1. تميم البرغوثي ، ديوان قالوا لي بتحبّ مصر قلت مش عارف ،ص،6.

2. عناية جابر، لا قطيعة بين فهم الجماعة والشّعر ، جريدة السّفير اللّبنانية . ثقافة . ، 2006/09/23م .

3. برنامج عصير الكتب ، قناة دريم 2، للمزيد الموقع :www.aseer-alkotob@dreams.tv.

ب .مفهومه للشّعر:

إنّ مفهوم الشّعر ووظيفته عند تميم البرغوثي تملؤهما روح الجماعة ،فمنها يستمدّ تميم قدرته على الكتابة، فالشّعر عنده " إن لم يكن موجَّها للجماعة ، مسكونا بهمّها ، فلا معنى له "[1]،وكان والدا تميم السّبب الرّئيسي في تبنّيه

هذه المعرفة ، وخاصّة والده ، الشّاعر مريد البرغوثي ، يقول تميم عن ذلك :" كان لوالِدِي دور كبير في تطوير علاقتي باللّغة العربية ، فكان يقرأ لي الشّعر وأنا طفل ،أدركتُ أنّ للشّعر طقسا آخر، طقسٌ في الإلقاء، وقول كلام أجمل، وأن نحمل الورقة بطريقةٍ أخرى."[2]

وفي مقالٍ آخر بعنوان :'لا قطيعة بين فهم الجماعة والشّعر '،حاورته فيه عناية جابر، لجريدة السّفير اللّبنانية يقول :" إنّ لهما ـ أي لوالديه ـ تأثيرا كبيرا عليّ ، علاقتي بوالديّ ،كانت علاقتي بالشّعر أوّلا ،ففي طفولتي ، قبل أن أدرك معاني الكلام، كنت أسمعه يُلقي شِعره على والدتي وعليّ،فأدركتُ أنّ كلامه هذا الذي يُلقيه مختلفٌ عن باقي الكلام ، إنّ له إيقاعا خاصّا به في قراءته ."[3]

إنّ هذا القول يبيّن لنا أنّ الشاعر تميم البرغوثي ، قد فطن مُبكّرا للفرق بين الشّعر والكلام العادي ، وقد بدأت اكتشافاته الشّعرية منذ أوائل سنيّ عمره ، وها هو يقول عن تلك البدايات : "في عمر الثانية عشرة سألت والدي : ما الفرق بين الشّعر وباقي الكلام غير الطّقس والإيقاع ؟ .

*برنامج أدبي يأخذ شكل مسابقة في مجال الشعر العربي بأنواعه،تنظمه هيئة أبي ظبي للثقافة والتراث،بدأ بثه عام 2007م ، يتم في آخر المسابقة تتويج الشّاعر الفائز بلقب أمير الشعراء ، وهو لقب انفرد به لعقود الشاعر أحمد شوقي.

**للمزيد من المعلومات الموقعwww.princeofpoets.com

1. بيسان طي ، جريدة الأخبار اللبنانية . تميم البرغوثي ولد في فمه صرخة مقاوم. ع الخميس 31 أيار 2008م .

2. المرجع السابق.

3. عناية جابر ، جريدة السّفير اللّبنانية. لا قطيعة بين فهم الجماعة والشّعر ، يوم 2006/04/23م .

فبدأ تعليمي أوّل أوزان العروض ، المتقارب والوافر ، ثمّ قال لي :لن تعرف الفرق حتى تقرأ الشّعر، ومنذ ذلك الحين لا أكفّ عن قراءة الحديث والقديم."[1]

وتميم في كتابته للشّعر يركّز على ' الفكرة '، فالحالات أو القضايا مؤقّتة ، لكنّ الأفكار باقية، " فالإلياذة مثلا كُتِبت في سياق حرب طروادة ، لكنّ فكرة الغضب هي أساسها، لها سياقٌ مؤقّت ، حيث إنّنا اليوم لا نرى أحدا يتبنّى قضية طروادة ، لكنّ فكرة الغضب كتب عنها هذا الأدب ، فقضية سيف الدّولة والدّمستق ، والرّوم والعرب لم تعد قضيتنا اليوم ، لكنّ فكرة الملك المقاوم مقابل الملوك أشباه كافور فكرةٌ تعيش دائما ، وإن كان ما أنتجها قد زال"[2] .

فكلام تميم البرغوثي هذا يوضّح لنا رؤيته للشعر كفكرة ، وكإيقاع ،وأنّه ليس سوى عمل ثوري لمقاومة القبح الموجود في هذا العالم ، غير أنّ كون الشّعر يحمل " صفة المقاومة لا يعني أنّه شعر مناسبة ، أو شعرٌ مربوط بحالة تاريخية معيّنة ،أو بناسٍ معيّنين ، بالعرب في حالة استعمار أو بالفلسطينيين في حالة مقاومة ، بل هو شعر أنتجته هذه الحالة.

وهو ابنها ،ولكنّه إن كان جيدا فإنّه يتكلّم عن مسألة إنسانية عامّة ، لا زمان لها ولا مكان"[3] الشّعر إذن ؛ مقاومة لا ترتبط بمناسبة أو بحالة وإنّما تولد منها ، وحتى إن زالت فإنّها كقضيةٍ وكفكرة خالدةٌ .

إنّ هذا التركيز على الجماعة يجعل الشّعر، وإن كان إنتاجا فرديا، متّصلا بتجارب سابقة ومتراكمة، يقول تميم :" الشّعر عندي هو فعل جماعي بقدر ما هو محاولةٌ للارتجال الفردي ، أو الاختراع الفردي ."[4]

---

[1] .المرجع السابق.

[2] برنامج وحي القلم قناة الجزيرة الدّوحة /قطر 2009م ، يمكن الاستزادة من موقع القناةwww.aljazeera.net .

[3] . المرجع السابق.

[4] . المرجع نفسه.

تمزج هذه الرّؤية لدى شاعرنا بين التّجربة الفردية ، والتجارب الأخرى التي سبقته ، والتي زامنته ، ويخرج منها بأنّ أساس الإنتاج الشّعري كونُه جماعيا، وبأنّه يثبت وجود الجماعة ويعزّزه ، ويعيد لها سيطرتها على مقوّمات وجودها، يقول :" الأساس فيه ـ الشّعر ـ أنّه منتَج جماعي ، كما الثّقافة منتج جماعي ، وفي زمن الجماعة فيه مهدّدة ، ووجودها منفي ، وتعبيرها عن نفسها مستحيل، يكون الشّعر وسيلة من وسائل تأكيد الجماعة على وجودها وتأكيدها على رؤيتها لهذا العالم .

الشّعر محاولة لتثبيت الأسماء التي يحاول الآخرون تغييرها ، هذا المقصود ، فأنت تحاول استعادة السيطرة على لغة يحاول آخرون منع حقّك فيها .

وإعادة الأسماء لمسمياتها الحقيقة و الأصلية هو ما يركّز عليه تميم، ويحاول تثبيته ومنع السّعي إلى تحريفها ومحوها من الوجود ، يقول تميم :" الشّعر هو وظيفة أدم الأولى ،إعطاء أسماء الأشياء ، قلت ذلك من قبل ،إعادة السُّلطة للّغة، على تسمية الأشياء ، هي إعادة السّلطة على الوعي ، وبالتالي ، إعادة السّلطة في المطلق ."[1].

وربّما كان هذا التّصوّر قد بُنِي من القراءات الأولى لتميم البرغوثي ، فهو يصرّح أنّ قراءاته كانت مبنية على النّصوص المشكِّلة للهوية الجماعية ، يقول: "في سنّ اثني عشر أو ثلاثة عشر سنة صرت مهووسا بقراءة التّاريخ ، وتاريخ الأدب ، والكتب المقدّسة ، القرآن والكتاب المقدّس بالعهدين القديم والجديد ...، وبقراءة النّصوص المشكّلة للهوية الجماعية .

وبالتّالي ، القادرة على أن تخلق من أفراد منفرطين جماعة قوية ، قادرة على تغيير التاّريخ وحماية نفسها.

و كانت الوالدة قبلها بسنوات قد أتاحت لي فرصة تعلّم العزف على العود ."[2] .

[1]. برنامج حوار مفتوح ،حاوره غسّان بن جدّو ، قناة الجزيرة . الدّوحة / قطر 28 شعبان 1430هـ. 2009/08/19م.

[2]. برنامج وحي القلم قناة الجزيرة .

ولعلّ من أهمّ تعريفاته للشّعر أنّه" كلام أكفؤ ، كفاءته أكبر من كفاءة الكلام العادي"[1].

وهو كثيرا ما يصرّح بهذا في حواراته ولقاءاته ، من ذلك ما قاله في برنامج ' حوار الثّقافة والأدب '، من أنّ " القول شعرا هو أفصح محاولة للقول وقولي الذي أعتمده أساسا هو شعري ، وأزعم أنّ ما أقوله شعرا هو أفضل ما لديّ قولا "[2] .

لذلك فهو يبحث عن مكامن الجمال حتى في القبح ،وهذا في نظره نوع من أنواع المقاومة،يقول :" الشّعر هو ذلك الجمال الذي تراه العين في حياة النّاس اليومية ، ونحن نرى من الجمال في مقاومة القبح ، عندنا قبح كثير ، جاءنا على حاملات الطائرات ، وعندنا كأي شعبٍ حيّ محاولة لمقاومته، لذلك فأنا أزعم أنّ هذه التّربة من الأكثر خصوبة وإنتاجا للشعر"[3].

والخلاصة من هذا أنّ الشاعر تميم البرغوثي في رؤيته للشّعر ينطلق من كونه كلاما يميّزه الإيقاع، والإلقاء عن الكلام العادي ، ويستمدّ وجوده وبقاءه من بقاء الأفكار ، وروحه هي تعبيره عن روح الجماعة .

---

[1] . برنامج في بلدنا ، قناة : on tv القاهرة مصر، د ت.

[2] . برنامج حوار الثّقافة والأدب حاورته كوثر البشراوي . قناة الحوار . لندن ، 2008م

[3] . بدر محمّد بدر ، موقع قناة الجزيرة . الأرشيف . تميم البرغوثي يغنّي للقدس وفلسطين . النّوحة /قطر 22جمادى الأولى ، 1432هـ. . 2011/04/25م

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات :

- مقدمة.....09

مدخل : مدلول البنية و الأسلوب في المنظور النقدي المعاصر.....16

أ.مدلول البنية في المنظور النقدي المعاصر.....16

1. المنظور النقدي للبنية عند النقاد العرب.....17

2.: العلاقات بين البنى في المنظور النقدي المعاصر.....24

3. أنواع البني في المنظور النقدي المعاصر:.....25

ب. الأسلوب في المنظور الإصلاحي والمنظور النقدي الأسلوبي.....31

1. الأسلوب في المنظور النقدي الغربي:.....31

2. المنظور النقدي الأسلوبي العربي من البلاغة إلى الأسلوبية.....34

3. لماذا البنى الأسلوبية؟ 35

الفصل الأول: الخطاب الشعري العربي المعاصر بين الانفتاح والانغلاق وتشكلاته البنيوية.....36

أ. مبررات الانفتاح والانغلاق في الخطاب الشعري العربي المعاصر.....38

1. العوامل الثقافية والاجتماعية والجمالية.....38

2. رِحْلات الخطاب الشّعري العربي و التجدّد الثقافي و الفنّي 45

3. العوامل التاريخية والسياسية للانفتاح: 50

4.تداخل الأجناس وآليات الانفتاح في خطاب الشعري العربي لمعاصر.....51

5.التناص النصي.....54

ب.الخطاب الشعري العربي المعاصر بين الانفتاح والانغلاق.....64

1.آليات الانفتاح في خطاب الشعري العربي لمعاصر.....70

1.1.الانفتاح على الحدث التاريخي.....70

1.2.الانفتاح على النصوص الشعرية.....85

الفصل الثاني: التوظيف الأسلوبي للبنى التراثية بين حيرة الأنا واستحضار الشخصيات التراثية في شعر تميم البرغوثي.....91

1. حيرة الأنا والتحرّر من بنية الجماعة في أسلوب تميم البرغوثي الشعري:.....93

أ. الذات والإغتراب في أسلوب تميم البرغوثي الشعري:..... 98

ب.جلد الذات . جلد الأمة. فلسفة الوجود:.....101

ج. أسلوب السّخرية من الذات العربية :..... 106

د. الاغتراب عن الواقع وعن التاريخ .بنية الراهن وتداخل الأزمنة:..... 109

هـ.الاهمام بالذات و اللوذ بها: اكتشاف المعنى الشّعري.....112

2.استحضار الشخصيات التراثية في خطاب تميم البرغوثي الشعري:..... 115

3. التوظيف الأسلوبي للبنى الرمزية الأسطورية في خطاب تميم البرغوثي الشعري..... 120

4. التوظيف الأسلوبي للبنى المكانية في خطاب تميم البرغوثي الشعري..... 135

5. التوظيف الأسلوبي للبنى التراثية الشعبية في خطاب تميم البرغوثي الشعري.....147

الفصل الثالث: البنية الأسلوبية الدلالية وآليات تشكل الأنا في خطاب تميم البرغوثي الشعري..... 156

- توطئه: في البحث عن الهوية في الشعر العربي المعاصر..... 158

أ. ماهية الأنا وآليات تشكل أسلوبه في خطاب تميم البرغوثي الشعري.....161

1. بناء الأنا العربي وملامحه الأسلوبية في خطاب تميم البرغوثي الشعري.....161

2. آلية التجسيد أو التشخيص في خطاب تميم البرغوثي الشّعري.....163
3. آلية تراسل الحواس واستنفارها في خطاب تميم البرغوثي الشعري.....175
أ. مدخل نظري.....182
1. نظري الحقوق الدلالية 182
2.نظرية التحليل الدلالي.....184
3.الدلالية في النظرية التوليدية التحويلية.....186
ب.البنى الدلالية أبعادها وحقولها في خطاب تميم البرغوثي الشعري..... 187
1. الحقول الدلالية الخاصة بالهجر واللقاء:.....188
2. الحقول الدلالية الخاصة بالإبصار والرؤية:.....190
3. الحقول الدلالية الخاصة بالسرور والبهجة:..... 191
4. الحقول الدلالية الخاصة بالأنين والألم :.....192
5. الحقول الدلالية الخاصة بالكتب السماوية:.....195
6. الحقول الدلالية الخاصة بالحضارة الإسلامية:.....196
7. الحقول الدلالية الخاصة بالاحتلال والضياع:.....197
8. الحقول الدلالية الخاصة بالضعف والصّبر:.....198
9. الحقول الدلالية الخاصة بالأضداد:..... 199
10. الحقول الخاصة بالمترادفات والأسماء:..... 200
11. الحقول الخاصة بالأجناس:..... 202
12. الحقول الخاصة بالبلدان والمدن و الأماكن:.... 204
13. الحقول الدلالية الخاصة بالألفاظ المكناة..... 205
14. الحقول الدلالية الخاصة بالموت والفناء:..... 206
15. الحقول الدلالية الخاصة بالطبيعة:.....207
16. الحقول الدلالية الخاصة بالحواس:.....209

17. الحقول الدلالية الخاصة بالزمان :.....210

الفصل الرابع: بنيات تميم البرغوثي الإيقاعية ودلالاتها الشّعرية الأسلوبية.....223

أ. متعة الشعر وسيرورة الأسلوب الإيقاعي الشعري.....225

1. أثر الأوزان في أغراض تميم البرغوثي الشّعرية 226

2. الأغراض الشّعرية في خطاب تميم البرغوثي الشعري.....230

ب. الأسلوب البنيوي للإيقاع الخارجي في خطاب تميم البرغوثي الشعري.....234

1. أسلوب توزيع التفعيلات وانزياحاتها الإيقاعية في خطاب تميم البرغوثي الشعري.....235

2. بنية الرّوي وأبعادها الدلالية في خطاب تميم البرغوثي الشعري.....247

ج. الأسلوب البنيوي للإيقاع الداخلي في خطاب تميم البرغوثي الشعري.....250

1. تكرار الأصوات في خطاب تميم البرغوثي الشعري 251

2. تكرار الكلمات في خطاب تميم البرغوثي الشعري 256

أ. أسلوب التجنيس.....261

ب. أسلوب التصريع..... 262

ج. أسلوب الطباق والمقابلة..... 267

د. أسلوب التطريز.....276

و. أسلوب مزج المتناقضات.....277

هـ. دلائل التناقض الذاتي.....278

3. تعدد الأصوات في خطاب تميم البرغوثي الشعري.....281

4. الدلالات الصوتية لموضوعات خطاب تميم البرغوثي الشّعري.....284

- الخاتمة 285

فهرس المحتويات

- قائمة المصادر والمراجع:.....291
- ملخص باللغة الانجليزية:..... 324
- ملحق رقم 1: تميم البرغوثي و الملكة الشعرية.....327
- ملحق رقم 2: – شخصية تميم البرغوثي و تكوينه الثّقافي.....336
- فهرس المحتويات.....342–346