جامعة بيرزيت
BIRZEIT UNIVERSITY
دائرة اللغة العربيّة وآدابها
برنامج ماجستير اللغة العربيّة

# شعر حسين البرغوثي

## دراسة أسلوبيّة

**إعداد**

**يسرى صلاح كامل الشرفاء**

**إشراف**

**أ. د. إبراهيم نمر موسى**

**2018**

BIRZEIT UNIVERSITY

دائرة اللغة العربيّة وآدابها

برنامج ماجستير اللغة العربيّة

# شعر حسين البرغوثي

## دراسة أسلوبيّة

**إعداد**

**يسرى صلاح كامل الشرفاء**

**لجنة المناقشة:**

**أ. د. إبراهيم نمر موسى**

**د. علي خواجة**

**د. مشهور مشاهرة**

**قُدّمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في برنامج اللغة العربيّة وآدابها من كليّة الآداب في جامعة بيرزيت – فلسطين**

**2018**

BIRZEIT UNIVERSITY
دائرة اللغة العربيّة وآدابها
برنامج ماجستير اللغة العربيّة

# شعر حسين البرغوثي

## دراسة أسلوبيّة

**رسالة ماجستير مقدمة من الطالبة**

**يسرى صلاح كامل الشرفاء**

**إشراف: أ. د. إبراهيم نمر موسى**

**تاريخ المناقشة: / /2018**

**أعضاء لجنة المناقشة:**

**أ. د. إبراهيم نمر موسى (رئيسًا) .....**

**د. علي خواجة: (عضوًا) .....**

**د. مشهور مشاهرة: (عضوًا) .....**

**قُدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات درجة الماجستير في برنامج اللغة العربيّة وآدابها من كليّة الآداب في جامعة بيرزيت – فلسطين**

**2018**

**الإهداء**

إلى أمّي متن الكتاب وأصل الحكاية...

وإلى رفيق الدّرب المزّين بنور وجمان وأمال وأسامة

وإليك – نضّر الله وجهك– والدي شوقًا وكرامة

**يسرى الشرفاء**

**شكر وعرفان**

الحمد لله رب العالمين أولًا وأخيرًا..

الشّكر موصول لكلّ من أسهم في تسهيل خروج هذه الدّراسة للنور..

للدكتور إبراهيم نمر موسى، الذي كان نعم المشرف، لما قدّمه من توجيه ودعم.

ولكافة من يقدمون خلاصة علمهم وتجربتهم لطلبة دائرة اللغة العربية، خاصّة الأستاذين د. علي خواجة، ود. مشهور مشاهرة، اللذين تشرفت بكونهما عضوين في لجنة المناقشة.

**يسرى الشرفاء**

## فهرس الموضوعات


**مقدمة** ..... و
**مدخل: تعريف الأسلوبيّة** ..... 1
**الفصل الأول: البنية الدلاليّة** ..... 10
المبحث الأول: الوطن ..... 12
المبحث الثاني: الغربة/الاغتراب ..... 22
المبحث الثالث: الطبيعة ..... 34
المبحث الرابع: الألوان ..... 43
**الفصل الثاني: بنية القصيدة** ..... 56
المبحث الأول: طول القصيدة ..... 57
المبحث الثاني: دراميّة القصيدة (السرد، الحوار) ..... 72
المبحث الثالث: قصيدة النّثر ..... 94
**الفصل الثالث: اللغة الشّعريّة** ..... 99
المبحث الأول: الأنا الشّعريّة ..... 100
المبحث الثاني: الانزياح/ العدول ..... 109
المبحث الثالث: الالتفات ..... 115
المبحث الرابع: الأساليب الإنشائيّة الطلبيّة ..... 123
المبحث الخامس: التقديم والتأخير ..... 140
**الفصل الرابع: الصّورة الشّعريّة** ..... 146
المبحث الأول: مفهوم الصّورة وأهميتها ..... 147
المبحث الثاني: الصّورة الجزئيّة (التشبيه–الاستعارة...) ..... 149
المبحث الثالث: الصّورة الكليّة ..... 176
**الفصل الخامس: الموسيقا الشّعريّة** ..... 186
المبحث الأول: أنواع البحور الشّعريّة ..... 187
المبحث الثاني: أنماط القافية ..... 202
المبحث الثالث: التدوير ..... 212
المبحث الرابع: التكرار ..... 215
المبحث الخامس: الجناس ..... 225
**الخاتمة**..... 234
**ثبت المصادر والمراجع** ..... 236

# المقدّمة

النّصّ المبدَع حقيبة مسافر، تضمّ في جنباتها مشارب تكوينه الرّوحي، ووجهته الفكريّة، يرتّب فيها أولوياته وأسس علاقته مع نفسه ومع الآخر، الذي يتشكّل في عوالم مختلفة، منها ما هو مفروض على هذا المسافر أو مُختار يسعى إليه، وما بين هذا وذاك يشبّ الصّراع وتنشأ الحكاية؛ فيكتبها صاحب الرّحلة في هيئة خطاب أدبيّ، يستمدّ خصوصيّته من خصوصيّة التّجربة الإنسانيّة الثّقافيّة المعيشة، فما النّص شعرًا كان أو نثراً إلّاً خلاصة حياة متشكّلة في ثوب منسوج قوامه اللغة، وما على النّاقد إلّا أن يحلّ وثاقه ليصل إلى فحوى رسائل المبدع الفكريّة، وجماليّات أساليبه المنتقاه، التي لا تخصّ أحداً سواه. وبهذا تكون هيئات النّص اللغوية والتّركيبيّة هي وجهة النّاقد الأسلوبيّ الأولى ومناط اهتمامه.

من هنا ترمي هذه الدّراسة إلى الكشف عن أبرز السّمات الموضوعيّة والأسلوبيّة التي اتسم بها شعر حسين جميل البرغوثي (1954–2002)، هذا الكاتب الفلسطينيّ الذي قدّم نتاجًا أدبيا متنوّعًا، توزّع ما بين الشّعر والرواية والسيرة والمسرح والسينما والنّقد. فدراساته النّقديّة المنشورة ما بين كتاب ومقالة تكاد توازي أو تفوق نتاجه الشّعريّ. وتجدر الإشارة في هذا المحور بالذات إلى أنّ أوّل من نقد شعر حسين كان حسين نفسه. يقول في إحدى مقالاته: "كلّ تقديم تقليص، وأمّا الشّعر فوجه كمّيّ مقلّص إلى تفسيراته. إنّه ليس معنى التجربة، بل التجربة ذاتها بالنّسبة لي. هناك شعر ذاكرة يستمدّ حبره من لغة موازية متذكّرة مفسّرة، وهناك شعر قيمته كلّها في الزلزلة، إنتاج زلزلة ونتاج زلزلة".[1]

القراءة الأوليّة لشعر حسين البرغوثي تجعل القارئ أمام توليفة تضمّ في جنباتها النّقد والشّعر والمسرح والموسيقا والرسم... ما يشي بوجود نكهة خاصّة لدى هذا الشّاعر تحيلك إلى ضرورة دراسة هذا النّصّ المختلف عمّا هو مألوف على الأقلّ في النّطاق العربيّ الفلسطينيّ.

يقول محمود درويش في تقديمه لـ"الضوء الأزرق": "هذا الكاتب الاستثنائيّ ليس معروفًا على نطاق واسع، ربما لأنّه أنفق سنوات طويلة على كتابة شعريّة لم تنجح في الاقتراب من الذائقة الجماليّة العامّة، فقد دفعه تكوينه الأكاديميّ إلى تحميل قصيدته التجريبيّة بحمولة معرفيّة زائدة، وبتنظير لما ينبغي أن يكون عليه الشّعر الجديد، فالتبس الشّعر فيها أو اختلط فيما ليس منه".[2]

1 - البرغوثي، حسين: "محاولة أخرى لتقديم نفسي"، مجلة مشارف، ع 2، 1995. ص 65-67.
2 - البرغوثي، حسين: "الضوء الازرق"، الطبعة الثالثة، الجزائر، دار ميم للنشر، 2010. ص 5.

يُظهر الكلام المتقدّم أنّ البرغوثي قدّم نتاجًا شعريًّا ذا ذائقة جماليّة خاصّة استمدت خصوصيتها من خصوصيّة التجربة النّقديّة الفكريّة التي عايشها البرغوثي، الفلسطينيّ الذي تربي في محيط ثقافيّ إسلاميّ عربيّ، وأتيح له أن يطّلع على ثقافات أخرى متنوعة. ومن هنا تطمح الدّراسة إلى تجلية بعض مواصفات هذه التجربة الشّعريّة على مستويي الشّكل والمضمون.

يشكّل المنهج الأسلوبيّ المنهج الأكثر ملاءمة للكشف عن مواصفات هذه الذائقة الشّعريّة الخاصّة بعدّه منهجًا رحبًا يتعامل مع النّصّ الأدبي من داخله، دون أن يلغي المحاور الخارجيّة التي أسهمت في تكوينه. وهو منهج قائم على الوصف والتّحليل، تتّبع فيه الباحثة الظاهرة اللغوية "الواقعة الأدبيّة التي يمكن ملاحظتها أو التّعرف عليها عن طريق الحواس"[1]، عادّة القصيدة كلًّا متكاملاً يردّ آخرها علة أوّلها. وعلى هذا ستتناول هذه الدراسة "الآثار الشّعريّة" لحسين البرغوثي[2] تناولًا أسلوبيًا بغرض الكشف عن أهمّ الملامح التي اتسم بها شعره، كما تهدف إلى تسليط الضوء على ما هو جديد أو مختلف أسلوبيًّا من خلال الإجابة على الأسئلة التالية:

1. ما أهمّ البنى الدلاليّة/المعرفيّة التي أظهرت رؤية الشّاعر للحياة والكون؟.
2. كيف تشكّلت بنية القصيدة في شعره، وهل لها سمات خاصّة؟.
3. بم اتّسمت لغته الشّعريّة وأساليبه التعبيريّة، وما مدى تعدّدها؟.
4. ما أنواع الصّور الشّعريّة التي وظّفها في شعره؟.
5. كيف وظّف أنواع البحور والقوافي والإيقاع اللغويّ (الجناس والتكرار...) في قصيدته؟

وتكمن أهميّة هذه الدّراسة في كونها من الدّراسات الأسلوبيّة الأولى التي تتناول الأعمال الشّعريّة لحسين البرغوثي بالتحليل، فما تقدّم من دراسات قليل، ركّز قسم منها على أعمال الشاعر النّثريّة، كما أنّه تناول الجانب الرؤيويّ النّقديّ.

كانت أولى هذه الدّراسات دراسة بالإنجليزيّة، قدّمها عبد الرحيم الشيخ لنيل درجة الدكتوراه عام 2003، تناول فيها نصّ السيرة "الضوء الأزرق" تناولًا شرحيًّا ونقديًّا، وجاءت تحت عنوان "Beyond the Last Twilight: A Critical and Annotated Translation of Barghūthī's Autobiography al-Daw' al-Azraq (The Blue Light)" (ما وراء الشفق: ترجمة نقديّة

1 - حجازي، سمير: قاموس مصطلحات النقد العربي المعاصر، ط1، دار الآفاق العربيّة، القاهرة، 2001، ص 104.
2 - البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، الطبعة الأولى، وزارة الثقافة الفلسطينيّة وبيت الشّعر الفلسطينيّ، رام الله، 2008.

وشرحيّة لسيرة البرغوثي الذاتيّة (الضوء الأزرق). وجاء الفصل الأول فيها مراجعة لأعمال حسين البرغوثي الأدبية والنّقديّة. وقد استخدمتها المترجمة الفرنسيّة ماريان وايس، لترجمة النصّ نفسه إلى الفرنسيّة، وصدر عن دار آكت–سود في العام 2004.

أمّا الدراسة الثانية فقدّمها مراد السوداني في رسالة لنيل درجة الماجستير تحت عنوان "مدونة حسين البرغوثي في قوانين الشّعر العربيّ". وتناولت الجانب الفكري النّقدي لما يجب أن يكون عليه الشّعر في نظر حسين البرغوثي من خلال عرض ما جاء في محاضرات البرغوثي ومقالاته وحواراته النّقديّة. وأهم ما تناولته الدراسة: نظريّة الشّعر كما يراها البرغوثي، ومفهومه لأنا الشّاعر، واللغة بوصفها فنًّا من فنون النّحت، وأهميّة اللون (القصيدة بلا لون قصيدة عمياء)، ورأيه في الصّورة الشّعريّة التي لا يمكن ردّها إلى فكرة، وحلمنة القصيدة. واستعرض السوداني في الرسالة نماذج من أعمال البرغوثي من ناحية السّمات العامّة فيها. رافق ذلك تحليل موسيقي لبعض المقاطع الشّعريّة انبثق من رؤية البرغوثي نفسه لما يجب أن يكون عليه الوزن الشّعريّ.

والدّراسة الثالثة، أعدّها فادي البرغوثي (شقيق حسين)، لنيل درجة الماجستير تحت عنوان "الاغتراب في السرديّة الفلسطينيّة: حسين البرغوثي نموذجًا"، تناول فيها موضوعة الاغتراب في أعمال حسين البرغوثي، وذلك بغرض الكشف عن خصوصيّة هذه الظاهرة فيما قدّم من نتاج سرديّ أو شعريّ. كما بحثت الدّراسة ظاهرة الاغتراب على المستوى العربيّ والمستوى الجمعيّ الفلسطينيّ. وسعت الدّراسة إلى تسليط الضوء على قضيّة تغريب المكان، والصّراع الوجوديّ بين رواية المكان الفلسطيني ورواية المستعمر الصّهيونيّ عن المكان.

أمّا القسم الثّاني الذي تناول النّص الشّعريّ، فقد قدّمت –في إطاره– خولة الجعفري دراسةً رابعةً جاءت تحت عنوان: "البنية السّردية في شعر حسين البرغوثي" بغرض الحصول على درجة الماجستير، وقد بحثت فيها التّقنيات السّردية في قصيدة البرغوثي، وكان من أبرز عناوينها: السّرد الذّاتيّ، والسّرد الصوفيّ، والسّرد الوجوديّ، والسّرد الطّباعيّ/البصريّ.

وكتب في هذا الإطار أيضًا عبد الرّحيم الشّيخ دراسة منشورة في مجلّة الدّراسات الفلسطينيّة بعنوان "مرايا سائلة: رؤية الصّوت، سماع الصّورة"، تناول فيها الإطار المنهجي، والاستدعاءات

والمرجعيّات الثّقافية التي قام عليها البناء الحكائي المونتاجي لقصائد المجموعة الشّعريّة الأخيرة للبرغوثي الموسومة بـ"مرايا سائلة".

تأتلف الدّراسة من مدخل نظريّ وخمسة فصول، تناولت في مدخلها تعريفات علم الأسلوب، الذي يشكّل موضوع الأسلوبيّة، كما تطرّقت إلى أبرز مناهج التّحليل الأسلوبيّ. درست في كلّ فصل من فصول الدّراسة، مستوى من مستويات اللغة التي تخصّ ملامح الخطاب الأدبيّ للشاعر حسين البرغوثي. فاهتمّ الفصل الأوّل الموسوم بـ"البنية الدّلالية" بالمستوى المعجمي الدّلاليّ، الذي رصد جملة من الدّوالّ وتتبّع مدلولها السّياقي الذي ينتسب لمعجم الشاعر الخاصّ، الذي انتقيت من بستانه دوالّ الوطن ذي الأفق الأوسع عاطفيًا ومكانيًا من سماء فلسطين، ودوالّ الغربة والاغتراب المركبّ الذي عايشه الشّاعر، ودوالّ كلّ من حقليّ الطبيعة واللّون، اللذين عكسا قصيدة ناطقة ملوّنة تخاطب حواسّ المتلقّي قبل أن تلج إلى فكره.

أمّا الفصل الثّاني فقد بحثت فيه جملة من القضايا تنتسب إلى بنية القصيدة، كان أهمّها طول القصيدة ودراميتها، كما اعتنيت بإبراز أهمّ مواصفات القصيدة النثريّة لدى هذا الشاعر الثائر على الأنماط الموسيقية المعروفة.

وبالتوصل إلى الفصل الثالث المعنون بـ "اللغة الشعريّة" فقد تناولت فيه جملة من المحاور اشتملت على: الأنا الشعريّة، والانزياح، والالتفات، والأساليب الإنشائية الطلبيّة، والتّقديم والتأخير. وتناولت في الفصل الرّابع الصّورة الشّعريّة، الذي افتتحته بمقدّمة نظريّة تخصّ مفهوم الصّورة وأهمّيتها، تمّ انتقلت في مبحثيه الثّاني والثالث إلى عرض أبرز أنماط الصّورة بنوعيها الجزئيّ والكليّ. ووصف الفصل الخامس والأخير، الملامح العامّة للموسيقا الشّعريّة التي تخصّ قصيدة حسين، وجاء في خمسة مباحث بيّنت فيها أهمّ البحور الشعريّة التي وظّفها الشّاعر، وأنماط قافيته، وملمح التدوير لديه، وكذلك أساليب تكراره الموسيقيّ، وآلياته في توظيف الجناس المنسجم لديه دلالة وصوتًا.

# شعر حسين البرغوثي

## دراسة أسلوبيّة

**إعداد:يسرى صلاح كامل الشرفاء**

**إشراف: أ. د. إبراهيم نمر موسى**

**الملخّص**

تهدف الدّراسة المقدّمة بعنوان "شعر حسين البرغوثي: دراسة أسلوبية" إلى الكشف عن أبرز الملامح الموضوعيّة والأسلوبيّة التي اتصف بها شعر حسين البرغوثي.

تشتمل الدّراسة على مدخل وخمسة فصول، تطرقت في مدخلها الموسوم بـ"نشأة الأسلوبيّة" إلى ذكر أهمّ تعريفات الأسلوبية، وذكرت أبرز مناهج التحليل الأسلوبيّ كالأسلوبيّة الوصفيّة والنقديّة والوظيفيّة، والأسلوبيّة الإحصائيّة.

جاء الفصل الأوّل تحت عنوان "البنية الدلاليّة"، وتناولت فيه حقولا معجمية مختارة، كانت الأبرز ظهورًا في خطاب حسين البرغوثي الشعريّ، كالوطن والغربة/الاغتراب، والألوان وحقل الطبيعة الذي كان الأميز حضورًا، ما جعل حسين البرغوثي شنفرى فلسطينيا يعيش تجربة اغتراب داخل الوطن وخارجه.

وتناول الفصل الثاني أهم ملامح بنية القصيدة لدى البرغوثي، وهو موزع على ثلاثة مباحث، تناول الأول طول القصيدة، والثاني درامية القصيدة، أمّا المبحث الأخير فتطرق إلى قصيدة النّثر.

وعالج الفصل الثالث الموسوم بـ"اللغة الشعريّة" الانزياح، والالتفات، والأساليب الإنشائية الطلبيّة، والأنا الشعريّة، التي كانت ذات حضور عال في خطاب الشاعر.

أمّا الفصل الرابع فقد خصص لدراسة الصورة الشعريّة، واشتمل على ثلاثة مباحث، تطرق الأول إلى مفهوم الصورة الشعريّة وأهميّتها، وتناول الثاني والثالث الصّورة الأدبيّة بقسميها الجزئيّ والكلّيّ.

أما الفصل الخامس الأخير فبحث أبرز مواصفات الموسيقا الشعريّة لدى حسين البرغوثي، وقد بني الفصل من خمسة مباحث، حملت العناوين التالية: أنواع البحور الشعريّة، وأنماط القافية، والتدوير، والتكرار، والجناس.

وخلصت الدّراسة إلى أنّ حسين البرغوثي قدّم تجربة شعريّة خاصّة، اقتربت –أحيانا– من الذائقة الفلسطينيّة العربيّة، خاصّة في بداياته الشعريّة التي تناولت في الكثير من قصائدها بعض الأوضاع في الانتفاضة الفلسطينية الأولى، التي تميزت أحيانا بالخطابيّة والمباشرة. وابتعدت هذه التّجربة الشّعرية، نوعًا ما، عن النّمط الشعريّ المألوف، خاصّة في مجموعته الأخيرة الموسومة بـ"مرايا سائلة" التي انكفأ فيها الشّاعر على ذاته، وجرّب فيها تغليف الشّعر بالقالب النثريّ المسرحيّ، الذي خاطب العقل، بلغة غلب عليها الطابع الفلسفيّ الفكريّ.

# "Poetry of Hussein Barghouthi: Stylistic Study"

**Prepared by: Yusra Shurafa**

**Supervisor: Ibrahim N. Mousa**

**Summary**

This study, entitled "Poetry of Hussein Barghouthi: Stylistic Study" aims to reveal the main subjective and stylistic characteristics the poetry of Barghouthi is charcterised with.

The Study is made of an introduction and five chapters. The introduction entitled "The Rise of Stylistics" deals with the major definitions of Stylistics, and the main Stylistic analytic methodologies such as: Descriptive Stylistic Analysis, Critical Stylistic Analysis, Functional Stylistic Analysis, and Statistical Stylistic analysis.

Chapter One "The Semantic Structure" deals with selected lexical fields, that are the most noticeable in Barghouthi's poetic discource. These fileds are: alienation/estrangement, colours, and nature which was the most present. The alienation/estrangement made Hussein Barghouthi become a Palestinian Shanfarā living the state of alienation/estrangement homeland and abroad.

Chapter Two deals with the most important characteristics of Barghouthi's poems structures. The chapter is divided into three sections; Lentgth of poems, Drama of poems, and Prose poems.

Chapter Three titled "Poetic Language", deals with deviation, metaphors compositional methods, and poetic ego which was strongly present in Barghouthi's poetic discource.

In Chapter Four, the researcher deals with Poetic Image. The Chapter in divided into 3 sections, section one deals with the Concept and Importance of Poetic Imagery, and sections two and three, deal with Litrary Image in partial and in overall.

Chapter Five deals with the main characteristics of the Music in Barghouthi's poetry. The Chapter in divided into 5 sections: Prosody, Rhyme patterns, Loop Poetry, and Paronomasia.

This Study concludes that Hussein Barghouthi presented a special flavoured poetic experience that dealt with the era of the first Intifada. His poems then were sometimes close to the Palestinian and Arab poetic tatse, specially in the beginnings, sometimes they were described as direct and breaching styled. Later, his style moved far from the known poetic styles, specially in his lat collection "Maraya Saelah" (Liquid Mirrors), where Barghouthi got closed on himself، and tried to put his poems in a pros/theatric mold. In this style Barghouthi addresses the mind in philosophic-intellectual mode.

# مدخل

- تعريف الأسلوبيّة
- مناهج التّحليل الأسلوبي

# مدخل

## تعريف الأسلوبيّة

### تمهيد

الأسلوبيّة نهج لا يمكن الوصول إلى أصوله وصولاً دقيقًا واضحًا، وحسب ما يرى شكري عياد فإنّ "علم الأسلوب لم يكن غريبًا على البيئة الثقافيّة العربيّة، فمتتبع النّصوص التي ترجع إلى القرنين الثالث والرابع الهجريين يجد أنّ مفهوم "الأسلوب" اقترب من الوضع الاصطلاحي، ربما أكثر من كلمة "البلاغة" التي ظلت مقصورة على وصف الكلام أو المتكلم ببلوغ الغاية في إصابة الغرض. فقد ظهرت كلمة الأسلوب كمصطلح نقديّ في الكتابات التي تناولت اللغة الفنيّة، كما أنّ المتكلمين جعلوا للكلمة مكانًا واضحًا في بحوثهم حول إعجاز القرآن الكريم".[1]

وكما أشار أبو العدوس فإن "كلمة أسلوبيّة لا يمكن أن تعرّف بشكل مرضٍ، وقد يكون هذا عائدًا إلى مدى رحابة الميادين التي صارت هذه الكلمة تطلق عليها، إلّا أنّه يمكن القول إنّها تعني: التحليل اللغوي لبنية النّصّ".[2]

ويرى –كذلك– أنّ الأسلوبيّة ترتبط "بشكل مباشر، بـ"أسلوب" Stylo وهي مشتقة من الأصل اللاتيني للكلمة الاجنبيّة الذي يعني القلم. وفي كتب البلاغة اليونانيّة القديمة كان الأسلوب يعدّ أحد وسائل إقناع الجماهير، فكان يندرج تحت علم الخطابة، وخاصّة الجزء الخاصّ باختيار الكلمات المناسبة لمقتضى الحال".[3]

وقد فرّق أبو العدوس –أيضا– بين "مصطلح "أسلوبيّة" ومصطلح "علم الأسلوب"، لأنّ علم الأسلوب يقف عند تحليل النّصّ بناءً على مستويات التحليل وصولًا إلى علم بأساليبه، بينما الأسلوبيّة تتجاوز النّصّ المحللَ المعلومةَ أساليبُه، إلى نقد تلك الأساليب بناءً على منهج من مناهج النّقد، فليست الأسلوبيّة رديفًا لعلم الأسلوب".[4]

---

1- عياد، شكري محمد: اللغة والابداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط1، انترناشونال International press شارع جمال الشاهد، 1988.
2- انظر: أبو العدوس، يوسف مسلم: ص 35.
3- ما سبق، ص 35.
4- ما سبق، ص 37-38.

جاء في لسان العرب: "يقال للسَّطْر من النّخيل: أسلوب. وكلُّ طريقٍ ممتدّ، فهو أسلوب. قال: والأسلوب الطريق، والوجهُ والمَذْهَبُ؛ يقال: أَنتم في أسلوب سُوءٍ، ويُجمَعُ أَساليبَ. والأسلوب: الطريقُ تأْخذ فيه. والأسلوب، بالضم: الفَنّ؛ يقال: أَخَذ فلانٌ في أَساليبَ من القول أَي أَفانِينَ منه...".[1]

فالأسلوب: "نظام تؤدي اللغة فيه وظائف مخصوصة، والأسلوبيّة علم يدرس تناسق العناصر المؤلفة للكلام، كما يدرس العلاقات القائمة بين هذه العناصر لتحديد وظائفها والوقوف عليها".[2]

يقول المسدي: "فالأسلوبيّة علم لسانيّ يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيويّة لانتظام جهاز اللغة".[3]

إذن، الأسلوب "هو موضوع الأسلوبيّة".[4] وهو "ظاهرة وجوديّة يثبتها الحدس الفنيّ الذي لا يترك مجالًا للشك في إمكانيّة تمييز أسلوب ما عن أسلوب آخر، ولا في مكنة تفرّد أسلوب شخص عن أسلوب شخص آخر".[5] وهو كغيره من المفاهيم التي تعدّدت واختلفت آراء الباحثين حول ماهيتها، وذلك باختلاف مشاربهم الثقافيّة، واختلاف زوايا اهتماماتهم، ومن هذه التعريفات:

**الأسلوب إضافة جماليّة وتعميق بلاغيّ**

هل الأسلوب مجرّد إضافة بلاغيّة أو تعميق بلاغيّ يلقى على جوهر النّصّ؟ أم أنّ جمال النّصّ وبلاغته مكوّن رئيسيّ للنّصّ؟ سؤال حاول الإجابة عنه النّقاد المحدثون، ومنهم من كان توجهه متوافقًا مع توجه البلاغة القديمة التي نادت بالفكرة القائلة إنّ الكلام يمكن تعميقه بزخرفة إضافيّة، كما قال لوريان "إنّه نوع من القيمة المضافة"[6].

وهذا التصور يجعلنا "نسلّم بأنّ كل النّصوص اللغويّة خالية من الأسلوب إلّا إذا حدث فيها تعميق أو تزيين، ويعني أنّ ثمّة فصلًا واضحًا بين اللغة والأسلوب، كما يعني أنّ النّصوص الأدبيّة والفنيّة فقط هي التي تتمتع بأسلوب أو لها أسلوب".[7]

---

1- محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري: لسان العرب، مج 1، بيروت، دار صادر، مادة: سلب، 1300 هـ . ص 473.
2- عياشي، منذر: مقالات في الأسلوبيّة، ط1، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990. ص96 – 98.
3- المسدي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ط3، القاهرة، الدار العربية للكتاب، (د.ت)، ص46.
4- ما سبق، ص 47.
5- ما سبق، ص 49.
6- أنظر: شبلنر، برند: ص 53.
7- ما سبق، ص 54-55.

هذه الإشكالية قادت بعض النّقاد إلى التقرير بأنّ "الخصائص الأسلوبيّة في الخطاب ليست صيغا تالية يؤتى بها للتزيين والتحسين، وإنّما هي جوهرية لا تتحقق المادة الإنشائيّة إلّا بها، فالأسلوب أو ما يسمى في اللغة الشّعرية ليس من قبيل المعاني الثانويّة التي تطرأ على المعاني الأُول، ولا من قبيل "الأفكار التي تهبط على الألفاظ كما تهبط الروح إلى الجسد".[1]

**الأسلوب هو الشخص نفسه:**

عدّ الأسلوب هو الشخص نفسه يعود بداية إلى "Buffon" الذي ربط تفسير الأسلوب نظريًّا بإنتاجه. أي بإبداع المؤلف له، وعدّه ظاهرة تطبع بفرديّة المؤلّف وشخصيّته، وقد انبنى هذا التصور على الأساس الفلسفيّ الذي قامت عليه نظريّة الانعكاس التي ينبني عليها أن لا يرى الأسلوب على أنه انعكاس للواقع النفسيّ فقط، بل انعكاس للواقع الاجتماعيّ والاقتصادي لعصر تأليف النّصّ".[2] ولا يغفل الواقع السّياسيّ الذي يلقي بظلاله على أسلوب المبدع طرق خطابه.

وهذا يخالف التصوّرات الأسلوبيّة التقليدية التي لم تر الأسلوب إلا انعكاسًا للشخصيّة الشاعريّة. ومن النقاد الذين أولوا في تعريفهم للأسلوب شخصيّة المؤلف اهتمامًا كبيرًا، المسدّي إذ قال: "الأسلوب هو قوام الكشف لنمط التفكير عند صاحبه، وتتطابق في هذا المنطلق ماهيّة الأسلوب مع نوعيّة الرسالة اللسانيّة المبلّغة مادةً وشكلًا. وليس اعتماد هذا المقياس في تحديد الأسلوب بدعة مستحدثة، بل هو عريق في القدم، متجدد ما انفك يستهوي روّاد التنظير، وسبب ذلك أنّ العلاقة بين اللافظ والملفوظ من العمق والحدّة أحيانًا بحيث يتعذر على المتأمّل فصل الباعث والمبعوث وجودًا".[3]

فالأسلوب "جسر إلى مقاصد صاحبه من حيث إنّه قناة العبور إلى مقومات شخصيته، لا الفنيّة فحسب بل الوجوديّة مطلقا".[4]

ويقول أحمد الشايب في هذا الشأن: "كل أسلوب صورةٌ خاصّة بصاحبه تبين طريقة تفكيره، وكيفيّة نظره إلى الأشياء، وتفسيره لها، وطبيعة انفعالاته. فالذاتيّة هي أساس تكوين الأسلوب".[5]

---

1- عبد البديع، لطفي: التركيب اللغوي للأدب" بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، د.ط، الرياض، دار المريخ للنشر، 1989. ص 118-119..
2- انظر شبلنر، برند: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص 55-56.
3- المسدي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص 52.
4- ما سبق، ص 54.
5- الشايب، أحمد: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية. ط 8، القاهرة، مكتبة النّهضة المصرية، 1991. ص 134.

أمّا عبد المطّلب فيرى الأسلوب "سمة شخصيّة لا يمكن أخذه ولا نقله ولا تعديله باعتباره خاصيّة في الأداء اللغويّ لا يمكن تكرارها".[1]

ويكتسب الأسلوب قوّته من قوّة صاحبه فكم "من عبارات كان لها أثرها في النّفوس لم تكن لتحدث هذا الأثر لو لم تصدر عن شخصيّة بذاتها. إنّ الأديب ذا الشخصيّة القويّة المؤثرة، يخلق للكلمة –باستخدامه إيّاها– مجالًا واسعًا، ولا يلبث الكثيرون أن يجدوا أنفسهم واقعين في إسارها، فمن حيويّة الشخصيّة وقوّتها تستمدّ الكلمة، وهي بهذه الحيويّة والقوّة تؤثّر في الآخرين، وتفرض نفسها عليهم".[2]

**الأسلوب اختيار**

وإذا كان الأسلوب مرتبطًا ارتباطًا جذريًا بمبدعه، فهو مرتبط باختيارات هذا المبدع، فالأسلوب هو "اختيار" ويقوم هذا التصور أساسًا على أنّ نظام اللغة يقدّم للمتكلم إمكانيّات عديدة يمكن استخدامها للتعبير عن حالة واحدة.[3]

ويجب أن يكون اختيار الأديب التّعبيرَ متوافقًا مع مراميه. فعشوائية الاختيار تجعل النّصّ مجرد كلام لا فائدة منه، والكاتب المجيد هو من يختار الألفاظ في النّصّ الواحد بأسلوب تتعاضد فيه من حيث قصديّتها ولا تتنافر، يقول حسين:

**فتعالي إليَّ،**
**لأحمل جسمَكِ البرِّيَّ في كفَّيَّ مثل البوصلةْ**
**وأراكِ تنتشرين،**
**مثلَ الضوءِ في سُفُنِ الكلامْ.** [4]

يخاطب الشّاعر محبوبة له طالبًا أن يحمل ما وصفه بـ"جسمها البريّ" في كفّه كالبوصلة، والبوصلة هادٍ للطريق مثل الضوء الذي شبّه محبوبته به في آخر المقطع، فالسفن بحاجة إلى منارة كما الإنسان بحاجة إلى بوصلة. وهكذا جاء اختيار الدوالّ متلائمًا مع الصّورة بكليّتها.

---

1- عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبيّة، ص 161.
2- إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه، دراسة ونقد، القاهرة، دار الفكر العربي، ط7، 1978. ص 44.
3- أنظر: شبلنر، برند: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص 81.
4- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 22.

**الأسلوبيّة (انحراف)**

اللغة عالم رحب من الطاقات التي يجدر بالمبدع أن يستغلّها في جعل القارئ الذي يحبّ دائمًا الجديد والمختلف متابعًا نصّه ومهتمًّا به. فلا قيمة لنصّ تغدو فيه الأساليب والألفاظ مستهلكة ومكرورة، والانزياح والانحراف عن الأصل من أهم وسائل لفت نظر القارئ. من هنا عدّ بعض النّقاد الأسلوب في وجه من وجوهه انحرافًا، ومنهم ريفاتير الذي عرف الأسلوب بكونه انزياحًا عن النمط التعبيريّ المتواضَع عليه، أو بكونه خرقًا للقواعد حينًا، ولجوءًا إلى ما ندر من الصيغ حينًا آخر".[1] وضمن هذا السياق يرى حسين البرغوثي أنّ مهمة الشّاعر تكمن في الانزياح خارج الحدود، ويرفض أن يكون الشّعر "عيشًا ضمن حدود".[2] فالمبدع الحاذق ينزاح في طرقه عن حدود ما هو مألوف مضمونًا وأسلوبًا.

وقد صنّفت "الانحرافات بناءً على المستوى اللغوي الذي تحدث فيه إلى: خطيّة أو كتابيّة، وفونولوجيّة وصرفيّة ونحويّة ودلاليّة".[3]

**مناهج التحليل الأسلوبيّ**

تختلف مناهج التحليل الأسلوبيّ باختلاف التصورات النّظريّة في هذا الإطار، فقد "تباينت التطورات النظريّة للأسلوب تباينًا مردّه اختلاف زاوية النظر إلى علاقة أطراف عمليّة التواصل اللسانيّ: المؤلّف، والمتلقّي، والنّصّ، فكل اتجاه في الأسلوبيّة تبنّى أحد هذه المفاهيم ليشكّل تصوّره النظريّ ويتبع إجراءات منهجيّة تخصّ بحثه الأسلوبيّ، وبذلك أصبح لكل منهج في التحليل أسسه ومميزاته ومآخذه"، ومن أبرز هذه المناهج:[4]

**أولاً: الأسلوبيّة الوصفيّة أو التعبيريّة**

فيما يخص هذا المنهج فقد "انبثقت الأسلوبيّة الوصفيّة من الدراسات اللسانيّة الحديثة التي أرسى دعائمها فرديناند دي سوسير في بدايات القرن العشرين...، وشارل بالي الذي اتجه باللسانيّات التطبيقيّة إلى المنحى الأسلوبيّ من خلال نظريّته القائمة على دراسة المحتوى العاطفيّ، ودراسة القيم التعبيريّة التي

1- المسدي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ط3، القاهرة، الدار العربية للكتاب، (د.ت)، ص 82.
2- البرغوثي، حسين: "محاولة أخرى لتقديم نفسي"، مجلة مشارف، ع 2، 1995. ص 3.
3- شبلنر، برند: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص 81.
4- الجبر، عثمان مصطفى: الدراسات الأسلوبيّة العربية بين النظرية والتطبيق، ط1، عمان، وزارة الثقافة، 2007. ص 41.

ينطوي عليها الكلام، مخالفًا بذلك منهج الدراسات البلاغيّة القديمة القائمة على الأنماط التقليديّة المتداولة".[1] وكما وضّح أبو العدوس قائلًا "تمثّلت النّقلة النوعيّة التي أحدثها الأسلوبيّون الوصفيّون بتغيير منهجيّة البحث الأسلوبيّ من الوجهة الوصفيّة القائمة على دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها، وذاك باعتبار السلوك اللغويّ المظهر الأساسي الذي يمكننا الاعتماد عليه لمعرفة المكنون العاطفيّ والتعبيريّ الذي يكتنف النّصّ من خلال دراسة المستويات اللغويّة كلّها".[2]

**ثانيًا: الأسلوبيّة الأدبيّة أو النقديّة**

ويسمّى كما ذكر أبو العدوس "منهج الدائرة الفيلولوجيّة، أو أسلوبيّة الكاتب، أو الأسلوبيّة الأدبيّة، أو الأسلوبيّة النّقديّة وهو مرتبط بالنّقد الأدبي، ومن أشهر روّاده: ليو سبيتزر، ويهتمّ هذا المنهج بدراسة علاقة التعبير بالفرد أو الجماعة التي تبدعه".[3]

عدّ هذا المنهج "من أهم اتجاهات التحليل الأسلوبيّ الذي يعتمد على التذوّق الشخصيّ، إذ يقوم النّاقد بقراءة أوليّة للنّصّ، فتلفت نظره بفعل الحدس ظاهرة أسلوبيّة ذات أهمية في النّصّ، يتمّ اختبارها مرة أخرى، وبشكل منظّم من خلال قراءة جديدة للنّصّ تدعمها شواهد أسلوبيّة أخرى".[4]

ومن هنا يكمن دور النّاقد في قراءة النصّ قراءة إبداعية يستشفّ من خلالها أهمّ الملامح والظّواهر الأسلوبية اللافتة، ويصنع عبر تفنيدها وفكّ روابطها الظّاهريّة جسرًا، يلج من خلاله إلى معاني ودلالات عميقة، تغني النصّ وتجعل منه نصًّا جديدًا، يتشاركه النّاقد مع مبدع النّصّ الأوّل.

وقد يكون منهج "الأسلوبيّة الفرديّة" الأكثر ارتباطًا بالأسلوب الأدبي، فالنّقد الحديث "يفرّق بين نوعين من الأسلوب الأدبيّ، أحدهما تعبيريّ، يقدم الشّاعر من خلاله تجربته تاركا للآخرين استشفاف ما فيها من أفكار وأهداف، وما يختلج في نفسه من عواطف وأحاسيس وانفعالات. أمّا الأسلوب الثاني فهو تقريريّ خطابيّ، يقدم الشّاعر فيه تجربته تقديمًا تقريريًّا مباشرًا، لا يجد فيه القارئ معاناة في البحث عن أفكار الشّاعر ومراميه".[5]

---

1- أبو العدوس، يوسف مسلم: ص 89-90.
2- ما سبق، ص 89-90.
3- ما سبق، ص 89-90.
4- ما سبق، ص 110-111.
5- بكار، يوسف حسين: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، ط2، لبنان، دار الاندلس، 1982. ص 156.

**ثالثًا: الأسلوبيّة الوظيفيّة**

ويمثّلها رومان جاكبسون، الذي يسعى، "إلى تفسير الأسلوب في البنية الكليّة للعمل، فيرتكز فيه البحث عن الواقعة الأسلوبيّة التي تغطّي مستويات اللغة الصوتيّة والصرفيّة والتركيبيّة النحويّة والدلاليّة، وبذلك تكون الواقعة الأسلوبيّة عنصرًا لغويًّا يُنظر إليه من حيث استخدامه لأغراض أدبية في عمل معيّن، فقد ركز جاكبسون على سلامة الصّلة بين الدراسة اللغويّة والأدب والربط بينهما لإيجاد لغة أدبيّة، وتسمّى العلاقات السياقيّة باسم (علاقة المجاورة)، ويطلق على الإيحائيّة (علاقة التشابه). كما حدّد وبشكل قاطع اللغة الشّعريّة التي تستخدم فيها هذه الثنائيّة بعد تحويرها وربطها بالمجاز المرسل والاستعارة".[1]

وقد حدد جاكبسون العوامل المكونة لكل سيرورة لسانيّة، ولكل فعل تواصليّ لفظيّ في الخُطاطة التالية:

سياق

مُرسِـــل– – – – – – – – – – – رسالة – – – – – – – – – – – مُرسَل إليه

قناة

سنن[2]

يقول الغذامي إنّ "السياق عند (جاكبسون) هو الطاقة المرجعيّة التي تُجري القول من فوقها، فتمثل خلفيّة للرسالة تمكن المتلقي من تفسير المقولة وفهمها. فالسياق إذن، الرصيد الحضاري للقول وهو مادة تغذيته، بوقود حياته وبقائه، ولا تكون (الرسالة) بذات وظيفة إلّا إذا أسعفها (السياق)، بأسباب ذلك ووسائله".[3]

يرى عبد المطلب أنّ "التفكير الأسلوبيّ يعتبر المتلقّي ركنًا أساسيًا من أركان العمليّة الإبداعيّة، ذلك أنّ المبدع يحاول تكوين أسلوبه بحسب طبيعة من يوجّه إليهم رسالته".[4] "فعمليّة التلقّي ليست متعة جماليّة خالصة، بل هي عمليّة مشاركة وجوديّة تقوم على الحوار بين المبدع والمتلقّي".[5]

1- الجبر، عثمان مصطفى: ص 46.
2- الغذامي، عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير، ط1، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1985. ص 8.
3- الجبر، عثمان مصطفى: ص 46.
4- عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبيّة، ص 169.
5- ما سبق، ص 171.

وفي هذا الإطار تناول أدباؤنا القدامى هذه القضيّة بعناية فائقة: يقول ابن قتيبة: "ونستحبّ له أيضا أن ينزل ألفاظه في كتبه فيجعلها على قدر الكاتب والمكتوب إليه، وأن لا يعطي خسيس النّاس رفيع الكلام، ولا رفيع النّاس وضيع الكلام".[1]

فالنّصّ كما يرى العيّاشي "نصّان: نصّ موجود تقوله لغته، ونصّ غائب يقوله قارئ منتظر".[2]

وبذلك يغدو دور القارئ كما يرى ربابعة: الكشف عن أعماق النّصّ بشكل يجسّد تفاعلًا خلّاقًا بين النّصّ وقارئه".[3]

**رابعا: الأسلوبيّة الإحصائيّة**

ينظر هذا المنهج إلى الأسلوب "بوصفه نوعًا من تكرار الأنماط. أو توافق الظواهر اللغويّة، فيعتمد المنهج الإحصائيّ الرياضيّ للكشف عن معدلات التكرار، ويستند في فحصها الإحصائيّ على مقولتين في الأسلوبيّة: إذ تنظر إلى الأسلوب بوصفه انحرافًا، وبوصفه اختيارًا، وتقبل عدديًا معدلات الانحراف أو الاختيار في النّصّ كخطوة علمية موضوعية أولى تمهد لتعليل الظاهرة المتكررة، وتعتمد على العلاقة القائمة بين معدلات التكرار للعناصر الصوتيّة والنحويّة والمعجميّة".[4]

ورغم اعتماد الكثير من الدراسات الأسلوبيّة الحديثة على المنهج الإحصائيّ الذي يعدّ نموذجا للدقة العلميّة، فمن النّقاد من يرى في هذا المنهج إغفالًا لذاتية الناقد وإحالة اللغة الأدبية إلى شيء بلا لون ولا طعم، لأنه يهمل التراكيب المتعلقة بالتعبير والإحساسات المتصلة بالعالم النفسيّ.[5] ومع ذاك فالناقد المبدع يستطيع أن يستغلّ علميّة وموضوعيّة الأسلوب الإحصائي، استغلالًا سليمًا ليبرز حيوية النصّ وإحساساته، التي تخصّ العالَم النفسيّ والوجدانيّ.

---

1- ابن قتيبة، محمد عبد الله بن مسلم: (213 هـ - 276 هـ)، أدب الكاتب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط 4، مصر، مطبعة السعادة، 1963. ص 14.
2- عياشي، منذر: مقالات في الأسلوبيّة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1980. ص 144.
3- ربابعة، موسى: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية، ط2، عمان، دار جرير للنشر والتوزيع، 2008. ص 101.
4- الجبر، عثمان مصطفى: ص 46.
5- ما سبق، ص 50-51.

# الفصل الأول

## البنية الدّلاليّة

المبحث الأول: الوطن

المبحث الثاني: الغربة/الاغتراب

المبحث الثالث: الطبيعة

المبحث الرابع: الألوان

# الفصل الأول

## البنية الدّلالية

يعدّ المستوى الدّلاليّ من أوسع المستويات التي يمكن للباحثة أن تتناولها وتفرد لها فصولًا متعدّدة، يتناول كلّ فصل شعبة من شعابها المتنوّعة، إلّا أنّ الباحثة ارتأت أن تتناول الجانب المعجميّ الإفراديّ للكلمة بهيئتها الظّاهريّة. وستطرّق إلى انعكاساتها الإيحائيّة. فكما هو معلوم أنّ لغة التعبير الشّعريّ تحوّلت "من وصف العالم الماديّ الخارجيّ إلى وصف عالم المشاعر الدّاخليّ باستخدام لغة تعبيريّة مكثّفة، بدلًا من الوصف الماديّ، وقد أدّى ذلك إلى العزوف عن المعجم الشّعريّ التقليديّ الذي لم يعد باستطاعته الاستجابة لتحدّي التشابكات الحياتيّة المعاصرة."[1]

حسين البرغوثي، كغيره من الشّعراء المحدَثين عزف عن المعجم الشّعريّ التقليديّ الذي يعتني فيه الشّاعر بالعربية الفصحى والألفاظ التي لا تخرج من عباءة اللغة الرسميّة. ومعلوم أنّ حقل المعجم قائم على مبدأ اختيار اللفظة من حقل محدّد. ومن اللافت أنّ الشّاعر لم يقيّد نفسه لا على مستوى الحقل، ولا على مستوى اللغة، فقد وردت في نصّه ألفاظ غير عربيّة، وأخرى عاميّة. وكان الشّاعر دقيقًا في اختيار ألفاظه لحظة التعبير عن بعض المواقف الاجتماعيّة أو السياسيّة أو العاطفيّة.

ظهرت هذه الدّقة المقصودة في سياقات شعريّة كثيرة، وموضوعات مختلفة، ارتأت الباحثة أن تركّز فيها على حقول معجميّة مختارة محددّة، بغرض تسليط الضّوء على أهمّ المزايا التي اتّسم بها معجم الشّاعر. ومن أبرز هذه الحقول: حقل الوطن، وحقل الغربة، وهما الأكثر تداخلًا، وحقل الطّبيعة الذي كان الأكثر بروزًا في معجم الشّاعر، وحقل اللون، الذي اعتنى فيه الشّاعر اعتناءً خاصًّا فكانت قصيدته لوحة ينتقي ألوانها بحسب ما تحمل من رسالة.

1- عيد، رجاء: لغة الشّعر (قراءة في الشّعر العربي المعاصر)، الاسكندرية، منشأة المعارف جلال حزي وشركاه، 2003. ص63.

## المبحث الأول

## الوطن

الوطن مفهوم يحمل أبعادًا دلاليّة شتّى، أهون ما يمكن أن توصف به: السّهل الممتنع، فما هو الوطن؟ يقول ابن منظور: "الوطن: المنزل تقيم به وهو موطن الإنسان ومحلّه...، يقال: أوطن فلان فلانًا أرض كذا وكذا أي اتّخذها محلًّا ومسكنًا يقيم فيها".[1] يركّز صاحب "لسان العرب" في تعريفه اللّغويّ للوطن على الجانب المادّيّ الذي يتعامل مع الوطن باعتباره مكانًا. ويخرج البستانيّ في محيطه عن إطار المكان، ويلج في ذكر الإنسان صاحب المكان فيقول:" الوطن: منزل إقامة الإنسان ومقرّه ولد به أم لم يولد، وفي الحديث حبّ الوطن من الإيمان، وجمعه أوطان، والوطن الأصليّ في الشّرق هو مولد الرّجل ومنشؤه والبلد الذي هو فيه، ويسمّى بالأهل، ووطن الفطرة والقرار".[2]

إذن، لا بدّ من حضور عنصرين في تعريف الوطن: المكان والإنسان، فالوطن" لم يعد مكانًا مادّيًّا فحسب، بل هو ارتباط وتلاحم بينه وبين مَنْ ولد فيه، فهو كالأم يرتبط فيه الإنسان بروابط دمويّة وعاطفيّة واجتماعيّة وإنسانيّة وحياتيّة".[3]

الوطن هو الدّعامة التي يؤسس عليها الإنسان شخصيته وحضوره ورؤاه، وهو خليط من المشاعر والذّكريات والتّجارب، كما أنّه البداية من كلّ شيء، فهو كلّ ما تفتّح وعي الإنسان العاطفيّ والوجوديّ عليه. ويرى كريم المسعودي أنّ "الوطن وطنان: وطن عامّ يتشكّل في ضوء المفاهيم الجغرافية والتّاريخيّة والسّياسيّة، ووطن خاصّ تحدّده العلاقة الوجدانيّة الحميميّة بين الإنسان وما تنتمي إليه ذاته".[4]

وهذا المبحث يتناول الألفاظ التي تشير في بعد من أبعادها إلى الوطن بمفهومه العامّ. ومن يلقي نظرة عامّة على شعر حسين البرغوثي يكتشف جملة من القضايا أهمّها:

الوطن –كمكان– عند الشاعر أوسع من مساحة فلسطين، فبنظرة إحصائيّة عامّة على أسماء الأماكن الفلسطينيّة في أعمال حسين الشّعريّة، نجدها نسبيّا متواجدة بصورة مكافئة لأسماء الأماكن في العالمين العربيّ والإسلاميّ. وكلمة فلسطين تحديدًا، لم ترد في ديوان حسين بتاتًا.

---

1- ابن منظور، لسان العرب: مادّة وطن، ص949، ج6.
2- البستاني، بطرس: محيط المحيط، باب وطن، ص264.
3- زروخي، اسماعيل: الدّولة في الفكر العربي الحديث، ط1، القاهرة، دار الفجر للنشر والتّوزيع، 1999. ص332.
4- المسعودي، كريم: الوطن في شعر السّياب، ط1، دمشق، صفحات للدّراسات والنّشر، 2011. ص22.

تجلّى الوطن عند حسين بألفاظ ذات دلالة عامّة، كالبلاد والضواحي والديار والأرض والوطن.

ومن ذلك قوله:

**ليس لنا إلّا مرعى الفحول،**
**وحيثُ يكون احتدادُ الصخورِ التي أقدامنا دمًا تنزُّ عليها**
**يكون الوطنْ**
**لنشرَّدْ!**
**ما الذي تبكي عليه إذا هدموا كوخنا وفقدنا السكنْ؟**[1]

يربط عبد العزيز المقالح بين الاغتراب والثورة فيقول: "حين تحضر الثورة يغيب الاغتراب، وحين تغيب يحضر..."[2] في هذا المقطع يكوّن حسين مفهومًا خاصًّا لـ"الوطن" ويربط وجوده مكانيًّا بوجود المقاومة ارتباطًا شرطيًّا"، حيث يكون احتداد الصخور التي أقدامنا دمًا تنزّ عليها يكون الوطن". يتكرر الفعل المضارع "يكون" مرتين بداية فعل الشرط ووسطه. وفي الجملة تقديم بصيغة عرضيّة لجملة: "التي أقدامنا دمًا تنزّ عليها". وكان بإمكان الشّاعر أن يؤخر الجملة، إلّا أنّه أراد من تقديمها إعلاء شأن نزيف الدماء في هذا السياق، وتحديد الجهة المقاومة "أقدامنا". وفي الجملة –كذلك– معنى الاستمرارية من خلال الفعل المضارع "تنزّ" الذي جاء أقرب إلى اللهجة الفلسطينيّة. واللافت أنّ العضو الذي ينزّ دمًا هو "أقدامنا" في إشارة إلى المزيد من التحدي والصمود "الوقوف"، حتى لو نزفت القدم.

"ما الذي تبكي عليه إذا هدموا كوخنا وفقدنا السكن"؟ في هذه الجملة إعلاء لشأن المكان الفلسطينيّ، فلا شيء يستحق أن يُبكى عليه إذا فقد الإنسان كوخه وأمانه.

وأكثر ما سلّط حسين الضوء عليه في هذا السياق، دالّ "الاحتلال"، مفردًا أو في تراكيب مضافة، كقوله: المنطقة المحتلة أو الأرض المحتلة.

يقول في ختام قصيدة "التحولات":

**في لغتي سربُ قلاعٍ صامتةٍ تبعثُ ضوءَ شموعٍ نحويَ،**
**خلفَ قلاعٍ صامتةٍ تبعثُ ضوءَ شموعٍ نحويَ،**
**يشبهُ أسلاكًا شائكةً، داخل أسلاكٍ شائكةٍ، داخلَ أسلاكٍ**
**شائكةٍ، داخل أسلاكٍ شائكةٍ، وتحيط بحرفينِ،**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 89.
2- المقالح، عبد العزيز: أغاني الاغتراب والثورة، عكا القديمة، دار الأسوار،1977 . ص 3.

**وقلبي سجنٌ داخلَ سجنٍ داخلَ سجنٍ داخلَ سجنٍ،**
**سربُ سجونٍ مغلقةٍ بالشفتينِ،**
**فلا تلفظُ في المنطقةِ المحتلَّةِ غيرِ اللفظاتِ المحتلةْ.[1]**

نعت الشّاعر وطنه بقوله "المنطقة المحتلّة"، مريدًا بذلك تسليط الضوء على القضية التي يجب أن تكون الأبرز في الخطاب الفلسطيني، الذي عليه أن يتعامل مع فلسطين باعتبارها أرضًا محتلة، كما أنّ الشّاعر استخدم صيغة المعرفة "المنطقة المحتلّة" التي تشير إلى خصوصيّة الوضع الفلسطيني، فلا منطقة محتلّة غير فلسطين، كما أنّه بنى الفعل "تلفظ" للمجهول بقصد التّعميم والاتّساع، فالفاعل الذي تُحتلّ ألفاظه لا يقف عند حدود الشّاعر، بل قد يكون أيّ مناضل أو مثقف أو إنسان عاديّ بسيط...، وفي هذا التعميم شموليّة تتسع لكل أبناء الوطن الشرفاء.

ولا يخفى ما في المقطع الشّعريّ المتقدّم من توظيف للتكرار، والجمل المتكررة تحكي قصّة قيود الاحتلال التي تكبّل يد البلاد والعباد في الأرض الفلسطينيّة. ذلك القيد الذي يراه حسين مقيّدًا للغة، "فلا تلفظ في المنطقة المحتلة غير اللفظات المحتلة".

يكرّر الشّاعر جملة "أسلاكًا شائكةً" أربع مرات في مقطع قصير، ويكرّر لفظة "سجن" بهيئتها الإفرادية والجمعية خمس مرات في المقطع ذاته. وهذا التّكثيف ينتج دلالة واحدة هي التّركيز على قضية الوطن باعتباره أرضًا محتلة، احتلالها مرفوض ومقاوم، كما هو مرفوض السكوت على احتلالها والمساومة على أجزاء منها، فيقول في آخر المقطع:

**سأغنّي كلّ جناحي، كلّ جناحي، كلّ جناحي، لستُ أُحرِّرُ**
**نصف فضائيَ،**
**ربع فضائيَ، ثلثَ فضائي، سوفَ أحرِّره كلَّهْ.**
**كلّهْ.**
**هل تفهمني؟ كلّه!**
**وأُعيدُ عليكَ لتفهم: كلّ جناحي، كلّ فضائي كلَّه.**
**نحنُ أمام الروحِ المحتلَّة وهي تحلِّق كالرخِّ،**
**لها اللفظة في أوَّلِ الموج.[2]**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 60.
2- ما سبق، ص 61.

يتوحّد الشّاعر في هذا النّصّ مع الوطن ويعتبر نفسه طائرًا بجناح يمتد عبر الفضاء الفلسطينيّ كلّه، لا يقوى على الطيران والتحرّر، إلّا بتحرّر كلّ فضاء الوطن، ويكرّر لفظة "كلّ"- بصور متعددة- تسع مرات، مدعّمة بخطاب موجه إلى صاحب قرار، قائلًا له ومستفهمًا استفهامًا إنكاريًا مدعومًا بعلامة تعجب، مستقبحًا التفريط بأي جزء من الأراضي الفلسطينيّة: "هل تفهمني؟ كلّه!

ومن اللافت في هذا السياق أنّ الاحتلال لا يتوقف عند كونه احتلالًا ماديًّا للأرض والفضاء، بل يطغى أثره على روح الشّاعر ونفسيته، لدرجة الشّعور أنّه محتل من داخله، ويتمنّى أن يؤخذ خارج الاحتلال:

**هيَّا!**
**يا حمامَ البحر خذني**
**خارجَ الاحتلالْ! [1]**

الحمام دالّ يرمز للشعور بالأمان والسلام والحرية، وينادي عليه الشّاعر نداء طلبٍ بالأخذ خارج الاحتلال، والأخذ هنا أخذ نفسيّ لا ماديّ. فالشّاعر لا ينوي مغادرة الأرض التي تقطر دمًا وتعج بالسجون:

**وأمشي قربَ نهرٍ صافي الأعماق، أهمسُ: هل أستحمُّ هنا؟**
**وأنظرُ نحوَ قطرةِ ضوءٍ على الموجِ ترقصُ، أجلسُ: هل**
**سأموتُ هنا؟ وأضحكُ،**
**إنَّ صوتَ النّهرِ في جوفي، وأهتفُ:**
**كيفَ ننسى في السجونِ بأنَّ خلفَ القفلِ والمفتاحِ لونُ**
**الساحةِ المغمورةِ الآن بالدمِ، أنَّ**
**خلفَ الساحة الآن ليلًا، وخلفَ الليلِ خيطُ ضياءٍ من**
**نجومٍ بعيدةْ؟**
**كيفَ ننسى اتساعاتِ البلادِ التي لا تبصرُ البَحرَ إلاّ في حروفِ الجريدةْ؟[2]**

يتساءل الشّاعر: هل سأموت هنا! والموت "هنا" يعني البقاء في الأرض والانخراط في سرب من يدافع عنها بدمه المراق أو بالتضحية بشيء من عمره خلف القضبان. كما يتجاذب الشّاعر في هذه

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 65.
2- ما سبق، ص 65.

الجملة الشّعريّة سياقان: سياق ألم وتضحية، وسياق أمل عبّر عنه تركيب: "نجوم بعيدة": تظل النّجوم بارقة أمل مع كونها بعيدة يرقبها الفلسطينيّ المحاصر الذي "لا يبصر البحر إلّا في حروف الجريدة".

يصرّ حسين على عدم التفريط بأيّ جزء من الأراضي الفلسطينيّة، ويؤكد ذلك بذكره "الجليل" في الأراضي المحتلة عام 1948، الذي تمّ التنازل عنه عام 1988، بإعلان الدولة على الأراضي المحتلة عام 1967. وتميّز خطابه في مرحلته الشّعريّة الأولى بقربه من الخطاب المقاوم المباشر:

**قمرٌ على نخل بعيدٍ،**
**كان يمشي نخلةً تمشي على طرقِ النّخيلْ**
**قمرٌ على جبلٍ بعيدٍ،**
**قلتُ: ما هذا؟ أرى أحلام جيلْ!**
**أميرةَ هذي المنافي،**
**هناكَ سأمشي، أهيلُ الترابَ طوالَ الطريقِ على لمعانِ النّدى**
**فوقَ جسمٍ قتيلْ.**
**وأمشي، إلى البحر، بين يديّ كتابٌ من الشّعر،**
**خصلة شَعرٍ لمنْ ودَّعتني.**
**أو حفنةٌ من ترابِ الجليلْ.**[1]

في إطار تناول أسماء الأماكن الفلسطينيّة تبرز هنا "الجليل" بوصفها مكانًا يكاد يكون وحيدًا في الأعمال الشّعريّة نظرًا لخصوصيّته باعتباره مكانًا محتلًا، التنازل عنه مرفوض، فكان رمزًا للوطن فلسطين، لذلك لم يذكر مدنه الأخرى. ويأتي ذكر الجليل في إطارين: الأول الثورة التي رمز لها بدالّ النّخلة، وبرز ذلك أيضًا في قوله "أرى أحلام جيل"، والثورة تفضي بدورها إلى التضحية والاستشهاد:

**هناكَ سأمشي، أهيلُ الترابَ طوالَ الطريقِ على لمعانِ النّدى**
**فوقَ جسمٍ قتيلْ.**

أمّا الإطار الثّاني فهو المنفى، فالدعوة للثورة لا تصدر عمّن يعيشون على تراب الوطن فحسب، بل أيضا عمّن يقاسون حياة الشتات: "أميرةَ هذي المنافي،". والمنفى ليس واحدًا بل متشعب متعدّد، لهذا جاء في صيغة الجمع، وسياق الثورة هذا يقود إلى البحر، الذي طالما تاق الفلسطيني إلى الوصول إليه،

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 66.

وفي لحظة الوصول هذه يخير الشّاعر نفسه بين أن يحمل بين يديه كتابًا من الشّعر، أو خصلة شَعر محبوبته، أو حفنة من تراب الجليل، وبهذا يجمع بين أيقونات ثلاث: العِلْم والمحبوبة والوطن.

فالشّاعر لم يذكر فلسطين بتاتًا في أعماله الشّعريّة، ولمّح إلى كامل التراب بذكر الجليل، وقد ذكر القدس لا في سياقها الوطنيّ بل في سياق روحيّ دينيّ يشكّل مرجعية أعمق وأقوى من المرجعية الوطنية الضيّقة.

**– في القدسِ، تحت القُبَّةِ الذهبِ**
**لغةُ اللهِ فوق الجدارِ الهندسيِّ مُشَرَّبَةٌ بالأزرقِ،**
**والأسودِ، والخَمْرِيِّ في الميمِ والراءِ.**
**فإذا ما رأيتَ سماءً نصْفَها أزرقَ والنّصفَ أسودَ،**
**والشمسَ حمراءَ كالحبرِ فيها.. هناك سمائي–[1]**

المقصود بالوصف في المقطع المتقدّم هو قبّة الصخرة المشرّفة، لكنّ الشّاعر بدايةً أولى المكان الذي تقام عليه قبّة الصخرة مكانة عالية، وذلك عبر افتتاح المقطع بقوله "في القدس" فالمدينة المقدّسة هي مناط الاهتمام الأوّل، ومن ثمّ يأتي الوصف لقبّة الصّخرة، وصف ما لبث حسين أن يحيطه مرّة أخرى بالإطار المكانيّ عبر وصف السّماء فوق قبّة الصّخرة كأنّها جزء لا يتجزّأ من المكان المقدّس، وبهذا يكون الشّاعر قد أسّس لوحته الوصفيّة على ثلاث لبنات أساسيّة: القدس، المسجد، السّماء، تشكّل باجتماعها عقيدة راسخة في قلب كلّ إنسان يرتبط روحيّا ووطنيًّا بمدينة القدس.

ويظلّ حسين مأخوذًا بروحانيّة المكان فيقول:

**لغةُ اللهِ فوقَ الجدارِ الهندسيِّ مُشَرَّبَةٌ**
**بالأصفَرِ النرجسيِّ،**
**وبين ابيضاضِ الحمائمِ في سِجَّادِها العَجَمِيِّ**
**وبين الأقواسِ الأُولى لليلِ الأخضرِ،**
**بينَ التُّفّاحِ وبينَ الذَّهبِ**
**صلبتْنِيَ عاشِقَةُ الهنْدَساتِ...**
**ما عليّ إذا ما**
**عُجتُ حول مُحَمَّدٍ، مقصديَ اللهُ، وما**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 140.

**للهِ شكلٌ أُفَصِّلَ باستيحائهِ شكلَ حياتي.** [1]

يجد حسين نفسه في المكان، مسيحًا مصلوبًا.. "صلبتني عاشقة الهندسات"، إلّا أنّه صلبٌ بمعنى الانبهار والانقياد والاتّخاذ بالمكان. "عجت حول محمّد، مقصدي الله،" اي اعتمدت على محمد في استيحاء شكل حياتي، لأنّ الله ليس كمثله شيء أستعين به لأستوحي شكل حياتي منه، ويأتي الربط بين النبيّ والخالق في الموقع الذي كان محطة الانتقال بين الإسراء من مكة، والمعراج إلى السماء، قبّة الصخرة.

يختم الشّاعر القصيدة بمقطع شعريّ يدعو فيه نفسه، مستحلفًا إياها، بالتسليم على المكان وتقبيله وتكحيل العين بميل ظلّه، وإذا ما سئل عمّا يفعل بتمرير مائه على صدره يقول: "بالقلب ألامس أصل الأشياء لكي أبرأ".

**يا طفلَ الموجِ، ويا دَرَجاتِ الليلَكْ.**
**وسلِّمْ عليها**
**وقَبِّلْ**
**هناكَ الترابَ،**
**وكحِّلْ**
**بمَيْلِ الظلِّ عينيكَ، ومَرِّرْ على الماءِ صَدْرَكْ**
**وإذا ما سئلتَ**
**"أتلعبُ أم تتوضَّأْ؟"**
**قلْ: بالقلبِ أُلامِسُ أَصْلَ الأشياء لكي أبرأْ.**
**تحتَ سماءٍ لستُ أملِكها.** [2]

في آخر عبارة في القصيدة، يشير الشّاعر إلى احتلال المكان، "تحت سماء لست أملكها". وللعبارة أكثر من تأويل: الأول وهو الظاهر، الإشارة إلى احتلال الأرض، ومنع الإنسان العربيّ من الوصول إليها، فهو بالتالي لا يملك سماء المكان المأسورة أرضه. أمّا المعنى الثاني وهو وارد بشدّة، فيشير إلى أنّ حسينًا لم يجد نفسه بعد جاهزًا نفسيًا لأن يملك السماء، وهي رمز للانعتاق الروحيّ والسلام، والصفاء والحريّة.

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 141.
2- ما سبق، ص 141 – 142.

المواقع الفلسطينيّة التي وردت في النّصّ باسمها التاريخيّ، قليلة، ومنها غزّة وطبرية وجبل قرنطل والبحر الميت ومعظمها يحضر في سياقات تاريخيّة عربيّة لا في سياق فلسطينيّ، فمثلًا يأتي الشّاعر على ذكر غزّة في قصيدة بلا عنوان تتناول كما يبدو، قضيّة اللجوء والشتات الفلسطينيّ بأسلوب غير مباشر تذوب فيه الشخصيّة الفلسطينيّة بالتاريخ العربيّ الذي يخص تحديدًا بلاد الجزيرة العربيّة، التي لجأ الكثير من الفلسطينيّين إليها بحثًا عن لقمة عيش في مرحلة معينة من مراحل الشتات الفلسطينيّ:

**كنَّا نحاولُ فكَّ أَلغازِ البلادِ، رَمَتْ بنا الألغازُ للمنفى.**
**وكنَّا شتاءً نحملُ الخزَّ إلى غزّة،**
**صرنا نحشدُ الحُبَّ منها شتاءً وصيفا.**
**والنبوءاتُ باءتْ بالفشلْ.**[1]

دالّ غزّة يحمل خصوصيّتين، الأولى تاريخيّة عربيّة في إشارة إلى رحلة الشتاء والصيف، التي كانت فيها غزّة حلقة وصل تجاريّة حضاريّة قبل الإسلام "كنا شتاءً نحمل الخزَّ إلى غزّة". والثانية دلالة فلسطينيّة باعتبار غزّة بؤرة مقاومة خاصّة: "صرنا نشحذ الحبّ منها شتاء وصيفا"، الشتاء والصيف أي رحلة العام كاملة، فالبوصلة لا تتجه إلّا إلى غزّة، وفي هذا إشارة إلى احترام فكرة المقاومة التي تناهض فكرة المنفى، "كنّا نحاول فكّ ألغاز البلاد، رمت بنا الألغاز للمنفى".

في المقطع الثالث من القصيدة، يتكرّر ذكر المنفى بنفي وجود الأهل والوطن:

**وفي المرآةِ، في صبح يومٍ جميلٍ،**
**دبَّ في الشّعر المشيبُ،**
**ومرَّ العمرُ،**
**لا أهلٌ لنا حتى نقولَ "نَحِنُّ إلى... " ولا وطنٌ لنا**
**حتى نقولَ "نجنُّ على.. "وحتى**
**عندما سألوا القوافل: هل يضيعُ دليلُها في الرملِ؟**
**قال دليلُها:**
**"إنَّ الضياعَ هنا مُحْتَمَلْ".**[2]

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 158.
2- ما سبق، ص 159.

هنا يتجلّى الحديث عن الضياع في مفردات ودوالّ عربيّة وقبليّة، لم تُجدِ فيها العروبة والقافلة نفعًا، فالأهل مفقودون تمامًا: "لا أهل لنا"، وكذلك الوطن "ولا وطن لنا". نفيان يعطف أحدهما على الآخر في جملة واحدة.

يُختم المقطع بدوالّ، شديدة التجذّر بالعروبة التي ضاع حاديها وقائدها في الرمل. نقد لاذع ممزوج بالشّعور بعدم الأمان والفقد؛ فقْد الوجهة والطريق بفقْد الدليل والقائد، وبالتالي فقْد القافلة، ويظهر ذلك عبر استخدام حرف التوكيد والنّصب "إنّ الضياع هنا محتمل".

أمّا دالّ الأرض الذي يرتبط ارتباطًا مباشرًا بدوالّ الوطن، فقد جاء عند حسين في أكثر من سياق منها: سياق الشهادة:

**سوفَ أخرجُ من داخل الأرضِ في الليلِ:**
**كفّا رخاميَّةً تحملُ القمرَ الجديدَ.**
**فاغتسلوا في النهورْ**
**وانتظروا لحظتي.**
**سوف أخرجُ من داخلِ الأرضِ في الليلِ**
**كفًّا رخاميَّةً ممسكةً بعنان الفرسْ،**
**فرس الملائكةْ**
**وستصهلُ في جهةٍ حرَّةٍ من براري البلاد، فيُبْعثُ كلُّ مَنْ في البلادِ**
**هوى قتيلاً بالرصاصِ،**
**وتهتزُّ النجومُ كأنَّها شَبَكةٌ.**
**فانتظروا جهتي.**[1]

يوظّف الشّاعر دالّ "الليل" باعتباره رمزًا للاحتلال وهو في الأبيات دالّ زمانيّ مرتبط حضوره بحضور الظلم، فهو قابل للزوال، ويقابله دالّ مكانيّ "الأرض" وهو دالّ باق ثابت متجذر، يخرج من داخله النّصر، أو المقاتل المتفائل ممسكًا بعنان فرسه التي ستصهل في جهة حرّة من براري البلاد، وبصهيلها يُبعث كلّ من قضى شهيدًا لأجل هذه البلاد. تضافرت مجموعة من الدوالّ الروحيّة كالملائكة

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 34-35.

والانبعاث والتكوين الأوّل لتمنح السّياق قدسيّة ما مقصودة، أراد منها الشّاعر إعلاء شأن الأرض الفلسطينيّة وما فيها من تراب وبرار وبلاد دفع أهلها أرواحهم ثمنًا لحرّيّتها المستباحة.

## المبحث الثاني

## الغربة والاغتراب

الحديث حول مفهومي الغربة والاغتراب حديث شائك، فقد يربط الكثيرون بين الغربة والمنفى، أو الغياب عن أرض الوطن، وهو ربط سليم، إلّا أنّ الغربة قد تكون خارج الوطن أو داخله، فهي كما يرى إحسان عباس "صراع بين الفرد والمجتمع."[1]

ترتبط دوالّ الغربة ارتباطًا مباشرًا بدوالّ الوطن، فالغربة في سياقها المكانيّ هي البعد عن الوطن طوعًا، للبحث عن علم أو مال أو أمان أو استقرار. جاء في "لسان العرب": "والغُرْبَة والغُرْب: النزوح عن الوطن والاغتراب ؛ قال المتلمس:

ألا أبلغا أفناء سعد بن مالك  رسالة من قد صار، في الغرب، جانبه

والاغتراب والتغرّب كذلك؛ تقول منه: تغرّب واغترب وقد غرّبه الدهر. ورجل غُرُب ، بضم الغين والرّاء ، وغريب: بعيد عن وطنه ؛ الجمع غرباء والأنثى غريبة".[2]

والاغتراب كذلك بُعد، إلّا أنّه نفسيّ أكثر منه فيزيائي، فقد تشعر بالاغتراب وأنت بين أهلك وفي وطنك. ومن تعريفاته المصطلح عليها "الانسلاخ عن المجتمع والعزلة أو الانعزال، والعجز عن التلاؤم، والإخفاق في التكيّف مع الأوضاع السائدة في المجتمع، واللامبالاة، وعدم الشّعور بالانتماء، بل وأيضا انعدام الشّعور بمغزى الحياة".[3]

يمكن تناول جزئيّة الغربة على مستويين، الأول جمعيّ عامّ يستوعب مفردات تشير إلى قضيّة المنفى والشتات الذي تعرّض ويتعرّض له الإنسان الفلسطينيّ. والثاني فرديّ، يتم تناوله بانعكاسات تخصّ شخصيّة الشّاعر وظرفه الخاصّ، الذي يتمثل بقضاء شطر من عمره خارج فلسطين بحثًا عن العلم، وقضاء ما تبقّى من عمر عاشه الشّاعر في فلسطين، ولكن في حالة من الاغتراب الاجتماعيّ والفكريّ.

في إطار الحديث عن الغربة في مستواها الأول، المكانيّ الجمعيّ العامّ، فإنّ أكثر ما يستخدمه الشّاعر من ألفاظ هو دوالّ تتمحور حول المنفى والشتات والتشريد.

---

1- عباس، إحسان: اتجاهات الشّعر العربي المعاصر، ط 3، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2001. ص 155.
2- لسان العرب، مج 4، مادة: غرب، ص 41.
3- خليفة، عبد اللطيف: دراسات في سيكولوجية الاغتراب، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2003. ص 22-23.

وكثيرًا ما كان يقترن دالّ "المنفى" بدالّ "الغرباء":

**كنَّا نحاولُ فهمَ أُغنيتينِ؛**
**الجازُ كان لغيرنا**
**والصمتُ نحنُ، الماءُ كان لغيرِنا الغرباءُ نحنُ،**
**مللنا الأُغنيات جميعَها، معنىً وحرفًا.**
**كنَّا نحاولُ فكَّ أَلغازِ البلادِ، رَمَتْ بنا الألغازُ للمنفى.**[1]

القصيدة بأكملها تنهض على ضمير الجمع، ففي هذا المقطع الشّعريّ القصير نسبيا، يتكرر الضمير عشر مرات. فالمقطع المذكور مقطع ممثِّل يعكس اتجاه القصيدة، التي تتناول الإنسان الفلسطينيّ في منفاه مكانيًّا.

اعتمد حسين على تلخيص حكاية المنفى من بداية القصيدة، وكان ذلك في جملتين، الأولى: "الماء كان لغيرنا الغرباء نحن". التقت في الجملة معرفتان: الغرباء كلمة معرفة بأل يسندها الضمير "نحن" أعرف المعارف. وفي هذا التركيب النّحوي الواضح دلالة على عمق الشّعور بالغربة والنفي، الذي جاء فيما بعد بسياق يحمل معنى سلبيًا: "رَمَتْ بنا الألغازُ للمنفى."

الفعل رَمَتْ فيه معنى الابتذال، والمرميّ نحن، مكان الرمي المنفى، وقد جاء بصيغة المعرفة، فكل منفى إذن مكان رمي وقهر ودنوّ مقام، لا رفعة فيه للإنسان الفلسطينيّ. وفي هذا التحليل رفض مبطّن للرحيل الطوعيّ –تحديدًا– عن الوطن.

وفي موقف آخر يتناول فيه الشّاعر دوالّ التشرد والغربة وفقد المكان، لكن في سياق تحدّ ورفض للواقع السلبي:

**دعنا نغادرُ كلّ جيلٍ حوله صنمٌ ثمَّ مرعىً للقبيلة، دعنا**
**نُصفِّر فوقَ الثلوجِ لهذا العراءِ، ونرضعُ قهقهةَ السيلِ فوقَ**
**جنوب اليمنْ.**[2]

يُفتتح المقطع بجملة: "دعنا نغادر..."، فعل أمر يعضده فعل مضارع يدلّ على الحركة، تعقبه أفعال تعجّ بالتمرد والصوت "نصفر، نرضع"، وفي معنى الرضاعة عودة للأصل الأمّ، وفيه معنى نقاء وولادة. ومن اللافت ذكر "جنوب اليمن" في هذه السياق الذي يدعو للثورة التي تحمل معنى الخصب

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 158.
2- ما سبق، ص 89.

والنّماء، نماء يتحقق بمغادرة "كل جيل حوله صنم ثم مرعى للقبيلة". وفي هذا تمرّد على النّظام العربيّ القبَليّ برمّته، تمرّد يرفض نُظُمَه وينتقدها، وتمرد آخر يرفض ضمنيًا لجوء الفلسطينيّ إليه، لكنه يقبل التشرّد الذي يفرض عليه كفلسطينيّ، ضريبةً يدفعها حيث يختار خطّ المقاومة.

النقمة على الشتات والغربة متجذرة كفكرة متكررة في الأعمال الشّعريّة، تشبه لوحة قاتمة يتناولها حسين في كلّ مرّة من زاوية مختلفة:

**طرقُ المطاراتِ الحديثةِ فاتِحةْ**
**لمتاهةٍ من كهرباءْ.[1]**

في مفتتح القصيدة نقمة على حداثة (المطارات) التي تفتح باب التشرد في متاهات الغربة:

**في كلّ عتمٍ لنا ضوءٌ وفي**
**كلِّ ضوءٍ لنا دربٌ وفي**
**كلِّ دربٍ لنا شبرٌ وفي**
**كلِّ شبرٍ لنا فخٌّ وفي**
**كلِّ فخٍّ لنا لحمُ فخذٍ وفي**
**كلِّ فخذٍ نحنُ أوَّلُ من نتَّهمْ![2]**

التكرار الدائري المكثّف آثر فيه الشّاعر الفصل بين حذف حرف الجرّ والمجرور إذ كان من الممكن أن يبدأ السطر الثّاني بقوله:

**وفي كلّ ضوء لنا درب**
**وفي كلّ درب لنا شبر**

وهكذا دواليك، لكنّ الشّاعر بآلية الفصل هذه رسم شكلًا هندسيًّا، جعل فيه المعاني المتولّدة من بعضها البعض محاطة بعمودين من الكلمات المكرّرة الأوّل عن اليمين عبر كلمة كلّ، والثّاني عن اليسار عبر كلمة في. وهذا التّشكيل البصريّ كان أدعى لإبراز الدّلالة التي تفتتح بالإيجابيّات: عتم يولّد ضوء وضوء يدلّ على درب، يفترض به أن يكون درب خلاصٍ، إلّا أنّ الفلسطينيّ يجد نفسه في آخر الدّرب متّهمًا، صورة مليئة بالمرارة، تمثّل ما يُحاك لنا من مكائد نقع فيها ونُتَهم، فيتحول المجنيّ عليه جانيًا. ومع ذلك فالنّظرة ليست سوداويّة فحسب، بل إنّ هناك وميض فرح وبهجة تحلّ بحلول الفلسطينيّ:

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 106.
2- ما سبق، ص 106.

**في كلّ أغنيةٍ لنا حرفٌ وفي**
**كلِّ حرفٍ لنا حبٌّ وفي**
**كلِّ حبٍّ لنا قلبٌ وفي**
**كلِّ قلبٍ لنا سكينةٌ وغزالةٌ ووطنْ.[1]**

هذا المقطع مناكف للمقطع السابق، فهو يعجّ بدوالّ الفرح والتفاؤل: أغنية، حبّ، قلب، سكينة، غزالة، وطن، فحسين لا ينفي إيجابيّات الوجود الفلسطينيّ في الأماكن الأخرى تمامًا، وفي هذا شيء من الموضوعيّة أو الإنصاف للأنا الفلسطينيّة المتعايشة، إلا أنّ الشّاعر يصرّ في نهاية القصيدة على ألّا غنيمة ترتجى من المنفى.

**فاعذروني،**
**جئتُ من شجرِ الدماءِ، أو الجليدِ، أو العدمْ**
**رفًّا حزينًا من طيورٍ جارحةْ.**
**قد قيلَ لي:**
**عبرَ الحياةِ، وبعدها نومٌ بلا صحوٍ**
**على أرضٍ بلا قبرٍ**
**فلا قَدَرٌ يؤدي للجحيمِ، ولا طريقَ إلى عدنْ**
**فإذَنْ،**
**تعالي كالطيورِ، إذنْ.**
**إذا ما شئتِ، من عَفَنِ الآن، أو عفنِ البارحةْ.[2]**

في المقطع جمل تحمل دوالّ سلبيّة لحياة المنفى: لا صوت لي، نوم بلا صحو، أرض بلا قبر، لا طريق إلى عدن". فلا مستقبل لطائر يهيم على وجهه في أفق لفّه "العفن". ولفظة العفن تحمل دلالة يأس من كلّ تجارب الهجرة الفاشلة. جاءت كلمة عفن مضافة إلى زمنين، الآن، والبارحة، وفي هذا اختزال للزمن يستشرف رفض عفن جديد، فيرفض اللجوء والشتات مستقبلًا.

ومن مظاهر شموليّة حسين في طرحه أنّه يصهر أكثر من تجربة موروثة لينتج خطابًا حديثًا واحدًا:

**في جبلٍ من أرضِ نخلةَ يُسمِع للجنِّ في**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 106.
2- ما سبق، ص 107.

**أطرافهِ زجلٌ عجيبُ**
**أيُّها الذئبُ – النّصيبُ أنا أنتَ**
**أم أنتَ أنا اثنانِ غريبانِ، "كلُّ غريبٍ للغريبِ نسيبُ"**
**في أرضِ نخلةَ، أرضٌ تداركها اللهْ[1]**

تحاور حسين مع كل من المتنبي والفرزدق وامرئ القيس حوارًا لا "اجترار" فيه يجمع فيه الشّاعر بين امتصاص يقدّر النّص ويجدّد فيه، ومعارضة يفكّك من خلالها النّص أحيانًا ويصيغه بكلماته وأسلوبه.[2]

لغة الحوار التي جمعت الشّعراء الأربعة هي لغة الغربة والغرباء في نصّ يُبدأ ويختم بلسان حسين، لكن بدوالّ مستقاة من تجربة المتنبي وكأنّه عرّاب الشّعراء الثّلاثة: "في جبلٍ من أرضِ نخلةَ"، والغربة في هذا النّصّ أقرب إلى كونها اغترابًا، فالمتنبي أصلًا يرى مقامه في أرض نخلة كمقام المسيح بين اليهود، كما أنّه عنون قصيدته بـ"غريب كصالح في ثمود"، فالاغتراب هنا هو اغتراب المرء في حالة عيشه غير مقدر بين أهله وناسه، وهو الاغتراب ذاته الذي عايشه حسين؛ ما جعله يستحضر تجربة امرئ القيس الذي تمثّل شخصيته "في بعدها المأساوي، واحدة من الشخصيات الأدبية المهمة التي استلهمها الشّعراء الفلسطينيّون في خطابهم الشّعريّ، وكانت بمثابة "نواة" انطلق منها خيال الشّعراء للكشف عن مأساتهم، وللتعبير عن روح العصر، والواقع التاريخيّ الذي يعانونه وأبناء شعبهم، سواء أكان ذلك عن طريق استدعاء آلية اللقب، أم عن طريق استدعاء ملفوظه الشّعريّ".[3]

أجارتنا إنّ الخطوب تنوب  وإنّي مقيم ما أقام عسيب
**أجارتنا إنّا غريبان هاهنا  وكل غريب للغريب نسيب[4]**

يدمج حسين في مقطعه الشّعريّ السّابق بين تجربة امرئ القيس والفرزدق الذي يبحث عن أخ يشاطره رحلته وإن كان ذئبًا:

تَعَشّ فَإِنْ وَاثَقْتَني لا تَخُونُني  نَكُنْ مثلَ مَنْ يا ذئبُ يَصْطَحبانِ[5]

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 180.
2- موسى، إبراهيم نمر: شعريّة المقدّس، ، ط1، عمان، دروب للنشر والتوزيع، 2010. ص 39.
3- موسى، إبراهيم نمر: آفاق الرؤية الشّعريّة، دراسة في أنواع التناصّ في الشعر الفلسطينيّ المعاصر، ط1، رام الله، وزارة الثقافة، 2005. ص 130 – 131.
4- امرؤ القيس: الديوان، مصر، دار المعارف، 1984. ص 357.
5- الفرزدق: الديوان، ط1، شرحه وعدله علي فاعور، بيروت، دار الكتب العلمية، 1987. ص 628.

وتتكرّر الفكرة في مكان آخر في خطابه الشّعريّ يتناصّ فيها مع شعر الفرزدق قائلًا:

**وهربتُ إلى سوقِ عبيدٍ بمصرَ، اشترتني غانيةْ**
**من بلادِ الفرسِ. قلتُ: الطريقُ بلا قمرٍ وأشمُّ هنا مذبحةْ!**
**قالت: تعشَّ فإن عاهدتَني فلا تخونني،**
**نكن مثلَ من، يا ذئبُ**
**يصطحبانِ "اشتريتكَ كي**
**أحوِّلَ هذا التوحشَ فيكَ إلى مروحةْ**
**صيفًا تزيح العطورَ إليّ.[1]**

سمة تكرار الفكرة ذاتها في أكثر من موضع في الخطاب الشّعري سمة بارزة في خطاب حسين وإن دلّ هذا على شيء إنما يدلّ على تجذّر المعنى المكرّر في ذهن الشّاعر ونفسيته، والمعنى في المقطع السّابق يدور حول فكرة الشّعور بالاغتراب الذي يجعل النّفس تتوحش فتبحث عن رفيق خارج حدود الإنسانيّة، كالذئب مثلًا.

ويتكرر كذلك دالّ الشتات مقرونا بالحلم والخيانة:

**هذا هو الزمنُ الذي فيه المساءُ طغى على حلمِ البناتْ**
**هذا هو الزمنُ الذي فيه النّدى**
**خان النّباتْ**
**وبقيتَ وحدك شاهقًا؛ بين التقوقع والمدى**
**وتقيمُ صرحكَ في التوازنِ بين من سقطوا ومن وصلوا**
**نهاياتِ الشتاتْ.[2]**

يرى الشّاعر نفسه جبلًا وحيدًا شاهقًا في زمان تلفّه الخيانة والظلام، فالمساء طغى على حلم البنات، كما أنّ النّدى –رمز الفجر والنقاء– خان النّبات، مفارقة واضحة تدعم غرابتها مفارقة أخرى: فالشّاعر يحاول أن يقيم صرحه في التوازن بين من سقطوا ومن وصلوا نهايات الشتات، فتجتمع لديه مصيبتان: السقوط في الخيانة، والوصول إلى نهايات الشتات. فأيّ توازن سيبقى للشاعر حتى يقيم صرحه فيه؟ إذن يتهكم الشّاعر بمرارة على مآل وأحوال الإنسان الفلسطينيّ.

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 193.
2- ما سبق، ص 340.

مفهوم الاغتراب مفهوم شائك، وقد يستخدم بعض الكتاب لفظ الغربة ويقصدون الاغتراب يقول عبد العزيز المقالح: "ليس من الضروري أن يهجر الإنسان وطنه ليحسّ بمعنى الغربة، فالغربة في الوطن ربما تكون أقسى، إنّها عجز الإنسان عن ممارسة وجوده الحقيقيّ، عن المشاركة في صنع الحياة على الأرض."[1] الغربة كما مرّ سالفًا هي بعد مكانيّ –في المقام الأوّل–عن الوطن، أمّا الاغتراب فقد يكون كما أشار المقالح داخل الوطن.

وضمن هذا المنظور المشار إليه أعلاه يتناول حسين جزئيّة الاغتراب في تحليله لقصيدته "سفر" التي يقول في مطلعها:

**عجبٌ أمرُنا ومرورُنا**
**في أرضِ نخلةَ: يسمُنُ من يسمنُ**
**من أكلِ شحمٍ في شواءٍ**
**على "سفُّودِ جنٍّ" نارهُ عدمٌ كائنُ**
**في روحنا، حينما ضاعَ ممْكِنُنا**
**"والذي سوفَ يأتي ذهبْ"[2]**

يتناصّ حسين في هذه القصيدة مع قصيدة المتنبي "غريب كصالح في ثمود" التي يقول فيها:

**مَا مُقامي بأرْضِ نَخْلَةَ إلّا كمُقامِ المَسيحِ بَينَ اليَهُودِ**

وأرض نخلة هي كما جاء في الديوان، قرية قرب بعلبك.[3] وقد ضمّن حسين قصيدته "سفر" عبارة "في أرض نخلة" أكثر من مرّة. وينسب حسين بيت الشّعر التالي للمتنبي:

**يظلّ يجيء الذي قد مضى لأنّ الذي سوف يأتي ذهب[4]**

ويرى أنّ اغتراب المتنبي في أرض نخلة يكمن في تكرار المستقبل بصيغة ما قد مضى، أمّا اغتراب الشّاعر في قصيدته فيكمن في ضياع المستقبل. "المستقبل" مفسَّر على أنّه "الممكن" ما يمكن أن نكونه نحن، كبشر؛ والممكن نقيض للواقع –الحاضر، إنّه "ما نريده"، ما نستهدفه، ما نتوقعه ونشتاق لقدومه،

1- المقالح، عبد العزيز: أغاني الاغتراب والثورة، ص 3.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 179.
3- المتنبي، الديوان، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، 1983، ص 20.
4- لم تتمكن الباحثة من إثبات نسبة بيت الشعر هذا للمتنبي.

رغباتنا التي ننتظر أن تتحقق.. إلخ، وضياع المستقبل هو ضياعنا نحن الذي يظهر في شكل "ضياع ممكننا".[1]

حسين يتناصّ مع الموروث التّراثيّ الأدبيّ بصورة شموليّة تجمع بين أقطاب شتّى، ويظهر ذلك من خلال بعض الإشارات في نصّه، كالعنوان: "سفر" المنسجم مع عنوان قصيدة المتنبي "غريب كصالح في ثمود". وبما أنّ المتنبي كتب قصيدته في "بعلبك" فالمغلّب أنّ المكان الحاضر الذي يسقط عليه حسين تجربة المتنبي هو لبنان، وذلك بغرض تسليط الضوء على تجربة الفلسطينيّ، على المستوى الفرديّ، إذ يرى حسين نفسه "متنبيًا" خاصةً أنّه عاش في لبنان، أو على المستوى الجمعيّ حيث خرج الفلسطينيّ من التّجربة اللبنانيّة غير منتصر فضاع مُمكنه أو مكث فيها غريبًا في مخيمات اللجوء فضاع مستقبله.

يشعر حسين بالفقد، وفقد الوطن من أعلى مراتب هذا الشّعور، ويحاول أن يعوّض نفسه باللجوء إلى الشّعر باعتباره وطنًا له:

**كلماتِيَ ظلُّ مسافرٍ في صحراءْ**
**شبحٌ يلحقُ مجنونًا يخشى شَبَحهْ،**
**جدولٌ لا ينبعُ من وطنٍ أمْ**
**وطنٌ لمنْ لا وطنَ لهْ،[2]**

كلمات الشّاعر ظِلّ وشبح وجدول ووطن لمن لا وطن له. يحاول حسين أن يجد نفسه في نفسه، لكنه لا يقوى على الاكتفاء بكلماته، ويظلّ يحنّ إلى جذوره، فيقول في آخر القصيدة مخاطبًا محبوبة متجسدة في مكانه الأول:

**أمدُّ يديَّ إليكِ...**
**وداعًا، أو سلامًا عليكِ..**
**وأبقى شاردًا في بابِ داري.**
**ومشاعري شمسٌ على الغاباتِ، تجمعُها الصبايا،**
**أو تبعثرُها الطيورْ**
**وأنا أُحبُّكِ، آهِ، يا**

1- البرغوثي، حسين: فن الرباعية كهندسة للقصيدة وفن "المقطع المستطيل"، "الشّعراء"، ع 21، رام الله، بيت الشّعر، صيف 2003. ص 122.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشعرية، ص 135.

**معنى الجذورْ.**[1]

يعترف الشّاعر بالحبّ: أنا أحبّك، والكاف في أحبّك تخاطب محبوبة مكانيّة يقول لها، "أمد يدي إليك سلامًا عليك"، يمد يده مودّعًا أو داعيًا لها بالسلام، فحرف الجر على يفيد الاستعلاء والشمولية، ويدعم هذا الفهم قوله "آه يا معنى الجذور"، وعادة ما يرتبط دالّ الجذور بالأرض.

وكثيرًا ما يأتي اغتراب الشّاعر مركبًّا، انظر إليه يحاور محبوبة له فيقول:

**قلتُ لها: "جئتُ مدعوًّا إلى عينيكِ، لا أهلي ولا**
**سكني هنا، لكن**
**مررتُ غريبَ الخطوِ واللفاتِ، على**
**بوابةِ الأشياءِ والمدنِ...**
**لكي أدعو المنافِيَ في**
**عيونِكِ أوّلَ الوطن**[2]

تنهض حالة الاغتراب في النّصّ على مجموعة من الدعائم التي تشكل في اجتماعها اغتراب عميقًا، مركّبًا ومربكًا في آن، فالإنسان يفقد توازنه إن فقد عنصرًا من عناصر الأمان النفسيّ أو الفكريّ أو المكانيّ، فكيف به إذا فقدها كلها " لا أهلي ولا // سكني هنا".

ويتشبث حسين بعيون تلك المحبوبة باحثًا في حضورها عن الأهل والسكن المفقودين في وطنه الذي أشار إليه عبر تحديد المكان القريب من الذات بقوله "هنا" وليس هناك. وفي هذا التحديد مرارة زائدة؛ فالشّاعر يؤكد كون غربته في وطنه، ويستدرك مضيفًا، لا موضحًا، عبر الحرف "لكن" أنه مغترب فكريًّا أيضا "مررتُ غريبَ الخطوِ واللفاتِ،". فاغترابه ذاتي أيضا، متمثل في اختلاف خطوه، أي أهدافه، ولفتاته أي طرق تناوله للأشياء وتعامله معها، كما أنّه يؤكّد كونه غريبًا يقف على "بوابةِ الأشياءِ والمدنِ..."، فهو لا يقوى على الدخول في عمقها، ولا ندري أهي التي تلفظه أم هو من لا يتقن الولوج إلى أعماقها؟ أم أنه امتناع متبادل بين طرفي الإنسان المغترب من جهة، والآخر أي المكان والفكر القائم في ذلك الزمن من جهة أخرى؟ حسين يعترف اعترافًا صريحًا بهذا الاغتراب لكنه لا يفقد الامل، ويتشبث به عبر آلية الإنكار، الذي يؤدي بالشّاعر إلى البحث عن القشة التي تنشله من منافيه المركبة، وتحطّه في عيون محبوبته التي يعدّها الشّاعر "أول الوطن". هنا يبرز دور الأنثى سواء كانت أمًّا أو أختًا أو

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 137.
2- ما سبق، ص 191.

شريكة عمر أو أرضًا يشعر الإنسان في حضنها بالأمان الذي يشكل –نوعًا ما– مقابلًا موضوعيا للشعور بالاغتراب.

اغتراب حسين عميق وأصيل في نفسه، وهو لا يشعر بالاطمئنان من بوحه عبر دفقة شعرية واحدة خلال القصيدة، بل يحتاج إلى تكرار الفكرة بأكثر من آلية:

**– ما دَخْلُ قلبي بهذا المكانِ، سألتكِ، ما**
**دخْل قلبي بهذا المكانْ؟[1]**
**– وما دخلُ قلبي بهذا الزمانِ، سألتكِ، ما**
**دخلُ قلبي بهذا الزمان؟[2]**

محاورة تدار بين قطبين: المحبوبة التي تشكل قطب الأمان، والآخر المحاور العنيف الذي يجعل من قلبه حكمًا قاسيًا يستفهم لا ليفهم، أو ليقترب، بل ليرفض وينزاح من المكان والزمان اللذين لا يتوافق هذا القلب معهما، واختيار القلب كمحاور ينأى عن قطبي الأمان اختيار صائب، كان ضرورة دلالية أسلوبيّة نتجت عن ضرورة نفسية، فالقلب لسان الفؤاد الذي يشعر بالغربة المكانيّة والزمانيّة على حدّ سواء.

اغتراب المكان والزمان هذا يقودنا إلى تناول جزئيّة الاغتراب العائليّ، الاغتراب عن القبيلة، عن الأهل، فالاغتراب ظاهرة اجتماعيّة "قد تقود الأفراد إلى التّمرد والعصيان أحيانا، أو أن تفضي بهم إلى الاستسلام والانعزال والانكفاء عن الذّات"[3]، وهو أقسى أنواع الاغتراب الذي يحيل الشّاعر إلى "شنفرى" يرحل مودعًا:

**اتركوني كأنّي على الوجناءِ في ظهرِ موجةٍ**
**رمت بي بحارًا ما لهنَّ سواحلُ**
**سوفَ يحرسني اللهُ**
**أو قدمي**
**أو قَرُّ هذا البرِّ أو قلمي**
**أو صرُّ هذا الإرثِ من عدمِ**
**اتركوني، نويتُ الرحيلَ،**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 195.
2- ما سبق، ص 196.
3- كنعان، أريج: الاغتراب والوجودية في أغاني الحارس المتعب لبلند الحيدري، مجلة كلية الآداب، عدد 102. ص 154.

**وداعًا بني أُمِّي، أنيخوا مطيّكمْ!**
**فإنّي إلى قومٍ سواكمْ لأميل**
**ولي دونكمْ أهلونَ: سيدٌ عمَلَّسٌ**
**وأرقطُ زُهْلولٌ وعَرْفاءُ جَيألُ**[1]

المقطع الشّعريّ المعارض لشعر الشنفرى، يحوي أربع جمل فيها أربعة معان تبرز تجربة البرغوثي الخاصّة. المعنى الأول هو التشبث، وتبرز جملة "اتركوني" هذا المعنى، وكأني بالشّاعر يرسم للآخر الذي يشعر معه بالاغتراب صورة المتشبث به، وقد يكون في هذا محاولة من قبل الشّاعر لتعزية نفسه أو الإعلاء من شأنها. أمّا المعنى الثاني فهو التصريح بنيّة الرحيل. فالشنفرى لمّح ولم يصرح، أمّا حسين فقد كان قاصدًا التصريح بالفعل، وكأنه يصدر منشورًا يريد أن يُسمَع، "نويت الرحيل"، ويُتبِع هذا التصريح فعلَ الوداع "وداعًا بني أمّي"، وهو المعنى الثالث الذي لم يعبّر عنه الشنفرى. والوداع يعني الإقرار بالمحبة والوصل. أمّا المعنى الرابع فيأتي بقوله: "أنيخوا مطيّكم!" أي ابقوا أنتم وأنا سأرحل، وهذا عكس ما قاله الشنفرى، الذي كان أكثر سخطًا وتهكمًا. واللافت أنّ حسينًا وضع إشارة تعجب بعد جملة الأمر، فهو يتعجب ضمنيًا من بقاء هذا الآخر ورحيله هو.

يصهر الشّاعر نفسه بالشنفرى انصهارًا صريحًا باستحضار مطلع "لاميّة العرب":

أَقِيمُوا بَني أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ  فإنِّي إلى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لأَمْيَلُ[2]

ويتكرر هذا الاستحضار أكثر من مرة في خطابة الشّعريّ:

**هذا الزحامُ من النّقوش على خاتَمِكِ اللؤلئيِّ افتتاحيةٌ**
**للطقوسِ القديمةِ، أو دعوةٌ لنمورٍ مرقطةٍ تعشقُ الاقتناصَ**
**أم النّمورُ**
**رسومٌ؟ لِمَنْ**
**كلُّ هذا المنظر الوحشيِّ، يا بنتَ أُمِّي، وممَّنْ**
**أحسُّ بهذا الخطرْ؟**[3]

ويقول أيضًا:

**وبنو أبي**

1- 1- كنعان، أريج: الاغتراب والوجودية. ص 227.
2- الشنفرى: لاميّة العرب، نشيد الصحراء، بيروت، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، 1985. ص 58.
3- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 202.

**منعوا عنِّي ريادةَ الماءِ انحنيتْ**

**نحو الأوحشِ.[1]**

المقطعان الممثلان مأخوذان من القصيدة نفسها، والشّاعر يوازن فيقول تارة "يا بنت أمي"، ويقول تارة أخرى "بنو أبي"، لكنّ الأولى المقترنة بالأمّ والأخت تأتي في سياق الشكوى واللجوء "وممّن أحسّ بهذا الخطر"، والثانية المقترنة بالأب تأتي في سياق السخط والانحناء نحو الأوحش. فقد خاض حسين تجربة اغتراب كان للأب دور كبير فيها، فحسين يحكي قصته لمّا عاد من هنغاريا إلى فلسطين لزيارة أهله صيف عام 1975، حين وجد العالم بهيئته وناسه غريبًا عنه[2]. وما زاد عمق الشّعور بهذا، موقف والده منه، "طردني أبي من البيت بعد يومين من وصولي: لم أتعرف إليه كـ"أبي"، ولا على بيته كـ"بيتي"، ولا حتى كـ"بيت"... ورجعت لبودابست.. قبل هذه الزيارة كنت أحنّ إلى "وطن"، و"بيت"، وبقاع في الذاكرة[3].

كان اغتراب الشّاعر واضحًا خاصّة في تناصّه مع كلّ من المتنبي والشنفرى، إلّا أنّه لم يغفل قضيّة الاغتراب في مستواها العربيّ الفلسطينيّ.

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 207.
2- أنظر: البرغوثي، حسين: "الضوء الأزرق: سيرة"، ص 86.
3- ما سبق ص 87.

## المبحث الثالث

## الطبيعة

حسين البرغوثي شنفرى فلسطينيّ بامتياز، لا على مستوى اغترابه الزمانيّ–المكانيّ فحسب، بل على مستوى الخطاب الشّعريّ الذي أَلِف فيه دوالّ الوحش والطير والأرض والشجر، وهذا يقودنا إلى دراسة ألفاظ الطبيعة في شعره.

الطبيعة لغة: "الخليقة والسجيّة التي جُبل عليها الإنسان... والطبع ابتداء صنعة الشيء".[1]

والطبيعة في الدراسات الأدبية "هي تلك المرئيّات التي فتح الإنسان عينه عليها، ونشأ في كنفها، وامتزج بها، فكانت وطنه ومعلّمه".[2]

يقول حسين: "كان حُبّي كلّه منصبًا على الجبال، و"الأشياء"، ليس على الناس، كنت أستألف البراري، وأحادث الحجارة، والسنابل، والطيور، وكلّ ما يقع في طريقي. مرّة عقدت محاكمة بين سنبلتي قمح، مثلا وحكمت على واحدة بأن تذبل. وكنت ألعب في فيء الزيتون، مع "عرائس من حجر"، وصادقت عصفورا، وكلبا، وأخيرا، عثرت على أصدقاء السفر: الكلمات! انهمكت في الكتب، من ألف ليلة وليلة إلى المعلقات، وصادقتني الكلمات كلها، والأشياء، ولكن ليس النّاس، والكلمات "مصاعد" بالمناسبة، كل كلمة "مصعد"."[3]

في كلام حسين أعلاه، ولوج من عالم الطبيعة إلى عالم الشّعر والكتابة، وهو ولوج منطقيّ، فتأمل عالم الطبيعة يقود إلى التأمل الذي تنتج عنه الكتابة التي تحمل ملامح الطبيعة المتلخّصة في "قوّة العاطفة ورقة الشّعور والتأمل، إضافة إلى الابتكار في الأسلوب والموضوع ونبذ التكلّف".[4]

الملامح الفنيّة المذكورة يتصف بها شعر البرغوثي، لكن ليس من منطلق أنّ شعره شعر طبيعة، وهو شعر مصنّف وقائم بذاته، ومعرّف بأنه: "الشّعر الذي يمثل الطبيعة الحية والطبيعة الصامتة، كما امتثلتها نفس الشّاعر وجمّلها خياله".[5]

---

1- ابن منظور: لسان العرب، مادة طبع.
2- عبد الخالق، مفيدة إبراهيم علي: في الشعر العربي الحديث، الطبيعة بين المحافظين والمجددين، السعودية، الدار السعودية للنشر والتوزيع، 2005. ص 9.
3- أنظر: البرغوثي، حسين: "الضوء الأزرق: سيرة"، ص 146.
4 - نوفل، سيد: شعر الطبيعة في الأدب العربي، القاهرة، دار المعارف، ط2، 1978. ص 17-18.
5 - ما سبق، ص 24.

وعلى هذا فالبحث يتناول حضور ألفاظ الطبيعة في معجم حسين الشّعريّ، وهو يتناول ألفاظ: "الطبيعة الحيّة، ويقصد بها ما اشتملت عليه من أصناف الحيوان ما عدا الإنسان، والطبيعة الصامتة، ويقصد بها مظاهر الطبيعة ووجودها المتجسد في سهولها وبحارها وسمائها وبواديها وحقولها وما إلى ذلك".[1] وألفاظ الطبيعة بنوعيها الصامتة والحية، دعامة رئيسة يقوم عليها معجم حسين البرغوثي الشّعريّ.

المدقّق في آليّة توظيف ألفاظ الطبيعة في خطاب حسين الشّعريّ يكتشف جملة من السمات أهمّها:

**أولًا: الانسجام والتضافر:** تحضر عناصر الطبيعة حضورًا منسجمًا ومتضافرًا في نصّ حسين، إذ تتعاضد بصورها الحية والصامتة لتكوّن المشهد في خطاب حسين الشّعريّ، فلا يمكن للباحث اقتطاع دوالّ الحيوان أو النّبات أو الطبيعة الجامدة من النّصّ وبحثها بصورة مجزأة، فكما الطبيعة كيان واحد في الحياة، هي كذلك في قصيدة حسين:

**يا طفلةً خضراءَ كالمصباحِ تحملهُ يدي**
**في بابِ كهفٍ تحتَ. ليلٍ في جبل؛**
**ضوؤكِ السِّريُّ يسري حافياً**
**بين الحجارةِ والحجلْ**
**مثلَ ظلِّ إلهْ**
**ثمّ يكشفُ ما نوينا أن نراه،**
**من حوله "المخفيُّ" يهمرُ مثلَ ضبعٍ**
**سوفَ تتبعنا خطاهْ**
**فزرعتُ عدَّةَ أسهمٍ في ظهرهِ باحت دماهْ**
**بحضورهِ السِّريِّ بينَ مخاوفِ المشمشْ؛**
**إنَّ المسافةَ بين الفروعِ وبينَ الجذورِ تسمَّى:**
**"تضوجُ الشجر"**
**سَمِّها بُعدَنا عن تربةِ الأصلِ،**
**أو قربَنا من غموضِ القمرْ.[2]**

1 - عبد الخالق، مفيدة، ص 9-10.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 99 - 100.

يتّخذ الشّاعر من تجربة الطّبيعة حكمة يسقطها على تجربة الإنسان، عبر ما يشبه المثل، ففترة النضوج هذه الممتّدة زمانيًّا بين الفرع والأصل هي مرحلة النّضوج التي يختبر الإنسان نفسه فيها عبر تجربتي البعد عن الأصل والاقتراب من العلوّ الفكريّ أو العاطفي المتمثّل في قوله: "قربنا من غموض القمر".

لو حاولنا استقصاء دوالّ الطبيعة وتصنيفها في المقطع السابق نجدها مصنّفة كالآتي:

أ- الطبيعة الصامتة: كهف، ليل، جبل، ضوؤك، الحجارة، تربة، ظل، قمر.

ب- الحيوان: الحجل، ضبع.

ت- نبات: المشمش، الفروع، الجذور، الشجر،.

كل عناصر الطبيعة تجتمع لتشكّل المشهد الذي يحاور فيه الشّاعر طفلته الخضراء، ويخبرها بعد طول تفكّر فيما هو مكتشف أو مخفيّ، أنّ المسافة بين الفروع والجذور تسمّى نضوج الشّجر.

ويقول في مقطع آخر يرى فيه نفسه يجيء من شجر رفًّا حزينًا من طيور جارحة:

**فاعذروني،**
**جئتُ من شجرِ الدماءِ، أو الجليدِ، أو العدمْ**
**رفًّاً حزيناً من طيورٍ جارحةْ.**
**قد قيلَ لي:**
**عبرَ الحياةِ، وبعدها نومٌ بلا صحوٍ**
**على أرضٍ بلا قبرٍ**
**فلا قَدَرٌ يؤدي للجحيمِ، ولا طريقَ إلى عدنْ**
**فإذَنْ،**
**تعالي كالطيورِ، إذنْ.**
**إذا ما شئتِ، من عَفَنِ الآن، أو عفنِ البارحةْ.**[1]

الطبيعة الصامتة: الجليد، أرض.

حيوان: رفّا من طيور جارحة.

نبات: شجر.

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 107.

تكتنف النّصّ جملة من المشاعر السلبيّة التي تنتجها أفكار ساخطة على كلّ من الماضي: الذي تلوّنه ريشة الشّاعر بالدّماء "جئت من شجر الدّماء" أو تجعله قطعة من جليد لا دفء فيه أو عدم، والمستقبل الذي يخصّ ما نؤمن به من غيبيات، فهو منفيّ تماما " فلا قدر يؤدي للجحيم، ولا طريق إلى عدن". نفي الحياة الآخرة هذا يقود إلى الاستغراق في ماض وحاضر متعفنين على حدّ تعبيره: "إذا ما شئتِ، من عَفَنِ الآن، أو عفنِ البارحةْ".

في هذه الحواريّة التي تمزج بين الأزمنة وعناصر الطّبيعة الصامتة والحيّة يبرز عنصر الطّير الذي يوجّه الحوار فالمخاطِب "رفًّا حزينًا من طيور جارحة" والمخاطَب كذلك "تعالي كالطّيور"، إسقاط وصف الطّير هذا على المتحاورين يقود إلى محاولة البحث عن الانعتاق من أيّ شعور بالقيد أو الإحساس بالمسؤولية.

**ثانيًا: تماهي الشّاعر مع عناصر الطبيعة**

التماهي هو كما بيّن فرويد "عملية لا واعية تعبّر عن شيئين في شيء واحد".[1]

يصهر الشّاعر نفسه في معطيات الطبيعة متحدًا معها ومحاورًا، فيرى نفسه تمثال زجاج تتقاطع إشعاعات الأرض في منتصفه، وتنظر القبّرة في عينيه ويحاورها وتحتلّ قلبه كعشّ من ضوء يخضرّ لها.

**ووصلتُ إلى برٍّ من شجرٍ شكوكيٍّ،**
**في دائرتينِ من الضوءِ الأخضرِ صلَّيتُ، وكنت كتمثال**
**زجاجٍ؛ من كلِّ جهاتِ**
**الأرض تشعُّ الإشعاعاتُ الخضراءُ لكي تتقاطعَ في**
**منتصفي.**
**وطيورٌ نائمةٌ تستيقظُ بين الشوكِ، فتلك قبَرةٌ تنظرُ في عينيَّ،**
**فقلتُ لها:**
**لا داخلَ فيَّ، ولا عمقَ، إلى أين أمشي؟**
**فأجابتْ أوَّلُ قبرةٍ: أنت فضاءٌ كاملٌ، فيه جهاتٌ نائيةٌ،**
**لا تلقِ لغيركَ بعضَ سمائكَ، أنتَ ابتداءُ الوفاءِ لبرٍّ لا يفي.**
**قلتُ:**

1- عباس، فيصل: أساليب دراسة الشخصية "التكنيكات الإسقاطية"، ط1، بيروت، دار الفكر اللبناني، 1990. ص 62.

**يا قبَّرات البراري، إليك أجودُ الآن بالعلفِ.**
**فاحتلَّتْ قلبي قبَّرةٌ تبحثُ عن عشٍّ من ضوءٍ يخضرُّ لها.**[1]

في حوار حسين مع الطبيعة يخرج نفسه أحيانا من دائرة البشر المحدودة إلى عالم يصنع فيه من نفسه محاورًا متعاليًا يملك زمام الأمور، ومن ذلك أن تخاطبه القبّرة قائلة "أنت فضاءٌ كاملٌ، فيه جهاتٌ نائيةٌ، // لا تلقِ لغيركَ بعضَ سمائكَ". فهو يمتلك الفضاء والسماء، كما أنّه يمتلك بعض مفاتيح الرزق، فيجود بشيء من العلف لهذا الكائنات المحاورة، وقد تتبع هذه المشاعر المتعالية من مشاعر يولّدها الشّعور بالفقد وعدم الوفاء من الطرف المقابل.

وتراه تارة أخرى يحاور القمر، العنصرَ الأكثر حضورًا كخلّ محاور ومستمع لحسين:

**يا أيُّها القمرُ الدائريُّ، الهندسيُّ، الأحمرُ**
**هذي الجبالُ حروفي،**
**وهذا الموجُ قلبي،**
**ماذا يهمُّ إذا جفَّتِ الحيتان في البحرِ القديمِ، وجفَّتِ فوقها**
**الأبحرُ؟**[2]

يخاطب الشّاعر القمر باعتباره إنسانًا يسمع ويخبر أنّ الجبال حروفه، والموج قلبه، فهو يقاوم الشّعور بالجدب، فإن جفّت الأبحر فالموج قلبه. وبذلك يغدو القمر في مكانة أعلى من مكانة الجبال والموج، فهو مخاطَب مخبَر، أمّا الجبال والموج فهما عنصران متحدان بالشّاعر المخاطِب.

ويرى نفسه في مكان آخر تمثال حصان تحت حوافره بحر من خشب:

**أحملُ وجهاً من خشبٍ يعرقُ،**
**ثمَّ ينزُّ العرقُ الباردُ من بينِ خلايا الخشبْ.**
**ويدٌ من حجرٍ تحفرُ ظهريَ، مثلَ جذوعِ البلوطِ، وتُخرجُ**
**تمثال حصانٍ تحتَ حوافرِهِ**
**بحرٌ من خشب، وفي فمهِ قطفُ العنبْ.**
**تعبرني كلماتُ الأوفياء، كما تعبرُ النهرَ بعضُ القواربِ،**
**أو كما يعبرُ العشبُ أرضاً تبيحُ له قطعةً من سماءٍ ليس**
**تشبهُها سماءُ.**[3]

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 58.
2- ما سبق، ص 59.
3- ما سبق، ص 68.

المشهد المرسوم بدوالّ الطبيعة يشبه المشاهد التي تخصّ الأساطير القديمة، التي كانت تتكئ على تجسيد الآلهة في هيئة مخلوقات، لها وصف خارق خارج عن المألوف، وحسين هنا يرى نفسه تمثال حصان تحت حوافر بحر من خشب وفي فمه قطف العنب. وبهذه الدوالّ يجتمع كلّ من عنصري الجدب في بحر من خشب لا مدّ فيه ولا جزر، وحصان لا يقوى على الحركة، أمّا الخصب فيمثله قطف العنب في فم ذاك التمثال الذي أسطره الشّاعر فجعل منه في المقطع التالي نهرًا تعبر منه كلمات الأوفياء، أو أرضًا يعبرها العشب واهبة له سماء ليس تشبهها سماء. دوالّ مستقاة من الطبيعة وتحمل مصادر خصب وعطاء وحركة يقدمها الحصان الخشبي الذي أعطاه حسين مكانة أعلى من مجرد كونه نحتا من خشب...

ويحاور حسين الطيرَ في هيئة عصفور فيقول:

**أعطيتكَ الماءَ فأعطني شجري**
**وأعطيكَ اللَّحن فامنحِ اصبعي وتري**
**منحتكَ النقاءَ، هبني حبَّة تينٍ، فنقِّر من عسلي**
**أيُّها العصفور، وادخل في جملي.**[1]

كلمات الشّاعر وجمله تعد عنصرًا حاضرًا في حواراته، فهو يتعامل معها أحيانًا باعتبارها كيانًا قويًا مستقلًا يدعم وجوده. وهو في هذه الحوارية يطلب من العصفور أن يمنحه وتَرَه، وينقر من عسله ويدخل في جمله، والعصفور هنا رمز للحرية، لأنّ سياق القصيدة يحكي قصة اعتقال.

**وفوقي مقصلةٌ، وأنا مدخل معتقلي**
**منجتكَ ازرقاقَ جهاتِ السماءِ، فارجعْ أجنحتي**
**إلى حبِّ الفضاءِ،**[2]

ما تقدّم صور متداخلة مركبّة يجمعها حضور الطبيعة وامتزاجها في شخص حسين، الذي تماهى مع عناصرها بغرض الحلول مكانها، "فعملية التماهي لا ترتبط فقط بالشخص الذي تحبه، ولكن من كون هذا الشخص تريد في آن واحد إزاحته و الحلول مكانه".[3]

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 75.
2- ما سبق، ص 76.
3- عباس، فيصل: ص 64.

**ثالثًا: إسقاط صفة الحيوان على الإنسان:**

هذا الأسلوب يجعل الحيوان ندًّا في الخطاب الشّعريّ، ما يعكس مدى اقتراب الشّاعر نفسيًّا من عالم الوحش، ومن الأمثلة على ذلك:

**- أنا النسرُ فوقَ القناطر[1]**

**- أطيرُ إلى عشٍّ تعوَّدتُ فيه الحياةَ،[2]**

**- وتعوي عليَّ الريحُ، والآفاق تعوي عليَّ فأطفحُ كالنهرِ**
**بالطينِ**
**والرغواتِ،[3]**

**- جئتكِ بالفرحِ الشاملِ والحزنِ المطلقْ،**
**فاقبليني كما أنا:**
**قطيع نمورٍ يتضوَّرُ جوعاً ويبحث عنكِ.[4]**

**- أنا المتفرِّدُ بالوحشِ والوحشُ،[5]**

**- جميلٌ أن نحبَّ الآن، أن تتصارح الأشياءُ،**
**نحن فراشتانِ على سراجٍ تحتَ ليلٍ في العراءِ،**
**لعلَّنا أسرى لديه،**
**لعلَّنا أسرى.[6]**

**- أقواسٌ خضراءُ عليها قنديلانِ من الوردِ، فأصهلُ**
**كفٌّ لا أبصرها ترمي بالزنبقِ نحوي،**
**تضربني بين العينين بفلَّةْ.[7]**

مفردات المقاطع السابقة: أطير، أطفح، يتضوّر، أصهل، أجترّ، تحمل معنى الاستمرارية والحركة، وهي في مجملها أقرب إلى دوالّ الوحش. من الدوالّ الأكثر هدوءًا ورومانسية كالفراش والعصافير والورد والزنبق والفلّة...

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 22.
2- ما سبق.
3- ما سبق، ص 24.
4- ما سبق.
5- ما سبق، ص 40.
6- ما سبق، ص 39.
7- ما سبق، ص 55.

كما يلجأ الشّاعر إلى أنسنة الطبيعة فيعتبر أركانها حيوات تحسّ وتشعر فيحاكيها ويبادلها مشاعره:

- **هل سوف يحدثُ، يوماً، وتمشي إلينا الحقولُ**[1]
- **أُحسُّ النخلَ مثلَ العصافيرِ: نحو الخيانةِ صار يميلُ،**[2]
- **في جبالٍ كادَ يقتلُها الانحناءْ**[3]

المشى والخيانة والانحناء ــ بمعنى التنازل والخضوع ــ صفات للإنسان يسقطها على مظاهر طبيعية.

ويبادل الشّاعر الأدوار بين عناصر الطبيعة، فيعطي مثلا صفات الحيوان للريح أو النّبات:

- **وتعوي عليَّ الريحُ، والآفاق تعوي عليَّ فأطفحُ كالنهرِ بالطينِ والرغواتِ،**[4]
- **تعوي الرياح، الصنوبر يعوي معي**[5]
- **وفحيحُ الريحِ يزيدُ القَشعريرةَ في روحِها..**[6]
- **غيِّري جهةَ الصهيلِ ليزحفَ الشجرُ الصغيرُ إلى طريقٍ غير هذا،**[7]

يلغي حسين كلّ الحدود فيصنع خطابًا شعريًّا متداخلاً تتبادل فيه صور الطبيعة صفاتها، فتعوي الريح ثم يصير لها فحيح، ويعوي الصنوبر، ويزحف الشجر.

تحضر ألفاظ الطبيعة في خطاب حسين حضورًا شموليًّا يبدأ من الكون ومجرّاته، وينتهي بالأرض وما تحويه سماؤها وبرّها وبحرها من حيوات ثابتة كالجبال والصخور والغابات والمروج والبراري والحقول، أو متحركة من وحش وطير أو نبات، وما تتعرض له من ظواهر طبيعيّة كالأمطار والزلالزل والفيضانات...

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 20.
2- ما سبق، ص 30.
3- ما سبق، ص 150.
4- ما سبق، ص 24.
5- ما سبق، ص 150.
6- ما سبق، ص 111.
7- ما سبق، ص 38.

كما تحضر ألفاظ الطبيعة حضورا مكثّفا، خاصّة في المجموعة الشّعريّة الأولى "الرؤيا"، والثالثة "توجد ألفاظ أوحش من ذلك". كما أنّ ثلث عناوين القصائد تقريبًا في أعماله الشّعريّة استُقي من ألفاظ الطبيعة، ومن ذلك: النّسر، الرحلة إلى داخل الأرض، الأسد الصغير، التوهجات، المرمر، الفحول، شمس على النهر، النيل، مرايا سائلة.

وألفاظ الطبيعة عند حسين كانت أوسع من البيئة الفلسطينية التي لم يكن بروزها واضحًا في خطابه الشّعريّ، ومن يقرأ كتاب الشّاعر "سأكون بين اللوز"، يدرك خصوصيّة لدوالّ الطبيعة الفلسطينيّة التي خرج الشّاعر من إطارها الضّيّق إلى مساحة تخاطب عالما أوسع.

## المبحث الرابع

## الألوان

حضور اللون في الخطاب الشّعريّ الحديث بصورة مكثّفة، هو وجه من وجوه التحول في نظرة الشّاعر المحدث للقصيدة التي يعدّها في جانب من جوانبها لوحة تعكس الحياة بكل ما فيها من حركة وصوت وموسيقا... فإن فُقد اللون فقدت اللوحة معناها.

وفي هذا الإطار يقول حسين: "كنت... أجرّب كتابة نصّ يدمج الأنواع الأدبية معا، وتخيّلت اللغة كلوحة، من جهة، أي كشكل من أشكال الرسم... ما يعني إعطاء أولوية في دلالات اللغة ليس لـ"الفكرة"، بل لـ"التلوين" بحيث ينتقل النّصّ من لوحة إلى لوحة أخرى، ومن جهة إلى أخرى".[1]

كلام حسين المتقدم عن التلوين بمعنى التنويع في الأجناس الأدبية التي يتشكّل منها النّصّ الذي اعتبره لوحة، إلّا أنّ هذا الكلام يقودنا إلى اعتداد حسين بأهميّة اللون باعتبار الرسم فنًّا من ضمن الفنون الأدبية التي تصنع النّصّ الذي يلغي فيه الأديب المحدث الحواجز بين الأنواع والأشكال الفنيّة.

يمنح حسين اللون في القصيدة امتيازًا كبيرًا انطلاقًا من إيمانه بدور تفعيل حواس المتلقي البصريّة والسمعيّة والشميّة حتى مع إدراكه التامّ لصعوبة وصول تأثير اللون إلى المتلقي، فيقول: ""الرسم بالكلمات" لوحات، صور، تشبه "الفيلم" أو "الحلم"، ومهما حاولنا تحويل: "اللوحة" إلى"معنى عامّ" إلى "فكرة" سيبقى هناك شيء يفلت منا باستمرار؛ حضور "اللون" مثلًا، ما "نراه" بصريًّا. جربوا وصف "وردة" لكفيف، فستجدون أنّه لا يمكن وصف "اللون"، إنّه يجب أن يرى، وتحويله باللغة إلى "معنى مسموع" له حدوده".[2]

إذن، يحاول حسين أن يحوّل اللون باللغة إلى معنى، فالدلالة إذن، هي المنطلق الأول الذي يبدأ منه النّاقد في تحليله حضور اللون في نصّ حسين.

يمثّل اللون عند حسين الحياة:

**كيفَ ننسى في السجونِ بأنَّ خلفَ القفلِ والمفتاحِ لونُ**
**الساحةِ المغمورةِ الآن بالدمِ، أنَّ**

1- البرغوثي، حسين: من أسس الشّعر عند العرب، "الشّعراء"، ع 25، صيف 2004. ص 167.
2- البرغوثي، حسين: الصّورة الشّعريّة، "الشّعراء"، ع 25، صيف 2004. ص 178.

**خلفَ الساحة الآن ليلًا، وخلفَ الليلِ خيطُ ضياءٍ من**
**نجومٍ بعيدةْ؟**
**كيفَ ننسى اتساعاتِ البلادِ التي لا تبصرُ البَحرَ إلاّ في حروفِ الجريدةْ؟**
**أميرةُ هذي المنافي استحمَّت بقربي، نصفَ عاريةٍ، والتفَّ**
**الطحلبُ في النّهرِ على قدميها**
**المشمستينِ فقالتْ:**
**"فرق بين الطحلب لما تسبحَ فيه، وبين جفاف الجريدةْ".[1]**

"كيفَ ننسى في السجونِ بأنَّ خلفَ القفلِ والمفتاحِ لونُ"، يتوق المعتقل للخروج من السجن، فحياة الاعتقال موت لا لون له، ومجرد وجود اللون خارج الزنزانة حياة، حتى لو تحقق عبر الاستشهاد في "الساحة المغمورة بالدم".

لو أردنا استقاء اللون من اللفظ غير الصريح لوجدنا الأحمر في "الدم" والأسود في "الليل" والأبيض في "خيط الضياء" والأزرق في "البحر" والأخضر في "الطحلب" والأصفر في "مشمستين"، فالنّصّ يزخر باللون في كلّ مستوياته الظاهرة المباشرة والكامنة وراء الألفاظ. الشّاعر يوظّف اللون في مظهر يحتجّ فيه على النمطيّة السائدة في توظيفه، وإخضاعه للثابت تصريحًا أو تلميحًا أو ترميزًا، فالنّصّ عنده مفتوح لترويض دوالّ اللون وتأويلها[2]. وليس بإمكان الباحثة أن تتناول اللون من جميع جوانبه، لذلك ستتناول الدراسة الألوان الحاضرة حضورًا مباشرًا، وذلك بانتقاء مقاطع شعريّة تمثل على كلّ لون من الألوان السائدة، وقد تتطرق أحيانا إلى اللون غير المباشر لأهميّة الفكرة.

**الأزرق:**

الأزرق لون الشّاعر الأول، فقد عنون كتاب سيرته الذاتيّة بـ"الضوء الأزرق"، ويحضر هذا اللون في نصوصه النّثريّة والشّعريّة. ومن أقواله في اللون الأزرق "عندي، الأزرق لون الغربة، والغيب، وسماء الطفولة. وربما لنواياي السيئة لون أزرق..."[3]

أمّا في شعره فيقول:

**أنا أسبحُ في اللون الأزرقْ**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 65 - 66.
2- أنظر: ذياب، محمد حافظ: جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، م 5، ع2، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985. ص 42.
3- البرغوثي، حسين: "الضوء الأزرق: سيرة". ص 16.

**في اللون الأزرقِ أسبحُ: قلعة زنبقْ**
**تلكمُ نصفُ لغاتِ المطلقْ.[1]**

التكرار المعكوس يضاعف من الحس الموسيقي، ما يجعل المتلقي يتنبّهه إلى تأثير اللون الأزرق، إذ يعتبره الشّاعر بحرًا يسبح فيه. كما يعتني الشّاعر بالقافية: أزرق.. زنبق.. مطلق، ما يستميل سمع المتلقي أيضا.

ويقول في افتتاحية قصيدة أخرى:

**تجوَّلتُ في الغابةِ الزرقاءِ – اللونُ سِرٌّ –[2]**

وضع الشّاعر عبارة "اللونُ سِرٌّ" بين شرطتين، وليس هذا اعتباطًا، فمن "أبرز المظاهر اللافتة التي طرأت على القصيدة العربيّة الجديدة، استخدام الشّعراء للنّقط، والفاصلات، وعلامات الاستفهام، والشُّرَط، ... فقد أسهمت هذه العلامات في إعطاء الجملة الشّعريّة خصوصيّة مستقلة".[3] ووضع حسين عبارة "اللونُ سِرٌّ" في جملة معترضة، هو للفت نظر المتلقّي لخصوصيّة هذا اللون، ولجعله يتساءل ما هو السرّ الكامن وراء اللون الأزرق؟

يأتي اللون الأزرق في سياقات كثيرة منها السياق الروحاني الغيبي:

**– في القدسِ، تحت القُبَّةِ الذهبِ**
**لغةُ اللهِ فوق الجدارِ الهندسيِّ مُشَرَّبَةٌ بالأزرقِ،**
**والأسودِ، والخَمْرِيِّ في الميمِ والراءِ.**
**فإذا ما رأيتَ سماءً نصفَها أزرقَ والنّصفَ أسودَ،**
**والشمسَ حمراءَ كالحبرِ فيها.. هناك سمائي– [4]**

الوصف المتقدم وصف فوتوغرافيّ، فقد لوّن حسين لوحته الشّعريّة بألوان شتى، إلّا أنه أولى اللون الأزرق مكانة خاصّة، فهو اللون الذي يتصدّر الألوان التي كتبت فيها لغة الله، كما أنه لوّن سماء القدس بلونين، الأزرق وهو رمز النّور واتساع أفق، والأسود الذي يشير إلى دلالة ظلم وضيق، وبين هذا وذاك شمس حمراء استمدت لونها من الحبر تحديدًا، هذا المعطى الذي ينسجم مع الكتابة والوحي، ولا

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 51.
2- ما سبق، ص 118.
3- كاصد، سلمان: الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، عمان، دار الكندي للنشر والتوزيع، 2002. ص 192.
4- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 140.

ينسجم مع الدم المراق. فحسين في هذه اللحظة الروحانية التي نسب فيها سماء القدس لنفسه "هناك سمائي"، ارتقت اختياراته فأشار إلى القلم ولم يشر إلى القتل، "كالحبر فيها" دلالة على قصديّة ما.

ويقول في سياق روحانيّ آخر في قصيدة "التحولات" التي تدعو في كلّ مقطع فيها إلى التغيير، تغيير لا يقف عند حدود المادّيّات، بل يسعى إلى التغيير الروحاني، وهنا يبرز اللون الأزرق، وكأنّه لون الروح النّقية:

**يا روحي عدمتكِ!... غيِّري**
**هذا المساءَ برحلةٍ بين البراري فوقَ**
**خطوةِ مهرةٍ زرقاءَ تسبحُ تحتَ سرجٍ من كواكبَ،**
**غيِّري**
**جهةَ الصهيلِ ليزحفَ الشجرُ الصغيرُ إلى طريقٍ غيرَ هذا،**[1]

في عبارة "خطوة مهرة زرقاء" تصلح أن تكون الزرقة نعتًا للخطوة وللمهرة على حد سواء، مهرة زرقاء سرجها مؤتلف من كواكب، وهي تحت السرج لا فوقه. فالشّاعر يريد من مهرته الزرقاء التي يبدو أنّها كناية عن روحه، أو كناية عن جهة مخاطبة، أن تغيّر جهة الصهيل، ليزحف "الشجر الصغير" – ويبدو أنّ المقصود به الجيل الجديد– "إلى طريق غير هذا"، أي غير الطريق المسلوك عند كتابه النّصّ، الذي لا يريده الشّاعر.

صورة كليّة ممتدّة مركّبة يحسبها المتلقي للوهلة الأولى عفويّة، إلا أنّها منسوجة بدقة، وهي لا تخاطب فقط روح الشّاعر، بل تمتد لتشمل جيلًا كاملًا عبر اختيار دالّ "الشجر الصغير" الذي "يزحف" في طور النّمو.

خطاب روحيّ يخرج من الأنا ممتدًّا إلى الآخر، بتوسع دالّ يصبغه الشّاعر باللون الأزرق.

والأزرق عند حسين لون الثورة:

**قبل أن تختفي في الجهة الأُخرى لقوسِ قزحْ...**
**وبعثتُ حمامًا زاجلًا نحوها، فلها اللهُ،**
**قالتْ: "تموتُ إذا ما رجعتَ، فإنَّ سربَ وعولٍ أزرقَ**
**العينين يغتالونهُ قربَ الغروب،**
**لهُ اللهُ،**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 38.

**وإنَّ سجونَ الوطنِ المحتلِّ لجيلٍ من الوردِ تتَّسعُ الآنَ،**
**لجيلينِ من الوردِ**[1]

في عبارة "سرب وعول أزرق العينين" ثلاثة معان إيجابية:

- "سرب" أي جماعة تتّحد في المسير.
- "وعول" رمز قوة وصلابة وشباب.
- "أزرق العينين" حضور العينين دالّ بصيرة.

جملة دالّة ذات معانٍ إيجابية تقابلها جملة تحمل معاني سلبية "يغتالونه قرب الغروب". فعل الاغتيال مستمرّ والفاعل جمع، فالقتلة كثر، يتفقون على قتل حلم الشباب في الحرية والانعتاق من الاحتلال، والنّصّ يشير إلى زمن الانتفاضة الأولى، وما يعزّز هذا الفهم قول الشّاعر في القصيدة ذاتها:

**يا أيُّها القمرُ الهندسيُّ الأحمرُ جئتُ من أرضٍ محتلَّةٍ**
**من مدنٍ ألف مغلقةٍ، والكتاباتُ فوقَ الرصيفِ لجيلٍ من**
**الورد،**
**يخرج سرًّا،**
**ويكتبُ بالدمِّ ما يشعرُ.**[2]

عبارتا "والكتاباتُ فوقَ الرصيفِ لجيلٍ من/الورد"، و"ويكتبُ بالدمِّ ما يشعرُ"، تشيران إلى كتابة الشعارات على الجدران، وهي أبرز أساليب المقاومة، حين كان يدفع الشاب دمه ثمنًا لسطر حرّ يخطّه على جدار، أو يوزعه في منشور تطير معه روحه.

توظيف اللون عند حسين لا يأتي ارتجاليًّا، فهو يكرّر اللون مع تكرار الألفاظ ذاتها في السياقات التي تحكي الفكرة ذاتها، فاللون عنده فكر قارّ لا زينة طارئة.

**يا فحلُ، لا تهمرْ على أنثىً بوادٍ غيرِ ذي زرعٍ، ولا ترعى**
**قطيعَ المواشي التي عميت من هواء القمْ.**
**تعالَ،**
**لنبحثَ عن قطيعٍ تفيضُ الأُنوثةُ فيهِ، تعالَ،**
**فنحنُ الوعول التي حفرتْ في السماءِ مكانًا لتسكنَ في**
**الازرقاقِ،**[3]

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 57.
2- ما سبق، ص 59.
3- ما سبق، ص 88.

يعود الربط بين الوعول واللون الأزرق في سياق يحكي سيرة البحث عن الخصوبة "قطيعٍ تفيضُ الأُنوثةُ فيهِ" يقابل سيرة الجدب "يا فحلُ، لا تهمرْ على أنثىً بوادٍ غيرِ ذي زرعٍ" والوادي تقابله السماء، فدالّ السماء مصاحب لدالّ الزرقة، والإضافة في هذه الصّورة فكرة السكن، وهي مختارة بعناية في إطار الحديث عن الخصوبة والإناث، وإن كان المعنى مجازيًّا، فالمقصود فيه هو العطاء والقوة، لا فكرة السكن والزواج، لكن الشّاعر يتخيّر اللفظ الأنسب للسياق. فالازرقاق سكن محفور في السماء، دلالة تعالٍ واتساع أفق، تقابلها دلالات تخاذل وجدب.

**ويلهثُ خلفي كي يؤنّبني هذا التراثُ السقيمُ.**
**هذا تراثٌ تُخنَّثُ في التجاربُ،**
**والوحيُ ينزل بحثًا عن الأنبياء فيركضُ بينَ الغنمْ**[1]

التخنّث تقابله الخصوبة، والغنم تقابلها الوعول. في النّصّ نقمة وغمز موجّه لنمط تفكير مرفوض، أو حالة من حالات التدهور الفكريّ، غالبا ما يكون المقصود بها رقعة من البلاد العربيّة، التي تغطّ في سبات عميق بعيدًا عمّا كان في زمن القوة والنّصر النّابع من اتباع حقٍّ للنبوة الحقّة.

لا يأتي اللون الأزرق دائمًا في السياق الإيجابي كسياق القوة والأمل، فهو حاضر أيضًا، في سياقات الخوف والشّعور بالضياع.

**عن أي عمقٍ نعبِّرُ نحنُ؟ فحيثُ نظرنا سطوحُ البحارِ**
**الزرق تطوّقنا،**
**وخلاءُ السماءِ يزيدِ خلاءً،**
**والعشبُ اليابسُ تحت خطانا يتكسَّرُ، يومًا بعدَ يومٍ،**
**وهذي البراري تزيدُ اتساعًا،**
**فمن أينَ ينزلُ شيءٌ جديدٌ علينا ومن أيِّ طورٍ سينزلُ؟**
**من أيِّ طورٍ؟**
**ويبدو بأنا سنرحلُ حيثُ تقودُ خطانا،**
**فأين ننامُ أخيرًا؟ ومن سنودِّعُ؟ من سيرافقنا؟ عزلةُ الترحالِ أم مجرى النّهورِ؟**[2]

نستطيع اختزال المعاني المشار إليها في المقطع كالتالي:

– الغرق والتطويق بالماء: سطوح البحار الزرق تطوقنا.

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 88.
2- ما سبق، ص 79.

– خوف من المساحة: خلاء السماء يزيد خلاءً.

– توحش: هذ البراري تزيد اتساعا.

– التباس وعدم فهم: من أين ينزل؟ في أي طور؟ أين ننام؟ من سنودّع؟ من سيرافقنا؟ ترحال أم مجرى نهور؟

لفظة "الترحال" هي بيت القصيد التي تشير إلى قضيّة الشتات والاغتراب ويقابلها: "مجرى النّهور"، استقرار وخصب يبحث عنه الشّاعر الذي باعد مكانيًّا في المقطع الشّعريّ بين دالّ "النهور" ودالّ "البحار الزرق"، لبعد الدلالة بينهما، ولتضادّها.

**اللون الأحمر**

تتعدد السياقات التي يرد فيها اللون الأحمر، إلّا أنّه غالبا ما يكون مقرونًا بالقمر. وللقمر حكاية لونيّة خاصّة مع حسين، فهو يضيف للألوان لونًا آخر يسمّيه "قمريّ" فيقول: "في فلسطين، لون الذاكرة قمريّ، فالقمر هو الضوء الوحيد في الليل الذي يكشف معالم الأشياء للفلاحين".[1]

إذن، لون القمر هو لون الضوء المقابل للعتمة، وهو إرث تراثي يرتبط بالذاكرة الجمعية للإنسان الفلسطينيّ.

قد يكون ضوء القمر في وجه من وجوهه مصدر إضاءة للإنسان، لكنّ للقمر أحوالًا وألوانًا كثيرة، كالأحمر مثلًا الذي اقترن به القمر في كثير من السياقات ومنها سياق الفقر والجدب:

**ويفيضُ بئرُ الليلِ في صدري، وتصعدُ منه سنبلةٌ لا قمحَ فيها ،**
**فظَّةٌ،**
**تحملُ بين أصابعها قمرًا أميَلُ للاحمرارِ،[2]**

السنبلة والصعود بدايات خير تحمل خواتيم جدب، والزمان ليل، والمكان صدر الشّاعر الذي يفيض فيه هذا الليل باستمرار، فالفعل فعل مضارع ينسحب لذلك على فعل السنبلة التي تصعد فظّة بلا قمح، وتحمل قمرا باهتا، يميل للاحمرار.

ومثال آخر يقول فيه:

1- البرغوثي، حسين: "الضوء الأزرق: سيرة"، ص 20.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 41.

**يا قمرَ التوت**
**يا كاهنَ أهرامِ الجيزةِ ماتتْ أُغنيتي**
**فكتاب الموتى مخطوطٌ تحتَ ضياءِ الشمع، تسيلُ حروفٌ**
**بالهيروغليفية منه،**
**وتغلقُ بالشمعِ الأحمرِ بابَ فمي ومتاحِفَ ذاكرتي.**[1]

المناجاة هنا ليست شخصيّة، فحسين يخبر قمر التوت ولكن بصوت جمعيّ يشتكي موت الغناء، وتكميم الأفواه بالشمع الأحمر، ما يفضي إلى محو الذاكرة التاريخيّة المقرونة هنا بالمتاحف التي تشير إلى التاريخ في سياق تضيء المكان فيه الشموع الخافتة، لا القمر، والحضور موتى لا أحياء.

ومن الأمثلة التي طرحت في سياقات أخرى وتكررت، حاور حسين القمر شاكيًا له همّ الاحتلال:

**يا أيُّها القمرُ الهندسيُّ الأحمرُ جئتُ من أرضٍ محتلَّةٍ**
**من مدنٍ ألف مغلقةٍ، والكتاباتُ فوقَ الرصيفِ لجيلٍ من**
**الورد،**
**يخرج سرًّا،**
**ويكتبُ بالدمِّ ما يشعرُ.**[2]

ينادي حسين على القمر نداء المتشبث الشاكي، ويدعم هذا التصوّر تجاور حرف النداء (يا) مع (أيها)، كما أنّ الشّاعر يُتبع نداءه بالوصف (القمر الهندسي الأحمر). فالقمر –هنا– أحمر كامل الاستدارة، أي مخاطب مكتمل الأناقة، يستمع لشكاية حسين التي تدور حول جزئية الاحتلال (جئت من أرض محتلة)، هذ الاحتلال الذي يرشح منه عنصر الحصار، وتكميم الأفواه، (من مدن ألف مغلقة)، إلا أن هذا المعطى من الصمت، والتضييق يقابله عنصر المقاومة الذي تقوده كلمة حرة يكتبها جيل الانتفاضة الأولى، ويكتب بالدم ما يشعر. هنا يبرز اللون الأحمر بهيئة غير مباشرة، إلا أنّ التصوير الأدبيّ منح اللفظة قوّة وحضورًا فاقا قوة ذكر اللون، بهيئته المباشرة، فالمقاوم يدفع دمه ثمنًا لحريته.

للقمر الأحمر عند حسين وجهان يمثلان الحياة؛ الأول: قسوتها وغربتها وفقدانها، كما الأمثلة المتقدّمة، والثاني: أملها وخصبها:

**غنُّوا خلالَ الطريقِ لهذي الطريقِ فليس يليقُ بخطوتنا هذه**
**إلاّ الغناءُ:**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 52.
2- ما سبق، ص 59.

**ناقةٌ تحدو لخطوتها إذا كذبَ الغناءُ على القوافل،**
**والقوافلُ تحت المشاعلِ تمشي إذا ما تكاثف ليلٌ، حمولتها؛**
**عتمةٌ وفضاءُ.**
**ولنا وحدنا قمرٌ يستدير لنا،**
**وحمولتنا وردٌ كثيرٌ يفوحُ وحنَّاءُ.**[1]

المقطع غنيّ بمعاني الإيجاب والتفاؤل:

لا يصحّ ... الانحناء، الغناء، قوافل تحت المشاعل، حمولتنا ورد... وحناء.

تتوسط النّصّ عبارة: ولنا وحدنا قمرٌ يستدير لنا / وحمولتنا وردٌ كثيرٌ يفوحُ وحنَّاءُ.

أيضًا قمر ولون أحمر يتوافر في الدم والحناء، وهما كناية عن الاستشهاد، الفكرة المحوريّة التي تتوسط المقطع الشّعريّ.

فالقمر رمز للشهادة والأمل وطريق التضحيات التي لا تنتهي. فحسين كغيره من الشّعراء المحدثين، "يتوسّل.. بالرمز واللمح والإيحاء، عوضًا عن الشرح والتصريح والإبلاغ. وعليه فإن قراءة الشّعر يجب أن لا تكتفي بقراءة مستواه الظاهر "الدالّ"، وإنّما تتعداه إلى البحث عن المستوى العميق "المدلول"، لتصل إلى الدلالة".[2]

**اللون الأبيض**

يتناول حسين اللون الأبيض مباشرة بعد اللون القمري الأحمر، لأن الشّاعر يعتبر الأبيض نقيضًا سلبيًّا لضوء القمر الأحمر، فيقول كارهًا اللون الأبيض الذي يخرجه من الشّعور بتجذّره، كما يذكّره بأضواء المستوطنة التي صادرت أراضي البلاد:

**مشيتَ طويلًا، ثلاثينَ عامًا،**
**ولمَّا انتبهتَ وجدتَ طريقَ الحياةِ ذراعْ**
**ليس يكفي لكي يقفَ الكلبُ فيهِ،**
**وأضواءُ النّيونِ استباحتْ**
**نواحي الضواحي،**[3]

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 69.
2- قطّوس، بسام: إستراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، إربد، مؤسسة حمادة ودار الكندي، 1998. ص 53.
3- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 145.

سياق القصيدة يدلّ على أنّ "نواحي الضواحي" هي الأراضي المصادرة التي تجثم على صدرها المغتصبات، وتضيء سماءها بأضواء النّيون الذي يراه الشّاعر أبيض كالقيح باردًا.

وقلّما يصرح الشّاعر باللون الأبيض مباشرة، من السياقات التي صرح بها:

**تذكَّرتُ – ليلى احذري سلطةَ الذاكرةْ –**
**بيتًا على جدرانه ظلُّ السِّراجِ،**
**شُحوبُ الدّخانْ**
**والفراشاتُ حولَ السِّراج كأرواح موتى**
**(تعودُ لتبحثَ عن شعلةٍ من حنانْ)**
**وبيضاءَ تلكَ الفراشاتُ كانت**
**وتَرْشَحُ صمتًا.[1]**

بيضاء تلك الفراشات، ذكر البياض في سياق الموت فالفراشات البيضاء: "كأرواح موتى".

ضوء مصابيح النّيون التي تستبيح الأرض "كالح الابيضاض"، وللدالّ كالح في ثقافتنا الفلسطينيّة دلالات سلبية لا خير فيها. يتحوّل الأبيض عند حسين إلى ""دالّ" يؤدي دلالة ثابتة ذات طبيعة وجدانيّة".[2]

ويقول في مقطع تال:

**في حنينِكَ برتقالٌ أو بحيراتُ الغروبِ، وفي**
**غروبكَ ألفُ شيءٍ كالطيورِ،**
**وفي دروبِكَ ألفُ إمكانيَّةٍ،**
**وسريتَ بينَ غزالتينْ[3]**

يكتنف المقطع الكثير من إشارات التيه والحنين:

"في حنينك برتقال"، والبرتقال يتجه غالبًا إلى ما ضاع من أرض البرتقال والمصادرة: "غروبك ألف شيء كالطيور" ضياع الدليل: "وفي دروبك ألف إمكانية"، والخيانة التي طوقت "ابيضاض الغزالة فلسطين فشكّلت عتمتين؛ عتمة الاغتيال: طلقة الصياد، وعتمة ضياع الدليل "تضاؤل الرؤيا أمام الغائبين".

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 131.
2- فضل، صلاح: نظريّة البنائيّة، ص 279.
3- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 127 – 128.

**اللون الأخضر**

الأخضر لون ذاكرة ألم وخوف عند حسين، مطبوع في ذاكرة الطفولة نتيجة لمفاهيم شعبية متوارثة يقول فيها:

"وكنت طفلًا، مات لي أخ صغير، وكانوا أيامها، في ستينيّات القرن الماضي، يدفنون الأطفال في أحد الكهوف الرومانيّة، ويدعونه الـ"فستقية" (اللون الفستقيّ للتراب).. دفنوه في "فستقيّة". قالت أمي: الأطفال لا يموتون، بل يصبحون طيورًا خضراء في الجنّة، تجري من تحتهم الأنهار، ولم أقتنع.[1]

الشاهد فيما تقدم اللون الفستقيّ، فهو أقرب للخضرة، وقوله أيضًا "طيورًا خضراء".

المتوارث جمعيًا في الذاكرة الفلسطينيّة خاصّة، والعربيّة الإسلاميّة عامّة، حبّ اللون الأخضر والارتياح له. وشعر حسين يكاد يكون طبيعة تمشى على الأرض، ومع ذلك يحضر الأخضر غالبًا في شعره في سياقات الموت والخوف والأسى.

ومن هذه السياقات:

**- وعلى حائطِ المبكى**
**تُرِكْتُ كبَصْمَةٍ بالحبرِ الأخضرِ أو دمعةٍ،**
**وعلى أرجلِ أُنثىً عاريةٍ تعزقُ في الحقلِ قمحاً وشمساً**
**سأشهقُ مثلَ عشبةٍ فاجأتها قطرةٌ من ندى.**
**تجرفني رغبتي في لمِّ نفسيَ مرَّةً أُخرى،**
**بعد أن صارتْ سدى.[2]**

يجعل حسين من نفسه رمزًا يلامس الحيوات والأفكار الروحانية المستمرة بعد الموت، كأن يكون بصمة على الحائط الذي يشكل مرجعيّة قدسيّة متنازعًا عليها، فاليهوديّ يتعبد هناك باكيًا من خطاياه في المكان الذي ربط فيه نبيّنا الكريم براقه، وعُرج به إلى السماء فكان حائط البراق. ويمعن حسين في توثيق نفسه الغائبة عبر آلية التخيير، فإمّا أن يكون بصمة محبرة بالأخضر أو دمعة، وهنا تأتي دلالة الحزن التي تقترن باللون الأخضر. كما أنّ الشّاعر يستدرك لاحقًا ويعترف أنّه سيصبح سدى، إلّا أنّ روحه ستزهق كعشبة على أرجل أنثى فاجأها الندى، وهنا يتكرر الأخضر بصورة غير مباشرة عبر العشب الذي يأتي في سياق الموت، لكنه موت يحدث في حضرة البقاء والخصوبة.

1- البرغوثي، حسين: "الضوء الأزرق: سيرة"، ص 19.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 169.

إذا حاولنا أن نترجم حضور اللون إلى مشاعر سيتبدى لنا مقدار ما يحمل الشّاعر في نفسه من كره لهذا اللون، فقد عبر عن المقت بآلية التكرار الذي اعقبه لفظة جدًا، وما يأتي لاحقًا يزيد من عمق المقت، فقد رأى حسين نفسه ينسحب ممّا وصفه ببركة اللون انسحاب لصّ وفيّ يسحب ماضيه وراءه كالفرس، وفي هذا التشبيه المركب مخرجات مختلطة تجمع بين محاولة الوفاء لهذا الماضي، والخجل منه، فالفرس فيه تجرّ ماضي الفارس وراءه ولا يتباهى به محمولًا.

ومن أبرز السياقات التي تمثل الأخضر بوجه سلبيّ، سياق يقرن الشّاعر فيه هذا اللون بدالّ الاحتلال فيقول:

**ليلةٌ خضراءُ تحتلُّ السماءَ الخارجيَّةَ والجبالَ،**
**فنامي،**
**يا طفلةً – حوريةً، يا طفلةً قمرًا**
**وتشبه فضَّةً وسريرَ شوكِ.**
**إنَّ صوتًا مثل رائحةِ البرتقالِ،**
**وخطوةً مجروحةً**
**قادت تفاصيلي إليكِ.**
**ليلةٌ خضراءُ تحتلُّ السماءَ الخارجيّةَ والجبالَ،**
**فنامي.**[1]

تتكرر جملة "ليلة خضراء تحتل الساحة الخارجية والجبال" مرتين، الأولى في مفتتح المقطع، والثانية في قفلته. فالاحتلال يطوّق الشّعر كما يطوّق الواقع، والشاهد في النّصّ أنّ ليل الاحتلال أخضر، وهو لون المأساة التي تطوق السماء والجبال ما يزيد شدة الضيق، فالأفق الذي هو متنفس الأمل والحريّة أسير، وما لهذه الطفلة وأظنها فلسطين المحتلة، إلا أن تنام في سرير شوكها، وتنتظر فارسها بخطاه المجروحة وصوته القادم من رائحة البرتقال... وهي بالمناسبة بيضاء، وفي بياضها هيئة مقارعة للأخضر الذي يقترن بالظلم عند حسين.

في دراسة الأدب لا اتفق مع المنهج الذي يقول: مات الكاتب، ولا مع المنهج الذي يحلّل النّصّ عبر إسقاط متعلقات الأديب الفكريّة والنفسيّة إسقاطًا كاملًا على النّصّ، بل أفضل الاستنارة عبر اكتشاف التوافق أحيانا بين الفكر والنّصّ المُبدَع. انظر ماذا يقول حسين في الأصفر والأسود:

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 128.

"الأصفر لون الإحساس بالذنب عندي، والخوف. ليل رام الله يبدو لوحة سائلة بالأسود تشقها قناة صفراء".[1] نخلص هنا إلى أنّ حسينا في توظيفه للون شعريّا، كان منسجما مع فكره الذي دوّنه على هيئة سيرة ذاتيّة.

قلّت المواقع التي ذكر فيه اللون البرتقاليّ، لكنّه برز في حالات التهكم والوجع في سياق البحث عن واقع إيجابيّ مفقود عن أمل في مستقبل أفضل. في قصيدة "سفر" التي يبرز اللون البرتقاليّ فيها في وصف رئيس ما لأمة يحكمها "السوقُ والسوقيُّ والمتسلِّقُ"[2]، يقول فيها:

**في أرضِ نخلة، أرضٌ تداركها اللهْ**
**شاطئها مقمرٌ، فاسترحنا على تلَّةٍ كلُّها شفقٌ محزنُ**
**جاءت بخمرتها أمَةٌ تتقنُ الحلبَ والصرَّ،**
**ومضغَ الكلامِ، ويتبعها إمّعَةْ**
**برتقاليُّ الحواجبِ والثوبِ، يتبعهُ حرسٌ**
**أبيضُ، أوجهٌ – أقنعةْ**
**مثل "عيدِ المساخرِ"، مرت جارياتٌ**[3]

"أرض نخلة" دالّ يتكرر في أكثر من موضع في القصيدة في سياقات تحمل معاني سلبيّة.

يبرز اللون البرتقالي بمعنى سلبيّ تسانده دلالة تحمل مفارقة واضحة في قوله: ويتبعها إمّعَةْ برتقاليُّ الحواجبِ والثوبِ. في العادة الأمّة تتبع "إمعة" لكنّ المعنى في تعبير حسين معكوس، فالإمّعة هو من يتبع الأمّة، وفي هذا غمز وانتقاد للمجتمع الفاسد لا لزعيمه فحسب.

يتضّح من الأمثلة المتناولة أنّ اللون عند حسين قضيّة فكريّة، يلوّن من خلالها قصيدته بانسجام يتوافق وما يعتقد، وهو ليس حلية تستميل عين المتلقّي، بل دالّ يحمل رسالة، ومثال ذلك ما جاء في تناولنا للون الأبيض، الذي كان في كثير من الأحيان يشير إلى أضواء المغتصبات، التي فرضت نفسها على الأرض، وكان بديلًا لضوء القمر الذي طالما اهتدى به الفلسطينيّ.

1- البرغوثي، حسين: "الضوء الأزرق: سيرة"، ص 18.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 182.
3- ما سبق، ص 182 – 183.

# الفصل الثاني

# بنية القصيدة

المبحث الأول: طول القصيدة

المبحث الثاني: دراميّة القصيدة (السرد، الحوار)

المبحث الثالث: قصيدة النّثر

# الفصل الثاني

# بنية القصيدة

## المبحث الأول

## طول القصيدة

تطرّق النّقد العربيّ القديم لقضيّة "الإطالة في الشّعر" باعتبارها سمة أسلوبيّة قائمة في الشّعر العربيّ القديم. وقد كان للنّقّاد في ذلك مذاهب شتى منها:

يقول الجاحظ: "أحسن الكلام ما كان قليله يغنيك عن كثيره، ومعناه في ظاهر لفظه".[1] تعكس عبارة الجاحظ توجّهًا نقديًّا حاضرًا في الفلسفة العربيّة التي كانت تميل إلى ضرورة إيجاز العبارة ووضوحها كمعيار من معايير البلاغة التي تطال النّثر والشّعر على حد سواء. إلّا أنّ الإطالة –في الشّعر تحديدًا– لم تُرفض جملة وتفصيلًا، فقد كانت لها ضرورة ومواضيع تستحبّ عندها، "ما يكشف أنّ الطول لم يكن أمرًا شكليًّا صرفًا على الإطلاق، بل إنّ للمضمون أثره في طول القصيدة".[2]

وفي هذا يقول الخليل بن أحمد الفراهيدي: "تستحبّ الإطالة عند الإعذار والإنذار والترهيب والترغيب والإصلاح بين القبائل، كما فعل زهير والحارث بن حلّزة ومن شاكلهما، وإلا فالقِطَع أطير في بعض المواقع، والطول للمواقف المشهورات".[3]

ولم يبتعد أبو عمرو بن العلاء عن هذا الطرح، فقد أجاب عن سؤال مفاده: هل تطيل العرب؟ فقال: نعم؛ كانت تطيل ليسمع منها، وتوجز ليحفظ عنها.[4]

فطول القصيدة – كشكل– كان حاضرًا في الشّعر العربيّ القديم وذاك بحسب الموقف الذي تقال فيه، إلّا أنّ الطول "لم يخرج القصيدة من غنائيّتها، إذ إنّها كانت تكتسب طولها –في الواقع– من اشتمالها على عدة موضوعات غنائيّة".[5]

---

1- الجاحظ، أبي عثمان عمرو بن بحر: (255هـ)، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط7، القاهرة، مكتبة الخانجي، ج1، ص 83.
2- رحاحلة، أحمد زهير: القصيدة الطويلة في الشّعر العربي المعاصر، ط1، الاردن، دار الحامد للنشر والتوزيع، 2012. ص 23.
3- الأزدي، أبي الحسن ابن رشيق القيرواني: (456 هـ)، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، ج1، بيروت، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، 1981. ص 186.
4- العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (ت 395 هـ): كتاب الصناعتين، ص 192.
5- إسماعيل، عز الدين: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط2، دار بيروت، العودة ودار الثقافة، 1972. ص 245.

أمّا عن الفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة فيرى عز الدين اسماعيل أنه في الجوهر أكثر منه في الطول. فالملحمة يسيطر عليها الفكر المعقد بينما تسيطر البساطة وتحديد العاطفة على القصيدة الغنائيّة.[1] وبغض النظر عن المضمون فـ"الطول في القصيدة الطويلة أمر يتحقق بوصفه لازمةً لا تنفصل عن تكوينها، وعليه، فإنّ الشّاعر الذي يحقق القدرة على إبداع قصيدة قصيرة، تتجاوز العاطفة الفرديّة إلى الفكرة بأقل عدد من الأسطر الشّعريّة، لا يمكن أن تسمّى قصيدته حينئذ قصيدة طويلة".[2]

فالطول إذن، "أمر حتمي في القصيدة الطويلة، إلّا أنّه يبقى مظهرًا خارجيًا ليس كافيًا لبيان حقيقة هذا النّمط الجديد من الشّعر، وقد تحول النّقاد إلى سمات أخرى توظف التقنيات المعاصرة، وأدوات البناء الجديدة التي تلح على الرؤية والتجربة المتكاملة، وتحول الشكل إلى أداة لتحقيق تلك الغاية."[3]

ومن أبرز صفات القصيدة الطويلة، "تخلّصها من التسطيح والتراكم والنغميّة ونزعة التطريب وارتكازها على الضخامة الطوليّة والحركة النّامية والصراع وتعدد الأصوات والاقتراب من بنية القصّة حينًا، ومن بنية المسرحيّة حينًا آخر."[4]

وكما يقول العلّاق "ما عادت القصيدة اليوم، تصنع نهرها من لغة نظاميّة يملؤها الشجن أو البهجة أو التأمل، فهي مفتوحة على أفق مزحوم بالأجناس والفنون وأنماط التعبير فلم يعد النّصّ معزولًا، فهو الآن ملتقى فريد لتموجات سرديّة ودراميّة ضاعفت من حيويّته الداخليّة ووسعت من مداه".[5]

فالقصيدة الطويلة، "حشد من الأشياء التي تعيش في واقع الشّاعر النّفسي، تتجمع في هيئة خلق فنيّ تجد فيه الخرافة والأسطورة والرمز كما تجد فيه الحقيقة العلميّة والقصّة التاريخيّة أو الواقعيّة. فالعمل الشّعريّ يمسي مزيجا من الخرافة والحقيقة والقصّة والرمز والخبرة الإنسانيّة والمعرفة، كلها تنصهر في بوتقة واحدة تجمّعًا لا اعتباطيًّا بل منسقًا مدروسًا تنضام أجزاؤه بفعل رابط الفكرة".[6]

---

1- أنظر: إسماعيل، عز الدين: الشّعر العربي المعاصر، ص 246-247.
2- رحاحلة، أحمد زهير: القصيدة الطويلة في الشّعر العربي المعاصر، ص 24.
3- ما سبق، ص 33.
4- حمود، محمد العبد: الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، ط1، بيروت، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، 1985. ص 83.
5- علّاق، علي جعفر: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص 160.
6- عز الدين، 249-250.

ما سبق يقودنا إلى تساؤل مفاده: هل كانت قصائد حسين غنائيّة قصيرة أو طويلة ذات نفس ملحميّ يسيطر عليها الصراع، وتعدد الأصوات وتجذر الفكرة؟ وإجابة هذا السؤال تقودنا إلى سؤال آخر: ما هي – بداية – مواصفات القصيدة الغنائيّة وهل هي بعيدة كلّ البعد عن الطرح الشّعريّ الحديث؟

ارتبط البناء الغنائيّ للقصيدة الشّعريّة بمصطلح القصيدة القصيرة، وذهب كثير من النّقاد العرب والغربيّين إلى عدّ القصيدة القصيرة هي القصيدة الغنائيّة.[1]

إلّا أنّ الشكل ليس كافيا للحكم على القصيدة بالغنائيّة لأن معمارها "يتطلب تركيزا إيقاعيا عاليا وتكثيفا للطرائق التعبيرية، وللحالة الشّعورية، وهذا التكثيف والتركيز على مستوى النّاحية المضمونية هو الذي يستدعي التكثيف والتركيز في النّاحية الشكلية، ولهذا غلبت على القصائد الغنائيّة صفة القصر، ثم كانت القصيدة الغنائيّة هي القصيدة القصيرة".[2]

أمّا عن عدد أبيات القصيدة القصيرة فيقول القصيري إنه لا جواب حاسمٌ في هذه المسألة، والمعيار الأول في غنائية القصيدة هو مقدرتها على التعبير عن أنا الشّاعر، الذي لا بد أن ينتهي في حدود ضيقة، ، فقد تكون القصيدة القصيرة سطرا واحدا، أو جملة واحدة، وقد تكون مجموعة مقاطع تنقل لنا موقفا شعوريا واحدا".[3]

وإذا كانت السمة الرئيسة للغنائيّة هي قصر القصيدة فإنّ ديوان حسين يحوي الكثير من المقطوعات الشّعريّة القصيرة التي أفرد لها عناوين خاصّة. فقد ضمّت المجموعة الشّعريّة الأولى "الرؤيا" تحت ثناياها سبعة عشر عنوانًا لقصائد تبدو في ظاهرها متفرقة، إلّا أنّها في مجملها تتناول قضيّة واحدة هي "الأرض الإنسان"؛ الأرض في صراعها مع الآخر زمن الانتفاضة الأولى، عمر صراع عاشته الأنا الفلسطينيّة التي تشكلت في ذوات وأصوات متعددة صوت المقاوم شريدًا، أو جريحًا، أو أسيرًا، أو مناورًا.. صوت الأرض الثكلى.. صوت الجيل.. صوت الحجر.. صوت حق تقابله أصوات خذلان وهزيمة، صوت بناء يقابله صوت هدم يتحقق في الاحتلال والانخذال العربيّ.

قصائد المجموعة حواريّة تدار عبر آليّات القصيدة ذات النّزعة الدراميّة، وتأمل سريع في عنوانات بعض القصائد يشير إلى جانب كبير من الخروج على الذّاتيّة: التنبئوات، الرحلة إلى داخل

1- عز الدين، ص 101.
2- ما سبق، ص 102.
3- القصيري، فيصل صالح: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ط1، عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ص 92.

الأرض، التوهّجات، الجريح رقم (س)، الفحول، شمس على النّهر. فالعنوان ليس كلمة عابرة، توضع اعتباطا، بل يتم اختيارها أو اللجوء إليها بدوافع مختلفة وضغوط متفاوتة. إنّ الشّاعر حين يختار عنوان قصيدته أو ديوانه، فإنّما يستجيب لقوة داخليّة غامضة تملي عليه هذا الاختيار دون وعي منه أحيانا، وهو قد يختار هذا العنوان أو ذاك بدوافع ثقافيّة، أو ايقاعيّة، أو تركيبيّة تتصل ببنية النّصّ أو تستدعي أصداء لعناوين خارجيّة أخرى، وأحداثًا بعيدة موحية.[1]

لم تغلب على القصائد سيطرة ضمير المفرد المتكلم، وهو ما يعزز صفة الذاتيّة التي أصبحت من أبرز سمات القصيدة الغنائيّة[2]، الأمر الذي كان أكثر وضوحا في قصائد المجموعة الثالثة والتي جاءت تحت عنوان: "توجد ألفاظ أوحش من ذلك" فقد سارت على منوال المجموعة الأولى: إحدى عشرة قصيدة معنونة بعناوين مستقلة، تعكس شيئًا من الذاتيّة التي تأخذ الشّاعر في مرحلة من إبداعه نحو ذاته، يحاكيها ويحكيها خلاصة عمر وتجارب حياة.

ومن هذه العناوين: النِّيل، كم، عن هاجس، من كتابات الجنّ فيّ، حال...

بناء القصائد، وطريقة الطرح وتوفّر عناصر الفكر والصراع والصّورة الحيّة، تتفق في هذه المجموعة مع المجموعة الأولى، إلّا أنّها تختلف معها – كما أشرنا – اختلافًا يخص جوهر المادة المطروحة ومضمونها، فحسين في هذه المجموعة أميَل للبوح عن ذاته والتحلّق حولها وسرد قصتها مع الحياة، بأسلوب لا يقطع فيه حبال التواصل مع الآخر بقدر ما يستمد من وجوده سبب وجوده.

إذن "الغنائيّة سمة من سمات الشّعر لا يمكن أن يخلو منها نصّ شعريّ أيًّا كان نمطه البنائيّ، ومن هنا بدأت مراجعات عدة للأحكام المسبقة حول البناء الغنائيّ أظهرت وجود نمط بناء غنائيّ يتناسب مع روح العصر وحاجات القصيدة المعاصرة، فالغنائيّة المفرطة في الذاتيّة التي تعبّر عن موقف عاطفيّ مفرد تحولت على يد بعض الشّعراء إلى شكل من أشكال التعبير الجماعيّ، فبدأ الشّاعر المعاصر يعبر بالذاتي عن الموضوعيّ بتقنيّات كان بعضها يعدّ غنائيّا تقليديًا".[3]

لا بد من الإشارة تعقيبًا على الرأي النّقديّ المتقدم ذكره، أن حسينًا ضمّ في مجموعته الأولى ذات القصائد المتفرقة القصيرة – نوعًا ما – قصيدة طويلة شكلت تقريبًا – في مجملها ثلث المجموعة الشّعريّة.

1- علاق، علي جعفر، ص 53.
2- رحاحلة، أحمد زهير: القصيدة الطويلة في الشّعر العربي المعاصر، ص 102.
3- ما سبق، ص 104.

وهي في شكلها ومضمونها أقرب إلى المجموعة الثانية بعنوان "ليلى وتوبة"، وهي قصيدة يصحّ وصفها بـ"القصيدة الطويلة": "القصيدة التي يبرز فيها طول نَفَس الشّاعر، وقد تتمدد لتشكل جزءًا كبيرًا في ديوان الشّعر، وفيها تظهر قدرة الشّاعر على إبداع بناء فني مركب ومتكامل، قادر على حمل أبعاد التجربة الشّعريّة كافة، من خلال التنويع والتكثيف في استخدام التقنيات الشّعريّة المعاصرة على نحو متنام ومترابط... يخدم الفكرة، ويوصل الخطاب".[1]

هذه القصيدة جاءت تحت عنوان "التحولات" يقول في مطلعها:

**صياغة أخرى قصدتُ،**
**عنيتُ غيرَ صياغتي الأُولى، وغير صياغتي الأُخرى،**
**وما سأصيغُ،**
**غيرَ العشبِ، غيرَ الأرضِ، غيرَ القبلة الأُولى،**
**وغيرَ القبلة الأُخرى،**
**وما كنتُ أستسغتُ وما أستسيغُ،**
**وغيرَ هذا النّفَس المألوف، غير الشّعر والشّعراءِ،**
**وما يلفظهُ في رعشةِ الوحي هذا النّبيُّ البليغُ،**
**عنيتُ غَيرَ الضفة الأُولى، وغَيرَ الضفة الأُخرى،**
**وغيرَ الذي يتفلسف والفلسفات،**
**وغيرَ الخطوة الأُولى،**
**وغيرَ الخطوة الأُخرى.**[2]

وملاحظة سريعة للأنا "الذاتيّة" التي تشكلت عبر ضمائر اتصلت بأفعال ذات حضور مكثف وبصياغات متنوعة كلّها تعود على أنا الشّاعر: "قصدت، عنيت، صياغتي الأولى، صياغتي الأخرى، سأصيغ، كنت، استسغت، أستسيغ...". حضور الأنا عال جدًّا، ويستمر حضوره وبوضوح على طول القصيدة إلّا أنّه حضور مجبول بالآخر كما سيتضح لاحقا. كان الغرض من التمثيل بهذا المقطع الإشارة إلى ذلك النّفس الملحميّ الذي تحضر فيه الذات كلبنة من لبنات المكان الكبير. تستمر القصيدة هكذا في مونولوج داخلي مع الذات، إلى أنّ تصل إلى حوار يجريه بين الأنا والأرض الفلسطينيّة:

**وماذا فيكِ؟ حتى أشتهي أن أكونَ بلادًا تنامُ بكفَّيكِ أو**

1- رحاحلة، أحمد زهير: القصيدة الطويلة ، ص 102.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 36.

**تُستحلُّ؟**
**لغاتٌ تبادُ،**
**وروحٌ من الشجرِ البريِّ والبلوطِ تسكنني**
**وصوتكِ، والثلجُ أزرقُ، يسكنني**
**مرِّي مرورًا فوق سطحِ البيتِ،**
**هل أنتِ موجودةٌ، هل لكِ وجهٌ؟**
**هل لوهمي عنكِ أساسٌ وقد ضاع عمري خلفك؟**
**يسألُ هذا حبيبٌ قديمٌ،**
**ويخشعُ في باب ذكراكِ كهلُ.**[1]

ماذا فيك؟ سؤال يوجهه حبيب قديم، ماذا فيك حتى اشتهي أن أكون بلادًا تنام بكفّيك أو تُستحل. اشتهاء للبقاء في هذا المكان الذي مرت عليه العصور متمثلة في لغات وثقافات شتى. "لغات تباد"، سؤال يوجهه كهل يخشع في باب ذكراك.

يطول الحوار وفي طوله وامتداده تتسع الرؤية:

**حيث خطوتُ تنفتح المعتقلاتُ**
**وحيثُ حدوتُ قافلةُ الحجلِ البريِّ تحطُّ فوقَ حقولِ**
**الزنابقِ تَحت الغروبِ،**
**ولما سقطتُ أتى شجرٌ لا يعدُّ ليبحثَ عن أميرٍ للحقول**
**انتُخِبتُ.**[2]

معتقلات واستشهاد تخص – الأنا المحاوِرة – إذن الأنا في هذه القصيدة الطويلة جمعيّة تخصّ الإنسان الفلسطينيّ في تشكيلاته المختلفة.

يستمر الحوار وحين يصل إلى دفقة شعوريّة فكريّة عالية، يتحول المحاور إلى قيس، يرتدي ثوب المجنون ويخاطب ليلى العامريّة، مستقيًا مداد قضيته من التاريخ العربيّ الذي "يعدّ منبعا ثرًّا من منابع الإلهام الشّعريّ الذي يعكس الشّاعر من خلال الارتداد إليه روح العصر، ويعيد بناء الماضي وفق رؤيا إنسانيّة معاصرة، تكشف عن هموم الإنسان ومعاناته وطموحاته وأحلامه".[3]

**يا قيس أضئني:**

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 42-43.
2- ما سبق، ص 43.
3- موسى، إبراهيم نمر: (تضاريس اللغة والدلالة) في "الشّعر المعاصر"، ط1، الاردن، عالم الكتب الحديث، 2013. ص 111.

**نتجمَّد مثلَ وعولِ القطبِ، ونفرك حافرنا في الجليدِ،**
**ولا دفءَ**
**لا نارَ في الحافِرِ الفظِّ، يا قيسُ هل تدري لماذا؟...**
**يبردُ في أعيننا ما ننجزُ، ثمَّ نَحِنُّ إلى برِّ الحبِّ ونعجزُ، نحملُ**
**نَحو إلهِ الطرق المنسيّة ما نخبزُ،**
**لكنَّ الطيورَ تعافُ مياهي وخبزي وتمري،**
**أبوحُ بكلِّ مذَلاّت عمري..**[1]

حوار يقوده تساؤل مفاده: لماذا يبرد في أعيننا ما ننجز؟ تساؤل متكرر في الأعمال الشّعريّة: لماذا تعقب كلّ هذه التضحيات إخفاقات وهزائم متكررة؟

لم يكن اختيار حسين لقصّة قيس وليلى اختيارًا اعتباطيًا، بل كان مدروسًا ومقصودًا؛ فليلى حبيبة، دفع قيس سني عمره وشعره وفكره ثمنًا للوصول إليها ولم يصل، وظلّا قصّة عشق تتداولها الأجيال، وهذا حال الإنسان الفلسطينيّ وأرضه حتى اليوم..

أمّا المجموعة الثّانية الموسومة بـ ("ليلى وتوبة" قصائد من المنفى إلى ليلى الأخيليّة)، فهي ملحمة شعريّة، قصيدة واحدة طويلة تمتدّ عبر نحو ثمانين صفحة، توزّع على هيئة قصائد متفرقة بلا عناوين فرعيّة. ويصحّ أن يطلق عليها ما سميّ بـ: "القصيدة الديوان": "وهو الشكل الأطول على الإطلاق، إذ تشكل فيه القصيدة ديوانًا كاملًا، وبذلك تصبح عملًا فنيًّا مستقلًا، يقدمه الشّاعر كتجربة متكاملة يعرض فيها رؤيته الإنسانيّة، وهذا الطول يمنح الشّاعر مساحة كبيرة للتعبير عن أبعاد التجربة بكلّ تفاصيلها، كما يمنحه حريّة في التنويع والتلوين في استخدام التقنيات الشّعريّة المعاصرة كحشد الرموز والأساطير والانفتاح على الأجناس الأدبيّة الأخرى والتنويع في أنماط البناء الفنيّ".[2]

يفتتح حسين ملحمته بمقدمة تعريفيّة هيئتها نثريّة وحسّها العامّ شعريّ، يقول في أوّلها:

**""الأخْيَلِيّةُ" اسمٌ يشبهُ شبَّاكاً يدخلهُ هديرُ بحرٍ ليليٍّ، فيه رائحةُ الوردِ والموجِ الموحش وصفيرٌ ضائعٌ في الشاطىء. "وتوبةُ" فيه نزولُ الريحِ إلى غروبٍ مُتعَب.**
**سكنتني ليلى الأخْيَلِيّةُ منذُ عصورٍ سحيقةٍ، عندما كنتُ طفلاً، وسمعتُ عنها لأوَّل مرَّة، شاعرةٌ عربيَّةٌ قديمة فقدتْ حبيبَها توبة،**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 47.
2- رحاحلة، أحمد زهير: القصيدة الطويلة في الشّعر العربي المعاصر، ص 60.

**فزارت قبرَهُ على ظهرِ جمل."** [1]

يعرّف حسين "ليلى الاخيليّة" تعريفًا تاريخيًّا ممزوجًا بتعريف وجدانيّ يعبر عن ارتباطه النّفسيّ الوجوديّ بليلى التي كانت أكبر من ليلى الواقعيّة، كانت الأرض والحلم والإنسان والروح.. لا تقيّدها اللغة:

"واللغةُ نحتٌ يخرجُ إلى الوجودِ مخلوقًا ممكنًا. و"الأخيليّةُ" إيحاءٌ بما لم يزل كامنًا في الرخام، سرٌّ نتحسَّسهُ فيفلتُ من أيَّةِ لفظةٍ جاهزة. و"الأخيليّةُ" بدايةُ الموج، موسيقا تبحثُ عم مؤلفٍ وحساسيّةِ روح".[2]

بدأ الشّاعر ملحمته في الصفحة الخامسة والتسعين في هذه المقدمة النّثرية واختتمها بعبارة "انتهت" في الصفحة رقم 173، ما يؤكد كون المجموعة الشّعريّة قصيدة واحدة طويلة قال في مختتمها:

**وأسيرُ في الأشواكِ كالأعمى وحزني وعصايْ**
**كلُّ شيءٍ عبثْ**
**في داخل المنفى، عبثْ**
**حتى سمايْ**
**وطريقي مشتْ قبلي عليهِ ملايينُ الجثثْ**
**مثلي،**
**وتكرُ أفعالي يدايْ**
**والليلُ يتركني لأُكمل بيتَ شِعرٍ آخرْ...**
**– وأنتَ فتايْ**
**ومعًا سنخلقُ محورًا آخرْ**
**لتحرِّكِ الأشياء في المنفى..**
**إذنْ فاسمعْ غنايْ: ليلى وتوبةْ...**[3]

في المقطع فكر يتجاوز الذات: "وطريقي مشت قبلي عليه ملايين الجثث مثلي". وفيه صور مستوحاة من الطبيعة، إلا أنّها تفقد سطحيّتها بتفعيلها في جسم العمل الفكريّ. "وأسيرُ في الأشواكِ كالأعمى وحزني وعصايْ"، فالأشواك ليست عابرة في المشهد بل هي الطريق كلّه، والليل ليس لحظة عابرة تمرّ، بل هو كائن يسكن ذات الشّاعر يرافقه ويتركه، وفي المقطع صراع: "وتنكر أفعالي يداي"

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص95.
2- ما سبق، ص 97.
3- ما سبق، ص 172-173.

وفيه حوار يسند المشهد الدرامي، مقطع ختامي قصير يعكس مجموعة من العناصر تدعم بجملتها دراميّة القصيدة.

أمّا المجموعة الأخيرة "مرايا سائلة" فهي أيضًا قصيدة واحدة طويلة معنونة بعناوين فرعيّة إلّا أنّها في سياقها العام تعد عنوانًا واحدًا لمشاهد مسرحيّة دراميّة أقرب ما تكون إلى النّثريّة، عنونت كالتالي: المرآة واحد، المرآة اثنان، المرآة ثلاثة ناقص واحد، المرآة أربعة.... قطعة واحد من الثوب، قطعة اثنان من الثوب، قطعة ثلاثة...

هذه المجموعة تحمل مذاقًا خاصًّا مختلفًا عمّا قبلها على مستويي الشكل والمضمون: فمن حيث الشكل فهي أقرب إلى ما أطلق عليه محمد الطلبة "اللغة السينمائيّة" التي يغلب عليها أسلوب العرض، من خلال اللقطات الكبيرة، إذ يتعامل المبدع مع القارئ (بوصفه مشاهدًا) سعيًا إلى توفير الجو الملائم، كي يتلبس القارئ الوضع العام للأحداث والمرويّات التي تتحرك في فضاء النّصّ.[1]

أمّا على مستوى المضمون فهي نسبة إلى غيرها من الأعمال الشّعريّة مغرقة في الذاتيّة، إذ يرى فيها الشّاعر نفسه "مونيتور أعمى" يدير حوارًا مع مخرجة لفيلم سينمائيّ يحكي سيرة حياة حسين، فالنّصّ نصّ "سيرة" في ثوب شعر:

**حدَّةُ الخطِّ الأسودِ تضربُ الوجهَ سلسلةً من حديدٍ. السماءُ**
**حريرٌ ناعمُ الحمرةِ في البعيدِ (تتخيَّل المخرجة الأفق ستارة**
**مسرح أو سينما)**
**تموُّجٌ قاطعتهُ الزهرةُ الزرقاءُ التي قلبُها عتباتُ فضَّةْ**
**تنزلُ نحوَ حبٍّ خالصٍ للهندسةْ...لا! ليس هذا الحزنُ!**
**قصْ**
**كلَّ هذا الجزءْ**
**من الفيلمْ!**
**(أمامها شابٌّ من الصمت، مدير ظهره لها، يدِّق في العتمة**
**في شاشتي كمبيوتر صغيرتين تستخدمان للمونتاج ويشعّ**
**رَذاذهما الإلكتروني على حواف شعره.)**[2]

1- الطلبة، محمد: مستويات اللغة في السرد العربي، ط1، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، 2007. ص 85.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 255.

والشخصيّة الرئيسة المحاورة شخصيّة المخرجة شخصيّة وهميّة مفتعلة يشكل وجودها قطبًا حواريًا ثانيًا يدار معه الصراع ويسرد من خلال وجودها أحداث حياة حسين الشخصيّة:

(فكَّرت المخرجة في ثقل نظام المخابرات المجسَّم في البناية الضخمة ذات الزجاج الأسود الذي يشبه مرايا تلفحها شمس الظهيرة، حيث تمَّ استدعاؤها للتحقيق، بعد عرض فيلم سابق لها، وخوفًا من التورُّط مرَّة أُخرى، استأجرت الشاب ليساعدها في الرقابة الذاتيّة على فيلمها الجديد، وكانت تشعر أنّه هو نفسه مخبر سري. وأنَّ الاستوديو صار أكثر ثقلًا من ذي قبل، ولكنّ شعورها هذا انتهى منذ زمن. والآن خطرت في بالها الهواجس الأمنيّة القديمة. صمتت لفترة ثمّ واصلت، كمن تطرد الفكرة من رأسها).[1]

وباستعانة بسيطة بالنصوص النّثريّة الموازية التي كتبها حسين، يُعلَم أنّ المخرجة – هذه أيضًا – هي ذات أخرى مستقاة من ذات الشّاعر الذي يدير حوارا مع نفسه يرسم من خلاله خيوط حياة نسجت في ثوب رحلته الدنيويّة وانعكست في مراياه.

**كنتُ أرعى الخيولَ وثيرانَ أهلي، على الجبلِ الأُرجوانِ،**
**وأصطادُ طيرًا بأسهمِ ظلِّ**
**خضرةٌ في المدى ومساءُ**
**فتحةً لا أرى فيه أو ضمَّةً، كسرةً لا أرى، بل سكونًا فقط**
**في مرايا البحيرةِ ترعى الظباءُ**
**– لوحةً بالنفطْ –.**
**نمتُ من تعبٍ في ظلالِ الشجرْ**[2]

إلّا أنّ ولوج الشّاعر إلى ذاته واقترابه منها لا يعني اقترابه من الغنائيّة المحضة بحال من الأحوال، لأنّ ولوجه هذا ظل محاطًا بأفق جمعيّ يرتبط بالصراع مع الحياة بخيرها وشرها، ومع الفكر الذي خالطه شيء من الفلسفة، تلك الفلسفة التي تعمّقت فطغت – أحيانا – على النّصّ:

**بعض المقطوعات لا بُدَّ أن توحِّد بين "هاجس الموت"،**
**وفنِّ النّحت، أي بين الموت والجداريات، مثلًا:**
**"ومرآةٍ مربَّعةٍ في جدار قديمٍ، إليها نظرتُ، رأيتُ حبيبًا،**
**مات من سنتينِ،**
**يبزغُ نحتًا في إطارِ الجدارْ.**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 258.
2- ما سبق، ص 315.

**قلتُ: كيف العالم السفليُّ؟ لم يسمعْ. مشى في وسط القاعةِ.**
**صارْ**
**تمثالَ صخرٍ. قلتُ: كيف العالم السفليُّ؟ طارْ**
**رأسُه الحجريُّ. لم أرَ إلاّ قامةً مأكولةَ الكتفينِ،**
**كيفَ الزنبقُ الأزرقْ؟**
**فالتفتْ**
**نحويِ، وقال: المطلقُ المحضُ مطلقْ**
**مستقلٌّ عن ظروفِ وزاويةِ رؤيتنا له.**
**قلت: من أينَ تبدأُ؟**
**قال: من دفن طفل ميتٍ في جرَّةِ الفخارِ، الفناءُ شهادةُ**
**منشأْ.[1]**

المقطع الممثّل به طويل إلّا أنّه ليس بمكنة الباحثة إلا أن تأتي به كلّه، لأن بتر قسم منه يضيع الفكرة، فالمقطع مركّب من سرد بعيد كلّ البعد عن هيئة الشّعر المعروفة:

"الغناء شهادة منشأ" حواريّة فيها مفارقة، ففي معنى الموت يكمن معنى الحياة، فالشّاعر يأتي بعناصر الحياة ممزوجة بعناصر الموت:

**تمثالَ صخرٍ. قلتُ: كيف العالم السفليُّ؟ طارْ**
**رأسُه الحجريُّ. لم أرَ إلاّ قامةً مأكولةَ الكتفينِ،**
**كيفَ الزنبقُ الأزرقْ؟[2]**

المتتبع لدلالة اللون في الأعمال الشّعريّة يجد –كما ورد سابقا– اللون الأزرق غالبًا ما يكون في سياقات الأمل والتفاؤل والجمال والتحدي والثورة، وهو هنا يبرز في سياق الموت والبتر: "قامة مأكولة الكتفين" يتساءل في ظلّ وجودها عن "الزنبق الأزرق"، عناصر ألم وبتر تعضدها عناصر حياة ولون.

الفكر الذي يبني حسين القصيدة على عاتقه لا يفقدها شعريّتها دائمًا، بل إنّه يشكل في أحايين كثيرة روح النّصّ ونكهته التي تصل للقارئ بسلاسة ويسر:

**وبعض الصعودِ عروجٌ، وبعضُ الصعودِ انهيارُ**
**ولم يركِ الكلّ رؤياي، ليسَ على الأعمى حرجْ!**
**وبعضُ العيونِ رمادٌ، وبعضُ العيونِ انبهارُ**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 294.
2- ما سبق، ص 294.

**حلمتكِ.**

**شَعركِ كان سماءَ زجاجٍ معشّقْ**

**لا يُحسُّ، ولا يُمسُّ، ويشعلُ الأرضَ، ولم تمسسه نارُ**

**نورهُ الحدْسُ، وأمسحُ عينيَّ بالحبِّ حتى أراهُ، ويجلو عمايَ،**

**وبعضُ العيون مرايا وبعضُ المرايا غبارُ".**[1]

سرد، خطاب، فكر، موسيقا، حكمة، حبّ، تناصّ، شوق... صورة، دعائم تغطي مساحة الشكل والمضمون تمتزج بعفويّة مدروسة فتنتج شعورًا من الشوق – لدى المتلقي – لا يفسر لهذه المعشوقة أرضًا كانت، أم حبيبة من لحم ودم. حسين في هذه المجموعة جعل فضاء القصيدة متّسعًا جدًّا كسفينة حملت حياة بتضاريس شتى، يظل الشّاعر على متنها يروح ويغدو، يعلو ويهبط، يتأمل وينتقي، يأخذ القارئ معه إلى دروب شعريّة مختلفة، موسيقيّة تارة ونثريّة حواريّة تارة أخرى، ذات لغة انشائيّة محضة بعيدة كلّ البعد عن الشّعر.

"كل فنان خالق، عند (نيتشه) ماهيّة الإنسان، جوهره، حاجته الأصل، ليست الشهوة، ولا السيطرة، ولا الاستهلاك، ولا أن يحمل أعباء الوطن أو الألوهة أو العائلة أو الفنِّ، بل الخلق، نعم، الخلق، عندما تتدهور ثقافة شعب، وتنحطُّ روحه، يحتاج للمجاملة. زمن الرجل الأخير، ولست رجلًا، ولا أخيرًا!".[2]

أين هذا الكلام المتقدّم من الشّعر المعروف، هو رأي نقديّ يحكيه حسين بصوت ناقد يسرد من خلاله وجهة نظره عن دور المثقف في الحياة إذ لا يرى في نفسه صورة المخلّص الأخير كما يراد منه أن يكون، فحاجته الأصليّة أن يبدع النّصّ لا أن يحمل عبء الحياة.

المجموعة الأخيرة مختلفة كما أشرنا، يبدو فيها الشّاعر متأثرًا بالفنون التشكيليّة والسينمائيّة التي أنتجت لديه ما سمّي قصيدة "المونتاج" التي تعتمد على مبدأ عمل "المونتاج السينمائي" في بناء القصيدة بمعنى ربط اللقطات والمشاهد بعضها ببعض لتكون – في النّهاية – عملًا متكاملًا.[3]

ولا بد من استدعاء نصّ من المجموعة تحت عنوان: "المرآة تسعة" لبيان ما كان عليه شكلها وهيئتها يقول حسين:

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 301.
2- ما سبق، ص 304.
3- انظر: رحاحلة، أحمد زهير: القصيدة الطويلة في الشّعر العربي المعاصر، ص 163.

عندما قالت له بأنَّها ليست له، إلاّ أن كتب "القصيدة التي في ذهنها"، حاول أن يتحسَّس ما الذي تقصده، فسجَّل، كلّ قصائده السابقة على شريط، وتعلَّق بأمل أن تحبَّ شيئًا منها.[1]

هذه مقدمة نثريّة تسير معظم مقطوعات الديوان على هيئتها وهي تطول لتصل إلى صفحة كاملة أو اثنتين أو أكثر:

وقد يعقبها نص في هيئة لغة شعريّة:

**كان ليل. قرأت، بشمعة في يدها ترتجف شعلتها في المرآة**
**المستطيلة:**
"**حلمتكِ.**
**عيناكِ مقامانِ للأولياءِ مقامٌ يزار وفاءً للنذورِ ويشعلُ فيه**
**السراجُ،**
**بزيتِ الطقوس، وآخرُ يطفو على الماءِ في حلمي،**
**ويضيء لي الأشياء. يذهلني الحبُّ في الحالين: حين يزورُ**
**وحينَ يُزارُ**
**كأنَّكِ صيغةٌ عُليا لما ضاعَ منِّي، ويرجعُ لي، حين ينكشفُ**
**الستارُ**
**ويداكِ درجْ**
**من القرميدِ. أصعدُه فيكسرني، ويسقطُ جسمي زجاجًا،**
**ويصعدُ روحي**
**عطورًا،**[2]

ويستمر الشّعر إلى أنّ يصطدم مرة أخرى بمشهد سينمائي يقول فيه: "كان يصغي للصمتِ، عصاه في يده، بشاشة المونتاج أمامه، وهو على مقعد أسود. أكملت القراءة، بصمت، سحبته من يده بصمت، وخرجت معه. مطر فوق سواد الإسفلت".[3]

وهكذا دواليك إلى أنّ تنتهي الحواريّة المشهديّة بمشهد أخير يغلق فيه الملف تمامًا، كان تحت عنوان: "المرآة ناقص اثنان".

يختم فيه قائلًا:

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 299.
2- ما سبق، ص 300.
3- ما سبق، ص 301.

**المخرجة منهكة. لا شيء سوى رذاذ من مطر إلكتروني يغمر جسدها العاري. شعرت بالبرد.**

**"قُصْ**

**كلَّ هذا الجزءْ**

**من الفيلمْ!".**[1]

هذه العبارة تكررت كثيرًا في جسم هذا العمل وكان يعقبها بشعر أو نثر كما سيأتي الآن:

"قالت وغفت. جاء الضابط والشرطة للأستوديو للتحقيق معها في اختفاء المونتر، صباحًا، وخلعوا الباب ودخلوا، لم يجدوا غير امرأة من رخام، تمثال جامد وجميل، في مقعد أسود الجلد، وفي يده زنبقة زرقاء من حجر.

على شاشة المونتاج حلزون يحاول أن يتسلَّق ساحبًا قوقعته خلفه. قلب الضابط بعض أوراق على طاولة الكمبيوتر مكتوبة بلغة "بريل"، وخرج، مع شرطته، قائلًا لمساعده: "أغلق الملفَّ تمامًا".[2]

هذا الملف هو ملف "سيرة حسين الذاتيّة" كتبها في نص نثري يطرأ عليه شعر موزون بين الفينة والأخرى ذو نزعة سرديّة، في "تشكيل يحافظ فيه الشّاعر على قدر من المصداقيّة التي تتطلبها السيرة، وان لم يكن ملزما بهذا الصدق شعريا".[3]

"أنَّك لم تزل أنت، جسدك استحال لتمثال، لكن روحك هي هي. شيء يشبه انمساخك لقطة، وطردك من بيت أهلك، ووقوفك، وانت لم تزل قطّة، في الليل، خارج بيتك، فترى الشبابيك مضاءة، وأباك يجيء ويروح، وأمَّك، وتعرف أنَّك بشر، أيضًا، وأنَّك أنت نفس البشر القديم، وأنَّك حتى طردت، ورغم ذلك شكلك، جسمك، قطة. كيف يمكنك أن "تقول" ما تشعر به عندها؟ هل ستحاول تذكُّر طريقة كلامك التي كنت تعرفها عندما كنت بشرًا وأن "تروي"، بهذه اللغة، ما تشعر به؟ هذه لغة "متذكَّرة"، وحتى غير مجدية، لأنَّ المشكلة أنّك الآن "قطَّة"، بتجربة "قطَّة"، أخرس، لا تستطيع قول شيء، المواء أفضل الآن، أكثر صدقا".[4]

يقول حسين في "الضوء الأزرق": "طردني أبي من البيت بعد يومين من وصولي: لم أتعرّف عليه كـ"أبي"، ولا على بيته كـ"بيتي"، ولا حتى كـ"بيت". تخاصم كعادته مع أمّي فرفضت التدخل، وقلت له "اعتبرني في فندق، ولا دخل لي بما يحدث فيه"، فطردني".[5]

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 255.
2- ما سبق، ص 348.
3- رحاحلة، أحمد زهير: القصيدة الطويلة في الشّعر العربي المعاصر، ص 148-149.
4- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 264-265.
5- البرغوثي، حسين: "الضوء الأزرق: سيرة". ص 87.

هذا النّص النّثري الموازي يؤكد ما ذهبت إليه الباحثة من حضور أحداث متطابقة بين السّيرة والشّعر.

ويقول في مقطع آخر:

(ضحكت المخرجة ودخّنت من سيجار كوبيّ.

كان أجبن من أن يكسر الشّعر كما يعرفه، وبالتالي يغرق في حوارات لا أول ولا آخر لها عن الوزن والتقاليد والأذن العربيّة والبحور والغنائيّة، حتى شعر أنّه أخذ يملّ حتى من نقاش الشّعر، ويشعر بالخواء. ولذا صار مونتييرًا، لا لشيء إلا لتعلم شيء جديد، على الأقل. أراد أن "يسمع سينما".)[1]

المقطع يؤكد كغيره من المقاطع المذكورة أنّ حسينا هو "المونيتور" وما النّصّ إلا سيرة لحياته هذه، السيرة التي يميل معظم الأدباء إلى تسجيلها قدر المستطاع قبل موتهم في هيئات مختلفة في أسلوبها متفقة في انكفاء الأديب على ذاته مبتعدا قليلا عن صخب الحياة التي أمضى الشّاعر جلّ وقته في محاولة أنّ يفهم فلسفتها وأن لا يساء فهمه:

"كان المونتير مسكونًا بخوف قديم، وطفولي: بالخوف من أن "يساء فهمه". حتى عندما فقد بصره، في حادثة غامضة، قيل من التعذيب في المخابرات، وقيل من ماء "ماء النّار"، وقيل أعمته طريقة تفكيره، ولكن الحادث بقي غامضًا، وأرجعه إلى "سوء تفاهم" ما".[2]

هذه الأمثلة المقتطعة – من الأعمال الشّعريّة – كان الغرض من استدعائها الإشارة إلى بعض السّمات الشكليّة والفكريّة التي اتسم بها النّصّ فأخرجته من الغنائيّة السلبيّة وأوصلته إلى شاطئ الدراميّة التي سيتم تناول أهمّ مرتكزاتها بآليّة أكثر تنظيمًا وتقسيمًا، لا بغرض الفصل بين العناصر التي لا تفصل، بل بغرض التمثيل والإبانة.

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 276.
2- ما سبق، ص 291.

## المبحث الثاني

## دراميّة القصيدة

أصبحت القصيدة بفعل تداخل الأجناس الأدبيّة مشروعا أدبيًّا يعكس واقع الحياة، وبذلك فإنّ "العمل الشّعري ذا الطّابع الدرامي إنما هو بناء على مستويين، مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها؛ فنحن لا نستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي بمقدرة الشّاعر على بناء عمله الشّعريّ بناءً فنيًّا فحسب؛ بل نعاين كذلك –وهذه هي القيمة الموضوعية لعمله– مدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها".[1]

أصبح البناء الدراميّ هو عنوان القصيدة المعاصرة، ويرى كثير من النّقاد أنّ بدايات هذا النّمط البنائيّ كانت على يد السيّاب من خلال النّماذج الشّعريّة الدراميّة التي قدّمها في قصائد: المومس العمياء وحفار القبور، والأطفال وغيرها.[2]

والقصيدة ذات البنية الدراميّة تقوم على "التّعبير بالشّخوص والأقنعة والحدث والصّراع، وقد هذّب هذا البناء العناصر الغنائية التي لا بدّ من حضورها في بنية هذه القصيدة، بصفتها أحد عناصر الشّعريّة التي لا بدّ منها، فغدت بعيدة عن التّقرير والمباشرة والنّغمية التي لا تستهدف سوى نفسها، وتسيء إلى النّموّ العضوي ومفهوم التّكامل في بنية القصيدة المعاصرة".[3]

ومن هذا المنطلق لا بدّ من التّركيز على المفاصل الرئيسة التي يقوم عليها البناء الدراميّ للقصيدة، ومنها:

**أولًا: الصراع**

الدراما في أساسها صراع يعكس طبيعة الحياة القائمة على الحركة والفكر، تلك الحياة التي أراد حسين أن يرسمها بتفكيره الدراميّ القائم على النّظر إلى القضايا بعمق لا تسطيح فيه.

كان الصراع من أبرز الملامح الأسلوبيّة التي ظهرت في الأعمال الشّعريّة كلّها دون استثناء، وقد كان صراعًا على المستوى الفكري، فقد كان حسين دائمًا يبحث عن الفكرة والفكرة المقابلة، وعلى مستوى الشكل أيضًا المتمثل في اللغة والصّورة، فقد كان يأتي بالكلمة وما يقابلها وبالصّورة وما يقابلها في مفارقات شتّى وكثيرة، غطّت مساحة كبيرة من العمل الشّعريّ.

---

1- إسماعيل، عز الدين: الشّعر العربي المعاصر، ص 285.
2- أنظر: رحاحلة، أحمد زهير: القصيدة الطويلة في الشّعر العربي المعاصر، ص 62.
3- الموسى، خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة، دمشق، اتّحاد الكتاب العرب، 2003. ص5.

وحسب ما يقول خليل الموسى: "يكون الصّراع الدرامي بين إرادتين ولذلك هو ذو علاقة بالشخوص المركّبة المعقّدة، فإذا كانت الشخصيّة مسلوبة الإرادة فهي لا تصلح للصراع الدراميّ، لأنّه ينشأ من موقف ناتج عن إرادة، ويكون بين إرادتين متقابلتين أو قوّتين، كالشّر والخير، والعقم والخصب، وتحاول إحدى القوّتين قهر الأخرى".[1]

صراع الفكرة والشّعور:

**لا ترقصوا بخيولكمْ حولي، فراغٌ مقمرٌ في داخلي وتخافُ منه**
**الخيلْ**
**قنديلْ**
**ونهرْ**
**وعينٌ على النّهرْ..**
**الثلاثة قتلوا، وأنا لم أعد موجودًا.**
**بيني وبينكم اللهْ**
**والمسافةُ، والمياهْ**
**وخنجرٌ أسودْ**
**وشيءٌ لا يُرى في خضرةِ الليلْ".[2]**

الصراع هنا بين إرادة الموت وإرادة الحياة، الحياة المتمثلة في (الخيل، قنديل، نهر). الخيل رمز قوة وعزة، القنديل رمز هدى واستنارة طريق، النّهر رمز للحياة والاستمراريّة، ثلاثة عناصر قوة تخشى مصدر الخواء والضعف (فراغ مقمر في داخلي). والصّراع في هذا المقطع داخليّ بين الشّاعر ونفسه.

عناصر الحياة تموت (الثلاثة قتلوا) و"الأنا" بهذا القتل لم تعد موجودة، والفعل "قتلوا" يأتي في صيغة ماض مبنيّ للمجهول، فهناك يد خفيّة تقتل لم يصرّح بها الشّاعر، إلّا أنّه ذكرها في هيئة "خنجر أسود"، والخنجر دالّ يحمل دلالة الخيانة والطعن من الخلف، وهو مقرون باللون الأسود دلالة حقد وقتام، ومعه شيء (لا يرى في خضرة الليل)، ليل أسود عتم يرافقه لون "أخضر"، خضرة تعني جمالا يسكن داخل كلّ تلك العتمة، ملخّص للحياة التي يلفها السواد والمعاناة والمكابدة، وتفاجئنا دائمًا ببصيص نورها وخضرتها. الصراع هنا أيضا بين الموت والحياة: بين الخيانة والمصداقيّة، الظلم والعدالة، (بيني وبينكم

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص278.
2- ما سبق، ص 293.

الله) (والمسافة، والمياه)، الشّاعر يأتي بالفكرة والفكرة المقابلة، فالطرح لا ينغلق على رؤية محدّدة بقدر ما ينفتح على رؤى شتى متقابلة. وصراع الشّاعر فرديّ وجمعيّ تذوب فيه الأنا في بوتقة الجماعة التي تبحث عن وجودها:

**كنَّا نحاولُ فهمَ أُغنيتينِ؛**
**الجازُ كان لغيرنا**
**والصمتُ نحنُ، الماءُ كان لغيرِنا الغرباءُ نحنُ،**
**مللنا الأُغنيات جميعَها، معنىً وحرفًا.**
**كنَّا نحاولُ فكَّ أَلغازِ البلادِ، رَمَتْ بنا الألغازُ للمنفى.**
**وكنَّا شتاءً نحملُ الخزَّ إلى غزّة،**
**صرنا نشحذ الحُبَّ منها شتاءً وصيفا.**
**والنبوءاتُ باءتْ بالفشلْ.**
**بعنا هنا الحنَّاءَ والتمرَ، وما كنَّا نحبُّ المالَ،**
**أحببنا الجُمَلْ.**[1]

يقارن الشّاعر بين ما كان من عزّ وسيطرة وما صار من ضعف وهوان، فالصّراع هنا مرتبط بتطور الأحداث الذي يتبعه تغيّر في الأحوال، "فالحدث بلا صراع مجرد حكاية حال"،[2] ولو أردنا أن نقترب من الحدث لنستوضح أبعاد الصراع فلا بدّ من إجراء مقابلة بين ما كان وبين ما هو كائن.

عناصر خصب ونماء يقابلها عناصر جدب واضمحلال:

الجاز كان لغيرنا ← الصمت نحن

الماء كان لغيرنا ← الغرباء نحن

نحاول فك ألغاز البلاد ← رمت بنا الألغاز للمنفى

نحمل الخز ← نشحد الحب

الجاز رمز للقدرة عن التّعبير أو الفرح أو التّفاعل مع الحياة، وهو لغيرنا أمّا نحن فقد أسند إلينا الشّاعر الصّمت "الصّمت نحن" فليس الصّمت صفة لنا بل هو نحن، وهذا التشبيه البليغ أعمق في وصف الألم. أمّا الماء الذي هو عماد الحياة فهو أيضا لغيرنا وما نحن إلّا غرباء نتسوّل الحياة، وفي

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 158.
2- الموسى، خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص279.

محاولة فكّ ألغاز البلاد إشارة إلى الصراع الذي يحدث داخل الوطن بين الحرّ أو المثقف الواعي وبين أيّة سلطة رمت به نهاية الصراع للمنفى. ويرجع الشّاعر في ذروة صراعه إلى شيء من التّفاؤل ليعيد التوازن إلى نفسه الجريحة، فيستحضر غزّة باعتبارها منارة في حالة السِّلم التي تأتي بالتجارة والاستقرار أو في حالة الصراع والحرب التي تجلب الحبَّ في نهاية المطاف.

ويمتدّ الصراع في مفاصل القصيدة، تخفت وتيرته تارة وتشتدّ تارة حتى تصل إلى ذروتها، "فالصراع يتوقف على توازن القوى في القصيدة، ولا يتراجع هذا التسلسل إلى الوراء، وإنما يسير في اتجاه تصاعدي واحد نحو الذروة".[1]

**وفي المرآةِ، في صبح يومٍ جميلٍ،**
**دبَّ في الشّعر المشيبُ،**
**ومرَّ العمرُ،**
**لا أهلٌ لنا حتى نقولَ "نَحِنُّ إلى... " ولا وطنٌ لنا**
**حتى نقولَ "نجنُّ على.. "وحتى**
**عندما سألوا القوافل: هل يضيعُ دليلُها في الرملِ؟**
**قال دليلُها:**
**"إنَّ الضياعَ هنا مُحْتَمَلْ".[2]**

عنصر العمر الذي يطرحه الشّاعر هو بمثابة نهاية الصراع "دبّ في الشّعر المشيب، ومرّ العمر" الذي خرجنا منه مهزومين، فقدنا أهمّ عناصر البقاء، الأهل والوطن "ولا وطنٌ لنا حتى نقولَ "نجنُّ على.."" ما أفضى بنا الوصول إلى حالة من التّيه والضياع، التي لا تجسّد فقط صراعنا مع الآخر بل صراعنا مع دواخل نفوسنا التي ما عادت تعلم إلى أين تتجه، كما أنّها تفقد حاديها ودليل دربها للخروج من تلك الهزيمة.

"الحلم" أساس وجود أي صراع، فلا صراع بلا حلم أو فكرة يراد تحققها، وهكذا تستمر القصيدة الطويلة تطرح صراعات تديرها الروح حول تحقيق الأنا لذاتها الجمعيّة داخل وطن ممتدّ يصارع بقاءه من عدمه، إلى أن تختتم القصيدة بفكرة تنادي بحقّ الإنسان بالشّعور بالأمن والسلام والاستقرار، ذلك الحقّ

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص287.
2- ما سبق، ص 159.

المفقود والمرفوض منحه للآخر المعتدي من ذوي القربى، أو العابر الغريب الذي سرق زهرتنا وأصبحت ذكرى.

**وكنَّا نحبُّ الشّعر، بعضَ القديمِ وبعضَ الجديدْ،**
**ونضحكُ حينَ نصلّي وراءَ الإمامْ.**
**واليومَ شَعْرِيَ شابَ يا ليلى،**
**وأرغبُ في السلامْ**
**وزهرةِ الذكرى، وخبزٍ ساخنٍ،**
**وأحسُّ طبعًا بالمللْ... أُف...**[1]

**ثانيا: التفكير الموضوعي أو "الغنائيّة الفكريّة"**[2]

التفكير الدراميّ تفكير موضوعي لا تقف فيه الذات معزولة عن واقعها، وعن عالمها الموضوعي، تتفاعل معه فتجسد وجودها من وجوده،[3] يتقاطع هذا العنوان مع ما سبقه من ملامح القصيدة الدراميّة من عمق وتفاعل مع الحياة، فكل العناوين مسارب تصبّ في مسرب واحد قوامه: عكس الحياة بكلّ ما فيها:

**قمرٌ على نخل بعيدٍ،**
**كان رمشي نخلةً تمشي على طرقِ النّخيلْ**
**قمرٌ على جبلٍ بعيدٍ،**
**قلتُ: ما هذا؟ أرى أحلام جيلْ!**[4]

غنائيّة ظاهرة، لحن جميل يمكن أن تغنّيه الفرق الشعبيّة، غنائيّ بشكله ومضمونه. فعلى مستوى الشكل تظهر الموسيقا الداخليّة للأبيات تنتظمها قافية مسجعة: نخيل.. جيل. موسيقا عالية تجعل الفكرة تنساب إلى ذهن المتلقي بسهولة ويسر، وتوقظ ما فيه من حواس بصريّة وفكريّة ليتأمّل الفكرة مجسّدة في صورة: روح الشهيد هي التي تدير الحوار، "رمشه" هذا الشيء البسيط الدقيق يصبح "نخلة"، عنوان شموخ وعطاء، والجيل عنوان ثبات والحلم بعيد يتحقق بعد شقّة وتعب، يبزع من أحلام جيل، حلم جمعيّ يسعى نحوه جيل، تصاحبه علامة تعجب مبهمة يفسّرها السياق التالي:

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 162.
2- إسماعيل، عز الدين: الشّعر العربي..، ص 281.
3- ما سبق، ص 280.
4- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 66.

**أميرةَ هذي المنافي،**
**هناكَ سأمشي، أهيلُ الترابَ طوالَ الطريقِ على لمعانِ النّدى فوقَ جسمٍ قتيلْ.**

في هذا المقطع إشارة إلى جيل من المشردين في المنافي قتله التشتت وبُعد المسافات إلّا أنّه ليس بيائس.. فمساحة أمله واسعة، تمتد طريقه من المنفى إلى تراب الجليل، من المنفى خارج البلاد إلى المنفى داخلها، فالفلسطينيّ منفيّ عن الأرض خارجها وداخلها ومطلوب منه أن يمشي وحده.

**وأمشي، إلى البحر، بين يديّ كتابٌ من الشّعر،**
**خصلة شَعرٍ لمنْ ودَّعتني.**
**أو حفنةٌ من ترابِ الجليلْ.[1]**

نصّ لا يفتقد إلى التفكير الموضوعيّ يعبّر بلغة خارجة على "اللغة العاديّة والمعنى الشفاف والإيقاع المناهض للغنائيّة. عوامل قاتلة للنصّ الشّعريّ ومفرغة له من زخمه، لولا تلك اللمسة الدراميّة التي تتمثل في تراكب مستويات التعبير، وحفر طبقات المعنى، وخلق إيقاع بديل لأصبح الوضوح مأزقا حقيقيا للشعر."[2]

**ثالثا: التجسيد**

أمّا "التجسيد" الذي يتوافق مع الدراما التي لا تأتلف ومنهج التجريد.[3] فهو حاضر في خطاب حسين البرغوثي في صور حسيّة تدعم التفكير المجسّم. يقول حسين في قصيدة يصف فيها غطرسة الاحتلال مركزًا على جزئيّة خطف الشهداء من المستشفيات:

**عادةً ما يدفنُ الجيشُ من يغتالهمْ،**
**في الليلِ، سرًّا، لا صلاةَ ولا طقوسَ ولا حضورَ، وعادةً**
**ما يخطفون الجُثَّةَ الحمراءَ من مستشفياتٍ جديدةْ،**
**شبابيكُها تبدو على تَلَّةِ الخوفِ كالدّيْرِ المضاءِ،**
**على أبوابِها**
**بقعُ الدماءِ،[4]**

يقوم التجسيد على الاهتمام بدقائق الأمور وتفاصيلها، بغرض عكس مواقف الحياة بجزئياتها فتغدو القصيدة بذلك قطعة من الحياة.

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 66.
2- فضل، صلاح: أساليب الشّعريّة المعاصرة، ط1، بيروت، دار الآداب، 1995. ص 99.
3- إسماعيل، عز الدين: الادب العربي المعاصر، ص 281.
4- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 123.

في المقطع السابق تبرز كلّ عناصر الفعل: "سرقة أعضاء الشهداء"

الفاعل: الجيش.

الجهة المستهدفة: الشهيد، القلب، الرئتين.

المكان: المستشفيات، المشرحة.

اللون: الدماء.

تفاصيل شديدة الدقّة حاضرة في حركتها: يسرقون، يخطفون.. حركة ولون وصورة، تجعل المشهد الموصوف فعلا يتحرك أمام المتلقّي بصوته ولونه ورائحته. هذه العناصر الجزئيّة المختارة بعناية تحرّك في ذاكرة المتلقي مشهد جثث الشهداء المختطفة وكذلك الجرحى، ما يجعل النّصّ حيًا يفعّل الحياة في المتلقي.

ويدعم هذا الطرح إغناؤه بالصّورة الأدبية (عادة ما تجنّ الكلاب الشريدة) صورة في غاية العمق تجعل من جيش الاحتلال يرتدي حلة كلب شريد مجنون، صورة مركّبة؛ فهو ليس شريدًا فحسب بل مجنونًا لا تؤتمن عواقب أفعاله يقتل وينهش ويذبح وينبح.

وفي مشهد آخر في القصيدة يدخل حسين إلى تفاصيل الجريمة:

**وتخيّلَتْهُمُ عندما دلُّوهُ في الحفرةْ:**
**صدرُهُ كان موشومًا ببعضِ الإبَرْ**
**ومخيَّطًا كالكيسِ، بين الشّعر شيءٌ كان يلمعُ،**
**مثلَ خَيطٍ أو شعاعِ قمرْ..**
**هكذا أَقفلوهُ وخيَّطوا صَدْرَهْ.**[1]

"وتخيّلتهم" في فعل التخيّل يضيف حسين بعدًا جديدًا يحفّز فيه المتلقي على مشاركته تخيّل الصّورة بأدق تفاصيلها: دلّوه في الحفرة.. "دلّوه" تعبير دقيق فيه تخيّر للفظة "صدرُهُ كان موشومًا ببعضِ الإبَرْ" التركيز على منطقة الصدر منطقة الحياة والجمال. "بين الشّعر شيءٌ كان يلمعُ"، "شيء" نكرة غير محددة إلّا أنّها موصوفة "مثل خيط أو شعاع قمر". يغرس حسين الحياة داخل الموت فهذا الخيط الذي أقفل صدر الشهيد وعذبه يرى فيه حسين "شعاع قمر"، رآه حسين بعين فلسطينيّة عين "جمعيّة" ترى الشهيد دائمًا في أحسن حلّة وتزغرد في حضوره وغيابه، عين لا تأبه بالموت فهو حاديها إلى الحياة.

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 124.

سرد يعنى فيه الشّاعر بأدق التفاصيل ما يفاقم من دراميّة الطرح وواقعيته لكن الشّاعر لم يعتمد فقط على التجسيد لاستثارة المتلقي، بل ألقى في أذنيه فكرًا مباشرًا يحرّض الوعي ويحفّزه:

**إنَّ قبرًا داخل الأرضِ يخفي جثةً،**
**لكنَّ قبرًا داخل الوعيِ يبعثها حيَّةً تسعى**
**باللونِ نفسِهِ،**
**والطعمِ، والرائحةْ.**[1]

**الحوار:**

عنصر الحوار في نصّ حسين البرغوثي شديد الحضور على المستوى الأسلوبيّ في معظم قصائد المجموعة الشّعريّة، مع تفاوت ملموس في مدى حضور شخصيّة الآخر، وذلك بحسب آليّات وصيغ الحوار اللغويّة والفكريّة التي يديرها الشّاعر ويتحكم بها. والحوار "ظاهرة بارزة في بنية القصيدة المتكاملة وليس الحوار مقصودا لذاته، وإنّما هو وسيلة لتقديم حدث درامي".[2]

كما يعدّ الحوار شكلًا من "شكول البنية الفنيّة الشديدة الحداثة ذلك الشكل الحواري الممتزج بالنزعة القصصية والمسرحية، حيث تتداخل الأصوات، وتتناثر أمشاج من الحوار، وتقتحم القصيدة شخوص تضيف إلى التشكيل الدرامي".[3]

ومن أهمّ سمات الحوار الجيّد الإيجاز، والاقتصاد في الكلمات، والسهولة، والابتعاد عن التّقعّر اللغوي، والاقتراب من الحديث العادي، والمطابقة لواقع الشخوص.[4]

ومن نصوص حسين التي اقترب بها عبر آلية تعدّد الأصوات من نمط المسرحيّة الطويلة قصيدة بعنوان (التحوّلات)، يدار الحوار فيها عبر صوتين: صوت الشّاعر وصوت ليلى وهي وجه آخر من وجوه الشّاعر. الإطار الزمنيّ الذي يدور حوله الحوار هو الانتفاضة الفلسطينيّة الأولى، أمّا الإطار المكاني فهو أوسع من فلسطين بدليل تناوله علاوة على علاقة الفلسطيني بالآخر المحتّل، علاقتَه بالآخر في المكان العربيّ على امتداده.

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 124.
2- الموسى، خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص281.
3- عيد، رجاء: لغة الشّعر، ص 112.
4- أنظر: ما سبق، ص281.

شخصيّات حسين لم تكن متعدّدة ولم تكن نامية فهي على ما تبدو فيه في ظاهرها من تعدّد، تشكّل لحنًا منفردًا يُلحّنه ويغنّيه حسين:

**صياغة أخرى قصدتُ،**
**عنيتُ غيرَ صياغتي الأُولى، وغير صياغتي الأُخرى،**
**وما سأصيغُ،**
**غيرَ العشبِ، غيرَ الأرضِ، غيرَ القبلة الأُولى،**
**وغيرَ القبلة الأُخرى،[1]**

المونولوج الدّاخليّ أعلاه يظهر دخيلة نفس الشّاعر التي تنادي بالتغيير، تغيير يشمل مفاصل الحياة المادّيّة منها والروحيّة، فالشّاعر يرفض واقعه رفضا تامّا ويبحث عن صياغة أخرى لوجوده، ولا ترضيه أرضه على هيأتها هذه ولا قبلته، وليس راضيًا عن ماضيه ولا حاضره. ويستمر هكذا في نداء عبر صوته الواحد إلى أن ينادي روحه قائلًا:

**يا روحي جميلٌ ما أحنُّ إليهِ،**
**أقصدُ أنهراً من غير مجرى...**
**لست أدري كيف؟ أو من أينَ؟.. لكن... ربُّ هذا البرِّ أدرى. [2]**

يلحّ الشّاعر على التغيير عبر آلية الاستفهام الحائر المكرّر ويستمر في حواره مبرزًا صراعه مع واقعه، إلى أن يظهر صوت ليلى التي اتخذ الشّاعر من قصّتها التاريخيّة إطارًا لواقعه، فكان قيسا وكانت ليلى محاورة ترتدي حلّة الأرض المنتهكة حرماتها..

**يا قيس أضئني:**
**نتجمَّد مثلَ وعولِ القطبِ، ونفرك حافرنا في الجليدِ،**
**ولا دفءَ**
**لا نارَ في الحافِرِ الفظِّ، يا قيسُ هل تدري لماذا؟...**
**يبردُ في أعيننا ما ننجزُ، ثمَّ نَحِنُّ إلى برِّ الحبِّ ونعجزُ، نحملُ**
**نَحو إلهِ الطرق المنسيةِ ما نخبزُ،**
**لكنَّ الطيورَ تعافُ مياهي وخبزي وتمري،**
**أبوحُ بكلِّ مذَلاّت عمري.. [3]**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 36.
2- ما سبق، ص 39.
3- ما سبق، ص 47.

يمثّل قيس هذا الإنسان الفلسطيني الذي تبحث ليلى بجانبه عن الأمان والدفء، إلّا أنّها في خاتمة كلّ طريق تجد نفسها عاجزة ومرفوضًا كلّ ما تقدّمه من مقدّرات متمثلة بالماء والتمر والخبز، التي تشكّل عصب الحياة. ويستمرّ الحوار إلى أن يأخذ الصراع إلى ذروته:

**وكانت يداها تفوحُ ورائي برائحةِ العطرِ حتى لا أفارقها.**
**"قد نلتقي!"، قلتُ لها،**
**"قد نلتقي!"، قلتُ لها،**
**قبل أن تختفي في الجهة الأُخرى لقوسِ قزحْ...**
**وبعثتُ حمامًا زاجلًا نحوها، فلها اللهُ،**
**قالتْ: "تموتُ إذا ما رجعتَ، فإنّ سربَ وعولٍ أزرقَ**
**العينين يغتالونهُ قربَ الغروب،**
**لهُ اللهُ،[1]**

حوار يدار بين المحبوبة ومفارقها، وسياق النّصّ يؤكد أنّها الأرض يفارقها حبيبها عند الغروب:

**وكان الغروب يسيلُ فراشاتٍ على جانبيِّ الطريقِ،**
**وكانت حقولٌ من النرجسِ الغضِّ تُسحقُ تحتَ خطايَ،**
**لها اللهُ،[2]**

يودّعها ساحقًا حقول النّرجس تحت خطاه، وفي هذا دلالة ندم، يتركها قائلا "لها الله" في أكثر من موضع. هو من يبدأ الحوار مكرّرًا عبارة (قد نلتقي) ليشير بذلك إلى الخوف من عدم اللّقاء مرة أخرى:

**"قد نلتقي!"، قلتُ لها،**
**"قد نلتقي!"، قلتُ لها،[3]**

ويبعث حمامه الزاجل ليستحضر دلالات أمل ونقاء ووفاء، وفاء يجعل من المحبوبة ترتدي ثوب صدق وشفافية:

**قالتْ: "تموتُ إذا ما رجعتَ، فإنّ سربَ وعولٍ أزرقَ**
**العينين يغتالونهُ قربَ الغروب،**
**لهُ اللهُ،[4]**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 57.
2- ما سبق، ص 56.
3- ما سبق، ص 57.
4- ما سبق، ص 57.

وداع أم مشتاقة تخشى على ولدها الموت إن عاد، فهي بين نارين، مفارق حي أو شهيد قريب، حوار موظّف يعكس الحال الفلسطينيّة؛ نودع أبناءنا دائمًا، فإمّا أن تلتهمهم الغربة، أو أن يغتالهم القتل الممنهج، أو أن تفنيهم السجون:

**وإنَّ سجونَ الوطنِ المحتلِّ لجيلٍ من الوردِ تتَّسعُ الآنَ،**
**لجيلينِ من الوردِ**
**تتَّسعُ الآن، عنيتُ لكم ولنا سوف تتَّسع الآن، "حبيبي"،[1]**

ولا يقف هذا الحوار عند هدوئه بل يحوله الشّاعر إلى صخب من الأصوات الجريحة بتوظيف آليّة التكرار بصورة مكثّفة:

**قالت،**
**"حبيبي"، قالت، " تموت، تموت حبيبي"، قلت: أنا؟**
**قالت، "حبيبي"، قلت: أنا؟[2]**
**تتكرر الكلمات نفسها، قالت، قلت، تموت، حبيبي..**

يغدو الموت والحب شيئًا واحدًا يعلو صوتهما بصخب واحد، وهذه هي سنّة الحياة، ندفع أرواحنا ثمنًا للحب والحياة، ويأتي هذا الردّ على هذا الحوار والجدل الصاخب سريعًا وحادًّا وأكيدًا:

**" أنا أنت وأنت أنا،**
**وكل يدٍ تفرِّق بيننا مليون مجنونة"[3]**

هكذا ينتهي المقطع الحواريّ بأن لا وداع ولا افتراق، تنصهر الأنا في الأنت ويغدوان روحًا واحدة، مجنونة اليد التي تحاول التفريق بينهما، حال يحكي حال الإنسان والأرض.

كثيرًا ما كان حسين "يحاور ذاته ساعة أن يحدث انشطار نفسي في لحظات تأزّمه أو شعوره بالاستلاب فينكفئ على شجنه الداخلي".[4]

ومن أمثلة ذلك مقطع شعريّ عنون بـ "قطعة سبعة من الثوب" من مجموعته الاخيرة المعنونة بـ "مرايا سائلة". تبرز في هذا المقطع أهمّ وظائف الحوار الدراميّ الذي "يدلّ على طبائع الشخوص ودخائل

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 57.
2- ما سبق، ص 57.
3- ما سبق، ص 58.
4- عيد، رجاء: لغة الشّعر، ص 120.

النفوس، ويسهم في تطوير الشخصيّة ويوضّح المواقف، ويساعد على معرفة الفعل الدراميّ، ويحلّل أسبابه ويدفعه باتجاه الذروة فالنّهاية".[1]

تعدّد الرؤية الشّعريّة في القصيدة المعاصرة يتطلب تعدّدا في الأصوات واستقلالًا لها بعيدًا عن هيمنة صوت الشّاعر ورؤيته الفردية، ويتطلب ذلك حضور شخصيات نامية ذات موقع مركزي في القصيدة، متباينة في نظرتها لقضايا الحياة والوجود.[2] وهذا ما لم يُلمس بقوّة في شعر حسين، فغالبًا ما كان صوته منفردًا، وإن وجدت أصوات أخرى وبمسميات شتّى فلم تكن إلّا زوايا أخرى من وجه حسين.

شخصيّات حسين لم تكن متعدّدة ولا نامية، مع أنّه يدرك تمامًا هذه الآليّة، أي آليّة تعدّد الأصوات.

**السّرد:**

يرتبط مفهوم السّرد ابتداء بالفنون النّثريّة الشفويّة أو المدوّنة، لكنّ هذا لا يلغي حضوره في الشّعر، هذا الحضور الذي أصبح أكثر بروزًا بفعل تداخل الأجناس الأدبيّة، واعتبار القصيدة لوحة تضمّ في جنباتها شتّى الفنون.

يقول ابن منظور: "السَّرْدُ في اللغة تَقْدِمَةُ شيء إلى شيء تأتي به متَّسقًا بعضُه في أَثر بعض متتابعًا. سَرَد الحديث ونحوه يَسْرُدُه سَرْدًا إذا تابعه وفلان يَسْرُد الحديث سردًا إذا كان جَيِّد السياق له..".[3]

هذا التعريف اللغويّ يقود إلى عدّة أبعاد لغوية للسّرد هي: بُعد التتابع وبُعد الإحكام وبُعد الاتّساق والانسجام.[4]

كما أنّ هذا التعريف اللغويُ للسّرد يقترب كثيرًا من تعريفه الاصطلاحيّ، فالسّرد اصطلاحًا "نسج الكلام ولكن في صورة حكي، بحيث يقوم على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات والتحول في آن واحد، وللوصف علاقة حميمة بالسرد حيث يظاهره على النّمو والتّطوّر". [5]

1- الموسى، خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص281.
2- رحاحلة، أحمد زهير: القصيدة الطويلة في الشّعر العربي المعاصر، ص 179.
3- ابن منظور: مادة سرد، المجلد الثالث، ص 1987.
4- زيدان، محمد: البنية السردية في النص الشعري، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2004. ص 17-18.
5- أنظر: مهياوي، يمينة خوانية: طريقة السرد في الحكايات الشعبية، (مذكرة لنيل شهادة الماجستير)، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية و الانسانية، قسم التاريخ و علم الآثار، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان (الجزائر)، 2011-2012. ص 18.

وحسب ما يرى محمد زيدان فإنّ المفهوم الاصطلاحيّ للسّرد يقوم على أساسين: الأوّل الراوي "السارد"، والثاني الحدث وهو الفعل الحكائيّ "السرد" المرتبط أساسًا بالقصة والرواية وحضور السرد الشعري ناتج عن هذا الانفتاح بين النص الشعري والقصصي.[1]

وقد صنّف زيدان السّرد إلى أنواع: "السّرد الوصفيّ والتشخيصيّ، والسرد الحكائيّ، والسرد المشهديّ".[2]

ويعرّف السارد في الخطاب الروائيّ بأنّه "كائن تخييليّ يعمد الكاتب إلى خلقه، حتى يدهم سلطة السرد انطلاقًا من وضعيّته التي هي وضعيّة إنتاج كلام وسط تعدّديّة أصوات تشكّل النسيج الحيّ للرواية، وتشكّل وضعيّة السارد في ثلاثة أنماط هي: التطابق بين السارد والمؤلّف، والتقاطع بين شخصيّة المؤلف والسارد، والتمييز العامّ بين السارد والمؤلّف".[3]

كما أنّ العلاقة التي تربط بين السارد والشخصيّة تتحدّد وفق صفة الرؤية التي يتمّ التعامل معها عن طريق معرفة ثلاثة مفاهيم:

1. الراوي العليم ويرمز له بالشكل التالي: الرّاوي> الشخصيّة حيث نرى الراوي يعلم أكثر من الشخصيّة.
2. الرؤية مع أو الرؤية المحايثة، وتتساوى معرفة الراوي مع معرفة الشخصيّات.
3. الرؤية من الخارج؛ وفي هذه الحالة يعرف الراوي< أقلّ من أيّ واحد من الشخصيّات.[4]

استحوذ السرد بمظاهره المختلفة على مساحة واسعة من مساحة الخطاب الشّعريّ لدى الشّاعر حسين البرغوثي، فهو يروي قصّة حياة وموت عبر صوت شاعر بأسلوب حكائيّ يرتكز على السرد.

ستتناول الباحثة أبرز الأساليب السرديّة وهي: الاسترجاع والتداعي والوصف:

**التداعي:**

وتقوم تقنيّته على "إعطاء الشّاعر حركة مطلقة في التعبير عن الأفكار والصّور والهواجس التي في داخله على نحو مفتقد للترابط او المنطق أو التسلسل، بل تصاغ كما ترد إلى الذهن مقطّعة، مبعثرة،

1- أنظر: زيدان، محمد: البنية السرديّة في النص الشعري، ص 16-17.
2- ما سبق، ص10.
3- النّجاني، سي كبير أحمد: شعرية الخطاب السردي في رواية المستنقع للمحسن بن هنية، (مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي)، كلية الآداب و اللغات قسم الآداب و اللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة (الجزائر)، 2010-2011. ص57.
4- ما سبق، ص 57-58.

مبتورة، ويقوم المشهد أو الحدث أو الحوار أو الجملة باستدعاء مشهد أو حدث أو حوار أو جملة أخرى تبدو بعيد عن سابقتها في سلسلة تتوالى حتى نهاية القصيدة.[1]

في إطار خطاب الشّاعر لليلى في مجموعته "ليلى وتوبة" يلجأ إلى فضفضة وبوح شعريّ يحكي فيه مشاعر حزن وملل متوسلًا بأسلوب التداعي، فيطرق أبوابًا شتى وأفكارًا تبدو في هيئتها متعددة وغير مترابطة، إلّا أنّ كلّ ركن منها يعالج جانبًا من جوانب حالة الشّاعر المعنوية أو المادية:

**مللٌ وقلبي طاحونةٌ من حجرْ**
**والذكرياتُ غناءٌ قديمْ**
**وذابَ التصاقُ القلبِ بالأشياء،**
**ما كان منها جميلًا وما كانَ منها ذميمْ.[2]**

يفتتح المقطع بكلمة: "ملل" كلمة مختارة بعناية تختزل في جوانبها فكرة القصيدة بأكملها. يقول ابن رشيق القيرواني:

"وبعد فإنّ الشّعر قفل أوّله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجوّد ابتداء شعره، فإنّه أوّل ما يقرع السمع، وبه يستدلّ على ما عنده من أوّل وهلة".[3] يتشكّل المقطع المتقدّم من أربعة أسطر شعريّة غاية في الإبانة، القلب، موطن الإحساس ليس حجرًا، بل طاحونة من حجر، صورة في غاية القسوة، أمّا الذكريات فهي مجرّد غناء قديم. ولم يعد القلب متعلقًا لا بجميل الأشياء، ولا ذميمها، فقدٌ كامل للإحساس. وتمضي القصيدة في هذا الوصف الحزين، إلّا أنّ الشّاعر يبدأ بتعداد مواقف وصور من المشهد الذي يحياه، معتمدًا أسلوب التداعي فيحكي عن المدن والبوليس، وقطّ خلف الباب. وينتقل إلى جو الشتاء منتقدًا ذلك البرد المحزن ويعرّج على أخبار الجرائم، ويعود إلى ذاته واصفًا قلبه بالسعيد تهكّمًا، فقد كان قلبه بداية طاحونة حجر، وينهي القصيدة بوصف مشهد صاحب الشقة التي يقيم فيها الشّاعر، يطلب أجرة الشقّة كقط بلّله المطر.

القصيدة كلها سرد، لكن براعة حسين في اختيار الموسيقا الملائمة والصّور الأدبيّة المعبرة تجعل من الشّعر السرديّ شعرًا غنائيًا عذبا متقبَّلا. وهو هنا يحقق ما وصفه النّقاد بامتلاك القدرة الفنيّة العالية

1- رحاحلة، أحمد زهير: القصيدة الطويلة في الشّعر العربي المعاصر، ص 194.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 163.
3- القيرواني، ص 195.

القادرة على تحقيق ذلك التجانس بين الجانب السرديّ المتميّز بخصائصه النّثريّة، والجانب الشّعريّ الموسوم بغنائيّته وصوره وإيقاعاته.[1]

وفي المقطع التالي تبرز القافية إلى جانب الصّورة:

**لا شيءَ يحدثُ إلاّ إذا سمَّيتِ هذا السأمْ**
**حدثًا يصيرْ**
**وقلبي مثلُ المغنِّي الذي**
**قلبُهُ لا يفرِّق بينَ الورودِ وبينَ الحَصيرْ**
**يقظاتٌ تشبهُ النّومَ،**
**في مدنٍ تشبهُ اليقظةْ**
**مطرٌ يشبهُ الخِصْبَ في لحظةٍ كالندمْ**[2]

ينوّع حسين في قافيته بصورة تبديليّة تحقّق نسقًا موسيقيًّا عاليًا: السأم، يصرّ، الحصير، كالنّدم. أمّا الصّورة فتتشكّل في قوله: يقظات تشبه النّوم في مدن تشبه اليقظة. الشيء وضدّه – كعادة حسين – اليقظة عكس النّوم وهي هنا تشبهه، والمدن صاخبة عادة وهي هنا تشبه اليقظة، كلمة "تشبه" تأخذ المتلقي إلى درب من التيه يعكس تيه روح القائل فلا شيء في مشاعره أكيد. بعد كلّ هذا التشبيه العميق ينتقل فجأة إلى وصف الماديّات المؤلمة "البوليس" وجه من وجوه الاحتلال والقمع زمن الانتفاضة الاولى، وقد يكون المقصود فيه هنا: "المخابرات".

**حولي من البوليسِ ما حولي: جهازُ تنصُّتٍ**
**أو ربَّما تصويرْ**
**وخلفَ البابِ قطٌّ ما، وبعضُ قمامةٍ،**
**ودعايتان لأتفهِ الأفلامِ يا ليلى**[3]

وهكذا يتوالى البوح إلى أنّ يصل إلى خاتمة الموقف، عبر ألفاظ حياتية بسيطة معبرة عن حياة الإنسان العاديّة، حياة وشعر عند سماعه يتداعى في ذهننا شعر السياب في قصيدة: "غريب على الخليج" عندما قال:

**ليت السفائن لا تقاضي راكبيها من سفار**

1- رحاحلة، أحمد زهير: القصيدة الطويلة في الشّعر العربي المعاصر، ص 144.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 163.
3- ما سبق، ص 164.

**أو ليت أن الأرض كالأفق العريض، بلا بحار**
**ما زلت أحسب يا نقود، أعدكنّ وأستزيد،**
**ما زلت أنقص، يا نقود، بكنّ من مدد اغترابي**[1]

أمّا حسين فقال وبكل صراحة:

**صاحبُ البيت الذي**
**يأتي بفاتورةِ مبلولةِ بالمطرْ**
**ثمَّ يهتزُّ كالقطِّ المبلَّلِ في البابِ، يطلُب أُجرةَ شهرين**[2]

يختم شاعرنا قصيدته الحزينة بهذا الموقف وبما أنّه يختم به فهو الأكثر ألمًا "يطلب أجرة شهرين أو سوف يدعو لنا البوليس". حسين يطرح قضيّة العوز بذكاء فليس، من عادة الفلسطينيّ أن يستدعي "البوليس" للمستأجر فهو يتهكّم بمرارة ربما على الوضع السياسيّ والاقتصاديّ معًا، فكلاكهما ينتج عن الآخر. ومن اللافت استخدام كلمة "بوليس" بحيادية تشكّل منطقة وسط بين "الشرطة – السلطة، والجنود – اسرائيل" لفظة لا تشير إلى طرفي النّزاع وكأنّهما طرف ثالث بينهما.

ويختم حسين مشهده رابطًا مأساته بمأساة الوطن قائلا:

**سوف يدعو لنا البوليسَ حتى يحوِّلنا عبرةً عبرَ البلادِ التي**
**لا تستفيدُ من العبرْ.**[3]

**الاسترجاع:**

الاسترجاع أو "الارتداد" ويعني: "قطع التسلسل الزمنيّ للأحداث والعودة في اللحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث الماضية".[4]

ينهي البرغوثي مجموعته الأخيرة التي غلب عليها النّصّ النّثري بقصيدة طويلة عنوانها: "قطعة تسعة في الثوب" يفتتحها الشّاعر بمقدمة نثريّة يقول فيها: إنّ المسرحي شكسبير شغل الأحياء على مدى الزمن بشخصيّة متخيّلة هي "هاملت".

1- السياب، بدر شاكر: ديوان بدر شاكر السياب، بيروت، دار العودة، 1971. ص 317-323.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 165.
3- ما سبق، ص 165.
4- رحاحلة، أحمد زهير: القصيدة الطويلة في الشّعر العربي المعاصر، ص 192.

ويؤكد حسين أنّ كلّ من مثلوا دور هاملت أحياء ماتوا بينما فكرة هاملت ظلّت حية إلى يومنا هذا:

"والمدهش أكثر أنّ "هاملت"، منذ قرون، بقي حيا، في قارات عديدة، ولغات عدة، وسيبقى، وكل الذين مثلوه ماتوا، وقد لا يتذكرهم أحد، وإن تذكرهم فليس لأنهم شبح فكرة قديمة هي نفسها شبح ولد من خيال شكسبير".[1]

وحسين في هذا النّصّ أراد أن يوجد شخصيّة متخيّلة تكون انعكاسًا له وتبقى في الذاكرة بعد موته فيبقى كما بقي "هاملت". وهذه القصيدة هي آخر قصيدة في الديوان والمتوقع أنّها آخر ما كتب حسين. والقصيدة حوار يدار مع الشخصيّة المتخيّلة: "كاهن نجران" تجري على لسانها أفكار حسين عن الحياة والموت، يتنقل فيها عبر الأفكار والامكنة والزمن. جاء في وصفها:

"قال لي إنّه سيمثل لي ومعي "مسرحية" من تأليفه، فيها شخصيّة واحدة هي "كاهن نجران" تحديدا. ولبس قلائد من الكرز تلمع كالسراج، وجلبابًا عربيًّا، وحمل عصا، ومشى كعجوز يعرج، وفي كلامه لكنة غريبة حين خاطبني".[2]

**يحدد في ما سمي بالمسرحية الاطار الزمني عبر اطار المكان: "اوروك"**
**أنا للجسور الخشب لا أقد أذهب. لا تلمني.**
**أسبق ورأيت أمكنة كتلك؟**
**أفأنت من أوروك؟[3]**

"أوروك"، المدينة السومرية الشهيرة التي حافظت على اسمها القديم في العهد العربيّ–الإسلاميّ باسم الوركاء (الورقاء). وورد ذكرها في التوراة بصيغة "ارك". وفي المصادر الإغريقيّة باسم "اورخوي" تقع خرائبها الآن على نحو 220 كم جنوب شرقيّ بغداد.[4] والإشارة في النّصّ إلى أوروك في أكثر من موضع إشارة واضحة إلى "جلجامش" وفي هذا بحث عن الخلود في لحظة الموت. تأمّل كيف يسأل المحاور ويجيب الآخر:

**قلتَ من أوروكَ؟**
**هاجمني قربها ستونَ وحشًا – العددُ الكاملُ**

1- رحاحلة، أحمد زهير: القصيدة الطويلة، ص 332.
2- ما سبق، ص 333.
3- ما سبق، ص 333.
4 - باقر، طه: ملحمة كلكامش: اوديسة العراق الخالدة، ص 38.

**صرتُ كسرًا، كالصليبِ عليهِ نسرٌ نازلُ**
**فوقه شفقٌ غامضُ الخضرةِ من كلامٍ فيهِ يرتفعُ القائلُ**
**مثل سربٍ من يمامٍ حين يدنو**
**من حدودِ القلبِ يعلو فيه لحنُ**
**لحنُ أسئلة –**
**والسؤالُ هو السائلُ.[1]**

نصّ مكثّف يصنع فيه الشّاعر شخصيّة مركّبة من أرواح متعددة فهو كاهن نجران، وجلجامش، ومسيح يتنكر برداء منسوج من قصّة عيسى عليه السلام الذي رفعه الله.

**صرت كسرًا، كالصليب، عليه نسر نازل**
**فوق شفق غامض الخضرة من كلام فيه يرتفع القائل.[2]**

يتنقل الشّاعر عبر الزمن والأمكنة، وكأنّي به يريد تلخيص التراث الإنسانيّ والأسطوريّ والحكايا العربيّة الشرقيّة والإسلاميّة، وحكايته داخل الوطن المسلوب وخارجه. انظر إليه كيف يعرج من أوروك على سوريا:

**رجلٌ كان يثقُ بي**
**من بيبلوسَ في سوريا، قلت لهُ أن يدخلَ في قفصِ الأسدِ**
**فدخلَ ولم يجدوا**
**بعده غير فضلِ ردائهِ،**
**سبحانُ ربكَ في حكمتِهِ؛**
**لا معنىً للعقلِ دون الكثرةِ في عددِ البلهاءْ![3]**

نصّ يحتاج تحليله إلى مرجعيات ثقافية لا تملك الباحثة زمام امرها، وليس الغرض هنا الدخول في تفاصيل النّصّ بقدر ما هو مطلوب الإشارة إلى قضية "الاسترجاع" الواضحة تماما، فالشّاعر يعود بذاكرته إلى حكايا وأمكنة شتى، فهو الان في سوريا ويعود مرة أخرى إلى "اوروك". ومؤكد أنّ هناك ما يربط بين القصتين. ولا يقف الشّاعر هناك بل يحط على ربوع فلسطين عبر صوت ليلى الاخيلية التي أفرد لها مساحة واسعة من العمل الشّعريّ، مخاطبًا أيّاها بصوت قيس من جزيرة العرب:

**قيل إنَّ الكونَ دنٌّ**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 334.
2- ما سبق.
3- ما سبق.

**يُسكرُ القلبَ، فسكرٌ قولُ قيسٍ: "أنا ليلى"!**
**لا أبا لكَ.. وسِّع مداكَ، الحياةُ توسعُ كرؤاكَ، وما يهمُّكَ من**
**أكونُ أنا سواكَ،**
**بذاكَ حدَّثني الحمامُ الزاجلُ.[1]**

ليلى هي قيس وقيس هو ليلى، توحّدٌ يصفه الشّاعر بالسُّكْر لكنّه راغب ومؤمن به. وفي خضم حوار الأمكنة يعود الشّاعر ليلقي أسئلة الفيلسوف:

**والكون سرٌّ**
**ما الذي أدراكَ ما هُوْ؟**
**قِدرٌ من الطاقةِ يغلي، ومن طاقاتهِ بُعدُ الخيالِ – الذي يتفتحُ**
**فيكَ هُوْ!**
**والناسُ نخلُ**
**لوحةٌ بالفحمِ أو ضوءٌ وظلُّ..[2]**

الكون قدر من الطاقة يغلي والنّاس نخل، سؤال كبير ينسلّ منه السائل بخفّة ذاهبًا إلى "نجران" متذكّرا "سبأ".

**أين أسكنُ؟ في فيءِ خالتنا، النّخلةِ، في نجرانَ، كنتُ أنامُ،**
**أُعلِّقُ السيفَ الذهبْ**
**وزنَّارَ أُمِّي عليها. قبل ذلك كنتُ أسكنُ في سبأْ**
**قصرًا بَنتهُ قوىً تراكَ**
**ولا تراها هناكْ[3]**

تاريخ عربيّ إسلاميّ يختزله في قوله: أين أسكن؟ في فيء خالتنا، النّخلة، وهو مخالف كطبعه، لا يحب التسليم بالأمور على هيئتها الأولى. جاء في الحديث الموضوع: "أكرموا عمتكم النّخلة...".[4]

يصف حسين شيئًا من نقاشاته بالثرثرة، وهذا آخر ما قال من شعر، حسب ترتيب الشّعر في الديوان:

**في فيء النّخلةِ في نجرانَ، أعلِّقُ سيفَ الذهبْ**

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، 335.
2- ما سبق.
3- ما سبق.
4- اسلام ويب (مركز الفتوى)، درجة حديث : أكرموا عمتكم النّخلة، استرجع بتاريخ 2015/8/10، من:
http: //fatwa.islamweb.net/fatwa/index.php?page=showfatwa&lang=A&Id=34306&Option=FatwaId

**في فيئها، وأجادلُ الكهنةْ**
**وأنتَ منهمُ أو هكذا فهمتُ، لا؟ تاجر؟ لا، شكرًا، تيمَّمتُ**
**بالترابِ، ولا أحتاجُ**
**إبريقَ ماءٍ من ذهبْ!**
**آه، طبعا. رُ... بْ.. وداعًا.**[1]

ختام رحلة ينتقد فيه بذخ الحياة مستظلًّا كما بدأ حكايته: في فيء نخلة في نجران، متيمّمًا بالتراب "أصل الحياة" ولا يحتاج إبريق ماء من ذهب!

وهكذا ظل يتردّد بين الماضي والحاضر يقصّ سيرة إنسان غير منقطع عن حاضره يتربع في قلبه ماض عريض وحياة مستقبليّة تبدأ بالموت..

**الوصف:**

يذهب البعض إلى أنّ الوصف ضد الفعل، أي ضدّ "السرد"، لأنّ السرد يروي أحداثًا أفعالًا في تعاقب زمنيّ في حين يتعلق الوصف بالأشياء.[2] شعر حسين صورة من صور الحياة الفلسطينيّة تحديدًا بموسيقاها وألفاظها ومشاهدها الطبيعية الأخّاذة والإنسانيّة المؤلمة غالبًا، فشعره في كثير من حالاته "سرد مشهدي"[3] ينسجم مع متطلبات القصيدة الدراميّة. من قصائد "ليلى وتوبة" قصيدة، بلا عنوان كغيرها من قصائد المجموعة التي تشكّل في مجموعها قصيدة واحدة طويلة كتب حسين:

"**رأيتكِ في جبالِ الشوكِ،**
**راعيةً بلا أغنامْ.."** **(محمود درويش)**[4]

نصّ مقتبس من قصيدة: "عيونك شوكة في القلب"[5] لمحمود درويش. هذا الشّاعر الذي أثر في أسلوب حسين تأثيرًا بالغًا إلى درجة أنّه بمكنة الباحثة أن تفرد بحثًا متكاملًا تتناول فيه انعكاس شعر درويش في شعر حسين على هيئة الاقتباس الكامل أو المشطور، أو على هيئة كلمات منتقاة أو موسيقا أو معنى. يسعد حسين في أن يبدأ قصيدته بنصّ درويشيّ خاطب فيه وطنه فلسطين، وكأنّنا به يقول أخاطب فلسطين لكنّي ألبسها حلّة ليلى:

**وقد وصلتْ إلى رأسِ الجبلْ**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 336.
2- كاصد، سلمان: الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، عمان، دار الكندي للنشر والتوزيع، 2002. ص 277.
3- ما سبق، ص 333.
4- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 122.
5- درويش، محمود: الديوان، ج 1، ص 77-83.

**ليلى. وكان القمرْ**

**يبدو بعيدًا، مستديرًا مثلَ خاتم خِطْبَةْ:**

**كلّما مدَّتْ يديها إليهِ ابتَعَدْ،[1]**

وصف بحت: جبل وقمر مستدير كأنّه خاتم خطبة يحاول أن يقدّمه توبة إلى ليلى، إلّا أنّه ما زال بعيدًا وما زالت ليلى تمدّ يدها وما زال الخاتم يبتعد، لكن ليلى ترتدي خاتم ياقوت:

**ويلمعُ خاتَمُ الياقوتِ في يدِها، وتوبةْ**

**كان يومًا قد وَعَدْ،**

**خفيةً سوف يأتيها، وتوبةُ...[2]**

فليلى ياقوتة ثمينة يسعى لخطبتها الشباب دائمًا، ويقدمون دماهم مهرًا لها ليقيموا في كلّ ليلة عرسا تزيّنه الدماء:

**أشعَلَتْ نارًا ومدّتْ إليها يديْها، صوت نايٍ كانَ يأتي من بعيدٍ،**

**من مكانٍ ما، داخلَ الريفِ**

**وعرسٌ بالخيول وبالشموعِ، لعلَّه أَعراس.[3]**

**تأمل معي هذا الوصف الدقيق للريف الفلسطينيّ الذي ما فتئ يستقبل ويودع الشهداء:**

**في قمَّةِ الجبلِ القريبِ يلفُّ كالمشبوهِ ضوءٌ كهربائيٌّ.**

**يفتّشُ في الحدائقِ والشجرْ..**

**عادةً ما يدفنُ الجيشُ من يغتالهمْ،[4]**

هنا يندمج الحدث بالوصف وتبدأ الأفعال بالظهور: يفتّش، يدفن، يغتال، الفعل في هذا المشهد منسوب إلى الآخر القاتل وهنا لا بدّ من تحديد الزمن:

**في الليلِ، سرًّا، لا صلاةَ ولا طقوسَ ولا حضورَ،[5]**

كُتب هذا النّصّ زمن الانتفاضة الاولى، إذ صدرت هذه المجموعة "ليلى وتوبة – قصائد من المنفى إلى ليلى الأخيلية" عام 1993[6]، أي اواخر الانتفاضة وبداية عملية السلام. منذ ذلك اليوم وحتى يومنا هذا ما زالت المشاهد ذاتها تتكرر، وكأنّي بحسين يسجّل مشاهد اليوم التي تتناقل على صفحات

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 122.
2- ما سبق.
3- ما سبق، ص 122-123.
4- ما سبق، ص123.
5- ما سبق، ص 122.
6- ما سبق، ص 10.

تواصلنا وفضائيّاتنا في أيامنا هذه بكلمات خطّها في تسعينيّات القرن الماضي، ورغم مرور السنوات ما زلنا نجبر على دفن بعض شهدائنا ليلًا، دون وداع وعرس، ودون زفة تحت عين الشمس، فهذا الشهيد إبراهيم العكاري شهيد مدينة القدس يدفن ليلًا، لكن المقبرة تفاجئ الاحتلال بأحياء يتدفقون من بين القبور هاتفين لروح الشهيد.[1]

مشهد يتكرّر كلّ يوم لم يسجّله الإعلام التقليديّ، ولم تصوّره كلمات شاعر.. سجّله الإعلام المقاوم، وتداوله الوطن عبر صفحات التواصل الاجتماعي.

ويستمر حسين بالوصف مسجّلًا تاريخ نضال مستمر:

**عادةً ما يدفنُ الجيشُ من يغتالهمْ،**
**في الليلِ، سرًّا، لا صلاةَ ولا طقوسَ ولا حضورَ، وعادةً**
**ما يخطفون الجُثَّةَ الحمراءَ من مستشفياتٍ جديدةْ،**
**شبابيكُها تبدو على تَلَّةِ الخوفِ كالدّيْرِ المضاءِ،**
**على أبوابِها**
**بقعُ الدماءِ،[2]**

يستأنف الشّاعر وصفه الدقيق الحي المليء بالحركة واللون، "فالجثة حمراء" والمستشفيات "جديدة"، كناية عن حداثة قدوم ذاك العابر الغريب التي تبدو شبابيك مستشفياته كدير مضاء، على أبوابه بقع دماء، مفارقة عجيبة لاذعة، دير متبتل متديّن ملطخ بابه بالدماء، يقف على "تلة الخوف". وصف خفيّ للمغتصبات الخائفة التي تحتل تلال البلاد.

1- إبراهيم العكاري مقدسي استشهد في القدس بتاريخ 2014/11/5، وكان صديق طفولة للباحثة وأسرتها.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص123.

## المبحث الثالث

## قصيدة النّثر

شهد القرن الحادي والعشرين "اجتياحا للمفاهيم الشّعرية القديمة حتى التّفعيليّة، ودخلت الشّعريّة مناطق جديدة لم توطأ من قبل. امتلأت السّاحة بتجارب "قصيدة النّثر" الجديدة التي وجدت نفسها خارج الأسوار والحدود الفنيّة والأشكال المستقرة والأنواع".[1]

وحسب ما يرى هلال فإنّ قصيدة النّثر استطاعت "أن تستثمر كلّ حلقات التّحوّل الموسيقيّ في الشّعريّة العربيّة، وتفيد من ظواهر التّمرد بوصفها ظاهرة حداثيّة، تسعى للخصام مع كلّ القيم الجماليّة الثّابتة الموروثة".[2]

وقد عرّف عزّ الدين المناصرة قصيدة النّثر على أنّها: "جنس أو نوع أدبيّ ثالث" يحمل صفات الشّعر والنثر[3]. ويرى أنّها فشلت في إقناع القارئ بسبب قرب خصائصها من خصائص النّثر، وظلت [جنسًا كتابيًّا خنثى] أو [شعرًا ناقصا] كما أنّ شعراء كبارًا رأوا أنّها ليست شعرًا على الإطلاق.[4]

وأبرز هؤلاء الشّعراء النّقاد نازك الملائكة التي وقفت موقفًا واضحًا من قصيدة النّثر التي اعتبرتها نثرًا، ومردّ ذلك كونها غير موزونة فقالت: "القصيدة إمّا أن تكون قصيدة موزونة، وهي إذ ذاك موزونة وليست نثرًا، وإمّا أن تكون نثرًا فهي ليست قصيدة، فما معنى قولكم "قصيدة النّثر"إذن؟"[5] وترى نازك في الوزن فضيلة مفادها: "أنّ الوزن يزيد الصّور حدّة، ويعمّق المشاعر، ويلهب الأخيلة. فهو يمدّ الشّاعر خلال النّظم بنشوة تجعله يتدفّق بصوره الشّعريّة وتعابيره المبتكرة الملهمة.[6]

وهناك من النّقاد من كان ألين في تعامله مع قصيدة النّثر، فأقرّ بها وأفرد لها شرحًا وتفصيلًا، يقول صلاح فضل "ترتكز قصيدة النّثر على تعطيل المعامل الأساس في التّعبير الشّعريّ وهو الأوزان العروضيّة، دون أن تشلّ بقيّة إمكانات التعبير في أبنيتها التخيليّة والرمزيّة".[7] ويرى أنّها تقوم على قانون

---

1- هلال، عبد النّاصر: قصيدة النّثر العربية بين سلطة الذّاكرة وشعريّة المساءلة، ط1، بيروت، الانتشار العربي، 2012. ص102.
2- أنظر، ما سبق، ص 206.
3- المناصرة، عز الدين: قصيدة النّثر [المرجعية والشعارات] جنس كتابي خنثي [الإطار النّظري]، ط1، رام الله، بيت الشّعر الفلسطينيّ، 1988. ص 13.
4- ما سبق، ص 84.
5- الملائكة، نازك: قضايا الشّعر المعاصر، ط3، (د.م): مكتبة النّهضة، 1997. ص 132.
6- ما سبق، ص 194.
7- فضل، صلاح: أساليب الشّعريّة المعاصرة، ص 217.

التّعويض الشّعريّ، إذ إنّها تأتلف من ثلاثة عوامل متزامنة، كلّها تنصبّ في بوتقة واحدة، لإحداث فعاليّاتها الجمالية وهي:

أ- تعطيل الأوزان العروضيّة المتداولة.

ب- تفعيل أقصى الطاقات الشّعريّة الممكنة.

ت- إبراز الاختلاف الدلاليّ الحادّ.[1]

قصيدة النّثر "[خاطرة نثريّة] ذات لغة شعريّة، تنقصها الدلالة الصوتيّة وينقصها الايقاع الشّعريّ رغم اشتمالها على إيقاع نثريّ وصور شعريّة ولغة شعريّة، أمّا الايقاع الموجود فيها فهو نثريّ؛ لأنّه يفتقد خاصيّة الانتظام التكراريّ المتنوّع. وفيما يخصّ الصّورة واللغة [الشّعريّة]، فهي موجودة أيضًا في كلّ الأنواع النّثريّة، وبهذا تكون شعريّة الصّورة واللغة في قصيدة النّثر نوعًا من التقارب والاحتماء بالشّعر باعتباره جنسًا أدبيًّا راسخًا".[2]

وبذلك تعدّ قصيدة النّثر "شعرًا ناقصًا بنقص دلالته الصّوتيّة وهذا لا يعني عدم مشروعيّة هذا النّوع الثالث المستقلّ من الأدب، بل هو مشروع وعليه أن يستغل نثريّته الجديدة، بدلًا من هدر طاقاتها في مناطحة المقارنة مع الشّعر".[3]

وحسب ما يرى هلال فإنّ "قصيدة النّثر" جاءت هروبًا مقصودًا من الخطابيّة والجلجلة والتّنميط والنّسب والتّراكم والتّتابع، هجرت كلّ ما هو خارجي وجاهز واعتنقت كلّ ما هو تلقائيّ وبسيط في كنيتها، ومن هنا وضعت المتلقي العربيّ في مأزق لأنّ أدواته التي كان يتعامل بها مع الشّعريات السّابقة لم تعد صالحة لقراءتها، خصوصا أنّها خانت النّموذج...".[4]

ومن أبرز هذه الصّفات الفنيّة الجديدة التي خانت النّموذج: الانفتاح على "الأنواع الكتابيّة الأخرى انفتاحًا عميقًا خصوصًا السّردية، وتحوّل الإيقاع في ظلّ هذه الخّاصيّة إلى إيقاع تراكميّ بسيط، هادئ، هامس، تحار معه ذائقة الإنشاد".[5]

1- فضل، صلاح: أساليب الشّعريّة المعاصرة، ص 219.
2- المناصرة، عز الدين: قصيدة النّثر، ص 17-18.
3- ما سبق، ص 84.
4- هلال، عبد النّاصر: قصيدة النّثر العربية بين سلطة الذّاكرة وشعريّة المساءلة، ص 30.
5- ما سبق، ص 31.

هذا الرأي يتوافق مع رأي حسين البرغوثي الذي رأى أنّ القصيدة النّثريّة العربيّة "تفتقر لـ"الدراما"، أي "الصّراع المسرحيّ" الذي يدخل حوارًا وقصة وحبكة، أي الذي يوحّد الدراما بالشّعر، كما حاول "تي. اس. إليوت"، مثلًا في "الأرض الخراب"".[1]

وقد خرج حسين من عباءة الشّعر النّموذج إلى قصيدة تُداخِل بين الأجناس الأدبيّة، ومن ذلك قوله في مقطع شعريّ نثريّ تتقدّمه لوحة وصفيّة تنتسب إلى فنّ المسرح:

**و"تسو"، وكنَّا وحدنا لم نزل في الدهليز المزيَّن بالرسوم (أي**
**دهليز وأية رسوم؟ سألت المخرجة نفسها)، قال لي إنَّه**
**سيمثِّل لي ومعي "مسرحية" من تأليفه، فيها شخصيّة**
**واحدة هي "كاهن نجران" تحديداً. ولبس قلائد من الكرز**
**تلمع كالسراج، وجلباباً عربياً، وحمل عصاً، ومشى كعجوز**
**يعرج، وفي كلامه لكنة غريبة حين خاطبني:**
**أنا للجسورِ الخشبِ لا أقدرُ أذهبْ. لا تلمني.**
**أَسَبَقَ ورأيتَ أمكنةً كتلكْ؟**
**أفأنتَ من أوروكَ؟**
**قيل إفريزُ أسوارها من نحاسٍ، هل تحسَّستهُ، كي تتأكَّدَ،**
**بالأصابعِ، منهُ؟ لا؟**
**فإذن تؤمنُ بالذي قيل عنهْ؟**
**أن تؤمنَ يعني أن تثقَ، أن تثقَ؟ أن تسألَ، أن لا تسألَ؟**
**يعني انطباقَ المكانِ عليكْ!** [2]

والمتأمّل في إيقاع المقطع السّابق يكتشف هذه الثّورة على الوزن، انظر مثلا السّطر الثّامن الذي يتكرّر فيه الحرف المتحرك "ب" ستّ مرّات متتاليات:

"أسبقَ ورأيتَ أمكنةً كتلكْ؟"

ب ب ب ب ب ب_ ب_ ب ب ب_ ب_ _.

1- البرغوثي، حسين: من أسس الشّعر عند العرب، ص 167.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 333.

ومن الركائز الأخرى التي عوّلت عليها قصيدة النّثر: بنية الحوار الذي يصبح بها "الإيقاع سريعًا متوتّرًا لا يستحوذ مساحة زمانيًة ومكانيًة واسعة، يناسب جدل الذّات والآخر، وعندما تسود بنية سرديًة فإنّ كثافة الإيقاع تتراخى حيث تسود بنية الوصف والحكي، فينشأ إيقاع هادئ وبطيء".[1]

يقول حسين:

**مزينة بتطريزات بإبر دقيقة. خيط من الأصفر في مرآة**
**القمر. حاولت في الليلة**
**التالية أرجع من حيث جئتُ إلى جبل الأرجوان، سألت**
**تسو، قال ما قاله النفريّ:**
**لا تخرجوا قلباً عن حدِّ معرفتهْ، فإن أخرجتموهُ فأوصلوهُ**
**إلى حيث أخرجتموهُ،**
**فإن رجعَ هو فلا تمنعوهْ!. قلت سأرجعُ. قال: ارجعْ! [2]**

يفتتح المقطع بمشهد وصفيّ، يأتي في إطار حكائيّ، الزّمان فيه ليل، والمكان أرض الأرجوان، والمحاوران الرئيسان هما الشّاعر والآخر الذي ارتدى ثوب ما سمّاه حسين "تسو" ذاك الذي تكلّم بصوت النّفّريّ بلغة يدمج فيها أكثر من تفعيلة، ويخرج بذلك عن الوزن المتعارف عليه.

وحسين يدرك تمامًا أهميّة إتقان الإيقاع الذي يعدّه ركيزة من ركائز قصيدة النّثر، فيقول: "لكنّ همّي بقي الشّعر، وكيفيّة الخروج خروجًا سليمًا من نمطية التفعيلة. إنَّ أجرأ تجربة كانت، عربيًّاً، الخروج عبر "القصيدة النثرية"، ولكنّ دفع حدود الشّعريَّة إلى النثر، إن فقدنا الموسيقا العالميّة، والصّورة الشّعريّة المذهلة، والكثافة التي جعلت "الشكليّين الروس" يقولون إنّ الشّعر "عنف يقترف على اللغة"، إن كانت "النثرية" خيار "الضعفاء" الذين لا يتقنون البحر ولا التفعيلة فيدعون لخلاص سهل هو القصيدة النثرية، وغير ذلك من المشاكل، فإنَّنا "نرمي الطفل مع ماء الغسيل"، كما يقول المثل الإنجليزيّ."[3]

إذن، يخرج حسين عن النّمط لكنّه يعلي شأن الموسيقا عبر آليّات عدّة منها: توحيد نهاية القوافي بشكل جزئيّ في المقطع الواحد:

**صارْ**
**تمثالَ صخرٍ. قلتُ: كيف العالم السفليُّ؟ طارْ**

1- عبد النّاصر، هلال: قصيدة النّثر العربية، ص31.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، 333.
3- البرغوثي، حسين: من أسس الشّعر عند العرب، ص 166-167.

**رأسُه الحجريُّ. لم أرَ إلاّ قامةً مأكولةَ الكتفينِ،**
**كيفَ الزنبقُ الأزرقْ؟**
**فالتفتْ**
**نحوي، وقال: المطلقُ المحضُ مطلقْ**
**مستقلٌّ عن ظروفِ وزاويةِ رؤيتنا له.**
**قلت: من أينَ تبدأُ؟**
**قال: من دفن طفل ميتٍ في جرَّةِ الفخارِ، الفناءُ شهادةُ**
**منشأْ.** [1]

في المقطع تنويع في التّفعيلات مع اعتماد واضح على تفعيلة بحر الرّجز: مُستَفعِلُن، إلّا أنَّ اتّكاء الشّاعر موسيقيًا على القافية المنوّعة المتوازنة يعطي حسّا موسيقيًا عاليًا: صار، طار، الأزرق، مطلق، نبدأ، منشأ.

وفي إطار الحديث عن الخروج على قواعد الخليل وخرق قدسيّتها، يرى حسين في ذلك تماشيًا مع أسلوب القرآن الكريم، وفي ذلك يقول إنّ "القرآن بالذات هو الذي يعلمنا "خرق أسس الشّعر" دون الوقوع في نثريّة فجّة فهو، بالإضافة للخروج على الإيقاع الشّعري، يحافظ على "القافية" ولكن ليس بشكل "مقلوب" كما في البحر، ولا على قافية واحدة كما في المعلّقات ففيه تعدّديّة قافية وحرّية من "الالتزام" بأي قالب".[2]

1- البرغوثي، حسين: "الآثار الشّعريّة، ص 294.
2- البرغوثي، حسين: من أسس الشّعر عند العرب، ص 169.

# الفصل الثالث

# اللغة الشّعريّة

المبحث الأول: الأنا الشّعريّة

المبحث الثاني: الانزياح/ العدول

المبحث الثالث: الالتفات

المبحث الرابع: الأساليب الإنشائيّة الطلبيّة

# الفصل الثالث

## اللغة الشّعريّة

## المبحث الأول

## الأنا الشّعريّة

كتابة الشّعر تعبير عن أنا الشّاعر، أنا وجوده، أنا رؤيته لنفسه وللحياة من حوله. والشّاعر يكتب في حالة تصالحه مع نفسه أو خصامه معها، ويكتب أيضا في حالة انسجامه مع المجتمع أو في حال اغترابه وثورته عليه. والتزام الشّاعر بقضايا جمعيّة، لا يعني انسلاخه عن ذاته، فإن لم يستطع الشّاعر أن يصل بالأنا إلى حالة من التوازن النفسيّ عبر فعل البوح، لن يستطيع التعبير عن قضايا الآخر. "فلا بدّ من التقاء الذّات مع الآخر لأنّ الذّات لا تتكوّن بمعزل عن الحياة الأكبر من حياتها الداخلية".[1]

فلا وجود للأنا بدون "الاتساق مع الآخر دون نفيه أو إزاحته، وبهذا تتحقق الذاتية الخاصة للكون والإنسان، وذلك في محاولة للقبض على اللحظة الشعرية الفارقة، فمن ينفي الآخر ينفي ذاته".[2]

فما هي الأنا؟ وما هو تعريف النّقاد لها؟ يقول السليمانيّ: "الأنا ضمير متكلم قائم بذاته ولذاته، لا ينازعه أو يشاركه في ذاتيته وبصفته آخر، فهو مستقل عن غيره،... لكنّه متوسّع بعلاقته بالضمائر الأخرى."[3]

ويقسم السليمانيّ الأنا في علاقتها مع الآخر إلى أنماط:

أ- الأنا المصوّرة لموقفها الشّعريّ: الأنا تشكل المحور الرئيسيّ في العلاقة الثنائيّة بينها وبين الآخر، وهي إن بدت منعزلة مستقلّة أثناء مناجاة الشّاعر لنفسه وغنائيّته الداخليّة، فلا يمكن النظر إليها "الأنا" متجردة من الآخر".[4]

شعر حسين في مجمله خطاب موجه إلى آخر، في هيئة أساليب متنوّعة، ومن ذلك قصيدة له بعنوان "جاز شرقي" وعنوان القصيدة عتبة لمضمونها، فهو بعبّر عن الآخر الغريب ربّما المتمثّل في كلمة "جاز" وعن الأنا الجمعيّة المتمثّلة قي كلمة "شرقي". يستهل الشّاعر قصيدته بمقدمة سرديّة يقول فيها:

---

1- طبجون، رابح: تجلّيات الأنا وتمظهرات الآخر في الشعر العربي المعاصر، مجلة البحوث والدراسات، عدد6، جوان، 2008. ص93.
2- ما سبق، ص 96.
3- السليمانيّ، أحمد ياسين: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص 104.
4- ما سبق، ص 425.

**بيدي رميتُ حبيبتي للمدِّ فانحسرتْ مع الماضي يدايْ**
**صارعتُ في الغاباتِ أنواعَ نمورٍ جرحتني جروحاً،**
**ولمَّا بقيتُ لوحدِيَ داستْ عليَّ خطايْ.**[1]

يحكي الشّاعر قصّته مع الآخر، ويخلص إلى أنّ مشاكسته تفضي إلى الجروح: " صارعتُ في الغاباتِ أنواعَ نمورٍ جرحتني جروحاً"، كما أنّ الوحدة تفضي إلى الانمحاء "ولمَّا بقيتُ لوحدِيَ داستْ عليَّ خطايْ". فقد "سميّ الإنسان كذلك لأنسه بالنّاس، فهو لا يستطيع أن يعيش بمعزل عن الآخرين، وأثناء هذا التفاعل يكوّن فكرة أو وجهة نظر عن الآخرين، فالآخر هو نتيجة واعية لإدراك الذات".[2]

يخاطب حسين هؤلاء الآخرين قائلا:

**ما كنت أرعى الإوزَّ وماعزَكمْ**
**في جبالٍ لكمْ**
**ما كنت نايْ.**[3]

تنمو درجة الاغتراب والرفض إلى حدّ إنكار ما كان، أي "تجربة الرعي" التي تحوّلت بمعناها المعجميّ، أو الرمزيّ (الاهتمام بشأن الآخر)، أو محاورة الآخر ثقافيًّا، أو اجتماعيًّا، إلى ذكرى صراع أودى به إلى الوحدة، "ولما بقيت لوحدي داست عليّ خطاي".

وهذا الشعور المتنامي بالفقد أدّى بالشاعر إلى الانكفاء على ذاته والاستغناء بها عن الآخر، وبرز ذلك عبر تكرار فعل الأمر "اتركوني" في دفقات شعورية توزّعت على مفاصل القصيدة:

**وهذا الوادُ من برقٍ على حجرٍ إلى مطرٍ على شجرٍ،**
**يشدُّ رؤايَ وحزمةً من نرجسي وغنايَ، دفنتُ الأحبةَ،**
**خيرَ الأحبةِ**
**فيهِ، الأسودَ الثلاثةَ، فاتركونِيَ كي أفتشَ في فضائِيَ**
**عن سمايْ.**[4]

تنبع حالة الاستغناء من حالة الفقد، فقد الأحبّة: "دفنتُ الأحبةَ، خيرَ الأحبةِ..." لم يذكر الشاعر صراحة من دفن من أحبته؟ لكنّ نعتهم بالأسود يشير إلى عظم التعلّق بآخر قويّ شجاع، أدّى فقده إلى انكفاء الشاعر على نفسه، وبحثه عن سماء أخرى تخصّه غير السماء، في فضاء ينسبه لنفسه "فضائي"

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 225.
2- طبجون: تجلّيات الأنا وتمظهرات الآخر في الشعر العربي المعاصر، ص 96.
3- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 225.
4- ما سبق، ص 226.

وكأنّه يخرج من عالمه إلى عالم آخر تمامًا بغية إعادة التوازن إلى نفسه التي تشعر بالفقد. هذا الفقد الذي يوازيه شعور بالخوف:

**اتركوني كأني على الوجناءِ في ظهرِ موجةٍ**
**رمت بي بحاراً ما لهنَّ سواحلُ**[1]

يصوّر حسين نفسه في حالة بعده عن الآخرين بصورة من يُحمل على ظهر موجة ترميه في بحار لا سواحل لها، فهو يجعل لنفسه "كيانا خاصّا منتميا إلى الشاعر أكثر من انتمائه إلى عالم الواقع الذي استمدّ الشاعر منه مفردات هذا الكيان الجديد وعناصره".[2] لكنّ الشاعر يعود إلى واقعه معلنًا الرّحيل:

**اتركوني، نويتُ الرحيلَ،**
**وداعاً بني أُمِّي، أنيخوا مطيّكمْ!**
**فإني إلى قومٍ سواكمْ لأميل**
**ولي دونكمْ أهلونَ: سيدٌ عمَلَّسٌ**
**وأرقطُ زُهْلولٌ وعَرْفاءُ جَيألُ**[3]

إعلان صريح بنية الرحيل واختيار الوحش أهلا عبر استحضار مطلع لامية العرب، ويعقب هذا الإعلان نهي موجّه إلى عشيرته يقول فيه:

**لا تقولوا لِيَ:**
**"ودِّعْ أميمةَ إن الرَّكبَ مرتحلُ**
**وهل تطيقُ وداعا أيها الرجلُ؟"**
**مستفعلن فعلٌ مستفعلن فَعِلُ!**[4]

يسخر الشاعر من العواطف التي تستدعيها فكرة الرحيل وذلك عبر ما حفظته ذاكرته الأدبية من شعر عربيّ موزون يحمل هذا المعنى، فالشاعر يكابر ويقول إنّه يطيق فكرة الوداع التي تناولها إرثنا في سياقات شتّى يدّعي أنّه حفظها كلّها:

**يا إلهي، اتركوني**
**أحفظُ الإرثَ كلَّهْ!**

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 227.
2- زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط 4، مصر، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، 2002. ص 21.
3- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 227.
4- ما سبق، ص 228.

**أقدر الآن أن أتوضأ**
**بالحرفِ، أو**
**كيفَ أحلمُكمْ؟**[1]

يأتي القسم الثالث من القصيدة فيعكس علاقة أنا الشاعر مع الآخر في أكثر من مستوى:

المستوى الأول: العودة إلى أنا الشّاعر التي تغنّي الفقد، إلاّ أنّها هنا أنا "جمعيّة" تنتسب إلى الثقافة العربيّة الإسلاميّة ويتبدّى ذلك من خلال ثلاث لوحات":

لوحة غناء شعبيّ فلسطينيّ "أنا فلسطينية":

**يَمَّايْ لمَّنْ عزفْ عالنّايْ يَمَّايْ النارِ الخضْرا اللي الدَّفا**
**منها دخلْ ذكرايْ يَمَّايْ!**
**صربتَ نا وهُوْ أنا، بسِ الوجعْ يَمَّايْ مثلِ الميجَنا،**
**لمَّن أنا وهُوْ صرنا أنا،**[2]

أنا فلسطينيّة تنتهي في "أنا عربيّة":

**قرب قبرِ امرئ القيسِ، كانت لوحةً، فظةَ الملمسِ،**
**تكعيبةً، عينُها خلف**
**رأسٍ كان مشقوقاً، من النصف، باللونينِ**
**الأحمرِ والأسودِ.بعدٌ ثالثٌ كان للرؤيا –**
**"ووادٍ كبطنِ العيرِ قفراً قطعتُهُ**
**به الذئبُ يعوي كالخليعِ المعيِّلِ"**[3]

وتختتم بأنا "إسلاميّة":

**أين تتجهُ التفاصيلُ التي تبحث عن لوحةٍ لم تكتملْ؟ قلتُ:**
**تعالي، سأسوقك سوقاً، بدفٍ من الذهب الإيقاعيّ، إلى**
**سورة النملِ: قالت نملةٌ" يا أيُّها النملُ ادخلو مساكنَكم"**
**سيدوسُ سليمانُ علينا، وجندُهُ، وأسمعُ الخطواتِ، إيقاعها،**
**وبها نداسُ ويقتلنا الاختباءُ**[4]

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 228.
2- ما سبق، ص 232.
3- ما سبق، ص 234.
4- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 234.

آخر جملة "شعريّة" في القصيدة كانت صرخة" يقتلنا الاختباء"، في إشارة إلى الآخر المحتل – عبر قول الشّاعر "سيدوس سليمان علينا"، ويبرز الموت في كلا الحالتين، إن اختبأ النّمل مات، وإن ظهر مات، وفي هذا إشارة إلى الوضع العربيّ الفلسطينيّ. فالنّمل معادل موضوعيّ للمدّ الفلسطينيّ العربيّ، أمّا سليمان فهو الآخر:

**سيدوسُ سليمانُ علينا، وجندُهُ، وأسمعُ الخطواتِ، إيقاعها،**
**وبها نداسُ ويقتلنا الاختباءُ**

السّين (في) سيدوس ترسم ملامح مستقبل نراه اليوم بأمّ أعيننا، فكلّ ما فينا يداس، كرامتنا، تراثنا، حضارتنا، تاريخنا، مستقبل أطفالنا...، وصنّف ما شئت من ضمائر تمت لنا بصلة.

كلّ هذا الوجع على المستوى الفرديّ والجماعيّ الذي تجسّده القصيدة يطرح تساؤلاً غير مباشر مفاده: لماذا؟ ويأتي الرد في آخر القصيدة، عبر تشكّل نفس الشاعر في حيوات شتّى: فـ "الصورة الشعرية تعكس الصورة الداخلية للذات وتتغلغل فيها للكشف عن أسرارها وخباياها فهي انفتاح لا انغلاق، إضاءة لا تعتيم...، إنّها رؤيا للعالم من خلال الذات عن طريق اطلاق العنان للخيال، وهنا نستنتج قيامها على مبدأ التّداعي، فهي تعبّر عن اتّحاد الإنسان والطبيعة كما هي وسيلة احتواء العالم الخارجي في عالم الذات واحتواء الموضوعي في الذاتي. ونجد طرقي المعادلة "الأنا والآخر"".[1]

**ونفسِيَ ماءُ**
**وفضاءٌ مقمرُ في أوديةِ الصخرة الحمراءِ، وقبَّرةٌ**
**تنحني مثل قوسِ الرمادِ السماءُ**
**وفراغٌ فقيرٌ كلُّ ما يبقى فراغٌ فراغٌ فراغٌ، وليسَ**
**يحاورُهُ الامتلاءُ...**[2]

يرى الشاعر نفسه ماءً، وفضاءً مقمرًا، وقبّرة، عناصر تشكّل في ظاهرها معنًى إيجابيا عبر حضور الماء رمز الخصب والقبّرة رمز الحريّة، إلّا أنّ هذه العناصر تُقابل بعنصر الجدب المتكرّر: فراغ في صيغة نكرة ليس يحاوره الامتلاء...، إيحاء كلّه تشاؤم: السماء رمز الشموخ والصمود والبناء والنّور تنحني مثل قوس الرّماد في إشارة إلى حريق يلتهم كلّ شيء.. وكلّ ما يبقى فراغ فقير، في إشارة إلى الفراغ الثقافيّ الفكريّ ربما، أو السياسيّ أو الاجتماعيّ.

1- طبجون: تجلّيات الأنا وتمظهرات الآخر في الشعر العربي المعاصر، ص 93.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 235.

فراغ ليس يحاوره الامتلاء.. ترك حسين الباب مفتوحًا لتضع ما شئت أيها المتلقي من مظاهر للخواء.. وبهذا يقبض الشّاعر، الذي بدا في بداية القصيدة محصورًا في أناه، على موضع الوجع بالدعوة إلى الامتلاء والحوار، كحلّ لسلبيّات تعاني منها الأنا الجمعيّة.

في القصيدة أعلاه، لا تستطيع أن تقبض على فكرة محدّدة وتنطلق منها، فالقصيدة مجموعة من رؤى تصبّ فيما يمكن تسميته الفضفضة المختلطة، أو كأنّ القصيدة مشروع تتحاور فيه الثقافات والأزمنة، فتسمع فيها أصوات التاريخ والتراث والحنين إلى ما كان أو ما سيكون، وصوت اغتراب عن الحاضر وشيء من الماضي والمستقبل.

ب_ أمّا النّمط الثاني من الأنا الذي طرحه السليمانيّ فهو: "تماهي الأنا الشّعريّة مع الذات: نزوح الأنا الشّعريّة نحو الذات ويتجلى ذلك في النّصّ الشّعريّ بإقامة الشّاعر لحوارية خاصّة، تقوم بها الأنا من نفسها لنفسها، دون آخر يشاركها في النّصّ، أو في الجملة الشّعريّة".[1]

الحواريّة مع الذات آليّة مطروقة عند حسين وبحضور عال على مستوى خطابه الشّعريّ، فإنّ "أحد مقوّمات الحوار الصادق الحقيقي مع الآخر هو العودة المعمّقة في مرآة الذات، ولعلّ الإغراق في "الأنا"، قد يجعل منها هي نفسها الآخر"[2] ومثال ذلك حواريّة يعقدها مع غجريّة صعد إليها في حلمه في قصيدة "ما قالته الغجريّة"، حاورها مستقيًا من ذاته ذاتًا أخرى تخاطبه قائلة:

**فاستمعْ لي الآن:**
**لا توقظنَّ القوى النائمةَ فيكَ، قبل أن تستيقظ أنتْ.**
**وانتفعْ بالذي تعرفهْ**
**لا تتكئن على الريحِ، هناك جبالٌ تحسبها ثابتةً وهي**
**تمرقُ مثل مروقِ السحابْ.**
**لا تتكئنْ، كقردٍ أبيض اللحيةِ والانحناءِ، على شعاعِ قمرْ**
**لا تبحثنْ عن صلابة في الزَّبَدْ!**
**وعُدْ لي واقفاً، لا عصاً في يديكَ، ولا دليلٌ خارجكْ،**
**خالصاً مما عداكْ.**[3]

1- انظر: السليمانيّ، أحمد ياسين: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص 235.
2- طبجون: تجلّيات الأنا وتمظهرات الآخر في الشعر العربي المعاصر، ص 95.
3- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 243.

يكتنف النّصّ جملة من الأوامر والنواهي، كلّها تعود على ذات الشّاعر، واللافت حضور نون التوكيد الثقيلة والخفيفة، التي تعني الإصرار على المعنى، وبالتالي الإصرار على التوجه نحو الذات. كما أنّ الحواريّة تقوم على توجيه النّصح في هيئة حِكَمٍ كما ذكر آنفًا، واستمر لاحقًا بقوله:

**قَدَرُ الروحِ ما تميلُ إليهْ.**
**إن ملتَ في العتم للنَّارِ كنتَ مع اللونِ،**
**وإنْ ملتَ مع النار كنتَ مع الحركةْ.**
**إن ملتَ إلى رقصاتِ الغجرياتِ كنت مع الشكلِ،**
**وإن ملتَ إلى ميزانِ الذهبِ كنت مع الدقةْ.**
**إنْ ملتَ إلى ما كنتَ، كنتَ مع الذاكرةْ**
**وإنْ ملتَ إلى ما ستكونُ، كنتَ مع المنفى.**[1]

جملة النّصائح تتشكّل في فعل شرط متكرّر، وجواب شرط، يتناول من خلالها الشّاعر خيوط رؤيته لأحوال تكوين ذاته في علاقتها مع الآخر، عبر صوت ناصح، هو نفسه صوت الشّاعر.

تشغل "أنا" الشّاعر مساحة واسعة من خطابه خاصّة في المجموعات الشّعريّة الأخيرة، التي انزاح الشّاعر فيها عن معالجة قضايا جمعيّة، واتجه إلى نفسه يحاكيها ويحاورها، خاصّة في مجموعته الأخيرة "مرايا سائلة".

الأنا عند حسين كبيرة في بعض خطاباته، تصل حد التضخّم، انظر إليه كيف يعتبر نفسه نبيًّا فيقول:

**لكلِّ نبيٍّ طريقٌ إلى جبل الإلهْ.**
**وحيثُ ازرقاقُ السماءِ يروحُ، تلوحُ لكلِّ نبيٍّ جهةْ.**
**والليلُ مثلُ الكهفِ،**
**والماءُ من شدّةِ الإظلامِ يلمعُ داخلَ الكهفِ، وقاربي في هذه الزاوية.**
**والآن أبحرُ، يا أميرة هذي المنافي، أنا الموجةُ العاليةْ.**
**وأُلقي بنفسي في المياه كأنَّها شبكة.**
**من مثلِ هذا التشابكِ كانَ الوفاءُ عميقاً لديَّ، وكان الوفاءُ طويلاً لديَّ، ولستُ أُقدِّس إلاّ ذاتي الوافية.**

1- ما سبق، ص 244.

**لست نبيا مشى نحو ناحيته ثم ظلت رسالته التي بثَّها**
**منقوشة في ناحية.**
**خطاي رسالتي، وأنا امتزاج الأنبياءْ،**
**أميرة هذي المنافي الأخيرة**
**لست أحبُّ انخفاضَ البلاد، ولست أصلِّي لارتفاعِ السماءْ**
**فلكلِّ نبيٍّ طريقٌ إلى جبل الآلهةْ.**[1]

من الجمل التي تعكس تضخّم الأنا "أنا الموجةُ العاليةْ."، "ولستُ أُقدِّس إلاّ ذاتي الوافية"، "وأنا امتزاج الأنبياءْ"، "لست أحبُّ انخفاضَ البلاد، ولست أصلِّي لارتفاعِ السماءْ".

ينفي الشّاعر عن نفسه امتلاك رسالة موحاة، إلاّ أنّه يعتبر خطاه رسالة، ويرى نفسه امتزاج الأنبياء، وفي هذا تضخيم عالٍ للأنا. ويقول في مقطع آخر مشابه يأتي على سبيل التوقيعات:

**وهذا الدخانُ تعالى**
**تحتَ نجومٍ تحتَ عرشي**
**فجاءَ الإله لكي أتنازلَ عن لفظةٍ منها يصوغُ حروفَه.**
**أنا من يذبح الأنبياءَ فيبعث نحوي الإله خروفه**
**فديةً فوقَ الخرابِ،**
**لكي أتنازلَ عن رغبةٍ عابرة.**[2]

تأمّل الجمل: "تحت عرشي"، "أنا من يذبح الأنبياءَ"! يخرج الشّاعر عبر هذا الطرح من مكانة الإنسان العاديّ إلى مكانة النّبيّ، أو إلى مكانة إله له عرش.

ما سبق من أمثلة يشير إلى تموضع الشاعر " في ذوات أخرى إنسيّة كأناه، وقد يتحقّق في الذّات الإلهيه أو في العالم الطّبيعي، بمفهومه المادّي الصّرف، بما يشتمل عليه من كائنات وظواهر".[3]

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 67.
2- ما سبق، ص 82.
3- طبجون: تجلّيات الأنا وتمظهرات الآخر في الشعر العربي المعاصر، ص 97.

كما يبرز الحضور العالي لأنا الشّاعر الفردية أو الجمعية من خلال التكرار اللفظيّ المكثّف للضمائر والأفعال التي تعود على الأنا بتشكيلاتها المختلفة، و التضخيم المعنويّ لحجم الأنا في بعض السّياقات التي يجنح الشّاعر فيها إلى أنا عظيمة التعالي إلى حدّ الخروج من الواقعيّة.

## المبحث الثّاني

## الانزياح

يقوم الخطاب الشّعريّ الحديث على الثورة والتجديد، على مستوى الأساليب المطروحة والألفاظ المستخدمة، فتصبح اللغة "حركة تقوم، في أحيان كثيرة، على مشاكسة السائد ومراوغته، والتملّص منه لترتقي إلى مستوى من الأداء يغذّي فاعليّة القصيدة، وينعشها بالكثير من المفاجآت والتنويعات في أساليب القول الشّعريّ".[1]

ومفاجأة المتلقي مهمّة في النّقد الحديث، فيقول المسدّي نقلًا عن ريفاتيير "تتناسب قيمة كل ظاهرة أسلوبيّة مع حدّة المفاجأة التي تحدثها تناسبًا طرديًا، بحيث كلما كانت الخاصّيّة غير منتظرة، كان وقعها على نفس القارئ أعمق."[2]

ومن هذه الظواهر الأسلوبيّة التي تنبّه المتلقي وتستميله للنصّ: الانحراف الأسلوبيّ، وهو "ظاهرة أسلوبيّة ونقديّة وجماليّة يعنى بها النّقد الحديث، وإن كانت موجودة في نقدنا العربيّ القديم من خلال الاستعارة والمجاز بمسميّات كثيرة، منها الاتّساع والتوسع، والعدول".[3]

يقول الجرجانيّ في "دلائل الإعجاز": "وكلّ ما كان فيه على الجملة مجاز واتساع وعدول باللفظ عن الظاهر، فما من ضرب من هذه الضروب إلا وهو إذا وقع على الصواب وعلى ما ينبغي أوجب الفضل والمزيّة".[4]

لا تبتعد التعريفات المحدثة للانزياح كثيرًا عن تعريفات النقاد القدماء، فالانزياح كما استخلص يوسف أبو العدوس: "خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو هو خروج عن المعيار لغرض قصد إليه المتكلم أو جاء عفو الخاطر، لكنّه يخدم النّصّ بصورة أو بأخرى وبدرجات متفاوتة".[5]

خدمة النّصّ إذن، هي المعيار الأول لنجاح آليّة الانزياح التي "تكون أكثر قبولًا في نفس القارئ إذا جاءت عفو الخاطر دون تكلف، شأنها في ذلك شأن ألوان البديع، إذ إنّ المبالغة في هذا الأمر تفضي إلى التعقيد، ويتحوّل الأسلوب ساعتئذ إلى غموض".[1]

---

1- علّاق، علي جعفر: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط1، عمان، فضاءات للنشر والتوزيع، 2012. ص 5.
2- المسدي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ص 282.
3- قطوس، بسام: تمنع النّصّ متعة المتلقي (قراءة ما فوق النص)، ص 135.
4- الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 430.
5- أبو العدوس، يوسف مسلم: الأسلوبيّة، ص 180.

والانزياح كأسلوب خطابيّ يأتي في النّثر والشّعر، إلا أنّ "الشّعر موطن الانزياح عن المعياريّة، لأنّ مسحة الإبداع والتجديد هي الطاغية عليه دون النثر، ومظاهر الانزياح في الشّعر كثيرة، فهناك انزياح في العمليّة التعبيريّة عمومًا، وهناك انزياح في الوزن والقافية، وهناك انزياح في الدلالة أيضا".[2]

وما يهمّ الباحثة تناوله في هذا المبحث هو الانزياح في مستواه الدلاليّ، الذي تخرج منه "اللغة من دائرة المعاني المعجميّة الضيقة والمعياريّة المحددة، إلى دائرة النشاط الإنسانيّ الحيّ".[3]

يقول حسين البرغوثي فيما نسب إليه: "الإبداع انزياح عن التحديد الفظّ، بمقدار ما تتخيل أنت تبدع".[4] فالانزياح مرتبط ارتباطًا مباشرًا بالخيال، وهو في وجه من وجوهه مجاز أو كناية، ينسب أول ما ينسب إلى حقل البلاغة.

من أمثلة الانزياح لدى حسين البرغوثي قوله:

**شنقوهُ على تينةٍ في ليلةٍ في حبلةٍ مُحكَمَةْ.**
**تركوا في فمه طلقتينْ:**
**وأُخرى في مَحَلِّ الكلمةْ.**
**ولهذا يتوارى في صباحٍ لا يصلْ**
**مثلَ وشوشةِ البرتقالِ لأقمارِ ماءْ[5]**

المقطع المتقدّم يلتزم بالتعبير عن هموم الفلسطينيّ، ذلك المشنوق في حلبة محكمة، ومتروك في فمه طلقتان، الأولى محلّ رغيف الخبز، والثانية محلّ الكلمة. قتل ثلاثيّ الأبعاد؛ شنق ومصادرة الحقّ في التعبير عن الرأي، والنتيجة التواري في صباح لا يصل. وفي دالّ "الصباح" عدول عن المعنى المعجميّ إلى معنى النّصر أو الحريّة المفقودة، والفعل المضارع "يصل" قد يكون عائدًا على الإنسان الفلسطينيّ، أو على الصباح، فالحريّة مفقودة كما أن الوصول إليها مفقود، وقد عبّر حسين عن هذا الفقد بانزياح آخر في قوله "مثل وشوشة البرتقال لأقمار ماء". في التركيب الإضافيّ عدولان متجاوران: البرتقال يوشوش كما الإنسان، ويوجّه وشوشته لأقمار ماء، واختيار حسين للبرتقال تحديدًا فيه إشارة إلى أرض البرتقال المصادَرة.

---

1- أبو العدوس، يوسف مسلم: الأسلوبيّة، ص 194 - 195.
2- ما سبق، ص 189.
3- ما سبق، ص 184.
4- البرغوثي، مغير: المعلم في حديقة الصنم! مجلة الشعراء ع 21، رام الله، بيت الشعر الفلسطيني، صيف 2003. ص 229.
5- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 167-166.

في تعبير حسين غموض يربك المتلقي، ففي قوله "لأقمار ماء" انزياح في المعنى يصعب على المتلقي تأويله، أو إيجاد مخرج دلاليّ مبرّر له.

ويتكرر دالّ القمر في تركيب إضافي في عدول يصعب على المتلقي تأويله أيضًا فيقول:

**إنَّ المسافةَ بين الفروعِ وبينَ الجذورِ تسمَّى:**
**"نضوجُ الشجر"**
**سَمَّها بُعدَنا عن تربةِ الأصلِ،**
**أو قربَنا من غموضِ القمرْ.[1]**

يأتي الانزياح في قوله: "أو قرينًا من غموض القمر"، يضاف الغموض إلى القمر باعتباره نصًا أو كائنًا غامضًا استغلق فهمه، فالمعنى المستخلص يرتبط بمفهوم الشّاعر للأشياء ورؤيته لها، ومهما حاول المتلقي التأويل، يبقى المعنى في مثل هذه النصوص في بطن الشّاعر.

يكثر حسين من العدول والانزياح، بل إنّه يأتي به في كثير من الأحيان متزاحمًا:

**وتغريني أوديةٌ تلمعُ، من ذهبٍ أخضرْ**
**في ظهيرة صحراءٍ حمراءْ**
**فيها أفاعٍ من الرملِ الملونِ بالوردِ الأصفرْ،**
**تغريني... بالركض إلى خيولٍ مطرَّزةْ.[2]**

الصفات المسندة إلى الأشياء في المقطع، تخرج المتلقي من دائرة الواقعيّة، كما أنّ تزاحم الانزياحات يفقد النّصّ تأثيره وفعاليّته، فالأودية تلمع والذهب أخضر والأفاعي من الرمل والخيول مطرزة.

ويأتي الانزياح عند حسين في مواقع أخرى قريب التناول مبررًا:

**غنُّوا خلالَ الطريقِ لهذي الطريقِ فليس يليقُ بخطوتنا هذه**
**إلاّ الغناءُ:**
**ناقةٌ تحدو لخطوتها إذا كذبَ الغناءُ على القوافل،**
**والقوافلُ تحت المشاعلِ تمشي إذا ما تكاثف ليلٌ، حمولتها؛**
**عتمةٌ وفضاءُ.**
**ولنا وحدنا قمرٌ يستدير لنا،**
**وحمولتنا وردٌ كثيرٌ يفوحُ وحنَّاءُ.[3]**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 100.
2- ما سبق، ص 215.
3- ما سبق، ص 69.

في المقطع أكثر من انزياح منها "إذا كذب الغناء على القوافل".

الفكرة في النّصّ تدور حول طريق المقاومة المحفوفة بالعتمة والشكّ، فالنّاقة تسير في طريقها حتى لو كذب الغناء على القوافل، وفي كذب الغناء عدول مبرر قابل للتأويل؛ فالغناء قد يكون رمزًا للأمل الموجود في رحلة المقاومة التي شُبّهت بطريق الشّعر. العدول الآخر في قوله "وحمولتنا ورد كثير وحناء"، والورد والحناء رمز للشهادة والشهداء، وهو عدول مفهوم لا يخرج المتلقي من دائرة الواقع.

أحيانا لا يكتفي حسين بالخروج تمامًا من العالم الواقعي، بل إنّه يمزج العدول بالمفارقة، والمفارقة: "تعبير لغويّ بلاغيّ يرتكز أساسًا على تحقيق العلاقة الذهنيّة بين الألفاظ أكثر ممّا يعتمد على العلاقة النغميّة أو التشكيليّة. وهي لا تنبع من تأملات راسخة مستقرة داخل الذات، فتكون بذلك ذات طابع غنائي، أو عاطفي، ولكنها تصدر أساسًا عن ذهن متوقّد ووعي شديد للذات بما حولها".[1] ومن أمثلة المفارقة عند حسين قوله:

**والضحكَ دمعتُنا الأخيرةْ؟**
**والحياةْ**
**لعبةِ الشطرنجِ ماتَ الشاهْ**
**في الخطوةِ الأُولى وواصلتَ اللَّعِبْ؟**
**والقلبُ خطوتُنا الأخيرةْ؟**[2]

"والضحكَ دمعتُنا الأخيرةْ؟" عدول ومفارقة؛ فكيف يجتمع الضحك والدمع في تعبير واحد؟ حسين يتهكّم لغرض إيصال الشّعور بالمرارة والحزن وانقطاع الأمل، فالضحك، وهو أساسًا دالّ تفاؤل، يغدو هنا دمعة. ويقول في تعبير آخر:

**عبرنا فوق أطلالٍ على أطرافِ غاباتٍ بلا حَصْرٍ،**
**وقد نشِفَ الحطبْ**
**فيها وجفَّ الماءُ،**
**وماذا يهمُّ العابرينَ بلا خطى**[3]

كيف يكون العبور دون خطى! مفارقة تشير إلى فقد الأمل، وعبثيّة العبور.

ويقول أيضًا:

1- ابراهيم، نبيلة: المفارقة، مجلة فصول، م 7، ع 3-4، ابريل - سبتمبر 1987. ص 132.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 147.
3- ما سبق، ص 160.

**صدفةً أم قدراً، نحن مرميُّونَ في معدةِ الخوفِ،**
**لنبحثَ فيها عن سلامةْ![1]**

ارتماء في "معدة الخوف" للبحث عن "سلامة"، عدول عن المعنى الحقيقيّ، فكيف يكون للخوف معدة؟ ومفارقة أيضا البحث عن "سلامة" في معدة الخوف، فالشّاعر يتهكّم بمرارة عبر مزج المعاني المتناقضة.

ويقول كناية عن طول التشرد:

**قالت التي تلبسُ حذاءً أطولَ من التشردْ:[2]**

يأتي العدول في وصف الحذاء بأنّه أطول من التشرد، والقصد مرارة التشرد وطول مدّته.

تأتي لفظة الحذاء منسجمة داخل النّصّ الشّعريّ في إطار ما وسمه الغذامي بقوله: "نجد أنّ ما هو عاديّ ومنزليّ وسوقيّ يصبح شاعريًّا وجماليًّا".[3]

الانزياحات في شعر حسين البرغوثي متزاحمة ورحبة التأويل، تُدخل "القارئ كعنصر فعّال في النّصّ...، وتكون الكلمة إشارة قابلة لكل أنواع الدلالات، ومهيأة لأن توظف نفسها في أفق السياق الشّعريّ".[4]

ومن هذه النصوص التي يتزاحم فيها الانزياح قوله:

**يا صاحبَ الوردِ لمن فيها توزِّعُ هذا الرحيقْ؟**
**هل لتخفي الدِّمَنْ؟**
**وعلى من تنحني**
**ولمن ينبغي فيكَ النسيجُ**
**وتكتمُ عمَّنْ تُحب**
**النشيجْ؟**
**تهزُّ الرأسَ،**
**لا فرحاً ولا حُزْناً،**
**ولكن من قبيلِ الوداعِ لمنْ**
**لم تقابلْهُ، وهذي الحديقةُ ليلٌ وطينٌ،**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 117.
2- ما سبق، ص 217.
3- الغذامي، عبد الله محمد: تشريح النص: مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ط 1 لبنان، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1987. ص 44.
4- ما سبق.

**فيا ضائعَ الخطوِ لمن تنْشُرُ فيها الشراعْ؟**
**ولمن تدفعُ هذا الثمنْ؟**[1]

في قوله "يا صاحب الورد" نداء موجّه عبر أسلوب الانزياح إلى صاحب الورد، ودالّ الورد دالّ إيجابيّ واسع الدلالة، فقد يعنى به التضحيات والعطاء، أو الجيل الواعد الثائر، أو الآمال والأمنيات التي تقود على حد تعبيره إلى رحيق الورد. يستكمل الشّاعر المعنى عبر توظيف عدول آخر في قوله "ولمن ينبغي فيكَ النسيجُ/وتكتمُ عمَّنْ تُحب/النشيجْ؟"، النسيج والنشيج عدولان عن المعنى الحقيقي، فالنسيج قد يكون كناية عن بناء الذات والطموحات التي يكتنفها الألم الكامن في كلمة "نشيج"، والكلمتان جناس لفظيّ يلفت نظر المتلقي دلاليًّا وموسيقيًّا. ويستكمل الشّاعر الصّورة بانزياح آخر بقوله "فيا ضائعَ الخطوِ لمن تنْشُرُ فيها الشراعْ؟/ولمن تدفعُ هذا الثمنْ؟"، وضياع الخطوة كناية عن التيه وعدم جدوى المسير. كما أنّ الشراع علامة استمراريّة لطريق تضحيات عبّر عنه الشّاعر بلفظة "الثمن" بأسلوب استفهام مكرر خمس مرات، موجّه إلى المخاطب المكنّى "صاحب الورد".

وهذا يقود الباحثة إلى سمة من سمات الشّعر الجديد هي "النّمو الدائم للقيم الدلاليّة، نمو تصبح به الجملة الشّعريّة إشارة حرّة لا يقيّدها معنى ولا تنتهي بقول جامع مانع."[2]

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 144-145.
2- الغذامي، عبد الله محمد: تشريح النّصّ، ص 55.

## المبحث الثّالث

## الالتفات/العدول

يأتي أسلوب الالتفات في سياق خروج المبدع من إطار النّمط المألوف، إلى إطار جذب المتلقي عبر استمالة انتباهه بـ"الانتقال من ضمير إلى ضمير آخر، أو العدول من أسلوب –في الكلام– إلى أسلوب آخر مخالف للأسلوب الأول".[1]

فالالتفات لا يختصّ فقط بالتنقل بين الضمائر، إلا أنّ البلاغيين القدماء منحوا الالتفات من هذا النوع اهتمامًا خاصًا، يقول السّكاكي:

"واعلم أنّ هذا النوع، أعني نقل الكلام عن الحكاية إلى الغيبة، لا يختصّ المسند إليه، ولا هذا القدر بل الحكاية والخطاب والغيبة ثلاثتها ينقل كل واحد منهما إلى الآخر، ويسمى هذا النقل التفاتًا عند علماء المعاني، والعرب يستكثرون منه، ويرون الكلام إذا انتقل من أسلوب إلى أسلوب، أَدخل في القبول عند السامع، وأحسن نظرية لنشاطه، وأملأ باستدرار إصغائه، وهم أحرياء بذلك."[2]

"قال ربيعة بن مقروم:

بانت سعاد فأمسى القلب معمودا وأخلفتك ابنة الحر المواعيدا

فالتفت كما ترى حيث لم يقل: وأخلفتني."[3]

إنّ "احتفال البلاغيين العرب بأسلوب الالتفات، يؤكد أنّهم كانوا على وعي نقديّ بقيمة الضمير في الإبداع الشّعريّ بالنسبة للمبدع والمتلقي على حدّ سواء".[4]

إلا أن ظاهرة "الالتفات لا تنحصر في عملية الانتقال من ضمير إلى آخر، بل إنّها تشمل صورًا أخرى، منها ما ستصل بالأفعال الثلاثة وبالاسم من حيث تذكيره وتأنيثه، ومن حيث إفراده وجمعه، فالالتفات كظاهرة بلاغيّة يقوم على كسر ما هو قائم في الصياغة أو في نفس المتلقي، وتحويل انتباهه،

1- أبو حميدة، محمد صلاح زكي: الخطاب الشّعريّ عند محمود درويش، دراسة أسلوبيّة، ط 1، غزة، مطبعة المقداد، 2000. ص 248.
2- السكاكي، أبو يعقوب يوسف: (ت 626 هـ)، مفتاح العلوم، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، ط2، بيروت، دار الكتب العلمية، 1987. ص 199.
3- ما سبق.
4- كنوني، محمد العياشي: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبيّة، ط 1، اربد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2009. ص 263.

وذلك بإدخال عنصر جديد يخالف ما كان قائمًا، سواء في دلالته الزمنيّة أو العدديّة أو النوعيّة"،[1] وبهذا يكون المتلقي المستهدف الأول الذي يراد تفعيله بهذا الأسلوب.

كما أنّ "تعدّد أبنية القصائد وتنوّع أساليبها، إنما يرجع في قسم كبير منه إلى بنية الضمير وما ينشأ عنها من وظائف قد تختلف باختلاف الضمائر التي تختزلها اللغة في المتكلم أنا والمخاطب أنت والغائب "هو".[2]

تعدّد مستوى الخطاب القائم على تبادل أدوار الضمائر هو أسلوب موجود في خطاب حسين البرغوثي كظاهر أسلوبيّة مؤثّرة على كل من العمل الأدبيّ والمتلقي الذي حرص حسين على لفت انتباهه فالتفت من ضمير إلى آخر، ومن أمثلة ذلك:

**الالتفات عن ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب**

في قصيدة "التحولات" يدور حوار طويل تجريه أنا الشّاعر مع روحه، فالأنا تكلم الأنا، ولكن بأصوات ضمائر توحي بتعدّد المتكلم عبر أسلوب الالتفات، يقول في مطلعها:

**صياغة أخرى قصدتُ،**
**عنيتُ غيرَ صياغتي الأُولى، وغير صياغتي الأُخرى،**
**وما سأصيغُ،**
**غيرَ العشبِ، غيرَ الأرضِ، غيرَ القبلة الأُولى،**
**وغيرَ القبلة الأُخرى،**
**وما كنتُ أستسغتُ وما أستسيغُ،[3]**

تطمح الأنا للتغيير، لصياغة أخرى تشمل كلّ شيء من مستوى الأرض والإنسان والذكريات التي تشمل الماضي والحاضر، وحتى المستقبل، ويبرز ذلك من خلال التنويع في صيغ الأفعال: "استسغت" ماضٍ، "وأستسيغ" حاضر، "وسأستسيغ" مستقبل، أمل في التغيير يسمّيه الشّاعر تحوّلًا:

**أُسميه: التحوّل،**
**سمِّهِ ما شئتَ، أو كيف اشتهيتَ،**
**هو الخروجُ عن الذي سمَّيتَ،**
**وهو الاشتهاءُ لغيرِ ما كنتَ اشتهيتَ،**

1- أبو حميدة، محمد صلاح زكي: الخطاب الشّعريّ، ص 248-249.
2- كنوني، محمد العياشي: شعرية القصيدة، ص 261.
3- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 36.

**فسمِّه الرقصَ النقيضَ،**
**صياغةً أُخرى عنيتُ،**
**فسمِّه حلماً، شعاعاً غامضاً كالأخضرِ الممزوجِ بالدّمِ،**
**سمِّه!**[1]

يلتفت الشّاعر عن ضمير المتكلم "أسمّيه" إلى ضمير المخاطب "سمِّه"، "شئت"، "اشتهيت"، والمراد بهذا الالتفات مخاطبة الملتقي عبر حواريّة بين الشّاعر والمتلقي، وكأنّه جزء حيويّ من النّصّ. ويلتفت مرة أخرى عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائبة روحه:

**لا وقت عندي كي أُفسِّر ما أحنُّ إليه،**
**عتمٌ ما يضيءُ، إشارتان بلا تفاصيل،**
**"وقد لاقى الهزبر أخاك بِشراً"**
**ثمَّ أضحكُ: كيفَ تضحكُ مرتين عليَّ روحيَ**
**ثمَّ تضحكُ مرَّةً أخرى!**
**جميلٌ أن نحبَّ الآن، أن تتصارح الأشياءُ،**[2]

يأتي الالتفات في قوله: "ثمَّ أضحكُ: كيفَ تضحكُ مرتين عليَّ روحيَ". ضمير المتكلم في قوله "اضحك"، والمتكلّمة والمخاطبة هنا كيان واحد، لأنّ سياق القصيدة بمجمله يخاطب روح الشّاعر، لكن التنويع من جهة الخطاب يجعل من الذات الواحدة ذواتًا متعدّدة، وفي هذا معنى للفقد كبير، إذ ينشئ الشّاعر من داخله آخر يحاوره ويبسط له أحلامه وهواجسه.

ويلتفت مرة أخرى عن ضمير المتكلم إلى ضمير المخاطب، فيقول "جميلٌ أن نحبَّ الآن، أن تتصارح الأشياءُ". تبادل الأدوار هذا يكسر جمود قصيدة طويلة، ويخرج المتلقي من دائرة الملل عبر تنبيه حواسّه، فيكثّف انجذابه للنصّ.

تختتم قصيدة "التحولات" بمقطع تتوسّطه جملةٌ الضميرُ فيها عائدٌ على مخاطب مجهول يشكّل قطب حوار تجريه الأنا المتمسكة بثوابتها قائلة:

**وقيودي تحضرُ بالجملة:**
**فأحلِّقُ، سرباً من حجلٍ بريٍّ تحتَ نجومٍ تتشابكُ، لستُ أُغنِّي صوتاً منفرداً في أجنحتي،**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 37.
2- ما سبق، ص 39.

**سأغنِّي كلَّ جناحي، كلَّ جناحي، كلَّ جناحي، لستُ أُحرِّرُ**
**نصف فضائيَ،**
**ربع فضائيَ، ثلثَ فضائي، سوفَ أحرِّره كلَّهْ.**
**كلّهْ.**
**هل تفهمني؟ كلّه!**
**وأُعيدُ عليكَ لتفهم: كلَّ جناحي، كلَّ فضائي كلَّه.**
**نحنُ أمام الروحِ المحتلَّة وهي تحلِّق كالرخِّ،**
**لها اللفظة في أوَّلِ الموج.**[1]

الدفقة الشّعريّة تكتنز بأفعال تستند إلى ضمير المتكلم: فأحلّق، أغنّي، سأغنّي، لست أحرّر، أحرّره، وفجأة يلتفت الشّاعر عن ضمير المتكلم، إلى ضمير المخاطب قائلًا، "هل يفهمني كله!" ضمير المخاطب أنت المستتر في الفعل تفهم، يأتي منفردًا وسط سياق من ضمائر المتكلم، وفي انفراده قوّة يغدو من خلالها جهة مخاطبة تُكرَّر لها الفكرة لتفهم، "وأعيد عليك لتفهم". وكأنّنا بهذا المخاطب لا يعقل وهو بحاجة لتكرار الفكرة التي تصرّ على تحرير الوطن كلّه.

**العدول عن ضمير الغيبة إلى ضمير المتكلم:**

يتوحّد الشّاعر مع الأرض ويتكلّم بلسانها متنقلًا بين الحضور المتمثل في الأرض المحتلّة والغيبة المتمثلة في عصافير غريبة تحتلّ المكان:

**تأتي الطيور وتنقرُ شيئاً من وتَرِي.**
**وَتَري حديدٌ، أو رصاصٌ، ليس قمحاً في البلادِ، وليس في**
**بركةِ الازرقاقِ التي سُمِّيت بسمائي شيءٌ من سمكي أو**
**شجري.**[2]

يفتتح المقطع بضمير الغائب: "تأتي العصافير وتنقر"، الأفعال مضارعة، وفاعلها هي والمفعول به و"تري"، ضمير المتكلم المضاف إلى وتر. والأخير دالّ على التجذر والقوة، كما أنّه يأتي مكررًا مضافًا إلى "حديد، أو رصاص"، وهو "ليس قمحا في البلاد"، فقمح البلاد وخيراتها حرام على الغرباء.

يلتفت الشّاعر في المقطع التالي عن ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم قائلا:

**تحتلُّني خطوت أخرى،**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 60-61.
2- ما سبق، ص 45.

**وأنا اتساع الاحتلالِ،**
**وتأتي العصافيرُ، أعرفُ، ليستْ حافيةً مثلي، أعرفُ، ليست قادمةً من أجلي،**
**أو ليست بالأرحى خطوات عصافيري، أمنحُ مملكتي للخرابِ، ومنزلتي للطوفانِ،**
**وللأعشابِ البرِّيةِ أمنح كفِّيَّ الحجريَّنْ.**[1]

حوار بين الحضور والغيبة، المتمثل في قطبه الأول: الأنا مالكة الأرض والمكان، وقطبه الثاني العائد على خطوات الاحتلال:

– تحتلُّني خطوت أخرى، -- وأنا اتساع الاحتلالِ،

– وتأتي العصافيرُ، -- أعرفُ،

– ليستْ حافيةً مثلي، -- أعرفُ،

يتنقّل الشّاعر بين الغيبة والحضور إلا أنّ ضمائر الحضور تأتي بصيغ أكثر ثباتًا وقوة، "أنا" ضمير المتكلم، و"أعرف" ضمير مستتر في فعل مضارع يحمل معنى الاستمراريّة.

ويأتي الفعل "أمنح" ملقيًا اللوم على الذات، الأنا الفلسطينيّة "أمنح مملكتي للطوفان"، وفي هذا جلد للذات أو عتاب على آخر كان من المفترض أن يكون جزءًا من الأنا الثابتة الراسخة التي عليها أن تدافع عن مقدّرات المكان لا أن تجعله مستباحًا.

المقارنة بين حضور أفعال الغيبة، وأفعال المتكلم تشير إلى نوع من التوازن في الحضور:

– تأتي العصافيرُ، -- أعرفُ، ليستْ حافيةً مثلي،

– وتنقرُ شيئاً من وتَرِي -- أعرفُ، ليستْ قادمةً من أجلي

– تحتلُّني خطوت أخرى، -- أمنحُ مملكتي للخرابِ

– تأتي العصافير -- أمنح كفِّيَّ الحجريَّنْ

أربعة أفعال مقابل أربعة، حسين يلقي اللوم على طرفي المعادلة بدرجة متساوية وليس الأمر جلدًا للذات، بقدر ما هو رؤية واقعيّة لدور الأنا السلبيّة، صاحبة قرار يساند المحتلّ ويمنحه المكان ومقدّراته.

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 45.

في قصيدة "الجريح رقم (س)" مشهد حواريّ يدور بين شخصيّتين، الأولى الجريح الذي أسند إليه الشّاعر لقب (س)، والثاني شخصيّة الشّاعر المحاور الذي يتحدث تارة بضمير الإفراد، وتارة أخرى بضمير الجمع. يقول على لسان الجريح:

**... قال:"قد ننتهي في البراري، هنا،"**
**ورمى حجراً في النَّار:"هنا".**
**"بينَ شجيراتٍ تتمايلُ من ريحٍ في قمرٍ بينَ السرو، ننزُّ دماً،**
**والنساءُ اللواتي عشقتُ،**
**الإناثُ اللواتي عشقتُ، يقفنَ على شباكهنَّ ويذكرننا**
**للجبال المقمرة.[1]**

يفتتح المقطع بالفعل "قال": "قد ننتهي في البراري، هنا،"، ويستمر في ضمير الغيبة عبر الفعل رمى": "ورمى حجراً في النَّار"، وينتقل فجأة إلى ضمير المتكلم "والنساء اللواتي عشقتُ". التاء في عشقت تعود على صاحب الفعل "قال" في بداية القصيدة، وما التفات الشّاعر إلى ضمير المتكلم إلا إعلاء لصوت المحاور الأول.

ويلتفت الشّاعر إلى ضمير الجمع نحن ليجعل من الجريح قضيّة جمعيّة لا فرديّة:

**نحنُ القرابينُ فوقَ التلال، انتهينا على مذبحِ الغيبِ، في**
**بركتينِ سنسبحُ**
**مثلَ شعاعِ النجومِ، هنا، وحورية الماء..." [2]**

يظهر ضمير الجمع في قوله: نحن، انتهينا، سنسبح. ويلتفت الشّاعر مرة أخرى لكن عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب فيقول:

**كان يكزُّ على شفتيهِ وأكمل:"هل سنرى الشمسَ والبحرَ**
**والموجةَ الخضراء؟".[3]**

ويعود فيلتفت إلى ضمير المتكلم قائلًا:

**قلتُ: بلى، نستحمُّ بماءٍ حقيقي...بماءْ...[4]**

ويخاطب الجريح فيقول:

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 71.
2- ما سبق.
3- ما سبق.
4- ما سبق.

**أتذكَّرُ كيف ضحكنا مرَّة في الزَّبدْ".**[1]

وتستمر الحواريّة هكذا، تتنقل بين الغيبة والحضور حتى نهايتها:

**قال:"أحاولُ... كان اليومُ يومَ الأحد...**
**كنَّا عراةً مثلما جلبتنا أُمُّنا".**
**عضَّ على شفتيهِ وأنشَد ما قاله درويشُ يوماً:" رفعنا إليكَ**
**مناقيرَ أرواحنا: أعطنا حبَّةَ القمحِ يا حلمنا".**
**وزحفنا نَحو رائحةِ البحر.**[2]

ينسب حسين جملًا في حواريّته إلى محمود درويش، واللافت في مفرداتها استحواذ ضمير الجمع على الخطاب: "رفعنا، أرواحنا، أعطنا، حلمنا"، وينتهي الاقتباس ويختم الشّاعر بقوله "وزحفنا نَحو رائحةِ البحر". الفعل "زحفنا" يستند أيضًا إلى ضمير الجماعة، فالرّوح الجمعيّة تزحف نحو البحر لا نحو شاطئه، ما يشير إلى طول مشوار النزف والتضحيات التي أُبرزت في القصيدة عبر شخصيّة الجريح رقم (س). النّزف جمعيّ، والأمل بالوصول إلى رائحة البحر جمعيّ كذلك.

**العدول عن ضمير الجمع إلى ضمير المفرد**

تبرز نا الجماعة في المواقع التي تتناول قضايا تخصّ الإنسان الفلسطينيّ، يقول حسين في قصيدة تلفّها جملة من التساؤلات يطرحها عبر ضمير الجمع:

**يا رفيقي وأخي، مالنا؟**
**كلُّ نهرٍ واسعٍ يسأل الآن إن كان يكفي لنا نصفُ مجرى!**
**كلُّ كسيحٍ يملكُ خارطةً للمرَّاتِ، ولكننا**
**نتردَّد قرناً قبل وضع الخطوةِ الأُخرى،**
**إنَّ نجوماً تسقطُ،**
**مثلَ غبارٍ ورديٍّ أو ذهبيٍّ أو أخضرَ، في بئرِ الليل،**
**وفي عمقِ البئرِ أرى باباً خشبياً يفتحُ أو يغلقُ،**
**منها الهواءُ يهبُّ، وفيه زهورُ.**[3]

يبدأ التساؤل في قوله: "مالنا؟"، و"النا" ضمير جمعيّ، ويتكرر حضور الجمع في قوله: "لكنّنا" و"نتردد"، ويلتفت الشّاعر إلى ضمير المتكلم المفرد قائلا: "أرى بابا خشبيا"، ويردف قائلًا:

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 72.
2- ما سبق.
3- ما سبق، ص 79.

**وأرى الكونَ أسطوانياً،**

**يدورُ، يدورُ، على نفسهِ ويزيدُ زوايا ونحنُ كسورُ.**[1]

يلتفت الشّاعر عن ضمير المفرد في "أرى" إلى ضمير الجمع في نحن، ويستمر هكذا يتنقل بين الضميرين إلى آخر القصيدة:

**فأين ننامُ أخيراً؟ ومن سنودِّعُ؟ من سيرافقنا؟ عزلةُ الترحالِ أم مجرى النهورِ؟**

**يا إلهي تعبتُ،**

**تعبتُ، تعبتُ، وأطلع كالوردِ بينَ حجارةِ سورٍ لتصدمَ**

**وجهي حجارةُ سورِ!** [2]

يلتفت من ضمير الجمع: "فأين ننامُ أخيراً؟ ومن سنودِّعُ؟ من سيرافقنا؟"، إلى ضمير المفرد بقوله: "يا إلهي تعبتُ،/ تعبتُ، تعبتُ، وأطلع".

إذن، يختتم حسين القصيدة ملتفتًا إلى ضمير المفرد، وقد بدأها بضمير الجمع ليغدو الضميران ضميرًا واحدًا يتساءل عن مصير واحد، ويتطلع للخلاص عبر تساؤلات كثيرة منها:

**فمن أينَ ينزلُ شيءٌ جديدٌ علينا ومن أيِّ طورٍ سينزلُ؟**[3]

وكأنّنا أنبياء ننتظر الوحي.. كما أنّنا نتساءل، أين ننام؟ ومن سنودّع؟ ومن سيرافقنا عزلة الترحال؟ أم: مجرى النهور...

نوّع حسين في خطابه فاستمال سمع المتلقي عبر أسلوب الالتفات الذي تضافر مع غيره من الأساليب الشّعريّة التي شكّلت ملامح الخطاب الشّعريّ عنده.

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 79.
2- ما سبق، ص 80.
3- ما سبق.

## المبحث الرّابع

## الأساليب الإنشائيّة الطلبيّة

الأساليب الإنشائيّة الطلبيّة ركن رئيس من أركان الخطاب الشّعريّ، الذي يوجّه الشّاعر من خلالها خيط تواصله مع المتلقي. والإنشاء لغة: "الإيجاد؛ واصطلاحًا ما لا يحتمل الصّدق والكذب لذاته، نحو اغفر وارحم، فلا ينسب إلى قائله صدق أو كذب. وينقسم الإنشاء إلى نوعين إنشاء طلبيّ– وإنشاء غير طلبيّ".[1]

تعدّ "البنية الإنشائيّة من آليّات التعبير الحيويّة ذات الحضور المميّز، التي يلجأ الشّاعر لها، فيفيد منها في تلوين أسلوب نصّه، وإضفاء الجدّة على خطابه، ما يدفع المتلقي إلى المشاركة في فعل الإبداع، فيتلقى أوامر الشّاعر ونواهيه وتساؤلاته، ليتشاركا وجدانيّات الشّاعر وحلمه وغضبه وسكنه وثورته.. كل هذا في ظلّ حضور اللغة الشّعريّة الخطابيّة".[2]

**أولا: الأمر:**

الأمر ركن رئيس من أركان الإنشاء الطّلبيّ "وله أربع صيغ: فعل الأمر والمضارع المجزوم بلام الأمر واسم فعل الأمر والمصدر النائب عن فعل الأمر. وقد تخرج صيغ الأمر عن معناها الأصليّ إلى معان أخرى تستفاد من سياق الكلام وقرائن الأحوال كالدّعاء والالتماس والإرشاد والتّهديد والتّعجيز... إلى غيرها من معان كثيرة".[3]

ومن هذه المعاني معنى الاستعلاء الذي قال فيه السكاكيّ: "طلب الفعل استعلاء لتبادر الذهن عند سماعه إلى ذلك، وتوقف عمّا سواه".[4] وحسين لا يتعالى بقدر ما يتقن فنّ التجاهل في شعره، فالآخر المحتلّ أو العدوّ أو أيّ آخر يحمل دلالة سلبيّة، لا نجد حسينًا يباشره بالكلام إلاّ فيما ندر، فخطاب حسين موجّه من ذاته إلى ذاته، أو إلى ما هو قريب منها كالوطن، أو الحبيبة، أو رفيق درب، أو روّاد نضال خاطبهم في سياق الحديث عن الثورة والوطن.

---

1- الهاشمي، السّيد أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط1، بيروت، المكتبة العصرية، 1999. ص99.
2- انظر: خواجة، علي: الشعر العربي في فلسطين (مرحلة الريادة) دراسة أسلوبيّة، رسالة دكتوراة، جامعة الدول العربية، قسم البحوث والدراسات الأدبية، إشراف د. محمد عبد المطلب مصطفى، 2000. ص 167-168.
3- أنظر: الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة، ص71-72.
4- السكاكي، أبو يعقوب يوسف: (ت 626 هـ)، مفتاح العلوم، ص 280.

ينبني على ذلك أنّ أمر حسين لا يحمل –في مجمله– معنى التعالي أو الاستعلاء، من أمثلة ذلك خطابه لأصحاب الأرض قائلًا:

**فاتبعوني نحو هذا الكهفِ، لا تأكلو خبزاً من الطين،**
**تخبزه نارٌ مطفأةٌ،**
**مهما اتسعَ البرُّ، اذا اتسعتْ خطوتنا، لا تضيقُ بنا الأرض**
**إنَّ الطريقَ إلى داخل الكهفِ واسعةٌ،**
**والبابُ منسرحٌ، لا يصحُّ لمن يدخلهُ الانحناءُ**
**غنُّوا خلالَ الطريقِ لهذي الطريقِ فليس يليقُ بخطوتنا هذه**
**إلاّ الغناءُ:**[1]

جملة الأمر الأولى: "فاتبعوني نحو هذا الكهف" يشير الشّاعر إلى قصة أصحاب الكهف، وما يؤكد ذلك أنّ دلالة الكهف العامّة تشير إلى العتمة ربّما، أو الخوف أو انسداد الطريق، أو الاختباء، لكنّ سياق القصيدة ولسان حالها يحكي عن الثورة والقوّة ورفض الخنوع. وهذا ما فعله أصحاب الكهف، فتبديل دينهم ألجأهم إلى الاحتماء بالكهف، وقد انتصروا ولو بعد حين، وصيغة الأمر "اتبعوني" تحمل معنى النّصح والإرشاد، ففعل الأمر يخاطب الجماعة السائرة في هذه الطريق الطّويلة، والبرّ واسع، وعلى الخطوة أن تكون واسعة، فالأرض لا تضيق بأبنائها الذين عليهم عدم الانحناء.

أمّا جملة الأمر الثانية فتأتي في قوله: "غنُّوا خلالَ الطريقِ لهذي الطريقِ فليس يليقُ بخطوتنا هذه/إلاّ الغناءُ:"، فطلب الغناء أقرب إلى حضّ المتلقّي على التفاؤل والاستمرارية، فالغناء زاد الراكب المسافر المستمتع برحلته وهو رمز فخر واستبشار، ومن جانب آخر، الغناء في السفر رمز لرحلة طويلة شاقّة، يستعان به للتخفيف من الشّعور بطولها وشقائها:

أمّا الدّعاء باعتباره غرضًا رئيسًا من أغراض الأمر فقد اكتنف نصّ حسين مواطن كان فيها أمره أقرب إلى دعاء يناسب مقتضى حاله ومن ذلك قوله:

**فوقي البحرُ، أنا القعرُ، وفوقي الله أنا العبدُ،**
**وفوقي مقصلةٌ، وأنا مدخل معتقلي**
**منجتكَ ازرقاقَ جهاتِ السماءِ، فارجعْ أجنحتي**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 69.

**إلى حبِّ الفضاءِ،**[1]

يفتتح الشّاعر المقطع الشّعري بمشهد وصفي يعترف فيه بعبوديته لله عزّ وجلّ، في موقف ضعف يرى فيه نفسه قعر بحر تعلوه مقصلة في مدخل معتقله، صورة تعبّر عن مدى الضّيق الذي يشعر به المعتقلون، وهو هنا واحد منهم يدعو عبر فعل الأمر "ارجع" إلى فكّ إسارة والسّماح لأجنحته بالتّحليق وحبّ الفضاء كناية عن الحرية المفقودة، ويعلو الصوت وتصل الحكاية إلى ذروة الوجع والضعف، فيأمر الشّاعر ما وصفه ب "زمن الجمر" ملتمسا منه أن يهدأ قليلًا ويمنحه لحظة برودة ليبدل ما يغلي من الأعصاب في هذه الأقدام المجهدة ولو بفردة من حذاء.

**يا زمنَ الجمرِ: حافياً أمشي على جمري**
**فامنحني لحظةَ الثلجِ حتى أبدِّل ما يغلي من الأعصابِ في قدميَّ**
**بفردةٍ من حذاءِ.**[2]

أوامر الشّاعر أوامر قوة لا أوامر ضعف، تأمله يأمر فحلًا فيقول:

**دعنا نغادرُ كلَّ جيلٍ حوله صنمٌ ثمَّ مرعىً للقبيلة، دعنا نُصفِّر فوقَ الثلوجِ لهذا العراءِ، ونرضعُ قهقهةَ السيلِ فوقَ جنوب اليمنْ.**[3]

الأمر الطلبيّ في الجمل المتقدّمة مبنيّ على فعل المشاركة، فالآمر يطلب ويشارك في الفعل، وإذا فنّدنا الأفعال الآمرة وجدنا فيها خروجًا عن المعنى الأصليّ إلى معان تتحلق حول الانتقاد والرفض لكلّ معاني الهزيمة والخنوع، واستصغار المخاطب والإقلال من شأنه.

يقول في الجملة الأولى: "دعنا نغادرُ كلَّ جيلٍ حوله صنمٌ ثمَّ مرعىً للقبيلة"، لا يريد الشّاعر أن يحتكم لحكّام شبّههم بالأصنام، ومحصّلة ذلك أنّ كل جيل تابع لهم هو عابد صنم. ولا بدّ أن ننتبه إلى لفظة: "مرعى للقبيلة"، فحسين لا يهتم لهذا الانتماء القبليّ بل يسفّه من شأنه ويستهزئ به.

الجملة الثانية: "دعنا نُصفِّر فوقَ الثلوجِ لهذا العراءِ"، الثلوج كناية عن الخواء واللاجدوى من الانتماء إلى آخر فارغ أو الاتّكال عليه، والفعل "نصفّر" فيه نبرة تهكّم واستخفاف.

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 76.
2- ما سبق.
3- ما سبق، ص 89.

الجملة الثالثة: "ونرضعُ قهقهةَ السيلِ فوقَ جنوب اليمنْ". الفعل "نرضع" يوحي بحداثة التجربة أو البدء من جديد فكأنّه يقول "اترك التجارب خلفك، واصنع لنفسك دربًا جديدًا، كلّه سيل وعطاء يقابل كل تلك السنين العجاف". والأمر هنا أقرب إلى النّصح والإرشاد ولفظة "نرضع" توحي بدلالة غير مألوفة تنسجم مع "الشكل الشّعريّ الجديد.. الذي يسمح للشاعر بالنجاة من المعاني المألوفة المكرّرة"[1]. ويستمر حسين مؤكّدًا موقفه عبر صيغة الأمر المضارع المقترن بلام الأمر "لنشرّد" خارجًا من معنى الأمر إلى معنى التّحدي والتقرير:

**ليس لنا إلّا مرعى الفحول،**
**وحيثُ يكون احتدادُ الصخورِ التي أقدامنا دماً تنزُّ عليها**
**يكون الوطنْ**
**لنشرَّدْ!**
**ما الذي تبكي عليه إذا هدموا كوخنا وفقدنا السكنْ؟**[2]

يتحوّل الفحل من مخاطب مفرد إلى جمع "فحول" "ليس لنا إلاّ مرعى الفحول"، لكن ما هو تعريف الفحول وأين يكون وطنهم؟ وتأتي الإجابة "حيث يكون امتداد الصخور التي أقدامنا دمًا تنزّ عليها يكون الوطن". يبحث حسين عن الحريّة أينما كانت، حتى لو كان ثمنها التشرد: "لنشرَّدْ! ما الذي تبكي عليه إذا هدموا كوخنا وفقدنا السكنْ؟"، استفهام يستنكر البكاء ويحقّره ساعة فقد الأمان وفقد السكن.

**ثانيا: النّهي:**

النّهي: "هو طلب الكفّ عن الفعل على وجه الاستعلاء وله صيغة واحدة وهي المضارع مع لا النّاهية...، وقد تخرج هذه الصيغة عن أصل معناها إلى معانٍ أخرى تستفاد من سياق الكلام وقرائن الأحوال، كالدّعاء والالتماس والإرشاد والدّوام وبيان العاقبة والتّيئيس والتّمني والكراهة والتّوبيخ والائتناس والتحقير".[3]

ورد نهي حسين في خطابه الشّعريّ في أكثر من سياق أهمّها:

سياق الثورة والدعوة إلى التغيير، وغالبًا ما حمل النهي فيه معنى النّصح والإرشاد، ومن ذلك:

**فاتبعوني نحو هذا الكهفِ، لا تأكلوا خبزاً من الطين،**

1- النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، ط 2، دمشق، دار الفكر الحديث، 1971. ص137.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 89.
3- أنظر: الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 76-77.

**تخبزه نارٌ مطفأةٌ،**[1]

المخاطب جماعة جياع مطلبهم الخبز وهو قوام حياة وقوّة. والأمر الموجّه لهم: لا تنتظروا القوّة والنّصرة من عدم؛ فلا الطين المخبوز يشبع، ولا النّار المطفأة تصنع شيئًا. وأحسبها كنارِ صاحبة الأطفال الجياع زمن ابن الخطاب.. ولا عمر اليوم.

يخاطب الشّاعر فحلًا في سياق يدعو فيه للثورة على الواقع المقفر الجافّ، استعدادًا لأعوام الخصب فيقول:

**لا تخفْ من خطوتنا في زمانٍ مضى.**
**لا تحدِّد لي شكلَ الوليدِ ولا نوعهُ، لم يزل يتهيأ في رحمِ**
**العدمْ**
**لا تحدِّد أيَّ أُنثى أُمَّه،**
**إن قابل لستُ أعرفهاتنفخُ من روحها فيه، فدعنا**
**نبيحُ الخصوبة في البدء،**
**فالفحل يشخب فيه حليبُ الخصوبةِ في المرج، دعهُ**
**لئلا تجيء سنينٌ عجافٌ، وسبعُ قرون من ندمْ.**[2]

يكون الاستعداد عبر جملة من النواهي: لا تخف، لا تحدّد لي شكل الوليد ولا نوعه ولا تحدّد أيّ أنثى أمّه، دعوة إلى البدء ولو من عدم، وترك الخوف والتردّد من قبل هذا الثائر الذي يتشكّل في مواضع أخرى بهيئة معتقل يخاطبه قائلًا:

**"يا صاحِ بالسجنِ، لا تجزعْ**
**فما عصفتْ**
**زوابعُ الليلِ، إلّا وانجلى الأُفُق.**[3]

الخطاب أعلاه مباشر ينهى المعتقل عن الجزع في دفقة شعوريّة تحضّ على التفاؤل والاستبشار، وفي السّياق نفسه يخاطب الشّاعر الأرض أمّ هذا الثائر قائلًا:

**ورأيتُ العجوزَ طويلةْ**
**ظَلُّها فوقَ الجدارِ يتمتمُ:**
**يا أُمَّنا الأرضَ،**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 69.
2- ما سبق، ص 89.
3- ما سبق، ص 125.

**لا تتركينا يتامى في الطريقِ الجميلةْ.**

**وقلتُ إلى ليلى أروحُ وأحملُ سِرَّ المقامْ.**[1]

يتّجه الشّاعر في نواهيه من صاحب المكان إلى المكان في نهي يخرج عن معناه الأصليّ إلى معنى التوسّل والتشبّث، تشبّث ابن يرى نفسه يتيمًا دون أمّه الأرض، فينهاها عن تركه في طريق يصفها بالجميلة، وأرى أنّه يذكر الأرض ويريد صاحبها.

أمّا السياق الثاني الذي يرد فيه النهي، فهو سياق خاصّ يتناول فيه حسين نفسه في علاقته مع الآخر، ومن ذلك:

**لا توصليني للطريقِ المقمرةْ**
**يا ابنةَ عمي،**
**كلُّ مدلولٍ يسيرُ على طريقٍ للدليلْ**
**ولكلِّ فردٍ أن يصيغَ طريقَهْ.**
**لا توصليني للطريق المقمرةْ**
**والنايِ في فمِ حوريّةِ البحرِ – هذا قليلْ –**
**أوصليني للحقيقةْ**
**واتركيني صامتاً كجبالِ الجليلْ.**[2]

يوجّه حسين خطابه لابنة عمّه عبر تكرار جملة النهي "لا توصليني"، التي يحمل فيها النهي معنى الخوف من ظلال الطريق أو الضّياع، كما يحمل معنى التماس الأمل في الوصول إلى الحقيقة على حدّ تعبيره.

ويأتي النهي في سياق حكمة يوجه فيها حسين إنشاءه الطلبيّ من نفسه إلى نفسه:

**فاستمعْ لي الآن:**
**لا توقظنَّ القوى النائمةَ فيكَ، قبل أن تستيقظ أنتْ.**
**وانتفعْ بالذي تعرفهْ**
**لا تتكئن على الريحِ، هناك جبالٌ تحسبها ثابتةً وهي**
**تمرقُ مثل مروقِ السحابْ.**
**لا تتكئنْ، كقردٍ أبيض اللحيةِ والانحناءِ، على شعاعِ قمرْ**
**لا تبحثنْ عن صلابة في الزَّبَدْ!**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 132.
2- ما سبق، ص 155.

**وعُدْ لي واقفاً، لا عصاً في يديكَ، ولا دليلٌ خارجكْ،**
**خالصاً مما عداكْ.**[1]

يعجّ المقطع بجمل النهي: لا توقظنّ، لا تتكئنّ، لا تبحثنّ، بهيئة فعل مضارع مسند إلى نون التّوكيد، وفي هذا إشارة إلى عظم ما يشعر به الشّاعر من رغبة في البوح المجبول بالنّقمة على واقع لا يشعر معه بالأمان إلّا عبر الاتّكاء على نفسه.

**ثالثا: الاستفهام**

الاستفهام آليّة من آليّات التواصل مع المتلقي، ولا يأتي في الشّعر نشدًا للمعرفة بقدر ما يأتي لأغراض أخرى تخصّ الشّاعر. والاستفهام هو "طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل وذلك بأداة من إحدى أدواته وهي: "الهمزة. وهل. وما. ومن. ومتى. وأيّان. وكيف. وأين. وأنّى. وكم. وأيّ."."[2]

والاستفهام كغيره من أساليب الإنشاء الطّلبيّة يخرج عن معناه الأصليّ، فيستفهم عن الشيء مع العلم به، لأغراض أخرى تفهم من سياق الكلام ودلالته، ومن هذه الأغراض: "الأمر، والنّهي، والتّسوية، والنّفي، والإنكار، والتّشويق، والاستئناس، والتّقرير..."[3]

حرص حسين على تكثيف تواصله مع المتلقي، وكان أسلوب الاستفهام أحد طرق ذلك التواصل. وبدا الشّاعر في بعض السّياقات ملحاحًا على السامع عبر تكرار الاستفهام في المقطع الواحد:

**لماذا أظلُّ وأنتظرُ؟**
**وأسألُ :هل تحتَ أنهاركمْ شارعٌ،**
**هل تحتَ شارعكمْ أنهرُ؟**
**هل تحتَ هذا الجفافِ الذي في الرمل، تحتَ الجفافِ الذي**
**في العيونِ،**
**وتحتَ الجفافِ الذي في الضواحي الهندسيةِ، خَلْقٌ بدائيٌّ**
**وسَيْلُ؟**
**وأسألُ:**
**هل في مجالِسِكمْ،**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 243.
2- أنظر: الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 78.
3- ما سبق، ص 83-84.

**ساحاتِكمْ،**

**كلّ هذي المحاكمِ والأُبَّهاتُ وليس لمن تحكمونَ عليه بنفيٍ**

**محلٌّ؟**

**أليسَ لمن تحكمونَ عليه بهذا العماءِ وتلكَ السجونِ قيودٌ**

**تليقُ بنسرٍ،**

**بلادٌ ترى في الخواءِ خواءً،**

**ولا شيءَ غير الخواءِ،[1]**

يوجّه الشّاعر خطابه إلى جماعة غامضة المعالم، لكنّها ليست الآخر مغتصب الأرض، بدليل قوله: "بلادٌ ترى في الخواءِ خواءً،/ ولا شيءَ غير الخواءِ،". فلفظة البلاد غالبًا ما تعني بلاد الشّاعر التي يتساءل مخاطبًا جهة تخصّه فيها تساؤل نقمة واستخفاف، عبر أدوات استفهام متعددة ومنوّعة:

(هل) تكررت أربع مرات:

- هل تحتَ أنهاركمْ شارعٌ،
- هل تحتَ شارعكمْ أنهرُ؟
- هل تحتَ هذا الجفافِ الذي في الرمل، تحتَ الجفافِ الذي/ في العيونِ،
- هل في مجالِسِكمْ،/ ساحاتِكمْ،

يتساءل الشّاعر عبر تكرار (هل) التي "يطلب بها التّصديق"[2] عن النّماء والعطاء والاستقرار المتمثّل في شارع تحت النّهر أو في نهر تحت الشارع. والنّهر رمز خصوبة واستمرار، والشارع رمز طريق موصل. والشّاعر ينتقد العمران الحديث الذي يرى فيه خواء، إن لم يكن تحت جفافه سيل، ويتساءل متهكمًا: أتحوي كل المحاكم والأبّهات محلًّا لمن يحكمون عليه بنفي؟ والمقصود بالنفي، الشّاعر الذي يضع نفسه في منطقة يتردّد فيها بين خيار الإقامة والرحيل: "لماذا أظلّ وانتظر؟" هذا السؤال هو بيت القصيد، يتساءل الشّاعر عن جدوى بقائه في المكان، ناقمًا على ما فيه ومن فيه. ويوجّه الخطاب لمن في المكان عبر الفعل: وأسأل مكرّرًا مرتين، وفي كل مرّة يعقبه حرف الاستفهام: "هل" تكثيف لصيغ الاستفهام بغرض الاستنكار والتقرير، فكما يقال نفي النفي إثبات:

**أليسَ لمن تحكمونَ عليه بهذا العماءِ وتلكَ السجونِ قيودٌ**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 23.
2- الهاشمي، السّيد أحمد: جواهر البلاغة، ص 78.

**تليقُ بنسرٍ،**

ويخرج الشّاعر من عباءة الآخر ليلج إلى نفسه، معبرًا عنها بأسلوب التساؤل في مواطن كثيرة في خطابه الشّعريّ:

**كم قلتُ ظَلّي لديّ!!**
**كم كنتِ لي، حيناً، وحيناً عليَّ، وغرّبتكِ الذكرياتُ**
**وقطاراتُ نصفِ الليلِ في روحي،**
**وأنهارٌ بلا ماءٍ، يطاردها الشتاتُ**[1]

يتكرّر اسم الاستفهام "كم" الذي يطلب به "تعيين عدد المبهم"[2] مرّتين في مقطع قصير، يستخدمه الشّاعر بغرض التّهويل، فهو يتساءل متحسّرًا عن عدد المرّات التي طلب فيها بقاء مخاطبته، لكن دون جدوى، فقد ظلت هذه المفارِقة قابعة في غربة وشتات.

يفرّق رجاء عيد بين الغموض والإبهام فيقول: "الغموض الفنيّ يختلف بالضرورة عن الإبهام المصطنع، ويختلف كذلك عن الكدّ الذهنيّ الذي يلتوي بالأداء الفنيّ".[3]

يبدو حسين أحيانًا غريب الأطوار شعريًا إلى درجة الغموض، ومن ذلك قوله:

**غنّي! كم فتشتُ عن عودةٍ للوراءْ**
**فانتهيتْ.**
**غنّي أي علّقينِيَ كالحَمَلِ**
**بين ضبعٍ وضبعٍ وانهشي ما تبقَّى فوقَ الشجرةْ**
**لكن بلحنينِ ودفٍّ ودنٍّ**
**كي تكبرَ الحشرةْ**
**التي سوف توقظنا.**[4]

الاستفهام موكّل بأداة الاستفهام كم، وهو كذلك نغميّ فيه معنى التوجّع "غنّي! كم فتشتُ عن عودةٍ للوراءْ/فانتهيتْ"، الشّاعر لا يريد الجواب، بقدر ما يريد البوح والتّحسّر، فهو لم يضع علامة استفهام بعد جملة الاستفهام، بل وضع نقطة تلاها أفعال أمر سكنت جملًا شكّلت في اجتماعها انطباعات مستغربة.

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 190.
2- الهاشمي، السّيد أحمد: جواهر البلاغة، ص82.
3- عيد، رجاء: لغة الشّعر، ص 194.
4- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 208.

يقول أرسطو: ينبغي أن نضفيَ على لغتنا طابع الغرابة، لأنّ النّاس تُعجب بما هو بعيد، وما يثير الإعجاب يمتّع ويسرّ".[1] إذا كان الشّاعر ينطلق من رؤية أرسطو بأسلوبه الغريب ليمتّع المتلقّي، فقد يكون قد نجح موسيقيًا بجذب انتباه السّامع، لكن على مستوى الفهم، فالنّصّ غريب حتى الاستغلاق. فكيف يعني الغناء تعلّق المتكّلم كالحمل فوق الشجرة عبر اللحن، وعن أيّ حشرة يتحدّث وكيف سوف توقظنا هذه الحشرة؟ وأحيانا يوغل حسين في ذاتيّته وغموضه إلى حدّ اقترابه ممّا وسم بتمنّع النّصّ:

**بعض المقطوعات لا بُدَّ أن توحِّد بين "هاجس الموت"،**
**وفنِّ النحت، أي بين الموت والجداريات، مثلاً:**
**" ومرآةٍ مربَّعةٍ في جدار قديمٍ، إليها نظرتُ، رأيتُ حبيباً،**
**مات من سنتينِ،**
**يبزغُ نحتاً في إطارِ الجدارْ.**
**قلتُ: كيف العالم السفليُّ؟ لم يسمعْ. مشى في وسط القاعةِ.**
**صارْ**
**تمثالَ صخرٍ. قلتُ: كيف العالم السفليُّ؟ طارْ**
**رأسُه الحجريُّ. لم أرَ إلاّ قامةً مأكولةَ الكتفينِ،**
**كيفَ الزنبقُ الأزرقْ؟**
**فالتفتْ**
**نحوي، وقال: المطلقُ المحضُ مطلقْ**
**مستقلٌّ عن ظروفِ وزاويةِ رؤيتنا له.**
**قلت: من أينَ تبدأُ؟**
**قال: من دفن طفل ميتٍ في جرَّةِ الفخارِ، الفناءُ شهادةُ**
**منشأْ.**[2]

يأتي أسلوب الاستفهام هنا عبر حواريّة يديرها حسين مع حبيب مات منذ سنتين مستندًا إلى آليّة الاستفهام المكثّف عبر أداة الاستفهام "كيف" التي "يطلب بها تعيين الحال"[3]:

- كيف العالم السفليُّ؟
- كيفَ الزنبقُ الأزرقْ؟

1- أرسطوطاليس: الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، 1980. ص 196..
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 294.
3- الهاشمي، السّيد أحمد: جواهر البلاغة، ص72.

وكانت الإجابة:

- المطلقُ المحضُ مطلقْ
- مستقلٌّ عن ظروفِ وزاويةِ رؤيتنا له.

ويأتي رد الشّاعر عبر سؤال:

- من أينَ تبدأُ؟

فتكون الإجابة:

- من دفن طفل ميتٍ في جرَّةِ الفخارِ، الفناءُ شهادةُ / منشأْ.

إذن، الموت هو بداية الحياة، وهو حقيقة حتميّة مطلقة على حدّ تعبيره، بغضّ النّظر عن زاوية رؤيتنا له. ومن يقرأ النّصّ، يحسبه للوهلة الأولى طلاسم، لكنّ التّروي وتفكيك المعطيات، يؤديان لحالة من الفهم أو التأويل، فتمنّع النّصّ بداية "لا يعني استغلاقه، كما لا يعني البحث عن النّصّ الغائب، ليس نقيضًا للنّصّ الحاضر، بل هو مبنيّ منه وعليه، لكنّه بحث دائب ودائم عمّا يكون خلف النّصّ الحاضر، أو ما يكمن في لا وعي اللغة بحثًا عن المسكوت عنه."[1]

مهما حاول المتلقي أن يؤوّل، يبقى في سياق الاحتمال، فالمبدع نفسه قد يتوه أحيانًا في تأويل نصّه، أو إيجاد مخرج لبعض معطياته، خاصّة إذا كان النّصّ يوجّه رسالة ذاتية تخص الشّاعر وأحلامه وهواجسه.

ما سبق من الأمثلة ينبّئ عن بعض ملامح أسلوب الاستفهام عند حسين، والتي تمثّل مجملها في اعتماد أسلوب الاستفهام لبثّ مضامين غيريّة جمعيّة أو ذاتيّة محضة، يخرج في معظمها عن معاني الاستفهام الأصليّ إلى معان أخرى يقتضيها سياق النّصّ، كما أنّ الشّاعر نوّع في الصّيغ الاستفهامية، وكثيرًا ما عمد إلى أسلوب التّكرار بغية تعميق المعنى والإلحاح على الفكرة.

**رابعًا: التّمني:**

التمني هو "طلب الشيء المحبوب الذي يرجى حصوله، إمّا لكونه مستحيلًا، وإمّا لكونه ممكنًا غير مطموع في نيله. وإذا كان الأمر المحبوب مما يرجى حصوله كان طلبه ترجّيًا، ويعبّر فيه "بعسى،

1- انظر: قطوس، بسام: تمنع النّصّ متعة المتلقي (قراءة ما فوق النص)، الدوحة، دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2002. ص 62.

ولعلّ"، وللتمني أربع أدوات، واحدة أصلية وهي "ليت" وثلاث غير أصلية نائبة عنها ويُتمنّى بها لغرض بلاغيّ، وهي: هل ولو ولعلّ".[1]

قليلًا ما يلجأ حسين البرغوثي للتمنّي، وحرف ليت تحديدًا ورد في الخطاب الشّعري في مواضع قليلة، منها قوله:

**يفيضُ بنا الحبُّ قربَ المروجِ، فيا ليتنا نمشي هناكَ،**
**وتعبدنا حين نخطو الوحولُ**
**يا أنانا!**
**لم يبقَ من عمرِنا إلاّ القليلُ القليلُ**
**يا إلهة هذي الخضرةِ الخضراءِ، هذي الينابيعِ،**
**هذا النرجسُ البريُّ،**
**هل سوف يحدثُ، يوماً، وتمشي إلينا الحقولُ؟**
**يا أنانا،**
**صبرتُ، وصبري نقيٌّ**
**وصبري عميقُ، وصبري طويلٌ، وصبري جميلُ**
**فافتحي بوَّابةَ السورِ، افتحي يا أنانا! يا ابنتي!**[2]

يأتي حرف ليت فيما تقدّم بغرض التمنّي لأمر غير ممكن حصوله، وفيما أراه هو العودة إلى الأرض الخضراء المسلوبة. والشّاعر يوجه خطابه في حلّة دعاء لـ "أنانا" وهي "آلهة الطبيعة والخصب والدورة الزراعيّة عند السومريّين، واسمها البابليّ "عشتار" أي عيش الأرض، وهي كما يقول السوّاح "اللات"، "والعزّة"، "ومناة" عند العرب، وفي كنعان "عنات" وفي مصر "إزيس" ومن أسمائها في روما "ديانا"".[3]

فالشّاعر في هذه الدفقة الشّعريّة الفكريّة يعيد نفسه زمنيًّا وحضاريًّا إلى أوّل الحضارة التي كانت تولي اهتمامًا كثيرًا للخصب الذي تحضر ألفاظه في المقطع الشّعريّ حضورًا كثيفًا: المروج، الوصول، الخضرة، الينابيع، النرجس، الحقول. واللافت أنّ حسينًا يرتجي ويتمنّى لكن من علوّ، إذ يعتبر نفسه أبًا لأنانا "يا ابنتي"، وبذلك يرى نفسه إلهًا ضمن المفهوم الأسطوري القديم، فوق ربّة الآلهة الأولى: "فيا ليتنا

1-انظر: الهاشمي، السّيد أحمد: جواهر البلاغة، ص87-88.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 20.
3- انظر: السوّاخ، فراس: لغز عشتار الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط 8، دمشق، دار علاء الدين، 2002. ص27.

نمشي هناكَ، وتعبدنا حين نخطو الوحولُ". كما أنّه مزج تمنّيه بالاستفهام: "هل سوف يحدثُ، يوماً، وتمشي إلينا الحقولُ؟ يا أنانا،" فالاستفهام هنا بغرض التمنّي والرجاء الذي يدعمه الصّبر المكرّر، وفي تكراره مغزى أمل وتفاؤل...

ويأتي حرف الترجّي "لعلّ" في سياق مشابه من حيث المكانة العالية التي يضع حسين نفسه فيها فيقول:

**قل: بل، يا أيُّها الشفقُ الأخضرُ، الأحمرُ، المترامي في**
**المسافاتِ، قد خيَّرتني بين اغترابي عنها وبين اغترابي فيها**
**قفارُ البلادِ، فقلتُ: يعزُّ علينا الخيارُ.**
**واليومَ أخلعُ سنِّي العاجيَّ، أمنحهُ للشجيراتِ والقمرِ**
**الدائريِّ وقد رفضتْ تقبيلهُ كل الصبايا فأحببتُ أمشي...**
**ويبحثُ عن رغبةٍ في الولادة قلبي، فأزرعُ مثل قنطرةٍ على**
**ظهر الندى رمشي...**
**لعلَّ حبيبي يسمعُ وقع خطاي،**
**وسوف يفقدني صباحاً عندما ينهضُ الحجلُ**
**ويقول سربٌ منه، في وادٍ من العنبِ الذي يتعرَّى في**
**الخريفِ:**
**"تبيّنا ذاك،**
**أتانا م صياغةِ ما لا يصاغُ، فكيف تعبِّرُ عن مدلولهِ**
**الجُمَلُ**[1]

تأتي لعلّ في سياق أسطوريّ يرى الشّاعر فيه نفسه مخيرًا بين اغترابه عن أرضه، وبين اغترابه فيها فيعزّ عليه الخيار، لكنّه يختار الرّحيل "فأحببتُ أمشي"، رحيل من الأرض إليها: "فأزرعُ مثل قنطرةٍ على// ظهر الندى رمشي...". يزرع الشّاعر رمشه كقنطرة، يذكر الشيء ويريد الكلّ، يمكث في الأرض مزروعًا لعل حبيبه يسمع وقع خطاه، فهو ينتقل من حياة إلى أخرى يرى نفسه فيها نبيًّا مفتقَدًا، لا تعبّر عن مدلوله الجمل.

وتتكرّر أداة التمني لو مرّتين في مقطع شعريّ شعبيّ يقول فيه:

**سافَرْتو في ليلِةْ قَمَرْ**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 27.

**خَلّيتو قلبي عَالدَّرَجْ**
**بِلْمَعْ مِثِلْ دَبّوسْ فِضَّة. آه**
**لو حَطّيتو قلبي في جَدايِلْكُمْ.**
**سافَرتو في ليلِةْ قَمَرْ**
**هيك القَضا –**
**خلّيتو قلبي في الفَضا**
**طايِرْ مِثِلْ منديلْ فُوقِ الشَّجَرْ حملوا الهوا.. بسْ آه.**
**لو طوّيتو قلبي في حَقايبْكُمْ.**[1]

يستمدّ الشّاعر تمنّيه من ذاكرته الشعبيّة الموروثة، معنى ولفظًا وموسيقا، ويحمل التمنّي هنا معنى التحسّر والنّدبة: "آه// لو حَطّيتو قلبي في جَدايِلْكُمْ"، و"بسْ آه.// لو طوّيتو قلبي في حَقايبْكُمْ." للتعبير عن حسرته على فراقهم ورغبته ببقائهم أو رحيله معهم.

**خامسًا: النّداء:**

النّداء فعل يتواصل من خلاله المبدع مع الآخر قريبًا أو بعيدًا، وهو في اصطلاح النّحاة: "طلب المتكلّم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب "أنادي" المنقول من الخبر إلى الإنشاء، وأدواته ثمانية: "الهمزة. وأيّ. ويا. وآ. وآي. وآيا. وهيَا. وَواه"".[2]

تنوّعت الجهات المخصوصة بالنّداء في شعر حسين تنوعًا شاملًا غطّى مستوى الحيّ العاقل الحاضر منه والغائب، وكذلك مستوى الحيّ غير العاقل المتشكّل في صور الطبيعة المختلفة: ومن أمثلة المنادى غير العاقل قوله:

**أتهادى مثلَ قُبَّةِ موجةٍ في الشمسِ، ثمَّ أقولُ، مثلَ القاربِ**
**المغمورِ بالوردِ:**
**هيَّا!**
**يا حمامَ البحر خذني**
**خارجَ الاحتلالْ!**[3]

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 120.
2- أنظر: الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 89.
3- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 64-65.

يتشكّل حسين المنادي –في هيئة قبّة موجة تتهاوى في الشمس، ثم يقول مثل قارب مغمور بالورد: "يا حمام البحر خذني خارج الاحتلال"،يحتمل السّياق هنا معنى الإغراء ويصبح المنادِي والمنادَى سيّان في كونهما غير عاقل أو في انبثاقهما من رحم الطبيعة، وبذلك يكون التواصل أقوى.

هيا!/يا حمام البحر خذني/خارج الاحتلال!

المقطع محاط بعلامات تعجّب، و"العلامات غير اللغويّة ليست إضافة خارجية، تنطوي على خواء دلالي، بل هي نسيج شبكيّ، يعقد علاقة جدلية مع غيره من الأنساق الأخرى كاللغة والأسلوب والصّورة".[1]

فالنّداء الذي يخرج عن معناه الأصلي ليحتمل معنى النّداء والاستغاثة محاط بعلامة تعجب مقصودة، فهل يتعجّب الشّاعر من طلبه الخروج من المكان المحتلّ؟ أم أنّه تعجّب من عدم قدرة الحمام على فعل ذلك؟ وعلى كل الأحوال، فإنّ علامة التعجب ساهمت في بث معنى مساند للنّصّ إلى ذهن المتلقي، وبغضّ النّظر عن إمكانيّة الخلاص مع الحمام فإنّ الصّورة المتخيلة وإن بدت مكرورة، هي حلم جميل يراود الكثيرين على اختلاف ثقافاتهم وقدراتهم التعبيريّة.

استعمل الشّاعر في المقطع السابق أداة مساندة مع حرف النّداء وهي "هيّا" وهي أداة تحمل معنى الحضّ والاستعجال. فالشّاعر حين تصل مشاعره إلى مستوى عال من البوح يكثف أدواته.

ومن السياقات التي ينادي فيها الشّاعر غيرَ العاقل، نداء يوجّهه إلى القمر:

**يا أيُّها القمرُ الدائريُّ، الهندسيُّ، الأحمرُ**
**هذي الجبالُ حروفي،**
**وهذا الموجُ قلبي،**
**ماذا يهمُّ إذا جفَّتِ الحيتان في البحرِ القديمِ، وجفَّتِ فوقها**
**الأبحرُ؟**[2]

وظّف الشّاعر أداتي نداء "يا + أيّها"، لغرض التّقرير لا النّداء، والمنادى قمر موصوف دائريّ هندسيّ أحمر، وفي هذا الوصف معنى لقرب ودقّة وتأمّل، فالمنادى قريب ومعلوم، وهو المقصود بالخطاب الذي يقول فيه الشّاعر إنّ "هذي الجبال"، أي جبال الوطن حروفه، وهذا الموج، موج الوطن،

1- موسى، ابراهيم نمر: (تضاريس اللغة والدلالة) في الشعر المعاصر، ط1، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2013. ص10.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 59.

قلبه، وهو لا يهتمّ لما جفّ من حكايا قديمة جفّت فوقها الأبحر. يعرّف الشّاعر نفسه للقمر المخاطب مرة أخرى قائلًا:

**يا أيُّها القمرُ الهندسيُّ الأحمرُ جئتُ من أرضٍ محتلَّةٍ**
**من مدنٍ ألف مغلقةٍ، والكتاباتُ فوقَ الرصيفِ لجيلٍ من**
**الورد،**
**يخرج سرًّا،**
**ويكتبُ بالدمِّ ما يشعرُ.**[1]

يكرّر الشّاعر صيغة النّداء "يا أيّها"، ويكثّف المعنى الذي هو أقرب للتحسّر والتّوجع منه إلى النّداء عبر استعمال "أي"، وفي هذا إشارة إلى عمق الشّعور بالوجع، لكنّ هذا التّحسّر يفضي إلى الأمل عبر فعل المقاومة بالدّم.

**نداء العاقل:** تنوّع حضور المنادى العاقل في خطاب حسين، لكنّ العنصر الأنثويّ كان الأكثر حضورًا، وفي أكثر من هيئة:

1- هيئة محبوبة قريبة سمّاها ليلى فكان مجنونها:

**ينامُ الليلُ مثلَ القطِّ في حِجري،**
**وبينَ يديّ**
**وأحدِّقُ في عينيهِ طويلاً،**
**ويحدِّقُ في عينيّ**
**يا ليلى أُحبُّكِ مثلَ مجنونٍ وأفشلُ أن أبوحْ!**[2]

استخدم المنادِي الذي يشعر بالبعد ولا يتقن فنّ البوح، حرف النّداء "يا" المستخدم لنداء البعيد بغرض تنبيه المنادَى إلى حاجة المنادِي للاهتمام من طرفه. والشّاعر هنا ينادي لا ليسمع بل ليقرّر ويعترف بحبّ من سمّاها ليلى، ويعود في معرض آخر مناديًا على ليلى، ولكن في هيئة وطن أو أرض تروي تفاصيل النّضال:

**"فاروي كلَّ التفاصيلِ يا ليلى... قفي،**
**عجوزاً غضَّةَ الوجهِ، مجهولةً بين الحقولِ، يداكِ فوقَ عصاكِ**
**يا ليلى قفي...**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 59.
2- ما سبق، ص 102.

**واروِي كلَّ التفاصيلِ، ولمَّا**
**ينخرُ الدودُ العصا**
**تمشي إليكِ السُّنْبُلَةْ**
**قولي: "النجومُ البعيدةُ توبةُ هذي النجومْ**
**ليلى وتوبةْ!..."**[1]

يجتمع فعل الأمر مع النّداء مرّتين في المقطع الشّعريّ: الأولى: "فأروي كلّ التفاصيل يا ليلى.. قفي"، والثانية قوله: "يا ليلى قفي.../وأروي كل التفاصيل ولمّا". وبهذه الآلية يقترب النداء من معنى الاستغاثة فالشّاعر يقدّم ويؤخّر بين نسقين، الأوّل نسق ليلى باعتبارها الفاعل الراوي، والثاني نسق فعل الأمر برواية كلّ تفاصيل الثورة، فسياق القصيدة يتناول هذا البعد. الشّاعر يجعل من ليلى – المستقاة من التاريخ العربيّ – ذاكرة جمعيّة يطلب منها حفظ التاريخ وروايته. واللافت في الأمر التكرار مع استخدام النقاط "التي تترك فراغًا مسكوتًا عنه، يحيل إلى معانٍ وتفسيرات عدّة يشارك فيها المبدعُ قارئَ النّصّ فيملؤها باستنتاجاته وذكائه".[2]

في المثالين السابقين يبرز أسلوب الاستدعاء والاقتباس بمعنى "تضمين الشّعر بأقوال شعريّة أو مقاطع لشاعر يرتبط به مؤلف النّصّ الجديد بفعل الحميميّة أو التأثير، كما يقول السليمانيّ، الذي يعدّ هذا الأسلوب مأخوذًا من إليوت، وتحديدًا من قصيدة "الأرض الخراب" ويرى أنّ هذه الاقتباسات تشير إلى انفتاح الشّاعر على غيره من النّصوص، وتؤكد حاجة النّصّ إليها، فيها يكوّن الشّاعر نصًا جديدًا لا يلغي الأنا، بل يطلق ذاكرتها، فيستدعي موروثاتها الدينيّة والأدبية والثقافيّة.[3]

ما تقدّم من أمثلة عن النّداء يشير إلى مجموعة من السّمات، أهمّها، أنّ الشّاعر قلّما ينادي على آخر بعيد أو ملام، ونداؤه غالبا ما يكون لأغراض متنوعه حسب السياق، تخرج عن معناها الأصليّ الذي وضعت له كما أنّه يكثر من استخدام حرف النّداء يا خاصّة عند ندائه للعنصر الأنثوي، الذي يحضر حضورًا مكثّفا في سياق النّداء لدى حسين.

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 168.
2- أنظر: السليمانيّ، أحمد ياسين: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ط 1، دمشق، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، 2009. 192-193.
3- ما سبق، 191-192.

## المبحث الخامس

## التّقديم والتّأخير

يستفيد الأديب الحاذق من مرونة اللغة العربية على مستويي الشّكل والمضمون، فلا يعدّ الأدب أدبًا إذا التزم القائم عليه بقوالب جاهزة مقيّدة، وقوانين تكبّل طرحه واختياراته. وما يهمّنا في هذا الجانب ترتيب عناصر الجملة، الذي وضع له علماء النحوّ قوانين عامَة، قابلة للتجاوز حسب ما تقتضي الحاجة التعبيرّة، فالمبدع يقدّم ويؤخر لغايات دلاليّة بلاغية، بشرط أن لا يحدث تدخله الخاصّ إرباكًا للمتلقّي أو إخلالًا في المعنى: "يعتمدّ الشّاعر على تحريك مفرداته من أماكنها الأصليّة في هذا الخطّ الأفقي لهدف محدّد، بحيث يؤدي إلى غاية دلاليّة مقصودة، وليس الأمر كما نتصوّر مجرّد نقل عشوائيّ دون غاية تتصل بالمقاصد الواعية للمبدع".[1]

وقد استفاد شاعرنا من أصالة هذا الجسد اللغويّ المطواع، القابل للتشكيل حسب ما تقتضي مرامي الشاعر ومقاصده الشكلية والمعنوية، فقدّم وأخّر في مواضع عدّة كان منها:

**تقدم شبه الجملة من الجار والمجرور:** كانت ظاهرة تقديم الجار والمجرور الأكثر ملاحظة على المستوى التركيبيّ في جملة حسين الشعربة، ومن ذلك قوله:

**" فيكَ الشجرُ المغسولُ بالشمسِ بعد الصَّحْوِ، أقصدُ أنَّ**
**أَعاليكَ أَطولُ من أن تُطالَ بكفٍ عَجوزْ..."، وردَّت**
**شعرها للخلفِ وارتَجَفت من ومضة البرق في جهةٍ لا أراها**
**قلتُ: ماذا الآن يجتاحُ سماها؟**
**كانَ الشتاءُ يهزُّ ضاحية الصنوبرِ، كان قلبي مثلَ عصفورٍ**
**تنقَّلَ بين غُصنٍ يميلُ ويخضرُّ وبين غصنٍ تعرَّى.**[2]

ينهض المقطع المتقدم على حواريةٍ، تدار بين الشاعر وأنثى لا يُعرف من ملامحها سوى أنّها تَردُّ شَعرها للخلف، والفصل من العام فصل شتاء، وفي هذين المعطيين مؤشرات حياة ونماء، وهذه الأنثى تخاطب الشاعر قائلةً :"فيكَ الشجرُ المغسولُ بالشّمسِ بعد الصّحوِ"، الملمح الأسلوبي الأبرز هنا تقدم شبه الجملة من الجار والمجرور "فيك" على المبتدأ "الشّجر" والضمير هنا يعود على الشاعر، وكأنّي به

1- عبد المطلب، محمد، جدلية الإفراد والتركيب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط 1، 1995، ص 161.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 29.

يرسم من أناه مساحة مكانية متقدمة على الآخر – الذي يتشكّل في هيئة شجر– إلا أنها تستوعبه، وفي اختيار دالّ الشّجر بحثٌ عن الشعور بقيمتي التّجذّر والعطاء. ويقول الشاعر في معرض آخر:

**في خريفِ المشمشِ القمريِّ أمشي نحوَ بيتكِ،**
**في الندى القَدَمُ،**
**وبيتُكِ في التلالِ، وبه يحيطُ البرتقالُ بهِ،**
**وحزنِيَ ينتهي، والثلجُ تَبْرُدُ تحتهُ القممُ.**
**قممٌ معرَّاةٌ بضوءِ النّجمِ تطفَحُ؛ هل أُحبُّكِ؟**
**لستُ أدري!**[1]

يقدّم الشّاعر لمحبوبته بطاقة حبّ، يثبت فيها مكان الحب وزمانه، وذلك عبر آلية تقديم شبه الجملة من الجار والمجرور بشكل مكثف في مقطعٍ قصير حيث قدّم جملة "في خريف المشمش القمري" على الجملة الفعلية "أمشي نحو بيتك" فالأكثر أهمية عند الشاعر هو عنصر الزّمن، وهو هنا فصل الخريف وقت المساء "القمري"، لكن بالنظر إلى السطر الثاني تلاحظ قدم المتكلّم تحط في النّدى، وبهذا ينتقل الشاعر من وقت المساء إلى وقت الصباح، وسرعان ما ينتقل في السطر الثالث إلى البعد المكاني "وبيتك في التلال" محددًا بذلك مكان بيت المحبوبة، الذي يرسم الشاعر له لوحةً بالكلمات فيبدو مرتفعاً، ومحاطاً بالبرتقال "به يحيط البرتقال به"، إذ يلح الشاعر على فكرة حضور البرتقال المكثف عبر التكرار الأفقي لشبه الجملة "به" بداية الجملة ونهايتها، ليصنع ملحظًا بصريًا للقارئ ، يحاكي الصورة التي في ذهن الشاعر عن المكان الذي أصبح يشكل مشهدًا مفقودًا بفقد الأرض وبرتقالها. وفي مقطع شعريّ يصف فيه حسين طريق حياته بالعارية والمخيفة يقول:

**وتفيقُ على ضوءٍ يطفحُ من قنديلٍ في ليلٍ في أرضٍ محروثةْ**
**وسياجٍ حولَ ضباعٍ تتوحَّشُ،**
**ثمَّ تكادُ تجنُّ من العزلةِ،**
**أو خيلٌ وتحمحمُ في أعينها**
**أحزانٌ مألوفة.**
**تمشي بين الأفعى والأفعى؛**
**أحكم من خطوةِ موسى في البحرِ الأحمرِ،**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 130.

**لكن تلدغكَ الأشياءُ المعروفة،**
**وطريق حياتكَ عاريةٌ ومخيفة.**[1]

يقدّم الشاعر شبه الجملة "في أعينها" على الفاعل "أحزان"، وفي توسطها هنا بين الفعل والفاعل إعلاء لشأن هذا المخصص، فالعين تحديدًا هي الجارحة التي تشرح دواخل النفس، وتثبت حزنها وفرحها. والخيل في هذه الجملة الشعرية محزونةٌ إلى حد الحمحمة، وأحزانها ليست وليدة اللحظة، بل هي أحزان مألوفة والمفارقة هنا أنّ قمة الألم تكمن في أن تألف ألمك ليصير جزءًا منك. وفي دفقة شعوريّة يكرّر فيها حسين فعل الغناء تكرارًا رأسيًا فينشد:

**غنِّي، أي خبئيني في غناءْ**
**غنِّي وعنك تخلَّت سماءْ**
**سلَّمتنا للقطط التي تأكلُ فينا الطفوليَّ فدافعتْ**
**عنك وعنِّي فغنِّي في أوَّلَ البيتِ، البيتِ – الكهفْ**
**– الشتائيِّ، عن أولِ النارِ التي باركتْ جسماً يخِفّ**
**ويتقنُ اللعبة بالخنجرِ الفضةِ**
**والامتناعاتِ عن؟...**[2]

حرك الشاعر جملتي "عني وعنك" أفقيا إلى الأمام لتتقدم بذلك على الجملة الفعلية "تخلت سماء" وقد حقق الشاعر بهذا التكنيك الأسلوبي غرضين :الأوّل دلاليٌ مفاده إعطاء الأولويّة لهذا المفعول المتخلّى عنه، في ظرف نفسي أقرب ما يكون من الندبة، والعتب الموجه إلى فاعل جاء بصيغة نكرة "سماء" وفي هذا التنكير دلالة سعة موجهة للقارئ، فله أن يتخيل كينونة هذا المتخلِي. أمّا الغرض الثاني فهو موسيقي، فقد جاءت لفظة سماء عمودياً تحت لفظة غناء، فحقق الشاعر بذلك انسجامًا صوتيًّا يستميل سمع المتلقي وينسق النص.

**تقديم ظرف الزمان:** الأصل في الظرف التأخير، حاله كحال شبه الجملة، إلّا أنّ الشّاعر حرّكه بحريّة، ليحقق دلالات تخصّ نصّه في مواضع شتّى، منها قوله:

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 81.
2- ما سبق، ص 208.

**ولنا حزنُنا...**
**وابتساماتُنا حين تخفي فَقْدَنا..**
**يَصِلُ الحزنُ إلى مرحلةِ الآتفسيرِ،**
**ويطفحُ منكَ كما يطفحُ الزيتُ عن حجرِ المعصرة.**
**تُزيحُ ترابَ الحياةِ وتربةَ الماضي**
**فتعثر فيها على هيكلٍ للطقوسِ القديمةِ أو مقبرةْ.**
**وكأَنكَ تعرف ما لا تعرفُ، والحزنُ هنا يفقدُ أسبابَهْ.**
**وتحبُّ امرأةً لا تعرفها،**
**أو تعرفُ أن لا وجه لها،**
**تحزنُ في دفقاتٍ، والحزنُ هنا لا بيتَ ولا بوَّابَةْ**
**وضَوْءُ المدينةِ في الليلِ،**
**يشبهُ تعبيرَ عيونٍ دقيقْ.**[1]

الحزن في المقطع الشعري المتقدم هو سيد الموقف والشاعر يعتني أثناء بوحه بإبراز عنصري الزمان والمكان وكأنه يروي قصة هو بطلها؛ عاشق يهوى امرأة لا يعرفها، أو يعرف أنّ لا وجه لها، وبهذا تغدو حالة الحب الحقيقي غير موجودة، أما الإطار المكاني بهذا الحب فيتحدد عبر تكرار لفظة "هنا" مرتين يتقدم فيهما ظرف المكان على الخبر، وبهذا يصبح تحديد المكان أعلى مكانة دلالية من الخبر نفسه: "الحزن –هنا– يفقد أسبابه"، "الحزن هنا لا بيت وبوابة"، فالمشكلة إذن لا تكمن في أنّنا نحزن، أو في أنّنا من كثرة أحزاننا لا ندري سبب الحزن حتى يصبح حالة، بل في أنّنا نحزن "هنا" وغالبًا ما تكون "هنا" هي أرض الغربة، فالسّياق الحكائي يؤكد أنّ أحد أسباب الحزن الرئيسة هو الغربة المكانيّة التي قدّم الشّاعر فيها نفسه كمكان يصدّر الحزن في قوله: "ويطفح منك كما يطفح الزيت عن حجر المعصرة" وهذا دليل على تمكّن الحزن من نفس الشّاعر، كما أنّه قدّم بداية النّص شبه الجملة من الجار والمجرور "لنا" على المبتدأ"حزننا" فالأصل أن يقول: حزننا لنا، فالشعور العالي بالحزن يصل بالشاعر إلى حالة من التباهي أو المكابرة، ويفسّر ذلك قوله: "وابتسامتنا حين تخفي فقدنا.." فالابتسامة خطّ دفاع أوّل يخفي هذا الشعور العالي بالفقد.

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 143.

**تقديم خبر كان على كان واسمها:** من الصّيغ الملتجأ إليها عند الشاعر، تقديم الخبر في جملة كان ومن ذلك قوله:

**وأنت منهمُ، أو هكذا فهمتُ، لا؟ لا شاعراً كنتُ ولا شبه**
**ذلكَ، بل فيلسوفاً،**
**وذلك أسوأُ، الشعر سحرٌ،**
**يفقر العمر لكي يغني الكلامُ**
**أُدْخِلُ الشعرَ في ضدِّهِ – نثرِهِ، الشكلَ في اللاشكلِ، أي**
**مهنتي الفوضى، ليرتبك النظامُ**
**والذي يغضبُ يرضى، حين ينهارُ الكلامُ**
**مثل فهدٍ خارجٍ للصيدِ من جحرِهِ،**
**فاجأتْهُ السهامُ**[1]

قدّم الشاعر خبر كان على كان واسمها في قوله: "لا شاعرا كنت ولا شبه ذلك" والأصل أنّ مرتبة المسند إليه التقديم، وذلك لأنّ مدلوله هو الذي يخطر أولا في الذهن لأنّه المحكوم عليه، والمحكوم عليه سابقٌ للحكم ايضًا فلهذا تقدّم وضعًا[2]. وقد قصد الشاعر من ذاك التقديم تعجيل ذكر خبر كان "شاعرًا" وكأنّه ينفي عن نفسه صفة كونه شاعرًا في لحظة شعوريّة تنكر فيها نفسه تلك الفكرة، فتتصدّر صفة كونه شاعرًا دفة الكلام، وما يدعم تشبث الشاعر بهذة الصفة شرحه المفصّل لطبيعة تلك المهمّة التي تجعل من الشاعر ساحرًا "الشّعر سحر"، يتمثّل سحره بخلط الشّعر بما ليس منه: "أدخل الشعر في ضده_ نثره، الشكل في اللاشكل،" وفي هذا اعتراف من البرغوثي بأنّه أدخل في الشّعر ما ليس منه متحدّيًا الطرق الأدبيّة الطروقة والمألوفة، غير آبه بمن يغضب أو يرضى.

**تقديم المفعول به على فعله:** تعدّ صورة تقديم المفعول به، في جملتنا العربيّة صورة مألوفة، يقدّمها العربيّ لأغراض شتى، أهمها التّخصيص بقصد إيلاء الأهميّة لذاك المقدّم، ومن ذلك قول الشاعر:

**"ماذا ترى؟" سالته.**
**"أراني في ساحة من نحاسٍ، وفوق الأفاريزِ نقشُ**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 336.
2- أنظر: الهاشمي: جواهر البلاغة، ص 123.

**وأسكنُ فيها ويلمهُ نعشُ**
**أراني سحيقاً تراهُ نسورُ البلادِ رفيقاً**
**أراني قريباً يراهُ القريبُ مريباً**
**وفي قلبهِ ساحةٌ من نحاسٍ وفوفَ الأفاريزِ نقشُ**
**وأسكن فيها ويلمعُ نعشُ**".[1]

المسؤول في النّص كما تكشف بدايات القصيدة أعمى، وقد علّق عبد الرحيم الشيخ على هذه الجزئية قائلا: "حاسة البصر المفقودة أداة العرافة، ومفتاح البصيرة"[2] وما يدعم هذا التوجه تكرار فعل الرؤية ثلاث مرّات في مقطع قصير، الدلالة فيه قائمة على التضادّ:

_ أراني في ساحة من نحاس

_أراني سحيقًا تراه نسور البلاد رفيقاً

_ اراني قريباً يراه القريب مريبا

معنى الرفق يقابله معنى الريبة، ولفظة سحيقًا تقابلها لفظة قريبًا، وكأني بهذا المونيتور الأعمى الذي يمثّل شخصيّة حسين يريد أن يجمع في ذاته، عبر فعل الرؤية الحلميّة أي عبر بصيرته لا عبر بصره مواصفات متضادة ما يوحي بصفتي الشمولية والاتساع اللتان تنتسبان لهذا المسؤول الذي أولى مضمون حلمه أو المفعول به " ماذا ترى" حقّ التقديم على الفعل "سألته"، فالأصل أن يقول: سألته ماذا ترى، وفي هذا التقديم إيلاء أهميّة عالية لمضمون هذا الحلم.

ما تقدّم من أمثلة مقتضبة، يشير إلى استفادة حسين البرغوثي من المرونة التي تخصّ الحالة التركيبيّة لجملته الشعريّة، فقدّم وأخّر بحريّة أغنت المعنى، ولم تربك المتلقّي.

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 278.
2- الشيخ، عبد الرحيم، مرايا سائلة: رؤية الصوت، سماع الصورة، مجلة الدراسات الفلسطينية، ربيع 2018، ص 120.

# الفصل الرابع

# الصّورة الشّعريّة

المبحث الأول: مفهوم الصّورة وأهميتها

المبحث الثاني: الصّورة الجزئيّة (التشبيه–الاستعارة...)

المبحث الثالث: الصّورة الكليّة

# الفصل الرابع

# الصّورة الشّعريّة

## المبحث الأول

## مفهوم الصّورة وأهميتها

ترتبط الصّورة ارتباطًا مباشرًا بالخيال وهو مكوّن رئيس للشّعر، ولا شعر بلا صورة فهي "تمثّل عصبا حيّا، ونقطة إثارة عالية، وليس من السّهل دائمًا أن ينجَز عمل شعريّ، في مستوى متميّز، دون أن يكون للغة المجاز نصيب وافر في تميّزه هذا."[1]

ومن النّادر، كما يرى كمال أبو ديب "أن يتبلور مذهب نقديّ جديد، أو اتّجاه شعريّ جديد دون أن يسند إلى الصّورة الشّعريّة دورًا أساسيًّا في عمليّة الخلق الشّعريّ"،[2] فلم تكن الصّورة دومًا مجرد مكوّن جماليّ مضاف إلى النّصّ، بل هي نسيج أصيل متمكّن في النّصّ المُبدَع، وهي ليست "حلى زائفة، بل جوهر فنّ الشّعر، فهي التي تحرر الطّاقة الشّعريّة الكامنة في العالم والتي يحتفظ بها النّثر أسيرة لديه."[3]

تظلّ الصّورة مفهومًا يتنقّل بين الحسيّة والخيال، فهي كما يرى فيدوح عبد القادر تتّسم في التراث النّقديّ بخصوصيّتين: الأولى: الحسيّة: وفيها تمثّل الأشياء وتشخّص عبر الحدس التثويريّ في تشكيله الخياليّ كوسيلة للاتصال بين المبدع والمتلقي. الثانية: المجازيّة: وهي أسلوب إيحائيّ غير مباشر يحدّد هذه الصّور المدركة بالحسّ، ويفيد صياغتها بما ينبغي أن تكون عليه الصّورة التخييلية.[4]

وكما اهتم النّقد الحديث بمكونات الصّورة، فإنّه أولى اهتمامًا خاصًّا لتكوين المبدع النّفسيّ والاجتماعيّ والثّقافيّ، كما اعتبر المجاز لغة عالميّة كونيّة: "فالمجاز انتهاك للترابط التقليديّ للغة ولوظيفتها اليوميّة، وانتقال بها إلى آفاق شاعريّة أو أسطوريّة؛ وبهذا التعالي تغدو موسومة بما هو كامن في الدّافة السفلى من بنية النّفس، أي بما هو مشترك بين البشر جميعًا، ولهذا كان المجاز لغة عالميّة كونيّة."[5]

---

1- علّاق، علي جعفر: في حداثة النّصّ الشّعريّ، بغداد، دراسات مقضيّة، دار الشؤون الثّقافيّة،1990. ص27-28.
2- أبو ديب، كمال: في الشّعريّة، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربيّة، ،1987. ص129.
3- فضل، صلاح: نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، القاهرة، مكتبة الانجلو المصريّة، 1978. ص 277.
4- أنظر: فيدوح عبد القادر: الاتجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، "دراسة"، دار صفاء للنشر والتّوزيع، ط1، عمان، 1998.
5- اليوسف، يوسف: الغزل العذري، دراسة في الحبّ القموع، دار الخقائق، بيروت، ط 2، 1982.

وإذا كانت لغة المجاز لغة عالميّة كونيّة يعبّر بها الأديب، بغض النّظر، عن لغته ولونه وجنسه، فهي أيضًا انعكاس برؤى المبدع وتمثيل لتجاربه الخاصّة التي تميّز كلّ تجربة أدبيّة عن غيرها.

"فالصّورة الشّعريّة في مدلولها الدّاخليّ تتشكّل في مجمل حدوس ومشاعر سبقيّة، يكون المبدع قد اكتسبها من حافظة ذاكرة الضّمير الجمعيّ، وفق مقتضيات تفاعل محصّل الخبرات، وتعدّد التجارب."[1]

وإذا كانت خبرات الكاتب مكوّنًا أصيلًا من مكوّنات الصّورة، فالكاتب أيضًا محكوم بسياقات متعددة، كنوع النّصّ، وهدفه، والمتلقي الموجَّه إليه هذا النّصّ. فـ"الصّور البيانيّة لا تحقق غرضها إلّا بإشراكها الفعليّ في نصّ خاصّ، لأنها قبل ذلك ليس لها أي وظيفة لابتعادها عن النّصوص.... ومن هنا فإنّ السياق اللغويّ، ونوع النّصّ، وهدف القول، والموقف والموجه إليهم، كلّ هذه تتحكّم في فعاليّة ودلالة الصّور البيانيّة."[2]

تعدّ الصّورة من أهمّ الركائز التي تبنى عليها القصيدة الحديثة. وهي في شعر حسين البرغوثي تكاد تكون أكثر الملامح الأسلوبيّة حضورًا وكثافة، وهي منتقاة بتراكيبها وألفاظها بهيئاتٍ خاصّة تعبّر عن تكوين الشّاعر الاجتماعيّ والثقافيّ الخّاص.

وأكثر ما يلفت النّظر في صور حسين البرغوثي، ميلاد معظم صوره من رحم الطّبيعة، وهذه الخاصّيّة، كما برزت في انتقائه لألفاظ معجمه الشّعريّ، تبرز أيضًا في صوره ومجازاته التي ستعتمد الباحثة في إبراز أهم ملامحها على أسلوب الانتقاء بغرض التمثيل لا الحصر.

ليس هناك حدّ فاصل يقيّد النّاقد المحدث فيما يخص تصنيف الصّور، كما كان في النّقد القديم الذي اعتمد على أسلوب المقارنة اعتمادًا كبيرًا، والذي ركّز فيما بعد على التعامل مع الصّورة باعتبارها قطعة ماديّة بالغ في تفكيك معطياتها، كما بالغ في إدراجها في مصنّفات وأنواع وتفاصيل أفقدتها حيويتها ودورها الرئيس، وهو التعبير العميق عن المعنى بدمج الواقع بالخيال.

ومن منطلق الاهتمام بالمعنى لا بالتفاصيل التي لا طائل من ذكرها، سأتناول بحث الصّورة تحت عنوانين رئيسين هما: الصّورة الجزئيّة، والصّورة الكليّة. وسأتناول تحت كلّ عنوان منهما أهمّ الأنواع التي تردّدت، وكانت الأبرز في خطاب حسين البرغوثي الشّعريّ.

1- فيدوح عبد القادر: الاتجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، ص356.
2- فضل، صلاح: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، ص156.

## المبحث الثاني

## الصّور الجزئية

### أولًا: التشبيه

يعدّ التشبيه من أكثر أنواع الصّور بروزًا في الشّعر قديمه وحديثه، وقد يكون أسلوب الإيجاز فيه هو ما يغري الشّعراء بالإكثار منه، خاصّة إذا اتفق الإيجاز وخاصيّة العمق، الذي لا يخلو أحيانًا من المباشرة التي تحثّ المتلقي على الانتباه والتمعّن.

والتشبيه لغة: "التمثيل وهو مصدر مشتقّ من الفعل شبّه بتضعيف الباء، يقال" شبّهت هذا بهذا تشبيهًا، أي مثّلته به".[1]

أمّا اصطلاحًا فالتشبيه هو "مشاركة أمر لأمر في معنى بأدوات معلومة".[2]

**1- التشبيه المفرد:**

ومن نماذجه مقطع في قصيدة بعنوان: "النّسر" يقول الشّاعر:

**موجٌ يجيءُ**
**من داخلِ القلبِ يجيءُ، ويأخذُ شكلَ الكلامِ البطيءْ**
**إنّي أُحسُّ: لعلَّها خانت،**
**أُحسُّ النّخلَ مثلَ العصافيرِ: نحو الخيانةِ صار يميلُ،[3]**

المضمون العامّ في التشبيه هو رفض فكرة الخيانة والتخوّف من حدوثها، ولكّن اللافت في الصّورة كون المشبّه به أصلًا مشّبها، لأنّ العصافير بمعناها الحقيقيّ لا تخون، والمشار إليه في التشبيه هو دالّ "العصافير" المختار من قاموس الاعتقال الذي يخصّ الإنسان الفلسطينيّ الذي يستبدل كلمة عصفور بخائن أو عميل داخل السّجن.

التصريح بوجه الشّبه: الخيانة" وكذلك أداة التشبيه "مثل" مقصود من الشّاعر وذلك بغرض التفصيل والتوضيح لا الإيماء والإشارة ويدلّ ذلك على أهميّة الفكرة لدى حسين.

وفي موقع آخر يشبّه الشّاعر قلبه بالمغنّي قائلًا:

---

1- عتيق، عبد العزيز: "علم البيان"، د.ط، بيروت، دار النهضة العربية، 1985. ص 61.
2- الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة، ص 219.
3- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 21.

**مللٌ وقلبي طاحونةٌ من حجرْ**
**والذكرياتُ غناءٌ قديمْ**
**وذابَ التصاقُ القلبِ بالأشياء،**
**ما كان منها جميلًا وما كانَ منها ذميمْ.**
**لا شيءَ يحدثُ إلّا إذا سمَّيتِ هذا السأمْ**
**حدثًا يصيرْ**
**وقلبي مثلُ المغنِّي الذي**
**قلبُهُ لا يفرِّق بينَ الورودِ وبينَ الحَصيرْ**
**يقظاتٌ تشبهُ النّومَ،**
**في مدنٍ تشبهُ اليقظةْ**
**مطرٌ يشبهُ الخِصْبَ في لحظةٍ كالندمْ**[1]

يرد التّشبيه في قوله:

" **وقلبي مثل المغني الذي قلبه لا يفرّق بين الورد وبين الحصير**"

جاء المشبّه: قلبي، وأداة التشبيه: مثل، والمشبّه به: المغنّي، ووجه الشّبه: عدم التفريق بين الورد وبين الحصير، أي عدم القدرة على التمييز بين معالي الأمور ممثلة بالورود وصغائرها ممثلة بالحصير. وقد يكون هذا ناجمًا عن عدم الاكتراث الذي يؤدي إليه الملل المذكور بداية القصيدة. في هذا التشبيه يدمج الشّاعر الكناية داخل التشبيه، فوجه الشّبه لم يأت مباشرًا لأن الورد كناية عن الشيء الجميل مرتفع المقام، وكذلك الحصير، كناية عن الشيء الوضيع المهان.

وقد جاء التشبيه مكرّرًا في أكثر من هيئة:

الأولى: المشبّه: يقظات، أداة التشبيه: الفعل تشبه، المشبّه به: النّوم.

الثّانية: المشبّه: مدن، أداة التشبيه: الفعل يشبه، المشبّه به: اليقظة.

يكرر الشّاعر الفكرة في أكثر من هيئة بغرض تسليط الضّوء على عدم الاستقرار، فاليقظة تشبه النّوم والمدن التي من المفترض أن تكون عنوان الحركة، هي هنا في حالة ما بين اليقظة والنّوم أيضًا. تكرار المعنى بأكثر من أسلوب، هو إلحاح بغرض تأكيد المعنى.

عناصر الطّبيعة هي المكوّن الرئيس لملامح الصّورة عند الشّاعر:

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 163.

**– نطلُّ على أوديةٍ مخطَّطةٍ مثل حمارِ الوحشِ من**
**شجرٍ داكنِ الاصفرارِ،**
**وخاليةٍ إلّا من زفيركَ فيها، ومن**
**هبَّةِ الريح في شعركَ الأسود النّاعمِ، هل**
**سوفَ نجمعُ من عشبها باقةً ثمَّ ننجو**
**بقبلةٍ لغزالٍ، بجلسةٍ تحتَ ازرقاقِ السماءِ على حجر؟**[1]
**– نطلُّ على أوديةٍ مخطَّطةٍ مثل حمارِ الوحشِ من**
**شجرٍ داكنِ الاصفرارِ،**[2]

المشبّه: الأودية، وجه الشّبه: التخطيط، الأداة: مثل، المشبّه به: حمار الوحش.

قدّم الشّاعر وجه الشّبه: "مخطّطة" على أداة التشبيه والمشبّه به، ولعلّ هذا يرجع إلى تمكّن صورة الخطوط في الأودية من مخيلة الشّاعر لحظة الكتابة الشّعريّة فكان الأولى لديه تقديمها. لم تقف الصّورة عند حدّ ذكر عناصر التشبيه، بل استكمل الشّاعر وبيّن مكوّن تلك الخطوط وهو "شجر داكن الاصفرار" فحمار الوحش مخطّط بالأسود عادة، إلّا أنّ الشّجر يصنع خطوطًا داكنة الاصفرار، ومن هنا نلحظ اهتمام الشّاعر بتفاصيل الصّورة وألوانها.

يستكمل الشّاعر الصّورة بمقطع متّصل مليء بالصّور التي تعدّ ألفاظُ الطبيعة عمادهَا الأول: زفيرك، هبّة الرّيح، عشبها، باقة، غزال، ازرقاق السّماء، حجر.

تكرر دالّ "النّمر" كثيرًا في الأعمال الشّعريّة، فجاء على هيئة الجمع والمفرد، وجاء في صور وتشبيهات منوّعة منها:

**وعلى سطح بيتٍ قديمٍ،**
**حيثُ تشتبكُ النّجومُ،**
**أدورُ كالنَّمِرِ المتوحِّشِ جيئةً وذهابًا.**
**وفي طرقِ المدينةِ**
**حيثُ الأضواءُ الصفراءُ المهجورةُ تُصطادُ**
**النمورُ الصغيرةُ،**
**أعوي،**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 73.
2- ما سبق، ص 73.

**وتعوي رغبتي في الانتقامِ**
**أعضُّ السجنَ قفلًا وأسلاكًا وبابًا.**[1]

جاء التشبيه هنا في قوله "أدورُ كالنَّمِرِ المتوحِّشِ جيئةً وذهابًا". تشبيه مرسل واضح بعناصره الأربعة، المشبّه: أنا ضمير المتكلّم المستتر في الفعل أدور، أداة التشبيه الكاف، المشبّه به النّمر المتوحش، ووجه الشّبه الدوران جيئة وذهابًا.

يعمد الكاتب أحيانًا إلى حذف وجه الشّبه، وهو "الوصف الذي يقصد اشتراك الطرفين فيه كالكرم، في نحو: خليل كحاتم"[2]. وحذفه يمنح المتلقي إمكانيّة أكبر للتوسّع والتأويل، وبذلك يضفي على الصّورة تميّزًا وقوّة تعبيريّة.

وهذا النوع من التشبيه حاضر في نصّ حسين الشّعريّ، ومن أمثلة ذلك قوله في قصيدة قصيرة مكتنزة بالتشبيهات المترابطة من بداية القصيدة حتى نهايتها:

**في ليلةٍ في شتاءٍ، كنتِ غافيةً**
**في يديَّ، كأزهارِ جمرٍ، تعزُّ عليَّ،**
**بعثتُ بروحي لجمرِك.**[3]

في المقطع المتقدّم أنثى مخاطَبة تغفو في يدي الشّاعر "كأزهار جمر" ولا يوجد في التشبيه وجه شبه مصرّح به، إلّا أنّ الشّاعر جاء بالمشبّه به بهيئة نكرة مخصّصة بإضافة كلمة جمر، فكثّفت المعنى، إذ جمع الشّاعر من خلاله معانيَ لا تجتمع، فكيف تحتضن في يدك أزهارًا من جمر؟ كما أنّ لفظة جمر، في وجه آخر من وجوه دلالاتها تحمل معنى إيجابيًّا هو شدّة الدفء، كما تحمل معنى سلبيًّا هو الحَرّ والألم، وهذا الأسلوب الذي يجمع بين المتناقضات، يعطي القارئ مساحة للتوسّع في الدلالة. ومع ذلك يظل الشّاعر ممسكًا بخيوط صورته، مفصلًا وشارحًا بقوله: "تعزّ عليّ" جملة فعليّة فعلها مضارع يحمل معنى الاستمراريّة، فالمخاطبة رغم كونها "أزهار جمر"، فهي تعزّ على المتكلم لدرجة أنّه يهديها روحه بقوله: "بعثت بروحي لجمرك".

ويردف الشّاعر قائلا:

**يَدِيَ اليسرى انحَسَرتْ مثل مَوْجةْ،**

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 171.
2-الهاشمي، السّيّد أحمد: جواهر البلاغة، ص 233.
3- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 114.

**رجعت صفراءَ كالليمونِ، واللهِ، أقسمُ يا ليلى بعمرِكْ،**
**رجعت صفراءَ كالليمون، بين أصابِعِها جمرةٌ من حَنينْ**
**لجميع من مرُّوا مرورًا، كالخيولِ، على ثلجِ عمرِكْ.**[1]

في قول الشّاعر: "يدي اليسرى انحسرت مثل موجة"، تشبيه مرسل يجعل فيه اليد عائدة منحسرة كموجة، فيجمع بذلك القوّة المتمثّلة بالموجة مع الضعف المتمثّل في الانحسار، ويعقب هذا التشبيه المرسل تشبيه مرسل آخر يقول فيه: "رجعت صفراء كالليمون" والمشبّه به "التاء في رجعت" تعود على يد الشّاعر وتتكرّر جملة التشبيه "رجعت صفراء كالليمون"، وهنا ملمح أسلوبيّ موجود وبقوّة في شعر حسين، وهو تكرار التشبيه اللفظيّ بأكثر من هيئة، فقد يكرر التشبيه بطريقة رأسية متجاورة، أو يباعد في التشبيه المكرّر، كأن يأتي به في وسط المقطع الشّعريّ أو في آخر القصيدة، كما في قوله "لجميع من مرّوا مرورًا كالخيول على ثلج عمرك".

التشبيه مجمل لا وجه شبه صريحٌ فيه، وللنّاقد نصيب كبير فيه من التساؤل والتأويل، "فهل من مرّوا، مرّوا شامخين أقوياء كالخيول، أم في خفّة ورقص؟ فيأتي حسين ويحدّد مساحة زمانيّة مكانيّة للمرور بقوله: "على ثلج عمرك". يكتنف هذا التشبيه إيحاء بالقسوة وتوقف الحياة، ويزيد من كثافة الصّورة وعمقها تداخل التشبيهات وتنوعها. وتتكرّر كما أشرنا سابقًا ألفاظ وأركان التشبيه كجملة ختاميّة للقصيدة، لكن مع تبادل للأدوار، فالمحبوبة هي من سيمرّ مرّ الخيول على ثلج عمر الشّاعر:

**وفرارُ فَراشاتِ الشكوكِ من الشّرْنقةْ**
**كنتِ تغتربينَ عن قلبي، وتنفصلينَ**
**والدنيا سفرْ..**
**مرِّي مرورًا كالخيول على ثلجِ عمري..**[2]

إذن لا يكتفي حسين بتكثيف الصّور وتجاورها، بل لا يملّ من تكرارها وتوزيعها على ثوب القصيدة ليغدو التشبيه لديه خيطًا واحدًا في نسيج متكامل، ليس بإمكان النّاقد تناوله مقتطعًا منفصلًا.

ومن أمثلة ذلك، تشبيه مجمل آخر، يرى فيه الشّاعر قلبه مثل ضفدعة فيقول:

**ما كنتَ تعرفُ أنَّ المياهْ**
**تكفي لإغلاقِ فمْ!**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 114.
2- ما سبق، ص 115.

**وقلبكَ مثلُ الضِّفْدَعَةْ**

**تحتَ المطرْ**

**ويداكَ أُغنيةُ الشجرْ**

**أرأيتَ نهرًا يسيرُ إلى منبَعِهْ؟**

**غير دَمكَ بعد الموقِعَةْ؟** [1]

يأتي التشبيه في قوله: "وقلبك مثل الضفدعة تحت المطر"، لم يحدد الشّاعر وجه الشّبه لكّنه وضع حدودًا مكانيّة "تحت المطر"، فحدّد المكان وحذف الفعل الذي قد يؤوّل بـ: يخفق، أو يتألم، أو يعاني، أو يتراقص، لكن السّياق سياق ألم وكبت وخوف، ويستدّل على ذلك بوجود قرينة لفظيّة تؤكد هذا المعنى، أشار إليها الشّاعر في بداية المقطع بقوله:

"**ما كنت تعرف أنّ المياه**

**تكفي لإغلاق فم**"

إذن، القضيّة التي يريد الشّاعر، من خلال هذا التشبيه تسليط الضوء عليها، هي قضيّة تكميم الأفواه المرفوض من قبل الشّاعر.

وقد يحذف الشاعر أداة التشبيه فيصبح التشبيه "مؤكدًا"[2]، ما يضفي على ركنيه إيجازًا وتقاربًا، ومثال ذلك:

أنت نجم في رفعة وضياء  تجتليك العيون شرقا وغربا[3]

وهو تشبيه حاضر في أعمال حسين الشّعريّة:

**أرأيتَ نهرًا يسيرُ إلى منبَعِهْ؟**

**غير دَمكَ بعد الموقِعَةْ؟**[4]

يندمج الاستفهام بالصّورة فيزيد من عمق التشبيه الذي يبدأ بالمشبّه به "نهرًا" ويليه وجه الشبه: "يسير إلى منبعه"، وصولًا إلى المشبّه "دمك". إذن، أخّر الشّاعر المشبّه وقدّم المشبّه به وحذف أداة التشبيه، كما كثّف من استخدام ضمائر المخاطب كالتاء في "أرأيت" والكاف في "دمك"، ما جعل المعنى المراد من التشبيه منصهرًا ومجبولًا في حضور المخاطَب الذهنيّ والنفسيّ.

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 146.
2- الجارم، علي: ص 25.
3- الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة، ص 237.
4- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 146.

وفي تشبيه مؤكّد آخر يقول:

**جئتكِ بالفرحِ الشاملِ والحزنِ المطلقْ،**
**فاقبليني كما أنا:**
**قطيع نمورٍ يتضوَّرُ جوعًا ويبحث عنكِ.**[1]

يشبّه الشّاعر نفسه بقطيع نمور، لا بنمر واحد يتضوّر جوعًا ويبحث عن محبوبته. تضفي صيغة الجمع في المشبّه "قطيع نمور" مبالغة في الدلالة، تعكس شدّة شوق الشّاعر إلى هذه المخاطبة. كما أنّ حذف أداة الشبه يعمّق المعنى ولا يصنع فاصلًا بين ركني التشبيه.

تطغى الطّبيعة على صور حسين كغيره من الشّعراء الذين يقيمون "علاقة متبادلة بين أشياء مخلوقة، وغالبًا ما تنتمي إلى عناصر طبيعيّة".[2] ومع ذلك فإنّ حسينًا ينوّع في صوره كأن يجعل نفسه عجوزا متكئًا على عصاه فيقول:

**تقفين على الباب في حلمي، أستدير إلى الداخلِ، نحو**
**مصيرٍ آخر، عجوزًا يتجهُ لغروبِ الأشياء،**
**ألم نفترقْ، بعدُ، المغني وأغنيتهْ؟**
**ألم نفترق، بعد...؟**[3]

ورد التشبيه في قوله "أستدير... عجوزًا يتّجه لغروب الأشياء"، المشبّه الضّمير المستتر أنا، والمشبّه به "عجوزًا"، ووجه الشّبه الاتّجاه نحو غروب الأشياء. حذف أداة التشبيه كان أبلغ في التعبير الذي استكمله حسين بالشّرح كعادته قائلًا: "ملوّحًا بعصاه!"، يرى الشّاعر نفسه في هذه الصّورة بحلمه متّجهًا للغروب، أي النّهاية، فكما وقت الغروب هو وقت انقضاء النّهار، يكون العجز كذلك وقت انتهاء العمر، أو وقت الانتقال إلى عالم أو مصير آخر.

ومن صور التشبيه لدى حسين أن يكون التشبيه بليغًا عبر حذف "الأداة ووجه الشبه"[4]، وهو "أعلى أساليب التشبيه وأبلغها"[5]. ويبقى كلٌّ من المشبّه والمشبّه به ركنين يعبّران عن كيان واحد تصل ملامحه للمتلقّي بصورة أبلغ وأقوى. شكّل التشبيه البليغ مساحة ليست بالقليلة في خطاب حسين الشّعريّ، وقد تميّز هذا التشبيه لديه بمجموعة من السّمات أبرزها:

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 30.
2- فضل، صلاح: نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، ص 287.
3- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 214.
4- الجارم علي، مصطفى أمين: "البلاغة الواضحة"، لندن، دار المعارف، د ط ، ص25.
5- الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة، ص 237.

**أ- سيطرة الضّمير على صيغة المشبّه:**

غالبًا ما يأتي المشبّه في صيغة ضمير يعود على الشّاعر، أو على مقصود آخر يعبّر عنه الشّاعر باستخدام ضمير المتكلّم المنفصل أنا أو نحن أو الضّمير المتّصل، ومن أمثلة ذلك قول الشّاعر:

**أنا المتفرِّدُ بالوحشِ والوحشُ،**
**ألمس فيكَ مدارًا من مدارات النّساءِ،**
**فأيّة حواءَ ألمسها لمستين ولا تشتهي لمسةً أخرى؟**[1]

يأتي التشبيه البليغ في قوله "أنا المتفرِّدُ بالوحشِ والوحشُ،"، إذ يكرّر التشبيه بطريقة معكوسة، يغدو فيها المشبّه به "الوحش" مشبّهًا، والمشبّه "أنا" مشبّهًا به، فيكون ذلك كالوقوف أمام المرآة. وفي تشبيه آخر يرى الشّاعر نفسه نسرًا:

**"أنا النّسر فوق القناطر"**[2]

غالبًا ما يأتي الشّاعر بالتشبيه البليغ على هيئته الأصليّة: مشبّه فمشبّه به. كما تغلب دوالّ الوحش والحيوان على أركان التشبيه، إلّا أنّ الشّاعر يأتي بدوالّ غير دوالّ الحيوان والوحش من أمثلتها:

**" وأنا اتّساع الاحتلال"**[3]
**"أنا متحف من مات وما مات وما سيموت"**[4]
**"فوقي البحر، أنا القعر، وفوقي الله، أنا العبد"**[5]

ويظلّ ضمير الأنا مسيطرًا على هذا الشّكل من التشبيه وإنْ بصيغ أخرى، كإضافة ياء المتكلّم إلى المشبّه:

**ـ "وأسير في الاشولك كالأعمى وحزني عصاي"**[6]
**ـ "ومشاعري شمس على الغابات، تجمعها الصبايا"**[7]
**ـ "وقلبي سجنٌ داخلَ سجنٍ داخلَ سجنٍ داخلَ سجنٍ،**
**سربُ سجونٍ مغلقةٍ بالشفتينِ"**[8]

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 40.
2- ما سبق، ص 22.
3- ما سبق، ص 45.
4- ما سبق، ص 51.
5- ما سبق، ص 76.
6- ما سبق، ص 172.
7- ما سبق، ص 173.
8- ما سبق، ص 60.

يأتي المشبّه في المثال الأخير "قلبي" والمشبّه به "السّجن"، لكنّ التشبيه لا يقف عند هذا الحدّ، بل يوسّع ليصبح صورة ممتدة عبر تكرار تركيب "داخل سجن" ثلاث مرات، وهذا يقودنا إلى سمة أخرى من سمات التشبيه البليغ.

**ب- تعدد المشبّه به لمشبه واحد:**

وقد أطلق عليه البلاغيون تشبيه الجمع وهو أن "يتعدّد المشبّه به دون المشبّه".[1]

**كلماتِيَ ظلُّ مسافرٍ في صحراءْ**
**شبحٌ يلحقُ مجنونًا يخشى شَبَحهْ،**
**جدولٌ لا ينبعُ من وطنٍ أمْ**
**وطنٌ لمنْ لا وطنَ له،**
**حوريةٌ لمن لم يجدْ أُمًّا واقعيةْ**
**واقعٌ لمن فَقَدَ واقعهْ،**
**عدوَّة من لا أعداء لهْ،**
**خيانةٌ للمتوقعْ،[2]**

ما سبق من شعر مقتطع من مقطع شعريّ طويل يشكّل نصف القصيدة، يمتدّ فيه التشبيه مساحة طويلة عبر آليّة تعداد المشبّه به فالمشبّه "كلماتي" والمشبّه به "ظل مسافر"، "شبح"، "جدول"، "وطن"، "حوريّة"، "واقع"، "عدوة"، "خيانة"... مشبّه به متعدّد للمشبّه ذاته "كلماتي". إذا كان المقصود بـ"كلماتي" الشّعر، فحسين يولي شعره اهتمامًا كبيرًا جاعلًا منه بؤرة محوريّة تدور حولها كلّ تلك الصّفات، فيغدو هذا الشّعر أهمّ ما يملك.

وفي مثال آخر يستخدم الشّاعر الآليّة ذاتها فيأتي بمشبّه في صيغة تاء المتكلّم متّصلة بالفعل كان ليكون المشبّه به خبرًا لكان مكرّرًا كالتالي:

**كنتُ الأميرَ الذي غادر الاحتفالَ بيومِ النّصرِ بين خيامٍ**
**العساكرِ ليلًا، وخلّى النّارَ والخمرةَ والجنْدَ، وقالَ: "نحوَ**
**جهاتِ البراري أَروحُ"، ويتركُ ضمَّةً من شعرهِ لأبيهِ**
**العجوزِ، ليبحثَ عن إمارةٍ مندرسةْ.**
**فرعونَ الذي يرمي عروسَ النّيل للنيلِ عند الغروبِ،**

1- الهاشمي،السّيّد أحمد: جواهر البلاغة، ص 226.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعرية، ص 135.

**وكنتُ العبيدَ بروما**
**عندما قُذفوا للأسودِ المفترسةْ.**
**كنتُ اتهامَ الدماءِ لسهمٍ زجاجيٍّ يختفي داخلَ قلبِ الغزالِ**
**الأخيرْ.**
**كنتُ المسافةَ بين خُطى دودةِ القزِّ تحتَ شعاعٍ من قمرِ**
**التوتِ، وبينَ اكتمالِ الحريرْ.**
**كنت السجونَ التي انفتحت، كلّ سجينٍ يتمتمُ شيئًا تحتَ**
**ضياءِ القمرْ.[1]**

مشبّه به متعدّد يطوي تحت جناحه صورًا شتى، تتجول تارة في حكايا التاريخ، فيكون المتكلم أميرًا يبحث عن إمارة مندرسة، ويتقمّص شخصيّة جمعيّة تحكي حكاية عبيد روما، وينتقل فجأة إلى عالم الطبيعة، فيكون المسافة بين بداية الحلم واكتماله، ويعرج على المآسي الإنسانيّة، فيكون السجون التي تضمّ في جنباتها الأمل الحاضر تحت ضياء القمر.

ويستكمل في الآليّة نفسها، فيجعل الصّورة الجزئيّة تمتدّ امتدادًا ينسجم مع امتداد الدفقة الشّعوريّة لديه. وفي هذا الإطار يقول أيضًا:

**فاستمعْ لي الآن:**
**كنْ شلالاً، وكنْ سمكةْ**
**فالتجربةْ**
**هي الطريقُ الوحيدةُ للمعرفةْ.[2]**

ويقول أيضًا:

**وأتى عليَّ الانمساخُ أتى عليّ،**
**صرتُ وحلًا في الحقولِ وصرتُ ماءْ.[3]**

في الأمثلة المتقدّمة تظهر مرة أخرى هيمنة تكرار المشبّه به في أكثر من هيئة: صرت وحلًا، صرت ماء، كن شلالًا وكن سمكة. معظم الهيئات المتكرّرة تعود أيضًا على عناصر الطّبيعة. ومن الضّمائر الأخرى المسيطرة على هيئة المشبّه الضّمير نحن:

**– فنحنُ الشفاهُ، ونحوُ الوعودُ، ونحنُ الوفاءُ.**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 33-43.
2- ما سبق، ص 249.
3- ما سبق، ص 101.

**ونحنُ الشبابيكُ للنجمةِ المقبلة.[1]**

**– نحنُ القرابينُ فوقَ التلال، انتهينا على مذبحِ الغيبِ، في**
**بركتينِ سنسبحُ**
**مثلَ شعاعِ النجومِ، هنا، وحورية الماء..."[2]**

**– نحن فراشتانِ على سراجٍ تحتَ ليلٍ في العراءِ،**
**لعلَّنا أسرى لديه،**
**لعلَّنا أسرى.[3]**

**– نحنُ أفاعٍ**
**تعيشُ على الأتربةْ[4]**

في الأمثلة المتقدّمة يأتي المشبّه في صيغة ضمير الجمع نحن، أمّا المشبّه به فيأتي منوّعًا، ينتقى تارة من حقل الطبيعة "أفاع، فراشتان"، ويستقى من حقول أخرى ذات دلالات متنوّعة "قرابين، الشفاه". وكلّ دالّ من هذه الدوالّ يتم اختياره حسب السّياق الذي ورد فيه.

**ج– مزج المتناقضات في كيان واحد**

من الملامح المعنويّة عند حسين البرغوثي في كلّ أنواع التشبيه والتشبيه البليغ تحديدًا "مزج المتناقضات في كيان واحد، يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمتزج به مستمدًّا منه بعض خصائصه، ومضيفًا إليه بعض سماته تعبيرًا عن الحالات النّفسيّة والأحاسيس الغامضة المبهمة، التي تتعانق فيها المشاعر المتضادّة وتتفاعل".[5]

وللوقوف على قضيّة مزج المتناقضات في شعر حسين، لا بدّ من الإتيان بأمثلة من التشبيه تحمل شيئًا من المنطقيّة، وأخرى تحمل معنى التناقض. من أمثلة النّوع الأوّل:

**وعتمُ الكونِ بحرٌ بلا ساحلٍ،[6]**

المشبّه عتم الكون، والمشبّه به بحر بلا ساحل، يجمع بين عنصري التشبيه دالّ الاتّساع والغموض، وفي هذا شيء من المنطقيّة. وكذلك في قوله:

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 70.
2- ما سبق، ص 71.
3- ما سبق، ص 39.
4- ما سبق، ص 53.
5 - عشري، زايد علي: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط 1، القاهرة، دار ضحى، 1977. ص 84.
6- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 132

**والشّعر حربكَ ضد مألوفِ قومكَ،[1]**

في التشبيه منطقيّة ووضوح في علاقة المشبّه والمشبّه به، فالشّعر ديوان العرب، وفي وجهٍ من وجوهه سلاحٌ يحارب عبر الكلمة.

هذه التشبيهات القريبة من الواقع تعيد المتلقّي إلى عالم الحقيقة الذي لا بدّ أن يكون حاضرًا في الشّعر.

وفي الجانب الآخر هناك تشبيهات أكثر انسجامًا مع رغبة الشّاعر المحدّث في الخروج عن المنطقيّة لدرجة التضادّ في الصّورة، كالإتيان بالشّيء وعكسه تمامًا، ما يجعل الصّورة الحديثة تقلب كل موازين الصّورة في الأدب القديم التي ارتكزت في البحث عن أوجه الشّبه.

ومن هذه التشبيهات التي تلفت نظر القارئ وبشدّة:

**ويدي**
**سماءٌ حافيةْ**
**ما رأيكَ في القافيةْ؟[2]**

أو في قوله:

**أتبعُ رقصاً وإيقاعَ دفّ**
**في مدخلِ أوديةٍ مقمرةٍ. عرسٌ للجنِّ الزيتونُ مشاعٌ،**
**والخطوةُ وقْفْ[3]**

يأتي التشبيه البليغ في قوله "الخطوة وقْف"، فالمشبّه الخطوة والمشبّه به الوقْف، معنيان متضادّان تمامًا، إلا أنّ في التشبيه إيحاءات دلالات غنيّة تعوّض عن إيحاءات الصّورة القديمة، وتثير في نفس المتلقّي تساؤلات ومعاني لا تُثار في الصّورة المنطقيّة العاديّة.

وإذا نظرنا في المقطع برمته، نجده أقرب إلى المشهد الحلميّ الذي لا يعبّر أصلًا عن واقع، فالصّورة الشّعريّة "باعتمادها على العلاقات الداخليّة التي تثير في الشّاعر استجابة لمقتضيات التجربة، إنما تنقلت من حالات الحضور إلى حالات الغياب، ومن هنا يقترب مدلول الصّورة الشّعريّة في القصيدة المعاصرة من مدلول الحلم".[4]

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 337.
2- ما سبق، ص 345.
3- ما سبق، ص 325
4- فيدوح، عبد القادر: الاتجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، ص 388.

الأمثلة المتقدّمة في التشبيه البليغ تبرز جملة من الملامح الأسلوبيّة أهمها:

- كثافة حضور الضّمائر العائد على أنا الشّاعر.
- التكرار وبصور وهيئات متعدّدة.
- الخروج من بوتقة التشبيهات المنطقيّة إلى اللّامألوف.
- حضور دوالّ الطّبيعة حضورًا مكثّفًا.

**ثانيًا: تشبيه التمثيل**

وهو "ما كان وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدّد:

وما المرؤ إلّا كالشهاب وضوئه  يوافي تمام الشهر ثم يغيب."[1]

تنهض الكثير من تشبيهات البرغوثي على تشبيه التمثيل ومن ذلك قوله:

**صاحبُ البيت الذي**
**يأتي بفاتورةِ مبلولةِ بالمطرْ**
**ثمَّ يهتزُّ كالقطِّ المبلَّلِ في البابِ، يطلُب أُجرةَ شهرين أو**
**سوف يدعو لنا البوليسَ حتى يحوِّلنا عبرةً عبرَ البلادِ التي**
**لا تستفيدُ من العبرْ.**[2]

يشبّه الشّاعر صاحب الشقّة المستأجرة لحظة طلب إيجار البيت بالقطّ المبلّل، وقد جاءت عناصر التشبيه مرتّبة كالتالي: المشبّه: صاحب البيت، وجه الشّبه: الاهتزاز، أداة التشبيه: الكاف، المشبّه به: القطّ. يظهر من المثال أنّ الشّاعر آثر أن يكون وجه الشّبه سابقًا لأداة التشبيه والمشبّه به وهو الاهتزاز، عن طريق توظيف الفعل "يهتزّ" بصيغته المضارعة، ما يثير لدى القارئ إيحاء بالحركة، فيضفي حيوية على الصّورة.

ومن الأمثلة التي استخدم الشّاعر فيها أداة التشبيه "الكاف" مثال مستوحى من البيئة العربيّة:

**طوبى لمن يرِث الكشفَ وتوبة طوبى لمن قَبَلهْ**
**طوبى لمن علَّم القلبَ احتمالَ السكاكينِ، ومن**
**طحنتهُ التجربةْ**
**كالقمحِ حتى صار خبزًا، وطوبى لمن**

1- الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة، ص 234.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشعرية، ص 165.

**كادَ يكتشفُ الوردَ في المزبلةْ.**[1]

يقدّم الشّاعر وجه الشّبه: الطّحن عبر الفعل الماضي "طحنته"، على المشبّه به وأداة التشبيه "كالقمح"، وذلك لأهميّة وجه الشبه، فالفكرة الرئيسة في التشبيه تتناول وجهًا من وجوه المعاناة، والقدرة على الاحتمال، فنرى المقصود بالتشبيه "المشبّه" تطحنه التّجربة كما يُطحن القمح، لكنّ التشبيه لا يتوقف عند حدّ الطّحن، بل يستكمل الشّاعر ويقول: "حتى صار خبزًا" وفي ذكر دالّ الخبز دلالة إيجابيّة فالخبز مصدر من مصادر الحياة، وبذلك يكون الشّاعر قد استنبت من الألم أملا، ولم يترك التشبيه جامدًا فارغًا من مضمونه.

## ثانيا: الاستعارة

تأتي الاستعارة في إطار خروج الشّاعر عن المألوف العاديّ. و"الاستعارة منهج شعريّ في التعبير، قوامه استبدال هويّة المستعار منه بهويّة المستعار له قصد التعبير عن دلالة يعجز التعبير العاديّ عن أدائها، فهي تقوم بكسر حاجز اللّغة وتقول ما لا يقال".[2] فالاستعارة لغة: "رفع الشيء وتحويله من مكان إلى آخر، يقال استعار فلان سهمًا من كنانته: رفعه وحوّله منها إلى يده".[3]

أمّا اصطلاحا فمن تعريفاتها "استعمال العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة" ومثّل لها بقول الحجاج: "إني أرى رؤوسًا قد أينعت وحان قطافها"،[4] ويقول الجرجانيّ: "أمّا "الاستعارة"، فهي ضرب من التشبيه، ونمط من التمثيل، والتشبيه قياس، والقياس يجري بما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتُستَفتى فيه الأفهام والأذهان، لا الأسماع والآذان".[5]

ويقول أيضًا: "اعلم أنّ الاستعارة في الجملة أن يكون للّفظ أصلٌ في الوضع اللغويّ معروفٌ تدلّ الشواهد على أنّه اخْتُصّ به حين وُضع، ثم يستعمله الشّاعر أو غير الشّاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلًا غيرَ لازمٍ، فيكون هناك كالعارية".[6]

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 167.
2- مكي، زكريا: الرؤيا وبناء القصيدة الجنوبية في شعر محمد علي شمس الدين، الشعراء، ع 25، صيف 2004. ص 608.
3- عتيق، عبد العزيز: علم البيان، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنّشر، 1985. ص 167.
4- ما سبق، ص173.
5- الجرجاني، عبد القاهر (471 هـ): أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، جدّة، دار المدني، 1991. ص 20.
6- ما سبق، ص 30.

وحسب ما يرى عبد القادر فيدوح، فإنّ النّقد الأدبيّ الحديث يعتبر الاستعارة مصدر المجاز الشّعريّ من حيث كونها تشكّل الوجود تشكيلًا جديدًا وتدخل في قاع الشّعور.[1]

**1- الاستعارة التصريحية**

والاستعارة أنواع، منها التصريحيّة وهي: "ما صرّح فيها بلفظ المشبّه به، أو ما استعير فيها لفظ المشبّه به للمشبّه".[2]

إنّ من أكثر هيئات الاستعارة التصريحيّة بروزًا في شعر حسين، الإتيان بدالّ الورد في هيئة استعارة تجسيديّة يستعير فيها لفظ الورد لدلالات إيجابيّة كدالّ الثّورة والاعتقال، ومن أمثلة ذلك قوله:

**وإنَّ سجونَ الوطنِ المحتلِّ لجيلٍ من الوردِ تتَّسعُ الآنَ،**
**لجيلينِ من الوردِ[3]**

المشبه في الاستعارة: الشّبان المعتقلين، والمشبّه به: الورد، فالشّاعر يستعير الوردة للمعتقلين، أمّا علاقة المشابهة فهي الجمال والنّضوج، والقرينة التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقيّ هي: السّجون، وهي قرينة لفظيّة، واللافت التركيب الإضافيّ الذي استعمله حسين "سجون الوطن" فلم يقل سجون العدوّ أو المحتل على اعتبار الاحتلال هو الفاعل الوحيد في هذا الجرم، وكأنّي به يلقي اللوم في قضية الاعتقال على المحتلّ وأصحاب هذا الوطن السّاكتين على ظلم الاعتقال.

ويقول في موضع آخر:

**والريحُ لو لم تهزِّ الوردَ ثائرةً**
**ما كان يغمرُ أرجاءَ الربى عَبَقُ[4]**

يستعير الورد للثّوار والرّيح للثّورة والعبق للحريّة، ويعمد الشّاعر إلى تكثيف المعنى بتكثيف حضور الاستعارات، وكأنّه يرسم لوحة تحكي حكاية الثّورة ويستعير ألوانها من ألوان الطّبيعة النّقيّة التي تعكس نقاء الثّورة، كما تعكس حقّ الإنسان الحرّ في عيشها، والثّورة هي القرينة اللفظية الوحيدة التي

1- أنظر، فيدوح، عبد القادر: الاتجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، ص 379.
2- عتيق، عبد العزيز: علم البيان، ص176.
3- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 57.
4- ما سبق، ص 125.

تبرز الاستعارة وتتكفّل بإبعاد المعنى الحقيقيّ، وهي العنوان الأول الذي يريد حسين بكلّ هذه الاستعارات أن يُحيل المتلقي إليه.

ومن استعاراته للورد قوله:

**وطوبى لمن**
**كادَ يكتشفُ الوردَ في المزبلةْ**[1]

يستعير الورد للجيل الثّائر المقاوم المضحّي الذي لا يرضى الذلّ، وفي الجملة استعارة أخرى "المزبلة" للإشارة إلى بيئة الخيانة والتنازل. فقد أتى باستعارتين تشرح كلّ واحدة منهما الأخرى من خلال التناقض بينهما، واللافت أن لا قرينة لفظية في النّصّ، فالقرينة حاليّة تفهم من السّياق الذي يحكي حكاية الثّورة ويرفض الذّل والتنازل.

ويقول في سياق آخر يستعير فيه الورد للجيل قائلًا:

**أحيا ولا أحنو على أحدٍ، ولا أحزنْ**
**ولا أجني على وردٍ،**[2]

تأتي استعارة الورد في سياق تحسّر يعترف فيه حسين بكونه يحيا وحيدًا لا يبادل مشاعر حنوّه وحزنه مع أحد، فهو يستعير الورد للولد الذي يعني الامتداد والبقاء، والقرينة اللفظيّة التي تمنع إرادة المعنى الحقيقيّ هي الفعل "أجني" إذ يعتبر الوحدة أمرًا إيجابيًّا يعفيه من أن يظلم أو يجني على أحد، وفي هذا إشارة إلى عظم مسؤوليّة أن يكون لك ابن أو جيل أو امتداد تتحمل مسؤوليّة تنشئته وإسعاده.

وقد تأتي الاستعارة التصريحيّة بسيطة واضحة لا تعقيد فيها كقوله:

**يا صاحِ بالسجنِ، إنَّ النورَ غايتُنا،**
**فكيف تجزعُ إنْ ما خيَّمَ الغَسَقُ؟**[3]

استعارة النّور للحريّة والانعتاق من السّجن واستعارة الغسق للقيد والظّلم والأسر، هي استعارات مكرّرة في الشّعر العربيّ قديمه وحديثه، إلّا أنّ تكرارها وبساطتها لا تنفي جماليّتها وقوّتها، فالشّعر يصبح مستقبحًا إن بحث دائمًا عن التعقيد، وبساطته أحيانًا تردّه إلى الواقع المعيش، ما يجعل له دورًا في

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 167.
2- ما سبق، ص 236.
3- ما سبق، ص 125.

الحياة. وطالما كانت المباشرة في الشّعر الموّجه الملتزم بقضايا الأمّة دعامة ثورة ونضوج خاصّة لجيل الشّباب.

من الاستعارات الأخرى، استعارة الشّاعر "الحمام" في سياق الحديث عن البحث عن السّلام المفقود:

**وفي المدنِ الغربيةِ كنَّا نشتري سِرْبَ الحمامْ**
**لنطلقهُ في الطريقِ الذي سوفَ نسلكهُ،[1]**

سرب الحمام مستعار للسلام، والقرينة بالطّبع حالية لا لفظية، وبفضل ذلك يكون التّعبير اقوى. ومن الملاحظ انّ الشّاعر يحكي بصيغة الجمع: كنّا، نشتري، نطلقه، نسلكه، وفي هذا إشارة إلى أنّ الإنسان الفلسطينيّ يحبّ السّلام، وهو لا يطلق طائرًا واحدًا، بل سربًا من الحمام، والحمام هنا معرفة لا نكرة، دلالة وضوح رؤيا وهدف.

ويستعير مرّة أخرى دالّ "الحمام" في إشارة إلى الانتفاضة الأولى "انتفاضة الحجارة"، في مقطوعة شعريّة تتكون من أربعة أسطر موجزة، في إيجازها غَناء عن كلام كثير.

**قدِمنا لنكسرَ بعضَ الأغاني، كحبَّةِ لوزٍ،**
**ونبحثُ فيها عن حَمامْ**
**وجدنا جنوداً صغاراً من حجرْ**
**يسكنون الكلامْ.[2]**

استعار الحمام للسّلام الذي يحاول البعض أن يزجّ به في الكلام والشعارات والأغاني، إلّا أنّ جنود الحجارة فرضوا واقعًا آخر سكن الكلامَ والخطابَ الفلسطينيّ في تلك الفترة النّضاليّة.

كان حضور واقع الحيوان كثيفًا وقويًّا في الخطاب الشّعريّ بشكل عام وفي الاستعارة التصريحيّة بشكل خاصّ ومن ذلك مجموعة من الأمثلة الممثلة:

**هذا تراثٌ تُخنَّثُ في التجاربُ،**
**والوحيُ ينزل بحثاً عن الأنبياء فيركضُ بينَ الغنمْ**
**يا فحلُ، لا تهمرْ على أنثىً بوادٍ غيرِ ذي زرعٍ، ولا ترعى**
**قطيعَ المواشي التي عميت من هواء القممْ.[3]**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 161.
2- ما سبق، ص 157.
3- ما سبق، ص 88.

المقطع المتقدّم يعجّ بالاستعارات التصريحيّة التي تشكّل في اجتماعها صورة كليّة.

- الغنم وقطيع المواشي: استعارة للرعيّة أو التابعين.
- يا فحل: منادى قد يكون استعارة للإنسان الثّائر.
- هواء القمم: استعارة للحرية المفقودة والانعتاق.

سيل الاستعارات هنا يرمي للحطّ من شأن هذا الإرث من الخنوع والإرادة المكسورة والهزائم التي ألفها الشّعب، كما أنّ في هذا اللمز لهذا الواقع، مقارنة ضمنيّة لما كانت عليه الأمّة من حال عزّ حين كان الوحي حيّا فيها، وبين ما هي عليه اليوم من خنوع وانقياد.

ويستعير الشّاعر لفظ "الكلاب" لجنود الاحتلال الذين يطاردون الثّوار، ولم يكتف بذكر الكلاب تصريحًا، بل أضاف شيئًا من متعلقات المستعار وهو "النّباح"، والقرينة اللفظيّة هي "في حروف القصيدة" والقصد أنّ المحتلّ يطارد القصيدة الحرّة تمامًا كما يطارد السّلاح، أمّا زمان المطاردة فهو اللّيل، فخفافيش الاحتلال أجبن من أن تقدم على المداهمة في وضح النّهار، هكذا كانوا، ولكنّهم اليوم لا يأبهون، فقد صارت مداهمة أصحاب الكلمة الحرّة في جامعاتهم نهارًا جهارًا أمام مرأى العالم...

**عادةً ما تجنُّ وتنبحُ،**
**وتهربُ بين الحدائقِ أو في حروفِ القصيدةْ**
**كلَّما شَمَّتْ سلاحاً في ليالٍ جارحة.**[1]

قد يكون معظم ما طرح من استعارات سابقة واضحًا ومريحًا في نقده، إلّا أنّ حسينًا يخرج أحيانا من عباءة الوضوح إلى استعارات فيها من إمكانيّة التأويل والغموض الشّيء الكثير، يقول في قصيدة "النّيل":

**يوجعُ النيلُ؛ موسى تلفِّعُهُ فرعونةُ مصرَ بزنّارها،**
**يسبحُ الموجُ بهِ، والطميُ، والقمرُ المستديرُ**
**على ضفةٍ من قصبْ**
**يوجع النيلُ؛ لا نحن منهُ، ولا هوَ منا،**
**ونبعُدُ عنه، ويبعُدُ عنا، بماذا نحسُّ إذا ما اقتربْ؟**[2]

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 124.
2- ما سبق، ص 184.

تكمن الاستعارة في الجملة المتكررة "يوجع النّيل"، فحسين يستعير النّيل لمستعار له غير صريح غامض، ومردّ ذاك الغموض إلى الرحابة الدلاليّة التي يضمنها دالّ النّيل، فقد يكون النّيل رمز خصب وعطاء أو اشارة للعمر الفائت أو الآتي أو الشّعور بالأمان... والنّيل هنا مقرون بقرينة لفظية "يوجع" فما هو النّيل؟ وكيف يوجع؟ ومن هنا تختلف وجهة النّقد باختلاف وجهة النّاقد، كما أنّ النّاقد الواحد قد يذهب إلى أكثر من تأويل، يقول رجاء عيد: "فالصّورة قد تكون مغلّفة بضباب هذا الغموض، وقد تكون عند النّظرة الأولى ممزّقة، ويجب أن لا يصدمنا ذلك، فقد يكون الغموض أو ذلك التمزّق ضرورة فنيّة مقصودة، وكلّما تعاطفنا معها سرعان ما تتكشف معالم الصّورة، ويتولّد تضامن بين أجزائها المتنافرة، ويتخلق شيئًا فشيئًا عالمٌ مجسّدٌ أمام صدمة الوجدان، عن طريق تلك الطّاقات المتشيّئة في عصب العلاقات بين الصّورة وضمير الشّاعر وواقعه اللّاشعوريّ".[1]

وفي هذه الصّورة، قد يكون النّيل مستعارًا للثورة وتحدّي ظلم فرعون، أيّا كان هذا الفرعون، ويدعم هذا الطّرح ذكر سيّدنا موسى عليه السّلام، الذي هيّأ الله سبحانه وتعالى له حماية فرعون مصر، وهو في هذه الاستعارة ثائر تدعمه عناصر حياة: الموج، والطمي، والقمر المستدير، إلّا أنّ مكمن الوجع يصدر عن الإنسان البعيد عن دعم هذه الثّورة "لا نحن منه ولا هو منّا" و "نبعد عنه ويبعد عنّا" فيضان لا يدري الشّاعر بماذا سنشعر عند اقترابه...

**2- الاستعارة المكنية**

الاستعارة المكنيّة وهي "ما حُذف فيها المشبّه به ورمز له بشيء من لوازمه"[2]، وتعدّ "من أجمل الصّور البيانيّة لما فيها من التّشخيص والتّجسيد وبثّ الحياة والحركة في الجمادات وتصوير المعنويّات في صورة محسّة حية"[3] حاضرة في خطاب حسين الشّعريّ. فهي تسيطر على اختيارات الشّاعر في الاستعارة المكنيّة ألفاظٌ مستقاةٌ من عالم الحيوان، أو النبات أو الجماد، ويأتي معظمها في الصّيغة الفعليّة، كالفعل: "تعوي" الذي كان الأكثر تردّدا في هذا النوع من الاستعارات، إذ يستخدم الشّاعر شيئًا من متعلقات المستعار ويسنده إلى مظهر آخر من مظاهر الطّبيعة، ومن ذلك قوله:

1- عيد، رجاء: لغة الشّعر، ص 106.
2- الجارم، علي، ص 77.
3- عتيق، عبد العزيز: علم البيان، ص172.

**وتعوي الرياحُ، الصنوبرُ يعوي معي**[1]

لم يصرّح الشّاعر بذكر ذئب أو كلب يسند إليه صوت العواء، بل صرّح بأحد متعلقاته، وهو صوته، وأسنده إلى الرّياح، فالرّياح تعوي وكذلك الصّنوبر، وكلّ منهما يشترك في العواء مع المتكلّم: "معي" وياء المتكلّم هنا تعود على الشّاعر الذي يدمج نفسه مع هذه المظاهر الطّبيعيّة ويتوحّد معها في هيئة لا يذكرها صراحة.

وتتكرّر الاستعارة المكنيّة بإضافة لفظ "الرّيح" إلى العواء في أكثر من موقع كقوله:

**وتعوي عليَّ الريحُ، والآفاق تعوي عليَّ فأطفحُ كالنهرِ**
**بالطينِ**
**والرغواتِ،**
**توحَّشتِ الروحُ...**[2]

يتكرّر الفعل "تعوي" مسندًا إلى الرّيح، ويعطف عليه استعارة مكنيّة أخرى: "والآفاق تعوي" ويردف قائلًا: "توحّشت الرّوح". الفعل توحّش متعلّق من متعلّقات الوحش، يضاف إلى الرّوح، فالشّاعر لا يرى التوحّش فقط في مظاهر الطّبيعة، بل في نفسه أيضًا، فيقول في معرِض آخر:

**وفي طرقِ المدينةِ**
**حيثُ الأضواءُ الصفراءُ المهجورةُ تُصطادُ**
**النمورُ الصغيرةُ،**
**أعوي،**
**وتعوي رغبتي في الانتقامِ**
**أعضُّ السجنَ قفلاً وأسلاكاً وباباً.**[3]

يتضمّن المقطع أكثر من استعارة مكنيّة، الأولى عواء الشاعر، والثانية عواء رغبته في الانتقام، والثالثة أعضّ السجن، تتكرّر الاستعارة في أكثر من هيئة عبر حضور متعلّق من متعلّقات الحيوان بشكل عامّ. ينتسب الإنسان العاديّ إلى عالم الحيوان عندما يعيش تجربة تسلب فيها كرامته، وكأنّ الاعتقال يُخرج الإنسان من إنسانيّته ويدخله في عالم التّوحّش مطالبًا بأبسط حقوقه الإنسانيّة...

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 15.
2- ما سبق، ص 24.
3- ما سبق، ص 171.

فالاستعارة مجاز لغويّ "يتضمّن تشبيهًا حُذف منه لفظ المشبه واستعير بدله لفظ المشبه به ليقوم مقامه بادّعاء أنّ المشبه به هو عين المشبه مبالغة".[1]

الشّاعر ينوّع فيستعير أفعالًا تعود إلى الإنسان كمتعلّق من متعلّقاته وكناية عنه. وينسبها إلى النّبات مثلًا، ومن ذلك:

**هذا هو الزمنُ الذي فيه الندى**
**خان النباتْ**
**وبقيتَ وحدك شاهقاً؛ بين التقوقع والمدى**
**وتقيمُ صرحكَ في التوازنِ بين من سقطوا ومن وصلوا**
**نهاياتِ الشتاتْ.[2]**

ترد الاستعارة المكنيّة في قوله "النّدى خان النّبات"، الفعل "خان" متعلّق من متعلّقات الإنسان، فهو عادة من يخون، وقد أسندت الخيانة هنا إلى النّدى فأصبح هو الخائن والنّبات هو المخون، الفرع خان الأصل فعلامَ سيركن النّدى إن خان النّبان؟! ومن الاستعارات التي تعجّ بالحركة عبر فعل المشي، يقول حسين:

**تمشي إليكِ السُّنْبُلَةْ**
**قولي: "النجومُ البعيدةُ توبةُ هذي النجومْ**
**ليلى وتوبةْ!..."[3]**

أسند المشي للسنبلة، وفي هذا دلالات إيجابيّة، فقد تمّ اختيار السنبلة من قاموس تراثنا الإسلاميّ، وأورد بعدها "ينخر الدّود العصا"، في تناصّ مع قصّة سيدنا سليمان الذي مات متكئًا على عصاه، ولم تعرف الجنّ ذلك إلّا بعد أن نخرت الأرضة تلك العصا، "فَلَمَّا قَضَيْنَا عَلَيْهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلاَّ دَابَّةُ الأَرْضِ تَأْكُلُ مِنسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبَيَّنَتِ الْجِنُّ أَن لَّوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ الْغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِي الْعَذَابِ الْمُهِينِ".(سبأ: 14)

1- عتيق، عبد العزيز: علم البيان، ص177.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 340.
3- ما سبق، ص 168.

ومن الاستعارات ما يسند فيها صفة الإنسان لجماد أو لمعان على سبيل ما سمّاه البلاغيّون "التّشخيص، حيث تمثّل فيه المعاني والجمادات إلى اشخاص تكتسب كلّ صفات الكائنات الحيّة ايًّا كانت وتصدر عنها أفعالها".[1]

**قردٌ أصفرُ ينشدُ فوق تلالِ المستقبلِ: لا ترحلي!**
**يغتالك الترحالُ من غيرِ اتجاهْ!**[2]

يغتالك الترحال: الاغتيال متعلّق من متعلّقات الإنسان، لكّن حسين يسنده إلى الترحال ليغدو الأخير فاعلًا والإنسان مفعولًا به، بصيغته المضارعة ليحمل معنى الاستمراريّة. ومن ذلك قوله أيضًا:

**فقالت قامةُ الغيبِ: طُفْ حيث شئتَ، فأنت بينَ**
**الحدسِ النهريِّ ترى**
**جنَّتينِ وناراً، ومصبَّ الأنهارِ. فطُفْ تَرَ**
**ما تريد العصافيرُ التي تستحمُّ..**
**بفيء الترابِ، وخيلٌ تستجمُّ..**[3]

الاستعارة في "فقالت قامة الغيب" مركّبة من شقّين: قالت وقامة، جاءت لفظة قامة مستندة إلى فعل القول ومضافة إلى الغيب، فأصبح بذلك الغيب يقول، ويملك قامة. وهذا أبلغ وأعمق في الدّلالة.

وكثيرًا ما يأتي الشّاعر باستعارتين متجاورتين بغية تكثيف المعنى وإبرازه بالإشارة إلى ضدّه أو ما يخالفه، كقوله:

**ألا يوجد الآن بئرٌ ندلّي فيه أقدامنا؟**
**هذا زمانٌ تُجفَّفُ فيه القلوبُ وتشعرُ بالحبِّ فيه القدمْ.**[4]

تجّفّف فيه القلوب وكأنّها آبار نضب ماؤها وتحلّ القدم مكانها! الشّاعر أراد بهذه الاستعارة المكنيّة أن يتهكّم ناقمًا على هذا الزّمان.

لقد استطاع الشّاعر من خلال الأمثلة المتقدّمة "تغيير العلاقة بين الدالّ والمدلول، وذلك بتوسيعه الدّوائر الاستبداليّة التي تتخطّى المعجم المألوف إلى معجم جديد يسعى إلى العبث بعلاقة التناسب القائمة بين طرفي الاستعارة...".[5]

---

1- عتيق، عبد العزيز: علم البيان، ص171.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 210.
3- ما سبق، ص 199.
4- ما سبق، ص 88.
5- أنظر: ربايعة، موسى: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية، ص 21.

**3- الاستعارة التمثيليّة**

الاستعارة التمثيليّة "تركيب استعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابه مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الاصلي".[1]

كثيرًا ما تأتي الاستعارة التمثيليّة في شعر حسين على هيئة مَثَل أو قول مستوحى من الذّاكرة الجمعيّة الشّعبيّة، في استعارة واضحة يسيرة، ومعناها قريب إلى ذهن المتلقّي، ومن ذلك تصوير الإنسان المعتقل الذي يبحث عن الحريّة بصورة الفراش الباحث عن النّور:

**يا صاحِ بالسجنِ، إنَّ النورَ غايتُنا،**
**فكيف تجزعُ إنْ ما خيَّمَ الغَسَقُ؟**
**"إنَّ الفَراشَ يرى**
**في النورِ مصرَعَهُ**
**فيلثُمُ النارَ شوقاً**
**وهو يحترقُ" ... (شاعرٌ مجهولْ)[2]**

فالتّركيب الأصليّ يتناول حال احتراق الفراش عند اقترابه من النّور وقد استعير هذا التركيب للدلالة على حال الثائر الذي يعتلّ أو يموت في طريق بحثه عن الحريّة. وتتكرّر الفكرة في موضع آخر بألفاظ مغايرة:

**واحتراقُ الفراشةِ في النارِ وجهٌ تحرَّر للقيدِ في الشرنقةْ[3]**

المستعار له القيد، والمستعار الفراشة، وتجمعهما حالة الاحتراق في سبيل التحرّر وفكّ القيد.

ومن المقاطع التي كثّف الشاعر فيها استعاراته التّمثيلية:

**فاتبعوني نحو هذا الكهفِ، لا تأكلو خبزاً من الطين،**
**تخبزه نارٌ مطفأةٌ،**
**مهما اتسعَ البرُّ، اذا اتسعتْ خطوتنا، لا تضيقُ بنا الأرض**
**إنَّ الطريقَ إلى داخل الكهفِ واسعةٌ،[4]**

الاستعارة الأولى في قوله "لا تأكلوا خبزًا من الطين، تخبزه نارٌ مطفأةٌ"، في إجراء هذه الاستعارة نقول إنّ حال من يتّجه إلى طريق تفضي به إلى سراب من النتائج تشبّه بحال من يأكل خبزًا من الطّين،

1- عتيق، عبد العزيز: علم البيان، ص192.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 125.
3- ما سبق، ص 342.
4- ما سبق، ص 69.

والاستعارة الثّانية في قوله "إذا اتّسعتْ خطوتنا..." شبّه الشاعر من يجعل هدفه كبيرًا بحال من تتّسع خطوته. ويقول محاورًا محبوبة له:

**لا تسأليني:**
**"لماذا تحبُّ السفرْ**
**في موجِ عينيَّ؟"**
**من عادةِ الأسماكِ تسبحُ للأعماقِ،**
**حين تحسُّ بقرب الزلزلةْ**
**وبخَلْخلةْ الأشياءِ،**
**حبّيَ للخلخلة**
**بحثيَ عن روحِيَ مهما يكونُ النِتاجْ؛**
**قبلةً أم مقصلةْ.** [1]

المعنى الحقيقي لتركيب "من عادة الاسماك تسبح للأعماق" واضح، لكنّ المعنى المراد الذي استعيرت العبارة له هو ميل الشاعر للمغامرة والبحث في العمق بغضّ النّظر عن النّتاج قبلة أم مقصلة.

**ثالثًا: الكناية**

الكناية لغة "مصدر كنيت بكذا عن كذا إذا تركت التصريح به، والكناية في اصطلاح أهل البلاغة: لفظ أطلق وأريد به لازم معناه، مع جواز إرادة ذلك المعنى".[2]

وتأتي الكناية على ثلاثة أوجه، فهي: إمّا للتعمية أو التغطية، وإمّا للرغبة عن اللفظ الخسيس المفحش إلى ما يدلّ على معناه من غيره، وإمّا للتفخيم والتّعظيم... [3]

"ونسبة الكناية إلى الاستعارة نسبة خاصّ إلى عامّ، فيقال كلّ كناية استعارة، وليس كلّ استعارة كناية".[4]

ويقسّم البلاغيّون الكناية "باعتبار المكنّى عنه ثلاثة أقسام تتمثّل في أنّ المكنّى عندهم: قد يكون صفة، وقد يكون موصوفًا وقد يكون نسبة".[5]

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 104.
2- عتيق، عبد العزيز: علم البيان، ص203.
3- أنظر: ما سبق، ص 205.
4- ما سبق، ص221.
5- ما سبق، ص 212.

اكتنف خطاب حسين الشّعريّ كنايات جاءت في سياقات متعدّدة الاتّجاه، فمنها ما جاء في سياق الرغبة عن اللفظ الخسيس ـ على حدّ التّعبير القديم ـ أو ما نراه اجتماعيًا مرغوبًا عن ذكره صراحة، كالحديث مباشرة عن الموت أو المرض ومن ذلك قوله:

**إنَّما، والذي يولجُ خيطَ النورِ في إبرةِ العتمةِ،**
**يا ملهمتي،**
**سوفَ يصغونَ إليّ.**
**ويهيلونَ الزهورَ على تربةِ قبري والترابَ عليّ**
**ثمَّ يصغونَ إليّ.** [1]

"ويهيلون الزهور على تربة قبري" كناية عن تقدير الميّت والإصغاء إليه لكنّ بعد فوات الأوان، فنحن عادة ما ننتبه لأهميّة الإنسان ساعة موته، ومن السّياقات التي تتناول الموت أيضًا قوله:

**يا ليلى قفي...**
**واروِي كلَّ التفاصيلِ، ولمَّا**
**ينخرُ الدودُ العصا**
**تمشي إليكِ السُّنْبُلَةْ**[2]

يستقي حسين إطار صورته من القرآن الكريم متيمنًا بالإشارة إلى قصة سيّدنا أيوب، عليه السلام، "ينخر الدّود العصا" كناية عن الموت أو نهاية الطريق أو تأزّم الأحداث ووصولها إلى ذروتها، لكنّ الشاعر يستدرك متفائلًا بالفرج عبر قوله: "تمشي إليك السنبلة"، فالسنبلة رمز عطاء، أي مصدر خصب واستمراريّة يقابل الجدب والموت.

أمّا تقدّم العمر فقد كنّى له حسين بالمشيب:

**وفي المرآةِ، في صبح يومٍ جميلٍ،**
**دبَّ في الشعرِ المشيبُ،**
**ومرَّ العمرُ،**
**لا أهلٌ لنا حتى نقولَ "نَحِنُّ إلى... " ولا وطنٌ لنا**
**حتى نقولَ "نجنُّ على.. "** [3]

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 210.
2- ما سبق، ص168 .
3- ما سبق، ص159 .

ترد الكناية عن صفة الكِبَر في قوله: "دبّ في الشعر المشيب" جاءت الكناية في إطار التحسّر على ما فات من عمر افتقد فيه الشاعر الأهل والوطن، وهما دعامتان رئيستان يحتمي بهما الإنسان في شبابه وكبره.

وفي إطار ما يشبه التّعمية أو التّغطية أو ميل الشاعر إلى ذكر الحدث تورية عبر قوله:

**وبحثتُ قربَ النهرِ عنهُ، وبين القصبْ**
**أعمى عيونِيَ بحثيَ في**
**قمرٍ كاملِ الاستدارةِ والاحمرارِ.**
**فتذكَّرتُ بغدادَ: كانت سبايا،**
**وكانت حُطامْ.[1]**

الكناية في قوله: "تذكّرت بغداد: كانت سبايا، وكانت حطام" ذكر الشاعر السبايا والحطام وأراد الحرب أو ما رشحت عنه من دمار وتشتّت،فالكناية هنا عن موصوف، وقد يكون ذكر نتاجها أقسى من ذكرها صراحة.

ويقول في معرض آخر، واصفًا مستشفيات كيان الاحتلال:

**عادةً ما يدفنُ الجيشُ من يغتالهمْ،**
**في الليلِ، سرًّا، لا صلاةَ ولا طقوسَ ولا حضورَ، وعادةً**
**ما يخطفون الجُثَّةَ الحمراءَ من مستشفياتٍ جديدةْ،**
**شبابيكُها تبدو على تَلَّةِ الخوفِ كالدّيْرِ المضاءِ،**
**على أبوابِها**
**بقعُ الدماءِ،[2]**

المستشفيات جديدة كناية عن حداثة وجودها وعدم أصلانيتها، وفي هذا الوصف رفض لهذا الوجود المرعب، فهي مستشفيات، والأصل أن تكون لطلب العلاج للحفاظ على الحياة، لكنّها في حالتها هذه أماكن للموت على أبوابها بقع حمراء، وباب المكان عنوان له...

وتأتي الكناية في إطار يتناول فيه الشاعر الأزمنة ومن ذلك قوله:

**شنقوهُ على تينةِ في ليلةٍ في حبلةٍ مُحكَمَةْ.**
**تركوا في فمه طلقتينْ:**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص133.
2- ما سبق، ص123.

**وأُخرى في مَحَلِّ الكلمةْ.**

**ولهذا يتوارى في صباحٍ لا يصلْ**[1]

السّياق يتناول الثائر الذي يفضّل دائمًا إسكاته عبر لقمة عيشه أو تكميم فمه أو شنقه، ليتوارى في صباح لا يصل، والصّباح هنا كناية عن موصوف هو النّصر المفقود أو الحريّة بعيدة المنال.

ويكنّي حسين متهكمًا متوجعًا فيقول:

**مشيتَ طويلاً، ثلاثينَ عاماً،**

**ولمَّا انتبهتَ وجدتَ طريقَ الحياةِ ذراعْ**

**ليس يكفي لكي يقفَ الكلبُ فيهِ،**[2]

الكناية في قوله "وجدت طريق الحياة ذراع..." كناية عن قصر العمر الذي لم يتجاوز مسافة ذراع يعجز عن استيعاب كائن بحجم كلب، فالمعنى الذي يفرزه أسلوب الكناية هنا، هو النّقمة على منجزات هذا العمر الفائت سدى حسب ما عبّر الشاعر.

ويقول مستاء تضيق به الأرض بما رحبت:

**كأنَّ الفراشاتِ تفهمُ معنى الكلامْ**

**فتأتي رفوفاً رفوفاً من البابِ أو ظُلْمةِ الآخرةْ.**

**والعجوز تتمتمُ شيئاً وتمشي،**

**وعتمُ الكونِ بحرٌ بلا ساحلٍ،**[3]

الكناية في قوله: "وعتمُ الكونِ بحرٌ بلا ساحلٍ،" كناية عن اتّساع رقعة العتمة في نفسه إضافة إلى اتّساع مساحة الخوف الذي ورد عبر ذكر بحر يفتقد إلى ساحله، فحسين يدمج هنا أكثر من كناية في تركيب واحد.

---

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص166.
2- ما سبق، ص145.
3- ما سبق، ص132

## المبحث الثالث

## الصّورة الكليّة

في تناول المبحث السّابق "الصّورة الجزئيّة"، وما فيه من تشبيه أو استعارة، لاحظت الباحثة ظاهرة أسلوبيّة تتمحور حول كثافة التشبيه، وذلك بمعنى ورود أكثر من تشبيه أو استعارة في المقطع الشّعريّ الواحد، وهذا يقودنا إلى أهميّة البحث في الصّورة الكليّة التي تتشكّل بدورها من مجموعة من الصّورة الجزئية المتداخلة فنيًّا ومعنويًّا، بحيث تصنّع مشهدًا متحركًا بعيدًا عن الجزئيّة والاستقلاليّة في التشبيه الذي كان سائدًا في البلاغة القديمة. أمّا "البلاغة الجديدة، بلاغة "الصّورة الشّعريّة، فتعدّ أوسع نطاقًا وأخصب من مجردّ التشبيه أو الاستعارة وإن أفادت منهما، فليس بين الصّورة إذن، وبين التشبيه والاستعارة جفوة، فقد يصل التشبيه أو تصل الاستعارة في بعض الأحيان إلى درجة من الخصب والامتلاء والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثّل الصّورة وتؤدّي دورها."[1]

وتكمن أهميّة الصّورة الكليّة في إبراز جماليّات الصّور الجزئية، وكما يقول عزّ الدّين إسماعيل: "كثيرًا ما تكون المفردات أو الصّور الجزئيّة غير مؤثّرة بذاتها، ولكنّنا حين نتمثّلها في الوحدة الشّاملة أو الصّورة الكّلية نكتشف من خلالها الأعاجيب."[2]

الصّورة الجزئية هي اللّبنة الأساسيّة التي تُبنى منها الصّورة الكليّة الحديثة، فمهما كانت الصّورة الشّعريّة "موحية ومعبّرة وذات دلالات مكثّفة وتزيينيّة لا قيمة لها، إلّا بمقدار ائتلافها مع غيرها من الصّور الجزئيّة المكونة للنصّ."[3]

الصّورة الكليّة في خطاب حسين الشّعريّ تشكّل ركيزة ودعامة أساسيّة تقوم عليها القصيدة التي تحوي مجموعة من الصّور "تعبّر في مجملها عن حركة تحقّقٍ ونماءٍ نفسيّ تجعل من القصيدة في مجملها صورة "واحدة من طراز خاصّ، يتحقق فيها نوع من التكامل بين الشّاعر والحياة".[4]

التكامل النّاتج عن ائتلاف الصّور الجزئيّة يفرض جملة من الخصائص لا بدّ أن تتحلّى بها الصّورة الكليّة من أهمها:

---

1- إسماعيل، عز الدين: الشّعر العربي المعاصر، ص 143.
2- ما سبق، ص 145.
3- حمود، محمد: الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها"، ص 105.
4- إسماعيل، عز الدين: الشّعر العربي المعاصر، ص 141.

1- التعامل مع الصّورة الجزئيّة التّي تكوّن الصّورة الكليّة، باعتبارها لبنة توضع في مكانها بحيث "إذا انفصلت عن مجموعة الصّور الأخرى المكوّنة للقصيدة، فقدت دورها الحيويّ في الصّورة العامّة، أمّا إذا تساندت مع مجموعة الصّور الأخرى أكسبها هذا التفاعل الحيويّة والخصب."[1]

يقول حسين في هذا الإطار:

**فارسمي وجهي على خزفِ الأواني، اقطعي رأسي احمليهِ**
**على صَوانٍ من القشِّ محمولةٍ بيد القيانِ إلى قمرٍ أحمر**
**يرجفُ مثلَ بركةِ ماءٍ أو وترْ**
**من كهرباءِ الروحِ لمَّا**
**كان خصري مكانًا للزنبقِ الأبيضِ لمَّا**
**كان مُلْكَ يديّ.[2]**

المقطع السابق يعجّ بمفاصل يشكّل اجتماعها صورة كليّة:

- فارسمي وجهي على خزفِ الأواني
- اقطعي رأسي احمليهِ على صَوانٍ من القشِّ
- محمولةٍ بيد القيانِ إلى قمرٍ أحمر
- يرجفُ مثلَ بركةِ ماءٍ أو وترْ
- من كهرباءِ الروحِ لمَّا كان خصري...

محاور تجتمع على فكرة واحدة، هي تجسيد وجود المقصود بالكلام -غالبًا ما يكون الشّاعر نفسه- في أمكنة وأشياء محسوسة، تتّفق كلها على المنهج الدّائريّ. فالوجه في الصّورة الأولى دائريّ، ويرسم على الأواني الدائريّة بطبيعة الحال، كما أنّ صواني القشّ التي يأمر الشّاعر بوضع رأسه عليها دائرية أيضًا، وتُحمل وتبعث بيد القيان إلى قمر دائريّ أيضًا يُشبّه بإنسان يرجف كبركة ماء، غالبًا ما تكون دائرية أيضًا. وختام المقطع دائريّ أيضًا، "كان خصري مكانًا للزنبق.."، فمحيط الخصر دائريّ كذلك.

الدّوران تعبير عن اللّانهاية، واختياره كمعنى ينسجم مع فكرة البقاء التي يطالب بها الشّاعر من خلال طلب حلوله في الأشياء عبر أكثر من صورة منسجمة بالية، لا تبيح فصلها أو اقتطاعها من النّصّ.

1- إسماعيل، عز الدين: "الشّعر العربي المعاصر"، ص 149.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 204.

هذا الانسجام لا يقف على المعنى، بل يُسنده الشّاعر لفظيًّا باستخدامه أدوات الرّبط، ليجعل الصّور صورة واحدة. فمثلًا ينتهي السّطر الأوّل بالفعل "احمليه" ليبدأ السّطر الثّاني بحرف الجرّ "على"، وهو أصلًا مرتبط بالأوّل، عبر وصف القمر بأنّه يرجف بداية السّطر الثّالث، كما يبدأ السّطر الرّابع بحرف الجرّ "مِن" الذي يبيّن نوع الوتر في السّطر الثّالث، وينتهي السّطر الرّابع بالحرف "لمّا" ليستقبل الفعل "كان" في السّطر الخامس الذي ينتهي كذلك بالحرف "لمّا" في نهاية المقطع، ليستقبل مرة أخرى الفعل كان في نهاية المقطع "كان ملك يدي".

وقد أشار حسين إلى "الزّمان الدائري" باعتباره قديمًا متكرّرًا، فقال: "الشّعر قضيّة وليس ترفًا، وجزء من هذه القضيّة الدّفاع "عن الجمال" أمام القبح... وعن الجديد أمام الزّمان "الدّائري" حتى يبزغ الوقت الجميل، وبعد أن يبزغ."[1]

ويرى الشّاعر في مقطع آخر نفسه "موقد نار"، فيقول:

**أصبحتُ موقدَ نارٍ يتوهجُ،**
**يا زمنَ الجمرِ: حافيًا أمشي على جمري**
**فامنحني لحظةَ الثلجِ حتى أبدِّل ما يغلي من الأعصابِ في**
**قدميَّ**
**بفردةٍ من حذاءِ.**[2]

في المقطع أعلاه، ثلاث صور جزئيّة تشكّل باجتماعها صورة كليّة لا يمكن تفكيكها أو الاستغناء عن واحدة منها:

الأولى: "أصبحت موقد نار يتوهج"، تشبيه مرسل.

الثّانية: "يا زمنَ الجمرِ: حافيًا أمشي على جمري"، استعارة تمثيليّة تجعل من الشّعور بالألم مشيًا على الجمر.

الثّالثة: " فامنحني لحظةَ الثّلجِ حتى أبدِّل ما يغلي من الأعصابِ في/قدميَّ/بفردةٍ من حذاءِ"، استعارة مكنيّة، فقد حذف المستعار له، أي الشّعور بالرّاحة وجاء بالثّلج مستعارًا وحدّد نهايةُ المقطع آليّةَ

1- البرغوثي، حسين: هندسة القصيدة: البناء.. المقطع المستطيل "الشّعراء"، ع 21، صيف 2003. ص 129-130.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 76.

تحقيق هذه الرّاحة بـ"فردة من حذاء". وفي قوله "فردة من حذاء" خروج عن المتوقّع وشيء من التهكّم، فكيف يرتاح المرء بفردة حذاء واحدة؟، أم أنّ الحذاء هنا كناية عن الرّضى بالقليل؟.

2- تحطيم حدود المكان والزّمان على اعتبار "أنّ "القصيدة حلم الشّاعر". وفي الحلم تتحطّم الحدود المكانيّة والزّمانيّة، وتصطدم الأشياء بعضها ببعض معبّرة عن النّزعات المصطرعة في نفس الشّاعر".[1]

يدور خطاب حسين الشّعريّ حول هذه الجزئيّة. وليس ذلك فحسب، بل إنّ الشّاعر يصرّح بلفظ الحلم في قصائده في كثير من الأمكنة التي تختلط فيها حدود الزّمان والمكان:

**وكان ذلك حلمًا بأسماء أُخرى لذاتِ الوجهْ،**
**وكنت شيئًا آخرْ،**
**قبل الرجوعِ للمبتذلِ في سنةِ التكرارْ**
**لا يجدي تذكّرُ أشلاءِ الكلامِ القديمْ،**
**ولا الدفاعِ عن الذي سيعيشُ، وإن كانَ يبدو**
**ميتًا في عيونٍ فقدتِ الأفقْ،**
**ومناديلُ الرمادِ التي تشكّلُ سطحَ الوجهِ لا تجدي...**[2]

التصريح بلفظ الحلم يأتي في قول الشّاعر "وكان ذلك حلما"، يحطّم الشّاعر حدود المكان والزّمان باستخدام اسم الإشارة "ذلك" اسمًا للفعل النّاقص "كان"، ما يوحي باستحضار زمن بعيد لا يجدي فيه تذكّر "أشلاء الكلام القديم"، إذ يتحول الكلام المعنويّ إلى أشلاء مادّية مغرقة في القدم، ويعود الشّاعر إلى الحاضر عبر الفعل المضارع المصدّر بالسّين فيقول "ولا الدّفاعِ عن الذي سيعيشُ،" كما "يبدو" الذي سيعيش: "ميتًا في عيونٍ فقدتِ الأفقْ،".

ويقول في مكان آخر:

**أصابِعُكِ البيضاءُ تعبرُ في حلمي..**
**كعشرِ مرايا**
**وأرى وجهِيَ فيها كنارٍ بغيرِ دخانْ**

1- إسماعيل، عز الدين: الشّعر العربي المعاصر، ص 161.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 221.

**لا تجرحي القلبَ،**

**يا رغبتي في الحنانْ.**[1]

يصرّح الشّاعر مرة أخرى بلفظ الحلم فيقول "تعبر في حلمي"، وفي هذه العبارة خروج من منطق الزّمان والمكان، فكيف تعبر الأصابع البيضاء في الحلم كعشر مرايا فيتحوّل كلّ إصبع فيها إلى مرآة يرى الشّاعر وجهه فيها "كنار بغير دخان"؟ وقد حذف الفعل "تشتعل"، فالأصل قوله كنار تشتعل دون دخان، وذلك ليلغي حدود الزّمان الذي يقترن عادة بالفعل، فكانت الصّورة: "تعبيرًا إيحائيًّا عن موقف أو حالة أو عن حلم متحرّك ورؤيا،"[2] وشاعرنا يؤمن بهذا الطّرح فيقول: "يمكن للفرد أن يحلم القصيدة. أذكر حلمًا رأيت فيه كتابًا صفحاته من نحاس مفتوحة تحت المطر. قرأت قصيدة "منقوشة" فيه. أنا لا "أكتب" القصيدة، قوّة أعلى ما تكتبها لي، أحيانًا".[3]

بعيدًا عن إيماننا بهذا الطّرح من عدمه، فهو ينسجم مع الطّرح الجاهليّ القديم الذي يؤمن بقوى تؤثّر على الشّاعر.

3- تتميّز الصّورة الكليّة بالخروج على منطق الأشياء، والجمع بين ما لا يجتمع: "ومن أجل ذلك ينبغي في محاولتنا تذوّق مثل هذه الصّورة الشّعوريّة، ألّا نحكّم فيها النّظر العقليّ، لأنه سيرفضها منذ اللحظة الأولى ويحول دون إدراك الشّعر فيها".[4]

**زمّليني يا خديجةْ!**

**فالمتاهاتُ فيّ**

**قد تؤدي لنتيجةْ!**[5]

في هذا المقطع، صورتان، الأولى: إسقاط حادثة نزول الوحي للمرة الأولى على النّبي محمد صلى الله عليه وسلم في غار حراء، على شخص الشّاعر بقوله "زمّليني" لمن سمّاها خديجة. والثّانية اعتباره أنّ فيه "متاهات"، والمفارقة قوله "قد تؤدي لنتيجة"، فالشّعور بالتيه يربك المتلقّي ويريه اجتماع ما لا يجتمع في إطار واحد، فكيف تجتمع ملامح النّبوة التي تتميز باليقين ووضوح الطّريق، بالمتاهات التي تشي بضبابيّة الرؤية وضياع الطّريق.

---

1 - البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 103

2- حمود: الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، ص 96.

3- البرغوثي، حسين: لحظة الخلق "الشّعراء"، ع 8، رام الله، بيت الشّعر، ربيع 2000. ص 225.

4- إسماعيل، عز الدين: الشّعر العربي المعاصر، ص 164.

5- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 204.

4- التفكير الحسّيّ الذي يبتعد عن الرؤية البصريّة التي اعتنت فيها الصّورة القديمة، فلم يعد "المصوّر يعنى بحرفيّة الشكل الخارجيّ وما فيه من تناسق وجمال بمقدار عنايته بتناسق الحركة الماثلة في الأشياء في صميمها وفي علاقتها بعضها ببعض."[1]

يعتمد التفكير الحسّيّ على الحركة التي تتناقض والجمود. ومن المشاهد التي ترتكز على عنصر الحركة، وصف مشهد وضع جنود الاحتلال جسد الشهيد المخيط في الحفرة:

**وتخيّلَتْهُمُ عندما دلُّوهُ في الحفرةْ:**
**صدرُهُ كان موشومًا ببعضِ الإبَرْ**
**ومخيَّطًا كالكيسِ، بين الشّعر شيءٌ كان يلمعُ،**
**مثلَ خَيطٍ أو شعاعِ قمرْ..**
**هكذا أَقفلوهُ وخيَّطوا صَدْرَهْ.**[2]

يقوم المشهد على النّقل الأمين –نوعا ما– للحقائق الشّكليّة كما في قوله عن صدر الشهيد: "ومخيطًا كالكيس"، وقوله "صدره كان موشوما ببعض الإبر"، إذ يشبّه مكان الجرح بالوشم إلّا أنّ الشّاعر خرج من إطار الوصف المنطقيّ الفوتوغرافيّ ودخل في إطار التفكير الحسيّ فقال: "مثل خيط أو شعاع قمر...". وقد رفد الشّاعر المقطع بالكثير من الأفعال التي تجعل النّصّ لوحة متحركة: تخيّلتهم، دلّوه، يلمع، أقفلوه وخيطوا، هذه الحركة تبعد النّصّ عن جمود المشهد الذي كان سائدًا في بعض الصّور البلاغية القديمة.

5- توسّل الصّورة الحديثة بالرّمز الذي يمتلك "طبيعة عجيبة تجمع بين الحقيقيّ وغير الحقيقيّ في وقت واحد."[3]

وللتمثيل على هذه الجزئيّة ترى الباحثة من الضّرورة بمكان الإتيان بقصيدة كاملة تتكون من مقطعين شعريين يتناولان فكرتي الاستشهاد والتضحيّة. يذكر الشّاعر في صورها الجزئيّة كثيرًا من الرّموز ليرسم صورة كليّة كاملة تخاطب الشّهيد قائلا:

**أراكَ على الوجهِ مزاجًا تعكَّرَ كالموْجِ أو مثلَ بسمةِ متعبٍ**

1- إسماعيل، عز الدين: الشّعر العربي المعاصر، ص 155.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 124.
3- إسماعيل، عز الدين: الشّعر العربي المعاصر، ص 151.

**بين البدايةِ والانتهاءْ.**
**وغدًا تنمحي كالوشمِ من فوقِ الشفاهِ الجميلةِ،**
**أو تختفي كبقيَّةِ الحِنَّاءْ.**
**وغدًا،**
**كالأرضِ المحروثةِ بالشمسِ،**
**تجفُّ شقوقًا شقوقًا،**
**وتَفْتَحُ صَدْرَكَ للابيضاضِ الذي في السماءْ**
**وغدًا سوف تبكي**
**على حجرٍ واحدٍ**
**في جبالٍ كادَ يقتلُها الانحناءْ**
**وغدًا مثلَ عباءةٍ سوداء تشلحُكَ النّساءُ على الكراسي،**
**ومثلَ الغناءْ**
**بعد انتهاءِ العرسِ،**
**تبقى صدىً في داخلِ النّفْسِ،**
**وتمشي قوافلُ أهلِكَ صبحًا لمصرَ،**
**وتبقى أنتَ وحدكَ في الوراءْ**
**فتخطو خطوةً نحوَ الجنوبِ،**
**وتخطو خطوةً نحوَ الشمالِ،**
**وتبحثُ عن كلماتِ الصباحِ لتلفظَها للمساءْ.**
**ما كان عيشًا كي تقولَ: "انتهيتُ"، وما**
**كان عشقًا كي تقول: "انتهى".**
**أنتَ من كنتَ المصلِّي والمصلَّى له والإمامْ**
**فصبرًا جميلًا لإنَّكَ..**
**صبرًا جميلًا لعلَّكَ..**
**صبرًا، أكادُ أُقبِّل طينًا مشيتَ عليهِ،**
**لأحملَ عنكَ الحذاءْ**
**أكاد أنزِلُ من وحيِ قلبِيَ آيات حبٍّ،**
**وأبعثُ نفسي**
**بنفسي نبيًّا إليكَ، لترفعَ جبهتكَ الصفراءَ من تَعَبِ النّجْمِ**

**المضيءِ عليها...**
**وأمسحُ عنها عَرقًا مازجةُ الانتماءْ**
**بانخلاعِ الجذورِ من الأصلِ، ممزوجةً بالدماءْ**
**فصبرًا جميلًا يا حبيبَ الأراضي.. والنساءْ.**[1]

لا يصرّح الشّاعر بلفظ الشّهيد ولا يذكر المقاومة، ولقارئ النّصّ الحريّة التامّة في التأويل والاستنتاج، وله أن يستعين ببعض الدوالّ والرّموز المفتاحيّة المتشكّلة في مجموعة من الصّور الدّالّة التي تغطي مساحة القصيدة كاملة، ومنها:

**- وغدًا تنمحي كالوشمِ من فوقِ الشفاهِ الجميلةِ،**
**أو تختفي كبقيَّةِ الحِنَّاءْ.**
**- وغدًا سوف تبكي**
**على حجرٍ واحدٍ**
**في جبالٍ كادَ يقتلُها الانحناءْ**
**- وغدًا مثلَ عباءةٍ سوداء تشلحُكَ النّساءُ على الكراسي،**
**ومثلَ الغناءْ**
**بعد انتهاءِ العرسِ،**
**تبقى صدىً في داخلِ النّفْسِ،**
**- وأمسحُ عنها عَرقًا مازجةُ الانتماءْ**
**بانخلاعِ الجذورِ من الأصلِ، ممزوجةً بالدماءْ**
**فصبرًا جميلًا يا حبيبَ الأراضي.. والنساءْ.**

توظَّف في الصّورتين الجزئيّتين الأولى والثّانية رموز تستخدم عادة في تشييع الشّهداء، كالحنّاء والغناء والعرس. وفي الصّورة الثّالثة التي تختتم بها القصيدة، يشير الشّاعر إلى فكرة التضحية من خلال ذكره لدالّ "الجذور" التي تتخلع من أصلها ممزوجة بالدّماء، مصورًا الشّهيد بجذر منتم يخلع من أصوله مضرجًا بدمه.

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 149 - 151.

سادسًا: استغلال "الشّاعر رواسب الصّورة الشّعبيّة التي تنقلها إليه الخرافات والأساطير والحكايات، أو التي ينسجها خياله على غرار تلك الصّور".[1] ومن أمثلة ذلك تصوير الشّاعر نفسه بصورة خرز أزرق يعلقه النّاس أمام البيوت.

**كالخرز الأزرق علَّقني النّاسُ على أبوابِ بيوتٍ يتخلَّلُ**
**عشبٌ بريٌّ بين حجارتها،**
**هل ستأتي العروسُ محناةً إليَّ؟ وتدخلُ بابًا يحرسه خرزي؟**
**أم سوفَ يخطفني، مثلَ لونِ الشبابيك، الصدأْ؟**
**هل سأخطو خطوةً أُخرى**
**أم سأبقى ساجدًا في المبتدأ؟**
**وتطرِّزني فوقَ ثيابِ المخملِ كلّ صبايا البلادِ، يعلِّقنني فوقَ الصدورِ،**
**أتلمسني، ذات يومٍ، فرحةٌ مقمرةٌ أخرى؟**
**وعريسٌ يتهادى مثلَ أمواجِ الخليجْ؟**
**أيعزفُ نايٌ مقمرٌ هندسةً في خيوطي؟**
**أم سأبقى غرزةً صغرى**
**في النّسيجْ؟**
**أخافُ لمَّا يجيءُ العرسُ أو يدخلُ قلبي حصانُ الفرحْ**
**أن لا أستطيعَ**
**سوى النّشيجْ! [2]**

تأتي القصيدة بعنوان "الخرز" ضمن سلسلة من القصائد القصيرة المرقّمة، وهي صورة كليّة مفصّلة من صور جزئيّة مترابطة تجذبها فكرة واحدة، هي تساؤل الشّاعر عن مكانته وقدره المستقبليّ، وذلك عبر عدّة تساؤلات صوريّة منها:

- **كالخرز الأزرق علَّقني النّاسُ على أبوابِ بيوتٍ يتخلَّلُ عشبٌ بريٌّ بين حجارتها،**
- **هل ستأتي العروسُ محناةً إليَّ؟ وتدخلُ بابًا يحرسه خرزي؟**
- **وتطرِّزني فوقَ ثيابِ المخملِ كلّ صبايا البلادِ، يعلِّقنني فوقَ**

1- إسماعيل، عز الدين: الشّعر العربي المعاصر، ص 164.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 77 - 78.

**الصدورِ،**

**- أيعزفُ نايٌ مقمرٌ هندسةً في خيوطي؟**

كلّ الصّور الجزئيّة تدور حول فكرة كون الشّاعر أو المتكلّم ثوبًا مطرزًا أو تعليقة شعبيّة متذكّرة أو منسيّة، إلّا أنّ خاتمة القصيدة توحي بالخوف والنّشيج لا بالفرح والغناء، فالنّصّ لا يعكس فقط ألفاظًا وصورًا تحكي ذاكرة جمعيّة شعبيّة، بل يعكس أيضًا طريقة تفكير، فالإنسان الفلسطينيّ يخشى دائمًا من زوال الفرح، فقد تعوّد أن تسرق منه الضّحكات:

**أخافُ لمَّا يجيءُ العرسُ أو يدخلُ قلبي حصانُ الفرحْ**

**أن لا أستطيعَ**

**سوى النّشيجْ!**

ما تقدّم من صورة كليّة يعكس شيئًا من ملامحها التي تُقتل -حسب تعبير حسين- إذا حاولنا ردّها إلى فكرة واضحة، "مشكلة التصوير تتبلور في محاولة قارئ النّصّ "ردّ الصّورة" أو "اللوحة" إلى "فكرة واحدة" محاولة لا تتحقّق إلّا بـ"قتل الصّورة"، حذفها، أي جعلها مجرد لباس خارجيّ للفكرة، "ترجمة" ما.[1]

الصّورة في أعمال حسين البرغوثي الشّعريّة فيها الكثير من التفرّد والعمّق، وتحتاج إلى دراسة متأنّية قد تستغرق بحثًا كاملًا متخصصًا، وما تمّ عرضه في هذه الدّراسة الأسلوبيّة مجرد أمثلة لبعض السّمات العامّة الظّاهريّة للصّورّة الأدبية بنوعيها، البسيطة الجزئيّة والكليّة المركّبة.

1- البرغوثي، حسين: الصّورة الشّعريّة "الشّعراء"، ع 25، صيف 2004. ص 177.

# الفصل الخامس

## الموسيقا الشّعرية

المبحث الأول: أنواع البحور الشّعريّة

المبحث الثاني: أنماط القافية

المبحث الثالث: التدوير

المبحث الرابع: التكرار

المبحث الخامس: الجناس

# الفصل الخامس

# الموسيقا الشّعرية

## المبحث الأول

## أنواع البحور

يعدّ حسين البرغوثي الخروج على قوانين الفراهيدي الصوتيّة إبداعا يميّز الشاعر لكن بشرط عدم الوقوع فيما وصفها بـ"النثريّة الفجّة"، وفي ذلك يقول إنَّ القرآن الكريم: "هو الذي يعلِّمنا "خرق أُسس الشعر" دون الوقوع في نثرية فجَّة، فهو، بالإضافة للخروج على الإيقاع الشعري، يحافظ على "القافية"، ولكن ليس بشكل "مقولب" كما في البحور، ولا على قافية واحدة كما في المعلقات ففيه تعدّدية قافية وحرية من "الالتزام بأي قالب".[1]

وبالفعل طبّق حسين رؤيته الموسيقيّة فيما كتب من شعر، فقد وصف أوّل مجموعة شعريّة له "الرؤيا" موسيقيًّا، فقال "لعبت بالإيقاع بحريّة كاملة، دامجًا ليس فقط مختلف التفعيلات معًا، ولكن مؤكدًا على أنّ من يصر على "تقطيع" القصائد بطريقة الخليل بن أحمد لن يستطيع العثور على "مفتاح الموسيقا"، إذ أنه قابل للتقطيع بأشكال شتى".[2]

ومثال ذلك التنوّع الشديد في التفعيلات، قصيدة من ديوان "الرؤيا" بعنوان "توليفة إفريقية":

**تقدَّمني، ثمَّ قدَّم لي، من بقايا عالمهِ، بعضَ فتاتٍ**
**في زقاقٍ يلمُّ بقايا أناسٍ من بقايا شتاتٍ**
**كنتُ أشعرُ في هذا الزقاق بشهوةٍ لبناتٍ**
**وارتياحٍ لهذا المصيرِ**
**وكانتْ هنالكَ نارٌ تنيرُ كثافةَ ليلٍ، وأذكرُ،**
**كانَ هنالكَ رقصٌ يضيءُ على قرعِ طبلٍ توحَّشَ، أذكرُ،**
**كانت لنا ضحكاتٌ وارتياحٌ لهذا المصير.**
**وهذا طريقي، أخيراً، طريقي الأخيرُ إلى قدري المستديرْ،**
**عبرَ شيءٍ جميلٍ، وشيءٌ تنفَّسَ بالكبتِ، أو فلنقلْ فيه كبتٌ،**

1- البرغوثي، حسين: من أسس الشعر عند العرب "الشّعراء"، ع 25، صيف 2004. ص 169 .
2- ما سبق، ص 170.

**وشيءٌ تناقضَ، لكن.. أحسُّ ارتياحاً لهذا الطريقِ الأخير.**[1]

تردّدت في القصيدة تفعيلة المتقارب بنسبة عالية لكنّ النصّ لم يخل من تفعيلات أخرى منوعة، انظر مثلا إلى السطر الشعريّ الأوّل:

تقدَّمني، / ثمَّ قدْ / دَمَ لي،/ من بقايا / عالمهِ، / بعضَ فـ / تاتٍ

ب – ب ب –/– ب –/ ب ب –/– ب --/– ب ب –/– ب ب / – –

مُفَاعَلَتُن فاعِلُن فَعِلُن فاعِلاتُن مُفْتَعِلُن فاعِلُ فَعْلُن

بدأ بتفعيلة الوافر: مُفَاعَلَتُنْ، ثم المتدارك: فاعِلُنْ فَعِلُنْ، ثم المديد: فاعلاتُن ثمّ ينتقل إلى مخلَّع البسيط ثمّ فاعلُن فَعلُن. إلّا أن فاعِلُن الساكنة جاء بها حسين متحركة: فاعِلُ، فالقلق وعدم السكون اللذان تفرزهما لفظة "بعض" تتناسب معهما تفعيلة نهايتها متحركة، و"فَعْلُنْ" المركبة من صوتين ساكنين تتناسب مع ما يحتاجه الشاعر من وِقفة لنفَسه وعواطفه.

يُظهر هذا السطر الموسيقيّ مدى مساحة التنوّع التي سمح حسين لنفسه بها تماشيًا مع رؤيته المطروحة سابقا. ولو تأملنا السطر الثّاني لوجدنا الشاعر يشكّله أيضا من تفعيلات المديد والوافر:

في زقاقٍ / يلمُّ بقا / يا أناسٍ /من بقايا / شتاتٍ

– ب – – / ب – ب ب – / – ب – – / – ب – – / ب – –

فاعِلاتُن مُفَاعَلَتُن فاعِلاتُن فاعِلاتُن فعولٌ

تكرّرت تفعيلة المديد فاعلاتُن ثلاث مرّات، وتفعيلات الوافر مفاعلَتُن فَعولُن، جاءت مطعّمة داخل السّطر الشّعري وآخره وقد أتبع الشّاعر تفعيلة المديد "فاعلاتن" نهاية السّطر الثّاني بتفعيلة الوافر "فَعولُن" بدل تفعيلة "فاعلن"، وهذا الأسلوب في استحضار القافية المقيّدة، يتلاءم مع حاجة الشاعر لهذا السكون والاستقرار الذي يرفض ذاك الشتات والتشرد. كما أنّ هذا الشّعور بالقلق وعدم الارتياح، ناسبه تنويع شديد وخروج عن الموسيقا المألوفة، ويستأنف الشاعر قصيدته معتمدًا على تفعيلات كلّ من المتدارك والمتقارب، مع خروج كامل أحيانًا إلى أوزان داخلية خاصة بذوق الشاعر وأسلوبه. أنظر إليه في السطر الأخير كيف يبدأ بتفعيلات المتقارب وينتهي بتفعيلة المتدارك أو ما نسمّيه "الخَبَب".

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 91.

وشيءٌ / تناق /ضَ، لا / كن.. أحسْ/ سُرْ تِيا/ حاً لها / ذا الطريـ/ قِل أخير.

ب – – / ب – ب / ب – / – ب – / – ب – / – ب – / – ب – / – ب –

فعولٌ فعولُ فعولْ فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن

ينتهي السطر الشعريّ بتكرار تفعيلة المتدارك فاعِلُنْ خمس مرات متتالية، ما يدلّ على شيء من الاستقرار العاطفيّ أو النفسيّ الذي أنتج بطبيعة الحال استقرارًا وهدوءًا على المستوى الصوتيّ.

وعلى هذا فإنّ التّنوّع الشّديد في موسيقا الشّعر لدى حسين هو الملمح الأبرز في هذا المبحث، والمتتبّع لتردّد تفعيلات البحور في شعر حسين، يكتشف جملة من السّمات أهمّها أنّ لجوء الشّاعر إلى تفعيلات البحور الممزوجة كان قليلًا بالمقارنة مع لجوئه إلى تفعيلات البحور الصّافية، ومن أبرز البحور الصافية التي استخدم الشّاعر تفعيلاتها:

**تفعيلات بحر الكامل**

اعتمد الشاعر على الوحدات الإيقاعية التي تخصّ بحر الكامل: مُتَفاعِلُن، مُتْفاعِلُن، اعتمادًا كبيرًا أيضًا في مجموعته الثانية "ليلى وتوبة" ولعلّ هذا يعود إلى كون هذه التفعيلة تتميّز "بقدرتها على استيعاب علاقات إيقاعيّة متشابكة، تتولّد من كثرة الزّحافات والتغييرات التي يمكن أن تدخلها، كالإضمار والتّرفيل والتذييل والقطع، إضافة إلى كثرة الصوائت القصيرة التي تدخل في تشكيل التفعيلة ذاتها".[1]

ومن هذه القصائد التي أفاد الشاعر في نظمها من ليونة الوحدات الإيقاعيّة التي تخصّ بحر الكامل قوله:

**يا طفلةَ خضراءَ كالمصباحِ تحملهُ يدي**
**في بابِ كهفٍ تحتَ. ليلٍ في جبل؛**
**ضوؤكِ السِّريُّ يسري حافياً**
**بين الحجارةِ والحجلْ**
**مثلَ ظلِّ إلهْ**
**ثمَّ يكشفُ ما نوينا أن نراه،**
**من حوله "المخفيُّ" يهمرُ مثلَ ضبعٍ**

1- أبو حميدة، محمد صلاح زكي: الخطاب الشّعريّ، ص 363.

**سوفَ تتبعنا خطاهْ**

**فزرعتُ عدَّةَ أسهمٍ في ظهرهِ باحت دماهْ**

**بحضورهِ السِّريِّ بينَ مخاوفِ المشمشْ؛**[1]

يلتزم الشاعر بتفعيلة مُتْفاعِلُن ثلاث مرات متتالية في السطر الأوّل، والأخيرة مُتْفاعِلُنْ.

يا طفلةً / خضراءَ كالـ / مصباحِ تحـ / ملهُ يدي

– – ب – / – – ب – /– – ب –/ ب ب – ب –

مُتْفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ / مُتْفاعِلُنْ

فالشاعر يلتزم بقانون عدم تكرار (ب) الذي فضّل عدم خرقه في مجموعته الأولى "الرؤيا" فقال: "لقد تجنبت الخروج على قانون عدم تكرار (ب) أكثر من مرتين، لأنّني أعي بأنّ هذا سهل جداً، ليست المشكلة في "خرقه"، بل في كيف نخرقه دون أن "تتكسّر الموسيقا" في إيقاعية فجّة ترفضها الأذن".[2]

يلتزم في السّطر الثّاني بتفعيلة مُتْفاعِلُن، وينتقل في السطر الثالث إلى بحر الرمل:

ضوؤكِ السِّرْ / ريٌّ يسري / حافياً

– ب – – / – ب – –/ – ب –

فاعلاتُن فاعلاتُن فاعلُن

كما أنّه يلتزم في السطر الرابع بتفعيلات الكامل ويخرقها في السطر الخامس فيلجأ إلى المتدارك فاعلُن فَعِلُن، ومعلوم أنّ تفعيلة "مُتَفا" تنتسب إلى ضرب الكامل أيضا، ويعود الشاعر فيلتزم في السّطر الثّامن إلى نهاية المقطع بتفعيلات الكامل:

سوفَ تتبعنا خطاهْ

– ب – / ب ب – ب –

فاعِلن / مُتْفاعِلُنْ

فزرعتُ عدَّةَ أسهمٍ في ظهرهِ باحت دماهْ

ب ب – ب – / ب ب – ب – / – – ب – / – – ب –

مُتَفاعِلُنْ / مُتَفاعِلُنْ / مُتْفاعِلُنْ / مُتْفاعِلُنْ

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 99.
2- البرغوثي، حسين: من أسس الشّعر عند العرب، "الشّعراء"، ص 171.

بحضورِه السْ / سِريِّ بيـ / نَ مخاوفِ الـ / مشمشْ؛

ب ب – ب – / – – ب – / ب ب – ب – / – –

مُتَفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتْفا

فالشّاعر يقدر على الالتزام لكنّه يرفضه، ويلجأ إلى التّنويع، تماشيًا مع الموسيقا التي تفرضها الدفقة الشّعريّة الشّعوريّة التي يكون فيها.

أمّا المجموعة الثانية "ليلى وتوبة"، فقد اعتمد الشاعر فيها اعتمادًا كبيرًا على تفعيلات بحر الكامل، ممزوجة بتفعيلات أخرى، ومن ذلك مقطوعة شعريّة قصيرة، تتكون من مقطع شعريّ واحد يخاطب الشاعر فيه ابنة عمه فيقول:

**لا توصليني للطريق المقمرةْ**
**يا ابنةَ عمي،**
**كلُّ مدلولٍ يسيرُ على طريقٍ للدليلْ**
**ولكلِّ فردٍ أن يصيغَ طريقَهْ.**
**لا توصليني للطريق المقمرةْ**
**والنايِ في فمِ حوريّةِ البحرِ – هذا قليلْ –**
**أوصليني للحقيقةْ**
**واتركيني صامتاً كجبالِ الجليلْ.**[1]

غلبت على النصّ بدايةً، تفعيلات بحر الكامل "متْفاعِلُن مُتَفاعِلُن":

لا توصليـ / ني للطريـ / قِ لْمقمرةْ

– – ب – / – – ب – / – – ب –

مُتْفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ

تلتها تفعيلة البسيط، "مستفعلن فاعلن"، من ثمّ خرج الشاعر إلى تفعيلات المديد "فاعلاتن فاعلن فَعِلُن".

أنظر إليه عندما قال "أوصليني للحقيقةْ" – فاعلاتن فاعلاتن، فقد جاء بالتفعيلتين مكررتين دون تنويع، وهذا ينسجم مع الدلالة سواء قصد الشاعر أم لم يقصد. فصفاء التفعيلة ينسجم مع صفاء الحقيقة،

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 155.

التي طالب بها الشاعر. لكنّه في السطر التالي نوّع فجاء بالتفعيلة الرئيسة "فاعلاتن" وأعقبها بالجواز "فاعلن فَعِلُن" فقصّر المقطع الطويل مستفيدًا من آلية "القطع" وقد عكس ذلك التقصير دلالة مفادها أنّ الصمت أو الاختصار في صورة من صوره كلام وحركة "واتركيني صامتاً كجبالِ الجليلْ".

واتركيني صامتاً كجبالِ الجليلْ

– ب – – / – ب – / ب ب – / – ب –

فاعلاتن / فاعِلُن / فعِلُن / فاعلن

لم تخل المجموعة الشعريّة من مقطوعات جاءت لغتها بلهجة عاميّة، أقرب في تكوينها الموسيقيّ إلى الموسيقا الشعبية ومن ذلك:

**سافَرْتو في ليلِةْ قَمَرْ**
**خَلّيتو قلبي عَالدَّرَجْ**
**بِلْمَعْ مِثِلْ دَبّوسْ فِضَّة. آه**
**لو حَطّيتو قلبي في جَدايِلْكُمْ.**
**سافَرتو في ليلِةْ قَمَرْ**
**– هيك القَضا –**
**خلّيتو قلبي في الفَضا**
**طايِرْ مِثِلْ منديلْ فُوقِ الشَّجَرْ حملوا الهوا.. بسْ آه.**
**لو طوّيتو قلبي في حَقايِبْكُمْ.**[1]

تظهر في بداية الأسطر الشعريّة حاجة الشاعر للاسترسال والبوح، وهذه الحالة ناسبها جرْس ممتد ناسبته تفعيلة "مُتْفا" مكررة، "سافَرْ/تو في/ ليلِةْ قَمَرْ" – مُتْفا مُتْفا مُتْفاعلن–. وفيما عدا ذلك، فقد سيطرت تفعيلة جواز الكامل "متْفاعلن" على النصّ:

طايِرْ مِثِلْ منديلْ فُوقِ الشَّجَرْ حملوا الهوا.. بسْ آه.

– – ب – /– – / – – ب –/– – ب – / – –

مُتْفاعِلُنْ / مُتْفا / مُتْفاعِلُنْ / مُتْفاعِلُنْ / مُتْفا

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 120.

وهذا يقودنا إلى شدة تعلق الشاعر بهذه التفعيلة، التي تظهر في معظم قصائد الديوان، سواء بجرْسها الأدبيّ الرسميّ أو الشعبيّ. وإن دلّ هذا على ملمح أسلوبيّ، فإنه يدل على انسيابيّة هذه التفعيلة ومطاوعتها لمرامي الشاعر ومواضيعه المختلفة.

يتعامل حسين مع تفعيلة "متْفاعلن" كتفعيلة قائمة بذاتها، فهي وزن مشترك بين الكامل والرجز والسريع والمنسرح والخفيف والمجتثّ والبسيط، والشاعر يطعّم بها معظم قصائده مع إشراكها بتفعيلات أخرى منوّعة، فمثلا في قصيدته التي يتناول وصف قبّة الصخرة، يقول:

**- في القدسِ، تحت القُبَّةِ الذهبِ**
**لغةُ اللهِ فوق الجدارِ الهندسيِّ مُشَرَّبَةٌ بالأزرقِ،**
**والأسودِ، والخَمْرِيِّ في الميمِ والراءِ.**
**فإذا ما رأيتَ سماءً نِصْفَها أزرقَ والنّصفَ أسودَ،**
**والشمسَ حمراءَ كالحبرِ فيها.. هناك سمائي-**
**وبين الصنوبرِ والفيءِ وزَقْزَقةِ العصافيرِ التي**
**لونُها كالتُّرابِ،**
**نسيتُ "كتاب الأغاني"**
**ونقشتُ على قبةِ جفنيَّ حروفَ التغيُّرِ والموْجِ،**
**وصحراءَ نجومٍ فوق قافلةِ الأَصْفهاني.**
**فإذا ما رأيت القدسَ ميِّلْ**
**نحو تلك القبَّةِ – الذهبِ.**[1]

تبرز في السّطر الأول تفعيلة "متْفاعلن" مرّتين متتاليتين، وينتقل الشاعر إلى تفعيلة "فَعِلُ":

في القدسِ، تحْ / تَ لْقبْبَتذْ / ذِهبِ

– – ب – / – – ب – / ب ب ب

مُتْفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ فِعِلُ

وينتقل في السطر الثاني، إلى تفعيلة المتدارك، ويوسّطها بتفعيلة "متْفاعلن" ويستكمل بالمتدارك، ويستمر هكذا في خليط متنوّع لا حدّ له، حتى يصل إلى نهاية المقطع، فيلجأ إلى تفعيلة الرمل، "فاعلاتن فعلن"، لكنه يفاجئ القارئ بخروجه في السطر الأخير إلى تفعيلة "فَعِلُ"، بتكرار الوزن ذاته في السطرين

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 140.

الأوّل والأخير: تحت القُبَّةِ الذهبِ / تلك القبَّةِ الذهبِ. فهو يضع بين مفتتح المقطع وقفلته، محتوى متنوّعًا مضمونًا وموسيقا، كأنّه يبني إطارًا موسيقيًّا موحّدًا للوحة مكتنزة بتفعيلات ذات ألوان وأوزان يعكس تنوّعها تنوّع تفاصيل مشهد وصف قبّة الصخرة المشرفة.

**تفعيلات المتقارب/المتدارك**

يلجأ الشاعر إلى تفعيلة المتقارب عندما يعبر عن مكنونات نفسه، ومن ذلك قوله في قصيدة "النيل":

**أمرُّ على الأرض كأنّي لست معنيّاً إذا ما**
**مررتُ بأن أدافعَ عن قطعةِ الأرضِ التي**
**أوجد فيها، أمرُّ على الأرض حتى**
**أودِّعَها،**
**من عليها وفيها**
**وجئتُ غريباً إليها، ومن كوكبٍ آخر، جئتُ**
**أودِّعُ، منذهلاً بالشوارعِ والناسِ،**
**وأذهبُ، أيبسَ من قطعةٍ من خشبْ.**[1]

معظم التفعيلات الواردة تعود إلى تفعيلات المتقارب، ويعود لجوء الشاعر إلى بحر المتقارب إلى "الإمكانيّات الإيقاعيّة التي تنبثق من الصور المتعدّدة لتفعيلة المتقارب، إذ ترد صحيحة "فَعولُن" ومقصورة "فَعول" ومقبوضة "فَعولُ" وكذلك تأتي في الضرب محذوفة "فَعو"، وهذه الصور من الممكن أن تتابع وتتكرر في السطر الشعريّ دون أن يحدث نتوء في الإيقاع الموسيقي، وتنوّع أشكال التفعيلة يتيح للشاعر حريّة أكبر للتعبير عن انفعالاته الحسية".[2] وهذا المقطع الممثل من قصيدة "النيل"، يعكس الشاعر من خلاله دواخل نفسه وما يعتمل فيها من ألم، وهذا ما ناسبه بحر المتقارب الذي يتناسب "مع الكشف عن التجارب الذاتية، التي تميل إلى التأمل والاستبطان الداخليّ، إذ إنّ معظم القصائد الغنائيّة مؤسسة على بحر المتقارب".[3] ويتضح ذلك جليّا في الأسطر الثلاثة الأخيرة، إذ يلتزم الشاعر بهذه التفعيلات القصيرة، التي تعكس ما يعتمل في نفس الشاعر من ألم وقلّة حيلة وضيق نفْس.

وجئتُ / غريباً / إليها، / ومن كو /كبٍ آ / خر، جئ /تُ

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 186.
2- أبو حميدة، محمد صلاح زكي: الخطاب الشّعريّ، ص 364.
3- ما سبق، ص 365.

ب – ب / ب – – / ب – – / ب – – / ب – – / ب ب – / ب

فعولُ فعولٌ فعولٌ فعولٌ فعولٌ / فعِلُن / فَ

**تفعيلات المتقارب والكامل**

كثيرًا ما يتكئ الشاعر على تفعيلات المتقارب والكامل، لتكوين لوحة موسيقية واحدة، ومن ذلك قوله:

**موجٌ يجيءُ**
**من داخلِ القلبِ يجيءُ، ويأخذُ شكلَ الكلامِ البطيءْ**
**إنِّي أُحسُّ: لعلَّها خانت،**
**أُحسُّ النخلَ مثلَ العصافيرِ: نحو الخيانةِ صار يميلُ،**
**وهذا هو الليلُ يخضرُّ تاجاً على مفرقِ الرأسِ، تاجاً يضيءُ**
**أحسُّ الصنوبرَ يطفحُ أو يتجلَّى...**
**شبيهَ غسيلِ السماءِ على أُفقٍ يشتعلْ.**
**أُحسُّ: ترنُّ ضحكتُها بين أجراسِ الكنائسِ،**
**هذا ابتعادي عنها،**
**إنَّني أنفَصِلْ.** [1]

تظل التفعيلات تتردّد بين تفعيلات البحرين إلى أن يخرج الشاعر نهاية المقطع الشعريّ خروجًا كاملًا إلى بحر البسيط:

**هذا ابتعادي عنها،**
**––ب–/–––**
**مستَفْعِلُن/ مسْتَفْعِل**
**إنَّني أنفَصِلْ.**
**–ب–/–ب–**
**فاعِلُن/ فاعِلُن**

الشّاعر هنا يغيّر من صورة التفعيلة عبر ما يسمّى بـ "القطع" وهو مصطلح عروضي يتّصل بالتغييرات الحادثة في العلل وهو حذف ساكن الوتدّ المجموع وإسكان ما قبله" والسّمة الأسلوبية اللافتة هنا

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 21.

هي انسجام الخروج من النسق الموسيقي مُسْتَفْعِلُنْ إلى مُسْتَفْعِلْ، مع الخروج من النسق الدلالي؛ فالشاعر ابتعد موسيقيًّا عن تفعيلة مُسْتَفْعِلُنْ إلى مُسْتَفْعِلْ، حينما صرح بابتعاده عن ضحكة محبوبته، فألف الإطلاق في "عنها" تناسب فكرة البعد وطول المسافة صوتيًّا ونفسيًّا ومكانيًّا. ويعقب هذا التصريح بالابتعاد تصريح بالانفصال "إنَّني أنفَصِلْ." (فاعلن فاعلن)، يتشكل من تفعيلتين متناسقتين تشكلان انعكاسا للأنا إنَّني–فاعلن، وانفصالها "أنفَصِلْ"–فاعلن التي يعكس سكون نهايتها سكون الانفصال الفعلي.

**تفعيلات المتقارب والمتدارك**

ينوّع الشاعر فيأتي أحيانًا بنصٍّ يبدو في ظاهره –حسب أسلوب طباعته– نثريّ، لكن إن دققت في موسيقاه تجده ملتزمًا موسيقيًّا، ومن ذلك مقدمة موزونة لقصيدة التنبؤات:

> **سيأتي زمانٌ عليكَ، يكونُ هواءُ البرِّ فيهِ جفافٌ يجرِّح سطحَ الشفاهِ، وسوفَ يكونُ القمرُ الأوَّلُ عيناً بسبعِ رموشٍ إنَّما لا ترى موتَ الإله، يميلُ بك السبيلُ هناك، وتعتمُ كلّ الدروبِ، وتسألُ: هل أخطأتُ في فكِّ حروفِ الخريطةِ أو في مقاييس الخطى؟ وهناك حاول أن ترى في الجهة الأُخرى البلادِ سمعتُ بأبواب عديدةٍ، ستزيِّنُ نفسك بالأقحوان الأكثر إمعاناً في الحُمرة، أو تتعرَّى مغتسلاً بالقمرِ الطالعِ خلفَ الجبالِ، وتسبحُ في الماءِ البارِدِ للنبعِ فتخرُج أميلَ للإيفاءِ بالوعدِ والمشيِ حيثُ انحنى بالسائرين المسارُ.**[1]

ينقسم النّصّ إلى نصّين، الأوّل تغلب على وزنه تفعيلات كلّ من المتقارب والمتدارك، ومثال ذلك:

سيأتي / زمانٌ / عليكَ، / يكونُ / هواءُ الـ/ برِّ فيـ / ـهِ جفا / فٌ يجرْ / رِح سط /

ب – –/ب – –/ب – ب/ب – ب/ ب – –/– ب –/ ب ب –/– ب – / ب ب – /

فعولن فعولن فعولُ فعولُ فعولن فاعلن فَعِلُن فاعلن فَعِلُن

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 26.

حَشْشِفا / هِ، وسو/ فَ يكو / نُ القم / رُ لأَوْ/ وَ لُ عي/ نأًبسب / عِ رمو / شٍ إنْ / نَ ما لا

– ب – /ب ب –/ ب ب –/– ب ب/– – / ب ب – / – ب –/ ب ب –/ – – / ب– –

فاعلن فَعِلُن فَعِلُن فاعلُ فَعْلُن فَعِلُن فاعلن فَعِلُن فَعْلُن فَعولُن

والنّصّ الثّاني غير ملتزم بالتفعيلة، إلّا أنّه فيه حركة إيقاعيّة داخليّة، تنسجم دلاليًّا مع تكثف حضور الأفعال المضارعة، التي تدل على الحركة والتفاؤل: ترى، ستزين، تتعرى، وتسبح، فتخرج...، كل هذه الحركة تفضي إلى اختلاف أنا الشاعر عن الآخر، الذي سلّم أمره وانحنى، واتجاهها، نحو الوفاء بالوعد عبر أفعال الحركة.

المجموعة الأخيرة المعنونة بـ"مرايا سائلة" يغلب عليها أسلوبيًّا المزج بين المسرح والشعر، فلم "تقف استعارة القصيدة الحديثة من المسرحية عند حدود استعارة التكنيكات المسرحية الجزئية، من تعدّد شخصيّات، وحوار، وكورس، وغير ذلك من الأدوات المسرحيّة، وإنّما تجاوزت ذلك إلى استعارة القالب المسرحيّ بكلّ عناصره ومقوماته، بما في ذلك التوجيهات المسرحيّة التي يكتبها المؤلف لرسم المشهد، وقد شاع استخدام هذا القالب المسرحيّ في ديوان: "المسرح والمرايا" لأدونيس."[1] وفيما يظهر أنّ حسينًا تأثّر تأثّرًا كبيرًا بما قدّمه أدونيس، فقد عنون مجموعته الشعرية الأخيرة بـ"مرايا سائلة"، وانطبقت عليها الكثير من المواصفات التي أشار إليها علي عشري زايد، فكان نصّه أقرب إلى نصّ المسرحية النثريّة، بما في ذلك التوجيهات المسرحية، مطعَّما بشيء من اللغة الشعريّة، ومثال ذلك قصيدة بعنوان "المرآة تسعة" افتتحها بمقدمة نثرية طويلة أعقبها شعرًا يقول فيه:

**.... وبعد مدة دخل الاستوديو وفي يمناه عصاه، وفي يسراه إطار فضي، فيه مرآة مستطيلة، فوق المرآة في مستطيل أصغر، قطعة قماش من حرير أسود عليه "طرّزت"، بخط كوفي صعب القراءة، قصيدة عنها مستوحاة من.. لم تسمع. وعلَّقتها على الجدران لإسمنتية للقاعة في الأُستوديو. كان ليل. في الأُستوديو**

**كان ليل. قرأت، بشمعة في يدها ترتجف شعلتها في المرآة المستطيلة:**

"**حلمتكِ.**

1- زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 206.

**عيناكِ مقامانِ للأولياءِ مقامٌ يزار وفاءً للنذورِ ويشعلُ فيه السراجُ،**
**بزيتِ الطقوس، وآخرُ يطفو على الماءِ في حلمي،**
**ويضيء لي الأشياءَ. يذهلني الحبُّ في الحالين: حين يزورُ وحينَ يُزارُ**
**كأنَّكِ صيغةٌ عُليا لما ضاعَ منِّي، ويرجعُ لي، حين ينكشفُ الستارُ**
**ويداكِ درجْ**
**من القرميدِ. أصعدُه فيكسرني، ويسقطُ جسمي زجاجاً،**
**ويصعدُ روحي**
**عطوراً،**
**وبعض الصعودِ عروجٌ، وبعضُ الصعودِ انهيارُ**
**ولم يركِ الكلّ رؤياي، ليسَ على الأعمى حرجْ!**
**وبعضُ العيونِ رمادٌ، وبعضُ العيونِ انبهارُ**
**حلمتكِ.**
**شَعركِ كان سماءَ زجاجٍ معشّقْ**
**لا يُحسُّ، ولا يُمسُّ، ويشعلُ الأرضَ، ولم تمسسه نارُ**
**نورهُ الحدْسُ، وأمسحُ عينيَّ بالحبِّ حتى أراهُ، ويجلو عمايَ،**
**وبعضُ العيون مرايا وبعضُ المرايا غبارُ".**[1]

يفتتح الشاعر القصيدة بمقدّمة نثريّة طويلة تصل حتى كلمة "عيناك"، ويتلو ذلك نصّ شعريّ تشكّل تفعيلتا المتقارب والمتدارك النسبة الأعلى في التردد فيه، خاصّة في بدايته:

مقاما / نِ للأو / لياءِ / مقامٌ / يزار / وفاءً / للنذو / رِ ويشـ / علُ فيـ / هسرا/
ب – –/ب – –/ب – ب/ ب – –/ ب – ب/ب – –/– ب –/ب ب –/ب ب –/– ب –
فَعولُن فَعولُن فَعولُ فَعولُن فَعولُ فَعولُن فَعولُ فَعِلُن فَعِلُن فَاعِلُن
جُ، بزي / تِ الطقو/ س، وآ / خرُ يط / فو ع لل/ ماءِ في / حلمي،
ب ب – /– ب – /ب ب –/ب ب –/ – ب –/ – ب – / ب ب –
فَعِلُن فَاعِلُن فَعِلُن فَعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن فَاعِلُن فَعِلُن

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 299-301.

فالبحران "ينتميان إلى دائرة واحدة، ما يسهّل الانتقال من أحدهما إلى الآخر".[1] ويعود مرة أخرى إلى تفعيلات المتقارب، لكن بصورة تكاد تكون مطابقة، لصورة الشعر العمودي.

وبعض الصْ / صُعودِ/ عروجٌ، / وبعضُ الصْ/صُعودِ اذ/ هيارُ

ب– –/ ب – ب / ب– –/ ب– – / ب– – / ب – ب

فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولُ

ولم يـ / ركِ الكلْ / ـل رؤيا/ ي، ليسَ / على الأعـ / ـمى حرجْ!

ب – ب/ب – –/ب – – / ب – ب / ب – – / – ب –

فعولُ فعولن فعولن فعولُ فعولن فاعلن

وبعضُ الـ / ـعيونِ / رمادٌ، / وبعضُ الـ / ـعيونِ اذ / بهارُ

ب – – / ب – ب/ ب – –/ ب – –/ ب – – / ب – ب

فعولن فعولُ فعولن فعولن فعول فعولُ

حلمتـ / ـكِ. شَعر/ كِ كان / سماءَ / زجاجٍ / معشّقْ

ب – ب/ ب – ب/ ب – ب/ب – ب/ب – –/ب – –

فعولُ فعولُ فعولُ فعولُ فعولن فعولن

يتّضح ممّا سبق أنّ الشاعر وضع منتصف قصيدته المنوّعة، شعرًا عموديًّا، ويستكمل الشاعر بالأسلوب ذاته، فيخرج مرة أخرى من شعره العموديّ هذا، إلى النّثر الخالص:

> كان يصغي للصمت، عصاه في يده، شاشة المونتاج أمامه، وهو على مقعد أسود. أكملت القراءة، بصمت، سحبته... [2]

وهكذا دواليك في الكثير من قصائد المجموعة الأخيرة.

**مجمع البحور**

في المجموعة الثالثة "توجد ألفاظ أوحش من ذلك"، يسير الشاعر على درب "المزج بين بحرين أو أكثر في القصيدة الواحدة، فيقوم بنسجها إيقاعيًّا من وحدات صوتية متباينة، في محاولة منه لتنويع النغمة

1- أبو حميدة، محمد صلاح زكي: الخطاب الشّعريّ، ص 371.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 301.

الإيقاعية، وكسر الأنساق الموسيقيّة الموروثة التي تقوم على وحدة البحر، وتمكّن القصيدة –أيضا– من استيعاب انفعالاته المتغيّرة والمتجددة".[1] ومع ذلك، تبرز تفعيلات الكامل، ومن ذلك قوله:

**بيدي رميتُ حبيبتي للمدِّ فانحسرتْ مع الماضي يدايْ**
**صارعتُ في الغاباتِ أنواعَ نمورٍ جرحتني جروحاً،**
**ولمَّا بقيتُ لوحدِيَ داستْ عليَّ خطايْ.**

**ما كنت أرعى الإوزَّ وماعزَكمْ**
**في جبالٍ لكمْ**
**ما كنت نايْ.**

**كنت الفراغَ الذي في داخل نايٍ: من غيرِهِ**
**لا تقدرون على الغناءِ فقد صمَّمتُ نفسي فراغاً وصمتاً لكمْ**
**كي تغنوا الغنا**
**أين هُوْ؟ أينكمْ؟**[2]

تهيمن على النّص تفعيلة "مُتَفاعلن/متْفاعلن" لكنّ الشاعر يأبى الالتزام بهما، فيخرج بين فينة وأخرى إلى تفعيلة الرمل "فاعلاتن"، كما أنّه يختم بتفعيلة المتدارك "فاعلن"، واللافت أنّها تتكّرر نهاية المقطع ثماني مرات لتصبح من هيئة الشعر العموديّ.

صمْ(ممتُ نف/سي فر/اغاً وصم/تاً لكمْ/ كي تغنْ/نُوا الغنا/ أين هُوْ/؟ أينكمْ؟)

(فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن)

–ب–/ –ب–/ –ب–/ –ب–/ –ب–/ –ب–/ –ب–/ –ب–

وتتكرر هذه الظاهرة في مقطع تالٍ يقول فيه:

**حكمتي في خطوتي والدربُ خطٌّ مائلٌ أو زائلُ**
**مستفعلن أو فاعلاتن فاعلُ**

1- أبو حميدة، محمد صلاح زكي: الخطاب الشّعريّ، ص 369-370.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعرية، ص 225.

**"هذا أوانُ الشدِّ فاشتدي زِيَمْ**
**قد ساقكِ الدهرُ لسوّاقٍ حِطَمْ**
**ليس براعي إبِلٍ ولا غنمِ"[1]**

السطر الأول على بحر الرمل:

حكمتي في/ خطوتي والدْ / دَربُ خطٌّ / مائلٌ أو/ زائلُ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعل

–ب––/ –ب––/ –ب––/ –ب––/ –ب ب

والثاني على بحر الرجز:

مستفعلن / أو فاعلا / تن فاعلُ

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

––ب–/ ––ب–/ ––ب–

فالشاعر أراد بهذا أن يمدّ بينه وبين المتلقي جسرًا من الموسيقا سهل التناول في إشارة منه إلى أنّه يستطيع التواصل عبر أوزان الخليل الموروثة.

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 226.

## المبحث الثاني

## أنماط القافية

الشعر الحرّ بطبيعته ثورة على تقاليد الشعر الموروثة، والالتزام بالقافية الموحّدة النمطيّة ركن رئيس من هذا النّظام التقليديّ الذي آثر أصحاب الشعر الحرّ تجاوز الالتزام بنمطه القديم، عبر تهميشه أو الاستفادة من دوره الموسيقيّ لكن بتشكيلات وأنماط مغايرة للشكل القديم.

والقافية حسب ما رأى الخليل بن أحمد "آخر ساكن في البيت إلى أوّل ساكن يلقاه مع حركة ما قبله، ويطلق عند الأخفش على آخر حركة في البيت، كما أطلق على حرف الروي".[1]

ولم يكن أصحاب الشعر الحرّ أوّل من حاول التّخلص من القافية، فقد "بدأ العرب يتخلّصون من عبء القافية الموحّدة ذات الرنين العالي منذ عصور بعيدة، فنشأ الموشّح والبند وفنون الشعر الشعبيّ، ودرجت الأغاني التي تستعمل أكثر من قافية واحدة. وفي عصرنا هذا شاعت الرباعيّات والثنائيّات وخطط القوافي المعقّدة، غير أنّ القافية بقيت ملكة تتحكّم في الشعر فلم يخرج عنها شاعر معروف. ومضى ذلك حتى السنوات الأخيرة، بعد قيام حركة الشعر الحرّ واستسلام الشعراء الشباب لها بلا تريّث ولا تمحيص".[2]

حسين البرغوثي يولي للموسيقا مساحة كبيرة في شعره، بغضّ النّظر عن طبيعة هذه الموسيقا المنكّهة بذوقه الخاصّ. والقافية تحديدًا، باعتبارها ركيزة من ركائز الإيقاع، فهي تحضر حضورًا قويًّا ومنوّعًا في شعر حسين بأسلوب ينسجم مع ما يطرح من ثورة وتجديد على مستويي الشّكل والمضمون.

ومن صور القافية لديه:

**أولًا– القافية المتتابعة/ الموحّدة**

من أهم ملامح القافية في شعر حسين أنّه قلّ ما تأتي بهيئتها الرتيبة المتتابعة الموحدّة على طول القصيدة وهذا ينسجم مع شعر حسين الذي يبتعد كلّ البعد عن التقليد الكامل للنّمط الموسيقيّ القديم، لكن تبرز في بعض القصائد قافية يكاد يكون تكرارها متتابعًا ومسيطرًا على الهيئة العامة للقصيدة ومن ذلك:

---

1- عبادة، محمد إبراهيم: معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، ط1، القاعرة، مكتبة الآداب،2011. ص 253.
2- الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ط3، منشورات مكتبة النهضة، 1967. ص 162.

**ليلاً أنخنا الجِمالَ،**
**قُبَيْلَ الساعةِ الواحدةْ،**
**في بطنِ أوديةٍ جائعةٍ لضياعٍ منفردةْ.**
**وخطىً أو عواءٌ، داخل العتم، كلُّ اعترافٍ، وما**
**من حروفٍ تُفَكُّ، وما**
**من عَلامةْ**
**لجميعِ من مرُّوا هنا. فالإقامةْ**
**في عرقِ زيتونةٍ أو صخرةٍ: أرنبٌ ضائعٌ أو بَصَلُ**
**نَيِّئٌ كلُّ ما يحيا هنا. وعلى كلِّ وحشٍ أن يصيدَ طعامهْ**
**من موجةِ الوحلِ، فالرمشُ شوكٌ،**
**والمَحَبّةُ أفعىً، والثقةْ**
**جهلٌ، فكيف انتهينا إلى هذهِ المنطقةْ؟**
**صدفةً أم قدراً، نحن مرميُّونَ في معدةِ الخوفِ،**
**لنبحثَ فيها عن سلامةْ! [1]**

تكررت القافية ذاتها نهاية كل دفقةٍ شعريّة وجاءت كالتالي: واحدة، منفردة، علامة، إقامة، طعامهْ، منطقة، سلامة.

وقد خرج الشاعر عن النّمط في مواضع قليلة لغرض طلبته دلالة السياق، فكان مفتتح المقطع بقوله: "ليلًا أنخنا الجِمالَ"، جاءَت كلمة الجِمالَ ضرورية تؤسس لمضمون الحكاية التي نسج الشاعر على قاعدتها قافيته المتكررة، وجاء الخروج الثاني وسط القصيدة عبر قافية "بصلُ"، وكان ذلك الخروج لغرضين: الأوّل تقييد الرتابة الصوتيّة، التي تؤدي بالمتلقي إلى الملل، والثّاني الهروب من الكلمات والمعاني المكرورة إلى أخرى تبتعد عن النمطيّة وتستميل انتباه المتلقّي ككلمة "بصل".

واللافت أنّ الشاعر اختار في خروجه قافية مطلقة ذات رويّ متحرّك: جمالَ، بصلُ، خوفِ، وربّما أراد بذلك إضفاء حركةٍ تناسب حكاية الحال التي تحكي عن مسار رحلة تناسبها الحركة لا السكون.

ومثال آخر تأتي فيه القافية موحدة، عبر ورودها بشكل مكرّر نهايةَ كلِ جملة شعريّة:

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشعرية، ص 116-117.

**قمرٌ على نخل بعيدٍ،**
**كان يمشي نخلةً تمشي على طرقِ النخيلْ**
**قمرٌ على جبلٍ بعيدٍ،**
**قلتُ: ما هذا؟ أرى أحلام جيلْ!**
**أميرةَ هذي المنافي،**
**هناكَ سأمشي، أهيلُ الترابَ طوالَ الطريقِ على لمعانِ الندى فوقَ جسمٍ قتيلْ.**
**وأمشي، إلى البحر، بين يديّ كتابٌ من الشّعرِ،**
**خصلة شَعرٍ لمنْ ودَّعتني.**
**أو حفنةٌ من ترابِ الجليلْ.** [1]

جاءت القافية موحّدة كالتالي: نخيل، جيل، قتيل، جليل، هذه الطريقة في تناول القافية تعمل على ترتيب موسيقي عبر إنهاء كل جملة شعرية بنسق واحد يجمعه مسارٌ دلالي يفضي إلى إبراز معنى متكامل واحد، فالنخيل رمز ثبات وعطاء تعقبه كلمة جيل، والجيل هو الجهة الموكلة بهذا العطاء، كما أنَّ عملية القتل المجسدة في لفظة "قتيل" هي النتيجة العمليّة لهذا العطاء المتجسد في عملية الاستشهاد، ويختتم المقطع بِكلمة الجليل، وهي رمزٌ للمكان المدافع عنه، وهو الوطن كله من أوّله إلى آخره.

وتبعًا لما سبق فقد حدّد حسين "وظيفتين أساسيتين لإيقاع "القافية": أولًا، القوافي تقوم "بفصل" الإيقاع الكليّ، أي تحوّله إلى جمل مستقلة لكل منها "قافية–وقفة" ما. وثانيًا، تقوم القوافي "بربط الكلِّ" وشدّه ليشكّل وحدة إيقاعية واحدة أشبه بـ"مقطوعة موسيقية كاملة". لكن علينا أن نميّز هنا بين "قفلات الإيقاع" و"قفلات المعنى"، الأولى قفلات "بنيوية" تختصّ بـ"مبنى" القصيدة الموسيقي، وأمّا الثانية فقفلات "معنويّة"، تختصّ بـ"معنى القصيدة".[2]

**ثانيًا:القافية المتناوبة/المنوّعة**

القافية المنوعة هي "من أكثر الأنماط التي عمد إليها الشاعر المعاصر في شعره، لما فيها من حريّة كبيرة في التزاوج أو التناوب بين القوافي المختلفة. تقوم القصيدة في هذا النّمط على أكثر من قافية ورويّ، دون التزامٍ بنظام ثابت في تناوبها".[3]

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، 66.
2- البرغوثي، حسين: فنّ الرباعية كهندسة للقصيدة وفنّ "المقطع المستطيل"،الشعراء، عدد 21، ص 121.
3- أبو حميدة، محمد صلاح زكي: الخطاب الشّعريّ، ص 354.

وهذا النوع من القوافي يقترب من مفهوم الشّعر الأوروربي للقوافي "التي يسمونها: القوافي المسطحة Rhimes plates وهي التي تلتزم في كل بيتين متتاليين من الشّعر مثل (1و2-3و4) كما أنّ هناك قافية تسمى بالقافية المتعانقة Embrassee وذلك بأن تكون القافية ملتزمة في البيت الأول والرابع (1و4 ، 2و3) فكأنّ القافية الأولى تحتضن القافية الأخرى. وهناك نوع ثالث من القافية يسمى المتداخلة: Croisee عندما تلتزم بين البيت الأول والثالث، والثاني والرابع." [1]

ومما يشبه ذلك عند حسين أن تسيطر قافيتان على المقطع بصورةٍ تأتي فيها الأولى فالثانية وهكذا دواليك، ومن ذلك قوله:

**واللفظُ بيضٌ كسَّرتهُ لتخرجَ منهُ فراخُ الحمامْ**
**واللفظُ رحمٌ غادرتهُ التجربةْ**
**فارغاً – كالكهفِ بعد خروجِ النعامْ**
**سمِّه "عجزَ اللغة"**
**أو حيرةَ الأشياءِ من سرِّ الولادةِ بالعذابِ وبالسلامْ**
**سمِّه تركَ السلالمِ مطروحةً،**
**خشباً بلا روحٍ،**
**على سورٍ قفزنا فوقه لاحتلالِ المدينةْ؛**
**كانت سلالُمنا بدايةَ الاقتحامْ**
**فاستَبحنا ما استبحنا واندفعنا للأمامْ. [2]**

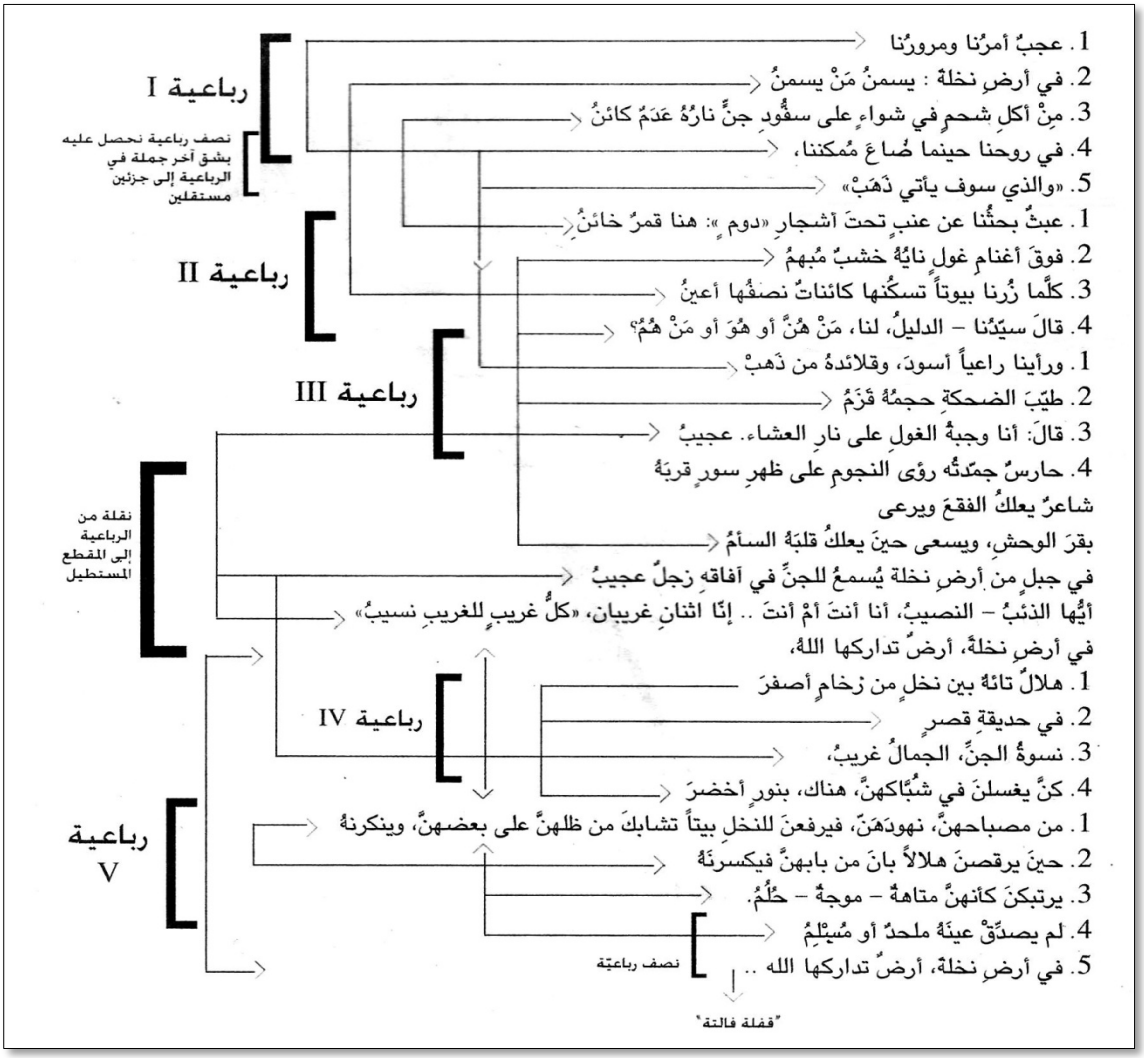
جاءت القافية كالتالي: حمام، تجربة، نعام، لغة، سلام، مطروحة...، الترتيب واضح جليّ، لكنّ الشاعر لا يأنف من كسره ولو بصورة خفيفة ليخرج من الرتابة "خشباً بلا روح"، جاءت قافية "روح" مختلفة منفردة وفي انفرادها وقفة موسيقيّة ذات نكهة خاصّة، طعّمت المقطع الشعريّ. وهذا التكنيك ينطبق مع ما طرحه شكري عيّاد فترْك القافية "معناه الاستغناء عن نوع من المؤالفة، ولكنّ إسقاطها من بيت أو سطر بين أسطر أخرى مقفّاة معناه أنّ صفة "المؤالفة" لم تعد هي وحدها المتحكمة في أواخر الأسطر، بل أصبحت تقوم بجانبها صفة مناقضة وهي المخالفة، والمزج بين هاتين الصفتين أو الظاهرتين أساس من أسس الموسيقا في جميع العصور".[3]

1- مندور، محمد: الأدب وفنونه، ط5، الجيزة، الإدار العامة للنشر، أغسطس 2006. ص 32 .
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشعرية، ص 100.
3- عيّاد، شكري: موسيقا الشعر العربي، (مشروع دراسة علميّة)، ط 2، القاهرة، دار المعرفة، 1978. ص 139-140.

**ثالثًا: القافية المقطعية**

القافية المقطعيّة هي التي "تظهر في نهايات الأشطر أو الأبيات في نظام الرباعيات أو، الخماسيات أو السداسيات، كما استخدمها الأندلسيون والمهجريون ثم جماعة الديوان وكثير من جماعة أبوللو. والمقطع هنا مجموعة من الأبيات ذات القافية الموحدة، وتعرف في الإنجليزية بـ: "Strophic".[1]

فقد تناول الحديث عنها في شعره في مقالٍ بعنوان: "فنّ الرباعية كهندسة للقصيدة وفنّ "المقطع المستطيل، ولتوضيح رأي حسين فيما يخص هذا التكنيك نورد رسمًا هندسيًا افتتح به مقالتهُ للوقوف على أبرز معالم هذا التوزيع الموسيقي.




**رسم توضيحي (1)** [2]

1- سالمان، محمد علوان: الإيقاع في شعر الحداثة، ط1، مصر، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2008، ص103.

2- البرغوثي، حسين: فن الرباعية كهندسة للقصيدة وفن "المقطع المستطيل" [رسم توضيحي].مجلة الشعراء، ع 21، رام الله، بيت الشعر، صيف 2003. ص 117.

المقطع الممثل مقسمٌ حسب حسين إلى خمس رباعيّات. يقول في شرح الرباعيّة الأولى إنها "مكوّنة من أربع جمل إيقاعيّة، يتم "كسر الرباعيّة" عبر تكنيك شقِّ الجمل الأخيرة إلى جملتين مستقلتين هما (4) و(5). ويتمُّ اللعبُ بِـ"مفتاح النّون"، فكلّ القافية في الجمل الأربعة الأولى قائمة على حرف النّون. ولكن، لكسر الإيقاع والتخلّص من الرتابة، يتم "التبديل" بين ثلاثةِ إيقاعات: "مرورنا" و"يسمن" و"كائن" و"ممكنًا" (مفاعلن، فاعل، فاعلن، مستَعْلُن)، ولتوطيد الكسر تنتهي جملة (5) بـ"ذَهَب" (وكل الشطرة، و"الذي سوف يأتي ذهبْ"، اقتباس بتحوير بسيط من المتنبي). بهذا يخرج إيقاع القافية إلى قفلة على وزن فعول (ب–/ذَهَبْ)، بحرف الباء".[1]

يوضح التحليل السابق مدى اعتناء الشاعر بالقافية لكن دون الاستغناء عن كسرها للخروج على النمطيّة المتعارف عليها قديمًا.

وقد تتكون القصيدة من مقطعين يبرز في كل منهما قافية مستقلة تمامًا عن الأخرى، كقوله:

**كم قلتُ ظَلي لديّ!!**
**كم كنتِ لي، حيناً، وحيناً عليَّ، وغرّبتكِ الذكرياتُ**
**وقطاراتُ نصفِ الليلِ في روحي،**
**وأنهارٌ بلا ماءٍ، يطاردها الشتاتُ**
**كم قلتُ: ظَلي لديَّ لقد خطفتنِيَ**
**المنحنياتُ – الحياةُ التهام**
**تنحنينَ، كتمثالٍ على الماءِ تآكلَ من**
**لحظةِ الشمسِ،**
**وينزل فوق جبينهِ**
**الحجريِّ الحَمامُ**
**وينزلُ سيفُ ذكرىً غامضٌ في ظهرهِ،**
**وينامُ من تعبٍ، ويوقظهُ الكلامُ.**[2]

في المقطع الأول تبرز قافيةُ التاء: الذكريات، الشتات. وفي المقطع الثاني تبرز الميم: التهام، الحمام، الكلام. واللافت أنّ الشاعر يوزع القافيةَ على السطور الشعرية بشكل متناوب ليخرج من عباءة الرتابة والملل، لكنّه يصر على ترابط المعنى ليجمع أشلاء القصيدة المكونة من مقطعين: الأوّل يحكي

1- البرغوثي، حسين: فن الرباعية، ص 118.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشعرية، ص 190.

قصة الشتات وغربةَ الذكريات، التي ناسبها في المقطع الثاني تصوير الشاعر لنفسه بصورة مخطوفٍ تلتهمه الحياة، وتصوير محبوبته بتمثالِ حجر يتعب كاهله سيف الذكريات، ويعيش حياةً ما بين النوم بسبب التعب، واليقظة بفعل الكلام.

ومن التكنيكات التي اتّبعها في بعض القصائد الطويلة توحيد القافية في السطر الأخير من كل مقطع، واستخدم الشاعر هذا التكنيك في قصيدته "النيل"، حيث قال:

**يوجعُ النيلُ؛ موسى تلفِّعُهُ فرعونةُ مصرَ بزنّارها،**
**يسبحُ الموجُ بهِ، والطميُ، والقمرُ المستديرُ**
**على ضفةٍ من قصبْ**
**يوجع النيلُ؛ لا نحن منهُ، ولا هوَ منا،**
**ونبعُدُ عنه، ويبعُدُ عنا، بماذا نحسُّ إذا ما اقتربْ؟**
**فقدنا الكثيرَ؛ نساءً ، وأرضاً، وذكرىً،**
**وأصحابَ عمرٍ، وحاناتِ منفى،**
**ونسمع في ضفةِ النيلِ هذا الغناءَ الخفيَّ،**
**أترجعُنا روحُنا في النهايةِ نحو الطربْ؟**
**صرتُ قديساً؛ أبارك ما منحتهُ الحياة**
**لغيريَ، ما**
**حرمتنِيَ منهُ،**
**وأحتاج للهِ، وحدِيَ، كي**
**أصلَ السودانَ، على فرسٍ من تعبْ.**[1]

كل مقطع انتهى بالقافية نفسها:

- بماذا نحسّ إذا ما اقترب؟
- أترجعنا روحنا في النهاية نحو الطربْ؟
- أصلَ السودان، على فرسٍ من تعبْ.

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشعرية، ص 184-185.

وهذا الأسلوب يجمع شتات القصيدة موسيقا ومعنى، فهو وإن بدا قليلًا في تردد القافية، إلّا أنّ نظمه المرتب المقصود يستميل المتلقي. وإذا أردنا أن نستشفّ جامعا دلاليا يجمع أو يقارب بين الدلالات المستخدمة في هذا النمط من القافية الموحدة: اقترب، الطرب، تعب، غضب، سبب، قرب.

تتحلّق دلالتها بين الحركة المتمثّلة في: اقترب، طرب، غضب، والسكون المتمثّل في: خشب، تعب. وهذان القطبان أي الحركة والسكون، يمثّلان الحياة التي تتوزّع أحوالنا فيها بينهما، ويتناسبان مع عنوان القصيدة "النيل" الذي يمثّل الحياة بتدفّقها ورقودها.

**رابعًا: القافية الخافتة/ المرسلة**

ويقصد بهذا النوع "عدم وضوح القافية، فهي خافتة النغم داخل القصيدة ومغيبة داخل السّطر الشعريّ، فالقصيدة الواحدة يتنازع فيعا أكثر من حرف يحاول الحضور والظهور قافية، ولكن يفشل في ذلك; لأنّ هذه الأحرف –المتنازعة– تظهر بنسب قليلة في القصيدة"[1]

هذا النوع من القوافي شديد الحضور في الشّعر العربي المعاصر، مع تحفّظ بعض النّقاد عليه ومنهم نازك الملائكة التي فضلّت القصيدة المقفّاة على المرسلة التي يكون فيها "الإيقاع أقلّ وضوحًا ويجعل السّامع أضعف قدرة على التقاط النّغم فيه".[2]

حضور القافية العالي في شعر حسين لا يلغي وجود قصائد مرسلة، أو أنّ القافية تبدو فيها خافتةً إلى درجة الخفاء. وهذا ينسجم مع ميله للتخلّص من القيود التي تأسر الدفق الشعريَّ موسيقا ومعنى.

المقاطع الممثّل بها مأخوذة من قصائد قصيرة، لكنّ هذا التنوع بالقوافي انطبق على قصائد الشاعر الطويلة التي طال فيها السّرد والحوار، وتعددت فيها الأصوات والمواقف فكان هذا أدعى إلى تنوعٍ كبيرٍ في قوافيها، ومن ذلك قوله:

**أجترُّ عشبكِ من سجوني قبيلِ الاستراحة في ربيعٍ كانَ تحتَ**
**حوافري، ومضى.**
**أجترُّ ذكرى تعرِّيكِ في العشبِ، بين زهورٍ وشمسٍ،**
**مررتُ عليكِ مرورُ الهواءِ،**

1- سالمان، محمد علوان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص 104.
2- الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص 164.

**تقوَّستُ فوقكِ مثل ازرقاق السماءِ،**
**وكان البحرُ يزبدُ،**
**لم أكن أسداً صغيراً، كنتُ هذا في زمانٍ مضى.**
**واليوم أرحلُ، في الفنادقِ، حيثُ ضوءِ الشمعِ فوقَ وجوهِ**
**الراقصاتِ،**
**حملتُ غيتاراً لتفهمني البغايا!**
**في المطاعمِ، حيثُ ضوءُ الشمعِ فوقَ وجوهِ السائحاتِ،**
**بكيتُ: لماّ مرَّ وجهكِ في مخيِّلة المرايا.**
**وأخيراً،**
**أشعلت ناراً في ضواحي الليلِ، واقتربتْ سجوني الآن،**
**والنَّارُ تعلو، والبراري تضيءُ،**
**هناك مشنقةٌ وأجراسٌ تدقُّ، وفي**
**براري الروحِ ترتفع الضحايا.**
**وعيناكِ، وحدهما، تنظرانِ إليَّ من بين النجومِ،**
**ولستُ بالأسدِ الصغيرِ، لقد نضجتُ الآن،**
**واخشوشنتْ غرَّتي فالمسيها؛**
**سوفَ توصلكِ الأمانَ، وسوفَ توصلني إلى الغابات.**[1]

ليست القافية في المقطع المتقدّم معدومة تمامًا فقد برزت أكثر من قافية تتوزّع بصورة متباعدة، كقافية التاء مثلًا المتمثّلة في: "الرّاقصات، السّائحات، الغابات" وقافية الألف كما في: "البغايا، والضّحايا" الأمر الذي يجعل القافية مرسلة تتردّد فيها "عدّة قوافٍ على امتداد القصيدة تتنازع فيها بعض الأحرف السّيطرة على نهايات الأسطر الشّعرية"[2]

ومن أمثلة القافية الخافتة قوله:

**وعلى سطح بيتٍ قديمٍ،**
**حيثُ تشتبكُ النجومُ،**
**أدورُ كالنَّمرِ المتوحِّشِ جيئةً وذهاباً.**
**وفي طرقِ المدينةِ**
**حيثُ الأضواءُ الصفراءُ المهجورةُ تُصطادُ**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعرية، ص 62-63.
2- سالمان، محمد علوان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص105.

**النمورُ الصغيرةُ،**
**أعوي،**
**وتعوي رغبتي في الانتقامِ**
**أعضُّ السجنَ قفلاً وأسلاكاً وباباً.** [1]

يعكس المقطع رغبة حسين بالتعبير عن مشاعر القلق والحقد على من يخطف أبناءنا ويزجّهم بالسجون، كما يعكس مشاعر الرغبة في الانتقام من هذا المحتلّ، هذه الدفقة الشعوريّة ناسبها قافية مسترسلة بعيدة عن الرغبة في التنميق والتنسيق لنهايات السطر الشعريّ.

من الجدير ذكره في معرض الحديث عن أنماط القافية لدى حسين البرغوثي، أنّ الشاعر كان شديد التنوّع فيما يخصّ حروف قوافيه، وينبني على ذلك عدم طغيان حضور حروف على أخرى، فقد وظّف الشاعر كل من القوافي المطلقة والمقيّدة، وكذلك وظّف كل من الحروف الصحيحة على تنوّعها وحروف المدّ.

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشعرية، ص 171.

## المبحث الثالث

## التّدوير

ليس التدوير ظاهرة طارئة على الشعر العربي "فالبيت المدوّر، في تعريف العروضيين هو ذلك الذي "اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأوّل وبعضها في الشطر الثاني".[1]

والتدوير "يعني في الشكل الجديد (الشعر الحرّ) اتصال السطر الشعري بالسطر التالي أو بمجموعة السطور التالية اتصالا عروضيًّا دون وقفة عروضيّة تامّة مع نهاية كل سطر".[2]

وللتدوير في نظر نازك الملائكة "فائدة شعريّة وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر. ذلك أنّه يسبغ على البيت غنائيّة وليونة لأنّه يمدّه ويطيل نغماته".[3] لكنّ "الإفراط في استخدام التدوير في القصيدة الحرة –زيادة على كونه يرهق القارئ الذي يركن في العادة إلى وجود وقفات موسيقية في نهاية الأبيات يلتقط عندها أنفاسه– يضعف الإيقاع العام في القصيدة، لأنّه يقضي على بعض عناصر هذا الإيقاع المتمثّلة في الوقفات الموسيقيّة عند نهاية كلّ بيت".[4]

لم يلجأ حسين البرغوثي إلى أسلوب التدوير كغاية جماليّة أو شكليّة كما يفعل بعض الشعراء، وقد برز في أعماله مقطع من قصيدة جاءت مدوّرة معنى لا موسيقا، بمعنى أن لا تكتمل دلالة السطر الشعريّ إلّا في السطر اللاحق:

**طرقُ المطاراتِ الحديثةِ فاتِحةْ**
**لمتاهةٍ من كهرباءْ.**
**في كلِّ عتمٍ لنا ضوءٌ وفي**
**كلِّ ضوءٍ لنا دربٌ وفي**
**كلِّ دربٍ لنا شبرٌ وفي**
**كلِّ شبرٍ لنا فخٌّ وفي**
**كلِّ فخٍّ لنا لحمُ فخذٍ وفي**
**كلِّ فخذٍ نحنُ أوَّلُ من نتَّهمْ!**

---

1- الملائكة، نازك: قضايا الشّعر المعاصر، ص 91.
2- سالمان، محمد علوان: الإيقاع في شعر الحداثة، ص84 .
3- الملائكة، نازك: قضايا الشّعر المعاصر، ص 91.
4- زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 183.

**في كلِّ أغنيةٍ لنا حرفٌ وفي**
**كلِّ حرفٍ لنا حبٌّ وفي**
**كلِّ حبٍّ لنا قلبٌ وفي**
**كلِّ قلبٍ لنا سكينةٌ وغزالةٌ ووطنْ.** [1]

افتتح الشاعر قصيدته بمقدمة قصيرة موزونة على بحر الكامل، وانتقل إلى مقطوعة تقوم على تفعيلات منوّعة مأخوذة من السريع والمتدارك والكامل، لكن كل سطر فيها ينتهي بتفعيلة كاملة موسيقيًّا ليست بحاجة إلى السطر التالي، لكنّ اللافت أنّ المتلقي مضطر ليربط بين الاسطر الشعريّة دلاليًّا لا موسيقيًّا وهذا صورة من صور التدوير فالقصيدة لا تقوم فقط على الموسيقا بقدر ما تقوم على المعنى، وفي المقطع المتقدّم غلبت الفكرة على الموسيقا وبذلك أصبح، المتلقي بحاجة إلى إعمال العقل للوصول إلى المعنى. وحسين مدرك تمامًا لآليّة التدوير الموسيقيّة، وقد عمد إليها في المقطع التالي من القصيدة:

**فاعذروني،**
**جئتُ من شجرِ الدماءِ، أو الجليدِ، أو العدمْ**
**رفّاً حزيناً من طيورٍ جارحةْ.**
**قد قيلَ لي:**
**عبرَ الحياةِ، وبعدها نومٌ بلا صحوٍ**
**على أرضٍ بلا قبرٍ**
**فلا قَدَرٌ يؤدي للجحيمِ، ولا طريقَ إلى عدنْ**
**فإذَنْ،**
**تعالي كالطيورِ، إذنْ.**
**إذا ما شئتِ، من عَفَنِ الآن، أو عفنِ البارحةْ.** [2]

تتصدر المقطع تفعيلة: فاعِلاتُن، لكنّ الشاعر لا يلبث أن ينتقل إلى تفعيلات البحر الكامل، ويبدأ التدوير من نهاية السطر السادس حتّى نهاية المقطع، وهذه البداية والنهاية لم تأت اعتباطًا، فالشاعر يتناول في هذا المقطع دورة الحياة والموت عبر حواريّة يجريها مع أنثى، يبثّ لها حزنه وحيرته، وشكّه في مصيره ومآله، وهذه الفكرة يناسبها هذا التواصل الموسيقيّ الذي يدعم المعنى، فالحياة دورة كاملة تتواصل عبر فكرتي البقاء والفناء.

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشعرية، ص 106-107.
2- ما سبق، ص 107.

وفي قصيدة أخرى معنونة بـ"الجريح رقم (س)" يلجأ الشاعر فيها إلى أسلوب التدوير. واللافت أيضًا قيام القصيدة على أسلوب الحوار، حوار يقيمه بين جريح وزميله يقول فيه:

**... قال:"قد ننتهي في البراري، هنا،"**
**ورمى حجراً في النَّار:"هنا".**
**"بينَ شجيراتٍ تتمايلُ من ريحٍ في قمرٍ بينَ السرو، ننزُّ دماً،**
**والنساءُ اللواتي عشقتُ،**
**الإناثُ اللواتي عشقتُ، يقفنَ على شباكهنَّ ويذكرننا**
**للجبال المقمرة.**
**نحنُ القرابينُ فوقَ التلال، انتهينا على مذبحِ الغيبِ، في**
**بركتينِ سنسبحُ**
**مثلَ شعاعِ النجومِ، هنا، وحورية الماء..."**
**كان يكزُّ على شفتيهِ وأكمل:"هل سنرى الشمسَ والبحرَ**
**والموجةَ الخضراء؟".**
**قلتُ: بلى، نستحمُّ بماءٍ حقيقي...بماءْ... [1]**

القصيدة موسيقيًا تقوم على تفعيلات كثيرة، لا يستقرّ الشاعر فيها على تفعيلة، ومع ذلك فظاهرة التدوير فيها واضحة جليّة تبدأ في السطر الرابع وتتكرر حتى نهاية المقطع، والتدوير ناجم فيها عن توزيع الجملة المتصلة معنى وموسيقا في سطرين. فمثلًا، كان بمكنة الشاعر أن يضع السطرين الخامس والسادس في سطر، والعاشر والحادي عشر في سطر، لكنّه أراد أن يفرد للمعاني الإيجابية: الجبال المقمرة والموجة الخضراء سطرًا خاصًّا.

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشعرية، ص 71.

## المبحث الرابع

## التّكرار

التّكرار ظاهرة أسلوبيّة حاضرة في الشّعر العربيّ قديمه وحديثه. وقد استطاع الشّعر الحديث أن يوظّفها توظيفًا دالًّا على مستوى الحرف والكلمة والجملة الشّعرية. وإذا أرادت الباحثة أن تعرّج على التّكرار بوصفه نمطًا مستخدمًا في الخطاب الشّعري، فلا بدّ أولًا من تعريفه على مستويي اللّغة والاصطلاح.

التّكرار لغة: "وكَرَّرَ الشيء وكَرْكَره: أَعاده مرة بعد أُخرى. والكَرّةُ: المَرَّةُ، والجمع الكَرَّات. ويقال: كَرَّرْتُ عليه الحديث وكَرْكَرْتُه إذا ردّدته عليه. وكَركَرْتُه عن كذا كَرْكَرةً إذا رَدَدْته. والكَرُّ: الرجوع على الشيء، ومنه التَّكْرارُ.[1]

أمّا التّكرار اصطلاحًا فهو "أن يكرّر المتكلّم اللّفظة الواحدة باللّفظ والمعنى، والمراد بذلك تأكيد الوصف أو المدح أو الذّم أو التّهويل، أو الوعيد أو الإنكار أو التّوبيخ أو الاستبعاد...".[2]

وحسب ما ترى نازك الملائكة فإنّ التكرار "إلحاح على جهة هامّة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها"،[3] وضمن هذا التعريف يكون التكرار غاية معنوية لا شكلية.

فالنص الشعري يتكوّن من "وحدات نغميّة تتكرّر بانتظام داخل البيت الشعري فالتكرار إذن هو البنية الأساسية للبيت والقصيدة، وهذه الوحدات النغمية المكررة تفرض أحيانا ـ أنماطا من التوزيعات الموزّعة داخل النص الشعري ـ فبنية الشعر تتميز بتواز مستمرّ. هذا التوازي يكون مصدره عودة نفس الصورة الصوتية وتكرارها. أو عودة الوحدة العروضية المنتظمة، والتكرار الصوتي يعمل على زيادة التكرار أكثر من الإنتاج الدّلالي للنص. إذ إنّ الإنتاج الدّلالي موجود مع أوّل وحدة صوتية".[4]

فبواعث التّكرار كما تقدّم كثيرة في الشّعر، والباعث النفسي كما يرى فهد عاشور "من أهمّ العوامل المسبّبة للتّكرار، ويمتاز عن غيره بأنّه الأكثر ظهورًا بينها لما يمثّله من إعادة لما وقع في القلب

1- محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري: لسان العرب، ج 5، ص 135.
2- تقي الدين أبي بكر علي الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، ج 1، شرح عصام شعيتو، بيروت، دار ومكتبة الهلال، 1987. ص 361.
3- الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، ط3، مكتبة النهضة، 1967. ص 91.
4- سالمان، محمد علوان: الإيقاع في شعر الحداثة. ص 119-120 .

واستقرّ في النّفس فانشغلت به عمّن سواه، ولمّا كانت اللّغة مرآة الفكر وما يعتمل في الوجدان، تعيّن أن يظهر ما شغل به الإنسان مكررًا في كلامه".[1]

ويقسم التّكرار من حيث هيئته إلى نوعين:

1- التّكرار الهندسيّ ويقصد به "ذلك التّكرار الذي يؤدي دورًا بارزًا في هندسة القصيدة، فيبدو منظمًا مضمونها وموجّهًا لرؤية القارئ في آن. ومن صوره تكرار مقطع بعينه داخل القصيدة، أو تكرار عبارة ما في نهاية عدد من المقاطع، أو في بدايتها."[2]

ومن أمثلة ذلك في شعر حسين تكرار عبارة: "أشعر بالحزن الليلة" التي تكرّرت في نهاية المقاطع المتأخّرة من قصيدة "من كتابات الجنّ في" خمس مرّات، ومن ذلك:

**أشعرُ بالحزن الليلةَ في هذه الغرفةِ الخشبيةِ،**
**المخفيةِ في أراضٍ منسيّة،**
**وفي مشاعرِ ذنبٍ وأحلامٍ في سجونٍ مسروقةْ،**
**وأنا أحدِّق في عينيكِ (ذكرىً) فأرى لؤلؤة**
**خضراءَ من الموسيقا والغياب معروضةً**
**لوجوهٍ من جليد منحوتةْ،**
**وأنا أدَّعي بأن الاستداراتِ الجديدةَ في الحظِّ**
**والحمائمِ... لا حاجة لي بها،**
**أشعر بالحزن الليلةْ.**[3]

تكرّرت العبارة في بداية المقطع ونهايته، والتّكرار هذا فيه شيء من التّنظيم المقصود من قبل الشّاعر، الذي أراد أن يلفت القارئ إلى عظم ما يشعر به من حزن تلك الليلة.

أمّا التّكرار الثّاني فهو ما وسمه عاشور "بالتّكرار النفسيّ، وهو تكرّر العبارة داخل المقطع، أو عبر مقاطع القصيدة على نحو غير مرتب، وغير مطّرد، فالعبارة المكرّرة تأتي في سياق القصيدة وفق ما تقتضيه الحاجة، أو الدفقة الشّعوريّة، وهي أكثر ما تسهم في زيادة التّكثيف على المستويين النفسيّ والمعنويّ بالنّسبة لكلّ من الشّاعر والقارئ."[4]

---

1- عاشور، فهد ناصر: التكرار في شعر محمود درويش، ط1، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004. ص 33.
2- ما سبق، ص 38.
3- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 215.
4- انظر: عاشور، فهد ناصر: التكرار في شعر محمود درويش، ص 117.

هذا النّوع من التّكرار موجود وبكثافة في نصّ حسين ومنه قوله:

**هل سوف يحدثُ، يوماً، وتمشي إلينا الحقولُ؟**
**يا أنانا،**
**صبرتُ، وصبري نقيٌّ**
**وصبري عميقُ، وصبري طويلٌ، وصبري جميلُ**
**فافتحي بوَّابةَ السورِ، افتحي يا أنانا! يا ابنتي!**[1]

ورد في المقطع القصير أكثر من تكرار "يا أنانا، يا أنانا! / صبري نقيّ،/ وصبري عميق، وصبري طويل، وصبري جميل.

وهو تكرار يأتي عفو الخاطر بوتيرة غير منظّمة بدقّة حسب ما يقتضي من عبارات متتالية تحقّق بترادها ما يعتمل في نفس الشّاعر من أحاسيس وأفكار.

ما يهمّنا تناوله، هو التّكرار الذي يؤثّر موسيقيًّا في النّص، مثل تكرار الحرف أو الكلمة أو الجملة:

**أولا: تكرار الحرف:**

يعتمد حسين كثيرًا على تكرار الحرف في جملته الشّعريّة بهدف "إدخال تنويع صوتيّ يخرج القول عن نمطيّة الوزن المألوف، أو يقصد به شد انتباه السّامع إلى كلمات بعينها عن طريق تآلف الأصوات أو يراد به تأكيد أمر اقتضاه القصد، فتساوت الحروف المكرّرة في نطقها له مع الدّلالة في التّعبير عنه".[2]

ومن أمثلة ذلك تكرار صوت حرف الرّاء في قوله:

**في ليلةٍ في شتاءٍ، كنتِ غافيةً**
**في يديَّ، كأزهارِ جمرٍ، تعزُّ عليَّ،**
**بعثتُ بروحي لجمرِك.**
**يَدِيَ اليسرى انحَسَرتْ مثل مَوْجةْ،**
**رجعت صفراءَ كالليمونِ، والله، أقسمُ يا ليلى بعمرِكْ،**
**رجعت صفراءَ كالليمون، بين أصابِعِها جمرةٌ من حَنينْ**
**لجميع من مرُّوا مروراً، كالخيولِ، على ثلجِ عمرِكْ،**
**"أنتِ دوماً تحلمينْ**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 20.
2- عياشي، منذر: الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ط 1، حلب، مركز الإنماء الحضاري، 2002. ص 78.

**بغيري في حينِ لم أحلمْ بغيرِكْ".**[1]

يتكرر صوت الراء في المقطع السابق عشرين مرة: غرفة، كأزهار، جمر، بروحي لجمرك، اليسرى، انحسرت، رجعت صفراء، بعمرك، جمرة... وكأنّي بجرس صوت الرّاء يتلاءم مع فكرة المرور في مشهد يلحّ الشاعر فيه على التواصل مع ليلى باعثا لها روحه، لكنّ يده رجعت خائبة صفراء تحمل جمرة من حنين لجميع من مرّوا على ما وصفه بثلج العمر. وحضور جرس الراء الكثيف يتناسب مع هذا الإلحاح فصوت الرّاء العربيّ كما جاء في كتب علم اللغة يتكوّن عبر "تتابع طرقات طرف اللسان على اللثة تتابعا سريعا، ومن هنا جاءت تسمية هذا الصوت بالمكرّر".[2]

وانظر إليه في المقطع التّالي كيف يكثّف من حضور صوت الشّين.

**فتحتُ الشبابيكَ ليلاً وأمنحُ وجهي للمطرْ**
**حُرِّيَّةٌ في الريحِ وجهِيَ، فلنقلْ: هو منحةٌ للمشنقةْ**
**وفرارُ فَراشاتِ الشكوكِ من الشّرْنقةْ**[3]

الشّبابيك، المشنقة، فراشات، الشّكوك، الشّرنقة، ينتقي حسين الأصوات بدقة متناهية وكأنّه يصنع من حروفه وكلماته لعبة مجسّمة.

وقد يأتي تكرار الحرف في صورة أخرى عبر تكرار حرف من حروف المعاني، كما في قوله:

**لا تلمسي ناقتي، لا تلمسيها ناقتي، لا**
**تلمسي الكلماتِ التي سوف ألفظها ولا**
**لا تذكري وجهي، ولا ملمحي لا**
**تذكريهِ، ولا**
**تلمسي شَعْري ولا شِعْري ولا زوّادَتي،**
**لا تلمسي الماءَ الذي في القِرَبْ!**[4]

تتكرّر كلمة "لا" إحدى عشرة مرّة في مقطع شعريّ واحد قصير، تتوزّع فيه على كلّ من المحورين الرأسيّ والأفقيّ، من جهة اليمين ومن جهة اليسار. وفي هذا التّكرار تكثيف إيحائيّ يقرّر الشّاعر من خلاله فكرته ويصرّ عليها في صورة رفض للتواصل بين المخاطِب "الشّاعر"، والمخاطَبة التي قد تكون محبوبته، أو حياة راحلة برحيله هو، وفي هذا شعور عالٍ من الاحتياج غير المحقّق الذي

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 114.
2- السّعران، محمود: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ص 171.
3- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 114-115.
4- ما سبق، ص 188.

يولّد أمرًا بضرورة الافتراق. والملاحظ تكرار الحرف "لا" مرافقا للفعل "تلمسي" بأكثر من صورة: لا+الفعل+المفعول به بصورة اسم منفصل "لا تلمسي ناقتي"، يعقبه لا +الفعل+ضمير متصل+بدل "لا تلمسيها ناقتي"، ويتكرر ذلك النسق المشابه في قوله "لا تذكري وجهي" ، "لا تذكريه" وفي هذا التكرار إلحاح على المعنى وهو رفض التواصل. والمحرمات الممنوع لمسها كانت متعلّقات الشاعر: ناقته وكلماته، شِعره وشَعره، زوادته وماءه، وهي في مجملها متعلقات تخصّ الرّحلة، رحلة الحياة أو الموت ربما، رحلة سفر يفضّل الشاعر أن يعيش تفاصيلها وحيدًا.

وفي مقطع آخر سابق في القصيدة ذاتها، يتكرّر الحرف "لا" سبع مرات:

**يوجعُ النيلُ؛ إلى أرزِ لبنان يحمل نعشِيَ،**
**تحت هواءِ الصنوبرِ في "بنتِ جُبَيْل" سيتركني**
**هذا الرحيلُ، يسامحني اللهُ: لا أبَ، لا أختَ،**
**لا طفلَ، لا حبَّ، لا أرضَ،**
**ولا وجعَ الآن فيَّ، ولا فيَّ، أيضاً، غضبْ.**[1]

لا أب، لا أخت، لا طفل، لا حبّ، لا أرض، لا وجع، ولا... غضب. تكرار موجع، فكلمة لا التي تحمل معنى الجدب والنّفي تقترن سبع مرات بأسماء تحمل الكثير من دلالات الخصب والعطاء. ولا أخال التّكرار سبع مرات جاء اعتباطًا، فالرّقم سبعة ذو رمزيّة عالية في الثّقافة العربية الإسلامية.

الأب رمز سند وانتماء، والأخت رمز وصل وحنان، والطفل رمز امتداد واستمرارية، والأرض عنوان تجذّر والغضب، والحبّ وجهان للحياة بخيرها وشرّها، وكلّ هذه العناوين مفقودة من هذه البطاقة التعريفيّة التي ينسبها الشاعر لنفسه في تلك الدفقة الشعورية الصادقة.

**ثانيا: تكرار الكلمة:**

من وظائف التّكرار كما يرى عيّاش "تسهيل استقبال الرّسالة، غير أنّ وظيفة التّكرار لا تقف عند هذا الحدّ، ذلك لأنّها تخدم النّظام الداخليّ للنّص وتشارك فيه، لأنّ الشّاعر بتكرار بعض الكلمات يستطيع صياغة بعض الصّور من جهة، كما يستطيع أن يكثّف الدّلالة الإيحائيّة للنصّ من جهة أخرى".[2]

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشعرية، ص 186.
2- عياشي، منذر: الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص 79-80.

**أنتَ من كنتَ المصلِّي والمصلَّى له والإمامْ**
**فصبراً جميلاً لإنَّكَ..**
**صبراً جميلاً لعلَّكَ..**
**صبراً، أكادُ أُقبِّل طيناً مشيتَ عليهِ،**
**لأحملَ عنكَ الحذاءْ**[1]

تتكرّر كلمة صبرا ثلاث مرات، تكرارًا رأسيًا يكثّف الدّلالة ويلحّ عليها عبر آليتين: الأولى تصدّرها بداية جملة نهايتها مفتوحة: "فصبراً جميلاً لإنَّكَ.. صبراً جميلاً لعلَّكَ..، والنهاية مفتوحة هنا، لكنّ الصبر موصوف مرتين بكونه جميلًا، والصبر الجميل هو رقى أنواع الصبر، ورقيه هذا يفضي إلى نتائج جميلة عبّر عنها الشاعر بقوله "لعلّك..."، فلعلّ تفيد الرجاء لما يمكن تحقيقه وهو هنا عبر النقاط متروك للمتلقي. فالجملتان الأولى والثانية تحثّان على الصبر، بينما تتضمّن الجملة الثالثة معنى مشاركة فعل الصبر مع هذا المخاطب، فيقبّل الشاعر الطين الذي مشى عليه احتراما لهذه الخطى ولهذه الطريق، وأحسبها طريق الشهادة والشهداء كما جاء سالفًا.

ومن أساليب حسين تكرار أكثر من كلمة في جملة شعريّة واحدة:

**الشايْ بَرَدْ يَمَّايْ الخراريفِ القديمة كْرازِ الخراريفِ**
**القديمةْ. شويٍّ شويٍّ القلبْ مثل**
**الثلجْ لمّا الشمِسْ**
**وِقْعتْ عليّ شويّ...**
**عَرَقي في فمي**
**ودمي ظلَّ على شوكةٍ مرت عليّ...**
**حمراءُ، حمراءُ هذي الصخورُ الأخيرةْ. مثل جنديٍّ كسيرٍ**
**أسيرُ أسيراً عليها وأمضغُ**
**قالبَ ملحٍ صغيرْ**[2]

تكرّر كلمة "شويّ" ثلاث مرات، أفقيًّا، ورأسيًّا. وفي تكرارها هذا تماشيًا مع روح النص الذي يبدو فيه الشاعر بحلّة راوٍ يحكي حكايته بهدوء "شويٍّ شويٍّ"، ويستمرّ في سرد حكايته حتى تصل إلى ذروتها

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 151.
2- ما سبق، ص 233.

وهي: نزف الدم الذي فضّل حسين تصويره عبر تكرار لونه "حمراء، حمراء" وهذا أبلغ تأثيرًا في المتلقي. والنّص يعبّر عن نمط من أنماط اللّحن الشّعبيّ الفلسطينيّ الذي يكرّر فيه الشّاعر بعض الكلمات بغية إضافة لمسة موسيقية زائدة.

**ثانيا: تكرار الجملة:**

يكرّر حسين جملته الفعلية أو الإسمية رأسيًّا وأفقيًّا، كما أنّه يأتي بها في صيغة التّدوير. تكرار الجملة "هو الملمح الأسلوبيّ الأكثر إبرازًا لتلاحم النّصّ، فهو يدخل في نسيجه لحمة وسدى، ويشدّ أطرافه بعضها إلى بعض ويعطي شكل النّص نوعًا من الحركة يدور فيها الكلام على نفسه، ويتكرّر دون أن يعيد معناه".[1]

ومن أمثلة ذلك:

**في كلِّ عتمٍ لنا ضوءٌ وفي**
**كلِّ ضوءٍ لنا دربٌ وفي**
**كلِّ دربٍ لنا شبرٌ وفي**
**كلِّ شبرٍ لنا فخٌ وفي**
**كلِّ فخٍّ لنا لحمُ فخذٍ وفي**
**كلِّ فخذٍ نحنُ أوَّلُ من نتَّهمْ!**[2]

تتكرّر جملة "وفي كلّ" على هيئة تدوير في تكرار رأسيّ يشكّل عمودًا على الجانب الأيمن لكلمة كلّ، وعمودًا على الجانب الأيسر لكلمة في، فيصبح الكلام محصورًا بين جانبي جملة واحدة أحالها الشّاعر عبر آلية التّدوير إلى صندوق داخله حكاية.. والحكاية تحكي أحداثها عبر تكرار المعنى آخر السطر الشعري وأوّله وهكذا دواليك، فالشاعر عبر هذه الآليّة يولد معنًى من المعنى السابق، وهذا تكنيك مطروق لدى الشعراء.

ومن أمثلة تكرار الجملة، تكرار الشّاعر عبارات مأخوذة من سياق السّجن والاعتقال:

**في لغتي سربُ قلاعٍ صامتةٍ تبعثُ ضوءَ شموعٍ نحويَ،**
**خلفَ قلاعٍ صامتةٍ تبعثُ ضوءَ شموعٍ نحويَ،**
**يشبهُ أسلاكاً شائكةً، داخل أسلاكٍ شائكةٍ، داخلَ أسلاكٍ**

1- عياشي، منذر: الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ص 84.
2- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 151.

**شائكةٍ، داخل أسلاكٍ شائكةٍ، وتحيط بحرفينِ،**
**وقلبي سجنٌ داخلَ سجنٍ داخلَ سجنٍ داخلَ سجنٍ،**
**سربُ سجونٍ مغلقةٍ بالشفتينِ،**
**فلا تلفظُ في المنطقةِ المحتلَّةِ غيرِ اللفظاتِ المحتلةْ.**[1]

يعتمد الشّاعر أسلوب التّكرار الأفقيّ عبر تكرار أكثر من نمط:

الأول: أسلاكًا شائكة، داخل أسلاك شائكة...، الثاني: قلبي سجن، داخل سجن، داخل سجن...

ويُختتم المقطع الذي يعجّ بالتّكرار بجملة "فلا تلفظ في المنطقة المحتلّة غير اللّفظات المحتلّة". إذن، يكرّر الشّاعر قاصدًا تكثيف اللّفظات المعبّرة عن الاحتلال والقيد الذي يكتنف المنطقة المحتلّة، هذا التّكرار يعمّق المعنى ولا ينتقص منه، لكنّ تكرار العبارة أحيانًا، كما يرى العلّاق "يجعل منها نصًّا تعبيريًّا ثابتًا، ويفرّغها، بالتّدريج من شحنتها الدّلالية والأسلوبيّة، وكلّما توغّلنا في قراءة النّص أخذت شحنة الأبيات تتآكل بفعل اصطدام عناصر الحضور بعناصر الغياب فيها، أي أنّ الوجود الحسّي للمقطع الشّعريّ الذي ينّميه اللّفظ والشّكل المرئيّ ينمو على حساب مستواه الغائب، أي معناه الذي يأخذ بالضّعف والتآكل تدريجيًّا بفعل الإفراط في تكرار نسق تعبيريّ ثابت".[2]

قد نتّفق مع الطّرح المتقّدم أو نختلف، لكنّ الحَكَم في ذلك هو السّياق، وكذلك المتلقّي الذي قد لا يرى في التّكرار اللّفظي لحظة تلقّيه النّص، تفريغًا من محتواه الدّلاليّ أو العاطفيّ. ومن ذلك تكرار حسين الجملة الفعليّة ثماني عشرة مرة بأكثر من هيئة في قصيدة النّيل: يوجع النّيل، يوجع جدا، يوجع الموج، ويوجع عمر...:

**يوجعُ النيلُ،**
**يوجعُ جداً، ويوجع، يوجع جداً،**
**دعيني أجاري الضفافَ، والضفافَ. إلى**
**لا جهاتٍ أروحُ، أروحُ.**
**دعيني، يوجعُ النيل، يوجعُ جداً، أقصدُ النيلَ،**
**جداً دعيني**
**يوجعُ موجٌ، ويوجعُ عمْرٌ، فقط يوجعُ**
**النيلُ، دعيني،**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشعرية، ص 60.
2- علّاق، علي جعفر: الدلالة المرئية. ص41-42.

**لكم دين ولي ديني،**
**دعيني.**[1]

تتكرّر جملة يوجع تسع مرات ولا أرى في هذا التّكرار اللّفظيّ إفراغًا للجانب الدّلاليّ، فعلى ما يبدو أنّ الفكرة الرئيسة التي أراد حسين تجسيدها عبر كلّ هذا التكرار، هي التعبير عن عمق هذا الوجع في نفسية الشاعر، فقد انسجم هذا التكرار اللفظي في الدفقة الشعريّة مع الدفقة الشعوريّة، وفيما يبدو أنّ المقصود بالنيل هو حالة من التيه والضياع "لا جهات أروح" أو الشعور بالخوف ذاك الشعور الذي يستحضره ذكر الموج، كلّ هذا الألم يفضي بالشاعر إلى الهروب من الآخر عبر تكرار الفعل "دعيني" خمس مرات، وإن دلّ هذا على معنًى فإنما يدلّ على كون الشاعر مجبرًا على الفراق لكنّه يطلبه ليتعالى على ضعفه.

ومن آليات التّكرار التي يستمتع حسين في تطعيم النّص بها، تكرار العبارة بطريقة معكوسة:

**أنا أسبحُ في اللون الأزرقْ**
**في اللون الأزرقِ أسبحُ: قلعة زنبقْ**
**تلكمُ نصفُ لغاتِ المطلقْ.**[2]

وقوله:

**وإنَّ سجونَ الوطنِ المحتلِّ لجيلٍ من الوردِ تتَّسعُ الآنَ،**
**لجيلينِ من الوردِ**
**تتَّسعُ الآن، عنيتُ لكم ولنا سوف تتَّسع الآن، "حبيبتي"،**
**قالتْ، "حبيبي"، قالتْ، " تموتُ، تموت حبيبي"، قالت،**
**"حبيبي"، قالت، " تموت، تموت حبيبي"، قلت: أنا؟**
**" أنا أنت وأنت أنا،**
**وكل يدٍ تفرِّق بيننا مليون مجنونة"**[3]

في المقطع نوعان من التّكرار، الأوّل: تكرار الجملة بطريقة معكوسة:

**وإنَّ سجونَ الوطنِ المحتلِّ لجيلٍ من الوردِ تتَّسعُ الآنَ،**
**لجيلينِ من الوردِ**
**تتَّسعُ الآن،**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 186-187.
2- ما سبق، ص 51.
3- ما سبق، ص 57-58.

والثاني: تكرار الجملة نفسها بعلامات ترقيمها:

**قالتْ، "حبيبي"، قالتْ، " تموتُ، تموت حبيبي"، قالت،**

**"حبيبي"، قالت، " تموت، تموت حبيبي"،**

كان الغرض من التّكرار إظهار شيء من التّوحد بين الأنا والأنت، لكنّه كان ثقيلًا على المتلقّي، إذ جعله ينشغل بتفنيد العلاقة بين الجمل المكرّرة، ما أفقد النّص شحنته التي تحدّث عنها العلّاق سابقًا.

كان الغرض من طرح الأمثلة المتقدّمة التّأكيد على دور التّكرار الصّوتيّ الذي "يعمل على زيادة الإيقاع أكثر من الإنتاج الدّلالي للنّص، إذ إنّ الإنتاج الدّلاليّ موجود مع أول وحدة صوتيّة".[1] ومع ذلك يبقى للتّكرار دوره الكبير في شحن المعنى بدلالات إضافيّة فـ"الكلمة أو الصّورة المكرّرة لا تؤدّي ما أدّته في المرّة الأولى، بل تغايرها دلاليًّا إمّا بالتأكيد أو بالإضافة"[2]. وهذا ينسجم مع ما جاء من أغراض يرمي إليها التّكرار وأهمّها التّأكيد.

1- سيلمان (عيال سلمان)، محمد: ظواهر أسلوبيّة في شعر ممدوح عدوان، ط 1، عمان، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2007. ص 120.
2- ما سبق، ص 200.

## المبحث الخامس

## الجناس

يشكّل الجناس باعتباره آلية من الآليات التي تغني النصّ معنى وموسيقا، ظاهرة أسلوبيّة في أعمال حسين البرغوثي الشعرية.

والجناس لغة المشاكلة والمشابهة،[1] ومن مسمّياته "التّجنيس، التّجانس، والمجانسة؛ ولا يستحسن إلّا إذا ساعد اللفظ المعنى ووازى مصنوعه مطبوعه...".[2] وفي ذلك يقول عبد القاهر الجرجانيّ: "فإنّك لا تجد تجنيسًا مقبولًا، ولا سَجَعًا حَسَنًا، حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وسَاق نحوَه، وحتى تَجِده لا تبتغي به بدَلاً، ولا تجِد عنه حِوَلاً، ومن هنا كان أَحْلَى تجنيس تسمَعُه وأعلاه، وأحقُّه بالحُسْن وأولاهُ، ما وقع من غير قصدٍ من المتكلّم إلى اجتلابه، وتأهُّب لطلبه".[3]

لم يبتعد المحدثون عن هذه الرؤية، فقد كان المستوى الدّلاليّ من أهم مقاصد الجناس، قال رجاء عيد "إنّ للأصوات فاعليّة تتمثّل في قدرتها على إضافة "طبقة" دلاليّة من خلال الطّبقة الصّوتيّة التي تشكّل بدورها إيماءً مكثّفًا يختزل إضافات وصفيّة أو تشبيهيّة فيضيف معنى فوق المعنى".[4]

ومن أمثلة انسجام الدّلالة مع الصّوت عند حسين قوله:

**تقدَّمني، ثمَّ قدَّم لي، من بقايا عالمهِ، بعضَ فتاتٍ**
**في زقاقٍ يلمُّ بقايا أناسٍ من بقايا شتاتٍ**
**كنتُ أشعرُ في هذا الزقاق بشهوةٍ لبناتٍ**
**وارتياحٍ لهذا المصيرِ**
**وكانتْ هنالكَ نارٌ تنيرُ كثافةَ ليلٍ، وأذكرُ،**
**كانَ هنالكَ رقصٌ يضيءُ على قرعِ طبلٍ توحَّشَ، أذكرُ،**
**كانت لنا ضحكاتٌ وارتياحٌ لهذا المصير.**
**وهذا طريقي، أخيراً، طريقي الأخيرُ إلى قدري المستديرْ،**
**عبرَ شيءٍ جميلٍ، وشيءٌ تنفَّسَ بالكبتِ، أو فلنقلْ فيه كبتٌ،**
**وشيءٌ تناقضَ، لكن.. أحسُّ ارتياحاً لهذا الطريقِ الأخير.**[5]

---

1- ابن منظور: لسان العرب، مادة "جَنَسَ".
2- أنظر: الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة، ص325.
3- الجرجاني، عبد القاهر (471 هـ): أسرار البلاغة، ص 11.
4- عيد، رجاء: لغة الشّعر، ص 10.
5- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 91.

هذه قصيدة قصيرة بعنوان "توليفة إفريقيّة"، اكتنفها جناسان: فتات، شتات، / والمصير، المستدير الأخير.

وإذا تتبّعنا الدّلالة وجدنا الشّاعر يتناول مصيرًا وطريقًا بدأها بالحديث عن جزئيّة الشّتات التي ناسبها كلمة فتات، واستكمل بوصف طريقه الأخير المستقى من قدره المستدير، بمعنى أنّ الحياة يعود آخرها على أوّلها، وبهذا يكون حسين وظّف الجناس موسيقيًّا عبر اختيار ألفاظ منسجمة مع المعنى العام.

كما أنّ الجناس يوظّف "بغرض تكثيف الموسيقا الدّاخلية في محاولة لتعويض ما قد يحدث من فقدان الإيقاع نتيجة عدم وجود الوقفات العروضيّة وتذويبها داخل السّطر الشّعريّ".[1]

يقسم الجناس اللفظي إلى:

أ- الجناس التامّ: وهو ما اتفق فيه اللفظان في أربعة أشياء، نوع الحروف، عددها، وهيئاتها، وترتيبها، مع اختلاف المعنى.[2]

كان لجوء الشاعر إلى الجناس التامّ قليلًا ومن أمثلة ذلك:

**أولا: "التّماثل الصّوتيّ في نهاية السّطر الشّعريّ** رغبة في إحداث إيقاع يسيطر على المتلقي ويجذبه ويصله بالمعنى المقصود"[3]. وهذا النمط من الجناس هو الغالب على أنماط الجناس عند حسين:

ومنه قوله:

**وتحاورُ بين الرغبةِ والشوكةِ ليلكْ**
**ويحاولُ وردُكَ أن يبعثَ رائحةَ السرِّ إلى قلبِ الدليلْ**
**يا حلوُ، من دلَّكْ على الدرب الأصيلْ؟**
**وكأنِّي لما أغفو أتحرَّكْ**
**حتى تنمو أنتَ على جسدي كاللَّيلَكْ**[4]

جاء الجناس التامّ في "ليلك" بمعنى الليل، مضافة إلى كاف المخاطب، و"الليلك" بمعنى زهر الليلك، بدليل تصوير الشاعر مخاطبه بصورة زهر ليلك ينمو جسد. وشكلت اللفظتان المتجانستان لفظًا، المختلفتان معنى، قطبين متباعدين دلاليًّا، مثّل فيها القطب الأوّل (الليل)، رمز وجع، يحاوره المخاطب

1- سليمان (عيال سلمان)، محمد: ظواهر أسلوبيّة في شعر ممدوح عدوان، ص 84.
2- الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة، ص 326.
3- سليمان (عيال سلمان)، محمد: ظواهر أسلوبيّة، ص 110.
4- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 91.

في حالة رغبة وشوق تمازجها حالة ألم استحضرتها لفظة الشوكة، وتقابلها حالة معاكسة من التفاؤل الذي استحضرته دوالّ الخصب والحركة المتمثلة في لفظات (تنمو، تلفّ، وتمتدّ)، وكذلك في الخضرة والظل المشمس.

ومن ذلك الجناس قوله أيضا:

**ذئبة تنهش الكفَّ، والكفُّ عنها عند بابِ الكهفِ،**
**كيفَ الكفّ؟**[1]

ورد الجناس التامّ بين كلمتي (الكفَّ) بمعنى العضو الجسديّ، و(الكفُّ) بمعنى الابتعاد والتجنّب. المقطع قصير لكنّه دالّ، فالشاعر عبر استحضار هذا الجناس المقصود، رسم صورة محاصَر تنهش كفّه ذئبة تقف باب كهفه، وهو يتسائل تساؤل حيرة: "كيف الكف عنها؟". وفي هذه التصوير تجسيد لحالة العجز التام والحيرة.

ب–الجناس الناقص أو غير التامّ: هو ما اختلف فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة آنفة الذكر.[2]

ومنه قوله:

**أراكَ في دفقةِ المَوْجِ الرماديِّ حَماماً حزيناً**
**يفتّشُ بين الشواطئِ بحثاً عن سفينةِ نوحْ.**
**أراك تضمُّ الجناحَ**
**وتخفي بالغناءِ الجُروحْ.**
**أراكَ غريباً عن الأرضِ التي فيها تجيءُ وفيها تَروحْ**
**أراكَ على الوجهِ مزاجاً تعكَّرَ كالموْجِ أو مثلَ بسمةِ متعبٍ**
**بين البدايةِ والانتهاءْ.**
**وغداً تنمحي كالوشمِ من فوقِ الشفاهِ الجميلةِ،**
**أو تختفي كبقيَّةِ الحِنَّاءْ.**[3]

جاء في النّص نسقان من الجناس الأوّل: جروح، تروح. والثاني: انتهاء، حنّاء... النّسقان يتناولان دائرة دلالية واحدة وهي حالة التّيه التي يولدها الشعور بالحزن والفقد، فالشاعر بداية يرى هذا

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشعرية، ص 149.
2- الهاشمي، السيد أحمد: جواهر البلاغة، ص 325.
3- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 149.

المخاطب حمامًا حزينًا يبحث في شواطئه المتعدّدة عن سفينة نجاة، بدليل نسبها إلى سيدنا نوح عليه السلام، وبحثه هذا يدلّ على عدم قدرته على الطيران، كما أنّه يضمّ جناحه ويلجأ للغناء بغية إخفاء جروحه. والصورة الثانية المتصلة دلاليًّا هي صورة الغريب عن الأرض التي يجيء فيها ويروح بين البداية والانتهاء كالموج لا يستقر ولا يهدأ، ويمرّ عمره هكذا إلى حين يأتي الأجل الذي تمثّل باختفاء بقية الحناء. والحناء رمز للحياة، كما هو رمز للموت أو الاستشهاد في ثقافتنا الفلسطينية ويدعم هذا التصور اختتام القصيدة بمشهد تذكر فيه الشهادة تلميحا عبر ذكر الدماء:

**صبراً، أكادُ أُقبِّل طيناً مشيتَ عليهِ،**
**لأحملَ عنكَ الحذاءْ**
**أكاد أنزِلُ من وحيِ قلبِيَ آيات حبٍّ،**
**وأبعثُ نفسي**
**بنفسي نبيّاً إليكَ، لترفعَ جبهتكَ الصفراءَ من تَعَبِ النجْمِ**
**المضيءِ عليها...**
**وأمسحُ عنها عَرقاً مازجةُ الانتماءْ**
**بانخلاعِ الجذورِ من الأصلِ، ممزوجةً بالدماءْ**
**فصبراً جميلاً يا حبيبَ الأراضي.. والنساءْ.**[1]

يستمر الخطاب موجّهًا إلى ذاك المتعب بدليل جبهته الصفراء، والشاعر يضعه في حالة بين الموت والحياة، مكان بين الأرض "بانخلاع الجذور من الأصل" والسماء "لترفع جبهتك الصفراء من تعب النجم" ولا تستقيم مع هذا الوصف إلّا حالة الشهيد الذي يدعوه للصبر ويتصبّر على فراقه عبر قوله "فصبرا جميلا يا حبيب الأراضي والنّساء".

وقد ورد التجانس بين كلمتي (النسيج، والنشيج) أكثر من مرّة في نصّ حسين البرغوثي، ومن ذلك قوله:

**وعريسٌ يتهادى مثلَ أمواجِ الخليجْ؟**
**أيعزفُ نايٌ مقمرٌ هندسةً في خيوطي؟**
**أم سأبقى غرزةً صغرى**
**في النسيجْ؟**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشعرية، ص 151.

**أخافُ لمَّل يجيءُ العرسُ أو يدخلُ قلبي حصانُ الفرحْ**
**أن لا أستطيعَ**
**سوى النشيجْ!**[1]

يتساءل الشاعر عن مصيره المخبأ، متخوّفًا من مآله: هل سيدخل الفرح قلبه، أم لن يستطيع ساعة الفرح سوى النشيج. واللافت أن الشاعر تساءل مستخدمًا الألفاظ ذاتها، في موقع آخر فقال:

**ولمن ينبغي فيكَ النسيجُ**
**وتكتمُ عمَّنْ تُحب**
**النشيجْ؟**[2]

في المثالين السابقين، يرى الشاعر نفسه نسيجا يبنى من خيوط، مصوّرًا تجارب الحياة بحزنها وفرحها، بصورة نسيج يبنى داخلنا غرزة غرزة. وفي السياق ذاته الذي يتناول مع يعايشه الإنسان من تجارب وخبرات يقول:

**قلْ إنَّ توبةَ من علاماتِ الطريقِ،**
**ولا إرثَ لهْ،**
**(فالأرضُ للهِ يورثُها من يشاءُ) وتوبةُ...إنَّ الكشفَ لهْ**
**هو يورثهُ من يشاءُ، فطوبى**
**لمن كان خيطاً لمن**
**يغزلُ قمصانَ صوفٍ لمن**
**يعبرونَ الجليدَ إلى**
**الإنسانية المُقْبِلَةْ.**
**طوبى لمن يرِث الكشفَ وتوبة طوبى لمن قَبّلهْ**
**طوبى لمن علَّم القلبَ احتمالَ السكاكينِ، ومن**
**طحنتهُ التجربةْ**
**كالقمحِ حتى صار خبزاً، وطوبى لمن**
**كادَ يكتشفُ الوردَ في المزبلةْ**[3]

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشعرية، ص 77-78.
2- ما سبق، ص 145.
3- ما سبق، ص 167.

ورد الجناس الناقص في "المقبلة"، و"قبّله" في سياق يعلي فيه البرغوثي من شأن التضحية والفداء، من جهة من وصفهم بثلة من المعاني التي تخصّ الحالة النضاليّة التي صوّرها الشاعر على أنها حالة من الحياكة والغزل، ومن أبرز المعاني التي تنتجها العبارات المكونة لأبعاد الصورة:

أ- التضحية والفداء (لمن كان خيطًا).

ب- الدعم والعطاء (لمن يغزل قمصان صوف).

ت- التحدي واتساع الرؤيا باتجاه المستقبل (لمن يعبرون الجليد).

ويلاحظ الارتباط الدّلالي بين السّطر الشعري وما يليه، الذي يناسب حالة الغزل التي يتحدّث عنها الشّاعر باعتبارها حالة نضالية تلزمها اللحمة والتّكاتف بين أقطابها على مستويي الفرد والجماعة.

ويقول مجانسًا بين كلمتي (طور) و(سور):

**فمن أينَ ينزلُ شيءٌ جديدٌ علينا ومن أيِّ طورٍ سينزلُ؟**
**من أيِّ طورِ؟**
**ويبدو بأنا سنرحلُ حيثُ تقودُ خطانا،**
**فأين ننامُ أخيراً؟ ومن سنودِّعُ؟ من سيرافقنا؟ عزلةُ الترحالِ أم مجرى النهورِ؟**
**يا إلهي تعبتُ،**
**تعبتُ، تعبتُ، وأطلعٌ كالوردِ بينَ حجارةِ سورٍ لتصدمَ**
**وجهي حجارةُ سورِ!**[1]

تكتنف النصَّ جملة من التساؤلات، كلها تصبّ في سيل من الخوف والحيرة وفقد الشعور بالأمان، يرافقها الشعور باللاجدوى. كل هذه المعاني يضعها الشاعر بين دالّ (طور) الذي يوحي بحضور الرسالة والانعتاق تيمنا بطور سيناء، ودالّ (سور) الذي يوحي بمدلولات التضييق وانعدام الرؤيا، وهذا الوجهان يعكسان بالطبع حالة المقاومة التي يعيشها الإنسان الفلسطيني.

ظلّ الشّاعر جاذبًا سمع المتلقّي عبر تجانس أصواته على طول القصيدة، فحقّق بذلك قصد الجناس الملخّص بـ"الحرص على عدم ملل المتلقّي، فيحدث الشّاعر من خلال هذا الجناس هزّة إيقاعيّة من شأنها إيقاظ المتلقّي".[2]

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشعرية، ص 80.
2- سيلمان (عيال سلمان)، محمد: ظواهر أسلوبيّة في شعر ممدوح عدوان، ص 112.

**ثانيا: الجناس الصّوتيّ "داخل حشو السّطر الشّعريّ"**: وهذا الأسلوب مطروق لدى حسين لكن بوتيرة أقلّ من الأسلوب الأوّل، ومنه قوله:

**امرأةٌ من صَدَفٍ أو صُدَفٍ،تلكَ أخيرةْ...**
**من نوعها!**[1]

السّطر الشّعريّ يصف امرأة مخيّرة بين أن تكون صَدَفًا أو صُدَفًا، واللفظتان تحملان دلالة توحي بالضّعف واللاجدّيّة.

ويقول أيضًا:

**مالكَ في الأحلامِ تراقبُ شلالاتٍ باردةً تسقطُ**
**عن جبلٍ في قمرٍ؟**
**صوتُكَ هذا الماءُ وصمتُكَ، فيه سيرمى برمادِكَ**
**ملموماً في قنينةِ عِطْر**[2]

في الصّوت والصّمت جناسٌ ناقص وطباق، يشكّلان في اجتماعهما، انعكاسًا للأنا في حالتي كلامها وصمتها، أي حضورها وغيابها، وبالتالي حياتها وموتها، في سياق يتناول فكرتي الموت "سيرمى برمادك"، والانبعاث "ملمومًا في قنينة عطر" ، حسب طقوس مستوحاة من ثقافات أخرى.

ويقول في معرض آخر:

**غنِّي، أي خبئيني في غناءْ**
**عنِّي وعنك تخلَّت سماءْ**[3]

اللافت أسلوبيًا أنّ الجناس النّاقص جاء رأسيًا بداية السّطرين الشّعريين، وبهذا يكون الشاعر عوّل على لفت نظر القارئ دلاليّا وطباعيًا، كما أنّ لفظة "عنّي" مرتبطة دلاليًا بما قبلها وما بعدها، وفي هذا التّركيب دلالتان الأولى: ليكون الغناء عنّي وعنكِ، والثّانية: "عنِّي وعنك تخلَّت سماءْ"، وبهذا يكون الشّاعر قد جانس وكثّف المعنى في سطرين شعريين قصيرين.

ومنه قوله أيضا:

**بماذا يحسُّ نبيٌّ رأى مسرحاً للدّمى؟**
**إن كان "صحيحُ البخاري" لهُ، فبقايا بخارى**

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 199.
2- ما سبق، ص 152.
3- ما سبق، ص 208.

**عليهْ!**[1]

يكتنف المقطعَ استفهام وتعجّب، منبهان اثنان موجّهان للمتلقّي، يساندهما جناس ناقص "البخاري"، و"بخارى" والمهمّ أسلوبيّا في النّص الارتباط الدّلالي بين السّطر الشّعر وما يليه، فالسّطر الرابع مرتبط بالخامس عبر لفظة "طوبى"، والخامس مرتبط بالسادس عبر شبه الجملة "لمن" وهكذا دواليك حتّى نهاية المقطع، ونهاية الصّورة بالضّرورة. يأتي المقطع في سياق يتناول الشاعر فيه نفسه ويعلي من شأن الإصغاء لها، ولهذا فقد يكون هذا النّبيّ الذي رأى مسرحًا للدمى هو حسين ذاته متهكّمًا، أو أنّ الشاعر قصد الإشارة إلى أحاديث رسولنا الكريم التي صنّفها البخاريّ؟ فالنّص فيه يستغلق على المتلقّي، فما معنى "فبقايا بخارى عليه"؟

**ثالثًا: "جناس الحشو والقافية:** أن يجانس الشّاعر بين كلمة في الحشو وكلمة في القافية".[2]

ومن ذلك قوله:

**" لماّ الليلْ يْصيرْ نِمْرَةْ**
**نمرةْ رقطا تْشِمْ إيديكْ**
**وِبْقفزةْ خفيفةْ وْلفتةْ عنيفةْ تلفّ النِمْرِةْ من حواليكْ**
**خلِّ روحَكْ ترقصْ رقصةْ**
**مثْلْ النمرةْ من حواليهْ**
**وِبْقَفزةْ خفيفةْ ولفّةْ عنيفةْ تشمّ الوردِةْ بين إيديهْ**
**لما الليلْ يْصيرْ سِروِةْ**
**سروةْ طويلةْ وْتعلى عليكْ**
**خلِّ إيديكْ يْصيرو جْناحْ**
**جْناحْ النسرْ يْصيروا إيديكْ".**3

تشكيل الكلمات وهيئتها يتوافقان مع اللهجة الفلسطينية المتناسبة مع الجو العام للنصّ الذي يحاكي نمطًا من أنماط الأغنية الشعبيّة الفلسطينيّة، التي استلهمها الشاعر من موروثه الثقافيّ الخاص، فرسم عبر كلماته وصوره مشهدا لإنسان يعلو ويسيطر على ليله المتشكّل في صورة "نِمرة رقطا" تلفّ حوله، فيقاومها عبر رقص روحه وبحثها عن الأمل النابع من هذا الألم، ويتمثّل ذلك في "الوردة" التي

1- البرغوثي، حسين: الآثار الشعرية، ص 210.
2- سيلمان (عيال سلمان)، محمد: ظواهر أسلوبيّة في شعر ممدوح عدوان، ص 122.
3- البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، ص 323.

يحملها الليل بين يديه. كما أنّ الليل يطول فيصبح "سِروة" تعلو على الشاعر فيقاوم حصارها عبر تخيّل نفسه نسرًا بجناحين يعلو على جراحاته.

وقد جاء الجناس النّاقص على تنوّعه ممزوجًا في النص متوزّعًا على حشوه وقافيته متباعدًا مكانيًا متوافقًا دلاليًّا: فكلمة نِمرة وسِروة توافقهما كلمة قفزة التي تتلاءم مع حضور الطبيعة الحيوانية والنباتية. وجاء الجناس الثّاني غبر إضافة كاف المخاطب إلى دولّ متعددة شكلا متفقة مضمونًا: إيديك، حواليك، عليك، فاليد رمز القوة والحركة هي التي تتحكم بمحيطها المتوفّر في كلمة حول وعلى فالكاف تشير إلى الأنا وتقابلها الهاء التي تشير إلى الآخر المتمثّل في "إيديه"، "حواليه" فالآخر ليس مغيبا بقدر ما هو مُقاوم.

ورد الجناس في نصّ حسين بأكثر من آلية إلّا أنّ الجناس البارز في النّصّ هو جناس القافية الذي ظهر كأسلوب متّبع وبكثافة في خطاب حسين الشّعريّ.

## الخاتمة

كان الهدف من هذه الدّراسة الوقوف على أبرز السّمات الموضوعيّة والأسلوبيّة الّتي اتّصف بها شعر حسين البرغوثي، هذا الكاتب الفلسطيني الّذي عايش مرحلةً هامّة من مراحل نضال الشّعب الفلسطيني، علاوةً على كونه عاش تجربةً فكريّة خاصّة، جمع فيها بين الثّقافة العربية الإسلامية وثقافات أخرى. ومن أبرز النّتائج المتوصّل إليها في إطار هذه الدّراسة:

تناولت على مستوى البنية الدّلالية حقولاً معجميّة مختارة، كانت الأبرز ظهوراً في خطاب حسين الشّعري، كحقل الوطن الذّي كان بالنّسبة للشّاعر أوسع من مساحة فلسطين، وإن دلّ هذا على أمر فإنّه يدلّ على شموليّة الطّرح الفكري، وعمق الانتماء للمكان بأفقه الثّقافيّ الواسع وحضاراته المتنوّعة، فمثلاً لم يرد اسم فلسطين التّاريخي بتاتًا في الأعمال الشّعرية كما أنّ الشاعر تناول مدينة القدس في سياقها الروحيّ لا في سياقها الوطنيّ الضّيق. وفيما يخصّ حقل الاغتراب، فقد ظهر لنا شاعر يعيش تجربةَ اغترابٍ مركّبة على الصّعيد الثّقافيّ والاجتماعيّ والعائليّ، الأمر الذي عكسه أيضًا حقل الطبيعة الذي كان الأميز حضورًا، ما جعل حسين البرغوثي فلسطينيًّا يعيش حالة اغتراب داخل الوطن وخارجه.

وفيما يخصّ بنية القصيدة، فأهمّ ما يقال في هذا الجانب إنّ نتاج حسين الشّعريّ يقسم إلى مرحلتين: المرحلة الأولى توليفة من قصائد قصيرة وطويلة، جمع فيها الشّاعر بين الخاص والعام، فأنتج شعرًا ملتزمًا بقضايا الإنسان الفلسطينيّ، خاصّة في المرحلة التي عالج فيها الشّاعر فترة الانتفاضة الأولى، التي اتسم فيها شيء من شعره بالخطابيّة والمباشرة، أمّا المرحلة الشعريّة الثّانية فقد كان فيها البرغوثي أميل للانكفاء على ذاته، وتسجيل سيرته الذاتيّة في ثوب شعر أقرب ما يكون للفلسفة بأسلوب وصفه عبد الرحيم الشيخ بالكتابة المونتاجيّة، يجمع فيه بين الشّعر والنّثر والمسرح، خاصّة في مجموعته الشّعرية الأخيرة "مرايا سائلة" التي كانت ذات ذائقة مختلفة وبعيدة – نوعًا ما– عن الذائقة العربيّة الفلسطينيّة.

وفيما يخصّ قصيدة النثر، فقد كتب حسين قصيدة نثريّة، خرج فيها من عباءة الشعر النموذج، لكنّ خروجه لم يكن خلاصًا سهلًا من قوانين الخليل، بقدر ما كان خروجًا يداخل بين الأجناس الأدبيّة،

ويغني القصيدة النثّريّة عبر التوسّل ببنية الحوار والصّورة الشعرية، وتطعيم القصيدة موسيقيًا عبر توحيد نهاية القوافي.

وبالانتقال إلى اللغة الشعريّة فقد تبيّن اهتمام الشّاعر الكبير بالخطاب الشّعري الذي ينأى عن الإطار التقليدي، ويلجأ إلى الانزياح، والميل إلى ما يمكن وصفه بِالرسم والتّشكيل بالكلمات، وكثيرًا ما كانت انزياحاته متزاحمةً ومركبةً في آن، ما جعل المتلقّي في مواجهة مع آفاق تأويليّة رحبة.

وقد نوّع حسين في خطابه مستفيدًا من آلية الالتفات، فتنقّل بين الضّمائر مستميلًا سمع المتلقي،إلّا أنّ أناه كانت الأبرز حضورًا في خطابه الشّعريّ، الذي اكتنز بالأساليب الإنشائيّة الطلبيّة، التي أضفت على النّصّ حيويّة وجدّة، جعلت من المتلقّي شريكًا محاوَرًا.

وعلى صعيد الصّورة الشّعرية، فقد عكست تنوعًا كبيرًا في آليات طرح الشّاعر، بنوعيها الجزئي والكلّي، كما أكّدت على بروز عنصري الطبيعة والحيوان بشكل مكثّف، ما جعل قصيدة حسين صورة ناطقة تعكس حياةً تتحاور فيها عناصر الطبيعة بهيئاتها الحيّة والصّامتة.

أمّا الملمح الأخير الذي اهتم بمواصفات الموسيقا الشّعرية، فقد أفضى البحث إلى إبراز شاعر ثائر على تقاليد الخليل العروضية، فكانت الموسيقا الناجحة عنده هي الموسيقا التي تجمع بين التراث وتثويره، وقد كان أنموذجه في هذا القرآن الكريم _ولله المثل الأعلى_ فقصيدة حسين موسيقيًا خارجة عن المألوف، لكن من مدخل قوّة لا من مدخل ضعف.

## المصادر والمراجع:

### أولا: المراجع العربيّة


1. الأزدي، أبي الحسن ابن رشيق القيرواني: (456هـ)، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط5، ج1، بيروت، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، 1981.
2. إسماعيل، عز الدين: الأدب وفنونه، دراسة ونقد، القاهرة، دار الفكر العربي، ط7، 1978.
3. إسماعيل، عز الدين: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط2، دار بيروت، العودة ودار الثقافة، 1972.
4. امرؤ القيس (540م): الديوان، مصر، دار المعارف، 1984.
5. باقر، طه: ملحمة كلكامش: اوديسة العراق الخالدة. بغداد، مديرية الفنون والثقافة الشعبية، وزارة الإرشاد، 1962.
6. البرغوثي، حسين: الآثار الشّعريّة، الطبعة الأولى، وزارة الثقافة الفلسطينيّة وبيت الشّعر الفلسطينيّ، رام الله، 2008.
7. البرغوثي، حسين: الضوء الازرق، الطبعة الثالثة، الجزائر، دار ميم للنشر، 2010.
8. البستاني، بطرس: محيط المحيط، باب وطن، ص 264.
9. بكار، يوسف حسين: بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، ط2، لبنان، دار الاندلس، 1982.
10. الجاحظ، أبي عثمان عمرو بن بحر: (255هـ)، البيان والتبيين، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط7، القاهرة، مكتبة الخانجي، ج1.
11. الجارم، علي، مصطفى أمين: ""، لندن، دار المعارف، (د. ط). 1999.
12. الجبر، عثمان مصطفى: الدراسات البلاغة الواضحة الأسلوبيّة العربية بين النظرية والتطبيق، ط1، عمان، وزارة الثقافة، 2007. ص 41.
13. الحموي، تقي الدين أبي بكر علي (837هـ): خزانة الأدب وغاية الأرب، ج 1، شرح عصام شعيتو، بيروت، دار ومكتبة الهلال، 1987.

14. الجرجاني، عبد القاهر (471هـ): أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، جدّة، دار المدني، 1991.
15. الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح محمّد أبو الفضل ابراهيم، علي محمّد البجاوي، دار القلم، بيروت، (د.ت).
16. حمود، محمد العبد: الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، ط1، بيروت، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، 1985. ص 83.
17. أبو حميدة، محمد صلاح زكي: الخطاب الشّعريّ عند محمود درويش، دراسة أسلوبيّة، ط 1، غزة، مطبعة المقداد، 2000.
18. خليفة، عبد اللطيف: دراسات في سيكولوجية الاغتراب، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2003.
19. درويش، محمود: الديوان، بيروت: دار العودة، 1994.
20. أبو ديب، كمال: في الشّعريّة، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربيّة، ،1987.
21. ربايعة، موسى: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسة تطبيقية، ط2، عمان، دار جرير للنشر والتوزيع، 2008.
22. رحاحلة، أحمد زهير: القصيدة الطويلة في الشّعر العربي المعاصر، ط1، الاردن، دار الحامد للنشر والتوزيع، 2012.
23. زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط 4، مصر، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، 2002.
24. زروخي، اسماعيل: الدّولة في الفكر العربي الحديث، ط1، القاهرة، دار الفجر للنشر والتّوزيع، 1999.
25. زيدان، محمد: البنية السردية في النص الشعري، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2004.
26. سالمان، محمد علوان: الإيقاع في شعر الحداثة، ط1، مصر، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، 2008.
27. السّعران، محمود: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر.
28. السكاكي، أبو يعقوب يوسف: (ت 626 هـ)، مفتاح العلوم، ضبطه وشرحه نعيم زرزور، ط2، بيروت، دار الكتب العلمية، 1987.

29. سليمان (عيال سلمان)، محمد: ظواهر أسلوبيّة في شعر ممدوح عدوان، ط 1، عمان، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2007.
30. السليمانيّ، أحمد ياسين: التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ط 1، دمشق، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، 2009.
31. السوّاح، فراس: لغز عشتار الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط 8، دمشق، دار علاء الدين، 2002.
32. السياب، بدر شاكر: ديوان بدر شاكر السياب، بيروت، دار العودة، 1971.
33. الشايب، أحمد: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية. ط 8، القاهرة، مكتبة النّهضة المصرية، 1991.
34. الشنفرى (525هـ): لاميّة العرب، نشيد الصحراء، بيروت، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر، 1985.
35. الطلبة، محمد: مستويات اللغة في السرد العربي، ط1، بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، 2007.
36. عاشور، فهد ناصر: التكرار في شعر محمود درويش، ط1، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.
37. عبادة، محمد إبراهيم: معجم مصطلحات النحو والصرف والعروض والقافية، ط1، القاعرة، مكتبة الآداب،2011.
38. عباس، فيصل: أساليب دراسة الشخصية "التكنيكات الإسقاطية"، ط1، بيروت، دار الفكر اللبناني، 1990.
39. عباس، إحسان: اتجاهات الشّعر العربي المعاصر، ط 3، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2001.
40. عبد البديع، لطفي: التركيب اللغوي للأدب" بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا، د.ط، الرياض، دار المريخ للنشر، 1989.
41. عبد الخالق، مفيدة إبراهيم علي: في الشعر العربي الحديث، الطبيعة بين المحافظين والمجددين، السعودية، الدار السعودية للنشر والتوزيع، 2005.

42. عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبيّة، ط1، مصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.
43. عبد المطلب، محمد: جدلية الإفراد والتركيب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط 1، 1995.
44. عتيق، عبد العزيز: علم البيان، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنّشر، 1985.
45. أبو العدوس، يوسف مسلم: الأسلوبيّة، الرؤية والتطبيق، ط 3، عمان، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، 2013.
46. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل (395هـ): كتاب الصناعتين.
47. عشري، زايد علي: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط 1، القاهرة، دار ضحى، 1977.
48. علّاق، علي جعفر: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط1، عمان، فضاءات للنشر والتوزيع، 2012.
49. علّاق، علي جعفر: في حداثة النّصّ الشّعريّ، بغداد، دراسات مقضيّة، دار الشؤون الثّقافيّة،1990.
50. عياد، شكري محمد: اللغة والابداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط1، انترناشونال International press شارع جمال الشاهد، 1988.
51. عيّاد، شكري: موسيقا الشعر العربي، (مشروع دراسة علميّة)، ط 2، القاهرة، دار المعرفة، 1978.
52. عياشي، منذر: الأسلوبيّة وتحليل الخطاب، ط 1، حلب، مركز الإنماء الحضاري، 2002.
53. عياشي، منذر: مقالات في الأسلوبيّة، ط1، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990.
54. عيد، رجاء: لغة الشّعر (قراءة في الشّعر العربي المعاصر)، الاسكندرية، منشأة المعارف جلال حزي وشركاه، 2003.
55. الغذامي، عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير، ط1، جدة، النادي الأدبي الثقافي، 1985.
56. الغذامي، عبد الله محمد: تشريح النص: مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ط 1 لبنان، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1987.
57. الفرزدق (114هـ): الديوان، ط1، شرحه وعدله علي فاعور، بيروت، دار الكتب العلمية، 1987.

58. فضل، صلاح: أساليب الشّعريّة المعاصرة، ط1، بيروت، دار الآداب، 1995.
59. فضل، صلاح: شفرات النّص، دراسة سيمولوجية في شعرية القصّ والقصيد، ط1، القاهرة، دار الآداب، 1999.
60. فضل، صلاح: علم الأسلوب، مبادئه واجراءاته، ط 2، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985..
61. فضل، صلاح: نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، القاهرة، مكتبة الانجلو المصريّة، 1978.
62. ابن قتيبة، محمد عبد الله بن مسلم: (276هـ)، أدب الكاتب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط 4، مصر، مطبعة السعادة، 1963.
63. القصيري، فيصل صالح: بنية القصيدة في شعر عز الدين المناصرة، ط1، عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.
64. قطّوس، بسام: إستراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي، إربد، مؤسسة حمادة ودار الكندي، 1998.
65. قطوس، بسام: تمنع النّصّ متعة المتلقي (قراءة ما فوق النص)، الدوحة، دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2002.
66. كاصد، سلمان: الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، عمان، دار الكندي للنشر والتوزيع، 2002.
67. كنعان، أريج: الاغتراب والوجودية في أغاني الحارس المتعب لبلند الحيدري، مجلة كلية الآداب، عدد 102.
68. كنوني، محمد العياشي: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبيّة، ط 1، اربد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، 2009.
69. المتنبي (354هـ):، الديوان، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، 1983.
70. محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري: لسان العرب، بيروت، دار صادر، مادة: سلب، 1300 هـ.
71. المسدي، عبد السلام: الأسلوبيّة والأسلوب، ط3، القاهرة، الدار العربية للكتاب، (د.ت).
72. المسعودي، كريم: الوطن في شعر السّياب، ط1، دمشق، صفحات للدّراسات والنّشر، 2011.
73. المقالح، عبد العزيز: أغاني الاغتراب والثورة، عكا القديمة، دار الأسوار، 1977.

74. مكي، زكريا: الرؤيا وبناء القصيدة الجنوبية في شعر محمد علي شمس الدين، الشعراء، ع 25، صيف 2004.
75. الملائكة، نازك: قضايا الشّعر المعاصر، ط3، (د.م): مكتبة النّهضة، 1967.
76. المناصرة، عز الدين: قصيدة النّثر [المرجعية والشعارات] جنس كتابي خنثي [الإطار النّظري]، ط1، رام الله، بيت الشّعر الفلسطينيّ، 1988.
77. مندور، محمد: الأدب وفنونه، ط5، الجيزة، الإدار العامة للنشر، أغسطس 2006. ص 32 .
78. الموسى، خليل: بنية القصيدة العربية المعاصرة، دمشق، اتّحاد الكتاب العرب، 2003.
79. موسى، إبراهيم نمر: (تضاريس اللغة والدلالة) في "الشّعرالمعاصر"، ط1، الاردن، عالم الكتب الحديث، 2013.
80. موسى، إبراهيم نمر: آفاق الرؤيا الشّعريّة، دراسة في أنواع التناصّ في الشعر الفلسطينيّ المعاصر، ط1، رام الله، وزارة الثقافة، 2005.
81. موسى، إبراهيم نمر: شعريّة المقدّس، ، ط1، عمان، دروب للنشر والتوزيع، 2010.
82. نوفل، سيد: شعر الطبيعة في الأدب العربي، القاهرة، دار المعارف، ط2، 1978.
83. النويهي، محمد: قضية الشعر الجديد، ط 2، دمشق، دار الفكر الحديث، 1971.
84. الهاشمي، السّيد أحمد: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ط1، بيروت، المكتبة العصرية، 1999.
85. هلال، عبد النّاصر: قصيدة النّثر العربية بين سلطة الذّاكرة وشعريّة المساءلة، ط1، بيروت، الانتشار العربي، 2012.
86. اليوسف، يوسف: الغزل العذري، دراسة في الحبّ القموع، دار الحقائق، بيروت، ط 2، 1982.

**ثانيًا: المراجع المترجمة للعربيّة**

1. أرسطوطاليس (322 ق.م): الخطابة، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، 1980.
2. شبلنر، برند: علم اللغة والدراسات الأدبية، دراسة الأسلوب، البلاغة، ترجمه وعلق عليه محمود جاد الرب، القاهرة، الدار الفنية للنشر والتوزيع، 1987.

**ثالثًا: المجلّات والدّوريات**


1. ابراهيم، نبيلة: المفارقة، مجلة فصول، م 7، ع 3-4، ابريل - سبتمبر 1987.
2. البرغوثي، حسين: "محاولة أخرى لتقديم نفسي"، مجلة مشارف، ع 2، 1995.
3. البرغوثي، حسين: الصّورة الشّعريّة، "الشّعراء"، ع 25، صيف 2004.
4. البرغوثي، حسين: فن الرباعية كهندسة للقصيدة وفن "المقطع المستطيل"، "الشّعراء"، ع 21، رام الله، بيت الشّعر، صيف 2003.
5. البرغوثي، حسين: لحظة الخلق "الشّعراء"، ع 8، رام الله، بيت الشّعر، ربيع 2000.
6. البرغوثي، حسين: من أسس الشعر عند العرب "الشّعراء"، ع 25، صيف 2004.
7. البرغوثي، مغير: المعلم في حديقة الصنم! "الشعراء"، ع 21، رام الله، بيت الشعر الفلسطيني، صيف 2003.
8. دراج، فيصل: "حسين البرغوثي: الإبداع في السيرة الطليقة"، مجلة الكرمل، ع83، 2005.
9. ذياب، محمد حافظ: جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، م 5، ع2، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.
10. الشرفا، وليد: "حجر الورد" لحسين البرغوثي: التوحد "المتخيل" لإذابة ثنائيات "التاريخ"، مجلس الشعراء، ع21، صيف 2003.
11. الشيخ، عبد الرحيم: "مرايا سائلة: رؤية الصوت، سماع الصورة"، مجلة الدراسات الفلسطينية، ربيع 2018، ص 120.
12. الشيخ، عبد الرحيم: "رقص مع الرقص النقيض: مقاربة نقدية للضوء الأزرق"، مجلة الشعراء، ع 13، 2001.
13. طبجون، رابح: تجلّيات الأنا وتمظهرات الآخر في الشعر العربي المعاصر، "مجلة البحوث والدراسات"، عدد6، جوان، 2008.


**رابعًا: المواقع الإلكترونية**


1. إسلام ويب (مركز الفتوى)، درجة حديث: أكرموا عمتكم النّخلة، استرجع بتاريخ 2015/8/10، من:

http: //fatwa.islamweb.net/fatwa/index.php?page=showfatwa&lang=A&Id=34306&Option=FatwaId

2. الشيخ، عبد الرحيم: "الشعر كخيار بشري أولا: أو مفهمة الشعر عن حسين البرغوثي"، محاضرة ألقاها في مؤسسة بيت المقدس للأدب – رام الله (30 أيار 2006) استرجعت بتاريخ: 2018/12/9
http://www.ping-palestine.pna.ps/activities/abed.html

**خامسًا: الرسائل الجامعيّة**

1. البرغوثي، فادي: "الاغتراب في السرديّة الفلسطينيّة: حسين البرغوثي نموذجًا"، (رسالة ماجستير)، كلية الدراسات العليا، جامعة بيرزيت، 2012.
2. التّجاني، سي كبير أحمد: شعرية الخطاب السردي في رواية المستقع للمحسن بن هنية، (مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي)، كلية الآداب و اللغات قسم الآداب و اللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة (الجزائر)، 2010-2011.
3. الجعفري، خولة أحمد محمد: البنية السردية في شعر حسين البرغوثي، (رسالة دكتوراه)، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية (الأردن) 2015.
4. خواجة، علي: الشعر العربي في فلسطين (مرحلة الريادة) دراسة أسلوبيّة، رسالة دكتوراة، جامعة الدول العربية، قسم البحوث والدراسات الأدبية، إشراف د. محمد عبد المطلب مصطفى، 2000.
5. السوداني، مراد: "مدونة حسين البرغوثي في قوانين الشعر العربي"، (بيرزيت: جامعة بيرزيت، 2012).
6. فيدوح عبد القادر: الاتجاه النّفسيّ في نقد الشّعر العربيّ، "دراسة"، دار صفاء للنشر والتّوزيع، ط1، عمان، 1998.
7. مهياوي، يمينة خوانية: طريقة السرد في الحكايات الشعبية، (مذكرة لنيل شهادة الماجستير)، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية و الانسانية، قسم التاريخ و علم الآثار، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان (الجزائر)، 2011-2012.

**سادسا: مراجع إنجليزية:**

Abdul-Rahim: Beyond the Last Twilight: A Critical and Annotated ،Al-Shaikh Translation of Barghūthī's Autobiography al' Daw-al-Azraq (The Blue Light) 2003.،Salt Lake City: University of Utah Pess