الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد البشير الإبراهيمي برج بوعريريج

كلية الآداب واللغات

قسم اللّغة والأدب العربي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث (ل م د)

تخصص: النقد العربي المعاصر

عنوان الأطروحة:

تمظهرات السّرد في القصيدة العربية المعاصرة

-مقاربة جمالية في شعر تميم البرغوثي-

إعداد الطالب: هارون صوكو

إشراف: أ.د. الصالح قسيس

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
عزوز زرقان	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد البشير الابراهيمي برج بوعريريج	رئيسًا
الصالح قسيس	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد البشير الابراهيمي برج بوعريريج	مشرفاً و مقرّراً
سمير جريدي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة محمد البشير الابراهيمي برج بوعريريج	عضوا مناقشا
عبد الله بن صفية	أستاذ محاضر "أ"	جامعة محمد البشير الابراهيمي برج بوعريريج	عضوا مناقشا
مفتاح خلوف	أستاذ التعليم العالي	جامعة مسيلة	عضوا مناقشا
ليلى بوعكاز	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة جيجل	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2024/2023م /1446/1445هـ

"التّحليلُ الذي يتناولُ هيكلَ البنيةِ يكشفُ عن أسرارِ اللُّعبةِ الفنّيّة، لأنّه تحليلٌ يتعاملُ مع التّقنياتِ المستخدمةِ في إقامةِ النّص، أي يتعاملُ مع التّقنيّاتِ الّتي تستخدمها الكتابةُ، والّتي بها تلعبُ لِتَبنِيَ الجسدَ النّاطقَ والموهم، مِنْ ثَمَّ، بالحياةِ فِيه."

*** يمنى العيد***

شكـــــر وعرفـــــان

الحمد لله حمدًا كثيرًا طيّبًا، والحمدُ لله حمدًا غزيرًا صيّبًا

الحمد لله حمدًا حمدًا، والشكرُ له تواليًا وتترى

نحمده ونشكره على توفيقه لنا لإنجاز هذا العمل

أشهد ألا إله إلّا الله وحده لا شريك له، وأشهد أنّ محمّدًا عبده ورسوله

صلّى الله وسلّمَ وبارك عليه، وعلى آله وصحبه والتابعين

ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين أمّا بعد:

إنّه مما لا بدّ منه أن أتقدّم بالشكر الجزيل إلى المشرف الأستاذ الدكتور

"**صالح قسيس**" الذي كان لي سندًا بالإرشاد والتوجيه تارات، وبالمتابعة

للعمل تارات أُخَر، منذ بداية هذا العمل وحتى نهايته

فالله يجزيه خير الجزاء.

كما أتقدم بالشكر الجزيل أيضا إلى أساتذتي الأجلّاء بجامعة محمد البشير

الإبراهيمي ببرج بوعريريج، وأخصّ بالذّكر: الأستاذ الدكتور "**رابح بن**

خويا" وهلُمَّ جرًّا، كُلٌّ باسمه.

والشكر موصولٌ أيضًا إلى كل أساتذتي في طور الليسانس والماستر بجامعة

جيجل، كلٌّ باسمه.

إهـــــــداء

أُهْدي هَذا العمل إلى

من ربّياني صغيرًا

إلى والدي رحمه الله رحمة واسعة

وإلى والدتي حفظها الله ورعاها وجزاها عنّي خير الجزاء

وإلى كل زملائي وأصدقائي من قريب أو من بعيد

وإليك أنت الآن

مقدّمة

مقدّمة

شهدت القصيدة العربية من العصر الجاهلي إلى اليوم تحوّلاتٍ عدّة، من حيثُ الشّكلُ والمضمونُ كلاهما، فمنذ امرئ القيس، وطرفة بن العبد، وزهير بن أبي سلمى، وغيرهم مِن شعراء المعلّقات والجاهلية، إلى مَن بعدهم في عصر صدر الإسلام، ثم العصور المتقدمة التي تليهم وحتى يومنا هذا، ومضامين القصيدة وموضوعاتها تتجدّد وتتعدّد تماشيًا ومتطلّبات كل حقبة زمنية، وتماشيًا مع ما يفرضه الواقع المتغيّر باستمرار على الشّاعر ونصّه على حد سواء، فقد كانت القصيدة لدى الشاعر في العصر الجاهلي تأخذ شكلها الأحادي، وهو الشّكل العموديّ المعروف، في الوقت الذي تتعدّد الموضوعات والأغراض التي يتناولها داخل هذا الشّكل الواحد، من بكاء على الأطلال، غزل، حكمة، وصف، مدح، هجاء، فخر ورثاء...

أما التحوّلات المتعلّقة بالشّكل، فربما كان الشعر العربي قد شهدها في مراحل متقدّمة من العصر الحديث والمعاصر، وتقريبًا في منتصف القرن العشرين، وذلك مع حركة التّجديد التي شهدتها السّاحة الأدبية عمومًا، والشِّعر خصوصا، وبداية ظهور الشِّعر الحرّ مع نازك الملائكة، ومع هذه الحركة التجديدية وما بعدها أصبحت القصيدة أكبر من كونها جنسًا أدبيًا يتمُّ صَبُّه في قالبٍ واحد، أو يتمُّ بناؤُه على شكل واحد، فقد تخلّصت من قيود القافية الموحّدة، ونظام الشطرين، والشكل العمودي، لتظهر على السّاحة الأدبية أشكال جديدة للكتابة الشّعرية، ساهمت فيه بشكل كبير في تعدّد الموضوعات أيضا.

ولعلّ هذا التحوّل هو ما ساهم في اِنفتاح القصيدة على مختلف تقنيّات الفنون الأخرى، حيث تجاوز الشِّعرُ الحدود الفاصلة بين جنسه وباقي الأجناس والفنون المجاورة له، ومن أبرزها تلك الأعمال السّردية التي تتخّذ السّرد بنية لها كالرواية، والقصّة والحكاية، علاوة على المسرحية والدراما وغير ذلك. فقد كان للشعر طبيعته الغنائية التي تميزه منذ القديم، ولكن مع تقدم العصور كان التحوّل الذي شهدته القصيدة العربية تدريجيا من الغنائية نحو السردية الدرامية.

والمتتبّع لظاهرة انفتاح النص الشعري على تقنيات السّرد وآلياته، يجد أنّ الزمن المعاصر من أكثر العصور التي فتحت فيها القصيدة بوّابة الغنائي على السّردي، خصوصا بعدما أصبحت الرواية هي

الجنس الأدبي الأكثر رواجًا، والأكثر شُغلًا لدى جمهور المبدعين والمتلقّين، حتى صرنا نسمع من حين لآخر عن عصر الرواية اليوم، وهو ما أدّى بالشاعر المعاصر إلى محاولة تقريب نصوصه من هذا الجنس الأدبي، بِاستدعاء تقنياته في قصائده، واعتماد السرد بنية لها.

ولم يكْتَفِ النص الشعري المعاصر بالانجذاب نحو جنس واحد هو الرواية، بل حتى مع مختلف الفنون الأخرى المجاورة له، وهو ما ساهم بشكل كبير بخروج القصيدة من المحدود المنغلق نحو عالم أكثر اِتّسَاعا وانفتاحًا، محققة بذلك الكثير من جمالياتها التي تكتسبها، اِنطلاقا من التفاعل مع العناصر السّردية التي اِنفتحت عليها.

وفي ظلّ هذا الانفتاح ظهرت على الساحة الأدبية العربية العديد من الأسماء التي تدخل ضمن نطاق ما ذكرنا آنفًا، وتحديدًا مع شاعر القضية الفلسطينية تميم البرغوثي، والذي غدا واحدًا من الأصوات الشعرية المعاصرة التي تعتمد السّرد بنيةً للقصيدة، وتتّخذه طريقًا للكتابة الشعرية الإبداعية، وهو الأمر الذي يستوجب الالتفات إليه، والاهتمام به بالدراسة والتحليل وفق متطلبات الدراسات الأكاديمية. والخوض في هذا هو الذي وضعنا أمام إشكالية عامة تبلورت كالآتي:

إلى أي مدى بلغ انفتاح القصيدة العربية المعاصرة على عناصر السرد وتقنياته وتحديدا مع القصيدة البرغوثية لدى تميم؟ وكيف تمظهرت هذه العناصر السردية في القصيدة البرغوثية؟ ولماذا تنزاح القصيدة البرغوثية عن الغنائي نحو السردي، وعن الشكل العمودي الأحادي إلى الشكل الهجين؟ وهل استطاعت القصيدة البرغوثية أن تضيف شيئًا للشعر العربي المعاصر فنيًّا وجماليًا عبر هذا الانفتاح؟

والإجابة على هذه الإشكالية وهذه التساؤلات هو ما قادنا نحو الإقبال على هذه الدراسة التي تجلّت بعنوان: "**تمظهرات السرد في القصيدة العربية المعاصرة –مقاربة جمالية في شعر تميم البرغوثي–** "، للكشف عن مكونات البنية السردية للنص الشعري البرغوثي.

إنّ منهج البحث في ذلك يتمثل في التركيز على التحليل السردي للشّعر، عبر آليتي الوصف والتحليل، بغية الوقوف على العديد من جماليات البنية السردية في النص الشعري البرغوثي، وللضرورة

المنهجية وجب الوقوف عند عناصر السرد المكوّنة للنص الشّعري لديه على نحوين: أولا تفكيك الكل إلى الجزء؛ أي القصيدة –باعتبارها كُلًّا– إلى عناصرها السردية الجزئية: (الحوار، الوصف، السارد، الزمان، المكان، الشخصيات والحوادث...)، ثم تفكيك جزئي لكل عنصر سردي على حدة، مثل تفكيك الحوار إلى أنواعه: (الخارجي والداخلي)، أو تفكيك الوصف حسب علاقاته بباقي العناصر: (الوصف والفعل السردي، وصف الشخصية، وصف المكان)، أو من حيث وظائفه: (جمالية، تفسيرية)، أو تفكيك الزمان إلى أبعاده: (الحقيقي، النفسي وزمن السرد...)، ومن حيث زمنها: (تراثية، معاصرة...)، ومن حيث وظيفتها ودورها (مقاتلة، مناضلة، مسالمة...) وغير ذلك من العناصر.

وقد اِنصبَّ البحث على مجموعة مصادر، منها ما اِقتصر على مدوّنات الدراسة، مثل "مقام عراق" و" في القدس" لتميم البرغوثي، ومنها معاجم معاصرة تضمّنت مصطلحات اِعتمدت عليها الدراسة، مثل "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" لسعيد علوش، و"معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية" لإبراهيم حمادة.

وأما المراجع، فيجدر بنا أن نقتصر على أهمها خشية الإطالة، مع أنه لكل مرجع دوره في إفادة البحث وإثرائه، فمنها ما له علاقة مباشرة بالسّرد وعلم السرد، مثل كتاب "مفاهيم سردية" لتزيفيطان تودوروف، وكتاب "خطاب الحكاية" لجيرار جينيت، وكتاب "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" لحميد لحميداني، وكتاب "في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)" لعبد الملك مرتاض، ومنها ما تضمّن سردية القصيدة والسرد في الشعر العربي، ونخص بالذكر كتاب "آليات السرد في الشعر العربي المعاصر" لعبد الناصر هلال، وكتاب "البنية السردية للنص الشعري" لمحمد زيدان، وكتاب "تحليل الخطاب الشعري" لمحمد مفتاح، وكتاب "في سردية القصيدة الحكائية" ليوسف حطيني...

وتماشيا مع ذلك، فقد تم تقسيم الدراسة وفق نظام الفصول، بداية بمدخل نظري بعنوان: **"مدخل إلى سردية القصيدة المعاصرة"**، تمَّ التطرّق فيه إلى السرد في الشعر؛ بغية توضيح العلاقة بينهما، ثم التخصيص للحديث عن "السَّرد وانفتاح القصِيدَة المعاصِرة" بعد ذلك، قبل أن يتم توجيه البوصلة للحديث عن "النَّفَس الدرامي في القصيدة المعاصرة"، ومنه الانتقال للإشارة إلى "تمظهرات سرديَّة في

القصيدة الفلسطينية المعاصرة"، كوسيط للانتقال من العام إلى الخاص؛ أي للربط بين سردية القصيدة العربية عموما، وسردية القصيدة البرغوثية خصوصا.

وتبعًا لذلك ، جاء الفصل الأول موسومًا بـ: "**القصيدة البرغوثية/ السّرد وتهجين الشّكل**"، عرضت الدراسة فيه لـ "سردية القصيدة الحكاية"؛ بحثًا في الحكاية الشعرية ذات الشكل الهجين، الممزوج بالعمودي والتفعيلة، وبحثًا عن سرديتها بدءًا من العنوان، ثم الفاتحة النصية، ثم المتن الشعري الحكائي، وحتى الخاتمة النصية، لتتطرّق بعدها لـ "القصيدة المقامة/ نحو بنية المقامة السردية"؛ بحثًا في تهجين الشكل الذي يفتتح بالعمودي ثم ينتقل إلى التفعيلة، التي تتخلّص من الغنائية لتنزاح نحو السردية، عكس بنية المقامة، ثم تهجين الشكل الذي يفتتح بالتفعيلة لينتقل إلى العمودي الذي يكثّف دلالة السرد، نحو بنية المقامة، ثم انتقلت الدراسة للبحث في "القصيدة المسرحية/ نحو بنية درامية متكاملة"؛ بحثًا في مختلف عناصر التأليف المسرحي التي تستدعيها القصيدة، لتكون بذلك نصًّا شعريًا أشبه بعالم المسرح، له بنيته الدرامية المتكاملة؛ بدءًا من الاستهلال النثري إلى المَسرَحَة الشعرية، الأمر الذي يجعل من الشاعر شاعرًا ومسرحيًا في آن، لتنتقل بعد هذا "نحو بنية إيقاعية سردية جديدة/ لَا شَيْءَ جَذْرِيًّا"، للخوض في ظاهرة التكرار، ودوره في خلق إيقاع في القصيدة له علاقة مباشرة بالسرد؛ وهو إيقاع السرد عبر التكرار، بأسلوب جديد، من مبدع جديد، في نصوص جديدة.

أما الفصل الثاني فجاء موسومًا بـ: "**تقنية الحوار/ من المسرح والدّراما إلى الشِّعر**"، تناولت فيه "الحوار بوصفه تقنية سردية في النصوص الإبداعية"، وكيفية انتقاله من المسرح والدراما إلى القصيدة العربية المعاصرة، بعد الانفتاح الذي شهدته، ثم قسمت الحوار إلى نوعيه؛ متطرّقة إلى النوع الأول وهو ما أطلقت عليه: "حوار الذات مع الآخر/ مساحة السّرد وتعدد الأصوات السردية"، وهو الحوار الخارجي الذي يتطلب تعدد الشخصيات، ليأتي الدور على النوع الثاني الذي أطلقت عليه: "حوار الـ/ أنا/ المناجاة والصوت السردي" وهو الحوار الداخلي الذي يتشكل انطلاقا من محاورة الذات لذاتها.

ولمواصلة البحث في تمظهر السرد في القصيدة البرغوثية، تمَّ إفراد الفصل الثالث بعنوان: "**وهجُ السّرد في ظلّ الوصف**"، وذلك من خلال محاولة الكشف عن العلاقة "بين الوصف والسرد" بداية،

ثم تسليط الضوء على ظلال الوصف من خلال وهج السرد للعناصر الثلاث (الحدث، الشخصية والمكان)، فالأول منها كان حديثًا عن "الوصف وحركية الفعل السردي"، والثاني كان حول "شخصية السّرد بألوان الوصف"، وأما الثالث فكان حديثا عن "وصف المكان/ المكانُ الموصوف بَدَلَ المكان المفقود".

وتنسيقًا مع ما تقدّم جاء الفَصلُ الرَّابع بعنوان: **"السَّاردُ في الْقَصِيدَة"**، جاء الحديث فيه بدايةً عن "السّارد/ صوت أم أصوات؟"، تم من خلال ذلك توضيح العلاقة الرابطة بين هذه العناصر الثلاث السارد والمسرود والمسرود له، ثم الانتقال بعد ذلك للحديث عن "الشّاعر/ السّارد، الشّخصية، واستجابة المتلقي"، في القصيدة البرغوثية، قبل أن تنقاد نحو الحديث عن عنصر مهم وهو "الشاعرُ سَارِدًا/ فسحة الذات"، وذلك من خلال جدلية الحضور والغياب للسارد في القصيدة، لتختم الفصل بالحديث عن الشاعر بوصفه محاربًا بالقلم والكلمة؛ أي "الشاعر السارد محاربًا/ حربٌ بالكلمات"، وكيفية انعكاس ذلك على البنية السردية للقصيدة.

أما الفصل الخامس فقد تتبعت فيه الدراسة **"مفردات الزمن، المكان والموت"**، بعدّها مفردات تساهم في تشكيل البنية السردية داخل القصيدة، تمَّ التطرق فيه أولا إلى "ثنائية الزّمان والمكان/ اتّصال أم انفصال؟"، وبعد توضيح هذه العلاقة انتقلت إلى عنصر المكان منفردًا من خلال ما أطلقت عليه "معانٍ عديدة للمكان"، من أجل توضيح كيفية اكتسابه شرعيته كعنصر سردي فاعل داخل القصيدة، من خلال معانيه المتعددة، ثم بعد ذلك الحديث عن "جدلية الزمن السردي/ الحاضر بين معطيات الماضي وتأمُّلات المستقبل"؛ أي ثلاثية الزمن السردي، التي تبيّن بها ضياع الزمن الحاضر، واعتماد تقنية الاستباق عبر الاستشراف أو السرد الاستشرافي، وتقنية الاسترجاع عبر إعادة استدعاء الماضي، لمحاولة رسم صورة جديدة للحاضر الضائع من قبل الشاعر/ السارد، ختامًا بعد ذلك بالحديث عن "الموت موضوعًا للسّرد/ موقف من الموت"، وكيف أنَّ السرد يتمظهر انطلاقا من تكرار موضوع الموت، وعبر مفرداته المتعددة.

ثم الفصل السادس والأخير تحت عنوان "**ثنائية الحدث والشخصية**، تمت الإشارة فيه بداية إلى "علاقة الشخصية بالحدث" من أجل وضع المسار لما سوف يتم التطرّق إليه تحليلا وتطبيقًا، وذلك عبر ثلاثة مسارات توضح تلك العلاقة، فالمسار الأول فكانَ صوبَ "اِستحضار الشخصية التراثية/ فاعل قديم–فعل جديد"، وهي الشخصية التراثية القديمة التي يتم التعبير بها عن حدث جديد، وأما المسار الثاني تجاهَ "اِستدعاء الشخصية المعاصرة/ فاعل جديد–فعل جديد"، وهي الشخصية التي لها وجودها الفعلي وحضورها كذات حاضرة ومشاركة في الحدث، ثم المسار الثالث والأخير نحو"توظيف الشخصية المحاربة/ فعل الحرب وردَّة فعل الفاعل"، للكشف عن دور الشخصية التي تلعب دور المناضل وسط الحوادث التي ترسمها الحرب.

وكأي بحث لباحث فقد اِعترضتنا بعض الصعوبات، فمن جهة: قلّة الدراسات التي تخوض في سردية الشعر العربي، والتي تناولته بالتحليل وفق منهج التحليل السردي المعاصر؛ إلا في حدود دراسات تعدّ على الأصابع، على خلاف كثرة الدراسات اليوم التي تخوض في شعرية السرد، كان سببا وجيها في نُدرة وقلّة المراجع التي لها علاقة مباشرة بالموضوع، مما تطلّب بذل جهود مضاعفة في البحث المتكرر، والقراءات العديدة، بغية الوصول إلى المقصود.

أما من جهة أخرى، فإننا نشير هنا إلى أمر مهم، وهو أنّ هذه الدراسة تبحث في تمظهر السّرد وتجلّيه في الشّعر، وهذا ما يبرّر صعوبة الأمر نوعًا ما؛ لأنّ ذلك يتطلّب الإحاطة بما يتعلّق بجنس الشّعر من جهة، وبما يتعلّق بباقي الأجناس والفنون السردية التي اِنفتح عليها، حتى أزال الحواجز الفاصلة بينها وبينه من جهة ثانية، وهذا ما يستوجب على القارئ أو الناقد الباحث ثقافة واسعة، وإلمَامًا بتقنيات الكتابة الشعرية، والروائية، والقصصية، والمسرحية، والدرامية وغيرها، على خلاف الحديث عن السّرد في الرواية مثلا، فهو يناسب إلمام الباحث بتقنيات الكتابة السّردية على هذا الجنس الواحد، بتفرّده واستقلاليته، خصوصا وأنّ هذه التقنيات؛ أي السّردية، تناسب الكتابة الروائية أكثر مما تناسب الكتابة الشّعرية.

وبما أنّ الدراسة تبحث في تمظهر السّرد وتجلّيه في الشّعر كما ذكرنا آنفا، وخصوصا في شعر تميم البرغوثي، فهي بمثابة إضافة جديدة وفريدة في ميدان الدراسات النقدية المعاصرة، وخاصة في مجال الشعر والسرد، وهذا من وجوه: أحدها أنه قلة الدراسات الأكاديمية السابقة المطوّلة والمنفردة، التي اشتغلت حول السرد في القصيدة البرغوثية لدى تميم، والآخر: أنها لم تتقيّد بالتقاليد الشكلية الموروثة في الدراسات الأكاديمية، والتي تعتمد على الفصل بين الجانب النظري والجانب التطبيقي، بل تنقسم الدراسة إلى ستة فصول، كل فصل منها يتم المزج فيه بين النظرية والتطبيق، مع غلبة التطبيق والتحليل. علاوة على ذلك فقد كشفت الدراسة عن العديد من الجوانب الفنيّة والجمالية التي تميّز القصيدة البرغوثية المنفتحة على السرد عن غيرها من المنجزات الشعرية المعاصرة لدى شعراء كُثُر، وذلك بالكشف عن أسلوب الشاعر، وطبيعة كتاباته، وأهدافها التي تسعى إلى إيصالها للشعب الفلسطيني خاصة، والعربي عامة، ولكل قارئ على وجه أعمّ، عبر رسائل فنية وإبداعية تمثلت في نصوص شعرية تعتمد السرد بنية لها، بغية التبسيط والإيضاح، والجهر بصوت الحقيقة، التي غدا خافتًا صوتُهَا اليوم.

وهذا ما جعل هذه الدراسة تسعى لإكساب المقاربة قيمتين أساسيتين: الأولى فنّية جمالية؛ وتتمثّل في سبر غور سردية القصيدة العربية المعاصرة، وتحديدا في شعر تميم البرغوثي، وكذا الالتفات إلى جمالية الحضور السردي في شعره، وذلك من خلال الوقوف على الأثر الجمالي لكل عنصر سردي على حدة، وإبراز الدور الذي يلعبه في تكوين البنية السردية داخل القصيدة. والثانية فكرية أدبية؛ تتمثّل في تسليط الضوء على أعمال شعرية معاصرة، لشاعر معاصر، له باع طويل في ميدان الشعر، الذي يتّخذه وسيلة للتعبير عن الواقع العربي المعاصر وقضاياه، وتصوير القضية الكبرى –قضية فلسطين–بمختلف آلام وآمال شعبها، بأسلوب كتابة شعرية بديع، يجعل القارئ يتسَلَّى بما يتلقّاه من إبداع في النص الشعري البرغوثي، بقدر ما يتألّم مما يشهده من أوجاع داخل الأرض السليبة الفلسطينية.

هذا وإنّ لأعمال الشاعر تميم البرغوثي وجوه فنّية، وتصوّرات أدبية، ورُؤى نقدية عدة، تحتاج إلى تنوع الدراسات البينيّة حولها، حتى يُكشَف للقارئ فضاءات ومعالم النصوص الشعرية المعاصرة بشقّيها النثري والشعري، وهو ما يجعلها تكتسب عديد القيم الفنّيّة، والفكرية، والمعرفية، والاجتماعية،

والسياسية، والخلقية، والجمالية، والأكثر من ذلك، فإنَّ شعر تميم يخوض في سيرة القدس، وفي القضية الفلسطينية عموما، وهذا كفيلٌ بأن يجعل من القارئ يقف عند إبداعه بالدراسة والتحليل من مختلف الجوانب، لا من جانب السرد وجمالياته، بل بكل ما يحمله شعره، وتحمله القضية من خلفيات معرفية، وآفاق دلالية، وهذا أمرٌ يتطلّب الخوض فيها على تنوعها وتعددها بحوثا أخرى مُطَوَّلَةً ومُنفصِلة.

ثم لا يسعنا بعد ذلك أن نقول: إن أصبنا فمن الله وحده، وإن أخطأنا فمن أنفسنا، فلا كمال إلا لله وحده، ولا كتابَ يخلو من الخطأ إلا كتاب الله. ثم نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من قدّم لنا المساعدة لإنجاز هذا البحث وإتمامه، من قريب أو من بعيد، ونخصّ بالشكر الأستاذ المشرف صالح قسيس، الذي كان لنا سندًا ومعينًا على إخراج هذا العمل بشكل جيد، حريصا عليه وعلينا من خلال الإرشاد والتوجيه وبذل المجهود في ذلك، والحمد لله ربّ العالمين.

مدخل إلى
سرديّة القصيدة المعاصرة

أولا: السّردُ في الشِّعر
ثانيا: السَّردُ وانفتاحُ القصِيدَة المعاصِرة
ثالثا: النَّفَس الدرامي في القصيدة المعاصرة
رابعا: تمظهراتٌ سرديَّة في القصيدة الفلسطينية المعاصرة

مدخل إلى سرديّة القصيدة المعاصِرة

بدايةً، ما نودّ التّنبيه إليه هنا هو أنّ حضور السّرد في الشِّعر يختلف من شاعر لآخر، ومن مرحلة زمنيّة لأخرى، وهذا الاختلاف من حيث أمران اِثنان:

الأمر الأوّل: من حيث نسبة الحضور السردي في القصيدة في مرحلة أو فترة زمنية معيّنة، إذ تتفاوت هذه النسبة في العصر الواحد؛ وذلك على حسب التمازج الحاصل بين القصيدة وباقي الأعمال الأدبية والفنّية (السّردية تحديدًا) المنفتحة عليها، وحسب النَّفس السردي الذي يمتاز به شاعر عن آخر، فإن سرديّة القصيدة لدى الحطيئة مثلا ليست كسردية القصيدة لدى الخنساء مع كونهما شاعران مخضرمان. حيث تتفاوت نسبة الحكي والسرد في قصائدهما على الرغم من توافقهما من النّاحية الزمنية، ومع ذلك كان الشعر غنائيًا آنذاك.

إذ تتفاوت هذه النّسبة من عصر لآخر؛ وذلك على حسب الواقع المتغيّر الذي يفرض في كل مرة على الشاعر طبيعة ما يتناوله في القصيدة من موضوعات من جهة، وكيفية عرضها وتقديمها من جهة أخرى. فإن الحديث عن سرديّة القصيدة لدى امرئ القيس ليس هو الحديث عن سردية القصيدة لدى شاعر معاصر مثل محمود درويش مثلا. فللأوّل شعرٌ يتخلّله بعض السرد في مواضع محدّدة، وللثاني شعرٌ لا يتخلّله بعض السرد وإنما يغلب عليه الطابع السّردي على مستوى كتاباته الشّعرية كلّها تقريبًا، فالأوّل شاعر في صورة قاصّ أحيانًا، والثاني قاصٌّ في صورة شاعرٍ غالبًا. ففي العصور المتقدمة، كانت النّزعة الغنائية غالبة على قصائد الشعراء، أما اليوم فقد تخلّصت القصيدة من عباءة الغنائية الصّرف، لتحلّ محلها النزعة السردية، والدرامية وحتى المسرحية، وعلى الرغم من هذه النزعة الجديدة إلا أنّ القصيدة بقيت محافظة على العديد من جمالياتها من مختلف الجوانب، وهو ما يتطلّب الوقوف عنده.

هذا من جهة، وأمّا ما نَودُّ التنبيه إليه من جهة أخرى هو أمر يتعلّق بعلم السّرد والتّحليل السّردي، فهو حديث عهد؛ أي ظهر في وقت متأخر مع العصر الحديث والمعاصر تقريبًا، فـ"الدراسات السردية

أو علم السرد مجال حديث النشأة، فهو وليد القرن العشرين...ولذلك فإننا لا نعدو الصواب إذا قلنا إنّ أكثر الاتجاهات التي يشملها هذا الفرع من الدراسات الأدبية اتجاهات معاصرة."[1]

وبما أنّ العصر المعاصر يكون في مقدمة العصور التي شهدت فيها القصيدة العربية اقترابًا من الفنون المجاورة، وانفتاحًا على تقنياتها، وخصوصا تلك التقنيات المختصة بالسرد، فقد ناسب أن يكون التحليل السردي المتعلق بعلم السّرد الجديد، على القصيدة المعاصرة، بتنوع تشكيلاتها البنائية، وتعدد بنياتها الداخلية. وهو ما يناسب تطبيق منهج جديد على نصوص جديدة.

أوّلًا: السَّردُ في الشِّعر

نشير هنا بإيجاز إلى ما ذكره محمد زيدان عن مفهوم السرد على وجه الإطلاق لا التقييد حينما يقول بأنَّ السرد "يُعَدُّ من أقدم أشكال التعبير الإنساني على وجه الإطلاق، وذلك لأنه ارتبط بعملية التفاعل الإنسانية منذ بدء اللغة كمفهوم إشاري في مهد الحضارة الإنسانية، سواء كان هذا التفاعل عاطفيًا، أو كان وظيفيا يرتبط بشكل من أشكال الحياة."[2]

والمقصود من هذا هو الإشارة إلى زمن وجود وظهور السرد، حيث أشار إلى أنّه من أقدم أشكال التعبير الإنساني؛ أي إنه قديم العهد، وهذا على وجهين: الوجه الأول اِرتباطه بالإنسان، وأما الوجه الثاني اِرتباطه باللغة، وهذا أمر يعود إلى طبيعته البشرية التي تميزه عن سائر المخلوقات وذلك من خلال فعل الكلام الذي هو لازمة ملازمة للإنسان في حياته، وما كانت الحياة لتستقيم بدونه.

ويشير سعيد علوش في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة إلى أنّ السرد "خطابٌ مغلق، حيث يداخل زمن الدال، (في تعارض مع الوصف)"[3]؛ عند تعليق السرد، بانقطاع ما هو زماني، وصلًا بما هو مكاني أحيانًا، أما علم السرد فهو "علم القصة عند (تودوروف)، ودراسة السرد، والبنيات السردية."[4]

---

[1] عبد الرحيم محمد عبد الرحيم الكردي: السردُ ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1425هـ -2004م، ص81.

[2] محمد زيدان: البنية السردية للنص الشعري، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، أغسطس، 2004، ص14-15.

[3] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1405هـ-1985م، ص110.

[4] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، ص112.

وفي دليل الناقد الأدبي "هو دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه."[5]

وكما أنّ السرد قديم العهد وجودًا فهو أيضا قديم العهد اِتّصالًا بالشعر، والبحث عن السّرد في الشّعر –دون مواربة– هو بحث عن عناصر السّرد التي يحتويها النص الشّعري، وبحث في تقنياتها المختلفة، كالسارد وصوته الحاضر في النص باستمرار، والشخصيات التي بدورها تحمل مخزونا دلاليا معيّنا له قيمته داخل النص، وأحداث تدور حولها، ضف إلى ذلك ما يُميّز النص الشعري الذي يغلب عليه الطابع السردي من حركة، وحوار، وصراع، وزمان ومكان، هذين الأخيرين اللّذين يُعتبران وعاءً لكلّ ما يسرده الشاعر في القصيدة، وهذه المكونات والعناصر هي التي تجعل من كل نصّ شعري سردي مشابهًا لرواية أو حكاية يسرد فيها الشاعر/ السارد "retailer" مختلف تجاربه، أو رحلاته، أو أخباره وأخبار غيره وإنجازاتهم، متّخذًا من السّرد طريقًا يمرّر أفكاره عليه. لذلك يشير جينيت إلى أن السرد هو"الهيئة التي يبنى عليها قص الحوادث مثل: زاوية الرؤية، وطرق التقديم أو الاستحضار، والأصوات السردية، وغير ذلك."[6] إنْ نثرًا أو شعرًا.

ويشير محمد مفتاح في كتابه (تحليل الخطاب الشّعري) إلى أنَّ "كلّ نصّ شعريّ هو حكاية، أي رسالة تحكي صيرورة ذات، وإذا ما صحّت هذه المصادرة على كل أنواع الشّعر فإنها تصير غير مدافعة في الشّعر التاريخي الذي لا يقتصر على حكاية ما جرى لشاعر، وإنّما يتعدّى ذلك إلى اِستعراض تاريخ أقوام متعدّدين في لقطات موحية."[7] فالنص الشعري ليس كتلة جامدة، بل هو خطاب مُوَجَّهٌ صوب المتلقي"receiver" الذي يتجوّل داخل عالم النص وفقا لمنظوره، وطبيعته، وهويته، إذ إن قراءة القارئ للنص الشعري تعدّ مشاركة له في إنتاج المعنى، قراءة تجعله يدخل النص من زاوية مغايرة لزاوية قارئ آخر، اِنطلاقا من تفاعله مع البنيات السردية المكونة للشعر.

---

[5] ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة، 2002، ص174.

[6] عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، تقديم: طه وادي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1413-1992، ص61.

[7] محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 149.

وكلما تجاذب النص الشعري مع غيره من الأنواع الأدبية ونزع إلى عناصر السرد وتقنياته، كلما حقق نشوة أكبر في نفسية المتلقي المتذوق من خلال التقنيات السّردية التي تمارس حضورها وحركتها داخل بنية النص بشكل مستمر، "تلك التقنيات التي تَهَامَتْ مع الشّعر في بذوره الجينية، مؤكدا طبيعة الإنسان ورغبته في الحكي والسّرد ليكشف عن وجوده (تكلّم حتى أراك)"[8] ؛ أي إن هذه التقنيات قد تماشت والقصيدة العربية منذ القديم حتى يوم الناس هذا، فصارت واحدة من جمالياتها ومرتكزاتها الأساسية التي ترتكز عليها، وخصوصا في العصر الحديث والمعاصر.

لقد نزع الشّعر العربي نحو بلورة الواقع، وتصوير مختلف المشاهد تصويرا لا يخلو من سرد الحوادث في الحكايات القصص سواء القصص الذاتية أو الجماعية، وهذا ما يعكس طبيعة الشّعر المنفتحة على السرد وتقنياته، وهو أمر يعود إلى خصوصية القصيدة العربية وسماتها الفنية، ذلك أن كل قصيدة في حقيقتها لها نسبة معينة من المحكي، ولكنها متدرّجة في نسبة الحكي، وهذه النسبة تتفاوت من قصيدة لأخرى على قدر التلاقح الحاصل بين الشّعري والسّردي، وهذا ما يتمظهر في القصيدة العربية المعاصرة، التي تحمل في بنياتها جملة من الظواهر والخصائص جعلتها تتميز عما سبقها من المنجز الشعري قديما وذلك من خلال التفرّد والاستقلالية، والجنوح إلى تطعيم النظام الشعري بمختلف العناصر والبنى السردية، في محاولة لتوسيع الأفق الدّلالي للنص، وتجاوز عقدة الجنس الأدبي الصّافي بقيوده وقواعده وقوانينه.

النص الشعري العربي منذ القديم اِنفتح على مختلف المكونات والعناصر السردية، ولكن بنسبٍ متفاوتة من عصر لآخر، حسب الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية وحتى النفسية المؤثرة على المبدع وإبداعه، غير أنّ الاِهتمام بظاهرة "سردية الشعر" لم يحظَ باهتمام كبير من قبل النقاد والدارسين المعاصرين على وجه التحديد بقدر الاِهتمام الذي حظيت به دراساتٌ كُثُر والمتعلقة "بشعرية السرد"، وعلى رأسها الرواية. فَ "منذ ما يزيد عن عقدين من الزمن كثُرَ الحديث في النقد العربي الحديث عن شعرية السرد، وراحت دراسات عديدة تحاول أن تسْبِر غور شعرية الرواية والقصة، وشعرية العنوان أيضا...غير أنه بالمقابل لم يتم الاِهتمام بما يكفي بالظواهر السردية في الشعر إلا في حدود دراسات

[8] عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة الغربية، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 10.

تقليدية تناولت (الشعر القصصي) بوصفه موضوعًا أكثر من كونه شكلاً، مما يحرم قارئ هذا الشعر، أو قارئ نقده من الالتفات إلى كثير من جماليات النص".[9]

وكان ممكنا أن نتطرق للحديث عن جدلية الشعر القديم مع السرد، والعلاقة التي جمعت بين القصيدة العربية القديمة والحكاية والقصة، وما لحقه النص الشعري العربي من تحولات جوهرية من القصيدة العمودية إلى قصيدة التفعيلة التي ساهمت في حضور السّرد بشكل كبير في الشعر العربي المعاصر، أو أن نتناول ظاهرة سردية الشّعر لدى شعراء ينتمُون إلى مراحل أدبية أقدم، بدءًا من العصر الجاهلي وصولاً إلى مرحلة الحداثة.

كما كان ممكنا أيضا أن نعود إلى الحديث عن تخوم القصيدة الملحمية والدرامية، وما تتسّم به من تنويعات مختلفة كاستحضار الشخصيات بأنواعها البطلة/ الرئيسة والثانوية، ووجود الصّراع، والحوار بنوعيه، والعقدة التي توجه مسار الحدث نحو الدرامية، والزمان والمكان على اِختلاف أنواعهما وأدوارهما وتعددها، لكن بدلا من ذلك، سوف يأتي الحديث –في عجالة–عن القصيدة العربية المعاصرة وانفتاحها على مختلف العناصر السردية وتقنياتها المتعددة بشكل عام، وكيف أنها لم تعُدْ فنًّا مستقلاً عن الفنون والأجناس الأدبية الأخرى. وأما التفصيل فسوف يحظى باهتمام أكبر في الدراسة التطبيقية فيما سوف يأتي بعد ذلك.

ثانيا: السّرد واِنفتاح القصيدة المعاصرة

القارئ الناقد للقصيدة العربية المعاصرة تتمظهر له ملامح السرد الجَليَّة، وطرائقه المعتَمَدة لدى الكثير من الشعراء، من أمثال البياتي والسياب وأحمد شوقي ونازك الملائكة ومحمود درويش ومريد البرغوثي، وتميم البرغوثي وهلُمَّ جرًّا، وذلك على مستوى العديد من الدواوين والكتابات الشعرية، كما يلمح تلك التَّجاذُبية والعلائقية الحاصلة بين الشّعر والسّرد، وهذا مَرَدُّه إلى أسباب عديدة، فالشّعر المعاصر حسب عبد الناصر هلال "اِستجابة طبيعية لمرحلة إنسانية مأزومة، إشكالية من حيث أبعادُها

[9] يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية، محمود درويش نموذجا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص 5.

الفكرية والجمالية، فهو وجود يكشف الإنسان في قلقِه وشقائه وعبثه وتمزّقه، وفوضويته، وإنكساره وإحباطاته، ولذا لم يصبح النص الجديد مسطّح البنية، غنائي الأداء، وأحادي الدلالة."[10] بل انفتح النص الشعري المعاصر على عوالم وفضاءات واسعة القراءة والتأويل والمعاني، يكشف الإنسان في مختلف أحواله، كما يكشف المجتمع وانعكاساته على الشاعر المجدِّد وإبداعاته، مما أدّى به إلى اِستعارة بصر القصاص"Anecdotist" وقدرة الرّاوي/ السّارد بغية تحقيق خلق إبداعي جديد، بكل أبعاده وقضاياه المعاصرة المختلفة.

لعلّ القصيدة بتفرّدها واِستقلالها وغنائيتها وعلى اختصارها، لم تعد قادرة على تصوير الواقع ومحاكاته بطريقة أبسط وأقرب إلى العقل والقلب كباقي الأجناس الأدبية الأخرى، وعلى رأسها الرواية التي صار لها تأثير أكبر من غيرها خصوصا في فترة الحداثة وما بعدها، وهو الأمر الذي جعل الشاعر المعاصر يستحضر مختلف تقنيات السّرد الخاصة بالرواية في قصيدته ويعتمدها بنية لها، فلم تعد القصيدة المعاصرة مجرّد كتلة جامدة أحادية الدلالة، كما أنّ "الشعرية العربية لم تعد تُولي اِهتماما خاصًّا بتفرد دلالة النص بقدر ما تهتم بمجموع المستويات العامة التي تشكّل البنية الكلية للنص بكل ما بداخلها من علاقات ظاهرة أو خفيّة".[11] والشاعر المعاصر ابن بيئته وحضارته وزمانه طبعا، وبذلك كان عليه مواكبة لغة العصر الجديدة، وحضارته المنفتحة، وزمانه المختلف خصوصا في ميدان الأدب والفن، وتحديدا في الشعر الذي كان، ولا يزال، وسيبقى "ديوان العرب".

ما يزيد القصيدة العربية المعاصرة اِنفتاحا على آفاق فنيّة تمنحها القدرة على تجاوز الحدود الفاصلة بين الشعر والسرد الذي يقوم أساسا على الحكي هو ذلك النَّفَس الدرامي أو القصصي وحتى الملحمي الذي يمتاز به الشاعر المعاصر، والذي يحاول من خلاله تصوير الواقع بكلّ أبعاده السياسية، والاجتماعية، والثقافية والدينية...إلخ، وإعادة تقرير معنى جديد له تماشيا ولغة العصر والمجتمع.

[10] عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص 31.

[11] محمود إبراهيم الضبع: السرد الشعري، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، جامعة عين شمس، القاهرة، مصر، 1997، ص 50.

القصيدة لدى الشاعر المعاصر "مغامرة يحاول من خلالها أن يعيد اِكتشاف الوجود، وأن يكسبه معنى جديدا غير معناه العادي المبتذل، ووسيلته إلى ذلك هي النّفاذ إلى صميم هذا الوجود لاكتشاف تلك العلاقات الخفية الحميمية التي تربط بين عناصره ومكوّناته المختلفة"[12]، بُغية تصويره وفق خلق إبداعي لكتابة شعرية ترفض الركون لمبدأ نقاء النوع الأدبي وصفاءه، بل تفرض الاِنفتاح على كافة التقنيات السردية والممكنات التعبيرية والأدوات اللغوية للخروج بتصوّر جديد لبنية نصية قائمة على سرد الشعر سردًا، فظهر بشكل أكبر مما كان عليه سابقًا ما يسمى بقصيدة السرد والقصيدة الحكاية والشعر السردي والشعر القصصي وقصيدة الدراما غير ذلك من المسميات التي تحيل كلها على وجود أو حضور السرد في الشعر.

إنَّ بناء القصيدة العربية المعاصرة على هذا الاِنفتاح الذي تجاوز حدود البنية المغلقة للنص الشعري يقتضي من القارئ ثقافة أدبية وفنية واسعة، فالقصيدة أصبحت متداخلة مع مختلف تقنيات الفنون الأخرى، كالرواية والقصة والحكاية والمسرحية وحتى الفنون التشكيلية والسينما وغير ذلك، كما أخذت "تستعير من أدواتها وتكنيكاتها الفنية ما يساعد على تجسيد الرؤية الشعرية الحديثة بما فيها من تركيب وتعقيد...كالسينما والتصوير والموسيقى وغيرها من الفنون، بحيث أصبح بناؤها الفنّي على قدر من التركيب والتعقيد يعادل ما في رؤية الشاعر..."[13]

كما أنَّ النص الشعري المعاصر اِقترن بشتّى أنماط الخطاب، وتلاقحت فيه مختلف الأجناس، وبرزت القصيدة في أشكالها الممتزجة بالنزعة السردية القصصية والدرامية، ومضامينها الخارجة عن تقاليد الشعرية الموروثة، بل ويُخيَّل لقارئها أنه يقرأ رواية أو حكاية أو قصة، وهذا نِتاج التجديد والانعطاف الذي آلت إليه النصوص الشعرية المعاصرة، ولم يشتمل هذا التجديد على جانب من الجوانب فقط، بل تعدّى ذلك إلى بنيات عديدة في القصيدة، سواء من حيث شكلُها، أو من حيث مضمونُها.

---

[12] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتصدير، القاهرة، مصر ط4، 1423هـ-2002م، ص 11.

[13] علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 24-25.

وهكذا تكون القصيدة المنفتحة على بنيات العمل السردي أكثر من كونها ساكنة في شكل من الأشكال أو بنية مغلقة محدودة، وإنما "بدل القصيدة المغلقة، المنطوية على نفسها التي لا تفسَّر إلا بطريقة واحدة، ومنظار واحد، واتجاه واحد، يتطلع الشاعر الجديد إلى القصيدة المنفتحة الزاخرة بممكنات كثيرة، ولئن كان للقصيدة المغلقة شكل مغلق بالضرورة، فإن للقصيدة المنفتحة شكلاً منفتحا بالضرورة، فالشّكل الكثير سيحل محلَّ الشَّكل الشعري الواحد."[14]

وعليه نجد أنَّ الشاعر الجديد صار يعتمد في تشكيل القصيدة السردية على مختلف أساليب الحكي والقصّ، فنجد النصوص الشعرية التي تتخذ السرد بنية لها، على تعدد أشكالها، والتنويع في عرض أنماطها تميل ميلا واضحا نحو الحكاية والقصة، ولك من خلال تتبّع الشاعر/ السارد للشخصيات والحوار وحركية الحوادث والوصف وغيرها من تقنيات السرد وآلياته، وحتى من خلال التنويع في الإيقاع والتّشكيل، والنزوع نحو الدرامي السردي والتحرر من قيود الغنائي. ولكن كيف أفادت القصيدة من عناصر الدراما لتحقق سرديتها؟

ثالثا: النَّفَس الدّرامي في القصيدة المعاصرة

جدير بنا أن نتحدث ولو بإيجاز عن القصيدة الدرامية أو قصيدة الدراما، كونها من بين أكثر النصوص الشعرية انفتاحا تقنيات السرد، وهي التي يعتمد فيها الشاعر على البناء الدرامي، وغير خافٍ عنا ذلك النَّفَس الدرامي الذي يتمتع به الشاعر/ السارد المعاصر، وتلك الهالة التي يفرزها لتتمظهر على مستوى العديد من النصوص الشعرية، بحيث يكتسبه من خلال اتّكائه على مختلف العناصر والتشكيلات البنائية الممتزجة بالنزعة السردية، وقد استطاع الوصول بهذا النّفَس إلى نتيجة خلق إبداعي لقصيدة السرد ذات الروح الدرامية بُغيةَ الإبلاغ وتحقيق قدر من المقبولية في نفسية المتلقي.

وعند تتبعنا لقصيدة السرد المعاصرة نلمح ذلك الميل والجنوح نحو الدرامية، سواء من حيث مضامينُها المتعددة، أو من حيث بناؤها وتشكيلُها الفني، حيث تمثل القصيدة تعبيرًا عن طبيعة الحياة والحوادث التي تجري باستمرار وحركتها المتنامية وتناقضاتها المتعددة. وقد استوعبت قصيدة السرد المعاصرة

[14] أدونيس علي أحمد سعيد إسبر: مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص 107.

بواعث الدراما المختلفة والمتعددة، باستحضار إمكانات السرد في مختلف العناصر كالشخصيات والحوار والحوادث والمكان والزمان والصراع...إلخ، فأصبح النص الشعري السردي أكثر طواعية ومرونة، باحتواء هذه العناصر وتوظيفها والانفتاح عليها حيث تتعاضد أجزاء القصيدة الدرامية في تكوين سيرورة فعل مستمر من خلال تلك العلاقات المتحركة والمتواترة بين العناصر الدرامية من حدث، وشخصية، ومواقف، وصراع مستمر، هذا الأخير الذي يحرك القصيدة من جمودها وتمركزها حول الانفعالية والعاطفية إلى الموضوعية التي تثير في المتلقي الترقب والتوتر عند الاستجابة المستمرة للفعل الدرامي.[15]

وبطبيعة الحال فإنّ القصيدة اليوم قد استمدّت بعض الأدوات والتقنيات الفنية من الفنون الأخرى، وذلك تماشيا مع الحوادث والوقائع المتسارعة التي تمثل العصر، فنجد بعض الشعراء قد اتّكؤوا على العناصر الدرامية كظاهرة فنية وجمالية بما تناسب التّغيرات التي طرأت على العلاقات الاجتماعية، فشاعت نماذج حديثة لشكل القصيدة، يكون فيها تفاعل بين الغناء والسّرد والحوار، وبين الذّاتية والموضوعيّة، وفتحت بوّابة الغنائيّ على الدراميّ والسّرديّ، فامتازت بالتّشويق والحيويّة والغموض، فكان لهذا التّمازج الحاصل بين الشّعر والدّراما إنعاشٌ لهذه الأنواع، كما أنّه يمثّل حالةً تطمح إلى تغيير وتعديل لذلك الواقع السّياسيّ الّذي تعيشه الأمّة العربيّة من تفكّك وتشتّت، بالإضافة إلى ما آلت إليه من ظلاميّة واستكانة وصراعات وتشتُّت، وغياب لقيم العدل.[16]حيث يلتقط من خلالها الشّاعر/ السّارد مختلف المحن والإحن التي تشغل الإنسان العربي المعاصر في صور تتطلب انزياحا عن الغنائية نحو الدّرامية السّردية، لتصوير الصّراعات والخلافات الحاصلة في الواقع المؤلم الذي يعيشه النّاس في ظلّ هذه الحِقبة الزّمنية التي كان لها تأثيرها الخاصّ على شتّى ميادين الفكر والفنّ والإبداع، ومن ذلك الشِّعر.

وعلى إثر ذلك برزت في قصيدة الدّراما المعاصرة مختلف العناصر الّتي تحقّق لها سرديّتها كتعدّد الشّخصيّات التي تتعدّد من خلالها الأصوات السّردية، في حين "تتداخل الأصوات وتتنافر أمشاج من

[15] ينظر: محمود خليف خضر الحياني، استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، دار حامد للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، (2014م – 1435هـ)، ص49.

[16] ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، ط3، 1997، ص35-36.

الحوار، وتقتحم القصيدة شخوصًا جانبية تُضيف أبعادًا هامة في بنية التّشكيل الدّرامي للقصيدة"[17]، وهذا ما أتاح للقصيدة زخمًا دراميًا يمنحها توازنها الفنّي، ويبقيها محافظة على جمالياتها بالرغم من اِنزياحها وعُدُولِها عن الغنائية البحتة، والإفراط العاطفي والمخاطبة المباشرة.

علاوة على ذلك فقد وصل الشاعر/ السارد المعاصر بِنَفَسِه الدرامي إلى نتيجة خلق إبداعي جديد لقصيدة السرد ذات النزعة الدرامية، وذلك عن طريق اتخاذ العناصر الدرامية والمكوّنات السردية وسائل للتعبير يَتوسَّلُها بُغيةَ الوصول إلى غاياته وأهدافه، وهو ما أسهم في كسر انغلاق النص على ذاته، وكسر انغلاق النص من ضروريات الكتابة الشعرية المعاصرة، ومن ثَمَّ فتحُ المجال أمام تعدد القراءات، لاسيما بعد ظهور نظريات ما بعد الحداثة التي أولت القارئ أهمية بالغة في التعامل مع النصوص الأدبية وخاصة الشعر، فإنتاجية النص الأدبي عموما والشعر خصوصا، وقصيدة السرد المعاصرة على وجه أخص لم تعد حكرًا على الكاتب أو الشاعر أو المبدع المؤلف وحده، وإنما امتدّت لتشمل القارئ بمختلف مستوياته الفكرية والثقافية والنفسية.

ولا يخفى علينا أنَّ انفتاح القصيدة الدرامية على تقنيات السرد وعناصره ومختلف آلياته، وعدولها عن الغنائية البحتة، يجعلها قابلةً للانفتاح والتجاور مع مختلف الفنون الأخرى، ومن ثمَّ يسعى من خلالها الشاعر/ السارد تجاوز نفسه والتجرد من شخصيته واضعا نصّه تحت أنظار القارئ/ المتلقي، في محاولة منه لخلق إبداعي جديد يتماشى ولغة العصر موجِّهًا إبداعه ذاك صوب مُتَلَقِّيه.

وإذا ما سلّمنا بالنشاط الديالكتيكي الناتج عن وضع النص تحت مجهر القارئ (reader)، فإنه لا مناص هنا من القول بأنه "يصبح طيّعًا إذا تحققت جدلية القراءة في ظل بنائيته التي تحولت من سياق الغنائي إلى سياق الدرامي نتيجة لحركية النص الدائبة ومحاولته الخروج على الأنساق البالية الجاهزة، والرؤى المسطحة التي يقودها وعي مغلف بالرجعية وغياهب التقليد."[18] ونتيجة أيضا لذلك النفس الدرامي الطويل الذي يميز الشاعر المعاصر عن غيره ممن سبق عبر العصور. فتأثير الواقع المعاصر المعاش،

[17] رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، رؤيا نقدية، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، دط، 2003، ص47.

[18] عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص 9.

وحركية النص المستمرة، وسلطة القارئ الفعالة هي بمثابة عوامل مؤثرة على المبدع تجعله في انشغال دائم بالتجديد والتنويع مواكبة لمتطلبات العصر المعرض للتحولات، والمليء بالصراعات والمتناقضات.

وتجدر الإشارة إلى أن طبيعة القصيدة الدرامية المعاصرة تنبني على قدر كبير من التركيب، وتتميز أحيانا بالغموض ما يوجب على قارئها ثقافة واسعة تمكنه من الاستنطاق والاستغوار، وإنارة مناطق الظل التي يصعب على القارئ العادي الوصول إليها بخياله المحدود، ذلك أن انفتاح القصيدة على السردي والدرامي مكنها من التخلص من عباءة التقاليد الشعرية الموروثة، حيث تمكن الشاعر/ السارد المعاصر في قصيدته من الإفادة من مختلف التقنيات الروائية والأساليب القصصية والعناصر الدرامية والتكنيكات المسرحية، وعلى إثر هذا لم نعد نسمع كثيرا بالقصيدة الأحادية التقليدية على قدر ما نسمع بين الفينة والأخرى بالقصيدة المنفتحة وبتداخل الأجناس ونسيان الأنواع فَصار الشعر ينسى نوعه، والأنواع الأخرى أيضا تنسى أنواعها، وظهرت على الساحة الأدبية تسميات عدة منها (القصيدة الحكاية أو الحكاية الشعرية) ونسمع عن (القصة الشعرية) وعن (المسرحية الشعرية) و(الرواية الشعرية)، وظهرت دراسات عديدة حول شعرية الرواية والقصة، في الوقت الذي قلَّ فيه الحديث عن سردية الشعر والشعر الدرامي، أو الدراما في الشعر.

أحيانًا نجد قصيدة السرد الدرامية لا تقتصر على تصوير الواقع، ومختلف حالات الصراع في حدود بنيتها اللغوية فقط، وإنما يتعدى الأمر إلى خلق شيئ من المتعة والإثارة في نفسية المتلقي، هذه المتعة لا تتحقق إلا عن طريق محاولات الشاعر/ السارد الحثيثة والمستمرة على التجديد في بناء القصيدة شكلا ومضمونا، ذلك أن موضوع القصائد الدرامية غالبا ما يقوم على التقابل والتضاد والتمازج من أجل نجاح العمل الدرامي، وخلق مشاهد بالغة الجمال تهز الوجدان بغية التأثير في الكتل الجماهيرية المتلقية.

رابعًا: تمظهراتٌ سرديَّةٌ في القصيدةِ الفلسطينيَّةِ المعاصِرة

قبل أن نباشر الحديث عن السرد في الشعر الفلسطيني المعاصر، تجدر بنا الإشارة إلى أنَّ ظاهرة ولوج السرد إلى عالم النص الشعري ليس بالأمر الجديد، فإذا ما تتبعنَا زمنيا –نحو الماضي–ظاهرة حضوره

في الشعر العربي نجد أنَّه منذ الشعر الجاهلي إلى يومنا هذا والقصيدة العربية تشهد تلاقحا وتزاوجًا مع مختلف العناصر السردية والدرامية وغيرها، لكن بنسب متفاوتة من شاعر لآخر، ومن عصر لعصر لآخر أيضا –كما تمت الإشارة سابقا–، وهذا يعود إلى أسباب عديدة لا يتسع المجال لحصرها وعدّها، ولعل أبرز العصور التي حظيت بنصيب أكبر من هذه الظاهرة؛ أي ظاهرة سردية القصيدة واعتماد السرد كبنية أساسية للنصوص الشعرية هو العصر والمعاصر، هذا الأخير الذي اِنفتح فيه الشعر على مختلف تقنيات الفنون الأخرى والأجناس الأدبية المختلفة.

وكان ممكنا أن نتطرّق إلى الحديث عن ملامح ومظاهر السرد لدى شعراء معاصرين مختلفين، من خلال تتبّع مختلف العناصر السردية على مستوى نصوصهم الشعرية المتعددة، ولكن عِوَضَ ذلك سوف تتم الإشارة –بشكل عام–إلى بعض التمظهرات السّردية لدى شعراء فلسطينيين معاصرين، ولعل السبب الذي دفعنا إلى ذلك يقوم أساسا على أمرين اثنين لا يقل أحدهما أهمية عن الآخر:

الأمر الأول: هو أن ننطلق تَمَاشِيًا وموضوع الدراسة حول السرد في شعر تميم البرغوثي كونه واحدًا من الشعراء الفلسطينيين المعاصرين، ذلك أنَّ الخوض في محاولة سبر غور سردية القصيدة لديه، يتطلب الانطلاق من نقطة عامة حول القصيدة الفلسطينية بشكل أَعَمّ، ثم الانتقال إلى ما هو أخص، وإذا ما حاولنا الرجوع إلى تتبع ظاهرة حضور السرد في الشعر العربي المعاصر عموما، فإن ذلك يتطلب دراسة ثانية كاملة ومنفصلة.

الأمر الثاني: هو أنَّ القصيدة لدى تميم البرغوثي على تنوع أغراضها وأنماطها، نجدها غالبًا تخوض في سيرة القدس وما حلَّ بها؛ أي إنَّ مختلف إشكالاتها المطروحة تدور حول قضية واحدة غالبًا، ألا وهي (القضية الفلسطينية)، وعن الوحدة العربية أحيانا. لذلك وجبَ علينا العودة إلى بعض الشعراء الفلسطينيين الذين تتقاطع قضاياهم الشعرية مع تميم حول هذه القضية الكبرى، القضية التي توحّد وتجمع من جهة، والّذين لهم باعٌ طويلٌ في مجال اعتماد السرد بنية للنص الشعري من جهة أخرى.

ومن بين الشعراء الذين يمثّلون قامات تطاول قمة الإبداع في الشعر الفلسطيني الحديث والمعاصر نجد الشاعر سميح القاسم، والشاعر أبي سلمى عبد الكريم الكرمي، والشاعر مريد البرغوثي، قبل الانتقال بعد ذلك لابنه تميم البرغوثي، والذي هو موضوع الدراسة التطبيقية.

يوجد العديد من الشعراء الفلسطينيين الذين يتّخذون السرد بنية أساسية على مستوى نصوصهم الشعرية، ولعل من بين الأسباب التي تجعل الشاعر الفلسطيني يتخذ من السرد طريقًا لتمرير أفكاره هو انعكاس الواقع وتأثير الظروف الاجتماعية والسياسية التي تحيط به، مثل ما نجد لدى الشاعر "سميح القاسم" الذي أفاد كثيرا من العناصر السردية والدرامية في التأليف والكتابة، ومن ذلك ما نلمحه في قصيدة "تو تم" حيث تتمظهر تلك النزعة الدرامية السردية التي يمتاز بها الشاعر المعاصر، إذ يعرض لنا صورة الصراع الذي يحتدم غالبًا بين عناصر القبيلة الإفريقية مع ذلك الوحش الأسطوري، مُتّخذًا من السرد طريقًا للتصوير الشعري وعرض المشهد الدرامي، مُستحضرًا مختلف العناصر والآليات السردية التي ينبغي أن تتوفر في مثل هكذا قصائد من شخصيات وأصوات سردية وصراع وحركة وزمان ومكان:

أَلْسِنَةُ النَّارِ تُزَغْرِدُ فِي أَحْشَاءِ اللَّيْلْ

وَيُدَمْدِمُ طِبْلْ

وَتَهُدُّ بَقَايَا الصَّمْتِ طُبُولٌ ضَارِيَةٌ وَصُنُوجْ

وَيَهِيجُ ٱلإِيقَاعُ الْمَبْحُوحْ ... يَهِيجْ

فَالْغَابَةُ بِالْأَصْدَاءِ تَمُوجْ

صَرْخَاتُ وُحُوشٍ تَطْفُو فَوْقَ هَدِيرِ السَّيْلْ

وَأَفَاعٍ جَائِعَةٌ تَحْتَ الْأَعْشَابِ الْعِمْلَاقَةِ تَنْسَلّْ

وَيُحَلِّقُ حَوْلَ النَّارِ زُنُوجْ!

أَشْبَاحٌ تَرْقُصُ حَوْلَ النَّارْ

وَإِلَى أَطْرَافِ الْغَابَةِ يَمْتَدُّ الظِّلّ

بِخُطًى تَتَرَدَّدُ .. هِيَابَهْ

وَيُمَزِّقُ قَلْبَ اللَّيْلِ دَوِيُّ الثَّارْ

تَوْ تَمْ .. تَوْ تَمْ .. تَوْ تَمْ! [19]

وهنا يمكن القول بسردية القصيدة الفلسطينية المعاصرة، فالقصيدة السابقة –على سبيل المثال– قطعةٌ سرديّةٌ بامتياز، يغلب عليها الطّابع الدّرامي المثير، يتمظهر السرد ابتداءً من مطلعها حتى خاتمتها، بَيْدَ أنَّ الشاعر/ السارد عَمَدَ إلى عنوان يحيل بدوره مباشرة على حركية الحدث السردي المتمثل في الرقص، في الوقت نفسه الذي يحيل على الصراع باعتباره عنصرًا فعّالًا في البناء الدرامي السردي للنص، لا ينتج إلا عبر الحركة والخلاف الذي يقوم بين الشخصيات، مُمَهِّدًا بذلك الطريق للسرد المباشر على مستوى المتن الحكائي للنص، حيث يدخلنا مباشرة إلى الحدث الذي يفتتح به النص والمتمثِّل في زغردة ألسنة النار في ظُلْمَةِ اللَّيل البهيمِ الْأَلْيَل، لتتدخل اللغة عبر المجازية في صناعة هذا الإيقاع السردي ذي الطابع الدرامي.

وعلى مستوى العديد من النصوص الشعرية الفلسطينية المعاصرة أيضا، يتمظهر لنا وهج السرد الغالب على كتابات أصحابها كما هي الحال في العديد من القصائد، حيث يعتمد الشاعر على استدعاء شخصيات عدة ومختلفة في القصيدة الواحدة، وكل شخصية لها دورها وعملها في النص، وحال الشاعر المعاصر السعي نحو التنويع في الشخصيات حسب موضوع النص/ القصيدة، يستحضر في القصيدة مختلف عناصر وآليات للسرد: كالشخصيات والمكان والحدث والوصف، وهو ما مَكَّنَ الشاعر/ السارد المعاصر من تقديم نصوص شعرية مختصرة مُكَثَّفة تحمل في بنياتها العميقة دلالات عديدة، نابعة من تعدد واختلاف الشخصيات التي تحمل محزونًا دلاليًا وفكريًا، هذه الأخيرة التي تساهم في خلق مساحات سردية تفتح المجال أمام السارد للسرد بضمائر الغائب، التي تدل على المنزع السردي داخل النص.

[19] سميح القاسم: ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، 1987م، ص–ص 104–106.

والقصيدة الفلسطينية التي تعتمد السرد بنية لها يمكن اعتبارها قطعة سردية يهيمن عليها الطابع السردي، وأحيانًا نجدها تقوم على اعتماد التدوير الفنّي الجميل للحدث السردي، ومن ذلك ما نلمح لدى قصيدة "تفسير" للشاعر مريد البرغوثي الذي يدخلنا الشاعر/ السارد للحدث الأول مباشرة والمتمثل في عملية الكتابة الشعرية للشاعر الذي يجلس في المقهى، مستحضرًا الشخصية والمكان في الوقت الذي يشكل المقهى حيّزًا مغلقا باعتباره مفردة مكانية تحوي الشخصية الرئيسية / شخصية الشاعر، وتنتهي بالحدث الثاني المتمثل في مشي/ تحرك رجل المباحث تجاه الشاعر/ الشخصية، وتجاه المقهى/ المكان، بينما تأتي الشخصيات الثانوية الأخرى بمثابة استراحة وسط الحدثين، يلعب السارد إثرها دور الراوي العليم بالشخصية وعالمها الباطني، فيقدم لنا الشخصيات الثانوية المتمثلة في كل من (العجوز، المراهقة، الطفل، التاجر، السّائح والموظَّف) عبر بعدها الداخلي الذي يختلف من شخصية لأخرى، كل ينظر لشخصية الشاعر من زاوية مختلفة:

شَاعِرٌ يَكْتُبُ فِي الْمَقهَى

الْعَجُوزُ، ظَنَّتْهُ يَكْتُبُ رِسَالَةً لِوَالِدَتِهِ

الْمُرَاهِقَةُ، ظَنَّتْهُ يَكْتُبُ لِحَبِيبَتِهِ

الطِّفْلُ، ظَنَّهُ يَرْسُمُ

التَّاجِرُ، ظَنَّهُ يَتَدبَّرُ صَفْقَةً

السَّائِحُ، ظَنَّهُ يَكْتُبُ بِطَاقَةً بَرِيدِيَّةً

الْمُوَظَّفُ، ظَنَّهُ يُحْصِي دُيُونَهُ

رجُلُ الْمَبَاحِثِ، مَشَى نَحْوَهُ بِبُطْءٍ.[20]

وهنا نجد القصيدة تقوم على تدوير فنّي آخر بحيث نلحظ تصوير الشخصية السردية الرئيسية/ شخصية الشاعر التي استهل بها النص وشخصية رجل المباحث التي اختتم بها النص تصويرًا خارجيًّا؛

[20] مريد البرغوثي: طال الشّتات، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، 2011، ص 23.

أي عبر بعدها الجسماني الظاهر، في الوقت الذي يتم فيه تقديم الشخصيات الأخرى عبر أبعادها الباطنية وهو ما ساعد على تحريك السرد في ظل الوصف انطلاقًا من حدثين أساسيين في القصيدة ساهما في فتح المجال للسرد، بينما تمثَّلَت أدوار الشخصيات الستة الأخرى في الوصف باعتباره آليةً سرديةً أيضًا، وهنا تتبين لنا مدى فاعلية الوصف داخل السرد، وحاجة الشاعر/ السارد إلى الوصف، فلا نكاد نلمح بيتًا خاليًا من الوصف والسرد في آنٍ واحد، سواءً وصف الشخصيات أو غيرها، خصوصا وأنَّ الشاعر في القصيدة المعاصرة يعمد إلى الوصف لتحريك الحدث السردي وفي الوقت نفسه أيضا لتقديم الشخصية السردية والتعريف بجانب من جوانبها باعتباره ساردًا عليمًا بها.

ومن هنا يتضح لنا مدى سعي الشاعر المعاصر لاعتماد أساليب القص والحكي داخل القصيدة. وفي قصيدة "مَدَّتْ يَدَهَا" من ديوان "اِسْتَيقِظْ كَيْ تَحلُمْ" يستهل الشاعر قوله بالوصف المباشر الذي يقوده بعد ذلك إلى السرد عبر وصف الشخصية السردية التي يقدمها عن طريق ضمير الغائب الذي يعود عليها، حيث استطاع الإفادة من الوصف كي يتحرَّكَ سَرْدًا على طول المقطع، ليرسم لنا خارطة مجسدة لعلاقة الفرد الفلسطيني بكل ما يعيشه من آلام الفقر وبؤس الظلم والدمار، متخذًا من السرد كاميرا تصويرية لتصوير الواقع وتعريته وعرض الصورة الملتقطة التي تعكس ذلك المشهد المأساوي للشخصية السردية الموصوفة:

مُغبَّرَةً، حَافِيَةً، جَالِسَةً عَلَى التُّرَابْ،
بَيْنَ صُفُوفِ الْخِيَامِ الَّتِي بَدَا عَلَيْهَا الاِهْتِرَاءْ
أَمَامَهَا صَحْنٌ وَزَّعَتْهُ بَعْدَ طُولِ اِنْتِظَارٍ
إِحْدَى لِجَانِ الْإِغَاثَةِ،
عَلَى أَنْفِهَا لحْسَةٌ مِنَ الْحَسَاءْ
وَفِي يَدِهَا بَعْضُ رَغِيفْ
اِقْتَرَبَ مِنْهَا مُصَوِّرٌ أَجْنَبِيّ
لِيَلْتَقِطَ صُورَةً تُلَخِّصُ بُؤْسَ الْمُخَيَّمْ

وَتُعْجِبُ رَئِيسَ التَّحْرِيرِ مَا وَرَاءَ الْبَحْر

الطِّفْلَةُ ذَاتُ السَّنَوَاتِ الثَّلَاثِ أَو الْأَرْبَع

الَّتِي مَاتَ أَهْلُهَا فِي ذَلِكَ الْبَحْر

مَدَّتْ ذِرَاعَهَا الْيُمْنَى عَلَى آخِرِهَا

نَحْوَ الصِّحَفِيِّ الطَّوِيلِ الْقَامَةِ

كَأَنَّهَا تُشِيرُ إِلَى نَجْمَةٍ

لِتُطْعِمَهُ قِطْعَةَ خُبْز

ظَانَّةً أَنَّهُ، مِثْلَهَا، لَمْ يَأْكُلْ مُنْذُ ثَلَاثَةِ أَيَّامٍ.[21]

كما يتمظهر السرد من خلال استحضار الشخصية الأخرى/ شخصية المصوِّر، متحكِّمًا في العلاقة بين الشخصيتين، وهي علاقة تقارب وتجاذب، حيث يتحرّك المصور –سَرْدًا–ليقترب من شخصية الطفلة المسكينة، ليلتقط لها تلك الصورة البَشِعَة التي زَيَّنَتْهَا سِمَةُ البراءة والطفولة، ويمكن القول بأن الشاعر/ السارد استطاع الكشف عن الشخصية الثانية ليخلق مساحة سردية جديدة في ثنايا النص، فهو يقدم الشخصية وهي تتحرك سردًا عبر العفل السردي.كما نلمح سعيه نحو اعتماد الوصف بوصفه آلية للسرد لإعادة إبراز عالم الطفلة، فهي ذات السنوات الثلاث أو الأربع، وهي التي مات أهلها في البحر، وبالتالي يقود الوصف هنا إلى تقديم الشخصية الثالثة التي تمد ذراعها اليمنى نحوه، ليكشف من جديد عن عالمها الداخلي/ ظَانَّةً، وعن حالتها المتَّسِمَة بالجوع، وهي الحالة الخاصة بشخصية الطفلة التي يكشف عنها السارد للمسرود له عن طريق شخصية الصّحفي.

والحوار أيضا من أبرز التقنيات السردية التي تتمظهر على مستوى العديد من القصائد الفلسطينية، ففي قصيدة "من أغاني الأطفال/ الوحدة العربية" من ديوان أبي سلمى عبد الكريم الكرمي، يعمد الشاعر إلى تقنية الحوار كآلية سردية على مستوى القصيدة، ولكن هذا الحوار مختلف عما نألفه في

[21] مريد البرغوثي: استيقظ كي تحلم، رياض الريس للكتب والنشر، مكتبة أحمد، مصر، الطبعة الأولى، 2018، ص41-42.

الحوار الخارجي الذي يجري غالبًا بين الشخصيات أو حتى الحوار الداخلي الذي يجريه المبدع/ السارد مع ذاته، بحيث يجعل من الدول العربية بمثابة شخصيات تحاور وتتكلم وتتحدث على شاكلة الحوار المسرحي عبر توظيف أسماء كل بلد يتحدث باسم شعبه كله، بكل طوائفه وهواجسه، وبكل ما يحمله من خلفيات معرفية وفكرية ودينية وسياسية وثقافية واجتماعية وغيرها، وهو ما أضفى على القصيدة صبغة سردية من خلال اعتماد الحوار كعنصر فعال في تقديم الشخصيات المتحاورة/ البلدان، بضمير المتكلم، مستهلا بالصوتين السوري والعراقي:

سُورِيَّة:

أَنَا الْفَجْرُ مُنِيرُ الْكَوْنِ قَلْبُ الْعُرْبِ سُورِيَّة

وَتَارِيخِي بُطُولَاتٌ وَأَمْجَادٌ وَحُرِّيَّة

***

الْعِرَاق:

أَنَا الْعِرَاقُ الْأَبِيُّ الْفَارِسُ الْعَرَبِيُّ

تَارِيخُ بَغْدَادَ يَرْوِي أَنِّي الْمُحِبُّ الْوَفِيُّ[22].

يشكل الحوار هنا تكنيكًا مسرحيًا يضع من خلاله البلدين (سوريّة ولبنان) وكأنهما ممثلان على خشبة المسرح يتحاوران باعتبارهما شخصيتان ناطقتان، يسرد بواسطتهما عبر ضمير المتكلم/ أنا، وتستمر الأصوات المتحاورة من الأردن إلى لبنان، ثم مصر فالسودان، ومن أرض الحجاز إلى اليمن، منتقلًا إلى ليبيا ثم بلاد تونس الخضراء، قبل أن يصل إلى الجزائر أرض الشهداء والمغرب وفلسطين ختامًا بالوحدة العربية التي تعيد مخاطبة الجميع:

فلَسْطِينُ:

أَيْنَ يَا قَوْمِي بِلَادِي ** إِنَّهَا عِنْدَ الْأَعَادِي

[22] عبد الكريم الكرمي: ديوان أبي سلمى عبد الكريم الكرمي، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1978، ص 379.

لَيْسَ لِلْعُرْبِ حَيَاةٌ ** وَفلَسْطِينُ تُنَادِي

***

الوَحْدَةُ الْعَرَبِيَّةُ:

دَعُوا كُلَّ الَّذِي قُلْتُمْ ** وَجِدُّوا الْيَوْمَ فِي طَلَبِي

فَإِنِّي الْوَحْدَةُ الْكُبْرَى ** سَأُحْيِيكُمْ مِنَ النّوبِ

وَعِنْدِي رَايَةٌ خَفَقَتْ ** سَأَرْفَعُهَا عَلَى الْحِقَبِ

فَقُولُوا: رَايَتِي عَاشَتْ ** وَعَاشَتْ وَحْدَةُ الْعَرَبِ[23]

بدل توظيف الحوار باعتماد أفعال القول كالفعل "قال"، يستدعي الشاعر/ السارد في القصيدة اسم كل بلد/ شخصية تتحدث بضمير المتكلم ليحلّ مكان القول، ثم تأتي الأبيات كجمل لمقولات القول، التي يعرض من خلالها حالة الأوطان العربية التي ظلت تنادي باسمها عبر الضمير/ أنا، قبل أن يصل إلى فلسطين بعدّها شعبًا فلسطينيًا ينادي ويسأل تائهًا حائرًا عبر ضمير المخاطب الجمع/ أنتم: أينَ يا قومي بلادي؟ ثم يجيب: إنها عند الأعادي، ليفسح بعدها المجال أمام وحدة عربية كبرى ما زالت هي الحلم المنتظر، وما زالت هي الأمل المرتقب.

وهناك وهج السرد الأكثر بروزا في شعر محمود درويش شاعر القضية الفلسطينية، الذي تتقاطع قضاياه مع قضايا تميم البرغوثي على مستوى قصائده، وكان ممكنا أن نقول بأن شعرية درويش قد استنفدت كل ما يمكن قوله شعرا، واستفرغت كل ما يمكن اعتماده سردا في النصوص الشعرية عن القدس وعن فلسطين، ولكن ظهر هنالك أسلوب كتابة شعرية منفتحة عن مختلف العناصر والتقنيات السردية مع تميم البرغوثي، كونه واحدا من الشعراء المعاصرين الذين استطاعوا أن يضيفوا أشياء جديدة وجميلة وبديعة على الساحة الأدبية والإبداعية.

[23] عبد الكريم الكرمي: ديوان أبي سلمى عبد الكريم الكرمي، ص382-383.

وهذا ما يجعلنا نسعى للكشف عن جماليات الحضور السردي في شعره، بعد أن نشير إلى كتاباته الشعرية التي تتميز بالتفرد والاستقلالية عن غيرها من المنجز الشعري المعاصر، وهذا أمر طبيعي، فإنَّ ما يميز كل شاعر عن آخر هو الأسلوب، وما يميزه عن غيره هو أسلوبه الذي لا يتفرع من قاعدة أساسية معينة، أو نمط مبتذل، أو عادة راسخة معروفة، بل هو أسلوب متكامل، يتفرّد به تميم ضاربًا بكل شيء مألوف عُرضَ الحائط. رغم سلاسته ومرونته، وهو ما يبرر سعيه الحثيث خلف استلال الألفاظ، وانتقائها بدقة عالية، ونظرة ثاقبة، وذلك إثر تجربة شعرية ناتجة عن قراءة عميقة، وخبرة تجعله من أبرز الشعراء المعاصرين الذين استطاعوا أن يفرضوا أنفسهم، ويثبتوا أسماءهم ضمن قائمة قامات الشعر العربي المعاصر، والقضايا القومية المعاصرة والقضية الفلسطينية قضية كل عربي.

الفصل الأوّل

القصيدة البرغوثيّة / السّرد وتهجين الشّكل

*** ***

هَلْ حَفِظْتُمْ عَلَيَّ مَشِيِي
وَعَهْدِي الْبَعِيدْ

الْمَوْتُ مُحْتَمَلٌ ضَيْفاً بِهِ ثِقَلُ *** كَذَا قِيَامِيَ بَعْدَ الْمَوْتِ مُحْتَمَلُ
وَاللَّيْلُ حِمْلٌ أَنَا مِنْ تَحْتِهِ جَمَلُ *** يَا قَائِمِيْ اللَّيْلِ لَا خَوْفٌ وَلَا وَجَلُ
أَنَا لَكُمْ وَلَدٌ إِنْ شِئْتُ أَوْ سَلَفُ

الفصل الأوّل

القصيدة البرغوثيّة/ السّرد وتهجين الشّكل

أوّلا: سردية القصيدة الحكاية
1–الحكاية الشعرية/ تهجين الشكل
أ– العنوان/ فضاءات ومعالم
ب–سردية المتن الشعري الحكائي
ثانيا: القصيدة المقامة/ نحو بنية المقامة السردية
1–عكس البنية السّردية للمقامة
2–نحو البنية السّردية للمقامة
ثالثا: مسرحَة القصيدة الشعرية / نحو بنية دراميّة متكاملة
1–الاستهلال النّثري
2–من الاستهلال النّثري إلى المَسرَحَة الشّعرية
رابعا: نحو بنية إيقاعية سردية جديدة/ "لَا شَيْءَ جَذْرِيًّا"

الفصل الأول: القصيدة البرغوثية / السّرد وتهجين الشّكل

في سياق الحديث عن السرد وتهجين الشكل، تجدر الإشارة إلى العلاقة التي تربط بين مثلّث العملية الإبداعية (المؤلف، النص والقارئ)، فانفتاح النص الأدبي على تقنيات السرد يتطلب من المؤلف/المبدع والقارئ/المختص على حدّ سواء خبرة وتجربة في ذلك، الأول من حيثُ كونُه منتج النص، وعملية الإنتاج لابد لها من مواد، ومادة المبدع ما يشكل به النص من بنى مكونة له، والثاني من حيث كونُهُ متلقي هذا النص، وعملية التلقي لابد لها من زاد، وزاد القارئ ما يدخل به عالم النص من مكتسبات قبلية، ومعارف سابقة، فإذا كان النص منفتحا على السرد كان على المبدع أن يكون ملمًّا بتقنيات الكتابة السردية، عارفًا بها، وكان أيضا على المتلقي أن يكون مختصًّا بالسرد إلى حد ما، ففي كثير من النصوص الأدبية "ثمة قصص تحكى وإن لم يكن ذلك بالطريقة المعتادة. ويقوم المختص بالسرد باستخراج تلك الحكايات ليستكشف ما تقوم عليه من عناصر وما ينتظم تلك العناصر من أنظمة."[24]

في شعر تميم البرغوثي ثمة قصص تحكى، يعتمد فيها الشاعر على تهجين الشكل؛ أي تهجين شكل القصيدة، وهو الأمر الذي يجعل من تلك القصص والحكايات التي يسرد أحداثها على غير الطريقة المعتادة لدى شعراء معاصرين كُثُر، كالقصيدة الحكاية والقصيدة المقامة، إذ يقوم تهجين الشكل لديه على المزاوجة بين العمودي والتفعيلة، وتارة يفتتحها عكس ذلك، فيفتتح الحكاية الشعرية بالتفعيلة التي يتخلّص بها من قيود العمودي، ويفسح المجال للسرد المباشر، على نحو ما نجد في فن المقامات السردية، وتارة أخرى يفتتح الحكاية الشعرية بالشعر العمودي منتقلا بعدها إلى التفعيلة، التي يكثّف من خلالها دلالة السرد، على عكس ما نجد في المقامات أيضا، وأحيانا يعمد إلى اختزال الشكل، حيث يستحضر مختلف العناصر السردية داخل نصوص مختزلة مكثّفة، كما يعمد في بعض الأحيان إلى الخروج من دائرة اختزال الشكل وتقليصه إلى دائرة انبساط الشكل وامتداده، على نحو ما نجد في القصيدة المسرحية المطوّلة المنفتحة على عناصر السرد والحوار، وهو ما يقودنا إلى الحديث بعدها عن

[24] ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص174.

بنية إيقاعية جديدة تنبني عليها القصيدة البرغوثية لدى تميم، هذا على سبيل الإجمال ما سوف يتم التفصيل فيه فيما يأتي بالتحليل.

أوّلًا: سرديّة القصيدة الحكاية

السؤال الذي نطرحه هنا هو: متى نقول إنّ هذا العمل الأدبي السردي هو حكاية؟ تشير إلى هذا المعنى يمنى العيد بقولها: "هو حكاية بمعنى أنه يثير واقعة، أي حدثًا وقع، وأحداثًا وقعت، وبالتالي يفترض أشخاصًا يفعلون الحوادث ويختلطون، بصورهم المرويّة، مع الحياة الواقعية."[25] وعلى الرغم من أنّها هنا تشير إلى البحث المنهجي في بنية العمل السردي الروائي، في حين يكون توجهنا نحو بنية العمل السردي الشعري؛ أي القصيدة الحكاية على وجه التحديد.

ولكن قد لا يمكن أن ننفي نفيًا مطلقا أوجه التشابه ونقاط التقاطع التي يشترك فيها كل عمل سردي حكائي خالص، مع أي نص شعري حكائي، لأنه في غالب الأحيان يستمدّ عناصره وبنيته منه، وهو ما يبرر العلاقة التي تربط بين الحكاية كجنس متفرّد مستقل والقصيدة الحكاية كنوع من أنواع النصوص الشعرية المتعددة، والذي يستمد طاقات الحكي المكونة له من الحكاية بطبيعة الحال. فَ "قد نجد سردًا في قصيدة كما نجد ملامح شعرية في الرواية والقصة مثلا."[26]

والقصيدة الحكاية من النصوص الشعرية التي تستثمر طاقات الحكاية ومختلف مكوناتها وعناصرها، وبما أنها تقوم على الحكي والسرد أساسًا فلا مراء من القول بأنَّ استثمار تلك الطاقات السردية يفتح المجال للحضور السردي داخل القصيدة، خصوصا إذا تعلّق الأمر بالحوادث، "فالحكاية بأنواعها تحمل مضمونًا يمثل أحداثها المتعاقبة أو متنها السردي، وتتشكل بطريقة خاصة، يظهر خلالها الحكي بتسلسل خاص، خاضع لجيل السرد المعرفة كالاستباق والتقديم؛ والتأجيل والتأخير، والتوقعات

[25] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1990، 41-42.

[26] نجاة صادق الجشعمي: تجليات النقد المعاصر في جماليات السرد الروائي، دراسة نقدية، ديوان العرب للنشر والتوزيع، بورسعيد، مصر، الطبعة الأولى، 2022، ص73.

والفواصل السردية؛ والاستهلال والخاتمة، والاسترجاع أو تسريع السرد، حسب متطلبات البرنامج السردي للحكاية؛ وأسلوب مقدمها، راويا أو كاتبًا."[27]

وإذا ما تمّت الإفادة من هؤلاء العناصر في القصيدة حينها يمكن القول إننا أمام قصيدة حكاية، وكان ممكنا أن يتتبع المرء ظاهرة الحكاية في الشعر منذ عصور سالفة، والتفصيل في الحديث عن الحكايات وأنواعها من القديم حتى الآن، ولكن الأمر يتطلب دراسة مطولة في هذا المجال، ولذلك سوف يتم تقصي ظاهرة سردية القصيدة الحكاية في شعر تميم البرغوثي، وكيف أنها استطاعت أن تنفتح على مختلف عناصر الحكاية من زمان ومكان وشخصيات وراوٍ/سارد، وأحداث، ومختلف متطلبات السرد الحكائي التي تجعل من الشاعر بمثابة قاصٍّ/رَاوٍ/سارد، يروي ويسرد، كما تجعل من النص الشعري أشبه بعالم الحكاية.

1- الحكاية الشّعرية/ تهجين الشّكل

بالنسبة للحكاية يمكن أن نميّز بين ثلاثة معانٍ ذكرها جيرار جينيت في كتابه "خطاب الحكاية"، فأما المعنى الأول وهو الأكثر بداهة ومركزية من حيث الاستعمال اليوم، فهو يتعلق بمدلول كلمة الحكاية، إذ تدل على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الحوادث؛ وأما المعنى الثاني وهو أقل انتشارًا ولكنه شائعٌ في الوقت الحاضر بين محلّلي المضمون السردي ومنظّريه، فإن كلمة الحكاية تدل على سلسلة الحوادث، الحقيقية أو التخييلية التي تشكل موضوع هذه الخطبة، ومختلف علاقاتها كالتسلسل والتعارض والتكرار، وأما المعنى الثالث فكلمة الحكاية تدل على حدث أيضا؛ غير أنه ليس البتّة الحدث الذي يُروَى، بل هو الحدث الذي يقوم على أنّ شخص ما يروي شيئا ما؛ إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته.[28]

---

[27] حاتم الصكر: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1419هـ - 1999م، ص247.

[28] ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحثٌ في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى، عمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، الطبعة الثانية، 1997، ص37.

اِنطلاقًا من ذلك نجد أنّ مدلول كلمة حكاية حسب جينيت وفق ثلاثة معانٍ، أولها: كونها منطوقا سرديًا، سواء خطابا شفويا أو مكتوبًا، وما يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الحوادث، وثانيها: كونها تدل على سلسلة أحداث، سواء كانت حقيقية أو تخييلية وعلاقاتها المختلفة، وثالثها: كونها الحدث القائم على أنّ شخصا ما يروي شيئا ما، وهو معنى: الفعل السردي متناولا في حد ذاته. هذا فيما يتعلّق بالحكاية على وجه العموم، بعدّها جنسا أدبيا منفصلا عن باقي الأجناس.

وأما فيما يتعلّق بالشعر، فانطلاقا من كون الشاعر يتّخذ من الحكي أحيانًا أسلوبًا ليسرد حكاية الواقع، يتجلّى لنا غالبا المعنى الثاني –كما عند جينيت–؛ أي كون القصيدة منطوقا سرديًا أيضا، وخطابًا يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الحوادث، فعند تتبع هذه الظاهرة يمكن أن نرصد عدة قصائد تندرج ضمن إطار الحكاية متخذةً منه بناءً عامًّا للنص الشعري، كونها تمثل حكايات عامة يتّخذ فيها السرد طريقا يمرّر عبره الحوادث، ويسردها على شاكلة السّارد في الخطاب النثري القديم والحكايات والأساطير والخرافات وغيرها، حيث يأخذ شكل القول المألوف والمعروف (قال الراوي)، ونحو ذلك من الأشكال القولية المتعددة التي ترد بها في بداية الحكايات الشعرية مثل (في ذات يوم) على نحو ما نجد في مطلع قصيدة حصافة: "فِي ذَاتِ يَوْمٍ حَارِقٍ، جَلَسَتْ لِتُرْضِعَ طِفْلَهَا تَحْتَ السَّمَاءْ."[29] والتي ستحظى بنصيبها من التحيل لاحقًا، أو عبارة "في زمان مضى" على نحو ما نلمح في قصيدة (تقول الحمامة للعنكبوت)، وقد سبق وذكرنا هذا، أو حتى أفعال السرد المباشر "مَرَرْنَا" كما نجد في قصيدة (في القدس) كما تَقَدَّمَ معنا، وكل ما يرد من هذا القبيل.

قصيدة "في القدس" يقدمها الشاعر/ السارد على شكل حكاية عامة تبدأ مع وصوله إلى المدينة، وتنتهي مع مغادرته وعودته خائبا بعد منعه من دخولها، بيد أنّ السرد يتمظهر مع العتبة النصيّة/ العنوان الذي جعله من صميم موضوع الحكاية الشعرية، لذا وجب علينا الوقوف عند عبارة العنوان باعتبارها قطعة لغوية تفتح المجال للسرد على مستوى المتن الشعري الحكائي للنص/ القصيدة.

[29] تميم البرغوثي: في القدس، ص95.

أ- العنوان/ فضاءات ومعالم

في الوقت الذي نقرأ فيه تعريف سعيد علوش للعنوان بأنه "مقطع لغوي، أقل من الجملة، نصًّا أو عملًا فنّيًّا"[30] يتجلّى لنا هذا المعنى في القصيدة، ونحن نحيل القارئ هنا إلى عبارة العنوان "في القدس"، والذي يأتي من صميم الموضوع وعلى مباشرته، ولكنه يمثل دلالة رمزية بعيدة تحيل على موضوع سياسي واجتماعي يشغل الناس جميعا، كونه يخوض في سيرة القدس بكل آمالها وآلامها، والقضية الفلسطينية التي توحد وتجمع.

ولكن عنوان القصيدة لا يمكن أن يأخذ مشروعيته إلا من خلال متن القصيدة/ الحكاية، لأن الشاعر عمد إلى عنوان على شاكلة مقطع لغوي أقل من جملة كاملة، استحضر فيه شبه جملة مكونة من جار ومجرور، مفيدا من حذف المتعلَّق؛ أي متعلَّق الجار والمجرور، وهو الفعل المحذوف المقدَّر بـ (يوجَدُ)، وهو الفعل الذي يمهّد لبداية سرد الحوادث مع بداية النص، ومن هنا يتبين لنا مدى فاعلية العنوان في سرد الحوادث داخل النص الشعري.

قد يثير العنوان السابق في نفسية المتلقي -باعتباره بداية نصية وعتبة للقراءة- عدة تساؤلات، وقد تختلف من قارئ إلى آخر، وذلك حسب طبيعة تلقي المتلقي للعنوان وبناء أفق توقعاته، حيث "تمارس بداية النص — أوعتبة القراءة - تأثيرا خاصا على القارئ وتوجه تصرفاته إزاء النص الذي سوف يقرِؤه. وهذا يعني أنّ البداية المحكمة البناء تشد القارئ إلى النص وتجعله يتابعه إلى النهاية."[31] خصوصا إذا كانت البداية النصية لا يمكن أمن تكتمل لفظًا ومعنًى إلا من خلال المتن والنهاية النصية، وإذ ذاك فإنّ تحديد معاني ومقاصد عتبة العنوان، لا يمكن أن يكتمل إلا مع اكتمال النص مع الكاتب، واكتمال قراءته مع القارئ.

يمكن تحديد ثلاثة أنواع لمعنى عبارة العنوان هنا، فأما المعنى الأول، فهو يرتبط بالشاعر نفسه، ومقصوده من اختياره، وأما المعنى الثاني، فهو المعنى الذي تحمله شبه الجملة/ العنوان، وهنا لا يتحدد

---

[30] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، ص155.

[31] حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 1428هـ-2007م، ص115.

المعنى لعدم اكتمال العبارة، لأنها جملة ناقصة، تحتاج إلى متمّم لها، وهذا المتمّم هو المتن الشعري من جهة والقارئ من جهة أخرى، وأما المعنى الثالث، فهو يتعلّق بالقارئ، انطلاقا مما تثيره عبارة العنوان في نفسيته من تساؤلات، وربما يتبلور التساؤل الأبرز الذي لا يمكننا أن نستبعده مع كل قراءة لعبارة العنوان السابق للقصيدة، وهو المتمثل في استحضار المتعلق المحذوف من شبه الجملة (في القدس) كالآتي: ماذا يوجد في القدس؟ فإذا تحدث متحدث بلفظة "في القدس" فإنه يتساءل: "في القدس ماذا؟" ليأتي المتن الشعري كإجابة عن السؤال: يوجد في القدس، ثم خلق مساحات للسرد وعرض الصور الملتقطة ثم سرد الحوادث:

العنوان	في القدس
التقدير	ماذا يوجد في القدس؟
الجواب	التقاطات الشاعر/السارد

↓

التقاطات الشاعر/ السارد

↓

بائع خضرة/ توراة/ كهل/ شرطي من الأحباش/ رشاش/ قبعة/ سياح من الإفرنج/ امرأة تبيع الفجل/أسوار من الريحان/ متراس من الإسمنت/ جند/أبنية/ قبة ذهبية/ أعمدة الرخام/ مدرسة لمملوك/ رائحة/ شيخ/ ريح براءة/ حمام/ قبور/ زنج/ إفرنج/ قفجاق/ صقلاب/ بشناق/ تاتار/ أتراك/ فقراء/ ملاك/ فجار/ نساك.

كل هذه الالتقاطات الخاطفة التي يعددها يجمعها في قوله: في القدس، وهي عبارة العنوان الذي جاء من صميم الموضوع، وعلى مباشرة المتن الحكائي للنص. وبناء على ذلك يأتي العنوان كجملة سردية لوجود فعل الحركة، مع حرف واسم دالّين عليه، إذ إن حرف الجر هنا (الفاء) يحتمل معنيين، فالمعنى

الأول: «كون ما بعدها ظرفًا لما قبلها...أو كون شيء فوق شيء، فهي كعلى»[32]؛ أي تأخذ معنى حرف الجر (على)، فالمعنى المحتمل كون شيء فوق شيء، حينئذ يحيل على ما يوجد فوق تراب القدس، وما يشاهده الشاعر/ السارد وما يلتقطه فوق أرضها، يؤكّد ذلك قوله: (فيها كل من وطئ الثّرى)؛ أي عليها، وأما المعنى المحتمل الثاني، وهو الأقرب، أنّ ما بعد حرف الجر (في) في عبارة العنوان هي لفظة القدس، فالقدس ظرف مكان، يحيل على إطار مكاني محدد، تجري داخله الحوادث التي يسردها الشاعر، وتعرض عليه الالتقاطات التي يصوّرها، وفق ما يشاهده الشاعر بوصفه ساردًا وشخصيةً مشاركة في الحدث في آنٍ معا.

في الوقت الذي يكون هو على الهامش يشاهد بعينيه، ويسرد الأبيات، ويصور الواقع الذي آلت إليه، ومن خلال عبارة (في القدس) نجده يحاول أن يُدخل المتلقي إلى الحوادث بطريقة مباشرة والتي تقوم على حكيٍ متكرّر على مستوى النص/ الحكاية، فتكون (القدس) هنا عنصرا بارزا وفعَّالا ومحطة مهمة يجب الوقوف عندها، لأن الشاعر يشكلها عن طريق اللغة، وليست لفظة القدس عنصرا من العناصر التي تمثله اللغة فحسب، ولا تعتبر مكانا فنيا فقط، بقدر ما تكون الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات وتدور داخله الحوادث، والشاعر/السارد خلق هذا الفضاء المكاني ليجعل القصيدة أشبه بعالم الحكاية في قالب مونودرامي ذي طابع مأساوي بعد التقاطه صورا لما يحدث في المدينة من مشاهد حزينة.

ب- سردية المتن الشعري الحكائي

سرديًّا؛ يشكّل العنوان في هذه القصيدة الحكاية قطعة لغوية سردية تمهد لإطلاق النفس السردي على مستوى متن القصيدة، حيث يسرد الشاعر/ السارد أحداث حكاية عامة حول زيارته للقدس بعد الغياب الطويل، معتمدًا في ذلك على بَصَرِ القصّاص، وقدرة السارد مُتّخذًا من الوصف حركية تقوده إلى السرد المباشر، يكون السارد في مكان صغير مغلق/ السيارة الصفراء على هامش المدينة، ويمرُّ بجانب

[32] حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، الطبعة الأولى، الجزء الأول، 1433هـ-2012م، ص83-84.

المدينة/ القدس ليعرض مختلف المشاهد الملتقطة داخلها، يقدمها في قالب سردي حكائي جميل، بيدَ أنه استهلّ اِفتتاح القصيدة الحكاية بالنّظم على نمط الشعر العمودي، لينتقل بعد ذلك إلى اعتماد شعر التفعيلة والذي يساهم بفاعلية في النزوع السردي وتكثيف دلالاته في النص:

مَرَرْنَا عَلَى دَارِ الْحَبِيبِ فَرَدَّنَــا * عَنِ الدَّارِ قَانُونُ الْأَعَادِي وَسُورُهَــــا**

فَقُلْتُ لِنَفْسِي رُبَّمَا هِيَ نِعْمَــةٌ * فَمَاذَا تَرَى فِي الْقُدْسِ حِينَ تَزُورُهَــا**

تَرَى كُلَّ مَالَا تَسْتَطِيعُ اِحْتِمَالَـهُ * إِذَا مَا بَدَتْ مِنْ جَانِبِ الدَّرْبِ دُورُهَا**

وَمَا كُلُّ نَفْسٍ حِينَ تَلْقَى حَبِيبَهَا * تُسَــرُّ وَلَا كُلُّ الْغِــيَابِ يُضِــيرُهَــــا**

فَإِنْ سَرَّهَا قَبْلَ الْفِـرَاقِ لِــقَاؤُهُ * فَلَـيْسَ بِمَأْمُـونٍ عَلَــيْهَا سُــرُورُهَــا**

مَتَى تُبْصِرِ الْقُدْسَ الْعَتِيقَةَ مَرَّةً * فَسَوْفَ تَرَاهَا الْعَيْنُ حَيْثُ تُدِيــرُهَا**[33]

نلمح افتتاح القصيدة بالدّفقة السردية عبر الفعل السردي: مَرَرْنَا، حيث تبدأ الحكاية مع مرور الشاعر/ السّارد بالقدس ومع وصوله إليها بعد الغياب الطويل، ورغم هذا الغياب، لم تتمّ هذه الزيارة، بعدما ردّه قانون الأعادي الصّارم الذي خطَّه جنود الاحتلال، ومنع الدخول إلى القدس، وهنا يبدأ في مباشرة سرد أحداث الحكاية المراد تقديمها، حيث يكون الشّاعر هو السارد نفسه، يكون في سيارة وهي مكان مغلق متحرك مهيَّأ للوصف والسرد معا، يمرُّ على القدس سريعًا ويلتقط اِلتقاطات خاطفة. ثم تنتهي الحكاية بعدما مُنِعَ من دخول القدس من قبل الأعادي وقوانينهم، تميل به السيارة تاركا المدينة خلفه. أما باقي الحوادث الختامية فللسّرد أن يقول حكايتها:

الْعَيْنُ تُغْمِضُ ثُمَّ تَنْظُرُ، سَائِقُ السَّيَّارَةِ الصَّفْرَاءِ مَالَ بِنَا شَمَالًا نَائِيًا عَنْ بَابِهَا

وَالْقُدْسُ صَارَتْ خَلْفَنَا

وَالْعَيْنُ تُبْصِرُهَا بِمِرْآةِ الْيَمِينِ

تَغَيَّرَتْ أَلْوَانُهَا فِي الشَّمْسِ مِنْ قَبْلِ الْغِيَابِ

[33] تميم البرغوثي: في القدس، ص7.

إِذْ فَاجَأَتْنِي بَسْمَةٌ لَمْ أَدْرِ كَيْفَ تَسَلَّلَتْ لِلْوَجْهِ

قَالَتْ لِي وَقَدْ أَمْعَنْتُ مَا أَمْعَنْتْ

يَا أَيُّهَا الْبَاكِي وَرَاءَ السُّورِ: أَحْمَقُ أَنْتْ؟

أَجُنِنْتْ؟

لَا تَبْكِ عَيْنُكَ أَيُّهَا الْمَنْسِيُّ مِنْ مَتْنِ الْكِتَابْ

لَا تَبْكِ عَيْنُكَ أَيُّهَا الْعَرَبِيُّ وَاعْلَمْ أَنَّهُ

فِي الْقُدْسِ مَنْ فِي الْقُدْسِ لَكِنْ

لَا أَرَى فِي الْقُدْسِ إِلَّا أَنْتْ[34]

يمثل هذا النسق السردي البديع نهاية أحداث الحكاية التي قدمها الشاعر، يكون في مكان محدود وهو السيارة والتي تحيل على الحركة والتنقّل، وبالتالي تغير زاوية النظر من حين لآخر، من وصوله حتى مغادرته، من بداية الحدث وحتى نهايته، حيث إنحرفت به السيارة جهة الشمال، والتي ترمز لطريق العودة، لتصبح القدس خلفه تابعًا إياها بمرآة السيارة من الجهة اليمنى، ومع هذه اللّحظات الموجعة، حيث نلمح النزوع السردي بالانتقال من ضمير الغائب بعد استدعاء لشخصية السائق، إلى ضمير المتكلم الذي يعود على الشاعر/ السارد نفسه والذي يستمر حتى نهاية القصيدة/ الحكاية.

وبعد ذلك تتّسع دائرة السرد عبر الفعل/ مَالَ، ثم يأتي دور الحوار/ قَالَتْ لِي وهو حوار خارجي بين الذات الشاعرة والبسمة المتسلّلة للدمع أنتجه عبر المجاز اللغوي...ومع الانتقال إلى رسم إبتسامته المفاجئة يحاول من خلال ذلك إعادة فتح باب الأمل بها مع نهاية حكايته، هذه الابتسامة التي لم يَدْرِ كيف تسلّلت للدّمع مخاطبة إياه، كي يكفَّ عن البكاء، فهو مهما صار الهامش، إلا أن الأصل يبقى غلاَّبا، والشاعر العربي العصري شجاعته شجاعة إحتواء، لا شجاعة إعتداء، فهو على هامش المدينة،

[34] تميم البرغوثي: في القدس، ص12.

وكلّ ما بداخلها يشهد بأنه على متنها لأنه الفلسطيني الأصل، مؤكدا ذلك بقوله على لسانها "في القدس من في القدس"، ولكنها لا ترى في القدس إلاّه.

بمثل هذه التقنيات نجد أن النص "يقترب بصورة كبيرة من أهم مناطق تشكيل الرؤية السردية، التي تعتمد على الحكاية، ثم يشتغل الشاعر ذلك في تأطير النموذج الذي يقدّمه، وبذلك فإنه يؤكد على أداة مهمة من أهم أدوات التشكيل الجديد"[35] للنصوص الشعرية التي تتخذ شكل الحكاية. وإن كان منطق الحكي في القصيدة يعتمد على ثلاثة ضمائر في حقيقة الأمر: أنا، أنت، هو.

وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ للراوي/ السارد ثلاثة أوضاع سردية يتخذها، الرؤية من الخلف، والرؤية مع، والرؤية من الخارج وفقًا لما يلي:

– المحكي ذو السارد الكلّي المعرفة؛ أي "الرؤية من الخلف" حسب بويون ويرمز إليه تودورف بصيغة: السارد> الشخصية (يعرف السارد أكثر مما تعرفه الشخصية).

– المحكي ذو وجهة النظر؛ أي "الرؤية مع" حسب بويون، حيث السارد = الشخصية (لا يقول السارد إلا ما تعرفه إحدى الشخصيات).

– المحكي الموضوعي أو التجريبي؛ أي "الرؤية من الخارج" حسب بويون أيضا، حيث السارد< الشخصية (يقول السارد أقل مما تعرفه الشخصية).[36]

والسارد في النص السابق شخصية واحدة عالمة بالحدث ومشاركة فيه كونها هي الشخصية التي قامت بالرحلة، ولكنها ليست عالمة بنفسية شخصياتها، وبالتالي تتحقق الرؤية المساوية (الرؤية مع)، فيكون استكشافها للأحداث مساويا لمعرفة المتلقي وتأويله، تتكشف تدريجيا كلما تخلّص من العمودي

[35] محمد زيدان: البنية السّردية في النّصّ الشّعري: ص23.

[36] ينظر: جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التّبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الطبعة الأولى، 1989، ص59.

في بداية النص، واقترب من التفعيلة التي تكثف المنزع السردي داخل النص، وتكشف عن الحوادث المتتالية شيئًا فشيئًا حتى نهاية القصيدة.

إنّ الشكل العام للقصيدة "الحكاية" هنا، يلفت نظر القارئ إلى البنية السردية للمقامات، ولكنّ النوع الأدبي في القصيدة يقلب النوع الأدبي للمقامات رأسًا على عقب، حيث نجد غالبًا أنَّ المقامات تبدأ بالسرد في البداية، ثم تنتقل إلى الشعر العمودي في النهاية وهو الأمر الذي يكثّف دلالة السرد من خلال هذا الانتقال، في حين نجد الشاعر يبدأ بالشّعر العمودي الذي يمهّد من خلاله للتخلص من قيود العمودي منتقلًا للتّفعيلة في غنائية يفتتح بها الحكاية. وعليه فإنَّ "تحرُّرَ القصيدة من القافية الموحّدة وعدد التفعيلات الثابت ونظام الشطرين، قد مهّد للحديث عن وحدة القصيدة وتماسكها بدلًا عن وحدة البيت واستقلاله في المعنى والمبنى. وهذه الوحدة التي تنتظم أجزاء القصيدة من مطلعها أو عنوانها حتى خاتمتها، ستكون عونًا على إنجاز البرنامج السردي للنص، وعلى انفتاح القصيدة لغويًّا وإيقاعيًّا وصوريًّا وتركيبيًّا، على طاقات القص وإمكاناته."[37]

مع هذا الانفتاح تنفتح بوابة الغنائي على بوابة السردي، وهو ما أعطى النص نظرة متكاملة اِتخذت شكل حكاية عامة جنحت إلى تطعيم النظام الشعري في النص ببنيات سردية تلاحمت مع بعضها البعض، تجاوزت من خلالها القصيدة عقدة الجنس الأدبي الصافي، محافظةً على جمالياتها اللغوية والإيقاعية والصورية والتركيبية وتشكيلها الشعري ذي الطابع السردي.

وعليه يمكن اعتبار القصيدة بأكملها كاميرا تفصيلية دخلت في تفاصيل القدس، وقدمتها في شكل مونودرامي موجع ساخر في آنٍ، كما يمكن اعتبارها قصيدة سردية وحكاية شعرية ، فمن أول كلمة يتأكد السرد بالفعل السردي "مرَرْنَا"، ثم تأتي الِالتقاطات التي يسردها الشاعر تحت ظل الوصف، ثم يتأكد السرد في النهاية من خلال الفعل السردي "مَالَ" في قوله "سائق السيارة الصفراء مال بنا شمالا"، حيث تتضح لنا سردية البنية النصية وحركيتها من بداية الحكاية إلى نهايتها، في ظلّ تلك

[37] حاتم الصكر: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص37.

الالتقاطات الخاطفة التي عرضها الشاعر في القصيدة، والواقع أنها تجسد إيديولوجيا معينة قدمت بطريقة سردية حكائية يعبّر فيه عن حال العصر الشقي الذي يعيشه الفرد الفلسطيني خصوصا والعربي عموما.

تندرج الحكاية التي تقدمها لنا هذه القصيدة تحت نسق سردي ينتقل فيه الشاعر/ السارد من الشعر العمودي إلى بؤرة التكثيف الدلالي للسرد في شعر التفعيلة، وكلما تخلّصت القصيدة من الغنائية كلما اِقتربت من السردية، وبذلك نجدها تقوم على تدوير فني جميل، بحيث ابتدأت الحكاية مع وصول السارد الذي استهلّ بالعمودي، وانتهت مع عودته التي اختتمها بالتفعيلة، تبدأ عندما كانت القدس أمامه، ثم تنتهي بعدما صارت خلفه وبعدما مَرَّ عليها "وهذا ما يمنح النهاية اللغوية صفة الفاعلية والتأثير في مسار الحدث السردي وفي نفس المتلقي."[38]

يتوقف السرد عند نهاية الحدث الكلي المتمثل في زيارة الشاعر للقدس، وتحديدا بعد عودته خائبًا دون تحقيق المبتغى، ونيل المراد، ولم يكن هذا التوقف عبثيًا، بل إنّ «السرد لا يمكن أن يستمر إلى ما لانهاية، وكل تأجيل في النهاية هو في حقيقة الأمر خضوع لإحراجات فنية...لأن النهاية لا تعني حتما موت الشخص، ولكنها تعني نهاية حدث أو حالة انطلاق جديدة.»[39] وعلى هذا النحو نجد أنّ "دلالة توظيف الحكاية كبنية فنّية في النص الشعري تمثل تجربة جديدة موحية الدلالة اكتسبت في الإطار الشعري ثراء جماليًا خصبا من الناحية التعبيرية."[40]

وإذا كان هناك تأثير عليه بهذه المونودراما الموجعة التي صورها فإنه يعود في نهاية الحكاية ليفتح باب الأمل من جديد بقوله/ لا أرى في القدس إلا أنت، إشارة منه لوحدة وطنية وعربية لا تزال هي الحلم، ولا تزال هي الأمل. وأنّ هذه النهاية الحزينة ليست سوى مفتاح باب بداية جديدة يبشر بها، ويعدُ بها.

[38] يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية، محمود درويش نموذجا، ص18.

[39] حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، ص125.

[40] عبد القادر عبو: أسئلة النقد في محاورة النص الشعري المعاصر –دراسة–، منشورات ليجوند، 2013، ص100.

2- الحكاية الشعرية/ التّكثيف الشعري واختزال الشّكل

يشير محمد زيدان في كتابه (البنية السردية في النص الشعري) إلى نوع من النصوص الشعرية التي يستهلها الشعراء بمطلع سردي حكائي يوهم القارئ بأنها حكاية شعرية، ثم سرعان ما ينفلت من تلك النزعة السردية منقادا نحو الوصف، وهو ما أطلق عليه بـ "سرد توهم الحكاية"، حيث يقول: "سرد توهّم الحكاية، وضعت هذه التسمية لذلك النوع من الشاعر الذي يبدأ باستهلال سردي حكائي، معتمدًا على فعل من أفعال الحكاية بأنواعها المختلفة، ثم ما يلبث الشاعر أن يدخل في عموميات الخطاب الشعري، فتغلب عليه نزعة الوصف، أو التشخيص، أو التصوير، أو غير ذلك من أنواع السرد، ويبتعد الشاعر عن هذا الاستهلال بشكل نهائي أحيانا."[41]

هذا النّوع من النصوص قد يكون مخادعًا للقارئ أحيانا، وذلك حين يطّلع القارئ على مطلع النص فقط، ثم لا يكمل قراءته حتى النهاية، أما الذي يقرأ النص حتى نهايته فإنه سرعان ما يكتشف تخلّص الشاعر من تلك النزعة السردية الحكائية الاستهلالية، وميوله نحو النزعة الوصفية أو غيرها، ومثل هذا يتجلّى في شعر تميم البرغوثي في قصائد عديدة، حيث يظهر بمثابة السارد في الحكاية، مستهلًّا بعبارات تحيل على السرد المباشر، حيث يكون الشاعر/ السارد هنا في القصيدة الحكاية حاضرا داخل نطاق الحكي، كسارد يأخذ شكل الراوي في الخطاب النثري القديم والحكايات والأساطير والخرافات – كما أشرنا سابقا-، حيث يتّخذُ شكل القول/ في ذات يوم، والتي تحلُّ مَحَلَّ قول الراوي، فيفتتح بها الحكاية الشعرية، حاضرًا بذاته/ ساردًا للحدث، مستحضرًا الشخصية، والزمان والمكان:

فِي ذَاتِ يَوْمٍ حَارِقٍ، جَلَسَتْ لِتُرْضِعَ طِفْلَهَا تَحْتَ السَّمَاءْ

نَاغَى بِخَمْسِ أَصَابِعٍ تُهْدِي لِثَدْيِ الْأُمِّ شَيْئًا مِنْ خَدَرْ

لَمْ تَبْتَسِمْ

وَكَأَنَّهُ بَيْنَ الْيَدَيْنِ مُهِمَّةٌ أَوْ وَاجِبٌ لَا بُدَّ مِنْهْ

[41] محمد زيدان: البنية السّردية في النّصّ الشّعري، ص35.

وَتَلَفَّتَتْ لِتَرَى مَصَارِعَ أَهْلِهَا[42]

يتمظهر السرد مع مطلع القصيدة الحكاية الشعرية، عبر الاستهلال بجملة القول/ فِي ذَاتِ يَوْمٍ حَارِقٍ، والتي تحيل على زمن الماضي، وهي افتتاحية سردية بامتياز، تتدخل فيها الذات/السارد بمثابة راوٍ، ثم تتسع المساحة السردية عبر فعل الحركة الذي بدوره يحرك الحدث/ جَلَسَتْ، في الوقت نفسه الذي يصف حالة الشخصية بالجلوس، ويكشف عن حالتها/ الأمومة عبر فعل الحركة الثاني/ تُرْضِعُ، ومفردة الطفل/ طِفْلَهَا، ثم تأتي السماء كمفردة مكانية باعتبارها وعاء لكل هذه الحوادث الذي تتحرك تحته الشخصيات عبر ظرف المكان/ تَحْتَ، ثم يواصل الوصف المُعَزَّم بالسرد على مستوى النص ككل.

إنَّ القصيدة تتّخذ شكل الحكاية من مطلعها ولكنها حكاية قصيرة مختزلة، وتحديدا في المقطع السابق/ البيت الأول، الذي يستحضر فيه مختلف العناصر البنائية المكونة لها، كالشخصية/ الأم والطفل، والحدث، والزمن/ الماضي، والمكان/ تحت السماء، والوصف/ حارقٍ، لتأتي ذات الشاعر/ السارد بدورها مشاركة في السرد عبر دخولها نطاق الحكي.

كل تلك العناصر الموظَّفة تنبعث من العنصر الأساسي في القصيدة وهي الشخصية التي هي من تحرك الحدث، وهي من يسرد عنها الشاعر/ السارد، ولها خلق الفضاء المكاني، ولأجلها عاد إلى الزمن الماضي، ثم يكون التناوب عبر أفعال السرد بين شخصية الطفل/ نَاغَى، وشخصية الأم/ تَلَفَّتَتْ، والتي لم يصرّح بها إلا عبر الفعل/ تُرْضِع الدال عليها. وهو فعل يحيل على حركة الحدث الذي تقوم به شخصية الأم، في الوقت الذي يحيل فيه على الوصف، أي وصف حالة الشخصية/ الأم.

أحيانًا يعمد السارد إلى الاختزال في تقديم الحكاية الشعرية، فيختزل الحوادث، منتقلًا من خلال ذلك إلى بؤرة التكثيف الشعري للأبيات، تاركا المجال أمام المتلقي وتأويله، فيحضر الراوي/ السارد على شكل معروف في النثر حيث يكون راويًا عليمًا خلفيًا يخاطب الشخصية من الخلف، متخذا في ذلك شكل القول تاركًا لها مقولة القول:

[42] تميم البرغوتي: في القدس، ص95.

وَقُصِّي عَلَيْهِ الْحِكَايَةَ

قُولِي لَهُ:

فِي زَمَانٍ مَضَى

حَلَّ فِي غَارِنَا

عَرَبِيَّانِ

وَارْتَحَلَا...[43]

يتضح لنا أنه يتبع نسقا توجيهيا في بداية المقطع عبر أفعال الأمر/ قُصِّي، قُولِي، باعتماد شكل القول المألوف/ فِي زَمَانٍ مَضَى، وهي حكاية مُصَغَّرَةٌ مُختزلة الحوادث، عبر التلخيص الذي "يحكي فيه الراوي أحداثا كثيرة من خلال كلمات قليلة، فزمن القول فيه أقل بكثير من زمن القصة."[44]ولكن الحوادث الكثيرة التي يسردها من خلال كلمات قليلة، تحمل في طيّاتها مخزونا دلاليا في غاية العمق والثراء المعرفي، يقوم منطق الحكي فيها على ضمير المخاطب/ أنت، وضمير الغائب/هو، وضمير المتكلم الذي يمثل السارد والشخصية معا/ نحن، والذي يمتزج من خلاله صوتهما، ثم يتّضح السرد عبر فعل الحركة/ حَلَّ، ثم يتمظهر المكان الذي المتمثل في الغار، لتأتي الشخصية التي لم يتم التصريح بها مباشرة ولكن بواسطة الوصف/ عَرَبِيَّانِ، ثم تتسع مساحة السرد عبر الفعل السردي/ ارْتَحَلَا، مع اختزال لما مضى من أحداث المجسدة في (...)، فنجد بناء حركية النص نحو الماضي من خلال الأفعال الماضية/ مَضَى، حَلَّ، ارْتَحَلَا، التي تعود بالقارئ إلى حدث مضى وانقضى، يحيل على النبيّ صَلَّى الله عليه وسَلَّم مع صاحبه إذ هما في الغار.

43 تميم البرغوثي: في القدس، ص56-57.

44 عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، تقديم: طه وادي، ص62.

ثانيًا: القصيدة المقامة/ نحو بنية المقامة السردية

شهد الشعر العربي المعاصر انفتاحا على مختلف الأشكال ونزوعا للتداخل الأجناسي، والمروق من الأحادية الشكلية وهو الأمر الذي جعل القصيدة المعاصرة أكثر من كونها شكلا فنيا يُصَبُّ في قالب محدد، ولا في إطار عمودي واحد، بل صارت فنًّا منفتحا مختلف الأجناس الأدبية السردية منها خاصة، والفنون الأخرى ، بحيث يعمِدُ فيها المبدع إلى تهجين الأشكال والتنويع في عرض الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية، ما زاد من جماليات القصيدة من خلال تعكير صفاء الجنس الأدبي، وتلويث نقاء النوع الأدبي، وذلك بانفتاحها على آفاق فنية منحتها القدرة على تجاوز الحدود الفاصلة بين مختلف الأشكال التي انفتحت عليها، مما أدى إلى حلول الشكل الهجين الجديد محلَّ الشكل الشعري العمودي الأحادي القديم، ومن ذلك ما يتجلى ذلك شعر تميم البرغوثي الذي كان ولا يزال له شغله الاستثنائي الخاص في استدعاء الأشكال الفنية في قصائده في محاولة منه لإعادة تنشيطها من جديد داخل القصيدة، معتمدا في ذلك على تهجين الأشكال الفنية في قصائده خصوصا وأن الشعر العربي المعاصر قد بلغ نقطة بعيدة المدى من التجديد والانعطاف شكلا ومضمونا. ولكن ما الشكل الهجين الذي انفتحت عليه القصيدة عند تميم البرغوثي؟

والمقصود بالشكل الهجين هو بناء القصيدة على أكثر من شكل واحد، على خلاف القصيدة أحادية الشكل التي تكون في قالب معين من بدايتها إلى نهايتها، حيث يمزج الشاعر —على سبيل المثال —بين الشكل العمودي وشكل التفعيلة في قصيدة واحدة؛ فتارة يفتتح بالعمودي وينتقل إلى التفعيلة عكس بنية المقامة، على نحو ما نجد في قصيدة (في القدس)، وتارة أخرى يبتدرُ بالتفعيلة ثم ينتقل إلى العمودي وفق شكل المقامة على نحو ما نجد في قصيدة (أمير المؤمنين) وقصيدة (سفينة نوح)، أو يستحضر النثر الموزون، والشعر المنثور على نحو ما نجد في قصيدة (نثرٌ موزون وشعرٌ منثور في حديث الكساء ووحدة الأمة)، وعلى نحو ما نجد في قصيدة مقام عراق التي يعتمد فيها على تهجين الأشكال مستحضرًا العمودي، والتفعيلة، والتربيع، والتوشيح، والتخميس، في محاولة منه لتجاوز عقدة الجنس الأدبي الصافي، والنوع الأدبي المتفرد، من خلال اعتماده على تهجين الأشكال.

1- عكس البنية السّردية للمقامة

إذا كانت المقامات باعتبارها جنسا أدبيا مستقلًّا عن الشعر، تستهلُّ وتفتتح بالنثر، ثم تعتمد في بنيتها على استدعاء الشعر وتوظيفه داخلها، إما في مركز النص، ووسط الحوادث المسرودة، أو في نهايته، فإنَّ المقصود بعكس البينة السردية للمقامة في القصيدة، هو استهلالها بالشعر العمودي، ثم الانتقال نحو التفعيلة، أو الشعر الحر، وهو ما يجعل القصيدة أشبه بمقامة مقلوبة شكلًا، مثل هذه التقنيات اعتمدها الشاعر مريد البرغوثي، على نحو ما نلمح في ديوانه (طال الشّتات)، ثم توارثها عنه ابنه، شاعر القضية الفلسطينية تميم البرغوثي.

هناك قصائد عدة في شعر تميم تنزاح عن الغنائية نحو الدرامية والسردية، حيث يعمد الشاعر/ السارد فيها إلى اِفتتاح القصيدة الهجينة بالنّظم على نمط الشعر العمودي، لينتقل بعد ذلك إلى النّظم على طريقة شعر التفعيلة أو الشعر الحر الذي يخلّصه من قيود الشكل العمودي، ويمكّنه من جعل الدلالة العامة للنص مرتبطة بهيمنة السياق السّردي بعد ذلك، حيث يأخذ منها النص شكله الجديد وبنيته المحدَثَة، ففي قصيدة (خط على القبر المؤقت) نلمح تقديم النص في تمازج وتزاوج بين العمودي وغير العمودي الذي ينزاح فيه من الغنائي نحو السردي:

جُمُــوعٌ كُلُّ مَنْ فِيهَا وَحِيدُ ** وَوَحْــشَتُهَا تَزِيدُ إِذَا تَزِيدُ

وَكُــلٌّ فَوْقَهُ غَيْمٌ بَخِيــلٌ ** وَكُلٌّ تَــحْتَهُ أَرْضٌ تَمِيـدُ

وَكُــلٌّ قَلْبُهُ طَيْرٌ مَـلُولٌ ** يُرِيدُ الْـعَيْشَ بَعْدُ وَلَا يُرِيدُ

وَكُــلٌّ لَابِسٌ ثَوْبَ الْمَنَايَا ** شَهِيــدٌ فِي جَنَازَتِهِ شَهِيـدُ

غَرِيبُ النَّاسِ مَنْ يَحْيَى شَرِيدًا ** وَفِي الْمَــوْتَى لَهُ قَبْرٌ شَرِيدُ

وَلِلْــقَبْرِ الْمُؤَقَّتِ أَلْفُ مَعْنًى ** يَضِيقُ بِهَا عَلَى السّعَةِ النَّشِيدُ

وَمَــا تَبْيَضُّ بِالْقَمَرِ اللَّيَالِي ** وَلَكِنْ هُـنَّ حِينَ يَغِيبُ سُـودُ

سَيِّدِي:

يَا وَرْطَةَ الشُّعَرَاءِ،

سَأَمْدَحُ ضُعْفَكَ لَا قُوَّتَكْ

سَأَحْمِلُ كِيسًا مِنَ الْخيشِ، كَالشَّحَاذِينَ أَمُرُّ بِهِ عَلَى النَّاسِ

أَجْمَعُ فِيهِ كُلَّ لُغَاتِ الْأَرْضْ

ثُمَّ أَفْرشُهَا... [45]

يتّخذ الشكل العام للمقطع شكل مقامة مقلوبة، كما يتخذ من بنيته الشكلية البنية السردية للمقامات نفسها، ولكنّ الشكل الهجين في المقطع يقلب النوع الأدبي للمقاماتِ رأسًا على عَقب، حيث إنّ المقامات تبدأ بالسَّرد ثم تنتقل إلى الشّعر العموديّ الذي يكثّف من خلاله السّارد الدلالة العامة للنص، ولكن المقطع هنا يبدأ بالشّعر العمودي الذي يمهّد للتّفعيلة في غنائية يفتتح من خلالها القصيدة، وبذلك يفتح بوابة الغنائية على بوابة السرد، وهو ما أعطى النص نظرة متكاملة اِتخذت شكل مقامة مقلوبة شكلًا.

بذلك استطاع الشاعر/ السارد تطعيم النظام الشعري العمودي ببنيات سردية تلاحمت مع بعضها البعض بعد ذلك، من خلال الانتقال من الغنائي إلى السردي ومن العمودي إلى غير العمودي، يتضح السرد عبر أفعال السرد/ سَأَمْدَحُ، سَأَحْمِلُ، أَمُرُّ، أَجْمَعُ، أَفْرُشُ، معتمدا في ذلك على ضمير المخاطب/ أنت، وضمير المتكلم الذي يعود على الشاعر/ السارد ذاته، تحمل هذه الذات كيسا من الخيش، تمر به على الناس، تجمع فيه كل لغات الأرض، ثم تفرشها، هذا التتابع والترتيب الزمني بلا استباق ولا استرجاع هو ما يشير إلى النزوع السردي بعد التخلص من رداء العمودي. وبذلك نلمح تجاوز القصيدة عقدة الجنس الأدبي الصافي محافظة على جمالياتها الإيقاعية الرزينة، وتشكيلها الشعري المتين.

في قصيدة (تقول الحمامة للعنكبوت) يعكس شكل القصيدة الشكل العام للمقامة، حيث يقدم الشاعر/ السارد العمودي على التفعيلة في حوار بين الحمامة والعنكبوت، يعمد به إلى قلب شكل

[45] تميم البرغوثي: في القدس، ص67-68.

المقامة مفتتحا بالشكل العمودي، ليتخلص بعد ذلك من عباءة العمود للتقليل من حدة الغنائية وتوسيع مساحة السرد وتأكيد المنزع السردي:

تَقُولُ الْحَمَامَةُ لِلْعَنْكَبُوتِ ** أُخَيَّ تَذَكَّرْتِنِي أَمْ نَسيتِ

أُخَيَّةُ هَلْ تَذْكُرِينَ الْغَرِيَبْيِنِ ** مَا فَعَلَا بَعْدَنَا يَا فُدِيتِ

أُخَيَّةُ مَاذَا جَرَى لَهُمَا

أَتُرَى سَلِمَا

يَا أُخَيَّةُ هَلْ تَعْلَمِينْ

لَقَدْ كَانَ فِي الْغَارِ وَعْدٌ بِأَنَّ السَّمَاءَ سَتُنْثَرُ

مِثْلَ أَرُزِّ الْعَرُوسِ عَلَى الْعَالَمِينْ[46]

يفتتح المقطع هنا بالنظم على الشكل العمودي، ثم ينتقل إلى التفعيلة، ليعجن شكل القصيدة الجديد، الذي يقلب شكل المقامة، فالبرغوثي مشغول بالتنويع في الأشكال الفنية واستحضار الشكل الكثير محل الشكل الواحد ما أعطى القصيدة نظرة متكاملة منفتحة، وشكلا جديدا "فالقصيدة المنفتحة ذات الشكل المنفتح تتضمن مبادهات تغير باستمرار مقاييسنا الشعرية والجمالية: من هنا يعارض الشاعر الجديد الثبات بالتحول، والمحدود باللامحدود، والشكل المنغلق الواحد المنتهي، بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي، ويعلن أن الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة، وصار عالما فسيحا من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية فيما وراء الحد والنوع، وفيما وراء كل قاعدة وكل تقليد."[47]

يتمظهر السرد من بداية النص عبر فعل القول/ تَقُولُ، وعبر الحوار البارز بين الحمامة والعنكبوت، إذ أجرى حوارًا بين شخصيتين مبتكرتين، يختار الحمامة التي ترمز إلى الطيران والحركة وعدم الثبات والاستقرار بيتها السماء التي يحيل من خلالها على المكان الواسع، ثم يختار العنكبوت التي ترمز إلى الثبات والاستقرار وبيتها الغار الذي يحيل من خلاله على ضيق المكان.

[46] تميم البرغوثي: في القدس، ص53-54.

[47] أدونيس علي أحمد سعيد إسبر: مقدمة الشعر العربي،107.

يعتمد شكل القصيدة الذي يعكس البنية السردية للمقامة ويقلبه على شكلين اثنين، الشكل الأول وهو: الشكل العمودي الذي يتقيّد فيه الشاعر بالوزن والقافية، أما الشكل الثاني فهو: شكل التفعيلة أو الشعر الحر، والذي يتخلّص به وفيه من قيود العمودي ليفسح المجال للنزوع السردي أكثر وأكثر.

وإذا كانت المقامة باعتبارها عملا أدبيا وفنيا يعتمد السرد بنية له، في الوقت الذي تستحضر الشعر العمودي على مستوى متنها أو مع كل خاتمة نصية، فإن القصيدة البرغوثية لدى تميم تقلب هذا الشكل أحيانا، وتعكسه، بحيث تفتتح بالشكل العمودي الذي تضيق فيه غالبا المساحات السردية من خلال التكثيف الشعري واللغوي، ثم تتخلص بعد ذلك من ذاك، منتقلةً إلى شكل أكثر انفتاحًا وهو شكل التفعيلة، وإذ ذاك تتسع المساحة السردية أمام الشاعر/ السارد كي يسرد، ويتّخذ من السرد طريقًا له.

2- نحو البنية السردية للمقامة

أحيانًا نلمح الشكل ينقلب رأسًا على عقب، حيث نجد شكل المقاطع اللّاحقة على عكس شكل المقاطع السابقة، وهو ما يبيّن لنا اشتغال البرغوثي على التنويع في أشكال القصائد من العمودي إلى التفعيلة، ومن التفعيلة إلى العمودي، ومن الغنائي إلى الدرامي، ومن الدرامي إلى الغنائي، وإنّه لشُغلٌ استثنائيٌّ على الحداثة الشعرية والتجديد في النصوص الشعرية لدى تميم شكلًا ومضمونًا معًا، يتخبّط فيه من براعة الاستهلال الشعري إلى براعة الاختتام السردي والعكس بالعكس على نحو ما نجد في جنس المقامة السردية:

وَعَلَى الْبَابِ يَنْتَظِرُ النَّاسُ أَنْ نَخْبِزَ الشَّمْسَ لَهُمْ

أَتَوْا بِالدَّرَاهِمِ وَالدَّعَوَاتِ

يُغَنُّونَ لَنَا وَلَهَا:

يَا شَمْسُ كُونِي لِنَفْسِ الْمَرْءِ مَطْهَرَهَا ** يَا شَمْسُ وَلْتَجْعَلِينَا بَعْضَ دَارَاتِكْ

وَيَا ابْنَ آدَمَ صُمْ للهِ إِنْ تَرَهَا ** وَصَلِّ كَيْ يَغْفِرَ الرَّحْمَانُ زَلَّاتِكْ

هِيَ الَّتِي كَتَبَتْ فِي الْكَفِّ أَسْطُرَهَا فَأَصْبَحَتْ طُرُقاً تَقْتَادُ خَطْوَاتِكْ**[48]

نلاحظ افتتاح المقطع بالدفقة السردية، يدخلنا الشاعر/ السارد عبر الباب إلى الحدث بطريقة مباشرة، عامدًا إلى السرد، يتمظهر السرد عبر أفعال سردية/ يَنْتَظِرُ، نَخْبِزَ، أَتَوْا، ثم ينتقل إلى الغنائية في أبيات عمودية يمهّد لها عبر الفعل الغنائي/ يُغَنُّونَ، ينتقل فيه من السرد المباشر إلى المخاطبة عبر أداة النداء/ يا شمس، يا ابن آدم، وعبر أفعال الأمر/ كوني، ولتجعلينا، صُمْ، صلِّ، وبذلك فإنّ الشكل العام للنص الذي ينتقل فيه الشاعر/ السارد من السردي/غير العمودي، نحو الغنائي/ العمودي يحيلنا على شكل المقامات، تلك الأعمال السردية الفنية التي ينتقل فيها صاحبها —بديع الزمان الهمداني– من المنثور السردي إلى الشعر العمودي.

إنَّ التخلص من عباءة العمود تجعل الشاعر يسعى أن يكون أكثر وضوحا في محاولة لإضاءة الغاية، والجهر بصوت الحقيقة المخفية والمسكوت عنها لأن العمودي يكون أقرب للتكثيف الشعري والفكري، بخلاف الشعر الحر أو شعر التفعيلة الذي تتسع فيه دائرة السرد وبالتالي توسيع دائرة التفسير والتوضيح بعيدا عن الحالات الشعورية التي تُقدَّم بأسلوب أكثر غموضا في الشعر العمودي، والتي تكون بشكل مُكَثَّفٍ غالبًا، حيث ينتقل من بؤرة التكثيف الشعري إلى خلق مساحة أوسع للسرد، أو العكس، بغية تفسير حالات الصراع، وتبرير مختلف الظواهر والقضايا المراد معالجتها.

أحيانًا تتخلّص القصيدة من العمودي منتقلة إلى المخاطبة بالحرّ، إذ تتحرّر من قيود العمود، ومن ثَمَّ السرد داخل الخطاب الموجه من الحمامة للعنكبوت، وتستمر في الاشتغال على تهجين الأشكال والمزاوجة باستحضار شكلي التفعيلة والعمودي، على نحو الشكل العام للمقامات، حيث نلمح الانتقال في قصيدة (أمير المؤمنين) من التفعيلة التي تمهّد من خلالها لعمود الشعر، من القافية المكسورة إلى القافية المرفوعة، ومن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب:

وَكُنْتُ مَا أَزَالُ أُحَاوِلُ وَصْفَ الدِّيَارْ

[48] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص28.

وَأَنْقُلُ الْقَصِيدَةَ مِنَ الْقَافِيَةِ الْمَكْسُورَةِ

إِلَى الْقَافِيَةِ الْمَرْفُوعَة:

دِيَارٌ تَغَلَّاهَا فِي الدَّهْرِ نَاقِـدُ ** تَجَفَّلُ عَنْهَا كَالنَّعَامِ الشَّدَائِدُ

دِيَارٌ يَبِيتُ الدَّهْرُ جَرْوًا بِبَابِهَا ** تُلَاعِبُهُ عِنْدَ الصَّبَاحِ الْوَلَائِدُ

وَغَيْمٌ كَطَيَّارَاتِ طِفْلٍ يَشُدُّهَا ** بِخَيْطٍ فَيُدْنِي بَيْنَهَا وَيُبَاعِدُ

يَظَلُّ عَلَيْهَا عَاكِفًا مِثْلَ مُحْرِمٍ ** يَرَى نَفْسَهُ مِنْ مَكَّةَ وَهْوَ وَافِدُ[49]

الشكل الهجين هنا يحيل المتلقي على شكل المقامة، حيث ينتقل الشاعر من السردي إلى الغنائي، ومن التفعيلة إلى العمودي بأسلوب بديع يجسر من خلاله الفجوات القائمة بين الشكلين الممزوجين بأسلوب طريف عبر أفعال السرد/ كُنْتُ، أَنْقُلُ، يبدأ بالسرد الذي يُقلّل من حدّة الغنائية، ثم ينقل القصيدة إلى الشعر العمودي الذي يزيد من حدة الغنائية، ويضيق مساحة السرد، تماما على نمط الشكل العام للمقامات التي تبدأ بالسرد ثم تنتقل إلى الشعر العمودي الذي يسهم بفاعلية في التكثيف الدلالي للسرد، وهنا يبرز اشتغال الشاعر المعاصر سعيًا نحو التجديد في شكل النص الشعري، لا لشيء وإنما لمتطلّبات الكتابة الإبداعية المعاصرة، ورغبة الشاعر/ السارد المبدع في تجاوز الحدود الفاصلة بين الشعر والسرد شكلًا ومضمونًا.

إن الاشتغال على تهجين الأشكال، واستدعاء شكل المقامة؛ ذلك الجنس الأدبي الذي يمتزج فيه السردي والغنائي/ النثر والشعر، يعطي الشاعر فرصة أفضل، وحريةً أكبر في استعمال الكلم وتوظيفه في مواضعه، وبناء الأبيات كيفما شاء، ووفق ما يفرضه موضوع النص، بغية التفسير أو التعبير عما يختلج في النفس أو التوضيح، أو الإبلاغ للمتلقي، وغير ذلك من غايات المؤلف المبدِع ومعاني النص المبدَع، وبذلك نلحظ أحيانا انتزاع شكل فنّيّ من المقامة واستحضاره في القصيدة التي تعتمد تهجين

[49] تميم البرغوثي: في القدس، ص81.

الشّكل والانتقال من شكل إلى آخر على مستوى متنها، ينتقل من الغنائي بضمير المتكلّم إلى جملة القول بضمير الغائب، ثم يشرع من جديد في الغنائي/ التخميس بضمير المتكلّم كمقولة منظومة للقول:

أَنَا وَشَكّي ظَبْيَةٌ وَصَيَّادْ ** يَصْطَادُنِي يَوْماً ويَوْماً أَصْطَادْ
كَفًّا بِكَفٍّ للصَّلِيبِ نُقْتَادْ ** لَا سَامَحَ اللهُ الْهَوَى وَلَا كَادْ
ثُمَّ قَالَ حِينَ صُلِبْ:
حَبِيبِي أَيُّهَا الْقَمَرُ الْمُنِيرُ ** بِحُسْنِكَ مِنْ جَفَائِكَ نَسْتَجِيرُ
أَتَهْجُرُنَا وَأَنْتَ لَنَا أَمِيرُ ** إِذَا مَا اْشْتَدَّ فِي الدَّهْرِ النَّكِيرُ
أَيَا مَنْ نَرْتَجِيهِ فِي النَّوَائِبْ[50]

يستحضر هنا شكلا مُنتزَعًا من شكل المقامات السردية التي تتّخذ أحيانا شكل القول كاستراحة وسط الأبيات الشعرية، استراحةٌ من العمودي الغنائي بضمير الأنا، لتوسيع مساحة السرد وفتح بوابة السرد من جديد على بوابة الشعر عبر ضمير الْ هو، ثم سرعان ما تعود إلى الشعر الذي يتّخذ في هذه الحالة شكل مقول القول الذي نجده غالبا على شاكلة/ ثم قال: ...، فقال: ...، ثم أنشد قائلًا: ... وكل ما يرد من هذا القبيل، على نحو ما نجد في المقامة الأسوَديَّة:

وَأَبْيَضَ وَضَّاحِ الْجَبِينِ إِذَا اِنْتَمَى ** تَلَاقَي إِلَى عِيصٍ أَغَرَّ يَمَانِي
فَدُونَكَهُ بَيْتُ الْجِوَارِ وَسَبْعَةٌ ** يَحُلُّونَهُ شَفَّعْتَهُمْ بِثَمَانِ
فَأَخَذَ الْفَتَى بِيَدِي إِلَى الْبَيْتِ الَّذِي أَوْمَأَتْ إِلَيْهِ...فَمَا أَخَذَتْ عَيْنِي إِلَّا أَبَا الْفَتْحِ الْإِسْكَنْدَرِيّ...فَقَالَ:
نَزَلْتُ بِالْأَسْوَدِ فِي دَارِهِ ** أَخْتَارُ مِنْ طَيِّبِ أَثْمَارِهَا
فَقُلْتُ: إِنِّي رَجُلٌ خَائِفٌ ** هَامَتْ بِيَ الْخِيفَةُ مِنْ ثَارِهَا [51]

[50] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص 58-59.

[51] ينظر: أبو الفضل أحمد بن الحسين المعروف ببديع الزمان الهمداني: مقامات بديع الزمان الهمداني، بعناية محمد عبده، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2014، ص142-143.

لا يقتصر هذا التنويع وانتزاع شكل القصيدة من أشكال سردية أخرى على قالب واحد، أو نمط محدد، فعلى عكس ذلك نجده يتكرر في قصيدة (سفينة نوح) حيث ينتقل من التفعيلة التي تتسع من خلالها دائرة السرد إلى العمودي الذي يميل نحو الغنائية، ثم يعود من جديد إلى الشكل الأول، ما يجعل الصورة العامة والشكل الجديد للقصيدة، يبرز في نسيج لغوي متين يكرر الأبيات العمودية مركزا للقصيدة:

نَهَيْتَ الزَّمَانَ كَذَا فَانْتَهَى

أَقَامَتْ مِنَ الشِّعْرِ وَزْنَ الطَّوِيلْ

وَقَالَتْ:

"أُبَايِعُكُمْ يَا سَيِّدِي وَابْنَ سَيِّدِي ** إِذَا كُنْتُ أَهْلًا أَنْ تُصَافِحَكُمْ يَدِي

فَأَنْتَ كَرِيمُ الْأَصْلِ وَالْفَرْعِ وَالْجَنَى ** وَأَنْتَ الرِّضَا مِنْ آلِ بَيْتِ مُحَمَّدِ

وَمَنْ أُمُّهُ الزَّهْرَاءُ تَشْفَعُ لِلْوَرَى ** وَوَالِدُهُ الْكَرَّارُ فِي كُلِّ مَشْهَدِ

وَأَنْتَ سَلَكْتَ الْوَعرَ بِالنَّاسِ هَادِيًا **وَغَيْرُكَ ضَلُّوا فِي الطَّرِيقِ الْمُعَبَّدِ

وَأَنْتَ رَدَدْتَ النَّاسَ نَاسًا فَأَصْبَحُوا **وَكَانُوا بِلَيْلٍ لَيْسَ يُصْبِحُ سَرْمَدِ"

وَصَارَ الْكِسَاءُ سَفِينَةَ نُوحْ

رَسَتْ مِنْ قُرَاهُمْ عَلَى مَقْرَبَهْ

وَإِنَّ صُفُوفًا مِنَ الْمُؤْمِنِينَ

لَتَنْتَظِرُ الْإِذْنَ مِنْكَ لِتَدْخُلَ فِيهْ[52]

يهيمن السياق السردي على المقطع من خلال تغير الضمير من بيت لآخر، والانتقال من ضمير المخاطب أنت/ نَهَيْتَ، إلى ضمير الغائب هي/ أَقَامَتْ، قَالَتْ، ثم تأتي مقولة القول في إطارها العمودي العتيد الذي يفتح بوابة الغنائية على مستوى الأبيات المنظومة، ثم تتَّسع دائرة السرد من جديد بعد

[52] تميم البرغوثي: في القدس، ص88.

التخلص من الشكل العمودي عبر أفعال السرد/ صَارَ، رَسَتْ، تَنْتَظِرُ، تَدْخُل، مستحضرا سفينة نوح، حيث يحيل بالسفينة على الحركة والعنفوان، والحركة بدورها تحيل على حركية الحدث السردي، فبقدر ما يدل الفعل رست على الاستقرار والثبات، يدلُّ أيضا على الحركة والانتقال، وهنا تأتي السفينة كمفردة تبرز ثنائية التقابل بين الحركة/ إيقاف الحركة.

علاوة على ذلك نجد المقطع يتشكل في جدع لغوي متين من حيث بنيانه الشكلي واللغوي، حيث يجعل من الشكل العمودي قطعة منتزعة من التفعيلة، ويجعله مركزا للقصيدة، ينشئ من خلاله شكلا جديدا يعطي للقصيدة توازنها الشعري، ويستحضر العمودي مركزا للنص، يشكّل به استراحة وسط الحوادث المسرودة، وانتقالا من النزعة السردية نحو الغنائية ثم العودة إلى المنزع السردي بالتخلص من العمودي، وهذا دليل التجديد الشعري الذي مسّ جوانب عدّة على مستوى القصيدة.

إن القصيدة هنا ترفض تلك القيود الخارجية والقوالب الأحادية القديمة، حيث يتدخل الشاعر/ السارد في رسم الشكل الذي يريده دون التقيد بشكل معين، وعلى إثر هذا التجديد استطاع الشاعر أن يمسك بتلابيب النص، فالموضوع جديد وعصري يشغل الناس جميعا وهو القضية الكبرى قضية فلسطين، والشكل جديد أيضا، فقد جعل من الشكل العمودي القديم مركزا لشكل التفعيلة، وهو ما أضفى على الموضوع جلالا، وعلى الشكل جمالا وإبداعا فَ "الشكل الشعري ليس خبرة علمية تنضاف بالضرورة إلى الخبرات اللاحقة وتشكل معها كلا واحدا، وليس جهازا خالصا، أو قالبا صناعيا، نتناقله ونتوارثه، الشكل الشعري كالمضمون الشعري يولد ولا يُتَبَنَّى، يُخلَق ولا يُكتسب، يُجَدَّد ولا يُوَرَّث... الشكل الشعري حركة وتغير: ولادة مستمرة"[53]

وبناء على ذلك فإن تفكيك عناصر البناء القديم للقصيدة هو ما يمنعها من السكون في شكل واحد، ويحيل بينها وبين الركون لمبنى محدد والانحباس في وزن أو إيقاع أحادي. حيث يسعى الشاعر/ السارد المبدع المجدّد إلى هدم وتفكيك الشكل القديم للقصيدة، ثم يعيد الاشتغال على توظيف العناصر

[53] أدونيس علي أحمد سعيد إسبر: مقدمة الشعر العربي، ص110.

والمكونات الأساسية من جديد تماشيا ولغة العصر، ومتطلَّبات الكتابة الإبداعية المعاصرة. فغالبا ما نجد القصيدة أشبه بعالم الرواية مضمونا، يعني من حيث مضمونُها، بل ويخيّل للقارئ غالبا أنه يقرأ رواية أو حكاية بأسلوب شعري قصصي، كما نجدها أشبه بالمقامات السردية شكلا، أي من حيث شكُلها الممتزج بالنزعة الغنائية والسردية/ الشكل العمودي والتفعيلة التي تكثف دلالة السرد وتكسب النص منزعا سرديا.

ومنه نخلص إلى أنَّ الشاعر المجدد يصور مختلف تصورات الوجود وما يحتويه، بالتنويع في أشكال النصوص الإبداعية وما تقتضيه، فنجد غالبا في شعر البرغوثي مزاوجة بين الشعر والنثر، وتداخلا بين الشعري والسردي والدرامي والحكائي والقصصي، وحتى الوصفي، وهو ما فرض على الشاعر اللجوء إلى ما يسمّى بِـ (تهجين الأشكال) حتى يمنح للقصيدة القدرة على احتواء كل هذا الكم من التداخل الأجناسي؛ لأن القصيدة بتفردها واستقلاليتها وانحصارها في قالب الإطار العمودي القديم لم تعد قادرة ترديد نبرة الشاعر الشخصية، ورؤيته الكونية، وروح المعاصرة التي تسكنه، وعليه فإن السعي نحو التجديد صار ضرورة من ضرورات الكتابة الشعرية المعاصرة.

ثالثا: مَسرَحة القصيدة الشّعريّة / نحو بنية درامية متكاملة

البحثُ في عناصر السرد داخل القصيدة أو النص الشعري لا يشترط حتمية الوصول إلى جميع العناصر في النص الشعري الواحد، لأننا ربما نجد بعضا منها داخل القصيدة ولا نجد البعض الآخر، فليس بالضرورة توفر جميع تلك العناصر في النص، أما في القصيدة الدرامية التي يستعير فيها الشاعر تقنيات وعناصر الدراما المتعددة فقد نجد أحيانًا توفر جميع تلك العناصر الدرامية في القصيدة الواحدة، وهذا الشرط هو الذي تتحقق به درامية النص الشعري، وتجدر الإشارة هنا إلى أن مصدر استحضار العناصر الدرامية في النص الشعري وحتى في غيره من النصوص الإبداعية يعود في المقام الأول إلى المسرح، أو فنَّ المسرحية.

والمسرح هو المنبع الذي تنبثق منه الدراما، ولذلك فإنَّ توفر جميع عناصر الدراما في القصيدة هو ما يجعل منها قصيدة مسرحية حتى وإن كانت مُصغَّرةً مُختَصرة، بحكم استيعابها للعناصر الدرامية المنبثقة

من المسرح، وبحكم استيفائها للشروط التي تتوفر في الأعمال المسرحية، خصوصا في الشعر العربي المعاصر الذي يتناول فيه الشعراء مختلف القضايا العصرية تناولًا تامًّا له هدفه ومبتغاه عبر انفتاح القصيدة، وتعدد الأصوات داخلها، واستقلاليتها عن الانغلاق والانحباس داخل إطار جنس الشّعر فقط، والشاعر في هذه الحالة يكون عارفًا مُلِمًّا بمثل هذه التقنيات، ومنفتحًا بفكره على مختلف الفنون الأخرى وأبرزها المسرح، حتى يتسنّى له الأمر لتوظيفها وفق ما ينبغي أن تكون عليه القصيدة من حفاظ على جمالياتها، وشعريّتها، وتحقيق قصدية المبدع بالتأثير في المتلقي، وتصوير مختلف الوقائع التي يعيشها، والحوادث التي يسردها ويصوّرها، والقضايا المعاصرة التي يتناولها والإشكالات التي يعالجها.

الشاعر في القصيدة المسرحية في انشغال دائم بتوظيف مختلف العناصر المكونة للعمل المسرحي والدرامي، فهي التي تجعل منه عملا فنيا متكاملا مبنًى ومعنًى، "فالقصيدة المسرحية قصيدة شعرية توظف أقصى ما يمكن أن يُستغَلّ من التقنيات الدرامية، فنجد فيها الحدث والحبكة والصراع والشخصيات والحوار وأحيانًا المناجاة والمونولوج...إلخ، وقد تُقَسَّم في بعض الأعمال إلى فصول (أو مشاهد) قصيرة، وهي في حقيقة أشبه ما تكون بـ: مسرحيةٍ شعريةٍ متناهية الصّغر، لا تتجاوز بضع صفحات محدودة في أقصى ما يمكن أن يكون."[54] بحيث يجمع فيها الشاعر تلك التقنيات لتكون نصًّا شعريًّا مسرحيًّا منزاحًا عن الغنائية الصرف نحو بنية درامية متكاملة لها عناصرها التي تميزها وتمكنها من تصوير الواقع بكل أبعاده، أو تكون رجع صدى لنبرة الشاعر وموضوعه واشتغاله على جعل المتلقي مشاركًا في العملية الإبداعية لكونه يأخذ دور المتلقي/ المتفرّج، فإذا كانت القصيدة المسرحية أشبه بمسرحية تمثَّل على خشبة المسرح، فإن المتلقي يكون أشبه بجمهور المتفرجين.

ومن بين القصائد المسرحية في شعر تميم نجد قصيدة (نثرٌ موزون وشعرٌ منثور في حديث الكساء ووحدة الأمّة)، ولا يخفى علينا أنَّ من عناصر التأليف المسرحي اشتغال المؤلف على فكرة أساسية واحدة عامة للنص؛ أي "أن يكون للمسرحية فكرة أساسية واحدة تدور عليها من أولها إلى آخرها، ولا

[54] أحمد كُريّم بلال: النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر (دراسة في الرؤى والتقنيات)، دار النابغة للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى، 1435هـ - 2014م، ص195.

ينبغي أن يكون لها أكثر من فكرة أساسية إلا إذا كانت الثانية مندرجة في الأولى غير منفصلة عنها في الزمن. وفي هذه الحالة تكون هناك في الواقع فكرة واحدة إذ لا تكون الثانية حينئذ إلا جزءًا مُتَمِّمًا لها."[55] والفكرة الأساسية في القصيدة المذكورة سلفًا تدور حول "الوحدة العربية" وهذا هو عقل الشاعر المعاصر الذي يشتغل على مثل هذه الموضوعات دعوةً منه إلى الوحدة واجتناب الفرقة، فالشاعر ينبغي أن يكون داعيَ سلمٍ وحضارة، لا داعِيَ فرقة وتخلُّف وتشتُّت.

1- الاستهلال النثري

تدور الفكرة الأساسية للقصيدة المسرحية السابقة حول الوحدة العربية، يمسرح فيها الشاعر للأحداث، مستدعيًا مختلف عناصر التأليف المسرحي، والبناء الدرامي من شخصيات وحوار وزمان ومكان ووصف وصراع، حيث ابتدر باستدعاء خاص لشخصيات تراثية إسلامية ذكر منها النّبي صلى الله عليه وسلم والحسن والحسين وفاطمة وعليًّا، حيث يستهلُّ النص بقطعة نثرية خالصة يمهّد من خلالها للشعر المنثور ثم الموزون، ليكثّف بعد ذلك النزوع السردي، كما يستهل حديثه عن شكل القصيدة التي يبدأ فيها قوله بالنثر ليضيف له الوزن والقافية، ثم يشير إلى انتقاله بعد ذلك لينشد شعرا بلا حلية وزن، ثم يعود بعدها إلى المزج بينهما:

"حَدِيثُ كِسَاءِ النَّبِيِّ سَوْفَ أَكْتُبُ عَنْهُ، حَدِيثٌ عَنِ الْوِحْدَةِ الْعَرَبِيَّةِ وَالْعَافِيَة، وَسَأَبْدَأُ قَوْلِي بِنَثْرٍ أُضِيفُ لَهُ الْوَزْنَ وَالْقَافِيَة، وَمِنْ بَعْدُ سَوْفَ أُنْشِدُ شِعْرًا بِلَا حِلْيَةِ الْوَزْنِ يَحْسَبُ نُقَّادُهُ خَطَأ، أَمَّا مَا فِيهِ مِنْ صُوَر، حِلْيَةٌ كَافِيَة، وَبَعْدَهُمَا سَأُوَحِّدُ بَيْنَهُمَا، حَيْثُ إِنَّ الْقَصِيدَةَ عَنْ وِحْدَةِ النَّاسِ فِي وَطَنِي وَلِأَنِّي أَرَى وِحْدَةَ الْمَذْهَبَيْنِ عَلَى مَذْهَبَيِ اللُّغَةِ الْعَالِيَة."[56]

هذه قطعة نثرية جميلة، ليس فيها شيءٌ من التكثيف أو الإبهام، بل هي واضحة الصور، يغلب عليها ضمير المتكلم الذي يعود على الشاعر نفسه، الذي يقدم من خلاله تصورا كليا لما سيعرضه بعد

[55] علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، د ط، د ت، ص33.

[56] تميم البرغوثي: في القدس، ص37.

خلاصة نثره، وانتقاله إلى الشعر، ولا مواربة في أن شكل النثر هذا "لا يختلف كثيرا عن أشكال البناء في قصيدة التفعيلة أو القصيدة التقليدية المبنية على البحور العربية، مما يؤكد أن القيمة ليست في البناء ولا في القالب الذي تصب فيه القصيدة، لأن البناء نفسه لا يملك قيمة في حد ذاته، وإنما القيمة في طريقة التعامل مع البناء، وأسلوب التعبير من خلاله."[57]

ولعل استهلال الشاعر الحديث عامدا إلى النثر هو مضمون القصيدة المسرحية الذي فرض ذلك، إذ يشير فيه إلى الوحدة العربية وواقع الأمة، حيث صفا خطابه عندما ركز بداية نصه بالنثر الذي هو أنسب لانتصار الشاعر للمشهد الوطني سواء في قطر عام أو قطر خاص.

2- من الاستهلال النّثري إلى المسرَحَة الشعرية

بعد استهلال القصيدة المسرحية بالنثر، ينتقل إلى التقاط وعرض ما يريد تصويره من مشاهد، منتقلًا إلى الشعر متخلّصا من عباءة النثر، مفتتحًا ذلك بمشهد دراميّ يعرضه في صورة موحشة تحيل على الصراع والعنف والخراب، في محاولة للكشف عن حقيقة مخفية خلف الدخان الذي يعبر عن حقيقة الصراع الذي يعيشه الفرد العربي بين ما هو معروف وما هو مجهول غير منكشف ولا واضح وذلك بعد خلاصة النثر:

وَهَذَا خُلَاصَةُ نَثْرِي، فَإِنْ تُرِدِ الْآنَ أَنْ تَسْمَعَ الشَّعْر فَاسْمَعْ:

***

أَقُولُ:

دُخَانٌ كَثِيفٌ يُوزَنُ بِالْأَطْنَانْ

يَعْبُرُ الْخَرَائِطَ

إِنْ تَرْفَعْ يَدَكَ لَا تَرَهَا

وَالنَّاسُ يَصْدمُ بَعْضُهُمْ بَعْضًا كَسَيَّارَاتِ الْمَلَاهِي

[57] أحمد زياد محبك: قصيدة النثر(دراسة)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص33.

فَإِنْ تَتَبَّعْتَ الدُّخَانَ إِلَى مَصْدَرِهِ

وَصَلْتَ إِلَى غَلِيُونَ الْقَيْصَرْ[58]

يتحدد المشهد الدرامي عبر تصوير مشهد الدخان الكثيف الذي يحجب الرؤية ويجعل الصورة مبهمة أمام المتلقي/ المتفرّج، ثم يعرض النتيجة المؤدية إلى تتبع الدخان إلى مصدره الذي كان سببًا في الحدث المفزع الذي يصدم فيه الناس بعضهم بعضًا فرارًا كلٌّ في اتجاه، وهو مشهدٌ دراميٌّ أشبه بقانون الطبيعة حيث الضعيف ضحية وفريسة للقوي، وحيث يتصارع الجميع كلٌّ من أجل البقاء، ومن خلال ذلك يبدي الشاعر/كونه مؤلفا مسرحيًّا رؤيته للواقع الذي ينبني على مثل قانون الغاب، على التعصّب والخلاف والفرقة بين الناس.

وبعد هذا يأتي دور عنصر ذا أهمية بالغة للقصيدة المسرحية، ومن أهم تقنيات العمل الدرامي الذي يتم انتزاعه من المسرح، وهو الصّراع، وغالبًا ما يكون الصراع بين شخصيات متصارعة فيما بينها، يصور مشاهد عديدة في قالب درامي مثير، ينبني على التناقض والاختلاف، بحيث لا نرى علاقة بين الكتب وجدران المساجد، بين الشمس والظّل، وبين المحيط والبحار، وحتى بين المصلّين والكفّار والترميم الذي يدل على البناء والحريق الذي يدل على الهدم، ولكنه يجمع بين الأضداد لتحقيق المشهد الدرامي الذي لا يكتمل إلا بوجود الضحية واجتماع الأضداد:

كُتُبُ النَّحْوِ، وَالْفَلْسَفَةِ، وَالرِّيَاضِيَات

تَتَبَرَّعُ لِجُدْرَانِ الْمَسَاجِدْ

كُلٌّ بِسَطْرٍ أَوِ اِثْنَيْنِ

تَتَّصِلُ السُّطُورُ وَتَتَلَوَّى فِي تَكْوِينَاتٍ نَبَاتِيَّةٍ مُتَشَابِكَةٍ عَلَى الْمِحْرَابِ

الْمِحْرَابُ يَنْمُو إِلَى أَنْ تَحْتَكِرَ فُرُوعُ نَبَاتَاتِهِ تَوْزِيعَ الشَّمْسِ وَالظِّلِّ

بَيْنَ مُحِيطَيْنِ وَسَبْعَةِ أَبْحُرٍ

[58] تميم البرغوثي: في القدس، ص38.

ثُمَّ لَا يَلْبَثُ أَنْ يَجِدَ الْمِحْرَابُ مَنْ يَنْسِفُهُ

قِبَابٌ تَشْتَعِلُ

المُصَلُّونَ أَكْثَرَ حِرْصًا عَلَى إِحْرَاقِ الْمَسَاجِدِ

وَالْكُفَّارُ أَكْثَرُ النَّاسِ حِرْصًا عَلَى الْمُشَاهَدَةِ وَالتَّرْمِيمْ

أَوْ عَلَى التَّرْمِيمِ أَوَّلًا، أَيْ قَبْلَ الْحَرِيقْ[59]

يتطوّر المشهد الدرامي تدريجيًّا عبر تتابع الحدث السردي وعبر الترتيب والتعقيب، فلا استباق ولا استرجاع، ثم يأتي دور المجاز اللغوي حيث تصبح السطور المتبَرَّع بها من الكتب ساق نبات طويل، ينمو عبر فعل السردي والحركة/ يلتَفُّ، على الركام الناتج حدث سردي مُرَوِّع يتمثل في نسف المحراب، وبسبب الدمار الحاصل يعجز حتى أن يزهر، وتستمر القباب في الاشتعال والاحتراق، والكتب فب التبرّع إلى أن تبيضَّ الكتب من كثرة التبرّع:

تَجْتَمِعُ الْكُتُبُ سِرًّا، وَتَتَبَرَّعُ مَرَّةً أُخْرَى

كُلٌّ بِسَطْرٍ أَوِ اِثْنَيْن

وَتَتَّصِلُ السُّطُورُ لِتُصْبِحَ سَاقَ نَبَاتٍ طَوِيلْ

يَلْتَفُّ عَلَى الرُّكَامِ، وَيُحَاوِلُ

عَاجِزًا أَنْ يُزْهِرْ

تَسْتَمِرُّ الْقِبَابُ فِي الِاشْتِعَالْ

وَالْكُتبُ فِي التَّبَرُّع

بَعْدَ فَتْرَةٍ

أَصْبَحَتْ الْقِبَابُ تَشْتَعِلُ ذَاتِيًا

يَعْنِي مِنْ غَيْظِهَا

[59] تميم البرغوثي: في القدس، ص39.

أَمَّا الكُتُبُ

فَأَصْبَحَتْ مِنْ كَثْرَةِ مَا تَبَرَّعَتْ

بَيْضَاءَ تَمَامًا

وَمَنِ ابْيَضَّتْ كُتُبُهْ،

اِبْيَضَّتْ رَايَاتُهْ[60]

وبعد ذلك يأتي الحوار الذي يجريه بين السّاعتين الرّمليّتين، واللّتان تمثّلان الزمن الحاضر الذي يساعد المتلقي على إعادة عيش الحوادث الماضية وكأنها أحداث آنية، يحضر الحوار من خلال اتّهام كل ساعةٍ للأخرى بأنها مقلوبة وعليها بالاعتدال مثلها، والواقع أن استدعاء الساعة كشخصيّةٍ مُتَشَيِّئَة تحاور وتتكلّم لها مدلولاتها الخاصة، فهي تمثّل صوت شعبٍ بأكمله وبكل طوائفه وهواجسه، فـ "كل شيء في المسرحية لابد أن ينبثق من الشخصيات التي تُكَوِّنُ الحوادث والصراعات وتحركها على منصة المسرح الشعري، ويعمل توظيفها في النص الدرامي ورسمها الفني على إقناع المتلقي بموضوع المسرحية أو فكرتها الأساسية "[61] وهذا من سمات القصيدة المسرحية التي تتسم بتعدد الأصوات:

سَاعَتَانِ رَمْلِيَّتَانِ

كُلُّ وَاحِدَةٍ تَتَّهِمُ الْأُخْرَى بِأَنَّهَا مَقْلُوبَةٌ

وَتَدْعُوهَا أَنْ تَعْتَدِلَ مِثْلَهَا

وَيَدٌ وَاضِحَةٌ جِدًّا

تَقْلِبُهُمَا فِي نَفْسِ اللَّحْظَةِ[62]

ينتقل المشهد إلى مكان أضيق، حيث ينتقل بالمتلقي/ المتفرّج المشاهد إلى التلفاز على نشرة الأخبار، يتشكل المشهد عبر أربعة جيوش تُعرَض بألوان الوصف، جيشان أحمران، والآخران أسودان،

[60] تميم البرغوثي: في القدس، ص39-40.

[61] محمود خليف خضر الحياني: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، ص83.

[62] تميم البرغوثي، في القدس، ص40.

ثم تظهر المذيعة في التلفزة على نشرة الأخبار لتقدّم العرض المسرحيَّ الدرامي، المتمثل في القتال بين الأحمران والأسودان، القتال الذي يعكس حقيقة ذلك الصراع:

أَرْبَعَةُ جُيُوشٍ مِنْ وَرَقِ اللَّعِبْ

جَيْشَانِ أَحْمَرَانِ وَجَيْشَانِ أَسْوَدَانِ

تَظْهَرُ الْمُذِيعَةُ فِي نَشْرَةِ الْأَخْبَارْ

يَتَقَاتَلُ الْأَسْوَدَانِ وَالْأَحْمَرَانِ

الْمُذِيعَةُ تَذْكُرُ خَلْطَ الْأَوْرَاقْ

يَتَحَالَفُ كُلُّ جَيْشٍ أَسْوَدَ مَعَ نَظِيرٍ أَحْمَرْ

الْمُذِيعَةُ مَرَّةً أُخْرَى

تَنْقَسِمُ كُلُّ وَرَقَةٍ إِلَى لَوْنَيْنِ

نِصْفُهَا الْأَعْلَى أَحْمَرْ

وَالْأَسْفَلُ أَسْوَدْ

أَوِ الْعَكْسُ

تَزْدَادُ الْعَدَاوَةُ كُلَّمَا اِقْتَرَبَ الْخَصْمُ مِنْ خَصْمِهْ

فَمَا ظَنُّكَ بِالْخَصْمَيْنِ وَقَدْ أَصْبَحَا مُتَجَاوِرَيْنِ فِي وَرَقَةٍ وَاحِدَةٍ

تُصَابُ الْأَوْرَاقُ بِالفِصَامِ

فَتَقْطَعُ كُلُّ وَرَقَةٍ نَفْسَهَا مِنَ الْوَسَطْ

نِهَايَةُ النَّشْرَةِ

سَلَّةُ الْمُهْمَلَاتْ[63]

[63] تميم البرغوتي: في القدس، ص41.

إنَّ هذا المشهد الدرامي ينبني على المتناقضات التي يجمعها الشاعر، بحيث يمسرح للمكان من بداية المقطع، جاعلًا منه مكانًا بمثابة المسرح، وهو نشرة الأخبار التي تكون مسرحًا أمام المتلقي/ المتفرج، ثم يتمظهر الصراع عبر مفردات الحرب والقتال التي يصور من خلالها بإبداع نسيج العداوة الإنسانية التي تجتمع عبرها الأضداد في طابع دراميٍّ ساخرٍ مثير/ الجيش الأحمر والجيش الأسود، الأعلى والأسفل.

وفق هذا الترتيب من خلال السرد التعاقبي عبر الأفعال الحركية المتعاقبة، تتشكل حركة الحدث، في الوقت نفسه الذي يحيل فيه الشاعر على الصراع/ يتقاتل، يتحالف، تزداد العداوة، تقطع...تتأزّم الحوادث تدريجيًا إلى أن تبلغ ذروتها من الصراع المبني على التقابل والتغاير والتضاد، "فالتغاير والمقابلة عناصر أساسية في الأعمال الدرامية الغنية بالشخصيات"[64]ثم تأتي نهاية المقطع التي تبعث بشيءٍ من الاطمئنان والقبول في المتلقي/ المتفرّج بقوله: نهاية النَّشْرَةِ، سَلَّةُ الْمُهْمَلَاتْ.

إنَّ هذا المقطع المسرحي الدرامي يبدأ مع بداية النشرة التي تنقل أخبارًا بمثابة أحداث يعرضها الشاعر عبر السرد أمام المتلقي/ المتفرّج، ثم يتطوّر الصراع ويزداد التأزُّم شيئًا فشيئًا بالتدرّج إلى أن يبلغ ذروة العقدة بعدما صار الخصمان متجاورين وأقرب إلى بعضهما وبعدما ازدادت العداوة واشتدّت أكثر وأكثر واحتدم الصراع.

وأخيرا ينتهي الصراع مع نهاية النشرة، وهو ما جعل المقطع أشبه بمسرحية أمام أعين الملأ من المتفرّجين، حيث يتمظهر "الاختلاف أو العراك الناتج والناشئ من تناقض واختلاف الآراء ووجهات النظر بالنسبة لقضية أو فكرة ما بين شخصيات المسرحية"[65]، ومع نهاية النشرة ينتقل بنا الشاعر من قلب الحدث ومركز شاشة العرض إلى هامش الصورة التي تعكس جمهور وجموع المشجعين وشيوخ الدين وشيوخ السياسة وشيوخ الكلام، وكلٌّ منهم لهم شغلٌ وعملٌ ودورٌ يقوم به، يعرض أدوارهم عبر السرد بضمير الغائب الذي يعود عليهم قبل أن ينتقل إلى ضمير المتكلم في نهاية المقطع:

[64] أسامة أحمد علي عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، دار الفجر، مصر، ط1، 1997، ص156.

[65] محمود خليف خيضر الحياني: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، ص52.

عَلَى هَامِشِ الصُّورَةِ

جُمُوعُ الْمُشَجِّعِينَ

يَضْرِبُ بَعْضَهُمْ بَعْضًا بِالْأَحْذِيَةِ

شُيُوخُ الدِّينِ

يَبْنُونَ مَسَاجِدَ فِي الْفَضَاءِ الْخَارِجِي

شُيُوخُ السِّيَاسَةِ

يَحْمِلُونَ الْكَرَاسِي عَلَى رُؤُوسِهِمْ

كَآلِهَةِ الْمصرِيِّينَ الْقُدَامَى

شُيُوخُ الْكَلَامِ

وَالْكَلَامُ أَمْرٌ عَظِيمْ

مَشْغُولُونَ بِقَصِيدَةِ النَّثْرِ وَالْكَبْتِ الْجِنْسِيّ وَالِاكْتِئَابْ

وَأَنَا

أُحَاوِلُ أَنْ أُكْمِلَ هَذِهِ القَصِيدَة[66]

نلحظ هيمنة السياق السردي على طول المقطع، مع النزعة الدرامية التي يصور من خلالها الصراع المستمر على هامش الصورة بين جموع المشجعين، يضرب كل منهم الآخر بالأحذية، مع شيوخ الدين الذين يبنون المساجد، وشيوخ السياسة يحملون على رؤوسهم الكراسي وشيوخ الكلام المشغولون بقصيدة النثر والكبت الجنسيّ والاكتئاب، كل هذه الحوادث والقوى المتصارعة يتم عرضها عبر أفعال السرد التي أعطى لكل منهم دوره بها/ يضرب، يبنون، يحملون، مشغولون، ثم يعود إلى ذاته بقوله: وَأَنَا ويستمر في إكمال القصيدة حتى النهاية. حيث "اكتسبت البنية الفنية أبعادا سردية ودرامية، تقوم المفارقات

[66] تميم البرغوثي: في القدس، ص41-42.

والتقابلات اللغوية والسردية فيها بوظيفة التعبير عن المتناقضات النفسية والشعورية التي يعيشها الشاعر، وبذلك ابتعد التعبير الصوري عن الأسلوب الغنائي التقريري المباشر."[67]

صفوة القول هنا: إن القصيدة المسرحية ذات البنية الدرامية تعكس أيديولوجيا معينة، ولأن البرغوثي يظلُّ شاعرًا فلسطينيًا مقاتلًا بالقلم، ومبدعًا مسرحيًّا ماهرًا بنزعته الدرامية الجليّة، فهو يجمع بين المتناقضات المختلفة: بين الموت والحياة، السماء والأرض، الشمس والنور والظّل والظّلام، الهواء والبحر والمحيط، والملاحَظ أنّ هذه المفردات تندرج ضمن عناصر الوجود الأربعة (النور، الهواء، الماء والتراب) وهي العناصر التي جعلها الله سببًا في وجود الإنسان، يستحضرها تميم في هذه القصيدة المسرحية على معمل فعل محدد ينعكس في صورة واضحة لإيصال الفكرة إلى المتلقي وتذكيره بأصله، بخلقه، بوجوده، وبفنائه أيضا، وذلك وفق ما تقتضي المعرفة الإنسانية بالعودة إلى عناصر الوجود المذكورة، ومثال ذلك يتحدّد في الجدول التالي:

[67] عزيز لعكايشي: مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، 1431هـ - 2010م، ص7.

عناصر	النور	التراب	الماء	الهواء
نوع المعرفة	فطرية	ذهنية	حِسِّيَّة	إِنِّيَّة/ ماورائية
أمثلـــــــة	– الدخان – النور – الشمس – الظّل – اشتعال – إحراق	–تكوينات نباتية – ساق نبات – رمل – صحراء العرب	– بحر – محيط – دلو	–فضاء خارجي –آلهة المصريين

تنعكس صورة الصراع الحاصل بين الذات المبدعة وعالمها الخارجي، وبين الذات وذاتها (عالمها الباطني)، من خلال تموّجات هذه الذات على مستوى تلك المعارف المتعددة، وبذلك فهي تسعى للتذكير بالهدف الذي يسعى إليه كل حيّ، وهو الرغبة في البقاء والصراع من أجل ذلك، كما تذكّر المتلقي بأصله ووجوده بعد عدمه، ثم زواله بعد وجوده، ثم وجوده بعد الزوال والفناء/ الموت والحياة، وهو ما تحيل عليه العناصر الأربعة المستخرجة من القصيدة، والتي تمثل عناصر الوجود، وفي التنزيل نجد هذا المعنى / بداية خَلْق الْإِنْسَانِ مِنْ طِين، ثم من سُلَالَةٍ مِنْ ماء، ثم من صَلْصَالٍ من حَمَإٍ مسنون، ثم ينفخ فيه من روح، وبذلك نجد القصيدة المسرحية تحمل في طياتها مختلف معاني الوجود والواقع.

نلحظ سعي الشاعر الحثيث إلى الموازنة بين الشعري والدرامي واللجوء إلى فن المسرحية وتكنيكاتها المختلفة ولعلّ "السّرّ في لجوء الشعراء إلى هذا النمط الدرامي وشيوعه في الكثير من دواوين الشعر العربي المعاصر هو: وجود فكرة درامية وجيزة ومحدودة لا تُؤَهّلها وجازتها لتصبح مسرحية مكتملة الأركان، أو الرغبة في تحقيق المعادلة الصّعبة التي قَلَّمَا تحقّقها المسرحية الشّعرية من حيث الموازنة بين الدرامية

والشعرية، حيث تتذبذب المسرحية الشعرية في تحقيق الخط الدرامي والوفاء للمجاوزة الشعرية، بما تقتضيه من صور مجازية"[68]

إنّ حضور النزعة الدرامية في القصيدة المسرحية المعاصرة، يتطلّب من الشاعر المبدع الإلمام بمختلف المعارف وبمختلف قضايا العصر، وذلك من أجل الكشف عن العديد من أسرار الوجود ولتصوير حالات الصراع على مستوى الواقع وفق تموّجات الذات الشاعرة عبر مختلف المعارف الحسّيّة والفطرية والذّهنية وحتى الماورائية، التي يعتمدها في خطاباته الموجهة دومًا صوب المتلقي، وقد لا يكتمل العمل بوجود مؤلف/ شاعر مسرحي فقط بل يتعدى ذلك إلى وجود المتلقي/ المتفرّج والنص الشعري المسرحي بما يحتويه من معارف وأهداف، وبما ينبني عليه من أحداث وصراعات فكرية، ثقافية، واجتماعية، بل وحتى الدينية والعقدية بالدرجة الأولى.

إذا كان البحث عن السرد في الشعر لا يتطلب توفر جميع العناصر السردية داخل القصيدة، فإنّ البحث عن العناصر الدرامية داخل القصيدة المسرحية غالبًا ما يوصل الباحث إلى الإحاطة بعدد من تلك العناصر في النص المسرحي الواحد أو القصيدة المسرحية الواحدة، بحيث نجد الشخصيات والحوار والزمان والمكان والصراع وغيرها وهو ما يجعل القصيدة المسرحية أكثر طواعية لاحتواء السرد وفتح بوابة الدرامية عن الغنائية.

وإذا كانت القصيدة المسرحية على هذا النحو لدى العديد من الشعراء المعاصرين، فإنها لدى تميم لا تعتمد على استحضار مختلف العناصر الدرامية كبنية سردية متكاملة داخل القصيدة، بل يتعدى الأمر إلى اعتماده تهجين أشكال التعبير، حيث يعبر نثريًّا بالنثر، ثم ينتقل إلى التعبير نثريا بالوزن، ثم بعد ذلك يعبّر شعريًّا بالنثر، ثم يختتم القصيدة بالتعبير شعريًّا بالشعر، ولكنه يعتمد التنويع في أشكال التعبير من أجل صوغ الفكرة الأساسية المناسبة لموضوع القصيدة والأنسب لمقتضيات العصر، وهنا نلمح تموّج الذات المبدعة لا من جهة المضمون فقط بل حتى على مستوى الشكل، ولعلّ ذلك هو ما مكّنه من " الموازنة بشكل جيد بين تقنيات الدراما ومقتضيات اللغة الشعرية، فلا تعمّق القصيدة من

[68] أحمد كُريّم بلال: النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر (دراسة في الرؤى والتقنيات)، ص200.

الصراع ومن تفاصيل الحوادث المتَشعِّبة، كما نجدها لا تبالغ في تكثيف المجاز الشعري واستجلاب الرموز الغامضة والمبهمة، ولعلّ هذا أيضا هو ما يجعل الرموز الشعرية في النص الشعري المسرحي شفيفة واللغة سهلة ومرنة وغير مستعصية"[69] كما يجعل الصورة أقرب جدًّا من عقل المتلقي بوصفه متفرّجا ومن قلبه أيضًا، لأن التعبير بالنثر أوفر حظًّا منه في الوزن للتبسيط والتفسير واجتناب التكثيف الشعري والفكري الإنساني.

رابعًا: نحو بنية إيقاعية سردية جديدة / "لَا شَيْءَ جَذْرِيًّا"

قصيدة (لَا شَيْءَ جَذْرِيًّا) قصيدة سردية، يخلق التكرار فيها إيقاعا له علاقة مباشرة بالسرد، ونحن نحيل القارئ إلى تكرار عبارة العنوان من بداية كل مقطع، حيث نجده يختلف عن الإيقاع الناتج عن تكرار الحروف والألفاظ، إذ إنه يساعد الشاعر/ السارد على خلق مساحات سردية على مستوى كل مقطع من مقاطع القصيدة.

قد يكون التكرار هنا من مظاهر تسريع الحكي أو السرد، وهو ما يسمى بالطفرة الزمانية في السرد، وهي التي تقوم بوظيفتين: وظيفة الحجز والوقف ووظيفة متابعة السرد مع حذف جزء منه، فيعمد السارد إلى التكرار الذي يدل على وصول الحكي عنده سواء وصفا وسردا حده الأقصى، وفي مثل هذه الحالة يقوم بحذف جزء معين من الحكاية لينتقل إلى جزء آخر يصل من خلاله ما انقطع.[70] لذلك نجد الشاعر/ السارد يستحضر عبارة العنوان اللافتة للنظر مع كل مقطع يصل فيه السرد الاستشرافي إلى حده الأقصى، فيعيد تكرار العبارة ليعيد الاستشراف من جديد، واصلًا ما انقطع قبل ذلك من أحداث، بدءًا من العنوان حتى آخر مقطع من مقاطع القصيدة.

نشير هنا إلى أنَّ العنوان في الأعمال الإبداعية اليوم، لم يَعُدْ مجرد جملة ناقصة لفظا ومعنى لا تحتاج إلى سبرها والوقوف على مراميها وأهدافها ودورها في إنتاج النص وإبداعه، بل هو القفلة التي يجتهد

---

[69] ينظر: أحمد كُريّم بلال: النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر (دراسة في الرؤى والتقنيات)، ص199.

[70] ينظر: محمد معتصم: بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1431هـ - 2010م، ص107.

المبدع في وضعها بدقة، ويفترض على القارئ الوقوف عندها بغية الكشف عما تحمله من معانٍ خفية، وإظهار دلالاتها باعتبارها نصًّا مختزلًا مختصرًا للنص الأصلي، لذلك وقبل الولوج إلى متن النص الشعري والكشف عن الإيقاع السردي الذي يتولد داخله من تكرار العنوان، تجدر بنا الإشارة إلى طبيعة الجملة/ جملة العنوان باعتبارها جزءًا من النص.

يشكّل العنوان في قصيدة (لَا شَيْءَ جَذْرِيًّا) مقطعًا لغويا وعتبَةً نصيَّةً يجدها القارئ صوب عينيه، وبين يديه قبل الولوج إلى متن النص، ومع تجاوز القارئ لهذه العتبة النصية يجد نفسه أمام المقطع اللغوي نفسه، من مطلع النص حتى آخر مقطع فيه، حيث تتكرر عبارة العنوان على مستوى بداية مقاطع القصيدة ككل، وهو ما أضفى على النص صبغة سردية خالصة، وإيقاعا سرديًّا ساعد على الْمُضِيّ في سرد الأبيات بأسلوب سَلِسٍ دَفَّاق، حيث جعل لكل مقطع عنوانًا فرعيًّا على شاكلة العنوان الرئيسي، ينفي من خلاله كل شيء جذريّ عبر أداة النفي (لَا)، ثم يعمد إلى السرد المباشر لإثبات رؤيته الشخصية للواقع، حيث ينفي في زمن حاضر ما هو كائنٌ صائر، لِيُثْبِتَ في زمن لاحق ما سيكون وما سوف يصير مُسْتَبِقًا الحوادث ومُستشرِفًا ما سوف يكون:

لَا شَيْءَ جَذْرِيًّا

سَتَسْقُطُ الْمُدُنُ الْعَالِيَاتْ

وَيُخَفِّتُ الْمُصَوِّرُ الأَبَدِيُّ الضَّوْءَ عَنْ مَبَانِيهَا الشَّاهِقَهْ

وَيُضِيءَ الْفِئْرَانَ وَأَكْيَاسَ الْقُمَامَةِ السَّوْدَاءَ،

فَتَلْمَعُ، وَكأَنَّهَا قُبَّةُ الْبَرْلَمَانْ[71]

تفتتح القصيدة بعبارة العنوان، وهي عبارة تنفي كل ما هو جذريّ، لها دورها الفاعل في التمهيد للولوج عبر بوابة السرد، التي يدخل من خلالها ليثبت وقوع الحدث الذي يتمظهر لنا تأكُّدَه بحرف تأكيد (السِّين) المتصل بالفعل السردي/ تسقطُ، القائم على جدلية الآن والآت، ينفي بحرف النفي

[71] تميم البرغوثي: في القدس، ص49.

اللّام، ثم يثبت عبر حرف السين، ثم يعطف بحرف الواو/ وَيُخَفِّتُ، وَيُضِيءَ، ثم يُعَقِّب بحرف التعقيب الفاء/ فَتَلْمَعُ ، وبذلك ينبني المقطع السردي وفق حركة ترتيبية تعقيبية قائمة على ثنائية ضدية/ النفي والإثبات، تتجه من الحاضر نحو المستقبل الذي يُبَشّرُ به الشاعر/ السارد.

يخلق تكرار المقطع اللغوي لعبارة العنوان فسحة كبيرة للسردية، يتحدث سردًا عبر أفعال السّرد التي تحرك الحدث وفق حركة متنامية تجاه أفق سردي، يبشر من خلاله بما هو أفضل، هناك...حيث يومًا ما تسقط المدن العالية الشامخة المبنية على غير أُسٍّ وأساس، ويخفّت الضوء الذي يُرِي الصورة على غير حقيقتها، حيث الظالم أصبح مظلومًا، والمظلوم هو الظالم، فترى الفئرانَ التي كانت على الهامش قد عادت هي الأصل مركزا والأصل هو الغلّاب.

سرديًّا مرة أخرى تتولَّدُ الجمل السردية من رحم المقطع اللغوي العنوان (لَا شَيْءَ جَذْرِيًّا)، يفسح المجال للسرد من خلال الإثبات بعد النفي كي تتسع المساحة لعرض الحوادث التي تحرّكها أفعال المضارعة التي تحيل على زمن المستقبل، تتمسك الذات الساردة بموقفها الذي تتكهَّن عبره بما سيحدث، وتتنبَّأُ بما سيجري، وتبشر بما سيعيد للحياة معناها ويعيدها إلى حقيقتها بعد التخلص من عباءة الزيف والمكر والخداع، تلك العباءة التي ظلّت لعقود من الزمن تحت ما يدعى بالجذريّ الراديكالي:

لَا شَيْءَ جَذْرِيًّا
سَتَنْمُو الشُّقُوقُ الَّتِي فِي أُصُولِ الْجُدْرَانِ كَاللَّبْلَابِ
كَبَرْقٍ مُضَادٍّ، يَسْرِي مِنَ الْأَرْضِ إِلَى السَّمَاءْ
لَا شَيْءَ جَذْرِيًّا
أَشْجَارُ الْخَرِيفِ الَّتِي عَرِيَتْ مِنْ أَوْرَاقِهَا
تُشَبِّكُ أَغْصَانَهَا، كَأَيَادٍ فِي مُظَاهَرَةٍ كُبْرَى
وَالطُّيُورُ، تُقَرِّرُ بَعْدَ نِقَاشٍ طَوِيلْ، أَلَّا تَهْجُرَهَا[72]

[72] تميم البرغوثي: في القدس، ص 49.

تتولَّد الجمل السردية بعد النفي من رحم عبارة العنوان المكرَّرة، كما يتولَّد اللَّبلاب من شقوق الجدران التي تبقى بمثابة فسحة لميلاد أمل جديد، وعمر مديد، وكما يتولّدُ البرق من كبد السماء نحو الأرض/ من العلو إلى الدُّنُوّ، ثم يعيد السرد من جديد الإعلان عن نفسه مندرجا تحت ظلال الوصف، متولّدًا من تكرار جملة العنوان حيث تعيد أشجار الخريف تشبيك أغصانها ليعود إليها اخضرارها وتعود الطيور إلى أوكارها كما سيعود للقدس يومًا ما سُلِبَ منها، ويعود إليها من أخرج منها، ويبقى فيها من قرَّر –مُرغَمًا–هجرتها.

إن مثل هذه الحوادث الجزئية لا يمكن أن تتكشف لنا إلا من خلال اعتماد الشاعر/ السارد على تقنية التكرار لعبارة العنوان التي صنعها بواسطة اللغة، وهذه خاصية لدى معظم الشعراء الجدد، و"الشاعر –في غير بنية التكرار–يلجأ إلى اللغة التي تنتج الدلالة فقط، في حين أنه في حالة التكرار يؤكد على تلك الدلالة الموجودة في النص، ويحاول إظهار الإيقاع لجذب المتلقي، ولذلك نجد أنَّ المكَرَّر في النص ليس أيّ جزء من أجزائه إنما هو الجزء الأهم في نفسية الشاعر الذي يريد من المتلقي الانتباه إليه"[73] وهو الجزء الذي يختاره ليكون قفلةً لنصه سواء في بداية النص وفي مطلعه ومدخله، أو على مستوى كل مقطع تنتجه البنية اللغوية الإيقاعية المكَرَّرة.

بالقدر الذي يخلق التكرار داخل بنية القصيدة إيقاعا معيّنًا خصوصا ذلك الإيقاع الجديد المتعلق بالسرد، والذي يكون على علاقة مباشرة بالسردية داخل النص الشعري، نجده يشكّل حجرًا مركزيًّا للبنيان اللغوي للقصيدة وشكلها الجديد، علاوة على أنه يبرز جانبًا مهمًّا من الجوانب الباطنية للشاعر، بحيث يأتي بمثابة توكيدٍ لفظي يسهم في تثبيت الرأي الشخصي للشاعر وموقفه التعبيري، ولا نقصد هنا ذلك التكرار الذي نجده في الحروف أو في الكلمات وإنما المراد هنا تكرار العبارات كما سبق وأشرنا،

[73] محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة – إبراهيم أبو سنة – حسن طلب – رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2008، ص120.

إذ "أصبح تكرار العبارة مظهرًا أساسيا في هيكل القصيدة، ومرآةً تعكس كثافة الشعور المتعالي في نفس الشاعر، وإضاءة معينة للقارئ على تتبّع المعاني والأفكار والصور."[74]

في المقطع الموالي تنتظم الأبيات ضمن سلسلة زمن أحادي إنه زمن المستقبل الذي يهيمن على المقطع بأكمله، وهو الزمن الذي يحيلنا مباشرة على تداعيات ما سيحدث بعد سقوط النظام السياسي والاجتماعي المتطرف (الرّاديكالية)، ولذلك نجد الشاعر/ السارد ينطلق-زمنيًّا- من الحاضر الذي ينفي فيه هذا النظام الحاصل في زمن آنيّ نحو المستقبل عبر أفعال السرد / المضارعة التي يحكمها حرفٌ واحدٌ مشدودة إليه بإحكام:

لَا شَيْءَ جَذْرِيًّا

سَيَتَسَلَّحُ الْغَزَالُ جَيِّدًا

وَسَتُنْسَجُ أَثْوَابُ الْأَعْرَاسِ الْفَضْفَاضَةُ مِنْ أَثْوَابِ الزَّرَدْ

وَسَيَسْتَعِدُّ الْجَمِيعُ لِلْقِيَامِ بِوَاجِبِ الضيَافَة

لَا شَيْءَ جَذْرِيًّا

سَتَحُطُّ الذُّبَابَةُ بِإِصْرَارٍ عَجِيبٍ

عَلَى تَاجِ الْقَيْصَر

وَمِنْ مَوْقِعِهَا الْمُبَجَّل

سَتُقَلِّدُ حَرَكَاتِهِ بِدِقَّةٍ مُتَنَاهِيَة[75]

نلاحظ أنَّ جُلَّ الأبيات في هذا المقطع منبعها واحد، مُبتَدَاهَا أفعال سردية تحيل على أحداث لم تحصل بعد، وباستدعاء حرف السين المتّصل بالأفعال المضارعة تتحقق حركية النص نحو المستقبل حيث سَيَتَسَلَّحُ الْغَزَالُ، وَسَتُنْسَجُ أَثْوَابُ الْأَعْرَاسِ، وَسَيَسْتَعِدُّ الْجَمِيعُ لِلْقِيَامِ بواجبهم، وحيث سَتَحُطُّ الذُّبَابَةُ

[74] فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2004، ص101.

[75] تميم البرغوثي: في القدس، ص50.

وسَتُقَلِّدُ الحركات بعد أن ينفى كلّ ما هو جَذريٌّ، ولأنه لم يَبْقَ للفلسطينيّ سوى تعليل النفس بالآمال والتّطلّع لما هو قادم عبر فسحة الأمل، فإنَّ الشاعر/ السارد يرسم ملامح هذا الأمل والتّطلّع من خلال تكرار مقطع العنوان الذي ينفي به ما هو قائمٌ في الزمن الحاضر كي يتحققَّ ما يبشّر به في المستقبل القريب.

عبر هذا يتَكَشّفُ لنا دور التكرار كمِرآةٍ تعكس تلك الكثافة الشعورية المتعالية الذي تمتاز بها نفسية الفلسطيني/ المبدع خصوصا، والفرد الفلسطيني عموما، وبالقدر الذي يسهم في خلق إيقاع سردي على مستوى البناء التركيبي للقصيدة ككل. حيث يستمر تكرار المقطع اللغوي (لَا شَيْءَ جَذْرِيًّا) حتى آخِر مقطع في القصيدة، وهو ما يسوق النص منذ البداية، نحو النهاية التي يريد الشاعر/ السارد الوصول إليها وهي الفكرة الأساسية التي يطمح لها كل فلسطيني، ويسعى لتحقيقها، حيث يجسّدها الفعل الأخير في القصيدة (تَنْتَصِرون)، والذي يسوقنا تجاه دلالة مباشرة تحيل على تلك الرغبة في تحقيق الانتصار؛ وأيَّةُ رغبة للفلسطيني بعد رغبة كهذه...؟، وأيُّ طموح له كطموحه في أن ينتصر...؟:

لَا شَيْءَ جَذْرِيًّا

وَلِأَنَّ الْغَيْمَ عَلَى مَعْرِفَةٍ دَقِيقَةٍ بِكَمِّيَّةِ الْمَطَرِ الَّتِي صَنَعَتِ الطُّوفَانَ

فَهُوَ أَكْثَرُ سُكَّانِ الْمَشْهَدِ اطْمِئْنَانًا

وَلِأَنَّهُ غَيْمٌ حَنُونٌ

مَازَالَ يَبْعَثُ بِرِسَالَةٍ تِلْوَ الْأُخْرَى

لِأَكْثَرِ سُكَّانِ الْمَشْهَدِ شَكًّا فِي النَّجَاة

لِلْعَجَائِزِ الَّذِينَ تَعَلَّقَتْ حَيَاتُهُمْ بِنَشْرَةِ الأَخْبَار

وَلِلرُّضَّعِ الْمَوْلُودِينَ بِقَبضَاتٍ مَشْدُودَةٍ

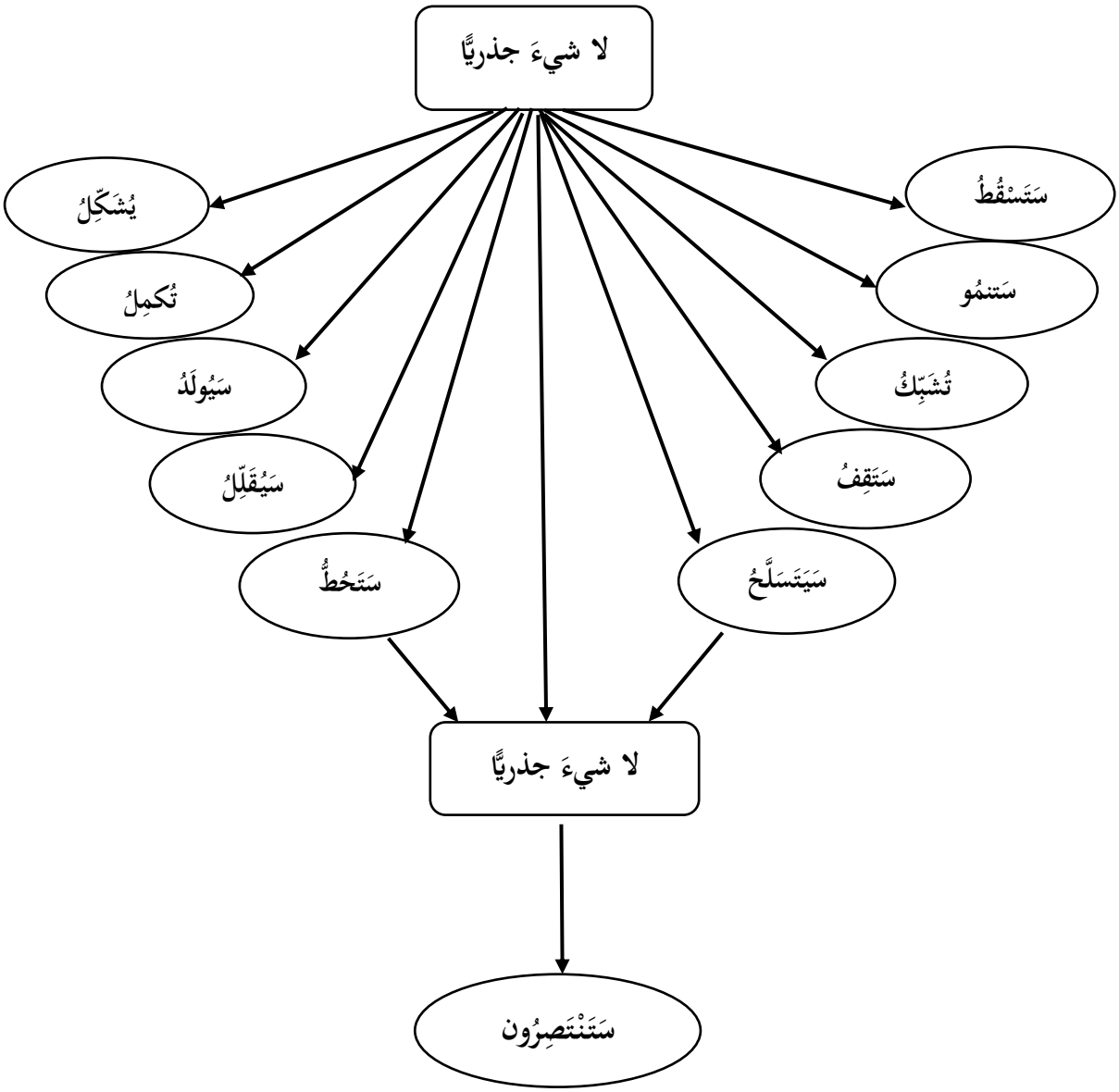
وَيُشَكِّلُ نَفْسَهُ كَلِمَات بَيْضَاء عَلَى لَوْحَةٍ زَرْقَاء

أَيُّهَا النَّاسُ

سَتَنْتَصِرُونْ[76]

مع كل نقطة يبلغ فيها السرد الاستشرافي حدّه الأقصى من أجل الفصل، تتكرّر عبارة العنوان لتفسح المال من جديد للوصل والسّرد من مرّة أخرى، حيث تتوّلد كل جملة سردية افتتاحية لكل مقطع من رحم العبارة المكرّرة (لَا شَيْءَ جَذْرِيًّا)، لذلك يعمد السارد إلى التكرار الذي يدل على بلوغ السرد لديه حده الأقصى، وفي مثل هذه الحالة يقوم بتكرار جملة معينة من القصيدة، جاعلًا منها همزة وصل ينتقل بواسطتها إلى جزء آخر يصل من خلاله ما اِنقطع، ففي الوقت الذي تكون فيه العبارة المكررة وهي عبارة الفاتحة النصية ثابتة مع كل مقطع سردي تتكرر فيه، يتغيّر الفعل السّردي، ومع التطور الدلالي للفعل السردي المتغيّر يقود السرد إلى الخاتمة النصية كنتيجة حتميّة لها علاقة مباشرة بالفاتحة النصية. والمخطط الموالي يوضّح علاقة التطور الدلالي للعبارة الثابتة والفعل السردي المتغير، الذي تتكشّف من خلاله الخاتمة النصية:

[76] تميم البرغوثي: في القدس، ص52.



هذه العبارة التي يرددها كل فلسطيني، والتي جعلها الشاعر/ السارد قَفْلَةً للقصيدة وعتبَةً نصِّيَّةً لها، ويكرّرها فاتحةً لكل مقطع من مقاطع القصيدة وكأنه يُبدعُ قصيدة سردية جميلة، وموشَّحَةً جديدة بديعة، تحمل في طيَّاتها صورة النّصر المأمول، والانتصار المُنتَظَر، الذي لا يزال هو الحلم المشهود، وسيبقى هو الأمل المُرتقَب. ومع ثبات العبارة المكررة يتمظهر تغيّر الفعل السردي، وبين هذا التناوب من ثابت إلى متحرك، ومن متحرك إلى ثابت، تقود الفاتحة النصية باعتبارها/ثابت إلى الخاتمة النصية

باعتبارها/متحرك، حيث يتضح لنا "أنّ السرد يقوم في أساسه على التحوّل من طور إلى طور والانتقال من حال إلى حال."[77]

وعليه فإنه مع كل عبارة تتكرر تتسع المساحة السردية، حيث تفسح المجال للسرد المباشر، كما يسهم في المضي في السرد عبر سلسلة زمنية أحادية/ زمن المستقبل، وهو ما يخلق ذلك الإيقاع السردي الذي قَلَّ ما نجده لدى الشعراء، وبالاعتماد على العبارة المكررة باعتبارها فاتحة لكل مقطع سردي في النص، يمكننا تقسيم القصيدة إلى أحد عشر مقطعًا، كل مقطع يفتتح بعبارة (لا شَيْءَ جَذْرِيًّا) التي بقيت ثابتة على طول القصيدة، في الوقت الذي تتغير فيه أفعال السرد عند كل مقطع، وعبر هذا التطور الدلالي نصل إلى النتيجة المرجُوَّة في الخاتمة النصية، والمتمثلة في الفعل (تنتصرون)، الذي يعلنه الشاعر/ السارد مُتأمِّلًا في المستقبل ومُؤْتَمِلًا في الانتصار، معتمدًا على التكرار للتأكيد على صدق تلك الرؤية الاستشرافية، وأنَّ النّصرَ آتٍ لا محالة، حيث تبدأ القصيدة بقوله: لا شَيْءَ جَذْرِيًّا، وتنتهي بقوله: سَتَنْتَصِرُونْ، لتتجسد لنا صورة كلية لنص سردي مُصَغَّر مُخْتَزَل، وكأنما أراد أن يقول: لَا شَيْءَ جَذْرِيًّا...سَتَنْتَصِرُون، وبين النّفي والإثبات، يَمْثُلُ التكثيف الشعري البديع، ويتمظهرُ الإيقاع السردي الرفيع.

[77] محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي نظرية ڤْريماسْ، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991، ص47.

الفصل الثّاني

تقنيّة الحوار/ من المسرح والدّراما إلى الشِّعر

*** ***

وَهُوَ يَقُولُ: " لَا بَلْ هَكَذَا"

فَتَقُولُ: " لَا بَلْ هَكَذَا"

حَتَّى إِذَا طَالَ الْخِلَافُ تَقَاسَمَا...

الفصل الثاني: تقنيّة الحوار / من المسرح والدّراما إلى الشِّعر

أولا: تقنيات الحوار في النصوص السّردية
ثانيا: حوار الذات مع الآخر / مساحة السّرد وتعدد الأصوات السردية
ثالثا: حوار الـ "أنا" / المناجاة والصوت السّردي

الفصل الثّاني: تقنيّة الحوار / من المسرح والدّراما إلى الشّعر

يشكل الحوار تقنية من تقنيات التأليف المسرحي غالبا، كما يتم توظيفها في مختلف النصوص الإبداعية، كالرواية والقصة، وحتى في القصيدة، حيث نلمح توظيف القصيدة العربية للحوار، منذ القديم حتى اليوم، مع اختلاف وتعدد الأغراض والأهداف من شاعر إلى آخر، ومن قصيدة لأخرى، خصوصا لدى الشاعر المعاصر.

ونظرًا لأهمية استحضار الحوار لدى كلّ من والمؤلف المسرحي والشاعر، فهو بذلك ضرورة من ضروريات الكتابة الإبداعية، خصوصا في النصوص التي تعتمد السرد بنية لها أو في النصوص الشعرية ذات النّزعة الدرامية أو المسرحية، فبالنسبة للمسرح "فهو الذي يوضّح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها، ويجلو الشخصيات ويفصح عنها ويحمل عِبْءَ الصراع الصاعد حتى النهاية، وهذه المهمة يجب أن يضطّلع بها الحوار وحده ولا يعتمد في شيء من ذلك على الشروح والتعليمات التي يضعها الكاتب بين الأقواس فهذه إنما توضع لمساعدة المخرج على فهم ما يريد الكاتب مما هو مستكن داخل الحوار لا مما هو خارجه."[78] وأما في الشعر فهو يوضع لأغراض عديدة منها مساعدة المتلقي على فهم ما يريد الشاعر إيصاله من شخصياته وما يدور بينها إلى ذهن هذا المتلقي، وكذا محاولة خلق مساحة سردية على مستوى النص الشعري، خصوصا إذا كانت القصيدة منفتحة على الدرامي والسردي مُنزاحةً عن الغنائي.

وفي القصيدة البرغوثية لدى تميم يتم توظيف الحوار بوصفه آلية للسرد، تختفي أحيانا ذات السارد —وهو الشاعر نفسه–بالحوار الخارجي بين الشخصيات المتعددة، التي يسند إليها الكلام والتحاور، وتتجلّى أحيانا بالحوار الداخلي حين تحضر الذات التي تحاور نفسها، ومن ثمَّ سلك الحديث عن تقنية الحوار هنا مسارين، أحدهما: هو الحوار الخارجي، أطلقنا عليه حوار الذات مع الآخر/ مساحة السّرد وتعدد الأصوات السردية. والآخر: هو الحوار الداخلي أطلقنا عليه: حوار الـ "أنا"/ المناجاة والصوت

[78] علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص81.

السردي، والوقوف عند كل نوع على حدة بالتمثيل والتحليل والتطبيق. وقبل الخوض في ذلك، كان لابد من الإشارة إلى هذه التقنية، التي يتم توظيفها في مختلف النصوص عموما، وفي القصيدة خصوصا، بالتعريف.

أوّلًا: تقنيّات الحوار في النّصوص السّردية

كثيرا ما نسمع عن الحوار فيتبادر إلى الذهن ذلك الكلام الذي يدور بين شخصيتين غالبًا أو أكثر، سواء في الكلام العادي أو في مختلف الأعمال الإبداعية وخاصة في المسرح، كونه يرتبط ارتباطا لصيقًا بفن المسرحية، ولا يرتبط الحوار بها فقط بل نجده في الرواية والقصة والحكاية وفي القصيدة أيضا، وكل عمل أدبي يوظّف الحوار تُخلَق في ثناياه تلك النزعة الدرامية والمسرحية، وميل النص نحو المنزع السردي، لأن وجود الحوار يقتضي حضور الشخصيات سواء كانت شخصيات ثانوية متعددة، أو كانت شخصية واحدة تحاور نفسها، وبوجود الشخصيات يتم تحريك الحوادث، وبتحريك الحدث يهيمن على النص السياق السردي، ولذلك نجد أنّ الحوار تقنية ضرورية من تقنيات الفنون الأدبية، وآلية مهمة من آليات السرد التي تَوسَّلَهَا المبدعون في النصوص الإبداعية.

وكما أن الحوار يرتبط ارتباطًا لصيقًا بالشخصيات فهو أيضا يرتبط بالمتلقي/ المشاهد أو المتفرج، سواء في الشعر أو في المسرح والدراما، ولذلك "يعتبر الحوار هو أوضح جزء في العمل الدرامي وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسمائهم، ويعبر به الكاتب عن فكرته، ويكشف به عن الحوادث المقبلة والجارية... والحوار الجيد هو الذي تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة، ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيرًا طيبًا لا مبالغة أو افتعال فيه، لأنه الوسيط الذي يحمل العمل الدرامي إلى أسماع المتلقين"[79]؛ لأنه قد يوجد هناك حوار ولكن لا يكون جيدًا إما لعدم حسن توظيفه وإما لفشل نقل المعنى إلى المتلقي أو غير ذلك من الموانع التي تحيل بين الحوار وبين كونه جيدا في العمل الإبداعي.

[79] عادل النادي: الفنون الدرامية، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص36.

وكلما كانت القصيدة منزاحة عن الغنائية نحو الدرامية كلما ازدادت الحاجة إلى توظيف تقنية الحوار الذي بدوره يساعد على ذلك من خلال تطوير الحدث الدرامي، وكذا خلق مساحة سردية عبر الأصوات المتعددة، حيث يتخذه الشاعر وسيلة للتعبير والإفصاح عما يختلج في نفسية الشخصيات المتحاورة أو في نفسية الشاعر ذاته، وربما نصادف نصوصا شعرية تكون حوارًا من بدايتها إلى نهايتها، وقد يتناوب الحوار فيها بين الشاعر ونفسه تارة (مناجاة/ مونولوج)، وبين الشخصيات تارة أخرى (ديالوج)، وهو ما يجعلها أقرب إلى المسرح وإلى الدراما منهما إلى غيرهما، ويتجلّى ذلك في العديد من القصائد منذ القديم وحتى اليوم، وبالأخص لدى الشاعر المعاصر الذي صار يمتلك حظًّا أوفر في اعتماد الحوار تماشيًا ولغة العصر الجديد التي تفرض تصوير الواقع بكل ما يعكسه من صراعات وتعقيدات من حيث الجانبُ السياسي أو الاجتماعي والثقافي، أو الديني والعقائدي، وحتى من حيث الجانبُ الأدبي والإبداعي وفي شتى ميادين الفكر والفن كذلك؛ لأن الحوار يرتبط بالصراع أيضا بقدر ما يرتبط بغيره من عناصر الدراما وتقنيات المسرحية كالشخصيات وغيرها.

ولا يخفى علينا أنَّ النصوص الشعرية الحديثة والمعاصرة صارت تعتمد على مختلف الوسائل البلاغية الجديدة وبخاصة ما نجده في الشعر الحر وشعر التفعيلة دون إقصاء الشعر العمودي على أية حال، و "قد أصبح تماسك النص الشعري وانسجامه، يتحقق على مستوى البناء العام للقصيدة، ومن خلال الأكواد المجازية والرمزية التي يرسلها النص إلى القارئ التي أصبحت بدورها اِنزياحا فنّيًّا عن النمط التقليدي، بعناصرها اللغوية الإيحائية، وبتقنياتها السردية الحديثة، كالارتداد...والمناجاة (المونولوج) والمونتاج وتيار الوعي، وغيرها من الوسائل البلاغية الجديدة."[80]

وعليه نجد الديالوج الذي يعدّ واحدًا من أبرز تلك التقنيات السردية، والذي يسهم بفاعلية في خلق جوّ من الحركة والصراع وحضور الذات (الأنا) والآخر وتعدد الأصوات بدل الصوت الأحادي، على خلاف المونولوج الذي يكشف عن صوت الذات الواحدة فقط مع ذاتها وليس مع الغير، ومع

[80] عزيز لعكايشي: مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة، ص7.

ذلك فكلاهما له دوره الخاص في النصوص الشعرية بحيث يقرب الأول القصيدة من الدرامية السردية والثاني يجعلها تنزع نحو الغنائية في غالب الحالات.

وإذا كان الحوار واحدًا من أساسيات التأليف المسرحي التي توسّل بها المؤلف المسرحي لتقديم الشخصيات والإفصاح عما هو كامنٌ، والتشخيص عما هو مخبوء فإنَّ "الحوار في الشعر من الأدوات الفنّيّة التي توسّل بها الشاعر المعاصر في التعبير عن تجربته المعقدة والرغبة في بناء نصّي بعيدًا عن التسطيح والمباشرة والغنائية والترهل، بعيدًا عن أحادية الصوت ورغبةً في تعدّدها مع أصوات الآخرين لكشف مواقف متنوّعة ورُؤًى مختلفة."[81]

ومثل هذه المواقف على تنوعها وتلك الرُّؤى باختلافها لا يُكشَفُ عنها إلَّا باعتماد الشاعر على تقنية الحوار سواء كان حوارًا بينه وبين ذاته، أو كان حوارًا بين مختلف شخصياته التي يقدمها في القصيدة، وبتعدد الأصوات يمكن للشاعر خلق مساحة سردية داخل النص الشعري، كما يمكن له توسيع دائرة السرد كلما تعدّدت الأصوات وكشفت عن مختلف الصراعات والآراء والحوادث التي يرفع ستارها الحوار. ولكن ماهي المسارات التي يتّخذها الحوار المستعار من الدراما والمسرح في النصوص الشعرية التي يهيمن عليها السرد؟

وإذا ما تتبعنا مسار الحوار داخل النصوص الشعرية المعاصرة نجده يسوقنا نحو مسارين اثنين: الحوار الخارجي والحوار الداخلي. وقد نجد الشاعر المعاصر غالبًا يعتمد على نوع واحد منهما في القصيدة الواحدة، وقد نجده أحيانًا يعتمد على كليهما، فيوظف الحوار الخارجي مع الحوار الداخلي داخل القصيدة الواحدة بغية تحقيق أهداف معيّنة، وكسر رتابة النص الأحادي الصوت، وحتى تبقى النزعة الحوارية المتعددة مفتاح المعاني والتأويل لدى المتلقي.

ثانيا: حوار الذات مع الآخر / مساحة السّرد وتعدد الأصوات السردية

الحوار مع الغير هو الذي نعرفه باسم (الديالوج/ Dialogue)، ويكون حوارًا مع الآخر، أي حوارًا خارجيًا يستوجب تعدد الشخصيات المتحاورة وبالتالي تعدد الأصوات داخل النص، "ولكي

[81] عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص156.

يوجد الحوار لابدّ من أمرين: الأوّل: وجود الصراع الصاعد فهو الذي يكسبه القوة والحياة. والثاني: معرفة الكاتب بشخوصه معرفة عميقة شاملة لأن الحوار ينبغي أن ينبع من هذه الشخصيات فيحمل خصائصها في ثناياه فكل جملة يقولها الشخص ينبغي أن تفصح عمّا هو الآن وتومئ إلى ما سيكون هو المستقبل."[82] يعني أن يتزامن قول الشخصية مع الحدث في زمن حاضر، وأن يسبقه باستباق لحدث لاحق عبر إشارة تبشر بما هو مستقبل، ولأن الحوار الخارجي ينبع من الشخصية فإن الشاعر في هذه الحالة يكون عليمًا بشخصياته وعالمها الباطني، وبمختلف أبعادها الجسمانية والنفسية وغيرها.

وكون الحوار مع الغير أو الحوار الخارجي كلامًا يتم تبادله بين الشخصيات في النص سواءً كانت شخصيات حقيقية أو خيالية فغالبًا ما نلمح العديد من المميزات التي تعطيه قيمة أكبر في الأعمال الفنية الإبداعية فهو "يتميز بقيم خاصة عديدة فلا تقتصر وظيفة الديالوج على أنه مجرد عامل زخرفي خالص فقط، بل يسهم في الدفع إلى تطوير الحوادث وتحلياتها، كما يأتي تعبيرًا عما يميّز الشخصيات المتحاورة من مختلف النواحي الجسمية والنفسية والاجتماعية وحتى البيولوجية، وبالرغم من أنه لا يكون نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش ولا تصويرا له بكل أبعاده الحقيقية إلا أننا غالبًا ما نجده يولّد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع وهو ما يخلق شيئا من التأثير والتفاعل لدى المتلقي، ولأنه يرتبط بالشخصيات ذاتها فهو دائما يوحي بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين أو الشخصيات المتحاورة وليس مجرد ملاحظات لغوية تُنطَق بالتّبادل."[83]

فكل ملاحظة لغوية تنطق بالتبادل والتناوب في الحوار لها مدلولها الخاص في سياق نطقها، ولها هدفها ومعناها وأثرها البلاغي والجمالي من حيث تداولُها، ومن حيث تلقّيها سواء في المسرح والدراما، حيث يتطلب الأمر حضور المشاهد أو المتفرج أو في الشعر الذي يستوجب حضور المتلقي أيضا. ولكن كيف يأتي الحوار الخارجي في الشعر؟ وما هي أشكاله؟

[82] علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص81.

[83] ينظر: إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص101.

يأتي الحوار الخارجي في الشعر على أوجه وأشكال متعددة، فمثلا قد نجد الشاعر يلجأ إلى اِعتماد أفعال القول بين الأفراد المتحاورين: قال، يقول، قالت، تقول.... على نحو ما نجد في قصيدة (تقول الحمامة للعنكبوت) من ديوان (في القدس) لتميم البرغوثي والتي ستنال نصيبًا من المقاربة لاحقًا، وأحيانًا يلجأ الشاعر إلى توظيف أسماء الشخصيات المتحاورة على نحو ما نلحظ في مقطع العنزة من ديوان مقام عراق (إنْلِيلْ: ...)، (آنو: ...) بحيث يَحُلُّ اسم الشخصية محلَّ فعل القول الدال على الحوار يخلق من خلاله مساحة سردية داخل النص عبر اعتماد السرد طريقا لتقديم الحوار:

إنْلِيلْ: قَتَلَنَا ذَلِكَ الْمَجْنُونُ، أَضَاعَ سُمْعَتَنَا. نَحْنُ الَّذِينَ لَا تَرَانَا الْعُيُونُ إِلَّا وَهْماً، أَصْبَحْنَا نُلَمْلِمُهُ كُلَّ عَشِيَّةٍ يَرْكُضُ وَرَاءَ الْعَنْزِ فِي الزَّرَائِبْ .أَضْحَكَ أَسْنَانَ الْفَلَّاحِينَ، تِلْكَ الَّتِي لَا يُنَظِّفُونَهَا أَبَداً، عَلَيْنَا. جَرَّسَنَا ذَلِكَ الْأَبْلَهْ، فَمَاذَا نَصْنَعُ بِهْ...إِلَهٌ يُحِبُّ عَنْزَةً، أَيْنَ شَرْعُهُ وَشَرْعِيَّتُهُ إِذَنْ!!

آنُو: دَعْكَ مِنْ حَدِيثِ الشَّرْعِيَّةِ هَذَا يَا عَزِيزِي، فَأَنْتَ تَعْلَمُ أَنَّهُ لَوْلَا طِيبَةُ قَلْبِ هَؤُلَاءِ الْعِبَادِ، لَمَا كُنَّا وَلَا بَقِينَا. أَنْتَ تَعْلَمُ أَنَّنَا خَوْفُهُمْ وَرَجَاؤُهُمْ، مُضَافُونَ إِلَى ضَمَائِرِهِمْ فَلَا نَكُونُ إِلَّا بِهِمْ. أَنْتَ تَعْلَمُ مَا شَرْعِيَّتُنَا، فَعَدِّ عَنْ هَذَا الْحَدِيثِ، نَحْنُ لَسْنَا شَيْئاً.[84]

ينبني هذا المقطع السردي على تعدد الأصوات، بين صوتين اِثنين لشخصيتين اِثنتين، شخصية (إنْلِيلْ) التي تمثل الصوت الأول والتي تخاطب وتحاور، وشخصية (آنو) التي تمثل الصوت الآخر والتي ترد عليها، كما نجد أصواتًا عديدة تمثل مجمع الآلهة ككل، تحيل عليها شخصية إنليل بخطابها في صيغة الجمع: قَتَلَنَا، وكل جملة تقولها شخصية (إنْلِيلْ) في هذا المقطع الحواري تحيل على حركية السرد عبر أفعال السرد: قَتَلَنَا، أَضَاعَ، أَصْبَحْنَا، يَرْكُضُ، أَضْحَكَ، جَرَّسَنَا، نَصْنَعُ...ثم تفصح كل جملة عن الحالة الشعورية التي تشعر بها الشخصية المحاورة الأولى أثناء حديثها عن إله الحكمة (نْبُو)، والتي تحيل بها على صوت متحاورٍ مكبوتٍ حزين ينبع من نبع الأسى والأسف والحزن، ثم تعرض نظرتها باستهزاء وانتقاد واستغراب وتعجب: جَرَّسَنَا ذَلِكَ الْأَبْلَهْ، إِلَهٌ يُحِبُّ عَنْزَةً...!!

[84] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص 48.

أما الجمل التي تحاور بها شخصية (آنو) فهي تندرج تحت نسق سردي توجيهي، ويتحدد ذلك من بداية كلامها عبر فعل الأمر: دَعْكَ، وبذلك تفتح المجال أمام نسقٍ سردي يقوم على ضمير المخاطب: أَنْتَ تَعْلَمُ، ثم تقوم بعد التوجيه بالتفسير بحيث تبوح بما تعلمه وتبدي رأيها وتفسره مخاطبة الشخصية الأولى، ثم تعود بعد ذلك إلى التوجيه والأمر عبر فعل الأمر: فَعَدِّ، ثم تنتقل إلى ضمير الجمع المتكلم: نحن، والذي تعيد من خلاله الجمع بين الصوتين المتحاورين. وتمثيل أصوات مجمع الآلهة جميعًا معًا.

ونظرا لكون الحوار يخلق مساحات سردية داخل النص الشعري بحيث يساهم في تحريك الحوادث وتطويرها عبر أفعال الحركة المستمرة كما في المقطع السابق فهو أيضا يقوم بوظيفة التوضيح التي يتم بواسطتها التعريف بالشخصيات والكشف عنها فبمجرد الوقوف عند قول إنليل: نحن الّذين...حتى نجد الشخصية تعبّر وتصف وتعرّف وتوضّح في آنٍ، تُعبِّر عن رأيها، وتصف حالتها، وتعرّف بنفسها وبمجمع الآلهة، وتوضّح ذلك عبر تجسيد بُعْدَيْها المادي والنفسي بحيث ضاعت سمعتها بصفتها إله وهي التي لا يراها الناس إلا وهمًا، "فالحوار يجب أن يكشف للمشاهد عن الشخصيات ويعرفه بها، وكل كلمة تنطقها الشخصية لابدّ أن تكون ثمرة للأبعاد الثلاثة للشخصية، البعد المادي، والاجتماعي، والنفسي، فنعرف من هو، ويوحي إلينا بما عسى أن يصير إليه الشخص في المستقبل، لأن الحوار...يكشف عن الشخصية وعن مراحل تطورها."[85]

إنَّ انفتاح النص الشعري على مثل هذه التقنيات الحوارية والمنفتحة بدورها على آفاق سردية يعود بالدرجة الأولى إلى تعدد الأصوات وتشظي الآراء بين الشخصيات المتحاورة، تبدي كل واحدة منها برأي على خلاف الرأي الآخر والذي غالبًا ما يكون سببًا في احتدام الصراع، ولكن صوت الشخصية في المقطع الحواري السردي السابق لم يُوَظَّف لهذا الغرض بقدر ما تم اللجوء إليه من أجل توسيع مساحة السرد التي تمنح النص حركة مستمرة تكسر رتابة النزعة الغنائية وأحادية الصوت داخل النص.

[85] عادل النادي: الفنون الدرامية، ص45.

ويستمر الحوار مُوَسِّعًا مساحة السرد، منتقِلًا بين الفينة والفينة من ضمير الجمع المتكلّم إلى ضمير المفرد المخاطب، تقدم من خلالها شخصية إنليل تبرير بعض الظواهر عبر أفعال سردية متوالية تجسد تعدد الآراء وتضارب الأصوات وتباينها:

إِنْلِيلْ: مَهْ، نَحْنُ نُجْرِي الْبِحَارَ، وَنَقُودُ السَّحَابَ، وَنُخْرِجُ النَّبَاتَ مِنَ الصَّخْرِ وَنَسْتَوْلِدُ الْبَرْقَ رَعْداً وَالرَّعْدَ مَاءً، وَأَنْتَ تَقُولُ لَسْنَا شَيْئاً، أَيْنَ يُذْهَبُ بِكَ؟

آنُو: أَنْتَ أَدْرَى، الْبِحَارُ تَجْرِي وَالسَّحَابُ يَسْرِي وَالنَّبَاتُ يَخْرُجُ مِنَ الصَّخْرِ، وَأَنْتَ وَاللهِ مَا تُحْسِنُ أَنْ تُعِدَّ فَطُورَكَ، نَحْنُ لَسْنَا شَيْئاً![86]

يتجسد الحوار بضمير الغائب تارة مع شخصية (إنليل) الذي يمنح الفرصة للسرد عبر أفعال سردية: نُجْري، نَقُودُ، نُخرِجُ، نَسْتَوْلِدُ...والتي تسوق الحدث نحو الترتيب في الحركة عبر حرف الربط والاتساق/ الواو، والتعقيب في الحوادث الناتجة عن جريان البحار ثم قيادة السحاب فإخراج النبات، قبل أن تنتقل إلى ضمير المخاطب تارة أخرى: وأنتَ تقولُ، كي تخاطب وتسأل لتفسح المجال أمام الصوت الآخر لشخصية (آنو) كي تجيب وترد عليها وتبدي رأيها بعد استهلالها الحوار بضمير المخاطب: أنتَ أدْرَى، منتقلة بعد ذلك إلى السرد عبر أفعال الحركة: تجري، يسري، تخرج، ثم تعود إلى المخاطبة بضمير المخاطب.

وعبر هذا النسق الحواري القائم على التناوب في الكلام تتّضح لنا مدى فاعلية الحوار في خلق مساحة سردية في النص، فكل شخصية تكشف عمّا هو كامن وتفصح عما هو مخبوء دون اعتماد الشاعر على توظيف أفعال القول: قال، يقول...بالرغم من اعتماده على تقنية الحوار المسرحي، وبذلك يجعل من النص الشعري –رغم أنه تعبير نثري–أقرب ما يكون إلى فن المسرحية شكْلًا؛ "فالشِّعرُ ليس علمًا بل هو فن، والفن شكل، وليس شيئًا آخر غير الشكل ولا شيء يمنع الشاعر من الإعلان عن

[86] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص49.

حقائق جديدة، غير أنا نؤكد...أن ليس مرد شاعريته إلى ذلك"[87] ولكن مرد سرديته إلى ذلك، فالمسرحية فن أيضا، والحوار المسرحي تقنية من تقنياتها الأساسية، وإذا ما تمّت الإفادة من هذه التقنية في النصوص الشعرية، فحينئذ يمكننا القول أن متلقّي هذا النص الشعري هو بمثابة متفرّج أمام خشبة المسرح، يتأثر ويتفاعل ويرسم أفق توقعاته ويشارك في تكوين المعاني والمفاهيم والدلالات.

في المقطع السردي الموالي يتجسد الحوار عبر الاستفهام الذي يفضي إلى إضمامة من الأسئلة التي تخلق جوًّا دراميا مثيرًا، كما تستدعي تدخل القارئ في خلق أفق التوقع وتتبع مسار السؤال نحو الجواب، وبذلك ينحاز الحوار نحو الدرامية لأنه يبعث بالقلق والازدواجية الذاتية في نفسية المتلقي بين ما هو مُتَوَقَّعٌ جوابًا ومُحْتَمَلٌ وُقوعًا، وبالرغبة في الكشف عن كل ما هو مخبوء سواء عند الشاعر أو لدى شخصياته المتحاورة أو تحت قشرة اللغة، وهنا يجد القارئ نفسه أمام نفس درامي يطلقه الشاعر على لسان الشخصيات، مما يساعد على خلق مسافة جمالية تزداد كلما خاب القارئ في الكشف عن الأجوبة المتوقَّعة عبر تأويلاته المتعددة واللّانهائية بسبب الحيرة التي تفضي إليها الأسئلة المتبادَلة من قبل الشخصيتين المتحاورتين سؤالًا وجوابًا:

إِنْلِيلْ: وَكَيْفَ نَكُونُ عَنْزاً...أَنَقْدِرْ؟

آنُو: أَلَمْ أَقُلْ لَكَ؟ لَا نَقْدِرُ عَلَى شَيْءٍ. يَا إِنْلِيلْ،

هَلْ أَنْتَ قَادِرٌ أَنْ تَكُونْ؟

إِنْلِيلْ: قَادِرٌ أَنْ أَكُونَ إِلَهاً.

آنُو: لَيْسَ عَنْ هَذَا سَأَلْتُكَ،

هَلْ أَنْتَ قَادِرٌ أَنْ تَكُونَ...عَنْزَةً

إِنْلِيلْ: عَنْزَةً!

آنُو: نَعَمْ عَنْزَة، أَتَقْدِرُ أَنْ تَكُونَ عَنْزَةً؟

أَتَقْدِرُ أَنْ تَكُونَ أَسَداً، بَقَرَةً،

[87] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 1986، ص46.

حِمَاراً، بَكَرَةً عَلَى بِئْرٍ،

قَفْلاً، مِفْتَاحاً، حِذَاءً يَا إِنْلِيلْ،

هَلْ أَنْتَ قَادِرٌ أَنْ تَكُونَ؟

أَجِبْ![88]

يبدأ المتحدّث الأول (إنليل) في هذا المقطع بالسؤال عبر أدوات الاستفهام كيف والهمزة: وكيفَ نكونُ عنزاً...أنقدر؟ وهو استفهام طلبي سرعان ما يأتي الرد عليه من قبل المتحدث الآخر (آنو)، في محاولة لإبداء الرأي وحل الإشكال ولكن الرد لا يمنع من استمرار الالتباس بحيث تعيد الإجابة باستفهام آخر عن الاستفهام الأول عبر أداة الاستفهام هل: هل أنتَ قادرٌ أن تكون؟ وفي الوقت نفسه تكون هذه التساؤلات بداية لعبارات تفتح دائرة السرد عبر أفعال السرد: نكون، نقدر، أقل، تكون...ثم تأتي الإجابة المنتظرة بعد ذلك بقوله: قادرٌ أن أكونَ إلهاً، وبذلك يأتي نفي الإجابة من قبل المتحدث الآخر: ليس عن هذا سألتك، ليفتح النفيُ المجالَ للاستفهامِ مرَّةً أخرى عبرَ الأداةِ: هَلْ، والتي تفضي إلى التعجّب: عنزة!، ثم تأتي الإجابة عن طريق الأداة: نعم، والتي تفتح المجال لاستحضار مجموعة الخيارات التي تعرضها شخصية (آنو): أسداً، بقرةً، حماراً، بَكَرَةً على بئرٍ، قفلاً، مفتاحاً، حِذَاءً، لنشهد اِختتام المقطع الحواري القائم على السؤال والجواب والأشبه بالحوار الدرامي الذي ينبني على الصراع بالعودة إلى الأمر والتوجيه بالفعل: أَجِبْ، والذي يعطي الفرصة من جديد لشخصية (إنليل) كي تجيب وتتحاور وتبدي رأيها. وبالتالي فإن الحوار الذي يقدمه هنا هو الذي "تقع على عاتقه مسؤولية تقديم الشخصيات والتعرف بها، وبيان الصراع الذي يدور بينها وبين ما يترتب على ذلك من سير الحوادث إلى نهايتها"[89]

وأحيانًا يأخذ الحوار شكل القول ومقولة القول، حيث يلجأ الشاعر إلى اِعتماد أفعال القول بين الشخصيات المتحاورة والمتحدِّثة وهو ما يفسح المجال لهيمنة السرد واقتراب النص من النزعة السردية

[88] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص 52-53.

[89] علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003، ص142.

لأن أفعال القول تسهم في خلق مساحة للسرد عبر سرد الحدث، ففي قصيدة (تقول الحمامة للعنكبوت) نجد هذا المعنى، إذ يتجسّد صوت الحمامة المخاطِبة على طول القصيدة، وعلى الرغم من أنَّ الحوار بأفعال القول غالبًا ما يستدعي حضور صَوْتَيَ الشخصيتين المتحاورتين معًا، إلا أننا نلحظ حضور صوت شخصية واحدة تحاور، مع صوت الشاعر الذي يأخذ دور السارد على لسان الحمامة:

تَقُولُ الْحَمَامَةُ لِلْعَنْكَبُوتِ * أُخَيَّ تَذَكَّرْتِنِي أَمْ نَسيتِ**[90]

تفتتح القصيدة بالحوار بوصفه آلية للسرد داخل النص والذي يفتتح هو الآخر بالدفقة السردية عبر فعل القول: تَقُولُ، ثم يفصح عن الشخصيتين المتحاورتين على لسان الحيوان كما في الحكايات الخرافية وغيرها: الحمامة والعنكبوت، ثم تأتي مقولة القول على شاكلة استفهام والتي تمثل صوت الشخصية التي تتحدّث وتحاور وهي الحمامة، وبذلك يتم خلق مساحة للسرد على مدى النص الذي يُمَهِّد له مطلع القصيدة ذاك، كما يبرز الحوار هنا العلاقة التي تربط الشخصيتين وهي علاقة أُخُوَّةٍ وقرابة وتقارب، وبذلك يكشف الحوار عن بعد من أبعاد الشخصية بصفتها تحاور وتتحاب وتعبّر عن الأخوّة المغَيَّبة التي افتقدها الإنسان الذي هو أجدر بها قبل الحيوان وخصوصا في هذا الزمن.

وأحيانا يعتمد المبدع على الحوار كي "يعبر عن فكرته ويكشف عن الحوادث المقبلة والجارية."[91] فيستمر الحوار الذي يعرضه البرغوثي على لسان الحمامة عبر النداء والاستفهام وغير ذلك من الأساليب التي يعتمدها، حيث يسير الحوار على قدم واحدة تمثل صوت الحمامة المخاطِبَة في ظل غياب الصوت الثاني للشخصية المخاطَبَة التي تم استحضارها كفاعل أساسي يتلقى الخطاب دون أن يخاطِب، وكمساعد على دخول دائرة السرد دون أن تتحدث أو ترد، بينما تمنح الفرصة للسرد المندرج في معرض الخطاب أن يعرض لنا صوت الحمامة المروي:

يَا أُخَيَّةُ هَلْ تَذْكُرِينْ

---

[90] تميم البرغوثي: في القدس، ص53.

[91] تيسير محمد أحمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2010م-1431هـ، ص49.

غَدَاةَ أُنَادِيكِ هَلْ لَكِ هَلْ لَكِ

أَنْ نُدْخِلَ الْغَارَ أَهْلِي وَأَهْلَكِ

فَالْغَارُ أَوْسَعُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ

هُوَ الْقَدَرُ الدَّائِرِيُّ الَّذِي كَانَ قَبْلِي وَقَبْلَكِ

هَلْ لَكِ هَلْ لَكِ

ثُمَّ انْهَمَكْتِ لِكَيْ تَنْسِجِي لِلْغَرِيبَيْنِ لَيْلًا حَنُونًا

يَكُونُ مِنَ اللَّيْلِ لَيْلًا بَدِيلًا

وَقُمْتُ أُنَسِّقُ عُشًّا فَسِيحًا

دَعَوْتُ إِلَيْهِ الطُّيُورَ قَبِيلًا

أُخَيَّةُ فَلْتَنْظُرِي الْآنَ حَوْلَكِ

مَا تُبْصِرِينْ؟[92]

يفتتح الحوار من بداية المقطع بالمخاطبة والنداء عبر أداة النداء: يَا، ثم تنتقل إلى الاستفهام غير الطلبي، ولأنه غير طلبي فهو لا يفتح المجال للشخصية الثانية كي تجيب وتحاور بل يستمر صوت الحمامة والذي يتم من خلاله التمهيد لسرد الحوادث التي تنوي أن تُذَكِّرَ بها الشخصية المخاطَبَة وهي العنكبوت، منتقلة بين الحين والآخر إلى الوصف الذي يتحدد في وصف الغار، قبل أن تنتقل إلى السردي داخل النسق الحواري عبر أفعال السرد: اِنْهَمَكْتِ، تَنْسِجِي، يَكُونُ، قُمْتُ، أُنَسِّقُ، دَعَوْتُ، وهنا يأتي دور المجاز في رسم صور الحوادث المسرودة، حيث تنسج الليل الحنون وتُنَسّق العُشّ الفسيح وتدعو الطيور إليه قبل أن تنتقل إلى الأمر والتوجيه عبر فعل الأمر: فَلْتَنْظُرِي، ثم نلحظ اختتام المقطع بالاستفهام من جديد في قولها: مَا تُبْصِرِينْ؟

[92] تميم البرغوثي: في القدس، ص54-55.

تقوم هذه القطعة السردية التي افتتحت بالحوار على تدوير فنّيٍّ جميل بحيث تبدأ باستفهام غير طلبي في البيت الأول: هَلْ تَذْكُرِينْ، هو الذي يفسح الطريق للمُضِيِّ قُدُمًا في السرد، ثم تنتهي باستفهام طلبي: مَا تُبْصِرِينْ؟ هو الذي يفتح الطريق أمام المتلقي بحيث يخلق في نفسيته شيئًا من التوتّر والتطلّع إلى ما بعد السؤال ورسم صورة ذهنية على شاكلة أفق توقع للجواب المُحْتَمَل، وبين الاستفهام الافتتاحي والاستفهام الختامي تتسع دائرة السرد وتُقَدَّمُ الشخصيتان المتحاورتان ويُكْشَفُ عن جانِبٍ معين منهما.

وعلى الرغم من وجود صوت أحادي هو صوت الحمامة التي تُخاطِب وتحاور وتسرد إلا أنَّ الحوار عبر هذا الصوت الأحادي يعرّفنا على الشخصية الثانية المتَحَدَّث والمِحْكِيِّ عنها وهي العنكبوت، ففعل القول يعود على صوت الشاعر، وقول القول يعود على صوت الحمامة لتأتي شخصية العنكبوت كشخصية صامتة يَشِفُّ عنها صوت الشاعر وصوت الحمامة معًا.

ويستمر الحوار على لسان الحمامة التي تخاطب وتسأل ثم تخاطب وتجيب، ثم تخاطب وتسأل، وتكرّر السؤال مرارًا وتكرارًا، وعن طريق هذا الأسلوب الطريف البديع تتكَشَّفُ الحوادث تدريجيًّا باستدعاء شخصيتين مجهولتين تسأل عنهما الحمامةُ العنكبوتَ، واللّذان يشكلان فاعلا تدور الحوادث المسرودة حولهما، تأتي المخاطبة ثم السؤال ثم المخاطبة ثم الجواب ثم السَّرد المدرَج مركزًا للأبيات عبر أفعال الحركة التي تتخلَّص من الإنشائي نحو الإخباري السردي:

أُخَيَّةُ مَاذَا جَرَى لَهُمَا

أَتُرَى سَلِمَا

يَا أُخَيَّةُ مَاذَا جَرَى

لِأَرَى مَا أَرَى

فَقَدْ طُفْتُ مَا طُفْتُ تَحْتَ السَّمَا

لَمْ أَجِدْ أَحَدًا مِنْهُمَا

وَكَأَنَّهُمَا

لَمْ يَكُونَا هُنَا

لَمْ يَحِلَّا وَلَمْ يَرْحَلَا

يَا أُخَيَّةُ ضَيْفَاكِ مَا فَعَلَا

أَوَ لَمْ يَصِلَا لِلْمَدِينَةِ

أَمْ وَصَلَا

يَا أُخَيَّةُ ضَيْفَاكِ مَا فَعَلَا

أَتُرَى أُسِرَا أَتُرَى قُتِلَا

أَتُرَى بَقِيَا صَاحِبَيْنِ أَمْ اِنْفَصَلَا

يَا أُخَيَّةُ ضَيْفَاكِ مَا فَعَلَا[93]

يتحدد السؤال في الأبيات الثلاثة الأولى ثم تأتي الإجابة كشرح وتفسير في البيت الرابع بقولها: لِأَرَى مَا أَرَى، وبذلك تفسح مجال السرد عبر أفعل الحركة: طُفْتُ، أجِدْ، يكُونَا، يَحِلّا، يَرْحَلَا، يتمركز السرد هنا في معرض الخطاب وفي وسطه تحديدًا، ثم تعود إلى المخاطبة والاستفهام مرة أخرى عبر الأبيات السبعة الأخيرة وبالرغم من أنها تخاطب فيها أيضا إلا أنَّ هناك فسحة للسرد عبر أفعال دالة عليه: يَصِلَا، وَصَلَا، فَعَلَا، أُسِرَا، قُتِلَا، بَقِيَا، اِنْفَصَلَا...ثم نشهد اختتام المقطع كما ابتدر به عبر تدوير فني قائم على افتتاح المقطع بالنداء: أُخَيّةُ، واختتامه بالنداء: يَا أُخَيَّةُ وهو ما يحيل على تحرك الحمامة والعنكبوت قُرْبًا وبُعْدًا على مستوى المقطع الحواري من خلال حذف أداة النداء في البيت الأول والذي يدل على قربهما، ثم استحضار الأداة في البيت الأخير والذي يدل على بُعْدِهِمَا.

وعلى أساس ذلك نلمح شيئًا من الحركة التي تتكَشَّفُ أمام القارئ الحصيف، ولكن هذه الحركة تأتي من الشخصية/ الحمامة، التي يختارها الشاعر كفاعل أساسي في تحريك الحدث، وعليه نلمح صفاءً

[93] تميم البرغوثي: في القدس، ص55-56.

في الموقف التعبيري لدى الشاعر/ السارد عندما ركّز بؤرة وعيه في بناء الحوار على استدعاء الحمامة لأنها تتحرك بصدق وبعفوية، ولأنها طير الوئام ورمز السلام.

غالبًا يكون التناوب في الحوار وتبادل الأسئلة والأجوبة بين صوتين أو أكثر لشخصيتين فما فوق، وعلى عكس ذلك نلحظ هنا التناوب والتعاقب في الحديث والاستفهام والرد على الاستفهام من قبل شخصية واحدة وصوت واحد يخاطب ويحاور ويسأل ويجيب، ومثل هذه التقنيات يصعب على الشاعر التعامل معها إلا إذا كان حاضرًا لتقديم شخصيته المتحدّثة باستدعاء فعل الحكي: تَقُولُ، الذي اِفتتح به القصيدة والذي يفتح المجال لرواية الحدث لما بعد القول.

في مقطع "الكساء" من قصيدة "مقام عراق" يتمظهر الحوار بين الأخوين عبر فعل القول: قَالَ، الذي يساعد على ترتيب الأدوار بين الشخصيتين المتحاورتين، يسأل الأول ثم يرُدُّ الثاني، بَيْدَ أنَّ الحوار يُعرَضُ عبر التقديم والتأخير فتأتي جملة مقول القول على شاكلة استفهام مُقَدَّمَةً على فعل القول ثم تأتي الإجابة التي تمهّد للمنزع السردي:

أَتَأَخَّرْتُ؟ قَالَ اْمْرُؤٌ لِأَخِيهِ،

فَقَالَ لَهُ: بَلْ مَضَوْا مُسْرِعِينْ

يَنْظُرُونَ إِلَى الْأَرْضِ دَوْماً

كَأَنَّ الْوُجُوهَ مَرَايَا الْوُجُوهِ

يَخَافُونَ أَنْ يَنْظُرُوا لِلأَمَامْ

وَلَكِنْ إِذَا أَبْصَرَ الْمَرْءُ وَجْهَ أَخِيهِ

فَذَلِكَ وَقْتُ اِنْقِطَاعِ الْكَلَامْ[94]

نلمح الاستفهام من أول عبارة في المقطع في قوله: أَتَأَخَّرْتُ؟، وهو سؤال لا يلبث المخَاطَبُ أن يجيب عنه في البيت الموالي مباشرة عبر أسلوب النفي الذي يبلور رؤيتين مختلفتين، كل شخصية تحاور

[94] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص 77-78.

لها وجهة نظر معيّنة ومخالفة للأخرى تماما كما نجد في الحوار الدرامي الذي يمثل اختلاف وجهات النظر بين الشخصيات المتحاورة والتي بدروها تخلق نوعًا من الصراع الظاهر والتوتر الناتج إثر ذلك.

ثم يتمظهر وهج السّرد الذي يندرج تحت ظل الوصف في هذه القطعة الحوارية من البيت الثاني من خلال مقولة القول: بَلْ مَضَوْا مُسْرِعِينْ، ففي الوقت الذي يصف فيه حالة الْمُشَاة التي تتسم بالسرعة يسرد ويحرّك الحدث عبر فعل السرد: مَضَوْا، الذي يحيل على الحركة والانتقال وعدم الثبات، ثم تفتح هذه الجملة السردية المجال أمام الشخصية المتحدثة للوصف والسرد بعد ذلك، حيث مضوْا مسرعين ينظرون إلى الأرض ويخافون النظر إلى الأمام، وهنا نلمح شيئًا من الوصف مقرونًا بالنظر وبالخوف، كما يتّضح السرد المقترن بأفعال الحركة: ينظرونَ، أبصرَ...وبهذا تتكشَّفُ حالة الشخصيات المتَحَدَّث عنها عبر البعد النفسي الذي يتّصف بصفة الخوف، وهذا من مزايا الحوار داخل النص الشعري الذي يكشف عن حالات الشخصية وأبعادها كما أشرنا سابقًا، سواءً كانت هي الشخصيات المتحاورة ذاتها أم شخصيات موصوفة يتمُّ استحضارُها في ظلّ الحوار ذاك.

ثالثا: حوار الـ "أنا" / المناجاة والصوت السَّردي

إذا كان الحوار مع الغير؛ أي الحوار الخارجي، ينبني على تعدد الشخصيات؛ شخصيتان أو أكثر كما بيّنّا سابقًا، فإنَّ حوار الأنا؛ يعني الحوار الداخلي وهو مناجاة النفس لا يستوجب تعدد الشخصيات وإنما يكون بين الشخصية وذاتها، بين المتحدث ونفسه وعالمه الباطني، سواء كانت شخصية الشاعر ذاته أو شخصية أخرى، المهم أنه يكون حوارًا باطنيًا لا يتعدّى إلى ما يتعدّاه الحوار الخارجي.

والحوار الداخلي قد يكون أقلَّ أهمية من الحوار الخارجي في الشعر، وخصوصا في النصوص الشعرية التي تعتمد السرد بنية لها، لأن المجال أوسع أمام الحوار الخارجي لخلق مساحات سردية على مستوى القصيدة، ولكن هذا لا ينفي ولا يقصي أهمية الحوار الداخلي طبعًا، ولكن في حالة اِعتماد مثل هذه التقنية يجب على الشاعر استعمال الكلم في مواضعه كما أنه لا "يجب عدم الاعتماد على المناجاة الفردية أو المونولوج كثيرًا إلّا إذا كان الكاتب مدركًا لأصول المونولوج جيّدًا، وقادرًا على صياغته في

أسلوب يجعله شائقًا ومعبّرًا عن كل شيء وليس في إسهاب بالرغم من طول المونولوج، لأن كل كلمة...لابدّ أن يكون لها وظيفة تؤديها."[95]

وتكون وظيفة الكلمات المعتمدة حسب السياق الذي وُضِعَت فيه، فإذا ما هيمن السياق السردي على القصيدة يجب على الشاعر إذا اعتمد المناجاة/ الحوار مع الأنا أن يفتح من خلاله المجال للسرد، أو أن يوظّفه بغية تحقيق بناء سردي داخل نصه الشعري. وقد يتم ذلك من خلال إفصاح الشخصية المتحدثة عما هو كامنٌ مكبوتٌ فينبعثُ من عميق النفس ليبلور لنا رؤية خاصة لدى الشاعر/ السارد، وغالبًا يكون ذلك عبر ضمير المتكلم الذي يمثل صوت المتحدِّث على نحو ما نلمح في مقطع الهلال من قصيدة مقام عراق:

وَقَالَ الْهِلَالْ:

أَنَا الِاحْتِمَالُ بِكُلِّ الْمَعَانِي

أَنَا الِاحْتِمَالُ الَّذِي فِي السُّؤَالْ

أَنَا الِاحْتِمَالُ الَّذِي فِي الْقَوَاعِدْ

أَنَا الِاحْتِمَالُ بِمَعْنَى الْأَمَلْ

أَنَا الِاحْتِمَالُ الَّذِي فِي الْجَمَلْ

وَأَنَا الِاحْتِمَالُ بِمَعْنَى الرَّحِيلْ

إِذَا ارْتَحَلَ الرَّكْبُ قِيلَ احْتَمَلْ[96]

يفتتح المقطع بفعل القول: قال، على شكل الحوار الخارجي، ولكنه حوار الذات المتحدثة مع ذاتها، حيث يتضح لنا أن المتحدّث بضمير المتكلم يخاطب نفسه، يقتصر المقطع على صوت واحد لا يتبدل، وبواسطة التكرار يخلق الإيقاع السردي المفضي إلى المضِيّ في تسريد الأبيات بأسلوبٍ سَهْلٍ سَلِسٍ، يستدعي الشاعر الهلال ويتحدث على لسانه كشخصية ناطقة تتحدث عن نفسها مع نفسها

[95] عادل النادي: الفنون الدرامية، ص47-48.

[96] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص 18-19.

عبر المساحة السردية المتشكّلة من خلال سرد مقولة القول التي افتتح بها المقطع في قوله: قال الهلال، ولذلك نجد حضور السارد بشكل غير مباشر في محاولة منه لكسر أحادية الصوت التي تتكرر على طول المقطع.

وبما أنَّ الحوار الداخلي يكشف غالبًا عن الجانب النفسي والباطني للشخصية ناهيك عن الجوانب الأخرى التي نجدها أحيانًا، فإنَّ الشاعر أثناء حديثه مع نفسه عن نفسه يعمد إلى تقديم نفسه للقارئ أو المتلقي بغية تقديم الخبر أو الوصف المراد تقديمه "حيث أن **المناجي** – مثل المتحدث في القصيدة الغنائية التقليدية – يتّبع أسلوب التخاطب الخاص بالمحادثة العادية؛ فهو يلتفت إلى الجمهور عندما يودُّ أن يخبرهم أمرًا ما، وعندما يريد أن يصف لهم نفسه يقف خارجها ويبدأ في الحديث عنها."[97]

ومما يجعل الحوار مع النفس يخلق مساحة سردية في القصيدة كونه رجع صدى – إن صحّ القول– لما هو كامنٌ غير بارز في باطن الذات الشاعرة وما تحمله إما من معاناة وحزن وصراع داخلي مع النفس ونحو ذلك، وإمّا من قِوى باطنة تسعى من خلالها للكشف عما يختلج في عميق النفس أو تقديم رؤية خاصة ووجهة نظر للفن أو الإبداع والكتابة وحتى من خلال رؤيتها للواقع والعالم وغير ذلك.

ومن ذلك ما يتمظهر في قصيدة (خَطٌّ عَلَى الْقَبْرِ الْمُؤَقَّت)، حيث تكشف الشخصية عبر المناجاة عن الجانب النفسي لها والمتّصف بالتَّعب، بعدما تم فتح بوابة السرد عبر فعل القول بضمير المخاطب الذي ساهم بفاعلية في سرد الحوار المبني على ضمير المتكلّم بعد ذلك على مستوى رواية القول:

قُلْتَ: هَذَا أَنَا

أَتْعَبَنِي الاِمْتِحَانُ جِدًّا،

الْحَمْدُ لِلَّهِ، اِنْتَهَى،

كُلُّ شَيْءٍ بَعْدَهَا مَقْبُولْ[98]

[97] أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ص40.

[98] تميم البرغوثي: في القدس، ص72-73.

نلحظ مساحة سردية تنبني على تناوب زمن الحديث بين الماضي والمستقبل، حيث يسترجع الحدث للماضي الذي يصف فيه نفسه بالتعب عبر الفعل الماضي: أَتْعَبَنِي، وفي الوقت نفسه الذي يعود إلى الوراء عامِدًا إلى الاسترجاع نجده يحاور نفسه من خلال ضمير المتكلم المتصل بالفعل، ثم يعزّز استرجاعه عبر فعل السرد: اِنْتَهَى، بعد ذلك تأتي الإشارة إلى الزمن اللّاحق عبر استباق الحوادث التي يشير إليها في البيت الأخير، وبذلك يكشف الحوار الذاتي جانبًا من الشخصية وما تعيشه من ازدواجية وتمزق بين تعب الماضي وراحة الآتي الذي تقبل به قبل أوانه، بحيث تقف وسطًا في زمن حاضر تسترجع لِتُذَكِّرَ بألم وتعب الماضي، وتستبق لِتُبَشِّرَ بالمستقبل.

وأحيَانًا يتشكل الحوار الداخلي عبر استرجاع تاريخ الذات إلى الماضي، وبذلك تنحو مَنْحًى سرديًا في تقديمها لهذا الزمن الذي يكشف عنها وعن عمرها سابقًا، مع تداخل صوت الأنا المحاورة بضمير المتكلم مع صوت الآخر عبر ضمير المخاطب، ولكن الصوت المتحدث هو صوت الشاعر نفسه الذي يقدمه على شاكلة مناجاة يكشف من خلاله عن عدة أوصاف للذات المتكلمة:

عُمْرِي أَرْبَعُ سَنَوَاتْ

أُرِيكَ شَطَارَتِي وَمَعْرِفَتِي بِالْأَبْجَدِيَّةِ فَخُورًا،

أَغْضبُ لِأَنَّكَ لَمْ تَنْتَبِهْ[99]

عبر هذا المقطع السردي الحواري تقدّم الذات جانبًا منها وتعرّف به يتمثل في عمرها الذي لا يتجاوز الرابعة، وبذلك فإنَّ زمن حديثها وحوارها مع نفسها غير ثابت إذ يتحرّك نحو الماضي، وعلى الرغم من أنها لم تتجاوز الرابعة من العمر تصف نفسها بالدهاء والحنكة ومعرفتها بالأبجدية في البيت الثاني وفيه تنتقل من ضمير المتكلم الذي افتتح به المقطع إلى ضمير المخاطب في قولها: أُرِيكَ، قبل أن تكشف عن حالة أخرى وجانب من جانبها النفسي المتمثل في الغضب في قولها: أَغْضَبُ، ثم تنتقل إلى المخاطَبة مرة أخرى بضمير المخاطب في قولها: لِأَنَّكَ، وهنا نلحظ تناوب حوار الأنا المتكلمة مع

[99] تميم البرغوثي: في القدس، ص75.

المخاطب/أنْتَ، ولكن المتحدث على مستوى الأبيات هي ذات الشاعر نفسه. لذلك يعتبر "المونولوج الداخلي أحد أبرز تكنيكات الوعي؛ إذ إنه يهتم بمحتوى الوعي الداخلي –المحتوى النفسي للشخصية– 100".

قد يأتي حوار الأنا بطريقة مختلفة عبر مناجاة مجسّدة في الدعاء، والدعاء أسلوب يكشف عن جوانب مخفيّة كامنة في نفسية الشخصية، تفصح عنها عبر المناجاة والتَّضَرُّع ووصف الحالة الشعورية التي من خلالها تخرج من غيابة الصمت ورهبة البوح إلى طلل المناجاة ورغبة الإفصاح مع هيمنة ضمير المتكلم الذي يتأكد به حضور الأنا المتحاورة والداعية والمناجية للتخلص من قيود البلايا:

دَعَوْتُكَ إِذْ بَلِيتُ وَحَانَ حَيْنِي ** كَطِفْلٍ ظَلَّ مَرْفُوعَ اليَدَيْنِ

لِتَرْفَعَنِي إِلَيْكَ بَغَيْمَتَيْنِ ** فَلَمْ أَرَ عِنْدَمَا قَلَّبْتُ عَيْنِي

سِوَى عَنْزٍ تَعَثَّرُ في الخرائِبْ[101]

يغلب على الأبيات ضمير المتكلم الذي تقدم من خلاله الشخصية المتحدثة –مع ذاتِهَا – ذاتَها، مع وجود ضمير المخاطب أيضا الذي يتكشّف من الوهلة الأولى عند قراءة مطلع المقطع، ويتحدد الصوت الداعي بضمير المتكلم من اللَّفظة الأولى عبر الفعل: دَعَوْتُكَ، ثم تفصح بعد ذلك مباشرة عن سبب الدعاء المتمثل في البلوى، رغبة في البوح والإفصاح عما تريد من وراء الدعاء في البيت الثالث، بينما يتحرّك زمن السرد من الماضي الذي يهيمن على المقطع: بَليتُ، حَانَ، ظَلَّ، لَمْ أَرَ، قَلَّبْتُ...وزمن المستقبل الذي يشكل مَطْلَبَ الذات المتحاورة والذي يتوسط الحوادث الماضية في قولها: لِتَرْفَعَنِي، وبذلك تنكسر بنية زمن السرد في البيت الأول والثاني/ زمن الماضي، باستشراف وتطلّع لمطلب النفس وهدفها من الدعاء والمناجاة، ثم تعود للسرد عبر الزمن الماضي في البيتين الرابع والخامس، وهنا يشكل حوار الأنا بنية سردية خالصة تكشف من خلالها الذات عن جانب من جوانب عالمها الباطني.

---

[100] نجاة صادق الجشعمي: تجليات النقد المعاصر في جماليات السرد الروائي، دراسة نقدية، ص89.

[101] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص59.

وقد نجد أحيانًا تداخلًا بين الأصوات التي تحقق مساحة أوسع للسرد بواسطة المناجاة، حيث تتعدد بذلك الأصوات المتحاورة في صوت واحد يتحدث ويحاور نفسه وهو صوت الشاعر الذي ينفلت من الصوت الأحادي في الحوار الداخلي بغية المضِيّ في طريق السرد:

وَكُنْتُ حِينَ سَأَلْتُ: "مَاذَا تصْنَعِينَ؟" أَجَبْتِنِي:

"إِنَّ السَّمّاءَ إِذَا الطُّيُورُ مَلَأْنَهَا قَدْ لَا تَرَانَا الطَّائِرَاتُ خِلَالَهَا"

قَدْ جَاءَ عَمُّكِ بَيْنَ أَسْرَابِ الْحَمَامِ وَحَطَّ عِنْدَكِ

قَالَ إِنَّكِ كُنْتِ طَيِّبَةً فَجَاءَ يَرَاكِ[102]

يفتتح المقطع الحواري بالدفقة السردية عبر فعل الحكي: كُنْتُ، الذي يمثل صوت المتحدث بضمير المتكلم: أَنَا، ثم يأتي فعل السؤال: سَأَلْتُ، والذي يعود عليه أيضًا، قبل أن ينتقل إلى قول مقولة السؤال وهي مقولة تمثل استفهامًا يخلق شيئًا من الإبهام الذي يحيل إلى التطلع، والذي سرعان ما يجيب عنه بالانتقال إلى ضمير المخاطَب عبر فعل الجواب: أَجَبْتِنِي، الذي يمهّد من خلاله للسرد في البيت الثاني الذي يمثل جملة قول الصوت الثاني وجوابه، قبل أن ينتقل إلى الصوت الثالث الذي يتمظهر بضمير الغائب ثم يسرد قوله في البيت الأخير.

وعلى الرغم من تعدد الأصوات في هذه القطعة الحوارية الممتزجة بالنزعة السردية، إلا أنَّ الصوت المهمين هو صوت الشاعر وحده الذي يحاور نفسه بالتعبير عن وجهة نظره التي تطلّبت تعدد الأصوات من أجل وتقديم هذا الحوار الداخلي/ المناجاة، ومن أجل خلق مساحة سردية عبر مكوناتها للأفعال: كُنْتُ، مَلَأْنَهَا، تَرَانَا، جَاءَ، حَطَّ، كُنْت، فَجاءَ...وبذلك يتسع المجال للتدفق السردي على مستوى الأبيات / الحوار.

داخل البنية السردية للنص الشعري الواحد يمكن للشاعر استدعاء أكثر من صوت عبر تقنية الحوار، تتعدّد الأصوات وتتداخل عبر مختلف مستويات السرد التي ترد بها من خلال تعدد الضمائر التي

[102] تميم البرغوثي: في القدس، ص65.

تغلب على بنية النص، فنجد ضمير المتكلم وضمير المخاطَب وضمير الغائب والتي تُمكّن النص من كسر قيود الصوت الواحد للخروج إلى عالم مُكتَظّ بالأصوات السردية التي تسهم في توسيع دائرة السرد داخل القصيدة.

الفصل الثالث
وهج السّرد في ظلّ الوصف

*** ***

إِنَّهَا عَرْجَاءُ، أَدْرِي
إِنَّهَا عَشْوَاءُ، أَدْرِي
إِنَّ فِيهَا كُلَّ أَوْجَاعِ الزَّمَانِ وَإِنَّهَا
مَطْرُودَةٌ مَجْلُودَةٌ مِنْ كُلِّ مَمْلُوكٍ وَمَالِكْ

الفصل الثّالث: وهجُ السّرد في ظلّ الوصف

أولا: بين الوصف والسّرد
ثانيا: الوصف وحركية الفعل السردي
ثالثا: شخصية السرد بألوان الوصف
رابعا: وصف المكان / المكانُ الموصوف بَدَلَ المكان المفقود

الفصل الثالث: وهج السّرد في ظلّ الوصف

في النص السردي قد يشترك الوصف مع الحوار في عملية واحدة وهي تبطيء السرد، فإذا كانت المقاطع الحوارية تؤدي إلى توقّف السرد غالبا، حين يغيب السارد أو يتوارى خلف شخصياته، مسنِدًا لها الكلام والتعبير، فإنّ الوصف أيضا غالبًا ما يكون بمثابة استراحة وسط الحوادث المسرودة، ولكنّ توقف السرد عند الحوار ليس توقفا كلّيا، بل قد يتوقف السرد لفترة ثم يعود على لسان الشخصيات نفسها، انطلاقا من خلق مساحات سردية داخل الحوار، كذلك الأمر بالنسبة للوصف، فأحيانا يمثل استراحة كلية يتوقف عندها السرد، وأحيانا يكون الوصف نفسه آلية من آليات السرد، يتمظهر وهج السرد داخله. كذلك قد "تفيد صيغة الوصف تمثيل الأشياء في حدود كينونتها الفضائية خارج أي حدث وبعد زمني. ما يميز إذن صيغة الوصف بالمقارنة مع صيغة الحكي هو غياب البعد الزمني الذي يتضمنه الحكي بما هو سرد لأحداث تحدث في زمن معين."[103]

ويشير حميد لحميداني في كتابه (بنية النص السردي) إلى علاقة السرد بالزمن، وعلاقة الوصف بالمكان، حيث يقول: "إذا كان السَّردُ يشكّلُ أداة الحركة الزّمنية في الحكي، فإنّ الوصف هو أداةٌ تشكِّلُ صورة المكان."[104] وهذا ليس معناه أنّ السرد والوصف منفصلان؛ لأنّه إذا كان السرد هو أداة لتشكيل الحركة الزمنية هاهنا، والوصف هو أداة لتشكيل الصورة المكانية، والزمان والمكان عنصران متّصلان، لا تكون الحوادث إلا داخل إطارهما، فهذا يعني أنّ السرد لا يكاد ينفكّ عن الوصف.

وفي شعر تميم البرغوثي يأتي الوصف بوصفه آلية سردية، حيث نلمح وهج السرد في ظل الوصف، الذي يرتبط بعدّة عناصر، ويكتسب شرعيته منها، أبرزها: الحدث، الشخصية والمكان، فالأول هو ما

[103] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، الطبعة الأولى، 1431هـ - 2010م، ص120.

[104] حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، آب 1991، ص80.

يتعلق بالوصف وحركية الفعل السردي، والثاني يتمثَل في وصف الشخصية، أطلقنا عليه: شخصية السرد بألوان الوصف، والثالث هو وصف المكان، حيث يحلَ المكانُ الموصوف بَدَلَ المكان المفقود داخل القصيدة. وقبل الخوض في هذا، لابدَ من الإشارة إلى العلاقة بين السرد والوصف، والتفصيل فيها. فما هي علاقة السرد بالوصف؟

أولا: بين الوصف والسّرد

عند ذكر "الوصف Description" يتبادر غالبا إلى أذهاننا ثلاثة عناصر متعلقة بهذا المصطلح وهي: الإنسان، الطبيعة، والعمران، وهذه العناصر هي التي يقوم عليها الوصف أساسا في الكلام العادي أو في مختلف الأعمال الإبداعية وخصوصا الأدبية منها، سواء كانت نثرا أم شعرا، وفي هذا الأخير – الشعر– يكون الوصف بابا من أبوابه وغرضا من أغراضه المعروفة، حيث يقوم على تصوير الإنسان وتمثيله بمختلف أشكاله، مع نعته بشتى تصرفاته وعواطفه، كما يصور الطبيعة بعناصرها الأربعة الماء والهواء والتراب والنور، ومكوناتها الحية والجامدة، أما العمران فبنعت صروحه وآثاره ووصف وأشكاله وألوانه.

ونظرا لأهمية الوصف في الشعر كونه من أهم أغراضه التي يقوم عليها، فإن أهميته في الكتابات الأدبية الأخرى أكبر وخصوصا في الأعمال السردية كالرواية والحكاية والقصة... والتي يكون الوصف ملازما لها غالبا، إذا لم نقل دائما، ولكن ما طبيعة العلاقة بين السرد والوصف حتى قلنا إنه ملازم له؟ هل يستطيع السارد حقا أن يسرد دون أن يصف؟ إن علاقة السرد بالوصف علاقة تداخل وتجاذب، علاقة وطيدة جدا، وليست علاقة انفصال وتنافر، ولذلك فقد أكد النقاد أهمية الوصف بالنسبة للعمل السردي والكتابة السردية خصوصا الحديثة والمعاصرة بوصفه آلية من آليات السرد فيها فَ "الوصف أصبح عنصرا مهما من عناصر السرد، بل إنه قد يكون أكثر ضرورة للنص السردي من السرد، على

اعتبار أنه لا يوجد عمل إبداعي تعرف الحكاية طريقه يأتي خاليا من الوصف"[105] وهذا يعني أننا لا نكاد نلمح سردا يخلو من الوصف، على قدر ما نلمح غالبا وصفا مستقلا عن السرد.

وعلاوة على ذلك فإن السارد لا يمكن له أن يسرد دون أن يصف فهو يعي جيدا مدى فاعلية الوصف داخل السرد، لأن السرد يقوم على الحكي، والحكي يتطلب أساسا الوصف، ومن هنا تتبين حاجة السارد إلى الوصف، وإذا ما سلَّمنا بأن الوصف من أغراض الشعر الملازمة له، وأنه آلية مهمة من آليات السرد، فما القول في القصيدة المنفتحة على السرد وتقنياته، أو في الشعر السردي؟ أليس جديرا به أن يكون أكثر طواعية لاحتواء الوصف، كونه مهما للسرد والشعر على حد سواء؟ الإجابة على التساؤل تتمثل في اختراق الحدود الفاصلة بين كل منهم، فالحركة التجديدية التي نادت بها الحداثة في شتى ميادين الفكر والفن والأدب عموما والشعر على وجه الخصوص، كانت قد نفت جُلّ الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية بالخروج عن قواعد النوع الأدبي النقي والجنس الأدبي الصافي، فانفتح الشعر العربي الحديث والمعاصر على مختلف آليات وتقنيات السرد، وأساليب القص، ما جعله أكثر مرونة لاحتواء الوصف الذي يستظل في ظلّه السرد.

بالإضافة إلى ذلك فإنَّ "تقدّم السرد دونما وصف قد يكون فجا فطيرا، ومبتسَرا حسيرا؛ وقد لا يعدَم اتساما بالعَجَلَة والاغتضاض، حتى كأنه جنين مجهَض، وتدبير مُقْحَم. وإذن، فلا السرد بقادر على الاستغناء عن الوصف، ولا الوصف بقادر على أن يحلَّ مَحَلَّ السرد فيقوم مقامه، ويؤدي وظيفته. لكن الوصف قد لا يكون ضروريا، في كل الأطوار، للنص السردي. وإذن، فليس الوصف مشكّلا من المشكّلات المركزية في أي نص سردي."[106]

وعلى غير ذلك فقد يكون مشكّلا من المشكّلات المركزية في النص الشعري؛ ولذلك عند تتبع حركة الشعر السردي العربي المعاصر، نجده أكثر استحضارا للوصف؛ لأن الوصف في الشعر غرض، وأغراض الشعر عديدة، وقد لا يكون الغرض في القصيدة وصفا، بل قد يكون مدحا أو رثاء أو غير

[105] عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص134.

[106] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ديسمبر، 1998، ص 253.

ذلك، وأما السرد فلا يمكن أن يخلو من الوصف، فإذا تجلى السرد في الشعر فلابد حينئذ من وجود الوصف بالضرورة، وعلى الرغم من أن الوصف يبطئ حركة السرد إلا أن بريق السرد تحت ظل الوصف في الشعر ليس مُعْميًا وليس منعدما، بل وهجه مرئيٌّ محسوس لدى القارئ.

والشاعر المعاصر غالبا ما يعمد إلى الوصف بصفته آلية من آليات السرد كي يصف الشخصيات التي بدورها تحرك الحوادث المسرودة، ثم ينعتها بمختلف أشكالها وأبعادها، وبكل آمالها وآلامها، وما تحمله في طيات أعماقها من عواطف وأحاسيس وحالات شعورية.

ولا يقتصر الوصف في الشعر والسرد على الشخصية وحدها بل يتجاوز الشاعر/ السارد ذلك إلى الطبيعة وما تحتويه من عناصر مختلفة سواء كانت جامدة كالأشجار والأحجار أو حية كالحيوان والطير وغير ذلك، ولكن ما الذي يجعل من الوصف عنصرا مهما في الأعمال الإبداعية؟ الإجابة على مثل هذا التساؤل تحيلنا على الوظيفة أو الوظائف التي يقوم بها الوصف داخل كل عمل إبداعي. فما هي وظائفه إذن؟

للوصف وظيفة التجميل والتزيين "والوصف في هذه الحالة يقوم بعمل تزييني وهُوَ يشَكّل استراحة في وسط الحوادث السردية، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي"[107] وهنا يكون الوصف موظفا لذاته، وهذا شأن عام في الآداب الإنسانية، وخصوصا في الشعر مثل ما نُلفي في وصْف بِرْكة المتوكل لأبي عبادة البحتريّ، ووصف البحيرة للامارتين (Alphonse DE Lamartine 1790-1869) وهَلُمَّ جرّا. ويقوم هذا الوصف غالبا على منح أبعاد جمالية وشكلية للشيء الموصوف، وذلك من أجل أن يتخذ شكلًا أروع، وصورة أبدع، في ذهن المتلقي، هذا إذا كانت الغاية بقصد التجميل والتزيين، أما إذا كانت عكس ذلك فيتخذ الشيء الموصوف عندها شكلًا أبشع، وصورة أفظع، في ذهن القارئ، فالغاية من كل وصف تكون إما تجميلية تحسينية... وإما تقبيحية تبشيعية مثل ما يصادفنا ذلك كثيرا في الشعر العربي القديم (في القصائد الهجائية خصوصا) ... أما

[107] حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، 1991، ص79.

الوظيفة الثانية فهي وظيفة التوضيح والتفسير، وهنا يكون الوصف موظفا لغير ذاته، فيأتي عرَضا في سرْد حدث من الحوادث وبقدر ما يكون ضروريا لتسليط الضياء على بعض الأحوال، أو المواقف، أو المشاهد وغير ذلك.[108]

والوصف في شعر تميم غالبا ما يتم توظيفه لغرض جمالي وأحيانا نجده موظفا بغية التفسير بنسب متفاوتة من قصيدة لأخرى حسب طبيعة وموضوع النص الشعري الذي يقدمه الشاعر.

ثانيا: الوصف وحركيّة الفعل السَّردي

يزخر شعر البرغوثي بعوالم طبيعية متنوعة ومتداخلة، وفواعل/شخصيات واقعية وخيالية تشارك في تحريك الحوادث/ الأفعال ،كما نلمح محاولات حثيثة لتثبيت صورة الأشياء الموصوفة كالهلال في ذاكرة الشعرية العربية عموما، وفي شعره خصوصا، والتي تُعْرَض عن طريق الوصف الذي يقوم بوظيفته الجمالية غالبا، حيث تتجلى صور بديعة للهلال التي يعرضها الشاعر/السارد من خلال الوصف الذي يتداخل فيه المكان "القدس" والذي يعطي هذا الهلال حركية فاعلية داخل النص، يتقوس الهلال، ثم يزداد تقوسا، وهذا ما يمكن السرد من التحرك في ظل الوصف من خلال توظيف أسماء دالة عليه، وأفعال دالة على السرد من خلال الحركة الدائمة والتغيّر المستمرّ:

فِي الْقُدْسِ يَزْدَادُ الْهِلَالُ تَقَوُّسًا مِثْلَ الْجَنِينْ
حَدْبًا عَلَى أَشْبَاهِهِ فَوْقَ الْقِبَابِ
تَطَوَّرَتْ مَا بَيْنَهُمْ عَبْرَ السِّنِينَ عَلَاقَةُ الْأَبِ بِالْبَنِينْ[109]

يجعل الشاعر/ السارد الهلال يتقوّس، ويعانق القُبَّةَ، معتمدا توظيف أسماء دالة على الوصف (الهلال، تقوُّسًا، حدبًا) يحاول من خلاله تحقيق رؤيته الكونية ونبرته الشخصية للقدس وما آلت إليه، ثم يعمد إلى الفعل "يزداد" الذي يدل على الحركية القائمة وعدم الثبات والتغير، يحيل من خلاله على

[108] ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص252-253.

[109] تميم البرغوثي: في القدس، ص9.

التغيرات والأزمات الحاصلة داخل القدس على خلاف ما تبدو عليه من الخارج، وهو ما ساهم في جعل المقطع مفعما بالنزعة السردية لوجود الفعل (يزداد) مع وجود اسمين مرتبطين به (الهلال/ تقوسا) فنلمح سردا تحت ظل الوصف، يسرد حدث تقوس الهلال وفي الوقت نفسه يصف حاله بالحركيَّة التي بقيت في ازدياد حتى جعلته مثل الجنين وحدبًا فوق القباب يتقوَّس وينحني ليعانقها.

في مقطع (الهلال) من قصيدة (مقام عراق) يفسح الشاعر المجال للوصف، فيقدم وصفا للهلال على لسان الهلال ذاته، مشبها نفسه بصاحب النول؛ أي صاحب خشبة الحائك التي ينسج عليها ويتم لفُّ الثوب عليها أثناء القيام بعملية النسيج، وهو الفعل الذي يجعل ظهره يتقوَّس، وهنا يتحدد الوصف عن طريق التشبيه، ويتحرك السرد تحت ظل الوصف، مفيدا من أفعال الحركة الدالة على ذلك:

أَنَا صَاحِبُ النَّوْلِ

ظَهْرِي تَقَوَّسَ مِنْ جِلْسَتِي

إِذْ أَسُلُّ مِنَ اللَّيْلِ خَيْطًا فَخَيْطًا

وَأَغْزِلُ ثَوْبًا لَكُمْ[110]

يحاول الشاعر تقريب الصورة إلى ذهن المتلقي، فيلجأ إلى السرد في ظل الوصف الذي يتداخل فيه الزمان فيستحضر "الليل" كواحدة من صور الزمن بوصفه مفردة تدل عليه، يجعل من الهلال حائكا تقوس ظهره، يسُلُّ من هذا الليل خيوطه ويغزل منها ثوبا، ففي الوقت الذي يقدم فيه وصفا للهلال، يحرك أيضا الفعل السردي من خلال أفعال بناء الحدث التي تحيل على الحركة (تَقَوَّسَ، أسُلُّ، أَغْزِلُ)، والتي تأتي عن طريق امتزاج صوت الشاعر/السارد، بصوت الهلال الذي ترك له مجال السرد عبر الوصف. حيث يكون "الوصف من التقنيات الزمانية، ويقوم بإعاقة السرد أو إبطائه، فيستقر السرد ويكتسب حركة متوازنة."[111]

[110] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص21.

[111] حسن علي المخلف: التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، الطبعة الأولى، 2010، ص39.

إذا كان الشاعر في المقطعين السابقين يجعل الهلال يتقوّس وينحني ظهره، فإنه يعود في مقطع "النخل" ليقدم وصفًا بديعا للنخل الذي يجعل منه نخلًا مُستقيمَ الظّهر على عكس الهلال الذي وصفه بانحناء ظهره، وتقوُّس شكله، بعد أن قدّم وصفا لحال الأمة وما حلَّ بها من ذلَّة وهوان:

يَا نَخْلَنَا، أُمَّةٌ بَيْنَ الْمَلَاجِئِ تَحْتَ الْأَرْضِ سَاجِدَةٌ، وَلاَ صَلَاةَ لَهَا،

وُجُوهُهَا فِي التُّرَابِ الْمُرِّ لَيْسَ تَرَى شَيْئًا سِوَاهُ

وَأَنْتَ وَحْدَكَ الْمُسْتَقِيمُ الظَّهْرِ تُبْصِرُ مَا يَجْرِي

فَخَبِّرْ جَزَاكَ اللهُ خَيْرًا عَنِ الْعُمْيَانِ، كُلَّ حَدِيثٍ وَاحْفَظِ السَّنَدَا[112]

تشير انحناءة الهلال إلى الضعف والانكسار، ولذلك وصف الشاعر الأمة بالانحناء من خلال الاسم الدال على هذا الوصف (ساجدة)، وهو سجود بلا صلاة، سجود في الملاجئ من الخوف والرعب الذي تعيشه، ثم تأتي مخاطبة النخل بقوله (وَأَنْتَ وَحْدَكَ الْمُسْتَقِيمُ الظَّهْرِ)، فإذا كان وصف حال الأمة بالانحناء دالا على الجبن والخوف والضعف، فإنّ وصف النخل بالاستقامة دالٌّ على القوة والثبات، ولكن الانحناء ليس لمجرد الضعف دائما، بل ربما يكون رمز القوة والصلابة والشدة. وهنا يتقاطع مع قول الشاعر:

فَإِذَا انْحَنَيْتَ بِمَا حَمَلْتَ مِنَ الْأَسَىفَالسَّيْفُ يَقْوَى بِانْحِنَاءَةِ ظَهْرِهِ**[113]

ولعل ذات المبدع نفسها تعي أنه من العسير جدا أن تسرد دون اللجوء إلى استحضار الوصف، فيعمد إلى الإعلان عن السرد من بداية كل مقطع سردي في شعره الذي يقوم على أحداث تشكل حركية النص من خلال حركية شخصيات خيالية التي تعتمد أساسا على الحكي، كما في مقطع "العنزة" من قصيدة مقام عراق:

[112] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص36-37.

[113] البيت للشاعر جاسم الصحيح.

يُحْكَى أَنَّ نْبُو إِلَهَ الْحِكْمَةِ فِي بَابِلَ أُلْقِيَتْ فِيهِ عِلَّةُ الْعِشْقِ، فَرَأَى أَوَّلَ مَا رَأَى عَنْزَةً فَعَشِقَهَا. اِقْتَرَبَ مِنْهَا، فَارْتَعَبَتْ مِنْ طُولِهِ وَعَرْضِهِ، هَرَبَتْ فَتَبِعَهَا. الْإِلَهُ يَرْكُضُ وَرَاءَ الْعَنْزَةِ، وَالْعَنْزَةُ لَا تَفْهَمُ مَا يُرِيدُ الْإِلَهُ. ثُمَّ إِنْ فَهِمَتْ، فَهِيَ لَا تُرِيدُهُ زَوْجاً: كَيْفَ لِإِلَهِ الْحِكْمَةِ أَنْ يَمْنَحَهَا عَنْزاً صِغَاراً وَيُنَاطِحَ عَنْهَا الْكِبَاشَ، الْعَنْزَةُ لَا تُرِيدُهُ. وَالْإِلَهُ يُرِيدُ الْعَنْزَةَ[114].

يفتتح الشاعر/السارد المقطع النثري ببنية سردية خالصة عبر الفعل "يُحْكَى" ليذكّر بطريقة الحكي بالخرافات والأساطير والحكايات القديمة التي تتخذ شكل القول/ قال، يحكى، زعموا، كان فيما مضى، وهي وافتتاحيات تلك الحكايات والأساطير، ثم تتمظهر لنا أمارات السرد بعد ذلك لوجود أفعال الحركة والانتقال (اقترب، ارتعبت، هربت، يركض) وجميعها تدل على السرد على قدر ما تدل أيضا على الوصف، حيث حكى بأن نبو إله الحكمة اقترب من العنزة في اللحظة نفسها التي وصف حالته بالحركة والتقدم وعدم الاستقرار في مكانه، ليستمر الحدث السردي في التغير من حالة حركية إلى حالة حركية أسرع عند هروبها واتباعه لها (هربت فتبعها). والوصف هنا لا يقوم بوظيفته الجمالية بل يقوم بوظيفته الرمزية الدالة على معنى النص في إطار سياق الحكي، وتحرك الفواعل (الشخصيات).

إنّ الانتقال التراتبي من حدث سردي بطيء إلى فعل سردي أسرع منه في المقطع السابق، يزيد من شدة ضرورة السرد للوصف كي يتحرك تحت ظله، ففي بداية الأمر كان اقتراب الإله من العنزة بشكل عادي، فما إن اقترب منها حتى ارتعبت، فكان خوفها سببا في هربها، ولكن سبب الخوف هو طول الإله وعرضه، وهما اسمين دالّين على الوصف دون مواربة، ومن هنا تتبين حاجة السارد إلى تحريك الأفعال وتسريدها دون تجريد ألفاظه وعباراته من وظيفة الوصف، بل يتم انتقاؤها من قِبَله بدقة الجراحين. ولا تستقر الحركة لحظة الهروب، بل تستمر عن طريق الترتيب والتعقيب (هربت فتبعها)، (الإله يركض وراء العنزة)، وهنا تتمظهر زيادة الحركية السردية للفعل مع زيادة حركة الشخصيتين المُفْتَعَلَتَيْن من قبل الشاعر/السارد (الإله والعنزة). دون التخلص من عباءة الوصف بطبيعة الحال.

[114] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص47.

وأحيانا يتم إيقاف السرد أو إبطاؤه عن طريق إيقاف الفعل السردي، واللجوء إلى الوصف من قبل الشاعر/السارد، وذلك بعد تلبية حاجيات الموصوف بتوظيف الجمل الاسمية التي تقلل من سرعة حركة الحدث، ففي المقطع التالي نجده يعمد إلى فعل الوصف (يصف) بغية تسريع تسريد الأبيات من خلال جملة الحذف والإغفال:

ثُمَّ أَنْتَ الَّذِي نَامَ بَيْنَ الْمَقَابِرِ كَيْ لاَ يَرَاهُ الْمَغُولُ بِبَغْدَادَ يَا صَاحِبِي

وَعُدْتَ، كَمَا يَصِفُ ابْنُ الأَثِيرِ، تُعَانِقُ مَنْ عَاشَ مِنْ أَهْلِهَا

بَعْدَ سِتِّ أَسَابِيعَ

كَيْ تَتَدَبَّرَ أَمْرَ الْمَعَايِشِ،

لاَ بُدَّ مِنْ قَمَرٍ يَسْهَرُ اللَّيْلَ

حَتَّى وَإِنْ كَانَ فِيهَا مَغُولْ[115]

إن مثل هذه التّقنيات يصعب على الشاعر التعامل معها في ظل قيود الوصف، ولكنه استطاع أن يجسر الفجوة الحاصلة بين الأسماء الدالة على الوصف، والأفعال الدالة على السرد بحركة الإغفال وتقنية الحذف (بعد ستّ أسابيع)، والتي يتمظهر من خلالها الوصف المفضي إلى السرد في قوله (كَمَا يَصِفُ ابْنُ الأَثِيرِ)، فالفعل (يَصِفُ) يدل على وصف ما يليه، كما يحيل على سرد ما سوف يتم وصفه من أحداث... نام بين المقابر، ثم عاد ليعانق من عاش من أهلها، كي يتدبر أمر المعايش، وهي جُمَلٌ مسبوكة سبكا سرديًّا، ومرتَّبةً ترتيبا متسلسلًا بلا استباق ولا استرجاع من خلال أفعال الحركة المساعدة على ذلك (نَامَ، عَادَ، يُعَانِقُ، يَتَدَبَّرُ)، مع إغفال وحذف الحوادث الواقعة في الأسابيع الست. والتي ساعدت على الخلاصة.

في مقطع من قصيدة (يَا هَيْبَةَ الْعَرْشِ الْخَلِيِّ مِنَ الْمُلُوك) يشكل الوصف استراحة بين الحوادث التي يسردها الشاعر حيث تأتي الجملة الوصفية لتبطيء حركة السرد في الجملة السردية التي قبلها، ثم

[115] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص14.

ينتقل إلى جملة سردية بعدها، وبذلك يكون الوصف خالصا لذاته، مُوَظَّفًا للتجميل ليتوسّط الحوادث المسرودة:

يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الَّذِي قَدْ مَجَّدُوكَ لِيَعْزِلُوكَ أَوْ يَقْتُلُوكْ

أَنْتَ الْجَمِيلُ وَلَسْتَ مُحْتَاجًا إِلَى صَلَوَاتِهِمْ لِيُجَمِّلُوكْ

يَا أَيُّهَا الْأَمَلُ الْحَقِيقِيُّ الَّذِي

تَرَكُوكَ مَصْلُوبًا بِقَارِعَةِ الطَّرِيقِ

وَمَرَّ عَنْكَ النَّاسُ لَمْ يَتَأَمَّلُوكْ[116]

يتمظهر السرد مع مخاطبة الشاعر/السارد للملك من خلال توظيف أفعال دالة على السرد وحركية الحدث (مَجَّدُوك، يَعْزِلُوك، يَقْتُلُوك)، ثم يأتي دور الوصف الخالص الذي يشكل استراحةً بعد ذلك بقوله (أَنْتَ الْجَمِيلُ، الْأَمَلُ الْحَقِيقِيُّ)، وهما جملتان وصفيتان لا نلمح أية أمارة للسرد فيهما على نحو (الورد جميل، النخلة طويلة...وغير ذلك)، ثم يعود بعد ذلك إلى السرد في ظل الوصف باستحضار أفعال الحركة (تَرَكُوكَ مَصْلُوبًا، وَمَرَّ عَنْكَ، لَمْ يَقْتُلُوكْ) والتي لا يمكن تجريدها أيضا من الوصف. على نحو ما نجد في الجدول الآتي:

نـــوع	سبب أوّل	سبب ثانٍ	نتيجة	غرض	مثـــــــال	وظيفة
وصف بغير سرد	حضور الاسم	غياب الفعل	توقف الحركة	وصف لذاته	أَنْتَ الْجَمِيلُ/ الْأَمَلُ الحَقِيقِيُّ	تجميل
سرد تحت ظل الوصف	غياب الاسم	حضور الفعل	حركية الحدث	وصف لغير ذاته	مَجَّدُوك/يَعْزِلُوك/ يَقْتُلُوك/تَرَكُوكَ/مَرَّ/ يَتَأَمَّلُوك	توضيح

[116] تميم البرغوثي: في القدس، ص35.

وقد يتساءل القارئ: كيف تكون الجمل الفعلية مشكّلة سردا مُعَزَّمًا في بعض الوصف بينما الجمل الاسمية تُشَكِّلُ وصفًا خالصًا مُوَظَّفًا لذاته، لا لهدف السرد؟ وتأتي الإجابة كالآتي: إنك حين تقرأ (يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الَّذِي قَدْ مَجَّدُوكَ لِيَعْزِلُوكَ أَوْ يَقْتُلُوكْ) تجد نفسك أمام جملة مفعمة بالسرد الذي تشكله ثلاثة أفعال من أفعال الحركة، وهذه الأفعال لا يمكن تجريدها -بطبيعة الحال-من الوصف؛ لأنها تمثل وصفا للملك أيضا، فيظهر بريق السرد في ظل الوصف بغية التوضيح والتفسير، لكنك عندما تقرأ (أَنْتَ الْجَمِيلُ) فإنك تجد نفسك أمام الوصف الخالص بسبب عدم وجود علامة للسرد، وبذلك يكون دور الوصف الموظَّف لذاته كنقطة مركزية يتوقف عندها المقطع اللغوي المسرود، لعرض صورة الشيء الموصوف، بغية التجميل.

ثالثا: شخصيّة السّرد بألوان الوصف

إنّ وصف "الشخصية يوضح للقارئ الكثير من العادات والأدوات...ولا يمكن للوصف أن يظهر...إلا من خلال السرد فيتداخلان ويتساعدان في كشف ملامح الشخصية الداخلية والخارجية."[117] كما يقوم وصف الشخصية في الأعمال الأدبية وخصوصا في الشعر، إما بوظيفة التحسين والتزيين أو التقبيح والتبشيع، وذلك من خلال التركيز على البعد الجسماني لها القابل لهذه الوظيفة، ناهيك عن نواحيها وأبعادها النفسية والاجتماعية؛ ولأن الشخصية تعد ركيزة أساسية للسرد، فإن وصفها يكون طريقا مُفضيًا إلى السرد حتما، لأن الشخصية بدورها تحرك الحوادث، وتحريك الحدث ضرورة من ضرورات الكتابة السردية، سواء في النصوص السردية الخالصة عموما أو في الشعر.

ففي مقطع (أبي الطيب المتنبي) يتمظهر السرد عبر استدعاء خاص لشخصية المتنبي التي يصفها الشاعر ببعدها النفسي والاجتماعي، غير أن وصف الشخصية لم يوظَّف لذاته بقدر ما تم توظيفه لتحريك حدث موصوف، في مقطع سردي مرصوف:

نَامَ جَدِّي أَبُو الطَّيِّبِ أَحْمَدُ بْنُ الحُسَيْنِ الْمُتَنَبِّي

[117] حسن علي المخلف: التراث والسرد، ص39.

لَيْلَ الْأَرْبِعَاءِ عَلَى الْخَمِيسِ، لِسَبْعَ عَشْرَةَ لَيْلَةً خَلَوْنَ مِنَ الْمُحَرَّمِ عَامَ
أَرْبَعَةٍ وَعِشْرِينَ وَأَرْبَعِمائَةٍ وَأَلْفْ
عَلَى قَصْفِ الطَّائِرَاتِ الْأَمْرِيكِيَّةِ لِبَغْدَادْ
وَقَامَ جَدِّي، عَلَى أَصْوَاتِ الْمُؤَذِّنِينَ
يُقِيمُونَ صَلَاةَ الْفَجْرْ[118]

وصف شخصية أبي الطيب المتنبي هنا لم يكن موظفا للتحسين أو التقبيح بقدر ما تم وصفها كي ينحو الشاعر اتجاه أفق سردي داخل النص، فمن بداية المقطع يتمظهر السرد بالفعل (نام) الذي يصف حالة الشخصية الموصوفة وهي النوم، وعلى الرغم من أن فعل النوم هنا يدل على الثبات والسكون الذي يفضي إلى توقف حركة الحدث، إلا أنّ تجديد حركته تعود مع تمظهر السرد أيضا في نهاية المقطع بالفعل (قام) الذي يصف الحالة الأخرى لشخصية المتنبي، وهي القيام، وبين مدة النوم والقيام تجري الحوادث المسرودة، حيث نامت الشخصية على قصف الطائرات الأمريكية لبغداد، ثم قامت على أصوات المؤذنين لإقامة صلاة الفجر، وهنا بالذات يبرز المقطع الشعري كقصة سردية قصيرة جدا، تقوم على الاختزال والإيجاز في ظل الوصف.

تتحرك الشخصية في المقطع السابق وفق إرادة الشاعر، لأن السرد يتحرك تحت ظل وصفها، يجعل منها مجرد صورة بلا بعد جسماني، بلا ملامح، وبلا أصوات، تنام في زمن سابق (ليل الأربعاء على الخَميس، لسبعَ عَشْرَةَ لَيْلَةً خَلَوْنَ من المحرَّم عامَ أربعةٍ وعشرينَ وأربعِمائةٍ وألفْ)، ثم تستيقظ في زمن لاحق على (أصوات المؤذنين)، فلا يترك الوصف هنا أيَّةَ مساحة للسارد من أجل الحشو والنثرية، فهو ممسك بتلابيب شخصيته يحركها ويصفها كيف ما شاء، مع تحريك الحدث، وقت ما شاء.

في قصيدة "القهوة" تُقَدَّمُ شخصية (نوار) عن طريق الوصف بالعودة إلى زمن الماضي، بعد الاستهلال بالأمر المؤدي إلى فتح المجال للسرد الذي يتمظهر من خلال الفعل السردي (كُنْتِ) الدال

[118] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص26-27.

على السرد غالبا، عامدا إلى صفة الشخصية وبعدها الجسماني والزماني أيام كانت صغيرة لا تقوى على التذكّر:

صُبِّي لِعَمّكِ يَا نَوَارُ الْقَهْوَهْ

لاَ تَسْتَحِي مِنْ عَمّكِ التَّارِيخْ

قَدْ زَارَنَا مِنْ قَبْلُ

كُنْتِ صَغِيرَةً

لَا تَذْكُرِينْ[119]

يستهل الشاعر/السارد القصيدة باتباع نسق سردي توجيهي عبر استحضار فعل الأمر (صُبِّي) المُوَجَّه للشّخصية مباشرة، ثم يؤكد على ذلك بفعل الأمر (لاَ تَسْتَحِي)، وهي سيرة مَكَّنَتْهُ من العودة إلى الماضي عبر التاريخ، الماضي الذي استطاع من خلاله الرجوع للوراء لتقديم وصف شخصية (نوار) أيام كانت صغيرة بقوله (كُنْتِ صَغِيرَةً) وهنا يعبر الشاعر عن حدث سابق يشكل حركية النص من الحاضر نحو الماضي بفضل حركية عمر الشخصية الموصوفة بصفة الصِّغر، وبفضل الحركة العكسية للتاريخ بالعودة للوراء (قد زارنا من قبل). ثم تتبين سيطرة صوت الشاعر على المقطع بوصفه ساردا عليما بحالة شخصيته في الوقت الذي يجعل منها شخصية غير عليمة يوم كانت لا تذكر شيئا بقوله (لاَ تَذْكُرِينْ)، فيتوحد صوته مع صوت الشخصية ويتحدث عنها باسمها بدلا منها، ويصف حالتها، ويلعب دورها، تاركا للوصف فسحة السرد الشعري.

في الوقت الذي نقرأ فيه قول أرسطو قديما عن الشاعر وتقديم الشخصية آنذاك: «ينبغي على الشاعر –في تصويره للشخصية–أن يهدف دائما إلى تحقيق الحتمية أو الاحتمال، بمعنى أنَّ أيَّ شخص يقول أو يفعل كذا...ينبغي أن يكون ما يقوله أو يفعله هو النتيجة المحتملَة، أو الحتميّة الشّخصية، وكذلك فإنّ أي حادثة تَتْلُو الأخرى ينبغي أن يكون التتابع جاريا على مقتضى الحتمية أو

[119] تميم البرغوثي: في القدس، ص63.

الاحتمال.»[120] يتجلّى لنا هذا المعنى ويتحقَّق لدى الشاعر المعاصر أيضا، ونحن نحيل القارئ هنا إلى وصف شخصية الشرطي في قصيدة "الأمر" وعلى نتيجة فعل الفاعل –الشخصية–، تاركًا للفعل أخذَ حركته السردية عبر وصف الفاعل:

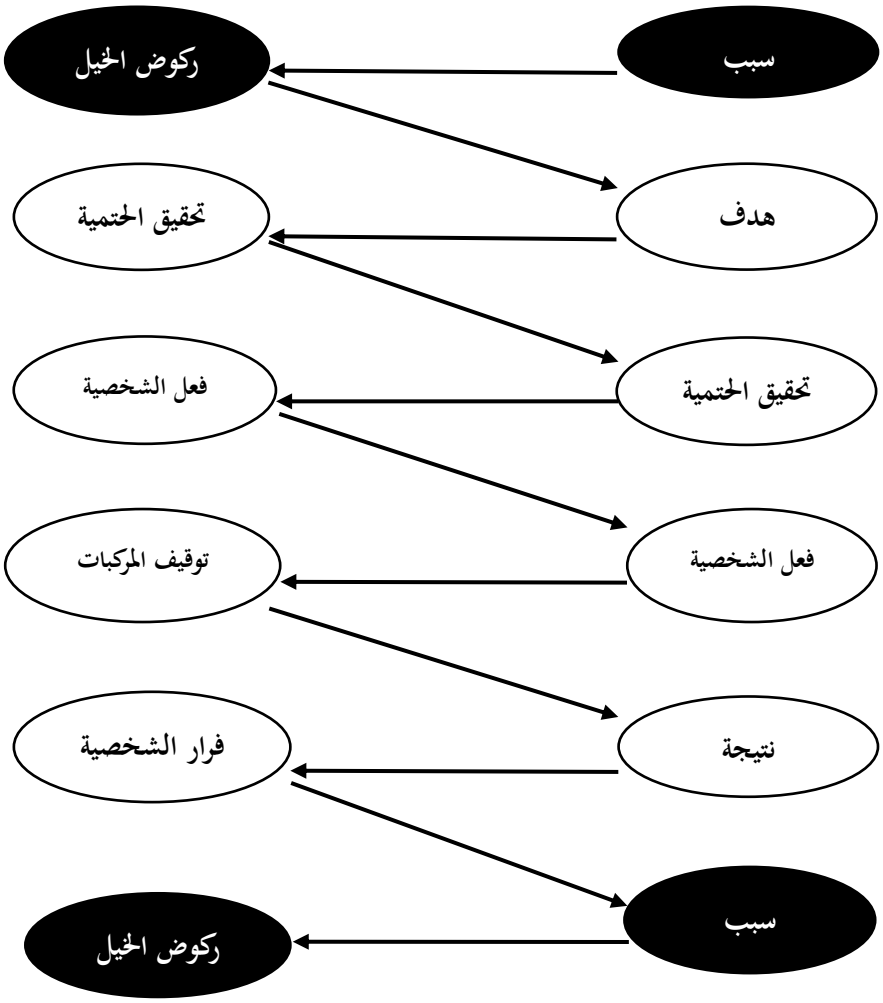
الْخَيْلُ تَرْكُضُ فِي الشَّوَارِعِ

أَوْقَفَ الشُّرْطِيُّ سَيْلَ الْمَرْكَبَاتِ وَفَرَّ هَارِبًا [121]

يهيمن السياق السردي على المقطع/ البيتين، وهو ما مكّن الشاعر/السارد من توسيع المساحة السردية داخل بنية نص قصير، يحرّك الحدث من خلال محاولة تحقيق الحتمية عن طريق فعل توقيف شخصية الشرطي لسيل المركبات بسبب ركوض الخيل، والنتيجة الفرار والهروب بعد ذلك، وهذا لم يكن ليتحقق إلا عن طريق أفعال الحركة الثلاثة (تركض، أوقف، فرَّ) التي ساعدت على سرد الحدث وهي أفعال غير مجردة –في الوقت نفسه–من الوصف، حيث يسرد بأن الخيل تركض، والشرطي يوقف، ويصف حالة حركته بعد ذلك والتي تمثلت في الفرار الدال على حركية الفعل والفاعل. والمخطط التالي يوضح الصورة أكثر، والتي تمثل هدف الشاعر إلى تحقيق الحتمية بفعل الشخصية للوصول إلى النتيجة المحتملة أو الحتمية الشخصية:

[120] أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، ص36.

[121] تميم البرغوثي: في القدس، ص91.



ويتضح من هذا أن كل حدث سردي وظفه الشاعر/السارد كان مبنيا على التتابع وجاريا على مقتضى الحتمية والاحتمال. ومن ذلك أيضا ما نجده عندما يقدم الشاعر وصفا لشخصية "أبي منصور الحلّاج"، يتجلّى وهج السرد في ظل وصف الشخصية، ومن خلال المساحة السردية التي تفتحها على مستوى المقطع الشعري، تتجلّى أمارة السرد مع مطلع البيت الأول، عبر الفعل السردي "مات"، وهو الفعل نفسه الذي تتجلّى من خلاله علامة الوصف، الدال على حالة الشخصية الموصوفة:

مَاتَ أَبُو مَنْصُور غَيْرَ مَنْصُورٍ بِالْحَقِّ بَيْنَ بُرْدَيْهِ

جَنَازَتُهُ عَنْزَةٌ عَرْجَاءُ

مَاتَ كَافِراً وَشَاكًّا وَمُؤْمِنًا مَعًا

تَارِكًا وَجَعًا

كَالْوَشْمِ الْأَخْضَرِ فِي وَجْهِ السَّمَاءِ

لَمْ يَبْقَ مِنْهُ إِلَّا فُضُولُ الْمُسْتَشْرِقِينَ

وَمُرَاوَحَةُ الشُّعَرَاءِ يُفَاصِلُونَ التَّارِيخَ فِي سُوقِ الْأَقْنِعَةْ[122]

يبدأ المقطع بداية سردية بالعودة إلى زمن الماضي عبر الفعل "مَاتَ" الذي يشكل فعل السرد، ثم يتكرّرُ الفعل الذي يُمَهِّد للوصف من خلال استدعاء الحالة النفسية لشخصية "أبي منصور"، ففي الوقت الذي يقدم فيه الشاعر وصف الشخصية يتحرّك أيضا بوصفه ساردًا بها، حيث يشرع في المزاوجة بين البعد النفسي للآخر (الشخصية) في لحظة الكشف عن الصفات التي قدمها لها (غَيْرَ مَنْصُورٍ بِالْحَقِّ، كَافِرًا، شَاكًّا، مُؤْمِنًا)، والبعد النفسي لِـ "الأنا" (السارد)، (تَارِكًا وَجَعًا).

تم استحضار شخصية "أبي منصور الحلاج" تحت ألوان من الوصف والتي استطاع من خلالها توسيع دائرة الوصف المتعلق بها، في الوقت نفسه الذي يخلق مساحة سردية داخل المقطع، هذه المساحة التي اتّسعت عبر استدعاء الشخصية الماضية الموصوفة نفسيًا، أي بأبعادها النفسية فقد ماتت الشخصية وهي غير منصورة بالحق، جنازتها هي عنزة منعوتة بالعرجاء، تاركةً ذلك الوجعَ المشَبّه بالوشم الموصوف باللّون الأخضر، وهنا يبرز دور اللغة في الوصف والسرد عبر المجاز الذي يستطيع من خلاله الشاعر/ السارد رسم صورة الشخصية الموصوفة بلغة السرد المألوفة لدى تميم وغيره من الشعراء الّذين يعمدون إلى تقديم شخصياتهم السردية بألوان من الوصف.

رابعًا: وصف المكان / المكانُ الموصوف بَدَلَ المكان المفقود

نتناول المكان بوصفه وعاء تدور فيه الحوادث ولكونه ذا خصوصية مختلفة لدى الفلسطيني (الشاعر خصوصا/ والفرد عموما)، وهذا لا يعني أن الشاعر ملزم بالاهتمام بعنصر المكان في الشعر إلا إذا كان هناك انفتاح على السرد داخل القصيدة، ونظرا للأهمية التي يكتسبها المكان في الأعمال الفنية عموما وفي الشعر السردي خصوصا، فهو يكون أيضا أساسا من أسس كل الأعمال الأدبية، ولربما لا يكاد

[122] تميم البرغوثي: مقام عراق: ص60.

يخلو منه أي عمل إبداعي فـ "إذا كان المكان هو الأساس في فن العمارة وبناء الحضارة ... فإننا لا يمكن أن نتخيل فنا لا يقوم على المكان "[123]، فالبنيان المرصوص إذا ما قُمنَا بنزع حجر مركزي منه أو من جوهره فإنه يتهاوى وينهَدّ، وكذلك هو الأمر بالنسبة لعنصر المكان في كل عمل فني، حيث يكون مساعدا على تطوير بنائه وخصوصا في السرديات، لأنه عنصر مهم من عناصر السرد، وربما فقد العمل خصوصيته وقيمته الفنية إذا فقد المكانية، أما في الشعر فيكون للوصف حظ أوفر في تصوير الأماكن.

وعلى نحو ما نلمح في شعر تميم، فهو يبحث عن أماكن تكون بديلا وملجأ للفرد الفلسطيني من موطنه السليب، وأرضه التي ينتمي إليها، فيبلور رؤيته للعوالم والفضاءات الواسعة، ويجعل منها ملاذا صغيرا وضيقا، وعلى الرغم من ضيقه فهو حقيقة أكبر من أن تكون له حدود، ففي قصيدة (أمرٌ طبيعيٌّ) يختار (الغار) ويجعل منه حصنا وموطنا تأوي إليه الأمة في خِضَمّ وحشته وهالة ظلمته:

يَا أُمَّةً فِي الْغَارِ مَا حَتْمٌ عَلَيْنَا أَنْ نُحِبَّ ظَلَامَهُ

إِنِّي رأيتُ الصُّبْحَ يَلْبَسُ زيَّ أطفال المدارس حاملًا أقلامه

ويدور ما بين الشوارع، باحثًا عن شاعر يُلقي إليه كلامه

ليُذيعه للكون في أفق تلوَّن بالنداوة واللَّهبْ

يا أمتي يا ظبيةً في الغار قومي وانْظُري

الصُّبْحُ تلميذٌ لأَشعار العربْ[124]

يتم استدعاء/استحضار الغار هنا كمكان له سمته الخاصة، ودوره الفني المميز، اختير وانتُقِيَ لأنه يحتضن النبوءات، شأن الغار مع النبي صلى الله عليه وسلم، وشأنه شأن الجب في قصة يوسف، حيث يصفه بضيقه وبظُلمته، ولكنه يجعل من الغار هنا ملاذا للناس جميعا وليس لشخص واحد، وعليه فإن

[123] تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص356.

[124] تميم البرغوثي: في القدس، ص60.

المكان هنا يتسع للأمة ثم يقدم وصفا بديعا لها حيث يشبهها بظبية لجأت إلى الغار واتخذته حصنا لها من عدوها بصفتها فريسة له، وهي صورة تعبر عن حال الأمة العربية عموما، والفلسطينية خصوصا.

ولأن الغار له دلالاته المتعددة في الثقافات وخصوصا الثقافة الإسلامية فإنه يأتي كمفردة مكانية أثيرة تستدعي ما اشتهر وما عرف في حضارتنا الإسلامية والسيرة النبوية، فيحيل استدعاء "غار حراء" على حدث عظيم، وأمر جليل في حياة النبي صلى الله عليه وسلم يتحدد في نزول الوحي داخل الغار الذي احتضن هذا الحدث الدال على النبوءة:

يَا حَبِيبَ النَّبِيِّ

وَيَا مَنْ أَضَأْتَ الطَّرِيقَ لِجِبْرِيلَ

تُمْسِكُهُ مِنْ يَدَيْهِ لِغَارِ حِراءٍ

وَقُلْتَ لَهُ:

إِنَّهُ هَاهُنَا فَتَفَضَّلْ[125]

في هذا المقطع لا يأتي الغار وحده كلفظة مكانية موصوفة تحيل على تلك المكانة العظيمة التي تتمثل في النبوة، وإنما نلمح مفردات أخرى تصب في المعنى نفسه، ومن ذلك: النبي، جبريل، غار حراء...ومن الملاحظ أن تميم لا يبذل جهدا كبيرا في تصوير الأمكنة الواسعة الكبيرة، وإنما يجعل عادة من المكان إطارا محدودا يحوي العديد من الحوادث وتنفذ فيه الأجسام، ففي مقطع من قصيدة (سفينة نوح) تتمظهر الزهرة في صورة وطن وأُمٍّ حنون للطفل، لأنه يعي جيدا بأن الوطن الثاني بعد الوطن السليب يوجد في الضمير، حيث يُمَسْرِحُ للمكان ويجعله واسعا رغم ضيقه:

يُقِيمُ قِيَامَتَنَا الطِّفْلُ مِنْهُمْ وَيَذْهَبُ حَيْثُ يَكُونُ الْكِرَامُ

يُقَبِّلُ كَفَّكَ: "سَلِّمْ عَلَى الصُّبْحِ بِاسْمِي غَدًا"

ثُمَّ يَدْخُلُ فِي زَهْرَةٍ لِيَنَامْ

[125] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص11.

تَضُمُّ عَلَى الطِّفْلِ أَوْرَاقَهَا

وَتُدَلِّلُهُ وَتُنَاجِيهِ:

نَمْ يَا حُبَيِّبُ

نَمْ يَا شُهَيِّدُ

نَمْ يَا أُمَيِّرُ

نَمْ يَا مُلَيِّكُ

زُهُورُ الْمُرُوجِ تُصَلِّي عَلَيْكْ [126]

يسهم توظيف المكان هنا في رسم صورة وطن بديل، وملاذ مناسب للطفل الذي هو بحاجة إلى العاطفة والمناجاة، فالواقع الاجتماعي الذي يعيشه الطفل الفلسطيني، قد سلبه حتى عاطفة وحنان الأم التي هو بحاجة إليها، فيجعل من الزّهرة وسطا يحقق له ما فقده وما حرمه منه العدو، ومن خلال ذلك يرتبط المكان بالشخصية، أي الزهرة بالطفل وهو ما ساعد على تشكيل بنية المكان الذي اكتسب معناه النفسي المتعلّق بالسارد والطفل معا.

على الرغم من ضيق المكان الموصوف، إلا أن الشاعر السارد/الواصف استطاع بفضل خياله الخصب، وحسّه المرهف، أن يجعل من الزهرة شكلا قابلا لاحتواء الشخصية، فإذا كانت الدنيا لا تسع متباغضين فإن شبرا يسع متحابين، وهي العلاقة الوطيدة التي يصورها الشاعر بين شخصية الطفل والزهرة التي يقدمها في صورة الأم الحنون والوطن البديل للطفل الفلسطيني، فيتجلّى تصوير تلك العلاقة في لحظات شعرية رائقة، تثير المواجع، وتبني الأبيات عبر نسيج لغوي مرصوف، عن مكان منعوت موصوف. فـ "فالوطن هو أساسًا مكان الولادة أو بلد السكن والانتماء، ولكنه أيضا مكان الذكريات

[126] تميم البرغوثي: في القدس، ص86.

والأمن والاستقرار وموئل الأهل والأحباء، والأم أساسا هي الوالدة، ولكنها أيضا رمز للعطاء والحنان."[127] والزهرة بوصفها ملجأ الطفل، تقوم مقام الأم والوطن معا.

وتتشكل السماء أيضا بوصفها مفردة مكانية لها دلالتها العامة وأثرها الخاص في سياقاتها الشعرية، حيث يتم ترديدها إلى جانب مفردتي الغار والزهرة، إذ تسهم بفاعلية في الانتقال من بؤرة التكثيف الشعري إلى الوصف الذي يستظل السرد في ظلّه، وكلمة السماء لدى تميم تحلّ محلّ الأرض، لأن هذه الأخيرة بعدّها مفردة مكانية أيضا قد تم سلبُها من الفلسطيني، فتأتي السماء أشبه بملاذ بديل له من أرضه وموطنه السليب، ففي قصيدة (في القدس) التي تُعَدُّ من أشهر قصائده يستحضر السماء بعُلُوّها لتتفرّق في الناس، وتتفرّق على الأرض بدُنُوّها، بعدما تم تقديم وصف بديع للقُبّة التي تلخّص وجه السماء المنعكس فيها، لتحُلَّ محلَّ الأرض السليبة (القدس):

وَفِي الْقُدْسِ السَّمَاءُ تَفَرَّقَتْ فِي النَّاسِ تَحْمِينَا وَنَحْمِيهَا
وَنَحْمِلُهَا عَلَى أَكْتَافِنَا حَمْلًا إِذَا جَارَتْ عَلَى أَقْمَارِهَا الْأَزْمَانْ[128]

يتحدد الوصف من خلال عبارة (السماء تفرّقت)، عبر وصف السماء بصفة التفرّق، في الوقت نفسه الذي تأتي لفظة (تفرّقت) لتحيل على حركية الفعل السردي، تتفرق السماء في الناس كأنها رزق يُقَسَّم على العباد، ثم يحملونها على أكتافهم كأكياس الزاد والمعونة والطعام الذي هم بحاجة إليه، ولكن الشيء الأهم من ذلك هو الأرض المسلوبة الضائعة، لتأتي السماء كمفردة مكانية بديلة، وملجأ آمن، تحمي الناس وهم يحمونها، ويحملونها على أكتافهم حملًا، وهنا نلمح مجابهة الشاعر/السارد عبر الوصف ضياع الأرض بإنزال السماء –لفظًا ومجازًا– وتفريقها بين الناس وبين أهلها.

ولأن السماء قد أصبحت ملاذا للفلسطيني بدلًا من أرضه التي سُلبَت منه غصبًا وظُلمًا، لم يتوقف عند جعلها مكانا يتم حمله فوق أكتاف الناس، بل جعلها –من خلال الوصف–سماء صغيرةً

[127] محمد علي الخولي: علمُ الدِّلالة (علم المعنى)، دار الفلاح للنشر والتوزيع، الأردن، 2001، ص73.
[128] تميم البرغوثي: في القدس: ص9.

يحملها الشاعر/ السارد على رأسه ويمضي بها سعيًا على الأرض، ثم ينزلها بين يديه مُتبِعًا الوصف بحركة سردية خالصة:

أَنَا لِي سَمَاءٌ كَالسَّمَاءِ صَغِيرَةٌ زَرْقَاءُ

أَحْمِلُهَا عَلَى رَأْسِي وَأَسْعَى فِي بِلَادِ اللهِ مِنْ حَيٍّ لِحَيّ

هَذِي سَمَائِي فِي يَدَيّ

فِيهَا الَّذِي تَدْرُونَ مِنْ صِفَةِ السَّمَاءْ

فِيهَا عُلُوٌّ وَانْكِفَاءْ

وَتَوَافُقُ الضِّدَّيْنِ مِنْ نَارٍ وَمَاءْ

فِيهَا نُجُومٌ شَارِدَاتٌ كَالظِّبَاءْ

يَحْلُو عَلَيْهَا ذَلِكَ الْخَلْقُ الْهَجِينُ مِنَ التَّعَالِي وَالْحَيَاءْ

فِيهَا الرِّيَاحُ كَمَا هُوَ الْمُعْتَادُ وَعْدٌ وَوَعِيدْ

تَارِيخُهَا مُتَكَرِّرٌ كَالصُّبْحِ فِيهَا وَالْمَسَاءْ

لَكِنَّهُ كَصَبَاحِهَا وَمَسَاءِهَا فِي كُلِّ تِكْرَارٍ فَرِيدْ

فِيهَا الطُّيُورُ تُطِيرُ دَوْمًا لِلْوَرَاءْ

شَوْقًا إِلَى الْأَرْضِ الَّتِي قَدْ غَادَرَتْهَا لَا إِلَى الْأَرْضِ الَّتِي تَمْضِي إِلَيْهَا

ثُمَّ حِينَ تُغَادِرُ الْأُخْرَى تَكَادُ تَمُوتُ مِنْ حُزْنٍ عَلَيْهَا

وَالْمَدَى عِشْقٌ يَزِيدْ[129]

تتمظهر السماء من خلال تقنية الوصف الذي يعتمد فيه الشاعر على التّضاد المتّسم بالعُلُوّ والانكفاء، ليسهم توظيف شبه الجملة (فيها) على مستوى بنية المقطع في جمع كل تلك المتناقضات داخل هذا الحيز المكاني الموصوف بالصِّغر (السماء) والتي تحمل في طياتها كل هذه الأشياء (النار،

[129] تميم البرغوثي: في القدس، ص 21-22.

الماء، النجوم، الرياح، الصّباح، المساء، الطيور...)، واستحضار مثل هذه المسَمَّيات له أثره الخاص، حيث نجدها تقف صامدة متماسكة ضد الزوال والاستلاب والفناء، عكس الأرض المسلوبة.

ومن ثم نلحظ عودة الشاعر/ السارد إلى استحضار مفردة الأرض بدل السماء والتي يتبلور من خلالها رؤية المكان لديه، والإحساس باللّامكان وضياع هذه الأرض التي تطير منها الطيور وتغادرها شوقا إليها، فيسترجعها بقوله (تطير دوما للوراء)، ثم ينتقل بالوصف إلى توسيع المساحة السردية عبر أفعال الحركة (تطير، غادرت، تمضي، تغادر، تموت، يزيد)، والتي تحرّك الحدث السردي بتوجيه هذا المكان الموصوف لها وهو (السماء)، والوصف في مثل هذه الحالات يقوم "بفاعلية سردية تتحقق داخل فضاء مكاني ممتدّ، يدخل أفق الزمانية، فيحدث جدل بين الزمان والمكان ويتماهيان في ظل رؤية"[130] الشاعر للمكان، وحضور مفردة السماء التي تنحو منحى العلو والانكفاء يحيل على حضور الأرض والسماء معا، وبذلك تم تصوير جماليات هذا المكان الصغير القابل لاحتواء كل ما تم جمعه داخله عبر السرد تحت ظل الوصف.

ولأنَّ الأرض أيضًا هي الوجه المكاني المقابل للسماء، فمن الطبيعي أن يتمسك ويتعلق الفلسطيني بها، ويشعر بالحزن خصوصا بعد الشعور بالضياع، ولذلك نلمح أحيانا علاقة بين هاتين المفردتين المكانيتين الموصوفتين، تمثل الأرض أصل الإنسان وهو التراب، وتأتي السماء فرعا له، ولأن الأصل يبقى غلابا على الدوام، فإنّ تضحيات الفرد الفلسطيني واستشهاده وانتقاله إلى السماء هو ما يجعله جديرا بالانتماء إلى وحدة وطنه وتراب أرضه، فيأتي الأصل أولا ثم الفرع:

دَخَلُوا إِلَى الْمَلَاجِئِ
كَالتُّرَابِ تَحْتَ الْبِسَاطِ
أَصْلُ الْإِنْسَانِ تُرَابْ
وَلَكِنَّ فَرْعَهُ السَّمَاءْ

[130] عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص 144.

وَثِمَارُهُ سُكَّانُهَا

رَاقَبْتُ الْفَضَائِيَّاتِ وَتَذَكَّرْتُ،

أَنَّ اللَّهَ، رغْمَ كُلِّ شَيْءٍ، حَقِيقَةٌ عِلْمِيَّةٌ[131]

نلحظ افتتاح المقطع بالبنية السردية عبر مكوناتها بالفعل الماضي (دخلوا)، ثم يتمظهر الوصف عن طريق التّشبيه (كالتّراب تحت البساط)، وهنا يتم –لغويا–جسر العلاقة بين الإنسان مع أصله/ التراب، وفرعه/ السماء، يقوم الوصف بخلق مساحة سردية تتّسع كلما اقترب السارد من اكتشافه لهذه الحقيقة المتعلقة بالإنسان والتراب (أصله، فرعه، وثماره)، ثم تتّسع مساحة السرد عبر الفعلين (راقبت/ تذكّرت) يحيل من خلالهما على استنتاج حقيقة كونية لا مراء فيها، وهي أصل كل إنسان الذي منه خُلق، وإليه يعود، ومنه يخرج تارة أخرى، وهو التراب/ الأرض.

[131] تميم البرغوثي: في القدس، ص80.

الفَصلُ الرَّابع
السَّاردُ في الْقَصِيدَة

*** ***

أَضَعُ الْقُدْسَ فِي الْكِيسْ
الْحُرُوفَ الثَّلَاثَة
وَآلَافَ السِّنِينْ...

الفَصلُ الرَّابع: السَّاردُ في الْقَصِيدَة

أولا: السّارد/ صوت أم أصوات؟
ثانيا: الشّاعر/ السّارد، الشّخصية، واستجابة المتلقي
ثالثا: الشاعرُ سَارِدًا/ فسحة الذات
رابعا: الشاعر السارد محاربًا/ حربٌ بالكلمات

الفصل الرّابع: السّارد في القصيدة

الحديث عن السارد في القصيدة، هو حديث عن الشاعر، بينما الحديث عن السارد في القصة قد يكون حديثا عن السارد نفسه، أو حديثا عن شخصية أخرى يتم تسليم منطق الحكي إليها، لتحتل مكانة السارد، هذا الأخير الذي يكون خارج نطاق الحكي عندئذ.

والسارد في النص قد يأتي عبر وضعيتين، فالوضعية الأولى: هي التي يكون فيها السارد غير مشارك فيما يحكي، وهذه الوضعية أطلق عليها جينيت (السارد خارج الحكي)، وأما الوضعية الثانية: فهي التي يكون فيها السارد مشاركا فيما يحكي، وهذه الوضعية أطلق عليها جينيت (السارد داخل الحكي). وبالوضعيتين السابقتين تتحدد علاقة السارد بالنص المسرود، فإما أن يكون مشاركا فيه هو في حد ذاته، حاضرا داخل نطاق الحكي، وإما أن يكون غير مشارك فيه، غائبا عن نطاق الحكي، وخارجا عنه.[132]

وفي القصيدة البرغوثية لدى تميم نلمح حضور السارد غالبا، وهو الشاعر نفسه، ولكن حضوره هذا حضور خاص، يختلف عن حضور السارد في القصة والرواية مثلا، فعند تميم نلمح وضعية السارد داخل نطاق الحكي غالبا، وذلك عبر ثلاثة مواضع. أولها: الحضور الكلي للسارد؛ كذات ساردة مشاركة في الحدث، على علاقة مباشرة بالشخصيات، عبر ضمير المتكلم الجمع، وهو الأمر الذي يجعل المتلقي أيضا مشاركا بدخوله نطاق الحكي عبر الضمير. وثانيها: الحضور الجزئي للسارد؛ تحضر الذات تارة في نطاق السرد الذاتي الذي يعتمد على ضمير المتكلم، وتغيب تارة أخرى عند الانتقال إلى السرد الموضوعي الذي يعتمد على ضمير الغائب، مع كون السارد هو الشاعر نفسه. وثالثها: حضور الشّاعر/ السّارد محاربًا، فتارة يكون مشاركا في الحوادث التي يرويها، وهي أحداث متعلقة بالحرب غالبا، وتارة أخرى عبر مفردات الحرب التي يستحضرها، معتمدا عليها في سرد الحوادث، وتصوير المشاهد. هذه خلاصة ما سوف توضّحه الدراسة التطبيقية بالتمثيل والتحليل.

[132] ينظر: محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص85-86.

أولا: السّارد/ صوت أم أصوات؟

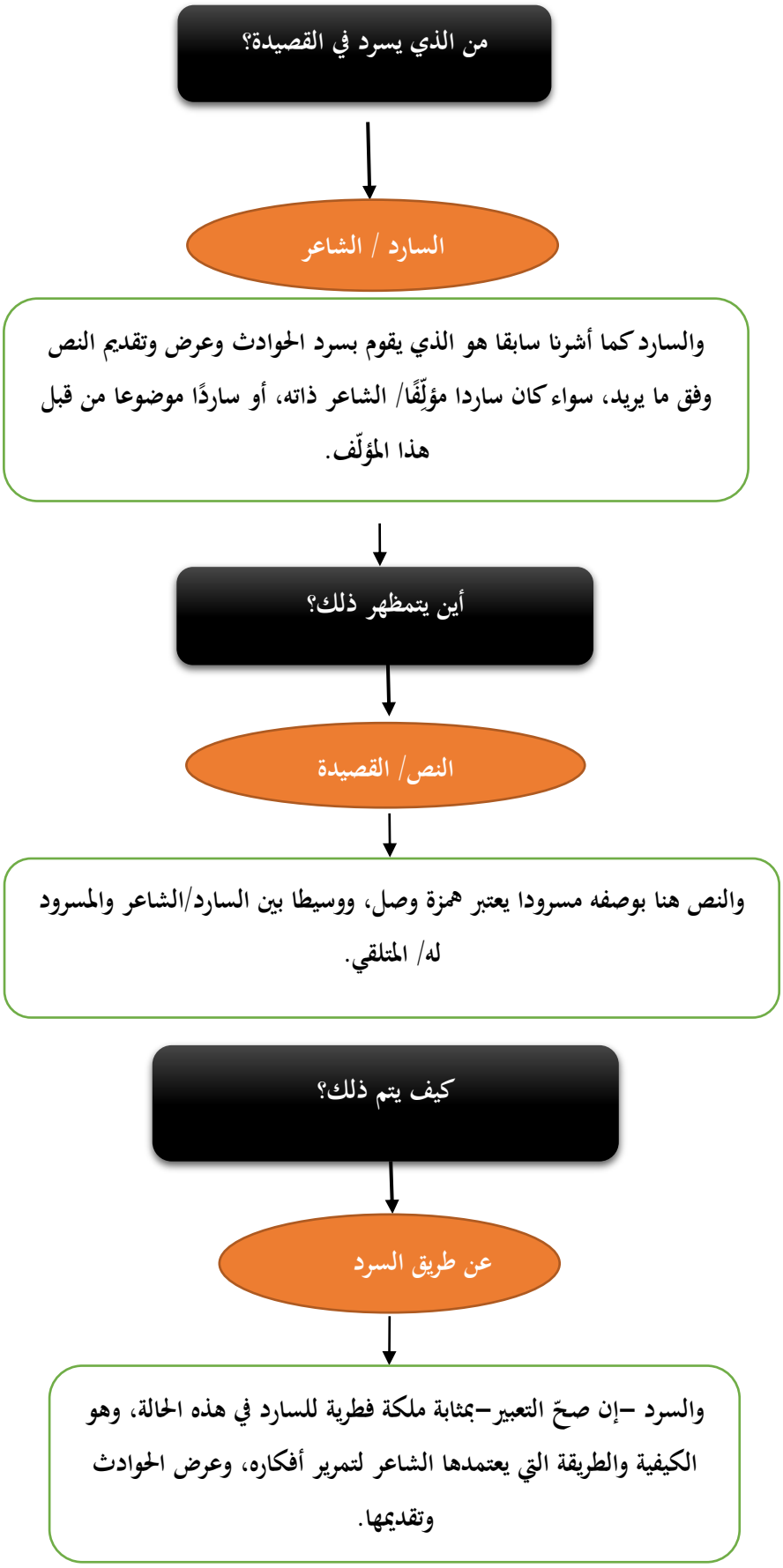
يحتلّ السّارد مكانة بالغة الأهمية في الأعمال السردية على وجه العموم، كما يحتل مكانة قد لا تقلّ أهمية عنها في النصوص الشعرية، وذلك نظرا للدور الذي يقوم به داخل النص، باعتباره عنصرا مكوّنا لبنية الخطاب السردي، وإذا ما كان هناك تداخل بين الشعر والسرد، كان للسارد حضور بالضرورة في القصيدة.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ ذات السارد في النص قد تكون على وجهين سواء كان هذا السارد هو المؤلف أو كان صوتًا ثانيًا قدّمه المؤلف بطريقة ما، وأنجزه على وجه من الدرجة التي يسيّرها من خلال المستويات المختلفة للرؤية التي يمثلها، حيث يختبئ في شكل ذات، وهذه الذات إمّا أن تمثّل المؤلّف ذاته، وإمّا أن تمثّل وجهًا آخَر من خلال ما يوجده في النّصّ كالشخصيات مثلا...وعليه فالنصّ في الشعر لا ينتج عنه بالتحليل سارد واضح، ومُصَرَّحٌ به تماما، بل هو ساردٌ يقوم بالتعبير عن ذات لها دور معيّن داخل النّصّ، وهذه الذات بإمكانها إيجاد ذوات أخرى، ومنه يتبيّن لنا مدى سيطرة السارد التامّة على النّصّ أو القصيدة، وهو بهذا لا يتقاطع مع الراوي العليم في النصوص القصصية[133]

ولكن السارد في النص الشعري (القصيدة) هو الشاعر المؤلف نفسه غالبا، وقد يأتي واحدا من بين ما يقدّمه المؤلف الحقيقي (الشاعر) أحيانا، فيكون بمثابة صوتٍ ثانٍ.

لمّا كان السّردُ يقوم أساسا على الحكي، فإنّ السّارد هو الذي يتحكّم في كيفيّة حكيه للحكاية، وفي طريقة عرضه للأحداث وتقديم الشخصيات، فكل حكاية في نص ما يمكن للسارد حكيُها بصيغ عديدة وبطرائق مختلفة، والسارد إذا كان هو الشاعر ذاته كما -أشرنا آنفا-فهو يمرّ طبعا في حياته بأحداث جمّة، وحكايات ووقائع كثيرة، وتكون له الحريّة في كيفية عرضها وتقديمها للمتلقي، أنّى وكيف ما شاء، ولكن السؤال المطروح هنا: لمن يسرد السارد في الشعر؟ وكيف يسرد؟ وعلى ماذا يعتمد في ذلك؟ الإجابة على مثل هذا التّساؤل تستوجب استحضار هؤلاء العناصر للعملية الإبداعية في هذا السياق كما هو موضَّح في المخطط التالي:

[133] ينظر: محمد زيدان: البنية السّردية في النّصّ الشّعري، ص-ص 71-73.


من الذي يسرد في القصيدة؟
السارد / الشاعر
والسارد كما أشرنا سابقا هو الذي يقوم بسرد الحوادث وعرض وتقديم النص وفق ما يريد، سواء كان ساردا مؤلِّفًا/ الشاعر ذاته، أو ساردًا موضوعا من قبل هذا المؤلّف.
أين يتمظهر ذلك؟
النص/ القصيدة
والنص هنا بوصفه مسرودا يعتبر همزة وصل، ووسيطا بين السارد/الشاعر والمسرود له/ المتلقي.
كيف يتم ذلك؟
عن طريق السرد
والسرد –إن صحّ التعبير–بمثابة ملكة فطرية للسارد في هذه الحالة، وهو الكيفية والطريقة التي يعتمدها الشاعر لتمرير أفكاره، وعرض الحوادث وتقديمها.

وعليه تتضح لنا مدى فاعلية العناصر الثلاثة السابقة: السارد/السرد/ والمسرود له، وأن العلاقة بينها هي علاقة اتصال وتكامل، فلا سرد بلا سارد ومسرود له، ولا سارد بلا سرد ومسرود له، ولا مسرود له بلا سرد وسارد، ولكل مجتمع من المجتمعات سرادته، والسارد جزء من المجتمع، والنص المسرود جزء من السارد والمجتمع معا.

ثانيا: الشّاعر/السّارد، الشّخصية، واستجابة المتلقّي

إذا كان الراوي/السارد في الرواية أو القصة أو غيرها من الأعمال السردية عنصرا من عناصر هذا العمل، فإنّ السارد في الشعر هو الشاعر ذاته له دوره الخاص لأداء مهمته حيث "يكون عليمًا ومشاركًا، ولهذا حين يقوم بمهمّته داخل الشعر يصبح راوِيًا أصيلًا، ومن حقّه أن يلعب في اللّغة حتى

يصل إلى المجازية أحيانًا، وحضوره يتجسّد عبر انتهاكاته وقدرته على استغلال هذه اللّغة"[134] فاللّغة في الشعر تختلف عنها في كل عمل سردي كالرواية والقصة وغيرهما من حيث نسجُها، ومن حيث شَحنُها بأثقال من ألوان الشّعرية، وحتى من حيث التكثيف الشّعريّ في القصيدة، وبذلك يجد الشاعر/ السارد المجال أكثر اتّساعًا في الشعر بالنسبة لغيره، عبر اللّعب بالكلمات وتركيبها، والإبداع في التصوير، وانتقاء المفردات، واستلال أَدَقِّهَا.

علاوة على ذلك فإن السارد في الشعر له الحريّة الكاملة في محاورة شخصياته، ومحاورة نفسه، ومن الممكن أن نجد الشاعر/السارد يعمد إلى جعل القصيدة "تُحكى على لسان إحدى شخصياته وهو ما يُعرف بِـ: المحكي بضمير المتكلِّم، وهنا يجب أن يكون إحدى شخصيات القصيدة على نحو ما يتمظهر في قصيدة (في القدس)، كما يمكن له أن يجعلها تُحكى على لسان سارد أجنبي أو سارد مغاير، فيكون المحكي في هذه الحالة بضمير الغائب"[135] وهذا ليس معناه أنّ السارد ليس شخصية في القصيدة بل على العكس، ونحن نحيل القارئ هنا إلى قصيدة (ابن مريم) من ديوان (في القدس) وغيرها.

ولا يتوقف الأمر عند حدود محاورة السارد للشخصية، أو التعبير بضميري المتكلم والغائب، فأحيانا نجده يختلف عن شخصياته من عدة جوانب، ليس على مستوى النصوص السردية فحسب، بل حتى في الشعر، سواء من الجانب الفكري أو الأخلاقي أو الزمني ولكن في حالات معينة، ويعود ابتعاده عن شخصياته سواء بالقليل أو بالكثير لأسباب أهمها دور هذا السارد في النص، فإذا كان ساردا يسرد من وراء شخصية معينة، أي مُتَخَفِّيًا خلف ما يستحضر معتمدا على ضمير الغائب (هو)، فهنا يكمن سر ابتعاده عنها، أما إذا عمد إلى العودة إلى نفسه، أو نجده يستهل نصه باعتماد ضمير المتكلّم (أنا) والذي يعود عليه، فحينئذ يمكننا القول إن السارد حاضرٌ قريبٌ من شخصياته.

في هذا السياق قد نجد السارد قابلًا للابتعاد قليلًا أو كثيرًا عن الشخصيات في الحكاية (Des personages dons l' histoire) التي يحكي، فقد يمكن أن يختلف عن هذه الشخصيات أخلاقيًا وفكريًا وزمنيًا، مُتَخَفِّيًا مُتَوَارِيًا، مُتَحَفِّظَ الحضور، خجول الطَّلعة، إذ بمجرّد أن يتحدَّث عن نفسه بضمير المتكلّم؛ أي بمجرّد أن يقول لنا شيئًا يتحدّث فيه عن نفسه بضمير المتكلّم، فهو أي

[134] عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص 46.

[135] ينظر: جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التّبئير، تر: ناجي مصطفى، ص 102-103.

السارد في هذه الحالة ممثّل أو مُستَحْضر(Represente) بوضوح، وقد لا يختلف عنها بالضرورة، بل ربما نجد الشاعر/السارد مُتَّفِقًا مُؤْتَلِفًا معها أخلاقيًا أو فكريًا.[136]

أما زمنيًا فغالبًا ما يختلف الشاعر/ السارد مع شخصياته في النص/القصيدة، خصوصا عند استحضار الشخصيات التاريخية والتراثية التي على علاقة مباشرة بالماضي، محاولًا الاتّكاءَ عليها، مُعَبّرًا عن وجهة نظر حاضرة أو مستقبلية هي وجهة نظره هو، كما نجده عند بعض شعراء الحداثة أمثال محمود درويش وتميم البرغوثي، وغير خافٍ عنّا سبب ذلك، لأنّ قضيّتهما في أعمالهما الإبداعية الشعرية قضية قومية واحدة/ القضيّة الفلسطينيّة، والشاعر في مثل هذه الحالة كونه شاعرًا معاصرًا يطرح ويعالج مثل هذه القضية التي تشغل الناس جميعا، يرصد مختلف القضايا الجديدة عبر استدعاء شخصية أو شخصيات من الماضي يعبّر بها عما هو واقعٌ اليوم إن اجتماعِيًا أو سياسِيًا أو ثقافيًا أو دينيًا. بُغيةَ تبليغ الرسالة المراد تقديمها إلى جمهور المتَلَقّين.

وقد يتوارى الشاعر/ السارد خلف شخصية من شخصياته التي يستضيفها، ينطق بنبراتها، ويضُمُّ صوته إلى صوتها، فيكون الحكيُ على لسانها، وهذا المعنى يتمظهر لنا مع تميم الذي نجده يستحضر مرّاتٍ وكرّاتٍ شخصياتٍ تراثية/من الماضي، يعبّر بها عن الحاضر أو المستقبل، فيأتي صوته مُصاحِبًا لها، يُعزّزُ من خلال ذلك صوته هو؛ أي الشاعر السارد في النص، وفي مثل هذه الحالات يختفي صوت السارد خلف صوت الشخصية المُسْتَدْعَاة:

أَنَا بَشّارُ بْنُ بُرْدْ

أَنَا مَنْ يَحْفَظُ فِي كَفَّيْهِ جُدْرَانَ الْمَكَانْ

أَصْبَحت مِنْ طُولِ جسّي جَانِبَيْهَا

طُرْقُ بَغْدَادَ وَخَطُّ اللَّهِ فِي كَفّي سِيَانْ

أَنَا بَشَّارُ بْنُ بُرْدْ

أَنَا مَنْ أَذَّنَ فِي غَيْرِ الْأَوَانْ

كُنْتُ سَكْرَانَ وَلَكِنْ

[136] ينظر: عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص-ص 203-205.

أَنَا مَنْ مَاتَ فِدَاءً لِلْأَذَانْ

أَنَا بَشَّارُ بْنُ بُرْدْ[137]

يستحضر الشاعر/السارد هنا شخصيةً شعريَّةً تراثيّة وهي شخصية بشار بن برد، يتحدَّثُ بصوتها، ولكن صوتها هنا لا يسرد أحداثًا ماضية وقعت في زمن بشار، بقدر ما يحيل على سرد أحداث جديدة، وبالتالي فإنَّ شخصية بشار بن برد تمثل وجهة نظر الشاعر/السارد بصفته هو صاحب النص، حيث يرصد من خلال شخصيته تلك ما حلَّ بالعراق عند وبعد الاحتلال الأمريكي. حيث يعمل دور الشخصية هنا "أساس تشكيل استجابات وتفاعلات يشارك المتلقي في رسمها وتكوين صورة عنها...من خلال تفاعله معها على أساس الاسترجاع والتعديل وانفتاح الصورة الذهنية والخيالية للمتلقي."[138]

بناءً على ما سبق نلاحظ استحضار شخصية بشار بغية الاتّكاء عليها، ليأتي ضمير المتكلّم/أنا، شاملًا لتكلّم الشاعر/السارد، وتكلّم شخصية بشار بن برد التي يتّكئُ عليها، ولكن كيف يسهم ذلك في جعل المتلقي مشاركًا مع الشاعر/السارد في السرد؟ لا يقتصر الأمر على ما ذكرنا فحسب، بل يشمل ذلك تكلّم القارئ عند ممارسته لفعل القراءة/ أي خلال قراءته للنص، فيصبح بدوره –أي القارئ–مشاركًا في السّرد بمجرد أن يحلَّ محلّ الشخصية، وعليه يأتي ضمير المتكلّم/أنا ضميرًا منفتحًا على أصوات متعدّدة، ولكن هذه الأصوات تمثل صوت السارد في كل مرة، تسرد أحداثا جديدة/معاصرة على لسان شخصية قديمة/تراثية. " وكلما تفاعلت هذه الشخصيات تفاعلا طبيعيا وتلقائيا مع الحوادث تفاعل المتلقي مع هذه الحوادث والشخصيات ونجح الكاتب في إيصال رسالته."[139]

وعلاوة على ذلك فالقارئ اليوم أصبح يحتلّ مكانة هامة خصوصا مع نظريات ما بعد الحداثة/القراءة والتلقي، والتفكيكية، والتأويلية والسيميولوجيا...حيث أصبح يشارك بكل ما يحمله من خلفيات معرفية ومخزون معرفي في إنتاج النصوص بقراءته لها، يحاورها، يخرج من أسرها، وهذا " معناه ألّا يبقى القُرّاء على هامش ما يقرأون، معناه أن يكون للقارئ حضور في الثقافة، ثقافة المجتمع الذي

[137] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص31.

[138] محمود خليف خضر الحياني: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، ص85.

[139] أحمد أبو أسعد: فن القصة، منشورات الجديد، بيروت، ج1، دط، 1995، ص10.

يعيش .. ومعناه أيضًا، أن يتدخّل القُرّاء في إنتاج ثقافتهم، فلا تبقى نصوصها وحدها تقول"[140] وحضور القارئ في ثقافته، ثقافة المجتمع الذي يعيش مشاركا مع الشاعر/السارد يمثل تدخّل قارئ النص السابق في قضية الشاعر التي يقدمها وهي القضية الفلسطينية التي تعني الشاعر/القارئ/والمجتمع والأمّة الإسلامية والعربية جميعا معا.

وعلى سبيل ذلك أيضا فإنّ بروز صوت واحد أو صوت شخصية واحدة يكون موزّعا على مستوى القصيدة سواء كان صوت شخصية الشاعر أو صوت شخصية أخرى يختفي وراءها هو ما يجعل الدلالة العامة للنص الشعري سردية إذا كانت هذه الشخصية تسرد باعتماد أفعال السرد الدالة على المتكلّم والتي تحرك الحدث بدورها، والأمر هنا؛ أي في الشعر يختلف عنه في الأعمال الروائية والمسرحية والقصصية وغيرها من الأعمال السردية الخالصة، فالشخصية الساردة إذا كانت هي الشاعر نفسه فإننا غالبا ما نجده يقدم تجارب ذاتية متعلّقة به هو، أو بحياته الشخصية، أو رؤيته الكونية، أو حالته النفسية، فنلمح توظيف الأفعال الدالة على السرد متصلة بضمائر المتكلّم:

فِي انْقِطَاعِ الكَهْرَبَاءِ

تَحْتَ القَصْفِ

لَسْتُ وَحْدِي

وَإِنَّ اللَّيْلَ أَسْوَدَ كَالتَّمْرِ

كُلَّ لَيْلَةٍ تَمْرَةٌ،

وَمَا زَالَتِ الْيَدُ،

تَقْطِفُهَا تَمْرَةً تَمْرَةً

وَلَيْلَةً لَيْلَةً

وَإِنَّهُ لَيْسَ بَيْنِي وَبَيْنَ الْجَنَّةِ إِلَّا هَذِهِ التَّمْرَات

وَامْتَدَّتْ يَدٌ

مُتَعَدِّيَةٌ أَرْبَعَةَ عَشَرَ قَرْنًا

[140] يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1985، ص5.

فَصَافَحَتْنِي

وَبَايَعْتُهَا

وَكُنْتُ مَا أُحَاوِلُ وَصْفَ الدِّيَارْ[141]

ينمو المقطع من بدايته تجاه أفق سردي، تسرد شخصية واحدة وهي شخصية الشاعر/السارد نفسها، والتي تتجسّد عبر ضمير المتكلّم/ أنا، الذي يغلب على الأبيات، يبرز من خلال أفعال الحركة والأسماء المصاحبة لها/ وَحْدِي، بَيْنِي، صَافَحَتْنِي، بَايَعْتُها، كُنْتُ، أُحَاوِلُ...ما أدى إلى تعزيز صوت الشاعر/السارد لاتصالها بضمير المتكلِّم، ويتعدّى الأمر إلى جعل القارئ مشاركًا أيضًا في السرد عند القراءة، من خلال رسم صورة اليد المشاركة في حركية الحدث السردي عبر الفعل/تَقْطِفُ، ثم يمتزج صوت السارد معها عند لفظة/صَافَحتْنِي.ف "النص عالم دلالات وبنيات يتم إنتاجها من خلال ذات النص، كما تتجلى من خلال الكاتب والقارئ. ينتج الكاتب نصه ضمن بنيات نصّيّة أخرى كبرى أو سوسيونصّيّة، ويتلقى القارئ النص ضمن البنية الكبرى نفسها وقد تتغير البنيات السوسيونصية بتحول مجريات أو عناصر البنية الاجتماعية."[142]

وعليه يحدث تحوّل السارد من خلال الشخصية المجهولة التي يجعلها مشاركة له باستخدام ضمير الغائب الذي يدمجه معه دون التّصريح بها، ليأتي دور القارئ القائم-بالدرجة الأولى- على التأويل وإعادة إنتاج المعنى. "إذ يتطلب من المتلقي أن يكون مشاركا في رسم الشخصيات"[143]، ومن ثمّ ممارسة المتلقي دوره في إكمال الفراغ الذي يتركه الشاعر أمامه.

ثالثا: الشاعرُ سَارِدًا/ فسحة الذات

من هو السارد في النص الشعري؟ إنَّ السّاردَ في الشعر هو الشاعر، ولكنّ هذا الجواب يقتضي وجود أو حضور الشاعر كذات وحيدة في القصيدة، تسرد وتتحدّث كيفما، ووقتَما شاءت هذه الذّات،

[141] تميم البرغوثي: في القدس، ص80-81.

[142] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 2001، ص150.

[143] محمود خليف خضر الحياني: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، ص88.

"إذ لا فرق بين السارد والشاعر إذا كان الشاعر هو الذّات الوحيدة في النصّ، ويكون التمييز بينهما على أساس دقيق في النصّ الشّعري غير ذي جدوى، لأنّ الشّاعر يقوم بدور السّارد، وبالأخص في السّرود غير الحكائية"[144] أمّا في السّرود الحكائية فقد لا يتحقّق هذا الشّرط في كلّ مرّة، وعليه يتبّن لنا أنّ الشاعر يلعب دور السارد ليروي أو يسرد تجربته أو تجاربه الشخصية خصوصا إذا كان نصه الشعري منفتحا على تقنيات وعناصر السرد المختلفة، وهنا يستطيع أن يتّخِذ من السرد بنية على مستوى القصيدة معتمدا على ذاته في سرد الحوادث ومُعطيًا بذلك معنى: الشّاعرُ سارِدًا. ولكن كيف يكون حضور السارد في الشعر؟ أو بعبارة أدَقّ، كيف يكون حضور الشاعرِ ساردًا في القصيدة؟

يحضر السارد في القصيدة كونه هو الشاعر نفسه، له حضوره الخاص، وصوته الخاص، ولا يخفى علينا أنّ وجود السارد في الشعر يختلف عن وجوده في الأعمال السردية القصصية أو الروائية، على الرغم من أنّ الرواية اليوم أصبحت جنسًا أدبيًا تتداخل فيه عدّة أجناس وأبرزها الشّعر، إلا أن الأمر في الشعر السردي يختلف، حيث نجد النصوص الشعرية التي تتّخذ السرد بنية لها تعتمد في الغالب على شخصية الشاعر/السارد كشخصية فريدة تسرد الحوادث، يغلب صوت هذا السارد من بداية النص حتى نهايته.

في قصيدة (شُكر) يتّضحُ صوت الشاعر/ السارد من بداية القصيدة حتى نهايتها، وبالرغم من أنّه ينتقل بين الفينة والفينة إلى أن يخاطب، فيتخلّص من عباءة الذات إلى مخاطبة الغير، ما يساهم في تضييق المساحة السردية، فكلما ابتعد عن ذاته/ السارد، اقترب من الغنائية، ثم تكون العودة إلى الذات لتفسح المجال من جديد إلى هيمنة السرد على مستوى النص الذي يسرده بضمير المتكلّم العائد عليه وتوسيع مساحة السرد:

فَيَا أُمَّةً لِلْهَوَى وَالْعِنَادْ
لَكُمْ مِنِّي الشُّكْرُ أَلْفًا
وَشُكْرِي لَكُمْ أَنْ أَضَلَّ كَمَا كُنْتُ حَتَّى أَمُوتَ بِقَلْبٍ سَلِيمْ
وَإِنِّي أُجِيبُ إِذَا سَأَلُونِي قُبَيْلَ مُلَاقَاةِ رَبٍّ رَحِيمْ

[144] محمد زيدان: البنية السّردية في النّصّ الشّعري: ص75.

وَعَيْنَايَ فِي أَعْيُنِ الْقَوْمِ يَا إِخْوَتِي وَاثِقًا، رَاضِيًا لَا أَغُضُّ الْبَصَرْ

أَنَا ابْنُ مُرِيدٍ وَرَضْوَى

بِلَادِي فِلَسْطِينْ

وَاسْمِي تَمِيمْ[145]

نلمح مخاطبة الشاعر/السارد مع بداية المقطع السردي، حيث تتحدّد المخاطبة تارةً عبر أداة النّداء/ يَا، ثمّ تتحدّد تارةً أخرى عبر ضمير المخاطب/لَكُمْ، تضيق مساحة السرد وتغيب الذات/ السارد مع بداية المقطع من خلال ابتعاد الشاعر عن ذاته واللجوء إلى المخاطبة، ثم تتّسع مساحة السرد بضمير المتكلّم بعد عودته إلى ذاته انطلاقا من فسحة الذات التي جسّدها الضمير "أنا". ومن خلال عودة الذات للسرد تفسح المجال لنفسها لدخول مساحة السرد بصوت السارد الذي يتّضح صوته من خلال بنية الضمائر المتّصلة بالحروف/مِنِّي، أَنِّي، أَنَا...ومن خلال بنية الأسماء/شُكْرِي، عَيْنَايَ، إِخْوَتِي، وَاثِقًا، رَاضِيًا...ثم يأتي تعزيز صوته من خلال بنية الأفعال السردية التي ينبثق منها صوت السارد/أَظَلَّ، كُنْتُ، أَمُوتَ، أُجيبُ، لَا أَغُضُّ...والتي يتمّ عبرها توسيع مساحة السرد على مستوى بنية المقطع.

كما أنّ الحروف والأسماء والأفعال التي يستخدمها الشاعر/السارد جميعها تحيل على صوتٍ واحد/المتكلِّم، أي تَكَلُّمُ الشخصية/السارد وهو الشاعر ذاته، وبالرغم من أنه يخاطب أمَّته وإخوته بصوتٍ واحد في النّصّ ولكنّه يجعله صوتًا جماعيًا، صوت شعبٍ بأكمله بكلّ آماله وآلامه، وبكلّ ما يعيشه تحت الظلم والظلامية وبين المِحَنِ وَالْإِحَن، يتجاوز صوته الأحادي عبر استدعاء لفظة/فعل: سألوني، إلى صوت الجمع وهو صوت شعبه.

ولأنَّ كل نص موجّه للقارئ، فبعدما ينتهي دور المؤلف أو الكاتب، يأتي القارئ ليمارس نشاطه داخل النص بفعل القراءة، والشاعر في المقطع السابق يجعل القارئ مشاركًا له مساهمًا معه في السرد عبر توظيف ضمير الجمع/سألوني، وضمير المتكلم/أَنَا ابْنُ مُرِيدٍ وَرَضْوَى، بِلَادِي...فبمجرّد قراءة القارئ لها يكون مشاركًا في مخاطبته للجمع، كما تجعله ساردًا مشاركًا، لأن قراءته لمثل هذه النصوص السردية

[145] تميم البرغوثي: في القدس، ص 132.

تجعله يشارك صاحب النص في تعبيره بضمير المتكلّم/أنا، ويصبح مشاركًا أيضا في القضية التي يعالجها الشاعر وهي قضية تجمع وتوحّد/ القضيّة الفلسطينية.

في قصيدة (في القدس) نجد الشاعر/ السارد هو من يقف خلف الصوت في بداية القصيدة "مررنا، فقلت لنفسي"، يُوسّع فسحة الذات ومحاورة نفسه، ثم تختفي الذات السّاردة، خلف اِلتقاطاته التي يلتقطها بعد غياب الذات، ثم تعود فسحة الذات، ويرجع إلى ذاته، ويعطيها حرية أكبر في التعامل مع المجاز بغير حدود، حيث أنتج فكرته، ثم سلّمها إلى سارد كلّي المعرفة، فيقدم التاريخ كشاهد في الحكاية، يفسح له المجال للتحدث في الوقت الذي أمسك الشاعر بخيوط الحدث وتلابيب النص مختزلا العديد من تفاصيله:

وَتَلَفَّتَ التَّارِيخُ لِي مُتَبَسِّمًا
أَظَنَنْتَ حَقًّا أَنَّ عَيْنَكَ سَوْفَ تُخْطِئُهُمْ وَتُبْصِرُ غَيْرَهُمْ
هَا هُمْ أَمَامَكَ، مَتْنُ نَصٍّ أَنْتَ حَاشِيَةٌ عَلَيْهِ وَهَامِشٌ
أَحَسِبْتَ أَنَّ زِيَارَةً سَتُزِيحُ عَنْ وَجْهِ الْمَدِينَةِ يَا بُنَيَّ
حِجَابَ وَاقِعِهَا السَّمِيكَ لِكَيْ تَرَى فِيهَا هَوَاكْ
في القدس كلّ فتًى سواك[146]

يجعل الشاعر/ السارد هنا من التاريخ شخصية يتحدث على لسانه، جاعلا منه شاهدا في حكايته الشعرية، يشهد على الموقف، ويشهد على المكان رغم غياب الإنسان وخلوّ المدينة من أهلها، والذات المخاطبَة هنا هي ذات الشاعر/ السارد نفسه، وفي مثل هذه الحالات تكون له القدرة على محاورة الشخصيات ولا يستطيع تمييزه إلا بالعودة إلى تتبّع الحوادث المسرودة من بداية القصيدة.

ثم تختفي الذات الساردة وتعيد قراءة التاريخ، وتحاول إعادة تركيبه، مخاطبة كاتبه، تاركة للشعر السردي قول حكاية تدوين التاريخ وشهادة المكان، تضييق فسحة الذّات وبذلك تضييق مساحة السرد كلما عادت إلى المخاطبة بضمير المخاطب وتخلّصت من ضمير المتكلّم:

يَا كَاتِبَ التَّارِيخِ مَهْلاً

[146] تميم البرغوثي: في القدس، ص8.

فَالْمَدِينَةُ دَهْرُهَا دَهْرَانِ

دَهْرٌ مُطْمَئِنٌّ لَا يُغَيِّرُ خَطْوَهُ وَكَأَنَّهُ يَمْشِي خِلَالَ النَّوْمْ

وَهُنَاكَ دَهْرٌ مُتَلَثِّمٌ يَمْشِي بِلَا صَوْتٍ حِذَارَ الْقَوْمْ

وَالْقُدْسُ تَعْرِفُ نَفْسَهَا فَاسْأَلْ هُنَاكَ الْخَلْقَ يَدْلُلْكَ الْجَمِيعُ

فَكُلُّ شَيْءٍ فِي الْمَدِينَةِ ذُو لِسَانٍ حِينَ تَسْأَلُهُ يُبِينْ[147]

تختفي الذات/ السارد، مرة أخرى خلف ضمير المخاطب/ أنت، ثم تلجأ إلى المخاطبة وهو ما مكّنها من اِتباع هذا النّسق السردي التوجيهي، بحكم اِستخدامها فعل الأمر "اِسْأَلْ" لتجعل كل شيء في القدس كائنا ناطقا، بما فيه الحجر، الذي جعل له ذاكرة، ولسانا مبينا، يُفصح وقت السؤال، ويشهد عن الأشياء الدخيلة والمزيّفة التي غيّرت ثقافة القدس، وشوّهتها، وجعلتها عرضة لكل من هبّ ودبّ، لتصبح الذات الشاعرة أي السارد نفسه غريبة، بعدّها فردا فلسطينيا دخيلا وغريبا أمام تلك الذَّوات التي يراها الشاعر غريبة ودخيلة هي أيضا. لتأتي القدس كمفردة مكانية تجري فيها الحوادث، بينما تقف الذات/ السارد خارجًا على هامشها تشاهد وتلتقط ثم تسرد ما يجري هناك.

وعلى الرغم من أن السارد في الشعر غالبًا ما يعتمد على شخصية واحدة تسرد وتروي مختلف الحوادث وهو ما يسهم في توسيع المساحة السردية أمام الذات الشاعرة كي تمارس حضورها من بداية القصيدة إلى نهايتها؛ أي على مستوى النص ككل، إلا أنَّه أحيانًا تتفاقم فسحة الذات كما في المقطع التالي الذي يختفي فيه الشاعر/ السارد متّخذًا شكل القول ومقولة القول على نحو ما نسمع في الرواية والقصة (قال الراوي):

قَالَ الرَّاوِي:

قَدِمَ الفَرَزْدَقُ هَمَّامُ ابْنُ غَالِبٍ فِي صِبَاهُ

مِنَ الكُوفَةِ إِلَى الْمَدِينَةِ[148]

يحضر السارد من خلال شكل الراوي العليم الذي يقدم الشخصيات ويعرضها وكأنه عالمٌ بها، وبأبعادها المختلفة، تماما كما يحدث في السرود القصصية والروائية، وهنا تختفي ذات الشاعر خلف

[147] تميم البرغوثي: في القدس، ص8-9.

[148] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص74.

شكل القول ويستتر خلف قول الراوي مستحضرًا شخصية الفرزدق، وعليه تضيق المساحة أمام الذات/ السارد نفسه، لتصبح خارج نطاق السرد مُسَلِّمَةً زمام السرد للراوي.

أما عند حضور الذات الشاعرة التي تسرد الحوادث والأفكار وغيرها، نجدها أحيانا تتحدث عن تجربة الشاعر بكل ما تنطوي عليه من سعي وجري خلف الحروف والكلمات والمعاني واستلال البديع منها والرفيع، عامدة إلى المجاز اللغوي في رسم صور فنية بديعة كوجه آخر لنسج خيوط النص، وبناء الأبيات، واختتام القصيد، سعيًا لتحقيق هدفها الأسمى، وغايتها الأنبل نحو الإبداع واصطياد الحروف من قوارع الطرقات وإعادة نظمها في سلاسل العجب، سلاسل تجسر الفجوات بين حرف وحرف إلى أن ينكتب النص وتكتمل القصيدة:

أَلُمُّ الْحُرُوفَ مِنَ الطُّرُقَاتِ، كَمَا يَجْمَعُ الأَوْلِيَاءُ الْمُرِيدِينَ
أَنْظُمُهَا فِي سَلَاسِلَ مِنْ عَجَبٍ فَهِيَ حَرْفٌ يُؤَدِّي لِحَرْفْ
خُيُوطٌ مِنَ الْمَطَرِ الْمُتَتَالِي، تَرَى أَثَرًا مِنْهُ فِي كُلِّ رُكْنٍ وَرَائِحَةٍ فِي الْهَوَاءْ
أَلُمُّ الْحُرُوفَ الَّتِي انْتَثَرَتْ لُؤْلُؤًا مِثْلَ أَهْلِي
وَأَحْمِلُهَا مِثْلَمَا يُحْمَلُ الْمَاءُ فِي الْكَفِّ
أجهدُ أَنْ أَحْفَظَ الْمَاءَ حَتَّى خِتَامِ الْقَصِيدَةِ
يَا أَيُّهَا النَّاسُ هَذَا الْوَلَدُ الْجَلِيلُ لَكُمْ
فَتَعَالَوْا خُذُوهُ انْثُرُوهُ عَلَى ذَوْقِكُمْ
كَالْأَرُزِّ عَلَى أَرْؤُسِ الْعَائِدِينْ[149]

ينبني هذا المقطع السردي على بنية سردية يهيمن عليها ضمير المتكلم/ أنا، وهو ضمير الشاعر/ السارد ذاته، يتأكد السرد بأفعال سردية/ أَلُمُّ، أَنْظُمُ، أَحْمِلُ، أَجْهدُ، أَحْفَظ، والتي تدل على السرد المتكرر من بيت لآخر، وبذلك تتسع فسحة الذات، ويميل إلى ذاته من بداية المقطع، تتسع الفسحة لتَلُمَّ الذات الحروف من الطرقات، وتنظمها في سلاسل من عجب، تتوقف لتصف خيوط المطر المتتالي، ثم تتحرك مرة أخرى تَلُمُّ الحروف المتناثرة كاللُّؤلُؤ.

[149] تميم البرغوثي: في القدس، ص18.

والشاعر المعاصر في مثل هذه التجربة "يؤثر أن يلجأ إلى ذاته، ليجعل منها مركزا للبحث عن كل شيء، حتى إنّ السرد في ذلك الوقت يقوم بدور الحدث، كما أنّ إرادة الشاعر وأحلامه، ثم عجزه عن تحقيق ذلك يجعل من اللجوء إلى الذات وجودًا خاصًّا به."[150]

والواقع أنها تجربة ذاتية منبعثة من عميق النفس، تجربة الذات والإبداع، تصور نسيج الشراكة الإبداعية بين الذات الشاعرة وإبداعها، فهي تجمع الحروف لتشكل الكلمات وتسرد الأبيات، وتبني القصيد، في لحظات شعرية سردية رائقة، والسعي في اصطياد الحروف حيث حرف يؤدي لحرف، وحرف يجسر فجوة حرف حتى تكتمل القصيدة، ثم تحمل ما جمع من حروف مثلما يحمل الماء، وتجهد عن حمله حتى ختام القصيدة، وباستحضار لفظتي الماء والكف تستدعي الذات المبدعة:

وَمَنْ يَأْمَنِ الدُّنْيَا يَكُنْ مِثْلَ قَابِضٍ* عَلَى الْمَاءِ خَانَتْهُ فُرُوجُ الْأَصَابِعِ**[151]

تخونها فروج الأصابع عن حفظ الماء، وتتفرق الحروف والكلمات عن ملء الفجوات، فتجهد عن حفظه حتى ختام القصيدة وتتفرق من جديد، وبذلك تضيق فسحة الذات، وتكتفي من السرد بضمير المتكلم، فتنتقل إلى المخاطبة بضمير المخاطب عبر النداء/ يا أيُّها النَّاسُ، ثم تأمر في نسق توجيهي يعتمد على أفعال الأمر/ تَعَالَوْا، خُذُوهُ، انْثُرُوهُ...وهو ما يمنح الفرصة للشاعر/السارد لخلق مساحة/فسحة كي يبدع ويخاطب في الوقت الذي يسرد فيه.

وعليه فإنّ حضور الشاعر/ السارد يكون عبر ضمير الـ "أنا"، في حين يغيب كلما ابتعد عن ضمير الـ "أنا" وانتقل إلى المخاطبة أو التوجيه عبر النسق التوجيهي الذي يتحدد غالبًا انطلاقا من أسلوب الأمر، وبين الحضور والغياب تتّسع وتتقلّص مساحة السرد داخل بنية النص/ القصيدة، تتّسع كلّما عاد الشاعر إلى ذاته ووسّع فسحتها، وتتقلّص كلما ابتعد عن ذاته وضيّق فسحتها، ليقدّم لنا نصوصًا ممتزجة بالنزعة الغنائية تارة، والنزعة السردية والدرامية تارة أخرى.

رابعًا: الشّاعر–السّارد محاربًا / حربٌ بالكلمات

[150] محمد زيدان: البنية السّردية في النّصّ الشّعري: ص50.

[151] البيت للشاعر: هلال بن العلاء.

الأمن نعمة عظيمة، وهذه النعمة العظيمة لا يشعر بعظمها إلا من فقدها ومن ذاق من الحرب عذاباتها وآلامها، وقد يختلف هذا الشعور من شخص لآخر، فعند الفرد الفلسطيني الذي يعيش الحرب في وطنه يجعله محاربًا بأفعاله التي تتجسد في الرد على العدو من الداخل عبر المقاومة بشتى الأساليب والطرق؛ بالسلاح، بالحجارة...وغير ذلك، أما عند الشاعر الفلسطيني فإن الأمر يختلف، فالشاعر يكون محارِبًا بالقَلَم والكلمة، يدعو إلى الوحدة الوطنية إلى السِّلم وإلى الحضارة والتقدم خصوصًا لدى الشاعر المعاصر الذي يمتاز بشجاعة المستَعْمَر وهي شجاعة الاحتواء لا بشجاعة العدو المستَعمِر شجاعة الاعتداء والبغي والظلم.

ولأن الشاعر يكون محاربًا بالقلم والكلمة فسوف تكون كتاباته وإبداعاته تحت تأثير ظاهرة الحرب التي يشهدها الفلسطيني وما يترتّب عنها من الظلم والتشريد وغياب لقيم العدل وغياب الأمن والسّلم، وتحت تأثير مختلف الظُّرُوف المحيطة بالشاعر أيضًا إن سِياسيًا أو اِجتماعيًا أو ثقافيًا ودينيًا...وغير ذلك، وبذلك يكون النص الشعري انعكاسًا لما هو صائرٌ واقعٌ من حروب وصراعات، وعند تميم كونه شاعر الأقصى وشاعر القضية الفلسطينية بعد محمود درويش وغيره، تتشكل نصوصه الشعرية التي يعمد فيها إلى السرد غالبًا عبر مفردات الحرب، فكما يفيد من السرد في عرض مختلف إشكالاته وموضوعاته، يفيد أيضا من مفردات الحرب في تشكيل القصائد السردية، فنلحظ أنَّ معظم ألفاظه حروب؛ أي على علاقة مباشرة بمعجم الحرب، فالبرغوثي يبقى فلسطينيًا مُحَاربًا بالكلمات، وهو ما مكّنه من اِتّخاذ السرد طريقًا لتقديم نصوصه الشعرية.

في مقطع من قصيدة (سفينة نوح) يظهر الشاعر/ السارد مُحارِبًا بالكلمات في استدعاء خاص لمفردات الحرب المتعددة، جاعلًا من المقطع حكاية حربية قصيرة يسرد أحداثها عبر التنسيق بين تلك المفردات وبناء الأبيات بأسلوب طريف يجمع فيه بين الموت كمفردة حربية والطفل الصغير الذي لا يأبَه لهذا الموت لأنه صار أمرًا عاديًا لديه، وشيئًا مألوفًا في نظره:

نَهَتْهُمْ عَنِ الضَّحِكِ الطَّائِرَاتُ فَلَمْ يَنْتَهُوا
لَمْ يَكُنْ مِنْ صُمُودٍ وَلَا مِنْ عِنَادٍ وَلَكِنَّهُ طَبْعُهُمْ
مَنْ رَأَى صِبْيَةً يَسْمَعُونَ كَلَامَ الْكِبَارِ عَلَى أَيِّ حَالْ

يَطْرُقُ الْمَوْتُ أَبْوَابَهُمْ مِثْلَ جَيْشِ اِحْتِلَالْ

وَيَقُولُ أَنَا الْمَوْتُ

جِئْتُ اِفْتَحُوا

كُلَّمَا جِئْتُكُمْ قِيلَ لِي نَائِمُونَ، اِفْتَحُوا

يَفْتَحُ الْبَابَ طِفْلٌ وَيَسْأَلُهُ وَهُوَ يَفْرُكُ عَيْنَيْهِ

مَاذَا تُرِيدْ؟

وَيَتْرُكُهُ حَائِرًا فِي جَوَابِ السُّؤَالْ[152]

ينبني هذا المقطع في قالبٍ سردي بأسلوبٍ ساخر عبر استحضار مختلف مفردات الحرب على طول المقطع، حيث تجمع الذات الشاعرة/السارد...بين الطائرات والموت وجيوش الاحتلال، ثم نلمح جرّاء ذلك لجوء السارد إلى الجمع بين المتناقضات: بين الصمود والعناد، والصِّبيَة والكبار، وبين الجواب والسؤال، فلنمح شيئًا من التناقض بين هذا وذاك، وبذلك تصور الذات الشاعرة كشخصية محاربة بالكلمات مختلف مظاهر الصراع القائم بين الفلسطيني والصهيوني، بين المستَعْمَر والمستَعْمِر، وإنَّ حاجة الشاعر إلى اِتخاذ السرد طريقًا لتصوير الواقع والصراع داخله في مثل هكذا موضوعات تكون أشد من حاجته إلى غيره.

إنّ مفردات الحرب التي يعددها الشاعر/السارد المحارب، كالطائرات وجيش الاحتلال وغيرها تمثل المستَعْمِر الصهيوني لأنها تعود عليه، أما المفردات المتناقضة التي يجمع بينها كالصمود والعناد والصبية والصغار، فهي تمثل المسْتَعْمَر الفلسطيني، ثم يجمع بين الموت الذي يعود على الأول والطفل الذي يعود على الثاني من خلال السؤال الذي يقدمه الطفل والجواب المبهم الذي يغيب عن الموت ويُبْقِيهِ حائرًا في جواب سؤاله، فلا الأطفال الصِّبيةُ انتهوْا عن الضّحك الذي نهتهم عنه الطائرات بالقصف، ولا الطفل يأبه للموت الذي يصوره الشاعر في صورة جيش احتلال يطرق الأبواب، ولكن الشاعر هو من يأبه لهذه الحرب ويعرض قضيته التي توحِّد وتجمع/ القضية الفلسطينية، كما يأبَهُ للموت الذي باتَ

[152] تميم البرغوثي: في القدس، ص85-86.

شَبَحًا يُؤَرِّقُهُ لينقله بخياله وإبداعه من معناه المعنوي إلى معناه المادي عبر تشبيهه بجيش الاحتلال معطيًا لنفسه معنى الشاعر ساردًا بمفردات الحرب وأبرزها الموت الذي هو نتاج هذه الحرب.

تسهم مفردات الحرب في تصوير الواقع، كما تكشف للمتلقي عن الجانب الإبداعي للشاعر/ السارد، إذ ينعكس هذا الواقع الذي يعيشه الفلسطيني تحت ظلامية الحرب في مختلف النصوص الشعرية الإبداعية التي تتّخذ السرد طريقًا لها، مما يجعل الشاعر ساردًا محاربًا بالكلمات، فالبرغوثي يعمد غالبًا إلى أن يَلُوكَ معجم الحرب وكل ما له علاقة بها حتى لو كان شِعرُه مَدْحًا أو غَزَلًا أو هِجاءً وغيرها من الأغراض الشعرية.

في مقطع "العراق" من قصيدة "مقام عراق" تتشكل لنا صورة الشاعر/ السارد المحارب بالكلمة، عبر الحقل الدلالي العام للحرب على مستوى الأبيات في استدعاء خاص لشخصيتي الجندي والعدو، وهو ما يطبع في ذهن القارئ صورة الحرب تلك والتي تتبادر إلى ذهنه بمجرد قراءته للأبيات:

هَلْ رَأَيْتَ وَقْفَةَ الْجُنْدِيِّ يَطْلُبُ مُرَتَّبَهُ مِنْ عَدُوِّهِ ثُمَّ لَا يُعْطِيهِ،

هَلْ رَأَيْتَ بَعْدَ ذَلِكَ اِسْتِشْهَادَهْ؟

أَكُنْتَ تَعْلَمُ بِهَذَا الْوَيْلِ الْمُتْقَنِ، وَالْقَتْلِ الْعُمُومِيِّ؟

وَالطَّائِرَاتُ تُعِيدُ تَعْرِيفَ السَّمَاءِ لَنَا،

وَالْخُطُوطُ الْحُمْرُ تُعِيدُ تَعْرِيفَ الْأَرْضْ[153]

تتكشَّف الصورة أكثر عبر فعل الرؤية: رأيت، الذي يُمَهِّدُ من خلاله لتقديم صورة الجنديّ طالبًا مُرَتَّبَهُ من العدو الذي يرفض تلبية طلبه، وهو الحدث الذي يحيل بعدها مباشرة على قتله فيستشهد على يدي قاتله، إنها صورة كافية شافية لتجعل الحدث أشبه بحربٍ شرسة شعواء، الغرض منها إراقة الدماء، إنه الويل المتقن والقتل العمومي، والقصف الذي مُبتَدَاهُ الطائرات في السماء، ومُنْتَهَاهُ خطوط الدم الحمراء على الأرض، يعمد إلى استدعاء خاص لمفردات الحرب، ويقدمها في نسج لغوي ساخر عبر أدوات الاستفهام/ هل والهمزة، وفي قالب سرديٍّ له مكوناته الخاصة من شخصية الجندي الحربي وأفعال السرد والحركة المتنامية من بيت لآخر، وهذه هي حال البرغوثي غالبًا فهو يبقى فلسطينيا محاربًا

[153] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص25-26.

بالكلمة في محاولة للكشف عن زيف هذه الحرب وخرابها، ويدعو من خلال ذلك إلى السِّلم والوحدة والأمن، ومثل هذه المجزرة والحادثة المأساوية التي يرسمها ويصورها لنا المقطع هي التي تعطي معنى (الشاعر/ السارد محاربًا بالكلمات).

وفي مقطع آخر تتجلّى وتتبدّى لنا صورة الحرب التي تحيل عليها مجموعة مفردات على علاقة مباشرة معها، حيث تكشف لنا عن مدى تَوْقِ الشاعر/ السارد ونزوعه إلى صبغ الأبيات بألوان العنف والقصف وأصوات التكبير وشحنها بأثقال من ركام القنابل:

اللهُ أَكْبَرُ تَحْتَ الْقَصْفِ تَنْدَفِعُ ** وَكُلَّمَا ضَاقَ عَنْهَا الْأُفْقُ يَتَّسِعُ

إِنَّ القَنَابِلَ تَهْوِي وَهْيَ تَرْتَفِعُ ** نُبُوءَةٌ أَسْمَعَتْكُمْ لَوْ لَكُمْ سَمَعُ

لَاجِنَّ يَحْضُرُ إِلَّا سَوْفَ يَنْصَرِفُ[154]

نلحظ افتتاح المقطع بالصوت السردي "**الله أكبر**" الذي يحيل مباشرة على صوتٍ حربيٍّ له دلالاته الخاصة بالحرب والتضحية والجهاد، وهذا الصوت الذي يندفع تحت القصف يمثل صوت الشاعر/ السارد في الوقت نفسه الذي يمثل صوت كل شخصية حربية -يحيل عليها- تقاوم وتحارب، وبعد ذلك نجده يقدم -عبر اللغة- صورة مجسدة لعلاقة الحرب بالنَّفَس الملحميّ الذي يمتاز به الشاعر، فهو يبني الأبيات عبر الجمع بين الأضداد التي تمثل درامية المشهد والتي تمثل أيضا دراما الحياة في الواقع المليء بالمتناقضات، بين الضيق والاتّساع، وبين الإِهواء والإِرتفاع، وبين الحضور والانصراف، حيث يربطها جميعها بالأفق والقنابل والنُّبوءَة والجِنّ، وفي ظل هذه المفردات التي جعلت النص ذا صبغة حربية خالصة تتشكل لنا صورة (الشاعر المحارب بالكلمة).

وبعدها تتجلى لنا الصورة نفسها التي تعكس ذلك النَّفَسَ الحربيَّ الذي يسكن روح البرغوثي، إنه النَّفَسُ الذي تتلجلج به نفسه، فيقذف به لسانه السليط، وتنطق به نبرته الشخصية على شاكلة (حربٍ من الكلمات)، فيأتي المقطع بمكوناته السردية إِنعكاسًا للرؤية الكونية والموقف الشعري للشاعر/ السارد الذي يلعب دور المحارب في مثل هذه النصوص:

أَلَا تَرَى النُّبُوءَةَ

[154] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص33.

سِلَاحُهُمْ يَهْوِي

وَسِلَاحُنَا يَصْعَدْ

نَمَا لَبْلَابٌ عَلَى الصَّارُوخ،

وَالْتَفَّ عَلَيْهِ حَتَّى كَسَاه

ثُمَّ أَزْهَرْ

صَاحَ وَلَدٌ، اللَّهُ أَكْبَر

وَهَوَى سَقْفُ إِسْرَائِيلْ[155]

يفتتح المقطع على مشهد درامي مأساوي تتقاطع فيه الرؤية عبر الفعل: ترى مع صوت السارد الذي يتقاطع هو الآخر مع صوت الطفل، لتقوم السردية بتحريك الحدث عبر الفعل السردي: نَمَا، وهو نُمُوُّ اللَّبلاب؛ أي النَّبات العشبيّ الذي يَلْتَفُّ حول الصاروخ، ثم يتأكد ذلك عبر الفعل الثاني: اِلْتَفَّ، ثم يكسوه إلى أن يُزهِرَ، ليحين دور الشخصية السردية التي تنطق بشعار الحرب والجهاد والنِّضال (الله أكبر)، إنها العبارة التي يصغر بعدها كل كبير متكبّر، ليتساوى مع كل صغير مُستَصْغَر، ويهوي سقف المتعالي...سقفُ بني صهيون.

ليست هي الحرب التي يعرفها عامة الناس على أنها قتالٌ فوق أرض المعركة بالسلاح، ولكنها حربٌ على ورق يلمسها القارئ الحصيف، حربٌ رسمتها ريشةٌ مُلهَمة هي في حقيقتها بمثابة سلاحٍ بَتّار لشاعرٍ مُحاربٍ في صورةِ قاصٍّ سارِدٍ يجمع الأضداد حيث يهوي سلاح العدوّ/ المسْتَعْمِرِ الظّالِم، ويصعد سلاح الرفيق/ المسْتَعْمَرِ المظلوم.

إن مفردات الحرب في المقطع السابق من النبوءة والسلاح والصّاروخ وعبارة الكفاح والحرب كلها من صنع السارد/ المحارب الذي يعتمد على السرد في تحريك الحوادث الأوَّلية القائمة على التقابل والتضاد والتي جعل منها مقدمة للنهاية المرجُوّة والمتمثّلة في سقوط سقف العدو. وفي ظل هذا المناخ السردي تتبَدَّى لنا صورة الشاعر/ المحارب الذي استطاع كسر رتابة الصوت السردي الواحد عبر دفقة سردية ثانية تمظهرت على مستوى الصوت الثائر الهادر للطفل المحارب المناضل، وهو ما أسهم في تسريد

[155] تميم البرغوثي: في القدس، ص79-80.

الحوادث الحربية عبر مساحة سردية أوسع من المساحة السردية التي يخلقها صوت الشاعر/ السارد المحارب الأحادي غالبًا.

ومنه فهو يتحدث سردًا في محاولة لتصوير معركة نفسية وليست جسدية، تسعى إلى سلب إرادة الشعب على القتال، إرادته على الوقوف وإرادته على المقاومة، وسلب إرادة المبدعين والشعراء على المقاومة الثقافية وتسخير القلم كأداة للمقاومة والرد على المستعمِر، ولعلّ اتّخاذ السرد طريقًا يسلكه لتصوير كل هذا بلغة سهلة سمحة هو الأنسب منه بالنسبة للتكثيف الشعري الخالص الذي لا يفهمه إلا المتلقي المبدع الذي يكون على شاكلة الشاعر/ المبدع نفسه.

الفصل الخامس

مفردات الزّمان، المكان والموت

*** ***

وَغُوطَة بِدِمَشْقَ تُنْبِتُ،

فِي زَمَانِ الْحَرْبِ،

رُمْحًا كَيْ يَصُونَ الْيَاسَمِينَ...

الفصل الخامس: مفردات الزّمن، المكان والموت

أولا: ثنائية الزّمان والمكان/ اتّصال أم انفصال؟
ثانيا: تحوّلات المكان / المكان وتعدّد المعاني
ثالثا: جدلية الزمن السردي/ الحاضر بين معطيات الماضي وتأمُّلات المستقبل
رابعا: الموت موضوعًا للسّرد/ موقف من الموت

الفصل الخامس: مفردات الزّمان، المكان والموت

الزمان، المكان والموت، لكل منها في القصيدة البرغوثية لدى تميم مفردات خاصة بها، يتفرد بها الشاعر وفقا لمنظوره الخاص، ورؤيته الشخصية، وأسلوبه في الكتابة الشعرية، إذ يتشكل المكان لديه عبر إحساس بالفقدان والحرمان، وشعور بالغربة خارج الأوطان، كما يتشكل الزمان عبر شعور بضياع الحاضر، ورغبة في العودة إلى الماضي والحنين إليه، أو رهبة من الحاضر تستوجب الاستباق والهروب نحو استشراف المستقبل، كل هذا بسب الموت الذي يمثل موضوعا مؤثرا بالنسبة لتميم.

وفي سياق الحديث عن المكان ودوره في تشكيل البنية السردية للنص، نجد أنه لا يقل أهمية عن باقي العناصر الأخرى، حيث "يمثل المكان مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد."[156] ولا يمكن أن يأخذ الحدث وجوده في مكان محدد دون زمان محدد أيضا، إذ إنه إذا كان المكان مكونا محوريا داخل البنية السردية للنص السردي، فإن الزمان أيضا مكوّن محوريّ لا يمكن الاستغناء عنه.

والموت باعتباره حدثا أكبر، يشغل الشاعر، كما يشغل كل فلسطيني، والناس جميعا، لا يمكن أن يأخذ وجوده أيضا إلا في إطار مكاني محدد، وداخل إطار زماني معين، ومن هنا كان الحديث عن المكان دليلا يقود إلى الحديث عن الزمان، والحديث عنهما دليل يقود أيضا إلى الحديث عن هذا الحدث الكبير (الموت)، هذا الأخير هو ما يتمظهر أحيانا في القصيدة البرغوثية كموضوع للسّرد يبرز من خلاله الشاعر/ السارد موقفه من الموت ظاهرا، وموقفه من الواقع ومن المستعمر ومن الحرب ومن أمور عدة، تكون بمثابة أسباب تؤدي إلى وقوع هذا الحدث الفظيع؛ أي الموت بطبيعة الحال. ولكن قبل الخوض في هذا، فإن التساؤل المطروح هنا: ما هي علاقة الزمان بالمكان؟

أولا: ثنائية الزّمان والمكان / اِتصالٌ أمِ اِنفصالٌ؟

عند البحث في عناصر السرد داخل النص الأدبي، فإننا نبحث في مختلف العناصر التي ينبني عليها النص، ويستمد منها مختلف وحداته البنائية، من أبرزها الشخصية والحدث، وهو ما سوف تتطرق

[156] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص99.

إليه الدراسة في الفصل اللّاحق، وقد أشرنا إليهما مسبقا كونهما يرتبطان ارتباطا وثيقا بعنصري الزمان والمكان، فالحدث لا يكون إلا في لحظة معينة أو وقت محدد، ليكون المكان وعاءً يجري فيه الحدث أيضا، هذا الأخير الذي تقوم به الشخصية التي بدورها تخضع لتأثيرات الزمان على مختلف الجوانب المتعلقة بها.

لذلك إننا حين نتحدث عن الزمن في النصوص الإبداعية باعتباره عنصرًا مهما لا يهمله المبدع، فإننا نتحدث عن جانب يستمد شرعيته من جانب آخر له دوره المهم والفعال أيضا، وله ارتباط لصيق به وهو عنصر المكان؛ إذ إن العلاقة بينهما غالبًا ما تكون علاقة اتصال وترابط، فلا يتواجد أحدهما إلا بتواجد الآخر، "لذا يمكن القول إن الزمان والمكان في العمل الأدبي لا ينفصلان ومكونات الفعل الأدبي لا تقدّم في النص إلا عن طريق تواجدها في الزمان والمكان في آن واحد."[157]

وعلاوة على ذلك فإن الأعمال السردية لا يمكن أن تكون أعمالًا زمانية فقط؛ أي تعتمد على عنصر الزمان دون عنصر المكان، بل غالبًا ما تكون أعمالًا مكانية بقدر ما تكون زمانية، فالجانب المقابل للزمان هو المكان بلا شك، فَ "إذا كان الفن السردي في المقام الأول فن زماني، فإنه من الجانب الآخر فن مكاني. فالمساحة التي تقع فيها الحوادث، والتي تفصل الشخصيات بعضها ببعض، بالإضافة للمساحة التي تفصل بين القارئ، وعالم الأعمال السردية، لها دور أساسي في تشكيل عالم النص السردي.[158]

هذا من جهة النصوص السردية بشكل عام، أما إذا ما سَلَّمنا بحضور السرد في القصيدة، فإنه لا مناص من الخوض في الحديث عن هذه الثنائية؛ ثنائية الزمان والمكان بصفتهما عنصرين للسرد لا ينفصلان، وعلى الرغم من اختلاف الأمر في الشعر عنه في باقي الأعمال السردية الخالصة، إلا أنَّ انفتاح قصيدة السرد على مختلف تقنيات وعناصر الفنون والأجناس الأخرى هو ما يجعل الحديث عن سردية القصيدة يفرض الوقوف عند هذين العنصرين كثنائية تسهم في خلق مساحات سردية داخل

[157] محبوبة محمدي محمد آبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص 124.

[158] أحمد ضحية: تخوم السرد..أرخبيل الحكايا، "مقدمة في التقنية وسوسيولوجيا السرد في السودان"، رفيقي للطباعة والنشر، السودان، الطبعة الثانية، 2020، ص139.

النص الشعري بوصفه عمل سردي يتم عرضه وتقديمه بأسلوب شعري؛ أي وفقًا لمتطلبات الكتابة الشعرية/ القصيدة.

ولا يخفى علينا أن القصيدة عند تميم البرغوثي لها مميزاتها الخاصة في انفتاحها على مختلف العناصر السردية، وخصوصا عنصري الزمان والمكان، فالبرغوثي يبقى فلسطينيا مقاتلا ومحاربًا بالكلمات له نبرته الخاصة، ورؤيته الشخصية، وأساليبه المتفردة في الكتابة الإبداعية، فتتجسد تلك النبرة وتلك الرؤية وتلك الأساليب في استدعاء المكان بصبغته الحربية، والزمان الحربي أيضا، وغالبا ما يجمع بينهما كي يعيد زرع بذرة الأمل والفأل الحسن، تلك البذرة التي يغرسها في أرض خراب، ومكان لم يبقَ منه إلا حطام وركام في زمان الحرب، فيعيد إخراجها رمحا يصون الياسمين الذي يفوح بعطر دماء وأرواح الأبرياء التي سوف تزكم أنوف الأعداء:

وَغُوطَةً بِدِمَشْقَ تُنْبِتُ،
فِي زَمَانِ الْحَرْبِ،
رُمْحًا كَيْ يَصُونَ الْيَاسَمِينَ[159]

نلحظ اتصالا وثيقا بين المكان والزمان في هذا المقطع السردي، لا يسع الشاعر/ السارد إلا الجمع بينهما، بحيث يأتي تصوير أرض الغوطة بدمشق بعدّها مفردة مكانية ترتبط بمفردة الزمان الذي لحق بها وكان له تأثيره الخاص عليها/ زمان الحرب، يتجاوز من خلاله لقطة تصوير المكان/ الغوطة في زمان مضى، ليعيد تصويرها في لحظة آنية/ الحاضر بما حلَّ بها جراء الحرب والقصف، ليعيد رسم صورة المكان في المستقبل الذي يفتح من خلاله باب الأمل، حيث يُنبتها من جديد جميلةً متألقة كزهرة الياسمين. إذ "يكشف المكان عن تواصل زمني معه، فلا مكان بدون زمانه."[160]

ومن خلال هذا الجسر الذي يصنعه الشاعر عبر اللغة، ليصل به بين الزمان والمكان ويجسر الفجوة الحاصلة بينهما كعنصرين فنيين يستحضرهما السارد ويعتمد عليهما، يتحدد لنا مدى حاجة الزمان إلى المكان، وحاجة المكان إلى الزمان، وحاجة الشاعر/ السارد إليهما معًا وعدم الفصل بينهما.

[159] تميم البرغوثي: في القدس، ص25.

[160] أحمد طاهر حسنين وآخرون: جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1988، ص22.

"فعلاقة الفعل ورد الفعل بين الزمان والمكان قد صعبت الفصل بين هاتين البنيتين، إذ لا يمكن تصور أية لحظة إلا بعد وضعها في سياقها المكاني ولعل هذا الأمر يقودنا إلى الاعتقاد بأن ثمة ترابطا وثيقا بين الزمان والمكان بحيث يلعب المكان دور العنصر اللاصق للزمان."[161]

في مقطع "العراق" من ديوان "مقام عراق" نلمح ترابطًا وثيقا بين الزمان الذي تمثله المفردة الزمانية/ الليل والتاريخ، والمكان الذي تمثله المفردة المكانية/ العراق وحلب ومفردة البيت، فالمكان المذكور في مطلع المقطع؛ أي العراق يُقَدَّم عبر الزمن الذي تعيشه الشخصية والذي طال عليها، إنه الليل الذي يطول في نفوس المقهورين بالبعد والفراق والشوق والحنين، ثم يعيد تقديم الزمن في نهاية المقطع عبر المكان جاعلًا من العراق طويل الليل، حيث تتشكل ثنائية المكان والزمان لتشكيل البنية الفنية والمساحة السردية:

يَقُولُ إِنَّ لَيْلَهُ طَالَ وَهُوَ بِالْعِرَاقِ بَعِيدٌ عَنْهَا،
فَكَيْفَ بِلَيْلِ أَخِيهَا فِي حَلَب،
لَيْسَ لِلْبَيْتِ كَبِيرُ مَعْنَى، لَكِنْ أَثْقَلَهُ التَّارِيخُ
أَرَى الْعِرَاقَ طَوِيلَ اللَّيْلْ[162]

وقد تكون تحولات الأشياء عبر حركتي الزمان والمكان فَ "كل شيء يجري في الزمن، يقول جيرار جينيت، ومعنى ذلك أنّ مختلف تحولات الأشياء تخضع لعوامل تأتيها من ناحية الزمن."[163]ففي مقطع "الهلال" من ديوان "مقام عراق" يجعل الشاعر/ السارد من الهلال مفردة زمنية ورمزًا للزمن المتغير والدائم الحركية والتغير، لها كل المعاني بما تحمله من مفارقات ومتقابلات وثنائيات ضدية، يكتمل ليزول، ويزول ليكتمل، ولذلك يربطه ببذرة الحقول التي تحيل على النمو والحركة المستمرة والذبذبة وعدم الاستقرار من

[161] محبوبة محمدي محمد آبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، ص 126.

[162] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص22-23.

[163] سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1997، ص269.

حال إلى حال، ليخلق مساحة للسرد من خلال استدعاء عنصري الزمان والمكان كثنائية متصلة تنبني كل مفردة على دلالة الأخرى، وتكتسب شرعيتها منها:

أَنَا بذْرَةٌ فِي حُقُولِ اللَّيَالِي
يُبَشِّرُهَا بِالزَّوَالِ اِكْتِمَالِي
وَإِنْ أَكْتَمِلْ فَأَكْتِمَالِي زَوَالِي
وَإِنْ زُلْتُ عُدْتُ إِلَى مَوْلِدِي
بذْرَةً فِي حُقُولِ اللَّيَالِي
ظَلَامٌ وَنُورٌ وَحَقٌّ وَزُورٌ وَطِفْلٌ وَمَارِدْ
أَنَا اللَّيْلُ فِي النُّورِ وَالنُّورُ فِي اللَّيْلِ
وَالْكُلُّ فِي الْجُزْءِ وَالْجُزْءُ فِي مناشالْكُلِّ
أَعْنِي الْمَعَانِي جَمِيعاً
وَمَعْنَايَ وَاحِدْ[164]

حيث يجعل للهلال كل المعاني في قوله: أَعْنِي الْمَعَانِي جَمِيعًا، كونه رمزًا للزمان ومفردة زمانية، يُنْزِلُ –مجازًا–الهلال في الحقل، حيث الحقل هو الليل والليل هو الحقل، والهلال هو الليل، والليل هو الهلال، وعبر هذا المجاز يقدم الشاعر/ السارد الزمان والمكان بوصفهما ثنائية تظهر من خلالها الحركة المستمرة التي تحيل على حركية الحدث السردي، ليعود في الأخير إلى تلخيص كل تلك المعاني والتداخلات ليجعلها معنىً واحدًا في قوله: وَمَعْنَايَ وَاحِدْ، عامِدً إلى السرد عبر الفعل المضارع: يُبَشِّرُها، وأفعال الماضي: زُلْتُ عُدْتُ، والتي بدورها تدل على المستقبل.

وبناءً على ذلك تتحدد لنا دلالة مباشرة، مفادها الاستمرارية في الحركة وعدم الانقطاع عنها، فالتعبير سرديًّا بأفعال الماضي الدالة على المستقبل تحيل على استمرارية حركة الهلال من الزوال حتى

[164] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص 20.

الاكتمال، ومن الاكتمال حتى الزوال، ليرتبط في كل حركة بالمكان الذي ينبت منه/ الحقل كونه بذرة فيه.

إذا كان الشاعر في المقطع السابق يُنْزِلُ الهلالَ بذرة في حقول الليالي، فإنه يعود هنا ليُنْزِلَ الليلَ على الخريطة، ويجمع الزمان بالمكان من جديد، معطيًا للَّيلِ -كمفردة زمانية-صبغَتَهُ السوداء التي تناقض جميع الألوان بما فيها ألوان الدماء المسفوكة، دماء الشهداء والأبرياء التي يسترها هذا الليل بسواده القاتم بعد أن امتزجت معه في الوقت الذي يمتزج فيه الزمان/ الليل...مع المكان/ الخريطة (الأرض)، تماما كالحجاب الأسود الذي يستر كل ما يندرج تحته:

صَحَّ اللِّسانْ، الليلُ نقيضُ هذه الألوانْ، يهبطُ على الخريطةِ كالحجابْ[165]

قد نجد الزمان مع ارتباطه بالمكان يرتبط بالحدث وبالشخصية في آن واحد، حيث عادة ما نجد الشاعر/ السارد يقدم أحداثا جزئية يجمع فيها بين الزمان والمكان من جهة، كما يجمع بين الزمان والشخصية والحدث من جهة أخرى، ومن ذلك ما يتمظهر في مقطع الهلال من ديوان مقام عراق، إذ يستحضر مفردة زمانية يربطها بمختلف العناصر الأخرى التي يستدعيها على مستوى المقطع.

المكان أحيانا يتشكل "من خلال الحوادث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم"[166]ومن ذلك استحضار مفردتي المحرم والليلة، إذ يشكل المحرم لدى تميم مفردة زمانية أثيرة، يحيل من خلالها على زمن الحرب والاحتلال من جهة، كما يربطه بالشخصية والمكان، في الوقت الذي تتولد من مفردة المحرم مفردة زمانية أخرى، ومن خلال تجلي ثنائية الزمان والمكان يتحرك الحدث السردي الذي يكشف من خلاله الشاعر/ السارد عن الحدث ووقت الحدث والشخصية والمكان الذي تتواجد فيه الشخصية والوصف، متخذا من السرد طريقا لعرض كل هذه العناصر في حدث جزئي، وفي نص مختصر مكثف:

ثُمَّ فِي لَيْلَةٍ مِنْ لَيَالِي الْمُحَرَّمْ
أَتَانِي الْغُزَاةُ إِلَى مَنْزِلِي

[165] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص26.

[166] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص29.

يَلْبَسُونَ الْحَدِيدْ[167]

في قصيدة "خطّ على القبر المؤقّت" يلتقي الزمان بالمكان، حيث يربط الشاعر/ السارد الماضي كمفردة زمانية بثلاث مفردات مكانية لها دلالاتها المختلفة/ المدينة والجبال والكيس، يجعل للمدينة ماضيها وتاريخها الذي هو مجرد صدى يسعى في لَمِّهِ من فوق الجبال ليعيد ترتيبه وجمعه في الكيس الصغير الذي يجعله مكانًا كبيرًا واسِعًا يحوي ماضي المدينة بكل ما يحمله خلفيات في غاية العنف والظلامية والاستكانة والضياع، وهنا يتمظهر دور المكان بوصفه العنصر اللّاصق بالزمان والحاوي له:

مَاضِي الْمَدِينَةِ صَدَى
أَلُمُّ الصَّدَى مِنْ فَوْقِ رُءُوسِ الْجِبَالْ
وَأَضَعُهُ فِي الْكِيسْ[168]

يتدخل السارد هنا عبر السرد بضمير المتكلم في تقديم مفردات الزمان والمكان بوصفه شخصية مشاركة في الحدث، يمرُّ عليها الزمان، يؤثر فيها، لأن علاقتها بالمكان علاقة انتماء واحتواء، والزمان يؤثر في المكان وفي الشخصية معًا، ففي محاولة الشاعر/ الشخصية للانفلات من هذا التأثير تمر هي بالمكان، ثم تضع الصّدَى في الكيس لتخرجه وتعيد تقرير التاريخ، تاريخ المدينة من جديد انطلاقًا من معطيات المكان/ الكيس الذي يحبس الصدى الزائف، ويطلق النفس الحقيقي، صوت الحق الذي يمحو كل باطل زائف.

ثم يعود مرة أخرى ليعرض المفردة المكانية الأكثر والأوفر حظًّا لدى الشاعر وهي مفردة القدس، التي يُثَبِّتُهَا في ذاكرة التاريخ عبر آلاف السنين، ويعيد تثبيتها في ذاكرة الحاضر جاعلا من ماضيها صدى حول حاضرها، محاولا تثبيتها في زمن المستقبل أيضا، يجعل من المكان؛ مدينة القدس مكانًا صغيرا يحمله بيديه يفرّق –مجازًا– حروفها الثلاث ليضعها في الكيس القابل لاحتوائها:

أَضَعُ الْقُدْسَ فِي الْكِيسْ

[167] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص21.
[168] تميم البرغوثي: في القدس، ص70.

الْحُرُوفَ الثَّلَاثَة
وَآلَافَ السِّنِينْ
مَاضِي الْمَدِينَةِ صَدًى حَوْلَ حَاضِرِهَا[169]

تتمظهر على مستوى المقطع السردي مفردتان مكانيتان/ القدس والكيس، ومفردتان زمانيتان/ الماضي والحاضر، ولكنه يجعل من المكان الواسع المفتوح الكبير: القدس، مكانًا ضيّقًا مغلوقا صغيرًا، في الوقت نفسه الذي يجعل من المكان الضيق المغلوق الصغير: الكيس، مكانًا واسعًا مفتوحًا كبيرًا، ليربط المكان بالمكان/ القدس بالكيس، ثم يجعل من الماضي الذي يعني به ماضي المدينة صدًى وانعكاسًا حول حاضرها، هذا الحاضر الذي سادت فيه الحملات الحاقدة الشعواء من قبل المستعمِر تجاه القدس، ليعيد هذا الحاضر إلى الماضي الذي هو تاريخ المدينة ليذكر بأصلها، وأن كل ما هو صائر في الحاضر الذي يعيشه الفلسطيني في القدس تحديدا إنما هو مجرد فترة عابرة، وأن ماضي المدينة المليء بالثراء والذي حظيت فيه بالمكانة الرفيعة، هو الذي سيعود في المستقبل، لتعود متألقة جميلة في حوزة أبنائها، ليربط الزمان بالزمان/ الماضي بالحاضر.

لا يقتصر الأمر على ربط المكان بالمكان، وربط الزمان بالزمان، بل يربط المكان بالزمان، حيث يقدم المكان الجديد/ القدس في الحاضر، والمكان قديمًا/ القدس في الماضي، وهنا تتأكد مدى فاعلية هذين العنصرين داخل القصيدة باعتبارهما ثنائيتين لا تنفصلان غالبًا، لذا فإن القول بأن بعلاقة الاتصال والترابط بين الزمكان تتأكد لنا من خلال المقطع السابق، فالعنصر الأول يكتسب شرعيته من الثاني، والعكس صحيح، والشاعر/ السارد يعي جيدا مدى حاجته إليهما وعدم التفريق بينهما واستحضارهما معًا بغية تحقيق بنائية النص الشعري السردي عبر مسارين/ الزمكان، اللذان يخلقان مساحة سردية.

في مقطع من قصيدة "أمير المؤمنين" نلحظ ترابطا لصيقا بين السماء كمفردة مكانية، والليل كمفردة زمانية، تمتد اليد المتعدية قرونا وقرونا لتزيل ذلك الليل اللصيق بالسماء، لتتكشف مفردة زمانية ثانية ويتولد ليل جديد، ويستمر الأمر على هذه الحال، حيث نلمح سعي الشاعر/ السارد إلى الربط بين الزمكان في الوقت يعمد إلى السرد المباشر بواسطتهما، جاعلا من المكان/ السماء أشبه بالكتاب،

[169] تميم البرغوثي: في القدس، ص*

والزمان/ الليل صفحات ذلك الكتاب، إنها العلاقة اللصيقة التي تحيل على الزمان المتغير مستمر الحركة، والمكان الثابت الذي يؤثر فيه هذا التغير المستمر:

وَامْتَدَّتِ الْيَدُ إِلَى السَّمَاءْ،
مُتَعَدِّيَةً أَرْبَعَةَ عَشَرَ قَرْنًا
وَنَزَعَتِ اللَّيْلَ عَنْهَا بِرِفْقْ
نَزْعَكَ الضّمَادَ أَوِ اللِّثَامْ
فَإِذَا تَحْتَهُ لَيْلٌ آخَرْ
فَنَزَعَتْهُ أَيْضًا
وَهَكَذَا لَيْلًا بَعْدَ لَيْلْ،
كَأَنَّهَا تَقْلِبُ صَفَحَاتٍ مِنْ كِتَابْ
وَكُلَّمَا قَلَبَتْ صَفَحَةً مِنْهْ
شَفَّتِ الصَّفَحَاتُ الْبَاقِيَةُ عَنْ كَلَامٍ مَا[170]

نظرا لهذه العلاقة التي تربط المكان بالزمان في القصيدة باعتبارهما عنصرين من عناصر السرد نشير إلى وجود عملية التأثير والتأثر القائمة بينهما، ذلك أن عملية التأثير تتعلق بالزمان، بينما تتعلق عملية التأثر بالمكان، حيث يؤثر الزمان المتغير بالمكان الثابت، إذ إن المكان الواحد تمر به أزمنة وأزمنة، ليشهد المكان تحولات إثر التغيرات الزمانية، ومن بين الأمكنة البارزة في شعر تميم البرغوثي والتي شهدت تحولات على مرّ السنين الأمكنة المتعلقة بالوطن عموما، وتأتي في مُقدَّمة ذلك: القدس، بعدّها مفردة مكانية أثيرة لدى الشاعر تحديدا ولدى كل فلسطيني خصوصا، ولدى كل عربي عموما، وما حلَّ بها من محن وإحن.

لا يؤثر الزمان على المكان فحسب، بل نجده يؤثر في الشخصية أيضا، والشاعر غالبا ما يربط الشخصية بالمكان، لذا نشهد ارتباطًا بين هذه العناصر الثلاث، ففي الوقت الذي يؤثر فيه المكان على

[170] تميم البرغوثي: في القدس، ص 79.

الشخصية، يتمظهر تأثير الزمان على المكان وعلى الشخصية معًا، حيث تترك آثار الدقائق آثارها على جبين الشخصية التي لا تزال تنتظر وتطل من نافذتها في انتظار ابنها الذي طال انتظارها له، حتى أنها تعيد تشكيل صورته وتمثاله –مجازا–في الحيز المكاني الواسع/ السماء، لتبقى على حالها تلك على مر النهار، بل على السنين الطوال:

لَكِنَّهَا عِنْدَ نَافِذَةٍ يَلْمَعُ الْقَبْرُ مِنْ تَحْتِهَا
بَقِيَتْ وَالدَّقَائِقُ تَتْرُكُ آثَارَهَا عَلَى الْجَبِينْ
بِعَيْنٍ عَلَيْهِ وَأُخْرَى عَلَى زُرْقَةٍ فِي السَّمَاءْ
تُشَكِّلُ تِمْثَالَهُ فِي الْهَوَاءْ
وَصَلْصَالُهَا الِانْتِظَارْ
فَإِنْ أَكْمَلَتْهُ اِنْحَنَتْ فَوْقَهُ
وَظَلَّتْ عَلَى حَالِهَا هَكَذَا
إِلَى أَنْ يَمُرَّ النَّهَارْ
إِلَى أَنْ تَمُرَّ السِّنِينْ[171]

يمكن رصد ثلاث مفردات زمانية على مستوى المقطع السردي، تجسدت في: الدقائق، النهار والسنين، وهي مفردات الزمن الواقعي الزمن الحقيقي، وثلاث مفردات مكانية تمثلت في: النافذة، القبر والسماء، بينما نلمح استدعاء شخصيتين يحيل عليهما عبر السرد بضمير الغائب الذي يعود على شخصيتي الأم وابنها المصلوب، وهو استدعاء لشخصية عيسى عليه السلام ووالدته، ومن خلال هذا الاستدعاء الخاص لهذه العناصر تأتي مفردات الزمان التي تمارس تأثيرها على المكان والشخصية إنه الزمن الواقعي الذي يمر على المكان وعلى الشخصية كل حين، يلمع القبر الذي مرت عليه السنين من تحت الشخصية التي تطل من النافذة صابرة ثابتة إلى أن تنحني فوق خيال الابن المنحوت تمثالا في هواء

[171] تميم البرغوثي: في القدس: ص 93-94.

السماء بصلصال الانتظار، ثم تظل على حالها تلك إلى أن يمر بها نهارها، وإلى أن تمر السنين وتظل على حالها.

وعليه نلمح ارتباط "الشخصيات بالفضاء ارتباطا وثيقا. وذلك لأنه إذا كان كل فعل يقوم به فاعل يجري في الزمان، فإنه يقع كذلك في المكان، بل إن مقولات الفعل والفاعل والزمان لا يمكنها أن تتحرك إلا في المكان الذي يستوعبها ويؤطرها."[172] ومن ذلك أيضا ما يتمظهر في مقطع "بشار بن برد" من ديوان مقام عراق يستحضر الشاعر/ السارد شخصية بشار متَّكِئًا عليها في تقديم عنصري الزمان والمكان، حيث يربط فعل الفاعل؛ أي فعل الشخصية المتمثل في الأذان، وهو الحدث السردي بالمكان الذي يشير إليه/ تحت القصف، كما يربط الحدث أيضا بالزمان، والواقع أن الحدث له ارتباط وثيق دومًا بالزمكان، حيث يكون المكان وعاءً لسرد الحوادث، ويكون وقوع الحدث في زمن معين لابد من وقوعه فيه:

أنا من أَذَّنَ تحَتَ القَصْفِ فَجْراً
أَفْتِلُ الصَّوْتَ حِبَالاً
أَرْبُطُ الأُفْقَ بها أَنْ يَتَهَاوَى
مثلَ إعصارٍ وبحَّارٍ وقارِبْ[173]

يمتزج صوت الشاعر بصوت الشخصية التي استحضرها وهي شخصية بشار بن برد، حيث يمثل ضمير المتكلم المفرد/ أنا صوت الشاعر في الوقت الذي يمثل صوت الشخصية المتحدثة التي سلّمَ لها البرغوثي زمام السرد، وبذلك يربط الحدث بالشخصية التي قامت به وهو فعل الأذان، ثم يربط الفعل/ الحدث والفاعل/ الشخصية بالمكان/ تحت القصف، والزمان/ فجرًا، وكل هذه العناصر في نصّ مختصر استطاع من خلاله أن يزاوج ويجمع بين عنصري الزمان والمكان من خلال عنصري الشخصية والحدث، ولأن الحدث والشخصية هما بمثابة وجهان لعملة واحدة لا ينفصلان، فكذلك عنصر الزمان للمكان هو بمنزلة الحدث للشخصية.

[172] سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص 24-241.
[173] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص32-33.

ثانيا/ تحوّلات المكان: المكان وتعدّد المعاني

للمكان دور فعّال في السرديات بصفته عنصرًا مهمًّا من عناصر التأليف الفني والإبداعي، وخصوصًا في الأعمال الروائية، حيث يعتمد عليه المؤلف ولا يهمله بسبب ارتباطه اللصيق بالشخصيات، ولكونه وعاءً للأحداث المسرودة وغير ذلك، أما في القصيدة فالشاعر يُقدّم المكان أحيانًا عبر الوصف –كما سبق وذكرنا في فصل سابق–أي؛ لوظيفة جمالية في غالب الأحيان، وفي ظل هذه الوظيفة الجمالية يكتسب المكان لدى تميم معانيه المختلفة والمتعددة التي يعطيها له الشاعر.

من أبرز ما يحققه السارد من خلال عنصر المكان تحقيق صفة الأدبية في أعماله السردية، لأن المكان له ارتباطات بكل العناصر السردية داخل النصوص الإبداعية، كما أنَّ "السرد لا تتحقق له صفة الأدب دون مكان وفضاء مكاني. فالأدب يتناول المكان والفضاء، فيصف الأمكنة والدور والمناظر الطبيعية، وهو بذلك ينقلنا في خيال كما يقول بروست —حول قراءته في مرحلة الصبا–إلى مناكب مجهولة، توهمنا في لحظة القراءة بأننا نرقد عبرها ونقطنها."[174]

لسنا هنا في هذا المقام للحديث عن تعدد الأمكنة كما في الأعمال الروائية خاصة، كالأماكن المغلقة والمفتوحة، أو الحديث عن المكان من وجهة نظر معينة؛ اجتماعية أو سياسية وغيرها، لأن الأمر في الرواية أو القصة يختلف عنه في الشعر ولذلك سوف يتم تتبع المكان لدى الشاعر/ السارد بوصفه مفردة مكانية لها دورها في تكوين البنية السردية للقصيدة، حيث تخلق كل مفردة مكانية عن طريق اللغة ثم تعطى لها معانيها المتعددة وارتباطاتها المختلفة كارتباطها بالشخصية والحدث، وهي ارتباطات تشكلها المجازية التي تفسح المجال لتوسيع مساحة السرد حتى في ظل الوصف.

من بين الأمكنة التي تُخلَقُ في القصيدة ويُجعَل لها معانيها المتعددة نجد "الجليل" باعتباره مفردة مكانية لها معانيها الخاصة لدى الشاعر نفسه خاصة، وفي ذاكرة الفرد الفلسطيني عامة، حيث يسعى خلف تصوير الوطن باعتباره مكانًا واسعًا له حدوده المعروفة من زاوية محدودة، أو في صورة مكانٍ صغير له حدوده القريبة من بعضها البعض. والمكان "لم يعد يعتبر مجرد خلفية تقع فيها الحوادث الدرامية، كما

[174] أحمد ضحية: تخوم السرد..أرخبيل الحكايا، "مقدمة في التقنية وسوسيولوجيا السرد في السودان، ص139.

لا يعتبر معادلًا كنائيًا للشخصية الروائية فقط، ولكن أصبح ينظر إليه على أنه عنصر شكلي وتشكيلي من عناصر العمل الفني، وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعدا جماليا من أبعاد النص الأدبي."[175]

في قصيدة "الجليل"، التي يصورها قريةً صغيرة معطيًا لها ألفَ معنًى، ومعطيًا معنى فلسطين كلها في هذه القرية المحدودة، وهذه هي حال الفلسطيني الذي يجد معنى الوطن/ فلسطين في كل شبرٍ من تراب، ذلك المعنى الذي لا يصل إليه إلا من ذاق من الغربة والمنفى والتشريد نصيبًا معيَّنًا:

وَإِنَّ الْجَلِيلَ لَهُ أَلْفُ مَعْنىً
وَمَعْنَى فلَسْطِينَ أَجْمَعِهَا فِي الْجَلِيلْ
هُوَ الْأَرْضُ تَحْسَبُ خَالِيَةً فَتُفَاجِئَ غَازِيهَا بِشِعَابٍ تَسِيلْ[176]

يجعل الشاعر/ السارد للمكان الصغير/ الجليل معانٍ عديدة، ثم يجعل معنى الوطن الكبير كله في ذلك المكان الصغير المحدود، ثم يباشر في تقديم مختلف المعاني التي جعلها لهذا المكان الصغير المحصور شمال فلسطين، جنوبيّ لبنان، جنوبيّ غرب دمشق، وسط الشام، جاعلًا له من معانيه الألف تلك: معنى الشيخ في الصورة الأبدية؛ أي الشخصية، وبذلك يخلق مساحة سردية كبيرة على مستوى المقطع، يلعب إثرها المكان دورًا فنّيًّا جميلًا، معطيًا معنى المكان/ الجليل، هو الشخصية/ الشيخ، والتي تتسع من خلالها المساحة للسرد في الوقت الذي يلجأ فيه أيضا إلى الوصف باعتباره آلية سردية متعلقة بالأماكن والشخصيات غالبًا، ليشكل الوصف لازمة سردية تفرض حضورها من خلال حضور عنصري المكان والشخصية:

جَلِيلٌ هُوَ الشَّيْخُ فِي الصُّورَةِ الْأَبَدِيَّةِ
بَيْضَاء سَوْدَاء، مِنْ عَامِ نَكْبَتِهِ، فِي الْمَعَارِضِ وَالنّدَوَاتِ، وَفِي بَالِهِ،

[175] أحمد طاهر حسنين وآخرون: جماليات المكان، ص3.

[176] تيم البرغوثي: في القدس، ص16.

وَهُوَ لَمَّا يَزَلْ

صَابِرًا كَالجَمَلْ

إِذْ يُحَاوِلُ أَنْ يُفْهِمَ الْقَائِدَ الْعَسْكَرِيَّ:

يَا بُنَيَّ

إِنَّ أَرْضًا يَسِيرُ عَلَى مَائِهَا أَهْلُهَا لَا تَدُومُ طَوِيلًا عَلَيْهَا الدُّوَلْ[177]

تلك إذن هي صورة الجليل ومعناه، شيخًا في صورته الأبدية، إنها الصورة التي توحي بالثبات والاستقرار والخلود، لا تتغير مهما تغيّر الزمن، تماما كما لم يَزَل الشيخ صابرًا ثابتًا يخاطب العدو خطاب المدافع الذي لا ييأس ولا يستسلم في دفاعه عن وطنه، وإيمانه بتفوق العدالة الإلهية، وأنَّ الوطَنَ وطَنُ أهله فهو المركز، وغيره مهما ظَلَّ فوق ترابه فهو الهامش، لابد من يوم يغادر فيه أرضًا ليست بأرضه.

وهنا تتشكل السردية من خلال تشكيل المكانية، وإعطاء المكان معنى الشخصية، فـ "المكانية لا تتشكل إلا من خلال الشخصيات التي تنوء بحمل الحوادث وتكشف في الوقت ذاته عن عمق وقع المكان وإيغاله من خلال خلجاتها المتعددة التي تضفي على المكان دلالات مجازية".[178]

إذا كان الشاعر في المقطع السردي السابق يربط معنى المكان/ الجليل بالشخصية/ الشيخ في الصورة الأبدية، والتي يحيل من خلالها على الثبات والبقاء، فإنه يعود بعد ذلك ليعطيَ له معنىً آخَرَ يُحيل من خلاله على الزّوال والفناء وعدم البقاء، فيصوّر الجليل على أنه هو النّصّ الذي يكشف عن تلك الحالة –حالَةَ الزوال–التي سوف يؤول إليها الأعداء، منذرًا إياهم بها، في الوقت الذي يُعْلِمُ الفلسطينيين أنهم سوف يجوسون خلال الديار ووسطها، مستحضرًا قول الله عز وجل في أوائل سورة الإسراء*، معتمدًا على السرد بضمير الغائب الذي يعود على المكان/ الجليل، وعلى العدوّ أيضا، وضمير المتكلم الذي يعود على الشاعر فَرْدًا، وعلى أهل الوطن جَمْعًا:

---

[177] تميم البرغوثي: في القدس، ص17.

[178] مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، (حكاية بحار – الدقل – المرفأ البعيد، منشورات الهيئة العامة المصرية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص35-36.

* انظر: سورة الإسراء: الآية 5.

جَلِيلٌ هُوَ النَّصُّ يُنْذِر أَعْدَاءَنَا بِالزَّوَالْ، وَسوءِ الْوُجُوهِ،
وَيُعْلِمُنَا أَنَّنَا سَنَجُوسُ خِلَالَ الدِّيَارْ[179]

ثم يعود في مقطع سردي آخر معطيًا للمكان/ الجليل معنى الشخصية المتمثلة في الولد الناصري، والتي يقدمها كشخصية سردية تحرك الحدث السردي في ظل الوصف، تتحرك الشخصية الموصوفة بأنها مستشهدة حافية عبر فعل الحركة: يَسِيرُ، ليعيد صياغة معنىً آخر للمكان المقصود وهو القدس، ليأتي الجليل كمكان يتحول إلى شخصية تمكن الشاعر/ السارد من استدعاء القدس كمفردة مكانية بديلة تستمد شرعيتها ومعناها من المكان الأول/ الجليل باعتباره هو الشخصية الرئيسية التي يعتمدها لتحريك الحدث الذي يقود إلى القدس:

وَجَلِيلٌ هُوَ الْوَلَدُ النَّاصِرِيُّ الَّذِي يَرْتَقِي كُلَّ يَوْمٍ صَلِيبًا
فَيَحْمِلُهُ، لَا أُحَدِّدُ مَنْ مِنْهُمَا يَحْمِلُ الْآنَ صَاحِبَهُ،
وَيَسِيرُ إِلَى الْقُدْسِ مُسْتَشْهِدًا حَافِيًا
وَيَحْسَبُهُ النَّاسُ جُغْرَافِيَا[180]

في مقطع سردي من قصيدة "سفينة نوح" يجعل الشاعر/ السارد من الزهور مكانًا يأوي الأطفال، معطيًا له معنى الوطن البديل والمأوى الآمِن، الذي يلجأ إليه الطفل الفلسطيني كي ينام، عامِدًا إلى الوصف الذي ساهم في تقديم الزهور كمفردة مكانية لها دورها الخاص في رسم صورة الدمار الذي شهده الوطن الحقيقي من خلال استحضار مفردتي الغبار والركام، المتعلقتان بالمفردة المكانية المتكررة في المقطع وهي لفظة الزهور:

تُصَلِّي عَلَيْكَ زُهُورُ الْمُرُوجِ
يَنَامُ الْأَطْيَفَالُ فِيهِنَّ مِثْلَ الرَّحِيقْ
سُجُودًا لِغَيْرِ سُجُودٍ، نِيَامًا لِغَيْرِ مَنَامْ

[179] تميم البرغوثي: في القدس: ص17.
[180] تميم البرغوثي: في القدس، ص17.

تَأَبَّدَ مِنْهُمْ سُكُوتٌ، تَأَبَّدَ مِنْهُمْ كَلَامْ

زُهُورٌ عَلَيْهَا نَدًى مِنْ غُبَارْ،

زُهُورٌ عَلَيْهَا نَدًى مِنْ رُكَامْ[181]

إنَّ ما يضفي ويُسْبِغُ على المقطع جمالًا فنيًّا، هو تصوير الزهرة كمكان ضيّق يحلُّ مَحَلَّ الوطن الذي ينتمي إليه كل فلسطيني من جهة، والبيت الذي يأوي إليه الأطفال من جهة أخرى، يضيق المكان لِيَسَعَ كل من يلجأ إليه، ويعطي الشخصية المحرومة شعورًا بالأمان والعِوَض، وهذا التصوير عن طريق اللغة التي تمارس هذا الحضور المجازي الذي يصف من خلاله المكان، وعبر قوله: سُجُودًا لِغَيْرِ سُجُودٍ/ نِيَامًا لِغَيْرِ مَنَامْ...يبلور رؤيته الخاصة وشعوره بضياع المكان أو الشعور باللَّامكان والإحساس بمعنى الحياة الحقيقية المفقودة ومغزاها.

هنا نشير إلى أنَّ المكان لا يكون "ممثلا للإطار الذي تجري فيه الحوادث وتنمو فيه الشخصيات فحسب، وإنما نظاما من العلاقات الوثيقة فضلا عما يوصله من الإحساس بمغزى الحياة عبر وظيفته كونه مركزا للحدث وعنوانًا للشخصية يبرز سماتها وانتمائها الاجتماعي فضلا عن تحميله للأفكار والمشاعر".[182]ومن ذلك ما يتمظهر حين يعود ليعيد تصوير المكان الصغير الضّيّق على أنه مكانٌ كبير، معطِيًا للكِساءِ معنى السفينة/ سفينة نوح، وجاعلًا من هذا الكساء الذي لا يتسع إلا لشخصية واحدة مساحةً كافية لتدخلها صفوف المؤمنين جميعًا معا، تماما كما حملت سفينة نوح عليه السلام من كل زوجين اثنين ومن آمن معه، لتشملهم عصمة الله عند الدخول:

وَصَارَ الْكِسَاءُ سَفِينَةَ نُوحْ

رَسَتْ فِي قُرَاهُمْ عَلَى مَقْرَبَة

وَإِنَّ صُفُوفًا مِنَ الْمُؤْمِنِينَ

---

[181] تميم البرغوثي: في القدس، ص85.

[182] نبهان حسون السعدون: شعرية المكان في القصة القصيرة جدا، قراءة تحليلية في المجموعات القصصية (1989 – 2008) لهيثم بهنام بُردى، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2012، ص 21.

لَتَنْتَظِرُ الْإِذْنَ مِنْكَ لِتَدْخُلَ فِيهِ

فَتَشْمَلَهُمْ عِصْمَةُ اللهِ بَيْنَ يَدَيْكْ

فَقَدْ أَصْبَحُوا الْآنَ أَهْلَ الْكِسَاءِ[183]

يربط الشاعر/ السارد هنا المكان بالزمان وحركية الحدث، "فالحدث لا يكون في لا مكان، إنه في مكان محدد يحدث كذا بين الشخصيات."[184] إذ يجعله مكانًا متحركا يدل على الحركة وعدم الثبات، من خلال استحضار سفينة نوح، في الوقت نفسه الذي يجعل من المكان الضيق مكانًا أوسع، ليخلق مساحة سردية أوسع قابلة لاحتواء عدد أكبر من الشخصيات، فإذا كان الكساء قد ضم أربع شخصيات، فإن إعطاء الكساء معنى السفينة يجعله قابلًا لضمّ صفوف المؤمنين جميعا.

وبناء على هذا يمكن القول إن المكان لدى تميم وفي شعره لا يأخذ مسارًا أحادي المعنى، بل نلحظ سعيه نحو تقديم الأمكنة وفق ما يفرضه موضوع القصيدة الذي غالبًا ما يكون منصبًّا حول الوطن الصغير /القدس خصوصا والوطن الكبير/ فلسطين عموما معتمدًا في تصوير المكان وإعطائه معانٍ عديدة على خياله الخصب، ومخيلته الواسعة، وأسلوبه المتفرد ونفسه السردي الجميل.

ثالثا: جدلية الزمن السّردي / الحاضر بين معطيات الماضي وتأمُّلات المستقبل

لسنا هنا للحديث عن مفردات الزمن الواقعي، بقدر ما تجدر بنا الإشارة إلى زمن السرد الذي يشغل السارد في كل لحظة يكتب فيها، والزمن السردي لدى تميم يقوم على جدلية الماضي والمستقبل/ الـ "ما كان" والـ "ما سيكون"؛ وذلك عبر تقنيتي الاستباق والاسترجاع، فأحيانا يسرد ويقدم صورة المستقبل الذي نراه في الحاضر سيكون، في صورته المستقبلية التي سيكون فيها هذا المستقبل يوما ما ماضيًا كان، إذ يربط الزمن بالشخصية التراثية الماضية المنتظرة في المستقبل، وهي شخصية المسيح المعروف مَاضيًا، والمنتظر مُستقبَلًا، حيث تحيل على زمن الماضي في الوقت نفسه الذي تحيل فيه على

[183] تميم البرغوثي: في القدس، ص 88-89.

[184] أحمد طاهر حسنين وآخرون: جماليات المكان، ص22.

المستقبل، جاعلا منها صورة للمستقبل الذي تنمو في ظلّه التواريخ الماضية السالفة، يسرد الحوادث في زمن لم يحدث عبر الاستباق الذي يشير من خلاله إلى زمن مضى من خلال استدعاء التواريخ السالفة:

أَنَا مِنْكُمَا يَا ظَبْيَتَانْ
إِنِّي أَخَافُ عَلَيْكُمَا مِنْ أُمْنِيَاتِكُمَا
وَمِنْ مُسْتَقْبَلٍ سَيَكُونُ كَانْ
إِنَّ الْمَسِيحَ الْمُنْتَظَرْ
مُسْتَقْبَلٌ فِي ظِلِّهِ نَمَتِ التَّوَارِيخُ السَّوَالِفُ كَالشَّجَرْ
وَاللهُ أَعْلَمُ مَا يَكُونُ إِذَا ظَهَرْ[185]

يتّخذُ الحديث عن المستقبل انطلاقا من الماضي عند تميم شكل الخوف من هذا المستقبل المجهول الذي لا يحيط به خُبْرًا/ إِنِّي أَخَافُ...وفي الوقت الذي يستبق فيه الحوادث الآنية ليعرضها في لحظات آتية، يسترجع أحداث ذلك المستقبل ليجعلها أحداثا ماضية/ ستكون كان، مُتَّكِئًا على شخصية المسيح المنتظر التي يستحضرها بوصفها رمزا للزمن الماضي والمستقبل معا. وهنا يكون الزمن "الحاضر مجرد فترة انتقالية تربط بين مرحلتين اثنتين لا حدود لهما هما الماضي والمستقبل"[186]

ومن جانب آخر يتشكّل الزمان عبر جدلية الماضي والمستقبل، يجعل من الماضي مستقبلا، ويجعل من المستقبل ماضيا، حيث الماضي كان مستقبلا قبل ذلك الماضي، والمستقبل سيصبح ماضيًا بعد ذلك المستقبل، والذي يُبَيّن لنا إحساس الشاعر/ السارد بضياع الحاضر/ الآن، والتطلع للمستقبل المجهول الذي لا يعلمه إلا الله وهو المستقبل الذي ينبني على الماضي والحاضر، وعلى الرغم من شعوره بضياع الزمن الحاضر من يد الفلسطيني نحو يد الصهيوني، ورغم خوفه من المجهول إلا أنه لا ييأس من التطلع لما هو أفضل في قوله: وَاللهُ أَعْلَمُ مَا يَكُونُ إِذَا ظَهَرْ، في محاولة للتخلص من خوفه من خلال اعترافه بجهله بما سيكون، ليعيد وضع فسحة الأمل التي تُعَلَّلُ بها النفوس المقهورة الخائفة من الآت.

[185] تميم البرغوثي: في القدس، ص 29-30.

[186] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة (240)، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1998، ص202.

أحيانًا يجد الشاعر زمن الماضي الذي مرَّ ولن يعود في المستقبل الذي لم يكن بعد، فيعيد صياغة السابق في اللاحق، حيث يعمد إلى السرد بأفعال ماضية في زمن لاحق/ في زمن الغد، يستبق الحدث ليسرد عبر الماضي، ولكنه في الواقع يحيل من خلالهما عن زمن الحاضر الذي لم يجد فيه سوى الغربة والضياع، ليست غربة جسدية بعيدا عن الوطن بل هي غربة الروح والنفس داخل الوطن، وليس هو ضياع الشاعر أو غيره من الفلسطينيين، بل هو ضياع الكلمة؛ كلمة الحق التي غابت عن أفواه الناطقين بها، ومن بينهم الشعراء الذين لابد لهم من أن يكونوا دعاة صدق وحضارة ووحدة عربية:

وَيُطَمْئِنُونَ النَّسْرَ فِي أَعْلَى السَّمَاءِ بِأَنَّهُمْ

مَنَحُوهُ تَرْقِيَةً

وَبَدْءًا مِنْ غَدٍ

أَضْحَى عَلَيْهِ أَنْ يُدَاوِمَ

كُلَّ يَوْمٍ

فِي الْوَثِيقَةِ وَالشِّعَارْ[187]

يفتتح المقطع السردي انطلاقا من زمن الحاضر عبر الفعل المضارع: يُطَمْئِنُونَ، ثم يتمثل زمن المستقبل في لفظة الغد التي يستدعيها الشاعر/ السارد في قوله: بدْءًا مِنْ غَدٍ، ليخلق مساحة سردية للسرد عبر الفعل السردي: أَضْحَى، الذي يمثل زمن الماضي، يتحدث سردًا بالماضي في زمن لم يكن بعد، وإنما سيكون بدْءًا من الغد الذي يشير إليه، وهنا تتحدد جدلية الماضي والمستقبل لدى تميم المولع باستباقه للزمن، إنه ذلك الاستباق المصبوغ بصبغات التفاؤل وتحقيق الانتصار، والفرار من الحاضر المصبوغ بصبغات الهزيمة المُرَّة، للعودة في ظل المستقبل إلى الماضي المصبوغ بصبغات المجد والحرية والعزة والكرامة.

إن الإحساس بضياع الحاضر هو ما يجعل الشاعر يستبق الحوادث ليسرد في زمن لم يكن ولم يحدث بعد، ليخلق عبر ذلك فرصة العودة إلى الماضي الذي يسترجع به كل ما يشعر بضياعه قبل أن يضيع، يوم كان بحوزة أهله وأبنائه، ومن ذلك المكان المفقود والوطن المسلوب، ومثل هذه الأساليب

[187] تميم البرغوثي: في القدس، ص 34-35.

نجدها غالبًا عند شعراء القضية الفلسطينية على رأسهم محمود درويش وغيره، ولأن تميم من بين هؤلاء الشعراء فمن الطبيعي أن تتمظهر مثل هكذا أساليب وإبداعات وكتابات في قصائده، من استباق يسترجع عبره حاضرًا مفقودًا في ماضٍ سبَقَ وكان، فالشاعر اليوم هو "الذي يبدع في الحاضر مقابل الذي أبدع في الماضي، كما أنّه الشاعر الذي يرتبط بجانب متقدّم في الحاضر مقابل الشاعر الذي يرتبط بجانب ثابت."[188]

ولأن الزمن الحاضر (الآن) يشكّل حالة اضطراب وقلق وإحساس بالضياع، فإنّ النّفس دومًا تتمنّى أن يعود بها الزمن نحو الماضي، فالزمن النفسي ما هو إلا "نتاج حركات أو تجارب الأفراد وهم فيه مختلفون، حتى أننا يمكن أن نقول أن لكُلٍّ مِنَّا زمانا خاصا يتوقف على حركته وخبرته الذاتية."[189] والعبارة المشهورة التي يعرفها عامة الناس (ليت الزمان يعود يوما...)، والشاعر طبعا واحد من بين هؤلاء خصوصا وأنه يمثل صوت شعب بأكمله، كونه واحدا فلسطينيا همّه قضية واحدة، نجده أحيانا ينفلتُ من زمن السرد المبني بناءً تسلسليًا تعاقُبيًا للأحداث الواقعة في الحاضر، عامدًا إلى الاسترجاع نحو الزمن الماضي الذي يتمنّى هو عودته، ويتمنّاه كل فلسطيني أيضا.

في قصيدة "أنا لي سماء كالسماء" يسترجع الشاعر/ السارد الزمن القديم الذي يحيل عليه من خلال العودة إلى عهد آدم الذي يشير إليه، في محاولة لتبرير بعض الظواهر منها قلة الأحرار التي تزيد من تظالم العبيد، ومن خلال هذا الاسترجاع تقرأ الذات السارد التواريخ القديمة وتحاول إعادة تركيبها من جديد تماشيًا ولغة العصر/ الحاضر، ليعيد إدخال عليها بعض التزوير الحميد، إنه التزوير الذي يعيد تقديم التاريخ المُزَوَّر على حقيقته المخفيّة ليعيد التاريخ سيرته ويعيد بناء التاريخ القديم/ الجديد:

بَلْ إِنِّي أَقُولُ بِأَنَّهُ مِنْ عَهْدِ آدَمَ لَمْ يَكُنْ بَيْنَ الْبَرَايَا حَاكِمٌ أَبَدًا
وَغَايَةُ مَا هُنَالِكَ أَنَّهُ مُذْ قَلَّتِ الْأَحْرَارُ فِي الدُّنْيَا تَظَالَمَتِ الْعَبِيدْ
وَلِذَا فَإِنِّي مُنْذُ أَعْوَامٍ أُطِيلُ الْبَحْثَ لِلْحُكَّامِ عَنْ عَمَلٍ مُفِيدْ

[188] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص18.

[189] كريم زكي حسام الدين: الزمان الدلالي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1991، ص48.

وَأُعِيدُ تَرْكِيبَ التَّوَارِيخِ الْقَدِيمَةِ،
رُبَّمَا أَدْخَلْتُ فِيهَا بَعْضَ تَزْوِيرٍ حَمِيدْ
فَيُصَحِّحُ التَّارِيخُ سِيرَتَهُ كَأَحْسَنِ مَا أُرِيدْ[190]

يتحدّد الزمن من خلال استدعاء مفردات الزمن الواقعي عبر مؤشراته الدالّة على زمن الماضي: مُذ، منذ أعوام...انفلاتًا من الزمن الحاضر يعود الشاعر للوراء الذي يتيح له فرصة التعبير –شعريًّا باعتماد السرد–وإعادة تركيب التاريخ وفق ما تريد ذات الشاعر/ السارد، عامدًا إلى الترتيب في زمن السرد من خلال توظيف حروف الترتيب والتعقيب: الواو والفاء، حيث يطيل البحث للحكام عن العمل المفيد منذ أعوام، ويعيد تركيب التواريخ القديمة، ويدخل عليها شيئًا من التزوير، حتى يكشف التزوير القديم بالتزوير الجديد الذي يدخله عليه، فيعيد التاريخ سيرته الحافلة بالانتصارات، ليرسم صورة الانتصار الذي يتطلع إليه الشاعر ويتطلّع له كل فلسطيني.

بالإضافة إلى ذلك قد نجده أحيانًا يخالف الزمن التسلسلي التّعاقبي للأحداث الواقعة في الحاضر عبر الاستباق، فكما أنَّ النفس تتمنّى العودة إلى الماضي لأنها تعلم وتَعِي جيدا استحالة إمكانية عودته، ولديها رصيد عن تلك الحوادث في الذاكرة، والأمر كلّما صَعب واستحال تعلّقت به النفس، نجدها أيضا تَتُوقُ لاستشراف وتوقع الحوادث في المستقبل الذي تعلم أنه لابد آت، ولكن لا تعلمُ عن أحداثه شيء سوى ما تستحضره المُخيّلة وتجسّده اللغة، ولذلك فالذات المبدعة/ الشاعر السارد ينفلت من الماضي نحو المستقبل الذي يعيد من خلاله رسمَ صور الحوادث وفق ما ترتاح له قريحته، ويطمئنُّ له قلبه، ووفق ما تحيكه مُخيّلته وتنسجه –لغويا–. و"تستعمل هذه القطائع في التوازي الزمني بين الحكاية والكتابة غالبًا لخلق أثر التشويق: يعيّن هذا المصطلح خبرة القارئ الذي ينتظر بتشوق بقية الحكاية، يبتكر مثل هذا الأثر بألعاب زمنية مختلفة. تعرض أحداثا تكون ملغزة بكيفية يكون الرجوع فيها إلى الماضي ضروريا لشرحها. (علاقة ماضي–حاضر)، أو نعيد مشروعًا جريئًا وبعد ذلك تحقيقه (مستقبل–حاضر)"[191]

[190] تميم البرغوثي: في القدس، ص24–25.

[191] تزيفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2005، ص112.

قد نجد الشاعر/ السارد أحيانا يعمد إلى السرد عبر التتابع الزمني من الماضي البعيد إلى الماضي القريب الذي يرتبط بالحاضر، مختزلًا من ذلك الكثير من الحوادث التي يشير إليها من خلال زمن مضى يربطه بزمن الهجرة النبوية، وزمن حاضر يربطه باحتلال العراق، وعلى الرغم من أنَّ الاحتلال الأمريكي للعراق كان منذ فترة زمنية ماضية إلا أنَّ تأثيره لا يزال وسيبقى، لذلك يمكن ربطه بالحاضر والمستقبل معًا، في الوقت الذي سوف يصير هذا الحاضر وهذا المستقبل في المستقبل الآت مجرد أحداث ماضية سابقة، وعليه فإنَّ كل حدث يستبقه أو يسترجعه الشاعر يرتبط بثلاثية الزمن المعروفة/ الماضي، الحاضر والمستقبل، وإن كان الشاعر يقدمها عبر زمن أحادي:

هَلْ سَأَلْتَ وَأَنْتَ تَعُدُّ خُطَانَا مِنَ الهِجْرَةِ النَّبَوِيَّةِ حَتَّى اِحْتِلَالِ الْعِرَاقْ

هَلْ رَفِقْتَ بِنَا

يَا رَفِيقَ الرِّفَاقْ[192]

الحاضر لدى الشاعر هو زمن لا يجعله يحس بالضياع فحسب، بل يشعره بالحنين إلى الماضي، إنه الماضي الذي يسترجعه عن طريق الذاكرة، كما يرغمه على التطلع للمستقبل والرغبة في أوانه قبل الأوان، إنه المستقبل الذي يعبر إليه عن طريق الآمال التي يرقبها وينتظرها ويبشر بها، وبذلك يستدعي التاريخ كمفردة زمانية تدل على الماضي الذي يثير فيه بعض الحنين، عبر"النكوص، الذي يعود الكاتب من خلاله إلى أحداث ماضية."[193]إذ يجعل من هذا التاريخ مجرد شرائط تم تسجيلها عبر العصور السالفة، ولكن تمت معالجتها من بعد في المستقبل وتم تزييفه وتغير تسجيلات شرائطه وتبديلها، كما يجعل منه مجرد أسئلة أجيبَ عنها سابقًا من قديم الدهر قبل أن يرجع طازجًا في المستقبل فيثير فيه تلك البسمة التي تفتح باب الأمل المنتظر لاحقًا:

لَا صَوْتَ يُسْمَعُ حِينَ يَنْطِقُ

بَلْ مَقَاطِعُ مِنْ شَرَائِطَ سُجِّلَتْ عَبْرَ الْعُصُورِ وَعُولِجَتْ مِنْ بَعْدُ رَقْمِيًّا

مَزِيجٌ مِنْ تَرَاتِيلِ الْمَعَابِدِ، أَوْ جِدَالُ مَجَامِعِ كَنِيسَةٍ

---

[192] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص15-16.

[193] عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، تقديم: طه وادي، ص63.

عَنْ وَاحِدٍ فِي اثْنَيْنِ ضِدَّ ثَلَاثَةٍ فِي وَاحِدٍ،
اللهُ أَكْبَرُ فِي قِتَالِ الْمُسْلِمِينَ وَفِي مَجَالِسِ أُنْسِهِمْ وَغِنَائِهِمْ
وَفُضُولُ أَسْئِلَةٍ أُجِيبَتْ مِنْ قَدِيمِ الدَّهْرِ يَرْجِعُ طَازِجًا
وَيُثِيرُ فِينَا بَسْمَةً مِنْ جَهْلِ صَاحِبِهَا بِهَا
وَيُثِيرُ فِينَا رُبَّمَا بَعْضَ الْحَنِينْ[194]

يربط التاريخ هنا بعدة جوانب: الجانب الديني والجانب السياسي والجانب النفسي، فأما الجانب الديني فيربطه بالماضي، وأما الجانب السياسي فيربطه بالحاضر، وأما الجانب النفسي فيربطه بالماضي والحاضر والمستقبل معًا، حيث يتكشف الأول المرتبط بالماضي من خلال استحضار صورة المسلمين المتقاتلين في مجالسهم وخلافاتهم في أسئلة لها إجاباتها منذ القديم، وأما الثاني المرتبط بالحاضر فيتكشّف من خلال صورة المعالجة الرقمية لشرائط التاريخ المدوَّن والمزوَّر في الحاضر، وأما الثالث الذي تحدده الأبعاد الثلاثة للزمن فيتكشَّف انطلاقًا من النص الذي يعكس لنا حنين الشاعر/ السارد إلى الماضي الذي لم يكن فيه شيء من التزوير، كما يعكس لنا رَدّةَ فعله مما هو صائر في قوله: الله أكبر...ويعكس لنا أيضا رغبته في التغيير للأفضل، وتطلّعه لما هو أحسن وأصدق.

رابعًا: الموتُ موضوعًا للسّرد / موقفٌ من الموت

لقد تنوّعت وتعددت الموضوعات التي يتّخذها الشاعر/ السارد المعاصر كموضوعات عامة يسرد عنها على مستوى قصائده، ومن أبرز تلك الموضوعات موضوع (الموت)، هذا الأخير الذي استطاع أن يخرج من خلاله الشاعر إلى فضاء إبداعي واسع وجديد تماشيًا ولغة العصر وروح الحداثة ومتطلبات الكتابة الشعرية المعاصرة، بل لم يَبْقَ حَبِيسَ الفكر الأحادي الذي كان يشكّلُ فيه الموت موضوعًا لغرض واحد معيّن وهو غرض الرثاء –كما هو معلوم–، بل صار استدعاء مفردات الموت في القصيدة يشكل دلالات كثيرة ومختلفة ومتنوعة تسهم في خلق مساحات سردية داخل النص الشعري.

[194] تميم البرغوثي: في القدس، ص64.

وقد نجد الشاعر في القصيدة من خلال موضوع الموت يبدي مختلف الآراء ووجهات النظر والمواقف، كما يصور الواقع بكل أبعاده وما حل به من تغيرات في شتى ميادين الفكر والفن، والشاعر الفلسطيني تميم البرغوثي، كونه فلسطينيًا محاربًا بالكلمات فإنه يعود بين الفينة والفينة إلى تصوير مختلف المحن والإحَن التي حلّت بالشعب الفلسطيني ووطنه السليب، حتى غَدَا للموت في شعره أبعاد عديدة ومعانٍ مختلفة لدى كل فلسطيني عامة ولدى البرغوثي خاصة، الذي يضرب بكل شيء مألوف عن الموت عرض الحائط. فكل "نص يفرض شخصيته على المؤلف وبعملية الانثيال يجعل المؤلف ينساق إلى حقل معنوي معين وحقول معنوية متقاربة."[195]

بما أنَّ الفلسطيني قد شهد ما شهد، وعاش ما عاش من آلام الحرب، وعذابات القتل والتشريد، فقد أصبح التغنّي بمفردات الموت لَذَّةً ونَشوةً تتحقق لدى الشاعر/ السارد كلما أقدم على السرد مستدعِيًا إياها، حيث يعمد في القصيدة إلى الموت كموضوع عام يكرره على مستوى الأبيات، وهو ما يساعد على خلق إيقاع سردي مختلف -نوعًا ما-على الإيقاع الذي نجده غالبًا مع تكرار الحروف والجمل والعبارات.

تشكل مفردات الموت المتكررة في العديد من قصائد تميم البرغوثي موضوعًا عَامًّا يطغى على النص، يُمكِّن المبدع من خلق مساحات للسرد عنه، ومن ذلك ما يتمظهر في قصيدة "الأمر" حيث صار الموت لديه أمرًا مألوفًا، فصار الفلسطيني نفسه يبادر الموت ويتَّجِه نحوه بلا خوفٍ ولا وَجَلٍ، ذلك الموت الذي تَفِرُّ منه الخلائق، وتذهل النفوس بمجرّد ذكره، وتُزرَعُ منه خوفًا وهَلَعًا، هو أمرٌ طبيعي يألفه عامة الفلسطينيين، لا يخشونه، زادوا عليه الكثير، يبادرونه قبل أن يبادرهم:

الْمَوْتُ مَاتَ لِأَنَّهَا لَمْ تَخْشَهُ
لَا تَحْسَبُوا الآجَالَ أَعْدَادَ النُّفُوسِ،
فَإِنَّنَا زِدْنَا عَلَى الْمَوْتِ الْكَثِيرِ عَشَائِرُهْ
هُوَ لَا يُبَادِرُنَا وَنَحْنُ نُبَادِرُهْ[196]

[195] أنور غني الموسوي: التقنيات السردية في القصيدة العربية، مقالات نقدية أسلوبية، دار أقواس للنشر، العراق، 2020، ص210.
[196] تميم البرغوثي: في القدس، ص91.

تلك إذن هي نظرة الشاعر للموت وهي نظرة خاصة به كما يبدو، ولكنها في الحقيقة تمثل نظرة عامة ينظرها كل فلسطيني، وتتحدد تلك النظرة العامة من خلال السرد بضمير المتكلم الجمع/ نحن، الذي يعود على الشاعر وعلى كل فلسطيني يهوى الحرب ويألف الموت، يتحدد ذلك من خلال أفعال سردية/ زِدْنَا، يُبَادِرُنَا، نُبَادِرُهْ، يمثل الموت من قبل العدو لدى الشاعر فردًا ولدى الفلسطينيين جمعًا أمرًا مقبولًا على غير العادة التي يكون فيه الموت أمرًا مرفوضًا.

في مقطع سردي آخر من قصيدة "سفينة نوح" يقدم الشاعر/ السارد الموت كموضوع عام يسرد عنه بأسلوب طريفٍ ساخر، يصور من خلاله تلك الابتسامة التي يستقبل بها الأطفال الموت، ابتسامة على وجه بريء يرسمها بحبر الحطام والركام، فحتى الطفل الفلسطيني لم يعد يخشى هذا الموت الذي يقابلونه بالضحك ويطلبون المزيد منه بصدر رحب:

سَتَرْفَعُ ضِحْكَاتُهُمْ مَيِّتِينَ، كَجَرَّافَةٍ، كُلَّ هَذَا الْحُطَامْ
وَتَرْسُمُ لِلْمَوْتِ بِالْحِبْرِ وَجْهًا عَلَيْهِ بِسُخْرِيَّةٍ، شَارِبٌ وَابْتِسَامْ
فَضِحْكَاتُهُمْ فِي الْبُيُوتِ سِوَى ضِحْكَةٍ مِنْ مَكَانٍ بَعِيدْ
تَقُولُ اقْبَلُوا الْعُذْرَ مِنَّا
إِذَا مَا جُنِنَّا
نَمُوتُ وَنَضْحَكُ، هَلْ مِنْ مَزِيدْ![197]

بينما تنتظر الحياة الأطفال ليعيدوا صياغتها من جديد، وينهضوا بجيل صاعد يعيد مجد الأمة، يرى الشاعر هذا المجد في الموت بدل الحياة، يتغنى من خلال ذلك بمفردات الموت المعشوق المحبوب، حيث يجمع بينه وبين الضحك والابتسام، ليعيد تحويل المشهد المأساوي المؤلم الذي يسببه هذا الموت إلى مشهد الملهاة الكوميدي الساخر يشارك تصويره الأطفال الأبرياء.

لعلَّ السعي الحثيث للشاعر نحو استدعاء مفردات الموت، واعتماد الموت موضوعا للسرد في القصيدة، وإعادة تصوير مشهد المأساة المفزعة والموجعة بأسلوب ساخر طريف على أنه مشهد ملهاة،

[197] تميم البرغوثي: في القدس، ص86.

هو ما يؤكد ذلك الرضا الذي يشعر به الشاعر تجاه الموت، والرضا الكامل من كل فلسطيني أيضا يرى في حياته موتًا وفي موته استشهادًا، وفي استشهاده حياةً أخرى، حيث ترفع ضحكاتهم ميتين، والفلسطيني حسبه له انتماؤه الخاص وشجاعته الخاصة شجاعة الاحتواء لا شجاعة الاعتداء، فهم يذهبون للموت ضاحكين متشجعين، بينما الأعداء يذهبون للموت مذعورين مرتجفين.

لا نكاد نلمح تلك النظرة المفزعة تجاه الموت وتلك الصبغة المفجعة الغالبة على النص لدى تميم كما نلمح غالبًا في نصوص العديد من الشعراء وخصوصا في قصائد الرثاء التي نجدها تشف عن أصوات مكبوتة حزينة موجوعة من الموت وعن الميت، ولكن تميم البرغوثي ينظر للموت على أنه مجرد أبله لا يعيره أي اهتمام، كما يجعل منه سارقًا يسرق ما يطيب له من الثمر/ الناس، مخاطبًا أمته عنه، تظهر نظرة الشاعر الساخرة للموت الذي لا ينتهي ولا يتوقف عن سرقة الموتى والضحايا الذين يشبههم بالثمار المباركة في سلال الأمة وعلى الرغم من أنه يخاطب في بداية المقطع بدل أن يسرد، إلا أن وهج السرد داخل الخطاب لا يضمحِلّ ولا يزول:

يَا أُمَّنَا وَالْمَوْتُ أَبْلَهُ قَرْيَةٍ يَهْذِي وَيْسرِقُ مَا يَطِيبُ لَهُ مِنَ الثَّمَرِ الْمُبَارَكِ فِي سِلَالِكْ
وَلِأَنَّهُ يَا أُمُّ أَبْلَهُ فَهُوَ لَيْسَ بِمُنْتَهٍ مِنْ أَلْفِ عَامٍ عَنْ قِتَالِكْ
حَتَّى أَتَاكِ بِحَامِلَاتِ الطَّائِرَاتِ وَفَوْقَهَا جَيْشٌ مِنَ الْبُلَهَاءِ يَسْرِقُ مِنْ حَلَالِكْ[198]

في مقطع من قصيدة "خط على القبر المؤقت" يظهر الشاعر/ السارد بخطابه الموجه إلى الناس عن ثنائية ضدية/ الموت والحياة، يربط الموت بالحجاب الذي يقلل به منه، جاعلًا من القبور مجرد قبورًا مؤقتة، مبينًا سعيه نحو تقديم نظرته الشخصية للموت والحياة، حيث يضع المخاطَبَ بين مقتلين، بين خفَّة الموت، وثقل الحياة، فمن أخذ الحجاب كان سببا في حمايته من هذا الموت الذي يجعله خفيفا على كل فلسطيني اعتاد على المشاهد المفزعة والقتل العمومي، ومن عاش به فقد وضع نفسه تحت مقتل الحمل الثقيل في الحياة:

أَقُولْ:

[198] تميم البرغوثي: في القدس: ص 60.

أَلَا أَيُّهَا النَّاسُ عِنْدِي حِجَابٌ،
سَيَجْعَلُ كُلَّ الْقُبُورِ مُؤَقَّتَةً، فَخُذُوهُ،
فَمَنْ مَاتَ مِنْكُمْ وَهَذَا الْحِجَابُ عَلَى عُنُقِهِ،
لَنْ يَمُوتَ، وَإِنْ مَاتَ، إِلَّا قَلِيلًا
وَمَنْ عَاشَ عَلَى عُنقِهِ
عَاشَ يَحْمِلُ حِمْلًا ثَقِيلًا[199]

قد نجد مفردات الموت ترتبط ارتباطا لصيقا بالشخصية السردية، تلك الشخصية التي تقاوم وتناضل بلا سلاح تحت رايات الحرب والموت الذي يهطل عليها منسابًا كالرصاص، ففي الوقت الذي تأخذ فيه شخصية الأب دور المدافع ورمز الخوف والرعب من الموت والعدو والرصاص، تأخذ شخصية الطفل دور الشخصية الرجولة ورمز الشجاعة التي لا تخاف من هذا الموت والرصاص:

تَرَى الطِّفْلَ مِنْ تَحْتِ الْجِدَارِ مُنَادِيًا ** أَبِي لَا تَخَفْ وَالْمَوْتُ يَهْطُلُ وَابِلُهْ
وَوَالِدُهُ رُعْبًا يُشِيرُ بِكَفِّهِ ** وَتَعْجِزُ عَنْ رَدِّ الرَّصَاصِ أَنَامِلُهْ[200]

يربط الشاعر/ السارد مفردة الموت بالشخصية، حيث يعطي للطفل أو الابن رمز الشجاعة في محاولة منها لإعادة زرع بذرة الشجاعة في نفسية الأب التي يقدمها الشاعر/ السارد عبر الوصف، بوصفها رمزًا للخوف من الموت، حيث يتمظهر لنا موقف الشاعر من الموت الذي يتمثل في موقف شخصية الطفل ذاتها.

وبناء على ذلك يمكن أن نميز في المقطع السردي السابق بين موقفين من الموت يجسدهما الشاعر انطلاقا من تصوير تلك العلاقة الوطيدة التي تربط الشخصيتين/ صلة القرابة، واختلاف وجهة النظر بينهما من خلال الموقف من الموت، فلكل شخصية رؤيتها الشخصية تجاهه.

[199] تميم البرغوثي: في القدس، ص 75.
[200] تميم البرغوثي: في القدس، ص 98.

فالأول هو موقف شجاعة وعدم الخوف وهو يمثل موقف الطفل والشاعر وكل فرد فلسطيني، ولأن شجاعته شجاعة انتماء واحتواء فقد أورده الواقع المعاش والقتل المستمر بُغض الحياة وحب الموت وشجاعة الطباع. والثاني هو موقف خوف ورعب وذعر من الموت والحرب، وهو الموقف الذي يربطه الشاعر بشخصية الأب، وإن كان يظهر في ظاهرها هذا الموقف، إلا أنه يحمل في طيّاتها ويخفي في ثناياها أصوات الشجاعة التي لا تكون ولا تتجلّى أحيانًا إلّا من خلال الفرار والخوف:

"وأَشجَعُ أَفعَالِ الشُّجَاعِ فِرَارُهُ"[201]

هذا من جهة، وأما من جهة أخرى فهو يحيل من خلالها على موقف العدو المستعمر الجبان الذي ينقاد نحو الموت مرتجفا مذعورًا لأن شجاعته شجاعة اعتداء، نتيجة القتل الذي يمارسه ظل الفلسطينيين باستمرار والذي أورث العدو بغض الموت وحب الحياة وجبن الطباع، وإن كان في ظاهر الأمر يظهر القوة والتجبّر.

وإذا كان الشاعر في المقطع السابق يربط مفردات الموت بالشخصية الحية المناضلة والمقاتلة، فإنه يعود هنا لتقديم الشخصية الميتة/ شخصية الشهيد المحمول فوق الأكتاف، والتي يحيل من خلالها على الموت الذي يتخذه موضوعًا للسرد مستحضرا الزمان والمكان والشخصية والحدث/ الجنازة:

وَيَظَلُّ الْجِسْمُ جِسْمًا فَوْقَ أَكْتَافِ الْمُحِبّينَ ثَقِيلًا
لَنْ يَكُونَ الْقَبْرُ إِلَّا حُفْرَةً، طِينًا وَمَاءْ
نَضَعُ الْمَيّتَ وَالْأَكْفَانَ وَالْأَعْلَامَ فِيهَا
ثُمَّ نَمْضِي
قَدْ تَرَكْنَا ثَمَّ فِي الْقَبْرِ السَّمَاءْ[202]

تسهم مفردات الموت في خلق إيقاع سردي عام على المقطع، حيث يجعل من الموت موضوعا يسرد عنه، ويحرك الحدث عبر استدعاء شخصية الشهيد/ الميت، وعبر استدعاء مختلف المفردات التي على علاقة مباشرة بالموت/ الجسم، القبر، الأكفان، الأعلام، ولكنه يجعل من القبر باعتباره مفردة من

[201] تميم البرغوثي: في القدس، ص115.
[202] تميم البرغوثي: في القدس، ص 100-101.

مفردات الموت مجرد حفرة من طين وماء، في الوقت الذي يجعله قابلا لضم السماء، ليذكر بالقبر وضيقه على الصهيوني المجرم المستعمر، واتساعه على الفلسطيني البريء الشهيد.

في مقطع "النخل" من ديوان مقام عراق، نلمح خطاب الشاعر/ السارد على لسان النخل الموجه للموتى، وإلى المدَّعينَ الموت، إذ يكشف الخطاب عن جانب من جوانب الشخصية وحالتها النفسية الشعورية تجاه الموتى، حالة الشوق والاشتياق والشعور بالذنب والاعتراف به، التي تجعله يتمنى أمرًا مستحيلا وهي عودتهم من تحت التراب، يتحدد الخطاب عبر النداء، ثم يتشكل السرد عبر صوت واحد بضمير المتكلم، ليتكشَّف –شعريًّا–موقف الشخصية المخاطبة من الموت والموتى، وهو موقف الشاعر نفسه:

أَيُّهَا الْمَوْتَى، أَيُّهَا الْمُدَّعُونَ الْمَوْتَ،
أَنَا مُذْنِبَةٌ، مُعْتَرِفَةٌ بِذَنْبِي
فَسَامِحُونِي
وَعُودُوا[203]

وفي مقطع من قصيدة "خطٌّ على القبر المؤقّت" والتي يتجلّى فيها الموت كموضوع عام للسرد انطلاقا من العنوان، حيث يحيل على الموت بطريقة مباشرة انطلاقا من لفظة (القبر)، يتدخّل الشاعر كونه ساردًا ومشاركًا في الحدث، بل هو الشخصية الرئيسية التي تحرّك الحدث، حيث تتحرّك الذات / الشاعر/ السارد حاملَةً كيسًا تجمع كل ما تمرّ به وتضعه داخل الكيس، في حين يستدعي الشخصية الثانوية المتمثلة في المرأة وصوتها الذي تصيح وتنوح به داخل المقبرة بعدّها مكانًا دالًّا على الموت، في حين أيضا يستدعي الشخصيات الأخرى التي قضى عليها الموت من خلال صوت الشخصية الثانوية الأولى التي تناديهم وتخاطبهم وتبكيهم:

أَضَعُ صِيَاحَ اِمْرَأَةٍ تُنَادِي الْمَوْتَى فِي مَقْبَرَةٍ بِلَا شَوَاهِدْ[204]

[203] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص40.

[204] تميم البرغوثي: في القدس، ص 69.

نلمح ثلاثة شخصيات على مستوى البيت، تتكشّف انطلاقا من تناوب الضمائر بين المتكلّم المفرد الذي يعود على الشاعر نفسه، وبين ضمير الغائب المفرد/ هي، الذي يقلّل من حدّة الغنائية التي يخلقها ضمير المتكلم ويُكَثّف النزوع السردي، وهو الضمير الذي يعود على شخصية المرأة، وبين ضمير الغائب الجمع/ هم، والذي يعود على الموتى، ثم يربط الشخصيات بالمكان الوحيد الذي يجمعهم وهو المقبرة بوصفه مكانًا يدلُّ على الموت، وكل هذا يخلقه الشاعر/ السارد عبر اللغة التي استطاع بواسطتها أن يصبغ النص بصبغة الموت الذي يسرد عليه كموضوع يشغل تفكيره فيتمظهر على مستوى كتاباته انطلاقا من تأثير الواقع والمجتمع وانعكاساته.

في مقابل المقبرة التي يجعلها مكانًا يضم الشخصيات التي يحيل من خلالها على الموت، نجده يستحضر الحدث أيضا الذي يدلّ على الموت بشكل أكبر، إنه المأتم الكبير الذي تشهده البلاد، وهو ما يبرز لنا سعي الشاعر نحو تصوير الموت الذي يقابل الحياة التي لم يعد يشعر بفرحها وسعادتها الشاعر ولا كل فرد شهد ما شهد وعاش ما عاش من أحزان وآلام الحرب وعذابات الموت وفزع المآتم:

مَأْتَمٌ فِي الْبِلَادْ
سُرَادِقُهُ اللَّيْلُ
زُخْرُفُهُ مِثلُ حَالَاتِ نَفْسٍ يُبَدِّلُ رَبُّكَ أَلْوَانَهَا
فَثَمَّ بُكَاءٌ رَجَاءٌ وَثَمَّ بُكَاءٌ عِنَادْ
مَأْتَمٌ فِي الْبِلَادْ[205]

يربط الشاعر المأتم بوصفه هو الحدث زمنًا حقيقيًّا عبر المؤشر الدال عليه: الليل، جاعلًا من الليل سُرادقًا لهذا المأتم/ الحدث المفزع، ثم يشير إلى الحالات النفسية للحضور عبر المشهد المأساوي من خلال فعل البكاء، ولكن لا البكاء الرجاء ولا البكاء العناد يَرُدُّ لهم قتيلا، في الوقت نفسه أيضا الذي يربط الحدث بالمكان الكبير المتمثل في البلاد، حيث يقوم المقطع على تدوير فنّي يجعل من المشهد المأساوي مشهدًا عامًّا على كل البلاد، بما حلَّ بها وما حلَّ بأهلها، وبما حلّ بالشاعر.

[205] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص76.

والظاهر أنَّ تجليات الموت في المقطع السابق كموضوع يسرد عنه الشاعر/ السارد يكشف لنا عن حالة معيّنة من الحالات النفسية التي يخلقّها الموت في نفوس المقهورين الذين ذاقوا طعمه وأَزْكَمَ العدوّ أنوفهم به، ويتجلّى ذلك من خلال الحس المأساوي الذي يصوره البرغوثي عن طريق استدعاء البكاء كفردة أثيرة يعمد إليها لتصوير هذه الحالة المرتبطة بالجانب النفسي للناس عامة، والشاعر خاصة، وموقفه من هذا الموت الذي جعله موضوعًا حاضرًا ذا أهمية في نصوصه الشعرية التي يغلب عليها المنزع السردي.

مع مفردة المأتم التي يجعلها حدثًا كبيرًا على مستوى البلاد بعدّها مكانًا مفتوحًا، يستحضر الشاعر مفردات العزاء إضافة إلى عدّة مفردات أخرى يربطها بالموت بطريقة مباشرة، حيث نلحظ صبغة الموت الطاغية على المقطع، في الوقت الذي يبرز موقفه من الموت بتقديم العزاء لنفسه عند احتمال الموت قبل الظُّلَّام:

عَزَائِي مِنَ الظُّلَّامِ إِنْ مِتُّ قَبْلَهُمْ ** عُمُومُ الْمَنَايَا مَا لَهَا مَنْ تُجَامِلُهْ
إِذَا أَقْصَدَ الْمَوْتُ الْقَتِيلَ فَإِنَّهُ **كَذَلِكَ مَا يَنْجُو مِنَ الْمَوْتِ قَاتِلُهْ
فَنَحْنُ ذُنُوبُ الْمَوْتِ وَهْيَ كَثِيرَةٌ ** وَهُمْ حَسَنَاتُ الْمَوْتِ حِينَ تُسَائِلُهْ[206]

نلمح تعدّدًا في الضمائر بين ضمير المتكلّم المفرد/ أنا، وضمير الغائب المفرد/ هو، وبين ضمير المتكلم الجمع/ نحن، وضمير الغائب الجمع/ هم، ومن خلال هذا التنوّع في الضمائر تتعدد مفردات الموت أيضا من العزاء والمنايا والقتيل والذنوب والحسنات وتتعدد دلالاتها مع كل ضمير ترتبط به، ولأن المرء لا يدري متى وأين يموت فهو يستبق الحدث من أجل تقديم العزاء لنفسه محتملًا موته الأكيد، إنها رسالة الشاعر للعدو، والتي تمثل صوت كل فلسطيني.

انطلاقا مما سبق يمكن القول إن مفردات الموت لدى تميم لا يقتصر دورها في نصوصه الشعرية على هدف واحد، أو وجهة نظر أحادية، بل نجدها عمومًا تلعب دورين أساسيين: الدور الأول يتمثل في إبراز موقفه من الموت انطلاقا من مواقف الشخصيات التي يستدعيها تجاه الموت أيضا، مثل شخصية

[206] تميم البرغوثي: في القدس، ص98.

الطفل وشخصية المقاوم والمناضل وشخصية الأم والأب وغيرها من النماذج التي تعدُّ عنصرًا مهمًّا من عناصر السرد، الدور الثاني: نجده يربط مفردات الموت بعناصر السرد الأخرى التي تتّخذها القصيدة بنية لها، فتارةً يربطها بالمكان كالمقبرة، وتارة أخرى يربطها بالحدث كالمأتم، وتارة أخرى يربطها بالصراع كالحرب والقتال والقصف، وعليه فإن استحضار مفردات الموت، واعتماد الموت كموضوع للسرد، يبرز موقف الشاعر وموقف الشعب أيضا تجاهه، في الوقت نفسه الذي يخلق من خلالها مساحات سردية على مستوى نصوصه الشعرية.

الفصل السّادس

ثنائيّةُ الشّخصيّة والحدث

*** ***

قَامَ الْمُحَرَّمُ لِلْحَدَّادِ يَأْمُرُهُ ** بِصُنْعِ سَيْفٍ عَلَى الْأَيَّامِ يَنْصُرُهُ

وَالْعَامُ لَا تَتَسَاوَى فِيهِ أَشْهُرُهُ ** لَا شَهْرَ إِلَّا وَهَذَا الشَّهْرُ يَكْبُرُهُ

جَدٌّ يُقَاتِلُ وَالْأَحْفَادُ تَرْتَجِفُ

الفصل السادس: ثنائية الشخصية والحدث

أوَّلًا: علاقة الشخصية بالحدث
ثانيا: إستدعاء الشخصية التراثية/ فاعل قديم-فعل جديد
ثالثا: إستحضار الشخصية المعاصرة/ فاعل جديد-فعل جديد
رابعا: توظيف الشخصية المحاربة/ فعل الحرب وردَّة فعل الفاعل

الفصل السادس: ثنائية الشّخصيّة والحدث

من الصعب أن يتخيّل المرء نصًّا سرديا خاليا من الشخصية أو الشخصيات، بعدّها العنصر الأهم الذي يشتغل به العديد من المبدعين، ويعتمدون عليه، حيث "يمثل مفهوم الشخصية عنصرا محوريا في كل سرد، بحيث لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات"[207] كما لا يمكن تصور مسرحية أو قصة بلا شخصية، وكذلك الأمر بالنسبة للقصيدة المنفتحة على تقنيات السرد.

ويشير علي أحمد باكثير أنه لابد للمبدع في النص الإبداعي أن يتعرف على الشخصية، وهذا التعرف لا يقتصر على جانب معيّن من جوانب الشخصية، وإنما يتعرف عليها انطلاقا من جميع جوانبها وأبعادها الثلاثة، البعد الجسماني الذي يتعلق بالشخص من حيث بنيته وشكله الظاهري، والبعد الاجتماعي الذي يتعلق بالمحيط الذي تنشأ فيه الشخصية، وما تنتمي إليه من طبقات، إضافة إلى هواياتها ومذاهبها ونحو ذلك، ثم البعد النفسي الذي هو نتاج البعدين السابقين مما يختلج نفسية الشخصية من الآثار العميقة التي تحدد طباعها وميولها ومزاجها ومختلف مميزاتها، فمعرفة المبدع بهذه الأبعاد يجعله قادرا على كتابة نص جيد.[208]

وإن كان علي أحمد باكثير يتحدث هنا عن فن المسحية تحديدا، وعن التأليف المسرحي والشخصية المسرحية، إلا أنَّ الأمر ينطبق على باقي الأنواع الأخرى، في الرواية، والقصة، وحتى في القصيدة، بالخصوص قصيدة السرد التي تستحضر الشخصية السردية كعنصر له علاقة ترابط وتكامل مع باقي العناصر، أبرزها عنصر الحدث. فـ "في الشعر فإن القصيدة تشكل أحداثها...والحدث يتشكل عبر علاقة خاصة بينه وبين الشخصية من ناحية، وبينه وبين الراوي من ناحية أخرى."[209]

والشخصية لدى تميم كما يتمظهر لنا على علاقة دائمة بالحدث، ففي القصيدة البرغوثية يتم استدعاء الشخصية وفقا لعلاقتها بالحدث الذي يقدمه الشاعر/ السارد، فتارة يتم استدعاء الشخصية سواء بأبعادها الثلاثة، أو بانتماءاتها الزمنية المختلفة بين الماضي والحاضر والمستقبل، للتعبير عن أحداث

---

[207] محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص39.

[208] ينظر: علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص74-75.

[209] عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص116.

واقعية عاشها الشاعر وإن لم تعشها الشخصية في حد ذاتها، فتأتي الشخصية التراثية للتعبير عن أحداث معاصرة، وتأتي الشخصية المعاصرة للتعبير عن أحداث معاصرة أيضا، وتأتي الشخصية المحاربة للتعبير عن حدث/ الحرب، وهو حدث معاصر أيضا، وهنا يتمظهر الحدث الشعري في القصيدة لدى تميم من خلال الشخصية، حيث يمتزج الحدث بالواقع، فلا يتغير، وتتغير الشخصية. وقل المباشرة في هذا لابد من الإجابة على التساؤل التالي: هل هناك علاقة تربط الشخصية بالحدث؟ إذا كانت هناك علاقة، فما هي؟ وما دورها في تحقيق سردية النص؟

أولا: علاقة الشَّخصية بالحدث

الشخصية والحدث عنصران مهمان من عناصر السرد، وكان ممكنا أن نفصل كل عنصر عن الآخر، بحيث نخصص للحديث عن كل عنصر فصلا مستقلا ومنفصلا، ولكن نظرًا للعلاقة الوطيدة التي تربطهما سوف يأتي الحديث عنهما في هذا الفصل باعتبارهما وجهان لعملة واحدة، تماما كالعلاقة التي تربط الزمان بالمكان، حيث إن منزلة الحدث للشخصية هي بمنزلة الزمان للمكان في الأعمال السردية، وخصوصا الرواية والقصة وحتى في النصوص الشعرية التي تعتمد السرد بنية لها.

وتجدر بنا الإشارة إلى وجود اختلافات معينة بين حضور عنصري الشخصية والحدث في الأعمال السردية الخالصة، وحضورهما في النصوص الشعرية التي يُعرضُ فيها السرد بأشكال مختلفة نوعًا ما عما هي عليه في الروايات والقصص أو المسرحيات، غير أن هذا لا ينفي الدور المهم الذي تلعبه الشخصية والذي يقوم به الحدث في خلق مساحات للسرد سواء في الشعر أو في غيره.

ويمكن القول بأن الشخصية في الرواية تقدَّم عبر الوصف من خلال وصف أبعادها المختلفة سواء الداخلية أم الخارجية، كما يستحضرها الروائي للقيام بمختلف الأدوار المتمثلة في الأفعال/ الحوادث التي تحرّكها، وبذلك يخلق من خلالها مساحات واسعة للسرد، فهي ترتبط بالحدث والزمان والمكان والراوي والحوار والصراع وغيرها من العناصر الأخرى؛ أي إنها تقدَّم من خلال علاقاتها المختلفة، ومن خلال التعريف بها تعريفًا مُفَصَّلًا يُعَرِّف بها ويقرّبها بشكل دقيق إلى ذهن المتلقي. فـ"الكاتب يخلق أشخاصه، مستوحيا من خلقهم الواقع، مستعينا بالتجارب التي عاناها هو أو لحظها، وهو يعرف كل شيء عنهم، ولكنه لا يفضي بكل شيء، فلا يصح أن يذكر تفصيلات الحياة اليومية إذا كانت لا تمت بصلة إلى

فكرة القصة، ولا تدل على الحال النفسية لأشخاصه."[210] وإنما يتم خلق كل شخصية وفقا للدور التي يتم تقديمه إليها من قبل الكاتب.

أما في الشعر فإن الشاعر لا يحتاج إلى إعادة تقديم تعريفات مُفَصَّلَة ومُطَوَّلَة للشخصيات التي يستحضرها، بل يكون لها مكانها المحفور في ذاكرة الشاعر والمتلقي، مكانٌ يحفره التاريخ فيبقى مفهومها راسخًا في الأذهان؛ أي إنها شخصيات معروفة مألوفة لأنها غالبًا ما تكون أقرب إلى الواقع، لها حضورها الفعليُّ واقعيًا ولها حضورها التصوريّ في الأذهان وفي الذاكرة، سواء كانت ماضية/ تاريخية أو كانت حاضرة/ معاصرة.

والعلاقة بين الشخصية والحدث هي علاقة جد لصيقة في معظم الأعمال الفنية والأدبية عموما، سواء في النثر أو في الشعر، ففي هذا الأخير نجد الشاعر غالبًا ما يستدعي شخصياته ليعطيها ويسلّم لها الدور الذي تلعبه، وهو الدور الذي يتمثل في الحدث أو الفعل، فإذا كانت الشخصية هي الفاعل فإنه لا شك في أن نقول بأنّ وجود أو حضور الفاعل يقتضي ويتطلّب وجود الفعل بالضرورة، فلا فاعل بلا فعل، ولا فعل بلا فاعل، وبالتالي لا شخصية بلا حدث، ولا حدث بلا شخصية تقوم بتحريكه، لذلك كان استحضار الشخصية في الشعر السردي مقرونًا باستحضار الحدث أيضا.

والشاعر المعاصر كونه ابن بيئة ومجتمع جديد، فإنه يعتمد على الشخصيات في نصوصه للتعبير عن الحوادث الواقعية الجديدة التي تصور هذا الواقع بكل أبعاده، وبكل ما يحمله من خليفات دينية وفكرية ومعرفية وثقافية، سواء كانت هذه الشخصيات قديمة/ ماضية، أم كانت شخصيات جديدة/ حاضرة، أم كانت شخصيات مستقبلية/ مُتَخَيَّلة، وهذا النوع الأخير نادرًا ما نجده على خلاف النوعين الآخرين، ولكن كل هذه الأنواع يعتمد عليها الشاعر للتعبير عن حدث واحد، وهو الحدث الجديد؛ أي الواقع في زمن الحاضر.

فإذا كانت الشخصية تراثية قديمة فإنه يتّكئُ عليها ليعيد تقديم الفعل الجديد انطلاقا من فاعل قديم، وأما إذا كان الفاعل جديدًا؛ أي من الزمن الحاضر الذي هو زمن الشاعر المعاصر نفسه، فإنه

[210] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، أكتوبر 1997، ص528.

تعيد التعبير عن الفعل/ الحدث والواقع وما آل إليه من خلال هذه الشخصية التي لها حضورها الذاتيّ في هذا الواقع وفي هذا الزمان أيضا، وهنا نقول إن الشخصية لدى الشاعر المعاصر مهما كانت فاعِلًا قديمًا أو جديدا فهو يعبّر بها عن فعل جديد إما أن يختفي خلفها ويترك لها السرد بلسانها مبرزًا وجهة نظره فيكون الصوت السردي صوتًا واحدًا ولكنه يمثل صوتين في الوقت نفسه، الصوت الحقيقي والصوت المشارك، وإما أن يجعلها مشاركة له في السرد من خلال امتزاج الأصوات السردية داخل النص فيكون هناك تعدد للأصوات في حين يمثل هذا التعدد صوت واحدٍ حقيقي وهو صوت الشاعر/ السارد نفسه ومن هذا كله ما نلمحه لدى تميم.

ثانيا: استدعاء الشخصية التراثية: فاعل قديم/ فعل جديد

من المعلوم أنّ التراث يرتبط بالزمن الماضي، فكل شيء يتم تقييده به يصير تراثيا أيضا، فإذا ما ربطنا الحدث بالشخصية، وقيّدنا مصطلح الشخصية بالتراث، فإننا نحيل بذلك على حدث تراثي/ ماضي، تنقله لنا الشخصية التراثية التي "تؤدي دورا مهما في نقل الحدث التراثي، إذ لا يمكن التعبير عن حدث تراثي دون أن يكون هناك شخصية تراثية تنقله."[211] وفي الشعر يعتمد الشاعر على استدعاء شخصيات عديدة لها حضور في الماضي حضور في التاريخ وفي التراث؛ أي إنها شخصيات موجودة سلفا، يعرفها الشاعر/ السارد ويعرفها القارئ/ المتلقي، لذلك فهو لا يحتاج كثيرا إلى إعادة تقديمها والتعريف بها ووصفها بطرائق أكثر تفصيلا كما يحدث في المسرحية أو الرواية وغيرها من الأعمال السردية الخالصة، وإنما نجده غالبًا يستدعي تلك الشخصيات التراثية ليعيد تنشيط أدوارها من جديد للتعبير بها عن مواقف جديدة معاصرة، تماشيًا وزمن الشاعر الذي يعيش.

ومن أبرز الشخصيات التراثية التي يستدعيها البرغوثي ليتّكئ عليها نجد شخصيات لها حضور من الجانب الديني، مثل شخصية النبي صلى الله عليه وسلّم، وشخصية عيسى عليه السلام، وشخصية مريم عليها السلام، وشخصية الخَضِر عليه السلام، وشخصية إبراهيم عليه السلام، وعليّ وعمار وزيد

[211] حسن علي المخلف: التراث والسرد، ص47.

ومصعب، وشخصيتي زينب وفاطمة، وغيرها من الشخصيات التراثية التي يستحضرها الشاعر في قصائده.

بالإضافة إلى ذلك نجد الشخصيات الشعرية؛ أي شخصيات لها حضور في تاريخ الشعر العربي، وهي شخصيات لها تاريخ أيضا في ذاكرة الشاعر وفي ذاكرة المبدعين يعلمها ويعرفها كل شاعر، مثل: شخصية أبي الطيب المتنبي وشخصية أبي منصور الحلاج وشخصية بشار بن برد، وشخصية تأبط شرًّا، وغيرها، وبدل التطرق إلى جميع هذه الشخصيات، سوف تتم الإشارة إلى الشخصيات التي يتخذها الشاعر للتعبير عن وجهة نظره من خلال الاتّكاء عليها في السرد بعدّها شخصيات/فواعل ماضية قديمة يعبر من خلالها عن أحداث/ أفعال حاضرة جديدة، ومن جهة أخرى كونها شخصيات يستطيع بواسطتها أن يخلق مساحات للسرد على مستوى النص الشعري. وفي السرد يتم تقديم الشخصية عادة بطريقتين:

التقديم المباشر؛ أي تقديم الشخصية نفسها بنفسها، ويكون عبر ضمير المتكلم، تتكلم عن نفسها، وتخبر عنها، أو عبر الوصف الذاتي، فلا يكون هناك وسيط بين الشخصية والقارئ.

والتقديم غير المباشر؛ أي تقديم معلومات عن الشخصية بواسطة السارد، أو شخصية أخرى يوكلها السرد لتقدم شخصية أخرى، حيث يكون السارد هنا وسيطا بين الشخصية والقارئ.[212]

وهذه الطرق في التقديم تمنح للسارد فرصة ربط الحدث بالشخصية، والشخصية بالحدث، حيث يقدّم في كثير من الأحيان –خلال استدعاء الشخصية التراثية– أحداثا وأفعالا جديدة/ حديثة وقعت في هذا الزمان، عبر شخصيات وفواعل قديمة/ تراثية عاشت في زمان مضى، وهو لا يستدعيها ليسرد أحداثا وقعت في زمانها، بل يستدعيها ليتّكِئَ عليها ويعيد تقديمها على أساس أنها لا تزال موجودة في هذا الزمان، ليسرد أحداثا وقعت في زمان الحاضر الذي يعيشه الشاعر ويعيشه اليوم كل فلسطيني خصوصا، وكل عربي عموما، ومن ذلك ما يتمظهر في مقطع (أبو الطيب المتنبي) من ديوان مقام عراق، يستدعي شخصية المتنبي شاعر العربية الكبير الذي يمثل شخصية تاريخية للتعبير عن حدث جديد يمثل

[212] ينظر: محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص–ص 44–47.

الاحتلال الأمريكي للعراق حيث يربط المتنبي بكل ما خلّفه الاحتلال من الضحايا والمراثي في الوقت الذي يربطه بالتاريخ أيضا:

يَا أَبَا الطَيِّبِ، قَدْ كُنَّا أَخَذْنَا عَلَيْكَ عَهْدًا أَنْ لَا يَجُوزَ الشِّعْرُ بَعْدَكْ،
كَانَ الشِّعْرُ سِرًّا وَأَذَعْتَهُ، قَمَرًا أَنْزَلْتَهُ وفَرَّقْتَهُ عَلَى التَّلَامِيذْ،
فَأَعْطَيْتَ كُلاًّ مِنْهُمْ قِطْعَةً عَلَيْهَا اسْمُكْ
لَا يُجَاوِرُ شِعْرَكَ بَعْدَهَا إِلَّا نَثْرٌ وَإِنِ اتَّزَنْ
فَكَيْفَ سَمَحْتَ لِذَلِكَ الْهَاوِي الْمُبْتَدِئِ، الْمُسَمَّى بِالتَّارِيخْ
أَنْ يَكْتُبَ كُلَّ هَذِهِ الْمَرَاثِي إِذَنْ[213]

يقدم الشاعر/ السارد الشخصية باعتباره وسيطا بينها وبين القارئ، وساردا عليما بها، ومن خلال استدعاء الشخصية يستطيع أن يعبر عن وجهة نظر معينة، في الوقت نفسه الذي يخلق من خلالها مساحات للسرد على طول المقطع السردي، حيث تفتح الشخصية هنا مجالا أمام الشاعر/ السارد للسرد عبر مساحة سردية تخلقها شخصية المتنبي التي يخاطبها، ولأنه يعلم جيدا أن الشخصية المستحضرة لها رصيدها الخاص في ذاكرة المسرود له/ المتلقي فهو يربطها به وبهم جميعا عبر ضمير المتكلم الجمع، إنه العهد الذي تم أخذه عن هذه الشخصية العظيمة في تاريخ الشعر العربي.

ومن خلال استدعائه الخاص لها أيضا استطاع العودة إلى زمن الماضي عبر الفعل/ كان في الوقت الذي يربطها بالتاريخ الذي يشكل جسرا زمنيا رابطا بين الماضي والحاضر إلى المستقبل، وبذلك ينتقل إلى الحدث الجديد الذي يمثل تلك المراثي التي خلفتها الحرب الدامية على العراق. والذي يعبر عنه من خلال تثبيت شخصية تراثية في ذاكرة الشاعر السارد نفسه وفي ذاكرة الشعرية العربية وفي ذاكرة المتلقي أيضا.

وفي مقطع (بشار بن برد) من ديوان مقام عراق يستدعي الشاعر/ السارد شخصية بشار مُتَّكِئًا عليها بعدّها شخصية تراثية لها رصيدها في التاريخ وفي ذاكرة الشاعر والمتلقي أيضا، حيث يسلّم خيوط السرد إلى الشخصية المستدعاة التي تعرّف بنفسها أولا بشكل مختصر في الوقت نفسه الذي تسرد فيه

[213] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص 23.

بعد ذلك، دون غياب السارد الأصلي الذي هو الشاعر، حيث استطاع أن يلتحم معها باعتباره هو السارد الفعلي، بينما ترك لشخصية بشار فرصة المشاركة في السرد بضمير المتكلم الذي يعود على كليهما:

أَنَا بَشَّارُ بْنُ بُرْدْ
قَائِدُ الْعُمْيَانِ فِي طُرُقَاتِ بَغْدَادَ إِلَى أَبْيَاتِهِمْ وَالْمُبْصِرِينْ
أَنَا مَنْ أَبْصَرَ مَا فِي السَّيْفِ مِنْ لَيْلٍ تَهَاوَتْ مِنْ أَعَالِيهِ الْكَوَاكِبْ
أَنَا مَنْ غَرَّبَ طَيْرَ الشِّعْرِ عَنْ أَوْطَانِهِ
أَنَا مَنْ لَمْ يَبْقَ مِنْ دِيوَانِهِ
إِلَّا اشْتِبَاكٌ وَارْتِبَاكٌ بَيْنَ أُسْتَاذٍ وَطَالِبْ[214]

يكشف الشاعر/ السارد عن الشخصية هنا انطلاقا من ضمير المتكلم/ أنا، ثم الاسم الدال عليها؛ أي اسم العلم/ بشار بن برد، نلحظ صوت الشخصية الممتد من بداية المقطع حتى نهايته، وهو الصوت الذي يمثل في الوقت نفسه صوت الشاعر/ السارد (البرغوثي) الذي يعبر من خلاله عن وجهة نظره باعتباره هو السارد الفعلي بينما تمثل شخصية بشار إحدى شخصياته التي يدعّم بها صوته السردي ويتّكئُ عليها من أجل التعبير عن أحداث في زمن حاضر، ولكنه يعبر عنها من خلال شخصية تراثية ماضية. إذ "تتكلم الشخصية بلغة البيئة التي تعيش فيها، أي لكُلٍّ القاموس اللغوي الخاص به."[215]

الواقع أنّ شخصية (بشار) في المقطع السابق تشكل نقطة ربط بين زمن مضى وزمن حاضر كونها شخصية قديمة تعبّر عن حدث جديد، كما تشكل نقطة ربط بين المكان الواحد الذي خضع لتأثير الزمان والتغيرات والتأزمات التي طرأت عليه بفعل تغير الزمان، فبغداد في الماضي ليست هي بغداد في الحاضر، لهذا فالسارد الفعلي الذي هو الشاعر قد أسند للشخصية التراثية عدة أحداث وأدوار تقوم بها على مستوى المقطع عبر تعدد الأسماء والأفعال التي تحيل على الحركة المستمرة وغير المنتهية عند الزمن الماضي بل تتعدى ذلك ترتيبا وتعقيبا/ قَائِدُ، أَبْصَرَ، غَرَّبَ، لَمْ يَبْقَ، اِشْتِبَاكٌ...وهو الأمر الذي

[214] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص31-32.

[215] عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص36.

يمكن الشاعر من التحرك زمنيا بالشخصية التراثية نحو الحاضر، والزمن المعاصر الذي يعبّرُ عنه. "حيث تُعبّرُ الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها، أو تهدف إلى إخبار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يجري."[216]

إذا كان استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر يختلف عنه في النثر أو في الأعمال السردية كالرواية مثلا، فإن هذا الاختلاف يتحدد في طريقة تقديم الشخصية في القصيدة وطريقة تقديمها في الرواية، ففي القصيدة لا يحتاج الشاعر إلى التعريف المُطَوَّل بشخصياته التي يستدعيها عكس الرواية التي يمهد فيها الكاتب للتعريف بالشخصية وتقديمها وكشف العديد من جوانبها المتعلقة بها.

قد تتجلّى الشخصية انطلاقًا من الاسم الخاص الدال عليها، والمتعلّق بها، حيث "يعلن اسم الشخصية عن الخصوصيات التي ستمنح له"[217]، أو عن الأدوار التي ستسند له، وهنا نجد الشاعر يسلّم زمام السرد لشخصياته التي يستحضرها ليسرد على لسانها، وهو ما يمنحها فرصة تقديم نفسها والتعريف بشخصيتها عبر أفعال القول المعروفة، تماما كما يتجلى مع شخصية (زينب) التي ترك لها الشاعر التعريف بنفسها مخاطبة شخصيات عديدة (بني آدم):

فَجْأَةً، وَقَفَتْ زَيْنَبُ فِي السُّرَادِقِ
حَاسِرَةً، وجَمِيعُ بَنِي آدَمٍ يَنْظُرُونْ
وَقَالَتْ لَهُمْ أَنَا زَيْنَبُ بِنْتُ عَلِيٍّ
أُسَائِلُكُمْ أَيُّهَا النَّادِبُون
أَيْنَ صَاحِبُ هَذَا الْعَزَاءْ
إِذَا كَانَ كُلُّ الرِّجَالِ هُنَا وَالنِّسَاءْ
فَعَلَى مَنْ، عَلَى مَنْ، يَكُونُ البُكَاءْ؟[218]

[216] أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، ص381.

[217] تزيفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمان مزيان، ص78.

[218] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص78-79.

نلحظ افتتاح المقطع بالدفقة السردية من خلال استهلال المقطع بمؤشر زمني ومفردة زمانية تحيل على الزمن الواقعي/ فجأة، ثم الحدث عبر الفعل/ وقفت الذي يعود على الشخصية التراثية؛ شخصية زينب التي يقدمها الشاعر/ السارد بطريقة مباشرة قبل أن يترك لها فرصة التعريف بنفسها عبر فعل القول/ قالت، ومن خلال هذا الخطاب الذي يسرد في معرضه يلتحم صوت الشخصية التراثية مع صوت السارد الفعلي الذي يعبر بواسطتها عن المشهد المأساوي الذي خلّفه جيوش الاحتلال على العراق والذي يحيل عليه من خلال لفظة (العزاء)، التي تدل على الحزن والموت والحرب وكل هذه الدلالات هي في الحقيقة نتيجة حدث جديد تحيل عليه الشخصية التراثية القديمة.

على الرغم من وجود شخصيات ثانوية أخرى يكشف عنها صوت الشاعر وصوت الشخصية التراثية زينب التي يتّكِئُ عليها والتي تخاطب وتُسَائل تلك الشخصيات/ النّادبون، الرجال والنساء، وهي شخصيات تشاركها في الحضور، إلا أنَّ الصوت السردي الطاغي على المقطع هو صوت الشخصية الرئيسية (زينب) وصوت الشاعر أيضا، ولكن حضور الشخصيات الأخرى هو الذي يكشف الشاعر من خلاله الوضع العام الذي آلت إليه الأرض المحتلة التي يسرد عنها انطلاقا من شخصيته الرئيسية التي اتّكأ عليها في تقديم وجهة نظره، كما اتّكَأ عليها في استدعاء الشخصيات الأخرى التي يحيل بها على أهل بغداد خصوصا، وأهل العراق عموما والواقع المعيش الذي عاشوه وقت الاستعمار.

في مقطع "أبو منصور الحلاج" من ديوان مقام عراق يستدعي الشاعر/ السارد الشخصية التراثية عبر فعل القول شاكلة السارد في الخطاب النثري القديم والحكايات والأساطير والخرافات كما سبق وأشرنا في فصل سابق، حيث يأخذ شكل القول المألوف والمعروف الذي يستهله المؤلف غالبًا بجملة: قال الراوي، ولكن الشاعر هنا يفصح عن الشخصية ويصرّح بها انطلاقا من ذكر الاسم الدال عليها، وبدلًا من توظيف لفظة "الراوي" وظّف اسم الشخصية ليسرد على لسانها، في الوقت الذي يفسح المجال لخلق مساحة السرد التي تتولد انطلاقا من جملة القول وجملة قول القول:

قَالَ أَبُو مَنْصُورٍ الْحَلاَّجُ:

حَبِيبِي اخْتِرَاعٌ لَئِيمْ

هُوَ مَوْجُودٌ مَا كُنْتَ خَائِفًا مِنْهُ أَوْ رَاغِباً فِيهْ

مَوْجُودٌ مَا كُنْتَ مُحْتَاجًا إِلَيْه

فَإِنْ غَضِبْتَ عَلَيْه

لَمْ يَعُدْ مَوْجُوداً[219]

يتّكئُ الشاعر/ السارد على الشخصية التراثية؛ شخصية (أبو منصور الحلّاج) ليقدّم نصًّا ممتزجًا بالوصف والسرد، حيث نلحظ افتتاح المقطع بالدفقة السردية عبر فعل القول الذي يمثل صوت الشاعر نفسه، ثم تأتي بعد ذلك جملة مقولة القول التي تمثل صوت شخصية أبي منصور الحلاج وصوت الشاعر معًا، وفي الوقت الذي يصف فيه نلمح وهج السرد في معرض الوصف الذي لا يخلو من السرد، وهنا يتمظهر لنا امتزاج صوتين اثنين على مستوى المقطع، الصوت الأول: وهو صوت الشاعر، والصوت الثاني: هو صوت الشخصية التراثية التي يستحضرها ليتّكِئَ عليها بغية التعبير عن حدث جديد انطلاقًا من صوت قديم/ صوت أبي منصور الحلاج.

الصوت الحقيقي في المقطع السابق هو صوت الشاعر نفسه، الذي يسرد في زمن معاصر؛ أي زمنه هو، بينما الصوت الآخر غير الحقيقي هو صوت الشخصية التي يستدعيها وهي شخصية أبي منصور الحلاج التي تحيل على زمن ماضي؛ أي زمنها هي، حيث يعبّر من خلال صوتها على وجهة نظر الصوت الأول الحقيقي، فهي واضحة المعالم، بسيطة يوحي اسمها بالتراثية بينما يوحي صوتها بالمعاصرة، فالشخصية التراثية "إما واضحة المعالم، أو مختفية تحتاج إلى فهم واستنباط، وفي الدور إما ذات دور تفسيري للأحداث، أو مجرد اسم يوحي بالتراثية، وهي إما بسيطة أو نامية معبرة، فتفترق الشخصية التراثية وتختلف عن أصلها التراثي."[220]وهذه الطريقة نجدها غالبًا لدى شعراء معاصرين كثر، والذين يشتغلون في نصوصهم على قضايا قومية، وأبرزها القضية الفلسطينية كما هو ملاحظ لدى تميم البرغوثي ومريد البرغوثي، ولدى محمود درويش وغيرهم.

في مقابل الشخصيات الشعرية التراثية، نلمح أحيانًا شخصيات دينية يستدعيها الشاعر من خلال التعبير —شعريا–بالسرد عن وجهة النظر المعاصرة له، يصور من خلالها –بعدّها فاعلًا قديمًا–

[219] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص54–55.

[220] حسن علي المخلف: التراث والسرد، ص47.

فعلًا جديدا معاصرًا، ومن ذلك ما نلمح في قصيدة "ابن مريم" حيث تتجسّد الشخصية التراثية الدينية انطلاقا من العتبة النصية الأولى للنص أي العنوان الذي يشير إلى اسمين دالّين على شخصيتين دينيتين المسيح عيسى عليه السلام وأمه، وهما يرتبطان بحدث قديم، مضى وانقضى:

لَقَدْ صَلَبُوهُ فَمَاذَا بِرَبّكِ تَنْتَظِرِينْ

لَقَدْ صَلَبُوهُ وَلَيْسَ مَسِيحًا وَلَا ابْنَ إِلَهْ

لَقَدْ صَلَبُوهُ لِسِرْقَتِهِ الْمَالَ أَوْ قَوْلِهِ الزُّورَ أَوْ سَفْكِهِ الدَّمَ أَوْ أَيّ ذَنْبٍ جَنَاهْ

وَلَمْ يَصْلِبُوهُ لِدَعْوَى وَدِينْ

فَمَاذَا بِرَبّكِ تَنْتَظِرِينْ[221]

الشخصية التي يستدعيها البرغوثي هنا هي شخصية دينية ماضية، لكن الحدث المقصود هنا لا يعبّر عما وقع في الماضي في زمنها بالذات، بل يعيد صياغته انطلاقا مما هو صائر واقع في الحاضر/ الآن، وما يشهده هذا العصر من سرقة وسطو وقول الزور وسفك الدماء وجلّ الذنوب المقترفة، وهي الحوادث الجزئية التي يجمعها الحدث الكلي/ القتل، الذي يحيل عليه من خلال الفعل/ صلبوه، فالحوادث التي تشهدها فلسطين ويعيشها الفلسطيني من قتل حسب زعم المستعمِر أنها ليست لدعوى ودين، ولكن الحقيقة خلاف ذلك، فالسبب الأول والأخير ترتبط بالجانب الديني.

أحيانًا يتداخل صوت الشاعر مع صوت الشخصيات التي يسلّم لها زمام السرد، حيث يمتزج صوته مع صوت الشخصيات التي تتكلم وتسرد بضمير المتكلم الجمع/ نحن، وهو الضمير الذي يشمل صوت طائفة الحدادين المكفوفين وصوت الشاعر أيضا، في الوقت نفسه الذي يمثل صوت الشعب بأكمله، وهنا يأتي ضمير المتكلم كنقطة يشترك فيها الشاعر والشعب والشخصيات التراثية التي يستند عليها كي يسرد:

طَائِفَةٌ مِنَ الْحَدَّادِينَ المكفُوفِينَ نَحْنْ

نَدُقُّ مَعَادِنَ لَا نَعْلَمُ أُصُولَهَا

[221] تميم البرغوثي: في القدس، ص93.

وَنُصَبِّرُ أَنْفُسَنَا عَلَى النَّارِ
حَاسِبِينَ أَنَّنَا نَصْنَعُ شَمْسًا مِنْ ذَهَبْ
وَالدَّهْرُ يَمْشِي عَلَى إِيقَاعِ مَطَارِقِنَا[222]

مع مطلع البيت الأول تُقَدّم الشخصيات نفسها من خلال ذكر الاسم الخاص بها (طائفة من الحدّادين)، ثم تؤكّد قولها من خلال ضمير المتكلم الجمع/ نحن، لتفسح المجال لخلق مساحة للسرد بعد ذلك عبر الحدث السردي المتمثل في فعل دقّ المعادن، وتصبير النفس، في حين تتدخل اللغة عبر المجازية في تصوير الدهر كشخصية ماضية أيضا تقوم بدورها في تحريك الحدث المتمثل في المشي على إيقاع مطارق الحدّادين.

على الرغم من أننا نلمح –ظاهرًا–صوتا سرديا واحدًا في صيغة الجمع، يمثل صوت الحدّادين الذين منحهم الشاعر سلطة وحرّية في التعبير عن أنفسهم والإعلان عن الدور والعمل الذي تقوم به، ولكنَّ هذه السّلطة وهذه الحرية ليست على وجه الإطلاق، لأن الشاعر في كل الحالات هو الذي يتحكّم في شخصياته، وصوته حاضرٌ دومًا في القصيدة لأنه هو السارد الحقيقي، خصوصا إذا كان حاضرًا بمثابة السارد العليم الذي يعلم عنها أكثر مما تعلمه هي عن نفسها، وأكثر مما يعلمه أي شخص آخر عنها، ولذلك فالتّمازج الحاصل بين الأصوات السردية المتعددة هنا يخلقه الشاعر انطلاقا من استدعاء الشخصية التي يعبّر بها وعلى لسانها عن وجهة نظره.

ثالثا: إِستحضار الشّخصية المعاصرة: فاعل جديد/ فعل جديد

في مقابل الشخصية التراثية التي يتّكئُ عليها الشاعر ليعبّر عن وجهة نظر معاصرة تأتي الشخصية المعاصرة التي يعبّر من خلالها أيضا عن وجهة نظر معيّنة، وهي شخصية حاضرة بمختلف أبعادها في الزمن الحاضر/ المعاصر، تشارك في الحوادث الجديدة التي يكتب عنها الشاعر، انطلاقا من وجودها الحقيقي وحضورها الفعلي في الواقع وفي المجتمع، لذلك فإن الشاعر عندما يستدعيها في النص الشعري، فهو يسند لها دورًا تعبّر من خلاله على حدث معاصر من بين تلك الحوادث التي يسردها.

[222] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص27–28.

والشاعر يعتمد على استدعاء شخصيات عديدة لها حضور في الزمن المعاصر الذي يعيشه، والذي يرتبط بالحوادث المعاصرة التي تقع في زمن جديد؛ أي إنّ حضورها هو حضور فعليّ في الواقع وفي المجتمع وفي الزمن الحاضر، يقدّمها انطلاقًا من الدور الذي تلعبه والدور الذي يُسْنِدُها لها، حيث نجده غالبًا يستدعي الشخصيات المعاصرة ليعبّر من خلالها عن مواقف جديدة معاصرة، تماشيًا وزمن الشاعر الذي يعيش، على خلاف الشخصيات التراثية التي تختفي خلفها ويتّحد صوته مع صوتها، بل تتعدد الأصوات مع الشخصيات المعاصرة مما يخلق مساحات سردية تكشف عن كل شخصية كما تكشف عن أفعال/ أحداث جديدة ومتعددة.

من خلال استدعاء الشخصية المعاصرة يقدم الشاعر في كثير من الأحيان أحداثا وأفعالا جديدة/ حديثة وقعت في هذا الزمان، عبر شخصيات وفواعل جديدة أيضا على خلاف الشخصيات التّراثية كما ذكرنا سابقًا، يستعمل الشعار ليحقق من خلال ذلك توافقًا بين الشخصية المُستدعاة والحدث والزمن والمكان في آن، وهذه "طريقة خاصة للتمييز هي استعمال الشعار: شيء يخص الشخصية طريقة اللباس أو الكلام، المكان الذي تعيش فيه سيتحضر كلما ذكرت الشخصية."[223] أو حتى الزمان المتعلّقة به.

الشخصية التي عاشت الحدث الجديد الذي يسرده الشاعر/ السارد تكون مشاركة في الوقت نفسه في الحدث، وبالتالي يكون زمن وقوع الحدث والزمن الذي تعيش فيه الشخصية زمنًا واحدًا، وهو زمن هذا العصر الجديد الذي سادت فيه الكثير من الحملات الحاقدة الشعواء من قبل المُسْتَعْمِر على المُسْتَعْمَر. ومن ذلك ما نلمح في مقطع "المُحَرَّم" من ديوان مقام عراق، والذي يمثل الحدث الأكبر المتمثل في احتلال العراق من قبل قوات الجيش الأمريكي، وكما هو معلوم فإن العراق قد غُزِيَ في المحرّم، ولذلك يعمد الشاعر/ السارد إلى ربط الحوادث بهذا الشهر مع توظيف شخصيات/ فواعل جديدة مشاركة في الحرب، والتي يعبّر من خلالها عن حدث/ فعل جديد:

اِخْتَفَى الْمُحَرَّمُ فِي لَيْلَتِهِ السَّابِعَةَ عَشْرَهْ

وَوَزَّعَتْ قُوَّاتُ الاِحْتِلَالِ مَنَاشِيرَ فِيهَا صُوَرٌ مُفْتَرَضَةٌ لَهُ

[223] تزيفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمان مزيان، ص79.

فِي زِيِّ شَيْخٍ عَرَبِيٍّ
طَالِبٍ جَامِعِيٍّ
أَوِ امْرَأَةٍ مُنَقَّبَةٍ
فَإِنْ رَأَيْتُمْ خَارِجًا مُلَثَّمًا يَسْتَعْرِضُ النَّاسَ بِالسَّيْفِ
فِي الشَّارِعِ أَوْ فِي السِّجْنِ
فِي قُبَّةٍ تَحْتَ الْحِصَارِ
أَوْ عَلَى شَاشَاتِ الْقَنَوَاتِ الفَضَائِيَّةِ
فَقَبِّلُوا يَدَيْهِ وَقَدَمَيْهِ
وَمَا بَيْنَ عَيْنَيْهِ
وَسَلِّمُوا عَلَيْهِ
سَلَاماً كثيراً[224]

نلحظ افتتاح المقطع بالسرد المباشر الذي يدخلنا إليه عبر الزمن الحقيقي الذي يشير إليه من خلال المؤشر الزمني الدال عليه والمتمثل في مفردة: المحرّم، وبذلك يفسح المجال لاستدعاء الشخصيات التي يربطها بالمحرّم نفسه: الشيخ العربي، الطالب الجامعي، المرأة المنقّبة، المُلَثَّم...وهي مجموعة شخصيات ترتبط بالواقع والمجتمع، كل شخصية دلالاتها وارتباطاتها الخاصة بهما وبالشاعر أيضا، يبلور رؤيته للواقع/ الحرب من خلالها.

تمثّل الشخصيات الثلاثة الأولى: الشيخ العربي والطالب الجامعي والمرأة المنقّبة رمز السلم وشجاعة الاحتواء، بينما تمثل الشخصية الرابعة: شخصية الملثَّم رمز الحرب والمقاومة وشجاعة الاعتداء، ليس اعتداءً على الأبرياء، بل هو اعتداءٌ على العدو، ومن اعتدى على العدو فلا يسمى مُعْتَدِيًا، وإنما هو مقاومٌ مناضلٌ مكافحٌ، يدافع عن شرفه وهويته وانتسابه، وبالتالي فإن الشخصيات هنا لها دورها الفعال

[224] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص65-66.

وحضورها البارز في الواقع وفي المجتمع وفي مخيّلة الشاعر/ السارد أيضا. في حين لها الدور الفني في خلق مساحات للسرد، يعبّر بها الشاعر كونها شخصيات جديدة حقيقية حاضرة عن أحداث جديدة أيضا.

في مقطع آخر من ديوان مقام عراق يجسر الشاعر/ السارد العلاقة بين شخصية الجدّ وشخصيات الأطفال الصغار من خلال الرابط المتمثل في فعل الحكي والغناء الذي يؤجل من خلاله الخوف الذي يسكن الأطفال من الاستعمار وشناعته، ويُلْهِيهم به، مع علمه ويقينه بأنهم لن يناموا، وبالتالي يستحضر شخصيات جديدة تعبر عن حدث جديد أيضا، يلعب الجد دور الشخصية العليمة التي يتماهى صوتها مع صوت السارد الحقيقي الذي هو الشاعر:

جَدٌّ يُؤَجِّلُ خَوْفَ الصِّغَارِ مِنَ الصَّوْتِ بِالْبَابِ
وَالصَّوْتُ بِالبَابِ يَدْنُو
وَفِي الدَّاخِلِ الْمُسْلِمُونَ جَمِيعًا
يُغَنِّي الْعَجُوزُ لَهُمْ كَيْ يَنَامُوا
وَيَعْرِفُ أَنْ لَنْ يَنَامُوا[225]

ينبني المقطع السردي على ثلاثة أصوات سردية: يمثل الصوت الأول صوت الشاعر/ السارد وصوت الناس جميعًا، بينما يمثل الصوت الثاني صوت الشخصية التي يمتزج صوتها بصوت الشاعر وهي شخصية الجدّ، في حين يمثل الصوتُ الثالث صوتَ العدوّ الذي يدنو من الباب، والذي هو مصدر الخوف والرعب في نفوس الأطفال الصغار الذين يجمعهم في فضاء مكاني محدود/ في الداخل خلف الباب.

ومن خلال تعدد الشخصيات/ الفواعل الجديدة التي يستحضرها المقطع السابق والتي ساهمت في تعدد الأصوات السردية، يعبّر البرغوثي عن حدث/ فعل وقع زمن حاضر/ معاصر، فهو لا يختفي خلفها كما يفعل مع الشخصيات التراثية، وإنما يجعها مشاركة معه في السرد من خلال امتزاج الأصوات، إما أن يكون ساردًا عليمًا بها، أو مساويًا لها (رؤية مع)، كون كلا منهما يعيشان في زمن واحد، ويعبّران

[225] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص67-68.

عن حدث معاصر يشتركان فيه، الأول/ الشخصية تعيش الواقع الذي يؤثر عليها إنْ ظاهرًا أو باطنًا، والثاني/ الشاعر يعيش الحدث ويشارك فيه عبر اللغة والإبداع والكتابة والتعبير.

أحيانا يعبّر الشاعر/ السارد عن الحوادث الواقعية الجديدة من خلال استحضار مجموعة من الشخصيات المعاصرة التي يفصح عنها في صيغة الجمع، حيث يسرد عن أحداث معاصرة باستدعاء شخصيات معاصرة أيضا؛ أي لها حضورها في التاريخ وفي الزمن المعاصر، كما في المقطع الموالي الذي يعتمد في منطق الحكي على ستّ شخصيات لها حضورها الفعلي الحقيقي في الواقع، وهي تحيل على حدث جديد باعتبارها شخصيات جديدة أيضا، حيث يتمظهر السرد على طول المقطع:

لَمْ يَبْقَ مِنْهُ إِلَّا فُضُولُ الْمُسْتَشْرِقِينْ
وَمُرَاوَحَةُ الشُّعَرَاءِ يُفَاصِلُونَ التَّارِيخَ فِي سُوقِ الْأَقْنِعَة
أَمَّا مَا كَانَ مِنْ أَمْرِ الْمَنْدُوبِ السَّامِي بِبَغْدَادَ
فَمَا إِنْ عُلِمَ لَدَيْهِ
أَنَّ أَحَدَ أَهْلِهَا كَانَ يُخْفِي الْحَقَّ فِي عَبَاءَتِهِ
حَتَّى أَصْدَرَ مُذَكِّرَةً بِالْقَبْضِ عَلَيْهْ
وَمَا يَزَالُ الْجُنُودُ
يُفَتِّشُونَ كُلَّ عَبَاءَةٍ تَمُرُّ بِهِمْ
إِلَى يَوْمِ النَّاسِ هَذَا[226]

تتحدّد الشخصيات من خلال: المستشرقين، الشعراء، المندوب السامي، أحد الأهل (الشخصية المجهولة)، الجنود والناس، حيث ساهمت في خلق مساحة للسرد الذي يتمظهر على طول المقطع، يكشف الشاعر/ السارد عن الحدث الجديد المتعلّق بالحرب الأمريكية–العراقية وما نتج عنها من خلال الشخصيات الجديدة التي يكشف عنها من خلال الأسماء الدالة عليها، ومن خلال السرد بضمير الغائب.

[226] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص60-61.

الواقع أنَّ المقطع السابق لا ينبني على صوت أحادي يتحدد في صوت شخصية واحدة، بل نلمح صوت الشاعر نفسه الذي يمتد على طول المقطع، مع تناوب الأصوات الأخرى المتعلقة بالشخصيات التي استحضرها وصرّح بها، وعلى الرغم من وجود شخصية مُبْهَمة مجهولة (أحد أهلها)، إلا أنَّ الحدث والدور الذي تلعبه في النص يجعلها أشبه بشخصية مألوفة معروفة غير مجهولة، لها وظيفتها الخاصة، وكذلك هي الحال مع باقي الشخصيات المعروفة الأخرى التي تتّضح أكثر—رغم التصريح بأسمائها—من خلال الحوادث الواقعية التي أوكَلَهَا لها الشاعر، وأسنَدَهَا إليها، ومن خلال الوظائف التي تمارسها، فـ "إنّ شخصية ما يكون لها معنى في بنية عمل...حين يكون لها وظيفة تمارسها في علاقتها مع عناصر أخرى (الشخصيات الأخرى، أو ما يجري من حوادث...) في بنية هذا العمل."[227]

الشخصيات يمكن لها أن تتعدَّدَ داخل بنية النّص الشّعري المعتمد على السردية في أبنيته ومن ذلك ما يتمظهر في مقطع من قصيدة "سفينة نوح" حيث تسهم لفظة "أمّة" في تعدُّدِ الشخصيات المُستَحْضَرَة، والتي تمّ استحضارها في صيغة الجمع عبر ضمير الغائب "هم"، في حين تمّ استدعاء شخصية الجدّة في صيغة المفرد انطلاقا من التصريح المباشر بالاسم الدّال عليها والمُعَرِّف بها، في حين تتجلّى شخصيات أخرى ثانوية تتناوب مع الجدّة يستدعي من خلالها أحداثا تتناوب في القص، لتكشف عن شخصية الجَدَّة وعن شخصية الطفلة المطلوبة، وفي نهاية الأمر تكشف عن الوضع العام وهو ما يمكن للتحليل السردي أن يتوقف عنده، وأن يؤول ويفسر أفعال هذه الشخصيات ويربطها بالواقع الذي أنتج النص في سياقه من جهة؛ أي بالواقع المعاصر:

عَلَى سِنّهَا وَقَفَتْ فِي الْعَرَاءْ

أُمَّةٌ مِنْ ظِبَاءْ

أُمَّةٌ مِنْ حَمَامْ

أُمَّةٌ مِنْ رِجَالْ

أُمَّةٌ مِنْ نِسَاءْ

أُمَّةٌ فِي الرِّكَامْ

[227] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص36.

أُمَّةٌ فِي السَّمَاءْ

أُمَّةٌ مُتْعَبَة

جَدَّةٌ فِي صَلَاةِ الْعِشَاءْ

تُرَاقِبُ نَشْرَةَ أَخْبَارِكُمْ

وَهِيَ مُمْسِكَةٌ بِالْعَبَاءَةِ

كَالطِّفْلَةِ الْمُسْتَجِيرَةِ

تَنْتَظِرُ الْخَبَرَ الْمُشْتَهَى[228]

نلمح شخصية الشاعر/ السارد الذي يمتدّ صوته من بداية القصيدة إلى نهايتها معبّرا من خلال شخصياته بالسرد عبر ضمير الغائب من الجمع للمفرد، ولكنه لا يكشف عنها هنا عبر الضمير بقدر ما يكشف عنها بالاسم الحقيقي لها، حيث تتعدد الشخصيات التي يستدعيها الشاعر/ السارد هنا، فتارة يستدعي نماذج من الشخصيات المعاصرة في صيغة الجمع التي يجمعها عبر العبارة المكررة "أمّة"، تتكرر اللفظة الواحدة وتتعدد الشخصيات التي يعبّر عنها سردًا بضمير الغائب الجمع، وتختلف وتتنوع بين ما هو إنساني/ أُمّة، رجال، نساء، وما هو غير إنساني/ ظِباء، حمام، منتقلًا إلى السرد بضمير الغائب المفرد الذي يتخلّص فيه من نماذج الشخصيات إلى الشخصية المفردة وهي شخصية "الجَدَّة" المسرود عنها، ثم تأتي الشخصية الثالثة وهي شخصية الطفلة التي يربطها بشخصية الجدّة، معطيًا للسرد حركة تقود نحو الوصف المعزّم به، ليؤكد دورها الذي تؤديه.

وبناءً على ذلك نجد هناك تعدد للشخصيات داخل عالم النص، لكن هذه الشخصيات المتنوعة والمتعددة ليست بحاجة إلى أن يكتب عنها الشاعر/ السارد وصفًا دقيقًا من بداية النص كما يحدث في السرد النثري، ذلك أنَّ بعض هذه الشخصيات حاضرة في ذهن المتلقي ومعروفة باعتبارها شخصيات معاصرة، موجّهة للقارئ المعاصر، وعلى علاقة بأحداث معاصرة أيضًا ومعروفة، وتزداد وضوحًا من خلال الأفعال والأدوار التي تمَّ إسنادها إليها، والمتمثلة في المقاومة، والأفعال داخل النص الشعري ليست

[228] تميم البرغوثي: في القدس، ص87-88.

منتهية وإنما تعبر عن أزمان متعددة ومتعاقبة ومتلاحقة، هذا ما يميّز الشخصية المعاصرة في شعر تميم، فهي ترتبط بأحداث لا يمكن حصرها في زمن الماضي، أو في الحاضر أو في المستقبل، وإنما تتشكّل في الحاضر؛ وهو الواقع المعاصر، انطلاقا من معطيات الماضي/الذاكرة والتاريخ، وتأمّلات المستقبل/ المتخيّل والمتوقّع.

الشّخصيّة المحاربة/ فعل الحرب وردّة فعل الفاعل

ونعني بالشخصية المحاربة تلك الشخصيات التي يستحضرها الشاعر ويقدّمها كرمز للمقاومة والنّضال ضد المستعمِر وضد الكيان الصهيوني، فهي شخصيات مشاركة في الحرب؛ ولأن الحرب تعتبر حدثًا بارزًا فإن الشخصية المحاربة تكون مشاركة في هذا الحدث، يدخلها الشاعر فيه ويسند لها مهمتها المتمثلة في الرد على المستعمِر وإبراز وجهة نظرها تجاه الحرب، وبيان حالاتها المختلفة الناتجة عنها، حيث يفتح المجال للسرد من خلال اعتماد الحرب كحدث كلّي يسرد عنه ويحرّكه من خلال شخصياته المحاربة التي يدخلها في رحاب هذا الحدث/ الحرب ويجعلها مشاركة فيه.

والشخصية هنا تعمل كما لو أنها شخصية واقعية حقيقية، على عكس الشخصية القصصية، فهذه الأخيرة –أعني الشخصية القصصية–"تعمل كما لو كانت شخصية قصصية فعلًا، أكثر منها شخصية حقيقية، إنها تعمل وفقًا لمتطلّبات القصّة ومتطلّبات المجاز."[229] أما في الشّعر فهي تعمل كما لو كانت شخصية حقيقية، والشخصية المحاربة لدى تميم تعمل وفقًا لمتطلّبات الواقع ومتطلّبات الحقيقة.

وقد سبق وأشرنا إلى أنَّ تميم البرغوثي يظلُّ فلسطينيا مُحَارِبًا بالكلمات، فهو لا يكتفي باستحضار مفردات الحرب ومعجم الحرب الذي يطغى على معظم أشعاره التي يعتمد فيها على السرد كبنية أساسية لنصوصه، وعلى هذا الأساس فهو لا يكتفي باستدعاء الشخصيات التراثية التي يختفي خلفها ليسرد حكاية الواقع المعاصر الأليم، بل يعمد أحيانًا إلى استحضار الشخصية المحاربة باعتبارها شخصية معاصرة ترتبط بالحوادث المعاصرة أيضا وترتبط بالواقع وما آل إليه، وما يعيشه الفرد المُحتَلُّ وما يبديه

[229] تودوروف وآخرون: القصّة الرّواية المؤلّف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، ترجمة وتقديم: د. خيري دومة، مراجعة: أ. د. سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة العربية الأولى، 1997، ص82.

تجاه الحرب، لذلك فالشخصية المحاربة لديه هي التي يصورها في صورة المقاومة والنضال والكفاح في وجه المستعمِر.

من خلال الشخصيات المحاربة يبرز الشاعر وجهة نظره هو تجاه الحرب، كما يبرز وجهة نظر الشخصية الحربية وردّة فعلها من الحرب، وهي ردة الفعل التي تتجسد غالبًا في المقاومة والرد، كما تتجسد في الصمود والرفض من قبل الشخصية والشاعر، ومن ذلك ما نلمح في مقطع (النخل) من ديوان مقام عراق، حيث تتجلى صورة الشخصية الصامدة التي تقف تحت القصف دون أن تنقصف، وعلى الرغم من أن المقطع ينزع نحو الغنائية من خلال ضمير المتكلم الغالب عليه والذي يرتبط بوصف الشخصية لنفسها وحالتها، إلا أنّه لا يخلو من السردية الدرامية من خلال الشخصية الدرامية والحدث الدرامي الذي يسرده الشاعر/ السارد على لسان شخصيته، في محاولة لإبراز ردة الفعل تجاه القصف الناتج عن الحرب، فهي تُقصَفُ ولكنها لا تنقصف، بل تظل صامدة ثابتة:

أَنَا بِخَيْرٍ فَلَا خَوْفٌ وَلَا رَهَبُ
مَا زِلْتُ أُقْصَفُ لَكِنْ لَسْتُ أَنْقَصِفُ
كُفُّوا لِسَانَ الْمَرَاثِي إِنَّهَا تَرَفُ[230]

تتحدّث الشّخصية عن نفسها وعن حالتها عبر الوصف في البيت الأول، حيث تصف نفسها بالشجاعة والبسالة من خلال نفي الخوف والرهب، ثم تنتقل في البيت الثاني إلى الوصف الذي لا يخلو من السرد في الوقت نفسه، وذلك من خلال تصوير المشهد الدرامي المتمثل في القصف، وهنا نلمح شيئًا من الصمود الذي تمثله الشخصية كونها شخصية محاربة، لا تتأثر بقصف الاحتلال ولا تأبه له، بل تنفي الخوف والرهب اللذان لا يجدان طريقا إلى قلبها، فمهما ظلّت تُقصَف فهي تبقى صامدةً لا يؤثر فيها لا قصف العدو ولا الخوف من الموت المحتمل والحرب القائمة، وهذه الرؤية ووجهة النظر تمثل رؤية الشخصية كما تمثل رؤية الشاعر/ السارد أيضا، وهي ردة فعل الشاعر التي يسلّمها للشخصية التي يستدعيها كشخصية محاربة مناضلة تقف في وجه الطّغاة.

[230] تميم البرغوثي: مقام عراق، ص27.

أحيانا تتجلى صورة الشخصية المحاربة عبر فضاء المعركة حيث تتحول "ساحة المعركة إلى فضاء أثير لدى الراوي، فيطنب في وصف هذا الفضاء وقد احتقن بالشخصيات المتصارعة والمتحاربة."[231] مثل ما يتمظهر في قصيدة "الموت فينا وفيهم الفزع" من "ديوان في القدس" إذ تمثل الشخصيات المعاصرة ثنائية ضدّية في الوقت الذي ترمز فيه للمقاومة والحرب ورد الفعل تجاه الجند، يقابل الجمع الذي يشكل رمز المقاومة الجيشَ الذي يشكّل جنود الاحتلال، يتحرّك الحدث من خلال أفعال الحركة التي تقوم بها الفواعل، بين الاندفاع للأمام والرجوع للخلف:

لَوْ صَادَفَ الْجَمْعُ الْجَيْشَ يَقْصِدُهُ ** فَإِنَّهُ نَحْوَ الْجَيْشِ يَنْدَفِعُ
فَيَرْجِعُ الْجُنْدُ خُطْوَتَيْنِ فَقَطْ ** وَلَكِنِ الْقَصْدُ أَنَّهُمْ رَجَعُوا
أَرْضٌ أُعِيدَتْ وَلَوْ لِثَانِيَةٍ ** وَالْقَوْمُ عُزْلٌ وَالْجَيْشُ مُدَّرِعُ
وَيُصْبِحُ الْغَازُ فَوْقَهُمْ قِطَعًا ** أَوِ السَّمَا خَلْفَهُ هِيَ الْقِطَعُ[232]

يتشكّل الحدث هنا من خلال ثنائية التضاد بين أفعال الحركة/ يندفع، يرجع، والتي لها علاقة مباشرة بالشخصيات/ جموع الناس المقاومين وجموع الجند المستعمِرين، وبالتالي تساهم الشخصيات التي يستحضرها بصيغة الجمع في بناء الحدث الذي يتمثل في المقاومة وردّة الفعل تجاه جنود المستعمِر من قبل المستعمَر، يتحرّك الجمع المقاوم نحو الجيش، ثم يتحرّك الجند خطوتين للوراء ليدخلوا جميعًا في رحاب الحدث المليء بالصراعات، حيث يكون الصراع هنا "الحركة الداخلية التي تتقارب وتتباعد فيها الإرادتان لتدفع الحدث إلى تصاعده في لحظات من التوتر الدرامي."[233]

من بين الشخصيات التي ترمز للحرب والمقاومة وتبرز وجهة نظر معينة تجاه الحرب نجد شخصية الطفل الصغير، كما هو الحال في العديد من القصائد لدى تميم، فهو يستحضر شخصية الطفل الصغير ليجعلها تحلّ محلّ الكبير، وعلى الرغم من أنَّ الحرب وشناعتها تثير الرعب والخوف والقلق غالبًا في نفوس الكبار، إلا أنَّ شخصية الطفل التي يستحضرها البرغوثي يجعلها لا تأبه للحرب ولا تخشى الموت،

[231] سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص250.

[232] تميم البرغوثي: في القدس، ص45.

[233] خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003، ص278.

بل يصوّرها في صورة البراءة والطفولة التي لا تدري ما يحدث حولها، في كفها حلوى تنادي الأمة جمعاء كي تخرج من الغار، تذكّرها بأيام كانت طليقةً حُرّةً لا تخشى ولا تأبه لما حولها، أيام كانت رمز الشجاعة والقوة فيما مضى:

يَا ظَبْيَتِي مَهْلًا، تَعَالَيْ وَانْظُرِي، هَذَا فَتًى خَرَجَ الْغدَاةَ وَلَمْ يُصَبْ
فِي كَفِّهِ حَلْوَى، يُنَادِيكِ اخْرُجِي لَا بَأْسَ عَلَيْكِ يَا هَذِي مِنَ الْخُرُوجْ
وَلْتَذْكُرِي أَيَّامَ كُنْتِ طَلِيقَةً،
تَهْدِي خُطَاكِ النَّجْمَ فِي عَلْيَائِهِ، وَاللهُ يُعْرَفُ مِنْ خِلَالِكْ[234]

تتحدّد الشخصية من خلال الطفل الذي يستدعيه الشاعر في المقطع ويخبر عنه، مخاطبًا أمته التي يرمز لها بالظبية الحبيسة الخائفة، حيث يكشف عن جانب من جوانب شخصية الطفل باعتباره ولدًا صغيرًا بريئًا لا يأبه للعدو ولا يخافه، لا لشجاعته وإنما لبراءته وطفولته وعفويته، يخرج من الغار حاملًا الحلوى، ومناديًا إياها للخروج في الوقت نفسه الذي يُذَكِّرها بماضيها وحرّيتها التي كانت عليها، أيام كانت طليقة، وهو الزمن الذي كانت فيه حُرّةً لا تعرف خوفًا ولا تقيّدها قيود المستعمِر.

لعل ما يزيد ارتباط الشخصية بالحدث هو ارتباطها أيضا بالمكان (الغار) الذي خرجت منه، فتعلّق الشخصية بالمكان الذي هو الغار يجعلها على ارتباط تام بالحدث؛ لأن "الحدث لا يكون في اللامكان، إنما في مكان محدد ويرتبط بالشخصيات حيث يكشف المكان عن دوره المركزي في المسرح الذي يمثل الخلفية الدرامية للنص الشعري."[235]

أحيانًا يقوم السرد على توليد الشخصية البطلة الثانية من رحم الشخصية البطلة الأولى، تستشهد الأولى/ الأم من أجل أن تضع الثانية/ الطفل، وبين وجود الأم وغياب الطفل يقوم الحدث على انقلاب الموازين، ففي حضور الملائكة والجنود وغياب سيارة الإسعاف وطاقم التمريض تغيب شخصية الأم التي كانت حاضرة في الوجود، وتحضر شخصية الطّفل التي كانت غائبة عن الحضور:

[234] تميم البرغوثي: في القدس، ص 60.

[235] محمود خليف خضر الحياني: استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، ص163.

إِذَا وَضَعَتْ أُمٌّ طِفْلَهَا فِي القُدْسِ تَلَقَّاهَا مَلَائِكَةٌ وَجُنُودْ
وَغَابَتْ عَنْهَا سَيَّارَةُ الإِسْعَافِ، وَطَاقَمُ التَّمْرِيضْ[236]

يصور الشاعر/ السارد هنا شخصية الأم في صورة الشخصية البطلة التي تصارع من أجل البقاء، ومن أجل أن تنجب الطفل الذي هو فسحة الأمل المرتقب، والنشء الذي هو رجاء كل فلسطيني، تضع الأم طفلها لتموت، وتموت ليحيا الطفل الذي يبشّر به الشاعر ويأمل فيه النّصر، تتمثّل الأم في "شخصية محورية من ذلك الطراز القوي العنيد الذي لا يقنع بإنصاف الحلول؛ فإما أن يبلغ كل ما يريد أو يتحطم."[237] داخل المكان الذي يحيل على الحرب والمقاومة/ القدس، وهنا تأخذ الشخصية المحاربة سِمَتَها الأنثوية وعملها الذي يحل محلّ المقاومة والحرب، مكمنه إنجاب الأطفال ليكونوا هم الأبطال، والموت من أجل ذلك.

هنا يمكن القول بأن الشاعر في القصيدة ليس هو الشخصية الوحيدة التي تكشف عن نفسها، بل ربما نجد هناك شخصيات أخرى لها أدوارها داخل بنية النص، وإن كانت قليلة نسبية في النص الشعري مقارنة بالنص النثري السردي، وبناء على هذا فإن الشخصية داخل النص الشعري السردي قد يكشف عنها العمل الذي هو الفعل الذي تؤديه والأدوار التي تقوم بها، وهو الدور الذي يسنده لها الشاعر/ السارد، ومن ذلك إسناد الدور لشخصية الأم في إنجاب أطفال الحاضر أبطال المستقبل.

إذا كانت الشخصية المحاربة تأتي أحيانا في صيغة المفرد التي يشير لها الشاعر من خلال الاسم الدال عليها بطريقة مباشرة، أو يكشف عنها الضمير والفعل الذي يسنده لها والدور الذي تقوم به، فإنها تأتي أحيانا لدى تميم بصيغة الجمع، وهذا غالبا يكون في القصيدة الذي تتّخذ من السرد بنية لها، وهذا ما قد نجده في الشعر القصصي مثلا، فـ "في الشعر القصصي عموما، يلاحظ ميلا...إلى نمذجة الشخصيات بدلًا من تفريدها."[238]

---

[236] تميم البرغوثي: في القدس، ص69.

[237] علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص75.

[238] يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية، محمود درويش نموذجا، ص35.

في قصيدة "سفينة نوح" يتجلى لنا هذا المعنى ويتأكد انطلاقا من استدعاء الشخصية المحاربة ونمذجتها في صيغة الجمع بدل تفريدها، ولأن الشاعر/ السارد يسرد هنا عن موضوع واحد وهو الحرب، فلا يسعه إلا اللجوء إلى اعتماد هذا الأسلوب الذي يتناسب وموضوعه، وهو أسلوب نمذجة الشخصية وتقديمها على شكل نسمة من الرجال المقاتلة في الخلا والمضيق:

نَسْمَةٌ مِنْ رِجَالٍ مُقَاتِلَةٍ فِي الْخَلَا وَالمضِيقْ
أَزَاحُوا دُخَانَ الْقَنَابِلِ عَنْ صَفَحَاتِ المُؤَرِّخِ
حِينَ رَأَوْا جَنَّةً خَلْفَ هَذَا الحَرِيقْ
وَهُمْ دَرَّبُوا الْمَوْتَ حَتَّى غَدَا تَابِعًا طَيِّعًا
وَهُمْ عَلَّمُوا الحَرْبَ دَرْسَ الجَمَالْ[239]

الشّخصية المحاربة هنا في صيغة الجمع لا المفرد، يكشف عنها الاسم الدال عليها/ رجال، في حين تكشف عنها أيضا الصفة التي ألصقها الشاعر/ السارد بها/ مقاتلة، كما تكشف عنها الأفعال السردية المتعلقة بها: أزاحوا، رأوْا، درّبوا، علّموا. كما يكشف عنها وعن صفتها المتعلّقة بالحرب والقتال الدور الذي أعطاها إياه، حيث يزيحون دخان القنابل عن الصفحات التي يخطّها المؤرّخ، وحيث يدرّبون الموت حتى يغدو تابعًا لهم طيّعًا لأمرهم، حتى يتمّ تعليمَ الحرب دروس الجمال التي يفتقد إليها العدو ولا يفهمها، وهنا يتيح توظيف الصراع للشاعر "إبراز المتناقضات بين الأطراف المتصارعة بين قيم الخير والشر، بين الرأي والرأي الآخر المتناقض معه."[240]

عبر المجاز اللغوي الذي تخلقه اللغة هنا، يتمظهر نوعٌ من السخرية، حيث تمّ تصوير الشخصية المقاتلة بهذا الأسلوب الساخر، وردّة فعلها تجاه الحرب والموت والعدو جميعا معا، ومثل هذه الأساليب لا يمكن للشاعر أن يعتمدها إلا في ظلّ توظيف الشخصية وفقًا لما تلعبه من دور في النّص، والمتمثل في ردّة الفعل تجاه الموضوع الذي يسرد عنه، وهو موضوع النص تحديدا المتمثل في الحرب.

[239] تميم البرغوثي: في القدس، ص84.

[240] تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، ص70.

الخاتمة

الخاتمة:

وصفوة القول: لقد شهدت السّاحة الأدبية في العصر المعاصر على مستوى النصوص الإبداعية على اختلافها وتنوعها انفتاحًا لم تشهد مثله في العصور المتقدمة التي قبلها، والحديث عن السرد في الخطابات الروائية وغيرها من الأعمال السردية الخالصة يقتضي البحث عن معظم العناصر السردية المكوّنة لبنية الخطاب عادة، أما الحديث عن السرد في الخطاب الشعري يقتضي البحث في بعض تلك العناصر المكونة لبنية النص الشعري وليس الكل، حيث تختلف بنية النص الروائي عن بنية النص الشعري.

– القصيدة الدرامية من بين أهم النصوص الشعرية التي تعتمد السرد بنية لها، وذلك من خلال توظيف مختلف عناصر الدراما التي تجعل من القصيدة أشبه بعالم الرواية والمسرحية، وهو ما يجعلها تنزاح عن الغنائية البحتة نحو الدرامية السردية.

– إذا كان العصر المعاصر هو عصر الرواية باعتبارها الجنس الأدبي الأكثر حضورًا بحكم انفتاحها على مختلف تقنيات الفنون الأخرى، فإن القصيدة المعاصرة شأنها شأن الرواية لها حضورها الفعلي ودورها الفاعل و تأثيرها الفعّال في الكتل الجماهيرية المتلقّية.

– تندرج القصيدة الفلسطينية المعاصرة ضمن الشعر العربي المعاصر الذي يستمدّ مختلف طاقات القصّ والحكي والسرد بغية التعبير عن الواقع، فالواقع الفلسطيني يفرض على الشاعر استثمار تلك الطّاقات للخروج من التكثيف الشعري الذي لا يستوعبه عامة الناس من جهة، ولتصوير الواقع وما يجري فيه من أحداث بصورة تكون أوضح وأقرب إلى ذهن المتلقّي من جهة أخرى.

– من بين الشعراء العرب عموما والفلسطينيين على وجه الخصوص والذين لهم باعٌ طويل في اتّخاذ السرد طريقًا يسلكه للتعبير وتصوير الواقع نجد شاعر الأقصى تميم البرغوثي، الذي فرض نفسه مبدعًا بعباءة القصّاص ورداء الراوي في صورة الشاعر/ السارد حيث كانَ شعره جديرًا بأن يحظى بدراسة أو دراسات من مختلف الجوانب، من بينها هذا الجانب الذي تطرقت إليه الدراسة وهو تمظهر السرد في شعره.

– من خلال تتبع ظاهرة سردية القصيدة في شعر تميم البرغوثي تبيّن لنا أنّ تهجين شكل القصيدة يلعب دورًا كبيرًا في تحقيق سرديتها، كالمزاوجة بين الشكل العمودي والتفعيلة والشعر الحر والتربيع والتخميس وغير ذلك.

– وقد أطلقنا على النوع الأول "القصيدة الحكاية" وهي التي تشكل حكاية عامة من بدايتها حتى نهايتها، يفتتحها الشاعر بالعمودي منتقلا إلى التفعيلة التي يتخلّص بها من الغنائي لينزاح نحو السردي، وهنا يقلب النوع الأدبي لجنس المقامة.

– في حين أطلقنا على النوع الثاني "القصيدة المقامة"، وهي التي تأخذ شكل المقامة السردية، يستهلّها الشاعر بالحر أو بالتّفعيلة التي يغلب عليها الطابع السردي، ثم يختمها بالشكل العمودي الذي يتخلّص فيه من السردي منزاحًا إلى الغنائي من أجل تكثيف دلالة السرد، تماما كما نلمحه في جنس المقامات.

– وقد وجدنا في شعره ما يمكن أن نطلق عليه "القصيدة المسرحية"، وهي التي تستمد طاقاتها وعناصرها من مكونات العمل المسرحي أو المسرحية، حيث تتمظهر غالبًا كل عناصر السرد في القصيدة المسرحية بحكم أنّ المسرحية من أكثر الأجناس انفتاحًا على تقنيات الفنون الأخرى وبالتالي فانفتاح القصيدة لدى تميم على تكنيكات وعناصر المسرحية جعلها أكثر طواعية لاحتواء جميع تلك العناصر التي تحقق لها سرديتها.

– علاوة على ذلك توصلت الدراسة إلى أنّ التكرار ظاهرة إيقاعية سردية ساهمت في تشكيل بنية جديدة للقصيدة، يلجأ فيها الشاعر إلى الاستشراف وتحقيق جدلية الزمن السردي بأبعاده الثلاث. يكتسب من خلاله الزمن الحاضر الضائع شرعيته انطلاقا من الطرفين الآخرين من الزمن: الماضي والمستقبل.

– من خلال تتبع ظاهرة سردية القصيدة أيضا وجدنا أنّ الحوار من أبرز عناصر السرد وتقنياته التي يعتمدها الشاعر والذي يخلق مساحات ويصوّر مشاهد سردية داخل القصيدة، حيث تبيّنَ لنا أن الحوار هو العنصر الذي قد نجده في معظم الأجناس الأدبية وتحديدا في الأعمال السردية كالمسرحية وغيرها.

– أما الحوار الخارجي يتطلّب تعدد الأصوات وبالتالي تعدد الشّخصيات، حيث وجدنا أنه يكون بين شخصيتين وأكثر، وهو ما يساهم في خلق مساحات سردية داخل بنية القصيدة وهو ما أطلقنا عليه حوار الـ "آخرَ".

– في حين وجدنا أنَّ الحوار الداخلي أو المناجاة لا يقتضي تعدد الشخصيات وإنما يكون بين الذات وذاتها، سواء كانت ذات الشاعر نفسه بوصفه ساردًا مشاركا أو ذات شخصية من شخصياته التي يستدعيها، وهو ما أطلقنا عليه حوار الـ "أنا".

– توصّلنا أيضا إلى أنَّ حدود السّرد في القصيدة لدى تميم لم تتوقف عند تقنية الحوار، فإلى جانبه نلمح الوصف كعنصر له حضوره الخاص، حيث يتمظهر لنا وهج السرد في ظلّه، إذ إنَّ العلاقة بينهما علاقة تقاطع واِتّصال، لا علاقة توازي وانفصال، وقد وجدنا أنّ الوصف قد ارتبط بثلاثة عناصر للسرد: بالحدث والشخصية والمكان.

– في الحدث نلمح تناوبًا بين الوصف الخالص الذي يبطّئ حركة الفعل السردي، ويشكّل استراحة وسط الحوادث المسرودة إذا كان مُوظَّفًا لذاته ولغرض جمالي، وبين السرد الذي يسرّع حركة الفعل السردي.

– أما الشخصية السردية فعادةً ما يتمّ صبغها بألوان وصفية من حيث أبعادُها المختلفة (الجسمية والنفسية والاجتماعية) وحالاتها الشعورية المتغيّرة، حيث يتداخل الوصف والسرد في تقديمها.

– أما المكان الموصوف فقد ساهم في تصوير وجهات نظر معينة للشاعر/ السارد، وذلك من خلال تصوير المكان المفقود في ظلّ أحداث الحرب واِستعادته عبر اللغة الواصفة.

– علاوة على ذلك فقد وجدنا من خلال ما تم دراسته أنّ السارد في النص الشعري هو الشاعر نفسه في غالب الأحيان يقبض على عالم النص ويبسطه عبر اللغة التي يتحكم بها، وأحيانا يأتي كواحد من بين ما يقدّمه الشاعر، فيكون بمثابة صوتٍ ثانٍ في القصيدة يسرد الشاعر على لسانه

– أما من جهة كون الشاعر ساردًا يستطيع خلق مساحات سردية داخل بينة النص الشعري حين يلجأ لذاته انطلاقًا من حضوره الفعلي كشخصية مشاركة في الحدث عليمةً به عبر ضمير المتكلم.

– أحيانًا يتخلّص الشّاعر/ السّارد من عباءة الذات لتختفي وتتوارى عند مخاطبة الغير، بحيث تضيق المساحة السردية كلما ابتعد نحو المخاطبة، ثم تكون العودة إلى الذات لتفسح المجال من جديد إلى هيمنة السرد على مستوى النص الذي يسرده بضمير المتكلّم العائد عليه وتوسيع مساحة السرد، وبين حضور الذات وغيابها تضيق وتتسع مساحات السرد داخل بنية القصيدة.

– قد يأتي الشاعر/السارد مُحارِبًا بالكلمات انطلاقا من استدعاء مفردات الحرب، ما يجعل من النص الشعري حكاية حربية تتخذ من السرد طريقًا لتصوير الواقع، يسرد أحداثها الشاعر نفسه باعتباره شاعرًا ساردًا محاربًا في آن.

– تبيّن لنا أيضا من خلال الدراسة أنّ عنصري الزمان والمكان من أهم تقنيات السرد التي يعتمدها الشاعر/ السارد في نصّه الشعري؛ وقد تطرّقت الدراسة إليهما معًا نظرًا للعلاقة التي تربطهما وهي كما تقدّم معنا علاقة اتّصال لا علاقة انفصال، إذ كل عمل فني يتّخذ السرد بنية له لا يكاد يخلو من هذين العنصرين نظرًا لأهمّيتهما في تشكيل البنية السردية.

– في القصيدة البرغوثية لا يتمظهر لنا هذان العنصران كما يتمظهر على مستوى النصوص الروائية أو النصوص القصصية وغيرها؛ فالبرغوثي كونه يظلُّ فلسطينيًا مقاتلا ومُحَاربًا بالكلمات فهو متفرّدٌ بأساليب كتاباته الإبداعية، فبالإضافة إلى وصف الأمكنة تمظهر لنا استدعاء مفردات المكان المصبوغ بصبغة الحرب، وكذا الزمان الحربي أيضا، وهو ما مكّنه الربط بين المكان والزمان من جهة والربط بين الزمان والمكان من جهة أخرى لما للزمان من تأثير على المكان، وما للمكان من تأثير على باقي العناصر كالشخصية مثلا.

– أحيانًا يستدعي المفردات المكانية التي لها دلالاتها في زمن الحرب والاحتلال فيعطي للمكان معانيه المتعددة ثم يعيد خلق كل مفردة مكانية على حسب دورها في تكوين البنية السردية للقصيدة، تُخلق كل مفردة مكانية عن طريق اللغة ثم تُعطَى لها مَعَانيها المتعدِّدة وارتباطاتها بباقي العناصر وهي ارتباطات تشكِّلُهَا المجازية التي تفسح المجال لتوسِيع مسَاحة السَّرد.

– أحيانًا أخرى نلمح جدلية الزمن السّردي الناتج عن الشعور والإحساس بضياع الزمن الحاضر لدى الشاعر/ السارد، فيعيد استرجاع معطيات الماضي اِستذكارًا وتذكيرًا معتمدًا على تقنية الاسترجاع

حينًا، ويستشرفُ احتمالات المستقبل أَمَلًا وتأمُّلًا معتمدًا على تقنية الاستباق حينًا آخر، محقِّقًا بذلك سردية القصيدة.

– أما مفردات الموت فقد تشكلت لديه كموضوعات عامة يسرد عنها وبها، حيث خرج من خلالها الشاعر إلى فضاء إبداعي واسع وجديد تماشيًا ولغة العصر ومتطلبات الكتابة الشعرية المعاصرة، حتى خرج من قوقعة الفكر الأحادي الذي ظلَّ يشكّلُ فيه الموت موضوعًا لغرض واحد معيّن وهو الرثاء، ليشَكّلَ استدعاء مفردات الموت دلالات كثيرة ومختلفة ومتنوعة ساهمت في خلق مساحات سردية داخل النص الشعري.

– وقد تبيّنَ لنا من خلال الدراسة أنَّ علاقة الشخصية بالنسبة للحدث كعلاقة الزمان بالنسبة للمكان، وهي علاقة اتصال، والشخصية في الرواية تختلف عنها في الشعر حيث تقدَّم عبر وصف أبعادها المختلفة، كما يستحضرها الروائي للقيام بمختلف الأدوار المتمثلة في الأفعال/ الحوادث التي تحرّكها، أي إنها تقدَّم من خلال علاقاتها المختلفة ومن خلال التعريف بها تعريفًا مُفَصّلًا ومسبقًا، أما في الشعر فلا يحتاج الشاعر لذلك التفصيل والوصف الدقيق وإنما يكون لها مكانها المحفور في ذاكرة الشاعر والمتلقي معًا، لأنها معروفة مسبقًا سواء كانت من الماضي أو من الحاضر.

– يمكن أن نميّز بين ثلاثة أنواع على وجه العموم للشخصيات لدى تميم: فأما النوع الأول فهي الشخصية التراثية التي هي من الزمن الماضي، حيث يتم استدعاؤها كفاعل قديم للتعبير عن فعل جديد يتّكِئُ عليها الشاعر/ السارد ويعيد تنشيط أدوارها من جديد بغية التعبير بها عن أحداث جديدة معاصرة، تماشيًا وزمن الحاضر يسرد أحداثا جديدة انطلاقا من شخصية سردية قديمة.

– أما النوع الثاني فهي الشخصية المعاصرة التي هي في الزمن الحاضر، حيث يتم استحضارها كفاعل جديد للتعبير عن فعل جديد، يتّكئُ عليها ليبرز وجهة نظر معينة، كونها تعيش الحدث وتشارك فيه من خلال وجودها الفعلي في الواقع، يسرد أحداثا جديدة انطلاقا من شخصية سردية جديدة.

– وأما النوع الثالث فهي الشخصية المحاربة، يستحضرها الشاعر ويقدّمها كرمز للنّضال والمقاومة والرّفض وبذلك يبرز ردّة الفعل تجاه الحدث الرئيس الذي هو الحرب، وهو ما يؤكّد لنا علاقة الشخصية بالحدث، يسرد عن الحدث/ الحرب بواسطة الشخصية السردية التي تحارب.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

*أولا / المصادر

1. تميم البرغوثي: في القدس، دار الشروق للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2009.
2. تميم البرغوثي: مقام عراق، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، مصر، ط1، 2015.
3. جيرار جنيت: خطاب الحكاية (بحثٌ في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى، عمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، الطبعة الثانية، 1997.
4. تزيفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، 2005.
5. تودوروف وآخرون: القصّة الرّواية المؤلّف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، ترجمة وتقديم: د. خيري دومة، مراجعة: أ. د. سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، الطبعة العربية الأولى، 1997.
6. جيرار جينيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التّبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الطبعة الأولى، 1989.

*ثانيا / المعاجم

1. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985.
2. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1405هـ-1985م.

*ثالثا/ المراجع العربية

1. سميح القاسم: ديوان سميح القاسم، دار العودة، بيروت، 1987.
2. عبد الكريم الكرمي: ديوان أبي سلمى عبد الكريم الكرمي، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1978.
3. مريد البرغوثي: استيقظ كي تحلم، رياض الريس للكتب والنشر، مكتبة أحمد، مصر، الطبعة الأولى، 2018.

4. مريد البرغوثي: طال الشّتات، دار الكلمة للنشر، بيروت، لبنان، 2011.
5. أبو الفضل أحمد بن الحسين المعروف ببديع الزمان الهمداني: مقامات بديع الزمان الهمداني، بعناية محمد عبده، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2014.
6. أحمد أبو أسعد: فن القصة، منشورات الجديد، بيروت، ج1، دط، 1995.
7. أحمد زياد محبك: قصيدة النثر(دراسة)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007.
8. أحمد ضحية: تخوم السرد..أرخبيل الحكايا، "مقدمة في التقنية وسوسيولوجيا السرد في السودان"، رفيقي للطباعة والنشر، السودان، الطبعة الثانية، 2020.
9. أحمد طاهر حسنين وآخرون: جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1988.
10. أحمد كُريّم بلال: النزعة الدرامية في الشعر العربي المعاصر (دراسة في الرؤى والتقنيات)، دار النابغة للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى، 1435هـ - 2014م.
11. أدونيس علي أحمد سعيد إسبر: مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979.
12. أسامة أحمد علي عبد العزيز شرف: الدراما في الإذاعة والتلفزيون، دار الفجر، مصر، ط1، 1997.
13. أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.
14. أنور غني الموسوي: التقنيات السردية في القصيدة العربية، مقالات نقدية أسلوبية، دار أقواس للنشر، العراق، 2020، ص210.
15. تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية ناشرون وموزعون، عمان، ط1، 2010م-1431هـ.
16. جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي المعاصر، وزارة الإعلام، بغداد، دط، 1975.
17. حاتم الصكر: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1419هـ - 1999م.
18. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

19. حسن علي المخلف: التراث والسرد، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، قطر، الطبعة الأولى، 2010.

20. حسين المرصفي: الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، الطبعة الأولى، الجزء الأول، 1433هـ-2012م.

21. حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 1428هـ-2007م.

22. حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، آب 1991.

23. خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003.

24. رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، رؤيا نقدية، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، دط، 2003.

25. سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية، 2001.

26. سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1997.

27. عادل النادي: الفنون الدرامية، دار المعارف، القاهرة، 1984.

28. عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم عبد الله، تونس، ط1، 1987.

29. عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، تقديم: طه وادي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1413-1992.

30. عبد الرحيم محمد عبد الرحيم الكردي: السردُ ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1425هـ -2004م.

31. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

32. عبد القادر عبو: أسئلة النقد في محاورة النص الشعري المعاصر –دراسة–، منشورات ليجوند، 2013.
33. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، ديسمبر، 1998.
34. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة (240)، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1998.
35. عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربي*ة، القاهرة، الطبعة العربية الأولى، 2006.
36. عزيز لعكايشي: مستويات الأداء الدرامي عند رواد شعر التفعيلة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، الطبعة الأولى، 1431هـ - 2010م.
37. علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، د ط، د ت.
38. علي بن تميم: السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003.
39. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتصدير، القاهرة، مصر ط4، 1423هـ-2002م.
40. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، ط3، 1997.
41. فهد ناصر عاشور: التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2004.
42. كريم زكي حسام الدين: الزمان الدلالي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1991.
43. محبوبة محمدي محمد آبادي: جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011.
44. محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، الطبعة الأولى، 1431هـ - 2010م.
45. محمد زيدان: البنية السردية للنص الشعري، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، أغسطس، 2004.
46. محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة، دراسة تطبيقية على دواوين فاروق شوشة – إبراهيم أبو سنة – حسن طلب – رفعت سلام، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2008.

47. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، أكتوبر 1997.

48. محمد معتصم: بنية السرد العربي من مساءلة الواقع إلى سؤال المصير، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1431هـ -2010م.

49. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

50. محمود إبراهيم الضّبع: السرد الشعري، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، جامعة عين شمس، القاهرة، مصر، 1997.

51. محمود خليف خضر الحياني: اِستجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، دار حامد للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، (2014م – 1435هـ).

52. مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، (حكاية بحار – الدقل – المرفأ البعيد، منشورات الهيئة العامة المصرية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011.

53. ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة، 2002.

54. نبهان حسون السعدون: شعرية المكان في القصة القصيرة جدا، قراءة تحليلية في المجموعات القصصية (1989 – 2008) لهيثم بهنام بُردى، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2012.

55. نجاة صادق الجشعمي: تجليات النقد المعاصر في جماليات السرد الروائي، دراسة نقدية، ديوان العرب للنشر والتوزيع، بورسعيد، مصر، الطبعة الأولى، 2022.

56. يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1990.

57. يمنى العيد: في معرفة النص، دراسات في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1985.

58. يوسف حطيني: في سردية القصيدة الحكائية، محمود درويش نموذجا، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

***رابعا / المراجع المترجمة:**

1. أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية.

2. جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 1986.

فهرس المحتويات

مقدّمة.....6

مدخل إلى سرديّة القصيدة المعاصِرة.....3

أوّلًا: السَّردُ في الشِّعر.....4

ثانيا: السّرد وانفتاح القصيدة المعاصرة 7

ثالثا: النَّفَس الدّرامي في القصيدة المعاصرة 10

رابعًا: تمظهراتٌ سرديَّةٌ في القصيدةِ الفلسطينيَّةِ المعاصِرة 13

الفصل الأول: القصيدة البرغوثية / السّرد وتهجين الشّكل.....25

أوّلًا / سرديّة القصيدة الحكاية.....26

1– الحكاية الشّعرية/ تهجين الشّكل.....27

2– الحكاية الشعرية/ التّكثيف الشعري واختزال الشّكل.....37

ثانيًا: القصيدة المقامة / نحو بنية المقامة السردية.....40

1– عكس البنية السّردية للمقامة 41

2– نحو البنية السردية للمقامة 44

ثالثا: مَسرَحة القصيدة الشّعريّة / نحو بنية درامية متكاملة 50

1– الاستهلال النثري 52

2– من الاستهلال النّثري إلى المسرَحَة الشعرية.....53

رابعًا: نحو بنية إيقاعية سردية جديدة / "لَا شَيْءَ جَذْرِيًّا" 63

الفصل الثّاني: تقنيّة الحوار / من المسرح والدّراما إلى الشّعر 75

أوّلًا: تقنيّات الحوار في النّصوص السّردية 76

ثانيا: حوار الذات مع الآخر / مساحة السّرد وتعدد الأصوات السردية 78

ثالثا: حوار الـ "أنا" / المناجاة والصوت السردي 90

الفصل الثالث: وهجُ السّرد في ظلّ الوصف 99

أولا: بين الوصف والسّرد 100

ثانيا: الوصف وحركيّة الفعل السَّردي 103

ثالثا: شخصيّة السّرد بألوان الوصف 109

رابعًا: وصف المكان / المكانُ الموصوف بَدَلَ المكان المفقود 114

الفصل الرّابع: السّارد في القصيدة 124

أولا: السّارد/ صوت أم أصوات؟ 125

ثانيا: الشّاعر/السّارد، الشّخصية، واستجابة المتلقّي 127

ثالثا: الشاعرُ سَارِدًا/ فسحة الذات 132

رابعًا: الشّاعر–السّارد محاربًا / حربٌ بالكلمات 138

الفصل الخامس: مفردات الزّمان، المكان والموت 147

أولا: ثنائية الزّمان والمكان / اِتصالٌ أمِ اِنفصالٌ؟ 147

ثانيا: تحوّلات المكان: المكان وتعدّد المعاني 158

ثالثا: جدلية الزمن السّردي / الحاضر بين معطيات الماضي وتأمُّلات المستقبل 163

رابعًا: الموتُ موضوعًا للسّرد / موقفٌ من الموت 169

الفصل السادس: ثنائية الشّخصيّة والحدث 182

أولا: علاقة الشَّخصية بالحدث 183

ثانيا: إستدعاء الشخصية التراثية: فاعل قديم/ فعل جديد..... 185

ثالثا: إستحضار الشّخصية المعاصرة: فاعل جديد/ فعل جديد 193

رابعا: الشّخصيّة المحاربة/ فعل الحرب وردّة فعل الفاعل..... 200

الخاتمة: 207

قائمة المصادر والمراجع 214