تشكيل الصورة الشعرية فى منتصف الليل لمريد البرغوثى (*)

د. هانم محمد حجازي الشامي
أستاذ مساعد النقد والبلاغة
كلية الآداب/ جامعة كفرالشيخ

الملخص

يمثل تشكيل الصورة الشعرية ضرورة فنية وأسلوبية وتعبيرية فى النص الإبداعى فهى الرؤيا التى تخلق للنص كينونته، بوصفها محورًا يتعلق بتوليد نص ذى طبيعة جمالية. ويدرس البحث تشكيل هذه الصورة عند مريد البرغوثى فى "منتصف الليل"؛ ليرصد التحول والانزياح من منطقة تشكيل الصور إلى منطقة أخرى تقوم على صعيد التغيير الذى يقدمه الإدراك. هذا التشكيل الجمالى وسيلة للتعرف على كنه النص، وما يشمله من صور تولد كثافة ثقافية وشعورية تنبع من كونها خطابًا ضمنيًّا وتصريحيًّا محملًا بشعرية الألفاظ. وقد اعتمد الشاعر على الصورة الانزياحية بعناصرها المتعددة متكئًا على الرمز الذى وظف المنشود والمتخيل فى نص له فرادة فى التصوير والتعبير. ونظرًا لتلك الخصوصية فإن البحث سيناقش تشكيل الصورة بوصفها عنصرًا مكونيًّا يتعلق بتوليد نص ذى طبيعة جمالية، ورؤية تمتلك قوة حضور ظاهر، مغاير لغيرها؛ لامتلاكها للغة متجاوزة. فهى لغة خلق وإيحاء، لغة تأسيس وثورة تدفع إلى التخطى؛ لتعيد بناء الواقع المعيش إلى واقع متخيل، يختلف عن الأول دون أن يلغيه أو يطمسه.

الكلمات المفتاحية: (التشكيل، الصورة، الرمز، العلامة، الإشارة)

Formation of poetic image in ‘the middle of the night’ for Murid Al-Barghouti

Abstract

The research studies the poetic image formation of Murid Al-Barghouti in "the middle of the night"; to observe the shift and displacement from the region of image formation to different region based on the change provided by perception. This aesthetic

(*) **مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨١) العدد (٦) يوليه ٢٠٢١.**

composition is a way to recognize the essence of the text, and images included that generate a cultural and emotional intensity stem from being an implicit and declarative discourse loaded with poetic expressions. The poet relied on; the image displacement with its variable elements, and the symbol that employed the desired and the imaginative in a text that has its uniqueness in representation and expression. Therefore, the research will discuss the formation of the image as a constituent element related to generating a text with an aesthetic nature, and a vision that possesses the power of an apparent presence; contrast to others; for having a superseded language. It is a language of creation; suggestion, foundation, and revolution that pushes for surpass, to rebuild the lived reality into an imagined reality that differs from the first without canceling or obliterating it.

Keywords: Formation, Image, Symbol, Tag, Reference

الديوان/ القصيدة:

النص البرغوثى بناءٌ متكامل يحكمه تنامى الصور الجزئية؛ يخلق كائنًا عضويًّا متكاملًا. يعلن عن ذلك النص ذاته، فهو مكون من قصيدة واحدة، وكأنه أراد لها أن تكون فى صورة "مشاهد مسرحية". هذه الملحمة الدرامية تقع فى (مائة وست عشرة صفحة). وتعلن الصفحة الأخيرة أنه ألفها على مدى ثلاثين شهرًا، ابتداءً من أول يناير عام ٢٠٠٢م حتى أول يوليو عام ٢٠٠٤م. يطل فيها على الوجود، مخاطبًا ذاته والكون معًا، لحظة انتصاف الليل؛ ليرى دقات الساعة المعلقة على رأس السنة، حيث يتأمل الروزنامة التى تعلن عن انتهاء سنة سابقة، وبدء سنة تالية فى هذه (اللحظة الزمنية/ منتصف الليل) التى تجمع العالم كله فى بداية جديدة، هى انتهاء وبداية فى اللحظة ذاتها.

هذا التشكيل الشعرى ارتكز على رحلة معراجية تسبح بالمبدع والقارىء –على السواء– فى العالم الأرضى عبر عدسة تلتقط المشاهد الباعثة على الفرح والحزن، مصورًا ذلك فى تجسيد تصويرى يحمل المفارقة فى الأوضاع المجتمعية، والضعف الكامن فى التهالك على السلطة النابع من التفكك، هو نفسه اليأس القادم الذى يقتل الطفولة، ويجعل الإنسان يبدأ عمره من الكهولة. هذا الصراع جعل البعض قويًّا يشرب أنخاب التهانى فرحًا بانتصاره على

إمبراطورية (سائق البغال المسلَّح بعكاز البلوط) الذى يدافع بجيش من المجاز عضلات تلك القوة الغاشمة.

"**تِصْفُ النَّصرِ أنَّ فَرَّاشةً عَزْلَاءَ، / إلا مِنْ جُمُوحِ جَنَاحِهَا وَجَمَالِهَا دَخَلَتْ مَعَ الْمَوتِ الْمُؤَكَدِ / فِي سِجَالْ!/ سَتَمُوتُ**[١]"

لكن هذا النصر المزيف لا يخلف فرحًا ولا نشوة، بل شكًا وريبة، وهو ما يصوغه بالاستفهام الاستكارى: "**مَا الَّذِي يَجْعَلُكُمْ فِي ذُرِوةِ النَّصْرِ عَلَيْنَا خَائِفِينْ؟**[٢]". يرأس المرافعة (الدخان/ التعمية) الذى يسود المشهد الرؤيوى، هذه التعمية تؤدى حتمًا إلى الغياب القسرى الذى ينعم جيش المجاز به، بينما ينشغل مُنظروه بتلميع أظافرهم فرحين بشعرهم المصبوغ. ويظل المنتصر يفرض قانونه، ويقلم أظافر من يخالفه، مشبهًا إياهم بالكائن الإسفنجى الذى يظل فارغًا يملؤه الهواء إذا كان نظيفًا(وهى حالة جوفاء من المبادىء والقيم)، بينما يمتلىء حينما يعلق بالغبار، ودهون الموائد. لكن (صانعى القرارات/ المنتصر المزيف) لم يستطيعوا الإمساك بزمام الأمور، فيأخذ المركز فى الانفراط، وينفلت المد الدموى ليملأ الأرجاء، يغرق طهر الإنسان، وتقتل البراءة، أهل الإيمان يعوزهم الطهر والإيمان!. يوظف الشاعر قصيدة(The Second Comingالظهور الثانى)، فى خروج الكل عن مساره. والإعلان عن هذا الذوبان والتلاشى.

يدلل الشاعر على رؤيته بتوظيفه للعديد من الشخصيات سواءً أكان مصرحًا بها مثل: (المتنبى، أبى تمام، جاليليو جَالِيلِى Galilei Galileo)، أو ضمنية مثل: (وليم شكسبير William Shakespeare، وليم بتلر ييتس William Butler Yeats)، مخاطبًا الوطن العربى بتكرار عبارة: (**أَنْتَ الَّذِى وَلَدَتْكَ أُمُّكَ فِى مَنْزِلِ الشَّرْقْ**[٣])؛ مذكِّرًا إياه بحضارته التى تقدر الفن، وتحلق فى سماءٍ قوامه الأبطال منذ قديم الأزل، هذا الإنسان العربى ينتهى به المآل إلى الاعتصام بغرفته فرارًا من الشر الممزوج بالوعود الزئبقية أو إعلانًا عن معظم

البلاد العربية التى اعتراها تغيير الثوابت، وتهميش الجبال الراسيات من القيم والمبادىء.

لكن الملحمة البرغوثية ليست بكاءً على الأطلال، بل تسعى لاستنفار طاقة الإنسان، فالوطن مازال هو الوطن مرتديًّا عباءته، رغم حالة الذوبان التى اقتلعت الجذور، وأجهضت وظائف الأشياء، فالبحر بلا مراكب، والميناء قيشانى يتكسر، والساحل فى حالة ذوبان، لا ختام للحدود، فكل الأشياء فقدت مظانها حتى الحقائق أضحت كالطباشير، والمبادىء صارت كالكبريت المبلول، وخرج المسار عن القطار بلغة (القلب) المكتوبة. فى ظل حالة العصف الذهنى التى انتابت الشاعر ينتقل بخيال باعث على التجلى عبر رحلة الإسراء الفضائى؛ حيث يناجى الذات العليا ممثلًا ذلك فى الإرادة الصلبة، والعزيمة القوية على تحقيق الأمل المنشود، والمستقبل الموعود بكل الآمال، الزاهر بكل الثمار. ومن ثم ينهض الإنسان من ثباته وسباته ملقيًّا بـ(الرزنامة القديمة)، مستبدلًا إياها بالجديدة؛ ليظل الأمل سابحًا فى سماء لا منتهى لها....

المنهج الذى يتبناه البحث:

استند البحث على المنهج الأسلوبى؛ حيث ينطلق من النص الذى هو صرحٌ مكتملٌ ينبغى تتبع سمة الفردية وما يتميز به عن بقية مستويات الخطاب؛ ليكشف عن العلاقات الانحرافية فى النص، ويحدد هويتها، ويحل رموزها من خلال دراسته للأشكال التعبيرية التى تتوافر فى النص الأدبى من ناحية، ورصد للآثار التى تنتجها تلك الأشكال فى نفوس المتلقين من جهة أخرى. كما اعتمد على المنهج السيميائى؛ للكشف عن تشكيل الصورة الشعرية بأنماطها المتعددة؛ لمعرفة دور التأثيرات العبورية لاستخلاص المعنى ومعنى المعنى.

هدف الدراسة:

البحث عن تشكيل الصورة الشعرية (الصورة السيمانطيقية)، ومدى إسهامها فى دينامية النص عبر التفاعل السياقى. كما يكشف البحث عن استثمار الشاعر لأدواته الفنية والجمالية، وقدرته على تطويع اللغة، وإعادة تشكيلها؛ بنيةً وسياقًا؛ لتصبح نصًا كونيًّا تفاعليًّا يعبر الزمان والمكان لكنه نابعٌ منهما. فحينما يقرأ المتلقى ذلك الإنتاج يتمثل عالمًا خاصًا منفصلًا عن التحديد المكانى، والتأطير الوقتى. فهو عصى عن الأفق القار، والسياج الضيق، فلا يتوقف عند فترة زمنية بعينها، ولا عند حدود الوطن، بل هو نص مفتوح أفقه، تتوحد فيه كل ما يشغل الشاعر والقارىء على السواء.

وللبحث في هذه الإشكالية جاءت الدراسة مشتملة على مقدمة- والتى نحن بصددها- وقد اشتملت على أسباب اختيار الديوان/ القصيدة، والمنهج المتبع، وهدف الدراسة. واشتمل التمهيد على بيان مفهوم (الصورة السيمانطيقية)؛ باعتبارها وحدةً اتساقية تهدف إلى جعل القصيدة كائنًا حيًّا. ثم أردف بعدة محاور؛ الأول: فاعلية الصورة الرمزية ودينامية النص. الثانى: الرمز الأسطورى وتوظيف التراث. الثالث: توظيف الشخصيات ودلالاتها فى التشكيل الشعرى. الرابع: المؤثرات الزمانية والمكانية وأثرها فى تحليل بنية النص الأدبى. الخامس: الانزياح وأثره فى فاعلية التلقى. السادس: دلالات اللون وأثرها فى تشكيل البنية النصية. ثم خاتمة تحمل أهم نتائج البحث، وثبَت بالمصادر والمراجع.

التمـهيـد:

يقوم التمهيد على بيان (الصورة السيمانطيقية/ سيمانطيقا الصورة) ذات الطبيعة الكلية، التى تهدف إلى اتساق الخطاب واستمراريته، وترابط الأحداث المنصوص عليها(الحدث المقدم) مع الأحداث المدلول عليها(الحدث التالى) ارتباط علة بمعلول، أو جزء وكل، أو شرط ونتيجة، أو توضيح، أو تفصيل، أو

غيرها من العلاقات. وترجع أهمية وجود الترابط؛ لتحقيق الاتساق والتناغم. ومثل هذا من الممكن أن نطلق عليه- فى ظل دائرة موسوعية كبرى: (سيمانطيقا الصورة الشعرية) بل على جهة العموم: (سيمانطيقا سياق الصورة).

إن الدراسات النقدية تنظر إلى النص باعتباره نظامًا من العلاقات البنائية، يكشف عن المعنى من جهة، وتعميق إدراك طرفى التواصل من جهة أخرى. وتأتى الصورة لكونها معلمًا يستعين به الناقد للكشف عن أصالة التجربة، وقدرة الكاتب على تشكيلها فى ظل سياق يعلن عن عضويتها، ومدى الفائدة المتحققة فيها. والصورة الشعرية- بهذا المفهوم- الجوهر الثابت فى البناء الشعرى؛ يتوسل بها الشاعر للتعبير عن رؤيته، ومشاعره، وانفعالاته، وتجسيد معانيه، فهى جزء من تجربة الشاعر، وأداة رئيسة لخلق عالم جديد نحلم به، ونستشرفه(٤). وتعد الصورة الشعرية عضوًا فاعلًا فى إنتاج النص الإبداعى؛ لتضمنها دلالات مختلفة، وترابطات متشابكة، وطبيعة مرنة تأبى الأحادية، وتدعو إلى التعددية والانفتاحية. وهى تعنى مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع تدرج الزمان والمكان؛ ليحدث تأثيرًا فى نفوس متلقيه، بما ترسمه فى أذهانهم من ملامح الأفكار والأشياء، والمشاهد والأحاسيس والأخيلة عن طريق الصياغة التشكيلية، والتقنية الأسلوبية واللغوية(٥). فـ"الصورة هى الهيئة التى يتم بها النقل، وما يعتمد عليه من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب، فتتمثل بحصول تلك الصورة الموجودة في الأعيان تلك الصور الحاصلة فى الأذهان(٦).

وهنا تظهر أهميتها بوصفها منبعًا للاتساق وانسجام الخطاب، ومصدر ثراء للنظرية العامة للعلامات فى العمل الأدبى، فهناك ثلاث وظائف ممكنة للعلامة؛ الوظيفة التداولية القائمة بين العلامات ومستخدميها، والوظيفة التركيبية التى تغطى علاقة العلامات فيما بينها، والوظيفة الدلالية التى تتقصد علاقة العلامات مع إشاراتها المرجعية. هذه الوظائف مقترنة بينها، ولا نفصل بينها، وإلا تطرقنا إلى الفصل بين الشكل والمضمون، "فالشعر مبنى ومعنى، لا سبق لأحدهما على الآخر، وهما ينتظمان فى الصورة"(٧). وأجود الشعر ما

رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ إفراغًا وسبك سبكًا واحدًا"[٨].

هذا الاتساق والاتحاد بين المبنى والمعنى، وتكافؤ الشكل مع الموضوع؛ يوفر للعمل الأدبى وحدة فنية، تجعل منه موضوعًا جماليًّا، وقد ذهب بعض علماء الجمال إلى أن ثمة عناصر ثلاثة لابد من أن تدخل فى تكوين العمل الفنى هى (المادة، والموضوع، والتعبير)[٩]. ومن هنا جاء الشرط بـ"عضوية الصورة" بوصفها مكونًا رئيسًا فى بنائها، فكل صورة لها وظيفة تتعاون بها مع قرينتها حتى تحدث الأثر الذى يهدف إليه الشاعر، ولكى تتمكن من هذا لابدّ أن تقع فى موقعها الخاص بها فى وحدة العمل الشعرى، فالوحدة العضوية هى وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر، وما يستلزم ذلك فى ترتيب الصور والأفكار ترتيبًا تتقدم به القصيدة شيئًا فشيئًا حتى تنتهى إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور، على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية، لكل جزء منها وظيفته فيها[١٠].

وتتجلى أهميتها فيما تحدثه فى المعانى من خصوصية وتأثير، لكن تلك الخاصية لا تغير من طبيعة المعنى، وإنما فى طريقة عرضه وكيفية تقديمه"[١١]. فهى تركيبٌ قائمٌ على الأصالة فى التنسيق الفنى الحسى لوسائل التعبير التى ينتقيها الشاعر؛ ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى فى إطار توقظ الخواطر والمشاعر فى الآخرين[١٢]. والصورة بعناصرها وأصواتها وتركيبها لم تأتِ عبثًا، وإنما جاءت لتجلِّى المضمون، وتتآخى فى جميعها؛ لتكشف عن الغرض، فكل كلمة كالوتر تشارك مع غيرها فى تكوين المعزوفة الموسيقية، وكل لفظ له لون خاص، يشترك مع غيره فى إتقان الرسم، وإحكام الرقعة الفنية الرائعة[١٣]. وقد رأى الزيات أن العمل الفنى كالماء، يتكون من الصورة والفكرة كما يتكون الماء من الهيدروجين والأوكسجين، ولو استقل أحدهما، أو تغيرت نسبته انعدم وجوده، حتى لو وجد لكان غير طبيعى[١٤]. وأكدَّ على معيار التناسب والتلاحم:"إن مقياس الصورة هو قدرتها على نقل

الفكرة والعاطفة بأمانة. ودقة الصورة هى العبارة الخارجية للحالة الداخلية،...، وكل ما نصفها به من جمال إنما مرجعه إلى التناسب بينها، وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويرًا دقيقًا خاليًا من الجفوة والتعقيد. فيه روح الأديب وقلبه، كأنّا نحادثه، ونسمع كأنَّا نعامله(١٥).

وأشار عز الدين إسماعيل إلى (سيمانطيقا الصورة) بقوله: (الكل المتماسك): "والشاعر فى بحثه وتركيبه للصورة– يستخدم اللفظ المفرد كما يستخدم المجموعة من الألفاظ، ومن هنا يمكن القول: إن القصيدة مجموعة من الصور(١٦). وقد بيَّن ملامح الصورة الشعرية قائلًا:"إن الصورة لها فلسفة جمالية، أبرز ما فيها هو الحيوية، وذلك راجع إلى أنها تتكون تكوِّنًا عضويًّا، وليست مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة،...، وهى أداة تعبيرية لا يلتفت إليها فى ذاتها، لكن بما تثيره من معانٍ أخرى، وما تلخصه من خبرة وتجربة إنسانية،...، فهى ناقلة للمشاعر الصادقة نقلًا مثيرًا(١٧). أما اليافى فقد كان أكثر إشارةً إلى مبدأ (الاتساق) فى قوله: " إنَّ ما يميز الصورة خاصيتين؛ هما: الترابط والتكامل. ويقصد بالأول: استمرار تيار الصور دون أن تقطع مجراه انحرافات لا تصب فى مسراه. ويخلق الترابط الخيط النفسى أو المبدأ الشعورى الذى يجعل الصورة الجزئية على علاقة عضوية نامية بالصورة الكلية، مثل ارتباط الجذر بالساق، والورقة بالغصن. أما الثانى فهو خاص بنسق الصور التى تنشأ من العديد من العلاقات، وتقوم على تعدد المواقف، لكن المبدع يلجأ هذا التعدد إلى موقف كلى موحد إما عن طريق التعارض، أو عن طريق التشابه؛ لوجود علاقة فكرية أو عاطفية بين الصور، توفر الترابط للقصيدة(١٨).

والصورة ليست مجرد شكل مختزل فى ذاكرة الشاعر، أو نمط من العلاقات اللغوية التى تستدعى بعضها بعضًا؛ بل إنها تنبثق من إحساس عميق، وشعور مكثف يحاول أن يتجسد فى رموز ذات نسق خاص، وهو خروج على النسق المعجمى فى الدلالة، والنسق الوظيفى فى التركيب. فهى

صورة مرنة، تقبل ألفاظًا، وتراكيب، وعلاقات جديدة، تظهر فى تصوير مختلف من ابتكار مخيلة الشعراء(١٩)؛ لذا أصبحت جوهر الشعر، ومحك قدرة الشاعر فى نقل تجربته، والتعبير عن واقعه المعاصر، فعن طريقها يتضاعف الشعر مضمونًا من ناحية المعانى، ويتكاثف شكلًا من ناحية الأساليب، وصياغةً بانتقاء الألفاظ، ودقة وصفها(٢٠). فإذا كانت مادة الأدب هى ألفاظ اللغة وأنماطها التعبيرية، فإن فنيته إنما تتمثل فى استثمار إمكانات تلك المادة، وتوظيفها فى خلق "صورة فنية" تجسد تجربة الأديب، وتوحى بأعمق أغوارها وتخومها فى نفسه، وأدق خلجاتها فى وجدانه"(٢١).

ومن ثم كان هدف البحث الكشف عن (سيمانطيقا الصورة) التى حققت متوالية فى تمثيل مكونات الخطاب، ومدى فرادة وخصوصية تلك الصورة عند الشاعر دون سواه.

وتمتاز (سيمانطيقا الصورة) بشعرية الصياغة، وكيفية نظم التراكيب، وإيقاعها، وشخذ اللغة، وإمكاناتها الدلالية، وفقًا للسياق الواردة فيه؛ لتصبح الصورة الشعرية وسيلة جمالية تتآزر عناصرها فى ظل بناء متكامل، وكلٌّ متناغم تنمو أجزاؤه نموًا داخليًّا. إن دراسة الصورة الشعرية يتم ضمن نظرية عضوية نامية، أساسها البنيان المتماسك، الذى يرتبط فيه الجزء بالكل ارتباط الفرع بالشجرة. فالصورة–إذن–لبنة فى بناء، أو وحدة فى كل. "وربما يمكننا القول إن الصورة الشعرية –فى تجديدها– تشقُّ مستقبل اللغة"(٢٢).

وتشكيل الصورة الشعرية عند مريد البرغوثى تتمثل فى "الفضاء والزمن"، وكيفية صياغتها فى تجربة شعرية منصهرة مع الذات لغةً، وإيقاعًا، وصورة، وبناءً. ويظهر دوره فى استجلاء العديد من الدلالات والقيم الفنية داخل التشكيل الشعرى، حيث إن الدخول إلى دائرة المعانى لا يتم إلا من بوابة الزمكانات. كما تشمل الرمز القائم على المجاز؛ إذ إنه بنية أساسية فى تشكيل الصورة المراد التعبير عنها، وركيزة رئيسة تقوم عليها من جميع جوانبها، وإضاءة دالة تعطى بعدًا فنيًا وجماليًا وفلسفيًا؛ إذ هو من العناصر المنتجة للدلالات وفقًا

للمقاصد والأطر السياقية الوارد فيها. أما اللغة فهى الجامع لكل عناصر التشكيل الشعرى؛ إذ إن اللغة هى الخلق والبناء، إن اللغةَ تَعِيدُ إنتاجَ الواقعِ، والواقعُ يتم إنتاجه مرة أخرى من خلال اللغةِ، فالذى يتكلم يؤدى بواسطة خطابه إلى إعادة مولد الحدث، وتجربة الحدث. والذى يسمع، يلتقط الخطاب أولاً، ومن خلال الخطاب يلتقط الحدث الذى أعيد إنتاجه،...، فالوضع الملازم لممارسة اللغة، هو وضع التبادل والحوار، يعطى لحدث الخطاب وظيفةً مزدوجة، فهى بالنسبة للمتكلم تمثل الواقع، وبالنسبة للمستمع تعيد خلق هذا الواقع، وهذا يجعل من اللغة أداة اتصال فيما بين الذات"(٢٣).

ومريد البرغوثى عبر خياله الديناميكى يصوغ تأملات الذات الأنطولوجية فى قوالب شعرية تتعانق فيها الشعرية والميتافيزيقية تعانقًا ينسج انسيابه فى زمن إنسانى جديد. يصور نزعات فكره ومُعتقده عبر تشكيل شعرى تصوره شخصيات ديوانه. إن تعددية الأصوات فى الديوان وما تعلنه من المد الشعورى الذى يختلج أفكارهم، وما يجرى فى مسارب أفكارهم يشكل زمنًا آخر يختلف كليًّا عن الزمن المعيش، مستثمرًا التراكمات السابقة عبر لحظة متجاوزة يعلن عنها فى عتبة الخطاب المقدماتى (منتصف الليل). إن الشاعر يضاعف الجدلية الزمنية، ويثور على الإحساس الهادىء، والرتم المتناغم؛ ليتوق إلى حلم متعمد مرماه الكمال، وبغيته الجمال؛ رغبةً فى الوصول إلى الأكمل والأنموذج الأمثل؛ لذا جاء الديوان القصيدة عنده يستدعى بعضه بعضًا موظفًا الرمز واتساق الصورة تقنية له.

والبرغوثى يوظف إمكانات اللغة كافة؛ ليستشعر الرؤية الدلالية فى السيرورة الخطابية التى تجنح إلى إثارة المتلقى، وحمله على الرؤيا والتحليق التى تعبر فضاء النص، إلى لغة تبدأ حيث تنتهى القصيدة؛ ليستشف عالمًا وفضاءً من التأويلات لا حدود له. حينئذٍ يصبح الرمز– فى القصيدة– رمزين؛ أحدهما يمثل الممر الذى يربط بين المعانى والأفكار، ويقع على عاتقه تحقق شعرية الخطاب. والثانى منبعه التأويل والتخطى والاحتمال؛ ليلتقى كلٌّ من

المبدع والمتلقى فى تجلٍ واضحٍ لقصيدة شعرية رمزية تتجاوز الظاهر دون أن ترفضه، وإلى معانٍ تأويلية محتملة تمثل قاسمًا مشتركًا بينهما[٢٤].

وإذا كانت المباشرة وغير المباشرة هى مجال المعرفة، فينبغى التفرقة بين الرمز والعلامة والإشارة فى استعمال الصورة فى التشكيل الشعرى. فـ (العلامة) هى الشىء الذى يتخذ مشيرًا يدل على وجود شىء سواه يقوم مقامه، أو يحل محله؛ لارتباطهما مثل: (دلالة الدخان على النار)، (والسحاب على المطر)، وغالبًا ما يكون ذلك فى العلامات الطبيعية، أو العلامات الصنيعة مثل (إشارات المرور). فهى تحيل إلى شىء نفهمه مباشرة. أما الرمز، فلا يحل محل شىء، ولا يكتفى بدلالة الطرفين (طرف العلاقة الدال، وطرف الشىء المدلول فى تفاعلهما)، بل يمثل كيانًا حاملًا شحنة وجدانية من نوع مقصود؛ لإثارة حالة معينة فى نفس متلقيه. فالشاعر يلجأ إلى الترميز حين يعجز عن التعبير فيلجأ إلى خلق بديل موضوعى يعادل ما يريد التعبير عنه [٢٥] . والرمز لا يلخص شيئًا معلومًا أو مجهولًا؛ لأنه يحيل إلى شىء مجهول نسبيًّا، وهو أفضل صياغة ممكنة لهذا المجهول النسبى؛ وإلا حكم عليه بالموت إن وجدت طريقة أخرى تفضله فى الصياغة[٢٦]. والإشارة محدودة المعنى، تعبر عن محتوى محدد ومعروف مسبقًا، بينما يعبر الرمز عن معنى غير معلوم، مجهول عند المتلقى؛ لذا فالرمز أفضل صيغة للتعبير عن حقيقة مجهولة[٢٧]. إن قيمة الرمز ليست قيمة دلالية يتحدد فيها المرموز بكل تخومه كما هو شأن الإشارة، إنما هى قيمة إيحائية توقع فى النفس ما لا يمكن التعبير عنه بطريق التسمية والتصريح[٢٨]. ويتبين من ذلك أن الإشارة والعلامة تتحققان بالتواضع وتدلان على محدودية الدلالة، مما ينتج تطابقًا فى المستوى الإدراكى بين الشاعر والمتلقى. بينما يرتبط الرمز بالتفرد والخلق المتجدد المولد للامتوقع؛ ليخلق بدوره فعلًا شعريًّا إنجازيًّا يوجه المتقبل إلى البحث عما هو غائب. "فالرمز رمزٌ ليس بالنسبة إلى ما قيل وما قرر، وإنما بالنسبة إلى ما لم يقل أو ما لم يمكن

قوله، فهو لا يرمز إلى شيء معروف من قبل، ولكن شيء يوجده الكشف، ويكاد ينكشف"[٢٩].

إنَّ الشاعر يدفع بالمتلقى من خلال الرمز إلى البحث؛ ليمنحه محاولة الاكتشاف، فالرمز لا يعرف الحدود، جموح عن الثبات، ثائرٌ عن التقوقع والسكون، وبالتالى فإن المتلقى يقوم بعملية تفكيكية تتطلب البحث والكشف؛ ليمنح النص الأدبى –عامة– تجددًا مع كل قراءة جديدة. أما فى مجال العلامة أو الإشارة فهناك تطابق بين الشاعر والمتلقى، باعتبار أن مدلوليهما معروفان، بهما يصبح الفعل الشعرى فعلًا أخرس. إنهما يمنعان المتلقى من الحركة، ويحددان المجال الدلالى الذى لا يمكنه الخروج منه، وهنا تصبح قراءته فعًلا يهيىء النص المقروء إلى تقبل نهاية محتومة[٣٠].

إن الرمز الأدبى تركيبٌ لفظى يستلزم مستويين؛ مستوى الصورة الحسية التى تؤخذ قالبًا للرمز. ومستوى الحالات المعنوية التى نرمز إليها بهذه الصورة الحسية، والمعول فى تكوين الرمز وجود علاقة تربط بين هذين المستويين. لكن هذه العلاقة لا تعتمد على وجه الشبه الحسى بين الرمز والمرموز، فالمرموز ليس شيئًا حسيًّا، وإنما هو حالة تجريدية، إن العلاقة بينهما مرجعها الشعور، ومن ثم هى علاقة حدسية وليست تقريرية واضحة. ثم هى علاقة ذاتية تتجلى فيها الصلة بين الذات والأشياء، وليس بين بعض الأشياء وبعضها الآخر[٣١].

وقد حدد النقاد خصائص فنية عدة يتميز بها الرمز، منها؛ (الأصالة والابتكار، الحرية الكاملة غير المقيدة، الطبيعة الحسية، الكيفية التجريدية، الرؤية الحدسية، النسقية، ثنائية الدلالة)[٣٢]. ولم ينظر النقاد إلى هذه الخصائص نظرة منفصلة، وإنما يكمن الإبداع فى كيفية توظيفها، وإنتاج دلالات تضفى على التجربة الشعرية حياة جديدة فى ظل سياق خاص بها، فالتجربة الشعورية هى التى تستدعى الرمز؛ لكى تجد فيه التفريغ الكلى لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية،...، وهى التى تضفى على اللفظة طابعًا رمزيًّا[٣٣].

المحور الأول: فاعلية الصورة الرمزية وديناميةالنص

تمثل الصورة الرمزية عند البرغوثى تقنية رئيسة يعتمد عليها، فهى تبعد الأسلوب عن التقريرية ونقله من مجال المباشرة إلى غير المباشرة؛ ليبتكرَ لنفسه ملامحَ خاصة ودلالة أكثر خصوصية. "تندفع بؤرة المعنى من خلاله نحو التخلق الكامل بالتجربة، ومن ثم تقديم مستويات دلالية جديدة مشبعة بالتعدد والاحتمال، يصاحبها تطور، وتعقيد، وعمق فى البنية الإيقاعية، بالقدر الذى يستوعب انفجار الدلالة، ويحقق تماسكًا نصيًّا يستحيل فصله"(٣٤). والصورة الرمزية عنده تنتقل من المفهوم الحسى إلى المفهوم التجريدى، أو من التجريدى إلى تجريدى آخر، ومن الثبات إلى النسبية؛ لكونها تتعلق بالعصف الذهنى الذى انتبابه فى هذه الليلة، فهى خلقٌ مجنحٌ من خيال، ناتجٌ عن إعمال ذهن، دلالاته إيحائية مستترة تشف–غالبًا– عن أجواء نفسية غريبة لا سبيل إلى التعبير عنها باللغة وحدها؛ لذا كان سبيل الرمز مكوِّنًا فاعلًا ورئيسًا فيها شريطة مجاورتها لقرينتها بأجواء نفسية تعبر عما يعجز التعبير عنه، وتفيد ما لا تفيد أصلها الوضعى من دلالات. ومن هنا يصير الرمز رؤية منتظمة بسياق خاص، يوظفه الشاعر بل يخلقه من خلال ربطه بسياق نصه؛ ليصير الرمز– لديه– رؤية، وقيمته تظهر فى نسقه، وهذا المقطع دالٌ على ذلك:

ها أنت تضحكُ كما ضَحِكْتِ أَوَّلَ مَرَّة/(قبل سُكوتِ الأجراس، وذبولِ التراتيلْ)(٣٥)

مِن رقصاتِ الظَّفَر،/وأنْخَابِ التَّهَانى،/عندما انتصرت الإمبراطوريَّة

على سائق البِغال/المسلَّح بعكّازٍ من البلّوطْ!

ها أنت تضحكُ/ عندما أفْصَحَ العَصْرُ/عن تعديلاتٍ مُدْهِشةٍ/ في شَرَفِهْ

حيث السَّيفُ في يدِ واحدٍ فَقطْ/ مِنْ المُتبارِزَيْن!!

<u>للجِسمِ رَقْصَتُه، ولو بين الحِبالْ/ للرّوحِ شَهْوتُها وَلَو فَوْقَ الصَّليبْ!</u>

الحرب تُوغِلُ في فُكاهَتِها/ إذا قَصَفوا الفَرَّاشةَ بالقَذّيفةِ

ثُمَّ تُمْعِنُ في التَّوَغُّلِ في فُكاهَتِهَا/ إذَا مَا لَاحَظُوا أنَّ الفَرَّاشةَ لمْ تَمُتْ
وَغَدَتْ ، بِكَامِلِ ضَعْفَهَا أَحْلَى/ وَأعْلَى مِنْ يَقِينِ العَسْكَرِيِّ/ وَمِنْ عُلُومِ الحَرْبِ!
نِصْفُ النَّصْرِ أنَّ فَرَّاشةً عَزْلَاءَ، / إلا مِنْ جُمُوحِ جَنَاحِهَا وَجَمَالِهَا
دَخَلَتْ مَعَ الْمَوتِ الْمُؤَكَدِ / فِي سِجَالْ!/ سَتَمُوتُ،
تَعرِفُ أَنَّهَا سَتَمُوتُ مِنْ أَوْصَافِ قَاتِلِهَا، / وَمِنْ أَوْصَافِهَا،
لَكِنَّهَا/ سَتُطِلُّ مِنْ شُبّاكِ يأسٍ قَادِمٍ/ وَتَرِفُّ فِى غُرَفِ الْخَيالْ:
<u>للرّوحِ شَهْوتُها وَلَو فَوْقَ الصَّليبْ!/ للجِسمِ رَقْصَتُه، ولو بين الحِبالْ.</u>

لعلَّ أول ملامح الرمز –فى هذا المقطع– هو ثنائية الدلالة، فـ (الفراشة، وسائق البغال، وعكاز البلوط) رمز للضآلة والضعف من جهة، ورمز لانعكاس قوة وشراسة الطرف الآخر من جهة أخرى، فهى ترمز لعدم توازن القوى، وهو قوام التجربة، ومن أجله خلق هذا العمل أجمع. وقد بدأ الشاعر المقطع بالتجسيد العينىِّ، المنبثق من الخبرة الحياتية ذات المشكلة المحددة، إلى الخبرة المعممة، الخاصة بالإنسانية جمعاء. فالضحك الذى بُدِئَ به المقطع دالٌ على السخرية من الوضع الراهن، كيف يواجه القوى الأعزل، ويشرب النخب على هزيمته، ويرقص على ضعفه رقصات الظفر؟ لذا آثر استخدام (الإمبراطورية) بكل ما تحمل من قوى عظمى أمام (سائق البغال)، وزاد الضحك الممزوج بالسخرية اللاذعة بوصفه بـ (المسلح بعكازٍ من البلوط)؛ هذا الوصف الذى يعمق الدلالة غير الملائمة بل المتنافرة، ويحولها إلى تشكيل أسلوبى ينعكس فى تمركز الرمز داخل بؤرة النص، أو متنه، ضمن رؤية كلية تحاول الهروب من سطوة اللغة، وهيمنة الشكل الشعرى التقليدى، وسلطته الوزنية والعروضية؛ لخلق رؤية مغايرة لا تخضع أو تستكين إلى نمطية مألوفة أو محددة.

وقد عمد إلى توسيع الرؤية الرمزية بتكرار اللفظة مرة أخرى لكن العصر أو الواقع المعيش قد أفصح عن تعديلات أثارت التعجيب والدهشة، فها هو السيف فى يدِ متبارزٍ، أما الآخر فقد دخل فى الموت المؤكد، فهو علم– يقينًا–

أنه سيموت من حاله وحال مبارزه، والذى أثار التعجيب سببين؛ الأول ادعاء شرف الحرب، وتوازن القوى. والثانى كون الفراشة أو الأعزل لم يمت، مع يقينية وجوده، لكن الفراشة ترف فى غرف الخيال، بما تحمله من الأمل والرغبة فى الحياة، والإرادة المقرونة بالمقاومة الغريزية. مبرهنًا على رؤيته بتكرار المقطع لكنه مقلوب، "**للرّوحِ شَهْوتُها وَلَو فَوْقَ الصَّليبْ!/ للجِسمِ رَقْصَتُه، ولو بين الحِبالْ**". لذا برهن فى مقطع آخر من القصيدة أنَّ هذه المقاومة والعشق للحياة قد أثار الشك فيهم، رغم انتصاراتهم، وامتلاكهم الأمر، فالأرض تدور كما شئتم، والنصر هو مهنتكم، تصنعونه بقدرتكم، وتلقون للأعزل ظلام المدفأة، وظلال المراثى، يعززها شمبانيا الظفر فى كؤوسكم، إلا أن شيئًا غريبًا فى نفوسكم يزرعه الشك فى الانتصار المزيف الذى لا يملك لوحة الشرف بل يجهل طريقها:

أَيُّهَا الأَعْدَاءُ صَارَ الانْتِصَارْ / عادةً يَوميّةً كَالْخُبْزِ فِى أَفْرَانِكمْ(٣٦)

فَلِمَاذَا هَذِه الْهِسْتِيريَا؟ / وَلِمَاذَا لَا نَرَاكُم رَاقِصِينْ

كَمْ مِنْ النَّصْرِ سَيكْفِيكُمْ لِكَي تَنْتَصِرُوا؟

أَيُّهَا الْأَعْدَاءُ،"شَيءٌ مَا" يُثِيرُ الْشَّكَّ فِيكُمْ،

مَا الذَّي يَجْعَلُكُمْ فِي ذُرِوةِ النَّصْرِ عَلَيْنَا خَائِفِينْ"

ويلح مريد البرغوثى على العودة لتلك (الدار) بعد حالة من الدوامة والاضطراب التى تَمَلَّكته، فلا يجد ملجأ إلا العودة، تلك الدار الثابتة الأركان، العامرة بالخير، التى تحتض الأسرة، فيغلفها الدفء، هذه الدار كانت موجودة قبل وصول الخوذ والجرافات، قبل انفلات الزمن، وخروج الأشياء عن مظانها، والأحداث عن مساراتها:

أَلُوذُ فورًا بِتِلكَ الدَّارِ، حَيْثُ القُبَّةُ المُسَيْطِرَة/ والعُقُودُ الرَّحيمة(٣٧)

حَيْثُ الأَلْحِفَةُ السَّميكَة

وصُوَر الأَجْدَاد (الْمُتآكِلةُ الْحَوَافّ، رُغْمَ صَلَابة شَوَارِبِهم)

ثابتة عَلَى الجُدْرانِ كَأَنَّهَا شُيِّدَت مَعَهَا/ وَجَدِى، وَاهِمًا أَنَّ الدُّنيا بَخير
يُعَبِيءُ غَيْلُونَه الرِّيفِى/ لآخِرِ مَرَّةٍ،/ قَبْلَ وُصَولِ الْخُوذْ/ والْجرّافَاتْ!

إنّ ما يبدو ظاهرًا للعيان يخفى وراءه باطنًا مفعمًا بالألم، نابضًا بالجراح، فالشاعر إذ يحاول وصف الشعور بالأمان من خلال العقود الرحيمة، والألحفة السميكة، والعراقة والأصالة، والشهامة والرجولة المتمثلة فى صور الجدود رغم تآكل الجدران، تلك الشوارب الصامدة رغم تبخر المكان؛ إذا بالوطن قد علق فى أسنان الجرافات، وصار البحر بلا ساحل، والزمن أصبح كأنه واهم. هنا يستعير شخصية الجد الذى يعبىء غيلونه، مطمئنًا فى بيته، لكن هذه الوقفة هى (آخـر مرة) يقفها فى المكان ذاته/ الوطن/ الأم، فقد فعلت الجرافة مباغتتها، وعلقت عباءته فى أسنانها، ورغم الهدم الموغل، وقذفها للأنقاض مئات المرات إلا أن العباءة لا تزال عالقة فى أسنانها، والحنين إلى الأمومة غريزة فطرية.

فِي أَسْنَانِ الْجَرَّافَةِ/ تَعْلَقُ عَبَاءَةُ جَدِّي(٣٨)
تَتَرَاجَعُ الْجَرّافَةُ أَمْتَارًا/ تَقْذِفُ حُمُولَتَها مِنْ الْأَنْقَاضْ/
وَتَعُودُ لِتَمِلَأَ مَلعَقتَها الْهَائِلة/ بمَا لَا يُشْبِعُهَا
عِشْرِينَ مَرَّةً/ تَرُوحُ الْجَرَّافَةُ وَتَجِيء/ وَعَبَاءةُ جَدِّي عَالِقَةٌ بِهَا!
بَعِدَ انحِسَار الْغُبَار/ عَنْ الْبَيْتِ الذِّي كَانَ هُنَا
مُحَدِقًا فِي الْفَرَاغِ "الجديد" / رَأَيتُهُ مُرِّتَدِيًا عَبَاءَتَه! / رَأَيتُهُ مُرِّتَدِيًا نَفْسَ الْعَبَاءَة!
لَيْسَ مِثْلَها، / بَلْ ذَاتَهَا! / عَانَقَتِي وَظَلَّ صَامِتًا، مُحَدِّقًا،
كَأَنَّ نَظْرَتَهُ/ تَأْمُرُ الْأَنْقَاضَ أَنْ تَعُودَ بَيْتًا عَامِرًا!
تُعِيدُ السَّتَائِرَ إِلَى زُجَاجِ الشَّبَابِيكْ / وِجِدّتِي إِلَى كُرسِيِّهَا / وَأَدْوِيتِهَا الْمُلَوَّنَة
تُعِيدُ الْمِلَاءَاتِ إِلَى الْأُسِرَّةِ / وَالْأَضْوَاءَ إِلَى السُّقُوف/ وَالصِّوَرَ إِلَى الْجُدْرَان
كَأَنَّ نَظْرَتَهُ تُعِيدُ الْمَقَابِضَ إِلَى الْأَبْوَاب/ وَالشُّرُفَاتِ إِلَى النِّجُوم

كَأَنَّهَا تَحْمِلُنَا ثَانِيةً لِنَكْمِلَ الْعَشَاء
كَأَنَّ الْكَوْنَ لَمْ يَخْربْ! / كَأَنَّ لِلسّمَاءِ عَيْنَيْن وَأُذُنَيْن
وَاصِلَ التَّحْدِيقَ فِي الْفَرَاغ

هنا ينفتح عقل اللغة التخييلى، والإيقاعى، والمجازى على إمكانات وقيم وتخوم تتضاعف فيها الشحنات السيميائية والتشكيلية للدوال، وتتمظهر فى التكوين الشعرى كأنها لغة لم ينطق بها سواه. فقد أضحت العباءة نسيجًا للعزة والكرامة، ورمز المقاومة والنضال، فقد اكتست ثوب المقاومة والإرادة الصارمة فى تغيير الواقع، وتشعيير الهدف المنشود. بل خرجت من كونها عباءة إلى ذاكرة زمانية تستحضر الأجداد؛ لتظهر من القداسة ما يجعلها تتداخل مع الذات، وتمتزج مع الروح امتزاجًا أسطوريًّا مشبعًا بدلالات الملحمة، يعيها العدو قبل الصديق. لكن الآلة الاستعمارية التى لا تشبع قد خلّفت الفراغ الجديد، هذا الفراغ مازال مرتديًّا نفس العباء، رغم تغيير مقابض أبوابه، والمحو الفعلى لسكانه، إلا أن الشاعر مازال حالمًا بعودة الأضواء إلى الأشياء، والنجوم إلى السماء، والستائر إلى زجاج الشبابيك، والملاءات إلى الأسرة بل الصور إلى الجدران. إنها عودة الكرامة والأصالة والعراقة إلى الجدود. إنها عودة البناء لواقع رحل أداته الرئيسة (التخييل)؛ لذا نلاحظ استخدام الشاعر لحرف التشبيه (كأن) التى تدعم الحلم العالق فى السماء، وتترجمه إلى واقع الفضاء؛ حيث الكون لم يخرب، ولم تطمس معالمه.

ولعلَّ هذا الحلم الشعرى هو الأكثر صعوبة على شاعر يحمل القومية العربية الفلسطينية/ مما يؤسس لتوصيف التجربة البرغوثية بصبغة إنسانية أكثر منها قومية فلسطينية. فالشاعر قد غدا ضيفًا على القصيدة باستخدامه ضمير الغيبة المصور لرؤيا الجدود، مما يجعله ملمًّا بالحقيقة الإنسانية المدفوعة بحب الرؤية، والمشوبة باحتمالية الوقوع. لقد استطاع الشاعر بفضل التخريج التخييلى أن يحول كل عنصر لغوى إلى مجرد افتراض، فإن كان وقوعه فعليًّا قبل ذلك، إلا أنه قصد إلى تغيِّبه عمدًا؛ بمواصلة التحديق فى الفراغ. وإذا كانت

الذكرى يحددها الزمن الجمعى، فإن انفلات الزمن، وتبعثر المكان بل تبخره أصبح آنية غير قابلة للافتراض، لذلك نجد التخريج الزوجى المتراوح بين ضميرى المتكلم والغيبة التى تحيل إلى الذات الإنسانية تارة، وإلى الذات الجمعية فى قوله:

مَاذَا سَنَفْعَلُ بَعْدَ ذِهَابِ الْجُنُود؟(٣٩)

مَاذَا سَيَفْعَلُ بَعْد ذِهَابِ الْجُنُود؟

وهنا يستثمر الشاعر يد الجدّ المكوّرة، واستعراض تاريخها المناضل، والتنقّل بين المشاهد والدلالات التى تصور تلك اليد وفعلها فى الزمن الغابر؛ لإعلان المفارقة بين ما كان وما هو كائن. تلك اليد التى كانت لها عزيمة الملاكم، حيث ترف الفأس هيّنًا خفيفًا، وتفلق جذع الشجرة/ القُرْمِيَّة بضربة واحدة، هى ذاتها مفتوحة للعفو الصفح، محتفظة بقطع الحلوى لجلب السرور على الأحفاد. الآن أصبحت مبتورة، هذا البتر لم يكن وليد اللحظة، ولكنه من سنين! لم تعد اليد يدك أيها العجوز، بل ليست ملكك؛ لأن البشرية فى عصر التقدم، فقد صار محو الأملاك ممكنًا، بل محو كل البراهين التى تثبت أنك تملك يدًا من ذى قبل:

كَانَ يُكَوِّر كَفَّه ببطء / يُعِيدُ عَزِيمَةَ المُلَاكِم إلى قَبْضَةِ يَدِهِ الْيُمْنَى،(٤٠)
إنَّهَا يُدُهُ ذَاتُهَا، /يَدُهُ الْبُرونْزِيةُ الْخِشِنَة/ يَدُهُ الَّتى رَتَّبَت الرّىَّ كالْرِّيَاضِيّات
يَدُهُ الَّتِى تَفْلِقُ القُرْمِيَّة بِضَرْبَةٍ وِاحِدة/ يَدُهُ المَفْتُوحَةُ للصَّفْح
يَدُهُ المُغْلَقَةُ عَلَى قِطَعِ الحَلِوَى لِلأَحْفَاد، / يَدُهُ المَبْتُورَةُ/ منذُ سِنين!

يلح مريد البرغوثى على تشعير المشهد الجارح، فالموت يوزع صورته في الأسواق، بل صار الموت هواية جعل الطفل يبدأ عمره من جهة الكهولة، ذلك الطفل الذى هو باقة من النرجس، يُطارد دبابة بحجم الكون. إنَّها تجربة وجود؛ تحدث فى أعمق مستويات النفس، وأرقى درجات الكينونة، تنطلق من مسلمة الهويّة التى تحدد الذات الإنسانية، لكن عدم توازن القوى يبقى العنصر الحاسم:

البَشَرِيَّةُ تَقَدَّمَتْ أيُّهَا الَعَجُوز! /عَادَ عَصْرُ الْمُعْجِزَات: [٤١]

الآن صَارَ مُمْكِنًا مَحْوُ كُل البَراهِين!

الآن صَارَ مُمْكِنًا إثْبَاتُ أَنَّ مَا وَقَع لَمْ يَقَعْ!

الآن صَارَ مُمْكِنًا إثْبَاتُ أَنَّ الْمَوتَ هِوَايةُ الْقَتِلَى!

الآن صَارَ مُمْكِنًا أَنْ يَبْدَأَ الْمَوْلُودُ عُمْرَهُ

مِنْ جِهَةِ الكُهُولَةْ!

إنَّ عدم التوازن يمثل تجريدًا للإنسان من إنسانيته، وتباعًا لهذا يكاد أن يكون ظاهر الإنسان منفصلًا عن باطنه، ينشد الخلاص من التشرد والضياع، فقد أصبح الحضور على أرض الواقع مع معاناة المواجهة متساويًا مع سعة الغياب. فالذات الشاعرة قد ازدوجت بالصراع الداخلى، فهو يشعر بحالة من الذوبان، والتخبط والضباب الذى يفضل الخطى على الرؤى، والواقع على المتوقع؛ ليصير المكان معراجًا ساخرًا تكون فيه الجبال الراسيات، والنخل الراسخة، والمنارات التى قوامها الإرشاد معْلَمًا للذوبان، ومرشدًا للضلال، ومنبعًا للفساد. هذه المعالم المنوطة بالإصلاح والإرشاد تَمَلَّكَها الانهيار، وصارت الحقيقة كالكبريت المبلول، والمنارة كهشاشة الطباشير، وأصيب النخل بالصرع، وكأنى بالشاعر الذى يقول:

بالملحِ نُصلحْ ما نَخشى تغيُّره ... فكيف بالملحِ إن حلَّت بهِ الغِيرُ [٤٢]

المحور الثانى: الرمز الأسطورى وتوظيف التراث

الرمز الأسطورى فى النص البرغوثى يختزل الأسطورة فى استدعاء لغة الخطاب الموجه إلى المتقبل موظفًا الشحنة الانفعالية بمضامين تاريخية؛ لنقل التجربة إلى مستوى إنسانى جوهرى، أو حفرها فى التاريخ،...،إن شهوة إصلاح العالم هى القوة الدافعة فى حياة الفيلسوف والشاعر والنبى؛ لأن كلا منهم يرى النقص، فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه بل يجهد أن يرى وسيلة فى إصلاحه، ويجعل دأبه أن يبشر بها[٤٣]. وفى القصيدة الديوان يحاول مريد أن ينقل تجربته

عبر مستويين؛ الأول: المستوى المباشر، وهو التجربة الشخصية، والثانى: التجربة الموضوعية العامة، وهو توق الإنسان إلى التحرر، والحياة والعيش فى سلام. وتوظيفه للأسطورة إنما هو توظيفٌ ينم عن مغزى دلالى يعمد إليه الشاعر لأغراض متعددة؛ منها الأبعاد الدلالية والجمالية التى تبنى المعنى من جهة، وتستثمر حواس المتلقى من جهة أخرى. ومن ثمة فرضت قيمة توظيف الأسطورة على الشعر العربى المعاصر بصفة عامة، والنص البرغوثى بصفة خاصة. والشاعر قد وظف الأسطورة توظيفًا إيحائيًّا سياقيًّا يتفاعل مع التجربة الشعرية؛"لأنه يتجاوز مستوى ذكر الأسطورة إلى مستوى الإلهام"(٤٤). ويخاطب الشاعر الإنسان العربى بصفة خاصة فى أنحاء الأرض:

أَنْتَ الَّذِى وَلَدَتْكَ أُمُّكَ فِى مَنْزِلِ الشَّرْقْ/ تُحِيطُ بِكَ الأَشْعَارُ وَالشَّرَائِعْ،(٤٥).

سَتَظَلُّ تَرَى وُجُوهًا/ حَفَرَتْهَا أَقْدَمُ الأَزَامِيلْ/ وَشَابَتْ تَحْتَ نَظْرَاتِهَا لِحَى القُرونْ

تُغَادِرُ ألواحَهَا الطِّينيَّةَ المَصْفُوفَةَ/ فى رُفُوفِ بَابِلْ/ الخَارِجَةَ مِن ذَاكِرةِ نَهْرَيْنِ

(لَا تَدُوم زُرْقَتُهُمَا طَوِيلًا)

وهو ينتصر لشريعة (حمورابى)، وهو أعظم ملوك العراق القديم، مستدلًا على إصلاحاته الداخلية، وإقامة المشاريع طمعًا فى نيل المحبة، وإصلاح الجهاز الإدارى، والقضاء على الرشوة، ورفع المظالم، وتقوية الجيش؛ لأجل تثبيت العدل. وقد سجل (حمورابى) هذه القوانين على مسلة كبيرة من حجر الديورانت الأسود، طولها ٢٢٥سم، وقطرها ٦٠سم، وهى أسطوانية الشكل، وما زالت موجودة حتى الآن فى متحف اللوفر بباريس(٤٦). هذه الحضارة التى تنم عن الأصالة والعراقة تكاد تخرج من مكانها؛ نظرًا لامتهانها، بل إنها فى حالة دهشة وذهول مما يحدث من حولها، فقد أهملت تلك الشرائع كما أهمل ثوب العروس فى يومه التالى، وقد وهت فصارت من الضعف مثل أعمدة القصب. كل هذا الذهول قد أخرج الخيال عن سرجه، والعقل عن محله. هذا يرمز إلى كل ما يُفَعِّله الغرب من تكسير وتهميش للأهداف والقيم السامية. وقد عمد الشاعر إلى تكرار ذلك المقطع: (أَنْتَ الَّذِى وَلَدَتْكَ أُمُّكَ فِى مَنْزِلِ الشَّرْقْ) أربع

مرات فى القصيدة تذكيرًا بما كان عليه الإنسان العربى وما حلَّ به الآن من جهة، وتحقيقًا للإيقاع والوزن من جهة ثانية، واتساق الوحدة العضوية للقصيدة وشد محورها من جهة ثالثة.

أَنْتَ الَّذِى وَلَدَتْكَ أُمُّكَ فِى مَنْزِلِ الشَّرْقْ/ تُحِيطُ بِكَ المُعْجِزاتُ وَالسِّيَرْ(٤٧).

وَسُفُوحٌ تَغْمُرُهَا النَّاياتُ وَالنَّدَى

وريشُ الحُبارَى، وسَمَاءٌ تَبْرُقُ عَلَى نُحَاسِهَا شَهْوةُ الصَّقْرِ

سَتَظَلُّ تَرى عَلَى الرَّمْلِ/ أَقْدامَ الأَنْبِياءِالحُفاة

تُطَارِدُ شَياطِينَ زَمَانِك، بِشَعْرِهِمِ المَصْبُوغ،

وأَحْذِيتِهِم الإيطَالِية،/ يَدَّعُونَ النُّبُوَّة/ فِى مَلَاعِب الجولف

وينطلق المنهج الأسطورى من أطروحة مركزية تسمى(الأواليات) تستمد مرجعيتها من مفهوم الذاكرة الجمعية التى تذهب إلى أن وراء الأساطير محتويات نفسية لا واعية تكمن فى النفس البشرية فى صورة نماذج أصلية تصوغ الأسطورة صياغة لغوية محكمة(٤٨). وشريعة حمورابى قد رتبت موادها فى أربعة وأربعين حقلًا تحتوى على مائتين واثنتين وثمانين مادة(٤٩) ألبست ثوب الأسطورة؛ لأنها حدثت فى فترة زمنية سحيقة يبعد فيها تطبيق تلك القوانين، لذا صارت من العجائب مثلها مثل الأهرامات. إن توظيف شريعة "حمورابى" هنا بتكرار الشاعر لفظة(الشرق، تحيط بك الشرائع، بلاد الرافدين) يضفى على الإنسانى العربى الآثار البارزة التى تخلفها تلك الشرائع، وتعكس رؤية الشاعر فى حتمية الانتماء والأصالة والعراقة وتضمين قصيدته تلك الوحدة الجذرية التى تهب الحياة معناها، وتعطيها قيمتها؛ لتُفَسِر للمتقبل الفكر الإنسانى العربى الموحد فى فترة معينة من جهة، وتعمق إدراكنا لفهم المجتمع المعاصر من جهة أخرى.

والشاعر يخاطب الإنسان العربى المعاصر مذكرًا إياه بحضارته التى تقدر الفن ، وتحلق فى سماء مجتمعه الأبطال، متمسكين بالقيم والمبادىء التى

غرست فيهم منذ قديم الأزل، هذه القيم ستظل تطارد شياطن الإنس الموسومين بالتكلف فى أفعالهم وزيهم، وادعاءاتهم الفضائل والخصال الحميدة. هؤلاء المتكلفون محت كثبان الصحارى آراءهم، واندثرت قيمهم بفعل التحول والتغيير؛ لذا فهم فى حالة من الذوبان الداخلى، لا يطيب لهم الشراب وهم عطشى، ولا يطلبون الكلام بل يشتهون الصمت. هذا الإنسان المعاصر ينتهى به المآل إلى الاعتصام بغرفته فرارًا من الشر الممزوج بالوعود الزئبقية، لكن لن تُترك وحدك، سَتَظلُّ تُطَارد، ولن تكون النجاة إلا بالصدفة. ولعل هذا تصوير ضمنى لحالة المواجهة من قبل السلطات التى يعانى منها المجتمع الفلسطينى بصفة خاصة، وعدم مواجهة الحياة بشكل حقيقى فى معظم البلاد العربية التى اعتراها تغيير الثوابت، وتهميش الجبال الراسيات من القيم والمبادىء.

ثم يكرر المقطع الذى ينبه على أن الأسطورة جزءٌ من التاريخ بل هى مصدرٌ من مصادره كما يقول وديع بشور(٥٠). والعلاقة بينهما ثنائية وكأنهما وجهان لعملة واحدة(٥١). فهى نسقٌ من أنساق التواصل الاجتماعى، إنها رسالةٌ ذات صيغة دلالية(٥٢). وهنا يكمن التوظيف باعتبارها نتاجًا معرفيًّا جمعيًّا، يستدعى الماضى فى وعاء الحاضر؛ لإعطاء اليقظة لمتقبل الخطاب بين (ما كان وما هو كائن). هذه القداسة التى يستدعيها الشاعر نابعة من الأسطورة ذاتها التى توَّجَهَا"بيير برينال" بقوله:"إنها قصةٌ أقل ما قيل عنها مقدسة"(٥٣).

أَنْتَ الَّذِى وَلَدَتْكَ أُمُّكَ فِى مَنْزِلِ الشَّرْقْ؛ حَيْثُ فَرَكَتِ الشَّمْسُ رُمُوشَ صُبْحِهَا الأَوَّل(٥٤)

وَرَفَعَ الخَيالُ صَخْرَتَهُ إلى أعْلى الجَبَل/ فَتَدَحرَجَتْ كُتُبًا وَمُوسِيقَى وَأسئلَةً تُلْقى بِأجِسَادِهَا، كَالسّواقِى/ فِى غُموضِ البَحرِ،

يقارن الشاعر بين حالتين ما كان وما هو كائن، فالإنسان العربى كان يتوق البلاد من أجل العلم، ينبع العلم منه كالماء الغزير الذى لا انقطاع له، أنتج كتبًا فى مجالات شتى، وبرع فى فنون متعددة؛ منها علم الكلام، وعلم

الفلك، وعلم الموسيقى. خاض فى عجائب الكون وغرائبيتها، طرح العديد من التساؤلات كانت الإجابةُ عليها نتاجًا عظيمًا من الثروة المعرفية.

أَنْتَ الَّذِى وَلَدَتْكَ أُمُّكَ فِى مَنْزِلِ الشَّرْقْ/ حَيثُ ابتَدأَ كلُّ شَىء(٥٥)

سترى انحناءَ الثِّياب المُطَرَّزَةِ/ عَلَى شَواهِدِ النِّهَايَاتْ،

وّالذين تُحِبُّهُمْ، / سَتَرَاهُم مُتَقَابِلين مَعَ مَوْتِهِمْ

كَتَقَابُلِ الأَزْرارِ وَالعُرَى / عَلى صَدْرِ القَميصْ!

إن الفارق كبيرٌ بين البدء حيث الحضارة والجبال الراسية، والمبادىء والقيم الراسخة، وبين انحناء كل تلك الثوابت أمام التكسير والتهميش، فقد فقدت تلك الأشياء أصولها، بل ذابت معالمها وركعت طالبة الغفران كانحناء الثياب المطرزة بالوشى أمام العُرى، وتقابل الأزرار والعُرَى على الثياب. لكن ما الذى عليك أن تفعله يا من ولدتك أمك فى منزل الشرق؟ تحاول أن تُغالب عضلات العالم لكن بجيش من المجاز مملوء ببلاغة الخزف، يصول فيه الهواء ويدور!

يوظف الشاعر أسطورة الخلاص(٥٦)؛ لإظهار الموقف العام للإنسان المعاصر الذى يجد نفسه معذبًا غريبًا ضائعًا بعد أن فقد الفردوس الذى كان ينعم به. ويتخذ مريد البرغوثى ثلاثة سبل؛ الخلاص بالدين، والخلاص بالموت، والخلاص بالحب والمناجاة:

وَحْدَكَ الآنَ وَلَا وَجْهَ سِوَاكْ!/أَنْتَ مَنْ عَلَّقتَ نَجْمًا ضَاحِكَ الضَّوءِ هُنَا(٥٧)

وَنُجُومًا عَابِسَاتٍ/ كَجُنودِ المَخْفَرِ العَالِي هُنَاكْ

أَنْتَ كَأْسِي وَانْتِشَائِي/ فَلِمَاذَا تَمْنَعُ الخَمْرَةَ عَنْ رُوحِي

وَسُكْرِي فِيكَ، لَا عَنْكَ، وَمَطْلُوبِي رِضَاكْ!

أَنْتَ إِنْ لَمْ تَسْتَمِعْ لِي/ امَّحى فِي الأرض ظِلِّي، / فَلِمَنْ سَوفَ أُصَلِّي،

وَلِمَنْ يَلْجَأُ مِثْلِي/ حِين تُقْصِينِي يَدَاكَ؟/ لَمْ أَعدْ أَمْلكُ اسْمًا

كَي أُنادَى أو أُسَمَّى

مُلِئَتْ كَأْسِيَ سُمًّا/ صِرتُ فِي قَبْرِي رَسْمًا، وَتَعَودُت الهَلاكْ

يستند الشاعر فى هذه الأسطر إلى الحوار الباطنى مع الذات العليا، معززًا ذلك الحوار بالإيقاع الموسيقى والروح الشعرية التى تضخ بالإيمان وتصنع الإرادة والقوة فى طلب الأمل والحيلة ممن له الحول والقوة. وقد اعتمد الشاعر على قصر الطلب على الله تعالى متوِّجًا ذلك بلغة الخطاب: (وحدك/ أنت، علقت/ أنت/ تمنع/ فيك/ عنك/ رضاك/ أنت/ تستمع/ يداك). شاغلًا النفس بالحب بل ذوبان النفس فيه حتى جعل رضاه سبحانه شرابًا تذوقه، وصار اسمه عبدًا له، فأصبح بلا مسمى إلا بإياه.

المحور الثالث: توظيف الشخصيات ودلالاتها فى التشكيل الشعرى

تتخذ الصورة الشعرية –فى القصيدة الديوان– من الشخصية وسيطًا رمزيًّا، تجعلها قناعًا؛ لتعمق التجربة، وتُجْلِى صوغها. وفى التشكيل بوساطة الشخصية يهدف الشاعر إلى نقل وجدانه ومشاعره إلى المتلقى عن طريق الحكاية. وتأتى الشخصيات التى وظفها الشاعر فى سياق تعبيريّ قادر على التّاثير فى ذهن المتلقّى، وتمكين المقاصد فى نفسه. وهو يعمد–من خلالها– إلى حشد اللغة فى صورٍ متنوّعة التركيب، موحية الدلالات، تعمد إلى الخيال حينًا، وتساير الواقع حينًا آخر؛ لتخلق صورة انزياحيّة تقوم على الحركة والحيويّة. وفى ظل سياق النص يوظف الشاعر قناع الخيش؛ لطمس الحقائق لا سيما إذا قرنت بشخصية مثل" "جاليليو جَالِيلِى " الألمانى.

الآن لَنْ تَرَى قَدَمَ الفيلَسُوف / التى تَرَكُلْ(٥٨)

الآن لَنْ تَرَى الإبْهَام الَّذِى يَنْتَصِبْ / أنْتَ مَرْكَزُ الكَوْنْ!

فى ظل هذه الظروف يحتم عليك أيها الإنسان أن تلبس قناع الخيش، مثلما لبسه"جاليليو جَالِيلِى"، الذى وضع على نظريته ذلك القناع لكى ينعم بالعيش. لابد إذن ألا تعلن عن وجهك، ألا تعلن عن الاستضاءة التى تنير دروب الكون، لابد أن تظل مقنعًا فى كل دروبك، حتى إن تحقق المستحيل

وشممت الهواء العظيم باسترداد مكانك. يستثمر الشاعر الشخصيات فى ديوانه وتوظيفها توظيفًا رمزيًّا؛ لثراء المحور الدينامى الذى من أجله خلق النص، فى ظل هذا الخلق الإبداعى يتوج كل أسلحته الخيالية وصوره الإبداعية؛ لتأثيره النافذ إلى القلوب، بل المسيطر على العقول.

تَذَكَّرْ جَالِيليو جَالِيلِى/ ضَعْ عَلَى وَجْه الكُرّة الأرضِية / كيسَ الخَيْشْ(٥٩)

وَلَا تُعْلنْ عَنْ وَجْهِكَ أَبَدًا/ لَا تُعْلنْ عَنْ وَجْهِكَ أَبَدًا

حتَّى بَعَدَ أَنْ تَسْتَرِدَ الهَوَاءَ العَظِيم/ اذْهَبْ مُقَنَّعًا بالخَيْشِ! كَمَا أَنْتَ الآن!

استثمر الشاعر شخصية "جاليليو جَالِيلِى" ذلك العالم الرياضى الفلكى الذى أُرغم على تغيير آرائه، فلبس قناع الخيش فترة من الزمن حتى أعلن خطأ نظرية أرسطو حول الحركة، وصاغ نظرية مركزية الشمس، وكون الأرض جرمًا يدور فى فلكها، وكانت النتيجة سجنه فى منزله حتى الموت. فى هذه اللحظة/ فى هذه الآونة عليك أن تتذكر" جاليليو"، عليك أن تلبس قناع الخيش أينما ذهبت، وحيثما كنت. لكن الشاعر آثر الصورة التفاعلية الفنية؛ لزيادة نفاذ التأثير إلى متلقيه، وبلورة الصورة بكفاءة جمالية فعمد إلى توظيف شخصية "أبى تمام"ذلك الذى صار فى ركاب التجديد فى العصر العباسى، آخذًا بمعطيات القديم مع المحافظة على الأطر الجديدة للشعر، فاستوى مذهبه على الجمع بين عناصر العقل، والوجدان والزخرفة. ومما يلفت الانتباه أنّ استعارة هذا البيت كان فى ديوانه:(ليلة مجنونة) (٦٠). ويظهر من هذا أن مريد البرغوثى يُفَعِّل فى إنتاجه الشعرى رمزية الشخصيات:

إلى أبى تمَّام:

كَأَنَّ بِهِ ضِغْنًا عَلى كُلِّ جانِبٍ مِنَ الأَرضِ أَو شَوقاً إِلى كُلِّ جانِبِ!

حَولَكَ يَدُورُ الصَّقر فِى أَعَالِيه/ وفَيْلسُوف الشَّمال/ يَمْنَحَكَ المَنْزِلَةَ الأعْلَى(٦١)

والمعنى: من حبه للسير فى البلاد يتنقل فى أطراف الأرض وآفاقها، ويضرب فى أعراض البسيطة وأعماقها، كأن به ضغنًا على كل مكان، حتى

يفارقه، أو شوقًا إلى كل مكان لم يمض بعدٌ إليه، حتى يبلُغّه[٦٢]. وهنا يستعير الشاعر شخصية" حبيب بن أوس الطائى" الذى يعشق التنقل، وحب التغيير، حيث تدور الطيور النهارية لا سيما الصقر حول تلك الشخصية، مع عدم حب ذلك الطائر إلى التجمعات، لكن تلك الشخصية أرغمته على عمل ما لا يحب مع أنه ذو كبرياء وعزة نفس، لايحب صفة الغدر والخداع، غيور على عائلته، قادر على منازلة فرائس أكبر منه حجمًا، ولا يترك مهامه لغيره. تلك هى شخصية أبى تمام الممثلة فى القوى العظمى التى أرغمت غيرها على الدوران حولها. ويدعم هذا التأويل تلك الحركة (اللولبية، أو المخروطية) للصقر الذى ابتدعها (William Butler Yeatsوليم بتلر ييتس) فى قصيدته: (The Second Comingالظهور الثانى)، هذه الحركة الدورانية تأخذ فى التباعد التدريجى عن (المركز/ صانع القرار)، حيث يفقد الأخير السيطرة عليها، ويتنازل الأول عن صفاته. صورة الصقر في علاقته بمن يلتف حوله هى جزء من هذه الحركة الكونية؛ حيث أخذ المركز فى الانفراط، لم يستطع صانعو القرارات الإمساك بزمام الأمور، ينفلت المد الدموى ليملأ الأرجاء، يغرق طهر الإنسان، أهل الإيمان يعوزهم الطهر، وأهل الأهواء تتملكهم شغف الرذيلة[٦٣]:

Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold;
Mere anarchy is loosed upon the world,
The blood-dimmed tide is loosed, and everywhere
The ceremony of innocence is drowned;
The best lack all conviction, while the worst
Are full of passionate intensity.

تأثر "مريد البرغوثى بالشاعر الإيرلندى" وليم بتلر ييتس" فى نقده للواقع المعيش، فالتنظير الفلسفى معزولٌ عن الواقع المعيش، ومن ينشدون الفلسفة الآن يتشدقون بحقوق الإنسان؛ لذا فإن الصقر يدور حول صاحبه لكن لا يستجيب الأول للثانى، بل صُمَّت آذانه وأخذت حركته فى الانفلات. تلك السخرية اللاذعة يصورها الشاعر ويزيد فى فعلها الإنجازى بأن "فيلسوف

الشمال يمنحك المنزلة العليا"، أين تلك المنزلة فى ظل الفوضى التى غزت العالم، وكان مولدها من ذلك (الشمال/ الدول الأجنبية):

الكَلْبُ المُدّرَّبُ فِى هَارفَارد / يَنْهَشُ الكَونْ! (٦٤)

"حَيْثُ الصَّقْر لَا يَسْمَعُ صَاحِبَه / والمَركَز يَنْفَرِط"

المحور الرابع: المؤثرات الزمانية والمكانية وأثرها فى تحليل بنية النص الأدبى

يوظف الشاعر المكان مقرونًا بالزمان؛ لإضفاء سمة الواقعية على أسلوبه، لكن سرعان من نجد أن ذلك مقرونٌ بالسخرية اللاذعة، فـ(سجن أبو غريب) الذى عدُّ لتهيئة السجناء لمرحلة أخرى تتمتع على قدرٍ عالٍ من الإنسانية- كما نشد ذلك (توماس مور فى يوتوبياه)، حيث يعمل السجناء فى حرف يدوية، وصناعية تهذب أخلاقهم- صار السجن-هنا- مذهبًا للترويع، ومسخًا للقطط والكلاب شريطة المسخ أن تكون فى أجمل صورك، أنيقًا فى ملبسك برابطة عنق، لكن الرابطة من سلاسل ذات بريق ولمعان، لا تقبل الصدأ أو الانقطاع، كل ذلك من شأنك أنت يا من كَثُر الرصاص فى ملابسك المهلهلة؛ كل هذا لك أنت؛ لأنك مركز الكون:

دِيزِنى لَاند/ تَفْتَتِحُ أحْدَثَ فُروعِها فِى زِنْزَانَتِك! (٦٥)

كُل الألعَابِ مُتاحَةٌ لَكَ بِالمَجَّان!

كُن هَرَمًا/ كُنْ قِطةً/ كُنْ سُلَمًا/ كُنْ إنَاءً/ كُنْ هَبَاءً

كُن أنِيقًا بِربِطة عُنقٍ مِنْ سَلاسِل لَا تَصْدأ/ وكُن مَا تَشاء/ أنتَ مَرْكَزُ الكَوْنْ!

تَذَكَّرْ أبا الطَّيْبِ المُتَنَبِى

أَعْيَا زَوَالُكَ عَنْ مَحَلٍّ نِلْتَهُ ... لَا تَخْرُجُ الأَقْمَارُ مِنْ هَالَاتِهَا

استعار الشاعر شخصية أبى الطيب المتنبى(أحمد بن الحسين بن الحسن)؛ نظرًا لوسمه بالكبرياء، والشجاعة وحب المغامرات، وكان فى شعره يعتز بعروبته، ويفخر بنفسه، وأفضل شعره كان فى الحكم البليغة، وضرب الأمثال السائرة، ووصف المعارك، ومديح الملوك والأمراء. لكن الفترة التى نشأ فيها وُسمت بالتصدع السياسى، والنضج الحضارى حيث شهدت تفكيك الدولة العباسية، وتناثرها إلى دويلات إسلامية ثم ظهرت الحركات الدموية فى العراق مثل حركة القرامطة وانقضاضهم على الكوفة، وتعرضت الحدود لغزوات الروم ومن ثم نشأ الصراع المستمر. لكن الشاعر استطاع أن يحيا فى ظل هذه الظروف معتزًا بنفسه ضاربًا المثل الذى استعاره مريد البوغوثى باعتباره أيقونةً يرمز بها إلى الواقع الضدى. فأبو الطيب يمدح أبا أيوب أحمد بن عمران مشبهًا علوه فى مكانته، واستقرار الملك له بالقمر الذى يستحيل أن يخرج عن هالته. هذا التشبيه الضمنى المضمن السخرية بكل معانيها يعكس الوضع الراهن. يوظفه مريد مخبرًا المتلقى : أنت مركز الكون، فكما يستحيل أن يخرج القمر عن هالته، يستحيل أحد أن ينزلك من عليائك أو كبريائك. مكانتك هى هى غير قابلة للتحول أو الصيرورة. إنَّ هذه السخرية اللاذعة تجعل الشاعر يردف هذه الأسطر بتحديد الزمان (الآن / الليلة)؛ لتؤكد نبرة التهكم التى تغزو النص:

تَذَكَّرْ كيفَ يُراقُ عَلَى جَوانِبِكَ الدَّمُ <u>الآنَ</u>/ أنْتَ مَرْكَزُ الكَوْنْ! (٦٦)

الليلة نَبْتَهِلُ سَويًّا / الليلة،/ بِصَمْتٍ، أُشَارِكُكَ صَلَاتَك.

يتوجه مريد البرغوثى بأسلوبية الأمر التى تستوجب الاستعلاء: (تَذَكَّرْ) مردفًا إياه بالمثل الذى ضربه المتنبى(٦٧):

لاَ يَسْلَمُ الشَّرَفُ الرَّفِيعُ مِنَ الأَذَى ... حتَّى يُرَاقَ عَلَى جَوانِبِهِ الدَّمُ

يشحذ الشاعر متلقيه بأن يصير مهيبًا فلا يتعرض له؛ لأن الظلم من طبع النفوس، وإنما يصدها عن ذلك إحدى علتين: إما ديانة لخوف معاد، أو سياسة لخوف النفس(٦٨). قال عبد القاهر تعقيبًا على هذا المثل: لم يزل العُقلاءُ

يَقْضون بصحّته، ويرى العارفون بالسياسة الأخذَ بسنَّته، وبه جاءت أوامِر اللَّه سبحانه، وعليه جَرَت الأحكام الشرعية والسّنَن النبوية، وبه استقام لأهل الدِّين دينهم، وانتفى عنهم أذَى مَن يَفْتِنهم ويَضيرُهم(٦٩).

لكن المعنى الذى استعمله مريد البرغوثى معكوسٌ، مثل القارىء الذى طمس الحروف. فقد نيل من الشرف مثلما راقت الدماء فارتوى التراب فأزهر جُبنًا وفِرارًا، و أثمر سلاسل لا تصدأ اسْتُعْمِلت على الصعيدين لمن رضى، ومن ارتضى؛ لذا خاطب الشاعر المتلقى بالآنية الزمنية المحملة بالتعجيب والتهكم:(كيفَ يُراقُ عَلَى جَوانِبِكَ الدَّمُ الآن/ أنْتَ مَرْكَزُ الكَوْنْ!)، ومع تكيفك لوضعك الذى ارتضيته فأنت مركز الكون!

لكن قد يتداخل الشكل الاستعارى مع الشكل الرمزى. بل يتخذ صفة الرمز خاصية له إذا تمثّل فى بؤرة من العلاقات المتلاحمة. فالكون يغزوه العواصف، يتحول إلى حالة من الذوبان والبعثرة. تدير الكون العاصفة، تمسك بمقبض الباب، تحول النور إلى العتمة، والهداية إلى الضلال، والنجاة إلى الغرق. بل إن الشر أصبح مقرونًا بحوافر الخيل معقودًا عليها. صارت نقطة الارتكاز غير قويمة. وإن كان هذا هو حال المركب/ الوطن، فما بالنا بحال الراكب/ المواطن. صار لون (الزرقة) عنوانًا لـ(شفاه الحُوْذِىّ). وكأن الإنهاك موزع أطرافه على الجميع؛ السفينة والركب.

العَاصِفَةُ تَمُدُّ يَدهَا المُهَذَّبَة/ تُدِيرُ مِقْبَضَ بَابِ الكَوْنْ! (٧٠)

تَدْخُلُ عَلَىَّ كَغَرِيبٍ مُتَرَدِّد/ ثُمَّ تَخَلْعُ أَقْنِعَتِهَا وَاحِدًا وَاحِدًا:

تَرمِى البَرْقَ فِى الغَابَات/ والعَتْمَةَ فِى المَشَاعِل/ وَاليأسَ فِى السُّفُن

وَالشَّيطَانَ فِى حَوافِرِ الخَيْلْ/ وَالزُّرْقَةَ فِى شِفَاهِ الحُوْذِىّ

وَتَرمِينِى عَارِيًّا / فِى فَك الليلة!

يصور الشاعر الانقلاب الذى ساد الأفق؛ إذ تتداعى الأشياء، والمركز ينفلت لا يقدر أن يمسك بزمام الأجزاء، فوضى صرف تعم العالم . فالأشياء

الثابتة خرجت عن إطارها، وتزعزت أصولها، والطريق هى التى ضلت أقدامها. فلا حقيقة؛ كل أصبح عاريًّا عن صفاته، وعمت رؤية الكسوف الأشياء!

الرِّيحُ / تَكَادُ تَخْلَعُ قُرونَ الوَعْل! (٧١)

عَضَلَاتُ الموْجِ / تَكَادُ تُزِيحُ قَوْسَ اليابِسَة!

البَحْرُ جِيادٌ مِنْ الفُوسْفُور / تَضْرِبُهَا سِياطٌ لَا تُرَى

فَتَعْلِكُ الرَّذَاذَ/ والآفاقَ/ وَالنّجومْ

وتعْلَقُ بِحَوافِرِهَا الطَّائِرةِ/ رائِحَةُ الكِبْريت!

إنَّ المعيار الذى يقاس به فرادة العمل الأدبى يكمن فى المسافة وكسر نمط التوقع،، فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار القارىء وبين ما يظنه – سلفًا– أنه موجود ازدادت أهميته، ودلت على نبوغ الشاعر وتميّزه. يصور مريد البرغوثى حالة العصف التى شملت الكون بأسره؛ إذ الريح تكاد تخلع جزءًا من جسم الحيوان، الأمواج العاتية تكاد تحطم الشواطىء، البحر بركان من الفوران. هذا الاضطراب انطبع على الأشياء فانمحت وظائفها. صار البحر بلا مراكب، ولا ميناء. فلا ختام للحدود. أصبح الساحل مضطربًا بل صار سائلًا؛ لأن ميناءه لم يعد متكئًا، فهو قيشانى سهل الكسر. كل شىء فقد خاصيته حتى الزبد لم يعد رغوة. صار الرمل سرابًا، لم يحتو مقعدين للجلوس والخلود إلى الراحة، بل فرَّ المقعدان كما يفر الإنسان الأعرج من شدة الهول. كل عتاة المروضين لم يستطيعوا إحكام هذا الانفلات، أو يعودوا الأشياء إلى مكانها؛ لأنها خرجت عن مظانها. قد انحل المركز وتهاوى فلم ينعقد ثانية.

كُرْسيَّانْ... يَفُرَّان أَمَامَ الرّيح، / يَتَرَاكَضَان عَلَى الرَّمل

كَأَنَّهُمَا أَعْرَجَانِ فِى سِبَاقْ(٧٢)

عُتَاةُ المُرَوِّضِين لَنْ يُغْلِقُوا فَكَّ هَذِهِ اللَّيْلَة!/ وَلَنْ يُعِيدُوا المَوْجَ الفَالِتَ إلى أَقْفَالِ الحُرَّاسْ!

فى ظل هذا الانفلات يكون المرتكز الحنين إلى الأسرة، رامزًا لذلك بـ (الدار)، وهى (دار رعد) كما ذكرها فى (رأيت رام الله):

هل دَار رعدٍ لا تُريدُ قصتى عن دار رعد؟(٧٣)

هل نحن فى الوادع واللقاء نحن؟

هل أنت أنتِ ؟ هل أنا أنا؟

إن المكان بالنسبة للشاعر لا يستقل عن الزمن بل هو مقرون ومتلبس به:" دار رعد ليس مكانًا. هى أيضًا زمن"(٧٤). قصة العودة التى ينشدها الشاعر بعد سنوات النفى الطويلة، لكن فى هذه الحالة عليه أن يحب حبيبًا مجهولًا، نائيًّا، عسيرًا، محاطًا بالأسوار. فى هذه المدينة يلتقى البرغوثى بحاله مشردًا يرمى نفسه فى أشكال جديدة من الغربة:" يكفى أن يواجه المرء تجربة الاقتلاع الأولى حتى يصبح مقتلعًا من هنا إلى الأبدية(٧٥)." فى هذه الأبيات يستحضر الشاعر المنفى لا العودة:" لكننى أعرف أن الغريب لا يعود أبدًا إلى حالته الأولى. حتى لو عاد. خَلَصْ. يصاب المرء بالغربة كما يصاب بالربو. ولا علاج للاثنين. والشاعر أسوأ حالًا؛ لأن الشعر بحد ذاته غربة"(٧٦). وكأن الشاعر يكون غريبًا بمقدار ما يكون حرًا"(٧٧).

أَلُوذُ فِرَارًا بِتِلكَ الدَّارِ، حَيْثُ القُبَّةُ المُسَيْطِرَة/ وَالعُقُودُ الرَّحِيمَة

حَيثُ الألحِفَةُ السَّميكَة(٧٨)،

وصُوَر الأجْدَاد(الْمُتآكِلةُ الْحَوَافّ، رُغْمَ صَلَابة شَوَارِبِهم)

ثابتة عَلَى الجُدْران كَأنَّهَا شّيِّدَت مَعَهَا

لكن الوطن صار غريبًا عن الشاعر بل صار يحرسه جنود خوفًا منه عليه: "كرسيان قديمان. طاولة مستطيلة. مرآة زاويتها اليسرى مكسورة. جرائد باللغة العبرية. مطبخ صغير، وموقد كهربائى مختصر لإعداد الشاى والقهوة. غرفة حراسة عادية. الحارس فيها يحرس وَطَنَنَا ...منّا! (٧٩). والشاعر فى حالة تذكر أرغمته الظروف إلى ذلك الغابر الطويل الذى يصور الصمود والشهامة،

يروى تلك البيوت المهجورة بخرسها البليغ، وصور الجدود ذات الشوارب المعلنة عن هيئة الصقور، ويصور ذلك فى "رأيت رام الله":

"السمكة،/ حتى وهى فى شبك الصيادين،/ تظل تحمل
رائحة البحر!" (٨٠).

لكن جريمة الاحتلال هى ترك الجدود على صورتهم القديمة، واهمين أن الدنيا بخير. جريمتهم المؤكدة عدم قتل الشوق والحنين إلى الدار. ما زال الشاعر ممسكًا بقوام الأمل، يقذفه إلى الأمام، يحركه كالدمية، يغذى شريانه؛ لعله ينعم بمستقبل أحلى وأجمل!

المحور الخامس: الانزياح وأثره فى فاعلية التلقى

يعد (العبور أو الانزياح) من المألوف إلى غير المألوف الحجر الرئيس فى تحليل النص وفهمه باعتباره الأقدر على خرق المعيارية وكسر نطاق العادة؛ لبيان جمال النص ومقدورات تأثيره، وهذه العدولية ممثلة فى ثلاثة معالم؛ الانزياح الاستبدالى، والانزياح التركيبى، والانزياح الصوتى. يمثل المَعْلَم الأول: علم البيان الذى يعلو خلاف التوقع إلى درجة المفاجأة وكسر المألوف، والارتفاع عن درجة الصفر النصية. أما الثانى فيتمثل فى الروابط الموجودة بين المدلولات فى تركيب أو مجموعة من التراكيب، وهو الخروج عن المعهود المتعارف عليه فى الجملة. ويجدر الإشارة إلى أن النوعين يتشابكان ويقترنان فى منظومة النص السياقى مع نوع ثالث وهو الانزياح الصوتى، ويسمى بـ "درجة الصفر الصوتية"(٨١).

إن مريد البرغوثى فى رؤيته يسير من الخاص نحو العام، وينتقل من التحليل إلى التركيب، ويصل إلى التجريد عبر التجسيد، إنه قادرٌ على أن يطوف بنا فى زمانية اللازمن، ومكانية اللامكان، هنا فقط تعجز الحروف عن التعبير عن مكنون النفس تاركةً مهمتها إلى الصورة الفنية بكل تجلياتها لاسيما

الرمز المبنى على التشبيه حيث يشتمل على الثابت والمتغير، والمحدود واللامحدود، واللحظة والصيرورة، والمنطقى واللامعقول:

جَسَدى يَبْحَثُ عَنِّي، وَأنَا أَبْحَثُ عَنْهُ/ فِي عَاصِفَةِ العَالَمْ، (٨٢)

هَذَا العَالَمْ،/حَيْثُ يُصَابُ النَّخْلُ بالصَّرَعْ/ وَتَتَكَسرُ المَنَارَاتُ كَأصَابِعِ الطَّبَاشِير،

هَذَا العَالَم/ حَيْثُ الحَقِيقَةُ كِبْرِيتٌ مَبْلُولْ!

هَذَا العَالَم/ حَيْثُ الكَائِنُ الإسْفِنج وَحْده/ سَيِّدُ المَشْهَدْ/ لَا تَهمُّهُ نَظَافَةُ مَا يَغُبّ

وَلَا مِنْ أَيْنَ يَنَالُ مَا يَنَالْ/ راضٍ بِدهُون المَوَائِدْ/ وَغُبَارِ الكَراسِي وَالأحْذِيةْ!

نَشِيطٌ حَيْثُمَا وَضَعَتْهُ الأيدي،

وَحِينَ يُضْغَطُ نَظِيفًا/ يَمْتَلِىء بِوَزِنٍ مِنْ هَوَاءْ.

يستثمر مريد البرغوثى التشبيه الضمنى فى تصوير حالة جوفاء من المبادىء والقيم والمعايير التى تمثلها القوى العظمى حيث تسخر الأشياءعديمة الجدوى، متغيبة المبدأ فى الحصول على ما تريد. هذه القوى مثل الإسفنج القادر على امتصاص كل الأشياء غير الصالحة، راضٍ بدهون الموائد؛ وغبار الأشياء، لأنه- بطبيعته-ذو كيان لزج، يتسم بالنفعية، واللامبدأ. لكنه حين يكون نظيفًا يصبح ممتلئًا بالهواء، خاويًا قد خرج عن مساره. هذا التوظيف المقصود يستثمره الشاعر؛ ليعكس الوضع الراهن، فكأن القوى العظمى تشبه الإسفنج فى كل صفاته، وهو يرمز بهذا إلى حالة فارغة من القيم، وحين تمتلىء فلا يكون ذلك إلا بالدمار، وإثارة المشاكل، وثبيت الضياع بوصفه هويةً تسعى إلى ترسيخها.

فى ظل هذا الجو تغرق السفن قبل الشروع فى الإبحار، ويشيب الطفل وهو رضيع، وينبت القرن فى ذهن الأصدقاء، وتنال مخالب الأصدقاء بعضهم بعضا. فى ظل هذا الجو تجهض الأحلام، وتعوى الآمال باحثة عن فريسة تسد جوعها، فلا تجد سوى الدعاء بالحياة قبل الموت. غاية الإنسان هو أن يحيا قبل أن يموت، هذا كل ما يسعى إليه، هذه المعانى تأتى من صوت ينادى:

يَقُولُ لَكَ الصّوت أَوْ لَا يَقُول: [٨٣]

"هَذَا مَا يحْدُثُ عَادَةً، بَعْضُ السّفُنِ تَغْرَقُ قَبْلَ الإبْحَارِ.

وبعْضُ البِداياتِ، نِهاية"!

يعزف مريد البرغوثى على هذا الوتر فى دواوينه، ففى قصيدة: (لا مشكلة لديَّ)، يقيم الشاعر حوارًا مع الذات العليا متمنيًّا وداعيًّا أن يجدَ حياةً قبل الموت، وينسج هذا الدعاء فى ثوب كلمة ضارعة تبتهل لتخلق الحياة فى ظل العصف الذهنى الذى ينتابه، وحالة اليأس التى تعتريه. هذه الحالة هى الوجود (المناصّ: فى العناوين والمقدمات) عند الشاعر، فهو يحلم أينما وحيثما كان بالحياة، يظهر ذلك جليًّا فى ديوان (ليلة مجنونة)، و(منتصف الليل)، هذا الليل الذى يحيطه بالذكريات، ومناجاة الأصوات، هذا السؤال الذى طرحه عام (١٩٩٥م)، ثم أعاد طرحه ثانية عام(٢٠٠٥م)؛ ليوجه رسالة إلى متلقيه عبر طريقة ساخرة أنه لا يعانى من أية مشكلة:

لا مشكلة لديّ/ أتلمَّس أحوالي منذ وُلدتُ إلى اليوم[٨٤]

وفي يأسي أتذكر/ أن هناك حياة بعد الموتِ/

هناك حياة بعد الموت/ ولا مشكلة لديّ/

لكني أسألُ/ يا الله! / أهناك حياةٌ قَبْلَ الموت؟

لا مشكلة لديّ!

يوظف طاقة العزف على الراحة، وتخفيف الضغط النفسى على متلقيه من خلال مقاطع تتخلل (القصيدة/ الديوان)، هذا الرتم الذى ينتهجه يعمد إلى نوعٍ من السخرية المغلفة بالموسيقى الفطرية التى يتطلبها الإنسان، فهو يحافظ فى داخله على ذلك العصفور الطيب الذى لا علاقة له بالصراعات، بل ينشد أغنية حب تملأ أرجاء المكان، تجذب الجمع من حوله الواحد تلو الآخر، لكنه سرعان ما يفيق على استحياءٍ من ضوء القمر الذى يباغته بسؤال استنكارى: (ما جدوى هرمونيكا فى الجحيم؟):

عَزْفٌ حَنُونْ،/ حَنَانُهُ لَا يُغْرِيكْ/ عَلَّمَتْكَ الأيام: [٨٥]
فِى كُل حَربٍ طَوِيلةْ/ يَجْلِسُ جُنْدىٌ بِوجْهٍ تَائِهٍ/ وَأنْيابٍ عَادِيَّة،/ قُرْبَ خَيْمَتِه
يَحْتَضِنُ هرمونيكا لَامِعَةَ الصَّوْتْ/ صَانَهَا مِنْ الغُبار وَالنَّزِيفْ/
وَكَعُصفُورٍ طَيِّبٍ/ لَا عِلاقةَ لَهُ بالصِّراع/ يُغَنِّى لِنَفْسِهِ أُغْنِيةَ حُبٍّ
لَا تَكْذِبْ

هذا الجندى الذى يجنح إلى القاعدة الاستثنائية بأخذه قسطًا من الراحة؛ يغفو فى أحلامه وغنائيتها، فيسترسل منشدًا الراحة العذبة ما يلبث أن تصفعه قوات الغزو، وكأن كل دروب النص تقود إلى المأساة التى يجسدها الشاعر:

يَدْنُو ظِلٌ ثُمَّ ظِلالٌ، /الجُنُود، واحِدًا تِلْوَ الآخَر/ ينْضَمّون إِلىَ غِنَائِه،[٨٦]
العَازِفُ يَأْخُذُ كَتِيبَةً كَامِلةً/ إِلى شُرْفَةِ روميو
وَمِنْ هُنَاك، / بِلَا تَفْكِير،/ بلَا تَردُّد،/ بِلَا رَحْمَة، / بِلَا شَكّ،
سَيَسْتَأْنِفُونَ القَتْلْ!

لا تُقَدمُ الصورة نفسها فقط، بل تنفذ إلى رسم طقوس وأجواء ترسم صورة الهجوم على الأحلام، والقتل المتعمد لهرمونيكاHarmonica البراءة، حتى يمكن القول إن المدركات على المستوى الذهنى استعصت على تجسيد المشهد، فكل محاولة لتوصيفها لا تعدو أن تكون مجرد تشكيل للحظة لا متناهية. وقد فعَّل الشاعر طاقة اللغة مستثمرا التكرار الذى يشدُّ البناء برباط عضوى محمل بالشحن والإبلاغ؛ حيث إن قاتل الأحلام يستخدم عدم التفكير، عدم التردد، عدم الرحمة منهاجًا له.

هذا القتل لا يوجد إلا فى شعوب بعينها، اختار الاستعمار الغاشم وسيلة لملء فراغه الإسفنجى بكل ما يحمله الإسفنج من غبار، ومن مواد لزجة، فهو لا يوجه إلى أشياء تتمتع باللمعان، بل إلى أشياء مهللة أنهكها التعب والغبار. هذه القوى العظمى تلوم تلك الشعوب التى صارت مناراتها كالطباشير، وغضبها كالكبريت المبلول؛ ومع ذلك فهى توجه لها الضربات القاصمة، فإذا

اقتنع المرء بحياة العبيد فيحق له ما يريده العظماء؛ لذا عمد الشاعر إلى أسلوبية الاستفهام: "**لِمَاذَا يَكْثُرُ الرَّصَاصُ فِى المَلَابِس المُهَلهِلَة؟**"(٨٧)

وقد يشير الاستفهام بداية إلى الاستنكار، لكن من وجهة نظرى- فإن الاستفهام هنا جيء به لتعليل الوضع الذى ارتضونه، وكأن حاله يقول: (إذن يكثر الرصاص فى الملابس المهلهلة)، إن الملابس المهلهلة تشير إلى تردى الوضع الراهن فى الوطن العربى، وتدخل تلك القوى لفرض آراء بعينها، فلم تعد فلسطين هى محور القضية فحسب، بل صار الهوان والانقسام فى سوريا، والعراق، وليبيا، واليمن، وغيرها. صارت الهلهلة عنوانًا للأغلبية.

هَا هِى بِاليأْسِ ذَاتِه/ بالرَّجاءِ ذاتِهِ،/ حياةٌ حَافِيةٌ(٨٨)

خرَجَتْ تَلُومُ المَوْتْ!

فى هذه الأوضاع بات الإنسان مجهولًا، فى ظل فراغ يملؤه، فى ظل كابوس يطارده، فلم يعد الإنسان يعرف نفسه، صارت ذاته مجهولة، بل صارت منحوتة بالإزميل، مجوفة يملؤها فراغ الهواء الخارجى، هنا تبلغ القصيدة ذروتها؛ حيث تكمن"مؤشرات اللامباشرة بالدلالة"(٨٩)؛ إذ تنقل المتلقى إلى مستويات المعرفة، وتنير له دروب الحقيقة، تتخطى المعطيات الضيقة إلى آفاق أوسع وأرحب:

هَذَا الفَراغُ كُلُّهُ... لَكْ/ فِيهِ يَرقُصُ الكَابُوسُ رَقْصَةَ النَّقْرِ بالقَدَمَيْن(٩٠)**،**

مِنْهُ يُطِلُّ عَلَيْكَ إنْسَانٌ يُشْبِهُكَ / وَلَا يُشْبِهُك،

لَا يَضْحَكْ/ لَا يَبْكِى/ لَا يَشْكُو/ لَا يَتَعَذبْ/ يَمُرُّ فِى فَراغِك،

جَسَدًا مَالِكًا أمْرهُ، جَسَدًا سَيِّدًا/ مَنْحُوتًا بالإزْمِيلِ الأعْلَى.

إن الشاعر يوظف طاقة التشبيه الضمنى المعنى بضرورة معاينة الصورة وفقًا للسياق الأسلوبى المتمثل فى الإيحاءات، المرتبط بعنصر اللامتوقع، والتضاد الناجم عن الواقع، لخلق الفاعلية والدينامية المنظمة للرؤية الكلية للنص. ومن هنا يتحول الخطاب الأدبى إلى وظيفة تأثيرية إنجازية يستطيع

الشاعر من خلالها دفع التركيب اللغوى المحمل بالدلالات إلى تشكيل أسلوبى يمتلك رؤية مغايرة، وتشابكًا نصيًّا لا يستكين إلى النمطية المألوفة بل يعمد إلى توسيع جسد القصيدة عن طريق تنامى صورها، وتعاضد بنائها، وتشابك دلالاتها؛ لتكتسب طابعها الحيوى داخل البنية التركيب فى ظل السياقات النصية. إن الحدث الألسنى العادى كما يقول المسّدى:" هو خطاب شفاف يرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه، فهو منفذ بلورى لا يقوم حاجزًا أمام أشعة البصر، يتميز عنه الخطاب الأدبى بكونه ثخنًا غير شفاف، يستوقفك قبل أن تعبره أو تخترقه، فهو حاجز بلورى طلى صورًا ونقوشًا وألوانًا؛ فحجب أشعة البصر أن تتجاوزه"(٩١).

فى هذا الفراغ/ الواقع بات المقرىء يطمس حرفًا من الآيات دون أن يدرى، فى هذا العالم بات الإنسان الذى خلقه الله فى أحسن تقويم، يستبدل وضعًا بوضع آخر، يرى الأشياء بمنظورٍ استبدالى حتى إذا اضطره الوضع إلى استبدال (إنَّا) بدلًا من (لقد). إن الشاعر–هنا– يعمد إلى تصوير الخلخلة، والذوبان، والتخبط والتيه الذى صار زيًّا يلبسه الإنسان:

المُقْرِىءُ لّا يَطْمِسُ حَرْفًا مِمَّا يَتْلُو: (٩٢)

إنَّا خَلَقْنَا الإنْسَانَ فِى أحْسَنِ تَقْوِيمْ

بات مركز الكون الذى خلقه الله تعالى فى أحسن تقويم يستبدل حروف القرآن، مثلما بات يرفع مؤخرته إلى الأعلى، ويحنى رأسه إلى الأسفل، إنها صورة التكوين الضدى لما خلقه الله عليه، فقد غدا كلبًا معلقًا برابطة عنق. يشير الشاعر إلى ذلك الوضع المتردى فى سجن (أبو غريب)، وما حدث فيه من وقائع مريعة تدين البشرية جمعاء:

أَنْتَ مَرْكَزُ الكَوْنْ! / هَل نَسِيْتَ يَا ابْن آدَم؟ / أَنْتَ مَرْكَزُ الكَوْنْ! (٩٣)

ارفَعْ مُؤَخرَتَك إِلَى الأعْلَى! / إحْنِ رَأْسَكَ إلى الأسْفَل!

هنا صار الزى مخالفًا لما اعتاده الإنسان، حتى اللبس أصبح من الخيش، تلك المادة التى تستعمل لتعبئة المواد صارت ملبسًا لمركز الكون، هذا الخدش للحياء، وللإنسانية صار وحده لا شريك له. اتخذ الشاعر الخيش وسامًا للسخرية، وانعكاسًا للأوضاع المعيشة، فقد تمكن اليأس من السفن، والعتمة فى المشاعل، واقترن الشر بحوافر الخيل، فكل سبل الخير تخلع أقنعتها وتتجرد من صفاتها، فلا غريب إذن أن يتجرد الإنسان من إنسانيته:

الآنَ تَرتَدى أحْدَث أزْيائِكَ: قِنَاعَ الخَيْشْ، / قِنَاعَ الخَيْشِ وَحْدَهُ/(٩٤)

وحْدَهُ لَا شَرِيكَ لَه

فى ظل هذا القناع تذوب الحقائق، وتنقلب المسلمات، فلم يعد للفيلسوف آراء، ولا للعالم نظريات، مثلما لا ينتصب عودك، ولا تتحرك أصابعك، الآن فقد الإنسان سيطرته على جسده، جسده الذى يملكه لم يعد ملكًا له، صار غريبًا عنه، يأمره فلا يطيعه، الآن زمن كل المعجزات.

المحور السادس: دلالات اللون وأثرها فى تشكيل البنية النصية

يعدُّ اللون عند البرغوثى من الأساليب المنتجة للدلالات حسب المقاصد والأطر السياقية فتتعدد دلالاته وفقا للسياق الذى يتطلبه، والمعنى الذى يؤديه. وهنا يقع العبء على القارىء لمعرفة قصدية الشاعر، وفهم ما يرمز إليه عن طريق فهم رؤيته للعالم من حوله؛ إذ إن البرغوثى يشرع فى الاعتماد على الوظائف الفيزيولوجية والسيكولوجية التى تستند على نظرة المتقبل للون ثم التنظيم الفيزياوى لمعرفة تأثيره الدلالى. ومن ثم فتوظيف اللون لديه لم يأتِ عبثًا، بل هو مصدر التنوع والثراء فى هذا العمل الأدبى. بل يزيد على ذلك فى كونه معلمًا من معالم شخصيته، ومكونًا من مكوناتها، ومن الممكن بلورة ذلك في جملة: (حدثني عن كيفية رؤيتك، أخبرك عن معالم شخصيتك)(٩٥).

واللون– فى الديوان محل الدراسة–جزءٌ من الخبرة الإدراكية الطبيعية للعالم المرئى، لا يقتصر تأثيره على التمييز بين الأشياء فحسب بل يتعدى إلى

العلاقات الترابطية الأكثر تمايزًا وتداعيًّا فى ظل زمان يحتويه ومكان يشمله. وقد جاءت لفظة اللون فى الديوان ثلاث مرات[٩٦] معبرًا عنها بـ(الأدوية الملونة، الجوع إلى الألوان، زرابىٍّ ملونة). وهو ينقسم إلى نوعين؛ اللون الصريح الذى عبر عنه بـ(الأبيض/ البيضاء،الأسود/ الغامق، الأحمر/ الحمرة/ حمراء، الأزرق/ الزرقة). واللون الضمنى (النور، الظلام، الدم، الغروب، الأفول، الرماد، الكدمات، المحارق، الليل، القناديل، العتمة، المشاعل، الغبار، النيران، الجحيم، الجمر، الفحم، الموقد، الغيوم، المصبوغ، المطرز، الذبول، الدخان). والسياق النصى– عند مريد البرغوثى– معلمٌ من معالم الإعجاز الأدبى. فاللون عند الشاعر يرتبط بالبيئة، فهو صورة موازية لها، يختزن فى عباراته، وصوغ أساليبه، ويتجلى فى صوره فينتج عزفًا إيقاعيًّا على نسج تجربته المعيشة:

الدُّخانُ يُغْلُق المَشْهَدْ! [٩٧]

الأَجْسَادُ تَلَوَّنَتْ بالأَحْمَرِ السَّاخِنْ

زُجَاجُ سَيْارةِ الإسْعافِ، تَلَطَّخَ فَجْأة

صَدِيقُكَ لَنْ يَصِلَ أَبَدًا إلى أىِّ مَكَان/ الأهلُ البَعِيدُون،/

الذِينَ لَمْ يَسْمَعُوا بالخَبَرِ بَعْدْ، لَنْ يَطْمَئِنّوا

فى سياق ينعى فيه الشاعر العالم العربى وما آل إليه من انقسام وتجزئة وهشاشة، يحاول أن يغالب القوة الغاشمة التى ترسم له الطريق بعضلات من خزف، وجنود من المجاز أسحلته كأعمدة القصب، أو الطباشير المصبوغ. فى هذه الآونة يطغى (الدخان/ التعمية) على المشهد الرؤيوى، ويعم الغياب القسرى/ الفكرى فى أنحاء الوطن العربى، تم يمتد الغياب للأجساد بل الأشياء فيصير الطلاء لها (دمًا/ أحمر)، حينئذٍ صار الغياب غيابين؛ فكريّا وجسديًا، وبات البعد كائنًا تحتويه المقابر!

فى ظل ذلك يخاطب الشاعر بأسلوب ساخر من صارت التعمية له مشهدًا، بأن الصمت عنوان له، وأن الثبات لا بد منه، فهو جسرٌ بين الحزن

والمسرة، بين الصمت والصخب، لكن حداد الأم الطويل، وزيها الأسود قد توج البيت، ومهّد ممراته:

فِى أوْجِ ذلَك/ هَا هو ذَيْلُ ثَوْبِها الأسْوَدْ/ يَكَادُ يَمسُّ وَجْهَكَ النَّائِمْ (٩٨):

حِدادُ أُمِّكَ الطَّويلْ،/صَامِتًا، مُسْتَوْحِشًا، / يَذْرَعُ مَمَرَّاتِ البَيْتْ.

فى هذا العالم لم يفقد الإنسان اطمئنانه بل فقدت الأرض اطمئنانها، وتمنى الزرع ألا يغرس، وألا يسمع أنشودة من قدس أو ابتهل، فقد نسى القديس الذى يدعى الابتهالات من أين أتى، فلم تجدِ معه ترتيلة أو تميمة لحماية أرضه، أو غرس يقين الزرع فيها فتنبت حمايةً من نور، أو هالةً من صمود. وإن كان هذا حال البر، فالبحر قد ألقى القلق فى السفن، والجو قد عمد إلى إلقاء الظلمة فى المشاعل، وارتبط الشر بحوافر الخيل، والكدمات فى شفاه فارسها، اضطرب الكون، وتوزع الإنهاك على الأحياء والجمادات، وخرج الكون عن مساره:

العَاصِفَةُ تَمُدُّ يَدهَا المُهَذَّبَة/ تُدِيرُ مِقْبَضَ بَابِ الكَوْنْ(٩٩)**!**

تَرمِى البَرْقَ فِى الغَابَات/ والعَتْمَةَ فِى المَشَاعِل/ وَاليأسَ فِى السُّفُن

وَالشَّيطَانَ فِى حَوافِرِ الخَيْلْ/ وَالزُّرْقَةَ فِى شِفَاهِ الحُوْذِىّ

وَتَرمِينِى عَارِيًّا / فِى فَكِّ الليلة!

لكن الخوف الذى سيطر على الشاعر فى هذه الليلة ليلة رأس السنة كان له طعم الخطر، هذا الخوف الذى صار (بلطة) تفلق حطب الليل، بل صار حية تلدغ النغمات، وبات عقربًا يقيم فى قميص حياتنا، بل امتد حتى وقف على عقارب زماننا، وجمَّد الدم فى عروقنا:

الخَوْفُ فِى الخَارِجِ بَلْطَةٌ تَفْلِقُ حَطَبَ الليلْ(١٠٠)

كُلُّ مَا يَتَحَركُ هَذه الليلة/ لَهُ طَعْمُ الخَطَرْ:

سَيَارةُ إسْعَافٍ، /تَبْرُقُ، تَعْوِى، وَتَفُورْ

لَا سَائِقَ فِيهَا بَلْ كَابُوسٌ،

أوْ حِلمٌ أَوْ عَجْزٌ مُكْتَمِلُ البِنْيَة
لَهْفَتُهُ زَرْقَاءُ وحَمْرَاءُ، لَهَا صَوْتْ
يَحْسَبُهَا المَارَّةُ سِيرِينَا الإسْعَاف

يرمز الشاعر إلى حالة الذعر والخوف والخطر التى تطفىء النور فى القلوب، واللمعان فى البريق، التى تُحَول السائق إلى شبح أو كابوس أو عجز مكتمل البنية، من خلال إيقاع موسيقى يعلو انفعاله بتوظيفه لبحر المتدارك، مثيرًا حالة التعجيب المدعوم بالوصفية من خلال الإحالة المرجعية، كيف يكون العجز مكتمل البنية؟! أو الحلم أو الكابوس؟ هذا الخطر القائم يشبهه الشاعر ضمنيًّا بـ(سيرينا الإسعاف) ذات اللهفة الزرقاء والحمراء. ثم يقيم الشاعر مفارقة بين العربة سريعة الانطلاق وبين الخطر القائم الذى لا ميناء له، ومنظروه الذين يسعون إلى ترويج فلسفتهم، وتفعيل إشاعاتهم، وإزاحتهم لمن يقفون فى طريقهم بالعربة التى تحتاج طريقًا بلا غيمة، وسماءً بلا رصيف:

أَحْتَاجُ سَمَاءً لَيْسَ لَهَا أَى رَصِيفْ! (١٠١)
أَحْتَاجُ طَرِيقًا لَيْسَ بِهَا حَتَّى غَيْمَةْ!
طَائِرَةٌ فِى الجَوِّ تُقَلِّمُ أَغْصَانَ الزَّيتُون/ وَتُخَوِّفُ أَسْمَاكَ البَحْر
تكسر مَا يُخْفِيه القَلبُ/ وَمَا تَنْويه الأَقْدَامْ
وَتُخَلِّفُ مَا لَا تَرغَبُ عَيْنٌ فِى رُؤْيَتِهِ/
وَهناكْ، فِى الثَّلج الأَعْلَى
كُهَّان مُنْهَمِكُون بِتَلمِيعِ أَظَافِرِهِم/ فِى مَعْبَد "دَافُوس"

يعتمد الشاعر على فاعلية "الترشيح"؛ لامتداد عضوية الصورة وديناميتها فيما يطلق عليه بـ "سيمانطيقا الخطاب". وقد استثمر الشاعر قدرته البلاغية وأدواته الفنية؛ للخروج من المألوف إلى غير المألوف، ومن المرئى إلى اللامرئى؛ باعتباره الأقدر على خرق المعيارية، والابتعاد عن درجة الصفر التعبيرية بقرينة خلق عنصر المفاجأة؛ موظفًا التشبيه الضمنى لعقد مقارنة بين

عَالمين، الأول الذى يجتاح ما أمامه، والسرعة عنوانه، والطغيان بنيانه، يقَلِّمُ الرغبات، ويلجم الآمال، يقصف رقاب الأشياء، يخلق اليأس فى الأشياء، يلقى الخوف فى جوف البحار، يزهر ما فيها مذعورًا، يترك أثرًا تحجم العين عن رؤيته، وأملًا مصفوع القدمين. يخلف كثيرًا من الضحايا منطفىء الروعة. وفى المقابل يأتى العالم الثانى منهمك بتلميع أظافره، وصبغ شعره، يتشدقون بالكلمة، يَدَّعون النبوة فى ملاعب الجولف، بينما شمبانيا الموت تسيل على السفح المأهول بنا!

هؤلاء الذين يسعون إلى تلميع أظافرهم، يهتمون بقشور الأمور وظاهرها قد جعلوا ولدًا بحجم (باقة نرجس) يهاجم دبابة بحجم التاريخ، قد خلعوا على الدبابة روح البراءة، وصار (النرجس/ الولد) أحمر اللون، فقد تبدلت (بتلاته البيضاء وتاجه البرتقالى) ملطخًا بالدماء:

أَنَا الَّذى رَأيتُ وَلَدًا/ بِحَجم بَاقةِ نَرْجِس(١٠٢)

يُلاحِقُ دَبَّابةً بِحَجِم التّاريخ!

بَاقَةُ نَرجِسٍ، /مُمَدَّدَةٌ عَلَى الإسفَلت

مِنْ أَينَ أَتَاهَا هَذا الأحْمر؟

ينتج من هذا أن اللون– فى تشكيل الصورة الشعرية– بنية رئيسة فى تنامى الصورة المراد التعبير عنها، وركيزة أساسية تقوم عليها من جميع جوانبها، وإضاءة دالة تعطى بعدًا فنيًّا وفلسفيًّا عبر صورة مجازية نابعة من تجربته المعيشة؛ ليوضح أن الوجه البلاغى فى التشكيل التلوينى للصورة الشعرية ناتج عن كثافة بلاغية، تتفاعل فيه مكونات معرفية ولغوية وبلاغية لها تأثيرها الروحى سواء على الجانب الحقيقى أو المجازى. وقد ورد اللون الأحمر فى ديوان منتصف الليل صريحًا وضمنيًّا محتلًا المركز الأول فى توظيف الصورة دون غيره؛ للتعبير عن الإنسان المقهور، والصراع اليومى من أجل حياة كريمة.

الخاتـمة:

- مريد البرغوثى من شّعراء فلسطين الّذين أخذوا على عاتقهم قضيتها، فكانت لهم بصمة فى تاريخها، وكان سلاحهم الكلمة. ذلك السلاح الذى يعبر عن معاناة الوطن، وآلامه، وصراعاته المكبلة؛ لتعبر هذه الأنات الحدود عبر تجربة شعرية نابضة بالحيوية، والحركة، مبرزة الزمن والحدث- وإن كان انفلات الزمن هو المبتغى من هذه التجربة؛ ليظهر حجم المعاناة، وزمن استمرارها، فى تجربة تندمج فيها الفكرة مع المضمون؛ لتخلق بناءً شعريًّا صوريًّا، وفكرًا شعريًّا صوريًّا. هذا يعنى أن الديوان/ القصيدة له بناؤه العضوى؛ حيث تحمل الصورة الفكرة، والتجربة، والرؤية منصهرة فى اللغة التى تخلق العلاقات بين الأشياء والأحداث.
- إن تكثيف الصورة- فى هذا الديوان- تجعل المتلقى يرى الأفكار بعين المخيلة، يراها شيئا ملموسًا محسوسًا، ينبض بالحياة، يحول غير المألوف إلى المألوف؛ ليعطيه لحظة المعاينة والاستمرارية. وهو حين يفعِّل تلك الميكانيزمات التخييلية المفعمة بالجمال يفرُّ من السلطات الداخلية والخارجية للذات؛ ليحررها من كل قيودها عن طريق العديد من الوسائط والتشكيلات الأسلوبية المتعددة والمتنوعة. هذه التشكيلات هى مجموعة من العلاقات الترابطية، والصور الجزئية والكلية التى تثير انفعالات مختلفة فى نفوس متلقيها؛ نظرًا لفرادة ألفاظها، ومغايرتها فى الأسلوب، وابتكارها فى التعبير، وذوبان ذلك التصوير فى تشكيل إبداعى لا يتجزأ بل يعطى رؤية مجاوزة لغيرها من الرؤى من جهة، وصيرورته إلى خطاب يحفز المتقبل على مناجزته، ومحاورته، وتوجيه قصديته من جهة أخرى.
- إن الصورة الشعرية فى ديوان مريد البرغوثى تمتاز بـ(سيمانطيقا الصورة)، فهى ليست جزئية بل أداة تفضى إلى المواقف والرؤيا، فى انسجام واتساق المبنى مع المعنى. وقد وفق الشاعر فى خلق التشكيل الجمالى الذى يكشف عن تفرد تجربته، وخصوصيتها، جاعلًا لخطابه الشعرى مجالًا

يكشف عن واقع معيش، مُتوِّجًا إياها باستثماره آليات تعبيرية، وجمالية، وأسلوبية؛ لإنتاج المسكوت عنه من الدلالات.

- ترتكز شعرية مريد البرغوثى على عدد من تقنيات التمثيل والتشكيل الجمالى؛ حيث يأتى الخيال على هيئة شعرية، تلج الوجدان عند المتلقى، وتُشكِّله، إن البرغوثى يشعر ويفكر بلغة هى وسيلته لخلق العلاقات بين الأشياء. هذه اللغة تحمل رؤية شعرية واعية تنطلق إلى أبعد من المرئى؛ لتلتقط وتسجل، وتختار وتركب مشهدًا متكاملًا يؤدى إثارة مرتقبة عند متلقيها، وهى الغاية المنشودة من ورائها. إن فاعلية الخيال هو الذى يميز الأداء الشعرى لديه، فهو ليس استعادة صورة أو استحضار لها، إنما هو خلق واستشراف، وتوليد للخيال بفعل الخيال ذاته.
- إن مريد البرغوثى يلجأ فى تكوين صورته الشعرية–غالبًا– إلى التفكيك، فهو يعمد إلى تفكيك الأشياء الواقعة فى المكان، كى يحدث لها (خلخلة) أو اهتزازًا، وهو ما يقصده الشاعر من إسقاط النفس الإنسانية على خارجها، لكن هذه الخلخلة أو التفتيت تؤدى دورًا حيويًّا فاعلًا فى بناء عضوىّ ينفذ منه الشعور الماثل فى التجربة الشعرية مختزلًا اللغة فى تلك البعثرة، مكثفًا الإحساس فى تلك الهزة. هذا يعنى أن جزئيات تلك الصورة تنمو وتتطور فى رحم الصور المتتابعة، لها انتماؤها داخل الكل، تكتسب منه قيمتها، وتنمو وتتخلق فيه، وتضحى بوارًا إن كانت خارجه. إن هذه العلاقة التى تبدو غير منضبطة فى تركيب الصورة البؤرية أو المركزية هى نفسها المنفذ لتشكيل دلالات غير مباشرة؛ إذ غير المعلن عنه فى هذا التفكيك هو الذى تريد القصيدة قوله، وهو الظل الذى تلقيه، والضوء الذى تنشره؛ لتخلق تجربة مدركة بالحواس، قادرة على امتلاك الرؤية الشاملة للعالم أجمع.
- مثلت الصورة عند مريد البرغوثى روح الجدة، فهو حريص على تقديم صورة جديدة قادرة على حمل الإحساسات، والانفعالات التى لا تستطيع الصورة

الجاهزة أو الثابتة تقديمها. كما امتازت الصورة بعنصر التركيز والتكثيف، فالصورة لديه تحمل طاقة من الدلالات، والاتساع، والعطاء اللامتناهى وفقًا لقراءة متلقيها، وخبراته الثقافية، وسمات شخصيته الوجدانية.

- يمثل الرمز – عند مريد البرغوثى– رؤية. وقيمته تظهر فى نسقه. فهو يتخذ شكلًا صوريًّا، متناميًّا داخل النص. له قدرته على الإيحاء والتداعى والنمو داخل النص. وهو عنصر رئيس فى ربط العناصر بعضها ببعض؛ لخلق صورة دينامية تتسم بالعضوية والاتساق والتكامل. وهو أيضًا يمثل كائنًا مستقلًا يملك تجربة خاصة فى سياق خاص به.
- إنَّ الرمز عند البرغوثى لا يعرف التواضع والاتفاق. إنه التخفى، والإيحاء، والاتساع، والميلاد، يأتى الرمز ليتعدى اللغة الاصطلاحية المعجمية التى عنوانها الكشف والوضوح. فالرمز لدى البرغوثى ليس واضحًا؛ لأن العلاقة بين الرمز باعتباره دالًا، وبين مدلوله ليست تواضعية. فالرمز لديه متجددٌ لا يفقد معناه بالتكرار؛ لأن الأبيات التى توجد بين التكرار مختلفة شكلا وموضوعًا ومعنى، والرمزية التى تحملها قابلة للخلق والتجدد مقرونة– فى معظمها– بالمجاز.
- يوظف الشاعر المكان مقرونًا بالزمان؛ لإضفاء سمة الواقعية على أسلوبه، مغلفًا ذكره للمكان والزمن بالرمز الذى ينطلق من الواقع متجاوزًا إياه، معيدًا تشكيله حيث تقوم فيه علاقات مشروطة برؤيا الشاعر الذاتية، فهو ينطلق من الواقع ليعلو عليه، يجعل الخطاب الشعرى مجالًا للكشف عن مناطق بكر، يثرى البنية الدلالية من خلال تشكيل الصورة التى تحقق شعرية النص. ومن ثم فالنص بنية جدلية بين شاعر يجيد العلاقات بين الكلمات ويعلم كيف يخلقها ويلبسها ثوب التغير والتجدد، وبين ناقد يمتلك رؤى النقد، يلاحق حركة الجديد؛ ليحول المسكوت عنه إلى المعلن، واللامرئى إلى المرئى.

- يوظف الشاعر اللون الصريح والضمنى باعتباره أداة منهجية ضرورية لفهم النص الأدبى، فهو يصرف الذهن إلى التصوّرات العقلية والحالات النفسية التي سيكون عليها المتقبل جراء استيعابه للصورة الشعرية، وهو المفتاح لإدراك انفتاح النص؛ لتجاوزه المناسبة المباشرة، ومن شأن هذه الخصوصية أن تؤكد طبيعته التخييلية؛ لذا فإن فهم وحدة نصية مشروط بتساوق الفهم العام للنص الكلى وتحديد قصدية الخطاب وإبراز دلالاته وأبعاده المعنوية؛ لتحقيق ضابط الانسجام والاتساق...

الهـوامـش:

(١) منتصف الليل، (ص: ٢٠: ٢٣).
(٢) السابق، (ص: ١١٤، ١١٥).
(٣) نفسه (ص: ٢٦، ٢٧).
(٤) ينظر: أحمد درويش، فى النقد التحليلى فى القصيدة المعاصرة(ص: ١٨٥).
(٥) إميل يعقوب، وآخرون، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، (ص: ٢٧٤).
(٦) ينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء (ص: ٤، ١١٦).
(٧) ينظر: بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث، (ص:٢٤).
(٨) البيان والتبيين (١/ ١٨).
(٩) ينظر: زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، (ص:٢٧).
(١٠) ينظر: محمد غنيمى هلال، النقد الأدبى الحديث، (ص:٣٧٣).
(١١) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، (ص: ٣٢٣).
(١٢) ينظر: على على صبح، الصورة الأدبية تأريخ ونقد (ص:١٤٩).
(١٣) ينظر: السابق، (١٠٧).
(١٤) ينظر: أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، (ص:٧٨).
(١٥) ينظر: السابق، (٢٥٠).
(١٦) ينظر: عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد).
(١٧) ينظر: السابق: (ص:٨٢).
(١٨) ينظر: نعيم اليافى، تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث(دراسة نحو فكر حضارى متجدد)، (ص: ١٢٠: ١٢٦).
(١٩) ينظر: محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعرى،(ص:٢٧، ٢٨).
(٢٠) ينظر: شفيع السيد، قراءة الشعر وبناء الدلالة،(ص:٢٣٨، ٢٣٩).
(٢١) حسن طبل، الصورة البيانية فى الموروث البلاغى، (ص:١٤).
(٢٢) غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة(علم شاعرية الأحلام الشاردة)،(ص:٧).
(٢٣) خوسيه ماريا إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية،(ص:٢٤٨).

(٢٤) هانم محمد حجازى، الخطاب الشعرى بين القصدية وإشكالية التأويل قراءة فى ديوان عرس مراكشى لبشير رفعت، (ص: ٤٧٣).

(٢٥) الرمز بهذه الخصائص بؤرة يتمركز حولها الفعل، وتتجمع طاقاته فى مركزها، ويتخذ اتجاهًا يتحرك نحو الداخل، وليس كذلك الأدب الرمزى الذى هو مجرد أسلوب يمكن له أن يحتوى شتى المضامين شريطة أن يبدأ من الواقع. ينظر: نعيم اليافى، تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث(دراسة نحو فكر حضارى متجدد) ، (ص: ٢٢٥: ٢٣٠).

(٢٦) عاطف جودة نصر، الرمز الشعرى عند الصوفية،(ص:٢٠).

(٢٧) نعيم اليافى، تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث(دراسة نحو فكر حضارى متجدد)، (ص: ٢٢٥: ٢٢٧).

(٢٨) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر(ص:٢٠٣).

(٢٩) السابق:(ص:٢٠٣).

(٣٠) فريد تابتى، الرمز فى الشعر الجزائرى المعاصر، (ص: ١٧٣، ١٧٤).

(٣١) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر(ص:٢٠٢، ٢٠٣).

(٣٢) ينبغى التفرقة بين الرمز ذى الدلالة المحددة ؛ مثل: الرمز العلمى، أو المنطقى، والرمز ذى الدلالة المتعددة أو المتنوعة المتمثل فى الصنعة الشعرية. والرمز بهذه الخصائص بؤرة يتمركز حولها الفعل، وتتجمع طاقاته فى مركزها، ويتخذ اتجاهًا يتحرك نحو الداخل، وليس كذلك الأدب الرمزى الذى هو مجرد أسلوب يمكن له أن يحتوى شتى المضامين شريطة أن يبدأ من الواقع. ينظر: نعيم اليافى، تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث(دراسة نحو فكر حضارى متجدد) ، (ص: ٢٢٥: ٢٣٠).

(٣٣) الشعر العربى المعاصر،(ص:١٩٩).

(٣٤) القصيد العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، (ص:١٨).

(٣٥) منتصف الليل، (ص: ٢٠: ٢٣).

(٣٦) السابق، (ص: ١١٤، ١١٥).

(٣٧) نفسه، (ص: ٥٢).

(٣٨) نفسه، (ص:٥٣، ٥٤).

(٣٩) نفسه، (ص:٥٥).
(٤٠) نفسه، (ص: ٥٥).
(٤١) نفسه، (ص:٥٦).
(٤٢) المستطرف في كل فن مستطرف (ص: ٤٠).
(٤٣) ينظر: حياتى فى الشعر(ص: ١٣٥: ١٤١).
(٤٤) ينظر: الإبهام فى شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، (ص:٦١).
(٤٥) ديوان منتصف الليل (ص: ٢٦، ٢٧).
(٤٦) ينظر: شريعة حمورابى، (ص: ٧، ٨).
(٤٧) ديوان منتصف الليل (ص: ٢٧، ٢٨).
(٤٨) ينظر: التراث الإنسانى فى التراث الكتابى (إشكالية الأساطير الشرقية القديمة فى العهد القديم)، (ص: ١٢٤).
(٤٩) ينظر: شريعة حمورابى، (ص: ٩).
(٥٠) وديع بشور: أساطير آرام الميثولوجيا السورية، (ص:١٤).
(٥١) محمد خليفة حسن، الأسطورة والتاريخ فى التراث الشرقى القديم (دراسة فى ملحمة جلجامش)، (ص:٢٧).
(٥٢) طراد الكبيسى، مداخل فى النقد الأدبى، (ص: ٨٠).
(٥٣) هجيرة لعور، الغفران فى ضوء النقد الأسطورى، (ص: ٥٠).
(٥٤) ديوان منتصف الليل (ص: ٣١).
(٥٥) السابق: (ص: ٣٢).
(٥٦) تكلم اليافى عن خصائص الأسطورة، وأهميتها فى البناء النصى، والفرق بين الأسطورة والخرافة، وبين الأسطورة البدئية التى تتصف بصفة الخلق والأسطورة الحديثة، هى فى الأولى حكاية، وفى الأخرى تكون رمزًا، تقوم الأسطورة على إدراك العنصر الدرامى، أو عنصر الصراع من جهة وعنصر تكثيف الواقع من جهة أخرى. ينظر: تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث (ص: ٢٤٦: ٢٤٩).
(٥٧) ديوان منتصف الليل (ص: ٦٨، ٦٩).

(٥٨) السابق، (ص: ٦٦).

(٥٩) نفسه، (ص: ٦٦).

(٦٠) مريد البرغوثى، ليلة مجنونة، (ص: ٥).

(٦١) مريد البرغوثى، منتصف الليل، (ص: ٦٧). موقع البيت هو الثالث عشر لأبى تمام فى قصيدة مدح أبى دُلف القاسم بن عيسى العِجلى (من الطويل):

كَأَنَّ بِهِ ضِغناً عَلى كُلِّ جانِبٍ ... مِنَ الأَرضِ أَو شَوقاً إِلى كُلِّ جانِبِ،

ومطلعها:

على مثلها من أربع وملاعب ... أذيلت مصونات الدموع الواكب

ينظر: الخطيب التبريزى، شرح ديوان أبى تمام(١/ ١١١: ١١٣)،.

(٦٢) شرح ديوان الحماسة (ص: ٨٤٢). وينظر: الصبح المنبي عن حيثية المتنبي (١/ ٢٩٧).

(٦٣).https://translate.google.com.eg/translate

(٦٤) ديوان منتصف الليل (ص: ٦٥).

(٦٥) مريد البرغوثى، منتصف الليل، (ص: ٦٧، ٦٨).

(٦٦) السابق، (ص: ٦٨).

(٦٧) ديوان المتنبى (ص: ٥٧١). ومطلع القصيدة:

لِهَوَى النَّفُوسِ سَرِيرَةٌ لَا تُعْلَمُ ... عَرَضًا نَظَرْتُ زَخِلْتُ أَنى أَسْلَمُ

وسياق القصيدة أن الشاعر مرَّ فى طريقه على إسحق بن الأعور بن إبراهيم بن كيغلغ، وكان محافظًا على طريق طرابلس، فطلب منه أن يمدحه. فاحتج بأنه قد حلف ألّا يمدح أحدًا فى الطريق، فاعتاقه إسحق عن طريقه، ولما فارقه قال يهجوه ويمدح أبا العشائر بهذه القصيدة.

(٦٨)البديع في نقد الشعر (ص: ٢٧١).

(٦٩) أسرار البلاغة (ص: ٢٦٦).

(٧٠) مريد البرغوثى، منتصف الليل، (ص: ٤٩، ٥٠).

(٧١) السابق، (ص: ٥٠، ٥١).

(٧٢) نفسه، (ص: ٥١، ٥٢).

(٧٣) مريد البرغوثى، رأيت رام الله ، (ص: ٦٧).
(٧٤) السابق ، (ص: ١٠٥).
(٧٥) نفسه ، (ص: ١٥٧).
(٧٦) نفسه، (ص: ٨).
(٧٧) نفسه، (ص: ١٥٩)..
(٧٨) مريد البرغوثى، منتصف الليل، (ص: ٥٢).
(٧٩) مريد البرغوثى، رأيت رام الله، (ص: ٢٠).
(٨٠) السابق، (ص: ١٨١).
(٨١) للمزيد عن الانزياح الصوتي ينظر: تامر سلوم، الانزياح الصوتي الشعري، (ص: ٣٦). الإعجاز الصرفى فى القرآن الكريم،(ص: ١٦٣).
(٨٢) مريد البرغوثى، منتصف الليل، (ص:٥٩، ٦٠).
(٨٣) السابق، (ص:٦٠، ٦١).
(٨٤) مريد البرغوثى، ليلة مجنونة، (ص:٦٩).
(٨٥) مريد البرغوثى، منتصف الليل، (ص: ٦٢).
(٨٦) السابق، (ص: ٦٣).
(٨٧) نفسه، (ص: ٦٣).
(٨٨) نفسه، (ص: ٦٣).
(٨٩) السيميائية أصولها وقواعدها،(ص:٥٤).
(٩٠) مريد البرغوثى، منتصف الليل، (ص: ٦٤).
(٩١) ينظر: عبد السلام المسدى، الأسلوبية والأسلوب، (ص: ٩١: ٩٢).
(٩٢) مريد البرغوثى، منتصف الليل، (ص: ٦٥).
(٩٣) السابق، (ص: ٦٥).
(٩٤) نفسه، (ص: ٦٥).
(٩٥) التصوير البياني وسيمولوجيا اللون(عبور من المألوف إلى غير المألوف)، (ص: ١١٨).
(٩٦) منتصف الليل: (ص:٥٤، ٧١، ٩٨).

(٩٧) السابق، (ص:٣١، ٣٢).

(٩٨) نفسه، (ص:١٣).

(٩٩) نفسه، (ص: ٤٩، ٥٠).

(١٠٠) نفسه، (ص:٨٩، ٩٠).

(١٠١) نفسه، (ص: ٩٠).

(١٠٢) نفسه، (ص: ١١٠، ١١١).

المصـــادر:

البرغوثى، مريد، ديوان منتصف الليل، طبعة رياض الريس للكتاب والنشر، لندن، ط١، ٢٠٠٥م.

المراجـــع:

-إبراهيم، زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر، الفجالة، القاهرة، ط١، ١٩٦٧م.

-الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد (ت: ٨٥٢هـ)، المستطرف في كل فن مستطرف، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٤١٩ هـ.

-أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة،ط٣، ١٩٨٤م.

-إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربى، القاهرة، ط١، ٢٠١٣م.

-البديعي، يوسف الدمشقي (ت: ١٠٧٣هـ)، الصبح المنبي عن حيثية المتنبي (مطبوع بهامش شرح العكبري)، المطبعة العامرة الشرفية،ط١، ١٣٠٨هـ.

-البرغوثى، مريد:

* رأيت رام الله، تقديم: إدوارد سعيد، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ط٤، ٢٠١١م.

* ليلة مجنونة، تاريخ القصيدة: ١٩٩٥/٧/٣م.الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٦م.

-بشور، وديع: أساطير آرام الميثولوجيا السورية، مؤسسة فكس، بيروت،لبنان، ط١، ١٩٨١م.

-تابتى، فريد، الرمز فى الشعر الجزائرى المعاصر،الخطاب، دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية فى اللغة والأدب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزى وزو،ع:٣، ا/٥/ ٢٠٠٨م.

-التبريزى، الخطيب، شرح ديوان أبى تمام، تقديم: راجى الأسمر، دار الكتاب العربى، بيروت، ط٢، ١٩٩٤م.
-الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب (ت: ٢٥٥هـ): البيان والتبيين، دار ومكتبة الهلال، بيروت،١٤٢٣ هـ.
-الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر (ت: ٤٧١هـ): أسرار البلاغة فى علم البيان، المحقق: عبد الحميد هنداوي،دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
-حجازى، هانم محمد:
* التصوير البياني وسيمولوجيا اللون(عبور من المألوف إلى غير المألوف)، العدد:٨١، مجلة كلية الآداب، الإسكندرية، ٢٠١٦م.
* الخطاب الشعرى بين القصدية وإشكالية التأويل قراءة فى ديوان عرس مراكشى لبشير رفعت، ع: ٢٠، مجلة العلوم الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، الفيوم، يونيو ٢٠١٩م.
-حسن، محمد خليفة، الأسطورة والتاريخ فى التراث الشرقى القديم(دراسة فى ملحمة جلجامش)، (عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية،ط١، ١٩٩٧م.
-درويش، أحمد ، فى النقد التحليلى فى القصيدة المعاصرة، مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٨٩م.
-الزيات، أحمد حسن، دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، ط١، ١٩٤٥م.
سلوم، تامر، الانزياح الصوتي الشعرى، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد١٢، ٢٠٠٦م.
-السيد، شفيع، قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.
-صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث، المركز الثقافى العربى، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
-صبح، علي علي، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، نشر: ٢٥ يوليو ٢٠١٩م.

-طبل، حسن، الصورة البيانية فى الموروث البلاغى، الإيمان، المنصورة، ط١، ٢٠٠٥م.
-عباس، إحسان، فن الشعر، مكتبة بغداد، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٥٥م.
-عبد الصبور، صلاح، حياتى فى الشعر، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٧م.
-عبد الله، محمد حسن، الصورة والبناء الشعرى، دار المعارف، القاهرة،ط١، ١٩٨٩م.
-عبيد، محمد صابر، القصيد العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، سوريا،ط١، ٢٠٠١م.
-القرطاجني، حازم بن محمد بن حسن(ت: ٦٨٤هـ)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، المحقق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامى، بيروت، لبنان،ط٣، ١٩٨٦م.
-القعود، عبد الرحمن، الإبهام فى شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للعلوم والثقافة، العدد: ٢٧٩.الكويت، مارس، ٢٠٠٢م.
-الكبيسى، طراد، مداخل فى النقد الأدبى، دار اليازورى العلمية للنشر والتوزيع،عمان،الأردن، ط١ ،٢٠٠٩م.
-لعور، هجيرة: الغفران فى ضوء النقد الأسطورى، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م.
-المتنبى، أحمد بن الحسين بن الحسن، ديوان المتنبى، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت،ط١، ١٩٨٣م.
-المسدى، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٢، ١٩٨٢.
-نصر، عاطف جودة، الرمز الشعرى عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، لبنان،ط١، ١٩٨٣م.

-هلال، محمد غنيمى، النقد الأدبى الحديث، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
-هنداوى، عبد الحميد أحمد يوسف، الإعجاز الصرفى فى القرآن الكريم، بيروت، شركة أبناء الشريف الأنصارى، المكتبة العصرية،ط١، ٢٠٠٨م.
-اليافى، نعيم، تطور الصورة الفنية فى الشعر العربى الحديث(دراسة نحو فكر حضارى متجدد)، صفحات للدراسات والنشر، سورية، دمشق، ط١، ٢٠٠٨م.
-يعقوب، إميل بديع، وآخرون، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار الملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف والترجمة، والنشر، بيروت، لبنان،ط١، ١٩٨٧م.

المراجع المترجمة:

-آريفيه، ميشال، جان كلود جيرو، وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة: عز الدين مناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط١، ٢٠٠٢م.
-إيفانكوس، خوسيه ماريا: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة،ط١، ١٩٩٢م.
-باشلار، غاستون، شاعرية أحلام اليقظة(علم شاعرية الأحلام الشاردة)، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،ط١، ١٩٩١م
-بندكتى، روبير، التراث الإنسانى فى التراث الكتابى(إشكالية الأساطير الشرقية القديمة فى العهد القديم)، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٩٠م.
-شريعة حمورابى، ترجمة: محمود الأمين، تقديم: الأب سهيل قاشا، ط١، شركة دار الوارق للنشر المحدودة، لندن، ٢٠٠٧م.

المواقع الإلكترونية:

ظهور المخلِّص أو المجيء الثاني لوليم بتلر ييتس:
https://translate.google.com.eg/translate