

7-1-2021

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

Hanem Al-Shami,

Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Arts, Kafrelsheikh University,
hanemelshamy@yahoo.com

Follow this and additional works at: <https://jfa.cu.edu.eg/journal>



Part of the [Arabic Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Al-Shami,, Hanem (2021) "Formation of poetic image in 'the middle of the night' for Murid Al-Barghouti," *Journal of the Faculty of Arts (JFA)*: Vol. 81: Iss. 3, Article 7.

DOI: 10.21608/jarts.2021.51642.1037

Available at: <https://jfa.cu.edu.eg/journal/vol81/iss3/7>

This Original Study is brought to you for free and open access by Journal of the Faculty of Arts (JFA). It has been accepted for inclusion in Journal of the Faculty of Arts (JFA) by an authorized editor of Journal of the Faculty of Arts (JFA).

تشكيل الصورة الشعرية في منتصف الليل لمريد البرغوثي (*)

د. هانم محمد حجازي الشامي

أستاذ مساعد النقد والبلاغة

كلية الآداب / جامعة كفرالشيخ

الملخص

يمثل تشكيل الصورة الشعرية ضرورة فنية وأسلوبية وتعبيرية في النص الإبداعي فهي الرؤيا التي تخلق للنص كينونته، بوصفها محورًا يتعلق بتوليد نص ذي طبيعة جمالية. ويدرس البحث تشكيل هذه الصورة عند مريد البرغوثي في "منتصف الليل"؛ ليرصد التحول والانزياح من منطقة تشكيل الصور إلى منطقة أخرى تقوم على صعيد التغيير الذي يقدمه الإدراك. هذا التشكيل الجمالي وسيلة للتعرف على كنه النص، وما يشمله من صور تولد كثافة ثقافية وشعورية تتبع من كونها خطابًا ضمنيًا وتصريحياً محملاً بشعرية الألفاظ. وقد اعتمد الشاعر على الصورة الانزياحية بعناصرها المتعددة متكناً على الرمز الذي وظف المنشود والمتخيل في نص له فرادة في التصوير والتعبير. ونظرًا لتلك الخصوصية فإن البحث سيناقش تشكيل الصورة بوصفها عنصرًا مكونيًا يتعلق بتوليد نص ذي طبيعة جمالية، ورؤية تمتلك قوة حضور ظاهر، مغاير لغيرها؛ لاملاكها للغة متجاوزة. فهي لغة خلق وإيحاء، لغة تأسيس وثورة تدفع إلى التخطي؛ 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 البرغوثي بناءً متكامل يحكمه تنامي الصور الجزئية؛ يخلق كائنًا عضويًا متكاملًا. يعلن عن ذلك النص ذاته، فهو مكون من قصيدة واحدة، وكأنه أراد لها أن تكون في صورة "مشاهد مسرحية". هذه الملحمة الدرامية تقع في (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 دقائق الساعة المعلقة على رأس السنة، حيث يتأمل الروزنامة التي تعلن عن انتهاء سنة سابقة، وبدء سنة تالية في هذه (اللحظة الزمنية/ منتصف الليل) التي تجمع العالم كله في بداية جديدة، هي انتهاء وبداية في اللحظة ذاتها.

هذا التشكيل الشعري ارتكز على رحلة معراجية تسبح بالمبدع والقارئ -على السواء- في العالم الأرضي عبر عدسة تلتقط المشاهد الباعثة على الفرح والحزن، مصورًا ذلك في تجسيد تصويري يحمل المفارقة في الأوضاع المجتمعية، والضعف الكامن في التهالك على السلطة النابع من التفكك، هو نفسه اليأس القادم الذي يقتل الطفولة، ويجعل الإنسان يبدأ عمره من الكهولة. هذا الصراع جعل البعض قويًا يشرب أنخاب التهانى فرحًا بانتصاره على

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

"تَصِفُ النَّصْرَ أَنْ فَرَّاشَةً عَزَلَاءَ، / إِلَّا مِنْ جُمُوحِ جَنَاحِهَا وَجَمَالِهَا دَخَلَتْ
مَعَ الْمَوْتِ الْمُؤَكَّدِ / فِي سِجَالٍ! / سَتَمُوتُ"^(١)

لكن هذا النصر المزيف لا يخلف فرحاً ولا نشوة، بل شكاً وريبة، وهو ما يصوغه بالاستفهام الاستكاري: "مَا الَّذِي يَجْعَلُكُمْ فِي ذُرُورَةِ النَّصْرِ عَلَيْنَا خَائِفِينَ؟"^(٢). يرأس المرافعة (الدخان/ التعمية) الذى يسود المشهد الرؤيوى، هذه التعمية تؤدى حتماً إلى الغياب القسرى الذى ينعم جيش المجاز به، بينما ينشغل مُنظروه بتلميع أظافرهم فرحين بشعرهم المصبوغ. ويظل المنتصر يفرض قانونه، ويقلم أظافر من يخالفه، مشبهاً إياهم بالكائن الإسفنجى الذى يظل فارغاً يملؤه الهواء إذا كان نظيفاً (وهى حالة جوفاء من المبادئ 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 ليملاً الأرجاء، يغرق طهر الإنسان، وتقتل البراءة، أهل الإيمان يعوزهم الطهر والإيمان!. يوظف الشاعر قصيدة (The Second Coming الظهور الثانى)، فى خروج الكل عن مساره. والإعلان عن هذا الذوبان والتلاشى.

يدلل الشاعر على رؤيته بتوظيفه للعديد من الشخصيات سواءً أكان مصرحاً بها مثل: (المتنبى، أبى تمام، جاليليو جَالِيلِي Galilei Galileo)، أو ضمنية مثل: (وليم شكسبير William Shakespeare، وليم بتلر بيتس William Butler Yeats)، مخاطباً الوطن العربى بتكرار عبارة: (أَنْتَ الَّذِي وَلَدْتِكْ أُمَّكَ فِي مَنْزِلِ الشَّرْقِ)^(٣)؛ مذكراً إياه بحضارته التى تقدر الفن، وتحلق فى سماء قوامه الأبطال منذ قديم الأزل، هذا الإنسان العربى ينتهى به المآل إلى الاعتصام بغرفته فراراً من الشر الممزوج بالوعود الزئبقية أو إعلاناً عن معظم

البلاد العربية التي اعتراها تغيير الثوابت، وتهميش الجبال الراسيات من القيم والمبادئ.

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

المنهج الذي 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 تطوير اللغة، وإعادة تشكيلها؛ بنيةً وسياقاً؛ لتصبح نصاً كونياً تفاعلياً يعبر الزمان والمكان لكنه نابغٌ منهما. فحينما يقرأ المتلقى ذلك الإنتاج يتمثل عالمًا خاصًا منفصلاً 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 والقارئ على السواء.

وللبحث فى هذه الإشكالية جاءت الدراسة مشتملة على مقدمة- والتي نحن بصددھا- 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 كائناً حياً. 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، وثبتت بالمصادر والمراجع.

التمهيد:

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 نلحم 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). ف"الصورة هى الهيئة التى يتم بها النقل، وما يعتمد عليه من ضروب الوضع وأنحاء الترتيب، فتتمثل بحصول تلك الصورة الموجودة فى 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 إشارات المرجعية. هذه الوظائف مقترنة بينها، ولا تفصل بينها، وإلا تطرقنا إلى الفصل بين الشكل والمضمون، "قالشعر مبنى ومعنى، لا سبق لأحدهما على الآخر، وهما ينتظمان فى الصورة"^(٧). وأجود الشعر ما

رأيتُه 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 جماليًا، وقد ذهب بعض علماء الجمال إلى أن ثمة عناصر ثلاثة لا بد 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 لا بد 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 الخاصة لا تغير من طبيعة المعنى، وإنما فى طريقة عرضه وكيفية تقديمه^(١١). فهى تركيب قائم على الأصالة فى التنسيق الفنى الحسى لوسائل التعبير التى ينتقها الشاعر؛ ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى فى إطار توقظ الخواطر والمشاعر فى الآخرين^(١٢). والصورة بعناصرها وأصواتها وتركيبها لم تأت عبثًا، وإنما جاءت لتجلى 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 والأكسجين، ولو استقل أحدهما، أو تغيرت نسبته انعدم وجوده، حتى لو وجد لكان غير طبيعى^(١٤). وأكد على معيار التناسب والتلاحم: "إن مقياس الصورة هو قدرتها على نقل

الفكرة والعاطفة بأمانة. ودقة الصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية،... وكل ما نصفها به من جمال إنما مرجعه إلى التناسب بينها، وبين ما تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويراً دقيقاً خالياً من الجفوة والتعقيد. فيه روح الأديب وقلبه، كأننا نحادثه، ونسمع كأننا نعامله^(١٥).

وأشار عز الدين إسماعيل إلى (سيمانطيقا الصورة) بقوله: (الكل المتماسك): "والشاعر في بحثه وتركيبه للصورة- يستخدم اللفظ المفرد كما يستخدم المجموعة من الألفاظ، ومن هنا يمكن القول: إن القصيدة مجموعة من الصور^(١٦). وقد بين ملامح الصورة الشعرية قائلاً: "إن الصورة لها فلسفة جمالية، أبرز ما فيها هو الحيوية، وذلك راجع إلى أنها تتكون تكوُّناً عضوياً، وليست مجرد حشد مرصوص من العناصر الجامدة،... وهي أداة تعبيرية لا يلتفت إليها في ذاتها، لكن بما تثيره من معانٍ أخرى، وما تلخصه من خبرة وتجربة إنسانية،... فهي ناقلة للمشاعر الصادقة نقلاً مثيراً^(١٧). أما الياق فقد كان أكثر إشارةً إلى مبدأ (الاتساق) في قوله: " إنَّ ما يميز الصورة خاصيتين؛ هما: الترابط والتكامل. ويقصد بالأول: استمرار تيار الصور دون أن تقطع مجراه انحرافات لا تصب في 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 في ذاكرة الشاعر، أو نمط من العلاقات اللغوية التى تستدعى بعضها بعضاً؛ بل إنها تتبثق من إحساس عميق، وشعور مكثف يحاول أن يتجسد في رموز ذات نسق خاص، وهو خروج على النسق المعجمى فى الدلالة، والنسق الوظيفى فى التركيب. فهى

صورة مرنة، تقبل ألفاظاً، 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 مضموناً من ناحية المعانى، ويتكاثر شكلاً 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 فريدة وخصوصية تلك الصورة عند الشاعر دون سواه.

وتمتاز (سيمانطيقا الصورة) بشعرية الصياغة، وكيفية نظم التراكيب، وإيقاعها، وشخذ اللغة، وإمكاناتها الدلالية، وفقاً للسياق الواردة فيه؛ لتصبح الصورة الشعرية وسيلة جمالية تتأزر عناصرها فى ظل بناء متكامل، وكلّ متناغم تنمو أجزاءه نمواً داخلياً. إن دراسة الصورة الشعرية يتم ضمن نظرية عضوية نامية، أساسها البنيان المتماسك، الذى يرتبط فيه الجزء بالكل ارتباط الفرع بالشجرة. فالصورة-إن-لبنة فى بناء، أو وحدة فى كل. "وربما يمكننا القول إن الصورة الشعرية -فى تجديدها- تشق مستقبل اللغة"^(٢٢).

وتشكيل الصورة الشعرية عند مريد البرغوثى تتمثل فى "الفضاء والزمن"، وكيفية صياغتها فى تجربة شعرية منصهرة مع الذات لغةً، وإيقاعاً، 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 بعداً فنياً وجمالياً وفلسفياً؛ إذ هو من العناصر المنتجة للدلالات وفقاً

للمقاصد والأطر السياقية الوارد فيها. أما اللغة فهي الجامع لكل عناصر التشكيل الشعري؛ إذ إن اللغة هي الخلق والبناء، إن اللغة تُعيد إنتاج الواقع، والواقع يتم إنتاجه مرة أخرى من خلال اللغة، فالذي يتكلم يؤدي بواسطة خطابه إلى إعادة مولد الحدث، وتجربة الحدث. والذي يسمع، يلتقط الخطاب أولاً، ومن خلال الخطاب يلتقط الحدث الذي أعيد إنتاجه...، فالوضع الملازم لممارسة اللغة، هو وضع التبادل والحوار، يعطى لحدث الخطاب وظيفة مزدوجة، فهي بالنسبة للمتكلم تمثل الواقع، وبالنسبة للمستمع تعيد خلق هذا الواقع، وهذا يجعل من اللغة أداة اتصال فيما بين الذات^(٢٣).

ومريد البرغوثي عبر خياله الديناميكي يصوغ تأملات الذات الأنطولوجية في قوالب شعرية تتعاقب فيها الشعرية والميتافيزيقية تعانقاً ينسج انسيابه في زمن إنساني جديد. يصور نزعات فكره ومُعتقده عبر تشكيل شعري تصوره شخصيات ديوانه. إن تعددية الأصوات في الديوان وما تعلنه من المد الشعوري الذي يخلج أفكارهم، وما يجرى في مسارب أفكارهم يشكل زمناً آخر يختلف كلياً عن الزمن المعيش، مستثمراً التراكمات السابقة عبر لحظة متجاوزة يعلن عنها في عتبة الخطاب المقدماتي (منتصف الليل). إن الشاعر يضاعف الجدلية الزمنية، ويثور على الإحساس الهاديء، والرتم المتناغم؛ ليتوق إلى حلم متعمد مرماه الكمال، وبغيته الجمال؛ رغبةً في الوصول إلى الأكمل والأنموذج الأمثل؛ لذا جاء الديوان القصيدة عنده يستدعي بعضه بعضاً موظفاً الرمز واتساق الصورة تقنية له.

والبرغوثي يوظف إمكانات اللغة كافة؛ ليستشعر الرؤية الدلالية في السيرورة الخطابية التي تنجح إلى إثارة المتلقى، وحمله على الرؤيا والتحليق التي تعبر فضاء النص، إلى لغة تبدأ حيث تنتهي القصيدة؛ ليستشف عالماً وفضاءً من التأويلات لا حدود له. حينئذٍ يصبح الرمز - في القصيدة - رمزين؛ أحدهما يمثل الممر الذي يربط بين المعاني والأفكار، ويقع على عاتقه تحقق شعرية الخطاب. والثاني منبعه التأويل والتخطي والاحتمال؛ ليلتقى كلٌّ من

المبدع والمتلقى فى تجلٍ واضحٍ لقصيدة شعرية رمزية تتجاوز الظاهر دون أن ترفضه، وإلى معانٍ تأويلية محتملة تمثل قاسماً مشتركاً بينهما^(٢٤).

وإذا كانت المباشرة وغير المباشرة هى مجال المعرفة، فينبغى التفرقة بين الرمز والعلامة والإشارة فى استعمال الصورة فى التشكيل الشعرى. ف (العلامة) هى الشئ الذى يتخذ مشيراً يدل على وجود شئء سواه يقوم مقامه، أو يحل محله؛ لارتباطهما مثل: (دلالة الدخان على النار)، (السحاب على المطر)، وغالبًا ما يكون ذلك فى العلامات الطبيعية، أو العلامات الصنعية مثل (إشارات المرور). فهى تحيل إلى شئء نفهمه مباشرة. أما الرمز، فلا يحل محل شئء، ولا يكتفى بدلالة الطرفين (طرف العلاقة الدال، وطرف الشئء المدلول فى تفاعلها)، بل يمثل كياناً حاملاً شحنه 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 شيئاً معلوماً أو مجهولاً؛ لأنه يحيل إلى شئء مجهول نسبياً، 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 مسبقاً، 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 تطابقاً فى المستوى الإدراكى بين الشاعر والمتلقى. بينما يرتبط الرمز بالتردد والخلق المتجدد المولد للامتوقع؛ ليخلق بدوره فعلاً شعرياً إنجازياً 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 يوجد الكشف، ويكاد ينكشف^(٢٩).

إنَّ الشاعر يدفع بالمتلقى من خلال الرمز إلى البحث؛ ليمنحه محاولة الاكتشاف، فالرمز لا يعرف الحدود، جموح عن الثبات، تأنر عن التوقع والسكون، وبالتالي فإن المتلقى يقوم بعملية تفكيكية تتطلب البحث والكشف؛ ليمنح النص الأدبي -عامة- تجددًا مع كل قراءة جديدة. أما في مجال العلامة أو الإشارة فهناك تطابق بين الشاعر والمتلقى، باعتبار أن مدلوليهما معروفان، بهما يصبح الفعل الشعري فعلًا أخرس. إنهما يمنعان المتلقى من الحركة، ويحددان المجال الدلالي الذي لا يمكنه الخروج منه، وهنا تصبح قراءته فعلًا يهيهء النص المقروء إلى تقبل نهاية محتومة^(٣٠).

إن الرمز الأدبي تركيبٌ لفظي يستلزم مستويين؛ مستوى الصورة الحسية التي تؤخذ قالبًا للرمز. ومستوى الحالات المعنوية التي نرمرز إليها بهذه الصورة الحسية، والمعول في تكوين الرمز وجود علاقة تربط بين هذين المستويين. لكن هذه العلاقة لا تعتمد على وجه الشبه الحسي بين الرمز والمرموز، فالمرموز ليس شيئًا حسيًا، وإنما هو حالة تجريدية، إن العلاقة بينهما مرجعها الشعور، ومن ثم هي علاقة حدسية وليست تقريرية واضحة. ثم هي 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 في كيفية توظيفها، وإنتاج دلالات تضيء على التجربة الشعرية حياة جديدة في ظل سياق خاص بها، فالتجربة الشعرية هي التي تستدعي الرمز؛ لكي تجد فيه التفرغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية،...، وهي التي تضيء على اللفظة طابعًا رمزيًا^(٣٣).

المحور الأول: فاعلية الصورة الرمزية ودينامية النص

تمثل الصورة الرمزية عند البرغوثى تقنية رئيسة يعتمد عليها، فهى تبعد الأسلوب عن التقريرية ونقله من مجال المباشرة إلى غير المباشرة؛ ليبتركز لنفسه ملامح 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 تماسكاً نصياً 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 انتباهه فى هذه الليلة، فهى خلقٌ مجنحٌ من خيال، ناتجٌ عن إعمال ذهن، دلالاته إيحائية مستترة تشف-غالباً- عن أجواء نفسية غريبة لا سبيل إلى التعبير عنها باللغة وحدها؛ لذا كان سبيل الرمز مكوّناً فاعلاً ورئيساً فيها شريطة مجاورتها لقربنتها 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، وقيمه تظهر فى نسقه، وهذا المقطع دالٌّ على ذلك:

ها أنت تضحكُ كما ضحكْتِ أوَّلَ مرَّةٍ/ (قبل سُكوتِ الأجراسِ، وذبولِ التراتيلِ)^(٣٥)

مِن رقصاتِ الظَّفَرِ،/ وأنخابِ التَّهَانِي،/ عندما انتصرتِ الإمبراطوريَّة

على سائقِ البِغَالِ/ المسلَّحِ بعكازٍ من البَلُوطِ!

ها أنت تضحكُ/ عندما أفصحَ العَصْرُ/ عن تعديلاتٍ مُدهِشَةٍ/ فى شرفه

حيث السيِّفُ فى يدِ واحدٍ فقط/ مِنَ المُتبارِزينِ!!

للجسمِ رُقُصَتُهُ، ولو بينَ الحبالِ/ للروحِ شهوتُها ولو فوقَ الصَّليبِ!

الحربُ تُوعَلُ فى فُكاهَتِها/ إذا قَصَفوا القَرَّاشَةَ بالقَدَيْفَةِ

ثُمَّ تَمَعِنُ فِي التَّوَعُّلِ فِي فُكَاهَتِهَا / إِذَا مَا لَاحَظُوا أَنَّ الْفَرَّاشَةَ لَمْ تَمُتْ
وَعَدَّتْ ، بِكَامِلِ ضَعْفِهَا أَهْلَى / وَأَعْلَى مِنْ يَقِينِ الْعَسْكَرِيِّ / وَمِنْ عُلُومِ الْحَرْبِ!
نِصْفُ النَّصْرِ أَنَّ فَرَّاشَةَ عَزْلَاءَ ، / إِلَّا مِنْ جُمُوحِ جَنَاحِهَا وَجَمَالِهَا
دَخَلَتْ مَعَ الْمَوْتِ الْمُؤَكَّدِ / فِي سِجَالٍ! / سَتَمُوتُ،
تَعْرِفُ أَنَّهَا سَتَمُوتُ مِنْ أَوْصَافِ قَاتِلِهَا، / وَمِنْ أَوْصَافِهَا،
لِكِنَّهَا/ سَتُطَلُّ مِنْ شُبَّانِكِ يَأْسِ قَادِمٍ / وَتَرَفُّ فِي عُرْفِ الْخِيَالِ:
لِلرُّوحِ شَهْوَتُهَا وَلَوْ فَوْقَ الصَّلِيبِ! / لِلجِسْمِ رَفِصَتُهُ، وَلَوْ بَيْنَ الْحِبَالِ.

لعلَّ أول ملامح الرمز- في هذا المقطع- هو ثنائية الدلالة، ف (الفراشة، وسائق البغال، وعكاز البلوط) رمز للضآلة والضعف من جهة، ورمز لانعكاس قوة وشراسة الطرف الآخر من جهة أخرى، فهي ترمز لعدم توازن القوى، وهو قوام التجربة، ومن أجله خلق هذا العمل أجمع. وقد بدأ الشاعر المقطع بالتجسيد العيني، المنبثق من الخبرة الحياتية ذات المشكلة المحددة، إلى الخبرة المعممة، الخاصة بالإنسانية جمعاء. فالضحك الذي بُدئ به المقطع دالٌّ على السخرية من الوضع الراهن، كيف يواجه القوى الأعزل، ويشرب النخب على هزيمته، ويرقص على ضعفه رقصات الظفر؟ لذا أثر استخدام (الإمبراطورية) بكل ما تحمل من قوى عظمى أمام (سائق البغال)، وزاد الضحك الممزوج بالسخرية اللاذعة بوصفه ب (المسلح بعكازٍ من البلوط)؛ هذا الوصف الذي يعمق الدلالة غير الملائمة بل المتنافرة، ويحولها إلى تشكيل أسلوبى ينعكس في تمركز الرمز داخل بؤرة النص، أو منتهه، ضمن رؤية كلية تحاول الهروب من سطوة اللغة، وهيمنة الشكل الشعري التقليدي، 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 التعجب والدهشة، فما هو السيف في يد متبارزٍ، أما الآخر فقد دخل في الموت المؤكد، فهو علم- يقيناً-

أنه سيموت من حاله وحال مبارزه، والذى أثار التعجب سببين؛ الأول ادعاء شرف الحرب، وتوازن القوى. والثانى كون الفراشة أو الأعرل 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، "لِلرَّوْحِ شَهْوَتُهَا وَلَوْ فَوْقَ الصَّلِيبِ! / لِلجِسْمِ رَقِصَتُهُ، وَلَوْ بَيْنَ الْحِبَالِ". 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 للأعرل 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 بجهل طريقها:

أَيُّهَا الْأَعْدَاءُ صَارَ الْإِنْتِصَارُ / عَادَةً يَوْمِيَّةً كَالْخُبْرِ فِي أَفْرَانِكُمْ^(٣٦)

فَلِمَاذَا هَذِهِ الْهَسْتِيرِيَا؟ / وَلِمَاذَا لَا نَرَاكُمْ رَاقِصِينَ

كَمْ مِنَ النَّصْرِ سَيَكْفِيكُمْ لِكَيْ تَنْتَصِرُوا؟

أَيُّهَا الْأَعْدَاءُ، شَيْءٌ مَا "يُثِيرُ الشُّكَّ فِيكُمْ،

مَا الَّذِي يَجْعَلُكُمْ فِي دُرُوءِ النَّصْرِ عَلَيْنَا خَائِفِينَ"

ويلح مريد البرغوثى على العودة لتلك (الدار) بعد حالة من الدوامه والاضطراب التى تَمَلَّكَته، فلا يجد ملجأ إلا العوده، تلك الدار الثابته الأركان، العامرة بالخير، التى تحتض الأسرة، فيغلفها الدفاء، هذه الدار كانت موجوده قبل وصول الخوذ والجرافات، قبل انفلات الزمن، وخروج الأشياء عن مظانها، والأحداث عن مساراتها:

أَلْوُدُّ فَوْرًا بِتِلْكَ الدَّارِ، حَيْثُ الْقُبَّةُ الْمُسَيَّرَةُ/ وَالْعُقُودُ الرَّحِيمَةُ^(٣٧)

حَيْثُ الْأَلْحَقَةُ السَّمِيكَةُ

وَصُورَ الْأَجْدَادِ (الْمَتَاكِلَةُ الْحَوَافِّ، رُغْمَ صَلَابَةِ شَوَارِبِهِمْ)

ثابته عَلَى الْجُدْرَانِ كَأَنَّهَا شَيَّدَتْ مَعَهَا / وَجَدِي، وَاهِمًا أَنَّ الدُّنْيَا بَخِيرٌ
يُعْبَىءُ غَيْلُونَهُ الرِّيفِي / لِأَخْرِ مَرَّةٍ، / قَبْلَ وُصُولِ الخُودِ / وَالْجِرَافَاتِ!

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

فِي أَسْنَانِ الْجِرَافَةِ / تَعْلُقُ عِبَاءَةَ جَدِّي (٣٨)

تَتَرَجَّعُ الْجِرَافَةُ أَمْتَارًا / تَقْذِفُ حُمُولَتَهَا مِنْ الْأَنْقَاضِ /

وَتَعُودُ لِتَمَلَأَ مَلْعَقَتَهَا الْهَائِلَةَ / بِمَا لَا يُشْبِعُهَا

عِشْرِينَ مَرَّةً / تَرُوحُ الْجِرَافَةُ وَتَجِيءُ / وَعِبَاءَةُ جَدِّي عَالِقَةٌ بِهَا!

بَعْدَ انْحِسَارِ الْعُبَارِ / عَنِ الْبَيْتِ الَّذِي كَانَ هُنَا

مُحَدِّقًا فِي الْفَرَاغِ "الجدید" / رَأَيْتُهُ مُرْتَدِيًا عِبَاءَتَهُ! / رَأَيْتُهُ مُرْتَدِيًا نَفْسَ الْعِبَاءَةِ!

لَيْسَ مِثْلَهَا، / بَلْ ذَاتَهَا! / عَانَقْتَنِي وَظَلَّ صَامِتًا، مُحَدِّقًا،

كَأَنَّ نَظْرَتَهُ / تَأْمُرُ الْأَنْقَاضَ أَنْ تَعُودَ بَيْتًا عَامِرًا!

تُعِيدُ السَّائِرَ إِلَى زَجَاجِ الشَّبَابِيكِ / وَجَدْتِي إِلَى كُرْسِيِّهَا / وَأَدْوِيَتِهَا الْمُلَوَّنَةَ

تُعِيدُ الْمِلاعَاتِ إِلَى الْأَسِيرَةِ / وَالْأَضْوَاءَ إِلَى السُّفُوفِ / وَالصُّورَ إِلَى الْجُدْرَانِ

كَأَنَّ نَظْرَتَهُ تُعِيدُ الْمَقَابِضَ إِلَى الْأَبْوَابِ / وَالشُّرُفَاتِ إِلَى النُّجُومِ

كَأَنَّهَا تَحْمِلُنَا ثَانِيَةً لِنَكْمَلَ الْعِشَاءَ
كَأَنَّ الْكُونَ لَمْ يَخْرَبْ! / كَأَنَّ لِلسَّمَاءِ عَيْنَيْنِ وَأُذُنَيْنِ
وَاصِلَ التَّحْدِيقِ فِي الْفَرَاغِ

هنا يفتح عقل اللغة التخيلي، 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 نسيجاً للعزة والكرامة، ورمز المقاومة والنضال، فقد اكتست ثوب المقاومة والإرادة الصارمة فى تغيير الواقع، وتشعير الهدف المنشود. بل خرجت من كونها عباءة إلى ذاكرة زمانية تستحضر الأجداد؛ لتظهر من القداسة ما يجعلها تتداخل مع الذات، وتمتزج مع الروح امتزاجاً أسطورياً مشبعاً بدلالات الملحمة، يعيها العدو قبل الصديق. لكن الآلة الاستعمارية التى لا تشبع قد خلّفت الفراغ الجديد، هذا الفراغ مازال مرتدياً نفس العباء، رغم تغيير مقابض أبوابه، والمحو الفعلى لسكانه، إلا أن الشاعر مازال حالماً 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 أدواته الرئيسية (التخييل)؛ لذا نلاحظ استخدام الشاعر لحرف التشبيه (كأن) التى تدعم الحلم العالق فى السماء، وترجمه إلى واقع الفضاء؛ حيث الكون لم يخرب، ولم تطمس معالمه.

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

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

مَاذَا سَنَفْعَلُ بَعْدَ ذِهَابِ الْجُنُودِ؟^(٣٩)

مَاذَا سَيَفْعَلُ بَعْدَ ذِهَابِ الْجُنُودِ؟

وهنا يستثمر الشاعر يد الجدّ المكورة، واستعراض تاريخها المناضل، والتنتقل 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 الملائك، حيث ترف الفأس هيناً خفيفاً، وتفلق جذع الشجرة/ القُرْمِيَّة بضرية واحدة، هى ذاتها مفتوحة للنفو 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 ممكناً، بل محو كل البراهين التى تثبت أنك تملك يداً من ذى قبل:

كَانَ يُكْوَرُ كَفَّهُ بِبِطْءٍ / يُعِيدُ عَزِيمَةَ الْمَلَائِكِ إِلَى قَبْضَةِ يَدِهِ الْيَمْنَى،^(٤٠)

إِنَّهَا يَدُهُ دَاتُهَا، / يَدُهُ الْبُرُونِيَّةُ الْخَشِنَةُ/ يَدُهُ الَّتِي رَتَّبَتِ الرَّيَّ كَالرِّيَاضِيَّاتِ

يَدُهُ الَّتِي تَفْلِقُ الْقُرْمِيَّةَ بِضْرِيَّةٍ وَاحِدَةٍ/ يَدُهُ الْمَفْتُوحَةُ لِلصَّفْحِ

يَدُهُ الْمَعْلُوقَةُ عَلَى قِطْعِ الْحَلْوَى لِلْأَحْفَادِ، / يَدُهُ الْمَبْتُورَةُ/ مِنْذُ سِنِينَ!

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

البَشْرِيَّةُ تَقَدَّمَتْ أَيْهَا الْعَجُوزُ! / عَادَ عَصْرُ الْمُعْجَزَاتِ: (٤١)

الآن صارَ مُمَكِّناً مَحُو كُلِّ الْبَرَاهِينِ!

الآن صارَ مُمَكِّناً إِتِّبَاتُ أَنْ مَا وَقَعَ لَمْ يَقَعْ!

الآن صارَ مُمَكِّناً إِتِّبَاتُ أَنْ الْمَوْتَ هَوَايَةُ الْقَتْلَى!

الآن صارَ مُمَكِّناً أَنْ يَبْدَأَ الْمُؤَلُّودُ عُمُرَهُ

مِنْ جِهَةِ الْكُهُولَةِ!

إنَّ عدم التوازن يمثل تجريدًا للإنسان من إنسانيته، وتباعًا لهذا يكاد أن يكون ظاهر الإنسان منفصلاً عن باطنه، ينشد الخلاص من التشرد والضياع، فقد أصبح الحضور على أرض الواقع مع معاناة المواجهة متساوياً 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 معلماً للذوبان، ومرشدًا للضلال، ومنبعًا للفساد. هذه المعالم المنوطة بالإصلاح والإرشاد تَمَلَّكَهَا الانهيار، وصارت الحقيقة كالكبريت المبلول، والمنازة كهشاشة الطباشير، وأصيب النخل بالصرع، وكأنى بالشاعر الذى يقول:

بالمح نُصَلِّحُ مَا نَخْشَى تَغْيِيرَهُ ... فكيف بالمح إن حَلَّتْ بِهِ الْغَيْرُ (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، والثاني: التجربة الموضوعية العامة، وهو توق الإنسان إلى التحرر، والحياة والعيش في سلام. وتوظيفه للأسطورة إنما هو توظيفٌ ينم عن مغزى دلالي يعمد إليه الشاعر لأغراض متعددة؛ منها الأبعاد الدلالية والجمالية التي تبنى المعنى من جهة، وتستثمر حواس المتلقى من جهة أخرى. ومن ثمة فرضت قيمة توظيف الأسطورة على الشعر العربي المعاصر بصفة عامة، والنص البرغوثي بصفة خاصة. والشاعر قد وظف الأسطورة توظيفاً إيحائياً سياقياً يتفاعل مع التجربة الشعرية؛ لأنه يتجاوز مستوى ذكر الأسطورة إلى مستوى الإلهام^(٤٤). ويخاطب الشاعر الإنسان العربي بصفة خاصة في أنحاء الأرض:

أَنْتَ الَّذِي وُلِدْتَكَ أُمُّكَ فِي مَنْزِلِ الشَّرْقِ / تُحِيطُ بِكَ الْأَشْعَارُ وَالشَّرَائِعُ،^(٤٥).

سَتَنْظُلُ تَرَى وَجُوهًا / حَفَرْتَهَا أَفْئِدَمُ الْأَزَامِيلِ / وَشَابَتْ تَحْتَ نَظَرَاتِهَا لَحَى الْقُرُونِ
تُعَادِرُ أَلْوَاحَهَا الطَّيْنِيَّةَ المَصْفُوفَةَ / فِي زُفُوفِ بَابِلِ / الْخَارِجَةَ مِنْ ذَاكِرَةِ نَهْرَيْنِ
(لَا تَدُومُ زُرْقَتُهُمَا طَوِيلًا)

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

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

أَنْتَ الَّذِى وَلَدْتِكَ أُمُّكَ فِي مَنْزِلِ الشَّرْقِ/ تُحِيطُ بِكَ الْمُعْجَزَاتُ وَالسَّيْرُ^(٤٧).
وَسُفُوحُ تَعْمُرُهَا النَّيَّاتُ وَالنَّدَى

وريشُ الحُبَارَى، وَسَمَاءٌ تَبْرُقُ عَلَى نُحَاسِهَا شَهْوَةُ الصَّفَرِ
سَتَنْظُلُ تَرَى عَلَى الرَّمْلِ/ أَقْدَامَ الْأَنْبِيَاءِ الْحَفَاةِ
تُطَارِدُ شَيَاطِينَ زَمَانِكَ، بِشَعْرِهِمِ الْمَصْبُوعِ،
وَأَحْذِيَّتِهِمِ الْإِيطَالِيَّةِ،/ يَدْعُونَ النَّبُوَّةَ/ فِي مَلَاعِبِ الْجَوْلِفِ

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 حقلاً تحتوى على مائتين واثنين 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) يضيف على الإنسانى العربى الآثار البارزة التى تخلفها تلك الشرائع، وتعكس رؤية الشاعر فى حتمية الانتماء والأصالة والعراقة وتضمنين قصيدته تلك الوحدة الجذرية التى تهب الحياة معناها، وتعطيها قيمتها؛ لتُفسر للمقبل الفكر الإنسانى العربى الموحد فى فترة معينة من جهة، وتعمق إدراكنا لفهم المجتمع المعاصر من جهة أخرى.

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

غرست فيهم منذ قديم الأزل، هذه القيم ستظل تطارد شياطين الإنس الموسومين بالتكلف في أفعالهم وزبيهم، وادعاءاتهم الفضائل والخصال الحميدة. هؤلاء المتكلفون محت كئبان 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 فراراً من الشر الممزوج بالوعود الزئبقية، لكن لن تُترك وحدك، ستظل تُطارد، 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 والمبادئ.

ثم يكرر المقطع الذى ينبه على أن الأسطورة جزءٌ من التاريخ بل هى مصدرٌ من مصادره كما يقول وديع بشور^(٥٠). والعلاقة بينهما ثنائيةٌ وكأنهما وجهان لعملة واحدة^(٥١). فهى نسقٌ من أنساق التواصل الاجتماعى، إنها رسالةٌ ذات صيغة دلالية^(٥٢). وهنا يكمن التوظيف باعتبارها نتاجاً معرفياً جمعياً، 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 توجَّهًا ببيير برينال" بقوله: "إنها قصةٌ أقل ما قيل عنها مقدسة"^(٥٣).

أَنْتِ الَّذِي وَلَدْتِكِ أُمَّكَ فِي مَنْزِلِ الشَّرْقِ؛ حَيْثُ فَرَكْتَ الشَّمْسُ رُمُوشَ صَبْحِهَا
الأوَّل^(٥٤)

وَرَفَعَ الْخِيَالُ صَخْرَتَهُ إِلَى أَعْلَى الْجَبَلِ / فَتَدَحْرَجَتْ كُتُبًا وَمُوسِيقَى
وَأَسْئَلُهُ تُلْفَى بِأَجْسَادِهَا، كَالسَّوَاقِي / فِي غُمُوضِ الْبَحْرِ،

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

الفلك، وعلم الموسيقى. خاض فى عجائب الكون وغرائبيتها، طرح العديد من التساؤلات كانت الإجابة عليها نتائجاً عظيماً من الثروة المعرفية.

أَنْتِ الَّذِي وَلَدْتِكِ أُمَّكَ فِي مَنْزِلِ الشَّرْقِ / حَيْثُ ابْتَدَأَ كُلُّ شَيْءٍ (٥٥)

سترى انحناءَ الثيابِ المطرزةِ / على شواهدِ النِّهايَاتِ،

وَالَّذِينَ تُحِبُّهُمْ، / سَتَرَاهُمْ مُتَقَابِلِينَ مَعَ مَوْتِهِمْ

كَتَقَابِلِ الْأَزْرَارِ وَالْعُرَى / عَلَى صَدْرِ الْقَمِيصِ!

إن الفارق كبيرٌ بين البدء حيث الحضارة والجبال الراسية، والمبادئ 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 العرى، وتقابل الأزرار والعرى على العرى. لكن ما الذى عليك أن تفعله يا من ولدتك أمك فى منزل الشرق؟ تحاول أن تُغالب عضلات العالم لكن بجيش من المجاز مملوء ببلاغة الخذف، يصول فيه الهواء ويدور!

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

وَحَدِّكَ الْآنَ وَلَا وَجْهَ سِوَاكَ! / أَنْتِ مَنْ عَلَّقْتَ نَجْمًا ضَاكِحَ الضَّوِّ هُنَا (٥٧)

وَنُجُومًا عَابِسَاتٍ / كَجُنُودِ الْمَخْفِرِ الْعَالِيِ هُنَاكَ

أَنْتِ كَأْسِيٍّ وَأَنْتِشَائِيٍّ / فَلِمَاذَا تَمْنَعُ الْخَمْرَةَ عَنْ رُوحِي

وَسُكْرِي فِيكَ، لَا عَنَّا، وَمَطْلُوبِي رِضَاكَ!

أَنْتِ إِنْ لَمْ تَسْتَمْعِ لِي / امْحَى فِي الْأَرْضِ ظِلِّي، / فَلِمَنْ سَوْفَ أُصَلِّي،

وَلِمَنْ يَلْجَأُ مِثْلِي / حِينَ تُفَصِّينِي يَدَاكَ؟ / لَمْ أَعُدْ أَمْلُكَ اسْمًا

كَيِ أَنْادِي أَوْ أُسَمِّي

مَلَنْتُ كَأَسِي سُمًّا / صِرْتُ فِي قَبْرِي رَسْمًا، وَتَعَوَّدْتُ الْهَلَاكَ

يستند الشاعر في هذه الأسطر إلى الحوار الباطني مع الذات العليا، معززاً ذلك الحوار بالإيقاع الموسيقي والروح الشعرية التي تضخ بالإيمان وتصنع الإرادة والقوة في طلب الأمل والحيلة ممن له الحول والقوة. وقد اعتمد الشاعر على قصر الطلب على الله تعالى متوجّحاً ذلك بلغة الخطاب: (وحداك/ أنت، علققت/ أنت/ تمنع/ فيك/ عنك/ رضاك/ أنت/ تستمع/ يداك). شاغلاً النفس بالحب بل ذوبان النفس فيه حتى جعل رضاه سبحانه شراباً تذوقه، وصار اسمه عبداً له، فأصبح بلا مسمى إلا بإياه.

المحور الثالث: توظيف الشخصيات ودلالاتها في التشكيل الشعري

تتخذ الصورة الشعرية - في القصيدة الديوان - من الشخصية وسيطاً رمزياً، تجعلها قناعاً؛ لتعمق التجربة، وتُجلى صوغها. وفي التشكيل بوساطة الشخصية يهدف الشاعر إلى نقل وجدانه ومشاعره إلى المتلقى عن طريق الحكاية. وتأتي الشخصيات التي وظفها الشاعر في سياق تعبيريّ قادر على التأثير في ذهن المتلقى، وتمكين المقاصد في نفسه. وهو يعمد - من خلالها - إلى حشد اللغة في صورٍ متنوّعة التركيب، موحية الدلالات، تعتمد إلى الخيال حيناً، وتسابير الواقع حيناً آخر؛ لتخلق صورة انزياحية تقوم على الحركة والحيوية. وفي ظل سياق النص يوظف الشاعر قناع الخيش؛ لطمس الحقائق لا سيما إذا قرنت بشخصية مثل "جاليليو جاليلي" الألماني.

الآن لَنْ تَرَى قَدَمَ الْفَيْلِسُوفِ / التي تَرَكُلُ^(٥٨)

الآن لَنْ تَرَى الْإِبْهَامَ الَّذِي يَنْتَصِبُ / أَنْتَ مَرْكَزُ الْكَوْنِ!

في ظل هذه الظروف يحتم عليك أيها الإنسان أن تلبس قناع الخيش، مثلما لبسه "جاليليو جاليلي"، الذي وضع على نظريته ذلك القناع لكي ينعم بالعيش. لا بد إذن ألا تعلن عن وجهك، ألا تعلن عن الاستضاءة التي تنير دروب الكون، لا بد أن تظل مقنناً في كل دروبك، حتى إن تحقق المستحيل

وشممت الهواء العظيم باسترداد مكانك. يستثمر الشاعر الشخصيات فى ديوانه وتوظيفها توظيفاً رمزياً؛ 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.

تَذَكَّرُ جَالِيلِيُو جَالِيلِيُو / ضَعَّ عَلَى وَجْهِ الْكُرَّةِ الْأَرْضِيَّةِ / كَيْسَ الْخَيْشِ (٥٩)

وَلَا تُغْلَنُ عَنْ وَجْهِكَ أَبَدًا / لَا تُغْلَنُ عَنْ وَجْهِكَ أَبَدًا

حَتَّى بَعْدَ أَنْ تَسْتَرِدَّ الْهَوَاءَ الْعَظِيمَ / اذْهَبْ مُقَنَّعًا بِالْخَيْشِ! كَمَا أَنْتَ الْآنَ!

استثمر الشاعر شخصية "جاليليو جَالِيلِيُو" ذلك العالم الرياضى الفلكى الذى أرغم 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" 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 أن استعارة هذا البيت كان فى ديوانه: (ليلة مجنونة) (٦٠). ويظهر من هذا أن مريد البرغوثى يُفَعِّلُ فى إنتاجه الشعرى رمزية الشخصيات:

إلى أبى تَمَّام:

كَأَنَّ بِهِ ضِغْنًا عَلَى كُلِّ جَانِبٍ مِنْ الْأَرْضِ أَوْ شَوْقًا إِلَى كُلِّ جَانِبٍ!

حَوْلَكَ يَدُورُ الصَّقْرُ فِي أَعَالِيهِ/ وَفَيْلسُوفُ الشَّمَالِ/ يَمْنَحُكَ الْمَنْزِلَةَ الْأَعْلَى (٦١)

والمعنى: من حبه للسير فى البلاد ينتقل فى أطراف الأرض وأفاقها، ويضرب فى أعراض البسيطة وأعماقها، كأن به ضغناً على كل مكان، حتى

يفارقه، أو شوقاً إلى كل مكان لم يمض بعدُ إليه، حتى يبُلِّغَهُ^(٦٢). وهنا يستعير الشاعر شخصية "حبيب بن أوس الطائي" الذي 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، لا يجب صفة الغدر والخداع، غيور على عائلته، قادر على منازلة فرائس أكبر منه حجماً، ولا يترك مهامه لغيره. تلك هي شخصية أبي تمام الممثلة في القوى العظمى التي أرغمت غيرها على الدوران حولها. ويدعم هذا التأويل تلك الحركة (اللولبية، أو المخروطية) للصقر الذي ابتدعها (William Butler Yeats) وليم بتلر بيتس) في قصيدته: (The Second Coming الظهور الثاني)، هذه الحركة الدورانية تأخذ في التباعد التدريجي عن (المركز/ صانع القرار)، حيث يفقد الأخير السيطرة عليها، ويتنازل الأول عن صفاته. صورة الصقر في علاقته بمن يلتف حوله هي جزء من هذه الحركة الكونية؛ حيث أخذ المركز في الانفراط، لم يستطع صانعو القرارات الإمساك بزمام الأمور، انفلت المد الدموي ليملاً 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 البرغوثي" بالشاعر الإيرلندي "وليم بتلر بيتس" في نقده للواقع المعيش، فالتنظير الفلسفي معزولٌ عن الواقع المعيش، ومن ينشدون الفلسفة الآن يتشدقون بحقوق الإنسان؛ لذا فإن الصقر يدور حول صاحبه لكن لا يستجيب الأول للثاني، بل صُمَّتْ آذانه وأخذت حركته في الانفلات. تلك السخرية اللاذعة يصورها الشاعر ويزيد في فعلها الإنجازي بأن "فيلسوف

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

الْكَلْبُ الْمُدْرَبُ فِي هَارْفَارِدِ / يَهْشُ الْكَوْنُ! (٦٤)
"حَيْثُ الصَّقْرُ لَا يَسْمَعُ صَاحِبَهُ / وَالْمَرْكَزُ يَنْفَرُطُ"

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

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

دِيزِنِي لَانْد/ تَفْتَتِحُ أَحَدَتْ فُرُوعَهَا فِي زَنْزَانَتِكَ! (٦٥)

كُلُّ الْأَلْعَابِ مُتَاحَةٌ لَكَ بِالْمَجَانِ!

كُنْ هَرَمًا / كُنْ قِطْعَةً / كُنْ سُلْمًا / كُنْ إِنَاءً / كُنْ هَبَاءً

كُنْ أُنَيْقًا بِرِبْطَةِ عُنُقٍ مِنْ سِلَاسِلٍ لَا تَصْدَأُ / وَكُنْ مَا تَشَاءُ / أَنْتَ مَرْكَزُ الْكَوْنِ!

تَذَكَّرْ أبا الطَّيِّبِ الْمُتَنَبِّى

أَعْيَا زَوَالِكَ عَنْ مَحَلِّ نِلْتَهُ ... لَا تَخْرُجُ الْأَقْمَارُ مِنْ هَالَاتِهَا

استعار الشاعر شخصية أبي الطيب المتنبى (أحمد بن الحسين بن الحسن)؛ نظراً لوسمه بالكبرياء، والشجاعة وحب المغامرات، وكان في شعره يعتز بعروبته، ويفخر بنفسه، وأفضل شعره كان في الحكم البليغة، وضرب الأمثال السائرة، ووصف المعارك، ومدح الملوك والأمراء. لكن الفترة التي نشأ فيها وُسمت بالتصدع السياسى، والنضج الحضارى حيث شهدت تفكيك الدولة العباسية، وتأثرها 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 معتزاً بنفسه ضارباً المثل الذى استعاره مريد البرغوثى باعتباره أيقونةً يرمز بها إلى الواقع الضدى. فأبو الطيب يمدح أبا أيوب أحمد بن عمران مشهياً علوه فى مكانته، واستقرار الملك له بالقمر الذى يستحيل أن يخرج عن حالته. هذا التشبيه الضمنى المضمن السخرية بكل معانيها يعكس الوضع الراهن. يوظفه مريد مخبراً المتلقى : أنت مركز الكون، فكما يستحيل أن يخرج القمر عن حالته، يستحيل أحد أن ينزلك من عليائك أو كبريائك. مكانتك هى غير قابلة للتحويل أو الصيرورة. إن هذه السخرية اللاذعة تجعل الشاعر يردف هذه الأسطر بتحديد الزمان (الآن / الليلة)؛ لتؤكد نبرة التهكم التى تغزو النص:

تَذَكَّرْ كَيْفَ يُرَاقُ عَلَى جَوَانِبِكَ الدَّمُ الْآنَ / أَنْتَ مَرْكَزُ الكَوْنِ! (٦٦)

اللَّيْلَةُ نَبْتَهُلُ سَوِيًّا / اللَّيْلَةُ، بِصَمْتٍ، أُشَارِكُكَ صَلَاتَكَ.

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

لَا يَسْلَمُ الشَّرْفُ الرَّفِيعُ مِنَ الأَدَى ... حَتَّى يُرَاقَ عَلَى جَوَانِبِهِ الدَّمُ

يشدح الشاعر متلقيه بأن يصير مهيباً 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 تعقيباً على هذا المثل: لم يزل العُقلاء

يَقْضُونَ بِصِحَّتِهِ، وَيَرَى الْعَارْفُونَ بِالسِّيَاسَةِ الْأَخْذَ بِسُنَّتِهِ، وَبِهِ جَاءَتْ أَوْامِرُ اللَّهِ سُبْحَانَهُ، وَعَلَيْهِ جَرَتْ الْأَحْكَامُ الشَّرْعِيَّةُ وَالسَّنَنُ النَّبَوِيَّةُ، وَبِهِ اسْتَقَامَ لِأَهْلِ الدِّينِ دِينُهُمْ، وَانْتَفَى عَنْهُمْ أَدَى مَنْ يَفْتِنُهُمْ وَيُضَيِّرُهُمْ^(١٩).

لكن المعنى الذى استعمله مريد البرغوثى معكوس، مثل القارىء الذى طمس الحروف. فقد نيل من الشرف مثلما راقت الدماء فارتوى التراب فأزهر جُبْنًا وفِرَارًا، و أثمر سلاسل لا تصدأ استُعْمِلت على الصعيدين لمن رضى، ومن ارتضى؛ لذا خاطب الشاعر المتلقى بالآنية الزمنية المحملة بالتعجيب والتهمك: (كَيْفَ يُرَاقُ عَلَى جَوَانِبِكَ الدَّمُ الْآنَ/ أَنْتَ مَرْكَزُ الْكَوْنِ!)، ومع تكييفك لوضعك الذى ارتضيته فأنت مركز الكون!

لكن قد يتداخل الشكل الاستعارى مع الشكل الرمزي. بل يتخذ صفة الرمز خاصية له إذا تمثل 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 قديمة. وإن كان هذا هو حال المركب/ الوطن، فما بالناس بحال الراكب/ المواطن. صار لون (الزرقة) عنوانًا ل(شفاه الحوذى). وكأن الإنهاك موزع أطرافه على الجميع؛ السفينة والركب.

العاصِفَةُ تَمُدُّ يَدَهَا الْمُهْدَبَةَ/ تُدِيرُ مِقْبَضَ بَابِ الْكَوْنِ! (٢٠)

تَدْخُلُ عَلَى كَعْرِبٍ مُتَرَدِّدٍ/ ثُمَّ تَخْلَعُ أَقْبَعَتَهَا وَاحِدًا وَاحِدًا:

تَرِمَى الْبَرْقَ فِي الْغَابَاتِ/ وَالْعَتْمَةَ فِي الْمَشَاعِلِ/ وَالْيَأْسَ فِي السُّفُنِ

وَالشَّيْطَانَ فِي حَوَافِرِ الْخَيْلِ/ وَالزُّرْقَةَ فِي شِفَاهِ الْحَوْذَى

وَتَرْمِينِي عَارِيًّا / فِي فَكِّ اللَّيْلَةِ!

يُصَوِّرُ الشَّاعِرُ الْإِنْتِقَالَ الَّذِي سَادَ الْأَفُقُ؛ إِذْ تَتَدَاعَى الْأَشْيَاءُ، وَالْمَرْكَزُ يَنْفَلِتُ لَا يَقْدِرُ أَنْ يَمْسِكَ بِزِمَامِ الْأَجْزَاءِ، فَوْضَى صَرَفَ تَعَمُّ الْعَالَمِ. فَالْأَشْيَاءُ

الثابتة خرجت عن إطارها، وتزعزت أصولها، والطريق هي التي ضلت أقدامها. فلا حقيقة؛ كل أصبح عارياً عن صفاته، وعمت رؤية الكسوف الأشياء!

الرَّيْحُ / تَكَادُ تَخْلَعُ قُرُونِ الوَعْلِ! (٧١)

عَضَلَاتُ المَوْجِ / تَكَادُ تُزِيحُ قَوْسَ اليَابِسَةِ!

البَحْرُ جِيَادٌ مِنَ الفَوْسْفُورِ / تَضْرِبُهَا سِيَاظٌ لَا تُرَى

فَتَعْلِكُ الرِّدَادُ/ وَالْآفَاقُ/ وَالنَّجْمُ

وَتَعْلُقُ بِحَوَافِرِهَا الطَّائِرَةَ/ رَائِحَةُ الكِبْرِيتِ!

إنَّ المعيار الذى يقاس به فريدة العمل الأدبى يكمن فى المسافة وكسر نمط التوقع،، فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار القارىء وبين ما يظنه - سلفاً- أنه موجود ازدادت أهميته، ودلت على نبوغ الشاعر وتمييزه. يصور مرید البرغوثى حالة العصف التى شملت الكون بأسره؛ إذ الريح تكاد تخلع جزءاً 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 مضطرباً بل صار سائلاً؛ لأن ميناءه لم يعد متكئاً، فهو قيشانى سهل الكسر. كل شىء فقد خاصيته حتى الزيد لم يعد رغوّة. صار الرمل سراباً، 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.

كُرْسِيَانُ... يَفْرَانُ أَمَامَ الرِّيحِ، / يَتَرَكَضَانِ عَلَى الرَّمْلِ

كَأَنَّهُمَا أَعْرَجَانِ فِي سِبَاقٍ (٧٢)

عَتَاةُ المَرْوُضِينَ لَنْ يُعْلِفُوا فَكَّ هَذِهِ اللَّيْلَةَ!/ وَلَنْ يُعِيدُوا المَوْجَ الفَالِتِ

إلى أَفْقَالِ الحُرَّاسِ!

فى ظل هذا الانفلات يكون المرتكز الحنين إلى الأسرة، رامزاً لذلك بـ (الدار)، وهى (دار رعد) كما ذكرها فى (رأيت رام الله):
 هل دار رعدٍ لا تُريدُ قصتى عن دار رعدٍ؟^(٧٣)
 هل نحن فى الوداع واللقاء نحن؟
 هل أنت أنتِ ؟ هل أنا أنا؟

إن المكان بالنسبة للشاعر لا يستقل عن الزمن بل هو مقرون ومتلبس به: " دار رعد ليس مكاناً. هى أيضاً زمن"^(٧٤). قصة العودة التى ينشدها الشاعر بعد سنوات النفى الطويلة، لكن فى هذه الحالة عليه أن يحب حبيباً مجهولاً، نائياً، عسيراً، محاطاً بالأسوار. فى هذه المدينة يلتقى البرغوثى بحاله مشرداً يرمى نفسه فى أشكال جديدة من الغربة: " يكفى أن يواجه المرء تجربة الاقتلاع الأولى حتى يصبح مقتلعاً من هنا إلى الأبدية"^(٧٥). فى هذه الأبيات يستحضر الشاعر المنفى لا العودة: " لكننى أعرف أن الغريب لا يعود أبداً إلى حالته الأولى. حتى لو عاد. خَلَصَ. يصاب المرء بالغربة كما يصاب بالربو. ولا علاج للثنتين. والشاعر أسوأ حالاً؛ لأن الشعر بحد ذاته غربة"^(٧٦). وكأن الشاعر يكون غريباً بمقدار ما يكون حرّاً"^(٧٧).

أَلْوَدُ فِرَارًا بِتِلْكَ الدَّارِ، حَيْثُ الْفُتَى الْمُسَيَّرَةُ/ وَالْعُقُودُ الرَّجِيمَةُ
 حَيْثُ الْأَحْفَةُ السَّمِيكَةُ^(٧٨)،

وَصُورَ الْأَجْدَادِ(الْمَتَاكِلَةُ الْخَوَافِ، رُغْمَ صَلَابَةِ شَوَارِبِهِمْ)

ثَابِتَةً عَلَى الْجُدْرَانِ كَأَنَّهَا شَيَّدَتْ مَعَهَا

لكن الوطن صار غريباً عن الشاعر بل صار يحرسه جنود خوفاً منه عليه: "كرسيان قديمان. طاولة مستطيلة. مرآة زاويتها اليسرى مكسورة. جرائد باللغة العبرية. مطبخ صغير، وموقد كهربائى مختصر لإعداد الشاي والقهوة. غرفة حراسة عادية. الحارس فيها يحرس وَطَنَنَا... ممّا!^(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 في "رأيت رام الله":

"السمة،/ 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 ممسكاً 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 المؤلف إلى غير المؤلف 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 المؤلف، 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 يتشابهان 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 اللانزمن، ومكانية اللامكان، هنا فقط تعجز الحروف عن التعبير عن مكنون النفس تاركَةً مهمتها إلى الصورة الفنية بكل تجلياتها لاسيما

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

جَسَدِي يَبْحَثُ عَنِّي، وَأَنَا أَبْحَثُ عَنْهُ/ فِي عَاصِفَةِ الْعَالَمِ، (٨٢)
هَذَا الْعَالَمِ،/حَيْثُ يُصَابُ النَّخْلُ بِالصَّرَعِ/ وَتَتَكَسَّرُ الْمَنَارَاتُ كَأَصَابِعِ الطَّبَاشِيرِ،
هَذَا الْعَالَمِ/ حَيْثُ الْحَقِيقَةُ كَبْرِيَتْ مَبْلُولًا!
هَذَا الْعَالَمِ/ حَيْثُ الْكَائِنُ الْإِسْفَنَجُ وَحْدَهُ/ سَيِّدُ الْمَشْهَدِ/ لَا تَهْمُهُ نَظَافَةُ مَا يَغُبُّ
وَلَا مِنْ أَيْنَ يَنَالُ مَا يَنَالُ/ رَاضٍ بِدُهُونِ الْمَوَائِدِ/ وَغُبَارِ الْكَرَاسِيِّ وَالْأَحْذِيَةِ!
نَشِيْطٌ حَيْثَمَا وَضَعْتَهُ الْأَيْدِي،
وَحِينَ يُضَعَطُ نَظِيفًا/ يَمْتَلِيءُ بِوَزْنِ مِنْ هَوَاءٍ.

يستثمر مريد البرغوثى التشبيه الضمنى فى تصوير حالة جوفاء من المبادئ والقيم والمعايير التى تمثلها القوى العظمى حيث تسخر الأشياء عديمة الجدوى، متغيبية 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 نظيفاً يصبح ممثلاً بالهواء، خاوياً 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 تمتلئ 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 بعضاً. فى ظل هذا الجو تجهض الأحلام، وتغوى 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 الصَّوْتُ أَوْ لَا يَقُولُ: (٨٣)

"هَذَا مَا يَحْدُثُ عَادَةً، بَعْضُ السَّفِينِ تَغْرُقُ قَبْلَ الْإِبْحَارِ.

وَبَعْضُ الْبِدَايَاتِ، نِهَائِيَّةٌ!"

يعزف مريد البرغوثي على هذا الوتر في دواوينه، ففي قصيدة: (لا مشكلة لدي)، يقيم الشاعر حوارًا مع الذات العليا متمنيًا وداعيًا أن يجد حياة قبل الموت، وينسج هذا الدعاء في ثوب كلمة ضارعة تبتهل لتخلق الحياة في ظل العصف الذهني الذي ينتابه، وحالة اليأس التي تعتريه. هذه الحالة هي الوجود (المناص: في العناوين والمقدمات) عند الشاعر، فهو يحلم أينما وحيثما كان بالحياة، يظهر ذلك جليًا في ديوان (ليلة مجنونة)، و(منتصف الليل)، هذا الليل الذي يحيطه بالذكريات، ومناجاة الأصوات، هذا السؤال الذي طرحه عام (١٩٩٥م)، ثم أعاد طرحه ثانية عام (٢٠٠٥م)؛ ليوجه رسالة إلى متلقيه عبر طريقة ساخرة أنه لا يعاني من أية مشكلة:

لا مشكلة لدي/ أتلمس أحوالي منذ وُلدتُ إلى اليوم^(٨٤)

وفي يَأْسِي أُنْذِرُ/ أن هناك حياة بعد الموت/

هناك حياة بعد الموت/ ولا مشكلة لدي/

لكني أسأل/ يا الله! / أهنالك حياة قبل الموت؟

لا مشكلة لدي!

يوظف طاقة العزف على الراحة، وتخفيف الضغط النفسي على متلقيه من خلال مقاطع تتخلل (القصيدة/ الديوان)، هذا الرتم الذي ينتهجه يعمد إلى نوع من السخرية المغلفة بالموسيقى الفطرية التي يتطلبها الإنسان، فهو يحافظ في داخله على ذلك العصفور الطيب الذي 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 الذي يباغته بسؤال استنكاري: (ما جدوى هرمونيكاً في الجحيم؟):

عَرَفَ حُنُونٌ، / حَنَانُهُ لَا يُعْزِيكَ / عَلَّمْتُكَ الْأَيَّامَ: (٨٥)
فِي كُلِّ حَرْبٍ طَوِيلَةٍ / يَجْلِسُ جُنْدِيٌّ بِوَجْهِ تَائِهٍ / وَأَنْيَابٍ عَادِيَةٍ، / قُرْبَ حَيْمَتِهِ
يَخْتَصِنُ هَرْمُونِيكَ لَامِعَةَ الصَّوْتِ / صَانَهَا مِنَ الْغُبَارِ وَالنَّزِيفِ /
وَكَعْصِفُورٍ طَيِّبٍ / لَا عِلَاقَةَ لَهُ بِالصَّرَاعِ / يُعْنَى لِنَفْسِهِ أُغْنِيَةَ حُبِّ
لَا تَكْذِبُ

هذا الجندي الذي يجنح إلى القاعدة الاستثنائية بأخذه قسطاً من الراحة؛ يغفو فى أحلامه وغنائيتها، فيسترسل منشداً الراحة العذبة ما يلبث أن تصفحه قوات الغزو، وكأن كل دروب النص تقود إلى المأساة التي يجسدها الشاعر:
يَدْنُو ظِلٌّ ثُمَّ ظِلٌّ، / الْجُنُودُ، وَاحِدًا تَلُو الْآخَرَ / يَنْضَمُّونَ إِلَى غِنَائِهِ، (٨٦)
الْعَازِفُ يَأْخُذُ كَتَيْبَةً كَامِلَةً / إِلَى شُرْفَةِ رُومِيو
وَمِنْ هُنَاكَ، / بِلَا تَفْكِيرٍ، / بِلَا تَرَدُّدٍ، / بِلَا رَحْمَةٍ، / بِلَا شَكِّ،
سَيَسْتَأْنِفُونَ الْقَتْلَ!

لا تُقدِّمُ الصورة نفسها فقط، بل تنتفذ إلى رسم طقوس وأجواء ترسم صورة الهجوم على الأحلام، والقتل المتعمد لهرمونيكاً Harmonica البراءة، حتى يمكن القول إن المدركات على المستوى الذهني استعصت على تجسيد المشهد، فكل محاولة لتوصيفها لا تعدو أن تكون مجرد تشكيل للحظة لا متناهية. وقد فعل الشاعر طاقة اللغة مستثمراً التكرار الذي يشدُّ البناء برباط عضوى محمل بالشحن والإبلاغ؛ حيث إن قائل الأحلام يستخدم عدم التفكير، عدم التردد، عدم الرحمة منهاجاً 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 التي صارت مناراتها كالطباشير، وغضبها كالكبريت المبلول؛ ومع ذلك فهي توجه لها الضربات القاصمة، فإذا

اقتنع المرء بحياة العبيد فيحق له ما يريده العظماء؛ لذا عمد الشاعر إلى أسلوبية الاستفهام: "لِمَاذَا يَكْتُرُ الرَّصَاصُ فِي الْمَلَابِسِ الْمُهْلَهَةِ؟" (٨٧)

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

هَا هِيَ بِالْيَأْسِ ذَاتِهِ / بِالرَّجَاءِ ذَاتِهِ، / حَيَاةٌ حَافِيَةٌ (٨٨)

خَرَجْتَ تَلُومُ الْمَوْتِ!

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

هَذَا الْفَرَاغُ كُلُّهُ... لَكَ / فِيهِ يَرْقُصُ الْكَابُوسُ رَقْصَةَ النَّقْرِ بِالْقَدَمَيْنِ (٩٠)،

مِنْهُ يُظَلُّ عَلَيْكَ إِنْسَانٌ يُشْبِهُكَ / وَلَا يُشْبِهُكَ،

لَا يَضْحَكُ / لَا يَبْكِي / لَا يَشْكُو / لَا يَتَعَذَّبُ / يَمُرُّ فِي فَرَاغِكَ،

جَسَدًا مَالِكًا أَمْرُهُ، جَسَدًا سَيِّدًا / مَنحُوتًا بِالْإِزْمِيلِ الْأَعْلَى.

إن الشاعر يوظف طاقة التشبيه الضمني المعنى بضرورة معاينة الصورة وفقاً للسياق الأسلوبى المتمثل في الإيجاءات، المرتبط بعنصر اللامتوقع، والتضاد الناجم عن الواقع، لخلق الفاعلية والدينامية المنظمة للرؤية الكلية للنص. ومن هنا يتحول الخطاب الأدبي إلى وظيفة تأثيرية إنجازية يستطيع

الشاعر من خلالها دفع التركيب اللغوى المحمل بالدلالات إلى تشكيل أسلوبى يمتلك رؤية مغايرة، وتشابكاً نصياً 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 المسدى: " هو خطاب شفاف يرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه، فهو منفذ بلورى لا يقوم حاجزاً أمام أشعة البصر، يتميز عنه الخطاب الأدبى بكونه ثخناً غير شفاف، يستوقفك قبل أن تعبره أو تخترقه، فهو حاجز بلورى طلى صوراً ونقوشاً وألواناً؛ فحجب أشعة البصر أن تتجاوزه"^(٩١).

فى هذا الفراغ/ الواقع بات المقرئ يطمس حرفاً من الآيات دون أن يدرى، فى هذا العالم بات الإنسان الذى خلقه الله فى أحسن تقويم، يستبدل وضعاً بوضع آخر، يرى الأشياء بمنظور استبدالى حتى إذا اضطره الوضع إلى استبدال (إنّاً) بدلاً من (لقد). إن الشاعر -هنا- يعمد إلى تصوير الخلطة، والذوبان، والتخبط والتهى الذى صار زياً يلبسه الإنسان:

المقرئ لا يطمس حرفاً ممّا يتلّو: ^(٩٢)

إنّا خلقنا الإنسان فى أحسن تقويم

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 عدا كلباً معلقاً برابطة عنق. يشير الشاعر إلى ذلك الوضع المتردى فى سجن (أبو غريب)، وما حدث فيه من وقائع مريعة تدين البشرية جمعاء:

أنتَ مَرَكُزُ الكَوْنِ! / هل نَسِيتَ يا ابنَ آدمَ؟ / أنتَ مَرَكُزُ الكَوْنِ! ^(٩٣)

ارْفَعْ مُؤَخَّرَتَكَ إِلَى الأَعْلَى! / إِنْ رَأَسَكَ إِلَى الأَسْفَلِ!

هنا صار الزى مخالفاً لما اعتاده الإنسان، حتى اللبس أصبح من الخيش، تلك المادة التي تستعمل لتعبئة المواد صارت ملبساً لمركز الكون، هذا الخدش للحياء، وللإنسانية صار وحده لا شريك له. اتخذ الشاعر الخيش وساماً للسخرية، وانعكاساً للأوضاع المعيشة، فقد تمكن اليأس من السفن، والعممة في المشاعل، واقترن الشر بحوافر الخيل، فكل سبل الخير تخلع أفتعتها وتتجرد من صفاتها، فلا غريب إذن أن يتجرد الإنسان من إنسانيته:

الآن ترتدى أحدث أزيائك: قناع الخيش، / قناع الخيش وحده^(٩٤)
وحده لا شريك له

في ظل هذا القناع تذوب الحقائق، وتتقلب المسلمات، فلم يعد للفيلسوف آراء، ولا للعالم نظريات، مثلما لا ينتصب عودك، ولا تتحرك أصابعك، الآن فقد الإنسان سيطرته على جسده، جسده الذي يملكه لم يعد ملكاً له، صار غريباً عنه، يأمره فلا يطيعه، الآن زمن كل المعجزات.

المحور السادس: دلالات اللون وأثرها في تشكيل البنية النصية

يعدُّ اللون عند البرغوثي من الأساليب المنتجة للدلالات حسب المقاصد والأطر السياقية فتتعدد دلالاته وفقاً للسياق الذي يتطلبه، والمعنى الذي يؤديه. وهنا يقع العبء على القارئ لمعرفة قصدية الشاعر، وفهم ما يرمز إليه عن طريق فهم رؤيته للعالم من حوله؛ إذ إن البرغوثي يشرع في الاعتماد على الوظائف الفيزيولوجية والسيكولوجية التي تستند على نظرة المتقبل للون ثم التنظيم الفيزيواوي لمعرفة تأثيره الدلالي. ومن ثم فتوظيف اللون لديه لم يأتي عبثاً، بل هو مصدر التنوع والثراء في هذا العمل الأدبي. بل يزيد على ذلك في كونه معلماً من معالم شخصيته، ومكوناً من مكوناتها، ومن الممكن بلورة ذلك في جملة: (حدثني عن كيفية رؤيتك، أخبرك عن معالم شخصيتك)^(٩٥).

واللون- في الديوان محل الدراسة-جزء من الخبرة الإدراكية الطبيعية للعالم المرئي، لا يقتصر تأثيره على التمييز بين الأشياء فحسب بل يتعدى إلى

العلاقات الترابطية الأكثر تمايزًا وتداعياً فى ظل زمان يحتويه ومكان يشمله. وقد جاءت لفظة اللون فى الديوان ثلاث مرات^(٩٦) معبراً عنها بـ(الأدوية الملونة، الجوع إلى الألوان، زرابى ملونة). وهو ينقسم إلى نوعين؛ اللون الصريح الذى عبر عنه بـ(الأبيض/ البيضاء، الأسود/ الغامق، الأحمر/ الحمرة/ حمراء، الأزرق/ الزرققة). واللون الضمنى (النور، الظلام، الدم، الغروب، الأقول، 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 صورته فينتج عزفاً إيقاعياً على نسج تجربته المعيشة:

الدُّخَانُ يُغْلِقُ المَشْهَدَ! (٩٧)

الأجسادُ تَلَوَّنَتْ بالأحمرِ السَّاخِنِ

رُجَاجُ سَيَّارَةِ الإسْعَافِ، تَلَطَّخَ فَجْأَةً

صَدِيقُكَ لَنْ يَصِلَ أبداً إلى أَىِّ مَكَانٍ/ الأهلُ البَعِيدُونَ،/

الذِينَ لَمْ يَسْمَعُوا بالخَبَرِ بَعْدَ، لَنْ يَطْمَئِنُّوا

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 خرف، 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؛ فكرياً وجسدياً، ويات البعد كائنًا تحتويه المقابر!

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

والمسرة، بين الصمت والصخب، لكن حداد الأم الطويل، وزيتها الأسود قد توج البيت، ومهد ممراته:

فِي أَوْجِ ذَلِكَ / هَا هُوَ ذَيْلُ ثَوْبِهَا الْأَسْوَدِ / يَكَادُ يَمَسُّ وَجْهَكَ النَّائِمِ (٩٨):
حِدَادُ أُمِّكَ الطَّوِيلِ، / صَامِتًا، مُسْتَوْحِشًا، / يَذَرُ مَمَرَاتِ الْبَيْتِ.

في هذا العالم لم يفقد الإنسان اطمئنانه بل فقدت الأرض اطمئنانها، وتمنى الزرع ألا يغرس، وألا يسمع أنشودة من قدس أو ابتهل، فقد نسى القديس الذي يدعى الابتهالات من أين أتى، فلم تجد 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 في السفن، والجو قد عمد إلى إلقاء الظلمة في المشاعل، وارتبط الشر بحوافر الخيل، والكدمات في شفاة فارسها، اضطرب الكون، وتوزع الإنهاك على الأحياء والجمادات، وخرج الكون عن مساره:

الْعَاصِفَةُ تَمُدُّ يَدَهَا الْمُهْدَبَةَ / تُدِيرُ مِقْبَضَ بَابِ الْكَوْنِ (٩٩)!
تَرْمِي الْبَرْقَ فِي الْعَابَاتِ / وَالْعَتَمَةَ فِي الْمَشَاعِلِ / وَالْيَأْسَ فِي السُّنَنِ
وَالشَّيْطَانَ فِي حَوَافِرِ الْخَيْلِ / وَالزُّرْقَةَ فِي شِفَاهِ الْخُوذِيِّ
وَتَرْمِينِي عَارِيًّا / فِي فَكِّ اللَّيْلَةِ!

لكن الخوف الذي سيطر على الشاعر في هذه الليلة ليلة رأس السنة كان له طعم الخطر، هذا الخوف الذي صار (بلطة) تفلق حطب الليل، بل صار حية تلدغ النغمات، ويات عقرباً يقيم في قميص حياتنا، بل امتد حتى وقف على عقارب زماننا، وجمد الدم في عروقنا:

الْخَوْفُ فِي الْخَارِجِ بِلَطَّةٍ تَفْلُقُ حَطَبَ اللَّيْلِ (١٠٠)
كُلُّ مَا يَتَحَرَّكُ هَذِهِ اللَّيْلَةَ / لَهُ طَعْمُ الْخَطَرِ:

سَيَارَةُ إِسْعَافٍ، / تَبْرُقُ، تَعْوَى، وَتَقْفُوزُ
لَا سَائِقَ فِيهَا بَلْ كَابُوسُ،

أَوْ حِلْمٌ أَوْ عَجْزٌ مُكْتَمِلُ الْبِنْيَةِ
لَهْفَتُهُ زَرْقَاءُ وَحَمْرَاءُ، لَهَا صَوْتُ
يَحْسَبُهَا الْمَارَّةُ سِيرِينًا الْإِسْعَافِ

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

أَحْتَاجُ سَمَاءً لَيْسَ لَهَا أَى رَصِيفٍ! (١٠١)

أَحْتَاجُ طَرِيقًا لَيْسَ بِهَا حَتَّى غَيْمَةً!

طَائِرَةٌ فِى الْجَوِّ تُقَلِّمُ أَغْصَانَ الزَّيْتُونِ / وَتُخَوِّفُ أَسْمَاكَ الْبَحْرِ

تَكْسِرُ مَا يُخْفِيهِ الْقَلْبُ / وَمَا تُنْوِيهِ الْأَفْدَامُ

وَتُخَلِّفُ مَا لَا تَرَعْبُ عَيْنٌ فِى رُؤْيَيْهِ /

وَهُنَاكَ، فِى التَّلْجِ الْأَعْلَى

كُهَّانٌ مُنْهَمِكُونَ بِتَلْمِيحِ أَظْفَرِهِمْ / فِى مَعْبَدِ "دَأْفُوسٍ"

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 بقريئة خلق عنصر المفاجأة؛ موظفاً التشبيه الضمنى لعقد مقارنة بين

عالمين، الأول الذى يجتاح ما أمامه، والسرعة عنوانه، والطغيان بنيانه، يقلمُ الرغبات، ويلجم الآمال، يقصف رقاب الأشياء، يخلق اليأس فى الأشياء، يلقي الخوف فى جوف البحار، يزهر ما فيها مذعورًا، يترك أثرًا تحجم العين عن رؤيته، وأملًا مصفوح القدمين. يخلف كثيرًا من الضحايا منطفئ الروعة. وفى المقابل يأتى العالم الثانى منهمك بتلميع أظافره، وصبغ شعره، يتشققون بالكلمة، يدعون 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:

أنا الذى رأيتُ ولدًا/ بحجم باقة نرجس^(١٠٢)

يلاحقُ دبابةً بحجم التاريخ!

باقة نرجس، /ممددة على الإسفلت

من أين أتاه هذا الأحمر؟

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 فنيًا وفلسفيًا عبر صورة مجازية نابغة 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 وضمنيًا محتلاً المركز الأول فى توظيف الصورة دون غيره؛ للتعبير عن الإنسان المقهور، والصراع اليومى من أجل حياة كريمة.

الخاتمة:

- مريد البرغوثى من شعراء فلسطين الذين 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 بالحوية، 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 شعرياً صورياً، وفكراً شعرياً صورياً. 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 شيئاً ملموساً محسوساً، ينبض بالحياة، يحول غير المألوف إلى المألوف؛ ليعطيه لحظة المعاينة والاستمرارية. وهو حين يفعل تلك الميكانيزمات التخيلية المفعمة بالجمال يفرض 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؛ نظراً 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 ب(سيمانطيقا الصورة)، فهى ليست جزئية بل أداة تقضى إلى المواقف والرؤيا، فى انسجام واتساق المبنى مع المعنى. وقد وفق الشاعر فى خلق التشكيل الجمالى الذى يكشف عن تفرد تجربته، وخصوصيتها، جاعلاً لخطابه الشعرى مجالاً

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

- تركز شعرية مريد البرغوثي على عدد من تقنيات التمثيل والنشكيل الجمالي؛ حيث يأتي الخيال على هيئة شعرية، تلج الوجدان عند المتلقى، وتُشكِّله، إن البرغوثي يشعر ويفكر بلغة هي وسيلته لخلق العلاقات بين الأشياء. هذه اللغة تحمل رؤية شعرية واعية تنطلق إلى أبعد من المرئي؛ لتلتقط وتسجل، وتختار وتركب مشهداً متكاملاً يؤدي إثارة مرتقبة عند متلقيها، وهي الغاية المنشودة من ورائها. إن فاعلية الخيال هو الذي يميز الأداء الشعري لديه، فهو ليس استعادة صورة أو استحضر لها، إنما هو خلق واستشراق، وتوليد للخيال بفعل الخيال ذاته.

- إن مريد البرغوثي يلجأ في تكوين صورته الشعرية-غالباً- إلى التفكيك، فهو يعتمد إلى تفكيك الأشياء الواقعة في المكان، كي يحدث لها (خلخلة) أو اهتزازاً، وهو ما يقصده الشاعر من إسقاط النفس الإنسانية على خارجها، لكن هذه الخلخلة أو التفكيك تؤدي دوراً حيويًا فاعلاً في بناء عضوي ينفذ منه الشعور المائل في التجربة الشعرية مختزلاً للغة في تلك البعثة، مكثفاً الإحساس في تلك الهزة. هذا يعني أن جزئيات تلك الصورة تنمو وتتطور في رحم الصور المتتابعة، لها انتماؤها داخل الكل، نكتسب منه قيمتها، وتنمو وتتخلق فيه، وتضحى بواراً إن كانت خارجه. إن هذه العلاقة التي تبدو غير منضبطة في تركيب الصورة البؤرية أو المركزية هي نفسها المنفذ لتشكيل دلالات غير مباشرة؛ إذ غير المعلن عنه في هذا التفكيك هو الذي تريد القصيدة قوله، وهو الظل الذي تلقيه، والضوء الذي تنشره؛ لتخلق تجربة مدركة بالحواس، قادرة على امتلاك الرؤية الشاملة للعالم أجمع.

- مثلت الصورة عند مريد البرغوثي روح الجدة، فهو حريص على تقديم صورة جديدة قادرة على حمل الإحساسات، والانفعالات التي لا تستطيع الصورة

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

- يمثل الرمز - عند مريد البرغوثى - رؤية. وقيمه تظهر فى نسقه. فهو يتخذ شكلاً صورياً، متتامياً 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 أيضاً يمثل كائناً مستقلاً 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 واضحاً؛ لأن العلاقة بين الرمز باعتباره دالاً، وبين مدلوله ليست تواضعية. فالرمز لديه متجددٌ لا يفقد معناه بالتكرار؛ لأن الأبيات التى توجد بين التكرار مختلفة شكلاً وموضوعاً ومعنى، والرمزية التى تحملها قابلة للخلق والتجدد مقرونة - فى معظمها - بالمجاز.

- يوظف الشاعر المكان مقروناً بالزمان؛ لإضفاء سمة الواقعية على أسلوبه، مغلفاً ذكره للمكان والزمن بالرمز الذى ينطلق من الواقع متجاوزاً إياه، معيداً تشكيله حيث تقوم فيه علاقات مشروطة برؤيا الشاعر الذاتية، فهو ينطلق من الواقع ليعلو عليه، يجعل الخطاب الشعرى مجالاً 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 الأدبي، 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 التخيلية؛ لذا فإن فهم وحدة نصية مشروط بتساوق الفهم العام للنص الكلى وتحديد قصدية الخطاب وإبراز دلالاته وأبعاده المعنوية؛ لتحقيق ضابط الانسجام والاتساق...

الهوامش:

- (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 غنيمي هلال، النقد الأدبى الحديث، (ص: ٣٧٣).
- (١١) ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية فى 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: شفيق 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 الشعري بين القصيدية 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 الرمزي 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 الشعري 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 التفريق 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 الرمزي 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 فى 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 رمزاً، 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 البرغوثي، ليلة مجنونة، (ص: ٥).

(٦١) مريد البرغوثي، منتصف الليل، (ص: ٦٧). موقع البيت هو الثالث عشر لأبي تمام

في قصيدة مدح أبي دُلف القاسم بن عيسى العجلي (من الطويل):

كَأَنَّ بِهِ ضِغْنًا عَلَى كُلِّ جَانِبٍ ... مِنْ الْأَرْضِ أَوْ شَوْقًا إِلَى كُلِّ جَانِبٍ،

ومطلعها:

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

ينظر: الخطيب التبريزي، شرح ديوان أبي تمام (١/ ١١١: ١١٣)،.

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

٢٩٧).

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

(٦٤) ديوان منتصف الليل (ص: ٦٥).

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

(٦٦) السابق، (ص: ٦٨).

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

لِهَوَى النَّفُوسِ سَرِيرَةً لَا تُعْلَمُ ... عَرَضًا نَظَرْتُ رَخَلْتُ أَنَى أَسْلَمُ

وسياق القصيدة أن الشاعر مرَّ في طريقه على إسحق بن الأعور بن إبراهيم بن كيغلف،

وكان محافظاً على طريق طرابلس، فطلب منه أن يمدحه. فاحتج بأنه قد حلف ألا

يمدح أحداً في 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 البرغوثي، 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).

المصادر:

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

المراجع:

- إبراهيم، زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر، الفجالة، القاهرة، ط١، ١٩٦٧م.
- الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد (ت: ٨٥٢هـ)، المستطرف فى 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 المنبى عن حيثية المتنبى (مطبوع بهامش شرح العكبرى)، 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، ١/٥/٢٠٠٨م.

- التبريزي، الخطيب، شرح ديوان أبي تمام، تقديم: راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، 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 في علم البيان، المحقق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
- حجازي، هانم محمد:
- * التصوير البياني وسيمولوجيا اللون (عبور من المؤلف إلى غير المؤلف)، العدد: ٨١، مجلة كلية الآداب، الإسكندرية، ٢٠١٦م.
- * الخطاب الشعري بين القصيدة وإشكالية التأويل قراءة في ديوان عرس مراكشي لبشير رفعت، ع: ٢٠، مجلة العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، الفيوم، يونيو ٢٠١٩م.
- حسن، محمد خليفة، الأسطورة والتاريخ في التراث الشرقي القديم (دراسة في ملحمة جلجامش)، (عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط١، ١٩٩٧م.
- درويش، أحمد، في النقد التحليلي في القصيدة المعاصرة، مكتبة النهضة المصرية، ط١، ١٩٨٩م.
- الزيات، أحمد حسن، دفاع عن البلاغة، مطبعة الرسالة، ط١، ١٩٤٥م.
- سلمو، تامر، الانزياح الصوتي الشعري، مجلة آفاق الثقافة والتراث، العدد ١٢، ٢٠٠٦م.
- السيد، شفيح، قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م.
- صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، 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.
- القرطاجنى، 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 غنيمي، النقد الأدبي 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 مارييا: 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، روبر، 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 المخلّص أو المجيء الثاني لوليم بتلر بيتس:

<https://translate.google.com.eg/translate>