كلية الآداب

دائرة اللغة العربية وآدابها

برنامج ماجستير اللغة العربية

الأسلوب والرؤيا في ديوان " الفلسطينيات" لوديع البستاني

دراسة أسلوبية

style and vision in Wade al Bustan.s Diwan" fillistiniyyat"

A stylistic study

إعداد: فداء ماهر مرار

إشراف الدّكتور: إبراهيم أبو هشهش

قدّمت هذه الرّسالة استكمالًا لدرجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها / جامعة بيرزيت

2017/2018

جامعة بيرزيت

BIRZEIT UNIVERSITY

رسالة ماجستير

الأسلوب والرؤيا في ديوان الفلسطينيات لوديع البستاني

دراسة أسلوبية

إعداد الطالبة

فداء ماهر مرار

أعضاء لجنة المناقشة

1-الدكتور إبراهيم أبو هشهش (مشرفًا) .....

2- الدكتور إبراهيم نمر موسى (مناقشًا داخليًا) .....

3- الدكتور مشهور الحبازي (مناقشًا خارجيًا) .....

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمطتلبات درجة الماجستير في برنامج اللغة العربية وأدابها

من كلية ألاداب في جامعة بير زيت _ فلسطين 2018 م

الإهداء

إلى من يعطيني بكل ما أوتي من قوة "أبي الحبيب" حفظه الله ورعاه

إلى رمز التضحية والفداء "أمي الحنون" التي انتظرت طويلاً كي ترانا نكبر ونحصد، وناضلت من أجلنا حفظها الله ورعاها، وجزاها خيرًا، وجعلها تقطف أحسن الثمار.

إلى رياحين العمر وسنابل الأمل إخوتي وأخواتي

إلى أمّ البـدايـات وأمّ النـهـايـات

إلى كُلّ الرّفاق والأحباب

إليهم جميعًا هذا العمل المتواضع

شكرٌ وعرفان

الحمدُ لله أنْ منّ عليّ من فضله حتّى أتِمّ هذا البحث. كما أتقدّم بجزيل الشكر والامتنان إلى الدكتور إبراهيم أبو هشهش، الذي تفضّل بالإشراف على هذا البحث، وأوحى إليّ بفكرته، فجزاه الله خيرًا على نصائحه الثمينة، وإرشاداته القيّمة، ومساندته المعنويّة، جعل الله كلّ ذلك في ميزان حسناته. والشّكر الجزيل لعضويّ لجنة النّقاش الدكتور إبراهيم موسى، والدكتور مشهور الحبازي، لتفضّلهما بقراءته والتعليق عليه، فجزى الله الجميع خير الجزاء، ووفقنا جميعًا لِما يحبّه ويرضاه.

فهرس الموضوعات

العنوان	الصفحة
الإهداء	أ
الشكر والتقدير	ب
فهرس الموضوعات	ج
الملخص باللغة العربية	ز
الملخص باللغة الإنجليزية	ط
المقدمة	ك
التمهيد	5
الفصل الأول:الأسلوبيّة ومناهج التحليل الأسلوبيّ	8
1- ما بين الأسلوبيّة والدّراسات اللغوية والنقدية	9
2- مناهج التحليل الأسلوبيّ	13
3- محدّدات الأسلوب	17
4- خطوات التّحليل الأسلوبي	18
الفصل الثاني : الرؤيا والعوالم الممكنة في شعر وديع البستاني	21
المبحث الأول : الرؤيا لغة واصطلاحًا	22

المبحث الثاني: أقسام الرؤيا	27
القسم الأول: رؤيا الإقصاء	28
1- الاغتراب الوجودي	31
2- الاغتراب الذاتي	41
3- الاغتراب الاقتصادي	58
القسم الثاني: رؤيا تغيير العالم	61
1- الصّعلكة	61
2- الحُلم	66
الفصل الثالث: أثر الرؤيا في الموسيقا والإيقاع	78
المبحث الأول : الإيقاع الخارجي	83
1- تجليات الأوزان ودلالاتها في ديوان الفلسطينيات	84
2- تجليات القافية ودلالاتها	104
3- الرّوي في شعر وديع البستاني ودلالاته	118
المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي	122
1- :التكرار	122
2- الجناس	136
الفصل الرابع: الرؤيا والتشكيلات التناصية في ديوان الفلسطينيات	142

المبحث الأول: التناص الدينيّ	148
1- التناص مع القرآن الكريم	149
2- التناص مع الحديث النبوي الشريف	168
3- التناص الإنجيلي	175
4- التناص التوراتي	178
المبحث الثاني: التناص الأسطوريّ	183
المبحث الثالث: التناص الأدبي	188
المبحث الرابع: التناص مع الأمثال	210
الفصل الخامس: الرؤيا وأثرها في تكوين الصّورة الشّعرية	219
المبحث الأول: ينابيع الصّورة	220
المبحث الثاني: أنواع الصّورة في ديوان الفلسطينيات	221
المبحث الثالث: الصّورة التشبيهية	231
المبحث الرابع: الصّورة الاستعارية	241
المبحث الخامس: الصّورة الكنائية	248
الخاتمة	254
ثبت المصادر والمراجع	257

الملخص

تهدف هذه الدراسة الموسومة بـ (الأسلوب والرؤيا في ديوان الفلسطينيات للشّاعر وديع البستاني) لكشف الرؤى وتحولاتها في شعر وديع البستاني، وأثر هذه التحولات في الأسلوب الشعري، وتتمثل أهمية هذه الدراسة في سعيها إلى إقامة توأمة بين الفكر والفن، أي بين الرؤيا والأسلوب في النص البستاني، بمنهج أسلوبي وصفي تحليلي، متناولةً في فصلها النظري الأول مفهوم الأسلوبية، وعلاقتها بالدراسات اللغوية والنقدية، وأهم مناهج التحليل الأسلوبي.

وفي الفصل الثاني تعرّض للرؤى المسيطرة على الشاعر، التي انقسمت إلى رؤيا الإقصاء التي تضمّ رؤيا الاغتراب (الوجودي، و الذاتي، و الاقتصادي)، ورؤيا تغيير العالم التي تضمّ جانبي التمرد والحُلم.

وتناول الفصل الثالث مفهوم الإيقاع والعروض وعلاقتهما بالدّلالة، وقُسّم الإيقاع من بعده إلى قسمين: الأول الإيقاع الخارجي وهو العروض، وقد أُفرد له فصلٌ يدرس الأوزان والقوافي والرّوي التي استعملها البستاني اعتمادًا على منهج إحصائي يوضّح مدى الائتلاف والاختلاف بينها وبين ما شاع استعماله عن العرب من قبله، ومن ثمّ الدلالة المنشودة من كل ذلك.

وفي الفصل الرابع تعرّض للتّناص بأشكاله كافة، وتناول الفصل الخامس الصّور الشعرية المتمثّلة في الصورة التشبيهية، والاستعارية، والكنائية، زيادة على أنماط الصورة الحسّية مع ظهور الصورة الانطباعية.

وتوصّلت الدراسة إلى نتائج عديدة، أهمّها:

1- ظهور اتجاهين للرؤيا يسيران على خطٍ متوازٍ رغم التنافر بينهما، وهما الشعور بالإقصاء يؤدي إلى اليأس، إلا أنّ الشاعر لم يسمح للإقصاء بتحطيم رؤياه في تغيير العالم حتى وإنْ ضعفَ الأمل.

2- انعكاس رؤيا الشاعر للعوالم التي من حوله على أسلوبه الشعري ونتاجه الإبداعي، فكانت الرؤيا ظلاً وارفًا لأسلوب الشاعر، ومعينًا يسقي اللغة داخل الفضاء الشعري البستاني. فقد خدمَ التناص رؤيا الإقصاء مع حضوره في رؤيا التغيير، و جاءت الصّورة الفنيّة حافلة بالحركة الناتجة عن رؤيا التغيير.

3- تبيّن أنّ الشاعر وديع البستاني بدا مجدّدًا في بضعة مواضع على الصّعيدين الخارجي والداخلي للإيقاع، وذلك بابتعاثه أوزانًا عُدّت مهمّشة في حُكم العرب، وبتنويعه في القوافي لإثراء غرض النّص. على الرغم من وجود الملامح الإيقاعية الجديدة في شعر الشّاعر، إلا أنّه لم يقطع صلته بالموروث القديم، بل نظم كثيرًا من أشعاره على نمط القدماء وأساليبهم.

Abstract

style and vision in
Wade al Bustan.s Diwan" fillistiniyyat"
A stylistic study

This study which is entitled by (style and vision in Wade al Bustan.s Diwan" fillistiniyyat" A stylistic study) aims to reveal the changes of the perspectives in Al-Bustani's poetry. It also reveals the influences of these changes on the overall style that the poet adopts. This research has four main parts; introduction, literature review, the main five chapters of the study and conclusion.

The introduction includes the methodology and the literature review. In Literature review, the scholar illustrates the previous studies and the literary works that talk about Al-Bustani poetry. It also presents the poet's life and his literary work.

The first chapter deals with the stylistic methods of the study. It includes the main elements that the literary work is based on and the major methods in the stylistic analysis.

In the second chapter I talked about the dominant visions of the poet, which were divided into the vision of exclusion that includes the vision of alienation (existential- self), besides, the method of key words that supports the alienation vision through the use of two words (single- vintage) and the binary of (death- life) and the vision of changing the world.

The third chapter reveals the rhyme and the rhythm by exploring the Arabic poetic meters utilized in the Arabic poetry intertextuality and its types are discussed in chapter four. Metaphor, analogy and metonym are the subjects of chapter five. This chapter also focuses on the image, the object and the sense. According to the chapters above; two points of interview are revealed. Although they both contrast one another, they parallel each other. It is known that being departed leads to despair. However, the poet does not allow despair to smash his vision in turning the world into a better place.

The poet's vision of the worlds that surround him reflects his poetic style and his creative products. The poet vision inspires the poetic style and the metaphoric language of his poetry. Textuality serves the vision of departure Textuality is also present in the vision of changing the world into a better place.

It is obvious that Wad' Al_Bustani has started new topics relate to inner and the outer rhythms. This is possible through resurrecting several poetic meters that were marginalized in the old Arabic poetry. He utilizes different rhyme schemes in order to highlight the main points in the texts. Though the poet has used the new rhyme schemes, he did not ignore the inherited old poetic style which is clearly used in his new poetry.

المقدمة

نظم العرب الشعر لم يكن متنفسًا عن خواطرهم وأنّات صدورهم، فحسب بل جاء مصدراً لرؤاهم ، وترجماناً لمنهج حياتهم بما يحمله من مضـــامين فكرية تنبعث رؤيتها من واقع الحياة، والشـــاعر العربي في مســـاعيه المســـتمرة نحو فهم الحياة، يحاول دومًا إثارة هذه المضامين في نفوس المتلقين؛ رغبة منه في إشعارهم بما يحدّق بهم من متغيرات، وما يحيط بهم من وقائع وأحداث. ومن هنا كانت مبادئ الشـــعر– على الدوام – فكرية، ينطلق منها الفكر التساؤلي بخاصة في عصر ما قبل النكبة، عصر الاضطراب الفكري والسياسي، الذي غرس بذور التضحية والمقاومة وما نتج عن ذلك من صراع فكري بين الأنا والآخر.

وكرّس كثيرٌ من الشعراء الفلسطينيين جلّ جهدهم في الدفاع عن القضية الفلسطينية، ولا شـــك في أنّ الخطوات التي ســـعى إليها هؤلاء الشـــعراء هي ما حفّز الشـــاعر (وديع البستاني)، الذي عُرِفَ عنه شدة ولائه لفلسطين والجهر بحقوق المظلومين .

تعدّ هذه الدراســـة محاولة نقدية لكشـــف الرؤيا وتحولاتها في ديوان الفلســـطينيات، وأثر هذه التحولات في أســـلوبية الشـــاعر، إذ تمثل الرؤيا بعدًا مهمًا من أبعاد العملية الإبداعية، ودراستها، ونقدها، ومن خلالها يتبيّن الفضاء الذي يدور فيه الشاعر، إلا أنّ الملاحظ على كثير من الدراســـات العربية قلّة اهتمامها بالرؤيا وأثرها في التشـــكيل الشـــعري، ولقد وقفت الباحثة على دراسات قليلة تناولت الرؤيا، واجتهادات بحثية من خلالها حاولت الكشف عن الرؤى المسيطرة على الشاعر، والأثر الذي تتركه هذه الرؤى في الأسلوب الشعري (الموسيقا والإيقاع، والتناص، و الصورة الشعرية).

ومن هذا المنظور جاء هذا البحث بدافع الرغبة في السعي إلى أن يكون دراسةً في الرؤيا والأسلوب في عصر ما قبل النكبة، متخذًا ديوان الفلسطينيات للشاعر وديع البستاني حقلاً تطبيقيًا، يتلمس العلاقة الجدلية القائمة بين رؤيا الشاعر للعوالم التي من حوله، وبين أسلوبه المشكل لنتاجه الإبداعي، وهذا عن طريق تحليل بِنية الخطاب الشعري أسلوبياً، لذا كان لزاماً على هذه الدراسة أن تسير في الحقل الشعري لوديع البستاني بمنظورين: منظور الرؤيا (**vision**)، ومنظور الأسلوب (**style**) وتبحث في مدى التناغم بينهما.

وإذا كان هذا البحث قد اختار عنوان (**الأسلوب والرؤيا في ديوان الفلسطينيات لوديع البستاني: دراسة أسلوبية)**؛ فلأنّ علّة ذلك تعود بالأساس إلى الرؤيا السياسية التي كانت منبعًا ثرًّا لأيدولوجية تغلغلت في وجدان وديع البستاني، وتمثلت واقعًا تعبيريًا في أكثر متونه الشعرية، ولا سيما أنه عاش عصرًا عرف حقيقة الأطماع البريطانية الصهيونية في فلسطين، أسهمت في بلورة النتاج الفكري، وخلقت نوعًا من التصوّر للحياة بكل أشكالها بما أرسته من صراع أيدولوجي انسحب حتى على النّتاج الأدبي بعامّة والشعري بخاصّة، لغةً، وأسلوبًا، وصورًا شِعرية.

وفي هذا العصر وجدنا شعراء ينافحون عن فلسطين ومقدّساتها، بكل ما أوتوا من ملكة لسانية، وما فتئت قرائحهم تقرض شعرًا مدحًا وقدحًا، ومن أبرز الشعراء الذين مثّلوا قضيتهم أصدق تمثيل في تلك الفترة: إبراهيم طوقان، وإبراهيم الدّباغ، وعبد الكريم الكرمي، وعبد الرحيم محمود، ووديع البستاني وغيرهم ممن اصطبغت أشعارهم برؤى وتصورات فكرية، انعكست على أدواتهم التعبيرية وتشكيلاتهم الأسلوبية.

فالزاوية التي تعنى بما أنا بصـــدده، هي زاوية تتعانق فيها الرؤيا الســـياســـية والفكرية باعتبارها قضـية تقضّ مضـجع الفلسـطينيين التي كانت مثار الصـراع السـياسـي والاجتماعي والفكري في هذا العصـر. فما جاء في هذا البحث ليس جديداً لم يسـبق إليه بل سـعى إلى أن يكون خطوةً تسبر غور إشكالية اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون .

وأما سـبب اختيار هذا الشـاعر؛ فيعود لأسـباب عدّة منها: امتلاك الشـاعر لرؤى محدّدة الاتجاه، مما يشـير إلى وضـوح الرؤيا الكامنة في نفسـه، وقد ظهرت في ثنايا قصـائده، الرغبة في إبراز تجربة الشـاعر وديع البسـتاني، وكون وديع من المؤسـسـين للشـعر الوطني الحديث. هذه الأسباب دفعتني إلى البحث في هذا الموضوع، وقد اعتمدت المنهج الأسلوبي كونه منهجًا نقديّا موضوعيًا، لذا حاولت أن أتخذ من المنهج الأسلوبي قارباً أخوض عبره غمار شعر وديع البستاني، المتشبع بالرؤى النفسية والأيدولوجية، والسياسية، والاجتماعية، والفنية .

وقد انطلقت في البحث من تساؤلين هما :

– ما أهم الخصائص الأسلوبية؛ الإيقاعية والتركيبية والدّلالية في شعر وديع البستاني ؟

– ما مدى التناغم الكامن بين الأسلوب والرؤيا في الإبداع الشعري عند وديع البستاني ؟

وبناءً على ذلك، فقد تفرّع البحث إلى مقدمة، وتمهيد، وخمسة فصول، وخاتمة، تناول التمهيد التعريف بالشاعر، واختصّت المقدمة برسم أهم الخطوط التي سار فيها البحث.

ثم شـرعت في فصـول البحث مبتدئةً **بالفصـل الأول**، الذي كان بمثابة عتبة مهّدت فيه طريق البحث، فهو متعلّق بالأسلوب والأسلوبية، مبتدئةً بالأسلوبية باعتبارها مصطلحًا ومنهج دراســة، ثم في المبحث الثاني طرقت أهم مناهج التحليل الأســلوبي كالأســلوبية الوصــفية،

والتكوينية، والبنيوية، والإحصـائية، ثم ذكرت في المبحث الثالث محدّدات الأسـلوبية، خاتمةً في المبحث الرابع خطوات التحليل الأسلوبي.

أمّا **الفصـل الثاني** فيتقصّـى أهم المفاهيم المتعلقة بمصـطلح الرؤية، والرؤيا، من حيث التأصـيل المعجمي والتعريف الاصـطلاحي، ثمّ دراسـة أبرز الرؤى التي أتاحها هذا العصـر والتي كانت بمثابة روافد اغترف منها الشاعر، إذ قسّمت إلى قسمين:

الأول: **رؤيا الإقصـــاء**، وجاءت الرؤيا في جانب واحد هو جانب رؤيا **الاغتراب**: وتقع هذه الرؤيـا في ثلاثـة مظـاهر، الأول : الاغتراب الوجودي، والثـاني الاغتراب الـذّاتي، والثّـالـث الاغتراب الاقتصادي.

الثاني: **رؤيا تغيير العالم**، وجاءت في جانبين: الأول الصّعلكة، و الثاني: الحُلم.

أمّا **الفصل الثالث** فقد اهتمّ بدراسـة نوعين من الإيقاع؛ الخارجي والدّاخلي، فأمّا الخارجي فكان في المبحث الأول بادئًا بالبحور الشعرية المستخدمة في الديوان، مع إجراءاتٍ إحصائية، وتأويلات أسـلوبية، وثانياً كان موضـوع القافية والروي، وأما الإيقاع الداخلي فكان مبحثاً ثانياً طُرق فيه باب التكرار أولاً والجناس ثانياً .

أمّا **الفصـــل الرابع** فقد اختصّ بالتناص ومن أبرز التجليات التي ظهرت التناص الديني، والأدبي، والأمثال، والأسـطوري ، ثم حاولت الباحثة المواءمة بين التركيب الأسـلوبي المختار وبين زاوية الرؤيا التي يحدّق الشاعر من خلالها بعينه الباصرة، وبقلبه البصير .

وأخيرًا **الفصـل الخامس** تناول الصّـورة الشـعرية وأنواعها من تشـبيهية واسـتعارية وكنائية، وطفقت أرمقها بالمنظار الأسلوبي تارةً وبالمنظار الرؤيوي تارة أخرى.

وخُتم البحث بخاتمةٍ جمعت النتائج التي تمّ التوصـل إليها، ثمّ ثبتًا لأهم المصـادر والمراجع التي أفاد منها البحث.

وقبل الولوج في الدراسـة يتوجّب ذكر الدّراسـات السّـابقة التي تناولت شـعر وديع البسـتاني، منها:

1-بحث محاسـن محمد الفحل وآمنة عبد الله نائبي بعنوان :" **مفهوم السّـباعيات لدى الشاعرين : وديع البستاني وعيسى ألبي النيجيري**".

ناقشـت الباحثتان مفهوم السـباعيات لغةً واصـطلاحاً، بادئة بنبذة تاريخية عن الشـاعرين. فهدف الدراسـة عقد الموازنة السباعية بينهما، وطريقة معالجة الأغراض فيها مبينةً أسـاليبهما اتفاقاً. وتوصلت إلى النتائج الآتية: أنّ الشاعرين اتفقا في غرض القصيد فكلاهما ينتمي إلى القضـايا الوطنية والنفسـية، وصـدق العاطفة المفعمة بأحاسيس جيّاشـة إما وطنية، أو قومية، أو دينية. ويختلفان في الأسـلوب إذ إنّ وديع البسـتاني يبني سـباعيته على أسـلوب الخيّام، ولكن عيسـى ألبي يبني على أسـلوبه الخاص وأفكاره الواعية بين القديم والحديث؛ ليختار أسـلوبه الفني. لكن لم تتناول هذه الدراسـة الظواهر الأسـلوبية التي تميز بها شـعر وديع البستاني، وهذا ما سيضيفه البحث.

2- دراسـة ثانية ليوسـف حداد بعنوان :" **وديع البستاني : اللبناني الماروني المقاتل دفاعاً عن عروبة فلسطين**" . تحدثت عن نضـالات الشـاعر في حقلين أساسيين: الحقل السياسـي، والحقل الأدبي. أما دوره في الحقل الأول، فقد سـاهم في تأسـيس الجمعية الإسـلامية المسـيحية التي عُرفت فيما بعد "باللجنة العربية التنفيذية للمؤتمرات العربية"، وكان عضـوًا وسـكرتيرًا للوفد العربي

الثالث إلى لندن، وله دورٌ في المحاماة والدفاع عن المناضـــلين. أمّا دوره في الحقل الأدبي فكان له دور نضـــالي صـــلب للكلمة في مواجهة هذا الخطر بإصـــرار لا يلين، فقد شـــنّ حربه على الاحتلال البريطـاني وهو الموظّف إلى حين في دوائر الاحتلال. فهذه الـدراســـــة تحـدثت عن نضالاته القولية، والعملية، ولكنها لم تتطرق إلى البحث في الجوانب الأسلوبية، وإقامة التوأمة بين الفكر والأسلوب، وهذا ما سيضيفه البحث .

التمهيد

لبناني المولد والعشيرة .. فلسطيني الإقامة والتوطن

وديع البستاني أديب شاعر صحافي مترجم، ولد عام 1884م، في الدبية، البلدة اللبنانية التي أنبتت البساتنة، لم يلتفت إلى الرّابط الديني بينه وبين الإنجليز، إذ هو مسكون بالرابط القومي الوطني[1]؛ الرابط الأول والأهم في حياته وشعره. هذا هو الشاعر وديع البستاني:"شاعر لبناني– فلسطيني، مسيحي–مسلم، أوّل مَن تصدّى للتحدّي الانتدابي –الصهيوني في فلسطين، فكرّس شعرَه وحياته للدفاع عن القضيّة الفلسطينيّة طوال فترة الانتداب، وأُطلقَ عليه رائد الشعر الفلسطيني"[2]. وهو من عائلة البستاني الثّرية بالعلم والمؤلّفات والتي نبغ الكثيرون من أبنائها، وأولهم هو المعلم بطرس البستاني غير أنّ هذا البستاني وديعًا ما اكتفى بما ورث من أسماء، فكان جميع مراحل حياته باحثًا عن العلم والمعرفة[3]، وكأنه في كل مرحلة من مراحل حياته يبدأ من جديد.

---

[1]انظر: ياغي ، عبد الرحمن ، **حياة الأدب الفلسطيني الحديث حتى النكبة** ،ط1 ، المكتب التجاري للنشر، 1968م، ص87

[2] جبران ، سليمان : **نظرة جديدة على الشعر الفلسطيني في عهد الانتداب**،ط1، دار الهدى، 2006م،ص50

[3]انظر: أبو شاور، سعدي: **تطور الاتجاه الوطني في الشعر العربي المعاصر**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003م، ص454

حياته العلميّة والعملية

من بستـانٍ إلى آخر

تعلم وديع البستاني في الجامعة الأمريكية في بيروت، فكانت شهادته هناك مجرد بطاقة دخول إلى عالم الثقافة، وأما شهادة ابن عمه سليمان البستاني – مترجم في اللغة العربية فقيل إنها ركيكة، فهي التي دفعته إلى دراسة القرآن الكريم على أيدي مقرئين حتى تمكّن من اللغة وأبدع[1].

عاش وديع البستاني المرحلة الأولى من حياته سندبادًا ينتقل من مكانٍ إلى آخر، مما زاد في سـعة ثقافته، وحفظه للقرآن، وتضـلعه بعلوم اللغة، وإجادته إضـافة للعربية اللغتين الإنجليزية والفرنسـية. كل ذلك سـاعده على اسـتشـراف الأخطار المحدقة بمشـرقه العربي فسـعى إلى فضـــحها والتنبيه لعواقبها غير هيّابٍ ولا وجل، ومن جهة ثانية توهجت في جوانحه روح العروبة، فراح يذود عنها ويعمل لنصرتها، وإعلاء شأنها، ينافح عنها، ويقاتل في سبيل عزها ومجدها على مدى أربعة عقود[2].

كان مترجمًا في القنصلية البريطانية ، لقي صديقيه حافظ إبراهيم وخليل مطران. واكتشف شعر الخيّام، وحلّق مع روحه، وأبهر في البحث عن شعر الخيّام في مكتبة المتحف البريطاني[3]، وأثمرت إقامته في لندن ترجمته الرائعة للرباعيات.

---

[1] الفحل، محاسن محمد: **مفهوم السباعيات لدى الشاعرين وديع البستاني وعيسى ألبي النيجيري**، مجلة العلوم الإنسانية، ع2، 2014م،ص18

[2] حداد ، يوسف: **وديع البستاني الماروني المقاتل دفاعًا عن عروبة فلسطين**، شؤون عربية، تونس، ع4، 1981م، ص108

[3] العودات، يعقوب: **من أعلام الفكر والأدب في فلسطين**، ط2، دار الإسراء، القدس، 1992م، ص112

ثم انتهى به الترحال إلى فِلسطين مع حملة اللنبي إلى مصر عام 1917م، حيث عمل مساعدًا للكولونيل باركر، علمًا بأنّ الشيخ أنطون قد نهاه عن قبول هذا المنصب الذي لا يتوافق مع عروبته، لكنه تمسك به ليتعرف على نوايا الحكومة عن كثب، فيتصدى لها فاضحًا الخداع البريطاني والمطامع الصّهيونية لا سيما وأنّ وعد بلفور كان قد صدر في نفس الشهر الذي دخل فيه إلى فلسطين[1].

كان وديع البستاني من الرّواد السّباقين الذين أدركوا جسامة الخطر الصهيوني الذي لم يهادنه لحظة واحدة منذ عام 1917م عام وصوله إلى فلسطين حتى عام 1953م عام مغادرته حيفا إلى مسقط رأسه في لبنان، ولقد استقال اثنتي عشرة مرة خلال الثلاث سنوات الأولى[2]، وشارك في إضراب كبير، فنفي إلى مدينة بئر السبع[3].

أعماله السياسية

1- ساهم إلى حد كبير في تأسيس الجمعية الإسلامية المسيحية التي عُرفت فيما بعد باللجنة العربية التنفيذية للمؤتمرات العربية[4].

2- كان عضوًا وسكرتيرًا للوفد العربي الفلسطيني الثالث إلى لندن والذي رئسه موسى كاظم باشا الحسيني، وهو الوفد الذي كانت مهمّته الحيلولة دون إبرام المعاهدة الإنجليزية العربية المعروفة (الحسين – كيرزون)[5].

---

[1] حداد ، يوسف: **وديع البستاني الماروني المقاتل دفاعًا عن عروبة فلسطين**،ص110

[2] المرجع نفسه، ص111

[3] أبو شاور، سعدي: **تطور الاتجاه الوطني في الشعر العربي المعاصر**، ص455

[4] ياغي ، عبد الرحمن : **حياة الأدب الفلسطيني الحديث**، ص112

[5] حداد ، يوسف: **وديع البستاني الماروني المقاتل دفاعًا عن عروبة فلسطين**،ص112

3- افتتح مكتبًا للمحاماة للدفاع عن الضعفاء المظلومين الفلاحين في أراضي (الجفتلك) في غور بيسان، وانتهت مساعيه إلى اتفاقية تنصّ على أراضي الجفتلك. وأصدر كتابًا باللغتين العربية والإنجليزية حول هذا الأمر عنوانه "الانتداب الفلسطيني باطل ومحال"[1].

6- دأبه المتواصل على التعريف بعدالة النضال الفلسطيني والظلم البريطاني للرأي العام في بريطانيا، ومن ذلك اتصاله بالآنسة البريطانية إميلي فرنسيس نيوتن التي كانت شديدة التعاطف مع الموقف العربي الفلسطيني، وهي التي أسست جمعية الصداقة البريطانية الفلسطينية، وتركت الكثير من الكتابات منها "خمسون عامًا في فلسطين"، وقد نقله وديع إلى العربية[2]. حيث سطّر الشاعر وديع البستاني إهداءه إليها في ديوانه الفلسطينيات قائلاً: "إلى صديقة العرب فرنسيس إميلي نيوتن، صادقة الجهاد في سبيل فلسطين العربية الدامية، بريطانية صدقتنا فصدقنا لها"[3]. وأخيرًا جاء اليوم الفاصل في حياة وديع البستاني وزوجته عام 1948م، حينما كان أولادهما الأربع غائبون عنهما، ومع مغيب شمس الثالث والعشرين من نيسان، داهم منزله ثلاثون مسلحًا من الهاغاناة، واحتلوا خمس غرف، وما خرجوا بعد شهر كامل إلا بعد أن اعتقلوه في البرج، فأضرب المناضل ابن الستين عامًا عن الطعام والشراب والنوم، ما اضطّر أعداءه للرّضوخ، فعاد إلى بيته، وعاش واشتدّ عليه المرض، وعاد إلى لبنان، وتوفي عام 1954م[4].

---

[1] حداد ، يوسف: **وديع البستاني الماروني المقاتل دفاعًا عن عروبة فلسطين**،ص115

[2] المرجع السّابق، ص116

[3] البستاني، وديع : **الفلسطينيات** ، ص3

[4] ياغي ، عبد الرحمن : **حياة الأدب الفلسطيني الحديث**، ص115

أعماله الأدبية

كان وديع البســـتاني شـــاعرًا وطنيًا، ومترجمًا، ومؤرّخًا، ومحاميّا، ما انعكس في مؤلَّفاته التي جاءت تحت عنوانين هما:

أولًا– المؤلفات العربية:

وهذه جاءت في قسمين هما:

1– الشعر، فقد ترك أربع مجموعات شعرية وهي:

أ– ديوان بعنوان (الفلســـطينيات)– بيروت 1947م، الذي جمع فيه قصـــائده الخاصـــة بفلسطين، وقد عُدّ هذا الديوان سجلاً تاريخيّا جامعًا لأبرز محطّات القضيّة الفلسطينيّة، أي أنّه صوّر القضية شعرًا في كافة مراحلها.

ب– وله قصائد نشرتها صحف ومجلاّت عصره، منها: قصيدة (المولدية الثالثة)– مجلة الكرمل،ع763.

ج– ديوان بعنوان "ذكرى الفراق" – مخطوط

د– قصائد بعنوان" إلى ذي عبقر"(مهداة إلى الشاعر شفيق معلوف صاحب ملحمة عبقر)– مخطوطة

2– التاريخ، وقد ترك فيه مؤلّفًا وحيدًا هو الانتداب البريطاني : باطل ومُحال

ثانيًا– المؤلفات المترجمة

ترجم وديع البستاني إلى العربية من اللغتين الهندية والإنجليزية، وأهم ما ترجمه :

أ– المُترجَم عن اللغة الهندية

– رابندرانات طاغور، والمهبارتا (الملحمة الهندية)، قصة نالا و دامينتي، شاكنتلا أو الخاتم المفقود، الأساطير الهندوية، رباعيات عمر الخيام.

– المُترجم عن اللغة الإنجليزية:

"السعادة والسلام لجون لوبوك أفبري"، ورباعيات الحرب(شعر)، "ومسرات الحياة لجون لوبوك أفبري"، و"خمسون عامًا في فلسطين لفرنسيس نيوتن".

الفصل الأول: الأسلوبيّة ومناهج التحليل الأسلوبيّ

1- ما بين الأسلوبيّة والدّراسات اللّغوية والنّقدية

2- مناهج التّحليل الأسلوبيّ

3- محدّدات الأسلوب

4- خطوات التّحليل الأسلوبيّ

الأسلوبية ومناهج التحليل الأسلوبي

تعدّ الأسلوبية من المناهج النقدية الحديثة التي تركّز على دراسة النّص الأدبي، وهي موضوع كثرت حوله الدّراسات، وتفرّقت فيه الاتجاهات، وهي مستوحاةٌ من الأسلوب.

وعودًا إلى الأسلوب في معناه المحسوس، فإنّه –كما يذكر أحمد الشّايب– مفهومٌ واسعٌ فضفاض، فهو الطريقة التي يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه، والإبانة عن شخصيته الأدبيّة، وقد يدلّ على أسلوب محادثة الآخرين وخطابه[1]، وعلى ذلك فإنّ فنّ القول هو أسلوب.

ويراه بيار جيرو "الطريقة في الكتابة وهو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية"[2]، وعليه يُستنتج من قوله وقول من سبقه أنّ ثمّ رابطًا ما بينه –الأسلوب– وبين عقليه صاحبه ونظرته إلى الحياة.

والأسلوب حاضرٌ في كتب النقد قديمها وحديثها، وكان ورد –في بعض كتب النقد– مفهوم التماهي ما بين الأسلوبية والدراسات اللغوية والنقدية ، إلى أن شهد زحزحة مع تطور دراسة النص الأدبي، فما جوهر الأسلوبية؟ وما الدراسات اللغوية والنقدية؟ وما صلة الأسلوبية بهذه الدراسات؟ وما علاقتها بالدلالة؟

---

[1] الشّايب، أحمد، **الأسلوب**، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الإنشائية، مكتبة النهضة المصرية، ط6، 1966م، ص40

[2] جيرو بيار، **الأسلوب والأسلوبية**، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، د.ت، ص34–37

1- ما بين الأسلوبية والدراسات اللغوية والنقدية

بالعودة إلى مسألة أوّليّة مفهوم الأسلوب يُلحظ أنّه مفهومٌ قديم، استخدم في دلالات متعددة، فهو الطريق، والوجه، والمذهب، والفن[1]، أي طرائق وأفانين تختلف من شخص لآخر ومن بيئة لأخرى ومن زمان لآخر، فأسلوب الإنسان هو مرآة وانعكاس لفكره وثقافته ونفسه.

يرى المسدّي الأسلوب أنه:" جسرٌ إلى مقاصد صاحبه، من حيث إنّه قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنية فحسب، بل الوجودية مطلقًا[2]، أي أنّ للأسلوب "معاني مرتبة في الذهن والنفس قبل أن تكون ألفاظًا متّسقة، وهو يتكون في العقل قبل أن يجري به اللسان أو يختطه القلم"[3]، لذا "تبدأ عملية الإنشاء عند المنشئ بوجود مثيرات أو انفعالات أو محركات داخلية نابعة من ذاته، أو خارجية من البيئة المحيطة به، وهذه المثيرات تتحول إلى أفكار ومعانٍ في ذهن صاحبها، ثم تترجم إلى عبارات لفظية تمثل أسلوب المنشئ"[4].

فالكاتب يصبّ انفعالاته وتجاربه وأفكاره في أسلوبه، فالأسلوب هو قصدي، ولا يأتي بمحض الصدفة بل هو ترجمة لكوامن النفس وأبعادها الفكرية، وتقدم للمتلقي رؤيا كاشفة للوجود الأمر الذي يميز المبدع عن غيره من المبدعين .

ومع تطوّر الدراسات الشعرية، وظهور مصطلح الأسلوبية، فقد شهد هذا المفهوم زحزحة اقتضت التمييز بينه وبين الدراسات اللغوية، فإذا كان اللغوي يدرس ما يُقال، فإنّ الأسلوبية تدرس كيفية

---

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، 1994م، مادة (سلب)

[2] المسدي ، عبد السلام ، **الأسلوب والأسلوبية** ، ط3 ،1977م ، ص 68.

[3] الشايب ، أحمد، **الأسلوب** ، ص32.

[4] سليمان ، فتح الله أحمد ، **الأسلوبية** ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2004م ، ص12

كتابة ما يقال[1]، فالأسلوبية منهج نقديّ يكشف عن جوانب التميز في اللغة، "إذ تتفق كل الاتجاهات الأسلوبية على أنّ المدخل في أية دراسة أسلوبية ينبغي أن يكون لغويًا، فالأسلوبية تعني دراسة نصّ الخطاب الأدبي من منطلق لغوي"[2]. وبذلك تكون الأسلوبية قد اعتمدت على علم اللغة في بعض الجوانب، وتفوقت عليه في جوانب أخرى؛ "لأنها تعتمد على اللغة الأدبية المكتوبة بينما يركز علم اللغة على اللغة المنطوقة وآلية نطقها، وما لها من تأثير في الأداء الاجتماعي للغة، ووظائفها الإعلامية، متجاوزًا بذلك شيئًا في غاية الأهميّة، وهو تلك اللغة التي تتميز عن الكلام المحكي بالدّقة النّحوية، والسّلامة، وحسن التنظيم والبناء، وهذه الأمور تتجلّى بوضوح في الكلام المكتوب لا في الكلام الشفوي[3].

ثمّ بدا من بعد ذلك يتّضح الفرق ما بين المفهومين ناميًا أكثر فأكثر، لتتسع الأسلوبية شاملةً علم اللغة إضافةً إلى النّقد، فهي تمثّل مرحلة متطورة من مراحل الدّرس البلاغي والنقدي، فقد استطاعت الأسلوبية أن تتجاوز حالة الضّعف والقصور الموجودة في البلاغة العربية لتمثل منهجًا حديثًا في التحليل والنقد بشكلٍ أعمق وأدق[4].

فالأسلوبية حاولت تجنّب المزالق التي وقعت فيها البلاغة القديمة من حيث إغراقها في الشّكلية، واقتصارها على الدّراسة الجزئية بتناول اللفظة المفردة، ثمّ الصّعود إلى الجملة الواحدة، وهذه الدّراسات البلاغية كانت أداة النّقد في تقييم الأعمال الأدبيّة، وربما ساعدت في خلق الأشكال

---

[1] المسدي ، عبد السلام ، **الأسلوبية والأسلوب** ، ص 50-52

[2] سليمان ، فتح الله أحمد ، **الأسلوبية**، ص15

[3] خليل، إبراهيم، **الأسلوبية ونظرية النص**، ط1،دار الفارس للنشر، عمان، 1977م، ص89

[4] أبو العدوس ، يوسف ، **الأسلوبية الرؤية والتطبيق** ، ط1، دار المسيرة ، 2007م ، ص61-65.

الثّابتة لمختلف الأنواع الأدبيّة بما قدّمته من نصائح وتوصيات وتقنيات صارمة وُضعت بدقّةٍ بالغة[1].

وعلاقة الأسلوبيّة بالنّقد وطيدة؛ إذ يوجد تداخل بين الأسلوبية والنقد، وبشكلٍ أكبر من التداخل بين الأسلوبية والبلاغة، ذاك أنّه "من المؤكّد حدوث تداخل بين اختصاصات البلاغة القديمة والأسلوبية الحديثة، غير أنّ البلاغة لم تعدْ قادرة على الاحتفاظ بكلّ حقوقها القديمة، التي كانت تناسب فترة معينة من ماضينا، والتي يجب على الباحث في الأسلوبية أن يضعها في اعتباره، وأنْ يحاول تعميقها على ضوء المناهج الجديدة، وبهذا يمكن للنّقد أن يتصل بالأسلوبية في محاولة الكشف عن المظاهر المتعددة للنص الأدبي"[2].

وليس معنى ذلك أنّ الأسلوبية تنفصل عن البلاغة، ولكن يمكن القول أنّها تكمل جوانب النّقص في الدرس البلاغي القديم، "والأسلوبية والنّقد يلتقيان من حيث أنّ مجال دراستهما هو الأدب، وبتحديدٍ أدقّ النص الأدبي، لكن الأسلوبية تدرس الأدب بمعزل عمّا يُحيط به من ظروف سياسية أو تاريخيّة أو اجتماعيّة، فمجال عملها هو النص فحسب، أمّا النقد فلا يغفل أثناء دراسته للنّص تلك الأوضاع المحيطة به، هذا بالإضافة إلى أنّ الأسلوبيّة تُعنى أساسًا بالكيان اللغوي للأثر الأدبي، فعملها يبدأ من لغة النص وينتهي إليها، بينما يرى النّقد أنّ العمل الأدبي وحدة متكاملة، وأنّه ينبغي أنْ يُدرس بكلّ عناصره الفنية، وما اللغةُ – حينئذٍ – إلّا تلك العناصر"[3].

---

[1] عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، ص352–353

[2] المرجع نفسه، ص354

[3] سليمان، فتح الله أحمد، **الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية**، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004م، ص36

ومنهج النقد الأسلوبي يمتازُ بالموضوعيّة وغياب ذاتيّة الناقد لذلك فإنّ "نجاح المنهج الأسلوبي يقوم على فرضية أساسيّة هي كون العمل الأدبي كلّه دالّاً، تقوم فيه كل جملة بوظيفة كالكلمة المفردة تمامًا بحيث تتجمّع من وظائفه الجزئيّة كلية النص، وعلى هذا تذوب ذاتيّة النّاقد نظرًا لأنّه محكوم بطبيعة هذه الوظائف، وصلتها بالسّياق العام، وصلتها بمنطقة النص ذاته، فالدّقة الموضوعية أمرٌ متاح ما دمنا وضعنا في الاعتبار الشّروط الدلالية للعمل الأدبي"[1].

ويشكّل المتلقي عنصرًا أساسيًّا في العملية الفنية، ذلك أنّ كاتب النّص لا يكتب لذاته، بل يكتبُ لمتلقٍ واعٍ "لا يكتفي بمجرّد الفهم بل ينتقل إلى محاولة التعرّف العقليّة والوجدانيّة من خلال معايشة تجربة النّص الأدبي بما فيه من أحاسيس وأفكار، ومواقف واتجاهات. وفي هذا يكمن التفاعل العظيم بين النّص ومتلقيه فيثري تجربته الخاصة ويخصّبها بانفتاحه على تجارب أدبية تقع تحت طائلة فهمه وإحساسه"[2].

ومهما كان التركيز على المبدع والمتلقي فإنّ التركيز الأكبر يوجّه للنص الأدبي، لأنّه الجزء الوحيد الذي يوضع تحت المجهر للدراسة والتحليل بهدف الوصول إلى المعنى المقصود أو المراد بطريقة صحيحة تسمح لقارئ النص أن ينتقل من المعنى المباشر إلى المعنى الغائب الذي سعى كاتب النص إلى إيصاله للمتلقي بطريقة تُحدث فيه هزّة التفاعل مع هذا المعنى[3].

وخلاصةُ القول، أنّه باتَ جليًّا من كلّ ما سبق أنّ الأسلوبية أظهرت تفوقًا على الدرسات اللغوية والنقدية، فقد اعتمدت اعتمادًا كبيرًا على اللغة في تعاملها مع النّص الأدبي، وعلى النقد.

---

[1] عبد المطلب، محمد، **البلاغة والأسلوبية**، ص366

[2] المرجع السّابق، ص237

[3] عودة، ميس خليل، **تأصيل الأسلوبية في الموروث النقدي والبلاغي: كتاب مفتاح العلوم للسكاكي نموذجًا**، 2006م، ص30

فالأسلوبية تدرس كل ملمح من ملامح النص اللغوية، من أصوات وصيغ صرفية وتراكيب وكلمات وصور، فتستفيد من علم الأصوات، والصرف، والنحو، والدلالة، والمعجم، والبلاغة، والعروض، والقوافي؛ وذلك للكشف عن جميع سمات الأسلوب في نص معين[1].

2- مناهج التحليل الأسلوبي

بعد التعرّف على مصطلح الأسلوبية واستكناه جوهره وتتبّع تطوّره وعلاقته بالدراسات اللغوية والنّقدية، ففي هذا المبحث توضيح كيفية تجلّي الاتجاهات الأسلوبية ومقولاتها فيما تَخدم المعاني التي يؤدّيها النّص: فما الاتجاهات الأسلوبية؟ وكيف تجلّت في خدمة تحليل النّص؟

1- الاتجاه التعبيري

انطلق "شارل بالي" في تأسيسه لملامح هذا الاتجاه من دراسته للبلاغة القديمة، حيث اهتمّ فيها بالنّبر والصّور والأساليب، إضافةً إلى اهتمامه بالقيم التعبيريّة والانطباعيّة التي يختزلها الأسلوب على شكل شحنات وموجات عاطفيّة متدفّقة[2]، هذا يعني أنّ المضمون الوجداني للغة يشكّل موضوع الأسلوبيّة عند بالي التي تهتم بإبراز كل الوسائل التعبيرية الموجودة في اللغة حتى يستجلي كلّ الظّواهر العاطفية والجمالية والاجتماعية[3]. ومهمّة علم الأسلوب عند (بالي) هي البحث عن "علاقة التفكير بالتعبير، وإبراز الجهد الذي يبذله المتكلم ليوفّق بين رغبته في القول، وما يستطيع قوله"[4].

---

[1] سليمان ، فتح الله أحمد ،**الأسلوبية**، ص36

[2] جيرو، بيار، **الأسلوبية**، ص52

[3] فضل، صلاح، **علم الأسلوب**، ص20-21

[4] السّد، نور الدين، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ج1، دار هومة، الجزائر، 1997م، ص66

لذا كان منطلق الفكر الأسلوبي عند (بالي) هو التركيز على الجانب العاطفي للغة الذي يرتبط بقيمة الفكرة وطريقة التعبير عنها في إيصالها إلى المتلقي.

2- الاتجاه النفسيّ

اهتمّ "ليو سبيتزر" بكاتب النّص وتفرّده في الكتابة، كما أنّ أسلوبيته تبحث في دراسة العلاقة القائمة بين المؤلِّف ونصّه، وهذا الاتجاه الأسلوبي تجاوز البحث في أوجه التراكيب ووظيفتها في نظام اللغة إلى العِلل والأسباب المتعلّقة بالخطاب الأدبي[1]، وهي ترمي إلى التعبير عن الترابط الداخلي للذات الفردية المنعكسة في العمل الأدبي، وهذا يفترض وجود تعاطف كامل بين العمل ومبدعه[2].

وتتلخص خطوات المنهج عن سبيتزر في النّقاط الآتية:

1- المنهج ينبع من الإنتاج وليس من مبادئ مسبقة؛ فالدراسة الأسلوبية يجب أن تنطلق من النص ذاته حتى لا يقع عليه تطبيق مناهج سابقة تطبيقًا قسريًّا .

2- الإنتاج كل متكامل، وروح المؤلف هي المحور الشّمسي الذي تدور حوله بقية كواكب العمل ونجومه، ولا بدّ من البحث عن التلاحم الداخلي.

3- القراءة الواعية، المتأنية، الفاحصة للعمل الإبداعي للبحث عن السّمات الأسلوبية المهيمنة عليه.

4- نقطة البدء في الدراسة الأسلوبية يجب أنْ تكون لغوية.

5- النقد الأسلوبي ينبغي أنْ يكون نقدًا تعاطفيًا بالمعنى العام للمصطلح.

---

[1] المصدر السابق، ص67

[2] جيرو، بيار، **الأسلوبية**، ص51

6- أنّ النقد الأدبي ينبغي أنْ يكون داخليًا، وأنْ يأخذ نقطة ارتكازه في محور العمل الأدبي لا خارجه.

7- جوهر النص يوجد في روح مؤلفه، وليس في الظروف الخارجية المادية.

8- على العمل الأدبي أنْ يمدّنا بمعاييره الخاصة لتحليله.

9- اللغة تعكس شخصية المؤلف.

10- العمل الأدبي بوصفه حالة ذهنية لا يمكن الوصول إليه إلّا من خلال الحدس والتعاطف[1].

وممّا سبق يظهر بأنّ أسلوبية سبيتزر هي أسلوبية الكاتب؛ ذلك أنّها تركز على الكشف عن شخصية المؤلف عبر كتاباته وأسلوبه في التعبير وطريقته في التفكير.

3- الاتجاه البنيويّ

وضع أسسها فرديناند دي سوسير، وهي تهتم بتحليل النّص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص، وبالدّلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية، فالنص بنية متكاملة لا يمكن فصل عنصر فيها عن الآخر؛ فالعناصر اللغوية في النص تتفاعل فيما بينها؛ وزنًا وقافيةً وأصواتًا وصيغًا وتراكيب ومعجمًا[2].

ومن أعلامها "ميشال ريفاتير" الذي يؤمن بوجود بنية في النص، وبوجوب البحث فيها، ويضيف إلى ذلك أهمية المتلقي في تحديد الأسلوب والأسلوبية. فهو يزعم أنّ هذه الأخيرة تدرس في الملفوظ اللساني تلك العناصر التي تستعمل لإلزام المرسل إليه أو متلقي الشفرة ومفسّرها بطريقة

---

[1] انظر: ربابعة ، موسى ، **الأسلوبية**، ص11 ، و السّد، نور الدين، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ص77

[2] السّد ، نور الدين، **الأسلوبية وتحليل الخطاب** ، ص82

تفكير مرسل هذه الشفرة[1]. ويرى أيضًا أنّ كل بنية نصيّة تثير ردّ فعل لدى المتلقي تشكل موضوعًا للأسلوب، واهتم ريفاتير كثيرًا بـ (السّياق الأسلوبي) وعرّفه على أنه "نسقٌ لغوي يقطعه عنصر غير متوقع؛ أي مضاد للسياق، وغير متنبأ به، بحيث عقد له فصلاً خاصًا في كتابه (محاولات في الاسلوبية التكوينية)، وقسّمه إلى سِياق أصغر، وسِياق أكبر"[2].

4- الاتجاه الإحصائي

تهتمّ الأسلوبية الإحصائيّة بتتبّع الملامح الأسلوبيّة ومعدل تكرارها في النّص؛ لبيان ما يميّزه من خصائص أسلوبية، ولا بدّ للممارسة الإحصائيّة في التحليل الأسلوبي أن تؤدّي إلى إجراء توظيفي يساعد في تفحّص النص لتخدم عمليّة النّقد وذلك بتجاوز عقم الجداول الرقمية فلا تكون هذه الجداول مقصودة لذاتها[3].

ويرى سعد مصلوح قصورًا في الجانب الإحصائي في تحليل النصوص، ومن أهم مظاهر هذه القصور، إنّ الباحثين يعنون أنفسهم بتقديم عشرات الجداول الإحصائية، يضمنونها نتاج بحوثهم، ومع ذلك تأتي عديمة الجدوى، خالية من كل تحليل ذي قيمة للبيانات، ولقد كانت نتيجة ما توصّل إليه ملخّصة في قوله:"وإنّنا لعلى يقين من أنّه مقياسٌ دقيق إلى حدٍّ بعيد"[4].

---

[1] أبو العدوس، يوسف ، **الأسلوبية**، الرؤية والتطبيق، ص 141

[2] عياد ، شكري ،**اتجاهات البحث الأسلوبي**، دار العلوم ، الرياض، 1985م، ص149-150

[3] السّد، نور الدين ، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ج1، ص97

[4] مصلوح ، سعد، **الأسلوبية: دراسة لغوية إحصائيّة** ، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 1992م، ص140

وما يؤكد أهميّة الأسلوبيّة الإحصائيّة قول "بييرجيرو": "إنّ الإحصاء هو العلم الذي يدرس الانزياحات والمنهج الذي يسمع بملاحظتها وقياسها وتأويلها، لذا فإنّ الإحصاء لا يتوانى عن فرض نفسه أداةً من الأدوات الأكثر فعالية لدراسة الأسلوب"[1].

وليس التحليل الإحصائي للنّص الأدبي بعيدًا عن وصف التأثيرات الإخبارية الدلالية والجمالية لتلك الجوانب اللغوية في النّص، ويُضاف إلى ذلك تحديد قيمتها الأسلوبية في إبداع المعنى، سواء من خلال الصّيغ التي تُصاغ فيها الخبرات والتجارب، أو من خلال التراكيب اللفظية التي تقوم إمكانات مساعدة على إبداع المعنى من خلال اجتماع الألفاظ في وحدة عليا[2].

3- محدّدات الأسلوب

دأبَ النّقاد الأسلوبيون على رصد أساليب الكتّاب وتتبّعها، فما الذي يعدّ أسلوبًا في النّص؟ وهل كل العناصر اللغوية تدخل ضمن الأسلوب؟ للإجابة عن ذلك السؤال حدّد النّقاد مقولاتٍ ثلاثة في تحديد الأسلوب:

أ- الأسلوب إضافة

الأسلوب حسب هذه النّظرية مجموعة من الخصائص أو السّمات التي تُضاف إلى لغة التّواصل العاديّة تحمل بصمة المنشئ الجديد الذي يطبعها بتجربته الخاصّة لتصبح ملكًا فرديًّا له. وهذه الإضافة قد تكون زخرفًا وتحسينًا وتجميلًا لعبارات محايدة بريئة من أي أسلبة ممكنة[3].

---

[1] جيرو، بيير، **الأسلوبية**، ص86

[2] السّد، نور الدين ، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ص107

[3] : ربابعة ، موسى ، **الأسلوبية**، ص22

ب- الأسلوب اختيار

تتمثّل في انتقاء الشّاعر من لغته مفرداتٍ تخدم رؤيته وتصوّره والهدف الذي يسعى إليه، الأمر الذي يؤدي إلى اختلاف أسلوب شاعر عن آخر، فالأسلوبية إذ ترى أنّ الكاتب لا يتسنّى له الإفصاح عن حسّه ولا عن تصوّره للوجود إلا انطلاقًا من تركيب الأدوات اللغوية تركيبًا يقضي إلى إفراز الصّورة المنشودة والانفعال المقصود، والانطباع النّابع من الذّات عبر النّص من خلال اللغة، ليحتضنه القارئ بحرارة"[1]. إذًا فوظيفة الاختيار تُعدّ الدّعامة الأساسيّة في تركيب النّص، وعليه فإنّ محللَ النّص تقع على عاتقه مهمّة تعليل سبب اختيار المفردات لبعضٍ منها دون الآخر.

ج- الاسلوب انزياح

يعرّف يوسف أبو العدوس الانزياح على أنّه خروج عن المألوف أو ما يقتضيه الظاهر، أو بتعبيرٍ أدقّ خروج عن المعيار اللغوي السّائد، ولأهميته في النص فإنّ بعض الباحثين رأى أنّ الأسلوب في أي نص أدبي انزياح أو انحراف عن نموذج الكلام[2].

4- خطوات التحليل الأسلوبي

ليس كل تناول للنص الأدبي يعد تحليلاً أسلوبيًا؛ فقد يقع دارس الأسلوب في شباك الإضاءات الخاطفة والملاحظات العابرة دون الوصول إلى حقيقة الظاهرة الأسلوبية في النص الأدبي

[1] السّد، نور الدين، **الأسلوبية وتحليل الخطاب**، ص169

[2] أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبية**، ص181

وجوهرها[1]، لذا وجب على المحلل الأسلوبي أن يلج النص الذي يريد تحليله بخطوات محددة حتى تكون نتائجه دقيقة ومثمرة، ومن أهم الخطوات التي يجب اتباعها ما يأتي:

1- الاقتناع بأنّ النص جديرٌ بالتحليل؛ فحسن اختيار مادة الدراسة أول خطوة يخطوها المحلل في الطريق الصحيح، وهكذا يجب على المقبل على تحليل نص تحليلاً أسلوبيًا أن يختار نصًا ينطوي على ظواهر لغوية يراها تستحق الدراسة.

2- قراءة النّص الأدبي مرات عديدة حتى ينتابه انطباع جمالي يهيمن على نفسه، وهذا الانطباع يسمى الأثر، إذ لا بدَ من أن تقوم بين النص ومحلله علاقة حميمة، وأن يتعاطف معه ومع أفكاره.

3- القيام بسلسلة من القراءات لاستكشاف خصائص النص الكلامية المتكررة، فبعض السّمات لا تظهر إلا بعد قراءات عديدة؛ لخفائها، أو لغفلة الذهن عنها.

4- ملاحظة الانزياحات وتسجيلها بهدف الوقوع على مدى شيوع الظاهرة الأسلوبية أو ندرتها في النص، ويمكن أن يعتمد في هذه الخطوة على الإحصاء لضبط نسبة التكرار؛ إذ إنّ بعض الظواهر لا تظهر على السطح ولا تكتشف إلا عن طريق الإحصاء العددي.

5- تحديد السّمات التي تميّز أسلوب النّص، وتصنيفها حسب مستويات التحليل الأسلوبي، فيعدّ مثلاً قائمة بالسمات الصوتية، وأخرى بالسمات الصرفية، وأخرى بالنحوية، وأخرى بالمعجمية. وهذا الإجراء هو في الحقيقة تقسيم منهجي وتنظيمي القصد منه التفرغ لكل مستوى منفردًا وإعطاء كل ذي حق حقه من التحليل.

---

[1] بديدة، رشيد: **البنيات الاسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني**، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010م،

6- القيام بسلسة أخرى من القراءات لاستكشاف الظواهر التي لم تكتشف في البداية[1].

إنّ عملية البحث الأســـلوبي عن العناصـــر اللغوية في النص هي التي تجعل من النص عملاً أدبيًا، فعمل المحلل يقوم على الاختيار "لتمييز الوحدات اللغوية التي لا تقع ضـــمن المعطيات الأســـلوبية، لأنّ النص يحتوي على بعض الظواهر التي يمكن أن تعدّ أســـلوبًا، ويحتوي على وحدات لغوية أخرى لا يمكن أن تعدّ سمات أسلوبية[2].

[1] جيرو، بيار : **الأسلوب والأسلوبية**، ص18، 54-55

[2] ربابعة ، موسى: **الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها**، ص16

الفصل الثاني: الرؤيا والعوالم الممكنة في شعر وديع البستاني

1-الرؤيا لغة واصطلاحًا

2-أقسام الرؤيا في شعر وديع البستاني:

القسم الأول: رؤيا الإقصاء

1-الاغتراب الوجودي

2-الاغتراب الذّاتي

3-الاغتراب الاقتصادي

القسم الثاني : رؤيا التغيير

1-الصّعلكة

2-الحُلم

1- الرؤيا لغةً واصطلاحًا

ظلّت القصيدة العربية متنفسًا لكلّ ما يختلجُ في نفس الشّاعر وفكره، فينظم مفردات اللغة، ويعبّر عنها بأجمل نظام جاعلًا من اللغة العادية لغةً غير عادية، مختلفةً عنها بناءً ودلالة، حتى صارت تختزل في داخلها مستجدّات الرؤيا التي تسيطر على شعرائها، بل باتت تمثّل رؤيا بحدّ ذاتها، وبات كلّ شاعر يشكّل رؤيا مضافة من خلال ثقافته وخبراته التي تتخللها تقنيات ورموز وأساطير وأقنعة. وأصبحت كلماته ليست إلّا تقديمًا لرؤيا، وكلّما كانت أكثر عمقًا وحساسية وذكاء كانت أقدر على كشفِ القُوى التي تعوق حركة الواقع، وتقهر إنسانيّة الإنسان[1]. فما جوهر الرؤيا؟ وما علاقتها بالرؤية ؟

الرؤيا لغةً

جاء في لسان العرب أنّ الرؤية تكون بالعين، وذهب ابن سيدة إلى أنّ الرؤية هي النّظر بالعين والقلب معًا[2]، وأمّا الرؤيا فهي ما تراه في منامك، ومنها قوله تعالى :"إنْ كنتم للرؤيا تعبرون"[3]، وتُجمع على (رؤى) في رأي بعض العلماء[4].

الرؤيا اصطلاحًا

ويتضح من خلال التأصيل المعجمي لمصطلح (الرؤيا) أنها حمّالة لجميع الأوجه الدلالية المتفرعة عن الفعل (رأى)، ابتداءً من الرؤية بالعين المجرّدة لكل العوالم التي تدور حوله،

---

[1] بدر، عبد المحسن طه، **الرؤية والأداة**: نجيب محفوظ ، دار المعارف، القاهرة، ط3، د.ت، ص18

[2] ابن منظور، جمال الدّين، **لسان العرب**، مادة (رأى)، دار صادر ، بيروت، د.ط، مج14، 1955م، ص291

[3] سورة يوسف، آية (43)

[4] ابن منظور، **لسان العرب**، ص297

وانتهاءً إلى الرؤيا القلبية العقلية، وهذه تأتي بعد تمام الوعي بالواقع وتجاوزه إلى تصوّر المستقبل وما ستكون عليه الحياة .

إنّ كلمة رؤيا "ذات أصل ديني صوفي ، فقد وردت في القرآن الكريم بمعنى الحُلم الذي يتحقق، هو حُلم لا يصدر إلا عن الأنبياء والرسل، كما استعملت كثيرًا لدى الصوفية، وهي ناتجة عندهم عن لحظة إشراق يتمّ فيها محو المسافة بين الذات والموضوع، وبدون واسطة"[1] ،لكنّها عند شعراء الحداثة لا تُفهم إلا في إطار دعوتهم الملحّة إلى التعبير عن روح العصر، فيعرّف "كولردج" الرؤيا بأنّها "إدراك تقوده وتؤيده ملكة عقلية عليا[2]، ويذهب البياتي إلى أنّ الرؤيا تقوم على الرؤية، لأنّها تنشأ من خلال فهم الواقع، فالحياة ملأى بالمتناقضات، والمبدع يحاول فهم قانونها، واكتشاف المنطق الذي يدور فيه التاريخ، والتفاعل مع أحداث العصر، محاولًا الخروج برؤيا متبصّرة تتخطّى الواقع، متّجهة للمستقبل[3].

في حين يرى عبد العزيز شرف أنّ الرؤيا الإبداعية تعني "الوعي بالذّات لدى الشّاعر أو الكاتب عندما يناقش أو يفسّر إنتاجه أو إنتاج الآخرين"[4].

وذهب كثير من النقّاد إلى أنّ الشعر رؤيا بالدرجة الأولى، وما خصائصه الفنية إلا امتداد لها، خلفه الشعر وصورته نتيجة لرؤية خاصة للأشياء، وهذه الرؤية الخاصة تنشأ نتيجة علاقة

---

[1] أدونيس ، **زمن الشعر** ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1972م ص54

[2] محيي الدين، صبحي، **الرؤيا في شعر عبد الوهاب البياتي**، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987م، ص22

[3] البياتي، عبد الوهاب، **ديوان عبد الوهاب البياتي**، د.ط، ج2، ص34

[4] شرف ، عبد العزيز ، **الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي** ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1991م ، ص 7

خاصة بأشياء العالم وهي الرؤيا، والعلاقات اللغوية والإيقاع والصورة تجسيد للعلاقة ذاتها، والرؤية والرؤيا غير منفصلتين؛ لأنّ الرؤيا هي نتيجة لما تتوصل إليه الرؤية[1].

لذا يتطلب البحث عن رؤيا الشاعر تتبّع لغته والكشف عما يكمن خلف صوره ورموزه، فالشاعر لديه رؤيا يقدّمها، وهي بانتظار المتلقي الذي يستطيع الوصول إليها، فالشاعر يستوعب الواقع ويحسّ بمتغيراته ثم يوظّف ثقافته ليقدم الرؤيا التي خرج بها، وعمليةُ كشْف لعالمٍ " يظل أبدًا بحاجة إلى كشف"[2].

ويشير ماجد فاخر إلى أنّ الرؤيا نفاذ الشاعر" ببصيرته إلى ما تخبئه المرئيات وراءها من معانٍ وأشكال، فيقتنصها ويكشف نقاب الحسّ عنها، فيقدّمها الشّاعر لنا فنحسُّ بما تحمله مِن جَمال"[3].

ويعطي جبرا الرؤيا بعدًا ميتافيزيقيًا، فيرى أنّ الرؤيا قد اكتسبت "عدة معان تتخطى معنى الحُلم حتى بإضافاته المجازية، فهي الرؤية بالعين والعقل والقلب معًا، زائدًا الحلم، زائدًا التطلع الإنساني الأرحب الذي اقترن في ذهن البشرية بتوق الأنبياء والفلاسفة والشعراء، ذلك الماورائي الذي يبدو صورًا لا يعلّلها المنطق بالضّرورة، ولكنّها تكتظّ بالرّموز لِما هو في الصّلب من الكينونة الإنسانية واندفاعها"[4].

ويرى صلاح فضل على أنه "تضافر مجموعة من التقنيات التعبيرية، المتّصلة ببعض المستويات اللغوية، خاصة النحوية، وطرق التمييز الشعري المعتمدة على القناع والأمثولة الكلية، وأنواع الصّور وأنساق تشكيلاتها، تتضافر كل تلك العوامل لتكوين منظور متماسك في النص ،بما

---

[1] القواسمة ، هشام عطية ، **الرؤيا والتشكيل في دراسة شعر نزار قباني** ، 2009م ، ص 10

[2] أدونيس ، **زمن الشعر** ، ص 151

[3] فاخر ، ماجد ،**أبعاد التجربة النفسية** ، دار النهار ، بيروت ، د.ط ، 1980، ص145

[4] جبرا ، إبراهيم : **ينابيع الرؤيا** ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1979، ص7

يجعل الرؤيا هي العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية والموجه لاستراتيجيتها الدلالية"[1]. وتتمثل الرؤيا في الشعر عبر ثلاثة محاور:

1- في القضايا الذاتية أو القضايا الموضوعية التي يعكسها الشاعر، وتقع ضمن إطار الحواس، ومن ذلك جانب الموت في الأسطورة، وجوانب المدينة، والمجتمع، والصراع، والسّلطة، والاغتراب، والخوف.

2- في كشف طبيعة الشّكل الجَمالي أو التشكيل الذي جسّد الشاعر فيه قضاياه الذّاتية والموضوعية التي عكسها في المحور الأول، حيث يتمّ التركيز على البِنية الفنيّة للقصيدة .

3- يأتي ضمن الرؤية مكمّلاً للمحورين السابقين، فيدرس موقف الشّاعر وما يحيط به، ويتمّ الاستنتاج من خلال تفاعل المحورين السابقين في الرؤية، أي المادة وطرائق تشكيلها الجمالي[2].

من خلال ما تمّ عرضه من آراء تجاه الرؤيا تبين مدى التداخل بين مصطلحي "الرؤية" و "الرؤيا" ، إلا أنّ من تناولوا هذا الموضوع انقسموا إلى فريقين :

أ- فريق يرى أنّ المصطلحين يحملان الدلالة نفسها.

ب- فريق يرى بأنّ الرؤية تختص بالعين، أما الرؤيا فهي ما يُرى في المنام.

وإشكالية تحديد المصطلح جاءت من الفريق الثاني، لأنهم لم يستطيعوا وضع حدود تفصل بين المصطلحين. وترى الباحثة أنّ ثمة فرقًا بين المصطلحين، فالرؤية تختصّ بما يُرى بالعين، فهي لا تخرج عن إطار المحسوس، وهي تعدّ حجرًا أساسًا ترتكز عليه الرؤيا لاستشراف المستقبل من خلال الواقع ، فالرائي بالرؤية ليس إلا شاهدًا يسجّل ما يراه، أما الرّائي بالرؤيا فهو شاهدٌ

---

[1] فضل ، صلاح ، **أساليب الشعرية المعاصر** ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1995م ، ص111

[2] عساف ، عبد الله ، **الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا** ، دار دجلة ، سوريا ، 1996م ، ص166

وصاحب موقف، يتجاوز الحاضر وينتقل إلى العالم الآخر، يحاول خلق الآمال وتحقيق الأحلام. فالمصطلح الأنسب هو "الرؤيا" وذلك لأنّ الرؤية لا تتعدّى حدود البصر والإحساس، في حين تشمل الرؤيا الحواس وما يتعداها من خيال يحمل ما يريده الشاعر.

وتتأثّر رؤيا الشاعر بالواقع الذي يعيشه، ولكنّه يطمح ليستشرف المستقبل، فقد اصطبغت رؤيا الشاعر وديع البستاني بكل ما يحمله الواقع من رؤى سياسية واجتماعية ودينية. فالرؤيا الشعرية في عصر ما قبل النكبة وإن كانت معبّرة عن موقف الشاعر، هي بحق صوت المجتمع الفلسطيني آنذاك بل الإنساني عامة؛ لأنها ليست قضية الفلسطينيين فحسب بل قضية العرب أجمعين. وشِعر ما قبل النكبة حافلٌ برؤى اصطبغت بالواقع فكان لا بدّ من تسليط الضّوء عليه، وكشف ما به من انفعالات وأحاسيس ورؤى.

ففي هذا العصر تغيرت الحياة السياسية والفكرية والاجتماعية، وتغير معها فِكْرُ الإنسان العربيّ الفلسطينيّ، وانتقلت حياته من الأمان إلى الخوف، ومن الاستقرار إلى التشرّد، ومن الحرّية إلى القيود والظلم، أي انقلبت الحياة في هذا العصر في ظل تيارات منتدبة مسيطرة هدفها القضاء والسيطرة، أثّر هذا الانقلاب على النّتاج الأدبي والشعري خصوصاً: لغة، وأسلوبًا، وإيقاعًا، وصورًا شعريةً. فكيف تجلّت الرؤيا في ديوان الفلسطينيات؟

المبحث الثاني : أقسام الرؤيا

من خلال قراءة واعية لديوان الفلسطينيات قَسِّمت الرؤيا إلى قسمين:

القسم الأول : رؤيا الإقصاء

لقد كانت لحظات اليأس والحزن تلازم الشاعر في الكثير من قصائده، وهو يصدحُ بالأمل والإيمان بأحقية الوجود الفلسطيني، والتنبيه للخطر الصّهيوني على الرغم من ضبابية الأوضاع في الأمة، أسهم هذا الأمر في شعوره بالإقصاء والعزلة، فتناول البحث هذه الرؤيا في جانب الاغتراب.

القسم الثاني : رؤيا تغيير العالم : وتتمثل في عدم الخضوع للواقع، حيث برزت في ثنايا القصائد بوادر لتغيير العالم من خلال رفض الظلم، وإعادة الحقوق لأصحابها، وكل هذا كان في جانبين:

الجانب الأول : الصّعلكة: يبرز في الرّفض وعدم الرضا بالواقع، والانخراط في الصّعلكة والخروج على الواقع.

الجانب الثاني : الحُلم: ويتمثل ذلك في تكرار لفظ (التوحيد)، محاولاً تحقيق حلمه في نبذ الخلافات والنزاعات.

القسم الأول : رؤيا الإقصاء

أطلق البحث على هذه الرؤيا هذا المصطلح لِما يحمله من معنى يحمل أبعادًا أشمل وأعمّ، فالإقصاء مأخوذ من (قصا) وهي بمعنى (بعد وإبعاد)[1] .

ويتضح من خلال التأصيل المعجمي مدى شمولية هذه اللفظة التي تتخطى حدود الاغتراب، ومن ثمّ تشمل كل ما له علاقة بالبعد والنفي عن الوجود سواء أكان ذلك البعد مرتبطًا بالعلاقات الإنسانية التي تحافظ على ديمومة المجتمع، أم البعد عن الوطن، أم الانفصال عن الذات، وقد وردت هذه اللفظة في قصيدة (ماهي وماهي) – وهي من جزائر سيشل (منفى سعد زغلول) وفيها يقول (من الكامل) :

يا ليتَ من أقصى الأحِبّةَ قبلهم وفداهم من دونهم أقصــاني[2]

1- رؤيا الاغتراب :

يمثّل هذا الجانب جزءًا كبيرًا من الرؤيا كما أنّه يتداخل تداخلاً كبيرًا مع الجوانب الأخرى التي تندرج تحت رؤيا الإقصاء، وكذلك رؤيا تغيير العالم، ولذلك سيتعرّض البحث للاغتراب محاولاً التعريف به لغةً واصطلاحًا.

---

[1] ابن منظور : **لسان العرب** ، مج15 ، ص183-186

[2] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ، 1946م ، ص 253

أ- **الاغتراب لغة :** ورد في المعاجم العربية بمعنى الغربة عن الوطن[1]، كما ورد لفظ (الغرب) بمعنى الذهاب والتّنحي عن الناس[2]، فالاغتراب يأخذ معنى البعد والنفي والخروج من مكان لآخر، وكلّها معانٍ متداخلة.

ب - الاغتراب اصطلاحًا :

إنّ المفهوم الاصطلاحي للاغتراب حمّال لمعانٍ مختلفة، وذلك حسب محلّله ومستعمله من رجال دين وفلاسفة وشعراء وغيرهم .

تتفق الأديان الثلاثة (الإسلام ، والمسيحية ، واليهودية) على أنّ الإنسانَ غريبٌ في هذه الدنيا، وشعوره بالاغتراب متأصّل في ذاته منذ أن هبط من الفردوس وسكن الأرض وروحه تتوق إلى العودة من جديد إلى موطنه. أما مفهوم الاغتراب عند الفلاسفة فيرى (شللر)أنّ الاغتراب هو التفاوت القائم بين الحالة الفعلية للإنسان في الزمن وطبيعته الأساسية في الفكر، في حين ينظر عالم الاجتماع (سيمان) إلى المغترب باعتباره حالة تعكس فقدان السيطرة وعدم القدرة على التأثير في المواقف الاجتماعية التي يتفاعل معها[3]، أما (ديكارت) فيرى الاغتراب من الناحية الذاتية ، إلا أنه يربطه بعامل الفكر، حيث تعيش الذات تجربة الانفصال في نطاق الأنا الديكارتي (أنا أفكر إذًا أنا موجود)[4]. ويرى (شاخت) أنّ الإيمان بالعالم الآخر هو عادة علامة على الاغتراب عن هذا العالم ، وعن المجتمع الإنساني ، وعن ذات الإنسان[5] . وهو

---

[1] الفيروز أبادي ،**القاموس المحيط** ، 109/1 ، دار الكتاب العربي .وانظر: محمد بن أبي بكر الرازي:مختارالصـــحاح ،دار الإرشاد، سوريا، ط1، 1989م ، ص351

[2] ابن منظور : **لسان العرب** ، مج1 ، ص638-639، مادة (غرب)

4 الشتا ، السيد علي :**نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع** ، دار عالم الكتب ، د.ط، 1984م ، ص23

[4] المختار، محمد : **الاغتراب والتطرف نحو العنف** ، دار غريب ، د.ط ، 1994م ، ص24

[5] شاخت ، ريتشارد : **الاغتراب** ، ص275

يرد على فلسفة (تشيليش) التي ترى أنّ الوحدة الجوهرية تتضمن وحدة الله والإنسان، وتعد الخطيئة حالة من الغربة عن الله[1].

ومستصفى القول في المعنى اللغوي للاغتراب هو الذهاب والتنحّي عن الناس، أما في المعنى الاصطلاحي فالاغتراب على وزن (الافتعال) وهو ما يختلج داخل النفس فيثير فيها مجموع أحاسيس تظهر في سلوك الشخص.

فالشّعور المتنامي بالاغتراب داخل أعماق الشاعر ينتج من خلال رؤيا متبصّرة للوضع الذي يعيشه من حوله، والذي في أغلب الأحيان لا يوافق طموحه ، يقول الشاعر وديع البستاني في قصيدة (خراب الديار) [من مجزوء الكامل]:

عمّ الدّمارُ فلا بواسقَ للطيورِ ولا قِبَب ركبتُ متون الاغتراب وقبلها عمرُ رَكبْ[2]

فالخراب والدمار والحزن، والنظرة السوداوية للعالم من حوله كلها مظاهر تجعله يعيش الحياة مكتئبًا مغتربًا، فهو بهجرته كان يسعى إلى التوفيق بين طموحاته ومجهوده، ولكنّه يشعر بالانكسار والفشل، ويحدث تصادم بين الشخصية التي اختارها لنفسه وبين الواقع الذي يعيشه، حتى الطيور فارقت عرشها بعد أن ضلّت في عالم المادة فذاقت ألوان عذاب الغربة .

فالشاعر في اكتئابه يبحث عن ذاته من خلال ما يحيط به، فإنْ كانت الصّورة من حوله مضطربة اضطرب شعوره واحتواه الحزن. وللاغتراب أشكال عدة تتداخل بعضها ببعض، وبالتالي سينحصر البحث في تناوله للاغتراب عند الشاعر في ثلاثة أشكال :

---

[1] رجب ، محمود : **الاغتراب** ، ج1 ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، د.ط ، 1978م ، ص7

[2] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ، ص59

أ- الاغتراب الوجودي

الشاعر فرد من المجتمع، ومدى تفاعله مع مَنْ حوله يحقق له الاندماج فيه، إلا أنّ منغصات الحياة لا بدّ منها، ومَنْ يدقق في تفاصيلها، يبدأ بمحاكمة كل شيء، وسيبدأ في الانفصال تدريجيًا عن المجتمع، فيرى أفلاطون أنّ الجسد مقبرة الرّوح، والإخلاص يكمن في الموت وحده[1]. ومن العوامل التي تؤدي للاغتراب الوجودي إحساس الشاعر بفقد الأصدقاء بسبب الغربة، والنفي، والموت، والخيانة، فالشعور بافتقاد العلاقات مع الآخرين والاحساس بالخيبة واليأس يقود إلى الوحشة، وأكثر المظاهر التي تتبدّى عند وديع البستاني هي الصداقة التي يحاول أن يتشبّث بها، إلا أنه يفاجأ بقطع الأواصر الإنسانية بسبب فقده للأصدقاء، يقول في قصيدته (حسرةُ النّعش) [من الخفيف] :

عَلموا أنّني تجدّد همّي وتواروا كأنّهم يجهلونَـهْ

فتحوا الباب ثم ردّوه دونـي ومن الخير أنهم يقفلونَهْ

لا أريدُ الحياةَ من يدِ ناسٍ حَبسوا الرفقَ ريثما يسألونَـهْ

تركوني في وحشتي وظلامي ولوجهِ الرّحمنِ ما يفعلونَـهْ

حبّذا الموتُ خوفُ مَنٍّ وبعدي حسرةُ النعش أنّهم يَحملونَهْ[2]

في هذه الأبيات تتبدى عدة أمور منها : شعور وديع البستاني بالوحشة، وكذلك شعوره بالعزلة، وبالتالي عدم معرفة موقعه في هذه الحياة، مما قاده إلى الإحساس بعدم رغبته في العيش، لذلك

[1] شاخت، **الاغتراب**، ص22

[2] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ، ص 11

يفضّل الشاعر أن يُدسَّ في القبر مقابل أن يدوس ترابًا يحكمه الأعداء فيتحكّمُ بمصيره ومصير أمته، وبعد ذلك يعود ويصرّح في البيت الأخير بأنه ما زال وحيدًا، لأنّهم حملوه بعيدًا عن محيطه.

عاش الشاعر وديع البستاني مهمومًا بتغيير واقعه في فلسطين والوطن العربي، وكان يرى أنّ الراهن العربي أقرب إلى الموت منه إلى الحياة، وحينًا كان يراوده حلم البعث والتغيير لهذا الموت، وأن حلمه له مشروعيته، ولديه يقينه بتحققه على أرض الواقع، وحينًا آخر كان يفارقه تفاؤله، ويتفلّت منه حلمه. وعلى الرغم من كل ذلك، كان يجد لذة في التزامه بقضايا أمته، لعل أبرزها قضية" الحياة والموت"؛ إذ تكررت في ديوان الفلسطينيات بصورة لافتة فأثارت الاهتمام لما فيها من رؤى جديدة وأفكار عميقة تجسد نظرته لهذه الثنائية الكبرى، التي تتعلق بالوجود الإنساني بالمعنى العام، والمصير الفلسطيني بشكل خاص. فكيف تجلّت هذه الثنائية في شعره؟ وما موقفه من الموت، الذي تعدد أشكاله وصوره في نصوصه الشعرية : كموت الأقارب والأصدقاء والأحبة ، وموت الشهداء والأبطال؟

إنّ القارئ لديوان الفلسطينيات يلحظ بوضوح أنّ لفظة "الموت" وما يتعلق بها من مفردات قد انتشرت في ديوانه انتشارًا واسعًا، وشغلت حيزًا كبيرًا في عنوانات كثيرة من قصائده، لقد رثى البستاني الأصدقاء و شهداء الوطن رثاءً مبكيًا حارًا يفيض بكل معاني التجدد والانبعاث، وخلدهم بقصائد تكشف عن رؤيا فلسفة عميقة لدى الشاعر فرضتها طبيعة تجربته نفسها، حيث احتلّت قصائد الرثاء اثنتين وعشرين قصيدةً من مجموع قصائد الديوان وهي على النحو الآتي :

جدول رقم (1): قصائد الرّثاء

الرقم	عنوان القصيدة	سنة النشر	الصفحة
1	أربعين عبد البهاء عباس	1922م	124
2	قتيل الفروسية	1922م	131
4	شهيد الخدمة الوطنية	1923م	151
5	فؤاد حجازي وأخواه	1930م	191
6	القبر الدامي /جميل البحيري	1930م	195
7	عبد المحسن السعدون	1930	197
8	ثالث الثاوين في ثالث الحرمين / الزعيم الهندي محمد علي	1931م	266
9	علي جار الله	1932م	212
10	يوم فيصل	1932م	215
11	الرئيس الجليل / كاظم باشا الحسيني	1934م	223
12	فقيه لبنان/ مخايل عيد البستاني	1934م	225
13	ثورة فلسطين / رثاء للثوار	1936م	228
14	الشهيد فؤاد سليم	1926م	170
15	عن مفتي القدس إلى بابا رومة	1929م	186
16	شهيد بباب الدار / مطلق عبد الخالق	1938م	246

17	محمد علي بهاء الله	1938م	249
18	سعد زغلول	1938م	253
19	محمد الصالح	1940م	266
20	فقيد العروبة أمين الريحاني	1940م	270
21	فقيد الأمة مطران حجار	1940م	274
22	يعقوب فراج	1944م	228
23	جمال الجسيني	1945م	92

قال الشاعر في ذكرى الأربعين لفقيد العروبة والأدب العربي أمين الريحاني [من الرمل]:

واشتهيتُ الموت أستدني الخلودا فتولّاك وخلّاني أنا

في كفنٍ والوطنُ في محنْ

مرحبًا بالموت يطويني شهيدًا أو أرى أوطان قومي وطنا

يا فتى الوحدةَ أنبئني اليقينا

أأرى الوحدةَ في الأوطانِ دينا

أم أخلّي الدار نجوى وحنينا

للثّكالى والأيامى واليتامى

متّ عنها وأنا عنها أموت وهي مجلى الفجرِ من ليلِ حياتي

إنها جنَّتنا والملكوت إنها قبلتنا في الصّلوات

وإذا ثار علينا الكهنوتْ ورمى الكفر على أتقى التقاة

فخطا وامتطى شططا

فأنا بعدَك يعييني السّكوت ودمي للطّرس إنْ جفّت دواتي [1]

بُني هذا الموشح على اتجاهين متناقضين، الحياة والموت، ولئن كان النصّ حالة رؤيوية امتزج الموت بالحياة في مكان ما من النص ثم تفرقا لتتجلى الرؤيا كاملة

واشتهيتُ الموت أستدني الخلودا فتولاّك وخَلاّني أنا

في كفن والوطنُ في محن

اختلطت قدسية المكان بالموت. المكان/المحشر ،القيامة ، مزجه الشاعر بالموت إذا ما ارتبط

بغياب الآخر فأنا بعدك يعييني السكوت ودمي للطرس إن جفت دواتي

فهذا المكان على الرغم مما يمثل من قدسية الحياة الجديدة "إنها جنتنا والملكوت إنها قبلتنا في الصلوات" إلا أنه يعتمد بحسب الشاعر على حضور يبعث الحياة الفضلى، وما يجب أن تكون عليه، ستكون الملامح الانتظارية ملامح الرؤيا لتتيح للقارئ التأمل في العودة مع الشاعر إلى الحياة الحقيقية /العالم السماوي ، فالشاعر يسعى للدخول في هذا النظام الكوني حتى يتحرر فيحبّ الموت(مرحبا بالموت) مع عدم الحضور (اشتهيت الموت). وتتحدد النزعة الرؤيوية أكثر حينما يدخل الشاعر عنصر الليل ليعلن عن غموض الرؤيا، داعيًا للاكتشاف والتأمل (ليل حياتي)، فحرص الشاعر على إبراز العناصر الكونية (الفجر ، الليل) لتعزيز الفكرة الأساسية المتجلية بالرؤيا الماضية من الموت إلى الحياة.

[1] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ، ص270–271

ويوظف إشارات دينية إسلامية:

يا أخي الذّاكر رب العالمينا

من بني مارونَ بين المؤمنينا

لست في الذّمة عند المسلمينا

"نحن منهم" ندّ من صلّى وصاما

يوجه الشاعر نظر المتلقي إلى آلية رئيسة من آليات مواجهات الأعداء تتمثل في وحدة الدين الإسلامي والمسيحي، لقد جاءت جملة"نحن منهم" بين علامتي تنصيص، لتوجيه عناية المتلقي نحوها؛ ذلك أنها تمثل بؤرة البيت الشعري، فهي دعوة صريحة مباشرة إلى وجوب التفكّر المتفحص في أهمية هذه الوحدة؛ لِما في ذلك من أثر فاعل في تكامل الجاهزية لمواجهة الأعداء، فيحدد ضمير المتكلم (نحن)[1] شدة ارتباطه مع ضمير الغيبة (هم) ليعلن حالة الولادة الجديدة متجاوزًا رؤيا الاغتراب والرؤيا المنهارة نتيجة العجز عن إيجاد العلاقة بين العالمين وتماهيهما، فهو يتجاوز الواقع كمحاولة لانتزاع الأنا نحو الاتحاد بالآخر –الحُلم–، وتتكشف الرؤيا أكثر ويدخل الشاعر في تفاصيلها ويحدد الفعل (أرى) معاينة لحظات عودة الأمن والاستقرار بتوحيد الدين (أرى الوحدة في الأوطان دينًا ، أرى أوطان قومي وطنًا) .

ويكمل الشاعر في الدور الأخير من الموشح بقوله :

بيد أنّ الموتَ ما عاف لنينًا

لا ولا عفّ الرّدى عن شيشرونا

---

[1] أصـــلها "أمين منا" قالها الملك عبد العزيز آل ســـعود ،عندما قال لجلالته المعتمد البريطاني : أمين الريحاني من أهل الذمة ،انظر: البستاني ،وديع **: الفلسطينيات** ، ص273

فاقهر الموت خلودًا والمنونا

وتحدّ العبقريين العِظاما

فالموت هنا كما يقول شاكر النابلسي :"لا يعني العدم والنهاية ، إنه يعني التجدد والبداية "[1] وهذا الفهم الجديد للموت الذي عبر عنه البستاني يحمل معنى الخلود والديمومة والتجدد، وليس العدم أو متنهى السعادة، بل إن الموت ينتقي الكرام ويصطفيهم كأمثال (لينين ، شيشرون)، فقد اتخذ الشعراء لينين رمزًا يعبر عن تجربة وجودية شاملة، قادرة على اكتشاف العالم وصياغته من جديد وفق رؤية ثورية ذات أبعاد اجتماعية وسياسية تقضي على الجفاف والقحط الذي يكتنف روح العالم[2]. لقد شخّص البستاني الموت إنسانًا حيًا يحسّ بإحساسه ويشعر بشعوره "اقهر الموت خلودًا والمنونا "؛ لأن موته تجدد وحياة. لقد جعل الشاعرالموت صنو التجدد، وطريق الانبعاث من جديد. وقد كرر هذا المعنى في رثاء مخايل البستاني (فقيه لبنان) [من الكامل]:

ما متّ أنت ابن الخلود مآثرًا وابن الخلود بموتهِ مولودُ

ما متّ يا ابن العمِّ هذي هجرة لكنّ هجرَك يا حبيبُ شديدُ[3]

وتنتقل الروح في رحلتها النورانية متجاوزة اغترابها ، فلا بؤس بعد اليوم ، ولا جهد ولا معاناة ، فالأوطان تبنى بالاستشهاد والبطولة والفداء ، والاندفاع نحو الموت ، وهذا يعني أنّ نظرة وديع

---

[1] النابلسي ، شاكر :**مجنون التراب** ، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، 1987م ص407

[2] موسى ، إبراهيم : **توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر**، مجلة عالم الفكر،الكويت ،ع 2، مج33، 2004م ،ص140

[3] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ، ص226

البستاني للموت "تنبع من أيدلوجية معينة ، وهي استرجاع الوطن والعودة إليه لا يتحققان إلا عن طريق الموت والاستشهاد ، فعشقه لوطنه جعله يعشق الموت ، ويصوره في ثوب جميل على خلاف ما هو في عرفنا ، إنه يسعى إلى الموت قبل أن يسعى الموت إليه"[1]، وهذا ما أكّدة في قصيدة بعنوان (الثائر الفلسطيني) [من الرمل]:

وشعارُ الثّائرِ الموت وما حالَ من يتّخذُ الموتَ شعارا

لبس الموت شعارا وازدرى حلّة العيش رداءً مستعارا

أودع الأهل الدجى مستترًا ومضى للهولِ يلقاهُ جهارا

واستخار الله في نيته ورأى جنّته لمّا استخارا

موته فرضٌ وقتل المعتدي حقه: يبتكر الموتَ ابتكارا[2]

فالشاعر يكرر فعل المقاومة في قصائده؛ لأنه جوهر الصراع، وأساس التحرير والبناء "فالعربي الفلسطيني لا يملك غير دمه غطاء لوطنه، وهذا الدم هو بمثابة غطاء الذهب ..، فدمه يولد منه، حيث لا احتمال إلا في هذا الدم، ولا انبعاث إلا في هذا الدم، ولا تجدد إلا في هذا الدم[3]، ومن ذلك قوله في قصيدة (حرب الاقتصاد) [من الوافر]:

وبين حياتنا والموت يوم هو الأجل المسمى للجهادِ

بربك أيها الأجل المسمى وربّ الأرضِ والسّبعُ الشّدادِ

إن استبقيتني لغدٍ لأبكي فهاتِ اليوم لي ثوبُ الحدادِ

---

[1] أبو حميد ، محمد صلاح :**الخطاب الشعري عند محمود درويش"دراسة أسلوبية**"ط1،مطبعة مقداد ، غزة ،2000م ، ص111

[2] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ، ص256

[3] النابلسي ، شاكر :**مجنون التراب "دراسة في شعر وفكر محمود درويش"** ، ص407

فما لي في الحياة سوى مرادٍ ولستُ أريدها بعد المرادِ

أريد لأمتي في الشرق مجدًا طريقًا بعدَ أمجادٍ تلادِ

فقد ولّى الظّلامُ ولاحَ فجْر وقد غلبَ البياضُ على السّوادِ

وحانت نهضةٌ للعربِ فيها تذوقُ العربُ لذاتِ الجهادِ[1]

ويستمر الشاعر في ذكر الموت بألوان الحياة، فالموت يجلي الليالي، ويكون البدء لمرحلة تالية، تبتعد عنها رياح الغربة، وتقترب من الراحة والسكينة التي افتقدها في الدنيا. فبعد الغربة والتعب يتجاوز إلى الموت ليصل إلى الحياة. ومن ذلك قوله في قصيدة (إنّ الله يحب العربا):

يا بلادي أنت لي كل المنى وبموتي فيك أقضي الأربا[2]

أما في رثائه لعبد المحسن السعدون فيقول [من الوافر] :

رأى في الموتِ عن أملِ حياةٍ فسابقنا وألحفَ في السّباقِ

عميدُ الشوقِ جدّ الشوقُ فيه فراحَ قتيلَ فرطِ الاشتياقِ[3]

يؤرخ الشاعر لهذه الوقعة فقد مات قتيلاً بيده في غرفته[4]، ويسجلها في شعره حتى تبقى سندًا موثقًا يعرف الظالمون من خلاله أنّ الضعفاء لن يتنازلوا عن حقهم ولن يرضوا بالكفار أوصياء عليهم، وسيزفون شهداءهم من دار الغربة إلى جنان الخلود حيث نبي الله محمد –صلى الله عليه وسلم – والصحابة والشهداء، هؤلاء الذين باعوا أرواحهم لله، لا طمع في عرض من أعراض الدنيا ولا لغرور في أنفسهم ولكن لرفع راية الإسلام خفاقة في سماء الحرية والانعتاق،

---

[1] البستاني ،وديع : **الفلسطينيات** ، ص128

[2] البستاني ،وديع : **الفلسطينيات** ، ص149

[3] المصدر السابق ، ص197

[4] المصدر السابق ، ص198

وما كان لهؤلاء الثوار من زاد سوى قرآن ربهم وسنة نبيهم، نور أنار أرواحهم فبذلوا النفس والنفيس للدفاع عن دين الله، وعجلوا إلى ربهم طلبًا للرضى، وألسنتهم تلهج بالدعاء لرب العالمين أن ينزع الاغتراب عن الدين لأنهم مؤمنون بنصر الله تعالى ولو بعد حين. فالموت معادلٌ للحياة، والحياة بدون حب موت، يقول في قصيدة (شهيد الخدمة الوطنية) [من الطويل]:

حياةُ الفتى استقلالُهُ في بلادِهِ وما دونه حتفٌ له ومنون[1]

مما سبق يتبين أنّ نظرة وديع البستاني للموت تعبر عن رؤيا ذاتية عميقة، وأنّ حديثه عن الموت ليس حديث الخائف منه ، القلق على مستقبله ، بل هو يرى فيه نقطة البدء نحو حياة كريمة حرة، وطريقًا من طرق السعادة التي يحلم بتحقيقها ، ومن ذلك قوله في

[1] المصدر السابق ، ص151

قصيدة (قتيل الفروسية) [من الوافر]:

ويقتلني ارتيابٌ في حياة وليسَ الموتُ عندي بالمريبِ[1]

إنّ رؤيا وديع البستاني للموت رؤيا عميقة، إذ من الموت تولد الحياة ، ويتحقق النصر والوجود، وأنّ الشاعر قد اقترب بحبه من الموت من مسلك الرومانتيكيين الذين يرون في الموت نهاية للعذاب وبداية للسعادة ،فهو يمجّد الموت باعتباره سبيلاً لاستعادة الأرض، وطرد العدو، وتحقيق الذات الفلسطينية على أرضها ، وهذا الفهم العميق يصدرعن ذات شاعرة واعية ومدركة لما يحدث حولها من انتهاكات صارخة لحقوق الإنسان .

ب-الاغتراب الذاتي

يشعر خلاله الفرد بانفصال عن الذات ، ويبدأ بالحوار مع نفسه ، حتى يصبح لا يعلم حقيقة ما يشعر به، والاغتراب الذاتي عند (ماركس) "يستخدم بمعنيين أحدهما : يقوم على أساس أن عمل الإنسان هو حياته، وأنّ إنتاجه هو حياته في شكل متموضع ، ومن ثم فإنه عندما يغترب عنه ، فإنّ ذاته تغترب عنه أيضًا، أما المعنى الثاني : فيشير به إلى انفصال الإنسان عن حياته الإنسانية أو طبيعته الجوهرية، وهناك ثلاث سمات تمثل لدى (ماركس) الطبيعة الإنسانية للإنسان هي : الفردية ،والاجتماعية، والحساسية الراقية، واغتراب الذات يعني نزع إنسانية الإنسان في مجالات الحياة المقابلة لتلك السمات[2]، و يرى (أميل دوركايم) "أنّ اليأس والوحدة التي لا تحتمل في التاريخ الحديث، والتي يصاحبها خوف الذات، واكتئابها،

[1] المصدر السّابق، ص131

[2] شاخت ، **الاغتراب** ، ص158-160

وتعلقها الزائد، تعد نتائج مباشرة للنزعة الفردية التي سادت المجتمع الحديث"[1]، ويردّ (فروم) الاغتراب الذاتي إلى عوامل داخلية غير مرتبطة بالدين أو المجتمع –كما ربطها هيجل وشاخت– فيرى فروم أنّ الاغتراب الذاتي نوعيّة من التجارب يعايش فيها المرء ذاته باعتباره غريبًا عنها[2].

أسباب الاغتراب الذاتي

هناك أسباب تؤدي لظهور الاغتراب الذاتي ، وهي تختلف من مبدع لآخر، وهذا لا يعني الاختلاف التام، لأنّ بيئة المبدع قد تكون أيضًا لمبدع آخر، والظروف التي تسيطر عليه قد تنسحب على غيره، وتحديدًا لتلك الأسباب، ترى الباحثة بأنّ الأسباب التي كانت محفزًا لظهور هذه الحالة عند وديع البستاني، تكمن في الأسباب الآتية:

1- الوضع النفسي : الإنسان ابن بيئته ، ومن البدهي أن يكون الإنسان الذي يتعرض وطنه للاحتلال غير مستقر نفسيًا، وتسيطر عليه نزعة اللاتوازن مما يدفعه للإحساس بالاغتراب .

2- عشق فلسطين : وخير دليل على ذلك تمسكه بالوطن، ورفضه مغادرة مدينة حيفا؛ وذلك رغبة في البقاء بجوار رائحة الأرض، على الرغم من مغادرة عائلته وعودتها إلى لبنان، إلا أنّ المحتل أجبره على الرحيل في آخر سنيّ حياته.

---

[1] الشتا: **نظرية الاغتراب** ، ص82

[2] شاخت، **الاغتراب**، ص35

مظاهر الاغتراب الذاتي

من الطبيعي أن تؤثر الأسباب التي ذكرت سابقًا في الفرد، مما يؤدي إلى تجلي هذه الحالة في الشاعر، وتنعكس على قصائده، إلا أنها لم تكن ذات شكل محدد، بل جاءت في مظهرين :

أ- كراهية الذات : في هذا القسم تناول البحث اللغة الخطابية التي تحمل في ثناياها شتم الذات، ولوم النفس، وظهر ذلك في قصيدة"احتجاج هادئ" إذ يقول[من الخفيف] :

ما بـها والأنامُ حولي نيامٌ لا رعـى اللهُ ليلتي في اللّيالي[1]

يستخدم الشاعر جملة "لا رعى الله ليلتي" التي تعبرعن فداحة الموقف ، إذ كانت الآونة فترة بين ثورة فلسطين الصغرى وثورتها الكبرى ، قاد الشاعر إلى توجيه هذه الجملة إلى ذاته ، وكأنه لم يجد من يعاتبه على هذا الحدث، ولذلك يشعر بأنه السبب فيه ، فالناس حوله نيام فيدعو على نفسه بعدم النوم خشية أن يتناسى همّ البلاد .

ويقول في قصيدة "سائر أقطار العروبة " [من الوافر] :

وزوري يا قوافي الشّعر عنّي طويل العمر في نجدٍ وغنّي

بصنعاءَ الإمامةِ وارجحي وجوّزي حضرموتَ إلى عمانِ

وغربًا غرّبي صوبَ الجزائرِ وتونس واذكري شقّ المرائرِ

لمغترٍّ بتقريرِ المصائرِ ببرقةٍ واسجعي في القيروانِ

ومن بعدِ الطواف إليّ عودي وفوق الأرضِ خرّي بالسّجودِ

[1] البستاني ، وديع، **الفلسطينيات** ، ص244

فعيسى اليوم صلبًا فوق عـود يموتُ بحكمِ أحبارِ اليـهودِ

هنا الجسدُ المكفّنُ بالضياءِ هنا الصبحُ الموشّح بالمساءِ

جيوشُ الحلفِ من شرقٍ وغربِ بكلّ معسكرٍ وبكلّ دربِ

المهرجان إلى احتجاج تحول ليتهم قطعوا لساني[1]

وكأنّ هذه القصيدة هي رسالة مبعوثة من وديع الشاعر إلى وديع العربي، فيأمر قوافي شعره أن تزور (نجد، صنعاء ، حضرموت ، عمان ، الجزائر ، تونس ،برقة ، القيروان) ، ثم تحضر فلسطين التي تكشف الضياع ، فهي رسالة مجسدة لحالة القلق التي تعتريه ،من خلالها يحاول استنهاض الاحساس الفردي ، بعد أن وجد نفسه وحيدًا ؛ يواجه عالمًا يفتقد للرحمة ، فذكره لهذه البلدان يجسد التفكك المسيطر على البلاد العربية من خلال انقسامه لأوطان ؛ تعجز عن تقديم الأمان للفلسطيني الذي صلب فوق عود ، لذا تحضر حالة الصلب لتكشف تحول الغربة إلى اغتراب تام ، حتى أصبح الصباح موشحًا بالمساء ،فالجيوش منتشرة في كل حدب وصوب منذرة بالحرب ، وبعد أن تضيق به السبل ؛ لا يجد الشاعر إلا ذاته ليشتمها من خلال قطع اللسان التي تعكس دلالة الطرد والنبذ من الدنيا .

ب–**الإحساس بالوحدة والضياع** : وهذا المظهر ينقسم إلى قسمين هما :

1– الإحساس بالزمن : يندرج تحت هذا المسمى القصائد التي يشعر فيها الشاعر بالزمن، وتقدم العمر مع عدم تحقيق أي شيء ، فالإحساس بالزمن هو" في الوقت نفسه شعور بالفناء"[2] ، ونجد ذلك في قصيدة (غدًا) حيث يقول [من الوافر] :

---

[1] المصدر السّابق، ص 303–306

[2] بدوي ، عبد الرحمن :الموت والعبقرية،د.ط ، مكتبة دارالنهضة المصرية ، 1945م ، ص35

سلِ العصرَ عن أمسي سلِ الدهر عن غدي وسلْني عن يومي أجبكَ تنهدًا[1]

يعيش الشاعر في حالة من الضياع لعدم معرفة المصير الذي ينتظره ، فيعود بالذاكرة إلى الوراء ،ومراجعة الأحداث الماضية والحاضرة وما لازمها من خسارات ، جعلته يشعر بعدم إنجاز أي شيء ،فاغتراب الذات هو افتقاد للهدف وضياع للطريق فلا يرى في أفقه إلا الألم وحرقة الآه تنبعث من بين أضلعه . أما في قصيدة (فقيد الأمة المطران حجار) فيقول [من الكامل]:

قفْ يا زمانُ انظرْ هناك انظرْ هنا فتكًا دهانا من يديكَ ذريعًا[2]

لقد شخّص البستاني الزمن إنسانًا حيًا علّه يرى ويحسّ بما يشعر بها الشاعر، يريد أن يطلعه على تفاصيل الحياة ؛لأنه لا يجد من يلتفت إليه بعدما كشف رفض الآخرين له ، وتهميشهم له ، مع أنه يعيش بينهم وينافح عن قضاياهم ،يريد من هذا الزمان أن يقف ليراجع الأحداث هنا وهناك وما لازمها من مصائب،وكأنه هنا يكشف سببًا من أسباب اغترابه ، حين يعزو إلى الناس أسباب الحياة التي يعيشها.

ويقول في قصيدة (البنون) [من الطويل]:

أغنّي الهوى من بعد خمسينَ حجةً ويصحبني حتى القيامةِ والحشرِ

وأوصيتُ أهل الحي خيرًا يسرّهم إذا شيعوني أن يغنّوا إلى القبرِ[3]

---

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص206

[2] المصدر السابق ، ص 275

[3] البستاني، وديع، **الفلسطينيات**، ص23

وصل إلى عمر الخمسين وما زال يتغنى بحب الأوطان ، لكنه لم يأتِ بشيء جديد ، فالأمل ما زال بعيدًا ،والعمر لا يتسع حتى ينتظر الحلم الذي طال انتظاره ؛لذلك يوجه الخطاب للبقية الباقية من أهل الحي الحاملين لراية الرفض بعده بأن يستمروا في التغني بالوطن والسير على خطاه، لذلك لا عجب أن يقول في قصيدة بعنوان (الشاعر) :

من يشتري ماضيَّ خمسينه وخمسةً والسادس العابرا

بساعةٍ فيها أرى أمتي ملهمةً ترتجل الشاعرا[1]

يحاول الشاعر أن يأتي بجديد طالبًا من أمته ارتجال الشعراء ومحاولة صناعة قيادات تعيد الأمور إلى نصابها ، صادحة برؤى البلاد ، مجاهرة بالحقوق وداعية إلى نبذ الفرقة ، وهذا يكشف حجم الاغتراب الذي يعانيه الشاعر بعد أن لقي الرفض ، فقد تقدم به العمر مع عدم تحقيق ما كان ينبغي أن يحقق .

2-تكرار الألفاظ الدّالة على الوحدة والعزلة

يعاني الكثير من الأدباء والشعراء وأولي الرأي الثاقب من واقع يجبرهم على الانتماء الفكري والسياسي المزيف، و يحاول هؤلاء أن يجدوا لأنفسهم صوامع يفرون إليها هروبًا بعقيدتهم وفكرهم فيعتزلون فيها ، ويمارسون من خلالها حياتهم وفق روح تصعد بهم راجية النقاء والطهر ، متمنية الخلاص من شوائب البشر ومن رجسهم ، وكذلك فعل الشاعر وديع البستاني في عزلته الطويلة والتي كان وراءها أسباب نفسية وروحية منها : تعرضه لتجربة قاسية جعلته في حيرة وشك ، وأنّ الجو قد تكدر بينه وبين من لم يقدروا جهاده وفنه فخاب أمله ، واعترته أزمة أثرت عليه

[1] المصدر السّابق ، ص9

تأثيرًا حادًا جعلته يصمت ويختار الهروب من الناس والأصدقاء ، إضافة إلى الفتور الذي لحق بنشاط جمعية الأمم ،يقول وديع البستاني في شأنها [من البسيط] :

صوتُ الوجودِ علا من هوّةِ العدمْ ردّي صداهُ أيا جمعيةّ الأمّم[1]

في هذه الأبيات يبدأ الشاعر رحلة البحث عن الوجود الفلسطيني وجدوى استمراره في الحياة ، والقلق في هذا السّياق سببه الخوف على الوجود من العدم ، وبعبارة أخرى الخوف على الحياة من الموت ، لذلك فالإنسان الحر صاحب الحضور المركزي في هذا العالم هو الذي يعطي الحياة معناها، فتوجه الشاعر نداءه لجمعية الأمم للرد على صوت استغاثة الأمة أملاً في تحقيق خلاص الإنسان وتخليصه من أزماته ، لكن هل ستسمع شكواه ؟ [من البسيط]

نشكو فترتدّ شكوانا كرجعِ صدى هيهات تنصف أصحاب الصّدى الأكم[2]

ويتساءل الشاعر عن صدى هذه الأمنيات ، لكن عبثا يحاول إذ لا يسمع سوى صدى صوته الحزين الذي يذهب أدراج الريح [من الوافر]:

وقد عقد اللواءُ وصاحَ فينا منادينا – فما حظُّ المنادي

أيذهبُ صوته أدراجَ ريحٍ ويتلوهُ الصّدى في كلِّ نادِ ؟[3]

فقد جرد البستاني الإنسان من إنسانيته وحواسه وغدا كائنًا لا حول له ولا قوة فيقول[من البسيط] :

ماذا تقول وفي آذانهم صمم وأنت تعلم يا مولاي ما يجب[4]

---

[1] البستاني، وديع، **الفلسطينيات**، ، ص111

[2] المصدر السابق ، ص260

[3] المصدر السابق، ص128

[4] المصدر السابق ، ص232

لا يسمعون ولو قلنا لهم حسنا ولا يرون ولو أودى بنا العطب[1]

فكيف كان الجواب ؟

أين الخليل؟ صدى "فدوى" ترددده أما الجواب فدمع العين والدرر[2]

فليست هذه الدموع إلا ترجمانا لليأس، ولكن هل بالدموع تأتي الحرية ؟ إنّ الدموع ليست مهرا للحرية وما كانت يوما تأتي بمفقود ولا تحقق مرغوباً ، وما هذه الدموع إلا دموع عاشق ولهان يخاف البعد ويخشى الانقطاع . ومن يمعن النظر في ديوان الفلسطينيات يلاحظ تكرار لفظة (الصدى) على نحو لافت، وكان ظهورها على النحو الآتي :

[1] المصدر السابق ، ص234

[2] المصدر السابق ، ص280

جدول رقم (2): لفظة (الصدى) في ديوان الفلسطينيات

عنوان القصيدة	التكرار	رقم الصفحة
الأمة وجمعية الأمم	1	111
حرب الاقتصاد	1	128
المولدية الرابعة	1	155
بلفور في دمشق	1	162
غداً	2	207
صوت من فلسطين	2	260
فقيد الأمة المطران حجار	1	280
يعقوب فراج	1	288
قال الكنار	1	297
المجموع	11	

وبعد تصــوير خيبة أمله ، نلاحظ مدى إحســاس الشــاعر بالغربة التي لازمته حتى باتت جزءًا منه ، ومن هذا ما جاء في قصيدة (أنا وعذابي) [من الطويل]:

على دمعتي أغمضْتُ عيني براحتي وأومأتُ بالأخرى فأغلق بابي

ألمّ عذابي فاتركوا لي وحدتي فألقاه وحدي من وراءِ حجابِ

أنا وعيني والظلام وشأننا فلا تدخلوا بيني وبين عذابي[1]

تتجلى المعاناة من العنوان ، ولكن من يتعمق في هذا المقطع يعيش في عالم يخلو من الحياة ؛ فالشــاعر يشــعر بالوحدة ، ولا يرى بارقة أمل في أفقه العربي ، بل ما يراه ظلام

[1] البستاني ، وديع :**الفلسطينيات**، ص11

دامس، وما يسمعه صوت إغلاق الباب، هذا الصوت الذي لا ينبئ عن بعث آتٍ، ولذلك يحاول الشـاعر صـنع مجتمع يتعايش معه في هذه اللحظات ، فلم يجد إلا عينيه المليئة بالدموع وظلامًا يؤنسه وحدته ، فالليل لا يزال متطاولاً لا ينجلي ، ومع هذه الصورة أصبح من الطبيعي أن يفقد كيانه ويصبح هو وعذابه جزءان لا ينفصمان.

وفي قصيدة (احتجاج هادئ) يقول[من الخفيف]:

أنا وحدي والليل حولي ساجٍ أنا في " قهوة الملوك" أناجي

تحتي الأرض فوق رأسي الدراري وبنفسي من شيمة الأحرار[1]

والمشـكلة في عزلة الشـاعر وديع البسـتاني أنها آلت به إلى المناجاة ومن ثم الصـمت الذي صار ظاهرة عنده يمارسها في العزلة ، متخذا الشاعر الأرض وسادة له ،والسماء سقفًا واقيًا ، يجد في الليل ملاذاً ، ويراقب ما يحدث حوله من تخاذل تجاه قضـــايا الأمة ، مقابل برود الأعصـاب التي تتشكل في ملامح الآخرين .إلا انّ هذه الظاهرة أفزعت أسرة الشعر العربي ، فكتب أبو الإقبال اليعقوبي معبرًا عن قلقله من هذه العزلة محاولاّ أن يعود به من جديد إلى دنيا الإبداع ، فعندما " نعى اليعقوبي على رجال الحركة الوطنية في فلســـطين نومة طويلة ناموها- فراح يوجه عتابه إلى من أحسن فيهم ظنه وهو البستاني بأبيات نشرتها جريدة الصراط المستقيم بإمضاء(أنا)[2] بقوله [من الوافر] :

أوديعُ لم تجهر بصوتك عاليًا والدارُ حتى اليوم في أغلالِها

تشكو ولمّا يستمعْ لشكاتها وما تشكو سوى أهوالها

---

[1] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ، ص244

[2] أبو شاور، سعدي :**تطور الاتجاه الوطني**، ص189

فاجهرْ بصوتكَ والبغاةُ كما ترى فلعلّه يقضي على آمالها

واعطف على تلك العروبة مثلما عطفتْ عليكَ وأنت من أشبالِها[1]

ويجيبه البستاني بقوله :

أبا الإقبال ناد أبا فؤاد وأنت أنا ننفخ في رماد[2]

لقد حزن وديع البستاني على ما آل إليه حاله وحال البلاد ، لقد ذهبت قصائده الإصلاحية أدراج الرياح ، فلم يستجب أحدٌ لندائه ، ولم ترد أي منبهات طمأنة؛ لذلك آثر الصمت مسترجعًا أبيات عمرو بن معد يكرب (642–525م) التي يقول فيها :

لقد أسمعت لو ناديت حيًا لكن لا حياة لمن تنادي

ولو نار نفخت بها أضاءت ولكن أنت تنفخ في رماد[3]

فيمثّل هذا النص خطابًا ساخرًا يظهر طبيعة التفاعل التضامني تجاه القضايا العربية، وعلى رأسها القضية الفلسطينية .

[1] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ، ص190

[2] المصدر السابق ، ص189

[3] الزبيدي ، عمرو بن معدي كرب :جمعه مطاع الطرابيشي ، ط2 ،مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ،1985

نلاحظ أن لفظة (وحيد) لازمت الشاعر في قصائده ، وكان حضورها على النحو الآتي :

جدول رقم (3) : لفظة (وحيد) في ديوان الفلسطينيات

اسم القصيدة	الكلمة	تكرارها
أنا وعذابي	وحدتي	1
احتجاج هادئ	وحدي	1
ما هي وماهي	وحيدها	1
شهيد بباب الدار	وحدي	1
منها إليه	وحدي	1
البنفسجة	وحيدة	1
صلاتي في سيلان	وحدي	1
لا أحبك وحدي	وحدي	4
الشهيد فؤاد سليم	وحدي	1
المجموع	9	12

تكرار لفظتي (الصّـــدى) و (وحيد) في الديوان يعكس الحالة التي وصـــل إليها الشـــاعر من اليأس والاغتراب، فالوحدة رد فعل لصـدى صـوته الحزين الذي رثى فراق الأهل والأصـدقاء، وما يخشاه الشاعر فرقة البلاد وتشتتها، وانهيار العلاقات بين أبنائها.

لفظة (الخمر)

وجد الشـــاعر في لفظة (الخمر) منبعًا يغرف منه ليعبّر به عن تجربة ذوقية يخوض رحلتها بروحه ، ويتذوّق أحوالها بمفرده ، فقد تخونه اللغة العادية ولا يســـتطيع التعبير عما تجود به قرائحه ، فيحاكي الغزليين في التعبير عن حبهم السّـــامي ، ويذكر الخمر والكأس ليصـــف سكره، وغيابه عن الناس ، يقول الشاعر [من البسيط]:

يا صاحبَ الدرِّ هذا الدرُّ في فَمها وما تقولُ وما يدري به النّحرُ

وإن سقتنيَ رشفًا من سلافتها قالت مفاصِلُنا:هذيي هي الخمرُ

فإنْ تفهْ لي بشيءٍ من محاسِنها فعذرها أنّني أعمانيَ السّكرُ

ما طابَ ذكرُك إلا من فمٍ عطرٍ بالحبِّ إن شاقك الإطراءُ والذكرُ

وانظر إلى الزّهرِ واسمعْ ما أقولُ له: يا زهرُ حسناكَ حسنُ الزّهرِ والعِطرُ[1]

وفي أبيات أخرى يقول [مجزوء الكامل] :

ولتسكر الدنيا كما سكرا ... وروحي في أمانْ

فتغلغلي بين النجو م وهلّلي .... بين القيانْ

يا وصلَ وادي الرّقمتين.. الحب سرّك..لا المكانْ[2]

فالشاعر صنع من لغة الحب أجنحة حلّق بها في فضاء لا متناهي ليعبر عن تجربة ذوقية لا يعرفها إلا من ذاقها ، ينتقي معجمه من المعجم الخمري والغزلي والطبيعة .

فمن المعجم الخمري (الخمر ، سقتني ، السلاف ، السكر)

ومن المعجم الغزلي (الدر ، الحب ، النحر ، محاسنها ، مفاصلنا ، فم)

ومن الطبيعة (الزهر ، العطر، النجوم)

فالأبيات الشـعرية قائمة على التغني بجمال المحبوب الذي يسـكره ويغيبه عن غيره ، فشـرب من كؤوس الحب حتى ثمل ،فالحب هو أصل الوجود ، ولولا الحب ما طاب الإطراء والذكر ،

[1] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ، ص10

[2] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ، ص30

ولا تعطر فمه بقول الشـــعر ، فيظهر الشـــاعر نشـــوانًا فرحًا مغتبطًا بســـكره الذي أفقده عقله ووعيه.

والفدائي يحبّ وطنه حتى الثّمالة التي لا صحوة منها فهذه" الخمرة معنوية وأوصافها ربانية"[1]، فكل منهما عرف طعم الحقيقة ، وانغمس في محيط الجمال المطلق، يقول في قصـيدة (الثائر الفلسطيني) [من الرمل]:

خمرة الأحرار قد حلّلها الله والثآئر ندمان السكارى[2]

الشـــاعر ثمل بالأحزان ،مغترب عن دنيا الناس ،يرغب بالانغماس في تجربته الروحية ، ولقد وجد وديع البستاني في هذا الرمز انفتاحا فحملّه معاناته وهموم أمته المشتتة يقول في قصيدة (دمشق الحمراء) [من الخفيف]:

واسقنا الحزن يا نديم كؤوسًا ما سقاها النّدمانُ من قبل ساق[3]

يبادر الشاعر إلى تصدير البيت بفعل الأمر الذي يمنح الأنا الشاعر السطوة والقوة ، وتضعه في موقع الآمر ، والآخر هو المأمور،فقد جعل الحزن ســـاقيًا ونديمًا ، فهذه الخمر هي داؤه ودواؤه ، أصـــل عذابه وســـر متعته ،تنقله من قطب المعوذ منه إلى قطب الملوذ به ،يشـــعر حينها بانتشـاء القلب وبحرية الروح وانطلاقها .وفي توظيف آنية الخمر "الكؤوس"بصـيغة جمع التكســير تحمل دلالة جديدة تتناســب وكمية الخمر المشــروبة هربًا من الواقع المؤلم، ويتابع الشاعر قوله :

---

[1] عبدالله ، سلافة :**تقنيات التعبير عن الخمر في الشعر المملوكي** (دراسة أسلوبية) ، ص91

[2] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ، ص255

[3] المصدر السابق ، ص166

ويوم المهرجان سكرتُ سكْرًا وحلّ السُكْر يوم المهرجان[1]

وفي قصيدة أخرى: رأى كأس النديم تفيض موتًا فما عافَ النديمَ ولا الشّرابا[2]

ويتابع الشـــاعر هذه الانزياحات المتعددة التي تطرأ على مفردة الخمرالصـــوفية ، فالكؤوس أصبحت لا تفيض خمرا بل موتا ، فخيبة الأمل التي سيطرت على الشاعر جعلته يعيش في عزلة عن العالم الخارجي، والذي يكون في عزلة غير مدرك لما حوله سيكون ميتًا ، والمخطط الآتي يوضح علاقة الاستلزام بين الملفوظ والمعنى المسكوت عنه عن طريق الإيحاء والتلميح.

العزلة ـــــــ عدم الإحساس ـــــــــ الموت

لقد وردت المفردات ذات العلاقة بحقل الخمرمع احتساب المكرر منها ستين مرةً، ويدل ذلك على ارتباط الخمر بحياة الشاعر ، والمتتبع لهذه المفردات يلاحظ أنّ حضورها في الكثير من الأحيان يرتبط بالحالة النفسية السيئة للشاعر ، إذ يلجأ الشاعر إلى الخمر محاولاً نسيان الواقع المؤلم ، والهروب من الحقيقة، ولذا يعكس هذا الحقل تأثير ما يحدث في الوطن العربي على الشاعر .

ويستعين وديع البستاني بالشاعر العباسي أبي نواس، "أستاذ فن الخمرية في الشعر العربي غير مدافع سواء من حيث الكمية ،أو من حيث الكيفية ،فقد عاش للخمر يتغنى بها ،مجاهرا بالفسوق والمجون"[3]فالخمر التي تغزل بها كانت تأخذ لبّه ولونها يسحر عينيه فيسكر ويغيب عن دنيا الناس، ومن بديع قول البستاني في قصيدة (مهرجان الجلاء) [من الوافر]:

---

[1] المصدر السابق، ص300

[2] المصدر السابق ، ص134

[3] ضيف ، شوقي : **تاريخ الأدب العربي** ،ط2، العصر العباسي الأول ، دار المعارف ، مصر ، 1972م ، ص234

أيا حلفاءَنا لا تشركونا بدينكم ولله اتركونا

سلوا الأتراكَ هل تركونا ؟ أم الحمراءُ تشهدُ لابن هاني؟[1]

تشكل الخمرة "الحمراء" طرفًا نقيضًا للكون الذي تمزّق وانهار ، الخالي من الحب ومن رعشة الحياة ،وتبدأ حركة الكون البديل الحافل بالحياة والجمال ،حيث استحضر الشاعر قول أبي نواس بالدعوة إلى شرب الخمر وعدم البكاء على الأطلال :

لا تبكي ليلى ولا تطربْ إلى هند واشربْ على الوردِ من حمراءَ كالورد

فهو يشرب الخمر في بستان من الورد الأحمر الذي يتألف لونا وروحًا مع الخمر التي يشربها، لقد وجد وديع البستاني في شخصية أبي نواس الرمز الأول ، فكلاهما شاعر ومفكر ، وقد عانيا الغربة وألم الفراق ، يحلمان بالحياة المثال..فكانت الخمرة وسيلة إلى ذلك .

وتتسع دلالاتها وتأويلها ،ويستعيرها الشاعر الصوفي ليعبر بها عن سكره وغيابه، فيقول في قصيدة (أب وأم)[من البسيط]:

إن أسكر الحب قلبًا ليلةً ومضى فقد شربتُ وبيتي كرمة العنب[2]

وفي قصيدة (البنفسجة) يقول [من السريع] :

لله كرمة شاعر كرُمت بالبلبل الشادي على فننِ

روت الحديقة من قصائده لمّا روى شطرين على غصنِ[3]

---

[1] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ، ص301

[2] المصدر السابق: ص21

[3] المصدر السابق ،ص37

في هذه الأبيات نستقرئ قدرة الشاعر على تذكير المتلقي بشخصيتين مبدعتين كان لهما أثر كبير في الحركة الشعرية العربية وهما :الحسن بن هانئ (أبو نواس)، وأحمد شوقي ، والأمر اللافت للانتباه توظيف كلمة (كرمة) ليخرج بدلالة معينة ،ومن آثار هذه الكرمة في الندمان وهي أنّ بيت الشاعر أحمد شوقي الموسومة"كرمة بن هانئ" ملهم أساسي لشوقي في نظم الشعر ، كما كانت الخمرة محركًا أساسيًا يدفع أبا نواس لنظم الشعر. ويشير الشاعر إلى شطرين من رباعيات عمر الخيام بقلم المؤلف، وكان شاعر النيل قد علقهما بصدر البيت [1]:

رحم الله كل من قال شعرا رحم الله كل من ذاق خمرا

تطلّع وديع البستاني دائمًا للخلاص راغبًا في حصول الفناء الذي يحمل معنى البقاء ، وفي تجربته تجلّت معاني الحب الكامنة في نفسه،وتجلّى ذلك من خلال توظيفه لمفردات مثل : الخمر ، السكر ، الصحو .. ،.يترافق شرب الخمر بوصفه فعلاً معنويًا مع حضور الآخر المادي ، وذلك حتى يتحقق للأنا حضورها بين حدين ، الأول منهما تمثله الخمر برمزيتها ، والثاني منهما يمثله الوعاء تارةً والنديم الساقي تارةً أخرى ، وبقدر ما يكون الآخر حاضرًا برسمه أو فعله (واسقنا الحزن يا نديم كؤوسا، سقتني رشفا من سلافتها) بقدر ما تكون الأنا محتجبة بفعل الغياب الذي تفرضه الخمر على المشهد أو بفعل الخفاء والستر اللذين يناسبان فعل تعاطيها (يوم المهرجان ، بين النجوم). فالشاعر ما زال يعيش توترات هذه الحال ، ولا يريد لأناه الفكاك منها ، ممّا جعله في برزخ بين الأنا الحاضر والآخر السرمدي المبعد الذي يحاول مرارًا وتكرارًا التواصل معه والعيش في كنفه . هذه هي الرمزية في شعر الخمر، فيها

[1] المصدر السابق ، ص38

شرب ليس بشربٍ معهود، وسكرٍ ليس بسكرٍ يؤدي إلى محو دائم، وصحو ليس بصحو من هذيان ومجون؛ فثملٌ عن ثملٍ يفرق.

3- الاغتراب الاقتصادي

يعدّ ماركس المنظّر الأول لهذا النّوع من الاغتراب، إذ ينظر للاغتراب بوصفه العملية التي يفقد الفرد خلالها قدرته على التعبير عن ذات التي تحوّلت، وصارت تبدو متمثّلة في استغلال إنتاج العمال بواسطة الرأسمالي[1].يقول الشاعر في قصيدة(ماهي وماهي) [من الكامل]:

والنفيُ أهون ما نسام وعيشنا بؤسٌ وبؤسُ العيشِ مدعاةُ الرّدى

فتصبّروا وتجمّلوا وتجلّدوا فالشّعبُ جاعَ ولم يزلْ متجلّدًا[2]

إنّ أوجاع الأمة لامست جرح الشاعر، فانفجر مناديًا أمته بأن تصبر على محنتها وجوعها،والشاعر وديع البستاني عبر عن اغترابه بإيجابية ، فلم يستسلم لهواجسه النفسية، فالشعب لم يزل متجلدًا صابرًا ؛ليكون أهلاً للقرب والفوز بالجنان ، فانشغال الشاعر بالهموم الاقتصادية في وطنه ، ليس انشغالاً عن هموم أمته ، بل هو نقل لوجع جزء من هذه الأمة والتي مسها الاغتراب بشتى أنواعه ، فضاعت وتشتت أمرها وتكالب عليها الأعداء من كل حدب وصوب. وفي قصيدة سكت الكنار يقول [من مجزوء الكامل] :

والشعبُ في طلب الرغيف لدى المخابز في شغبْ

---

[1] فروم، إيريك، **الإنسان بين الجوهر والمظهر**، ترجمة سعد زهران، عالم المعرفة، ع140، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1989م، ص47

[2] البستاني، وديع، **الفلسطينيات**، 254

مدّت إليه يدُ الحكومة والمحاكم فاحتجبْ

فالجوعُ دبّ دبيبه لكنّه في الشّعبِ دبّ[1]

فالاحساس المرهف لدى الشاعر دفع به إلى أن يجعل من شعره رسالة تحمل هموم الطبقة الكادحة ، فلا عجب أن يسكت الكنار حزنًا لما أصاب الأمة من تبدل في الحال ويكمل الشاعر :

هذا كنار الإنكليزي انظره في قفصِ الذهبْ

ومضى كنارك ضاربًا بين الحدايد والخشبْ[2]

وهنا تكمن المفارقة فالكنار الإنكليزي في رغد من العيش ، في حين كنار الشاعر يعيش في ضنك وهذا بسبب الهيمنة الاقتصادية والاستعمارية على البلاد وسرقة مقدراتها . يبغي الشاعر من خلال هذه الأبيات التركيز على ظاهرة اجتماعية تفشت في هذا العصر ، فالفقر والجوع عمّ وانتشر بعدما كان الناس في أمن واستقرار . فهذه الأبيات تلخص صورة الحياة النفسية والاجتماعية والسياسية في هذا العصر ، إذ وصل الأمر لعصب الحياة ألا وهو الخبز .

إنّ السخرية من الجوع يناقض في الحقيقة الشبع الذي اعتاد عليه الشعب ، والسكوت يناقض الكلام ، والدمار يناقض الأمن والسلام . فقد تبدل الحال ، الأمر الذي دفع كنار الشاعر إلى الاغتراب والصمت بعدما لقب بأبي الكلام ، وعبد الوهاب – تيمناً بالمغني عبد الوهاب ، فقد هاله منظر الناس الجياع ، وأرهبه منظر السهول والهضاب فما عادت كما كانت . هذه الصورة تعكس شخصية الشاعر ونفسيته القلقة من الوضع السياسي ، فقد أثرت على الوضع

---

[1] المصدر السابق ، 59

[2] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ، ص62

النفســـي والاجتماعي ، فلم يعد المغني يغني والناس جياع ، والدمار قد لاح وشـــاع . فهذه الصــورة هي وســيلة لمواجهة الظواهر الســلبية ، ورفض للواقع الســياســي، وحلم بنظام يملأ الأرض عدلاً وأمناً اجتماعياً .

وتمتد الرؤيا التأملية عند الشـــاعر إلى جوهر الحياة الاجتماعية ، لتحلّل الواقع وتقرأ ما بين ثناياه ، عبر دعوة عارمة إلى الثورة التي تنقذ الأوضـــاع من البؤس والتردي فيقول في إدانته للنفط [من البسيط]:

يا نفطُ أنتَ إلاه الناسِ لا موسى ولا محمدٌ في الوادي ولا عيسى

قدسته وطناً والدّين عاش به أو مات ظلّ على الأوطانِ قدوسا

يا نفطُ إنْ كنت خيراً كنْهُ في وطني ولا تزدنا على التهويدِ تمجيسا

إن وحّد العربُ دينَ النفطِ مبتدعًا فليعبد العربُ بعدَ الله إبليسا[1]

تشـــيع في هذه الأبيات ظاهرة تقديس النفط ، إذ غدت هذه الظاهرة الاجتماعية تعكس نمطاً حياتياً في حياة الشعوب ؛ بسبب النظام الاقتصادي الذي حوّل الأذهان عن التفكير في القيم والشـــيم إلى التفكير في القيم المادية والذاتية التي طغت على تصـــورات الإنســـان ، وهو في الوقت ذاته يلفت نظر المتلقي نحو الطبقة الفقيرة الكادحة التي تعيش حياة الضـــيق ، بعدما أصبح النفط سائسًا لهم ومحركًا ، ويمتد الصوت تصاعديًا إلى أعلى بوجود المد على اللام (إلاه) على نحو لافت ، فالإله في كلام العرب هو المعبود، وأطلق لفظ الإله على كل صـــنم

[1] المصدر السابق ، ص76

عبدوه ، وقد شرع الشاعر ببصيرته النافذة إلى انتقاد هذا الواقع مبيناً أن العرب ستكون عبيداً للشيطان إن تركوا النفط مسيساً لهم .

الإلحاح الذي تفرضه كلمة ما أو كلمات على الأديب لا يأتي عبثًا ، إنما ينبعث من الداخل فقد تكون حاملة لهم أو عاكسة لرؤيا ، لذلك من الأهمية بمكان ملاحظة الكلمات المتكررة لأنها تقود إلى كشف الرؤيا ، والتغلغل في نفس الشاعر .

القسم الثاني : رؤيا تغيير العالم :

في هذه الرؤيا تتكشف محاولات الشاعر في تغيير العالم ، وتحطيم كل مشاعر الخوف المسيطرة على النفوس من خلال الدعوة إلى الثورة والتمرد، وتشكيل الواقع الحقيقي، وظهور التمرد من خلال رفض الواقع، فاليأس الذي يتسلل إلى قصائده في الرؤيا السابقة لم يمنعه التمرد ، لأنّ الشاعر قد ييأس ويتمرد في آنٍ واحد[1] .

1- الصعلكة :

الصعلوك : هو الفقير الذي لا مال له، بمعنى افتقر، وتصعلكت الإبل خرجت من أوبارها أو طرحتها[2] ، فالفقر يجرد الإنسان من ماله ، ويظهره ضامرًا هزيلاً ويدفعه للغارة والسطو، فشِعر الصعاليك يعد أول حركة تمرد على الحركة الشعرية الجاهلية ، فكان شعرهم تصويرًا لمواقف الاضطهاد والعنصرية التي عانوا منها ، وإعلانًا لفلسفتهم الاجتماعية والاقتصادية[3]، ويرى

---

[1] شرف ، عبد العزيز :**الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي** ، دار الجيل ، بيروت، ط1 ، 1991م ، ص144

[2] ابن منظور ، **لسان العرب** ،مج10 ، ص455-456

[3] العزب ، محمد: **ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر**، دار المعارف ، د.ط،1978م ،ص17

البحث ضرورة تسليط الضوء على هذه الفئة ، ومن ثم الولوج إلى عالم وديع البستاني للكشف عن هذه الرؤيا .

نقاط الالتقاء بين الشاعر والصعاليك :

1- التمرد

2- الحزن

3- قلة النوم

فالصـــــعاليك – كما ترى الباحثة – بمواقفهم يمثلون ثورة على مجتمعهم ، فهم يحملون لواء التغيير في العصـور التي عاشـوا فيها ؛لأنهم يرفضـون الخضـوع لمجتمعاتهم المحاطة بقوانين ظالمة ، والسـمة البارزة في هؤلاء الصـعاليك تكمن في التمرد والثورة ، بالإضـافة إلى سـعيهم وراء قوانين جديدة تكفل لهذه المجتمعات العدل والمســـاواة ، وبما أنّ التمرد ســـمة بارزة في قصـــائد وديع البســـتاني تطلب هذا متابعة الصـــعلكة في شـــعره وكانت على النحو الآتي في قصيدة (مهرجان الإمارة) [من البحر البسيط] :

نحن الحجيجُ إلى بيت الخيال هفّت بنا الربوع وأدنتنا قواصينا

نعلو سوابقَ في بحرٍ وفي جلد وفي البطاحِ وفي عالي روابينا

والراكبون مطي البيد تنهبها نهبًا فلا بيد في الصحرا ولا سينا

والأرض والجو والآفاق قد صَفرُت منها الأيادي وما شلت أيادينا

أكرم بأهل التقى روحًا جبلّتهم من نسمةِ اللهِ لا ماء ولا طينًا

بين الصعاليكِ تلقاهم صعالكةً حينًا وتلقاهم حينًا سلاطينًا

والعصر آيته فقر يذل غنى وصيدُ مالٍ يدارون المساكينا

غنى هزارك في الوادي فجمعنا حتى غدونا ووادي النيل وادينا

وفي الربوع لسان الحال منطلقٌ معي يقول – وأيمُ الحقِ – آمينًا[1]

تتمثل شـــخصـــية وديع البســـتاني بالالتزام بالمبدأ أو الثورة على الحياة الراكدة ، وبنزعته الإنسـانية ، إنّ المتصـفح لديوان الفلسـطينيات يلمس فيه حس الثورة على الظلم، ويلمس كذلك حس الحزن على الفقراء الذي ينتمي إليهم ، لذلك فهو زعيم الممثلين لهم المصـورين لبؤسـهم ، لذلك كان يرى في شخصية الصعلوك خير رمز يلوذ فيه ، فكلاهما شاعر ومفكر ، وقد عانيا الغربة عن الوطن والمطاردة من قبل الســلطات وكلاهما حارب عن موقفه بالكلمة . فنلاحظ من خلال الأبيات أنّ وديع البسـتاني يرى الصـعلوك معادلاً لشـخصـيته فكلاهما شـاعر يمثل بأشــعاره حلم الفقراء" وصــيد مالٍ يدارون المســاكينا"، وكذلك التمرد والخروج على الســلطة الجائرة، وهنا تتجلى المفارقة في مخالفة المتوقع، فهو يحج إلى بيت الخيال ، إشـــارة منه إلى الانفصال عن العالم المليء بالشرور والآثام والاتصال بعالم السعادة والطمأنينة .

فالخيال يؤدي إلى الخلاص من الواقع الذي يحياه إلى الغيب اللامتناهي حيث الســـعادة المنشـودة، والخيال "وسـيلة العروج إلى السـماء، والإسـراء المعنوي إلى الله والوصـول المعرفي إلى حقائق الكون، الخيال صـــانع المعجزات وخالق كل جديد وهو الذي ينقل للإنســـان جمال هذا الألم وجمال خالقه "[2].

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص174

[2] عصفور، جابر: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** ، دار التنوير ، بيروت ، ط3 ، 1983م ، ص85

فالصــعلوك يســاوي الإنســان الرافض الثائر على ملوك البترول الذين يتمتعون بخيرات البلاد، بينما يعاني الناس الفقر والجوع، والصــعلوك لســان الأمة الناطقة به ، هو رمز للمفدي الذي يموت من أجل كلمة الحرية .

لقد جعل الشاعر الفقير رمزًا للضيق، والصّعلوك مثلاً للنضال والكفاح فيقول :"ويبصر لا يرى إلا الحزانى"[1]، وفي قصيدة (مذكرات الحرب) [من البحر الطويل] يقول :

وما أنا بالراجي ولا اليأس قاتلي وما بين حاليّ الرّيوب تلوحُ

ولو أنّ ما بي همّ نفسي احتملته خفيفًا وشبر الأرض منه مريح

ولكنّه همُّ العشيرةِ والحمى وموضعهُ منّي هوى وطموح[2]

انطلق الشــاعر من مبدأ يؤمن به ، إذ إنّ الصــعلوك رغم توحده وانعزاله عمّن حوله إلا أنه يمتلك الرفض، يساعد المرضى والضعفاء والفقراء،وراح يلوذ الشاعر خلف هذه الشخصية ليعبر عن نفســه الثائرة المصــلوبة على عقارب الظلم في زمن أطبق فيه الصــمت والتخاذل فيقول [من الكامل] :

كنتَ الشفيع لأمة مظلومة حيّا وعند الله ظلّ شفيعًا[3]

لجأ الشــاعر إلى توظيف مفردات طالما ارتبطت بعالم الصــعاليك : ومنها حضــور كلمة (النهب) في قصيدة (غدًا):

غدًا ننهبُ الزرقاء فوق سوابح تقربه بعد التباعد مقصدًا

---

[1] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ، ص214

[2] المصدر نفسه، ص39

[3] المصدر نفسه، ص276

غدًا نقطع البيداء بين عشيةٍ وضحاها لا ترى العين فدفدًا[1]

هذه الكلمة ذات علاقة بقطع الطريق ، وهي الوظيفة التي يحترفها الصـــعاليك ، فتكرار ظرف الزمان (غدًا) للتأكيد على ترك الشـــاعر اغترابه الســـلبي وارتقائه إلى اغتراب إيجابي تفاؤلي مؤمنًا بعودة الحقوق إلى أصحابها . أيضًا تحضر كلمة (السّلب) أربع مرات في الديوان في قصيدة (فلسطين العربية في ثورتها المقدسة – تحية القائد الأعلى) [من الطويل]:

سلبًا سلبنا ولم نغلب وأنت لنا لا تخمد النار حتى يرجع السلب[2]

وفي موضع آخر يقول [من الرمل] :

ليس يستجدي الليالي حقه إنما يسلبـها سَـــلبًا[3]

وفي قصيدة (إلى السلاح) يقول:

أحفادُ يعربٍ نسّاك صوامعهمْ تاهت بنا القممُ الشماءُ والهضبُ

نودوا فلبّوا ووحيُ النفسِ صائحهم وفي الضّلوع قلوبُ للحمى تجبُ

في معرض الحديث السابق تتكشف اتجاهات الشاعر وميله إلى هذه الفئة، حتى التحق بركب الصعاليك ، وباتت رؤيا الصعلكة تتبدى في قصائده، ولهذا الانتماء عوامل عدة :

1- أنهم فئة قليلة ؛ إلا أنّ أقليتهم لم تمنع رفع رايات التحدي في وجه القوى المجحفة في حق الكثير ، فكما يقول الحق – تبارك وتعالى :" كَم مِّن فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كَثِيرَةً بِإِذْنِ اللَّهِ، وَاللَّهُ مَعَ الصَّابِرِينَ "[4].

---

[1] البستاني، وديع، الفلسطينيات ، ص210

[2] المصدر السابق، ص236

[3] المصدر السابق ، ص149

[4] سورة البقرة ، الآية (249)

2- هذه الفئة تمثل البدايات الأولى للحداثة من خلال عدم قبول الواقع كما هو بل كما ينبغي له أن يكون.

3- اتصـــافهم بصـــفات حميدة (الاعتماد على النفس ، إطعام الفقراء، رفض الذل ، صـــنع القرار) .

2- الحُلم

ويتمثل في الحلم الذي طالما رافقه في قضـــية "الوحدة والتوحيد " ، ولم يتنازل عنه على الرغم من عدم وجود مقومات تعزز هذا الأمل ، والحلم رمز لصـورة الوطن ، ويصـير الانتماء إلى الحلم انتماء إلى الوطن.

إنّ القومية العربية أو ما تسمى العروبة، تؤكد على أنّ الشعب العربي شعب واحد تجمعه اللغة والثقافة والتاريخ والجغرافيا بعيداً عن التعصـــب الديني أو المذهبي . وما اهتمام وديع البستاني بلغة الضاد ، وحركة الترجمة إلى العربية ، والتركيز على التراث اللغوي والديني ،إلا من باب استنهاض العروبة وإحيائها من جديد . إنّ فكرة العروبة "كرابطة حضارية هي أفضل ما يمكن أن يعاد بناء الفكر القومي عليه في المرحلة المعاصـــرة ، العروبة بصـــفتها الهوية الثقافية والحضـارية غير المعادية للتراث الديني بتفرعاته الإسـلامية والمسـيحية "[1]. لذا نجد أنّ الفكر القومي العربي -غـالبـاً- " مـا ركز على التراث اللغوي وبـالتـالي على المرجع اللغوي الأساس والحاضن للثقافة العربية أي القران الكريم"[2].

لا نصارى ولا مسلمين إنّنا عربٌ نريدُ كياننا مجموعا

---

[1] الجابري ، محمد عابد : **المشروع النهضوي العربي** ، مراجعة نقدية ، مركز دراسات الوحدة العربية ، 1996م ، ص 98-99

[2] سليمان ، تقي الدين : **العناصر التأسيسية للفكر القومي العربي** ، 2009م ، ص 12

ويعبّر عفلق عن صورة النضال الوحدوي بكل أبعادها فيقول : "يحسب الكثيرون أنّ فكرة الوحدة، فكرة بديهية ، والواقع أنها أقل الأفكار وضوحًا وأكثرها صعوبة وكل شيء في واقعنا يعاكسها .. فكرة الوحدة هي الفكرة الانقلابية بالمعنى الصحيح، لا يدانيها في انقلابيتها التحرر من الاستعمار على ما فيها من جديّة وقسوة، ولا التحرر الاشتراكي الذي يصدم في المجتمع أضخم المصالح وأقوى العادات والنظم ،فالتحرر الخارجي يستفيد من عاطفة الشعب والتحرر الاجتماعي يعتمد على مصلحة الشعب .. في حين أنّ فكرة الوحدة إرادية أكثر منها عفوية ، تغالب السهولة والمصالح الآنية فهي تخاطب العقل والإيمان وتطلب التضحية بالحاضر في سبيل المستقبل وتقتضي تربية جديدة وتهيئة جديدة "[1] .

وعندما نتحدث عن أمة عربية موحدة في شعر وديع البستاني، فإننا نتحدث عن أمة مكونة من مسلمين ومسيحيين، فأشعاره ونفسيته وديانته المسيحية تشهد عن مشاعره الوطنية والعروبية الداعية إلى نبذ أي تفرقة أو تمييز طائفي فتشديده على الرابطة الدينية هو من باب تقوية الجانب العقدي ؛ لأنها إذا وهنت سيوقن الأعداء بضعفها ومن ثم استمرارهم في تنفيذ مخططاتهم الاستعمارية . وفي ذلك يقول [من البحر السريع] :

يا للنصارى والمسلمين لمن تركتم فلسطين

نمتم فقوموا باسم الدين

هذي بلادي أم البلاد مثوى أجدادي والأحفاد

ما للأعادي فيها زاد[2]

[1] عفلق ، ميشيل : **في سبيل البعث** ، ج4 ، ص235

[2] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص113

تجمع هذه الأبيات المسلمين والمسيحيين في بوتقة واحدة متكاملة ، خروجا بناتج دلالي معبّر عن الحاضر المأساوي الراهن ، فاستحضار الدين بشقيه الإسلامي والمسيحي هو بجامع التوحيد بين المسلمين والمسيحيين في هذه الأرض المقدسة ، فدين الله يوحد ، ويجمع الشمل ، ولا يفرق ،حتى غدت هذه القصيدة أنشودة يرددها الفلسطينيون ، صادحة برؤاهم ، معبرةً عما يجب أن تكون عليه الأمة العربية. لا شك أنّ البعد السياسي الذي تميز به شعر وديع البستاني هو الذي أكد صلة الشاعر بالجمهور ، وجعله حريصًا على تأكيد الطابع الإنشادي للقصيدة، كأنه لا يكتب القصيدة إلا ليلقيها في محفل جمعي ؛لذا كانت قصيدته تتميز برموزها القريبة من وجدان الجماهير وصورها الشعرية البسيطة، ومقاطعها القصيرة الحادة ، والإيقاعية العالية ، وغير ذلك من الخصائص البلاغية التي تلازم شعره في خطابها إلى الجماهير العربية ليدفعها إلى تغيير عالمها. فالشاعر خرج من دائرة الرصد والملاحظة إلى دائرة التساؤل "لمن تركتم فلسطين"؟ وهو بهذا يتبنى نهج إصلاح الشعب وتثقيفه وتوعيته بحقائق الأمور .

ولقد كان حضور كلمة (التوحيد) في ديوان الفلسطينيات على النحو الآتي :

جدول رقم (4) : لفظة (التوحيد) في الديوان

عنوان القصيدة	الكلمة	رقم الصفحة
المولد الشريف	توحد – تتوحدي	103
دين النفط	وحد	77
نعمة الهدى	التوحد	57
الأغنية الداوية	موحد – المتوحد	48
في البيت	وحد	19
ذكرى الصلاة	التوحيد	17
يا صاحب الهرم	التوحيد	264
محمد الصالح	اتحاد	266
فقيد العروبة	الوحدة – التوحيد	270
غدا	موحد	207
فقيه لبنان	التوحيد	225
المولدية الثالثة	التوحد	123
المجموع	15	

يقول الشاعر في قصيدة (فتنة المبكى) [من بحر الرمل]:

يا فلسطينُ بلادَ الله يا مهدَ عيسى ومطارَ المجتبى

يا فلسطينُ بلادَ الله يا كوكباً شرّف هذا الكوكبا

أنت في وحدتنا قوتنا ومن الضّعف نبا سيفٌ نبا

نحن للأقصى وللقبر الفدى كلما صاح بنا واحربا

يا ملوكَ الأرضِ يا أقوامها اذكروا الله وتلكَ الكتبا[1]

يستهلّ الشاعر اختياراته في هذه الأبيات بحرف النداء (يا) دون غيرها من أدوات النداء الأخرى المتعارف عليها ، وهو اختيار في غاية الدقة وذلك لما في حرف النداء (يا) من مد صوتي يستعين به لإيصال ندائه أرجاء الوطن كله ، وهذا يتناسب مع لفت انتباه المتغافلين المتقاعسين وتذكيرهم بأنّ فلسطين هي مهد عيسى عليه السلام، ومسرى خاتم النبيين ، كذلك اختيار هذا المد يتيح للشاعر جواً من الصراخ والتأوه والتنفيس عمّا يكنه في صدره الحزين .وفي اختيار الشاعر لأحرف الصفير (س ، ص) له ما يبرره ، فهذان الحرفان لهما سمات إيقاعية وأخرى دلالية ؛ فهما صوتان مهموسان يناسبان تصوير الأحاسيس الداخلية ، فقد كررهما ست مرات ابتداءً من قوله (فلسطين) ثم توالى التكرار في قوله (عيسى ، فلسطين ، سيف ، الأقصى ، صاح) ، وكانّ الشاعر مشدود إلى اسم فلسطين المبدوء بالسين فهو يردده مكرراً تلذذاً به .

فالشاعر خلق هذا التقابل بين الاسم (فلسطين) ؛ الحياة العطرة التي يصبو إليها وديع البستاني من جهة ، ومن جهة أخرى الوحدة والقوة التي تمثل بدورها الاستقرار النفسي لفلسطين .

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص184

إنّ مسألة اختيار المفردات في النظم الشعري هو اختيار لا يتم اعتباطاً بل تعدّ إحدى السمات الأسلوبية في شعر البستاني ، وتكشف عن شخصيته الكامنة وراء الاستعمال اللغوي . إنّ التشكيل الأسلوبي في النص يتجلى وفقاً لما تمليه الحالة النفسية للشاعر ، فيقدم شبه الجملة (في وحدتنا) على ركني الجملة ، وهو من الانزياح في التوزيع والترتيب فيقول :" أنت في وحدتنا قوتنا " ، وقدّم شبه الجملة (من الضعف) على ركني الجملة فيقول : " ومن الضعف نبا سيفٌ " ، وليس هذا التقديم لشبه الجملة تقديماً اعتباطياً ، وإنما هو انزياح عن الترتيب اللغوي المألوف . فتقديم شبه الجملة (في وحدتنا) على الخبر(قوتنا) يعد سمة أسلوبية ، وانزياحًاعن النمط السائد في بنية الجملة ، إذ تقديم شبه الجملة للتأكيد على أهمية الوحدة السياسية والاجتماعية بين أفراد المجتمع الواحد وبين أفراد الوطن العربي ككل ، ففي الاتحاد قوة . بالمقابل يتقدم شبه الجملة (من الضعف) ليوحي بمدى الانصياع والتقهقر والانكسار النفسي الذي يعاني منه الشاعر نتيجة للتفرقة وانعدام الوحدة نتج عن ذلك الضعف والهوان . وهذا التقديم يقتضي حاجته لتقديم رؤاه وأحاسيسه بالطريقة التي يراها أكثر تعبيراً وإيحاءً من غيرها .

ونتلمّس أيضاً انزياحه من خلال استخدامه ضمير الخطاب في البيت الأول والثاني والثالث (يا فلسطين، أنت) ثم ينتقل إلى ضمير المتكلم الجمعي في البيتين الثالث والرابع (وحدتنا ، قوتنا ، نحن ، بنا) ، وسرّ انتقال الشاعر من ضمير الخطاب إلى ضمير المتكلم الجمعي لعقد صلة بينه وبين وطنه فلسطين من خلال ذكر مهد المسيح ، لكنه في البيت الثاني

أظهر نفسه قوية ؛ لأنه في مقام إظهار (الأنا ، نحن) ، وإبراز كم هو عاشق واله لوطنه فلسطين .

إنّ تصـــرّف وديع في أدواته الفنية وانزياحه عن النّمط المألوف بحثاً عن تراكيب غير مألوفة يعكس نفسيته المنفعلة ، وهذا التصرف في البناء الأسلوبي عنده يعدّ عملية واعية تقوم على حسن اختيار الأدوات الفنية ، واستهلال الشاعر الأبيات بتكثيف أدوات الإنشاء الطلبي من خلال أسلوب النداء ، يشي بطلبٍ نفسي يجده في فؤاده، وأمر ملحّ يحاصر ذات الشاعر، مخاطباً ملوك الأرض وإثارتهم لنصـــرة الأقصـــى وكنيســـة القيامة (القبر المفدى) ، لعلّه يرى استجابةً بعدما تناسوا مكانة فلسطين الدينية . وفي مثل هذا الحال ، يعيش الشاعر حالة من الاستغراب والاستنكار بينه وبين ما يرى حوله من الأشياء ، فهو يوشك أن يفقد هذا الكوكب الدري ، فأراد أن يتجاوز واقعه المعمول ليبحث عن واقع مأمول بالنصر وتحقيق الذات .

ويزيد وعي الشاعر الفكري برسالته التي يجب أن يؤديها بصدق وأمانة فيقول في قصيدة (يا صاحب الهرم) [من البحر البسيط]:

لا صوت "معبد" بل صوتي علا جزعًا وليسمعِ الصوتَ بعد القبة الهرمُ

إنّي أخافُ على التوحيد في وطني أن يشركَ الناسُ أو أن يعبد الصنمُ[1]

لقد سيطرت اللغة الخطابية على هذه الأبيات ، فالنفي(لا صوت) والأمر(ليسمع) فيهما إصرار ورغبة على الخروج عن المألوف،فالتحدي هنا ليس طبيعيا فهو ميتافيزيقي ؛ لأنه تحد للموت فصوت الشاعر سيجرح أبعاد الأبعاد ،صادحًا برؤاه متغنيًا بحلمه، لقد جاءت كلمة "معبد" بين

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص264

علامتي تنصـــيص لتوجيه عناية المتلقي نحوها؛ ذلك أنها تمثل بؤرة البيت الشـــعري ؛فتحقق الهدف يســـتلزم الدعوة إلى الثورة والتمرد ، ومشـــاركة الأفراد في التغني من أجل حلم التوحيد رغم كل الصعاب، حتى يسمع صوته مَن به صمم مخافة أن يشرك الناس أو أن يعبد الصنم، وفي قصيدة (فقيه لبنان) يقول [من البحر الكامل] :

قمْ حدّث الأوطانَ عن أديانها والدّينُ عندك ذلك التوحيد[1]

فالشـــاعر تيقن من وجوب التغيير الذي يبدأ من علاقة العبد بربه وعلاقته بإخوانه وبني حيه وعشـيرته ، وأن تجتمع القلوب على كلمة واحدة وأن يتفطن إلى ما يبثه المسـتعمر من سـموم الحقد بين الأهالي منتهجًا سـياسـة "فرق تسـد" فتكون لهم السـيادة على حسـاب فرقة الشـعب الواحد .

فالمستعمر يعي أن تكاتف الجهود وتراصّ الصّفوف يشكّل خطرًا على بقائه فهو يسعى لتفريق الإخوة بعضهم عن بعض، وقد وقف الشّاعر وِقفة المتصدّي لخطط المستعمر ، ووقفة المنبه، الواعظ والمذكّر ، ومن القصـائد التي تنبأت بضـياع البلاد من أصـحابها :(الدولة الرضـيع ، الخلافة العربية ، الخطر الصـهيوني ، جنّة اليهود، الردّ على الرصـافي) ، وفي قصـيدة (الردّ على الرصافي) يقول [من البحر الطويل]:

بلى قسموها لا اثنتين وحيدة ولكنْ إلى خمسٍ فخمسٍ إلى عشرِ

فبغدادُ في قطر ومكةُ وحدها وعكاءُ في قطرٍ وصيداءُ في قطرِ[2]

[1] المصدر السابق ، ص226

[2] المصدر السابق ، ص108

وفي قصيدة (المولدية الثالثة) يقول [من البحر الكامل] :

هم فرّقونا بالحدود وقسّموا ولسوف يجمعنا ولو كرهوا الغد

حيوّا البلاد تحية عربية وتديّنوا ما شئتم وتعبـــــــدوا

لكنّه وطنٌ إذا حيّاكم كتفًا إلى كتفٍ فخروا واسْجــدوا[1]

فمهما حاول الأعداء طمس الهوية إلا انّ الحق أكبر من أقاويلهم ، ومن اســتهزاءاتهم ، لذلك يتحدى الشـاعر الأعداء المسـتهزئين بالشـريعة السّـمحاء ، يخبرهم بأنّ نورها سـيعود من جديد وتنفى غربتها ، وذلك بتقدير "ولســوف يجمعنا الدين ولوكرهوا الغد" ، وســيبحر الشــاعر في مركب الوحدة الدينية ليجمع شتات الأمة المغتربة ، وسيموت أعداء هذا الدين بغيظهم .وحينها سـتقف الأمة كلها رافضـة غربتها وسـتعود إلى دينها الذي يخلصـها من عقدة الخوف من غير الله موظفا قوله تعالى :" إنمَا يُؤْمِنُ بِآيَاتِنَا الَّذِينَ إِذَا ذُكِّرُوا بِهَا خَرُّوا سُـجَّدًا وَسَـبَّحُوا بِحَمْدِ رَبِّهِمْ وَهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ"[2].

ويوجه الشـاعر تحية للقائد الأعلى –فوزي القاوقجي–[3] لإخلاصـه وتفانيه فقد كان له الفضـل الأكبر في اشـتداد فاعلية الثورة ، معلنًا الشـاعر في هذه الأبيات بأنّ المقاومة سـتسـتمر ، ولن تســـمح لها بالانتهاء حتى تحقيق الهدف المنشـــود؛ لأنه مؤمن بقدرة أمته على الانبعاث والنهوض من جديد . ويكمل الشاعر القصيدة بلغته الخطابية الرافضة ويقول [من البسيط] :

---

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص123

[2] سورة السجدة ، آية (15)

[3] "كان لفن فوزي القاوقجي،وإخلاصــه الفضــل الأكبر في اشــتداد فاعلية الثورة عن طريق التدريب،وحكم الاحتراب. ومن ذلك أنه علمهم الانبطاح على الأرض إذا أقبلت طائرة الجند،وكانوا يقفون لها وقفة البســالة، وعلمهم كيف ، ومتى ، ومن أين تؤتى الطائرة برصـاص ، وعلمهم كيف تقاوم أرتال السيارات المصـفحة، وكيف ننسـف الجسـور، وكيف يقلب القطار ، وكانوا يكرهون الانسـحاب فعلمهم أنه غير الهروب ، وكانوا يحبونه ويطيعونه وأخذوا عنه كثيرا" انظر : البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص241

إلى السّلاحِ بني قومي أنا لكم حربُ العصاباتِ حربٌ جدّها لعبُ

كرٌّ وفرٌّ حيث آمركم والأمر أمري إن آمركم انسحبوا

وقل لأدورد تسمعُ كل أمتهِ الله أكبرُ لا ما ماتتْ العربُ[1]

إنّ الشاعر لامسَ التصدّع الذي أصاب الأمة، وعايش اغتراب دينه بكل أحاسيسه، وهذا ما جعله يكسر الجمود، ويحطم قيود الرتابة، ويجري وراء شخصيات صنعت المجد في الزمن البعيد وجاءت بالفتح والحضور التاريخي والديني، ومنها شخصية عمر بن الخطاب حيث يقول في قصيدة(ذكرى الصلاة) [من الخفيف]:

ليست الأرضُ أرضَ موسى وإسر ائيلَ بعد الفاروقِ وابنِ الوليدِ[2]

وفي قصيدة(لمن السرادق) يقول [من الكامل]:

عُمَرُ ترجّل عنده ولجيشه الجرّار يُمن الفتحِ والإقبالِ[3]

استعان الشاعر بشخصية عمر بن الخطاب خمس مرات[4] فهو يستعين بالانتصار الذي فُقد في الأمة، فسكن فيها الاغتراب، وحينما يلجأ الشاعر إلى الدين إنما يبغي السلام الروحي المفقود في عالمه، يريد أن يقهر التغريب بتوظيفه لشخصية الخليفة عمر الذي يمثّل ماضيًا مضيئا مستهدفا مقابل الحاضر المظلم المرغوب في تغييره؛ لغياب قيادة سياسية عسكرية قادرة على التمسك بمنجزات الماضي ،واستثماره في بناء الحاضر ،لمواجهة متطلبات المستقبل . كما

---

[1] المصدر السابق ، ص236

[2] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ، ص 17

[3] المصدر السابق ، ص177

[4] انظر: البستاني،وديع: الفلسطينيات ، ص17 ، 177 ، 180 ،283 ، 284

يوظف الشاعر شخصية "الماهتما غاندي" أربع مرات[1]، ذلك الزعيم الهندي الفقير،الذي شغل الدنيا بحياته المتواضعة وبأفكاره المستنيرة وبكفاحه ونضاله لأجل شعبه وخدمته للإنسانية، وقد تأثر به جميع الشعوب الشرقية والغربية وخصوصا فلسفاته وأفكاره، وأثرت في حركات الاستقلال في الوطن العربي وخاصة فكرته "اللا عنف"[2]. يقول الشاعر في قصيدة(غدًا) [من الطويل]:

ولي الأسوة الكبرى بغندي وصحبه إذا حدّثتني النّفس أنْ أتغنّدا

وسيّان عندي أن أبيتَ ضحيّة لقومي وأن أنضى حُسامًا مُهندًا

ودِيني نفعُ النّاسِ لا دينَ بعده وحسبي يا ربي تقى وتعبدا

غدًا يا أمير الهند أنت أميرنا وقد زدتَ في الأيام مَجدًا وسُؤددًا[3]

في هذه القصيدة يمدح غاندي ويثنيه بالثناء العاطر ويصفه بأنه أميرنا حيث يصوّر غاندي رمزا للحرّية والسلام في قلوب أهل الشرق. وفي شعره يحذر من العاقبة المظلمة لوطنه فلسطين إذا لم يحظ بزعيم مثل غاندي في إخلاص حبه وتضحياته وصدق وفائه لوطنه .كما يستعين وديع البستاني بالشاعر رابندرانات طاغور وهو الشاعر الهندي الملهم صاحب التجليات الروحانية الذي ملأ الدنيا بحكمته المتسمة بالتأمل والعرفان الصوفي ، يقول الشاعر في قصيدة (التمويه) [من مجزوء الكامل]:

وأنا أخو طاغورهم وبحبّه قلبي وجبْ

---

[1] المصدر السابق ، ص54 ،157، 206–208

[2] العقاد ، عباس محمود : **المهاتما غاندي روح عظيم** ، مؤسسة هنداوي للتعليم . مصر ، 2012 ، ص 13–14

[3] المصدر السابق، ص206–207

غنّى ومن ألحانه لحنٌ يردده القصبْ[1]

في هذه الأبيات يعبر الشاعرعن انتمائه الشديد لطاغور، وهو في مصاف الشعراء القديسين والأولياء والحكماء الكبار في التاريخ. وتبين للشـــاعر وديع البســـتاني عندما تعرف إليه عن كثب أنه «يمتلك نفساً سامية، تنبعث من عينيه أشعة سنية وتسيل مع صوته الرخيم العذب نغمات"[2] ، تشـــابه الشـــاعر في أفكاره مع طاغور والتي تتمثل في نبذ فكرة التعصـــب والتي ســـادت بين كثير من الطوائف والأديان في الهند، كما أنه يدعو إلى محبة الإنســـانية جمعاء بدلاً من التمسك بالحب الفردي والخاص[3] .

[1] المصدر السابق ، ص61

[2] البستاني ، وديع : البستاني ، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ، مصر ، 2012م ، ص10

[3] انظر :طاغور : هكذا غنى طاغور ، ترجمة خليفة محمد التليسي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ص5–6

الفصل الثالث أثر الرؤيا في الموسيقا والإيقاع

المبحث الأول : الإيقاع الخارجيّ

1-تجليات الأوزان ودلالاتها في ديوان الفلسطينيات

2-تجليات القافية ودلالاتها في ديوان الفلسطينيات

3-الرّوي في شعر وديع البستاني ودلالاته

المبحث الثاني :الإيقاع الداخليّ

1-التكرار

2-الجناس

أثر الرؤيا في الموسيقا والإيقاع

يعدّ الإيقاع ركيزة أساسية في المنجز الشعري، وهو المنبع الهام الذي يستقي الشاعر منه إحساسه وفكره، فيصدح بالنشيد الذي يحفظ إرثه ويبدد وحشته. ولا تقتصر وظيفته على جذب الأسماع فقط، بل يعمل ترجمانًا كامنًا في وجدان النفس الإنسانية، والشاعر ما هو إلا منظم لبنيات اللغة وفق إطار موسيقي وزنًا وإيقاعًا وقافية.

والإيقاع جزء من حياة الإنسان وطبيعته، فهو ملازم لهما في كل وقت وحين؛ "يلازم الطبيعة في حركة الكون ونظامه؛ في شروق الشمس وغروبها، في طلعة الهلال وأفوله، في هزيم الرعد، وخرير الماء، وحفيف الشجر، في هديل الحمام، ونواح الوُرق، في مرّ العصور، وكرّ الدهور، وجرّ الشهور، ويلازم الإنسان في مِشيته، ودقات قلبه، في شهيقه وزفيره، في طربه، وقلقه"[1]، وجميع ما يعترض حياته ونفسيته .

ويبدو أنّ الإيقاع "ضرورة إناسيّة لها تعلق بعميق علل الحركة في الإنسان، لا سبيل له إلى تجاوزها، نظرًا لأهمية مقولة الزمن في وعيه ولا وعيه، وللعلاقة الحميمة المعقودة بين الإيقاع والزمن، ذلك أنّنا نسيطر على الزمن بتوقيعنا حياتنا بكل أنواع الوسائل التي أغلبها غير واع"[2]. وعليه يستنتج من قوله وقول من سبقه أنّ ثَمَّ رابطًا ما بين إيقاع الشعر وبين إيقاع الطبيعة من حول الإنسان، متمثلاً في الزمن والحركة.

---

[1] مطلوب ، أحمد : **معجم مصطلحات النقد العربي القديم** ، مكتبة لبنان ،ط1، 2001م ، ص119

[2] الورتاني، خميس: **الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خليل حاوي نموذجًا**، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 2005م، ص23.

وآراء النقاد حول ماهيّة الإيقاع متباينة، فقد ورد في- بعض كتب النقد – تماثل مفهومي العروض والإيقاع، وبقي شائعًا هذا الترادف زمانًا طويلًا، إلى أن شهد الإيقاع من بعد ذلك تحركًا مع تطور دراسات موسيقا الشعر أواسط هذه القرن وحتى الآن[1]. فما حقيقة الإيقاع؟ وما العروض؟ وما علاقتهما بالدلالة؟

يرى الورتاني أنّ ضبط الإيقاع يتأتّى من اصطناع مقاييس ووحدات تُحدّد فيها طبيعة المفهوم وَفقًا لمدى مواءمته أو مخالفته لها، فمن النّقاد مَنْ يماهي بينه وبين العروض، وبعضهم يعدّه طارئًا عليه، وآخرون يرون في الإيقاع جِماع الظواهر الصّوتية الواجب على المبدع الالتزام بها، ومنهم مَنْ يرى الإيقاع في المكتوب متجاوزًا المسموع؛ فكان إلى جانب ذلك الإيقاع البصري، وفريق يرى في المعاني المتخيّلة إيقاعًا غير مقتصرٍ على المرئي والمسموع فقط[2].

ومن الآراء التي تحتكم إلى تقنين الإيقاع وَفقًا لوحدات ومعايير تقيسه تظهرُ في العروض. ذاك أنّه – العروض- كما يذكر التبريزي "ميزان الشعر به يعرف صحيحه من مكسوره"[3]، وجاء في المعجم الأدبي أنّ العروض" علمٌ يعرف به صحيح الأوزان من فاسدها، ويتناول بالدراسة التفعيلات والبحور والقوافي"[4]. ويتمثل عند إبراهيم أنيس بانسجام المقاطع وتواليها خاضعةً لنظامٍ معيّنٍ، فتحدث نغمًا يثيرُ انتباهًا عجيبًا، يفضي إلى توقع مقاطع لاحقة تتّسق مع ما يُسمع

---

[1] المصدر السابق نفسه، ص11

[2] المصدر نفسه، ص25

[3] التبريزي، أبو زكريا يحيى، **الكافي في العروض والقوافي**، تحقيق الحسّاني، حسن عبد الله ، ط3، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1994م، ص17

[4] عبد النور ، جبور: **المعجم الأدبي** ، دار العلم للملايين، بيروت ، ط1، 1079م، ص172

لتكوين سلسلة متّصلة الحلقات لا تخرج إحداها عن مقاييس الأخرى، لتنتهي بدورها بعدد من مقاطعَ صوتية تسمّى القافية[1].

ومع تطور الدراسات الشعرية، فقد شهد مفهوم الإيقاع تغيرًا، فغدا العروض نظامًا نظريًا تتعاقبُ فيه المقاطع الصوتية الطويلة والقصيرة أو المنبورة وغير المنبورة، في حين يكون الإيقاع الإنجاز الفعلي لذاك النظام في الخطاب[2]. وهو ما قصده كمال أبو أديب في تعريفه الإيقاع "الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيويّة متنامية تمنح التتابع الحركي وحدةً نغميةً عميقة"[3].

ويرى جودت فخر الدين أنّ "الإيقاع نوعية علاقات خاصة بين مستويات كثيرة أهمها المستوى النحوي والمستوى البلاغي والمستوى العروضي"[4]، فظهرت من خلاله مهارة بعض الشعراء في استغلال البعد الإيقاعي في النص الشعري للكشف عن دلالات النص ومقاصده[5].

ثم بدا من بعد ذلك يتضح الفرق ما بين المفهومين، ليتسع الإيقاع شاملًا العروض مضافًا إليه التجاوبات الحاصلة في صلب القصيدة من ترديد وتكرار وتقطيع[6]. وعليه يصبح للشعر "لونان موسيقيّان، أولهما الوزن العروضي، وثانيهما الإيقاع"[7].

---

[1] أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**، ط3، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر ، 1965م، ص13

[2] الورتاني، خميس: **الإيقاع في الشعر العربي الحديث : خليل حاوي نموذجًا**، ص12

[3] أبو ديب، كمال: **في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن**، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1981م، ص230

[4] فخر الدين، جودت **: الإيقاع والزمان**، ط1، دار المناهل، بيروت، لبنان،1995م، ص29–30

[5] عياد، شكري : **موسيقى الشعر العربي** ، ط2، دار المعرفة، القاهرة، 1928م، ص5

[6] الورتاني، خميس: **الإيقاع في الشعر العربي الحديث : خليل حاوي نموذجًا**، ص12

[7] عبد الحميد، محمد: **في إيقاع شعرنا العربي وبيئته**، ط1، دار الوفاء لنشر الطباعة، الأردن، 2005م، ص28

ويرى علوي الهاشمي أنّ الإيقاع ذا الخط العمودي في النص يتقاطع مع خطوط النص الأفقية الأخرى، متمثلةً بالوزن واللغة والأصوات والأفكار، وإذ يقوم باختراقها، فإنه يحولها من مجرّد تراكمات كميّة فقط إلى ظواهر أسلوبية تبين عن نظام حيويّ شامل، يذمّ جميع بنى القصيدة ومستوياتها دونما انعزال بعضها عن بعض، لتحقيق الفاعلية في إنتاج المعنى الكلي فيها، وتأثير الإيقاع هنا ليس ذا اتجاه واحد، إنّما يتحوّل حالَ تقاطعه مع تلك العناصر من مجرّد ظاهرة صوتية، إلى فضاء من الفكر والرؤى والصور[1].

وأما سبب كون الشعر الحديث ذا إيقاعٍ مغاير عن المألوف؛ فيعود إلى طبيعة البيئة التي كان فيها، فالشعر في العصور القديمة "كان ينظم ليلقى في جمع، ومن هنا غلب عليه نوع من الخطابية يستلزم لونًا من التنغيم السحري الذي يخلق وحدة نغمية تجعل من الأيسر على الجمع المشترك في التلقّي أن يتذوق العمل الشعري تذوقًا جماعيًا يتفق مع طبيعة إنشائه ووظيفة الإنشاء، فالبحر المتكرر والقافية الملتزمة قوالب من الواقع يلتزمون بها جميعًا، الشاعر والمتلقون"[2].

وخلاصة القول، أنّه باتَ جليًّا من كل ما سبق أنّ العَروض فرعٌ من الإيقاع، ذاك أنّه يمثل جزءًا منه متمثلًا بالأوزان الإطاريّة التي تتكئ عليها أبيات الشعر، إضافة إلى الروي والقافية، إلّا أنّ الإيقاع يتجاوز ذلك إلى الحركة الصوتية الداخلية الناتجة من الزحافات والعلل، وتتبع المقاطع الصوتية: قصيرها وطويلها، ورصد ظواهر التكرار، والبنى الاشتقاقية الكائنة في النص، إذ كلما تعاضدت هذه الظواهر فيما بينها أفصح النص بمدلولاته الكامنة في النص.

---

[1] الهاشمي، علوي: **فلسفة الإيقاع في الشعر العربي**، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 2006م، ص23–25

[2] عياد، شكري: **موسيقى الشعر العربي**، ص22

والبنية الإيقاعيّة للقصيدة مكمّلة لبنيتها الفكرية، ذاك أنّ ما يقود القصيدة إلى الاكتمال والتشكل هو الإيقاع عينه[1]، فكيف يتجلّى ذلك في ديوان الفلسطينيّات؟ وكيف وظّف الشاعر مادّته في سبيل استشفاف المتلقي ما يكتنزه النّص من دلالة؟ هذا ما سيجيب عنه هذا الفصل.

الإيقاع الخارجي في ديوان الفلسطينيات

يُقصد بالإيقاع الخارجي الإطار الموسيقي الذي تخيّره وديع البستاني هيكلًا لقصائده، وهو متمثلٌ بالأوزان التي نظم عليها والقوافي التي تتكئ عليها أبياته، ولمّا كان ديوانه ذا تنوع وزني، فإنّ ذلك يحيل إلى أحوال شعورية ونفسية مختلفة اقتضت ذلك التغاير.

ويتضح من تحليل قصائد وديع البستاني، أنه كان مدركًا لأهمية هذا العنصر الإيقاعي الخارجي، فجميع قصائده حملت إيقاعًا موسيقيًا خارجيًا من خلال الوزن، فهل ارتكز نظمه على البحور الشائعة قديمًا؟ وهل حافظ البحر عنده على هيئته المعهودة، أم اقتضى استعماله بعض التجاوزات كمًا وكيفًا؟ وهل اعتمد أبحرًا بذاتها لأغراضٍ معينة دون غيرها؟ فإن كان كلٌ ذلك؛ فما الدلالات المرومة منه؟

للإجابة عن كل هذه الأسئلة، فإنّ هذا الفصل في مجمله يستند على الدراسة الإحصائية، مبيّنًا عدد الأبحر التي نظم عليها الشاعر في ديوانه، وكذا أبيات كل قصيدة، ومن ثم إحصاء للقوافي المستعملة (الروي)، من أجل تبيان دلالة النتائج المرومة، وتفصيلها لبيان رؤيا الشاعر الإيقاعية.

[1] أبو حمادة، عاطف: **البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش**، مجلة جامعة القدس المفتوحة للدراســـات والأبحاث، ع25، 2011م، ص60

1- تجليّات الأوزان في ديوان الفلسطينيّات

يأتلف ديوان البستاني من مئة وسبع قصائد ما بين قصيرةٍ وطويلة، مع اعتماد ما كان مكونًا منها من بيتين فصاعدًا، وتلك القصائد موزّعة على بحورٍ مختلفة وَفقَ ما يبين الجدول الآتي:

الرقم	البحر	عدد القصائد والمقطوعات	النسبة المئوية
1	الطويل	22	%20.56
2	الوافر	17	%15.88
3	الكامل	16	%14.01
4	مجزوء الكامل	4	%0.03
5	البسيط	13	%12.14
6	الخفيف	12	%11.21
7	الرمل	12	%10.21
8	مجزوء الرمل	2	%0.01
9	السريع	10	%9.34
10	المتقارب	4	%3.73
11	الهزج	1	%0.93
12	الرجز	1	%0.93
13	اللاحق	1	%0. 93
المجموع	13	107	%100

مع ملاحظة أنّ بعض قصائد الشاعر التي جاءت على هيئة مثّلثات أو مربّعات أو مخمّسات أو مسدّسات عُدّت أشطرها أبياتًا.

ويبدو من تبيّن بيانات الجدول أنّ الشاعر نظم قصائده ومقطوعاته وأناشيده على أغلب البحور العروضية الخليلية؛ ما يعني تنوعًا لافتًا في بنية ديوانه العروضية وتمكن شاعريته من الإحاطة ما استطاع من هذه البحور؛ في محاولة منه إثبات أنه إذا صدر منه بعض التجاوزات العروضية فليس لقصور رؤيته عمّا اعتادت عليه العرب، وإنما قصد تبيان رؤيا يسعى إلى تحقيقها مسايرًا ناموس التطور من عصر إلى آخر.

وبتعقّب نسب البحور المنظوم عليها، فإنه يستنتج أنّ الطويل كان متصدّرًا أشعاره، يعقبه الوافر فالكامل فالبسيط فالخفيف والرمل على درجة سواء، ومن ثم السريع فالمتقارب، وقد كان مقل النظم على الهزج والرجز، إذ تناولهما على نحو لا يُذكر، كما ظهرت المجزوءات من الأبحر عنده في نسب ثانوية، في حين أنه غضّ نظمًا عن البحر المقتضب والمضارع والمنسرح والمديد والمجتث والمتدارك، وهو بهذا يحاكي القدماء من الشعراء في النظم على بحور معلومة مشهورة. ولأنّ قصائد الشاعر تتراوح بين قِصرٍ وطول، فقد أحصت الباحثة عدد أبيات كلّ بحرٍ نظم عليه، فليس عدد القصائد كافيًا لتصدّر البحر، إنما مجموع أبيات قصائده كلها هو ما يحيل إلى ذلك كما يوضح الجدول الآتي:

عدد الأبيات الشعرية في الديوان			
الرقم	البحر	عدد الأبيات في البحور الشعرية	النسبة المئوية
1	الطويل	486	%20.6
2	الكامل	436	%18.5
3	مجزوء الكامل	30	%1.27
4	الوافر	376	%15.9

5	البسيط	358	%15.2
6	الرمل	176	%7.46
7	مجزوء الرمل	20	%0.48
8	الخفيف	190	%8.07
9	السريع	150	%6.37
10	المتقارب	86	%3.6
11	الهزج	15	%0.63
12	الرجز	14	%0.59
13	اللاحق	17	%0.72
المجموع	13	2354	%100

وبتعقّب نسب النّظم جميعها، يُلحظ أنّ ثمّ مقاربة ما بينها ونسبةَ شيوع البحر تراثيًّا، كما يشير إبراهيم أنيس في كتابه "موسيقى الشعر" باعتماده كتب مختارات الشعر العربي (الجمهرة والمفضليات والأغاني) وبعض الدواوين حتى أوائل العصر الرابع الهجري، أنّ البحور الأساسيّة حسب شيوعها تترتب على النحو الآتي: الطويل، الكامل، الوافر، الخفيف، في حين تراوحت بحور الرمل، والمتقارب، والسريع، بين قلة وكثرة، قد يأنس إليها شاعر معيّن وقد يأنف النظم عليها شاعر آخر، فكانت ذات نسب متقاربة لا يفضل فيها واحد على الآخر[1].

هذه جميع البحور التي ركب سفينتها الشاعر، فكان بحق ماهرًا في الإبحار في عوالمها المختلفة، فكان صادقًا معبرًا عن كل ما يختلج نفسه المتعبة التي تتوق إلى الخلاص، وترجمانًا

[1] أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**، ص191–192

لكل ما ينتاب النفس البشرية من آلام وآمال، وأفراح وأتراح، إنه وديع البستاني؛ النفس الإنسانية المعذبة، والقلب الخافق الواله، والعين الباكية لحال فلسطين.

واللافت في هذا الأمر تقدّم الكامل حتى غدا سابقًا للطويل وقد كان تاليًا له، فأتى في المرتبة الثانية بعد الطويل، فقد استأنس وديع البستاني للبحر الكامل في معظم مرثياته الواردة في الديوان إلى جانب بحر الطويل. فهل اختصّ البستاني الكامل لغرض الرثاء، وإن كان ذلك كذلك؛ فلمَ هو دونَ غيره؟

ويرى القرطجاني أنّ الأعاريض الرصينة ملائمة لمقصاد الجِدّ والفَخر كما عروض الطويل والبسيط، وأما عَروض المديد والرّمل ففيها من الرّقة والحنان ما يجعلها ملائمة لغرضيّ الشّجن والاكتئاب، وأمّا المقاصد التي تحتاج جزالةَ النّظم فتنظمُ في سلكِ الأعاريض التي يكون شأن الكلام فيها جزلًا كما عروض الطويل والكامل[1].

وأوردَ المجذوب في "المرشد" أنّ الكامل أصلح البحور لإبراز العواطف البسيطة غيرالمعقدة، كالغضب، والفرح، والحنق[2]، فهل حقًا عمدَ وديع البستاني إلى اعتماد هذا البحر لاعتبار كل تلك الخصائص له؟ وهل تجاوز الرّخص العروضية المسموحة له في الزّحافات والعلل ليعبّر بحرية تامة؟

---

[1] القرطجانّي، حازم(ت1284): **منهاج البلغاء وســـراج الأدباء**، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط3، دار الكتاب العربي، تونس، 2008م، ص182

[2] المجذوب ، عبدالله الطيب : **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها** ، دار الفكر ، ط2 ، 1970م ، ج1 ، ص 277

وعلى هذا يمكن القول أنّ أغلب مرثياته اتخذت تفعيلة "مُتَفاعلُنْ" كأساس لها فكانت بذلك منسوبة لبحر الكامل الذي يتكون في شعر الشطرين أو الشعر العمودي إذا كان تامًا من ثلاثة تفعيلات ومفتاحه الشعري:

كَمُلَ الجَمال منَ البحورِ الكاملُ مُتَفاعلُنُ مُتَفاعلُنُ مُتَفاعلُ

والتفعيلة الرئيسة "مُتَفاعلُن" تحولت في بعض المواقع إلى "مُتْفاعلُنْ" أو "مُتْفاعلْ" على نحو ما قاله في رثاء المطران حجار:

لم يدرِ من حجبَ الظلامَ ولو درى لذرى النجومَ على الغيومِ دموعا

- - ب -/ ب ب - ب - /ب ب - ب - ب ب - ب - /ب ب - ب - /ب ب - -

مُتْفاعلُنُ / مُتَفاعلُنُ / مُتَفاعلُنُ مُتَفاعلُنُ/ مُتَفاعلُنُ/ مُتَفاعلْ

هي ليلةٌ فيها افتقدنا بدرَها لما قضى الحبرُ الجليلُ صريعا

ب ب - ب - /- - ب - /- - ب - - - ب - /- - ب - / ب ب - -

مُتَفاعلُنُ / مُتْفاعلُنُ / مُتْفاعلُنُ مُتْفاعلُنُ/ مُتْفاعلُنُ/ مُتَفاعلْ

وتبادلت قبب الكنائس رنّة الناقوس وقّعها الأسى توقيعا[1]

ب ب - ب - /ب ب - ب - /ب ب - ب -/ - - ب - /ب ب - ب - /- - -

مُتَفاعلُنُ / مُتَفاعلُنُ / مُتَفاعلُنُ مُتْفاعلُنُ/ مُتَفاعلُنُ/ مُتْفاعِلْ

ومما يُلاحظ – أنّ تفعيلة البحر الكامل بمختلف أشكالها قد احتوت على مقاطع طويلة توزعت بين 27 مقطعًا طويلًا مغلقًا ممثلة في المقطع (مُتْ، لُنْ)، و 16 مقطعًا طويلًا مفتوحًا ممثلة في المقطع (فا)، أمّا المقاطع القصيرة فقد بلغ عددها 30 مقطعًا، فالنسبة الغالبة هي نسبة

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص 274

المقاطع الطويلة التي توحي بالإحباط واليأس والقنوط[1]، وهذه هي الأبيات الثلاثية الأولى من القصيدة بعد عملية التقطيع:

لمْ يدْ رِ مَنْ حَ جَ بظْ ظّ لا مَ وَ لوْ دَ رى لَ ذَ رنْ نُ جو مَ عَ للْ غُ يو مِ دُ مو عا

ط ط ق ط ق ق ط ق ط ق ق ط ق ق ق ط ق ط ق ق ط ق ط ق ق ط

هِ يَ ليْ لَ تنْ في هفْ تَ قدْ نا بدْ رَ ها لمْ ما قَ ضلْ حبْ رلْ جَ لي لُ صَ ري عا

ق ق ط ق ط ط ط ق ط ط ق ط ط ط ق ط ط ط ق ط ق ق ط ط

و تَ با دَ لتْ قِ بَ بلْ كَ نا ئِ سِ رن نَ تنْ نا قو سِ وقْ قَ عَ هلْ أَ سى توْ قي عا

ق ق ط ط ق ق ط ق ط ق ق ط ق ط ط ط ق ط ق ق ط ق ط ط ط ط

ويلاحظ في الأبيات الزّحاف الذي أصاب بعض التفاعيل، والزّحاف كما يعرّفه عادل أبو عمشة، تغيير يختص بثواني الأسباب فقط، فلا يدخل على الأوتاد، وعادةً ما يحدثُ في الحشو، وقد يكون في غيره، ودخوله على بيتٍ من القصيدة لا يعني بالضرورة أن يُلتزم به في البيت الذي يليه، أو بقيّة التفعيلات، بخلاف العلّة التي تتمثّل في تغيير يطرأ على تفاعيل الأعاريض والأضرب، وتفرض التزامًا في سائر الأبيات إذا ما وقعت في عَروض بيتٍ واحد أو ضربه"[2].

[1] أبو العدوس: يوسف: **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**، ص268

[2] أبو عمشة، عادل : **العروض والقافية**، ط1، مكتبة خالد بن الوليد، نابلس، 1986م، ص40

و مما يلفت الانتباه في هذا الموضوع هو ذلك الإضمار في (مُتَفَاعِلُنْ)، وبنظام التقطيع نجد أنّ التفعيلة تكون كالآتي: (ق ق ط ق ط)، فبالإضمار يختفي المقطعان القصيران الأول والثاني ليصبحا مقطعًا طويلًا مغلقًا (ط ط ق ط)، وهنا نستشفّ رغبة الشاعر في تطويع تفعيلة الكامل لتستوعب المعاني الرثائية الحزينة التي سيطرت على الشاعر من ألم و حزن وذكرى وثورة وغضب. والشاعر منذ الكلمة الأولى له في القصيدة يفصحُ عن مشاعره النفسية، مبديًا حزنه على غياب المطران، رابطًا حزنه بصورة فنيّة، في دلالة منه على تضخيم الألم، وبراعة التصوير هذه، مردها إلى اللغة السهلة التي وظفها الشاعر لينقل صورة في غاية الجمال؛ فهو ينقلنا من موضوع الرثاء والحزن على المرثي، إلى تشبيهه بالبدر الذي يضيء ظلمة الليل الحالك، إلاّ أنّ هذا البدر قد فُقد وخيّم الظلام بوفاته. وهي صورة فنية مستوحاة من طبيعة الحياة، وكأنها صورة متحركة؛ طبع التّناظر الدّلالي جمالها؛ فالبدر يقابل المطران حجار (المرثي)، والظلام يقابل الحزن والألم. وكل معاني الرثاء هذه، سكبت في بحر الكامل ليساعد البستاني للاسترسال وبشكل منسجم في التعبير عن همومه وأشجانه، الأمر الذي أوجد قرعًا موسيقيًا خارجيًا جميلاً، فقوله (**حجب الظلام، افتقدنا البدر**) تعبيرًا عن المعاناة الداخلية التي يعانيها البستاني، ولعل بحر الكامل من البحور التي تناسب جو الحزن والغضب على هذا المطران الذي كان له من المآثر والمناقب ما يُحتذى به، ولما في الكامل من قدرة على الانتقالات السريعة، فمن طور الحديث عن المرثي إلى طور الظّلام وافتقاد البدر، ومن النّعمة إلى النّقمة. والشّاعر وديع البستاني يتحكم في استعماله بحر الكامل وَفق البنية اللغوية التي يقرر صبّها فيه حسبما يتطلب مقام الرّثاء، وبناءً على الرؤى التي يحاول تجسيدها فيما ينظم؛ فكانت

الصفتان في البحر عنده على درجات، فها هو في رثاء المطران حجار بدا الأنين جليًا أكثر وبدا فيها أقرب إلى البكاء من المدح رغم توافر العنصرين فيها، أمّا في رثاء فيصل الأول – ملك العراق– فيغلّبُ الجزالةَ على الرّقة، ويبدو الرّثاء أقرب إلى المدح من البكاء، يقول مطلعَ القصيدة:

قمرٌ – وبنت الفجر – والثّقلان يوم الخميس بحضرة الجثمانِ

ب ب ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ/ ب ب ـ ـ ـ ـ ب ـ/ ب ب ـ ب ـ /ـ ـ ـ

مُتَفاعِلُن / متْفاعلنْ / مُتَفاعِلْ متْفاعِلنْ / مُتَفاعِلُن / متْفاعِلْ

والبحر ساجٍ – والكواكب خشّع والبرّ بالمهجات بحر ثانِ

ـ ـ ب ـ /ـ ـ ب ـ /ب ب ـ ب ـ ـ ـ ب ـ /ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ـ

متْفاعلن/ متْفاعلن/ متَفاعلن متْفاعلن / متْفاعلن / متْفاعِلْ

والنّعشُ في الميدانِ عرشٌ حوله جيش البزاة وجحفل العقبانِ

ـ ـ ب ـ /ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ ـ ـ ب ـ /ب ب ـ ب ـ /ـ ـ ـ

متْفاعلن/متْفاعلن/متْفاعلن متْفاعلنْ/متَفاعلنْ/ متْفاعلْ

وهو العرينُ وما خلا والشبلُ في ساحاته أسدٌ من الفتيانِ

ب ب ـ ب ـ /ب ب ـ ب ـ /ـ ـ ب ـ ـ ـ ب ب/ ب ب ـ ب ـ /ـ ـ

متَفاعلن/متَفاعلن/متْفاعلن متْفاعلن/ متَفاعلن/ متْفاعل

تتناوب الصورتان التامة والفرعية في الحضور، لكنّ الصورة الفرعية مُتْفاعِلْ(- - -) هي الخاتمة لكل تفعيلة، فها هو يصفه بالشجاعة، مماهيًا صفاته بصفات الأسد، فيجعلهما واحدًا متحدًا، فهو إن فني فموته موتُ عزٍّ وشرف؛ ذاك أنّ موكب الجثمان حوله (جيش البزاة و جحفل العقبان) يتصف بالقوة، إضافةً إلى أنه يحوّل هذا الشموخ من بعد الموت إلى مشهدٍ من الخشوع،

فالقمر الذي بدا شامخًا يدنو في حضرة الجثمان، وسكون البحر، وظلمة الليل، وخشوع الكواكب، إنما يدلّ على سجودٍ ساجٍ خاشع يتناسب وصفة موته، ويوافق ذاك الفضاء الخاشع الممزوج بالرفعة والعلو.

وهكذا يمضي البستاني في مراثيه على الكامل، مستغلًا سمته الإيقاعيّة وتوظيفها بما يجعل حزنه تارةً عظيمًا وأخرى قليلًا يغلبُ عليه المدح.

من وجهة نظر الباحثة فإنّ المتأمّل ديوانَ الفلسطينيّات يجده قد أولى نسبةً كبيرةً من قصائده لغرض المناسبات كما التهنئة بإمارة الشعر أو بتولية أشخاص مناصب ذات مكانة، وكذلك التعازي المتمثلة بمرثياته، ولأنه اتّخذ فلسطين موطنًا له، فإنّ هذا العامل جعله ينظم قصائد المناسبات، هذا يعني أنّ البستاني في مراثيه –وليس جميعها– كان يتكلّف العاطفة والبكاء على المرثي، فرثاؤه لحبيبٍ أو عزيزٍ يختلف بالضرورة عن رثاء شخص آخر استدعاه المجتمع أن يقول فيه شعرًا، فالأولى تظهر صدق العاطفة، والأخرى تظهر العواطف المتكلفة.

ومن هنا فإنّ الباحثة تفرض تخيّر البستاني البحر الكامل عن قصدٍ مسبق، وجعله قالبًا جاهزًا لهذه المناسبة، فلا يتفلّت منه شعره إذا ما أُلزمَ قوله في أي وقتٍ مفاجئ.

وجاء توشيح (الرئيس الجليل) على المتقارب التام المقصور والمحذوف، وقد بدأ في بيتين أصاب عروضهما التصريع:

بكيتُ مع الأمّة الباكية وقد علّمتني بعضَ البُكا

ب ـ ب/ ب ـ ـ /ب ـ ـ /ب ـ ب ـ ـ /ب ـ ب/ ب ـ ـ /ب ـ

فعولُ / فعولن/ فعولن / فعو فعولن / فعولُ/ فعولن/ فعو

بكاءُ اليتيمِ دهتْ داهية بخطبٍ يهمّ وقد أوشكا

ب ـ ـ /ب ـ ب/ ب ـ ـ /ب ـ ب ـ ـ /ب ـ ب/ ب ـ ـ /ب ـ

فعولن/ فعولُ/ فعولن/فعو فعولن/ فعولُ/ فعولن/ فعو

يتيم حزينٌ جفاه أبوه

ب ـ ـ /ب ـ ـ /ب ـ ب /ب ـْ

فعولن/ فعولن/فعولُ / فعولْ

ومن بعده أهله عذّبوه

ب ـ ـ /ب ـ ـ /ب ـ ـ /ب ـْ

فعولن/ فعولن / فعولن/فعولْ

ولم يعرفوا فضله في ابنه

ب ـ ـ /ب ـ ـ/ ب ـ ـ / ـ ـ

فعولُ/ فعولن/ فعولن/ عولنْ

وما يعرف الفضل إلا ذووه

ب ـ ـ /ب ـ ـ/ ب ـ ـ/ ب ـْ

فعولن/ فعولن / فعولن/فعولْ

وقلتُ لعينيّ كفّا ... كفى فجفّت شؤونٌ وسالت شؤون[1]

ب ـ ب /ب ـ ـ /ب ـ ـ /ب ـ ب ـ ـ /ب ـ ـ /ب ـ ـ /ب ـْ

فعولُ/ فعولن / فعولن/فعو فعولن/ فعولن / فعولن/ فعولْ

لم يكتب البستاني هذه القصيدة للإلقاء ولكنها دمعة الإخلاص في آونة المصاب، وفيها أثر ظاهر من الرثاء لحالة البلاد. وقد استثمر الشاعر الزّحافات لخدمة القصيدة فمال إلى الحذف

[1] البستاني، وديع : **الفلسطينيات**، ص223

في عروض البيت الأول، وإلى القبض في التفعيلة الأولى في حشو صدره، قثد كان القبضُ متفشيًا يرفده أحيانًا زحاف الخرم (عولن)، معتمدًا على التقفية والتضمين؛ ليمنح القصيدة حيوية ولحمة بين أبياتها معبرةً عن انفعالات الشاعر وحالات يأسه. وجاء أول بيتين على ضرب محذوف (فعو) إعلاءً لنبرة الحزن الكامنة في نفس الشاعر، فيختار ما يناسب انفعاله ويجسد معانيه مخالفةً أو موافقةً مع عروض أبياتها، فتارةً يأتي بها محذوفة (فعو) وأخرى مقبوضة (فعولُ) مبتعدًا عن رتابة خاتمة الصدر ذي العروض الصحيحة، فليس غريبًا خروج الشاعر من نظام الموشّح إلى نظام المقطوعات مكونًا التوشيح، قاصدًا الإطالة والتعبير عن كوامن النفس في لحمةٍ وتآصر.

وما يميّز هذه القصيدة سكون كلّ قوافيها المتنوعة، ما جنّبَ الشاعر قيدَ الإعمال ومنحهُ حريةً في استرسال دموع الإخلاص الراثية لحالة البلاد، غير مضطرٍ لأن يتروّى النّظر في مواضعها الإعرابية، فجاءته عاجلة ساكنة على إيقاعٍ واحد، "والشاعر في حالة اليأس والجزع يتخذُ عادةً وزنًا طويلًا"[1]، يألفه أيّ ناظم متعلّم لما فيه من تدفق ورتابة ولكن لا يجيد فيه إلا الحاذق[2].

كما استخدم الشاعر البحور ذات المقاطع القصيرة المتسارعة، كالرجزوالهزج في حالات انفعالية ولحظات شعورية مفاجئة، وربما استخدم هذه البحور كملاذ يأنس إليها الشاعر للتخفيف من قلقه وتوتره، ومن ذلك قصيدة (الفرخ الطائر) :

ربيتُ لي فرخًا ولما ريّشا طار وبات العشّ منه موحشا

ـ ـ ب ـ /ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ ـ ب ب ـ/ ـ ـ ب ـ/ ب ـ ب ـ

---

[1] أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**،ص177

[2] المجذوب ، عبدالله الطيب : **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج1، ص334–335

مُسْتَفعلنْ / مُسْتَفعلن/مُسْتَفعلن مُسْتعلنْ / مُسْتَفعلن/ مُتفعلن

نُويعم الأظفر أضحى منسرا والبطُّ كالقشعمِ لما استنسرا

ب ـ ب ـ/ ـ ب ب ـ/ ـ ـ ب ـ ـ ـ ب ـ/ ـ ب ب ـ /ـ ـ ب ـ

مُتفعلن / مُستعلن / مُسْتَفعلن مُسْتَفعلن/ مُتفعلن/ مُسْتَفعلن

فما يبالي أمَّه ولا أبَهْ وقد رأى منقاره ومِخلبهْ

ب ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ/ ب ـ ب ـ ب ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ /ب ـ ب ـ

مُتفعلن / مُسْتَفعلن / مُتفعلن مُتفعلن / مُسْتَفعلن/ مُتفعلن

أمسِ على زندي غفا وناما وسال دمعي وعليه عاما

ـ ب ب ـ/ ـ ـ ب ـ/ ب ـ ـ ب ـ ب ـ/ ـ ب ب ـ/ ب ـ ـ

مُستعلن/مُسْتَفعلن/مُتَفعِلْ مُتَفعلنْ / مُستعلن/ مُتَفعلْ

واليوم علّى فوقنا وحاما [1]

ـ ـ ب ـ/ ـ ـ ب ـ/ ب ـ ـ

مُسْتَفعلن/مُسْتَفعلن/مُتَفعلْ

بنى البستاني على البحر الرجز قصيدةً واحدةً بمجموع ثمانية عشر بيتًا، تناولت رحيل ابنه/ الفرخ الطائر من حيفا حتى تهدأ أوضاع البلاد، وكأنّ الشاعر يفصحُ بالرّجزِ عن حاله بعد غياب ابنه، وقد كتب على الرجز التّام (مُسْتَفعلن، مُسْتَفعلن، مُسْتَفعلن)؛ لتسمح له هذه التفعيلات بالإسهاب والتعبير عن الرؤى الكامنة في نفسه، وهو يرجزُ في أرضه/ عشّه، منتظرًا عودته ونصرة البلاد.

[1] البستاني، وديع : **الفلسطينيات**، ص26

نجد زحاف الخبن (مُتَفعلنْ) والطيّ (مُسْتَعلنْ) والضرب المقطوع (مُتَفعلْ) قد غزوا القصيدة كلها في سبيل مواكبة المعنى، وليناسب إيقاعها إيقاع النّفس المضطربة التائقة إلى الأمن والأمان. و اجتمعت هذه الزّحافات في الرّجز المزدوج دون ثقلٍ أو نشوز، وقد استغنى الشاعر عن وحدة القافية في أبيات القصيدة بالتصريع في كلّ بيت وبوحدة القافية بين شطريه.

إنّ أكثر ما يشدّ الانتباه في هذه القصيدة "الرجزية الوزن" هو تعمّد الشاعر استخدام ألفاظ عامة مما أعطى للقارئ بالاً وذهنًا صافية يخلو من التعقيد حتى يتمكن من التحليق في موسيقا الألفاظ ، وقد لاءم الشاعر في تموجات العبارة الشعرية من حيث الطول والقصر وتموجات المشاعر العاطفية تبعًا لامتدادها أو قصرها، فقد جاء بحر الرجز بتفعيلاته مستوعبًا كل ما أراده البستاني من هذه القصيدة مضمونًا وإيقاعًا، فقد اختار هذا البحر؛ ليكون كأنشودة وترنيمة يصدح بها إمعانًا في حبه لفلذة كبده، وتشهيرًا بالمستعمر الذي أمعن في إذلال الشعب وطرده من بيته ومحاله، فخرج الجو العام للأسطر الشعرية في هذه القصيدة متمثلاً في مشاعر الوحدة والاغتراب في ذاتية الشاعر.

وقد نظمَ الشاعر قصيدة واحدة على البحر اللاحق بمجموع سبعة عشر بيتًا، رغم عدم ورودهِ عن الخليل وقلةِ النّظم عليه. واللاحق كما ورد في "منهاج البلغاء" شبيهٌ بالمخلّع إلا أنّه عُدَّ عَروضًا قائمًا بذاته يأتلف شطره من تفعيلتين تساعيّتين[1]، وتقدير شطره:

مُسْتَفعلاتُنْ / مُسْتَفعلاتُنْ = ـ ـ ب ـ ـ / ـ ـ ب ـ ـ

[1] القرطاجنّي، حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، ص214

وأمّا ما يفرُقُ بينه وبين المخلّع في أنّه البحر اللاحق "يوجد فيه ساكنٌ لا يوجد في مخلّع البسيط ولا يقبله، ويوجد في مخلّع البسيط ساكنٌ لا يوجد في هذا اللاحق ولا يقبله"[1]، وتقدير شطر مخلع البسيط:

مُسْتفعلنْ / فاعلنْ / فعولنْ = ـ ـ ب ـ / ـ ب ـ / ب ـ ـ

وهذا التقطيع يمكن أن يكونَ لاحقًا لتكون تفعيلاته (مُسْتَفعلاتُنْ / مُتَفعلاتُنْ) إلا أنه شاع للمخلّع، ولمّا كانت (مُسْتَفعلاتُنْ) في الضَّرب والعَروض فيصلًا ما بين البحرين، فإن وجودها في قصيدةٍ ما يلزمها أحقية أن تكونَ على اللاحق، وإنْ اشتركت جُلّ أبياتها ما بينها وبين المخلّع. إلا أنّ السؤال الذي يطرح نفسه: هل عمد الشاعرُ إلى نظم قصيدته على اللاحق؟ وإن كان ذلك كذلك، فلمَ تبدو قصيدته منظومة على اللاحق يتخللها النزر اليسير من المخلّع؟

إنّ هذا النّظم المتنوع عروضيًّا في قصيدة (يا للنصارى والمسلمين) يؤكد طول باع الشاعر في الثقافة العروضية، والمتتبع حياة البستاني الشعرية يجد أنّه قد غلبَ على شعره الإنشاد، وأنّ كثيرًا منه كان قد أُلقيَ في محافل، أو ارتجالًا مع الصّحب، وكذا كان مع قصيدته التي نظمت على اللاحق وإنْ هُيّئَ لقارئها أنّها على المخلّع، ما يعني أنّها وليد لحظة انفعالية، نُظِمَتْ لتنشَد، فتشابه عنده الإيقاعان وكان ظنَهُ أنهما واحد، يقول فيها:

يا للنصارى والمسلمين لمن تركتم فلسطين

ـ ـ ب ـ ـ /ـ ـ ب ـْ ب ـ ب ـ ـ /ب ـ ـْ

مُسْتَفعلاتُنْ/ مُسْتَفعلاتْ مُتَفعلاتُنْ/ مُتَفلاتْ

نمتم فقوموا باسم الدين

[1] المصدر السابق، ص230

- - ب - - /- - ْ

مُسْتَفعلاتُنْ/ مُسْتَفلاتْ

قدّستُ أرضًا روحي فداها ولستُ أرضى لي سواها

- - ب - - /- - ب - - ب - ب -/ - - /ب - -

مُسْتَفعلاتُنْ /مُسْتَفعلاتُنْ مُتفعلن/ فاعل/ فعولن

أموتُ فرضًا في هواها

ب - ب - /- - /ب - -

مُتفعلن/ فاعل/ فعولن

ربي موحدْ دين صحيح والأرض معبدْ للتسبيح

- - ب - - / - - ب ْ - - ب - - /- - ْ

مُسْتَفعلاتُنْ/ مُسْتَفعلاتْ مُسْتَفعلاتُنْ/ مُسْتَفلاتْ

يا قوم أحمد والمسيح

- - ب - /- - / ب ْ

مُسْتفعلن/ فاعل/ فعَولْ

قد قسّمونا رغم العهود لم يرحمونا بالوعود لو يتّمونا في الوجود

- - ب - - /- - ب - - - - ب - /- - ب - - - - ب - /- - ب - -

مُسْتَفعلاتُنْ/ مُسْتَفعلاتُنْ مُسْتَفعلن /مُسْتَفعلاتُنْ مُسْتَفعلن /مُسْتَفعلاتُنْ

فالله أبقى من الجميع ندعوهُ حقًا يا سميع خلقتَ خلقًا لا يضيع

- - ب - - /ب - ب - - - - ب -/ - - ب - - ب - ب -/ - - ب - -

مُسْتَفعلاتُنْ/ مُتَفعلاتُنْ مسْتَفعلن/ مُسْتَفعلاتُنْ مُتفعلن/ مُسْتَفعلاتُنْ

يومٌ عصيبٌ فيه يُقال ضمّت قلوبٌ ورجال يحيا صليبٌ وهلال[1]

-- ب -- /- ب ب -- -- ب - /- ب ب -- -- ب - /- ب ب --

مُسْتَفعلاتُنْ/ مُسْتَعلاتُنْ مسْتَفعلن/ مُسْتَعلاتُنْ مسْتَفعلن/ مُسْتَعلاتُنْ

فالشّطر الأول من كل بيت لا يمكن أن يكون إلا على اللاحق، بخلاف بقية الأشطر، وما يُلحظُ هنا تنوّع القوافي عنده، ما يعطيه مساحة وحرية في الوصف واختيار الكلمات، إلا أنّ الشاعر عَمِدَ إلى تسكين القافية، فسكّنَ غير معتبرٍ لضمٍ وفتحٍ وكسر، أجل استقامة قافيته، فقد نُظِمتْ ليرددها جماهير المتظاهرين[2]، ومن ذلك قوله:

فالله أبقى من الجميع ندعوهُ حقًا يا سميع خلقتَ خلقًا لا يضيع

إنّ كتابة القصيدة على هذا النحو في حدّ ذاته إيقاع، مخترقًا نسق القصيدة العمودية المألوفة، فلمْ يقتصر الإيقاع الذي يكتبُ عليه وديع البستاني على ما ألفته الأذن العربية من أوزان، ذاك أنّه أولى الإيقاع الكتابي حقًّا كما الإنشاد؛ ما انعكس تباعًا على تجلّيات صور البحور عنده. ورأى البستاني أنّ على عاتقه تقع مسؤولية تغيير الأوضاع، لذلك كان احتضان الشاعر للقصيدة الجديدة، والنسج على نمطها متنفسًا لآماله، وتحقيقًا لرغبته في التحرر، ومن ذلك قوله في قصيدة(بنت الفجر):

أهذا الكفن

ب -- /ب -

فعولن/ فعو

[1] البستاني، وديع : **الفلسطينيات**، ص113

[2] هذا هو النشيد الوحيد الذي رددته جماهير المتظاهرين يوم 28-3-1920 في المظاهرة التي أريدت سلميّة فانقلبت دامية (المرجع السابق، ص114)

لهذا الحسن

ب ـ ـ/ ب ـ

فعولن/ فعو

وهذا لمن من الآدمين؟

ب ـ ـ/ ب ـ/ ب ـ ـ/ ب ـ

فعولن/ فعو/ فعولن/ فعو

سلامًا عليها

ب ـ ـ /ب ـ ـ

فعولن/ فعولن

رميتُ إليها

ب ـ ب/ ب ـ ـ

فعولُ/ فعولن

وفي مقلتيها

ب . ./ ب . . وعيني ابتسام

فعولن/ فعولن ب ـ ـ /ب ـْ

فعولن/ فعولْ

تقوم القصيدة على إيقاع المتقارب، وتحضر الصورة التامة للتفعيلة فعولن(ب ـ ـ)، كما تحضر الصورة الفرعية (فعو، فعولْ)، إذ تتناوب الصورتان في الحضور لكنّ الصورة الفرعية هي الخاتمة لكل تفعيلة، ويعود السبب لإحساس الشاعر بعدم القدرة على تحقيق الأحلام، ولذا

جاءت الصورة الفرعية مصاحبة لهذا الشعور الدال على النقص، كما يتبدّى للمتلقي ظاهرة التدوير، ويعرّف أحمد كشك البيت المُدوّر أنه "الذي تحوي مكوناته كلمة تصبح شركةً بين قسميه –أي شطريه– غير قابلة للتقسيم إنشاديًّا"[1]، فالتدوير يقوم بربط الأسطر الشعرية المتعلقة بانتهاء الأشياء، فالشاعر يرى بأنّ كل شيء انتهى لأنّ الكفن قد لفّ الآدمين، والأمور باتت في أيدي النصارى والمسلمين الذين يملكون القدرة على التغيير، فكان التدوير يقوم بالسيطرة على النص موازيًا الحالة المسيطرة على الشاعر، ويكمل الشاعر قوله:

فقالت : أراك

ب - -/ ب -

فعولن/ فعو

وأنت الملاك

ب - -/ ب -

فعولن/ فعو

ولكن وراك من المسلمين

ب - -/ ب - ب/ ب - -/ ب -

فعولن/ فعولُ/ فعولن/ فعو

وشعب النصارى

ب - -/ ب - -

فعولن/ فعولن

[1] كشك، أحمد: **التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع**، ط1، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1989م، ص7

غيارى العذارى

ب ـ ـ /ب ـ ـ

فعولن/ فعولن

وعين الغيارى ترى في الظلام

ب ـ ـ/ ب ـ ـ ب ـ ـ /ب ـْ

فعولن/ فعولن فعولن/ فعولْ

اختتم الشاعر القصيدة بتفعيلة حذف حرفها الأخير، وهي ملائمة للكلمة الأخيرة، والتي تصور المفارقة في العبور السريع لهذا الموت، والوصول فجأة إلى الحياة المثالية الخالية من الشرور والآثام "ترى في الظلام"، وكأنها تصور التوقف المفاجئ لسلبية الحياة، ودعوة للتأمل في الواقع الخيّر؛ لإيمانه العميق بأنّ حلكة الليل تسبق الفجر بقليل.

إنّ البستاني هنا يصرّح برغبته في الخروج من إسار القديم، فتلاعب في البحر وتفعيلاته، إلا أنّنا نجده يعيدُ ذاك مرةً أخرى في شكلٍ آخر قريبًا من الموشّحات لئلّا يظهر التغير مرةً واحدة فيمجّه الإلف العربي، في قصيدته (نشيد النادي البيتلحمي) يقول فيها:

نهض الشرق وهبّ النائمونا ولخطب الشرقِ قام القائمونا

ب ب ـ ـ /ب ب ـ ـ /ـ ب ـ ـ ب ب ـ ـ /ـ ب ـ ـ /ـ ب ـ ـ

فعلاتن/ فعلاتن / فاعلاتن فعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن

ومضى الشّرق يضاهي المغربا وابتغى العرْبُ المنى والإربا

ب ب ـ ـ /ب ب ـ ـ /ـ ب ـ ـ ب ـ ـ/ ـ ب ـ ـ /ب ب ـ

فعلاتن/ فعلاتن/ فاعلا فعلاتن/ فاعلاتن/ فعلا

وفلسطين الفتاة جدّدت فيها الحياة

ب ب ـ ـ/ ـ ب ـ ـ ب ـ ـ/ ـ ب ـ

فعلاتن/ فاعلا فاعلاتن/ فاعلا

يا فلسطين العجيبة

ـ ب ـ ـ/ ـ ب ـ ـ

فاعلاتن/ فاعلاتن

أنت للنفس الحبيبة

ـ ب ـ ـ/ ـ ب ـ ـ

فاعلاتن/ فاعلاتن

هلّلت فيك الشّبيبة

ـ ب ـ ـ/ ـ ب ـ ـ

فاعلاتن/ فاعلاتن

والشاهدُ هنا أنّ مَطلع الموشّح على بحر الرّمل، فيما اجتزئت الأبيات التي تلي المَطلع، فصار المطلع رملًا تامًّا وغدا دوره رملًا مجزوءًا. إنّ الشاعر يتلاعب بالوزن كيفما يشاء، فتارةً يجعل الشّطر طويلًا عن صاحبه، وتارةً يجعلهما متساويين؛ ولعلّ رؤيته المسبقة في أن يجعلَ منه نشيدًا ملحّنًا شجّعه على أنْ ينوّعَ في تشكّلات التفعيلات، ثمّ إنه كُتِبَ للعامّة، ومن أسباب عاميّة هذا البحر وإلفته أنّه لا يدخله إلا زحاف (الخبن) في صحيحه فلا تنويع إيقاعي يدخل عليه بل إنّ تفعيلته (فاعلاتن) تكاد تكون حتى في عروضه (فاعلن) هي ذاتها قد أصابها الحذف (فاعلاتن

ـ فاعلن)[1]، ما يعني البساطة الإيقاعية لهذه التفعيلة ما يجعلها مألوفة عند العامّة، فلن يضيرَ مسمعهم تغيراته العروضية ما داموا يسمعونه ملحّنًا.

ففي قوله (هبّ النائمونا، قام القائمونا، فلسطين الفتاة، فلسطين العجيبة، الحبيبة، الشبيبة) كلها صيغ متداولة حاضرة في ذاكرة الجماعة، وقد جاء التصريع متساوقًا مع انفعالات الشّاعر لافتًا انتباه المتلقي إلى القصيدة.

2- تجليات القافية ودلالاتها في ديوان الفلسطينيات

اهتمّ النقاد بموضوع القافية كونها عُدّت ركنًا من أركان الشِّعر العربي، وقد خاضوا في دراستها أجلَ تحديد مصطلح لها، إلّا أنّ الالتزام بها بدا مختلفًا فيه من عصرٍ لآخر، فما القافية؟ وما وظيفتها؟ وكيف تجلّت في ديوان الفلسطينيات، وهل بدا الشاعر فيها مقلّدًا أم مجدّدًا؟

ولقد أورد التنوخي في كتابه "القوافي" تعريف القافية أنّه "السّاكنان الآخران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل السّاكن الأوّل منهما"[2]، فيما أورد أدونيس في كتابه "مقدمة للشعر العربي" أنه: علامة الإيقاع وهي صوت متميز على مكان التوقف لكي نتابع من ثم انطلاقنا، ولقد أصبح وجودها أكثر أهمية مما تعني إذ صارت شكلاً لا بدّ من الحفاظ عليه[3]، ولقد كانت القافية عنصرًا لا بدّ منه في الشعر القديم حتى حاول الشعراء تخطي تكرار القافية الموحدة من خلال

---

[1] عمران، عبد نور داود: **البنية الإيقاعية في شعر الجواهري (رسالة دكتوراة)**، جامعة الكوفة، 2008م، ص

[2] التنوخي، أبو يعلى عبد الباقي، **كتاب القوافي**، تحقيق عوني عبد الرؤوف، ط2، مكتبة الخانجي، مصر، 1978م، ص67

[3] أدونيس : **مقدمة للشعر العربي**،ط1، دار العودة ، بيروت، لبنان، 1983م، ص114

تنويعها في القصيدة الواحدة[1]، فالقافية مجموعة من مقاطع صوتية ترد في أواخر الأبيات الشعرية محدثة نغمات طربية تميز الشعر العربي.

كما وربط حازم القرطجاني بين القافية والغرض الشعري، ووجّه عنايته لدراستها، فالنّفسُ تعنى بما يقع في القافية، ولذا يجب ألا تتضمن إلا ما يكون له موقع حسن من النفس وفقا للغرض، فيبتعد الشاعر بالقافية عن المعاني المنشوءة والألفاظ الكريهة[2].

وهذا الربط بين القافية والدِّلالة النفسية اعتمد عليه المحدثون في أحكامهم على الشعراء واتجاهاتهم الوجدانية "وليست القافية في هذه الحالة إلا توقيعات نفسية يلجأ إليها الشاعر حين تستوفي الشحنة النفسية قدرتها على إفراغ ما تموج به نفسه في صورة شعرية، تتآزر مع ما قبلها وما بعده، ضمن علاقة متفاعلة تكوّن مجموعة من الصور، بحيث تصبح كل صورة غاية في ذاتها من خلال تحديدها مدلول الدّفقة الشعورية المعبّر عنها في نهاية كل بيت ضمن إطار تكامل الصّور[3].

والقافية تُقسَمُ تبعًا لرويّها إلى قسمين، باعتماد الحركة والسّكون، فعلى الأوّل تكون مطلقة، وعلى الآخر تكونُ مقيّدة[4]. أمّا القوافي المقيّدة فقليلة الشّيوع في الشعر العربي، لا تكاد تتجاوز نسبتها فيه الـ 10%، وقد آثر العرب القوافي المطلقة دون المقيدة؛ لأنه أقوى في السمع وأوضح،

---

[1] الجيوسي، سلمى : **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ط1،ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية الحمراء، بيروت، 2001م، ص680

[2] القرطاجني ، **منهاج البلغاء وســـراج الأدباء** ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار المغرب الإســـلامي ، ط2، 1982م، ص275 وما بعدها

[3] فيدوح ، عبد القادر : **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي** ، دار صفاء، ط1، 2010م ، ص471 وما بعدها

[4] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص260

والحيادُ عنها بالتسكين يفجؤُ السّامع وينبو عن أذنه، ويأتيه الصوتُ أقلّ وضوحًا[1]. وإذا كانت القافية المطلقة تصعّد النغم الموسيقي للقصيدة وتطيله، فإنّ القافية المقيّدة تعمل على كسر البنية الامتدادية للإيقاع وذلك بالوقف بعد مدٍّ طويلٍ أو قصير"[2].

أمّا وديع البستاني فالمتأمّل ديوانه يجد عنده النمطين، إلا أنّ نسبة المقيدة إذا ما قورنت بأشعار القدماء تبدو لافتة فظهرت مكررة في (13 قصيدة) أي بتعداد (315 بيتًا) وبنسبة مئوية تعادل (13.7%)، فلم يأتِ ذلك عفو خاطرٍ بقدر ما هو ناتجٌ عن قصديّة يرومُ بها الشّاعر هدفًا معيّنًا؛ لأنّ تسكين القوافي يجعله يقترب من عامّة الشعب، ومن اللغة الشعبية التي لا تولي الحركات الإعرابية قيمةً، وكذا ينتهج إيقاع قافيته، غير معتبرٍ لرفع أو نصبٍ أو جر. إنّ اتجاه الشاعر إلى استخدام القوافي المقيدة يعود بالأساس إلى حالته النفسية القلقة والخائفة والمترقبة لكل خطر يحدق بفلسطين، فجاءت هذه القوافي انعكاسًا للوضع المليء بالظلم والسيطرة والحزن الذي لقيه الشاعر، فما كان من كناره إلا أن يبحث عن الأمن والاستقرار في ظل الاحتراب السياسي والاجتماعي، فكانت القوافي المقيدة الصامتة الساكنة معبرة عن قيمة رؤيوية يتمنى الشاعر أن تكون واقعًا آمنًا مستقرًا هادئًا ومتناسبة مع عنوان القصيدة (سكت الكنار) وفيها يقول [مجزوء الكامل]:

قال الكنار دع الزّعامة يا لبيب لذي الحسبْ

وهداهد زعماؤنا منذ القديم من الحقبْ

---

[1] المصدر السابق، ص266

[2] الخطيب، رحاب، **معراج الشاعر: مقاربة أسلوبية لشعر طاهر رياض**، ط1، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، 2005م، ص36-37

صمٌ وبكمٌ والزعامةُ عندهم كل الأربْ

ريشٌ طويلٌ في الرؤوسِ وطولُ ريشٍ في الذّنبْ

كَنيتني بأبي الكلام وقد أصبتُ ولم تُصبْ

لا بالكلامِ والا الصّيام يُردّ حقٌ مغتصَبْ

وكأمّة الطير الهنود ولا حَراب ولا قضبْ

شتّان بين نبيهم وحفيدُ عبد المطلبْ

الحقُ خلف لسانه وبسيفِ أمته ضَربْ[1]

إنّ الشاعر في أبياته يتناول قضية الزّعامة وتولّي غير الأمين، والأسوأ من ذلك أن يكونَ الزعيم أصم وأبكم غير آبهٍ بردّ الحقوق لأهلها، ما أودع في قلبِ الشاعر غصّة. ولأنّ هذا الموضوع يخصّ العامّة والخاصّة فكأنّه ابتدأ أبياته ممّا في لغة العامة ومما قد تتداوله فيما بينها؛ فهو يستعين بالرسول محمد –صلى الله عليه وسلم– ليشكو مآل البلد في مشهد عتاب، ذاك أنه يقرّ أنّ النبيَّ حريصٌ على إقامة الحقّ، إلا أنه يستعجب أنْ كيف يكون الخلاص لهذه الأمة بالكلام والصيام متزامنًا مع قوة النبيّ وسنّته. ويصوّر الشّاعر صورة الزّعيم مقرّبها بآلية بديعة مستحضرًا مشهده مترقّبًا خيرات البلاد متزامنًا وذكر الطائر صاحب الرّيش الطويل، وكلاهما –الزعيم الملتصقة به صفة الصمّ والبكم، والطائر– يتفقان في التّعامي عن قول الحق، والدّفاع عن حقوق الشّعب.

[1] البستاني، وديع، **الفلسطينيات**، ص60

ثمّ إنّه بنى قوافيه على الباء الساكنة نحو " حَسَبْ، حِقَبْ، أرَبْ، ذَنَبْ، تصبْ ... إلخ"؛ ليتناسب مع الرؤيا التي تنتظم النص، فالشاعر يسخر من فساد الحكّام وضعفهم بوضوح وصراحة، وهذا الموقف لا يتناسبُ معه الرّقة والهمس، فصوت الباء بجهره وشدّته لاءم هذه الرؤيا.

ومن أمثلة قوافيه المقيّدة قصيدته " كلنا للبلد" [من مجزوء الكامل]:

إنْ رمتَ يا قلبُ الحسدْ فاسبقْ إلى القبر الجسَدْ

لا رحمةً تُسقى ولا غيثًا ولو صحت المَدَدْ

أنا ما أنا وبما أنا فاقنع ولا تحسد أحدْ

إنْ زيدَ زيدٌ نعمةً فافرح لزيدٍ وليُزَدْ

بلدي وزيدٌ زيدهُ وأنا وزيدٌ للبلد[1]

يصوّر الشّاعر صورة الطّامع بخيرات البلد وقد جاء متزامنًا وذكر الحسد، وكلاهما – الطمع، والحسد– يتفقان في زوال النعمة من بين يديّ النّاس، وتلك مآرب الطامعين في فلسطين. لذا فقد احتفلت قصيدته بما تستعيذ منه العامّة من صفة الحسد، موظفًا ما قد تلجأ إليه –العامّة– من قراءة المعوذات درءًا لهذه الصّفة.

ثمّ إنّه وظّف قوافيه على ذاتِ ما قفلت به فواصلُ المعوّذات، فلمّا كانت الآيات مبنيّة على السّكون، فكذا كانت قوافيه ساكنة ذات سمة جهرية انفجارية بما فيها التّصريع نحو" حسدْ، أحدْ، بلدْ ... ، فهو يستعيذ بتلك المعوذات، ولا شكّ أنّ هذا ممّا تتداوله العامّة في يومها.

[1] البستاني، وديع: **الفلسطينيات**، ص10–11

وممّا يلفتُ الانتباه في قوافيه، تقصّده الخروج عمّا ألفته القصيدة العربية، إلا أنّ السؤال المطروح في هذا المقام: لمَ يلجأ الشّاعر إلى تنوّع قوافيه؟ هل لأنه لم يعدْ بمقدوره استمرار النّظم على حرفٍ واحد؟ أم أنّه يهدف بتنوع القوافي إلى معانٍ ودلالات يروم إيصالها للمتلقي؟

لا شكّ أنّ وديع البستاني النّاظم قصيدته "سكت الكنار" على قافية واحدة وعدّة أبياتها 130 بيتًا ، ليس ممّا يُثبط معجمه الشعريّ، إنّ نظمه في هذه القصيدة تحدٍّ منه أنّه قادرٌ على أن يأتي بمثل ما أتى به الأقدمون، ولأنّ الشعراء القدامى أجادوا في التعبير عن متطلبات عصرهم، فكان لا بدّ من الشعراء المعاصرين أن يعبّروا عن متطلبات العصر بحريّة دون تكلف، فكان عدّة ذلك تغيير القوافي في هيئة أنماط عدّة، التي قد يقصد بها دلالات متنوعة.

ومن مظاهر تنويعه القوافي تناوب قصيدة له على قافيتين، فينظم نصفها بقافية وينتقل إلى أخرى مغايرة مع إبقائه البحر على حاله، فما دِلالة ذلك؟ يقول في قصيدة "الانكليز في فلسطين" [من الوافر]:

حماةُ الدّيار أهل الانتداب بنوها للدّمار وللخرابِ
علت شرفاتها شمّ القباب وزينت بالطّنافس والزّرابي
وذو الحاجات عند الاقتراب يرى الشّرطي مكويّ الثّيابِ
محاطًا بالزّبانية الكلاب وبالشّوك المكبكب كالكبابِ[1]

تظهر الأبيات حال الشاعر النفسيّة الكسيرة، جرّاء الانتهاك السياسي الذي مارسته بريطانيا إزاء مَن هم أحق بأصحاب الأرض، فينتقي الشاعر قافيته ذات مقطع طويل (ص ح ح) –باعتماد

[1] البستاني، وديع، **الفلسطينيات**، ص305

إشباع الكسر على الباء– مناسِبةً للجوّ العام لأبياته، كما أنّ المقطعين الصوتيين اللذين وصلهما من قبل قافيته، يجعل غنّة انكساره تتصاعد لتصلَ أوجها عند الباء، فما إن تتصاعد النّغمة مع الفتحة الطويلة من قبل الكسرة حتى تنصهر فيها، ويمكن تمثّل ذلك من خلال تلفّظ كلمات قافيته: (خرابِ، زرابي، ثيابِ، كبابِ)، وهكذا يستمر الشاعر في ذكر المآسي التي خلّفها الاحتلال البريطاني بقيّة أبياته إلى أن يقول:

أصحيحٌ ما نقول فكذّبونا ولكن للعَمى لا تنسبونا

إياكم ينهبون ويرهبونا وأنتم والدّمى تَتلاعبونا

مضربونَ معذّبونا وتمحون السّطورَ وتَكتبونا[1]

ينتقل الشاعر من فضاء البؤس والانكسار النفسي الذي سيطر عليه إلى فضاء نفسيّ آمن رافض للذّل؛ ولذا فقد عمد الشّاعر إلى تغيير قافيته بما يتلاءم والفضاء الذي انتقل إليه، إنّه يخرج من حال الكسر والهمّ إلى حالٍ من الانفراج والأمل، فانتقى قافيته ذات مقطع طويل مفتوح مشبع (ص ح ح)، واختار رويّها مفتوحًا ذا صوت أوضح من ذي قبل (نا)؛ لرغبة الشّاعر في التطلع إلى العزّة والكرامة التي كان يحسّ أنّ العرب افتقدوها بسبب الهيمنة الاستعمارية. ومن هنا يُستشفّ أنّ ثنائية القافية عنده تعني ثنائية في الموضوع، لذا فإنّ اختراقه النّسق القديم ؛ليحيل إلى معانٍ تفيضُ في نفسه.

وممّا يلفتُ في تنوّعه القوافي نظمه ما يسمّى بـ" المسمّطات "وهي قصائد تتألّف من أدوار، وكلّ دورٍ يتركبُ من أربعة شطور أو أكثر، وتتفق شطور كل دو في قافية واحدة ما عدا الشّطر

[1] المصدر نفسه، ص306

الأخير، فإنّه يستقلّ بقافية مغايرة، وفي الوقت نفسه يتحدُ فيها مع الشطور الأخيرة في الأدوار المختلفة"[1]، إلا أنّ البستاني نظمَ ما كان عدد أشطره في كلّ دور ثلاثة أشطر، فكانت أقلّ ممّا عُرّف في التعريف السابق.

والأمثلة على ذلك كثيرة، يُختار منها قصيدة "حيّ قبريهما وأخبر أباكا" يقول فيها [من الخفيف]:

واستطاعت على الحياءِ الكلاما هدنةً ما ترى وليسَ سلاما

فكأنّ المرّيخَ ينضو اللّثاما وكأنّي أرى الرّمادَ ضِراما

إنّ تحتَ الرّمادِ روحُ النّارِ

إنّا للعدل في الورى قسطاسُ يعلمُ الله شيمتي والنّاسُ

غير أني ينتابني الوسواسُ إنْ دهى العدلَ في الزّمانِ مساسُ

إنّ عقبى الظلامِ شرّ البوارِ

ما احتيالي في حكمة الميزان لا تساوي في راحتي الكفّتانِ

فاليهودي مثقلًا بالأماني كفّة وحده : وللنّصراني

كفّة المسلم العليّ المنارِ[2]

إنّه يشير إلى قضية العدل، وفلسفة النهوض بتوظيف طائر الفينيق الذي يخرج من رماد الحريق، تلك الصورة الأسطوريّة التي تستمدّ منها البشرية دروسًا في التحدّي والتجدّد، فكانت بعض تراكيبه تحيل إلى قضية العدل من مثل: " ما احتيالي في حكمة الميزان" معَ تباينه عن آية

[1] ضيف، شوقي، **العصر العباسي الأول**، ص198

[2] البستاني، وديع، **الفلسطينيات**، ص117

الأصل "وَأَقِيمُوا الْوَزْنَ بِالْقِسْطِ وَلَا تُخْسِرُوا الميزانَ"[1]، ذاك أنه يبغي من هذه التقنية الإشارة إلى صفة الفساد وصفة الاستبداد والتعسّف في آن، وذاك مرّةً في النّص الظّاهر وأخرى في النّص الغائب المستحضر تباعًا. ويقدّم ذلك في هيئة لوحاتٍ شعوريّة وأدوارٍ سرديّة كلّ دورٍ يتمتع بخصائص قافويّة متباينة عن الآخر، محافظًا في كل دور على السّمة الإيقاعية لقافية الدور الأول.

إنّ تنوّع القوافي يفتح أفق الشّاعر على التعبير بحريّة وبشكلٍ أدقّ، فيضفي الشاعر في الدّور الأول صوتًا مجهورًا سلسًا، ففي قوله "واستطاعت على الحياء الكلاما" تجسيد للوضوح السّمعي، وفي التعبير "فكأنّ المريخ ينضو اللثاما" و" كأني أرى الرّماد ضراما" انعكاسٌ للجهر على الطبيعة فكانت مترقبة حذرة؛ ولأجل ذلك جاءت قافيته ملائمةً للجهر بالحق، ممتدة واضحة متمثلة بألف المد ذي النغم المرتفع، الذي يأخذ في التكرار لدى نطق الراء المكسورة التي تبدو أخفّ صوتًا من الألف، ما يضفي هذه الصفة الملائمة للأمر المترقب الذي يشير في جوهره إلى التحدي ورفض الظلم.

ويضفي الشّاعر في الدور الثاني هدوءًا واضحًا، هدوء العدل الذي يرتقبُ سكينة، وهذا الهدوء مقتبسٌ من سمة الهمس في السين الذي يشير إلى سكنة النفس واستئناسها في حال تحقق العدل. ويبدو أنّ تنوع القوافي في القصيدة لم يخرجها عن الموضوع بل كان ينظمها شيءٌ مشترك، فاختار الشّطر الأخير من أدوارها صلةً لها أجمع.

[1] سورة الرحمن، الآية (9)

كما أنّه في بعض قصائده يُعملُ عقله حدّ الصّنعة، فيلزمُ نفسه ما لا يُلزَم، يقول مثلًا في قصيدته " الله " [من بحر الهزج]:

رأوه هم ولم أره وقالوا : لا يرى الله

فلا نصر ولا ظفر إلى أن ينصر الله

ولا فوزٌ ولا قهرٌ إلى أن يقهر الله

وذاك الأمر عسّره وهذا يسّر الله

وهذا الله أغناه وهذا أفقر الله

ومن يكفر يذقه الله ناراً سعّر الله

ومن يؤمن بجنته يذقه الكوثر الله

فإن أسكر بحضرته فقولوا: أسكر الله

ضميري الحيّ نور النور فيه نوّر الله[1]

إنّ أول ما يطالعنا في الأبيات هو هذا التكرار البديع باسم الله فقد جعل من لفظ الجلالة قافية للقصيدة كلها، وهذا نمط فارسي المأخذ، استحسن فيه تكرار ما يلي الروي من القافية[2]. فالارتكاز على لفظ الجلالة في الأبيات يمنح القصيدة نغماً موسيقياً وثراءً في الدلالة؛ لاستمالة الجمهور وإثارة إعجابهم، وهذا يدلّ على براعة في النظم ومهارة التنسيق. والشاعر سبح مع موجة التصوف الفلسفي، واستخدم مصطلحاته (السّكر، الغياب، الفناء)، ليعبّر عن تجربته الرّوحية، بتوظيف رمز النّور، واجتهد الشاعر في أن تكون كلمة **(نور)** بمعانٍ متعددة، فنور النور هو

[1] البستاني، وديع ،**الفلسطينيات** ، ص15

[2] المصدر نفسه، ص16

الحق تعالى، ومن صفاته "**الله نور السموات والأرض**"[1]، وذو النور طفيل بن عمرو – دعا له النبي فسطع نورٌ بين عينيه –، وذو النورين عثمان بن عفان. والنور مبدأ الخلق والوجود، فالله أخرجنا من ظلمة العدم إلى نور الوجود، والنور مبدأ الإدراك والمعرفة، وهو رمز للمعرفة والخلاص غالبًا[2]، وتدور القصيدة في فلك رمز كليّ هو معراج الشاعر في رحلته إلى النور بالاستعانة بالرمز الصوفي المعتاد (السّكر)، وهذا الرمز هو غاية وعظية مفاده ضرورة العمل على الظفر برضى الله ونصره وثوابه.

ومن الخصائص الأسلوبية الأخرى اللافتة في الديوان على المستوى الصوتي تضمن قوافيه الكلمات المفاتيح التي تتضمن أفكار القصيدة وتلخص موضوعها إلى جانب الإيقاع الشعري المنتظم كقوله [من السريع] :

ما أبطأ الأيامَ من مشهدٍ في عينِ هذا الشّاهد الصّابرِ

وكلّ يومٍ في تصاعيفه أضعاف ما في أمسِه الغابرِ

من لي بشيطان أخي حكمة يخرجها من منطقِ الشّاعر

لا أمسنا واتى ولا يعرفنا ولا الغد الآتي على الخاطرِ

بئس البديلُ الحرب مجهولةٌ عن ثورةٍ للأمل الثائرِ[3]

فالكلمات المفاتيح في القصيدة تركزت في القافية التي وردت على صيغة اسم الفاعل مثل (الصّابر ، الغابر ، الشّاعر ، الخاطر ، الثائر ، ناشر ، ناظر). والغاية الأسلوبية من هذا

---

[1] سورة النور، آية (35)

[2] يعقوب ، عبد الكريم ،**الرمز في النثر الصوفي** ، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج25، ع18، 2003م ،ص 10

[3] البستاني ، وديع ، **الفلسطينيات** ، ص 41

الاستخدام فضلاً عما تجليه الصيغة الصرفية من معاني الفاعلية؛ أي فاعلية البستاني في الحياة وحركيته؛ فهو الشاعر الصابر الثائر الناشر الناظر في حال الأمة، كما أنّه اختار الاسم في دلالة على ثبات الصفة ودوامها،فلهذه القافية سمة إيقاعية تثري موسيقى النص.

ثمّ إنّ في تنويعه القوافي مجالًا رحبًا في المعجم الشعري، ما يجعله ينتقي قوافيه بحريّة، وقد يكون تنوعه أجل تنبيه المتلقي إلى انتقال في مستوى التعبير على صعيد الموضوع، كما أنّه يوظّف جميع تراكيب النص لتأدية المعنى، فلا معنى للقوافي ما لم تتكاتف في الأداء مع التراكيب اللغويّة للنص.

ثالثًا: الرويّ في شعر وديع البستاني ودلالاته:

وهو كما يعرّفه الأخفش حرفٌ تبنى عليه القصيدة، ينتهي به كل بيتٍ من أبياته لزومًا في موضعٍ واحد[1]. وكما ورد في كتاب "موسيقى الشّعر" أنّ أكثر الحروف شيوعًا في الشعر العربي (الراء) في حين يندر وجود (الطاء)[2]. وعلى إثر ذلك تُقسم حروف الرويّ أربعة أقسام[3]:

– الحروف التي تأتي رويًّا بكثرة رغم اختلاف شيوعها في أشعار العرب، وهي:الراء، واللام، والميم، والنون، والباء، والدال.

– حروف متوسطة الشيوع، وهي: التاء والسين والقاف والكاف والهمزة والعين والحاء والفاء والياء والجيم.

– حروف قليلة الشّيوع، وهي: الضاد والطاء والهاء.

---

[1] الأخفش، **كتاب القوافي**، ص15

[2] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص248

[3] المصدر السابق نفسه.

– حروف يندر أن تأتي رويًّا، وهي: الذّال والثاء والغين والخاء والشين والصاد والزاي والظاء والواو.

وبعد استقراء ما نظمَ عليه البستاني في ديوانه الفلسطينيات، يظهر أنّه استعمل عشرين حرف رويّ مع تنوع الحركات عليها، لتظهر النتيجة قريبة مما وصل إليه إبراهيم أنيس، فكانت أكثر حروف الروي عنده هي المجموعة الأولى، وجاءت إحصائيات هذه القوافي موزعة كما يبينها الجدول رقم (5) الآتي:

الجدول رقم (5)

التسلسل	حرف الروي	عدد الأبيات	النسبة المئوية
1	ب	414	%18
2	ر	404	%17.6
3	ن	324	%14.1
4	د	298	%12.9
5	م	244	%10.6
6	ق	150	%6.5
7	ل	107	%4.66
8	ع	74	%3.22
9	ي	74	%3.22
10	ج	63	%2.74
11	س	45	%1.96
12	ح	27	%1.17
13	هـ	25	%1.08

14	ك	16	%0.69
15	ف	7	%0.30
16	ء	7	%0.30
17	ش	6	%0.26
18	ت	5	%0.21
19	ض	2	%0.08
20	ث	2	%0.08
المجموع		2294	%100

من خلال الجرد الإحصائي للجدول المبين أعلاه يظهر:

– استخدام الشاعر أغلب الحروف العربية كقوافٍ وحروف رويّ فقد استعمل :

– الأصوات الحلقية : وهي (الهمزة ، والحاء، والعين ، والقاف، والهاء)

– الأصوات الحنكية :وهي(الكاف ، والياء، والشين ،و الجيم ، واللام ، والراء ، والضاد)

– أصوات الأسنان : وهي(السين ، والتاء ، والنون ، والدال، والصاد)

– أصوات الشفتين : وهي (الواو ، والميم ، والفاء، والياء)

– من خلال الجدول يتبين أنّ أكثر الحروف شيوعًا واستخدامًا هي (الباء ، والراء ، والنون ، والدال ، والميم) على هذا الترتيب، مما يؤكد أنّ وديع البستاني قد سار على منهج القدماء في اختيار القوافي السلسة.

– جاء صوت الباء المرتبة الاولى من القوافي وحروف الروي التي استعملها وديع البستاني في شعره؛ إذ بلغ عدد الأبيات التي نظمت على حرف الباء (414 بيتًا) بنسبة تقارب (18%)

من مجموع قوافي الديوان، حتى نظم على هذا الحرف بائيته الطويلة [سكت الكنار] كما نظم مقطوعات أخرى على هذه الحرف تتفاوت في الطول والقصر .

– يأتي حرف الراء في المرتبة الثانية في ديوان الشاعر، حيث ورد (404 بيتًا) بنسبة مئوية تعادل (17.6%)

– يأتي بعده حرف النون في المرتبة الثالثة الذي تكرر (324 بيتًا) بنسبة تعادل (14.1%).

– يلي ذلك حرف الدال الذي تكرر (298 بيتًا) بنسبة مئوية تقارب (12.9%) في المرتبة الرابعة، يليه حرف الميم، الذي تكرر (244 بيتًا) بنسبة مئوية تقارب (10.6%) في المرتبة الخامسة. يليه حرف القاف الذي تكرر (150 بيتًا) بنسبة مئوية تعادل (6.5%) في المرتبة السادسة، ويليه حرف حرف اللام الذي تكرر (107 بيتًا) بنسبة مئوية تعادل (4.66%) في المرتبة السابعة .

يأتي بعد هذه المراتب حرفا العين والياء اللذان تكررا في (75 بيتًاً) بنسبة مئوية قدرها (3.22%) في المرتبة الثامنة، يليهما حرف الجيم الذي تكرر في (63 بيتًا) بنسبة (2.74%)، ويليه حرف السين الذي تكرر في (45 بيتًا) بنسبة (1.96%) وتتوالى الحروف الباقية كما هو واضح في الجدول رقم (5) .

ويرى إبراهيم أنيس أنّ نسبة شيوع الرويّ أو قلته ليس عائدًا إلى ثقلٍ في الصّوت أو خفّته، بقدر ما يُعزى ذلك إلى نسبة ورودها آخر كلمات اللغة، فالدال تجيء في كلمات اللغة بكثرة بقدرٍ يزيدُ عن العين والفاء[1].

[1] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، ص248

وقد عمدَ الشاعر في مطوّلاته إلى أكثر حروف الرويّ شيوعًا ليتسنّى له استعمال قدرٍ أكبر من المفردات اللغوية، ومما هي مألوفة لمسمع الناس، ورغم ذلك فإنّه عمد إلى توظيف الغريب منها؛ استعراضًا لقدرته على النّظم على نهج الأقدمين. ومثل ذلك ورد في قصيدته "حيّ قبريهما وأخبر أباكا" التي نُظِمتْ للبحّار في الأسطول البريطاني جورج ابن الملك جورج الخامس، وعدد أبيات القصيدة ثمانون بيتًا؛ ما يعني طول نَفَسٍ ممتدّ، وقد تخيّر لقافيتها رويَّ الراء، فقد شاع استعماله عند العرب لشيوع الكلمات التي يأتي عليها، ورغم ذلك فقد اضّطر أحيانًا إلى استعمال ما ليس شائعًا بين العامّة، ما يعني لزوم تبيان معناه، مثل قوله [من الخفيف]:

ها هنا قامَ خائلًا مشمخرًّا ولديه جلال عكّاء خرّا

وتمادى في شمخهِ واسبطرّا فتمنّى أن يملكَ الأرضَ طرّا

وتهادى في نشوةِ الاغترارِ[1]

وهو في القصيدة يصوّر طغيان الملوك، وأنّ ذلك ما كان لولا سكوت الشعب على الظلم، فمضى الشاعر مسهبًا يصوّر أحداث الاستعباد، ومن مواضع استعماله الغريب: كلمتا "مشمخرًّا" و "اسبطرّا" فالأولى تعني (المتكبر) والأخرى تعني (المسرع)[2]، وقد اشتقّ من هذه الكلمات قوافٍ تتوافق مع المبنى الأخير للكلمة مع تغايرها في المعنى، ومنها كلمة "خرّا" و"طرًّا" فالأولى تعني (سقط) والأخرى تعني (سلبًا).

[1] البستاني، وديع، **الفلسطينيات**، ص119

[2] ابن منظور، أبو الفضل، محمد بن مكرم بن علي(711هـ)، لسان العرب، ط3، دار صادر، بيروت، 1414هـ، مادة(شمخر) ومادة (سبطر)

وهكذا فإنّ البستاني في مطولاته يستعمل الرويّ الشائع، في حين يؤثر غير الشائع في المقطوعات القصار، أو في ثنايا قصائده التي ينوّع فيها قوافيه، ومن ذلك ما جاء على هيئة دورٍ من المثلثات التي نظمها على رويّ"الضّاد" يقول [من الخفيف]:

حيّ أرض الميعادِ للقومِ أرضًا وقل الحقّ إنه كان فرضا

إن قضى الله دينه أفيقضى أن يفنيه بعد الوفاء: أيرضى

مثل هذا الإفلاس جلّ الباري[1]

وأما ما ندر من الرّوي فقد ظهر عنده نادرًا كذلك، ويتابع قوله [من الخفيف]:

ثمّ سرْ بي يا ابن الملوكِ حثيثا إنّ ذاك القديم كان حديثا

واعف واسمح حتى أتمّ الحديثا مجد وَلْهَلْم بات رثًّا رثيثا

سارعته أيدي البلى باندثارِ[2]

وهي الأبيات الوحيدة عنده التي قفّاها بهذا الرويّ؛ ما يعني اجتنابه النّادر، بعكس توظيفه الرويّ الشائع.

وباستنفاد ملامح الإيقاع الخارجي عند وديع البستاني، يستنتج أنّ كثيرًا من أشعاره وافقت أشعار العرب قديمًا من حيث البحور الشعرية المستعملة، وكذلك في قوافيه ورويّ أشعاره، وكانت له محاولات الخروج عن المألوف بنظمه على بحور قليلة الشّيوع قديمًا، وتغيير بعض هيكلة قصائده على نحو شبيه بالموشّحات.

[1] البستاني، وديع ، **الفلسطينيات**، ص116

[2] المصدر السابق، صب119

ثمّ إنّه يعمد إلى تنويع القوافي تبعًا لتنوع الدلالات في القصـيدة الواحدة، ويلتزمُ فيها أحيانًا حدّ المهارة العقلية، وأمّا الرويّ فيوظف الشائع منه كما اتضح في المبحث السابق.

ولعلّ عدم إكثار الشـــاعر من هذه التجاوزات الإيقاعية في شـــعره عائدٌ إلى أنّ معظم نتاجه الشــعري كُتب ليلقى على مســامع الناس، ورغم قلتها إلا أنها تُحســبُ له على نطاق التجديد الشعري في عصره.

المبحث الثاني: الإيقاع الداخلي

لا يكتفي النص بالإيقاع الخارجي ليستنطق المعنى الذي يريده الشاعر، لذا فإنه يسعى إلى أن يتكاتف ضمن ما يسمى الموسيقى الداخلية لتظهر الدلالة بشكل جليّ.

يتعلّق الإيقاع الداخلي بما يتكوّن منه البيت الشعري من حروف وحركات وكلمات ومقاطع يعمد الشاعر إلى إيجادها باعتماد أساليب وأشكال متعددة بالاعتماد على موهبته وخبرته ومهارته وذوقه الموسيقي واللغوي،[1] وهو الإتيان بعناصر مماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، وهو أساس الإيقاع[2]، ولقد التفت النقاد القدامى إلى الإيقاع الداخلي للفظة المفردة استحسانًا أو استهجانًا عن طريق حاسة السمع لجرس الألفاظ من سحر النفس، ولم يكتفوا بذلك بل حاولوا أن يكتشفوا السر الكامن وراء استحسان السمع لإيقاع الألفاظ[3]، ويحاول الشاعر خلق الإيقاع الداخلي المتناغم مع الإيقاع الخارجي من خلال اختيار الألفاظ السلسة والمنسجمة.

1- التكرار

لقد تبيّن في بضع مواضع سابقة كيفية توظيف الشاعر التكرار مضفيًا نغمًا إيقاعيًّا، ويسهم بجانب البحر والقافية في توازن النص وإعطائه إيقاعًا خاصًا، وترى يمنى العيد "أنّ التكرار من العناصر التي يجري بواسطتها توقيع الموسيقى لأجل تأدية المعنى والدلالة"[4]. وعناية الشّاعر بعبارة أكثر من عنايته بسواها دليلٌ على أهميتها، ويقول عبد الله المجذوب: "إنّ الغرض الرئيس

---

[1] الجراح ، منى بشـير محمد : مظاهر الغنائية في شـعر محمد القيسـي ، رسـالة دكتوراة ، جامعة اليرموك ، الأردن ، 2013م ص264

[2] وهبة، مجدي : معجم مصطلحات الأدب ، د.ط ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974م، ص473

[3] عزام / محمد : التحليل الألسني للأدب،د.ط ، منشورات وزارة الثقافة السورية ،دمشق، 1944م، ص54-55

[4] العيد ، يمنى : في معرفة النص ، ط3 ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1985م ، ص98

من التكرار هو الخطابة ونعني بالخطابة : أن يعمد الشاعر إلى تقوية ناحية الإنشاء (أي ناحية العواطف كالتعجب، والحنين وما إلى ذلك"[1]، وهذا لا يعني أنّ التكرار يحلّق بالنص إلى مرتبة الإبداع، فللتكرار مواطن يحسن فيها، ومواطن يقبح فيها[2]. وعند البستاني، فقد حملت جميع قصائده العنصر الرئيس للإيقاع الداخلي، الذي يتواءم فيه الشكل الخارجي ودفق الحالة الشعورية لدى الشاعر.

وقد ظهرت مستويات متعددة للتكرار في شعر وديع البستاني، تمثلت في تكرار الحرف، أو تكرار الكلمة، أو تكرار الجمل، أو تكرار صيغ معينة، وتكرار كلمة ما يعكس علاقة الشاعر بها، وبالتالي فإنّ للتكرار جانبًا مهمًا، فهو يضيء النص ويفتح مغاليقه، كاشفًا عن الكثير من القضايا المخبوءة داخل الإنسان، وبالتالي الكشف عن موقفه الانفعالي. وتكشف عملية تتبع بنية التكرار في الديوان المدروس عن أنّ الشاعر تعامل معها وفق أنماط معينة، وهي على النحو الآتي :

أ- التكرار على مستوى الحرف

وقد يلجأ الشاعر إلى توظيف نوع من الأصوات لتتماشى وما يصبو إليه من إثراء الدلالة وتكثيف للإيقاع الداخلي كقوله [من البسيط] :

يا نفطُ أنتَ إلاه الناس لا موسى ولا محمّدٌ في الوادي ولا عيسى

تهفو الملايين في ألفاظه بدرًا وقد فُتحتْ له الآذانُ لا الكيسا

يا سامعون اسمعوا إنْ تسمعوا وخذوا عنّي اليقين وما دلّستُ تدليسا

---

[1] الطيب، عبد الله : **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها** ، ط2، الدار السودانية الخرطوم ،1970م ، ص45

[2] ابن رشيق ، أبو علي الحسن : **العمدة** ، ج1، ط5، تحقيق محمد محي الدين ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، 1981م، ص73

يا نفط إنْ كنت خيرًا كنْهُ في وطني ولا تزدْنا على التهويدِ تمجيسا[1]

يكثف الشاعر من صوت السين في هذه الأبيات، والسين من الأصوات المهموسة التي تعبر في جوهرها عن الهمس والسكون، والهمس ملمح صوتي يتسم بالليونة في طبيعة تكوينه، على عكس الجهر فلا اهتزاز معه للأوتار الصوتية "فالصوت المهموس هو الذي لا يهتز معه الوتران الصوتيان، ولا يسمع لهما رنين حين النطق به"[2]. فقد نجح الشاعر في استغلال الدلالة الموسيقية لتكرار حرف السين، فأنشأ من الترديد الصوتي له إيقاعًا حزينًا ينسجم مع حالة الأسى العميق الذي يحسه الشاعر، فكأنّه يريد أن يهمس في آذاننا بتلك الحكم والعظات لعل الإنسان يرجع إلى رشده ويتخذ نصيحة وديع البستاني نبراسًا يهتدى بها في هذه الحياة مخافة أن يزاد على التهويد تمجيسًا .

ويلاحظ في الأبيات السابقة بروز ظاهرة شعرية وهي التصريع، استهلّ بها الشعراء القدماء قصائدهم من باب براعة الاستهلال، وهو "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه تنقص بنقصانه وتزيد بزيادته"[3]. وقد عدّه الشعراء ضربًا من ضروب التكرار الحرفي الذي يقوّم النغم الداخلي لقصيدة الشاعر، وبالتالي فإنّ التصريع يعدّ من الوسائل المهمة التي اعتمدها الشعراء، ليحققوا أنغامًا موسيقية في قصائدهم[4]. والشاعر وديع البستاني لم يحد عن سنن القدماء في تصريع مطالع قصائدهم وذلك لإحساسه بأنّ التصريع يضفي على شعره وقعًا موسيقيًا جميلاً، وكثافة إيقاعية تثير

---

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص 77

[2] أنيس ، إبراهيم : **الأصوات اللغوية** ، ص20

[3] القيرواني ، ابن رشيق : **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ، ج1، ص173

[4] عيد ، رجاء : **التجديد الموسيقي في الشعر العربي** – دراسة تأصيلية تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشعر العربي، دار المعارف ، الإسكندرية ، مصر، 1987م ، ص74

المتلقي، لموافقته في كثيرٍ ممّا ينظم نهج الإنشاد وإلقاء الشِّعر، كون النسبة الكبيرة فيما نظم كانت في موضوع المناسبات، وقد ألقيت أمام الجمهور ليسهل تذكر مطالع قصائده التي تجري مجرى الحكمة أو الرثاء.

ونجد تكرار الشاعر لحرف النفي (لا) في قصيدة (ملك سوريا) [من الرمل]:

اقتلونا مرةً واحدةً لا تسومونا مدى العمرِ العذابا

لم يعدْ للقولِ بابٌ يُرتجى أوصِدوه وافتحوا للفعلِ بابا

لا ولا أجدى عتابٌ طيبٌ ولعلّ الحربَ تجدينا عِتابا[1]

وهذا التكرار يمنح النص طابعًا موسيقيًا يدلّ على الإحساس بالملل من الأمة التي باتت لا تملك ما يدفعها لإعادة حقوقها، وقد عبّر هذا التكرار عن حيرة البستاني وقلقه، ما يجعله يكرر الإجابة بالرفض في تأكيده على التغيير، وعدم انكفائه على (المساومة، العتاب، الوعد الكاذب)؛ معبّرًا عن حالة القلق الإنساني العام، وعليه فقد أسهمت إيقاعية التكرار في تفشّي الدلالة بشكل تدريجي من الخاص إلى العام، فمن حديثه عن نفي ابن عمه (سعيد بك البستاني) عن لبنان إلى الحرب. وقد أسهم أسلوب الالتفات في المراوحة بين الضمائر من ارتفاع الأنا من عزلتها واغترابها، والتقاط الهمّ العام على نحو من الشمولية والاتّساع . ويلحظ في الأبيات السّابقة كذلك مدى التوافق بين الأصوات المهموسة والمجهورة، وغلبة المجهورة منها (اللام ، والراء)، مما أحدث ذبذبات إيقاعية على مستويات مختلفة نشأت بفعل التقاطع الصوتي السابق، لصفات

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص97

الحروف، أسهمت في إظهار عمق الدهشة وهول الفجيعة التي شعر بها البستاني عند هزيمة الأمة .

ب- التَكرار على مستوى الكلمة

يعد تكرار الكلمة من أكثر ألوان التكرار شيوعًا، وهو ماوقف عليه الشّعراء القدماء، فسموه التكرار اللفظي، ولا بدّ أن يكون اللفظ المكرر وثيق الصلة بالمعنى العام للسياق الذي يرد فيه.

وعلى مستوى تكرار الفعل نجده في قصيدة (سكت الكنار) [من مجزوء الكامل]:

شهرٌ وما غنّى الفتى غصن الشّاب ولمْ يشبْ

يهبُ السرورَ على الحبور لمن توحّد واكتأبْ

وعن السكوتِ سألتهُ ردّ السلامَ ولمْ يجبْ

دهتِ الطيورُ الطائرات فقمْ لقومك واعتصبْ

قال الكنارُ دعِ الزعامةَ يا لبيبُ لذي الحسبْ

لا بالكلامِ ولا الصّيام يُردُّ حقٌ مُغتصبْ[1]

الظاهر أنّ قصيدة (سكت الكنار) بنيت بناءً قصصياً، إذ تتوفر على الكثير من ملامح السرد كالأفعال، والشخصيات، والأحداث، والشاعر فيها شخصية قصصية محورية، والكنار – أبو الكلام – الشخصية التي آثرت الصّمت لما شاهدته من تبدل في الحال وتغير في العيش .

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص 59-61

وبين إقدام الشاعر وسؤاله عن كناره وسبب تبدل حاله، وإحجام الكنار وازدياده عناداً على الصمت، نقوم بعملية إحصائية تمثل نسب ورود الأفعال في متن القصيدة ونبحث في دلالات هذا التكثيف، والجدول الإحصائي الآتي يتضمن نتائج انتشار الأفعال في القصيدة .

الخصيصة الأسلوبية	الماضي	المضارع	الأمر
كثافة الأفعال	57	34	9
النسبة المئوية	%57	%34	%9

يتبين من خلال قراءة بسيطة للجدول أنّ عدد الأفعال المنتشرة في القصيدة قد بلغ مئة بيت، وهي نسبة تبرز مدى الانفعال والحركة في البناء القصصي .

أما نسبة الأفعال الماضية فبلغت نسبتها (57%) فهي تفوق بكثير نسب أفعال المضارع والأمر لتظهر وكأنها قصة موزونة، عمد الشاعر إلى حبك أحداثها رغبة في تأصيل مفاهيم اجتماعية في قالب قصصي .

أما الأفعال المضارعة، فقد بلغت نسبتها (34%)، وهذه النسبة دالة على استمرارية الزمن. الزمن الذي تغير وحلّ محله الدمار والجوع والخراب، فمن رغد العيش إلى ضنكه.

والشاعر يمارس شيئاً من النمط الحواري في القصيدة باعتباره محركاً هاماً لأحداث النصص القصصي، كما وزع طرفي الحوار بين الأنا (المقدم نحو التغيير) والهو (المحجم الذي آثر الصمت). فانعكست صورة الأنا الشاعرة التي تسعى إلى صناعة إطار اجتماعي تكون فيه المؤازرة والتضحية عنواناً لقيمة الإنسانية والأمن والسلم في هذا المجتمع. فتكرار الأفعال لها صلة وثيقة بالسياق الذي تكررت فيه، إذ يبلور انفعال الشاعر المعني بالبطولة، ويشير إلى

تنامي مسيرة البطل الذي يحقق رغبة الأمة في التغيير، فلجأ وديع البستاني إلى تكثيف الأفعال؛ لتشكيل عالم الرؤيا داعياً إلى التشبث بالقيم الإنسانية النبيلة، ومنتقداً سلبية الآخر وعدم فاعليته. ويعمد وديع البستاني في ديوانه إلى تكرار كلمات بعينها من مثل قوله [من البسيط]:

قد قامتِ الحربُ يارب الحجازِ ويا سلطانَ نجدٍ وهلاّ جاءكَ الحربُ

حربُ العفارتِ طيارتهم سفنُ تنهالُ فيها علينا النارُ والشهبُ

حربُ الأبالسِ دباباتهم زحفٌ فوقَ الجبالِ وحيثُ اصطكّت الرّكبُ

حربُ الأشاوسِ رشاشاتهم صَممُ تنصبّ دفقًا كما لو شقّت القربُ

ونحنُ روحٌ فدى الأوطان نبذلُها عند الهجومِ وفي راحاتنا الخشبُ[1]

إنّ أول ما يطالعنا في هذه الأبيات ، هذه الأساليب الخبرية التي تعبر عن المخاوف المحدقة بالقضية الفلسطينية مراعيًا الشاعر دقة الوصف، ومتانة الرصف، وحسن التعبير والتي يوجه فيها النداء إلى ملوك العرب وأمرائهم مستنهضًا هممهم في الدفاع عن فلسطين والانتصار لثورتها، وهنا خطابه للملك السعودي. تكررت كلمة حرب سبع مرات في القصيدة، وهذا التكرار أعطى النص طابعًا موسيقيًا، فالأمة غُلفت بالحروب، والحرب تترك أثرًا على من يقرأ النص، وأثرًا على الشاعر لأنه شاهد على ما يحدث، حتى فوق الجبال – الحاضنة لمن يحلمون، وينتظرون الأمل – عليها آثار الحرب . ويصوّر الشاعر السكوت حالة الذهول والجمود تجاه ما يجري فارتبطت بالصّمم، وكأنّ حالة الهدوء والتخاذل والتعامي تغلغلت في الأجساد.

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص 233

تنفتح الأبيات على لفظة (الحرب) ثم تتوالى تكرارًا فيما بقي من أبيات بإضافتها إلى اسم ظاهر، وهنا توقفنا هذه الإضافة التي تخفي الكثير من الإشارات التاريخية والإيحاءات الدينية، ليتداخل حينها الديني بالتاريخي. فالشاعر ربط لفظة (حرب) بالعفارت، والعفريت هو الخبيث المُنكّر، وهنا إشارة للانتداب البريطاني الحامي لمصالح اليهود الذي يستخدم طائراته وسفنه في القتل والتدمير، ثم يضيف كلمة (حرب) إلى الأبالس، والإبليس علمٌ للشيطان، وهي إشارة إلى طمع اليهود بفلسطين فهم يزحفون بدباباتهم فوق الجبال، ثم يضيفها إلى (الأشاوس)، والأشوس هو الجريء المِقدام، قاصداً العرب الذين يمتلكون رشاشات لا يسمع دويها، وفي ذلك إشارة إلى التخاذل العربي وتهاونهم في نصرة إخوانهم. والملاحظ أنّ تداعي مفردة (الحرب) في الأبيات قد أدى دورًا مهمًا في إنتاج الدلالة، وكشف عن قدسيّة المكان والخطر الذي يحدّق به، بالإضافة إلى ذاك ما تحدثه كلمة (حرب) من إيقاع حزين يفيض بمعاني التضحية والفداء والدماء، ثم يزداد إيقاع الأبيات جرسًا حين يضاف إلى من هم سبب في إحداث خلخلة في الأمن الفلسطيني.

ويستمر التكرار ومثال ذلك ما ورد في قصيدة (**غدًا**) [من الطويل]:

غدًا ننهبُ الزرقاء فوق سوابح تقرّبه بعد التباعدِ مقصدا

غدًا نحن في دلهي من الهند نغتدي وقد راج دلهي ببغداد واغتدى

غدًا نقطع البيداء بين عشيّةٍ وبعضُ ضُحاها لا ترى العينَ فدفدا

غدًا نغتدي بغداد يا طيبَ حبّها مزارًا وتغدو زوّر الحيّ عودا

غدًا يغتدي ميناءُ حيفا مشهدًا ويا لكَ يا ميناءُ حيفا مشهدا

غدًا عندنا للنّار في الماءِ موردٌ ونشهدُ فوقَ البحرِ للنّارِ ورّدا[1]

يكرر الشاعر ظرف الزمان (غدًا) ثماني مرات، إذ يبدأ القصيدة بهذا الظرف ويختمها أيضًا بالظرف ذاته، وهذا التكرار يمنح النص طابعًا موسيقيًا تشعّ من داخله كل دلالات التمرد، فالشاعر يستخدم ظرف الزمان لبيان تمسكه بالثورة واستمرار الإيمان بها، فهذا التكرار يرسخ رؤيا التغيير لديه، ولهذا يميل إلى كل ما هو غير مألوف، فيبدأ بالانحياز للصعاليك الدالّ على عدم الانصياع للأوامر، والانحياز للهند التي من خلالها يبدأ التغيير، والانحياز لبغداد التي تمنحه فسحة من الأمل، ويستمر في الانحياز للنار التي تقف في وجه التغيرات. وقد جعل الشاعر هذا التكرار عنوانًا للقصيدة، كي تكون عنوانًا للمتلقي في الكشف عن البنية الداخلية للنص، وما تبوح به من خواطر وأفكار مندمجة في السياق النصي.

كما تكررت مشتقات الفعل (مرّ) في الكلمات (مُرْ ، مَرّ ، أمرّ) في البيت الذي قاله بعد موت الشيخ محمد الصالح – مؤسس كلية روضة المعارف – فقال [من السريع]:

تَترى وأمس المرِّ ولّى ومرَّ وجاءَنا الدهرُ بيومٍ أمرّ[2]

جاء التكرار الصوتي للكلمات (**مُرْ ، مرّ ، أمرّ**) ثلاث مرات ثم هندستهم على طريقة التناظر والتقابل الدلالي في قوله :

أمس ـــــ مَرَّ ـــــ مُرْ

اليوم ـــــ جاء ـــــ أمرّ

[1] البستاني، وديع : **الفلسطينيات** ، ص210

[2] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ص266

ليفيد استمرارية حالة العبث السياسي والتوتر الداخلي ، فكلما مرّ يزداد مرارةً ، فهو تكرار يعكس حالة الضيق والتبرم من العملية السياسية في هذا العصر، ويضيف دلالة الحسرة والتأسف على الوضع الذي آلت إليه فلسطين، فقد أضفى التكرار بعدًا غنائياً ومسحًا جماليًا باعتباره تقنية أسلوبية، ولعلّ من الملاحظ أنّ الشاعر جانس بين هذا الحرف المتكرر و حروف الروي، ومن شأن هذا التجانس الصوتي أن يبعث في النفس ارتياحًا ويهيئ السمع للقافية "فالأصوات التي تتكرر في حشو البيت مضافة إلى ما يتكرر في القافية تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم مختلفة الألوان، يستمتع بها من له دراية بهذا الفن، ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنية"[1].

وفي قصيدة (لا وصاية ولا انتداب ولا انتخاب) نجد أيضًا طغيان حرف الرّوي (الرّاء) كقوله [من الوافر]:

أرى حربًا ولستُ أرى حَرابًا وحبلُ السّلم يضطربُ اضطرابًا[2]

جاء توزيع حرف الراء منظمًا في كلا الشطرين، حيث ورد أربع مرات في الشطر الأول، ومرتان في الشطر الثاني، فأحدث هذا التقسيم ضربات موسيقية متآلفة، فضلاً عن تضاد السلب بين (أرى ، لست أرى) وما يحويه من إيقاع صوتي وتقابل دلالي، يثبت صدق مخاوف الشاعر عن الخطر المحدق بفلسطين. وتكرار صوت الراء يفيد معنى الاستمرار؛ لأنّ صفته المميزة هي " تكرار طرف اللسان للحنك عند النطق به"[3]. بما يؤكد أنّ الشاعر قد كرر رؤيته للحرب

---

[1] أنيس ، إبراهيم : **موسيقى الشعر**، ط5، ص45

[2] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ، ص153

[3] أنيس ، إبراهيم : **الأصوات اللغوية** ، ص 55

ولكنه لم يلقَ رد الفعل المناسب لمواجهتها وأردفه بقول (يضطرب اضطرابًا) موظفًا المفعول المطلق للتأكيد على الحدث، فجاء صوت الراء متوائمًا مع روح معاني البيت.

ج- التكرار على مستوى العبارة

إنّ القيمة الحقيقية لجزئيات القصيدة تنبع من ترابطها وتكوينها لعبارة السطر الشعري، فالعبارة هي السياق الذي يمنح الحرف، والكلمة المعنى، ويشحن قيمها الموسيقية، فتكرار العبارة من الملامح الجمالية الموسيقية[1] في القصيدة.

ومثال ذلك قوله في قصيدة (الثائر الفلسطيني) [من الرمل]:

لا تلوموا طالبًا شرب الدّما إنَّ ماءَ العينِ عينُ العدلِ غارا

لا تلوموا طالبًا شرب الدّما إنّ في النفسِ من الكبدِ أوارا

لا تلوموا طالبًا شرب الدّما قد غلى المرجلُ يا ناسُ وفارا[2]

يقوم التكرار هنا على تكرار اللازمة (لا تلوموا طالبًا شرب الدّما) التي تحمل المعنى الكلي الذي تدور في إطاره أجزاء القصيدة؛ إذ تتصل باقي الأجزاء بذلك المعنى، ولا تنفصل عنه، وتكرار تلك اللازمة يعكس مدى تمسك الشاعر بفكرته، وتعلقه بالأحداث المولدة لتلك الفكرة، وكل ذلك لا ينعزل في تأثيره على الإيقاع الموسيقي الذي يجري وفقًا لنظام فني يتحكم فيه الشاعر. فقد أراد عبر هذا النهي إثارة الرغبة الجامحة في نفس المتلقي لمعرفة ما يختفي وراءه، وكأنه يحفزه للفعل فوراء كل نهي صورة تستفز المشاعر، فمن ضياع للديار، وما أعقبه من

[1] غنيم ، كمال أحمد : **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، ط2 ،مكتبة مدبولي ، القاهرة ، مصر، 1998م ص298

[2] البستاني، وديع : **الفلسطينيات** ، ص255

تشرد واغتراب إلى مخمصة ألجأت الشعب إلى شرب الدماء لرد حقوقهم المسلوبة، فتطورت درجة الغليان من العين إلى النفس إلى غلي المرجل حتّى فاضت النّفس بكل ما فيها.

ومن أبرز دلالات التكرار هو التأكيد على المعنى، فقد كرر البستاني حرفي التوكيد (إنّ، قد)، وهما واضحا الدلالة، فقد أراد الشاعر التأكيد على الحالة التي آل إليها الثائر الفلسطيني من خداع ،وقتل، وتشرد، وبذلك يؤكد الشاعر الشيء المؤكد أصلاً فيزداد ثباتًا وتأكيدًا. فالإيقاع حركة تنمو، وتولد الدلالة[1]، والتكرار ينمي تلك الحركة إيقاعيًا ودلاليًا، إذ يؤكد المعنى في الذهن مثيرًا انتباه المتلقي، فتنساب إثرها موجة الانفعال التي تستدعي التبصر والتأمل في إطار فني متداخل العناصر.

كما ويكرر الشاعر في ديوانه عبارة (الله أكبر)، والتي يكررها في قصيدة (تحية العلم) :

الله أكبر فاعلم وارفع العلما الله أكبر فيما بيننا حكمًا

الله أكبر في أرضٍ مقدّسةٍ تمشي ورأسك فيها يحسدُ القدما

الله أكبر فيها وهو منصفها من عبده إن نوى أو هم أو ظلما[2]

لقد أخذت بنية التجاور في الأبيات شكلاً رأسيًا، وهذا التكرار الرأسي الذي شكلته البنية المحورية الجملة الاسمية (الله أكبر) لا يجري دون هدف، ولا هو من قبيل التنغيم الموسيقي المحض، بل جاء نابضًا بإحساس الشاعر وعواطفه، كما أن صيغتها الاسمية إثبات للهُوية التي أراد الشاعر إبرازها وتأكيدها؛ حيث يريد الشاعر أن يؤكد هوية بلاده وقدسيتها ونقاء ملامحها، فارتفع صوته بما يبرهن على إيمان تلك الهوية، ولذلك كررالجملة الاسمية (الله أكبر) في

[1] العيد ، يمنى : في معرفة النص، **دراساتٌ في النقد الأدبي**، ط3، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1990م ، ص105

[2] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ، ص95

ثلاثة أبيات متتالية، مضيفًا إياها في كل مرة ملمحًا من ملامح البطولة والتضحية والفداء في سبيل الله .

إنّ البنية التكرارية (الله أكبر) لا تكتسب أهميتها من إحصائها فحسب، بل من ارتباطها بالحالة الشعورية المسيطرة على الصياغة أيضاً، وهي حالة تقديس فلسطين لدى الديانات السماوية، ورفع راية الحق، ووضع الشاعر هذه البِنية في صدر الصياغة يؤكد اتخاذها شعاراً وهوية لكل ثائر بوجه الظلم. مما يجعل فاعلية التكرار محققة للرؤيا القائمة على الرفض والصمود في وجه الظلم، وضياع الهوية .

وقد أبدع الشاعر في لون بديعي وهو "**بنية رد العجز على الصدر** :"إرجاع العجز للصدر بأن ينطق به كما ينطق بالصدر، دون أن يستغني أحدهما عن الآخر[1]"والشكل التجريدي لهذه البنية يدل على أنّ ناتجها بسيط، بمعنى أنّ التكرير لا يكثف الدلالة، وإنما يكون اللفظ الثاني مستقلاً– في بنيته العميقة – عن اللفظ الأول، وإن ظلّ ترابط اللفظين قائمًا على المستوى الشكلي، وليس معنى هذا أنّ الناتج الدلالي في هذه البنية يظل على بساطته دون استثناء، بل الملاحظ في هذه البنية أنّ تحولاتها قد تقتضي أحيانًا تغايرًا من حيث المرجع بين الطرفين المكررين[2]. ومنها قوله [من البحر البسيط]:

وليلةُ السطحِ في سمعي وفي نظري والعسكريون لا سمعٌ ولا نظرُ

باتَ الرئيسُ كما شاؤوا على خطرٍ سيّان عند الرئيسِ الأمنُ والخطرُ[3]

[1] المسدي ، عبد السلام : **الأسلوب والأسلوبية**، ص98

[2] عبد المطلب ، محمد :**البلاغة والأسلوبية**، ص86

[3] البستاني، وديع : الفلسطينيات ، ص279

وقد حضرت فملء العين من حضروا وملء قلبي من غابوا ومن حضروا[1]

في النمط الأول لهذه البنية التكرارية يتبين أنّ الشاعر قد وظفها لغاية توكيد البنية الأولى المكررة "**خطر**"، ليتم بذلك تأكيد الناتج الدلالي الكلي، المتمثل في التنبيه على الخطر المحدق بالأمة، بما يحمل دال"خطر" من مدلول شامل، وملامح دلالية حاضرة في وجدان الأمة يتوجب على الدوام التحذير منها والتنبه لها .

وهناك شكلاً تكراريًا قد أخذ مكانه في الديوان المدروس وهو "**رد العجز على الصدر بين مقدمة القصيدة وخاتمتها**": وهو تكرار بيت المقدمة أو أحد الشطرين في خاتمة القصيدة "فيتحقق لون من التوازي يمكن أن يطلق عليه التوازي البعيد، لبعد المسافة بين بداية القصيدة ونهايتها[2]، وينتج عن هذا النمط التكراري إيقاع يربط بين بداية القصيدة ونهايتها، ذلك أنّ تكرار الإيقاع نفسه في خاتمة القصيدة يعيد ذهن المتلقي إلى بدايتها، فيتمعن في هذا المكرر، محاولاً تبيان مدلوله، وعلى ذلك، فإنّ القصيدة التي يتكرر في خاتمتها شطر مقدمتها، دونما تغيير؛ ليؤكد موقفًا ثابتًا لا ميْلَ عنه، من ذلك قوله في بداية قصيدة الميلاد في الجهاد [من الوافر] :

دمٌ في العيدِ مطلولٌ مراق وكاسُ السّكرِ طافحةٌ دِهاق

وفي مختتمها :

ثلاثٌ والثرى يرويه منّا دمٌ في العيدِ مطلولٌ مراق[3]

---

[1] البستاني، وديع : الفلسطينيات ، ص280

[2] الطوانسي، شكري :**مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة** ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة، 1998م

[3] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ص258

إنّ المجال الدلالي الممتد في الشطر الأول والأخير في القصيدة يقوم على وصف حال البلاد، فقد كانت الثورة في إبانها، مبينًا كثرة الدماء والشهداء، فلم يزده ذلك إلا خوفًا وتنبيهًا؛ ما دفعه إلى تكرار صدر بيته الأول مختتمًا به القصيدة؛ فـ "**دمٌ في العيدِ مطلولٌ مراق**" تمثل مركز القصيدة وثقلها، ليبقى الناتج الدلالي دائري التحرك بين قطبين لا فكاك أو هروب عنهما.

فالشاعر في تصريعه البيت الأول يكشف عن المشاعر المؤلمة، والتدفق الانفعالي الحزين الذي يعتريه، مستهجنًا سكر الجنود البريطانيين – على عادتهم – ليلة عيد الميلاد والثورة في إبانها. فتتناغم دلالة التصريع (مراق، دهاق) صوتيًا ودلاليًا مع إيقاع النفس الحزين يولد صراعًا تراجيديًا، وقد كان حرف (القاف المضموم) عاملاً مساعدًا في منح البيت وتيرة الحزن وإضفاء نبرة الحزن والانكسار النفسي لحد الاختناق.

2- **الجناس**

عرّفه ابن المعتز بقوله:" أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها وتختلف في معانيها"[1]. فحقيقة الجِناس أن يكون اللفظ واحدًا والمعنى مختلفًا، وإنما سمي هذا النوع من الكلام مُجانسًا لأنّ حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنسٍ واحد[2].

والجناس أحد الفنون البديعية التي يلجأ إليها الشاعر من أجل تحقيق شيء من الإيقاع الداخلي في النص الإبداعي والتي بدورها تعطي بعدًا موسيقيًا مؤثرًا في المتلقي. فهو جمال لفظي مرتبط

---

[1] ابن المعتز، عبد الله (296هـــ) : **كتاب البديع** ،ط2، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس عليه أغانطيوس كراتشقوفسكي، بغداد، 1979م، ص25

[2] ابن الأثير ، ضياء الدين(637هـــ): **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، د.ت، ج1، ص262

ارتباطًا وثيقًا بالمعنى؛ إذ لا بدّ من الجناس أن "يراعى فيه جانب المعنى، أما الاكتفاء بالجرس الصوتي والتشابه اللفظي فلا يكفي"[1]؛ لأن جمال الجناس " لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن، ولما وجد فيه معيب مستهجن، ولذلك ذم الاستكثار منه، والولوع به، وذلك أن المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبنا التجنيس إليه؛ حيث الألفاظ خدم المعاني[2].

والجناس بهذا " يقوم على مفارقة بين وجهي العلامة اللغوية، إذ الأصل فيها أن يطابق وجهها الحسي (الدال) مدلوله، ولكن الجناس يشوش ذلك التطابق، فيفتق تلك اللحمة ويخيل بوحدة صوتية بين ألفاظ متباعدة في الخطاب، ولكنها تخفي اختلافًا في الدلالة، فتكون للمتقبل لذتان:

– الأولى : صوتية موسيقية يحدثها التناغم الذي يوجده الجناس .

– الثانية : دلالية إذ يبحث عن المعنى المخفي وراء تشابك صوتي صيغي"[3].

ولقد ورد الجناس بنوعيه، التام والناقص، في الديوان، فأما التام هو "ما اتفق ركناه في الأصوات: في أنواعها وعددها وترتيبها حركتها"[4]، وهو من التكرار في الجانب الصوتي دون المعاني، أما الناقص فهو "ما اختلف فيه ركناه في واحد من الأربعة : نوع الحروف، عددها، حركاتها، وترتيبها"[5]. ويعد الجناس من الجوانب الإيقاعية والصوتية البارزة في شعر وديع البستاني، وهذا ما يدل على وعي البستاني بأهمية الجناس، وما يبعثه في أذن المتلقي من طرب موسيقي يهز أوتار القلوب، فضلاً عن التماس المعاني ودلالاتها بين اللفظتين المتجانستين صوتيًا.

---

[1] عيد ، رجاء : المذهب البديعي في الشعر والنقد ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، القاهرة ، د.ط ، ص277

[2] الجرجاني ، عبد القاهر : أســـرار البلاغة ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الإيمان ، المنصـــورة ، ط1، 2001م ، ص77

[3] الزناد ، الأزهر : دروس في البلاغة العربية ، نحو رؤية جديدة ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1992م ، ص156

[4] المرجع نفسه ، ص 157

[5] المرجع نفسه ، ص 158

ومثال ذلك قوله [من بحر الرمل] :

خمرةُ الأحرارِ قد حلّلها اللهُ والثائرُ ندمانُ السّكارى

سودُ الظلمِ حماةٌ فأبى لِحمى الأحرار إلا الاحمرارا[1]

لا شك أنّ في البيت جناسًا ناقصًا بين لفظتي **(الأحرار ، الاحمرار)** ، ولنبدأ من معنى كلمة الأحرار، التي يعني فيها الشاعر الثائرين بوجه العداة فخمرتهم حللها الله، وهؤلاء جُبلوا على حبِّ الأرض حتى الثمالة التي لا صحوة منها، فهم لا يرضون بالظلم وحلكته، وأبوا إلا أن يجودوا بدمائهم وما تجود به قرائحهم بخطى واثقة وإصرار لا يلين نحو تحرير البلاد وتخليصها من الظلم والجور.

فالبيت إذ ينفتح على الصفاء والجمال وينغلق عليه، ويبدو أنّ السكارى (الأحرار) عنصر من عناصر الجمال ، بل هما مطلبان يتوق إليهما، وعالمان حالمان يتسربان إلى وجدان الشاعر؛ هما عالم الروح المتمثل في الخمرة، وعالم الحس ممثلا في الثائر، فالشاعر من خلال مزجه بين الخمرة والثائر إنما يبحث عن شيء من التوازن في إشباع حبه لوطنه وتصوّفه به. إنّ الجناس الناقص في البيت الثاني أحدث تجاوبًا موسيقيًا، وتنغيمًا إيقاعيًا، إذ عبّر الجناس بين اللفظتين عن عالمين رؤيويين؛ عالم الروح وعالم المادة.

وفي سياق آخر يقول وديع البستاني راثياً الشاعر (مطلق عبد الخالق) [من السريع]:

يا مطلقُ الأمةَ في أسرِها بأسرِها تبكي معي مُطلقًا

تنسى وما تنساكَ أحياؤها ولستُ أسلوكَ أنا مُطلقا[2]

---

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص 255

[2] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص246

في أبيات الرثاء هذه، يلجأ الشاعر إلى توظيف تعدد المعنى الناتج من استخدام الجناس في البيت الاول والثاني ليثري الإيقاع ويغني الدلالة، فلفظة **(مطلق)** الأولى في صدر البيت تعني (محرر) ، بدليل توظيفه (الأسر)، ولفظة **(مطلق)** الثانية في عجز البيت هو المرثي مطلق عبد المطلق بدليل ذكره البكاء، ولفظة **(مطلق)** الثالثة في نهاية الضرب تبرز المعنى وتوضح خلود ذكرى الشاعر في قلب وديع البستاني وأنّ نسيانه أمر مستحيل.

فالجناس والتورية في البيت قد أكسبا الكلام جرسًا صوتيًا هادئًا، لا سيما توظيف الشاعر للحروف المهموسة، الأمر الذي يعكس حالة الشاعر النفسية الحزينة لفراق مطلق، كما يفيد الجناس بما انطوى عليه من تقسيم، وتعدد المعنى في نفس اللفظ **(مطلق)** يؤدي إلى مفاجأة المتلقي وإثارة انتباهه لإدراك الفرق بين الألفاظ، وكأن الشاعر ربط بين هذه المعاني الثلاثة للوصول إلى المعنى الكلي. فقد كان مطلق عبد الخالق لسانًا ينضح بالحق مطلقًا لكوابت النفس التي خيّم عليها البؤس والحزن، متحدثًا عن الحال يوم أن قيّد الناس ألسنتهم وربطوها عن الكلام مؤكداً على بقاء ذكراه في خلده ما دام حيًا.

وفي البيت الأول نعثر على جناس آخر بين الاسمين [**أسرها .. بأسرها**] وهما لفظان متشابهان صوتًا ودلالة، يخصبان الإيقاع ويثريان جرسه الصوتي المرتبط بدلالة الحزن على فقدان الشاعر.

وفي موضع آخر يقول وديع البستاني هاجيًا بلفور :

مُبرمُ الوعدِ ناقضُ العهدِ ماذا بعدُ بردٍ من نارنا وسلامِ

ذلك الوعدُ كانَ نقضُ زمامٍ كيف يرعاهُ ناقضٌ للذّمامِ[1]

أبيات الهجاء هذه تشير أول ما تشير إلى الصفات الخلقية السيئة (لبلفور)، والجناس بين كلمتي **(زمام، وذمام)** يجسّم هذا الانحطاط، إذ إنّ لفظة **(الزّمام)** تحيل إلى المعاناة العظيمة التي عاشها الفلسطينيون وما زالوا حتى يومنا هذا، وتشير اللفظة الثانية **(الذّمام)** إلى دوام الخزي والتقهقر الأخلاقي الذي اتصف به، فالصفات الذميمة ملازمة قرينة له، فجاء الجناس ليؤكد على تهاوي الأوضاع والقيم الإنسانية، ونرى في حرف المد وقعًا صوتيًا في نفس المتلقي، حيث لفظهما يحتاجان إلى طول نَفَس، لتؤدي دِلالتها في عقل القارئ من خلال ترديدها والتأمل مليًا فيها، كما أنّ حرف الذال المشدد في كلتيهما حمل عند نطقه وقع النكسة والصّاعقة التي حلّت بفلسطين، فضلاً عن التوكيد الحاصل بين الكلمتين المتجانستين اشتقاقيَا **(نقض ، ناقض)** لما فيه من تكرار يثبت المعنى ويقرره في ذهن المتلقي.

فالجناس بين اللفظتين أحدث إيقاعًا هادرًا، وفي هذا إبراز لغضب الشاعر من (بلفور) بسبب وعده المشؤوم بإعطاء اليهود وطنًا قوميًا على أرض فلسطين .

والمتأمل في الحقل الدلالي لألفاظ البيتين **(ناقض العهد ، نقض زمام ، ناقض للذمام ، نار ، الوعد)** يرى أنها ترسم صورة مخزية (لبلفور)؛ هي صورة الخزي والعار والتمرد المستمر، وكأن النقض تابع له، أينما كان وحيث ارتحل، فالجناس بين اللفظتين "يقوم على استدعاء المعنى السابق في لفظ آخر، فهو نوع من أنواع الترسيخ"[2] ليغدو النقض لصيقًا بـ(بلفور). والشاعر من البيتين ومن صور الجناس، يعمد إلى نقد أخلاق مجتمع بأكمله، وفي هذا ما ينمّ عن نزعة

---

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص 64

[2] الزناد ، الأزهر : دروس في البلاغة العربية ، ص156

إصلاحية، ورؤيته إزاء مشاهد اجتماعية أنكرها وديع؛ لأنّ الإصلاح الاجتماعي ابتداء سبيل الارتقاء بالأمم نحو صناعة أي حضارة إنسانية.

الفصل الرابع: الرّؤيا والتشكيلات التناصيّة في ديوان الفلسطينيّات

أولًا- التناص الدينيّ

1-التناص القرآني

2-التناص مع الحديث النبويّ

3-التناص الإنجيليّ

4-التناص التّوراتيّ

ثانيًا- التناص الأسطوريّ

ثالثًا- التناص الأدبيّ

رابعًا- التناص مع الأمثال

الرؤيا والتشكيلات التّناصية في ديوان الفلسطينيّات

في الفصل السابق ناقشت الدراسة الرؤى المسيطرة على الشاعر، وهذا الأمر يتطلب البحث في التشكيل الشّعري، ومعرفة التقنيات التي ساعدت الشاعر في تقديم نظرته لهذه الحياة، ولذا ستتناول الدراسة التشكيلات التناصية لمعرفة كيفية ظهورها، ومدى تأثيرها في رؤى الشاعر، ومن بينها التشكيلات التناصية التي عبّرت عن رؤيته الشعرية، وحالته الوجدانية والنفسية، ومدى تناغمها مع مواقفه الفكرية .

التناص لغةً

يعود الأصل اللغوي لمصطلح التناص من الفعل (**نصص**)، الذي أورده صاحب اللسان بقوله: " النص: رفعك الشيء، ونصّ الحديث ينصه نصًا: رفعه، وكل ما أُظهِر، فقد نصّ، ونصّت الظبية جيدها: رفعته، ومن قولهم نصصتُ المتاع إذا جعلت بعضه على بعض، وكل شيء أظهرته، فقد نصصته، ونصّ المتاع : جعله بعضه على بعض"[1]، وتناص القوم ازدحموا[2]. يلاحظ أنّ معاني جذر الفعل **(نصص)** متقاربة . والتناص من حيث بنائه الصرفي على وزن **(تفاعل)**، وهي حمّالة لمعاني التشارك والتفاعل والتداخل بين شيئين، وهذا يفسّر ما جاء في اللّسان " جعله بعضه على بعض" أي تداخل وتشارك بين أمرين .

---

[1] انظر: ابن منظور : **لســـان العرب** :مـادة (نصـــص) ، 97/7 ومـا بعدهـا .وانظر : الفيروز أبـادي :**القـاموس المحيط** ، مادة(نصّ)،632/1 وما بعدها .

[2] انظر : الزبيدي ،محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحســـيني :**تاج العروس من جواهر القاموس**، ط1، دار الفكر ، بيروت ، 1414هـــــ، 371/9 . وانظر: مجمع اللغة العربية (مصــطفى وزملاؤه) :المعجم الوســيط ، دار الدعوة ، القاهرة ، د.ت ، مادة (نصص)، 926/2

التناص اصطلاحًا

تُعـزى قضـيّة التّنــاص ابتـداءً إلــى الباحثــة الفرنســية –ذات الأصــل البلغــاري– جوليـا كريسـتيفا، ولقـد أجمـع النقـاد علـى أنهـا أول مـن اسـتخدم مصـطلح التنـاص[1]، متكئـةً فـي بحثهـا علـى مفهـوم الحواريّـة للناقـد الروسـي (ميخائيـل بـاختين) الـذي اسـتخدم مصـطلح الحواريــة للدلالــة علــى "تقـاطع النصــوص والملفوظــات فــي الــنص الروائــي الواحـد بالإضـافة إلـى بعـض المصـطلحات كتعدديـة الأصـوات وتعدديـة اللغـات التـي تلتقي مع مفهوم الحوارية عند النظر إلى تعدد النصوص"[2].

والتنـاص فـي رأي جوليـا كريسـتيفا يتشـكل ضـمن مـا أسـمته بالإنتاجيـة النصـيّة، وهـو مـا يعنــي عنــدها تــداخلاً وترحــالاً للنصــوص؛ ففــي فضــاء نــص معــين تتقــاطع وتتنــافى ملفوظـات عديـدة، مقتطعـة مـن نصـوص أخـرى، فـالنص يُخلـق اعتمـادًا علـى نصـوص سـابقة عليـه، وتطلـق كريسـتيفا علـى عمليـة تقـاطع أقـوال معينـة مـع أقـوال أو ملفوظـات أخـرى فــي فضــاء نصــي معــين، اســم (إيــديولوجيم)[3]. وينقــل الغــذّامي عــن كريســتيفا قولها:"كل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[4].

---

[1] تودورف، تزفيتان : **في أصول الخطاب النقدي الجديد** ، ترجمة أحمد المديني،ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد،1987م ، ص102

[2] لحميداني ، حميد:**التناص وإنتاجية المعنى** ، علامات في النقد والأدب ، ج4 ، مج10، ص67

[3] كريســتيفا ، جوليا: **علم النص** ، ترجمة فريد الزاهي،مراجعة عبد الجليل ناظم ، ط2،دار توبقال للنشــر،، المغرب، 1997م ، ص21–22

[4] الغذّامي،عبدالله : **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية** ، ط4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1998م،ص15

ويـرى ريفـاتير أنّ الكلمـة أو العبـارة لا يمكـن أن تكـون شـعرية، إلا إذا كانـت تحيلنـا إلـى أسـرة كلمـات أخـرى موجـودة سـلفًا"[1]، ويتبنـى دريـدًا فكـرة التنـاص انطلاقًـا مـن منهجـه التفكيكـي، فيـرى أن كـل نـص أدبي"هـو خلاصـة تـأليف لعـدد مـن الكلمـات، والكلمـات هـذه سـابقة للـنص فـي وجودهـا، كمـا أنهـا قابلـة للانتقـال إلـى نـص آخـر، وهـي بهـذا كلـه تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب"[2].

ويرى رولان بارت – ضمن طرحه فكرة موت المؤلف – أنّ كل نص هو تناص مصنوع من نصوص أخرى موجودة فيه، ولكن بمستويات مختلفة[3]، وأنّ تميز النص يعتمد على تنوع دلالاته وتعددها لأنه مبني من الاقتباسات المتداخلة مع النصوص الأخرى ومن الإرجاعات والأصداء ومن اللغات الثقافية[4].

لقد عرف التناص في النقد العربي القديم لكنه ظلّ تحت تسميات أخرى هي الاقتباس والتضمين والأخذ والسرقة والمعارضة[5]، غير أنّ منهجية التناص مصدرها النقد الغربي .وقد وفد مصطلح **(التناص)** إلى النقد العربي المعاصر، منذ ثمانينيّات القرن الماضي، حيث اعتمدت الكثير من الدراسات التناصية العربية المعاصرة على الدراسات الأجنبية ، وحاولت تطبيقها على الشعر العربي المعاصر، لكن تلك الدراسات لم تتفق على تعريف واضح ومفهوم محدد لمصطلح

---

[1] ريفاتير، مايكل :**دلائليات الشعر** ،ترجمة ودراسة محمد معتصم،ط1،منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس،الرباط،1997م، ص39

[2] الغذّامي ، عبد الله : **الخطيئة والتكفير** ، ص57

[3] بارت ، رولان : **السـيميولوجيا** ،ترجمة عبد السـلام بنعبد العالي ، تقديم عبد الفتاح كيليطو ، دار نوبقال ، الدار البيضـاء ، 1993م ، ص85

الغذّامي ، عبد الله : **الخطيئة والتكفير** ، ص64 [4]

[5] الرواشدة ، سامح : **فضاءات الشعرية** ،ط1،المركز القومي للنشر،1999م،ص77

(التناص)؛ وهذا نابع من التباس المفهوم في النقد الغربي نفسه؛ حيث اختلفت التيارات النقدية التي تعاملت معه، واختلف المنهج أو المنطلق الذي اتخذه دارسو التناص، من أسلوبية، وبنيوية، وسيميائية وتفكيكية[1]، كما عانى مصطلح التناص من تعدد الصياغات والترجمات لمفهومه، كالتناصية، والتداخل النصي، والتفاعل النصي، وتعالق النصوص والنص الغائب، والنصوص المهاجرة، وغيرها[2]. وينظر محمد مفتاح إلى التناص على أنه "تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[3]، ويعرفه أحمد الزعبي بقوله:" أن يتضمّن نص أدبي ما نصوصًا أو أفكارًا سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة ، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتُدغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"[4].

ويصنّف النّاقد شجاع العاني أشكال التناص إلى ثلاثة :

1- التناص الظّاهر أو الصّريح: ويعني وجود نصوص متداخلة في نص المبدع، تشكل جزءًا من الموروث الثقافي الجمعي، كالنصوص الدينية، والأساطير، والأمثال.

2- التناص المستتر: ويعتمد على تذويب خطابات الآخرين، أو أجزاء منها في نصّ المبدع وإعادة صياغتها من جديد.

3- التناص نصف المستتر: ويقوم على التلميح دون التصريح، بعلامات ترشد المتلقي إلى مرجعيات النص ومظانّه، سواء في عنوان النّص أو متنه[5].

---

[1] جبريل ، خميس محمد حسن: **التناص في شعر يوسف الخطيب** ، دراسة وصفية تحليلية ، جامعة الأزهر ، غزة 2015م ، ص15

[2] تودورف، تزفيتان : **في أصول الخطاب النقدي الجديد** ،110 وما بعدها

[3] مفتاح ، محمد : **تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية النص)**، ص121

[4] الزعبي ، أحمد :**التناص نظريًا وتطبيقيًا**، ط1، مكتبة الكتاني ، إربد ، 1995م ، ص9

[5] العاني ،شجاع:**قراءات في الأدب والنقد** ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1999م ، ص75-77

من خلال ما سبق يتبيّن استفادة النقاد العرب من التنظيرات الغربية في قراءة الموروث النقدي القديم من جهة، وصياغة آرائهم الخاصة لمفهوم التناص من جهة أخرى، إذ إنّ النص الأدبي لا ينتج نفسه بنفسه، وإنما هو خلاصة نصوص كثيرة سابقة، ترد في خلد المبدع ، وتتآلف في عمله الإبداعي. فالنص الأدبي ليس نتاجًا أدبيًا محضًا، بل إنّه يزخر بالدلالات التاريخية والثقافية والنفسية والاجتماعية والأيدولوجية والفنية التي هضمها الشاعر، وأعاد إنتاجها بطريقته الخاصة ،وليست مهمّة الشاعر محصورة في اجترار مباني الشعراء الأولين ومعانيهم، بل عليه " أن يحدث في تلك المعاني والأبنية إضافاته وتحويراته الخاصة ليجعل منها جزءًا من رؤياه الشخصية إزاء الكون والشعر والحياة ، وعنصراً من عناصر نبرته وأسلوبه"[1].

وقد وجدت ظاهرة التناص باعتبارها – تقنية أسلوبية – في ديوان الشاعر، مما يبيّن سعة إطلاع الشاعر على التراث العربي الديني، قرآنا ، وتوراة ، وإنجيلاً ، وأحاديث نبوية شريفة ، أو من شعر العرب ونثرهم، أو من أقوال الصحابة، أو الأساطير القديمة.

وبعد أن حلّل البحثُ نماذجَ متنوعةَ، ومتعددةً للتناص في شعر وديع البستاني، يعرض جدولاً إحصائيًا شاملاً لمظانّ التناص في شعره .

التناص الدينيّ	التناص الأدبيّ	التناص مع الأمثال	التناص الأسطوريّ	المجموع
114	50	11	10	185
%62	%27	%6	%5	%100

[1] العلاق ، علي جعفر : الدلالة المرئية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1، 2002م ،ص65

بيّن الجدول الإحصائي السّابق ما يأتي :

1- سيطرة التناص الدينيّ على مصادر التناص، ومنازعة التناص الأدبي لها في تلك السيطرة، بيد أنّ التناص الأسطوري و الأمثال كان لهما النّصيب الأقل إلا أنّ لهما الأثر الواضح في تعميق رؤيا الشاعر نحو التغيير.

3- تنامي معدل مصادر التناص في الديوان في فترة الثلاثينيّات والأربعينيّات، ويعود ذلك لتضاخم الأحداث وتتابعها وتفاعلها معها كان له الأثر الواضح في ذلك .

وفيما يلي وقفة عند المصادر التي تناصّ معها الشّاعر:

أولاً : التناص الديني

سيطرَ التناصُ الدينيّ على مِساحاتٍ واسعةٍ من الديوان، إذْ "تعدّ كتبُ الأديان الثلاثة، القرآن والتوراة والإنجيل، رافدًا مهمًا من روافد التجربة الشعرية الحداثية لدى الشعراء الفلسطينيين، حيث استقوا من آياتها القدسية العامة، وشخصياتها النبوية والدينية الثرّة، ما جعلهم يفجّرون طاقاتها الدّلالية، ويكشفون من خلال الاتكاء عليها عن رؤيا شعرية، تتجاوز معطياتها المعروفة إلى نتاج دلالات تستوعب الحاضر وأبعاده ، وتعبّر عن المستقبل وطموح الإنسان في تحقيق أحلامه الوطنية والوجودية على أرضه"[1].

هيمنت الرؤيا الشعرية المنبثقة عن الموروث الديني في شعر وديع البستاني على مِساحات واسعة من نصوصه، إذ يعدّ هذا الموروث رافدًا مهمًا من روافد التجربة الشعرية لديه، ممّا أكسبها قيمًا إنسانية، وفضائل أخلاقية .

---

[1] موسى ، إبراهيم نمر ، **آفاق الرؤيا الشعرية : دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر** ، ط1 ، وزارة الثقافة الفلسطينية الهيئة العامة للكتاب ، رام الله ، 2005م ، ص 69

استثمر البستاني النص الديني استثمارًا واسعًا ، وتميز بتعدد آلياته وأشكاله وصوره ، فالأبعاد التناصية الدينية تراوحت بين الاقتباس للنص كاملاً أحيانًا ، والإشارة إليه أحيانًا أخرى ، ويلاحظ أيضًا توظيفه للمفردات الدينية ظاهرًا بأسلوب متمايز مع التأكيد على التحوير والتبديل بما ينسجم مع سياق النص الشعري وفضائه العام .فكيف تجلّت الكتب السّماوية، والأحاديث النبوية في ديوان الفلسطينيات؟

وبعد أن حلّل البحث نماذج متنوعة ومتعددة للتناص الديني في شعر وديع البستاني، يعرض جدولاً إحصائيًا لمظانه :

التناص القرآني	التناص مع الحديث النبوي	التناص الإنجيلي	التناص التوراتي	المجموع
61	12	20	11	104
%57	%12	%20	%11	%100

وأظهر الإحصاءُ غلبة استلهامات القرآن الكريم على غيرها من المصادر، بحيث كان ترتيب المصادر الدينية من حيث سعة انتشارها كالآتي: القرآن، فالإنجيل، فالحديث النبوي ، فالتوراة؛ إنّ استحضار الدّين بشقيْه الإسلامي والمسيحي هو بجامع التوحيد بين المسلمين والمسيحيين في هذه الأرض المقدّسة، فدين الله يوحّد، ويجمع الشّمل. فما دلالة غلبة الاستعانة بآيات القرآن الكريم على غيرها من المصادر؟

1- التناص القرآني

يعد القرآن الكريم من أكثر المصادر الدينية حضورًا في الشعر العربي عامةً، وشعر وديع البستاني خاصة، بما يؤكد سعة اطلاعه على الثّقافة القرآنية، باعتباره "مصدرًا أدبيًا يتسنم ذروة

البيان والفصاحة أولاً ، وباعتباره كتابًا دينيًا يمنح الخطاب الشعري سمة التصديق ثانيًا، وباعتباره تجليًا نورانيًا لقصص شخصيات دينية ثالثاً، وباعتباره ماضيًا وحاضرًا ومستقبلاً، يجدر التمسك به واحتضانه ضد الهجمة الصهيونية الشرسة، التي تبغي تجريد الإنسان العربي من دينه وتاريخه وتراثه"[1].

ويكاد لا يخلو خطاب شعري حداثي من استدعائه وامتصاصه، ويصل الامتصاص إلى درجة الذوبان حتى نكاد لا نفصل بين الخطاب الحاضر والخطاب الغائب نتيجة لكثافة الاستدعاء من ناحية وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعري من ناحية أخرى ، وهو امتزاج يكاد يتخلص نهائيًا من السياق القرآني[2]. واللغة القرآنية تتميز بما فيها من إبداع وتجدد،"ولما فيها من طاقات إبداعية، تصل بين الشاعر والمتلقي، بحيث تستطيع التأثير في المتلقي بشكل مباشر. يضاف إلى ذلك قابليتها المستمرة لإعادة التشكيل والصياغة، من جديد، بحيث يستطيع عدّة شعراء أنْ يستثمروا الآية الواحدة، من خلال إسقاط مغزاها، أو شكلها، على أزماتهم الخاصة، لتعبّر عن تجاربهم الفردية، من دون أن يلتزموا صيغةً واحدة"[3].

وبعد استقراء تناص الشاعر في ديوانه، تبين أن أكثر استحضاراته مستقاة من القرآن الكريم؛ الأمر الذي يلفت انتباه المتلقي كثرة المحفوظ القرآني عند وديع البستاني – علمًا أنه مسيحي الديانة – وكان لا يفتأ ينصص منه معنى أو مبنى، بطريقة فنية تدلّنا على مهارة في الاقتباس، موائمًا بين نصه الشعري والنص القرآني، ومن تلك الاستحضارات التي تمثل بداية تشكل رؤيا

---

[1] موسى ، إبراهيم نمر : آفاق الرؤيا الشعرية ، ص71

[2] عبد المطلب ، محمد : مناورات شعرية ، ط1 ، دار الشروق ، القاهرة ، 1996م ، ص 49–50

[3] حلبي ، أحمد طعمة : التناص بين النظريو والتطبيق –شعر البياتي أنموذجًا ، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا ، 2007م، ص95

تغيير العالم من خلال التناص الديني، والمتمثل في حضور تركيب "الطير الأبابيل" يقول الشاعر في قصيدة (في سبيل الدستور) [من الطويل]:

جنودٌ جمودٌ من فلولِ الفيالق سكوتٌ صموتٌ في ظلالِ البنادقِ

تخالهم صمًّا وبكمًا كأنّهـــــم سلالةٌ خـــــلقٍ عاقلٍ غير ناطقِ

ويا حسنهم والطيرُ فوَق رؤوسهم أبابيـــــلٌ دوّى سربها كالبواشقِ

وأخرى أبابيل حجار حجارها فمِنْ كاسرٍ هاوٍ وجـــــنّ مُراشق

وقد ذكروا صيدَ الحمامِ بدنشواي ونحنُ ذكرنا نصْـــتبَ تلك المشانق[1]

يستمد وديع البستاني تركيب "الطير الأبابيل" ومفردة "الحجارة" من قوله تعالى في سورة الفيل: "أَلَمْ تَرَى كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَابِ الْفِيلِ*أَلَمْ يَجْعَلْ كَيْدَهُمْ فِي تَضْلِيلٍ*وَأَرْسَلَ عَلَيْهِمْ طَيْراً أَبَابِيلَ*تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ*فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ"[2].

ويدمج الشاعر هذا التركيب في خطابه الشعري، على سبيل التوافق الدلالي والنحوي، مستحضرًا "جريمة دنشواي"[3] فالشاعر يدرك أنّ الشعبَ مستعبدٌ كالحمام الذي كان فاتحة الشرّ على أهالي دنشواي، فالظلام في البلاد خيّم، واغترابها طال، ولا بدّ أن تظلّها سماء العدالة، ولم يتأتّ هذا للشّاعر إلا باللجوء إلى القرآن الكريم، تمثّلاً للعدالة الإلهية، بتدمير أبرهة ورجاله ومعداته

---

[1] البستاني، وديع : **الفلسطينيات** ، ص144

[2] سورة الفيل ، الآية (1–5)

[3] تتمثّل جريمة دنشواي في أنّ عددًا من الجنود الإنجليز وصلوا إلى بلدة دنشواي المصرية عام 1906م، تاركين معسكراتهم بغية صيد الحمام ، وجراء نيرانهم التي أطلقوها أصيب بعض أهالي دنشواي بجراح ، كما احترقت بعض محاصيلهم، فاشتبكوا مع الإنجليز، وأصابوا واحدًا منهم ،وسرعان ما مات بعدها لشدة الحر أثناء نقله في الطريق، وإزاء ما حدث ثارت ثائرة اللورد كرومر، وأمر بتشكيل محكمة لمحاكمة أهالي دنشواي، وقضت تلك المحكمة بإعدام أربعة من الأهالي، وجلد وحبس ثمانية منهم، وإمعانًا في إذلال المصريين، نفذ الحكم في دنشواي نفسها وعلى مرأى ومسمع من أهاليها (انظر:الأدهمي، محمد مظفر: **تاريخ الوطن العربي الحديث**، ص102–103

العسكرية " **فَجَعَلَهُمْ كَعَصْفٍ مَأْكُولٍ**". إنّ هذا الاستمداد المعنوي يبثّ في النفس قوة وإيمانًا بأنّ الحقَّ سينتصرُ على الباطل، وأنّ الله مع الأمة المتحدة المتكاتفة في وجه الظلم، فالشاعر يقارب الحاضر بالماضي آملاً بتحقيق العدل والحرية. إزاء تلك الحالة، فما كان من الشاعر إلّا أنْ كشف حقيقة الجنود البريطانيين بتوظيف الجناس الناقص في البيت الأول الذي أحدث تجاوبًا موسيقيًا ، وتنغيمًا إيقاعيًا يؤدي إلى مفاجأة المتلقي وإثارة انتباهه، بتكثيف أسلوب النعت كاشفًا عن حقيقة ضعفهم فَهُم (جنود– جمود ، سكوت –صموت)، حاثًا على مواجهة أعداء الأمة، ولكن كيف يتأتّى ذلك؟ باستيعاب مضامين القصة القرآنية، وتحمل المسؤولية في مواجهة الأعداء، بأن تكون هذه الأمة كالطيور الأبابيل، وقد قسّم الشاعر الطيور إلى (كاسر هاوٍ – جنّ مراشق)، إشارة منه إلى استنهاض الشعب لإحقاق الحق، ومحق الظلم.

فالشعور المتنامي بالاغتراب داخل أعماق الشاعر ينتج من خلال رؤيا متبصرة للوضع الذي يعيشه، والذي لا يوافق طموحه، وفي ضوء هذا تتكشف معاناته الوجودية، فهو يبدأ بوعي انهيار القيم الدينية، يقول الشاعر في قصيدة (ثالث الثاوين في ثالث الحرمين) [من الطويل]:

فتبصّرْ إنّ الدينَ في الشرق عروةٌ هي العروةُ الوثقى التي ليسَ تفصمُ

وتبصّرْ إنّ الغربَ ضلّ صراطَه وإنّ صراطَ الشّرق أهدى وأقومُ[1]

فالشاعر تيقن من وجوب التغيير الذي يبدأ من علاقة العبد بربه، وعلاقته بإخوانه وبني عشيرته، وأن تجتمع القلوب على كلمة واحدة، وأن تتفطن إلى ما يبثه المستعمر من سموم الحقد والشحناء بين الأهالي، ففي هذه الأبيات يطرق الشاعر قضيّة، ما فتأت تنخر عضد المجتمع الإنساني،

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص204

وهو حين يعالج هذه القضية يعمد إلى الإفادة من المعين القرآني، من أجل تخصيب نصّه الشعري، وتلقيحه بإيماءات قرآنية، علّها تعزز الدلالة، وتضفي شيئًا من الصدق على نصه. وهذه القضية هي الوحدة الإيمانية، عبْر توظيف التناص شبه الحرفي في قوله تعالى:" لَا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ، قَد تَّبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الْغَيِّ، فَمَن يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِن بِاللَّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَىٰ لَا انفِصَامَ لَهَا، وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ"[1]، وهنا دعوة إلى التمرّد على المستعمر، والتمسّك بالدين القويم الذي ثبتت قواعده ورسخت أركانه وكان المتمسك به على ثقة من أمره؛ لكونه استمسك بالعروة الوثقى التي لا انفصام لها أي لا انقطاع لها، بذلك تتحقق الطمأنينة ويصل العبد إلى السلام الروحي.

والشاعر بتطرقه لهذا الموضوع، وبهذا الوعي الشعري للواقع والحياة، إنّما يرسم ملامح الاغتراب الديني في المجتمع، ويرى بأنّ النهوض الحضاري للمجتمع، يتم عبر اتحاد أفراده وتكاتفهم، ولن يتحقق هذا الأمر إلا بالوحدة الدينية.

وتكشف الأبيات عن ظاهرة موسيقية دلالية يتكئ عليها الشاعر في بناء نصّه وهي تقنية التوازي، إذ أسهمت هذه التقنية في التعبير عن الحالة الشعورية التي كان الشاعر يكابدها، والمتمثلة بموقفه من مأساة وطنه فلسطين، وما حلّ بها من ويلات، لقد شكل فعل الأمر (تبصّرْ) مرتكزًا تتراكم عليه بقية الأبيات الشعرية التي أخذت بالزيادة في بنائها، إذ تكررت في النص خمس مرات، فعلى المستوى النحوي نجد البيت الأول يتوازى مع البيت الثاني، إذ يتكون من (فعل أمر+ فاعل(مستتر) + إنّ + اسم إنّ)، وفيه يقوم البيت الثاني بتقوية الفكرة المبثوثة في

[1] سورة البقرة، الآية (256)

البيت الأول، عن طريق المقابلة والمفارقة بين حياتي الشرق والغرب؛ فالغرب ضلّ صراطه، مقابل صراط الشرق الذي عبّر عنه الشاعر بأنه أهدى وأقوم، وهذا يحيل إلى قوله تعالى:" اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ، صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ"[1]، لذا كانت صور التقابل الموجودة في القصيدة ملمحًا أسلوبيًا يوجه من خلالها الشاعر بوصلة رؤاه نحو الشرق المنتشي بالاطمئنان والارتياح والهداية في ظلّ قربه من الدين، على نقيض الواقع الغربي الغارق في الظلم ، والمسرف في الاعتداء بسبب ضلاله عن الصراط المستقيم ، فاستحق الغضب من الله، قال الشاعر في اليهود [من الوافر] :

عليهم ذلةٌ ضُربتْ وباؤوا وفاتَهم رضى ربّ العبادِ[2]

التناص الواقع في الشطر الأول من البيت مأخوذ من قوله تعالى :" *وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ وَالْمَسْكَنَةُ* وَبَآؤُوْاْ بِغَضَبٍ مِّنَ اللَّهِ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُواْ يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَيَقْتُلُونَ النَّبِيِّينَ بِغَيْرِ الْحَقِّ ذَلِكَ بِمَا عَصَواْ وَّكَانُواْ يَعْتَدُونَ"[3]

ومعلوم أنها نزلت في بني إسرائيل الذين عرفوا في التاريخ الإنساني باستكبارهم عن اتباع الحق، وكفرهم بآيات الله إلى أن أفضى بهم الحال إلى قتل الأنبياء بغير الحق فاستحقوا الغضب من الله .

ولم يكتف الشاعر في هذا التناص لإبراز رؤيته الشعرية، بل عمد إلى توظيف التقديم والتأخير كمهارة أسلوبية أسهمت أكثر في توضيح الدلالة في قوله (عليهم ذله ضربت)، الذي يفيد حرف

---

[1] سورة الفاتحة ، الآية (6–7)

[2] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص129

[3] سورة البقرة ، الآية (61)

الجر(على) الاستعلاء إلى دنوّ منزلتهم، وتحقير شأنهم، وتبدّل حالهم، فأحلّ الله بهم بأسه الذي لا يردّ، وكساهم ذلًا في الدنيا والآخرة، وقد أفاد هذا العدول في التركيب إلى تخصيص الذّل وحصره لليهود دون سواهم .

فالشاعر في رحلته حمّال لرسالة عظيمة، فهو ضمير الأمة المعبر عن آمالها وآلامها، فهو في رباطٍ دائم، حتى عدّ شعره واجبًا من الواجبات، وقربانًا من القرابين، يقول الشاعر في قصيدة (إلاهك وربي) [من الكامل]:

إلاهك عن هابيلَ أرضاه كبشهُ ولم يرضَ عن قابيلَ قربانهُ الزهرُ

وربّي يَكفيهِ من الزهرِ عِطْرُهُ خيالٌ وقرباني لمرضاتهِ الشعرُ[1]

فالتناص في هذه الأبيات إشارة إلى قوله تعالى:" **وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ، قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ**"[2]، وجاء في سفر التكوين" وحدث بعد أيام أن قايين قدم من أثمار الأرض قربانًا للرب، وقدم هابيل أيضًا من أبكار غنمه من سمانها، فنظر الرب إلى هابيل وقربانه، ولكن إلى قايين وقربانه لم ينظر، فاغتاظ قايين جدًا وسقط وجهه"[3]، فالشاعر يرى بأن يتقرب إلى الله بالشِّعر الصّادح برؤى البلاد، وهو خير القرابين لأنه يؤدي دورًا جوهريًا في الحياة، تعكس ذاته وهي تمثل الوجود المثالي الذي ينبغي أن يكون عليه الإنسان، وقد كرر الشاعر في الديوان مفردة "قرباني" ثلاث مرات، ومنها قوله في قصيدة(تحية شوقي) [من البسيط]:

---

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص13

[2] سورة المائدة ، الآية (27)

[3] سفر التكوين، 4 : 2-8

ربّ القوافي تقبل من قوافينا في هيكل الشعر أزكاها قرابينا[1]

فالشاعر دفعه الاغتراب الديني إلى تحدي المستعمر بالقلم، فسطّر قصائده بلغة القرآن، وحمّلها آلام شعبه وآماله في عودة الحرية إلى أرض فلسطين . ففلسطين التي كانت أميرة بدينها، منصورة بإيمانها، جُرحت في عمقها بتحكم العدو في شأنها، فانقلب حالها، وضاع الأمان من أهلها، وأسكت الهم شعراءها، إلا أنّ الخوف من تسلط المستعمر، وفرض عقيدة مغايرة قد تؤدي بالعربي المسلم أن يشوب إسلامه زيغ أو انتقاص، دفعت بالشاعر وديع البستاني إلى أن يلجأ إلى الله بأفضل القربان؛ لمواجهة هذه التحديات الدينية وسط هذا الاغتراب، فنطقت قصائده، وأصبح الشعر مرآة عاكسة لحالة اليأس والضياع التي عاشها كل فرد من أفراد هذا المجتمع، وهكذا فإنّ الشاعر استخدم هذا القربان وسيلة لتثوير الشعب وتحميسهم على بذل النفس من أجل استعادة الأرض، ومما قاله محذرًا من نبوغ الدولة اليهودية [من الطويل]:

أرى الوطنَ القوميَّ يعلو بناؤهُ أرى غرفةً في القصْرِ تحجِبُهُ قصْرا

وَذكِّرهُمُ ذكرٌ ولستُ مُسَيطرًا مخافةُ يومٍ فيهِ لا تنفعُ الِّذكْرى[2]

وقد عمد الشاعر إلى تكثيف التناص، فقد أورد البيت الثاني الذي يحمل سماتٍ تناصيّة قرآنية في قصيدة سمّاها (الدولة الرضيع)، وبين يدي هذا التناص الشبه الحرفي، نشتمّ دلالة نفسية عميقة، وقلقًا دفينًا يملأ قلب وديع البستاني، محاولاً أن يسبر نوايا هذه الغرفة وما يكتنفها من الغموض، موظفًا قوله تعالى :" فَذَكِّرْ إِنَّمَا أَنْتَ مُذَكِّرٌ، لَسْتَ عَلَيْهِمْ بِمُصَيْطِرٍ"[3]

---

[1] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات**، ص173

[2] المصدر نفسه ، ص82

[3] سورة الغاشية ، آية (21 – 22)

فرأى بهذه الغرفة نواة الدولة اليهودية، وكان حينها مستشارًا، فكشف عن تصريح بلفور المنبئ بالوطن القومي اليهودي، ورأى ضرورة التبليغ والتذكير لعلّها تكون نافعةً مانعةً لهذا المُصاب الجَلل، موظفًا قوله تعالى :" فذّكِّرْ إنْ نفعتِ الذِّكرى سيذَّكَرُ مَنْ يَخْشى"[1] ، وفي موضعٍ آخر "فإنّ الذِّكرى تنفعُ المؤمنين"[2] وهذا التناص شبه الحرفي يضفي على النّص الشّعري شيئًا من الهالة والقداسة "يجعل القارئ في حالة توتر، يحفّزه على التركيز في فعل القراءة"[3] . وواضح أنّ الشاعر من خلال البيتين يؤسّس لنظريةٍ سياسيةٍ قوميةٍ وهي قضيةُ فلسطين وحقها ، ويجب أن تُردَّ الأمانةَ إلى أصحابها بالتذكير والتّشمير للصّعود .

ويستحضر الشاعر رؤيا يوسف وقصّته مع إخوته، ممّا يدلّ على تغلغلِ قضايا الأخوة والوحدة العربية في نفسه بما ينسجم مع رؤاه وتطلعاته القومية، ومن ذلك قوله في قصيدة(تحيةُ العَلم) [من البسيط]:

هذي البلادُ بلادُ اللهِ نعبدهُ فيها ونحطّمُ ممّا دونهُ الصّنما

فقدّسوها ولا تَبغوا بها ثَمنًا بخسًا فبائعُها شارٍ بها النّدما

لا يأكلُ الذئبُ فيها يوسفًا أبدًا ولوْ تلوّثَ ذيآكَ القميصُ دما[4]

فالتناص في هذه الأبيات يحيل إلى قوله تعالى في سورة يوسف: " قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَبِقُ وَتَرَكْنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ*وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ، وجَاءَتْ

---

[1] سورة الأعلى ، آية (9)

[2] سورة الذاريات ، آية (55)

[3] أبو زيد ، نصر حامد : **النص والسلطة والحقيقة** ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط4 ، 2000م ، ص111

[4] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ، ص95

سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُوا وَارِدَهُمْ فَأَدْلَى دَلْوَهُ قَالَ يَا بُشْرَى هَذَا غُلَامٌ وَأَسَرُّوهُ بِضَاعَةً وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَعْمَلُونَ، وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ"[1].

وتميّز هذا التناص بإفادة الشاعر من هذه القصّة القرآنية وذلك بتحريرها من سياقها القرآني إلى سياق الموضوع الذي يعالجه، وهذا الضّرب من التّناص الامتصاصي، يعمد فيه الشّاعر إلى استحضار قصّة يوسف – عليه السلام – وإسقاطها على الواقع، ولعلّ من أبرز الأسباب التي استرْعَتْ اهتمامَ الشعراءِ بهذا النّبي وجعلتهم يوظفونه في أشعارهم هي"الإيحاء بمجرى سُنّة الله عندما يستيئس الرسل، والتلميح بالمخرج المكروه الذي يليه الفرج المرغوب، الإيحاء والتلميح اللذان تدركهما القلوب المؤمنة، وهي في مثل هذه الفترة تعيش، وفي جوّها تتنفس، فتتذوّق وتستشرف وتلمح الإيحاء والتلميح من بعيد"[2].

وهو في هذا الاستحضار، إنّما يثير مخيّلة القارئ بتلك القصة المثيرة التي تستدعي فضاء تاريخيًا وآخر دينيًا، يؤدي إلى الإحالة على الظلم السياسي الذي لحق بفلسطين من تخاذل عربي وهيمنة المحتل وسيطرته. والشّاعر لم يعمدْ إلى الصّورة التشبيهية السّاذجة، بل عمِدَ إلى إشارات تناصيّة عبر استدعاءِ سياقاتٍ قرآنية، بهدف استمالة القارئ وجعله قريبًا من موضوع الهجاء السياسي الذي يعالجه الشاعر، فالشاعر يتخذ من شخصية يوسف معادلاً موضوعيًا؛ لتصوير ظلم الأخ لأخيه، ويُضمر في هذا المُعادل اغتراب الفلسطيني والظلم الذي لحق به، ويوظّف الصورة الاستعارية متخذًا من الذئب رمزًا للمحتل، وفي هذا بيان لخطر الاحتلال، ومن هنا جاء التخالف بالنفي (لا يأكل الذئب يوسفًا أبدًا، لا تبغوا بها ثمنًا بخسًا)، فسياسة الترغيب

---

[1] سورة يوسف ، الآية (20–16)

[2] قطب ، سيد : في ظلال القرآن ، ج10 ، مج 4 ، دار إحياء التراث العربي، بيروت ، لبنان ، ص178–179

والترهيب لن تجدي نفعًا معه، رغم إحساسه بعمق أزمته بعد تصريح وعد بلفور، ورغم حالة التّيه التي خيّمت جرّاء تلك المصائب، فالذئب لم يأكل يوسف كما ادعى أخوته، وإنْ كان قميصه مليئًا بالدم، والمحتل لن يحصلّ على مبتغاه مهما اشتدّ الظّلم .

وهكذا يبدو أنّ الشاعر قد أحدث ضربًا من التماهي بين النصين، وجعلهما في قمة التلاحم؛ ليصور بعدًا من أبعاد الصراع السياسي الفلسطيني البريطاني. ويغتنم الشاعر الفرصة باستثمار بعض السمات الأسلوبية كاستخدامه للجمل الفعلية (قدّسوها ، لا تبغوا ، لا يأكل)، بما يوحي بمدى القلق والاضطراب النفسي الداخلي في شخص الشاعر، فقد وصل به الأمر إلى تقديس الوطن، محاولاً أن يقود القافلة إلى الطريق الصّحيح للذين ارتضوا أن يسيروا في الاتجاه الخاطئ، إنّ انزياح التناص هنا جاء خادمًا للرؤيا التي تعبّر عن ثورة الشّاعر على القيادة التي نهجتْ طريقًا مخالفًا، فهو قَلق حِيال من يبيعون ضمائرهم فباعوا دينهم ودنياهم. يقول الشاعر في قصيدة (بؤس ولا بأس) [من الكامل]:

ساروا بنِبراسي ولمّا بلغوا نَفثوا عليكَ السّمومَ يا نبراسي

وأعذتُ ربَّ النّاسِ بالشيطانِ منْ ناسٍ نسانسَ في أديمِ أناسي

كأسُ الأديبِ تطيبُ في أنفاسِهِ فاشربْ وكأسُكَ يا أديبُ لكاسي

نسلو الزمانَ وأهلُهُ ومكانهم ونعيشُ بينَ ورودِنـــــا والآسِ[1]

يصوّر الخطاب الشعري السابق استبداد الظالم، الذي يقف حائلاً في وجه إرادة التغيير، إذ يتناصّ الشّاعر مع قوله تعالى:" قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ، مَلِكِ النَّاسِ، إِلَٰهِ النَّاسِ مِنْ شَرِّ الْوَسْوَاسِ

[1] البستاني ،وديع: الفلسطينيات ، ص13

الْخَنَّاسِ، الَّذِي يُوَسْوِسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ، مِنَ الجِنّةِ والنّاس"[1]، القارئ لسورة الناس يلحظ أنها جاءت تقريعًا لإبليس ووسوسته، وتحذيرًا للبشر من الوقوع في مكائده، وتحضر المفارقة هنا في توظيف هذه الدلالة، ليستعيذ من شر الإنسان المُريق للدّماء، فتارةً يشبّهه بالشيطان، وتارةً أخرى بالنسناس، الذي لبس أفخر الثياب، وتقلّد أزهى الحُلل ، جاعلاً من نفسه أليفاً يألفه الناس، وفي هذا إشارةً إلى اليهود الذين ظهروا بنوايا حسنة مُضمرين المكرَ والخداعَ بالفلسطينيين، ولذا جاءت المفارقة لِبيان الالتباس الذي دَهم الشاعر، إذ اختلطت الأمور عليه، فيؤدّي ذلك إلى عدم القدرة على معرفة العدوّ من الصّديق، فالمتعارف عند النّاس أنّ الاستعاذة بالله تكون من الشّيطان وما شابهه، إلا أنّ الشاعر يجعل المُعاذ منه هم(ناس نسانس في أديمِ أناسي)، وفي تشبيه المحتل بالشّيطان أو النّسناس دِلالات تنمُّ عن استياءٍ عميقٍ من العمليّة السياسيّة الاستعمارية، ففي هذا التشبيه دِلالة الخسّة والطّمع والخداع والمكر الّذي أضمره على حساب الوجود الفلسطيني. علاوةً على ذلك، تعبير لفظة (السّموم) توحي برداءة الواقع، واستسلامه لفعل الموت والعدمية.

تتجاذب هذه القصيدة قطبان كما تجلّى ذلك في العنوان؛ قطب المعوذ منه، وقطب الملوذ به، والشاعر في مقدمة القصيدة يقف وجاه المعوذ منه(وهو قطب القصيدة الأول) مخاطبًا وفي نفسه سخط شديد، أما القطب الثاني(وهو الملوذ به)، فقد ظلّ متواريًا غير ظاهر في مقدمة القصيدة، ولم نسمع بخبره إلا حينما أعلن الشاعر تبرّأه وتجافيه عن علاقات تأباها نفسه، كعلاقتهِ مع المحتلّ، وأنصاره. ولمّا كان في القطبِ الأوّل من القصيدة سخطٌ وثورة، ولما كان

[1] سورة الناس ، الآية (1–6)

الشاعرُ مسكونًا بحالةٍ نفسيّةٍ مؤلمة حادّة، أراد أن يتجافى عن كل هذا لينتقل من حالة إلى أخرى، لينتقل من قطب المعوذ منه إلى قطب الملوذ به، ولكنّ الملوذ به لم يظهر ظهورًا مفاجئًا، فالرحلة تعوزها وسيلة، فظهر الخمر قبل ظهور الملوذ به ليكون وسيلةً ومدخلاً للانتقال إلى القطب الثاني، ومفتاح التغيير من حالة نفسية إلى أخرى، فالدلالة الزمنية للفعل في القطب الأول من القصيدة انتقلت من الماضي(ساروا، بلغوا ، نفثوا ، أعذتُ) إلى المضارع المستمر(تطيب ، نسلو ، نعيش)، إذ إنها انتقال إلى علاقة جديدة أسمى، وانتقال إلى حالة نفسية أبهى، فاختار الطبيعة لتكون سكنًا وملجأً يلوذ به، فالشاعر نقلنا من العالم المحسوس المفعم بالآلام والأتعاب إلى عالم خيالي بديع ملؤه اللذة والهناء، فالخمرة ملاذ البائسين، وهمزة الوصل الذي نقله من حالة نفسية إلى أخرى، وهروبًا من حياة قلقة مأزومة، وسفرًا إلى الطبيعة إلى آفاق افتراضية يتمنّى الشّاعر أن يحياها بجوانحه قبل جوارحه، أمّا الملحظ المشترك بين قطبي القصيدة فهو الوحدة النفسية التي تجمعهما، فبدت القصيدة – فيما ترى الباحثة – وحدة متكاملة غير مفككة .

ومع هذا نجد أنّ الشاعرّ وديع البستاني مؤمنٌ بالقضاء والقدر، وأنّ الحياة الدنيا دار ابتلاء، يقول الشاعر في قصيدة (حرب الاقتصاد) [من الوافر] :

وصبرًا يا بني قومي جميلاً فإنّ القومَ ثابوا للرّشادِ[1]

فالتناص في هذه الأبيات يحيل إلى قوله تعالى في سورة يوسف"وجَاءُوا عَلَىٰ قَمِيصِهِ بِدَمٍ كَذِبٍ، قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنفُسُكُمْ أَمْرًا *فَصَبْرٌ جَمِيلٌ*، وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَىٰ مَا تَصِفُونَ"[2]، ولعلّ الأمر

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص128

[2] سورة يوسف ، الآية(18)

اللافت للانتباه أنّ الشاعرَ في هذا النّص قد جعل تناصّه مطابقًا للآية الكريمة، وهو ما يسمّى بتناصّ التّطابق الذي يعني "تساوي النصوص في الخصائص البنيوية وفي النتائج الوظيفية"[1]. فالشاعر وجد في شخصية يعقوب ما يعادل به اغترابه ومعاناته، حين ألقى أبناؤه أخاهم يوسفَ في الجبّ وجاءوا يبكون مُتهمين الذئب بأكله ، فيردّد يعقوب عليه السلام (صبرٌ جميلٌ) ليعبّر عن صبره وتحمّله غيابَ يوسفَ، نظراً لإيمانه بالله، وأنه بعد هذا الصّبر سَيُجزى خيرًا، ويردّ الله إليه يوسف، فقد توالت النّكباتُ على هذه الأمة، ويضافُ كلّ مرةٍ إلى جرحها جرح آخر، لكنّه قابَل هذا البلاء بالصّبر الجميل، غير أنّ الشاعر عَدَلَ عن حالة الرفع "فصبرٌ جميل" إلى حالة النصب"وصبرًا جميلاً"، ففي حالة الرفع يوحي السياق بأنّها موجهة إلى النفس، وكأنها مونولوج داخلي، في حين يوحي نصب العبارة بأنها موجهة إلى الخارج (إلى بني قومه) بتقدير:اصبروا يا بني قومي صبرًا جميلاً . فالشّاعر يحثّ المخاطَب على الثقة التامة بالله تعالى، فالصّبر والثقة بالله يمثلان نقطة تحول في حياة الإنسان الذي يُحسن الظّنَّ بالله تعالى، فلجأ الشاعر إلى إقناع قومه بالصّبر بعدما بدأ اليأس يتسلّل إليهم، إيمانًا بحُلم تغيير الواقع، وعودة الحقوق إلى أهلها، فهو يُثني على مَنْ يتمسكُ بدينه في زمن الغربة والاغتراب، حينها ستقف الأمة رافضةً وجهَ غربتها، وستعودُ إلى دينها الذي يخلصها من عُقدة الخوفِ من غيرِ الله . وفي قصيدة (فلسطين العربية قي ثورتها المقدّسة) [من البسيط] يقول:

شَريفُ مكةَ في القدسِ الشّريفِ ثوى أمْ عرشُ مكةَ فوقَ الطّورِ مُنتصِبُ

ومهدُ عيسى كمثلِ القبرِ وحشته وأمُّ عيسى أمامَ اللهِ تَنتحِبُ

[1] مفتاح ، محمد : **المفاهيم** ، ص41 – 42

إنْ فاتَهمْ صَلبُ عيسى بعدما حَكموا فاليومَ قدْ حَكموا حكمًا وقدْ صَلبوا

أينَ الحسينُ ترى عيناه ثورتَنا والنّفسُ منهُ مع الثوارِ تضطّربُ[1]

ويمتصّ الشاعر قول الله عز وجل:"وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ"[2]، فإذا كان اليهود قد فشلوا في قتل المسيح وصلبه، إلا أنهم نجحوا في إيقاع الظلم على الفلسطينيين، وفي هذا إشارة إلى التحذير من العاقبة المظلمة المنتظرة للوطن بسبب غياب الزعماء (أين الحُسين)؟ وقد اقتبس الشاعر هذه الآية الكريمة في رثاء فقيد العرب، ملك العراق، فيصل الأول، للتعبير عن الحالة النفسية المشابهة، وفي هذه القصيدة التي وُسِمتْ باسمه يقول [من الكامل]:

ما ماتَ – ما قتلوهُ – شُبّهَ عندَهمْ وخذوا اليقينَ وآمنوا إيماني

ولئنْ أصيبَ بسكتةٍ قلبُ الفتى فلعلّها ضربٌ من الخَفقانِ

ما ماتَ – ما قتلوه – شُبّه عندهم هيّوا انظروه يّهمّ بالطّيرانِ

والنّعشُ في الميدانِ عرشٌ حولَهُ جيشُ البزاةِ وجحفلُ العِقبانِ

ركبَ البراقَ مكللاً من عندنا بالغارِ والنّسرينِ والرّيحانِ

هو ظافرٌ في موتهِ وحياتهِ وهما لطلابِ العلى سَيّانِ

هذا مسيحُ الشرقِ هذا المُصطفى هذا فتى في الانجيلِ والقرآنِ

ولئن عوى عاوٍ بكفرِ لسانهِ فكأنّهُ رجسٌ من الشّيطانِ[3]

---

[1] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات**، ص 231

[2] سورة النساء ، الآية 157

[3] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات**، ص217–218

يحوّر الشاعر الآية؛ ليوصل الفكرة والإحساس بالصورة التي يريد، مع البقاء على بعض الإيحاءات اللفظية مثل " ما قتلوه، شبه عندهم"، وينعكس صدى الإيقاع القرآني المستهل بتكرار النفي " ما ماتَ – ما قتلوه – شُبّه عندهم"، وهو عبر استحضار تلك الآية ينمّ عن حالة القلق والضياع النفسي للإنسان، ومع أنّ الواقع الفلسطيني يخالف مضمون الآية، فالشاعر يحتفظ بالنفي؛ ليبقى المعنى منفيًا؛ فتخلق حالة مشابهة لمضمون الآية، تجعلنا ننظر إلى الفقيد بالرغم من قهره وظلمه على أنّه لن ينثني، بل يزيده ذلك صلابةً، ففي"حضرة الموت يتحقق التطابق النهائي بينه وبين الوطن، وقد توفّرت معالم التطابق بين الموت والحياة على أرض فلسطين بشكلٍ ناصع. إنّه ليسَ موتُ الفناء والنهاية، إنّه تجلّي الانبعاث.

فالشعر خاصّة يلتحم برمز الصّليب الذي يتحول إلى قطعة سِلاح، الصّليب الفعّال، قطعة العذاب البشري الطويل التي انتقلت من مشاهدة المذبحة إلى مقاومتها، وهكذا كان الموت الفلسطيني العربي سبّاقًا للبحث عن الحياة"[1]، من هنا ينعت الشاعر الملك فيصل بـ (مسيح الشرق) الذي يفتدي الآخرين ليرى ثورتهم بعد موته، فالموت حياة للآخرين وحياة للوطن، وتارةً أخرى ينعت الملك فيصل بالمصطفى مستحضرًا معراج رسول الله – صلى الله عليه وسلم – عندما ركب البراق وطار إلى أعلى السماوات، وبالتالي فهذا التناص مرآة عكست واقع الحال، لحياة الشعب التي يعيشها، حيث نجح في إبراز مدى الأنفة والعزة والكرامة المرتسمة على وجوه هذا الشعب. والشاعر في استدعائه للنص القرآني، يريد إلقاء الضوء على حال الأمة، وما تعانيه من ضعف وهوان، وإن كان الشاعر في ديانته نصرانيًا، فإنّ إحساسه بالقومية العربية

[1] موسى، إبراهيم : **آفاق الرؤيا الشاعرية** ، ص 37

جعلته ينتفض وينفجر على الأوضاع الاجتماعية والسياسية، فكان ملاذه استدعاء هذا النص القرآني بما ينطوي عليه من قدرة خارقة في الإقناع والحقيقة التي لا يرقى الشّك إلى قداستها.

ويتابع الشاعر القصيدة بامتصاص السّياق الرمزي لناقة صالح – عليه السلام – في قوله [من الخفيف] :

كفكفتْ دمعَها يداها وقالت أمّ عيسى: وحقُ ربِّ الخُلودِ

أنتَ من عترةٍ سلامي عليها وصلاتي يا صالحًا في ثمودِ

أوردِ الناقةَ التي قيل عنها من قديمٍ في حيّهم من جديدِ

يذبحوها وَيذبحوكَ عليها همُ واللهِ أثكلوني وحيدي ..

في بداية المقطع يظهر صـــوت الطغيان المتمثّل في ثمود؛ ليؤكد الشـــاعر من خلاله على عنصـرية وتغوّل الاحتلال، وغياب العدالة التي طالب بها المسـيح، ثم يظهر صـوت مريم – عليها الســـلام – شـــاكيةً ومناجيةً " هم والله أثكلوني وحيدي " للدلالة على غياب الأخوة والإنسـانية ، وأنّ معاناة الفلسـطيني ما زالت مسـتمرة منذ عهد المسـيح إلى وقتنا الحاضـر، والأمة ما زال يقطنها الخونة والحكام الظالمين، فالتناص في المقطع يضع المتلقي على مفترق دلالي ؛ اتجاه نحو قوم صـالح الذين عقروا الناقة فحلّ بهم غضـب الله، وعقر الناقة في هذا الاتجاه يتحول من دلالته الحقيقية، إلى دلالة مجازية وهي عقر حقوق الشـــعب! واتجاه نحو الناقة التي تحمل الدال المقدّس الذي يجب أن لا يُمسّ بسوء، وذلك في قوله تعالى :" *ويا قَوْمِ*

هُذِهِۦ نَاقَةُ ٱللَّهِ لَكُمْ ءَايَةً فَذَرُوهَا تَأْكُلْ فِى أَرْضِ ٱللَّهِ وَلَا تَمَسُّوهَا بِسُوٓءٍ فَيَأْخُذَكُمْ عَذَابٌ قريب" [1]،وهذا يحيل إلى قول المتنبي:

مَا مُقامي بأرْضِ نَخْلَةَ إلاّ كمُقامِ المَسيحِ بَينَ اليَهُودِ

أنَا في أُمّةٍ تَدارَكَهَا اللّه غريبٌ كصَالِحٍ في ثَمودِ[2]

الشاعر يعترف باغترابه في هذا المجتمع، والذي عمّق حالة الاغتراب من خلال إحساسه بالوحدة، هو فكره اغتراب الأنبياء عن أقوامهم، ومنهم المسيح وصالح – عليهما السلام–، واغتراب الأنبياء عن أقوامهم برسالاتهم لا ينكره أحد، لأنّ الرسل غرباء بالضرورة في أقوامهم قبل أن يُتبعوا، ولا يبدو الشاعر مختلفًا عن هؤلاء الأنبياء ولا الرسل في ظرفه واعتقاده وموقفه من غيره. فالشاعر يعاني من الوحدة والاغتراب الذاتي، لذا يستغيث بعالم الغيب، فيلجأ بذلك إلى المصاهرة ما بين الديانة النصرانية المتمثلة ب(الصّليب) والديانة الإسلامية المتمثلة بمضمون النص الذي يتحدث عن قوم صالح، يستعين بهما لإخراجه من بئر الوحدة.

ويا سائلي عنْ جعفرَ خلّ خيبرًا وخذْ بِالذي جلّ النّجاشيّ وخبَّرا

ثمانون والغرُّ البطارقُ حولَهم وجعفرُ يتلو والنّجاشيُ فَسّرا

ولما قرا مِنْ آي سورةِ مريمَ سَلامًا على عيسى ثلاثًا معطّرا

على الأرضِ بالعودِ النّجاشيّ خطّه ولله ما خَطَّ النّجاشيُّ وَسطَّرا

هو الخطُّ ما بينَ النّجاشيِّ وجعفر .....

..... ولستُ أرى ما بيننا اليومَ أكثرا

---

[1] سورة هود ، الآية (64)

[2] المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين : **ديوان المتنبي** ،دار بيروت للطباعة ،بيروت ، لبنان ، ص198

شقيقُ عليٍّ والرّسولُ ابنُ عمِّهِ تطوّعَ لمّا شيّعَ الفتحُ عَسكرا

وما أعظم القصص التي نقلت لنا في كتب السير ما دار بين النجاشيّ ملك الحبشة وبين جعفر بن أبي طالب من حوار، عندما أرسلت قريش رُسلها طالبة تسليم مهاجري الحبشة إليها، وعن خطاب جعفر عقول الحاضرين لا عواطفهم. فقد اختار ما يناسب الموقف، وقرأ آيات من سورة مريم، لعقد صلة متينة بين المسلمين والنصارى، ومبتغى الشاعر من ذلك أن يقوي الوحدة بين الديانة الإسلامية والمسيحية بعرى وثيقة لا انفصام لها، فالشاعر يمتصّ في الأبيات السابقة قوله تعالى:" وَالسَّلَامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدتُّ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا"[1]. لذا فلم يكن من المستغرب أن تنتهي هذه المعركة الحوارية بنصر جعفر وأصحابه على رسل قريش، فكم نحن بحاجة في هذا الزمان الذي يعاني فيه المسلمون من صنوف من القهر والعدوان إلى انتهاج خطاب في حوار العقلاء من غير المسلمين، يدخل إلى عقولهم ومن ثم قلوبهم فينضموا للدفاع عن المظلومين من المسلمين في أنحاء العالم، وكم نحن بحاجة إلى رجال أكفّاء يفدون بأرواحهم دينهم وبلادهم.

ونلمحُ في بعض قصائد الشّاعر رؤيا ضالّة تغلغلت في بعض قصائده، ومنها قصيدة (محمد علي بهاء الله)[2] [من الطويل]:

وكان من الأنوارِ في أرضِ فارسٍ بهاء فخالوا النورَ في ليلهمْ كفرا

وسبحانَ ربّ الكافِ والنونِ مبديًا معيدًا بديعَ الكون "سُبحان مَنْ أسْرى"

[1] سورة مريم ، الآية (33)

[2] هو ابن بهاء الله ، وشقيق عبد البهاء عباس ، وبعد وفاة بهاء الله عين لخلافته نجليه عباس ومحمد علي، فتولى عباس، وحجب محمدا، وعرف العالم عباسًا ، وفي عهده تعاظم انتشار البهائية ، وكان مرموق المكانة، انظر:البستاني، وديع : الفلسطينيات ، ص252

وقفتُ بها في ساحلِ اليمّ بهجةً مُشعشعةً من نورِ ساكنها زهرا[1]

يستحضر الشاعر قصّة الإسراء والمعراج، التي وردت في قوله تعالى:" *سُبْحَانَ الَّذِي* أَسْرَىٰ *بِعَبْدِهِ* لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا، إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ"[2]. إنّ رؤيا الشاعر –هنا – تتعالق مع دلالة الآية، فالشاعر في لحظة بهاء وسكينة، يحاول رسم رحلة جميلة من خلالها يرى المكان المقدس (قصر البهجة)، الذي أصبح قبلة البهائيين في صلاتهم، حيث يجدون في هذا المقام السعادة والملاذ، وعن طريق التورية يشير وديع البستاني بلفظة (بهاء) إلى بهاء الله، فهي تُحاكي – من وجهة نظر الشّاعر– رحلة إسراء النبي محمد – صلى الله عليه وسلم – فقد سطع النور في أرض فارس وامتدّ إلى مدينة عكا وفيها قبره، كما سطع نور الرّسول في القدس، وهذا فكرٌ ضالّ ناتج عن دعمه للعصابات الصّهيونيّة عن طريق ترويج وديع البستاني للبهائيّة التي دعمها الاستعمار البريطاني وسيلة من وسائل محاربة أمة الإسلام!

2– التناص مع الحديث النبويّ

الحديث النبوي هو المصدر الثاني في التشريع الإسلامي، وكما انكبّ الشعراء على النصوص القرآنية ينهلون منها مادتهم، فإنّ الحديثَ كان أحدُ المناهلِ التي استقى منها الشعراء، بوصفه مادةً غنية وخِصبة بالدّلالات الهامّة الموضّحة لحقيقة الأمور، ممّا جعل البستاني يستوعب مضامين الحديث النبوي الشريف ودلالاته وطاقاته اللغوية، ويذيبها في نصّه الشعري إذابةً فنية، يتواءم فيها النّصان معًا، لكونه مصدرًا للتراث الإنساني ومن المرجعيات التراثية المهمة؛ لما

[1] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ، ص 249 وما بعدها

[2] سورة الإسراء ،الآية (1)

يتميز به من بلاغة التعبير عن أحاسيسه ورؤاه. وإذا ما قارنا توظيف الشاعر للتناص القرآني والأحاديث النبوي الشريفة، ألفيناه يغترف أكثر من القرآن الكريم، ومن ذلك قوله في قصيدة (صوت الشعب) [من الوافر]:

فديتك أيهذا المارشال[1] أهذا القول أولى ما يُقال

أنحمدُ هدنةً كذبًا وزورًا وتلك الحربُ قائمة سِجال

فديتُكَ ليس بَرّ الشام عنا بعيدًا لا تُشدُّ له الرّحال

وإن تُبْصِرْ ترَ القطرين قطرًا فنحنُ سهولَه وهمُ الجِبال

يريدُ المارشالُ صلاةَ شكرٍ ليهنّئه انتدابٌ واحتـلال

أتحريرٌ وسَيفُك فوقَ رأسي لعمرُكَ إنّهُ القولُ المُحال[2]

من يتأمّل النص الشعري يدرك التوافق مع مضمون الحديث النبوي الشريف:" لا تشد الرحال إلا لثلاثة مساجد المسجد الحرام، والمسجد الأقصى، ومسجدي هذا[3]"، وهذا الحديث جاء لبيان مكانة هذه المساجد وأهمية شدّ الرحال إليها ، فشدّ الرّحل كنايةً عن السَّفر لأنه من لوازمه، فأراد الشاعر أن يضفي هذه القداسة على الشام، تعظيمًا لشأنها، ورفعًا لمكانتها، وتنبيهًا لما تتعرّض له من الأذى، والوصول إلى الشّام ليس بالأمر الصّعب فهي ليست بعيدة لا يُشدُّ لها الرّحال. إنّ هذه الرحلة التي أرادها الشاعر رحلة استقرار وضمانٍ للبقاء، فهي تمدّه بالحرية والانطلاق،

[1] المندوب السّامي البريطاني المارشال اللورد بلومر

[2] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص168

[3] أبو الحسن مسلم بن حجاج، صحيح مسلم ، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1995م ، ج5/ 119،أخرجه البخارى (299/1) ومسلم (126/4) وكذا أبو داود (2033) والنسائى (114/1) وابن ماجه (1409) وأحمد (278 , 238 , 234/2)

لأنه يعتبرها طريقًا للخلاص، والشاعر في رحلة البحث عن الاستقرار، يقيم قصيدته على المقابلة بين حياتين؛ حياة الشمال الذي يمثل الثورة السورية والضّعف والعجز، وحياة الجنوب الذي يمثل الهدنة والهدوء النسبي في فلسطين، لذا كانت صور التقابل الموجودة في القصيدة ملمحًا أسلوبيًا يعبّر عن تقابل وتناظر بين حياتين يعيشهما الشاعر، حياة الشمال وحياة الجنوب التي تشكّل بؤرة الصراع، وصورة التمزّق النفسي والانشطار الباطني للصراع الدائر بين ما كان في فلسطين وما هو كائن في سوريا. ثم يعمد الشاعر إلى تكرار أسلوب الاستفهام (أنحمدُ / أتحريرٌ) الذي أفاد الاستغراب، هذه الصيغ الإنشائية تشي بوجود لغة شعرية انفعالية، تحمل شحنات وجدانية، وطاقات روحية، وتساؤلات مقلقة، خلاصتها: أين طريق الشام ؟ إضافة إلى توظيف ضمير المتكلم الجمعي الذي يجعل الشاعر مترجمًا عن صوت شعبه. وفي تشبيه سوريا بالرأس قيمة رؤيوية، لأنّ الرأس هو الحياة، لذا جاءت الصورة عند الشاعر حية متحركة نابضة، غنيّة الإيحاء، ثرّة الدلالة، وأسهم تركيب القَسَم في إكسابها شيئًا من الطاقة والتّحدي، وهذا يحيل إلى قول الرسول –صلى الله عليه وسلم– :"المسلمون كرجلٍ واحد، إن اشتكى عينُه اشتكى كلُّه، وإن اشتكى رأسُه اشتكى كلُّه[1]"، وفي هذا الحديث تأكيدٌ على العلاقة بين أفراد المجتمع بعضهم ببعض، وهذا ما يؤكّده الشّاعر وما فتئ ينافح عنه؛ لوعيه بأنّ المجتمع لا يقوى على البقاء إلا إذا تماسكت أجزاؤه كالجسد الواحد .

[1]حديث مرفوع، انظر: أبو الحسن مسلم بن حجاج، صحيح مسلم، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، ج4، دار إحياء التراث العربي، بيروت/ **4693**

والشاعر في هذه الأبيات يؤسّس لمنظومة من القيم الاجتماعية والدينية والسياسية، فأمّا القيم الاجتماعية، فقد أرسى مبادئ الوحدة العربية، وأما القيم الدينية، فبدا واضحًا موضوع الجهاد وشدّ الرحال ورفع الظلم عن المظلومين، وأخيرًا القيم السياسية، التي توجب رد الحقوق المسلوبة. لكن هل سيسامح الشاعر من اغتصب الأرض وقتل الأطفال وصادر الأحلام ؟ يقول الشاعر في قصيدة (المجدلية الجوجية) [من الطويل]:

وشتّانَ صدرُ الجارِ لا كبدَ لهُ وذو كبدٍ حرّى يؤجُّ أَجيجُها

وفي العينِ من روْعِ الضُّحى دمعةُ الضّحى بها اختلجتْ عيني وعيني خليجُها

وتصحبُني حتى ترابي وخلتني لأدرجَ في قبري ومنه دُروجُها

فجمحمةٌ مضروجةٌ فاضَ فيضُها وهذا قميصي فوقَ صدري ضريجُها

هو الطفلُ دونَ الخمسِ في صدرِ أمّهِ ترجُّ به صَدري ويدوي رجوجُها

هي الحربُ لا الجندي عجماءُ قتلُها جُبارٌ سواءٌ بيضُها وزنوجُها[1]

نَفَسُ الشاعرِ في هذه القصيدة طويل، محاكيًا أسلوب القصيدة الجاهلية؛ لأنه يحمل زفرات الألم والجوع والتعب والذل والقهر في ظلّ حقدِ مستعمرٍ غاشمٍ لا يَرحَم "لم يكنْ ذلك الحقد الذي ملأ قلوب المستعمرين منصبًّا على المسلمين الذين يقفون في وجه الطغاة أو يثورون عليهم، لا ليس هذا أبدًا، وإنما كان منصبًا على المسلمين جميعًا بصفتهم مسلمين لا بصفتهم ثائرين أو متمرّدين"[2]، وهذا ما يَفصح عنه وديع البستاني في هذه القصيدة مصوّرًا الجريمة التي وقعت بقرية المجيدل في ضحى نهار 1942م، أسفرت عن قتل جنديّ بريطانيّ لطفل لم يتجاوز سن

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص68–69

[2] شاكر ، محمود : التاريخ الإسلامي ، التاريخ المعاصر ،ط2، المكتب الإسلامي ، المغرب ، 1996م ، ص244

الخامسة بدراجة ناريّة بلا أيّ ذنب، وقد شهدها الشاعر بطريقه إلى الناصرة، فحملَ دمَ الطفل على قميصه ودفنه في حديقته. وبعد تصوير أثر الحزن في نفسه، يتعالى صوت الشاعر في هذا النص غاضبًا للمهادنة والتسامح مع من قتل الناس وعاث في الأرض فسادًا، ويقتبس الشاعر قول رسول الله – صلى الله عليه وسلم– :"جرحُ العجماءِ جبارٌ، والبئرُ جبارٌ، والمعدنُ جبار، وفي الرِّكاز الخمس"[1]، فالرسول يأمر الإنسان بتحكيم عقله، وكظمِ غيظه في حال إتلاف البهيمة لمتاعه، فقد عُدّ بأنّه هدرٌ لا ضمانَ على صاحبها. لكنّ الشاعر –من خلال النص– يصرّح بشكل واضح وقاطع خروجه عمّا جاء في هذا الحديث، في تعامله مع مغتصبه، فهو غير قادر على كتم غيظه وحقده، ذلك الحقد والغضب الذي تفجّر من عينيه أنهارًا وخلجانًا من الدموع، فيعلنها صريحة "هي الحرب"، وقد وصفها الشاعر بقوله:" هي الحرب ليست تذر"[2]، وفي هذه العبارة يحيل الشاعر إلى قوله تعالى :" وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ، لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ"[3]، وفي هذا تلميح لتشبيه أهوال الحرب بالنار التي تأكل ما حولها، وهو في هذا الاستحضار، إنما يثير مخيلة القارئ بتلك القصة، والإحالة إلى الواقع الفلسطيني الذي ذاق مرارة الظلم السياسي، فكظم الغيظ والصّفح لا يكون مع بني إسرائيل، فشتّان ما بين إنسان يَستحق الإحسان وآخر لا يستحقه.

وشتان صدرُ الجارِ لا كبدَ لهُ وذو كبدٍ حرّى يـؤجُّ أجـيجُها

[1] انظر: صـحيح مسـلم (1812)، ومسـند أحمد (6/406) وسـنن الدارمي(2422)، وإسـناده حسـن، انظر: البخاري، محمد بن إسماعيل أبو عبد الله : صحيح البخاري ، تحقيق محمد بن زهير بن ناصر، دار طوق النجاة، 1422هـ/1710

[2] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص267

[3] سورة المدثر، الآية(28–27)

وهنا يظهر التناص الامتصاصي من خلال استلهام الشاعر قول رسولنا – عليه السلام– : " في كُلِّ كَبِدٍ رَطْبةٍ أَجْرٌ "[1]، في هذا الحديث دعوة صريحة للإحسان إلى كل الكائنات الحية، إلا أنّ الشاعر يقابل بالرّفض، وهذا الرّفض لا يأتي من قبيل تنكر الشاعر لصفات العفو والتسامح، بل يأتي الرفض في أن يكون التعامل بهذه الصفات موجّهًا إلى أعداء هذا الوطن. أما حديثه عن أحرار الوطن فنجد لغةً حُبلى بالمعاني الروحية والظلال الدينية، التي تفيض إيمانًا، وتتفجر وجدانًا، وتتبجس دموعًا حرّى، ومثال ذلك ما قاله في رثاء جمال الحسيني [من السريع]:

هذا" أسيرُ الحربِ" فديتهُ غالٍ يفدّيهِ بلا ثمنِ

كشقائِقِ النّعمانِ حمرتَهُ للمعجبينَ بخُضرةِ الدِّمنِ[2]

إنّ الشاعر يمتصّ قولَ رسول الله – عليه الصلاة والسلام – :"إيّاكم وخضراء الدّمن"[3]، والناظر في البيتين يجدهما قد جمعا المدح والهجاء معًا؛ ففي البيت الأول يمدح الشاعر أبا الحسن – جمال الحسيني، ويصفه بأسير الحرب، ونبل الأخلاق، وثورته على الباطل، مؤكدًا في البيت الثاني موقفه الرافض لسلوك الشباب الذين ضلّوا وهاموا بالنساء، متناسين بهذا قضية البلاد وحبّ الأوطان .

و يقول في قصيدة (الرّدّ على الرّصافي) [من الطويل]:

---

[1] رواه صحيح مسلم،(2244)، وسنن أبي داود (2550)، ومسند أحمد (521/2)، انظر: البخاري، محمد بن إسماعيل أبو عبد الله : صحيح البخاري ، ج2، 1051

[2] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ص 293

[3] رواه الدارقطي في "الأفراد"، والرامهرمزي، والعسكري في "الأمثال"، وابن عدي في"الكامل"، والديلمي وإسناده ضعيف. انظر: السخاوي، شمس الدين محمد بن عبد الرحمن(ت902هـ) : المقاصد الحسنة، دار الهجرة ، بيروت، 1986م ، ص135

أنؤمنُ في بلفور بعدَ محمّدٍ وعيسى وموسى والوزيرُ من الوِزْرِ

وربك: لا: فالوحيُ في الذكرِ صادقٌ يكذّبُ ما في الطُرسِ من لوثةِ الحبرِ

فما بالهم تاهوا وضلّوا وضَلّلوا ولم يفقهوا ما جاءَ في حِكمة السّفرِ

"أورشليم" دارُ الحشْر والنشْر: حولَها تقومون في يومِ القيامةِ والحَشْرِ[1]

لم يجد الشاعر حرجًا من أن يسمي القدس باسمها التوراتي" أورشليم" الذي يشكل جزءًا من المزامير التوراتية، فقد ختم الشاعر قصيدته باللفظ" أورشليم"؛ ليعبّر عن صِلته بها رغم تناسي الهمّ القومي لقضيتها، هذا البعد الذي أثار في النفس عذاباتها، فقد استلهم الشاعر مزامير داود مشبعةً بروحه الشعرية؛ ليعمّق إحساسه بذلك المكان التاريخي الذي يذكر بنهاية العالم بوصفها" دار الحشر والنشر"، وفي ذلك يحيل الشاعر إلى الحديث النبوي عن ميمونة بنت سعد مولاة النبي–صلى الله عليه وسلّم– قالت:يا نبيّ الله أفتنا في بيت المقدس فقال: أرضُ المحشرِ والمنشر"[2]، فجهل اليهود وتعاميهم عن الحقيقة، جعل الشّاعر يستعين بالمصادر الدينية لتؤازره في محورين هامّين: الأول، ذو علاقة بموضوع الأبيات وفكرته القائلة بأنّ أرض فلسطين ستعودُ يومًا لشعبها يوم تبعثُ الأمةُ من جديد، والثاني فنيّ بحت حيث يمتصّ المعاني والمفردات القرآنية ذات الصّرامة والجديّة على صعيد التركيب اللغوي والبياني، وتضمّنها أكبر قدر من الهيبة لشخصه ونصه، من أجل هذا جاء الاحتماء بالقرآن الكريم في سياقه التهكمي في قوله تعالى:" مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا، بِئْسَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص110

[2] أخرجه أحمد 436/6، وابن ماجه 430/429/1، إسناده ضعيف جدًا، انظر: لأبي الحسن الربعي، فضائل الشام ودمشق، ج1، ص14

كَذَّبُوا بِآيَاتِ اللَّهِ، وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ"[1]. وفي هذا تعريض باليهود ووصفهم بالغباء؛ لجهلهم بالمحمول، فتوظيف الشاعر هذه التناصات بأجواء تنبئ عن القاعدة التي سينطلق منها كامل النص بوصفه خطابًا قائمًا على إلغاء الآخر ورفضه، فكانت خير وسيلة للدفاع عندما تفشل كل وسائل الإقناع.

3- التناص الإنجيلي

احتشد الشعر المعاصر بالكثير من الرموز والصور المستقاة من الإنجيل، وتعدّ شخصية المسيح – عليه السلام– في مقدمة تلك الرموز التي قدمها العهد الجديد"في صورة متعددة الجوانب، عميقة الأبعاد ذات وجود مدهش تارة بما يؤدي من خوارق ومعجزات، وأخرى كان فيها المسيح نموذجًا خالصًا للفداء والتضحية والحب الإنساني الصافي... وذلك من أجل تخليص البشرية ممّا لوثها من آثام مخلفًا بعد مماته وفي حياته تعاليم هزّت أركان نفوس قومه خوفًا وفزعًا وإيمانًا وتشكيكًا"[2].

وتعددت صور الرمز بالمسيح لدى وديع البستاني باعتباره رمزًا للفداء والتضحية من جهة، والبعث والقيامة من جهة ثانية، وللإنسان المضطّهد والمظلوم من جهة ثالثة، وللطهارة والقداسة من جهة رابعة، كما تنوّعت المفردات الدالة على ذات المسيح ومنها: (المسيح ، عيسى ، يسوع ، ابن مريم)، وهي في أغلبها تتمحور حول فكرتي الصّلب والقيامة؛ لذا حشدت مفردات الصلب وأدواته (الصلب ، الصليب ، عود ، التعميد) وكان لمفردات (المهد، الطور، الناقوس،

---

[1] سورة الجمعة ، الآية (5)

[2] شعث ، أحمد جبر : **الأسطورة في الشعر العربي المعاصر** ط1، ، مكتبة القادسية ، خان يونس ، فلسطين ، 2002م ، ص54

القبر) نصيبها في الدّلالة على البعث. ولذا نجد الشاعر يستحضر هذه الشخصية في قصيدة (حبر رومة) عندما يقول [من الكامل] :

وأشهد وأبلغ حبر رومة أننا مرّ العذاب وشرهُ نتعذبْ

طرحوا السؤال:

أمذنب؟

فأجابهمْ :

لا سيّدي عيسى ولا أنا مذنب

"والكأسُ قد طفحتْ" وهذا حالُنا عيسى بنُ مريمَ كّل يومٍ يُصلبْ[1]

إنّ الذات الشاعرة تخاطب الذات الحرة (حبر رومة)، بأن تخبر الذات المحتلة، أنّ الناس قد ملّوا حياة القهر والاستبداد، والذل، بتوظيف التركيب التداولي "الكأس قد طفحت"، في ناتج دلالي أصلي، ليعبّر عن الحالة التي آل إليها العرب من خداع ،وقتل، وتشرّد، فيصوّر الشاعر في هذه الأبيات عذابات المسيح؛ دلالة على غياب الأخوة والإنسانية، وسيادة قوى البغي والطغيان، موظفًا فكرة الصّلب (صلب المسيح في الاعتقاد الديني المسيحي) مقابل ما ترتكبه إسرائيل في حقّ الإنسان الفلسطيني اليوم، وخاصة أنّ المسيح – عليه السلام– هو الفلسطيني الذي نال من اليهود عذاباتٍ كبرى، "وهناك وجوه اتفاق كبيرة من التّطابق الموضوعي بين السيد المسيح والمناضل الفلسطيني، فكلاهما يصلُ إلى ذروة العطاء وفداء الروح من أجل امتلاك معجزة الخلاص للآخرين"[2]، فقد عاث اليهود في الأرض فسادًا، مرةً في حق السيد المسيح الذي

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص187

[2] النقاشي، رجاء: شعراء المقاومة ، ص212–213

جاء ثورةً على فسادهم، ومرةً في حق الشعب الفلسطيني الذين هم صورة أخرى للمسيح في رفضهم للذل وانسلاخهم عن أرضهم . فالناتج الدلالي المقصود، والمترتب على المستمد التداولي" والكأسُ قد طفحتْ" واضح تمامًا؛ إنها دعوة تحريضية ضمنية، للثورة على الاحتلال البغيض، الذي طغى فساده، وضلّ صراطه، وفي وصف الحال يقول الشاعر في قصيدة (ذكرى الصلاة) [من الخفيف] :

رقّ وجهُ العذراءِ ندّاه دمعٌ رحمـةً بالمـُتصّـرِ المعمـودِ

ذكرت أهلَـها وأهليَ لمّـا أبصَرتني لوجهِ ربّي سُجودي

وأشارتْ والنّورُ من راحتيــها حُسنُ سِمطينِ لؤلؤٍ منضودِ

قالت انظُر ذاك الصّليبَ المعلّى وتأمّلْ حسنَ الحبيبِ الشّهيدِ

قلـتُ: يا أمَّــهُ دمٌ ناصــريٌّ عرفتهُ قبلي عروقُ جُدودي

شرَّفَ العودَ بالضّحيةِ عيسى وسَنغدو مِنْ كلّ يومٍ بعودِ

أو ربُّ اليهودِ ربُّكِ يا مريـــــــــــــــمُ أني أنكرتُ ربَّ اليهودِ[1]

هذه الأبيات محاولة من الشاعر عن طريق استخدام اللغة الانفعالية (رقّ وجه العذراء)، التعبير عن درامية المعاناة المتكاثفة نتيجة هوان الأمة وعجزها، إلا أنّ اللافت للانتباه في محور الحديث عن حادثة الصّلب ملحظان أولهما أنّ مريم – عليها السلام – تلحّ إلحاحًا بيّنًا افتخارها بابنها وتشبيهه باللؤلؤ كما ورد في إنجيل متّى: " فلمّا وجدَ لؤلؤةً واحدةً كثيرةَ الثّمن، مضى وباعَ كل ما كان له واشتراها"[2]. وحصول الإنسان على هذه اللؤلؤة الثمينة أي المسيح – حسب

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص16

[2] إنجيل متّى، الاصحاح 13: 46، 45

الاعتقاد المسيحي– هو بالتّخلي عن النّعيم الزائل من أجل الحصول على الحياة الأبديّة بعد الموت (اللؤلؤة الثمينة)، وأثبتَ المسيحُ ولاءه لله ببذل حياته، إذ مات شهيدًا على خشبة آلام (شرّف العود بالضّحية عيسى، تأمّل حسن الحبيب الشّهيد)، فكان ذلك دعوة ضمنية للثائر الفلسطيني الذي يأبى الذلّ بأنْ يكون على استعداد للتخلي عن كلّ ما له (وسنغدو من كلّ يومٍ بعود) في سبيل الحصول على الحرية والكرامة (اللؤلؤة العظيمة القيّمة) .

أما الملحظ الثاني فهو متعلق باللغة، فالشاعر في محور الحديث عن الصّلب، ومريم – عليها السلام– تتحدث بصيغة المفرد، أما في محور الحديث عن التضحية والفناء، فقد تحدّث بلسان الجماعة، فجاء الخطاب الموجه لمريم –عليها السلام – وحدها بأن تصبر وتحتسب؛ لأنّ ابنها فدى الأمة وخلصها من ذنوبها وسيئات أعمالها، فإذا كانت مريم قد فقدت مسيحًا، فإنّ الأمّهات تفقد كل يوم مسيح. لذلك كان رمز المصلوب هو الأكثر ذكرًا في شعره، ولا يجد القارئ عناءً في القبض على دلالات النص. ففي قصيدة (الرئيسُ الجليلُ) يستعذبُ البستانيّ المعاناة، في سبيل حرية الوطن، يقول [من المتقارب]:

أجل كان لـــــــي أمل خيّبوه

وقلت الصّواب فقالوا اصلبوه[1]

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص223

فيتوحد الشـاعر مع فكرة صـلب المسـيح وعذاباته، "فَلَمَّا رَآهُ رُؤَسَـاءُ الْكَهَنَةِ وَالْخُدَّامُ صَـرَخُوا قَائِلِينَ: «اصْـلِبْهُ! اصْـلِبْهُ"[1]، فتكرار لفظة (الصّـلب) تدلّ دلالة واضـحة على مدى عمق المأساة، والمعاناة التي يلقاها الفلسطيني حتى أصبح العالم من حوله آلة إيذاء، ولكنّه يتحمّل كل العذابات من أجل الوطن.

4- التناص التوراتي

الشـعر الفلسـطيني بعامة يزخر بهذا التناص، بحكم حالة الصـراع مع العدو الصـهيوني الذي يوظف التوراة لتنفيذ مشـروعه الاسـتعماري، وقد كان للأثر التوراتي ظهور بارز في شـعر البستاني من خلال إيمانه بأن أرض فلسطين حق تاريخي لشعبها، وأنها ستعود يومًا ما لأهلها يوم تبعث الأمة من جديد. فالمزامير التوراتية بكل ما تتضمنه، وتوحي إليه أصبحت جزءًا من ذاكرة الشاعر، تتسلّل إلى نصوصه، فيكتسب النص الحاضر بعض سمات النص الغائب، والشاعر يتناصّ مع المزامير، ويمتصّ روح النّص؛ قائلاً في قصيدة (الشهيد فؤاد سليم) [من المتقارب] :

تبارك دين الفؤاد السليمِ وقد عزّ عن دينه ردّه

فمات قتيلاً وطوبى له شهيدًا شهادته مجده[2]

يتواصـل الشـاعر في هذه الأبيات مع ألفاظ المزامير التوراتية، محمّلة بدلالات معبرة عن التجربة السياسية المنبثق منها السياق الشعري، ومستندة إلى التجربة التاريخية المتمثلة في المزامير، فهو يوظف الثناء الديني "طوبى"؛ لإضـفاء قدر من القداسـة على شـعره، وعلى

[1] يوحنا ، (6:19)

[2] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص170

الشـــهيد فؤاد الذي آمن بأحقية الوجود الفلســـطيني، مقابل محاولات الاحتلال طمس الهوية الفلسطينية عاكسًا الوضع التاريخي لفلسطين، وما لحق بأهلها من قتل وتشريد"طوبى للرجل الذي نصرته من عندك يا رب"[1]، والشاعر يتكئ عليها؛ ليصوّر الواقع الفلسطيني المعذّب، ويتمنى من خلاله تغيير واقعه وتحسينه، راجيًا تحقيق السعادة والخلاص لكل ما على الأرض الفلسطينية. والرموز التي يغرفها الشعراء من معين الثقافات القديمة ليست غاية في ذاتها بقدر ما هي شفرات تصورية، يحولها التعبير الشعري إلى ما يلائم الإنسان المعاصر[2]، ويعدّ سفرا الخروج والتكوين من الأسفار التوراتية اللذان كان لهما حضور في شعره، ليعبر من خلالهما عن حالة ضياع الأرض الفلسطينية، ونفي أحرارها وتشرّدهم في شتى بقاع الأرض. يقول [من الطويل]:

فتى أمة إنْ جدَّ لله عهدُها فيا حبّذا تكوينها وخروجُها[3]

كما جاء الشـاعر بإشـارات توراتية تحمل خداعهم، وكذبهم من خلال تمسـكهم وادعائهم بأنّ أرض فلســـطين لهم، وكانت من قبل لليهود، يقول الشـــاعر في قصـــيدته (جنّةُ اليهودِ) [من الخفيف]:

وفلسطينُ لليهودِ اتركوها فهي دارُ الخلودِ عندَ اليهودِ[4]

يكشف الشاعر هنا ما يختمر نفوس اليهود، ونياتهم تجاه الأقصى فنراه يتحدث بلسانهم حيث يذكر أنها " دار الخلود"، وجاء الشاعر بهذا التوظيف ليظهر أساه على أمة يعرب؛ لأنّ قلوبها

---

[1] انظر :الكتاب المقدس، سفر المزامير، المزمور84، ص767

[2] انظر: نصر،عاطف جودة : النص الشعري ومشكلات التفسير ، ط1 ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1996م ، ص118–119

[3] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص69

[4] المصدر نفسه ، ص98

متفرقة فقال اتركوها. وهو يستحضر الحديث عن الوعد الإلهي بمنح الأرض المقدسة لإبراهيم، ثم اتخاذ إبراهيم معبدًا في أرض الشام، ومن ثم يعقوب، حيث تم نقل رفات سيدنا يوسف إلى الأرض المقدسة[1]. ومنه قولهم:"أما أنا فهو ذا، عهدي معك... وأعطي لك ولنسلك من بعدك أرض غربتك، كل أرض كنعان ملكًا أبديًا وأكون إلههم"[2]. حيث اعتقاد اليهود في خروج المسيح المنتظر، له علاقة مباشرة بهدم المسجد الأقصى، وبناء الهيكل الثالث مكانه، وفي ذلك يقول الشاعر [من البسيط] :

أمن جدار البكا يبنون هيكلهمْ وقبةُ الصّخرةِ العلياءُ تنهدمُ[3]

وفي قصيدة (البراق الشريف) يقول[من الطويل]:

وهيكلهمْ يا للكرامةِ مسجدٌ وفيه يُصلّى في العشيةِ والفجرِ

وحتى متى يبكونَ عند براقِنا ويذرونَ هاتيك الدموع على الصخرِ

وبالله آمنا وفي أنبيائهمْ فما هو إلا أنْ نردّ إلى الكفرِ[4]

فما كان من الشاعر إلا أن طلب من ربه المساعدة والعون؛ كي يعينه في مساعدة أهله وأرضه، فيقول في قصيدة (منها إليه):

وطالَ انتظاري وأثقلَ همّي فؤادي وخامرٌ أشواقهُ

وساءلتُ نفسي تُرى ما الخبرْ

ألمْ يرحمِ الحبُّ من قبل أمي؟ ألا يرحمُ اللهُ عشّاقَهُ؟

---

[1] سفر التكوين ، إصحاح 25:24/30

[2] سفر التكوين ، إصحاح 17 / 8:4

[3] البستاني، وديع : الفلسطينيات ، ص262

[4] المصدر نفسه ، ص194

أأقضي ببؤسي هنا يا بشر![1]

فلم يجد الشاعر ما يعبر من خلاله ويوصل رسالته إلا بالتماهي مع نص توراتي يفهمه العدو المغتصب لأرضه، ويكشف معاناته، ويأمل في الخلاص منه، ويختار الشاعر ما يناسب ذلك من التوراة ، فلا يجد أجمل من دعاء النبي داود – عليه السلام– في طلب المساعدة من ربه: لا تتركني يارب، يا إلهي، لا تبعد عني ، أسرع إلى معونتي يارب يا خلاصي"[2]. ولصرخة المسيح – عليه السلام – صدى في هذه الأبيات، وهي صرخة تعبر عن قمة المعاناة، فهي إذن تتناسب مع واقع الفلسطيني؛ إذ صرخ المسيح على الصليب قائلاً: إيلي إيلي لم شبقتني (أي: إلهي إلهي، لماذا تركتني؟)[3]، فالشاعر هنا يتخذ من صرخة المسيح على الصليب وسيلة لتصوير واقع المعاناة في ظل الحصار والقتل الذي ينال من وجود الفلسطيني، فصرخة الشاعر هنا تكون موازية لصرخة المسيح – عليه السلام – ومفجّرة للواقع في هيئته الجديدة، هذه الصرخة تكون وسيلة لشد المتلقي لإدراك المشهد المؤلم والإحساس به، ولعل تكرار الاستفهام في الأبيات يثير إحساسًا أعمق، حيث تتكرر كلمات الصرخة النابعة من ألم الواقع.

وفي مشهد درامي آخر يقول الشاعر في قصيدة (غدًا) [من الطويل] :

ولا غرّك الغربيّ يَعبدُ عجلهُ ولو صاغهُ يا هندُ ماسًا وعسجدا

أحلّ محلّ الحقّ بطلاً وقوةً وطلّق إنسانيةً وتأسّدا[4]

---

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص35

[2] انظر :مزامير داود، المزمور الثامن والثلاثون/ 859. إنجيل متى ، الإصحاح السابع والعشرون

[3] العهد الجديد، إنجيل المسيح حسب البشير متى، الإصحاح السابع والعشرون، 46، ص54.

[4] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص208

فمال الشاعر باستخدامه تقانة التضخيم والإيضاح الدلالية لبيان حقيقة اليهود، حيث استخدامه للفعل المضارع (يَعبد)، فالعجل يُعبد في صدور اليهود كافة، من خلال تصديقهم بأنه مخلوق، حيث ذُكر في توراتهم، بأنهم قالوا لهارون:"قم اصنعْ لنا آلهة تسيرُ أمامنا"[1]، وذلك عندما ذهب سيدنا موسى لمناجاة الله في الطور، طلبوا حسب ما يدعون من أخيه هارون، صنع العجل، فأخذ منهم الذهب والحلي وصنع عجلاً، له خوار، فعبدوه.

سار الشاعر في وصف المشهد الدرامي بإيقاعية متناغمة، شاحذًا ذهن القارئ، ليصل بنا إلى الحقيقة التي مفادها كذب هؤلاء اليهود، وافترائهم على موسى وأخيه. فالتوظيف استثمر قصتهم، ليظهر تمسكهم بالباطل وتجردهم عن الإنسانية.

والواضح أنّ الشاعر يستند للاقتباس من القرآن والحديث للردّ على التوراة ومزاعم المسيحية.وهكذا يتعاون التناص الديني القرآني مع الإنجيلي مع التوراتي مع الحديث النبوي؛ ليكشف محاولات الشاعر في تغيير العالم، وتحطيم كل مشاعر الخوف المسيطرة على النفوس من خلال الدعوة إلى الثورة والتمرد، وتشكيل الواقع الحقيقي، فلحظات اليأس والتمرد التي سيطرت عليه لم تمنعه من التمرد وإعلان الثورة.

ثانيًا : التناص الأسطوري

"تتبدّى الأسطورة في إطارها الحضاري القديم منجزًا متقدمًا على طريق الإبداع الإنساني من أجل المعرفة، إذ إنها تشكل حقلاً معرفيًا كان الرحم الأولى لتطور الإنسانية ورقيها ووعيها

[1] سفر الخروج، إصحاح 32 / 2:1

وللحياة والكون بعامة. وقد تكشـفت عن رؤيا أصـلية صـادرة عن جماع فكر البدائي وأحلامه وتطلعاته"[1].

يعرف ابن منظور **الأسطورة** بقوله: "والأساطير : الاباطيل، والأساطير إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل"[2].

والشاعر وديع البستاني كغيره من الشعراء العرب استخدم الأسطورة في أشعاره لبثّ مشاعره وأحاسيسه تجاه قضيته، ولتحقيق أهدافه الشعرية "فالرمز الأسطوري بطقوسه، والفن بإنجازاته، لهما وظيفة واحدة، هي الإدراك والشـعور الدقيق بالمجتمع، وعكس الحياة الانفعالية الجماعية للمجتمع"[3]. فقد اسـتقى الشـاعر رموزه الأسـطورية من منابع كثيرة، عالج فيها موضـوعات سـياسـية واجتماعية، عبر من خلالها عن تشـبثه بالأرض والوطن، ووظّفها من أجل إبراز البطولة والتجدّد والانبعاث وبالتالي القدرة على التغيير .

1- زرقاء اليمامة

بدأ الشاعر في تناصه الأسطوري بالأساطير العربية موظفًا الأساطير الموغلة في القدِم مثل أسـطورة زرقاء اليمامة، الكاهنة التي كانت تبصـر الشـيء من مسـيرة ثلاثة أيام. وفي قصيدة(زرقاء اليمامة) يقول [من البسيط] :

وقد وقفتُ وزرقاءُ اليمامةِ بالأردنّ أسألها عن حال من عَبروا

---

[1] شعث، أحمد جبر : الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ط1، مكتبة القادسية ، فلسطين، 2002م، ص2

[2] ابن منظور : لسان العرب ، ج2، مادة سطر ، ص143

[3] النابلسي، شاكر : مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987م، ص665

هذي عقيرتهم مرفوعة سفهًا حين الممـــــالك عين بعدها أثرُ

ثلثُ عروشِ ملوك وامّحت دولٌ فما نحـــاذرُ أن يستدول النورُ

قالت حذامُ وقد آلت وقد حلفتْ أقسمـــت باللهِ لا قومٌ ولا شجرُ

وصدقوها وبشرى المؤمنين ولا خوفٌ عليهم وويلٌ للأولى كفروا[1]

يستهلّ الشاعر قصيدته باستدعاء البطولة الغائبة "زرقاء اليمامة"، مصرّحًا باسمها، عاكسًا حنينه وتوقه الشديد إلى تمثل حالات هذا البطل، علّه يكون المفدي والمخلص، والشعلة التي تنير المظلم الحالك. غير أنّ عدم تصديق زرقاء اليمامة ستكون النتيجة إبادة الدول وامّحائها.

2- حَذام

كما وظّف الشاعر (حَذام) وهي امرأة في الجاهلية ضرب بها المثل في حدّة البصر، وصِدق الخبر، حتى قيل عنها أبصر من حذام :

إذا قالتْ حذامُ فصدِّقوها فإنّ نِعْمَ القولُ ما قالتْ حذامُ[2]

مأساة زرقاء اليمامة التي حذرت قومها من الخطر القادم كأنها صوت الإبداع الذي كان يحذر من الخطر فلم يصدقه أحد، هذا التشابه بين الماضي والحاضر هو تأكيد الهوية القومية من حيث وصل هذه الرموز بجذورها في التراث العربي الذي يصل بين المبدع والقارئ، وربط هذه الهوية برؤية لا ترى إمكانًا للمستقبل إلا بنهضة قومية تستعيد أعظم ما في الماضي من خيرات وتتجاوز ما في الحاضر من ثغرات[3]. فيرى الشاعر في هاتين الشخصيتين المعادل

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص284

[2] الميداني : مجمع الأمثال، ج2، ص174

[3] عصفور ،جابر : عوالم شعرية معاصرة ، ط1، مجلة العربي، الكويت ، 2012م ، ص157

الموضـــوعي للبطل المخلص المتنبه لحال الأمة وهي في ســـباتها العميق. وختم الشـــاعر قصـــيدته بالتبشـــير والإنذار مشـــيرًا إلى قوله تعالى :" تِلْكَ آيَاتُ الْقُرْآنِ وَكِتَابٍ مُّبِينٍ، هُدًى وَبُشْـــرَى لِلْمُؤْمِنِينَ، الَّذِينَ يُقِيمُونَ الصَّـــلاةَ وَيُؤْتُونَ الزَّكَاةَ وَهُم بِالآخِرَةِ هُمْ يُوقِنُونَ، إِنَّ الَّذِينَ لا يُؤْمِنُونَ بِالآخِرَةِ زَيَّنَّا لَهُمْ أَعْمَالَهُمْ فَهُمْ يَعْمَهُونَ، أُوْلَئِكَ الَّذِينَ لَهُمْ سُـــوءُ الْعَذَابِ وَهُمْ فِي الآخِرَةِ هُمُ الأَخْسَرُونَ"[1].

وكأنّ ما جاءت به زرقاء اليمامة وحلفت بصـدقه حَذام، لهو كتابٌ مُبين، فمن صـدّق بما جاء في الكتاب فلهُ البشـرى الحسـنة التي وعده الله بها، وأما الذين يكذبون بما جاء به، فسـيلقون وعيدهم بمطلق العذاب، ولا ناقة لهم فيها ولا بعير .

ثالثًا: شقّ وسطيح

ويستحضر الشاعر أسطورة الكاهنين شق وسطيح في قوله [من الطويل] :

هواجسُ تغشاني ولا عينٌ شقها برأسي و لا في جانبيّ سطيحُ

بناءُ المعالي والهدمُ دونه هوى بالقصورِ الشُّمّ وهي صروحُ[2]

الشخصيتان الأسطوريتان هما : **شق وسطيح**، "فسطيح رجل رأسه في صدره، ولا عنق له، ولا عظام إلا في جمجمته، وهو يُطوى طيّ البساط، وأما شـقّ فكان شـيطانًا على صـورة إنسـان، شُـقّ نصـفين، له يد واحدة، ورجل واحدة، وعين واحدة، كانا أشـهر كاهنين وأشـهر حكمين في زمانهما، أي الجاهلية"[3]. والكهانة هي علم ادّعاء الغيب، وكان موضـــوعها الإخبار عن أمور

[1] سورة النمل ، الآية (2–6)

[2] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص39

[3] الجوزو، مصطفى : **من الأساطير العربية والخرافات ،دار الطليعة**،ط3 ، بيروت ،لبنان، 1983 ص9

غيبية بوساطة استراق الجنّ السّمع من السّماء، وإلقاء ما يسمعونه من الغيبيات إلى الكهنة[1] . وهناك تشـــابه كبير بين الشـــاعر والكاهن فإذا كان الكاهن يخبر عن أمور غيبية، محذرًا من مصائب ستحصل، أو حروب ستجري، فإنّ الشاعر يخبر المتلقين بما غاب عنهم، وبالهواجس التي تعتمل في صـدره، وبالضـيق الذي يشـعر به؛ ليشـرك المتلقي بهذا الهم الجماعي، ويقدم لهم النصـــح والإرشـــاد لمجابهة الأخطار المحدقة بهم، ومحذرًا من تبدل حال الأمة بعد أن كانت في عز وصروح.

رابعًا: طائر الفينيق

تزخر استدعاءات البستاني الأسطورية بدلالات الانبعاث وتجدد الحياة، ومن الأساطير العربية في هذا المجال أسـطورة الفينق، ومن القصـائد التي وظّف الشـاعر فيها هذا الرمز قصـيدة (صوت فينيقيا) [من الخفيف]:

تلكَ فينيقيا وما آنَ حشرٌ نبَشوها مِنْ قبرها وهو سترُ

يحجبُ العار وهو شطرٌ وبترٌ قد عراها : يا نعمَ موتٌ وقبرُ

بعد صور منيعةٍ الأسوارِ

فكأنّ المريخَ ينضو اللّثاما وكأنّي أرى الرمادَ ضراما

إنّ تحتَ الرّمادِ روحُ النارِ[2]

يبدأ المقطع باسـتدعاء الرمز الدال على البعث، والذي يتقنع به الشـاعر ليظهر عمق جراحه، وفداحة عذاباته، لكنّ المعجزة تظهر في هذا الإنســـان المعذّب أنه ما يزال القائم من موته،

[1] القلقشندي، أحمد بن علي : **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، تحقيق يوسف علي طويل، ج1، دار الفكر ، 987م ، ص454

[2] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات** ، ص116–117

الصـاعد من رماده، كالعنقاء التي تحترق ثم تنعتق من رمادها، لذا جاء هذا الاسـتدعاء تأكيدًا على بداية التحرر والخلاص .

ثالثًا- التناص الأدبي

للتنـاص الأدبي دور مهم في إثراء لغـة النص الشـــعري، وتحويلـه إلى قوة دافعـة تثري التجارب الأدبية للشـــعراء، ونقل رؤيتهم ومبتغاهم إلى المتلقي، لذلك كانت العودة إلى التراث هدفًا غنيًا يستثمره الشعراء لمنح النص قيمًا جمالية واحتجاجية .

ولقد "حدّد موقف الشـاعر المعاصـر من التراث القيمة الجمالية للتجربة الشـعرية المعاصـرة، حيث أصبحت هذه القيم نابعة من صميم طبيعة العمل، وليست مبادئ خارجية مقننة، فالشعر المعاصـر يصـنع لنفسـه جمالياته الخاصـة، سـواء ما يتعلق بالشـكل أو المضـمون وهو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثر بحسـاسـية العصـر وذوقه ونبضـه"[1]. ومن الطبيعي أن يكون الموروث الأدبي أقرب المصادر التراثية إلى نفوس الشعراء المعاصرين؛ لأن شخصياته معبرة عن ضـمير عصـرها وصـوته، الأمر الذي أكسـبها التأثير على الشـعراء في كل عصـر، وكونه أيضًا أكثر طواعية للشاعر المعاصر، والأقدر على استيعاب تجربته المختلفة[2].

"إنّ التفاعل الخلاق بين الشـــعراء الفلســـطينيين المعاصـــرين والأدباء القدماء والمحدثين من العرب والأجانب، أنشا علاقة حلولية متبادلة بين زمنين : الماضـي والحاضـر، لا يحضـر فيها

[1] إسماعيل ، عز الدين : **الشعر العربي المعاصر** ، ص28

[2] انظر: زايد ، عشـري علي: **اسـتدعاء الشـخصـيات التراثية في الشـعر العربي المعاصـر**،دار الفكر العربي، القاهرة، 1948م، ص138

الماضـي باعتباره مصـدرًا من مصـادر الاحتذاء والتقليد والتكرار، بل باعتباره مصـدرًا للابتكار والتجديد والدهشــة، حيث تعاد صــياغة النص الشــعري الموروث وفق رؤيا جديدة معاصــرة، وتفتح له آفاقًا واســعة من التأويل والكشــف، ليجد المتلقي نفســه أمام نص قديم جديد، يكتنز بأبعاد دلالية شمولية وإنسانية في الوقت نفسه"[1].

ومن عجيب أمر وديع البسـتاني أنّ قريحته الشـعرية تفتقت بفضـل ظاهرة التناص، وقد تفاعل البستاني مع الشعر كجزء من الأدب قديمه وحديثه، حيث وظّف نماذج منه وحاكى نصوصه بالمحاورة والاقتباس والاستلهام للتعبير عن واقعه وتجربته .

يعدّ التناص مع الشعر العربي القديم أحد الآليات التي وظفها الشاعر العربي المعاصر؛ لتخصيب نصه" فشعرنا العربي لن يستطيع أن يثبت وجوده، ويحقق أصالته، إلا إذا وقف على أرض صلبة من صلته بتراثه وارتباطه بماضيه، وأيقن أن انبتات الشعر عن تراثه... إنما هو حكم على ذلك الشعر بالذبول ثم الموت"[2]. وقد استطاع وديع البستاني إشباع نزعته الثورية المتمردة نحو التغيير، وتوقه لوحدة الأمة العربية، وللحرية، والعدالة، من خلال استحضاره لنماذج الشعر العربي القديم وإعادة صياغتها وفق رؤيته وفهمه لطبيعة الشعر ودوره في الحياة الإنسانية .

وعليه، فإنّ البحث سيضمّ في الصفحات التالية تحليلاً لأهم الشخصيات الأدبية التي كانت نبعًا صافيًا استقى منه وديع البستاني مادةً لنصوصه، وشكلت رافدًا مهمًا من الروافد الشعرية، وأولى

---

[1] موسى ، إبراهيم نمر: **آفاق الرؤيا الشعرية**، ص129

[2] زايد، علي عشري: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر** ، ص58

هذه الشخصيات "امرؤ القيس" الذي يعد من أوائل الشعراء الجاهليين الذين تركوا أثرًا واضحًا في الشعر العربي.

" تمثل شخصية ***امرئ القيس*** في بعدها المأساوي واحدة من الشخصيات التي استلهمها الشعراء الفلسطينيون في خطابهم الشعري، وكانت بمثابة نواة انطلق منها خيال الشعراء للكشف عن مأساتهم، وللتعبير عن روح العصر، والواقع التاريخي الذي يعانونه وأبناء شعبهم، سواء أكان ذلك عن طريق استدعاء آلية اللقب، أم عن طريق استدعاء ملفوظه الشعري"[1].

وتأسيسًا على ما سبق، فقد استلهم البستاني تجربة امرئ القيس الشعرية، لأنها تمثل مادة غنية يعبر من خلال هذه الشخصية عن مضمون تجربته، من إحساس بالغربة والوحدة بعد أن فقد الأرض والوطن والحبيبة، فعمل على محاكاة النص الشعري بما ينسجم مع موقفه النفسي. فجاء هذا التناص مشكلاً للبوادر الأولى للاغتراب الذاتي، فقد وقف امرؤ القيس على الأطلال وتمثل المكان، ومثله نجد البستاني، ففي قصيدة(محمّد علي بهاء الله) يقول [من الطويل] :

قفا بي في الذّكرى وقد هاجتِ الذّكرى لواعجُ نفسٍ تملأ الكونَ والدّهرا
أرى لا أرى من كانَ في العينِ والنُّهى كأنّي به طيفٌ ألمّ وقد مـــــرّا
لواعج هاجت فابكيا لوعـــــــة معي إذا هاجتِ الذّكرى رثائي للأسرى
قفا بي في الذّكرى وقد جدّ في الجوى وعيني بحر الدمع من لوعتي سكرى
ألم ترياني تحمـــــــلُ النعشُ راحتي فـــــقد قلتها من بعد ثالثهم صفرا
ألم ترياتي خاشـــــــــــعًا عند قبره خليـــــــليّ إنّي كنتُ أستغفرُ القبرا

[1] موسى ، إبراهيم نمر: آفاق الرؤيا الشعرية، ص129–130

ولله آيات كبارٌ بخلقـــــــــــهِ ولله في الأخـــــلاقِ آيتها الكبرى[1]

تمتد جذور الذاكرة التي يبعثها " **قفا بي**" إلى مطلع معلقة امرئ القيس التي نالت شهرةً واسعةً:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزل بسقط اللوى بين الدخولِ فحوملِ[2]

يفتتح الشاعر رائيته بتكثيف جمل من الأيقونات الطللية (قفا ، ساكنها ، النعش ، الدمع ، القبر، الذكرى ، اللوعة، الوجد ، أقفر) ليغدو مطلع النص تشكيلاً طللياً بامتياز، وهذا بفضل محاولة نبش الخطاب الجاهلي مستنطقاً إياه عبر استدعاء مفردات طللية معهودة، وهذا الاستحضار بدوره يسهم في إتاحة الفرصة للشاعر من أجل تأمل واسع لمعالم المكان المقدس، من خلال ذكره وتحسره على موت محمد علي بن بهاء الله لـ " تستقر في نفسه رؤى قلقة ومضطربة ، وتغوص هذه الرؤى في أعماق ذاته، ويقف وقفة قصيرة تملأ نفسه حزناً وشجناً على ما مضى وعلى من فارق"[3]، وهو في هذه الوقفة ، إنما يؤسس لمفهوم قداسة المكان والزمان، والإنسان؛ لأنّ " في مجال المقدّس يغدو البشر والأشياء والأفعال والأمكنة والأزمنة على صلة بالقداسة"[4]. إنّ حضور الطلل في بناء النص الشعري، ليعيد ما هو تقليدي تراثي لكنه ليس بكاء على الدمن والحجر بل بكاء على الذكرى والقبر، وهي وقفة على أطلال الحياة والقيم الدينية التي ملأت قلبه ، وعلى أطلال روح متعبة وحزينة على فراقه، كيف لا والشاعر يصور حالة الحزن والشجن عبر استدعاء شخصيات دينية ممثلة ابتداء بشخصية النبي – صلى الله عليه وسلم – ثم يتوالى

---

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص 251

[2] امرؤ القيس ، الكندي بن حجر بن الحارث: ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضـــل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1985م، ص8

[3] الفيومي ، ســـعيد محمد : فلســـفة المكان في المقدمة الطللية في الشـــعر الجاهلي ، مجلة الجامعة الإســـلامية ، مج15 ، ع2،ص252

[4] الجوة ، أحمد : مشاكلة القصيدة لنهوض القصيدة ، منشورات اتحاد الكتاب التونسيين ، ط1، 2005م ،ص151

ذكر الشخصيات الدينية الأخرى، كذلك يحاول الشاعر حشد الأمكنة والألفاظ التي لها صلة بالقداسة فقد ذكر (فقد زال الوجود ، وقد أظلمت) ليتحسر على الكون المنير بالعلم والدين اللذين ضاع أثرهما بوفاته، فوقف واستوقف خاشعًا أمام القبر طالباً منه العفو متحسراً على الإيمان والقوة والعلم – مبادئه في تأسيس نهوض حضاري وثقافي .

وهناك العديد من القصائد التي افتتحها بالمقدمات الطللية لكنه هنا في هذه القصيدة وقف واستوقف

وفي قصيدة (**غدًا**) يقول [من الطويل] :

ولي أملٌ لا يدركُ اليأسُ شأوه يقربه صبري إذا هو أبـــــــعدا

قفا بي على الأردنّ والشعرُ شاهدٌ على الدّهرِ عدلٌ يا خليليّ واشهدا

فأرسلْ شعري والحماسة بابه فيقرعُ بابًا للتقادير موصـــــــدًا

قفا بي على ميناءِ حيفا وسلّما على مَعشَرٍ حولَ الخليجِ تبغددا[1]

امرؤ القيس استهلّ معلقته بالوقوف والبكاء على الديار الخالية، والآثار الدارسة، تلك التي أثارت الأسى في نفسه، بعد أن خلت من أهلها، والبستاني وقف على أطلال الأردن؛" ليقرع بابًا للتقادير موصدًا"، فاستعار التركيب" قفا نبكِ" مع بعض التحوير جاعلاً مطلع قصيدته" قفا بي"، وذلك لشدّ انتباه المتلقي، فقد تتشابه قصة امرئ القيس مع قصة البستاني، فامرؤ القيس فقدَ ملك أبيه، فأصبح يسعى لإعادة ملكه، أما وديع البستاني فقد وقف على أطلال الأردن وميناء حيفا محاولاً أن يستنهض رجالاً أكفاء يعيدون الملك الضائع بعد أن تحول رأس الكرمل المشرف

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص206–207

على ميناء حيفا إلى حصن منيع للأعداء، فقد أضحى الشاعر صاحب قضية كامرئ القيس، يطلب ثأره ممّن ألحق القتل بالثورة .

"الشاعر لا يتخذ من شخصية امرئ القيس أداة يستطيع التحدث من خلالها، وإنما يتوحد بها ويمتزج معها بصورة قوية، فحزن امرئ القيس يتجاوب مع حزن الشاعر، لأنهما يعيشان حالة من التخاذل"[1]. ويتخذ الشاعر من شخصية "**طرفة بن العبد**" ووقوفه على الأطلال معادلاً موضوعيًا على تجواله واغترابه الدائم عن محبوبته يقول [من الكامل] :

حيفاءُ ميناءُ الحِمى ولو أنّه والمشركون عليه غير موحّـدِ

غنيتها وكأنّ خولةَ جارتـــي وكأنّ لي طللاً ببرقة ثهمـــــــدِ

وكأنّ رضوى كرملي وكأنني ألقى المليحةَ في الخمارِ الأسودِ

غنيتهُا من بعد ما قالَ الكنارُ سكتَّ دهرًا يا أديبُ فَغـــــرّدِ[2]

يظهر البستاني الاغتراب النفسي الذي يعيشه في مدينة حيفا بعد أن خلت من أهلها، وتبدل فيها الحال بسيطرة المشركين/ الأعداء، مستحضرًا وقوف طرفة بن العبد على أطلال محبوبته خولة:

لخولةَ أطلالٌ ببرقةِ ثهمدِ تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهرِ اليدِ[3]

والبستاني هنا يؤكد طلب الوقوف على أطلال جبل الكرمل والإطالة في التأمل بها، وهذا لأنّ نار الحب وتذكر الأيام الخالية تجعل المشاعر هائجة متأججة لا تهدأ ولا تخمد، وذلك "يؤدي

---

[1] ربابعة ، موسى: التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث ، دار حمادة للدراسات الجامعية، إربد، 2000م ، ص28

[2] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص48–49

[3] طرفة بن العبد:شرح ديوان طرفة بن العبد ، قدم له سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب، دار مكتبة الحياة، بيروت ، لبنان، 1989م، ص5

بالضرورة إلى تكثيف المعنى الفني، والتعبير بدقة لغوية مركزة"[1]. فهو يستخدم الطلل ليعبّر من خلاله عن الحالة النفسية التي يعيشها، والمتمثلة في صراع الوجد والصّبابة والقلق والاضطراب، وما البكاء على هذه الأطلال والوقوف عليها، فقد وظف البنية الطللية لتنقل الموقف الذي يسعى لإيصاله إلى المتلقي، متخذًا من تقنية التناص قناعًا يتستر خلفه، بعد أن وظف ما قالاه امرؤ القيس وطرفة بن العبد في نصيهما، ويستمر الشاعر في دعم النص بتناص آخر، متمثلاً في بيت مسكين الدارميّ:

قل للمليحةِ في الخمارِ الأسودِ ماذا أردتِ بناسكٍ متعبّدِ[2]

تبدأ الصّورة البصرية في التشكل أمام المتلقي من جملة (وكأنّ رضوى كرملي)؛ ليتحدّث عن قدسيّة جبل رضوى عند الكيسانيّة فيزعمون أنّ محمد ابن الحنفية به مقيم حيٌّ يُرزق، وكأنّ رضوى امرأة مليحة ذات خمار أسود يعشقها الزاهد دون كلّ النساء، وتظهر في هذه الأبيات ميول الشاعر الشّيعيّة، أو هو يخدم الإنجليز في دعم الفرق الضّالة (البهائية والكيسانيّة).

وبهذا أصبح نصّ البستاني غنيًا بالمعاني الفنية صاحبة الدلالات العميقة، فهو يجمعها كلها للدلالة على مقدرته في جمع الرموز في تكوين الرؤيا، ليحوّل ملامح النص الغائب إلى ملامح حاضرة في نصه.

ضمّن البستاني نصه الشعري أقوال امرئ القيس؛ ليفيد من تجربته الشعرية ورؤاه الفكرية في مكابدة الهموم والأحزان. يقول الشاعر في قصيدة(أبٌ وأم) [من البسيط[:

الجاهليةُ عادتْ والرسالةُ بي جدّت وجدّ لها عمي أبو لهبِ

[1] عيد، رجاء:لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف ، الإسكندرية، 1985م، ص26

[2] الدارمي ، مسكين: ديوان شعر مسكين الدارمي، ط1، تحقيق كارين صادر، دار صادر ، بيروت ، 2000م ، ص41

يقول: باللّات والعزّى أنا امرأتي حمّالةَ الطفلِ .. لا حمّالة الحطبِ

تبّتْ يدا كافرٍ في البيتِ نعمتَهُ وما يقول لها : يا نعمةُ اقتربـــــــي

عُد يا امرأ القيس واستغفر عنيزة من ذنبٍ تلبستْه للشّعر بالكـــــــــذبِ

واعقرْ لها.. والعذارى حول هودَجها واشربْ على نخبها .. يا شاعرَ العربِ

نعمَ الفدى!! وليعش من بعدنا وطنًا!! ما فيه للعيشِ لولا الحبُ من سببِ!!

إنْ أسكرَ الحبُّ قلبًا ليلةً ومضى فقد شربتُ وبيتي كرمةُ العنـــــــــبِ

وماتَ بكري وحولي عاش أربعة يسقونني نخبهُ والدّمعُ في الحبـــــبِ

يا طالبًا من معاني الشعر أشرفها احملْ لوائي وسرْ في ثورةِ الأدبِ[1]

تلتقي تجربة البستاني مع تجربة امرئ القيس في الحبّ والولاء للمحبوبة، إذ يتناصّ الشّاعر مع قول امرئ القيس:

ويَوْمَ عَقَرْتُ لِلْعَذَارَى مَطِيَّتِي فَيَا عَجَباً مِنْ كورها المُتَحَمَّلِ

فَظَلَّ العَذَارَى يَرْتَمِيْنَ بِلَحْمِهَا وشَحْمٍ كَهُدَّابِ الدِّمَقْسِ المُفَتَّلِ

فَقَالَتْ:لَكَ الوَيْلاَتُ!،إنَّكَ مُرْجِلِي ويَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَة

تقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبِيْطُ بِنَا مَعاً عَقَرْتَ بَعِيري يَا امْرأَ القَيْسِ فَانْزِلِ[2]

أراد الشاعر في هذه الأبيات أن يبثّ رسالةً للمتلقي مفادها قيمة المرأة والحب الذي يكنّه لها، فرفع من شأنها وأعلى مكانتها بعقر امرئ القيس الناقة لها والشرب على نخبها، وكأنه أراد بهذا الحب الاستدامة والبقاء. فهو هنا يلعن طواغيت العرب، ويرفع قيمة المرأة المثال، وبدلاً من

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص20

[2] امرؤ القيس: ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ص9

وضع الحبل في جيد زوجة أبي لهب، فإنه يضعه حول من ترك امرأته ثكلى، فالمتتبع لأبيات وديع البستاني يرى أنّ حبه لامرأته هو حبٌ للوطن، ولولا هذا الحب ما استقام عيش، ولا سكر بدن، فهذه هي الخمرة الممزوجة بحب الوطن، فامرأته حمّالة الطفل الذي سقط لأجل أن يحيا الوطن، وكأنّ أراد بهذا التقرب من المرأة الولادة والخِصْب؛ لأنّ الأصل بالمرأة أن تكون حمّالة الأطفال كي يحملوا همّ البلاد، فهذه هي الثورة التي أطلقها البستاني باستدعائه رجالاً يعيدون للوطن أمجاده، ليحلّ العدل والسلام بعد أن عادت الجاهلية من جديد!

وفي قصيدة (فتنة المبكى) يقول [من الرمل] :

جرّدوا السّيف فكانوا جزرًا أوقدوا النار فكانوا الحطبا

إنْ قطعْنا ذنب الأفعى فمن في غدٍ يلحق رأسًا ذنبًا[1]

يتعالق هذا القول مع قول غائب، هو الشاعر أبو أذينة اللخمي:

هم جردوا السيف : فاجعلهم له جزرًا هم أوقدوا النار فاجعلهم لها حطبًا

لا تقطعن ذنب الأفعى وترسلها إن كنتَ شهمًا فألحق رأسها الذنبا[2]

فالشاعر وديع البستاني يسترجع قول أبي أذينة اللخمي المتقدم، على سبيل التوافق الدلالي التام؛ فأبو أذينة يخاطب ابن عمه الأسود بن المنذر ويغريه بقتل أسرى آل غسان؛ لأنهم تسببوا بقتل أخيه، فالشاعر يؤكد موقفًا ومبدأً ثابتًا غير قابل للتحول، هو أنّ استرداد الحق لا يكون إلا كاملاً، فما الفائدة من قطع ذنب الأفعى وتركها حيةً تسعى؟ بهذه الأبيات النارية يحفز البستاني المتلقي على التحريض المباشر على الفعل من خلال صيغة طلبية استفهامية "فمن في غدٍ

[1] البستاني، وديع:الفلسطينيات ، ص184

يلحق رأسًا ذنبًا" فالفاء رابطة لما قبلها، وهو الذّود عن الحِياض بالقوة، بوجود المخلص أوالمفدي الذي سيخلص الأمة من آفاتها، وصولاً إلى المواجهة الحتمية مع موت الأفعى الذي لابدّ وأن يكون، فتحقيق الذات الفلسطينية، وتحررها من الآخر المحتل، هي غاية الشاعر الذي لا بد له أن يحرك بها الجماهير لمواجهة الطغيان، فتأتى له ذلك باسترجاع هذه القصة، لتأثيرها الفاعل ماضيًا وحاضرًا ومستقبلاً في الأمة العربية، فقد وحّد الشاعر بين صوتين متراكبين أو متداخلين؛ صوت الشاعر متراكب في صوت أبي أذينة، وذلك عبر تقنية التناص الاقتباسي الأدبي التاريخي، مما أسهم بفاعلية في إقناع المتلقي بأثر تلك المسحة التراثية التي غدت أنموذجًا ساميًا في المنافحة عن الشعب وقضيته، لتثير النخوة في الأجيال، فيأخذوا دورهم ويدافعوا – كما دافع السابقون، فزلزلوا أعداءهم الغسانيين، لأنّ في هذا خلاصًا من الطغاة وأعوانهم. فهذا التناص يرسخ رؤيا تغيير العالم بالدعوة إلى الصعلكة وتغيير العالم.

يستحضر الشاعر قصة قيس وليلى باعتبارها جزءًا من الموروث الأدبي في تسعة مواضع من شعره[1]، فقد طال اغتراب الشاعر، فمتى يستقر ويرتاح من هذا السفر المضني؟ وهذا الجري وراء الحقيقة الضائعة، فهو دائم السؤال عنها "أين ليلى؟" فتتعانق اللهفة مع الحيرة، معبرًا عن اغتراب عرفاني واشتياق أبدي لحب ملك روحه وأنهك جسده، وتتنوع دلالات هذا الاستحضار على النحو الآتي :

المدلول الأول : امرأة على قدر من الجمال ما جعل الشاعر يهيم على وجهه باحثًا عنها . يقول الشاعر [من الرمل]:

[1] البستاني، وديع : الفلسطينيات ، ص21، 23 ، 24، 30، 31 ، 32 ، 149 ، 150 ، 264

أينَ ليلـى فأنا مجنونـها وشبابي في هواها ذهبا؟

هبة الحر لها كلي وما يستردّ الحر ما قد وهبـــــا

خبروها عن لساني خبرًا إنّ الله يحـب العربـــــــا

يا بلادي أنت لي كل المنى وبموتي فيك أقضي الإربـا

عاش فيك الصب قبلي وقضى وعلى عودك لما صلبا

وإذا غنيت ليلى في النوى بعدما غيرك ليلاك سبى

فعلى رِسْلكَ يا مجنونـها إنما أنت تغنـي كذبـــــا[1]

اسم ليلى في مدلوله الأول اسم لفتاة، شاءت الأقدار أن يُفرق بينها وبين الشاعر فخرج متسائلاً:"أين ليلى"؟ فقصيدة "إن الله يحب العربا" قصيدة تدل على حب ملك شغاف قلبه فما استطاع كتمه وراح يسأل عن ليلاه، فظهر اغترابه، إذ إنه يعيش الحيرة والتساؤل، وعدم الاستقرار. يطالعنا الشاعر في أول بيت من النص الشعري بسؤاله عن مكان ليلى. وهو استفهام حقيقي إذ إنّ وديع البستاني يجهل فعلاً مكانها، وهذا يبدو من تكرار ضمير الغائب(ها) (خبروها ، فداها ، هواها ، بُعدها ، مجنونها) وجهله ناتج عن البين فهو قد حيل بينه وبينها.

فليلى هجرت الشاعر، لذلك يقوم بالبحث عن العوائق والحواجر التي تحول بينه وبين الوصول إليها، فيتخذ الموت والصلب مطية للسفر والبحث، حين ذاك ينتقل من الغياب إلى الحضور، فمن اغترابه الفردي إلى الاغتراب الجماعي "يشتكي قومي من يوم أتى"، فالشاعر ليس الوحيد

[1] المصدر نفسه ، ص149

من يعاني حب ليلى، ولكنهم كُثر"عاش فيك الصب قبلي وقضى" وفي هذا يستبعد أن تكون ليلى امرأة عشقها الشاعر، وإنما هي رمز لحب أكبر .

يطلب الشاعر من كل مهجة ذابت في عشقها، وكل عين بكت على بعدها أن تبحث عن سبل الوصال" قم إلى سيفك"، لكن ليلى أصبحت سبيّة؛ لأن قلبهم ما يزال مشغولاً، ولمّا يفزْ بعد بالرؤية والوصال" إنما أنت تغني كذبًا"، ويبقى هو وفيًا لحبها، ويستمر في البحث عنها، حتى لو استحال عليه رؤيتها حقيقة .

المدلول الثاني : ليلى الوطن .. ليلى الحرية المنشودة في كل زمان ومكان

يقول في قصيدة (صوت فلسطين) [من البسيط]

غنّاك قبلي على ليلاه كل فتى وجاء دور لليلاي التي علمـــــوا

أودعتها أملي أسلفتها عملي والدين والعين ضاعا وانقضى السلمُ

كانت لليلى مغان قيسها يمن دكت معالمها : أطلالها وشـــــمُ

ليلى العراق شفاها وانثنى "حمد" ليلى فلسطين لا يذهب بها السقــتمُ

داء العشائر داء طبه "حمد" فابعث لنا حمدًا تفرج بـــــــه الأزمُ

يعي ابن سينا عميد الطب ما بليت به البلاد وباتت حالها عـــــدمُ

رئيس وفد الأطباء الأولى مجدوا نودوا فلبوا كرامًا : لاؤهم نعـــــمُ[1]

نلاحظ كيف ينسب الشاعر وديع البستاني ليلى لنفسه (ليلاي)؛ لأنها حبه الخاص به وحده، وهي أيضًا حب يسري في كل الكائنات ولكن لكل مفهومه الخاص لحبه "غناك قبلي على ليلاه

[1] البستاني، وديع : الفلسطينيات ، ص264

كل فتى" لأنّ "كونية الجمال الإلهي انعكست على مفهوم الحب ذاته فهو ليس انفعالاً عاطفيًا أو شبقيًا، وإنما حركة وجودية تسري في كل الكائنات، وتربط جميع الموجودات"[1]، والشاعر يتوق إلى الوصال الذي يملأ القلب أمنًا وأمانًا فقد دكت معالمها وما زالت أطلالها كالوشم؛ لتعبد له طريق السير، وفي هذا الموضع يحيل الشاعر مرة أخرى إلى معلقة طرفة بن العبد . ويستمر الشاعر في بحثه عن ليلى، ولا يرد عليه أحد، فاغتراب الشاعر عبّر عنه باللاستقرار الذي يعيشه في الحياة الدنيا، وهنا تكمن المفارقة بين ليلى العراق، وليلى فلسطين، مستدعيًا الشاعر قول قيس بن الملوح :

يقولون ليْلى بالْعِرَاقِ مَريضة فَمَا لَكَ لا تَضْنَى وأنْتَ صَديقُ [2]

فقد برئت ليلى العراق من مرضها بفضل حمد باشا الذي وُفق إلى حل نزاع بين بعض عشائرها، وما تزال ليلى فلسطين تعاني من الهموم وبيْن الأحبة، ولما يحضر طبيبها بعد، فقد باتت حالها عدم، ويستمر الشاعر في دعم النص بنص آخر للفرزدق تضمن إبراز صورة الممدوح بشكل يتناسب مع الغرض، إذ يؤكد البستاني أنّ الممدوح ما قال مذ كان (لا) إلا عند قوله "أشهد أن لا إله إلا الله" والمعنى أنّ الممدوح (حمد) لا يرد طالب الحاجة، ومن الواضح أنّ البستاني يحمل نصه دلالات وجدت في نص غائب، حملت المضمون نفسه الذي أراده في نصه، يقول الفرزدق:

ما قال لا قط إلا في تشهده لولا التشهد كانت لاؤه نعم[3]

---

[1] بلعلى ، أمينة : تحليل الخطاب الصوفي ، ص71

[2] ابن الملوح، قيس : ديوان مجنون ليلى ،ط1، رواية أبي بكر الوالبي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1999م، ص45

[3] الفرزدق ، همام بن غالب : ديوان الفرزدق، شرح مجيد طراد ، ط1، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1992م ، ص239

فالفرزدق ينفي عن الممدوح استعماله "**لا**" من باب الكناية عن انتفاء رد السائل حتى كاد لا ينطق بهذه الكلمة إلا حين التشهد، وهذا من باب المبالغة التي يسوغها هيمنة المعنى المراد، إذ يصل البستاني والفرزدق إلى ذروة التوحد في هذه اللفظة ومعناها المقصود، مما يكسبها طابعًا خاصًا لا يمكن إنكار قيمته الفنية، فالبستاني بنى لغة شعره مفعمة بالدلالات المضمونية المتنوعة" مما جعل هذه اللغة ذات روح جديدة في البيت الشعري المتوثب المتكئ على انفتاح في الرؤيا الفنية، وإحاطة واعية لمعطيات التاريخ مع مقدرة في التحفيز اللغوي الجديد"[1].

بلغ عشق قيس لليلى حد الهُيام، فساح في الأرض بغير هدى، ويتحول جنون العشق من قيس إلى الشاعر أو الأنا الفلسطيني، وتتحول المعشوقة من ليلى إلى الأرض، وبهذا يصبح جنون العشق تماهيًا مع القضية الفلسطينية، والأطلال في المقطع الشعري تختزل شعورًا مكثفًا من الاغتراب عن الوطن بعد أن كان حرقة فراق في سياق العشق، و"حمد" رمز ينطوي على حلم منتظر يعيد الأرض لعاشقها، ويحل النزاع بين عشائرها، لتنتهي مرارة الأطلال وحرقة الفراق.

المدلول الثالث : **ليلى الابنة**

يقول في قصيدة البنون [من الطويل]

وإن أعجبت ليلى بشعري فإنني أبوها ولم تُعجب بزيدٍ ولا عمرو

أقول لها يا أم ليلى مهلـــــــــهلاً وأم فؤاد في علانية الجهر[2]

تظهر في الأبيات ليلى ابنة الشـــاعر التي حظيت بمكان كبيرٍ في نفســـه، حدا غدت زوجته تُكنى بأمّ ليلى وكانّ الشاعر مشدود إلى اسم ليلى فهو يردده مكررًا تلذذًا به .

---

[1] عيد ، رجاء : لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي الحديث ، ص202

[2] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص23

فالشاعر خلق هذا التقابل بين الاسم (ليلى)؛ الحياة العطرة التي يصبو إليها وديع البستاني من جهة ، ومن جهة أخرى الوحدة والقوة التي تمثل بدورها الاستقرار النفسي لفلسطين .

المدلول الرابع : **ليلى الحقيقة**

يقول الشاعر في قصيدة (بنت الضحى) [من مجزوء الكامل]:

نامت ونام ... فلا أنا مَ .. ولا سماع ... ولا عِيان

سكرى وسكران وقـــد دبَّ الهوى .. والخمرتان

نفسان ... من صدريهما ... يتنهدان ... ويرشفان

يا شمس.. لا تتحركي حتى يُفيق الفرقدان

وعلى شعاعك وزعي في الناس ما يتعاطيان

ولتسكر الدنيا كما سكرا .. وروحي في أمان

فتغلغلي بين النجوم ... وهللي بين القيـــــان

الفرقدان ... النيران ... الكوكبان ... العاريان

قيسٌ ... وليلى ... يا قيا نُ ويا كواكب .. في قران

يا وصل وادي الرقمتين ... الحب سرك ... لا المكان

ولتحسد الأرض السماءُ ... وتحسد الرمل الجنـــان

شفتان في شفتين عند الله ما تتنابســـــــان

بين الحبيبة والحبيب الخلق من إنس وجـــان

سل عنهما واشهد محا سنَ كون ربك منذ كـــان

ما الكون إلا ما يصوّ ره لعينيك عاشـــــــــقان

ليلى وقيس شاعرٌ ملك المعاني والـــــــبيان[1]

الأمر اللافت للانتباه أنّ الشاعر وديع البستاني يقيم قصيدته على قضية حب تتجلّى فيها المعاناة الروحية التي تشبه معاناة المتصوف، بل هي معاناة المتصوف الذي "لا همّ له في حب الله إلا أن يذوب ويتعذّب، ولا شيء ألذّ لديه، ولا أحلى ولا أغلى من أن ينصهر بنار هذا الحب الإلهي، ويتغنّى به حتى يفنى فيه"[2]، ولقد تميز شعر وديع البستاني بالرمزية الصوفية، لذلك ليس بعيدًا أن تكون ليلى التي يعنيها الشاعر في القصيدة هي ليلى الحقيقة، وأنّ في هذه القصيدة برزت مكنونات الشاعر فباح بمشاعره، فالشخصية الشعرية شبيهة بهذا المتصوف الذي "يمضه ذلك الضرب من الحب، فهو يحب من أجل الحب، ويبحث عن الحقيقة التذاذًا بالبحث المجرد عنها، ولا تكون هذه الحقيقة إلا ليلى ولا تكون ليلى هذه إلا قيمة روحية تتغذّى منها النفس، وتمنح الحياة ما هي له أهل من التوازن الروحي الذي لا تكتمل لذة الحياة إلا به"[3]، فوديع البستاني يبحث عن التوازن في اغترابه الروحي .

إنّ غياب ليلى واشتعال نار الشوق في قلب الشاعر جعله يهيم بذكرها متسائلاً عنها، وعند تعريفهم للشوق قال بعضهم "هيمان القلب عند ذكر المحبوب، وقال آخر الشوق: نار الله تعالى أشعلها في قلوب أوليائه حتى يحرق بها ما في قلوبهم من الخواطر والإرادات والعوارض

---

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص31

[2] مرتاض ، عبد الملك : دراسة سيميائية تفكيكية لقصائد محمد العيد آل خليفة، د.ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ت ، ص109

[3] المرجع نفسه ، ص97

والحاجات"[1]، فقد فاق حب الشاعر حب كل العاشقين، وذاك دأب المتصوفة الفانين في حب الجمال المطلق، فالشاعر ذاق حلاوة الاتصال بالمحبوب بعدما أتعبه الصدّ والهجران، فسرّ قلبه وهدأ باله " وروحي في أمان" . فالشاعر في حديثه عن ليلى لا يعني أنه لم يصل إلى مبتغاه، بل على العكس من ذلك لأنّ "السالك يسلك على المقامات، وينكشف له في كل مقام عن نور من النور الذاتي، وذلك بحسب استعداده فيعرف بذلك النور ربه وخالقه"[2]، "واشهد محاسن كون ربك"،وهو قد سلك كل الدروب باحثًا عن ليلاه التي تمثّل الجمال المطلق ليصل في النهاية إلى حقيقة وهي "ما الكون إلا ما يصوره لعينيك عاشقان".

من هنا نلاحظ أنّ اسم ليلى في القصيدة حمّال لمعانٍ صوفية، تلونت به أبياتها من أحوال تنقل فيها الشاعر من التساؤل إلى البحث إلى الشوق واللهفة عليها، ثم جريان الدمع من المقل خشية عدم الوصول إليها، ويتعاظم لديه الاغتراب النفسي، والقلق الوجداني، لذلك لم يكن أمام الشاعر بدّ من وجدان علاقة أخرى، مبتغى الشاعر أن يقوي وصلها بعرى وثيقة لا تنفصم. يقول الشاعر في قصيدة (إلى أنا) [من الوافر] :

ولو طربتْ سعادك للقوافي لما بانت ولا بانت سعادي[3]

وفي قصيدة (يوم النجاح) يقول [من البسيط] :

بانت سعاد ولم تتبتّل قلوبهم ولا أرادوا الفدى من بعد ما أسرّوا

---

[1] الطوسي أبو نصر عبد الله بن علي السراج(ت378هـ/988م) : اللمع في التصوف ، ط1، شركة القدس للنشر والتوزيع ، القاهرة، 2008م، ص90

[2] الخاني ، أبو القاسم بن صلاح الدين (1109هـ) : السير والسلوك إلى ملك الملوك ، تحقيق سعيد عبد الفتاح ، مكتبة الثقافة الدينية ، القاهرة، ط1، 2002م، ص55

[3] البستاني، وديع : الفلسطينيات ، ص189

شعرُ الجميل جميلٌ في بثينته وشعُر قيس وليلى الكنز يدّخر[1]

وهنا تبرز علامات الحسرة والألم على وديع البستاني جراء حب سعاد التي لم تجعل له من حبها نصيب، فقد بانت وابتعدت، وتركته يعيش الألم، وهذا الألم الذي يعيشه البستاني من حب سعاد، عبر عنه من خلال توظيف معانٍ معبرة ،حملت صورًا ذات دلالات واضحة، ما جعل علامات التوظيف لنصوص غائبة أكثر وضوحًا في نصه، إذ جاء هذا النص يتسق من حيث معناه وصوره الفنية مع نص آخر سبق وأن جعل سعاد رمزًا واضحًا للحب، فجعلها البستاني تواكب المضمون الحاضر ليعبر عن معاناته ومضامينه، فوظف ما جاء به كعب بن زهير في قصيدته التي قال فيها :

بانت سعادُ فقلبي اليوم متبولُ متيمٌ إثرها لم يجزَ مكبـــــــــولُ

وما سعاد غداة البين إذ رحلوا إلا أغنّ غضيض الطرف مكحولُ[2]

ويظهر كيف عبّر كعب بن زهير في هذا النص عن بعد سعاد، تلك الفتاة التي أحبها، وتركت في نفسه الألم والشوق واللوعة، إذ فارقته وأصابت قلبه بتبل، وأصبح متيمًا متذللاً لذلك الحب، ثم يصف حاله بعد رحيلها، وقد أصيب صوته بغنة، وأنه خائر القوى، وضعيف الطرف .

فكعب واجه مصيره بصورة فيها الحرمان والفراق، وذلك ببعد سعاد ورحيلها عنه، وعليه نجد أنّ البستاني تناص مع كعب تناصًا مباشرًا في نصه، فانسجمت الرموز بعضها مع بعض في الإشارة إلى الدلالات المضمونية الواحدة، إلا أنّ المفارقة تكمن في رحيل سعاد ولم يتبل قلب

---

[1] المصدر نفسه ، ص282

[2] ابن زهير ، كعب : ديوان كعب بن زهير (ت26هـ– 646م)، شرح أبي سعيد الحسن بن الحسين بن عبيد الله السكري، مطبعة دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، 1950م ،ص60

أحد سوى الشاعر إشارة إلى غفلة الناس وتناسيهم الهم الوطني والقومي، وذاك دأب المتصوفة الفانين في حب الله المطلق.

وقد ضمّن البستاني نصه الشعري أقوال قيس بن الملوح؛ ليفيد من تجربته الشعرية ورؤاه الفكرية في مكابدة الهموم والأحزان. يقول الشاعر في قصيدة(يعقوب فرّاج)[1] [من الوافر]:

ونشهدُ أنه بين النصارى وبين المسلمين من الغيارى

شجاه "حبّ من سكن الديارا" "يقبّلُ ذا الجدار وذا الجدارا"

يغار من الخيال على البراق[2]

وجاء استدعاء بيت مجنون ليلى خالصا لذاته؛ ذلك أن الشاعر ، قد وجد فيه ما يعبر عن مراده، كمثير يتطلب استجابة شعبية، تتمثل في مواجهة الطغاة:

أَمُرُّ عَلَى الدِّيَارِ دِيَارِ لَيْلَى أقبّل ذا الجدارا وذا الجدارا

وما حب الديار شغفن قلبي ولكن حب من سكن الديارا[3]

في هذا التناص يحاول الكشف عما يشعر به تجاه ما يحدث، فالشاعر يحسّ بالأبطال (يعقوب فراج) الذين باعوا دنياهم مقابل الحصول على حقوقهم، وحماية براقهم، وإن كانت أرواحهم ثمنًا لذلك، كما أنه أصبح وحيدًا "يقبّل ذا الجدار وذا الجدار"، لأنّ من رحلوا كانوا يحملون آماله معهم، وهذا الغياب يسهم في تلاشي الأحلام .

[1] يعقوب فراج عميد الملّة الارثوذكسية، وممثل الأمة النصرانية العربية الفلسطينية، في كثير من اللجان والهيئات القومية، وتولّى رئاسة بلدية القدس(انظر: البستاني، وديع، الفلسطينيات، ص290)

[2] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص288

[3] ابن الملوح ، قيس: ديوان مجنون ليلى ، ص47

وفي تحفيزه على الجهاد والمقاومة، يقول الشـاعر في قصـيدته (فلسـطين العربية في ثورتها المقدسة) [من البسيط]:

إلى السلاح إلى موت الخلود إلى ما ينبئ السيف لا ما ينبئ الكتبُ[1]

يقرر الشاعر دور قوة السلاح في النصر، وفعل السيف في حسم الأمر، وكأنها نصائح من حكيم، حيث التنويع في الخطاب، بين الأمر والنفي؛ للدلالة على أهمية الموضوع الذي يُطرح، مستخدمًا تقانة الاستطراد، لنسج الشباك كاملة، حول مضمون القصيدة، فالسيف عنده أفصح من الكلمة بيانًا وأوضـح حجةً وبرهانًا، فالموازنة واضـحة المعالم لدى الشـاعر بين الكلمة والسيف، ولعلّ مرد ذلك تأثره بقول أبي تمام في خطابه للمعتصم:

السيفُ أصدق إنباءً من الكتبِ في حدّه الحدّ بين الجدّ واللعبِ[2]

قدّم السـيف حاثًا على مقاومة جيش الروم ونبذ الركون إلى المناشـدة والمراسـلات لإعادة الحقوق، وتحصيل المطالب، فالسيف أصدق من الكتب، به تقطع الأمور، وتعود الحقوق إلى أصـحابها، والموازنة المجراة بين السـيف والكتاب واضـحة أجاد أبو تمام في التفريق بينهما، حين اسـتعان بفن بلاغي بديع دلّ على تمام الطباق بقوله (الجد، واللعب) و (بيض، وسـود) مما زاد الكلام روعةً والفكرة وضـوحًا. فالبسـتاني يمارس سـلطته، لإقناع القارئ، بأنّ الطريق نحو العزّة والمجد، هو ركوب الأمواج العاتية، والمصـارعة للبقاء، وكأنه يرسـم جو المعركة ويصورها من خلال العبارات والإيحاءات، فأشار إلى موت الخلود، حيث تذكيرٌ بالغد المشرق بالعظمة والكبرياء.

---

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص235

[2] شرح الصولي لديوان أبي تمام ، ط1، دراسة وتحقيق خلف رشيد نعمان، سلسلة كتب التراث، العراق، ج1، 1977م ، ص189

وفي رثاء الملك فيصل الثاني يقول [من الكامل]:

راعي الرعية – وهو منها ربها وأجيرها في نعمة الرحمان[1]

في هذا البيت يســـترجع الشـــاعرقول أبي العلاء المعرّي في اللزوميات الذي أعلن تذمره من أمراء عصره :

مـل المقـام فكـم أعاشـر أمـة أمَرَتْ بغير صلاحِها أمراؤهـا

ظلموا الرعية واستجازوا كيدَها وعدوا مصالحها وهم أجراؤها[2]

وذلك لأنهم – في رأيه – لا يقومون بإصـــــلاح المعرّة وتأدية لوازمها من إعمار، وتأمين تنميتها وتقدمها ولكن بعكس ذلك تماماً، فقد أجازوا لأنفسهم أن يكيدوا لها ويحقدوا عليها بظلم أهلها، وأكل حقوقهم. إنّ الشـاعر وديع البسـتاني يهدف من وراء المفارقة الماثلة في ذهنه إلى إثارة انتباه المتلقي إلى ما يدور حوله، والتفكير بضـرورة العمل على تولي الأمين العادل الذي يضــمن للناس حقوقهم، فشــتان بين حاكم مصــلح، وغازٍ حاقد . إنّ الشــاعر يخاطب الملك فيصـل الثاني بوصـفه الشـخصـية التي تمثل محور النص الشـعري، فيظهر صـوت الشـاعر متغلغلاً في القصـيدة بشـكلٍ واضـح، كانت المقابلة عنصـرًا فاعلاً في بناء النص؛ فشـخصـية الملك فيصل يتوافق معها الشاعر، في حين يتخالف مع شخصية أمراء المعرّة؛ ذلك أنّ الأولى تمثل شـخصـيةً مضـيئة مسـتهدفة، وتمثل الأخرى شـخصـية مرعبة مرغوبًا في تغييرها. ولذلك فضّــل المعري الانعزال عن الناس من أجل الهروب من أذى الغير وبغضــهم وكراهيتهم حتى

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص219

[2] المعري، أبو العلاء : اللزوميات ، حققه جماعة من الأخصائيين، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان ، 1989م،ص

يصـــل إلى الهدف المنشـــود، وهو الانعزال التام عن هؤلاء، والخلاص منهم . وفي ذلك يقول الشاعر في قصيدة (قال الكنار) [من السريع] :

ألزمته نذرًا – وقبلي فتى برهمَ حتى استمرأ البُلسنـــــا

ما أنعم المقشور لي قنبزًا لكن عيشي ضاق واخشوشنـا

يا ويح رهين المحبسين الذي لولا العمى ما اختار أن يُرهنا

قال أبوه من جنى واكتفى سبّ أباه – واغتدى ما جنى

لستُ المعري الذي راقه أن يكره العيش وأن يلعـنـــا

كلا ولا علامة علمه أحدثها ذرية للـفنـــــا[1]

يُستشفُّ من وراء هذه الكلمات أنفة المعري الذي يختار ألم الغربة وضيق الشعور بالاغتراب عن قصد ردًا على ضيم الأهل والعشيرة، وهو لا يختلف عن الراهب الذي هاجر الحياة وملذاتها، وفي ذلك تعليلٌ واضح عن مُصاب الشاعر ، ويمتصّ البستاني البيت المنسوب[2] للمعرّي الذي قيل إنه أوصى بكتابته على قبره:

هذا ما جناه أبي عَليّ وما جنيتُ على أحد

يرى المعرّي أنّ سبب اغترابه واعتزاله في الحياة هو والده "هذا ما جناه أبي عليّ"؛ لذلك رأى أنّ خلاص البشر في نظره يكمن في حلٍّ واحد: وهو امتناع البشر عن الإنجاب " وما جنيتُ

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص296

[2] لم تجده الباحثة في دواوين المعري، ونسبه المؤرخون له، ومنهم: ابن كثير، والذهبي،. انظر : ابن كثير، الحافظ عماد الدين أبو الفداء إسماعيل بن عمر القرشي الدمشقي: البداية والنهاية،ط1، تحقيق عبد الله بن المحسن التركي، دار هجر ، 1997م، 15/ 751. وانظر : شمس الدين أبو عبدالله محمد بن أحمد بن عثمان بن قايمار(748هـــ): سير أعلام النبلاء الذهبي، ط3، تحقيق مجموعة من المحققين بإشراف الشيخ شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط3، 1985م، 36/18 . وانظر:ضيف، شوقي:الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط12، دار المعارف، مصر، د.ت، ص387

على أحد"، فهو "لا يعطف على أبنائه خوفًا عليهم من شدة ما سيلاقيهم في هذه الحياة بعد ولادتهم، بل ستستريح البرية من شرورهم؛ لأنهم مصدر الآثام والشرور، وبذلك تنتهي أوديسا المأساة البشرية بفناء بني آدم وخلاصه من حياته التعيسة"[1]. إلا أنّ المفارقة تكمن في رفض البستاني لهذه الشخصية جملةً وتفصيلاً؛ لأنه يريدُ رجالاً يعيدون للأمة كرامتها، فإذا كنا قد تلمسنا بعض جوانب الاغتراب في ثنايا قصائده، إلا أنه سرعان ما تظهر رؤيا التغيير رافضةً اليأس والتشاؤم، بتكثيف أدوات النفي(لا كنتُ، لستُ، كلا ، ولا)، فالمعرّي حرّم الزواج على نفسه فلم ينجب أبناء كي لا يكون جانيًا على أبنائه، أما البستاني فيرى الامتناع عن الانجاب هو الجناية المرتكبة بحق الأمة، وكثيرًا ما أشار البستاني في ثنايا قصائده على اقترابه من المرأة العربية، متوسمًا فيها خلاص الأمة بولادة جيل النصر. وقد أشار أحمد شوقي إلى هذه القضية في قصيدته "بيني وبين أبي العلاء":

بَيني وَبَينَ أَبي العَلاءِ قَضِيَّةٌ في البِرِّ أَستَرعي لَها الحُكَماءَ

هُوَ قَد رَأى نُعمى أَبيهِ جِنايَةً وَأَرى الجِنايَةَ مِن أَبي نَعماءَ[2]

رابعًا – التناص مع الأمثال

المثل :"قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول، والأول فيه التشبيه فقولهم: مثل بين يديه، إذا انتصب، وفلان أمثل فلان أي أشبه بما له من الفضل"[3].

[1] توزان ، عبد القادر : الشعور بالاغتراب عند أبي العلاء المعري وألبير كامو ، دراسة أدبية مقارنة، جامعة الجزائر، 2006م ، ص100

[2] شوقي، أحمد: الشوقيات ، ديوان أمير الشعراء أحمد شوقي، دار العودة، بيروت ،مج1، 1988م ،ص451

[3] الميداني: مجمع الأمثال ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار القلم ، بيروت ، د.ت ، ص6

يرتبط المثل بخلاصـــة تجارب الشـــعوب وخبراتهم كافة، ويمتاز بالتكثيف والعمق مع الإيجاز مما يؤدي إلى سرعة انتشاره بين الناس[1]، وهو وجه مشرق من وجوه التراث الوطني لأنه يعبر عن شـــخصـــية الأمة وأحلامها وهمومها وتناقضـــات حياتها؛ ولأنه يحمل في ثناياه معرفة الإنســان لنفســه وللآخرين وللعالم من حوله[2]. والبســتاني يدرك أهمية المثل ثقافيًا وحضــاريًا وتربويًا في الحفاظ على الهوية بما يحمله من رموز عميقة ومكثفة. والشـــاعر في معظم استدعاءاته يعمد إلى تضمين المثل دون تحوير أو قلب لدلالته . يقول في قصيدة (لا أحبك وحدي) [من الخفيف]:

أنا في البيت وهو بيتي أمير وزماني من القناعة عبـــــدي

هو بيتي والناس قبلي فيه ثم أمضي والناس في البيت بعدي

أيها الناس لستُ إلا عرارًا لكم الطيب والبقاء لنجـــــــــــدِ[3]

يســتوطن المثل **(كل امرئ في بيته أمير[4])** نص البســتاني، ولكنه هنا يوظفه ليصــف الواقع المرير الذي عاشــه الشــعب الفلسـطيني خارج أرضــه فولّد حالة من الاغتراب، فأصــبح الشــعر وسـيلة تعبير وترجمة لما يعانيه الإنسـان من ظلم واضـطهاد، وما تعتمل في نفسـه من حنين وشـوق، ولتأكيد هذا الحنين عبر عنه الشـاعر بقول لقمان للتعبير عن حنين المغترب وشـوقه

[1] حلبي ، أحمد طعمة : التناص بين النظرية والتطبيق ، ص122

[2] موسى ، إبراهيم نمر: صوت التراث والهوية ، دراسة في أشكال الموروث الشعبي في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الهدى للطباعة والنشر، 2001م.ص129

[3] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص19

[4]الميداني : مجمع الأمثال، ج1، ص291

لبلاده، وما يشـــهده من ذل وظلم بســـبب التهجير والغياب الطويل عنها. وتحيلنا الأبيات إلى قول الصّمة القشيري:

تمتع من شميم عرار نجد فما بعد العشية من عرار[1]

وهذا التناص يعزز جانب الحُلم، ويعكس الحنين المسيطر على الشـاعر، لأنّ الفراق أضـناه، ولا وطنًا يعدل وطنه.

والشاعر عندما يستحضر المثل في شعره، فهو وسيلة يثري نصه الشعري، ويضمن إحداث التأثير المطلوب في المتلقي، يقول في قصيدة (شقّ وسطيح) [من الطويل] :

ولا ناقة فيها ولا جملٌ لنا وأيهما سعد فنحن ذبيحُ[2]

يأتي المثل "**لا ناقة لي فيها ولا جمل**"[3]؛ للتعبير عن ضـــياع العمر، و تخاذل القيادات في نصـــرة المكلومين، والمعذبين بنار الاحتلال ونير الفرقة، وتعزز تلك الدلالة باســـتدعاء المثل للتعبير عن غياب القيادات التي تعيد الحقوق إلى أصـــحابها، فلم يبقَ ناقةٌ ولا جمل، إذ انتقل ضـــمير المتكلم (الأنا) إلى الضـــمير الجمعي (نحن)؛ ليعبر عن وضـــع الأمة العربية المثقلة بالهموم والأحزان، حيث أصبح الإنسان الفلسطيني بلا مأوى ولا وطن. ولذا يستحضر الشاعر **(ســـعد الذابح)**[4]، ذاك البطل الذي نجا من الموت بذبح ناقته واختبائه بداخلها، ويحور في ألفاظه فيستبدل "الذابح" بـــ"الذبيح"؛ فحول دلالة اسم الفاعل الدال على سهولة التخلص من

---

[1] أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي : ديوان الحماسة، دار الرشيد، بغداد ، 1980، ص373

[2] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص40

[3] عباس، إحسان: فضل المقال في شرح كتاب الأمثال لأبي عبيد البكري، دار الأمانة، بيروت، د.ت، 1981م، ص388

[4] يروى عن سبب هذه التسمية أن جماعة قد خرجوا للغزو ومعهم شخص اسمه "سعد" فهبت عاصفة ماطرة شديدة البرد ولم ينج منهم إلا شخص واحد، ولما رجع لقومه سأله والد سعد عن سعد فأجاب لقد ذبح سعد ناقته واختبأ بداخلها لشدة البرد فابتسم الوالد لأنه تيقن أن سعداً قد نجا، ولما عاد سعد ورآه والده من بعيد قال "جاء سعد الذابح".

المواقف الصعبة إلى اسم المفعول الدال على الضعف والصعوبة، فقد أفنى عمره في البحث عن الحقيقة، والمطالبة بحقوقه، لكنه لم يحصل على شيء. وسعد هنا يرمز للشعوب أو الجيوش العربية التي خاضت معاركها مع قوى الشر والطغيان وتعلقت بآمال مستحيلة ، فأصبحت كَلمى ذبيحة لا ناقة لها ولا جمل .

وطريقة تناص البستاني مع المثل يبين تأدية المعنى دون تكلف أو تعقيد، فتناصه مع المثل كان باللفظ والدلالة. يقول في " الهند لا تثور" [من مدزوء الكامل]:

والحربُ في مصر ولا في العير مصر ولا النفير[1]

يتكئ الشاعر في بيته السباق على المثل "**فلان لا في العير ولا النفير**[2]"؛ للتعبير عن الشخص الذي لا يصلح لأداء مهمة لقلة نفعه، فقد سمحت مصر للعداة بعبور حدودها، وبذلك فضلت مصلحتها على مصلحة الجماعة، فعدم تحقيق المراد أدّى إلى تناص الشاعر مع هذا المثل، وذلك عندما استرجع مذكرات الحرب الخالية من الإنجازات، فأخذ ينسب الهوان لمصر لعدم تحقيق شيء، وفي هذا ترسيخ لرؤيا الإقصاء.

وفي قصيدة بعنوان" النصر لأهله" يقول [من الوافر] :

وليس بمبهجي بل زاد همّي أنِ انتصر الحديد على الحديد[3]

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص45

[2] الميداني : مجمع الأمثال، ج2، ص221

[3] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص81

ويحيل البيت الشـــعري إلى المثل "**لا يفل الحديد إلا الحديد**"[1]، فالشـــعب الفلســـطيني يعاني العذاب بســـبب الاحتلال البريطاني، ولا مجال للشـــاعر إلا أن يســـتجمع قواه، ويبث طاقاته التعبيرية لإيقاظ الأمة على التحريض والتثوير، جراء واقع أليم، فالصعب لا يلينه إلا الصعب.

وفي قصيدة (سكت الكنار) يقول [من مجزوء الكامل] :

خلوان من كل الذنوب فما ارتكبت ولا ارتكب

كنا كندماني جذيمة في التوحد نصطـــحب

هو مالك وأنا عقيل وقد هدينا المغتـــرب

فلدى رقاشٍ عَمرها وحياتنا شرب وصـــب

ونموت أو نحيا معًا وبأمرنا مثلٌ ضُـــرب

وجذيمة الوضّاح ذو وضحٍ أصيب ولم نُصب

والحمدلله الكريم ! وكل يوم نقتـــــرب

جسد المسيح وروحه ودم المسيح مع الحبب

أنا مسلمٌ وهو المسيحي والزمان بنا انقلب[2]

يغدو التناص ظاهرة أسلوبية عندما يصبح قادرًا على أن يختلط مع خيوط النص الذي يفد إليه ويصـــبح جزءًا منه[3]، وهذه الظاهرة لا تنفصـــل عن مضـــمون النص، بل تصـــبح جزءًا من المضمون تعبر عنه في خفاء، ويتلاحم النص (الإنجيلي، والأدبي) ليعكس صورة الفلسطيني

---

[1] الميداني : مجمع الأمثال، ج2، ص230

[2] البستاني، وديع : الفلسطينيات، ص57

[3] ربابعة، موسى سامح : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها ، ص103–104

بكل ما يحمله من صـدق وعطاء إنسـاني، ويسـتهل الشـاعر قصـيدته بالتناص مع ندماني جذيمة[1] مضرب المثل في الاصطحاب وهما (مالك وعقيل)، فقال متمّم بن نويرة:

وكنا كندماني جذيمة حقبة ... من الدهر حتى قيل لن يتصدّعا[2]

فقد نادما ملك الحيرة مدة أربعين عامًا بعد أن وجدا عمرًا في اغترابه ورداه إلى أمه رقاش؛ ليدلل الشاعر من خلال هذا التناص على شدة ارتباط المسلم مع المسيحي بقضية عودة الحق إلى أهله، وردّ المغترب إلى وطنه، وقد خلع الشـاعر على هذه الشـخصـيات طابع البطولة، باستحضـار أهم جانب في حياة المسيح وهو معجزته – عليه السـلام– في تحويله الماء إلى خمر، وقد كانت الخمرة رمزًا شـائعًا في أيامه، فهي رمز الحياة، وقد شـاع هذا الرمز؛ لما له من قدرة تحويلية هائلة، فهي طريق العبور بين عالمي الحسّ والروح، وتشـعر بالتحرر والانطلاق، إذ كان المسـيح يهدف من تحويله الماء إلى خمر الدخول إلى العالم من جديد إذ يتحول فيه إليه الجميع، ويؤمن المسـيحيون بأنّ شـرب شـيء من الخمر يؤدي إلى حلول المسيح فيهم[3].

والشـاعر بوصـفه فنانًا يخترق عوالم داخلية وخارجية، ويعيش تجربته بين الواقع والخيال، ويستعيد صور الماضي بتداخله مع الحاضر والمستقبل، فالشاعر يصور لحظة عودة متخيلة لكناره على أرض الوطن، هذه اللحظة تفجر في مخيلته ذكريات الماضـي التي كانت تجمعه به منذ زمن بعيد على هذه الأرض، ولعلّ منادمة مالك وعقيل للملك، وتحويل المسـيح الماء

[1] الميداني : مجمع الأمثال، ج2، ص137

[2] ابن نويرة، متمم : مالك ومتمم ابنا نويرة اليربوعي ، تأليف ابتسام مرهون الصفار، مطبعة الإرشاد ، بغداد ، 1968، ص47

[3] الملوحي، مظهر وآخرون : قراءة صوفية لإنجيل يوحنا ، تقديم رضوان السيد ، محمد ياسر شرف، دار الجيل ، ط1، بيروت ، 2004، ص158

خمرًا، هو انتقال من حال إلى آخر، وتغلّب على كل ما يعكر صفو الحياة، فالشاعر يريد أن تكون العودة متكاملة، عودة الكنار وأصدقائه إلى روح الأمان على هذه الأرض. فرمز المسيح يبشر بطهارة المكان، ونقائه مستقبلاً، ويشعر بالروحانية، وتكون الخمرة رمزًا لتسيير الواقع نحو الحلم الذي يستقطب الإنسان[1]، فتلتقي شخصية المسيح مع الفلسطيني، فكلاهما يسعى إلى التضحية وتحقيق الحياة المثلى لأمته، وقد جاء في تفسير القداس الإلهي" إنّ استحالة العنصرين الى جسد المسيح ودمه هي أشبه باتحاد اللاهوت بالناسوت وصيرورتهما أقنوما واحدا هو الإله المتجسد، فكما أن الناسوت يدعى إلها لا بطبعه بل لاتّحاده باللاّهوت كذلك يدعى الخبز والخمر جسد المسيح ودمه، لا نظراً إلى طبيعتهما بل لاتّحاد المسيح بهما"[2]. فالاتحاد هو الحُلم الذي طالما رافق الشاعر، ولم يتنازل عنه على الرغم من عدم وجود مقومات تعزز هذا الأمل، فحُلم الاتّحاد رمز لصورة الوطن المثالي.

يقول الشاعر في (المولدية الرابعة) [من الطويل]:

وقالوا : نريد الحق والحق كله فردوه أو ظلوا نظل لكم عدى

وما يقرب العرقوب ليث مضور ليمرئ رأس الشاة هرًا تأسدًا

أبينا ونأبى والأصالة عندنا إذا هم راغوا بالوكالة جوّدا[3]

[1] أبو شرار، ابتسام موسى : التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة الخليل ، 2007م ،ص77

[2] ابن كيفا ، موسى مطران الموصل : تفسير القداش الإلهي ، ترجمة غريغوريوس صليبا شمعون ، العراق ، 2009م ، ص171

[3] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص156

صـور عديدة ومسـميات كثيرة احتشـدت في الأبيات السـابقة، حملت كلها الوجه القبيح للوكالة العربية، فتماهى والمثل "**أخلف من عرقوب**"[1] أو"**مواعيد عرقوب**"[2] ؛ لأن الاثنين تجتمع فيهما شـيم الغدر والكذب، فجاءت صـرخات الشـاعر لتظهر موقفه السـاخط بسـبب رفض الوكالة العربية حل مشـكلة فلسـطين، فكان وعدها كوعد عرقوب في الممطالة والتسـويف وفي النهاية إخلاف الوعد .

[1] الميداني: مجمع الأمثال ، ج1، ص253

[2] المصدر نفسه ، ج2، ص311

الفصل الخامس : الرؤيا وأثرها في تكوين الصّورة الشعرية

المبحث الأول: ينابيع الصّورة

المبحث الثاني : أنماط الصّورة

أولاً: الصّورة الحسّية

1- الصّورة البصريّة

2- الصّورة السّمعيّة

3- الصّورة اللونيّة

ثانيًا : الصّورة الانطباعيّة

المبحث الثالث : الصّورة التشبيهيّة

المبحث الرابع : الصّورة الاستعاريّة

المبحث الخامس: الصّورة الكنائيّة

الرؤيا وأثرها في تكوين الصّورة الشعريّة

الصّـــورة، مصـــطلح تناوله النقاد القدامى والمحدثون بالدرس والتحليل، واحتلّ حيزًا كبيرًا من اهتمامهم، ذلك لأنّ الصــورة ركنٌ أســاس في العمل الفني، فهي وســيلة التعبيرعن أحاســيس الشاعر ومشاعره وخواطره، ومن خلالها يصور الشاعر رؤيته للحياة والكون والوجود.

وتتمتع الصّورة بفلسفتها الجمالية المختلفة وأبرز ما فيها الحيوية التي تتكون تكونًا عضـويًا لا جاهزًا لأنها لا تنقل إلينا الاستجابة الانفعالية للشاعر و حسْب بل تنقل الفكرة التي انفعل بها الشاعر[1]. فالصورة الشعرية الناجحة هي "الصورة التي تتخلل بنية التجربة الشعرية منتشرة في اتجاهين متناغمين: اتجاه الدلالة المعنوي، واتجاه الفاعلية على مستوى النفس، مستوى الإثارة لما بين أشياء العالم والذات الإنسانية من فعل، واستجابة وتنافر وتعاطف"[2]، ومن وسائل بناء الصــورة الحديثة مزج المتناقضــات[3]. وعليه فإنّ الصــورة رؤيا خاصــة، تعبر عن منطلقات الشاعر الأيدولوجية والسيكولوجية.

---

[1] إسماعيل ، عز الدين : **الأدب وفنونه** ، ط6، دار الفكر العربي ، القاهرة، 1976م ، ص143

[2] أبو ديب ، كمال :**جدلية الخفاء والتجلي** ،د.ط، دار العلم للملايين، بيروت ،1979م ص56

[3] زايد، علي عشري: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة** ،د.ط، دار الفصحى ، 1987، ص84

المبحث الأول: ينابيع الصورة

وقد تعددت ينابيع الصـورة ومصـادرها عند وديع البسـتاني، كما تعددت عند غيره من شـعراء عصره، فالشعراء ينتمون جغرافيًا وتاريخيًا وثقافيًا لبيئتهم ومجتمعهم، ومن ثم فإنّ صورهم غالبًا ما سـتكون مسـتوحاة من البيئة التي يعيشـون فيها، إلا أنّ هناك من يغترف من ينابيع مختلفة تبعًا لتكوينهم النفسي والاجتماعي والثقافي.

من هنا وجب القول إنّ مصادر التصوير عند البستاني لها سمة خاصة ترتبط بطبيعة التكوين الديني والاجتماعي والسياسـي والفكري. فقد تنوعت موجودات البيئة في ديوان الفلسـطينيات ما بين موجودات حية وغير حية، ويمكن تقسيم هذه الموجودات تبعًا لحقولها التابعة لها:

أ- موجودات البيئة الحية، وتشمل:

1- **الإنسان**

2- **الحيوان:** الثعلب، الأسد، الشبل، الذئب، الطاوس، الشاة، الكلب، الناقة، السلحفاة.

3- **الطيور:** الكنار، النسر

4- **الحشرات:** العقارب

5- **مخلوقات أسطورية:** الشبح، الغول

ب- موجودات البيئة الصامتة، وتشمل:

1- **الموجودات الطبيعية:** الشـمس، القمر، الكواكب، النجوم، الحجارة، السـحاب، البحر، الرمال

هذه بعض الموجودات المتوفرة في ديوان الشـــاعر، وهي حقول دلالية تتفاوت أهميتها في نفســه، بحيث تبدو بعض الحقول منهلاً ثرًّا للصـورة عنده، كما هو الحال في حقل الحيوانات. وفي اســتخدام الشـــاعر لهذه الموجودات الحية وغير الحية دلالات تبررها طبيعة البيئة التي عاش فيها، فالشـــاعر وإن عاش في العصـــر الحديث، فإنه ما زال يتقلب في بقايا إرث البيئة البدوية القديمة، التي تشـيع فيها العصـبية القبلية، والصـعلكة؛ لذا كانت صـوره مسـتمدة من الواقع والموجودات الحســـية والاعتماد عليها في نقل الحقائق المجرّدة، ولأنّ علاقة الشـــاعر متوترة مع سلطة الانتداب، فإنّ نفسه ناقمة على سياساتهم ومخططاتهم بسبب ولائه السياسي –الانتصار لأحقية الوجود الفلسطيني.

المبحث الثاني: أنواع الصورة في ديوان الفلسطينيات

أ– الصورة الحسية

وهي الصـورة التي تلتقطها حواس الشـاعر، سمعية كانت، أو بصـرية، أو شمية، أو ذوقية، أو لمسـية، ويعد هذا النمط من أكثر الأنماط شـيوعًا لدى وديع البسـتاني، وهذا ليس غريبًا على شـــاعر عُرف بكثرة أســـفاره، وتنوع مكونات ثقافته، ثم لاتخاذه مبدأ الرفض والبغض لوجود الآخر، فجاءت معظم صـوره حسـية بسـيطة بعيدة عن الغموض والتجريد، قائمة على المدرك الحسي. والصّورة الحسية تنقسم إلى :

1- الصورة البصرية

تأتي في مقدمة الصــور الشــعرية الحســية كحركة اللون، أو حركة الشــجر، أو حركة العمق الإنســـاني الذي جعله المبدع منظورًا من خلال جســـد النص[1]، ومن الأمثلة على الصـــور الحركية ما جاء في قصيدة (منها إليه):

أنا في انتظاركَ منذ الأصيل وكاليأس رنّ أذان الغروب

وفي الغربِ حيّا وغاب القمر

أضيعتني أم ضللتَ السبيل ودربي من دون كل الغروب

يدلُّ إليّــا بطيبِ الأثر

وطال انتظاري وأثقل همّي فؤادي وخامر أشواقه

وساءلتُ نفسي ترى ما الخبر؟

ألا يرحم الحب من قبل أمي؟ ألا يرحم الله عشّاقه ؟

أأقضي ببؤسي هنا يا بشر؟

ومرّت غيوم وجاءت غيوم ولا من أراه ولا من يراني

وحلمي بيأس كليلي عبر

وعن مفرقي ذابل الياسمين هوى والبنفسج عنه ارتمى

وهذا كذاك أمامي انتحر

فألقيتُ رأسي بين اليمين ويسرى يديّ ودمعي همى

[1] **خوجة ، غالية : قلق النص محارق الحداثة،ط1، دار الفضيلة ، القتهرة ، 2003م ، ص 62**

وقلت: فداك أنا يا عمر

أموتُ بحبي وحبي عذري وإن تمشِ دربي وزهري هَداك

فقفْ أنت بعدي هنا وانتظر[1]

يبدأ الشاعر موشحه بتصوير عبثية الانتظار والمحاولة في مطاردة الأحلام، ولأنّ الأحلام والآمال بعيدة المنال يحاول اصطيادها في بلاد الضياع ؛ ذلك أنّ الآفاق لا تحمل أي بوادر للقاء، والصورة البصرية تتجلى في تلك اللوحة التي يرسمها الشاعر فالعين لا تبصر إلا عدّ النجوم، والقلب الخافق يعدّ الثواني، وما يميز هذه الصورة البصرية أنها تتناسب مع بعض حالات اليأس التي تنتاب الشاعر عندما يتأمل ما حوله، إذ يجعل فلسطين امرأة يعشقها دون كل النساء، هذه المرأة المتجسدة التي عشقها الملايين، يراهن الشاعر بأن الحياة ستعود إليها يومًا. فالأبيات السابقة تحفل بالحركة (غاب، أضيعتني ، طال ، تعدّ، الخفوق، همى ، انتظر) كما أنّ الصورة السمعية تحضر أيضًا (رنّ ، عد الثواني ، صوت البكاء)، إذن فالمتلقي أمام صورة حافلة بالحركة تصور رغبة الشاعر في تغيير الواقع، والتمرد على الضعف، ولذا نجد الصورة بعدما تسلل إليها اليأس تمثل رؤيا التغيير التي بدأت بالتشكل لدى الشاعر، ولذا كان الانتظار يعكس ثقة الشاعر في العودة، وتحرير فلسطين.

وقد يلجأ الشاعر إلى رسم صورة معنوية بصورة أخرى حسية، ومثال ذلك ما ورد في قصيدة (عبد المحسن السعدون) [من الوافر]:

فكأس الموت دائرةٌ علينا وأنت شربتها من دون ساقِ[2]

---

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص36

[2] البستاني، وديع : الفلسطينيات ، ص198

في هذه الصـورة يلحق الشـاعر (الموت) وهو المعنوي المجرد بـــــ (كأس الماء) وهو المدرك الحسـي، بجامع شـدة اقترابهما من حياة الإنسـان، وصـار الفصـل بين الموت والإنسـان، وبين الماء والكأس فصـــل يقترب من الخيال. وفي هذا التشـــبيه التمثيلي يعمد الشـــاعر إلى تشـــبيه صـورة معنوية مجردة بصـورة محسـوسـة ملموسـة مسـتمدة من واقع الإنسـان وحياته، وقد لجأ الشـــاعر إلى هذا التصـــوير ليثبت اقتراب الموت من حياة الإنســـان، إلا أنّ عبد المحســـن السعدون شرب هذا الكأس من دون ساق، وفي ذلك إشارة إلى موته قتيلاً بيده، فراح قتيل فرط الاشتياق!

ب- الصورة اللونية

1- **تمازج الأحمر مع الأصـفر** : لونان بارزان في الديوان، ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في قصيدة(بنت الحيّ) [من الوافر]:

وقلنَ الغيمُ محمّرٌ لأمرٍ: فقلتُ: وسوف يصفرّ اصفرارا[1]

الشـاعر يختار للموقف اللون الذي يسـهم في إيصـال المعنى، وتعميق الإحسـاس، لذا فهو في البيت السـابق يختار اللونين: الأحمر والأصـفر؛ ليحمل كلًا منهما دلالته الخاصـة إلى جانب ما يمكن أن يضـفيه على المعنى من لمسـة جمالية، فالاحمرار سـبيل للاصـفرار في السـياق، فلعلّ الاحمرار كناية عن درب التضحيات، والاصفرار كناية عن غموض هذا الدرب المحفوف بالمصاعب، وهذا التخالف اللوني يصبغ النص بصبغة جمالية عميقة التأثير، ويقرّب الصورة

[1] **البستاني، وديع : الفلسطينيات ، ص29**

المرئية إلى أذهاننا، صـورة تجمع بين الحياة والموت، بين الآمال و الآلام. وفي قصـيدة (حي قبريهما وأخبر أباكا) [من الخفيف] يقول:

ثم سلْها في عزّها ما عَراها في فلسطين : إنّني لأراها

تتوارى في حمرةٍ في اصفرار[1]

فجاءت الصـورة اللونية تعزيزًا لرؤيا الاغتراب، وتمثيلاً للصـورة الإليوتية؛ لما يحمله هذا اللون من طابع سلبي في قصـائد الشـاعر، لأنه كان رمزًا للاستسـلام، والضـعف، ودلالة التقدم في العمر، وخلو التجربة من الحياة والنجاح، والإحسـاس بالخواء، والشـعور بالوحدة، فتكشـف الأبيات عن حجم الدمار والخراب الذي تشـكل أمام عينيه، وإحسـاس الشـاعر بضـعف الأمة وهوانها.

2- **تمازج اللون الأبيض والأسـود:** أمّا في هذه الأبيات فشـهدت عودة للصـورة الحركية (الثورية)،وبيان الرغبة في التغيير، والدعوة للتمرد ورفض الواقع، رغم غياب عوامل الانتصار، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة (حرب الاقتصاد) [من الوافر] إذ يقول :

فقد ولّى الظلام ولاحَ فجرٌ وقد غلبَ البياضُ على السّوادِ

وحانت نهضةٌ للعربِ فيها تذوقُ العربُ لذّات الجهـادِ[2]

فالحركية تختزل في نهضـة العرب، وهم في نظر الشـاعر من يقع على عاتقهم الاجتهاد والسعي نحو الجهاد، وصولاً إلى تحقيق أهدافهم وآمالهم، فقد غلب البياض على السواد، ولاح الفجر بعد طول غياب، وأعيدت للنفس الحزينة نشـوتها، صـورة تخاطب الرؤيا والمخيلة،

---

[1] **البستاني، وديع : الفلسطينيات ، ص117**

[2] **البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص128**

وتجســد المعاناة والظلم في إطار جمالي، فيها انبعاث للواقع، ورؤية جديد ة له، فيها إشــراقة لذلك الواقع المظلم، وتقوى حدّة ذلك حينما تقترن الصورة اللونية بصورة تشبيهية مجسدة للأمل والإحساس بالحياة؛ وذلك بكونه مثل الفجر، إذ تتسع حدود الصورة اللونية المتصلة بالبياض، لما في الفجر من نور، هكذا يخرج الشاعر أحاسيسه إلينا؛ لتصبح شيئًا مرئيًا محسوسًا، "إنه الخيال والفن الذي يجعل الألوان تتراءى لنا، وهي تنبعث إلى الوجود"[1]. فتأتي الصــورة اللونية منسجمة مع ذائقة المتلقي، ومجسدة لحالة نفسية تشابه حالة الشاعر.

ويســتشــف من الأبيات **صــورة ذوقية** تقرب الفكرة إلى الذهن، فطعم الجهاد يلتذّ له الذوق، يستشعر بحلاوته بعد تذوق مرارة الواقع، فما ألذّ ذاك المذاق! وطعم الجهاد اتحاد بين الحسيّ والمعنوي، اتحاد الأحاســيس تجاه تناقضــات الحياة، وتذوق لها، إنه تمثيل للحظات الحركة والثورة، إذ يتفاقم الإحساس بها حينما يتحول المعنى والشعور إلى صورة ذوقية، تستقر في إحساس المتلقي بعيدًا عن الشّك والحيرة.

2- الصورة السمعية

"وهي دلالات الصورة الصوتية إضافة إلى نغمة الحركة للمفردة وصوت معناها ومحاكاتها للإصــغاء كدينامي دلالي: الروح، الرعد، الإعصــار، البركان، الخرير... وما توحي به هذه المفردات من تنوع سمعي – دلالي متزاوج داخل المعنى"[2]. وهي لا تقل أهمية وحضــورًا عن

---

[1] نوفل ، يوسف حسن : **الصورة الشعرية واستيحاء الألوان** ، دراسة تحليلية إحصائية لشعر: البارودي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور، دار الاتحاد العربي للطباعة، ط1، مصر،1985م ، ص21

[2] خوجة ، غالية : **قلق النص محارق الحداثة**، ص61-62

الصورة البصرية،" فالسمع يحرك المشاعر، وهو مدعاة للتأمل، والتفكير، والإدراك"[1]، فقد يكون السمع أقوى العوامل في إثارة المشاعر، وقد جاءت الصورة السمعية داعمة لرؤيا التغيير، والتمسك بالأمل، ومن الأمثلة ما جاء في قصيدة (فقيد الأمة المطران حجار)[2] [من الكامل]:

هي ليلةٌ فيها افتقدنا بدرَها لمّا قضى الحبر الجليل صريعا

وتبادلت قببُ الكنائسِ رنة النّاقوسِ وقّعها الأسى توقيعـــا

حبرُ الكنيسة في الكنيسةِ قبرهُ نتلو برحمته الصّلاة خشوعا

يا مكبرينَ على الطريق غروبه مجد الكنيسة قد جلاّه طلوعا[3]

يتكئ هذا المقطع على الأصوات، فالصورة تحفل بأنواع شتى من الأصوات (النواقيس) المرتبطة بحالة الحزن، ثانيًا، التلاوة على روح الفقيد، ثالثًا، التكبير المصاحب للرحيل، يتبين أنّ الصورة في هذه المرحلة مرتبطة بالغربة والرحلة الطويلة، وتصوير حالة مرارة الفراق على الشاعر، وبيان الرغبة في التمرد ورفض الواقع. فالصورة السمعية الصوتية هنا، "صوت المكبّر في المغيب"، هذا الصوت المجسّد لأحاسيس يطغى عليها الحنين والأمل في جوّ روحي متراوح بين الجهر والسكينة (نتلو – خشوع) إنّ الصوت الذي تتردد موجاته عند المغيب له الأثر العميق في النفس، ففيه قلق وخوف، وحزنٌ وأمل، وتأمل وانتظار، وخشوع وسكينة.

---

[1] أبو شرار، ابتسام موسى عبد الكريم :**التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش**، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، 2007م، ص265

[2] المطران حجار لبناني، له مواقف وطنية جعلت رجالات البلاد يقفون إلى جانبه، تعرّض إلى حادث دهس أودى بحياته، وقد وقع الحادث على شاطئ البحر في حيفا (انظر: البستاني، وديع، **الفلسطينيات،** ص277)

[3] البستاني ، وديع : **الفلسطينيات ،** ص274

الصورة الشعرية تنقل إلينا التجربة الشعورية، والفكرة المؤدية على نحو مؤثر، وما القصيدة إلا مجموعة من الصور[1]، تتحد لتشكيل النتاج الكلي للقصيدة، فالصورة هي نتاج الرؤيا والتأمل، تثير المتلقي وتهزه بقدر الإثارة والاهتزاز الناجم عن العملية الصـــوتية، ومن ذلك قول الشّاعر[من البسيط]:

أين الخليل؟ صدى"فدوى" تردّده أما الجوابُ فدمعُ العينِ والدررُ

لكنّها أمّة ثكلى وأنتِ لها وفي الرّبابة حنّ القوس والوترُ

غنّي العروبة: قام المهرجانُ لها قامت قيامتها والقوم قد حشروا[2]

الصورة السمعية والمتمثلة في صوت صدى فدوى طوقان في البحث عن أخيها تعكس الحنين إلى الماضـي، والحسـرة على أفول اللحظات الجميلة، وهذا الاسـتدعاء للماضـي يواكب رؤيا الإقصـاء من خلال الاغتراب، والتأمل في الماضـي، فكانت طبيعة الصـورة مصـورة لحالة الاغتراب، وقد أدّت رؤيا الشاعر العميقة للأشياء إلى انبعاث غير نوع من الأصوات في هذا السياق، فالبكاء صورة سمعية صوتية، تثير مشاعر الحزن، لا تناقض هذا الشعور، وتعبر عن موقف اجتماعي، ويكون البكاء الجماعي معبر عن لحظة انفجار المشـاعر الإنسـانية الجمعية عبر الصورة الشعرية، ويقترن البكاء الجماعي بالغناء "**غنّي**"، فغناء الشاعرة السابق للغناء الجماعي يعبر عن انسـلاخ المشـاعر، واتحادها في آن واحد، فالغناء مرافق للبكاء، يلون الصورة الصوتية، ويضفي عليها هالة التأثير. ويقول الشاعر مستثيرًا حاسة السمع عبر الصورة السمعية التي تعدّ وسيلة إيحاء:

---

[1] **إسماعيل ، عز الدين : الأدب وفنونه دراسة ونقد ، ط5 ، دار الفكر العربي ، 1973م ، ص139**

[2] **البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص280**

غنّى ومن ألحانه لحن يردده القصب

قلب يغالبه الهوى لا ذا ولا هذا غلب

لله درك يا كنار! ودرّ قولك من ثقب؟

والحسن يعشقه الكنار ألذُّ من رشف الضَرَب

وأعدْ لجارتك الكلام وأنتَ ذو عقلٍ ولُب

وأسمع بأذنيّ عندها صوتًا يذيب ومنه ذُب...

غصّ الكنار بتائه وجدًا وولّى ينتحبْ[1]

جاءت الصورة السمعية في هذه الأبيات، مصورة لحالة الدمار التي سكبت في البلاد، فصوت المدافع والطائرات في كل مكان، الأمر الذي دفع الكنار إلى إيثاره الصـــمت والهدوء، لأنه يتأمل في الدمار الذي يعمّ الأرجاء، فحذف التاء من كلمة (ذبت) إشـارة إلى شـدة حزنه حتى ولّى ينتحب .

الصورة الانطباعية

يتكئ هذا النمط من التصـوير على الأثر الانطباعي الذي تتركه الأشـياء في نفس الشـاعر، "فيعمد إلى تركيب الصـورة بطريقة يمليها الانطباع والتأثر والإحسـاس الخاص عند الشـاعر، حتى أنك لا تجد تشـابهًا أو تماهيًا بين طرفي الصـورة؛ لا في لونٍ، ولا في شـكلٍ، وعلى هذا فالعلاقة بين طرفي الصورة تقوم على التشبيه الذاتي التأثري"[2] كما في قوله [من الوافر]:

هنا الأشباحُ في حال التلاقي جوارحها ترقرق في المآقي

---

[1] **المصدر نفسه ، ص62**

[2] **يهني، الخضر : الرؤية والأسلوب في شعر دعبل الخزاعي، ص148**

وأنفاس تلجلج في التراقي صداها لوعتي بين الرّفاقِ

تلاقينا على دربِ الفراقِ[1]

في هذه الأبيات يجمع الشاعر بين ما هو حسي وبين ما هو أسطوري؛ فلقاء تشييع جثمان يعقوب فرّاج قريب إلى لقاء الأشباح، وهو تصوير لا يقوم على تناسب تام بين طرفي الصورة؛ إذ كيف يعقل أن يشبه الشاعر لقاء الأحبة بلقاء الأشباح، وهو لم يعرف الأشباح ولم يرها، لكن لمّا كانت صورة الأشباح تستدعي الخوف والرعب والاشمئزاز في النفوس، عمد الشاعر إلى اختيارها تأثرًا وإحساسًا بصورته، على الرغم من تنافر طرفي الصورة، لكنه حاول أن يوائم بينهما بتكثيف فونيم القاف وما يحدثه من ألم وضيق إلى حدّ الاختناق. فهذه الصورة الكاريكاتورية، وإن كانت مصادرها تستند إلى اعتقادات البيئة العربية، وما يتركه ذكر الشبح في نفوسهم من معاني القبح والرعب، فإنّ توظيفها المبتكر يعكس القيمة الجمالية في شعرية الرثاء عند البستاني.

فالأبيات الشعرية السابقة تمثل الأحاسيس الوجودية التي تتحسّس مشكلة المصير الإنساني في رحلة الحياة، فالصورة التي رسمها في تشييع الجثمان، هي في الحقيقة صورة للقبر ولعالم الموت من حيث الظلمة والفراق، وقد أقفر من أهله المكان، يتجاوب فيه صدى لوعته وبكائه، فقد أمعن الشاعر في رسم صورة مرارة الفراق شبيهة بصورة القبر، والناس فيها مجرد أشباح، كأنّ البستاني يتحدث واصفًا مصير الإنسان وليس مصير صديقه يعقوب فرّاج. فالشعور بالخواء وهو شعورٌ وجودي بالعدم، يتعلق باغتراب الشاعر الذي أسقطه على الفراق.

[1] **البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص288**

المبحث الثالث: الصورة التشبيهية

التشبيه لغة: المثل والتمثيل، والجمع أشباه، وأشبه الشيء ماثله[1]. والتشبيه في الاصطلاح: "هو صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بشيء آخر (حسي أو مجرد) لاشتراكهما في صفة (حسية أو مجردة) أو أكثر"[2]، فهو إذن يجمع بين طرفين لاتحادهما في صفات وأحوال مشتركة، لأنّ "تشبيه الشيء لا يكون إلا وصفًا له بمشاركته المشبه في أمر ما"[3]، وقيل إنّ التشبيه قد يكون في الهيئة أو في المعنى وقد يقع تارةً بالصفة والصورة، وأخرى بالحال بأداة معينة لغرض يقصده المتكلم[4].

امتاز شعر وديع البستاني بالحضور الواضح والمميز للصورة التشبيهية فيه، مما يعكس خصوبة خيال الشاعر، وتمكنه من اللغة بشكلٍ كبير، كاشفة عن رؤيا الشاعر تجاه الوجود، وتقوم البنية التركيبية للتشبيه في ديوان الفلسطينيات على الركنين الأساسيين من أركان التشبيه (المشبه، المشبه به)، أمّا الطرفين الآخرين (أداة التشبيه، وجه الشبه) فيحضران ويغيبان بحسب حاجة المتكلم لهما.

وعند استقراء مواضع الصورة التشبيهية في شعر وديع البستاني، يتبين أنّ المفصّلة منها نادرة الحضور، ومردّ ذلك أنّ التشبيه المفصّل بسيط وظاهر، لا يحتاج إلى جهد في التحليل، وتأتي بنية **<u>التشبيه المجمل</u>** أكثر ورودًا من التشبيه المفصّل، فقد وردت في (30) صورة، وهذا

---

[1] ابن منظور : لسان العرب ، مادة (شبه) و مادة (مثل).

[2] الزناد ، الأزهر: دروس في البلاغة العربية ، نحو رؤية جديدة، ط1،المركز الثقافي العربي، بيروت ، 1992م، ص15

[3] السكاكي ، أبو يعقوب يوسف : مفتاح العلوم ، تحقيق نعيم زرزور،ط2 ، دار الكتب العلمية، بيروت ، 1987م ، ص332

[4] الجرجاني ، عبد القاهر : أسرار البلاغة ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، ط1، مكتبة الإيمان، المنصورة، 2001م، ص151

التراكم العددي مؤشـــر على شـــغف الشـــاعر باســـتخدام هذه البنية التي تعد أرقى من البنية السـابقة؛ لأنّ فيها شـيئًا من الغموض والتعمية، يسـعى المتلقي في البحث عن وجه الشـبه بين الطرفين لتكتمل الصورة.

فقال يهجو اليهود، ويصف خداعهم [من البسيط]:

يا حسْنَ أصغرهم يحكي حكايته عن السّلحفاة تستعلي وتفتخـــــــرُ

مثل اليهودي قوّى ظهرها الوطن القومي بيت ولا شعر ولا حجـــــــــرُ

إنْ تأمن الدّوس مدّت رأسها ومضت تسعى وتسعى ولا لهوٌ ولا ضجرُ

ما سابقت أرنبًا إلا لتسبقه لكنها في عيون الناس تُحتقَرُ[1]

وقد أسـهمت بعض المثيرات الأسـلوبية في تشـكيل هذه الصـورة السـاخرة، وإبراز الانفصـام في شخصية هذا اليهودي؛ من ذلك ذكر المهجو باسمه صراحة بصيغة التعريف (اليهودي)، وهذا تشـهيرٌ بهم، وأيضًـا في تكرار الفعل المضـارع (تسـعى) الدال على البحث والزحف المسـتمر، وذهاب المهجو المتكرر إلى الاعتداء على الآخرين عنوةً، مما يوحي بدناءة نفســـه، وخســـة طبعه، وشدة ظلمه.

إنّ الصـورة التشـبيهية الماثلة أمامنا، تناسـب مقام الهجاء والسـخرية، قد خلقت شـيئًا من الحركة والحيوية داخل الأبيات، وذلك من خلال تقسيمها إلى صورتين صغيرتين؛ صورة اليهودي وهو يزحف كالسـلحفاة المفتخرة بقوة ظهرها المتمثل في وعد بلفور، فهذا الانزياح مقصـود من قبل الشاعر، لأنه تجعله مثار غضب واستياء من قبل عموم الناس، وصورة السلحفاة وهي تسابق

[1] البستاني، وديع : الفلسطينيات ، ص282

الأرنب، إذ كيف يسبق اليهود العرب وهم أذلة؟ والحقيقة أنّ هذه الصورة نافذة تطلّ من خلالها على طبيعة أولئك الزاحفين المتسلقين في نهب البلاد والمناصب والقيادات، والذين لا يملكون مِعشار بيت ولا شَعر ولا حَجر. ويقول الشاعر في قصيدة (الأب والابن) [من الخفيف]:

أحرقت عودها.. لتهديكَ.. ناري ولتشجيك..رتلت أمواجي

أنا كالنّار والخضمّ بطبعي ما ترى من تأجج وهياجِ[1]

عمد الشاعر إلى التشبيه المجمل لما له من خصوصية في تصوير المعنى، فشبه نفسه بالنار في الهيجان وسرعة الفتك، ولم يكتفِ بذلك بل لجأ إلى حصر الصورة في حالة معينة من حالات النار، وأعطاها أبعادًا فنية أكثر تعقيدًا وغموضًا حيث استعار لها صفة من صفات الإنسان (الهيّاج) وهي حالة ناتجة عن الغضب والانفعال، فالمشبه به في هذه البنية يعدّ معادلاً للمشبه (الشاعر)، ولذلك نجده يعمد إلى تعمق الدلالة في المشبه به وتكثيف التصوير حتى يزيد من خصوصية المشبه، كما أننا نشتمّ من وراء هذا البناء الدقيق في رسم الصورة رائحة التهديد والوعيد، فقد أتت الصعلكة لتبرز تحدي الشاعر للموت، فهو يرفض السيادة والقمع، وسكونية الانتظار الطويل في تحقيق الحلم المنتظر، وعلى هذا النحو تشكلت قصيدته من ثنائية الحياة والموت.

ويتابع الشاعر قوله في قصيدة (الأب والابن) [من الخفيف] :

قصة الديك والدجاجة ... لمّا أصبح الصوص صائحًا في الدجاجِ

أو كأنّي فيلٌ فناباي لابني وهو عني يبيع جلدي وعاجي

[1] المصدر نفسه ، ص25

أنت يأسي وأنت مأمل نفسي حسبي اليأس ... إن أبت غير راجِ

أنا أصلٌ في الوردِ والفرع فرعي فإذا شكّ شوكه في السيـــــــاجِ

فالهوى والشباب في الفرع بعدي واحتطبني يا حاطب الأحـــــراجِ[1]

فهذه الأمة التي تعاني واقعًا مريرًا، هي على موعد مع الخصـــب؛ لأنها تواقة منذ أمد طويل إلى دورة أخرى للحياة، وموسـم جديد للبعث، فقد تجلّت قدرة الشـاعر في نظم الصـورة البيانية التي تتخذ من التشـــبيه المجمل أداة معبرة لينتج عن ذلك صـــورة مؤثرة، فلم يكتفِ الشّـــاعر بتشـبيه نفســه بالنار بل أردف ذلك قوله (كأني فيلٌ)، إذ قدّم الشـاعر الأداة (كأنّ) في مطلع البيت لأهميتها في إنتاج الدلالة وتوكيد المعنى، فقد عُدَّ الفيل من الرموز المقدسة لدى شعوب الشرق الأقصى ولاسيما لدى البوذيين حيث يرمز الفيل إلى ولادة بوذا، إنها روح تفاؤلية لشاعر مقاوم، منذورٌ لأن يمنح أمته أفقًا جديدًا من حلم البعث، فالشـــاعر بانتظار ابنه ليحقق إرادة البعث. تأتي تجربته هذه موازية لرواية (مذكرات دجاجة 1943م)[2]، التي عبّرت عن واقعٍ رديء، وسـلبية أصـحاب الحق في الانتصـار لحقوقهم، إلا أنّ الشـاعر يؤمن بهذه الطاقات الكامنة في جينات الأمة (**أصبح الصوص صائحًا في الدجاج**)، فأراد الشـاعر أن يهزّ أمته هزّا كبيرًا علّها تصحو من سباتها، وتخرج من صمتها.

فعندما مات الأصـل في الورد (الشـاعر)، وتمكن الموت منها(بلغت التراقي)، عبّر الشـاعر عن إيمانه بخصـائص أمته بتكرار عبارة (فرعي) ثلاث مرات، ليكشـف عن الجينات المنتظرة

---

[1] **البستاني، وديع : الفلسطينيات ، ص25–26**

[2] مذكرات دجاجة رواية للكاتب الفلسطيني إسحق الحسيني ، وهي دجاجة حكيمة تُفصح عن حكمة الكاتب نفسه، نبّهت إلى الخطر الصهيوني وتسعى إلى تحقيق العدالة والحياة المثالية.

لتخرج الأمة من حالتها، ومن الموت المحدّق بها. فقد أفاد الشاعر من أسطورة "**طائر العنقاء**" الذي يحترق ليتجدد، ويعود ثانيةً إلى الحياة أكثر شبابًا وقوة.

لقد أدان وديع البستاني الراهن العربي على امتداد تجربته الشعرية، وكان يحلم بتثويره وتغييره (أنا كالنار)، وهذا ما نذر نفسه من أجله، ولكن رؤيته لمستقبل الراهن العربي ومصيره، كانت متفاوتة. ففي بداية القصيدة حملت روح التشاؤم والرفض لكل معطيات الواقع، وتأتي هذه الرؤيا متسقة مع أزمته النفسية الحادة، أما الرؤيا الثانية، فهي رؤيا تفاؤلية، تتطلع إلى ازدهار الحياة ونضارتها عبر جيلٍ عربي جديد، وإلى بعثٍ جديد للأمة العربية، واعدٍ بمستقبل مشرق. هذه الإدانة للراهن العربي، وهذا التفاؤل في الرؤيا لمستقبله ومصيره، تعكس رؤيا البستاني، فشاعت في تجربته صورة الموت والبعث ورموزهما تعبيرًا عن واقع أمته، وفق رؤيته المتأرجحة بين التفاؤل والتشاؤم، والأمل واليأس، فهل مرد ذلك لإيمانه بأسطورة طائر الفينق، الذي يحترق ليتجدد؟ أم أنه يأتي من إيمانه العميق بأنّ الأمة التي تعرضت للهزيمة سيأتي أبناؤها لإعادة أمجادها.

<u>التشبيه البليغ</u> : يلجأ الشاعر إلى الطبيعة ليتخذ من مظاهرها الحسية عناصر يؤكد بها حقيقة جوهرية عند بعض البشر معتمدًا على بنية التشبيه البليغ الذي ينتج مماثلة بين طرفي الصورة، فقال يهجو بلفور[من الخفيف] :

لا يحلّ القِرى لمثلك ضيفاً سمهُ مفسدٌ لملح الطعام

سدّ باب الأقصى بوجهك سداً والذي سدّه أمير الكرام

أيهذا السرحان في جلد شاة فاتك الروض أنت في الآجام

آيه بلفور يا مذلّ النصارى لن تعزّ اليهودَ في الأقوام[1]

هذه الأبيات تعكس وجهة نظر الشاعر السياسية، وبتعبير أدقّ تلخص رؤيته إزاء وعد بلفور، فهو السّم المغلف بالدسم، وورم ما بعده ورم. ويقوم التشبيه في الأبيات على البنية الآتية:

المشبه + المشبه به

بلفور + الذئب

فيشبه بلفور بالسرحان (الذئب) الذي ظهر بلبوس الشاة، وتقلد أزهى الحُلل، جاعلاً من نفسه حيواناً أليفاً يألفه الناس. وفي هذا إشارةً إلى بلفور الذي ظهر بنوايا حسنة تجاه اليهود مضمراً المكر والخداع بالفلسطينيين وتجردهم عن وطنهم .

وفي تشبيه بلفور بالذئب دِلالاتٌ تنمّ عن استياء عميق من العملية السياسية الاستعمارية، ففي تشبيهه بالذئب دلالة الخسة والطمع والخداع والمكر الذي أضمره على حساب الوجود الفلسطيني. وأما عن ظهوره بلبوس الشاة فيكشف حالة النفاق العظمى التي يظهر بها. ولأنّ هذه البنية من بنى التشبيه ينتج عنها مماثلة بين طرفي الصورة، فكلما زاد المشبه به عمقًا دلاليًا وبعدًا فنيًا انعكس ذلك على المشبه، والبستاني يبدو ناقماً متأملاً المشهد السياسي، ومعبراً عن الظلم والاستبداد، ومصادرة الحريات، وتكميم الأفواه، متوعداً بلفور ومبشراً له بأنه إن أبرم وعده في إيجاد وطن قومي لليهود على أرض فلسطين فإنهم لن يحصلوا على المكانة العالية من الأمن والأمان ما تتمتع به بقية الأقوام. إنّ موقف وديع البستاني من هذا كله نابعٌ

[1] البستاني ، وديع : الفلسطينيات ، ص 163

من رفضـه وتمرّده على الواقع محاولاً البحث عن رؤيا صـحيحة تحدد طريق العدل السـياسـي والاجتماعي.

ويقول الشاعر في الحطّ من شأن الانتداب [من البسيط]:

الانتدابات يا جيراننـــا جَرب وقاكم الله ! لا يفتك بنا الجرب[1]

وتقوم الصورة في هذا البيت على بنية التشبيه البليغ كما في الشكل الآتي:

المشبه + المشبه به

الانتداب + جَرَب

وهنا نجد الشـــاعر يشـــابه بين (معنوي مجرّد) و (عيني محســـوس) وذلك ليثبت للعالم المدى الذي وصل إليه قبح الانتداب، مجسدًا المجهول في هيئة المعلوم، وكشف عن كوامن المستتر الذي يعلم بما تحيره من عناصر يدركها الحسّ، فالشاعر يرى الانتداب جربًا، يأخذ البريق من العيون، ويغتال الرعشـة من القلوب فتنطفئ منها شـعلة الحياة، ويسـلمها إلى الهلاك، وفي هذا تتجلّى أهمية المشـبه به في إظهار غموض المشـبه والإنابه عنه، ولم يسـتعمل وديع البسـتاني الأداة هنا حتى يجعل العلاقة بين طرفي الصـــورة هي علاقة مماثلة وليس مشـــابهة، وهذا ما يجعل المشبه في غاية الوضوح.

وتقدم القصـيدة مجموعة من الصـور المفردة التي تعدّ أصـغر جزئيات التصـوير، وتترابط تلك الصـــور متســـلســـلة لتكوّن الصـــورة المركبة التي تتكون من مجموعة من الصـــور الجزئية

[1] **البستاني، وديع : الفلسطينيات ، ص238**

المتفاعلة[1] التي تهدف إلى تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد، لا تستوعبه الصورة الجزئية، ويتكون من مجوع تلك الصور الجزئية والمركبة صورة كلية هي القصيدة[2].

تعبّر الصّورة المفردة عن المعاني والأبعاد النفسية للتجربة الشعرية، ويتم بناؤها عن طريق تبادل المدركات الذي يتم بتبادل الماديّات للمعنويات، والمعنويّات للماديّات، وهذا يشمل التجسيد، والتشخيص، والتجريد، كما يتم ذلك عن طريق تراسل الحواس أو عن طريق التشبيه والوصف المباشر. وتتحد هذه الأجزاء لتكون مجموعة من الصور المركبة التي تكوّن الصورة الكلية التي تكون أشبه بخليّة تضمّ تلك الأجزاء[3]، ويمكن تلمسّ الصورة المفردة والمركبة في قوله [من الكامل]:

ومضرَّج الجثمان يوحي روعة المصلوب سيدنا المسيح يسوعا

حجاركم حجر وضعت مؤسسًا لله درُّك بانيًا مطبوعا

تلك الكنائس والمدارس حولها مسعاك فاخلدْ همةً وصنيعا

يا حبرنا العربي كم لك وقفة عنا تدافع بالهدى مدفوعا

سألوا فأفحمهم جوابك حجة سطعت برائعة النهار سطوعا

لا مسلمين ولا نصارى إننا عربٌ نريد كياننا مجموعا

وبحضرة الملك الخليفة وقفة مثلى وقد وقف "الحسين" سموعا

أنسيته "قسًا" وخال فصاحة الأعراب عندك فجّرت ينبوعا[4]

---

[1] أبو أصبع ، صالح : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 حتى 1975، دراسة نقدية ، ص42

[2] المرجع نفسه، ص60

[3] المرجع نفسه ، ص 42–45

[4] البستاني، وديع : الفلسطينيات ، ص276

إنّ الأساس في الصّورة اتحاد الانفعالات الداخلية في نفس الشاعر مع الحسّ الشعري، وهكذا تتولد الصـورة الشـعرية[1]، ففي الأبيات السـابقة تتشـكل الصّـورة الجزئية من الانفعالات التي تسيطر على نفس الشاعر، فصورة التشبيه البليغ القائمة على تشبيه الشاعر للمطران حجّار بـ"**الحجر**" صورة جزئية ناتجة عن وصول المرثي إلى أرقى المراتب، فقد تجلّت غيرته في حثه على مناصـــرة فلســـطين التي تتعرّض للدّمار والتخريب، كما وســـاهم كثيرًا في بناء كنائس ومدارس وجمعيات قدّمت الخدمات للفلسطينيين كافة، وهي صورة جزئية لا تنفصل عن صورة جزئية أخرى، تتمثل في صورة المسيح –عليه السلام– التي تكوّن أوّلاً صورة رمزية قائمة على التناصّ، فقد لقب بـــ "**مسيح الشرق**"، هذه الصورة الجزئية الكائنة في تشبيه المطران بالحجر الذي وضـع الحجر الأول في العلم والتربية مع صـورة المسـيح المصـلوب، لتتكون الصـورة المركبة، وينقلنا الشـاعر في نهاية الأبيات إلى صـورة جزئية قائمة على التشـبيه الرمزي؛ وهي صـورة الخطيب "**قس بن سـاعدة**" كرمز للفصـاحة والرصـانة، ممثلاً الدور الهام لحجّار في نشر الثقافة وحماية اللغة العربية، ومن ثم صورة كشف الحق "**سطعت برائعة النهار سطوعًا**" و"**فجرت ينبوعًا**"، ومن هاتين الصـورتين تظهر هنا صـورة مركبة تنضـم لسـابقتها، فقضـية فلســـطين كانت بمثابة مبدأ آمن به، فقد كان حجر الأســـاس في تقديم العديد من الخدمات، ناطقًا بلســان الفصــاحة المدافع عن اللغة العربية، وهو المســيح الذي تعرّض للظلم من أجل تخليص الأمة من ظلامها، فقد جمع بين الدين والدنيا عبر التشـــديد على العروبة، والتدين الصادق.

---

[1] دهّان ، ميرفت : نزار قباني والقضية الفلسطينية، بيسان للنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان ، 2002م ، ص206

وفي نهاية الأمر تتكون الصورة الكلية التي تشمل القصيدة، وتكون تلك الصورة نتيجة لخبرة الشاعر، وتجربته المنعكسة على خياله الذي تتنوّع فيه المواد المختزنة، فتتصهر مع بعضها بعضًا؛ فيستحيل فصل أجزائها.

ومن شواهد هذا النمط في الديوان قول البستاني [من الطويل]:

تروح وأرواح الملايين نورها وقد أعجب الحلاّج جدًا حليجُها

تطايرت الأشلاءُ في النقع عثيرًا جماجمها طارت وطار ثبوجُها[1]

الصورة المركبة في هذا البيت قائمة على الجمع بين مشهدين اثنين، "يتفقان في وجوه كثيرة، تلتقي كلها لتكوِّن وجهًا واحدًا، وكل واحد من تلك الوجوه المفردة لا قيمة له إلا من حيث يخدم التشبيه الكبير بأن يكون حلقة من حلقاته أو طورًا من أطواره"[2]، والمخطط يوضح التناظر بين المشهدين:

تطاير الأشلاء ـــــ تناثر القطن

الجندي البريطاني ـــــ الحلاّج

يجسّد الشاعر في هذه الأبيات واقع الشعب الفلسطيني، فتتطاير أشلاء الطفل بفعل صدمه بدراجة نارية، كما يتطاير القطن عن وتر الندّاف، أي أنّ هذه الهيئة المكونة من تلك الأجزاء المبعثرة، والفرح الشديد المصاحب لرقص الحاقدين على أشلاء أطفال فلسطين عند كل حرب، هي الصورة الحسية المصغرة المقابلة للواقع الفلسطيني، إذًا فوجه الشبه ليس مفردًا، وإنما هيئة

---

[1] البستاني، وديع : الفلسطينيات ، ص70

[2] الزناد، الأزهر: دروس في البلاغة العربي، نحو رؤية جديدة، ص25

متكاملة منتزعة من أمور متعددة (أجزاء مبعثرة، الســـرعة، لحظة الاصـــطدام، الفرح بإنجاز الشيء). يقول الشاعر في قصيدة (الأغنية الداوية) [من الكامل]:

تهفو فتحسبُ زئبقًا مترجرجًا ولك الترجرج في النجوم الخلّدِ

ولي ارتجاج النهدِ في صدر الكعاب لقيتها فتنهّدت لتنهّدي[1]

ترجرج النجوم ـــــــ ترجرج الزئبق

يعمد الشاعر إلى حشد آلية التصوير البياني لرسم لوحة المشبه، وهذا الحشد يعكس حالة الشاعر الوجدانية المضـطربة لعظم المُصـاب الذي حلّ بالبلاد. فجاء هذا التصـوير البياني مركزًا ومكثفًا ومتشابك الأجزاء؛ ليظهر للمتلقي نار الحسرة والألم التي يلاقيها الشاعر، ويفتح له مساحة واسعة لينطلق خياله خلالها متصـــورًا هذه الحالة عند الشـــاعر، فحتى النجوم الثوابت الخوالد خُيّلت مترجرجة كالزئبق، فكأنها ترجف خوفًا من زوال، وقد شـارك هذا الشـعور ارتجاج النهد في صـدر الكعاب لتصـوير المجاملة والمشـاركة في الإحسـاس. فوجه الشـبه ليس مفردًا وإنما هيئة متكاملة منتزعة من صورة (ترجرج الزئبق).

المبحث الرابع : الصورة الاستعارية

الاسـتعارة لغة مأخوذة من قولهم: اسـتعمل المال، إذا طلبه عارية[2]، واصـطلاحًا: "تسـمية الشـيء باسـم غيره إذا قام مقامه"[3] بقصـد أن "تريد تشـبيه الشـيء فتدع أن تفصـح بالتشـبيه

---

[1] البستاني، وديع : الفلسطينيات ، ص48

[2] ابن منظور : لسان العرب ، مادة (عري)

[3] الجاحظ، أبو عمرو عثمان بن بحر : البيان والتبيين، ط2، ج1، وضع حواشيه: موفق شهاب الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003م، ص110

وتظهره وتجيء إلى اسم المشبه به، فتعيره المشبه وتجريه عليه"[1]، فيكون "نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشـــاركة بينهما، مع طيّ ذكر المنقول إليه، لأنه إذا احترز فيها هذا الاحتراز، اختصّ بالاستعارة، وكان حدًّا لها دون التشبيه"[2].

فيرى بعض النقاد المحدثين أنّ الاســتعارة: "عملية خلق جديد في اللغة، ولغة داخل لغة، فيما تقيمه من علاقات جديدة بين الكلمات، وتتجاوز الاقتصـار على كلمة واحدة فهي تحصـل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها، وتبيّن أنّ للاســـتعارة هدفًا جماليًا، وتشــخيصــيًا، وتخيليًا، وعاطفيًّا[3]. فالاســتعارة مجاز لغوي، وانتهاك لما هو مألوف ســائد في الاســتعمال اللغوي، بل هي "اعتداء وجرح لشــفرة اللغة، أي انحراف عن الاســتخدام العادي للغة[4]، إلى غير معانيها الحقيقية.

فالأسـاس الذي تقوم عليه الاسـتعارة هو التشـبيه، وهي تبنى على أسـاس وجود أحد الطرفين، "وتجوّز في مستوى العبارة أو التركيب؛ بأن يخلق المتكلم علاقات توزيع وعلاقات تبادل جديدة بين وحدات اللغة بفعل عدوله عن النمط المعهود في التركيب"[5]، وإقامة علاقات جديدة مع أطراف أخرى لعلاقة المشـــابهة بين الطرف المحذوف والطرف المســـتحضـــر، حتى يتحقق الاتحاد بين الطرفين.

---

[1] الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز**، ط1، تعليق أحمد مصطفى المراغي، مطبعة المكتبة العربية، القاهرة، 1948م ، ص45

[2] ابن الأثير: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ط1، ج2، ص83

[3] أبو العدوس، يوسف :**الاستعارة في النقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية)**، الأهلية للنشر،عمان ، 1997م، ص7–8

[4] فضل، صلاح : **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، ط1، دار الشروق، 1998م، ص238

[5] الزنّاد ، الأزهر : **دروس في البلاغة العربية**، ص15

إنّ التشكيل الاستعاري ينقل دلالة الألفاظ من الوجه الظاهري إلى وجه آخر يقصي البنى عن أصل وضعها نحو انفتاح دائرة التأمل كشفًا عن علاقات جديدة يقيم الرمز عالمه السحري من خلالها، إنها قصـــة التوغل في عالم المجاز، والملاحظ أنّ البنية ذات طبقات تتداح على فضــاء متنوع الوجوه، وتعتمد دلالتها التحول المؤدي إلى الانزياح الأسـلوبي[1]، وجملة ما ينتج عن ذلك "أنّ أيّ دال في لغة ما لا بدّ أن تتعدد مدلولاته من سياق إلى آخر"[2].

وللاسـتعارة في ديوان الفلسـطينيات قيمة بيانية فذّة، باعتبارها عنصـرًا فاعلاً في إنتاج الدلالة وبناء الأسلوب، وبيان مجال الرؤيا عند الشاعر، هذا فضلاً على أنها أعمق أثرًا، وأشد لصوقًا بالنفس، وأكثر إثارة للخيال لما توحيه من قوة التماثل والتأويل والتوليد، فنرى في الاســتعارة ما لم نكن نراه، ونســـمع ما لم نكن نســـمعه، وتبث الروح في الجوامد والســـواكن[3]، حتى تخرج الصورة ماثلة أمامنا بكل تجلياتها وتفاصيلها وألوانها، معبرة عن مشاعره، وتجاربه السياسية.

وعند استقراء مواضع الصّورة الاستعارية في شعر وديع البستاني، يتبين أنّ الاستعارة تقسم في ديوانه إلى أنواع عدة، ولعلّ أكثرها شهرة الاستعارة التصريحية، كما في قوله في قصيدة (دين النفط) [من البسيط] :

إنْ توفدوا أوفدوا عنكم معاوية لا توفدوا عنكم الطيرَ الطّواويسا[4]

يجمع الشـــاعر بين المهجو والطاوس، فيكون هذا النموذج الإنســـاني في نطاق الاســـتعارة التصريحية طاوسًا جبانًا، والشاعر من خلال هذه المفارقة في شخصية المهجو، إنما يسحب

ا عنبر، عبد الله : **النظرية الأسلوبية**، مقاربة بنائية لاكتناه النص التماسك النصي وفرادة التشكيل، ص243

[2] المسدي، عبد السلام :**الأسلوبية والأسلوب** ، ص54

[3] يموت، غازي: **علم أساليب البيان** ،ط1، دار الأصالة للطباعة والنشر، 1983م، ص147

[4] البستاني، وديع : **الفلسطينيات** ، ص78

الإنسان من عالمه البشري الناطق بالحق كأمثال معاوية بن أبي سفيان –أدهى دهاة العرب– إلى عالم الحيوان الأصـــم غير العاقل، بهدف تقريب المعنى وإغناء الدلالة؛ لذا كان اختيار "الطاوس" باعتباره قسـيمًا اسـتعاريًا للإنسـان الجبان المغرور. وقافية الطواويس عطف على بيت في قصيدة (ملحمة الكنار):

وهداهد زعماؤنا منذ القديم من الحقب

ريش طويل في الرؤوس وطول ريش في الذنب[1]

فالاستعارة جمعت بين المتخالفين (الإنسان ، الحيوان)، ووقفت بين الأضداد (العاقل ، غير العاقل / الشجاع ، الجبان)، وقرّبت بين عالمين؛ عالم الإنسان وعالم الحيوان، ومنحت صفة الذي يعقل إلى من لا يعقل.

كما حضرت الصورة الاستعارية التشخيصية، ويعرف التشخيص على أنه "نسبة صفات البشـر إلى أفكار مجردة أو إلى أشـياء لا تتصـف بالحياة"[2]، فتغدو الصـور المجردة مليئة بالحركة والحيوية، تشـارك الإنسـان في انفعالاته ومشـاعره، تعمق الدلالة وتقربه من الذهن، يقول الشاعر في قصيدة (صوتٌ من فلسطين) [من البسيط]::

هل يسمعُ الهرمُ المسموع قائلهُ إنْ قال ما قالت الأفعالُ لا الكلمُ

غنوه "يا جارة الوادي" فمال هوى والجارة اليوم ثكلى والخِضاب دمُ[3]

---

[1] المصدر نفسه ، ص62

[2] وهبة ، مجدي، كامل المهندس:معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص102

[3] البستاني، وديع : الفلسطينيات ،ص263

"تكمن أهمية الصـورة في بعدها عن الأداء المباشـر، وتقديمها الفكرة من خلال إيحاء وتركيز بهدف التأثير"[1]، وتكتسب الصورة عمق الإيحاء إذا كانت قائمة على التناص من جهة، وعلى التصـوير الذاتي القائم على التشـخيص من جهة أخرى، فالشـاعر هنا يبث الحياة في "الهرم"، ليسمع أنين الجارة الثكلى، كما سمع أغنية (جارة الوادي) لأحمد شوقي ومطلعها:

يا جارة الوداي طربت وعادني ما يشبه الأحلام من ذكراكِ

يسـتدعي الشـاعر أغنية جارة الوادي وما تقوم به من دور في تعميق التواصـل بين الأرض والإنسـان، ثم يصـل الشـاعر إلى الذروة الشـعرية بتوظيفه المفارقة؛ للتأكيد على أنّ الجارة قد أصـيبت بالحزن بعدما كانت في عزّ وصـروح. ولم يقف الأمر عند هذا الجانب التشـخيصـي، بل يضيف الشاعر صور بيانية أخرى، وهي:

فلسطين ـــــــــ امرأة ثكلى (استعارة تصريحية)

الخضاب ـــــــــ دم (تشبيه بليغ)

فتشـبيه فلسـطين بالمرأة الثكلى صـورة تتميز بالإثارة، وتعبر عن عمق الواقع، وشـدة أثره في النفس الشاعرة، وهذا ما يكثف الإيحاء بالمعنى المقصود، ويمدّ النص بسمة جمالية، فالشاعر هنا يشعر القارئ بضرورة تحمل المسؤولية بعدما تخضبت الأرض بالدماء، فالخِضاب الأحمر الذي تضـعه المرأة للزينة يتجسّـد في صـورة الدم القاني الذي هو دماء ابنها، فاختياراللون الأحمر اختيار واعٍ، يعمد إليه البسـتاني لما في هذا اللون من وجود في حياته السـياسـية؛ لطبيعة الحراب الدائر في هذا العصر.

[1] أبو أصبع ، صالح : **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ 1948م حتى 1975**، دراسة نقدية ، ص32

وعليه فإنّ الصورة التشخيصية وسيلة لنقل المعاني والأحاسيس بصورة عميقة، فحينما يستحيل الجماد والمعنوي إلى إنسان، فهذا يجعل المتلقي يدرك المعنى بصورة تثير حواسه وإحساسه، إذ يقول عن الموت في قصيدة (الثائر الفلسطيني) [من الرمل]:

لبس الموتُ شعارًا وازدرى حلّة العيش رداءً مستعارًا[1]

معاناة الشاعر دفعته إلى وصف الموت على أنه إنسان يحتقر الحياة ما استطاع إلى ذلك سبيلاً، إذ يستطيع المتلقي أن يتأمّل الصور مستشعرًا معها الصراع القائم بين إنسان راغب في الحياة، وبين نقيض الحياة في صورة إنسان فاقدٌ للإنسانية، هنا تبدو الحركة والصراع داخل الصورة المشخصّة، فيثير الشاعر الإحساس المتوتر، حين اصطدم بواقع أو حياة فيها من المآسي ما يفوق مأساة الموت، فرأى في الموت خلاصًا من واقع لا جديد فيه، ولا أمل يُرتجى منه.

كما أنّ الصورة التشخيصية تنهض بمستوى الموجودات كافة إلى مستوى الإنسان؛ لتشاركه الإحساس، ويتابع الشاعر قوله في القصيدة ذاتها:

واقبسي يا أمم الأرض اللظى جبل النار بأرض الله ثارا[2]

تقوم الصورة الاستعارية التشخيصية في البيت على تشبيه جبل النار (عالم الموجودات الطبيعية)، بالثائر (العالم الإنساني)، على أساس الاستعارة المكنية، بمعنى أنّ "جبل النار" محول من حقل الموجودات الطبيعية إلى عالم جديد وهو عالم الإنسان، ليتقمّص بذلك "جبل النار" الإنسان بروحه الثورية الرافضة للذل، ويصبح شريكًا له في كل خلجاته وأفعاله البشرية.

---

[1] البستاني، وديع : **الفلسطينيات**، ص255

[2] البستاني، وديع : **الفلسطينيات**، ص257

فالصورة التشخيصية هنا هي صورة مفعمة بالحيوية، لأنّ جبل النار هو رمز الثورة والتغيير، مما يومئ بانطلاق الثورات لمقاومة المحتلين.

إنّ تشخيص الشاعر للموجودات الطبيعية التي من حوله، أعانته على أن "يسقط آماله وآلامه على ما حوله من مظاهر الطبيعة، فالشـــاعر ينطلق من ذاته، وينتقي مما حوله، مما يعزز هذه الذات وما يؤكد إحســاســه، ومن هنا يكون التشــخيص صــورة لآمال الشــاعر ومخاوفه وأحزانه"[1] متناغمة مع رؤيا الشاعر للأشياء من حوله.

ومستخلص القول أنّ البنية الاستعارية في ديوان الفلسطينيات، تبين طبيعة العلاقة القائمة بين الذات الشـــاعرة والعالم المحيط بها، فهي تتجاوز الزخرفة اللفظية، والحلية البيانية، إلى إعادة بناء العالم المثالي عبر جملة تفاعلات نفسية وحياتية.

[1] الصـائغ، وجدان : **الصـور الاسـتعارية في الشـعر العربي الحديث**، ط1، المؤسـسـة العربية للدراسـات والنشـر، بيروت ، لبنان، 2003م، ص39

المبحث الخامس: الصورة الكنائية

إنّ اللغة والكلمة على وجه الخصوص حمّالة في طياتها آلام الإنسان وآماله، تحكي قصصه في حلّه وترحاله، نابضـــةً بقلقه الدفين ورؤياه المبين، كما تتمثل فيها مزايا المجتمع وطبيعته من تخالف وتآلف، ومن حبٍّ وبغض، فيها كلّ ذلك وأكثر ...

ومن هذه اللغة، ومن هذه الكلمة، تمثل ظاهرةٌ لغوية وأدبية وإنســـانية بحق كوامن النفس الإنسانية، وهذه الظاهرة هي الكناية.

وتعني لغةً: أنْ تتكلم بشـــيء وتريد غيره، وتُكنِّي أيْ تســـتر[1]، وهي عند علماء البيان: "ترك التصـــريح بذكر الشـــيء إلى ذكر ما يلزمه، لينقل من المذكور إلى المتروك كما تقول فلان طويل النجاد لينتقل منه إلى ما هو ملزومه وهو الطول"[2]، فهي إذن "تقوم على طرفين، أحدهما حاضر هو اللفظ الذي تنطلق منه سلسلة التوليد والآخر غائب هو المدلول، وبينهما وسائط تقل أو تكثر حسب المسافة الفاصلة بين الطرفين"[3].

وعودًا إلى ديوان الفلسطينيات، نجد أنّ الصورة الكنائية من الصور التي لجأ إليها الشاعر؛ ليحقق غايته في محاولة إخفاء المعنى الذي يخشـــى التصـــريح به، و أوّل هذه النماذج [من البسيط]:

جادَ الربوع دمٌ والدمعُ فوق دم والنقعُ نارٌ ونارٌ فوقها المطرُ

---

[1] ابن منظور: **لسان العرب**، مادة (كنى)

[2] الســـكاكي، أبو يعقوب : **مفتاح العلوم** ، ط1، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، 2000م، ص512

[3] الزناد، الأزهر :**دروس في البلاغة العربية**، نحو رؤية جديدة، ص87

هذا شعار فتى يهوى النجاحَ وفي حبِّ النجاحِ تولّى جفنهُ السّهرُ [1]

إنّ من أنعمَ النظر في هذه الصور الكنائية، يجد أنّ الشاعر قد عبّر عن شجاعة المقاومين في ساحة الوغى بالنار المستعرة، فهم في عدوهم تضطرم النار اضطرامًا، وتختلط الدماء، ويهيج الوطيس، ويمكن لهذا المخطط أن يجلو هذه الكناية:

جاد الربوع، تولى جفنه السهر ـــــــــ النقع، نار، دم ـــــــــــ الشجاعة

دال الوسائط المدلول

فالشـــجاعة تمثل المعنى المطلوب، وعبارة "**تولى جفنه السّـــهر**" تمثل المعنى اللازم، وبين المعنين مسافة ووسائط، تحكمهما علاقة الاستلزام، لكن الشاعر عدل عن التصريح بصفة الشجاعة إلى الإشارة إليه عن طريق إخفاء المعنى المراد وستره إلى معنى هو لازمه وتبعه.

إنّها صورة كنائية بديعية، تلخّص صورة الحراب الدائر بين الفلسطينيين وخصومهم، فتضفي عليهم نوعين من الصفات؛ إحداهما معنوية كالشجاعة والقوة في لقاء العدو واتخاذها شعارًا للنجاح، وثانيها مادية متمثلة في الإجادة بالأرواح، وكأنّ الشـــاعر يقدّم وســـائل التمكين في الأرض؛ إذ يجب أن يتوفر في المناضل عن الحقّ عدّتان، عدّة نفسية وأخرى مادية، بهدف إحراز النصر، وإجلاء العدوّ عن الأرض الفلسطينية.

وفي بيتٍ آخر من شعره، نجد كنايةً أخرى، لكن هذه المرة حول الدموع، فقال:

وفي العين من روع الضحى دمعة الضحى بها اختلجت عيني وعيني خليجها [2]

---

[1] البستاني، وديع : **الفلسطينيات** ، ص283

[2] البستاني، وديع : **الفلسطينيات** ، ص68

فالشـــاعر يذكر أنّ الدموع انتشـــرت في نواحي الأرض، فحيثما وليت وجهك فثمة دموع تروي لك تاريخًا بطوليًا واستشـهاديًا، فقد عمّ الرّوع والفزع، واختلجت العين وانتفضـت أجفانها بحركة اضطرارية، غير أنّ وديع البستاني عبّر عن صفة الحزن وملازمتها لعين الشاعر بالخليج، إذ إنّ الحزن يســتدعي الدموع، والدموع تســتدعي الكثرة والغزارة، والغزارة تســتدعي الماء، والماء يستدعي الخليج، والمخطط الآتي يوضـح علاقة الاستلزام بين الملفوظ والمعنى المسكوت عنه عن طريق الإيحاء والتلميح.

الخليج ـــــــ الغزارة ـــــــــ الدموع ـــــــ ملازمة هذه الدمعة لعين الشاعر (الحزن)

فهذه الصـورة الكنائية تحكي الوضـع السياسـي والاجتماعي الذي يحياه الفلسـطينيون، فمن قتلٍ إلى تشريد وضـياع، حتى باتت الدموع ملازمةً لعين الشـاعر. وكأنّ البيت وثيقة تاريخية أمينة تقصّ ما كان عليه الفلسطينيون آنذاك، فأثر هذه الدمعة من نفس الشـاعر أثر يبقى بعده لأنه أثر فجيعة يتكرر وقوعها، فوصـــف حادثة قتل الطفل شـــاهدة على عصـــر اضـــطهاد وظلم وحيف، إلا أنّ الشـــاعر ما يزال متمســـكًا بالأمل بتوظيفه لفظة (الضـــحى) لإيمانه بأنّ أشـــدّ الساعات حلكةً تلك التي تسبق الفجر بقليل.

كما كنّى الشـــاعر عن موصـــوف، ومن شـــواهد هذه البنية ما قاله في حزنه على فراق مفتي القدس أمين الحسيني [من السريع]:

من يوم غاب النسرُ ما نظرتْ عيني إلى طيرٍ على فننِ

قالوا: يعود فقلتُ: عودته مرهونة ببوادر المحـــــنِ

يا طالبًا عفوًا ومرحمةً للسّيد المنفي لا تهـــــــنِ

عدْ يا جمالُ فأنت أنت هنا أو في ربى نجدٍ أو اليمــنِ

إنْ زارك المشتاق تخبرهُ عن غائبٍ في الغيب لم يبن[1]

يلجأ الشـاعر أحيانًا إلى سـتر رسـالته اللغوية ليجعلها مفتوحة أمام المخاطب، ولهذا وُجد في اللغة معنى مقصــود ومعنى غير مقصــود، وفي الأبيات كنّى الشــاعر بأمين الحســيني؛ إذ استبدل غيابه بعبارة (غاب النسر)، ولم يصّرح بلفظ (أمين الحسيني) مفضّلاً إشراك المخاطَب معه في تأويل دلالة هذه الكناية، وجعل الناس جميعًا على قدر من الذكاء. والإيهام يأتي عن طريق استبدال الدوال؛ إذ يورد المتكلم معنى للفظ، ويقصد من ورائه معنى آخر غير الذي دلّ عليه في الحقيقة. كما أنه اسـتبدل غياب المفتي أمين الحسـيني بدالّ آخر، كما في قوله [من السريع]:

تجمّل بالروضةِ أُم الزّهرِ والناس قد ناموا وغاب القمر

ومن لسان الحالِ صوت دوى أين رواة الزهر يوم الثمر؟[2]

فالكناية هنا إبدال دال "**غياب أمين الحســيني**" بآخر "**غاب القمر**"؛ بغية إيصــال مضــمون خطاب ما، فقد كان ذكر اسم الحاج أمين الحسيني محظورًا على ألسنة الخطباء، وعلى أقلام الكتّاب، ولكنّ الحضور فهموا. كما أنّ الشاعر لم يصرّح بلفظ "**النازحين**" واستبدله بعبارة "**رواة الزهر**". فقد كان بعض الناس يحلمون ببدء حياة دســتورية في البلاد، عملاً بأحكام الكتاب الأبيض، وتصـديقًا لأيمان مصـدرة فيه. والتعبير بالكناية أشـد تأثيرًا في النفوس، وأبلغ إصـابة للمراد من التعبير المباشر الصريح، حيث تقابل الدوال مدلولاتها.

[1] البستاني، وديع : **الفلسطينيات** ، ص292

[2] البستاني، وديع : **الفلسطينيات** ، ص266

ولإيمانه العميق بأنّ الإقدام على الموت استشـهادًا وفداءً هو الخطوة العملية التي بإمكانها أن تعيد الحقّ المسـلوب، يلجأ الشـاعر إلى اختيار الأسـلوب الذي يراه ناجعًا للتأثير في المخاطب، ومن الأمثلة على ذلك قوله في (دمشق الحمراء) [من الخفيف]:

رمتَ الأرضَ بالعقالِ وطابَ الموتُ موتًا والعيش مرّ المذاقِ

جمراتٌ تشوي وجوه العذارى ووجوهُ الأطفالِ في الأسواقِ[1]

في قوله **(طاب الموت)** نوع من عشق الوطن، لأنه جعله يعشق الموت، لكن ذلك كان المعنى السطحي للكناية، والقصد من وراء المعنى السطحي، المدح والإعجاب بشخصية فيصل بن الحسين الذي رمى كوفيته على الأرض، وداس عليها، وقال كلمته الشهيرة "طاب الموت يا عرب". من خلال هذا الأسلوب الخفي وصل الشاعر إلى إدهاش المتلقي، وإحداث المفاجأة عند سماع البيت لأول وهلة، وإحداث شعورًا بالرضى يوازي الشعور بالغضب المفاجئ، هذا ما يحرّك الشعور، ويحدث ردة فعل لا يحدثها التعبير العادي. وعادة ما يقرن الشاعر إحساسه بالذوق، فالإحساس والذوق عمليتان متلازمتان في شعره، فالمذاق الطيب يقترن بالمشاعر الجميلة (طاب الموت)، والمذاقات السيئة بالشعور المماثل لها (العيش مرّ المذاق). وهذا يعني أنّ رؤيا وديع البستاني للموت تنبع من أيدولوجية معينة وهي أنّ استرجاع الوطن والعودة إليه لا يتحقق إلا بالاستشهاد والبطولة والاندفاع نحو الموت.

والصورة هنا من أساليب الكناية البديعة عند الشاعر فهي من الوضوح في المعنى والدلالة على الغرض بحيث لا يستدعي ذلك كدّ الذهن، ومصانعة الخيال والنفس في فهم الغرض

[1] البستاني، وديع: **الفلسطينيات**، ص165

منها. إلى جانب ذلك، فإن "الصفة إذا لم تأتك مصرحاً بذكرها، مكشوفاً عن وجهها، ولكن مدلولاً عليها بغيرها، كان ذلك أفخم لشأنها، وألطف لمكانها، كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له، إذا لم تلقه إلى السّامع صريحاً، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة، كان له من الفضل والمزية، ومن الحسن والرونق، مالا يقل قليله، ولا يجهل موضع الفضيلة فيه"[1].

ومن المستوى ذاته أن يأتي لفظ الكناية واضح الدلالة على حقيقة المعنى، و آكد في تمثله، وحضوره في ذهن القارئ، ونفسه، فالصورة في البيت السابق تمثل وصفًا حيًا وحسيًا لِما يحدث في البلاد من قتل وتعذيب، كما تعكس من ناحية أخرى واقعًا صادقًا وعميقًا لطبيعة الحياة الظالمة المظلمة التي يعيشها الفلسطينيون، وصف ذلك الحال في أبلغ صياغة، وأدق دلالة على المعنى في قوله: "**جمرات تشوي وجوه العذارى ووجوه الأطفال في الأسواق**" فهي كناية عن كثرة القتل واستمرارية الظلم، وكلما كانت الكناية واضحة الدلالة كان ذلك أكثر لفتًا وتأثيرًا.

إنّ الصور الكنائية عند وديع البستاني تمتاز بالحيوية والحركة التصويرية، فهي تعرض المعنى مقرونًا بدليله، وموظفًا الصورة المحسوسة ليزداد وضوحًا وبيانًا، فالتصوير الكنائي عند الشاعر يمتلك طاقة جمالية إيحائية وتأملية في آن واحد عبر ثنائية التلميح والتصريح.

---

[1] الجرجاني، عبد القاهر: **دلائل الإعجاز** ، ص 306 .

الخاتمة

تناولت هذه الدراسة الموسومة بـ (**الأسلوب والرؤيا في ديوان الفلسطينيات لوديع البستاني: دراسة أسلوبية)** رؤيا وديع البستاني للقضية الفلسطينية بكل أطيافها وتلوناتها السياسية والفكرية، ومدى تناغمها مع اللغة الشعرية عنده، وفق تحليل أسلوبي، والهدف في كل هذا إثبات اللحمة بين التوجه الفكري للشاعر وبين أسلوبه المشكل لديوانه الشعري.

وقد توصّلت الدراسة إلى نتائج عديدة أهمّها:

- استطاع وديع البستاني تجسيد شخصية المبدع الحقيقي، ويُقصد بالحقيقي ذلك المبدع الذي يتقمّص مشاعر أمته، ويعبّر عمّا يدور في أذهانهم متكئًا على الماضي، شاعرًا بالحاضر، مستشرفًا للمستقبل، ذلك المبدع الذي يقدّم في قصائده الأمة وأحوالها.
- ضمّ ديوانه رؤيا وديع البستاني للحياة وجاءت في قسمين هما: أولًا_ رؤيا الإقصاء والتي برزت بشكل لافت، وامتدت لآخر الديوان، وجاءت هذه الرؤيا في جانب الاغتراب والذي حضر في ثلاثة أشكال: الأول : الاغتراب الوجودي الذي صوّر علاقته بعائلته وأصدقائه، و الثاني: الاغتراب الذاتي المنضوي تحت مظاهر الإحساس بالوحدة والضياع، والثالث: الاغتراب الاقتصادي. وظهور رؤيا الاغتراب بدأ لحظة نفي بعض الأصدقاء، وموت بعضهم ورثائه لهم .

ثانيًا– رؤيا تغيير العالم، والتي احتوت على جانبين : الجانب الأول : الصعلكة ورغبة الشاعر في التمرد من أجل تغيير الواقع، و الثاني: الحُلم. عبّر وديع عن رؤياه في اتجاهين يسيران على خطٍ متوازٍ رغم التنافر بينهما، فالشعور بالإقصاء يؤدي إلى اليأس، إلا أنّ الشاعر لم

يسمح للإقصاء بتحطيم رؤياه في تغيير العالم حتى وإن ضعف الأمل إلا أنه يتمسك به حتى في آخر الديوان، فسارت رؤيا الإقصاء ورؤيا التغيير جنبًا لجنب.

– عبّر وديع في شعره عن مقاومته لسياسة الاحتلال البريطاني في فلسطين من خلال قضايا عديدة مثل: فضح وعد بلفور، وفضح جرائم الاحتلال ضد الفلسطينيين، وفضح دعمه للعصابات الصّهيونية عن طريق ترويج وديع البستاني للبهائيّة التي دعمها الاستعمار البريطاني كوسيلة من وسائل محاربة أمة الإسلام!

– انعكست رؤيا الشاعر للعوالم التي من حوله على أسلوبه الشعري ونتاجه الإبداعي، فكانت الرؤيا ظلاً وارفًا لأسلوب الشاعر، ومعينًا يسقي اللغة داخل الفضاء الشعري البستاني.

– تفضي الدراسات الإحصائية للبحور الشعرية التي نظم عليها البستاني إلى قربها من نسب شيوع البحر التراثية

– جعل الشاعر بحر الكامل قالبًا شعريًا جاهزًا يسعفه في أي وقت يطلب منه تأدية واجب العزاء والتأبين.

– اخترق الشاعر نظام الشطرين ، ونظم في هيئة الموشحات مع تلاعبه كمًا وكيفًا في توظيف التفعيلات في الأبيات.

– كانت قوافي البستاني في معظمها مطلقة قريبة من نهج القدماء، إلا أن قوافيه المقيدة بالنسبة لقوافيهم كانت لافتة، إذ إنه نزل بلغته إلى مستوى الشعب لتقترب من أذهانهم.

– كان البستاني انتقائيًا في تخيره رويّ شعره، فنظم على الشّائع منها، ونظم على النّادر المقطوعات القصيرة، حتى لا يضطر إلى استخدام لغة بعيدة يمجّها المجتمع.

– وظف الشـاعر تقنية التكرار كظاهرة أسـلوبية في ديوانه، تترجم حالته النفسـية، وتكشـف عن مكنون صدره، الذي طفح بكيل الظلم السياسي. كما جسد الجناس مظاهر لغوية صوتية تناغمت إلى حدٍّ كبير مع رؤيا الشـاعر للحياة، فقد كان الجناس جسـرًا يعبر منه وديع البسـتاني إلى عالم الرؤيا ليعبر عن واقع الأمة.

– جاء التناص في ديوان الفلسطينيات متعدد المشارب، لا يفتأ يستلهم نصوص المقدس القرآني، والإنجيلي، والتوراتي مغترفًا من معانيها تارة، ومقتبسًـــا من ألفاظها تارةً أخرى، وقد خدم التناص الديني والأمثال رؤيا الإقصـــاء مع حضـــورهما في رؤيا التغيير، وجاء التناص الأدبي في خدمة رؤيا التغيير، أما التناص الأسطوري فلم يمل لرؤيا على حساب أخرى.

وفي جانب الصـورة جاءت الصـورة البصـرية حافلة بالحركة الناتجة عن رؤيا التغيير، لذا جاءت الصـور في ديوان الفلسـطينيات منسـجمة إلى حدٍّ بعيد مع المضـامين السـياسـية التي قدمها في رؤاه، إضافة إلى اعتماده على الصور الحية الكاريكاتورية من خلال توظيفه التجسيد والتشخيص، لا سيما في غرض الهجاء الذي استخدمه الشاعر سيفًا على رقاب من أراد بالأمة شرًا. وشكّلت الصّـورة التشـبيهية أكثر الصـور البيانية حضـورًا، ثم تلتها الصـورة الاسـتعارية، ثم الكنائية، وعلة ذلك أنّ التشبيه سهل التشكيل، يسهم في توصيل الشعر الذي يحمل مضامين فكرية وأيدولوجية.

وأخيرًا أسأل المولى –عز وجل– أن تكون هذه الدراسة إضافة في مجال البحث، ومعينة للباحثين.

ثبت المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

- الكتاب المقدّس

- ابن الأثير، ضياء الدين(637هـ): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، د.ت، ج1

- أدونيس : زمن الشعر،علي أحمد سعيد ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1972م

- أدونيس ، علي أحمد سعيد :مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1971م

- إسماعيل ، عز الدين : الأدب وفنونه دراسة ونقد ، ط5 ، دار الفكر العربي ، 1973م

- أبو أصبع ، صالح : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ 1948م حتى 1975، دراسة نقدية

- أنيس ،إبراهيم : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط3، 1965م

- أنيس ، إبراهيم : الأصوات اللغوية ، دار الطباعة ، القاهرة ، 1961م

- بحراوي، سيد:العروض وإيقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1993م

- بدر ، عبد المحسن : الرؤية والأداة ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3

- بدوي ، عبد الرحمن :الموت والعبقرية،د.ط ، مكتبة دارالنهضة المصرية ، 1945م

- البستاني ، وديع : الفلسطينيات، بيروت، 1946م

– التبريزي، أبو زكريا يحيى، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، الناشر أخجاني وحمدان، بيروت، د.ط، د.ت

– الجابري ، محمد عابد : المشروع النهضوي العربي ، مراجعة نقدية ، مركز دراسات الوحدة العربية ، 1996م ،

– الجاحظ، أبو عمرو عثمان بن بحر : البيان والتبيين، ط2، ج1، وضع حواشيه: موفق شهاب الدين، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003م

– جبران ، سليمان : نظرة جديدة على الشعر الفلسطيني في عهد الانتداب،ط1، دار الهدى، 2006م

– الجرجاني ، عبد القاهر : أسرار البلاغة ، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ، مكتبة الإيمان ، المنصورة ، ط1، 2001م

– الجرجاني، عبد القاهر(471هـ/1078م) : دلائل الإعجاز، نشر محمد رشيد رضا، دار المعرفة ، بيروت

– خواجة ، علي :ألق الجراح ، قراءة في شاعر معاصر ، ط1، دار البيرق العربي، رام الله ، فلسطين ، 2009م

– أبو ديب، كمال : جدلية الخفاء والتجلي، ط4، دار العلم للملايين، 1981م

– أبو ديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي: نحو بديل جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1974م

– الرازي ، محمد بن أبي بكر:مختارالصحاح ،دار الإرشاد، سوريا، ط1، 1989م

– ربابعة، موسى : الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ط1، دار الكندي، الأردن، 2003م

– رجب ، محمود : الاغتراب ، ج1 ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، د.ط ، 1978م

– ابن رشيق ، أبو علي الحسن : العمدة ، ج1، ط5، تحقيق محمد محي الدين ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، 1981م

– الرواشدة ، سامح : الشعر وذاكرة الطفولة ، دراسة في شعر محمد لافي ، دار الكتاب الثقافي ، إربد ،ط1 ، 2011م

– زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة ،د.ط، دار الفصحى ، 1987

– الزبيدي ، عمرو بن معدي كرب :جمعه مطاع الطرابيشي ، ط2 ،مطبوعات مجمع اللغة العربية ، دمشق ،1985

– الزبيدي ، محمد مرتضى . تاج العروس من جواهر القاموس ، المطبعة الخيرية ، مصر ، ط1 ، ج1 .

– الزعبي ، أحمد :التناص نظريًا وتطبيقيًا، ط1، مكتبة الكتاني ، إربد ، 1995م

– الزناد ، الأزهر : دروس في البلاغة العربية ، نحو رؤية جديدة ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1992م ،

– السد ، نور الدين : الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة للطباعة والنشر ، ط1، 1997م

– السكاكي، أبو يعقوب : مفتاح العلوم ، ط1، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، 2000م

– سليمان ، تقي الدين : العناصر التأسيسية للفكر القومي العربي ، 2009م

– سليمان ، فتح الله أحمد : الأسلوبية ، مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2004م

– أبو شاور، سعدي، تطور الاتجاه الوطني في الشعر العربي المعاصر،ط1، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 2003م

– الشايب ، أحمد: الأسلوب ، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية ، مكتبة النهضة المصرية ، ط7

– الشتا ، السيد علي :نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع ، دار عالم الكتب ، د.ط، 1984م

– شرف ، عبد العزيز : الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي ، دار الجيل ، بيروت ، ط1 ، 1991م

– الصائغ، وجدان : الصور الاستعارية في الشعر العربي الحديث، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، لبنان، 2003م

– صايغ ، توفيق : أضواء جديدة ، على جبران ، منشورات الدار الشرقية ، بيروت ، د.ط ، 1966م

– الطوانسي، شكري :مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة، 1998م

– الطيب، عبد الله : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، ط2، الدار السودانية الخرطوم ،1970م

– ضيف ، شوقي : تاريخ الأدب العربي ،ط2، العصر العباسي الأول ، دار المعارف ، مصر ، 1972م

– عبد المطلب، محمد: البلاغة والأسلوبية،ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1994م

–عبد النور ، جبور: المعجم الأدبي ، دار العلم للملايين، بيروت ، ط1، 1079م

– عبيد ، محمد صابر : رؤيا الحداثة الشعرية ، مطبعة السفير ، عمان ، ط1 ، 2005م

– أبو العدوس ، يوسف : الأسلوبية الرؤية والتطبيق ، ط1، دار المسيرة ، 2007م

– أبو العدوس، يوسف :الاستعارة في النقد الأدبي الحديث (الأبعاد المعرفية والجمالية)، الأهلية للنشر، عمان .

– عزام ، محمد : التحليل الألسني للأدب،د.ط ، منشورات وزارة الثقافة السورية ،دمشق، 1944م

– عزام ، محمد: الأسلوبية منهجًا نقديًا ،ط1، دار الآفاق، بيروت ، لبنان، 1989م

–عزام ، محمد : التحليل الألسني للأدب،د.ط ، منشورات وزارة الثقافة السورية ،دمشق، 1944م،

– العزب ، محمد: ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر، دار المعارف ، د.ط،1978م

– عساف ، ساسين : الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط1، 1982م

– عساف ، عبد الله ، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا ، دار دجلة ، سوريا ، 1996م

– العسكري، أبو هلال ، أبو هلال حسن بن عبدالله بن سهل (ت 59هـ): الصناعتين ، تحقيق محمد علي البجاوي ،

– عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، دار التنوير ، بيروت ، ط3 ، 1983م ،

– عفلق ، ميشيل : في سبيل البعث ، الكتابات السياسية الكاملة، ج4

– العقاد ، عباس محمود : المهاتما غاندي روح عظيم ، مؤسسة هنداوي للتعليم . مصر ، 2012

– العلاق ، علي جعفر : في حداثة النص الشعري ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط1، 2003م

– علوش ، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ،لبنان ، ط1 ، 1985م ،

– علي ، ناصر :بنية القصيدة في شعر محمود درويش ،د.ط، ، وزارة الثقافة ، مطبعة الجامعة الأردنية، عمّان ،1996م

– بن عمارة ، محمد : الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر ،د.ط، شركة النشر والتوزيع ، المدارس ، الدار البيضاء ،د.ت

–عنان ، محمد :أدبيات لامصطلحات الحديثة ، مكتبة لبنان ، ط1، 1996م

– عنبر، عبدالله: النظرية الأسلوبية، مقاربة بنائية لاكتناه التماسك النصي وفرادة التشكيل، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج3، ع3، 2007م

– العودات، يعقوب: من أعلام الفكر والأدب في فلسطين، ط2، دار الإسراء، القدس، 1992م

– عياد ، شكري:اتجاهات البحث الأسلوبي ، دراسات أسلوبية ، دار العلوم ، الرياض ، ط1، 1985م

– عياد، شكري : موسيقى الشعر العربي ، ط2، دار المعرفة 1987م

– عيد ، رجاء : المذهب البديعي في الشعر والنقد ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، القاهرة ، د.ط

– عيد، رجاء : التجديد الموسيقي في الشعر العربي،د.ط ،منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت

–عيد، رجاء :دراسة في لغة الشعر، د.ط، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1979م

– العيد ، يمنى : في معرفة النص ، ط3 ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1985م

– غالية : قلق النص محارق الحداثة،ط1، دار الفضيلة ، القاهرة ، 2003م

– الغذّامي،عبدالله : الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط4،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1998م

– غنيم ، كمال أحمد : عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ط2 ،مكتبة مدبولي ، القاهرة ، مصر، 1998م

– فاخر ، ماجد :أبعاد التجربة النفسية ، دار النهار ، بيروت ، د.ط ، 1980

– فاخوري ، عمر : الباب المرصود ، دار الثقافة ، بيروت ، ط2 ، 1969م

– الفحل، محاسن محمد: مفهوم السباعيات لدى الشاعرين وديع البستاني وعيسى ألبي النيجيري، مجلة العلوم الإنسانية، ع2، 2014م

– فخر الدين، جودت : الإيقاع والزمان، ط1، دار المناهل، بيروت، لبنان،1995م

– فضل ، صلاح : أساليب الشعرية المعاصر ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان ، ط1، 1995م

– فضل، صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، 1998م

– فضل، صلاح : علم الأسلوب ،ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998م

– فيدوح ، عبد القادر : الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، دار صفاء، ط1، 2010م

– الفيروز أبادي ، مجد الدين ابو طاهر محمد بن يعقوب(817هـ) : القاموس المحيط ، ط8، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر ، بيروت ، 2005م

– الفيومي، أحمد بن محمد بن علي : المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، د.ط، صححه على النسخة المطبوعة بالمطبعة الأميرية مصطفى السقا، مطبعة البابي الحلبي وأولاده، مصر، د.ت.

– قاسم ، محمد : الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي ، معهد البحوث والدراسات العربية ، 1969

– القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار المغرب الإسلامي ، ط2، 1982م

– القزويني ، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة، مختصر تلخيص المفتاح، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، ميدان الأزهر، القاهرة، د.ت

– القواسمة ، هشام عطية : الرؤيا والتشكيل في دراسة شعر نزار قباني ، 2009م

– القيرواني، ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محي الدين عبد الحميد، دار الجيل ، بيروت، ط5، 1981م، ج1

– المتنبي، أبو الطيب ، شرح عبد الرحمن البرقوقي ، ج1 ، دار الفكر ، د.ت ، 2002م ، ص 573

–المجذوب ، عبدالله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها ، دار الفكر ، ط2 ، 1970م ، ج1

– المعجم الوسيط ، دار الدعوة ، القاهرة ، د.ت – مجمع اللغة العربي(مصطفى وزملاؤه)

– المختار، محمد : الاغتراب والتطرف نحو العنف ، دار غريب ، د.ط ، 1994م

– المسدي ، عبد السلام : الأسلوب والأسلوبية ، ط2، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، 1982م

– مطلوب ، أحمد : معجم مصطلحات النقد العربي القديم ، مكتبة لبنان ،ط1، 2001م

– ابن المعتز، عبد الله (296هـ) : كتاب البديع ،ط2، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس عليه أغانطيوس كراتشقوفسكي، بغداد، 1979م

– ابن الملوح ، قيس : مجنون ليلى ،رواية أبي بكر الوالبي ،ط1، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 1999م

– ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1994م

– النابلسي ، شاكر :مجنون التراب "دراسة في شعر وفكر محمود درويش"، ط1، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت ، 1987م

– موسى ، إبراهيم نمر : آفاق الرؤيا الشعرية – دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر ، ط1 ، وزارة الثقافة الفلسطينية الهيئة العامة للكتاب ، رام الله ، 2005م .

– موسى ، إبراهيم نمر، صوت التراث والهوية:دراسة في أشكال الموروث الشعبي في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الهدى للطباعة والنشر، 2001م.

– نوفل ، يوسف حسن : الصورة الشعرية واستيحاء الألوان ، دراسة تحليلية إحصائية لشعر: البارودي ونزار قباني وصلاح عبد الصبور، دار الاتحاد العربي للطباعة، ط1، مصر،1985م

– وهبة، مجدي : معجم مصطلحات الأدب ، د.ط ، مكتبة لبنان ، بيروت ، 1974م

– ياغي ، عبد الرحمن : حياة الأدب الفلسطيني الحديث حتى النكبة ،ط1 ، المكتب التجاري للنشر، 1968م

– يموت، غازي: علم أساليب البيان ،ط1، دار الأصالة للطباعة والنشر، 1983م

المراجع المترجمة

– بارت، رولان : السيمولوجيا ،ترجمة عبد السلام بنعبد العالي ، تقديم عبد الفتاح كيليطو ، دار نوبقال ، الدار البيضاء ، 1993م

– جيرو ، بيار: ترجمة منذر عياشي: الأسلوبية ، مركز الإنماء الحضاري ، ط2 ، 1994م

– الجيوسي، سلمى : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ط1،ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية الحمراء، بيروت، 2001م، ص680

– شاخت ، ريتشارد : الاغتراب ، ترجمة كامل يوسف حسين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،لبنان ، ط2، 1980

– طاغور : هكذا غنى طاغور ، ترجمة خليفة محمد التليسي، الدار العربية للكتاب ، تونس.

– كريستيفا، جوليا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي،مراجعة عبد الجليل ناظم ، ط2،دار توبقال للنشر، المغرب، 1997م

الدوريات

– حداد ، يوسف: وديع البستاني الماروني المقاتل دفاعًا عن عروبة فلسطين، شؤون عربية، تونس، ع4، 1981م

– سليطن،وفيق :ازدواجية الأنا والآخر في التكوينات الرمزية لشعر الخمر الصوفية ، مجلة دراسات في اللغة العربية،ع12 ، 2013

– عبد الكريم ، يعقوب وآخرين : الرمز في النثر الصوفي ، مجلة جامعة تشرين ، مج25 ، ع18، سوريا ، 2003م

–بو عمارة ، بوعيشة:شعرية قصيدة الحداثة" من الشكل والمضمون إلى التشكيل والرؤيا " ،مجلة الحقوق والعلوم الإنسانية ، ع4 ، الجزائر ، 2010م

– موسى ، إبراهيم نمر: توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة عالم الفكر،ع33، 2004م

الرسائل الجامعية

– بديدة، رشيد: البنيات الاسلوبية في مرثية بلقيس لنزار قباني، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010م

– جبريل ، خميس محمد حسن: التناص في شعر يوسف الخطيب ، دراسة وصفية تحليلية ، جامعة الأزهر ، غزة 2015م

– الجراح ، منى بشير محمد : مظاهر الغنائية في شعر محمد القيسي ، رسالة دكتوراة ، جامعة اليرموك، الأردن ، 2013م

– حميد ، محمد صلاح :الخطاب الشعري عند محمود درويش"دراسة أسلوبية"ط1،مطبعة مقداد ، غزة ،2000م ص111

–أبو شرار، ابتسام موسى عبد الكريم :التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، 2007م

– عبدالله ، سلافة :تقنيات التعبير عن الخمر في الشعر المملوكي (دراسة أسلوبية) الجزائري، مذكرة جامعية، جامعة بلقايد، الجزائر، 2013م – عمارية ،سنوساوي :الاغتراب في الشعر الصوفي

– هني ، الخضر: الرؤية والأسلوب في شعر دعبل الخزاعي، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011م