وزارةالتعليم العالي والبحث العلمي
جامعـة حسيبـة بن بوعلي الشلـف
كليـة الآداب والفنون
قسـم الأدب العربي

أطـروحـة مقدّمة لنيل شهادة الدّكتـوراة

الشّعبة: دراسات أدبية
التّخصّص: أدب عربي حديث ومعاصر
العنـــوان:

شعرية القصيدة العربية المعاصرة "ديوان في القدس لتميم البرغوثي أنمـوذجًـــا"

إعـداد الطّالبة:
نغلي خديجة

الاسم واللقب	الرّتبة	الجامعة	الصّفة
محمد بلعباسي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف-	رئيساً
حاج جغدم	أستاذ التّعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف-	مشرفًا ومقرّرًا
رضوان شيهان	أستاذ محاضر "أ"	جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف-	المقرر الثاني
إسماعيل زغودة	أستاذ التّعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف-	عضوًا مناقشًا
فاطمة الزهراء فتاك	أستاذ التّعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف-	عضوًا مناقشًا
عبد الله بوقصة	أستاذ التّعليم العالي	جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم	عضوًا مناقشًا
سهيلة مايمون	أستاذ التّعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي –الشلف-	عضوًا مناقشًا

الموسم الجامعي: 1446 هـ-1447 هـ/2024م-2025

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

أتقدّم بجزيل الشكر والعرفان للمشرف الدكتور جغدم الحاج على نصائحه القيمة وإرشاداته وتوجيهاته، والشكر موصول لرئيس مشروع الدراسات الأدبية الدكتور بلعباسي محمد على مجهوداته الجبارة.

وأشكر أيضًا لجنة المناقشة على تكبدهم مشقة القراءة والسفر لهذا البحث وعلى تصويباتهم الثمينة.

والشكر أيضًا موصول لأساتذتنا الأفاضل في مخبر نظرية اللغة الوظيفية على توجيهاتهم القيمة ونصائحهم السديدة في مناقشة الفصول خلال الدورات التكوينية التي نظمها رئيس المخبر الأستاذ الدكتور "العربي عميش".

والشكر موصول للعائلة الكريمة وخاصة للوالدين الكريمين الصادق وحجة نغلي حفظهما الله ورعاهما.فبفضلهما وبفضل مجهوداتهما ونصائحهما وصلت إلى مقامي هذا.

وأتقدّم بالشكر الجزيل للزوج الفاضل والابنة البارّة حجة لجين، على صبرهما معي طيلة مدة هذا البحث.

وإلى كل من كانت له يد العون من قريب ومن بعيد في إنجاز هذا البحث.

إهداء

أهدي ثمرة هذا العمل لبلادنا الثانية فلسطين الأبية، وإلى شعبها المقاوم، كرسالة محبة وإخلاص لإخواننا الفلسطينيين نصرهم الله عزّ وجل.

خديجة.

مُقدّمـــة

إنّ الشّعريّة هي محاولة إيجاد قوانين تحكم أدبية الأدب من خلال قراءة النّصوص الإبداعيّة وتأويلها، وبالكشف عن الأبعاد الجماليّة النّاجمة عنها، ولا يكون ذلك إلاّ باتباع الخطوات المنهجيّة، بهدف استقراء العناصر اللّغويّة التي يوظّفها المبدع في عملّه الفنّي، ومن بين هذه العناصر نذكر عنصر مهم ويتمثّل في اللّغة، فقد باتت شغله الشّاغل، وخاصّة لما عرفته من تغيّرات جذريّة في العصر الحاضر؛ إذ لم يعد الشّاعر أو الكاتب يهتم باللّغة العاديّة، بل تخطاها إلى لغة شعريّة يدخل ضمنها العديد من المكونات الجماليّة، وخاصّة في بناء القصيدة التي أهم ما ميّزها –في الوقت الحالي– جنوحها إلى بناء شعريّتها انطلاقًا من الرمز وصولاً إلى لعبة البياض والسواد، أو الصمت والصوت.

يعدّ الأدب الفلسطيني المعاصر السلاح الذي يشهره الأديب في وجه العدو الغاشم لتكون كلماته أشدّ تأثيرًا من رصاص المقاومة، وهنا يبرز دور الكاتب الروائي والشاعر البطولي في الدفاع عن القضيّة الفلسطينيّة بالقلم، ففي الشعر مثلاً برزت العديد من الوجوه الفنية التي عُرفت بكتاباتها الشعريّة المقاومة، ومن هؤلاء نذكر الشاعر الفلسطيني "تميم البرغوثي" المعروف في الساحة الأدبيةبأعماله الشعريّة المميزة كديوان "في القدس" الذي أسهم من خلاله في إيصال رسالته لجمهور القرّاء.

لاشكّ أنّ القارئ لديوان تميم البرغوثي "في القدس" سيجد لذّته بين ثنايا قصائده التي كتبت بوعي كبير، وعاطفة وصدق في التعبير عن قضايا عصره وأمته، وخاصة القضية الفلسطينية التي تعتبر قضية مركزية للأمّة العربية والإسلامية جمعاء، فللقدس مساحة كبيرة في كتابات تميم البرغوثي الشعرية، وقد كان اهتمام الشاعر بها كونه واحدًا من أبنائها فدافع عنها بأشعاره المتميّزة بالأسلوب الشيق واللغة الشعرية الإيحائية ذات الدلالات العميقة، فكانت له قدرة إبداعيّة في توليد المعاني وإعطائها أبعادًا تأويليّة، وكأنّما هذه المعاني تحقّق له فتحًا لغويًا، يتجاوز الخطاب الشعري العادي، فينتج بذلك لغة ثانية، ومن هنا جاء اهتمامنا بموضوع البحث الموسوم "شعرية القصيدة العربية المعاصرة _ديوان في القدس لتميم البرغوثي أنموذجًا_" وذلك لعدّة أسباب منها:

_إعجابنا بشعر وأسلوب تميم البرغوثي الذي يحمل الكثير من المعاني بوصفه نموذجًا لإيقاظ الضمير العربي وشحذ الهمم.

_رغبتنا في البحث بمجال يخدم القضية الفلسطينية بوصفها قضية مركزيّة.

_إغناء المكتبة العربية عامّة والجزائريّة خاصّة بمؤلف يتناول الشعر الفلسطيني بوعي نقدي حداثي.

تطلّب منّا موضوع الأطروحة طرح جملة من الإشكالات نذكر منها: -هل تمكّن تميم البرغوثي في ديوانه "في القدس" من تحيين معالم الشعريّة؟

-كيف تشتغل آلية اللغة الشعرية في ديوان تميم البرغوثي في القدسّ؟

-هل نجح تميم البرغوثي في توظيفه لظاهرة الرّمز بأنواعه المختلفة؟

-إلى أي مدى وفق تميم البرغوثي في استثمار تقنية الصمتّ؟

من هنا جاءت مقاربتنا لأشعار تميم البرغوثي من خلال نموذج ديوان "في القدس" مبنية على آلية الشعرية لتكشف لنا عن كيفيّة اشتغال اللغة الشعرية وتبرز مكامن الرمز باختلاف أنواعه من رمز طبيعي إلى رمز ديني فتاريخي فأنثوي وغيره من رموز، ولمكاشفة شعرية الصمت وتبيانها بوصفها لغة ثانية اعتمدها الشاعر فاستنتجها القارئ.

واعتمدنا على مجموعة من الدراسات السابقة التي تطرقت لموضوع البحث أو لأحد جوانبه والتي عززت محتوى البحث، وساعدتنا في الحصول على بعض المعلومات، منها: أطروحة دكتوراه بعنوان شعريّة القصيدة الجزائرية المعاصرة_بحث في الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر_ لمحمّد بلعباسي، وأطروحة دكتوراه بعنوان شعرية القصيدة العربية المعاصرة في الجزائر تجربة يوسف وغليسي أنموذجًا لمحمد فيصل معامير، وأطروحة دكتوراه بعنوان أسلوبيّة الانزياح في شعر تميم البرغوثي _ديوان "في القدس" أنموذجًا لأحمد ملياني.

وقد اقتضت منا ضرورة البحث تقسيمه إلى مقدمة، وأربعة فصول، وخاتمة.

أمّا الفصل الأوّل: خصصناه للجانب النظري فقد وسمناه ب" الشعرية (المفهوم والمصطلح) تناولنا فيه عنصرين اثنين، العنصر الأول تحدثنا فيه عن المفهوم اللغوي والاصطلاحي لمصطلح الشّعريات، والعنصر الثاني تحدثنا فيه عن ملامح الشعرية بداية من الشّعريّة عند فلاسفة اليّونان: سقنا فيه حديثا عن المحاكاة عند أفلاطون و أرسطو، إلى الشعريّة من المنظور العربي: تحدثنا فيه عن الشعرية العربيّة القديمة من شّعريّة النّظم عند عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ)، شعرية المحاكاة والتخييل عند حازم القرطاجني(ت684هـ)، و عن الشعرية العربيّة الحديثة، فعرّفنا الشعرية عند أدونيس (علي أحمد

سعيد)، وعند كمال أبو ديب، وعند عبد الملك مرتاض، كما تناولنا عنصر بعنوان الشعرية الغربية الحديثة: فعرجنا على مفهوم الشعرية من منظور رومان جاكبسون(R .Jakobson) ومن منظور تيزافيطان تودوروف (tzvetetan .todorov) و من منظور جون كوهن (jean cohen).

أمّا الفصل الثاني، فوسمناه ب: "المكاشفة الدلاليّة واللّغويّة في ديوان تميم البرغوثي "في القدس""، وتناولنا فيه مبحثين، قسمنا المبحث الأول إلى ثلاثة عناصر وهي: العنصر الأول المفهوم اللّغوي والاصطلاحي لمصطلح اللّغة، والعنصر الثاني: اللّغة الشعريّة: المفهوم والخصائص، الذي تحدثنا فيه عن اللغة الشّعريّة من المنظور الفكري الغربي الحديث، واللغة الشّعريّة من المنظور الفكري العربي الحديث، وخصائص اللغة الشعريّة، والعنصر الثالث درسنا فيه شعريّة اللغة في ديوان "في القدس" لتميم البرغوثي، أمّا المبحث الثاني فوسمناه ب الحقول الدّلاليّة لديوان في القدس: وحاولنا فيه الوقوف على أهم الحقول الدّلاليّة البارزة والّتي لمحناها جليّة في الديوان، أثناء مكاشفتنا لشعريّة اللغة؛ إذ وجدنا أنّ تميم البرغوثي قد وظّف الكثير من الحقول الدّلاليّة، اقتصرنا في دراستنا هذه على أربعة عشر حقلاً، قمنا بتوضيحها في جداول وهي: حقل الحرب، الحزن والألم، الحياة والموت، الدّين، الأصالة والإقامة، التّاريخ، البلدان والمدن، الحب، الصّراع، البناء، الشّعر، الألوان والملابس، كلّها حقول قمنا بدراستها في قصائد ديوان في القدس بالتّرتيب، فكان أن توكّأ تميم البرغوثي على هذه المفردات في بناء أشعاره ممّا أكسبها شاعريّة وفنيّة اكتشفناها ونحن نتصفّح الديوان.

أمّا الفصل الثالث: فوسمناه ب تموقع شعرية الرّمز في ديوان تميم البرغوثي "في القدس"، قمنا فيه بمكاشفة الرّمز في ديوان تميم البرغوثي "في القدس"، وتناولنا فيه مبحثين، فتطرقنا في المبحث الأول للمفهوم اللّغوي والاصطلاحي لمصطلح الرمز، وفي المبحث الثاني لتوظيف الرّمز واستخداماته في ديوان في القدس، فكاشفنا الرّمز الطبيعي بعناصره المختلفة من رمزيّة الحيوان فدرسنا فيه الطير، والظبي ،الغزال، والجمل، و الخيل، و الفهد، وكاشفنا رمزيّة اللّيل والقمر، ودرسنا رمزيّة المطر والماء، بالإضافة الى الرمز التاريخي، والرّمز الديني الذي تناولنا فيه رمزيّة الشخصيات الأدبيّة والاسلاميّة،

ورمزيّة الأماكن والمواقع، كما وقفنا على رمزية الأنثى، ورمزيّة اللّون، ورمزيّة الطفولة، ودرسنا الرّمز الأسطوري.

وفي الفصل الرابع: تناولنا شعريّة الصّمت في ديوان تميم البرغوثي "في القدس" قسمناه لمبحثين، تناولنا في المبحث الأول الصمت المفهوم والمصطلح، فعرجنا على المفهوم اللّغوي والاصطلاحي لمصطلح الصّمت، وعلى أهميّة الصمت وأنواعه عند علماء اللغة والبلاغة، أمّا المبحث الثاني فتناولنا فيه شعريّة الصمت في ديوان تميم البرغوثي "في القدس"، تناولنا فيه العنوان: (المفهوم والمصطلح)، حيث حددنا المفهوم اللّغوي و الاصطلاحي لمصطلح العنوان ووظائف العنوان، وقمنا بمكاشفة بنية عناوين قصائد في القدس، أي العناوين الفرعيّة ووظائفها، والمعاني الدلاليّة للوحات العنوانيّة المقتبسة من ديوان في القدس، ثمّ درسنا الهيكل العام للقصائد الشّعريّة، ومفردة الصمت في ديوان تميم البرغوثي "في القدس"، بالإضافة إلى لغة نقاط الحذف.

واقتضت منا طبيعة موضوعنا الموسوم ب "شعرية القصيدة العربية المعاصرة _ديوان في القدس لتميم البرغوثي أنموذجًا_" الاعتماد على المنهج الوصفي، وعلى المنهج التاريخي في الفصل الأول الذي ساعدنا في التأريخ لموضوع الشعرية، وعلى المنهج التحليلي في تحليل القصائد الشعرية خاصة في تحليل ظاهرة الصمت في الفصل الرابع.

وتعتمد هذه الدراسة على مجموعة من الدراسات، من مثل: مؤلف مقدمة للشعر العربي لأدونيس، ومؤلف مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) لصاحبه حسن ناظم، ومؤلف تميم البرغوثي دراسة نصية في المحفزات الجمالية ومختارات شعرية، لصاحبه عصام شرتح، وغيرها من المؤلّفات التي استندنا عليها.

أمّا الصعوبات التي كان لها تأثير على سيرورة البحث، فلعلّ أهمّها قلّة الدراسات البحثية التطبيقيّة المعالجة لأشعار تميم البرغوثي كونه شاعر معاصر، وكثرة المصادر والمراجع في موضوع الشعرية ممّا شوّش تفكيرنا ونحن في موقف الاختيار بين المصادر.

ورغم كل الصعوبات التي واجهتنا في إعداد واستكمال هذا العمل، فإنّنا وجدنا في أستاذنا المشرف الدكتور "جغدم الحاج" الذي كرّمنا بقبول الإشراف على هذا البحث، الأب النّاصح والسنّد المتين والصدر الرحب، فلا يفوتنا _في هذا المقام_ أن نتقدّم له بالشكر الجزيل على فضله واهتمامه بالبحث وحرصه على التوجيه الهادف والنّقد البنّاء بالإضافة إلى تدعيمه لنا بالكتب ففتح لنا باب مكتبته ولم يردنا يومًا وأبدًا.

وفي الختام نشكر الله جلا وعلا الذي وفقنا في إتمام هذا البحث، ونرجو أن نكون قد وفقنا ولو بالقليل، هذا فإن أصبنا فمن الله عز وجل، وإن أخطأنا فمن أنفسنا، وجازى الله خيرًا من أتمّ لنا نقصنا وأصلح أخطاءنا ووجهنا لتداركها.

الطالبة: خديجة نغلي.

الفصـــل الأوّل:

الشّعرية: (المفهوم والمصطلح)

أولاً: مفهوم الشعريّة: أ/ المفهوم اللّغوي لمصطلح الشّعريات:

ب/ المفهوم الاصطلاحي لمصطلح الشّعريات:

ثانيًا: نمذجة الشعريّة أ/الشّعريّة عند فلاسفة اليّونان:

1/المُحاكاة عند أفلاطون:

2/ المُحاكاة عند أرسطو:

ب/ الشعريّة من المنظور العربي:

1/ الشعرية العربيّة القديمة:

1 ـ 1شّعريّة النّظم عند عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ):

2ـ 1شعرية المحاكاة والتخييل عند حازم القرطاجني(ت684هـ):

2 / الشعرية العربيّة الحديثة:

1 ـ 2الشعرية من منظور أدونيس (علي أحمد سعيد):

2_2 الشعريّة من منظور كمال أبو ديب:

3_2 الشعريّة من منظور عبد الملك مرتاض:

ج: الشعريـــــة الغربيـــــة الحديثـــــــة:

1/ الشعرية من منظور رومان جاكبسون (R. Jakobson):

2/ الشعرية من منظور تيزافيطان تودوروف (tzvetetan .todorov) :

3/الشعرية من منظور جون كوهن (jean cohen):

1/ الشّعرية: (المفهوم والمصطلح):

أ/ المفهوم اللّغوي لمصطلح الشّعريات:

من خلال بحثنا في مفهوم الشّعريّة في المعاجم والقواميس وجدنا أنّ معظم الكتب تناولتها بإرجاعها الى كلمة "شعر"، حيث وردت في معجم لسان العرب لابن منظور(ت711هـ) بمعنى: "شعر، أي؛ شَعَرَ بِهِ وشعُرَ يَشْعُرُ شِعْرًا وشَعْرًا وشِعْرَةً ومَشْعُورَة وشُعُورًا وشُعُورَةً وشِعْرى ومَشْعورَاءَ ومَشْعُورًا(الأخيرة عن اللّحياني)، كلّه: عَلِمَ، وحكى اللّحياني عن الكسائي: ما شَعَرْتُ بِمَشْعُورِهِ حتّى جاءه فلان، وحُكي عن الكسائي أيضًا: أَشْعُرُ فُلانًا ما عمله، وأَشْعُرُ لفلانٍ ما عمله: وما شَعَرْتُ فُلانًا ما عمله، قال: وهو كلام العرب، وليت شِعْري أي ليت علمي، أو ليتني علمت، وليت شِعْري من ذلك، أي ليتني شَعَرْتُ.....وأَشْعَرَه الأمر وأَشْعَرَهُ به أعلمه إيّاه.....الشِّعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله شاعر، لأنّه يَشْعُرُ مَا لَا يَشْعُرُ غَيْرُهُ، أي يعلم، وشَعَرَ الرّجل يَشْعُرُ شِعْرًا وشَعْرًا وشَعُرَ، وقيل: شَعَرَ قال الشِّعْرَ، وشَعُرَ أجاد الشِّعْرَ، ورجل شَاعِر، والجمع شُعَرَاء، ويقال: شَعَرْتُ لفلان أي قلت له شِعْرًا، .....ويقال: شَعَرَ فلان وشَعُرَ يَشْعُرُ شَعْرًا وشِعْرًا، وهو الاسم، وسمي شَاعِرًا لفطنته، وما كان شَاعِرًا، ولقد شَعُرَ، بالضّم، وهو يَشْعُرُ، والمتشاعر: الذّي يتعاطى قول الشِّعْرِ، وشَاعَرَهُ فَشَعَرَهُ يَشْعَرُهُ، بالفتحِ، أي كان أَشْعَرَ منه وغلبه، وشِعْرٌ شَاعِرٌ: جيّد، قال سيبويه: أرادوا به الإشادة والمبالغة، وقيل: هو بمعنى مَشْعُورٍ به، والصّحيح قول سيبويه، وقد قالوا: كلمة شَاعِرَةٌ أي قصيدة....."[1]، نجد أنّ ابن منظور عبّر عن لفظة شعر بكل مشتقاتها.

ويضيف الزّمخشري (ت 538هـ) في مؤلّفه أساس البلاغة في الطّرح ذاته من مادة (ش. ع. ر) قائلا: " وما شعرت به: ما فطنت له وما علمته وليت شعري ما كان منه، وما يشعركم: وما يدريكم وهو ذكي المشاعر هي الحواس...وشعر فلان قال الشّعر"[2]

---

[1]: ابن منظور (أبو الفضل جمال الدّين بن مكرّم الإفريقي)، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير/ محمّد أحمد حسب الله/ هاشم محمّد الشّاذلي، مادة شعر، دار المعارف، ط: جديدة، القاهرة، د: ت، ص: 2273، 2274.

[2]: أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، مادة شعر، دار الكتب العلمية، ط: 1، لبنان، 1998، ص:510.

أمّا الجواهري (ت400هـ) في مؤلفه تاج اللّغة وصحاح العربيّة يقول:" شعر...وجمعه شعور وأشعار.... والمشاعر مواضع المناسك والمشعر الحرام أحد المشاعر..... والمتشاعر الّذي يتعاطى قول الشّعر وأشعرته فشعر أي أدريته فدرى..."[1]

والفيروزبادي (ت817) في معجمه القاموس المحيط يقول: "شعر به كنَصُرَ وكَرُمَ شِعْرًا وشَعْرًا وشَعْرَةً...علم به وفطن له وعقله، والشّعر غلب على منظوم القول، لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علم شِعْرًا، ج أشعار، وشعر كنصر وكرم، شِعْرًا وشَعْرًا: قاله، أو شَعَرَ قاله، وشَعُرَ أجاده، وهو شَاعِرٌ من شُعراءَ، والشاعرُ المفلق: خِنْذِيذٌ، ومن دونه شاعرٌ، ثم شُوَيْعِرٌ، ثم شُعْرُورٌ، ثم مَتَشَاعِرٌ، وشَاعَرَهُ فَشَعَرَهُ: كان أشعر منه، وشِعْرٌ شَاعِرٌ: جيدٌ..."[2]

كما ورد في معجم الوجيز من المصدر "شعر" شَعَرَ فلان، شِعْرًا: قال الشّعْرَ، وبه شُعُورًا: أحسّ به، وعلم، "شَعُرَ" فلانٌ شِعْرًا، اكتسب ملكة الشّعر فأجاده "[3]؛ أي أنّه أرجعها إلى قول الشّعر.

وورد في معجم المختار من صحاح اللغة من المصدر "ش ع ر" بمعنى الشعر للإنسان وغيره، وجمع الشّعر شعور وأشعار، الواحدة شعْرة.....والشِّعر واحد الأشعار، وجمع الشّاعر، شعراء "[4]، فارتبط الشّعر بالإنسان وغيره من المخلوقات.

وفي سياق ما تقدّم يمكن أن نحمل القول بأنّ ما ألفناه ونظير الإمعان في المعاجم أنّ جلّها قد أجمع بوحدة دلالات هذا اللفظ والتي تصب في معنى الشعر والشعور، والعلم، والفطنة...الخ.

ب/ المفهوم الاصطلاحي لمصطلح الشّعريات:

[1]: أبي نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصّحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: محمد محمد تامر، مادة (ش ع ر)، دار الحديث، القاهرة، 2009، ص: 600/ 601.

[2]: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي/ زكريا جابر أحمد، مادة (ش ع ر)، دار الحديث، د: ط، القاهرة، 2008، ص:866.

[3]: مجمع اللّغة العربيّة، معجم الوجيز، مادة شعر، دار التحري للطبع والنشر، د: ط، مصر، 1989، ص: 344.

[4]: محمّد محي الدّين عبد الحميد/ محمّد عبد اللّطيف السّبكي، المختار من صحاح اللّغة، مطبعة الإستقامة بالقاهرة، د: ط، مصر، د: ت، ص: 269.

إنّ القارئ لحركة النّقد الأدبي يستشعر الأزمة المصطلحيّة لعدّة أسباب منها استعمال العديد من الترجمات لمصطلح نقدي غربي واحد، كمصطلح الشعريّة المترجم عن الكلمة اللاتينية Poétique، وقد كثرت تسمياته اللّغويّة وتعدّدت ممّا أحدث فوضى وأزمة بخصوصها، إذ راح كل ناقد وأديب وشاعر يترجمها ويعرفها وفق معرفته ونظرته الخاصّة، حيث أنّ poétics مفهوم حاول اللسانيون والنّقاد العرب ترجمته إلى العربيّة، فاختلفوا، ولم يتّفقوا على تسميته تسمية واحدة، من ذلك أنّ بعضهم سمّاه: الإنشائيّة، أو الأدبيّة، والبعض الآخر سمّاه الشعريّة، وهناك من أطلق عليه مصطلح الشاعريّة، كقول عبد الله الغذامي "بدلاً من أن نقول (شعرية) مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو (الشعر) ولا تستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن، فبدلاً من هذه الملابسة، نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحًا جامعًا يصف (اللغة الأدبية) في النثر وفي الشعر، ويقوم في نفس العربي مقام (poétics) في نفس الغربي، ويشمل _فيما يشمل_ مصطلحي (الأدبية) و(الأسلوبية)"[1]؛ أي أنّ هذا المصطلح عرف شيوعًا كبيرًا في النقد العربي باختلاف تسمياته ومفاهيمه، إذ " إننا أمام إحدى عشرة ترجمة عربية لمصطلح نقدي غربي واحد"[2]، فكل ناقد وباحث ترجمها بترجمة خاصة تميّزه عن غيره.

عرف مصطلح الشعرية تراكما واسعًا من حيث المعاني، ومن حيث تداولها، إذ " تمتاز الشّعريــّة بين كلّ المصطلحــات المتراكمــة بقدر وافر من الكفاءة الدلالية والشيوع التّداولي، جعلها تهيمن على ما سواها، ثم تأتي بعدها مصطلحات أخرى من طراز: الشاعرية والشعريات والإنشائية "[3]؛ فهي من المصطلحات الغامضة التي يصعب القبض على وحدتها المفهوميّة.

تطرّق محمود درابسة لتحديد مفهوم الشعريّة في قوله: " أجمعت معظم دراسات النّقاد المعاصرين على أن الشعرية تعني فاعلية اللّغة، واكتناه النص الأدبي بكل مكوناته اللّغوية والصوتية والدلالية، فالشّعريــّة هي التي تميّز بين الشّعر واللّاشعر، وبين العمل الإبداعي الجمالي وبين غيره من الأعمال

[1]: عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط: 4، مصر، 1998، ص:22/21.

[2]: يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط: 1، لبنان، 2008، ص: 287.

[3]: م: ن، ص: ن.

"[1]، من خلال مفهوم درابسة للشعريّة يتبدى لنا بأنّه يتبنّى مفهوم أرسطو للشعرية في ارتباطها بالفن الشعري، كما أنّه (درابسة) يصرّح باستعماله لمصطلح الشّعريــّة دون غيره قائلاً: " الباحث يذهب إلى مسمّى الشّعريــّة لأنّها تشكّل الوظيفة المركزية المنظمة للعمل الإبداعي، وكذا لأنه المصطلح الأقرب إلى فهم القدماء بدءًا من النّقد اليوناني، ومروراً بالنّقاد العرب القدماء، فالشّعريــّة مفهوم غامض يتشكل من عناصر موجودة داخل النّص الأدبي، وأشياء خارج النّص الأدبي تجسّد معاً مفهوم الشّعريــّة، ذلك المفهوم الذي يجعل العمل الإبداعي عملاً إبداعيّاً "[2].

يعرّف حسن ناظم الشّعريّة Poetics في قوله: " هي قوانين الخطاب الأدبي، وهذا هو المفهوم العام والمستكشف منذ أرسطو وحتى الوقت الحاضر "[3]، إذ أنّها تقوم على تشخيص قوانين الأدب في أي خطاب مهما كانت لغته.

ويفضّل حسن ناظم استخدام مصطلح الشعريّة كترجمة للمصطلح الغربيPoetics عن غيره من الترجمات، إذ يقول: " أرى أن لفظــة (الشّعريــّة) مقابلاً مناسباً لــ Poetics، من دون محاولة خلق جدل يزيد المسألة تشابكــاً وتعقيــداً، وربما تكون وجهة النّظر هذه مستندة – فقط وببساطة – إلى أن لفظة (الشّعريــّة) قد شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النّقد، فضلاً عن الكتب المترجمة إلى العربية، وبهذا ترسيخ لقضيّة توحيد المصطلح، في الوقت الذي يخبو فيه كثير من بريق البدائل الأخرى "[4]؛ أي أنّ حسن ناظم دعا إلى توحيد مصطلح واحد وهو الشعريّة كمقابل جيّد لPoetics .

ويتّفق **جاسم خلف إلياس** مع حسن ناظم في قضية توحيد المصطلح الواحد، ليترجمها بذلك إلى **" الشّعريــّة "**، حيث يقول: "هذا ما دعا حسن ناظم ويتفق معه الباحث إلى ضرورة توحيدها في مصطلح واحد .....لسببين الأول: إن الاجتراحات العديدة تخلق جدلاً يزيد المسألة تشابكًا

[1]: محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، دار جرير للنشر والتوزيع، ط: 1، الأردن، 2010، ص: 11.

[2] : ينظر: م: ن، ص: 16.

[3] : حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، ط: 1، لبنان، 1994 ص: 5.

[4]: م: ن، ص: 17.

وتعقيدًا والثاني: إن لفظة الشعرية شاعت في كثير من كتب النقد، وأثبتت صلاحيتها في الكتب المترجمة والعربية"[1]، هذا إن دلّ على شيء فإنّما يدل على شيوع مصطلح الشعريّة في النقد العربي على غرار غيره من المصطلحات القليلة الاستعمال.

يعد من الصعوبة أن نخرج بمفهوم دقيق ومحدد لهذا المصطلح الجديد والقديم في الآن ذاته،" سيبقى دائما مجالا خصبا لتصورات ونظريات مختلفة ...ويبقى البحث في الشعرية محاولة فحسب للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا ..."[2] فقد اختلف النّقّاد في تحديد وحدة مفهومية لموضوع الشعريّة الشائك ، لذا فهو"يستدعي منا تحديد المصطلح والمفاهيم وهذا المسعى محفوف بالعديد من المزالق، لأن الشعرية تتضمن معاني متعددة غير متساوية من حيث الحضور النقدي"[3]، وإن حاولنا تقديم تعريف للشعريّة فيمكننا أن نستند على مفهوم لحسن أحمامة في ترجمته لكتاب شلوميت ريمون كنعان المعنون ب: التخييل القصصي: الشعريّة المعاصرة، وهو عبارة عن مجموعة من التساؤلات، إذ يقول هي: "الدراسة النّسقيّة للأدب كأدب. إنّها تعالج قضيّة (ما الأدب؟) والقضايا الممكنة المطوّرة منها، ك: ما الفنّ في اللغة؟ ما هي أشكال وأنواع الأدب؟ وما طبيعة جنس أدبي أو نزعة ما؟ ما نسق فن خاص أو لغة خاصة لشاعر ما؟ كيف تتشكّل قصّة ما؟ ما هي المظاهر الخاصّة لآثار الأدب؟ كيف هي مؤلّفة؟ كيف تنتظم الظواهر غير الأدبيّة ضمن النصوص الأدبيّة"[4].

إنّ مفاهيم الشّعريــّة " مختلفة ومتنوعة، وهي عموماً تعني: محاولة وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنّاً لفظياً، إنها تستنبط القوانين التي يتوجب الخطاب اللّغوي بموجبها وجهة أدبيّة، فهي إذن تشخّص قوانين الأدبيّة في أي خطاب لغوي، وبغض النّظر عن اختلاف اللّغات "[5]، أي أنّ الشعريّة تقوم باستنباط قوانين الخطاب الأدبي باعتباره فنًا.

---

[1] : جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدّاً، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، د: ط، سورية، 2010، ص: 14.

[2]: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص:10.

[3]: مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وابدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط: 1، الأردن، 2011، ص:23.

[4]: شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي: الشعريّة المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط: 1، الدار البيضاء، 1995، ص: 10.

[5]: خليل الموسى، الشّعريّة المقارنة والمنهج العلمي، مجلّة المعرفة للدّراسات والبحوث، سوريا، ع: 436، 1 يناير، 2000، ص: 9.

وفي السياق نفسه وقعنا أثناء بحثنا في هذه النظرية على تعريف آخر للشعرية، إذ هي "علم موضوعه الشّعر أو هي كل نظريّة متّصلة بالأدب أو هي نظام نظري وإذا كانت الشّعريّة علمًا فإنّها تستقي قوانينها من الأعمال الفنيّة الخالدة... أكثر ممّا تستقي قوانينها من الأعمال العاديّة ويكون موضوع الشّعريّة مفضّلاً بالأعمال المضمرة أكثر منها في الأعمال الواقعيّة"[1]، فالشعر هو موضوعة الشعريّة، وهو المنبع الفني الخالد الذي تستقي منه قوانينها.

وبما أنّ مدار الحديث حول مفهوم الشّعريّة، فإنّه أولى لنا إلى أن ننطلق إلى تحديد مفهومها عند **سامح الرواشدة** الذي يقول: " الشّعريـــة تعني العمق وغنى الصورة الشّعريّة، وتعدد التأويلات، وعمق الدلالات وخصبها . . . إنها تعني تملك الفن الأدبي لسماته التي تمنحه فرادته وتجعله ابنـاً شرعيـاً للفن الذي ينتسب إليه "[2]، " الشّعريـــة (الأدبيّة) "[3]، وعليه فإنّ سامح الرواشدة تبنى مصطلح الأدبيّة

كما يقدّم **لحسن أحمامة** تعريفًا للشعرية في ترجمته لمؤلف فانسون جوف في قوله: " نعني هنا بمصطلح " الشّعريـــة " في مفهومها الأكثر عمومية " دراسة الإجراءات الداخليّة للأثر الأدبي "[4]. ويقول أيضاً " إن الشّعريـــة Poetics / Poétique، هي دراسة البنيات المتحكمة في الخطاب الأدبي دون التقيد بنوع أدبي محدّد، أو أنها المجال الذي يقترح صياغة مقولات تسمح بإدراك وحدة كل الأعمال الأدبيّة وتنوعها في الآن معاً، بحيث يصبح العمل الفردي توضيحاً لهذه المقولات "[5].

أمّا **رشاد عبد القادر** في تحديده لمفهوم الشّعريّة يقول: " عرّفت الشّعريـــة على أنّها سعي التأثيرات الأدبيّة من خلال وصف الأعراف وقراءة العمليات التي تجعل هذه التأثيرات ممكنة، كما أنها تقترن بالبلاغة "[6].

---

[1]: خليل الموسى، الشّعريّة المقارنة والمنهج العلمي، ص: 94.

[2]: سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية – دراسة في ديوان أمل دنقل –، المركز القومي للنشر، د: ط، الأردن، 1999، ص: 7.

[3] : م: ن، ص: ن.

[4]: فانسون جوف، شعرية الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين، ط: 1، سوريا، 2012، ص 13.

[5] : م: ن، ص: 7.

[6] : جوناثان كولر، النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، د: ط، دمشق، 2004، ص:85.

عبد العزيز إبراهيم يقول في تعريف الشّعريـــّة: " الشّعريـــّة تدرس الأدب عموماً والشّعر على وجه الخصوص "[1]، أي أنّها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي وخاصة الشعري منه.

تهدف الشعرية إلى تزويد النقد بمعايير وقوانين تضبط الخطاب الأدبي وتجعله متميزا عن بقية الخطابات، هذه هي "المهمّة الخاصة لعلم الشعريّة في النّقد الأدبي، التساؤل لا عن المحتوى؛ الذي يظل دائمًا هو هو، ولكن عن التعبير، حتى نعلم أين يكمن الفرق"[2] أي أنّ الشعريّة " لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامّة التي تنظّم ولادة كل عمل...تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنية في الآن نفسه، ليس العمل الأدبيّ في حد ذاته هو موضوع الشعريّة، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي"[3]، وهي بذلك تستعمل اللغة لإظهار جماليات العمل الفني.

نخلص مما ذكرنا إلى أن الشعرية هي تقصي وتشخيص لقوانين الخطاب، من أجل تمييز ما هو أدبي منه، كما أنّها تهتم بموضوع الشعر أكثر من أية موضوع آخر، وتستخدم في ذلك اللغة كأداة فنيّة لتحديد جماليات النصوص.

_سنعرض جملة من مصطلحات الشعرية بتسميّتها وأصحابها من نقّاد العرب ونقّاد الغرب الذين تبنو المصطلح مع تقديم أمثلة عن كل مصطلح لمتبنّيه أي رأي نقدي، وتحديد المصدر الذي وجدت فيها المقولة في الجدول الآتي: [4]

التسمية / الاصطلاح	القائل	الرّأي النّقدي/ المقولة	المرجع/المادّة العلمية
الصناعة	أرسطو	" متكلّمون الآن في	أرسطو طاليس، فن الشّعر، ص:

[1]: عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د: ط دمشق، 2005، ص: 15.

[2]: جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنّشر والتوزيع، د: ط، ج: 1، القاهرة، 2000، ص: 61.

[3]: تزفيطان تودوروف، الشعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال لنشر، ط: 2، المغرب، 1990، ص: 23.

[4]: خولة بن مبروك، الشّعريّة بين تعدّد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلّة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، بسكرة، الجزائر، ع:9، 2013، ص: 367/ 372/ 373/374.

المحاكاة		صناعة الشّعر وأنواعها"	.85
الصناعة	ابن سلاّم الجمّحي الجاحظ	"وللشّعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات" "وإنّما الشّعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التّصوير"	ابن سلاّم الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ص: 5 الجاحظ، الحيوان، ج: 3، ص: 132.
عمود الشّعر	المرزوقي	"فهذه سبعة أبواب هي عمود الشّعر ولكلّ باب منها معيار" وعدّدها قبله القاضي عبد العزيز الجرجاني.	المرزوقي أبو علي، شرح ديوان الحماسة لأبي تمّام، ص: 12/10. إحسان عبّاس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، ص: 405.
النّظم	عبد القاهر الجرجاني	"توخي معاني النّحو في معاني الكلام"	عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تح: محمّد التويخي، ص: 99.
التّخييل/المحاكاة	حازم القرطاجنّي	"الشّعر كلام موزون ومقفّى...لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمّن من حسن التّخييل له المحاكاة مستقلّة بنفسها أو متصوّرة	حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، محمّد الحبيب خوجة، ص: 72/71.

الشّعريّة دافيد فونتين	رومان جاكبسون	"وليست الوظيفة الشّعريّة هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحدّدة..." عرّف الشّعريّة بقوله:" إنّها تدلّ على مجموعة من الاختيارات المميّزة."	رومان جاكبسون، قضايا الشعريّة، ص: 32/31. باشير تاوريرت، الحقيقة الشّعريّة، ص: 302. David fontainepoétique ،p9
الشّعريّة أدونيس	كمال أبو ديب	الشّعريّة ...وظيفة من وظائف ما سأسميه الفجوة أو مسافة التوتّر" سرّ الشعريّة هو أن تضلّ دائمًا كلامًا ضدّ كلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأشيائه أسماء جديدة	كمال أبو ديب، في الشعريّة، ص: 21/20. أدونيس، الشعريّة العربيّة، ص: 78.
الشاعريّة	عبد الله الغذامي	"...تسعى الشاعريّة	عبد الله الغذامي، الخطيئة

		إلى استنباط الشفرات المعياريّة التي ينطلق منها الجنس الأدبي"	والتكفير، ص: 23/22.
الأدبيّة	حسن ناظم	"الأدبيّة مفهوم موازي لمفهوم الشعريّة في أهدافه وإلى حدّ ما في طرائقه"	حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة، ص: 36.
الإنشائيّة	عبد السلام المسدي محمّد التوبخي توفيق بكّار	/	الأسلوب والأسلوبيّة، ص: 160. قاموس اللسانيات، ص: 194. مقدّمة كتاب حسن الواد البنيّة القصصيّة في رسالة الغفران، ص: 6.
بويتيك	حسن الواد في كتابه البنيّة القصصيّة في رسالة الغفران	/	حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة، ص: 27
بويطيقا	خلدون شمعة في كتابه الشمس والعنقاء	/	حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة، ص: 27.
نظريّة الشّعر	وجد هذا المصطلح في ترجمة مقدّمة كتاب نرثروب	/	حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة، نقلاً عن نرثروب فراي، مجلة أقلام، العدد:9، ص: 66.

	فراي تشريح النّقد		

2/نمذجة الشعريّة :

لقد كثرت التسميات اللغويّة، وتعددت الدلالات لمصطلح الشعريّة من طرف الفلاسفة، والنّقاد، والأدباء والشعراء، ممّا ولّد أزمة وفوضى مصطلحيّة كبرى، إذ تبناها كل واحد منهم حسب نظرته الخاصّة، ورغم كل تلك الاختلافات "يبدو أننا نواجه –من جهة أولى–مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة، ويبدو بارزا هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء"[1]، مع فلاسفة اليونان أفلاطون وتلميذه أرسطو.

أ/الشّعريّة عند فلاسفة اليّونان:

الشّعريّة هي خصيصة جوهرية في كل نص مهما كان نوعه (أدبي/ لغوي)، وهي مصطلح قديم جديد فإنّها "في حقيقة أمرها تعد اِمتدادًا لحلم النّقاد القديم ورغبتهم في إرساء قواعد أدبيّة ونقديّة تضاهي في دقتها القواعد والمعادلات العلميّة، وهو حلم بدأ منذ عصر أفلاطون الّذي أكّده في محاورة "أيّون" في عام 532 قبل الميلاد، ثمّ جاء أرسطو بعده ليُقننه في كتابه الرائد "فن الشّعر" أو "البويطقا" الّتي تعني "الشّعريّة"، أي أنّ النّظريّة الشّعريّة الحديثة اِشتقت اِسمها من عنوان كتاب أرسطو، وسعت بعد حوالي ثلاثة وعشرين قرنًا إلى ترسيخ منهجه العلمي في ضوء المعطيات الحديثة للنقد الأدبي"[2]، أي أنّ الشعريّة علم ظهر مع الفيلسوف اليوناني أقلاطون، وتلميذه أرسطو الذي أرسى قواعده وحدّد معالمه في كتابه المشهور "فن الشعر".

---

[1]: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص:11.

[2]: نبيل راغب، موسوعة النّظريات الأدبيّة، الشركة المصريّة العالمية للنشر لونجمان، ط: 1، مصر، 2003، ص: 378.

*المحاكاة "mimesis مصطلح نقدي ، استعمله أفلاطون قبل أسطو–ولربما كان معروفًا وقتذاك– للتفريق بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية والمصطلح في دلالته القديمة يتضمن معنى العرض أو إعادة العرض أو الخلق من جديد وعلى هذا يمكن ترجمته بالمحاكاة أسوة باللغات الأووبية الرئيسية" أرسطو طاليس، فن الشعر، تر : إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د : ط، القاهرة، د : ت، ص : 61.

1/المُحاكاة* عند أفلاطون:

تعرّف الشعريّة عند أفلاطون على أنّها محاكاة وأستاذه سقراط هو أول من ربط أنواع الفنون بتقليد الواقع، " والمحاكاة اصطلاح ميتافيزيقي الأصل، استعمله سقراط وأفلاطون، فقد قال سقراط: إنّ الرّسم والشّعر والموسيقى والرّقص والنّحت كلّها أنواع من التّقليد، ومفهوم التّقليد عند سقراط وأفلاطون يعود إلى الأساس الذي تبنى عليه فلسفتهما، ومجمل هذا الأساس أنّ الوّجود ينقسّم إلى ثلاث دوائر، الأولى: عالم المثل، والثّانية: عالم الحس، وهو صورة للعالم الأوّل، والثّالثة: عالم الضلال والصّور والأعمال الفنيّة، وبهذا الوضع يكون الفنان بعيدًا عن الحقيقة ثلاث خطوات"[1]، إذن قام أفلاطون بتقسيم العالم إلى عالمين: عالم حقيقي أسماه بعالم المثُل، وعالم خيالي أسماه بعالم الحس، واعتبره تقليد للعالم الحقيقي، أمّا الأعمال الفنيّة فاعتبرها تقليد لما هو مقلّد أصلاً، أي مُحاكاة للمُحاكاة.

تطرّق أفلاطون للمحاكاة بشكل حيادي، وهو الأمر الذي جعله "يقضي على الاتجاهات الفنية المعارضة له إذ لم يجد فيها ما يرجوه من أهداف في خدمة فلسفته وأهدافها العلمية والاجتماعية والسياسية"[2]؛ أي أنّه قام بطرد معظم الشخصيات والفنون من مدينته الفاضلة، وأبقى فيها ما يحتمل الصدق لا الكذب، خاصة حين تطرّق لموضوع الشعر، والذي "تحدث عنه في الباب الثالث ولم يحكم عندئذ برفض الشّعر كله من الجمهورية بل اعترض على الشّعر التمثيلي الّذي وصفه بأنّه شعر المحاكاة، يتلون الشاعر فيه بشتى الآراء والانفعالات ويثير في سامعيه أيضًا مثل ما ينفعل به ولا يبين لهم طريق الصواب و الخير، أمّا الشعر الغنائي والملحمي و التّعليمي فقد قرظه وأعجب به لأنّ الشاعر يستطيع بهذه الأساليب البسيطة التي لا تستعمل المحاكاة أو التمثيل أن يعبر عمّا بذاته من حقائق ومُثل سامية...و لا يطلب في مدينته الفاضلة إلاّ أناشيد مدح الآلهة والأبطال"[3]،وعليه فقد رفض أفلاطون الشّعر الغير هادف ، ولهذا طرد بعض الشّعراء من جمهوريته.

إنّ الباحث في الفكر الأفلاطوني يلمح تمجيده لفن الشعر، إذ أنّه يقرنه بالأخلاق وبالذات الإلاهيّة فقد "قدس أفلاطون الشعر ورفعه إلى مصدر إلهي، فالشعر عنده ليس فنًّا أو حرفة يمكن أن

---

[1]: إحسان عبّاس، فنّ الشّعر، دار بيروت للطباعة والنشر، د: ط، بيروت، 1955، ص:09/ 10.

[2]: أميرة حلمي مطر، جمهوريّة أفلاطون، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، د: ط، مصر، 1994، ص:49.

[3]: أميرة حلمي مطر، جمهوريّة أفلاطون، ص: 50/49.

يتعلمها من يريد، إنّه نوع من الإلهام أو النّشوة، ولكنّه حرّم على الشعراء دخول جمهوريته وقد تكون نزعته التأمليّة ثمّ التأثير...الشعر وليد الإلهام الإلاهي عند أفلاطون... الشّاعر فيه مجرد أداة توصيل...وإذا كان من قوة منظورة تسيطر عليه فهي قوة الموسيقى والوزن، وقد اشتغلت الغاية الأخلاقيّة للشعر وشعور الاكتفاء بفكرة الوحي والإلهام...وربّما كان من حملته على الشعر أنّه يحاكي أو يصوّر عالم الحس فالشعر بعيد عن الأصل بدرجتين"[1]، وعلى هذا الأساس يقول أفلاطون عن الفنان وهو يحاكي العالم الواقعي: "الفنان الخالق يحاكي العمل الذي يخلقه ويكتسب شيئًا من طبيعته، أو يكسبه من طبيعته الخاصّة"[2]، أي أنّه يرى بأنّ المبدع يخلق الفن وفقًا لمحاكاته لما هو في الطبيعة.

كما نستشف تعريفًا للجمال من طرف أفلاطون إذ يقول: " الجمال هو الشيء الذي تكون به الأشياء الجميلة جميلة"[3]، ومن هذا الطرح يتبيّن لنا تحديد ماهية الشعريّة في الكتابات النقدية الغربية والعربية.

2/ المُحاكاة عند أرسطو:

أسهم أرسطو في بناء الشعرية من خلال كتابه الشّهير" فن الشّعر" بحديثه عن الأجناس الأدبيّة ومبدأ المحاكاة للتّمييز بينها إذ" ينطلق أرسطو في كتابه طبقًا لعرض استدلالي من تحديد مبادئ أوليّة عامّة، ومن ثمّ التدرج نحو جزيئات الموضوع وفي الكتاب " عرض الشّعر ليكون أعلى شكل للفن المنتج" كما عُني أرسطو_ بصورة خاصّة_ بقدرة الشّعر على أن يّولّد أو يُحاكي المواقف الإنسانيّة والوقائع، وفرضيته الأساسيّة_ طوال كتابه الشّعريّة_ هي أنّ الشّعر أكثر فلسفة وصرامة من التاريخ، وإذا كان عرض الكتاب استدلاليا فإنّ منهجه استقرائي، ذلك أنّه ينطوي على تحليل الأنواع الأدبيّة المعالجة (المأساة _الملحمة)، ومن خلال هذا التحليل تنفرز الأحكام بعد استقراء مخصص بالأحكام نفسها ذلك أنّ أرسطو ينتقل من وقائع أدبيّة وينتهي بقوانين مستنبطة من تلك الوقائع"[4]؛ أي أنّ

[1]: محمّد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، د: ط، القاهرة، د: ت، ص: 48/47.

[2]: فؤاد زكرياء، الجمهورية أفلاطون، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د: ط، مصر، 2003، ص: 161.

[3]: باشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النّظريّة الشعريّة، دار رسلان، ط: 1، سوريا، 2008، ص: 12.

[4]: حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص:21.

أرسطو يقوم على مبدأ الاستقراء في تحليله للأحكام لأنّه ينتقل من وقائع أدبيّة كالمأساة والملحمة، ويستنبط قوانينه وفق تلك القوانين.

إن القارئ لمؤلف أرسطو "فن الشعر" يجد صعوبة في فهم معانيه، فلا يحصل ذلك إلا بعد تمحيص وتدقيق، إذ أنّ "المرء لا يكتشف كتابًا اكتشافًا حقيقيًا إلا في اليوم الذي يفهمه فيه"[1]،ويعدّ كتابًا مهمًا في التأسيس لعلم الشعريّة، إذ أنّ تزفيطان تودوروف يَعُدُ "مؤلّف أرسطو في الشّعريّة الّذي تقادم بنحو ألف وخمس مئة سنة، هو أوّل كتاب خصص بكامله ل" نظريّة الأدب"...وهو في الوقت نفسه أهم ما كتب في الموضوع، والتواجد المتلازم لهذين الخاصيتين لا يخلو من مفارقة فهي تشبه إنسانًا خرج من بطن أمّه بشوارب يتخلّلها المشيب"[2] ؛أي أنّ تودوروف" عدّ كتاب أرسطو "فن الشّعر "كتابًا في نظريّة الأدب، وهو برأيه استثناء جميل وصفه بالإنسان الّذي خرج من بطن أمّه بشوارب يتخلّلها المشيب، وهي إشارة لطيفة إلى "شعريّات" أرسطو الّتي تميّزت بمواصفات للعلم بمقياس الشعريّات الحديثة، وإلى موضوعها الّذي كانت تنطلق منه وهو الفعل الشّعري"[3]؛ أي أنّ أرسطو تطرّق إلى علم الشعريّات الّتي أرست قواعدها وتطوّرت في عصرنا، منذ زمن طويل المدى، ويشبهها تودوروف بطفل خرج من بطن أمّه بشوارب يتخلّلها المشيب، أي كبر قبل وقته، فهكذا هو حال الشّعريّة.

قام أرسطو بتشكيل الصور المرتبطة بالمحاكاة للواقع، ولهذا " كان أكثر اعتماده على التجريب واحتكامه إلى الواقع المتحقق ومن ثم لم يهتم بالجانب النفسي للإبداع ...ولكنه لم ينظر إلى الشعر نظرة جزئية مرحلية، بل إنّه أوّل من قال بأنّ الشعر موضوعه الكلي... فإنّ الكليّة واللّذة ركنان أساسيان في الصورة الشعريّة، ويهتم أرسطو بالوزن ولكنّه لا يراه كل شيء وليس سر النّشوة ولا جوهر الشعر وإنّما هو الاختراع المتجسّد في الصور، يراه أساس التفكير الإنساني عند الشاعر على أنّ المحاكاة imitationفي مجال الشعر تتم بثلاث وسائل وهي: الإيقاع، الانسجام، اللغة"[4].

[1]: أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، د: ط، مصر، 1953، ص: 11.

[2]: تيزافيطان تودوروف، الشعرية، ص:12.

[3]: رابح بوحوش، الشّعريّات والخطاب، الملتقى الدّوّلي الأوّل في تحليل الخطاب، ورقلة، يومي11 إلى13 مارس، ص:61.

[4]: محمّد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، ص: 49/48.

وعلى هذا الأساس يقول أرسطو عن الشّعر بأنّه: "محاكاة، وهذه المحاكاة تتم بوسائل ثلاث، قد تجتمع وقد تنفرد وهي: الإيقاع، والانسجام، واللغة"[1]، وعلى الشاعر أن يقوم بصنع الحكاية والخرافة أكثر من صنع الأشعار، فهذا أهم شرط لاكتمال عنصر المحاكاة عند أرسطو إذ يقول: " أما الشاعر فمادة شعره مأخوذة ومتخيلة في عبقرية الشاعر، ولغته ليست هي اللغة المستعملة بين الناس في التفكير، لأنّ النّاس لا يفكرون شعرًا، وإنما هي لغة خاصة على أوزان معلومة تؤلفها عبقرية الشاعر، على أن مادة الشعر يجب أن تكون شبيهة بمادة التايخ ومحاكية لها، لكن يجب ألا تكون نفس المادة، ومعنى هذا أن حقيقة الشعر هي في أنه يستطيع أن يخلق لنفسه مادته الخاصّة ولغته الخاصّة"[2].

ويعدّ أرسطو الشعر صنعة يصيغها وينظمها الشاعر ليحملها قيمة جمالية بمحاكاته للطبيعة، إذ يقول: " الشعر صنعة فنيّة، وأنّ فن الشاعر إنّما يتجلى في صياغته وتنظيمه للعمل الشّعري حتى يكسبه الصفة الشعريّة، مستندًا إلى المحاكاة كعنصر جوهري في الشعر"[3].

تناول حسن ناظم في كتابه مفاهيم الشّعريّة حديثًا عن شعريّة أرسطو، ويظهر ذلك في قوله: " قد غيّر أرسطو مفهوم الشّعريّة من مستواها الفلسفي والوصفي إلى تصور آخر مُخالف تمامًا، وقد انقسم النّقاد بإزائه إلى مجموعتين متقابلتين، فمن وجهة نظر أولى، أصبحت الشّعريّة مستقلّة عن رغبات ومتطلبات المنظر، وشدّدت على ماهيّة الشّعر، ومن وجهة نظر ثانيّة شدّدت ما يجب أن يفي به الشّعر من تلك المتطلبات، وأن يتطابق مع مجموعة متصوّرة مُسبقًا من الأشكال والموضوعات وأنماط الأسلوب والوّزن والتّنظيم وأنواع المضمون"[4] ؛ أي أنّ شعريّة أرسطو تستقي معينها من نهر الشّعر، إذ تحدّث أرسطو عن قوانين وأساسيات الشّعر وقسّمه إلى أنواع كالمأساة والملهاة والملحمة، هو ما دفع النّقاد للانقسام إلى مجموعتين إحداهما ترى بضرورة ماهيّة الشّعر واستقلاله عن الرّغبات والمتطلّبات، أمّا الأخرى فتجزم أنّه لابد من اكتفاء الشّعر من تلك المتطلّبات.

---

[1]: أرسطو طاليس، فن الشعر، ص: 40.

[2]: أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، ص:17.

[3]: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جماليّة)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، ط: 1، مصر، 2002، ص: 27.

[4]: حسن ناظم، مفاهيم الشعريّة (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص: 21.

إنّ المحاكاة تحدد خصائص الفنون على اختلاف أنواعها حسب الوسيلة المستخدمة والموضوع المحاكى "ويطرح أرسطو المحاكاة بوصفها قانونًا للفنّ بشكل عام، غير أنّ الاختلاف بين الفنون يكمن في الخصائص الّتي تنطوي عليها المحاكاة بشكل منفصل، وتختلف المحاكاة ذاتها _حسب أرسطو_ على وفق الوسائل والموضوعات والطريقة، فتنصب على شخصيّات تتسم بالفضيلة"[1]، وعليه فإنّ أرسطو يجعل من المحاكاة قاعدة لتشكيل الفنون باختلاف أنواعها، حيث تختلف محاكاة كل فن عن فن آخر.

نستنتج ممّا سبق، بأنّ شعريّة فلاسفة اليونان والتي مثلها أفلاطون وتلميذه أرسطو تكمن في شعريّة المحاكاة، أي تقليد الفنون للعالم الواقعي.

ب/ الشعريّة من المنظور العربي:

1/ الشعرية العربيّة القديمة:

سنقوم بتسليط الضوء على مفهوم الشعريّة عند النقاد العرب القدامى، ونذكر منهم ابن سلاّم الجمّحي (ت213هـ) في مؤلفه طبقات فحول الشعراء، الجاحظ (ت255) في مؤلفه البيان والتبيين، ابن قتيبة (ت275هـ) في مؤلفه البديع، ابن طباطبا العلوي (ت322هـ) في مؤلفه عيار الشعر، قدامة ابن جعفر (ت327هـ) في مؤلفه نقد الشعر، المرزوقي (ت421هـ) في قضية عمود الشعر، وحازم القرطاجنّي (ت684هـ) في مؤلفه منهاج البلغاء وسراج الأدباء، وهو أبرز من تحدث عن الشعريّة، وعبد القاهر الجرجاني في نظريّة النّظم، كما أنّ الشعرية "لم يعرفها العرب القدماء بمعناها الحديث، وإنّما ترددت عندهم ألفاظ من قبيل، شاعرية، شعر شاعر، والقول الشعري، والقول غير الشعري والأقاويل الشعرية، ثمّ ولج المصطلح في الدراسات الحديثة كعلم موضوعه الشعر، أو علم الأدب"[2]

لقد عني النقاد العرب القدامى بقضيّة الشعريّة، وقاموا بتأسيس وتحديد معالمها لكي تصل إلى ما وصلت إليه من تطوّر نظري وتطبيقي في العصر الحديث، حيث"طرح مرارًا من قبل نقّاد وأدباء

[1]: م: ن، ص: ن.

[2]: مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النّقد العربي السيميائي الإشكالية والأصول والامتداد، موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الأنترنت، دمشق، 2005، ص: 65.

مرموقين على تراثنا النّقدي والبلاغي.... انطلاقًا من نظريّة البيان كما بلورها الجاحظ ومن جاء بعده حتّى عبد القاهر الجرجاني وانتهاء بنظريّة النّظم الجرجانيّة"[1].

1ـ 1شّعريّة النّظم عند عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ):

تطرق عبد القاهر الجرجاني إلى نظريّة النّظم حيث قال: "وكنا قد علمنا أن ليس النظم شيئًا غير توخي معاني النحو وأحكامه فيما بين الكلم وأنّا إن بقينا الدهر نجهد أفكارناحتى نعلم للكلمة المفردة سلكًا ينظمها وجامعًا يجمع شملها ويؤلفها ويجعل بعضها بسبب من بعض غير توخي معاني النحو وأحكامه فيها طلبنا ما كل محال دونه"[2]، تحيلنا إلى تناول الجرجاني للشعريّة في مؤلفيه ""أسرار البلاغة" و"دلائل الإعجاز""[3]، والتي تناولها النّقاد بالدراسة والتحليل.

إنّ الشّعريّة عند عبد القاهر الجرجاني تتمحور في نظريّته المعروفة ب:"نظريّة النّظم *هذه النّظريّة الّتي"تعمل على مستوى النّحو والبلاغة أو ما يمكن وصفه بالبلاغة النّحويّة أو النّحو البلاغي، حيث كان عبد القاهر يصف القوانين النّحويّة الّتي تتحكّم في شعريّة النّص وتنتجه معًا، فالنّحو إنّما يحدد وينظم التّأليف بين الكلمات"[4]، نجد عبد القاهر الجرجاني قد ركّز على النّحو البلاغي، إذ هو عنده الأساس في تأليف الكلِم، ممّا يساهم في شّعريّة النّص وإنتاجه في الآن ذاته.

---

[1]: عبد الواسع أحمد حميري، شعريّة الخطاب في التّراث النّقدي والبلاغي، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط: 1، لبنان، 2005، ص: 5.

[2]: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية الدار النموذجية، ط: 1، 1999، ص:323.

[3]: جابر عصفور، مفهوم الشعر –دراسة في التراث النقدي–، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، ط: 5، 1995، ص: 20/19.

*نظريّة النّظم: النّظم كما عرفناه هو التّأليف و التّنظيم والتّرتيب والجودة، ومن ذلك صنّف النّظم في علوم البلاغة باعتباره يسعى إلى رصف الكلمات وترتيبها وجودتها، وفي حسن التّخيّر ومعرفة الموقع المناسب، وقد قيل: لا يكون الكلام يستحقّ اسم البلاغة حتّى يسابق معناه لفظه ولفظه معناه، ولا يكون لفظه أسبق إلى سمعك من معناه إلى قلبك، وهكذا عُدّ النّظم من الأساليب الّتي يحسن فيها الكلام باستعمال المعاني الشّعريّة أو المجازيّة، ولكنّ عبد القاهر الجرجاني لم يقصد هذا بقدر ما أشار إلى أنّ النّظم يحصل في الشّعر كما يحصل في النّثر بمُراعاة صحّة الكلام، والفضل في كلّ ذلك راجع إلى توخّي معاني النّحو من كتاب: صالح بلعيد، نظريّة النّظم، دار هومة للنّشر والتّوزيع، د: ط، الجزائر، 2004، ص: 134.

[4]: عبد السلام محمّد رشيد، لغة النّقد العربي القديم بين المعياريّة والوصفيّة حتّى نهاية القرن السّابع الهجري، مؤسّسة المختار للنّشر والتّوزيع، ط: 1 ،2008، ص:159.

إنّ النّظم عند عبد القاهر الجرجاني هو:" أن تضع كلامك الوضع الّذي يقتضيه _علم النّحو_وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه الّتي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرّسوم الّتي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها"[1]، ومن هنا تتبيّن لنا أهميّة النّحو في تأليف ونظم الكلام.

تناول عبد القاهر الجرجاني مسألة "معنى المعنى" التي شغلت النقاد العرب القدامى، ممّا دفعهم للانقسام إلى أنصار اللفظ، وأنصار المعنى، إذ يقول عبد القاهر الجرجاني عن هذه المسألة في مؤلفه "دلائل الإعجاز": "وإذا عرفت هذه الجملة فها هنا عبارة مختصرة، وهي أن تقول المعنى، ومعنى المعنى تعنى بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر."[2]، هذا وقد فرّق الجرجاني بين المعنى العقلي المتعلّق باللغة العاديّة واليوميّة، والمعنى التخييلي المتعلق باللغة الأدبيّة في قوله: "اعلم أنّ المزيّة ليست بواجبة لها في أنفسها، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام ثم بحسب موقع بعضها من بعض"[3]

تظهر شعريّة عبد القاهر الجرجاني من خلال تفصيله في الحديث عن نظريّة النّظم لأنّ "النّظم يتحد في الوضع ويدق في الصنع"[4]والذي استهله في قوله: "واعلم أنّ ممّا هو أصل في أن يدق النظر ويغمض المسلك في توخي المعاني، وأن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتدّ ارتباط ثان منهما بأوّل، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النّفس وضعًا واحدًا، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع بيمينه ههنا في حال ما يضع بيساره هناك، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بعد الأوّلين"[5]

يظهر ممّا سبق، بأنّ عبد القاهر الجرجاني اعتبر أجزاء الكلام رموزًا للمعاني، وركّز على النّحو في بناء الجمل، وعلى النظم في بناء الشعر، فشعريته" تتموقع في إطار علاقة جديدة هي مبعث جدّتها وهذه العلاقة تربط بين النّظم والنّحو، وفي ضوء هذه العلاقة (النّظم/النّحو) يكون الطّريق إلى

[1]: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص:117.
[2]: م: ن، ص: 231.
[3]: م: ن، ص:122.
[4]: م: ن، ص:125.
[5]: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص:125.

استنباط القوانين الإبداعيّة متيسّرًا ومثيرًا في الوقت نفسه "[1]؛ أي أنّ النّظم يكمّل النّحو والنّحو يكمّل النّظم في علاقة تكامل بينهما.

أمّا فيما يخص الشعر فللجرجاني رأي فيه وهو أنّه لا يستمد شعريته من وزنه وقافيته ومعناه، بل يستمده من نظمه، وبهذا تجاوز الجرجاني معيار الوزن، "فليس بالوزن ما كان الكلام كلاما ولا به كان كلام خيرًا من كلام"[2]، فالنفس القارئة عندما تهتز لنص شعري ما، لا يكون الوزن أو القافية التي استخدمها الشاعر سببًا في ذلك، بل لأنّ الشاعر "قدّم وأخّر ، وعرّف ونكّر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر"[3]، وبهذا استطاع الجرجاني الاقتراب من القصيدة، فكان له الفضل في التأسيس للشعرية بخلقه لمعايير تبعد الوزن والقافية والمعنى وتعتمد على الشكل، وهو بذلك "يحدد خصائص وفاعليات معينة ينسب إليها تكوّن الشعرية، لا ينفي إمكانية امتياح الشعرية من منابع لا يحاول أن يكشفها –بل يحجم عن التكهن بطبيعتها لأنها، على الأقل في المرحلة الحاضرة من المعرفة، عصية على الإخضاع للوسائل النّقدية المتوفرة لنا قد يكون ثمة فارق نوعي .....وقد يكون ثمة دوافع معينة دون أخرى تؤدي إلى ولادة الشعر(من هنا دلالة ما قاله العرب من أن الشاعر يجود إذا نظم عن غضب أو رغبة، أو رهبة، أو طمع) "[4]، وهو بهذا –عبد القاهر الجرجاني- يحرّر الشعر من القواعد الصارمة.

لقد اتّضحت الشّعريّة عند عبد القاهر الجرجاني في فصله الذي أعدّه في النّظم، إذ أنّ " النّظم هو الأساس في الكشف عن شّعريّة الكتابة أو النّصّ"[5]، حيث أبرز أهميّة النّظم في تلميع النّصّ وإظهار شّعريّته، ولكنّ السؤال المطروح هو:" إذا كان النّظم سر الشّعريّة، فما يكون سر النّظم؟ إنّه كما يجيب الجرجاني: المجاز"[6]، والمجاز تحكمه رابطة اللّغة السّحريّة" فاللّغة المجازيّة "سحر"[7]، ويتجلّى هذا في تمييزه تمييزه بين اللغة العاديّة واللغة الشعريّة التي سمّاها ب "معنى المعنى".

---

[1]: حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص:27.

[2]: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز في علم المعاني، ص: 392.

[3]: م: ن، ص:120.

[4]: كمال أبو ديب، في الشعريّة، مؤسسة الأبحاث العربيّة، ط: 1، لبنان، 1987، ص: 15

[5]: أدونيس، الشعريّة العربيّة، دار الآداب، ط: 2، بيروت، 1989، ص:44.

[6]: م: ن، ص: 46.

[7]: م: ن، ص: 47.

استطاع عبد القاهر الجرجاني أن يحدّد معالم الشعريّة في مجال البلاغة والنّقد، حيث أصبحت تعتمد من طرف النّقاد والبلاغيين في العصر الحديث.

2ـ 1شعرية المحاكاة والتخييل عند حازم القرطاجني(ت684هـ):

إنّ حديثنا عن مفاهيم الشّعريّة عند النقّاد العرب القدامى يفرض علينا التطرّق إلى أحد النّقاد الذين حاولوا التقعيد للخطاب الأدبي، وهو النّاقد البلاغي حازم القرطاجنّي، الذي جسّد لنا مفاهيم الشّعريّة بصياغة بلاغيّة في مؤلّفه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، وقد "أفاد حازم من الفلاسفة كل الإفادة، واستطاع أن يتجاوز خطى أقرانه وأسلافه من النّقّاد، ويصل إلى ما لم يصلوا إليه، ويعالج مشاكل لها ثقلها وأهميّتها في تاريخ النّظريّة الشعريّة بل إنّه ينفرد بميزة هامّة، هي محاولته إقامة توازن بين العناصر الأربعة التي لا يمكن اكتمال أية نظريّة في الشعر دونها، أعني: العالم الخارجي، والمبدع، والنّص، والمتلقّي"[1]

إنّ اقتراح حازم القرطاجنّي لمشروع الشّعريّة كان له عامل أساسي وهو استيعابه للموروث البلاغي والنّقدي العربي، والذي استطاع من خلاله تحديد مميزات وقواعد الشعريّة، معتمدًا في ذلك على مفهوم الشعر، إذ يعرّفه قائلاً: الشعر هو " كلام موزون مقفّى من شأنه أن يحبّب على النّفس ما قُصِدَ تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قُصِد تكريهه، لتُحمَل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلّة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه، أو قوّة شهرتــه، أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكّد بما يقترن به من إغراب، فإنّ الاستغراب والتعجُّب حركة للنّفس إذا اقترنت بحركتها الخياليّة قويَ انفعالها وتأثّرها "[2]، ونستشف من هذا القول بأنّ الإغراب عنصر مهمّ في بناء شعريّة الخطاب الشعري لما تحدثه من تفاعل وتأثّر في نفسيّة المتلقي كونها تقترن بالخيال.

[1]: جابر عصفور، الصورة الفنيّة في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: 3، لبنان، 1992، ص: 57.

[2]: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمّد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، ط: 3، تونس، 2008، ص:63.

ويزعم حازم القرطاجني بأنّ عنصر التّخييل يتحقق وفق " أربعة أنحاء: من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة اللّفظ، ومن جهة النّظم والوزن، وينقسم التخييل بالنسبة إلى الشّعر قسمين: تخييل ضروريّ، وتخييل ليس بضروري، ولكنّه أكيد أو مُستحب، لكونه تكميلاً للضّروري وعوناً له على ما يراد من إنهاض النّفس إلى طلب الشّيء أو الهرب منه، والتخاييل الضروريّة هي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ. والأكيدةُ والمستحبّة، تخاييل اللّفظ في نفسه، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنّظم، وآكد ذلك تخييل الأسلوب "[1]، ويتضح من خلال هذا القول بأنّ موضوع الإغراب متعلق بأحاسيس الشاعر حين يستخدم مخيلته في تمثيل المشاهد النصيّة الجمالية في تحف فنيّة تستقطب القراء وتسلب عقولهم.

ويرى حازم القرطاجني بأنّ هناك علاقة وطيدة بين عنصري "التخييل والمحاكاة" ويؤكّد على ضرورة احتواء النّص الشعري لهذين الخصيصتين الجماليتين، إذ يقول: " ما كان من الأقاويل القياسيّة مبنيّاً على تخييل، وموجودة فيه المحاكاة، فهو يعدّ قولاً شعريّاً "[2]، حيث يعدّ " التخييل عمود الشّعر عنده، وعليه لا يمكن الفصل بين التخييل والمحاكاة لأنّ ثمّة تلازماً في حضورهما، أو غيابهما، وبهما معاً تتحقّق شعريّة النصّ "[3]؛أي أنّ حازم القرطاجنّي رسم حدود شعريّته في التواشج الحاصل بين التخييل والمحاكاة كعنصرين مهمين في بناء النّص الشعري.

يقدّم مسلم حسب حسين مفهومًا للمحاكاة ويبيّن أثرها عند حازم القرطاجني، فيقول: " التّصوير الحسّي الذي يميّز الأقوال الشّعريّة، من غيرها، لما لذلك من أثر نفسي وجمالي لا يخفى على متذوقي الشّعر ونقاده . . . والذي يسمّيه القرطاجنّي أحيانا " التخييل "، ليس مقتصرا على " المحاكاة " وحدها، بوصفها تصويراً حسيّاً للأشياء، والانفعالات، وإنّما تفعل بعض الأساليب البلاغيّة فعل الشّعر من حيث قوة الأثر النفسي "[4]، أي أنّ المحاكاة عنصر مهم في بناء شعريّة الشّعر لا

[1]: م: ن، ص: 79.

[2]: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 59.

[3]: م: ن، ص: 71.

[4]: مسلم حسب حسين، الشعرية العربية (أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها)، دار الفكر للنشر والتوزيع، د: ط، العراق، 2013، ص: 99.

يتحسسها غير متذوقي الشعر، ف" المحاكاة هي جوهر الشّعر عند حازم وهي بيت القصيد فيه "[1]، ومعنى المحاكاة عنده هي التّشبيه نفسه،"والتّشبيه قسمان: تشبيه متداول بين النّاس، وآخر مخترع مستغرب "[2]، فالتّشبيه الثاني هو الّذي يبعث الشّعريّـــة في النّصّ الأدبيّ، إذ أنّه " المطلوب وبه تحدث الهزّة الجماليّـــة وتتحقّق الشّعريّـــة "[3]، كونه يحمل صفة الاستغراب، فكل غريب يدعو القراء لاستكشافه.

لقد تفرّد حازم القرطاجنّي في خطابه النّقدي بحديثه عن شعرية التلقي، حيث " يبدي اهتمامه الكبير بالإبلاغيّة، والشروط الموضوعيّة التي تكتنف ميلاد (خطاب شعري)، مع صدارة المتلقّي في عملية تواصل من هذا النّوع، ففي كلّ (مَعْرَفٍ، أو مَعْلَم، أو مَأَمٍّ، وحتى منهج)، يُلحُّ على ضرورة مراعاة نفس المتقبِّل،، فيميلُ إلى التقبُّل، أكثر من ميله واهتمامه بالنّشأة التي تكون مَصْدر ميلاد كلّ خطاب، فنراه يكرّر كل عبارة (ملائِمة للنّفوس أو مُنافرة لها) "[4].أي أنّه أعطى للمتلقي أهميّة كبيرة في عمليّة التواصل والقراءة ممّا يحدث ما يسمّى بالإبلاغ، لأنّ : " التأثير الجمالي في المتلقي هو الغاية من قول الشّعر عند حازم القرطاجني ، يحدث ذلك عن طريق المحاكاة . . . فإذا اتّفق للشّعر أن حقّق الأثر في نفس المتلقّي وفي مخيّلته، فقد حقّق غايته الفنيّة على أكمل وجه وأتمّه "[5]، وهو الإبلاغيّة، كما يقول حازم القرطاجني في هذا الصدد: "وليس سوى الأقاويل الشعريّة في حسن الموقع من النفوس مماثلاً للأقاويل الشعريّة؛ لأنّ الأقاويل التي ليست بشعريّة ولا خطابيّة ينحو بها نحو الشعريّة لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعريّة، إذ المقصود بها سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته"[6].

---

[1]: مهجة الباشا، الشعرية عند النقاد العرب، مجلة بحوث جامعة حلب سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية والتربوية، ع: 76، جامعة حلب، 2011، ص:71.

[2]: ينظر: م: ن، ص: 85.

[3]: م: ن، ص: 71.

[4]: ينظر: الطاهر بومزبر، أصول الشّعريّة العربيّة (نظريّة حازم القرطاجنّي في تأصيل الخطاب الشّعري) موفم للنّشر، د: ط، الجزائر،2007، ص: 220.

[5]: ينظر: مهجة الباشا، الشعرية عند النقاد العرب، ص: 71

[6]: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص: 119.

يتضح ممّا تقدّم بأنّ جماليّة الشعريّة عند النقاد العرب القدامى تكمن في تطرّقهم للكثير من القضايا النقديّة والبلاغيّة، والتي عالجت ماهية الشعر ومفهومه، حيث نجد عبد القاهر الجرجاني يفصّل في الحديث عن نظريّة النّظم، كما تطرّق حازم القرطاجنّي للمحاكاة والتخييل أي شعريّة الأقاويل الشعريّة في تحديد جماليّة الخطاب الشعري.

2 / الشعرية العربيّة الحديثة:

ونريد أن نتوقّف في هذا المبحث على مفهوم الشعريّة عند النّقاد العرب المحدثين، والذي عرف اختلافًا كبيرًا في مفاهيمه لديهم، بسبب التباين الواضح في المصادر التي نهلوا منها، وكذا اعتمادهم على فن الترجمة من النقّاد الغربيين، ومن بين هؤلاء النّقّاد نجد: أدونيس الذي كان له إسهام كبير في إرساء علم الشّعريّة من خلال كتابه المعنون: (الشعريّة العربيّة)، وكمال أبو ديب من خلال مؤلّفه (في الشعريّة)، وعبد الملك مرتاض بكتابه الموسوم ب (قضايا الشعريات).

1 ـ 2الشعرية من منظور أدونيس (علي أحمد سعيد):

سنتطرّق إلى مفهوم الشعريّة عند أدونيس، هذا النّاقد العربي المعاصر، والذي قدّم نظرته حول مفهوم الشّعريّة، ويمكن اعتباره مؤسسًا لها، إذ اقترنت شعريّته بالحداثة، أي التخلّص من قيود الشّعر التقليدي، والاعتماد على الكتابة الشعريّة الحرّة التي تتميّز بالتجديد والتنميق اللفظي للكلمات، وهي " تتضمن القول بما لم يكن معروفًا في الماضي، الحديث من هذه الناحية ، يكشف عن نقص ما ، أو عن فراغ ما في القديم، والحداثة إذن خروج على الأصول"[1]، وعلى هذا الأساس اعتبر أدونيس اللغة "ليست ملك الشّاعر، ليست لغته إلاّ بقدر ما يغسلها من آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي...اللغة دائمًا تخصّ زمانًا ما بنية اجتماعيّة ما، إنّها دائمًا تجيء من الماضي. حين يأخذها الشّاعر كما هي، كما تجيئه لا يكتب بل ينسخ، اللغة الشعريّة لا تتكلّم إلاّ حين تنفصل عمّا تكلمته: تتخلّص من تعبها، تقتلع نفسها من نفسها، فاللغة الشعريّة هي دائمًا ابتداءً"[2].

قام أدونيس بالترويج لفكرة التجديد في القصيدة العربيّة الحديثة والمعاصرة، والتخلي عن القديم في معظم مؤلفاته خاصّة مؤلّف "الثابت والمتحوّل/ صدمة الحداثة"، والتجديد على مستوى اللغة بالدرجة

[1]: أدونيس، الشعرية العربية، ص:83.

[2]: أدونيس، زمن الشّعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط: 5، لبنان، 1986، ص: 78.

الأولى بحيث أنّ الشّاعر "هو الذي يكتب اللغة يحاول أن يقول شيئًا لم تقله بطرق لم تألفها، فهو يتسائل دائمًا ويبحث... هو من يمكن القول عنه بأنه يغيّر طرق الكتابة، ويمارسها في الوقت نفسه قراءة مغايرة لنتاج الماضي، وهو في ذلك يغير الرؤية السائدة للعالم عبر الشعر، وهنا ينحصر الدور التعبيري للشعر، فيما يغير الشاعرأشكال التعبير، يغير طرق الإدراك والرؤية في العلاقة بالأشياء والزمن. "[1]

يرى أدونيس بأنّ الشّعريّة في العصر الجاهلي كانت شعرية شفوية بامتياز، إذ يقول في هذا الطّرح: " الأصل الشعري العربي في الجاهلية، نشأ شفويّاً ضمن ثقافة صوتية – سماعية ؛ وإلى أنه ، من جهة ثانية، لم يصل إلينا محفوظاً في كتاب جاهلي، بل وصل مدوّناً في الذاكرة، عبر الرّواية"[2]؛ وقد "كان الإنشادُ والذاكرة بمثابة الكتاب الذي ينشر الشّعر الجاهلي من جهة، ويحفظه من جهة ثانية"[3]، وهكذا وصل إلينا عبر العصور، كما " يحفل الموروث الأدبي العربي بميزة خاصّة بالإشارات إلى ما يؤكد ذلك، فكثيراً ما شبّه الشعراء المنشدون بالطيور المغرّدة وشبّه شعرهم المنشود بتغاريدها وثمة كلمة مشهورة توجز ما نذهب إليه، تقول: مقود الشّعر الغناء، ويقول حسّان بن ثابت في هذا المقام:"[4]

تَغَنَّ فِي كُلِّ شِعْرٍ أَنْتَ قَائِلُهُ ** إِنَّ الغِنَاءَ لِهَذَا الشِّعْرِ مِضْمَارُ**

جمع أدونيس بين الشّعر والفكر من خلال اشتراكهما في خاصيّة اعتمادهما على اللغة في النّص الإبداعي، إذ أنّ العلاقة وطيدة بين "الشعريّة والفكريّة ويفتح أمامنا بحدوسه واستبصاراته أفقًا جماليًا جديدًا وأفقًا فكريًا جديدًا، ينبثق هذا النّص أساسيًا من نظرة لا تجزّئ الإنسان إلى حس من جهة، وفكر من جهة ثانية، أو عاطفة وعقل، وإنّما ترى إليه كلاً لا يتجزّأ: طاقة وعي موحّد. ويقف هذا النّص، بخصائصه، من حيث أنه مكتوب، على الطرف المناقض للنص الشعري، أضيف ملاحظة خاصة النّص الصوفي هي أنه يخلق لغة شعريّة جديدة وشكلاً شعريًا جديدًا، وشعريّة جديدة – إلى

[1]: أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، ط: 1، 1989، ص: 166.

[2]: أدونيس، الشعرية العربية، ص: 5.

[3]: م: ن، ص: 7.

[4]: م: ن، ص: ن.

جانب الشّعر الموزون – وفي معزل عنه"[1]، إذ يبنى كل من الشّعر والفكر على أساس جوهري يتمثّل في اللّغـــة وهي "الخاصيّـــة الجوهرية لهذا النص في هذه الخاصية ينصهر الفكر والشّعر في وحدة الوعي، بحيث يبدو الفكر أنّه يتصاعد من الشّعر كما تتصاعد من الوردة رائحتها، وتتمثل هذه الخاصية في البنية المجازيّـــة للتعبيـــر"[2].

ونخلص في الأخير إلى أنّ شعريّـــة أدونيـــس هي " شعريّـــة الحداثـــة والرؤيـــا، والفكر التي أسّس لها من خلال عدّة مؤلفات "[3]، كمؤلف سياسة الشّعر، ومؤلّف الشعريّة العربيّة، زمن الشّعر، كلام البدايات، ومؤلّف الثابت والمتحوّل...وغيرها، وقد اعتبر أدونيس الشّعرية " اختراق دائـــم للثقافة السائدة ولإيديولوجيتها "[4]؛ ولهذا يمكننا أن نسمّي شعريته بشعريّة الخرق.

تتميّز القصيدة في الشعر العربي المعاصر بالشفوية ولهذا فإنّ "الشعرية العربية المعاصرة لم تخرج من هيمنة (القصيدة) لا في مفهومها ولا في بنيتها الأم التي استحكمت في شعريتها، وفي أساسها الجمالي، ولا في بناء النص، الذي بقي، فيها، في حدود الخطاب، أعني الشفاهة التي تحدرت من ماضي اللسان العربي القديم وبقيت ثاوية فيما اعتقدنا أنه (زمن شعر) أو (زمن الكتابة) كما أوهمتنا البيانات الشعرية، التي بدت في حينها ثورة في هذه الشعرية، فيما كانت في صميمها، سجينة ماضٍ لم يستطع الخروج من الشفاهة إلى الكتابة، فالنص الذي هو كتابة، ونسيج، وعمل يدوي، أو اشتغال...."[5]؛ أي أن النّص الشعري راجع في جماليته إلى أسلوب الكاتب الذي يحاول أن يحوّر أفكار الماضي من الشفاهة إلى الكتابة، و"على الرغم من أن الشعر العربي في مساره، لم يتخلص نهائيًا من كل خصائص الشفوية، فقد ضلت لصيقة بالشعر المعاصر، وما المحاولات لتأسيس تجربة

[1]: م: ن، ص: 61.

[2]: أدونيس، الشعرية العربية، ص: 74.

[3]: محمّد بلعباسي، شعريّة القصيدة الجزائرية المعاصرة_بحث في الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر_، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة وهران، إشراف: أ/ د عز الدّين باي، 2015/2014، ص: 82.

[4]: أدونيس، سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب، ط: 1، لبنان، 1985، ص 14.

[5]: صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، دار فضاءات، د: ط، عمان، 2017، ص: 4.

الكتابة إلا مغامرة تريد أن تدمّر الذاكرة وتعيد تشكيل المكان على أساس تصوير مغاير للإنسان والعالم والوجود"[1]

2_2 الشعريّة من منظور كمال أبو ديب:

والمتأمّل في الشعرية كعلم قائم بذاته منذ القدم وضارب في صميم الأدب شعره ونثره سنجدها تقتصر على بعض الفنون، " غير أن الشعريـات الحديثة لم تنحصر في مجال نظريات الأدب، بل اتّسعت لتشمل فنوناً إبداعية أخرى منها الفنّ التّشكيلي والفن السّينمائي، كما اتّسع المدى أكثر فأكثر ليصل إلى البحث في شعريــة الأشياء الواقعيّة، كما عالجها غاستون باشلار في « جماليات المكان »، وشعريــة التصورات الذهنية كما عالجها كمال أبو ديب في نظرية الفجوة : مسافة التوتّر، و بيِّنٌ أن المجالين الأخيرين لا يمتّان بصلة إلى اللّغة في الشّعر، أو اللّون في الفن التشكيلي، أو اللّقطة في الفنّ السّينمائي "[2].

سنقف عند أحد أقطاب الشعريّة العربيّة، وهو كمال أبو ديب صاحب مؤلف (في الشّعريّة)، والذي استطاع من خلاله إرساء قواعد الشعريّة العربيّة، وهو من أبرز النّقّاد العرب في العصر الحديث الذين تفحصوا مفهوم الشعريّة بنزعة علميّة، حيث قدّم تصوّرات نظريّة مدعمة بأعمال تطبيقيّة من الشّعر العربي القديم والحديث، من أجل الكشف عن ملابسات الشّعريّة، فساهم في بنائها بإطلاقه لشعريّة الفجوة: مسافة التوتر.

قام كمال أبو ديب باقتناص مفهوم الشّعريّه في النقد المعرفي الحديث والمعاصر، باعتبارها شبكة من العلاقات التي تظهر في طيّات النّصوص، ومن هذا المنطلق يعرفها في قوله: هي "خصيصة علائقيّة، أي أنّها تجسد في النّص لشبكة من العلاقات التي تنمو من مكونات أوليّة سِمتها الأساسيّة أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السّياق التي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السّمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق

[1]: محمد فيصل معامير، شعرية القصيدة العربية المعاصرة في الجزائر تجربة يوسف وغليسي أنموذجًا، رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، إشراف: علي بخوش، 2022/ 2023، ص: 91.

[2] : خليل الموسى، الشّعريّة المقارنة والمنهج العلمي، مجلّة المعرفة للدّراسات والبحوث، سوريا، ع: 436، 1 يناير، 2000، ص: 5.

للشّعريّة ومؤشّر على وجودها"[1]؛ و يمكن الكشف عنها عن طريق البنيويّة، إذ أنّ التصوّر البنيوي "ضروري، فالشّعريّة تحدَد بوصفها بنية كليّة، ولا تحدد على أساس ظاهرة مفردة، فنستنبطها من الوزن أو القافية أو التركيب ...إلخ، ولهذا فالتّحديد، هنا، تحديد بنيوي متواشج ينظر إلى العلاقات بين مكونات النّص على المستويات كافة "[2].

إنّ الشّعريّة عند كمال أبو ديب تتحقق بوجود علاقات خارج البنية اللغوية، وهي:"بحث عن العلاقات بين المكونات الأولية للنص باستخدام المحورين اللسانيين: المحور الإستبدالي (PARADIGMATIC) ويترجمه أبو ديب إلى المحور المنسقي، والمحور السياقي (SYNTAGMATIC) ويترجمه إلى المحور التراصفي "[3]، ولعلّ المقصود بالبعد الخفي هو مسافة التوتر التي جاء بها كمال أبو ديب في عرضه لشعريته، لأنّه "ينظر إلى الشّعريّة بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر التي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية ككل ويحدد هذه الفجوة: مسافة التوتر بأنها الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون نظام الترميز code في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين"[4]

وجماع القول أنّ شعريّة كمال أبو ديب تقوم على شبكة من العلاقات داخل المفردة اللغويّة، ما يسمى بالعلائقية، وفق اتباع خطوات النّقد النصّاني البنيوي، بإحداث مسافة توتر ينتج عنها فجوة، تفجّر طاقات المتلقي في تحديد كنهها، واستكشاف جمالياتها، من خلال كسر أفق توقعاته.

3_2 الشعريّة من منظور عبد الملك مرتاض:

تشظّت الظّاهرة النّقديّة كل أفانين الإبداع الأدبي، لاسيما في الأدب الحديث والمعاصر شعرًا ونثرًا، بعكوف النّقاد عليها دراسة وتحليلا، متّخذين من الدراسات النّقديّة وسيلة للكشف والتّنقيب، عن آلية توصلهم إلى مكامن وأسرار الدلالات في النّصوص، إذ تهافت نقاد الجزائر الحداثويون والمعاصرون على مواكبة العصر والإمساك بمتطلباته والانفتاح على الثقافة الغربية، والغوص في مسايرة

[1]: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 14.

[2]: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص: 123.

[3]: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص: 125.

[4]: م: ن، ص: 124.

دراساتها النّقدية، كالمناهج النّقديّة والدراسات النّقديّة الأخرى كنظريّة التلقي والشّعريّة، فساحة النّقد الجزائري تميّزت بثرائها النقدي من طرف نقّادها الأفذاذ أمثال أحمد شريبط، محمد مصايف،عبد الله الركيبي، واسيني الأعرج، عبد الملك مرتاض وغيرهم، وفي ظل هذا الانفتاح على الآخر تزاحم النّقاد على تطبيق االنّظريّات النقديّة الحديثة ، وكانت الشّعريّة أحد هذه النّظريّات التي ساعدت الباحثين في صبر أغوار النّص.

تروم هذه المحاولة البحث في إسهامات عبد الملك مرتاض في التّقعيد لمصطلح الشّعريّة.

بداية سنتطرق لمفهوم الشّعر عند عبد الملك مرتاض، إذ يقول: "إنّما الشّعر كلّ كلام يعبّر عن العاطفة الجيّاشة، أو يعالج قضيّة عامّة بألفاظ لا يشترط فيها الأناقة بالضّرورة، وإنّما يشترط فيها أن تحمل معاني جديدة وتتّسم بالظّليّة والإيحائيّة والنّوريّة...فكأنّ كل لفظ يكون صورة قائمة، أي كأنّه مصباح وهّاج ينير ما حواليه، ولا يكون لفظًا أنيقًا ثمّ لا يحمل معنى جديدًا ولا إيحاء ولا ظلاًّ ولا نورًا...فمثل هذا اللّفظ لا صلة له بالشّعريّة إلاّ أناقته"[1]؛ أي أنّ عبد الملك مرتاض يرى بأنّ لكلّ من الشّعر باعتباره فن إبداعي ، والشّعريّة كونها دراسة تطبيقيّة خصوصيّاته وانتمائه ولا صلة بينهما غير الجماليّة والرونّق الذي يحملها الشّعر، كما نوّه عبد الملك مرتاض إلى شعريّة الشّعر في قوله: "بأنّ الشّعر سر من أسرار الفن والجمال، وهو لعبة لغوية تدهش من يتلقاها فيطرب لها كما يطرب لدى سماعه أنغام الموسيقى العذاب وهو تعبير عمّا يكمن في الجوانح من عواطف وأحاسيس...وهو عنوان على حضارة الأمم وهو شاهد على رقي ذوقها وعلى رقّة أحاسيسها وعلى بلوغها في تذوّق الحياة على قدر من حسن التذوّق والترشّف"[2].

أجرى عبد الملك مرتاض مقارنة بين الشّعر والنثر أكّد فيها على أنّ الشّعريّة ذات بعد ألسني قائلاً: "...إذ النّثر شعر إذا كان مشبّعًا بالصّور مثقّلاً بالرؤى الشفافة، محملاً على أجنحة الألفاظ ذات الخصوصيات الشعرية وهذا المفهوم هو ما يمكن أن يعرّف ...باسمLA POETIQUE وهو مصطلح ألسني جديد لم تجد له العربيّة بعد مقابلاً إذ ترجمته بالإنشائيّة أو الشّعريّة لا يعني كبير شيء في (البويتيك) عند جاكبسون هو وظيفة اللغة الفنيّة للكتابة التي بواسطتها يمكن أن تكون

[1]: عبد الملك مرتاض، النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجزائريّة، د: ط، الجزائر، 1983، ص: 32.

[2]: عبد الملك مرتاض، قضايا االشعريات (متابعة وتحليل لأهم قضايا الشّعر المعاصرة)، منشوات دار القدس العربي، ط: 1، الجزائر، 2009، ص: 11/10.

الرسالة عملاً فنيًا"[1]، يتبدى لنا من خلال هذا القول بأنّ عبد الملك مرتاض نهل من الشعرية الجاكبسونيّة.

تناول عبد الملك مرتاض الشّعريّة بمفهوماتهما المختلفة وترجمها لعدّة ترجمات منها الأدبية إذ يقول: "إنّنا نفهم من الأدبيّة جوهر الأدب، والجوهر هنا ليس بالمعنى الفلسفي للأشياء، وإنّما يعني ببساطة أجمل ما في الأدب، وأصدق ما في عاطفته، وأدفأ ما في جوّه، وأروع ما في نسجه"[2]، ولكن عبد الملك مرتاض يرى بأنّ هذا التعريف سطحي للقارئ العادي، لأنّ القارئ المتمحّص يتفحّص حيثيّاتها ويتطرّق لخصائصها، إذ"إنّها بالقياس إلى القارئ العادي مجرّد تلقّي شعور ما بالجمال يمتّع النّفس ويغذي القلب أمّا بالقياس إلى القارئ المحترف (الناقد)، فإنّه يبحث في عناصر مشكلاتها، ومكوّنات التأثّر فيها، ثمّ مكوّنات التّأثير فيها من بعد ذلك"[3].

يقدّم عبد الملك مرتاض نظرته حول تعدّد التّرجمات لمصطلح الشّعريّة، في قوله"اسم (LA POETIQUE) هو مصطلح ألسني جديد لم تجد له العربية بعد مقابلاً مقبولاً،، إنّ ترجمته بالانشائيّة أو الشعريّة لا يعني كبير شيء في (البويتيك)عند جاكوبسن هو وظيفة اللغة الفنيّة للكتابة أو (LE LANGAGE) التي بواسطتها يمكن أن تكون رسالة عملاً فنيًا على الرّغم من أنّ البويتيك لا يقتصر على دراسة مشاكل اللغة الفنيّة للكتابة وإنّما يجاوز هذا المجال الضيّق إلى نظريّة الإشارات"[4]، ويقول أيضًا:"ونحن نحسب أنّ كثيرًا من الآثار الشّعريّة التي تندرج تقليديًا تحت هذا العنوان ليس لها من الشعريّة(والشعريّة هنا ليست بمعنى "البويتيك" وإنّما هي بمعنى اشتمالها على روح الشّعر ومعاييره التّقليديّة)"[5]، أي أنّ عبد الملك مرتاض غير مقتنع بالتّرجمات المتعدّدة لمصطلح(LA POETIQUE) رغم الفيض الذي قدّمه من المصطلحات التي يمكن أن تستخدم كمعادل لمصطلحها، ولكنّها تبقى ناقصة من حيث الاختلاف في المعنى والدلالة.

---

[1]: عبد الملك مرتاض، النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 26.

[2]: عبد الملك مرتاض، أ_ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد أنموذجًا، دار الكتاب العربي، د: ط، لبنان، 1969، ص: 17.

[3]: عبد الملك مرتاض، أ_ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد أنموذجًا، ص: 17.

[4]: عبد الملك مرتاض، النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 27/26.

[5]: م: ن، ص: 27.

كما نهل عبد الملك مرتاض مفهومه للشّعريّة من صميم الثّقافة العربيّة القديمة كأخذه لمصطلح الماء الشعري القديم الذي أتى به الجاحظ:" انعدام هذا الشيء الذي كان القدامى يطلقون عليه الماء الشعري، وقد نطلق عليه نحن المعاصرين: أدبيّة الشّعر_ أو البويتيك أو الإنشائيّة أو الشّعريّة (POETIQUE) لم يعد النّص شعرًا ولو توافرت له كلّ الأصوات الجميلة والإيقاعات السخيّة"[1]، أي أنّه يرى بأنّ مصطلح الماء الشعري هو الأدبيّة، ويمكن أن يخلو الأدب من الماء الشعري أي الأدبيّة إذ ليس بالضّرورة احتوائها عليه، "فالنّاظم قد ينظم أرجوزة ذات إيقاع، ويكون بدون ماء شعري أي بدون أدبيّة"[2]، ويقول عبد الملك مرتاض حول عدم وجود الماء الشّعري في الفن الأدبي: "انعدام هذا الشيء الذي كان القدامى يطلقون عليه الماء الشعري وقد نطلق عليه نحن المعاصرين: "أدبيّة الشّعر"أو "الإنشائية" أو "الشعريّة" (LA POETIQUE)[3].

كما أنّه يزاوج بين الشعر والنّثر الفنيين في قوله:" لم نعد نجد فرقًا كبيرًا بين الشّعر الفنّي والنّثر الفني اللذين يجب أن يتعانقا ليشكلا رافدًا أدبيًا واحدًا هو الشعريّة أو البويتيكا"[4]، أي أنّ ملامح الشّعريّة نلمسها في الشّعر والنّثر معًا، وعليه فعبد الملك مرتاض يؤمن بشعريّة الفن الإبداعي شعرًا كان أو نثرًا.

لقد تعدّدت الترجمات لمصطلح الشّعريّة بسبب جدّته في الساحة النقدية العربيّة، إذ أنّنا نلمس مصطلح جديد في كتابات عبد الملك مرتاض، حيث استعمل مكان شعريّة شاعريّة في قوله:"فلفظ الصّبح مثلاً من الألفاظ الشعريّة حتمًا ولكننا لو استخدمناه في جملة مبتذلة عاديّة كأن نقول(جاء الصبح) لما حمل من الشاعرية شيئًا إلاّ هذا النّور الذي نلمحه في مدلوله ولكننا لو اسبقناه باسم وشبهناه به ثمّ أضفينا عليه وصفًا لدخل معجم الشاعرية من بابها العريض"[5]، كما أنّ أنّ "الدكتور يوسف وغليسي عدّ له عدّة مصطلحات لهذا المفهوم: الشعريّة_الشعريات_الماء

[1]: عبد الملك مرتاض، أ_ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد أنموذجًا، ص: 146.

[2]: عبد الملك مرتاض، أ_ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد أنموذجًا، ص: 62.

[3]: م: ن، ص: 146.

[4]: م: ن، ص: 6.

[5]: عبد الملك مرتاض، النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ص: 32.

الشعري_البويتيك_أدبيّة الشّعر_الشعرانيّة"[1]،ومصطلح (شعرانيّة) يشبه عدّة مصطلحات في اللغة العربيّة، إذ أنّ "اللغة العربيّة قد ألفت مثل هذاه المنسوبات التي تضيف ألفًا ونونًا قبل ياءالنسبة (عقلانيّة_ربانيّة_روحانيّة_نفسانيّة_جسمانيّة)"[2].

ويقدّم عبد الملك مرتاض تعريفًا للشعرانية في قوله هي:"النّظام الشّعري لشاعر أو كاتب لعهد معيّن ولبلد معيّن وقل إنّ هذا المفهوم كما هو معروف إلى نظريّة الإبداع الأدبي(ROBERTE .POETIQUE) بينما ينصرف المفهوم الآخر (يقصد الشعريّة) إلى الصفة أو الحالة التي تميّز كتابة ما، فهذا المعنى كأنّه يقترب من معنى الأدبيّةLITTERALITE"[3]، علّق عليها يوسف وغليسي: "إنّما عيب الشّعرانيّة أنّ المعيار التداولي (الذي قد نحتكم إليه في ترشيح مصطلح ما أو استبعاده) لا يقرّها بحكم غرابتها لدى المتلقي ومحدوديّة استعمالها وندرة رواجها حتى إنّ صاحبها نفسه قد تنازل عنها في كتبه الأخيرة"[4]

كما ترجم عبد الملك مرتاض LA POETIQUE إلى الشعريات، فهو يقول هناك: "مقابلاً لمفهوم LA POETIQUE باللغة العربيّة "الشعريّات وذلك كي نميّز بين "الشعريّة" التي تعني المواصفات التي نلتمسها في نص شعريLA POETIQUE وبين الشّعريّات التي هي نشاط نقدي يسعى إلى فهم وظيفة الكتابة الشّعريّة، وقد قسنا الشعريّات على اللسانيات"[5]

_وبناءًا على ما سبق يمكننا أنّ نقدم للقارئ خلاصة القول في هذا الجدول الذي يبيّن تطوّر مصطلح الشّعريّة في كتابات عبد الملك مرتاض:[6]

[1]: عبد الرّشيد هميسي، مصطلح الشّعريّة (الأدبيّة) بين عبد الملك مرتاض وصلاح فضل، مجلّة علوم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة سطيف، مج: 11، ع: 1، 2019، ص: 222.

[2]: يوسف وغليسي، إشكاليّة المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، ط: 1، لبنان، ص: 300.

[3]: عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرواية، ص: 312.

[4]: يوسف وغليسي، إشكاليّة المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، ص: 300.

[5]: عبد الملك مرتاض، نظريّة القراءة تأسيسات للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار المغرب للنشر والتوزيع، د: ط، الجزائر، 2003، 2003، ص: 170

[6]: عبد الرّشيد هميسي، مصطلح الشّعريّة (الأدبيّة) بين عبد الملك مرتاض وصلاح فضل، ص: 226/225.

المصطلح	المرجع
البويتيكLA POETIQUE	النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟
الشّعريّةLA POETIQUE الشّعريّة البويتيك الماء الشّعري الأدبيّة	أ_ي
الشعريّة_الأدبيّة	السبع المعلّقات
الشعريّة_الشّاعريّة	النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟
الشعرانيّة LA POETIQUE الشعريّةPOETICITE	في نظريّة الرواية "هل الحداثة فتنة"
LA POETIQUE الشعرانيّة الشعريّات	في نظريّة الرواية
LA POETIQUE الشعريّات	نظريّة النّص الأدبي/ الأدب الجزائري القديم الكتابة من موقع العدم
شعريّة (دون مقابل أجنبي)	تحليل سيميائي للخطاب الشّعري تحليل الخطاب السردي ألف ليلة وليلة. بنية الخطاب الشّعري.

ج: الشعريـــــة الغربيـــــة الحديثـــــــة:

تعد الشعريّة من بين القضايا المعاصرة المدروسة بكثرة في البحوث والدراسات النقديّة الغربية، إذ أننا نجد كل من النّاقد رومان جاكبسون والناقد تودوروف والنّاقد جان كوهن يقومون بتقديم رؤاهم ونظرياتهم حول مفهوم الشعرية، وعلى هذا الأساس سنتطرّق لتعريفاتهم بدءً من جاكبسون:

1_ الشعرية من منظور رومان جاكبسون (R. Jakobson):

كان رومان جاكبسون (**R. Jakobson**) سبّاقًا في التّأسيس لعلم الشعريات، حيث ربطها بعلم اللسان، وقد انطلق في دراسته لها من تساؤل معرفي يقول فيه: "إنّ موضوع الشّعريّة هو، قبل كلّ

شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الّذي يجعل من رسالة لفظية أثرًا فنيّاً؟"[1]، أي أنّ وظيفة الشعريّة عنده تقوم على الرسالة في بنيتها اللسانيّة وبالخصوص في موضوع الشعر.

أكّد رومان جاكبسون (**R. Jakobson**) على أنّ الشّعريّة ذات بعد ألسني: "باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للّغة وتهتم الشعريّة بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعريّة، لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنّما تهتم بها أيضًا خارج الشعر حيث تعطي الأوليّة لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعريّة"[2]، أي أنّ الشّعريّة عند رومان جاكبسون (**R. Jakobson**) مرتبطة بعلم اللسان، وقد اهتمت هذه الأخيرة بالشعر.

وعلى هذا الأساس يَرى رومان جاكبسون (**R. Jakobson**) بأن "الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تمامًا مثلما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءًا لا يتجزأ من اللسانيات"[3].

استثمر رومان جاكبسون (**R. Jakobson**) اللّغة كأداة جماليّة في مقاربة الظّاهرة الشّعريّة، لأن الشّعريّة في الأساس " حقل معرفي يقارب النّصوص اللّغوية الأمر الذي يجعلها أكثر تماسا مع منهجية اللّسانيات، ومما يجعل منهجية هذه الأخيرة أكثر نجاعة في تعاملها مع الشّعريّة"[4]، أي أنّ هناك تلاحم قائم بين الشعريّة واللسانيّات، تجعل من التواصل اللفظي رسالة جماليّة فنيّة.

نصّ رومان جاكبسون (**R. Jakobson**) عن العوامل المتحكّمة في العملية التواصليّة اللفظيّة، وقد أولى الرسالة اهتمامه الكبير، إذ لخصّها في الخطاطة الآتية:[5]

سياق

[1]: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط: 1، المغرب، 1988، ص: 24.

[2]: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص:35.

[3]: م: ن، ص:24.

[4]: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 66.

[5]: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص: 27.

مرسِل - - - - - - - - - - - - رســـالة - - - - - - مرسَل إليه

اتّصال

سنـــن"

وتعني هذه الخطاطة أنّ "المرسل يوجّه رسالة إلى المرسل إليه. ولكي تكون الرّسالة فاعلة، فإنها تقتضي، بادئ ذي بدء، سيّاقا تحيل عليه (وهو ما يدعى أيضا«المرجع» باصطلاح غامض نسبياً)، سياقاً قابلاً لأن يدركه المرسل إليه وهو إما أن يكون لفظيًا أو قابلاً لأن يكون كذلك وتقتضي الرسالة بعد ذلك سننًا مشتركًا، كليًّا، أو جزئيًّا، بين المرسِل والمرسَل إليه (أو بعبارة أخرى بين المسَنّن ومُفكّك سَنَن الرّسالة)؛ وتقتضي الرّسالة أخيرا اتّصالا، أي قناة فيزيقية وربطاً نفسياً بين المرسِل والمرسَل إليه، اتّصالا يسمح لهما بإقامة التّواصل والحفاظ عليه."[1]

حدّد رومان جاكبسون(**R .Jakobson**) ست وظائف للّغة في نطاق نظريّة التبليغ والتواصل، وهي: الوظيفة المرجعيّة وهدفها المرجع، وتركّز على موضوع الرسالة، والوظيفة الانفعاليّة (التعبيريّة) التي تركّز على المرسل، والوظيفة الإفهاميّة التي تهتم بالمرسل إليه (المتلقي)، والوظيفة الانتباهيّة هي وظيفة مشتركة بين الإنسان والطيور، وهي الأداء اللفظي الأوّل للأطفال، الوظيفة الميتا لسانيّة(الشارحة) تقوم بتفكيك الشفرة اللغويّة بين المرسل والمرسل إليه، والوظيفة الشعريّة تتعلّق بجماليات اللغة في الرسالة[2]، إذ" يتطلّب التحليل الدقيق للّغة أن نأخذ جدياً بعين الاعتبار الوظيفة الشّعريّة "[3]، التي تظهر في الرسالة، لأنّ " التركيز على الرّسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشّعريّة للّغة "[4] ؛ وهذه الوظائف مبينة في المخطّط الآتي:[5]

مرجعية

انفعالية شعرية إفهامية

[1]: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص: 27.

[2]: م: ن، ص: 31/30.

[3] : م: ن، ص: 31.

[4]: م: ن، ص: 31.

[5] : م: ن، ص: 33.

انتباهية

ميتا لسانية

يطالعنا رومان جاكبسون (**R. Jakobson**) على نمطين أساسيين تبنى عليهما الوظيفة الشّعريّة وهما قاعدتي الاختيار والتأليف، و"الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والتّرادف والطّباق، بينما يعتمد التّأليف وبناء المتوالية على المجاورة. وتُسْقِط الوظيفة الشّعريّة مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التّأليف. ويُرفَعْ التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكوّنة للمتوالية.ويوضَع كلّ مقطع، في الشّعر في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأخرى لنفس المتوالية "[1]، والتماثل يعني " احترام القواعد المتعالية لجمالية المماثلة"[2]

وفي الطرح نفسه يوضح حسن ناظم سر عمل الوظيفة الشّعريّة التي تعطي لمبدأ المماثلة وظيفة جديدة "تلك الوظيفة التي تمنح مبدأ التماثل وظيفة أخرى غير تلك التي يضطلع بها عادة، إنها تحوله من عمله في محور الاختيار حيث يُجرى تبني الإمكانيات المتاحة إلى محور التّأليف ليساهم في خلق نسق خاص من التّأليف، وأبرز ما يميز هذا النّسق هو التوازيparallelism الذي ينتج – في الأصل – عن التماثل"[3].

2_ الشعرية من منظور تيزافيطان تودوروف (**tzvetetan .todorov**) :

ارتكز تيزافيطان تودوروف (**tzvetetan. Todorov**) في شعريّته على الخطاب الأدبي بكلّ أعماله مدققًا النّظر في مفهوم الشّعريّة قائلاً : "نحن نعلم أنّ معناها تنوّع عبر التّاريخ، ولكن يجوز لنا استعمالها دونما خوف سواءًا اعتمدنا على سنّة قديمة أو على أمثلة حديثة العهد وإن كانت معزولة. وقد سماها فاليري الذي أكّد على ضرورة مثل هذه الفاعليّة بالاسم ذاته قائلاً : يبدوا لنا أنّ اسم شعرية ينطبق عليه إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسمًا لكلّ ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آنٍ واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني

[1]: رومان جاكبسون، قضايا الشعريّة، ص: 33.

[2]: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 116.

[3]: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص: 95.

مجموعة من القواعد أو المبادئ الجماليّة ذات الصلة بالشّعر"[1]، فتودوروف(**tzvetetan .todorov**) هنا يركّز على اللغة في الإبداع الفني لأي خطاب كان، إذ هي أساس القيمة الجمالية وجوهرها،وعلى هذا الأساس يعتمد تودوروف في شعريّته على الأدب "سواء أكان منظومًا أم لا، بل قد تكاد تكون متعلّقة، على الخصوص بأعمال نثريّة"[2]، وعليه فإنّ "لب الشعريّة عند تودوروف يقوم في المقام الأوّل على خاصيّة البحث الأدبيّة، أي: البحث في أدبيّة الخطاب الأدبي عن أدبيّة اللغة في صورتها الانزياحيّة بل البحث عن الشعريّة التي لا تعترف بسلطة المحدود، أي شعريّة الانفتاح على أفق المستقبل في تموجه نحو الآتي، كما أنّ مفهوم الشعريّة عنده هو التركيز على البيانات الكامنة في الخطاب الأدبي، أي شرح جوهر الأدبيّة أكثر من شرح مغزى النصوص الأدبيّة"[3].

قام تيزافيطان تودوروف (**tzvetetan. Todorov**) بالاعتراض على حصر الشّعريّة في الشّعر فقط والتي اعتمدها جان كوهن في نظريّة الانزياح، فهو يرى بأنّ للشّعر والنّثر نفس الخصائص الأدبيّة للبحث في الشعريّة، وبالتالي فهي تشمل كل الممارسات اللغويّة والأدبيّة، وعلى هذا الأساس "يدرج تودوروف الشعريّة ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات، أي مجموع ما يكتب عن الفلسفة والسياسة والدّين والمنطوق اليومي، إضافة إلى السينما والمسرح، مؤكّدًا صلة الأدب من حيث هو خطاب متميّز بالخطابات والممارسات الرمزيّة الأخرى"[4]

تبحث شعريّة تودوروف (**tzvetetan. Todorov**) في أدبيّة الخطابات الأدبيّة وتستنطق خصائصها فهي "لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل معرفة القوانين العامّة التي تنظّم ولادة كل عمل"[5]، كما "وضعت حد التوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبيّة...تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته فالشعريّة إذن مقاربة للأدب مجردة وباطنيّة في الآن نفسه"[6]، إذ كان

[1]: تيوافيطان تودوروف، الشعريّة، ص: 23/ 24.

[2]: م: ن، ص: 24.

[3]: محمّد بلعباسي، شعريّة القصيدة _بحث في الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر_، ص: 29/28.

[4]: حامد سالم درويش الرواشدة، الشعريّة في النّقد العربي الحديث (دراسة في النّظريّة والتطبيق)، رسالة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة مؤتة، إشراف: أ/د: سامح الرواشدة، 2006، ص: 21.

[5]: تيزافيطان تودوروف، الشعريّة، ص:23.

[6]: م: ن، ص:23.

اهتمام تودوروف بالتأويل والعلم من الدرجة الأولى لحل الجدل القائم بينهما من خلال إجراء مقاربات أدبيّة لظواهر علميّة مجرّدة، "من هنا نجد أن مفهوم الشعرية بوصفه نظرية للأدب أو نظرية للخطاب بالحدود التي رسمها تودووف إنما ينصرف إلى فعالية وصفية وألسنية وذات طبيعة تزامنية سنكرونية*"[1]

تبنى الشّعريّة عند تيزافيطان تودوروف(**tzvetetan .todorov**) على استنطاق خصائص الخطابات الأدبيّة الشعريّة والنّثريّة، وهو ينفي اعتبار العمل الأدبي موضوعًا للشعريّة، إذ يقول: "فليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعريّة فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجليًا لبنية محدّدة وعامّة، ليس العمل إلاّ إنجازًا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإنّ هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي، الأدبيّة"[2]، أي أنّ الشعريّة تبحث عن خصائص الأدب الممكن.

يؤكّد تتيزافيطان تودوروف (**tzvetetan. Todorov**) على أنّ الشّعريّة تقوم بمقاربة الخصائص التي يتميّز بها العمل الأدبي، على غرار النظريّات التي "تنفي جميعها طابع الاستقلاليّة عن العمل الأدبي وتعتبره تجليًا لقوانين توجد خارجه وتتصل بالنّفسيّة أو الفكر الإنساني...فالعمل الأدبي تعبير عن شيئ ما وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا الشيئ عبر القانون الشعري"[3]، أي أنّ وصف العمل الأدبي هو العمل الأدبي ذاته.

3_ الشعرية من منظور جون كوهن (jean cohen):

تعرف الشّعريّة عند جون كوهن(**jean cohen**) من خلال مفهوم الانزياحdeviation، و"الانزياح هو الصفة الأسلوبية التي تجعل لغة كاتب من الكتاب ذات خصوصية في إطار النظام العام للسان الذي تنتمي إليه اللغة...يأتي ليكرس ثقافة التغيير الأسلوبي وما يحدث فيه من انحراف مفاجئ

[1]: فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، ط: 1، لبنان، المغرب، 1994، ص: 102.

* سنكرونية تعني زمنية.

[2]: تيزافيطان تودوروف، الشعريّة، ص:23.

[3]: م: ن، ص: 22.

لم يكن المتلقي في الغالب، ينتظر أنّه يقع، فهو يرفض صِفْرِيَة الأسلوب ....."[1]، أي أنّ اللغة الشعريّة هي " جوهر نظريّة الانزياح وهي مركز عمل كوهن، إذ الشّعر عنده انزياحٌ عن معيار هو قانون اللّغة "[2]، والانفلات عن قواعدها له تأثير نفسي على المتلقي وتكوين جمالي على المعنى، "يجب تجاوز اللغة والإقامة في هامشها أي في مطلقها من غير عمق"[3]، وعلى هذا الأساس "كل شيئ يحتاج إلى إعادة صنع، ذلك لأن اللغة تستمر"[4]

أدلى جان كوهن(**jean cohen**) بأنّ : " الشّعريّة علم موضوعه الشّعر "[5] أي أنّه ربط الشعريّة بالشعر دون سواه من الفنون الأدبيّة ، فالشّعريّة عنده تقوم بدراسة الشعر في مختلف مستوياته الصوتية والدلالية والمعجمية، " وهكذا يمكن رصدُ هذا الانزياح عن قانون اللّغة في جميع المستويات ومع كل الصّور"[6]، لأنّ الشعريّة هي: " علم الأسلوب الشّعريّ"[7]، وللأسلوب تأثير فعّال في التّكوين الجمالي للشّعر، هذا ما دفع جون كوهن إلى الرفع من قيمته _الأسلوب الشعري_ وتسمية الأسلوبيّة ب "علم الانزياحات اللّغويّة "[8]، فالأسلوب هو كلّ " ما ليس شائعًا ولا عاديًّا ولا ولا مطابقًا للمعيار العامّ المألوف"[9]، من هذا المعطى كانت "الشعريّة هي حدود الأسلوب...وهي تفترض وجود لغة شعريّة، وتبحث عن الخصائص التي تكوّنها"[10]،ممّا يجعل " الشّاعر لا يتحدث كما تتحدث الناس جميعا بل إن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوباً"[11]جذابا لمسامع وأذواق القراء، "فيسعى لتوتيرها وانتهاك نظام الأسلبة المألوف فيها والخروج إلى النّاس بشكل أسلوبي

---

[1]: عبد الملك مرتاض، نظرية البلاغة _متابعة لجماليات الأسلبة إرسالاً واستقبالاً_، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، ط: 2، الجزائر، 2010، ص: 150.

[2]: جان كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، تر: محمّد الوليّ ومحمّد العمري، دار توبقال للنّشر، ط:1، المغرب، 1986، ص: 6.

[3]: رولان بارث، هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، ط: 1، سوريا، 1999، ص: 110.

[4]: م: ن، ص: 106.

[5] : جان كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص:9.

[6]: م: ن، ص: 7.

[7]: م: ن، ص: 15.

[8]: م: ن، ص:16.

[9]: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص:15.

[10]: جون كوين، بناء لغة الشعر_اللغة العليا_، ص: 36.

[11]: جان كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص:15.

بمقدار ما هو قائم على انتهاك النظام العام للنسج اللغوي بمقدار ما هو مثير للانتباه ومقبول في ذوق التلقي العام"[1]

وعلى هذا الأساس، "يرى كوهن أنّ الشعر لغة مثيرة، وهو من هذه الزاوية يختلف عن اللغة غير الشعرية، التي هي لغة مشيرة، وهو يجعل التقابل بين:

(مشير) ⟵(مثير) ملائمًا للتقابل بين: (الشعر) ⟵(لا شعر)"[2]

يظهر ممّا سق، أنّ "الغرض الأساسي للشعر ليس شرح المسائل وتقريبها إلى الأذهان، ولكنه الإيحاء بالحقائق والإحساسات."[3]

من خلال بحثنا في الشعريّة الكوهينيّة وجدنا بأنّه تطرّق لجملة من المظاهر التي تعتري اللغة في نظريته المتعلّقة بالشّعر، أي الانزياح الشّعري، ونذكر أهم هذه المظاهر في النقاط الآتية:

"1 ــ تسعى اللّغة إلى ضمان سلامة الرّسالة بواسطة الاختلاف الفونيماتي، فيعمل التّجنيس والقافية على عرقلة هذا الاختلاف بإشاعة التّجانس الصّوتي وتقويته.

2 ــ وتعمل اللّغة على تَقوِيَة الجُمَل بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة (النّقط والفواصل)، ويعمل النّظم (الوزن والترصيع) على خرق هذا الترابط بواسطة التّضمين بمعناهُ الواسع: اختلاف الوقفة الدلاليّة والنَّظميّة.

3 ــ تعمل اللّغة على ضمان سلامة الرّسالة بترتيب الكلمات حسب مقتضيات قواعد اللّغة، ويعمل الشّعر على تشويشها بالتّقديم والتّأخير.

---

[1]: عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات ــمتابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرةــ، دار القدس العربي، ط: 1، الجزائر، 2009، ص: 77.

[2]: جون كوين، بناء لغة الشعر ــاللغة العليا_، ص: 395.

[3]: مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط: 1، الأردن، 2011، ص: 24.

4 ــ تُسند اللّغة العاديّة إلى الأشياء صفات معهودةً فيها بالفعل أو بالقوة، ويخرق الشّعر هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة فيها كـ «السماء ميتة».

5 ــ تحدد اللّغة الأشياء وتعرّفها اعتماداً على صفات تفرق بين الأنواع وتميزها عن أجناسها، ويتجه الشّعراء اتجاهاً يخرق هذه القاعدة فيعرف النوع ويميّزه بالصّفات التي تختص بالجنس مثل «الفيلة الحرشاء»، فالحرشة لا تضيف شيئاً لأنها صفة عامة لجنس الفيلة.

6 ــ تحدد اللّغة العاديّة الأشياء أحياناً بالإشارة إليها ضمن مقام معين، وفي غيبة المقام عن القصيدة تفقد هذه الإشارات فعاليّتها في التّحديد، فالضمير «أنا» يحيل على شخص بعينه في المقام، في حين أن «أنا المغمُوم» بعيداً عن المقام تفقد هذه الفعاليّة . . . الخ "[1].

استقى جون كوهن(**jean cohen**) في تحديده لمفهوم الشعريّة من معين التراث البلاغي العربي القديم ، حيث ربط مفهومه للشعرية بالشعر وفق دراسة أسلوبية للغته، كما وسمه بنزعة علميّة، لما يحويه من مظاهر جمالية وفنيّة، فالشعر هو"مجاز مترامي الأطراف إذا أخذنا ذلك بمعنى المجاز الذهني، وبمعنى تغيير رؤيتنا للعالم...الشعر شأنه شأن العلم يصف العالم إلا أنّه لا يصف نفس العالم ...فالأشياء ليس لها صفات إلاّ انطلاقًا من علاقاتها بنا نحن أنفسنا، الشعر يبحث عن جوهر الأشياء وليس موضوعه هو ...فهو جوهر وجداني ...باعتباره القدرة على ابتكار غير الواقعي ...فالشعر انزياح لغوي"[2]، وعلى هذا الأساس يفرّق جون كوهن بين لغة الشّعر ولغة النّثر، إذ يقول " الشّعر عندنا ليس نثرا، يضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النّثر...فالشّعر لا يحطم اللّغة العاديّة إلا ليعيد بناءها على مستوى أعلى،... .وبإمكان الشّعريّة أن تساعدنا في فهم الدّراسة الأدبيّة فهماً جيّداً باستخراجها للقوانين التي تكون كل صورة خرقاً لها. وبما أنها دراسة للصيغ اللغويّة الشاذة فبوسعها كذلك أن تتيح لنا فهماً جيداَ لكيفية عمل اللّغة العاديّة "[3]، لأنّ الانزياح الأسلوبي للشعر يجعل اللغة تخترق قوانين الكلام العادي، "..والظاهرة الشعريّة إذن تتحوّل إلى ظاهرة يمكن قياسها

[1]: جان كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص: 7.

[2]: جان كوهن، الكلام السامي نظريّة في الشعريّة، تر: محمّد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط: 1، 2013، ص: 200/199.

[3]: جان كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص:47.

وتقديمها على أنّها متوسّط التردّد لمجموعة من المجاوزات التي تحملها اللّغة الشعريّة بالقياس إلى لغة النّثر"[1]، وهذا ما يبيّن الاختلاف الجوهري بين الشعر والنّثر.

وركحًا على هذا الأساس قسّم جون كوهن (**jean cohen**) دراسته اللغويّة للشّعر في ميدان شعريّة الانزياح إلى مستويين: مستوى دلالي ومستوى صوتي،" فاللّغة تقبل التّحليل، كما نعلم، في مستويين: صوتي ودلالي "[2]، لما لهاتين المستويين من أهميّة من خلال تطبيقها على القصائد" فإن ما هو أساسي يكمن في وجود مستويين من المقومات الشّعريّة المتاحة للّغة، ويحتفظ هذان المستويان باستقلالهما. ولذلك فللكاتب الذي يرمي إلى أهداف شعرية الحريّةُ في أن يجمع بينهما، أو أن يعتمد أحدهما دون الآخر"[3].

تقوم نظريّة الانزياح لدى جون كوهن (**jean cohen**) على اختراق معيار قانون اللغة، وهو ما يمثّل لشعريّته التي خصّها بدراسة تطبيقيّة أسلوبيّة للشعر لا النّثر، وفق مستويين اثنين هما المستوى الصوتي والمستوى الدلالي.

[1]: جون كوين، النظريّة الشعرية بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ص: 37.

[2]: جان كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص: 11.

[3]: جان كوهن، بنية اللّغة الشّعريّة، ص: 11.

الفصـــل الثّـاني:

المكاشفة الدلاليّة واللّغويّة

في ديوان تميم البرغوثي

"في القدس":

أوّلا: اللّغة: (المفهوم والمصطلح):

1/المفهوم اللّغوي لمصطلح اللّغة:

2/ المفهوم الاصطلاحي لمصطلح اللغّة:

ثانياً: اللّغة الشعريّة: المفهوم والخصائص:

أ/ مفهوم اللغة الشعرية:

1/ اللغة الشّعريّة من المنظور الفكري الغربي الحديث:

2/ اللغة الشّعريّة من المنظور الفكري العربي الحديث:

ب/ خصائص اللغة الشعريّة:

ثالثاً: شعريّة اللغة في ديوان "في القدس" لتميم البرغوثي:

1: جمالية اللغة الشعرية:

2: الحقول الدّلاليّة:

أ/ مفهوم الحقول الدلالية

ب/ الحقول الدلالية البارزة في ديوان في القدس

أولاً/ اللّغة: (المفهوم والمصطلح):

1/المفهوم اللّغوي لمصطلح اللّغة:

نظرًا لأهميّة اللّغة فقد اختلف الباحثون القدامى والمحدثون في القبض على مفهوميّتها، إذ وردت في لسان العرب لابن منظور بأنّها: "جاءت بمعنى اللسْنُ وحدها أنها أصواتٌ يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم، وهي فُعْلَةٌ من لغوتُ أي تكلمتُ، وقيل أصلها لُغَيٌ أو لَغْوٌ، والهاء عوض، وجمعها لُغًى مثل بُرَةٍ وبُرًى، وفي المحكم: الجمع لغاتٌ ولُغُونَ، ....وفي التهذيب: لغا فلان عن الصواب وعن الطريق إذا مال عنه؛ قاله ابن الأعرابي، قال واللغة أخذت من هذا، لأنّ هؤلاء تكلّموا بكلام مالوا فيه عن لغة هؤلاء الآخرين، واللّغو: النّطق، يقال هذه لغتهم التي يلغون بها، أي ينطقون بها"[1]، إذن فلفظة لغة عنده اتخذت عدّة دلالات، حيث ربطها باللّسان كونها عبارة عن أصوات للتّعبير عن الأغراض، وأرجعها إلى الكلام فالصّوت مؤلّف من كلمات، ثمّ أراد بها التّعبير على الميل عن الطريق والصّواب، وباللّغو وهو اللّغة المنطوقة.

وجاءت في المعجم الوسيط بأنّها: "أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم، جمعها لغًى، ولغات، ويقال سمعت لغاتهم: اختلاف كلامهم"[2]، ممّا هو ملاحظ على ما جاء في المعجم الوسيط حول مادة (لغا) وبالتّحديد جملة أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم، أنّ معظم المعاني التي جاء بها قد ذكرت في لسان العرب، وهي تحمل معنى الصّوت والكلام.

والطّرح نفسه ورد في المعجم الوجيز فقد حدّت ب: "اللغة: أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم، (ج) لغات، ويقال سمعت لغاتهم: اختلاف كلامهم"[3]، هناك إشارة لاختلاف اللّغات التي يتحدّث بها كل قوم.

وعليه وممّا ألفناه ونظير الإمعان في المعاجم أنّ جلّها قد أجمع بأنّ اللّغة هي أصوات يعبّر بها كل قوم عن أغراضهم.

---

[1]: ابن منظور (أبو الفضل جمال الدّين بن مكرّم الإفريقي)، لسان العرب، مادة: لغا، ص: 4051/4050.

[2]: مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط، مادة: لغا، مكتبة الشروق الدوليّة، ط: 4، مصر، 2004، ص: 831.

[3]: مجمع اللغة العربية، معجم الوجيز، مادة: لغا، ص: 560.

2/ المفهوم الاصطلاحي لمصطلح اللغّة:

ذهب الناقد العربي القديم أبو الفتح بن جنيّ (ت392هـ) إلى أنّ اللّغة هي: " أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم "[1]، والّذي يُفهَم من تعريف ابن جنّي هو أنّ اللّغة عبارة عن أصوات يستعملها كل قوم كوسيلة وآلة للتّعبير عن غاياتهم وأغراضهم في الحياة، وخاصّة الأدباء ومنهم فئة الشّعراء بالخصوص، هذه النّخبة الّتي تستخدم اللّغة في أبهى حللها، وأجلّ زُخرُفها.

أمّا أبو بكر الباقلاني (ت403هـ) فتحدث عن الإعجاز اللغوي في القرآن الكريم فيقول: "العربية أشدّها تمكنًا وأشرفها تصرفًا وأعدلها، ولذلك جُعِلت حلية لنظم القرآن، وعلق بها الإعجاز، وصارت دلالة في النبوّة"[2]، ومن هنا تظهر براعة الخالق في خلق اللغة والتي جعلت القرآن يتسم بالإعجاز، حيث يقول الباقلاني في ذلك: "واعلم أنّ القرآن أنما صار معجزًا لأنّه جاء بأفصح الألفاظ في أحسن نظوم التأليف، مضمنًا أصح المعاني "[3]، حيث لا يمكن "أن يهتدي إلى وضع هذه المعاني بشري، وإلى تركيب ما يلائمها من الألفاظ إنسي"[4].

ويعرّف ابن خلدون (ت 808هـ) اللغة في قوله: "اعلم أنّ اللغة في المتعارف هي عبارة المتكلّم عن مقصوده، وتلك العبارة فعل لساني ناشئ عن القصد بإفادة الكلام، فلابدّ أن تصير ملكة متقرّرة في العضو الفاعل لها، وهو اللسان. وهو في كلّ أمّة بحسب اصطلاحاتهم"[5]، أي أنّ اللغة عند بن خلدون ذات بعدين بعد طبيعي بشري وبعد ثقافي موروث.

تعدّ اللغة أداة من الأدوات المعرفيّة، التي تساهم في الاحتكاك بين الأفراد في المجتمعات، كما أنّها عبارة عن ترجمات لأفكار معيّنة قصد تحقيقها في الواقع، فحينما نتحدّث عن اللّغة يمكننا القول بأنّها:

---

[1]: أبو فتح عثمان ابن جنيّ، الخصائص، تح: محمّد علي النّجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:4، مج: 1، مصر، 1995، ص: 34.

[2]: أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط: 5، مصر، 1997، ص: 118.

[3]: م: ن، ص:15.

[4]: م: ن، ص: 198.

[5]: عبد الرحمان بن محمّد بن خلدون، مقدّمة، تح: درويش الجويدي، المكتبة العصرية للطباعة والنّشر، ط: 2، بيروت، 1996، ص: 545.

" وسيلة للتّفاهم بين البشر وأداة لا غنى عنها للتّعامل بها في حياتهم، فبوساطتها يمكن أن نعبّر تعبيرً تامًّا عن أدقّ المشاعر الإنسانيّة وما يختلج في نفوسنا وهي أرقى ما وصل إليه النّشاط الفكري "[1]، والإنساني من تطوّر في المجال الثّقافي، ومن هذا المنطلق تعدّ اللّغة مكوّنًا أساسيًّا للتّعبير عن متطلبات الحياة، ومن خلالها يحصل التعارف بين الشعوب، لقول الله تعالى: ﴿**وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا**﴾[2]؛ أي أنّ غاية الخلق هي التّعارف بين النّاس، ولا تتحقّق هذه الغاية إلاّ باستخدام لغة مفهومة، سواء كانت بالإيشارات والرّموز أو بالكلام المنطوق.

وهي _اللّغة_ كفاءة ذهنيّة يكتسبها الفرد فتنمو معه وتمكّنه من الاضطلاع بكل ما يريد معرفته، والتّعبير عمّا يخالجه من أفكار، و"اللغة المعينة هي عبارة عن قائمة هائلة من الإمكانات المتاحة للتعبير"[3]، و"قضية اللغة يتفق القدماء والمحدثون على أنّها المادّة الأساسية في كل تعبير فني"[4] كما يقول حسن مصطفى عبد المعطي في تحديده لمفهوم اللغة: "اللغة مرآة الشّعب ومستودع تراثه وديوان أدبه، وسجل مطامحه، ومفتاح أفكاره وعواطفه، ورمز كيانه الرّوحي وعنوان وحدته وتقدّمه وخزانة عاداته وتقاليده، وبذلك فإنّ اكتساب اللّغة يفتح للإنسان آفاقًا رحبة من التّجارب والمعارف والأفكار التي تمكّنه من أن يطل على حياة الماضين بكلّ شعوبهم وأجيالهم وطبقاتهم ومذاهبهم، فيطّلع على تراث أمته الفكري والحضاري والاجتماعي، وعلى تراث مجتمعات مختلفة مترامية الأطراف متباعدة الأماكن والأزمان، فيستفيد من خبراتهم وتجاربهم وأفكارهم، وبذلك يكون أكثر وعيًا وأثرى فكرًا وأوسع معرفة وأكثر قابلية على الإبداع والاندماج"[5]، وإذا ما تأمّلنا القيمة الجماليّة للّغة لوجدنا لها

---

[1]: أمينة بلهاشمي، الرّمز في الأدب الجزائريّ الحديث (رمز الحبّ والكراهيّة عند بعض الشّعراء الجزائريّين المحدثين)، مذكّرة تخرّج لنيل شهادة الماجستير، قسم اللّغة العربيّة وأدابها، جامعة تلمسان، 2011/2010م، ص:27.

[2]: سورة الحجرات، الآية: 13.

[3]: سعد مصلوح، الأسلوب _دراسة لغويّة إحصائية_، عالم الكتب، ط: 3، القاهرة، 1996، ص: 37.

[4]: نورالدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب _دراسة في النّقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنّشر والتوزيع، د: ط، ج: 1، الجزائر، 2010، ص: 39.

[5]: حسن مصطفى عبد المعطي، هدى محمد قناوي، علم نفس النمو، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د: ط، ج: 2، د: ت، ص: 157.

قيمة فنيّة كبيرة ووظيفة عمليّة، فبها تتطوّر الفنون المختلفة، وترتقي المجتمعات بمجالاتها المتنوّعة، من "هنا تعتبر اللغة أساس الحضارة البشرية، وتمثل الوسيلة الرئيسية التي تتواصل بها الأجيال "[1]

لا شكّ في أنّ اللّغة هي أساس رقي وتطور الأمّة في كلّ الجوانب الحياتيّة، إذ تقاس الشّعوب بلغتها" فكلّ أمّة كبيرة، وراءها حتمًا لغة كبيرة، ذلك بأنّه ثبت في التّاريخ والواقع أنّ الأمم لا تنهض بغير لغتها، ولا بازدرائها وجهلها، وإذن، فما من نهضة حضاريّة وفكريّة وتكنولوجيّة، إلاّ وأساسها اللّغة، اللّغة الّتي هي أداة التّفكير في مستوياته العليا، ووسيلة التّعبير في صوّره الأروع والأبهى"[2]، يفضي بنا هذا التصوّر إلى الحكم على الأمّة من خلال دراسة لغتها، فإن كانت لغة متجدّدة وتنماز بحس إبداعي متميّز، تظهر من خلال كل المستويات الفكريّة الثقافيّة وغيرها...

ثانيًا / اللّغة الشعريّة: المفهوم والخصائص:

أ/ مفهوم اللغة الشعرية:

تختلف لغة الشّعر عن اللّغة العاديّة، بوصفها لغة مبتكرة من اللّغة العادية، وهي خصيصة ملتصقة بمبدعها أي الشّاعر الفنّان، و"اللغة هي أساس البناء الشعري وتشكيله، فهي ما يشبه تلك العجينة التي يسوي منها الفنان ما يشاء من الأشكال والنماذج والإيحاءات، لذلك فإنّ أي تجديد أو تطوير في العملية الإبداعية ينطلق أولاً من اللغة"[3]، ويقول ابن رشيق القيرواني في تحديده للغة الشّعراء: " للشّعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة، لا ينبغي للشّاعر أن يعدوها، ولا أن يستعمل غيرها، كما أنّ الكتّاب اصطلحوا على ألفاظ بأعيانها سمّوها الكتابية، لا يتجاوزها إلى سواها، إلاّ أن يريد شاعر أن يتظرّف باستعمال لفظ أعجمي فيستعمله في النّدرة، وعلى سبيل الخطرة، ...فلا بأس بذلك"[4]،

[1]: جمعة سيد يوسف، سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص: 13.

[2]: عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات (متابعة وتحليل لأهم قضايا الشّعر المعاصرة)، ص: 153.

[3]: دوبالة عائشة، محمّد برونة، جمالية اللغة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، الجزائر، ع: 3، مج: 8، 2019، ص: 238.

[4]: ابن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، تح: محمّد محي الدّين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط: 2، ج: 1، مصر، 1955، ص: 128.

ومن هنا نفهم أنّ ابن رشيق القيرواني خصّص للشّعراء ألفاظًا مألوفةً في كتابة الشّعر، ولكنّ الشّيء الّذي نود الوقوف عنده هو انزياح لغة الشّعر عن اللغة العادية(المألوفة)، وأن الشّعر قد خرج عن نمطيّة اللّغة إلى لغة منزاحة عن الواقع، لغة خارجة عن اللّغة القديمة الّتي استخدمها الشّعراء القدامى، لغة جديدة تتماشى مع زمانها المعاصر الحضاري المتجدد.

ومن هذا المنطلق نلفي الجاحظ*(ت255هـ) يدلي برأيه فيما يخص ضرورة تخيّر اللّفظ في الكتابة، إذ يقول: " كما لا ينبغي أن يكون اللّفظ عاميًّا وساقطًا سوقيًّا ، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبًا وحشيًّا، إلاّ أن يكون المتكلّم بدويًّا أعرابيًّا، فإنّ الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من النّاس، كما يفهم السّوقي رطانة السّوقي، وكلام النّاس في طبقات كما أنّ النّاس أنفسهم طبقات، فمن الكلام الجزل والسّخيف، والمليح والحسن، والقبيح والسّمج، والخفيف والثّقيل، وكلّ عربي، وبكل قد تكلّموا، وبكل قد تمادحوا وتعايبوا "[1] ، والّذي يُفهم من كلام الجاحظ هو أنّ للشّعر لغة خاصّة، لغة شعريّة متجاوزة ل اللّغة النمطيّة المعروفة، وكأنّ الجاحظ كان يمهّد لنظريّة معاصرة إذ يفضي بنا هذا التصوّر إلى الاعتقاد أنّ هناك تلميحًا عن شعريّة اللّغة، هذه الخاصيّة الّتي تجاوزت لغة الشّعر النمطيّة.

أمّا أبا العبّاس المبرد(ت286هـ) فيرى بأنّ لفن الكلام مميزات حدّدها في قوله: "من كلام العرب الاختصار المفهم، والإطناب المفخم وقد يقع الإيماء إلى الشيء فيغني عند ذوي الألباب عن كشفه، كما قيل: لمحة دالة. وقد يضطر الشّاعر المفلق، والخطيب المصقع، والكاتب البليغ، فيقع في كلام أحدهم المعنى المستغلق، واللفظ المستكره، فإن انعطفت عليه جنبتا الكلام غطتا على عواره، وسترتا من شينه. وإن شاء قائل أن يقول: بل الكلام القبيح في الكلام الحسن أظهر، ومجاورته له أشهر، كان

---

*هو أبو عثمان عمرو بن بحر بن محبوب الكناني اللّيثي...البصري العالم المشهور، صاحب التّصانيف في كلّ فن، له مقالة في أصول الدّين، وإليه تنسب الفرقة المعروفة بالجاحظيّة من المعتزلة، وكان تلميذ أبي إسحاق إبراهيم بن سيار البلخي المعروف بالنّظام المتكلّم المشهور...ومن أحسن تصانيفه كتاب "الحيوان" فلقد جمع كل غريبة، وكذلك كتاب "البيان والتّبيين" وهي كثيرة جدًّا، توفي سنة 868م – انظر : ابن خلكان، وفيات الأعيان، تح: إحسان عبّاس، دار صادر، د: ط، ب ج: 3، بيروت، 1978، ص: 471/470.

[1]: عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط: 7، مصر، ج: 1، 1998، ص: 144.

ذلك له، ولكن يغتفر السيء للحسن، والقريب للبعيد."[1]، أي أنّ للمتكلّم عند المبرّد مهما كانت منزلته شاعر، خطيب، أو كاتب هفوات لغويّة يسقط فيها، ولكن تبقى حسنة مادامت تتخلل كلام حسن، فلا تؤثّر في المعنى شيء، وقد استدلّ المبرد على الألفاظ الجيّدة بأبيات شعريّة لبعض الشّعراء في قوله: "فمن ألفاظ العرب البينة القريبة المفهمة، الحسنة الوصف، الجميلة الرصف قول الحطيئة:

وَذَاكَ فَتَى إِنْ تَأْتِهِ فِي صَنِيعَةٍ ** إِلَى مَالِهِ لاَ تَأْتِهِ بِشَفِيع**

وكذلك قول عنترة:

يُخْبِرْكَ مَنْ شَهِدَ الوَقِيعَةَ أَنَّنِي ** أَغْشَى الوَغَى وَأَعُفُّ عِنْدَ المَغْنَمِ**

وكما قال زهير:

عَلَى مُكْثِرِيهِمْ رِزْقُ مَنْ يَعْتَرِيهُمُ ** وَعِنْدَ المُقْلِّينَ السَّمَاحَةُ وَالبَذْلُ"[2]**

من هنا تغدو اللّغة في يد صاحبها معجزة فنيّة يخترق بها قوانين الإبداع، لترجمة أفكاره في قصائد ودواوين لا تكتمل بدون لغة شاعريّة، إذ هي ما: "اجتمع لها الجزالة والوضوح، في تناسق منظم، وجرس محبب، سجلت لشعره الخلود، وأعجب بها النقاد والمتذوقون"[3]، الّتي يتكئ عليها لإنتاج أجمل القصائد وأروعها وأقربها إلى الذّوق الفنّي، بحيث يتذوّقها قارئها، فينتج من الكتابة كتابة أخرى، لهذا تتوقّف كتابة القصيدة على مدى قدرة مبدعها، وتميّزه من حيث الأسلوب الرفيع الرّاقي، وتمكّنه _ببراعة تامّة_ من التلاعب بالألفاظ والكلمات، وتخريجها في أجمل حلّة، في شكل قصيدٍ يشفي الغليل لقارئه، وعلى كلّ الأصعدة الإنسانيّة والاجتماعية والثّقافيّة والدينيّة والسيآسويّة والثّوريّة.

وفي ضوء ما مرّ بنا لهذا الكائن الذي يمكن وصفه بالحي إن صحّ التّعبير يتّضح لنا بأنّ اللّغة " عنصر من عناصر الشعر المهمة، فلابدّ للشّاعر أن يسلك فيه مسلكًا خاصًّا، ليستطيع فيها أن يؤدي معاني بطريقة تختلف عنها فيما عدا الشعر من فنون القول، ومعنى هذا أنّ عليه أن يختار فيتحرّى

---

[1]: أبي العباس محمّد بن يزيد المبرّد، الكامل في اللغة والأدب، عارضه بأصوله وعلّق عليه: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط: 3، ج: 1، القاهرة، 1997، ص: 27.

[2]: أبي العباس محمّد بن يزيد المبرّد، الكامل في اللغة والأدب، ص: 27.

[3]: علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنيّة في شعر دعبل بن علي الخزاعي، دار المعارف، ط: 1، مصر، 1981، ص: 329/328.

الجميل المناسب، والأنيق الحسن"[1]، ليُنتج لنا عناصر لغويّة مركبة تركيبًا فنيًّا، في شكل إبداع شعري يُرضي جمهور القُرّاء، ويُحقّق لذّتهم.

ومن الطّبيعي في هذا السيّاق أن يستند المبدع على كلمات جديدة، وشاعريّة معاصرة غير مجترّة، خفيفة على السّمع، طيّعة على الفهم، رقيقة على القلب، حيث تكون بذلك"الألفاظ هي أداة الشّاعر، والشّاعر الفنّان يستطيع بهذه الأداة أن يخرج فنًا رائعًا ومبدعًا إذا أحسن التوسّل بها في تعبيره وتصويره "[2]، فمثله مثل الرّسام الذي يحرّك ريشته في لغة خاصّة ليخرج لنا لوحة فنيّة تبهر كل العيون الّتي تلمحها.

ونأخذ كمثال عن الانزياح اللغوي "قول الحطيئة في هجاء الزِّبرقان بن بدر:

دَعِ المَكَارِمَ لاَ تَرْحَلْ لِبُغْيَتِهَا ** وَاقْعُدْ، فَإِنَّكَ أَنْتَ الطَّاعِمَ الكَاسِي**

فها هنا وقع انتهاك لنظام اللغة والخروج عن الدلالة المعجميّة في استعمالها المألوف، والانزياح بها عن هذا المألوف المعروف في تصريف معانيها، فخرج الحطيئة من الدلالة العامّة للسان، ومما ألف الناس في الاستعمال المبتذل لمعاني اللغة المعجمية، إلى الدلالة الخاصة، أو الحميمة؛ حين جعل الحطيئة المهجو كأنّه من كرمه وسخائه كأنّه لم يزل يطعم النّاس ويُقريهم، فيذبح لهم الذبائح....." [3]

1/ اللغة الشّعريّة من المنظور الفكري الغربي الحديث:

قام محمّد فتّوح أحمد في ترجمته لكتاب يوري لوتمانlotman juri بتبيان العلاقة القائمة بين اللّغة والأدب قائلاً: "اللّغة مادة الأدب، وهذا التّعريف ذاته يستتبع أنّ اللّغة بالنّسبة للأدب تمثّل

[1]: إبراهيم السامرائي، لغة الشّعر بين جيلين، نشر وتوزيع دار الثّقافة، د: ط، لبنان، د: ت، ص: 8.

[2]: علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنيّة في شعر دعبل الخزاعي، ص: 327.

[3]: عبد الملك مرتاض، نظرية البلاغة _متابعة لجماليات الأسلبة إرسالاً واستقبالاً_، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، ط: 2، الجزائر، 2010، ص 151.

القوام المادّي، تمامًا مثلما يمثّل اللّون بالنّسبة للرّسم، والحجر بالنّسبة للنّحت، والصّوت بالنّسبة إلى الموسيقى"[1]، وعليه أينما وجد الأدب لابد من وجود لغة تفصح عنه، فهما وجهان للعملة ذاتها.

احتفظت لغة الشّعر –عبر العصور–بمقوّمات فنيّة ميّزتها عن اللغة الطّبيعية، إذ أنّ "علاقة اللّغة الطّبيعيّة بلغة الشّعر تتحدّد في ضوء ما نلحظه من تعقيد في علاقة اللّغات الأوّليّة والثّانويّة داخل كل مركّب موحّد ممثّل في ثقافة ما، وخاصيّة اللّغة الطّبيعيّة باعتبارها مادّة للفن تفسّر إلى حد كبير تميّز الشّعر، بل وأعم من هذا تميّز فن القول في مجمله، عن بقيّة ضروب الإبداع الفنّي"[2]، يفضي بنا هذا التصوّر إلى هذه النّتيجة لغة الشّعر هي اللّغة الّتي تتجاوز اللغة الواقعيّة المألوفة، كما أنّ"اللّغة الطّبيعيّة ذات العلاقة بهذا العالم تغدوا نموذجًا له، تصبح بمثابة إسقاط للواقع على سطح اللّغة، ولكن بما أنّ اللّغة الطّبيعيّة أحد العوامل البارزة في تشكيل الثّقافة القوميّة، فإنّ النّموذج اللّغوي للعالم يصبح بدوره واحدًا من العوامل المنظّمة للمشهد القومي من العالم، ومن ثمّة فإنّ تأثير اللّغة القوميّة في تشكيل الأنظمة النّموذجيّة الثّانويّة هو حقيقة واقعة لا تحتمل الجدل، وبخاصّة فيما يتعلّق بوجودها في الشّعر"[3]، حيث أنّها تزداد جمالاً وبهاءًا وتكسب معجبين كثر، فهي تأخذ شكلاً جديدًا مختلفًا عن القالب الطّبيعي الذي كان يحتويها .

ويضيف يوري لوتمان juri lotman–في ترجمة محمّد فتّوح أحمد– حديثًا حول قول الشّعر وإرجاعه إلى مقوّمات قوميّة، وكانت المدرسة الشّكليّة هي أوّل من حملت شعار اللّغة،يقول: "من جهة أخرى، نرى عمليّة إبداع الشّعر على أساس من الأعراف اللّغويّة القوميّة، عمليّة لا تخلو من تعقيد وتناقض، وقد رفعت المدرسة الشّكليّة في حينها شعار "اللّغة" بحسبانها المادّة الّتي يقوم الشّعر بترويض مقاومتها، وفي مناهضة هذا الوضع ولدت نظرة أخرى إلى الشّعر باعتباره إحداثًا آليًّا للقواعد اللّغويّة، وأنّه لا يعدوا أن يكون واحدًا من عديد الأساليب الوظيفيّة للّغة"[4]؛ أي أنّ اللّغة عبارة عن

[1]: يوري لوتمان، تحليل النّص الشعري –بنية القصيدة–، تر وتق وتح: محمّد فتّوح أحمد، دار المعارف، د: ط، القاهرة، 1990، ص: 36.

[2]: م: ن، ص: 39.

[3]: يوري لوتمان، تحليل النّص الشعري –بنية القصيدة–، ص: 39.

[4]: م: ن، ص: 40/39.

نتاج قومي معقّد ومتناقض في تكوينه شعرًا، فيعتبر الشعر هو أرقى ما وضعت فيه اللغة الفنيّة من إبداع، إذ فيه تكتسب حيويتها وتحيى من جديد.

وعلى هذا الأساس "انخرط ب. ف. توماشيفسكي في جدل مع واحدة من وجهات النّظر تطرّفًا في التّأكيد على أنّ كل ما يوجد في الشّعر إنّما هو موجود بالفعل في اللّغة، فلاحظ أنّه يوجد في اللّغة حقًّا كلما يوجد في الشّعر، باستثناء الشّعر نفسه، وإن كان توماشيفسكي _والحقّ يقال_ قد بدأ في أعماله الأخيرة يؤكّد أكثر فأكثر على الملامح المشتركة بين كل من القواعد الشّعريّة واللّغويّة"[1]، ونحن نستطيع أن نقول في هذا الصّدد بأنّ اللّغة لها أسس وجماليات تنثرها أينما حلّت، وتظهر وتتميّز بشكل كبير في الشعر.

لا شكّ في أنّ التطوّر والتّحوّل الّذي وصلت إليه اللّغة الطّبيعيّة الواقعيّة مكّنها من بلوغ مرتبة الشّعر، حتى بات يخفى علينا التّمييز بين ما هو كلام واقعي وما هو كلام شعري، حيث أصبحت "اللّغة بكلّ نظامها تتصل اتّصالاً وثيقًا بالحياة، تحاكيها، وتتغلغل فيها، إلى حد أنّ الإنسان قد كفّ عن التّمييز بين المسمّى والاسم، وبين مستوى الواقع ومستوى انعكاسه في اللّغة"[2]، ولا يجدر بنا ها هنا التّفريق بين هاذين المستويين، لبناء مجتمع راقٍ على جميع الأصعدة بما فيها الصّعيد الفكري، والفنّي، والاجتماعي.....الخ.

ولكن لا بد من أنّ تبقى للشّعر مكانته المتميّزة، التي تفرّقه عن مختلف الفنون الأخرى، فلعلّ الأنسب لهذا الموضع، و "لكي تصبح للشّعر لغته الخاصّة، تلك اللّغة الّتي يتم إبداعها على أساس من اللّغة الطّبيعيّة، وإن تكن غير مساوية لها، لكي يصبح الشّعر فنًّا، يقتضي الأمر كثيرًا من الجهد، ومنذ بواكير فن القول انبثقت هذه الضرورة الحاسمة: يجب أن تتميّز لغة الأدب عن لغة الحياة اليوميّة، وأن تنماز تلك اللّغة الّتي يتوسّل بها إلى إعادة خلق الواقع لغاية فنيّة عن تلك اللّغة الّتي تستخدم لغاية إعلاميّة أو إخباريّة، هكذا تتحدّد حاجتنا إلى الشّعر !!"[3]، فالشّعر يعتبر من بين الرّسائل المشفّرة، الّتي تقدم للقارئ في شكل فني وطابع جمالي أنيق بإيقاع تقفوي ومستوى صوتي، يختلف في تأثيره عن جل الفنون القوليّة التي تمارس في الحياة الطّبيعيّة.

---

[1]: م: ن، ص:40.

[2]: يوري لوتمان، تحليل النّص الشعري –بنية القصيدة–، ص: 40.

[3]: م: ن، ص: ن.

ولا ضير أن نشير –في هذاالمقام–إلى أنّ للّغة "بنية تدريجيّة .... تتوزع إلى عناصر من مستويات مختلفة، وعلم اللّغة...يميّز بين هذه المستويات: الصوتي والصرفي والمعجمي والتركيبي، وما فوق التعبيري"[1]، وهي المستويات الّتي يقوم بدراستها الباحثين في الشّعر، والتي تجعل من الشّعر فنًا خاصًا بثلّة من المجتمع، فليس كل من هبّ ودبّ يقول شعرًا.

أمّا العالم اللغوي رومان جاكبسون romman jacobsson المعروف بجهوده الرائدة في ميدان اللغة والشعر والفن، والذي جاء بمصطلح التواصل اللساني من العلاقة الوطيدة بين اللغة والتواصل، وأصبح يقصد به: "نقل المعاني بين المرسل والمستقبل باستعمال اللغة، فعندما يتصل الإنسان بغيره اتصالاً لغويًا بغية التعبير عن الذات أو نقل المشاعر والأحاسيس فهو إمّا أن يكون متحدثًا، وإما أن يكون مستمعًا، وإمّا أن يكون كاتبًا، وإمّا أن يكون قارئًا، وفي كلّ الحالات يمرّ الإنسان بعمليات عقلية مضمونها ومادتها اللّغة"[2]، أي أنّ اللغة هي وسيلة تواصل تربط بين المرسل والمرسل إليه، ممّا يجعلها رسالة فنيّة تتمتع بشعرية كبيرة، هذا وقد انطلق رومان جاكبسون في دراسته للشعرية من طرحه لتساؤل قال فيه: "إنّ موضوع الشعرية هو قبل كلّ شيء الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرًا فنيًا؟ وبما أنّ هذا الموضوع يتعلّق بالإختلاف النّوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكات اللّفظية، فإنّ للشعرية الحق في أن تحتلّ الموقع الأوّل من بين الدراسات الأدبية"[3]، وعليه فإنّ الشعرية عند رومان جاكبسون تدرس البنيات اللغوية وهي جزء لا يتجزء من اللسانيات، كما تدرس الشعرية أيضا كل الفنون الأدبية يقول جاكبسون: "...وإنّما تهتم بها أيضًا خارج الشعر، حيث تعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية"[4]، ودرس رومان جاكبسون علاقة الوظيفة الشعرية بالوظائف الأخرى للغة يقول: "يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللّسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عمومًا وفي الشعر على وجه الخصوص . ويسند النّقّاد إلى اللسانيات نوعًا من النزوع إلى تحديد القول الشعري بوصفه قولاً غير عادي، وبالفعل، فإنّ هنا موقفًا منحرفًا نادرًا جدًا على مدى آلاف

---

[1]: م: ن، ص: 50.

[2]: محمد البشري، مدخل التواصل اللغوي، منتديات الصمود الحر الشريف، تاريخ النّشر: 9/9/ 2012، بدون رقم صفحة، رابط الموقع على النت:https://elsoumoudelcharif.ahlamontada.com/t10911-topic

[3]: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص: 24.

[4]: م: ن، ص: 35.

السنوات التي تطوّر خلالها علم اللغة"[1]، وعلى هذا الأساس اجتهد رومان جاكبسون في تطبيق الدراسة اللسانية على اللغة الشعرية باعتبارها جزء من اللسانيات.

إنّ اللّغة الشّعريّة تتجاوز حدود العقل والمنطق لتصل إلى لغة خاصّة خالية من التنميق اللفظي، و"لجاكبسون وجهة لسانية...يدرس الأدب من زاوية اللغة، ويرى أنّ المميز الأساسي له هو الاستعمال الخاص للغة، لأنّ الدراسة الأدبية عنده هي بالدرجة الأولى اهتمام بالوظيفة الشعرية"[2]، ونستند على تعريف فاطمة طبال البركة للوظيفة الشعرية إذ تقول: "الوظيفة الشعرية هي إحدى وظائف اللغة، وهي موجودة في كل أنواع الكلام بالإضافة إلى الوظائف اللغوية الأخرى، إلا أنّ هيمنة إحدى هذه الوظائف(مرجعية- شعرية- ما ورائية - تواصلية- انفعالية) لا تنفي وجود العناصر الأخرى وإنما تحدد نوع المرسلة"[3].

يبحث رومان جاكبسون عن الجمالية الفنية من خلال الوظيفة الشعرية للغة(la fonction poétique)، ولهذا ركز اهتمامه عليها "وإذا كان للوظيفة الشعرية كل هذه الأهمية في كلامنا، وكل تلك المكانة في دراسة جاكبسون، فإنّ من واجبنا أن نتكلم عن مفهوم الشعر عند جاكبسون مع العلم بأنّ تحديده للوظيفة الشعرية لا ينحصر في حدود الشعر المقفى، بل يتعدّاه إلى سائر أشكال الفن الأدبي"[4] ،هذا وقد ورد تعريف للشعر لدى جاكبسون في مؤلف فاطمة طبال البركة (الألسنية عند رومان جاكبسون) يقول : "الشعر هو التشديد على المرسلة لحسابها الخاص"[5]، أي أن رومان جاكبسون يختلف عن غيره من النقاد في تعريفه للشعر فهو يبحث عن الرسالة التي جاء بها الشعر وليس المعنى أو اللفظ، كما أنّ "المقولة الشعرية في بنيتها المادية تعتبر، بالتالي، كما لو أنّ لها معنى متضمنًا، كما لو كانت غاية في ذاتها، فالشعر ليس كلامًا عاديًا أي أنّه لا يحيل إلى شيء خارجي بقدر ما يتمحور حول مادته مؤكدًا كثافة اللغة الشعرية"[6]، والتي تسمى عند جاكبسون " الوظيفة

[1]: م: ن، ص:78.

[2]: غنية بوسماحة، الشعرية بين جاكبسون ومحمد مفتاح، مجلة لغة الكلام، ع: 6، الجزائر، 6ديسمبر 2017، ص: 179.

[3]: فاطمة طبال البركة، الألسنية عند رومان جاكبسون دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر، د: ط، لبنان، 1993، ص: 75.

[4]: م: ن، ص: 75.

[5]: م: ن، ص: 75.

[6]: م: ن، ص: 75.

الشعرية"، ويقول محمد حمود عن نظرية الوظيفة الشعرية لجاكبسون: "... وهي نظرية تميز بين زمنين زمن الشعر وزمن النّثر، دون أن تفصل أحدهما عن الآخر، وقد قامت هذه النظرية على مبدأين أساسيين في تصور اللغة الشعرية هما:

أ/ الوحدة العضوية للغة الشعر في القصيدة.

ب/القيمة المهيمنة التي تكسب الأثر الشعري نوعيته..."[1]

جون كوهن jon cohneفي مؤلّفه النّظريّة الشّعريّة نجده قد وسم اللغة الشّعريّة باللّغة العليا، وهو الطّرح الذي يبين علو شأنها، وقد جعل للشّعر وظيفتين: "الوظيفة الأولى هي الوظيفة العاديّة أو الذهنيّة أو الإدراكيّة، والوظيفة الثانية المسمّاة العاطفيّة، الانعاليّة، ويصطلح على الأولى دلالة المطابقة بينما يصطلح على الثّانية دلالة الإيحاء، والوظيفة الثانية الأكثر تجليًا في الشّعر"[2]، لأنّ الشّعر عبارة عن انفعال بين الشّاعر وقصيده وعاطفة تربطه، أي (الشّاعر)، بموضوع القصيدة.

ما نرنو التّأكيد عليه هو أنّ كل من "يوري لوتمان""juri lotman"، "رومان جاكبسون""romman jacobsson"، و"جون كوهن""jon cohne" قدموا نظرة خاصّة حول اللّغة الشّعريّة، حيث تحدّث لوتمان عن العلاقة القائمة بين اللغة والمقوّمات القوميّة، وبأنّها إسقاط للواقع، أمّا جاكبسون في تبنّيه لمفهوم شلوفسكي فيرجع جوهر اللّغة الشّعريّة في النّوعيّة التي تنعش الفكر، والتي مثّلها بالوظائف الاتصاليّة، وجون كوهن نجده يُعلي من لغة الشّعر من خلال مفهوم الانزياح.

[1]: محمد محمود، تدريس الأدب_استراتيجية القراءة والإقراء_، منشورات ديداكتيكا، د: ط، الدار البيضاء، 1993، ص: 39/ 40.نقلا عن غنية بوسماحة، الشعرية بين جاكبسون ومحمد مفتاح، مجلة لغة الكلام، ع: 6، الجزائر، 6ديسمبر 2017، ص: 179.

[2]: جون كوين، النظرية الشّعريّة (بناء لغة الشّعر، اللّغة العليا)، ص: 288.

ناقش رينيه ويليك مسألة الاختلاف بين اللغة العلمية واللغة الأدبية، وهو يرى بأنّ الفرق يكمن في الاستخدام اليومي للغة، ويقول في ذلك: "إذا كانت ثمت تفرقة فينبغي أن تكون بين الاستعمالات الأدبيّة واليوميّة والعلميّة للغة"[1].

قام رينيه ويليك بإجراء مقارنة بين اللغة الأدبية واللغة العلمية فوجد بعض الفوارق التي تميّزهما عن بعضهما البعض، فيقول: "اللّغة الأدبيّة إذا قورنت باللّغة العلميّة فستبدوا قاصرة في بعض النواحي، فهي حافلة بالتّراكيب التي تحتمل أكثر من معنى، وهي ككل لغة تاريخية تضم ألفاظًا متعدّدة الدلالة، كما أنّها تنطوي على تصنيفات لغويّة قسرية كالتأنيث والتذكير، وهي أيضًا مشبّعة بالعوارض التاريخيّة والذكريات والتداعيات، واللّغة الأدبيّة باختصار تضمينية إلى حدٍ كبير، أضف إلى ذلك أنّ لغة الأدب أبعد عن أن تكون تقريريّة بحتة، إذ أنّ لها جانبها التّعبيري، فهي تحمل معها نبرة المتحدّث بها، أو اتجاه الكاتب الذي يكتبها، كما أنّها لا تقف عند مجرد التعبير عما تحمله، بل تهدف إلى التأثير على اتجاهات القارئ، وإقناعه وتغيير موقفه، ثمّ إنّ هناك فارقًا هامًا بين اللّغة الأدبيّة واللّغة العلميّة، ففي اللّغة الأدبية نؤكّد الرمز (أي القيمة الصوتية للكلمة) وقد تفنن الأدباء في جذب الانتباه إليه بالعروض أو الجناس أو الأنساق الصوتية"[2]

استطاع رينيه ويليك أنّ يقدّم بعض الفوارق الجوهرية التي تميّز اللغة الأدبيّة عن اللغة العلمية، وفق الاستخدام اليومي لهما، فاللغة الأدبية تحمل عدة دلالات، ولها تصنيفات لغوية مختلفة كالتذكير والتأنيث، وهي لغة تضمينية تحمل أسلوب الكاتب واتجاهه، ولها تأثيرها الخاص وموقعها في نفس المتلقي، بالإضافة إلى رمزيتها.

2/ اللغة الشّعريّة من المنظور الفكري العربي الحديث:

مسّت حركة التّجديد كل مكونات القصيدة من إيقاع، صورة، ولغة ....الخ، ومن رواد هذه الحركة بدر شاكر السيّاب في قصيدته "أنشودة المطر"، ونازك الملائكة في قصيدتها المشهورة "الكوليرا" عام 1947م، حيث استعان الشّاعر المعاصر بتوظيف كل التقنيات اللّغويّة للتّعبير عن عصره بحساسيّته

[1]: رنيه ويليك، آوستن وآرن، نظريّة الأدب، تع: عادل سلامة، دار المريخ للنّشر، د: ط، المملكة العربية السعودية، 1992، ص: 25.

[2]: رنيه ويليك، آوستن وآرن، نظريّة الأدب، ص: 25 .

الكثيرة التّعقيد، هذه الآليات في الكتابة جعلت من اللغة لغة شعريّة، هذه اللغة التي عبّرت عنها نازك الملائكة بأنّها: " كنز الشّاعر وثروته إنّها جنيّته الملهمة"[1]، إنّ مثل هذه النّظرة تدفعنا إلى القول بأنّ اللّغة "حبيبته وبضاعة علمه"[2]، الّتي يعتمد عليها في صناعة أشعاره، ليكتب لنا أروع القصائد، وأجملها.

أمّا أدونيس* (علي أحمد سعيد)، فيعطي تصور حول اللّغة الشّعريّة في كتاباته، وخصوصًا أهميّتها في الشّعر، إذ "إنّ للنّص الشّعري خصوصيّة لا تكون له هوية إلاّ بها، تتمثّل في كونه عملاً لغويًا من جهة، وعملاً جماليًا من جهة ثانية، أي في كونه طريقة نوعية في استخدام اللغة، وطريقة نوعية في الاستكشاف والمعرفة"[3]، من هنا تبرز قيمة اللّغة في الإبداع الشّعري، على المستوى اللّغوي الذي يتحدّد بطرق تركيبها نحويًا وصرفيًا، والمستوى الجمالي الذي يظهر شعريّتها، والتي يتكشّفها القارئ الحذق/ المتلقّي النّاقد.

ويضيف أدونيس حديثًا حول اللّغة الشّعريّة فيقول: "لغة الشّعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق، فالشعر ليس مسًّا رقيقًا للعالم، وليس الشاعر الشخص الذي لديه شيئ ليعبر عنه وحسب، بل هو، إلى ذلك، الشخص الذي يخلق أشياءه بطريقة غائية، هناك في زعمهم، كلمات شعرية، وكلمات أخرى غير شعرية"[4]؛ أي أنّ الشّاعر يشبه الخالق في توظيفاته للّغة، حين يكتب القصيدة يقدّمها للقارئ على طبق من الجمال، فيدهشه لجمال التصوير وقوّة البناء، وعليه يمكننا اعتبار الشّاعر مصورًا، في تنسيقه للشّعر بتوظيف لغوي جذّاب وساحر، ف"اللغة الشعرية أكثر من وسيلة للنّقل أو للتفاهم، إنّها وسيلة استبطان واكتشاف، ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرّك، وتهز الأعماق وتفتح

[1]: نازك الملائكة، سايكولوجيّة الشّعر ومقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د: ط، 2000، ص: 10.

[2]: م: ن، ص: 12.

*علي أحمد سعيد إسبر المعروف باسمه المستعار "أدونيس"، شاعر، وناقد، ومفكّر سوري، _لبناني_فرنسي، ولد عام 1930م في قرية قصابين قضاء جبلة محافظة اللاذقية في سوريا، اتخذ لنفسه لقب أدونيس منذ العام 1948م واشتهر به، درس في الجامعة اللبنانية ونال شهادة الدكتوراه الدولة في الآداب عام 1973م ، من أعماله مؤلف : سياسة الشعر، وزمن الشعر، وغيرها من المؤلفات. للمزيد عن حياته واسهاماته العلمية والعملية انظر: هاني الخير، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث أدونيس شاعر الدهشة والكثافة، دار مؤسسة أرسلان للطباعة والنّشر والتوزيع، ط: 1، سوريا، 2010، ص: 7.

[3]: أدونيس (علي أحمد سعيد)، سياسة الشّعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، ص: 50.

[4]: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط: 3، بيروت، 1989، ص: 127/126.

أبواب الاستباق إنّها تهامسنا لكي نصير، أكثر ممّا تهامسنا لكي نتلقّن. إنّها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده هذه اللغة فعل، نواة حركة، خزّان طاقات. والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها. لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة. فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده. وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاء لا إيضاحًا"[1]

كما يلح أدونيس على مسألة مهمّة خلق التوتر، واللغة الشعريّة تصنع ما يسمّى بالفجوة أو مسافة التوتّر فيقول: "إنّ وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة. مسافة التوتّر بين اللغة وبين الإبداع الفردي، وبين اللغة وبين الكلام، وإعادة وضع اللغة في سيّاق جديد كليّة"[2]

ويقوم أدونيس بالتفريق بين لغة الشعر ولغة النثر من خلال طريقة استخدام اللغة، والتي تعدّ " مقياس أساسي مباشر في التمييز بين الشعر والنثر، فحيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة"[3] التي تحدث للقارئ عند قرائته للشعر، ولهذا فإنّ "اللغة الشعرية تمثّل جوهر الشعر، وهي في الوقت نفسه جوهر اللغة في حد ذاتها وخاصيتاها الأساسيتان هما الغاية في ذاتها (اللزوم)، والتعليل (مفارقة اللغة الناقلة)"[4]

ثمّ يقدّم لنا أدونيس تعريفًا –مانعًا شافيًا وافيًا– للغة الشّعرية في قوله: "هي إذن اللّغة المغسولة من صدأ الاستخدام الشّائع الجاري، إنّها نوع من العودة إلى البراءة الأولى في الكلمات، وفي العودة إلى براءة الكلمة، عودة إلى إيقاعها البِدني، أعني إلى شكل تغييري مشحون بهذه البراءة"[5]، أي أنّه يقصد الاعتمادعلى سياسة الإملاء والفراغ، بإفراغ اللغة من تبعيتها للماضي وملئها بلغة جديدة تواكب العصر فهو بذلك"يدعو الشّاعر المعاصر إلى أن يخرج الكلمة من المعجم الدلالي المتوارث، وصبغها

[1]: م: ن، ص: 79.

[2]: كمال أبو ديب، في الشعريّة، 1987، ص:74.

[3]: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 113/112.

[4]: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنّشر، ط: 2، ج: 1، المغرب، 2001، ص: 48.

[5]: أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشّعر، ص: 164.

بدلالات جديدة متماشية مع الضروف الحديثة"[1]؛ أي أنّ اللّغة الشّعرية في نظر أدونيس هي تلك اللّغة البريئة في كلماتها، المشحونة بإيقاع جمالي أصيل، والمصبوغة بمعاني جديدة ومعاصرة تتماشى ومتطلّبات العصر الشديدة الإنزلاق، ف"مهمّة اللغة هي أن تقتنص ما لا يمكن اقتناصه عادة، أو على الأصح ما لم تتعوّد هذه اللغة اقتناصه، صحيح أنه لا وجود لما لا يمكن التعبير عنه، لكن ذلك لا يعود إلى وجود اللغة، كمفردات، وإنّما يعود إلى وجود الشعر الذي يجعل من اللغة سحرًا ينفذ إلى كل شيء. لا يجوز أن تكتفي الكلمة، إذن، بأن تكون تعبيرًا بسيطًا عن فكرة، بل عليها أن تخلق الموضوع وتطلقه خارج نفسه"[2]، هذا الخلق اللّغوي الذي يبدعه الشاعر الجديد المعاصر من عمق التجربة القديمة، فهو "فارس ينتشل الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه، ينسلها كلمة كلمة من نسيجها القديم، يخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد، إذ يفعل ذلك يفرغها من شحنتها القديمة- من دلالاتها وتداعياتها، يملؤها بشحنة جديدة، تصبح لغة ثانية لا عهد لنا بها، لذلك لابد لتفهمها وتذوقها من الخبرة والممارسة، وما لم نفهمها ونتذوقها لا نستطيع أن نكشف ما وراءها، إنها مفاتيحنا إلى عالم الشاعر، عبثًا نحاول الدخول إلى هذا العالم قبل أن نمسك بمفاتيحه....الشاعر الجديد إذن لا يجمد في أوزان محددة تجعل من كتابة الشعر تطبيقات منهجية، إنه يهبط إلى جذور اللغة، يفجر طاقاتها الكامنة التي لا تنتهي في إيقاعات لا تنتهي"[3]؛ أي أنّ الشّاعر المعاصر يأتي بقصيدة من التّراث وينشر عليها بقدر من الجماليّة، ما يبهر المتلقي ويثير إعجابه، ويدفعه بذلك إلى الكتابة فيبدع بدوره وهكذا دواليك مع توالي العصور واختلاف القرّاء.

ويحدّد النّاقد الجزائري عبد الملك مرتاض مفهومًا للغة في قوله هي: " أصوات سحريّة تتقطّع في أوتار الحَنْجَرة، في نظام دقيق مخصوص، تبعًا لنظام كلّ لغة من اللّغى، فتنتسِج فيما بينها وتتظافر، وتتبادل المواقع الصّوتيّة وتتعاون، وكلّ ذلك في تلقائيّة طيّعة طبيعيّة معًا، لا أيْنَ فيها ولا نصب، من

[1]: فتيحة حسين، القراءة الحديثة لجماليّة اللغة الشّعريّة، مجلة معارف، كلية الآداب واللغات، جامعة البويرة، مج: 8، ع: 15، ديسمبر2013، ص:65.

[2]: أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، ص: 126.

[3]: أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشّعر، ص:133/ 134.

أجل أداء معنىً من المعاني مخصوص"[1]، ومن الطّبيعي في هذا السيّاق أن تكون اللّغة طيّعة، حتّى يتمكّن الشّاعر من التلاعب بصياغات ألفاظها لأداء معانٍ مخصوصة، بأساليب فنيّة تختلف من شاعر إلى آخر، ف"التجربة الشعرية أساسها تجربة اللغة"[2]؛ أي أنّ الشّاعر يلعب دور كبير في صناعة الشّعر والتلاعب بالكلمات من خلال نسجها بطريقة معقّدة وربطها بعلاقات متباينة تحمل على التّشاكل والتّقابل، فتبرز القيمة الفنيّة للكلمة من خلال الإبداع الشّعري، فالشّعر كما يرى عزالدين إسماعيل عبارة عن: " استكشاف دائم لعالم الكلمة واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة، ومن ثم كان الشعر هو الوسيلة الوحيدة لغنى اللغة وغنى الحياة على السواء، والشعر الذي لا يحقق هذه الغاية الحيوية لا يمكن أن يسمى شعرًا بحق..."[3]، و الشّاعر بمثابة المكتشف الخبير لهذا العالم،وذلك بأسلوبه الخاص لأنّ الأسلوب هو: "الطابع الذي يطبع سطح اللّغة المشكّلة منها الكتابة"[4]، مهما كانت لغة الشاعر مختلفة عن اللغة العادية، فاللغة اليومية هي اللغة التي نتعامل بها في الحياة، "بينما لغة الكتابة الأدبيّة بعامّة هي لغة قلقة، متحوّلة، متغيّرة، متحزة، زئبقيّة الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملاً انزياحيًا"[5]

يستدعي المقام هنا أن نشير إلى أنّ هناك مرحلتين للغة حيث حددّها عبد الملك مرتاض بمرحلتين مرحلة دنيا محدودة إذ " تنتقل من هذه المرحلة القائمة على التّخاطب المباشر الّذي كثيرًا ما يجعل اللّغة بسيطة عاديّة، لاتّسام التّخاطب اللّغويّ بين النّاس بالسّرعة واصطناع البديهة في تبادل الأفكار، وإقامة الحوار، وسرد الوقائع والأخبار...إلى مرحلة عُليا، هي مرحلة التّأنّق والتّشدّق، والإسهاب والتّفيهق، والتّأمّل والتثبّت، فتصير شيئًا آخر يبهر ويسحر"[6]، لاشكّ في أنّ عبد الملك مرتاض يقصد شعريّة اللّغة، لأنّ اللّغة تكتسب جماليّة عندما تتجاوز اللغة الاعتياديّة، وإذا جاز لنا التّمثيل نضع لغة الشّعر قصد أعيننا، هذه اللّغة الخاصّة بالكتابة الشعريّة فتصبح شاعريّة عندما يبدع كاتبها.

---

[1]: عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات (متابعة وتحليل لأهم قضايا الشّعر المعاصر)، ص:156.

[2]: السّعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث مقوّماتها الفنيّة وطاقاتها الإبداعيّة، دار المعارف، ط: 2، 1983، ص:80.

[3]: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط: 3، د: ت، ص: 173.

[4]: عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم مساؤلات حول نظريّة الكتابة، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، د: ط، الجزائر، د: ت، ص: 24.

[5]: عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرواية بحث في تقنيات السّرد، ص: 107.

[6]: عبد الملك مرتاض، قضايا الشّعريّات (متابعة وتحليل لأهم قضايا الشّعر المعاصر)، ص: 166.

وفي هذا الشّأن جاز لنا القول بأنّ اللّغة عند عبد الملك مرتاض "تزدان بنفسها حين تنهض باللّعب بألفاظها، وحين تعمد إلى الاعتمال بأصواتها، فتُكوّن لوحات لغويّة، أساسها الصّوت المعبّر، تتّسم بكلّ سمات الجمال الفنّي الّذي يجعل المتلقي حين يقرأ أو يسمع، ينبهر ويندهش لهذا الجمال الطّافح الّذي تفرزه أصوات اللّغة فتستحيل هذه الأصوات بما فيها من سحر البيان، وفرط الجمال، إلى لوحات شعريّة مؤتنقة..."[1]، أي أنّ السّر يكمن في قدرة الشّاعر على حمل الريشة وإطلاق العنان لمخيّلته، من خلال كتابة قصائد تحمل قدرًا من الجماليّة في لغتها، تجعل قارئها يقف مشدوهًا منبهرًا لقوّة جمال تلك الكلمات، كما" تتميّز اللّغة الشّعريّة _دائمًا_ بالاستعمال الخاصّ للّغة، إذ ينحرف المبدع بلغته قليلاً أو كثيرًا عن الاستعمال الوظيفي "المعياري" للّغة، ويخرج بها عن دوائر "المواضعة"؛ بمعالجتها بطريقته الفنّيّة الخاصّة، وفي هذا يتفاضل المبدعون، وهذا أيضًا ما يميّز بين النّصّ الشّعريّ وغيره من فنون القول الأخرى"[2]، إنّ مثل هذه النّظرة تدفعنا إلى القول بأنّ اللّغة الشّعريّة هي لغة يختص بها فن الشّعر عن غيره من الفنون الأخرى، إذ تظهر بقوّة فيه.

يعمد الشّاعر إلى استخدام اللّغة في كتاباته الشّعريّة بصيغة شاعريّة بحيث يجعل من الشّعر مجالا لإفراغ شحناته النّفسانيّة، فلا مناص من أنّ: " الشّعر يمتطي اللّغة عبر إمكاناتها التّعبيريّة ليصوّر الأحاسيس والمعاني المخبوءة، والأفكار الّتي تموج بها النّفس"[3]، فهو إفراغ لشحنات تبوء بها النّفس الشّاعرة، فنجدها تنتقي أروع الكلمات والتركيبات والأساليب.

تعدّ اللّغة جزء لا يتجزء من العمل الإبداعي، إذ "ليست اللّغة في العمل الأدبي مجرّد أداة لنقل وتوصيل الصور والدّلالات والمضامين إلى وجدان المتلقي وذهنه... بل هي جزء عضوي من بنية هذا العمل نفسه"[4]، والتي يتكشّفها المتلقي من خلال قراءته للنّص، فيكون للشّاعر الدور الكبير في تجويد تجويد وتجميل العمل بتوظيفه للممكنات اللّغويّة المختلفة، ف" اختلاف التّوظيف لممكنات اللّغة يعتمد أساسًا على قدرة المبدع على حسن الاختيار بين تلك الممكنات غير المحدودة آخذًا في

[1]: م: ن، ص: ن.

[2]: م: ن، ص: ن.

[3]: أمين يوسف عودة، تأويل الشّعر وفلسفته عند الصّوفيّة، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، ط: 1، عمّان، 2008ص:154.

[4]: محمود أمين العالم، أربعون عامًا من النّقد التّطبيقي، دار المستقبل، د: ط، القاهرة، 1994، ص: 149.

الحسبان إمكانيّة إضافة ممكنات جديدة في كلّ نصّ جيّد، يعتمد " التّشويه " المقصود المنظّم للمواضعة اللّغويّة، فحسن الاختيّار والانتقاء والتّرتيب " النّظم " ودرجة الكثافة، لذلك النّظم والتّرتيب، يحمّل النّص بطاقات إيحائيّة غير محدودة، وعندها يدخل العمل الأدبي منطقة الشّعريّة"[1]، أي الجماليّة، فالقارئ حينما يأتي النّص الأدبي سواء شعر أو نثر يحكم عليه من شعريّته الّتي يكاشفها عبر طيّات لغته.

إذن للّغة عامّة واللّغة الشّعريّة خاصّة أهميّة كبيرة عند العرب المحدثين، إذ تعرّضت لها نازك الملائكة من خلال دعوتها للتّجديد في بناء القصيدة، فاللغة في نظرها كنز للشّاعر، أمّا أدونيس (علي أحمد سعيد) فهي في نظره لغة خلق، المغسولة من آثار الموروث القديم والمملوءة بصياغات معاصرة متماشية مع متطلبات الزّمان، ويحدّد عبد الملك مرتاض اللّغة بمرحلتين: مرحلة استحضار البديهة ومرحلة عليا تتأنّق فيها الكلمات.

ب/ خصائص اللغة الشعريّة:

للّغة الشعريّة العديد من الخصائص الفنيّة، ارتأينا أن نورد بعضها فيما يلي:

1/ الاختلاف والفردية: ويعني اختلاف اللّغة الشّعريّة عن اللّغة العاديّة، وتميّزها عنها بالخروج عن مألوفها، وتسهم في نجاح العمل الأدبي، إذ أنّنا "عندما نتحدّث عن أساليب مختلفة نسلم ضمنًا بأنّ من الممكن التعبير عن مضمون واحد_ أو متقارب_ بطرق مختلفة "[2]، ولهذا تلعب خاصيّة الاختلاف الدور الكبير في جماليّة اللّغة وخروجها عن نمطية اللّغة المعتادة، "ويتجلى الاختلاف في رصد العلاقات المتباينة في الخطاب وجعل الألفة بينها، ويتضمن هذا الاختلاف البعد عن التقليد والرتابة، فيقوم الشعر بتنظيم الألفاظ وتنسيقها بطرائق تبعث على الدهشة والافتتان، لما تحدثه من مفارقة وانزياح، بما تتضمنه من انفعالات ومشاعر تدفع بالقارئ إلى الاحتماء بألفتها ومجازيتها، ذلك أنّ للغة الشعر القدرة على الإيحاء بما لا تستطيع اللغة العادية ان تتوصل إليه"[3]، فهي تبنى أساسًا

[1]: محمّد علي الكندي، في لغة القصيدة الصّوفيّة، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط: 1، ليبيا، 2010، ص:79_ 80.

[2]: صلاح فضل، النّظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصريّة، د: ط، القاهرة، 1978، ص: 315.

[3]: أحمد حاجي، مصطلح اللغة الشعرية المفهوم والخصائص، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع: 09، ديسمبر 2015، ص: 97.

على تفكيك الكلام العادي وإعادة صياغته بطريقة جديدة تجعل المتلقي يقف مشدوهًا لجاذبية سحرها، "وبقدر ما يتحقق هذا الاختلاف بقدر ما تكتسب اللغة الشعرية جوانب فنية ترقى بها إلى درجة الإبداع الحقيقي المتميّز الذي يلقى القبول لدى المتلقي، أما المفارقة فهي الخروج عن نمطية اللغة والتمرّد على القيود والقواعد اللغوية والتراكيب الجاهزة، واللجوء إلى أشكال الانزياح، حيث تكتسب اللغة حلة جديدة بما تحققه من دلالات"[1]

وعلى هذا الأساس، "يفرق دي سوسير بين مفهوم الكلام واللّغة أو اللّسان، فإذا كانت اللّغة ملكًا شائعًا للأمّة فإنّ الكلام يدخل في منطقة الإبداع الشخصي والممارسة الواعية القائمة على الخلق والإبداع"[2]

تطرق إبراهيم عبد المنعم إبراهيم للّغة الشعرية فتحدث عن مزيتها لدى عبد القاهر الجرجاني، إذ يقول: "أكّد عبد القاهر الجرجاني على أنّ المزية في اللّغة الشعرية هي صفة تختص بالمتكلم أو هي (مزية بالمتكلم دون واضع اللّغة) فاللّسان العربي ملك للأمّة العربية، ولا يوجد فيها غير (متنبي) واحد، وكذلك اللّسان الإنجليزي ملك للإنجليز، وليس لديهم سوى (شكسبير) واحد، ومن هنا يمكن المقارنة بين مستويي اللغة من حيث أنّ" هناك فروق تظهر الاختلاف بينهما، و"الزاوية الأولى التي يمكن النظر من خلالها إلى العلاقة بين مستويي اللغة _أو اللّغة العادية، واللّغة الفنّية_ هي اصطلاحية المستوى الأول وعرفيته وشيوعه، وخصوصية المستوى الآخر وفرديته، فاللّغة العادية لغة متعارف عليها من الجميع، مباحة لهم لا يتفاضلون في العلم بها أو استخدامها، أما اللغة الفنية فهي من نتاج الفرد المبدع، وهي لذلك فردية تصدر عن عبقرية البليغ، وتتحدى ما هو نمطي اصطلاحي"[3]، فالمبدع فنان بعبقريته الغير محدودة والتي يطلق لها العنان لكسر كل القيود لتفجر طاقات بلاغية من ألفاظ تتفتق شعرية.

2/ المفارقة: وهي خاصيّة تتمتّع بها اللّغة الشّعريّة، تتمثّل في تمظهر الفروقات اللّغويّة على مستوى الكلمة، واختراق ما في الواقع حيث أنّها تعد "من أهم سمات اللّغة الشعرية بما تتيحه من

---

[1]: م: ن، ص: ن.

[2]: إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشّعريّة وتطبيقها عند المتنبي، مكتبة الآداب، ط: 1، القاهرة، 2008، ص: 32.

[3]: عبد الحكيم راضي، نظرية اللغة في النقد العربي _دراسة في خصائص اللغة من منظور النقاد العرب_، المجلس الأعلى للثقافة، ط: 1، القاهرة، 2003، ص: 89.

طاقات لغويّة متفجّرة تنبع من مجاوزة الواقع والابتعاد عن معجميّة اللّغة بحيث نكون أمام لغة شعريّة لها كثافة تحجب النّظر عندها ولا تسمح باختراقها، وهو شيء قريب من السحر"[1]، أي أنّ المتلقي يقف وقفة إعجاب وتأمّل أمام هذا السحر....لأنّ المبدع "يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب، ويجمع ما بين المشئم والمعرق وهو يريك المعاني الممثلة بالأوهام شبهًا في الأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، وينطق لك الأخرس، ويعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياة في الجماد، ويريك التئام عين الأضداد فيأتيك بالحياة والموت مجموعين والماء والنار مجتمعين، كما يقال في الممدوح هو حياة لأوليائه، موت لأعدائه، ويجعل الشيئ من جهة ماء ومن جهة أخرى نارًا، كما قال:

أَنَا نَارٌ فِي مُرْتَقَى نَظَرِ الحَا ** سِدِ مَاءٍ جارٍ مَعَ الإِخْوَانِ**

وكما يجعل الشيء حلوًا مرًا، وصابًا عسلاً، وقبيحًا حسنًا، كما قال:

حَسَنُ فِي عُيُونِ أَعْدَائِهِ أَقْ ** بَحُ مِنْ ضَيْفه رَأَتْهُ السُوَامُ "**[2]

وفي السياق نفسه وقعنا أثناء بحثنا في سمة المفارقة على تعريف لها، إذ هي: "الخروج عن نمطيّة والتمرّد على القيود والقواعد اللغويّة والتراكيب الجاهزة، واللّجوء إلى أشكال الانزياح، حيث تكتسب اللغة حلّة جديدة بما تحقّقه من دلالات"[3]، ومعاني جديدة تكسبها "لونًا من السحر التعبيري نتيجة للفجوة بين التعامل الشعري والواقع المعجمي، حيث تصير المفارقة تماثلاً مع اتحاد الجهة التي تصدر منها، لأنّ اختلاف الجهة يضع المفارقة في إطارها التعبيري المألوف، فتضيع منها كثير من الجوانب الشعرية"[4].

---

[1]: إبراهيم عبد المنعم ابراهيم، بحوث في الشّعريّة وتطبيقها عند المتنبي، ص: 28.

[2]: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، ط: 1، بيروت، 1988، ص: 111.

[3]: أحمد حاجي، مصطلح اللغة الشعرية المفهوم والخصائص، ص: 97.

[4]: محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط: 1، القاهرة، 1995، ص: 105.

3/ الإيحائيّة: أي توظيف عنصر الرّمز والإيحاء، وهو العنصر الذي يضفي على اللّغة سمة الشّعريّة، بحيث تأثّر في المتلقي، وعليه، ومنه نجاح العمل الأدبي مرهون بتأثيره في نفسيّة المتلقي، هذا التّأثير لا يتحقّق إلاّ باستعمال اللّغة الشّعريّة بإيحاءاتها، حيث "تتمثل وظيفة اللّغة في الإيحاء، مما يحقق وظيفتها الشعرية، فهي تعبّر عن الوجدان، وتسعى إلى الكشف عن معان جديدة، وتتحقق الإيحائية في الابتعاد عن الدلالات المعجمية، ذلك أنّ لغة الشعر تتميّز بالتّداعي الوجداني، فاللّغة الشعرية تتضمن معارف وجدانية وليست معارف ذهنية، وهي _بهذه التجليات_ تفتح أفاقًا واسعة وتستثمرها في صور وجدانية، إذ تمثّل دوافع التّداعي جانبًا مهمًا في ارتفاع النبرات الانفعالية وما تنطوي عليه من التوتر والقلق، فالإيحاء ينقل النص من صيغة التقريرية إلى أفق الشاعرية، فيتجاوز التواصل المباشر، فينفذ إلى ذات القارئ، ويفتح مجالاً أرحب لاستنطاق الجوانب الخفية للإبداع، والأبعاد الجمالية للنّتاج الأدبي؛ فاللّغة في الشعر تتجانس مع مناخ القصيدة ومضمونها، وهي إشارية تعتمد على الرّمز، والإيماء، والإيحاء، هي بهذا تختلف عن لغة النثر التي تتميز بالنّمطية والشفافية والوضوح"[1].

إنّ الإيحائية هي وظيفة من الوظائف اللغوية التي تفتح آفاقًا واسعة نحو لغة جديدة تسمو إلى بوتقة الجمالية الشعرية، "وهي السّمة الفارقة بين اللّغة العاديّة واللّغة الأدبيّة"[2]، هذه اللّغة العاديّة المعروفة والمتداولة باسم "اللّغة التقريريّة، تعجز عن الإيحاء وخلق الصور وصنع علاقات جديدة بين الأشياء فلا تصنع شعرًا، لأنّ هدفها هو المعنى الأخلاقي أو الوعظي الواضح الذي يمكن توصيله عن طريق النثر، أما الشّعر...هو فن، أي لغته جديدة ومتجددة تستخدم كل ما تتيحه اللّغة من إمكانات التعبير لتثير في النفس حالات شعورية وإحساسات جمالية ولكن ليس بدون معنى، إذ لو كان الأمر خاليًا من المعنى لكان هدرًا، وإنما المعنى إيحائي تخيُّلي لا ينفصل عن اللّغة بل متحد بها، فهو إشعاع من إشعاعاتها وإيحاء من إيحاءاتها"[3] .

4/ الارتباط: أي التّرابط والانسجام بين الأفكار في القصيدة، حيث "تكتسي اللّغة طابعًا اجتماعيًا، فهي أداة التواصل ونقل الأفكار، وتعود خصوصيتها في ارتباطها بالشّعر، فاللّغة_عند

[1]: أحمد حاجي، مصطلح اللغة الشعرية المفهوم والخصائص، ص:97.

[2]: إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشّعريّة وتطبيقها عند المتنبي، ص: 26.

[3]: محمد رضا مبارك، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة، بغداد، 1993، ص: 120.نقلاً عن: إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشّعريّة وتطبيقها عند المتنبي، ص:26،

الشاعر_تصبح لغة شعرية عندما تخضع للتجربة، ويتحقق فيها الإيحاء والاختلاف والبعد عن التقريرية والتقليد"[1]، أي أنّها تستند على أفق التجريب لكي تحقق شعريتها وجاذبيتها في ارتباطها بالمجتمع.

5/ التّصوير: من أبرز الخصائص الفنيّة لفتًا لنظر الدّارس، فحسن التّصوير يؤدّي إلى إثارة الإحساس في المتلقي، و"تشمل الصورة الشعرية مجموعة من الكنايات والاستعارات والتشبيهات، فيكوّن الشاعر بها أبعادًا جمالية تشدّ القارئ إليها وتثير فيه دوافع القراءة الجديدة، للربط بين الصور أو إيجاد مسوغات في كيفية ترابط هذه الصور، أو في العلاقات الناتجة عن دلالات التّرابط بين الوجدان والمواقف من جهة، وطرق تقديم الصّور من جهة أخرى، فالصّور هي نوع من أنواع الانزياح، تدفع بالنص إلى البروز بشكل يبعث الفكر على التأمّل والاستقصاء، فاللّغة الشّعرية غير اللّغة العاديّة، إذ أنّها تكشف بالاستعمال الشعري عن درجة من التصوير والقوّة والتنظيم يجعلها متفردة عن سواها"[2].

6/ النّسيج الإيقاعي والموسيقية: وهو الخاصيّة التي يتميّز بها الشّعر، ويتمثّل في الإيقاع الدّاخلي كالتّكرار والبيان والبديع، و"يمثل النسيج الإيقاعي عنصرًا رئيسًا في الشعر، وقد عدّه القدماء من أهم أركانه، ويتجاوز المظهر الخارجي المتمثل في الوزن والقافية إلى النسيج الإيقاعي الداخلي، حيث تتردد الأصوات والحروف وتتآلف الكلمات فيما بينها فيشكل الإيقاع صوت الشاعر ويعبّر عن أفكاره ووجدانه ومواقفه، فيستدعي ذلك استخدام البحور الطويلة أو القصيرة حسب الحالة النفسية"[3].

وتماشيًا مع ما تمّ ذكره يمكننا القول بأنّ "الوزن والنغم والموسيقى وسائل إضافية تملكها القصيدة الشعرية لاستخراج ما تعجز الألفاظ عنه، وكذلك توظيف الجناسات والإيقاعات والمحاكيات اللغوية يدعم المقويات الشعرية في النّص، وكثيرًا ما يعوّل عليه الشعراء الكبار _كما كان يفعل المتنبي_ من نحو صليل الحلي، وقلقلة القلاقل، وتغلب الغلباء، وتخديد الخدود، وتقديد القدود...إلخ"[4]، أي أنّ التنغيم جزء مهم في البناء الشعري ولهذا اعتمده الشعراء منذ القدم كونه يجذب السمع فيستحسنه القرّاء لأنّ " الإنسان مفطور بطبعه على إيثار الصوت الموسيقي المنغوم"[5].

---

[1]: أحمد حاجي، مصطلح اللغة الشعرية المفهوم والخصائص، مجلة مقاليد، ص:97.

[2]: م: ن، ص: 98.

[3]: م: ن، ص:97.

[4]: إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشّعريّة وتطبيقها عند المتنبي، ص: 31.

[5]: تشارلتن، فنون الأدب، تر: زكي نجيب محمود، سلسلة الفكر الحديث، د: ط، د: ت، ص: 60.

7/ الغموض: هو من أهم السّمات التي تتميز بها اللّغة الشّعرية عن اللّغة العاديّة، وهو " خاصيّة داخليّة ولا تستغني عنها كل رسالة ترتكز على ذاتها، وباختصار فإنّه ملمح لازم للشّعر"[1].

تتكوّن القصيدة من مجموعة من الشحنات العاطفية التي تفيض من وجدان الشاعر بأشكال غامضة تُحِين في ذهن قارئها جملة من التساؤلات بخصوص هذا الإبهام المتعمد ويعد "الغموض الفنّي الذي لا يصل إلى درجة اللّبس .. من سمات اللّغة الشعريّة، وقد أولاه نقادنا القدامى اهتمامًا كبيرًا انطلاقًا من كون الشعر لمحة دالّة، وأنّ خير الشعر ما يعطيك معناه بعد مطاولة، وأنّ الشّيء إذا نيل بعد الجهد كان أحلى وقعًا على النّفس، وقد شبهوه ببرد الماء على الظمأ"[2].

يميز القارئ بالغموض بين "مستوى اللّغة العاديّة ومستوى اللّغة غير العاديّة (الفنيّة)، وما يرتبط بها من ضرورة الكشف عنه في المستوى الأول لاستمرار الاتصال، والخلاف حول ذلك في المستوى الثاني من ضرورة تحقيق تفاعل بين المنتج والمتلقي بانفتاح لغة الأوّل وقدرة الثاني على النفاد إليها من جهة، أو الإبقاء عليها، حيث إنّه علامة فارقة عن لغة التعامل اليومي من جهة ثانية"[3].

والغموض على مستوى الشعر هو تلك العلامة الفارقة التي تميّز العمل الإبداعي وتمنحه شاعرية، و"هو ما يعبّر عنه عبد القاهر الجرجاني بالمعاني الثواني، التي تحتاج إلى شيء من المعاناة الذهنية وتحريك الخواطر والمثابرة في الطلب"[4]، أي انّه يكسب القصيدة معنى ثانٍ، فهو بمثابة الفخ الذي يترصد به المبدع إعجاب قرائه، كما "يلحظ عبد القاهر وجود فارق بين هذا المستوى الدلالي وبين (التعقيد والتعمية) حيث تتغلب الشاعرية على الشعرية، فيكون اعتقاد الشاعر في الشعرية احتمالها للانغلاق الدلالي، وهذا الانغلاق ينقلنا إلى خارج دائرة الشعرية، بل خارج دائرة الاتصال على إطلاقها. يبدو أنّ عبد القاهر يميل إلى الوسطية، فلا يميل إلى التسطيح الكامل ولا التّعمية الكاملة،

---

[1]: رومان جاكبسون، قضايا الشّعريّة، ص: 51.

[2]: إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشّعريّة وتطبيقها عند المتنبي، ص: 27.

[3]: سعيد حسن بحيري، علم لغة النّص _المفاهيم والاتجاهات_، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط: 1، مصر، 1997، ص: 46/45.

[4]: إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشّعريّة وتطبيقها عند المتنبي، ص: 27.

وإنّما البنية الشعرية بين هذا وذاك، وهذا الموقف ليس عملية تلفيق، وإنما عملية توفيق بين ما تتطلبه الشعرية من غموض محسوب، وما يتطلبه التلقي من قدرة ذهنية في الوصول إلى الناتج الدلالي"[1].

8/ الإنحراف: وهو ما جاء به جون كوهن jon cohne بمعنى مفهوم الانزياح حيث حاول أن يشرحه في كتابيه المهمين وهما "بنية اللغة الشّعريّة"[2]، و"الكلام العالي"[3]، وخصّه بالشّعر لا غير، حيث تنزاح اللّغة الشّعريّة عن مألوفها، و"الانزياح بأشكاله المختلفة ظاهرة تميّز أكثر الأساليب الأدبيّة التي يتوخى منها التأثير الجمالي، ولا يمكن إنكار ما لهذه الظاهرة من أثر نفسي على المتلقي"[4]، إذ يستقبل عنصر الرسالة المنزاحة بلغتها نحو لغة جديدة بإعجاب ودهشة كبيرين، و"فسرت النظريّة التوليديّة اللّغة الأدبيّة بأنّها انزياح، وجاءت بمصطلح (غير قاعدي) مرادفًا لمصطلح الانزياح"[5]، فاللّغة الشعريّة هي انزياح عن مضمون الكلام العادي ودلالته، كما "يمثل الانحراف أهم سمات اللّغة الشعريّة، فاللّغة الشعريّة في جملتها تمثل عدولاً أو انتهاكًا لما هو مألوف في اللّغة المثالية المحايدة أو ما أطلق عليها رولان بارت (درجة الصفر في الكتابة)"[6]

تطرّق بول دي مان، في مؤلفه الموسوم "العمى والبصيرة مقالات في بلاغة النقد المعاصر" للانحراف إذ يقول: هو" عدم الاتفاق بين الإشارة والمعنى"، أي أنّه يقصد بأنّ الكلام في طريق ومعناه في طريق مخالف وخارق للعادة، "بمعنى كسر الدلالة الأوّلية للألفاظ والابتعاد بها عن دلالتها المعجمية بإنشاء علاقات جديدة بين الألفاظ المكونة للنص، والخروج العامد عن الاستخدام المثالي وفقًا للمقولة العربية: (الشعراء أمراء الكلام، يصرفونه أنّى شاءوا"[7].

9/ خصوصيّة التّركيب: حيث اهتمّ الشّعراء بعنصر التّركيب بكلّ أجزائه من تقديم وتأخير وتوظيف لحروف الجّر والعطف وغيرها، وتعدّ "اللّغة الشعريّة لغة انزياحية، تخرج الألفاظ من معانيها

---

[1]: محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص: 114/113.

[2]: cohen. Jean, structure du langage poétique. Flamarion.1966

[3]: cohen. Jean. Le haut langage théorie de la poéticite. flamarion.1979

[4]: مسعود بودوخة، الأسلوبيّة وخصائص اللغة الشعريّة، ص: 47.

[5]: م: ن، ص: 44.

[6]: م: ن، ص: 32.

[7]: إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشّعريّة وتطبيقها عند المتنبي، ص: 33.

المعجمية، وتبعث فيها دلالات خاصّة تمنح الكلام سمة التميّز، ويرى عدنان بن ذريل أنّ اللّغة العاديّة تتحوّل في الشعر إلى لغة غريبة، ويتضح ذلك من خلال الأدوات الشكلية كالقافية والإيقاع والتراكيب، فيظهر التميّز في الخطاب حيث الحذف والذكر والتقديم والتأخير، وغير ذلك من الظواهر الأسلوبية التي تحقق خصوصية اللّغة الشعريّة، فيتسم التركيب في الشعر بالصياغة المخصوصة، والإيقاع الموسيقي، والانتظام في الألفاظ والتآلف في الأصوات والدلالات، فيكون بوسع المتلقي إدراك المناحي الجمالية، وتساهم هذه الخصوصية في إضفاء جمالية الشعر، مما تميزه عن لغة الخطاب العادي"[1].

10/ الانفعاليّة: بعد عرض النّص على الجمهور المتلقي يأتي عنصر الانفعال من طرف المتلقي فينفعل إمّا إيجابًا بالكتابة على منوالها والبناء عليها، أو سلبًا برفضها بصفتها لغة علميّة لا شعريّة فيها، و"تنماز لغة الشعر عن اللّغة العادية بما تحمله من شحنات عاطفية فاللّغة في الشعر ليست ألفاظًا لها دلالة ثابتة جامدة ولكنّها لغة انفعال مرنة، بل أميز ما فيها هو هذه المرونة التي تجعلها متجددة دائمًا بتجدد الانفعالات، الانفعالات الجديدة تستخدم الألفاظ دائمًا استخدامًا جديدًا، وهذا ما قاومته وضعية اللّغة مقاومة كبيرة، وأصبحت اللّغة التقليدية بألفاظها وبصور استخدامها المعهودة هي الميدان الذي يستطيع أن يتحرك فيه الشعراء بانفعالاتهم الخاصّة ولا يباح لهم الخروج منه"[2].

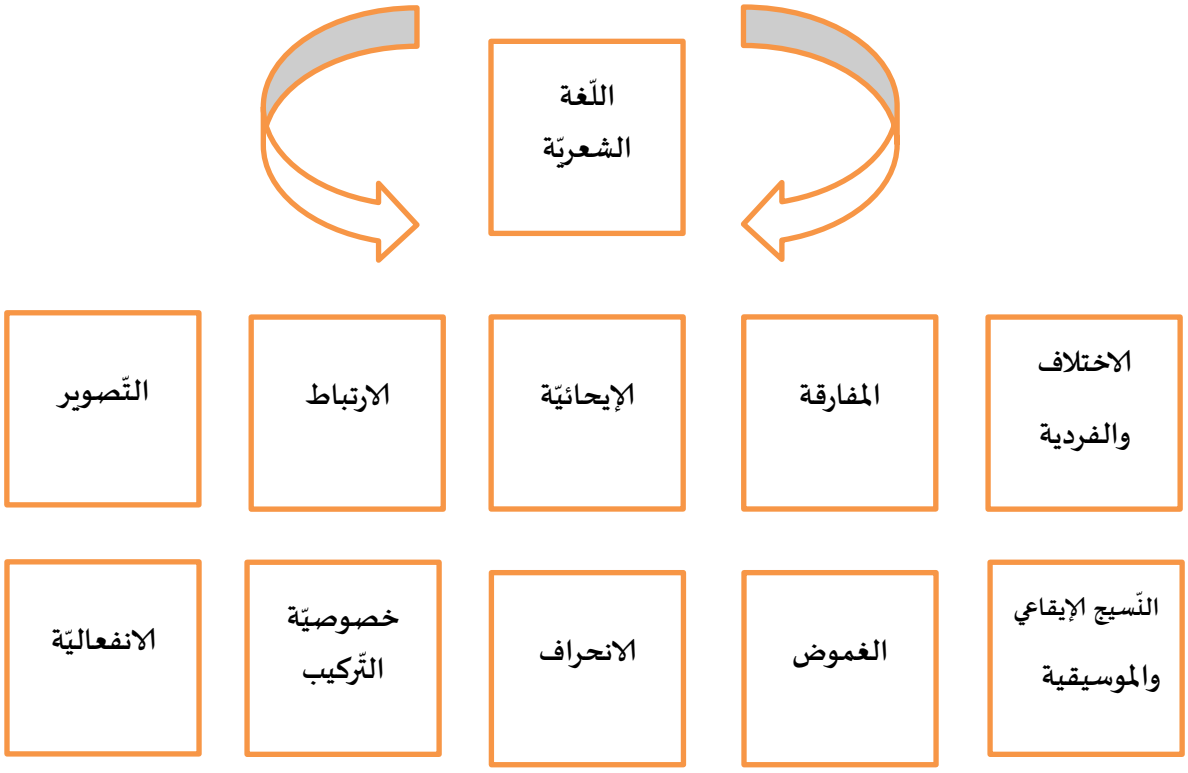
وصفوة القول: تعدّ اللّغة الشعريّة جمالية من الجماليات التي تتميّز بها القصائد الشعريّة والتي طالما تفنّن الشعراء في استخدامها واستخراج معاني جديدة بكسر قيود الكتابة الماضية الكلاسيكية، بكتابات منفتحة على العالم وتحمل عدّة تأويلات وتفسيرات ما يسميه النّقاد اليوم بتعدد القراءات، فكل قارئ يفسر القصيدة وفق مكتسباته القبلية وثقافته ووفق عالمه الذي يعيش فيه وإحساسه.

إنّ اللّغة الشعريّة لغة مميزة وتتميّز عن اللّغة العادية بخصائص شعريّة تتمثل في: الاختلاف والفردية، والمفارقة، والإيحائية، والارتباط، والتصوير، النسيج الإيقاعي والموسيقية، الغموض، الانحراف، خصوصية التّركيب، والانفعالية، وتبني هذه اللّغة نفسها على حساب تفكيك مكونات اللّغة العادية وإعادة صياغتها وتركيبها في شكل جديد بناءًا على خرق قواعدها القديمة، مما يشكل عنصر الإثارة

[1]: أحمد حاجي، مصطلح اللّغة الشعريّة المفهوم والخصائص، ص:98.

[2]: إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشّعريّة وتطبيقها عند المتنبي، ص: 29.

والمفاجأة والدهشة لدى القرّاء فور تلقيهم العمل الإبداعي الخارج عن العادة والمألوف، والذي ألبسه المبدع الفنان ثوب الألق والرونق ففتح به ميدانًا واسعًا للتأويل والتفسير، للتّوضيح استندنا إلى التّرسيمة التّالية:



ثالثًا /شعريّة اللّغة في ديوان "في القدس" لتميم البرغوثي:

1/ جمالية اللّغة الشعريّة: إنّ المرور إلى جماليّة اللّغة الشّعريّة في نصوص ديوان في القدس للشّاعر الفلسطيني المعاصر تميم البرغوثي، والوقوف على هذه اللّغة من خلال صوّرها الجماليّة، يعتبر من أجمل المحطات لما تحمله هذه اللّغة من أسرار تجذب القارئ وتستهويه.

تبحث اللّغة الشّعريّة في ديوان "في القدس" عن ذاتها، وعن حقّها في الجماليّة؛ إذ نجدها تكتسح الفن الشّعري عند تميم، بانزياحها نحو دلالات متجدّدة و"علاقات جديدة بين الألفاظ، وتشكّل الذّات الشّاعرة في العديد من النّصوص القصيرة أو المتوسّطة وحتّى في الشذرات الافتتاحيّة والختاميّة محورًا أساسيًّا في هذه العلاقات"[1]، فالقصيدة تمثّل شخصيّة الشّاعر وأسلوبه، وبذلك يفرض النّص الشّعري نفسه على متلقّيه "والشاعر في لغته ينبغي أن يملك رؤية جديدة، يوجه إليها لغته الشعرية بما يخلق الدهشة والإثارة في نصه الشعري"[2]

تشتغل اللّغة الشّعريّة في ديوان "في القدس" على آليات جماليّة فنيّة يمكننا مكاشفتها كقرّاء/ متلقّين، وعليه سنضرب قصيدة "أيّها النّاس" كمثال عن شغفه ومواهبه الفنيّة البارزة فيها، وصعوده باللفظ إلى أعلى مراتب الجمال والذّوق الفنّي.

يقوم النّص الشّعري التّميمي بفرض نفسه على قارئه، حيث ترتقي فيه اللّغة الشّعريّة المفعمة بالإيحاءات والرّموز والصّور الفنيّة، وكذا احتوائها على ظواهر متعدّدة، نذكر منها ظاهرة الرّمز والصّمت .....الخ، كما أنّ " الفن الجمالي لا يستثيرنا بوصفه فنًا إبداعيًا مؤثرًا إلا بمنظار المخيلة الخلاقة المبدعة التي أنتجته، هذا من جهة، والحساسية الجمالية العالية التي جسدت هذه المتخيلات في قالب فني جمالي محسوس من جهة ثانية"[3].

لقد اعتمد الديوان في كل قصائده على الحديث عن موضوعات شتّى منها المواضيع السيّاسوية الوطنية الثّوريّة ، نظرًا لحبّ تميم البرغوثي لبلده فلسطين الأبيّة، حيث أنّنا نجده يشحن همم الشّعب ويوقظ بها ضمائر الأمّة العربيّة ككل، فانتساب الشّاعر لبلد فلسطين الّتي تعاني الاضطهاد الصّهيوني جعله يكرّس قلمه للدّفاع عنها، كوسيلة غير مباشرة، وتقنيّة فنيّة توخز العقول المخدّرة، ضف إلى ذلك موضوعة الأنثى، والّتي كان لها حضورٌ أسرٌ، فهي البلد والأم والعشيقة الّتي ارتمى فيها تميم

[1]: جمال الموساوي، "كأعمى تقودني قصبة النّأي لمحمّد حلمي الرّيشة: العزلة الّتي تبهج الإبداع"، موقع ندوة، للشّاعر سيّد جودة، بدون رقم صحة، رابط الموقع:uzla-risha-.htm
http://www.arabicnadwah.com/bookreviews/mousaoui

[2]: عصام شرتح، تميم البرغوثي دراسة نصية في المحفزات الجمالية ومختارات شعرية، دار صفحات للدراسات والنشر، ط: 1، دمشق، 2012، ص: 14.

[3]: عصام شرتح، تميم البرغوثي تجليات المتخيل الجمالي، دار عقل للنشر والدراسات والترجمة، د: ط، دمشق، 2018، ص: 16.

البرغوثي بشعره، وغيرها من الموضوعات الّتي سنستشفها من خلال تحليلنا للقصائد الشعريّة الّتي يحويها ديوان "في القدس"، "ومن يدقق في قصائد تميم البرغوثي يلحظ انبنائها على لغة شاعرية تملك إثارة فتنتها جماليًا عبر الاستهلالات النصية المثيرة التي تولدها الجمل فيما بينها في السياق الواحد"[1]

يقول تميم البرغوثي في قصيدة "أيّها النّاس" [2]

أَيُّهَا النَّاسُ أَنْتُمُ الأُمَرَاءُ	****	**بِكُمُ الأَرْضُ والسَّمَاءُ سَوَاءُ**
يَا نُجُومًا تَمْشِي عَلَى قَدَمَيْهَا	****	**كُلَّمَا أَظْلَمَ الزَّمَانُ أَضَاءُوا**
قَدْ عَلاَ فِي كُلِّ الأَمَاكِنِ صَوْتِي	****	**مَا بِيَ المَالُ لاَ وَلاَ الأَسْمَاءُ**
بُغْيَتِي أَمْرُكُمْ يُرَدُّ إِلَيْكُمْ	****	**فَلَكُمْ فِيهِ بَيْعَةٌ وَبَرَاءُ**
لاَ يَكُنْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَ هَوَاكُمْ	****	**عِنْدَ إِبْرَامِ أَمْرِكُمْ وُكَلاَءُ**
ثُمَّ إِنِّي أَحْكِي حِكَايَةَ قَوْمٍ	****	**لُغَةُ اللهِ خُبْزُهُمْ وَالمَاءُ**
وَخُطَاهُمْ فِي الأَرْضِ تَسْطُرُ شِعْرًا	****	**هَذَّبَتْهُ السَّرَّاءُ وَالضَّرَّاءُ**
فَإِذَا مَا قُلْنَا القَصِيدَ فَإِنَّا	****	**لِلَّذِي يَكْتُبُونَهُ قُرَّاءُ**
وَإِذَا مَا سُئِلْتُ مَنْ شَاعِرُ القَوْمِ	****	**غَدًا، قُلْتُ أَنْتُمُ الشُّعَرَاءُ**
وَأَرَى أَبْلَغَ القَصَائِدِ طُرًا	****	**أَنَّنَا فِي زَمَانِنَا أَحْيَا**

نرى من خلال هذه القصيدة التي بين أيدينا أنّ لغة الشّاعر تميم البرغوثي لغة شعريّة تتميّز بقوّة عباراتها وجودة تناسقها، وانسجامها، هي لغة راقية معبّرة تكتسي بطابع الشّاعريّة، إذ نجده يكتب بشغف كبير ليعبّر عن وطنه العربي وبلده فلسطين، وبمرونة واضحة يقوم الشّاعر الفلسطيني تميم بتطويع اللّغة الشّعريّة من خلال استخدامه للألفاظ الشّاعريّة، وبعبارات وأسلوب مدهش وراقٍ يصف مشاعره وأحاسيسه بطريقة واضحة بعيدة عن التّعقيد كقول بشر _ أثناء عرضه لوصاياه البلاغيّة للشادين _ : " وإيّاك والتّوعّر، فإنّ التّوعّر يُسلمك إلى التّعقيد، والتّعقيد هو الّذي يستهلك معانيك،

[1]: عصام شرتح، تميم البرغوثي دراسة نصية في المحفزات الجمالية ومختارات شعرية، ص: 14.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، دار الشّروق، ط: 2، القاهرة، 2015، ص: 127.

ويشين ألفاظك، ومن أراد معنى كريمًا فليلتمس له لفظًا كريمًا؛ فإنّ حقّ المعنى الشّريف اللّفظ الشّريف..."[1]، وهي الصّفة الّتي تبنّاها تميم البرغوثي في كل قصائد ديوانه، وهذه القصيدة بالذّات عبارة عن طلب واستنجاد برسالة ينادي بها الشّاعر النّاس من خلال افتتاحه لها بأسلوب النّداء المتمثّل في عبارة " أيّها النّاس " .

نلاحظ من خلال هذه القصيدة بأنّ اللّغة الشّعريّة ترتبط ارتباطًا جليًّا بالثّقافة الّتي ينتمي إليها تميم البرغوثي، وكذا بفكره السّامي المتميّز بشموخ كبير، كل هذا عائد إلى مرجعيّاته الثّقافيّة الدينية وتشبّعه بها، ويظهر جليًّا في الانسجام البارز بين لغته الشّعريّة ونفسيّته الثّائرة، حيث نجد تميم البرغوثي يدعو الأمّة الإسلاميّة إلى التّضامن والتّكاتف من أجل تحقيق الحريّة لأرض فلسطين الّتي تعتبر قطعة عربيّة سلبها العدو الصهيوني بالقوّة ف"المبدع لا يجسد متخيلاته الشعرية في منتجه الفني إلا ليقرب ما في ذهنه إلى حيز الواقع، بمظهر ما، وحيز تجسيدي ما"[2]،حيث قال في المقطع الأوّل من القصيدة:[3]

أَيُّهَا النَّاسُ أَنْتُمُ الأُمَرَاءُ	****	**بِكُمُ الأَرْضُ والسَّمَاءُ سَوَاءُ**
يَا نُجُومًا تَمْشِي عَلَى قَدَمَيْهَا	****	**كُلَّمَا أَظْلَمَ الزَّمَانُ أَضَاءُوا**
قَدْ عَلاَ فِي كُلِّ الأَمَاكِنِ صَوْتِي	****	**مَا بِيَ المَالُ لاَ وَلاَ الأَسْمَاءُ**
بُغْيَتِي أَمْرُكُمْ يُرَدُّ إِلَيْكُمْ	****	**فَلَكُمْ فِيهِ بَيْعَةٌ وَبَرَاءُ**
لاَ يَكُنْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَ هَوَاكُمْ	****	**عِنْدَ إِبْرَامِ أَمْرِكُمْ وُكَلاَءُ**

يقوم الشّاعر الفلسطيني تميم البرغوثي ببناء قصيدته على حسن الاستهلال و"الاستهلال القوي الشاعري الذي ابتدأ به القصيدة ساهم في هذه القفلة الشاعرية، ويعد البيت متلاحمًا فنيًا مع الآخر، نظرًا إلى تآلفه مع سيرورة الأنساق ودلالتها في القصيدة، إذ نلحظ تنامي شعرية الاستهلال وتكاملها"[4] بقوله في البيت الأوّل **"أَيُّهَا النَّاسُ أَنْتُمُ الأُمَرَاءُ"**، بتذكير الأمّة العربيّة و الشّعب الفلسطيني بأنّه المِلك في أرضه، وبأنّه كان الحاكم في أرضه ولابد أن يحارب من أجل استعادة السيّادة الوطنية الّتي كان يكتسبها منذ القدم، في أرضه بلد الأنبياء والرّسل، كما أنّنا نلحظه يفتخر بشعبه

[1]: عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتّبيين، ص: 136.

[2]: عصام شرتح، تميم البرغوثي تجليات المتخيل الجمالي، ص: 17.

[3]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 127.

[4]: عصام شرتح، تميم البرغوثي دراسة نصية في المحفزات الجمالية ومختارات شعرية، ص: 15.

الفلسطيني وأمّته العربيّة من خلال قوله في البيت الثّاني **"يَا نُجُومًا تَمْشِي عَلَى قَدَمَيْهَا"**، حيث وصفهم بالنّجوم المضيئة في الظلام، أما البيت الثّالث ففيه يخبرنا بأنّ رسالته للجميع وأنّه أرسلها في كلّ البقاع حين قال: **"قَدْ عَلاَ فِي كُلِّ الأَمَاكِنِ صَوْتِي"**، وفيما يخصّ الغاية من هذه الرّسالة فهو يريد من الشّعب الفلسطيني أن يسترجع حقّه، وهو موطنه بلاد فلسطين في قوله **بغيتي أمركم يرد إليكم فلكم فيه بيعة وبراء.**

يقول تميم البرغوثي في المقطع الثّاني، الّذي ذكر فيه خصال شعبه واتّخاذهم للغة اللّه لغة القرآن خبزًا وماءًا، ومنهم الشّعراء فهو يتحدّث عن نفسه وأمثاله الّذين يكتبون القصائد أو يقرؤونها، والّتي يعيشون بها فيتغذّون عليها، ويذكر بأنّ الشّاعر الحق هو من يعيش بأشعاره، أي حتّى لو مات ذكر بقصائده وبما ترك من دواوين، فالشّاعر الحق هو من يعيش بعد موته: [1]

لاَ يَكُنْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَ هَوَاكُمْ ** عِنْدَ إِبْرَامِ أَمْرِكُمْ وُكَلاَءُ**
ثُمَّ إِنِّي أَحْكِي حِكَايَةَ قَوْمٍ ** لُغَةُ اللهِ خُبْزُهُمْ وَالمَاءُ**
وَخُطَاهُمْ فِي الأَرْضِ تَسْطُرُ شِعْرًا ** هَذَّبَتْهُ السَّرَّاءُ وَالضَّرَّاءُ**
فَإِذَا مَا قُلْنَا القَصِيدَ فَإِنَّا ** لِلَّذِي يَكْتُبُونَهُ قُرَّاءُ**
وَإِذَا مَا سُئِلْتُ مَنْ شَاعِرُ القَوْمِ ** غَدًا، قُلْتُ أَنْتُمُ الشُّعَرَاءُ**

2/ الحقول الدلالية:

أ/ مفهوم الحقول الدلالية:

لن نخوض في اجترار تعريفات الدّارسين اللّغويين لنظريّة الحقول الدلاليّة، ولا في تاريخها، إذ لا يسع التّحليل سرد الكل، بل سنكتفي ببعض التّعريفات الأساسيّة والمهمّة:

إذا ما تأمّلنا القيمة الجماليّة للمفردات نجدها تكمن في دلالاتها حيث "تعدّ الدّلالة من أهم ما شغل فكر الإنسان عبر الزّمن في مختلف الحضارات إذ هي أساس التّواصل والتّفاهم بين أفراد المجتمعات البشرية، وأساس الرّقي والازدهار، ولذا فهي القلب النّابض لعلم اللّغة، وما غاية الدّراسات الصّوتيّة والصّرفيّة والتّركيبيّة (النحوية)، إلاّ توضيح المعنى، وإزالة الغموض، ونظرًا لهذه

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 127.

الأهميّة الّتي انفردت بها الدّلالة، تطورت الدّراسات في هذا الميدان، وتراكمت المناهج والنّظريّات التّي تهدف إلى تحديد قوانين التّفاهم وتسهيل إيصال الأفكار والمعاني، ومن بينها نظريّة الحقول الدّلاليّة"[1]، الّتي كان اهتمامها ينصب في فحوى ومعنى الألفاظ وانتسابها إلى حقل معجمي واحد، تشترك في المعنى نفسه.

يرجع عبد السلام المسدي الوظيفة الدلالية للّغة إلى موقعها من البناء التركيبي، إذ إنّ "استعمال اللّغة يقتضي تصريفًا مزدوجًا للألفاظ بين دلالة بالوضع الأوّل وهي الدلالة الحقيقية، ودلالة بالوضع الطّارئ وهي الدلالة المجازية التي تعتبر دلالة منقولة ومحوّلة، فكلمات اللّغة في وظيفتها الدلالية متعددة الأبعاد تبعًا لموقعها من البنى التركيبية، ومن وراء ذلك الموقع موقف يتخذه المتكلم من أدواته التعبيرية وهو ما يجعل رصيد اللغة لا متناهيًا في دلالاته بحكم حركة المد والجزر الواقعة بين حقولها المعنوية طبقًا لما تستوعبه الدوال وراء المنصوص عليه بحكم ما قد يستحدثه كل متكلم عند تصرفه في قوالب اللّغة "[2]؛ وعليه فقد ظهرت هذه النّظريّة في ألمانيا، وفق فكرة رؤية العالم من خلال ما طرحه هامبولدت و دي سوسير، وطبعًا استقت جذورها من الفلسفة اليونانيّة.

يعدّ العالم اللّغوي دي سوسير de saussureهو المؤسّس الأوّل والحقيقي لنظريّة الحقول الدلاليّة، فهو" الذي جاء بالمبادئ الأولية في الحقل اللساني أولاً، ثم في حقول معرفية أخرى ثانيًا"[3]، والتي وسمها بثنائيّة الدال والمدلول، أي أنّ دي سوسير هو أوّل من أرسى مبادئ نظرية الحقول الدّلاليّة عندما فرّق بين الدّراسات التّعاقديّة والدّراسات الوصفيّة للغة في البحوث والدّراسات.

اهتمّت نظريّة الحقول الدّلاليّة بتصنيف الألفاظ والكلمات تحت مسمّى واحد، تدرج ضمنه كعنوان موحّد لها، ومن هذا المنطلق، وحتى نخدم موضوعنا سنبرز بعض التعريفات المتّفق عليها من طرف اللّغويين الغربيين للحقول الدّلاليّة.

---

[1]: عمّار شلواي، نظريّة الحقول الدّلاليّة، مقال في مجلّة العلوم الإنسانيّة، جامعة بسكرة، ع: 2، جوان، 2002، ص: 39.

[2]: عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، المؤسسة الوطنية للكتاب، د: ط، الجزائر، 1986، ص: 96.

[3]: أحمد حساني، مباحث في اللسانيات مبحث صوتي، مبحث دلالي، مبحث تركيبي، منشورات كلية الدراسات الإسلامية والعربية، ط: 2، الإمارات، 1999، ص:45.

الحقل الدّلالي ورد في مؤلّف مفاتيح إلى علم الدّلالة لجورج مونان gorge monanهو "نظام دلالي مغلق متكوّن من وحدات تبليغيّة ينظّم بكيفيّة تجعل كل وحدة تشترك مع الوحدات الأخرى بصفة محدّدة على الأقل وتقابلها بصفة على الأقل مثلا لو أخذنا مثالاً في حقل العربات نجد تمثيلاً لهذا، حقل العربات حيث أنّ كلا من السيارة والشاحنة والحافلة تتفق في صفة وتختلف في أخرى

سيارة	شاحنة	حافلة
1تسير بمحرك	تسير بمحرك	تسير بمحرك
2أربع عجلات	أربع عجلات أو أكثر	أربع عجلات أو أكثر
عددالركاب أقل من 10	بضائع	عددالركاب أكثر من 10 "[1]

أي أنّه عبارة عن حقل يجمع الألفاظ الّتي تشترك في نفس المعنى، أو فيها علاقة اشتراك في المعاني المتضادة.

أمّا جون لايون johne layoun عرّفه قائلا هو: "مجموعة جزئيّة لمفردات اللّغة"[2]، حيث يتم من خلالها جمع الألفاظ المشتركة في حقل واحد.

وعرّفه أولمان بأنّه: "قطاع متكامل من المادّة اللّغويّة يعبّر عن مجال معيّن من الخبرة"[3]؛ أي أنّ لكلّ مجال جملة من الحقول، هذه الحقول يتكشفها الدّارس للنّص الإبداعي.

ولا يفوتنا في هذا المقام إلقاء نظرة عن الحقول الدّلاليّة عند العرب، "حيث بدأوا التفكير في هذا النوع من المعاجم في وقت مبكر جدًا لا يتجاوز القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي)، أي قبل تفكير الأوروبيين فيه بعدة قرون"[4]، فكثرت وتنوّعت المعاجم في تراثنا العربي القديم كمعجم الوسيط

[1]: خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللّسانيّات، دار القصبة للنّشر، ط: 2، الجزائر، 2006، ص: 123.

[2]: حسام الدّين البهنساوي، التّوليد الدّلالي (دراسة للمادة اللغوية في كتاب شجر الدر لأبي الطيب اللغوي في ضوء نظرية العلاقات الدلالية)، مكتبة زهراءالشرق، ط: 1، مصر، 2003، ص: 15.

[3]: أحمد مختار عمر، علم الدّلالة، عالم الكتب، ط: 5، القاهرة،1998، ص: 79.

[4]: م: ن، ص: 109.

وتاج العروس والعين ولسان العرب وغيرها من الكنوز الدّلاليّة الّتي تركها لنا علماء اللّغة ذخرا للاستفادة منها في الدراسات والبحوث.

لقد أرسى العرب القدامى قواعد لنظريّة الحقول الدّلاليّة، حيث تمظهرت عندهم في العديد من الدّراسات والمؤلّفات،إذ درسوا عدّة مجالات، فلاشك أنّ "من أدق القضايا المتعلّقة بالحقول الدلالية الّتي وقف عندها علمائنا القدامى، والتي يمكن استنباطها مما جاء في بعض مصنفاتهم أنّهم قد لحظوا أنّ الحقول الدّلاليّة تختلف باختلاف المجالات الخاصّة بكلّ منهما، وقد عُدّ مجال الكائنات والأشياء من أكبر المجالات ثمّ يأتي مجال الأحداث، ويليه المجرّدات ويأتي في المرتبة الأخيرة ما يتعلّق بالعلاقات"[1]، فلكل حقل مجاله، قسّمها العلماء تقسيمًا دقيقًا ليسهل على الباحثين التّعرّف عليها وإيجادها بشكل سهل ويسير ، فيتمكّن الباحث من فهم الحقول ومجالاتها ، إذ"إنّ مفردات اللّغة العربيّة تدل على أنّ العرب صنّفوا الوجود تصنيفًا شاملاً دقيقًا منطقيًّا يدعوا إلى الدّهشة والتّعجّب ويدل على مستوى فكري قلّما وصلت إليه الأمم في مثل هذا التّطوّر المبكّر من تاريخ حياتنا"[2]، هذا المستوى الّذي تميّز به الفكر العربي ويعود إلى أخذهم من المنبع الديني من خلال استنباطهم لتصنيف الوجود في القرآن الكريم، فلقد بيّن الله فيه كل شيء وهو المنهل الحقيقي للحقول اللّغويّة.

كما قام الجاحظ بتصنيف الموجودات في قوله: "إنّ العالم بما فيه من الأجسام على ثلاثة أنحاء: متّفق مختلف ومتضاد وكلّها في جملة القول: جمادٌ ونامٍ...ثمّ النّامي على قسمين: حيوان، نبات، والحيوان على أربعة أقسام شيء يمشي، وشيئ يطير، وشيء يسبح وشيء ينساح، إلاّ أنّ كل طائر يمشي، وليس الّذي يمشي ولا يطير يسمّى طائرًا، والنّوع الّذي يمشي على أربعة أقسام: ناس، بهائم، وسباع، وحشرات"[3]، ما يعني أنّ هناك حقول دلاليّة تولّد حقول أخرى، من خلال تصنيفها بشكل دقيق.

[1]: هادي نهر، علم الدّلالة التّطبيقي في التّراث العربي، دار الأمل للنّشر والتّوزيع، ط: 1، الأردن، 2007 ، ص: 570.

[2]: محمّد المبارك، فقه اللّغة وخصائص العربيّة (دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصل في التجديد والتوليد، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د: ط، د: ت، ص: 308.

[3]: أبي عثمان عمر بن بحر الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، الحيوان، الناشر: مصطفى البابي الحلبي، دار الكتب العلمية، ط: 2، ج: 1، مصر، 1965، ص: 27/26.

إن الفرق بين الحقول الدّلاليّة والاشتقاقيّة يظهر بوضوح تام، "وهذا باب إنّما يُجمع بين بعضه وبعض من طريق المعاني مجرّدة من الألفاظ، وليس كالاشتقاق الّذي هو من لفظ واحد، فكأنّ بعضه مَنْبَهة على بعض، وهذا إنّما يعتنق فيه الفكر المعاني غير منبهته عليها الألفاظُ، فهو أشرف الصّنعتين، وأعلى المأخذين، فتفطّن له، وتأنّ لجمعه؛ فإنّه يؤنقك ويُفيئ عليك،ويبسط ما تجعّد من خاطرك، ويريك من حِكم الباري-عزّ اسمه ما نقف تحته، وتسلّم لعظم الصنعة فيه، وما أودِعَته أحضانه ونواحيه "[1]، كحقل الحيوان ينتمي إليه كل حيوان مثل سمكة حمامة بقرة وأرنب، هذه الحيوانات الّتي ذكرناها آنفًا مختلفة عن بعضها البعض إلاّ أنّها تشترك في كونها حيوانات "فالأصول مختلفة والأمثلة متعادية والمعاني مع ذينك متلاقية"[2]، فهي تتلاقى في حقل معجمي واحد وهو حقل حيوان.

وعلى هذا الأساس، "ساق هؤلاء اللّغويّون الأقدمون جمًّا من الحقول الدّلاليّة المستنبطة من البيئة اللّغويّة على شكل معاجم خاصّة تغطي مجالات مختلفة منها:

1-خلق الإنسان: كتب في هذا الحقل:

-النّضر بن شميل(204هـ)

-قطرب (206هـ)

- أبو عبيدة(210هـ)

- أبو زيد(215هـ)

- أبو حاتم السجستاني(255هـ)

2-الخيل: كتب في هذا الحقل:

-أبو عبيدة

-الأصمعي

3-الحشرات: كتب في هذا الحقل:

[1]: أبو الفتح عثمان بن جنّي، الخصائص، ج: 2، ص: 133.

[2]: م: ن، ص: 118.

- أبو عبيدة (كتاب الحيات العقارب)

- الأصمعي (كتاب النّحل والعسل)

- أحمد بن حاتم (231هـ) كتاب الجراد

-أبوحاتم السجستاني (كتاب الحشرات والجراد والنحل والعسل)

4-النّبات: أول من عني بالتدوين اللغوي في مجال النبات:

النّضر وكتب فيه بن شميل الّذي خصّ الزّرع، والكرم، والبقول، والأشجار، والريّاح، والسحاب، والأمطار بالجزء الخامس من مجموعته اللّغوية الموسومة ب (الصفات)"[1]، من هنا تغدوا اللّغة غنيّة بالحقول الدّلاليّة نظرًا لتشعبها وكثرة مفرداتها وتنوّعها.

وإذا كنا قد وقفنا _سابقًا _لدى الحقول الدلاليّة عند العرب فإنّنا سنحاول تقديم لمحة عن استعمالات الغربيين للحقول الدّلاليّة، فقد "استعمل تجنر tegner مصطلح حقل في مقالة له بعنوان تقديم أفكار الحقل اللّغوي في عام 1844، واعتبر هومبلدت Humboldt الجد الروحي الأعلى لهذه النّظريّة ، وكان هو وهوردرherder من الرّوّاد في ألمانيا، وقد دعا هومبلدت إلى دراسة اللّغة دراسة عقلية، واعتمد على أنّ العقل لا يدرك شيئًا إلاّ إذا قارنه بغيره، ففكرة ربط اللّغة بالعقل ترجع إليه، أمّا شيوع المصطلح بوصفه مفهومًا لغويًّا يعود في البداية إلى هوسرل وديسوسير اللّذان اعتقدا أنّ كل كلمة تحاط بشبكة من الخواطر والأفكار، الّتي تربط من خلالها بالكلمات الأخرى، فهذه التّداعيّات تربط بالمفهوم والصّيغة، حيث تمتد إلى المعنى وإلى الشّكل، ففكرة ديسوسير عن قيمة اللغوية تتصل بنظرية الحقل الدلالي، وتزداد قيمة بعض الكلمات من خلال اتّصالها بالأخريات، كما أنّ قيمة الكلمة تختلف في لغة ما عنها في لغة أخرى"[2]، لقد أحال هذا الطّرح أنّ هناك استعمال للحقول الدّلاليّة في الثّقافة الغربيّة ظهر مع الشخصيّات الّتي ذكرناها آنفًا.

[1]: أحمد حساني، مباحث في اللّسانيّات مبحث صوتي، مبحث دلالي، مبحث تركيبي، ص: 291|292.

[2]: ياسين بغورة، التّصنيف الموضوعي عند علماء العربيّة القدمى في ضوء نظريّة الحقول الدّلاليّة (فقه اللّغة وسر العربيّة لأبي منصور الثّعالبي –أنموذجًا-)، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 2011/ 2012، ص: 46.

ولكنّ الشّيء الّذي نودّ الوقوف عنده أنّ _نظريّة الحقول الدّلالية_"قد أسهمت بشكل بارز في إيجاد حلول لمشكلات لغوية كانت تعتبر إلى زمن قريب_ مستعصية، وتتسم بالتعقيد ومن جملة تلك الحلول الكشف عن الفجوات المعجمية التي توجد داخل الحقل الدلالي، وتسمى هذه الفجوة الوظيفة أي عدم وجود الكلمات المناسبة لشرح فكرة معينة أو التعبير عن شيئ ما، كذلك إيجاد التقابلات وأوجه الشبه والاختلاف بين الأدلة اللّغوية داخل الحقل الدلالي الواحد، وعلاقتها باللفظ الأعم الذي يجمعها ويمكن بناء على ذلك إيجاد تقارب بين عدة حقول معجمية،كما تتمثل أهمية الحقول الدلالية في تجميع المفردات اللّغوية بحسب السمات التمييزية لكل صيغة لغوية، مما يرفع ذلك اللبس الذي كان يعيق المتكلم أو الكاتب في استعمال المفردات التي تبدو مترادفة أو متقاربة في المعنى وتوفر له معجمًا من الألفاظ الدقيقة الدلالة التي تقوم بالدور الأساسي في أداء الرسالة الإبلاغية أحسن الأداء"[1]، وبناءً على هذا الطرح نجد أنّ دي سوسير هو المنظّر لهذه النّظريّة من خلال توظيفه لها في تصنيفاته في التّفريق بين الدّراسات التّعاقبيّة والوصفيّة، "وأقرّ بوجود علاقة دلاليّة بين عدد من مدلولات الألفاظ في النّسق اللّغوي أسماه في فصل من كتابه العلاقات السيّاقيّة والعلاقات التّرابطيّة والقيمة اللّغويّة"[2] ، فكان كتاب دي سوسير منبعًا مهمًّا للباحثين عامّة ولدارسي الحقول الدلاليّة خاصّة لما يحتويه من دراسة حولها في الفصل الّذي خصّصه باسم العلاقات السيّاقيّة والتّرابطيّة، وإبراز القيمة اللّغويّة الّتي يتميّز بها كل حقل عن غيره من الحقول الأخرى.

وأمام هذا التّضارب والتّعارض بين الأقطاب الفاعلة في هذه النّظريّة سنعرض أهم التّطبيقات في مجال الحقول الدّلاليّة وهي تتمثّل في: "الدراسة الّتي قدّمها r. meyer *باختيار ثلاث حقول دلاليّة وتحليلها"[3]، بالإضافة إلى "المعجم الّذي أعدّه *wartburg hallig في عام 1952 "[4]،

---

[1]: منقور عبد الجليل، علم الدلالة أصوله ومباحثه في التراث العربي (دراسة)، ص:81. وانظر أيضًا: أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ص: 112/111/110.

[2]: أحمد عزوز، أصول تراثيّة في الحقول الدّلاليّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، د: ط، دمشق، 2002، ص: 42.

[3]: محمّد عبد الرّحمان الرّامل، ألفاظ الأخلاق في صحيح الإمام البخاري، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماجستر، قسم الدراسات العليا العربية، جامعة أم القرى، مكّة المكرّمة، 2000، ص: 58/57.

*غوستاف ماير

[4]: م: ن، ص: ن.

*فاربور هاليج

ضف إلى ذلك "ما أنجزه العالمان berlin and kay * عام 1969، من دراسة لألوان الطّيف في عدّة لغات"[1]، كما "عرض mounin*في كتابه (مفاتيح لعلم الدّلالة) مجالين دلاليين، أوّلهما خاص بالحيوانات المنزلية، والثّاني خاص بكلمات المسكر"[2]، كما "قام adunson*بتصنيف لعلاقات النّبات وكذلك، عالم الآثار *gardinالّذي وضع تفريعات لألفاظ الأواني والأدوات وفقًا لملامحها وعناصرها الدّلاليّة"[3] بالإضافة إلى ما جاءبه "معجم greek new testamontبناء على تحليل لخمسة عشر ألف معنى مختلف لمفردات العهد القديم الّذي يبلغ عددها 50 ألف كلمة، إذ يقدّم نموذجًا جديدًا لمعاجم المجالات الدّلاليّة، وقد تمّ توزيع المعاني فيه على 275مجالاً دلاليًّا"[4]، لقد أحال هذا الفهم إلى أنّ هناك الكثير من العلماء الغربيين الّذين قاموا بتطبيق نظريّة الحقول الدّلاليّة في دراساتهم وبحوثهم من خلال تصنيفاتهم للألفاظ والمفردات المتشابهة المعنى، في حقول دلاليّة تعبّر عنها، مثل حقل الحب يندرج ضمنه لفظ هيام عشق هوى شوق اشتياق حنين .....الخ، وحقل الحرب تنتمي اليه مفردة قتل رصاص جيش موت سيف رمح ، ضف إلى ذلك حقل النبات يحتوي على كلمة وردة ورقة غصن عشب شجرة صبّار ، وكذا حقل الألوان فيه أحمر أخضر أزرق أصفر أسود أبيض بنّي برتقالي بنفسجي وردي.....وغيرها.

وانطلاقًا ممّا سبق يمكننا القول بأنّ هذه "النّظريّة إذًا تتألّف من عنصرين أساسيين: 1-العنصر الأول: تقسيم الألفاظ على مجموعات دلاليّة 2-والعنصر الثاني: هو تحديد دلالة الكلمة في داخل كل مجموعة يبحثها مع أقرب الكلمات إليها وصلاتها باللّفظ العام"[5]، والّذي يفهم من هذا الطّرح

---

[1]: م: ن، ص: ن

*برلد وكاي

[2]: م: ن، ص، ن.

*مونين

[3]: محمّد عبد الرّحمان الرّامل، ألفاظ الأخلاق في صحيح الإمام البخاري، ص: 58/57.

*أدينسن، *قاردن

[4]: م: ن، ص: ن.

[5]: كاظم جواد عبد الشّمري، ألفاظ المال في القرآن الكريم دراسة دلالية، مجلّة جامعة تكريت للعلوم الإنسانيّة، مج: 17، ع: 7، 7جويلية 2010، ص: 4.

هو أنّ للحقل الدّلالي مجموعة من المفردات تنتمي إليه، وتتصل بها اتّصالاً من حيث الانتماء، فالكلمة الواحدة المعبّرة عن الحقل تحمل الكثير من المفردات الّتي يمكننا أن نصنّفها في حقلها.

سنحاول الوقوف على أهم الحقول الدّلاليّة البارزة والّتي لمحناها جليّة في الديوان، أثناء مكاشفتنا لشعريّة اللغة، إذ وجدنا أنّ تميم البرغوثي قد وظّف الكثير من الحقول الدّلاليّة، اقتصرنا في دراستنا هذه على أربعة عشر حقلاً، سنقوم بتوضيحها في الجدول الّذي يحمل حقل الحرب، الحزن والألم، الحياة والموت، الدّين، الأصالة والإقامة، التّاريخ، البلدان والمدن، الحب، الصّراع، البناء، الشّعر، الألوان والملابس، كلّها حقول قمنا بدراستها في قصائد ديوان في القدس بالتّرتيب، فكان أن توكّأ تميم البرغوثي على هذه المفردات في بناء أشعاره ممّا أكسبها شاعريّة وفنيّة اكتشفناها ونحن نتصفّح قصائد الدّيوان قصيدة قصيدة، استهوتنا وجذبتنا لقراءته مرات أخرات لما تتميّز به من مفردات سحريّة وحس مرهف تبعث روح الإبداع في قارئها، من خلال قراءته لمغامرات تميم البرغوثي الشعرية التي ربطت عليه وسام العبقري لحسن تركيبه لمفردات اللّغة وتمكنه من اللّعب بألفاظها كيفما يشاء، ولهذا ف"من سمات العبقرية الشعرية قدرتها على ابتكار اللّغة التي تغتني مفرداتها الأكثر التصاقًا بالحياة اليومية بدلالات جديدة تولد الدهشة مما هو مألوف، فالمغامرة الشعرية هي أولاً مغامرة في اللّغة التي تخرج عن وظيفتها الاعتيادية كقالب للمعنى حتى تتماهى مع التجربة، وتتوحد بها، إنّ لكل شاعر لغته، ولكل قصيدة لغتها"[1]، واستخدم تميم البرغوثي هذه الحقول الدلالية لإثراء قصائده بلغة شعرية آسرة ومختلفة الحقول.

ب/ الحقول الدلالية البارزة في ديوان في القدس:

1/ حقل الحرب في ديوان في القدس:

القصيدة/ الحقل	حقل الحرب
في القدس	شرطي، رشّاش، جند، القنابل، غلاب المغول، قنابل، الغاز، رصاصتين.
الجليل	جيشٌ، العساكر، حصار، الغزاة، الورى، دم

[1]: جبور زهيدة دويش، شاعرية المفارقات والمصائر المتحولة، وجغرافيا الداخل، مقدمة ديوان شوقي بزيغ، ج: 1، 2005، ص: 29، نقلا عن: عصام شرتح، جمالية المعنى وفتنة المبنى دراسة في شعر شوقي بزيغ، ص: 244.

	سيوف، الخيول، الجهاد، رمح، دبابة، العسكري، مستشهد، القتال، الحرب.
أنا لي سماء كالسّماء	الحرب، طائرات، غزو، غاز، الغزاة، رمحًا.
يا هيبة العرش الخلي من الملوك	مذبحًا، الحصار، الحرب، الشّهيد، الجهاد ثورة، الهزيمة.
نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة	غازٍ، الدّرع، السّيف، الرّمح، جيوش.
الموت فينا وفيهم	المقاومة، الجيش، الجند، رصاص، عدى معركة، السلاح، الغزاة، الورى، أعاديها، غزو.
لا شيء جذريًّا	الأعداء، العسكري.
تقول الحمامة للعنكبوت.	سيف، عساكر، أسر.
أمر طبيعي.	السيوف، سيوف، شعوبًا، الحصر، العدى الحرب، العسكر، القنابل، جنود، الطائرات جيش، غزوة.
القهوة.	قتال، الحرب، مجرم، الأقوام، حرب الطّائرات.
خط على القبر المؤقّت.	العدو، جنود، عدوّك، حصار، الرّصاص سهما.
أمير المؤمنين (إلى السيّد حسن نصر الله).	الثّأر، قتال، الحرب، سلاح، الصّاروخ
سفينة نوح (إلى السيّد حسن نصر الله)	القتال، مقاتلة، القنابل، الحرب، الغزاة جيش، سيفًا، الورى.
الأمر.	الشرطي، الحصين، العدو، ردا.
ابن مريم.	الرّزايا، الرّدى، الرّصاص، حلفاءه، عدوًّا.
تخميس على قدر أهل العزم.	الجيش، الجيوش، سلاح، أسياف، السيوف

	العدى، غزاة، الرّدى، السّيف، الرّمح، جيوش الأصفاد، حرب، الوغى، الورى.
غزّل.	القتل.
رجزusa	راية، دماء.
معين الدّمع (في معارضة معلّقة عمرو بن كلثوم).	قتلى.

الملاحظ على الجدول أنّ تميم البرغوثي وظّف حقل الحرب في معظم قصائده الواردة في الديوان، بداية من قصيده "في القدس"، إلى "معين الدّمع"، وهذا يرجع لعدّة أسباب وغايات، حيث أنّه استخدم هذا الحقل تعبيرًا على الحرب القائمة في البلاد العربيّة عامّة ووطنه الأم الذي ترعرع فيه "فلسطين" خاصّة، البلد التي تعيش ويلات الحروب ومآسي الدّمار كلّ ثانية، كلّ صباح يستيقظ شعبها على موسيقى الرّصاص، ليرسم البرغوثي بهذا الديوان سمفونيّته التي تعزف لحنها الحزين على أوتار قصائده واحدة تلو الأخرى، كأنّ الديوان يمثّل فلسطين الباكية بعيون باهية، ولا شكّ أنّ رسالة تميم وصلت لصدى العالم، لكن لم ينل مراده، لم يحقّق هدفه المرجو، حبّه للحريّة، للسّلام دفعه لكتابة هذه القصائد بصياغة معجميّة يغلب عليها حقل الحرب، إذ جاءت القصائد كرسالة مشفّرة للشّعب والأمّة العربيّة، فالشّاعر يوقض بها الضّمائر ويصحصح العقول التي ضرب عليها الرّغد والقلوب الغافلة من غفوتها، ولهذا "حاول الشاعر خلق مظاهر لغوية مبتكرة"[1]

إنّ الشّاعر الفلسطيني تميم البرغوثي، يلعب دورًا مهمًا في الدّعوة للنّهوض، ورفع التّكاسل، والتّوحّد بين الشّعوب العربيّة لتحقيق الاستقلال، وطرد الكيان الصهيوني من البلاد العربية من فلسطين الأبيّة.

تكمن الجماليّة في هذه التّوضيفات كون الشّاعر انتقى أكثر الكلمات تأثيرًا لمعجميّة كلمة "حرب" في الجمهور المتلقّي، إذ أنّ القارئ لقصائد في القدس يشعر وكأنّه يعيش ويلات الحرب، إذ أنّه يتفاعل معها وينتج نصوصًا على منوالها، "طالما أنّ الإبداع هو فن المغامرة الجمالية، ويتجلى بأعنف صورة في

[1]: عصام شرتح، تميم البرغوثي دراسة نصية في المحفزات الجمالية ومختارات شعرية، ص: 24.

العملية الشعرية التي تعبر عن فعل اختراقي من طراز رفيع، إن الممارسة النقدية الجوابة في عوالم النّص الجمالية بكل حسها المغامر وتخطيها الإختراقي للحدود....."[1]

2/ حقل الحزن والألم في ديوان في القدس:

القصيدة/ الحقل	حقل الحزن والألم
في القدس	الباكي، الفراق، المبكى، النّكبات.
الجليل	رعب، تضيق، محروم، البعد.
أنا لي سماء كالسّماء	حزن، دموع، البكاء، المواجع.
يا هيبة العرش الخلي من الملوك	خيبات الأمل، المريض.
نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة	غيض، الكبت الجنسي، الاكتئاب، البلاء
الموت فينا وفيهم الفزع	الفزع، الجزع، ولع، ورع، خوف، هلعوا.
تقول الحمامة للعنكبوت.	ارتعشت، ارتجاف، الدّمع.
أمر طبيعي.	الذعر، ارتجفت، الخوف، الوعر، خاف، تبكي أوجاع.
خط على القبر المؤقّت.	دموع، مهزومًا، الرّعب، ضماد، دمعة، غضبًا حيرة، المهموم، البكاء.
أمير المؤمنين (إلى السيّد حسن نصر الله)	أبكي، الشّجن، الحزن، الكرب.
الأمر.	توحّش
حصافة	لم تبتسم.

[1]: محمّد صابر عبيد، المغامرة الجماليّة للنّص الشّعري دراسة موسوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط: 1، مصر، 2012، ص: 105.

ابن مريم.	دمع، يخيّب، الحزن، البكا، رعبًا.
قبلي ما بين عينينا اعتذارًا يا سماء.	تصيحين، بكينا.
تخميس على قدر أهل العزم.	نار أسى، هزيمة، يدمع جفنها، ألمٍ.
غزّل.	الشّجوين، شجوي.
معين الدّمع (في معارضة معلّقة عمرو بن كلثوم).	الدّمع، المصائب، تدمعينا، سجينا.

تطغى على قصائد الديوان مسحة الحزن، والألم، حيث تبيّن فيها جهد الشّاعر الفلسطيني تميم البرغوثي في التّعبير عن معاني الحزن وشدّة الألم الذي يصيب شعب فلسطين والشعوب العربيّة كلّها، فمخّض اللّغة ومنحها صبغة الحزن والأسى كمفتاح ورمز للمرور إلى أشعاره الوطنيّة الثّوريّة، إذ أتت قصائده مفعمة بدوال الحزن والشّجن.

مرّر تميم البرغوثي لجمهور قرّائه رسالة تحمل قمّة معاناة الشّعوب المضطهدة، والتي تقاسي كل معاني الذل، وتعيش الاستدمار تحت وطأة الاحتلال الصهيوني، وغيره من الدّول الأمريكيّة.

يعيش الشّاعر تميم البرغوثي معاناة كبيرة، كونه يرى ما يحصل في وطنه وأمّته، وقصائده تعدّ ترجمان لما يعيشه من ألم، وحزن، فجاءت قصائده عبارة عن شحنات نفسيّة عبّر فيها البرغوثي عن مدى ألمه، فهو يبكي لبكاء أمّته، ويحزن لحزن شعبه، ويتحسّر لدوام الحال وطوال مدته، هذا ما "يدخل النقد منطقة المغامرة الجمالية متماهيًا وساندًا وصانعًا، من أجل تحويل فعل الاختراق الشعري إلى منجز إنساني رفيع المستوى بالدرجة الأساس ...."[1]

تكرّرت لفظة دموع تقريبًا في كل القصائد، إذ أنّنا نلمحها في قصيدة "أنا لي سماء كالسّماء"، وقصيدة" تقول الحمامة للعنكبوت"، وقصيدة" خط على القبر المؤقّت"، وفي" ابن مريم"، بالإضافة إلى قصيد" معين الدّمع (في معارضة معلّقة عمرو بن كلثوم)"، وقد بكى الشّاعر في هذه القصائد لتألمه على مايحصل في الأمّة العربيّة، وتحسرًا على ماكانت عليه في العصور الخالية، إذ يقف خجلاً ممّا آلت

[1]: محمّد صابر عبيد، المغامرة الجماليّة للنّص الشّعري دراسة موسوعية، ص: 105.

إليه، "وبذلك يخلق الشاعر في مظاهره اللّغوية حركة شعرية تؤكد أن شعرية البرغوثي تتمثل جوهر الأشياء، وتحفز الرؤى النصية بأشكال لغوية منزاحة"[1]

3/ حقل الحياة والموت في ديوان في القدس:

القصيدة/ الحقل	حقل الحياة والموت.
في القدس	القبور.
الجليل	مستشهد.
أنا لي سماء كالسّماء	تموت، موت.
يا هيبة العرش الخلي من الملوك	حياة، الأمان، الشّهيد، متبسّما، الموت، مصلوبًا.
نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة	يزهر، فداء، الموت.
الموت فينا وفيهم	الموت، البقاء، يولدوا.
لا شيء جذريًّا	سيولد، سيزول، الرضّع، المولودين.
تقول الحمامة للعنكبوت.	ماحييت، تعيشي، تموتي، فديت، تقتليني، تموتي روح، فاضت، تعزّي.
أمر طبيعي.	الموت، موتنا.
خط على القبر المؤقّت.	العيش، شهيد، الموتى، قبر، مقبرة، وضعت أم طفلها، شهدائهم، لم يموتوا، شهدائنا، القبور مات، لن يموت، عاش.
أمير المؤمنين (إلى السيّد حسن نصر الله)	خلقًا جديدا، دفنوا.
سفينة نوح (إلى السيّد حسن نصر الله) الأمر.	الموت، ميّتين، نموت. الموت، مات، الآجال، عزرائيل، أموت.

[1]: عصام شرتح، تميم البرغوثي دراسة نصية في المحفزات الجمالية ومختارات شعرية، ص: 24.

ابن مريم.	القبر
حصافة	جثث، القتلى، يموت، لا تقتلوه، الموتى، القبر.
قبلي ما بين عينينا اعتذارًا يا سماء.	الميّتين، القتيلا، الجثمان، القبر، حفرة، الميّت الأكفان، النّعش، التّوابيت.
تخميس على قدر أهل العزم.	موت، جثث، القتلى، ما مات، عاش، مات شهيد، القتل، عاشت، تموت، الحياة، الدّنيا.
معين الدّمع (في معارضة معلّقة عمرو بن كلثوم).	ولدت حديثًا. سيولد، سيزول
أيّها النّاس.	أحياء.
معين الدّمع (في معارضة معلّقة عمرو بن كلثوم).	قتلى، الرّثاء، قتيلا، شهيد، في قماط.
شكر	نجا من هلاك المهالك، حياتي، صحّة، الرّوح نُقتل، أموت.

الملاحظ من خلال معجم الموت والحياة في قصائد ديوان تميم البرغوثي الموسوم ب "في القدس"، أنّه عمد إلى توظيف هذه الألفاظ التي تحمل معاني الموت والحياة، ف"لا شك في أنّ الشعري في الجمالي في الإنساني يسير بهدي خاص من عمق تجربته وثرائها، ولم يعد هذا العمق وهذا الثراء في النص الشعري الحديث سوى تعبير فنّي عال عن تلك الوسائل الاستثنائية والفريدة المكوّنة للنص، وقد اشتغل اشتغالاً حيًا على الموجّهات والمصاحبات والهوامش والحواشي في تموّج المكان وجموح الزمن"[1]، لأنّ الحياة والموت أصبحا مصطلحين مترادفين في المعنى النّفسي، إذ أنّ الشعب الذي يُمارس ضدّه كل أنواع القتل لابد ميت لا محالة، لأنّه عندما يولد يولد وسط الرّصاص، والقنابل، يولد من أجل أن يموت، فكم من مولود مات قبل ولادته ، مات في بطن أمّه، مات شهيدًا قبل أن يذق طعم الحياة، وقبل أن يستنشق هواء الدنيا اخترقته رصاصة مرّت ببطن أمّه، وكم من مولود مات لحظة ولادته وكم وكم.....

[1]: محمّد صابر عبيد، المغامرة الجماليّة للنّص الشّعري دراسة موسوعية، ص: 105.

نجد الشّاعر قد دبّج قصائده بمعجميات لفظيّة تحمل معنى التّضاد*،[1] "أي تكثيف دلالات الثنائيات الضدية التي تزيد حركة الدلالة تعميقًا وإثارة وتحفيزًا جماليًا في أنساق لغوية مفارقة لبعضها أو مضادّة في حركتها النسقية"[2]وهوعلاقة من علاقات الحقول الدّلاليّة، فيها معنى الطّباق بنوعيه، من طباق الإيجاب، وطباق السّلب، ويتمظهر في كلمتي الموت والحياة أي؛

الموت≠ الحياة

تعيشي≠تموتي

أحياء≠ قتلى

سيولد≠سيزول

عاش≠ مات

عاشت≠ تموت وهو طباق الإيجاب.

كل هذه التضادات تحمل معاني الموت والحياة، وقد اعتمدها الشّاعر ليشرح بها معاناة أبناء الأمّة العربيّة، جرّاء الحروب، ف "استطاع الشاعر تميم البرغوثي أن يثير القارئ بلغة شعرية مرهفة تعتمد المفارقة والتضاد مقومًا جماليًا في تنامي حركتها الشعرية، وتداخل مدلولاتها ورؤاها، تبعًا لمثيرات التضاد وعمق الحركة الضدية في تحفيز الصورة الشعرية وحمل مدلولاتها النصية إلى فضاء جمالي جدلي مثير"[3]

4/ حقل الدّين في ديوان في القدس:

القصيدة/ الحقل	حقل الدين.
في القدس	توراة، فتية، الأحكام، الإنجيل، القرآن، خطبة

*"هو دلالة اللّفظ الواحد على معنيين متقابلين كدلالة المولى على السيد والعبد، كالأبيض والأسود"، أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط: 1، 2008 ج: 2، ص: 1351.

[2]: عصام شرتح، تميم البرغوثي دراسة نصية في المحفزات الجمالية ومختارات شعرية، ص: 24.

[3]: عصام شرتح، تميم البرغوثي دراسة نصية في المحفزات الجمالية ومختارات شعرية، ص: 24.

	الجمعة، المساجد، الكنائس، أهل الله المعجزات، كافرًا ومؤمنا، النُّسّاك، الفجّار.
الجليل	الجليل، مصلّون، بيتٍ حرام، صلاة، دعاء الإمام، القداديس، الدّعاء، سجّادة، رقية، ربّك صليبًا، الملائكة، المريدين.
أنا لي سماء كالسّماء	ملائكة، صحائف، آدم، السّجدة، مؤذّن، معابد.
يا هيبة العرش الخلي من الملوك	العرش، كنيسة، أرباب، عيسى المسيح، الله الرّحمان، جنّة، الأذان، الصّلاة.
نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة	حديث النّبي، ربك، آية، الإمامة، الرّسول الفقهاء، الله، موعظة، ربها، المساجد، المحراب الكفّار، شيوخ الدّين، آلهة، صلّ صلاة الجماعة، البصير، السّميع، الذّكر.
الموت فينا وفيهم الفزع (إلى المقاومة في غزّة)	صوفي، لله، مستغفر، دينهم، مساجد، الشّرعة
لا شيء جذريًّا	دين جديد، داود، نوح.
تقول الحمامة للعنكبوت.	الجبروت، المآذن، الجوامع، آي المصاحف أضرحة الصالحين، المشركون، المسلمون بربّك.
أمر طبيعي.	الغار، محمّد، نبيًّا، صدّيقًا، ربّه، جبريل، الصبر الله.
القهوة.	آلهات، الكريم، المتكلّمين، تراتيل، المعابد مجامع كنيسيّة، الله أكبر، المسلمين، الله.

خط على القبر المؤقّت.	الله، ملائكة، كريم، الحمد لله، عرشك، الحاكم الجبار، المصلّى.
أمير المؤمنين (إلى السيّد حسن نصر الله)	أمير المؤمنين، نصر الله، دعاء، أئمة، كرامة على الله، الرسول، الله، الله أكبر، إسرائيل، مكّة آية، القيامة.
سفينة نوح (إلى السيّد حسن نصر الله)	سفينة نوح، الله، يصلي، النّبي، الله، سجودًا الخلفاء، صلاة، العشاء، محمّد.
الأمر.	العظيم، سماء الله، السورة.
ابن مريم.	ابن مريم، صلبوه، مسيحًا، ابن إله، لم يصلبوه، دين، ربّك، أمّه، يبرئ الصّم البكم العمي، الجنّ، مؤمنة، الكهنة، روح أمين، ربّك.
حصافة.	بالله، بربكم، خلق، خالقهم، الدّين دين الحسين
قبلي ما بين عينينا اعتذارًا يا سماء.	الجوامع، الله، أولياء، كرامات، كرامة، دين إمامة، الكهّان، الصّلب، مسيح، الله، نبيّا، دينه القيامة، لم نؤلّه، الأناجيل، ليلة الإسراء المسجد الأقصى، يصلّي، نبي، إمام، صلوات الله، أذان، لم يصل نارا، الجنان، ليلة المعراج المحراب، محمّد، صفوف الخاشعين، أولياء عباد صالحين، مشركينا، نبيًّا، أنبياء.
معين الدّمع (في معارضة معلّقة عمرو بن كلثوم). تخميس على قدر أهل العزم.	والله، نار الجحيم، الخضر، خضر، الحسين رسول الله، الدّين، نبي الله، غاره، آي المصحف طائف، مكّة، إبراهيم في النّار، معراج السّما

	رسول الله، دينا مذهبا، محراب، التّوحيد للشّرك، ربّك.
قفي ساعة.	بيت الله، يحجّ، الصّبر، جلال، كعبة، الله.
رجزusa	النّبي جلال
أيّها النّاس.	أيّها النّاس، الله.
معين الدّمع (في معارضة معلّقة عمرو بن كلثوم).	أمير المؤمنينا، الحقّ، الجبابرا، ساجدينا.
شكر.	الله، ربّ رحيم.

إنّ لغة الشّاعر الفلسطيني " تميم البرغوثي "في معضمها قرآنيّة دينيّة، ففي قصائد ديوانه ما يؤكّد ذلك، إذ نلاحظ بأنّ الشّاعر اصطنع لغته ونسجها من لغة القرآن، حين وظّف المعجم الديني وفي كلّ القصائد دون استناء، إذ لا تخلو قصيدة من الألفاظ الدينيّة، كقول الشاعر تميم البرغوثي في قصيدة "تقول الحمامة للعنكبوت"[1]

تَقُولُ الحَمَامَةُ لِلْعَنْكَبُوتِ ** أُخَيَّ تَذَكَّرْتِنِي أَمْ نَسِيتِ**

استطاع الشّاعر الفلسطيني تميم البرغوثي أن يوظّف أكبر قدر من المصطلحات المنصبّة في فحوى الحقل المعجمي الديني، وهذا يعود لانتسابه لبلاد العرب، وكونه ابن من أبناء هذه الأمّة الإسلاميّة، وخاصّة أنّه من جنسيّة فلسطينيّة بلاد الأنبياء والرّسل، كتوظيفه للفظة الحمامة ولفظة العنكبوت الدينيتين وهما لفظتين استقاهما الشاعر من المعجم الديني فهما يرتبطان بهجرة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم مع صاحبه أبو بكر الصديق ومكوثهما في الغار، حيث كانت الحمامة فوق عشها والعنكبوت تسد خيوطها في منظر سكوني يعدم وجود أحد داخل الغار.

اللغة الدّينيّة هنا تنهض على جماليّة الحقل المعجمي الدّيني، حيث قام الشّاعر بتوظيف هذاالحقل المعجمي كثيرًا، ولا توجد قصيدة تخلو من هذا الحقل، فالشاعر هنا "خلاق لغة جديدة بقدرته على تفعيل اللغة بإيقاع فني جديد بعيد كل البعد عن لغة الاستعمال اليومي"[2]

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 53.

[2]: عصام شرتح، سلطة الجمال في شعر وهيب عجمي، دار العتيق للثقافة والفكر، ط: 1، دمشق، 2021، ص: 126.

برع الشّاعر في المزاوجة بين العصور الماضيّة التي كانت تحكمها العرب، وهذه العصور التي فقدت فيها السيطرة على أوضاع البلاد، حيث أنّنا نلتمس وجود تضاد معنوي، يتمثّل في السيطرة≠فقدان السيطرة.

كما وظّفه في هذه الثنائيّات المتطابقة وفق طباق الإيجاب.

كافرًا≠ مؤمنا

النُّسّاك ≠ الفجّار

المشركون≠ المسلمون.

برع الشّاعر الفلسطيني "تميم البرغوثي "، في المزاوجة بين ما هو شعري وما هو ديني، متّخذًا من لغة القرآن الكريم منهلاً يسكب منه معجميته، وهو الأسلوب الذي غذّى به قصائده فازدادت شعريّة، وفقته في التّأثير على جمهوره فانفعل معه.

5/ حقل الأصالة والإقامة في ديوان في القدس:

القصيدة/ الحقل	حقل الأصالة والإقامة.
في القدس	دار، التراب، الأرض، العربي.
الجليل	الأرض، العربي.
أنا لي سماء كالسّماء	الأرض، بلاد الله، البيت، البلد، أرض.
يا هيبة العرش الخلي من الملوك	عمامة، تاج غار، بلدي، البلاد، الشعار.
نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة	الأمّة، الوحدة العربيّة، وطني، وحدة، اللّغة العالية، العرب، شيوخ السيّاسة، بيت.
الموت فينا وفيهم الفزع (إلى المقاومة في غزّة)	أرض، قومًا، الأقوام، قومي.
لا شيء جذريًّا	جذريًّا، قبّة البرلمان، الأرض، أعلام بلادهم المذهب، تاج القيصر.
تقول الحمامة للعنكبوت.	بيتي، أمّة، قوم، البيوت، البلاد، عربيّان.

أمر طبيعي.	أمّة، أمّ أمّة، أمّتي، أمّنا.
القهوة.	القهوة، التّاريخ، بني مروان، قريشًا، الأقوام.
خط على القبر المؤقّت.	الأرض، القوم، علمًا.
أمير المؤمنين (إلى السيّد حسن نصر الله)	البيت، الديار، العرب، أمّة، التّراب.
سفينة نوح (إلى السيّد حسن نصر الله).	البلاد، البيوت، أمّة، الأرض، أمّه.
. الأمر.	البيوت.
حصافة.	الأم، البيوت، قوم.
قفي ساعة.	بلادي.
قبلي ما بين عينينا اعتذارًا يا سماء.	المجد.
معين الدّمع (في معارضة معلّقة عمرو بن كلثوم). تخميس على قدر أهل العزم.	دار، البلاد، أمّة، القوم، البيت العتيق، الأرض.
غزّل.	بيت، ليلى.
رجزusa	داره، زيتونة العرب.
أيّها النّاس.	الأرض، القوم.
شكر.	أمّة، القوم.

دبّج تميم البرغوثي قصائد ديوانه "في القدس" بحقل معجمي يحمل معنى الأصالة والإقامة، حيث جاءت كل قصائده منطويّة على هذا الحقل ومحمّلة بثقل من الألفاظ اللّغويّة، المندرجة في حقل الأصل والإقامة كلفظة دار،التراب،الأرض،العربي، هذه الألفاظ التي أوردها تميم البرغوثي في جل قصائده، بداية من قصيدة في القدس فاتحة الدّيوان، التي حملت معاني كثيرة توحي على كل ما هو عريق وأصيل، كقوله: دار ، تراب أرض، العربي، كلّها تعبّر عن الأصالة والإقامة؛ أي أصل البلاد العربيّة وملكيّته للأمّة العربيّة، لكنّها مسلوبة من أصحابها الأصليين، مأخوذة بالقوّة.

استدعى الشّاعر ما كان في جعبته من ألفاظ تنم عن الأصالة والإقامة، من أجل أن يعجنه مع شعره، ليُعبّر بذلك عن ملكيّة البلاد العربيّة من طرف الأمّة والشّعب العربي، دفاعًا منه عنها وتأكيدًا على هذه الفكرة، حتى يؤثّر في الشعب العربي فينتفض ويحاول أن يخرج من وضع السيطرة إلى وضع المسيطر، وكذا للقارئ من المستدمر تخويفًا له.

سبك الشّاعر أصالته وعراقته ومحل إقامته في قالب شعري ثوري، إذ بذل جهدًا كبيرًا للتّعبير عن محبته لوطنه وأمّته، فالشّاعر خادم لهما ومخلص إليهما.

استند تميم البرغوثي في قانون العلاقات المعجميّة لتطبيق تقنيّة التّرادف[1]*، التي برزت بقوّة، ومنها:

التراب =الأرض= البلاد. كلّها ألفاظ تصب في نفس المعنى

وقوله زيتونة العرب، فالزيتون يعبر عن السلام، أي أنّ العرب يبحثون عن السلام، ومنه نصل إلى هذه المعادلة، زيتونة =السلام.

كما يعبّر الشاعر عن القوميّة بقوله قومي، الوحدة العربيّة، وحدة اللغة. كلّها ألفاظ تعبّر عن الأصل العربي العريق، حيث أنّ هذه التّقنيّة وضّح بها تميم البرغوثي المعاني والدّلالات، فكان مغامرًا في لعبه مع اللغة، حيث"تعد المغامرة اللغوية مغامرة تشكيل اللّغة بأسلوب جمالي ممتع"[2]

6/ حقل التّاريخ في ديوان في القدس:

القصيدة/ الحقل	حقل التّاريخ.
في القدس	التّاريخ، الزّمان، دهر.
الجليل	تاريخنا، الزّمان، زمان، الأبدي.
أنا لي سماء كالسّماء	تاريخ، الدّهر، التواريخ، زمان.
يا هيبة العرش الخلي من الملوك	الزّمان، الدّهر، أدهرًا.

*"توارد لفظين مفردين أو ألفاظ كذلك في الدّلالة على الانفراد بحسب أصل الوضع على معنى واحد من جهة واحدة، فبقيد اللفظين خرج التأكيد اللفظي لعدم كون المؤكد منه والمؤكد لفظين مختلفين، وبقيد الانفراد التابع والمتبوع نحوعطشان بطشان وإن قال البعض بترادفهما، وبقيد أصل الوضع خرج الألفاظ الدالة على معنى واحد مجازًا، والتي يدل بعضها مجازًا وبعضها حقيقة، وبوحدة المعنى خرج التأكيد المعنوي والمؤكد وبوحدة الجهة الحد والمحدود، قيل فلا حاجة إلى تقييد الألفاظ بالمفردة احترازًا عن الحد والمحدود، وقد يقال إن مثل قولنا الإنسان قاعد والبشر جالس قد تواردا في الدلالة على معنى واحد من جهة واحدة بحسب أصل الوضع استقلالاً، فإن سميا مترادفين فذلك وإلا احتيج إلى قيد الإفراد وهو الظاهر، ويقابل الترادف التباين، واللفظان اللذان يكون معناهما اثنين واتفقا فيه مترادفان من وجه ومتباينان ومتخالفان من وجه، ففيهما اجتماع القسمين"،انظر: محمد بن علي بن القاضي محمد حامد بن محمد صابر الفاروقي الحنفي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، ط: 1، ج: 1، لبنان، 1996، ص406.

[2]: عصام شرتح، سلطة الجمال في شعر وهيب عجمي، ص: 127.

نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة	الزّمان.
الموت فينا وفيهم الفزع (إلى المقاومة في غزّة)	الدّهر، الزّمان.
لا شيء جذريًّا	الأبدي.
تقول الحمامة للعنكبوت.	زمان.
أمر طبيعي.	الدّهر، الزّمان.
القهوة.	الدّهر.
خط على القبر المؤقّت.	زمانك، تاريخين.
أمير المؤمنين (إلى السيّد حسن نصر الله)	الدّهر.
سفينة نوح (إلى السيّد حسن نصر الله).	الزّمان.
حصافة.	التّاريخ.
قفي ساعة.	الدّهر، الزّمان.
قبلي ما بين عينينا اعتذارًا يا سماء.	الدّهر
تخميس على قدر أهل العزم.	الدّهر، دهرها، الزّمان، دهر، دهرًا، دهرك دهره.
غزّل.	الزّمان.
رجزusa	دهره.
أيّها النّاس.	الزّمان، زماننا.
معين الدّمع (في معارضة معلّقة عمرو بن كلثوم).	زمان، الدّهر، دهر.
شكر.	الدّهر، زمني.

ما يزال الشّاعر يستخدم الحقول المعجميّة بكثرة، حيث أنّنا نلمحه هنا يعبّر عن معجم لغوي ارتأينا أن نسمه بحقل التّاريخ، لأنّ الشّاعر الفلسطيني عبّر من خلال هذا الحقل عن تاريخ الأمّة العربيّة باستناده على مصطلح تاريخ، فهذا اللّفظ يعبّر عن تاريخ الأمّة العربيّة والتي كانت مزدهرة بتاريخها الديني القومي والسيّاسي، عندما حكم العرب بلادهم ولم يتجرّأ العدو على السطو على بلادهم، كان تاريخ الأمّة العربية مكتوبًا بأيدي عربيّة.

أولى الشّاعر الفلسطيني بلاده فلسطين أهميّة خاصّة وعبّر عنها بكثرة تقريبًا في كل القصائد، ممّا تحمله بلاده من تاريخ عريق عندما كان يأتيها الرسول صلى الله عليه وسلم، وفتح المسلمين لها.

ويوظّف تميم البرغوثي تقنية الترادف في قوله:

الدهر=الزمان.

وهو ما اصطلح عليه اللّغويّون بشبه التّرادف[1]*؛ فكلمة دهر تشبه كلمة زمان يتشابهان هامشيًا، إلاّ أنّ لكل منهما معنى خاص.

فالدّهر هو الزّمان الطّويل، أما الزّمان فهو الوقت قليله وكثيره.

7/ حقل البلدان والمدن في ديوان في القدس:

القصيدة/ الحقل	حقل البلدان والمدن
في القدس	القدس، جورجيا، بولون، الأحباش، الإفرنج أصفهان، بغداد، مصر، بابل، الهند، الزنج القفجاق، الصّقلاب، البشناق، التاتار الأتراك.
الجليل	فلسطين، لبنان، دمشق، الشّام، القدس.
أنا لي سماء كالسّماء	اليونان، مصر، الشّام، بغداد، مصر دمشق.
نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة	لبنان، العراق، المصريّين، يماني.
الموت فينا وفيهم الفزع (إلى المقاومة في غزّة)	غزّة.

[1]: *يفرق علماء اللّغة المحدثون بين نوعين أساسيين من الترادف هما الترادف المطلقabsolute synonymy وشبه الترادفnear synymy فأما الترادف المطلق، يتحقق حين يتوافر في الألفاظ المترادفة شرطان، هما: أ) الاتحاد التام في الدلالات المركزية والدلالات الهامشية، ب) القابلية التامة للتبادل بينها في كل سياق وأما شبه الترادف فيتحقّق حين تتشابه الألفاظ المترادفة في دلالتها المركزيّة والهامشيّة، بيد أنها لا تقبل التبادل التام في كل السياقات المختلفة"، انظر: عبد الكريم محمدحسن جبل، في علم الدلالة –دراسة تطبيقيّة في شرح الأنباري للمفضليّات، دار المعرفة الجامعيّة، د: ط، مصر، 1997، ص: 36.

تقول الحمامة للعنكبوت.	الصين، الفرنجة.
القهوة.	الهند، تركيًّا، ألمانيا، دمشق، أنطاكيّة الإفرنج، القدس، لبنان.
خط على القبر المؤقّت.	بيروت، القدس.
أمير المؤمنين (إلى السيّد حسن نصر الله)	بيروت، بغداد.
حصافة.	عراقيًّا.
قفي ساعة.	العراق، شامها، عراقها.
قبلي ما بين عينينا اعتذارًا يا سماء.	الرّوم.
تخميس على قدر أهل العزم.	بغداد، الرّوم، الرّوس.
غزّل.	كوفي، أهل مرو.
رجز usa	الرّياض.
شكر.	فلسطين.

نجد الشّاعر يراوغ في استخدام حقل البلدان والمدن، بذكره لبلدان ومدن عربيّة تعيش الاستدمار تحت وطأة الاحتلال الأمريكي، مقابل بلدان ومدن مستعمِرَة تمارس السياسة القمعيّة على الأمّة والشّعب العربي، فقد أبدع تميم البرغوثي في قصائده بتوظيف هذا الحقل الجغرافي فكانت أشعاره عبارة عن خرائط مجسمة في أبيات وأسطر شعرية تحمل من الجمالية القدر الذي يبهر القارئ ويدفعه للتأويل "فطالما أن الإبداع_ بالأساس _ فاعلية لغوية وسلطة تأويلية، وقدرة معرفية، ومهارة استثنائية في توظيف اللغة، فإن درجة الإبداع من خلالها تتفاوت من مبدع لآخر ومن شاعر إلى شاعر آخر "[1]، فقصائد تميم تتسرب إليها طاقات لغوية، واللغة في أشعارة تظهر فجأة بطريقة غير متوقعة، بشكل تعبيري آسر وطاقات حداثوية تتفجر شعرية، هذا وقد قام تميم البرغوثي بثراءه الدلالي موظفًا لجملة من المدن وهي متناولة بالشرح كالآتي:

القدس، غزّة مدينتين في فلسطين.

بولون مدينة في إيطاليا.

[1]: عصام شرتح، جمالية المبنى وفتنة المعنى دراسة في شعر شوقي بزيغ، أفكار للدراسات والنشر والتوزيع، ط: 1، دمشق، 2017، ص: 241.

الأحباش هي مجموعات عرقيّة سامية.

الإفرنج مجموعة قبائل جرمانيّة غربيّة

أصفهان هي مدينة في إيران.

البشناق اسم كان يطلق على مسلمي إقليمي البوسنة والهرسك.

التاتار هم شعب تركي ينحدر من شعب القفجاق.

الشّام، مدينة في سوريا.

بغداد مدينة في العراق.

دمشق وهي عاصمة سوريا.

أنطاكية مدينة تركيّة.

كوفي من الكوفة مدينة في العراق.

أهل مرو أكبر مدن خرسان.

الريّاض مدينة في السعوديّة.

أمّا البلدان فقد وظّف:

فلسطين وهي الدولة العربيّة بلد الشّاعر المستعمر.

البلدان العربيّة: مصر، لبنان، العراق، اليمن.

البلدان غير العربية: بلونيا، الهند، اليونان، الصّين، تركيا، ألمانيا، الرّوم، الرّوس.

طغى حقل البلدان والمدن على قصائد ديوان تميم البرغوثي "في القدس"، إذ أنّنا لمحناه حاضرًا بقوّة، وعليه فإنّ توظيفه للمدن العربيّة نابع من حبّه لها ورغبته في الدّعوة لتحقيق الاستقلال والسّلام، أمّا توظيفه للمدن القديمة فهي إشارة لتاريخ البلاد وللمدن التي مرّت عليها وكل مدينة لها علاقة بالمدن والبلاد العربيّة، وتوظيفه للبلدان الغربيّة بغية إظهار أقطاب الصراع والصراعات النّاجمة عن التطاحن على البلاد العربيّة، هذا والقارئ النّاقد لنصوص تميم البرغوثي عليه "أن يعدّ العدة لاستقبال النصوص الإبداعية بعين ثاقبة تتحثث أبعاد النص وملامحه الإبداعية الحقيقية، ومداليله العميقة، مع المحافظة على روحانية النص، ودلالاته التي يؤطرها في منعرجاته النصية، دون الخروج التشويهي عليها، هذا الخروج الذي من شأنه غالبًا أن يمزق أواصر الدلالات، ويحرف مساراتها الإبداعية الحقيقية..."[1]، فنصوص تميم البرغوثي الشعرية تتسم بثراء لغوي كثيف يتميز بتشكيل فني عجيب يكسب اللغة الشعرية قيمة تكون "ماثلة في نظام التركيب الجمالي، وقيمتها تكتسبها من السياق، لأن اللّغة فن البناء ولعبة التشكيل الجمالي التي تتحقق مغامرتها بالشكل الأسلوبي وطاقة اللّغة الجمالية في التشكيل"[2]

8/ حقل الحب في ديوان في القدس:

القصيدة/ الحقل	حقل الحب.
في القدس	الحبيب، هواك.
الجليل	كالهوى، قلوب، الهوى، هوى.
أنا لي سماء كالسّماء	عشق.
يا هيبة العرش الخلي من الملوك.	مغرماً.
لا شيء جذريًّا.	ألاّ تهجرها، الفرح، أملا، مشتاق.
القهوة.	حنين.
خط على القبر المؤقّت.	وحشتها، قلبه، قبلتك، أحبوني، لا تحبوني

[1]: عصام شرتح، جمالية المبنى وفتنة المعنى دراسة في شعر شوقي بزيغ، ص: 243.

[2]: عصام شرتح، سلطة الجمال في شعر وهيب عجمي، ص: 127.

	أحبكم، أحبّه، حنانك، نحبّك.
أمير المؤمنين (إلى السيّد حسن نصر الله)	محبّة.
سفينة نوح (إلى السيّد حسن نصر الله).	تناجيه، حبيّب، اشتياق.
قبلي ما بين عينينا اعتذارًا يا سماء.	حنين، المحبين.
تخميس على قدر أهل العزم.	قلبي، حبّهم، الأحبّة، قلبهم، يعشق، الإلف إلفه، الأحباب، قلبي، القلب، فؤادي.
غزّل.	غزل، أحبّوا، هواها، حبي، أحويها، تحوي ليلى، خمر، أدمنتها، هواها.
رجزusa	قلب، الهوى.
أيّها النّاس.	هواكم.
معين الدّمع (في معارضة معلّقة عمرو بن كلثوم).	مشتاق.
شكر.	محبّتكم، المحبّ، المحبّة، الحب، قلوب المحبّين، الهوى، قلب.

ونحن نتدارس قصائد ديوان في القدس شدنا حضور حقل "الحب"المعجمي، وهو من أسمى المشاعر الإنسانيّة التي تتركّز في القلب، وقد تفنّن الشّعراء في استخدام هذا الحقل لوصف ما يصيبهم من حب، شوق، وحنين، ليعبّروا عن مدى معاناتهم وعذابهم جرّاء هذه المشاعر المؤلمة، فكانت للشعراء أمنية واحدة وهي توقف الزمن لحظة اللقاء بالحبيب، كما قال أدونيس: "ليت الزّمن يتوقف _ذلك هو رجاء العاشق، ذلك هو جوهر كل شعر عظيم في الحب"[1].

عبق الحب حاضر عند شاعرنا وبكثرة في ديوانه، فها هو يحكي محنته ويغازل جراحه في هذه الألفاظ: الحبيب، الهوى، حنين، محبّة، مشتاق .....الخ

نلاحظ في هذه الألفاظ أنّها تندرج ضمن حقل الحب، الحب الذي يعيشه الشّاعر المعاصر عامّة والفلسطيني خاصّة وتميم البرغوثي بالأخص، هذه العناصر التي تدخل كلّها في حقل الحب في مجتمع يسعى جاهدًا لمنعه، وهو في نظر تميم البرغوثي عنصرًا من العناصر المهمّة في الحياة فلولاه ما كانت،

[1]: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 23.

"فإزاء الحب واللذة والانتصار والموت والوجود، ستكون للشاعر استجابات وكيفية وجود يمليها إدراكه نفسه لهذه الأشياء، فالأسلوب يصبح واقعة ذهنية وصورة تتملك الواقع وتملي اللّغة"[1].

العناصر المعجميّة الحبيب، الهوى، حنين، محبّة، مشتاق وغيرها من العناصر...كلّها عناصر معجميّة ذات ارتباط وثيق بحقل الحب وهناك علاقات داخليّة تربط هذه العناصر المعجميّة بعنوان الحقل المعجمي العام ممّا خلق جوًا من التوائم والإنسجام فيما بينها، ولوصول المتلقي/ القارئ لمعاني هذه العناصر لابدّ له فهم طبيعة العلاقات التي تجمعها.

9/ حقل االصّراع في ديوان في القدس:

القصيدة/ الحقل	حقل الصّراع.
في القدس	قانون الأعادي، مستوطن، أجنبي، الحواجز العدو.
الجليل	السّجن، أعدائنا.
أنا لي سماء كالسّماء	الحاكمين، المحكوم، للمحكوم، حاكم العبيد، حكّام.
نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة	كيد اليهود، المسلمين، التّحالف، جيشان أحمران، جيشان أسودان، يتحالف العداوة، الخصم، خصمه، الخصمين.
الموت فينا وفيهم الفزع (إلى المقاومة في غزّة)	أعداؤنا، الشّعوب، أعاديها.
لا شيء جذريًّا.	أعدائهم، حلفائهم، الحلفاء، حلفهم، الأعداء عداوتهم.
تقول الحمامة للعنكبوت.	المشركون، المسلمين.
القهوة.	إسرائيل، المؤمنين.
خط على القبر المؤقّت.	الحاكم، المحكوم، الجبّار، المهزوم، المبتسم

[1]: جمال الدين بن الشيخ، الشعريّة العربية، تر: مبارك حنون، محمّد الوالي، محمّد أوراغ، دار توبقال للنّشر، ط: 2، المغرب، 2008، ص: 102.

	المهموم، الظالم، المظلوم.
أمير المؤمنين (إلى السيّد حسن نصر الله).	العرب، إسرائيل، سلاحهم، سلاحنا.
حصافة.	مصارع.

نستشف من خلال ديوان في القدس المكوّن من عدّة قصائد متتالية منغمة، حضور الحقل المعجمي الدّال على الصّراع؛ أي الصّراع القائم بين كتلتين، فريقين وخصمين، صراع على الحق، قائم على سلب الأرض والبلاد، إنّها البلاد العربيّة التي ضاعت من أيدينا، فأصبحنا نعيش في زمن نرى فيه أرضنا وبلادنا تؤخذ منّا ونقف مكتوفي الأيدي، أمام قوّة العدو الغاشم وامتلاكه لكل الوسائل الحربيّة الكفيلة بإماتت الآلاف في ثانية، فكانت قصائد تميم البرغوثي متكاملة من حيث التصوير والتشكيل الفني للصراع" فالصور تتضافر فيما بينها محققة قيمة جمالية عليا"[1]

تنم كلمة خصمين، وكلمة مصارع على وجود فريقين متكالبين على قضيّة دوليّة، وصراع بين دولتين لتحقيق السّلام، "وهكذا تبقى الشعرية ذاك الأفق الجمالي المتغير دائمًا، من حيث الرؤية والحساسية، والمنطق الجمالي، ولا يمكن أن تكون الشعرية قيمة اعتيادية في التشكيل، فهي الرؤيا الخلاّقة التي تنطوي على مثيرات عديدة، تبعًا لحنكة الشاعر في رصد التحولات الجمالية التي تبرزها القصيدة في تحولاتها النسقية، من نسق تشكيلي إلى آخر، والقارئ الجمالي هو الذي يكشف التحولات الجمالية التي تنطوي عليها القصيدة في تحقيق غايتها الإبداعية"[2]

استطاع الشّاعر أن يوفّق بين العناصر المعجميّة التي تنطوي داخل حقل الصّراع وفق علاقة التضاد، هذه العلاقة التي خدمت موضوعه في الشّعر، وتظهر جليّة في:

محكوم≠ حاكم

اليهود≠ المسلمين

المشركون≠ المسلمين.

إسرائيل≠ العرب

[1]: عصام شرتح، سلطة الجمال في شعر وهيب عجمي، ص: 120.

[2]: عصام شرتح، سلطة الجمال في شعر وهيب عجمي، ص: 126.

المهموم ≠ المبتسم

الظالم ≠ المظلوم.

سلاحهم ≠سلاحنا.

كل هذه التّضادات المنتميّة لطباق الإيجاب تحمل معنى الصّراع.

كما وجدنا الشّاعر تميم البرغوثي يستخدم علاقة التّرادف من خلال:

لفظتي المهزوم= المهموم، وهما دليل على الانكسار.

10/ حقل الشّعر في ديوان في القدس:

القصيدة/ الحقل	حقل الشّعر.
في القدس	متن، نص.
الجليل	شعرًا، شاعر، ينظم، نظمًا، النّص، عروض الشّعر في النّثر، حروف، أنظمها، حرف قصيدة.
أنا لي سماء كالسّماء	حروفها، حروف، قصيد.
يا هيبة العرش الخلي من الملوك.	شعراء.
نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة.	نثر، موزون، شعر، منثور، نثر أضيف له الوزن وقافية، أنشد، شعرًا، الوزن قصيدة، القافية، الشّعر، شعراء، قصيدة النّثر.
لا شيء جذريًّا.	الموشّح.
أمر طبيعي.	شاعر، أشعار العرب.
خط على القبر المؤقّت.	النّشيد، الشّعراء، تتناثر الحروف، تتشكّل كلمات غير مفهومة، ينكتب النّص.
أمير المؤمنين (إلى السيّد حسن نصر الله)	شعراء، القصيدة، القافية المكسورة

	القافية المرفوعة، شاعر.
حصافة. سفينة نوح (إلى السيّد حسن نصر الله).	كلمات النّشيد، الشّعر وزن الطّويل.
تخميس على قدر أهل العزم.	شعر، ناظم.
غزّل.	أشعارًا، الشّعر، القوافي، شعره.
رجزusa	رجز، الشّعراء، نص أدبي، منظومة.
أيّها النّاس.	شعرًا، القصيد، شاعر، الشّعراء، القصائد.
معين الدّمع (في معارضة معلّقة عمرو بن كلثوم).	الرّثاء، الرّجاء.

تكتسح قصائد تميم البرغوثي الواردة في ديوان "في القدس" بحقل الشّعر المعجمي، "الذي ينبني على تفجير اللغة"[1]هذا الشّكل الفنّي الأدبي العربي المتميّز بلغته الطّافحة بالجماليّة، الذي يتكون من كلمات متناغمة وألحان موسيقيّة خاصّة، وهو كلمات تحمل معانٍ لغويّة، ويتأثّر بها الإنسان لنسيجها المتناسق والمنسجم، وتأتي مصبوغة بإيقاع وقافية تزيّنها، وقد استطاع الشاعر تميم البرغوثي"بمهارته الفنية الفائقة أن يمتلك رؤية متطورة إلى الحياة وإلى العالم، بحس عميق ولغة إيحائية تستثير القارئ بجمالياتها ومظاهرها الفنية، وإننا من متابعتنا النصية لقصائده ومثيرات تشكيلها ومظاهرها اللغوية وجدنا عدة مثيرات تحفز لغته الشعرية وتجعلها شعرية في الإيحاء والتعبير"[2]

ساق لنا الشّاعر العديد من الألفاظ من الحقل المعجمي لمصطلح شعر تمظهرت في جل قصائده، حيث وردت الكلمات التالية: شعرًا، شاعر، ينظم، نظمًا، النّص، عروض الشّعر في النّثر، حروف، حرف، قصيدة، والقارئ لهذه الألفاظ يلمح فيها معنى الشعر.

إنّ تعويل الشّاعر الفلسطيني تميم البرغوثي على حقل الشّعر المعجمي، لدليل قاطع على تأثّره بمجال الشعر دون غيره من الفنون، حيث نراه يقبض على كل المصطلحات التي تنحدر في هذا الحقل، كونه شاعر معاصر كرّس كتاباته لكتابة النّص الشعري، فظهرت في شكل دواوين وقصائد، كما عمد الشّاعر لتوظيف المصطلحات من حقل الشّعر.

[1]: اليوسفي محمد لطفي –تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، د: ط، تونس، 1985، ص: 24، نقلاً عن: عصام شرتح، سلطة الجمال في شعر وهيب عجمي، ص: 126.

[2]: عصام شرتح، تميم البرغوثي دراسة نصية في المحفزات الجمالية ومختارات شعرية، ص: 14.

استند تميم البرغوثي لتوظيف علاقة التّضاد من خلال تقنيّة الطباق في اللفظتين:

الشّعر≠النّثر. هناك طباق إيجاب زاد من النّص جمالا ورونقًا.

11/ حقل البناء في ديوان في القدس:

القصيدة/ الحقل	حقل البناء.
في القدس	سورها، طلاء، البيت، الإسمنت، أبنيّة حجارتها، أعمدة الرّخام، حائط.
الجليل	يبنون، جدارًا.
أنا لي سماء كالسّماء	الحديد، سور.
يا هيبة العرش الخلي من الملوك.	رخاميًّا، حجر
نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة.	جدران، التّرميم، يبنون.
الموت فينا وفيهم الفزع (إلى المقاومة في غزّة).	السقوف، شيّدوا.
لا شيء جذريًّا.	جدران.
تقول الحمامة للعنكبوت.	بنياننا.
أمر طبيعي.	حجارة.
حصافة. خط على القبر المؤقّت.	جدرانها.
قفي ساعة. أمير المؤمنين (إلى السيّد حسن نصر الله).	تنقش في جدرانها.
سفينة نوح (إلى السيّد حسن نصر الله).	الحديد.
قبلي ما بين عينينا اعتذارًا يا سماء.	لوح، حجري، اللّوح، دقّة المسمار.
تخميس على قدر أهل العزم.	الحديد.
رجزusa	الصّخر.
شكر.	الجدر.

بنى الشّاعر قصائد ديوانه بناءً متناسقًا، وظّف فيه مصطلحات معمارية لحقل البناء، وكأنّ الشّاعر يبني ديوانه وفق ما يتطلّبه البناء النّصي الشّعري، مستندًا على أدوات البناء، فبرع الشّاعر في المزاوجة بين الشّعر والبناء، فشكّل بناءً شعريًا متماسك القطع، وقوي السبك، "فالشعر هو فن المغامرة الجمالية التي تستقي متعتها من هذا الفضاء الرؤيوي الذي تحاول ارتياده جماليًا، لأن لكل شكل لغوي مؤثره الأسلوبي في القارئ"[1]

وظّف الشّاعر تميم البرغوثي مصطلحات البناء بكثرة، وهي الصفة الجديدة التي جاء بها دون غيره من الشعراء في عصر كثرت متطلباته، حيث استخدمها لقربها من الحياة الاجتماعية للجمهور، وكونها تقرّب المعنى، وتوصل الرسالة للجمهور القارئ.

ذكر تميم البرغوثي مصطلح بيت، وأردف مصطلحات خاصّة بالبناء، ومنها: الحديد، الصّخر، أعمدة الرّخام، أبنية، جدار، .... الخ، وكأنّه يتحدّث عن البلد، وطنه فلسطين فكنّاها بالبيت، والبيت يحتاج لأدوات البناء حتّى يكتمل، هي حال فلسطين، التي تحتاج لتضامن الأمّة العربيّة لبناءها وإخراجها من الاحتلال.

استعان الشّاعر بحقل البناء في قصائد ديوانه ليرسم بذلك صورة ذهنيّة لدى القارئ، وهي قمّة التّفنن، حيث استطاع التّعبير عن الوطن العربي الذي يعيش الاحتلال بكلمات مفهومة عند كل الفئات، سواء مثقّف أو لا، فعامّة النّاس يدرك معنى حجارة، سور، حديد، حتى البنائين، "وتكمن قدرة الشاعر تميم البرغوثي في خلق أنساق لغوية جديدة، وابتكار تشكيلات لغوية ذات فاعلية قصوى في التعبير والتأثير، وتعد هذه التقنية من التقنيات المهمة التي تؤكد شاعرية اللغة لدى الشاعر ومهارته في اجتياز حاجز اللغة السهلة المأنوسة إلى لغة شعرية، تحقق قفزتها بمظاهرها اللغوية المبتكرة وأنساقها الشعرية المراوغة"[2]

12/ حقل الحيوان في ديوان في القدس:

القصيدة/ الحقل	حقل الحيوان.
في القدس	الغزالة، الحمام، الحصان.

[1]: عصام شرتح، سلطة الجمال في شعر وهيب عجمي، ص: 125.

[2]: عصام شرتح، تميم البرغوثي دراسة نصية في المحفزات الجمالية ومختارات شعرية، ص: 21.

الجليل	جِمال، بُراق، الطّيور، الطير، طير، الجمل الخيول.
أنا لي سماء كالسّماء	الطيور، خيل، العنقاء.
يا هيبة العرش الخلي من الملوك.	غزالتين، غزالتان، ظبيتان، ظباء، ظبيتين ظبيتان، ظبي، جمل، فهد، النّسر، الحمام.
نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة.	الحمام.
الموت فينا وفيهم الفزع (إلى المقاومة في غزّة).	طيوره، الطّير.
لا شيء جذريًا.	الفئران، الطّيور، الغزال، الذبابة، الحمام الغراب، الحيوان، ضبع، غزال.
تقول الحمامة للعنكبوت.	الحمامة، عنكبوت، الحمام، الطيور.
أمر طبيعي.	غزال، حمامة، عنكبوت، الطير، ظبية ظبيتي، الغزالة.
القهوة.	طائرًا، طاووسًا، نعامًا، دجاجًا، الطيور أسراب الحمام.
خط على القبر المؤقّت.	طير.
أمير المؤمنين (إلى السيّد حسن نصر الله).	خيل، النّعام، خيول.
تخميس على قدر أهل العزم. سفينة نوح (إلى السيّد حسن نصر الله).	حمام، ظبي.
غزّل. الأمر.	الخيل، خيل، الخيول، حمامها.
رجزusa ابن مريم.	طير.
أيّها النّاس. حصافة.	الفهد، الحمام.
معين الدّمع (في معارضة معلّقة عمرو بن كلثوم). قفي ساعة.	النّسر.

شكر. قبلي ما بين عينينا اعتذارًا يا سماء.	الدّيك، الأسد، سرب من حمام
تخميس على قدر أهل العزم.	غزلان، الطّير، نسور، المها، طير، الجارحات الخيل، ضباع، وحش، الأراقم، ليث، البهائم الأسود، تأرنبا، الظبا.
غزّل.	حمام، الطّير، مهرة.
رجزusa.	أرنب، ثعلب، المها.
شكر.	طير.

استدعى الشّاعر الطبيعة من خلال توظيفه لحقل الحيوان، لبناء قصائده بلغة شيقة ومثيرة "فاللّغة هي أول مثيرات الشعر"[1]، وليمتع القارئ بقراءة شيقة فالتجربة "الإبداعية الممتعة هي التي تحدد_بالدرجة الأولى_ المسار الجمالي للغة، ومدى استطاعة الشاعر وقدرته على حملها من (الأسلبة الغوغائية) إلى (المغنطة الإبداعية)"[2]حيث قام بتوظيف الحيوان بدلالتيه الحقيقيّة والمعنويّة، وبأنواعها المختلفة، الموضحة كالآتي:

1/ الحيوانات الأليفة: الحصان، الجمال، الخيول، نعام، دجاج، ديك، البهائم، أرنب.

2/ الحيوانات المتوحشة والبريّة: غزال، ضبي، فهد، ضبع، المها، الأراقم، ليث، الأسود، ثعلب.

3/ الطيور: حمام، نسور، الجارحات، سرب من الحمام، الغراب، العنقاء، براق.

4/ الحشرات: ذبابة، العنكبوت.

5/ القوارض: الفئران.

أراد الشّاعر التّعبير عن بلاده وأمّته العربيّة، باستخدام ثروة حيوانيّة كبيرة، فدبّج حديقة ديوانه بأنواع مختلفة من الحيوانات، وكأنّها سفينة نوح عليه السلام، إذ حمل فيها من كل نوع تعبيرًا بكل حيوان عن معنى خاص، إذ أراد بالحيوانات الأليفة التّعبير عن الشّعب الرّاضي بحاله والمتعايش مع

[1]: عصام شرتح، تميم البرغوثي دراسة نصية في المحفزات الجمالية ومختارات شعرية، ص: 13.

[2]: عصام شرتح، جمالية المبنى وفتنة المعنى دراسة في شعر شوقي بزيغ، ص: 249.

الحرب، في صمت، فلم تؤثّر فيه الموت ولا الجراح ولا .... يرى حقوقه تضيع ولا يلتفت، وهو تعبيرًا عن تخاذل العرب فيما بينها وتآلفها مع الوضع، أمّة من صمغ، أمّة لا يهمّها بلدان تعاني، قطع منها تموت.

أمّا توظيفه للحيوانات المتوحّشة فهو تعبيرًا عن المستعمر /المستدمر/ المخرّب، فهي التي تفترس بلا رحمة وتقتل بلا شفقة، يقوم المستعمر بنهب الخيرات وقتل وزهق آلاف الضحايات، والحيوانات البرية تعبيرًا عن المستوطن الذي يترك بلاده ويقطن بلاد مستعمرة.

وتوظيفه لحشرة الذبابة تعبيرًا عن تجنيد المستعمر على المستعمرات، كالذباب عندما يجنّد على الطّعام.

استند الشّاعر لتوظيف الفئران تعبيرًا عن القرارات الفاسدة، التي تقضي بإفساد كل ما يتعلّق بالبلاد المستعمرَة، وهو بذلك انزاح باللّغة من معناها الواقعي إلى معنى جمالي وزن به شعره، "فاللغة ميزان الشعر، وهي أداته الجوهرية في خلق التعبير، والشاعر المبدع مبدع لغة أولاً، ومحفز دلالات وإيحاءات، والشاعر كلما أمعن في تغيير اللّغة والانزياح بها عن حيز الألفة والمعتاد استدعت تجربته اهتمام الآخرين، ودفعتهم إلى الخوض في غمارها وتأمل مثيراتها"[1]

13/ حقل الألوان في ديوان في القدس:

القصيدة/ الحقل	حقل الألوان.
في القدس	شُقر، زرقة، الصّفراء.
الجليل	بيضاء، سوداء.
أنا لي سماء كالسّماء	زرقاء، أزرق.
نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة	بيضاء، ابيضّت، أحمران، أسودان، أسود أحمر، شقر.
لا شيء جذريًا.	السّوداء، بيضاء، زرقاء.
أمر طبيعي.	ابيضّ، اسودّ، تلوّن.

[1]: عصام شرتح، تميم البرغوثي دراسة نصية في المحفزات الجمالية ومختارات شعرية، ص: 13.

خط على القبر المؤقّت.	تبيض، سود، الزّرقاء.
أمير المؤمنين (إلى السيّد حسن نصر الله)	سوداء، السّواد، أسود.
سفينة نوح (إلى السيّد حسن نصر الله).	السواد.
الأمر.	بيضا.
ابن مريم.	زرقة.
حصافة.	السّواد، البيضاء.
قبلي ما بين عينينا اعتذارًا يا سماء.	أزرقها، أبيضه، أسوده، أحمره، أخضره الزّرقاء.
تخميس على قدر أهل العزم.	الحمراء، البيض، حمرة.
رجزusa.	أخضره، ذهبي.

سبك الشّاعر طاقته الفنيّة وأفرغها في شكل ألوان متداخلة، ومتعاكسة، وزاهية، كون الألوان هي المصدر الذي يستلهم منه الشّاعر أفكاره، فيصنع ألوانًا شعريّة مزدانة بألوان قوس قزح، ليسكبها في قالب فنّي راقي، يعجب القرّاء لشدّة جماله وتداخل الألوان به، إذ كسر الشّاعر روتين القصيدة الملوّنة بألوان متمثّلة في الطّبيعة، بألوان حقيقيّة حيث تمثل نفسها، فنجده يعبّر عن الأزرق بأزرق، لا ببحر مثلاً، حتى أن القارئ "يلحظ أن سيرورة اللّغة طيعة في استقطار الدلالات المستفيضة والإحاءات المتتابعة"[1]

زيّن تميم البرغوثي قصائد ديوانه بالألوان التالية:

الأشقر، الأزرق، الأصفر، الأبيض، الأسود، الأحمر، الأخضر، الذهبي.

دلالة اللون الأشقر: استخدم الشّاعر هذا اللّون في ديوانه ليعبر به عن لون شعر المستعمر الأمريكي.

دلالة اللون الأزرق: هو لون للمسجد الأقصى، يعبّر عن الشّموخ لوطنه، وأن العدو مهما قتّل ومرّد وشرّد، لن يصل للأقصى رمز الإسلام.

[1]: عصام شرتح، جمالية المبنى وفتنة المعنى دراسة في شعر شوقي بزيغ، ص: 245.

دلالة اللون الأصفر: يريد به تميم البرغوثي التّعبير عن لون القمح، لدلالته عن الخير والخصب والنّماء في البلاد العربيّة.

دلالة اللون الأبيض: هو لون السيوف، كان الشّاعر العربي يتغنّى به لرمز السلاح.

دلالة اللون الأسود: يعتبر لونًا للتّشاؤم، والحزن والموت، كانت العرب تتشائم به، وقد وظّفه الشّاعر في ديوانه كثيرًا، ليعبّر به عن بشرة الشعب العربي، لأنّه لون بشرتهم الغالب، في قوله: في قصيدة "نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة":[1]

بَيْضَاءَ تَمَامًا

وَمَنْ ابيَضَّتْ كُتُبُهْ،

ابيَضَّتْ رَايَاتُهْ

جَيْشَانِ أَحْمَرَانِ وَجَيْشَانِ أَسْوَدَانْ

يَتَقَاتَلُ الأَسْوَدَانِ وَالأَحْمَرَانْ

يَتَحَالَفُ كُلُّ جَيْشٍ أَسْوَدَ مَعَ نَظِيرٍ أَحْمَرْ

يظهر الأسود في لفظة جيشان أسودان، والأسودان، وجيش أسود، عبّر به عن الحزن والأسى، الحزن بسبب كثرة الأموات، إذ أنّ الشّاعر حزين لحزن شعبه وأمّته.

دلالة اللون الأحمر: هو لون بشرة المستعمر لشدّة بياضها تحمر الوجنات في الشمس، وأثناء الحروب.

دلالة اللون الأخضر: هو اللّون المعبّر عن الخير، النّماء والعشب، الكثير في البلاد العربيّة، ما دفع الدول لاستيطانها والاستيلاء على خيراتها.

دلالة اللّون الذّهبي: هو لون القبّة التي تعلو المسجد الأقصى.

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 43/41/40.

لتميم البرغوثي قدرة إبداعيّة وروح شعريّة خفّاقة مكنته من تزيين ديوانه، بألوان زاهية معبّرة عن معاني يتكشّفها القارئ أثناء قراءته للديوان، وتختلف فيها القراءات ووجهات النّظر، "والقصيدة كونها عملاً خاصًا، يقوم به المبدع، لا تعطي نفسها بسهولة للقارئ، فعلى القارئ أن يتسلح بأدوات معرفية، تخوله المعرفة القدرة على الحكم على جودة النص بمعزل عن رؤاه الفكرية وطريقة تأمله، عليه أن يحاكم النص بعيدًا عن توجهاته السياسية والاجتماعية والعقائدية"[1]

14/ حقل الملابس في ديوان في القدس:

القصيدة/ الحقل	حقل الملابس.
في القدس	قبعة، قماش، قطع قماش.
الجليل	قميص.
أنا لي سماء كالسّماء	ثوب، تطريز.
يا هيبة العرش الخلي من الملوك.	ثيابه.
نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة.	الأحذية.
لا شيء جذريًا.	أثواب فضفاضة.
خط على القبر المؤقّت.	ثوب، حذاء، هندام، ثياب، البيجاما، قبّعة، الصّوف، سترة، المنسوج.
أمير المؤمنين (إلى السيّد حسن نصر الله)	عمامة، اللّثام.
سفينة نوح (إلى السيّد حسن نصر الله).	كسائك، كساء النّبي، عمامته، بردة الخلفاء، العباءة.
قبلي ما بين عينينا اعتذارًا يا سماء.	الحطّة الرّقطاء، الرّداء.
تخميس على قدر أهل العزم.	ثيابهم، العمائم، نسيج.
رجزusa	تاج.

[1]: عصام شرتح، تميم البرغوثي دراسة نصية في المحفزات الجمالية ومختارات شعرية، ص: 13.

للشّاعر الفلسطيني تميم البرغوثي مهارة لغويّة وخلفيّة ثقافيّة لا مثيل لها، "ولعل أبرز مثيرات اللّغة عند تميم البرغوثي أنّها جذّابة"[1]مكنته هذه المهارة من توظيف حقل الملابس لتّعبير عن الأحداث باختلافها، وتنوع مواقفها، حيث نجده نوّع في ذكر الملابس من: التاج، إلى الحذاء.

نصوص الشّاعر الفلسطيني تميم البرغوثي طافحة بالشّعريّة التي وجدناها تنبع من مثل توظيفاته لهذه الحقول، فأنت تقرأ الديوان تشعر وكأنّك في محل الثيّاب، ثياب تميم البرغوثي تحمل العديد من الدلالات المعنويّة، حيث عمد الشّاعر لتوظيف القبّعة والقميص حتى يقرّب صورة المستعمر بثيابه للقارئ، كي تستفزّه الصّورة، وينهض من غفوته، أمّا لفظة حذاء فقد ذكرها ليعبّر عن التشرّد الذي يعانيه الشّعب المستعمَر، في المقابل يمشي الشّعب الفلسطيني حافٍ، والأشواك تنخر رجليه، ويقصد بالأثواب الفضفاضة رمز للعفّة والتستر، فالمرأة العربية ترتدي هذا النوع من اللباس، وتميم البرغوثي يقتدي هنا بالشاعر امرؤ القيس حين قال في معلقته الشهيرة: [2]

وَتُضْحِي، فَتِيتُ المِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا ** نَؤُومُ الضُحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ**

ويصف الشاعر امرؤ القيس ثوب المرأة الفضفاض التي لا تنتطق عليه لراحتها وغناها "فهو يذكر ترف هذه المرأة، وأنّ لها من يكفيها، فقال "نؤوم الضحى" أي أنّها تنام إلى وقت الضّحى، وأنّ فتيت المسك _وهو ما تفتت من المسك عن جلدها فوق الفراش_ يبقى إلى الضحى، وهي لا تنتطق أي لا تلبس النّطاق في وسطها لتخدم، ولكنّها في بيتها متفضّلة"[3]

يقصد الشّاعر تميم البرغوثي بمصطلح البيجاما قمّة الرّخاء والبذخ، والراحة، والنّوم الهادئ، الذي يعيشه المستدمر في بلاد فلسطين، وجاء الشّاعر بلفظ العمامة واللّثام وهما لباس تميّزت بع العرب في عصر الرسّول صلى الله عليه وسلم، حيث كانت تتعمم وتتلثّم عند خروجها للحروب، فهما دليل القوّة والأصالة.

[1]: عصام شرتح، تميم البرغوثي دراسة نصية في المحفزات الجمالية ومختارات شعرية، ص: 13.

[2]: أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب، تح: علي محمد البجادي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د: ط، ص: 129.

[3]: محمد أحمد إسماعيل المقدم، عودة الحجاب، دار القمة، ط: 2، ج: 3، الإسكندرية، 2004، ص: 87.

وصفوة القول إنّ اللّغة الشعريّة بحقولها المعجميّة في ديوان تميم البرغوثي "في القدس" تكسبه بلاغة جمالية وفنيّة "ولعلّ فيما تقدمه لنا اللّوحة من (تحريفات) للواقع وهي تعيد تفتيت عناصره، وإعادة تركيبها، ما يكشف عن طبيعة ما أدعوه هنا بتصنيع الواقع، وتفتيت خاماته التي كانت، وما تزال من بين العوائق التي تحيل بين النّص وبين تفجّر شعريته أو شعرياته بالأحرى"[1]، خاصة أنّ نصوصه تخلومن التكلّف الزائد فجائت بأسلوب انسيابي جذّاب وألَق متميّز مكنّه من التلاعب باللّغة وبتراكيبها، فا للشّاعر لغة شعريّة مميّزة ربطته بعالمه، ف"لا تعود اللّغة وسيلة لانحباس الشاعر ورائها، أو فيها، أو الهرب من الواقع، تصبح وسيلة لمحو الحدود كلها بين الإنسان والآخر، الإنسان والعالم"[2]

[1]: صلاح بوسريف، مضايق الكتابة_ مقدمات لما بعد القصيدة_، مكتبة الأدب المغربي، ط: 1، المغرب، 2002، ص: 15.

[2]: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ص: 137.

الفصل الثّالث:

تموقع شعرية الرّمز في ديوان تميم البرغوثي "في القدس":

أوّلاً: الرّمز: (المفهوم والمصطلح):

أ/ المفهوم اللّغوي لمصطلح الرّمز:

ب/ المفهوم الاصطلاحي لمصطلح الرّمز:

ثانياً: الرمز: الخصائص، الأنواع والمستويات.

أ/خصائص الرّمز:

ب/ أنواع الرمز:

ج/ مستويات الرمز:

ثالثاً: توظيف الرمز واستخداماته في الدّيوان:

1/الرّمز الطّبيعي:

2/ الرّمز التّاريخي:

3/الرّمز الدّيني:

4/ الرّمز الأنثوي:

5/ الرّمز اللّوني:

6/ الرّمز الطّفولي:

7/ الرّمز الأسطوري:

أولاً/ الرّمز: (المفهوم والمصطلح):

أ/ المفهوم اللّغوي لمصطلح الرّمز:

لقد وردت عدّة تعريفات لغويّة واصطلاحيّة لمفهوم الرّمز، حيث تطرق له النّقاد والباحثون بالدّراسة والتّحليل، ولكثرة تعريفاته سنحاول اختصار الأهم منها فيما سنعرضه:

عرّف ابن منظور الرّمز في معجمه "لسان العرب" بأنّه: "تصويت خفيّ باللّسان كالهمس ويكون بتحريك الشّفتين بكلام غير مفهوم باللّفظ، من غير إبانة بصوت، إنّما هو إشارة بالشّفتين"[1]، وعليه فإنّ الرّمز كلام بلا كلام، كلام بحروف غير منطوقة، يفهم بالإشارات والإيماءات، فتحريك الحاجب للأعلى رمز تعبيري عن التّفاعل والإندهاش.

نجد أنّ هناك تعدداً لمعنى هذا اللفظ، حيث أورده الزّمخشري في كتابه أساس البلاغة، فيقول: "رمز: رمز إليه، وكلمة رمزًا: بشفتيه وحاجبيه، ويقال: جارية غمّازة بيدها همّازة بعينها، لمازة بفمها، رمّازة بحاجبيها، ودخلت عليهم فتغامزوا وترامزوا، وضربه حتى خرّ يرتمز للموت: يتحرّك حركة ضعيفة وهي حركة الوقيذ، ونبهته فما ارتمز وما ترمّز قال (من الرجز) **خَرَرْتُ مِنْهَا لِقَفَايَ ارْتَمِزْ** "[2]، هذا ما ورد في معنى الرمز.

والرّمز وردت له ثلاثة تعريفات في معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة لسعيد علّوش وهي:

"1: مصطلح متعدّد السّمات، غير مستقر، حيث يستحيل رسم كل مفارقًا معناه.

2: علامة تحيل على الموضوع وتسجّله طبقًا لقانون ما.

3: والرّمز وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء"[3].

لاشكّ في أنّ الرّمز هو "كل إشارة أو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر من ذلك العلم رمز الوطن، الكلب رمز الوفاء، الحمامة البيضاء رمز البراءة، الهلال رمز الإسلام، الصليب رمز المسيحيّة،

---

[1]: ابن منظور (أبو الفضل جمال الدّين بن مكرّم الإفريقي)، لسان العرب، مادّة رمز، ص:1727.

[2]: أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزّمخشري، أساس البلاغة، ص: 385.

[3]: سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، ط: 1، بيروت، 1985، ص: 102/101.

الأرز رمز لبنان"[1]، وقد أورد الجاحظ في كتابه "الحيوان" قصة في وفاء الكلب، إذ قال: "وأنشد أبو الحسن بن خالويه عن أبي عبيدة لبعض الشعراء: (من الطويل)

يُغَرّدُ عَنْهُ جَارُهُ وَشَقِيقُهُ ** وَيَنْبُشُ عَنْهُ كَلْبُهُ وَهُوَ ضَارِبُهُ.**

قال أبو عبيدة: قيل ذلك لأنّ رجلاً خرج إلى الجبّان ينتظر ركابه فأتبعه كلب كان له، فضرب الكلب وطرده، وكره أن يتبعه، ورماه بحجر، فأبى الكلب إلاّ أن يذهب معه، فلما صار إلى الموضع الذي يريد فيه الانتظار، ربض الكلب قريبًا منه، فبينا هو كذلك إذ أتاه أعداء له يطلبونه بطائلة لهم عنده، وكان معه جار له وأخوه دنيا، فأسلماه وهربا عنه، فجرح جراحات ورمي به في بئر غير بعيدة القعر، ثم حثوا عليه من التراب حتى غطى رأسه ثم كمّم فوق رأسه منه، والكلب في ذلك يزجم* ويهرّ، فلمّا انصرفوا أتى رأس البئر، فما زال يعوي وينبث عنه ويحثو التّراب بيده ويكشف عن رأسه حتى أظهر رأسه، فتنفّس وردّت إليه الرّوح، وقد كاد يموت ولم يبقى منه إلاّ حشاشة، فبينا هو كذلك إذ مرّ ناس فأنكروا مكان الكلب ورأوه كأنّه يحفر عن قبر، فنظروا فإذا هم بالرّجل في تلك الحال، فاستشالوه فأخرجوه حيًّا، وحملوه حتّى أدّوه إلى أهله، فزعم أنّ ذلك الموضع يدعى ببئر الكلب. وهو مُتَيَامِن عن النّجف وهذا العمل يدل على وفاء طبيعي وإلف غريزي ومحاماة شديدة، وعلى معرفة وصبر، وعلى كرم وشكر، وعلى غناء عجيب ومنفعة تفوق المنافع، لأنّ ذلك كلّه كان من غير تكلّف ولا تصنّع"[2]

وفي سياق ما تقدّم يمكن أن نحمل القول بأنّ ما ألفناه ونظير الإمعان في المعاجم أنّ جلّها قد أجمع بوحدة دلالات هذا اللفظ والتي تصب في معنى الهمس والإشارة، والإيماء، والعلامة...الخ.

كما ورد الرّمز في الذكر الحكيم من خلال قصّة سيّدنا زكريّا حينما أمره اللّه عزّ وجل أن يصوم عن الكلام ثلاثة أيام، بكلام منطوق وعليه أن يستخدم الرّمز للتّعبير عمّا يريد حيث قال الله سبحانه وتعّالى:﴿ **قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً ۖ قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا ۗ** ﴾[3]، وكان أنّ طبّق ما أُمِرَ به ونال مبتغاه، فرزقه الله بولد وهو نبي الله يحيى عليه السلام.

---

[1]: جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط: 2، بيروت، 1984، ص: 123.

*يزجم معناه يصوّت

[2]: أبي عثمان عمر بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج: 2، ص:123/122.

[3]: سورة آل عمران، الآية:41.

ب/ المفهوم الاصطلاحي لمصطلح الرّمز:

عرف مصطلح الرّمز شموليّة وتوسّعًا كبير منذ القدم حيث أشار محمّد مفتوح " إلى تعرض مصطلح الرمز للاضطراب من حيث المفهوم، في قوله:" نادرًا ما نجد مصطلحًا كهذا تعرّض لكثير من الاضطراب والتناقض والعموميّة في فهمه، ويبدو أنّ أصلح طريقة لتحديده هي تعقبه في قلب الحقل الأدبي ذاته، ومن داخل النّص، دون المحاولة لتحجيره في قالب من التعريفات المفروضة أو المفترضة"[1]، حيث تفهّمه كل ناقد وباحث حسب نظرته الخاصّة.

حاول النّقّاد إعطاء صورة عن الرمز حيث تطرق له النقاد العرب القدامى ومنهم قدامة بن جعفر الذي عرّفه قائلاً: " هو ما أخفي من الكلام و أصله الصوت الخفي الذي لا يكاد يفهم، وإنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيه عن كافة الناس و الإفضاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة أو الحرف اسمًا من أسماء الطير أو الوحش أو سائر الأجناس أو حرفا من حروف المعجم، ويطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه، فيكون ذلك قولا مفهوما بينهما مرموزا عن غيرهما "[2]، التّأكيد هنا على ضرورة الإيجاز في القصائد والّذي يخدمه أسلوب التّرميز، حتّى يستطيع الشّاعر إيصال أفكاره بتعبير موجز، غامض وسحري جذّاب يلفي التفاف القرّاء حوله، للوقوف على فكّ هذه الرموز والكشف عن أوجهها الّتي تتوارى خلفها.

يعدّ الرّمز مكونًا أساسيًا في لغة الشعر، حيث يستخدم كإضافة جمالية وفنية من طرف الشعراء، إذ "إنّ لغة الشعر هي اللّغة الإشارة، في حين أنّ اللّغة العادية هي اللّغة الإيضاح، فالشعر هو بمعنى ما، جعل اللّغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله. إنّ الأثر الشعري مخاطرة: مخاطرة في التعبير بلغة إنسانية عن انفعال أو حقيقة قد لا تستطيع اللّغة الإنسانية أن تعبّر عنهما، ما لا تعرف اللّغة العادية أن تترجمه، هو أحد مجالات الشعر، يصبح الشعر في هذه الحالة ثورة مستمرّة على اللّغة"[3]

---

[1]: محمّد مفتوح أحمد، الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر، دار المعارف، ط: 3، القاهرة، 1984، ص:32.

[2]: أبي الفرج قدامة ابن جعفر الكاتب البغدادي، نقد النثر، تح: طه حسين وعبد الحميد العبادي، مطبعة دار الكتب المصرية، ط: 2، القاهرة، 1933، ص:53/52.

[3]: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 126/125.

أما في النقد العربي الحديث فنجد إبراهيم فتحي يعرّف الرّمز قائلاً هو: "شيء يعتبر ممثّلاً لشيء آخر، وبعبارة أكثر تخصيصًا، فإنّ الرّمز كلمة أو عبارة أو تعبير آخر يمتلك مركّبًا من المعاني المترابطة، وبهذا المعنى ينظر إلى الرّمز باعتباره يمتلك قيمًا تختلف عن قيم أي شيء يرمز إليه كائن ما كان، وبذلك يكون العلم وهو قطعة من القماش يرمز إلى الأمّة، والصّليب يرمز إلى المسيحيّة، والصّبا والجمال، واستخدم أليوت الرّجال الجوف رمزًا للتدهور"[1]، ويعني ذلك أنّ لكل كلمة أو فعل أو صفة شيء يقابله، يرمز له به.

يفضي بنا هذا التّصوّر إلى اعتبار الرّمز جزء من الواقع في تعبيره عن صوره فهو مثير ومغري في نفس الوقت، حيث يؤدّي هذا الانتقال إلى جذب القارئ /المتلقّي والتّأثير فيه بشكل كبير.

كما يعرّفه (الرمز) جبور عبد النور * قائلاً: الرّمز هو" الإشارة بكلمة تدلّ على محسوس أو غير محسوس، إلى معنى غير محدّد بدقة، ومختلف حسب خيال الأديب، وقد يتفاوت القرّاء في فهمه وإدراك مداه بمقدار ثقافتهم ورهافة حسّهم، فيتبيّن بعضهم جانبًا منه، وآخرون جانبًا ثانيًا، أو قد يبرز للعيان فيهتدي إليه المثقّف بيسر من ذلك: أنّ الشّاعر يرمز إلى الموت بتهافت أوراق الشّجر في الخريف، ويرمز إلى الإحساس بالقلق والكآبة بقطرات المطر المتساقطة على زجاج نافذته في رتابة مضنية"[2]، أي أنّ الأدباء استخدموا الرّمز كوسيلة للتّعبير عن بعض المواقف الّتي يجب الإشارة إليها فقط، حتّى يشعر القارئ بجاذبيّة النّص الأدبي وسحره ولا يضجر ويمل من كونه يقرأ رسالة إخباريّة خالية من مكنونات الجماليّة المتمثّلة في الرّمز، والّتي بكونها تجعله –القارئ- يتعب في التفكير تعبًا لذيذًا يسحبه للمزيد من القراءة.

---

[1]: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، د: ط، تونس، 1986، ص: 171.

* (1913_1991) أحد أبرز الباحثين في مجال الدراسات الأكاديمية الأدبية وإعداد المعاجم اللّغوية ولد في لبنان، ويعد أحد أهم الموسوعيين، من أبرز مؤلفاته المنهل قاموس عربي فرنسي وضعه بالمشاركة مع سهيل إدريس، الجواري، التصوف عند العرب، الشعر العامي في لبنان، المعجم الأدبي، إخوان الصفا، نظرات في فلسفة العرب، معجم عبد النور عربي فرنسي، انظر: محمد خير بن رمضان بن إسماعيل يوسف، تكملة معجم المؤلفين، دار بن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، ط: 1، بيروت، 1997، ص: 119/118.

[2]: جبّور عبد النّور، المعجم الأدبي، ص: 124.

يعدّ الشّعر مجموعة من الأفكار والمواقف يرتبط فيها الرّمز حيث يحمل عدّة قراءات، وكل قارئ يفسّره حسب نظرته الخاصّة، ووفق ميوله الفكري، وظروفه المحيطة به، ونفسيّته، " فهو تعميق للمعنى الشعري ومصدر للإدهاش والتأثير وتجسيد لجماليات التشكيل الشعري، وإذا وظف الرمز بشكل جمالي منسجم واتساق فكري دقيق مقنع فإنه يسهم في الارتقاء بشعرية القصيدة وعمق دلالاتها، وشدة تأثيرها في المتلقي "[1].

وللإشارة إلى الرمز في النقد الغربي القديم سنتطرق إلى تقسيم أرسطو للرّمز إلى ثلاثة مستويات كما أوردها عاطف جودة نصر في مؤلّفه وهي : " الرّمز النّظري أو المنطقي theoritical symbol، وهو الّذي يتّجه بواسطة العلاقة الرّمزيّة إلى المعرفة، والرّمز العملي practical symbol، وهو الّذي يعني الفعل، والرّمز الشّعري أو الجمالي pertical or aesthetique symbol، وهو الّذي يعني حالة باطنيّة معقّدة من أحوال النّفس، وموقفًا عاطفيًّا أو وجدانيًّا"[2]، كل هذه المستويات توظف في عدّة مواقف حياتيّة فالرّمز النّظري نجده في الرّموز الإشاريّة كالرّموز الرّياضيّة والفيزيائيّة وإشارات المرور، أمّا النّظري فنجده بكثرة في لغة الصم البكم، أمّا الجمالي فنستشفّه في قراءاتنا للنّصوص الأدبيّة.

أما في النقد الغربي الحديث فنكتفي بمفهوم الرمز عند تودوروف، حيث: "يقف تودوروف في مقدمة البيانيين الذين استخدموا الرمز وأسندوا إليه معنًى عامًا، أنّه يدل على جنس لا نوع، إنّ الرّمز يشير إلى كل أنواع المجاز، حيث يكون للكلمة، بالإضافة إلى المعنى المعجمي، معنى آخر، وهذا ما يعبر عنه بقوله: (إن وحدة علاقة الدال_ المدلول، لا تنفي وجود علاقة بين مدلول ومدلول آخر، هكذا نجد كلمة اللهيب وهي مستعملة استعمالا استعاريًا تستدعي لكنها لا تدل كلمة حب هو الشرح périphrase لكلمة اللهيب عندما تكون هذه مستعملة بشكل استعاري "[3]، غير أنّنا لو

---

[1]: يوسفي سوهيلة، الرّمز ودلالته في القصيدة العربيّة المعاصرة –قراءة في الشّكل-خليل حاوي أنموذجًا، بحث مقدّم لنيل درجة الدّكتوراه في اللّغة والأدب العربي، جامعة: الجيلالي اليابس سيدي بلعباس، إشراف: الأحمر الحاج، 2018/2017، ص: 15.

[2]: عاطف جودة نصر، الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة، دار الأندلس، ط:3، لبنان، 1983، ص: 19.

[3]: الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثّقافي والعربي، ط: 1، لبنان، 1990، ص: 192.ترجمه عن:Semantique de la poesie.ed.du seuil.paris.1979. t.todorov.synecdoques in

أمعنا النّظر في الرّمز لوجدنا أنّه " لا يمثّل أداة تعبيريّة مثل الاستعارة والمجاز المرسل والكناية، إنّ هذه المجموعة الأخيرة بأتمها هي الّتي تنضوي تحت تسمية الرّمز، وكأنّ الرّمز يدل على جنس وأنواعه هي الاستعارة والمجاز والكناية....بهذا المعنى تصبح الاستعارة رمزًا، كما يصبح المجاز اللّغوي أو المرسل رمزًا، وكما تصبح الكناية رمزًا، إنّ الرّمز يستوعب بهذا المعنى البيان بأتمه "[1]، أي أنّ كلّ هذه الأدوات تشكّل الرّمز في توظيفاته، عند تودوروف.

ويسوقنا الحديث عن الرّمز للإشارة إلى الرّمزيّة وهي: " مذهب مثالي يرى العالم الخارجي من خلال الذّات ويردّه إليها، وأنّها طريقة في الأداء الأدبي تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر وإثارتها، بدلاً من تقريرها أو تسميّتها أو وصفها، ولم تعرف الرّمزيّة على هذا الوجه إلاّ في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر"[2]، أي أنّ "الرمز هنا معناه الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النّواحي النّفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللّغة في دلالتها الوضعية، والرّمز هو الصلة بين الذات والأشياء بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية، لا عن طريق التسمية والتصريح"[3]

ثانيا: الرمز: الخصائص، الأنواع والمستويات.

أ/خصائص الرّمز:

للرّمز مجموعة من الخصائص من بينها نذكر:

أ/ الغموض:

يعدّ الغموض من بين الخصائص الأساسيّة التي يتميّز بها الرّمز ، حيث أنّه يضفي على العمل الإبداعي ميزة جماليّة تجعل المتلقي يعمل على محاولة فك الغموض، والغوص في غمار الإبداع، وخاصة إن كان هذا الفن شعرًا، بحيث أنّ "أفخر الشّعر ما غمض فهو لا يعطيك غرضه إلاّ بعد مماطلة"[4]، وعليه يبذل الشاعر جهدًا في جعل قصيدته تمتاز بالغموض، ممّا يشتّت المتلقي، و" الإغراق

[1]: الوليّ محمّد، الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي والنّقدي، ص: 192.

[2]: محمّد فتّوح أحمد، الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر، ص: 119.

[3]: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط: 9، مصر، 2008، ص: 315.

[4]: ضياء الدين بن الأثير ونصر الله بن محمد، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د: ط، ج: 4، مصر، د: ت، ص: 7.

في الإبهام يسد منافذ الجو ويخلق أمام القارئ فراغًا لا يستحث الفكر ولا يوقظ الشعور، بينما الإيحاء يكمن وراء الغيم الشفاف، والإغراء ينبث من الظل الهفهاف في الشعر الرّمزي الموفق"[1]، وهنا يقوم القارئ بملأ الفراغات الموجودة في الشّعر.

إنّ الهدف من توظيف عنصر الغموض في العمل الفنّي يكمن في "غموض الأحاسيس وتصوير الحالات النّفسيّة الغامضة بما يشاكلها من تعبير غامض"[2]، أي أنّ المبدع يعمل على خلق حالة نفسيّة غامضة لا يستطيع القارئ القبض على تحرّكاتها بصفة مطلقة، وقد "اتصفت بعض التجارب الرمزية بالغموض، وهم يحسبون أن الغموض ليس أمرا طارئا على الشعر، بل إنّه أمر ملازم لطبيعته، لأنّ النّفس غامضة والتجربة غامضة، فكيف يفسر عنها بالوضوح دون أن تندثر وتندحر وتتعفى، والغموض ليس الإبهام المتعمد بل إنه تلك الغلالة الشفافة التي تتراءى الأشياء من قلبها أو إنّها مثل مياه الغدير عميقة و جلية"[3]؛ أي أنّ الغموض صفة ضرورية في الرّمز، "فالشّعر الرّمزي بالضرورة يكتنفه شيء من الغموض في تكوينه" [4].

طبقًا لما سبق يرى ملارمه:"أنّ الشّعر يجب أن يكون صعبا حتى يسترد اعتباره وحمايته من الإعجاب السهل السطحي، وفيرلين يقول: المعاني الخفية كالعينين الجمليتين تلمعان من وراء النقاب"[5]، أي أنّ كل من ملارميه وفيرلين يريان الشعر جميل بغموضه، ويساندهم بودلير بقوله:" إنّ الشّعر خلق من الجمال في جو من الحلم، ومثل تعطشه إلى اللانهائي واللامحدود، والاندفاع إلى الجمال الغيبي المجهول، ومثل إيمانه بأن الإبهام عنصر الشعر الأساسي، مثلما هو عنصر الموسيقى الأول، ذلك لأن الإيضاح و البوح بكامل الأشياء يعريها، ولهذا يدعو الشاعر إلى نفي الوضوح وخلق جو ضبابي فيه كل عجيب مبهم ".[6]

---

[1]: محمّد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د: ط، مصر، د: ت، ص: 142.

[2]: عبد الرّحمان القعود، الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، ع: 279، الكويت، 2002، ص: 104.

[3]: ايليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكاتب اللبناني، ط: 2، بيروت، 1986، ج: 5، ص 64

[4]: تشارلز تشادويك، الرمزية، تر: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د: ط، القاهرة، 1992، ص41

[5]: عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص104

[6]: م: ن، ص: 102.

ب/ الإيحاء:

إنّ الإيحاء ميزة من مميّزات الرّمز، وهو ركن أساسي لا يمكن للمبدع أن يخل به، وفي هذا يقول مالارميه " تسمية الشيء حذف لثلاثة أرباع لذة الشّعر، إن السعادة تتحقق في أن تخمن قليلا قليلا، والإيحاء في الشعر يخلق جوا من الحلم"[1]، إذ أنّه يجعل "الشعر خلق من الجمال في جو من الحلم ، ومثل تعطشه إلى اللانهائي واللامحدود والاندفاع إلى الجمال الغيبي المجهول، ومثل إيمانه بأن الإبهام عنصر الشعر الأساسي مثلما هو عنصر الموسيقى الأول ، ذلك لأن الإيضاح والبوح بكامل الأشياء يعريها ، ولهذا يدعو الشاعر إلى نفي الوضوح وخلق جو ضبابي فيه كل عجيب مبهم، والشعر عنده إيحاء وتجريد فكري "[2]، فالرّمزيّة هنا يقصد بها الحركة الأدبيّة التي ظهرت في فرنسا، في أواخر القرن التاسع عشر، والتي تؤمن بأنّه "لا قيمة للرّمز إذا لم يوح لأنّ وظيفة الشعر الأساسية عند الرمزيين هي الإيحاء"[3] .

يفضي بنا هذا التصوّر إلى الحكم على العمل الفني من خلال قدرة المبدع على استخدام فن الإيحاء في إجهاد المتلقي، هذا ويلغي الدكتور محمد غنيمي هلال تسمية المذهب الرّمزي ويدعو بتسميته بالمذهب الإيحائي، فيقول: " تسمية المذهب الرمزي خطأ فادح، فالأصح تسميته بالإيحائي"[4].

ج/ الإيجاز:

وهو التعبير عن كلام كثير ومعنى كبير بلفظة واحدة، "والأصل في مدح الإيجاز والاختصار في الكلام، أنّ الألفاظ غير مقصودة في أنفسها، وإنّما المقصود هو المعاني والأغراض التي احتيج إلى العبارة عنها بالكلام، فصار اللّفظ بمنزلة الطريق إلى المعاني التي هي مقصودة، وإذا كان طريقان يوصل كل واحد منهما إلى المقصود على سواء في السهولة إلا أن أحدهما أقرب وأخصر من الآخر، فلابد أن يكون المحمود منهما هو أخصرهما وأقربهما سلوكًا إلى المقصد، فإن تقارب اللّفظان في الإيجاز وكان

[1]: تسعديت آيت حمودي، أثر الرّمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة، ط: 1، لبنان، 1986، ص 27

[2]: عبد الرّحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص: 102.

[3]: م: ن، ص: 103.

[4]: م: ن، ص: ن.

أحدهما أشد إيضاحًا للمعنى كان بمنزلة تساوي الطريقين في القرب وزيادة أحدهما بالسهولة"[1]، أي أنّ المبدع يستخدم لفظة متفق عليها رمزًا لمعنى ما، كرمز ليلى نجد الشعراء والكتّاب يستخدمونه بكثرة للتعبير عن الحب، الثورة، والحريّة، وغيرها من المعاني.

د/ الموسيقى:

يعدّ الرّمز لغة جديدة ، فهو خارج عن اللّغة العادية المتداولة في الواقع المعاش، إنّما هو التّعبير بطاقات تفجيريّة تحمل معاني جديدة ومختلفة، وبصورة موسيقية فنيّة تبعث البهجة والمرح في قلوب القرّاء وهم يغوصون في تحليل تلك الرّموز المستوحاة من الطبيعة وغيرها، وذلك ومن هذا المنطلق يشتغل المبدع على خلق لغة تفوح بمعاني رمزيّة تثير في المتلقي عنصر التشويق والإعجاب، و"الرمزيون جعلوا الموسيقى المثال الأعلى حيث، ذاك أن. الموسيقى هي الفن الذي يعبر بالأنغام الموحية والحالّة في النفس، وليس عبر الألفاظ والمعاني والأفكار الصادرة عن الوعي، الموسيقى هي الذروة لأنّها تعبر فيما هي تعبر باللاوضوح"[2]، هذا يفسر تعلقهم الكبير بالموسيقى فهم يدعون الشعراء للعمل وفق النمط الموسيقي، إذ أنّهم "تعلقوا بالموسيقى تعلقا شديدا جعلهم يتخذون " فاجنر" الموسيقي الألماني المثل الأعلى في موسيقاه، يستوحونها في أعمالهم الأدبية إلى حد الاعتقاد أنّ الشّعر يمكن أن يصل إلى ما وصلت إليه الموسيقى من الصفاء وقوة الإيحاء ومخاطبة الأحاسيس الدقيقة في النفس."[3] كما كان (فرلين) يؤكد دائمًا على عنصر الموسيقى حيث يقول:" عليك بالموسيقى قبل كل شيء... ثم بالموسيقى أيضا ودائما... وليكن شعرك محنحا حتى لتحس أنه ينطلق من الروح عبر سماوات أخرى ".[4]

وعلى هذا الأساس، "تقوم الرّمزية على التنقيب للإيقاع الجمالي، فيلزم الشاعر أن يجهد نفسه، ليوفر الطاقات الموسيقية التي ترمي إلى الإيحاء والتلميح، وتنبعث من جرس الأصوات، ونبرها

[1]: ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح: عبد المتعال الصعيدي، النّاشر مكتبة ومطبعة محمّد علي صبيح، د: ط، مصر، 1953، ص: 251.

[2]: ايليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكاتب اللبناني، ط:2، ج: 5، بيروت، 1986، ص 63

[3]: تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، ص 30

[4]: م: ن، ص 30

وانسجامها في دلائل متماوجة تتجلى في التراكيب مع جودة النسج بين الفكرة والموسيقى، وتآلف الشعور مع الإيقاع الذي يصدر نبضات الإحساس، وقوة التجربة الذاتية"[1].

و/ تراسل الحواس

إنّ تراسل الحواس هو في حد ذاته فن من الفنون القولية وخاصة أنّه يقوم بمزج الحواس بطريقة مدهشة لدى المتلقي من خلال تغيير وظيفة الحواس مثلا جعل الشّم بالأذن كقولنا شممت كلماتك الراقية تتألق في الملتقى، و"تراسل الحواس معناه وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، فنعطي للأشياء التي ندركها بحاسة السمع صفات الأشياء التي ندركها بحاسةالبصر، ونصف الأشياء التي ندركها بحاسة الذوق بصفات الأشياء التي ندركها بحاسة الشم، وهكذا تصبح الأصوات ألوانا والطعوم عطورًا..الخ"[2]، وبهذا الشّكل من الأشكال الفنية الجميلة "تتجرد الأشياء من خواصها المتعارف عليها ، وتضفي عليها خواصا جديدة ويتمثل ذلك جليا في تراسل الحواس، فتمنح الألوان سمعا وتجعل المرئيات مشمومة، والمشمومة مرئية أو تصيرها أنغاما، وهم يوحدونها كوحدة الكون في ضمائرهم ؛ أو رؤيتهم لكليات الفكرة فيغمسونها في معاناتهم، وتجاربهم، فتفيض إبداعًا يسوده ظلام التشاؤم. وهم يصنعون الأشياء وفق رؤيتهم، ويزعمون أن الأولى أن تكون هكذا، أو يكون تخيلهم الإبداعي لها بما يتمثل في شعرهم وليس لهم وسيلة أفضل من تراسل الحواس " فهي من أعظم وسائل الرمزيين الفنية (فتعطي المسموعات ألوانًا، وتصير المشمومات أنغامًا، وتصبح المرئيات عاطرة، لتوليد إحساسات تغنّي بها اللّغة الشعريّة"[3]

ب/ أنواع الرمز:

للرمز الشعري جملة من الأنواع تتمثل في الآتي:

1/الرمز الطبيعي:

[1]: مسعد بن عيد العطوي، الرمز في الشعر السعودي، مكتبة التوبة، ط1، المملكة العربية السعودية، 1993، ص 75

[2]: علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، ط: 4، القاهرة، 2002، ص: 78.

[3]: مسعد بن عيد العطوي، الرمز في الشعر السعودي، ص 92.

هو شكل من الأشكال الرّمزية الشّعرية التي يستمدها الشاعر من الطبيعة ويبرز من خلاله رؤيته اتجاه الوجود، ممّا يضفي على عمله نوعًا من التميّز، و" يشكل الرمز الطبيعي أحد أهم عناصر التصوير الرّمزي، وهو شكل يبرز رؤية الشاعر الخاصّة اتجاه الوجود، ويعمل على تخصبيها، كما أنه يمكن الشاعر من استبطان التجارب الحياتية، ويمنحه القدرة على استكناه المعاني استكناهًا عميقًا، مما يضفي على إبداعه نوعًا من الخصوصية والتّفرد. والشاعر إذ يستمد رموزه من الطبيعة يخلع عليها من عواطفه ويصبغ عليها من ذاته ما يجعلها تنفث إشعاعات وتموجات تضج بالإيحاءات"[1]، كما اهتم الشاعر المعاصر بتوظيف عناصر الطبيعة أيّما اهتمام لأنّها ساعدته في الهروب من الواقع، فوصف من خلالها حالاته النفسية، " والشاعر المعاصر في تعامله الشعري مع عناصر الطبيعة، إنّما يرتفع باللّفظة الدالّة على العنصر الطبيعي، كلفظة المطر مثلا، من مدلولها المعروف الى مستوى الرّمز، لأنّه يحاول من خلال رؤيته الشعورية أن يشحن اللفظ بمدلولات شعورية خاصة وجديدة ."[2]

قامت الشاعرة غادة سمان بتوظيف البومة كرمز للتعبير عن الكآبة، حيث قالت:[3]

أَيَتُهَا المَرْأَةُ الحَزِينَةُ، هَلْ تَعْرِفِينَ نَفْسَكِ ؟
أُحَدِقُ فِي المِرْآةِ، وَأرَى صُورَتِي غَرِيبَةً عَنِي ،
فَأَسْأَلُهَا :مَنْ أَنْتِ أَيَتُهَا البُومَةُ؟
مَنْ هُوَ لَيْلُكِ ؟ أَيُ الرِيَاحِ رِيَاحُكِ؟
أَيُ الأَوْطَانِ وَطَنُكِ ؟

نلاحظ من خلال قرائتنا لهذه الأبيات الشعرية بأنّ الشاعرة "تخاطب ذاتها في المقطع في إحساس حزين منها ينطبق على كل المغتربين وبتعجب تحاول فهم شعور الضياع الذي ينتابها في الغربة فهي تبحث عن ذاتها التي لم تعد تعرفها (أرى صورتي غريبة عني)، وانتمائها الذي لم تعد تدركه لمن (من هو ليلك ؟ أي الرياح رياحك؟ أي الأوطان وطنك)[4]، أي أنّ الشاعرة قامت بتوظيف طائر البومة

[1]: أغبال رشيدة، الرمز الشعري لدى محمود درويش، مجلة علامات، ع: 26، 1أبريل 2006، ص: 149.
[2]: عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 219.
[3]: غادة السمان، الأبدية لحظة حب، منشورات غادة السمان، ص: 97.
[4]: العقاب فتيحة، فنية التجربة الرمزية في قصائد غادة السمان، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة محمد بوضياف المسيلة، مج: 7، ع: 8، 1ديسمبر2015، ص: 203.

كرمز للتعبير عن الحزن والكآبة والملل الذي هزّ راحتها النفسية وطمأنينتها.

2/ الرمز التاريخي:

الرمز التاريخي يعني استعمال التاريخ بأحداثه وشخصياته الواقعية في التعبير الشعري، ف"الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار و القضايا و الهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي "[1]، فالشاعر يعمل على إحياء التاريخ في شكل قصائد شعرية محملة بالرموز التاريخية، لأنّ " الأحداث التاريخية و الشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإنّ لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية و القابلة للتّجدد، على امتداد التاريخ في صيغ و أشكال أخرى"[2]، كاتخاذ مفدي زكرياء للشّهيد أحمد زبانة رمزًا للشّجاعة.

يعد الرمز التاريخي وسيلة لقراءة التاريخ من خلال وجهة نظر الشعراء على مر العصور، والشاعر المعاصر حين يستخدم هذا النوع من الرموز عليه أن يربطها بحاضره وبتجاربه الحية، "ومهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية (أي بوصفها رموزا حية على الدوام)، فإنها _حين يستخدمها الشاعر المعاصر_ لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها."[3]

3/ الرمز الديني:

اعتمد الشعراء المعاصرون على توظيف الرّمز الديني في أشعارهم كونه يحمل رموزًا قوية، و" كان التراث الديني في كل الصور ولدى كل الأمم مصدرا سخيا من مصادر الإلهام الشعري، حيث يستمد منه الشعراء نماذج وموضوعات وصورا أدبية"[4]، كاتخاذهم لأيوب عليه السلام رمزًا للصبر، وللنبي محمد صلى الله عليه وسلم رمزًا للأخلاق الطيبة والحسنة، "وقد أخذت شخصية محمد عليه الصلاة والسلام دلالات متنوعة كثيرة في قصائد شعرائنا المحدثين، وأكثر هذه الدلالات شيوعا هي

---

[1]: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، د: ط، القاهرة، 1997، ص: 120.

[2]: م: ن، ص: 120

[3]: عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص: 199.

[4]: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 75.

استخدامها رمزا شاملا للإنسان العربي سواء في انتصاره أو في عذابه"[1]، وكانت قصيدة البردة للبويصري خير مثال لوصف خير الأنام عليه أزكى السلام.

قال نزار قباني في قصيدة (تزوجتك أيتها الحرية) وهو يذكر شخصية دينية معروفة وهو نبي الله موسى عليه السلام كرمز للسلام والحرية: [2]

وَأَنَا الرَائِي .. والمُسْتَكْشِفُ ..

وَالمَسْكُونُ بِنَارِ الشِعْرِ الأبَدِيَّة..

كُنْتُ كَمُوسَى

أَزْرَعُ فَوْقَ مِيَاهِ البَحْرِ الأحْمَرِ وَرْدًا

كُنْتُ مَسِيحًا قَبْل مجِيئِ النَصْرَانِيَة

كُلُ امْرَأَةٌ أُمْسِكُ يَدَهَا تُصْبِحُ زِنْبَقَةٌ نَارِيَةٌ

كَانَ هُنَالِكَ.. أَلْفَ اِمْرَأَة فِي تَارِيخِي

إلاَ أَنِّي لَمْ أتَزَوَجْ بَيْنَ نِسَاءَ العَالَمِ

إلاَالحُرِيَّةَ:

4/الرمزالتراثي: :

ورد مفهوم التراث في المعجم الأدبي بأنّه: " ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد، و عادات ،وتجارب وخبرات ، وفنون، وعلوم، في شعب من الشعوب ... يدخل فيه ما وصلنا على مر العصور و الأزمنة من الإنتاج الآثاري، و الأدبي، والاقتصادي، والفني، و الاجتماعي، و الديني، والأخلاقي"[3]؛ أي أنّه مأخوذ من التجارب القديمة ويتوارثه الأجيال جيل عن جيل، "يقول فاروق خورشيد مصطلح التراث

[1]: م: ن، ص 78.

[2]: نزار قباني، القصائد السياسية، الهيأة العامة المصرية للكتاب، د: ط، مصر، 2009، ص: 9.

[3]: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 63.

الشعبي مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية و القولية التي بقيت عبر التاريخ ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر".

الرمز التراثي يعنى به الموروث الذي ورثناه في مختلف مجالات الحياة الفكرية والدينية والثقافية والفنية والأدبية، وهو مصدر ينهل منه الشاعر المعاصر لبناء قصائده وفق ركائز متينة ضاربة في التاريخ ، هذا و" إذا كان الشاعر يستمد رموزه الشعرية أساسًا من الواقع، فإنّه في أحيان كثيرة يستمد عناصر هذه الرموز من التراث _بمصادره المتعددة_ باعتبار هذا التراث منجم طاقات إيحائية لا ينفد له عطاء، فعناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد، وعلى التأثير في نفوس الجماهير ووجداناتهم ما ليس لأية معطيات أخرى يستغلها الشاعر، حيث تعيش هذه المعطيات التراثية في وجدانات الناس وأعماقهم تحف بها هالة من القداسة والإكبار لأنّها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الفكري والوجداني والنّفسي"[1]، كما أنّ توظيف الرّمز التراثي يضفي على الخطاب الشعري شيء من الأصالة والعراقة ، فهو امتداد الماضي في الحاضر.

5/ الرمز الأسطوري:

إنّ الرّموز الأسطورية هي مادة تراثية يمتزج فيها الخيال بالواقع، استعملها الإنسان منذ القدم للتعبير عن مشاعره ورآه، "ونعني بها اتخاذ الأسطورة mythقالبا رمزيا يمكن فيه رد الشخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية، أو اهمال شخصياتها وأحداثها والاكتفاء بدلالة الموقف الأساسي فيها بغية الإيحاء بموقف معاصر يماثله، وبذلك تكون الأسطورة رمزية بنائية، تمتزج بجسم القصيدة، وتصبح إحدى لبناتها العضوية. والأسطورة في الأصل هي الجزء الناطق في الشعائر أو الطقوس البدائية، وهي بمعناها الأعم حكاية مجهولة المؤلف تتحدث عن الأصل والعلة والقدر، ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون والإنسان تفسيرًا لا يخلو من نزعة تربوية تعليمية"[2]، هذا والرمز الأسطوري "نابع من الحدس.... وهو قائم على

[1]: علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص: 121.

[2]: محمدأحمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص: 288.

التكثيف و الإدماج وصهر الأفكار المماثلة، ومزج المعاني المتشابهة، حيث تندمج الحدود والفوارق" [1] يعود جنوح شعرائنا إلى توظيف الأسطورة في أعمالهم الشعرية إلى ارتباطها بتجاربهم الخاصة التي يخوضونها في حياتهم الواقعية، كما أنّ " صلة الشاعر العربي بالأساطير صلة قديمة ترجع إلى العصر الجاهلي ذاته، حيث احتوى الشعر العربي منذ ذلك العصر على بعض الإشارات الأسطورية كالإشارة إلى حكاية زرقاء اليمامة الأسطورية، ولبد نسر لقمان بن عاد، وأسطورة الهامة أو الصدى _وهي هامة تخرج من رأس القتيل وتنادي : اسقوني حتى يؤخذ بثأره"[2]، دفع هذا إلى شيوع مختلف أنواع الأساطير حيث "شاعت في شعرنا الأساطير الإغريقية و البابلية و الفينيقية و امتلأت قصائد شعرائنا بأسماء سيزيف و بروميثوس و أوليس و أوديب و هرقل من التراث الأسطوري الإغريقي ، وتموز* و عشتار* و أدونيس و أنكيدو من التراث الفينيقي و البابلي ."[3]

استمدت الأسطوة من عدّة مصادر كالوثنية البابلية واليونانية والفينيقية والعربية ، كما كان "استمداد بعض الملامح الأسطورية من المصادر التراثية الأخرى، كالمصدر الديني والمصدر الفلكلوري _ولقد ارتبطت الأساطير في كل الحضارات بهاذين المصدرين....أمّا تراثنا الفلكلوري فقد حفل بعدد من أبطال الحكايات الخرافية الذي يحملون ملامح أسطورية _خصوصًا إذا أخذنا الأسطورة بالمفهوم الشامل الذي حددناه من قبل_ فالسندباد مثلاً و علاء الدين و سيف بن ذي يزن وإن لم يكونوا أبطالاً أسطوريين بالمفهوم الدقيق للبطل الأسطوري فإنّهم يحملون بعض الملامح الأسطورية، المتمثلة في تلك المغامرات الخارقة التي كانوا يقومون بها والتي لا يمكن أن توجد في الواقع، كاتصالهم بالكائنات

[1]: عاطف جودة نصر، الرّمز الشعري عند الصوفية، ص: 27.

[2]: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 179.

*(بمرور الزمن بدأ الإنسان يتصور بأن هذا الكون وما يحتويه من مظاهر طبيعية مختلفة إنما تسيطر عليها قوى خفية هائلة وأن تقلب وتغير مظاهر الطبيعة إنما يعزى إلى تلك القوى نفسها، وعندما جسد الإنسان القوى المهيمنة في إلهة تصورها قياسا على البشر في جنسين مذكر ومؤنث، فقد كان منطقيا أن يعزو كل مظاهر الخصب والتكاثر في الطبيعة بما في ذلك تكاثر الإنسان والحيوان والنبات إلى قوى الخصب الإلهية المتمثلة بالإلهة الأم التي عرفت فيما بعد تحت اسم إنانا أو عشتار وبإله الخصب دموزي أو تموز)فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط: 1، سورية، 1999، ص: 16.

[3]: م: ن، ص: 183.

فوق الطبيعة ومغامراتهم معها"[1]، كما تتميز الأسطورة باللازمنية، لأنّها مجهولة الأصل والنشأة والتاريخ، فلا أحد يمكنه تحديد زمن الأسطورة وتاريخها ونشأتها وأصلها.

وكمثال عن الرمز الأسطوري نأخذ توظيف البياتي رمز عشتار وهي إلهة عراقية ترمز للأنوثة والحياة والحب وتموز الإله الميت الحي عرف بإله الحب يقول البياتي في قصيدة "قصائد حب إلى عشتار" مخاطبًا عشتار:[2]

فَمَتَى تَنْهَلُ كَالنَجْمَةِ عَشْتَارُ وتَأْتِي مِثْلَمَا أُقْبِلُ

فِي ذَاتِ مَسَاءْ

مَلَكُ الحُبِ لِكَيْ يَتْلُو عَلَى المَيِتِ سِفْرَ الجَامِعَةَ

كما يقول البياتي في قصيدة (المعجزة):[3]

وَعَوِيلُ الكَهَنَةُ

تَحْتَ أَقْوَاسِ رَمَادِ الأَزْمِنَةِ

وَهُمْ يَبْكُونَ (تَمُوزَ) القَتِيلْ

حَامِلِينَ القَمَر المَيِتْ فِي مَوْكِبِ عَشْتَارَ الجَلِيل.

ج/ مستويات الرّمز يتميز الرّمز الشعري بمستويين أساسسين يقوم عليهما وهما :

أ_الرَّمْز الكلي:

الرمز الكلي أو ما يسمّى بالرّمز العام وهو الذي نجده في الديوان كلّه بحيث يتوزّع على أغلب القصائد الواردة في الديوان، ويعد هذا النوع من الرموز ذو فاعلية نصية، كونه يقوم على حبك النّصوص، كما أنّه صورة جزئية تكتسب كليتها من التكرار، و" هو معنى محوري شفاف مجسد في

[1]: م: ن، ص: 184/183.

[2]: عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: منقحة مزيدة، بيروت، 1995، ص: 194.

[3]: عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: منقحة مزيدة، ج: 2، بيروت، 1995، ص: 201.

إحدى الظواهر المادية، يتمركز على أرضه جل الصور الجزئية التي تتوزع على العمل الشعري، وتشده نحو هدف جمالي منظور ويربطها به ينبوع التجربة الشعورية "[1]

ب–الرمز الجزئي:

يعد الرّمز الجزئي عنصر من عناصر الرّمز الكلي، إلاّ أنّ " الرّمز الجزئي ضيق الإيحاء بطبيعته "[2]، ففي كثير من الأحيان نجد رمز يتكرر في قصيدة وفي نفس الوقت نجده يتكرر في كل الديوان، والرمز الجزئي هو: "أسلوب فني تكتسب فيه الكلمة المفردة أو الصورة الجزئية قيمة رمزية من خلال تفاعلها مع ما ترمز إليه، فيؤدي ذلك إلى إيحائها، واستثارتها لكثير من المعاني الخبيئة، وتشع هذه الصور و تلك الكلمات لارتباطها بأحداث تاريخية أو تجارب عاطفية، أو مواقف اجتماعية، أو ظواهر طبيعية ، أو أماكن ذات مدلول شعوري خاص أو إشارات أسطورية معينة و تراثية عامة، والشاعر في تعامله مع هذه الأشياء يرتقي بمدلولها المتواضع عليه إلى مدلولها الرّمزي"[3]

كما أن الكلمة المفردة تكتسب قيمة رمزية في الرّمز الجزئي كونها ترتبط بأحداث تاريخية أو ظواهر طبيعية، مثل كلمة الأندلس كرمز للأصالة والعراقة، أو المطر رمزا للخير والخصب والنّماء "وأحيانا يكون الرّمز رمزا جزئيا يوحي ببعد واحد من أبعاد الرؤية الشعرية المتعددة، ويتآزر مع بقية الأدوات الأخرى في القصيدة، وقد يكون الرّمز الجزئي عنصرا من عناصر رمز كلي عام"[4]

ثالثًا/ توظيف الرّمز واستخداماته في ديوان في القدس:

إنّ استراتيجيّة النّهوض بالنّصوص الأدبيّة، وخاصّة الشّعريّة منها تبنى على عدّة مرتكزات جماليّة شعرياتيّة، من بين هذه الخصائص عنصر التّرميز، الّذي بات مقوّمًا أساسيًّا اعتمده الشّعراء منذ القدم، وحتى شعراءنا المعاصرون، وقد لمحناه متشظّيًا بين أبيات قصائد ديوان في القدس لتميم البرغوثي، مستحوذًا على القصيد بيتًا بيتًا، حيث لا يكاد يخلو من هذه الظاهرة الفنّيّة، ومن بين

[1]: عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، د: ط، مصر، 2000، ص: 192.

[2]: محمد أحمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص: 226.

[3]: عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، ص: 190.

[4]: علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، ط: 4، القاهرة، 2002، ص: 118.

الرّموز الّتي صادفناها بارزة في هذه النّصوص الشّعريّة: الرّمز الطّبيعي بتفريعاته المتمثّلة في رموز الحيوانات باختلاف أنواعها من طيور وضبي وغزال ....الخ، ورمزيّة الماء بتنوّع مصادره من بحر ومطر، ورمزيّة اللّيل والقمر ، والرّمز التّاريخي بنوعيه من رموز للشّخصيّات الأدبيّة والإسلاميّة، وكذا رموز للشّخصيّات الثوريّة التّاريخيّة، ،وكذا رمزيّة الأنثى، إذ سنحاول مدارسة هذه الرّموز كالتالي:

1/الرّمز الطّبيعي:

قام الشعراء بتوظيف الطبيعة في أشعارهم، لأنّهم وجدوا فيها راحتهم، حيث لجؤوا إليها هروباً من واقعهم المؤلم، لما فيها من جمال رباني مدهش، والرّمز الطّبيعي يتمثّل في توظيف الطبيعة بمناظرها الخلابة والمدهشة، أي أنّ الطّبيعة لعبت دورًا مهمًا في ترجمة الحالات النّفسيّة للشّعراء.إنّ استخدام الرّمز الطبيعي في الشّعر هو "ما أخذ من الطبيعة صحرائها وينابيعها وزهرها، والشّعراء يسقطون على هذه الرّموز ذواتهم ويصل الإسقاط عند بعض الشّعراء إلى مرتبة المعادل الموضوعي"[1]؛ أي أنّ الشّاعر يوظّف العنصر الطّبيعي في قصائده كمعادل موضوعي لما يحدث له من صدمات نفسيّة، إذ أنّنا نلمحه يفرغ فيها مكبوتاته وآلامه التي لا مجال للتّصريح بها علنيًا، فيوصل رسالته باستناده على ركائز ثابتة تتمثّل في الرّموز الطبيعيّة، واكتسح الشّعر العربي هذا النّوع من التّرميز ، واتّخذه مركز إشعاع وجذب للقارئ، "فالشّاعر إذ يستمدّ رموزه من الطّبيعة، يخلع عليها من عواطفه ويصبغ عليها من ذاته ما يجعلها تنفث إشعاعات وتموّجات تضجّ بالإيحاءات ، فالشّاعر لا ينظر إلى الطّبيعة على أنّها مجرّد شيء مادي منفصلاً عنه وإنّما يراها امتدادًا لكيانه تتغذّى من تجربته، زيادة على ما تضفيه الأبعاد النّفسيّة على الرّمز من خصوصيّة يلعب السيّاق أيضًا دورًا أساسيًّا في إذكاء إيحائيّته"[2]، أي أنّ الشّاعر ينسجم مع الطبيعة انسجامًا كاملاً، حتّى أنّها تصبح مادّة أساسيّة في صياغة أشعاره وجاذبيّتها.

تضفي الرّموز الطبيعية على العمل الإبداعي سحرا لا يُقاوَم، وجاذبيّة تجعل القارئ ينغمس فيه، وهذا لأنّها " تتميّز بكون قيّمها الجماليّة متبدّلة ومتطوّرة بشكل مستمر وهو ما يجعل تاريخ قراءتها

[1]: نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبيّة في الشّعر العربي المعاصر الاتباعية _الرومانسية _الواقعية _الرمزية، ديوان المطبوعات الجامعيّة، د: ط، الجزائر، 1984، ص: 482.

[2]: رشيدة أغبال، الرّمز الشعري لدى محمود درويش: الرمز الطبيعي، مجلّة علامات، المغرب، ع: 26، 1أبريل 2006، ص:149.

متواصلاً ومتطورًا بشكل دائم، إنّ الرّمز الطبيعي يتميّز بالديناميّة والحيويّة التي تعطي للمبدع حريّة التّصرف الفنّي في هذا الرّمز، ومع التّأكيد على ذلك كما يُقال لا نغفل أنّ للأشياء أهميّتها وتاريخها في الوعي الاجتماعي"[1]، وإذا ما تأمّلنا القيمة الجماليّة للرّمز الطبيعي في الشّعر لوجدنا له قيمة فنيّة كبيرة، ووظيفة عمليّة، وبه ترتقي الشعوب والمجتمعات.

اتخذ الشعراء منذ القدم الطبيعة مصدرًا للإلهام الشعري ، فراح الشاعر الجاهلي يصور كل مايشاهده بطريقة رمزية جميلة كما فعل الأعشى في جعله للجدول رمزًا للغزارة والعطاء، حين قال:[2]

وَمَا فلَجٌ* يَسْقِي جَدَاوِلَ* صَعْنَبَى* ** لَهُ شَرْعٌ* سَهْلٌ عَلَى كُلِ مَوْرِد***

وَيَرْوِي النَبِيطَ الزُرْقُ مِنْ حَجَرَاتِهِ ** دِيَارًا تُرَوَّى بِالأَتِي المُعَمَّدِ**

وقد اتّخذ الشّاعر تميم –كغيره من الشّعراء– هذا النّوع من التّرميز مادّة أساسيّة ارتكزت عليها قصائده، فأضحت الطبيعة هي المؤنس والأم الّتي يتغنّى بها، ويرسل من خلالها رسائله، ف"يهرب الشاعر من كوابيس الحياة الواقعية، ويلجأ إلى الحلم والطفولة– ويلجأ إلى الطبيعة، فهي في نظره بريئة كاملة"[3]، فيّخذها صديقًا يحاكيه ويفرغ له همومه ويشكيه آلامه ف"تصبح الطبيعة كائنًا لينًا، طيعًا يسمع ويستجيب. ويتحدث الشاعر مع الحجر، ويمتطي الهواء، ويسير على الموج. لا يعود يقدم لنا أفكارًا، بقدر ما يقدّم مناخًا من الحالات والمقامات.....إنّ الشعر الجديد كلام غير عادي وغير عام: إنّه على وجه التحديد، خرق للعادة"[4]، فكان أن توكّأ تميم البرغوثي على توظيف رمز الحيوان من: طير، وظبي، وغزال، وجمل، وخيل، وفهد، وتوظيف رمز اللّيل والقمر كما وظّف رمز المطر والماء، ليعبّر به عن حاله وحال بلده وأمته، كل هذه الإيحاءات قمنا باستخراجها من الديوان، لتماهي الشّاعر مع الطّبيعة حتى يدون لنا الواقع بتفاصيله المختلفة، فتميم يتحدث بلسان الطبيعة

---

[1]: عاطي عبيات، يحي معروف، استدعاء الرّموز ودلالاتها في الشّعر الفلسطيني المقاوم المعاصر: لطفي زغلول نموذجًا، مجلّة اللّغة العربيّة وآدابها، ع: 2، 22سبتمبر 2014، ص: 311.

[2]: الأعشى، الديوان، تح: محمد محمد حسين، المطبعة النموذجية، د: ط، القاهرة، د: ت، ص: 193.

*الفلج والجدول النهر الصغير *صعنبي موضع باليمامة *الشرع الطريق الى الماء *المورد موضع الورود على الماء.

[3]: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 89/88.

[4]: م: ن، ص: 139.

وباسم الشعب، و "من يتكلّم بصوت الينابيع الأصلية في أعماق شعبه، ينقل إلينا ملايين الأصوات، ويرفع مصير كل فرد منا، إلى مستوى مصير الإنسانيّة"[1].

أ/رمزيّة الحيوان:

اتّخذ الشعراء –في قصائدهم– من الحيوان رمزًا للتّعبير عن العديد من المعاني، وقد شاعت هذه الظاهرة في الشعر الفلسطيني بكثرة، إذ إنّ "استخدام رمز الحيوان بأقسامه في الشّعر الفلسطيني كانت ظاهرة لفتت نظر القارئ، والسؤال هنا هو لماذا استخدم الشّاعر الفلسطيني هذا النّوع من الرّمز، وبأيّ هدف استخدم الحيوانات والطيور في أشعاره الرّمزيّة، يمكن القول بأنّ الشّاعر أراد أن يشير إلى طبيعة هذه الحيوانات وطبعها وخصائصها السباعيّة، فكلّ هذه الرّموز تدلّ على طبيعة صاحبها من جانب، ومواصلة الأمور عن مجراها الطّبيعي والتأكيد على جري الأحداث على طبيعتها في فلسطين المحتلة من جانب آخر"[2]، هو الأمر الّذي شدّ انتباهنا في أشعار تميم البرغوثي الّتي حواها ديوان "في القدس"، لذا سنحاول الإجابة عن الأسئلة الفارطة الذكر:

1: الطّير:

قام تميم البرغوثي بتوظيف الكثير من الطيور في قصائده، معبّرًا بها عن مختلجاته النّفسيّة، وبغية إيصال رسائله عبر تمويجات ترميزية، خوفًا منه على نفسه من السجن بسبب التّصريح، ولهذا لجأ لهذا الأسلوب، ومن بين الطيور الّتي تبناها الشّاعر سنذكرها كما وردت في الديوان:

قال الشّاعر تميم البرغوثي في قصيدة "في القدس":[3]

فَتَرَى الحَمَامَ يَطِيرُ يُعْلِنُ دَوْلَةً فِي الرّيحِ بَيْنَ رَصَاصَتَيْنْ

[1]: م: ن، ص: 105.

[2]: صادق فتحي دهكري وروشنك جعفري، رمز الطيور والحيوانات في الشّعر الفلسطيني المقاوم، مجلّة: اللّغة العربيّة وآدابها، ع: 4، 2004، ص: 68.

[3]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 11.

يقوم الشّاعر في هذا السطر بتوظيف طائر يسمّى الحمام، وهو نوع من أنواع الطيور، يحمل معنى الجمال والسّلام، بألوانه البهيّة وأنواعه المختلفة، وهو أول الطيور التي استأنسها الإنسان، واتخذها خليلًا وصاحبًا، كما استخدمها في المواصلات لإرسال الرسائل في مختلف البقاع.

حمام الشّاعر هنا ليس حمامًا عاديًا وإنّما هو رمز عبّر به عن غياب السلم، فالحمام يرمز عادة للسلم، وبما أنّ حمام تميم يطير بين رصاصتين، فإنّه لم يجد الأمان الّذي اعتاد عليه، ليطير بحريّة في الجو.

أي:

الحمام =السلم.

ولكن وردت بصيغة:

الحمام +الرصاص.

وعليه:

الحمام =لا سلم.

وقال أيضًا في قصيدة الجليل:[1]

وَتَغْدُو الطُّيُورُ رُمُوزَ العِنَادْ

أَلَسْتَ تَرَى الطَّيْرَ إِنْ طَرَدُوهُ مِنَ العُشِّ عَادْ

وَفِي وَسْطِ الشَامِ طَيْرٌ تَفَوَّقَ فِي حِرْفَةِ الهَزْءِ مِنْ كُلِّ سِلْكِ حُدُودِ

كَالمَلاَئِكَةِ النَّازِلِينَ عَلَى هَيْئَةِ الطَّيْرِ يَوْمَ القِتَالْ

يريد تميم في هذه الأبيات الشعرية الواردة في قصيدة الجليل التّعبير بطيوره عن الشّعب المخلص لبلده، المحارب من أجلها والمجاهد في سبيل البقاء بموطنه، ووصفه بالعناد وبأنّه حتّى لو طرد سيعود، لأنّ حبّه لوطنه راسخ ومقدّس.

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 18.

ويذكر الشّاعر الشّام وهي البلاد القديمة التي ضمّت مجموعة من المدن العربية، منها لبنان وسوريا، وفلسطين والأردن والأناضول، وبلاد ما بين النّهرين، ومصر، وهو يعني بها الحديث عن الشعوب العربيّة التي كانت مستقلة، وأصبحت تعيش الحروب وويلاتها، إلاّ أنّ شعبها صامد كالطير الذي يحلّق فوق كل الأماكن ويعود إلى عشّه في آخر المطاف.

ويقول في قصيدة "أنا لي سماء كالسّماء":[1]

فِيهَا الطُّيّورُ تَطِيرُ دَوْمًا للوَرَاءْ

وَهْيَ كَالعنْقَاءِ، خَيَّمَ ظِلُّهَا فَوْقِي

لَكِنَّنِي، مِنْ مِخْلَبِ العَنْقَاءِ فِي السَّفَرِ الطَّوِيلِ مُشَارِفًا جِهَةَ الوُصُولِ

أَقُولُ يَا عَنْقَاءُ شُكْرًا

هنا أيضًا يعبّر عن شعبه الّذي تشغله قضيّة بلاده فيبقى يأمل استرجاعها والعيش فيها بحريّة، فرمز الطيور والعنقاء يمثّل الشّعب الفلسطيني الأبي.

أمّا سماء الشّاعر فهي ليست سماء عاديّة، سماء الشّاعر تحلّق فيها العنقاء، هذا الطير الخرافي الذي صنع من الخيال، وكأنّه يقول سماء فيها الحرية فيها طيور، سماء فيها الحياة.

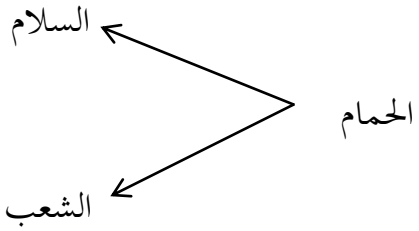
وقال في قصيده "يا هيبة العرش الخلي من الملوك":[2]

وَعِنَايَةُ الرَّحْمَانِ مَا نَادَى الحَمَامُ عَلَى الحَمَامْ

قام الشّاعر في هذا البيت بتوظيف رمزين اثنين في لفظ الحمام فالحمام الأوّل يمثّل رمزًا للسّلام، أمّا الثّاني فأراد به تميم التّعبير عن شعبه، وبما أنّ قضيّة الاستقلال تشغله عبّر عنها بهذا التّرميز.

[1]: م: ن، ص: 26/25.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 35.



ينتقل الشاعر بنا وفق رمزيّته التي استنجد فيها برمزية الحمام، من الحديث عن السلام إلى الحديث عن الشعب الطامح للسلام، الشعب الذي يبحث عن حريّته المسلوبة وشخصيته الهاربة، والتي أصبحت حلمه المرجو.

كما قال في قصيدة "نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة":[1]

يَا كِسَاءَ النَّبِيِّ، وَبُرْجَ الحَمَامْ

أمّا في هذا البيت فعبّر الشّاعر عن فلسطين ببرج الحمام، لما كانت تعيشه من سلام وأمن في سابق عهدها، أي في عصر محمّد رسول الله صلّى الله عليه وسلم.

برج الحمام= فلسطين

برج الحمام هذا البرج الذي عشّش فيه الحمام، والحمام بطبعه لا يعشش إلاّ في مكان آمن.

من هنا تتبدّى لنا الثنائيّة الرّمزيّة التي رسمت برجًا عشّش فيه الرصاص، بعد أن كان في سلام.

وقد قال تميم في قصيده "الموت فينا وفيهم الفزع":[2]

وَالطُّيُورُ، تُقَرِّرُ بَعْدَ نِقَاشٍ طَوِيل، أَلاَّ تَهْجُرَهَا

يُوَاصِلُ الحَمَامُ كَذِبَهُ عَلَى أُسْطُولِ نُوحْ

وَيُوَاصِلُ الغُرَابُ تَحْذِيرَهُ

[1]: م: ن، ص: 42.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص51/49.

وفي هذه الأبيات الشّعريّة استخدم الشاعر تميم البرغوثي رمز الطير للتعبير عن الشّعب الفلسطيني المقاوم الصنديد، حيث شبههم بالطّيور الّتي ترفض الهجران، أمّا أسطول نوح فهو ترميز عن القدس، والحمام الكاذب هو أكذوبة السلام الّتي يتمنّاها الشعب الفلسطيني ولم تتحقّق بعد.

ويشكّل عنوان قصيدة "تقول الحمامة للعنكبوت" رمزًا للدّلالة على أنّ فلسطين كانت في سلام، وأصبحت تعيش في وسط ويلات الحرب، فالحمامة والعنكبوت هنا تمثلان رمزًا للسّلام والحريّة، فهما من شكلا سلاما لسيدنا محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم مع صاحبه أبو بكر الصديق رضي الله عنه عندما جاء المشركون يبحثون عنهما في غار ثور حيث بنت الحمامة عشها على فتحة الغار ونسجت العنكبوت خيوطها على المدخل فاعتقد المشركون بأنّه لا يوجد أحد في الغار فمثّل تميم بهذه الصورة لأنّها الرمز المناسب لمدينة القدس المضطهدة، فكانت الحمامة تدعو العنكبوت لحماية الشّعب الغريب في وطنه، لكن القدس لم تستطع المقاومة، .

وقال تميم في القصيد:[1]

تَقُولُ الحَمَامَةُ للعَنْكَبُوتِ ** أُخَيَّ تَذَكَّرْتِنِي أَمْ نَسِيتِ**

سَنَحْمِي الغَرِيبَيْنِ مِنْ كُلِّ سَيْفٍ ** بِرِيشِ الحَمَامِ وَأَوْهَى البُيُوتِ**

دَعَوْتُ إِلَيْهِ الطُّيُورَ قَبِيلاً

تَقُولُ الحَمَامَةُ للعَنْكَبُوتِ ** بِرَبِّكِ يَا هَذِهِ لاَ تَمُوتِي**

تَقُولُ الحَمَامَةَ لَمَّا رَأَتْ رُوحَ حَارِسَةَ الغَارِ فَاضَتْ

كما قال البرغوثي في قصيدة "أمر طبيعي":[2]

فَلَنْ تَحْرُسَ الغَارَ الجَدِيدَ حَمَامَةٌ ** وَلاَ مِنْ خُيُوطِ العَنْكَبُوتِ لَهُ سِتْرُ**

أَيَا أُمَّةً فِي الغَارِ تَبْغِي حِمَايَةً ** مِنَ الطَّيْرِ مَعْذُورٌ إِذَا خَانَكِ الطَّيْرُ**

[1]: م: ن، ص: 56/53.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 59.

يعيدنا الشّاعر في هذه الأبيات إلى قصّة الرسول صلى الله عليه وسلم مع صديقه أبو بكر الصدّيق رضي الله عنه أثناء هجرتهما من مكّة المكرّمة إلى المدينة المنوّرة، ومكوثهما في غار حراء، وما حصل لهما مع الحمامة التي حضنت بيضها والعنكبوت التي سدّت خيوط بيتها، فأبعدا عنهما قوم قريش واستطاعا تمويههم في كون الغار خاوٍ، ولم يطأه أحد.

أمّا الغار الجديد في هذا البيت فهو القدس الّتي تعيش ويلات الاستعمار، القدس الّتي تحلم بالحرية والسلام، فالحمامة الّتي كانت سلامًا في غار النّبي، أصبحت خائفة، ولم تعرف بلاد القدس السلام بعد.

وقال في قصيدة "القهوة":[1]

وَيُصْبِحُ طَائِرًا إِنْ شَاءَ،

طَاوُوسًا، نَعَامًا، أَوْ دَجَاجًا صَاخِبًا

وَيَطِيرُ أَوْ يَمْشِي،

إِنَّ السَّمَاءَ إِذَا الطُّيُورُ مَلَأْنَهَا قَدْ لاَ تَرَانَا الطَّائِرَاتُ خِلاَلَهَا

قَدْ جَاءَ عَمُّكِ بَيْنَ أَسْرَابِ الحَمَامِ وَحَطَّ عِنْدَكِ

ذكر الشّاعر في هذه القصيدة مجموعة من الطيور وهي الطاووس، النّعام، الدجاج، والحمام، ولكل نوع من الطيور رمزيّته الخاصّة.

فالطاووس هو من أجمل الطيور، ويلقّب عادة بملك الطيور، وله ألوان مختلفة منها الأبيض، الأزرق، والأخضر وهو يرمز عادة للقوّة والحماية.

أمّا النّعام فهو نوع من أنواع الطيور الكبيرة التي لا تطير، يُضرب به المثل في الخوف والجبن

أمّا الدجاج هو من أشهر الطيور المستأنسة التي يربيها الإنسان وهو أيضًا يرمز للخوف والجبن

والحمام يرمز للسلم والسّلام.

[1]: م: ن، ص: 63/65.

كما أنّ الطيور هنا أيضًا ترمز للسلام كغيرها من طيور تميم.

كما قال تميم في قصيدة "خط على القبر المؤقّت":[1]

وَكُلٌّ قَلْبُهُ طَيْرٌ مَلُولٌ ** يُرِيدُ العَيْشَ بَعْدُ وَلاَ يُرِيدُ**

وفي هذا البيت من قصيدة "خط على القبر المؤقّت"، يذكر الشاعر الطير، وذلك في تشبيه القلب له، حين وصفه بالطير الملول، أي القلب الذي يئس من العيش في هذه الحياة المليئة بالحروب.

هناك ترميز عن حبّ الشّعب الفلسطيني وتوقه للحريّة، الّتي أبت أن تتحقّق.

قال تميم في قصيدة "أمير المؤمنين":[2]

دِيَّارٌ تَغَلاَّهَا مِنَ الدَّهْرِ نَاقِدُ ** تَجَفَّلُ عَنْهَا كَالنّعَامِ الشَّدَائِدُ**

يذكر الشّاعر في هذا البيت من قصيدة" أمير المؤمنين " حيوان ينتمي لفئة الطيور، وهو طائر النّعام هذا الطائر الضخم الحجم، وهو الأمر الذي يمنعه من الطيران.

والنّعَام هنا يرمز للشدائد والمصائب الّتي تقع في بلاد فلسطين من موت قهر وفقدان للأمان والسلام، حيثّ رمّز لها بالنّعام لكبر حجمها، فشدائد وطنه كبيرة، ولا يمكنها الطيران لثقلها.

يقول تميم في قصيدة "سفينة نوح":[3]

حَمَامُ البُرُوجِ يُصَلِّي عَلَيْكْ

وَلَوْ سَأَلَ الصَحَفِيُّ الحَمَامَ

حَمَامُ البُرُوجِ يُصَلِّي عَلَيْكْ

أُمَّةٌ مِنْ حَمَامْ

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 67.

[2]: م: ن، ص: 81.

[3]: م: ن، ص: 87/83.

تكرّر ذكر الحمام في قصيدة "سفينة نوح" أربع مرات، في هذه الأبيات ويرمز تميم للحريّة والسلام، بالحمام.

أمّا الحمام الأوّل فيقصد به الشّاعر السّلام الذي كان يسود البلاد في القديم قبل تعرضها للحرب والخراب.

أمّا الحمام الثّاني فيريد به الشعب العربي الفاقد للسلام.

والحمام الثالث تكرار للأوّل.

أمّا الحمام الرابع فهو السلام الذي يطمح له الشّاعر هو وأمّته العربيّة المستعمرة.

يقول تميم في قصيدة "الأمر":[1]

قَاسٍ عَلَيَّ حَمَامُهَا

يصف الشّاعر في هذا البيت من قصيدة "الأمر" الحمام بالقسوة، وهي الصفة التي يتصف بها العدو.

من كثرة الشّوق والبعد والحنين للسلام وصفه بالقسوة، فالحمام هنا يمثّل السلام الغائب عن الشّاعر وعن وطنه.

وقد قال في قصيدة "قفي ساعة":[2]

وَيَحْمِلُهُ كَالنسْرِ يَحْمِلُ صَيْدَهُ ** وَيَعْلُوا بِهِ فَوْقَ السَّحَابِ يُطَاوِلُهْ**

ذكر الشّاعر في القصيدة طائر من الجوارح وهو طائر النّسر، وهو يرمز عادة للقوة والشّجاعة، وبعد النّظر والخلود.

أمّا النّسر هنا فهو رمز عن العدو الصّهيوني، الّذي عاث فسادًا في بلاد فلسطين، فأضحى النّسر عدو وشعب فلسطين صيد ثمين.

[1]: م: ن، ص: 92.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 98/97.

وقال في قصيدة "قبلي ما بين عينينا اعتذارًا يا سماء":[1]

اسْمَعُوا يَا مَنْ عَلَيْهِمْ صَلَوَاتُ اللهِ سِرْبٌ مِنْ حَمَامْ

في هذا البيت من قصيدة "قبلي ما بين عينينا اعتذارًا يا سماء" أورد الشّاعر طير الحمام في سربه ليطمئن شعبه الّذي يعيش الحرب والقتل، بأنّه محمي من اللّه عزّ وجل، فسرب الحمام ترميز عن السلام الّذي سيعيشه الشّعب في الجنّة بعد هذا العذاب والاضطهاد.

ففقدان السلام في الحياة لا يعني فقدانه في الجنّة، وكل ميت قتل شهيدًا في سبيل الدفاع عن الوطن سيعيش السلام في الآخرة.

ويقول في قصيدة "غزل":[2]

يَطِيرُ حَمَامُ بَيْتِ اللهِ نَحْوِي ** لِأَرْوِيَ عَنْهُ أَشْعَارًا وَيَرْوِي**

وَظَنِّي مَا يَحُجُّ الطَّيْرُ إلاَّ ** لِجَمْعِ الشِّعْرِ مِنْ حَضَرٍ وَبَدْو**

وَلَوْلاَ الشِّعْرَ مِنْ عَرَبٍ أَحَبُّوا * * إِذَنْ خُلِقَ الحَمَامُ بِدُونِ شَدْوٍ**

وَفِي بَالِي حَمَامٌ لاَ يُبَالِي ** لا بِهِمْ يَأْوِي إِلَيْهَا حِينَ يَأْوِي**

يَطِيرُ ثُنًى ثُنًى مِثْلَ القَوَافِي ** فَأَنْقُلُ شِعْرَهُ حَذْوًا بِحَذْوِ**

لِذَاك أَقُولُ طَارَ الطَّيْرُ نَحْوِي ** لِأَرْوِي عَنْهُ أَشْعَارًا وَيَرْوِي**

ذكر الشّاعر في هذه الأبيات من قصيدة "غزل" طير الحمام وكرّره ثلاث مرات، لكونه الطائر الوحيد الذي يعبّر عن السلم، الأمن والسلام، ويرمز الشاعر للسلام بالحمام، وخاصّة حمام بيت الله الذي يحط في مكّة ولا يطير منها، لما خصّها به الله وحماها ممّا يفقد السلام.

ويقول الشّاعر تميم البرغوثي في قصيدة "شكر":[3]

---

[1]: م: ن، ص: 104.

[2]: م: ن، ص: 122/121.

[3]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 131.

مَحَبَّتُكُمْ أَيُّهَا الأَهْلُ طَيْرٌ يَحُطُّ عَلَى كَتِفَيْ، هَكَذَا كالهَدِيّةِ مِنْ لاَ مَكَانْ

ذكر تميم البرغوثي الطير تقريبًا في كل قصائد ديوانه "في القدس"، حتى في آخر قصيدة، والتي عنونها ب "شكر"، حين وصف حب قرائه له بالطير الذي يحط على كتفه، وطير تميم هنا يرمز للسلام، فرغم ما يعيشه من ألم نفسي وقهر يؤرّقه على وطنه، يعتبر محبّة قراءه سلامًا.

2: الظبي:

وظّف الشّاعر تميم البرغوثي مصطلح الظبي في قصائده، للتعبير به عن عدة معاني يصف بها حال الأمّة العربيّة، وعليه سنذكرها كما وردت في الديوان:

قال تميم في قصيدة "أنا لي سماء كالسّماء":[1]

فِيهَا نُجُومٌ شَارِدَاتٌ كالظِبَاءْ

وقال في قصيده "يا هيبة العرش الخلي من الملوك":[2]

أَنَا مِنْكُمَا يَا ظَبْيَتَانْ

أَهْلِي ظِبَاءٌ مِنْ حَجَرْ

فِيهَا الصَّلاَبَةُ وَالحَنَانْ

يَا ظَبْيَتَيْنِ مِنَ البَشَرْ

أَنَا مِنْكُمَا يَا ظَبْيَتَانْ

يَا ظَبْيَتَانِ أَرَى المَلِيكَ إِذَا أَتَى

يَا أَيُّهَا الجَمْعُ الّذِي مِنْ أَلْفِ ظَبْيٍ

كما قال البرغوثي في قصيدة "أمر طبيعي":[3]

[1]: م: ن، ص: 21.

[2]: م: ن، ص: 29.

[3]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 60.

يَا أُمَّتِي يَا ظَبْيَةً فِي الغَارِ ضَاقَتْ عَنْ خُطَاهَا كُلُّ أَقْطَارِ المَمَالِكْ

يَا ظَبْيَتِي مَهْلاً، تَعَالِي وَانْظُرِي، هَذَا فَتًى خَرَجَ الغَدَاةَ وَلَمْ يُصَبْ

يَا أُمَّتِي يَا ظَبْيَةً فِي الغَارِ قُومِي وَانْظُرِي

وقال تميم في قصيدة "أمر طبيعي":[1]

يَا أُمَّتِي يَا ظَبْيَةً فِي الغَارِ تَسْأَلُنِي وَتُلْحِفُ: "هَلْ سَأَنْجُو؟"

وقال تميم في قصيدة "سفينة نوح":[2]

وَلَكِنَّهَا وَقَفَتْ مِثْلَ ظَبْيٍ بِبَابِ خَبَاءٍ

أُمَّةٌ مِنْ ظِبَاءْ

جاء لفظ ظبي في العديد من القصائد، حيث ورد في قصيدة "أنا لي سماء كالسّماء" بمعنى الشرود حين شبّه تشتت أبناء شعبه بالظباء الشاردة، وورد في قصيدة "يا هيبة العرش الخلي من الملوك "بعدّة صيغ منها: ظَبْيَتَانْ، ظِبَاءٌ، ظَبْيَتَيْنِ، ظَبْيٍ، وكأنّه ينوّه بظَبْيَتَانْ، وظَبْيَتَيْنِ للضفّتين الشّرقيّة والغربيّة، ويقصد بالظِبَاء الأمّة العربية المشتتة، أما المقصود بظَبْي فهو الحاكم الذي بيده الحكم والقرار ويختبئ خلف مبررات لا صحّة فيها، ولا يحرك ساكنًا رغم قدرته على التّغيير، كما ورد في قصيدة "أمر طبيعي" بصيغة ظَبْيَةً، وهو يعني بها أمته العربيّة التي تقف مكتوفة الأيدي أمام تحالف اليهود عليها، وذكر الشاعر في قصيدة "سفينة نوح" الظبي للإشارة إلى أمته المتخاذلة، ويقصد تميم البرغوثي بالظبي في ديوانه الأمّة العربيّة الّتي تقف مكتوفة الأيدي، تتفرّج دمار إخوتها في فلسطين، فهو ترميز يصف تخاذل العرب، واختبائها في بلدانها.

3: الغزال:

وظّف الشّاعر تميم البرغوثي في ديوانه ذكر الغزال (الظبي)، وها هو يوظف أنثاه، في العديد من القصائد، إلاّ أنّ غزالة تميم منفردة بجمالها، ولا تشبه أي كائن آخر، غزالة اجتمعت فيها كل ملامح

[1]: م: ن، ص: 61.

[2]: م: ن، ص: 87.

العذوبة، غزالة عشقها كل من رآها، عذّبت عيونها من لمحها، إذ وقع في حبّها كلّ عاشق فجرى خلفها ليصطادها .....

قال الشّاعر في قصيدة "في القدس":[1]

وَهِيَ الغَزَالَةُ فِي المَدَى، حَكَمَ الزَّمَانُ بِبَيْنِهَا

مَا زِلْتَ تَرْكُضُ إِثْرَهَا مُذْ وَدَّعَتْكَ بِعَيْنِهَا

رِفْقًا بِنَفْسِكَ سَاعَةً إِنِّي أَرَاكَ وَهَنْتْ

وقال في قصيده "يا هيبة العرش الخلي من الملوك":[2]

وَالعَرْشُ فَوْقَ غَزَالَتَيْنِ كَأَنَّمَا

وقال أيضًا:[3]

أَنَا مَادِحُ العَرْشِ الَّذِي وَقَفَتْ عَلَيْهِ غَزَالَتَانْ

وقد قال تميم في قصيده "الموت فينا وفيهم الفزع":[4]

سَيَتَسَلَّحُ الغَزَالُ جَيِدًا

وقال في قصيدة "لا شيء جذريًا":[5]

مُشْتَبِكُ العُيُونِ، مَا بَيْنَ ضَبْعٍ وَغَزَال

كما قال البرغوثي في قصيدة "أمر طبيعي":[6]

فَمَالَكِ تَخْشَيْنَ السُّيُوفَ بِبَابِهِ ** كَأُمِّ غَزَالٍ فِيهِ جَمَّدَهَا الذُّعْرُ**

---

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 8.

[2]: م: ن، ص: 27.

[3]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 29.

[4]: م: ن، ص: 50.

[5]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 52.

[6]: م: ن، ص: 59.

وقال أيضًا:[1]

يَا أُمَّتِي أَنَا لَسْتُ أَعْمَى عَنْ كُسُورٍ فِي الغَزَالَةِ،

وردت لفظة الغزالة في جل قصائد الديوان ومنها ما جاء في: قصيدة "في القدس"، وقصيدة "يا هيبة العرش الخلي من الملوك"، وقصيدة "الموت فينا وفيهم الفزع"، وقصيدة "لا شيء جذريًا"، وقصيدة "أمر طبيعي" ويرمز تميم لبلاده فلسطين بالغزالة لجمال عيونها ورشاقة جسمها وخفّتها وطراوة ولذّة لحمها، فهي صيد وفير للحيوانات المفترسة، وخاصّة في قوله كسور في غزالة فهي بلاده بعد الدّمار، وتكالب الدول المستعمرة والمستوطنة عليها.

4: الجمل:

يقوم الشاعر في مقام آخر بتوظيف مصطلح الجمل للتّعبير عن قدرة التّحمّل المعروف بها في أقسى الظّروف، وهذا ليصف صبر ورباطة جأش الشّعب الفلسطيني الذي يعاني الأمرّين تحت وطأة الاحتلال الغاصب، فكان ثابتًا رغم كثرة المصائب وصعوبة الحياة.

قال الشّاعر في قصيدة "الجليل":[2]

وَنَحْسَبُهُ أَرْضًا بَعِيدًا مَنَالُهَا ** تَضِيقُ بِهَا ذَرْعًا جِمَالُ المُسَافِرِ**

وقال أيضًا:[3]

صَابِرًا كَالجَمَلْ

وقال في قصيده "يا هيبة العرش الخلي من الملوك":[4]

فَوْقَهُ رَمْلٌ قَدِيمٌ لاَ نِهَائِيٌّ وَيُبْرِكُ فَوْقَهُ جَمَلٌ يَلُوكُ

[1]: م: ن، ص: 61.

[2]: م: ن، ص: 13.

[3]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 17.

[4]: م: ن، ص: 33.

وظّف الشّاعر كلمة جمل في قصيدتين اثنتين هما: قصيدة "الجليل"، وقصيدة "يا هيبة العرش الخلي من الملوك"، ليعبّر بها عن معاني مختلفة، لما للكلمة من إشارات ورموز إيحائيّة معبّرة.

يرمز الجمل عادة للصّبر وقوّة التحمّل للجوع والعطش وهو هنا، يرمز به للشّعب الفلسطيني بخاصّة والأمة العربيّة بعامّة، والّذي تعايش مع الوضع الثوري الحربي الّذي يمرّ به يوميًا.

5: الخيل:

يذكر الشّاعر في ديوانه حيوانًا مشهورًا بعدّة صفات منها الأصالة والعروبة، ألا وهو الخيل حيث أنّ دلالة هذا الأخير تنم عن أحقيّة أهل وأصحاب الأرض بحقّهم، وأنّ أصالة العرق تعطي للشّعب الفلسطيني حقّه في أرضه، وأنّ الكيان الصهيوني مهما تقادم عهده سوف يبقى العرب والمسلمون هم أصحاب الأرض، وكذلك له دلالة على الشّرف والنّزاهة لعلاقته بالجيل الثّاني من الحروب، أين كان الشرف أهم من كسب الحرب عكس ما يقع الآن من انتهاك لجميع قواعد الحروب في فلسطين من طرف الاحتلال، والخيل كذلك من صفاته الهدوء والوداعة الظاهران، والقوّة والشجاعة الباطنيان، وهي صفات أهل وأصحاب الأرض.

قال تميم في قصيده "الجليل":[1]

كَأَنَّ الجَلِيلَ هُوَ الشِّعْرُ فِي النَّثْرِ مُحْتَجِبٌ، كالخُيُولِ الّتِي فِي السَّمَا

وقال تميم في قصيدة "أمير المؤمنين":[2]

وَمِنْ حَوْلِهَا الخَيْلُ العِتَقُ تَجَمَّعَتْ ** بِلاَ لُجُمٍ مُسْتَأْنَسَاتٌ أَوَابِدُ**

خُيُولٌ أَطَاعَتْ رَاكِبِيهَا مَحَبَّةً ** وَلَيْسَ لَهَا حَتَّى القِيَامَةِ قَائِدُ**

وقال تميم في قصيدة "الأمر":[3]

الخَيْلُ تَرْكُضُ فِي الشَّوَارِعِ

[1]: م: ن، ص: 18.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 81.

[3]: م: ن، ص: 91/92.

خَيْلٌ رَمَتْ أَوْزَارَهَا فِي الرِّيحِ ثُمَّ تَرَاكَبَتْ مَوْجَاتُهَا بِيضًا ذُرَاهَا

الخَيْلُ تَرْكُضُ فِي الشَّوَارِعِ لاَ تَرَى إِلاَّ هَوَاهَا

الخَيْلُ تَرْكُضُ فِي الشَّوَارِعِ حُرَّةً،

هَذِي الخُيُولُ أَرَى لَهَا فِي آخِرِ المَجْرَى العَظِيمِ رَدَاهَا

الخَيْلُ أَدْرَى بِالَّذِي تَسْعَى لَهُ

أدرج الشاعر الخيل كمصطلح في بعض قصائد ديوانه، حيث ذكرها في قصيدة "الجليل"، وفي قصيدة "أمير المؤمنين"، وقصيدة "الأمر"، إذ لاشكّ في أنّ الحديث عن الخيل، يعني الثّورة، واستدعاء الشاعر لها دليل على ثورة الأبطال في العصور الفارطة الّتي كانت فيها الخيول وسيلة حربية يركبها المقاتل فيحصد العديد من الرؤوس، فهي تعني شجاعة الأبطال وقوّتهم في خوضهم للحروب، وهو هنا لم يذكرها في الأماكن الّتي لابدّ أن تستعمل فيها، ترميزًا على زوال القوّة والشّجاعة مع خيولها وأصحابها.

6: الفهد:

لم يرد ذكر هذا المصطلح بكثرة في الديوان، وإنّما جاء في قصيدة واحدة، وهي قصيدة "يا هيبة العرش الخلي من الملوك"، والفهد من الحيوانات البريّة السريعة العدو، التي تعيش في عزلة بعيدًا عن الجماعة، وقد اتّخذ منه الإنسان نموذجًا للألعاب في حدائق الحيوانات والتسلية.

قال تميم البرغوثي في قصيده "يا هيبة العرش الخلي من الملوك":[1]

أَلِأَجْلِ هَذَا مِثْلَ فَهْدِ السِيرْكِ فِي أَلْعَابِهِ

عادة ما يرمز للشجاعة بالحيوانات المفترسة، لقوّتها على القتل والدّفاع عن نفسها، والفهد من هذه الحيوانات، إلا أنّه مقيّد في سيرك، وهو حال الأمّة العربيّة الّتي أصبحت لا تهتم لقضايا بعضها البعض فهمّها الوحيد هو انشغالها بحياتها وملذاتها.

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 34.

ب/ رمزيّة اللّيل والقمر:

طالما اعتمد الشّعراء على توظيف رمزيّة اللّيل، والقمر، إذ شكّلت هذه الإيحاءات مصدر إلهام عندهم، فتجلّت في أشعارهم، وتركّزت في وصف أحوالهم المختلفة، وقد تحققت رمزية الليل عند امرؤ القيس من خلال قصيدته (قفا نبك) حين قال:[1]

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ ** لاعَلَيَ بِأَنْوَاعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي**

فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ ** بِأَمْرَاسِ كِتَانٍ إِلَى صُمِ جُنْدُلِ**

في هذا القسم "يشكو الشاعر همه ويصف ليله الطويل الثقيل"[2]، والليل يرمز في هذه الأبيات للسكون والحزن والألم ويعبّر عن معاناة الشاعر التي يحس بها، وهذا ما قام به تميم البرغوثي في هذا النموذج من قصائده، حيث قال الشّاعر تميم البرغوثي في قصيدته "في القدس":[3]

فِي القُدسِ يَزْدَادُ الهِلاَل تَقَوُّسًا مِثْلَ الجَنِينْ

حَدَبًا عَلَى أَشْبَاهِهِ فَوْقَ القِبَابِ

وقال أيضًا: [4]

وَفِي القُدْسِ السَّمَاءُ تَفَرَّقَتْ فِي النَّاسِ تَحْمِينَا وَنَحْمِيهَا

وَنَحْمِلُهَا عَلَى أَكْتَافِنَا حَمْلاً إِذَا جَارَتْ عَلَى أَقْمَارِهَا الأَزْمَان

وقال في قصيده "يا هيبة العرش الخلي من الملوك":[5]

وَلِذَا تَرَى أَنَّ الهِلاَلَ لَهُ مَعَانٍ لَسْنَ فِي بَدْرِ الدُّجَى

---

[1]: امرؤ القيس بن حجر بن الحارث الكندي، ديوان امرؤ القيس، تح: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، ط: 2، بيروت، 2004، ص: 15.

[2]: م: ن، ص: 15.

[3]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 9.

[4]: م: ن، ص: ن.

[5]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 28.

كما قال تميم في قصيدة "خط على القبر المؤقّت":[1]

وَمَا تَبْيَضُّ بِالقَمَرِ اللَّيَالِي ** وَلَكِنْ هُنَّ حِينَ يَغِيبُ سُودُ**

دبج الشّاعر البعض من قصائده الواردة في الديوان بإيحاءات رمزيّة تحمل معاني الحزن والألم والهيبة والخوف والسكون والجمال.... وغيرها من الصفات التي لا يعبّر عنها إلاّ اللّيل، الظلام، الدّجى والقمر، فكان أن توكّأ تميم عليها في قصيدته المعنونة ب "في القدس"، وقصيده "يا هيبة العرش الخلي من الملوك"، وقصيده "خط على القبر المؤقّت"، فاستند تميم البرغوثي على توظيف اللّيل في القصائد التي ذكرناها آنفًا بطريقة مباشرة في قوله: **وَمَا تَبْيَضُّ بِالقَمَرِ اللَّيَالِي**، وهو يوحي بذلك إلى سواد اللّيالي وطولها، لأنّه يتحدّث عن المعاناة التي يعيشها الشّعب الفلسطيني من خوف وتشرد وبرد في ليالٍ حالكات، وبطريقة غير مباشرة من خلال ذكره للقمر والهلال الذي لا يظهر إلاّ في الليل.

استخدم الشّاعر رمز القمر بمختلف أسمائه من دجى وهلال للتعبير عن النّور البعيد عن وطنه فلسطين، الّذي اسودّ بظلمة باتت تغطي شعبه، ظلمة القهر والاستدمار، فبات وطن الشّاعر بلا قمر لشدّة حزنه.

ج/ رمزيّة المطر والماء:

يقول الله تعالى في الذكر الحكيم:﴿ **وَجَعَلْنَا مِنَ المَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيْ** ﴾[2]، ذكر الله سبحانه وتعالى الماء في القرآن الكريم كثيرًا لما له من أهميّة كبيرة في حياة الإنسان، وهو ما جعل الشّعراء يستخدمونه بوصفه رمزًا عن الحياة، فعلى سبيل المثال قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب، وهو يصور فيها صورة المطر "فالمطر قد يوحي بذكريات الطفولة والأحلام السعيدة، وقد يعني الجوع حين يربطه الشاعر بجو خاص كما هو مسجل في القصيدة"[3] التي قال فيها:[4]

أُنْشُودَةُ المَطَرْ

---

[1]: م: ن، ص: 67.

[2]: سورة الأنبياء، الآية: 30.

[3]: مليكة فريحي، الإيقاع الحزين في شعر السياب، مجلة عود الند، الجزائر، ع: 54، 2010، بدون رقم صفحة الموقع على النت:https://www.oudnad.net/spip.php?article327

[4]: بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د: ط، مصر، 2012، ص: 124/123.

مَطَرٌ

مَطَرٌ

مَطَرْ

تَثَائَبَ المَسَاءُ، وَالغُيُومُ مَاتَزَالْ

تسحّ ما تسحُّ مِنْ دُمُوعِهَا الثِقَالْ

وهنا يرمز به بدر شاكر السيّاب للدّلالة عن الحياة والخير والنّماء في أرض أمّته.

وقد قال الشّاعر تميم البرغوثي في قصيده "الجليل" موظفًا لفظة المطر، ولفظة الماء:[1]

خُيُوطٍ مِنَ المَطَرِ المُتَتَالِي، تَرَى أَثَرًا مِنْهُ فِي كُلِّ رُكْنٍ وَرَائِحَةً فِي الهَوَاءْ

أَلُمُّ الحُرُوفَ الّتِي انْتَثَرَتْ لُؤْلُؤًا مِثْلَ أَهْلِي

وَأَحْمِلُهَا مِثْلَمَا يُحْمَلُ المَاءَ فِي الكَفِّ

أَجْهَدُ أَنْ أَحْفَظَ المَاءَ حَتَّى خِتَامَ القَصِيدةِ

جاء ذكر كلمة المطر وكلمة الماء في معظم أبيات قصيدة "الجليل" عندما تحدّث الشّاعر عن المطر في قوله **خُيُوطٍ مِنَ المَطَرِ المُتَتَالِي**، وحديثه عن الماء في قوله: **وَأَحْمِلُهَا مِثْلَمَا يُحْمَلُ المَاءَ فِي الكَفِّ، أَجْهَدُ أَنْ أَحْفَظَ المَاءَ حَتَّى خِتَامَ القَصِيدةِ**، وهو ترميز يقصد به الخيرات التي تزخر بها بلاده، فالمطر يرمز للخير والنّماء ويرمز للخصب والنبات، والماء في البحر يفصل البلدان عن بعضها وبالتئامه تلتئم الأمّة وتتحد ويحدث ما يسمى بالحياة.

وقال في قصيدة "أنا لي سماء كالسّماء":[2]

وَتَوَافُقِ الضِّدَّيْنِ مِن نَارٍ وَمَاء

ثُمَّ قُلْتُ لَهَا حَنَانَكِ أَمْطِرِي

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 18.

[2]: م: ن، ص: 24/21.

جاء ذكر المطر والماء في قصيدة "أنا لي سماء كالسّماء"، من خلال قوله: **وَتَوَافُقِ الضِّدَّيْنِ مِن نَارٍ وَمَاء، ثُمَّ قُلْتُ لَهَا حَنَانَكِ أَمْطِرِي**، وهو يقصد بالنّار نار الحرب والماء يرمز للحرية التي يريدها الشّاعر، ويقصد بقوله حنانك أمطري طلبه للحرية والاستقلال.

وقال تميم في قصيده "يا هيبة العرش الخلي من الملوك":[1]

وَكَأَنَّ غَيْمًا مَا

سَيُمْطِرُ للأَنَامِ خَليفَةً

كما قال في قصيدة "نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة":[2]

بَيْنَ مُحِيطَيْنِ وَسَبْعَةِ أَبْحُرْ

فَلاَ مَاءَ يَخْرُجُ مِنْ تَحْتِ أَقْدَامِهِمْ

وقوله في قصيدة "يا هيبة العرش الخلي من الملوك": **وَكَأَنَّ غَيْمًا مَا سَيُمْطِرُ للأَنَامِ خَليفَةً**، فالغيم هنا يرمز لنهوض الشّعب وإرادته للحريّة، أمّا المطر فهو الحريّة، وقوله في قصيدة "نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة": **محيطين وسبعة أبحر** فهي ترمز للثروة البحريّة التي تزخر بها البلاد، وقوله: **لا ماء يخرج من تحت أقدامهم**، يقصد بالماء الخير؛ أي لا خير يخرج من تحت الأرض التي يطأها الاستعمار

وقال تميم في قصيده "الموت فينا وفيهم الفزع":[3]

فَتُطْلَبُ الرِّيحُ وِهْيَ نَادِرَةٌ ** لَيْسَتْ بِمَاءٍ لَكِنَّهَا جُرَعُ**

وقال تميم في قصيده "لا شيء جذريًا":[4]

وَلِأَنَّ الغَيْمَ عَلَى مَعْرِفَةٍ دَقِيقَةٍ بِكَمِيَّةِ المَطَرِ الّتِي صَنَعَتِ الطُّوفَانَ

---

[1]: تميم البغوثي، ديوان في القدس، ص: 28.

[2]: م: ن، ص: 43/39.

[3]: تميم البغوثي، ديوان في القدس، ص: 45.

[4]: م: ن، ص: 52.

جاء ترميز في قصيدة "الموت فينا وفيهم الفزع"، التي شفّر فيها الشّاعر عن بداية استقاظ الضمائر بالريح، والتي يقصد فيها بالماء الحرية، أمّا قصيدة "لا شيء جذريًا" فذكر فيها الطوفان وهو يرمز للثورة وما أحدثته من خير، إذ أنّ لها جانبان سلبي وإيجابي، ومن إيجابياتها إنقاض الضمائر للشّعب، وقال تميم في قصيدة "أمير المؤمنين":[1]

وَيَذْكُرُ الغَيْمُ أَنَّهُ مَطَرٌ ** وَتَذْكُرُ الأَرْضُ أَنَّهَا وَطَنٌ**

كما قال تميم في قصيدة "سفينة نوح":[2]

تُصَلِّي عَلَيْكَ البِحَارُ إِذَا التَأَمَتْ بَعْدَ سِفْرِ الخُرُوجِ

وَاللهِ يَجْمَعُ شَمْلَ المِيَاهِ

مِيَاهُ البِحَارِ تُصَلِّي عَلَيْكْ

كما ورد ترميز في قصيدة "أمير المؤمنين" وهو يتمثّل في رمز المطر من خير وخصب وما تحدثه المطر من نبات في الأرض، أمّا قصيدة "سفينة نوح"، فقد جاء فيها ترميز عن الأمّة العربية وهي المياه التي دعا الله أن يجمع شملها.

2/ الرّمز التّاريخي:

يعدّ الرّمز التّاريخي نوعًا من أنواع الرّموز التي قام بتوظيفها الأدباء منذ القدم، إذ أنّه يتمثّل في الشّخصيّات والأحداث التّاريخية والأماكن وغيرها من الترميزات، لأنّ"الأحداث التّاريخيّة والشّخصيات ليست مجرد ظواهر كونيّة عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإنّ لها إلى جانب ذلك دلالتها والشموليّة الباقية، والقابلة للتجديد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى"[3]، بحيث هناك تواصل أحدثه الرّمز التاريخي بين الماضي والحاضر ، في خلق علاقة مشتركة ومتبادلة بين الزّمنين، لأنّ الماضي يعتبر مصدر مهم في تشكيل كل ما هو معاصر، أي أنّ الأديب والشّاعر يقوم بصياغة الماضي وفق رؤى وصور معاصرة، ممّا يجعل النّص مفتوحًا أمام القارئ لشرحه وقراءته

[1]: م: ن، ص: 79.

[2]: م: ن، ص: 85/84.

[3]: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثيّة في الشّعر العربي المعاصر، ص: 120.

وتفسيره، كما نجد الشاعر محمود درويش في قصيدته (رحلة المتنبي إلى مصر) مشغول بهموم وطنه الذي اغترب عنه وهو في منفاه يكتب هذه الأبيات المثقلة بمشاعر الحنين والشوق لبلده، فيقول:[1]

لِلنِّيلِ عَادَاتٍ
وَإِنِّي رَاحِلٌ
وَطَنِي قَصِيدَتِي الجَدِيدَةُ
أَمْشِي إِلَى نَفْسِي فَتَطْرُدُنِي مِنَ الفُسْطَاطْ
كَمْ أَلِجُ المَرَايَا
كَمْ أُكْسِرُهَا
فَتُكْسِرُنِي
أَرَى فِيمَا أَرَى دُوَلاً تُوَزَّعُ كالهَدَايَا
وَأَرَى السَبَايَا فِي حُرُوبِ السَبْيِ تَفْتَرِسُ السَبَايَا

يقدّم الشّاعر تميم البرغوثي في عدّة أبيات من القصائد الواردة في الديوان، رموزًا تدلّ على رمز مهم ألا وهو التّاريخ، وذلك ليشير ويؤكّد على عراقة وقدم الحضارة في فلسطين عكس ما يزعمه المحتل المغتصب، بأنّه صاحب حق وأنّ تاريخ المنطقة تاريخه، وهذا الادّعاء يدحضه الشّاعر كلّ مرّة بذكره رموزًا تدل على قدم، وأصالة المنطقة وقدسيتها بذكره بيت المقدس مثلاً لا حصرًا، و"هكذا يصير الشعر سحرًا: يحني العالم، يهز التاريخ، يخضّ الأيام، يصير أصابع سحرية تلتقط الأشياء وتحوّلها على هواها"[2].

نجد الشّاعر الفلسطيني تميم البرغوثي، على غرار غيره من الشّعراء المعاصرين الذين قاموا بتوظيف الرّمز التاريخي في أشعارهم بكثرة، إذ عمد إلى توظيف رمزيّة الألفاظ والأماكن والآلات، حيث أنّ عنوان الدّيوان والقصيدة الأولى المتمثّل في عبارة "في القدس" اسم لمدينة في فلسطين وقد استخدمه

[1]: محمود درويش، الأعمال الكاملة، إعداد: علي مولى، منتدى مكتبة الإسكندرية، د: ط، القاهرة، د: ت، ص: 1000.
[2]: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 124.

تميم كرمز ليعبر به على بلد الطّهر والأنبياء الّتي تحوّلت إلى بلد الخراب والدّماء، بعد أن عث فيها العدو فسادا.

يقول تميم البرغوثي في قصيدة "في القدس":[1]

مَرَرْنَا عَلَى دَارِ الحَبِيبِ فَرَدَّنَا ** عَنِ الدَّارِ قَانُونُ الأعَادِي وَسُورُهَا.**

يقوم الشّاعر في هذا البيت المأخوذ من قصيدة "في القدس" بتوظيف كلمتي دار والحبيب وهما ترميز يقصد به الدّار الّتي وطأها حبيبنا محمّد صلى اللّه عليه وسلّم، أي أنّه أصبح غير مسموح دخولها.

كما قال في نفس القصيد:[2]

وَتَلَفَّتَ التَّارِيخُ لِي مُتَبَسِّمًا

أَظَنَنْتَ حَقًّا أَنَّ عَيْنَكَ سَوْفَ تُخْطِئُهُمْ، وَتُبْصِرُ غَيْرَهُمْ

يَا كَاتِبَ التَّارِيخِ مَهْلاً،

فالمَدِينَة دَهْرُهَا دَهْرَانِ

دَهْرٌ أَجْنَبِيٌّ مُطْمَئِنٌ لاَ يُغَيِّرُ خَطْوَهُ وَكَأَنَّهُ يَمْشِي خِلاَلَ النَّوْمْ

وَهُنَاكَ دَهْرٌ، كَامِنٌ مُتَلَثِّمٌ يَمْشِي بِلاَ صَوْتٍ حِذَارَ القَوْمْ

فِي القُدْسِ تَنْتَظِمُ القُبُورُ، كَأَنَّهُنَّ سُطُورُ تَارِيخِ المَدِينَةِ والكِتَابُ تُرَابُهَا

الكُلُّ مَرُّوا مِنْ هُنَا

فَالقُدْسُ تَقْبَلُ مَنْ أَتَاهَا كَافِرًا أَوْ مُؤْمِنًا

أُمْرُرْ بِهَا وَاقْرَأْ شَوَاهِدَهَا بِكُلِّ لُغَاتِ أَهْلِ الأَرْضِ

فِيهَا الزِّنْجُ وَالإِفْرِنْجُ والقِفْجَاقُ والصِّقْلاَبُ وَالبُشْنَاقُ

---

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 7.

[2]: م: ن، ص: /118/9.

وَالتتارُ وَالأتْرَاكُ، أَهْلُ اللهُ وَالهُلاَّكُ، وَالفُقَرَاءُ وَالمُلاَّكُ، وَالفُجَّارُ وَالنُّسَّاكُ،

فِيهَا كُلُّ مَنْ وَطِئَ الثَّرَى

كَانُوا الهَوَامِشَ فِي الكِتَابِ فَأَصْبَحُوا نَصَّ المَدِينَةِ قَبْلَنَا

يَا كَاتِبَ مَاذَا جَدَّ فَاستَثْنَيْتَنَا

اعتمد الشاعر تميم البرغوثي في هذه الأسطر الشعرية على ذكر التّاريخ كرمز عن تاريخ بلاده وعن حاضرها، فقد تغيّر كلّ ما فيها من شواهد تاريخيّة تمثّلها إلى تاريخ يمثّل الكيان الصهيوني، كما ذكر القدس في قوله: **فَالقُدْسُ تَقْبَلُ مَنْ أَتَاهَا كَافِرًا أَوْ مُؤْمِنًا** ومن المعلوم أن "مدينة القدس هي رمز الوجود، والحضارة والحياة، وصخبها في هذا العالم الوجودي".[1]

ويعدّ عنوان قصيد تميم البرغوثي"الجليل" رمز عن بلد فلسطين، فهو اسم لإحدى مدنها الخلابة وهذا في قوله:[2] **وَمَعْنَى فِلَسْطِينَ أَجْمِعْهَا فِي الجَلِيلْ**

وقال تميم البرغوثي في قصيدة "الجليل":[3]

وَرُبَّ سُيُوفٍ مُعَلَّقَةٍ فِي بُيُوتِ الجَلِيلِ

عَلاَهَا غُبَارُ التَّقَاعُدِ بَعْدَ غُبَارِ الخُيولِ

كَأَنَّ سيُوفَ الشُيُوخَ هُنَا، رُقْيَةٌ أَوْ ضِمَادْ

وَفِي وَسْطِ الشَامِ تَغْدُو السُيُوفَ رُمُوزَ الوَدَاعَةِ

فَيَوْمًا تَرَاهُ بِتُرْسٍ وَرُمْحٍ

وَفِي الطِّفْلِ يُوقِفُ دَبَّابَةً فِي الطَّرِيقِ الطَّوِيلْ

[1]: عصام شرتح، تميم البرغوثي تجليات المتخيل الجمالي، ص: 37.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 16.

[3]: تميم البغوثي، ديوان في القدس، ص: 15/16.

في هذه الأسطر الشعرية يذكر الشاعر بأن مدينة الجليل (القدس) تشهد على بطولات كانت في ماضيها مثّل لها تميم في "قصيدة الجليل" بالسّيوف والخيول رمز القتال، وما أصبحت عليه، وكلّ تلك البطولات في الحروب الّتي خاضتها العرب في القدس قديمًا، يخوضها اليوم طفلا ببراءته يموت بدبابة، فتحوّل رمز القوّة إلى رمز دمار وقتل.

أمّا في قصيده "يا هيبة العرش الخلي من الملوك" يقول تميم البرغوثي:[1]

أَبْصَرْتُ فِي أَحَدِ المَتَاحِفِ مَرَّةً

مَنْحُوتَةً مِنْ أَوَلِ العَصْرِ الوَسِيطِ

أَظُنُّ صَدْرَ كَنِيسَةٍ أَوْ مَذْبَحًا،

عَرْشًا كَبِيرًا خَلِيًا

نُحِتَتْ عَلَيْهِ بُرْدَةٌ مَطْوِيَّةٌ

وَعَمَامَةٌ أَوْ تَاجُ غَارْ

عَرْشٌ خَلِيٌّ يَسْأَلُ الزُّوَارَ عَنْ أَرْبَابِهِ

وَقَدْ اسْتَعَاضَ عَنِ المَلِيكِ بِتَاجِهِ وَثِيَابِهِ

ويمثّل المتحف والعمامة وتاج الغار في هذه الأسطر الشعرية من قصيدة ــ"يا هيبة العرش الخلي من الملوك"ــ رموزًا تاريخيّة، تحمل معاني البطولة والقوة في عصر مضى، عصر سيدنا محمّد صلى الله عليه وسلّم.

كما قال تميم البرغوثي في قصيدة "نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة":[2]

قُمْ وَاعْطِهُمُوا الدِّرْعَ وَالسَّيْفَ وَالرُّمْحَ،

[1]: م: ن، ص: 27.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 43.

نفس الترميزات السّابقة أعاد توظيفها الشّاعر في هذا السطر الشعري من قصيدة "نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة"، وهي الدرع والسيف والرمح كلها رموز تحمل معاني البطولة التي شوهدت أيام عصر الرسول صلى الله عليه وسلم.

إنّ عنوان قصيدة "القهوة" يمثّل في حدّ ذاته ترميز تاريخي، تمكّن الشاعر من خلاله في "البحث عن الواقع الآخر، عن الممكنات، هو ما يعطي للكشوف الشعرية فرادتها. ففي هذه الكشوف يتعانق المرئي مع اللاّمرئي والمعروف مع المجهول والواقع المحسوس مع الحلم. وهكذا تكتمل رؤيا الشاعر في جدلية الآنا والآخر، الشخص والتاريخ، الذات والموضوع، الواقع وما فوق الواقع"[1]، والقهوة تعني لم الشمل، فهي الشراب الّذي يجتمع عليه أفراد العائلة، وهي ترمز للسعادة والتّرابط بين الأفراد وبين الشّعب.

يوظف الشّاعر تميم البرغوثي لفظة التاريخ في قصيدة القهوة، ليرمز به للتغيرات التي حدثت في البلاد العربيّة، بعد أن سرقت منها مكانتها التاريخيّة، ولفظة نوار ليعبر بها عن القدس المتفتحة كالوردة، والتي لعب معها التاريخ لعبة القدر من مدينة عريقة قوية إلى مدينة ضعيفة ومضطهدة، حيث قال الشّاعر في قصيدة "القهوة":[2]

صُبِّي لِعَمِكِ يَا نَوَارُ القَهْوَةْ

لاَ تَسْتَحِي مِنْ عَمِّكِ التَّارِيخ

القدس هذا الرّمز التّاريخي المرتبط بحادثة الإسراء والمعراج، ذكرها الشّاعر تميم البرغوثي في قصيدة "خط على القبر المؤقّت" حتى يوقظ الضمائر، لتنهض وتسترجع قدسها، حيث قال تميم البرغوثي في قصيدة "خط على القبر المؤقّت":[3]

وَالجَوَابُ إِلَى القُدْسْ،

أَضَعُ القُدْسَ فِي الكَيْسْ،

[1]: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 121/120.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 63.

[3]: م: ن، ص: 69.

قام تميم البرغوثي بتوظيف الرّمز التاريخي في قصيدة "لا شيء جذريًا" في قوله:[1]

لاَ شَيْءَ جَذْرِيًا

سَتَسْقُطُ المُدُنُ العَالِيَاتْ

وَيُخَفِّتُ المُصَوِّرُ الأَبَدِيُّ الضَوْءَ عَنْ مَبَانِيهَا الشَّاهِقَةْ

ويُضِيئُ الفِئْرَانَ وَأَكْيَاسَ القُمَامَةِ السَوْدَاءَ،

فَتَلْمَعُ، وَكَأَنَّهَا قُبَّةُ البَرلَمَانْ

لاَ شَيْءَ جَذْرِيًا

سَتَنْمُو الشُّقُوقُ التِي فِي أُصُولِ الجُدْرَانِ كَاللَّبْلاَبِ

كَبَرْقٍ مُضَّادٍّ، يَسْرِي مِنَ الأَرْضِ إِلَى السَمَاءْ

لاَ شَيْءَ جَذْرِيًا

أَشْجَارُ الخَرِيفِ التِي عَرِيَتْ مِنْ أَوْرَاقِهَا

تُشَبِّكُ أَغْصَانَهَا، كَأَيَادٍ فِي مُظَاهَرَةٍ كُبْرَى

وَالطُيُور، تُقَرِّرُ بَعْدَ نِقَاشٍ طَوِيل، أَلاَّ تَهْجُرَهَا

الشّاعر هنا يقدّم لنا رمز تاريخي من خلال وصفه للبرلمانات العربيّة التي أسكتها الاستعماروالاضطهاد الصهيوني لبلاده فلسطين الأبيّة، وهو بذلك يزرع جرعات من الأمل في شعبه ، إذ قال: "**لاَ شَيْءَ جَذْرِيًا**"، أي لا شيء سيدوم على حاله فدوام الحال من المحال، وهو متفائل بغد جميل يحمل صباحًا مليئًا بالحريّة والاستقلال، وستتضح كل المؤامرات التي خطّط لها الاحتلال الغاشم ما دام الشعب يقاوم ويطالب بحقّه الذي أخذ منه بالغصب.

[1]: م: ن، ص: 49.

كما أنّ تميم البرغوثي ينبّه لتاريخ الأمّة العربيّة العريق ويجعله رمزًا للفخر والاعتزاز، وهو بذلك يوقظ الضّمير العربي النّائم، ويشجّعه على استعادة سيادته ومكانته بين الشّعوب.

كما قال تميم البرغوثي:[1]

لاَ شَيْءَ جَذْرِيًا

سَتَحُطُّ الذُبَابَةُ بِإِصْرَارٍ عَجِيبٍ

عَلَى تَاجِ القَيْصَرْ

وَمِنْ مَوْقِعِهَا المُبَجَّلْ

سَتُقَلِّدَ حَرَكَاتِهِ بِدِقَّةٍ مُتَنَاهِيَةٍ

لاَ شَيْءَ جَذْرِيًا

سَيُقَلِّلُ السَادَةُ مِقْدَارَ صَاعِ الحِنْطَةِ

عَنْ أَعْدَائِهِمْ أَوَلاً

ثُمَّ عَنْ حُلَفَائِهِمْ

ثُمَّ عَنْ أَبْنَائِهِمْ

وَسَيُمْسِكُ السَادَةُ بَعْضُهُمْ بِتَلاَبِيبِ بَعْضٍ

وَسَيَنْدَمُ الحُلَفَاءُ عَلَى حِلْفِهِمْ

وَسَيَنْدَمُ الأَعْدَاءُ عَلَى عَدَاوَتِهِمْ

وَسَيَنْزِلُ الفَرَحُ عَلَى أَقَلِّ النَّاسِ أَمَلاً فِيهِ

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 50.

لاَ شَيْءَ جَذْرِيًا

سَيُولَدُ دِينٌ جَدِيدٌ، كَالعَادَةِ، بَيْنَ الفُرَاتِ وَالنِّيلْ

وَكَالعَادَةِ أَيْضًا، فَإِنَّ نِظَامَ دَاوُودَ العَسْكَرِيَّ، سَيَزُولْ

نلاحظ أنّ الشّاعر في هذه الأسطر ستخدم رموز خفيّة تتمثّل في المكانة المرموقة التي كانت تتمتّع بها الأمّة العربيّة، وسيادة ملوكها، وقياصرها التي زيّن التّاج رؤوسها، فكانت تمتلك القوّة والشّجاعة التي لابدّ من إحياءها لاسترجاع ذاك الزّمن الجميل، إذ يقوم تميم البرغوثي بتذكير أمّته بأمجاد عظمائها لتتفطن عقول أبنائها، كما يحثّهم على الاتّحاد والتضامن وعلى توطيد أواصر الأخوّة بين الدوّل، من أجل تحقيق النّصر، وهو متفائل بحدوث ذلك، ويظهر ذلك جليًا في قوله:[1] **سَيُولَدُ دِينٌ جَدِيدٌ، كَالعَادَةِ، بَيْنَ الفُرَاتِ وَالنِّيلْ**، أي أنّ الشّاعر متأكد من زوال هذا العصر المليء بالحروب، والصراعات، وبأنّ قوّة العظماء مغروسة في أبنائهم والتي ستنهض حتمًا وتنتفض وتسترجع تاجها وحقّها وأرضها غصبًا على العدو الصهيوني الظّالم والمستبد.

كما أشار الشّاعر إلى الخلاص من النّظام العسكري، والقوّة الحربيّة الصهيونيّة مهما كانت وبلغت قوّتها في قوله:[2]

وَكَالعَادَةِ أَيْضًا، فَإِنَّ نِظَامَ دَاوُودَ العَسْكَرِيَّ، سَيَزُولْ

أي أنّ كلّ الخطط والأنظمة الاستعماريّة زائلة لا محال، أمام تكاتف الشعب العربي.

3/الرّمز الدّيني:

يعدّ الرّمز الديني من بين الرّموز الشائعة التي اعتاد على توظيفها الشّعراء، وهو يتمثّل في صياغة السيّاقات الشّعرية بصورة تحمل ضمنها مضان دينية، تزيد المعنى قوّة ووضوحًا.في إطار رمزيّة الدّين في شعر تميم فإنّنا نستطيع تقسيمه لقسمين هما: أولاً: رمزيّة الشخصيات الأدبيّة والإسلاميّة، وقد

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 51.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 51.

تمظهرت من خلال استحضار مجموعة من الشخصيات كذكره للأنبياء (يوسف، آدم، والمسيح عليهم السلام)، وغيرهم من الشخصيات، وثانيًا: رمزيّة الأماكن والوقائع أهمّها بيت المقدس كمكان، والوقائع التي جرت فيه على مر الأزمان، وبالأراضي المجاورة له منها أنّه ثاني بيت بني للّه بعد البيت الحرام.

أ/ رمزيّة الشّخصيّات الأدبيّة والإسلاميّة:

قام تميم البرغوثي بتوظيف مجموعة من الشخصيات الأدبية والإسلامية ليعبر بها عن رموز دينية تخدم قصائده وتميزها، فجاءت في شكل شاعري فني بقالب جمالي راقي، إذ يقصد الشّاعر في قصيدة "في القدس" بشرطي من الأحباش رجل من ذوي البشرة السوداء، كرمز عن استعمارها والتحكم فيها، ويتحدّث تميم في نفس القصيدة عن قصّة سيدنا يوسف عليه السلام، وما فعله به إخوته، وهو رمز عن بلاده فلسطين الّتي كانت في يد العرب وتخلى عنها لليهود الّذين كانت منهم طائفة كبيرة في مصر، فملكوها واستعمروها وعمّروها لتصبح لؤلؤة الشّرق الأوسط، وسلطانه الآمر النّاهي.

يقول الشّاعر في قصيده "في القدس":[1]

فِي القُدْسِ شُرْطيٌّ مِنَ الأَحْبَاشِ يُغْلِقُ شَارِعًا فِي السُّوقِ،

في القُدْسِ مَدْرَسَةٌ لِمَمْلوكٍ أَتَى مِمَا وَرَاءَ النَّهْرِ،

بَاعُوهُ بِسُوقِ نِخَاسَة فِي أَصْفَهَانَ

لِتَاجِرٍ مِنْ أَهْلِ بَغْدَادَ أَتَى حَلَبًا فَخَافَ أَمِيرُهَا مِنْ زُرْقَةٍ فِي عَيْنَيْهِ اليُسْرَى،

فَأَعْطَاهُ لِقَافِلَةٍ أَتَتْ مِصْرًا، فَأَصْبَحَ بَعْدَ بِضْعَ غَلاَّب المَغُولِ وصَاحِبَ السلطَانْ

المقصود بآدم ثانٍ في قصيدة "أنا لي سماء كالسّماء"، هو رمز عن التّغيير، في البلاد، فهو تغيّر شعبها، لأنّ آدم رمز للأبوّة، ومن الأب تأتي الذريّة، والتغيير يصيب شعب فلسطين بموت شعبها، وحلول شعب آخر بمكانهم، حيث يقول تميم البرغوثي في قصيدة "أنا لي سماء كالسّماء":[2]

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 10/7.

[2]: م: ن، ص: 24.

وَأُصْبِحُ آدَمَ الثَّانِي

يرمز تميم البرغوثي في قصيدة "الموت فينا وفيهم الفزع " للجيل الجديد من العرب بأسطول نوح، ويقصد بالحمام الرّسائل المتوارثة بين الأجيال، والّتي يفهم من خلالها الجيل الجديد بأنّ النّظام العسكري المقاوم، الّذي اعتقدوا أنّه قوي بقوّة نظام داوود العسكري فشل، وبدأ يزول ويضعف، وقد قال تميم في قصيده "الموت فينا وفيهم الفزع":[1]

وَكَالعَادَةِ أَيْضًا، فَإِنَّ نِظَامَ دَاوُدَ العَسْكَرِيَّ، سَيَزُولْ

يُواصِلُ الحَمَامُ كَذِبَهُ عَلَى أُسْطُولِ نُوحْ

هناك ترميز عن القدس في قصيدة "أمر طبيعي" يظهر في قوله **أمّة في الغار بعد محمّد،** فالغار يرمز إلى فلسطين الّتي كانت بلادًا للأمّة العربيّة، وأصبحت مُلكًا لليهود، حيث قال البرغوثي في قصيدة "أمر طبيعي":[2]

أَرَى أُمَّةً فِي الغَارِ بَعْدَ مُحَمَّدٍ ** تَعُودُ إِلَيْهِ حِينَ يَفْدَحُهَا الأَمْرُ**

ويمثّل عنوان قصيدة سفينة نوح ترميزًا عن النّجاة من الطوفان، والذّي يرمز إلى الموت، وللنّجاة منه لابد من ركوب السّفينة، باتّباع تعاليم سيدنا محمّد صلّى اللّه عليه وسلّم، وهو من دعانا للاتّحاد، فلو اتّحد العرب نجو من الموت، إذ يقول تميم في قصيدة "سفينة نوح":[3]

هَذَا كِسَاءُ النَّبِيِّ وَهَذِي عَمَامَتُهْ

هَذِهِ بُرْدَةُ الخُلَفَاءْ عَلَى كَتِفَيْكْ

وَصَارَ الكِسَاءُ سَفِينَةَ نُوحٍ

أمّا الحديث عن كساء النّبي، وبردة الخلفاء فهو رمز عن السراط السوي والقويم لأهل فلسطين، فهم يتّبعون النّبي صلى الله عليه وسلّم في حياتهم، فهنا الكساء، أي إذا تعرو من السنّة، فقدوا كلّ

[1]: م: ن، ص: 51.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 59.

[3]: م: ن، ص: 87/88.

شيء، وبردة الخلفاء هي ما يكمل اللّباس ويعطيه جمالاً ورونقًا من وصاياهم وسيرتهم المتّبعة هناك، والكساء يصير سفينة نوح أي المنقذ من الهلاك هو تتبّع سيرة النّبي صلى الله عليه وسلّم وسنّته.

تزخر قصيدة "لا شيء جذريًا" بالعديد من الرموز الدينيّة، منها قول الشّاعر:[1]

لاَ شَيْءَ جَذْرِيًا

سَيُقَلِّلُ السَادَةُ مِقْدَارَ صَاعِ الحِنْطَةِ

وَسَيُمْسِكُ السَادَةُ بَعْضُهُمْ بِتَلاَبِيبِ بَعْضٍ

استحظر الشّاعر في هذه الأبيات قصة سيدنا يوسف عليه السلام، والذي كان مسؤولاً على خزائن مصر، كرمز عن وضع الحيطة والحذر ، وتجهيز الآليات لتفجير الثورة والخلاص من العدو.

ويقوم تميم بتوظيف الرّمز الديني في قوله:[2]

لاَ شَيْءَ جَذْرِيًا

سَيُولَدُ دِينٌ جَدِيدٌ، كَالعَادَةِ، بَيْنَ الفُرَاتِ وَالنِّيلْ

وَكَالعَادَةِ أَيْضًا، فَإِنَّ نِظَامَ دَاوُودَ العَسْكَرِيَّ، سَيَزُولْ

وظّف الشّاعر شخصيّة دينيّة، وهي نبي الله داوود عليه السّلام وهو رمز لقيام الدولة وقوّة التحكّم في شعبها، وانهيارها بعد موت حاكمها داوود عليه السلام، هو الأمر الذي يأمل حدوثه الشّاعر لدولة المستعمر الصهيوني.

كما قال تميم البرغوثي :[3]

لاَ شَيْءَ جَذْرِيًا

[1]: م: ن، ص: 50.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 51.

[3]: م: ن، ص:51.

يُوَاصِلُ الحَمَامُ كَذِبَهُ عَلَى أُسْطُولِ نُوح

وَيُوَاصِلُ الغِرَابُ تَحْذِيرَهُ

وَتُوَاصِلُ السُّفُنُ رِحْلَتَها مِنْ مُحِيطٍ لِمُحِيط

أَصْبَحَ الطُّوفانُ رُوتِينِيًا

فَإِنَّ الحَيَوَانَ المُتَهادِنَ عَلَى السَفِينَةِ،

غَيْرَ مُهَدَّدٍ بالمَوْجِ،

يستحظر الشّاعر في هذه الأبيات قصّة سيدنا نوح عليه السّلام مع السفينة، ويرمز بها للنّجاة والسلام والحرية.

ب/ رمزيّة الأماكن والوقائع:

وظف الشاعر تميم البرغوثي مجموعة من الأماكن والأحداث التاريخية التي لها تاريخ ديني ليعبر بها عن رموز دينية، لكي تثبت الهوية وتبين المنهج الديني العقيدي الصحيح والمتوارث عبر الأجيال، تمظهر هذا النّوع من الرّمز في قصيدة "في القدس" من خلال ذكر الشّاعر لمدينة القدس، ووصفه لأبنيّتها الحضاريّة التي ترمز لحضارات قديمة مرت قبلها، والقدس في حد ذاتها رمز ديني يعود لسيدنا إبراهيم عليه السلام فهو من بناها، وفي قصيدة "نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة"، يذكر الشّاعر المحراب وهو رمز ديني يشير إلى أن فلسطين بلاد الأنبياء، فالمحراب كان يقام في العصور القديمة للتعبّد، كمحراب سيدنا زكرياء عليه السلام، حيث قال تميم في قصيده "في القدس":[1]

في القُدْسِ أَبْنِيَة حِجَارَتُها اقْتِبَاسَاتٌ مِنَ الإِنْجِيلِ وَالقُرْآن

فِي القُدْسِ تَعْرِيفُ الجَمَالِ مُثَمَّنُ الأَضْلاَعِ أَزْرَقُ،

فَوْقَهُ، يَا دَامَ عِزُّكَ، قُبَّةٌ ذَهَبِيَّةٌ،

تَبْدُوا بِرَأْيِي، مِثْلَ مِرْآةٍ مُحَدَّبَة تَرَى وَجْهَ السَّمَاء مُلَخَّصًا فِيَها

[1]: م: ن، ص: 9.

كما قال في قصيدة "نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة":[1]

تَتصِلُ السُّطُورُ وَتَتَلَوَّى فِي تَكْوِينَاتٌ نَبَاتِيَةٍ مُتَشَابِكَةٍ عَلَى المِحْرَابْ

المِحْرَابُ يَنْمُو إِلَى أَنْ تَحْتَكِرَ فُرُوعُ نَبَاتَاتِهِ تَوْزِيعَ الشَّمْسِ وَالظِّلِّ

ثُمَّ لاَ يَلْبَثُ أَنْ يَجِدَ المِحْرَابُ أَنْ يَنْسِفَهُ

4/ الرّمز الأنثوي:

وظّفت الأنثى للتّعبير عن الوطن، فالمرأة هي الأمّ والأخت والبنت، والحبيبة والزّوجة، والمرأة هي مركز الاحتواء فهي تحوي أبناءها مثلها مثل الأرض الّتي تلمّ شعبها ويأوي إليها، كقول نزار قباني في قصيدة (تزوجتك أيتها الحرية)، وهي قصيدة سياسية تحدث فيها عن الحرية فالأنثى هنا ترمز للحرية[2]

مَنْ ثَقَفَنِي

مَنْ شَرَّفَنِي بِهَوَى امْرَأَةٍ

كُنْتُ لَهُ دَوْمَا عَبْدًا

مَنْ عَلَّمَنِي كَيْفَ أَقُولُ كَلاَمٌ

يُشْبِهُ رَائِحَةَ الحِنْطَةَ

أَوْ يُشْبِهُ لَوْنَ الخُبْزِ الطَالِعِ مِنْ عِنْدِ الفَرَانْ

مَنْ عَلَّمَنِي أَنْ أَتزَوَّجَ هَذَا الشِعْرْ

ولأنّ الأنثى ترمز للأرض والأم والوطن والحرية استخدمها تميم في ديوانه للتّعبير عن وطنه، وعن أمته، فشكّلت الأنثى حضورًا قويًا في معظم قصائد تميم البرغوثي، إذ وردت في قصيدته "في القدس"، من خلال قوله:[3]

---

[1]: م: ن، ص: 39.

[2]: نزار قباني، القصائد السياسية، ص: 12.

[3]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 8.

مَعَ اِمْرَأَةٍ تَبِيعُ الفِجْلَ فِي السَّاحَات طُولَ اليَّوْمْ.

يبين الشاعر في قوله امرأة تبيع الفجل في الساحات، دور المرأة في المجتمع، كونها تعمل بجد وتساعد الرّجل على تربية أبنائها، فالمرأة التي تحمل طفلها بيمينها يمكنها أن تحمل العالم بشمالها، كما يبين الشّاعر قيمة الأنثى في المجتمع الإسلامي في قوله: [1]

وَلَوْ طِفْلَةٌ مِنْ عِنْدِنَا مَسَّ شَعْرَهَا ** نَسِيمٌ لَمَسَّ المَرْجَ ظِلُّ الضَفَائِرِ**

كما جاء رمز الأنثى في قصيدة "القهوة"، من خلال ذكر الشاعر لاسم نوار وهو رمز عن الحريّة وعن فلسطين، قال الشّاعر في قصيدة "القهوة":[2]

صُبِّي لِعَمِّكِ يَا نَوَارُ القَهْوَةُ

صُبِّي لِعَمِّكِ يَا نَوَارُ القَهْوَةُ

يَا بِنْتُ كُفِّي عَنْ إِثَارَتِهِ

نُوَارُ أَتَذْكُرِينَ بِحَرْبِ لُبْنَانَ الأَخِيرَةِ

سَأَلَتْ نَوَارُ عَمَهَا

صُبِّي لِعَمِّكِ يَا نَوَارُ القَهْوَةُ

أما قصيدة "خط على القبر المؤقّت"، فقد جاء فيها رمز الأنثى من فتيات وهن رمز للحريّة لعدم وجود مسؤوليّة على عاتقهن، وامرأة تصيح في مقبرة بلا شواهد، هي رمز عن كثرة الموتى في بلاد فلسطين، أمّا الأم فيرمز بها للأرض، قال تميم في قصيدة "خط على القبر المؤقّت":[3]

وَلِذَوْقِ الفَتَيَاتْ

أَضَعُ صِيَاحَ امْرَأَةٍ تُنَادِي المَوْتَى فِي مَقْبَرَةٍ بِلاَ شَوَاهِدْ،

[1]: م: ن، ص: 13.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 66/65/63.

[3]: م: ن، ص: 68/69.

إِذَا وَضَعَتْ أُمٌ طِفْلَهَا فِي القُدْسِ تَلَقَّاهَا مَلاَئِكَةٌ وَجُنُودْ

كما ورد رمز الأنثى في قصيدته "تخميس على قدر أهل العزم"، فالأنثى الأم ترمز للأرض وابنها هو الشّاعر وأبناء وطنه، يقول الشّاعر في قصيده "تخميس على قدر أهل العزم":[1]

كَأَنَّكَ تَحْتَ النَّخْلَةِ الأُمُّ وَابْنُهَا ** لَدَى رُؤْيَةِ الأَحْبَابِ يَدْمَعُ جَفْنُهَا**

وقصيدة "غزل"، أيضًا وظف فيها الشّاعر رمزًا للأنثى بذكره لليلى والتي طالما مثّلت رمزًا للحريّة، يقُول تميم في قصيدته "غزل":[2]

كَأَنَّ لِتَوِّهَا لَيْلَى تَرَانِي ** كَمَا أَنِّي أَرَى لَيْلَى لِتَوِّي**

وكذا قصيدة "رجزUSA"، جاء فيها رمز أنثوي تمثّل في ذكر الشّاعر للفظة امرأة في ثلاث أبيات وهي ترمز في البيت الأوّل لفلسطين المستقلّة الحرّة في سابق عهدها، والمرأة في البيت الثاني ترمز لفلسطين المدمرة المضطهدة، أمّا المرأة في البيت الثالث فهي الحرية التي يسعى لها الشّاعر، يقول الشّاعر في قصيدة "رجزUSA":[3]

اِمْرَأَةٌ قَدْ تُوِّجَتْ بِالشُهُبِ

اِمْرَأَةٌ مَرَّتْ كَنَصٍ أَدَبِي

اِمْرَأَةٌ تَحْكُمُ سَيْرَ السُّحُبِ

5/ الرّمز اللّوني:

يعد اللّون من الرموز المهمة في القصيدة العربية من عهد الجاهلية، ولهذا استخدمها الشعراء للإستفادة من دلالاتها الرّمزية، فقد وصف امرؤ القيس جمال المرأة باللون الأبيض حيث "يظهر اللون الأبيض للمرأة، فالبياض سمة ملازمة لاستواء القوام واعتداله حجمًا ورشاقة، وحينما يتصف لون الترائب (موضع القلادة من الصدر) بالبياض فإن ذلك يضفي مزيدًا من اللمعان والبريق ينعكس في الآخر

[1]: م: ن، ص: 115.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 121.

[3]: م: ن، ص: 126/125.

وكأنه واقف أمام مرآة (السجنجل)، وعبر تمازج الأبيض بالأصفر تتغير الشفرة اللونية لصفات الأبيض الخالص، وتقترب المرأة في جمالها عبر هذا التكثيف اللّوني (الأبيض والأصفر من الشمس في بهائها وصفاء ضوئها، وتحمل لفظة بكر في البيت الثاني شفرة لغوية تشيء إلى دلالات سيميائية متنوعة،أولها أن البكر هي البيضة الأولى من بيض النعام التي تمتاز بلونها الأبيض المشوب بصفرة دون باقي البيض"[1]قال امرؤ القيس:[2]

مُهَفْهَفَةٌ بَيْضَاءُ، غَيْرُ مُفَاضَةٍ ** تَرَائِبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَجَنْجَلِ**

كَبِكْرِ المُقَنَاةِ البَيَاضِ بِصُفْرَةٍ ** غَذَاهَا نَمِيرُ المَاءِ غَيْرُ المُحَلَلِ**

يقدّم لنا الشّاعر تميم البرغوثي باقة من الألوان المعبّرة والعميقة، في المقصود منها، فجلّها تصب في بوتقة الحرب، والسلم، وفي بعض الأحيان يقدّمها كعنصر حياة يتخلل أبياته.

من الألوان التي وردت في قصيدة الجليل الأبيض، والأسود في قول الشّاعر بيضاء سوداء وهما لونان يعبّران عن الكوفيّة، وهما رمز للهويّة الفلسطينيّة في المعارض والندوات، ويقومون بارتدائها لكي تميّزهم بأنّهم فلسطينيّين، أمّا عام النّكبة فهو نفسه العام الّذي اعتلى فيه ياسر عرافات منبر الأمم المتّحدة مرتديًا كوفيّته، وتبقى الهويّة الفلسطينيّة في البال على بعد المسافات، قال الشّاعر في قصيدة "الجليل":

بَيْضَاءُ سَوْدَاءُ، مِنْ عَامِ نَكْبَتِهِ، فِي المَعَارِضِ وَالنَّدَوَاتِ، وَفِي بَالِهِ،

ويرمز الشاعر بالسّماء الصغيرة الزرقاء في قصيدة "أنا لي سماء كالسّماء" بسقف المسجد الأقصى، لأنّ زخارفه يغلب عليها اللّون الأزرق، لذلك شبّهها بالسّماء، فسقف المسجد عالي وأزرق.

قال الشّاعر في قصيدة "أنا لي سماء كالسّماء":[3]

أَنَا لِي سَمَاءٌ كالسَّمَاءِ صغيرَةٌ زَرْقَاءُ

[1]: مصطفى علي أحمد حسين، سيميائية اللّون عند شعراء الطبقة الأولى، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، م: 49، 2024، ص: 3760.

[2]: أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب، تح: علي محمد البجادي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د: ط، د: ت، ص: 127.

[3]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 21.

يريد الشاعر بقوله في قصيدة "نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة" باللّون الأبيض الإشارة إلى السّلام، السّلام الّذي لا يتحقّق إلا بالكتابة عنه، أمّا اللّون الأبيض، والأسود والأحمر فهي ألوان علم فلسطين، والجيشان الأحمران والأسودان يرمز بهما إلى اختلاف الأجناس واختلاطهم في بلاده، ويرمز بشقر الموانِي لحكّام البلدان الأوروبية الّتي ينفى فيها الشعب الفلسطيني المقاوم منهم، قال الشاعر في قصيدة "نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة":[1]

بَيْضَاءَ تَمَامًا

وَمَنْ ابيَضَّتْ كُتُبُهْ،

ابيَضَّتْ رَايَاتُهْ

جَيْشَانِ أَحْمَرَانِ وَجَيْشَانِ أَسْوَدَانْ

يَتَقَاتَلُ الأَسْوَدَانِ وَالأَحْمَرَانْ

يَتَحَالَفُ كُلُّ جَيْشٍ أَسْوَدَ مَعَ نَظِيرٍ أَحْمَرْ

تَنْقَسِمُ كُلُّ وَرَقَةٍ إِلَى لَوْنَيْنْ،

نِصْفُهَا الأَعْلَى أَحْمَرْ

وَالأَسْفَلْ أَسْوَدْ،

أَوْ العَكْسْ

لِلَّذِينَ إِذَا تُرِكُوا فِي المنَافِي وَشُقْرِ المَوانِي

ويرمز الشاعر بالسّواد في قصيدة "لا شيء جذريًا"، لقوّة الجوع، أمّا الكلمات البيضاء على اللّوح الأزرق فهي لافتات المطاعم، هنا رمز للجوع والشبع، والفرق بين من يأكل من القمامة، ومن يأكل

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 43/41/40.

من المطاعم بقوائم طعام مكتوبة بالأبيض على لوحات زرقاء، هناك دلالة على مطعم إسرائيلي، كما أنّ لون العلم الإسرائيلي أزرق وأبيض، يقول البرغوثي في قصيدة "لا شيء جذريًا":[1]

وَيُضِيئُ الفِئْرَانَ وَأَكْيَاسَ القُمَامَةَ السَّوْدَاءَ،

وَيُشَكِلُ نَفْسَهُ كَلِمَاتٍ بَيْضَاءَ عَلَى لَوْحَةٍ زَرْقَاءَ

أمّا البياض في قصيدة "أمر طبيعي" فيرمز لبياض الوجه من الخوف دليل على الهول وعظمة المصائب، ولكن رغم كلّ شيء يجب الثّبات على المواقف والقرارات وإن لم يكن تأثيرها مباشر، وقد يكون أثرها رجعيًّا ممّا يراد، قال البرغوثي في قصيدة "أمر طبيعي":[2]

قَدِ ارْتَجَفَتْ فابْيَضَّ بِالخَوْفِ وَجْهُهَا ** وَقَدْ ثَبُتَتْ فَاسْوَدَّ مِنْ ظِلِّهَا الصَّخْرُ**

ويعني في قصيدة "خط على القبر المؤقّت" برمز القمر في اللّيالي بالرّغم من أنّه لا يضيء لياليا، ولكن تأثيره موجود رغم ذلك، والفرق يظهر عند غيابه بحلاك اللّيالي، وهذا رمز للمقاومة رغم ضعفها وهوانها أمام قوّة عدوّها، وأثرها موجود ولولاها لكان المشهد مختلفًا كثيرًا، أمّا مشهد وضع البيجامة في كيس رمز لهجران النّوم والأرق، قال تميم في قصيدة "خط على القبر المؤقّت":[3]

وَمَا تَبْيَضُّ بِالقَمَرِ اللَّيَالِي وَلَكِنْ هُنَّ حِينَ يَغِيبُ سُودُ

أَضَعُ البِيجَامَا الزَّرْقَاءَ وَقُبَّعَةَ الصُوفِ فِي الكَيْسْ،

أمّا أمير بعمامة سوداء في قصيدة "أمير المؤمنين" فيرمز للحكم غير الرّشيد والأفكار الهدّامة للحكّام، التّعمّم بالسّواد له دلالة على الثّأر، ولكن الواقع لا ينم للثّأر بأيّ صلة، قال تميم في قصيدة "أمير المؤمنين":[4]

أَمِيرُ المُؤْمِنِينَ بِعَمَامَةٍ سَوْدَاء

---

[1]: م: ن، ص: 49/52.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 59.

[3]: م: ن، ص:72 /67.

[4]: م: ن، ص: 78.

ثُمَّ إنّ العَرَبَ إذَا طَلَبَت الثَّأْرَ تَعَمَّمَتْ بِالسَوَادْ

والّتي اتّشحت بالسّواد في قصيدة "سفينة نوح "هي الموت، وهنا يتمنّى له الموت، يقول تميم في قصيدة "سفينة نوح":[1]

تُصَلِّي عَلَيْكَ الّتِي اتَّشَحَتْ بِالسَّوَادْ

ويرمز للأقصى باللّون الأزرق في قصيدة "ابن مريم" أي أنّه ينظر للأقصى ويتمنّى أن يعمّ السّلام عليه وعلى المنطقة، فالأزرق هو لون سقف القدس، قال تميم في قصيدة "ابن مريم":[2]

بِعَيْنٍ عَلَيْهِ وَأُخْرَى عَلَى زُرْقَةٍ فِي السَّمَاءْ

والألوان الواردة في قصيدة "قبلي ما بين عينينا اعتذارًا يا سماء" هي ألوان يرمز بها للعلم والهويّة الفلسطينيّة.

الأسود: رمز المقاومة.

الأبيض: رمز السّلام.

الأخضر: رمز للازدهار.

الأحمر: رمز للتّضحيّات والشّهداء، قال تميم في قصيدة "قبلي ما بين عينينا اعتذارًا يا سماء":[3]

أَبْيَضُهُ أَسْوَدُهُ أَحْمَرُهُ أَخْضَرُهُ

يقصد الشاعر بالقلعة في قصيدة "تخميس على قدر أهل العزم" مدينة القدس الملطّخة بدماء الشّهداء، الّتي رمّز لها بالحمراء، ويرمز للسّيوف بالبيض نسبة للونها، أي السيوف الّتي تستعمل للقتال في الحروب الفلسطينية الّتي رمّز لها بالمرأة، أمّا الحمرة فهي لون الدّم جرّاء القتل وسفك الأرواح، قال الشّاعر في قصيده "تخميس على قدر أهل العزم":[4]

وَيَا قَلْعَةً حَاوَلْتُ بِالرُّوحِ صَوْنَهَا ** هَلِ الحَدَثُ الحَمْرَاءُ تَعرِفُ لَوْنَهَا**

---

[1]: م: ن، ص: 87.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 94.

[3]: م: ن، ص: 101.

[4]: م: ن، ص: 116/115/112.

تَقَطَّعَ وَصْلُ الإِلْفِ للإِلْفِ بَيْنَنَا ** تَقَطَّعَ مَا لاَ يَقْطَعُ البِيضَ وَالقَنَا**

مَفَاتِيحُهُ البِيضُ الخِفَافُ الصَوَارِمُ

وَدَهْرُكَ عَبْدٌ نَالَ فَوْقَكَ امْرَأَةً ** فَخَلَّفَ حَتَّى فِي السَّمَاوَاتِ حُمْرَةً**

يرمز الشّاعر بالألوان الواردة في السطر المأخوذ من قصيدة "رجز USA" وجود المنتوج الزراعي المتمثّل في القمح والشّعير فهو أخضر الجذع وذهبي اللّون، وهو رمز عن الخير والعطاء في بلاده، قال الشّاعر في قصيدة "رجز USA":[1]

أخضره مُلْتَبِسٌ بِالذَّهَبِي

6/ الرّمز الطّفولي:

يستخدم الشعراء رمز الطفولة، ويوظفونها لعدّة أغراض منها استعطاف القارئ، وتوجيه اهتمامه لحجم الجرائم التي يرتكبها المحتل ضدّ الطفولة، والنشء الفلسطيني والعربي، وكذا لأنّ الطفولة رمز للبراءة واللّطف اللّذان هما من صفات الشّعب العربي، قال الشاعر نزار قباني في قصيدة (الغاضبون)[2]

يَا تَلاَمِيذَ غَزَّةَ عَلِمُونَا بَعْضَ مَا عِنْدَكُمْ

فإِنَا نَسَيْنَا

عَلِمُونَا بِأَنْ نَكُونَ رِجَالاً

فَلَدَيْنَا الرِجَالُ صَارُوا عَجِينَا

عَلِمُنَا كَيْفَ الحِجَارَةَ

تَغْدُوا بَيْنَ أَيْدِي الأَطْفَالِ مَسًا ثَمينَا

كَيْفَ تَغْدُوا دَرَاجَةَ الطِفْلِ لُغْمَا

وَشَرِيطَ الحَرِيرِ يَغْدُوا كَمِينَا

كَيْفَ مَصَاصَةَ الحَلِيبِ

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 124.

[2]: نزار قباني، القصائد السياسية، ص: 91.

إِذَا مَا حَاصَرُوهَا تَحَوَلَتْ سِكِينَا

ذكر الشّاعر الطّفولة في العديد من القصائد الشعرية لما لها من إيحاءات طفوليّة كلّها براءة، وللتّعبير عن حال هذه البراءة في الحرب، طفل يكبر في طيات الموت، وكأنّه ولد ليموت لا ليعيش، هذا وتتوشح معظم قصائد ديوان "في القدس" لتميم البرغوثي بالرّمز الطفولي، إذ تفنّن الشّاعر في توظيف هذا النّوع من الترميز، ويظهر من خلال قوله في قصيدة "في القدس"، **رِيحُ بَرَاءَةٍ فِي الجَوِّ، رِيحُ طُفُولَةٍ**، فالبراءة والطفولة رمز لكثرة القتل والزهق للأرواح البريئة، قال الشّاعر تميم البرغوثي في قصيدة "في القدس":[1]

فِي القُدْسِ، رَغْمَ تَتَابُعِ النَّكَبَاتِ، رِيحُ بَرَاءَةٍ فِي الجَوِّ، رِيحُ طُفُولَةٍ،

وكذا قصيدة "الجليل"، التي قال فيها: **وَسْطَ الشَامِ كالطِّفْلِ فِي المَهْدِ**، فالشّاعر هنا يوظف منظر الطفل في مهده وهو في راحة وسكون؛ أي أنّ هناك ترميز للأمان الذي كان يسود الشام، أما الطُّفُولَةَ فِي الحَرْبِ، فهو رمز عن بشاعة الاستعمار، وعن الظّلم الذي تعيشه الطفولة، قال تميم في قصيدة "الجليل":[2]

وَسْطَ الشَامِ كالطِّفْلِ فِي المَهْدِ

وَأَنَّ الطُّفُولَةَ فِي الحَرْبِ فِعْلُ تَحَدِّ

وقصيدة" يا هيبة العرش الخلي من الملوك"، التي تحدث فيها عن موت الطّفل قبل ولادته، عن تحطيم الآمال الطفوليّة، عن قتل الحلم، حيث قال تميم فيها: إِنِّي أَرَى مُسْتَقْبَلاً طِفْلاً، هذا الطفل الذي يراه الشّاعر يكبر قبل ولادته، الطفل الذي يحاسب على حياة لم يعشها بعد، وضعوا له قوانين دكتاتوريّة تحطمه وتوقفه، قال في قصيده "يا هيبة العرش الخلي من الملوك":[3]

إِنِّي أَرَى مُسْتَقْبَلاً طِفْلاً

يُحَاوِلُ أَنْ يَخُطَّ شَوَارِبًا وَيَزِيدَ طُولاً

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 11.

[2]: م: ن، ص: /1814.

[3]: م: ن، ص: /3530.

كَيْ تُنَاسِبُهُ دُرُوعٌ قَدْ طَرَقْنَاهَا لَهُ مِنْ أَلْفِ حُلْمٍ

بَعْضُهَا مُتَدَاخِلٌ فِي بَعْضِهَا

فَأَعَانَكَ الرَّحْمَانُ يَا طِفْلاً بِرَحِمِ الغَيْبِ

مِنْ قَبْلِ الوِلاَدةِ بالمَطَالِبِ أَثْقَلُوكْ

يَأَيُّهَا الطِّفْلُ الّذِي مِنْ بَيْتِ لَحْمٍ

لاَ تَظُنُ بِأَنَّهُمْ يَبْغُونَ عَوْدَتَكَ الجَلِيلَةَ هَاهُنَا

وَالله لَوْ عَلِمُوا بِأَنَّكَ قَادِمٌ حَقًّا

لَخَاضُوا أَلْفَ حَرْبٍ مُرَّةٍ

لِيُؤَجِّلُوك

حَتَّى إِذَا مَا جِئْتَ تَسْأَلُهُمْ

عَنِ العَرْشِ الّذِي قَدْ كَانَ عَرْشَكَ

كما جاء رمز الطفل في قصيدة "نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة"، في قوله: كَيَدِ طِفْلٍ يُحَاوِلُ نَقْلَ البَحْرِ بِأَصَابِعِهِ إِلَى دَلْوِهِ، يحكي الشّاعر هنا عن صورة الطفل الذي كلّفوه بما لا يطيق ولا يستطيع، حمّلوه فوق طاقته، فالطّفل من المفروض أن يلعب مع رفاقه، لا يعرف من المشاق والمتاعب شيئًا، حتى أصبح بعقل عجوز، يعمل بتعب ويتحمّل أعمال الكبار، وهو صغير بريء، قال الشاعر في قصيدة "نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة":[1]

كَيَدِ طِفْلٍ يُحَاوِلُ نَقْلَ البَحْرِ بِأَصَابِعِهِ إِلَى دَلْوِهِ

يقوم تميم البرغوثي بالترميز للطفولة الثّائرة التي سلاحها من حجر ومقلاع، وهو رمز للبطولة والتّحدّي، فطفل اليوم هو رجل الغد، قال تميم في قصيده "الموت فينا وفيهم الفزع":[2]

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 39.

[2]: م: ن، ص: 46.

وَدَارَ مِقْلاَعُ الطِّفْلِ فِي يَدِهِ ** دَوْرَةَ صُوفِيٍّ مَسَّهُ وَلَهُ**

وَكُلُّ طِفْلٍ فِي كَفِّهِ حَجَرٌ ** مُلَخَّصٌ فِيهِ السَّهْلُ وَاليَفَعُ**

أمّا قصيدته "تقول الحمامة للعنكبوت"، والتي ورد فيها رمز الطفل في قول الشّاعر: **ثُمَّ مِيلِي إِلَى كُلِّ طِفْلٍ وَلِيدٍ**، وهو رمز عن الأمل الذي يتّقد في قلب الشّاعر، فهو يفقد الأمل من أبناء جيله في هذه الأمّة، وينتظر الطفل أن يكبر، لعلّه يغار ويحقق الحريّة، قال تميم في قصيده "تقول الحمامة للعنكبوت": [1]**ثُمَّ مِيلِي إِلَى كُلِّ طِفْلٍ وَلِيدٍ**

وقد جاءت قصيدة "أمر طبيعي" حاملة لرمز طفولي، يحمل في فحواه معاني الأمل في الحريّة، والحماس، فالشّاعر يشبّه الصبح بالطّفل الذي يلتحق بالمدرسة في أيامه الأولى، متحمسًا للدراسة، آملاً بغد مزدهر، وذلك لا يكون إلاّ بالجد والعمل، الذي يظهر من خلال قوله: **حَمِلاً أَقْلاَمَهُ**، قال تميم في قصيدة "أمر طبيعي":[2]

إِنِّي رَأَيْتُ الصُّبْحَ يَلْبِسُ زَيَّ أَطْفَالِ المَدَارِسِ حَمِلاً أَقْلاَمَهُ

تترقّب القدس وتنتظر أيام هناء وعيش رغيد دون مشاكل وحروب، فشبّهها بالطّفولة التي كلّها فضول لكل جديد، في قصيدة "القهوة"، قال تميم البرغوثي في قصيدة "القهوة":[3]

وَفُضُولُ عَيْنَيْهَا جَمِيلٌ كَالطُّفُولَةِ فِكْرَةً

أمّا في قصيدة "خط على القبر المؤقّت"، فيشبه تميم الجيل الجديد والنّشأ بالمولود الجديد، وأنّه سوف يتلقفه المعلمون الذين شبّههم بالملائكة ليرسخوا فيه الثوابت الدينيّة والوطنيّة، ومنهم إلى أن يكونوا صفوة المجاهدين والمقاومين والسياسيين متكوّنين على يد المخضرمين من كلّ فصيل، وقد شبّههم بجنود الرّحمان، قال تميم في قصيدة "خط على القبر المؤقّت":[4]

إِذَا وَضَعَتْ أُمٌّ طِفْلَهَا فِي القُدْسِ تَلَقَّاهَا مَلاَئِكَةٌ وَجُنُودْ

---

[1]: تميم البرغوثي، قصيدة في القدس، ص: 56.

[2]: م: ن، ص: 60.

[3]: م: ن، ص: 66.

[4]: م: ن، ص: 69.

يستخدم الشّاعر في قصيدة "أمير المؤمنين"، رمز الطّفولة من جديد ليعبّر عن بدايات المقاومة ودعوتها للجهاد، وفي النّاحية الأخرى يشبه النّزاعات القائمة بين السياسيين بالغيوم التي تلتحم وتنفصل، وكأنّها لعبة بين يدي طفل، قال تميم البرغوثي في قصيدة "أمير المؤمنين":[1]

صَاحَ وَلَدٌ، الله أَكْبَرْ

وَغَيْمٌ كَطَيَّارَاتِ طِفْلٍ يَشُدُّهَا ** بِخَيْطٍ فَيُدْنِي بَيْنَهَا وَيُبَاعِدْ**

تتعدّد توظيفات الرّمز الطّفولي في قصيدة "سفينة نوح"، من طرف الشّاعر، فتارة تكون رمزًا للبراءة، ومنبعًا للأمل، وتارة يوظّفها ليعبّر عن مستوى الانحطاط الذي وصل إليه المحتل، وتارة أخرى ترمز الطّفولة للشّجاعة والفطنة، قال تميم في قصيدة "سفينة نوح":[2]

يَنَامُ الأُطَيْفَالُ فِيهِنَّ مِثْلَ الرَّحِيقْ

مَنْ رَأَى صِبْيَةً يَسْمَعُونَ كَلاَمَ الكِبَارِ عَلَى أَيِ حَالْ

يَفْتَحُ البَابَ طِفْلٌ وَيَسْأَلُهُ وَهُوَ يَفْرُكُ عَيْنَيْهِ

يُقِيمُ قِيَامَتَنَا الطِفْلُ مِنْهُمْ، وَيَذْهَبُ حَيْثُ يَكُونُ الكِرَامْ

تَضُمُّ عَلَى الطِّفْلِ أَوْرَاقَهَا،

يَرَى فِيهِ سَيْفًا وَعُسَّ حَلِيبٍ، وَطِفْلاً عَلَيْهِ المَهَابَةُ

كالطّفلة المستَجِيرَة

يصف الشّاعر في قصيدة "حصافة"، وقصيدة "قفي ساعة"، حجم الكارثة في مشهد مؤثّر، فبعد قصف المنازل، أو تهديمها لبناء المستوطنات لم يبقى هناك سقف غير السّماء يأوي إليه أهل الحق والأرض، قال تميم في قصيدة "حصافة":

فِي ذَاتِ يَوْمٍ حَارِقٍ، جَلَسَتْ لِتُرْضِعَ طِفْلَهَا تَحْتَ السَّمَاءِ

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 81/80.

[2]: م: ن، ص: 88/87/86/85.

وقال في قصيدة "قفي ساعة":[1]

تَرَى الطِّفْلَ مِنْ تَحْتِ الجِدَارِ مُنَادِيًا ** أَبِي لاَ تخَفْ وَالمَوْتُ يَهْطِلُ وَابِلُه**

يروي الشّاعر أثر انعدام السّلم في قصيدة "رجزUSA"، وكيف أنّ الحرب تُخرج أطفالاً كبارًا، ورجالاً صغارًا، قال الشّاعر في قصيدة "رجزUSA":[2]

زَيْتُونُهُ طِفْلٌ بِزَيٍّ أَشْيَبْ
لَهُ جَلاَلٌ وَهُوَ مِنْ بَعْدُ صَبِيْ

7: الرّمز الأسطوري:

يستخدم الشّاعر مصطلحات أسطوريّة عدّة ليعطي لمسة فنيّة في أبياته نابعة من التراث، والحكاية المتداولة بين النّاس، ففي بعض الأحيان تكون مقربة للمعنى أكثر، وفي البعض الآخر تكون مكمن غموض وتشويق في شعره، ويرمز تميم البرغوثي بالغول في قصيدة "أنا لي سماء كالسّماء" للعدو المستعمر، الّذي يضطهد ويقتّل في بلاد العرب، ولا سبيل للخلاص منه إلاّ باتّحادهم، هذا ويقدّم بشاعة الخداع وصفة الإنسان ذو الوجهين، الذي يتّبع مصلحته دون الاكتراث لمصالح الآخرين.

قال تميم في قصيدة"أنا لي سماء كالسّماء":[3]

يُؤَانِسُونَ الغُولَ وَالعَنْقَاءَ والخِلَّ الوَفِيْ

يرشدنا الشّاعر في قصيده "تخميس على قدر أهل العزم"، الى الخطأ الشائع في وسط الفكر العربي، من تصوّر المحتل ككيان لا يهزم، وعلى عكس ذلك فهو كيان قائم على أساس وهمي يتبّع فيه ظل أمريكا، ويؤكّد على وجوب توضيح الحقيقة للملأ، وهذا ما سيكون سلاحًا قويًا في مواجهته، فتميم البرغوثي هنا يقدّم للقارئ عالمًا عميقًا تفسّره رآه وآفاقه المتفتّحة نحو مستقبل زاهر، ف"الشاعر الحقيقي ليس من يقدّم عالمًا خاصًا به وحسب، بل من يقدّمه عميقًا، جديدًا شخصيًا، برؤياه

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 98.
[2]: م: ن، ص: 124.
[3]: م، ن، ص: 25.

_بأبعاده النّفسية والإنسانية، وبشكله وبنائه"[1]، قال الشّاعر في قصيده "تخميس على قدر أهل العزم":[2]

تَأَبَّطَ شَرًا إِذْ يُهَادِي بِغُولِهِ ** سَقَتْهَا الغَمَامُ الغُرُّ قَبْلَ نُزُولِهِ**

سِجِلُّكَ هَذَا قَدْ أَضَاءَ وَأَحْرَقَ ** بِهِ نَغْلِبُ الغِيلاَنَ فِي سَاعَةِ اللِّقَا**

وصفوة القول أنّ الرّمز في ديوان تميم البرغوثي "في القدس" لعب دورًا مهمًا في إبراز جماليّة المفردات وهذا الأمر يرجع لقدرة وبراعة الشّاعر في استخدام اللغة الرمزية التي آسرتنا وأثّرت فينا، برونقها وشعريّتها الغير متناهية، فعبّر عن مشاكل أمته بأسلوب فاخر، و "الشاعر الذي يعبّر تعبيرًا حقيقيًا عن هذا العصر هو شاعر الانقطاع عما هو سائد ومقبول ومعمّم، هو شاعر المفاجأة والرّفض، الشاعر الذي يهدم كل حد، بل الذي يلغي معنى الحد، بحيث لا يبقى أمامه غير حركة الإبداع وتفجّرها في جميع الاتجاهات، كذا تتجه القصيدة العربية لكي تصبح ما أسميه القصيدة الكلية_ القصيدة التي تبطل أن تكون لحظة انفعالية، لكي تصبح لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، نثرًا ووزنًا، بثًا وحوارًا غناء وملحمة وقصة، والتي تتعانق فيها بالتالي حدوس الفلسفة والعلم والدّين، فليست القصيدة الجديدة شكلاً من أشكال التعبير وحسب وإنّما هي كذلك شكل من أشكال الوجود"[3]

[1]: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 81/ 82.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص:120/ 113.

[3]: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 117.

الفصل الرّابع:

شعريّة الصّمت في ديوان تميم البرغوثي "في القدس"

أوّلاً: الصمت المفهوم والمصطلح:

أ/المفهوم اللّغوي لمصطلح الصّمت:

ب/ المفهوم الاصطلاحي لمصطلح الصّمت:

ثانياً: أهميّة الصمت وأنواعه عند علماء اللّغة والبلاغة:

أ/ أهمية الصمت:

ب/ أنواع الصمت:

1/ الحذف والإيجاز والمسكوت عنه:

2/ المنولوج الداخلي:

3/ الصمت في الطبيعة

4/ السكوت:

ثالثاً: شعريّة الصمت في ديوان تميم البرغوثي "في القدس":

1: العنوان: (المفهوم والمصطلح):

1_1 المفهوم:

أ: المفهوم اللّغوي لمصطلح العنوان:

ب: المفهوم الاصطلاحي لمصطلح العنوان:

ج/ وظائف العنوان:

1_2: مكاشفة بنية عناوين قصائد في القدس:

2/ الهيكل العام للقصائد الشّعريّة:

أ/ مفردة الصمت في ديوان تميم البرغوثي "في القدس".

ب/ لغة نقاط الحذف في ديوان تميم البرغوثي "في القدس".

أولاً/ الصمت المفهوم والمصطلح

أ/المفهوم اللّغوي لمصطلح الصّمت:

من خلال بحثنا عن دلالة الصمت في المعاجم وعند أهل اللّغة والبلاغة وجدنا فيها تنوعًا كبيرًا واختلافًا كثيرًا ، ولهذا حاولنا استعراض تلك المعاني للوقوف على فروقها الجوهريّة، إذ وردت في لسان العرب لابن منظور بأنّها مأخوذة من مادة "صمت" أي: "صَمَتَ يَصْمُتُ صَمْتًا وصُمْتًا وصُمُوتًا وصُمَاتًا، وأَصْمَتَ: أطال السكوت، والتصميت: التسكيت، والتصميت أيضًا: السكوت، ورجل صمّيت أي سكّيت، والاسم من صمت: الصُّمْتَة، اللّيثُ: الصّمت السّكوت، وقد أخذه الصّمات، ويقال للرجل إذا اعتقل لسانه فلم يتكلّم أصمت، فهو مصمت"[1]، أي أنّ ابن منظور ربط مفهوم الصمت بالسكوت وعدم التكلم.

كما جاء في القاموس المحيط للفيروزآبادي: "الصمت" بنفس الطرح الذي ورد في اللّسان، فهو من: "الصَّمْتُ والصُّمُوتُ والصُّمَاتُ السُّكُوتُ، كالإِصْمَات والتصميت، ورماه بصُماته أي بما صمت به وأَصْمَتَهُ وصَمَّتَهُ أسكته...والصَّمِيتُ السِّكِّيتُ (زنَةً ومعنًى)"[2].

كما أورده أحمد ابن فارس في معجمه "مقاييس اللغة" بنفس المعنى، فهو مأخوذ من "صمت الصاد والميم والتاء أصل واحد يدل على إبهام وإغلاق من ذلك صمت الرجل إذا سكت وأصمت أيضًا، ومنه قولهم لقيت فلانًا ببلدة إصمت وهي القفر التي لا أحد بها كأنّها صامتة ليس بها ناطق، ويقال ما له صامت ولا ناطق فالصامت الذهب والفضة والناطق الإبل والغنم والخيل"[3]، ولهذا يعدّ الصمت حكمة، فهو من ذهب وفضّة.

ويقال: " للرجل إذا اعتقل لسانه فلم يتكلّم: أصمتَ: فهو مُصْمِتٌ "[4]، أي أنّه رجل صامت.

---

[1]: ابن منظور (أبو الفضل جمال الدّين بن مكرّم الإفريقي)، لسان العرب، مادة صمت، ص: 2493/2492.

[2]: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، مادة (صمت)، ص:944.

[3]: أبي الحسين أحمد ابن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللّغة، تح: عبد السلام محمّد هارون، مادة (صمت)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د: ط، ج: 3، دمشق، 1979، ص: 308.

[4]: محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي أبو منصور، تهذيب اللغة، تح: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، ط:1، ج: 12، بيروت، 2001، ص: 111.

إذن هناك اتّفاق بين النّقاد على تحديد مفهوم واحد للصّمت، وذلك بإرجاعه إلى التصميت وعدم الكلام

وقد وردت لفظة الصمت في القرآن الكريم كلمة ومعنى في قوله تعالى:﴿ **وإِنْ تَدْعُوهُمْ إِلىَ الهُدَى لاَ يتَّبِعُوكُمْ سَواءٌ عَلَيْكُمْ أَدَعَوْتُمُوهُمْ أَمْ أَنْتُمْ صَامِتُونْ** ﴾[1]، ففي الآية الكريمة ذكر الله تعالى لفظة الصمت في قوله صامتون.

وكذلك قوله تعالى:﴿ **فَكُلِي واشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا فَإِمَّا تَرَيِّنَّ مِنَ البَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَانِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ اليَوْمَ إِنْسِيًّا** ﴾[2]، هنا لم يذكر الله تعالى الصمت كلفظ ظاهر وإنّما جاء بمعناه في قوله: لن أكلّم اليوم إنسيًا، فالصمت هو عدم الكلام.

كما ورد الصمت في القرآن الكريم بلفظ (البكم)، إذ جاء في آيات عديدة منها قوله سبحانه وتعالى: ﴿**والّذينَ كّذُبوا بِآياتِنَا صُمٌ وَبُكْمٌ في الظّلُمَاتٍ مَنْ يَشَإِ اللهُ يُضْلِلْهُ وَمن يَشَأْ يَجْعَلهُ عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ**﴾[3] وقوله تعالى: ﴿**وَضَرَبَ اللهُ مَثَلاً رَجُلَيْنِ أَحَدُهُمَا أَبْكَمٌ لَا يَقْدِرُ عَلَى شَيْءٍ وَهُوَ كَلٌّ عَلَى مَوْلَاهُ أَيْنَمَا يُوَجهُهُ لَا يَأْتِ بِخْيرٍ هَلْ يَسْتَوِي هُوَ وَمَنْ يَأْمُرُ بِالعَدْلِ وَهُوَ عَلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ**﴾[4] ، فكان معنى البكم هو عدم القدرة على النطق بمعنى الأخرس.

وكذلك ورد الصمت في الحديث الشريف، وكان له أهميته وقيمته ودلالته على الحكمة والعقل والعلم والعزلة التي كثيرا ما أكد عليها الإسلام من خلال الحديث النبوي الشريف، وكلام الأئمة (عليهم السلام) إذ قال الرسول صلى الله عليه وسلم: "**الحكمة عشرة أجزاءٍ: تسعةٌ منها في العزلة، وواحدة في الصَمت**"[5] فقد جعله جزءاً من الحكمة مما يدل على أهمية الصمت وأثره، وقوله

[1]: سورة الأعراف، الآية: 193.

[2]: سورة مريم، الآية: 26.

[3]: سورة الأنعام، الآية: 39.

[4]: سورة النحل، الآية: 76.

[5]: أبو بكر أحمد بن الحسين البيهقي، كتاب الزهد الكبير، تح: عامر أحمد حيدر، مؤسسة الكتب الثقافّية، ط: 1، بيروت، 1987، ص: 95.

صلى الله عليه وسلم: **"رحم الله عبداً تكلّم فغنم، أو سكت فسلم"**[1] فوجد أن السكوت يؤدي إلى السلامة والأمان، وجاء عنه صلى الله عليه وسلم أيضاً: **"من كان يؤمن باللّه واليوم الآخر فليقل خيراً أو ليصمت"**[2] فهو يرى بأنّ الكلام إن لم يقصد من ورائه الخير والسلام فالصمت هو الأفضل.

ب/ المفهوم الاصطلاحي لمصطلح الصّمت:

ليس هناك تعريف اصطلاحي جامع مانع لمعنى الصمت، نظرًا لمفهوماته الكثيرة، ومستوياته المتعددة، فمن الصعب القبض عليه "فالصمت لغة خاصة ناطقة بالرغم من عدم استخدام صوت، فهو كما أشار عباس محمد رضا: الصمت لغة اللغة ولغة ثانية"[3]، لذا سنحاول تقديم لمحة تعريفيّه له:

يعرّف عمّار بشيري الصمت على أساس مفهومه العام؛ إذ يقول: "هو كل دلالة أو معنى كانت من غير لفظ سواء أكانت سكونًا مطلقًا أم حركات وإشارات ورموزًا، أم كانت بلفظٍ أقل من المعنى أم بخلاف اللفظ أم بإشارة من اللفظ،"[4]وهو لا يقف عند هذا الحد بل يقدّم تعريفًا أكثر عمقًا وبيانًا في قوله: "الصمت هو كلام / صوت غائب حاضر، غائب عن السّماع، وحاضر في النّفس والفكر"[5]، فالصمت خاصية متفردة نجدها في كل الفنون الإبداعية والتشكيلية، كالأدب شعره ونثره والموسيقى والرسم والمسرح وغيرها، فهو موجود مع الإنسان في كل نواحي الحياة. فالأمر القار والثابت

[1]: أبو بكر أحمد بن الحسين البيهقي، شعب الإيمان، تح: عبد العلي عبدالحميد حامد، مكتبة الرشد للنشر والتوزيع، ط: 1، ج: 7، الرياض، 2003، ص: 17.

[2]: أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، د: ط، ج:3، لبنان، د: ت، ص:1353.

[3]: لغة الصمت في (جرح يتكلّم (للشاعر حسام حبيب الأعرجي:) 1بحث نقلاً عن: هدى حلمى أبو المجد الجندي، دلالة الصّمت في القصّة السعودية القصيرة (الخبز والصّمت)، مجلة الدراسات العربيّة، كليّة دار العلوم، مج: 49، ع: 1، جانفي 2024، ص: 78.

[4]: عباس محمّد رضا، مهدي عبد الأمير مفتن، مصطلح الصمت، مجلة كليّة التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانيّة، جامعة بابل، ع: 24، 2015، ص: 220.

[5]: عمار بشيري، الصمت في الخطاب القصصي عند عبد الله أبو هيف، جامعة عبد الحفيظ بو الصوف ميلة الجزائر، مجلة: المداد، ع: 1، 3جويلية 2020، ص:55.

أنّ مفاهيم الصمت مختلفة ومتنوعة، وكتعريف مختصر وشامل نقول: الصمت هو: "نقيض الكلام والنطق أو هو عدم الكلام وغياب التصويت"[1].

يعدّ الصمت لغة ثانيّة خارجة عن لغة الكلام، إذ "هو وجود غائب يثبت حضوره بغيابه أو باللّغة/ الكلام أو عن طريق الجسد والرموز"[2]، فهو يختلف باختلاف مواضعه، ففي الإبداع الأدبي شعرًا كان أو نثرًا يتحدّد باللّغة المكتوبة أو المنطوقة من خلال كشف المتلقي للثغرات التي أحدثها المبدع في عمله، أمّا في المواقف الحواريّة فيتحدّد بالإشارات والرّموز، ومن هذا يمكن اعتبار الصمت " لغة ناطقة بصمتها، أي بمعنى أنّ صمتها هو الذي أنطقها وأحضرها وأثبتها"[3]، وما سُكِت عنه يكون أبلغ، ممّا صرّح به، فالمعاني المخبوءة داخل معانٍ أخرى مصرّح بها تلغي وتزيح الإبهام عنها، وتضيفها جماليّة فنيّة، ورونق إبداعي جديد، حيث أنّ "الصمت يثبت حضوره باللّغة نفسها، ولكن باختزالها عن طريق الحذف والإيجاز أو عن طريق إشارة من النّص/ الكلام إلى شيء آخر لم يصرّح به، وإنّما سُكِتَ عنه، والذي أبانه وأنطقه هو النّص الأوّل كما في المجاز والكناية والمفهوم وغيرها"[4]

لا يقوم المبدع في عمله الإبداعي بإتمام كلامه قصدًا، إذ أنّه يختار تقنيّة التصميت في التّعبير عن بعض الأفكار التي يفهمها المتلقي من خلال تعمّقه وقراءته للمعاني الباطنيّة، ومن هذا فإنّ الصمت "هو كل دلالة أو معنى كانت من غير لفظ سواء أكانت سكونًا مطلقًا أم حركات وإشارات ورموزًا، أم كانت بلفظٍ أقل من المعنى أم بخلاف اللفظ أم بإشارة من اللفظ"[5]، كلّها دلالات يستشفّها القارئ من معين الكلام المنطوق أو المكتوب.

ولا مناص من القول بأنّ الصمت هو التعبير الذي يفهمه القارئ دون أن يذكره المبدع، "وقد انتشرت مفاهيم أخرى في الحقل التّأويلي تدخل في معاني مصطلح الصمت، منها: اللامنطوق،

---

[1]: عمار قلالة، محيي الدين حمودي، مدخل إلى الصمت في النص السردي، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع: 1، 8جانفي 2011، ص: 4.

[2]: عباس محمّد رضا، مهدي عبد الأمير مفتن، مصطلح الصمت، ص: 220.

[3]: م: ن، ص: ن.

[4]: عمار بشيري، الصمت في الخطاب القصصي عند عبد الله أبو هيف، ص:55.

[5]: عباس محمّد رضا، مهدي عبد الأمير مفتن، مصطلح الصمت، ص: 220.

المسكوت عنه، اللامفكر، اللامتحقّق، المحتجب، والغائب والمطموس وغيرها من المفاهيم الأخرى"[1] التي تصب في فحوى مدلول الصمت.

وتماشيًا مع ما تمّ ذكره يمكننا القول بأنّ "الصمت في اللّغة ذلك الغائب الحاضر، والمتكلّم حين يصمت فذلك لأنّ هناك حديث آخر بينه وبين نفسه لم يُقل، ولكنّه موجود، حديث لا نراه ولكنّنا نتحسّسه، فالصمت حديث غير مسموع"[2]، أي أنّ المتلقي يتفهمّه دون أن يسمعه فهو عبارة عن معاني مفهومة بلا نطق، مقروءة بلا كتابة، ومسموعة بلا صوت.

ممّا لا شك فيه هو أنّ "الصمت يكسر قيود التّعبير أحيانًا لكي ينقل للمتلقي دلالات لا تقوى على نقلها الأصوات المنطوقة"[3]؛ إذ أنّ بلاغة الكلام تكمن في إخفاءه، وتجعل المعنى شاعريًا أكثر، وتجدر الإشارة إلى أنّ "أدبيّة الصمت هي في صميم أدبيّة الكلام وإن اختلفت عنه في الماهية وسيّاق الفاعليّة اللّغويّة، لأنّ الكلام هو، في الواقع من الصمت وإليه شأن صلة المعنى باللامعنى، وبالصمت يضحي الكلام قادرًا بالفعل على التكلّم، شأن الفراغات الصامتة في العمل الموسيقي"[4]، وعليه فإننا نخلص إلى القول بأنّ الصوت والصمت لغتان تخدمان بعضهما البعض ولا يمكن الاستغناء على إحداهما.

وجدير بالذكر أنّ للصمت "أبعاد ودلالات في الخطاب تحضر حين يعجز اللّسان عن التّعبير، فهو بديل الكاتب أو الشّاعر أو السارد أو الواصف حين تتعطّل لغة الكلام، وهو عنوان البلاغة حين يكثر اللغو، وهو سبيل الإقناع حين تفشل مستويات اللّغة عن التّأسيس، ومن هنا غدا الصمت

---

[1]: بوعلي نابي، النّص ودلالات الصمت، مجلّة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، ع: 9، 9ديسمبر 2014، ص: 13. (بتصرف)

[2]: رحايمي يوسف، الصمت معطى تداوليًا ونسقًا خفيًا في الخطاب، مجلّة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، ع: 3، 1جانفي 2018، ص: 281.

[3]: رسول بلاوي، الوظائف التفاعليّة لظاهرة الصمت في شعر طلال سعيد الجنيبي، مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس بوشهر، ع: 56، 2020، ص: 77.

[4]: الكيلاني مصطفى، ما قبل الحرف ما بعد النّقطة لأديب كمال الدين: حروفية الشعر من التجريب إلى حادث التجربة، منتدى الكتاب العربي، دار أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، 2006، بدون رقم صفحة.الموقع على النت: /https://www.arabworldbooks.com/ar/e-zine

عنصرًا فاعلاً ومعطًى ونسقًا حاضرًا في كل خطاب"[1] مهما كان نوعه، ولا يمكن للمبدع أن يستغني عن توظيفه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، "فالصمت له وسائل عديدة للتعبير عنه من لغة جسد وإشارة ورمز ولون وحركة وصورة، فهو كاشف القناع والخفاء للمعنى، ولعل عدم التحديد في تعريفه اصطلاحاً لتنوع صوره في كافة استعماله سواء في الأدب أو غيره."[2]

من خلال ما تقدّم يتبيّن لنا بأنّ الصمت متعالق بكلّ الفنون الإبداعية الفنيّة والتشكيليّة كالأدب شعره ونثره والموسيقى والمسرح والرسم ففي الشعر يعدّ "الصمت هو إحجام الشاعر وتراجعه عن إتمام كلامه قصدًا، إمّا بقطع الجملة عن الإفادة الظاهرة المبنيّة على ما يقتضيه النّظام اللّغوي والنّحوي، أو بجعل بعض أسطر القصيدة وبخاصّة في الشّعر الحر وقصيدة النّثر فارغة إلاّ من تناثر النّقاط في جسد الورقة، وهي توحي بكلام لا يستطيع الشّاعر أو لا يريد التصريح به نظرًا لظروفه"[3]، ولهذا السبب نجد "البعض من الشعراء يستخدم الصمت خيراً من الجواب والرد ليدل على رجاحة العقل ونوع من الستر وحفظ الكرامة من الكلام، ووسيلة للبعد عن الرذائل"[4]، إذ يقول علي بن أبي طالب رضي الله عنه[5]:

إِنَّ القَلِيلَ مِنَ الكَلاَمِ بِأَهْلِهِ ** حُسْنٌ وإِنَّ كَثِيرَهُ مَمْقُوتُ**

مَا زَلَّ ذُو صَمْتٍ وما منْ مُكْثِرٍ ** إِلاَّ يَزِلُّ وَمَا يُعَابُ صَمُوتُ**

إِنْ كَانَ مَنْطِقُ نَاطِقٍ مِنْ فضَّةٍ ** فالصَّمْتُ دُرٌ زَانَهُ يَاقُوتُ!**

والذي يمكن أن نخرج به من هذه الأبيات الشعريّة: أنّ الصمت ظاهرة فنيّة تقتحم القصيدة بشكل خفي فتزيدها قوّة وتماسكا، ما يجعل المتلقي يتساءل حول الفراغات التي يتركها الشاعر، تلك التساؤلات التي تعزّز معنى الشعر في إجابات المتلقي عن نفسه، بحيث "تكشف الرؤية السطحية للصمت على أنه انعدام لكل أشكال الصوت، بما فيها الكلام. وهو بهذا المعنى لا يعدو أن يكون

---

[1]: رحايمي يوسف، الصمت معطى تداوليًا ونسقًا خفيًا في الخطاب، ص: 281.

[2]: هدى حلمى أبو المجد الجندي، دلالة الصّمت في القصّة السعودية القصيرة (الخبز والصّمت)، ص: 78.

[3]: الرشيد عبد الله بن سليم، "ظاهرة الصمت في الشعر الحديث"، مجلة العلوم الإنسانيّة، ع: 24، 2014، ص: 14، نقلا عن رسول بلاوي، الوظائف التفاعليّة لظاهرة الصمت في شعر طلال سعيد الجنيبي، ص: 69.

[4]: هدى حلمى أبو المجد الجندي، دلالة الصّمت في القصّة السعودية القصيرة (الخبز والصّمت)، ص: 79.

[5]: ديوان الإمام علي بن أبي طالب، تح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، ط: 3، بيروت، 2005، ص: 49.

فراغا مجردا من أي قيمة دلالية. بيد أن تأملنا في أشكال الكلام المختلفة، يجعلنا ننتبه إلى حضوره القوي فيها، إلى درجة عدم إمكانية الاستغناء عنه، فلا يمكن عده فراغا غير ذي أهمية في نقل المعنى. إنّ أي تلفظ بالكلام لا بد أن تسبقه فترة صمت مهما كانت وجيزة، تساعد المتكلم على التفكير فيما سيقوله، وفي المخاطبين وكذا في مقام التخاطب... كما أن إدراك المتلقي للكلام هو أيضا رهين بفترة صمت قصد التأمل والفهم. وبهذا يغدو الصمت مكملا للكلام وليس ضده"[1]، فكل من الكلام والصمت يتميّز بالنشاط العقلي وله دلالة خاصة به، "فكلاهما نشيط ودال، والخطاب لا وجود له من دون علاقتهما المتبادلة. الصمت ليس فضلة، أو ورما يلزم اقتلاعه أو فراغا للملء، "[2] فهو كيان قائم بذاته مثله مثل الكلام"وهو جزء من الخطاب، لا يمكن الاستغناء عنه لما فيه من فوائد تغذي اللّغة وتؤمن التواصل وتضيء المعنى الذي يصير معقولا وقابلا للتبليغ"[3].

إنّ القارئ للشعر ليلحظ عليه كثرة استعمال الشعراء لظاهرة الصمت، كمكون جمالي ف "في النّصوص الشعرية يعتبر الصمت انحباس للصّوت وليس عدمًا كلاميًا"[4]، إذ لا تكاد تخلو أي قصيدة منه، فنجده في مختلف الأغراض، مثل غرض الغزل الذي اعتمده الشاعر للتكتم عن مشاعره، خوفاً على سمعة وشرف حبيبته، كما "أنّه لم يبرح فضاء الغزل الإنساني الذي سيطر زمنًا على أساليب القصيدة العربيّة، حيث تجلّت أسامي المحبوبة تارة تصريحًا، وأخرى تلميحًا بالكناية"[5] كقول الشاعر عمر بن أبي ربيعة:[6]

أَشَارَتْ بِطَرْفِ العَين خَشْيَةَ أَهْلِهَا ** إِشَارَةَ مَحْزُونٍ وَلَمْ تَتَكلَّمِ**

---

[1]: رضوان كعبة، من لغة الصمت إلى شعرية المعنى: نماذج شعرية معاصرة، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، المغرب، ع: 68، 20مارس2021، ص:76.

[2]: دافيد لوبروطون، الصمت لغة المعنى والوجود، تر: فريد الزاهي، المركز الثقافي للكتاب، ط: 1، المغرب، 2019، ص:22.

[3]: رضوان كعية، من لغة الصمت إلى شعرية المعنى: نماذج شعرية معاصرة، ص:76.

[4]: رسول بلاوي، الوظائف التفاعليّة لظاهرة الصمت في شعر طلال سعيد الجنبيي، مجلّة الجمعيّة الإيرانية للغة العربيّة وأدابها، ع: 56، 2020، ص:69.

[5]: جغدم الحاج، إشكاليّة التلقي في الخطاب الصوفي (ابن الفارض نموذجًا)، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه في النّقد الأدبي المعاصر، جامعة عبد الحميد ابن باديس، إشراف: عميش العربي، 2010/ 2011، ص: 106.

[6]: محمد محي الدين عبد الحميد، شرح ديوان عمر بن أبي ربيعة المخزومي، مطبعة السعادة، ط: 1، مصر، 1952، ص: 196. 196.

فَأَيْقَنْتُ أَنَّ الطَّرْفَ قَدْ قَالَ مَرْحَبَا ** وَأَهْلاً وَسَهلاً بِالحَبِيبِ المُتَيَّمِ**

يمكن لمستقرئ بنائية هذه الأبيات الشعريّة أن يقف عند شرح بن هشام الذي قال "بأنّ الشاعر فإنّما نفى الكلام اللّفظي لا مطلق الكلام، ولو أراد بقوله (ولم تتكلم) نفي غير الكلام اللّفظي لانتقض بقوله (فأيقنت أنّ الطرف قد قال مرحباً)؛ لأنَّه أثبت للطرف قولاً بعد أن نفى الكلام والمراد نفي الكلام اللّفظي وإثبات الكلام المعنوي،"[1] أي أنّ الحبيبة أرسلت لحبيبها وهو الشاعر رسالة مشفرّة عن طريق نظراتها إليه المليئة بالحب والشّوق والشغف، وهي كلمات صامتة لا يفهمها إلاّ العشاق، فالعين تنطق ما يعجز عن نطقه اللّسان، وهكذا استطاع الشاعر أن يصف طريقة تواصله مع حبيبته للقارئ بدون أن يذكر اسمها أو يسيء لها ولسمعتها، كما أنّه أفرغ كل شحنات الحب التي يحملها لها في هذه الأبيات عله ينقص من عذاب الحب الذي حال دون تواصله مع الحبيبة والتكلّم معها، فهو يكلّمها بأحاسيسه، ويتواصل معها بقلمه، "وبهذا يصير الصمت لغة لا تقل أهمية عن اللّغة المعبر بها في الكلام، وهو بذلك"[2] له دور كبير في إيصال المعنى للتلقي فهو "مثل الإيماءة أو الحركة، لا يجسد سكونية فجائية للسان وإنما تسجيلا فاعلا لاستعماله. إنه يدخل في التواصل بحصة متساوية مع اللّغة وتمظهرات الجسد التي تصاحبه".[3]

طبقًا لما سبق ذكره فإنّ، هناك أربع وظائف للصمت سنحصرها في القول الآتي: "الصمت المعبِّر عن الوقار أو التبجيل أو التّأمّل، وصمت الملل الذي يعبّر عن الانسحاب من موقفٍ أو عن تقييم سلبي لما يجري، وصمت الأصدقاء والمحبين عندما يلتقون فلا يجدون ما يقولونه ويكتفون بالصّمت، والصّمت عند الغضب أو الإحباط أو الحزن"[4]

ثانيًا/أهميّة الصمت وأنواعه عند علماء اللّغة والبلاغة:

أ/ أهمية الصمت:

---

[1]: عبد االله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله بن يوسف جمال الدين بن هشام، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تح: عبد الغني الدقر، الشركة العربية للتوزيع، د: ط، سوريا، د: ت، ص: 38/37.

[2]: رضوان كعية، من لغة الصمت إلى شعرية المعنى: نماذج شعرية معاصرة، ص:76.

[3]: دافيد لوبروطون، الصمت لغة المعنى والوجود، ص:22.

[4]: جابر سامية علم اجتماع الاتصال والإعلام، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندريّة، 2001، ص: 119/118، نقلا عن رسول بلاوي، الوظائف التفاعليّة لظاهرة الصمت في شعر طلال سعيد الجنيبي، ص: 69.

أمّا أهمية الصمت ودلالته في كتب البلاغة والنقد فقد تحدثت هذه الكتب عن معنى الصمت ودلالته، وقد أشار إلى ذلك الجاحظ، فقد ورد الصمت ودلالته بكثرة في كتبه، إذ جعل الإشارة والنصبة من دلالات البيان فيقول:" فأّما الإشارة باليد وبالرأس وبالعين والحاجب والّمَنْكب إذا تباعد الشخصان ، وبالثّوب وبالسيف، وقد يتهدّد رافع السيف والسوط، فيكون ذلك زجرًا، ومانعًا رادعًا، ويكون وعيدًا وتحذيرًا، والإشارة واللّفظ شريكان، ونعم العون هي له، ونعم الترجمان هي عنه، وما أكثر ما تنوب عن اللّفظ، وما تغني عن الخط، وبعد فهل تعدو الإشارة أن تكون ذات صورة معروفة، وحلية موصوفة على اختلافها في طبقاتها ودلالاتها، وفي الإشارة بالطّرف والحاجب وغير ذلك من الجوارح، مرفق كبير، ومعونة حاضرة، في أمور يسترها بعض النّاس من بعض، ويخفونها من الجليس وغير الجليس، ولولا الإشارة لم يتفاهم الناس معنى خاص، ولجهلوا هذا الباب البتة، ولولا أنّ تفسير هذه الكلمة يدخل في باب صناعة الكلام لفسّرتها لكم"[1]، فجعلها بديلا عن كلام اللّسان، وكانت وسيلة للتّعبير في حالة صمت اللّسان، كما ذكر قول ابن المقفع الذي يجد أن السكوت نوع من البلاغة إذ يقول: "البلاغة اسم جامعٌ لمعانٍ تجري في وجوهٍ كثيرةٍ فمنها ما يكون في السكوت، ومنها ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة..."[2]، أي جعل للسكوت معنى يدل على البلاغة، وأيضًا الإصغاء والاستماع يدل على معنى وهو وجه من وجوه البلاغة، لأنّ السكون يمكنه أن يبلغ ما يعجز عنه الكلام، ولهذا وجب علينا التفكير قبل التكلم كما قال الإمام الشافعي رضي الله عنه: "إذا أراد أحدكم الكلام فعليه أن يفكر في كلامه، فإن ظهرت المصلحة تكلّم، وإن شكّ لم يتكلّم حتى تظهر"[3]، وعلى هذا الأساس يعد الصمت أبلغ من الكلام، إلاّ أنّه في بعض الأحيان لا يكون بليغًا، و" نفهم من كلام ابن المقفع أن إبانة الصمت لا تكون حسنة في كل الأحوال، إذ هناك العديد من المواقف يكون فيها السكوت مخلا بالبلاغة"[4]. وفي السياق نفسه يقول الجاحظ: "وقد كان الرجل من العرب يقف الموقف فيرسل عدة أمثال سائرة، ولم يكن النّاس جميعا ليتمثلوا بها إلا لما فيها من المرفق والانتفاع، ومدار العلم على الشاهد والمثل، وإنّما حثّوا على الصمت لأنّ العامّة

[1]: عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ص:78/77.

[2]: م: ن، ص:116/115.

[3]: محمّد عبد الرّحيم، السّر السّكوت والصمت في الشعر العربي، دار الراتب الجامعيّة سوفنير، ط: 1، بيروت، 2000م، ص: 10/9.

[4]: رضوان كعية، من لغة الصمت إلى شعرية المعنى: نماذج شعرية معاصرة، ص:77.

إلى معرفة خطأ القول، أسرع منهم إلى معرفة خطأ الصمت. ومعنى الصامت في صمته أخفى من معنى القائل في قوله، وإلا فإنّ السكوت عن قول الحق في معنى النطق بالباطل. ولعمري إن الناس إلى الكلام لأسرع، لأنّ في أصل التركيب أن الحاجة إلى القول والعمل أكثر من الحاجة إلى ترك العمل، والسكوت عن جميع القول. وليس الصمت كله أفضل من الكلام كله، ولا الكلام كله أفضل من السكوت كله، بل قد علمنا أن عامة الكلام أفضل من عامة السكوت"[1]، ولهذا السبب نجد الجاحظ يفضل الصمت على الكلام.

واستعمل الجاحظ مصطلح الصمت بمعنى السكوت وعدم النطق فكان يفضله ويمدحه مرة إذ يقول: "كان أعرابيّ يجالس الشّعبيّ فيطيل الصمت، فسأل عن طول صمته فقال: أسمع فأعلم، وأسكت فأسلم)[2]، وكذلك قوله:(لو كان الكلام منِ فضة لكان السكوت من ذهب"[3]، الكلام أحيانًا يجلب المصائب لصاحبه فاللّسان عدو صاحبه ولهذا يعد الصمت سلاح قليل من يملكه، هذا وقد قال لقمان الحكيم في وصيته لابنه: "يا بنيّ إذا افتخر النّاس بحسن كلامهم، فافتخر أنت بحسن صمتك"[4].

ويذكر الجاحظ أسباب الصمت ودوافعه وحالاته فيرى أن هناك صمت العي والرهبة والعجز والخوف، ففي الرهبة قال الإمام علي كرّم الله وجهه: _بكثرة الصّمت تكون الهيبة"[5]، أي أنّ الإنسان الصامت يُهَاب عند الناس، وهناك نوعًا آخر للصّمت يجده الجاحظ خطة يلجأ إليها الإنسان عندما لا يكون هناك بديلا فيحصل عن طريق الصمت على ما عجز عن نيله بالكلام إذ يقول: "واعلم أن الصمت في موضعه ربّما كان أنفع من الإبلاغ بالمنطق في موضعه وعند إصابة فرصته، وذلك صمتُك عند من يعلم أنك لم تصمت عنه عيّاً ولا رهبةً، فليزدك في الصمت رغبة ما ترى من كثرة فضائح

[1]: عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، 271.

[2]: م: ن، ص:194.

[3]: م: ن، ص: ن.

[4]: محمّد عبد الرّحيم، السّر السّكوت والصمت في الشعر العربي، ص: 10/9.

[5]: م: ن، ص: 10/9.

المتكلّمين في غير الفرص ، وهذر من أطلق لسانه بغير حاجة"[1]، فكان الصمت عنده يؤدي إلى منافع كثيرة وقد تكون أكثر من الكلام، إذ يؤكد على الصمت في الوقت المناسب وهو أسلوب يلجأ إليه العاقل، وهنا تكون دلالة الصمت ابلغ وأعظم من الكلام وعليه "فمن نطق في غير خير فقد لغا"[2].

والسكوت هو الإمساك عن الكلام مع توفر القدرة عليه ويمكننا اعتباره" نوع من الكشف عن المعاني التي يحملها الصمت، وبذلك فهو مكمل للكلام وليس نقيضا له؛ فالسكوت من شأنه مساعدة المتكلم على التفكير فيما سيقوله، ومن ثمة تهذيب كلامه وتنقيحه. وهو في أسوأ الأحوال سيجنبه تبعات سقطاته التي كان من المحتمل أن يقع فيها بكلامه. كما أنه يساعد المتلقي على فهم المسموع والتفاعل معه. وعليه فقد عرف الصمت حضورا بارزا في الثقافة العربية القديمة، حيث عدّ مكملا للكلام وليس بديلا عنه، وبذلك فهو أحد سبل الإبانة التي تغذي تواصل الإنسان في محاوراته المختلفة. لكنه قد لا يكون فعالا في الوقت الذي يحسن فيه الكلام، حينها يتحول إلى عيب فاحش ينبغي تجنبه. وفي كلا الحالتين فهو عنصر دال ينبغي للمرء أن يتحكم فيه مثلما يتحكم في الكلام، وهذا يعني أن إتقان الإنسان للكلام ينبغي أن يصاحبه إتقان للصمت أيضا"[3].

ويستعمل البلاغيون مصطلح الإشارة أيضا وهي الإيماء يقال أشار باليد أو أومأ وأشار الرجل يشير إشارة إذا أومأ بيده. ويقول الجرجاني: "والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن"[4]، إذ يشير إلى فائدة الصمت في موضعه وهو في مواضع معينة يؤدي وظيفة تعادل وظيفة النطق والبيان، أما قدامة بن جعفر فيرى الإشارة:" أن يكون اللفظ القليل

[1]: عمرو بن بحر الجاحظ، رسائل الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، د: ط، ج: 1، مصر،1964، ص:113.

[2]: محمّد عبد الرّحيم، السّر السّكوت والصمت في الشعر العربي، ص: 10/9.

[3]: رضوان كعية، من لغة الصمت إلى شعرية المعنى: نماذج شعرية معاصرة، ص:78.

[4]: عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص: 163.

مشتملاً على معانٍ كثيرة بإيماء إليها أولمحة تَدُلّ عليها"[1]، فهذه الأقوال وغيرها تدل على ورود مصطلح الصمت في الكثير من المصادر القديمة وعلى تركيز القدماء عليه.

كما اهتم المجتمع الغربي بظاهرة الصمت ويظهر ذلك في الثقافة الإسبانية، من خلال الأمثال التي تعلي من شأن الصمت كقولهم: "السمكة تموت بسبب فمها"[2]، أي أنّها لو أبقته مغلق لنجت بحياتها ومعناه أنّ السكوت ينجي صاحبه من المخاطر والمشاحنات. وكذا في الثقافة الفارسية، ربطت الصمت بالحكمة، في قولهم: "يصبح الإنسان حكيما بالسماع"[3]، وعليه فالصمت حكمة.

وخلاصة القول بأنّ للصمت أهميّة بلاغيّة كبيرة، في مختلف الثقافات وعلى مر العصور، و"ما لم نلتمس البياض والفراغ، وما لم ننصت إلى الصمت في ذواتنا، فيما يحيط بنا من طبيعة وأشياء، وما لم ندفع البياض والصمت والفراغ، وكل ما هو شاغر في الصفحة ليتوارى مع المكتوب والمملوء، بل يدخل فيه، باعتباره من طبيعته، سنكون حتمًا، خارج النص، نكتفي بقراءة السواد، مثل الأعمى الذي يتآلف مع ليله الذي لا نهار فيه، هذا ما سعت حداثة الكتابة أن تذهب إليه، تخرج من الشعر بالصوت، إلى الشعر بالصمت، بالشقوق والتصدّعات، وبأشكال الوجود الشاغرة، لأن الشعر ليس ملأً، بل محوٌ وإخفاء، ونزوع إلى السر، إلى الغامض، إلى ما نبذل جُهدًا لبلوغه، لا ما يكون معطًى، يصلنا حتى قبل أن نبحث عنه أو نرغب في الوصول إليه، في حداثة الكتابة، نحن، إذن، إزاء الكتابة بالنقصان، بالإفراغ، بالإزاحة والإخفاء، كتابة تواري، وتكتفي بالأثر، أو بما يحل محل الأثر"[4]

ب/ أنواع الصمت:

سنعرض أنواع الصمت كما جاء بها علماء اللّغة والبلاغة والمعاجم فيما يلي:

1/ الحذف والإيجاز والمسكوت عنه: هذا المصطلح أطلقه علماء اللّغة على الصمت وهو مظهر من مظاهر الصمت"ويعد الحذف والإيجاز والمسكوت عنه ضرب من الصّمت؛ لأنَّه حذفٌ

---

[1]: أبي الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، د: ط، لبنان، د: ت، ص: 155/154.

[2]: لوبروطون (دافيد)، الصمت لغة المعنى والوجود، ص: 93.

[3]: م: ن، ص: ن.

[4]: صلاح بوسريف، شعرية الصمت الأفق الشعري للكتابة، فضاءات للنشر والتوزيع، ط: 1، عمان، 2020، الغلاف الخارجي للكتاب.

متعمد للكلمات (الأصوات)، ولما كانت البلاغة في الإيجاز فنستطيع أن نقول: إنّ البلاغة في الصمت"[1]، وهذا ما أكده عبد القاهر الجرجاني في قوله: "والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن"[2].

2/ المنولوج الداخلي: هو نسخة داخلية لصوتنا الخارجي لكنه يتم في صمت فهو أحد أبرز أنواع الصمت "وهناك نوع من الكلام نستطيع أن نسميه (الكلام الصامت) وهو الذي ينطق من غير صوت، وهو ما يعبّر عنه بلسان الحال، فالكلام الصامت هو تلفظٌ غائب أو بالغياب، أو ما يسمى المنولوج الداخلي حديث النفس للنفس".[3]

3/ الصمت في الطبيعة: تعد الطبيعة مظهرًا جليًا لتحقق الصمت، فهي لا تعبر عن جمالها بالكلمات وإنما صمتها هو الذي يثير الدهشة والإعجاب فمناظرها الخلابة تنطق في صمت، تقول هدى حلمى أبوالمجد الجندي: "ونجد الصمت أيضاً والسكون مظهر من مظاهر الطبيعة، وفى كل شيء موجود في الكون، فكل شيء بدايته صامت ساكن، ثم يتحول لحركة ونشاط، كالبذرة تكون ساكنه، ثم تتحول للحركة عند تحولها إلى نبات"[4]، ويمكننا أن نلامس ظاهرة الصمت في بعض الصور كصورة البحر في هدوءه، وصورة الصحراء برمالها التي تحكي بلا كلام قصص مرت ودفنت بين كثبانها ونخيلها، "وكذلك الصورة المشتملة على الليل أو الموت تدل أيضا على الصمت بما تشمل عليه من إيحاء"[5]، لأنّ سكون الليل يحمل في طياته معاني كثيرة منها الهدوء، والسبات، والخوف، وغيرها، وفي الموت لغة كلّها حزن، ألم، دموع، بكاء، عزاء وغيرها كثير.

4/ السكوت: هو نوع من أنواع الصّمت، إلاّ أنّه "أقصر من الصمت، وطبيعته مؤقت، فهناك من يسكت فور ما يشعر بالخوف"[6]، وقد أفرد له سيبويه بابًا قال فيه: "هذا باب ما يحسن عليه السكوت في هذه الأحرف الخمسة لإضمارك ما يكون مستقراً لها وموضعاً لو أظهرته، وليس هذا

---

[1]: هدى حلمى أبوالمجد الجندي، دلالة الصّمت في القصّة السعودية القصيرة (الخبز والصّمت)، ص: 78.

[2]: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص: 163.

[3]: هدى حلمى أبوالمجد الجندي، دلالة الصّمت في القصّة السعودية القصيرة (الخبز والصّمت)، ص: 78.

[4]: هدى حلمى أبوالمجد الجندي، دلالة الصّمت في القصّة السعودية القصيرة (الخبز والصّمت)، ص:77.

[5]: م: ن، ص: 78.

[6]: م: ن، ص:76.

المضمر بنفس المظهر، وذلك: إنّ مالاً وإنّ ولداً وإنّ عدداً، أي إنّ لهم مالاً فالذي أضمرت (لهم)"[1]، كما بيّنت هدى حلمى أبو المجد الجندي الفرق بينه وبين الصمت في قولها " السكوت يعني ترك الكلام لاعتبارات آنية أو مصلحة عابرة، نابع عن تردد أو خشية أو هاجس خوف يعتري الإنسان فيؤثر السكوت، أما الصمت قد يكون مقترن معه تأمل وتفكير عميق لحكمة تعتري الإنسان، فقد جعل جزء من الحكمة في الصمت"[2] ، ويمكننا القول بأنّ "الصمت: هو السّكوت، والصَموت: الكثير الصمت"[3].

3/ شعريّة الصمت في ديوان تميم البرغوثي "في القدس".

يتميّز الشعر العربي المعاصر بأسلوبه الخاص في خلق المعاني بشكل يختلف عن مجموعة التجارب الشّعريّة السّابقة، وأهمّ ما ميّز هذا الأسلوب هو تكثيف المعنى بشكل يمنح الصمت حيزًا أكبر في السطر الشعري،"وعليه، راح الشاعر المعاصر يرسم عوالم قصيدته بشكل لا يمكن معه إنكار المعاني المتولدة من فترات الصمت في القصيدة، وهي فترات تتيح للقارئ التفكير والتأمل في كلام لا يمكن فهمه إلا بمساعدة معارفه المتعددة التي صار لزاما عليه الإلمام بها حتى يتمكن من فك شفرات النص، خصوصا إذا استحضرنا أنّ حضور الشاعر الرؤيوي كإنسان لا يمكن حصره في كلامه فقط، بل في صمته أيضا، لأنّ علاقة المتلقي بالعالم"،[4]علاقة وطيدة تنتج طبقًا لخبرته في الحياة ، لأنّه يفهم اللّغة من اللّالغة أي "لا تنسج فقط في استمرارية اللّغة ولكن أيضا في لحظات تعليقها، وفي التأمل والخلوة، أي اللحظات العديدة التي يسكت فيها الإنسان"[5]، فالسكوت عن الكلام له حكمة وبلاغة لا يفهمها إلاّ المتلقي الحصيف "ولعل تحول الصمت أو ما يدلّ عليه في بعض القصائد الحديثة إلى رمز شعري، له دلالة على أنّ المعنى في القصيدة لم يعد محصورًا في لحظات تعبير الشاعر بواسطة اللّغة، وإنّما في فترات الصمت التي قد تحمل في طياتها حكمة لا تتحملها الأساليب اللّغوية

[1]: سيبويه، كتاب سيبويه، تح: عبد السلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، ط: 3، ج: 2، القاهرة، 1988، ص: 141.

[2]: هدى حلمى أبو المجد الجندي، دلالة الصّمت في القصّة السعودية القصيرة (الخبز والصّمت)، ص:77.

[3]: محمّد عبد الرّحيم، السّر السّكوت والصمت في الشعر العربي، ص: 10/9.

[4]: رضوان كعية، من لغة الصمت إلى شعرية المعنى: أحمد المحاطي أنموذجًا، ص: 79.

[5]: دافيد لوبروطون، الصمت لغة المعتنى والوجود، ص: 29.

مهما بلغت درجة شاعريتها"[1]،إذ له دلالات جمالية فهو يثبت حضوره رغم غيابه ويغطي مساحته بعدمه "وعلى هذا فقد وجد الأدباء –شعراء وكتاب –في الصمت دلالة موحية وطاقة إبداعية تعجز اللّغة أحياناً عن إيصالها للمتلقي، فهو وسيلة لترك فضاء رحب للتّأويل، فكأنّ الكلام لا يجدي نفعاً فيجدى الصمت بلاغة موجبة ودلالة موجزة".[2]هذا وقد تشظّت ظاهرة الصمت معظم أشعار تميم البرغوثي، باعتبارها أحد أبرز الملامح الأسلوبيّة التي اعتمدها الشّعراء في كتاباتهم الحديثة والمعاصرة، وقد اكتسحت هذه الوسيلة جلّ قصائد ديوان "في القدس"لتميم البرغوثي، وهو السبب الذي دفعنا إلى محاولة استقرائها ومدارستها لِاستخراج أهم المظاهر الصمتيّة الواردة فيها، إذ جاء هذا البحث ليتناول أهم المحطات التي وظّف فيها الشّاعر تقنية الصمت في ديوانه "في القدس"، عبر قراءة تأمليّة تهدف إلى الكشف عن مدى توظيفها وتأثيرها في النّص، وعليه يمكننا طرح الإشكال القائل: هل نجح تميم البرغوثي في توظيفه لظاهرة الصمت ؟ و هل تمكّن من إقناع قراءه بناءًا على لغة حاضرة يفسّرها الغياب؟

من الاعتبارات التي لابدّ من الإشارة إليها هي أنّ اللّغة الحاضرة في العمل الإبداعي تبنى بلغة غائبة، وجمالها مربوط بطريقة التوظيف لهذه اللّغة الصامتة التي تثبت وجودها بغيابها، ممّا يكسب المعنى شعريّة لا يفهمها إلاّ المتلقي الحصيف، ولن نتعرف"على هذه الشّعريّة، أو نتماهى معها–فيها–، إلاّ إذا حذفنا الجسد القصيدي. حيث تتعرى أمامنا أسرار اللّامكتوب، وتفعيلات اللّامرئي، أي روح القصيدة التي هي (مرايا الأثر)، حيث تتراءى لغة اللّالغة، وبذلك نكون قد دخلنا مملكة الجماليات مدركين ما لا يرى بما لا يرى"[3]، فتصبح للقصيدة عدّة قراءات وتأويلات بدخول لغة جديدة مفروضة بلا رؤية منا لها.

إنّ الولوج إلى الباطن العميق في العمل الأدبي من طرف القارئ مؤداه "إدراك الروابط المفقودة بين الأشياء، واستكشاف العلاقات، ثم تفكيكها وإعادة صياغتها بروابط جديدة، لها العلاقة الأوثق

[1]: رضوان كعية، من لغة الصمت إلى شعرية المعنى: أحمد المجاطي أنموذجًا، ص: 80.

[2]: هدى حلمى أبوالمجد الجندي، دلالة الصّمت في القصّة السعودية القصيرة (الخبز والصّمت)، ص: 76.

[3]: غالية خوجية، أسرار البياض الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د: ط، دمشق، 2009، ص: 198/197.

بنفسيته وطريقته المتميزة في تناول الأمور، بحيث تبدو للآخرين وكأنّها ترى لأوّل مرّة"[1]؛ أي أنّ كل قارئ يغيّر المعاني من خلال قراءته للنّص ويعطي دلالات جديدة "منبثقة منه (من النّص) ومن إمكاناته كقارئ مدرك أن النّقد فعل مثقف ومثاقف، علمي، فني ورؤيوي قادر على أن يكشف عن فراغات النّص وأحواله اللامعلومة"[2].

1: العنوان: (المفهوم والمصطلح):

أ: المفهوم اللّغوي لمصطلح العنوان:

لقد وردت عدّة تعريفات لمفهوم العنونة، حيث حاولنا استحضار البعض منها في هذا الحديث: إذ جاء في معجم لسان العرب لابن منظور في مادة عنّن بمعنى "عَنَّ الشّيء يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنَنًا وعُنُونًا: ظهر أمامك، وعنَّ يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنًّا وعُنُونًا، واعتَنَّ: اعترض وعرض"[3]؛ أي أنّ ابن منظور جعله في معنى الاعتراض والعروض.

أمّا معجم الوسيط فقد أوردها من: " عَنْوَنَ الكتاب عَنْوَنَةً وعِنْوَانًا كتب عُنوانَهُ بضم أو كسر العين، العُنْوَانُ بضم أو كسر العين، ما يستدل به على غيره، ومنه عُنْوانُ الكتاب بضم أو كسر العين"[4]؛ أي يراد بها إعطاء عنوان للمؤلَف.

جاء مفهوم العنوان في المعجم الوجيز من الفعل:" عَنْوَنَ الكتاب عَنْوَنَةً وعِنْوَانًا كتب عُنوانَهُ بضم أو كسر العين، العُنْوَانُ بضم أو كسر العين، ما يستدل به على غيره، ومنه عُنْوانُ الكتاب"[5] وهو المفهوم الذي يشترك فيه مع المفهوم الوارد في المعجم الوسيط.

ب: المفهوم الاصطلاحي لمصطلح العنوان:

---

[1]: كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، ط:1، 1998، ص: 13، نقلاً عن: إيلاف عدنان حيدر الشبلي، تشخيص الماء وما يرتبط به في شعر واقعة الطف، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، كلية الآداب، جامعة القادسية، ع: 2، ص: 12.

[2]: غالية خوجيّة، أسرار البياض الشعري، ص: 198.

[3]: ابن منظور، لسان العرب، مادة: عنن، ص: 3139.

[4]: معجم الوسيط، مجمع اللغة العربيّة، مادة: عنّ، ص: 634.

[5]: معجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، مادة: عنّ، ص: 438.

العنوان عبارة عن كلمات مفتاحيّة تدبّج النّص، وتقع في أعلاه، ويعدّ مفتاح مهم لصبر أغوار النّصوص الشّعريّة والنّثريّة، قام لوي هويك hoek.leo.h بتقديم تعريفًا للعنوان في قوله هو: " مجموعة العلامات اللّسانيّة، من كلمات وجمل، وحتّى نصوص، قد تظهر على رأس النّص لتدل عليه وتعيّنه، تشير لمحتواه الكلّي، ولتجذب جمهوره المستهدف"[1]، نجده قد ربطها بعلم اللّسان، فهي بمثابة الأيقونة والشيفرة الّتي تجذب القارئ وتستهدفه.

كما أنّ كلود دوشي قد قام بتحديد العنوان في الرواية "كرسالة سننية في حالة تسويق، ينتج عن التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري، وفيه أساسًا تتقاطع الأدبيّة والاجتماعيّة، إنّه يتكلّم/يحكي الأثر الأدبي في عبارات الخطاب الاجتماعي، ولكنّ الخطاب الاجتماعي في عبارات روائيّة"[2]، ممّا يلفت النّظر هاهنا هو أنّ –كلود دوشي –قد تحدّث عن استخدامات العنوان في الرواية، وأهميّته في التّسويق والتّرويج لرواية ما حتّى تلفت نظر القراء من خلال جاذبيّة عنوانها، فيتهافتون على شراءها وقراءتها.

أمّا محمّد فكري الجزار فيربط العنوان بحقل الاتّصال بوصفه مرسلة بين مرسل ومرسل إليه في هذا القول: "العنوان هو مرسلةmessage صادرة عن مرسلadress إلى مرسل إليهadressee، وهذه المرسلة محمولة على أخرى هي العمل، فكل من العنوان وعمله مرسلة مكتملة ومستقلّة، أمّا الوظيفة الحمليّة، فتمثّل التّفاعل السيميوطيقي ليس بين المرسلتين فحسب، وإنّما بين كل من المرسل والمرسل إليه، وعلى قاعدة المرسلتين"[3]، أي أنّ العنوان هو الرّسالة الّتي يريد المرسل –مهما كان جنسه في الأدب شاعرًا كان أو ناثرًا–إيصالها إلى المرسل إليه (المتلقّي/ القارئ).

---

[1]: عبد الحقّ بالعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، ط: 1، الجزائر، 2008، ص: 67، ترجمه عن: loe hoek, la marque du titre dis positifs semiotiques dune pratiquetextuelle paris, 1981, 17.

[2]: م: ن، ص: 68، ترجمه عن: Christian Achour, Simon rezzouge, convergences critiques (introduction à la littéraire), ed. O.P.U.,Alger, janvier,1990, p.28.

[3]: محمّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، د: ط، مصر، 1998، ص: 19.

ويعرّفه محمّد الهادي المطوي بأنّه رسالة في قوله: هو: "رسالة لغويّة تعرّف بهويّة النّص وتحدّد مضمونه، وتجذب القارئ إليه وتغويه به"[1]، وعليه فهو وسيلة اتّصال تجذب المتلقي وتؤثّر فيه تأثيرًا بليغًا يدفعه للرّغبة في قراءة مضمون النّص.

دعت شادية شقروش بواقعيّة العنوان كونه اللّوحة الأولى التي يمرّ بها القارئ، تقول: " العنوان واقعة لغويّة تتموقع على تخوم النّص، أو بعبارة أدق على بوابة النّص لتؤطّر كيانه اللّغوي والدّلالي، وتعلن عنه للجمهور والمتلقي"[2]، فمن خلاله يتبدّى للقارئ نوع اللّغة ومستواها الدلالي.

لقراءة أي نص شعري كان أو نثري لابد لنا أن نتخطى العتبة العنوانيّة لهذا النّص حتّى نتمكّن من فهمه وفكّ شفراته والدّخول في متاهاته، هذا وقد اعتبر العنوان هو: " مفتاح أساسي يتسلّح به المحلل للولوج إلى أغوار النّص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها، ويستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النّص، من أجل تركيبه، عبر استكناه بنياته، الدلالية والرمزية، وأن يضيئ لنا في بداية الأمر ما أشكل من النص غمض"[3]، ولهذا يعدّ العنوان بوابة النّص الّتي من خلالها يمكننا تفهم مكنونات وتفاصيل النّص الدقيقة المتخفيّة وراء عتبة العنوان، لذا يمكننا القول بأنّ النّص بيت لا يمكننا دخوله إلاّ من عتبته أي عنوانه، ف "العنوان هو عتبة النّص، وإشارته الأولى، وهو العلامة التي تطبع الكتاب أو النّص وتسميه وتميزه عن غيره، وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطة بالنص الرئيس، إلى جانب الحواشي والهوامش والمقدمات والمقتبسات والأدلة الأيقونية .....العنوان عبارة عن علامة لسانية وسميولوجية وغالبًا ما تكون في بداية النص، ولها وظيفة تعيينية ومدلولية، ووظيفة تأشيرية أثناء تلقي النص والتلذذ به تقبّلاً وتفاعلاً"[4]، أي أنّ النّص يأتي تابع للعنوان، وشارح له فهو شرح مكثّف لفكرة موجزة، والنّص عبارة عن أفكار ينهلها الشّاعر من معين مخيلته، تفيض بها نفسه الجيّاشة، فينفضها في أشعار قصائديّة

[1]: محمّد الهادي المطوي، شعريّة عنوان كتاب السّاق على الساق فيما هو الفرياق، مجلّة عالم الفكر، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، جامعة تونس الأولى معهد بورقيبة للغات الحية، ع: 1، 1جويلية 1999، ص: 457.

[2]: شادية شقروش، سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل _ السيمياء والنّص الأدبي_، ص: 270.

[3]: جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، مج: 25، ع: 3، يناير 1997، ص: 96.

[4]: جميل حمداوي، صورة العنوان في الرّواية العربيّة، مجلة ندوة الإلكترونية للشعر المترجم، المغرب، 2002، بدون رقم صفحة، الموقع النّت: http ://www.arabicnadwah.com/articles/unwan_hamdaoui.htm

بعناوين دقيقة، والعنوان"بوضعيّته الأوّليّة في صدارة النّص هو الّذي يمنح النّص الأدبي هوّيته الرّسميّة ويعطيه رؤيته الخاصة حول ما ورد داخل النص...وهو الّذي يثير في المتلقّي حفيظة الذّائقة المرجوّة من قراءته وتلقّيه، ويثير فضوله"[1]، فيحقّق الشّاعر غايته المتمثّلة في سياسة الإغواء من خلال فن العنونة.

كما ارتبط العنوان بعلم الأسلوب عند محمّد صابر عبيد، إذ يعدّه " بنية ضاغطة ومركزية من البنيات الأسلوبيّة المؤلّفة لهيكل النّص وهيأته ونظامه"[2]، وعليه فإنّه مكوّن أساسي في النّص.

أمّا شعيب حليفي فيربط العنوان بعلم السيمياء، في القول التالي: "العنوان علامة دالة على النص، يمارس إكراهًا أدبيًا على المتلقي، وهو مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز فهو نواة النص، كما أنّه يمكن أن يعتبر تساؤلاً يجيب عنه النص مع بقائه منفتحًا على التأويل"[3]، ومن خلال تفهمنا لرأي شعيب فإنّه يقصد علم العلامة أي السيمياء، هذاالعلم الّذي اعتبر العلامة جزء مهم في الدّراسة.

ويتفق معه حسين خمري في الرّأي، فيجد أنّ _العنوان_" علامة أي رمز يكسب.... النّص شرعيّة تاريخيّة وفنيّة وثقافيّة، ويصبح مجرّد ذكره يحيل إلى مضمون النّص، ويشير إلى صاحبه والعصر الّذي كتب فيه"[4]، فهو بمثابة الشيفرة الّتي يرمز بها للنّص الأدبي، والّتي تدل عليه، وترتبط به عند ذكرها.

من هنا يغدو العنوان "أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبي، هو الإشارة الأولى التي يرسلها إليه الشاعر أو الكاتب....النّداء الّذي يبعثه العمل الأدبي إلى مبدعه... وآخر ما ينسى من العمل الأدبي في معظم الأحيان، بين الكاتب والعمل الأدبي والقارئ"[5]، أي أنّه آخر ما يكتبه الشّاعر /الكاتب في قصيدته، فيأتي حاملاً لأفكار القصيدة ومختصرًا لمعانيها، وهو الرّمز الّذي يلتصق بصاحبه ويصاحبه، حيث"يظل مع الشّاعر أو الكاتب طالما هو مشغول بعمله الأدبي"[6]، إذ يقترن باسمه فيذكر

---

[1]: نادية هناوي سعدون، سيميائيّة العنوان في السّرد الرّوائي الثيمة والبنيّة، مجلّة كليّة اللّغات، جامعة بغداد، ع: 21، 2010، ص: 14.

[2]: محمّد صابر عبيد، المغامرة الجماليّة للنّص الشّعري دراسة موسوعية، ص: 125.

[3]: شعيب حليفي، هويّة العلامات في العتبات وبناء التّأويل، دار الثّقافة، ط: 1، المغرب، 2005، ص: 11.

[4] : حسين خمري، نظريّة النّص من بنية المعنى إلى سيميائيّة الدال، منشورات الإختلاف، ط: 1، الجزائر، 2007، ص: 110.

[5]: شكري محمّد عيّاد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيرة العامة، ط: 2، 1992، ص: 74.

[6]: م: ن، ص: ن.

فيذكر متبوعًا له في أي موقف يذكر فيه، سواء في إحصاء الأعمال لهذا المؤلّف أو أثناء توظيفه في دراسة ما.

وتأكيدًا –لما قلناه آنفًا –حول مفهوميّة العنوان نجد أنّه "ضرورة كتابيّة، فهو بديل من غياب سيّاق الموقف بين طرفي الاتّصال، وهذا يعني أن العنوان بإنتاجيته الدلالية، أي بنصبه، يؤسس سياقًا دلاليًا يهيئ المستقبل لتلقي العمل وإذا كان عنوان ينطوي على قدر من الشعرية التي توفرها لا نحويته، فليس هذا القدر ملزمًا للعمل الذي يكون.... هذه المسافة بين الإنتاجية الدلالية للعنوان الموسومة بشيئ من الشعرية.... "[1]، إذ يعدّ نقطة تواصل بين المرسل والمستقبل للرّسالة.

2/ وظائف العنوان:

للعنوان مجموعة من الوظائف قام جرار جنيتgerared gennette بتحديدها إلى أربع وظائف وهي: الوظيفة التّعينية (f.de designation)، الوظيفة الوصفيّة(f.descripive)، الوظيفة الإيحائيّة(f,connotative)، الوظيفة الإغرائيّة(f.seductive)[2]، سنعمل على شرح كل وظيفة ونقدمها بشكل موجز:

1"/ الوظيفة التّعيينيّة:f.de diségnation : وهي الوظيفة الّتي تعيّن اسم الكتاب وتعرّف به للقراء بكل دقّة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللّبس.... دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى.

2/ الوظيفة الوصفيّة: f.dexriptive: هي الوظيفة الّتي يقول العنوان عن طريقها شيئًا عن النّص .... وهي نفسها الوظيفة (الموضوعاتيّة، والخبريّة، والمختلطة)، لابد أن يراعى في تحديدها الوجهة الإختيارية للمرسل (المعنون)

3/ الوظيفة الإيحائيّة: f.connotative: هي أشدّ ارتباطًا بالوظيفة الوصفيّة... لها طريقتها في الوجود ولنقل أسلوبها الخاص، إلا أنها ليست دائمًا قصدية، لهذا يمكننا الحديث لا عن وظيفة إيحائيّة ولكن عن قيمة إيحائيّة، لهذا دمجها "جنيت" في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية، ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي.

[1]: محمّد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتّصال الأدبي، ص: 45.

[2]: ينظر: عبد الحقّ بالعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص: 88/87/86.

4/ الوظيفة الإغرائيّة: f.séductive: يكون العنوان مناسبًا لما يغري، جاذبًا قارئه المفترض... محدثًا بذلك تشويقًا وانتظارًا لدى القارئ."[1]

ممّا سبق تبيّن لنا أن للعنوان أربع وظائف سنقوم بمدارستها على عناوين ديوان تميم البرغوثي "في القدس":

تترابط العناوين فيما بينها بصفة واضحة، حيث تتحدّد العلاقة فيهم من خلال ترابط العنوان الرئيس للعمل الفنّي، بمختلف العناوين الفرعيّة، كالدّيوان مثلاً تتواشج فيه عناوين القصائد، بعنوان الديوان الكبير، الذي يقع على رأس الكتاب في غلافه الخارجي، إذ أنّ "العناوين الداخلية كبنى سطحية هي عناوين واصفة شارحة META TITRES لعنوانها الرئيسي كبنية عميقة، فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي، لتحقق بذلك العلاقة التواصلية بين العناوين (الداخلية والرئيسية) والنص بانية سيناريوهات محتملة لفهمه "[2]، وعليه تبقى هناك علاقة وطيدة بين العنوان ونصه، يتعمدها الشّاعر، ويكتشفها القارئ من خلال قراءته.

يتمثّل العنوان الرّئيس للدّيوان الّذي هو قيد مدارستنا في " في القدس"، إذ يتألّف من تركيب لغوي يتكوّن من (في +القدس)، وهي شبه جملة متكوّنة من جار ومجرور ، ويجمع جملة من الدلالات والمعاني إذ أن كلمة القدس بحدّ ذاتها ترمز للقدوسيّة و لكلّ ما هو مقدّس لما لها من معنى ديني يوحي بطهارة المكان، خاصّة وأنّ القدس تعدّ بلدًا للأنبياء والرسل، وقد جاء هذا العنوان الرئيس مختصرا لكلّ العناوين القصائديّة الّتي ضمّنها تميم البرغوثي داخل صفحات ديوانه، فجاءت معبّرة عمّا يحدث في القدس سواء بتعبير ظاهر أو بالاستعانة على الإيحاء، وقد بدأ الشاعر بحرف الجر "في" لأن القدس مكسورة، وكرّر تميم عنوان الديوان في الكتاب كتيمة لقصيدته الأولى، أمّا القصائد الأخرى فتحدّث فيها عن الحالة الّتي يعيشها سكان القدس من حرب واستدمار وما خلفته من ألم نفسي رهيب، إضافة إلى معاناة بكل معانيها ففي كل لحظة موت يدمى فيها قتيل وجريح، ويشرّد فيها طفل بريئ، وترمّل فيها عروس وأمّ، ولا تحصى الثكالى بالعدد فكم من أم يؤخذ ابنها من حضنها، وكم من رجل تغتصب ابنته وأرضه.

[1]: ينظر: عبد الحقّ بالعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، ص: 88/87/86.
[2]: م: ن، ص:127.

إنّ أوّل ما يلفت انتباه القارئ في الديوان هو عنوانه المتكوّن من شبه الجملة (في القدس) إذ يشكل أحد مظاهر الصمت في النّصوص الشعرية التي يحويها، فمن خلاله يأخذ القارئ نظرة تصويرية عن الموضوعات التي يمكن أن يصادفها داخل صفحات الديوان ممّا يجعله أمام إبداع تصويري تفرد به الشاعر تميم البرغوثي، ومن الموضوعات التي يمكن أن تتأتى للمتلقي في شكل فرضيات قبل تصفح الديوان، ويبقى فعل القراءة هو الفاصل لصحتها كتطرق الشّاعر للقضية الفلسطينيّة بمواقفها المختلفة السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي، الحالة المزريّة التي أصبحت عليها القدس بعد أن كانت سيدة البلدان ومنزلة الأنبياء والرّسل، والتهتر والجمود العربي حوال القضية الفلسطينية، كما أنّ "شبه جملة "في القدس" لها دلالات ومعاني حسب المادة اللغويّة التي استدعيت لتصوير هذا المشهد فحرف الجر "في" نجد أنّ له عدّة معاني، أبرزها الظرفية والمصاحبة، والجارّ ما أوصل معنى فعل أو شبهه إلى ما دخل عليه"[1]، إذن سنشرح هذه المعاني في الآتي:

1/ في الظرفيّة: " المناسبة التي أنشدت فيها هذه القصيدة تتزامن مع ظرف حرج تمر به مدينة القدس، نكبة طال أمدها، وجدار عازل يزيد من معاناة أهلها؛ ووأد تاريخها؛ عروبتها؛ إسلامها...ظرف يحنّ إلى أفذاذ عرفوا قدرها فبروها، فخلّدت أسماءهم في سفرها: "عمر الفاروق"، "صلاح الدّين الأيوبي""[2]

2/ في بمعنى المصاحبة: "يريد حرف الفاء في هذه المناسبة أن يستصحبنا معه في رحلة داخل هذه المدينة التي يتعانق فيها التاريخ والحاضر معًا، رحلة قلّ ما نساق إليها، لأنّها بكلّ بساطة "القدس"، فالفاء ههنا إشعار بشدّ الأحزمة والتهيؤ للدخول إلى مدينة الأحلام "[3]

3/ مكاشفة بنية عناوين قصائد في القدس:

_العناوين الفرعيّة ووظائفها:

العناوين الفرعيّة	الوظيفة	الصّفحة

[1]: محمد رضا مغربي، مشهديّة التصوير في شعر المقاومة الفلسطيني: قصيدة في القدس لتميم البرغوثي مقاربة فنيّة، مجلّة ميلاف للبحوث والدراسات، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف، مج: 5، ع: 1، ميلة، 2019، ص: 496. أخذ معاني حرف الجر من كتاب: إبراهيم بن محمد بن إبراهيم السفاقسي، التحفة الوفية بمعاني حروف العربيّة، د: ط، د: ت، ص: 10.

[2]: محمد رضا مغربي، مشهديّة التصوير في شعر المقاومة الفلسطيني: قصيدة في القدس لتميم البرغوثي مقاربة فنيّة، ص:496.

[3]: م: ن، ص: ن.

في القدس	التّعيينيّة والوصفيّة والإيحائيّة والإغرائيّة	7
الجليل	الإغرائيّة	13
أنا لي سماء كالسّماء	الوصفيّة والإغرائيّة	21
يا هيبة العرش الخليّ من الملوك	الوصفيّة والإغرائيّة	27
نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة	الوصفيّة والإغرائيّة	37
الموت فينا وفيهم الفزع (إلى المقاومة في غزّة)	الوصفيّة والإغرائيّة	45
لا شيء جذريًّا	الوصفيّة والإغرائيّة	49
تقول الحمامة للعنكبوت	الإيحائيّة والإغرائيّة	53
أمر طبيعي	الوصفيّة والإغرائيّة	59
القهوة	الإيحائيّة والإغرائيّة	63
خط على القبر المؤقّت	الوصفيّة والإغرائيّة	67
أمير المؤمنين (إلى سيّد حسن نصر الله)	الوصفيّة والإغرائيّة	77
سفينة نوح (إلى السيّد حسن نصر الله)	الإيحائيّة والإغرائيّة	83
الأمر	الوصفيّة والإغرائيّة	91
ابن مريم	الإيحائيّة والإغرائيّة	93
حصافة	الوصفيّة والإغرائيّة	95
قفي ساعة	الوصفيّة والإغرائيّة	97
قبّلي ما بين عينينا اعتذارًا يا سماء	الوصفيّة والإغرائيّة	99
تخميس على قدر أهل العزم	الوصفيّة والإغرائيّة	107

غزل	الوصفيّة والإغرائيّة	121
رجزusa	الوصفيّة والإغرائيّة	123
أيّها النّاس	الوصفيّة والإغرائيّة	127
معين الدّمع (في معارضة معلّقة عمروا بن كلثوم)	الوصفيّة والإغرائيّة	129
شكر	الوصفيّة والإغرائيّة	131

إنّ المتأمّل في هذا الجدول يجد بأنّ الشّاعر عمل على تشغيل الوظيفة الوصفيّة والإغرائيّة أكثر من استغلاله للوظيفة التّعيينيّة والإيحائيّة، فهذه العناوين تصف نفسيّة الشّاعر، وما يمرّ به من معاناة بسبب الاستدمار الّذي وصلت إليه بلاده من طرف الكيان الصهيوني، لذلك نجده لجأ إلى أسلوب الإغراء في قصائده لإيقاظ عنصر التّساؤل في المتلقي، وهو ما يشدّه ويجذبه لقراءة القصائد، وبالتالي التّفاعل معها، وتحقيق مسعى الشّاعر في وصول رسالته للعالم، كما يعد "الشاعر تميم البرغوثي من الشعراء الذين نهجوا الأسلوب المقاوم في لغته الشعرية، فأصبحت الكلمة الشعرية _لديه_ رسالة يبث فيها اصطراعات الواقع وقلقه وتأزماته الكثيرة"[1].

المعاني الدلاليّة للوحات العنوانيّة المقتبسة من ديوان في القدس:

استطاع تميم البرغوثي من خلال اللّوحة العنوانية للقصيدة الأولى " في القدس" والتي ترتبط بعنوان الدّيوان، وتعدّ تكرارًا لفظيًا ومعنويًا له، أن يحرّك لغة الكلام الصامت، لأنّ القدس بحد ذاتها تحمل الكثير من الكلام الذي استطاع الشاعر أن يلخصه بشبه جملة في القدس، وتغزّل الشّاعر الفلسطيني تميم البرغوثي في قصيدته الموسومة ب: "الجليل" بالجليل وهو اسم لبلاده فلسطين، التي عبّر فيها عن حبّه الشديد لها، متغنيا بجمالها الخلاّب، كما يصف الشّاعر سماء بلده ولونها من خلال اللوحة العنوانية لقصيده "أنا لي سماء كالسّماء"، فلون السّماء أزرق وهي صافية كالمرآة، أمّا قصيده "يا هيبة العرش الخلي من الملوك" فهي لوحة عنوانيّة تحكي ما وصل إليه مقام العرب، والتّخاذل الذي يجري بينهم، فالملوك ماتوا في العصر الوسيط، الملوك الذين حكموا البلاد، ولم يتركوها بين يدي المستدمر.

[1]: عصام شرتح، تميم البرغوثي تجليات المتخيل الجمالي، ص: 35.

انقلاب الموازين والحكم، والسيّادة بين العرب والكيان الصهيوني ظاهر في اللوحة العنوانيّة التالية: " نثر موزون وشعر منثور في حديث كساء النّبي" حيث كان المسلمون في كرسي الحكم وعلى عرشه، واليوم انعكست الآية، ويزرع تميم البرغوثي الخوف في قلوب الإسرائيليّين من خلال قصيده " الموت فينا وفيهم الفزع (إلى المقاومة في غزّة)، كما يشحذ همم الشعب الفلسطيني ويعمل على تشجيعه.

عبّر الشّاعر الفلسطيني عن رؤيته المتغيّرة في الحياة، ولزوميّة الاختلاف، بحيث لا ثبات في الأشياء والأحداث، فدوام الحال من المحال، في هذه العتبة العنوانيّة "لا شيء جذريًّا"، يعيدنا تميم البرغوثي لقصّة سيدنا محمّد صلى الله عليه وسلّم في غار حراء، رفقة صديقه أبو بكر الصّديق رضي الله عنه في هذه اللوحة العنوانيّة" تقول الحمامة للعنكبوت"، أمّا قصيدة "أمر طبيعي" فعبّر فيها تميم البرغوثي عن أحقيّة الشّعب الفلسطيني ببلاده، وبأنّها ملكًا له رغما توالي السّنون وتغيّر الأحوال، وفي قصيدة القهوة يشرح تميم البرغوثي لقرّائه معنى الأصالة والعروبة، في كون القهوة عامل قوي للحفاظ على كل ما هو عريق.

يقصد تميم البرغوثي بالقبر المؤقّت قبر الرئيس الشّهيد ياسر عرفات، الذي ترك وصيّة بأن يدفن في القدس، فدفن في مدينة رام الله، إلى غاية أن تحرر القدس وينقل جثمانه إليها، هذا فيما يخصّ قصيدة " خط على القبر المؤقّت"، ويمدح الشّاعر حسن نصر الله، في قصيدة أمير المؤمنين (الى السيّد حسن نصر الله)، كما يدعمه أثناء المقاومة في غزّة، من أجل التفاف الأمّة العربيّة كلّها، لمواجهة إسرائيل، ويضيف تميم قصيدة أخرى في مدح حسن نصر الله بعنوان سفينة نوح (الى السيّد حسن نصر الله).

ديوان في القدس مقسّم إلى أربع وعشرين قصيدة، تحدّث فيها الشّاعر عن القدس هذه الكلمة التي تصدرت الفضاء العام للديوان، كونها اسم المدينة التي كتب عنها تميم البرغوثي، فالقدس هي البلد الطيب الذي ولد فيه، وحرم منه بسبب الاستعمار الإسرائيلي، إذ لم يجد الشاعر وسيلة يدافع بها عن أرضه سوى قلمه كلماته وأشعاره التي عبّر فيها عن حبّه وحزنه وحسرته لما يحدث لبلاده من ظلم ودمار شامل لكل المستويات الإنساني والمعماري والزراعي وغيرها، أيعقل أن يرى وطنه وأرض آبائه وأسلافه تمزّق ولا يحرّك ساكنًا فهو يريد إيصال رسالته للشعب، من أجل إيقاظ الضمير العربي ليلتفّ حول هذه القضيّة ضدّ الاستدمار الغاشم من خلال شحذ الهمم، فأشعار تميم بمثابة منبّه لقيمة القدس بلد الأنبياء والرسل، فقد كرّر الشاعر كلمة القدس تقريبًا في كلّ

قصائده سواءً تصريحًا أو تلميحًا لتشجيع أبنائها ومناضليها من أجل الصمود والوقوف ضدّ العدو ومحاربته بشتّى الطرق، يقول الشاعر تميم البرغوثي في قصيدته "في القدس":[1]

فِي القُدْسِ، بَائِعُ خُضْرَةٍ مِنْ جُورْجِيَا بَرِمٌ بِزَوْجَتِهِ يُفَكِّرُ فِي قَضَاءِ إِجَازَةٍ أَوْ
فِي طَلاَءِ البَيْتْ
فِي القُدْسِ، تَوْرَاةٌ وَكَهْلٌ جَاءَ مِنْ مَنْهَاتِنَ العُلْيَا يُفَقِّهُ فِتْيَةَ البُولُونِ فِي
أَحْكَامِهَا
فِي القُدْس شُرْطِيٌ مِنَ الأَحْبَاشِ يُغْلِقُ شَارِعًا فِي السُوقِ،
رَشَّاشٌ عَلَى مُسْتَوْطِنٌ لَمْ يَبْلُغِ العِشْرِينَ،
قُبَّعَةٌ تُحَيِّي حَائِطَ المَبْكَى
وَسُيَاحٌ مِنَ الإِفْرِنْجِ شُقْرٌ لاَ يَرَوْنَ القُدْسَ إِطْلاَقًا
تَرَاهُمْ يَأْخُذُونَ لِبَعْضِهِمْ صُوَرًا
مَعَ اِمْرَأَةٍ تَبِيعُ الفِجْلَ فِي السَاحَاتِ طُولَ اليَوْمْ
فِي القُدْسِ أَسْوَارٌ مِنَ الرَّيْحَانْ
فِي القُدْسِ مِتْرَاسٌ مِنَ الأَسْمَنْتْ
فِي القُدْسِ دَبَّ الجُنْدُ مُنْتَعِلِينَ فَوْقَ الغَيْمْ
فِي القُدْسِ صَلَّيْنَا عَلَى الأَسْفَلْتْ
فِي القُدْسِ مَنْ فِي القُدْسِ إِلاَ أَنْتْ

يفتتح الشّاعر تميم البرغوثي ديوانه بقصيدة وسمها بنفس عنوان الديوان "في القدس"، "القصيدة تنحو منحى تكامليًا بين معاجم سياديّة تنمّ عن عظمة وعراقة هذه المدينة، في مقدّمة ذلك المعجم الديني الذي يشد عروق القدس بثراها، ولذلك نجد بأنّ الرسالات السماويّة الثلاث ومن قبلها الحنفية السمحاء، ترعرعت بتراب هذه المدينة الطاهرة، وكانت ملاذًا وركنًا متينًا لأولي العزم من الرسل، وقد يكون هذا من بين الأسرار التي حفيت بها قصة الإسراء والمعراج مع نبينا محمد صلى الله عليه وسلم، أمّا عن المعجم السياسي هو انعكاس طبيعي لهيمنة المعجم الديني، فمدينة تضرب لها أعناق النساك والمريدين لهي أجدر بأن تقود العالم وتسوس الشعوب بهدي الوحي

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 8/7.

وحكمة الأنبياء، لذلك جاء المعجم الجغرافي تبعًا في الهيمنة للمعجم السياسي ليرسّخ مبايعة الأقاليم الكبار تباعًا والتسليم لهذه المدينة بقيادتهم وحُقّ لها ذلك (ما وراء النهر، بابل، الهند، مصر...)فما كان من وفاء هذه المدينة إلا جزاءً لهم بتخليد آثارهم فيها"[1]

يرغب الشّاعر في الذهاب إلى بلاده فلسطين ولو كزائر أو سائح، فهو مشتاق ليكحّل عيناه ويثلج قلبه برفقة حبيبته القدس، ولكن هيهات هيهات لأنّ قانون العدو وقف حائلاً بينه وبينها ففرقّهما رغم شوقه وشغفه لها، حتى أنّ رأيتها ما عادت تفرحه لما آلت إليه من تنكيل وخراب ودمار، فماذا عساه أن يفعل سوى الوقوف صامتًا يحكي بلغة الحزن خوفًا من المستعمر، وهذه القصيدة عبارة مزيج من اللغات: لغة واضحة وضوح الشّمس، ولغة غائبة حاضرة بصمتها فالقدس تحكي حكايتها عبر الأزمان والأجيال، يقول الشّاعر في مطلع القصيدة:[2]

مَرَرْنَا عَلَى دَارِ الحَبِيبِ فَرَدَّنَا ** عَنِ الدَّارِ قَانُونُ الأَعَادِي وَسُورُهَا**

فَقُلْتُ لِنَفْسِي رُبَّمَا هِيَ نِعْمَةٌ ** فَمَاذَا تَرَى فِي القُدْسِ حِينَ تَزُورُهَا**

تَرَى كُلَّ مَا لاَ تَسْتَطِيعُ اِحْتِمَالَهُ ** إِذَا مَا بَدَتْ مِنْ جَانِبِ الدَّرْبِ دُورُهَا**

وَمَا كُلَّ نَفْسٍ حِينَ تَلْقَى حَبِيبَهَا ** تُسَرُّ وَلاَ كُلُّ الغِيَّابِ يُضِيرُهَا**

فَإِنْ سَرَّهَا قَبْلَ الفِرَاقِ لِقَاؤُهُ ** فَلَيْسَ بِمَأْمُونٍ عَلَيْهَا سُرُورُهَا**

مَتَى تُبْصِرُ القُدْسَ العَتِيقَةَ مَرَّةً ** فَسَوْفَ تَرَاهَا العَيْنُ حَيْثُ تُدِيرُهَا**

ورغبة منّا في استخلاص معاناة الشّاعر أمام القوّة التدميريّة التي خلّفها الكيان الصهيوني، وجدنا في هذه القصيدة المثال لوصف أقصى درجات الوجع النّفسي الذي يشعر به اتجاه بلده التي تعرضت للغدر والطعن فصارت خرابًا بعد أن كانت سيدة البلدان، فالشاعر يراها موجودة في كل شيء حتى على بسمات الشفاه، ويتذكرها في كلّ حين فقدسه في الماء لما يريد الشراب، فهي شمسه في النهار وقمره في اللّيل، وحلمه الجميل الذي يراه في المنام، وكابوسه في الواقع، كل هذه الأحاسيس كتبها الشاعر بلغة صمّاء، بلغة مميّزة، فكانت عباراته بمثابة الرصاصة القاضية للعدو، فنشرت السلم والأمل في قلوب الشعب المقاوم للنضّال والكفاح في سبيل استرجاع القدس حرّة مستقلّة، ف"العالم الشعري الحقيقي هو العالم شبه الصامت، المكشوف المحجوب في آن"[3]

---

[1]: محمد رضا مغربي، مشهديّة التصوير في شعر المقاومة الفلسطيني: قصيدة في القدس لتميم البرغوثي مقاربة فنيّة، ص: 495.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 7.

[3]: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 124.

2/ الهيكل العام للقصائد الشّعريّة:

يستوقفنا في الهيكل العام للنّصوص الشّعريّة شكلها، إذ استعان الشاعر بلغتين لغة واضحة ولغة مبهمة غير وضحة صمّاء ظهرت من خلال البياض الواضح على القصائد الشعرية، حيث جاءت في كل صفحات الديوان إذ بدأ بكتابة قصائده وسط الصفحات تاركًا بياضًا شاسعًا نفهم منه التشتّت الذي وصلت إليه بلاده فهي مهضومة كقصائد الشّاعر تميم البرغوثي، كما وظّف تميم البرغوثي القصيدة التقليدية القديمة (قصيدة التّفعيلة) وقصيدة الشّعر الحر، وجمع بين الشّكلين في بعض النّصوص، حيث أجبر في القصيدة العموديّة على ملء مساحة النّص وفق ما يتطلّبه المعيار الشكلي للبحر العروضي، فكانت لغة تميم البرغوثي المتنوّعة قادرة على ملء هذا الفراغ بما يناسبه، كما لوحظ على قصائده الحرّة اختلافًا شكليًا، حيث تتميّز بتفاوت أسطرها الشّعريّة أحيانا نجده يكمل السطر على طوله على غرار السطر الذي يليه، فمن الممكن أن يكتفي بكلمة أو أكثر أو حرف، ممّا يترك بياضًا واضحًا في السطر، "فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى أوّل السطر، وكل بيت ينفصل عن الذي بعده ببياض يمتد من آخر حرف إلى نهاية الصفحة"[1]، وهذا نموذج من قصائده، قال الشاعر في قصيدة "أمير المؤمنين":[2]

فِي انقِطَاعِ الكَهْرَبَاءْ
تَحْتَ القَصْفْ
وَحْدِي فِي البَيْتْ
كُنْتُ مَا أَزَالُ أُحَاوِلُ وَصْفَ الدِيَّارْ
خَطُّ الأُفُقِ مُتَعَرِّجُ مِنْ حُطَامِ المَبَانِي
وَالدخَانُ دُعَاءٌ عَابِسْ:
دِيَارٌ بِبَيْرُوتٍ وَأُخْرَى بِبَغْدَادِ ** عَيِيٌ بِهَا النَّاعِي عَيِيٌ بِهَا الشَادِي**
لَقَدْ كُنْتُ أَبْكِي فِي طُلُولٍ لِأَجْدَادِي ** فَأَصْبَحْتُ أبْكِي فِي طُلولٍ لِأَحْفَادِي**
اِمْتَدَتْ يَدٌ مِنْ وَرَائِي

[1]: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 55.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 77.

تَعَدَّتْ أَرْبَعَةَ عَشَرَ قَرْنًا،

رَبَّتَتْ عَلَى كَتِفِي:

لاَ تَخَفْ، لَسْتَ وَحْدَكَ، مَا دُمْنَا مَعَكَ فَلَنْ تَنْقَطِعْ

إنّ البياض واضح في هذه الأبيات الشّعريّة خاصّة في السطور وحتى بينها ترك فراغًا، وهي تحمل معاني كثيرة، فتفتح بدورها بابًا للتأويل؛ إذ إنّ " الذي صعد من إشكاليّة التلقي بين الباث (النّاص)والمتلقي (القارئ) ما اصطلحنا عليه (الفتح اللغوي) أو اللّغة الثانية"[1]، والذي يتحقّق ب "الإنفلات من التجربة القديمة والانتقال إلى اللّغة الثّانية التي تجسدت في "الفتح اللغوي""[2]، فالشّاعر مزج بين شكلين من القصائد في قصيدة واحدة، حيث اعتمد في بعض الأبيات على الإيقاع المبني على الوزن والقافية، وفي بعضها اعتمد على إيقاع داخلي وهو تقنيّة البيّاض والسواد، بأسطر متفاوتة الطول والقصر، وهي تقوم بخلق لغة ثانية داخل اللّغة، لغة صماء حزينة كحال الشاعر النّفسي المكتئب، وغياب هدوءه وراحته.

وعلى هذا الأساس، استطاع الشّاعر التّعبير باللّغة والصمت معا، فقام بتوظيفهما بشكل مكثّف فانزاح عن معايير الكتابة الشعريّة المألوفة، ممّا خلق ابداعًا فنيًّا راقيًا يخدم الذوق الشّاعري للقراء، فهو ينتج من اللغّة لغة أخرى، فإنّ" الفنان المبدع هو الذي يحيي بأخيلته الأشياء، ويكسبها رونقًا جديدًا، وإغراءًا حيويًا باهرًا، لا يجذبنا بتموضعها الفني الجمالي اللاّمعتاد فحسب، وإنّما بانفلاتها الخيالي، وتجاوزها اللاّمتوقع لأخيلتنا، ومنظوراتنا الضيقة.....والفن _تأسيسًا على هذا_ مغامرة تخييل، واستغراق، وتأمل، واستبطان عميق في ماهية الأشياء، وتحريكها المباشر...."[3].

لقد استبدل الشّاعر تميم البرغوثي علامات الترقيم التي تدل على انتهاء الكلام والمعنى، بلغة البياض التي عرّفها جان كوهن في قوله: "البياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت، وعليه فهو علامة طبيعية، إذ غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت"[4]التي تظهر في آخر الأسطر الشّعريّة، وهو بذلك قد تخلّى عن معايير الكتابة القديمة بمعايير أخرى تتمثّل في خلق لغة جديدة

[1]: جغدم الحاج، إشكاليّة التلقي في الخطاب الصوفي (ابن الفارض موذجًا)، ص: 101.

[2]: م: ن، ص: 102.

[3]: عصام شرتح، تميم البرغوثي تجليات المتخيل الجمالي، ص: 19.

[4]: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص: 55.

يمكننا أن نطلق عليها مسمّى اللاّلغة، فشاعرنا يجنح إليها لأنّها تؤدي دور اللّغة العاديّة مع جماليّتها وغموضها الجذّاب للقرّاء، هي تؤدي دور الكلام ويمكن أن تحمي الشّاعر من قول ما لا يجب قوله فالصمت أفضل من كلام يوقع صاحبه في مأزق.

قال تميم البرغوثي في قصيدة "الجليل":[1]

وَجَلِيلٌ هُوَ الوَلَدُ النَّاصِرِيُّ الذِي يَرْتَقِي كُلَّ يَوْمٍ صَلِيبًا

فَيَحْمِلُهُ، لاَ أُحَدِّدُ مَنْ مِنْهُمَا يَحْمِلُ الآنَ صَاحِبَهُ

وَيَسِيرُ إِلَى القُدْسِ مُسْتَشْهِدًا حَافِيًا

وَيَحْسَبُهُ النّاسُ جُغْرَافِيَا

والمتأمّل في هذه الأبيات الشّعرية، يجدها تقريبًا خالية من علامات الترقيم، كما نلاحظ أنّه يتحدّث عن الظّلم والتنكيل الذي يمارسه الكيان الصهيوني ضدّ أبناء وطنه، إذ "يستحضر الشّاعر شخصيّة المسيح من خلال عبارة "الصليب"، مجسّدًا بذلك التّناص مع قصّة صلب المسيح كما جاء في الإنجيل، ومسقطًا ذلك على ما يلاقيه الشعب الفلسطيني من عذاباتٍ وتنكيل، فجاء رمز الصليب إرجاعًا زمنيًا أسهم في كسر السّياق الزّمني داخل القصيدة، بانتقال الشاعر من الواقع الراهن إلى الحدث الديني القديم، بما شكّل إثارة للقارئ"[2]، حيث يساهم في بناء الكيان النّفسي للشّعب المقهور.

وقال الشاعر في قصيدة "ابن مريم":[3]

لَقَدْ صَلَبُوهُ مَاذَا بِرَبِّكِ تَنْتَظِرِينْ

لَقَدْ صَلَبُوهُ وَلَيْسَ مَسِيحًا وَلاَ ابْنَ إِلَهْ

لَقَدْ صَلَبُوهُ لِسَرِقَتِهِ المَالَ أَوْ قَوْلِهِ الزُّورَ أَوْ سَفْكِهِ الدَّمَ أَوْ أَيَّ ذَنْبٍ جَنَاهْ

وَلَمْ يَصْلبُوهُ لِدَعْوَى ودِينْ

فَمَاذَا بِرَبِّكِ تَنْتَظِرِينْ

---

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 17.

[2]: أحمد ملياني، أسلوبيّة الانزياح في شعر تميم البرغوثي _ديوان "في القدس" أنموذجًا_، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه في الدراسات النّقديّة، جامعة حاسبة بن بوعلي شلف، إشراف: طاطة بن قرماز، 2019/2018، ص: 170.

[3]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 93.

وَيَا أُمَّهُ لَمْ يَكُنْ يُبْرِئُ الصُّمَّ وَالبُكْمَ وَالعُمْيَ
لَمْ يُخْرِجِ الجِنَّ مِنْ رَأْسِ مَصْرُوعَةٍ مُؤْمِنَةْ
وَمَا رَفَّ مِنْ بَيْنِ كَفَّيْهِ طَيْرٌ
وَلَمْ يَتَحَدَّ المَرائِينَ وَالكَهَنَةْ
وَلَمْ يَأْتِهِ فِي لَيَالِيهِ رُوحٌ أَمِينْ

استند الشاعر تميم البرغوثي على علامات صمّاء جاءت كبياض زيّن به الشاّعر أسطره، التي لا تكتمل إلاّ إذا فككنا أمر رموزها فالقارئ لهذه الأسطر يجد "إشارة واضحة لشخصيّة المسيح، والتي ألبسها الشعب الفلسطيني، وكذلك شخصيّة الأمّ مريم، التي كانت بمثابة معادلٍ رمزي للأمّة العربيّة، حيث نلفي الشاعر في قصيدته باحثًا عن مبرر يجيز ما يلاقيه شعبه من ظلمٍ وقتلٍ، فهو كشأن المسيح، غير أنّه عُذّب وصُلّب من دون ذنب، فهل يكون هذا كافيًا ليشحن ضمير الأمّة العربية من أجل استرجاع حق هذا الشعب المظلوم"[1]

أ/ مفردة الصمت في ديوان تميم البرغوثي "في القدس"

سنحاول الوقوف على أهمّ المقاطع الشّعريّة التي قام فيها الشّاعر بتوظيف ظاهرة الصمت، لما لها من بلاغة وجماليّة، كونها خاصيّة تُشْرك المتلقي في بناء النّص من جديد وفق أفكار اختار الشّاعر أن يجعلها صامتة ومغيّبة حتى يتأتى للقارئ مكاشفتها بقراءة ثانية، توضّح له المعنى الباطني العميق للدلالة، وقد تجلّت مظاهرها في ديوان تميم البرغوثي في أنماط متباينة نذكر منها ما يلي:

أوّل ما يلفت انتباه القارئ في ديوان تميم البرغوثي انشغاله بمفردة الصمت ومشتقاتها، حيث أوردها في العديد من المواضع:

قال الشّاعر في قصيدة "في القدس":[2]

فِي القُدْسِ رَائِحَةٌ تُلَخِّصُ بَابِلاً وَالهِنْدَ فِي دُكَانِ عَطَّارٍ بِخَانِ الزَّيْتْ
وَالله رَائِحَةٌ لَهَا لُغَةٌ سَتَفْهَمُهَا إِذَا أَصْغَيْتْ

[1]: أحمد ملياني، أسلوبيّة الانزياح في شعر تميم البرغوثي _ديوان "في القدس" أنموذجًا_، ص: 171.
[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 10.

إنّ القارئ لهذا الخطاب الشعري يألف تعانقًا واضحًا بين مستوى يدرك بحاسة الشّم التي لا نفقهها إلاّ برائحتها ومستوى يدرك بحاسة السّمع التي لا تتأتى لنا إلاّ إذا أنصتنا تجلت في قول الشاعر: **وَالله رَائِحَةٌ لَهَا لُغَةٌ سَتَفْهَمُهَا إِذَا أَصْغَيْتْ**، تولدّ عن هاتين الحاستين لغة صامتة أحضرها تميم البرغوثي في شكل رائحة تلخص اختلاف الحضارات التي كانت تخدم القدس في الماضي كحضارة مصر والهند وغيرها والتي تركت خلفها آثارًا في بلاد فلسطين عندما كانت القدس بلادًا عربيّة مستقلة ويحكمها المسلمون، لا دمار يخربها، ويقتل فيها، ولا استعمار يشتّتها ويفرق كيانها.

وقال تميم البرغوثي في قصيدة "أنا لي سماء كالسماء":[1]

لَكِنْ مَتَى اِقْتَرَبَتْ يَسُدُ صَمْتَ وَثِقَلٌ فِي الهَوَاءْ

الظّاهر أنّ هناك إضافة جماليّة جاء بها تميم البرغوثي في هذا البيت الشّعري وهي تتمثّل في وصفه لحال بلاده وسماءها بعد تخييم الحرب عليها، إذ يعمّها صمت رهيب، فالحرب تخلّف أرواحا مزهوقة تتصاعد إلى سماء ربّها في جوٍ صامت، يحمل معه كمية كبيرة من الحزن والألم والأسى لنفسيّة الشّاعر ولكل من شاهد المنظر، فالقارئ يقرأ كلّ هذا على البياض الذي عكسه الشّاعر في قصيدته المدوّنة بالسواد، وهو لون للحزن، لا يفهمه إلاّ من مرّ على هكذا محن.

كما قال الشاعر في قصيدة "تقول الحمامة للعنكبوت":[2]

أَتَيْتُكِ أَسْأَلُ عَنْ صَاحِبَيْنَا ** فَلاَ تَقْتُلِينِي بِهَذَا السُّكُوتِ**

أَرَاكِ أُخَيَّةَ لاَ تَنْطَقِينَ ** بِأَيِّ الدّوَاهِي الإنَاثِ دُهِيتِ**

يبدو لنا الشاعر في هذه النتفة حزينًا جدًا لما حلّ بوطنه فلسطين، بعد أن كانت سيدة البلدان ومنزلاً للأنبياء والرسل، وقطبًا مهمًا لتوافد السُيّاح والزوّار، وكل الحضارات تشهد رقيها وتألّقها في زمن مضى، زمن حكم فيه العرب، وتضامنوا وتعاونوا، ولم يدخل بينهم عدو ليفرقهم ويشتت عضدهم، فالشاعر يوظّف لفظة السكوت وهي مرادف للصمت، للتّعبير عن شدّة الأسى الذي يشعر به اتجاه بلده المستعمر والمستوطن والضعيف بعد أن كان قويًا ولا تهزه ريح.

---

[1]: م: ن، ص: 22.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 56.

ويقوم الشّاعر بتوظيف لفظة السكوت أيضًا في قصيدة "سفينة نوح"، إذ قال:[1]

تَأَبَّدَ مِنْهُمْ سُكُوتٌ، تَأَبَّدَ مِنْهُمْ كَلاَمْ

إنّ المفارقة الضديّة المتمثّلة في السكوت والكلام توحي بالعديد من الدلالات، فالسكوت عكس الكلام، ووصفهم بالأبديّة يجعلهما يمشيان في نفس المنحى، إذ أنّ بلاغة الكلام تساوي بلاغة السكوت، والشاعر هنا يصف الحالة التي وصل إليها شعبه من قتل وتشريد للأطفال، وحال الأمّة العربيّة وهي ترى في صمت، ولا تحرّك ساكناً للتّغيير، فحتى كلامهم غير مقنع ووقوفهم مع القضيّة الفلسطينيّة قليل، فكلامهم حبر على ورق.

كما وظّف الشّاعر تقنيّة الصمت في قصيدة "القهوة"، إذ قال:[2]

لاَ صَوْتَ يُسْمَعُ حِينَ يَنْطِقُ

إذا ما تأمّلنا هذا البيت الشعري المأخوذ من قصيدة القهوة لوجدناه يختلف عن غيره من الأبيات الشّعرية التي وظّف فيها تميم البرغوثي معاني الصمت، إذ أن مستقرئ الخطاب الشعري تستوقفه لفظة الصوت وهي عكس الصمت، وعبارة لا صوت يُسمع مؤداها التزام الصمت من طرف الجميع في حضرة التاريخ، فهو من يملك الحق في النطق، وكلامه حق، إذ أنّ الشاعر يتأسّف على الخذلان والتهتر الذي تمارسه الأمّة العربيّة الصامتة التي أنطقت التاريخ ضدها، بعد أن كان معها.

وقد جاء توظيف معنى الصمت في قصيدة "خط على القبر المؤقّت" في قوله:[3]

أَضَعُ صِيَاحَ امْرَأَةٍ تُنَادِي المَوْتَى فِي مَقْبَرَةٍ بِلاَ شَوَاهِدْ،

قام الشاعر في هذا البيت الشّعري بوصف حالة الموتى في المقابر من وحشة وخوف ووحدة، فالمقبرة تعبّر عن السكون والهدوء، وهي مبالغة من تميم البرغوثي عن شدّة الصمت الرّهيب والقارئ يدرك جماليّة المعنى من خلال كلمة صياح المرأة وهي ترثي أقاربها الصامتين صمت النهاية.

---

[1]: م: ن، ص: 85.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 64.

[3]: م: ن، ص: 69.

يستوقفنا نموذج آخر منح الصمت بعدا شعريا جميلاً، حيث وظّف الصمت بمعناه الأبيض وهو لغة الموت، ويتعلق الأمر بقصيدة "الأمر" لتميم البرغوثي. حيث وصف أبطال بلاده فلسطين بالشّجاعة والتصدّي لقوّات الاحتلال، إذ أنّ أرواحهم فداء لقدسهم الأبيّة فما عادت تخيفهم الموت وما عادت نفوسهم تخشى عزرائيل ملك الموت، وكأنّهم وقّعوا معاهدة مع الموت في سبيل الوطن، فهو السند لمحنتهم وهو الصديق الوحيد الذي يؤنسهم تحت وطأة الاحتلال.

قال الشّاعر في قصيدة "الأمر":[1]

رَكْضًا إِلَى المَوْتِ الحَصِينِ تُحَاصِرُهُ
المَوْتُ مَاتَ لِأَنَّهَا لَمْ تَخْشَهْ
لاَ تَحْسَبُوا الآجَال أَعْدَادَ النُّفُوسِ، فَإِنَّنَا زِدْنَا عَلَى المَوْتِ الكَثِيرِ عَشَائِرُهْ
هُوَ لاَ يُبَادِرُنَا وَنَحْنُ نُبَادِرُهُ
وَيَشُكُّ عَزْرَائِيلُ فِي سُلْطَانِهِ
أَدْرِي وَيَدْرِي بِالمَصِيرِ فَيَنْتَشِي وَأَمُوتُ

كما يصف تميم البرغوثي في قصيدة "قفي ساعة"، حالة الحزن والكآبة التي وصل إليها أبناء شعبه، في صمت مميت، وجهاد الأطفال وهم تحت القصف، فأطفال فلسطين رجال في بطون أمهاتهم، أبطال سلاحهم الحجارة، وقلوبهم لا تخشى الموت، فرغم تهاطل الموت عليهم تراهم يحلمون بغد أفضل غد يحمل بسمات البراءة، وأغاني الطيور، غد مليء بالحرية والاستقلال والفرح، خالٍ من الموت وأشكاله المفزعة، كلّها لغة قرأناها على البياض واستطاع شاعرنا أن يوصل لنا بلغته المتميّزة كقرّاء متميّزين هذا الحماس والشّحنة التأمّليّة نحو غدٍ أفضل لأحبابنا في فلسطين، والدعاء هو سلاحهم ودعمنا الوحيد.

قال الشاعر في قصيدة "قفي ساعة":[2]

إِذَا عَجَزَ الإِنْسَانُ حَتَّى عَنِ البُكَا ** فَقَدْ بَاتَ مَحْسُودًا عَلَى المَوْتِ نَائِلُهْ**
يَطُولُ اِنْتِظَارُ المَرْءِ إِقْبَالَ عَيْشِهِ ** فَيُدْبِرُ حَتَّى يَنْزِلَ القَبْرَ نَازِلُهْ**
تَرَى الطِفْلَ مِنْ تَحْتِ الجِدارِ مُنَادِيًا ** أَبِي لاَ تَخَفْ وَالمَوْتُ يَهْطِلُ وَابِلُهْ**

[1]: م: ن، ص: 91.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 98/97.

أَرَى المَوْتَ لاَ يَرْضَى سِوَانَا فَرِيسَة ** كَأَنَّا لِعُمْرِي أَهْلُهُ وَقَبَائِلُهْ**

وقام الشّاعر تميم البرغوثي بتوظيف لفظة القبر كمرادف للموت، فالقبر هو السّكن الذي يحمل أنّاسًا لا تُسمع أصواتهم، ولا لغة لهم سوى لغة الحزن والفراق للأحبّة، حيث قال الشاعر في قصيدة "ابن مريم":[1]

وَلَكِنّهَا عِنْدَ نَافِذَةٍ يَلْمَعُ القَبْرُ مِنْ تَحْتِهَا

ولم ينسى شاعرنا العنصر النّسوي المحارب ضدّ العدو، فكانت المرأة حاضرة بقوّة في قصائد تميم البرغوثي، ومنها ما ذكره في قصيدة "حصافة" حيث صوّرها وهي ترثي موتاها الصامتين بلغة كلّها حزن وألم، فكانت دموعها تحكي وجع الفقدان، وتغلّبت لغة البياض على كلّ اللّغات، فمشهد القتلى وأرواحهم تفيض إلى خالقها وحده كفيل بنقل اللّغة من الكلام إلى الصمت، فلا كلام يحيي الموتى ولا بكاء يعيدهم.

قال الشاعر في قصيدة "حصافة":[2]

نَاحَتْ عَلَى القَتْلَى النِّسَاءْ
أَعْنِي اللَّوَاتِي لَسْنَ فِي القَتْلَى
مِنْ حَوْلِهَا جُثَثٌ بِأَبْوَابِ البُيُوتْ
مِنْ حَوْلِهَا نَسَقٌ يَمُوتْ
لاَ تَقْتُلُوهُ بِرَبِّكُمْ
قَدْ تَعْلَمُونَ بِأَنَّ أَعْنَدَ خَلْقِ خَالِقِهِمْ هُمُ المَوْتَى
وَأَنَّ القَبْرَ لاَ يَنْسَى وَيَحْفَظُ ثَأْرَهُ

كما يتماهى تميم البرغوثي في قصائده مع عناصر الطبيعة ومفرداتها، ويسرح مع مناظرها ويداعب حيواناتها، فهي متنفسه الوحيد والتي يلجأ إليها في كتاباته فلولا صمت اللّيل ما كتب ولولا هدوء الحيوان ما عبّر ولولا ضوء القمر ما اهتدى ولولا تفتّح الزهر ما تأمّل كلّها عوامل ساعدت الشّاعر على تقديم هذه الرسائل المشفّرة ، في شكل راقٍ وبلغة مميّزة ، فالطّبيعة تشبه شاعرنا نوعًا ما فهي حزينة رغم تفتّحها، إذ أنّنا نجده في قصيدة "أنا لي سماء كالسّماء" يصف

[1]: م: ن، ص: 94.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 96/95.

سمائه الصغيرة الزرقاء وهي تشبه كل السماوات في علوها وانكفاءها ومطرها ونجومها وطيورها، إلاّ أنّ سماء الشّاعر غير كلّ السماوات فهي تحمل قصصًا حزينة وحكايا مبكية، فيها نيران الرصاص والبارود والرّشّاش، فيها الطيور المهاجرة المكسورة الجناح والتي أفسدت أعشاشها فماتت صغارها أو كسّرت بيوضها، وعلى القارئ أن يتخيل قساوة المشهد الذي يسوده صمتٌ ناطق، بسكوت الطبيعة القاتل، إنّها لعبة البياض الملطّخ بالسواد بريشة شفافة.

قال الشاعر في قصيدة "أنا لي سماء كالسّماء":[1]

أَنَا لِي سَمَاءٌ كَالسَّمَاءِ صَغِيرَةٌ زَرْقَاءُ
أَحْمِلُهَا عَلَى رَأْسِي وَأَسْعَى فِي بِلاَدِ اللهِ مِنْ حَيٍّ لِحَيْ
هَذِي سَمَائِي فِي يَدِيّ

فِيهَا الذِي تَدْرُونَ مِنْ صِفةِ السَّمَاءْ
فِيهَا عُلُوٌّ وَانْكِفَاءْ
وَتَوَافُقِ الضِدَّيْنِ مِنْ نَارٍ وَمَاءْ
فِيهَا نُجُومٌ شَارِدَاتٌ كَالضِبَاءْ
يَحْلُو عَلَيْهَا ذَلِكَ الخَلْقُ الهَجِينُ مِنَ التَعَالِي وَالحَيَاءْ
فِيهَا الرِيَاحُ كَمَا هُوَ المُعْتَادُ وَعْدٌ أَوْ وَعِيدْ
تَارِيخُهَا مُتَكَرِرٌ كَالصُّبْحِ فِيهَا وَالمَسَاءْ
لَكِنَّهُ كَصَبَاحِهَا وَمَسَائِهَا فِي كُلِ تَكْرَارٍ، فَرِيدْ
فِيهَا الطُيُورُ تَطِيرُ دَوْمًا لِلْوَرَاءْ
شَوْقًا إِلَى الأَرْضِ التِي قَدْ غَادَرَتْهَا لاَ إِلَى الأَرْضِ التِي تَمْضِي إِلَيْهَا
ثُمَّ حِينَ تُغَادِرُ الأُخْرَى تَكَادُ تَمُوتُ مِنْ حَزَنٍ عَلَيْهَا
وَالمَدَى عِشْقٌ يَزِيدْ
فِيهَا طُبُولِ الحَرْبِ تُسْمَعُ مِنْ بَعِيدْ
وَكَأَنّهَا عِنْدَ المَدَى رَعْدٌ وَلِيدْ

[1]: م: ن، ص: 22/21.

ووجدنا بعض الملامح لشعريّة الصّمت، التي استخدم فيها تميم البرغوثي الطبيعة ليقدّم أشعارًا بشكل مزدهر ومحتوى مكثّف عن كميّة الحزن التي تعيشها القدس، وأبنائها، يقول الشّاعر في قصيدة "لا شيء جذريًا":[1]

وَيُضِيئُ الفِئْرَانَ وَأَكْيَاسَ القُمَامَةَ السَوْدَاءْ
كَبَرْقٍ مُضَادٍّ، يَسْرِي مِنَ الأَرْضِ إِلَى السَّمَاءْ
أَشْجَارُ الخَرِيفِ التِي عَرِيَتْ مِنْ أَوْرَاقِهَا
تُشَبِّكُ أَغْصَانَهَا، كَأَيَادٍ فِي مُظَاهَرَةٍ كُبْرَى
وَالطُّيُورُ، تُقَرِّرُ بَعْدَ نِقَاشٍ طَوِيل، ألاَّ تَهْجُرَهَا
سَيَتَسَلَّحُ الغَزَالُ جَيِّدًا
سَتَحُطُّ الذُبَابَةُ بِإِصْرَارٍ عَجِيبْ
سَيُولَدُ دِينٌ جَدِيدْ، كَالعَادَةِ، بَيْنَ الفُرَاتِ وَالنِّيلْ
تُكْمِلُ نُزُولَهَا اليَوْمِيَّ إِلَى البَحْرْ
يُوَاصِلُ الحَمَامُ كَذِبَهُ عَلَى أُسْطُولِ نُوحْ
وَيُواصِلُ الغُرَابُ تَحْذِيرَهُ
وَتُوَاصِلُ السُفُنُ رِحْلَتَهَا مِنْ مُحِيطٍ لِمُحِيطْ
أَصْبَحَ الطُوَفَانُ رُوتِينِيًّا
فَإِنَّ الحَيَوَانُ المُتَهَادِنُ عَلَى السَّفِينَةِ
غَيْرَ مُهَدَّدٍ بِالمَوْجِ
مُشْتَبِكَ العُيُونِ، مَا بَيْنَ كُلِّ ضَبْعٍ وَغَزَالْ
وَالكُلُّ مُشْتَاقٌ إِلَى اليَابِسَة
وَلأَنَّ الغَيْمَ عَلَى مَعْرِفَةٍ دَقِيقَةٍ بِكَمِيَّةِ المَطَرِ التِي صَنَعَتِ الطُوفَانْ

إنّ هذه اللوحة المستوحاة من الطبيعة، بكلمات رمزيّة جاء بها الشّاعر ليعزّز بناء قصيدته بأفكار مفخخة ورسائل مشفّرة، فاعتمد قاموس لغوي متميّز ليوصل مبتغاه للقارئ، بألفاظ لها معاني قيّمة تزداد القصيدة بها شاعريّة، حيث لا يوجد "كلمات شعريّة وأخرى غير شعريّة، وإنّما

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 50/49/ 51/ 52.

هناك ثقل خاص لهذه المفردات تكتسبه في الشعر، إذ إنّ السيّاق وحده هو الذي يمنح الألفاظ شاعريّتها أو العكس، والشعر الجيّد أيضًا هو الذي يكسب ألفاظه قوة ونضجًا"[1]، كما يؤمن الشّاعر بأنّ الكلمات لا تعبّر عن كل شيء في النفس، وإنّما الصّمت يكون أبلغ ويخلق انفتاحًا للنصوص الشّعريّة، فبه تتولّد لغة شعريّة يكون فيها الصمت سيد الموقف، في التّعبير عمّا عجزت عنه الألفاظ.

لقد وظّف الشاعر عناصر الطبيعة في هذه القصيدة بكثرة وهي تتمثّل في: الفئران، الأرض، السّماء، البرق، أشجار الخريف، الطيور، الغزال، الذبابة، الفرات والنّيل، البحر، الحمام، الغراب، الطوفان، المحيط، الحيوان، الموج، الضبع، الغزال، اليابسة، الغيم، المطر، وهي مفردات تحكي ثورة ومسحة من الحزن على نفسيّة الشّاعر لما تحمله من معاني ترجم بها قلقه وحزنه على ما يحصل لبلاده في صورة رمزيّة مثيرة للقراءة والتّأمّل، لذا فالمقصود بالفئران هو العدو في فساده وتنكيله بوطنه، فالشّاعر يتوعدهم بانكشاف أمرهم وبأنّ العدالة السماويّة ستتحقق عاجلاً أو آجلاً وسيستجاب دعاء الأرض من السماء، وسيتحد أبناء شعبه وأمته على كلمة الحق لذا مثّلهم بأشجار الخريف في تشابك أغصانها، وبإقلاع الطيور عن هجرتها، وبتسلّح الغزال وبالذبابة، ويقصد بالطوفان الحرب التي أصبحت جزءًا من حياتهم، واليابسة هي الحريّة التي يريدها الشّاعر، ولهذا فهو يبعث جرعة من الأمل والتّحدّي في نفس كلّ فلسطيني وكل من يحبها و للأمّة العربيّة ككل، ففكّر في إحياء لغة الثّورة لغة النهوض، والوقوف في وجه العدو، المتفجرة من لغة صامتة تنطقها الطبيعة.

وبكلّ ما رأيناه سلفًا من تماهي الشاعر في عناصر الطبيعة، تكوّنت علاقة بين الشاعر والطبيعة، فخلقت نوع من "التكامل الفنّي، الصحيح بين الفنان والطبيعة، وهو الموقف الذي تقوم على أساسه فلسفة الصورة في شعرنا الجديد بخاصة ، فعالم الأفكار —وهو بطبيعته غير واقعي– يحاول أن يصبح واقعيًا بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها، لكن هذه المعانقة ليست فناء للفكرة في الشيء أو مجرد تحول الفكرة إلى الشيء ، أي انتقالاً كليًا من اللاّواقع إلى الواقع، بل على

[1]: محمد رضا مبارك، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة، دارالشؤون الثقافية العامة، ط: 1، بغداد، 1992.ص82، نقلا عن: إيمان مصاروة، اللّغة الشعرية زمن الكورونا الشاعر شريف شرقية أنموذجا، مجلة معارج، الناصرة، 21سبتمبر2020.بدون رقم صفحة

العكس، تظل الفكرة " في ذاتها هناك بلا واقعيتها وإن تراءت لنا واقعية من خلال ما تعانق من أشياء واقعة[1].

ب/ لغة نقاط الحذف في ديوان تميم البرغوثي "في القدس":

إنّ اللّغة التي يمنحها الخطاب الشعري لدى المتلقي والمتمثّلة في لغة البياض أو ما تسمّى بلغة الصمت بكل مظانها ومعطياتها وجمالياتها، "وعلى هذا فالحالة الصامتة –النصية–هي ناطقة من جهة الدّلالة. وإن كانت صامتة من جهة الصوت"[2]؛ أي أنّ الخطاب الشعري ناطق رغم صمته، فهو يتكلم بلغة تشبه الإشارة وعلى هذا ف"إن كون الصمت شبيها بالإيماءة أو الحركة يجعله لغة تواصل مستقلة عن الكلام، وهي قادرة على تبليغ المقصود لوحدها وبدون كلمات"[3]، لأن "الكلام لا يستطيع التخلي عن الصمت، عكس هذا الأخير"[4]؛ "فالكلام المكتوب مثلا رهين بلحظات الصمت التي تتخلله، وهو ما تدل عليه علامات الترقيم، التي تسمح بتوقفات متتالية تساعد تنظيم الجمل وترتيب المعاني. أما الكلام المنطوق فإنّه محكوم أيضا بلغة الصمت التي تجعل المتكلم يتوقف عدة مرات ليمنح المتلقي فرصة فهم المسموع"[5].

لا بد علينا أن نقف عند تعريف بسيط لنقاط الحذف، فهي عبارة عن "وضع مجموعة من النّقاط السود بجوار الكلمات سواء قبلها أو بعدها، أو بين كلمة أو أخرى داخل السطر الواحد، أو بين السطور كفاصل بصري، والتنقيط كناية بصريّة عن دال (كلمة أو جملة) مغيب بنحو مقصود من قبل الشاعر، تجنبًا للحساسيّة الدلاليّة التي يمكن أن يثيرها ذلك الدال لو ظهر علنيًا في القصيدة التي حذف منها ووضعت في مكانه مجموعة من النقاط كعلامة على الحذف أو بمعنى آخر كعلامة على الصمت"[6]، ولذلك فإنّ هذا الأمر لا يتحقّق إلاّ بتوافر المبدع أو الشّاعر إن صح القول على هذه التقنيّة، وهي تقنيّة نقاط الحذف المعبّرة عن الكلام المحذوف.

---

[1]: عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والإبداعية، 127.

[2]: هدى حلمى أبوالمجد الجندي، دلالة الصّمت في القصّة السعودية القصيرة (الخبز والصّمت)، ص: 78.

[3]: رضوان كعية، من لغة الصمت إلى شعرية المعنى: نماذج شعرية معاصرة، ص:76.

[4]: لوبروطون (دافيد)، الصمت لغة المعنى والوجود، ص:22.

[5]: رضوان كعية، من لغة الصمت إلى شعرية المعنى: نماذج شعرية معاصرة، ص:76.

[6]: أحمد جار الله ياسين، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزعني، مجلّة أبحاث، كليّة التربية الأساسيّة، مج: 2، ع: 4، 2005، ص: 172.

لقد استخدم تميم البرغوثي هذه التقنية بشكل قليل، إذ أنّنا لمحناها ثلاث مرات فقط مرة في قصيدة "الجليل"، ومرتين في قصيدة "خط على القبر المؤقّت".

قال تميم البرغوثي في قصيدة "الجليل":[1]

وَيَحْسَبُهُ النَّاسُ جُغْرَافِيَا...

يمكن لمستقرئ بنائيّة هذا البيت الشّعري أن يقف عند شكله وهو ينتهي بثلاث نقاط متتابعة، خلقها الشّاعر ليترك بها المجال مفتوح أمام القارئ، فحديث تميم عن "الجليل"، يقصد به القدس التي وُضِعت في محطات النسيان حتى خُيِلت للناس أنّها مكان عادي، ونقاط الحذف ترفع من مكانة القدس وتبين أهميّتها، فهي بلاد عربية حكمها المسلمون في وقت مضى ولابدّ أن يسترجعونها مهما كانت قوّة المستعمر اليهودي.

قال الشاعر في قصيدة "خط على القبر المؤقّت":[2]

فَأَقْرَأَهُ، وَأَرْثِيَكْ...

هذا الشّكل من الكتابة في جسد القصيدة يوحي بوجود كلام ناقص ومحذوف، حذفه الشّاعر لأنّه لا يستطيع البوح به والتعبير عنه، وتكمن شعريّته في "توفير حصادًا أوفر وأثرى على مستوى توليد الدلالة وإمكانيات التأويل "[3]، فترك الشّاعر لثلاث نقاط بعد البيت الشّعري يجعل نصه مفتوحًا للقراءة، إذ يظهر أمام من يتتبّع كل أبيات القصيدة أنّ تميم البرغوثي يرثي بلاده فلسطين ومدينة القدس التي تضرّرت من كثرة الويلات والحروب عليها، فليس بيده إلاّ الكتابة عنها علّها توقظ الضمير العربي ويلتف حول القضيّة التي شغلته.

وقال في نفس القصيدة أيضًا:[4]

أَرَاهَا قَرِيبًا لَيْسَ بَيْنِي وَبَيْنَهَا** سِوَى قَصْفِ هَذَا اللَّيْل...**

---

[1]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 13.

[2]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 68.

[3]: أمبرتو إيكو، السيميائيّة وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط: 1، بيروت، 2005، ص: 17.

[4]: تميم البرغوثي، ديوان في القدس، ص: 81.

تتمظهر لغة الصمت في استخدام الشّاعر لنقاط الحذف في هذا البيت الشعري، فهو يثبت للمتلقي بأنّ الحريّة قريبة منه، ومن شعبه، وقد أدّى انشغاله بالحريّة إلى الكتابة عنها وترك وصفها للقارئ، إذ أنّ تحقيقها يكلّف رغم أنّها تتلخص في ليل واحد، ولكنّه ليل موجع مميت مظلم ومخيف، كلّها افتراضات يملأ بها الفراغات الموجودة في شكل نقاط.

والذي يمكن أن نخرج به من هذا التّحليل هو أنّ تميم البرغوثي استطاع أن يوصل رسالاته بلغتين اثنتين، لغة شعرية يقف قارئها مشدوهًا بسحرها، ولغة غائبّة أثبتت وجودها بصمتها، فكانت حاضرة رغم غيابها، سوداء ببياضها، وقد سيطرت لغة الصّمت على ديوان في القدس سيطرة كبيرة، فهما يخدمان بعضهما البعض ويساعدان المبدع والقارئ في التوصيل والفهم الصحيح للخطاب الشّعري، كما "نلاحظ أنّ المعاني المودعة في الشعر الرؤيوي تتسم بنوع من التكثيف وفق أسطر متفاوتة في الطول والقصر، ممّا يمنح القصيدة نوعا من الغموض الذي لا يعني التنقيص من قيمتها، بقدر ما يفتح أمام القارئ باب التأويل والحفر في بياضات النص التي صمت عنها الشاعر، وبخاصة إذا استحضرنا عدم إمكانية إنكار التداخل بين اللغة والصمت في أي ملفوظ"[1]، لأنّ "الصمت والكلام ليسا ضدين، فكلاهما نشيط ودال، والخطاب لا وجود له من دون علاقتهما المتبادلة"[2].

[1]: رضوان كعبة، من لغة الصمت إلى شعرية المعنى: أحمد المجاطي أنموذجًا، ص:30.

[2]: دافيد لوبروطون، الصمت لغة المعتنى والوجود، ص .22

خـــاتـــمـــــــة

لقد اهتمّ النّقّاد والباحثون بموضوع الشعرية أيّما اهتمام، فكانت شغلهم الشاغل وعنوان دراساتهم ومؤلفاتهم، فراح كل باحث يترجمها ويعرفها حسب رؤاه ومذهبه فأبهرتهم بوصفها علمًا غربيًا جديدًا قائمًا بذاته، فالشعرية هي تلك الخاصية الجوهرية التي تميّز العمل الأدبي عن العمل اللّأدبي، ومن خلالها تتحقق المتعة الجمالية لدى المتلقي في تلقيه العمل الفني.

وبعد دراستنا لموضوع الشعريّة في ديوان الشّاعر الفلسطيني تميم البرغوثي "في القدس"، توصّلنا إلى جملة من الملاحظات، والنّتائج، التي أوجزناها في الآتي:

1/ شكّلت الشّعريّة عند تميم البرغوثي من خلال ديوانه "في القدس" معيارًا فنيًّا جماليًا، لأدواته الإجرائيّة، وتمثّلت في اللّغة، الرّمز والصّمت. واتخذت اللّغة الشعرية في شعر تميم البرغوثي من خلال ديوانه "في القدس" أبعادًا جمالية راقية، جعلت من هذا الشعر يعبّر عن إحساس الشاعر وعن آلامه وشعوره بالغربة، فكانت اللّغة هي الركيزة الأساسية التي استند عليها البرغوثي في إيصال رسائله المشفرة إلى القارئ بتطويع اللّغة الشّعريّة من خلال استخدامه للألفاظ الشّاعريّة، وبعبارات وأسلوب مدهش وراقٍ يصف مشاعره وأحاسيسه بطريقة واضحة بعيدة عن التّعقيد.

2/ انماز ديوان في القدس لتميم البرغوثي بهيمنة المعجم الوجداني في الحقول الدلالية بما يسمح للشاعر بالانسياب المطلق في مجاريه الشعرية الداخلية، ويتيح له مجالاً آخر خارج أناه يفضي فيه برآه بوصفه صوتًا للجماعة.

3/ أهم الحقول الدّلاليّة البارزة والّتي لمحناها جليّة في الديوان، أثناء مكاشفتنا لشعريّة اللّغة، حقل الحرب، الحزن والألم، الحياة والموت، الدّين، الأصالة والإقامة، التّاريخ، البلدان والمدن، الحب، الصّراع، البناء، الشّعر، الألوان والملابس، فكان أن توكّأ تميم البرغوثي على هذه المفردات في بناء أشعاره ممّا أكسبها شاعريّة وفنيّة اكتشفناها ونحن نتصفّح قصائد الدّيوان قصيدة قصيدة، استهوتنا وجذبتنا لقراءته مرات أخرات لما تتميّز به من مفردات سحريّة وحس مرهف تبعث روح الإبداع في قارئها، والشّاعر الفلسطيني تميم البرغوثي، يلعب دورًا مهمًا في الدّعوة للنّهوض، ورفع التّكاسل، والتّوحّد بين الشّعوب العربيّة لتحقيق الاستقلال، وطرد الكيان الصهيوني من البلاد العربية من فلسطين الأبيّة، هذا وتكمن الجماليّة في هذه التّوضيفات كون الشّاعر انتقى أكثر الكلمات تأثيرًا في الجمهور المتلقّي، إذ

أنّ القارئ لقصائد في القدس يشعر وكأنّه يعيش ويلات الحرب، إذ أنّه يتفاعل معها وينتج نصوصًا على منوالها.

4/ إنّ لغة الشّاعر الفلسطيني " تميم البرغوثي "في معضمها قرآنيّة دينيّة، ففي قصائد ديوانه ما يؤكّد ذلك؛ إذ نلاحظ بأنّ الشّاعر اصطنع لغته ونسجها من لغة القرآن، حين وظّف المعجم الديني وفي كلّ القصائد دون استثناء، إذ لا تخلو قصيدة من الألفاظ الدينيّة، حيث استطاع الشّاعر الفلسطيني تميم البرغوثي أن يوظّف أكبر قدر من المصطلحات المنصبّة في فحوى الحقل المعجمي الديني، فازدادت شعرية، وهذا يعود لانتسابه لبلاد العرب ، وكونه ابن من أبناء هذه الأمّة الإسلاميّة، وخاصّة أنّه من جنسيّة فلسطينيّة بلاد الأنبياء والرّسل.

5/ أراد الشّاعر التّعبير عن بلاده وأمّته العربيّة، باستخدام ثروة حيوانيّة كبيرة، فدبّج حديقة ديوانه بأنواع مختلفة من الحيوانات، تعبيرًا بكل حيوان عن معنى خاص، إذ أراد بالحيوانات الأليفة التّعبير عن الشّعب الرّاضي بحاله والمتعايش مع الحرب، في صمت، فلم تؤثّر فيه الموت ولا الجراح ولا .... يرى حقوقه تضيع ولا يلتفت، وهو تعبيرًا عن تخاذل العرب فيما بينها وتآلفها مع الوضع، أمّة من صمغ، أمّة لا يهمّها بلدان تعاني، قطع منها تموت.

أمّا توظيفه للحيوانات المتوحّشة فهو تعبيرًا عن المستعمر /المستدمر/ المخرّب، فهي التي تفترس بلا رحمة وتقتل بلا شفقة، يقوم المستعمر بنهب الخيرات وقتل وزهق آلاف الضحايات، والحيوانات البرية تعبيرًا عن المستوطن الذي يترك بلاده ويقطن بلاد مستعمرة.

6/ سبَّك الشّاعر طاقته الفنيّة وأفرغها في شكل ألوان متداخلة، ومتعاكسة، وزاهية، كون الألوان هي المصدر الذي يستلهم منه الشّاعر أفكاره، فيصنع ألوانًا شعريّة مزدانة بألوان قوس قزح، ليسكبها في قالب فنّي راقي، يعجب القرّاء لشدّة جماله وتداخل الألوان به، إذ كسر الشّاعر روتين القصيدة الملوّنة بألوان متمثّلة في الطّبيعة، بألوان حقيقيّة حيث تمثل نفسها، فنجده يعبّر عن الأزرق بأزرق، لا ببحر مثلاً.

7/ سعى تميم البرغوثي في خطابه الشعري إلى توظيف لغة الرّمز المعتمة بالإيحائية العميقة المشرعة على آفاق التأويل، والتي تتشكّل بوحي من لغة الشاعر الطافحة بالصفاء والتعبيرية والطفولة والبراءة، بما يشعر القارئ بتجربة شعرية تتكئ على مخزون معرفي غزير، ولعل من أبرز هذه الرموز المستخدمة في

الخطاب الشعري لتميم البرغوثي الرّمز الطّبيعي بتفريعاته المتمثّلة في رموز الحيوانات باختلاف أنواعها من طيور وضبي وغزال ....الخ، ورمزيّة الماء بتنوّع مصادره من بحر ومطر، ورمزيّة اللّيل والظّلام والدّجى، والقمر ، والرّمز التّاريخي بنوعيه من رموز للشّخصيّات الأدبيّة والإسلاميّة، وكذا رموز للشّخصيّات الثوريّة التّاريخيّة، ،وكذا رمزيّة الأنثى.

8/ قام تميم البرغوثي بتوظيف الكثير من الطيور في قصائده، معبّرًا بها عن مختلجاته النّفسيّة، وبغية إيصال رسائله عبر تمويجات تشفيريّة، خوفًا منه على نفسه من السجن بسب التّصريح، ولهذا لجأ لهذا الأسلوب، ومن بين الطيور الّتي تبناها الشّاعر: الحمام والعنقاء والطاووس، النّعام، الدجاج، ولكل نوع من الطيور رمزيّته الخاصّة.

9/ وظّف الشّاعر مصطلح الظبي في قصائده، للتعبير به عن عدة معاني يصف بها حال الأمّة العربيّة الّتي تقف مكتوفة الأيدي، تتفرّج دمار إخوتها في فلسطين، فهو ترميز يصف تخاذل العرب، كما يقوم الشاعر بتوظيف مصطلح الجمل للتّعبير عن قدرة التّحمّل المعروف بها في أقسى الظّروف، وهذا ليصف صبر ورباطة جأش الشّعب الفلسطيني الذي يعاني الأمرّين تحت وطأة الاحتلال الغاصب، ويذكر الشّاعر في ديوانه حيوانًا مشهورًا بعدّة صفات منها الأصالة والعروبة، ألا وهو الخيل حيث أنّ دلالة هذا الأخير تنم عن أحقيّة أهل وأصحاب الأرض بحقّهم، وأنّ أصالة العرق تعطي للشّعب الفلسطيني حقّه في أرضه، وأنّ الكيان الصهيوني مهما تقادم عهده سوف يبقى العرب والمسلمون هم أصحاب الأرض.

10/ اعتمد الشّاعر على توظيف رمزيّة اللّيل، والقمر، إذ شكّلت هذه الإيحاءات مصدر إلهام عنده، فتجلّت في أشعاره، وتركّزت في وصف أحواله المختلفة، وهي تحمل معاني الحزن والألم والهيبة والخوف والسكون والجمال ..... وغيرها من الصفات.

11/ يقدّم الشّاعر في عدّة أبيات من القصائد الواردة في الديوان، رموزًا تدلّ على رمز مهم ألا وهو التّاريخ، وذلك ليشير ويؤكّد على عراقة وقدم الحضارة في فلسطين عكس ما يزعمه المحتل المغتصب، بأنّه صاحب حق وأنّ تاريخ المنطقة تاريخه، وهذا الادّعاء يفنده الشّاعر كلّ مرّة بذكره رموزًا تدل على القدم، وأصالة المنطقة وقدسيتها بذكره بيت المقدس مثلاً لا حصرًا.

12/ شكّلت الأنثى حضورًا قويًا في معظم قصائد تميم البرغوثي، للتّعبير عن الوطن، فالمرأة هي الأمّ والأخت والبنت، والحبيبة والزّوجة، والمرأة هي مركز الاحتواء فهي تحتوي أبناءها مثلها مثل الأرض الّتي تلمّ شعبها ويأوي إليها، ولهذا استخدمها تميم في ديوانه للتّعبير عن وطنه، وعن أمته.

13/ يستخدم الشّاعر رمز الطفولة، ويوظفها لعدّة أغراض منها استعطاف القارئ، وتوجيه اهتمامه لحجم الجرائم التي يرتكبها المحتل ضدّ الطفولة، والنشء الفلسطيني والعربي، وكذا لأنّ الطفولة رمز للبراءة واللّطف اللّذان هما من صفات الشّعب العربي.

14/ يستخدم الشّاعر مصطلحات أسطوريّة عدّة ليعطي لمسة فنيّة في أبياته نابعة من التراث، والحكايا المتداولة بين النّاس، ففي بعض الأحيان تكون مقربة للمعنى أكثر، وفي البعض الآخر تكون مكمن غموض وتشويق في شعره.

15/ يعدّ الصّمت من بين الظواهر الفنيّة الجماليّة، التي استخدمها الشاعر تميم البرغوثي في التّعبير عن أفكاره بلغة غائبة حاضرة، حيث قام بتوظيف مفردة الصمت ومشتقاتها في ديوانه الموسوم ب: "في القدس" لما لها من معاني ودلالات عنده، اختار أن يجعلها مغيّبة لإشراك القارئ في حل طلاسيمها بالقراءة والتأويل.

16/ شكلت ثنائية (البياض، السواد) مركزيّة في أزمة التواصل بين الباث بوصفه مرسلاً، والقارئ بوصفه متلقيًا، حيث تعمد تميم البرغوثي تجاوز اللّغة المتداولة إلى لغة صمّاء، فأبدع في تلغيم نصّه بأساليب خطابية، تساير المعرفة الجديدة، والتي التزم بها، وعانى لتجسيدها عبر لغة ثانية، اتّسمت بالغموض في دوالها ومدلولاتها حتى لا تنكشف أسراره.

أما بعد: ديوان "في القدس" يقدّم لنا رحلة شعرية ممتعة ومثيرة في عالم جمالي رفيع، يعبّر الشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي من خلاله عن خياله ورؤيته للعالم بأسلوب فني شيق ومشوق، استعان فيه بتقنيات متنوعة فدبّج قصائده بلغة شاعرية رمزية وصامتة، إلى هنا نكون قد حاولنا الإجابة عن الإشكالات الواردة في البحث إلاّ أنّنا مازلنا نشعر بأنّنا لم نستطع الإجابة على عدّة أسئلة في هذا العمل، فالديوان مليء بالمظاهر اللّغوية والأسلوبية التي يمكن للقارئ أن يستشفّها فهي تنتظر من يلتمسها بالقراءة والتحليل لاستكمال ما لم يكتمل فلكل عمل مهما كان نقصان.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع.

أوّلاً: قائمة المصادر والمراجع:

1/ إبراهيم بن محمد بن إبراهيم السفاقسي، التحفة الوفية بمعاني حروف العربيّة، د: ط، د: ت.

2/ إبراهيم السامرائي، لغة الشّعر بين جيلين، نشر وتوزيع دار الثّقافة، د: ط، لبنان، د: ت.

3/ إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشّعريّة وتطبيقها عند المتنبي، مكتبة الآداب، ط: 1، القاهرة، 2008.

4/إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبيّة، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، د: ط، تونس، 1986.

5/ابن خلكان، وفيات الأعيان، تح: إحسان عبّاس، دار صادر، د: ط، ج: 3، بيروت، 1978.

6/ابن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ونقده، تح: محمّد محي الدّين عبد الحميد، مطبعة السعادة، ط: 2، ج: 1، مصر، 1955.

7/ ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، تح: عبد المتعال الصعيدي، الناشر مكتبة ومطبعة محمّد علي صبيح، د: ط، مصر، 1953.

8/ابن منظور (أبو الفضل جمال الدّين بن مكرّم الإفريقي)، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير/ محمّد أحمد حسب الله/ هاشم محمّد الشّاذلي، دار المعارف، ط: جديدة، القاهرة، د: ت.

9/ أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، صحيح مسلم، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية، د: ط، ج:3، لبنان، د: ت.

10/أبو بكر أحمد بن الحسين البيهقي، شعب الإيمان، تح: عبد العلي عبدالحميد حامد، مكتبة الرشد للنشر والتوزيع، ط: 1، ج: 7، الرياض، 2003.

11/ أبو بكر الباقلاني، إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط: 5، مصر، 1997.

12/أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، جمهرة أشعار العرب، تح: علي محمد البجادي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د: ط، د: ت.

13/أبو فتح عثمان ابن جنيّ، الخصائص، تح: محمّد علي النّجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط:4، مج: 1، مصر، 1995.

14/أبو الحسين أحمد ابن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمّد هارون، مادة (صمت)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د: ط، ج: 3، دمشق، 1979.

15/أبو العباس محمّد بن يزيد المبرّد، الكامل في اللّغة والأدب، عارضه بأصوله وعلّق عليه: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، ط: 3، ج: 1، القاهرة، 1997.

16/ أبو الفرج قدامة ابن جعفر الكاتب البغدادي _ نقد النثر، تح: طه حسين وعبد الحميد العبادي، مطبعة دار الكتب المصرية، ط: 2، القاهرة، 1933.

_نقد الشعر، تح: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، د: ط، لبنان، د: ت.

17/ أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، ط: 1، لبنان، 1998.

18/ أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، الحيوان _ تح: عبد السلام محمد هارون، الناشر: مصطفى البابي الحلبي، دار الكتب العلمية، ط: 2، ج: 1، مصر، 1965.

_الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، الناشر: مصطفى البابي الحلبي، دار الكتب العلمية، ط: 2، ج: 2، مصر، 1965.

_البيان والتّبيين، تح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، ط: 7، ج: 1، مصر، 1998.

_رسائل الجاحظ، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، د: ط، ج: 1، مصر،1964.

19/ أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري، الصّحاح تاج اللّغة وصحاح العربية، تح: محمد محمد تامر، دار الحديث، القاهرة، 2009.

20/إحسان عبّاس، فنّ الشّعر، دار بيروت للطباعة والنشر، د: ط، بيروت، 1955.

21/ أحمد حساني، مباحث في اللسانيات مبحث صوتي، مبحث دلالي، مبحث تركيبي، منشورات كلية الدراسات الإسلامية والعربية، ط: 2، الإمارات، 1999.

22/ أحمد عزوز، أصول تراثيّة في الحقول الدّلاليّة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، د: ط، دمشق، 2002.

23/أحمد مختار عمر_ معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، ط: 1، ج: 2، 2008.

_ علم الدّلالة، عالم الكتب، ط: 5، القاهرة، 1998.

24/أدونيس (علي أحمد سعيد) _ الشعريّة العربيّة، دار الآداب، ط: 2، بيروت، 1989.

_ زمن الشّعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط: 5، لبنان، 1986.

_سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب، ط: 1، لبنان، 1985.

_كلام البدايات، دار الآداب، ط: 1، 1989.

_مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط: 3، بيروت، 1989.

25/الأعشى، الديوان، تح: محمد حسين، المطبعة النموذجية، د: ط، القاهرة، د: ت.

26/امرؤ القيس بن حجر بن الحارث الكندي، ديوان امرؤ القيس، تح: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، ط: 2، بيروت، 2004.

27/أميرة حلمي مطر، جمهوريّة أفلاطون، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، د: ط، مصر، 1994.

28/أمين يوسف عودة، تأويل الشّعر وفلسفته عند الصّوفيّة، عالم الكتب الحديث للنّشر والتّوزيع، ط: 1، عمّان، 2008.

29/ايليا الحاوي، في النقد والأدب، دار الكاتب اللبناني، ط2، ج: 5، بيروت، 1986.

30/باشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النّظريّة الشعريّة، دار رسلان، ط: 1، سوريا، 2008.

31/بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د: ط، مصر، 2012.

32/تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، دار الحداثة، ط1، لبنان، 1986.

33/تميم البرغوثي، ديوان في القدس، دار الشّروق، ط: 2، القاهرة، 2015.

34/جابر سامية علم اجتماع الاتصال والإعلام، دار المعرفة الجامعيّة، د: ط، الإسكندريّة، 2001.
35/جابر عصفور_ الصورة الفنيّة في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط: 3، لبنان، 1992.
_مفهوم الشعر –دراسة في التراث النقدي–، مؤسسة فرح للصحافة والثقافة، ط: 5، 1995.
36/جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدّاً، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، د: ط، سوريا، 2010.
37/جبور زهيدة دويش، شاعرية المفارقات والمصائر المتحولة، وجغرافيا الداخل، مقدمة ديوان شوقي بزيغ، د: ط، ج: 1، 2005.
38/جمعة سيد يوسف، سيكولوجية اللغة والمرض العقلي، عالم المعرفة، د: ط، الكويت، 1990.
39/حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمّد الحبيب بن الخوجة، الدار العربية للكتاب، ط: 3، تونس، 2008.
40/حسام الدّين البهنساوي، التّوليد الدّلالي (دراسة للمادة اللّغوية في كتاب شجر الدر لأبي الطيب اللغوي في ضوء نظرية العلاقات الدلالية)، مكتبة زهراء الشرق، ط: 1، مصر، 2003.
41/حسن مصطفى عبد المعطي، هدى محمد قناوي، علم نفس النمو، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د: ط، ج: 2، د: ت.
42/حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، ط: 1، لبنان، 1994.
43/حسين خمري، نظريّة النّص من بنية المعنى إلى سيميائيّة الدال، منشورات الاختلاف، ط: 1، الجزائر، 2007.
44/خولة طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللّسانيّات، دار القصبة للنّشر، ط: 2، الجزائر، 2006.
45/ديوان الإمام علي بن أبي طالب، تح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، ط: 3، بيروت، 2005.
46/رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جماليّة)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنّشر، ط: 1، مصر، 2002.

47/سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية – دراسة في ديوان أمل دنقل –، المركز القومي للنشر، د: ط، الأردن، 1999.

48/سعد مصلوح، الأسلوب _دراسة لغويّة إحصائية_، عالم الكتب، ط: 3، القاهرة، 1996.

49/السّعيد الورقي، لغة الشّعر العربي الحديث مقوّماتها الفنيّة وطاقاتها الإبداعيّة، دار المعارف، ط:2، 1983.

50/سعيد حسن بحيري، علم لغة النص _المفاهيم والاتجاهات_، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط: 1، مصر، 1997.

51/سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، ط: 1، بيروت، 1985. 52/جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط: 2، بيروت، 1984.

53/سيبويه، كتاب سيبويه، تح: عبد السلام محمّد هارون، مكتبة الخانجي، ط: 3، ج: 2، القاهرة، 1988.

54/سيد علي إسماعيل، أثر التراث في المسرح العربي، مؤسسة هنداي سي آي سي للطباعة والنشر، د: ط، مصر، 2017.

55/شعيب حليفي، هويّة العلامات في العتبات وبناء التّأويل، دار الثّقافة، ط: 1، المغرب، 2005.

56/شكري محمّد عيّاد، مدخل إلى علم الأسلوب، مكتبة الجيرة العامة، ط: 2، 1992.

57/صالح بلعيد، نظريّة النّظم، دار هومة للنّشر والتّوزيع، د: ط، الجزائر، 2004.

58/صلاح بوسريف_ حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، دار فضاءات، د: ط، عمان، 2017.

_شعرية الصمت الأفق الشعري للكتابة، فضاءات للنشر والتوزيع، ط: 1، عمان، 2020.

مضايق الكتابة مقدمات لما بعد القصيدة_، مكتبة الأدب المغربي، ط: 1، المغرب، 2002.

59/ضياء الدين بن الأثير ونصر الله بن محمد، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د: ط، ج: 4، مصر، د: ت.

60/الطاهر بومزبر، أصول الشّعريّة العربيّة (نظريّة حازم القرطاجنّي في تأصيل الخطاب الشّعري) موفم للنّشر، د: ط، الجزائر،2007.

61/عاطف جودة نصر، الرّمز الشّعريّ عند الصّوفيّة، دار الأندلس، ط:3، لبنان، 1983.

62/عبد االله بن يوسف بن أحمد بن عبد الله بن يوسف جمال الدين بن هشام، شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب، تح: عبد الغني الدقر، الشركة العربية للتوزيع، د: ط، سوريا، د: ت.

63/عبد الحقّ بالعابد، عتبات (جيرار جينيت من النّص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، ط: 1، الجزائر، 2008.

64/عبد الحكيم راضي، نظرية اللّغة في النقد العربي _دراسة في خصائص اللّغة من منظور النقاد العرب_، المجلس الأعلى للثقافة، ط: 1، القاهرة، 2003.

65/عبد الرّحمان القعود، الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، ع: 279، الكويت، 2002.

66/عبد الرحمان بن محمّد بن خلدون، مقدّمة، تح: درويش الجويدي، المكتبة العصرية للطباعة والنّشر، ط: 2، بيروت، 1996.

67/عبد السلام المسدي، اللسانيات وأسسها المعرفية، المؤسسة الوطنية للكتاب، د: ط، الجزائر، 1986.

68/عبد السلام محمّد رشيد، لغة النّقد العربي القديم بين المعياريّة والوصفيّة حتّى نهاية القرن السّابع الهجري، مؤسّسة المختار للنّشر والتّوزيع، ط: 1 ،2008.

69/عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د: ط، دمشق، 2005.

70/عبد القاهر الجرجاني_ أسرار البلاغة في علم البيان، تح: السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، ط: 1، بيروت، 1988.

_دلائل الإعجاز في علم المعاني، تح: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية الدار النموذجية، ط: 1، 1999.

71/عبد الكريم محمد حسن جبل، في علم الدلالة –دراسة تطبيقيّة في شرح الأنباري للمفضليّات، دار المعرفة الجامعيّة، د: ط، مصر، 1997.

72/عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط: 4، مصر، 1998.

73/عبد الملك مرتاض_ أ_ ي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد أنموذجًا، دار الكتاب العربي، د: ط، لبنان، 1969.

_الكتابة من موقع العدم مساؤلات حول نظريّة الكتابة، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، د: ط، الجزائر، د: ت.

_النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجزائريّة، د: ط، الجزائر، 1983.

_قضايا االشعريات (متابعة وتحليل لأهم قضايا الشّعر المعاصرة)، منشوات دار القدس العربي، ط: 1، الجزائر، 2009.

_نظرية البلاغة _متابعة لجماليات الأسلبة إرسالاً واستقبالاً_، دار القدس العربي للنشر والتوزيع، ط: 2، الجزائر، 2010.

_نظريّة القراءة تأسيسات للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار المغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2003.

74/عبد الواسع أحمد حميري، شعريّة الخطاب في التّراث النّقدي والبلاغي، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط: 1، لبنان، 2005.

75/عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: منقحة مزيدة، ج: 2، بيروت، 1995.

76/عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000.

77/عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط: 3، د: ت.

78/عصام شرتح_تميم البرغوثي تجليات المتخيل الجمالي، دار عقل للنشر والدراسات والترجمة، د: ط، دمشق، 2018.

_تميم البرغوثي دراسة نصية في المحفزات الجمالية ومختارات شعرية، دار صفحات للدراسات والنشر، ط: 1، دمشق، 2012.

_جمالية المبنى وفتنة المعنى دراسة في شعر شوقي بزيغ، أفكار للدراسات والنشر والتوزيع، ط: 1، دمشق، 2017.

_سلطة الجمال في شعر وهيب عجمي، دار العتيق للثقافة والفكر، ط: 1، دمشق، 2021.

79/علي إبراهيم أبو زيد، الصورة الفنيّة في شعر دعبل بن علي الخزاعي، دار المعارف، ط: 1، مصر، 1981.

80/علي عشيري زايد _عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، ط: 4، القاهرة، 2002.

_ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، د: ط، القاهرة، 1997.

81/ غادة السمان، الأبدية لحظة حب، منشورات غادة السمان، د: ط، د: ت.

82/غالية خوجية، أسرار البياض الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د: ط، دمشق، 2009.

83/فاضل ثامر، اللّغة الثانية، المركز الثقافي العربي، ط: 1، لبنان، المغرب، 1994.

84/فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط: 1، سوريا، 1999.

85/فاطمة طبال البركة، الألسنية عند رومان جاكبسون دراسة ونصوص، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر، د: ط، لبنان، 1993.

86/فؤاد زكرياء، الجمهورية أفلاطون، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، د: ط، مصر، 2003.

87/كمال أبو ديب، في الشعريّة، مؤسسة الأبحاث العربيّة، ط: 1، لبنان، 1987.

88/كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، ط:1، 1998.

89/مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تح: أنس محمد الشامي/ زكريا جابر أحمد، دار الحديث، د: ط، القاهرة، 2008.

90/مجمع اللغة العربيّة، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدوليّة، ط: 4، مصر، 2004.

91/مجمع اللّغة العربيّة، معجم الوجيز، دار التحري للطبع والنشر، د: ط، مصر، 1989.

92/محمد أحمد إسماعيل المقدم، عودة الحجاب، دار القمة، ط: 2، ج: 3، الإسكندرية، 2004.

93/محمّد المبارك، فقه اللّغة وخصائص العربيّة (دراسة تحليلية مقارنة للكلمة العربية وعرض لمنهج العربية الأصل في التجديد والتوليد، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د: ط، د: ت.

94/محمد بن أحمد بن الأزهري الهروي، أبو منصور، تهذيب اللغة، تح: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، ط:1، ج: 12، بيروت، 2001.

95/محمد بن علي بن القاضي محمد حامد بن محمد صابر الفاروقي الحنفي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تح: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، ط: 1، ج: 1، لبنان، 1996.

96/محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها التقليدية، دار توبقال للنّشر، ط: 2، ج: 1، المغرب، 2001.

97/محمّد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، د: ط، القاهرة، د: ت.

98/محمد خير بن رمضان بن إسماعيل يوسف، تكملة معجم المؤلفين، دار بن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، ط: 1، بيروت، 1997.

99/محمد رضا مبارك، اللّغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي تلازم التراث والمعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، ط: 1، بغداد، 1992.

100/محمّد صابر عبيد، المغامرة الجماليّة للنّص الشّعري دراسة موسوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط: 1، مصر، 2012.

101/محمّد عبد الرّحيم، السّر السّكوت والصمت في الشعر العربي، دار الراتب الجامعيّة سوفنير، ط: 1، بيروت، 2000.

102/محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط: 1، القاهرة، 1995.

103/محمّد علي الكندي، في لغة القصيدة الصّوفيّة، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط: 1، ليبيا، 2010.

104/صلاح فضل، النّظريّة البنائيّة في النّقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصريّة، د: ط، القاهرة، 1978.

105/محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط: 9، مصر، 2008.

106/محمّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، د: ط، مصر، 1998.

107/محمد محمود، تدريس الأدب_استراتيجية القراءة والإقراء_، منشورات ديداكتيكا، د: ط، الدار البيضاء، 1993.

108/محمد محى الدين عبد الحميد، شرح ديوان عمر بن أبى ربيعة المخزومي، مطبعة السعادة، ط: 1، مصر، 1952.

109/محمّد محي الدّين عبد الحميد/ محمّد عبد اللّطيف السّبكي، المختار من صحاح اللّغة، مطبعة الإستقامة بالقاهرة، د: ط، مصر، د: ت.

110/محمّد مفتوح أحمد، الرّمز والرّمزيّة في الشّعر المعاصر، دار المعارف، ط: 3، القاهرة، 1984.

111/محمّد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د: ط، مصر، د: ت.

112/محمود أمين العالم، أربعون عامًا من النّقد التّطبيقي، دار المستقبل، د: ط، القاهرة، 1994.

113/محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، دار جرير للنشر والتوزيع، ط: 1، الأردن، 2010.

114/محمود درويش، الأعمال الكاملة، إعداد: علي مولى، منتدى مكتبة الإسكندرية، د: ط، القاهرة، د: ت.

115/مسعد بن عيد العطوي، الرّمز في الشعر السعودي، مكتبة التوبة، ط1، المملكة العربية السعودية، 1993.

116/مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللّغة الشعرية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط: 1، الأردن، 2011.

117/مسلم حسب حسين، الشعرية العربية (أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها)، دار الفكر للنشر والتوزيع، د: ط، العراق، 2013.

118/مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط: 1، الأردن، 2011.

119/نازك الملائكة، سايكولوجيّة الشّعر ومقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، د: ط، 2000.

120/نبيل راغب، موسوعة النّظريات الأدبيّة، الشركة المصريّة العالمية للنشر لونجمان، ط: 1، مصر، 2003.

121/نزار قباني، القصائد السياسية، الهيأة العامة المصرية للكتاب، د: ط، مصر، 2009.

122/نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبيّة في الشّعر العربي المعاصر الإتباعية _الرومانسية _الواقعية _الرمزية، ديوان المطبوعات الجامعيّة، د: ط، الجزائر، 1984.

123/نورالدين السّد، الأسلوبية وتحليل الخطاب _دراسة في النّقد العربي الحديث تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنّشر والتوزيع، د: ط، ج: 1، الجزائر، 2010.

124/هادي نهر، علم الدّلالة التّطبيقي في التّراث العربي، دار الأمل للنّشر والتّوزيع، ط: 1، الأردن 2007.

125/هاني الخير، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث أدونيس شاعر الدهشة والكثافة، دار مؤسسة أرسلان للطباعة والنّشر والتوزيع، ط: 1، سوريا، 2010.

126/الوليّ محمّد، الصّورة الشّعريّة في الخطاب البلاغي والنّقدي، المركز الثّقافي والعربي، ط: 1، لبنان، 1990.

127/يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط: 1، لبنان، 2008.

128/اليوسفي محمد لطفي –تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، د: ط، تونس، 1985.

ثانيًا: المصادر المترجمة:

1/أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، د: ط، القاهرة، د: ت.

2/أمبرتو إيكو، السيميائيّة وفلسفة اللّغة، تر: أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط: 1، بيروت، 2005.

3/تزفيطان تودوروف، الشعريّة، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال لنشر، ط: 2، المغرب، 1990.

4/تشارلتن، فنون الأدب، تر: زكي نجيب محمود، سلسلة الفكر الحديث، د: ط، د: ت.

5/تشارلز تشادويك، الرمزية، تر: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د: ط، القاهرة، 1992.

6/جان كوهن_الكلام السامي نظريّة في الشعريّة، تر: محمّد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط: 1، 2013.

_بنية اللّغة الشّعريّة، تر: محمّد الوليّ ومحمّد العمري، دار توبقال للنّشر، ط:1، المغرب، 1986.

7/جمال الدين بن الشيخ، الشعريّة العربية، تر: مبارك حنون، محمّد الوالي، محمّد أوراغ، دار توبقال للنّشر، ط: 2، المغرب، 2008.

8/جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنّشر والتوزيع، د: ط، ج1، القاهرة، 2000.

9/جوناثان كولر، النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، د: ط، دمشق، 2004.

10/دافيد لوبروطون، الصمت لغة المعنى والوجود، تر: فريد الزاهي، المركز الثقافي للكتاب، ط: 1، المغرب، 2019.

11/رنيه ويليك، آوستن وآرن، نظريّة الأدب، تع: عادل سلامة، دار المريخ للنّشر، د: ط، المملكة العربية السعودية، 1992.

12/رولان بارث، هسهسة اللّغة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط: 1، سوريا، 1999.

13/رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط: 1، المغرب، 1988.

14/شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي: الشعريّة المعاصرة، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط: 1، الدار البيضاء، 1995.
15/فانسون جوف، شعرية الرواية، تر: لحسن أحمامة، دار التكوين، ط: 1، سوريا، 2012.
16/يوري لوتمان، تحليل النّص الشعري –بنية القصيدة–، ترو تق وتح: محمّد فتّوح أحمد، دار المعارف، د: ط، القاهرة، 1990.

ثالثًا: المذكّرات والرّسائل الجامعيّة والأكاديميّة:

1/أحمد ملياني، أسلوبيّة الانزياح في شعر تميم البرغوثي _ديوان "في القدس" أنموذجًا_، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه في الدراسات النّقديّة، جامعة حاسبة بن بوعلي شلف، إشراف: طاطة بن قرماز، 2019/2018.
2/أمينة بلهاشمي، الرّمز في الأدب الجزائريّ الحديث (رمز الحبّ والكراهيّة عند بعض الشّعراء الجزائريّين المحدثين)، مذكّرة تخرّج لنيل شهادة الماجستير، قسم اللّغة العربيّة وأدابها، جامعة تلمسان، 2011/2010م.

3/جغدم الحاج، إشكاليّة التلقي في الخطاب الصوفي (ابن الفارض نموذجًا)، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه في النّقد الأدبي المعاصر، جامعة عبد الحميد ابن باديس مستغانم، إشراف: عميش العربي، 2010/ 2011.
4/حامد سالم درويش الرواشدة، الشعريّة في النّقد العربي الحديث (دراسة في النّظريّة والتطبيق)، رسالة مقدّمة لنيل درجة الدكتوراه، جامعة مؤتة، إشراف: أ/د: سامح الرواشدة، 2006.
5/محمّد بلعباسي، شعريّة القصيدة الجزائرية المعاصرة_بحث في الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر_، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة وهران، إشراف: أ/ د عزالدّين باي، 2015/2014.
6/محمّد عبد الرّحمان الزّامل، ألفاظ الأخلاق في صحيح الإمام البخاري، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماجستير، قسم الدراسات العليا العربية، جامعة أم القرى، مكّة المكرّمة، 2000.
7/محمد فيصل معامير، شعرية القصيدة العربية المعاصرة في الجزائر تجربة يوسف وغليسي أنموذجًا، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، إشراف: علي بخوش، 2022/ 2023.

8/ياسين بغورة، التّصنيف الموضوعي عند علماء العربيّة القدامى في ضوء نظريّة الحقول الدّلاليّة (فقه اللّغة وسر العربيّة لأبي منصور الثّعالبي –أنموذجًا–)، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 2011/ 2012.

9/يوسفي سوهيلة، الرّمز ودلالته في القصيدة العربيّة المعاصرة –قراءة في الشّكل–خليل حاوي أنموذجًا، بحث مقدّم لنيل درجة الدّكتوراه في اللّغة والأدب العربي، جامعة: الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس، إشراف: الأحمر الحاج، 2018/2017.

رابعًا: المجلات والملتقيات:

1/أحمد جار الله ياسين، شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزعني، مجلّة أبحاث، كليّة التربية الأساسيّة، مج: 2، ع: 4، 2005.

2/أحمد حاجي، مصطلح اللّغة الشعرية المفهوم والخصائص، مجلة مقاليد، جامعة قاصدي مرباح، ع: 09، جامعة وقلة، ديسمبر 2015.

3/ أغبال رشيدة _الرّمز الشعري لدى محمود درويش، مجلة علامات، ع: 26، 1أبريل 2006.

الرّمز الشعري لدى محمود درويش: الرمز الطبيعي، مجلّة علامات، المغرب، ع: 26، 1أبريل 2006.

4/إيلاف عدنان حيدر الشبلي، تشخيص المـاء وما يرتبط به في شعر واقعة الطف، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، كلية الآداب، جامعة القادسية، ع: 2.

5/إيمان مصاروة، اللّغة الشعرية زمن الكورونا الشاعر شريف شرقية أنموذجا، مجلة معارج، الناصرة، 21سبتمبر2020.

6/بوعلي نابي، النّص ودلالات الصمت، مجلّة المواقف للبحوث والدراسات في المجتمع والتاريخ، ع: 9، 9ديسمبر 2014.

7/جميل حمداوي، السميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، مج: 25، ع: 3، يناير 1997.

8/خليل الموسى، الشّعريّة المقارنة والمنهج العلمي، مجلّة المعرفة للدّراسات والبحوث، سوريا، ع: 436، 1 يناير 2000.

9/خولة بن مبروك، الشّعريّة بين تعدّد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلّة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع:9، 2013.

10/دوبالة عائشة، محمّد برونة، جمالية اللّغة الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة إشكالات في اللّغة والأدب، الجزائر، مج: 8، ع: 3، 2019.

11/رابح بوحوش، الشّعريّات والخطاب، الملتقى الدّوّلي الأوّل في تحليل الخطاب، ورقلة، يومي11 إلى13 مارس.

12/رحايمي يوسف، الصمت معطى تداوليًا ونسقًا خفيًا في الخطاب، مجلّة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، ع: 3، 1جانفي 2018.

13/رسول بلاوي، الوظائف التفاعليّة لظاهرة الصمت في شعر طلال سعيد الجنيبي، مجلة الجمعية الإيرانية للّغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس بوشهر، ع: 56، 2020.

14/الرشيد عبد الله بن سليم، "ظاهرة الصمت في الشعر الحديث"، مجلة العلوم الإنسانيّة، ع: 24، 2014.

15/ رضوان كعبة، من لغة الصمت إلى شعرية المعنى: نماذج شعرية معاصرة، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين، المغرب، ع: 68، 20مارس2021.

1/شادية شقروش، سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل _ السيمياء والنّص الأدبي_.

18/صادق فتحي دهكري وروشنك جعفري، رمز الطيور والحيوانات في الشّعر الفلسطيني المقاوم، مجلّة: اللّغة العربيّة وآدابها، ع: 4، 2004.

19/عاطي عبيات، يحيى معروف، استدعاء الرّموز ودلالاتها في الشّعر الفلسطيني المقاوم المعاصر: لطفي زغلول نموذجًا، مجلّة اللغة العربيّة وآدابها، السنة: 10، ع: 2، 22سبتمبر 2014.

20/عباس محمّد رضا، مهدي عبد الأمير مفتن، مصطلح الصمت، مجلة كليّة التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانيّة، جامعة بابل، ع: 24، 2015.

21/عبد الرّشيد هميسي، مصطلح الشّعريّة (الأدبيّة) بين عبد الملك مرتاض وصلاح فضل، مجلّة علوم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة سطيف، مج: 11، ع: 1، 2019.
22/العقاب فتيحة، فنية التجربة الرمزية في قصائد غادة السمان، مجلة علوم اللّغة العربية وآدابها، جامعة محمد بوضياف المسيلة، مج: 7، ع: 8، 1ديسمبر2015.
23/عمار بشيري، الصمت في الخطاب القصصي عند عبد الله أبو هيف، جامعة عبد الحفيظ بو الصوف ميلة الجزائر، مجلة: المداد، ع: 1، 3جويلية 2020.
24/عمّار شلواي، نظريّة الحقول الدّلاليّة، مقال في مجلّة العلوم الإنسانيّة، جامعة بسكرة، ع: 2، جوان 2002.
25/عمار قلالة، محيي الدين حمودي، مدخل إلى الصمت في النص السردي، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع: 1، 8جانفي 2011.
26/غنية بوسماحة، الشعرية بين جاكبسون ومحمد مفتاح، مجلة لغة الكلام، ع: 6، الجزائر، 6ديسمبر 2017.
27/فتيحة حسين، القراءة الحديثة لجماليّة اللّغة الشّعريّة، مجلة معارف، كلية الآداب واللغات، جامعة البويرة، مج: 8، ع: 15، ديسمبر2013.
28/كاظم جواد عبد الشّمري، ألفاظ المال في القرآن الكريم دراسة دلالية، مجلّة جامعة تكريت للعلوم الإنسانيّة، مج: 17، ع: 7، 7جويلية 2010.
29/محمّد الهادي المطوي، شعريّة عنوان كتاب السّاق على الساق فيما هو الفرياق، مجلّة عالم الفكر، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، جامعة تونس الأولى معهد بورقيبة للغات الحية، ع: 1، 1جويلية 1999.
30/محمد رضا مغربي، مشهديّة التصوير في شعر المقاومة الفلسطيني: قصيدة في القدس لتميم البرغوثي مقاربة فنيّة، مجلّة ميلاف للبحوث والدراسات، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف، مج: 5، ع: 1، ميلة، 2019.
31/مصطفى علي أحمد حسين، سيميائية اللون عند شعراء الطبقة الأولى، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنيا، مج: 49، 2024.
32/مليكة فريحي، الإيقاع الحزين في شعر السياب، مجلة عود الند، الجزائر، ع: 54، 2010.

33/مهجة الباشا، الشعرية عند النقاد العرب، مجلة بحوث جامعة حلب سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية والتربوية، ع: 76، 2011.
34/نادية هناوي سعدون، سيميائيّة العنوان في السّرد الرّوائي الثيمة والبنيّة، مجلّة كليّة اللّغات، جامعة بغداد، ع: 21، 2010.
35/هدى حلمي أبو المجد الجندي، دلالة الصّمت في القصّة السعودية القصيرة (الخبز والصّمت)، مجلة الدراسات العربيّة، كليّة دار العلوم، مج: 49، ع: 1، جانفي 2024.

خامسًا: المواقع الإلكترونيّة والمنتديات:

1/جمال الموساوي، "كأعمى تقودني قصبة النّأي لمحمّد حلمي الرّيشة: العزلة الّتي تبهج الإبداع"، موقع ندوة، للشّاعر سيّد جودة، بدون رقم صفحة، رابط الموقع على النت:uzla-risha-.htm
http://www.arabicnadwah.com/bookreviews/mousaoui
2/جميل حمداوي، صورة العنوان في الرّواية العربيّة، مجلة ندوة الإلكترونية للشعر المترجم، المغرب، 2002، بدون رقم صفحة، رابط الموقع على النّت:
http ://www.arabicnadwah.com/articles/unwan_hamdaoui.htm

3/ الكيلاني مصطفى، ما قبل الحرف ما بعد النّقطة لأديب كمال الدين: حروفية الشعر من التجريب إلى حادث التجربة، منتدى الكتاب العربي، دار أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، بدون رقم صفحة، رابط الموقع على النت:-https://www.arabworldbooks.com/ar/e
/zine
4/لغة الصمت في (جرح يتكلّم (للشاعر حسام حبيب الأعرجي:) 1بحث
5/محمد البشري، مدخل التواصل اللغوي، منتديات الصمود الحر الشريف، تاريخ النّشر: 9/9/ 2012، بدون رقم صفحة، رابط الموقع على النت:
https://elsoumoudelcharif.ahlamontada.com/t10911-topic
6/مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النّقد العربي السيميائي الإشكالية والأصول والامتداد، موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الأنترنت، دمشق، 2005.

سادسًا: المراجع باللغة الأجنبية:

1/Christian Achour, Simon rezzouge, convergences critiques (introduction à la littéraire), ed. O.P.U.,Alger, janvier,1990.

2/ cohen. Jean, structure du langage poétique. Flamarion.1966.

3/ cohen. Jean. Le haut langage théorie de la poéticite. flamarion.1979

4/loe hoek, la marque du titre dis positifs semiotiques dune pratiquetextuelle paris, 1981.

5/t.todorov.synecdoques in Semantique de la poesie.ed.du seuil.paris.1979.

مُلْحَـــق

نبذة عن حياة تميم البرغوثي

نشأته وحياته الثقافية

تميم نواف البرغوثي شاعر فلسطيني الأصل، ولد بالقاهرة سنة (1977م)، اشتهر في العالم العربي بقصائده التي تتناول قضايا الأمّة، وكان أول ظهور جماهيري له في برنامج أمير الشعراء على تلفزيون أبو ظبي، حيث ألقى قصيدة في القدس التي لاقت إعجابًا جماهيريًّا كبيرًا واستحسان المهتمين والمتخصّصين في الأدب العربي، وهو ابنا وحيدً لوالده الشاعر الفلسطيني "مريد البرغوثي"، وأمّه الكاتبة الروائيّة المصريّة "رضوى عاشور" ومن عائلة جمعها الحب والشعر والأدب، عمّه الشاعر "نجيب البرغوثي".

لقد ولد تميم وفي فمه صرخة مقاوم ومسكون بوطنه الذي ما ولد فيه، أحبّه من خلال أبيه الشاعر المناضل، وعروبيّة والدته الكاتبة النّاقدة، ففي بيت ثقافة وعلم وأدب ترعرع هذا الشاعر، ورضع حبّ العربيّة وحبّ الأدب الجميل، ليخرج إلينا شاعرًا مكتملاً يملك أدواته اللغويّة والفنيّة، ليصيغها لنا جملاً شعريّة تدخل القلوب بلا استئذان، فهو تجربة شعريّة جديدة، نسجت نفسها من نفسها.

قال فيه الأديب جميل السلحوت: رأيت وسمعت تميم البرغوثي صدفة قبل حوالي العامين ينشد أشعاره على إحدى الفضائيات العربيّة، فأطربني وأدهشني بشاعريّته اللافتة، ممّا أجبرني أن أتابعه طواعيّة مع أنّني لم أسمع به قبل ذلك، وتكرّر الأمر أكثر من مرّة بظهوره على الشّاشة الصغيرة فتابعته باهتمام زائد، لأنّني تيقنت أنّني أمام شاعر مطبوع، واضح أنّه قارئ نبيه لتاريخ شعبه وأمّته، تمامًا مثلما هو قارئ مطلع على قديم الشعر العربي من العصر الجاهلي والعصور التي تليه، حتّى عصرنا الحديث، وقد استلهم التاريخ السياسي والاجتماعي كما استلهم الشعر العربي القديم، وهذا واضح في أشعاره كلّها.

ولا غرابة في سعة اطلاع شاعرنا تميم البرغوثي، فقد ولد وترعرع في القاهرة في كنف أسرة كريمة لها باع طويل في الأدب، فوالده مريد البرغوثي شاعر من الفحول وأديب متميّز ووالدته الدكتورة رضوى عاشور أديبة لها دور ريادي في دراسة الأدب الشّعبي وكتابة الرواية، ومن هنا فإنّ للشاعر تميم البرغوثي أن يفخر بوالديه في قصيدة "شكر" المنشورة في الصفحة 171من الديوان، _والتي على ما أعتقد_ شكر فيها من صوّتوا له في احتفاليّة "أمير الشعراء"، حيث يقول:

مَحَبَتُكُمْ أَيُّهَا الأَهْلُ طَيْرٌ يَحُطُ عَلَى كَتِفِي

يُبَارِكُنِي، وَأُرَاقِبُ نَفْسِي لِكَيْ لاَ يَخَافَ، أُرِيدُ لَهُ أَنْ يَظَلَّ هُنَاكَ
فَقَدْ عَلِمَ اللهُ كَمْ طَارَ حَتَّى أَتَانِي، وَكَمْ فِي الطَّرِيقِ نَجَا مِنْ هَلاَكْ
رَعَى اللهُ مُسْتَأْمِنًا لَيْسَ يَدْرِي إِلَى أَيِّ حَدٍّ إِذَا زَارَ يُهْدِي إِلَيَّ الأَمَانْ
لَكُمْ مِنِي الشُكْرُ أَلْفَا
فَإِنَّ المُحِبَّ لَدَيْنَا، إِذَا مَا اسْتَطَاعَ المحَبَّةَ، رَغْمَ المَهَالِكَ شَخْصٌ كَرِيمْ
وَإِنَّ الحَيَاةَ الطَّبِيعِيَّةَ اليَوْمَ أَمْرٌ عَظِيمْ
وَإِنَّ حَيَاتِي لَتُشْعِرُنِي أَنَّنِي مُذْنِبٌ فِي الصَّبَاحِ وَتُشْعِرُنِي أَنَّنِي بَطَلٌ فِي المَسَاءِ
فَقَدْ مَرَّ يَوْمِي كَمَجْمُوعَةٍ كُلِّفَتْ بِاغْتِيَالِي وَلَمْ تَرَنِي، مَرَّ وَقْعُ خُطَاهُمْ عَلَى
شَارِعٍ، لَحْظَةً، وَانْحَسَرْ
أُهَنِئُ نَفْسِي فَقَدْ مَرَّ يَوْمِي، وَمَا زِلْتُ بَعْضَ البَشَرْ
يُقَاتِلُنَا الدَّهْرُ عَنْ صِحَّةَ الرُّوحِ فِينَا، وَيَدْفَعُنَا للفَسَادْ
وَلِلْحُبِّ فِي زَمَنِي صِفَةٌ مِنْ صِفَاتِ الجِهَادْ
أَلَسْتَ تَرَانَا نُقَاتِلُ حِينَ نَخُطُّ قُلُوبَ المُحِبِينَ فَوْقَ الجُدُرْ
وَنُقْتَلُ حَتَى تَتِمَّ الصُّوَرْ
فَيَا أُمَّةٌ لِلْهَوَى وَالعِنَادِ
لَكُمْ مِنِي الشُكْرُ أَلْفَا
وَشُكْرِي لَكُمْ أَنْ أَظَلَّ كَمَا كُنْتُ حَتَى أَمُوتَ بِقَلْبٍ سَلِيمْ
وَأَنِي أُجِيبُ إِذَا سَأَلُونِي، قُبَيْلَ مُلاَقَاةِ رَبٍّ رَحِيمْ
وَعَيْنَايَ فِي أَعْيُنِ القَوْمِ يَا إِخْوَتِي، وَاثِقًا، رَاضِيًا لاَ أَغُضُّ البَصَرْ
أَنَا ابْنُ مُرِيدْ وَرَضْوَى،
بِلاَدِي فِلَسْطِينْ،
وَاسْمِي تَمِيمْ،

أهم المؤلفات والأعمال الشعرية:

عرفنا تميم البرغوثي من خلال أول مجموعة له باللّغة العامية الفلسطينية، في العام 1999م، ثمّ توالت عمليات الخلق الإبداعي عند هذا الشاعر الفذ، ليشغل العالم بقصيدته الشهيرة "في القدس" ومجموعته ضائعة الصّيت "قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف".

وهناك كلام ورد لتميم في حواره مع جريدة السفير اللّبنانية "حاورته عناية جابر".

درس العلوم السياسية بجامعة القاهرة، ثمّ في الجامعة الأمريكية فيها، ثمّ درس الدكتوراه بجامعة بوسطن بالولايات المتحدة، ويقول: وكان ما دفعني لدراسة هذا العلم دون غيره الارتباط الخاص بالعلم في تجربتي الشخصية، فمنذ صغري ومنذ بدأت قراءة التاريخ والشعر معًا، كنت أرى في الشعر العربي، صلة بين الفرد والجماعة، لا قطيعة فحين كانت الجماعة تعرف نفسها بالقبيلة كان الشاعر شاعر قبيلة، وحين عرفت نفسها بالخلافة والإمارة كان الشاعر شاعر خليفة أو الأمير، وحين عرفت نفسها بالشعب أو الأمّة، أصبح الشاعر شاعرهما.

ونجد لتميم البرغوثي قبس من المعارف والمتمثلة في:

_حاصل على شهادة الدكتوراه في العلوم السياسية من جامعة بوسطن بالولايات المتحدة الأمريكيّة عام 2004م.

_عمل أستاذًا مساعدًا للعلوم السياسية بالجامعة الأمريكيّة بالقاهرة.

_محاضرًا بجامعة برلين الحرّة.

_عمل بقسم الشؤون السياسية بالأمانة العامّة للأمم المتّحدة بنيو يورك.

_عمل في بعث الأمم المتحدّة بالسودان.

_باحثًا في العلوم السياسية بمعهد برلين للدراسات المتقدّمة.

_وهو حاليًا أستاذ مساعد للعلوم السياسية في جامعة جورج تاون بواشنطن، له كتابان في العلوم السياسية: الأوّل باللّغة العربيّة بعنوان الوطنية الأليفة: الوفد وبناء الدولة الوطنيّة في ظل الاستعمار صدر عن دار الكتب والوثائق القوميّة بالقاهرة، عام 2007م، والثاني قالب: بالإنجليزيّة عن مفهومي الأمّة والدّولة في العالم العربي صدر عن دار بلوتو للنّشر بلندن، عام 2008م.

تمثل الأرض منبع الشعر الذي نهل منه تميم فهي بمثابة الأم التي تعطيه الحب وتوحي إليه بما يقول بالرّغم أنّه لم يولد ولم يترعرع فيها، فتميم البرغوثي ابن شاعر معروف "مريد البرغوثي"، وروائية وناقدة معروفة "رضوى عاشور"، لا عجب أن يبكر تميم للشّعر والأدب وأن ينافس أباه على ذلك، فيسعى، وهو الذي يكتب العاميّة المصريّة والفصحى ويتفنّن في أنواع الشّعر كلّها، إلى أن يشقّ طريقه الخاص

ويذهب أبعد من سالفيه. والمتتبع لأشعاره يجده أنّه لا يكتب لفئة معينة أو لجماعة فهو على حدّ قوله: يكتب الشعر لأي إنسان يفهم اللّغة العربيّة سواء في شكلها الفصيح أو في شكلها العامّي".

له ستة دواوين مطبوعة هي:

1/ ميجنا، عن بيت الشعر الفلسطيني برام الله عام 1999م، ديوان باللّهجة الفلسطينيّة.

2/ المنظر، عن دار الشروق بالقاهرة عام 2002م، وهو ديوان باللّهجة المصريّة.

3/ قالوا لي بتحب مصر قلت مش عارف، عن دار الشروق بالقاهرة عام 2005م، وهو ديوان منشور باللّهجة المصريّة.

4/ مقام عراق، عن دار أطلس للنّشر بالقاهرة عام 2005م، وهو ديوان بالعربيّة الفصحى.

5/ في القدس، عن دار الشروق بالقاهرة عام 2009م، وهو ديوان منشور بالعربيّة الفصحى.

6/ يا مصر هانت وبانت، عن دار الشروق بالقاهرة عام 2012م، بالعامية المصريّة.

_مشاركته في برنامج أمير الشعراء: ازدادت شهرته إثر اشتراكه في برنامج أمير الشعراء الذي أذيع على برنامج أبو ظبي مؤخرًا، عرف بحضور القدس الدائم في شعره وانتصاره لقضية شعبه، ومن قصائده التي اشتهرت بشكل واسع قصيدة في القدس إضافة إلى عدد من القصائد الأخرى منها فقد نشر قصائده في عدد من الصحف والمجلات العربية كأخبار الأدب، والدستور، والعربي والقاهريات، والسفير اللبنانيّة، والرأي الأردنيّة والأيام والحياة الجديدة الفلسطينيتين.

من أشهر قصائده:

في القدس، قفي ساعة، تخميس على قدر أهل العزم، أمر طبيعي، الموت فينا وفيهم الفزع (إلى المقاومة في غزّة)، خط على القبر المؤقّت (مهداة للرئيس الراحل ياسر عرفات)، الجليل، أنا لي سماء كالسماء (نثر موزون وشعر منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة)، معين الدمع (معارضة معلقة عمرو بن كلثوم)، مقام عراق، البردة من مئتين بيت (في مدح الرسول صلى الله عليه وسلّم).

وكانت قصيدة في القدس هي الأوفر حظًا من حيث الاهتمام على الصعيد النّقدي والأدبي والانتشار الجماهيري الواسع وهي التي ضمنت لتميم هذه المنزلة بين غيره من الشعراء وهذه الحظوة لدى جمهوره العربي وقد كان لهذه القصيدة مع تميم قصّة، فقد كتبها قبل مشاركته ببرنامج أمير الشعراء الذي أذيع على قناة أبو ظبي الفضائيّة والذي اعتبر منبرًا أذاع من خلاله القصيدة، وقد كتبها بعدما فشل في الوصول إلى المسجد الأقصى لصلاة الجمعة حيث كان سنّه أقل من 35سنة.

وهو في نتاج وتأليف دائم للقصائد ما نعلمه أنّه مؤخرًا نشر قصيدة البردة التي جاءت في مئتين بيت موزون وفي قمّة الإبداع الشعري من وصف وسرد لأحداث عن خير الأنام محمّد صلى الله عليه وسلّم.

_أعماله النثريّة:

معلوم أنّ تميم قبل أن يكون شاعر فهو رجل سياسي ودرّس السياسة فهو صاحب قضيّة وطنيّة وقوميّة ومثل لوحدة الأمّة، فقد حصل على الدكتوراه في العلوم السياسيّة من جامعة بوسطن بالولايات المتحدة عام 2004 م، عمل أستاذًا مساعدًا للعلوم السياسيّة بالجامعة الأمريكيّة بالقاهرة، ثمّ عمل، ببعثة الأمم المتحدة في السودان، كتب مقالاً أسبوعيًا عن التاريخ العربي والهويّة في الجريدة "الدايلي ستار" اللبنانيّة الناطقة بالإنجليزيّة لمدّة سنة من 2003_2004.

له كتابان في العلوم السياسيّة الأوّل باللّغة العربيّة بعنوان الوطنية الأليفة: الوفد وبناء الدولة الوطنيّة في ظل الاستعمار صدر عن دار الكتب والوثائق القوميّة بالقاهرة، عام 2007م، والثاني قالب: بالإنجليزيّة عن مفهومي الأمّة والدّولة في العالم العربي صدر عن دار بلوتو للنّشر بلندن، عام 2008م.

وقد نشر عدد من المقالات في الصحف والمجلات العربيّة التي نشرت له شعره كأخبار الأدب، والدستور، والعربي والقاهريات، والسفير اللبنانيّة، والرأي الأردنيّة والأيام والحياة الجديدة الفلسطينيتين، بالإضافة إلى عدّة استضافات في قناة الجزيرة.

نماذج من أشعاره:

تعتبر قصيدة في القدس شاملة، وهي تحكي حكاية المدينة بأكملها وتروي تاريخًا عجزت على احتوائه مجلدات وموسوعات، وقد اهتمّ بها كثير من النقّاد واعتبروا أنّها كافية لأنّها تجعل من تميم البرغوثي أميرًا حقيقيًا للشعراء وخليفة للأمير أحمد شوقي، حيث قال الدكتور صلاح فضل "كنت أحسب أن شعر محمود درويش استنفد شعر الشعراء في فلسطين، ولكن قصيدتك البديعة الرائعة تجعل منك أيقونة وتميمة تفتح بها باب الأمل لشعر الشباب.

يقول تميم البرغوثي في ديوانه "في القدس":

مَرَرْنَا عَلَى دَارِ الحَبِيبِ فَرَدَّنَا ** عَنِ الدَّارِ قَانُونُ الأَعَادِي وَسُورُهَا**

فَقُلْتُ لِنَفْسِي رُبَّمَا هِيَ نِعْمَةٌ ** فَمَاذَا تَرَى فِي القُدْسِ حِينَ تَزُورُهَا**

تَرَى كُلَّ مَا لاَ تَسْتَطِيعُ اِحْتِمَالَهُ ** إِذَا مَا بَدَتْ مِنْ جَانِبِ الدَّرْبِ دُورُهَا**

وَمَا كُلَّ نَفْسٍ حِينَ تَلْقَى حَبِيبَهَا ** تُسَرُّ وَلاَ كُلُّ الغِيَّابِ يُضِيرُهَا**

فَإِنْ سَرَّهَا قَبْلَ الفِرَاقِ لِقَاؤُهُ ** فَلَيْسَ بِمَأْمُونٍ عَلَيْهَا سُرُورُهَا**

مَتَى تُبْصِرُ القُدْسَ العَتِيقَةَ مَرَّةً ** فَسَوْفَ تَرَاهَا العَيْنُ حَيْثُ تُدِيرُهَا**

"في القدس" يعيد تميم تشعير المدينة التي يراق عليها من الدم والحبر والدمع ما لم تعرفه مدينة أخرى على وجه الأرض، فيبتكر أشكالاً وإيقاعيّة وسرديّة وتمثيليّة لتحويل واقعها الصلب الرجراج إلى نموذج حي للتكوين التخيّلي المثير للدهشة والاستبصار، يسوق الشاعر مطلع قصيدته مقطعًا من ستة أبيات كلاسيكيّة، وكأنّه يتلو القداس الأول في محراب المدينة، مستحضرًا تراث الغزل العربي في عشق الديار والطواف بأركانها المضمّخة بعطر الأحباب.

وقصيدة "الهلال" مقطع من "مقام عراق":

يَا هِلاَلْ

عَلَمَ المُؤْمِنِينْ

أَيُّهَا القَارِبُ المُتَأَرْجِحُ ذَاتَ اليَمِينِ وَذَاتَ الشِمَالْ

شِمَالُكَ مُعْتَلَةٌ واليَمِينْ

يَا هِلاَلْ

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

الإهداء

مقدمـــة..... أ

الفصــل الأوّل: الشّعرية: (المفهوم والمصطلح):

أولاً: مفهوم الشعريّة:

أ/ المفهوم اللّغوي لمصطلح الشّعريات: 8

ب/ المفهوم الاصطلاحي لمصطلح الشّعريات: 9

ثانيًا: نمذجة الشعريّة

أ/الشّعريّة عند فلاسفة اليّونان.....18

1/المحاكاة عند أفلاطون: 19

2/ المحاكاة عند أرسطو: 20

ب/ الشعريّة من المنظور العربي:.....23

1/ الشعرية العربيّة القديمة: 23

1 ـ 1شّعريّة النّظم عند عبد القاهر الجرجاني(ت471هـ): 24

2ـ 1شعرية المحاكاة والتخييل عند حازم القرطاجني(ت684هـ):.....27

2 / الشعرية العربيّة الحديثة:.....30

2-1 الشعرية من منظور أدونيس (علي أحمد سعيد): 30

2_2 الشعريّة من منظور كمال أبو ديب:.....32

2_3 الشعريّة من منظور عبد الملك مرتاض:.....34

ج: الشعريـــــة الغربيـــــة الحديثـــــة:.....39

1/ الشعرية من منظور رومان جاكبسون(R .Jakobson):..... 39

2/ الشعرية من منظور تيزافيطان تودورف(tzvetetan .todorov):.....42

3/الشعرية من منظور جون كوهن (jean cohen):.....44

الفصل الثاني: المكاشفة الدلاليّة واللّغويّة في ديوان تميم البرغوثي "في القدس":

أوّلا: اللّغة: (المفهوم والمصطلح):

1/المفهوم اللّغوي لمصطلح اللّغة:.....51

2/ المفهوم الاصطلاحي لمصطلح اللغّة:.....52

ثانياً: اللّغة الشعريّة: المفهوم والخصائص:

أ/ مفهوم اللغة الشعرية:.....54

1/ اللغة الشّعريّة من المنظور الفكري الغربي الحديث:.....57

2/ اللغة الشّعريّة من المنظور الفكري العربي الحديث:.....63

ب/ خصائص اللغة الشعريّة:.....69

ثالثاً: شعريّة اللغة في ديوان "في القدس" لتميم البرغوثي:

1: جمالية اللغة الشعرية:.....77

2: الحقول الدّلاليّة:.....81

أ/ مفهوم الحقول الدلالية:.....81

ب/ الحقول الدلالية البارزة في ديوان في القدس:.....89

الفصل الثالث: تموقع شعرية الرّمز في ديوان تميم البرغوثي "في القدس":

أوّلاً: الرّمز: (المفهوم والمصطلح):

أ/ المفهوم اللّغوي لمصطلح الرّمز:.....124

ب/ المفهوم الاصطلاحي لمصطلح الرّمز:.....126

ثانياً: الرمز: الخصائص، الأنواع والمستويات.

أ/خصائص الرّمز:.....129

ب/ أنواع الرمز:.....133

ج/ مستويات الرمز:.....139

ثالثاً: توظيف الرمز واستخداماته في الدّيوان:

1/الرّمز الطّبيعي:.....140

2/ الرّمز التّاريخي:.....162

3/الرّمز الدّيني:.....170

4/ الرّمز الأنثوي:.....174

5/ الرّمز اللّوني:.....177

6/ الرمز الطّفولي:.....182

7/ الرّمز الأسطوري:.....187

الفصل الرابع: شعريّة الصّمت في ديوان تميم البرغوثي "في القدس".

أوّلاً: الصمت المفهوم والمصطلح

أ/المفهوم اللّغوي لمصطلح الصّمت:.....191

ب/ المفهوم الاصطلاحي لمصطلح الصّمت:.....193

ثانياً: أهميّة الصمت وأنواعه عند علماء اللغة والبلاغة:

أ/ أهمية الصمت: 198

ب/ أنواع الصمت:.....202

ثالثاً: شعريّة الصمت في ديوان تميم البرغوثي "في القدس":.....203

1: العنوان: (المفهوم والمصطلح):.....205

1-1:المفهوم:.....205

أ: المفهوم اللّغوي لمصطلح العنوان: 205

ب: المفهوم الاصطلاحي لمصطلح العنوان: 206

ج/ وظائف العنوان:.....209

1-2: مكاشفة بنية عناوين قصائد في القدس:.....212

2/ الهيكل العام للقصائد الشّعريّة:.....217

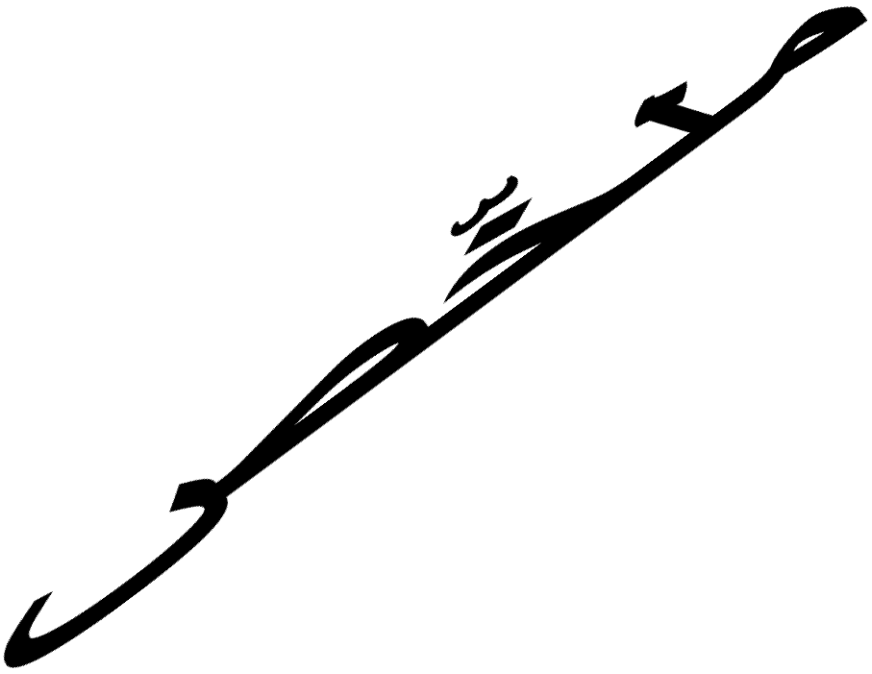
أ/ مفردة الصمت في ديوان تميم البرغوثي "في القدس".....221

ب/ لغة نقاط الحذف في ديوان تميم البرغوثي "في القدس":.....229

خاتمـــــة.....233

قائمة المصادر والمراجع.....243

ملحـق



ملخص:

تسعى هذه الأطروحة إلى محاولة للكشف عن شعرية القصيدة عند الشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي من خلال ديوانه (في القدس)، فتناولت هذا الديوان بالدراسة والتحليل في ضوء شعرية الخطاب، وعرضت أربعة فصول قضايا بهذا الموضوع وهي:

_الشعرية (المفهوم والمصطلح)

_ المكاشفة الدلاليّة واللّغويّة في ديوان تميم البرغوثي "في القدس

_ تموقع شعرية الرّمز في ديوان تميم البرغوثي "في القدس"

_ شعريّة الصّمت في ديوان تميم البرغوثي "في القدس"

وقد شكّلت الشّعريّة عند تميم البرغوثي من خلال ديوانه "في القدس" معيارًا فنيًّا جماليًا، لأدواته الإجرائيّة، وتمثّلت في اللّغة، الرّمز والصّمت. واتخذت اللّغة الشعريّة في شعر تميم البرغوثي من خلال ديوانه "في القدس" أبعادًا جمالية راقية، جعلت من هذا الشعر يعبّر عن إحساس الشاعر وعن آلامه وشعوره بالغربة، فكانت اللّغة هي الرّكيزة الأساسية التي استند عليها البرغوثي في إيصال رسائله المشفرة إلى القارئ، حيث تعد اللّغة الشعريّة هي الأداة التشكيلية للشعر والتي وظفها الشاعر توظيفًا فنيًا جماليًا، فلغة تميم التلقائية ببساطتها جعلته مثالًا للقصيدة العربية المعاصرة، وخاصة مناقشته للقضايا ذات البعد الإنساني المرتبطة بمعاناة الإنسان وصراعه الأبدي مع البقاء الذي تحييه الكلمات، فالمشكلات التي يعالجها الشاعر ذات أفق رحب، كما أنّ القارئ لديوان في القدس يجد نفسه أسيرًا لنصوص تأثّر بها بشكل أو بآخر، لشاعر فحل، فيكشف عن جزالةٍ شعريةٍ بلغة فخمة آسرة، مهذبة مشذبة، فلغة الشّاعر تميم البرغوثي لغة شعريّة تتميّز بقوّة عباراتها وجودة تناسقها، وانسجامها، هي لغة راقية معبّرة تكتسي بطابع الشّاعريّة، إذ نجده يكتب بشغف كبير ليعبّر عن وطنه العربي وبلده فلسطين، وبمرونة واضحة يقوم الشّاعر الفلسطيني تميم بتطويع اللّغة الشّعريّة من خلال استخدامه للألفاظ الشّاعريّة، وبعبارات وأسلوب مدهش وراقٍ يصف مشاعره وأحاسيسه بطريقة واضحة بعيدة عن التّعقيد.

Abstract:

This thesis aims to explore the poetic nature of the poem in the work of the Palestinian poet Tamim Al-Barghouti through his collection "In kodse." It examines this collection with a focus on the poetics of discourse, and it presents four chapters on related topics:

- Poetics (Concept and Terminology)
- Semantic and Linguistic Disclosure in Tamim Al-Barghouti's Collection "In kodse"
- The Positioning of Poetic Symbolism in Tamim Al-Barghouti's Collection "In kodse"
- The Poetics of Silence in the Collection "In kodse" by Tamim Al-Barghouti

The poetics in Tamim Al-Barghouti's "In kodse" has established an artistic and aesthetic standard for his procedural tools, which are embodied in language, symbolism, and silence. The poetic language in Tamim Al-Barghouti's "In kodse" assumes refined aesthetic dimensions, making this poetry reflect the poet's feelings, his pain, and his sense of alienation. Language thus becomes the fundamental pillar upon which Al-Barghouti relies to convey his coded messages to the reader. Poetic language serves as the formative tool of the poem, and the poet employs

it in an artistic and aesthetic manner. Tamim's spontaneous and simple language makes him an exemplar of contemporary Arabic poetry, particularly in his discussion of human issues related to human suffering and the eternal struggle for existence that words keep alive. The problems the poet addresses have a broad scope, and the reader of "In kodse" finds himself captivated by texts that have affected him in one way or another. The poet reveals a poetic eloquence with a grand, captivating, refined, and polished language. Tamim Al-Barghouti's language is characterized by the strength of its expressions, the quality of its harmony and integration. It is an elegant, expressive language imbued with a poetic essence. He writes with great passion to express his Arab homeland and his country, Palestine. With clear flexibility, the Palestinian poet Tamim adapts poetic language through his use of poetic terms and an amazing, refined style, describing his feelings and emotions in a clear and uncomplicated manner.

Le Résumé:

Cette thèse cherche à tenter de révéler la poétique du poème du poète palestinien Tamim Barghouti à travers son recueil (À kodse). Ce recueil a été étudié et analysé à la lumière de la poétique du discours, et quatre chapitres ont présenté des problématiques sur ce sujet, qui sont:

_Poétique (Concept et Terminologie)

_ Divulgation sémantique et linguistique dans la collection de Tamim Barghouti « à kodse »

_ La localisation de la poésie du symbole dans le recueil « À kodse » de Tamim Barghouthi

_ La poésie du silence dans le recueil « À kodse » de Tamim Barghouti

La poésie de Tamim Al-Barghouti, à travers son recueil "À kodse", a établi un critère artistique et esthétique pour ses outils procéduraux, notamment le langage, le symbole et le silence. La langue poétique dans le recueil "À kodse" de Tamim Al-Barghouti prend des dimensions esthétiques élevées, faisant en sorte que cette poésie exprime les sentiments du poète, ses douleurs et son sentiment d'aliénation. La langue devient le pilier fondamental sur lequel Al-Barghouti s'appuie pour transmettre ses messages codés au lecteur. La langue poétique est l'outil de formation de la poésie, et le poète l'a utilisée de manière artistique et esthétique. La simplicité spontanée du langage de Tamim en fait un exemple de la poésie arabe contemporaine, surtout en ce qui concerne la discussion des questions à portée humaine liées à la souffrance humaine et à son éternel combat avec l'existence que les mots maintiennent en vie. Les problèmes que le poète aborde ont un large horizon, et le lecteur du recueil "À kodse" se retrouve captivé par des

textes qui l'ont touché d'une manière ou d'une autre, révélant la grandeur poétique du poète avec un langage élégant et captivant, raffiné et épuré. La langue du poète Tamim Al-Barghouti se distingue par la force de ses expressions, la qualité de son harmonie et de son intégration. C'est un langage raffiné et expressif qui revêt une dimension poétique. Nous le voyons écrire avec une grande passion pour exprimer son monde arabe et son pays, la Palestine. Avec une flexibilité manifeste, le poète palestinien Tamim adapte le langage poétique en utilisant des termes poétiques et des expressions avec un style étonnant et raffiné pour décrire ses sentiments et émotions de manière claire et sans complexité.