الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

Ministry of Higher Education And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

محضر مناقشة أطروحة الدكتوراه

في عام ألفين وخمسة وعشرون وفي اليوم التاسع والعشرين من شهر ماي (2025/05/29)

الطالب: لخضاري زكرياء
المولود في : 1992/05/30 با لأغواط.
ناقش علنيا أطروحة الدكتوراه الموسومـــــــة بـ

" جماليات الشعر السياسي ، تميم البرغوثي أنموذجا - مقاربة أسلوبية"

شعبة الدراسات الأدبية
وبعد المناقشة العلنية والمداولة القانونية منح الطالب

درجة دكتوراه لـ م د

التقدير:.....مشرف جدا.....
الملاحظات:.....

أمام لجنة المناقشة المكونة من

الرئيس: السيّد : بن يشو الجيلالي	أستاذ	جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم
المشرف: السيد: حاج علي عبدالقادر	أستاذ	جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم
الأعضاء :		
السيّد: قاضي الشيخ	أستاذ محاضر "أ"	جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
السيّد: حمودي محمد	أستاذ	جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
السيّد: سعيدي محمد	أستاذ	جامعة تلمسان
السيّد: بولرباح عثماني	أستاذ	جامعة الأغواط

نائب العميد
د.بن عزوزي
نائب عميد الجامعة
بما بعد التدرج والعلاقات الخارجية

رئيس القسم
أ.د غول شهرزاد
رئيس قسم الدراسات اللغوية والأدبية

Scanné avec CamScanner

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم-
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الدراسات اللغوية والأدبية

تخصص: أدب حديث ومعاصر

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل.م.د) موسومة ب:

جماليات الشعر السياسي تميم البرغوثي أنموذجا

-مقاربة أسلوبية-

إعداد الطالب:
زكرياء لخضاري

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد القادر حاج علي

أعضاء لجنة المناقشة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
بن يشو الجيلالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
حاج علي عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	مشرفا ومقررا
قاضي شيخ	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوا ممتحنا
سعيدي محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا ممتحنا
بولرباح عثماني	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأغواط	عضوا ممتحنا
حمودي محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية:1446/1445هـ-2025/2024م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس-مستغانم-
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الدراسات اللغوية والأدبية

تخصص: أدب حديث ومعاصر

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل.م.د) موسومة ب:

جماليات الشعر السياسي تميم البرغوثي أنموذجا

-مقاربة أسلوبية-

إعداد الطالب:
زكرياء لخضاري

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد القادر حاج علي

أعضاء لجنة المناقشة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
بن يشو الجيلالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسا
حاج علي عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	مشرفا ومقررا
قاضي شيخ	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوا ممتحنا
سعيدي محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا ممتحنا
بولرباح عثماني	أستاذ التعليم العالي	جامعة الأغواط	عضوا ممتحنا
حمودي محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 1446/1445هـ-2025/2024م

بسم الله الرحمان الرحيم

الإهداء:

إلى أهلنا في غزة...

شكر وعرفان:

أتقدم بخالص الشكر والامتنان إلى كل من قدم لي يد المساعدة في إنجاز هذا العمل وأخص بالذكر أستاذي المشرف الدكتور"عبد القادر حاج علي" الذي أشرف على البحث وعمل على احتضانه حتى يرى النور، كما لا أنسى الدكتور "شيخ قاضي" الذي رافقنا نحنُ–طلبةَ مشروعه– طيلة هذه السنوات بخدَماته وصدره الرحب.

مقدمة

مقدمة:

الأدب نشاط غير معزول عن ملابسات إنتاجه وعوالمه المحيطة به والمؤثرة فيه، والواقع بمختلف تمظهراته ينعكس في العمل الأدبي؛ لاعلى نحو حرفي مباشر وإنَّما على نحو خلاَّق مبدع؛ فالأديب يعيد صياغة الواقع بأسلوبه الخاص الذي ينبني على رؤيته الخاصة؛ ممَّا يجعل النصَّ الأدبيَّ ليس معطى مباشرا وإنَّما بنية معقدة من العلاقات يتعامل معها الباحث من خلال آليات المقاربة والتحليل.

ومن بين أهمِّ ما يؤثر في واقعنا اليوم؛ هي تلك القضايا التي ترتبط بالسياسة أو لها علاقة بها؛ نظرا لما للسِّياسة من تأثير على مظاهر وأنماط الحياة كافة، ونظرا لما تلعبه من دور أساس في إدارة حياة الناس وتعلق بنظم عيشهم وتركيبة مجتمعاتهم، فلقد أصبح وجه الحياة الآن نتيجة لهذه السياسة التي يتبناها عالمنا الحديث.

وهذه التأثيرات السياسية تنعكس على عالم الأدب الذي هو دائم الارتباط بكل ما يوجه الحياة ويثيرها، وهو ما يعطي للشعر السياسي قيمته وفرادته ليكون جزءً من هذا التفاعل.

يرجع اختيارنا لموضوع الشِّعر السِّياسي عند "تميم البرغوثي" ومحاولة رصد جمالياته من خلال الاستعانة بالمنهج الأسلوبي الذي يحاول مقاربة الظاهرة الأدبية مقاربة تنحو إلى الدراسة العلمية أكثر منها للمقاربة الذوقية الانطباعية، إلى دوافع ذاتية

ومقتضيات موضوعية، يتمثل الذاتي منها في إعجابنا بجزالة لغة الشاعر وجودة أسلوبه وقدرته على الكتابة وفق جميع الأنماط الشكلية المتنوعة للشعر من قصيدة عمودية وقصيدة تفعيلة وقصيدة نثر، وتتمثل الجوانب الموضوعية في محاولتنا مقاربة هذا الخطاب الشعري المتنوع والثري مقاربة منهجية نقف من خلالها على آليات إبداعه وفرادته وجماله وهذا لا يتأتى إلا بدراسته دراسة أكاديمية.

وقبل أن نخوض غمار هذا العالم الشعري في ظل المنهج الأسلوبي الذي عنينا من خلاله بدراسة مستويات الخطاب الشعري"الصوتية والتركيبية والدلالية" تبادرت إلى ذهننا الإشكالية التالي:

ما مدى تضافر البنى الأسلوبية (الصوتية- والتركيبية- والدلالية) في تشكيل الخطاب الشعري السياسي لتميم البرغوثي والإسهام في بناء جمالياته؟

وما مدى انعكاس الظواهر الأسلوبية على الشعر السياسي من الناحية الجمالية والتأثيرية؟

لنحاول معالجة هذه الإشكاليات ضمن الخطة التالية:

تناولنا في الفصل الأول: تعريف السِّياسة والشِّعر السِّياسي الذي يعكس آراء وتصوُّرات الشَّاعر فيما يتعلَّق بالقضايا والأحداث السِّياسيَّة، وهو شعر هادف رساليٌّ قوامه الطَّرح الفنيُّ، وهذا اللَّون من الشِّعر قديم قدم الحضارات والدُّول، ثم تحدَّثنا عن

تعريف الشعر والسياسة من منظور الشَّاعر نفسه؛ فلا أصوب من أن نأخذ مفهوم الشعر والسياسة من منظور الشاعر الذي ندرسه، ما سيشكل مفتاحا يعيننا في قراءة شعره.

وقد فصلنا الحديث في هذا الفصل أيضا عن الأسلوبية من خلال مفاهيمها وإجراءات التحليل منطلقين من مفهوم الأسلوب الذي أوردنا له جملة من التعاريف وحصرناها في النظر إليه من ثلاثة زوايا (زاوية المُخاطَب- وزاوية المُخاطِب- وزاوية الخِطاب)، ثم تناولنا الأسلوبية أو علم الأسلوب وهو محاولة الدراسة العلمية للأسلوب، وبعد ذلك قمنا بالتفصل في مباحث الأسلوبية واتجاهاتها(التعبيرية-البنيوية-الأدبية-الإحصائية) ومقومات التحليل الأسلوبي التي تتمثل في عملية الاختيار، والانزياح، والكلمات المفاتيح.

أما الفصل الثاني: فقد تطرقنا فيه إلى دراسة المستوى الصوتي، مقسمين إيَّاه إلى شقين رئيسين يتعلق أحدهما بدراسة الإيقاع الخارجي متناولين فيه دراسة الوزن والبحور المستعملة ونسب استعمالها، والجمع بين الشكل العمودي ونمط التفعيلة وقصيدة النثر، أما فيما يخص الإيقاع الداخلي فقد تطرقنا فيه إلى دراسة التكرار فتناولنا فيه أنواع التكرارات الصوتية، وكذلك جمالية الأصباغ البديعية ممثلة في الجناس والطباق لأنهما أكثر محسننين بديعيين قد استعملهما الشاعر.

أما الفصل الثالث: فيتعلق بدراسة المستوى التركيبي الذي تطرقنا فيه إلى ظاهرة التقديم والتأخير ودلالاتها، ودلالات استعمال الجمل الفعلية والجمل الاسمية، وتطرقنا فيه

أيضا إلى دراسة أسلوبية الإنشاء من خلال دراسة استعمال الصيغ الإنشائية المتنوعة كالنداء والاستفهام والأمر والنهي وما تضفيه على النص من حركية وحيوية.

أما الفصل الرابع: وهو الفصل الأخير فقد عنينا فيه بدراسة المستوى الدلالي الذي قسَّمناه إلى ثلاثة أقسام تناولنا فيها دراسة الصورة الشعرية ممثلة في الصورة التشبيهية والاستعارية والكنائية، وكذلك الصورةُ الحسيَّة ممثلة بالصورة البصرية، ثم تناولنا الرمز ودرسنا أهم الرموز الشائعة في شعر"تميم البرغوثي" وهي الرموز الطبيعية والتاريخية والدينية، ثم انتقلنا إلى دراسة الحقول الدلالية ووجدنا أنَّ أهم الحقول المسيطرة على شعر تميم هي تلك الحقول التي ترتبط بالمقاومة والاحتلال والتحرر والأمل والوطن.

وقد استعنا في بحثنا هذا بمنهج الأسلوبية الأدبية التي يتم عبر النَّظر إلى النص ككل ومن ثم إعادة تفكيكه إلى جزئيات وإعادة دمجها لتنتج لنا قراءة مدعومة بشواهد أسلوبية، وكذلك اعتمدنا الأسلوبية البنيوية التي تقسم النص إلى بنى لتنتقل من البنية السطحية للعمل الأدبي وصولا إلى بنيته العميقة، مستعينين أيضا بالإحصاء الذي يساعدنا في رصد بعض الظواهر المتكررة للوقوف على أهم دلالاتها.

وفيما يتعلق بالدرسات السابقة، فنذكر منها كتاب "أحمد ملياني" شعر "تميم البرغوثي" مقاربة أسلوبية في الأثر الجمالي، ورسالة الماجستير "لنادية مداني" الخصائص الأسلوبية في ديوان في القدس للشاعر "تميم البرغوثي"، وهتان الدراستان أستعنا بهما في إضاءة بعض الجوانب الشكلية للبحث.

وفيما يخص دراسات التحليل الأسلوبي وطرقه ونماذجه التطبيقية فإنها وافرة قد استعنا فيها بكتب نور الدين السد"الأسلوبية وتحليل الخطاب" و"عبد السلام المسدي" الأسلوب والأسلوبية – "صلاح فضل" علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته –"محمد الكريم كواز" علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات– "حسن ناظم" البنى الأسلوبية دراسة في أنشدوة المطر للسياب" وغيرها...

ولا أنسى في الأخير أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذي المشرف، الأستاذ الدكتور "عبدالقادر حاج علي" على ما أولاه لي من جميل توجيهاته وعنايته وكرمه.

زكرياء لخضاري: 22 فيفري 2024– الأغواط

مدخل:

مفهوم الشعر السياسي

مفهوم السياسة:

جاء في لسان العرب لابن منظور أن السياسة مصدر للفعل ساس يسوس، وساس الأمر سياسة: قام به، وسوسه القوم:جعلوه يسوسهم فهي تعني تدبير شؤون الناس وتولي أمورهم والرياسة عليهم ونفاذ الأمر فيهم[1].

أما تعريفها الغربي "فالمصطلح مشتق من الكلمة الإغريقية(polis) التي تعني مجتمعا سياسيا مرتبطا بدولة مدنية، ومن التعاريف أن السياسة هي "حكم الأمم أو فن هذا الحكم، وهي كما تتصل بنظم الدولة في الداخل تتصل أيضا بنظمها والتزاماتها مع الدول الأخرى"[2]. إذن فالسياسة ترتبط بالحكم والتدبير والتولي على شؤون الناس، الذين يشكلون مجتمعات يسهل عبرها نفاذ الأمر فيهم، كما ترتبط كذلك بعلاقة الدولة مع الخارج.

مفهوم الشعر السياسي:

الشعر السياسي هو ذلك الشعر الذي يرتبط بالسياسة من خلال ارتباطه بالحديث عن القضايا والأحداث السياسية وما يتصل بها، وهو يعكس تصورات وآراء الشاعر الذي يعبر عما هو رسالي هادف بأسلوب قوامه الفن والجمال، وهو شعر يرمي إلى التأثير الذي قد يكون الهدف منه نقد السلطة أو محاولة التغيير أو إلهام الشعوب لذا "فإن الشعر

1) ينظر: ابن منظور، لسان العرب ، ج6، دار احياء التراث العربي ،بيروت ،1996، ص429.
2) أحمد الشايب، تاريخ الشعر السياسي، مطبعة السعادة، القاهرة، 1953

الذي يلامسها ويعبر عنها يسمى شعرا سياسيا، سواء تناول نظم الدولة الداخلية، أو مس مكانتها الخارجية بين الدول والأقطار، وسواء التزم جانبها ودافع عنها، أو وقف مناوئا لها ولأعمالها، وليس من الضروري في هذا الشعر أن يعبر عن رأي يقره المجتمع، فقد يكون الرأي خاصا بالشاعر أو بفئة قليلة ممن تنتظمهم تلك الدولة"[1].

وتتحدد خصوصية الشعر واختلافه عن الفنون الأخرى التي تتناول السياسية في أنه "ليس من الضروري في الشعر السياسي أن يلتزم البراهين والتفاصيل، بل يكفيه أن يلمح ويوجز ويترك التفاصيل والجزئيات للتاريخ وللناس لأنه وليد العاطفة والخيال"[2].

وقد أصاب هذا الشعر عبر تاريخه تطورا ملحوظا بدء بظهور الدعوة الإسلامية ونشوء الأحزاب؛ إذ تطور واتسع نطاقه من ناحية المضامين نتيجة لتطور سياسات الحكم وأنظمتها، فهو بدلا من أن يمدح الشخص انتقل إلى المدح السياسي، وبدلا من أن يهجو قديما الأمويين مثلا أو مناوئيهم هاجم سياستهم، وذهب إلى أبعد مدى فوصف الوضع السيء للجماهير، ووضع يده على التناقض الحاد بين معيشتهم ومعيشة الطبقة الحاكمة[3].

---

1) الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر، إبراهيم الوائلي، مطبعة العاني، بغداد،ط1 ،1961 ص 116-117 .

2) المرجع نفسه ص 116-117

3) ينظر: جلال عبد الله خلف، أنماط الصراع السياسي والتطور الإبداعي في شعر الجواهري،دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص 34 .

وهذا اللون من الشعر قديم قدم الحضارات والدول، تطور عبر العصور ليبلغ ذروة تطوره بتطور الدول الآن وأساليب النظم فيها فهو "يتجه إلى مقارعة النفوذ الأجنبي، والتنديد بالحكومة والإهابة بها أن تقوم بواجباتها، والتغني بالمجد التليد والعز الغابر، لاستثارة الهمم، والدعوة إلى الأخذ بأسباب العلم والحضارة للنهوض بالأمة، ولا ينسى آمال الشعب وآمانيه في مدائحه لرجال السياسة والحكم(...)ولا شك أن الظروف التي مرت بها البلاد، وكفاحها من أجل الحرية والتقدم، والوعي الفكري ويقظة الروح القومية، كل هذه كانت لها تأثيرات متباينة في خلق هذا الفن من الشعر"[1].

وكل تأثير قد مس العالم العربي اليوم كان له انعكاسه وأثره على الشعر الذي هو وثيق الارتباط بالظروف المحيطة به والمؤثره فيه، وبالتالي فهو سريع الاستجابة للأحداث والتطورات الراهنة، والشعرُ نفسُه كفعل إبداعي سياسي؛ لأنه يرتكز على موقف فكري معين ويكون أداة لكسر القيود التي تأتى من قمع السلطة أو الاحتلال.

وقد كان الشاعر العربي عبر تاريخه مجبولا على السياسة، إذ شهد الاستعمار والاستبداد والنكسات المتعاقبة ولم يهنأ بالاستقرار إلا قليلا، فكان الشعر سلاحه الذي يستعين به في مقاومة الظلم والظلاميين، ووردته التي تفوح عطرا في عالم مليء برائحة الخراب.

1) حبيب الراوي، الشعر السياسي في العراق الحديث، رسالة قدمت إلى دائرة اللغة العربية في الجامعة الأميركية للحصول على درجة أستاذ علوم، بيروت الجامعة الاميركية 1954 ص1.

وتتعدد النزعات في هذا الشعر كالنزعة القومية والوطنية والنزعة الإنسانية، والوطن عند الشاعر المعاصر ليس قطعة جغرافية فحسب، بل هو الأم الحانية والحبيبة "فالشعراء قاموا يتغنون بما يختلج في نفوسهم من عواطف وطنية في كثير من المناسبات، فهم يبثون الوطن آمالهم وآمانيهم، ولئن كان وطن ابن الرومي بالأمس بيته الذي اضطر إلى بيعه تحت عبء الدين، فإن الوطن لدى الشعراء المعاصرين هو الأرض التي تقوم عليها الدولة، وبعد أن كان الشاعر العربي بالأمس يناجي حبيبته في كل مناسبة، أصبح الوطن هو ليلى الشاعر الزهاوي، وحين تقرأ نجواه معه أصبح يخيل إليك أنه يناجي غادة هام بها حبا ووجدا، فما تنتهي من القصيدة حتى تدرك أن الشاعر يخاطب وطنه الحبيب"[1].

ومن خلال تكالب أعداء الداخل والخارج على الأوطان العربية، وفلسطين خير مثال على هذا التكالب الحاصل، انكشفت النزعة الوطنية الداعية إلى ضرورة التوحد والتكاتف ونبذ المشاحنات الضيقة من أجل بناء الوطن ورفع رايته عاليا، وصد الهجمات المعلنة والمضمرة عليه فقد "أصبحت النزعة الوطنية واضحة في المديح، فلم يعد ذلك المديح منصبا على الممدوح فحسب، بل أصبح متصلا بالأماني الوطنية، ومتناسبا مع ما يقدم إلى البلاد من أعمال مثمرة ومجهودات ترمي إلى رفع مستواها"[2]. ومن مظاهر النزعة الوطنية:(الدعوة إلى الديمقراطية– واحترام حرية الشعب– وتحرير المرأة – والمساواة – والعدالة الاجتماعية – والأخذ بأسباب العلم والحضارة وغير ذلك ...).

1) حبيب الراوي، الشعر السياسي في العراق الحديث، ص 135.
2) المرجع نفسه ص136 .

أما عن نقد الحكومة فقد أصبحت النزعة الوطنية واضحة فيه، فأصبح الشعراء ينعون عليها مواكبتها للتيارات الخارجية، وإهمالها لشؤون البلاد، وعدم اكتراثها بمتطلبات الشعب ومصالحه، لذا فقد وقف الشعر السياسي أغلب الأحيان إلى جانب المعارضة، ووجد الناس فيه تعبيرا عما يختلج في نفوسهم من مرارة وحسرة[1].

كما أنَّ الأحداث التي جرت للعرب من استعمار وتدخل في شؤون بلادهم، جعلتهم يفهمون أن النصر هو نتيجة وحدتهم وتعاونهم، في حين أنَّ الهزيمة والخيبة مرتبطة بتشتتهم وانفصالهم.

إن الشعر السياسي عند "تميم البرغوثي" عندما نقرؤه، هو في الأساس دعوة إلى عالم يكون فيه الإنسان أفضل، عالم إن قسمته الحدود والأسلاك فإنَّ الإنسان تحت دعوى الإنسانية يجب أن يوحده، والنزعة الإنسانية في هذا الشعر واضحة من خلال مطالبة الشاعر بالسلام ورفض كل أشكال الاغتصاب والوحشية، وضرورة التعايش وقبول الآخر دون انتهاك حقوقه، وأنَّ على الجميع العمل في سبيل بناء عالم أفضل.

يتناول "تميم البرغوثي" قضايا السياسة في إطار كونه شاعرا ليؤكد على الارتباط بين الأيديولوجي والجمالي، إلا أنه ارتباط يقوم دون الإخلال بالجانب الفني "فصفة

1) حبيب الراوي، الشعر السياسي في العراق الحديث، ص137.

الإبداع عند الفنان أو الأديب لا تنفي عنه الرواسب والخلفيات المعرفية والسوسيوثقافية، فهو لا ينطلق من العدم في عمله الإبداعي، وإنما من جدلية الذات والموضوع"[1].

الشعر والسياسة من منظور تميم البرغوثي:

ونحن بصدد البحث في مفهوم الشعر السياسي والتفكير في أبعاده ومدلولاته، لاستكناه جمالياته في شعر تميم البرغوثي، وجدنا له نصا بعنوان "الشعر والسياسة" يتحدث فيه عن العلاقة بينهما، وهذا النص يعتبر إضاءات نستأنس به ونحن نخوض غمار هذا البحث.

يقول في بداية نصه "أقول الشعر لأسباب كثيرة معظمها لا أعلمه، لكن أحد الأسباب التي أعيها، الدفاع عن النفس"[2]. ويحتمل معنى الدفاع عن النفس أنه دفاع عنها ضد كل ما يحاول استيلابها، الدفاع عنها من المحتل ومن السلطة ومن القمع ومن الترهيب ومن الأسلاك الشائكة ومن كل ما يمكن أن يصادر حرية الإنسان ويستلب وجوده.

1) سعيدة جلايلية، الإيديولوجي والجمالي دراسة بنيوية تكوينية في روايتي اليتيم والغريق لعبد الله العروي، رسالة دكتوراه، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي، 2011-2012- ص 20

2) https://www.youtube.com/watch?v=AE9mlT-aFzs يوم 24 جويلية2022 سا10:05

وعما يهدد النفس يفصل الشاعر في قوله:

"أدركت مبكرا معنى السلطة، ذلك الكائن الشبحي الذي يتعدى على حياة المرء.. أرى أناسا يطيعون رجلا لم يقابلوه بتاتا، ويرتكبون الظلم الذي يأمرهم به، فقط لأن شيئا ما في رؤوسهم ورؤوس مدرائهم يقول لهم إنه أقوى منهم، فرحت أبحث عن هذه العلة التي في الرؤوس والتي يسمونها الطاعة، فوجدتها مبنية من أسماء وألقاب..."[1].

إن هذه السلطة وما تمارسه على حياة الناس من اعتداء، وإجبار وإخضاع وتقييد حريات هي مجرد وهم يستمد قوته من طاعة الناس العمياء، ومصدر هذه الطاعة متوارث أبا عن جد.. لم يأت عن قناعة؛ وإنما أتى من أن هناك من يخبرهم بأن هذه السلطة أقوى، وهي في أساس وجودها مجرد أسماء وألقاب، وأن عليهم طاعة كل اسم من هذه الأسماء، وأن سلسلة الطاعة هذه هي التي أتت بالشرطة على باب بيت الشاعر وهو في المهد لتغير حياته على حد قوله.

الشعر في علاقته مع السياسية هو مقاومة للمستعمر وافتكاك للحرية منه، ذلك المستعمر الذي يفرق بين الناس ويمتص منهم حياتهم ويمارس عليهم إرهابه: "فالاستعمار الذي أخذ على عاتقه عنوة دور المربي والمعلم للشعوب المغزوة، كان يغير أسماءنا عن

1) https://www.youtube.com/watch?v=AE9mlT-aFzs يوم 24 جويلية2022 سا10:05

عمد، وينقلنا من أمة تامة إلى شعوب توائم يحتاج كل منها إلى شقيقه ولا يصل إليه.. وفي اللغة العربية ما بين ذلك، فنحن لا نستخدم لفظ أمة للإشارة إلى سكان الأقطار التي رسم حدودها الغزاة بل نسميهم شعوبا، والشعب من شعبته فانشعب انشعابا، أي كسرته فانكسر انكسارا وانفصل عن بقيته"[1].

يفرق المحتل بين الأمم ويمزقها حتى يسهل عليه قيادها وفق مقولة فرق تسد، يروم التفرقة والتكسير والتشعيب، والشعر يروم الوحدة والجمع والبناء، وتكمن وظيفته في لم الشمل والتوحيد وإقامة التآزر.

المستعمر قد رسم خطوطا بين أبناء الأمة الواحدة وطالب بتسميتها دولا، وطالب بتسمية هذه الدول بلدانا وطاعة من يحكمها، وعين عليها أجهزة أمن وشرطةً وحرسَ حدود وجيوشا وحكاما وسطاء، ثم باتت هذه الكائنات ذات الحدود والأسماء التي لم نخترها تتحكم في أعمارنا وأعمار أهلنا وأعمار أولادنا.

لم يكتف المستعمر باستعماره لنا وإنما عين لنا من أبناء جلدتنا من يستعمرنا كذلك، وفرضهم علينا بدون اختيار، فكأن هذه الدول المزعومة بلدانا والمفرقة تفريقا سجن قد وضعنا فيه، سجن مدجج بالأمن والحرس والجيوش لئلا نهرب منه ونتقبله طواعية[2].

---

1) https://www.youtube.com/watch?v=AE9mlT-aFzs يوم 24 جويلية2022 سا10:10

2) ينظر https://www.youtube.com/watch?v=AE9mlT-aFzs يوم 24 جويلية2022 سا10:15

أما عن وظيفة الشعر فهو انتصار واستعادة للسيادة على الأسماء كما يقول الشاعر، فإن سمى هذا المستعمر الحواجز والخطوط دولا، فإن الشاعر لا ينظر إليها كذلك، وإنما يبصر فيها دائما أسباب اتحادها والتئامها فالشعر الحقيقي هو استعادة للحرية.

يقول "في السياسة ترسم الدبابات والهراوات اسم بلادي، وفي القصيدة أسميها ما أشاء، وكل سلطة غاشمة لا تكمل إلا في خيال المحكوم، والخيال يصنعه الكلام، والشعر أكفأ الكلام، لا أعني أن المرء يقول قصيدة فينقلب العالم، ولكن خلخلة ولو بسيطة في بنية السلطة تتولد من كل جمال يتحداها

وإن النار بالعودين تذكى *** وإن الحرب أولها الكلام"[1].

الاستعمار مهما كانت سلطته فإنه ليس له سلطان على الكلام، فما بالك بسلطانه على الشعر ذاك الذي قد لا يقلب الأوضاع لكنه يساهم في خلخلتها، وببث الجمال الذي يتحداها في نفوس الناس.

"إن كانوا احتلوا الأرض فإنهم لم يحتلوا الخيال، وإن كانوا قسموا البلاد فإنهم لم يقسموا اللغة، والقصيدة الجميلة أيا كان موضوعها؛ تهدد قصورا ودبابات وأسلاكا شائكة

1) https://www.youtube.com/watch?v=AE9mlT-aFzs يوم 24 جويلية2022 ساعة10:15

كثيرة.ثم في السياسة هم يصنعون العالم وأنا أدرسه. في الشعر أنا أصنع العالم وهم يدرسونه"[1].

لنخلص مما سبق أن الشعر هو دفاع عن النفس ضد السلطة والطاعات المتوارثة من خلال الجمال الذي يتحداها ويخلخل أوضاعها، والجمال هو الشعر، والشعر لا يقسم ولا يحتل، والخيال يبقى فيه حرا دائما، فإن صنعوا عالما مكبلا بالأغلال فإن الشاعر على النقيض له عالمه الموازي الحر، والذي لا يمكن أن يستلب أو يحتل.. عالم قوامه الشعر والجمال.

يقول تميم في الشعر تحد وتذكير بأن لنا عالما حرا يجب أن نأوي إليه، وذلك ما تخشاه كل سلطة.

1) https://www.youtube.com/watch?v=AE9mlT-aFzs يوم 24 جويلية2022 سا10:15

الفصل الأول:

الأسلوبية وإجراءات التحليل

ترافق إنتاج الأدب في تاريخه مع محاولات فهمه وإدراك كنهه، وبعد ذلك وبالموازاة مع ما كان يصنع من إبداع كان هناك إبداع مواز على صعيد النقد بدأ يظهر ويتطور شيئا فشيئا، غير أننا نستطيع أن نقول إنه حتى العصر الحديث كانت المحاولات في مقاربة الأدب نقديا تخضع للجانب الذوقي أكثر مما تخضع للجانب المنهجي، وتخضع للقراءة التي تصدر عن الذائقة أكثر من القراءة التي ترتكز على أساس منهج يتحرى الدقة والعلمية، ومنه فقد كان للمناهج الحداثية دورها الأساس في أن يكون التحليل مؤسسا قدر الإمكان تأسيسا علميا، وبالحديث عن المنهج فقد كان عندنا نوعان من المناهج الحديثة؛ المناهج السياقية كالمنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي.. والمناهج النسقية كالمنهج البنيوي والأسلوبي والسيميائي.

والمنهج الأسلوبي كغيره من المناهج يختلف في اتجاهاته وضروبه ومنطلقاته باختلاف الدارسين واختلاف ثقافاتهم وتعدد زوايا نظرهم، غير أن الغاية التي يسعون إليها هي محاولة أن يكون التحليل مؤسسا قدر المستطاع تأسيسا علميا، فلا يكفي أن نقول إن الأديب يقصد كذا ويعني كذا، وإنما يجب أن يرتكز تحليلنا على ما يتيحه لنا النص من إشارات دالة ترتكز قراءاتنا لها على أساس مستند إلى نظام منهجي، وقبل الخوض في خطوات المقاربة الأسلوبية يجب علينا أن نُعرِّف ما هو الأسلوب.

تعريف الأسلوب:

تعددت تعريفات الأسلوب وتنوعت، وهو ما يعطينا كما نظريا يثري ويضيف بعضه إلى بعض في محاولتنا لرصد هذه الظاهرة التي بموجبها نستطيع مقاربة الأعمال الإبداعية ورصد مواطن قوتها وأصالتها ومكامن تأثيرها وقدرة الخلق فيها، وقد سلم الدارسون عموما بوجود الأسلوب "بالرغم من عدم اتفاقهم على تحديده وتحديد الإطار النظري الذي تتم دراسته في نطاقه، فليس هناك تعريف واحد للأسلوب يتمتع بالقدرة الكاملة على الإقناع، ولا نظرية يجمع عليها الدارسون في تناوله، ولقد أدى هذا إلى أن يقدم كثير من الباحثين في مقدمة كتبهم لعلم الأسلوب، يعرض مجموعة من التعريفات تصل في بعض الأحيان إلى نيف وثلاثين تعريفا، إلا أنه لا ينبغي أن نستنتج من ذلك على الإطلاق أن ظاهرة الأسلوب مشكوك في وجودها، فجل هذه التعريفات بالغة الفائدة ولا يمكن الاستغناء عنها"[1].

غير أننا نرى أن هذه التعريفات المتعددة تنصب في أحد المحاور الثلاثة التي ينظر الدارسون إلى الأسلوب من خلالها وهي كالتالي:

- المخاطِب أو (المتكلم – المنشئ – المؤلف)
- المخاطَب أو (السامع – المتلقي – القارئ)
- الخِطاب أو (الكلام – النص – المحتوى)

1) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1997،ص 95.

أ / الأسلوب من زاوية المخاطِب:

يعرف "كونت بوفون– Comte de Buffon" الأسلوب بقوله "إن المعارف والوقائع والاكتشافات تتلاشى بسهولة، وقد تنتقل من شخص لآخر، ويكتسبها من هو أعلى مهارة، فهذه الأشياء تقوم خارج الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب إذن لا يمكن أن يزول ولا ينتقل ولا يتغير"[1].إن هذا التعريف من التعريفات الشائعة للأسلوب، فهو يرى أن الأسلوب هو سمة صاحبه التي لا تزول ولا تنمحي، وبصمته الأصيلة في أعماله، فالمعارف والوقائع والاكتشافات يمكن أن تلبس وتخلع كالرداء، غير أن الأسلوب هو موقف من الوجود وهو الفكر الخالص نفسه، والتحويل المعجز لشيء روحي إلى الشكل الوحيد الذي يمكننا به تلقيه وامتصاصه[2]، ذلك أن الأسلوب هو تنوع الإنسان وتفرد كينونته وموقفه الخاص من الوجود، فكما أنه لا توجد ورقتا شجر متطابقتان، فكذلك لا يوجد أسلوبان لكاتبين مختلفين متطابقان لأن الأسلوب هو التمايز والتفرد.

ب/ الأسلوب من زاوية الخِطاب:

إن تعريفات الأسلوب من هذه الزاوية نجد أنها "تقوم على قاسم مشترك بينها وهو أن الأسلوب استعمال خاص للغة، يعتمد على استخدام عدد من الإمكانات والاحتمالات المتاحة والتأكيد عليها، في مقابل إمكانات واحتمالات أخرى، وأن الوسيلة الأساسية لتمييز

1) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته. ص97.
2) ينظر المرجع نفسه ص 97.

الأسلوب هي المقارنة سواء كانت صريحة أم ضمنية"[1]، فالأسلوب هو عدول عن نمط معياري معين، تحدده طبيعة الاختلافات الفردية في استعمال اللغة التي تخضع للموقف أو السياق الذي يرد الكلام فيه، فهو إذن محصلة مجموعة من الاختيارات التي يتكون بموجبها.

وهناك من يرى أن الأسلوب هو كل تأكيد وإبراز، هذا التأكيد والإبراز يضاف إلى المعلومات التي تنقلها البنية اللغوية دون إخلال بمعناها[2] وهنا لا يجب علينا أن نغفل دور القارئ وما يولده النـص من أثر فيــه "فالكلام يعبر والأسلوب يبرز، إذ أن الأسلوب كما عرفه "ميشال ريفاتير– Michel Riffaterre" ... قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بوساطة إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام، وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إذا غفل عنها تشوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة"[3]، وهذا البروز الذي يُفرض على حساسية القارئ له دلالاته وتأكيداته التي لا يمكن إغفالها في محاولتنا فك شفرات النص. وينشأ هذا البروز والتأكيد من أن منشئ النص يقوم كما يقول "بالي–Charles Bally" بإضافة ملمح تأثيري إلى التعبير والذي يكون محتواه عاطفيا، فمفهوم الأسلوب عند بالي "يتمثل في مجموعة من عناصر اللغة المؤثرة عاطفيا على

1) محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من إبريل بنغازي، ط1 سنة 1426هـ ص62.

2) ينظر صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته ص111

3) محمد كريم الكواز، علم الأسلوب ص 59.

المستمع أو القارئ، ومهمة علم الأسلوب هي البحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة، والفاعلية المتبادلة بين العناصر التعبيرية التي تتلاقى لتشكيل نظام الوسائل اللغوية المعبرة"[1].

ومن التعريفات الشائعة للأسلوب أنه طريقة الكتابة التي تتلون بصبغة صاحبها، فالأسلوب ممارسة فردية تتجلى من خلال النصوص، فهو إذن كيفية الكتابة المميزة، و"نجد موري في كتابه الذي نشره في أوائل العشرينات عن مشكلات الأسلوب يستعرض ثلاثة مفاهيم للأسلوب، فهو قد يعني الخواص الشخصية الفردية في الكتابة الأدبية، وقد يعني طريقة عرض الأفكار لغويا، أو يعني امتزاج الجانب الشخصي بالمطلق لدى الكاتب العظيم في مشاهده المكثفة الكبرى التي تشير إليه، مما يجعله تحقيقا كاملا للدلالة العالمية في تعبير شخصي خاص، ويرى أن مصدر الأسلوب يكمن في العاطفة القوية الأصيلة"[2].

لكننا يجب أن نأخذ بعين الاعتبار ونحن نتعامل مع ظاهرة الأسلوب الانعكاسات المحيطة بصاحبه.. الثقافية.. والاجتماعية.. ومرحلة كتابة النص التاريخية، ولا نقصره فحسب على الانعكاسات الفردية.

---

1) صلاح فضل، علم الأسلوب ص 98 ينظر:
Bally charles , traite de atylistique francais 3aed paris 1951.
2) المرجع نفسه ص 103.

إذن فإن الأسلوب هو الإنسان نفسه، فطريقته الفردية في رؤيته للوجود وتعامله الخاص معه يجعل تعامله مع اللغة تعاملا فرديا وخاصا أيضا، كما أنه اختيار يقع من بين إمكانات عديدة تتحكم فيه عوامل عدة، وهو كذلك إضافة ملمح تأثيري إلى تعبير محايد يفرض نفسه على شكل بروز وتأكيد في النص يتسلط على حساسية القارئ، وهذا ما يحيلنا إلى أن الأسلوب هو طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب، وهو استخدام عناصر اللغة لإحداث تأثير خاص بما يخرج بها عن المألوف، وإجمالا فالأسلوب هو استعمال خاص للغة.

علم الأسلوب أو الأسلوبية:

تعددت الاتجاهات التي تدرس وتُعنى بالأسلوب، غير أنَّ المهتمين بهذا المجال يشتركون في موقفهم من أن الأسلوبية هي علم يدرس الأسلوب، أو علم موضوعه الأسلوب، والأسلوبية وغيرها من المدارس وإن اعتمدت على رصيد لساني إلا أنها قد استقلت بذاتها علما ومنهجا له مكانته وأثره.

وإذا دققنا في المصطلح –أسلوبي وأسلوبية– فإنه "يتراءى لنا حاملا لثنائية أصولية، فسواء انطلقنا من الدال اللاتيني وما تولد عنه في مختلف اللغات الفرعية أو انطلقنا من المصطلح الذي استقر ترجمة له في العربية وقفنا على دال مركب جذره

أسلوب (style) ولاحقته (ـية aque) وخصائص الأصل تقابل انطلاقا أبعاد اللاحقة، فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي وبالتالي نسبي، واللاحقة تختص– فيما تختص به– بالبعد العلماني العقلي وبالتالي الموضوعي. ويمكن في كلتا الحالتين تفكيك الدال الاصطلاحي إلى مدلوليه بما يطابق عبارة علم الأسلوب science du style لذلك تعرف الأسلوبية بداهة بالبحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[1].

إذن فهي علم يدرس اللغة من خلال أدوات منهجية وإجرائية ضمن نظام الخطاب، ولئن كان هذا العلم متعدد الاتجاهات ومختلف الاهتمامات والأهداف والمدارس فإننا يمكن أن نخلص فيه إلى ما يلي:

- إن علم الأسلوب أو الأسلوبية علم يعنى بكل ما يتعلق بالأسلوب، ويكشف عن الخصائص المميزة (الأسلوبية) للتعبير، وإن هذا العلم أصبح جسرا يربط اللسانيات بالإبداع الفني الأدبي.
- إن أهم مبدأ تعتمد عليه الأسلوبية هو ثنائية اللغة والكلام، فاللغة نظام عام مجرد جماعي غير مقصود، والكلام استعمال فردي لذلك النظام.
- إن أيه نظرة في الأسلوب تقوم على أساس فرضية منهجية قوامها أن المدلول الواحد يمكن التعبير عنه بدوال مختلفة، مما يؤدي إلى تعدد الأشكال التعبيرية،

1) عبد السلام لمسدي، الأسلوبية وعلم الأسلوب ص 34

ينظر: مقدمة دولاس لكتاب M:riffaterre essais de stylistique structurale p 12

على الرغم من وحدة الصور الذهنية، وأن المقارنة الأسلوبية هي الوسيلة الوحيدة لكشف الخصائص المميزة لكل شكل تعبيري، أو استعمال لغوي[1].

أما مبحث الأسلوبية فهي تُعنى بما يتميز به الكلام الفني من خلال دراستها للخصائص اللغوية التي ينتقل الخطاب بموجبها من وظيفته الإخبارية إلى وظيفته الجمالية"وتُعنى بالجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية وتقف نفسها على استقصاء الكثافة الشعورية التي يشحن بها المتكلم خطابه في استعماله النوعي، لذلك حدد بالي حقل الأسلوبية بظواهر تعبير الكلام وفعل ظواهر الكلام على الحساسية، فمعدن الأسلوبية حسب بالي ما يقوم في اللغة من وسائل تعبيرية تبرز المفارقات العاطفية والإرادية والجمالية بل حتى الاجتماعية والنفسية، فهي إذن تنكشف أولا وبالذات في اللغة الشائعة التلقائية قبل أن تبرز في الأثر الفني"[2]، لكنها الآن لم تعد تقتصر في دراستها على الكلام في اللغة الشائعة كما عند بالي، بل صار اهتمامها مقتصرا على الخطاب الأدبي والفني.

إذن فالأسلوبية علم يكشف عن العناصر المميزة في الخطاب والتي يستطيع بها الباث أن يفرض على المستقبِل وجهة نظر معينة في الفهم والإدراك، فهي تعنى بما

1) ينظر: محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات ص 68.
2) عبد السلام لمسدي، الأسلوبية وعلم الأسلوب ص 41.

يحمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص[1]، كذلك تُعنى بدراسة مجالات التصرف في حدود اللغة وأثر هذا التصرف، وتهتم بتحليل العناصر اللغوية والكشف عن ظواهرها الجمالية من خلال "استكشاف العلاقات اللغوية القائمة في النص، والظواهر المتميزة التي تشكل سمات خاصة فيه، ثم محاولة التعرف على العلاقات القائمة بينها وبين شخصية الكاتب، الذي يشكل مادته اللغوية وفق أحاسيسه ومشاعره التي تجعله يلح على أساليب معينة، ويستخدم صيغا لغوية تشكل في مجملها ظواهر أسلوبية لها دلالاتها في النص الأدبي"[2]، وهي تنظر إلى الأسلوب في علاقته باللغة على أنه هندسة وتصميم روحي "فكما أن المبنى ليس مجرد كومة من الطوب والخشب والاسمنت والحديد، بل هو تصميم من خلق الروح التي أرادته وتصورته ونفذته، فإن اللغة ينبغي أن يُنظر إليها في علاقاتها بالروح التي أبدعتها أي في أسلوبها"[3].

1) ينظر: عبد السلام لمسدي، الأسلوبية وعلم الأسلوب ص 49.

2) خليل بن عودة، المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، العدد 8، المجلد الثاني، 1994،ص 99.

3) صلاح فضل،علم الأسلوب ص 14.

اتجاهات الأسلوبية:

1- الأسلوبية التعبيرية:

يعد (شارل بالي- Charles Bally) هو المؤسس للأسلوبية التعبيرية (1865-1947م) والذي قام بالربط فيها بين الوقائع اللغوية ومحتواها العاطفي والوجداني، فهو يعرفها بأنها "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية محتواها العاطفي، أي التعبير عن واقع الحساسية الشعورية من خلال اللغة وواقع اللغة عبر هذه الحساسية"[1]، تهتم الأسلوبية التعبيرية بالمضامين الوجدانية والعاطفية التي تكمن في الكلام المنطوق لتقصي بذلك الكلام الفني الأدبي من مجال دراستها "فتلاحظ العلاقة القائمة بين المحتوى الوجداني (المضمون العاطفي) والتركيب الذي جاء عليه الكلام، فإذا كان موقف الإشفاق ينتج عبارة (يا للمسكين) فإن هناك علاقة أسلوبية يمكن أن تقوم من خلال التحليل بين الشفقة والتعجب والإيجاز"[2]، إذ أن هناك رابطا بين الصيغة التعبيرية أو التركيبية ومحتوى التعبير، فمثلا "يمكن تبين المحتوى الوجداني لفعل الأمر من خلال السياق، والمتعلقات المحيطة به وموقعها منه، فهناك فرق في المحتوى العاطفي بين:

افعل لي هذا – افعل لي هذا رجاء – بربك افعل هذا – أرحني وافعل هذا .. فمع أنها جميعا عبرت عن المعنى بصيغة الأمر الموجهة إلى المخاطب المذكر، فإن

1) صلاح فضل، علم الأسلوب ص 18 .

2) محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات ص98 .

المتعلقات تشف عن محتويات عاطفية مختلفة"[1]، اهتمام بالي كان متمحورا حول المحتوى العاطفي وهذا ما صرفه عن الاهتمام بالجوانب الجمالية من خلال تركيزه على الكلام المنطوق فحسب، فكان محور بحثه يدور حول كيفية تغير دلالات محتوى الباث من خلال تغير صيغ الكلام وتركيبته التي يجيء عليها "فاللغة في كل مظاهرها تكشف في الواقع وجها فكريا ووجها عاطفيا، ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من استعداد فطري وحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون فيها"[2].

إن أساس البحث في أسلوبية التعبير عند "شارل بالي" هو البحث في العلاقة بين التفكير والتعبير، ومهمة علم الأسلوب عنده تتمثل في البحث عن الأنماط التعبيرية التي تترجم فكر وشعور المتحدثين باللغة، ودراسة التأثيرات العفوية الناجمة عن هذه الأنماط لدى السامعين[3]، وهو يقصي في دراسته لغة الجماعة، والوقائع التي تلتصق بمؤلف معين على الرغم من أنها تمثل أسلوبا، فهو ينظر إلى الأسلوبية بوصفها دراسة تنصب على الوقائع اللسانية عبر تماهيها بالمجتمع أو بطريقة تفكير معينة[4].

1) محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات ص 99.

2) عبد السلام لمسدي، الأسلوبية وعلم الأسلوب ص 40.

3) ينظر: صلاح فضل، علم الأسلوب ص 21.

4) ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2002 ، ص 17.

إن عدم اهتمام بالي بالنصوص الأدبية وإغفالها، جعل تلامذته يتجاوزونه حتى يُدخلوا في دراستهم مجال الأدب، فبالي لم يُعن بما يضيفه المبدعون في لغة الأدب وما ينتجونه فيها من نصوص راقية ذات محتوى مميز وقوي.

2- الأسلوبية البنيوية:

تعد الأسلوبية البنيوية امتدادا لآراء(شارل بالي- Charles Bally) و(سوسير Ferdinand de Saussure)، ومن أشهر روادها (ريفاتير Michel Riffaterre) و(رومان جاكبسون Roman Jacobson's) ، فهي امتداد لآراء بالي في الوصفية وآراء سوسير ومباحثه في التفريق بين اللغة والكلام، وقد ذهب سوسير إلى أن الكلمة إذا وقعت في سياق ما، فإنها لا تكتسب قيمتها إلا بفضل مقابلتها لما هو سابق ولما هو لاحق بها، أو كليهما معا، والنظام اللغوي عنده يتألف من عناصر داخلية وعلاقات خارجية، والعلاقات الخارجية تنقسم إلى قسمين تركيبية واستبدالية [1]، وقد استفاد البنيويون والأسلوبيون من هذا الطرح الناتج عن تطور الدراسات اللغوية في العصر الحديث.

وتعود تسمية هذا الاتجاه بالأسلوبية البنيوية إلى تضافرهما معا (الأسلوبية والبنيوية) حتى أخصبا لنا اتجاها جديدا يرى أن النص بنية مغلقة، نقاربها مقاربة نسقية

1) ينظر: دوسيسير، دروس في الألسنية العامة، تر صالح القدماوي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، طرابلس ليبيا، 1985 ص 186-189 .

في ذاتها ولذاتها بعيدا عن ظروفها المحيطة، من خلال مستويات النص الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية لاكتشاف كنه الخطاب واستنطاقه، والاهتمام بالعلاقات في هذه البنية والتفاعل الخلاق بينها من خلال الانطلاق من الجانب الشكلي أو السطحي للوصول إلى الجانب العميق للنصوص.

لقد طرحت الأسلوبية البنيوية مبادئها في صورة تطبيقية، وتلافوا النقص الذي وقعت فيه مدرسة "بالي" التي قصرت اهتمامها على اللغة المنطوقة دون المكتوبة، وأحجمت عن وضع تصوراتها النظرية موضع التطبيق، لكن البنيويين غمسوا أنفسهم في قلب الحركة الأدبية، وزاوجوا بين الدراسات اللغوية والنقدية، ليخصبوا الفرعين في وقت واحد[1].

ومن الذين ساهموا في إثراء الأسلوبية البنيوية "رومان جاكبسون" الذي قام بتحديد وظائف اتصالية اللغة –التعبيرية– الإفهامية– المرجعية– التنبيهية– المعجمية– الشعرية– واهتمامه كان منصبا على الرسالة ووظيفتها الشعرية، فقد اهتم وهو يبني موضوعيته في التحليل على الرسالة نفسها، أي تحليل البنى اللسانية في الخطاب الشعري دون مراعاة العوامل المقامية أو الظروف النفسية للمؤلف أو القارئ[2].

1) ينظر: محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات ص 101

2) ينظر: حسن ناظم، البنى الأسلوبية ص 79.

ويقوم هذا المنهج على أنه:

- يقدم قراءة شاملة متكاملة للنص الأدبي يساعد على تحليله تحليلا وافيا.
- يهتم بالبنية السطحية والبنية العميقة للنص.
- يقدم تحليلا شاملا للنص الشعري من حيث هندسته ومفرداته وتراكيبه، حيث يساعد الدارس الأسلوبي على ملاحظة الصيغ الغالبة في النص، وبهذه الملاحظة يمكنه تمييز الوظائف الأساس للكلمات العمدة، والوظائف الثانوية لها، وتركيب الجمل وأدوات الربط.
- يبدي هذا المنهج اهتماما واضحا بالجانب الدلالي للكلمات وعلاقاتها، وأثر هذه العلاقات السياقية في تكوين البنية الشكلية للنص[1].

غير أن ريفاتير قد انتقد كثيرا بعض آراء جاكبسون الذي عُني بالوظيفة الاتصالية التي ترتكز على ثلاثة عناصر(الكاتب- والقارئ- والنص) أو بلغة التواصل (المرسل- والمرسل إليه- والرسالة) ولم يدخل في اعتباره أن "دراسة الأسلوب بوصفه مجرد بنية تماثلات يعني تطبيق منهج ومعيار ملائمين فقط لتحليل الرسالة بوصفها سلسلة لغوية تعنى بالاتجاه نحو قواعد الشفرة، إلا أن للبنية الأسلوبية للرسالة وظيفة متميزة في التفاعل التواصلي، وهذه البنية يمكن اكتشافها فقط عن طريق تطوير كل من

1) ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1 سنة 2007 ص 136-137.

معيار ومنهج التحليل الذين يستندان إلى شرح دور الأسلوب في عملية التواصل، وبهذا فإن التحليل الأسلوبي يجب أن يعكس هذا الاختلاف في التوجه"[1]، فالأسلوب بحسب هذا الرأي يقوم على مبدأ التواصل بين عناصر الرسالة، والأخذ بالاعتبار ظروف التواصل إلا أن ريفاتير"بقي مستندا في تحليلاته الأسلوبية إلى بنية النص اللسانية، بيد أنه لم يقصر عنايته على هذه البنية، وإنما حاول أن يضع بؤرة أخرى للتحليل الأسلوبي تنظر إلى العوامل المقامية والوظيفة الاتصالية بوصفهما مقررين أساسين لوظيفة الأسلوب، ومن هنا تمثلت هذه البؤرة بالقارئ"[2]، اهتمت الأسلوبية مع ريفاتير بالقارئ ولم تغفل دوره، وجعلته أساسا في عملية التواصل والتي بدونه لا تكون هناك أي فاعلية للأسلوب، وعلى القارئ أن تكون له مقدرة أدبية وذوق جمالي يمكنه من فك شفرات النص.

3- الأسلوبية الأدبية:

تعرف الأسلوبية الأدبية أيضا باسم أسلوبية الكاتب، والأسلوبية التكوينية، والأسلوبية النفسية، وقد جاء (ليو سبيتزر Leo Spitzer – 1887 – 1960 م) ليطور هذا الاتجاه وليكون من أبرز أعلامها فقد "تأثر بنظرة بندتو كروتشه وكارل فوسلر إلى اللغة بوصفها تعبيرا فنيا خلاقا عن الذات"[3]، ركز هذا الاتجاه على اللغة ودورها في

1) تايلور تالبوت، مقال، ريفاتير والأسلوبية العاطفية – تر فاضل تامر – في مجلة الثقافة الأجنبية، ج1، ع1، 1992، ص6.

2) حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ص 74.

3) المرجع نفسه ص 34.

تشكيل ظاهرة الأسلوب فأسلوبية سبيتزر"تبدأ باللغة لتنتهي بالنفس مستكشفة عبر اللغة أسلوبها الذي يترشح عنه وضع نفسي معين"[1]، وقد ظهر هذا الاتجاه ردا على أسلوبية بالي التعبيرية التي أهملت في دراستها ما يضيفه المبدعون إلى اللغة الفردية، فظهرت هذه الأسلوبية "لسد الفراغ الواقع بين الأدب واللسانيات وبناء علم عام للدلالة لتفسير هذا النظام الدال الذي هو الأدب"[2].

تتلخص خطوات الأسلوبية الأدبية عند صاحبها في أن المنهج ينبع من الإنتاج الأدبي وليس من مبادئ مسبقة، كما أن هذا الإنتاج كل متكامل وكل عمل مستقل بذاته، والتفاصيل ينبغي أن تعيدنا إلى محور العمل الأدبي، ومن المحور نستطيع أن نرى من جديد التفاصيل، ويمكن أن نجد مفتاح العمل كله في واحدة من تفاصيله، كما أن اختراق العمل الأدبي من محوره إلى تفاصيله يتم من خلال الحدس الذي تمحصه الملاحظة في جيئة وذهاب؛ من محور العمل إلى حدوده والعكس، والحدس نتيجة الموهبة والتمرس والتجربة[3].

تبتدئ المقاربة الأسلوبية من القارئ الذي بواسطة حدسه يرى ما يلفت انتباهه في النص، ليدعم بعدها ما استخلصه بشواهد أسلوبية، وتتم هذه القراءة عبر النظر إلى النص

1) حسن ناظم ، البنى الأسلوبية ص 35.

2) حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1988، ص93 .

3) ينظر: محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات ص 102-103

ككل ومن ثم تفكيكه إلى جزئيات وإعادة دمجها لتنتج لنا قراءة جديدة مدعومة بشواهد أسلوبية إذ "ينبغي أن نذهب من سطح الأثر إلى مركزه الفني الداخلي، وذلك بأن نلاحظ أولا الدقائق في مستوى السطح البارز للعيان في كل أثر على حدة، ثم نجمعها ونبحث عن كيفية دمجها في المبدأ الإبداعي الكامن في ذهن الفنان، ثم نرجع البصر إلى سائر مجالات الملاحظة، وبعد ثلاث أو أربع من هذا الذهاب والإياب، يمكن للباحث أن يدرك مدى توفيقه في الظفر بمركز الأثر النابض، أي شمس النظام الفلكي أو إخفاقه في موضع جانب منه"[1].

ومن أهداف الأسلوبية الأدبية لسبيتزر"الكشف عن شخصية المؤلف عبر تفحص أسلوبه أو بناه الأسلوبية في النص الأدبي، وأن أسلوبيته تدخل في حسابها فكرة الانحراف عن المعيار الذي يتمثل بخروج بنى النص عن الاستخدام الاعتيادي للغة، وأنها توجد انحيازا للنص من أجل معالجته معالجة أسلوبية"[2].

4- الأسلوبية الإحصائية :

يحاول هذا الاتجاه أن يكون دقيقا في مقاربته للأساليب من خلال اعتماده على معايير موضوعية لتمييز بعض الخصائص اللغوية على اعتبار أنها سمات أسلوبية "وتتجلى أهمية الإحصاء هنا في قدرته على التمييز بين السمات اللغوية التي يمكن

1) حسن ناظم، البنى الأسلوبية ص 39.
2) المرجع نفسه ص 37.

جعلها خواص أسلوبية، والسمات التي ترد في النص ورودا عشوائيا، أما كيفية التمييز فتتم من خلال التعرف على العدولات في النص، وعلى التفريق بين العدولات المتفردة الدالة المرتبطة بالسياق، وغيرها من العدولات التي لا قيمة لها، ثم إن إلحاح المؤلف على أنماط معينة من العدولات، وإيثارها على غيرها من البدائل المتاحة أمامه، وما قد تسفر عنه المقارنة بين النص المدورس، والنمط المعياري، كل ذلك يعد من المقومات الأساسية لتمييز الأساليب وهو يستدعي في النهاية إحصاءات كمية دالة"[1]، وينبغي التأكيد على أهمية التفريق بين التكرارات التي ترد ورودا عشوائيا، والتكرارات المرتبطة بسياق النص والتي تكون لها دلالاتها التي تخدمنا في التعرف على النزعات المركزية في النص.

على أنه يجب الانتباه إلى أن الإحصاء هو إجراء توظيفي يساعد في تفحص النص واستكناه أبعاده، لا أن تكون جداول الإحصاء الرقمية مقصودة لذاتها[2]، فما يحدد أهمية السمات التي وقع عليها الإحصاء هو دارس الأسلوب، حتى يتمكن بذلك من الحصول على مؤشرات غير زائفة.

يمكننا الإحصاء من الوقوف بدقة على تعداد استخدام كلمات معينة، أو صيغ معينة.. طول الجمل وقصرها.. تراكيب يؤثرها الكاتب أو صور بيانية يزيد تواترها، وهذا لإضفاء موضوعية معينة على الدراسة "ولتجنب مشكلات متأصلة في النمط الذاتي من

1) محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات ص 104 .

2) ينظر: فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2003 ، ص19

التحليل، ولكي نكافح من أجل نوع أكثر علمية وموضوعية من الدراسة، فإن عددا من الأسلوبيين قدموا – خلال العقود القليلة الماضية – نوعا كميا من الدراسة، مستخدمين أدوات التحليل الإحصائي ومختبرين الجوانب القابلة للإحصاء من النصوص المختلفة، ومقارنين إياها بالمعايير لاكتشاف أية اختلافات تمثل الانحراف الفردي عن المعيار، أو الدرجة الاعتيادية للانحراف العشوائي الذي يحدث على الأرجح في عينات مختلفة من مجموعة معينة من النصوص"[1].

وعلى الرغم من أهمية المنهج الإحصائي إلا أن هناك مآخذ عليه يوردها (ستيفن أولمان – Stephen Ullmann 1914–1976) فيما يلي:

- "أولا: إن الطريقة الإحصائية تعوزها الحساسية الكافية لالتقاط بعض الملاحظات الدقيقة في الأسلوب كالظلال الوجدانية والأصداء الموحية والتأثيرات الإيقاعية الدقيقة وما إلى ذلك.
- ثانيا: البيانات العددية يمكن أن تضفي دقة زائفة على معطيات أشد تعقيدا أو أصعب ضبطا من أن تسمح بمثل هذه المعالجة.
- من أكبر المآخذ فيما يسمى بطريقة الإحصاء الأسلوبي أنها لا تراعي تأثير السياق مع عظيم خطره في التحليل الأسلوبي .

---

1) حسن ناظم، البنى الأسلوبية ص 48

ينظر : Milic, Louis ,T – Autocoding in Computational Stylistics – in : CurrenT trends in Stylistics – p 265

- وثمة خطر آخر في هذه الطريقة وهي أنها تقدم الكم على الكيف، وتحشد عناصر شديدة التباين على صعيد واحد بناء على تشابه سطحي فيما بينها.
- ربما أفضت قائمة هائلة من الأرقام إلى نتيجة لم تكن لتخفى على العين المجردة أو لتحتاج لشدة وضوحها إلى إثبات"[1].

وعلى الرغم من هذه المآخذ إلا أنها لا تقلل من شأن وفائدة استعمال الإحصاء إذا أخذنا بعين الاعتبار ألا يكون الإحصاء مقصودا لذاته وإنما تعاملُنا معه يجب أن يكون باعتباره إجراء مساعدا ليس إلا، فالكلمة تتعزز عبر التكرار لتشكل لنا قيمة أسلوبية يتعامل معها الباحث من خلال حدسه وتجربته وفق الضرورة التي يمليها عليه النص، كما أن "المنظور الإحصائي قد يفيد في تزويدنا بمؤشر تقريبي لمعدل تكرار أداة خاصة ودرجة تكثيفها في العمل الأدبي، فمما لا ريب فيه أن تكرار ظاهرة معينة مرة واحدة، أو عشر مرات، أو مائة مرة في الكتاب الواحد له دلالات مختلفة، وكثير من الدراسات التي تدور حول الأسلوب لا تقدم بيانات دقيقة عن هذا الأمر، وينبغي تذكر قاعدة ديكارت الذهبية التي يقول فيها – لابد أن نعد من كل ناحية ترقيما كاملا ومراجعات عامة نتأكد بعدها من أننا لم نغفل شيئا–"[2].

1) أولمان ستيفن، اتجاهات جديدة في علم الأسلوب ضمن كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي (مقالات مترجمة) شكري عياد، دار العلوم السعودية، ط1 ، 1985، ص 106–107

2) صلاح فضل، علم الأسلوب ص 272.

مقومات التحليل الأسلوبي:

يُقصد بالمقومات استنادا إلى ما جاء في قواميس اللغة "مقومات اسم فاعل من قوّم –كل ما يتألف أو يتركب منه جسم أو جهاز أو مشروع من عناصر أساسية تسهم في قيامه ووجوده وفاعليته"[1]، والتحليل الأسلوبي له مقومات أساسية يستمد منها وجوده وفاعليته ويرتكز عليها، فإذا كانت مقومات الأسلوب حسب ما جاء في التعاريف: هي الاختيار أو الإضافة أو العدول وغيرها؛ فإن التحليل الأسلوبي يعنى بالنظر في هذه المقومات للوقوف عند فاعليتها التعبيرية المتمثلة في التأثير والإيحاء، وفي هذا الشأن يقول كراسو"لا يتسنى لأحد أن يناقضنا إن نحن أكدنا أن الكاتب لا يفصح عن حسه ولا عن تأويله للوجود إلا إذا مُدَّ بمعاول ملائمة، وليس للأسلوبي من عمل سوى فحص تلك المعاول"[2].

ومما يجدر بنا التنبه له أنه لا توجد خطة واحدة تُعتمد في التحليل الأسلوبي، ولا وصفات جاهزة وقواعد ثابتة، بل هو مجال شاسع يختلف فيه الدارسون باختلاف ثقافاتهم

1) ينظر : موقع المعاني الجامع
https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D9%85%D9%82%D9%88%D9%85-%D9%85%D9%82%D9%88%D9%85/ يوم 24 أوت 2022 سا00:20

2) عبد السلام لمسدي، الأسلوبية وعلم الأسلوب ص 44

ومنطلقاتهم وأهدافهم، غير أننا يمكن أن نجمل "ثلاثة عناصر يتعامل معها التحليل الأسلوبي:

- العنصر اللغوي: إذ يعالج التحليل نصوصا قامت اللغة بوضع رموزها.
- العنصر النفعي: الذي يؤدي إلى إدخال عناصر غير لغوية في عملية التحليل كالمؤلف، والقارئ، والموقف التاريخي وهدف النص الأدبي وغير ذلك.
- العنصر الجمالي الأدبي ويكشف عن تأثير النص في القارئ ولا يفترض في التحليل الأسلوبي أن يكون كاشفا في جميع الحالات عن تلك العناصر الثلاثة، فقد يهتم بفحص مكونات عنصر واحد غافلا عن العناصر الأخرى"[1].

إذ قد يكون التركيز في الدراسة على عنصر من هذه العناصر، ولكن لا يجب إغفال أنها مترابطة، وأن تناولنا للنص وإنتاجه وتلقيه وإدخال العناصر اللغوية وغير اللغوية في فهمه وتحليله هو الطريقة الأضمن، وكما أشرنا فإن البداية قد تعتمد على "مبدأ التذوق الشخصي فإنه لا يضحى نتيجة لذلك بأهمية الحدس في بدء الدراسة ولا بضرورة التقويم الشخصي خلال عملية التأويل الأسلوبي في نهايتها، على أن تكون إجراءات التحليل الأسلوبي الواقعة بعد ذلك خاضعة لمنهج علمي منظم قابل للاختبار والنقد"[2].

1) محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات ص115 .
2) المرجع نفسه ص116.

كما أن نتائج المقاربة الأسلوبية تبقى تأويلا يرتكز على أدوات إجرائية تتسم بالمرونة في محاولة لاستنطاق النص والتعامل معه، فمن خلال أن الأسلوب ليس معطى بديهيا أو مباشرا أو جوهرا ثابتا، فكذلك إدراك النص لا يتم "دفعة واحدة وبشكل نهائي، إنه مدرك بالممارسة، لأنها إنجازه وهو مستمر بها، لأنها سفينه إلى الدوام قراءة وتفسيرا وتأويلا، والأسلوبية في درسها له لا تعنى به من حيث هو جوهر ثابت، بل هي لا تراه كذلك، ولذا فإنها لا تدعي الإحاطة به فهما ولكنها تعمل على توسيع فهمه، ولكي تبلغ غايتها المرجوة هذه، فإنها تتعدد به قراءة وتفسيرا وتأويلا، ولما كان حالها معه كذلك؛ فقد انقسمت به طرائق قددا، وصار الأسلوب بالنسبة إليها ليس تعبيرا عن جوهر، وإنما هو تعبير عن متغيرات لا تنتهي"[1]، ومنه فإن التأويل يكون إبداعا وإنتاجا ثانيا للنص يعاد فيه بناء الأسلوب – والذي هو غير ثابت أو ساكن كما أشرنا – أثناء عملية التلقي.

1-الاختيار:

تعنى الدراسة الأسلوبية في النظر في مبدأ الاختيار والتأليف، ولهذين العنصرين دورهما في تشكيل الأسلوب وإعطائه فرادته وخصوصيته، "فتحديد الأسلوب على أنه اختيار، محور أساسي من محاور الدراسات الأسلوبية التي قدمت الأسلوب على أنه متصل بوعي المبدع وبذاتيته التي تميزه عن الذوات الأخرى، فتفاوت الأسلوب ربما يكون

1) منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب سورية، طبعة01، سنة 2002، ص41 .

قائما على طبيعة الاختيار الذي يعد عنصرا أساسيا من عناصر عملية الإبداع"[1]، فطبيعة اللغة تتيح للمستعمل إمكانات عديدة للتعبير عن واقعة محددة، ولكنه يتخير من بين هذه الإمكانات الألفاظ أو العبارات التي تجعل كلامه أكثر قدرة على التوصيل والتأثير.

تشبه عملية الاختيار والتأليف عملية البناء وكلاهما يمران بمرحلتين:

- المرحلة الأولى: اختيار المادة الخام التي يصاغ منها البناء، فكما يجد الباني نفسه أمام مجموعة من المواد الإنشائية ليختار إحداها تبعا لطبيعة الموقع والمكان والهدف، فإن المتكلم أو الأديب يجد أمامه كذلك قائمة من العناصر اللغوية المختلفة يتخير منها ما يلبي مقاصده ويلائم السياق.
- المرحلة الثانية: التنسيق بين المواد التي اختيرت للبناء، فكثيرا ما تتشابه المواد الخام في بيوت المدينة، ولكن يختلف تنسيقها من حيث الشكل واللون وطريقة وضعها، مما يجعل إحداها آية في فن العمارة ويجعل الأخرى مأوى سكن بسيط خال من الفن، وكذلك الأمر في تركيب الكلام، فيمكن أن يختلف المستوى الجمالي للصيغ أو التركيب اختلافا كبيرا تبعا لنوع التركيب ومقدار تناسب أجزائه[2].

1) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ص 172.

2) ينظر: محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات ص 83- 84 .

يكتسب الأسلوب قوته من طبيعة الاختيار التي تحددها طبيعة الشخصية فمن حيوية الشخصية وقوتها تُستمد الكلمة، وهي بهذه الحيوية والقوة تؤثر في الآخرين وتفرض نفسها عليهم[1]، واختيار الشاعر لفظة دون غيرها، يبين ما لهذه اللفظة من قدرة على نقل تجربته الشعورية ورؤيته.

ويمكننا أن نميز خمسةَ مستويات للاختيار:

- اختيار الغرض من الحديث(الإبلاغ– الدعوة –الإقناع –اكتساب معلومات معينة أو قد يكون الغرض جماليا ...)
- اختيار موضوع الحديث، يختار الأشياء التي يريد الحديث عنها، وبناء على ذلك تتحدد إمكانيات الاختيار التي لها قيمة معينة.
- اختيار الرمز اللغوي (الرموز الطبيعية – الرموز الدينية – التاريخية ...)
- الاختيار النحوي: ويختار المتكلم التراكيب النحوية التي تكون قواعد صياغتها إجبارية مثلا جملة استفهامية أو جملة خبرية...
- الاختيار الأسلوبي: ويعثر المتكلم على الاختيار الأسلوبي من الإمكانات الاختيارية المتساوية دلاليا[2].

1) ينظر: محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات ص 172 .
2) ينظر: المرجع نفسه ص 167–168.

لذا فإن الاختيار يشكل سمة أسلوبية يمكن فحصها وتبين إمكاناتها الدلالية، وفي هذا الصدد نجد أن المحللين الأسلوبيين يرتكزون في مقارباتهم للنصوص الأدبية في ضوء الاختيار على عناصر ثلاثة:

- ينطلق بعضهم من المرسِل فيدرس اختياراته ودوافعها في عملية الإبداع.
- ينطلق بعضهم من المتلقي فيدرس ردود الأفعال والاستجابات التي يبديها حيال المنبهات الأسلوبية في النص، فالأسلوب ههنا هو قوة ضاغطة على حساسية المتلقي.
- ينطلقون من وصف النص ذاته، فيكون الأسلوب عندهم إما عدولا عن نمط معياري شائع، أو إضافة إلى تعبير محايد أو سمات لغوية تتنوع بتنوع السياق[1].

ثم تلي مرحلة الاختيار مرحلة التأليف أو التركيب وفيه تُضم الكلمات بعضها إلى بعض بشكل أفقي، وفق ما تقتضيه قواعد اللغة وتسمح به مجالات التصرف، ويمكننا البحث في التحليل الأسلوبي عن أسباب ودلالات تفضيل تركيب معين على سواه، فكل "تركيب أسلوبي يتضمن أبعادا دلالية تخصه، وأن أي تغيير في بنية التركيب بتقديم أو تأخير في بعض وحداته اللغوية، أو تعريف أو تنكير أو إظهار أو إضمار، كل ذلك يكون بهدف ويتقصده المنشئ، عن وعي وإدراك، ولا يمكن أن تظهر خاصية أسلوبية في

1) ينظر: مازن الوعر، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، مجلة عالم الفكر، المجلد 22، العدد 3 و4، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994 م، ص153-154.

التركيب دون قصد، فمهما كان التغيير طفيفا في التركيب فإنه يأتي استجابة لنسق"[1]، فاختلاف التراكيب يفضي إلى اختلاف المعاني، ويفضي إلى صورة مقصودة يهدف إليها المنشئ.

2-الانزياح:

يعدُّ الانزياح ظاهرة أسلوبية توقف عندها الدارسون وشملوها بعنايتهم، حتى إن تعريف الأسلوب على أنه انزياح هو من التعاريف الشائعة "فالانزياح هو انحراف الكلام عن نسقه، وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته، وقد قسم الأسلوبيون اللغة إلى قسمين:

- المستوى العادي: ويتجلى في هيمنة الوظيفة الإبلاغية على أساليب الخطاب.
- المستوى الإبداعي: وهو الذي يخترق الاستعمال المألوف للغة، وينتهك صيغ الأساليب الجاهزة، ويهدف من خلال ذلك إلى شحن الخطاب بطاقات أسلوبية وجمالية تحدث تأثيرا خاصا في المتلقي"[2].

1) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة الجزائر الجزء الاول،د.ط،2010 ص190.

2) المرجع نفسه ص 198.

فالانزياح هو ما يميز اللغة الأدبية عن لغة الاستعمال العادي بما يحدثه من تأثير ومفاجأة وجذب انتباه وخروج عن المألوف والمتوقع، وبواسطته يتحقق البعد الجمالي في النصوص "ولعل ذلك يعود إلى أن الانزياح يعد من أهم الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الأدبي عن غيره، لأنه عنصر يميز اللغة الأدبية، ويمنحها خصوصيتها وتوهجها وتألقها، ويجعلها لغة خاصة تختلف عن اللغة العادية، ولذلك نرى كبار نقاد الأدب من أمثال (سبيتزر) و(جورج مونان) و(تودوروف) و(جان كوهن) يتخذون من ظاهرة الانزياح في النص الأدبي أساسا للبحث في الخواص الأسلوبية التي يتميز بها مثل هذا النص"[1].

إن منشئ النص عندما ينزاح أو ينحرف عن المعيار فلكي يكون تعبيره أقوى وأوضح، وذلك من منطلق أن الاستعمال العادي للغة لا يفي بالتعبير عن طاقاته الشعورية وعن الصراع القائم بينه وبين اللغة، كذلك فإن كل انزياح يوازيه انزياح مواز كما يرى (سبيتزر) فالانزياح اللغوي عن نموذج الكلام الجاري في الاستعمال هو تعبير مواز عن الإشارة النفسية المنحرفة عن المألوف في حياتنا النفسية[2].

وانطلاقا من ذلك يمكننا الانزياح من مقاربة النصوص الأدبية من خلال التعرف على الانزياحات في النصوص للوقوف عند دلالاتها الموازية المبطنة "فرصد ظواهر

1) أحمد غالب الخرشة، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط 1، 1435هـ ص 14.

2) ينظر: يوسف أبو العدوس ، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ص 185

الانزياح في النص يمكن أن تعين على قراءته قراءة استبطانية عميقة، ومن هنا تكون ظاهرة الانزياح ذات أبعاد دلالية وإيحائية تثير الدهشة والمفاجأة، وتظهر أهمية الانزياح في خلق إمكانات جديدة للتعبير، والكشف عن علاقات لغوية جديدة تهدم ما تربى عليه الذوق وما تأسس عليه في معرفة الإنسان الأولية"[1].

أما عن أنواع الانزياح فهي كثيرة تتعلق بالجانب النحوي والصرفي والتركيبي والبلاغي والصوتي، ومن مظاهرها التقديم والتأخير.. الحذف.. الإيجاز.. الانتقال من أسلوب إلى أسلوب آخر لإحداث تأثير فني معين.

غير أنه تجدر الإشارة إلى أن الإشكال يقوم أحيانا في تحديد طبيعة ما يتم الانزياح عنه وهو ما يسمى بالقاعدة.. والنسق.. واللغة العادية.. والتعبير الشائع أو الدارج.. والمعيار في تحديد الانزياح أمر نسبي، فما يعده أحد ما انزياحا قد لا يعتبر عند غيره انزياحا، وما تعتبره ثقافة ما انزياحا قد لا تعتبره ثقافة أخرى انزياحا وكذلك الأمر بالنسبة إلى عصر من العصور بالنسبة إلى عصر آخر.

أما عن محاذير الانزياح فهي أنه لا يمكن تحديده بدقة، وليست هناك آليات منهجية محددة لضبطه، وإذا أخذنا بالاعتبار النصوص التي لا تنزاح عن قاعدة ما فهل يمكن اعتبارها نصوصا بلا أسلوب؟

1) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ص 196.

3-الكلمات المفاتيح:

في مقاربة أي نص إبداعي لا ينبغي لنا أن نغفل عما للكلمات المفاتيح من دور في فهمه وفتح مغاليقه، لاسيما تلك الكلمات التي تتردد فتكون وميضا قد يقودنا في وجهتنا ويمنعنا من أن نضيع في متاهات النص، ونقصد بالكلمات المفاتيح تلك الكلمات "التي يكون لها ثقل تكراري وتوزيعي في النص بشكل يفتح مغاليقه ويبدد غموضه، وهي تمثل منهجا مهما في المناهج الستة للنقد الألسني وهي منهج إمكانيات النحو، ومنهج النظم، ومنهج تحليل الانحراف، ومنهج الاختيار، والمنهج الإحصائي، ومنهج الكلمات المفاتيح"[1].

وتكرار كلمات معينة يشير إلى أن لها دلالة خاصة ناشئة من ثقلها التكراري وتوزعها في النص، وتحديدها وتحليلها يمكن القارئ من سبر أغوار النص وأبعاده ومكنوناته سبرا أكثر دقة وإحكاما، غير أنه يجب "أن نفرق بين الكلمات المفاتيح والكلمات الرئيسة وهي الكلمات أو العبارات التي يستخدمها كاتب معين بكثرة، على حين أن الكلمات المفاتيح هي تلك المواد المعجمية التي يزيد تكرارها من دلالتها فوق ما يكون لها في الوضع الطبيعي المعتاد، ولدينا مصطلح ثالث قد يختلط بالمصطلحين السابقين وهو الكلمات السياقية التي يرجع تكرارها إلى الموضوع أكثر مما يرجع إلى أي اتجاه

1) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ص 199.

سيكلوجي أو أسلوب ثابت عميق"[1]، إذن فالمعيار في هذا التفريق يحدده نظر الدارس وتذوقه الجمالي، فالكلمات التي يكون لها أبعاد دلالية إضافية يؤكدها التكرار ومستوى توزعها في النص؛ هي ما يمكن أن نعول عليه في عملية مقاربتنا للنصوص، وهي ما يمكننا من اختبار آثارها على التحليل بالملاحظة والتجريب حتى نغوص إلى البنية الداخلية الدالة للعمل الأدبي.

1) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق ص.198.199

الفصل الثاني: جماليات الإيقاع بين النسق العمودي والنسق الحر

يعد الإيقاع ركيزة من الركائز التي يقوم عليها الشعر، وبالتالي فإنه يندرج ضمن المستويات التي يتشكل بموجبها الخطاب الشعري، عنيت به الأسلوبية في مقاربتها للنصوص الشعرية وغيرها من المناهج لما له من أثر جوهري في تشكيل النصوص، فالعلاقة التي تربط بينه –أي الإيقاع– وبين المعنى ليست علاقة جمالية أو تزيينية فحسب بل هي علاقة تفاعل وتواشج إذ هو توكيد للمعنى وإضفاء عليه، وهو خاصية جوهرية في الشعر وليس إقحاما عليه من خارجه، ويكمن دوره في أنه "يضبط وينظم العناصر التي يتألف منها الخطاب الشعري، ويقوم بتوزيعها على مقاطع أو فواصل زمنية نابعة من توزيع عناصر الإيقاع، وهذا التنظيم القائم على التتابع والتوالي يشكل الأسلوب الذي تمتاز به لغة الشعر"[1]. لذا فهو بنية من بنيات النص التي ينتظم الخطاب الشعري بموجبها على نحو متفرد تحدده خصوصية التجربة الشعرية، وهو كذلك مرتبط بالحالة النفسية السابقة لعملية الإبداع عند صاحبها.

وبوصف الإيقاع دالا نصيا كغيره من الدوال الأخرى فإنه يعطي "الدلالات بطريقة مجازية على نحو يجعل هذه الدلالات متعددة وكثيفة والقصيدة الرديئة كما يقول–لوتمان– هي القصيدة التي لا تحمل إعلاما أو تحمله بكميات غير كافية، أما القصيدة الجيدة فهي التي تحمل إعلاما شعريا تكون فيه كل العناصر متوقعة وغير متوقعة في آن، والإيقاع

1) مفيدة بنوناس، أسلوبية الخطاب الشعري في ديوان الحكيم أبي الصلت أمية بن عبد العزيز، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2014–2015م ، ص83.

من أهم العناصر الفاعلة في هذا الشأن"[1]، فهو تخطيط النفس المبدعة قبل كل شيء، يرتفع به مستوى القصيدة أو ينخفض، فالقصيدة الجيدة هي القصيدة ذات الإيقاع الجيد الذي يبني المعنى ويتواشج معه، والقصيدةُ معزولةً عن إيقاعها الخاص هي كلامٌ مختزل يشوبه الخلل في عملية التعبير والتواصل.

وبالحديث عن ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري؛ فإنه يجدر بنا التنويه على أن آراء الباحثين قد تباينت حول هذه الظاهرة التي لا يمكن حصرها تحت ظاهرة صوتية معينة كالوزن والقافية أو قواعد العروض؛ فهي أشمل من كل ذلك، فالإيقاع "هو مجموعة متكاملة أو عدد متداخل من السمات المميزة التي تتشكل بجانب عناصر أخرى، من الوزن والقافية الخارجية – أحيانا– ومن التقفيات الداخلية بواسطة التناسق الصوتي بين الأحرف الساكنة والمتحركة، يضاف إلى ذلك ما يتصل بتناسق زمنية الطبقات الصوتية داخل منظومة التركيب اللغوي من حدة أو رقة أو ارتفاع أو انخفاض"[2].

وباعتبار الإيقاع أشمل من الوزن فهو أقدر على استيعاب تقلبات النفس المبدعة، فهو يتنامى مع المد الشعوري لصاحبه ولا يمكن بدون مقاربته الوصول إلى المعنى النابض في النصوص، وهو كما يقول "أدونيس" أن الإيقاع في اللغة الشعرية لا يتحدد

1) سيد البحراوي، البنية الإيقاعية في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1992 ص08

2) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف الإسكندية، مصر، 1987، ص1.

بالقافية أو الجناس أو تزاوج الحروف وتنافرها، فهذه من مظاهر الإيقاع الخارجية، بل إنه يتجاوزها إلى الأسرار التي تصل فيها النفس والكلمة .. بين الإنسان والحياة[1] .

إن ما قد شهدته القصيدة المعاصرة من تطور على مستوى المضمون أو على مستوى الشكل قد حرر الشعر من بعض قيوده القديمة، فقد تطلب الواقع الفني بناء على مقتضيات الحداثة مزيد عناية بهذا المستوى من مستويات الخطاب الشعري، فالشعراء المعاصرون قد اختزلوا البنية الخارجية للإيقاع لتتيح لهم تحقيق أكبر قدر من التوسع الدلالي، لمحاولة التوفيق بين الإمكانات الشكلية والإمكانات المضمونية، وكانت التضحية بالمستوى الخارجي لحساب المستوى الداخلي للإيقاع هو الاختيار الذي فرض نفسه على شعراء الحداثة، ومن ثم كان الاهتمام بمستوى الإيقاع الداخلي الذي يتحكم في عملية الاختيار[2].

إلا أن هناك شعراء كثيرين ومن بينهم "تميم البرغوثي" قد زاوجوا في كتابة نصوصهم الشعرية بين الشكل القديم للقصيدة والشكل المنفتح الجديد، فتراوحت كتابات قصائدهم بين الكتابة على نمط الشعر العمودي ونمط شعر التفعيلة والشعر المنثور، بل إننا نجد قصيدة واحدة يتعدد فيها إدراج أكثر من شكل شعري، ما يتيح للشاعر مزيدا من الحرية في التعبير، والقصد من وراء ذلك الربط بين ما هو قديم وما هو جديد تأكيدا على

1) ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت ط 4، 1983 ص 94 .

2) ينظر: محمد فكري عبد الرحمان الجزار، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب جامعة المنوفية، القاهرة، 1994، ص28

الثراء الدلالي الذي قد تمنحه هذه العلائقية من خلال هذا الربط، فقد عد اقتصار الكتابة على الشكل الكلاسيكي للإيقاع فحسب في نظر البعض عائقا أمام استيعاب اندفاعية التجربة الشعرية في حيويتها وحركيتها، بسبب أنه "لا يتلاءم والحرية التعبيرية من جهة، ولا يتلاءم من جهة أخرى والنظرة الجمالية الجديدة، وهو ما اقتضى إيجاد شكل إيقاعي يحقق ما قد عجز عنه ذلك الشكل، فظهر الشكل الإيقاعي غير المحكوم بضوابط نمطية جاهزة سلفا(...) حيث أصبح هذا الشكل هو المعادل الإيقاعي للتجربة الشعرية الخاصة بهذا النص أو ذاك"[1].

وتجربة "تميم البرغوثي" الشعرية تجربة خصبة إذ انساق وراء ما تتطلبه الحداثة غير مغفل الكتابة وفق الموروث الشعري التقليدي، فولدت لنا تجربته ما يمكن تسميته بالوحدة بين طبيعة الرؤيا الشعرية ومختلف العناصر المكونة لها، ذلك أن الإيقاع عنده أصبح أوسع من مجرد الوزن والقافية؛ فبلإضافة إلى الإيقاع الصوتي صار من الممكن الحديث عن إيقاع الصورة الشعرية وإيقاع الدلالة عند شاعرنا، وصار الوزن والقافية

1) سعد الدين كليب، وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،د ط،1997 ص31.

كمعيارين للشعر في النقد القديم ليسا شرطا، وإنما تم التعامل معهما كعنصرين بنائيين يمكن ألا يتوفرا في النص الشعري دون أن يقلل ذلك من شعرية هذا النص[1].

وبناء عليه فإننا سنحاول أن نقارب في هذا الفصل أسلوبيا مستوى الإيقاع عند "تميم البرغوثي" بتمظهراته الخارجية ممثلة في أوزانه الشعرية البسيطة وأوزانه الشعرية المركبة وتداخل البحور وازدواجية الشكل في قصائده، وكذلك المستوى الداخلي للإيقاع ممثلا في عملية التكرار (تكرار الحروف/ تكرار المقاطع/ تكرار الألفاظ/ تكرار اللازمة/ تكرار البداية...) و التجنيس الصوتي والتوازي، وما يهمنا في مقاربتنا للإيقاع بتمظهراته الداخلية والخارجية عند "تميم البرغوثي" في شعره السياسي هو البحث عن دور الإيقاع وأثره في معاني الشعر السياسي، ومدى خدمته في نقل أفكار ورؤى الشاعر السياسية باعتبار أن الإيقاع مستوى مواز آخر له دوره الوظائفي.

أولا- المستوى الخارجي للإيقاع:

1-الوزن:

وهو من مكونات الإيقاع الخارجي في الشعر ومثالا عليه الأوزانُ العروضيّةُ الخليلية، وهي وإن حاول الشعراء الحداثيون التلاعب في نظامها بالزيادة أو النقص أو التغيير أو حاولوا التقليل من شأنها في قصائدهم؛ إلا أنها تثبت فاعليتها بتواجدها المكرر

1) ينظر: سامية راجح أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، رسالة دكتوراه، جامعة العقيد، الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها ص 126.

في قصائدهم جنبا إلى جنب مع القصائد ذات نمط التفعيلة، أو القصائد التي تسمى بقصائد النثر، ذلك أن للأوزان قيمة تُؤدى بها الانفعالات، كما أنها ترتبط بالأحاسيس الفطرية لدى الإنسان وما يتصل بها من تفريغ بايولوجي، مما يجعل منها التعويض الضروري والحيوي لتوترات النفس وانفعالاتها[1]، كما أن الوزن هو "الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص"[2].

الوزن هو مجموعة من التفاعيل العروضية التي تتجاور في نسق أفقي موسيقي يشكل إطارا خارجيا، يندرج ضمن ما يسمى بالبحور الشعرية التي سنرصد استعمالاتها لدى تميم البرغوثي في ديوانه (في القدس) ودلالات تواتر استعمال بحور معينة منها.

يضم ديوان تميم الشاعر المعنون بـ "في القدس" أربعا وعشرين قصيدة، ذات تنوع شكلي يحيل إلى تنوع مضموني، وقد وردت هذه القصائد وفق نمط الشعر العمودي ونمط شعر التفعيلة الحر، وبعض القصائد كانت مزيجا بين هذا وذاك، بالإضافة إلى ورود قصائد النثر التي درجت اليوم، وقد أعددنا جدولا إحصائيا نروم من خلاله رصد وتبيين نسب الأشكال الشعرية الواردة، ونسب البحور المستعملة

1) ينظر: محمد راضي الجعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر، مرحلة الرواد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 1999م ص140.

2) محمد صابر عبيد، القصيدة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،ط1، 2001 ص09 .

الشعر العمودي	العدد	النسبة من الشعر العمودي
البحر الطويل	7 قصائد	%65
البحر المنسرح	قصيدتان 2	%15.89
البحر الوافر	قصيتان 2	%9.24
البحرالمتقارب	6 قصائد	%6.35
البحر الخفيف	قصيدتان 2	%2.89

شعر التفعيلة	العدد	النسبة من شعر التفعيلة
البحر الكامل	7 قصائد	%52.66
البحرالمتقارب	6 قصائد	%34.87
البحر الرمل	قصيدة 01	%11.31
البحر الرجز	قصيدة 01	%1.15

البحر الطويل:

يبين لنا الجدول السابق نسبة استخدام الشاعر لكل بحر ولكل نمط شعري، وقد احتل البحر الطويل المرتبة الأولى كأكثر بحر استعمله الشاعر في ديوانه فيما يخص

القصائد العمودية أو قصائد التفعيلة، حيث وردت سبعة قصائد ضمن أوزان هذا البحر، أما بالنسبة للقصائد ذات نمط التفعيلة فقد احتل البحر الكامل مانسبته سبعة قصائد من الديوان كأكثر بحر مستعمل ضمن نمط شعر التفعيلة.

إن كثرة استعمال الشاعر للبحر الطويل ذي نمط التفعيلة المزدوج (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) توافق مع كثرة استعماله في الشعر العربي القديم "فليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن"[1]. وإن كانت هناك فرضية تقول بمناسبة الغرض الشعري لتجربة الشاعر، فإن إبراهيم أنيس ينفي ذلك وهو يتساءل هل كان الشاعر القديم يتخير لشعره من الأوزان ما يلائم عاطفته؟

فهو يرى أن الأوزان المتباينة تخضع لروح عام في توالي المقاطع، ولا يفرق بين الأوزان سوى كثرة المقاطع أو قلتها[2]، فالأوزان على اختلاف نسقها يفي مجملها بأن تنظم فيه أغراض الشعر المتنوعة، وتأكيدا على ذلك يذهب إلى أن القدماء لم يتخذوا لكل موضوع من موضوعات (الفخر.. والحماسة.. والمدح.. والرثاء.. والوصف) وزنا خاصا أو بحرا خاصا من بحور الشعر التي رويت لنا، ذلك أن "استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التخير، أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه، فهم

1) ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1952، ط02، ص57.
2) ينظر: المرجع نفسه ص174.

كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتغزلون في كل بحور الشعر التي شاعت عندهم، ويكفي أن نذكر المعلقات التي قيلت كلها في موضوع واحد تقريبا، ونذكر أنها نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل، لنعرف أن القدماء لم يتخيروا وزنا خاصا لموضوع خاص. بل حتى ما سماه صاحب المفضليات بالمراثي جاءت من الكامل والبسيط والسريع والخفيف"[1].

غير أن إبراهيم أنيس يشير إلى شيء آخر مهم، فهو لا يعتقد بمناسبة بحور معينة لأغراض شعرية معينة لكنه يرى أن هناك علاقة بين طول مقاطع الأوزان أو قصرها وبين الحالة النفسية للشاعر، إذ كثيرا ما نجد أن البحور ذات الأوزان الطويلة كثيرة المقاطع تصلح لموضوعات معينة من الشعر لا تصلح لها البحور ذات الأوزان القصيرة قليلة المقاطع، ذلك أننا "نستطيع ونحن مطمئنون أن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعرُ وقتَ المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحرا قصيرا يتلاءم وسرعةَ التنفس وازدياد النبضات القلبية. ومثل هذا الرثاءُ الذي ينظم ساعة الهلع والفزع لا يكون عادة إلا في صورة مقطوعة قصيرة لا تكاد تزيد أبياتها عن عشرة. أما تلك المراثي

1) ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي ص175.

الطويلة فأغلب الظن أنها نظمت بعد أن هدأت ثورة الفزع، واستكانت النفوس باليأس والهم المستمر"[1].

يمكننا وفق هذا القول أن نفسر سبب غلبة استعمال البحر الطويل في قصائد "تميم البرغوثي"، فهو بحر كثير المقاطع يتخيره الشاعر ليصب من خلاله أشجانه وينفس عن حزنه وهو في حالة من اليأس والجزع، وأي يأس أو جزع قد يصيب الشاعر أكثر من أن يرى ما لحق بالقدس من أشياء لا تحتمل يقول في قصيدته (في القدس):

"مرَرْنا عَلى دارِ الحبيب فرَدَّنا ** عَنِ الدارِ قانونُ الأعادي وسورُها

فَقُلْتُ لنفسي رُبما هِيَ نِعْمَةٌ ** فماذا تَرَى في القدسِ حينَ تَزُورُها

تَرَى كُلَّ ما لا تستطيعُ احتِمالَهُ ** إذا ما بَدَتْ من جَانِبِ الدَّرْبِ دورُها

وما كلُّ نفسٍ حينَ تَلْقَى حَبِيبَها ** تُسَرُّ ولا كلُّ الغِيابِ يُضِيرُها

فإن سرَّها قبلَ الفِراقِ لِقاؤُه ** فليسَ بمأمونٍ عليها سرُورُها

متى تُبْصِرِ القدسَ العتيقةَ مَرَّةً ** فسوفَ تراها العَيْنُ حَيْثُ تُدِيرُها"[2].

تفعيلات هذا البحر:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن * فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

1) ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي ص 175، 176.

2) تميم البرغوثي، ديوان في القدس، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 2، 2015، ص07.

وهو بحر طويل المقاطع كما أشرنا يساعد الشاعر على أن يستفيض في بث همومه وأحزانه جراء ما لحق بالقدس من احتلال واستنزاف وتدمير، فالأعداء يطوقونها ولا تستطيع أن ترى بها إلا أشياء لا تُحتمل، غير أن القدس العتيقة في عين من رآها حقيقةً؛ باقيةٌ على جمالها وبهائها، حتى أن هذا الجمال والبهاء يلاحقك أينما حركت بصرك.

ويقول في قصيدته "أمير المؤمنين":

"ديارٌ تَغَلاَّها مـن الدهــرِ ناقـدُ * تَجَفّـلُ عنـها كالنَّعـامِ الشدائِدُ

ديـارٌ يَبِيــتُ الدهرُ جَرْوَاً ببابــها * تُلاعِبُــهُ عِنْـدَ الصباحِ الولائِدُ

وغيمٌ كطيَّـــاراتِ طفـــلٍ يَشُـدُّها * بِخَيْطٍ فَيُدْنـي بينَــها وَيُبَــاعِدُ

يَظَلَّ عليها عاكفـاً مِثْــلَ مُحْـرِم * يَرَى نَفْسَهُ مِنْ مَكَّـةٍ وَهْوَ وَافِدُ

وتُنْقَشُ في جُدْرانــها كــلُّ آيـــةٍ * فتَرْتَدُّ في نحرِ الليالي المكايِدُ

ومِن حَولِها الخيلُ العِتاق تجمَّعَتْ * بِلا لُجُـــمٍ مُسْتَأْنَسَــاتٌ أَوَابِدُ

خُيــولٌ أطــاعت راكِبيـــها محبةً * وَلَيْسَ لهـا حتَّى القِيَامَةِ قائِدُ

وَلَيْسَـتْ بأطـلالٍ ولَسْـتُ بِشَاعِرٍ * ولكنَّنــي فيـــها لأهلِيَ رائِدُ

أراها قريباً ليسَ بينـــي وبينَـــها * سِوَى قَصْفِ هذا الليـــل..."[1].

إن اختيار الشاعر لهذا البحر لأن فيه مجالا واسعا لاستيعاب المعاني والأفكار التي تحتوي على المحاججة والجدل، والمفاخرة والمناظرة ، فهو بحر أكثر قدرة للتعبير عن مثل هذه الأفكار[2].

البحر المتقارب:

"البحر المتقارب" من البحور الصافية أحادية التفعيلة نغمية الإيقاع، نظم الشاعر في أوزانه الشعر العمودي وشعر التفعيلة، فهو بحر بسيط النغم سهل الإيقاع ذا تفاعيل مضطردة وموسيقى منسابة، يقول الشاعر في قصيدته "تقول الحمامة للعنكبوت":

" تقول الحمـامة للعنكبوت * أخـــي تـذكرتـــني أم نـسيـت

فعولن فعول فعـولن فعـول * فعـول فـعولن فعـولن فعـولن

عشيت ضاقت علي السمـاء * فقلت على الرحب في الغار بيتي

وفي الغار شيخان لا تعلمين * حميتـــهما يومهـا أم حميـــت

جنينـان إن ينجـوا يصبـحا * أمـــة ذات شمل جميـع شتيـت

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص81.

2) ينظر: رؤوف الواعظ، الاتجاهات الوطنية في الشعر العراقي الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1974ص357.

وقوم أتوا يطلبـــونهمـا تقـف * الريـــح عنهم من الجبـــروت

أنقــل عينـــي في القـوم مابين * وجه مقيـــت ووجـــه مقيـــت

أتوا فارتعشت فقـلت اثــبـــتـــي * تحرزي الخير يا هذه ما حييت

فليس بأيديـــهمـو أن تعيشـــي * وليس بأيديـــهمـو أن تمـــوتي

سنحمي الغريبين من كل سيف * بريش الحمـام وأوهى البيـــوت

سنبنـــي المــآذن في المشرقين * بخيط رفيـــع وخبز فتيـــــت"[1].

يستحضر الشاعر الماضي وأمجاده بحس غنائي يدل عليه استعماله لبحر المتقارب ليتناسب مع ما يريد أن يعبر عنه؛ إذ استحضر الشاعر قصة من قصص التاريخ التي تبين احتفاله وزهوه بحكايات الماضي المجيد الذي يستذكره بحنين، ويحاول إسقاطه على واقعه، فالوجه المقيت للكفار الذين حاصروا النبي صلى الله عليه وسلم، هو الوجه المقيت للصهاينة المحتلين اليوم، والحمامة والعنكبوت هما رمز للكائن الضعيف الذي في إمكانه أن يحمي ويبني ويشيد كما هو الحال مع الفلسطينيين اليوم.

باستحضار الحادثة التاريخية واستعمال الرموز الطبيعية وإسقاط الماضي على الحاضر؛ فإن البحر المتقارب بانسيابيته وحسه الغنائي قد ساعد في تعبير الشاعر عما يختلج في نفسه في جو من الإنشاد والغناء والحماسة بغية بث الأمل واستنهاض الهمم.

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص53 .

كذلك فإن هذا البحر قد جاءت منه ستُّ قصائدَ على نمط التفعيلة أو الشعر الحر في إشارة من الشاعر إلى رغبته في التفلت من القيود العروضية وطلب حرية أكثر لنصه الشعري يقول في نصه المعنون بـ "الجليل":

ويبنون دون الجليل جدارا،

0/0//-/0//-0/0//-0/0//

فعولن-فعولن-فعول-فعولن

***

"ويبنونَ دون الجليل جداراً

علا .. فاطمأنّوا

وظنوا بأنَّ الهواءَ على جانبيْهِ انفصلْ

ولكنْ يمرُّ الجليلُ من الجسمِ للجسمِ مثل الحرارةِ عند العناقْ

وينظمُ كلَّ المَشاهدِ نظماً كما يجمعُ النحوُ شملَ الجُمَلْ

وإنّ الجليلَ له ألفُ معنىً

ومعنى فلسطينَ أجمعِها في الجليل

هو الأرضُ تُحْسَبُ خاليةً فتفاجِئُ غازيَها بشِعابٍ تسيلْ"[1].

في جمال الطبيعة وزخرفها وعبقها حينما نتحدث عن أرض الجليل، وفي موسيقاها المنسابة مع الجداول ونسيم الهواء العليل؛ لا أنسبَ من بحر المتقارب ينقل إلينا إنشاد الطبيعة واحتفاء ابنها الشاعر بها، ورده على أعدائها الذين مهما بنوا من جدران فإن هواء الجليل يظل حرا كأصحابه الفلسطينيين، والجليلُ بجماله يتلخص فيه كل جمال فلسطين، والتي وإن حاول المحتلُّ إخلاءها إلا أنها تفاجئ غزاتها بشعاب تسيل من المقاومة والعزة والكرامة.

البحر الكامل:

جاءت أغلب القصائد ومقاطعُ الأبيات التي تنتمي إلى نمط شعر التفعيلة على وزن "البحر الكامل" متفاعلن متفاعلن متفاعلن، وكثيرا ما حلت تفعيلة مستفعلن مكان متفاعلن، ويندر أن نجد بيتا من هذا البحر ترد فيه متفاعلن لوحدها دون تفعيلة مستفعلن، ونسبة شيوع متفاعلن ومستفعلن في هذا البحر تكاد تكون سواء بسواء.

إن "البحر الطويل" كما أسلفنا كان أكثر بحر مطروق عند الشعراء القدماء، ولكن البحر الكامل قد بدأ استعماله يشيع شيئا فشيئا بصفة لافتة، ذلك أن "مجال الشاعر في

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص16.

الكامل أفسح منه في غيره"[1]. فتناولُ الشعراءِ للبحور النموذجية قد تراجع، لندرك أن الشعراء أميل إلى التحرر من سلطة الأوزان الثقيلة على مر العصور، وهذا يفسر سبب اندفاع شعراء الحداثة في مرحلة التحول نحو تداول البحر الكامل، من أجل طلب الحرية التي تتمثل في الهروب من نموذج التناظر[2]، فكان البحر الكامل بتفعيلته وانزياحاته أكثر طواعية في يد الشاعر.

يقول تميم في قصيدته "ياهيبة العرش الخلي من الملوك":

"أنا مادحُ العرشِ الَّذي وقفَتْ عليهِ غزالتانْ

متفاعلن–مستفعلن–متفاعلن–متفاعلان

تُهدِي عيونُهُمَا إلى النَّاسِ الأمَانْ

مستفعلن–متفاعلن–مستفعلان

أنا منكُما يا ظبيتَانْ

متفاعلن–مستفعلان

أهلِي ظبَاءٌ منْ حجَرْ

1) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي بيروت،ج1، ط 4، 1986ص 268.

2) ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، ط 3، 2004، ص58–60

مستفعلن–مستفعلن

فيها الصلابةُ والحنَانْ

مستفعلن–مستفعلان

فيها الوداعةُ والحوَرْ

مستفعلن– مستفعلان

والصَّبْرُ ما طالَ الزَّمانْ

مستفعلن–مستفعلان

أهلي الشوارعُ والصُّورْ

مستفعلن–متفاعلان

ومظاهراتٌ في الدُّخانْ

متفاعلن–مستفعلان"[1].

من خلال هذا المقطع نلاحظ درجة الحرية الإيقاعية التي عبر الشاعر من خلالها، والتي تتاوزى مع مطلب الحرية السياسية التي يُنشدها في واقعه، فتفعيلة متفاعلن تغيرت لتصبح مستفعلن.. ومستفعلان.. ومتفاعلان.. كما أن آخر التفعيلة في أغلب

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 29 .

الأسطر الشعرية متفاعلان و مستفعلان كانت سببا لتعويض التفعيلة الأصلية متفاعلن أو مستفعلن بالسجع الذي نلاحظه مع انتهاء أسطره الشعرية (غزالتان–الأمان– ظبيتان– الحنان– الدخان وكذلك الحور– الصور) وتوازي عددِ التفعيلاتِ وقصرها قد أعطى حركة سريعة للنص تتناسب مع ما يجيش في نفس الشاعر من أفكار وأحاسيس مكتومة متتابعة يحاول التنفيس عنها في سرعة أيضا.

يتجلى جمال هذا المقطع في سعة إيقاعه الذي لم يقتصر على التقيد بالتفعيلات المعروفة للبحر الكامل بل حاول تطعيمها بالسجع، وفي قصر الأسطر وتتابعها، فالحالة الصوتية لشعر التفعيلة هي رديف للحالة الشعورية التي أحسن الشاعر استغلالها.

الجمع بين الشكلين العمودي والحر:

في إطار الثورة على نظام العروض التي شهدها العصر الحديث، نجد أن الشاعر ضمن ما يسمى بعملية التجريب أصبح يزاوج بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة، ويمزج بين شكلين مختلفين كل الاختلاف، وهذا التمازج ينضوي ضمن استراتيجية إبداعية لها دلالاتها التي نحاول استنطاقها ورصد أثرها ضمن الخطاب الشعري السياسي عند تميم البرغوثي، ومن بين القصائد التي نجد فيها نموذجا لهذه المزاوجة الشكلية في ديوان "في القدس" ثمانية قصائد (في القدس– الجليل– نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمة– تقول الحمامة للعنكبوت– أمر طبيعي– خط على قبر مؤقت– أمير المؤمنين إلى السيد حسن نصر الله– سفينة نوح إلى السيد حسن نصر الله)

يقول الشاعر في قصيدته "أمر طبيعي":

"أرى أمـَّةً في الغـَارِ بعــدَ محمد * تعـودُ إليهِ حيــنَ يفدَحُــهَا الأمْـرُ

ألم تخرجي منـهُ إلى الملكِ آنفًا * كأنـَّك أنت الدَّهرُ لو أنصفَ الدَّهرُ

فمالك تخشيـنَ السيــوفَ ببــابِهِ * كــأمِّ غــزالٍ فيهِ جمــدَّها الذُعـْرُ

(...)فلمَّا غدوتِ اليومَ يا أمُّ أمَّةً * شعوبًا شعوبًا ما يحيطُ بها الحصْرُ

رجعتِ إليهِ تحتميــنَ منَ العِدَى * وفيكِ عمادُ الحربِ والعسكرُ المَجْرُ

فلن تحرسَ الغارَ الجديدَ حمامَةٌ * ولا من خيــوطِ العنكبُــوتِ لهُ سِترُ"[1].

ابتدأ الشاعر قصيدته وقد اختار لها "البحر الطويل" وهو يحدثنا عن أمته وما آلت إليه، فالغار الصغير الذي احتمى به النبي صلى الله عليه وسلم وصاحبه الصديق، قد أخرج هذه الأمة من ضيقه إلى سعة الملك والمجد، إلا أن الشعب الفلسطيني والعربي هو الآن في غار آخر من الاحتلال والخوف يحتمي به من كيد أعدائه، وعليه أن يخرج منه مثلما خرج منه النبي وصاحبه قديما ليبنوا أمة المجد، ذلك أن غار اليوم لن تحرسه حمامة ولا عنكبوت، ثم ينتقل الشاعر من الشكل العمودي إلى شكل التفعيلة ليكسر رتــابة

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص59.

الإيقاع فيقول في نفس القصيدة:

"يا أمتي أدري بأن المرء قد يخشى المهالك

لكن أذكركم فقط فتذكروا

قد كان هذا كله من قبل واجتزنا به

لا شيء من هذا يخيف، ولا مفاجأة هنالك

يا أمتي ارتبكي قليلا، إنه أمر طبيعي،

وقومي،

إنه أمر طبيعي كذلك"[1].

زاوج الشاعر في قصيدته بين الشكل العمودي وشكل التفعيلة، وقد كان اختياره للشكل الأول ملائما مع استحضاره للتاريخ القديم ممثلا في حكاية النبي صلى الله عليه وسلم وصاحبه، دلالة على ارتباط الشاعر بتاريخه وموروثه، وكان انتقاله إلى شكل التفعيلة ملائما لحديثه عن عصره ومحاولته لاستنهاض أمته، ليتوافق مع معطيات عصره الثقافية والفكرية، فهو يصل الماضي بالحاضر ويؤكد الترابط بينهما من خلال هذه المزاوجة التي اعتمدها، "فالشعر العمودي يعمل دائما على خلق غنائية عالية لا يخطئها

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص61.

السمع بحكم طبيعة مقومات نظمها القائمة أساسا على ذلك، في حين يحقق الشعر الحر لونا من الدرامية"[1].

وقد اختار لنمطه الحر البحر الكامل الممزوج بالرجز فهذا الوزن "يمنح الشاعر حرية الحركة، فإن شاء أسرع القياد الصوتي، وإلا أبطأ تبعا للحالة التي يجري وراء تموينها"[2]، فالتفعيلة مستفعلن وهي أكثر تفعيلة طاغية في نمط الشعر الحر عند تميم البرغوثي تمنحه حرية أوسع بسبب الجوازات التي تتيحها، كذلك فإن انتقال الشاعر من نظام الشطر إلى نظام السطر يجعل الشاعر يتحكم في الإيقاع من ناحية انسيابيته وتدفقه فيجيء عدد التفعيلات في الأسطر الشعرية وتواليها بحسب الدفقة الشعورية لصاحبها.

ومن خلال حديثنا عن هذا التمازج الشكلي الذي يحاول الوصل بين أواصر الماضي والحاضر، يمكننا أن نلاحظ قصيدته "في القدس" التي ابتدأها بالشكل العمودي وهو يتحدث عن القدس القديمة

"متى تبصر القدس العتيقة مرة * فسوف تراها العين حيث تديرها"[3].

1) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ص220.
2) عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان ط 1، 1998، ص 228.
3) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص7.

ثم ينتقل إلى النمط الحر وهو يصف لنا قدس اليوم:

"في القدس بائع خضرة من جورجيا برم بزوجته يفكر في قضاء إجازة أو في

طلاء البيت

في القدس توراة وكهل جاء من منهاتن العليا يفقه فتية البولون في أحكامها

في القدس شرطي من الأحباش يغلق شارعا في السوق،

رشاش على مستوطن لم يبلغ العشرين،

قبعة تحيي حائط المبكى

وسياح من الإفرنج شقر لا يرون القدس إطلاقا

تراهم يأخذون لبعضهم صورا

مع امرأة تبيع الفجل في الساحات طول اليوم ..."[1].

استعمل الشاعر البحر الطويل لبداية قصيدته ثم انتقل بعد ذلك إلى نمط التفعيلة واستعمل البحر الكامل ليساعد الشاعر في عملية السرد، فهو بصدد أن يسرد لنا يوميات مدينة القدس ويستطرد في ذكر نشاطاتها وسكانها وثقافاتها والاختلافات التي بها، إنَّ "نظم الشاعر على المنوال القديم فيه دلالة على ارتباط الشاعر بالأصل وتقديسه إياه،

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 7،8.

باعتبار النمط العمودي هو الأصل والنموذج كما هو الحال مع القدس، ثم يعمد الشاعر إلى نمط التفعيلة كنوع حداثي ليبرز الاختلاف بين القديم والحديث، فيقارن بين القدس القديمة والقدس التي استبد بها الطغاة[1].

قصيدة النثر:

حاول شاعرنا أن يكتب وفق كل الأشكال المتاحة، فكتب القصيدة العمودية وكتب قصيدة التفعيلة، وكتب كذلك على نمط شعر النثر، وإن اختلفت الآراء حول هذا اللون الجديد من الشعر بين مؤيد ومعارض.. أو مُثْبتٍ ومُنْكِرٍ، وتساءل البعض في حيرة كيف يمكن للشعر أن يكون نثرا وبينهما فوارق الوزن والقافية! ولا نظن أن الجدال في هذا الأمر سيحسم فلكل لون شعري مدافعون ومتعصبون، وتميم البرغوثي شاعر قد كتب في كل لون يمكن أن يرضي كل الأذواق، دون أن يقفَ شعرَهُ على نمط وشكل معين، وهذا التنوع الشكلي والإيقاعي يوازيه تنوع في المضمون كذلك، فكأن الشاعر يحاول أن يعبر بكل حرية، كما هو شأنه في الحياة التي يحاول أن يعيشها بكل حرية، لا يقفُ على عوائقَ أو حواجزَ أو موانعَ، إذ هناك من يرى في هذا الصدد أنه "لا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر كما أنَّ المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة و العبادة: فرُبَّ عبارة منثورة جميلةِ التنسيق موسيقية الرنة كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من

1) ينظر: الانزياح الأسلوبي في شعر تميم البرغوثي مقاربة أسلوبية في الأثر الجمالي، أحمد ملياني ص95.

مائة بيت بمائة قافية، ورب صلاة خارجة من قلب منكسر فوق رمال الصحراء أدركت غايتها وذهبت كصرخة في واد صلوات خارجة من مئات الأفواه بين مئات القناديل والشموع تحت سقوف مرصعة وقبب مزركشة"[1]، وإن أيد البعض هذا الطرح ورأى أن للشعر مقومات أخرى غير الوزن والقافية، إلا أن الكثير رفض هذا اللون الجديد، فإبراهيم أنيس على سبيل المثال يرى أن الوزن والقافية بعيدا عن كل مذهب جمالي هما عصب الشكل الشعري وهما الصفة الخاصة التي يجب توافرها حتى يكون الكلام المشكل شعرا وليس مجرد كلام[2]، ولا يعنينا في هذا المقام الاختلاف الحاصل حول هذا اللون الجديد وإنما يعنينا بالضرورة تنوع الأشكال والإيقاعات الشعرية عند تميم البرغوثي وما تحيل إليه من تنوع وثراء دلالي، وما يعنينا بالأخص هو استخلاص القيم الجمالية في تعبيره السياسي الذي انفتح من خلال عملية التجريب التي تمثلت في كتابته وفق مختلف الأشكال والقوالب، وقد وردت قصيدة النثر في ديوانه "في القدس" في ثلاث قصائد، إضافة إلى قصائد النثر التي لم يطبعها وقام بإعلانها على قناته في اليوتيوب، إن قصيدة النثر كما تذهب إلى ذلك سوزان برنار Suzanne Bernard هي "قطعة نثرية موجزة،

1) ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت لبنان، ط 15، 1991م، ص116.

2) ينظر: ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي ص 65.

موحدة مضغوطة، كقطعة من البلور، خلق حر ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجا عن كل تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائية"[1].

يقول في قصيدته "لا شيء جذريا":

"لا شيءَ جِذريًّا

ستسقطُ المدُنُ العاليات

ويخفِّتُ المصورُ الأبديُّ الضوءَ عن مبانيهَا الشَّاهقَة

ويضيءُ الفئرانَ وأكياسَ القمامةِ السودَاء،

فتلمعُ ، وكأنَّها قبَّةُ البَرلَمَانْ

––

لا شيءَ جذريًّا

ستنمُو الشُّقوقُ التي في أصُولِ الجُدرانِ كاللَّبلاَبِ

كبرقٍ مضادٍّ، يسري من الأرضِ إلى السَّمَاءِ

––

1) سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا هذا، تر زهير مجيد مغامس، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1993، ص155.

لا شيءَ جِذرِيًّا

أشجارُ الخَريفِ الَّتي عَرِيتْ من أوْراقِهَا

تشبّكُ أغصانَها، كأيادٍ في مظاهرةٍ كُبرى

والطيورُ ، تقرّرُ بعدَ نقاشٍ طويلٍ ، ألاَّ تَهْجُرَهَا

لا شيءَ جذريًّا

لن يُحيِّي التَّلاميذُ أعلامَ بلادِهِم في طوَابِيرِ المَدَارِسِ

بل ستقفُ الأعلامُ طوابيرَ ، تُحَيي التَّلاميذَ

(...)

لا شيءَ جذريًّا

ولأنَّ الغيمَ على معرفةٍ دقيقةٍ بكميةِ المطرِ الَّتِي صَنعتْ الطوفَانَ

فهوُ أكثرُ سُكَّانِ المشهدِ اطْمِئنانا

ولأنَّهُ غيمٌ حنونٌ

مازالَ يبعثُ برسالةٍ تلو الأُخرى

لأكثرِ سكَّانِ المشهدِ شكًّا في النَّجاة

للعجائزِ الَّذين تعلَّقتْ حياتُهم بنشرةِ الأخبَارِ

وللرضَّعِ المولودينَ بقبضةٍ مشدُودةٍ

ويشكِّلُ نفسَه كلماتٍ بيضاءَ على لوحةٍ زرقاءَ

أيُّها النَّاسُ

سَتنتَصِرُون"[1].

يحدثنا الشاعر بطريقة الاسترسال الذي يفرضه النثر حديثا كأنه حديث بين اثنين، حديث لا يحتاج إلى وزن وقافية، كأنه حديث بين صديق وصديقه، لا يحتاج إلى دعامة الأوزان حتى يقنع ويؤثر، فهو حديث مقنع ومؤثر بما يحتويه، حديث ذو إيقاع داخلي رتيب قد تولد من تكرار اللازمة، تكرار يفيد التوكيد على معنى معين.. لاشيء جذريا أي لا شيء حقيقيا.. لا شيء أصليا.. لاشيء ثابتا.. لا شيء دائما.. ويقصد بذلك المحتل الصهيوني، فيدل عليه بأنه غير متجذر في هذه الأرض.. غير أصلي.. غير ثابث.. ومصيره لا محالة الفناء.

لقد حاول الشاعر التعويض عن غياب الوزن والقافية إيقاعيا باعتماده على توزيع نصه إلى مقاطع وأسطر شعرية، وتكرار اللازمة لا شيء جذريا، كما أن الفعل المضارع المقرون بالسين التي تحيل إلى المستقبل القريب قد ساهم في تشكيل إيقاع النص، وهو

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 52،50،49.

فعل يفيد الاستمرار والحركة وربط الحاضر بما هو آت، أي ربط الواقع بالأمل الذي سيتشفه الشعب من غياهب الدجى عاجلا غير آجل (ستسقط.. ستنمو.. سيتسلح.. ستنسج.. سيستعد.. ستحط.. ستقلد.. سيقلل.. سيمسك.. سيندم.. سينزل.. سيولد.. ستنتصرون) فخطاب الشاعر في نصه النثري هذا هو خطاب الأمل وخطاب الإيمان بمستقبل يتخلص فيه شعبه من الطغاة، ستسقط مباني الأعداء وستنمو بذور الأمل، وسيتسلح شعب فلسطين المستضعف، وستنسج أثواب الفرح، وسيستعد الجميع للاحتفال، وسيندم السادة والأعداء والحلفاء، وسينتصر في الأخير هذا الشعب.

ثانيا- المستوى الداخلي للإيقاع:

يعتبر التكرار ظاهرة أسلوبية عنيت الحداثة برصدها والبحث فيما تتوفر عليه من طاقات تعبيرية كامنة في النص الشعري، وهو من أهم عناصر الموسيقى الداخلية؛ بما له من مدلولات فنية ونفسية تتبلور بموجبها قيمة وفرادة العنصر المكرر "فالصورة المكررة في الشعر تتعدى الدلالة الأولى إلى دلالة ثانية بمجرد خضوعها للتكرار، حيث نقرأ في الصورة المكررة شيئا آخر غير الذي سبق، وهذا التكرار يُسهِمُ في عملية الإيحاء وتعميق أثر الصورة في نفس القارئ"[1]،وإن أفاد التكرار التوكيد على جزئية معينة فهو كذلك منارة

1) عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، مطبعة همة، ط1998،1، ص46.

تدل القارئ وهو يرتاد مجاهيل النص ويستكنه أغواره الملتبسة الغائمة، فالتكرار هو "طاقة تعبيرية وصدى موسيقي مؤثر ومُرَكَّزٌ، وهو يمثل تقنية أسلوبية راسخة، تتواصل مع سائر العناصر البنائية وتتداخل معها، لتسهم في تشكيل معمارية النص، وتوجيه المعاني نحو بؤرة دلالية جوهرية"[1].

والنص الشعري لتميم البرغوثي حافل بمظاهر التكرار كتكرار البداية وتكرار الفعل وتكرار اللازمة وتكرار الصيغة وتكرار العبارة .. والتكرار الكمي للأصوات.

تكرار الأصوات:

الصوت المنفرد هو أصغر وحدة لغوية تتشكل منها كلمات اللغة، وهو وحدة غير قابلة للتحليل، غير أنه بتضامِّ أصوات معينة أو تكرارها في النص؛ فإنها تنتقل من حيز وظيفي إلى حيز وظيفي دلالي آخر، ولذلك عنيت الدراسات بالبحث عن الطاقات التعبيرية الإضافية المكنونة في التجمعات الصوتية، وعلى هذا اهتم الباحثون بالصوت لما له من علاقة بالدلالة وجعلوه جزء منها، يقول ابن جني في هذا الصدد "ومن ذلك قولهم خضم وقضم، فالخضم لأكل الرطب كالبطيخ والقثاء ... وما كان نحوهما من المأكول الرطب، والقضم للصلب اليابس، نحو: قضمت الدابة شعيرها ونحو ذلك، فاختار

1) هدى الصحناوي، الإيقاع الدلالي في القصيدة المعاصرة، بنية التكرار عند البياتي نموذجا، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، عدد1+2، 2014، ص117.

الخاء لرخاوتها للرطب، والقاف لصلابتها لليابس، حذوا لمسموع الأصوات على محسوس الأحداث"[1]،هذا القول يبين علاقة الصوت بالمعنى وسبب اختيار صوت دون غيره.

تنقسم الأصوات في العربية إلى أصوات مجهورة وأخرى مهموسة، فالصوت المجهور تتذبذب فيه الأوتار أثناء النطق وهذه الأصوات هي (ب، ج، د، ذ، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، و، ي، ر، ز، أ) أما الصوت المهموس فهو الذي لا تتذبذب فيه الأوتار الصوتية أثناء النطق (ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه[2]، وأكثر الأصوات ورودا في ديوان تميم البرغوثي في القدس هي الأصوات المهموسة فقد وردت التاء 2005 مرة، ووردت الهاء 1463 مرة، ووردت الفاء 1042 مرة، وصوت الكاف 1032 مرة، أما الأصوات المجهورة فإن الأكثر ورودا منها هو صوت الباء 1522 مرة، وصوت الدال 1002 مرة، تليهم بقية الأصوات[3]، ونموذج القصيدة الذي وردت فيه التاء قصيدة "تقول الحمامة للعنكبوت":

"تــقولُ الحمامـةُ للعنكبُوتِ * أخيّ تـذكرتِــنِي أمْ نسيــتِ

لقد طفـتُ كالشكِّ كلَّ البلادِ* وأنـتِ هنا كاليقيــنِ بقيــتِ

1) ابن جني، الخصائص، تح محمد علي النجار،دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ج 2، 1952ص158،157.

2) ينظر: حسام الهنساوي علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص50.

3) ينظر: مداني نادية، الخصائص الأسلوبية في ديوان في القدس للشاعر تميم البرغوثي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2013/2012. ص79.

فلم أوتَ علمَكِ مهمَا عَلِمتُ * ولم أرقَ يومًا إلى مَا رقيتِ

فأنتِ لبُنيانـنا كالثَّبَاتِ * وأنتِ لبُرهَانـنَا كالثُّبُوتِ

أتيتُكُ أسألُ عن صاحبينَا * فلاَ تقتُليني بهذا السُّكوتِ

أراكَ أخَيَّةَ لا تنطقينَ * بأيِّ الدَّواهي الإناثِ دُهيتِ

ولودٍ عنودٍ تعودُ وتُفنيكِ * وهْي تَخلُدُ إمَّا فنيتِ

وأعرفُ ما ضرَّكِ المُشركُونَ * ولكنْ منَ المُسلمينَ أُتيتِ

تقولُ الحمامةُ للعنكبوتِ * بربِّكِ يا هذه لا تموتِي"[1].

تكرر صوت التاء في هذا المقطع 25 مرة وهو من الأصوات المهموسة كما أشرنا ولعل طغيان الأصوات المهموسة يشير إلى رهافة المشاعر بما يساعد على التأمل والهمس والمناجاة ، ويوحي كذلك بشدة الألم ويعكس الإحباط المخيم على الشاعر وشعبه؛ وهو يحكي لنا عنه بصوت مهموس خافت في حزن وحرقة وغربة، فالتاء كانت ههنا "نغما صوتيا مساعدا يسهل التعبير عن هذه الغربة بل يكاد يجسدها تجسيدا"[2].

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص56 .

2) حسن الغرفي، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، افريقيا للشرق،الدار البيضاء المغرب، 2001، ص37.

أما عن نموذج الأصوات المجهورة في قصائده فنمثل له بمقطع من قصيدة "خط على قبر مؤقت":

"جمــوعٌ كـلٌ من فيـها وحيدُ * ووحشتُـها تَــزيدُ إذا تَــزيدُ

وكلٌّ فوقَـهُ غيـــمٌ بِخيــلٌ * وكلٌّ تَــحتَــهُ أرضٌ تَــميدُ

وكــلٌّ قلبِــهُ طيــرٌ ملُـولٌ * يريــدُ العيشَ بِعــدُ ولا يُـريدُ

وكلٌّ لابــسٌ ثــوبَ المنَــايَا * شَهيــدٌ في جَنَــازَتِــهِ شَهيـدٌ

غريبُ النَّاسِ من يحيَي شَرِيدًا * وفي الموتَـى لهُ قبــرٌ شَـريـدُ

وللقبِــرِ المؤقـَّـتِ ألفُ مَعنَى * يضيقُ بِهَا علَى السَّعَةِ النَّشِيدُ

وما تبيضُّ بِالقمَــرِ اللَّيَــالِي * ولكنْ هُنَّ حيــنَ يغيــبُ سُودُ"[1].

غلبت الأصوات المجهورة على هذا المقطع وبالأخص منها صوت الدال وصوت الباء، وهي أصوات شديدة مجهورة منفتحة، تفيد في دلالتها الإعلان والوضوح والقوة، وهذه الأصوات تتناسب مع النبرة الحماسية للنص، ومع الموقف السياسي الذي يعبر عنه الشاعر، فكأنه بتعبيره عن وضع شعبه الوحيد الهائم الذي كأنه حي وميت في نفس الوقت، ويلبس ثوب الموت دائما؛ يصرخ ويحتج ويعلن، فعلى الرغم من أنه في موطن

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص67.

كأنه موطن ضعف ويحتاج بالضرورة إلى أصوات مهموسة تتناسب والموضوعَ المعبر عنه؛ إلا أن الشاعر استعمل الأصوات المجهورة، فكأنه يجهر بحقيقة وطنه عارية من أية مساحيق أو أي تظاهر بالقوة، وكأنه يقول: نحن لا نهاب الموت ولا نخافه، إذ أننا قد اعتدنا عليه وألفناه وأصبح الشهيد يمشي في جنازة الشهيد، فخافوا منا يا أيها المحتلون لأنه لا شيء يكسرنا، ولم يبق لنا ما نخاف على فقدانه وخسارته فنخشاكم.

كذلك من الأصوات المجهورة التي غلبت على بقية الأصوات في نسبة الاستعمال هما صوت الميم والنون وهما من الأصوات الأنفية الواضحة في السمع والشائعة، والنطق بهما سهل، وتدل النون على الأنين وحالات الحزن والبكاء وما يرتبط بهما.

يقول الشاعر في مقطع من قصيدته "معين الدمع":

"معين الدمع لن يبقى معينا * فمن أي المصائب تدمعينا

زمـــان هون الأحـرار منا * فديت ، وحكم الأنذال فينا

مـلأنـــا البر من قتلى كرام * على غير المهانة صابرينا

كأنـهمو أتوا سوق المنـــايـا * فصاروا ينظـرون وينتقونا

لو أن الدهر يعرف حق قوم * لقبل منهم اليـد والجبيـنا

عرفنـا الدهر في حاليه حتى * تـعودنـاهمـا شدا ولينـــا"[1].

تكرر صوت النون في هذا المقطع خمسا وعشرين مرة ولعل الكلمة التي تعبر عن معناه الصوتي ووردت في مقطع القصيدة السالف هي كلمة "معين" والتي تدل على التدفق والانهمار والسيلان، ففي كلمة "معين" إشارة لمدى ألم الشعب الفلسطيني ومعاناته وانهمار دموعه ودمائه عبر السنين.

والكلمة التي تختصر دلالات حرف صوت الميم هي كلمة "الدمع" وما يليها من الكلمات هي تابعة لها (المصائب.. زمان.. حكّم.. ملأنا.. المهانة.. المنايا...) فورد صوت الميم في كلمات كلها تدل على معاناة هذا الشعب وشدة الطغيان عليه، فكانت أصوات الميم والنون هي أصوات تعبر عن جرح الشاعر وألمه وشعوره القوي بالحزن.

تكرار البداية:

ونعني به أن تتكرر لفظة أو عبارة أو حرف في بداية السطر الشعري، وشرط هذا التكرار أن يوحد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر ويستهدف من خلاله في المقام الأول الضغط على حالة لغوية معينة وتوكيدها عدة مرات بصيغ متاشبهة من أجل عالم شعري يتشابك فيه الإيقاع والدلالة[2]، كما هو الحال مع عالم تميم البرغوثي الشعري، والذي كان

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص129.

2) ينظر: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة من البنية الدلالية إلى البنية الإيقاعية ص18-19.

تكرار البدايات فيه مُبرِزًا لقيم سياسية معينة ومؤكدا عليها كما سنرى، وسيقع اختيارنا فيما يلي على البدايات الأكثر تكرارا في أسطره الشعرية:

تكرار البداية	عنوان القصيدة	الصفحة	عدد التكرار
في القدس	في القدس	7-8-9-10-11	23
وفي وسط الشام	الجليل	04	04
جليل	الجليل	17-18	07
أنا منكما يا ظبيتان	يا هيبة العرش الخلي	29	02
أهلي	// //	29	03
يا كساء النبي	نثر موزون وشعر منثور...	32-33-34	12
أخية ماذا جرى لها	تقول الحمامة للعنكبوت	53-54-55	04
أمة	سفينة نوح	87-88	07

تكررت في بداية أسطر قصيدة "في القدس" في فيما يخص جانبها الحر أو جانب شعر التفعيلة منها، عبارة " في القدس" ثلاثا وعشرين مرة(23)

(في القدس بائع خضرة/في القدس توراة/في القدس شرطي من الأحباش/في القدس أسوار من الريحان/في القدس متراس من الإسمنت ...)

ساهم هذا التكرار في بناء الإيقاع الداخلي للنص فالشاعر عبر هذا التكرار الذي أفاد منه إيقاعُ النص الداخلي يؤكد على ما في القدس من تاريخ وتراث وفن وثقافة وحضارة وجمال؛ فالقدس مدينة استثنائية ليست كغيرها من مدن الأرض.

كذلك تكررت صيغة الجار والمجرور (وفي وسط الشام) في قصيدته "الجليل":

"وفي وسط الشامِ تاريخُنا...

وفي وسطِ الشامِ تَغذُوا السُّيوفُ رموزَ الودَاعَة ...

وفي وسطِ الشَّامِ طيرٌ تفوَّقَ فِي حِرفَةِ الهَزءِ من كلِّ سِلكِ حُدُود ...

وفي وسط الشَّامِ يَعلُو المَشيبُ رُؤوسَ الرَّزَايَا ..."[1].

يساهم هذا التكرار في الربط بين عناصر القصيدة وتوجيهها ضمن بنية دلالية موحدة محورها القدس؛ ما يجعلها بنية متماسكة، وتقديم الجار والمجرور هو تبيين لما تحوزه الشام من قيمة ومكانة، ويتعلق تقديم الجار والمجرور بما في وسط الشام، ووسط الشام فلسطين فحديث الشاعر عن الشام هو حديثه عن فلسطين الذي تتوسط الشام وهي محاطة به؛ محاطة بروابط الأخوة والتاريخ والتآزر.

1) تميم الرغوثي، ديوان في القدس ص15.

كذلك في قصيدة "الجليل" تم تكرار لفظة الجليل مرات عدة في بدايات الأسطر الشعرية:

"جليلٌ هو الشيخُ في الصُّورةِ الأبديَّة

جليلٌ هوَ النَّصُ ينذرُ أعداءَنَا بالزَوَال ...

جليلٌ هوَ الصَّوتُ يمتدُّ بالرِّدَة الجبليَّة، فُصحَى، تشكِّلُها الرِّيحُ دارجةً فتزيدُ فصاحتُهَا ...

جليلٌ لعمرِي ، مقالِي (لعمرِي) ، وتشدِيدِي الياءَ في لفظةِ العربيّ ...

وجليلٌ هو الولدُ الناصريُّ الذي يرتقِي كلَّ يومٍ صليبَا ...

كأنَّ الجليلَ عروضٌ منَ الشِّعرِ ينظم فوضَى الحيَاةِ التي في الطُرُق ...

كأنَّ الجليلَ هوَ الشِّعرُ في النَّثرِ محتجبٌ ، كالخيولُ التي في السَّمَا ... "[1].

تم تكرار لفظة الجليل والتوكيد عليه نظرا لما يحوزه الجليل من قيمة في نفس الشاعر؛ فهو الجمال والبهاء الذي يشهرُهُ الشاعر في وجه الوضع الكئيب المحبط، وقد ساهم هذا التكرار في خلق جمالية إيقاعية داخلية للنص الشعري.

"أهلي ظباءٌ من حجرٍ

1) تميم البرغوثي، في القدس ص17، 18.

فيها الصلابةُ والحنَان...

أهلي الشوارعُ والصُّورْ

ومظاهراتٌ فِي الدُّخَان...

أهلي المُهَانُ إذا صَبَرْ

وهُوَ الكريمُ ولَا يُهَان"[1].

تكرار الشاعر للفظة البداية "أهلي" تبيين لحب الشاعر وانشغاله بكل ما يتعلق بأهله وأمته، وتساؤله في قوله" أخية ماذا جرى لهما ؟" وتكرار هذا التساؤل، يدل على حيرة الشاعر على حال أمته ومستقبل أمته، أما كساء النبي فهو التاريخ العظيم الذي ما يزال يضمنا وينعم علينا بدفئه.

تكرار الفعل:

الفعل المضارع: جاء الفعل المضارع في قصائد الشاعر حاملا معانيها على أن تكون حركية متجددة، كما في قصيدته "نثر موزون وشعر منثور"[2]:

... (تلقى) لتنتشلهم .. (يسقطون) من خلالها .. (تتبرع) لجدران المساجد .. (تتصل) السطور .. (تجتمع) الكتب سرا .. (يلتف) على الركام .. و(يحاول) .. (تستمر) القباب

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص29.

2) المصدر نفسه ص 37.38.39.

في الاشتعال .. (تقلبهما) في نفس اللحظة .. (تدعوهما) أن (تعتدل مثلهما .. (تستمر) كل واحدة منهما .. (تظهر) المذيعة في نشرة الأخبار .. (يتقاتل) الأسودان والأحمران .. (يتحالف) كل جيش أسود مع نظير أحمر .. (تنقسم) ..... (تزداد) .. (تصاب) .. (يضرب) .. (يبنون) .. (يحملون) ...

وفي قصيدته "الموت فينا وفيهم الفزع"

(يأخذ) عنهم فن البقاء.. (يسير) إن ساروا في مظاهرة / (يكتب) في دفتر طريقتهم / (يرجع) الجند.. (يصبح) الغاز فوقهم قطعا.. (تعرف).. (يعلم).. (يأتون).. (تضيق .. (يبدون)..(يقول)...

الفعل المضارع هو أكثر الأفعال استخداما في قصائد الشاعر، واستخدامه كما أشرنا يدل على الحركية والتجدد و الارتباطِ بالحاضرِ تصويرا ومعايشة، فالشاعر ينقل لنا ما يحدث في أرضه فلسطين، وكيف هي حياتهم وأيامهم في ظل هذا الاحتلال، وكيف أنهم يقاومون ويجاهدون ويستمرون في الصمود رغم ما هم فيه من عذاب ومشقة.

تكرار الفعل الماضي: جاء في قصيدته المعنونة بـ "في القدس" استعمال الفعل الماضي في قوله:

(مررنا) على دار الحبيب فردنا / (فقلت) في نفسي / (تلفت) التاريخ لي / (أحسبت) .../ (ما زلت) / (تطورت) كانوا .../ أرأيتها .../ (تغيرت ... (قالت لي ...)

استعمل الشاعر الفعل الماضي في حديثه عن القدس القديمة، قدس التاريخ والعراقة.. وقدس الذكريات والحنين ..

"متى تبصر القدس العتيقةَ مرةً * فسوفَ تراها العينُ حيثُ تُديرُها"[1].

كذلك في إيراد الشاعر لقصة النبي صلى الله عليه وسلم وصاحبه الصديق رضي الله عنه، واستذكار ما حدث معهما حينما حمتهم حمامة وعنكبوت من كيد المشركين، استعمل الفعل الماضي وهو يستحضر التاريخ، فالحمامة بضعفها وبيت العنكبوت بوهنه؛ هما خيطا الأمل الذي يبثه الشاعر في شعبه:

(حميتهما) يومها أم حميت.. لقد (كان) في الغار.. و(قمت) أنسق عشا فسيحا.. فلقد (طفت) ما طفت.. (علمت) .. (أتيتك).. (أراك).. (قالت).. (ارتحلا)...

أما الفعل المضارع المقرون بالسين فإنه يحيل إلى المستقبل القريب؛ أي يحيل إلى مستقبل فلسطين المأمول، فالشاعر يرجو في غد أن يكون مزهرا ومشرقا، وخطابه خطاب أمل، فهو لا يستكين أبدا إلى عوامل اليأس والإحباط، وما يقيمُ أملَهُ في غد هو صلابة الفلسطينيين وعدم رضوخهم لجميع محاولات الإبادة النفسية والجسدية:

"سيرحلُ كلُّ غازٍ أو سيصبحُ مثلَنا لغةً ودينَا، ثوبَ تطريزٍ وحبًّا للقصِيد"[2].

1) تميم الرغوثي، ديوان في القدس ص7.
2) المصدر نفسه ص 24

"ستسقطُ المدُنُ العالياتْ ...

ستنمُو الشُّقُوقُ التي في أصولِ الجدرانِ كاللَّبْلابِ ...

سيتسلَّحُ الغزالُ جيّدًا

وستنسجُ أثوابُ الأعراسِ الفضفاضةُ من حلقاتِ الزَّرَد

وسيستعدُّ الجميعُ للقيامِ بواجبِ الضيافةِ ...

ستحطُّ الذبابةُ بإصرارٍ عجيبٍ

سيقلِّلُ السادةُ مقدارَ صاعِ الحِنطةِ / سيمسكُ .../ سيندمُ .../ سينزلُ .../ سيولدُ ..."[1].

تكرار اللَّازمة:

تُشكل اللاَّزمة تيمةً تساهم في خلق تناغم إيقاعي، ومفتاحًا قرائيا بوصفها مركزا دلاليا تدور حوله القصيدة، واللازمة هي "انتخاب سطر شعري أو جملة شعرية، تشكل بمستوييها الإيقاعي والدلالي محورا أساسا ومركزيا من محاور القصيدة"[2]،وهي بنوعيها القبلية والبعدية تكثيف يرتبط بتجربة الشاعر وما يريد إحداثه من أثر في المتلقي.

1) تميم البرغوثي ديوان في القدس، ص 49،50،51.

2) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية،ص 214.

يقول:

"لاَ شيْءَ جِذريًّا

ستسقطُ المدُنُ العَاليَاتْ

ويُخفِّتُ المُصَوِّرُ الأبدِيُّ الضوءَ عَن مَبَانِيهَا الشَّاهِقَة

***

لاَ شيْءَ جِذريًّا

ستنمُو الشُّقوقُ الَّتِي في أصُولِ الجُّدرانِ كاللَّبْلَاب

كبرقٍ مُضَادٍّ، يسرِي منَ الأرضِ إلى السَّماءِ

***

لاَ شيْءَ جِذريًّا

أشجارُ الخريفِ التي عَرِيتْ مِن أوراقِهَا

تشبّكُ أغصانَها ، كأيادٍ في مظاهرةٍ كُبرَى

والطيورُ، تُقرّرُ بعدَ نقاشٍ طويلٍ ، ألاَّ تَهجُرَهَا

لاَ شيْءَ جِذريًّا

لن يُحَيِّيَ التلاميذُ أعلامَ بِلادِهِم فِي طوابيرِ المَدارِس

بلْ ستقفُ الأعلامُ طوابيرَ ، تُحَيِّي التَّلَامِيذ"[1].

تكررت اللازمة القبلية "لاشيء جذريا" فجاءت في كافة مقاطع القصيدة تكثيفا دلاليا لما يريد الشاعر أن يؤكد عليه، ويأتي ما بعدها للاستفاضة والتفصيل، لا شيء جذريا أي لا شيء أصليا.. لا شيء باق على حاله.. لا شيء ثابت.. ومؤدى ذلك أن المحتل هو محتل بلا جذور؛ إذ أن الطغيان دائما بلا جذور، وما هو متجذر في الأصل هو هذا الشعب الأبي الذي سيتخلص مما يكبله، إذ لا شيء من ألوان الاعتداء جذري "لا شيء جذريا".

وتكررت اللازمة القبلية في قصيدته " تقولُ الحمامةُ للعنكبوت":

"أخيَّةُ مَاذَا جرَى لَهُمَا

أتُرَى سَلِمَا

يا أخيَّةُ هَل تَعلَمِين

لقدْ كَانَ فِي الغَارِ وعدٌ بأنَّ السَّماءَ سَتُنثَر

مثلَ أرزِ العَرُوسِ على العَالمِين ...

1) تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ص49،50 .

...

أُخيَّةُ ماذَا جرَى لَهُمَا

أتُرَى سَلِمَا

يا أخيَّةُ ماذَا جرَى

لأرَى مَا أرَى

فلقدْ طفتُ ما طفتُ تحتَ السَّمَا

لمْ أجدْ أحدًا منهُمَا..."[1].

تكرَّرت اللَّازمة (أخية ماذا جرى لهما.. أترى سلما) مقرونة بمعنى التساؤل والحيرة؛ الحيرة على مستقبل الوطن والأمة والتساؤل عما سيحل بهما، وتراوحت القصيدة في شكلها بين النمط العمودي ونمط التفعيلة "وقد تمخض عن هذا الكسرِ الإيقاعِيِّ المتمثلُ في تكرارِ اللازمةِ جرسٌ موسيقيٌّ عذب أعطاها دفقة إيقاعية من شأنها التأثير في تلقي السامع وشد انتباهه والهيمنة عليه، فهو تكرار ذو وظيفة مصفقة، حيث جاء على صيغة الاستفهام وبأكثر من أداة واحدة (الهمزة، ماذا) ودلالة ذلك تعاظم حيرة الشاعر

1) تميم الرغوثي، ديوان في القدس ص 53، 55 .

لما آل إليه حال المسلمين من تفرق وشتات، وإصراره على إيجاد إجابة لتساؤلاته المؤرقة التي لا تكاد تبرحه، فيعمد إلى تكرارها"[1].

كذلك فقد تكررت اللازمة البعدية وهي التي تأتي في آخر المقاطع كالقفلة الموسيقية المتكررة في أجزاء سمفونية، مما تساهم في عملية ارتكاز القصيدة الإيقاعي، فقصيدة الشاعر (أنا لي سماء كالسماء) والتي نظمها على البحر الرجز تنتهي مقاطعها بالياء رويا؛ ما يجعل اللازمة "هذي سمائي في يدي" محورا تدور حوله القصيدة يقول الشاعر:

"أنا لي سماءٌ كالسَّماءِ صغيرةٌ زرقَاء

أحملُها على رأسِي وأسعَى في بلادِ اللهِ منْ حيٍّ لحَيٍّ

هذِي سَمائِي فِي يدَيْ

...

... كم مرَّةً من قبلِهَا جَاؤُوا وراحُو يَا بُنَيّ

فأعودُ أحملُها وأسعَى في بلادِ اللهِ من حَيٍّ لحَيٍّ

عندِي سماءٌ في يدَيَّ

1) أحمد ملياني، الانزياح الأسلوبي في شعر تميم البرغوثي ص68.

...

... والجنُّ تأتيني بتعليماتِها مثلَ الجرائدِ كلَّ يومٍ في الصَّبَاح

تمضِي وتتركُهَا أمامَ البَاب

هيَ هكذَا توحِي إليَّ

هذي سمائِي فِي يديَّ

...

... وربَّما قررتُ ، من أجلِ المزاحِ فقط ، وجودَ رجالِ أمنٍ طيبينَ

يؤانسُونَ الغُولَ والعنقاءَ والخلَّ الوفيَّ

هذِي سمَائِي في يديّ"[1].

تكرار عبارة "هذي سمائي في يدي" بوصفها لازمة بعدية هو توكيد على فكرة الحرية التي يرمز لها الشاعر بالسماء، فالشاعر حريته طوع يديه وملكه. إن اللازمة في شعر "تميم البرغوثي" السياسي لا تشكل مفتاحا لقراءة القصيدة التي جاءت ضمنها فحسب، بل هي تمية ومفتاح قرائي نستطيع بموجبه مقاربة فحوى قصائد الشاعر ككل، فالحرية التي يرمز لها الشاعر بالسماء هي كل مبتغاه في الحياة وهي الشمس التي تدور

1) تميم البرغوثي، في القدس ص21،22،25.

جميع أشعاره في فلكها، فالشاعر لا يبتغي بالحرية له ولوطنه بدلا، وإن كثرت من حوله الكمامات والأقفاص.

تكرار المجاورة:

هو نوع من التكرار يقوم من خلال التجاور بين لفظتين متتابعتين من غير فاصل بينهما "فالمجاورة تمثل لونا بديعيا، بحيث يتردد في البيت لفظتان كل واحدة منهما بجانب الأخرى أو قريبا منها، من غير أن تكون إحداهما لغوا لا يُحتاج إليه"[1]، ويهدف هذا التكرار إلى إبراز العنصر المكرر من خلال التأكيد عليه، فهو يساعدنا في رصد المعاني التي يحاول أن يبرزها الشاعر ويوضحها، فما هي يا ترى المعاني أو الموضوعات التي يحاول الشاعر إبرازها وتسليط الضوء عليها من خلال تكرار المجاورة؟ يقول الشاعر في قصيدته (ياهيبة العرش الخلي من الملوك)

"وترى احتفالاتٍ على التلفازِ باسمِكَ

إنَّما ستُقامُ دُونكَ

هل كانَ أيُّ الخلقِ منتظراً رجالًا مثلَهُم

من بعدِ أعوامٍ وأعوامٍ

1) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية الهيئة المصرية للكتاب، د ط، مصر، 1984 ،ص31

منَ الموتِ المقطَّرِ والعِنَاد"[1].

تكررت لفظة أعوام بغية إبراز طول الانتظار، فالشعب الفلسطيني انتظر طويلا طويلا، وسيأتي دائما من يعده ويمنيه، وكل الوعود والأمنيات سراب في سراب، تمثلت وظيفة تكرار المجاورة ههنا في إبراز طول الانتظار وطول الخلاص من الموت المقطر.

ومن نماذج تكرار المجاورة الكثيرة نأخذ قول الشاعر في قصيدته "أمر طبيعيٌّ"

"فلمـَّا غدوتِ اليــومَ يَا أمُّ أمَّةً * شعوبًا شُعوبًا ما يحيطُ بها الحَصرُ

رجعتِ إليهِ تحتميــنَ مِنَ العِدَى * وفيكِ عمادُ الحربِ والعسكَرُ المَجرُ

فلن تَحرسَ الغارَ الجديدَ حمامةٌ * ولَا مِن خُيُــوطِ العَنكبُــوتِ لهُ سِترُ"[2].

كرَّرَ الشاعر لفظة "شعوبا" لتوحي بالكثرة التي وصلتها أمة اليوم، وهي بكثرتها وبتوفر أسباب القوة فيها من عسكر وعماد حرب، إلا أنها تحاول الاحتماء بالغار؛ كما احتمت به من قبل أيام بزوغها، إلا أنه لن يحميها إلا أن تقف وتستعد وتأخذ بأسباب القوة.

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص33.

2) المصدر نفسه ص59.

التكرار الصّيغي:

تعددت أنواع "التكرار الصيغي" في ديوان الشاعر من تكرار لصيغ الأمر والنداء والاستفهام وغير ذلك، وكان لهذا التكرار دوره في عملية بناء إيقاع داخلي للنص يشدُّ انتباه السامعين ويستأثر بنفوسهم، ومن نماذج هذا التكرار:

- **تكرارُ صيغة الجار والمجرور:**

حينما يحدثنا الشاعر عن الجليل بوصفه مكانا مقدسا فإنه عمد إلى استعمال صيغة الجار والمجرور ليبين لنا أهمية الجليل الذي يمكن لنا أن نراه حسب قول الشاعر:

"في الطفلِ يوقفُ دبَّابةً في الطَّريقِ الطَّويلِ

وفي خفَّةِ اليدِ تَطوِي الفَطائِرَ تُبدِي توَتُّرَ صَاحِبِهَا من زمانٍ ثقيلٍ

وفي سائِقِ الأجرةِ المتخَطِّي الحواجزَ مثلَ الحِصَان ...

وفي الفستُقِ الحلبيّ يُلخِّصُ مجملَ آرائِنا في السياسة: صبرًا جميلاً يزيدُ الضَمَا..."[1].

كذلك حينما يريد الشاعر أن يبين ما لحريته من قيمة وهو يرمز لها بالسماء فإنه

1) تميم الرغوثي، ديوان في القدس ص 16.

يعمد إلى صيغة الجار والمجرور فيقول:

"أنَا لي سماءٌ كالسماءِ صغيرةٌ زرقاء...

فيها الذي تدرونَ من صِفةِ السَّمَاء

فيها علوٌّ وانكفَاء...

فيها نجُومٌ شارداتٌ كالظِّبَاء...

فيها الرِّياحُ كمَا هو المعتادُ وعدٌ أو وعيدٌ...

فيها الطُّيورُ تطيرُ دومًا للوراء...

فيها طبولُ الحربِ تُسمعُ من بعيدٍ...

فيها ملائكةٌ قد انهمكوا بإصلاَحِ الموازينِ العَتيقَة..."[1].

- **تكرار صيغة النداء:**

جاء تكرار الشاعر لصيغة النداء وهو في حال من الأمل والطلب والتمنى، كمن هو في ضيق ويريد أن يُنجد منه، ثم هل هنالك من يُنجِدُ أكثر من استحضار قصص النبي صلى الله عليه وسلم للتَقَوِّي والتأسي!

1) تميم الرغوثي، ديوان في القدس ص 21، 22 .

ذكر الشاعر في قصيدته "نثر موزون" قصة كساء النبي؛ كساء الحماية والعطف، فالفلسطينيُّ اليوم لا يحتاج إلى أكثر من أن يكون محميا وفي عطف:

"يا كساءَ النبيِّ استمعْ

يا عليَّ المقَام ...

يا كساءَ النبيِّ وبرجَ الحَمَام

يا شريطاً منَ النُّورِ ضُمَّ علَى باقةٍ من كِرَامٍ

يا شبيهَ السَّمَاءِ القريب وصبحَ المعَاني

ويا رحمةَ اللهِ منسوجةً في خياطةِ بُردٍ يَمَاني ...

يا كِسَاءَ النبيِّ ارتفعْ رايةً عاليةً

لبنِي الجَارِية ...

يا كِسَاءَ النبيِّ اجتَمِعْ

كالضِّمَادَاتِ ضَمَّتْ إلى جُرحِهَا بُرأَهَا ..."[1].

وجاء استعمال صيغة النداء مقرونة بياء المتـــــكلم في تـــكرار الشـاعر لعبارة

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 42 ،43،44 .

"يا أمتي" إذ يقول في قصيدته "أمر طبيعي":

"يا أمَّتِي يا ضبيةً في الغَارِ ضاقتْ عن خُطاهَا كلُّ أقطارِ المَمالِك ...

يا ظَبيتِي مَهْلاً، تعالَيْ وانظُرْي، هذا فتًى خرجَ الغداةَ ولم يُصبْ في كفِّهِ حَلوَى...

يا أمَّتِي يا ضبيةً في الغارِ قُومِي وانظُرِي

الصُّبحُ أصبحَ تلميذًا لأشعارِ العرَب

يا أمّتِي أنَا لستُ أعمَى عن كسورٍ فِي الغزَالة...

يا أمَّتِي يا ظبيةً في الغارِ تسألُنِي وتُلحِفُ هل سَأنجُو؟...

يا أمَّتِي أدري بأنَّ المرءَ قدْ يخشَى المَهَالِك...

يا أُمَّتِي ارتبِكِي قليلاً ، إنَّهُ أمرٌ طبيعيٌّ..."[1].

تكررت صيغة النداء مقرونة بياء المتكلم لتبين مدى ارتباط الشاعر بأمته وحيرته عليها، فعلاقته بها تعدت أطر العلاقات القومية إلى كونها علاقة حميمة، فهو يناجيها ويناديها بحنوٍّ وأمل علَّها تستيقظ وتقوم من سباتها وخوفها، وقد ساهم هذا التكرار الصيغي في تشكيل الإيقاع الداخلي للنص على نحو مؤثر ودال.

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 60،61.

- **تكرار صيغة النفي:**

النفي في الخطاب الشعري السياسي قرينُ الرفض و الاحتجاج ومثال ذلك قول الشاعر وهو ينقل لنا وضع شعبه:

"لا ماءَ يخرجُ من تحتِ أقدامِهِم

لَا ولَا وفدَ يأتِي إليهِم ...

لا فِداءَ لهُم يتنزَّلُ من جنَّةٍ مَا

ولا بيتَ تَعلُو قواعدُهُ فوقَهُم"[1].

كرَّر الشاعرُ صيغةَ النفيِ ب "لا" وهو يخبر عن أوضاع شعبه في حرمانه وبؤسه ووحدته، فهم لا يمتلكون أي شيء من متطلبات العيش الكريم .

إلا أنه وفي قصيدة أخرى يحدثنا أنه لا حال يدوم من أحوال العسر في ظل الاحتلال فجاءت صيغة النفي في عبارة "لا شيء جذريا" وتكررت في القصيدة المعنونة بعنوان هذه العبارة لتتكرر كلازمة إحدى عشرة مرة أشرنا إليها من قبل.

وفي حديث الشاعر عن التاريخ في قصيدته "القهوة" تكررت صيغة تكرار النفي

1) تميم الرغوثي، ديوان في القدس ص 43.

يقول الشاعر:

"صُبِّي لعمّكِ يا نُوَّارُ القهوةَ

لا تستَحِي من عَمّكِ التَّاريخ (...)

لَا تَسرِقِي أقلَامَه

لا تَهزَئِي مِن شَكْلِهِ

لا تُكثِرِي، هُوَ لنْ يُجِيبَكِ بالكَلاَم (...)

لا شَيءَ يُربُكُهُ، ويرتبكُ الذينَ يُحاولونَ بِجهلِهِم إربَاكَه (...)

لا صوتَ يُسمَعُ حينَ يَنْطِق"[1].

أتى النفي ههنا ليبين لنا صورة التاريخ من قارئ فطن للتاريخ، فكرَّرَ النفيَ دلالةً عما للتاريخ من جبروت وتعال، فصوت التاريخ صوت أبدي، ولا صوت يُسمع حين ينطق كما عبر الشاعر.

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 63،64.

جمالية الأصباغ البديعية:

- **الجناس:**

إن أكثر المحسنات البديعية ورودا في شعر "تميم البرغوثي" هو محسن الجناس، ولعل مرد كثرة وروده في الشعر المعاصر في قصيدة التفعيلة؛ هو محاولة التعويض عن عدم التزام القافية الموحدة وحرف الروي المكرر. والبديعُ عموما كما عرفه ابن خلدون هو"النظر في تزيين الكلام وتحسينه بنوع من التنميق: إما بسجع يفصله، أو تجنيس يشابه بين ألفاظه، أو ترصيع بقطع أوزانه، أو تورية عن المعنى المقصود بإيهام معنى أخفى منه، لاشتراك اللفظ بينهما، أو طباق بالتقابل بين الأضداد وأمثال ذلك"[1]، أما الجناس فهو تآلف اللفظين في تأليف حروفهما مع تخالفهما في المعنى، وينقسم إلى جناس تام وهو ما كانت الحروف فيه متماثلة تماما، وجناس ناقص وهو ما تماثلت فيه الحروف واختلفت في الترتيب، أو تماثل منها بعضها مع اشتراكهما في نفس ترتيب الأحرف، وينتج أثره حينما "يتوقع المتلقي أن يؤدي التماثل الشكلي إلى تماثل دلالي وهنا يحدث غير المتوقع إذ يقود التماثل إلى التخالف، وبهذا تتكاثر المنبهات التعبيرية التي

1) عبد الرحمان بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ج2، تح عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، سوريا، ط1: 2004، ص374،375.

تفعل في الموقف الشعري بأكمله، وتدفعه إلى تكامله الثلاثي المبدع، المتلقي، الخطاب"[1]،ومن أمثلة الجناس قول الشاعر:

"يا هلاَلْ

يا ابتسامَةَ ليلٍ عليلٍ، يجامِلُ أمثالَنا

الزَّائرين

يَا أنِين

يَا جَنِين

يَا حَزِين

يَا مُؤانِس

بليلٍ طويلِ الهمومِ بطيءِ النُّجُومِ كثيرِ

الوسَاوِس

ويَا أيُّها الشَّاهدُ الأبدِيّ

يا حبيبَ النَّبي

1) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف،مصر، ط2 1995، ص330.

ويا منْ أضأتَ الطَّريقَ لِجبريلَ

تمسكُهُ من يديهِ لغارِ حِرَاء

وقلتَ له:

إنَّا ههُنَا فتفضَّل"[1].

تحضر الجناسات بكثافة في هذا المقطع الشعري كما في كثير من قصائد الشاعر مما يعتبر خاصية أسلوبية بارزة، وكانت الجناسات بين(أنين/جنين/حزين) وبين(مؤانس/الوساوس) وبين(الهموم/النجوم) وبين(الأبدي/النبي) حيث ساهم هذا الجناس من خلال إيراد صفات كثيرة للموصوف "الهلال" في عملية تكثيف الإيقاع، واستطراد المعنى، ومرد استعمال الشاعر لهذا اللون البديعي الغنائي بشكل لافت في شعره، هو بغرض زيادة الحماسة عند المتلقي والاستئثار بانتباهه في جو خطابي، فالشاعر ينقل لنا ما يجيش بصدره في حماسة كأنه قائد يحمس جنده لخوض المعركة بأكبر قوة وعنفوان ممكن.

- **الطباق:**

الشعر السياسي هو شعر الثنائيات ثنائيات الاحتلال والتحرر.. العدل والظلم.. الظلام والنور.. الأمل واليأس.. الاستلام والمقاومة.. والطباق وهو الجمع بين اللفظ

1) تميم البرغوثي، ديوان مقام عراق ص6.5.

وضده يستعرض لنا هذه الثنائيات في جو شعري، كما في بعض أبيات من قصيدة "الموتُ فينا وفيهم الفزع" والتي تحفل بالطباق الذي يقابل فيه الشاعر بين الفلسطينيين وبين المحتلين.. بين النخوة وبين الخسة.. بين الجرأة وبين الخوف.. بين المواجهة وبين النكوص...

يستفتح الشاعر قصيدته بقوله:

"إن سَـارَ أهلِـــي فالدَّهرُ يتَّبعُ * يشـــهدُ أحوالَـــهُم ويَستَـــمِعُ

يسيرُ إن سَـــارُوا في مُظاهَـرةٍ * في الخَلفِ فيهِ الإقدامُ والجزَعُ

أرضٌ أعيـــدَت ولو لثـــانِيـــةٍ * والقـــومُ عـــزلٌ والجيشُ مدَّرعُ

حتَّى تجلَّت عنهُم وأوجُهُهُم زُهْرٌ * ووجـــهُ الزَّمَـــــانِ مُمتَـــــقِعُ

تضيقُ بالنَّاسِ الطرقُ إن كَثُروا * وهذه بالزِّحَـــــــامِ تـتـتَّـسِـعُ

إذا رأَوهَا أمَـامَـــهُم فَـــرحـــُـــو * ولم يُبـــَـالُوا بأنـَّـــــها وَجَـــعُ

أعـــداؤُنا خوفُهُـــم لهُـــمْ مـــدَدٌ * لوْ لمْ يخافُوا الأقوامَ لانقطَعُوا"[1].

استفاد الشاعر من محسن الطباق في تعميق عنصر الدلالة التي ترتكز على صورة المقارنة بين الفلسطينيين والصهاينة المحتلين، فالفلسطينيون بناء على ما توافر في

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس 45،46.

القصيدة من طباق هم(مقدامون/عزل/أوجههم زهر/متسعة طرقهم/يفرحون بالمقاومة...)

أما الصهاينة المحتلون فهم (جزعون/ مدرعون/ضيقة طرقهم/ لهم مدد من خوفهم...)

الفصل الثالث:

جماليات المستوى التركيبي

باعتبار الشعر فنا لغويا فإن محاولة مقاربتنا إياه لا تتأتى على الصورة الصحيحة إلا إذا نظرنا إليه بوصفه بناء تتواشج فيه جميع مستويات اللغة على نحو تشكيلي إبداعي وتترابط من خلال شبكة من العلاقات، ومن ضمن أبنية اللغة التي تُعدُّ ركيزة في العمل الشعري هو بناء تراكيب الجمل وتشكيلاتها؛ ذلك أن تركيب الجملة في الكلام العادي يختلف عن تركيبتها في الكلام الفني، فالشاعر يقدم ويؤخر ويذكر ويحذف ويعرف وينكر إلى غير ذلك متصرفا فيما تتيحه له إمكانات اللغة ضمن ما يسمى بالانزياح الذي "يعمل على تحطيم الارتباطات العامة للألفاظ التي يخلعها المجتمع، ويخرج عن السياق المألوف إلى سياق لغوي مليء بالإيحاءات الجديدة، عندئذ نستطيع أن نسمي مثل هذا الأديب أديبا ونستطيع أن نسمي أدبه خَلْقًا، ذلك أنه بدأ بتحطيم الشكل المألوف العادي، وبنى على أنقاضه شكلا آخر، شكلا من صنعه هو، يعتمد على علاقات وتراكيب لغوية جديدة وحية"[1].

تفرض اللغة المعياريَّة أن يتقدَّم فيها المبتدأ على الخبر والفعل على الفاعل وأن يتأخر الجار والمجرور وغير ذلك، إلا أن التشكيل في العمل الأدبيّ "يأتي استجابة لتأثر نفسي وجداني داخلي، أو لتصوير موقف اجتماعي محدَّد، أو لشعور فردي قريب يعول في شرحه وتفسيره على بعض الظروف الخاصة بالمبدع، أو بعض النزعات العاطفية الخاصة بالمتلقي، لذا فالجملة الشعرية –من هذه الزاوية– وحدة مؤثرة، وأثرها لا يبدو

1) محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار النهضة العربية، بيروت،ط1، 1979، ص16.

مركبا من مؤثرات منفصلة في مفردات منعزلة، ولكن تفهم الجملة من صورة النظم الشامل لها، فكثيرا ما ينطق المتكلم المنفعل أو الشاعر المتأثر جملا أو عبارات لا يقصد معناها المعجمي بالذات، ولكنه يفرغ شحنته الانفعاليّة والنفسيّة في تركيبِ وترتيبِ مثل هذه الجمل، أو في الأداء والتنغيم الذين يتشكلان فيها"[1]، وبناء عليه فإن كل تغير في المبنى يحيل إلى تغير في المعنى، ومن خلال ذلك فإن الحالة التركيبية للجملة بطريقة مخصوصة تكشف لنا كذلك عن دلالاتٍ ومعانٍ مخصوصة.

وبشكل عام فإن التركيب هو مساحة أو فضاء تتفاعل عبره جميع العناصر المشكلة للنص الشعري، وتتم عملية التركيب بعد عملية الاختيار، فبعد أن يختار الشاعر الألفاظ الملائمة لسياقه التعبيري، يأتي الدور على تركيبها من خلال تخيره بين إمكانات عديدة تتيحها اللغة، وفي هذا الصدد يقول عبد القاهر الجرجاني "إن التركيب إذا جاء لا يحتمل إلا الوجه الذي هو عليه حتى لا يشكل، وحتى لا يحتاج في العلم بأنه ذلك حقه، وأنه الصواب إلى فكر وروية فلا مزية، وإنما تكون المزية ويجب الفضل إذا احتمل في ظاهر الحال غير الوجه الذي جاء عليه وجها آخر، ثم رأيت النفس تنبو عن ذلك الوجه الآخر، ورأيت للذي جاء عليه حسنا وقبولا تعدمهما إذا أنت تركتهما للثاني"[2]، إن التركيب

1) عبد الرحمن حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي دراسة أسلوبية، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005، ص 183.184.

2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1992م، ص286.

الحسن والمقبول في نظر عبد القاهر الجرجاني هو التركيب الذي يقوم على تخير تركيب معين من بين تراكيب عديدة متاحة يكون هو أنسبها وأوفقها تعبيرا ودلالة.

والتراكيب في اللغة الفنية تكون أقوى دلالة وتأثيرا مما هي عليه في أصلها المرجعي، ويعد الانزياح في العمل الفني انزياحا ليس غايته الهدم، وإنما غايته البناء وإعادة التشكيل لمحاولة الوصول إلى الطاقات التعبيرية المبطنة التي تتيحها اللغة "وبهذا يصبح التركيب من أهم المستويات النصية في النص الشعري والنثري، فيه تنتظم الرسالة من جميع نواحيها التصويرية والصوتية والموسيقية وهو مدخل إلى عالم النص، وكذلك مدخل لدراسة أشكال الانزياح"[1].

يبحث المستوى التركيبي في الجملة من خلال بيان نوعها وترتيب عناصرها ودراسة أركانها وتحديد وظائفها، مشيرا إلى دلالات التنوع التي تستجيب لتجربة الشاعر ورؤيته وحاجات التعبير الإنساني، كما تركز عملية البحث على الظواهر المكررة التي تشكل عبر تواترها عنصرا نصيا دالا يمكننا من تحديد سبب استخدام الشاعر له ودلالات هذا الاستخدام.

وفي مقاربتنا للمستوى التركيبي للشعر السياسي عند تميم البرغوثي تعاملنا مع تراكيب الجمل باعتبارها وسيلة نكشف من خلالها عن جوانب وأبعاد هذا اللون من

1) سليم بوزيدي، شعر أبي حمو موسى الزياني دراسة أسلوبية، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، 2019/2018 ص 39.

الشعر، وحاولنا البحث في أثر تركيب الجمل في نقل معان ذات طابع سياسي، وكان من بين الظواهر التي تطرقنا إليها في دراستنا للمستوى التركيبي ظاهرة التقديم والتأخير في الجملة.

التقديم والتأخير:

تعد ظاهرة التقديم والتأخير من الظواهر التي من شأنها تفتيق الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة في حالتها الأصلية أو المعيارية التي تستند إلى أن يتقدم فيها المسند على المسند إليه، إلا أن ضرورة الخلق الشعري تتيح للمبدع التصرف في نظام هذا الترتيب من خلال التقديم والتأخير منساقا بما تمليه تجربته الشعورية وحالته النفسية، ومن شأن التقديم والتأخير أن يعطي معنى إضافيا جماليا لم يكن ليوجد في نظام الكلام المعياري الذي تلاعب المبدع في ترتيب أجزائه، لغرض إبراز دلالة معينة، ولغرض أن يكون منبها أسلوبيا يثير حساسية المتلقي ويدفع عنه التراخي والملل، فهو إذن خرق للتراتبية المعروفة للجمل خرقا تسمح به اللغة بما فيها من رحابة واتساع، وفي هذا الصدد يقول عبد القاهر الجرجاني بأن التقديم والتأخير "باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة ولا تزال ترى

شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ من مكان إلى مكان"[1].

وإذا جئنا إلى شاعرنا تميم البرغوثي فإننا نجد نماذج عديدة لهذه الظاهرة التي سنحاول الوقوف على دلالاتها بالاستقصاء والتحليل، ومن نماذج التقديم والتأخير عنده نذكر:

1-تقديم الجار والمجرور:

يعد هذا النمط من التقديم النمط الأكثر شيوعا من بين أنماط التقديم والتأخير عند شاعرنا، والأصل في اللغة العربية أن يتأخر الجار والمجرور بوصفهما فضلة، إلا أن لهما أهميتهما من حيث أنه "قد تتساوى تلك الفضلة مع العمدة في أداء المهمة الدلالية، إذ تتسلط عملية التحريك التقدمي على الجار والمجرور ليسبق متعلقه، وبهذا يحدث التوافق بين السياق الخارجي في هذه التحولات وبين السياق الداخلي وما فيه من دلالات"[2]، وتقديم الجار والمجرور من خلال حرية تحريكه أفقيا يمنح الشاعر حرية تعبيرية أكبر تتوافق مع السياقات الدلالية التي يرد فيها شعره.

1) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز ص106.

2) هناء محمود شهاب، أثر الترجمة في أسلوب التقديم والتأخير في القرآن الكريم، مجلة التربية والعلم، المجلد17 العدد2 ، سنة 2010، جامعة المهل العراق ص151.

ومن نماذج تقديم الجار والمجرور ما ورد في قصيدة في القدس:

"في القدس بائع خضرة .../ في القدس توراة وكهل جاء من منهاتن العليا .../ في القدس شرطي من الأحباش .../ في القدس أسوار من الريحان .../ في القدس متراس من الإسمنت .../ في القدس دب الجند منتعلين فوق الغيم .../ في القدس صلينا على الإسفلت .../ في القدس من في القدس إلا أنت .../ في القدس كل فتى سواك .../ في القدس يزداد الهلال تقوسا مثل الجنين .../ في القدس أبنية حجارتها اقتباسات من الإنجيل والقرآن .../ في القدس تعريف الجمال مثمن الأضلاع .../ في القدس السماء تفرقت في الناس تحمينا ونحميها .../ في القدس أعمدة الرخام الداكنات .../ في القدس مدرسة لمملوك أتى من وراء النهر .../ في القدس رائحة تلخص بابلا والهند في دكان عطار بخان الزيت .../ في القدس يرتاح التناقض ، والعجائب ليس ينكرها العباد .../ في القدس رغم تتابع النكبات ريح براءة في الجو ، ريح طفولة .../ في القدس تنتظم القبور كأنهن سطور تاريخ المدينة والكتاب ترابها .../ في القدس من في القدس لكن لا أرى في القدس إلا أنت ..."[1].

تكرر تقديم الجار والمجرور في عبارة "في القدس" حتى سطر إيقاعية القصيدة، وفي هذا التقديم تأكيد على مكانة القدس وأهميتها باعتبارها رمزا تاريخيا ودينيا وكذلك رمزا

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 7.8.9.10.11.12

جماليا في نظر الشعراء والمحبين، وقد ساهم هذا التكرار الذي اطرد في أجزاء القصيدة كلها في إبراز خصوصية المكان وهو القدس؛ بما يحتويه من تاريخ وتراث وفن وجمال وبما يحتويه من ثقافات متعددة ومتنوعة مرت عليه وتمر عليه، فكل ما في القدس مقدس ولذلك جاءت صيغة الجار والمجرور"في القدس" حتى تبين ثراء ما تزخر به القدس، رغم ما تعاقب عليها من ساكنين ومغتصبين الذين وإن رحلوا فإن القدس ستبقى شاهدة دائما على من مروا، ولقد مثلت صيغة الجار والمجرور التي وردت بعبارة "في القدس"نقطة ارتكاز دلالي تفجرت منها بقية المعاني والدلالات.

ومن نماذج أيضا تقديم الجار والمجرور ما ورد في قصيدة "الجليل" التي جاء تقديم الجار والمجرور فيها دالا على ارتباط الشاعر الشديد بأماكن وطنه، فالمكان هو جزء من الإنسان.. بل إننا نستطيع أن نقول بأن المكان أو الأرض عند الفلسطيني هي الإنسان نفسه، بل هي أغلى من الإنسان حتى، لذلك فإن الشاعر يحاول أن يبرز جماليات الأمكنة في وطنه فلسطين، حتى لا ينسى الناس أبدا حب هذه الأرض والتعلق بها، وحتى يبقوا دائما على قيد المقاومة، يقول:

"وفي وسط الشَّامِ لفظُ الجلالةِ يا سيِّدِي قابلٌ للزِراعَة...

وفِي وسطِ الشَّامِ تاريخُنا مثلُ سجَّادةٍ من حريرٍ تربَّتَ فيها شيوخُ الصِّناعَة...

وفِي وسطِ الشَّامِ تغذُو السُّيوفُ رموزَ الوَداعَةِ وتغذُو الطُّيورُ رموزَ العِناد...

وفِي وَسَطِ الشَّامِ طيرٌ تفوَّقَ في حِرفةِ الهزءِ من كُلِّ سِلكِ حُدودٍ...

وفي وسطِ الشَّامِ يعلُو المشيبُ رءوسَ الرَّزايَا ويخشَى الزَّمانُ نوايَا العِباد..."[1].

وحينما يصف الشاعر لنا "الجليل" فإنه لا يصبغ عليه الأوصاف الشعرية المعتادة التي تعبر عن جمال المنظر وفرادته، وإنما يصف لنا "الجليل" المقاوم، الجليل الشعب.. الجليل الجمال.. والجليل التاريخ.. هذا الجليل الذي نراه على حد قول الشاعر:

"... في المشهدِ المتكَّرِرِ في كلِّ يومٍ

بزاويةٍ في المنارةِ أو شارعٍ في الخَليلِ

وفي الطِّفلِ يوقفُ دبَّابةً في الطَّريقِ الطَّويلِ

وفي خفَّةِ اليدِ تَطوِي الفطائرَ تُبدِي تَوتُّرَ صاحبِهَا من زمانٍ ثقيلٍ

وفي سائقِ الأُجرةِ المُتخطِّي الحواجزَ مثلَ الحصَانِ،

ووجهِ الحصانِ الأجير يجرُّ حمولاً من الفستُقِ الحلبيِّ

وفي الفستُقِ الحلبِيِّ يلخِّصُ مجمَلَ آرائِنا في السِّياسَة: صبرًا جميلاً يزيدُ الظمَا..."[2].

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 14،15.

2) المصدر نفسه ص 16.

إن تقديم الجار والمجرور له علاقة بقيمة المُتحدَّث عنه، وقد يأتي لتهويل وتعظيم أمر المُقَدَّم، وكذلك الأمر بالنسبة للجليل الذي اختصه الشاعر بصفات المقاومة والصبر والإباء والجمال والشجاعة، فكان هذا التقديم دالا بدوره.

وحينما يتحدث الشاعر عن حريته أو عن وطنه أو عن قدسه فإنه يرمز لها بالسماء في قصيدته "أنا لي سماءٌ كالسَّماءِ" فيقول عن سمائه:

"أنا لي سماءٌ كالسَّماءِ صغيرةٌ زرقاءٌ

أحملُها على رأسِي وأسعَى في بلادِ اللهِ مِن حَيٍّ لحَيّ

هذِي سَمائِي فِي يَدَيّ

فيها الذِي تدرُونَ من صفةِ السَّمَاءِ...

فيهَا عُلُوٌّ وانكفَاءٌ... فيهَا نجومٌ شارداتٌ كالظِباء...

فيهَا الرِّياحُ كما هوَ المُعتادُ وعدٌ أو وعيدٌ...

فيهَا الطُّيورُ تطيرُ دومًا للوراء.../ فيها طبولُ الحربِ تُسمعُ من بَعيدٍ...

فيها ملائكةٌ قد انهمَكُوا بإصلاحِ الموازينِ العَتِيقَة..."[1].

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 21،22.

لقد جاء تقديم الجار والمجرور كما قلنا لإبراز وتأكيد قيمة المُقدم، وجاء للتوضيح والتفصيل وإفادة التخصيص، كما أن الجار "في" ومجرورها يدلان على الاحتواء، فعدد لنا الشاعر ما يحتويه وطنه من مزايا ليست في غيره، وبالإضافة إلى تعزيز الدلالة فإن هذا التقديم من شأنه أن يساهم في إثارة ذهن المتلقي وتشويقه واسترساله مع النص.

الجمل الفعلية والجمل الاسمية

الجمل الفعلية:

قسم النحاة الجملة إلى قسمين فعلية واسمية، واختلف بعضهم في شروط تحديد الجملة الفعلية من الاسمية فهناك من يرى أن الجملة الفعلية هي ما تقدم فيها الفعل على الاسم، وهناك من ذهب إلى أن الجملة الفعلية هي ما اشتملت على فعل، إلا أننا لن نخوض كثيرا في غمار هذا الاختلاف، وإنما ما يعنينا من الجملة الفعلية هو أن تكون دالة على التجدد والتغير وهي ما يكون "المسند فيها فعلا يدل على الحدث والحدوث سواء أكان متقدما على المسند إليه أم متأخرا عنه"[1].

1) سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار وائل للنشر، ط1، 2003م، ص42.

وفي تأملنا في شعر "تميم البرغوثي" نجد قصائد تغلب عليها الجمل الفعلية وقصائد تغلب عليها الجمل الاسمية ولكل ذلك دلالته التي سنتناولها بالتحليل، يقول الشاعر في قصيدته "الموت فينا وفيهم الفزع":

"إن سارَ أهلِي فالدَّهـرُ يتَّــبعُ * يشهــدُ أحوالَـــهُم ويَستَـــمِعُ

يأخـــذُ عنــهُم فـنَّ البَقَـاءِ فقد * زادُوا عَلَيــهِ الكثيـــرَ وابتدَعُوا

وكُلَّـــمَا هَـمَّ أن يقــولَ لهُـــمْ * بأنَّــهُم مهزُومُـــونَ ما اقتنَعُوا

يسيـــرُ إن ســارُوا في مُظاهرةٍ * في الخلفِ فيهِ الإقدامُ والجزَعُ

يكتبُ في دفتـــرٍ طريقتَـــهُمْ * لعلَّـــهُ بالدروسِ ينتـــفِعُ

لو صادفَ الجمعُ الجيشَ يقصدُهُ * فإنَّـــهُ نحــوَ الجيشِ يندفِعُ

فيرجِـــعُ الجنـدُ خُطوتَـــينِ فقط * ولكنِ القصـــدُ أنَّــهمْ رَجَعُوا

أرضٌ أعيـــدَت ولو لثَـــانِيـــةٍ * والقومُ عزلٌ والجيـــشُ مُدَّرعُ

ويصبـــحُ الغـــازُ فوقَهُم قِطَعًا * أوِ السَّمَــا خَلفَــهُ هِي القِطَعُ"[1].

نلاحظ في هذه القصيدة التي اقتطعنا الجزء الأول منها غلبة الجمل الفعلية على الجمل الاسمية فلا يكاد بيت في هذه القصيدة يخلو منها، وقد تواترت بمختلف أنماطها

1) تميم البرغوثي ديوان في القدس ص 45 .

البسيطة والمركبة، وجاء استعمالها متلائما مع ما تحيل إليه من تعبير عن زخم الأحداث وتنوعها وكثرة الوقائع التي يحاول الشاعر نقلها إلينا، ومما نلاحظه كذلك هو غلبة الفعل المضارع(يتبع– يشهد– يستمع– يأخذ– يسير– يكتب– يندفع– يرجع– يصبح...) دالا على الاستمرارية والتجدد، ذلك أن مقاومة وعناد هذا الشعب الفلسطيني مستمرة ومتجددة، والآمال والآلام كذلك مستمرة ومتجددة، فما يصوره لنا الشاعر هي وقائع لا تزال تقع إلى يومنا هذا، ومقاومة هذا الشعب وتضحيته هي كذلك لا تنتهي ولا تنقطع.

ينتقل الشاعر في قصيدة أخرى بين زمن "الفعل الماضي" وزمن "الفعل المضارع" والزمن الذي يحيل للمستقبل فيقول في قصيدته "تقول الحمامة للعنكبوت":

"تقولُ الحمامةُ للعنكبُــوتِ * أخـــي تذكرتِـــنِـي أمْ نَسِيــتِ

عشيَّةَ ضاقَتْ عليَّ السَّمــاءُ * فقلتِ علَى الرَّحبِ فِي الغارِ بِيتِي

وفِي الغارِ شيخَانِ لا تَعلمِينَ * حميـتِـــهِمَا يومَهَا أمْ حُمِيــتِ

جنينَانِ إنْ يَنْجُـــوَا يُصبِحَـا * أمــَّةً ذاتَ شمـلٍ جميـعٍ شتيـتِ

وقومٍ أتَـــوْا يطلبُونَهُـمَا تقفُ * الرِّيـــحُ عنــهُم مِنَ الجَبَــرُوتِ

أنقِّلُ عينـيَّ في القومِ ما بينَ * وجهٍ مقيــتٍ ووجـــهٍ مقِيـــتِ

أتوْا فارتعشـــتِ فقلتُ اثبُتِـــي * تُحرِزِي الخيرَ يا هَذِهِ مَا حَييتِ

فليسَ بأيديـــــهِمُو أنْ تَعِيــشِي * وليسَ بأيْدِيـــــهِمُـو أن تَـمُوتِي

سنَحمِي الغريبَيْنِ مِنْ كُلِّ سَيفٍ * بريشِ الحَمَامِ وأوهَى البُيُـــوتِ

سنَبْنِي المآذِنَ في المَشْرِقَيْـــنِ * بخيطٍ رفيـــــعٍ وخبزٍ فَتِيــــتِ"[1].

لقد أقام الشاعر حوارا على لسان الحمامة والعنكبوت وهو يستحضر ما مضى من قصص النبي صلى الله عليه وسلم وصاحبه، فاستعمل لذلك الفعل الماضي (ضاقت– قلت– حميتهما– حميت– أتوا) ، واستعمل الفعل المضارع (ينجوا – أنقل– أتوا– تحرزي– تعيشي– تموتي) لتكون المزاوجة بين استعمال الفعل الماضي والفعل المضارع والتنقل بينهما ملائمة للحديث عن الأوجه المقيتة لأعداء الدعوة بالأمس، وأعداء الحياة من الصهاينة المحتلين اليوم.

والحمامة والعنكبوت على ضعفها وقلة حيلتهما هما الشعب الفلسطيني على ضعفه وقلة حيلته، بيد أن الحمامة حمت أمة، والشعب الفلسطيني هو كذلك مهد لقيام أمة، فكان دور المزاوجة بين استعمال الأفعال الماضية وبين استعمال الأفعال المضارعة هو محاولة الوصل بين الماضي والحاضر، أما المضارع المقرون بالسين فهو مضارع يحيل إلى المستقبل (سنحمي – سنبني) وهاتان الكلمتان تصوران الأمل قائما وممكنا.

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 53.

لقد عبرت الجمل الفعلية باختلاف أزمنتها عن صورة هذا الشعب الحية والحركية وعن آماله وآلامه القديمة والمتجددة، وعن ارتباط الماضي بالحاضر بما يفيد التواصل والتواشج، وعن الأمل في المستقبل إذا كان الفعل مقرونا بالسين (سيرحل كل غاز أو سيصبح مثلنا لغة ودينا...).

الجمل الاسمية:

وهي الجملة التي تتركب من مبتدأ وخبر، يسند فيها الأول إلى الثاني، وتدل على الأوصاف الثابتة التي تخلو في دلالتها من معنى الزمن، والجمل الاسمية في قصائد "تميم البرغوثي" ترتبط ارتباطا وثيقا بوصف الأمكنة مثل وصف "القدس" و"الجليل" و"الشام" وفي استحضار حكايا التاريخ كقصة "كساء النبي" وقصة "الحمامة والعنكبوت" وفي وصف الشاعر لما يجري لوطنه وأمته.

ففي حديث الشاعر عن القدس مثلا تغلب الجمل الاسمية على الفعلية فالشاعر يهدف إلى رسم صورة للقدس تعلق بالمخيلة، فيحكي لنا عن تاريخها وعمن تعاقبوا عليها وجاؤوا إليها من مختلف الأمكنة؛ من منهاتن ومن جورجيا ومن الحبشة ومن بلاد الإفرنج، ويعطينا صورة لأهلها المقاومين ويحدثنا عن أبنيتها وحجارتها وأعمدتها وكل شيء فيها، يقول:

"في القدسِ تنتظمُ القبورُ، كأنَّهنَّ سطورُ تاريخِ المدينةِ والكتابُ ترابُها

الكلُّ مرُّوا من هُنَا

فالقدسُ تقبَلُ من أتَاهَا كافرًا أو مُؤمِنَا

أُمرُرْ بِها واقرأْ شواهِدهَا بِكُلِّ لُغاتِ أهلِ الأرضِ

فيهَا الزِّنجُ والإفرنجُ والقفجَاقُ والصِّقلابُ والبُشنَاقُ

والتاتارُ والأتراكُ، أهلُ اللهِ والهلاَّكُ، والفقراءُ والمُلاَّكُ، والفُجَّارُ والنُّسَاكُ،

فيها كلُّ من وَطِئَ الثَّرَى..."[1].

كذلك تتوالى الجمل الاسمية في حديث الشاعر عن أرض "الجليل":

"جليلُ هو النَّصُ ينذرُ أعداءَنَا بالزَّوالِ، وسوْءِ الوُجوهِ وعلَّمَنا أنَّنا

سنجوسُ خِلالَ الدِّيار،

هوَ الوشمُ في اليدِ تُحبِطُ كلَّ مُحاولةٍ للتناسِي، وكالواجبِ الأبديِّ اللَّحُوحِ

يطالبُنا بالأمَل

وجليلُ هوَ الصَّوتُ يمتدُّ بالردَّةِ الجَبَليَّةِ، فُصحَى، تشكِّلُهَا الرِّيحُ دَارِجةً

فتزيدُ فصاحَتُهَا

1) ديوان في القدس ، تميم البرغوثي ص 11.

وتحملها برذاذٍ خفيفٍ ورعدٍ خَفِيٍّ

جليلُ لَعمرِي مَقالِي لعمرِي وتشدِيديَ الياءَ في لفظَةِ العرَبيّ

وجليلُ هوَ الولدُ النَّاصِريُّ الذي يرتقِي كلَّ يومٍ صليبَا

فيحملُه، لا أحدِّدُ من منهُما يحمِلُ الآنَ صاحبَه ...

كأنَّ الجليلَ عروضٌ من الشِّعرِ ينظم فوضَى الحياةِ التي في الطُرُق

كأنَّ الجليلَ هو الشِّعرُ في النَّثرِ محتجِبٌ، كالخيولِ التي في السَّمَا..."[1].

توالت الجمل الاسمية ذلك أن الشاعر يهدف إلى التوصيف المكاني، وهو ما يجعلنا نقف موقف المتأمل المنبهر بالجمال الفلسطيني الذي يحاول المحتل أن يغيبه ويطمسه ويمحوه، والشاعر حينما ينقل لنا صور هذا الجمال فإنه يعيد بعثه وإحياءه و إزالة ما تراكم عليه من غبار النسيان، فالتذكير بجمال القدس وجمال فلسطين وأراضيها هو شحذ للذاكرة وبعث لروح الجمال فيها بغية دحر القبح الذي يحاول المحتل تثبيته.

وباستعمال الجمل الاسمية ينقل لنا الشاعر صورة شعبه الوحيد الذي تحاوطه المنايا من كل حدب وصوب فجاء استعمال الشاعر للجمل الاسمية متلائما مع الحـــالــة

1) ديوان في القدس، تميم البرغوثي ص 17،18.

الشعورية التي يريد توصيفها فيقول:

"جمـــوعٌ كلُّ من فيـها وحيدُ * ووحشتُهَا تزيـــدُ إذا تزيـــدُ

وكلٌّ فوقَهُ غيـــــمٌ بخيـــلٌ * وكلٌّ تحتَـــهُ أرضٌ تمِيـــدُ

وكلٌّ قلبُهُ طيـــــرٌ مَلُـــولٌ * يريـــدُ العيشَ بعدُ ولا يُريـــدُ

وكلٌّ لابـــسٌ ثوبَ المنـــَايَا * شهيـــدٌ في جنازتِهِ شَهيـــدُ

غريبُ النَّاسِ من يحيا شريدًا * وفي الموتَى لهُ قبـرٌ شريـــدُ

وللقبرِ المؤقَّـــتِ ألفُ معنـَى * يضيقُ بها على السَّعةِ النَّشيدُ

ومَا تبيـــضُّ بالقمَرِ اللَّيـَالِي * ولكنْ هُنَّ حيـــنَ يغيـبُ سودُ"[1].

توالت الجمل الاسمية تواليا متصلا يصف لنا حال –الناسِ الجُمُوعِ– في وطنه الوحيدين.. الموحَشين.. المتململين.. الملولين.. الميتين.. الشريدين...

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 67 .

أسلوبية الإنشاء:

يُقسِّمُ علمُ المعاني ضمن درسه البلاغي الجملَ إلى خبرية وإنشائية، والإنشاء عند البلاغيين هو الكلام الذي لا يحتمل التصديق أو التكذيب باعتبار أنه لا يحيل إلى واقع خارجي يمكن لنا أن نتحقق من خلاله صدق الكلام أو بطلانه، "وتنحصر دائرته في البناء اللغوي ذاته بحيث تتحقق الفائدة الدلالية ابتداء، ودون الرجوع إلى الواقع الخارجي، فهو يلقى إلى المتلقي ليستدعي مطلوبا ما، لم يكن حاصلا وقت الطلب، ومن ثم فهو لا يحتمل الصدق أو الكذب"[1].

والإنشاء ذو طبيعة تأثيرية تشد نفسية المتلقي وتؤثر فيها من خلال النغمة ، والصيغ المختلفة التي يرد عليها كصيغة النداء والأمر والنهي والاستفهام والتعجب وغير ذلك، لذلك فهو ترجمة عن عواطف النفس وما يعتريها في حالات الهدوء والصخب والاتزان والاضطراب، وإن دل الخبر على الثبات والاستقرار فإن الإنشاء يدل على الحركة والحيوية فيما يخص تلك المعاني المعبرة عن الحالات النفسية المختلفة.

وتنقسم الجمل الإنشائية إلى إنشاء طلبي وإنشاء غير طلبي، أما الإنشاء الطلبي فهو "الذي يستدعي مطلوبا غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب"[2]، وقد حضي

1) محمد صلاح أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، دار المقداد للطباعة، غزة، 2007م، ص349

2) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع،تحقيق حسن نجار محمد، مكتبة الآداب القاهرة مصر، دط، ص70.

هذا النوع من الإنشاء باهتمام البلاغيين والدارسين "لدلالاته الثرية بالمعاني، واختزاله الفجوات التعبيرية بين الصياغة ومتلقيها، وكذلك قدراته على التعامل مع تضاريس النصوص امتدادا واستيعابا، بالتنويعات الحساسة التي تولد الطاقة داخل الأبنية التركيبية، ومن خلال كل هذا فإنه يستطيع أن يتجاوز الدلالة التقريرية إلى فضاءات دلالية تتعدد فيها الألوان والأشكال، مما يمنح المتلقي فرصة الإبحار خارج الحدود النمطية"[1].

ويندرج ضمن الجملة الإنشائية الطلبية (الاستفهام، والنداء، والأمر، والنهي، والدعاء، والتحضيض، والعرض، والترجي والتمني)

وسنبدأ بأكثر صيغ الأساليب الإنشائية حضورا في شعر "تميم البرغوثي" وتحليل ما تضفيه على قصائده السياسية من معان مضمرة سنحاول الكشف عنها.

1-النداء:

والنداء هو طلب موجه للمنادى يشتمل على أحد أحرف النداء أو صيغه وتستعمل فيه أي لنداء القريب ويا لنداء البعيد ومثلهما هيا.. أيا.. آ.. و.. أ.. والنداء هو التصويت للمنادى ليقبل عليك أو تنبيهه وحمله على الالتفات بإحدى حروف النداء[2]، وقد يتعدى النداء وظيفته الأصلية إلى وظيفة تأثيرية جمالية، فهو ترجمان للحالات النفسية المختلفة

1)عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان ط1، 2000م ،ص70.

2) ينظر: هادي نهر، التراكيب اللغوية، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، ص245، 2004.

ولمشاعر الانفعال العاطفية التي يتولد عنها البعد التأثيري الذي يمس المتلقي أثناء عملية تفاعله مع النص.

ينادي الشاعر الهلال في ديوانه "مقام عراق" فيقول:

"يا هلالْ

أيُّها القارِبُ المتأرجحُ تكتبُ وتمحُو كيفَ

تميلُ مصائرُنا

في الحروبِ المقيمةِ أو فِي السَّلامِ السجالْ

يا هِلالْ

يا مَشابِكَ شعرِ الصَبايَا وقوسَ الرُّمُوشْ

يا قُلامَةَ ظُفرِ الوُحُوشْ

تُحَوِّلُها من زئيرِ الصَّحَارِي إلى رَسْمَةٍ

فِي ثِيابِ المدارِس

يا قُلامَةَ ظفرِ الرِّجال

تقيِّدهم بالبلاغةِ في السُّورِ البيِّنات فلاَ

يعتدونَ على الذَّاتِ والآخَرِين ..."[1].

ينادي الشاعر الهلال نداء مجازيا غير حقيقي لينفس من خلال هذه المناداة عن همومه وأحزانه، وهو إذ ينادي الهلال كجماد وكشيء مادي فهو لأنه يشعر بالغربة والاغتراب، مثلما كان الشاعر القديم وهو في الغربة في مدن الفتوح يبث الطير نجواه وشكواه وهو يراه يحلق حرا صوب أرضه، وليس استعمال "يا" النداء دالا على البعد أو القرب بقدر ما هو للتنفيس عن المشاعر المكتومة كما أشرنا.

وقد تعددت الأوصاف لمنادى واحد وهو الهلال، فهو القارب.. وهو مشابك شعر الصبايا.. وقلامة ظفر الوحوش وظفر الرجال..

وهو كذلك في قول الشاعر مخاطبا إياه مناديا:

"يا أيُّها الشَّاهدُ الأبديُّ

يا حبيبَ النبيّ

ويا من أضأتَ الطريقَ لجبريلَ

تمسُكُه من يديهِ لغارِ حِراءَ

وقلتَ لهُ إنَّه ههنا فتفضَّل

1) تميم البرغوثي، ديوان مقام عراق، دار أطلس للنشر، القاهرة، 2005، ص5.

ويا من تنقَّبتَ حتى هربْتَ وهرَّبْتَهُ

وسيوفُ قريشٍ بأغمادِها تَتملْمَل

ويا من هدَيتَ الحمَامَةَ أنْ تضعَ العُشَّ في بابِ مخبَئِهِ

دونَ أيّ مكانٍ سواهُ على رقعةِ الصَّحراءِ..."[1].

لقد تعددت الأوصاف و النداءات لمنادى واحد، فالهلال هو حبيب النبي والشاهد والهادي والحامي، وهذا يدل عما للهلال من قيمة ومكانة باعتباره رمزا نورانيا تتبدد أمامه سحائب الظلام والشك والخوف، إذ أن الهلال هو بارقة النور.. النور الإنساني الذي يغطي الأرض رحمة وأمنا.. النور الجمالي الذي يشبهه الشاعر بمشبك الصبية في شعرها.. النور الذي يستحضره الشاعر في وجود الاحتلال الصهيوني المظلم.

وينتقل النداء إلى غرض الاستعطاف والاستغاثة في حديث الشاعر عن قصة "كساء النبي"، فيكون كساء النبي الذي يوظفه في قصيدته هو كساء الحماية وكساء الأمن وكساء الرخاء، فينادي الكساء قائلا:

"يا كِساءَ النبيِّ استمِعْ

يَا علِيَّ المَقام

1) تميم البرغوثي، ديوان مقام عراق ص6،7

أنتَ أكرمُ مَا في مُخيَّمِنَا مِن خِيام

فَليقُمْ فيكَ مُستوصَفٌ، إن تيسَّرَ،

يَأوِي إليهِ ضِعافُ الأنَامِ

يا كِسَاءَ النبيّ، وبرجَ الحَمَامِ

يا شريطًا منَ النُّورِ ضُمَّ على بَاقَةٍ مِن كِرامٍ

يا شبيهَ السَّماءِ القريبَ وصبحَ المعانِي

ويا رحمةَ اللهِ منسوجةً في خِياطَةِ بُردٍ يمانيّ

وتذكرةً بالزَّمَانِ العَفِيّ

يَا كِسَاءَ النَّبِيّ"[1].

يغدو الكساء عند شاعرنا وطن الحنوّ والأمن في ظل ما يفتقده من حنان الأوطان وأمنها، ولذا فإن نداءه للكساء يحمل دلالات الاستغاثة والاستعطاف، فالشاعر في زمن اليومِ المغلوبِ على أمره هو في حالة استغاثة واستعطاف يرنو من خلالها إلى الأمن والمعافاة.

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص42،43

وتتعدد أغراض النداء ففي قصيدة "تقول الحمامة للعنكبوت" نجد هذا النداء الاستفهامي يقول:

"يا أخيَّةُ هل تعلمين

لقد كانَ في الغارِ وعدٌ بأنَّ السَّماءَ ستُنثرُ

مثلَ أرزِ العروسِ على العالَمِينَ ..

- أخيَّةُ ماذا جرَى لهُما

- أترى سلِمَا ...

- يا أخيَّةُ هل تذكرِين ..

- يا أخيَّةُ ماذا جرى لأرى مَا أرى ...

- يا أخيَّةُ ضَيفاكِ ما فَعَلاَ ..."[1].

جاء النداء في المقاطع السابقة في جمل استفهامية دالة على الحيرة والقلق، حيرة وقلق الشاعر على وطنه وأمته وتاريخه.

2-الاستفهام:

أمام حيرة الإنسان في خضم هذا الوجود الذي يكتنفه من كل جانب، ومع ما يتمتع به من عقل وفضول، نشأت التساؤلات وكانت الاستفهامات، و"الاستفهام مصدر

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 54،55،56

استفهمت، أي طلبت الفهم، وهذه السين تفيد الطلب، وكذلك الاستعلام والاستخبار مصدر استعملت واستخبرت''[1]، وغرض الاستفهام هو فك اللبس والغموض حول موضوع ما يشغل ذهن صاحبه، ويتم الاستفهام من خلال أدوات عدة معروفة، أما في النصوص الأدبية فالاستفهام "يثير في النفس حركة، ويدعو المخاطب إلى أن يشارك السائل فيما يحس ويشعر"[2]، فكأنه يقيم ثنائية حوارية بين المبدع والمتلقي، ويتعدى الاستفهام غرضه المباشر المحدد في طلب الجواب إلى أغراض مجازية أخرى يحددها السياق ويكشف عنها ليكون الاستفهام خطابا داخل الخطاب، فهو من الظواهر التي تفي "بمطالب السياق وتنوع المواقف، وحسن الدلالة وقوتها، يظهر ذلك في أن التعبير بالاستفهام عن المعاني البلاغية التي يخرج إليها أو يشير بها أبلغ منه بالإخبار المباشر"[3].

إذن فقد يخرج الاستفهام عن أصله الموضوع له لأغراض أخرى يقول فيها ابن جني "واعلم أنه لا شيء يخرج عن بابه إلى غيره إلا لأمر ... وذلك أن المستفهِمَ عن الشيء قد يكون عارفا به مع استفهامه في الظاهر عنه، لكن غرضه في الاستفهام عنه أشياء منها أن يُرِيَ المسؤول أنه خفي عليه ليسمع جوابه عنه، ومنها أن يتعرف حال

1) ابن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ج5،2001، ص 150.

2) عبد العليم السيد فوده، أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، مؤسسة دار الشعب، مصر القاهرة ص296.

3) قطبي الطاهر، بحوث في اللغة، الاستفهام البلاغي، ديوان المطبوعات الجامعية ط2،1994، ص66.

المسؤول هل هو عارف بما السائل عارف به، ومنها أن يُري الحاضر غيرهما أنه بصورة السائل المسترشد لما له في ذلك من الغرض، ومنها أن يعد ذلك لما بعده لما يتوقعه"[1].

يقول "تميم" في ديوانه "مقام عراق" وهو يخاطب المتنبي:

"كأنَّك أصبْتَ من النُبوَّةِ بعضَها،

فِي أيِّ بلورَةٍ نظرْتَ؟

أيُّ بلورةٍ تحمَّلت أنْ تَمُرَّ عليهَا مشاهِدُ

تاريخِنا بعدَكَ، دونَ أنْ تَنفَجِرْ؟

أيُّ كتابٍ من كُتُبِ الفلكِ،

لم يحترِق من الأحداثِ المتوقَّعَةِ في طَالَعِنا؟

في أيِّ كفٍّ أو جبينٍ رأيتَنَا يا جَدُّ،

وأيُّ شيءٍ رأيتْ؟

هل رأيتَ علبةَ الأسبرِينَ وحدَها تمامًا

فِي مركزِ الأورَام؟

1) ابن جني، الخصائص ص 224،225.

هل رأيتَ ذلكَ الإيمانَ العصبيَّ عندَ

الأمَّهاتِ أنَّ موتَ الأطفالِ قضاءٌ وقدرٌ؟

هل رأيتَ الشيبَ في مفارقِ السَّعفِ،

وخشونةَ أصواتِ الجذوعِ تسكنُ أصواتَ البنَاتِ؟

هل رأيتَ وقفةَ الجنديِّ يطلبُ مرتَّبهُ من

عدوِّهِ ثمَّ لا يُعطِيهِ، هل رأيتَ بعدَ ذلكَ استشهادَهُ؟

أكنتَ تعلمُ بذلكَ الويلِ المتقنِ،

والقتلِ العُمُومِيِّ؟"[1].

يسائل تميم أبا الطيب المتنبي ويستحضره كشخصية لها أثرها العظيم في حياة الشعر وحياة المعاني، فهو الوحيد الذي يمكن له أن يفهمه ويستوعب حالته، فقد يشترك زمنا الشاعر في نكبات عدة إلا أن تميم لذهوله مما يحدث في عصره يخاطب الشاعر في استفهام إنكاري يوحي بأن ما يحدث في عصره من فضاعة لم يحدث من قبل أبدا، فالغرض من الاستفهام هو استنكار ما يعيشه العرب اليوم من هوان وتشتت وضياع، وكل تصور قاصرٌ عن إدراك كنهِ ما يحدثُ في هذا العصر.. عصرِ القتل العمومي.

1) تميم البرغوثي، ديوان مقام عراق ص 23.22.

ويقول أيضا معلنا عن حال شعوبِ اليوم:

"عنزةٌ تتعثَّرُ بينَ الخرائبِ

وكانت إذا عنزةٌ عثرَتْ بالعراقِ

يظلُّ لها: عُمرٌ لا ينام

فكم عثرتْ فيهِ من أُمَّةٍ

وكمْ من أمِيمٍ وكم إمَام

وكم من إلهٍ أطيحَ بِهِ

وكم مِن إلهٍ أقيمَ فقَام ..."[1].

تشير الأداة "كم" إلى الكثرة؛ إلا أنها الكثرة الفارغة بلا معنى أو قيمة، فحتى العنزة قديما أو الدابة كان لها حقها في نظر الساسة، أما اليوم فإن الشعوب العربية أهون شأنا من عنزة الخليفة "عمر"، فجاء الاستفهام لغرض استنكار حال الشعوب العربية اليوم، والتي يحيق السوء بها دون أن يكون لأثره صدى في نفوس حاكميها، فكم وكم وكم.. ولكن دون جدوى... ولذلك فإن الاستفهام خير معبر عن حسرة الشاعر المريرة وأسفه على ما يحدث.

1) تميم البرغوثي، ديوان مقام عراق ص 49.

3-الأمر:

الأمر هو أحد الأساليب الإنشائية ويعرف بأنه "طلب حصول الفعل من المخاطب على وجه الاستعلاء مع الإلزام"[1]، ويرد الأمر في صيغ عديدة كفعل الأمر، والمضارع المقرون بلام الأمر وغير ذلك، إلا أن الأمر من الجانب الأدبي لا يقتضي بالضرورة الإلزام بالفعل، وإنما يتسع ليشمل أغراضا بلاغية أخرى، فبنية الأمر قد تجاوزها البلاغيون إلى كونها "بنية توليدية تحاول أن تنتج ما لم تتعود إنتاجه، وهذا المنتج يعتمد على تحول موضعي يخرج البنية عن أصل المعنى، يتيح لها بإنتاج معان ليست من مهمتها الأصلية"[2].

وبهذا يخرج الأمر من وظيفته الأصلية المباشرة-الأمر/الإلزام- إلى دوره المجازي الذي يكون هدفه التأثير ولفت انتباه المتلقي، ويخرج لأغراض نفسية وفنية أخرى لم تكن لتتأتى له في حالته الأصلية.

وقد كان استعمال "تميم البرغوثي" لأساليب الأمر شائعا في قصائده السياسية التي سنحاول أن نقف على دلالاتها في ضوء أسلوبية الأمر وما يتكشف لنا من خلالها

1) السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق حسن نجار محمد، مكتبة الآداب القاهرة مصر، دط،1998، ص 46 .

2) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة العالمية المصرية للنشر، لونجمان ط1 1997، ص293 .

يقول الشاعر في بداية ديوانه مقام عراق:

"كفُّوا لسانَ المراثِي إنَّها ترفُ * عن سائرِ الموتِ هذَا الموتُ يختلِفُ

وضَمِّدُوا النَّخلَ سبعًا إنَّهُ زمنٌ * للحربِ لا السِّلمِ فيهِ يُـرفَعُ السَّعـَفُ"[1].

لقد افتتح الشاعر ديوانه بصيغة الأمر كما جاء في البيتين الأول والثاني كفوا/ضمدوا– وإن صيغة الأمر التي جاءت في بداية القصيدة الطويلة هي بؤرة أو افتتاحية يدور حولها النص و ينطلق منها، ولم يجئ الأمر ههنا على سبيل الإلزام، وإنما تعداه إلى كونه أسلوبا تهكميا يهدف إلى إظهار كمِّ الفجيعةِ التي لحقت بالفلسطينيين، فالشاعر يطلب أن يكف غيره من الناس والشعراء عن مراثيهم، فالموت الفلسطيني موت جديد وخاص يختلف عما سبقه من حالات الموت، ولذلك لا ينفع معه أسلوب المراثي القديم.

وكذلك يستفتح الشاعر قصيدته "قفي ساعة" بأسلوب الأمر الذي يمثل كما قلنا افتتاحية يتوجه الخط الشعوري للقصيدة بموجبها فيقول:

"قفي ساعةً يفديكِ قولِي وقائلُه * ولا تَخذِلِي من باتَ والدَّهرُ خاذلُهُ

ألاَ وانجدِينِي إنَّنِي عزَّ مُنجِدِي * بدمعٍ جـوادٍ مَا يُخَيـَّبُ سائلُـــــهُ"[2].

1) تميم البرغوثي، ديوان مقام عراق ص03.

2) المصدر نفسه ص97.

استعمل الشاعر أفعال الأمر (قفي/انجديني) في بداية قصيدته ما يشكل مفتاحا نلج من خلاله إلى قراءة واستنطاق القصيدة ككل، ذلك أن الشاعر قد طوع بنية الأمر لخدمة مقاصده الدلالية، فجاء الأمر في البيتين الذين أوردناهما لغرض التوسل والاستعطاف، فهو يتوسل من المرأة أو الحياة أو أيا ما يكن مخاطَبُهُ أن يرق لحاله ولما أصابه، فيتوسل أن تحن عليه بعد أن خذله الدهر، ويستعطف أن تدر دموعها الجوادة التي ما يقترن التخييب معها أبدا، وهو توسل واستعطاف مجازي ممن يأمل في الدنيا أن تنوله وترضيه وهو في قرارة نفسه لا يثق بها لعاداتها في الإبرام والنقض.

وتتوالى أفعال الأمر في قصيدته "تقول الحمامة للعنكبوت":

"يا كِساءَ النبيِّ ارتفعْ رايةً عاليةً

لبِني الجاريَّةِ

يا كِساءَ النبيِّ وجمِّع قبائلَهُم،

خفِّفِ الموتَ عنهم قليلاً، وغُربَتَهُم،

فلقد أصبحُوا في البَلاَءِ سَواءً

وباتُوا ولا فرقَ بين المُقيمةِ والجاليَةِ

يا كِساءَ النبيِّ ارتفعْ رايةً عاليةً

لبني الجاريَّةِ

قمْ وأعطهِمُو الدِّرعَ والسَّيفَ والرُّمحَ،

واتلُ عليهِم مِنَ الذِّكْرِ شيئًا

وصَلِّ صلاةَ الجمَاعَةِ فيهم

وقلْ حارِبُوا كلَّ باغٍ قَوِيّ

يا كِسَاءَ النَبِيّ"[1].

يخاطب الشاعر كساء النبي وهو رمز كما أشرنا من قبل للحماية والأمن والعزة، يخاطبه في صورة مؤنسنة، ويطلب منه لا على سبيل الإلزام الذي يفترضه الوجه الحقيقي للأمر، ولكن على سبيل المجاز، فكساء النبي هو معادل موضوعي للالتماس والتمني، فتوالت أفعال الأمر (ارتفع- جمع- خفف- أعطهمو- أتل- صلوا- قل) على سبيل الالتماس والتمني كما أشرنا، فالشاعر يلتمس ويتمنى لأمته أن تستلهم من تاريخها المجد والكرامة والعزة، فأمته مفرقة مشتتة ضائعة مستكينة، يحاول الشاعر أن يعيد إليها أمل القيام من جديد، فاستعار هذا الحديث بينه وبين الكساء، و"من مظاهر الانزياح في أسلوب الأمر أن يشكل الأمرُ نفسُهُ خطابا مستفزا للمتلقي حين يلجأ الشاعر إلى تكرار

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 44.43.

أفعال الأمر في سياق متظافر ينشئ ملمحا مؤسلبا يهيمن على تلقي السامع، ويدفعه إلى شحذ إدراكه"[1].

ويهيمن على آخر القصيدة تكرار أفعال الأمر الذي يفيد التأكيد على غرض الشاعر في قوله مخاطبا الكساء أو آمرا الكساء:

"اتَّسِعْ للوُلاةِ ومن لا يَلِيهَا

اتَّسعْ للحقيقةِ والشكِّ فيهَا

اتَّسعْ للسُّهولِ اتَّسِعْ للجِبالِ

اتَّسِعْ للنِّساءِ اتَّسعْ للرِّجالِ

اتَّسِعْ للعَجُوزِ اتَّسِعْ للرَّضِيعِ

يا كِساءَ النبِيِّ اتَّسِع للجَمِيعِ

وصلَّى عليكَ البصِيرُ السَّميعُ

يا كساءَ النَّبِيِّ"[2].

1) الانزياح الأسلوبي في شعر تميم البرغوثي، مقاربة أسلوبية في الأثر الجمالي، أحمد ملياني ص155.

2) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 44.

تكرر فعل الأمر "اتسع" في هذا المقطع الشعري بعد أن لم يعد صيغة مباشرة صماء، وإنما بنية حيوية متولدة، تكشف عن شدة حاجة الشاعر لما يتمناه ويأمله، وما قد "يستشف من كل ما سبق، وقوع أسلوب الأمر موقعا هاما من ديوان في القدس، أسهم في التخريج الأسلوبي لتعابيره الشعرية، وإكسابها صياغة غير مألوفة في اللسان العربي كتوجيه الأمر في حوارية مؤنسنة، تطغى عليها التعمية والرمزية، بما ينزاح به إلى معان تخرج عن الأصل، وتنقل الأمر من إلزاميته إلى لزوميته، فشكل للقارئ بذلك خطابا مستفزا غير متوقع"[1].

إن الأمر عند "تميم البرغوثي" يرتبط بنزعة الشاعر التي تهدف إلى إيقاظ الضمائر وشحذ الهمم، فهو يحث الناس على أن لا يستسلموا في وجه الظلم والطغيان وأن يقاوموا بما أمكنهم من صنوف المقاومة.

1) الانزياح الأسلوبي في شعر تميم البرغوثي، مقاربة أسلوبية في الأثر الجمالي، أحمد ملياني ص158.

4-النهي:

النهي وهو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء وهو خلاف الأمر كقولك لا تفعل ولا تخرج وله صيغة واحدة وهي الفعل المضارع المقرون بلا الناهية[1]، وجملة النهي قليلة الورود إذا ما قارناها بباقي الجمل الإنشائية، إلا أنه بإمكاننا أن نستعرض نماذج لها قد وردت في الديوان ونقف على دلالاتها المضمرة، يقول الشاعر في قصيدته "في القدس" مخاطبا الإنسان الفلسطيني:

"يا أيُّها الباكِي وراءَ السُّورِ، أحمَقُ أنت؟

أجُنِنت؟

لا تبكِ عينُكَ أيُّها المنسيُّ مِن متنِ الكتابِ

لا تبكِ عينُكَ أيُّها العربيُّ واعلم أنَّهُ

في القدسِ من في القدسِ لكنْ

لا أرَى في القدسِ إلاَّ أنتْ[2]".

1) ينظر: يحيى بن حمزة العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تح عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، جز3، ط1،2002، ص 15.

2) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص12.

يخرج النهي عن معناه الأصلي إلى أغراض أخرى يمكننا أن نستعين على كشفها من خلال السياق، فالنهي ههنا لم يكن لغرض الإلزام على وجه الاستعلاء وإنما انزاح ليكون كفيلا بالتعبير عن خوالج نفس الشاعر وتجربته التي قد يستعصي نقلها إلا إذا استعان الشاعر بكل ما تتيحه أنظمة اللغة المختلفة التي لا تحصر عملية توليد المعاني في نطاق ضيق، وإنما تنفتح بموجبها احتماليات التعبير ورحابته.

ينهى الشاعر أخاه الفلسطيني عن البكاء، وعن الاستكانة لعوامل الضعف والرضوخ، فحتى وإن كان وراء الأسوار مسجونا وكان منسيا إلا أنه لا يوجد غيره في القدس، فعلى كثرة المحتلين وعددهم إلا أنه لا يوجد غير الفلسطيني بها، فهي أرضه ووطنه ومكان تجذره، فالنهي ههنا خرج عن معناه المُلزِم كما أشرنا إلى غرض الالتماس، والالتماس هو من الأغراض البلاغية التي يخرج إليها النهي، ويكون صادرا من أخ لأخيه أو صديق لصديقه أو محبوب لمحبوبته، فهو يقع بين النظراء في المنزلة والمكانة أو بين الأصدقاء وأمثالهم[1].

يقول الشاعر في قصيدة أخرى "حصافة":

"وتلفتت لترى مَلامِحكُم

يا أيُّها اللاَّهونَ بالدَشداشَةِ البيضَاءِ يا بَيضَ النَّعامِ

1) ينظر: جمهرة أشعار العرب دراسة أسلوبية، سعد عودة حسن عدوان، بحث استكمالا لنيل درجة الدكتوراه، كلية الآداب في الجامعة الإسلامية غزة، 2017. ص 160.

لا تقتلُوهُ بربّكُم

قد تعلمونَ بأنَّ أعندَ خلقِ خالقِهِم همُ الموتَى

وأنَّ القبرَ لا ينسَى ويحفظُ ثأرَه

والدَّينُ دينٌ

إن حلَّ حلَّ

باللهِ دعنِي من ذكرِ الحُسينِ

ولأنَّكم قومٌ وضعتُم نُصبَ أعيُنِكُم

لا تقتلُوه بربّكُم

فعلَى الأقلِّ

أبْقُوا عِراقيًّا وحِيدًا

كي

يُسَامِحَكُم"[1].

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 96.

تكررت عبارة النهي "لا تقتلوه"، لتدل على استنكار الشاعر لأمر القتل الذي يحدث في صفوف شعبه وأمته، ورغبته في الحياة الآمنة التي تخلو من الإرهاب، وقد انتقل النهي من غرضه الحقيقي إلى غرض الاستعطاف المقرون بالوعيد الذي يدل عليه قول الشاعر"بربكم"، فهو يأمل ويستعطف القتلة أن يكفوا عن قتلهم، فإن استمروا في عمليات القتل والطيش والبطش فإن القبر لا ينسى ثأره.

وعن حتمية التاريخ وواقعيته وتكرره يحدثنا الشاعر وقد تواتر بشكل ملحوظ استعمال أداة النهي "لا" فيقول:

"صُبِّي لعمّكِ يا نُوارُ القهوَة

لا تستَحِي من عمّكِ التَّاريخِ

قد زارنا من قبلُ كنتِ صغيرةً

لا تذكرين"[1].

جعل الشاعر المشهد بين التاريخ الجاف المخاتل القاسي وبين "نوار" الفتاة الرقيقة الآملة، فالتاريخ هو التاريخ و"نوار" هي رغبة الشعوب وأملها واستكانتها للأحلام الوردية، ومهما ترجت وخاطبت هذه الآمالُ والتساؤلات والأمنياتُ التاريخَ فهو لن يجيب،

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 63.

يكفي أن نصب له القهوة ونشاهد ما يفعله:

"لا تكثري هو لن يجيبكِ بالكلامِ

هوَ واثقٌ من نفسِهِ.

لا شيءَ يربُكُه، ويرتبكُ الذينَ يحاولُونَ بجهلِهِم إربَاكَهُ...

لا صوتَ يُسمَعُ حينَ ينطقُ...

لا تُغضبِيهِ فإنَّهُ، رجلٌ بطيءُ الردِّ لكنْ ليسَ بالرَّجُلِ الحكِيم..."[1].

خرج النهي فيما سبق من المقطع الشعري إلى غرض التأكيد، فالشاعر يؤكد على حتمية التاريخ وطابعه التليد لمن قد يجهل ما هو التاريخ، ويبغي الشاعر من وراء ذلك أن يعرفنا بوجه التاريخ الحقيقي حتى نحتاط وحتى نحسن التعامل أثناء رحلتنا مع الصعاب.

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 64.65.

الفصل الرابع :

جماليات المستوى الدلالي

جماليات الصورة الشعرية:

الصورة الشعرية هي عماد الشعر وركيزته الأساس، وهي مفتاح كذلك من المفاتيح التي نسبر بواسطتها عوالم النص أثناء عملية التحليل؛ بوصفها "طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجها من أوجه الدلالة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير فإن الصورة لن تغير من طبيعة المعنى في ذاته، إنها لا تغير إلا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه"[1]. لذا فإن الصورة هي طريقة خاصة في كيفية عرض المعاني وتقديمها، ولا يتأتى للشاعر الولوج إلى بواطن نفسه ونقل خبرته وتجاربه الشعورية إلا من خلال الصورة التي هي نتاج لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه وإنما إعادة تشكيله، واكتشاف العلاقات فيه من خلال الجمع بين عناصره المتضادة أو المتباعدة في وحدة منسجمة[2].

والشاعر في طريقه نحو خلق الإثارة والجمال "يجب أن يكون أسلوبه معبرا بالصور، أي يرسم الأسلوب مواقف الشاعر وأفكاره وتجاربه وانفعالاته رسما قويا معبرا واضحا، بحيث تصبح فكرة الشاعر مصورة في صورة حقيقية تزخر بالعاطفة والتجربة

1) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص 07.

2) ينظر: المرجع نفسه ص309.310 .

والانفعال، لا مجرد تصوير عادي ميت، وتصبح وكأنك أمام مناظر تصوير متحركة مؤثرة"[1].

والمنهج الأسلوبي كغيره من مناهج النقد الحديث قد عني أيما عناية بالبحث في الصورة باعتبارها روح الشعر وجوهره، وباعتبارها مضمونا شعوريا وجدانيا أكثر منها مضمونا حسيا واقعيا، ولم تقصر الأسلوبية الصورة على ما قصرتها عليه البلاغة من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية، بل وسعت من إطارها لتكون الصورة تشكيلا لغويا يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية فهي قرينة الخيال والإلهام[2].

ومن أهم الأركان التي تتشكل بموجبها الصورة الشعرية "التشبيه" و"الاستعارة" و"الكناية" و"الرمز"، وفيما يلي سننظر في مدى ما قد حققته هذه الصور من فعاليات أسلوبية استطاع الشاعر بموجبها أن يفصح لنا عن أحواله النفسية في خضم ظروفه المحيطة به والمؤثرة فيه.

---

1) محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية،1995، ط1، ص55.

2) ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981 ص 08.

1-الصورة التشبيهية:

يفيد التشبيه الاشتراك بين شيئين اثنين في صفة أو في عدة صفات، ويقوم على عقد المقارنة؛ فهو يجعل المتلقي يذهب من المشبه إلى المشبه به وينتقل بينهما، وكلما كانت الهوة بينهما واسعة فسيحة شاحذة لعنصر الخيال كان التشبيه موفقا ودالا على قدرة صاحبه وإبداعه، وقد ولع به القدماء وافتتنوا به وكان مضمارا يخوضه الشعراء للتدليل على براعتهم وتوفيقهم في إصابة الصور الموحية البديعة، "ومن هذه الزاوية يعد التشبيه فيما نراه صورة وإن كانت صورة جزئية، إلا أن لها دورا فعالا في توضيح الأفكار والمعاني التي يريد أن يعبر عنها الشاعر للوصول إلى الدلالات والإيحاءات الفنية التي لا نستطيع أن نصل إليه إلا بوجود الصور التشبيهية"[1]، يقول شاعرنا في قصيدته الجليل متحدثا عن تاريخ وطنه:

"وفي وسطِ الشَّامِ تاريخُنا

مثل سجَّادةٍ من حريرٍ تريَّثَ فيها شُيوخُ الصِّناعَةِ

ويربطُها البائعُونَ بخيطٍ رخيصٍ

وتاريخُنا فسحةُ الشَّمسِ في السِّجنِ

أو نجمةٌ وقعتْ، أو براقٌ قنيصٌ

1) عبد الرحمان حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي، دراسة أسلوبية ص 214.

وتاريخُنا عرَقٌ في يدٍ أو دَمٌ في قَميصٍ

وتاريخُنا ألفُ عامٍ تحاصرُها نصفُ ساعَةٍ"[1].

توالت الصفات الحسية لمشبه واحد وهو التاريخ، مما يدل على عظمة هذا التاريخ وأصالته وعمق جذوره الضاربة في القدم، وقد رسم له الشاعر عدة تشبيهات حسية فهو سجادة من حرير (متقونة) ومربوطة بخيط رخيص، وهو فسحة الشمس في السجن، وهو نجمت وقعت أو براق قنيص، وهو عرق في يد أو دم في قميص.. على الرغم من بساطة هذه التشبيهات إلا أنها قد وفقت أيما توفيق في نقل الصورة التي يحاول الشاعر إيصالها، فتاريخ وسط الشام نراه في الأبنية والأزقة والطرقات والمعابد محبوكا مثل سجادة الحرير.. وتاريخ وسط الشام متنفس في ظل هذا العالم القاتم مثلما هي فسحة الشمس في السجن، وهو تاريخ الأمجاد والبطولات والتضحيات والخوارق التي أوحت بها كلمات الشاعر (نجمة.. براق.. عرق.. دم ...)

إن تأكيد الشاعر وتذكيره بأهمية هذا التاريخ وعظمته من خلال رسم صورة نابضة بالحياة له؛ هو تذكير للفلسطينيين بجذورهم وتضحياتهم وبالألف عام التي تحاصرها نصف ساعة.

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 15.

وتتوالى التشبيهات في قوله:

"في القدسِ يزدادُ الهلالُ تقوُّسًا مثلَ الجنينِ

حدَبًا على أشباهِهِ فوقَ القبابِ

تطوَّرت ما بينَهُم عبرَ السِّنين علاقةُ الأبِ بالبنينِ

في القدسِ أبنيةٌ حجارتُها اقتباسَاتٌ منَ الإنجيلِ والقرآنِ...

في القدسِ أعمدةُ الرُّخامِ الدَّاكِناتِ

كأنَّ تعريقَ الرُّخامِ دخانٌ...

في القدسِ تنتظمُ القُبورُ، كأنَّهنَّ سطورُ تاريخِ المدينةِ والكتابُ ترابُها..."[1].

توالت كذلك الصفات لمشبه واحد وهو القدس تأكيدا إلى ما خلصنا إليه سابقا وهو تبيين أهمية أرض القدس وقيمتها التاريخية والحضارية، وتمثل البعد الجمالي لتشبيهات تميم في حديثه عن القدس بالتحام المشبه بالمشبه به حتى صارا شيئا واحدا، فالقدس هي التاريخ والعراقة.. والتاريخ والعراقة هما القدس، وتشبيه الشاعر الهلال في القدس بالجنين يوحي بأن كل شيء في القدس مختلف، فالهلال ليس هو الهلال في غير القدس من الأماكن، بل فيها وحدها يتقوس ويتحدب فوق أشبابه الأهلة فوق القباب، إشارة إلى الحنو

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 9،10،11.

والبهاء والتخلق الذي يشع في جو المدينة، وصخور القدس ليست كغيرها من صخور الأرض إذ تنطبع عليها الاقتباسات المقدسة، وأعمدة الرخام الداكنات يشبه الشاعر تعريقها بالدخان في صورة سينمائية دالة على الفخامة والرقي.

إن "تميم البرغوثي" يستمد تشبيهاته من أرضه فلسطين، وكأنه يقول لنا هل يجوز تشبيه فلسطين أو القدس بغير ما في فلسطين أو القدس! فلا شبيه لها في كمالها إلا هي.

2-الصورة الاستعارية:

الاستعارة هي لون من ألوان التصوير البلاغي وهي من المجاز اللغوي، يقول الجرجاني: الاستعارة أن تريد تشبيه الشيء بالشيء فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه، تريد أن تقول رأيت رجلا هو كالأسد في شجاعته وقوته وبطشه سواء، فتدع ذلك وتقول: رأيت أسدا يحارب الأعداء بسيفه[1]، لذلك فقد عد البلاغيون الاستعارة أبلغ من التشبيه، فتشبيهك الرجل بالأسد يحيل إلى أن الأسد أكثر قوة وشجاعة ، فالمشبه به أقوى من المشبه وفي هذا مدعاة التشبيه، أما حينما تقول رأيت أسدا يقاتل بسيفه فأنت جعلت الرجل أسدا وليس يشبه الأسد فحسب، والدراسات الحديثة ترى أن "الاستعارة بهذا المعنى مستقاة من التشبيه، إلا أنها تتجاوزه دلاليا، لأن تركيبها يحملنا على تناسي التشبيه، ويدعونا إلى تخيل صورة مجازية

1) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح محمد رضوان الداية وفايز الداية،ط1: دار الفكر، دمشق، 2008، ص 67 .

جديدة، تترك في النفس أثرا جماليا لأنها تتخلى عن التركيب الثنائي بين المشبه والمشبه به، وتستعمل تعبيرا مفردا وكأن ليس هناك إلا شيء واحد تتحدث عنه، وهي من هذا المنطلق تعطي للابتكار قيمته وأثره في النفس، حيث توهم السامع بتجديد المعنى بما تضفي عليه من أنواع الصور والتراكيب"[1].

والاستعارة هي خرق لقانون اللغة بإقامتها عالما موازيا أو معادلا لعالم الواقع والعيان، وبالتالي تفردت بجوهرها الخاص الذي نقل الشعر من أمكنة ضيقة إلى أمكنة أرحب، ومن خلال الاستعارة يعيد "تميم البرغوثي" تشكيل عالم الواقع وإبداله فنيا بعالم أكثر اتساعا ورحابة فيقول:

"وفي وسطِ الشَّامِ طيرٌ تفوَّقَ في حِرفةِ الهَزءِ من كلِّ سلكِ حُدودِ

وكاشفةٍ للمعادنِ أو للنوايَا

وفي وسطِ الشَّامِ يعلُو المشيبُ رؤوسَ الرَّزايَا

ويخشَى الزَّمانُ نوايَا العِبادِ

فيومًا تراهُ بتُرسٍ ورُمحٍ

ويومًا على حَذرٍ خافِيَا

1) الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي دراسة أسلوبية، عبد الرحمن حجازي، ص224.

ويحسبُهُ النَّاسُ جُغرَافِيَا"[1].

يخلق لنا الشاعر من خلال هذه الصورة الاستعارية عالما موازيا لعالم الواقع، عالما ثائرا مقاوما ومستلهَمًا من وحي الطبيعة، فشاعرنا يؤنسن عناصر الطبيعة ويرى أنها مقاومة حية ثائرة؛ فالطير العابر لأسلاك الحدود ليس مجرد طير عابر بل هو طير هازئ من حواجز المحتل وموانعه وكاشفاته، والزمن ليس الزمن الذي يعرفه الناس عادة بل هو مثل الإنسان الذي يخشى النوايا، إن الشاعر يُجيِّشُ عناصر الطبيعة من خلال أنسنتها فهي تحس وتثور وتهزء وتعاند؛ ليجعلها رفيقة في درب الإنسان الفلسطيني الثائر على الظلم والظلام.

ويقول أيضا في قصيدته "المـــوت فيــنا وفيهم الفزع":

"إنْ سارَ أهلِي فالدَّهرُ يتَّبعُ * يشـهَدُ أحوالَهُم ويستَـــمِعُ

يأخذُ عنـــهُم فنَّ البقاءِ فقدْ * زادُوا عليهِ الكثيرَ وابتدَعُوا

وكلَّمَا هَمَّ أنْ يقـــولَ لـهُـم * بأنَّهمْ مهزُومُونَ ما اقتَنَعُوا

يكتبُ في دفترٍ طريقَتـــهُم * لعلَّـهُ بالدُّروسِ ينتَـــــفِعُ"[2].

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص15،16.

2) المصدر نفسه ص45.

يؤنسن الشاعر في هذه الأبيات السابقة الظواهر الطبيعية كما أشرنا وينقلها من عالم المجردات إلى عالم المحسوسات، فقد شبه الدهرَ بالإنسانِ الذي يرى ويتبع ويقول ويكتب، وهذا التشخيص الاستعاري هو تشخيص وجداني يعبر عن انفعال الشاعر وصدق عواطفه وعمق صوره التي يستلهمها من أوضاع وطنه، فالواقع الفلسطيني هو أكثر ما يستمد الشاعر منه صوره ورموزه، و"تميم البرغوثي" من خلال هذه الصور الاستعارية يريد أن يبين لنا عظمة شعبه وقوته وتفانيه من أجل الحرية والحياة، فحتى الدهر طاوي الجميع تحت مده وجزره هو أمام الفلسطينيين تلميذ يتعلم.

والموتُ أيضا ليس هو الموتُ أمام الفلسطيني الباسل:

"يُبدون للمـوتِ أنَّهُ عبثٌ * حتَّى لقدْ كادَ الموتُ ينخدِعُ

يقولُ للقومِ وهْوَ معتـــذرٌ * ما بِيدِي مَا آتِي ومَـا أدَعُ

يظلُّ مستغفرًا كَـــذِي وَرَعٍ * ولم يكنْ من صِفاتِـهِ الوَرَعُ

لو كانَ للموتِ أمرُهُ لغدَتْ * علَى سِواكُمُ طُيورُهُ تَـــقعُ"[1].

صور لنا الشاعر علاقة أهله بالموت وكيف لا يهابونه وينظرون إليه كعبث فيوشك على أن ينخدع ويعتذر على جريان قوانينه عليهم مثل باقي الناس، معللا ذلك بأن الأمر لو كان بيده لاختار سواهم.

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 46.

يستخدم تميم البرغوثي "نفس كلمات اللغة في سياقات جديدة على سبيل الاستعارة فهي القادرة على تخطي العلاقات الحرفية بين أجزاء الواقع، ومن هنا فالاستعارة قادرة على صياغة الواقع من جديد"[1]، فشاعرنا يعيد صياغة الواقع الفلسطيني، فإن تحكم المحتلون وطوقوا أرضه بالإرهاب والحديد؛ فإن له القدرة على إعادة تصويرها حرة سالكة طريقها نحو الحرية، وتتظافر فيها جميع عناصر الأرض في سبيل وطن ترفرف أعلامه عاليا، فالطيور وجميع عناصر الطبيعة يجيشها الشاعر؛ فهي سند للفلسطيني، والظروف الطبيعية يختلف أثرها حينما تتعامل مع الفلسطيني، فالدهر ليس هو الدهر والموت ليس هو الموت، بل هما مجسمان مشخصان يقفان بإجلال أمام استبسال هذا الشعب الأبي.

وتحفل الصورة الاستعارية في أسلوب الشاعر بقيم التفاؤل والحماسة والتشجيع شأن من يريد لشعبه وأمته أن تقف وتنهض وتدرك مدى قوتها وما بإمكانها أن تفعل، كقول الشاعر وهو يخاطب أمته:

"يا أمَّةً في الغَارِ ما حَتمٌ علينَا أن نُحبَّ ظَلامَهُ

إنِّي رأيتُ الصُبحَ يلبسُ زيَّ أطفالِ المدارسِ حاملاً أقلامَهُ

ويدورُ ما بينَ الشوارِعِ ، باحثًا عن شاعرٍ يُلقِي إليهِ كلامَهُ

ليذيعَهُ للكونِ في أفقٍ تلوَّنَ بالنَّداوةِ واللَّهبِ

1) مدحت سعد محمد الحيارة، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، الجزائر 1984، د.ط ص133.

يا أمَّتِي يَا ظبيةً في الغَارِ قُومِي وانظُرِي

الصُّبحُ أصبحَ تلميذًا لأشعارِ العَرَبِ"[1].

يرمز الصبح للأمل وتبدد الكرب والظلمات، وقد استعار له الشاعر صورة التلميذ الذي يحمل أقلامه ويدور ما بين الشوارع باحثا عن شاعر يلقي إليه كلامه، وأشعار العرب حافلة به حتى أن الصبح أصبح تلميذا لها، إن الصور السياسية عند "تميم البرغوثي" هي صور مشرقة تسعى لبناء الأمل وبثه في قلوب الناس، وإن كانت بعض صوره لمجتمعه المحاصر أحيانا قاتمة إلا أنها ضرورية لتسليط الضوء على مكمن الداء لعلاجه.

3-الصورة الكنائية:

تعد الكناية آلية من آليات رسم الصورة الشعرية، ويصطلح عليها علماء البيان بأنها لفظ أريد به لازم معناه، مع جواز أن يكون المعنى الأصلي هو المراد لعدم وجود قرينة تمنع من ذلك، فهي "بنية ثنائية الإنتاج حيث تكون في مواجهة إنتاج صياغي له إنتاج دلالي مواز له تماما بحكم المواضعة، لكن يتم تجاوزه بالنظر في المستوى العميق لحركة الذهن التي تمتلك قدرة الربط بين اللازم والملزومات، فإن لم يتحقق هذا التجاوز فإن المنتج الصياغي يظل في دائرة الحقيقة"[2]، والكناية كما يراها أيضا عبد "القاهر

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص60.

2) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى ص 187.

الجرجاني" هي إثبات لمعنى من المعاني من خلال جعل ما ينوب عنه دليلا عليه وفي ذلك يقول: الكناية هي إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو مرادفه فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه فهي تعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها.

وإذا تألمنا في أشعار "تميم البرغوثي" السياسية فإننا نجد هيمنة الصورة الكنائية وطغيانها على مجمل الصور الأخرى، ذلك أنه يريد أن يوصل لنا صورة الفلسطينيين والمحتلين ويبين لنا حقيقتهم مصحوبة بدليلها.

وإذا شئنا أن نحصر مواضيع الكناية عند "تميم البرغوثي" في شعره السياسي فإننا نجدها تدور في موضوعين: موضوع كنايته عن الاحتلال والبؤس وموضوع كنايته عن التحرر والأمل.

أ- الكناية عن الاحتلال والبؤس:

يقول الشاعر مخاطبا المتنبي باتخاذه رمزا يبثه أساه:

"هلْ رأيتَ وقفةَ الجُنديّ يطلبُ مرتَّبَهُ من

عدُوّهِ ثمَّ لا يُعطِيهِ، هل رأيتَ بعدَ ذلكَ استشهادَهُ؟

أكنتَ تعلمُ بذلكَ الويلِ المتقنِ، والقتلِ

العمُومِيّ؟"[1].

توحي هذه الأبيات الموجهة لشاعرنا "المتنبي" بكثير من الأسى والألم، فهي كناية عن مظاهر الذل والهوان والضعف التي وصلت إليه الأمة العربية، من وقفة بين يدي الأعداء والقتل العمومي حيث أضحى الدم العربي بلا قيمة.

وفي مقارنته بين حال أمَّةِ الأمسِ وحال أمة اليوم يقول:

"عنزةٌ تتعثَّرُ بينَ الخرائبِ

وكانتْ إذا عنزةٌ عثرتْ بالعراقِ

يظلُّ لها عمرٌ لا ينامُ

فكمْ عثرتْ فيهِ من أمَّةٍ

وكمْ منْ أميمٍ وكم من إمَامٍ

وكمْ منْ إلهٍ أُطيحَ بهِ

وكمْ منْ إلهٍ أقيمَ فقامَ"[2].

1) تميم البرغوثي، مقام عراق ص23

2) المصدر نفسه، ص49 .

العنزة التي إنْ تعثرُ بأرض العراق ولا ينام عمر لعثرتها.. كناية عن صفة العدل والكرامة التي كانت لأمة الأمس، وكناية عن قيمة كل فرد محكوم حتى ولو كان عنزة، أما تعثُّرُ الأمَّةِ وتعثُّرُ الأميمِ والإمامِ والإطاحةُ بالآلهةِ في عصرنا هذا فهي كناية عما يتفشى من صفات الظلم والقهر والهوان.

ويقول أيضا مصورا حال حكام اليوم وعلاقتهم بشعوبهم:

"كم من دعيٍّ سوفَ يزعُمُ

أنَّ هذا عرشُهُ

ويُقيمُ دولَتَهُ علينَا،

والبساطُ الأحمرُ الرسميُّ ممدودٌ

يزيّنُ جانبيهِ جيشُهُ"[1].

تحدث الشاعر عن واقع الحكام الذين همهم الحكم فحسب، فالبساط الأحمر الممدود كناية عن السلطة.. والجيش الذي يزين جانبيه هو كناية عن الدكتاتورية وعما يقترفه أصحاب السلطة من جرائم في سبيلها يقول:

"هل كان أيُّ الخلقِ منتظرًا رجالاً مثلَهُم

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 33.

من بعدِ أعوامٍ وأعوامٍ

منَ الموتِ المقطَّرِ والعِنادِ

ألأجلِ أعراسِ الفنادِقِ، والتِّجارَةِ

ما أطلنَا الموتَ فيها والجِهَاد

ألأجلِ نافذةٍ على قصرٍ رئاسيٍّ،

يُـقامُ بملجأٍ في الطَّابَقِ العشرِين تحتَ الأرضِ"[1].

أعراس الفنادق والتجارة والإطلالة من نافذة القصر الرئاسي هي كل ما يشغل بال أصحاب السلطة والقرار، ويقابل جشعهم وطمعهم موت الشعب وجهاده وإقامته في الملاجئ، والشاعر لا ينتقد الحكام فحسب بل يرى أن أسباب إطالة حال التردي يشترك فيها الحكام والمحكومون، ولذلك ينصح أمته ويحاول إفاقتها من سباتها فيقول:

"فلن تحرسَ الغارَ الجديدَ حمامةٌ * ولا من خيُوطِ العنكبوتِ لهُ سترُ

أيَا أمَّةً في الغَارِ تبغِي حِمايةً * مِن الطَّيرِ معذورٌ إذا خانَكِ الطَّيرُ

وجبريلُ يأتِي الغارَ كلَّ عشِيَّةٍ * ويذهبُ والغافُونَ فِي الغارِ لمْ يدْرُوا"[2].

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 33.

2) المصدر نفسه ص 59.

يرمي الشاعر في هذه الأبيات إلى محاولة إفاقة أمته، فإن كانت الحمامة قديما تحرس الغار، فإن غار اليوم لن يُحرس إلا بأسباب القوة والعلم، فما دام الشعب متفرقا مشتتا همه الكرسي فإنه لن تقوم له قائمة أبدا.

"على هامِشِ الصُّورةِ

جموعُ المُشجِّعينَ

يضربُ بعضُهُم بعضًا بالأحذِيةِ

شيوخُ الدِّينِ،

يبنُونَ مساجدَ في الفضاءِ الخَارِجيّ

شيوخُ السِّياسَةِ،

يحملُونَ الكراسِي علَى رءُوسِهِم

كآلهَةِ المَصريّينَ القُدَامَى

شيوخُ الكلامِ،

والكلامُ أمرٌ عظيمٌ،

مشغولونَ بقصيدَةِ النَّثرِ، والكبتِ الجنسيّ والاكتئابِ

وأنا

أحاولُ أن أكملَ هذِهِ القَصيدَةَ"[1].

إنَّ الشاعر ههنا يرسم لنا صورة عن حال الشعوب العربية ويكني عن صفات التشاحن برمي المشجعين بعضهم بعضا بالأحذية، وبالجشع على السلطة بحمل السياسيين الكراسي على رؤوسهم، وبفراغ رؤوس أئمة المساجد ببنائهم لها في فضاء بعيد، أما حديثه عن المفكرين أصحاب الكلام فهو يكني عن تهافتهم وتفاهتهم بتشاغلهم بالأمور غير ذات الأولوية.

لقد تظافرت الصور الكنائية في هذا المقطع لترسم لنا صورة كلية عن حال وواقع الشعوب العربية، وإن كان خطاب الشاعر للشعوب العربية خطابا انتقاديا يكشف من خلاله عن العيوب ومكامن الخلل، فإنه على النقيض تماما حينما يتحدث عن الشعب الفلسطيني فهو ينظر له بتقديس وإعلاء، ولذلك كان خطابه له هو خطاب بث الحماسة وإحياء الأمل والتذكير بمواطن القوة والفرادة التي يتحلى بها هذا الشعب العظيم، وهذا ما سنأتي إلى تفصيله.

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 41 ،42

ب- الكناية عن التحرر والأمل:

مثلما أشرنا فيما سبق من أن "تميم البرغوثي" ينتقد الحكام والشعوب العربية وأحوالها انتقادا بناء يحاول من خلاله تحديد مواطن الخلل وتسليط الضوء عليها، إلا أنه في المقابل يشجع الفلسطينيين على محتليهم ويدعمهم ويبين لهم مواطن قوتهم، ويبث فيهم الأمل ويحاول أن ينزع اليأس والخوف من قلوبهم، مثلما جاء في قصيدته "أمر طبيعي":

"يا أمَّتِي أنَا لستُ أعمَى عن كسورٍ في الغزالَةِ،

إنَّها عرجَاءُ، أدْرِي

إنَّها عشواءُ، أدرِي

إنَّ فيهَا كلَّ أوجاعِ الزَّمانِ وإنَّهَا

مطرودةٌ مجلودةٌ من كلِّ مملوكٍ ومالكٍ

أدري ولكنْ لا أرَى في كلِّ هذا أيَّ عذرٍ لاعتزالِكِ

يا أمَّنَا لا تفزَعِي من سطوةِ السُّلطانِ، أيَّةِ سطوةٍ؟،

ما شئتِ ولِّي واعزِلِي، لا يوجدُ السلطانُ إلاَّ في خَيَالِكِ"[1].

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص61.

الغزالة المكسورة العرجاء والعشواء والتي بها كل أوجاع الزمان هي كناية عن الأمة العربية في وضعها الضعيف الراهن، وعلى علم الشاعر بعلاتها مكررا لفظة "أدري" فهو يقر بأنها يجب أن تنهض وتسترد قوتها ومجدها، ولا عذر لها في القعود والاعتزال، فالاحتلال والتسلط هما محض خيال، ومتى تخلصت الأمة من معتقداتها في السلطان فإنها لا محالة ستعود إلى مكانتها الطبيعية.. مكانة الحرية والقوة.

وتتوالى الكنايات في هذا المقطع الشعري إذ يقول الشاعر:

"ويبنونَ دونَ الجليلِ جدارًا،

علاَ فاطْمأَنُّوا وظنُّوا بأنَّ الهواءَ على جانبيهِ انفصل(...)

هو الأرضُ تُحسبُ خاليةً فتفاجئُ غازِيهَا بشعابٍ تسيل

وإنّي أراهُ وربّكَ في المشهدِ المتكرّرِ في كلّ يومٍ

بزاويةٍ في المنارةِ أو شارعٍ في الخَليلِ

وفي الطفلِ يوقفُ دبابةً في الطَّريقِ الطَّويلِ

وفي خفَّةِ اليدِ تَطوِي الفطَائِرَ تُبدِي تَوَتُّرَ صاحبِهَا من زمانٍ ثقيلٍ

وفي سائقِ الأُجرةِ المتخطي الحواجزَ مثلَ الحِصانِ،

ووجهِ الحصانِ الأجيرِ يجرُّ حمولاً منَ الفُستُقِ الحلَبِيّ"[1].

إن صورة الجدار العالي الذي يشيده المحتل ويقوم برفعه عاليا حتى كأنه يسد الهواء فينفصل عن جانبيه هي صورة كنائية ينقل لنا الشاعر بموجبها صورة الحدود والحواجز والسجون والتضييقات التي يمارسها المحتل على الشعب الفلسطيني الأبي، غير أنه يكني عن صفات المقاومة والصبر والأمل بصور توالت:

- المنارة/ الطفل الذي يوقف دبابة/ خفة اليد تطوي الفطائر/ سائق الأجرة المتخطي للحواجز/ وجه الحصان يجر حمولا من الفستق الحلبي...

كل هذه الصور كناية عن الأمل وعن الضعف الذي يجابه القوة فيتنصر، وكناية عن جمال الطبيعة والتشبث بها الذي يحرك في الناس حب الأرض وضرورة الدفاع عنها.

ويقول في قصيدته "أمير المؤمنين":

"نمَا لبلابٌ علَى الصَّارُوخِ،

والتفَّ عليهِ حتَّى كساهُ

ثمَّ أزهر

صاحَ ولدٌ ،اللهُ أكبرُ"[1].

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص16 .

يكني الشاعر عن المحتلين والموت الذي يفشونه بين الناس بالصاروخ، أما اللبلاب فهو كناية عن جمال الشعب الفلسطيني وتشبثه بالحياة ورغبته فيها، ودائما وأبدا تنتصر الرغبة في الحياة على إرادة الموت، فينمو اللبلاب على الصاروخ حتى يكسوه ويزهر، ويصيح ولد صيحات النصر –الله أكبر–.

استلهم الشاعر "تميم البرغوثي" صوره الكنائية من طبيعة فلسطين، فلا تتأتى المقاومة الحُقَّةُ للمحتل إلا بالارتباط الشديد بالأرض، فهي مصدر القوة والإلهام؛ لاسيما إن كانت هذه الأرض هي أرض فلسطين.

4–الصورة الحسية:

تستمد الصورة الحسية فاعليتها من عمل الحواس وترتبط ارتباطا وثيقا بالبيئة المحيطة وبالتجربة الشعورية، وتوظَّفُ اللغة فيها بطريقة تثير الحواس من خلال استدعائها الإحساس بالمشهد البصري أو الملمس أو الطعم أو الرائحة أي أن "كل الأمور التي تدرك بإحدى الحواس الخمس: العين، الأذن، اللسان، الأنف، الجلد فتكون المواد المحسوسة شاملة لكل مدركات عالم الحس من مبصرات ومسموعات ومذوقات ومشمومات وملموسات، باعتبارها منابع معرفة فيها يدرك الإنسان ما يحيط به وينفذ عن طريقها إلى العالم"[2] ، والقصد من وراء استخدام الصور الحسية هو تفعيل حواس المتلقي

1) تميم البرغوثي ، ديوان في القدس ص80.

2) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أوائل القرن الثامن الهجري ص30.

من أجل مشاركة الشاعر في تجربته الشعورية التي تنقل لنا تصورا ذهنيا معينا، وبتعدد الحواس قُسِّمتِ الصورةُ الحسية، إلا أننا لن نأتي على ذكر جميع صور الحواس فالمقام لا يسعنا لإيرادها جميعا، وإنما يمكننا التخير من بين الصور الحسية العديدة الصورة البصرية التي نرى أنها الأبرز والأكثر أثرا في شعر "تميم البرغوثي".

الصورة البصرية:

لا يخفى ما لحاسة البصر من مزايا مقارنة بباقي الحواس فهي التي تمكن"الرائي من إدراك أدق تفاصيل محيطه الخارجي وما يدور حوله فهي من أوثق حلقات وصل الإنسان بما حوله وتعد أكثر الحواس تعاملا مع الواقع"[1]، والصورة البصرية تشبه الصور التي تستدعيها الرؤية البصرية، وهي من الآليات الرئيسة التي يعمد إليها الشعراء من أجل تجسيد رؤاهم وتجاربهم الشعورية في صورة ملموسة تعكس قوة الخيال وجودة التعبير، و"تميم البرغوثي" في شعره السياسي لا ينفك ينقل لنا صورا من أرضه فلسطين فيصور لنا جمال الطبيعة الأخاذ، ومنظر الأبنية العريق، والساحات والدور، والناس البسطاء والناس المحتلين وغير ذلك ... ولعل من بين القصائد التي حفلت بالصور البصرية هي قصيدته "لا شيء جذريا" والتي يقول فيها:

"لا شيءَ جِذريًّا

1) رائد وليد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث، نازك الملائكة انموذجا، مجلة دمشق، المجلد 29، العدد1، 2013 ،ص 70.

ستسقطُ المدُنُ العالِياتُ

ويُخَفِّتُ المُصوِّرُ الأبديُّ الضوءَ عن مبانِيهَا الشَّاهِقَةِ

ويُضِيءُ الفئرانَ وأكياسَ القُمَامَةِ السودَاءَ،

فتلمعُ وكأنَّها قُبَّةُ البَرلَمَان"[1].

شكل لنا الشاعر في مقطعه هذا من القصيدة صورة بصرية تدل على مقدرة الشاعر الفنية وموهبته الأصيلة التي مكنته من أن ينظم الشعر في مختلف الألوان والأشكال التعبيرية، لا شيء جذريا مما يمارسه هذا المحتل ومما يمارسه اللاهثون وراء المناصب والكراسي، ستسقط المدن العاليات وسيسقط الزيف ويخفت ضوءُ الاهتمامِ الذي سيفضح أصحاب البرلمان الذين يلمعون مثل الفئران وأكياس القمامة.

"لا شيءَ جِذرِيًّا

ستنمُو الشُّقُوقُ التي في أصُولِ الجُدرانِ كاللَّبْلابِ

كبرقٍ مُضَادٍّ، يسرِي منَ الأرضِ إلى السَّماءِ

...

لا شيءَ جِذريًّا

1) تميم البرغوثي، في القدس ص 49.

أشجارُ الخريفِ التِي عَرِيتْ من أوْراقِهَا

تُشبِّكَ أغصانَها، كأيادٍ في مُظاهرَةٍ كُبرَى

والطُّيورُ، تُقَرّرُ بعدَ نقاشٍ طويلٍ، ألاَّ تَهْجُرَهَا"[1].

تعتمد هذه المقاطع الشعرية السابقة على توالي الصور فلا شيء ثابت "وقد عبر الشاعر عن هذا التحول بعد كل لازمة تكرارية؛ إذ يبث رؤاه المتراكمة (ستسقط المدن العاليات/ ستنمو الشقوق التي في أصول الجدران كاللبلاب/ أشجارُ الخريفْ التي عريت من أوراقها/ تشبك أغصانها كأيادٍ في مظاهرةٍ كبرى/ والطيورُ تقرّرُ بعد نقاشٍ طويلٍ ألا تهجرها وهكذا يتبدى لنا أن التراكم في المشاهد والصور من متغيرات الرؤيا الشعرية في قصائد تميم البرغوثي؛ مما يدل على حنكة جمالية؛ في ترسيم اللقطات الشعرية، لترصد أدق التفاصيل؛ وكأن الشاعر يعنى برصد جزئيات الوجود بكل نمنماتها الصغيرة؛ ليؤكد عدسته الرؤيوية البسيطة في التقاط المشاهد وتحريكها جماليا"[2].

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص49.

2) عصام شرتح، فضاء المتخيل الجمالي في شعر تميم البرغوثي، مجلة الكلمة، العدد 122،2017.

الرمز في الشعر السياسي عند تميم البرغوثي:

يُعَدُّ الرمز من الوسائل الفنية الإيحائية التي بموجبها يحاول الشاعر أن ينقل لنا تجربته الشعورية الخاصة التي لا تستطيع اللغة في مستواها العادي المألوف أن تنقلها إلينا، فهو نص وراء النص، ولغة داخل اللغة؛ لما يتسم به من قدرة على الإيغال والكشف ونقل الشحنات النفسية المعقدة والتعبير عنها و"الرمز من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبير لغوية يثري بها لغته الشعرية، ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة"[1].

والرمز مرتبط كذلك بتجربة الشاعر ومرجعياته الثقافية وبيئته المحيطة التي يعكسها وإن على نحو خفي، وقد يتخذ من الواقع مادته؛ ليتجاوزه فيما بعد وهو بصدد تشكيل واقع فني مواز كما يشير إلى ذلك إحسان عباس في قوله "أما الرمز فنعني به الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري، مع اعتبار المعنى الظاهري مقصودا أيضا"[2].

وشاعرنا "تميم" يلتمس رموزه الشعرية من منابع شتى قد تكون محسوسة يستمدها مما حوله، أو مجردة يستلهمها من ذاكرته ووجدانه، وقد يأتي بالرمز المعروف فيبقي عليه كما هو محافظا على استمراريته الدلاليه، أو يفرغه من شحناته الأصلية ليصبغ عليه من

1) زايد على عشرى، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربى المعاصر ص104.
2) إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت لبنان، د ط،1989. ص 238.

فنه وروحه، وقد تعددت أنواع الرموز عند شاعرنا فكان منها الرمز الطبيعي والتاريخي والأسطوري والديني كما سنورد فيما يلي:

1- الرمز الطبيعي:

من أكثر الرموز توظيفا في شعر "تميم البرغوثي" هو الرمز الطبيعي الذي يعبر من خلاله الشاعر عن رؤاه وأفكاره السياسية، وهذا التوظيف البارز يشكل سمة مفتاحية يمكننا من خلالها أن نقرأ شعره على ضوء ذلك، فالشاعر يستمد رموزه من الطبيعة ويخلع عليها من عواطفه ومن ذاته، ولا ينظر إليها بوصفها شيئا ماديا منفصلا، وإنما هي امتداد لكيانه، يغذيها من تجربته ومن مجموع رؤاه[1].

ومرد غلبة استعمال الرموز الطبيعية في شعر "تميم البرغوثي"، يرجع إلى تعلق الشاعر الشديد بالوطن، فهو مأخوذ بكل ما فيه من جمال، خصوصا إذا كان هذا الوطن هو فلسطين، فهو يذكر السواقي والعصافير والقباب والورود والأشجار حتى ننغرس معه في أرضه، وحتى يكون للقصيدة طعم ولون هو طعم ولون فلسطين، والشاعر في استعماله للرموز الطبيعية كأنه يجيشها لتقوم معه ضد هذا المحتل الغاصب، ومن الرموز

1) ينظر رشيدة إقبال، الرمز الشعري لدى محمود درويش، الرمز الطبيعي نموذجا، مجلة علامات، العدد 62، مجلة النادي الثقافي جدة، سنة 2008 ص56.

الطبيعية التي أوردها الشاعر نذكر ما يلي:

- **الغزال:**

تردد ذكر الغزال كثيرا في الشعر العربي القديم، مع ما يشابهه من ذكر للمها والظباء، وقد كانت المرأة تشبه به في جماله، واستعمله الشاعر كرمز في قصيدته "ياهيبة العرش الخلي من الملوك"

"والعرشُ فوقَ غزالتَينِ كأنَّمَا

دبَّتْ حياةٌ فيهِمَا

وجهاهُمَا دِفْءٌ يَشِي بالشَّمسِ

منْ قَبلِ النَّهارِ

(...) وبدَا على سَاقَيهِمَا

قيدَانِ قدْ جَعَلاَهُمَا

أحْلَى وأعْلَى مثلَ أهلِي فِي الحِصَارِ"[1].

لقد وظف الشاعر الغزالتين كرمز جمالي هو نقيض لصورة القبح والعدوان، فالغزالتان الجميلتان اللتان وجهاهما دفء يشي بالشمس رمز للسلم والأمان الذي يستحقه

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 28/27 .

الشعب الفلسطيني، فهو لا يستحق عرش الملوك المملوء بالتسلط والترهيب، بل يستحق العرش الخالي إلا من الجمال والسلام.

"أنا مادحُ العرشِ الذِي وقفَتْ عليهِ غزالتَانِ

تُهدِي عيُونُهُمَا إلى النَّاسِ الأمَانِ"[1].

يرفض الشاعر كل مظاهر الظلم والتسلط، ويقبل ويدعم كل ما من شأنه أن يُهدي الأمان إلى شعبه، والظبية كذلك رمز للأمان الذي يفتقده شعب فلسطين إذ يخاطبها بصيغة المنادة بقوله:

"يا ظبيتِي مَهلاً، تعالَيْ وانظُرِي، هذا فتى خرجَ الغداةَ ولم يُصبْ

في كفّهِ حَلوَى، ينادِيكِ اخرُجِي لا بأسَ يا هذِي عليكِ من الخروجِ

ولتذكرِي أيَّامَ كنتِ طليقَةً،

تُهدِي خُطاكِ النَّجمَ في علياِئهِ ، واللهُ يُعرفُ من خِلاَلِكِ"[2].

ابتدأ الشاعر مقطعه باستعمال أداة النداء التي توحي بمدى رغبته وأمله في استعادة واقع لم يعد حرا مثلما كان، فالظبية وهي رمز للحرية والجمال قد أصبحت مستعبدة غير حرة، وينادِيها الشاعر للخروج وتَذَكُّرِ أيامَ كانت طليقة، ويرمز من خلال

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 29.

2) المصدر نفسه ص 60.

ذلك إلى أن شعبه مستعبد فهو يطالبه بالخروج إلى فضاء الحرية وتذكر حياته الآنفة التي يجب عليه أن يستعيدها، حياتُه التي كانت تضع في كفه الحلوى وكان الله يُعرف من خلالها.

ومهما قد أصابَ شعبَ فلسطينَ من هذا المحتل إلا أن الأمل مازال قائما والجمال والحريةُ اللتان ترمزُ لهما الظبية مازالا قائمين.

"يا أمَّتِي يا ظبيةً في الغارِ تسألُنِي وتُلحِفُ : هل سأَنْجُو ؟

قلتُ: أنتِ سألتِنِي مِن ألفِ عامٍ . إنَّ هذا جوابًا عنْ سُؤالِكِ"[1].

من ألف عام أيتها الأمة الجميلة الرقيقة وأنت تنجين فلا تخافي الآن من الهلاك.

- **الطير:**

يرمز الطير للحرية والسلام ويرمز كذلك للشموخ، وهو يكره القيود والأقفاص وموطنه التحليق والأعالي دائما، والطير عند "تميم البرغوثي" هو رمز يعبر لنا من خلاله عن الشعب الفلسطيني الحر، ولنضع في اعتبارنا أن الحرية ليست حرية الجسد فحسب؛ بل هي حرية الروح أيضا، فالشعب الفلسطيني حتى وإن حوصر وطورد إلا أن روحه تأبى إلا أن تكون حرة.

"وفي وسطِ الشَّامِ تغذُو السُّيُوفُ رموزَ الودَاعَةِ

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص61.

وتغذُو الطُّيورُ رموزَ العِنَاد

ألستَ ترَى الطَّيرَ إنْ طَرَدُوهُ منَ العُشِّ عاد

وفي وسطِ الشَّامِ طيرٌ تفوَّقَ في حِرفَةِ الهزءِ منْ كُلِّ سِلكِ حُدُود

وكاشفةٍ للمعادنِ أو لِلنَوَايَا"[1].

يرمز الشاعر بالطير العنيد إلى شعبه العنيد عناد الطيور، فهو يعود إلى مسكنه وأرضه كلما طرد منهما، ولا تمنعه في ذلك أسلاك ولا حدود ولا كاشفات معادن، حتى أن شعب فلسطين الحر يسخر من مغتصبي أرضه ويهزأ بهم مثلما تهزؤ الطيور وهي تحلق فوق أسلاك الحدود.

- **الحمامة:**

الحمامة رمز للسلام وهي تحمل غصن الزيتون في منقارها وتفرد أجنحتها البيضاء، وهي كذلك باعتبار القصة الدينية التي جرت مع النبي عليه الصلاة والسلام وصاحبه الصديق رمز للحماية، حيث يورد الشاعر على لسانها قوله:

"سنَحمِي الغَريبَينِ منْ كلِّ سيفٍ * بِريشِ الحَمَامِ وأوهَى البُيُوتِ

سنبنِـي المآذنَ في المشرِقَيــنِ * بخبــزٍ رفيعٍ وخبـزٍ فتِيــتِ"[1].

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص15

الحمامة ههنا رمز للحماية حيث تحمي هي والعنكبوت الجنينين كما يقول الشاعر، فالنبي صلى الله عليه وسلم وصاحبه الصديق رضي الله عنه إن ينجوا يصبحا أمة ذات جمع وشمل شتيت، وستُبنىَ الأوطانُ وتعلُو المآذن، لقد استعمل الشاعر الحمامة كرمز للحماية التي ينشدها الشعب الفلسطيني الذي سيخرج من غار الظلم والعدوان إلى عالم الحياة التي ينشدها، إلا أن الشاعر يعودُ ويستدركُ:

"فلنْ تحرسَ الغارَ الجديدَ حمامةٌ * ولا منْ خُيوطِ العنكَبُوتِ لهُ سِتْرُ

أيَا أمَّةً فِي الغارِ تبغِي حِمَايَةً * مِنَ الطَّيرِ معذُورٌ إذَا خَانَكِ الطَّيرُ"[2].

يختلف الغار الجديد عن الغار القديم، فالغار الجديد ليست له معجزات تحميه، وإنما على أصحابه – الفلسطينيين– حماية أنفسهم والاعتماد عليها.

- **السماء:**

تغدو السماء برحابتها متطلعا لأنظار العاشقين والمتأملين، فهي السقف الحاني الذي يظلهم أو يقض مضجعهم، وتختلف سماء الشعراء عن سماء غيرهم، إذ يرون فيها ما لا يراه غيرهم فيها، فيصبغون عليها من مشاعرهم ويضفون عليها من أخيلتهم.

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 53

2) المصدر نفسه ص59.

يقول شاعرنا في قصيدته "أنا لي سماء كالسماء" :

"أنا لِي سماءٌ كالسَّماءِ صغيرةٌ زرقاءُ

أحملُها على رأسِي وأسعَى في بلادِ اللهِ منْ حيٍّ لِحَيِّ

هذِي سَمَائِي فِي يدَيَّ

فيهَا الذِي تدرونَ من صِفةِ السَّمَاءِ

فيهَا علُوٌّ وانكفاءٌ

وتوافقُ الضِدَّينِ منْ نارٍ وماءٍ

فيهَا نجومٌ شارداتٌ كالظِبَاءِ ..."[1].

سماء شاعرنا سماء صغيرة وهي سماء خاصة به؛ تُحمَلُ فوق الرأس وتحاط باليدين ولها من صفات السماء الانكفاء والعلو، تشرد فيها النجوم وتتوافق الأضداد فيها، لتغدو السماء ههنا رمزا أمام عملية القراءة والتأويل، فهي عالمه الشاعري الرحب الذي لا سلطة لعدوه عليه، وهي سماء الحرية التي لا يمكن أن تستلب، وإن كانت هذه الحرية في نطاق ضيق أعلنت عنه صغر السماء.

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس21.

كذلك فإن من صفات سماء شاعرنا العلو والانكفاء تتصالح فيها الأضداد وتتوافق فيها النار والماء، في إشارة إلى أن عالم الشاعر عالم حر تكتنفه المتناقضات التي هو متصالح معها، وفي سمائه النجوم شاردات كالظباء، فسماء الشاعر هي سماء الجمال أيضا، وفي ذلك دعوة للفلسطينيين أن يكونوا أقوياء وأحرار ما باستطاعتهم ذلك، إن سماء "تميم البرغوثي" هي رمز للحرية والعلو ورمز كذلك للجمال والأمان الذي عبر عنه بشرود الظباء فيها، وسماؤه سماء الحنين والشوق كذلك إذ يقول:

"فيهَا الطيورُ تطيرُ دومًا للوراء

شوقًا إلى الأرضِ التِي غادَرَتْهَا لا إلَى الأرضِ التِي تَمضِي إلِيْهَا..."[1].

إن الطيور هم الفلسطينيون الذين كلما غادروا سماء وطنهم اشتاقوا لها.

- **الصبح:**

الصبح في الشعر العربي القديم رمز لانجلاء الكُرب والهموم، ورمز للأمل كذلك، ومثالا على ذلك قول امرؤ القيس في معلقته:

(ألاَ أيُّها اللَّيلُ الطويلُ ألاَ انْجَلِي * بِصُبْحٍ ومَا الإصبَاحُ منكَ بأمثَلِ)

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 21.

إن وطأة الليل الطويل هي وطأة الأحزان والهموم، والتي يرجو الشاعر أن تنجلي بصبح الإشراق والانفراج، وما يرمز له الصبح في الشعر العربي القديم لا يختلف عما يرمز له في الشعر الحديث، ومن ذلك قول الشاعر في قصيدته "أمرٌ طبيعيٌّ":

"يا أمَّةً فِي الغَارِ مَا حَتْمٌ علينَا أنْ نُحِبَّ ظَلَامَهْ

إنّي رأيتُ الصُّبحَ يلبسُ زيَّ أطفالِ المدَارِسِ حاملاً أقلاَمَه

ويدورُ ما بينَ الشَّوارِعِ ، باحثًا عن شاعرٍ يُلقِي إليهِ كَلاَمَه

لِيُذِيعَهُ للكونِ فِي أفْقٍ تلوَّنَ بالنَّدَاوَةِ واللَّهبْ

يا أمَّتِي يَا ظبيةً في الغارِ قُومِي وانظُرِي

الصُّبحُ تلميذٌ لأشعارِ العرَبْ"[1].

يجعل الشاعر الغار رمزا للتقوقع والضيق؛ وذلك بسبب ما يفرضه المحتل الغاصب، وليس على الناس أن تألف ظلام الغار، ذلك أن الصبح وهو رمز للإشراق والتفاؤل يلبس زي أطفال المدارس حاملا أقلامه، فالأمل قائم موجود وعلى الفلسطينيين التسلح به في مقاومتهم لأعداء الحياة، والصبح يدور بين الشوارع باحثا عن شاعر يلقي إليه كلامه؛ أي كلام الأمل والتفاؤل.

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 60.

ثم يخاطب الشاعر أمته بقوله يا أمتي يا ظبية في الغار، يا أمتي الجميلة الرقيقة إن الصبح في حد ذاته أصبح تلميذا لأشعار العرب، الصبح وهو رمز لانجلاء الكروب والهموم مجرد تلميذ، في إشارة إلى أن أشعار العرب تفيض بالصبح والإشراق.

ويقول في "حسن نصر الله":

"مِنْ آلِ بيتِ الرَّسُولِ يَا حَسَنُ * مَنْ لوْ وَزَنْتَ الدُّنيَا بِهِمْ وَزَنُوا

جُزِيـتَ خيرًا عن أُمَّةٍ وَهَنَـــتْ * فقلـتَ لاَ بأسَ مَـا بِـكُمْ وَهَـنُ

لِيذكُـرَ الصُّبْـحُ أنَّـــهُ نَفَسٌ * ويـذكُـــرَ اللَّيـــلُ أنَّـهُ سَكَـنُ"[1].

يخبرنا الشاعر وهو يمدح حسن نصر الله بأنه هو الحياة والأمل، حتى أن الصبح يذكر بسبب "حسن نصر الله" أنه نفس ويذكر الليل أنه سكن، إن الشاعر في استعماله للصبح كرمز يؤكد على ضرورة الأمل والتفاؤل ذلك أن شعبا أو أمة تخلو من أمل وتفاؤل هي أمة منهزمة ميتة لا يمكن لها أن تجابه أعداءها.

- **الليل:**

تنوعت رمزية الليل بين كونه دالا على السكن والسكينة، وبين كونه دالا على الظلمة والوحدة وطول الشدائد.

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 78 .

وقد قال الشاعر العربي قديما عن الليل:

"ولِيلٍ كموجِ البَحرِ أرخَى سُدُولَهُ * عَلَيَّ بأنواعِ الهُمُــومِ لِيَبتَــلِـي

فقلـتُ لهُ لمَّــا تَمَطَّى بِصُلْبِــهِ * وأردَفَ أعجــازًا ونــَاءَ بِكَلْكَــلِ

ألاَ أيُّهَا اللَّيلُ الطَّويلُ ألاَ انْجَلِي * بِصُبْحٍ ومَا الإِصبَاحُ مِنكَ بِأمْثَلِ

فيَا لكَ منْ ليــْلٍ كأنَّ نُجُــومَــهُ * بأمراسِ كِتَــانٍ إلَى صُمٍّ جَنْـدَلِ"[1].

يرمز الليل ههنا لشدة وطأة الهم والحزن الذين جعلا منه ليلا طويلا كأنه شد إلى جبل فلا يتحرك فيه الزمن، وتتفق دلالة الليل الذي حدثنا عنه امرؤ القيس مع دلالته عند شاعرنا تميم إذ يقول:

"وامتدتِ اليدُ إلى السَّمَاءِ، مُتَعَدِيةً أربعةَ عشرَ قَرْنًا،

ونَزَعَتِ اللَّيلَ عنهَا بِرفقٍ، نزعَكَ الضَّمادَ أوِ اللِّثَامَ

فإذَا تحتَهُ ليلٌ آخرُ.. فنزعتْهُ أيضًا

وهكذَا ليلاً بعدَ لَيلٍ،

كأنَّهَا تُقلِّبُ صَفَحَاتٍ مِنْ كِتَابٍ ..."[1].

1) أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، لجنة التحقيق العالمية، الدار العالمية مصر،1993 ص29،30.

يرمز الليل في هذا المقطع الشعري إلى شدة الألم والكروب، وهو ليل طويل ابتدأ منذ أربعة عشر قرنا، أي منذ ابتداء الرسالة، وكلما تخلصت هذه الأمة من ليل وجدت تحته ليلا آخر؛ كأنها تقلب صفحات من كتابٍ الصفحةَ وراءَ الصفحةِ، إلا أن ذلك لا يمنع أن يظهر رجال ينزعون الليل عن الناس ويجلونه بصبح أمثال حسن الذي يمتدحه الشاعر:

"وأنتَ ردَدْتَ النَّاسَ ناسًا فأصبَحُوا * وكانُوا بليلٍ ليسَ يُصبِحُ سَرمَدُ"[2].

إن حسن نصر الله حسب قول الشاعر قد أعاد للناس إنسانيتهم وكرامتهم، بعد أن استباحها الأعداء فكشف عنهم الليل بصبح.

ويرمز الليل كذلك إلى البؤس والظلم والقهر يقول الشاعر:

"ولتـْنَا ليالٍ ليسَ يُحفَظُ جارُها * ونَارُ أسًى نارُ الجَحِيـــمِ شَـرَارُهَا

يُفَرّقُ مَا بينَ الرِّجَالِ اختِبَارُهَا *وتَعْظُمُ فِي عينِ الصَّغِيرِ صِغَارُهَا

وتصْغُرُ في عينِ العَظِيمِ العَظَائِمُ[3]"

1) تميم البرغوثي ، في القدس ، ص 79 .
2) المصدر نفسه ص 88 .
3) المصدر ن ص 111.

هذه الليالي هي ليالي الشعب الفلسطيني؛ ليال شبيهة بالنار تفرق ما بين الرجال، فهي رمز للمحتل الغاشم وما ألحقه بالشعب، والصبح رمز للأمل في الخلاص من هذا المحتل.

إن "تميم البرغوثي" ومن خلال ما سبق يشحن رموز الطبيعة فتتنوع دلالاتها وتتعدد أبعادها، ومما توحي به كثرة استعمال الرموز الطبيعية مقارنة بغيرها من الرموز هو ارتباط الشاعر الشديد بأرضه فلسطين.

2- الرمز الديني:

لقد تنوعت المصادر التي استقى منها شاعرنا رموزه الدينية، فاستلهمها من التراث الإسلامي والمسيحي واليهودي، وقد عدت من الروافد الهامة في إثراء ونقل تجربته الشعرية، ذلك أن استغلال الموروث الديني "يمنح النصوص الشعرية طاقة إيحائية من جهة، ويكسبها هالة تقديسية في ذهن المتلقي من جهة ثانية؛ نظرا إلى انطوائها على مداليل غاية في التقديس والتعظيم"[1]، ونظرا كذلك لارتباط الشعوب العربية خاصة بالدين وتأثرهم به في شتى مظاهر حياتهم وتغلغله في وجدانهم.

ومن الرموز الدينية التي شاعت عند "تميم البرغوثي" رموز الأنبياء وما ارتبط بذكراهم من قصص وحوادث "فقد أحس الشعراء من قديم بأن ثمة روابط وثيقة تربط بين

1) عصام شرتح، تجليات الحداثة الشعرية بين مغامرة الكشف ودقة الاستدلال، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 2010، ص 289.

تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته، والفارق بينهما أن رسالة النبي رسالة سماوية، وكل منهما يتحمل العنت والعذاب في سبيل رسالته... ولذلك طاب للشعراء أن يشبهوا فترة المعاناة التي يعيشها الشاعر قبل ميلاد قصيدة من قصائده بفترة الغيبوبة التي كانت تنتاب الرسول أثناء الوحي، ولذلك أيضا دأب شعراؤنا المعاصرون على استعارة شخصيات الرسل"[1].

ومثالا على ذلك حديث الشاعر عن الشيخين محمد صلى الله عليه وسلم وسيدنا أبو بكر رضي الله عنه، وقصتهما يوم هربا من الكفار واختبآ في الغار، يقول الشاعر:

"تقولُ الحَمَامَةُ للعنكبـــُوتِ * أُخَـــيَّ تـذكرتَـــنِي أمْ نَسِيـــتِ

عشِيَّةَ ضاقَتْ عَليَّ السَّمَـــاءُ * فقلتِ علَى الرَّحبِ فِي الغارِ بيتِي

وفِي الغَارِ شيخَانِ لا تعلَمِينَ * حَمَيْتِـــــهِمَا يومَـــهَا أمْ حُمِيـــتِ

جنِينَـــانِ إنْ يَنْجُـوا يُصـبِحَا * أمَّةً ذاتَ شَمْلٍ وجمـــعٍ شَتِيـــتِ

وقومٍ أتَوْا يَطلُبونَـــهُمَا تَـقِفُ * الرِّيـــــحُ عنْـــهُم مِنَ الجَبَـــرُوتِ

أُنَقِّلُ عينَيَّ في القومِ مَا بينَ * وجـــهٍ مقيـــــتٍ ووجهٍ مقيـــتِ"[2].

---

1) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي،ص77.

2) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 53.

إن الشاعر في هذا المقطع من قصيدته لا يسعى لنقل القصة تاريخيا، فهو لا يعنيه التاريخ بقدر ما يعنيه منه إسقاطه على واقعه وتلمس أوجه التشابه والاختلاف بينهما، فحديثه عن الشيخين ووصفهما بالجنينين هو رمز لفلسطين اليوم باعتبارها ما زالت جنينا يحاول أن يقوى وينهض ليصد عنه محتله، فكما أن الشيخين ضعيفين وأعزلين إذا ما قورنا بمن يطلبونهم من الكفار، إلا أنهما محميان بالله، كما هي فلسطين محمية بالله، وهما الجنينان اللذان سيصبحان أمة، مثلما ستصبح فلسطين يوما ما أمة أيضا، كذلك فإن أوجه الكفار المقيت هو رمز لأوجه الصهاينة المقيت الذين تقف الريح عنهم من جبروتهم.

أما الغار الذي دخله الشيخان فهو رمز للحماية إذ حمى النبيَّ عليه الصلاة والسلام وصاحبَه، وفي ظل هذه الحماية كان للانتصار والمجد أن يوجد فيما بعد، فهل يوجد يا ترى غار اليوم يحمي شعوب فلسطين يلجؤون إليه؟ ليجيبنا الشاعر:

"تقولُ الحمَامةُ لمَّا رأتْ روحَ حارسةِ الغارِ فاضَتْ

وقدْ أصبحَ الغارُ من بعدِها طَلَلاً

يا أخيَّةُ ضيفاكِ مَا فَعَلاَ

ثُمَّ قالتْ تُعزِّي قليلاً

وخَلِّي مِنَ الدَّمعِ مَا همَلاَ

ثمَّ مِيلِي إلى كلِّ طفلٍ وليدٍ

وقصِّي عليهِ الحِكايةَ

قولِي لهُ:

في زمانٍ مضَى

حلَّ في غارِنَا

عربيَّانِ

وارتحلاَ ..."[1].

العربيان اللذان أسسا للمجد والقوة والفخار قد ارتحلا، ولم يبق مما بنياه سوى ذكرى قصصهم، والغار الذي كان منشأ كل حماية وأمان قد صار اليوم طللا، فأي حماية وأي أمن يحضى به شعب فلسطين اليوم!

وفي حديثنا عن الحماية والأمن الذين رمز إليهما الشاعر بقصة الغار، فإنه كذلك رمز إليهما بالكساء؛ في حديثه عن قصة كساء النبي في قصيدته "نثر موزون، وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمة"

"حديثُ كِساءِ النبيِّ الذِي سوفَ أكتبُ عنهُ حديثٌ عن الوحـــدةِ العربيَّةِ والعافِيةِ ...

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص56،57.

حديثُ الكِساءِ حديثٌ قصيرُ مؤدَّاهُ أنَّ النبيَّ دعَا حسنًا وحسينًا وفاطمةَ وعليًّا وضمَّ عليهم كساءً منَ الشَّعرِ ثمَّ دعا اللهَ أن يُذهبَ الرِجز عنهُم فأنزلَ ربُّك آيةَ تطهيرِهِم، هكذا وردَت في مراجعِ أهلِ الحديثِ منَ الفِرقتَينِ"[1].

كأن الشاعر باستعادته لقصة الكساء يخبرنا عن مدى حاجته وحاجة أمته لكساء يُضم عليهم جميعا فيطهرهم مما هم فيه ويذهب عنهم الرجز، فالكساء أمن وطمأنينة، فما أحوج أمة اليوم إليه، ولذلك يستمر الشاعر في مخاطبة الكساء فيقول:

"يا كِساءَ النبِيّ استمِعْ

يا عَلِيَّ المقَامْ

أنتَ أكرمُ ما فِي مُخيَّمِنا مِن خِيامْ

فليقُم فيكَ مُستوصفٌ، إن تيسَّرَ،

يأوي إليهِ ضعافُ الأنامْ

يا كساءَ النبيّ، وبرجَ الحمَامْ

يا شريطًا منَ النُّورِ ضُمَّ على باقةٍ من كِرام

يا شبيهَ السَّماءِ القريبَ وصبحَ المعانِي

1) تميم البرغوثي، في القدس ص37.

ويا رحمةً اللهِ منسوجةً في خياطةِ بُردٍ يمانِي

وتذكرةً بالزمانِ العفِيّ

يا كِساءَ النبِيّ"[1].

كساء النبي صلى الله عليه وسلم هو كرم الخيام ومستوصف وبرج حمام وشريط من نور ورحمة من الله وتذكرة بالزمان العفي، هذا ما يفتقده الإنسان الفلسطيني ويحتاجه في ظل العراء والوحشة التي هو فيها اليوم.

ومن الرموز الدينية التي ذكرها شاعرنا رمز المسيح عيسى بن مريم عليه السلام، فهو رمز للتضحية مثلما نجد في قصيدته "الجليل":

"وجليلٌ هو الولدُ النّاصِريُّ الذي يرتقِي كلَّ يومٍ صليبَا

فيحملُه، لا أحدّدُ من منهُمَا يحملُ الآنَ صاحبَهُ،

ويسيرُ إلى القدسِ مستشهدًا حافِيَا

ويحسبُهُ النَّاسُ جُغرافِيَا"[2].

إن الجليل أي الأرض التي تسمى بالجليل هي مثل المسيح، إلا أن الاختلاف بينهما هو أن المسيح ارتقى صليبا واحدا إلا أن الجليل يرتقي كل يوم صليبا جديدا،

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص42.
2) المصدر نفسه ص17.

فعذابات الجليل أكثر من عذابات المسيح، ولا يدري الشاعر من يحمل صاحبه، هل الجليل يحمله الصليب؟ أم الصليب يحمله الجليل؟ وفي ذلك إشارة لمدى انغراس الآلام والأوجاع في جسد الجليل الذي يحسبه الناس جغرافيا أي مجرد أرض بينما في الحقيقة هو روح تسير في سبيل القدس مستشهدة حافية.

3- الرمز التاريخي:

إن الرموز التاريخية التي يستمدها الشاعر من التاريخ ولاسيما التاريخ الإسلامي هي رموز تتعدى كونها مجرد إحالة إلى شخصيات وحوادث لها وجودها الزماني المحدد إلى كونها رموزا ذات طابع شمولي قابلة لأن تستنسخ في زماننا الراهن، وشاعرنا "تميم البرغوثي" في محاولته للعودة إلى التاريخ فإنه يحاول أن يقيم حلقة وصل بين الماضي والحاضر، و يحاول أن يقرأ الحاضر على ضوء الماضي، ومما يجدر ذكره هو "أن الشخصيات التي حظيت بالقدر الأعظم من اهتمام شعرائنا المعاصرين هي تلك التي ارتبطت بقضايا معينة، وأصبحت في التراث رمزا لتلك القضايا وعناوين عليها"[1].

وفي ذلك يقول:

"يا أمَّتِي لا تخافُوا من مراياكُم

واللهِ ما قُتلَ المقتولُ لولاكُم

1) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية ص 138.

فالآنَ أقبحُ ما تأتونَهُ الأسفُ

تصيحُ زينبُ يا مولايَ يا سندِي

يا والدي وابنَ أمِّي ثم يا ولدِي

إنَّ الحسينَ عراقٌ حلَّ في جسدِي

إنَّ العراقَ حسينٌ آخرَ الأبدِ

ودهرُهُ أمويٌّ مالهُ شرفُ"[1].

إن العراق هو الحسين باعتبار الحسين رمزا للشهادة، والعراق ليس حسينا أي ليس شهيدا وليس مغدورا مدة محددة من الزمن، بل هو شهيد ومغدور إلى آخر الأبد.

وعن خذلان الدول لقضية العراق وقضية فلسطين وبقائهم مكتوفي الأيدي؛ يستعير لنا الشاعر هذا الحوار الذي دار بين الفرزدق والحسين:

"قال الراوي:

قدم الفرزدق همّامُ بنُ غالب في صِباه

فدخلَ على أبي عبد الله الحسين بن علي

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص84.

فقال له الإمام:

يا همام كيف تركت الناس؟

قال يا ابن رسول الله

قلوبُهم معك

وسيوفُهم عليك

والنصرُ من عندِ الله"[1].

إن قلوب الناس مع فلسطين ومع العراق ومع كل بلد يُستباح، إلا أن السيوف مع الأقوى، السيوف مع أمريكا ومع الصهاينة وإن كانت القلوب مع غيرهم، إن الشاعر "تميم البرغوثي" يستحضر رموز الشخصيات التاريخية التي يعبر من خلالها عن موقفه ورؤيته، ويهدف إلى تسليط الضوء على بعض جوانب هذه الشخصيات التي تخدم موقفه الرامي إلى المقاومة وعدم الرضوخ والاستكانة وكشف عوامل الشر والاعتداء.

وبحاجة الشاعر إلى العدل في زمن قلت فيه أسباب العدل ودواعيه فإنه يورد لنا هذه الشخصية التاريخية التي هي رمز للعدل ومثال له فيقول:

"عنزةٌ تتعثَّرُ بينَ الخرائبِ

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 85.

وكانتْ إذا عنزةٌ عثرت بالعراقِ

يظلُّ لها عمرٌ لا ينامُ

فكمْ عثرت فيه من أمَّةٍ

وكمْ من أميمٍ وكمْ منْ إمَامٍ

وكمْ من إلهٍ أطيحَ بِهِ

وكم إلهٍ أقيمَ فقامَ"[1].

يقارن الشاعر بين زمنين زمن "عمر بن الخطاب" رضي الله عنه وزمن العراق اليوم، الزمن الذي كان لعثرة العنزة دورٌ في ألا ينام الخليفة ويبقى مشغولا، بينما زمن اليوم فإنه تعثر فيه الأمم والأئمة والمأمومون ويطاح فيه بالآلهة لكن لا أحد يمتنع عنه النوم بسبب ذلك.

1) تميم البرغوثي، مقام عراق،ص 49.

الحقول الدلالية:

يعيننا البحث في مجال الحقول الدلالية على الكشف عن طبيعة الألفاظ الشائعة عند الشاعر والدلالات المقترنة بها وفق المبنى العام لقصائده، ذلك أن لكل موضوع مفرداته المخصوصة، ونحن لا يعنينا الكلمة معزولة عن سياقها "فالكلمة في ذاتها لا تصنع شعرا، إنما الشعر هو الذي يصنع كلماته الخاصة من خلال سياق خاص، فهو يعطي لهذه الكلمات دلالات جديدة لم تكن لها في الأصل، لتصبح شعرية في مكانها من النص، والشعرية بهذا ليست صفة قبلية مرتبطة بالألفاظ ذاتها وإنما سياقية إذ تعلو الكلمة على ذاتها في النص وتقول أكثر مما تقول عادة"[1]، إن لكل شاعر ولكل موضوع شعري ما يناسبه من كلمات قد تجتمع ضمن حقل دلالي لتكون شعرا آخر ضمن الشعر، أو قولا يمكننا من استكناه جوهر القصيدة.

إن الحقل الدلالي هو مجوعة من الكلمات ترتبط مع بعضها البعض وفق شروط معينة وتندرج ضمن لفظ عام، وهي تساعدنا على تحديد هوية النص مثلما يقول محمد مفتاح"فإذا وجدنا نصا بين أيدينا ولم نستطع تحديد هويته بادئ الأمر، فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم بناء على التسليم بأن لكل خطاب معجمه الخاص به، إذ للشعر الصوفي معجمه، وللمدحي معجمه، وللخمري معجمه، فالمعجم لهذا وسيلة للتمييز بين

1) علي أحمد سعيد أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت ، لبنان، ط4، 1983، ص127.

أنواع الخطابات وبين لغات الشعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات يرى الدارس أنها هي مفاتيح النص أو محاوره التي يدور عليها"[1].

ومن خلال قراءتنا لشعر "تميم البرغوثي" السياسي، فإننا نجد أن هناك حقولا بارزة فيه تتمحور حول المقاومة والاحتلال والوطن والتحرر وهي ما سنعرضه بالتفصيل فيما يلي:

- **حقل المقاومة:**

إن فلسطين أرض محتلة تعيش تحت وطأة الظلم والطغيان، ويسعى مغتصبوها لمحو سكانها وإبادتهم أو على الأقل إخراجهم من أرضهم، بعد إخفاقاتهم في محاولة محو هوية الشعب الفلسطيني وطمسها، ولابد لهذا الشعب الأبي أن يقاوم ولا يستسلم أبدا كما عهدناه دائما، وتختلف أشكال المقاومة فهناك المقاومة بالسلاح وهناك المقاومة السلمية، وهناك المقاومة بأن تبقى فقط على قيد الحياة وقيد الأمل.

يقول الشاعر في قصيدته الجليل:

"وربَّ **سيوفٍ** معلقةٍ في بيوتِ الجَّليلْ

علاها غُبارُ التقاعدِ بعدَ **غبارِ الخُيولْ**

1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص 158.

فأمستْ **شيوخا** يقصُّونَ سيرتَهُم في الهوى و**الجِهادْ**

يعيدونها فتطمئننا لقطةً في الشريطِ المُعادْ

إلى أننا سوف نلقى **الرَّشادْ**

كأنَّ **السيوفَ الشيوخَ** هنا **رقيةٌ**، أو **ضمادْ**

وفي وسط الشَّامِ تغدو **السيوفُ** رموزَ **الوداعة**

وتغدُو **الطُّيورُ** رموزَ **العنادْ**

ألستَ ترى **الطيرَ** إن طردُوه من **العشِّ عادْ"**[1].

تشيع في هذه القصيدة ألفاظ المقاومة (السيوف– غبار الخيول– الشيوخ–الجهاد– الرشاد– رقية – ضماد –الوداعة – العناد) إن الشاعر وعلى الرغم مما في هذا المقطع من القصيدة من ألفاظ المقاومة بالعنف مثل ذكره السيوف وغبار الخيول والجهاد، إلا أنه يسعى لأن يعلن عن مقاومة أصلب وأبقى من مقاومة السيف، فالسيف مهما كان بطشه وقوته فإنه قد يوجد ما هو أقوى منه وأصلب في مجال القوة، لذلك فإن السيوف المعلقة في بيوت الجليل والتي هي رموز للوداعة والطيور التي هي رموز للعناد أقوى من فكرة السيف، فقد يكون الشعب الفلسطيني أعزل من قوة السيف، إلا أنه قوي بعناده، فهو وإن

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص15.

نكل به وشرد وقتل وسجن وطرد فإنه دائما ما يعود إلى أرضه؛ وفي ذلك تتمثل قوته وعنفوانه.

ويقول في قصيدته ياهيبة العرش الخلي من الملوك وهو يتحدث عن الصبر:

"صعبٌ على الشُّعراءِ مدحُ **الصَّبرِ** في بلدِي

فأهلِي **صابِرُونَ** على الزَّمانِ كأمِّهِ

لكنَّنِي، وأنا أقلُّ الناسِ **صبرًا،**

سوفَ أمدحُهُ

وأمدحُ **الانتظارَ** على **مرارةِ طعمِهِ**

فمرارةُ الصَّبرِ التي هي مضربُ الأمثالِ

مرجعُها إلى أن **انتظارَ المرءِ**

يجعلُ عمرَه **صومًا**

فيطلبُ أن يعوضهُ الزَّمانُ بجنَّةٍ عن **صومِهِ**

والدَّهرُ ليس جنائنيًّا

لا ولا غرسُ النوَى من علمِهِ"[1]

تكررت كلمة الصبر في هذا المقطع من القصيدة ليندرج معها ضمن حقل المقاومة الكلمات الأخرى: الانتظار – مرارة طعمه – مرارة الصبر – ذلك أن مع الصبر يكون الانتظار وتكون مع الانتظار المرارة، فالشعب الفلسطيني شعب صابر ولولا صبره لما كانت هناك مقاومة ولا انتفاضات ولكان محي وطمس ذكره منذ أمد بعيد، وما يعين على الصبر التشبث بالحلم ولذلك يكمل الشاعر ويقول:

"من كانَ ذا **حُلمٍ** وطالَ بهِ **المَدَى**

فليحمِهِ

و**ليحمِ** أيضا نفسَهُ

مِن **حُلمِه**

فالحلمُ يكبرُ أدهرا في يومِهِ

ويزيدُ ديْنُ الدَّهرِ حتى يستحيلَ

فترى ابنَ آدمَ

راضيًا من أيّ شيءٍ بالقليلِ

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص30.

لا تقبَلوا بالقبحِ يا أهلي مكافأةً

على **الصبرِ** الجميلِ

فالصبرُ طولَ العمرِ خيرٌ

من **خلاصٍ** كاذبٍ

ما فيهِ من صفةِ **الخلاصِ** سوى اسمِهِ"[1].

إن الصبر والحُلمَ مقترنان في ذهن الفلسطيني المقاوم، والشاعر يطلب منه وإن طال المدى بينه وبين تحقق حلمه، فعليه أن لا يرضى بالقليل، ولا يرضى بالخلاص الكاذب، فالصبر خير منه.

وفي قصيدته المعونونة ب "الأمر" يقول:

"**الخيلُ تركضُ** في الشوارعِ

أوقفَ **الشرطيُّ** سيلَ المركباتِ وفرَّ منها هاربًا

خيلٌ رمتْ أوزارَها في الريحِ ثم تراكبتْ موجاتُها بيضا ذُراها

الخيلُ تركضُ في الشوارع لا ترى إلا هواهَا

ركضًا إلى **الموت** الحصِينِ **تُحاصِرُهُ**

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص31.

الموتُ مات لأنها لم تخشَهُ

لا تحسِبوا **الآجال** أعدادَ النُّفوسِ، فإننا زدْنا على **الموتِ** الكثيرِ عشائرُه

هو لا **يبادرُنا** ونحنُ **نبادرُه**

ويشُكُّ **عزرائيلُ** في سُلطانِهِ

فتراهُ يأمرُ، ثم ينظرُ هل تُطاعُ أوامرُه ..."[1].

في استدعاء ذكر الخيل استحضار لأحداث الجهاد والمقاومة، ورجوع بالذاكرة إلى أيام المجد العربي والإسلامي وانتصاراته، فذكر الخيل وركضها وذكر الموت الذي تحاصره ولا يحاصرها هو تأكيد على قدرة الشعب الفلسطيني وهو يقاوم، ذلك أن المحتلين في العادة يهاجمهم الموت، بينما الشعب الفلسطيني هو من يهاجم الموت ويبادر إليه، حتى أن الموت قد شك في سلطانه على الناس.

- **حقل الاحتلال:**

أورد لنا الشاعر آثار الاحتلال وما يقترفه من جرائم ومظالم وما ينتهكه من حرمات، حتى يبصِّرَ الناس بمدى بشاعته وعدوانه، وهو وإن أخبرنا عن أفعالهم الإجرامية فليس لكي يخوف أهل وطنه وأهل أمته، وإنما ليبين لنا ضعف الحديد والنار والأسلاك الشائكة في تطويع سكان الأرض، فوراء كل ليل هناك صبح سيطلع لا محالة

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 91.

يقول الشاعر:

"أعداؤنا خوفـهم لهم مددٌ * لو لم **يخــافوا** الأقوامَ لانقطعُوا

وخوفُهم دينُهم وديدنــُهُم * عليـهِ من قبلِ أن يُولدُوا **طبعُوا**

قلْ **للعدى** بــعدَ كلِّ معركةٍ * جنـودُكُم بالسِّـلاحِ ما صنعُوا

لقد عرفنا **الغــزاة** قبلكمُــوا * ونشهدُ اللهَ فيـــكُم **البـــدعُ**

ستون عاما، **وما بكـم خجلٌ*** الموتُ فيــنا، **وفيـــكُم الفزعُ**

أخزاكـــمُ الله في **الغزاة**، فما * رأى الورى مثلَكُم ولا سمِعُـوا

حينَ الشُّعوبُ انتقتْ أعادِيها * لم نشهدِ القرعةَ التي اقترعُوا

لستـــُم بأكفائــِنا لنكرهكُمْ * وفي عَداءِ **الوضيعِ** ما يضعُ

لم نلقَ من قبلكم وإن كثُروا * قومًا غزاةً إذا غـَزوْا **هلَعُـوا"**[1].

من الألفاظ التي تنتمي إلى حقل الاحتلال وتصف المحتلين والتي وردت في هذا المقطع من القصيدة (خوفهم – يخافوا – خوفهم دينهم وديدنهم– طبعوا – الغزاة – فيكم البدع – ما بكم خجل – الفزع – الوضيع – هلعو) لقد نقل الشاعر إلينا الكثير من

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 46.47.

صفاتهم المنكرة فهم وإن كان الموت في أعدائهم فإنهم فزعون أكثر منهم، طبعهم الخوف والفزع والضعة والهلع.

ويأتي في الأغلب ذكر المحتل ومعه ذكر الموت، أو ذكر الموت كناية عن المحتل يقول الشاعر:

"يا أمَّنا، و**الموتُ أبلهُ قرية** يهذي و**يسرق** ما يطيبُ له من الثمرِ المباركِ في سِلالِك

ولأنَّهُ يا أمُّ **أبلهٌ** فهو ليس بمنتهٍ من ألفِ عامٍ عن **قتالِك**

حتَّى أتاكِ **بحاملاتِ الطائرات**، وفوقها **جيشٌ من البلهاء يسرقُ** من حَلالِك.

ويظنُّ أن ب**غزوة** أو **غزوتين** سينتهي فرحُ الثِّمارِ على تِلالِك

يا **موتَنا** يَشفيكَ ربُّكَ مِنْ **ضَلالِك"**[1].

الموت– يسرق– حاملات الطائرات– جيش البلهاء– غزوة وغزوتين– ضلالك

الاحتلال الصهيوني هو في جوهره موت، موت للقيم والجمال والإنسانية وموت للخير، وهو في جوهره مجرد سرقة؛ سرقة للخيرات التي تريد أن تغتال فرح الثمار، والشاعر في

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 60.

نهاية هذا المقطع يخاطب الموت ويدعو له بالشفاء من ضلاله، ذلك أن محاولات الموت أو الاحتلال طمس هذا الشعب ستبوء بالفشل.

وفي ظل هذا الوضع الغاشم من الاحتلال وخذلان الأقارب قبل الأباعد يقول الشاعر في قصيدته معين الدمع والتي يعارض بها معلقة عمرو بن كلثوم:

"معينُ **الدمعِ** لن يبقى مَعينَا * فمن أيّ **المصائب تدمعينَا**

زمانٌ **هوَّنَ** الأحـرارَ منَّـــا * فديتَ، **وحكَّمَ الأنذال** فيــنَا

ملأنَا البحرَ من **قتلَى كـــرامٍ*** على غيرِ المهانةِ صابرينَا

كأنَّهُموا أتوْا **سوقَ المنـــايا** * فصاروا ينظرونَ وينتـقونَا

لو انَّ الدَّهرَ يعرفُ حقّ قومٍ * لقبَّلَ منهم اليدَ والجبيـــنَا

عرفنا الدَّهرَ في حاليهِ حتَّى * تعودنـــاهُما **شدًّا وليـــنَا**

فما ردَّ **الرثـاءُ** لنا **قتيـــــلا** * ولا فكَّ الرجاءُ لنا **سجينَا**

سنبحثُ عن **شهيد** في قماطٍ * نبايــعُه أميــرَ المؤمنينَا

ونحملــُه على هامِ **الرَّزايـــا** * لدهرٍ نشتهيــهِ ويشتهـينَا

فإنَّ الحقَّ مشتـــاقٌ إلى أن * يرى بعضَ **الجبابرِ** ساجدينَا"[1].

توالت الكلمات التي تنتمي إلى حقل الاحتلال مثل: الدمع– المصائب – الهوان – حكم الأنذال – قتلى كرام – سوق المنايا – قتيل – سجين – شهيد – الرزايا

فمصائب الشعب الفلسطيني مصائب جمة فما تدري العين من أي المصائب تدمع، إن دين وديدن هذا الاحتلال هو الخوف والتخويف، وتكثير القتل والسجن، حتى أن الشاعر قد بدأ يشتاق للنصر وأن يرى بعض الجبابر والطغاة ساجدين.

- **حقل التحرر والأمل:**

إن خطاب "تميم البرغوثي" الشعري في مجمله هو خطاب الأمل، فهو دائما ما يأمل أن تتحرر هذه الأرض من طغيان الاحتلال، وهو يشيع فينا الأمل ويذكرنا بحتمية إشراق الشمس بعد ليل طويل، لذلك فهو يقول:

"سيرحلُ كلُّ **غازٍ** أو سيصبحُ مثلَنا لغةً ودينًا، ثوبَ تطريزٍ، وحبًّا للقصيدِ

وأُحوِّلُ الشرطي إنسانًا كما يبدُو

وليسَ ملخَّصًا لمسيرةِ **السُّلطان** منذُ الفتنةِ الكُبرى

أعيِّنُ حاكمًا في البالِ سائقَ أجرَةٍ أو نادلا في مطعمٍ مثَلاً

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 129.

وقد **أعطيه** أيَّةَ مهنةٍ أخرَى

فإنَّ **الحاكمينَ** لهم **يدانِ فقط**، وأكثرُ ظلمهم، ظلمٌ من المحكومِ للمحكومِ،

بل إنّي أقولُ بأنُّهُ منْ عهدِ آدمَ **لم يكنْ** بين البرايا **حاكمٌ** أبدًا

وغايةُ ما هنالك أنُّهُ مذ قلّتِ **الأحرارُ** تظالمتِ العبيدُ"[1].

سيرحل كل محتل وكل غاز عن هذه الأرض، وقد أفادت السين قرب وقت الرحيل، فالشاعر هنا خطابه خطاب تحرري آمل، يندرج ضمن حقله الدلالي كلماته (أحول- أعين- أعطيه) فالشاعر أصبحت له القدرة على أن يقرر مصيره ويمتلك حريته، فهو يتصرف في الغزاة والمحتلين وليس العكس، وإذا كان الغزاة المغتصبون يحولون أهل الأرض المغتصبة إلى جثث ومساجين ومرضى ومنتهكين، فإن الشاعر على العكس من ذلك فهو يرد لهم إنسانيتهم فيحول الشرطي ـــــ) إلى إنسان

ويعين الحاكم ـــــــــــ) سائق أجرة أو نادلا في مطعم

ويقول الشاعر أيضا:

"يا أمّةً في **الغار** ما حتْمٌ علينا أن نحبَّ **ظلامَه**

إني رأيتُ **الصبح** أصبح يلبسُ **زيَّ أطفالِ المدارس** حاملا أقلامَه

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص 24.

ويدورُ ما بين الشوارع، باحثاً عن **شاعر** يُلقي إليه كلامَه

ليُذيعَهُ للكونِ في **أفقٍ** تلوَّن **بالنداوةِ واللَّهب**

يا أمَّتي يا **ظبية** في **الغار قومي وانظري**

الصُّبحُ تلميذٌ لأشعارِ العربْ (...)

يا أمَّتِي يا **ظبيةً** في **الغار** تسألني وتُلحفُ **(هل سأنجُو؟)**

قلتُ: أنتِ سألتِنِي من ألفِ عامٍ. إنَّ **في هذا** جوابًا عن سؤالِك

يا أمَّتِي أدرِي بأنَّ المرءَ قد يخشَى **المهالِك**

لكنْ أذكِّرُكُم فقط فتذكَّروا

قد كانَ هذا كلُّه من قبلُ و**احتزْنا** به

لا شيء من هذا **يخيفُ**، ولا **مفاجأةٌ** هنالك"[1].

يسعى الشاعر في هذا المقطع من القصيدة لبث الأمان والطمأنينة في صفوف أمته، ويلقي كلماته قريبا من أذنها في حنو، ويخاطبها أدري أدري ما بك من أوجاع فأنا أعلم بحالك لكن فلتنظري إلى الجانب المشرق، فتولد عن هذا الخطاب حقلان دلاليان هما الوضع الراهن للأمة ممثلا في الألفاظ التالية (ظبية – الغار – ظلامه – المهالك–

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص60 61.

يخيف) وحقل التحرر والأمل ممثلا في الألفاظ التالية (الصبح – زي أطفال المدارس– شاعر – أفق – النداوة واللهب – قومي وانظري – أنجو– اجتزنا ...) إن الشاعر ههنا يعبر من خلال الصبح عن التحرر والأمل، وأطفال المدارس هم أمل الغد ونهظة الوطن، فيا أيتها الأمة قد نجوت وقد اجتزت ما قد حاق بك من أخطار منذ القديم، وستجتازين أيضا كلما قد يحيق بك من أخطار في المستقبل.

- **حقل الوطن:**

لطالما تغنى الشعراء بأوطانهم وتماهو في حبها ووصفها، وإذا كان الوطن هو فلسطين بطابعها التاريخي الديني وبأوضاعها الراهنة فإن التغني بها والتماهي في حبها يزداد حرارة وعنفوانا، لذلك فشاعرنا تميم البرغوثي تغنى بوطنه فلسطين وقد شغف بحبها، وهاله أن يكون وطنه تحت وطأة المستعمر فكتب عن وطنه ترابِه وسمائه وناسه ومن ترددوا عليه، وتاريخه وسكانه وعابريه وهو في هذه القصيدة يصف لنا القدس فيقول:

"في القدسِ بائعُ خضرةٍ من جورجيا برمٌ بزوجتِه يفكِّرُ في قضاءِ إجازةٍ أو

في طِلاءِ البيتِ

في القدسِ، **توراةٌ** و**كهلٌ** جاء من منهاتنَ العُليا يفقِّهُ **فتيةَ البولون** في أحكامِها

في القدسِ **شرطيٌّ من الأحباش** يغلقُ شارعا في **السُّوق**،

رشَّاشٌ على مستوطنٍ لم يبلغِ العشرين،

قبَّعةٌ تحيِّي **حائطَ المبكى**

وسيَّاحٌ من الإفرنج شُقرٌ لا يرون القدسَ إطلاقا

تراهُم يأخذونَ لبعضِهِمْ صُورًا

مع **امرأة تبيعُ الفجل** في السَّاحاتِ طولَ اليوم

في القدس **أسوارٌ من الريحان**

في القدس **متراسٌ من الإسمنت**

في القدسِ دبَّ **الجندُ** منتعلينَ فوقَ الغيمِ

في القدس صلَّينا على الإسفلت

في القدسِ من في القدسِ إلاَّ أنتْ"[1].

يصف لنا الشاعر ما في القدس حتى لكأننا نمشي في أزقتها وبين سكانها وسائحيها، ويستمر في وصفه ويقول:

"في القدسِ يزدادُ **الهلالُ** تقوُّسًا مثلَ الجنينِ ...

في القدس **أبنيةٌ حجارتها اقتباساتٌ من الإنجيل والقرآن** ...

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص7. 8 .

في القدسِ السماءُ تفرَّقتْ في الناسِ تحمينا ونحميها...

في القدسِ **أعمدةُ الرُّخامِ الدَّاكناتُ ... ونوافذٌ تعلو المساجدَ والكنائس**...

في القدسِ مدرسةٌ ل**مملوكٍ** أتى مِمَّا وراءَ النَّهرِ...

في القدسِ **رائحةٌ تلخِّصُ بابلاً والهندَ** في **دكَّانِ عطَّارٍ** بخانِ الزَّيتِ...

في القدسِ رغم تتابعِ النَّكبات **ريحُ براءةٍ في الجوّ**، **ريحُ طفولةٍ**،

... فالقدسُ تقبل من أتاها **كافرا** أو **مؤمنًا** / امرُرْ بها واقرأ شواهدَها بكلِّ لغات الأرض

فيها **الزنجُ والإفرنجُ والقفجاقُ والصقلابُ والبشناقُ والتاتارُ والأتراكُ، أهلُ الله والهلاكُ، والفقراءُ والمُلاكُ، والفجَّارُ والنُّساكُ** ..."[1].

تعددت الحقول الدلالية التي تنتمي إلى حقل الوطن ما يدل على تنوع ساكني وعابري القدس وتنوع ثقافاتهم ودياناتهم من قديم الزمن

كهل	فتية البولون	شرطي من الأحباش	سياح من الإفرنج	الجند
مملوك	كافر	مؤمن	الزنج	الإفرنج
القفجاق	الصقلاب	البشناق	التاتار	الأتراك
أهل الله	الهلاك	الفقراء	الملاك	الفجار النساك

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس ص11،10،9.

إن الغرض من ذكر الشاعر لهؤلاء الناس الذين سكنوا القدس ومروا بها، وهم على كثرتهم قد حاول الشاعر إحصاء بعضهم، فإنه يهدف من خلال ذلك إلى التأكيد على حقيقة التنوع الذي شهدته القدس من قديم الزمن، فهي ترحب بضيوفها وبكل من أتاها، لأنها بلد السلم والسلام، بينما المحتل الصهيوني فإنه يقوم على عكس ذلك، فهو لا يقبل في تأسيس دولته غير اليهود، مستبعدا كل من سواهم، وقد حاولوا بعد أن دخلوا متسللين ولاجئين ومحاربين أن يطردوا أهل الأرض من أرضهم، لذلك فإن ذكر الشاعر للتنوع العرقي بفلسطين هو إشارة إلى أن أرض فلسطين هي أرض التنوع والتعدد وأرض الأمان والسلام ، وأن محتليها هم دعاة الحرب والتخريب واستبعاد الآخر.

إن جمال القدس هو جمال التنوع الثقافي والعقدي، ففيها التوراة والإنجيل والقرآن، وفيها الروائح العطرة والبراءة والطفولة والمساجد والكنائس وحائط المبكى، والعدو على العكس من ذلك فهو التقوقع ضمن الانتفتاح، وهو الاستبعاد ضمن التقبل، وهو الاستعباد ضمن الحرية، وهو رفض للآخر المختلف وإن حاول التظاهر بغير ذلك

- **حقل الحزن:**

تحفل أشعار "تميم البرغوثي" كغيره من الشعراء المهتمين بقضايا الإنسانية وقضايا أوطانهم بالألفاظ الدالة على الحزن، فهو وإن كان يبث التفاؤل والإيمان في شعبه شعب فلسطين، وهو وإن كان دائما ينظر إلى الجانب الممتلئ من الكأس؛ إلا أنه تنتابه في كثير من الأحيان لحظات من الحزن والانكسار لما يحل بوطنه فلسطين وباقي أوطان

العالم من ظلم وقهر وسكوت عن هذا الظلم والقهر، ولعل أبرز قصيدة تحفل بهذا الألم هي قصيدته"قفي ساعة" والتي يقول فيها:

"قِفي ساعةً يفديكِ قَوْلـي وقائِـلُهْ * ولا **تَخْذِلي** مَنْ باتَ والدهرُ **خاذِلُه**

ألا وانجديني إنّني قَلَّ مُنجـــدي * **بدمـــــعٍ** جـواد ما يُخيَّـــبُ سائلُه

إذا ما **عصاني** كلُّ شيءٍ أطاعني * ولم يجرِ في مجرى الزمان يباخـلُهْ

بإحدى **الرزايا أبكِي الرزايا** جميعها * كذلك يدعـــو غـائبُ **الحزنِ** ماثلُهْ

إذا **عجز** الإنسانُ حتّى عن **البكى** * فقد بات محسودا على **الموت** نائلُهْ

وإنَّكَ بين اثنين فاختـــر ولا تـــكن * كمن أوقعتـــه في **الهـــــلاك** حبائلُهْ

فمن آملٍ يفنـــى ليســـــلَمَ ربُّـــهُ * ومن آملٍ يبـــقى **ليهـــــلَكَ** آملُـــهْ

فكن **قاتلَ** الآمـــال أو كن **قتيـلها** * تساوى **الردى** يا صاحبـي وبدائلُـــهْ

أَنَا عَالِمٌ **بالحُزْنِ** مُنْـذُ طُفُولَتـــي * رفيقي فما أُخْطِيهِ حيـــنَ أُقَابِلُـــهْ

وإنَّ لَهُ كَفّـــاً إذا مـــا أَرَاحَـــها * عَلَى جَبَـــلٍ ما قَامَ بالكَـفِّ كَاهِلُهْ

يُقَلِّبُـــــني رأساً على عَقـبٍ بها * كما أَمْسَكَتْ سَاقَ الوَلِيـــدِ قَوَابِلُـهْ

وَيَحْمِلُني كالصَّقْرِ يَحْمِلُ **صَيْدَهُ** * وَيَعْلُـــو به فَـــوْقَ السَّحـابِ يُطَاوِلُهْ

فإنْ فَرَّ مِنْ مِخْلابِهِ طاحَ **هَالِكاً** * وإن ظَلَّ في مِخْلابِــهِ فَهْوَ آكِلُــهْ

عَزَائي مِنَ **الظُّلاَّمِ** إنْ **مِتُّ** قَبْلَهُمْ * عُمُــومُ **المنــايا** مَا لها مَنْ تُجَامِلُهْ

إذا أَقْصَدَ **الموتُ القَتِيــلَ** فإنَّهُ * كَذَلِكَ مَا يَنْجُــو مِـنَ **الموْتِ قاتلُهْ**

فَنَحْنُ ذُنُوبُ **الموتِ** وَهْيَ كَثِيرَةٌ * وَهُمْ حَسَنَاتُ **المــوْتِ** حِينَ تُسَائِلُهْ

يَقُومُ بها يَوْمَ الحِســابِ مُدَافِعاً * يَرُدُّ بــها ذَمَّــامَــهُ وَيُـــجَادِلُهْ

وَلكنَّ **قَتْلَـــيً** في بلادي كريــمةً * سَتُبْقِيهِ مَفْقُودَ الجَــوابِ يحــاوِلُهْ

ترى الطفلَ مِنْ حت الجدارِ منادياً * أبي لا تَخَفْ **والموتُ** يَهْطُلُ وابِلُهْ

وَوَالِدُهُ **رُعْبَـــاً** يُشِيـــرُ بكَفِّـــهِ * وَتَعْجَزُ عَنْ رَدِّ **الرَّصَــاصِ** أَنَامِلُهْ

أَرَى ٱبْنَ جَمـَالٍ لم يُفـــدِهُ جَمَالُهُ * وَمُنْذُ مَتَي تَحْمِي **القَتِيــلَ** شَمَائِلُهْ

عَلَى نَشْرَةِ الأَخْبارِ في كـلِّ لَيْلَـــةٍ * نَرَى **مَوْتَنَا** تَعْلُو وَتَهْــوِي مَعَاوِلُهْ

أَرَى **الموْتَ** لا يَرْضَى سِوانا **فَرِيْسَةً** * كَأَنَّـــا لَعَمْــرِي أَهْلُـــهُ وَقَبَائِلُهْ

لَنَا يَنْسجُ **الأَكْفَـــانَ** فـي كُلِّ لَيْلَةٍ * لِخَمْسِيـــنَ عَامَاً مَا تَكِلُّ مَغَازِلُهْ

و**قَتْلَى** عَلَى شَطِّ العِــرَاقِ كَأَنَّــهُمْ * نُقُوشُ بِسَــاطٍ دَقَّقَ الرَّسْمَ غَازِلُهْ

يُصَــلَّى عَلَيْــهِ ثُــمَّ يُــوطَأُ بَعْدَها * وَيَحْرِفُ عنْــهُ عَيْنَــهُ مُتــنَاوِلُهْ

إِذَا مـا أَضَعْـنَا شَـامَها وَعِراقَـها * فَتِـلْكَ مِنَ البَيْتِ الحَرَامِ مَدَاخِلُهْ

أَرَى الدَّهْرَ لا يَرْضَى بِنَا حُلَفَـاءَهُ * وَلَسْنـَا مُطِيقِيـهِ **عَدُوّاً** نُصَاوِلُهْ

فَهَلْ ثَمَّ مِنْ جِيلٍ سَيُقْبِلُ أَوْ مَضَى * يُبَـادِلُنَا أَعْمَـارَنا وَنُبَـادِلُهْ"[1]

إن الحزن عند "تميم البرغوثي" وكما تشير إليه القصيدة مرتبط عنده بالموت، فقد ذكر الموت في هذه القصيدة أكثر من عشرين مرة بمختلف الألفاظ التي تشير إليه:

(الرزايا – الموت– الهلاك– قاتل – قتيلها – الردى– المنايا– فريسة– الرصاص– الأكفان...) ذلك أن الشاعر مهما رأى البشائر في صمود الشعب الفلسطيني وأحقيته بأرضه فإن كثرة الموت الذي يشيعه المحتل مفجعة، فهو محتل متمرس على القتل الجماعي، لذلك فإن سبب حزن الشاعر الشديد هو كثرة الموت، فهم قد أصبحوا فريسة كما قال الشاعر، فريسة للرصاص الذي ما تكل مغازله بين الفلسطينيين، وأمرُ الشاعر حيال هذا الموت المستشري هو العجز، ولذلك نلاحظه قد وظف هذه الكلمات الدالة على ذلك ومنها:

تخذلي– دمع – أبكي – الحزن– يقلبني– الظُلام– رعبا

فهو والشعب الفلسطيني أمام آلة الموت البشعة هذه مخذولون مرعوبون وليس لهم أحيانا إلا الدمع والبكاء.

1) تميم البرغوثي، ديوان في القدس 97. 98

الخاتمة

الخاتمة:

- الشعر عند "تميم البرغوثي" هو دفاع عن النفس ضد السلطة والطاعات المتوارثة من خلال الجمال الذي يتحداها ويخلخل أوضاعها، فالشعر لا يُقَسَّمُ ولا يُحتَل، والخيال يبقى فيه حرا، فإن صنع المحتلون عالما مكبلا بالأغلال فإن الشاعر على النقيض له عالمه الموازي الحر الذي يأوي إليه.. عالم قوامه الفن والجمال، ولذا يقول "في الشعر تحد وتذكير بأن لنا عالما حرا يجب أن نأوي إليه، وذلك ما تخشاه كل سلطة".
- زاوج الشاعر في قصائده بين الكتابة وفق نمط الشكل العمودي ونمط التفعيلة والشعر الحر، واختياره للشكل الأول فيه دلالة على ارتباط الشاعر بتاريخه وموروثه، واختياره للشكل الثاني –شعر التفعيلة ونمط النثر– جاء ليتوافق مع معطيات عصره الثقافية والفكرية، فهو يصل الماضي بالحاضر ويؤكد الترابط بينهما من خلال هذه المزاوجة الشكلية التي يعتمدها.
- كتب تميم البرغوثي في كل لون شعري يمكن أن يرضي كل الأذواق دون أن يقف شعره على شكل معين، وهذا التنوع الشكلي والإيقاعي يوازيه تنوع في المضمون كذلك، فكأن الشاعر يحاول أن يعبر بكل حرية، كما هو شأنه في الحياة التي يحاول أن يعيشها بكل حرية كذلك، لا يقف على عوائق أو حواجز أو موانع.

- النص الشعري لتميم البرغوثي حافل بمظاهر التكرار الصوتي من تكرار للبداية وتكرار للفعل وتكرار للازمة وتكرار للصيغة وتكرار للعبارة.. وتكرارٍ كمي للأصوات.. وهذا التكرار يوحد القصيدة في اتجاه دلالي يستهدف من خلاله توكيد حالة شعورية من خلال بناء عالم شعري يتشابك فيه الإيقاع والدلالة.
- من أكثر المحسنات البديعية ورودا عند شاعرنا هو محسن الجناس، ولعل مرد كثرة وروده إلى جانب محاولة التعويض عن عدم الالتزام بالقافية الموحدة وحرف الروي المكرر هو الجرس الغنائي المطبوع بطابع الثورة والمقاومة والتجييش المعنوي ضد المحتلين.
- الشعر السياسي هو شعر الثنائيات التي تقوم مضامينه عليها، ومن بين الثنائيات التي نرصدها فيه ثنائية الاحتلال والتحرر.. العدل والظلم.. الظلام والنور.. الأمل واليأس.. الاستلام والمقاومة.. والطباق وهو الجمع بين اللفظ وضده يستعرض لنا هذه الثنائيات في جو شعري خصب.
- تقديم الجار والمجرور من أكثر أنماط التقديم شيوعا في شعر تميم البرغوثي ذلك أنه يمنح حرية تعبيرية أكبر من خلال مرونة تحريكه أفقيا بما يتوافق مع السياقات الدلالية.
- لقد عبرت الجمل الفعلية باختلاف أزمنتها عن صورة هذا الشعب الحركية والحية، وعن آماله وآلامه القديمة والمتجددة، أما الجمل الاسمية في قصائد "تميم

البرغوثي" فهي ترتبط ارتباطا وثيقا بوصف الأمكنة وهو ما يجعلنا نقف موقف المتأمل المنبهر بالجمال الفلسطيني الذي يحاول المحتل أن يغيبه ويطمسه ويمحوه، والشاعر حينما ينقل لنا صور هذا الجمال فإنه يعيد بعثه وإحياءه و إزالة ما تراكم عليه من غبار النسيان عند قرائه، فالتذكير بجمال القدس وجمال فلسطين وأراضيها هو شحذ للذاكرة وبعث لروح الجمال فيها بغية دحر القبح الذي يحاول المحتل تثبيته.

- الإنشاء ذو طبيعة تأثيرية يشد نفسية المتلقي ويؤثر فيها من خلال النغمة التي يرد عليها، و قد ورد في صيغه المختلفة كصيغة النداء والأمر والنهي والاستفهام والتعجب وغير ذلك، فهو ترجمة عن عواطف نفس الشاعر وما يعتريها في حالات الهدوء والصخب والاتزان والاضطراب، وإن دل الخبر على الثبات والاستقرار فإن الإنشاء يدل على الحركة والحيوية فيما يخص تلك المعاني المعبرة عن الحالات النفسية المختلفة.
- يستمد تميم تشبيهاته من أرضه فلسطين ويتمثل البعد الجمالي لها في التحام المشبه بالمشبه به حتى يصيرا شيئا واحدا.
- الاستعارة هي خرق لقانون اللغة بإقامتها عالما موازيا أو معادلا لعالم الواقع والعيان، وبالتالي تفردت بجوهرها الخاص الذي نقل الشعر من أمكنة ضيقة إلى

أمكنة أرحب، ومن خلال الاستعارة يعيد "تميم البرغوثي" تشكيل عالم الواقع وإبداله فنيا بعالم أكثر رحابة واتساعا.

- نلاحظ هيمنة الصورة الكنائية وطغيانها على مجمل الصور الأخرى في أشعار تميم البرغوثي السياسية، ذلك أنه يريد أن يوصل لنا صورة الفلسطينيين والمحتلين ويبين لنا حقيقتهم مصحوبة بدليلها.
- الصورة البصرية تشبه الصور التي تستدعيها الرؤية البصرية، وهي من الآليات الرئيسة التي يعمد إليها الشعراء من أجل تجسيد رؤاهم وتجاربهم الشعورية في صورة ملموسة تعكس قوة الخيال وجودة التعبير، وتميم البرغوثي في شعره السياسي لا ينفك ينقل لنا صورا من أرضه فلسطين فيصور لنا جمال الطبيعة الأخاذ، ومنظر الأبنية العريق، والساحات والدور، والناس البسطاء والمحتلين وغيرهم.
- من أكثر الرموز توظيفا في شعر تميم البرغوثي هو الرمز الطبيعي، الذي يعبر من خلاله الشاعر عن رؤاه وأفكاره السياسية، وهذا التوظيف البارز يشكل سمة مفتاحية يمكننا من خلالها أن نقرأ شعره على ضوئها، فالشاعر يستمد رموزه من الطبيعة ويخلع عليها من عواطفه ومن ذاته، ولا ينظر إليها بوصفها شيئا ماديا منفصلا وإنما هي امتداد لكيانه، يغذيها من تجربته ومن مجموع رؤاه.

ومرد غلبة استعمال الرموز الطبيعية في شعر تميم البرغوثي، يرجع إلى تعلق الشاعر الشديد بوطنه، فهو مأخوذ بكل ما فيه من جمال، سيما إذا كان هذا الوطن هو فلسطين، فهو يذكر السواقي والعصافير والقباب والورود والأشجار حتى ننغرس معه في أرضه، وحتى يكون للقصيدة طعم ولون هو طعم ولون فلسطين.

- من خلال قراءتنا لشعر تميم البرغوثي السياسي، فإننا نجد أن هناك حقولا بارزة فيه، تتمحور حول المقاومة والاحتلال والوطن والتحرر إذ تشيع في قصائده ألفاظ المقاومة فالشعب الفلسطيني مقاوم بعناده، فهو وإن نكل به وشرد وقتل وسجن وطرد فإنه دائما ما يعود إلى أرضه؛ وفي ذلك تتمثل قوته وعنفوانه.
- يستعمل الشاعر الألفاظ الدالة على الأمل إذ أن خطابه هو خطاب الأمل، فهو دائما ما يأمل أن تتحرر هذه الأرض من طغيان الاحتلال، وهو ما يذكرنا بحتمية إشراق الشمس بعد ليل طويل.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.**

المصادر:

1-تميم البرغوثي، ديوان في القدس، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 2، 2015

2-تميم البرغوثي، ديوان مقام عراق، دار أطلس للنشر، القاهرة، 2005.

القواميس:

- ابن منظور، لسان العرب، ج6، دار احياء التراث العربي، بيروت،1996

المراجع:

3-إبراهيم الوائلي، الشعر السياسي العراقي في القرن التاسع عشر، مطبعة العاني، بغداد، ط1961،1

4-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط1952،2.

5-أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، لجنة التحقيق العالمية، الدار العالمية، مصر، 1993

6-أحمد الشايب، تاريخ الشعر السياسي، مطبعة السعادة، القاهرة، 1953 .

7-إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت لبنان، د ط، 1989.

8-أحمد غالب الخرشة، أسلوبية الانزياح في النص القرآني، الأكاديميون للنشر والتوزيع،الأردن،عمان، ط1، 1435هـ.

9-أحمد ملياني، الانزياح الأسلوبي في شعر تميم البرغوثي مقاربة أسلوبية في الأثر الجمالي، منشورات ألفا للوثائق للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2022

10- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4، 1983.

11- ابن جني، الخصائص، تح محمد علي النجار،دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ج2،1952

12- ابن يعيش، شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ج5، 2001.

13- السيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، تحقيق حسن نجار محمد، مكتبة الآداب القاهرة مصر، دط،1998.

14- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

15- جلال عبد الله خلف، أنماط الصراع السياسي والتطور الإبداعي في شعر الجواهري، دار غيداء للنشر والتوزيع،عمان، ط1،2016.

16- حمادي صمود، الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة، الدار التونسية للنشر، تونس، ط1، 1988.

17- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ت محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت،ج1، ط4، سنة 1986.

18- حسام الهنساوي، علم الأصوات، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، مصر، ط1،2004.

19- حسن الغرفي، حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، افريقيا للشرق،الدار البيضاء المغرب، 2001.

20- حسن ناظم، البنى الأسلوبية دراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،2002.

21- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، منشأة المعارف الإسكندية.مصر،د.ط1987.

22- رؤوف الواعظ، الاتجاهات الوطنية في الشعر العراقي الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد،1974.

23- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

24- سعد الدين كليب، وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط،1997.

25- سناء حميد البياتي، قواعد النحو العربي في ضوء نظرية النظم، دار وائل للنشر، ط1، 2003م

26- سيد البحراوي، البنية الإيقاعية في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، ط1 1992.

27- عبد الحميد هيمة، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، شعر الشباب نموذجا، مطبعة همة، ط1998،1.

28- عبد الرحمان بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ج2، تح عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، سوريا، ط2004،1.

29- عبد الرحمن حجازي، الخطاب السياسي في الشعر الفاطمي دراسة أسلوبية، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2005.

30- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، طبعة3.

31- عبد العليم السيد فوده، أساليب الاستفهام في القرآن الكريم، مؤسسة دار الشعب، مصر، القاهرة.

32- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000م.

33- عبد القادر عبد الجليل، هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 1998.

34- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، ط1، 1992م

35- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح محمد رضوان الداية وفايز الداية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2008.

36- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر،د.ط. 1997.

37- عصام شرتح، تجليات الحداثة الشعرية بين مغامرة الكشف ودقة الاستدلال، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 2010.

38- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1981.

39- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1،1997.

40- فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 2003.

41- قطبي الطاهر، بحوث في اللغة، الاستفهام البلاغي، ديوان المطبوعات الجامعية، ط1994،2.

42- محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، مصر ط2، 1995.

43- محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية الهيئة المصرية للكتاب، مصر، دط، 1984.

44- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة العالمية المصرية للنشر، لونجمان ط1997،1.

45- محمد راضي الجعفر، الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر، مرحلة الرواد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 1999م

46- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1979.

47- حمد صابر عبيد، القصيدة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا،ط2001،1

48- محمد صلاح أبو حميدة، البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، دار المقداد للطباعة، غزة، 2007م

49- محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1995

50- محمد كريم الكواز، علم الأسلوب مفاهيم وتطبيقات، منشورات جامعة السابع من إبريل بنغازي، ط1، 1426هـ.

51- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992.

52- مدحت سعد محمد الحيارة، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، الجزائر ،د.ط، 1984.

53- معجم اللغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر،عالم الكتب، القاهرة، الجزء1، 2008.

54- منذر عياشي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، حلب سورية، طبعة2002،01.

55- ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت لبنان، ط 15، 1991م.

56- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، لبنان، ط3،2004.

57- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة الجزائر،الجزء الاول، د ط ، 2010.

58- هادي نهر، التراكيب اللغوية، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، 2004.

59- يحيى بن حمزة العلوي، الطراز لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تح عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، جز3، 2002.

60- يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.

المراجع الأجنبية:

61- Bally charles , traite de atylistique francais 3aed paris 1951-M:riffaterre essais de stylistique structurale p 12

62- Milic, Louis ,T – Autocoding in Computational Stylistics – in CurrenT trends in Stylistics – p 265

المراجع المترجمة

63- دوسيسير، دروس في الألسنية العامة، تر صالح القدماوي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، طرابلس ليبيا، 1985.

64- سوزان برنار، قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا هذا، تر زهير مجيد مغامس، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد1993.

الرسائل الجامعية:

65- حبيب الراوي، الشعر السياسي في العراق الحديث. رسالة قدمت إلى دائرة اللغة العربية في الجامعة الأميركية للحصول على درجة أستاذ علوم، بيروت الجامعة الاميركية 1954.

66- سامية راجح، أسلوبية القصيدة الحداثية في شعر عبد الله حمادي، رسالة دكتوراه، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها.

67- سعد عودة حسن عدوان، جمهرة أشعار العرب دراسة أسلوبية، بحث لنيل درجة الدكتوراه، كلية الآداب في الجامعة الإسلامية غزة، 2017.

68- سعيدة جلايلية، الإيديولوجي والجمالي دراسة بنيوية تكوينية في روايتي اليتيم والغريق لعبد الله العروي، رسالة دكتوراه، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2011-2012-

69- سليم بوزيدي، شعر أبي حمو موسى الزياني دراسة أسلوبية، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، 2019/2018

70- محمد فكري عبد الرحمان الجزار، الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب جامعة المنوفية، القاهرة، 1994

71- مداني نادية، الخصائص الأسلوبية في ديوان في القدس للشاعر تميم البرغوثي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2013/2012.

72- مفيدة بنوناس، أسلوبية الخطاب الشعري في ديوان الحكيم أبي الصلت أمية بن عبد العزيز، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2014-2015م

الدوريات والمجلات:

73- تايلور تالبوت، مقال، ريفاتير والأسلوبية العاطفية – تر فاضل تامر – في مجلة الثقافة الأجنبية، ج1، ع1 ،1992.

74- خليل بن عودة، المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، العدد 8، المجلد الثاني،1994.

75- رائد وليد جرادات، بنية الصورة الفنية في النص الشعري الحديث، نازك الملائكة انموذجا، مجلة دمشق، المجلد 29، العدد1، 2013.

76- رشيدة إقبال، الرمز الشعري لدى محمود درويش، الرمز الطبيعي نموذجا، مجلة علامات، العدد 62، مجلة النادي الثقافي جدة، 2008.

77- عصام شرتح، فضاء المتخيل الجمالي في شعر تميم البرغوثي، مجلة الكلمة، العدد 122، 2017.

78- مازن الوعر، الاتجاهات اللسانية المعاصرة ودورها في الدراسات الأسلوبية، مجلة عالم الفكر، المجلد 22، العدد 3 و4، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994 م.

79- هدى الصحناوي، الإيقاع الدلالي في القصيدة المعاصرة، بنية التكرار عند البياتي نموذجا، مجلة جامعة دمشق، المجلد 30، عدد1+2، 2014.

80- هناء محمود شهاب، أثر الترجمة في أسلوب التقديم والتأخير في القرآن الكريم، مجلة التربية والعلم، المجلد 17 العدد 2، جامعة المهل العراق، 2010.

المواقع الالكترونية:

81- https://www.youtube.com/watch?v=AE9mlT-aFzs

82- موقع المعاني الجامع :

https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D9%85%D9%82%D9%88%D9%85-/%D9%85%D9%82%D9%88%D9%85

فهرس المحتويات:

	- الإهداء	
	- كلمة شكر	
	- مقدمة	
	المدخل: **مفهوم الشعر السياسي**	
	- مفهوم الشعر السياسي	07
	- الشعر والسياسة من منظور تميم البرغوثي.	12
	الفصل الأول: **الأسلوبية وإجراءات التحليل**	17
	- مفهوم الأسلوب أو الأسلوبية	19
	اتجاهات الأسلوبية:	27
	- الأسلوبية التعبيرية	27
	- الأسلوبية البنيوية	29
	- الأسلوبية الأدبية	32
	- الأسلوبية الإحصائية	34
	مقومات التحليل الأسلوبي:	38
	- الاختيار	40

	- الانزياح	44
	- الكلمات المفاتيح	47
	الفصل الثاني: **جماليات الإيقاع بين النسق العمودي والنسق الحر**	49
	الإيقاع الخارجي:	54
	- الوزن	54
	- الجمع بين الشكلين العمودي والحر	67
	- قصيدة النثر	72
	الايقاع الداخلي:	77
	- تكرار الأصوات	78
	- تكرار البداية	83
	- تكرار الفعل	88
	- تكرار اللازمة	91
	- تكرار المجاورة	96
	- التكرار الصيغي	98
	- جمالية الأصباغ البديعية أ- الجناس	104
	ب-الطباق	106

	الفصل الثالث: **جماليات المستوى التركيبي**	108
	التقديم والتأخير: - تقديم الجار والمجرور	112 113
	- الجمل الفعلية	118
	- الجمل الاسمية	122
	أسلوبية الإنشاء:	126
	- النداء	127
	- الاستفهام	132
	- الأمر	137
	- النهي	143
	الفصل الرابع: **جماليات المستوى الدلالي**	148
	الصورة الشعرية:	149
	- الصورة التشبيهية	151
	- الصورة الاستعارية	154
	- الصورة الكنائية	159
	- الصورة الحسية: (الصورة البصرية)	169

	الرموز:	173
	- الرمز الطبيعي	174
	- الرمز الديني	186
	- الرمز التاريخي	192
	الحقول الدلالية:	197
	- حقل المقاومة	198
	- حقل الاحتلال	203
	- حقل التحرر والأمل	207
	- حقل الوطن	210
	- حقل الحزن	214
	الخاتمة	219
	قائمة المصادر والمراجع	225
	فهرس الموضوعات	

الملخص

الملخص: إن شعر تميم البرغوثي شعر ملتزم يسخر فيه الشاعر قلمه لخدمة قضايا وطنه وأمته، ويعالج فيه مسائل الهوية والاحتلال، ومفاهيم الحرية والعدالة، والشعر عنده هو دفاع عن النفس ضد السلطة والطاعات المتوارثة من خلال الجمال الذي يتحداها، وقد ارتأينا أن تكون قراءتنا للخطاب الشعري لتميم البرغوثي في إطار ما يظهر أنه الملمح الأبرز لشعره وهو "الشعر السياسي" لنحاول مقاربته على ضوء المنهج الأسلوبي وفق المستويات: الصوتية والتركيبية والدلالية، للبحث في مدى تمظهر الخطاب الشعري السياسي عند تميم البرغوثي جماليا؟ وماهي آليات هذا التمظهر وأبعاده؟

الكلمات المفتاحية: الشعر السياسي– تميم البرغوثي – المقاربة الأسلوبية– الجماليات – مستويات التحليل

Abstract: The poetry of Tamim al-Barghouti is committed poetry in which the poet harnesses his pen to serve the issues of his homeland and nation. He addresses issues of identity, occupation, freedom, and justice, viewing poetry as a defense of the self against authority and inherited norms through a beauty that challenges them. We have decided to approach our reading of Tamim al-Barghouti's poetic discourse within the framework of what appears to be the most prominent feature of his poetry: "political poetry." We aim to examine it in light of the stylistic method across the levels of sound, structure, and semantics, to investigate the extent to which the political poetic discourse of Tamim al-Barghouti manifests aesthetically. What are the mechanisms and dimensions of this manifestation?

Keywords: Political poetry – Tamim Al-Barghouti – Stylistic approach – Aesthetics – Levels of analysis

Résumé: La poésie de Tamim al-Barghouti est un engagement où le poète utilise sa plume pour servir les causes de sa patrie et de sa nation. Il aborde les questions d'identité, d'occupation, de liberté et de justice, considérant la poésie comme une défense de soi contre l'autorité et les normes héritées à travers la beauté qu'il défie. Nous avons choisi d'aborder notre lecture du discours poétique de Tamim al-Barghouti dans le cadre de ce qui semble être la caractéristique la plus marquante de sa poésie : la "poésie politique". Nous cherchons à l'examiner à la lumière de la méthodologie stylistique selon les niveaux: sonore, structurel et sémantique, afin d'explorer dans quelle mesure le discours poétique politique de Tamim al-Barghouti se manifeste esthétiquement. Quels sont les mécanismes et les dimensions de cette manifestation ?

Lesmots-clés: la poésie politique, Tamim al-Barghouti, l'approche stylistique, l'esthétique, les niveaux d'analyse.